فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و چهارم، پاییز ۱۳۹۳: ۸۸-۶۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۳/۲۰

تکرار و ارزش‌های بلاغی آن در شعر فرخی سیستانی

عبدالعلی اویسی کهخا *
محمود عباسی **
حسین اتحادی ***

چکیده

تکرار در سطح حروف و واژه‌ها که یکی از روش‌های ایجاد و یا افـزایش موسـیقی کلام است، از دو منظر می‌تواند مورد توجه قرار گیرد؛ نخست از لحاظ ارزش‌های موسیقیایی و دیگر از نظر ارزش‌های بلاغی. در این پـژوهش بـا اسـتفاده از روش توصیفی و تحلیلی، انواع تکرار حروف و شگردهای مختلف تکرار واژه‌ها، از این دو منظر در شعر فرخی سیستانی بررسی شده است. یافته‌هـای ایـن تحقیـق نشـان می‌دهد که سخنور سیستانی از همهٔ شـگردهای تکـرار در سـطحی گسـترده در کلامش بهره برده است. تکرارهای پی‌درپی حروف، واژه‌ها، هجاها، عبارات و حتی مصراع‌ها، به شیوه‌های مختلف شعر فرخی را سرشار از خوشـه‌هـای موسـیقیایی اصوات مختلف کرده است. در پاره‌ای موارد وی شگردهای تازه‌ای از تکرار را خلق کرده که سبب افزایش غنای موسیقایی کلام او شده اسـت. از لحـاظ بلاغـی نیـز این تکرارها، ارزش‌های فراوانی دارد، به گونه‌ای که شواهد متعددی مـی‌تـوان در شعر فرخی سراغ گرفت، که تکرار حـرف یـا واژهٔ متناسـب بـا مضـمون شـعر، در خدمت انتقال معنا و مفهوم شعر و گاه القای احساس مورد نظر شاعر بوده‌اند.

واژه‌های کلیدی: فرخی سیستانی، تکرار، ارزش موسیقیایی، ارزش بلاغی.

---

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان
abdolalioveisi@yahoo.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان abbasi@lihu.usb.ac.ir
*** مربی گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسـلامی واحـد زابـل و دانشـجوی دکتـری دانشـگاه سیسـتان و بلوچسـتان Hossein.ettahadi@gmail.com

مقدمه

در آفرینش یک اثر ادبی، عناصر مختلفی تأثیرگذارند. یکی از مهم‌ترین و اساسی‌ترین این عناصر، موسیقی است. اساس و بنیاد موسیقی کلام نیز بر تکرار استوار است. تکرار افزون بر اینکه از ابزار ابداع و خلق در هنر و ادبیات است، از عناصر بنیادین در نظام آفرینش است، آنگونه که می‌توان در همهٔ مظاهر و نمودهای عالم طبیعت، جلوه‌های آن را مشاهده کرد. «بنیاد جهان و حیات انسان، همواره بر تنوع و تکرار است. از تپش قلب و ضربان تا شُدآیندِ روز و شب و توالی فصول، و در نسبت خاصی از این تنوع و تکرارهاست که موسیقی مفهوم خویش را بازمی‌یابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۹۰).

در ادبیات، تکرار در سطوح مختلف، پیشینه‌ای طولانی دارد. محمدتقی بهار، تکرار را از ویژگی‌های نثر قدیم فارسی دانسته، معتقد است تا روزگار ساسانیان و حتی در نثر نویسندگان دری «خواه تکرار یک لفظ، خواه تکرار یک جمله و خواه تکرار یک فعل، در جمله‌های متعاطفه عیب شمرده نمی‌شد» (بهار، ۱۳۸۱: ۷۱).

در میان شاعران فارسی زبان، هستند کسانی که به مقولهٔ تکرار رویکرد و توجه ویژه‌ای داشته‌اند. از جمله مولوی که شیوه‌های مختلف کاربرد این شگرد موسیقیایی، به‌ویژه در غزلیات او، جلوهٔ برجسته‌ای دارد. سخنور دیگری که بر اساس یافته‌های این تحقیق، با اطمینان می‌توان گفت تکرار در سطوح و روش‌های مختلف، از خصایص سبکی کلام او به شمار می‌رود، فرخی سیستانی است. دربارهٔ این سخنور هنرمند که از گویندگان سرآمد و صاحب‌سبک تاریخ شعر فارسی است، باید گفت گذشته از ذوق و استعداد والای سخنوری، از هنر نوازندگی و خوانندگی نیز بهره‌مند بوده است.

چو بزم کردی گفتی بیا و رود بزن چو جشن بودی گفتی بیا و شعر بخوان

(فرخی، ۱۳۸۵: ۲۸۴)

دربارهٔ تأثیر مهارت فرخی در خوانندگی و نوازندگی در سبک کلامش، صاحب‌نظران آرای یکسانی دارند. از جمله هدایت در تأیید این مطلب، دربارهٔ فرخی می‌گوید: «اشعار نیکو گفتی و به صوتی دلجو بخواندی و چنگ نواختی و دل‌ها را بر هنرهای خود شیفته ساختی» (هدایت، ۱۳۸۲: ۱۵۶۷). در مواردی شعر فرخی را مانند نت‌های موسیقیایی مناسب نواختن دانسته‌اند: «مردی است که با موسیقی بسیار آشناست و آنچه از خامهٔ او

بر صفحه می‌آید، برای دمساز شدن با گام‌ها و نواهای موسیقی فریاد می‌زند» (صورتگر، ۱۳۸۴: ۹۴).

همچنین غلامحسین یوسفی دربارهٔ تأثیر آشنایی فرخی با موسیقی، در سبک شعری او می‌گوید: «گوینده‌ای لطیف‌طبع و لحن‌آفرین مانند فرخی که نه تنها در کار شعر، بلکه در موسیقی و نوازندگی هم با الحان گوناگون سروکار داشته است، از ذوق و ملکهٔ آهنگ‌شناسی بیشتری برخوردار بوده، و تناسب و چگونگی موسیقی الفاظ را به خوبی درمی‌یافته است» (یوسفی، ۱۳۶۸: ۵۵۷).

قطعاً چنین سخنوری که به چندین هنر آراسته بوده، بهتر می‌توانسته از قابلیت موسیقیایی الفاظ و تناسباتی که در مجموعهٔ آوایی نهفته است، بهره ببرد. از این‌رو در این پژوهش، انواع نمودهای تکرار در کلام سخنور سیستانی، به ترتیب از کوچک‌ترین جزء یعنی حروف، تا تکرار واژه‌ها و عبارات، از دو منظر موسیقیایی و بلاغی بررسی شده است. دربارهٔ ابزار آفرینش موسیقی کلام در سطح حروف و واژه‌ها باید گفت شیوه‌های چندی در ساخت این نوع موسیقی کلام به کار می‌رود؛ از جمله روش تسجیع، تجنیس، تناسب و تکرار. سیروس شمیسا، تکرار را یکی از روش‌هایی می‌داند که موسیقی کلام را به وجود می‌آورد و یا افزون می‌کند. وی نمودهای تکرار را اینگونه برمی‌شمرد: «تکرار واک، هجا، واژه، عبارت، جمله یا مصراع» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۳). در این مقاله هم، انواع جلوه‌های تکرار در شعر فرخی بر اساس همین شیوه‌ها بررسی و تحلیل شده است.

