

نشریه ادبیات پایداری

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوم، شماره سوم، پاییز ۱۳۸۹

سال دوم، شماره چهارم، بهار ۱۳۹۰

موسیقی درونی در شعر پایداری

(نمونه شعر فرید «قادر طهماسبی») * (علمی - پژوهشی)

دکتر محمود براتی
دانشیار دانشگاه اصفهان
مریم نافلی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی

چکیده

از جمله جلوه‌های مختلف موسیقی شعر می‌توان به موسیقی درونی آن اشاره کرد. موسیقی درونی حاصل هماهنگی و ترکیب کلمات و ظنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر است. بسیاری از آرایه‌هایی که تحت عنوان موسیقی درونی مورد بررسی قرار می‌گیرند، در حقیقت زیرمجموعه آرایه تکرار است؛ آرایه‌هایی نظیر جناس، ردالصدر علی العجز، ردالعجز علی - الصدر، واج آرای، طرد و عکس و... همگی از نوعی تکرار حکایت می‌کنند. قادر طهماسبی، متخصص به فرید، از شاعران معاصر انقلاب و دفاع مقدس است. در طول سال‌های ۱۳۸۵ و ۱۳۸۶، سه دفتر شعر با عنوان پری ستاره‌ها (مجموعه غزل)، پری بهانه‌ها (مجموعه مثنوی) و پری شدگان (مجموعه اشعار نیمایی) از او به چاپ رسید. در این مقاله سعی شده است که اشعار فرید در این سه دفتر، از نظر موسیقی درونی مورد بررسی قرار گیرد. در آثار فرید، تکرار به عنوان رکن اساسی موسیقی درونی با جلوه‌های مختلف، نمود قابل توجهی دارد تا آنجا که می‌توان چنین نتیجه گرفت که تکرار، علاوه بر غنای موسیقی درونی اشعار او و ایجاد نوعی وحدت در محور عمودی اشعار، از جمله مشخصه‌های بارز سبکی اشعار فرید نیز به شمار می‌آید. پی بردن به سبک شخصی شاعر و چه بسا آشکار کردن سبک دوره، از جمله ثمرات و اهدافی است که از رهگذر بررسی و تحلیل بسامد و فراوانی این شکرده هنری در شعر فرید حاصل می‌شود.

واژگان کلیدی

فرید، موسیقی درونی، تکرار.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۱۰/۱۸ تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۰/۴/۵

نشانی پست الکترونیک نویسنده: mbk@ltr.ui.ac.ir

maryam_nafeli@yahoo.com

مقدمه

قادر طهماسبی، متخصص به فرید، از جمله شاعران انقلاب و هشت سال دفاع مقدس است که در نهم شهریور ۱۳۳۱ در میانه به دنیا آمده است. دبستان و دبیرستان را در همین شهر پشت سر گذاشته و تحصیلات خویش را تا مقطع کارشناسی در رشته روانشناسی ادامه داده است. اقامت‌های کوتاه و بلندی در شهرهای شیراز، مشهد، زاهدان، کرمان، یزد، اردکان و تبریز داشت. پس از آن در اصفهان ساکن شد و با مراکز چون کانون پرورش فکری کودکان، هنرستان هنرهای زیبا، امور تربیتی، آموزش و پرورش، ستاد تبلیغات جنگ، انجمن‌های ادبی، بنیاد شهید، ارشاد اسلامی، جهاد سازندگی، جهاد دانشگاهی و دانشگاه اصفهان همکاری کرد.

او در طول هفت سال فعالیت ادبی خویش در اصفهان (۱۳۶۱-۱۳۶۸)، چند داستان کوتاه نوشت و اشعاری به صورت پراکنده در مجلات، نشریات و گاه به مجموعه‌ها (از جمله مجموعه شکوفه‌های فریاد) منتشر کرد. فرید در سال‌های پس از جنگ به تهران مهاجرت کرد و به عنوان کارشناس شعر در حوزه هنری و بنیاد شهید به فعالیت پرداخت. او در این سال‌ها سه مجموعه شعر با عنوان «عشق بی غروب»، «گزینه‌های ادبی نیستان» و «روزی به رنگ خون» را منتشر کرد.

در سال ۱۳۸۵ دو مجموعه «پری ستاره‌ها» (مجموعه غزل)، «پری شدگان» (مجموعه اشعار نیمایی)، در سال ۱۳۸۶ «پری بهانه‌ها» (مجموعه مثنوی) و در سال ۱۳۸۷ «ترینه» (گزیده اشعار) را منتشر کرد. از فرید به عنوان شاعر انقلاب و دفاع مقدس، بارها تجلیل شد که از آن میان می‌توان به تجلیل او در جایزه هفته دفاع مقدس و جایزه مسابقه سطرهای سرخ و جشنواره بین‌المللی شعر فجر اشاره کرد. (طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۲۱-۲۶ و محمدی، ۱۳۸۵: ۱-۳ و طهماسبی، ۱۳۸۷: ۴۲۹-۴۳۴).

موسیقی بیرونی، کناری، معنوی و درونی، از جلوه‌های مختلف موسیقی شعر به شمار می‌آید. موسیقی درونی، حاصل هماهنگی‌ها و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حروف دیگر است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۵۱) آنچه در حوزه این موسیقی قرار می‌گیرد، آرایه‌هایی نظیر انواع جناس،

نشریه ادبیات پایداری / ۶۳

ردالصدر، ردالعجز، واج آرایسی، طرد و عکس و... است. در بررسی موسیقی درونی، آرایه تکرار از نقشی ویژه و بسزا برخوردار است تا آنجا که آرایه‌های حوزه موسیقی درونی، همگی زیرمجموعه‌ای از آرایه تکرار به شمار می‌روند. بررسی موسیقی درونی اشعار فرید، علاوه بر معرفی و شناخت ادب انقلاب و دفاع مقدس، یکی از شاخصه‌های سبکی این شاعر انقلاب را جلوه‌گر می‌سازد. واج آرایسی پراکنده، طرد و عکس، انواع جناس، تکرار واژه در طول یک بیت، تکرار مصراع در طول قالب شعری، تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات، ردالصدر علی العجز، ردالعجز علی الصدر، هم‌آغازی، هم‌پایانی، هم‌پایان و آغازی جلوه‌های مختلف تکرار در اشعار فرید است. با بررسی سه دفتر پری‌ستاره‌ها، پری‌بهانه‌ها و پری-شدگان درمی‌یابیم که تکرار، یکی از شاخصه‌های سبکی اشعار فرید است.

پیوند شعر و موسیقی

موسیقی در تعریف ابن سینا، عبارت است از «بخشی از دانش ریاضیات که در آن از احوال نغمه‌ها، به لحاظ هماهنگی یا عدم هماهنگی، و از احوال ازمه موجود در فواصل نغمه‌ها، بحث می‌شود تا دانسته شود که لحن چگونه تألیف می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۹۴)

برای موسیقی و شعر، ویژگی‌ها و اشتراکات زیادی برشمرده‌اند. ناتل خانلری در مقایسه‌ای میان شعر و موسیقی، غرض هر دو را ایجاد حالتی دانسته و صوت را مایه کار هر دو به شمار می‌آورد، با این تفاوت که در موسیقی، صوت‌های آن به حسب نسبت زیر و بمی نغمه و به حسب وقوع در زمان‌های متساوی، ضرب و وزن را ایجاد می‌کند و در شعر، ترتیب صوت‌های ملفوظ به حسب دلالت، صورت‌های گوناگونی را به ذهن القا می‌کند. ناتل خانلری شیوه کار شعر و موسیقی را نیز همانند می‌داند؛ در هیچ یک ترتیب و توالی مقدمات برای حصول نتیجه، لازم نیست بلکه جنبش و نشاطی لازم است. ایشان در بیان تفاوت شعر و موسیقی به حالات ناشی از هر کدام اشاره می‌کند؛ حالات القا شده از موسیقی بسیار کلی و مبهم است زیرا در موسیقی به ازای صوت‌ها، معانی خاصی نیست

ولی در شعر، بیان حالات، دقیق‌تر و صریح‌تر از موسیقی است زیرا هر دسته از اصوات، در بردارنده معانی خاصی است ولی از آنجا که شاعر در ترکیب اصوات باید تابع حدود و قیود باشد، محدودیتی خاص دارد. (ناتل خانلری، ۱۳۳۳: ۱۷-۱۹).

