Journal of Comparative Literature Studies
Islamic Azad University in Jiroft
http://clq.iranjournals.ir/

Volume 16, Issue 61
June 2022
pp. 129-151

Research Article

Repeat in the Masnavi Manavi and Sanaei's Hadighat

Fereshteh Yarmohammadi[1], Reza Haidari Nori[2*], Malek Mohammad Farrokhzad[3]

Abstract

One of the types of poetry music is internal music, which is more often seen as a repetitive phonetic. This type of music, along with rhymes and rows, is also semantically important in addition to helping to coordinate the phonetic verses. Scholars repeat for a variety of reasons, such as focusing on an issue, showing its importance, and attracting audience feedback. Repetition has a variety of names that are arranged in verbal arrays: phonemes, puns, syllable repetition, word repetition, semantic network, Rad Alsdr Ala Al-Ajz, Rad Al-Ajar Ala Al-Sadr etc. In this study, with the aim of identifying the phonetic properties of Rumi's Masnavi and Sanaei's Hadighat, we examine the two effects in terms of the way of repetitions using the descriptive-analytical method, and we conclude that the repetition of the word is one of the important elements in these two works. The repetition of the word in the Masnavi is more purposeful and contributed to the semantic coherence and the longitudinal relations of the verses. Other types of repetitions include Repeating at the beginning of the sequence verses, repetitions from the beginning of hemistich, phonemes, semantic networks, syllable repetition, vowel repetition which also seen in Rumi's Masnavi and Sanaei's Hadighat, but in both of these works have been created in an artistic manner without any tricking.

Keywords: Masnavi, Hadighat, Repetition, Phonology, Pun

1. Department of Persian Language and Literature, PhD Student, Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Saveh Branch, Islamic Azad University, Iran
2*. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Islamic Azad University, Saveh Branch, Iran r.heydarinoori@yahoo.com
3. Member of the faculty of Saveh University and director of the Department of Literature at Islamic Azad University, Saveh Branc, Saveh, Iran

Receive Date: 22.01.2018 **Accept Date:** 17.06.2022

فصلنامه علمی
ادبیات تطبیقی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت

دوره ۱۶، شماره ۶۱
بهار ۱۴۰۱
صص: ۱۵۱-۱۲۹

مقاله پژوهشی

تکرار در مثنوی معنوی و حدیقه سنایی

فرشته یارمحمدی[۱]، رضا حیدری نوری*[۲]، ملک محمد فرخزاد[۳]

چکیده

یکی از انواع موسیقی شعر، موسیقی درونی است که بیشتر به صورت تکرار آوایی دیده می‌شود. این نوع موسیقی در کنار قافیه و ردیف علاوه بر این که به هماهنگی آوایی بیت کمک می‌کند، از نظر معنایی نیز دارای اهمیت است. گویندگان به دلایل مختلفی نظیر تأکید بر یک موضوع، نشان دادن اهمیت آن و جلب‌نظر مخاطب، به تکرار می‌گرایند. تکرار دارای انواعی است که با نام‌های مختلف در آرایه‌های لفظی مطرح می‌شود: واج‌آرایی، جناس، تکرار هجا، تکرار کلمه، شبکه معنایی، ردالصدر علی‌العجز، ردالعجز علی‌الصدر و ... . در این پژوهش با هدف شناخت ویژگی‌های آوایی مثنوی مولوی و حدیقه سنایی، به روش توصیفی - تحلیلی این دو اثر را از نظر نحوه تکرارها، مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده‌ایم که تکرار کلمه یکی از عناصر مهم در این دو اثر به شمار می‌رود. تکرار کلمه در مثنوی هدفمندانه‌تر بوده و به انسجام معنایی و روابط طولی ابیات کمک کرده است. انواع دیگر تکرار از جمله: تکرار در آغاز ابیات متوالی، تکرار از ابتدای مصراع‌ها، واج‌آرایی، شبکه معنایی، تکرار هجا، تکرار مصوت نیز در مثنوی مولوی و حدیقه سنایی دیده می‌شود اما در هر دو اثر به شیوه‌ای هنرمندانه بدون گرایش به تکلف ایجاد شده است.

واژگان کلیدی: مثنوی مولوی، حدیقه سنایی، تکرار، واج آرایی، جناس، شبکه معنایی

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ساوه، ایران
۲*. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ساوه، ایران
r.heydarinoori@yahoo.com
۳. عضو هیات علمی و مدیر گروه ادبیات دانشگاه آزاد اسلامی واحد ساوه، ساوه، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۱/۰۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۲۷

۱. مقدمه

کارکردهای زبانی در متون ادبی از عوامل انسجام و ارتباط معنایی هستند. تکرار که در شکل‌های مختلفی مانند تکرار واج، تکرار هجا، اصوات، کلمه و در قالب آرایه‌هایی همچون ردالصدر علی‌العجز و ردالعجز علی‌الصدر و از این نوع دیده می‌شود از نظر آوایی دارای ارزش فراوانی است به‌طوری که به‌عنوان موسیقی درونی از آن یاد می‌شود. متون تعلیمی مانند مثنوی و حدیقه سنایی بیشتر دارای گزاره‌های معنایی بوده و با اهداف آموختن سروده می‌شوند اما با در نظر گرفتن این موضوع که هماهنگی آوایی در جذب مخاطب اهمیت دارد باید گفت هنر شاعر در سروده‌های تعلیمی کاربرد آرایه‌های مختلف است که به واسطه آنها بتواند مفهوم موردنظر خود را ارائه دهد. در این پژوهش که بر اساس دو اثر مهم تعلیمی یعنی مثنوی و حدیقه انجام می‌گیرد پرسش اصلی این است که در این دو اثر کدام یک از عوامل تکرار نقش اساسی دارد؟ پرسش‌های فرعی دیگری نیز مطرح می‌شود که عبارت است از: ۱-کدامیک از انواع تکرار بیشتر در حدیقه و مثنوی دیده می‌شود؟ ۲-مهم‌ترین ویژگی آوایی مثنوی و حدیقه چیست؟ و ۳- عامل انسجام در این دو اثر کدام ویژگی است؟

فرضیه‌هایی که در پاسخ به سوال‌ها مطرح شده موردنظر است به شرح ذیل می‌باشند:

۱-تکرار کلمه و ایجاد شبکه معنایی در هر دو اثر نمود فراوانی دارد.

۲-تکرار هجا و اصوات از ویژگی های مهم این دو اثر است

۳-ایجاد شبکه معنایی از عوامل انسجام این دو اثر است.

۲. پیشینه تحقیق

سلیقه‌راد، ویدا، (۱۳۷۸). بررسی انواع تکرار در متون خبری فارسی. به راهنمایی کورش صفوی. دانشگاه آزد اسلامی تهران مرکز.

محبی، عباس، (۱۳۸۶). کارکردهای زبانی و هنری در هفت پیکر. به راهنمایی فاطمه کوپا. دانشگاه پیام‌نور واحد تهران

صادق‌زاده، محمود، (۱۳۹۰). بررسی کاربرد انواع تکرار در اشعار گلچین معانی. نشریه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادبیات فارسی. شماره ۹، ۶۱-۸۴.

۳. روش تحقیق

این تحقیق به روش توصیفی تحلیلی و بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. در این روش ابتدا ابیاتی از مثنوی و حدیقه که دارای ویژگی تکرار هستند فیش‌برداری شده سپس با استفاده از تعاریف آرایه‌های مربوط به تکرار، به شرح و بسط ویژگی‌ها پرداخته و در انتها دو اثر با یکدیگر مقایسه شده‌اند.

۴. مبانی نظری

۴.۱. تکرار

رامان سلدن[1]، از نظریه‌پردازان غربی در کتاب *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، پیدایش شعر را از جنبه دیگری بررسی می‌کند وی می‌نویسد: «شعر حاصل کار دسته جمعی انسان‌های اولیه و نتیجه هماهنگی حرکات منظم ابزار کار آنها بوده و یا شعر «درآمیختن صدا با اصوات و کلماتی است که به‌طور طبیعی و خود به خود، در حین انجام دادن کارهای سنگین، همراه نفس‌زدن‌ها، افراد از حنجره بیرون می‌داده‌اند. این اصوات، بر اثر منظم بودن فاصله‌ها، خود به خود، به پاره‌های مساوی تقسیم شده و شکل موزون به خود گرفته‌اند. به تدریج این اصوات به صورت آوازهای دسته‌جمعی درآمده که در مراسم مختلف قبیله‌ای، همراه با رقص و آواز و با نواختن نخستین آلات موسیقی که مشابه ابزار کار بوده، خوانده می‌شده است» (سلدن؛ ۱۳۷۲: ۱۷-۱۸).

نظام موسیقی بر تکرار و تنوع استوار است و این تکرار زمانی که در حوزه کلمات و حروف قرار بگیرد موسیقی درونی را شکل می‌دهد. «یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید جلوه‌های این نوع موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته شده آن نام ببریم انواع جناس‌ها را باید یادآور شویم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۹۲).

یکی از شگردهایی که مورد توجه فرمالیست‌ها قرار گرفته، «برجسته‌سازی» است. برجسته‌سازی زبان «نشانگر کاربرد نامتعارف یک رسانه و خودنمایی آن در مقابل پس زمینه‌ای پاسخ‌های خودکار است» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۶۱). لیچ زبانشناس انگلیسی برجسته‌سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان معیار، و افزودن قواعدی بر این زبان امکان‌پذیر می‌داند. «فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق «تکرار کلامی» حاصل می‌آید (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۵۰). به بیانی دیگر تکرار کلامی موجب ایجاد توازن و موسیقی در زبان شعر و برجسته نمودن آن می‌گردد. «موسیقی هم در زبان شعر از موسیقی کلمه آغاز می‌گردد» (علی پور، ۱۳۷۸: ۵۳).

۴.۲. توازن در نظم

شعر و نظم بر اساس توازن و هماهنگی آوایی از نثر متمایز می‌شوند پس باید گفتن «نظم یک گونه ادبی است که از طریق توازن حاصل شده از تکرار کلامی در نتیجه قاعده‌افزایی بر برونه زبان هنجار پدید می‌آید». (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۶۷). در شعر یکی از آرایه‌هایی که در زبان ایجاد موسیقی می‌کند تکرار است که در انواع مختلف می‌توان به آنها اشاره کرد: واج‌آرایی، تکرار هجا، تکرار کلمه، تکرار جمله، تکرار کلمات اول مصراع‌ها، تکرار کلمات آخر مصراع‌ها و ... .

لیچ هنگام بحث در محدوده توازن به دیدگاه یاکوبسن نظر دارد. یاکوبسن معتقد است که دو ساخت متوازن می‌باید در بخشی متشابه و در بخشی دیگر متباین باشند (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۸).

به نظر کورش صفوی بر اساس نظریه یاکوبسن در این بیت مولوی:

---

1 raman selden

یار مرا غار مرا عشق جگر خوار مرا　　یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا

اگر چه عامل تکرار مشهود است ولی توازن موجود به دلیل تکرار ناقص به وجود آمده است اما در این شبه جمله: «لعنت بر شیطان، لعنت بر شیطان،» تکرار کامل دیده می‌شود که به اعتقاد لیچ در چارچوب توازن قابل طرح نیست (همان).

تکرار هجا در شعر آرایه موازنه و ترصیع پدید می‌آورد. «هجا در تحلیل ساخت آوایی یک زبان، مرتبه دوم سلسله مراتب زبانی را تشکیل می‌دهد بدین‌معنی که در چنین تحلیلی ابتدا باید به تحلیل واج‌ها، سپس هجاها و پس از آن واژه‌ها پرداخت» (حق شناس، ۱۳۷۰: ۱۲۷).

این صنعت نوعی سجع است که در شعر به کار می‌رود و به قول دکتر همایی «چنان است که در قرینه‌های نظم یا نثر از اول تا آخر کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه خود در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند» (همایی، ۱۳۶۸: ۴۴). دکتر کزازی ترصیع را همسانی یا گوهرنشانی نامیده می‌نویسد: «چون این‌گونه سجع هنری‌ترین گونه است، همسانی نیز در سنجش یا هنسنگی از ارزش زیباشناختی فزون‌تری برخوردار است» (کزازی، ۱۳۹۳: ۴۶).

ترصیع نیز نوعی سجع متوازی است که تنها مخصوص نثر نیست و به این شکل است که «قرینه‌های نظم یا نثر هر لفظی با قرینه خود در وزن و حرف روی مطابق باشد» (همان: ۴۵).

به عقیده داریوش آشوری شاعران حقیقت آهنگین چیزها را باز می‌گویند (آشوری، ۱۳۷۷: ۳۷).

شفیعی کدکنی موسیقی شعر را چنین تعریف می‌کند: «مجموعه تناسب‌هایی است که میان صامت‌ها و مصوت‌های کلمات یک شعر ممکن است وجود داشته باشد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۵۰).

موسیقی زبان، پاره‌ای جداناپذیر از شعر است و پیوند ذاتی با آن دارد از این‌رو بسیاری از شاعران غایت شعر را نزدیک شدن به موسیقی شمرده‌اند زیرا زبان ناب آهنگ‌هاست، تپش و تنش و وزش سازها در جهت آفریدن هماهنگ‌ترین ریتم‌ها (آشوری، ۱۳۷۷: ۳۹).

۴.۳. انسجام یا شبکه معنایی

انسجام به مناسبات معنایی اشاره دارد که میان عناصر یک متن وجود دارد و به کلام یکپارچگی و وحدت می‌بخشند و آن‌را همچون متن از مجموعه‌ای از جمله‌های جداگانه و نامربوط متمایز می‌سازند و کلیتی کارکردی به سخن می‌بخشند و عمل معنادار متن دریافت موقعیت را امکان‌پذیر می‌کنند. از سوی دیگر این مناسبات، تعبیر برخی از عناصر متن را امکان‌پذیر می‌گردانند (مهاجر و نبوی، ۱۳۹۳: ۶۰).

نظریه انسجام را اولین بار یاکوبسن از زبان‌شناسان پیش‌رو قرن نوزدهم و یکی از پیشگامان کاربرد زبانشناسی در ادبیات، مطرح می‌کند. در سال ۱۹۶۰ یاکوبسن با ارجاع به شعر، نظریه‌ای بر مبنای متون ادبی مطرح کرد با این مضمون که متون ادبی بسیار بیشتر از متون غیر ادبی دارای انسجام یا الگوی درونی و تکرارند. در شعر انسجام معمولاً با عناوین عبارات تکرار شونده، بخش‌های منظم، قافیه، واج‌آرایی، وزن و آرایه‌هایی از این دست بررسی می‌شود (تروگان و پرات، ۱۳۹۰: ۶).

تروگان و پرات به این موضوع اشاره می‌کنند که یاکوبسن پدیده انسجام را عبارت می‌داند از این‌که «کارکرد شعری زبان اصل همسانی واژگان را از محور انتخاب به محور ترکیب فرا می‌افکند» (همان: ۶).

این جمله نشان می‌دهد از نظر یاکوبسن شعر شامل تکرار نسبی است هم در تکرار الگوهای وزنی و هم در قوافی و ساختار جمله. مثالی که می توان در این مورد آورد در مثنوی ابیاتی است که دارای افعال متعدد با یکسانی زمان، شخص و تعداد یکسان هجا، محل تأکید یکسان و ساختار آوایی مشابه هستند و یا ضمایری که به تناسب تکرار می‌شود.

پدیده انسجام در ادبیات آشکارا با این حقیقت سر و کار دارد که ادبیات هنر است، که متون ادبی برساخته می‌شوند تا در ما تجربیاتی را برانگیزانند که از آنها به تجربیات زیبایی‌شناسانه یاد می‌کنیم. متونی که در آنها تقارن و تقابل شباهت‌ها و تمایزات نقش اساسی ایفا می‌کنند. ادراک تمام و کمال متون ادبی به ادراک بیشتر تجربه و دریافت زیبایی‌شناسانه بستگی دارد (همان: ۶۰).