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ موسیقی شعر فرخی تاکنون تحقیقاتی از سوی برخی از پژوهشگران انجام گرفته است. نخستین‌بار *غلامحسین یوسفی* در کتاب «فرخی سیستانی بحثی در شرح احوال و روزگار و شعر او» در فصلی به نام زبان و اسلوب فرخی، به برخی از آرایش‌های لفظی و تناسبات عروضی شعر او اشاره کرده است. افزون بر این *محمد بارانی* در مقالهٔ «موسیقی شعر فرخی سیستانی» با تأکید بر تحلیل اوزان عروضی شعر فرخی، برخی از جلوه‌های تکرار را در دیوان او برشمرده است. همچنین مقالهٔ «مضامین در حوزهٔ آهنگ و

موسیقی شعر فرخی سیستانی» نوشتهٔ *عباس کی‌منش*، به بررسی بسامدی اوزان شعر سخنور سیستانی پرداخته، اما تاکنون به صورت اختصاصی و مفصل، نمودهای متعدد تکرار به‌ویژه ارزش‌های بلاغی آن در شعر فرخی بررسی و تحلیل نشده است.

دربارهٔ ارزش‌های موسیقیایی شعر فرخی باید گفت، شعر وی، جلوه‌گاه تکرار انواع صامت‌ها، مصوت‌ها، واژه‌ها و عبارت‌ها به شیوه‌های مختلف است، به گونه‌ای که به راحتی می‌توان در هر صفحه‌ای از دیوانش، نمونه‌های متعددی از انواع تکرار را در سطوح مختلف سراغ گرفت. ویژگی مهمی که در تکرارهای فرخی دیده می‌شود آن است که وی در بسیاری از موارد از تکرار به عنوان ابزاری در جهت هماهنگی و همسانی لفظ و معنا استفاده کرده است. شاعر از این طریق توانسته است تا در انتقال معنا و مفهوم و همچنین القای تخیل و عاطفه مورد نظرش تأثیرگذارتر باشد. افزون بر اینکه در برخی موارد، خود شیوه‌های جدیدی از تکرار را ابداع کرده است. تکرار انواع حروف صامت و مصوت به دلیل تأثیری که در خلق موسیقی کلام دارد، در بدیع یکی از شیوه‌های آرایش لفظی است که *واج‌آرایی* خوانده می‌شود. این تکرارها هر چند در برخی موارد تأثیری در انتقال معنا و مضمون مورد نظر گوینده ندارد، تأثیر زیادی در برجستگی و تشخص کلام در ذهن خواننده دارد. این مقاله در دو بخش حروف و واژه‌ها به بررسی این تکرارها می‌پردازد. همان‌گونه که گفته شد، هر تکراری را می‌توان از دو منظر موسیقیایی و بلاغی نقد و بررسی کرد. از این‌رو در این پژوهش تکرارهای شعر فرخی از این دو منظر بررسی و تحلیل شده است. بدین منظور در بخش نخست، نمونه‌هایی از تکرار حروف صامت و مصوت، به عنوان شاهد مثال ذکر شده، سپس به ارزش‌های بلاغی برخی از آنان اشاره می‌شود.

تکرار صامت

تکرار صامت «ب»

گه به صحبت بر من با بر او بستی عهد گه به بوسه لب من با لب او گفتی راز

(فرخی، ۱۳۸۵: ۱۹۹)

تکرار صامت «ز»

چند ازین خشم، جز از خشم رهی دیگر گیـر　　چند ازین ناز، جز از ناز طریقی بگزین
(فرخی، ۱۳۸۵: ۲۸۶)

تکرار صامت «ن»

چند ازین تنگدلی ای صنم تنگ دهـان　　هر زمانی مکن ای روی نکـوروی گـران
(همان: ۳۱۹)

بیت زیر، مجموعه‌ای است از تکرار صامت‌های «ش، س، چ، ...»:

چون موی شدم لاغر و چـون زر شـده‌ام زرد　　چون چنگ شدم چفته و چون زیر شدم زار
(همان: ۱۶۵)

یکی از نتایج این تحقیق که حاصل خوانش تک‌تک ابیات دیوان فرخی می‌باشـد، آن است که باید گفت، در میان انواع مختلف صـامت، دو صـامت «س» و «ش»، در شـعر وی جلوه و نمود بیشتری دارند. به بیان دیگر این دو حرف به صورت خوشه‌هـای صـوتی در دیوان فرخی بیشتر تکرار شده‌اند.

تکرار صامت «س»

سه بوسه مرا بر تو وظیفه است ولـیکن　　آگاه نیی کز پس هـر بوسـه کناریسـت
(همان: ۲۲)

کارش چو کار آصف و امرش چو امر جـم　　سهمش چو سهم رستم و سهم سـفندیار
(همان: ۱۹۱)

بوستانی ساختی تو بر سـر سـرو سـهی　　پر گل و پر لاله و پر نرگس و پر ارغوان
(همان: ۲۷۵)

تکرار صامت «ش»

شبی گذاشته‌ام دوش خوش به روی نگار　　خوشا شبا که مرا دوش بـود بـا رخ یـار
(همان: ۱۰۹)

بادهٔ صافی و پالوده و روشن چو گلاب ساقی دلبر و شایسته و شیرین چو شکر
(فرخی، ۱۳۸۵: ۱۰۵)

ای سراپای سرشته ز می و شیر و شکر شکر از هند نیارند ز تو شیرین‌تر
(همان: ۱۲۰)

خوش آن حساب که باشد محاسبش دلبر خوش آن شمار که باشد شماره‌گیرش یار
(همان: ۱۶۳)

خاصیت آوایی این دو صامت بر «صداهای نرم و صاف و آرام‌بخش دلالت دارد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۸). تکرار این صداهای نرم و آرام، شاید یکی از دلایلی باشد که سبب شده تا بدیع‌الزمان فروزان‌فر، ویژگی زبان فرخی را چنین توصیف کند: «شاعری است ظریف‌طبع و خوش‌بیان، با لهجهٔ نرم و سبک ساده، دارای معانی و عبارات سهل و کلمات خوش‌آهنگ» (فروزان‌فر، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

تکرار مصوت

از میان انواع صداها، فرخی به استفاده از مصوت بلند «آ»، علاقه و رویکرد بیشتری نشان داده است. از ویژگی‌های این حرف آن است که صوت آن در هنگام تلفظ قابلیت امتداد دارد، در نتیجه از نظر موسیقیایی دارای ارزش زیادی است. «در واکه‌آرایی آرایش سخن با واکه (مصوّت)های بلند، هم بیشتر و چشمگیرتر است و هم زیباتر و موسیقایی‌تر. از میان آنها نیز واکهٔ بلند «آ» بسامد بالاتر و بیشتری دارد» (راستگو، ۱۳۷۶: ۳۶).