نزد تمام ملّت‌ها، موسیقی از جایگاه مشخص و متمایزی برخوردار است تا آنجا که می‌توان آن را پدیده‌ای در فطرت آدمی قلمداد کرد. آمیزش طبیعی شعر و موسیقی در مراحل نخستین، خاص هیچ ملّتی نیست. اصولاً شعر برای این به وجود آمد که با آن تغنی شود. برای همین در زبانهای یونانی و لاتین از اصطلاح «شعر تغنی کرد» استفاده می‌کنند و اعراب نیز «آنشده شعرأ» را در همان معنی به کار می‌برند. در دوران اسلامی، شاعران برای خواندن شعرهایشان در دربار شاهان و خلفا، افرادی را استخدام می‌کردند و این امر از دلایل پیوستگی عمیق شعر و موسیقی است تا جایی که برخی بر این گمانند که بحور عروضی، یادگار باقیمانده الحان معروفی است از روزگاری که شعر و موسیقی با هم پیوند داشته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۵).

شعر، موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌ها و غنا، موسیقی الحان و آهنگ‌هاست. جمع میان شعر و موسیقی، جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است. ارسطو نیز شعر را زاینده دو نیرو می‌داند: غریزه محاکات و خاصیت درک وزن و آهنگ (همان: ۴۴). موسیقی شعر، دامنه پهنآوری دارد و می‌توان آن را از نخستین عوامل ایجادکننده رستاخیز کلمات در زبان و نظام واژه‌ها دانست. برخی بر این باورند که شعر و موسیقی، ابتدا در پیوندی محکم با یکدیگر بوده و سپس از یکدیگر جدا شده است. پس از اینکه بشر از دوران سادگی و ابتدایی به تمدن رسید، علاوه بر دگرگونی در مظاهر زندگی خویش، در شعر هم تحولاتی ایجاد کرد. برای نمونه شعر به فن تبدیل شد، اصولی را پذیرفت و از موسیقی جدا گردید: در نتیجه شاعران کوشیدند که شعر، موسیقی خاص خود را داشته باشد؛ یعنی کلمات به جای خود بنشینند، بی آنکه از آلات موسیقی کمک گیرد (همان: ۴۴ و ۴۵).

اگر شعر را همچون ساختار گرایان، رستاخیز واژه‌ها به شمار آوریم، مجموعه عوامل متعددی در این رستاخیز نقش دارد که می‌توان آنها را در دو گروه موسیقایی و زبان‌شناسیک جای داد. گروه موسیقایی به مجموعه عواملی گفته می‌شود

که زبان شعر را از زبان روزمره، به واسطه آهنگ و وزن متمایز می‌کند و از رهگذر نظام موسیقایی، موجب رستاخیز واژه‌ها می‌شود. عواملی که در سبک شناسی جدید، زبان و زبان‌شناسی امروز مطرح است، مثل استعاره، آرکائیسیم، حسامیزی و... در این گروه قرار می‌گیرد. (همان: ۱۰) موسیقی و آهنگ شعر، محدود به قالب عروض و بحور نیست بلکه در چگونگی پیوستگی کلمات با یکدیگر و ایقاع‌های شعر، موسیقی شگفت‌انگیزی احساس می‌شود که کم از موسیقی وزن نیست. برای شعر می‌توان جلوه‌هایی متعدد از موسیقی در نظر گرفت؛ موسیقی بیرونی، کناری، معنوی و درونی از جمله انواع موسیقی شعر است.

جلوه‌های مختلف موسیقی شعر

برای موسیقی شعر جلوه‌های مختلفی در نظر گرفته شده است:

الف) موسیقی بیرونی: موسیقی بیرونی همان وزن عروضی است، بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۵۱) از قدیمی‌ترین ادوار، اصطلاح شعر همراه با وزن به کار رفته است. افلاطون در رساله «ایون» از قول سقراط، مایه و محرک شاعری را الهام می‌شمارد و می‌گوید: «شاعران وقتی اشعار زیبایشان را می‌سرایند و در حال بیخودی هستند، آهنگ و وزن، ایشان را مفتون و مسحور می‌کند» (ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۱۳). ارسطو نیز در رساله شاعری خویش، شعر را مقابل نثر قرار می‌دهد و از شعر، سخن موزون اراده می‌کند؛ در نظر او نیز شعر از وزن جدا نیست، هر چند میان شعر و نظم تفاوت می‌گذارد. (همان: ۱۳ و ۱۴) خانلری قدیمی‌ترین تعریف از وزن را از آن شاگرد ارسطو، آریستوکسنوس تارنتومی در کتاب «اصول نغمه» می‌داند: «وزن نظم معینی است در ازمه» (همان: ۲۳).

ب) موسیقی کناری: موسیقی کناری شعر، مجموعه عواملی است که در نظم موسیقایی شعر، دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست؛ بر خلاف موسیقی بیرونی که در سراسر بیت و مصراع یکسان است. جلوه‌های موسیقی کناری، تنوع گسترده‌ای دارد و آشکارترین نمونه‌های آن قافیه و ردیف است (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱).

ج) موسیقی معنوی: در زبان ادبی، کلمات با نخ‌های متعددی به هم مربوط اند و این ارتباط و تناسب‌ها، چه لفظی و چه معنایی، از پیوستگی میان واژه‌ها به وجود می‌آید و نوعی هماهنگی در یک شبکهٔ مسنجم هنری (شعر) را به نمایش می‌گذارد. تمامی تقارن‌ها، تشابهات و تضادها که در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی قرار گرفته، در قلمرو حوزهٔ موسیقی معنوی است؛ به عبارتی دیگر، همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصرع، اجزای موسیقی معنوی آن اثر را تشکیل می‌دهد. بسیاری از صنایع معنوی بدیع مثل ایهام، مراعات النظیر، تضاد، تلمیح، حسامیزی، ایهام و... در حوزهٔ این موسیقی گنجانده می‌شود (همان: ۱۲ و ۱۳).

د) موسیقی درونی: «هماهنگی‌ها و نسبت ترکیبی کلمات و وطنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۵۱)، موسیقی خاصی را پدید می‌آورد که به آن موسیقی درونی گفته می‌شود. «جلوه‌های مختلف تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقولۀ موسیقی بیرونی و کناری نباشد، درحوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ به عبارتی دیگر، مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌هایی از این نوع موسیقی است». (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۱ و ۱۲) البته دامنهٔ این نوع موسیقی، بسیار گسترده‌تر از وزن و نظم است. موسیقی درونی در آرایه‌های مختلفی همچون جناس‌ها، ردالصدر، ردالعجز، تکرار، و ... متجلی می‌شود (جمالی: ۱۳۸۳: ۶۳).

موسیقی درونی در اشعار فرید

موسیقی درونی، تناسب و زیبایی را با تکرار نشانه‌های آوایی در محور همنشینی زبان ایجاد می‌کند و با آشنایی زدایی، به مخاطب لذت شنیداری می‌چشاند. استفاده از این اسلوب بیانی در مباحث زبانی و شیوه‌های بلاغی از اهمیت خاصی برخوردار است. انواع جناس‌ها و واج‌آرایی‌ها در بلاغت ایران و جهان، سابقه‌ای طولانی دارد و تحت عنوان جادوی مجاورت در مرکز توجه قرار می‌گیرد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۱۷). موسیقی معنوی علاوه بر زیبایی بخشی، بار معنی شعر را نیز به دوش می‌کشد موضوع «خیزید و خیز آرید که هنگام خزان است»

منوچهری یا «فغان از خم چرخ چاچی بخاست» فردوسی و نمونه‌های فراوان دیگر پیشتر مورد توجه قرار گرفته است (ر.ک: یوسفی، ۱۳۶۳: ۱۱۶-۱۱۸ و وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۳۵ و راستگو، ۱۳۸۲: ۲۲۳).