۵. مقایسه انواع تکرار در مثنوی و حدیقه

۵.۱. مثنوی

۵.۱.۱. تکرار کلمه

تکرار در هر نوشته‌ای اگر مبتنی بر دلایل ادبی، زیباشناسی و بسط مفهومی نباشد، عیب و مخل فصاحت محسوب می‌شود اما زمانی که شرایط ایجاب می‌کند، تکرار به عنوان امری استراتژیک موردتوجه واقع شده و حسن محسوب می‌گردد. گاهی بسامد برخی لغات در آثار کسی توجه برانگیز است و از این‌رو در تعیین سبک شخصی راه‌گشاست (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۴). مولوی در کاربرد تکرار اهداف مشخصی دارد. در مثنوی به عنوان کتابی تعلیمی که سرایش آن هدف‌دار بوده و بعد تعلیمی آن بیش از بعد ادبی و زیبایی است، تکرار چنین کاربردهایی دارد:

۱-تأکید بر واژه‌ای که محور بحث است

در بیت زیر چهار بار ترازو تکرار شده است، زیرا محور سخن، ترازو و ویژگی آن است، در عین حال کاربرد هنری نیز دارد. در این دو مصراع تنها اختلاف حرف «ر»، «ک» در مصراع اول و دوم تفاوت ایجاد می‌کند اما مفهوم دو مصراع ضدیکدیگر است. نکته دیگر در کاربرد ردیف و قافیه است. قافیه در شعر باعث تشخص بخشیدن و برجسته شدن است. در این بیت تنها اختلاف دو مصراع در یک حرف قافیه است:

هم ترازو را ترازو راست کرد هم ترازو را ترازو کاست کرد

(مولوی، ص ۲۰۸)

تکرار حبذا به عنوان تأکید در بیت زیر، موجب تشکیل آرایه در العجز علی‌الصدر است:

پیر چنگی کی بود خاص خدا حبذا ای سر پنهان حبذا

(ص ۱۱۱)

تکرارهای کلمه در ابیات زیر نیز مبین اهمیت این آرایه در نزد مولوی است. تکرار رنجور در سه مرحله نشان می‌دهد که محور بیت این کلمه است اما هر تکراری با حرفی اضافه یا مختلف آمده و جناس افزایشی و اختلافی ساخته است. هر سه کلمه نیز مضاف واقع شده اند. این نوع تکرار را همگونی ناقص هم می‌نامند که «همان تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است» (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۰۱).

قصه رنجور و رنجوری بخواند بعد از آن در پیش رنجورش نشاند

(ص ۸)

شمس در شعر مولوی با معانی ایهامی حضور دارد و تکرار آن هم اغلب با ایهام همراه است:

خود غریبی در جهان چون شمس نیست شمس جان باقی است کاو را امس نیست

(ص ۹)

تکرار یار، در هجای هشیار هم دیده می‌شود و موجب تأکید بر این کلمه است:

من چه گویم یک رگم هشیار نیست شرح آن یاری که او را یار نیست

(ص ۹)

ردیف‌های تکرار شونده نیز در برجسته‌سازی کلمات نقش دارند. به قول شفیعی کدکنی، ردیف را باید یکی از نعمت‌های شعر فارسی دانست زیرا از جهات موسیقی و معانی و کمک به تداعی‌های شاعر از نظر ترکیبات و مجازهای بدیع به شعر زیبایی و اهمیت می‌بخشد (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۳۸-۱۴۲).

تکرار خدا در هر دو مصراع دلیل بر اهمیت آن است زیرا کسانی که کار اصلی را از خدا ندانسته‌اند، همان خدا هم عجز را نشان‌شان داده است:

گر خدا خواهد نگفتند از بطر پس خدا بنمودشان عجز بشر

(ص ۵)

تکرار مرده:

زانک عشق مردگان پاینده نیست چونکه مرده سوی ما آینده نیست

(ص ۱۳)

تکرار فعل شناسد برای تأکید بر محوریت این کلمه:

جز که صاحب ذوق کی شناسد بیاب او شناسد آب خوش از شوره آب

(ص۱۶)

تکرار موسی جهت تأکید بر این که موسی و عیسی یکی هستند:

عهد عیسی بود و نوبت آن او جان موسی او و موسی جان او

(ص۱۸)

تکرار گفت، چندان هنری نیست و دور از بلاغت است، اما تکرار دل در مصراع دوم دارای ارزش تأکیدی است:

گفت گفت تو چو در نان سوزن است　　از دل من تا دل تو روزن است
(ص۲۰)

تکرار فعل نجستندی:

فضل طاعت را نجستندی از او　　عیب ظاهر را نجستندی که کو
(ص۲۰)

تکرار مو و ذره راه رفتن قدم به قدم را به ذهن متبادر می‌کند:

مو بمو ذره به ذره مکر نفس　　می شناسیدند چون گل از کرفس
(ص۲۰)

تکرار عصا با فاصله یک ضمیر:

ساحران موسی از استیزه را　　برگرفته چون عصای او عصا
(ص۱۶)

تکرار عمل با دو حرف نشانه دور و نزدیک، نشان از تفاوت معانی دارد. این معمولاً برای خوار داشت و آن برای بزرگداشت به کار می‌رود:

لعنه الله این عمل را در قفا　　رحمه الله آن عمل را در وفا
(ص۱۶)

تکرار قید زمان مرکب در این بیت نشان از دوام عمل دارد:

در هوایت بیقرارم روز و شب　　سر ز پایت برندارم روز و شب
روز و شب را همچو خود مجنون کنم　　روز و شب را کی گذارم روز و شب
(ص۱۴۷)

تکرار ادات تأکید:

آنک تخم خار کارد در جهان　　هان و هان او را مجو در گلستان
(ص ۲۰۹)

تکرار چک چک، حالت چکیدن آب را به ذهن می‌آورد:

آب نور او چو بر آتش چکد　　چک چک از آتش برآید برجهد
(ص ۲۵۹)

تکرار هر دو:

دان که این هر دو ز یک اصلی روان　　برگذر زین هر دو رو تا اصل آن
(ص ۱۷)

تکرار نردبان:

حس دنیا نردیان این جهان　　حس عقبی نردبان آسمان
(ص۱۷)

تکرار فنا برای تأکید:

ور بدیدی شاخی از دجله جدا　　آن سبو را او فنا کردی فنا
(ص ۱۴۷)

تکرار صفت مبهم در یک مصراع، با توجه به این که می‌توانست دومی را بقرینه حذف کند:

هیچ مال و هیچ مخزن هیچ رخت　　می‌دریغش نامد الا جز که تخت
(ص ۶۶۵)

گاهی تکرار در ابیات متوالی اتفاق می افتد:

هر دو گون زنبور خوردند از محل　　لیک شد زان نیش و زین دیگر عسل
هر دو گون آهو گیا خوردند و آب　　زین یکی سرگین شد و زان مشک ناب
(ص ۱۶)

همچنین است: وعده ها (ص ۸ و ۱۱) ای من آن (ص ۱۳ و ۱۴) صحت (ص۱۷)

۵.۱.۲. ردالابتدا علی‌الصدر

ردالابتدا علی‌الصدر در مثنوی به وفور یافت می‌شود. در بیت زیر علاوه بر این آرایه، حرف «ی» هم در ایجاد موسیقی نقش دارد:

همچو نی زهری و تریاقی که دید　　همچو نی دمساز و مشتاقی که دید
(ص ۳)

آن یکی را روی او شد سوی دوست　　واین یکی را روی او خود روی اوست
(ص ۱۸)

در این بیت هم واج آرایی «د» با کلمات تکراری همخوانی دارد:

این خورد گردد پلیدی زو جدا　　وان خورد گردد همه نور خدا
(ص ۱۸)

عشق‌هایی کـز پی رنگـــی بود　　عشق نبود عاقبت ننگی بود
(ص ۱۳)

واج آرایی «ن» با رنگ، هماهنگی آوایی دارد:

رنگ روی جمله تان گردد دگر　　رنگ رنگ و مختلف اندر نظر
(ص ۸)

همچنین است تکرار «صحت» در صفحه ۱۷ و «وعده‌ها» در صفحه ۱۱.

۵.۱.۳. انسجام یا ایجاد شبکه لفظی- معنایی

در مثنوی برای به وجود آوردن انسجام، مولوی دست به ایجاد شبکه معنایی می‌زند و این کار را از طریق تکرار انجام می‌دهد، هر بار درباره مطلبی به طور مبسوط می‌خواهد صحبت کند با تکرار کلمه محوری در چند بیت، خواننده را متوجه اهمیت آن می‌کند. در اینجا به معرفی برخی از این موارد می‌پردازیم.

مولوی در دیوان شمس و مثنوی از تکرارهای متناوبی استفاده کرده است. این تکرارها گاه در یک بیت و گاه به طور شبکه‌ای در ابیات مختلف تکرار می‌شود مانند لامکان در دو بیت زیر:

صورتش بر خاک و جان در لامکان — لامکانی فوق وهم سالکان
لامکانی نی که در وهم آیدت — هر دمی در وی خیالی زایدت

(ص ۸۱)

در داستان پادشاه و کنیزک، چون عشق کنیزک به زرگر مطرح می‌شود، برای نشان دادن اهمیت آن از شبکه معنایی استفاده می‌کند و به این وسیله ابیات را به هم ارتباط می‌دهد و یکپارچگی معنایی ایجاد می‌کند:

هر که را جامه ز عشقی چاک شد — او ز حرص و جمله عیبی پاک شد
شاد باش ای عشق پر سودای ما — ای طبیب جمله علت‌های ما

تکرار واژه عشق و بیان واژه عاشق که با عشق در تناسب است سازنده شبکه است :

جسم خاک از عشق بر افلاک شد — کوه در رقص آمد و چالاک شد
عشق جان طور آمد عاشقا — طور مست و خر موسی صاعقا

عشق و عاشق جناس نیز دارند و همانگونه که پیشتر هم گفته شد «در همگونی ناقص بخشی از یک جمله که بیش از یک گروه است در جمله ای دیگر تکرار می شود» (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۱۰).

جمله معشوق است و عاشق پرده ای — زنده معشوق است و عاشق مرده‌ای
چون نباشد عشق را پروای او — او چو مرغی ماند بی پر وای او

(ص ۴)

در صفحات بعد نیز این شبکه ادامه دارد . زمانی که زرگر کشته می‌شود و کنیز از عشق و رنج آزاد می‌شود می‌گوید:

این بگفت و رفت در دم زیر خاک — آن کنیزک شد ز رنج و عشق پاک
زان که عشق مردگان پاینده نیست — چونک مرده سوی ما آینده نیست
عشق زنده در روان و در بصر — هر دمی باشد ز غنچه تازه تر
عشق آن زنده گزین کاو باقی است — کز شراب جان فزایت ساقی است
عشق آن بگزین که جمله انبیا — یافتند از عشق او کار و کیا

(ص ۱۳)

سریان عشق را در تمامی موجودات نشان می‌دهد و آن اشاره است به قصد حضرت عیسی که به عقیده مسلمانان و مسیحیان وقتی می‌خواستند او را به قتل برسانند به امر خدا به آسمان‌ها رفت.

در همین داستان، واژه‌های مربوط به کشتن و خون و حلق و ... شبکه ایجاد کرده است:

گفت من آن آهو ام کـز نـاف مـن ریخت آن صیـاد خون صـاف من
ای من آن روباه صحرا کز کمـــین سـر بریـدنـدم بـرای پوستیـــن
ای من آن پیلی که زخـم پیلبـان ریخت خونم از بـرای استخـــوان
آنکـــه کشتستم پـــی مـادون من می‌نداند که نخسپد خـــون من
بر منست امروز و فردا بر وی است خون چون من کس چنین ضایع کی است

(ص ۱۳)

روش مولوی در مثنوی این است که هرگاه موضوع خاصی را در نظر دارد همان کلمه را در ابیات متعدد تکرار می‌کند تا خواننده متوجه اهمیت موضوع بشود. در مورد «احولی» نیز چنین شبکه‌ای ایجاد کرده است و در ۱۴ بیت که مربوط به آن حکایت است، هفت بار کلمه احول را آورده است (ص۱۷)

همچنین است در مورد توکل کردن که در داستان شیر و نخچیران (ص ۴۸)

در حکایت مار و مارگیر، در چهار بیت، هشت بار مار را تکرار می‌کند و دلیل آن این است که در انتها زیان برخی از دعاها را بازگو می‌کند و تکرار مار از این جهت است که ذهن دعاکننده را نسبت به نتیجه دعایی که خدا برآورده نمی‌کند روشن کند (ص ۲۰۹).

گاهی شبکه معنایی با آوردن کلماتی از یک سنخ ایجاد می‌شود. اصطلاحات فقهی و فلسفی در مثنوی که در مثنوی به وفور یافت می‌شود گاهی چنین شبکه‌ای ایجاد می‌کند. در ابیات زیر:

هرچ گـوید مرد عاشق بوی عشـــق از دهانش می‌جهد در کوی عشق
گـــر بگـوید فـقه فقـر آیـــد همـه بوی فقر آید از آن خـوش دمدمه
ور بگـــویـد کفـرآیـد بـــوی دیـن آیـد از گفت شکـش بـوی یقیـن
کف کژ کز بحر صافی خاسته است اصل صاف آن تیره را آراسته است
آن کفش را صافی و محقـــوق دان همچـو دشنـــام لب معشـوق دان
گشتـــه آن دشنـام نـامطلـــوب او خـوش ز بحـر عـــارض محبـــوب او

(ص ۱۴۷)

شبکه معنایی مربوط به زراعت و باغ:

باغبان زان می‌برد شـاخ خضر تا بیـابد نخـل قامت ها و بر
می‌کند از باغ دانا آن حشیش تا نماید باغ و میوه خرمیش

(ص ۱۹۵)

در ابیات زیر، کلمه «حلق» به طور مدارم تکرار شده است. در همه ابیات زیر حلق به عنوان مضاف به کار رفته است. شبکه معنایی این ابیات روایتگر قتیل در راه خداست. مولوی با آوردن این کلمه و تکرار آن به اشکال مختلف، قصد رسیدن به هدفی دارد که در نهایت به کشته شده در راه خدا می‌رسد و شاعر این کار را با بازی با همین کلمه انجام داده است. حلق رزق خوار، حلق حیوان، حلق انسان، حلق ثالث، حلق ببریده، حلق از لا رسته، ترکیباتی است که در ابیات به کار رفته است و در برخی، مفهوم مجازی گرفته است که می‌توان مراد از آن‌را خود انسان گرفت یعنی مجاز جزء از کل:

چون بریده گشت حلق رزق خوار — یُرزَقونَ فَرِحینَ شد گوار
حلق حیوان چون بریده شد به عدل — حلق انسان رست و افزون گشت فضل
حلق انسان چون ببرد هین ببین — تا چه زاید کن قیاس آن بر این
حلق ثالث زاید و تیمار او — شربت حق باشد و انوار او
حلق ببریده خورد شربت ولی — حلق از لا رسته مرده در بلی

(ص ۱۹۵)

در ابیات زیر، تکیه بر «شکستن» است. این ابیات دو سویه دارد یک طرف خداست و یک طرف بنده. خدا شکسته بند است و برخی از اعمال بندگان موجب شکستگی است. همانطور که نان روزه را می‌شکند غم نان هم اعمال صالح را می‌شکند. نان در اینجا مجاز از هر نوع خوردنی است.

گر چه نان بشکست مر روزه تو را — در شکسته بند پیچ و برتر آ
چون شکسته بند آمد دست او — پس رفو باشد یقین اشکست او
گر تو آنرا بشکنی گوید بیا — تو درستش کن نداری دست و پا
این شکستن حق او باشد که او — مر شکسته گشته را داند رفو

(ص ۱۹۵)

شبکه واژگانی ناقه و صالح. (ص ۱۲۹) شبکه «روح» (ص ۱۲۹) شبکه خار در ص ۲۵۸ واستیزه در ابیات ۲۸۳ تا ۲۸۵ تکرار می‌شود (ص۱۶ و ۱۷).

۵.۱.۴. تکرار هجا

شاه حسینی در کتاب *شناخت شعر، عروض و قافیه* می‌نویسد:

> «شعر مجموعه‌ای از کلمات است که با نظم خاصی در پی یکدیگر قرار گرفته باشد و نیز مشخص است که کلمه از یک یا چند واحد صورت گفتار پدید می‌آید این واحدها را در اصطلاح مقطع یا هجا می‌خوانند و آن ترکیبی از چند حرف است که به یک دم زدن بی‌فاصله و قطع شنیده می‌شود. هر هجا از دو حرف واقع یا بیشتر تشکیل می‌شود که به ناچار یکی از آنها مصوت است و گاه اتفاق می‌افتد که هجا به تنهایی کلمه است یعنی بر معنی مستقلی دلالت دارد مانند: «پل». ولی بیشتر کلمات از ترکیب چند هجا حاصل می‌شوند مانند: پایاب، شیدا (شاه حسینی، ۱۳۶۷: ۲۵).

تکرار هجا نقش مهمی در موسیقی شعر دارد. هجا در تحلیل ساخت آوایی یک زبان مرتبه دوم سلسله مراتب زبانی را تشکیل می‌دهد بدین‌معنی که در چنین تحلیلی ابتدا باید با تحلیل واج‌ها، سپس هجاها و پس از آن واژه‌ها پرداخت (ثمره، ۱۳۶۴: ۱۲۷).

این صنعت نوعی سجع است که در شعر به کار می‌رود و به قول دکتر همایی «چنان است که در قرینه‌های نظم یا نثر از اول تا آخر کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه خود در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند» (همایی، ۱۳۶۸: ۴۴). دکتر کزازی هم می‌گوید: «تسجیع آن است که از سجع در سخن بهره برده می‌شود اگر سروده به کار رفته باشد سروده را مسجع می‌نامند» (کزازی، ۱۳۹۳: ۴۵).

در ابیات زیر نمونه‌هایی از تکرار هجا دیده می‌شود. تکرار هجا می‌تواند موجد سجع و جناس هم باشد. در بیت زیر، هجای «ما» سه بار تکرار شده و محوریت ضمیر جمع را نشان می‌دهد:

خویش و بیگانه شده از ما رمان　　بر مثـــال سامـــری از مـردمـــان (ص ۱۱۵)

هجای خوان نیز سه بار در اینجا تکرار شده و موجب واج‌آرایی و جناس شده است:

گفت اگر من نیستم اسرارخوان　　هم تو خوان آن نام را بر استخوان (ص ۲۰۹)

یکی دیگر از آرایه‌هایی که از سجع بر می‌آید «ازدواج» است «ازدواج آن است که دو واژه که با یکدیگر سجع همسان یا همسوی با هم می‌سازند در کنار یا نزدیک به یکدیگر، در میانه سخن آورده شوند» (کزازی، همان: ۴۷).

تکرار شناسه جمع به طور متناوب موجب تأکید است. هجای «ید» چهار بار در اینجا تکرار می‌شود:

قوم گفتند ار شما سعد خودید　　نحـس مـایید و ضـدیـد و مرتدید (ص ۵۱۴)

در بیت زیر، «هم» و «ش» دوبار تکرار می‌شود. در مصراع اول شتاب دارد و مصراع دوم سکون دیده می‌شود:

رنگ رو و نبض و قاروره بدید　　هم علاماتـش هـم اسبابش شنید (ص ۸)

تکرار هجای سر که با تر جناس و هماهنگی دارد موجب موسیقی شده است:

عاشقی گر زین سر و گر زان سراست　　لیک عشق بی زبان روشن تر است (ص۸)

تـو مثـــال دوزخـی او مـــومـن است　　کشتن آتـش به مومن ممکن است (ص ۲۵۹).

در این بیت هم علاوه بر تکرار کلمه در ابتدای مصراع‌ها، «عصا» و«عمل» هم تکرار شده است:

زین عصا تا آن عصا راهی است ژرف　　زین عمل تا آن عمل راهی شگرف

این خورد زاید همـــه بخـــل و حسد　　وان خـــورد زاید همـــه عشق احد (ص ۱۶)

در این بیت هم علاوه بر تکرار از همین نوع، جناس اختلافی روزی و روزش هم دیده می‌شود:

هر که جز ماهـی ز آبـش سیـر شـد　　هر که بی‌روزی است روزش دیر شد (ص ۵)

تکرار آوایی می‌تواند یک واج یا چند واج درون یک هجا، کل هجا یا توالی چند هجا را دربرگیرد. بر این اساس توازن آوایی را می‌توان در دو سطح توازن واجی و هجایی مورد بررسی قرار داد (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۶۸-۱۶۷).

تکرار علامت جمع در این بیت، آه کشیدن را تداعی می‌کند:

در غم ما روزها بیگاه شد روزها با سوزها همراه شد

(ص ۳)

مصوت‌های بم (u, o) به دلیل موسیقی و آهنگ خاصی که هنگام ادای آنها ایجاد می‌شود القاکننده حالاتی چون وقار، ترس، بیم و هراس هستند (خانلری، ۱۳۳۳: ۵۷۹) تکرار آنها نیز باعث ایجاد موسیقی وزین و موقری در شعر می‌شود و این مساله زمانی مشهودتر است که بیت یا غزل مورد بررسی در مقایسه با بیت یا غزلی قرار گیرد که در آن مصوت‌های زیر که متناسب با بیان عواطف و احساسات تند و شدید است مانند شکایت، ناله و اندوه و نشاط و سرمستی نمود فراوان داشته باشد (همان)

تکرار هجای «وُی» در پنج کلمه این بیت را دارای حالت حزن و اندوه نموده است:

آن کنیزک از مرض چون موی شد چشم شه از اشک خون چون جوی شد

(ص ۸)

تو مگر خود مرد صوفی نیستی هست را از نسیه خیزد نیستی

(ص ۹)

۵.۱.۵. واج آرایی

واج‌آرایی یا نغمه حروف، یکی از عوامل ایجاد موسیقی آهنگ شعر است که با تکرار حرفی در کلمات شعر ایجاد می‌شود. شاعران هنرمند در انتخاب این‌گونه کلمات استادی خود را نشان می‌دهند و کلام خویش را خوش آهنگ می‌کنند (صادقیان، ۱۳۷۸: ۹۱).

از نظر گاهی دیگر، تکرار یک صامت یا مصوت را در چندین کلمه جمله، واج‌آرایی می‌نامند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۳).

همچنین گفته‌اند «یکی از عوامل سازنده موسیقی واج‌آرایی و نغمه اصوات است. ارزش صوتی و طنینی حروف هنگام تلفظ با یکدیگر تفاوت دارد مثلاً حروفی که لثوی و دندانی هستند به هنگام تلفظ طنین بیشتری دارند و از ارزش موسیقایی بیشتری برخوردارند (ملاح، ۱۳۶۷: ۷۵).

«تکرار حرف اگر چه منظم نباشد در کلام عاطفی و زیبایی‌آفرین زیباست به شرط آن که فاصله میان حروف در حدی باشد که ذهن تکرار را دریابد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۸).

گاهی تکرار واج به علت این که در دو کلمه پشت هم واقع شده جلب نظر می‌کند. مانند تکرار «ل و و» در لغو و لهو که دارای جناس اختلافی هم هستند:

ما به لغو و لهو فربه گشته‌ایم در نصیحت خویش را نسرشته ایم

(ص۵۰۳)

واج آرایی «س»

کاو به کف سرگین سگ ساییده بود　　داروی مغز پلید آن دیده بود
(ص۵۰۳)

جز به دست خود مبرم پا و سر　　که از این دستم نه از دست دگر
(ص۵۰۴)

آن که ارزد صید را عشق است و بس　　لیک او کی گنجد اندر دام کس
(ص۹۵۷)

عشق می گوید که به گوشم پست پست　　صید بودن خوشتر از صیادی است
(ص۹۵۷)

دیدمش سوی چپ او آذری　　سوی دست راستش جوی خوشی
(ص۹۵۸)

واج آرایی «ن» و «م»:

تو منی من خویشتن را امتحان　　می‌کنم هر روز در سود و زیان
(ص۵۰۴)

پوست‌ها گفتیم و مغز آمد دفین　　گر بمانیم این نماند همچنین
(ص۵۰۴)

واج آرایی «س» و «ش»

جمله حس های بشر هم بی‌بقاست　　زان که پیش نور روز حشر لاست
(ص۵۰۹)

۵.۲. حدیقه

۵.۲.۱. تکرار ضمیر

ضمیر برای احتراز از تکرار اسم می‌آید اما وقتی خود ضمیر تکرار می‌شود دلیل بر تأکید است. تکرار ضمیر یعنی تکرار هجاهایی که ضمیر را می‌سازد و به نوعی تکرار هجا محسوب می‌شود. سنایی در برخی ابیات با تکرار ضمایر تأکید خود را می‌رساند و ذهن را به سمت آنها هدایت می‌کند. در بیت زیر، تکرار ضمایر من و تو مشهود است. در مصراع اول «تو» را با «دو» جناس آورده و در مصراع دوم با تکرار ضمایر، تأکید را نشان داده است.

چه کنم زحمت توئی و دوئی　　چون یقین شد که منم منم تو تویی
(سنایی، ۱۳۸۷: ۱۵۰)

در این بیت نیز با تکرار چهار بار ضمیر تو، و همچنین تکرار حروف اضافه و جابجا کردن آنها به اضافه تکرار سیر و چیر، موسیقی لفظی ایجاد کرده است. فراوانی هجای زیر در این بیت موجب روانی آن شده است.

از تو چیریم و بر تو چیر نه‌ایم به تو سیریم و از تو سیر نه‌ایم
(ص۱۵۱)

تکرار ضمیر مفعولی «ت»:

آنت بخشودن اینت بخشیدن آنت پاشیدن اینت پوشیدن
(ص۵۵۴)

قفس از جور تو چو بشکستم رستمی تو من از ستم رستم
(ص۵۵۴)

۵.۲.۲. تکرار اصوات

علاوه بر استفاده از تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها در ایجاد موسیقی متناسب با فضا و مفهوم بیت، گاهی شاعر، واژه هایی را در شعر می‌آورد که دارای زنگ و صدای خاصی هستند، به گونه‌ای که صدایشان بلافاصله ذهن را به منبع آن صدا هدایت می‌کند. واژه‌هایی چون «خش خش»، «شرشر» و ... این صنعت بدیعی یعنی استفاده از نام آوا در شعر «اونوماتوپی[1]» نامیده می‌شود (براهنی، ۱۳۸۰، ج۱: ۸۱).

گفت بخ‌بخ رواست بپسندم گر قناعت کنی تو خرسندم
(ص۱۴۳)

تکرار «خر» از نظر لفظی سه بار است و چون در آرایه‌های لفظی توجه بر لفظ است در اینجا خر را می‌توان با درخور جناس افزایشی دانست:

تو فضول از میانه بیرون بر گوش خر درخور است با سر خر
(ص۸۳)

تکرار «طراز» و جناش افزایشی آن با راز در مصراع قبل، بعد جناس را افزایش می‌دهد.

چیست جز شرع او به خانه راز بر قبای بقا طراز طراز
(ص۲۱۵)

۵.۲.۳. تکرار کلمه

تکرار از آرایه‌های پرکاربرد ادبیات تعلیمی است. در حوزه تکرار، تکرار کلمه نقش مهمی دارد. سنایی هم در حدیقه از این آرایه استفاده زیادی کرده است تکرار اگر دو بار بیاید چندان جلوه‌ای ندارد ولی بیش از دو بار، به شعر برجستگی می‌بخشد. گاهی تکرار در یک مصراع یا بیت اتفاق می‌افتد گاهی در ابیات بعدی هم ادامه پیدا می‌کند. در بیت زیر آنچ تکرار می‌شود و بعد از هر تکرار یک فعل می‌آید و مشخص است که هدف نشان دادن چیزی مبهم است که هر چیزی می‌تواند باشد و همه آنها دارای این ویژگی‌ها هستند.

در جهان آنچ رفت و آنچ آید و آنچ هست آن چنان همی باید
(ص۸۳)

1 onomatope

در بیت زیر اغلب کلمات دوبار تکرار می شوند و بیشتر از همه روح و پرده تشخص دارد به علت این که در جای مخصوصی آمده‌اند.

روح‌بخش است روح ورنه چو ما　　پرده‌دار است و پرده درنه چو ما

(ص۱۰۲)

در این بیت وفا دوبار تکرار شده و با هجای آخر جفا هم هماهنگ است ولی چندان جلوه‌ای ندارد و علتش هم در جایگاه آن است.

تو جفا کرده او وفا با تو　　او وفادارتر ز ما با تو

(ص۱۰۳)

کلمات نه، هیچ و اوست نیز در این بیت دارای تأکید هستند و تکرار واج «ه» هم در موسیقی تأثیرگذار است. در بیت بعد نیز تکرار «یکی» پیش از فعل و قید «چون» در ابتدا و انتهای بیت تأثیر موسیقایی خوبی دارد:

پیش توحید او نه کهنه نه نوست　　همه هیچ‌اند هیچ اوست که اوست

چون یکی دانی و یکی گوئی　　به دو و سه و چهارچون پوئی

(ص۱۰۹)

تکرار «هم» در این بیت در ابتدا و میان یک مصراع نیز از همان روابط منظم است:

چون شد از آسمان‌دل ظاهر　　هم بجان مست و هم به تن طاهر

(ص۸۰)

«وهم و خاطر» دوبار با همین ترکیب ظاهر می‌شوند:

وهم و خاطر دلیل نیکو نیست　　هرکجا وهم و خاطر است او نیست

(ص۸۳)

تکرار «خر» در این بیت نیز از جمله تأکید است:

تو فضول از میانه بیرون بر　　گوش خر در خور است با سر خر

(ص۸۳)

گاهی تکرار در ابتدای چند بیت متوالی انجام می‌گیرد:

ای بسا تاج و تخت مرحومان　　لخت لخت از دعای مظلومان

ای بسا رایت عدو شکنان　　سرنگون از دعای پیرزنان

ای بسا تیرهای گنجوران　　شاخ شاخ از دعای رنجوران

ای بسا نیزه های جباران　　پارپار از دعای غمخواران

ای بسا باد و بوش تکنینان　　توت و مرت از دعای مسکینان ...

(ص۵۵۷)

همچنین است تکرار «گل» (ص۸۴) «پشه» (ص۸۵).

۵.۲.۴. ردالابتدا علی‌الصدر

این آرایه از جمله تکرار کلمه است و به علت ویژگی حدیقه در توازن ابیات، این ارایه در آن زیاد دیده می شود. گاهی در چند بیت، این اتفاق می‌افتد:

چونت گوید نماز کن بگزار چونت گوید مکن برو مگذار
چونت گوید ببخش هیچ منه چونت گوید نگاه دار مده(ص۱۶۴)
نقش‌بند برون گلها اوست نقش‌دان درون دلها اوست
تا ترا کبر تیز خشم نکرد تا ترا چشم تو به چشم‌نکرد(ص۸۷)
در بهشت فلک همه خامان در بهشت تو دوزخ‌آشامان(ص۱۵۲)
جامه کهنه رنج و اندوه است جامه نو ز دولت انبوه است(ص۱۲۲)
آنت بخشودن اینت بخشیدن آنت پاشیدن اینت پوشیدن(ص۵۵۴)

۵.۲.۵. شبکه معنایی

شبکه معنا یا انسجام در ابیات یعنی تکرار یک کلمه در چند بیت به‌طوری که هر بیت توصیف یا توضیحی راجع به آن کلمه باشد. واژه‌ها علاوه بر انتقال معنی و ایده حامل نشانه‌های متمایزکننده هستند. هر طیف از واژگان تناسب خاصی با اندیشه و سبک دارد. اندیشیدن انتزاعی یا حسی، سخن عامیانه یا رسمی، کهن‌گرایی یا نو واژه سازی، هر یک بیانگر نوعی از تفکر هستند (فتوحی،۱۳۹۰: ۲۶۶).

برای مثال در ابیات زیر «پوستین» تکرار می‌شود. پوستین به معنی هر چیز ظاهری یا جسم انسان تصور می‌شود اما در برخی ابیات به معنی کنایی «پوستین دریدن» اشاره دارد و در بیتی هم آرزو را به پوستین تشبیه کرده و همه اینها برای تأکید بر معنای پوستین و جاانداختن آن در ذهن مخاطب است.

گرت باید که سست گردد زه اولا پوستین به گازر ده
گرچه غافل برین عمل‌خندد لیک عاقل جز این بنپسندد
پوستین باز کن که تا در شاه پوستین در بسی است اندر راه
به نخستین قدم که زد آدم پوستینش درید گرگ ستم
نه چو قابیل تشنه شد به جفا داد هابیل پوستین به فنا
نه چو ادریس پوستین بفکند در فردوس را ندید ببند
چون خلیل از ستاره و مه و خور پوستینها درید بی‌غم خور
شب او همچو روز روشن شد نار نمرود تازه‌گلشن شد
به سلیمان نگر که از سر داد پوستین امل به گازر داد (ص ۷۹)

در این ابیات، همه تکرار می‌شود و آرایه ردالصدر علی‌العجز در همه ابیات هست. سنایی همه مردم را در این بیت تابع چیزهایی می‌داند که با تکرار این کلمه می‌خواهد کاملاً آن‌را تثبیت کند.

همه زاوازخود بپرهیزند از هم‌آواز خویش بگریزند
همه در راه آن جهانی کور بنده خورد و خفت همچو ستور

همه بر اکل و بر جماع حریص آزشان کرده سال و مه تحریص
همه گشته نفایه سیم دغل آنکه گفتش خدای بل هم اضل
همه خونخوار و آز ور چو مگس همه فرزین به کج‌روی و فرس
همه جویای کبر و تمکین‌اند همه قلب شریعت و دین‌اند
همه در دست یک رمه رعنا همچو شمعند پیش نابینا
همه بسیارگوی کم دانند همه چون غول‌در بیابانند
همه در علم سامری‌وارند از برون موسی از درون مارند

(ص۶۷۸)

۵.۲.۶.تکرار هجا

تکرار هجا از جمله موارد مهم موسیقی درونی است. سنایی به موسیقی درونی به اندازه معنای شعر اهمیت می‌دهد به‌همین جهت از تمام مظاهر ایجاد موسیقی استفاده کرده است. تکرار هجا نیز از این موارد است. در بیت زیر، چهار بار هجای «کو» و «گو» تکرار شده است و سه بار آن درست پی در پی است و موسیقی خاصی به بیت بخشیده است:

باز مردان چو فاخته در کوی طوق در گردنند کوکو گوی
(ص۸۲)

بند و حبسش کند به خانه‌موش میر موشان کند فشرده گلوش
(ص۱۴۸)

در بیت بالا ایضاح پس از ابهام نیز وجود دارد. دلیل این که مردان مانند فاخته هستند در مصراع بعد توضیح داده شده است. ایضاح بعد از ابهام «یعنی در آغاز سخنی بر زبان جاری می‌کنیم که پیچیده است و برای مخاطب جای سوال دارد. آنگاه آنرا توضیح می‌دهیم و ابهام را به کلی از چهره‌اش می‌زداییم» (گودرزی، ۱۳۸۸: ۲۳۲).

تکرار هجای «خُد» در کلمات «خود، خدا» و «دی» در دیده و دین و همچنین فراوانی «ِی» در بیت افت و خیز موسیقایی ایجاد کرده است:

هیچ خود بین خدای‌بین نبود مرد خود دیده مرد دین نبود
(ص۱۵۳)

تکرار هجاهای مختوم به «ا» در این بیت مانند: دا، قا، نا، در بیت حالت دعا ایجاد کرده است. در بیت بعدی نیز فراوانی حروف زیر «ِیر» حالت ذلیل بودن بنده در برابر مخلوق را می‌رساند و هجای «یم» مانند این است که مهر بر دهان می‌زند:

ای خداوند قایم و قدوس ملک تو نامماس و نامحسوس
از تو چیریم و بر تو چیر نه‌ایم به تو سیریم و از تو سیر نه‌ایم
سوی ما گرچه هیچ‌کس‌کس نیست کرم تو نوید گر بس نیست
(ص۱۵۱)

تکرار هجاهای «بی، با، تو،از،آن» در این ابیات شعر را به تحرک وا می‌دارد:

بی‌تو گل مسجدست و با تو کنشت — با تو دل دوزخ است و بی‌تو بهشت
«بی‌تو خود کارها همه کرده است — با تو چون کرّه نه‌پرورده است»
تو توئی مهر و کین از آن آمد — تو توئی کفر و دین از آن آمد
(ص۱۰۵)

تکرار حا و آن در ابتدای این دو بیت نیز شروع بیت را زیبا کرده است. در بیت سوم هم تکرار «نَه، نِه نَه نو» موسیقی خاصی به شعر بخشیده است و این «ن» که تداعی کننده حرف نفی است در مصراع بعد با هیچ تناسب پیدا می‌کند.

هجای «سَب» در کلمات اسب و کسب نیز موجب واج‌آرایی است و به علت تحرک حرف آخر، پریدن اسب را تداعی می‌کند که از نظر معنی‌شناسی نیز اهمیت دارد و حرکت در راه کسب روزی را نشان می‌دهد:

روزی تو اگر به چین باشد — اسب کسب تو زیر زین باشد
(ص۱۰۶)

فراوانی هجاهای بالا رونده در ابیات زیر به بالا و مکان «الله» اشاره می‌کند:

با الف هست با و تا همراه — با و تا بت شمر الف اللّه
(ص۱۱۰)

دست‌یازیست قالت‌تو هنوز — پای دامیست حالت تو هنوز
(ص۱۱۰)

فراوانی حجای «وو» در این بیت، موجب سرعت بخشی و تحرک شده است:

کار روزی چو روز دان بدرست — که ره‌آورد روز روزی تست
(ص۱۰۶)

۵.۲.۷. واج آرایی

سنایی در قید و بند واج آرایی نبوده و هر جا سخن اقتضا نموده کلماتی در کنار هم یا با فاصله اندک آورده است که حروفی در آن تکرار گردیده است اما تکلفی در امر نموده بنابراین بسامد واج‌آرایی در این کتاب زیاد نیست. به نمونه‌هایی در اینجا اشاره می‌گردد:

واج آرایی «س»

زن سبک گفت ساکن ای سلطان — چون نبردند مر تو را فرمان
سایه ایزد است شاه کریم — راست باش و مدار از کس بیم
بد و نیکی که در ستور و ددست — از دل شاه نیک و شاه بدست
(ص۵۴۹)

واج آرایی «ت» و «ر»:

سخنی گویمت به حق بشنو — خیره بر راه تنگ و تیره مرو

(ص۵۴۳)

واج آرایی«ت» و«ن»:

هر که رنجه داشتن دین است　　تن او نیست تن که تنین است

(ص۵۵۰)

واج آرایی «ک»:

آنت خواهم که هر کجا پویند　　همه نیکان تو را نکو گویند

(ص۵۴۵)

واج آرایی «ش»

عدل را چند شرط لابد هست　　چون نباشد به شرط عهد شکست

(ص۵۴۳)

چون ز داد و ز رای خویشی شاد　　چون کنی بر فرود خود بیداد

(ص۵۴۹)

نتیجه

تکرار از موسیقی‌های مهم متن است که نقش کارآمدی در تعیین آهنگ و هماهنگی میان کلمات دارد. در این پژوهش که به بررسی انواع تکرار و نقش آنها در دو کتاب مثنوی مولوی و حدیقه سنایی پرداختیم به این نتیجه رسیدیم که هر دو شاعر به آرایه تکرار و کاربردهای مختلف آن آگاهی داشته و در موارد مقتضی آنرا به کار برده‌اند. عناصر بوجود آورنده تکرار در این دو اثر بیشتر تکرار کلمه است که در مثنوی دارای انسجام بیشتر و هدفمندانه تر دیده می‌شود، اما مهم‌ترین آرایه‌ای که در زمینه تکرار در هر دو اثر دیده می‌شود شبکه معنایی است که موجب انسجام را در این دو کتاب فراهم آورده است. هر دو شاعر، کلمه محوری داستان خود را در ابیات متعددی به کار برده و رابطه طولی میان ابیات ایجاد کرده‌اند. در راستای تکرار کلمه آرایه‌هایی چون ردالابتدا علی‌الصدر یعنی تکرار در ابتدای مصراع‌ها جلب‌نظر می‌کند. تکرار واژه و هجا در انواع واج‌آرایی، صامت و مصوت، انواع جناس وجود دارد و در نگاهی کلی این ویژگی‌ها در مثنوی دارای بسامد بیشتری نسبت به حدیقه است.

منابع

آشوری، داریوش، (۱۳۷۷). **شعر و اندیشه**. ویرایش دوم، تهران: مرکز.

براهنی، رضا، (۱۳۸۰). **طلا در مس**. چاپ اول، تهران: زریاب.

تروگات، الیزابت کلوس، پرات، مری لوئیز، (۱۳۹۰). «**زبان، زبانشناسی و تحلیل ادبی**». کتاب ماه ادبیات، شماره ۵۸، صص ۵-۱۲.

ثمره، یداله، (۱۳۶۴). **آواشناسی زبان فارسی**. چاپ اول،تهران: مرکز دانشگاهی.

حق‌شناس، علی محمد، (۱۳۷۰). **مقالات ادبی، زبانشناختی**. چاپ اول، تهران: نیلوفر.

خانلری، پرویز،(۱۳۳۷). **وزن شعر**، چاپ اول. تهران: دانشگاه تهران.

داد، سیما، (۱۳۸۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چاپ اول، تهران: مروارید.

سلدن، رامان، (۱۳۷۲). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه عباس مخبر، چاپ اول، تهران: طرح نو.

سنایی، ابوالمجدمجدودبن‌آدم، (۱۳۸۷). **حدیقه‌الحدیقه و شریعه‌الطریقه**. به تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

شاه‌حسینی، ناصرالدین، (۱۳۶۷). **شناخت شعر، عروض و قافیه**. تهران: هما.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۶). **موسیقی شعر**،چاپ اول، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۶). **آیینه‌ای برای صداها**. چاپ اول، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس،(۱۳۸۲). **سبک شناسی شعر**. چاپ نهم، تهران: فردوس.

شمیسا، سروش، (۱۳۸۶). **نگاهی تازه به بدیع**، ویرایش سوم، تهران: میترا.

صادقیان، حمدعلی، (۱۳۷۸). **زیور سخن در بدیع فارسی**، چاپ اول، یزد: دانشگاه یزد.

صفوی، کوروش، (۱۳۸۰). **از زبان شناسی به ادبیات**، چاپ اول، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

علی‌پور، مصطفی، (۱۳۷۸). **ساختار زبان شعر امروز**، چاپ اول، تهران: فردوس.

فتوحی، محمود، (۱۳۹۰). **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**. چاپ اول، تهران: سخن.

کزازی، میرجلال‌الدین، (۱۳۹۳). **زیبایی‌شناسی سخن پارسی: بدیع**. تهران: مرکز.

گودرزی، محمدتقی، (۱۳۸۸). **هنجار سخن، درسنامه معانی فارسی**، تهران: کلک سیمین.

ملاح، حسینعلی، (۱۳۶۷). **پیوند شعر و موسیقی**، چاپ اول، تهران: فضا.

مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۳۶۸). **مثنوی**، چاپ اول، تهران: اساطیر.

مهاجر، مهران، نبوی، محمد، (۱۳۹۳). **به سوی زبانشناسی**. چاپ اول، تهران: آگه.

وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۹). **بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی**. تهران: دوستان.

همایی، جلال‌الدین، (۱۳۸۲). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. چاپ بیست و دوم، تهران: هما

Ashuri, Darius (1998). **Poetry and Thought**. Second Edition, Tehran: Markaz.

Brahani, Reza, (2001). **Gold in Copper**. First edition, Tehran: Zaryab.

Trogate, Elizabeth Claus, Pratt, Mary Louise, (2011). "Language, Linguistics and Literary Analysis". **Literature Month Book**, No. 58, pp. 5-12.

Samare, Yadollah, (1985). **The phonology of Persian language**. First Edition, Tehran: University Center.

Haghshenas, Ali Mohammad, (1991). **Literary, linguistic papers**. First edition, Tehran: Niloufar.

Khanleri, Parviz, (1958). **Poetry weight, first edition**. Tehran: University of Tehran.

Dad, Sima, (2006). **Dictionary of literary terms**. First Edition, Tehran: Morvarid publication.

Selden, Raman, (1993). **Handbook of Contemporary Literary Theory**. Translated by Abbas Mokhbar, First Edition, Tehran: Tarhe No.

Sana'i, Abolmajd Majdobn Adam, (2008). **Hadiqa al-Hadiqa and Shariah al-Tarigha**. Corrected by Modarres Razavi, Tehran: University of Tehran.

Shah Hosseini, Nasser al-Din, (1988). **Knowledge of poetry, rhythms**. Tehran: Homa.

Shafi'i codecani, Mohammad Reza, (2007). **Poetry Music**, First Edition, Tehran: Agah.

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza, (1997). **A mirror for sounds**. First edition, Tehran: Sokhan.

Shamisa, Cyrus, (2003). **Poetry stylistics**. Ninth Edition, Tehran: Ferdows.

Shamisa, Cyrus, (2007). **A New Look at Badie**, Third Edition, Tehran: Mitra.

Sadeghian, Hamad Ali, (1999). **Zivar speech in Badi Farsi**, First Edition, Yazd: Yazd University.

Safavid, Cyrus, (2001). **From Linguistics to Literature**, First Edition, Tehran: Institute for Islamic Culture and Art.

Alipour, Mostafa, (1999). **The Language of Poetry Today**, First Edition, Tehran: Ferdows.

Fotouhi, Mahmoud, (2011). **The stylistics of theories, approaches and methods**. First edition, Tehran: Sokhan.

Kazazi, Mirjad al-Din, (2014). **Aesthetics of Persian speech: Badie**. Tehran: Markaz.

Goodarzi, Mohammad Taghi, (2009). **Speech Norm, Persian Meanings**, Tehran: Kelk Simin.

Malah, Hossein Ali, (1988). **Poetry and Music Link**, First Edition, Tehran: Faza.

Molavi, Jalaluddin Muhammad, (1989). **Masnavi,** First Edition, Tehran: Asatir.

Mohajer, Mehran, Nabavi, Mohammad, (2014). **Towards linguistics**. First edition, Tehran: Agah.

Vahidian Kamyar, Taghi, (2000). **Badie from an aesthetic point of view**. Tehran: Dustan.

Hamayi, Jalaluddin, (2003). **Rhetorical techniques and literary crafts**. Twenty-second edition, Tehran: Homa.

ارجاع: یارمحمدی فرشته، حیدری نوری رضا، فرخزاد ملک محمد، تکرار در مثنوی معنوی و حدیقه سنایی، فصلنامه ادبیات تطبیقی، دوره ۱۶، شماره ۶۱، بهار ۱۴۰۱، صفحات ۱۵۱-۱۲۹.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی