نشریهٔ ادبیات پایداری
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال دوم، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۳۸۹
سال دوم، شمارهٔ چهارم، بهار ۱۳۹۰

موسیقی درونی در شعر پایداری
(نمونه شعر فرید «قادر طهماسبی»)*(علمی- پژوهشی)

دکتر محمود براتی
دانشیار دانشگاه اصفهان
مریم نافلی
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی

چکیده
از جملـه جلـوه‌هـای مختلـف موسـیقی شـعر مـی‌تـوان بـه موسـیقی درونـی آن اشـاره کـرد. موسـیقی درونـی حاصـل همـاهنگی و ترکیـب کلمـات و طنـین خـاص هـر حـرف در مجـاورت بـا حـروف دیگـر اسـت. بسـیاری از آرایـه‌هـایی کـه تحـت عنـوان موسـیقی درونـی مـورد بررسـی قـرار مـی‌گیـرد، در حقیقـت زیرمجموعـهٔ آرایـهٔ تکـرار اسـت؛ آرایـه‌هـایی نظیـر جنـاس، ردالـصدرعلی‌العجز، ردالعجزعلی‌الصدر، واج‌آرایی، طرد و عکس و... همگی از نوعی تکرار حکایت می‌کند.

قـادر طهماسـبی، مـتخلّص بـه فریـد، از شـاعران معاصـر انقـلاب و دفـاع مقـدّس اسـت. در طـول سـال‌هـای ۱۳۸۵ و ۱۳۸۶، سـه دفتـر شـعر بـا عنـوان پـری‌سـتاره‌هـا (مجموعـه غـزل)، پـری‌بهانـه‌هـا (مجموعـه مثنـوی) و پـری‌شـدگان (مجموعـه اشـعار نیمـایی) از او بـه چـاپ رسـید. در ایـن مقالـه سـعی شـده اسـت کـه اشـعار فریـد در ایـن سـه دفتـر، از نظـر موسـیقی درونـی مـورد بررسـی قـرار گیـرد. در آثـار فریـد، تکـرار بـه عنـوان رکـن اساسـی موسـیقی درونـی بـا جلـوه‌هـای مختلـف، نمـود قابـل توجّهی دارد تا آنجـا کـه مـی‌تـوان چنـین نتیجـه گرفـت کـه تکـرار، عـلاوه بـر غنـای موسـیقی درونـی اشـعار او و ایجـاد نـوعی وحـدت در محـور عمـودی اشـعار، از جملـه مشخّصه‌های بارز سبکی اشعار فرید نیز به شمار می‌آید.

پـی بـردن بـه سـبک شخـصی شـاعر و چـه بـسا آشـکار کـردن سـبک دوره، از جملـه ثمـرات و اهـدافی اسـت کـه از رهگـذر بررسـی و تحلیـل بـسامد و فراوانـی این شگرد 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

مقدّمه

قادرطهماسبی، متخلّص به فرید، از جمله شاعران انقلاب و هشت سال دفاع مقدّس 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 رشتهٔ 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 مراکزی 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 فعّالیّت ادبی خویش در اصفهان (۱۳۶۱- ۱۳۶۸)، چند داستان کوتاه نوشت و اشعاری به صورت پراکنده در مجلّات، نشریات و گاه در مجموعه‌ها (از جمله مجموعهٔ شکوفه‌های فریاد) منتشر کرد. فرید در سال‌های پس از جنگ به تهران مهاجرت کرد و به عنوان کارشناس شعر در حوزهٔ هنری و بنیاد شهید به فعّالیّت پرداخت. او در این سال‌ها سه مجموعه شعر با عنوان «عشق بی‌غروب»، «گزینه‌های ادبی نیستان » و «روزی به رنگ خون» را منتشر کرد.

در سال ۱۳۸۵ دو مجموعهٔ «پری‌ستاره‌ها» (مجموعه غزل)، «پری‌شدگان» (مجموعه اشعار نیمایی)، در سال ۱۳۸۶ «پری بهانه‌ها» (مجموعه مثنوی) و در سال ۱۳۸۷ «ترینه» (گزیدهٔ اشعار) را منتشر کرد. از فرید به عنوان شاعر انقلاب و دفاع مقدّس، بارها تجلیل شد که از آن میان می‌توان به تجلیل او در جایزهٔ هفتهٔ دفاع مقدّس و جایزهٔ مسابقهٔ سطرهای سرخ و جشنوارهٔ بین‌المللی شعر فجر اشاره کرد. (طهماسبی، ۱۳۸۵الف: ۲۱-۲۶ ومحمدی ، 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 حوزهٔ این موسیقی قرار می‌گیرد، آرایه‌هایی نظیر انواع جناس،

ردالـصدر، ردالعجـز، واج آرایـی، طـرد و عکـس و... اسـت. در بررسـی موسـیقی درونـی، آرایـهٔ تکـرار از نقـشی ویـژه و بـسزا برخـوردار اسـت تـا آنجـا کـه آرایـه‌هـای حـوزهٔ موسـیقی درونـی، همگـی زیرمجموعـه‌ای از آرایـهٔ تکـرار بـه شـمار مـی‌رونـد. بررسـی موسـیقی درونـی اشـعار فریـد، عـلاوه بـر معرفـی و شـناخت ادب انقـلاب و دفـاع مقـدّس، یکـی از شاخـصه‌هـای سـبکی ایـن شـاعر انقـلاب را جلـوه‌گـر مـی‌سـازد. واج آرایـی پراکنـده، طـرد و عکـس، انـواع جنـاس، تکـرار واژه در طـول یـک بیـت، تکـرار مـصراع در طـول قالـب شـعری، تکـرار یـک یـا چنـد واژه بـه صـورت پراکنـده در طـول چنـد بیـت، تکـرار مـنظم یـک یـا چنـد واژه در ابتـدای ابیـات، ردّالـصدر علـی العجـز، ردّالعجـز علـی الـصدر، هـم‌آغـازی، هـم پایـانی، هـم پایـان و آغـازی جلـوه‌هـای مختلـف تکـرار در اشـعار فریـد اسـت. بـا بررسـی سـه دفتـر پـری‌سـتاره‌هـا، پـری‌بهانـه‌هـا و پـری-شدگان درمی‌یابیم که تکرار، یکی از شاخصه‌های سبکی اشعار فرید است.