همانگونه که پیشتر نیز اشاره شد، بسیاری از آرایه‌هایی که تحت عنوان موسیقی درونی مورد بررسی قرار می‌گیرد، در حقیقت زیر مجموعه آرایه تکرار است؛ انواع جناس، ردّ العجز علی الصدر، ردّ الصدر علی العجز، طرد و عکس و... همگی از نوعی تکرار حکایت می‌کند. عقاید و نظریه‌های گوناگونی درباره تکرار بیان شده است. در گذشته بسیاری از ادباء، تکرار را نکویده‌اند؛ سعدی آنجا که درباره فصاحت سحبان وائل سخن می‌گوید، شرط فصاحت را تکرار نکردن سخن دانسته و آن را از جمله آداب ندیمان پادشاه می‌داند. خواجه نصیر نیز تکرار سخن را جایز نمی‌داند، مگر به ضرورت (جمالی، ۱۳۸۳: ۶۱) اما در بسیاری موارد، نه تنها تکرار ملال آور نیست بلکه مطلوب، شیرین و ضروری است. شمیسا درباره ارزش تکرار چنین می‌گوید: «تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست. صداهای غیر موسیقایی و نامنظم را که در آن تناوب و تکرار نیست، باعث شکنجه روح می‌دانند حال آنکه صدای قطرات باران که متناوباً تکرار می‌شود، آرام‌بخش است. قافیه و ردیف در شعر فارسی، تکرار است. انواع تکرار، چه در شعر قدیم و چه در شعر نو، دیده می‌شود و اصولاً تکرار را باید یکی از مختصات سبک ادبی قلمداد کرد» (شمیسا، ۱۳۷۱: ۶۳).

بسامد انواع تکرار در اشعار فرید، به حدّی است که می‌توان تکرار را از جمله مشخصه‌های بارز سبکی اشعار او به شمار آورد. جلوه‌های تکرار در اشعار فرید، متنوع، چشمگیر و گسترده است و از حدّ تکرار آشکار واژه‌ها فراتر می‌رود. وجود انواع تکرار در اشعار فرید، مانند تکرار مصراع در طول قالب شعر، تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات و.. گذشته از غنای موسیقی درونی، به ایجاد نوعی وحدت در محور عمودی اشعار نیز می‌انجامد. هر شاعر توانایی، در سرودن و آفرینش هنری، برای حسن ترکیب الفاظ تعمد و تأمل به خرج نمی‌دهد بلکه ذوق سلیم و

طبع هنرمند، بی‌اختیار از میان واژه‌ها مناسب‌ترین آنها را برمی‌گزیند.

در تاریخ ۱۳۸۸/۵/۲۴ مصاحبه‌ای از آقای طهماسبی به عمل آوردیم. یکی از سؤالات مطرح شده در این مصاحبه، دربارهٔ پیوند اعجاب‌انگیز موسیقی کلمات در اشعار ایشان بود. ایشان در جواب سؤال «در حوزهٔ موسیقی درونی، پیوند اعجاب‌انگیزی بین موسیقی کلمات اشعارتان وجود دارد، این برخاسته از طبع و قریحهٔ جوشان شعری شماست یا اینکه ناشی از دقت عمل و نکته‌سنجی شما در انتخاب واژه‌ها و کلمات است؟» چنین پاسخ دادند: «اگر بخواهم آگاهانه واژه‌ها را کنار هم بگذارم، آن شعر نمی‌شود، چیزی تصنعی می‌شود. این مسأله باید به خودی خود اتفاق افتد. شاعر اگر بیندیشد به موسیقی شعر که یک مصوت کوتاه را در کنار یک مصوت بلند قرار دهد یا چند واژه‌ای را به کار برد که چند حرف در آن تکرار شود، این تصنعی می‌شود. شعر روح شاعر را می‌کشد و می‌برد. قالب را خود محتوا انتخاب می‌کند. وقتی قالبی و حرفی و منظوفی برای گفتن داشتی، جای پای خودش را پیدا می‌کند، اگر استعداد ذاتی را داشته باشی. این گزینش کلمات کنار هم، آگاهانه نیست؛ لاف‌در کار من اینطور نبوده. در گزینش واژه، معتقدم شاعر باید مطالعه داشته باشد شاعر باید ۹۰٪ استعداد ذاتی داشته باشد؛ برخلاف داستان که اگر ۱۰٪ استعداد ذاتی داشته باشی ۹۰٪ اکتساب است اما در شعر برعکس است و آن ۱۰٪ برای سرودن شعر خیلی است. تمام کتاب‌های جهان را که بخوانی، آن ۱۰٪ تمام نمی‌شود تا ترکیبات و مضمون‌ها در برابر شاعر رژه نرود و شاعر به این سرسام و به این نقطه نرسد که کدام یک را انتخاب کند، شعر کم دارد... اوایل که من کار میکردم، یک حرف و یک مضمون را به چند صورت یادداشت می‌کردم و در آخر، چند تا را رها می‌کردم. وقتی حالت سرایش در من رخ می‌دهد، بلافاصله ممکن است ضبط را روشن کنم و اول آن را روی نوار بریزم و بعد آن را پیاده کنم. مثنوی شهادت از جمله آثار من بود که برنگشتم اصلاً اصلاحش کنم. به این قدرت آنجا رسیده بودم.»

بررسی انواع تکرار در اشعار فرید

شفیعی کدکنی در کتاب موسیقی شعر، از نوعی تکرار تحت عنوان تکرار هنری در دو شکل مرئی و نامرئی یاد می‌کند. تکرار هنری در نظر ایشان، تکراری

است که در ساختمان شعر، نقشی خلاق دارد و در ترکیب اثر هنری، در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد. برخی از این نوع تکرارها، نامرئی است و هویت خود را در پوشش عوامل دیگر نهان می‌کند و برخی دیگر مرئی و آشکار است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۰۸) از جمله تکرارهای مرئی می‌توان به انواع ردیف‌ها و از جمله تکرارهای نامرئی می‌توان به قافیه و واج‌آرایی اشاره کرد. (همان: ۴۱۳)

از آنجا که تکرار، نقشی بسزا در ایجاد موسیقی درونی شعر دارد، تکرار در دو شاخه مرئی و نامرئی در سه دفتر شعر فرید (پری‌ستاره‌ها، پری‌بها‌نه‌ها و پری‌شدگان) مورد بررسی قرار گرفت.

تکرارهای نامرئی در اشعار فرید

انواع جناس، هم‌آغازی، هم‌پایانی، هم‌پایان و آغازی و واج‌آرایی پراکنده از جمله تکرارهای نامرئی اشعار فرید است. در جدول شماره یک، فراوانی و مجموع کاربرد هر کدام از تکرارهای نامرئی در سه دفتر شعر فرید ثبت شده است. فرید شاعر غزل است و جای تعجب نیست اگر فراوانی انواع تکرارهای نامرئی در پری‌ستاره‌ها بیش از دیگر دفاتر باشد. انواع جناس، با ۳۳۴ مورد، از پرکاربردترین انواع تکرارهای نامرئی اشعار فرید است. در نگاهی کلی‌تر و مقایسه‌ای میان تکرارهای مرئی و نامرئی اشعار، درمی‌یابیم که طبع و قریحه فرید از میان دو نوع تکرار با تکرار نامرئی، آمیختگی و هماهنگی بیشتری دارد؛ تکرار نامرئی ۱۱۶۶ مورد و تکرار مرئی ۹۹۷ بار در اشعار او به کار رفته است.

جدول شماره ۱

انواع تکرارهای نامرئی در اشعار فرید				
عنوان	پری‌ستاره‌ها	پری‌بها‌نه‌ها	پری‌شدگان	مجموع
	فراوانی	فراوانی	فراوانی	فراوانی
انواع جناس‌ها	۱۰۵	۱۷۴	۵۵	۳۳۴
هم‌آغازی	۱۹۳	۷۵	۴۷	۳۱۵

۲۷۶	۴۴	۹۰	۱۴۲	واج آرایی پراکنده
۱۳۱	۴۴	۲۱	۶۶	هم پایان و آغازی
۱۱۰	۳۰	۲۹	۵۱	هم پایانی
۱۱۶۶	۲۲۰	۳۸۹	۵۵۷	مجموع

در ذیل به بررسی انواع تکرارهای نامرئی اشعار فرید پرداخته می‌شود:

انواع جناس

جناس «آن است که گوینده یا نویسنده در سخن خود، کلمات هم جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه و در معنی مختلف باشند و آن بر ۹ قسم است.» (همایی، ۱۳۷۳: ۴۸ و ۴۹) انواع به کار رفته جناس در سه دفتر پری ستاره‌ها، پری بهانه‌ها و پری شدگان عبارت است از: جناس تام، جناس محرف، جناس زائد، جناس مذیل، جناس مکرر، جناس مضارع، جناس لاحق، جناس اشتقاق و شبه اشتقاق، جناس خط، جناس لفظ و جناس مرکب. «راستگو» از جناس، تحت عنوان واژگان همگون و هم‌مایه یاد می‌کند و کاربرد آن در شعر را نوعی واژه‌آرایی به شمار می‌آورد (راستگو، ۱۳۸۲: ۵۵). جناس از جمله صنایع بدیعی پرکاربرد اشعار فرید است که به اشکال مختلفی چون پراکنده، پیاپی، هم‌پایانی و... در اشعار او نمود یافته است. (جناس پیاپی تحت عنوان جناس مکرر یا مزدوج، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.) جناس هم‌پایانی کاربرد جناس در قافیه اشعار فرید است و در بسیاری موارد، قافیه اشعار او مزین به این صنعت ادبی است.

زمین به دایره‌ای تنگ و بسته می‌ماند زمان به گردش پرگار خسته می‌ماند

(جناس لاحق) (طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۱۰۱)

من و آغوش دریا این چه حال منی تا هست این دولت محال است

(جناس زائد) (طهماسبی، ۱۳۸۶: ۷۰)

سنگ سرشک امشب به چنگ دیده دارم در جیب خودبینی، سری دزدیده دارم

(جناس مذیل) (همان: ۶۴)

اگر دیر آمدم مجروح بودم اسیر قبض و بسط روح بودم

(جناس مذیل) (همان: ۳۷)

بسیاری از قافیه‌های اشعار فرید در حوزه قافیۀ بدیعی می‌گنجد و جناس یکی از مواردی است که به این امر، کمک شایانی کرده است. جدول شماره ۲، کاربرد انواع جناس پرکاربرد در قافیۀ اشعار فرید، در دو دفتر پری‌ستاره‌ها و پری بهانه‌ها را با مقدار فراوانی آن نشان می‌دهد. پری‌ستاره‌ها با مجموع ۲۰۴ مورد قافیۀ متجانس و پری‌بهانه‌ها با ۱۲۸ مورد، نشان از توانایی و قدرت شاعر در به کار گرفتن این صنعت ادبی است.

جدول شماره ۲

پری‌بهانه‌ها		پری‌ستاره‌ها		عنوان
درصد در پری- بهانه‌ها	فراوانی	درصد در پری‌ستاره‌ها	فراوانی	
٪۱۰/۹۳	۱۴	٪۱۷/۱۵	۳۵	جناس مضارع
٪۶۴/۸۵	۸۳	٪۵۳/۹۲	۱۱۰	جناس لاحق
٪۷/۸۱	۱۰	٪۱۲/۷۵	۲۶	جناس خط
٪۷/۰۳	۹	٪۷/۸۵	۱۶	جناس زائد
٪۹/۳۸	۱۲	٪۸/۳۳	۱۷	جناس مذیل
٪۱۰۰	۱۲۸	٪۱۰۰	۲۰۴	مجموع

جناس، گذشته از قافیۀ اشعار فرید، در میان واژه‌های ایات نیز مشاهده می‌شود. انواع جناس‌ها در پری‌ستاره‌ها با فراوانی ۱۰۵ مورد، در پری‌بهانه‌ها با ۱۷۴ مورد و در پری‌شدگان با ۵۵ مورد، از جمله تکرارهای نامرئی اشعار فرید است. مجموع ۳۳۴ مورد جناس در سه دفتر شعری فرید، نشان از قریحه و ذوق خلاق شاعر است. جناس به عنوان پرکاربردترین عنصر تکرار نامرئی، از نقشی ویژه در موسیقی درونی اشعار فرید برخوردار است. از جمله نمونه‌های مختلف جناس در اشعار فرید، به موارد ذیل می‌توان اشاره کرد:

جناس مضارع و لاحق: «آن است که دو رکن جناس در حرف اول یا وسط مختلف باشند؛ پس اگر مخرج دو حرف، یعنی آهنگ تلفظ آنها به یکدیگر نزدیک (قریب المخرج) باشد، از قبیل حروف «ر،ل»، «ه،ء» و «ب و پ»، آن را جناس مضارع گویند... و در صورتی که مخرج حروف از هم دور (بعید المخرج) باشد، از قبیل حروف «ر،ز»، «د،ه» و «ج،ن»، آن را جناس لاحق نامند.» (همایی، ۱۳۷۳: ۵۶) درباره ملاک قریب المخرج و بعید المخرج بودن حروف، نظرات بسیاری داده شده است؛ برای نمونه، برخی ملاک را حلقی بودن حروف یا لبی بودن و یا ادا شدن با دندان‌های بالایی و... دانسته‌اند. (ر.ک: یاحقی، ۱۳۸۵) دکتر یاحقی در مقاله‌ای با عنوان «نقد جناس مضارع و لاحق در کتب بلاغی»، واج‌های فارسی را از چند منظر مورد بررسی قرار داده است:

الف) باواگی یا بی‌واگی: اگر در هنگام ادای واج‌ها تارهای صوتی حرکت کند، آن واج، باواگ است و در غیر این صورت، بی‌واگ.
ب) جایگاه تولید واجها: که به نه دسته دو لبی، لبی - دندانی، دندانی - لثوی، لثوی، لثوی - کامی، کامی، نرم کامی، پس نرم کامی و چاکنایی تقسیم شده است.

ج) شیوه تولید واج: که در زبان فارسی به هفت گونه تقسیم می‌شود: انسدادی، سایشی، انسایشی، خیشومی، کناری، لرزشی و نیمه مصوت (همان: ۱۵۱-۱۵۶).

از آنجا که شباهت واجها با هم ملاک مضارع و لاحق بودن جناس است، اگر هر واج با واجی دیگر در دو مورد فوق (واگی یا بی‌واگی، جایگاه تولید و شیوه تولید) شباهت داشته باشد، آن را جناس مضارع و در غیر این صورت آن را لاحق می‌نامیم. در این تحقیق برای شناخت مضارع و لاحق بودن جناسها مقاله دکتر یاحقی استفاده شد.

صد اقم به سریر کلام برگردد صرا حتم به سخن، آشکار برگردد

(جناس لاحق) (طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۱۸۶)

شدن راه و چاه است بودن، ولی بسی فرق دارد شدن تا شدن

(جناس لاحق) (همان: ۲۰۱)

مثل تشت پهن دشت آسمان/ که بی گمان/ لبالب است از هزار ابر دردمند و

داغدار و سوگوار (جناس مضارع) (طهماسبی، ۱۳۸۵: ب: ۱۰)

دودمان و بودمانش یک کلاه از ابر بود گرگ باد آن را چومیش از سر به نیش اندر گرفت

(جناس مضارع) (طهماسبی، ۱۳۸۵: الف: ۶۳)

جناس تام: «الفاظ متجانس در گفتن و نوشتن؛ یعنی، حروف و حرکات

یکی و فقط در معنی مختلف باشند؛ مثل واژه تیر، شیر» (همایی، ۱۳۷۳: ۴۹).

هر کس اینجا بار خود را بار کرد در زمین باری مرا باری نماند

(طهماسبی، ۱۳۸۵: الف: ۳۲)

پروانه ام پرید که پروانه ام دهید کز هفت رنگ آن گل رخسار بگذرم

(همان: ۱۲۷)

آوازه خوان شهر به خوابی عمیق رفت سازی شکست و زیر و بمی زیر خاک رفت

(همان: ۹۵)

بسته شد باز در معبد تنهایی من باز شد مشت من و خلوت رویایی من

(همان: ۱۹۳)

سحر به لاله گوشم شقایقی جوشید که داغ لاله شدن کیمیاست، پنهان کن

(همان: ۲۳۱)

جناس زائد و مذیل: «آن است که یکی از کلمات متجانس را حرفی بر

دیگری زیادت باشد و آن حرف زائد، گاه در اول کلمه است و ... و گاه آن

زیادت در آخر کلمه است؛ مانند خام، خامه و ... و این قسم را جناس مذیل نیز

می خوانند» (همایی، ۱۳۷۳: ۵۱). «چون در اول یا آخر یکی از متجانسین، بیش از

یک حرف زیادت باشد، آن را نیز، ملحق به جناس زائد و مذیل باید شمرد؛ مانند

پیکار...» (همان: ۵۲ و ۵۳) (در این تحقیق علاوه بر بیش از یک حرف زیادت، اگر

حرف زائد نیز در انتهای کلمه قرار گرفته بود، جزء جناس مذیل شمرده شد).

در دوزخ تو سوختم ای عشق بی غروب یک بار از بهشت تو بگذار بگذرم

(جناس زائد) (طهماسبی، ۱۳۸۵: الف: ۱۲۶)

ای عقل ناتمام قسم می خورم به عشق تو قبله قبیله ایمان نبوده‌ای

(جناس زائد) (همان: ۱۳۳)

هفته‌ای بر هفت یاس و یاسمن بود گلدان، شاخه دستان من

(جناس مذیل) (طهماسبی، ۱۳۸۶: ۵۰)

من به نرخ روز تازیانه می خورم! / من به نرخ روز سهم خویش را از این
تورم و ورم گرفته‌ام ولی / من به نرخ روز زندگی نمی‌کنم! (جناس زائد)

(طهماسبی، ۱۳۸۵: اب: ۵۲)

جناس مرکب: یکی از دو رکن، جناس بسیط یا در حکم بسیط و دیگری
مرکب باشد. جناس مرکب مشتمل بر دو نوع مفروق و مقرون است. اگر هر دو

رکن جناس در نوشتن مثل هم باشند. آن را مقرون و اگر در کتابت با هم اختلاف
داشته باشند، مفروق می‌نامیم. (همایی، ۱۳۷۳: ۵۳ و ۵۴)

من وسی مرغ و سیمرغ؟ این چه حرف است رها کن آب در این تنگه ژرف است

(طهماسبی، ۱۳۸۶: ۷۰)

خیالم تا سحر دیشب پری زاد پری زادم به شتی آذری زاد

(همان: ۸۰)

بر این حاجت سرا حاجت، روا باد فریبد بینوا حاجت روا باد

(همان: ۸۳)

جناس خط یا مصحّف: ارکان جناس در کتابت یکی و در تلفظ مختلف

است؛ مثل درست و درشت. (همایی، ۱۳۷۳: ۵۶)

پای سرو سبز شد که بذرداشتیم و گل نکاشتیم پیر و تیر شد بهار از درنگ رویش جوانه‌ها

(طهماسبی، ۱۳۸۵: الف: ۸۰)

هر جا دو دست زیر و زیر می‌شود کمی نان می خورم ولی به خدا گریه می‌کنم

(همان: ۳۳)

جناس لفظ یا لفظی: مقابل جناس خط است. کلمات در تلفظ یکی و در

کتابت مختلف است؛ مثل ناصر و ناظر (همایی، ۱۳۷۳: ۵۷).

یاری قریب نیست در اینجا، غریب نیست کز خیر این تراکم آزار بگذرم

(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۱۲۵)

جناس محرف: «ارکان جناس در حروف یکی و در حرکت مختلف باشد

مثل خَلق و خُلِق» (همایی، ۱۳۷۳: ۵۰).

به خانه آورید آفتاب را برون برید و سر بُرید آفتاب را!

(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۲۵۵)

لبی لبریز از آواز دارم پر و بالی پر از پرواز دارم

(همان: ۱۱۵)

پس چگونه است / راه می‌روم / گاهی اشتباه می‌روم؟ / من چگونه چاه می‌کنم /

گاهی اشتباه می‌کنم؟ (طهماسبی، ۱۳۸۵ ب: ۲۵).

جناس اشتقاق و شبه اشتقاق: «آنست که در نظم یا نثر الفاظی را بیاورند

که حروف آنها متجانس و به یکدیگر شبیه باشد؛ خواه از یک ریشه مشتق شده

باشند؛ مانند کلمات رسول، رسیل، رسایل و خواهان، خواهنده و خواهش یا از

یک ماده مشتق نباشد اما حروف آنها چندان شبیه و نزدیک به یکدیگر باشد که

در ظاهر توهم اشتقاق شود؛ از قبیل الفاظ آستان، آستین و زمان، زمین و کمان،

کمین، قسم دوم را شبه اشتقاق نیز می‌گویند» (همایی، ۱۳۷۳: ۶۱).

اگر شهید شدم من، گناه عاشق را بگو که عشق فرستد برای زیبایی

...فرشته عشق ندارد گناه عاشق چیست که در میان بهشتم بتی ست خارایی

(اشتقاق) (طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۸۵)

زمین به دایره‌ای تنگ و بسته می‌ماند زمان به گردش پرگار خسته می‌ماند

(شبه اشتقاق) (همان: ۱۰۱)

انواع واج آرای

از دیگر انواع تکرارهای نامرئی اشعار فرید، واج آرای است. راستگو در

کتاب هنر سخن آرای، بحث مفصلی درباره واج آرای ارائه داده و واج آرای را

به دوشاخهٔ یک‌جایه و چندجایه تقسیم کرده است. در واج‌آرایی یک‌جایه، واج تکرار شده در یک جا، مثلاً در آغاز یا پایان یا میان چند واژه، جای می‌گیرد و بر اساس جایگاه واج، به سه نوع هم‌آغازی، هم‌پایانی و هم‌میانی تقسیم می‌شود. در واج‌آرایی چندجایه، واج تکرار شده در چندجای پراکنده و گونه‌گون چند واژه می‌نشیند و به دو نوع هم‌پاغازی (هم‌پایان و آغازی) و پراکنده تقسیم می‌شود. در هم‌پاغازی، واج تکرار شده در پایان و آغاز دو واژهٔ متوالی جای می‌گیرد و در پراکنده، واج بدون هیچ‌آیین و هنجاری در چند جای چند واژه قرار می‌گیرد (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۴، ۱۳، ۱۲). در این مقاله انواع مختلف واج‌آرایی در سه دفتر شعر فرید، جداگانه مورد بررسی قرار گرفت و چهار نوع واج‌آرایی از قبیل هم‌آغازی، هم‌پایان و آغازی، هم‌پایانی و واج‌آرایی پراکنده از اشعار او استخراج شد. تلفظ کلمات متوالی با صامت‌ها و مصوت‌های مشابه، موجب غنای موسیقی درونی است. کاربرد وسیع این نوع تکرارهای نامرئی در اشعار فرید، نشان از آن دارد که قریحه و طبع شاعر با زیبایی پنهان تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها آشناست؛ به گونه‌ای که گاه در یک بیت چندین بار از این شگرد هنری استفاده می‌کند.

هم‌آغازی

هم‌آغازی با ۳۱۵ مورد در سه دفتر شعر فرید (۱۹۳ مورد در پری‌ستاره‌ها، ۷۵ مورد در پری‌بهبانه‌ها و ۴۷ مورد در پری‌شدگان)، بیشترین فراوانی واج‌آرایی را به خود اختصاص داده است. تکرار واج در فاصله‌ای کوتاه، گویی گوش را می‌نوازد و موسیقی را با تأکید بیشتری به خواننده عرضه می‌کند.

سه سبب سهم "فرید" است عاشقان مکشید کنون که سبب غمی می‌خورد به تنهایی

(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۸۵)

به خانه آورید آفتاب را برون برید و سر برید خواب را

(همان: ۲۵۵)

ای چشم من مناز به سیاره‌های اشک با من بگو ستارهٔ سیار من کجاست

(همان: ۱۳۱)

به رنگ بی هنریها مِرا می‌لایید که گر مجال دهد دست مِرد میدانم

(همان: ۲۳۸)

هر بار عشق بر دل من چنگ می‌زند در گوش من زِمین و زِمان زِنگ می‌زند

(همان: ۳۵)

ای جوانان درد ما را پیر کرد مِرویم و مِرده ریگ مِاست درد

(طهماسبی، ۱۳۸۶: ۳۳)

گر چه در زِمین زِیست می‌کنند / زیستگاهشان جهان و دِاستان دِیگری ست
(طهماسبی، ۱۳۸۵ ب: ۹).