از آنجا که فرخی، اشعارش را به آواز می‌خوانده، ذهن نظام‌مند و موسیقیایی‌اش بی‌تعمد به استفادهٔ بیشتر از این صوت تمایل داشته است، زیرا این صوت بهترین قابلیت را برای طنین آواز دارد. بیت‌های زیر، نمونه‌هایی چند از این موارد متعدد است.

آن همت و آن دولت و آن رای که او راست او را که خلاف آرد و با او که برآید
(فرخی، ۱۳۸۵: ۴۰)

از باغ باد بوی گل آورد بامداد وز گل سوی مل سوری پیام داد
(همان: ۴۷)

این سازها که ساخت بهار از پی کـه سـاخت امسال چون ز پـار فـزون سـاخته نگـار
(فرخی، ۱۳۸۵: ۱۶۷)

سپه را پشتبان بادی جهـان را پادشـا بـادی جهان را پادشا بادی طرب را آشنا بادی
(همان: ۴۱۳)

سرو داری ماه‌بـار و مـاه داری لالـه‌پـوش لاله داری باده‌رنگ و باده داری لعـل‌فـام
(همان: ۲۳۶)

یاد باد آن شب کان شمسهٔ خوبـان طـراز به طرب داشت مرا تا به گه بانـگ نمـاز
(همان: ۱۹۹)

خوش آن حساب که باشـد محاسـبش دلبـر خوش آن شمار که باشد شماره‌گیرش یـار
(همان: ۱۶۳)

ز باغ ای باغبان ما را همی بـوی بهـار آیـد کلید باغ ما را ده که فردامان به کار آید
(همان: ۱۶۳)

ارزش‌های بلاغی تکرار حروف

یکی از معیارهای ارزشمندی تکرار آواها، میزان دلالت‌های معنایی هر صوت با معنا و مفهومی است که در کلام سخنور مطرح می‌شود. بـه بیـان دیگـر بایـد گفـت ارزش هـر صوتی در این است که آیا نغمه‌ای که از طریق تکرار آن به گـوش مـی‌رسـد، تـأثیری در انتقال معنا و مضمون هم به خواننده دارد یا خیر. «چرا که وظیفهٔ خاص شعر بـه عنـوان چیزی غیر از موسیقی، نه انتقال وزن و آوا، که انتقال معنی و تجربه از طریق آواهاسـت» (پرین، ۱۳۷۶: ۹۷).

اگر شعر فرخی از این منظر بررسی و تحلیل شـود، نمونـه‌هـای فراوانـی مـی‌تـوان از تکرارهای اصوات مختلف در دیوانش سراغ گرفت که علاوه بر افزایش فضای موسـیقیایی کلام، در القای معنا و مفهوم مورد نظر گوینده نیز تأثیرگـذار اسـت. ازجملـه در قصـیدهٔ معروفش که به مناسبت مرگ محمود غزنوی سروده، ابیاتی دارد که در آنها تکرار حـرف «ش» برجستگی خاصی دارد. *تقی پورنامـداریان* در بحـث موسـیقی شـعر حـافظ معتقـد است: «تکرار حرف «ش» که همخوانی سایشی و صـفیری اسـت، سـر و صـدایی ناشـی از

شلوغی و قیل و قال را القا می‌کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰۳). باید گفت در این شعر فرخی نیز پراکندگی و تکرار صامت «ش» در چند بیت پی‌درپی در القای احساس هیاهو و شلوغی و ازدحام، تأثیر زیادی دارد.

خانه‌ها بینم پر نوحه و پر بانگ و خروش　　نوحه و بانگ و خروشی که کند روح فگار
کوی‌ها بینم پرشورش و سرتاسر کوی　　همه پرجوش و همه جوشش از خیل سوار
این‌چه شغلست و چه آشوب و چه بانگست وخروش　　این چه‌کارست وچه بارست وچه چندین‌گفتار
خیز شاها که جهان پرشغب و شور شده ست　　شور بنشان و شب و روز به شادی گذران
(فرخی، ۱۳۸۵: ۹۰)

در دیوان فرخی در موارد متعددی که شاعر به توصیف خزان می‌پردازد، حروف «ز» و «س» کاربرد بیشتری دارد. این حروف جزء حروف سایشی است که صدایی شبیه وزش و صفیر باد را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند، و این در تداعی مفهوم پاییز و سرما تأثیر زیادی دارد.

چو زر شدند رزان، از چه؟ از نهیب خزان　　به کینه گشت خزان، با که؟ با ستاک رزان
(همان: ۲۹۸)

تا خزان تاختن آورد سوی باد شمال　　همچو سرما زده با زلزله گشت آب زلال
(همان: ۲۱۹)

اندر آمد به باغ باد خزان　　گرد بر گرد شاخ رزان
رز دژم‌روی گشت و لرزه گرفت　　عادت او چنین بود به خزان
رز چرا ترسد ای شگفت ز باد　　چون نترسد همی رز از رزبان
(همان: ۳۱۲)

یکی از موارد تناسب آوا و معنا در شعر فرخی، کاربرد صامت «د» است. در اکثر مواردی که شاعر از درد و اندوه شکوه می‌کند، این حرف، طنین بیشتری دارد. سعید *حمیدیان* دربارهٔ ویژگی معنایی حرف «د» گفته است: «واج‌های پیاپی «د» تناسبی دارد با حال کسی که زبان از درد به کام می‌چسباند تا دم نزند. این نگارنده در جاهای متعددی که سخن از درد و رنج است، توزیع این واج را دیده است» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۵۶). در

دیوان فرخی هم می‌توان نمونه‌هایی را مشاهده کرد که پراکندگی حرف «د» با مضامین اندوه‌باری همراه شده است.

عاشق منم اندوه مرا باید خوردن ای عشق همه دردی و اندوهی و تیمار
با این همه درد دل و اندوه چه بودی گر دور نبودی ز من آن لعبت فرخار
تا چشم من از دیدن آن ماه جدا شد اندوه مرا هیچ کران نیست پدیدار
(فرخی، ۱۳۸۵: ۱۱۱)

رز دژم‌روی گشت و لرزه گرفت عادت او چنین بود به خزان
رز چرا ترسد ای شگفت ز باد چون نترسد همی رز از رزبان
(همان: ۳۱۲)

دل پژمان به ولیعهد تو خرسند کناد این برادر که ز درد تو زد اندر دل نار
(همان: ۹۳)

ناتل خانلری دربارهٔ تأثیر خاصی که تکرار مصوت‌ها می‌توانند در ذهن مخاطب ایجاد کنند، معتقد است: «بعضی از مصوت‌ها بم‌تر و بعضی زیرترند. مصوت‌های «او» و «ـُـ» مصوت‌های بم‌اند. مصوت‌های «ای» و «ـِـ» زیرترین مصوت‌ها هستند. دو مصوت «آ» و «ـَـ» از جهت زیر و بمی، در حد متوسط قرار دارند. با شناختن این خاصیت مصوت‌ها، می‌توان از آنها در تقلید اصوات طبیعی استفاده کرد و هم در بیان عواطف و معانی، زیرا می‌دانیم که میان اصوات و حالات نفسانی رابطه‌ای هست» (ناتل خانلری، ۱۳۷۷: ۲۱۰). در شعر فرخی هم موارد متعددی را می‌توان مشاهده کرد که در آن شاعر با مهارت تلفیقی از تناسبات اصوات و معنا را خلق کرده است. از آن جمله است دو بیت زیر، که موضوع آن شکوه و گلایهٔ عاشقانه‌ای است از تغزل یکی از قصاید فرخی:

دل من خواهی و اندوه دل من نبری اینت بی‌رحمی و بی‌مهری و بیدادگری
تو بر آنی که دل من ببری دل ندهی من بدین پرده نیم گر تو بدین پرده دری
(فرخی، ۱۳۸۵: ۳۷۷)

باید گفت با هر بار خواندن این شعر، آوای پرطنین مصوت بلند «ای» بیشتر احساس می‌شود، زیرا مصوت «ای»، شانزده بار در این دو بیت تکرار شده است. «واج «ای» به‌ویژه

بیانگر احساسی است که فریادی از نهاد برمی‌آورد. فریاد شور و هیجان، تحسین و تشویق و نیز فریاد یأس یا ناامیدی» (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۲).

دربارهٔ مفاهیم مصوت کوتاه «ـِ» می‌توان گفت «برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به کار می‌رود. مثلاً صدای شکستن و تکه‌تکه شدن اشیا، فروریختن و نیز سروصداهای رعدآسا» (همان: ۳۱).

نکتهٔ جالبی که در دیوان فرخی به چشم می‌خورد، این است که این مصوت بیشتر از همه، در قصایدی به کار رفته که فرخی، ممدوح خود را به جنگاوری و دلاوری ستوده است. مسلماً بیان چنین مضامینی در فضایی حماسی که متضمن صداهای بلند و شلوغی و هیاهو است، تأثیر بیشتری دارد.

روزِ صیدِ تو بهِ چشمِ تو چه روباه و چه شیر　　روزِ رزمِ تو بر تو چه پیادِه چه سوار
(فرخی، ۱۳۸۵: ۷۹)

بِه روزِ معرِکِه بسیار دیدِه پشتِ ملوک　　بِه وقتِ حملِه فراوان دریدِه صفِّ سوار
(همان: ۶۱)

زِ بهرِ ریختنِ خونِ دشمنانِ خدای　　زِ بهرِ قوتِ دینِ محمدِ مختار
(همان: ۵۱)

زِ کینِ او دلِ دشمن چنان شود کِه شود　　زِ نورِ ماهِ درخشندِه جامِهِ کتّان
بِه روزِ معرِکِه اندر مصافِ دشمنِ او　　زِ بیمِ ضربتِ او پیل بِفکند دندان
(همان: ۲۵۴)

گر او بِه صید گه اندر غزال و گور فِکند　　تو شیرِ شرزِه فِکندی و گرگِ شیر شِکر
(همان: ۱۳۰)

بِه روزِ رزم بِکوبد بِه فِعلِ مرکبِ خویش　　مخالِفان را دِل‌هایِ سختِ چون سِندان
(همان: ۲۸۵)

شهِ لشکرشِکن محمودِ کشورگیر کز بیمش　　رخِ اعدایِ دین دایِم بِه رنگِ زعفِران باشد
(همان: ۳۰)

روش‌های تکرار در سطح واژه

اهمیت تکرار در سطح واژه در آن است که تأثیر زیادی در افزایش موسیقی درونی شعر دارد. «مکرر به گوش رسانیدن یک کلمهٔ خوش‌طنین، در طول یک مصراع یا یک بیت و یا یک قطعه شعر، عاملی است که کمک می‌کند تا عنصر موسیقی در یک قطعه شعر احساس گردد» (ملّاح، ۱۳۸۵: ۸۱). باید گفت در شعر فرخی نیز می‌توان موارد بی‌شماری از تکرار واژه را به شیوه‌های مختلف مشاهده کرد، که همهٔ آنها با طنینی خوش‌آهنگ در خدمت تقویت موسیقی درونی شعر قرار دارند. در ادامه برای همهٔ این موارد، شواهدی از دیوان او ذکر می‌شود.

انواع تصدیر

منظور تکرار واژه‌ها در ابتدا و یا انتهای مصراع اول و دوم است. *نجف‌قلی میرزا* صاحب کتاب «درّهٔ نجفی» برای این شیوهٔ تکرار، شانزده مورد مختلف ذکر کرده است (نجف‌قلی میرزا، ۱۳۶۲: ۱۴۱). می‌توان بیشتر این شگردهای تصدیر را در دیوان فرخی مشاهده کرد. در اینجا برای پرهیز از اطالهٔ کلام، به ذکر دو مثال از هر مورد بسنده می‌شود.

رد الصدر الی العجز

پار آن اثر مشک نبوده‌ست پدیدار　　امسال دمید آنچه همی‌خواست دلم پار
(فرخی، ۱۳۸۵: ۸۸)

کردار همی‌کردی تا دل به تو دادم　　چون دل بشد از دست ببستی در کردار
(همان: ۱۱۹)

این نوع تکرار در شعر فرخی، بیشتر از گونه‌های دیگر آن به چشم می‌آید. به گونه‌ای که در یک قصیدهٔ کامل که در ۲۸ بیت سروده، واژهٔ صدرِ بیت را در انتهای همهٔ ابیات (عجز) تکرار کرده است (همان: ۸۸). زیبایی رد الصدر در این است که « وقتی به واژهٔ آخر بیت می‌رسیم، درمی‌یابیم که این همان واژهٔ آغازین بیت است که تکرار شده است. دریافت این رابطه و به‌ویژه قرینه‌سازی آن خالی از لطف نیست» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۰).

رد الصدر الی الابتدا

عشق بر من درِ عنا بگشاد　　عشق سرتابسر عذاب و عناست
(فرخی، ۱۳۸۵: ۲۵)

خرمی و شادی از می‌بود　　خرمی و شادی را داد داد
(همان: ۳۷)

رد الصدر الی العروض

بهار تازه دمید ای به روی رشک بهار　　بیا و روز مرا خوش کن و نبید بیار
(همان: ۶۰)

عاشقم بر تو و چون دانی که بر تو عاشقم　　عاشقم خوانی همی اندر میان خاص و عام
(همان: ۲۳۶)

رد العجز الی الصدر

همی به روی تو ماند بهار دیبا روی　　همه سلامت روی تو و بقای بهار
بهار اگر نه ز یک مادرست با تو چرا　　چو روی توست به خوشی و رنگ و بوی و نگار
(همان: ۶۰)

رد العروض الی العجز

روی تو مرا روز و شب اندوه‌گساریست　　شاید که پس از انده اندوه‌گساریست
(همان: ۲۲)

مرا دلیست من آن ندارم از تو دریغ　　تو بوسه از من دلسوخته دریغ مدار
(همان: ۱۶۳)

رد العروض الی الابتدا

با لب شیرین با من سخنان گوید تلخ　　سخن تلخ نداند که نه اندر خور اوست
(همان: ۲۸)

خوی نیکوی تو بر ما درِ اندوه ببست　　در اندوه ببست و درِ شادی بگشاد
(همان: ۳۸)

رد الابتدا الی العجز

تو بدو شادمانه‌ای به جهان　　شاد باد آن که تو بدویی شاد
(همان: ۴۲)

در آن علم کـه بربسـت علـی بـر علمـا او گشاده‌ست و جز او کس نتوانست گشـاد
(فرخی، ۱۳۸۵: ۴۵)

رد الابتدا الی الصدر

از آن بخور که برد از خصال خسرو بوی از آن نبید که بـرده‌سـت گونـه از عنّـاب
از آن نبید که چون برفتد به جـام بلـور گمان بری که نسب دارد از عقیق مـذاب
(همان: ۱۱)

باید گفت فرخی همهٔ شگردهای تکرار واژه را در آغاز و پایان مصرع‌هـا بـه کـار بـرده است. نکتهٔ مهم در این میان آن است که وی از روش‌های دیگری نیز بهره برده است که در کتب بلاغی نمی‌توان مشاهده کرد. این شگردها که تأثیر زیادی در افزونی ارزش‌هـای موسیقیایی کلام داشته، حاصل ذوق و ابداع خود شاعر بوده است. از این مـوارد بـه ذکـر سه مورد اکتفا می‌شود.

تکرار ابتدای دو مصرع در دو بیت پیاپی

ور خـاربنی ببینـد در دشـت بترسـد گوید مگر آن خار ز خیل تـو سواریسـت
ور ذرّه به چشم آیـدش آسـیمه بمانـد گوید مگر آن از تک اسب تـو غباریسـت
(همان: ۲۲)

تکرار صدر و ابتدا در دو بیت پیاپی

تا نباشد چو گـل سـیب، گـل آذرگـون تـا نباشـد چـو گـل نـار، گـل نیلـوفر
تا نماند به گـلاب آن عـرق مرزنگـوش تـا نمانـد بـه مـی قطـر بلـی سیسـنبر
(همان: ۱۰۷)

رد الصدر الی العجز و رد العروض الی الابتدا

دشـوار جهـان نـزد ملـک باشـد آسـان آسـان ملـک نـزد همـه گیتـی دشـوار
(همان: ۸۹)

تکرار هجا

از آنجا که تأثیر حروف و اصوات مکرر، وقتی بیشتر است که در واحدی بزرگ‌تر گرد آمده باشد، تکرار اجزا و هجاهای مشابه از حداکثر تأثیر حـروف و اصـوات بهـره‌ور اسـت (متحدین، ۱۳۵۴: ۴۹۶).

بیشه‌ها بی‌شیر کردی، دشت‌ها بی‌اژدها قلعه‌ها بی‌مرد کردی، شهرها بی‌شهریار
(فرخی، ۱۳۸۵: ۸۷)

امیران کامران، دلیران کامجوی هزبران تیزچنگ، سواران کامگار
(همان: ۱۴۶)

تکرار یا تکریر

تکرار آن است که متکلم لفظی را برای تأکید مدح یا سایر اغراض، مکرر نماید (گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۶۴).

در همه کاری ترا صبر و قرارست ای ملک چون به کار دین رسیدی بی‌قراری بی‌قرار
(فرخی، ۱۳۸۵: ۱۴۶)

دریغا دریغا که آگه نبودم که تو بی‌وفا در جفا تا کجایی
(همان: ۳۹۴)

باغبان، زیر سرو بن منشین نه کجا سرو نیست نیست زمین
(همان: ۴۴۱)

تکرار عبارت

ترا چه گویم گویم مرا ز چشم بدزد ترا چه گویم گویم مرا ز دل بستان
(همان: ۳۲۶)

مرا گویی چرا گریی ز اندوه مرا گویی چرا نالی ز تیمار
(همان: ۱۶۱)

یکی از ویژگی‌های سبکی فرخی آن است که تکرار عبارت یا جمله را با موازنه همراه می‌کند. از این روش، در سطح بسیار گسترده‌ای بهره برده است، به گونه‌ای که در هر صفحه‌ای از دیوانش می‌توان چنین تکرارهایی را مشاهده کرد. قطعاً چنین شگردی در تکرار عبارت یا جمله، سبب بیشترین هماهنگی موسیقیایی در کلام سخنور می‌شود. سیروس شمیسا، همراه کردن تکرار را با موازنه اساس قصیده‌سرایی می‌داند (شمیسا، ۱۳۸۴: ۳۴۸). از موارد بی‌شمار چنین تکرارهایی به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود.

ملک باید که اندر رزمگه لشکرشکن باشد ملک باید که اندر بزمگه گوهرفشان باشد
(فرخی، ۱۳۸۵: ۲۵۴)

هر کجا باغیست بر شد بانگ مرغـان از درخـت هرکجا کوهیست برشد بانگ کبکان از کمـر
(فرخی، ۱۳۸۵: ۱۸۸)

مرا چه گر تو نیایی ز دسـت دوسـت بیـاب مرا چه گر تو بمانی به دست دوست بمـان
(همان: ۳۲۷)

شـادمان بـاد و بـر هـر شـهی او را تبجیـل کامران بـاد و بـر هـر مهـی او را تعظـیم
(همان: ۲۴۷)

آبـــدان گشـــت نیلگـــون رخســـار و آســـمان گشـــت ســـیمگون ســـیما
(همان: ۳)

تکرار مصراع

در موارد بسیار زیادی، فرخی مصراعی را با کوچک‌ترین دسـت‌کـاری، در حـد تغییـر یک کلمه دوباره به کار می‌برد. از آنجایی که در طول مصراع، واژه‌های هماننـد بیشـتری تکرار می‌شود، تأثیر بیشتری در خلق موسیقی درونی شعر دارد.

مردمان اکنون دانند که چون بایـد خفـت مردمان اکنون دانند که چون باید خاسـت
(همان: ۲۷)

روزی آمد که چنین روز همی‌دیـد زمـین روزی آمد که چنین روز همـی‌دیـد زمـان
(همان: ۳۰۳)

چـون بـود آن کـس کـه نـدارد میـان چـون بـود آن کـس کـه نـدارد دهـن
(همان: ۳۱۷)

مـــی را کنـــون آمـــده‌ســـت نوبـــت مـــی را کنـــون آمـــده‌ســـت هنگـــام
(همان: ۲۲۲)

قلب

دشـوار جهـان نـزد ملـک باشـد آسـان آسـان ملـک نـزد همـه گیتـی دشـوار
(همان: ۸۹)

سوســن داری شــکفته بــر مــه روشــن بــر مــه روشــن شــکفته داری سوســن
(همان: ۲۶۹)

فرخی، گاه قلب را با آرایه‌های دیگری نیز همراه می‌کند. از جمله در بیت زیر که از طریق قلب عبارت، تشبیه تفضیل ساخته است.

سرو دیدستم که باشد رسته اندر بوستان بوستان هرگز ندیدم رسته بر سرو روان

(فرخی، ۱۳۸۵: ۲۷۵)

نوعی تکرار چنین است که معادل ردیف در اول ابیات شعر هم، کلمه یا عبارتی تکرار شود. این تکرار، مخصوصاً از نظر چشم بسیار زیباست (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۱). شاعر سیستانی از این نوع تکرار بهرهٔ بسیار زیادی برده است. وی از این طریق توانسته به میزان قابل توجهی غنای موسیقیایی کلامش را افزون‌تر کند. از آنجایی که وی این روش تکرار را در موارد متعددی در چندین بیت پی‌درپی رعایت کرده، از نظر دیداری نیز شعرش را ارزشمند کرده است. «این تکرارها، نوعی نظم و زیبایی صوری نیز در نوشتار ایجاد می‌کند که ذهن مخاطب را از دو سو منتظر نگه می‌دارد، یکی در سویهٔ نوشتاری و دیداری و دیگر، در سویهٔ گفتاری و شنیداری؛ و وقتی انتظار مخاطب با تکرارهای منظم برآورده می‌شود، ذهن به اقناع مطلوب خویش می‌رسد و به نوعی لذّت هنری دست می‌یابد» (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۶۰). برای آشنایی بیشتر با این گونهٔ تکرار در شعر فرخی، می‌توان به دیوانش مراجعه کرد (ر.ک: صص ۸۳، ۸۴، ۹۰، ۹۱، ۱۰۴، ۱۲۲، ۱۴۳، ۲۳۱، ...). در اینجا برای جلوگیری از اطالهٔ کلام، به ذکر یک مورد بسنده می‌شود.

کنون خوش‌تر که ناگاهان برآورد مه دو هفتهٔ من سر زکهسار
کنون خوش‌تر که با او بوده‌ام دی که بودم بی رخش افکار بسیار
کنون خوش‌تر که با وی خفته‌ام دوش که بودم در غمش بسیار بیدار
کنون خوش‌تر که با وی کرده‌ام خوش که دیدم در غمش آزار بسیار

(فرخی، ۱۳۸۵: ۱۴۳)

اوج تکرار در سؤال و جواب است، که اول مصراع‌های اول به گونه‌ای و اول مصراع‌های دوم به گونهٔ دیگر تکرار شده است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۲). فرخی از این شگرد هم در دیوانش بهره برده است، به گونه‌ای که در سه قصیدهٔ کامل (ر.ک: فرخی، ۱۳۸۵: ۳۱۰، ۳۴۳، ۲۷۱)، روش سؤال و جواب را به کار برده است. در این سه قصیده که در مجموع در ۸۴ بیت سروده، این سؤال و جواب را به صورت «گفتم، گفتا» در آغاز هر

مصراع تکرار کرده است. این تکرارهای پی‌درپی، افزون بر ارزش‌های موسیقیایی، از نظر دیداری هم سبب التذاذ خواننده می‌شود.

در پایان این بخش باید گفت که همان‌گونه که از شواهد برمی‌آید، شعر فرخی سرشار از انواع تکرار است. سخنور سیستانی، با تسلط و اشرافی که بر موسیقی کلام دارد، با ترکیب و تلفیق و تکرار حرف‌ها، واژه‌ها و عبارت‌های پی‌درپی، هنرمندانه از همهٔ شیوه‌ها و شگردهای تکرار کلام، برای آفرینش و افزایش موسیقی در شعرش بهره برده است و از این طریق، کلامش را سرشار از لایه‌های مختلف موسیقیایی کرده است.

ارزش‌های بلاغی تکرار واژه در شعر فرخی

همان‌گونه که گفته شد، تکرار می‌تواند علاوه بر افزایش غنای موسیقی و آهنگ کلام، در القای احساس و انتقال معنا و مفهوم خاص مورد نظر گوینده نیز تأثیرگذار باشد. ارزش عمدهٔ تکرارها به همین موضوع وابسته است، زیرا «در این قلمرو است که موسیقی شعر، به معنای هنری و دقیق خویش آشکار می‌شود وگرنه دست یافتن به جدول بحور عروضی، کار همه کس می‌تواند باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۲۱). بررسی شعر فرخی نشان می‌دهد که وی در موارد زیادی از خاصیت آوایی واژه‌ها، افزون بر افزایش موسیقی کلام، در انتقال معنا و مضمون مورد نظرش نیز بهره برده است، که در ادامه به مواردی از آنها اشاره می‌شود.

التذاذ

در ابیات زیر، تکرارهای پی‌درپی عبارت «آمد آن»، تحت تأثیر احساس انبساط و التذاذی است که آمدن و دیدن دوبارهٔ معشوق در شاعر ایجاد کرده است. افزون بر این که تکرارهای منظم آغازین مصراع‌ها، از لحاظ دیداری هم سبب خوش‌آیند و التذاذ خواننده می‌شود.

آمد آن سرو جلوه کرده به ناز　　آمد آن گلبن خمیده ز بار
آمد آن بلبل چمیده به باغ　　آمد آن آهوی چریده بهار
آمد آن غمگسار جان و روان　　آمد آن آشنای بوس و کنار

آمـــد آن مـــاه بـــا هـــزاران ادب　　آمـــد آن روی بـــا هـــزار نگـــار
آمـــد آن مشـــک‌بـــوی مشـــکین مـــو　　آمـــد آن خـــوب‌روی مـــاه‌عـــذار
(فرخی، ۱۳۸۵: ۱۲۲)

تـــو ســـرو جویبـــاری، تـــو لالـــهٔ بهـــاری　　تـــو یـــار غمگســـاری، تـــو حـــور دلربـــایی
شیرین‌تر از امیدی و انـدر دلـم امیـدی　　نیکـوتر از هـوایی و انـدر سـرم هـوایی
(همان: ۳۶۱)

تأکید

تأکید در لفظ و معنا، مهم‌ترین و اصلی‌ترین هدف تکرار است، به طـوری کـه دیگـر اغراض نیز از جهاتی می‌تواند در ضمن تأکید برآورده شود. با وجود ایـن، گـاه تأکیـد در انتقال یک احساس است که تکرار می‌آفریند. این موضوع بـه عنـوان یـک پدیـدهٔ روانـی امری پذیرفته است (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۰۹).

قوم را گفـتم چونیـد شـمایان بـه نبیـد　　همه گفتند صوابسـت صوابسـت صـواب
(فرخی، ۱۳۸۵: ۱۵)

ای دل ز تو بیزارم و از خصـم نـه بیـزار　　کـز خصـم بـه آزار نـیم و ز تـو بـه آزار
(همان: ۱۶۵)

ای عاشـقان گیتـی، یـاری دهیـد یـاری　　کان سنگدل دلم را خواری نمود خواری
(همان: ۴۴۳)

فرخی در موارد متعددی به‌ویژه در قصایدش، برای انتساب صفات برجسـته و تأکیـد آنها در ممدوح، از تکرار بهره‌های فراوانی برده است.

بردبـــاری بردبـــاری، مهربـــانی مهربـــان　　حق‌شناسی حق‌شناسی، حـق‌گـزاری حـق‌گـزار
(همان: ۷۶)

ای نیک‌نام ای نیک‌خوی ای نیک‌دل ای نیک‌روی　　ای پاک‌اصل، ای پاک‌رای، ای پاک‌طبع، ای پاک‌دین
(همان: ۲۵۹)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کثرت

تکرار کلمه به طور طبیعی بر کثرت دلالت دارد و کثرت را نشان می‌دهد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۸: ۲۹). در موارد زیادی، فرخی از تکرار واژه، کثرت مظاهر و پدیده‌های طبیعی پیرامونش را اراده کرده است.

سبزه اندر سبزه بینی چون سپهر اندر سپهر خیمه اندر خیمه بینی چون حصار اندر حصار
(فرخی، ۱۳۸۵: ۱۳۸)

همه گره گره است آن زلف چین بر چین گره به غالیه چین به مشک ناب عجین
(همان: ۲۹۲)

شده بنفشه به هر جایگه گروه گروه کشیده نرگس بر گرد او قطار قطار
(همان: ۱۵۸)

فرسنگ به فرسنگ دوانم ز پی تو وز من تو گریزانی فرسنگ به فرسنگ
(همان: ۴۳۹)

سال تا سال گرفتار دل مستحلم وای آن کس که گرفتار دل مستحلست
(همان: ۴۳۴)

بیان احساسات

سخن‌گستر سیستانی به‌ویژه در تغزل قصایدش و برخی از غزل‌واره‌هایش، شاعری بسیار احساساتی و نازک‌دل نشان داده است. در چنین موقعیت‌هایی رقت و طبع لطیفش را با تکرار واژه‌هایی خاص، مؤثرتر به خواننده‌اش منتقل کرده است.

نتوان کرد ازین بیش صبوری نتوان کار از آن شد که توان داشتن این راز نهان
(همان: ۲۷۷)

منم این کز تو مرا دور همی باید بود منم این کز تو مرا باید دیدن هجران
(همان: ۲۷۸)

من اندر فراق تو ناچیز کردم دریغا تو کز پیش چشمم نهانی
(همان: ۳۶۹)

من اندر فراق تو ناچیز کردم دریغا جوانی دریغا جوانی
(همان: ۳۶۹)

در یکی از قصاید بسیار معروفش که مرثیه‌ای بلند در سوگ محمود غزنوی است، «از نیروی صوتی و بلاغی تکرار، که با مرثیه و ندبه تناسب دارد، در کمال استادی در بسیاری از ابیات قصیده استفاده کرده و کلمات مکرر را در آغاز ابیات آورده که نمایان‌تر و مؤثرتر است» (یوسفی، ۱۳۸۶: ۴۹).

آه و دردا و دریغا که چو محمود ملک — همچو هر خاری در زیر زمین ریزد خوار
آه و دردا و دریغا که همی لعل به کان باز شود — او میان گل و از گل نشود برخوردار
آه و دردا و دریغا که بی او هرگز نتوانم دید — باغ فیروزی پر لاله و گل‌های ببار
آه و دردا و دریغا که به یک‌بار تهی بینم ازو — کاخ محمودی و آن خانهٔ پر نقش و نگار

(فرخی، ۱۳۸۵: ۹۱)

شاید همین تکرارها سبب شده تا «پرسوز و دردترین رثاها در طبع سوگوار و اندوهگینش صورت بسته و قوی‌ترین قصیدهٔ رثایی را به وجود آورده است» (مصفّا، ۱۳۳۵: ۲۸۱).

وصف

ذبیح‌الله صفا، دربارهٔ ویژگی توصیفات فرخی اعتقاد دارد که «همه‌جا از سخن او، چیره‌دستی در وصف آشکار است و در انواع توصیفات او از قبیل اوصاف طبیعت و معاشیق و ممدوحان و اعمال آنها و میدان‌های جنگ و نظایر اینها، این مهارت مشهود است» (صفا، ۱۳۸۰: ۵۳۹). از جمله در قصیدهٔ مشهور *کاروان حله* که واژهٔ «حله» را در معنای استعاری، در چندین مصراع تکرار کرده، امّا در هر تکرار، توصیفی دیگرگونه از آن کرده است.

با کاروان حلّه برفتم ز سیستان — با حلّهٔ تنیده ز دل بافته ز جان
با حلّه‌ای بریشم ترکیب او سخن — با حلّه‌ای نگارگر نقش او زبان
نه حلّه‌ای که آب رساند بدو گزند — نه حلّه‌ای که آتش آرد بر او زیان

(فرخی، ۱۳۸۵: ۳۲۹)

کوه پر لاله و لاله همه پر ژاله — دشت پر سنبل و سنبل همه پر سوسن
آب چون صندل و صندل به خوشی چون می — بوستان پرگل و گل‌ها ز درِ گلشن

(همان: ۳۲۵)

فرخی در تغزل یکی از قصایدش، که در وصف باغ نو محمود غزنوی سروده است، واژهٔ باغ را در ابتدای چندین مصراع تکرار می‌کند و در هر مصراع نیز وصف تازه‌ای از باغ ارائه می‌کند.

به باغی درختان او عود و صندل — به باغی ریاحین او بُستّدِ تر
به باغی چو پیوستن مِهر خرم — به باغی چو رخساره و دست دلبر
به باغی درو سایهٔ شاخ طوبی — به باغی درو چشمهٔ آب کوثر
به باغی کز آب و گلش بازیابی — نسیم گلاب و دم مشک اذفر

(فرخی، ۱۳۸۵: ۵۳)

برجسته‌سازی

برجسته کردن، یکی از منظورهای تکرار است. خواه این امر در جهت مثبت باشد و خواه به منظور تحقیر و ابراز نفرت. در هر دو حال، تکرار بهترین وسیلهٔ مشخص کردن است (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۰۷). در ابیات زیر، تکرار واژهٔ «عشق» سبب تمرکز خواننده روی این واژه می‌شود.

من ندانم که عاشقی چه بلاست — هر بلایی که هست عاشق راست
زرد و خمیده گشتم از غم عشق — دو رخ لعل‌فام و قامت راست
دل بود جای عشق و چون دل شد — عشق را نیز جایگه کجاست
دل من چون رعیتی‌ست مطیع — عشق چون پادشاه کامرواست
وای آن کو به دام عشق آویخت — خنک آن کو ز دام عشق رهاست
عشق بر من درِ عنا بگشاد — عشق سرتابسر عذاب و عناست

(فرخی، ۱۳۸۵: ۲۵)

گفت‌وگوی فرخی با دل و صحبت از سختی‌های عشق و درد و اندوه عاشق، مضمونی مکرر است که در بیشتر تغزّل‌های او دیده می‌شود. در چنین ابیاتی است که شاعر با تکرار واژه‌های «دل» و «عشق»، هیجانات راستین و عواطف ساده‌اش را، با زبانی پر از سوز و گداز بیان می‌کند. وی از طریق این تکرارها، همه‌چیز را به عشق منتسب می‌کند. این تکرارهای پی‌درپی، عشق را که منظور شاعر است، در ذهن خواننده برجسته و تأکید می‌کند.

عاشـــقان را خـــدای صـــبر دهـــاد هـــیچ‌کـــس را بـــلای عشـــق مبـــاد
بـــا همـــه بیـــدلان برابـــر گشـــت هـــر کـــه انـــدر بـــلای عشـــق افتـــاد
هـــر کـــه را عشـــق نیســـت، انـــده نیســـت دل بـــه عشـــق از چـــه روی بایـــد داد
عشـــق بـــر مـــن در نشـــاط ببســـت عشـــق بـــر مـــن در بـــلا بگشـــاد
(فرخی، ۱۳۸۵: ۴۳)

تکرار و تشبیه

یکی از ویژگی‌های سبکی فرخی در تکرار، ساخت صور خیال به‌ویژه تشبیه و استعاره از طریق تکرار واژه‌هاست.

سرو داری مـاه‌بـار و مـاه داری لالـه‌پـوش لاله داری باده‌رنگ و باده داری لعـل‌فـام
(همان: ۲۳۶)

سوســـن داری شـــکفته بـــر مـــه روشـــن بـــر مـــه روشـــن شـــکفته داری سوســـن
(همان: ۲۶۹)

زمین از خرّمی گـویی گشـاده آسمانسـتی گشاده آسمان گویی شکفته بوستانستی
(همان: ۴۰۳)

بلنـــــدی و ســـــبزی بـــــود ســـــرو را بلندســـت و سبزســـت معشـــوق مـــن
(همان: ۳۱۱)

همچنین در چندین مورد از تکرار در ساخت تشبیه تفضیل استفاده کرده است.

چو سرو بود و چو ماه، نه سرو بود و نه ماه قبـا نپوشـد سـرو و کلـه نـدارد مـاه
(همان: ۳۴۲)

ماهی بـه روی، لـیکن مـاه سـخن نیوشـی سروی به قد، ولیکن سرو سـخن‌سـرایی
(همان: ۳۶۱)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش، تکـرار حـروف و واژه‌هـا کـه یکـی از روش‌هـای سـاخت و افـزایش موسیقی کلام است، در شعر فرخی سیستانی بررسی و تحلیل شد. باید گفت که فرخـی به دلیل تبحر و مهارتی که افزون بر سرودن شعر، در نـواختن موسـیقی و نیـز خوانـدن

اشعارش به آواز داشته است، توانسته از قابلیت‌های موسیقیایی الفاظ و عبارات از طریق تکرار آنها، بیشترین بهره را ببرد. این تکرارها از دو منظر بررسی شد. نخست از منظر ارزش‌های موسیقیایی که باید گفت سخنور سیستانی از همهٔ شگردهای تکرار الفاظ و عبارات در شعر خود استفاده کرده است. به‌ویژه از روش *تصدیر* که می‌توان گفت همهٔ شیوه‌های آن را به کار برده، افزون بر اینکه در پاره‌ای موارد خود شیوهٔ جدیدی را ابداع کرده است. وی از طریق تکرار هجاها، عبارت‌ها و حتی مصراع‌ها، به میزان زیادی بر غنای موسیقیایی کلامش افزوده است. در برخی موارد، از جمله استفاده از ردیف‌های آغازین، شعرش را از منظر دیداری نیز برای خواننده‌اش، خوش‌آیند و لذّت‌بخش کرده است. جنبهٔ دیگر تکرارهای شعر فرخی، ارزش‌های بلاغی آن بود. شواهد متعددی که از شعر وی ذکر شد، نشان داد که فرخی از طریق این تکرارها در انتقال معنا و مفهوم شعر، و گاه القای احساس مورد نظرش به مخاطب، بهره‌های زیادی برده است. افزون بر اینکه در مواردی نیز در ارائهٔ صور خیال شعرش، از تکرار استفاده کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

بهار، محمدتقی (۱۳۸۱) سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی، تهران، زوّار.

پرین، لارنس (۱۳۷۶) دربارهٔ شعر، ترجمهٔ فاطمه راکعی، تهران، اطلاعات.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) گمشدهٔ لب دریا، تهران، سخن.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چاپ دوم، تهران، ناهید.

خلیلی جهان‌تیغ، مریم (۱۳۸۲) سیبِ باغ جان، تهران، سخن.

راستگو، سید محمد (۱۳۷۶) هنر سخن‌آرایی فن بدیع، تهران، مرسل.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹) موسیقی شعر، چاپ ششم، تهران، آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۴) کلیات سبک‌شناسی، تهران، میترا.

---------- (۱۳۸۶) نگاهی تازه به بدیع، چاپ دوم، تهران، میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۰) تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، چاپ شانزدهم، تهران، فردوس.

صورتگر، لطفعلی (۱۳۸۴) منظومه‌های غنایی ایران، چاپ دوم، تهران، دانشگاه تهران.

فرّخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۸۵) دیوان فرخی سیستانی، به کوشش سید محمد دبیر سیاقی، چاپ هفتم، تهران، زوّار.

فروزان‌فر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۷) سخن و سخنوران، تهران، زوار.

قویمی، مهوش (۱۳۸۳) آوا و القا، تهران، هرمس.

گرکانی، محمدحسین شمس‌العلما (۱۳۷۷) ابدع البدایع، به اهتمام حسین جعفری، تبریز، احرار.

متحدین، ژاله (۱۳۵۴) «تکرار ارزش صوتی و بلاغی آن»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، سال سوم، شمارهٔ ۴۳، صص ۴۸۳-۵۳۰.

مصفّا، مظاهر (۱۳۳۵) پاسداران سخن، تهران، زوار.

ملّاح، حسین‌علی (۱۳۸۵) پیوند موسیقی و شعر، چاپ دوم، تهران، فضا.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۷) هفتاد سخن، جلد اول شعر و هنر، چاپ دوم، تهران، توس.

نجف‌قلی میرزا (۱۳۶۲) درّهٔ نجفی، با تصحیح و تعلیقات و حواشی حسین آهی، تهران، فروغی.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵) فرهنگ نام آوایی فارسی، مشهد، دانشگاه فردوسی.

---------- (۱۳۷۸) در قلمرو زبان فارسی، مشهد، محقق.

---------- (۱۳۷۹) بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران، دوستان.

هدایت، رضا قلی‌خان (۱۳۸۲) مجمع الفصحا، به کوشش مظاهر مصفّا، بخش دوم از جلد اول، چاپ دوم، تهران، امیرکبیر.

یوسفی، غلام‌حسین (۱۳۶۸) فرخی سیستانی، چاپ دوم، تهران، علمی.

---------- (۱۳۸۶) چشمهٔ روشن، چاپ یازدهم، تهران، علمی.