پیوند شعر و موسیقی

موسـیقی در تعریـف ابـن‌سـینا، عبـارت اسـت از «بخـشی از دانـش ریاضـیّات کـه در آن از احـوال نغمـه‌هـا، بـه لحـاظ هـماهنگی یـا عـدم هـماهنگی، و از احـوال ازمنـهٔ موجـود در فواصـل نغمـه‌هـا، بحـث مـی‌شـود تـا دانـسته شـود کـه لحـن چگونـه تـألیف می‌شود» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶ :۲۹۴)

بـرای موسـیقی و شـعر، ویژگـی‌هـا و اشـتراکات زیـادی برشـمرده‌انـد. ناتـل‌خـانلری در مقایـسه‌ای میـان شـعر و موسـیقی، غـرض هـر دو را ایجـاد حـالتی دانـسته و صـوت را مایـهٔ کـار هـر دو بـه شـمار مـی‌آورد، بـا ایـن تفـاوت کـه در موسـیقی، صـوت‌هـای آن بـه حـسب نـسبت زیـر و بمـی نغمـه و بـه حـسب وقـوع در زمـان‌هـای متـساوی، ضـرب و وزن را ایجـاد مـی‌کنـد و در شـعر، ترتیـب صـوت‌هـای ملفـوظ بـه حـسب دلالـت، صـورت‌هـای گونـاگونی را بـه ذهـن القـا مـی‌کنـد. ناتـل‌خـانلری شـیوهٔ کـار شـعر و موسـیقی را نیـز هماننـد مـی‌دانـد؛ در هـیچ یـک ترتیـب و تـوالی مقـدمات بـرای حـصول نتیجـه، لازم نیـست بلکـه جنـبش و نـشاطی لازم اسـت. ایـشان در بیـان تفـاوت شـعر و موسـیقی بـه حـالات ناشـی از هـر کـدام اشـاره مـی‌کنـد؛ حـالات القـا شـده از موسـیقی بـسیار کلّـی و مـبهم اسـت زیـرا در موسـیقی بـه ازای صـوت‌هـا، معـانی خاصـی نیـست

ولـی در شـعر، بیـان حـالات، دقیـق‌تـر و صـریح‌تـر از موسـیقی اسـت زیـرا هـر دسـته از اصـوات، در بردارنـدهٔ معـانی خاصـی اسـت ولـی از آنجـا کـه شـاعر در ترکیـب اصـوات بایـد تابع حدود و قیود باشد، محدودیتی خاص دارد. (ناتل‌خانلری،۱۳۳۳: ۱۷-۱۹) .

نـزد تمـام ملّـت‌هـا، موسـیقی از جایگـاه مـشخّص و متمـایزی برخـوردار اسـت تـا آنجـا کـه مـی‌تـوان آن را پدیـده‌ای در فطـرت آدمـی قلمـداد کـرد. آمیـزش طبیعـی شـعر و موسـیقی در مراحـل نخـستین، خـاص هـیچ ملّتـی نیـست. اصـولاً شـعر بـرای ایـن بـه وجـود آمـد کـه بـا آن تغنّـی شـود. بـرای همـین در زبانهـای یونـانی و لاتـین از اصـطلاح «شعر تغنّی کـرد» اسـتفاده مـی‌کننـد و اعـراب نیـز «اَنـشدَ شـعراً» را در همـان معنـی بـه کـار مـی‌برنـد. در دوران اسـلامی، شـاعران بـرای خوانـدن شعرهایـشان در دربـار شـاهان و خلفـا، افـرادی را اسـتخدام مـی‌کردنـد و ایـن امـر از دلایـل پیوسـتگی عمیـق شـعر و موسـیقی اسـت تـا جـایی کـه برخـی بـر ایـن گماننـد کـه بحـور عروضـی، یادگـار باقیمانـدهٔ الحـان معروفـی اسـت از روزگـاری کـه شـعر و موسـیقی بـا هـم پیونـد داشـته است (شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۶: ۴۵).

شـعر، موسـیقی کلمـه‌هـا و لفـظ‌هـا و غنـا، موسـیقی الحـان و آهنـگ‌هاسـت. جمـع میـان شـعر و موسـیقی، جمـع میـان موسـیقی الفـاظ و موسـیقی الحـان اسـت. ارسـطو نیـز شـعر را زاییـدهٔ دو نیـرو مـی‌دانـد: غریـزهٔ محاکـات و خاصّـیّت درک وزن و آهنـگ (همـان:۴۴). موسـیقی شـعر، دامنـهٔ پهنـاوری دارد و مـی‌تـوان آن را از نخـستین عوامـل ایجادکننـدهٔ رسـتاخیز کلمـات در زبـان و نظـام واژه هـا دانـست. برخـی بـر ایـن باورنـد کـه شـعر و موسـیقی، ابتـدا در پیونـدی محکـم بـا یکـدیگر بـوده و سـپس از یکـدیگر جـدا شـده اسـت. پـس از اینکـه بـشر از دوران سـادگی و ابتـدایی بـه تمـدّن رسـید، عـلاوه بـر دگرگـونی در مظـاهر زنـدگی خـویش، در شـعر هـم تحولّـاتی ایجـاد کـرد. بـرای نمونـه شـعر بـه فـن تبـدیل شـد، اصـولی را پـذیرفت و از موسـیقی جـدا گردیـد: در نتیجـه شـاعران کوشـیدند کـه شـعر، موسـیقی خـاصّ خـود را داشـته باشـد؛ یعنـی کلمـات بـه جای خود بنشیند، بی‌آنکه از آلات موسیقی کمک گیرد (همان: ۴۴ و ۴۵).

اگـر شـعر را همچـون سـاختارگرایان، رسـتاخیز واژه‌هـا بـه شـمار آوریـم، مجموعـه عوامـل متعـدّدی در ایـن رسـتاخیز نقـش دارد کـه مـی‌تـوان آنهـا را در دو گـروه موسـیقایی و زبانـشناسیک جـای داد. گـروه موسـیقایی بـه مجموعـه عـواملی گفتـه مـی‌شـود

کـه زبـان شـعر را از زبـان روزمـره، بـه واسـطهٔ آهنـگ و وزن متمـایز مـی‌کنـد و از رهگـذر نظـام موسـیقایی، موجـب رسـتاخیز واژه‌هـا مـی‌شـود. عـواملی کـه در سـبک شناسـی جدیـد، زبـان و زبـان‌شناسـی امـروز مطـرح اسـت، مثـل اسـتعاره، آرکائیـسم، حـسّامیزی و... در ایـن گـروه قـرار مـی‌گیـرد.(همـان : ۱۰) موسـیقی و آهنـگ شـعر، محـدود بـه قالـب عـروض و بحـور نیـست بلکـه در چگـونگی پیوسـتگی کلمـات بـا یکـدیگر و ایقـاع‌هـای شـعر، موسـیقی شـگفت‌انگیزی احـساس مـی‌شـود کـه کـم از موسـیقی وزن نیـست. بـرای شـعر مـی‌تـوان جلـوه‌هـایی متعـدّد از موسـیقی در نظـر گرفـت؛ موسـیقی 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 :

الـف) موسـیقی بیرونـی: موسـیقی بیرونـی همـان وزن عروضـی اسـت، بـر اسـاس کـشش هجاهـا و تکیـه‌هـا. (شـفیعی کـدکنی،۱۳۸۶ : ۵۱) از قـدیمی‌تـرین ادوار، اصـطلاح شـعر همـراه بـا وزن بـه کـار رفتـه اسـت. افلاطـون در رسـالهٔ« ایـون» از قـول سـقراط، مایـه و محـرّک شـاعری را الهـام مـی‌شـمارد و مـی‌گویـد: « شـاعران وقتـی اشـعار زیبایـشان را مـی‌سـرایند و در حـال بیخـودی هـستند، آهنـگ و وزن، ایـشان را مفتـون و مـسحور مـی‌کنـد» (ناتـل‌خـانلری،۱۳۴۵: ۱۳). ارسـطو نیـز در رسـالهٔ شـاعری خـویش، شـعر را مقابـل نثـر قـرار مـی‌دهـد و از شـعر، سـخن مـوزون اراده مـی‌کنـد؛ در نظـر او نیـز شـعر از وزن جـدا نیـست، هـر چنـد میـان شـعر و نظـم تفـاوت مـی‌گـذارد. (همـان: ۱۴و۱۳) خـانلری قـدیمی‌تـرین تعریـف از وزن را از آن شـاگرد ارسـطو، آریستوکسنوس تـارنتومی در کتـاب « اصـول نغمـه» مـی‌دانـد: « وزن نظـم معینـی اسـت در ازمنه» (همان: ۲۳).

ب) موسـیقی کنـاری: موسـیقی کنـاری شـعر، مجموعـه عـواملی اسـت کـه در نظـم موسـیقایی شـعر، دارای تـأثیر اسـت ولـی ظهـور آن در سراسـر بیـت یـا مـصراع قابـل مـشاهده نیـست؛ بـر خـلاف موسـیقی بیرونـی کـه در سرتاسـر بیـت و مـصراع یکـسان اسـت. جلـوه‌هـای موسـیقی کنـاری، تنـوّع گـسترده‌ای دارد و آشـکارترین نمونـه‌هـای آن قافیه و ردیف است (محسنی،۱۳۸۲: ۱۱).

ج)موسیقی معنوی: در زبان ادبی، کلمات با نخ‌های متعدّدی به هم مربوط‌اند 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 مصراع، اجزای موسیقی معنوی آن اثر را تشکیل می‌دهد. بسیاری از صنایع معنوی بدیع مثل ایهام، مراعات النظیر، تضاد، تلمیح، حسّامیزی، ایهام و... در حوزهٔ این موسیقی گنجانده می‌شود (همان: ۱۲و۱۳).

د) موسیقی درونی:«هماهنگی‌ها و نسبت ترکیبی کلمات وطنین خاص هر حرف در مجاورت با حروف دیگر» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶: ۵۱)، موسیقی خاصّی را پدید می‌آورد که به آن موسیقی درونی گفته می‌شود. «جلوه‌های مختلف تنوّع و تکرار در نظام آواها که از مقولهٔ موسیقی بیرونی وکناری نباشد، درحوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ به عبارتی دیگر، مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها درکلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌هایی از این نوع موسیقی است». (محسنی،۱۳۸۲: ۱۱و۱۲) البتّه دامنهٔ این نوع موسیقی، بسیار گسترده‌تر از وزن و نظم است. موسیقی درونی در آرایه‌های مختلفی همچون جناس‌ها، ردّالصدر، ردّالعجز، تکرار ، و ... متجلّی 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 آشنایی‌زدایی، به مخاطب لذّت شنیداری می‌چشاند. استفاده از این اسلوب بیانی در مباحث زبانی و شیوه‌های بلاغی از اهمّیّت خاصّی برخوردار است. انواع جناس‌ها و واج‌آرایی‌ها در بلاغت ایران و جهان، سابقه‌ای طولانی دارد و تحت عنوان جادوی مجاورت در مرکز توجّه قرار می‌گیرد (شفیعی کدکنی،۱۳۷۷: ۱۷). موسیقی معنوی علاوه بر زیبایی‌بخشی، بار معنی شعر را نیز به دوش می‌کشد موضوع «خیزید و خز آرید که هنگام خزان است»

منوچهری یا «فغان از خم چرخ چاچی بخاست» فردوسی و نمونه‌های فراوان دیگر پیشتر مورد توجّه 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 مجموعهٔ آرایهٔ تکرار است؛ انواع جناس، ردّالعجزعلی‌الصدر، ردّالصدرعلی‌العجز، طرد و عکس و... همگی از نوعی تکرار حکایت می‌کند. عقاید و نظریه‌های گوناگونی دربارهٔ تکرار بیان شده است. در گذشته بسیاری از ادبا، تکرار را نکوهیده‌اند؛ سعدی آنجا که دربارهٔ فصاحت سحبان وائل سخن می‌گوید، شرط فصاحت را تکرار نکردن سخن دانسته و آن را از جملهٔ آداب ندیمان پادشاه می‌داند. خواجه نصیر نیز تکرار سخن را جایز نمی‌داند، مگر به ضرورت (جمالی،۱۳۸۳ : ۶۱) امّا در بسیاری موارد، نه تنها تکرار ملال‌آور نیست بلکه مطلوب، شیرین و ضروری است. شمیسا دربارهٔ 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 شکنجهٔ 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 جملهٔ مشخّصه‌های بارز سبکی اشعار او به شمار آورد. جلوه‌های تکرار در اشعار فرید، متنوّع، 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 منظّم 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 تعمّد و تأمّل 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 اعجاب انگیزی بین موسیقی کلمات اشعارتان وجود دارد، این برخاسته از طبع و قریحهٔ جوشان شعری شماست یا اینکه ناشی از دقّت 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 تصنّعی می‌شود. این مسأله باید به خودی خود اتفاق افتد. شاعر اگر بیندیشد به موسیقی شعر که یک مصوّت کوتاه را در کنار یک مصوّت بلند قرار دهد یا چند واژه‌ای را به کار برد که چند حرف در آن تکرار شود، این تصنّعی می‌شود. شعر روح شاعر را می‌کشد و می‌برد. قالب را خود محتوا انتخاب می‌کند. وقتی قالبی و حرفی و مظروفی برای گفتن داشتی، جای پای خودش را پیدا می‌کند، اگر استعداد ذاتی را داشته باشی. این گزینش کلمات کنار هم، آگاهانه نیست؛ لااقل در 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

شفیعی‌کدکنی 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 خلّاق دارد و در ترکیب اثر هنری، در مرکز خلاقیّت هنری گوینده قرار می‌گیرد. برخی از این نوع تکرارها، نامرئی است و هویّت 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 شاخهٔ 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، هم‌پایان‌وآغازی 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 کلّی‌تر و مقایسه‌ای میان تکرارهای مرئی و نامرئی اشعار، درمی‌یابیم که طبع و قریحهٔ 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	پری ستاره‌ها	پری بهانه‌ها	پری شدگان	مجموع
	فراوانی	فراوانی	فراوانی	فراوانی
انواع جناس‌ها	۱۰۵	۱۷۴	۵۵	۳۳۴
هم آغازی	۱۹۳	۷۵	۴۷	۳۱۵

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

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: ۴۸و۴۹) انواع به کار رفتهٔ جناس در سه دفتر پری‌ستاره‌ها، پری‌بهانه‌ها و پری‌شدگان عبارت است از :جناس تام، جناس محرّف، جناس زائد، جناس مذّیل، جناس مکرّر، جناس مضارع، جناس لاحق، جناس اشتقاق و شبه اشتقاق، جناس خط، جناس لفظ و جناس مرکّب. «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 مکرّر یا مزدوج، مورد بررسی قرار خواهد گرفت.) جناس هم‌پایانی کاربرد جناس در قافیهٔ اشعار فرید است و در بسیاری موارد، قافیهٔ اشعار او مزیّن به این صنعت ادبی است.

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

(جناس لاحق) (طهماسبی،۱۳۸۵الف: 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)

اگـر دیـر آمـدم مجـروح بـودم اسـیر قـبض و بـسط روح بـودم

(جناس مذیل) (همان:۳۷)

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

جدول شماره ۲

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

جناس، گذشته از قافیهٔ اشعار فرید، در میان واژه‌های ابیات 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 خلّاق 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:

جنـاس مـضارع و لاحـق: «آن اسـت کـه دو رکـن جنـاس در حـرف اول یـا وسط مختلـف باشـند؛ پـس اگـر مخـرج دو حـرف، یعنـی آهنـگ تلفّـظ آنهـا بـه یکـدیگر نزدیـک (قریـب المخـرج) باشـد، از قبیـل حـروف «ر،ل» ، «ه،ء» و «ب و پ»، آن را جنـاس مـضارع گوینـد... و در صـورتی کـه مخـرج حـروف از هـم دور (بعیـد المخـرج) باشـد، از قبیـل حـروف «ر،ز» ، «د،ه» و «ج،ن»، آن را جنـاس لاحـق نامنـد.» (همـایی،۱۳۷۳ :۵۶) دربـارۀ مـلاک قریـب‌المخـرج و بعیـدالمخـرج بـودن حـروف، نظـرات بـسیاری داده شـده اسـت؛ بـرای نمونـه، برخـی مـلاک را حلقـی بـودن حـروف یـا لبـی بـودن و یـا ادا شـدن بـا دنـدان‌هـای بـالایی و... دانـسته انـد. (ر.ک:یـاحقی ،۱۳۸۵) دکتـر یـاحقی در مقالـه‌ای بـا عنـوان «نقـد جنـاس مـضارع و لاحـق در کتـب بلاغـی»، واج‌های فارسی را از چند منظر مورد بررسی قرار داده است:

الـف) بـاواگی یـا بـی‌واگـی: اگـر در هنگـام ادای واج‌هـا تارهـای صـوتی حرکـت کنـد، آن واج، باواگ است و در غیر این صورت، بی‌واگ.

ب)جایگـاه تولیـد واجهـا: کـه بـه نـه دسـتۀ دو لبـی، لبـی – دنـدانی، دنـدانی – لثـوی ، لثـوی، لثـوی – کـامی، کـامی، نـرم کـامی، پـس نـرم کـامی و چاکنـایی تقـسیم شـده است.

ج)شـیوۀ تولیـد واج: کـه در زبـان فارسـی بـه هفـت گونـه تقـسیم مـی‌شـود: انـسدادی، سایشی، انسایشی، خیشومی، کناری، لرزشی و نیمه مصوّت (همان : ۱۵۱-۱۵۶).

از آنجـا کـه شـباهت واجهـا بـا هـم مـلاک مـضارع و لاحـق بـودن جنـاس اسـت، اگـر هـر واج بـا واجـی دیگـر در دو مـورد فـوق(واگـی یـا بـی‌واگـی، جایگـاه تولیـد و شـیوۀ تولیـد) شـباهت داشـته باشـد، آن را جنـاس مـضارع و در غیـر ایـن صـورت آن را لاحـق مـی‌نـامیم. در ایـن تحقیـق بـرای شـناخت مـضارع و لاحـق بـودن جناسـها مقالـۀ دکتـر یاحقی استفاده شد.

صـداقتم بـه سـریر کـلام برگـردد صـراحتم بـه سـخن، آشـکار برگـردد

(جناس لاحق) (طهماسبی،۱۳۸۵الف: ۱۸۶)

شـدن راه و چـاه اسـت بـودن، ولـی بـسی فـرق دارد شـدن تـا شـدن

(جناس لاحق) (همان: ۲۰۱)

مثل تشت پهن دشت آسمان/که بی‌گمان/ لبالب است از هزار ابر دردمند و داغدار و سوگوار (جناس مضارع) (طهماسبی،۱۳۸۵ب:۱۰)

دودمان و بودمانش یک کلاه از ابر بود گرگ‌بادآن‌راچومیش از سر به نیش اندر گرفت

(جناس مضارع) (طهماسبی،۱۳۸۵الف:۶۳)

جناس تام: « الفاظ متجانس در گفتن و نوشتن؛ یعنی، حروف و حرکات یکی و فقط در معنی مختلف باشند؛ مثل واژهٔ تیر ، شیر» (همایی،۱۳۷۳ : ۴۹).

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

(طهماسبی،۱۳۸۵الف: ۳۲)

پروانه‌ام پرید که پروانه‌ام دهید کز هفت رنگ آن گل رخسار بگذرم

(همان : ۱۲۷)

آوازه‌خوان شهر به خوابی عمیق رفت سازی‌شکست‌وزیروبمی‌زیر خاک رفت

(همان : ۹۵)

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

(همان : ۱۹۳)

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

(همان : ۲۳۱)

جناس زائد و مذیّل: «آن است که یکی از کلمات متجانس را حرفی بر دیگری زیادت باشد و آن حرف زائد، گاه در اول کلمه است و ... وگاه آن زیادت در آخر کلمه است؛ مانند خام، خامه و ...واین قسم را جناس مذیّل نیز می‌خوانند» همایی،۱۳۷۳ :۵۱). «چون در اول یا آخر یکی از متجانسین، بیش از یک حرف زیادت باشد، آن را نیز، ملحق به جناس‌زائد و مذیّل باید شمرد؛ مانند پیکار...» (همان :۵۲و۵۳) (در این تحقیق علاوه بر بیش از یک حرف زیادت، اگر حرف زائد نیز در انتهای کلمه قرار گرفته بود، جزء جناس مذیّل شمرده شد.)

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

(جناس زائد) (طهماسبی،۱۳۸۵الف:۱۲۶)

ای عقل ناتمام قسم می‌خورم به عشق تو قبلهٔ قبیلهٔ ایمان نبوده‌ای

(جناس زائد) (همان:۱۳۳)

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

(جناس مذیل) (طهماسبی،۱۳۸۶ :۵۰)

من به نرخ روز تازیانه می‌خورم! / من به نرخ روز سهم خویش را از این تورم و ورم گرفته‌ام ولی / من به نرخ روز زندگی نمی‌کنم! (جناس زائد) (طهماسبی ،۱۳۸۵ب : ۵۲)

جناس مرکّب : یکی از دو رکن، جناس بسیط یا در حکم بسیط و دیگری مرکّب 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 : ۵۳و۵۴)

من‌وسی‌مرغ و سیمرغ؟ این‌چه‌حرف‌است رها کن آب در این تنگه ژرف است

(طهماسبی ،۱۳۸۶: ۷۰)

خیالم تا سحر دیشب پری زاد پریزادم بهشتی آذری‌زاد

(همان:۸۰)

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

(همان:۸۳)

جناس خط یا مصحّف : ارکان جناس در کتابت یکی و در تلفّظ مختلف است؛ مثل درست و درشت. (همایی،۱۳۷۳ : ۵۶)

پای‌سروسبزشد که‌بذرداشتیم‌وگل‌نکاشتیم پیروتیرشدبهار از درنگ رویش جوانه‌ها

(طهماسبی،۱۳۸۵الف: ۸۰)

هرجا دو دست زیر و زبر می‌شود کمی نان می‌خورم 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 ناضر و ناظر (همایی،۱۳۷۳ : ۵۷).