واج آرایی پراکنده

پس از جناس و هم‌آغازی، واج آرایی پراکنده با فراوانی ۲۷۶ مورد (۱۴۲) مورد در پری ستاره‌ها، ۹۰ مورد در پری بهانه‌ها و ۴۴ مورد در پری شدگان، در اشعار فرید از بیشترین بسامد برخوردار است. فرید در بسیاری از اشعار خویش از واج آرایی به عنوان یک شگرد هنری بهره برده و گاه با تکرار برخی صامت‌ها یا مصوت‌ها، به نوعی تأکید یا القای مفهوم در ذهن خواننده دست یافته است. برای نمونه در بیت:

دردمی خواند بلند افسانه خود را «فرید» وای بنشیند اگر در باور فریاد من

(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۱۴۱)

گذشته از اینکه مصوت بلند «آ» فریاد را در ذهن مخاطب متجلی می‌سازد، نوعی تأکید بر بلند خواندن را نیز تداعی می‌کند. یا در بیت:

سواران لحظه‌ای تمکین نکردند ترخم بر من مسکین نکردند

(طهماسبی، ۱۳۸۶: ۳۶)

تکرار هشت بار صامت «ن»، تداعی گر مفهوم منفی بیت در ذهن خواننده است.

فرید گاه با تکرار صامت و مصوت واژه‌ای که دربردارنده مفهوم اصلی بیت است، نوعی تأکید بر مفهوم را القا می‌کند:
در اجاقم لانه دارد آتش دردی بزرگ تا که بالا می‌رود دود از سر فریاد من

(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۱۴۱)

تکرار صامت «د» در بیت فوق تأکید بر واژه درد و تداعی‌کننده آن است.
در بیت:

قسم به سوز دل عاشقان سودایی کسی که درد فروش است اهل سودا

(همان: ۱۰۶)

تکرار صامت «س»، نوعی تأکید بر واژه قسم است. شاعر به جای اینکه واژه قسم را آشکارا تکرار کند، به صورت پنهان، موسیقی صامت کلمه را در طول بیت به نمایش می‌گذارد.

از دیگر نمونه‌های واج‌آرایی پراکنده در اشعار فرید، به موارد ذیل می‌توان اشاره کرد:

پروا ندارم از زن و زنجیر و زور و زر آزاد و بی غبار و رها گریه می‌کنم

(همان: ۳۹)

واج‌آرایی «ز»، «ر»، «آ» -

کارشان شمردن ستاره بود/ ناله‌هایشان در استعاره بود/ قصه‌هایشان/ همیشه با
اشاره بود (واج‌آرایی ش) (طهماسبی، ۱۳۸۵ ب: ۵۵).

هم‌پایان و آغازی

این شگرد هنری در اشعار فرید، چهارمین نوع از تکرارهای نامرئی اشعار او را شامل می‌شود. این نوع واج‌آرایی در پری‌ستاره‌ها ۶۶ مورد، در پری‌بانه‌ها ۲۱ مورد و در پری‌شدگان ۴۴ مورد مشاهده شد. در مجموع، ۱۳۱ مورد هم‌پایان و آغازی در سه دفتر شعر فرید به کاررفته است.

در رگم خون‌شهادت پای می‌کوبد هنوز پای را هر چند در رقص بلا گم کرده‌ام

(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۷۳)

نامه‌این درد را تاریخِ خرچنگی نوشت / من ندارم تاب، چون بلبل دری می خوانمش

(همان: ۱۴۶)

از علمدارِ رشید عاشقان آموختم / دست و پایی گربه عشق کربلا گم کرده ام

(همان: ۱۷۴)

تو بالا رفته ای من در زمینم / برادرِ روسیاهم شرمگیم

(طهماسبی، ۱۳۸۶: ۶۳)

هم پایانی

۱۱۰ مورد هم پایانی در سه دفتر شعری فرید مشاهده شد که بیشترین مقدار آن با فراوانی ۵۱ مورد، در پری ستاره ها به کار رفته است.

یارانِ منِ جانِ برِ سرِ باورِ نهادند / بر خطِ ایمان دست و پا و سر نهادند

(همان: ۶۳)

پر کنید از اشکِ خونین جامِ چشم / بشکنید ای مردمان بادامِ چشم

(همان: ۲۷)

تا چند بر ابلیس یازی دستِ بیعت؟ / تا کی جدایی از بهشتِ آدمیت؟

(همان: ۶۱)

تورا که ظرفِ نداری همین اشاره بس است / دگر می رس که جامِ کدام صهبایم

(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۲۶۴)

خواستم فاصله ها را ز میان بردارم / در میانِ بودنِ منِ سعی مرا باطل کرد

(همان: ۲۰۳)

ای اتفاق دیدنِ و جانِ دادنِ / وی لحظه بزرگ تماشایی

(همان: ۱۷۲)

نازنینِ پاکدامنِ من / ای امید من / هیچ گاه این غریب دل شکسته مرض شناس را / سیاه دل مخوان (طهماسبی، ۱۳۸۵: ب: ۶۱).

تکرارهای مرئی در اشعار فرید

تکرارهای مرئی در اشعار فرید، شامل تکرار واژه در طول یک بیت، تکرار مصراع در طول قالب شعری، تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات، ردّ الصّد علی العجز، ردّ العجز علی الصدر و طرد و عکس است. تکرار واژه‌ها حجم زیادی از این نوع تکرار را در برمی‌گیرد. تکرار واژه که در کتب بدیع با عنوان تکرار یا مکرر از آن یاد شده، در حقیقت نوعی واژه‌آرایی است که اگر هنرمندان و بجا به کار رود، نغمه، نوا و زیبایی ویژه‌ای به سخن خواهد داد و کلام را با نوعی تکیه و تأکید همراه می‌سازد.

عرصهٔ واژه‌آرایی فرید، یک بیت یا چند بیت و گاه کل سروده است. واژه‌آرایی در اشعار فرید، گاه به صورت پراکنده، همچون تکرار واژه در طول یک بیت یا تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت، قابل مشاهده است و گاه به صورت منظم، همچون تکرار واژه در اول مصراع یا سطر، ردّ العجز و ردّ الصّد، مشاهده می‌شود. تکرارهای مرئی اشعار فرید، گاه فراتر از یک واژه است و گروهی از کلمات را در برمی‌گیرد؛ برای مثال، مصرعی در کل سروده تکرار می‌شود و نوعی مصرع‌آرایی را به نمایش می‌گذارد یا مطلبی را قلب می‌کند که در نتیجهٔ آن، چندین واژه در عین تکرار، تنها جابجا می‌شود. این نوع تکرارهای مرئی، از جمله شیوه‌های رونق‌افزایی سخن است و گوش را می‌نوازد. در جدول شماره ۳ انواع تکرارهای نامرئی اشعار فرید همراه با فراوانی به تصویر کشیده شده است.

جدول شمارهٔ ۳:

انواع تکرارهای مرئی در اشعار فرید				
عنوان	پری ستاره‌ها	پری بهانه‌ها	پری شدگان	مجموع
	فراوانی	فراوانی	فراوانی	فراوانی
تکرار واژه در طول بیت	۵۶۴	۱۵۴	۶۱	۷۷۹
تکرار واژه در طول چند بیت	۳۵	۴۶	۱۳	۹۴
تکرار واژه در اول مصراع یا سطر	۷	۵۷	۲۹	۹۳

۱۰	-	۸	۲	ردّ الصّدر علی العجز
۱۰	-	۹	۱	تکرار مصراع
۹	-	۴	۵	طرد و عکس
۲	-	-	۲	ردّ العجز علی الصّدر
۹۹۷	۱۰۳	۲۷۸	۶۱۶	مجموع

تکرار واژه در طول یک بیت

تکرار واژه در طول یک بیت، با مجموع ۷۷۹ مورد، پرکاربردترین تکرار مرئی اشعار فرید است. فرید گاه با این شگرد هنری بر مفهوم مورد نظر خویش تأکید می‌کند و معنا و مضمون را در ذهن خواننده می‌پروراند؛ برای مثال در بیت ذیل:

چقدر لاله پری شد چقدر پرپر شد چقدر لاله پری‌رای من نمی دانی

(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۴۱)

لاله نمادی از شهید است و تکرار آن، حیرت شاعر را در برابر موج عظیم شهدا در هشت سال دفاع مقدّس به تصویر کشیده است و یا در بیت:

ای حال من چو حال پریشان روزگار این گونه تا به حال پریشان نبوده‌ای

(همان: ۱۳۳)

شاعر برای بیان حال پریشان خویش، ابتدا آن را به حال روزگار تشبیه می‌کند و در مصراع دوم، با تکرار واژه پریشان، حال آشفتۀ خویش را با تأکید بیشتری برای خواننده توصیف می‌کند. از دیگر نمونه‌های تکرار واژه در طول بیت، به موارد ذیل می‌توان اشاره کرد:

گر به تشت قصّه‌ها خون سیاووش شماست می‌خورند این قصّه‌ها خون سیاووش مرا

(همان: ۱۳۸)

من همیشه عاشقم که راز یک پری ستاره بامن است زین پری ستاره بوی سیب و گل رهاست تا کرانه‌ها

(همان: ۸۱)

تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت

۹۴ مورد از تکرارهای مرئی اشعار فرید، تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده و در طول چند بیت است. این تکرار، نوعی پیوستگی با مضمون و محتوای سروده دارد برای مثال، در غزل «ترینه‌ای در سوگ علی»، شاعر برای مقتدای شیعیان، مرثیه‌ای زیبا با ردیف علی سروده است. در این غزل، واژه علی علاوه بر ردیف، گاه همچون نگینی در میان ابیات می‌درخشد.

چون علی نشاخت خود را در جهان، یک حق شناس ماند در ابهام، سیمای درخشان علی
 از علی کی زودتر ای صبح، سر برداشتی؟ یک شب از باین شب تا صبح پایان علی
 گر چه ای بغض، آبرویت را علی هرگز نریخت همچو سنگ آویختی دست از گریبان علی

(همان: ۱۷۹)

در پایان این غزل، شاعر شهادت مولا را به تصویر می‌کشد. تکرار واژه شهادت در این ابیات، نه تنها از ارزش سخن نگاهیده بلکه به زیبایی آن نیز کمک وافری کرده است:

در میان تنگدستی‌ها شهادت مرده بود گر نبود او را دمامد روزی از خوان علی
 کی شهادت با علی یک دم جدایی داشته‌است بوده این مسکین تمام عمر، مهمان علی
 چون هزاران عاشق مسکین، شهادت سالها زرد رویها کشید از درد هجران علی
 با شهادت از رگ گردن علی نزدیک‌تر او در این حسرت که بیند روی تابان علی...
 ای شهادت یا زده تنگ شکر بردی، بس است رو که تنگ آخرین ما راست از خوان علی

(همان: ۱۸۰ و ۱۸۱)

از دیگر نمونه‌های این تکرار مرئی، به موارد ذیل می‌توان اشاره کرد:

در آستان جدایی پری ستاره من چه نازنین شده بیتای من نمی‌دانی
 خبر ز دیو و ز دیوار در من است و تو را خبر چو نیست پریبای من نمی‌دانی

تو نیز سرو من افرای من نمی دانی
(همان: ۴۰)

عقاب داغ را در خال کویید
نشست از دور و چنگی زد به حال
کبوترهای آهم را رها ساخت
ولی کمبود اشکم آبرو ریخت
(طهماسبی، ۱۳۸۶: ۵۵ و ۵۶)

کوچید و رفت چشمه خورشید
خورشید را به خاک سپردی؟
(همان: ۱۲)

بسی شکسته و روییده ام نمی دانند

دلم از بس که دیشب بال کویید
عقاب داغ در برج خیالم
به ویرانی دلم را آشنا ساخت
کبوترخانه قلبم فرو ریخت

ای غافل از کرشمه خورشید
ای شب نشین ز شرم نمردی

تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات

این نوع تکرار، ۹۳ مورد از تکرارهای مرئی اشعار فرید را به خود اختصاص داده که بیشترین مقدار آن، با فراوانی ۵۷ مورد، در پری بهانه‌ها قرار گرفته است. از آنجا که این واژه‌ها در تمام سروده تکرار نشده است، از به کار بردن نام ردیف آغازین برای آن اجتناب شد.

بکوب ای دل! مرا شرم حضور است
من از کوییدن در شرم دارم
مرا از در زدن هر چند بیم است
مرا هر چند روی در زدن نیست
(همان: ۴۰)

گل از گلدان ییزارى جدا شد...

بکوب ای دل! که اینجا قصر نور است
بکوب ای دل! که غفار است یارم
بکوب ای دل! که معبودم کریم است
بکوب ای دل! که جای شک و وطن نیست
بخند ای دل که اخم غنچه وا شد

بخندای دل! بخند ای دل که عید است
بخند ای دل مگر سوری بخندد
به قفل بغض خندیدن کلید است
گل از شیپور شیپوری بخندد...
بخند ای دل بخندان اطلسی را
بسوزان دودمان بی کسی را
بخند ای دل که باقی هم بخندند
گل سرخ و اقاقی هم بخندند...
(همان: ۱۸ و ۱۹)

تکرار مصراع در طول قالب شعری

تکرار مصراع در اشعار فرید، تنها در غزل‌ها (پری ستاره‌ها) و مثنوی‌ها (پری بهانه‌ها) قابل مشاهده است و اشعار نیمایی (پری شدگان) را دربر نمی‌گیرد. این تکرار مرثی، ۱۰ بار در دو دفتر شعر فرید به کار رفته است.

الا ای طوطی گویای اسرار ز شیرین و شکر با پنج گفتار...
الا ای طوطی گویای اسرار حنایی شد مرا گیسوی گفتار...
الا ای طوطی گویای اسرار سخن از درد باید گفت بسیار
(همان: ۷۱ و ۷۵ و ۷۷)

رَدّ العجز علی الصدر

«این صنعت به نام تصدیر نیز معروف است ... و آن است که لفظی که در اول بیت و جمله نثر آمده است، همان را بعینه یا کلمه شبيه متجانس آن را در آخر بیت و جمله نثر باز آرند.» (همایی، ۱۳۷۳: ۶۷) این صنعت ۲ بار و آن هم تنها در پری ستاره‌ها نمود داشته است.

من گریه می‌کنم اگر امشب برای سيب تو می‌خوری و چون فقرا گریه می‌کنی
ماتمی شیطان به من شلیک کرد من هم افکندم به سويش ماتمی
(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۵۵)
(همان: ۴۶)

رَدّ الصدر علی العجز

«چون کلمه‌ای که در آخر بیت آمده است، در اول بیت بعد تکرار شده

باشد، آن را صنعت ردّالصّدْر علی العجز می گویند» (همایی، ۱۳۷۳: ۷۰). این صنعت ۱۰ بار در دو دفتر پری ستاره ها و پری بهانه ها به کار رفته است که ۸ مورد آن، به پری بهانه ها تعلق دارد.

پهلوشکسته ای و علی با فرشتگان با گریه می برند به دارالشفا تو را

دارالشفای درد جهان، خانه علی است زین خانه می برند ندانم کجا تو را

(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۲۵۱)

چرا گلرنگ شد امشب سرشکم مگر زد بر حنا کا کل تمشکم

تمشکم درد شیرین است امشب سرشکم سرخ و خونین است امشب

مگر گل داد امشب بید مشکم که شد گلرنگ و گلناری سرشکم

سرشکم چون گل سرخ انار است تو را با بید مشک من چه کار است؟

(طهماسبی، ۱۳۸۶: ۷۴)

چو شب را شمع بر بالین نهادند بنای عشق را شیرین نهادند

چو شیرین عشق شیرینکار دارد از این افسانه ها بسیار دارد

(همان: ۶۸)

طرد و عکس

«طرد و عکس که آن را تبدیل و عکس تنها نیز گفته اند، یکی از صنایع لفظی بدیع است؛ بدین قرار که مصراع اول را با تقدیم و تأخیر کلمات، در مصراع دوم تکرار کنند» (همایی، ۱۳۷۳: ۷۳). این صنعت ۹ بار در دو دفتر پری ستاره ها و پری بهانه ها به کار رفته است.

در شبی نیلوفری آمد به خوابم آن پری آن پری آمد به خوابم در شبی نیلوفری

(طهماسبی، ۱۳۸۵ الف: ۱۶۰)

یک بار از کنار تو بگذار بگذرم بگذار از کنار تو یک بار بگذرم

(همان: ۱۲۵)

یا عاشق مجاز حقیقی شدم الا یا با حقیقتی ز مجاز آشنا شدم

(همان: ۱۳۵)

شهادت نردبان آسمان بود شهادت آسمان را نردبان بود
(طهماسبی، ۱۳۸۶: ۳۷)

کلید خانه حاجات پنج است کلید، آن پنج تن حاجات، گنج است
(همان: ۸۳)

یکی گفت این ترانه دلبرانه است که نام دلبر شاعر ترانه است
(همان: ۶۶)

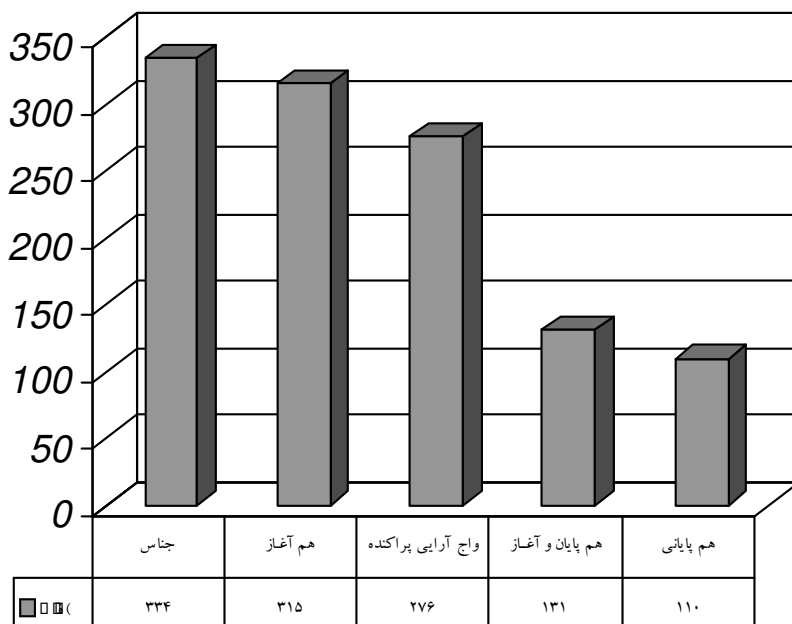
نتیجه گیری

موسیقی درونی از جمله جلوه‌های موسیقی شعر است که اساسی‌ترین رکن آن را تکرار تشکیل می‌دهد چرا که بسیاری از آرایه‌هایی که در حوزه موسیقی درونی قرار می‌گیرد، بر پایه تکرار شکل گرفته است. تکرار در دو شاخه مرئی و نامرئی در اشعار فرید مورد بررسی قرار گرفت و جلوه‌های مختلفی از آن در اشعار او مشاهده شد.

انواع جناس، هم‌آغازی، هم‌پایانی، هم‌پایانی و آغازی و واج‌آرایی پراکنده از جمله تکرارهای نامرئی اشعار فرید است. از تکرارهای مرئی نیز می‌توان به تکرار واژه در طول یک بیت، تکرار مصراع یا بیت در طول قالب شعری، تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات، ردّ الصّدر علی العجز، ردّ العجز علی الصّدر و طرد و عکس اشاره کرد.

با توجه به آمار به دست آمده، تمایل فرید به تکرارهای نامرئی (۱۱۶۶ مورد) بیش از تکرارهای مرئی (۹۹۷ مورد) است. تکرارهای نامرئی بدون اینکه در ظاهر آشکار باشد، گوش را می‌نوازد و به غنای موسیقی درونی شعر می‌افزاید. نمودار شماره یک، فراوانی انواع تکرارهای نامرئی در سه دفتر شعر فرید را به تصویر کشیده است. همانگونه که مشاهده می‌شود، جناس پرکاربردترین تکرار نامرئی اشعار فرید است. جناس نه تنها در بطن اشعار فرید بلکه در قافیه نیز، تحت عنوان قافیه بدیعی، نقشی بسزا دارد. از دیگر انواع تکرارهای نامرئی اشعار فرید، می‌توان به انواع واج‌آرایی اشاره کرد. فرید با تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها علاوه بر تحکیم

موسیقی درونی، به القای مفاهیم و مضامین مورد نظر خود نیز پرداخته و به آنچه جادوی مجاورت می‌نامند، دست یافته است.



نمودار شماره ۱: انواع تکرارهای نامرئی در اشعار فرید

تکرارهای مرئی در اشعار فرید، واژه، عبارت و حتی مصراع را نیز در برمی‌گیرد. در نمودار شماره ۲، انواع تکرارهای مرئی در سه دفتر شعر فرید نشان داده شده است. تکرار واژه در طول یک بیت از بیشترین فراوانی برخوردار است و دیگر تکرارهای مرئی در مقایسه با آن و حتی در مقایسه با تکرارهای نامرئی، حجم کمتری دارد. فرید با کاربرد انواع تکرارهای مرئی و نامرئی، موجی از موسیقی الفاظ و کلمات را نثار خواننده می‌کند و تحرک و جوششی عظیم در کالبد شعر می‌دمد. با بررسی بسامد تکرار در اشعار فرید، می‌توان چنین نتیجه گرفت که تکرار از جمله شاخصه‌های بارز سبکی اشعار اوست.



نمودار شماره ۲: انواع تکرارهای مرئی در اشعار فرید

کتابنامه

۱. جمالی، شهروز، ۱۳۸۳، **تکرار اساس موسیقی شعر**، کیهان فرهنگی، ش ۲۱۶، صص ۶۰-۶۶.
۲. راستگو، محمد، ۱۳۸۲، **هنر سخن آرایبی (فن بدیع)**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت).
۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۷۷، **جادوی مجاورت**، بخارا، سال اول، ش دوم، مهر و آبان ۱۳۷۰، صص ۱۶-۲۶.
۴. _____، ۱۳۸۶، **موسیقی شعر**، چاپ دهم، تهران: آگاه.
۵. شمیسا، سیروس، ۱۳۷۱، **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات فردوس.
۶. طهماسبی، قادر (فرید)، ۱۳۸۵ الف، **پری ستاره‌ها (مجموعه غزل)**، تهران: سوره مهر.
۷. _____، ۱۳۸۵، ب، **پری شدگان (مجموعه شعر)**، تهران: سوره مهر.
۸. _____، ۱۳۸۶، **پری بهانه‌ها**، تهران: سوره مهر.
۹. _____، ۱۳۸۷، **گزیده اشعار قادر طهماسبی**، چاپ دوم، تهران: نشر تکا.

۱۰. محسنی، احمد، ۱۳۸۲، **ردیف و موسیقی شعر**، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
۱۱. محمدی، سابر، ۱۳۸۵، **در رگم خون شهادت پای می‌کوبد هنوز (گفتگو با قادر طهماسبی)**، روزنامه ایران، ش ۳۵۱۹، ۱۳۸۵/۹/۱۹، برگرفته از پایگاه www.magiran.com.
۱۲. ناتل خانلری، پرویز، ۱۳۳۳، **درباره وزن شعر** (چند مقاله از پرویز ناتل خانلری)، بی‌جا، بی‌نا.
۱۳. _____، ۱۳۴۵، **وزن شعر فارسی**، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۱۴. وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۷۵، **فرهنگ نام‌آوایی فارسی**، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی.
۱۵. همایی، جلال‌الدین، ۱۳۷۳، **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ نهم، تهران: هما.
۱۶. یوسفی، غلام‌حسین، ۱۳۶۳، **کاغذ زر**، تهران: انتشارات یزدان.