فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره۳ (پیاپی ۲۰) پاییز ۱۳۹٦، ص ٤۲- ۲۷

بررسی انواع تکرار و کارکردهای آن در ویس و رامین

امین بنی‌طالبی *، مسعود فروزنده**

چکیده

«تکرار» در زیباشناسی هنر از مباحث اساسی است و در ادبیات و به‌خصوص در شعر نقش بسزا دارد. این فن ادبی در صورت کاربرد مناسب، جنبه‌های زیباشناسیک خواهد داشت و از دیدگاه سبک‌شناختی نیز گاه بیانگر سبک شخصی است. در این پژوهش، با روش توصیفی-تحلیلی، گونه‌های مختلف تکرار و توازن در سطوح گوناگون آوایی، واژگانی و نحوی در منظومهٔ *ویس و رامین* (٤۳۲-٤٤٦ق) - که از داستان‌های روزگار اشکانیان و در بحر هزج به نظم در آمده است- مطالعه می‌شود. در بخش نخست، توازن آوایی با مقوله‌هایی نظیر توازن واجی و هجایی، در بخش دوم، توازن واژگانی، شامل انواع تکرار در سطوح مختلف واژه، گروه و جمله، و در بخش سوم، توازن نحوی با مقوله هایی همچون تکرار ساخت، همنشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی تحلیل می‌شود و در پایان، کارکردهای تکرار در منظومهٔ ویس و رامین بررسی خواهد شد. نتیجه بیانگر این مطلب است که فخرالدین گرگانی توانسته از طریق تکرار، هنرمندانه‌ترین صنایع بلاغی، به‌ویژه صنایع لفظی را در سراسر منظومهٔ خود به نمایش بگذارد و از این طریق، مفهوم شعری خود را با تأکید، وضوح، تنوع و لذت بالاتری به مخاطب ارائه کند و از تکرار برای تداعی و نمایش اعمال دراماتیک و انسجام میان موسیقی و مفاهیم شعری بهره ببرد.

کلیدواژه‌ها: *ویس و رامین*، تکرار آوایی، تکرار واژگانی، تکرار نحوی، کارکرد تکرار

۱. مقدمه

از نظر دانشمندان بلاغت، یکی از ترفندهای رسایی کلام و شیوایی سخن در ادبیات کوتاه‌گویی است؛ اما گاهی نویسنده برای دستیابی به اهداف گوناگون خود، از این ترفند عدول می‌کند و به آفرینش ساختار و آرایشی تازه در سخن خود روی می‌آورد. در واقع، نویسنده با استفاده از «تکرار یا مکرر، لفظی را در سخن به قصد تأکید یا تعظیم یا غرضی دیگر، دو یا چند بار می‌آورد» (رادفر، ۱۳٦۸: ٤۰۳)؛ یا به عبارتی، با استفاده از تکرار که «گونه‌ای از 'فراخی سخن' است، برای استورداشت سخن، واژه‌ای را چندبار در آن باز آورد» (کزازی، ۱۳۷۰: ۲۷۳). در حقیقت، این روش یکی از شگردهای زیبایی‌آفرینی در کلام است که موسیقی شعر را به وجود می‌آورد و یکی از ارکان بنیادی در شعریت شعر است و به گفته الیوت، «موسیقی شعر از شعر همان قدر

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران (مسؤول مکاتبات) aminbanitalebi@yahoo.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران foroozandeh@lit.sku.ac.ir
تاریخ وصول: ۱۳۹٤/٤/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۳/۹

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

Archive of SID

www.SID.ir

جداشدنی است که معنی از شعر» (زرقانی، ۱۳۸۳ : ۸۳). تکرار زیباست؛ زیرا تکرار یک چیز یادآور خود آن است و دریافت این وحدت شادی‌آفرین است و به قول ناصرخسرو «در شعر ز تکرارِ سخن، عیب نباشد / زیرا که خوش آید، سخنِ نغز به تکرار» (ناصرخسرو، ۱۳٦۸: ۲۲۹). به نظر می‌رسد عامل اصلی در موسیقی شعر تکرار است؛ تکرار تام یا ناقص. به همین دلیل، تمام ترفندهای لفظی و حتی قافیه و وزن براساس تکرار به وجود می‌آید. اما عامل فرعی موسیقی شعر نغمهٔ حروف و تلفیق آنهاست که ربطی به تکرار ندارد. در تکرار طبیعی، میان لفظ و معنا رابطهٔ طبیعی وجود دارد و این نوع تکرار پدیده‌ها را شاعرانه‌تر و رساتر و زیباتر نشان می‌دهد. «بعضی موسیقی در کلام را زاییدهٔ تکرار هجای کلمه یا جمله می‌دانند؛ به عبارت دیگر، کل موسیقی شعر را مرهون تکرار می‌دانند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲٤– ۲۳). بنابراین، «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیرگذار است و بهترین وسیله‌ای که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۸۹).

شناخت دقیق و کاربرد گستردهٔ فخرالدین اسعد، از موسیقی درونی و بیرونی شعر، کاملاً آشکار است. وی برای تأثیر و دل‌نشینی بیش‌تر سرودهٔ خویش، از تکرار، به شیوه‌های متنوع، استفادهٔ بسیار کرده است؛ چراکه از نظرگاه شعر سنتی، تکرار در قالب اطناب به عنوان ضعف دانسته می‌شد و شاید بتوان گفت که داشتن گوشه چشمی به کارکردهای زبانی تکرار بوده که قدما را به فکر انداخته است اطناب را در شکل حشو خود به دو شاخه «ملیح» و «قبیح» تقسیم‌بندی کنند تا در تعریف ملیحی از تکرار، ضرورت اجتناب‌ناپذیر کارکرد زبانی آن را پذیرفته باشند. «تکرار اگرچه از نظر قدما در بحث فصاحت از عیوب کلام دانسته شده است، شاید بتوان آن را نتیجه توجه نداشتن قدما به نقش‌های زبانی و درآمیختن نقش‌ها دانست؛ زیرا زبان علاوه بر رساندن خبر، یک وظیفهٔ مهم دیگر هم دارد و آن تبیین عواطف و احساسات انسان است و تکرار اگر عیبی دارد، مربوط به زبان خبر است که باید بنابر اصل اقتصاد زبان از اطناب که یکی از عوامل تکرار است پرهیز کرد، اما در زبان عاطفی تکرار لازمهٔ هنرآفرینی و خلاقیت هنرمندانه است» (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۳۰).

انواع مختلف تکرار در اشعار فخرالدین گرگانی با گستردگی و زیبایی تمام دیده می‌شود؛ چراکه از یک سو، وی نیز همچون سایر شاعران سبک خراسانی از این صنعت با نهایت زیبایی استفاده کرده است و از سوی دیگر، میزان قابل‌توجهی از دلیل این تکرارها به متن پهلوی و اصل داستان برمی‌گردد که در آن اطناب و تکرار تصاویر و جمله‌ها به‌وفور نمایان بود و می‌توان حدس زد که شاعر به جهت رعایت متن از اطناب ناچار بوده است. وی این تکرارها را در اشکال گوناگونی، مانند تکرار فعل، اسم، حرف، مصراع، عبارت و ... به نمایش می‌گذارد. شگرد تکرار علاوه بر اینکه نهایت شباهت و یکسانی را می‌رساند، موسیقی شعر را اعتلا می‌دهد. گاهی نیز شاعر برای ارائهٔ مضمون و عینیت بخشیدن به عواطف شعری از این شگرد سود می‌جوید. این تکرارها، در سخن فخرالدین، علاوه بر اینکه گاهی در تکرار مضمون یا شکل جمله تأثیرگذار است، تمایل شدید او را به افزایش سطح موسیقایی کلام نشان می‌دهد؛ زیرا تکرار موسیقی کلام را به وجود می‌آورد یا افزون می‌کند. در واقع، برای شاعری که پایبندی شدیدی به رعایت وزن و استفادهٔ زیاد از قافیه در اشکال مختلف دارد، تکرار را نیز می‌توان از مشخصات سبکی مهم وی برشمرد.

۱-۱) روش پژوهش

در این مقاله، از روش کتابخانه‌ای و توصیفی استفاده شده است. ساختار مقاله بر اساس کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* کورش صفوی شکل گرفته و از تقسیم‌بندی‌های صفوی نیز استفاده شده است. در ابتدا، ساخت آوایی، تکرارها و عناصر لفظی تشکیل‌دهندهٔ موسیقی شعر فخرالدین تجزیه و تحلیل شده و در انتها، اهداف و کارکردهای این گونه تکرارها در منظومهٔ ویس و رامین بررسی شده است. در ضمن، نموداری تحلیلی از عناوین مورد بررسی در حین مقاله ترسیم شده است تا شناخت بهتر و آگاهانه‌تری نسبت به لایهٔ آوایی ویس و رامین به خواننده ارائه شود.

۱-۲) ضرورت پژوهش

زبان شعر، عرصهٔ تجلیات ذهنی و عینی شاعران است که با ابزار تخیل آفریده می‌شود. فخرالدین اسعد گرگانی از جمله

Archive of SID

www.SID.ir

شاعران سبک خراسانی است که با استفاده از امکانات متعدد زبانی توانسته جنبهٔ موسیقایی شعرش را تقویت کند. ساخت آوایی که در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی نمود می‌یابد، در شعر فخرالدین بسیار درخور توجه است؛ وی با نگاهی ویژه به امکانات اجزای مختلف تشکیل‌دهندهٔ کلام – از واج تا جمله– جنبهٔ زیباشناسیک و هنری شعرش را برجسته کرده است. کاربرد آرایه‌های گوناگون زبانی مانند انواع روش‌های تکرار، تسجیع، تجنیس و استفاده از عناصر ایجاد موسیقی (بیرونی، درونی، کناری و...) بر زیبایی ساختار آوایی شعر فخرالدین افزوده است که با بررسی هر کدام از آنها می‌توان به پیوند عمیق ساختار آوایی و معنایی شاعر دست یافت. از این رو، برای شناساندن نحوهٔ کاربرد زبانِ شعری فخرالدین، بررسی گونه‌های تکرار و توازن ضرورت دارد؛ چراکه در آفرینش زیبایی‌های کلام تأثیر بالایی دارد و رهنمودِ زیباشناختی و معناشناختی مخاطبان خواهد بود.

۱-۳) پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ بررسی انواع تکرار و توازن در ویس و رامین، کار مستقلی صورت نگرفته است. البته آثاری در زمینهٔ بررسی لایهٔ آوایی و گونه‌های تکرار و کارکردهای آن در شعرِ دیگر شاعران پدید آمده است که از آن‌جمله می‌توان به این مقالات اشاره کرد: «واج آرایی و تکرار در شعر خاقانی» (کرمی و حسامپور، ۱۳۸۳: ۱٦۱-۱۳۷). «تکرار مقوله های زبانی در غزلیات شمس» (وفایی، ۱۳۸۸: ٥٦-٤۲). «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر» (روحانی، ۱۳۹۰: ۱٦۸-۱٤٦). «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور» (روحانی و عنایتی، ۱۳۹۱: ۱۲۸-۱۰۰). «بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی» (هاشمیان و شریف‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۸۲-۳٦۰). «تکرار و تداعی، ویژگی سبکی نظامی در منظومهٔ خسرو و شیرین» (مشهدی و طاهری، ۱۳۹۲: ۳٦۳-۳۸۱). همچنین کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* (۱۳۹۰) کورش صفوی که در این جستار توجه ویژه‌ای به آن شده است، از جمله آثار ارزشمند در نگارش این مقاله است.

۲)گونه‌های تکرار و توازن

صناعاتی که از طریق توازن حاصل می‌آیند، ماهیتی یکسان ندارند؛ به همین دلیل، گونه‌های توازن را باید در سطوح تحلیل متفاوتی بررسی کرد. برای توصیف انواع توازن به سه سطح تحلیل آوایی، واژگانی و نحوی نیاز است. این نکته بدان معنی نیست که سطوح تحلیل مورد نظر کاملاً متمایز از یکدیگرند؛ زیرا بسیاری از صناعات باید از طریق ابزارهای بیش از یک سطح تحلیل بررسی می‌شوند؛ برای نمونه، قافیه را هم در سطح واژگانی و هم در سطح آوایی تحلیل باید کرد. بسامد وقوع توازن آوایی بسیار بیشتر از توازن واژگانی است. همچنین، توازن واژگانی، بسامد بالاتری از توازن نحوی دارد. این صناعات، قواعد و الگوهایی را بر روی نظام عادی زبان اعمال می‌کنند و آن را از سخن معمولی و غیرادبی متمایز می‌سازند و شامل هرگونه تناسب و توازن صوری است که از طریق تکرار کلامی ایجاد می‌شود.

۲-۱) تکرار و توازن در سطح آوایی

توازن آوایی یکی از ویژگی‌های اصلی قاعده‌افزایی است که در نقد فرمالیستی مطرح است. «قاعده‌افزایی برخلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می‌رود» (صفوی، ۱۳۸٤: ۳٥)؛ مانند وزن، قافیه، ردیف، جناس، سجع، ترصیع، موازنه، واج آرایی، تکرار و دیگر آرایه‌های لفظی. این مقوله، در ظاهرِ کلام متن صورت می‌گیرد و در کلیتِ اثر منجر به پیدایش نظم و توازن می‌شود. توازن در اینجا در وسیع‌ترین معنای خود است؛ یعنی هر نوع آهنگ و وزنی که در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل‌بررسی باشد و از تکرار کلامی حاصل شود. هر اثر هنری ادبی، پیش از هر چیز رشته صوت‌هایی است، تشکیل شده از مجموعهٔ نشانه‌های آوایی که مطابق قواعد خاص زبانی بر اثر ترکیب با یکدیگر واحدهای بزرگ‌تر زبان را تشکیل داده‌اند تا توانایی خود را در نظم کلام و تسلط بر زبان نشان دهند. این نشانه‌های آوایی در بافت آوایی کلام به صورت «آواهای زنجیری» و «آواهای زبرزنجیری» افادهٔ نقش می‌کنند. آواهای زنجیری آن

Archive of SID

www.SID.ir

دسته از مختصه‌های آوایی زبان در زنجیر گفتار است که در تولید واج دخالت دارد. واج‌ها، یعنی واحد آواهای زنجیری، بر دو گونه‌اند: «صامت» (هم‌خوان) و «مصوت» (واکه) (فرشیدورد، ۱۳۸٤: ۸۱). آواهای زبرزنجیری، آواهایی‌اند که به دنبال هم نمی‌آیند بلکه در خارج و بر بالای آواهای زنجیری قرار می‌گیرند و در ساختمان گروه، جمله‌واره و جمله نقش بازی می‌کنند (همان: ۸۱). توازن آوایی گونه‌ای از توازن کلامی است که از تکرار کلیهٔ آواها پدید می‌آید و بر بار موسیقایی شعر می‌افزاید. این گونه توازن به دو بخش کمّی و کیفی تقسیم می‌شود. توازن آوایی کیفی شیوه‌هایی از تکرار آواهاست که واج‌آرایی (هم‌حروفی یا هم‌صدایی) را پدید می‌آورد و توازن آوایی کمّی سازندهٔ وزن شعر است که در زیر به بررسی آنها پرداخته می‌شود.

۲-۱-۱) توازن واجی (هم‌حروفی یا هم‌صدایی)

توازن واجی، به آن دسته از تکرارهای آوایی گفته می‌شود که درون یک هجا تحقق می‌یابند و بر دو نوع است: ۱- هم‌حروفی: و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است. تکرار صامت، ممکن است به صورت منظمی در آغاز همه یا برخی از کلمات باشد و نیز تکرار صامت، ممکن است به صورت پراکنده‌ای در میان کلمات باشد که معادل هم‌حرفی پنهان[1] فرنگی‌هاست. هم‌حروفی را در برخی از کتب بدیعی «اعنات» و در برخی دیگر «توزیع» خوانده‌اند. شفیعی کدکنی این صنعت را در میان خانواده جناس به دست داده است. ۲- هم‌صدایی: و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است. باید به این نکته توجه داشت که توازن‌های واجی یادشده، دارای عملکرد و ارزش موسیقایی یکسان نیستند و چنین می‌نماید که اگر تکرار شامل مصوت هجا باشد، عملکرد موسیقایی توازن قوی‌تر خواهد بود و احتمالاً تعداد صامت‌های تکرارشونده نیز در موسیقایی‌تر شدن هجا مؤثر است. شفیعی‌کدکنی این‌گونه توازن حاصل از تکرارهای واجی را «موسیقی درونی» می‌نامد، در برابر تکرار هجاها یا وزن عروضی که آن را «موسیقی بیرونی» می‌خواند. تکرار یک یا چند حرف به ایجاد موسیقی می‌انجامد و البته برخی صامت‌ها نسبت به صامت‌های دیگر گوش‌نوازتر و خوش‌آهنگ‌تر هستند، اما باید دانست که «زیبایی تکرار حرف در شعر براساس اصل وحدت در کثرت است؛ لذا حتی تکرار حرف «خ» هم خالی از زیبایی نیست» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۸). بنابراین، صدای معنایی، حاصل توالی پی‌درپی چند مصوت است. این تکرار و توالی علاوه بر موسیقی گوش‌نوازی که در شعر ایجاد می‌کند، نوعی معنای ثانوی در تأکید معنی بیت یا شعر القا می‌کند که می‌توان آن را معادل هم‌صدایی دانست.

تکرار واج، اگرچه منظم نباشد، در کلام عاطفی و زیباآفرین، زیباست به شرط آنکه فاصلهٔ میان حروف در حدی باشد که ذهن، تکرار را دریابد. در واقع، آنچه زیبایی و دل‌انگیزی را در شعر می‌آفریند، موسیقی و آهنگی است که حاصل از تکرار واک‌های همسان است، به‌ویژه هنگامی که این موسیقی به همراه پیوند هنری واژگان، صورت و معنای شعر را در هم می‌تند، آن‌گاه می‌توان رستاخیز واژه‌ها را دریافت و از خوانش شعر لذت بسیار برد. البته تکرار حروف سایشی محسوس‌تر از حروف انسدادی است. تکرار واج در شعر فارسی معمولاً به صورت آزاد است؛ یعنی جای آن مشخص نیست، حال آنکه اگر این تکرار در جای مشخصی تکرار شود، مثل آغاز واژه، نمود آن بیشتر و تأثیرش افزون‌تر است؛ برای مثال:

چنان گردد به گردش فرّ دادار که گردد گرد مرکز خطّ پرگار

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۳۷۵)

تکرار واج «گ g→» در هجاهای «gâr , ger , gâr , ger , gâr» ← تکرار هم‌خوان آغازین

تکرار واج « د D→» در هجاهای «de , dâd , dár , dá , dâs , dâd» ← تکرار هم‌خوان آغازین

از سویی حرف «د» از حروفی است که تلفظ آن قدری با سکون همراه است و این درنگ‌ها، در افزایش موسیقی اثر تأثیرگذار است و از سوی دیگر، تکرار این حرف، به‌ویژه در پایان واژه‌های «گَردد، گِرد»، به خواننده هنگام خوانش شعر کمک می‌کند تا مفهوم و معنای گردش به دور خود را به وسیلهٔ تجسم حرف «د» بهتر درک کند و مقصود شاعر عینی‌تر در ذهن او نقش ببندد.

1. Hidden Aliteration

Archive of SID

www.SID.ir

سپاس و آفرین آن پادشا را که گیتی را پدید آورد و ما را
(همان: ۱۹)

تکرار واج « ءآ ←á » در هجاهای «rá ,má , á ,rá ,rá ,šá ,pá , án , á ,pá» ← تکرار واکه‌ای

شمیسا این نوع تکرار واکه‌ای را که در آنها مصوت‌ها تکرار می‌شوند، هم‌صدایی خوانده است (شمیسا، ۱۳۷٤: ۵۸). در ضمن، تکرار واک «ءآ»، در بیت بالا، علاوه بر بیان عظمت و شکوه خدای تعالی، صدای بلند ستایش و مدح خداوند را از زبان انسان‌ها و همهٔ موجودات، آشکارتر و ملموس‌تر می‌کند.

اگر کین ورزد و با من ستیزد به جان من که خون من بریزد
(همان: ۱۰۱)

تکرار واج «ن ←n» در هجاهای «mân ,ne ,mân ,ne ,mân ,kin» ← تکرار هم‌خوان پایانی

شاعر، از یک سو، با توجه به سکون و سنگینی که از تکرار حرف «ن» در بیت ایجاد شده است، قصد دارد سنگینیِ کین‌ورزی و خون‌ریزی بسیارِ حاصل از آن را به خواننده القا کند و از سوی دیگر، به خاطر اینکه حرف «ن» با رسایی و بلندی صدا همراه است، در پی هشدار دادن و هشیار کردن رامین و بازداشتن او از دشمنی و کینه‌ورزی است. «این صامت، برای توصیف اصوات و حالت ناشی از ناخشنودی و نارضایتی، ناتوانی، تأنی، سستی و رخوت و نیز القای صدایی شبیه نق و نق آهسته به کار می‌رود (قویمی، ۱۳۸۳: ۳٦). همان‌طور که در بیت بالا با تکرار صامت «ن»، ویس نارضایتی و ناخشنودی خود را از بی‌وفایی و ستیزه-جویی رامین بیان کرده است.

از جمله صناعاتی که می‌تواند در تحت عنوان توازن واجی بررسی شود «واج آرایی» است؛ این صنعت ابزاری است که ساختار موسیقایی شعر را در درون آن افزایش می‌دهد. «واج آرایی یعنی تکرار یک صامت و مصوت در چندین کلمهٔ جمله که موسیقی کلام را به وجود می‌آورد یا افزون می‌کند» (شمیسا،۱۳۸٦ : ۷۳)؛ برای مثال، در این نمونه‌ها علاوه بر اینکه شاعر از واج آرایی برای افزایش موسیقی و طنین کلام خود استفاده کرده است، نوعی تناسب معنایی و پیوستگی نهانی میان تکرار واج و محتوای جمله برقرار می‌سازد:

به پیش شاه شد شهرو خروشان به فندق ماه تابان را خراشان
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰۱)

در بیت بالا علاوه بر اینکه تکرار واج «ش» باعث ایجاد توازن واجی و موسیقی بیت شده است، شیون و زاری شهرو را نیز به طور ملموس‌تر و زیباتری صدا می‌زند. پس می‌توان گفت واج آرایی نیز کارکردهای معنایی خاص ایجاد می‌کند و صورت آن القاگر معنا نیز هست و «علاوه بر اینکه موسیقی شعر از هم‌نشینی و مجاورت حروف خاصی ایجاد می‌شود، غالباً این حروف القاگر و تداعی‌کنندهٔ مفهوم و حالات عاطفی خاصی است» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۳). بنابراین، «از آن جا که مسئولیت نشان دادن به جای گفتن، برعهده واژه‌هاست، شاعر در گزینش واژگان به جنبه رنگ و صدا و ... نیز می‌اندیشد» (همان: ۵۱).

۲-۱-۲) توازن هجایی

به آن دسته از تکرارهای آوایی که از هم‌نشینی چند هجا در کنار یکدیگر تحقق می‌یابند و در کل به ایجاد نظم، منجر می‌شوند، توازن هجایی گویند. «در ادب فارسی امتداد و کشش زمانی هجاهاست که در ایجاد نظم مؤثر است، و تکیه و آهنگ هجا نقش چندان در این میان ندارند. بنابراین، وزن شعر فارسی از نوع وزن کمی است و آنچه گردهم آمدن مصراع‌ها و بیت‌های منظومه را بنا بر سنت ادبی فارسی، همچون اجزای یک کل امکان‌پذیر می‌کند، جدای از روابط و مناسبات درونی دیگر، رعایت همین قاعدهٔ بنیادی است؛ تکرار الگوی هجایی مصراع در سرتاسر اثر» (اخلاقی، ۱۳۷٦: ۱۰۵)؛ برای مثال:

همه شاهان مرو را بنده بودند ز بهر او به گیتی زنده بودند

Archive of SID

www.SID.ir

(گرگانی، ۱۳۳۷: ٤۱)

در این بیت، صورت کامل وزن «u – – – /u – – – /u – –»، «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»، بحر هزج مسدس مقصور یا محذوف»، رعایت شده است و شاعر در تمام بیت‌های ویس و رامین از این توازن هجایی پیروی کرده است. از سویی دیگر وجود وزن در زبان شعر به دریافت معنا یاری می‌رساند و شاعر وزنی را انتخاب می‌کند که با معنا و عواطف او هماهنگ باشد. بنابراین، انتخاب بحر هزج، برای منظومهٔ ویس و رامین کاملاً با زمینه عاشقانه، هیجانی، احساسی شعر متناسب است. پس «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش، با وزن خاصی مطابقت دارد ... و شاعر از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳٦۹: ٦۱).

۲-۲) تکرار و توازن در سطح واژگانی

منظور از توازن واژگانی، آن‌گونه توازن است که از تکرار واحد زبانی بزرگ‌تر از هجا ایجاد می‌شود. شفیعی کدکنی در نقد این آرایه می‌نویسد: «آن موردی است که کلمه‌ای به یک معنی دو بار در شعر بیاید که نوع مبتذل آن، کارِ همه کس است و نوع خلاف آن دشوار دیده می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۰۵). در واقع، واژه‌های سازندهٔ شعر، نقش مهمی در ایجاد شگفتی و لذت و زیبایی حاصل از آن دارند. واژه‌ها در زمرهٔ اصوات‌اند؛ برخی از آنها گوش‌نوازند و برخی دیگر برای گوش ناخوش‌آیند و این تدبیر شاعر است که در موقعیت‌های گوناگون از هر کدام به‌خوبی استفاده کند (صهبا، ۱۳۸٤: ۹٤). این تکرارها گروهی از صناعات را به دست می‌دهند که در چهارچوب هجا نمی‌گنجند. به عبارت دیگر، توازن واژگانی، محدود به تکرار چند هجا درون یک واژه نیست؛ بلکه می‌تواند کل یک واژه، یک گروه (اسمی یا فعلی) و حتی مجموعه واژه‌های درون یک جمله را شامل شود. در ضمن، همگونی میان دو یا چند واژه تکرارشونده، می‌تواند به دو صورت ناقص و کامل مطرح باشد. تفاوت میان توازن آوایی و واژگانی آن است که توازن واژگانی از تکرار دو یا چند عنصر دستوری یا واژه که از ساختاری بزرگ‌تر از واحد زبانی هجا برخوردارند، ایجاد می‌شود؛ اما توازن آوایی از تکرار دو یا چند واحد زبانی کوچک‌تر از واژه یعنی واج یا هجا ایجاد می‌شود.

۲-۲-۱) تکرار در سطح واژه

تکرار ممکن است در سطح واژگانی و به دو گونه ناقص و کامل اعمال شود و مجموعه‌ای از صنایع را به وجود آورد که با برونهٔ زبان مربوط‌اند و سبب ایجاد نظم به شمار می‌روند (جرجانی،۱۳۷٤: ۵-۳). در زیر به بررسی این دو گروه پرداخته شده است.

۲-۲-۱-۱) همگونی ناقص

کاربرد این گونه توازن واژگانی، یعنی تکرار واژه با همگونی ناقص را در صناعاتی، مانند انواع مختلف سجع و جناس و همچنین ترصیع و موازنه می‌توان مشاهده کرد. باید توجه داشت که میان بررسی صناعاتی چون تکرار هم‌خوانی یا ایجاد وزن از یک سو و صناعاتی دیگر چون سجع یا قافیه، از سوی دیگر، تمایزی بنیادی وجود دارد؛ زیرا مثلاً، ارکان عروضی به سبب ماهیت کمی‌شان، چه از نظر ساخت چه از نظر محدودهٔ عملکرد، با هیچ مقولهٔ دستوری مطابقت ندارند. مقولاتی چون سجع یا قافیه از ساختی بزرگ‌تر از واحد زبانی هجا برخوردارند و به همین دلیل است به هنگام بررسی سجع یا قافیه و جز آن از توازن واژگانی بهره برده می‌شود. پس می‌توان چنین تصور کرد که مقولاتی نظیر سجع متوازی، سجع مطرّف، سجع متوازن و جناس‌هایی چون جناس مضارع، جناس ناقص، جناس وسط، جناس مذیل، جناس اشتقاق یا جناس قلب، همگی گونه‌هایی از توازن واژگانی به شمار می‌روند که از طریق همگونی ناقص به وجود آمده‌اند و قابل‌توصیف‌اند. جدا از این صناعات، شگردهای دیگری، چون ترصیع، موازنه یا تضمین‌المزدوج، نیز در همین مقوله می‌گنجند که در اصل به‌کارگیری واژه‌هایی با همگونی ناقص در ارتباط با یکدیگر بر روی زنجیرهٔ گفتارند.

– همگونی ناقص میان جفت‌واژه‌های «موی و مویه»، «نال و ناله» که جناس زاید محسوب می‌شوند:

Archive of SID

www.SID.ir

چـو رامـین را بـه روی آمـد چنـین حـال　　شـد از مویـه چـو مـوی از نالـه چـون نـال
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۸۱)

– همگونی ناقص میان جفت‌واژه‌های «رخسار و دیدار» و «صابری و دلبری» و «چهره و غمـزه» و «نیکـوان و جـادوان» وجـود دارد که سجع متوازی محسوب می‌شوند و به نوعی صنعت ترصیع نیز در آنها رعایت شده است:

دو رخسـارش بهـار دلبـری بـود　　دو دیـدارش هـلاک صـابری بـود
بـه چهـره آفتـاب نیکـوان بـود　　بـه غمـزه اوسـتاد جـادوان بـود
(همان: ٤٨)

۲-۲-۱-۲) همگونی کامل

همگونی کامل واژه شامل یک تکواژ دستوری، یا عناصر بزرگ‌تری، مانند واژه، گروه و حتی جمله است؛ به همین دلیـل، بایـد اذعان داشت که توازن واژگانی به تکرار در سطح واژه محدود نمی‌شود و عناصر دستوری بزرگ‌تر از واژه را نیز شـامل مـی‌شـود؛ مقولاتی نظیر ردیف، ردالقافیه، ردالصدر علی‌العجز، ردالعجز علی‌الصدر، جناس تام، جناس مرکب و ... شامل همـین‌گونـه تکـرار است. این نکته درخور توجه است که جناس تام یا مرکب همگونی کاملی میان دو عنصر دستوری متمایز از یکدیگرند و به همین سبب، در این قسمت نیز شایان بررسی و توصیف‌اند.

–همگونی کامل میان دو گروه اسمی «دستِ رامین» که ردیف به شمار می‌آید:

بمانـاد ایـن گـل انـدر دسـت رامـین　　و بـا او جـام مـی بـر دسـت رامـین
(همان: ۲۵۷)

–همگونی کامل میان واژه های «مشکین» که جناس تام است:

چـو مشـکین کـرد مشـکین نـوک خامـه　　بـه نـوک خامـه مشـکین کـرد نامـه
(همان: ۲۸۲)

–همگونی کامل میان اسم «جهان‌بین» و ترکیب اسم و فعل «جهان بین» که جناس مرکب است:

الا ماهـا بـر آور سـر ز بـالین　　جهـان بـین بـر گشـا و ایـن جهـان بـین
(همان: ۳۰۳)

۲-۲-۲) تکرار در سطح گروه

منظور از گروه آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده است و نقشی واحد در جمله داراست. گروه‌های زبـان فارسی به سه طبقه گروه فعلی، گروه اسمی و گروه قیدی تقسیم می‌شوند.

۲-۲-۲-۱) همگونی ناقص

در چنین شرایطی، بخشی از دو یا چند گروه، شامل یک یا چند عنصر دستوری گروه تکرار می‌شود.

– همگونی ناقص در گروه اسمی «چنین حال، چنین مال، چنین جای» و همچنین در «دلاویز، دل‌افروز، دلارای»:

چنـین حـال و چنـین مـال و چنـین جـای　　دلاویـز و دل‌افـروز و دلارای
(همان: ۲۸۳)

– همگونی ناقص در گروه اسمی «نه آن دیوار، نه آن باغ، نه آن کوه، نه آن رود، نه آن راغ»:

نـه آن دیـوار ماندسـت و نـه آن بـاغ　　نـه آن کـوه و نـه آن رود و نـه آن راغ
(همان: ۳۱۲)

۲-۲-۲-۲) همگونی کامل

Archive of SID

www.SID.ir

در چنین شرایطی، تمامی عنصر دستوری گروه با توالی یکسان تکرار می‌شود.

- تکرار کامل گروه اسمی « هزاران آفرین بر»:

هـــزاران آفـــرین بـــر کشـــور مـــاه که چـون ویـس آمدسـت از دی یکـی مـاه
هـــزاران آفـــرین بـــر جـــان شـــهرو کـــه دخـــتش ویســـه بـــود و پـــور ویـــرو
هـــزاران آفـــرین بـــر جـــان قـــارن کـــه از پشـــت آمـــدش ایـــن مـــاه روشـــن
(همان: ۱۵۷)

۲-۲-۳) تکرار در سطح جمله

هرجمله در زبان فارسی دست کم از دو عنصر دستوری فعلی و شناسه (مسند و رابطه) تشکیل شده است. جدا از ایـن عناصـر دستوری اجباری، عناصر دستوری دیگری نیز در ساخت جمله‌ها به کار می‌روند که می‌توانند نقش‌های مشخصی را در جمله ایفـا کنند. بدین ترتیب، تکرار در سطح جمله، در اصل، تکرار این مجموعه عناصر دستوری است به شرط آنکه از محدودهٔ گروه فراتـر رود و دیگر در سطح گروه قابل بررسی نباشد. تکرار در سطح جمله نیز می‌تواند به دو شکل ناقص و کامل مطرح گردد:

۲-۲-۳-۱) همگونی ناقص

بخشی از یک جمله که بیش از یک گروه است، در جمله‌ای دیگر تکرار می‌شود.

بســـا بـــدکیش کـــاو گـــردد نکـــوکیش بســـا قـــارن کـــه گـــردد خـــوار و درویـــش
بســـا ویـــران کـــه گـــردد کـــاخ و ایـــوان بســـا میـــدان کـــه گـــردد بـــاغ و بســـتان
(همان: ۱۱۱)

۲-۲-۳-۲) همگونی کامل

در این همگونی، تمامی یک جمله تکرار می شود.

من آن ویسم مـن آن ویسـم مـن آن ویـس کـه بـودی تـو سـلیمان مـن چـو بلقـیس
(همان: ۲٦۰)

گهـی گـویم چـو خـواهم از تـو درمـان پشـــــیمانم پشـــــیمانم پشـــــیمان
(همان: ۳۰٦)

بنابراین، تکرار در سطح جمله، معمولاً با هدف تأکید معنی صورت می‌گیرد. این تأکید در بیشتر موارد با جملات خبری انجـام می‌شود که گاه با جابه‌جایی در ارکان جمله، بار تأکید آن مضاعف می‌گردد؛ برای مثال، در بخش «مویه کردن شهرو پـیش موبـد»، شهرو در ماتم از دست دادن ویس و بازنگشتن او از پیش موبد چنین می‌سراید:

اگـــر بـــی تـــو ببیـــنم لالـــه در بـــاغ نهـــد لالـــه بـــرین خســـته دلـــم داغ
اگـــر بـــی تـــو ببیـــنم در چمـــن گـــل شـــود آن گـــل همـــه در گـــردنم غُـــل
اگـــر بـــی تـــو ببیـــنم بـــر فلـــک مـــاه به چشـمم مـاه مـار اسـت و فلـک چـاه
(همان: ۲۰۱)

در واقع، شاعر با مقدم کردن فعل «ببینم» نسبت به سایر ارکان جمله، اشتیاق شهرو را بـرای دیـدار دوبـارهٔ ویـس، مضـاعف و محسوس‌تر نشان می دهد. جملات فخرالدین، معمولاً کوتاه و موجزند کـه بـا توجـه بـه زبـان هیجـانی و احساسـی آن، تکرارهـا تأثیرگذاری ویژه‌ای به ابیات و زبان شاعر می‌دهد و از طرف دیگر سبب انسجام کلام به‌ویژه پیوند ابیات می‌شود.

۲-۳) تکرار و توازن در سطح نحوی

در توازن نحوی، باید به این نکته توجه شود که توازن نحوی متضمن تکرار آوایی نیست، هرچند در اکثر موارد شاعر به هنگام پدید آوردن توازن نحوی از تکرار آوایی نیز سود می‌جوید. در این بخش، گونه‌های توازن نحوی بررسی خواهد شد.

Archive of SID

www.SID.ir

۲-۳-۱) تکرار ساخت

ساخت، در اینجا، صرفاً در معنی آرایش عناصر دستوری سازندهٔ جمله در مرتبهٔ واژگان است. شاید بتوان گفت که آرایش عناصر سازندهٔ جمله در نظم، اگر نگوییم کلاً، دست کم تا حد زیادی به حفظ وزن وابسته است. حال اگر این آرایش و ساخت تکرار شود، طبعاً نظم موسیقایی بیشتری القا می‌کند، حتی اگر آرایش انتخاب‌شده در زبان هنجار به کار نرود (صفوی،۱۳۹۰: ۲۳۸/۱). توازن نحوی، حاصل از تکرار ساخت‌های نحوی است و الزاماً متضمن توازن آوایی یا واژگانی نیست، اما در بیشتر موارد، شاعر به هنگام پدید آوردن توازن نحوی از آنها نیز سود می‌جوید. توازن نحوی ممکن است به صورت همنشین‌سازی عناصر هم‌نقش یا جابه‌جایی و جانشین‌سازی عناصر جمله ایجاد شود.

۲-۳-۱-۱) همنشین‌سازی نقشی

صناعاتی چون لف و نشر، تقسیم، اعداد، تنسیق‌الصفات را می‌توان گونه‌هایی از همنشین‌سازی عناصر هم‌نقش دانست. در زیر، مثال‌هایی از این‌گونه همنشین‌سازی‌ها آمده است:

ربود و برد و بستردش بدان چنگ　　ز تن زور و ز دل صبر و ز رخ رنگ

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۱۲)

در نمونهٔ بالا، در اصل، مجموعهٔ سه جمله با ساخت مکرر دیده می‌شود:

الف) ربود بدان چنگ از تن زور　ب) برد بدان چنگ از دل صبر　ج) بسترد بدان چنگ از رخ رنگ

بنابراین، در سه جملهٔ بالا عناصر هم‌نقش همنشین یکدیگر شده‌اند و در دیگر مثال‌های زیر:

چو رامین آمد اندر کشور ماه　　به رامش جفت ویرو بود شش ماه

به ایوان و به میدان و به نخچیر　　به اندوه و به شادی و به تدبیر

(همان: ۱٤٥)

گاه فخرالدین برای القای بهتر مفهوم، از تکنیک‌های زبانی چون توالی و تعدد صفات استفاده می‌کند که به آن «تنسیق الصفات» می‌گویند. تکرار این تکنیک، به‌ویژه در مواقع وصف زیبایی معشوق، یکی از شگردهای مورد توجه شاعر است. استفاده از این تکنیک گاه موسیقی شعر را غنی‌تر می‌کند؛ برای مثال:

ز گریان خادمی بدبخت مسکین　　روان از دیدگانش سیل خونین

نژندی مستمندی دردمندی　　شده بر تنش هر مویی چو بندی

نزاری بی‌قراری دل‌فگاری　　ز هر چشمی رونده رودباری

(همان: ۳۵۲)

در واقع، تکرار و توالی صفت‌ها، کوشش موفقیت‌آمیزی برای خلق هارمونی و وزن موسیقایی‌تر است و گاه بر معنای شعر تأکید می‌کند؛ بدین ترتیب که این توالی و تعدد صفات اگرچه به اطالهٔ سخن می‌انجامد، از این طریق باعث تداعی و نمایش بهتر موصوف می‌شود.

۲-۳-۱-۲) جانشین‌سازی نقشی

در چنین شرایطی با جابه‌جایی نقش عناصر سازندهٔ یک جمله، جمله‌ای جدید پدید می‌آید که با جملهٔ نخست در توازن نحوی است. مشخص است که در جانشین‌سازی نحوی، تکرار واژگانی نیز پدید خواهد آمد ولی از آنجا که امکان تکرار واژگانی در چنین نمونه‌هایی متضمن حفظ ساخت نحوی جمله است، تحلیل توازن‌هایی از این دست در سطح نحوی ممکن می‌نماید. صنعت «طرد و عکس» یا «قلب مطلب» گونه‌ای از جانشین‌سازی نقشی است که دو نمونه از این صنعت در زیر آمده است:

نبشتم نامه در حال چنین زار　　که جان از تن، تن از جان بود بیزار

Archive of SID

www.SID.ir

(همان: ٦٣)

در مصراع دوم نمونهٔ بالا، ابتدا «جان» مسند و «تن» متمم جمله است، اما در ادامه «تن» مسند و «جان» متمم جمله می‌شود و نقش این دو جانشین یکدیگر شده است؛ در حالی که آرایش جمله ثابت مانده است.

نه موبد بیند از من شادکامی نه من بینم ز موبد نیکنامی

(همان: ۷۲)

در مصراع اول نمونهٔ بالا، «موبد» فاعل و «من» متمم جمله است و در مصراع دوم، نقش این دو جانشین یکدیگر شده است.

۳) کارکردهای تکرار در ویس و رامین

آنچه در این بخش شایان توجه است، کارکردهای و نقش‌هایی است که این تکرارها در منظومهٔ ویس و رامین بر دوش می‌کشند. می‌توان گفت اهمیت تکرار تنها به خود واژه یا مجموعهٔ واژگان در چهارچوب شعر نیست، بلکه تکرار دارای درون‌مایه‌ای است که نشان از دلالت‌های روانی و انگیزشی شاعر دارد و این مضامین، الهام‌یافته از بافت شعری است و در سیاق آن ظهور می‌یابد؛ چراکه اگر غیر از این بود، تکرار از بعد زیباشناختی خارج می‌شد و در قالب زیاده‌گویی و حشو از رونق و اعتبار می‌افتاد. بنابراین، تکرار تأثیر عمده‌ای در بهینه‌سازی معنا و پختگی آن دارد و در گیرایی مخاطب بسیار مؤثر است. مسلماً کارکردهای تکرار از جنبه‌های مختلف زبانی، موسیقایی، بلاغی و... قابل‌بررسی است که در ادامه، به مهم‌ترین کارکردهای تکرار در کلام فخرالدین اشاره می‌شود.

۳-۱) خوش‌آهنگی

تولید موسیقی ویژه و دلپذیر در اشعار عاشقانه و احساسی از جمله ابزارها و ادوات بنیادی و اصلی به شمار می‌آید که این مهم، با صنعت تکرار در ویس و رامین حاصل شده است.

چنین حال و چنین مال و چنین جای دلاویز و دل‌افروز و دلارای

(همان: ۲۸۳)

در بیت بالا آنچه سبب شده خواننده از خوانش بیت لذت ببرد، علاوه بر ایجاز و فشردگی بیت در بیان زندگی و روزگار گذشتهٔ رامین، ریتمیک و موسیقایی بودن آن است که نتیجهٔ کاربرد همگونی ناقص در گروه‌های اسمی «چنین حال، چنین مال، چنین جای» و همچنین «دلاویز، دل‌افروز، دلارای» است و با نگاهی کوتاه به منظومهٔ ویس و رامین به وضوح می‌توان به کاربرد بسیار صنعت تکرار به شکل عامدانه و آگاهانه در جهت افزایش موسیقی و طنین خوش سخن پی برد.

۳-۲) بیان عاطفه و احساس

این هدف کاربرد گسترده و وسیعی در منظومهٔ غنایی ویس و رامین دارد و همواره میان گفت‌وگوهای عاشق و معشوق و روابط عاطفی آنها تکرار بیشتر به چشم می‌خورد.

منم گل‌برگ گل‌بوی گل‌اندام گلم چهره گلم گونه گلم نام

(همان: ۲۳۹)

فخرالدین، در بیت بالا، با بینشی صحیح برای القای عاطفه و احساس «گل»، بانوی گوراب، به رامین با تکرار بسیار واژهٔ گل در پی برانگیختن عشق رامین است و همان‌طور که گل از لطافت و زیبایی خاصی بهره‌مند است، هدف شاعر نیز از تکرار این واژه بیان زیبایی و برقرای عاطفه میان این دو شخصیت است که با زیبایی هرچه بهتر همگونی کاملی برای رسیدن به این هدف ایجاد شده است.

۳-۳) القای معانی

Archive of SID

www.SID.ir

تکرار نه‌تنها بر برونه و موسیقی شعر که بر محتوا و معنای آن نیز تأثیرگذار است و معنا را ملموس‌تر و آشکارتر در ذهن خواننده مجسم و معنایی تازه به او منتقل می‌کند.

دل از دل دور گشت و یار از یار　　غم اندر غم فزود و کار در کار

(همان: ۳۰۵)

در مصراع دوم، تکرار کامل واژه‌های «غم» و «کار» سنگینی و وسعت مصیبت را به‌خوبی القا می‌کند؛ به گونه‌ای که در بیان افزایش سختی کار و افزوده شدن کاری بر کار دیگر و گره افتادن در جریان امور، امروزه نیز به گونه‌ای تمثیلی و ملموس از این جملهٔ «کار بر کاری افزوده شدن» استفاده می‌شود. بنابراین، با استفاده از تکرار یک واژه نیز می‌توان معنایی عمیق را به طور ملموس‌تر و آشکارتر در ذهن خواننده مجسم و تداعی کرد.

۳-٤) تأکید بر معنایی خاص

این هدف نیز کاربرد برجسته‌ای در ویس و رامین دارد، به‌ویژه در بخش نامه‌نگاری‌های عاشقانهٔ ویس به رامین، از زبان ویس چندین بیت، همانند بیت زیر، کاربرد یافته است.

همی گویم به پاسخ تا به جاوید　　به امیدم به امیدم به امید

(همان: ۲٦۹)

ویس در نامه‌نگاری‌های خود برای اینکه امیدواری و استواری خود را در رسیدن به رامین به اثبات برساند، چندین جای واژهٔ «امید» و مشتقات آن را تکرار می‌کند تا جای هیچ گونه تردید و سؤالی را برای مخاطب باقی نگذارد.

گهی گویم چو خواهم از تو درمان　　پشیمانم پشیمانم پشیمان

(همان: ۳۰٦)

۳-۵) ایجاد وحدت بین شاعر و مخاطب

وقتی خواننده در یک شعر می‌تواند پس از یک بیت در موقعیتی خاص، کلمه یا عبارتی را حدس بزند، خواه ناخواه خود را با شاعر در آفرینش شعر، شریک می‌پندارد و لذت بیشتری می‌برد. در این حالت، شنونده در متن ماجراست؛ پس شعر تأثیر بیشتری بر او خواهد داشت (متحدین، ۱۳٥٤: ٥۱۷). اگر تکرار از نوع گروه یا جمله باشد، این اتحاد و هماهنگی بین شاعر و مخاطب بیشتر می‌شود. برای مثال در ابیات زیر جملهٔ «هر آن روزی که بنشستی» تکرار شده است و خواننده به‌سادگی، پس از شروع شعر، می‌تواند حضور این عبارت را در بیت بعد حدس بزند.

هر آن روزی که بنشستی به طارم　　به طارم در تو بودی باغ خرّم

هر آن روزی که بنشستی به گلشن　　به گلشن درنگشتی ماه روشن

هر آن روزی که بنشستی به ایوان　　به ایوان در نبودی تاج کیوان

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰٤)

نمونهٔ این کارکرد تکرار در ابیات ویس و رامین بسیار است؛ به گونه‌ای که در آنها مخاطب چشم به راه تکرار مجدد عبارت و جملهٔ مورد نظر است. بدین سان، تکرار باعث ایجاد هماهنگی بین شاعر و مخاطب می‌شود و به نوعی، سهم خواننده را در شعر بیشتر می‌کند. در اینجا لازم به ذکر است که نمونه ای از این کارکرد در کتاب های بلاغی ذیل عنوان صنعت «ارصاد و تسهیم» آمده است؛ یعنی بافت سخن به نحوی باشد که خواننده یا شنونده قبل از آوردن کلمهٔ آخر، آن را حدس بزند و در سرودن شعر سهیم شود (همایی،۱۳٦۷: ۲۲۷)؛ برای مثال:

خداوندم تویی من بندهٔ بند　　مرا شاهی تو دادی ای خداوند

(همان: ۳۷٤)

در این بیت، با توجه به واژه‌های «خداوند، شاه، بنده» و بافت شعر، مخاطب جز کلمهٔ «خداوند» در پایان بیت کلمهٔ دیگری به

Archive of SID

www.SID.ir

ذهنش خطور نمی‌کند و به همین سبب هم در سرودن شعر سهیم می‌شود و هم از آن لذت بیشتری می‌برد. در ضمن، این بیت دارای صنعت ردالعجز علی‌الصدر است؛ یعنی کلمهٔ «خداوند» که در صدر و ابتدای جمله است، عیناً در عجز و پایان بیت آورده شده که زیبایی آن را دو چندان کرده است.

۳-٦) توضیح و تفسیر مضمون شعر

گاهی تکرار جنبهٔ تفسیری پیدا می‌کند و در جایگاه ابزاری برای تبیین و توضیح بیشتر و روشن شدن مقصود شاعر به کار می‌رود. گویی شاعر قصد توضیح و جا انداختن مطلبی را برای مخاطب دارد که با تکرار یک واژه یا گروه یا جمله به این هدف دست می‌یابد. در شعر فخرالدین، این‌گونه استفاده از تکرار درخور توجه است؛ برای مثال، در ابیات زیر و چندین بیت بعد که برای رعایت اختصار از ذکر آنها پرهیز شده است، فخرالدین ابتدا در مصراع اول مضمونی را از زبان شهرو بیان می‌کند و سپس در مصراع دوم با تکرار جملهٔ «که مانده نیست» آن مضمون را توضیح و تفسیر می‌کند و هدف خود را از بیان جملهٔ اول در جملهٔ بعد آشکار می‌سازد. در واقع، تکرار همین جمله است که روشنگر مفهوم کل بیت‌ها شده و مصرع دوم چرایی و توضیح مصرع اول است.

شکر اکنون بود خوش‌طعم و شیرین — که مانده نیست آن یاقوت رنگین
به باغ اکنون ببالد سرو و شمشاد — که مانده نیست آن شمشاد آزاد
کنون خوشبوی باشد مشک و عنبر — که مانده نیست آن دو زلف دلبر
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰۳)

۳-۷) ایجاد خلاقیت و باروری معنا

برای مثال، دیده می‌شود مصراع یا بیتی تکرارشونده در سطح شعر، در پایان داستان دوباره ذکر می‌شود و علاوه بر تأکید و برجسته‌سازی آن، خواننده را با نوعی رهاشدگی در معنا روبه‌رو می‌سازد و ذهن او را به تفکر بیشتر دربارهٔ آن مصراع یا بیت وامی‌دارد. این تکرار باعث ایجاد حرکتی دورانی در شعر می‌شود و مخاطب را غیرمستقیم به آغاز داستان ارجاع می‌دهد و از او می‌خواهد تا برای درک عمیق‌تر شعر آن را دوباره بخواند. از سوی دیگر، تکرار این مصراع یا بیت کانونی در پایان داستان، خواننده را با توقف ناگهانی شعر در جایی حساس روبه‌رو می‌کند؛ چراکه در روند تکاملی شعر، این مصراع یا بیت است که باعث باروری معنا در دیگر ابیات می‌شود. اکنون پایان‌پذیری داستان با همان مصراع یا بیت، نوعی خلأ ذهنی برای خواننده به وجود می‌آورد که باعث می‌شود، خواننده در غیاب شاعر، به فعالیت ذهنی بپردازد (نیکوبخت و بیرانوندی، ۱۳۸۳: ۱۳۸). نمونه‌های چنین تکراری را می‌توان در ویس و رامین مشاهده کرد که در چندین بخش از شعر، یک یا دو بیت از آغاز داستان در پایان نیز تکرار می‌شود؛ برای مثال، فخرالدین از بخش «آگاهی یافتن موبد از رامین و رفتن او در باغ» تا بخش «رفتن دایه به گوراب نزد رامین» که نزدیک به هزار بیت می‌شود، ابیات و مصراع‌های خط‌کشیده‌شده در زیر را چندین بار تکرار کرده است.

بدان روزی که از تو شد چه نالی — وزآن روزی که نامد چه سگالی
چه باید رفته را اندوه خوردن — همان نابوده را تیمار بردن
اگر حکم خدا دیگر نگردد — به اندُه بردن از ما بر نگردد
چه باید بیهده اندوه خوردن — همان نابوده را تیمار بردن
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۱۹– ۲۲۳)

بشد رامین و در گوراب زن کرد — پس آنگه مژدگان نامه به من کرد
که من گل کشتم و گل پروریدم — ز مورد و سوسن خیری بریدم
صبوری چون کنم بر سر بریدن — خموشی چون کنم بر دل دریدن

Archive of SID

www.SID.ir

چه دانی زین بتر کاو رفت و زن کرد — پس آنگه مژده را نامه به من کرد
که من گل گشتم و گل پروریدم — ز مورد و نرگس خیری بریدم
(همان: ۲۴۹-۲۵۷)

۳-۸) ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید

تکرار می‌تواند باعث بروز و پرورش معانی و ترکیبات جدید در ذهن شاعر شود؛ وقتی کلمه یا عبارتی در یک شعر، پی‌درپی تکرار می‌شود، مضمون‌هایی جدید متناسب با آن در ذهن شاعر نقش می‌بندد. به عبارت دیگر، شاعر در حرکت ذهنی خود در شعر، با تکرار کردن، به مضامین یا تعبیراتی تازه دست می‌یابد؛ برای مثال، فخرالدین با تکرار «دریغا ویس من» در آغاز مجموعه‌ای از ابیات به خلق مضامین و تعبیراتی جدید، همچون «بانوی ایران، خاتون توران، مهر خراسان، ماه کهستان، امید شاهان و ...» دربارهٔ ویس، کشانده می‌شود.

دریغا ویس من بانوی ایران — دریغا ویس من خاتون توران
دریغا ویس من مهر خراسان — دریغا ویس من ماه کهستان
دریغا ویس من امید شاهان — دریغا ویس من اورنگ ماهان
(همان: ۲۰۳)

می‌بینیم که با تکرار یک عبارت، تخیلات شاعر برانگیخته می‌شود و هر بار توصیفی جدید ارائه می‌شود.

۳-۹) تأکید بر حس درونی شاعر

گاهی تأکید ورزیدن بر انتقال یک احساس موجب ایجاد تکرار می‌شود؛ بدین گونه که شاعر برای القای ذهنیات خود به مخاطب، دست به تکرار واژه یا عبارت می‌زند. آنچه مسلم است اینکه با تلقین و تکرار، نه‌تنها می‌توان عواطف لطیف و زودگذر، بلکه اعتقادات دیرپای مقاوم را در ذهن‌ها رسوخ داد و تثبیت کرد (متحدین، ۱۳۵٤: ۵۰۹). «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۸۹)؛ برای مثال، فخرالدین با تکرار عبارت «خوشا ویسا» به‌خوبی حس عاشقانه و تأسف و حسرت از تجربهٔ ناکام عشقی خود را در ابیات زیر به خواننده القا می‌کند.

خوشا ویسا نشسته پیش رامین — چنان کبک دری در پیش شاهین
خوشا ویسا نشسته جام بر دست — هم از باده هم از خوبی شده مست
خوشا ویسا به کام دل نشسته — امید اندر دل موبد شکسته
خوشا ویسا به خنده لب گشاده — لب آنگه بر لب رامین نهاده
خوشا ویسا به مستی پیش رامین — ز عشقش کیش همچون کیش رامین
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۵٦)

در واقع، شاعر به روزگار وصال ویس و رامین با دیدی اندوه‌بار و حسرت‌آمیز می‌نگرد؛ چراکه او در مسیر عشق آتشین خود، به کام دل و آسایش دست نیافت.

۳-۱۰) تداوم بخشیدن به فعل یا حالتی

یکی از کارکردهای تکرار بیان دوام عمل یا حالتی است که شاعر از آن حرف می‌زند. این تداوم با تکرار «فعل» بیشتر نمود می‌یابد؛ زیرا در یک ساختار کلامی، این فعل است که بار اصلی معنا و احساس را بر دوش دارد (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۸۹). بنابراین، تکرار فعل در شعر، علاوه بر زیباآفرینی، تأکید بر تداوم و استمرار عمل یا حالتی را نیز القا می‌کند؛ برای مثال، فخرالدین با تکرار فعل در بیت زیر «سخن گفتن مستمر و پی‌درپی» را به‌خوبی بیان کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

نـــدادش پاســـخ و بـــا مـــن برآشـــفت چنین گفت و چنـین گفـت و چنـین گفـت
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۰۱)

در دو بیت زیر تکرار فعل به جهت تکیه و تأکید و تداوم معنی صورت گرفته است:

شـــنیدم پنـــد خوبـــت را شـــنیدم بریـــدم زیـــن دل نـــادان بریـــدم
(همان: ۲۶۶)

چـــه مایـــه ســـختی و خـــواری کشـــیدم بفرجـــام از تـــو آن دیـــدم کـــه دیـــدم
(همان: ۲۶۳)

اغلب فعل‌های مکرر ویس و رامین با ساخت ماضی و در معنی تأکید به کار می‌روند و ساخت ساده‌ای دارند. در میـان مقولـه-های زبانی ویس و رامین تکرار فعل بسیار معمول است و دیگر آنکه بسیاری از این مکررها در پایان مصراع‌ها به کار رفته است.

۳-۱۱) ایجاد مدخل‌های متعدد در طول شعر

در واقع، تکرار مصراع یا جمله‌ها، باعث ایجاد مدخل‌هایی متعدد در طول شعر می‌شود؛ یعنی آغازگـاه شـعر از یـک نقطـه بـه چندین نقطه افزایش می‌یابد؛ برای مثال، فخرالدین با تکرار جملهٔ «شوم با باد گویم»، «شوم با ماه گویم» و «شوم با مهر گـویم» کـه در فواصل مختلف شعر تکرار شده است و هر بار تکرار این جمله شروعی دوباره را برای شعر و خـوانش خواننـده ایجـاد کـرده است.

شـــوم بـــا بـــاد گـــویم تـــو همـــانی کـــه بـــوی از ویـــس مـــن بـــردی نهـــانی
بـــه حـــق آن کـــه بـــو از وی گرفتـــی هـــر آن گـــاهی کـــه بـــر زلفـــش برفتـــی
مـــرا در خـــون آن بـــت بـــاش یـــاور هـــــلاک از دشـــــمنان او بـــــرآور
شـــوم بـــا مـــاه گـــویم تـــو همـــانی کـــه بـــر ویســـم حســـد بـــردی نهـــانی
بـــه حـــق آن کـــه بـــودی آن دلارام تـــو را انـــدر جهـــان هـــم چهـــر و هـــم نـــام
مـــرا یـــاری ده انـــدر خـــون آن مـــاه کـــه مـــن خـــونش همـــی خـــواهم ز بـــدخواه
شـــوم بـــا مهـــر گـــویم کامکـــارا بـــه نـــام خـــویش یـــاور بـــاش مـــا را
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰۴)

۳-۱۲) القای معنای خاص از طریق تکرار واج‌ها

آواهای شعر علاوه بر نقشی که در زیبایی موسیقایی شعر دارند، گاه هماهنگ با بقیهٔ واحدها، خـود القـا کننـدهٔ معنـی و بـدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز، زیباآفرین و بیانگر عواطف هستند. در چنین حالتی است که شاعر بـا انتخـاب واژه‌هـایی که دارای حروف خاصی هستند، تصاویر و معنای خاص را القا می‌کند (صهبا، ۱۳۸٤: ۹٤)؛ برای مثال، در بیت زیـر، فخرالـدین بـا تکرار واج «س» در مصراع نخست، علاوه بر اینکه احساس حسرت را به ذهن خواننده می‌رساند، سایش و فرسودگی قامت رامین را پس از گذشت هشتاد و سه سال از عمر او به مخاطب القا می‌کند.

ســـر ســـرو ســـهی شـــد باشـــگونه دو تـــا شـــد پشـــت او همچـــون درونـــه
(همان: ۳۷۸)

همچنین، در این بیت با تکرار واج «ش» صدای خمیدگی و افتادگی قامت رامین در کنار تکرار واج «س» با وضوح بیشتری بـه ذهن خواننده انتقال داده می‌شود. البته این کارکرد تکرار، همان‌طور کـه در بخـش تـوازن واجـی گفتـه شـد، یکـی از شـگردهای فخرالدین در افزایش موسیقی کلام و القای معنای ثانویه به شمار می‌آید. در واقع، آواها ارزش معنایی والایی دارند که ایـن ارزش معنایی، گاه برگرفته از ویژگی‌های فیزیکی (طبیعی) و گاه برگرفته از ویژگی‌های شـنیداری اسـت. گـاه ایـن ارزش‌هـا در تـداعی

Archive of SID

www.SID.ir

شباهت‌ها رخ می‌نماید؛ مانند تشابه حرف «س» در بیت بالا در سایشی بودن (مفتاح، ۱۹۹۲: ۳۵).

٤- نتیجه

با توجه به مطالب مطرح‌شده می‌توان گفت شاعران هرچقدر در حوزه زبان و واژگان تسلط بیشتری داشته باشند، ابزار آفرینش‌های هنری بیشتری در اختیار دارند و آنچه باعث شده است، شعر فخرالدین را متمایز و برجسته کند، تسلط کامل وی بر زبان و واژگان و درنگ و باریک‌بینی او در ساختمان واژگان و پیوند و اشتراک واک‌های آنهاست که این امر موسیقی درونی و بیرونی و معنوی زیبایی را در کنار احساسات لطیف عاشقانه در ابیات منظومهٔ ویس و رامین به وجود آورده است. توازن واجی علاوه بر موسیقی گوش‌نوازی که در ابیات ویس و رامین ایجاد می‌کند، نوعی معنای ثانوی در تأکید معنی بیت یا شعر نیز القا می‌کند. همچنین، فخرالدین در توازن هجایی و انتخاب الگوی هجایی خاص، بحر هزج را برای منظومهٔ ویس و رامین برگزیده است که کاملاً با زمینه عاشقانه، هیجانی، احساسی کلام متناسب است. فخرالدین گرگانی انواع تکرار را در سطوح مختلف آوایی، واژگانی و نحوی در منظومهٔ ویس و رامین بسیار رعایت کرده است و با دقت و ظرافتی که در به‌کارگیری قاعدهٔ تکرار در همهٔ سطوح کلام داشته است، زیباترین و هنرمندانه‌ترین صنایع بلاغی به‌ویژه صنایع لفظی را در سراسر منظومهٔ خود به نمایش گذاشته است و از این طریق معنا و مفهوم شعری خود را با تأکید، وضوح، تنوع و لذت بالاتری به مخاطب ارائه می‌کند.

وی از تکرار به عنوان ابزاری هنری، کارکردهای مختلف ادبی اعمال کرده است؛ از یک سو با ارائه یک پوشش عاطفی، معنا و مفهوم نهفته در شعر را برجسته می‌سازد و از احساس مبهم نهفته در آن ادراکی متمایز به دست می‌دهد. از طرف دیگر، تجسم مفاهیم و مضامین شعری، تداعی عواطف و هیجانات و همچنین بیان روایی و طرح داستانی شعر و در نتیجه برای تداعی و نمایش افعال و اعمال دراماتیک و عاشقانه، انواع تکرار شاعر را در وصول واقعیت عینی مدد می‌رسانند. از طرف دیگر، شاعر به وسیلهٔ تأثیر تکرارهای کلامی و کارکرد زیباشناسی آنها، اتحاد و انسجامی میان موسیقی و مفاهیم شعری و تمامی امکانات مختلف شعری ایجاد کرده است. در نهایت، باید گفت که انواع تکرارها جزء ذات و جوهرهٔ ابیات ویس و رامین محسوب می‌شود که به هیچ روی امکان حذف آنها نیست؛ چراکه با حذف عبارت تکراری، چیزی دیگر از شعر باقی نمی‌ماند.

منابع

١. اخلاقی، اکبر (١٣٧٦). *تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار*، تهران: فردا.

٢. جرجانی، عبدالقاهر (١٣٦٨). *دلایل‌الاعجاز فی‌القرآن*؛ ترجمه و تحشیه سید محمد رادمنش، مشهد: آستان قدس رضوی.

٣. خلیلی جهان‌تیغ، مریم (١٣٨٠). *سیب جان*، چ١، تهران: سخن.

٤. رادفر، ابوالقاسم (١٣٦٨). *فرهنگ بلاغی-ادبی*، چ١، تهران: اطلاعات.

٥. روحانی، مسعود (١٣٩٠). بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر (با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)، *مجلهٔ بوستان ادب*، سال ٣، شمارهٔ ٢، شماره پیاپی ٨، ١٦٨-١٤٦.

٦. روحانی، مسعود و عنایتی قادیکلایی، محمد (١٣٩١). تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور، *فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، سال ٢٠، شمارهٔ ٧٣، ١٢٨-١٠٠

٧. زرقانی، سیدمهدی (١٣٨٣). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، چ١، تهران: نشر ثالث.

٨. شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٧٩). *موسیقی شعر*، چ٦، تهران: آگاه.

٩. شمیسا، سیروس (١٣٨٦). *نگاهی تازه به بدیع*، چ٢، تهران: نشر میترا.

١٠. صفوی، کورش (١٣٨٤). *نگاهی به ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی*. تهران: انجمن شاعران ایران.

Archive of SID

www.SID.ir

۱۱. ـــــــــــــ (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد۱و۲ (نظم و شعر)، چ ۳، تهران: سوره مهر.

۱۲. صهبا، فروغ (۱۳۸٤). مبانی زیباشناسی شعر، *مجلهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز*، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۳، شماره پیاپی ٤٤، ۱۰۹-۹۰

۱۳. علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*، چ۱، تهران: فردوس.

۱٤. فرشیدورد، خسرو (۱۳۸٤). *دستور مفصل امروز*، چ۲، تهران: سخن.

۱۵. قویمی، مهرنوش (۱۳۸۳). *آوا و القا رهیافتی به شعر اخوان ثالث*، تهران: هرمس.

۱٦. کرمی، محمدحسین و حسامپور، سعید (۱۳۸۳). واج آرایی و تکرار در شعر خاقانی، *دو فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۳، ۱٦۱-۱۳۷.

۱۷. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۰). *زیباشناسی سخن پارسی* (معانی)، چ ۱، تهران: نشر مرکز.

۱۸. گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۳۷). ویس و رامین، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: بنگاه نشر اندیشه.

۱۹. متحدین، ژاله (۱۳۵٤). تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن، *مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، سال ۱۱، شمارهٔ ۳، ٤۸۳-۵۳۰.

۲۰. مشهدی، محمدامیر و طاهری، زهرا (۱۳۹۲). تکرار و تداعی، ویژگی سبکی نظامی در منظومهٔ خسرو و شیرین، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال ٦ ، شمارهٔ ۲ ، شماره پیاپی ۲۰، ۳۸۱-۳٦۳ .

۲۱. مفتاح، محمد (۱۹۹۲). *التحلیل الخطاب‌الشعری* (استراتیجیه التناص)، ط۳، بیروت: المرکز الثقافی العربی.

۲۲. ناصرخسرو (۱۳٦۸). *دیوان اشعار*، چ۳، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.

۲۳. نیکوبخت، ناصر و بیرانوندی، محمد (۱۳۸۳). معناشناسی و هویت ساختار در شعر نیما یوشیج، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، شمارهٔ ۵، ۱٤٦-۱۳۱.

۲٤. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳٦۹). *وزن و قافیهٔ شعر فارسی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۵. ـــــــــــــ (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیباشناسی*، چ۱، تهران: دوستان.

۲٦. وفایی، عباسعلی (۱۳۸۸). تکرار مقوله‌های زبانی (در غزلیات شمس). *فصلنامه زبان و ادب پارسی*، شماره ۳۹، ۵٦-٤۲.

۲۷. هاشمیان، لیلا و شریف‌نیا، فردین (۱۳۹۳). بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی، *نشریهٔ ادب و زبان*، سال ۱۷، شمارهٔ ۲٦، ۳۸۲-۳٦۰ .

۲۸. همایی، جلال‌الدین (۱۳٦۷). *فنون بلاغت و صناعت ادبی*، چ٤، تهران: هما.

Archive of SID

www.SID.ir