یاری‌قریب نیست در اینجا، غریب نیست کز خیر این تراکم آزار بگذرم

(طهماسبی،۱۳۸۵الف: ۱۲۵)

جناس محرّف : «ارکان جناس در حروف یکی و در حرکت مختلف باشد مثل خَلق و خُلق» (همایی،۱۳۷۳: ۵۰).

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

(طهماسبی،۱۳۸۵الف: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 می‌کَنم / گاهی اشتباه می‌کُنم؟ (طهماسبی،۱۳۸۵ب: ۲۵).

جناس اشتقاق و شبه‌اشتقاق: «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 مادّه 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 شبه‌اشتقاق 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، ۱۳۸۵الف: ۸۵)

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

(شبه اشتقاق) (همان: ۱۰۱)

انواع واج‌آرایی

از دیگر انواع تکرارهای نامرئی اشعار فرید، واج‌آرایی است . راستگو در کتاب هنر سخن‌آرایی، بحث مفصّلی دربارهٔ واج‌آرایی ارائه داده و واج‌آرایی 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 هم آغازی، هم پایانی 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 هیچ آیین و هنجاری در چند جای چند واژه قرار می‌گیرد (راستگو،۱۳۸۲: ۱۲،۱۳،۱۴). در این مقاله انواع مختلف واج‌آرایی در سه دفتر شعر فرید، جداگانه مورد بررسی قرار گرفت و چهار نوع واج‌آرایی از قبیل هم-آغازی، هم‌پایان و آغازی، هم پایانی و واج‌آرایی پراکنده از اشعار او استخراج شد. تلفّظ 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 شعرفرید (۱۹۳ مورد در پری‌ستاره‌ها، ۷۵ مورد در پری‌بهانه‌ها 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.

سه‌سیب‌سهم"فرید"است‌عاشقان‌مکشید کنون‌که‌سیب‌غمی می‌خورد به تنهایی

(طهماسبی،۱۳۸۵الف: ۸۵)

بـــه خانـــه آوریـــد آفتـــاب را بـــرون بریـــد و ســـر بریـــد خـــواب را

(همان:۲۵۵)

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

(همان:۱۳۱)

بـه رنـگ بـی‌هنریهـا مـرا میالاییـد کـه گـر مجـال دهـد دسـت مـرد میـدانم

(همان:۲۳۸)

هـر بـار عـشق بـر دل مـن چنـگ مـی‌زنـد درگوش‌من زمین و زمـان زنـگ مـی‌زنـد

(همان:۳۵)

ای جوانـــان درد مـــا را پیـــر کـــرد مـــی‌رویـــم و مـــرده ریـــگ ماســـت درد

(طهماسبی،۱۳۸۶: ۳۳)

گـر چـه در زمـین زیـست مـی‌کننـد / زیستگاهـشان جهـان و داسـتان دیگـری سـت (طهماسبی، ۱۳۸۵ ب :۹).

واج‌آرایی پراکنده

پـس از جنـاس و هـم‌آغـازی، واج‌آرایـی پراکنـده بـا فراوانـی ۲۷۶ مـورد (۱۴۲ مـورد در پـری‌سـتاره‌هـا، ۹۰ مـورد در پـری‌بهانـه‌هـا و۴۴ مـورد در پـری‌شـدگان)، در اشـعار فریـد از بیـشترین بـسامد برخـوردار اسـت. فریـد در بـسیاری از اشـعار خـویش از واج‌آرایـی بـه عنـوان یـک شـگرد هنـری بهـره بـرده و گـاه بـا تکـرار برخـی صـامت‌هـا یـا مـصوت‌هـا، بـه نـوعی تأکیـد یـا القـای مفهـوم در ذهـن خواننـده دسـت یافتـه اسـت. بـرای نمونه در بیت :

دردمـی‌خواندبلنـد افـسانهٔ خـود را «فریـد» وای بنـــشیند اگـــر در بـــاور فریـــاد مـــن

(طهماسبی،۱۳۸۵الف:۱۴۱)

گذشـته از اینکـه مـصوت بلنـد «آ» فریـاد را در ذهـن مخاطـب متجلّـی مـی‌سـازد، نوعی تأکید بر بلند خواندن را نیز تداعی می‌کند. یا در بیت :

ســـواران لحظـــه‌ای تمکـــین نکردنـــد تـــرحّم بـــر مـــن مـــسکین نکردنـــد

(طهماسبی،۱۳۸۶ :۳۶)

تکـرار هـشت بـار صـامت «ن»، تـداعی‌گـر مفهـوم منفـی بیـت در ذهـن خواننـده است.

فریـد گـاه بـا تکـرار صـامت و مـصوت واژه‌ای کـه دربردارنـدهٔ مفهـوم اصـلی بیـت است، نوعی تأکید بر مفهوم را القا می‌کند :

در اجـاقم لانـه دارد آتـش دردی بـزرگ تـا کـه بـالا مـی‌رود دود از سـر فریـاد مـن

(طهماسبی،۱۳۸۵الف:۱۴۱)

تکـرار صـامت «د» در بیـت فـوق تأکیـد بـر واژهٔ درد و تـداعی‌کننـدهٔ آن اسـت . در بیت:

قــسم بــه ســوز دل عاشــقان ســودایی کـسی کـه درد فـروش اسـت اهـل سـودا

(همان:۱۰۶)

تکـرار صـامت «س»، نـوعی تأکیـد بـر واژهٔ قـسم اسـت. شـاعر بـه جـای اینکـه واژهٔ قـسم را آشـکارا تکـرار کنـد، بـه صـورت پنهـان، موسـیقی صـامت کلمـه را در طـول بیت به نمایش می‌گذارد.

از دیگـر نمونـه‌هـای واج‌آرایـی پراکنـده در اشـعار فریـد، بـه مـوارد ذیـل مـی‌تـوان اشاره کرد:

پــروا نــدارم از زن و زنجیــر و زور و زر آزاد و بـی غبـار و رهـا گریـه مـی‌کـنم

واج آرایی «ز» ، «ر» ، «آ»- (همان: ۳۹)

کارشـان شـمردن سـتاره بـود/ نالـه‌هایـشان در اسـتعاره بـود/ قـصه‌هایـشان/ همیـشه بـا اشاره بود (واج‌آرایی ش) (طهماسبی،۱۳۸۵ب:۵۵).

هم‌پایان و آغازی

ایـن شـگرد هنـری در اشـعار فریـد، چهـارمین نـوع از تکرارهـای نـامرئی اشـعار او را شـامل مـی‌شـود. ایـن نـوع واج‌آرایـی در پـری‌سـتاره‌هـا ۶۶ مـورد، در پـری‌بهانـه‌هـا ۲۱ مـورد و در پـری‌شـدگان ۴۴ مـورد مـشاهده شـد. در مجمـوع، ۱۳۱ مـورد هـم‌پایـان و آغازی در سه دفتر شعر فرید به کاررفته است.

در رگم‌خون‌شـهادت پـای مـی‌کوبـد هنـوز پـای را هرچنـد در رقـص بـلا گـم کـرده‌ام

(طهماسبی،۱۳۸۵الف: ۷۳)

نامهٔاین درد را تاریخ خرچنگی نوشت　　من ندارم تاب،چون بلبل دری می خوانمش

(همان:۱۴۶)

از علمدار رشید عاشقان آموختم　　دست وپایی گربه عشق کربلا گم کرده‌ام

(همان:۱۷۴)

تو بالا رفته‌ای من در زمینم　　برادر روسیاهم شرمگینم

(طهماسبی،۱۳۸۶: ۶۳)

هم‌پایانی

۱۱۰ مورد هم‌پایانی در سه دفتر شعری فرید مشاهده شد که بیشترین مقدار آن با فراوانی ۵۱ مورد، در پری‌ستاره‌ها به کاررفته است.

یاران من جان بر سر باور نهادند　　بر خطّ ایمان دست و پا و سر نهادند

(همان: ۶۳)

پر کنید از اشک خونین جام چشم　　بشکنید ای مردمان بادام چشم

(همان:۲۷)

تا چند بر ابلیس یازی دست بیعت؟　　تا کی جدایی از بهشت آدمیّت؟

(همان:۶۱)

توراکه‌ظرف‌نداری‌همین‌اشاره‌بس‌است　　دگر مپرس که جام کدام صهبایم

(طهماسبی،۱۳۸۵الف: ۲۶۴)

خواستم فاصله‌ها را ز میان بردارم　　در میان بودن من سعی مرا باطل کرد

(همان:۲۰۳)

ای اتفاق دیدن و جان دادن　　وی لحظهٔ بزرگ تماشایی

(همان:۱۷۲)

نازنین پاکدامن 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

تکرارهـای مرئـی در اشـعار فریـد، شـامل تکـرار واژه در طـول یـک بیـت، تکـرار مـصراع در طـول قالـب شـعری، تکـرار یـک یـا چنـد واژه بـه صـورت پراکنـده در طـول چنـد بیـت، تکـرار مـنظّم یـک یـا چنـد واژه در ابتـدای ابیـات، ردّالـصّدرعلی‌العجـز، ردّالعجـزعلـی‌الـصدر و طـرد و عکـس اسـت. تکـرار واژه‌هـا حجـم زیـادی از ایـن نـوع تکـرار را دربرمـی‌گیـرد. تکـرار واژه کـه در کتـب بـدیع بـا عنـوان تکـرار یـا مکـرّر از آن یـاد شـده، در حقیقـت نـوعی واژه‌آرایـی اسـت کـه اگـر هنرمندانـه و بجـا بـه کـار رود، نغمـه، نـوا و زیبـایی ویـژه‌ای بـه سـخن خواهـد داد و کـلام را بـا نـوعی تکیـه و تأکیـد همراه می‌سازد.

عرصهٔ واژه‌آرایـی فریـد، یـک بیـت یـا چنـد بیـت و گـاه کـل سـروده اسـت. واژه‌آرایـی در اشـعار فریـد، گـاه بـه صـورت پراکنـده، همچـون تکـرار واژه در طـول یـک بیـت یـا تکرار یـک یـا چنـد واژه بـه صـورت پراکنـده در طـول چنـد بیـت، قابـل مـشاهده اسـت و گـاه بـه صـورت مـنظّم، همچـون تکـرار واژه در اول مـصراع یـا سـطر، ردّالعجـز و ردّالـصّدر، مـشاهده مـی‌شـود. تکرارهـای مرئـی اشـعار فریـد، گـاه فراتـر از یـک واژه اسـت و گروهـی از کلمـات را در برمـی‌گیـرد؛ بـرای مثـال، مـصرعی در کـل سـروده تکـرار مـی‌شـود و نـوعی مـصرع‌آرایـی را بـه نمـایش مـی‌گـذارد یـا مطلبـی را قلـب مـی‌کنـد کـه در نتیجـهٔ آن، چنـدین واژه در عـین تکـرار، تنهـا جابجـا مـی‌شـود. ایـن نـوع تکرارهـای مرئـی، از جملـه شـیوه‌هـای رونـق‌افزایـی سـخن اسـت و گـوش را مـی‌نـوازد. در جـدول شـماره ۳ انـواع تکرارهـای نـامرئی اشـعار فریـد همـراه بـا فراوانـی بـه تـصویر کشیده شده است.

جدول شمارهٔ ۳:

انواع تکرارهای مرئی در اشعار فرید				
عنوان	پری‌ستاره‌ها	پری‌بهانه‌ها	پری‌شدگان	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

ردّالصّدرعلی‌العجز	۲	۸	–	۱۰
تکرار مصراع	۱	۹	–	۱۰
طرد و عکس	۵	۴	–	۹
ردّالعجزعلی‌الصّدر	۲	–	–	۲
مجموع	۶۱۶	۲۷۸	۱۰۳	۹۹۷

تکرار واژه در طول یک بیت

تکـرار واژه در طـول یـک بیـت، بـا مجمـوع ۷۷۹ مـورد، پرکـاربردترین تکـرار مرئـی اشـعار فریـد اسـت. فریـد گـاه بـا ایـن شـگرد هنـری بـر مفهـوم مـورد نظـر خـویش تأکیـد مـی‌کنـد و معنـا و مـضمون را در ذهـن خواننـده مـی‌پرورانـد؛ بـرای مثـال در بیـت ذیل:

چقـدر لالـه پـری شـد چقـدر پرپـر شـد چقـدر لالـه پـری‌رای مـن نمـی دانـی

(طهماسبی،۱۳۸۵الف:۴۱)

لالـه نمـادی از شـهید اسـت و تکـرار آن، حیـرت شـاعر را در برابـر مـوج عظـیم شهدا در هشت سال دفاع‌مقدّس به تصویر کشیده است و یا در بیت:

ای حـال مـن چـو حـال پریـشان روزگـار ایـن گونـه تـا بـه حـال پریـشان نبـوده‌ای

(همان: ۱۳۳)

شـاعر بـرای بیـان حـال پریـشان خـویش، ابتـدا آن را بـه حـال روزگـار تـشبیه مـی‌کنـد و در مـصراع دوم، بـا تکـرار واژهٔ پریـشان، حـال آشـفتهٔ خـویش را بـا تأکیـد بیـشتری بـرای خواننـده توصـیف مـی‌کنـد. از دیگـر نمونـه‌هـای تکـرار واژه در طـول بیـت، بـه مـوارد ذیل می‌توان اشاره کرد:

گربـه‌تـشت‌قـصّه‌هـاخـون‌سـیاووش‌شماسـت مـی‌خورنـداین‌قـصّه‌هـاخـون‌سـیاووش‌مـرا

(همان:۱۳۸)

من‌همیشه‌عاشـقم‌کـه‌رازیـک‌پـری‌سـتاره‌بـامـن اسـت زین‌پری‌سـتاره بـوی‌سیب‌وگـل‌رهاسـت‌تاکرانـه‌هـا

(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، واژهٔ علی علاوه بر ردیف، گاه همچون نگینی در میان ابیات می‌درخشد.

چون علی نشناخت خود را در جهان، یک حق‌شناس ماند در ابهام، سیمای درخشان علی
از علی کی زودتر ای صبح، سر برداشتی؟ یک شب از بالین شب تا صبح پایان علی
گرچه‌ای 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 واژهٔ شهادت در این ابیات، نه تنها از ارزش سخن نکاهیده بلکه به زیبایی آن نیز کمک وافری کرده است:

در میان تنگدستی‌ها شهادت مرده بود گر نبود او را دمادم روزی از خوان علی
کی شهادت با علی یک‌دم جدایی داشته‌است بوده این مسکین تمام عمر، مهمان علی
چون هزاران عاشق مسکین، شهادت سالها زردرویی‌ها کشید از درد هجران علی
با شهادت از رگ گردن علی نزدیک‌تر اودراین حسرت که بیند روی تابان علی...
ای شهادت یازده تنگ شکر بردی، بس است رو که تنگ آخرین ماراست از خوان علی

(همان: ۱۸۰و ۱۸۱)

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

در آستان جدایی پری‌ستارهٔ من چه نازنین شده بیتای من نمی‌دانی
خبر زدیو و ز دیوار در من است و تو را خبر چو نیست پریای من نمی‌دانی

بسی شکسته و روییده‌ام نمی‌دانند تو نیز سرو من افرای من نمی‌دانی

(همان:۴۰)

دلم از بس که دیشب بال کوبید عقاب داغ را در خال کوبید

عقاب داغ در برج خیالم نشست از دور و چنگی زد به حالم

به ویرانی دلم را آشنا ساخت کبوترهای آهم را رها ساخت

کبوترخانهٔ قلبم فرو ریخت ولی کمبود اشکم آبرو ریخت

(طهماسبی،۱۳۸۶: ۵۵ و۵۶)

ای غافل از کرشمهٔ خورشید کوچید و رفت چشمهٔ خورشید

ای شب‌نشین ز شرم نمردی خورشید را به خاک سپردی؟

(همان:۱۲)

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 پری‌بهانه‌ها قرار گرفته است. از آنجا که این واژه‌ها در تمام سروده تکرار نشده است، از به‌کار بردن نام ردیف آغازین برای آن اجتناب شد.

بکوب ای دل! که اینجا قصر نور است بکوب ای دل ! مرا شرم حضور است

بکوب ای دل! که غفار است یارم من از کوبیدن در شرم دارم

بکوب ای دل! که معبودم کریم است مرا از در زدن هر چند بیم است

بکوب ای دل! که‌جای‌شک‌وظن‌نیست مرا هر چند روی در زدن نیست

(همان: ۴۰)

بخند ای دل که اخم غنچه وا شد گل از گلدان بیزاری جدا شد...

بخنـدای دل! بخنـد ای دل کـه عیـد اسـت　　بـه قفـل بغـض خندیـدن کلیـد اسـت

بخنـد ای دل مگـر سـوری بخنـدد　　گـل از شـیپور شـیپوری بخنـدد...

بخنـد ای دل بخنـدان اطلـسی را　　بـسوزان دودمـان بـی‌کـسی را

بخنـد ای دل کـه بـاقی هـم بخندنـد　　گـل سـرخ و اقـاقی هـم بخندنـد...

(همان: ۱۸ و ۱۹)

تکرار مصراع در طول قالب شعری

تکـرار مـصراع در اشـعار فریـد، تنهـا در غـزل‌هـا(پـری‌سـتاره‌هـا) و مثنـوی‌هـا (پـری بهانـه‌هـا) قابـل مـشاهده اسـت و اشـعار نیمـایی(پـری‌شـدگان) را دربرنمـی‌گیـرد. ایـن تکرار مرئی، ۱۰ بار در دو دفتر شعر فرید به‌کاررفته است.

الا ای طـوطی گویـای اسـرار　　ز شـیرین و شـکر بـا پـنج گفتـار...

الا ای طـوطی گویـای اسـرار　　حنـایی شـد مـرا گیـسوی گفتـار...

الا ای طـوطی گویـای اسـرار　　سـخن از درد بایـد گفـت بـسیار

(همان: ۷۱و۷۵و۷۷)

ردّالعجزعلی‌الصّدر

«ایـن صـنعت بـه نـام تـصدیر نیـز معـروف اسـت ... و آن اسـت کـه لفظـی کـه در اول بیـت و جملـهٔ نثـر آمـده اسـت، همـان را بعینـه یـا کلمـهٔ شـبیه متجـانس آن را در آخـر بیـت و جملـهٔ نثـر بازآرنـد.» (همـایی،۱۳۷۳: ۶۷) ایـن صـنعت ۲ بـار و آن هـم تنهـا در پری‌ستاره‌ها نمود داشته است.

من گریـه مـی‌کـنم‌اگرامـشب بـرای سـیب　　تو مـی‌خـوری‌وچـون فقـرا گریـه مـی‌کنـی

(طهماسبی،۱۳۸۵الف : ۵۵)

مـاتمی شـیطان بـه مـن شـلیک کـرد　　مـن هـم افکنـدم بـه سـویش مـاتمی

(همان : ۴۶)

ردّ الصّدرعلی‌العجز

«چـون کلمـه‌ای کـه در آخـر بیـت آمـده اسـت، در اول بیـت بعـد تکـرار شـده

باشد، آن را صنعت ردّالصّدرعلی‌العجز می‌گویند» (همایی،۱۳۷۳: ۷۰). این صنعت ۱۰ بار در دو دفتر پری‌ستاره‌ها و پری‌بهانه‌ها به کار رفته است که ۸ مورد آن، به پری‌بهانه‌ها تعلق دارد.

پهلو شکسته‌ای و علی با فرشتگان　　با گریه می‌برند به دارالشفا تو را

دارالشفای درد جهان، خانهٔ علی است　　زین خانه می‌برند ندانم کجا تو را

(طهماسبی،۱۳۸۵الف : ۲۵۱)

چرا گلرنگ شد امشب سرشکم　　مگر زد بر حنا کاکل 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 گفته‌اند، 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 پری‌ستاره‌ها و پری‌بهانه‌ها به کار رفته است.

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

(طهماسبی،۱۳۸۵الف: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)

شـــهادت نردبـــان آســـمان بـــود　　شـــهادت آســـمان را نردبـــان بـــود

(طهماسبی،۱۳۸۶ :۳۷)

کلیــد خانــهٔ حاجــات پــنج اســت　　کلیـد، آن پـنج تـن حاجـات، گـنج اسـت

(همان:۸۳)

یکـی گفـت ایـن ترانـه دلبرانـه اسـت　　کـــه نـــام دلبـــر شـــاعر ترانـــه اســـت

(همان:۶۶)

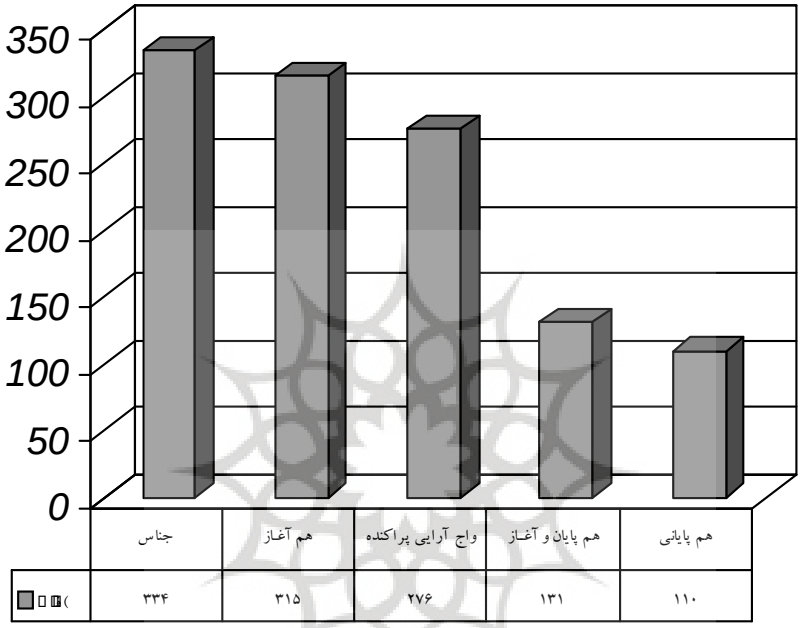
نتیجه‌گیری

موسـیقی درونـی از جملـه جلـوه‌هـای موسـیقی شـعر اسـت کـه اساسـی‌تـرین رکـن آن را تکـرار تـشکیل مـی‌دهـد چـرا کـه بـسیاری از آرایـه‌هـایی کـه در حـوزهٔ موسـیقی درونـی قـرار مـی‌گیـرد، بـر پایـهٔ تکـرار شـکل گرفتـه اسـت. تکـرار در دو شـاخهٔ مرئـی و نـامرئی در اشـعار فریـد مـورد بررسـی قـرار گرفـت و جلـوه‌هـای مختلفـی از آن در اشعار او مشاهده شد.

انـواع جنـاس، هـم آغـازی، هـم پایـانی، هـم‌پایـانی‌وآغـازی و واج‌آرایـی پراکنـده از جملـه تکرارهـای نـامرئی اشـعار فریـد اسـت. از تکرارهـای مرئـی نیـز مـی‌تـوان بـه تکـرار واژه در طـول یـک بیـت، تکـرار مـصراع یـا بیـت در طـول قالـب شـعری، تکـرار یـک یـا چنـد واژه بـه صـورت پراکنـده در طـول چنـد بیـت، تکـرار مـنظّم یـک یـا چنـد واژه در ابتـدای ابیـات، ردّالـصّدرعلی‌العجـز، ردّالعجزعلـی‌الـصّدر و طـردوعکس اشـاره کرد.

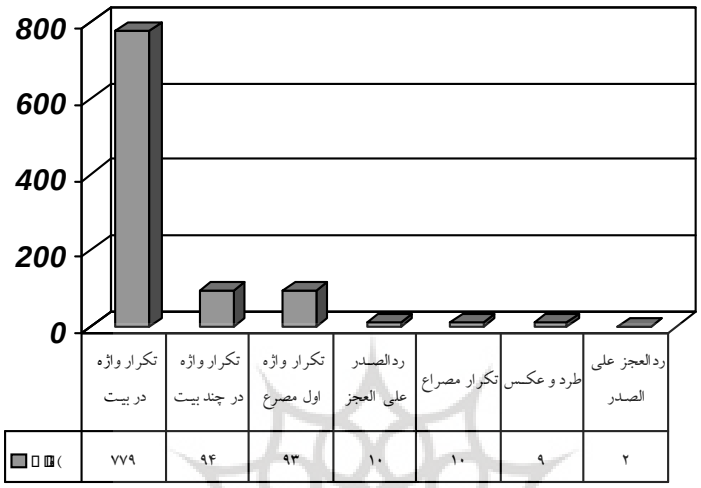
با توجّـه بـه آمـار بـه دسـت آمـده، تمایـل فریـد بـه تکرارهـای نـامرئی (۱۱۶۶ مـورد) بـیش از تکرارهـای مرئـی (۹۹۷ مـورد) اسـت. تکرارهـای نـامرئی بـدون اینکـه در ظـاهر آشـکار باشـد، گـوش را مـی‌نـوازد و بـه غنـای موسـیقی درونـی شـعر مـی‌افزایـد. نمـودار شـماره یـک، فراوانـی انـواع تکرارهـای نـامرئی در سـه دفتـر شـعر فریـد را بـه تـصویر کـشیده اسـت. همانگونـه کـه مـشاهده مـی‌شـود، جنـاس پرکـاربردترین تکـرار نـامرئی اشـعار فریـد اسـت. جنـاس نـه تنهـا در بطـن اشـعار فریـد بلکـه در قافیـه نیـز، تحـت عنـوان قافیـهٔ بـدیعی، نقـشی بـسزا دارد. از دیگـر انـواع تکرارهـای نـامرئی اشـعار فریـد، مـی‌تـوان به انواع واج‌آرایی اشـاره کـرد. فریـد بـا تکـرار صـامت‌هـا و مـصوت‌هـا عـلاوه بـر تحکـیم

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 دربرمی‌گیرد. 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 تحرّک 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 شمارهٔ 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، محمّد،۱۳۸۲، **هنر سخن آرایی(فن بدیع)**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی(سمت).

۳. شفیعی کدکنی، محمّدرضا،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)، ۱۳۸۵الف، **پری‌ستاره‌ها (مجموعه غزل)**، تهران: سورهٔ مهر.

۷. _____ ،۱۳۸۵ ب، **پری‌شدگان (مجموعه شعر)**، تهران: سورهٔ مهر .

۸. _____ ،۱۳۸۶، **پری‌بهانه‌ها**، تهران: سورهٔ مهر .

۹. _____ ؛ ۱۳۸۷، **ترینه (گزیدهٔ اشعار قادر طهماسبی)**، چاپ دوم ، تهران: نشر تکا.

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی