د کابل پوهنـــتون د ټولنیزو علومو علمي- څېړنیزه مجله
مجـــــله علمی- تحقیقی علوم اجتماعی پوهنتون کابل
Journal of Social Sciences - Kabul University
e-ISSN: 3078-557X P-ISSN: 3078-6657

چشم‌اندازی در تکرار از گذشته تا امروز

پوهندوی دکتور روح‌الله دانشیار

دیپارتمنت دری، پوهنحی تعلیم و تربیه، پوهنتون بامیان، بامیان، افغانستان

ایمیل: rudanishyar@bu.eda.af

چکیده

این مقاله در پی پاسخ به این پرسش‌هاست که آیا تکرار از گذشته تاکنون دستخوش تغییر شده است و در صورت تغییر، این دگرگونی‌ها به چه شکل رخ داده‌اند. هدف این تحقیق بررسی و تحلیل تحولات تکرار و نمایش تغییرات آن از گذشته تا امروز است. در این مقاله، گذشته‌ی تکرار بر مبنای دسته‌بندی سیروس شمیسا مورد بررسی قرار گرفته است و صنایعی همچون اعنات یا التزام، طرد و عکس، ردالعجز الی‌الصدر، ردالصدر علی‌العجز، تشابه‌الاطراف و تکرار یا تکریر را در زیرمجموعه‌ی تکرار قرار داده است. بر این اساس، مروری بر پیشینه‌ی این صنایع صورت گرفته و پس از ارائه‌ی تعاریف و نظریات گذشتگان درباره‌ی هر صنعت، جمع بندی مختصری از دیدگاه‌ها انجام شده و تفاوت‌های موجود مشخص گردیده است. روش کار این تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده و داده‌های آن به شیوه‌ی مروری روایتی و مبتنی بر تحلیل متون گردآوری شده است.

واژگان کلیدی: آرایه‌ی تکرار؛ انواع تکرار، بلاغت، سیر تحول تکرار

A Perspective on Repetition from the Past to the Present

Ruhullah Danishyar

Department of Dari, Faculty of Education, Bamyan University, Bamyan, Afghanistan
Email: rudanishyar@bu.eda.af

Abstract

This article seeks to answer the following questions: Has the concept of repetition undergone changes over time? If so, what forms have these changes taken? The purpose of this research is to examine and analyze the transformations of repetition and illustrate its evolution from the past to the present. This study adopts a descriptive-analytical approach, with data collected through a library-based and text-centered method. The examination of repetition in historical contexts is based on the classification of Siros Shamisa, who categorizes literary devices such as commitment (or obligation), exclusion and mirroring, *radd al-ajz ila al-sadr*, *radd al-sadr ala al-ajz*, similarity of structure, and repetition itself under the broader concept of repetition. Accordingly, this study provides an overview of these rhetorical devices, followed by a detailed discussion of their definitions and interpretations by previous scholars. A concise summary of differing viewpoints and definitions is also presented, highlighting any notable distinctions.

Keywords: Repetition Industry; Types of Repetition; Rhetoric; Repeat Evolution

ارجاع: دانشیار، ر. (۱۴۰۳). چشم‌اندازی در تکرار از گذشته تا امروز. *ژورنال علوم اجتماعی- پوهنتون کابل* ۷(۴). ۱۷۱-۱۹۰. https://doi.org/10.62810/jss.v7i4.24

مقدمه

اگر در کُل، تکرار را در نظر بگیریم چنان می‌نماید که در همه چیز تکرار است و بدون تکرار همه چیز نابود می‌شود؛ بنابراین "وجود تکرار در تمام نمادهای عالم به گونه‌های مختلف قابل‌تشخیص و تبیین است؛ زیرا هر نمودی در عالم همچون خودی را به وجود می‌آورد" (دیل‌کارنگی، ۱۳۴۹، ص ۳۰۰). با نگاه جمال‌شناسانه حرکت سیارات و ستاره‌ها در مدارهای مشخصی‌که از یک نقطه آغاز می‌شود و دوباره به همان نقطه بازمی‌گردد و این روند تکرار همچنان ادامه دارد، سبز شدن گیاهان و خشکیدن و دوباره سبز شدن، تبخیر آب و دوباره به شکل باران نازل شدن، زادن و مردن، خواب و خور و نمونه‌های بی‌شماری ازاین‌دست، تکرار شمرده می‌شود و "تکرار در زیباشناسی هنر از مسائل اساسی است. کورسوی ستاره‌ها، بال‌زدن پرندگان به سبب تکرار و تناوب است که زیباست" (شمیسا، ۱۳۹۵، ص۸۳). هارمونی منظم در طبیعت، تکرار متوازن می‌آفریند و این "ریتم، تناظر زمانی است که معادل آن در طبیعت، توقف حرکت در برابر مانع و سپس استمرار حرکت است و زیبایی آن در لذت انتظار است ازآن‌رو که چشم به واقع شدن آن دوخته‌ایم. در طبیعت این نوع ریتم بسیار شایع است ازجمله درحرکت انقباضی و انبساطی قلب، پیاپی‌آمدن گرما و سرما در فصول، حرکت فرود آمدن و برگشت تبر هیزم‌شکنان، ضربهٔ تازیانه و حرکت پارو. این پدیده حرکت و کار و قانون زندگی است: انبساط و انقباض، دم و بازدم، خواب‌وبیداری؛ زیرا هر جسمی میان دو حرکت به زمانی برای استراحت نیاز دارد و حرکت مداوم غیرممکن است" (غریّب، ۱۳۷۸، صص ۳۵ - ۳۶). در طبیعت آنچه را مشاهده می‌کنیم زیباست و بدون شک یکی از جاذبه‌های مهم زیبایی در طبیعت همین تکرار است و این تکرار با جمال دلربایش در ذهن هنرمند و شاعر به حرکت درمی‌آید و با بال خیال نیرو می‌گیرد و در دل کاغذ نشسته و آرام می‌گیرد و در اشکال کوتاه و بلند در متن ظاهر می‌شود که گونه‌های تکرار از آن استخراج می‌گردد چون "شعر چیزی نیست جز به موسیقی رسیدن کلام" (احمدی بیدگلی و قاری، ۱۳۹۷، ص ۲).

در ادبیات تکرار به‌عنوان یک صنعت و نوعی از ابداع هنری از گذشته‌های دور تا به امروز مورد بحث شاعران و ادبیان بوده است و همیشه از این شگرد هنری برای هنری‌تر شدن متن به‌ویژه شعر استفاده کرده‌اند، اما آن‌طور که امروزه مطرح است درگذشته‌های دورتر مطرح نبوده؛ لیکن به‌صورت کلی در باب توازن، عروض، قافیه، اعنات، ردالصدر الی‌العجُز، ردالعجز الی‌الصدر، تکریر یا تکرار و یا برخی از صنایع دیگر که در آثار بلاغی گذشتگان مورد بحث قرارگرفته از زیرمجموعه‌ی تکرار است. تکرار در لغت یعنی "دوباره کردن، عملی را دو یا چند مرتبه انجام دادند، دوباره گفتن، بازگفتن، چندبار گفتن

یک مطلب، دوبارگی، تجدید" (معین، ۱۳۷۱، ذیل واژهٔ تکرار) و در اصطلاح عبارت از صنعتی ادبی است که برای حسن و زیبایی کلام، واجها، آواها، هجاها، واژهها و سازهها در کلام تکرار میشود.

بررسی تمامی صنایعی که مربوط تکرار میشود کاری است بسیار گسترده و از حوصلهی این نوشته خارج؛ آن کار فرصت چندساله میطلبد و دمی دیگر. در این دم و در این نوشته با الهامگیری ازآنچه سیروس شمیسا تحت عنوان "روش تکرار" آورده است، مروری خواهیم داشت بر صنایعی که زیرمجموعهی تکرار قرار دادهشده است.

این مقاله در پی پاسخ به این پرسشهاست که آیا تکرار از گذشته تاکنون دستخوش تغییر شده است و در صورت تغییر، این دگرگونیها به چه شکلی رخ دادهاند. هدف این تحقیق بررسی و تحلیل تحولات تکرار و نمایش تغییرات آن از گذشته تا امروز است.

روش تحقیق

روش کار این تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده و دادههای آن به شیوهی مروری روایتی و مبتنی بر تحلیل متون گردآوری شده است و نحوهی مرور اینطور است که نظریات و تعریفات حداکثر نقلقول میشود و بعد جمعبندی فشردهای صورت میگیرد و تفاوتهای آن تحلیل و ارزیابی میگردد.

یافتهها

صنعت ادبی تکرار چون سایر صنعتهای بدیعی عمر درازی دارد و از گذشتههای دور به آن توجه شده است؛ اما دستهبندیهای که امروزه از تکرار صورت گرفته است درگذشته نبوده بلکه صنعتهایی که شامل تکرار میگردد را در کتب قدیم بهصورت جداگانه و مستقل میبینیم بهطور مثال التزام یا اعنات، ردالصدر علیالعجُز، ردالعجز علیالصدر، ردالابتداء علیالعجُز، ردالصدر علیالعجز، ردالعروض علیالابتداء، ردالعروض علیالعجز، تشابهالاطراف و طرد و عکس یا تبدیل و عکس که همهی این صنایع را میتوان زیرمجموعهی تکرار قرارداد البته قافیه، ردیف و ردالقافیه، ردالمطلع، سؤالوجواب، تکرار ابحار عروضی و افاعیل، ترجیعبند و ترکیببند نیز تکرار هستند.

این نکته را یادآور میشوم که در سیر تحول تکرار کوشش شده است از اکثر منابع قدیم و جدید استفاده شود و دیدگاههای پیشروان علم بدیع نقل گردد تا دریچهیی باشد برای دیدگاه انتقادیای بازتر.

اعنات یا التزام

رادویانی اعنات را اینگونه تعریف میکند "معنی وی آن بوَد که دبیر و شاعر تکلفی کنند، اندر نظم و نثر چیزی را که بر وی نبوَد، چنانکه حرفی نگاهدارند اندر قوافی" (رادویانی، ۵۰۷، ص ۳۶) و برای این

تعریف مثال‌های زیادی می‌آورد که دوتای آن به‌صورت نمونه ذکر می‌گردد: "مسعودی گوید: مخالفان تو موران بوذند مارشُذند/ برآور از سرِ موران مارگشته دمار// مکن درنگ ازین بیش و روزگار مبر/ کی اژدها شوَد از روزگار باید مار

و عنصری گوید: از بس‌کی تو در هند و در ایران زده‌ی تیغ/ وز بس‌کی درین هردو زِمی ریخته‌ی خون زین هر دو زِمی هرچ گیا روید تا حشر/ بیخش همه رویین بوذ شاخ طبرخون" (رادویانی، ۵۰۷، صص ۳۷-۳٦).

در دو بیت بالا کلماتی را که زیرش خط کشیده شده شاعر التزام کرده که خلاف تعریف رادویانی یک حرف نیست بلکه یک واژه است؛ اما به دنبال اعنات یا التزام عنوانی دیگری را آورده است که آن را "فی اعنات‌القرینه" خوانده و این اعنات قرینه هم درواقع تکرار است که آن را این‌گونه توضیح می‌دهد: "یکی ازجمله‌ی بلاغت آن است کی شاعر یا دبیر ازآن‌پس کی حدود قوافی نگاه داشته بُوَند به‌تمامی قرینه را اندر بیت بگنجانند. مثال وی چنانکه مسعودیِ غزنوی گوید: جاه جوی‌ای کی مِی بجویی سیم/ سیم و جُز سیم زیر جاه دَرَست// سیم را هرکی بیابذ و باز/ جاه با اژدها بچاه دَرَست" (رادویانی، ۵۰۷، ص ۳۸).

در مثال بالا علاوه بر اعنات، ردالعجز علی‌الابتداء در واژه‌ی "سیم" یعنی آخر مصراع اول و ابتدای مصراع دوم، ردالصدر علی‌العجز در واژه‌ی "جاه" که در اول مصراع اول و آخر مصراع دوم و ردالقافیه در آوردن قافیه "درست" یعنی در آخر بیت اول و آخر بیت دوم نیز به چشم می‌خورد.

نویسنده‌ی حدائق‌السحر نسبت به رادویانی تعریف مشروح‌تر از اعنات دارد که این‌گونه است: "اعنات در کاری سخن افکندن باشذ و این را نیز لزوم مالایلزم خوانند و این جنان بوذ کی دبیر یا شاعر ازبهر آرایش سخن جیزی تکلف کند که برو لازم نبوذ و سخن بی آن درست و تمام بوذ جنانکه در آخر اسجاع یا در آخر ابیات پیش از حروف روی یا ردیف حرفی را الزام کند؛ مثال از قرآن: فاما الیتیم فلا تقهر و امّاالسایل فلا تنهر یا مسعود رازی گوید: از بس کی تو در هندو در ارّان زده‌ی تیغ/ و از بس کی درین هردو زمین ریخته‌ی خون// زین هردو زمین هرجه کیا روید تا حشر/ بیخش همه رویین بوذ و شاخ طبرخون" (وطواط، ٦٦۸، ص ۲٦).

در مثال فوق علاوه بر اعنات قرینه، تکرار مصوت "آ"، تکرار واژه‌های "جاه"، "جوی"، "سیم"، "کی" و "درست" را مشاهده می‌کنیم و همچنان تکرار ردالعروض علی‌الابتداء و عبارت "از بس‌کی" را در مصراع اول و دوم می‌بینیم.

نویسندهی "البدیع" اعنات را مانند وطواط شرح میدهد و میگوید که اعنات: "آن است که شاعر علاوه بر آنچه در قافیه رعایت آن لازم است بعضی حروف را که تکرار آن واجب نیست و شعر بدون آن درست باشد بر خود واجب شمارد و تکرار کند چنانکه شیخ اجل سعدی علیهالرحمه در اشعار ذیل صنعت اعنات را رعایت کرده: چشم بدت دور ای بدیع شمایل/ ماه من و شمع جمع و میر قبایل// جلوهکنان میروی و بازنیایی/ سرو ندیدم بدین صفت متمایل// هر صفتی را دلیل معرفتی است/ روی تو بر قدرت خداست دلایل..." (میرزا عبدالعظیم خان، ۱۳۰۸، ص ۱۱).

قیسرازی اعنات را چنین تعریف میکند: "اعنات آن است که شاعر حرفی یا کلمهی که التزام آن واجب نباشد، التزام کند و در هر بیت یا مصراع مکرر گرداند و شعرای عجم آن را لزوم مالایلزم خوانند و اعنات در کاری دشوار افکندن باشد جنانک سیفی نیسابوری در هر مصراع این قصیده التزام سنگ و سیم کرده است: ای نگار سنک دل ای لعبت سیمین عذار/ در دل من مهر تو چون سیم در سنگین حصار// سنک دل یاری و سیمین بر نگار و مهر توست/ همچو نقش سیم و سنگ اندر دل من بایدار// من جو سنکم صلب در عهد تو جون سیم دو روی/ زان جو سیم از سنک ناکاهم برفتی از کنار... " (قیسرازی، ۱۳۲۷، صص ۳۵۵-۳۵۶)، در تعریف قیسرازی نیز میبینیم که چیزی در اعنات افزوده نشده است و همانطور که پیشینیان تعریف کرده بودند همان است؛ اگر دو بیت اول را در نظر بگیریم کلمهی "دل" نیز التزام شده است، اما اگر کل قصیده را در نظر داشته باشیم کلمات سیم و سنگ التزام شده است.

مؤلف مدارج البلاغه اعنات را با این نام "الاعتاب" ذکر کرده است و چنین توضیح داده است: "الاعتاب به معنی به کار مشکل شروع کردن و خود را به کار سخت افکندن باشد که از آن بیرون نتوان آمد و در اصطلاح صنعتی است مشهور و این صنعت را لزوم مالا یلزم خوانند و چنان باشد که ازبهر آرایش سخن چیزی را به تکلف التزام کنند که واجب و لازم نباشد... چنانکه رشید وطواط گوید: سهم تو در زمین کشیده سپاه/ قدر تو بر فلک نهاده قدم// ناصح ملک تو قرین طرب/ حاسد صدر تو ندیم ندم" (هدایت، ۱۳۳۱، صص ۱۸-۱۹).

خزایلی اعنات را، اعنات یا لزوم مالا یلزم میخواند و اینطور توضیح میدهد: "اعنات در لغت، وادار کردن به کار دشوار است و در علم بدیع چنان است که شاعر مخصوصاً در قافیهٔ شعر حروفی را که رعایتش لازم نیست التزام کند، مثل این رباعی: چون عارض تو ماه نباشد روشن/ مانند رخت گل نبود در گلشن// مژگانت همی گذر کند از جوشن/ مانند سنان گیو در جنگ پشن" (خزائلی، ۱۳۳۴، صص ۸۸-۸۷)، در این رباعی حرف "ش" در هر چهار مصراع التزام شده است.

رجایی در معالم‌البلاغه اعنات را به نام لزوم مالایلزم نام‌برده و به این شکل شرح داده است: "ازجمله محسنات لفظیِ لزوم مالایلزم است که آن را اعنات نیز گویند و آن عبارت است از اینکه متکلم قبل از حروف روی در قوافی ابیات یا قبل از حرفی که به‌منزلهٔ حرف روی است در فواصل فقرات حرفی یا حرکتی را التزام کند یعنی تکرار آن را در آخر ابیات و فقرات بر خود ملزم نماید" (رجایی، ۱۳۵۳، ص ۴۱۸).

کاشفی اعنات را همان‌گونه تعریف کرده است که پیشینیان و آن را به دو بخش، بخش می‌کند یکی اعناتی که حرف پیش از حرف روی یا ردف بیاورد مانند حرف "ت" در عتاب و کتاب و دیگری التزام یک کلمه در مصراع و بیت که این‌گونه را التزام مطبوع خوانده است (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹، صص ۱۰۲ - ۱۰۳) و اما کزازی در تعریفش از اعنات، یک گام به‌پیش برمی‌دارد و قیدی‌که دیگران برای اعنات یا لزوم مالایلزم ذکر کرده‌اند که حرف قبل از حروف روی بوَد را درهم می‌شکند و التزام را در سراسر یک سروده تعمیم می‌دهد که با توجه به تعریف‌های گذشته نیز این درست است و کزازی اعنات را چنین تعریف می‌کند: "اعنات که آن را التزام نیز خوانده‌اند، آن است که سخنور یک حرف یا بیش از آن را در قافیه، یا واژه یا واژه‌هایی را در سراسر سروده پاس بدارد و به تکرار بیاورد. نمونه را خواجه در غزلی دو حرف "الف" و "ی" پیش از روی التزام کرده است؛ آغازین غزل این است: هر نکته‌ای که گفتم در وصف آن شمایل/ هر کو شنید گفتا: "الله درُّ قائل!"..." (کزازی، ۱۳۷۳، صص ۸۵ و ۸۷).

در تعریف گرگانی نیز چیزی جدیدی دیده نمی‌شود و همان تعریف که دیگران کرده است را دارد (شمس‌العلمای گرگانی، ۱۳۷۷، ص ۸۰). در شرح جواهرالبلاغه لزوم مالایلزم را این‌طور ترجمه کرده است: "التزام به آنچه لازم نیست" همان تعریفی آروده شده است که پیش از این ذکرش رفت و "التزام در دو بیت یا بیشتر از آن در شعر و در دو فاصله یا بیشتر از آن در نثر اجرا می‌شود؛ مانند سخن خدای متعال: "فاماالیتم فلا تقهر و امالسایل فلا تنهر" پس یتیم را تحقیر مکن و خواهان چیز را از خود مران" (عرفان، ۱۳۸۸، ص ۳۵۴).

استاد همایی نیز همان تعریف که دیگران از اعنات کرده‌اند را آورده و تنها چیزی را که اضافه کرده است تکرارکلمه را نیز مثال می‌دهد (همایی، ۱۳۸۹، ص ۶۰). شمیسا اعنات را چنین تعریف کرده است: "در هر مصراع یا بیت شعر، کلمه‌ای را تکرار کنند" (شمیسا: ۱۳۹۵، ص ۷۸)، خوب است تعریف نویسنده‌ی بدیع نو را هم ذکر کنیم که فرموده است: "التزام دو گونه است: التزام قافیه و التزام کلمه. التزام در لغت مصدر باب افتعال است از ریشهٔ "آزم" به معنای لزوم و لازم و گریزی‌ناپذیر و در اصطلاح صنعتی است که شاعر به‌جای یک حرف در قافیه خود را مجبور کند که دو یا سه حرف را

قافیه ابیات سازد... یا که شاعر خود را ملزم سازد که یک کلمه را در تمامی ابیات بیاورد" (محبتی، ۱۳۸۶، ص ۸۰). با توجه به تعریفهایی که تا حالا از التزام یا اعنات ذکر شد بیشترین تمرکز روی حرف یا حروف قبل از روی قافیه بود البته با ذکر مثالهایی که التزام کلمه را نیز در برداشت، اما شمیسا از حرف چیزی نمیگوید فقط التزام کلمه را نام میبرد (شمیسا، ۱۳۹۵، ص ۷۸). از مجموع تعریفهایی که از التزام صورت گرفته است بهجز از فشارکی هیچکس انواعی برای اعنات قائل نشده است؛ فشارکی اعنات را به اینگونه تقسیمبندی کرده است:

"الف) التزام به ذکر. این التزام خود به دو نوع است:۱) حرف یا حروفی که ازنظر قافیه ضروری نیست التزام شود؛ ۲) کلمهای یا کلماتی که در تمام یا بیشتر ابیات ذکر گردد.

ب) التزام به حذف. مراد آن است که شخص خود را ملتزم کند کلمات الفدار یا نقطهدار نیاورد" (فشارکی، ۱۳۹۵، ص ٥٦).

از مجموع تعریفهایی که از اعنات یا التزام تا هنوز صورت گرفته است به این نتیجه میرسیم که اعنات آن است که شاعر یک حرف، کلمه و سازه[1] (عبارت، جمله)ای را در سراسر شعر یا از دو و سه بیت بیشتر بهصورت تکرار بیاورد یا اینکه خود را ملزم کند که کلمات الف دار، بی الف، نقطهدار، بینقطه، یا تمام حروف الفبا را در یک ساخت (مصراع، بیت) ذکر کند.

عکس و تبدیل یا طرد و عکس

عکس و تبدیل را رادویانی اینگونه تعریف کرده است "چون الفاظ و کلمات بیت را بازگردانند و لفظ آخر را لفظ اول گردانند آن را عکس خوانند و بوَذ کی این عمل اندر همه بیت بوذ و بوذ کی اندر همه مصراع باشد و این عمل چون اندر بیت بوذ کامل خوانند و چون اندر مصراع باشد آن را مخرج خوانند یعنی کی ناتمام... مثال عنصری گویذ: اگرچه باشذ تنها همه جهان با اوست/ اگرچه با او باشذ همه جهان تنهاست" (رادویانی، ۵۰۷، ص ۹٦)، وی تصریح میکند عکس کامل و ناکامل به دوگونه است یکی آنکه در تبدیل کردن معنی کلمات تغییر نمیکند و آن را "مُتهادی" نام نهاده و دودیگر آنکه با تبدیلشدن یا بازگردان معنی تغییر میکند که "مجری" نامیده است.

در حدائقالسحر دربارهی عکس چنین آمده است: "عکس پارسی: عکس باشکونه کردن باشذ و شعرا عکس مثال این بیت را خوانند که مثال آورد و بیت این است: بهری دارم، دارم بهری/ بسری جابک، جابک بسری// نبوذ هرکز، هرکز نبوذ/ دکری جون او، جون او دکری// بخطا کردم، کردم بخطا/ سفری

[1] - این تعبیر را از جزوهی درسی دکتر سیدمهدی رحیمی گرفتهام.

بی او، بی او سفری" (وطواط، ٦٦٨، ص ٨٦). تقوی در کتاب هنجار گفتارش از عکس چنین تعریف دارد: "آن‌چنان است که چیزی را مقدم داری بر چیزی بعد عکس کنی مقدم را مؤخر داری و مؤخر را مقدم، مثل قول تعالی: يُولِجُ الَّيلَ فِی النَّهارِ وَ يُولِجُ النَّهارَ فِی الَّيلِ" (تقوی، ۱۳۱۷، ص ٢٨٦). تعریف رضا قلی خان از تبدیل و عکس در مدارج‌البلاغه‌اش همان تعریفی است که نویسندگان پیش از او آورده‌اند، نظر وی این است: "طردالعکس صفتی مشهور و معروف[است] و آن‌چنان است که شاعر مصراعی انشا کند که بگردانیدن آن و به تقدیم‌وتأخیر اجزایش مصراعی حاصل آید و یک بیت شود چنانکه: چه شد ار دمی نگریستمت چه خراب یکنظر بستمت/ چه خراب یکنظر بستمت چه شد ار دمی نگریستمت" (هدایت، ۱۳۳۱، صص ١٦٨-١٦٩).

خزائلی در کتاب بدیع و قافیه عکس و تبدیل را توضیح داده و نکته‌ی را که در تعریف پیشینیان می‌افزاید این است که می‌گوید تبدیل در صورتی صنعتی بدیعی شمرده می‌شود که با تبدیل صورت، معنا نیز تغییر کند و در غیر این صورت صنعت نیست (خزائلی، ۱۳۳۴، ص ۸۲). رجایی در معالم‌البلاغه تبدیل و عکس را آن‌گونه تعریف کرده است که دیگران و هیچ تغییر و نگاه جدید در این تعریف دیده نمی‌شود (رجایی، ۱۳۵۳، صص ۳۴۷-۳۴۸). کزازی عکس یا تبدیل را "وارونگی" خوانده و آن را چنین تعریف می‌کند "وارونگی یا عکس آن است که در دو یا چند واژه پیش‌وپسی رخ‌داده باشد. نمونه‌هایی از این ارائه را در ابیات زیر از خاقانی می‌بینیم: کعبه به درت پیام داده است/ کای کعبهٔ جان و جان کعبه!// بر کعبه کنند جان‌فشان خلق/ بر صدر تو، جان‌فشان کعبه" (کزازی، ۱۳۷۳، صص ۷۴-۷۵). واعظ کاشفی تعریفش از معکوس این است که کلمه‌ها پس‌وپیش گردد و آن را دو گونه گفته است اول مرتب و دوم مشوش، اما ذیل طرد و عکس می‌گوید که یک سطر دریک بیت تکرار گردد و این بیت را مثال آورده است: "مدد حیات بادا قدحی که نوش کردی!/ قدحی که نوش کردی مددی حیات بادا!" (واعظ کاشفی، ١٣٦٩، صص ۹۷-۹۸).

شمس‌العلمای گرگانی می‌گوید تعدادی تبدیل و عکس را "قلب" نامیده‌اند، اما از گویندگانش نام نمی‌برد. این قلم تا جایی که بررسی کرده است اکثراً قلب یا مقلوب را در آثار گذشتگان به‌صورت مستقل و با عنوان‌هایی که ذکر شد دیده است. شمس‌العلمای گرگانی تبدیل و عکس را همان‌طور که دیگران تعریف کرده بیان کرده است (شمس‌العلمای گرگانی، ۱۳۷۷، صص ۲۷۱-۲۷۷).

در شرح جواهرالبلاغه عکس را "واژگون ساختن" برگردان کرده است و نسبت به دیگران جزئیات بیشتر قائل شده است: "عکس این است که جزئی را در کلام مقدم بداری و سپس برعکس کنی یعنی مقدم بداری آنچه را مؤخر کرده‌ای و مؤخر کنی آنچه را مقدم آورده‌ای و آن چند نوع است:

الف) این است که واژگون ساختن میان یکی از دو طرف جمله و مضاف‌الیه آن باشد؛ مانند: "کلام الملوک، ملکوک الکلام" سخن شاهان، شاهان سخن است.

ب) این‌که واژگون کردن میان دو متعلق دو فعل در دو جمله باشد؛ مانند، سخن خدای والا: "یخرج-الحی من المیت و یخرج المیت من الحی" زنده را از مرده بیرون می‌آورد و مرده را از زنده بیرون می‌آورد.

ج) این‌که واژگون کردن، میان دو لفظ در دوسوی جمله واقع شود؛ مانند، سخن خدای برین: "لاهُنَّ حِلٌّ لَهُم وَ لاهُم یَحِلُّونَ لَهُنَّ" نه آن زنان بر ایشان حلالند و نه آن مردان بر این زنان حلال.

د) این‌که واژگون کردن بین دو طرف دو جمله واقع شود؛ مانند این ابیات از حافظ: از ننگ چه گویی که مرا نام ز ننگ است/ وز نام چه پرسی که مرا ننگ ز نام است" (عرفان، ۱۳۸۸، صص ۳۱۳-۳۱۶).

همایی عکس را خیلی کوتاه چنین توضیح داده است: "طرد و عکس که آن را تبدیل و عکسِ تنها نیز گفته‌اند، یکی از صنایع لفظی بدیع است؛ بدین‌قرار که مصراع اول را با تقدیم‌وتأخیر کلمات در مصراع دوم تکرار کند" (همایی، ۱۳۸۹، ص ۵۸). شمیسا مانند همایی، عکس و تبدیل را تعریف کرده است: "مصراعی را به دوپاره تقسیم کنند و آن دوپاره را در مصراع دیگر برعکس تکرار کنند" (شمیسا، ۱۳۹۵، ص ۸۰)، محبتی می‌گوید طرد و عکس "همان جابه‌جایی ارکان کلام است" (محبتی، ۱۳۸۶، ص ۸۰). فشارکی نیز از تبدیل و عکس همان تعریف و دسته‌بندی‌ای را ذکر کرده که شمس‌العلمای گرگانی کرده است (فشارکی، ۱۳۹۵، صص ۵۳-۵۵).

از مبحث طرد و عکس به این نتیجه می‌رسیم که طرد و عکس در اصطلاح آن است که کلمه‌ها در یک مصراع یا در یک بیت با تغییر جای، تکرار گردد و به همین شکل یک عبارت یا یک مصراع در یک بیت با تغییر جا، تکرار گردد که گاهی این تغییر و جابه‌جایی سبب تغییر معنا می‌شود و گاه در معنا تغییر وارد نمی‌شود.

ردالعجز علی‌الصدر

در باب پنجم کتاب بدایع‌العروض درباره‌ی تقسیم‌بندی یا نام‌گذاری صدر، عروض، ابتدا و عجز این‌طور آمده است: "رکن اول مصرع را (صدر) و رکن آخر را (عروض) و رکن اول مصرع دوم را (ابتدا) و رکن آخر مصرع دوم را (ضرب و عجز) گویند و آنچه میان چهار ارکان باشد (حشو) گویند" (لاهوتی، ۱۳۰۴، ص ۱۲)، در حدائق‌السحر ردالعجز علی‌الصدر را چنین توضیح و شرح می‌دهد: "از علماء کزیده و صنعت‌های پسندیده در باب بلاغت ردالعجز علی‌الصدر است، **عجز** آخر بیت را کویند و **صدر** اول بیت را و این را شعرای پارسی **مُطابِق** خوانند و **مُصدَّر** نیز خوانند و این صنعت جنان بوذ

کی دبیر یا شاعر باوّل سخن منثور یا باوّل بیت لفظی کویذ و بآخر همان لفظ باز آرذ" (وطواط، ٦٦٨، صص ۱۸-۲۴)، از توضیحات وطواط به این نتیجه می‌رسیم که ردالعجز علی‌الصدر تکرار است؛ تکراری که لفظ و معنا یکی باشد یا در لفظ یکی باشد و در معنا متفاوت که همان جناس تام است یا جناس اشتقاق که واژه مکرر از یک ریشه است یا اینکه از لحاظ شکل مشابه می‌نماید و به لحاظ ریشه متفاوت است که با مثال ذکرش گذشت. در کتاب البدیع ردالعجز الی‌الصدر را چنین توضیح داده است: "بدان‌که هر بیت دارای دو مصراع است و مصراع اول را صدر و مصراع دوم را عجز نامند و رد عجز بر صدر آن است که کلمهٔ را که در مصراع اول یا اول کلام ذکر کنند عین آن یا شبیه آن را در آخر کلام یا مصراع دوم تکرار نمایند" (میرزا عبدالعظیم خان، ۱۳۰۸، ص ۱۰). در المعجم قیس‌رازی صدر و عجز وطَرَفان را مربوط عروض دانسته و از آن‌ها در جمع زحافات نام می‌برد (قیس‌رازی، ۱۳۲۷، صص ۴۳-۴۲).

تقوی در مورد ردالعجز علی‌الصدر می‌گوید: "این صنعت چنانست که لفظی را که در اول بیت ذکرشده در آخر بیارورند" (تقوی، ۱۳۱۷، ص ۳۲۲).

نظر دکتر خزائلی را در مورد ردالصدر علی‌العجز و ردالعجز علی‌الصدر می‌آوریم: "ردالعجز علی-الصدر: آخرین رکن هر بیت را "عجز" (به فتح اول و ضم ثانی) و نخستنی رکن آن را "صدر" می‌نامند. ردالعجز علی‌الصدر انواع گوناگونی دارد، معروف‌ترین انواع آن‌چنان است که تمام یا قسمت از رکن اول بیت، در آخر آن مکرر شود، مثال از قول سعدی: قدم باید اندر طریقت نه دم/ که سودی ندارد دم بی قدم

ردالصدر الی‌العجز: آن است که صدر بیت را عجز آن بیت قرار دهند، مثال از غضایری رازی: عصا برگرفتن نه معجز بود/ همی اژدها کرد باید عصا" (خزائلی، ۱۳۳۴، ص ۹۲).

رجایی ردالصدر علی‌العجز را این‌طور تعریف می‌کند که نسبت به تعریف‌های دیگر جامع‌تر و مفصل‌تر است: "ردالصدر علی‌العجز: تعریف این صنعت موقوف است بر دانستن دو امر:۱- چنانکه در علم عروض مقرر است، هر بیتی از شعر دارای دو مصراع است و جزء اول مصراع را صدر گویند و جزء آخرش را عروض نامند و جزء اول مصراع دوم را ابتدا و جزء آخرش را ضرب و عجز گویند و اجزاء وسط هردو مصرع را حشو نامند؛ ۲- فقره عبارت است از قسمت از نثر که با قسمت دیگر که قرینه‌ی آن است در فاصله متشابه باشند و فقره در نثر به‌منزله بیت است... پس ردالعجز در نثر چهار قسم می‌شود ... اما در نظم عبارت از این است که یکی از دو لفظ سابق‌الذکر در عجز یعنی آخر بیت ذکرشده باشد و لفظ دیگر در صدر یا در حشو مصراع اول یا در عروض یا در ابتدا واقع‌شده باشد"

(رجایی، ۱۳۵۳، صص ۴۰۷- ۴۱۰). حداکثر از پیشینیان بلاغت، ردالعجز علی‌الصدر و ردالصدر علی-العجز را یکی دانسته‌اند و کزازی نیز چنین نتیجه‌گیری کرده و رد العجز علی‌الصدر که "بُنسری" اش نامیده است و ردالعجز الی‌الصدر یا به قول وی "سربُنی" یکی است و رد العجز علی‌الصدر را چنین تعریف می‌کند: "آن است که واژه‌ای یگانه، یا دو واژهٔ یکسان در آغاز و انجام بیت آورده شده باشد؛ به سخن دیگر، آن است که سر و بن بیت یکی باشد" (کزازی، ۱۳۷۳، ص ٦٩) و وی گونه‌هایی از ردالعجز علی‌الصدر را که کاربرد بیشتر دارد سه تا می‌داند (همان، ۱۳۷۳، ص ۷۳).

توضیحات شمس‌العلمای گرگانی از ردالعجز علی‌الصدر را ذکر می‌کنیم: "ردالعجز علی‌الصدر که "تصدیر" نیز گویند، آن است که متکلم یکی از دو کلمهٔ متفق‌اللفظ و معنی یا متفق‌اللفظ یا متشابه در اشتقاق یا شبه اشتقاق را در آخر کلام بیاورد، درصورتی‌که آن کلمهٔ دیگر را در اول کلام آورده باشد و آن دولفظ برحسب نسبت چهار قسم باشند، چنانکه اشاره کردیم؛ یعنی یا مکرر یا متجانس یا شریک در اشتقاق‌اند یا شبه اشتقاق و به‌حسب مکان یازده قسم است" (شمس‌العلمای گرگانی، ۱۳۷۷، صص ۲۵۲-۲۵۱).

در شرح جواهرالبلاغه دربارهی ردالصدر علی‌العجز تعریف گرگانی را آورده و چیزی اضافه نکرده است (عرفان، ۱۳۸۸، صص ۳۵۵- ۳۵۷). تعریف همایی از ردالعجز علی‌الصدر مانند دیگران است و فقط این نکته را اضافه می‌کند که ردالعجز در نثر به‌خصوص نثر مسجع که قسم سوم کلام ادبی خوانده است می‌آید و این مثال را آورده است: "بیگانه که دوست باشد خویش است و خویش که دشمن باشد بیگانه" (همایی، ۱۳۸۹، ص ۵۵) و در تعریف ردالصدر علی‌العجز نیز نکتهی جدید نیفزوده است؛ اما این نکته را ذکر کرده است-که شاید دیگران متوجه نشده‌اند یا خودشان را به نادانی زده‌اند-که دیدگاه علمای بدیع فارسی و عربی دربارهی تعریف ردالعجز علی‌الصدر و ردالصدر علی‌العجز تفاوت ندارند به‌جز شمس قیس‌رازی، شمس قیس میان ردالعجز علی‌الصدر و ردالصدر علی‌العجز فرق قائل شده است.

این قلم در جریان تحقیق به این امر پی برده است و از آن بابت در میان همه‌کسانی که دربارهی علوم بلاغی قلم‌زده‌اند دست استاد همایی را به گرمی می‌فشارد که مسئولانه عمل کرده است و مثال را که ذکر کرده، هردو نوع را شامل می‌شود با صنعت تجنیس که آوردنش را لازم می‌دانم: "مجنون به هوای کوی لیلی در دشت/ در دشت به جستجوی لیلی می‌گشت// می‌گشت همیشه بر زبانش لیلی/ لیلی می‌گفت تا زبانش می‌گشت" (همایی، ۱۳۸۹، صص ٥٦-٥٧).

محبتی نیز در تعریف ردالعجز علی‌الصدر و ردالصدر علی‌العجز چیزی نو ندارد و جز اینکه معنای دیگر عجز را می‌آورد که پیرزن است و ردالعجز علی‌الصدر را چنین گفته است: "در اصطلاح بدیعی اگر کلمه‌ای که در اول بیت یا مصراع؛ یا فقرهٔ اول نثر آمده، در پایان هم آورده شود ردالعجز علی‌الصدر صورت گرفته است" (محبتی، ۱۳۸٦، ص ۷۸). نویسندهٔ نقد بدیع از ردالعجز علی‌الصدر همان تعریف را ذکر می‌کند که پیشینیان ذکر کرده‌اند، اما یک نکته را اضافه می‌کند که عیناً نقل می‌کنیم: "مراد از تکرار کلمه الزاماً آغاز و انجام حقیقی بیت نیست بلکه می‌تواند اوایل و اواخر ابیات و یا حتی در مصراع اول و مصراع دوم مراد باشد؛ مانند: ادبا را شریک دولت کرد/ دولت خواجه دولت ادباست// شعرا را رفیق نعمت کرد/ نعمت خواجه نعمت شعراست" (فشارکی، ۱۳۹۵، ص ۴٦)؛ همچنان درباره‌ی ردالصدر علی‌العجز همان اختلاف به‌کاربردن این نام را توضیح داده (فشارکی، ۱۳۹۵، ص ۴۸) که درواقع پیش از وی علامه همایی بیان کرده است.

ازآنچه درباره‌ی ردالصدر علی‌العجز و ردالعجز علی‌الصدر نوشته‌اند همه یکسان است و تفاوت خاصی وجود ندارد. از تعریف‌ها و توضیحات درباره‌ی ردالعجز علی‌الصدر چنین نتیجه می‌گیریم که کلمه‌ای را که در آخر بیت اول آمده در اول بیت دوم بیاورد و از توضیح درباره‌ی ردالصدر علی‌العجز نیز این نتیجه به دست می‌آید که کلمه‌ای را که در آغاز بیت آورده است در آخر بیت ذکر کند.

تشابه‌الاطراف

تشابه‌الاطراف نیز یکی از آرایه‌هایی است که گاهی شاعران به آن توجه کرده است. دراینجا دیدگاه‌ها و تعریف‌هایی که در این باره وجود را ذکر می‌کنیم: کزازی تشابه‌الاطراف را چنین توضیح می‌دهد: "آرایه‌ای که "تسبیغ" خوانده‌شده است با سربُنی سنجیدنی است؛ در این ارائه، واژه‌ای واژه‌های پایانی هر پاره در آغاز پارهٔ دوم بازآورده می‌شود. نمونه‌ی برجستهٔ از آن را در "پنج پارهٔ" از فرصت شیرازی می‌یابیم:

دوباره بادبهار به باغ شد پی سپار؛/ به باغ شد پی سپار نسیمی از هر کنار؛

نسیمی از هر کنار شد آشکارا چو پار؛/ شد آشکارا چو پار نوایی از مرغزار.

نوایی از مرغزار برآمد از مرغزار.

به‌جای باران، سحاب فشانده لوءلوء تر؛/ فشانده لوءلوء تر، به شاخه‌های شجر؛

به شاخه‌های شجر، هزارها نوحه‌گر؛/ هزارها نوحه‌گر، به‌پیش گل تا سحر.

به‌پیش گل تا سحر، به شِکوه از دست خار.

چمن، ز فرّ بهار بود چو خرّم بهشت؛/ بود چو خرّم بهشت، ز سبزه اطراف کشت؛

ز سبزه، اطراف کشت شده است مینوسرشت؛/ شده است مینوسرشت، جهان ز اردیبهشت.

جهان، ز اردیبهشت، کند به خلد افتخار... " (کزازی، ۱۳۷۳، صص ۷۳-۷۴).

شمس‌العلمای گرگانی در مورد تشابه‌الاطراف می‌نویسد: "مراد آن است که متکلم لفظ آخر بیت را در اول بیت دیگر اعاده کند، لفظ آخر مصراع را در اول مصراع دیگر بیاورد و بعضی آن را "موصول" نامیده‌اند. مثال: اَجفانُه شَهِدَت لَهُ اَنَّ الوَری/ طُرّاً اَذَلَّ رِقابُهُم سُلطانُهُ// سُلطانُهُ بَرَعَ الجَمالُ بِوَجهِهِ/ وَ رَوادِفٍ خَضَعَت لَهُ اَرکانُهُ// اَرکانُهُ اَبَداً تَمیدُ اِذا مَشا/ وَ یَکادُ یَقطُرُ کَفُّهُ وَ بِنا نُهُ// وَبَنانُهُ کَالخِیزَرانِ وَ قَدُّهُ/ قَدُّالقَضیبِ بِهِ زَهَت اَغصانُهُ" (شمس‌العلمای گرگانی: ۱۳۷۷، ص ۱۲۶).

عرفان در شرح جواهرالبلاغه تشابه‌الاطراف را چنین شرح داده است: "تشابه اطراف دو گونه است: معنوی و لفظی؛ تشابه اطراف معنوی آن است که گوینده سخنش را با چیزی پایان دهد که در معنا با آغاز کلامش تناسب دارد، مانند این اشعار حافظ: سخن عشق نه آن است که آید به زبان/ ساقیا می ده و کوتاه کن این گفت و شنفت// شنیده‌ام سخنی‌خوش که پیر کنعان گفت/ فراق یار نه آن می‌کند که بتوان گفت// چشمهٔ چشم مرا ای گل‌خندان دریاب/ که به امید تو خوش آب روانی دارد// بهای بادهٔ چون لعل چیست جوهر عقل/ بیا که سود کسی برد کاین تجارت کرد

و لفظی دو گونه است:

الف) اینکه سراینده یا نویسنده به واژه‌ای که در آخر مصراع یا جملهٔ نخست قرارگرفته است بنگرد و مصراع یا جملهٔ بعدی را با همان کلمه آغاز کند.

ب) آن است که شاعر کلمهٔ قافیهٔ هر بیتی را در آغاز بیت بعدی تکرار کند، مانند: نوروز بر رخ آمد و بوی بهار داد/ بوی بهار نکهتی از زلف یار داد// یاری کزو وظیفهٔ نوروز خواستم/ گفت از لبم رطب دهم از غمزه خار داد" (عرفان، ۱۳۸۸، صص ۳۱۰-۳۱۳).

تکرار

نویسنده‌ی ترجمان‌البلاغه تکرار را مکرر خوانده و این‌طور تعریف می‌کند: "و یکی از صناعت‌ها آن است کی قافیه شعر مکرر بوذ، یعنی دوباره، مثالش چنانک مُنجیک گویذ: ما مَی بخواستیم ز ذن دوش جام‌جام/ چون تو بیامذی بماندیم خام‌خام// از آدم اندرون ز تبارت کسی نماند/ کو را هجا نکردست مُنجیک نام‌نام" (رادویانی، ۵۰۷، ص ۱۱۳)، در این تعریف رادویانی تکرار را محدود می‌کند به قافیه؛ چنانچه در مثال بالا مشاهده شد؛ اما وطواط در حدائق‌السحر، تکرار را چنین توضیح داده است: "مُکرر

شعری را کویند کی در یک بیت لفظی می کویند و در دیگر بیت براثر او همان لفظ را بازمی آرند، مثالِش از شعر پارسی شاعر راست: باران قطره‌قطره همی‌بارم ابروار/ هرروز خیره‌خیره ازین چشم سیل‌بار// زان قطره‌قطره، قطرهٔ باران شذه خجل/ زان خیره‌خیره، خیره دل من ز هجر یار

و بعضی کویند کی مکرر آن بوذ کی لفظ قافیت را دوباره باز کویند، مثالِش از شعر پارسی مراست: زهی مخالفت ملک تو خطای خطا/ زهی موافقت صدر تو صواب صواب" (وطواط، ٦٦٨، ص ٨٦)

در المعجم آمده است: "و تکریر خود به نفس خویش صنعتی است جنانک رشید کفته است: زهی مخالفت امر تو خطا خطا/ زهی موافقت رأی تو صواب صواب" (قیس‌رازی، ۱۳۲۷، ص ۳۱۵) و آنچه از گفته‌ی قیس‌رازی بر می‌آید این است که دو نوع تکریر را در نظر داشته؛ یکی تکریر ساده، چنانچه در مثال بالا دیدیم و دودیگر تکریر متکلف که نمونه‌اش این دو بیت از عسجدی را مثال می‌آورد: باران قطره‌قطره همی‌بارم ابروار/ هرروز خیره‌خیره ازان چشم‌سیل‌بار// زان قطره‌قطره، قطرهٔباران شده خجل/ زان خیره‌خیره خیره دل‌وجان من فکار (قیس‌رازی، ۱۳۲۷، ص ۳۱۵).

تقوی تکرار را تکریر خوانده است و چنین نظر دارد که تکرار برای تأکید یا مبالغه است و دوتا از مثال‌هایی را که ذکر کرده است عیناً نقل می کنیم: "كَلاّ سَوفَ تَعلَمُونَ ثُمَّ كَلاّ سَوفَ تَعلَمُونَ" (تکاثر/ ۵) و رباعی از امیر مسعود: ای بر تن من نهاده باری غم تو/ وی در دل من فکنده ناری غم تو// گفتی که مگر غم منت چونین کرد/ آری غم غم تو آری غم تو (تقوی، ۱۳۱۷، صص ۱۳۷-۱۳۸).

خزائلی تکرار را این‌طور تعریف می‌کند: "تکرار هرگونه باشد وقتی صنعت شمرده می‌شود که بر زیب و رونق معنی بیفزاید- و بعضی از انواع تکرار را اروپائیان نیز به کار می‌دارند و ازجمله صنعت «تشابه-الاطراف» در شعر اروپایی معمول است" (خزائلی، ۱۳۳۴، ص ۹۴).

غلام‌حسین آهنی در کتاب نقد معانی‌اش از تکرار چنین تعریف دارد: "تکرار عبارت است از ذکر کلمه‌ای بعدازاینکه آن را اولاً ذکر نمایند" (آهنی، ۱۳۳۹، ص ۱۱). نویسنده‌ی معالم‌البلاغه می‌گوید تکرار برای تأکید استفاده می‌شود مانند این آیت قرآن: "كَلاّ سَوفَ تعلَمونَ ثُمَّ كلاّ سَوفَ تعلَمون" (تکاثر/ ۵) که برای تأکید رد و انذار استفاده‌شده است و مثال فارسی‌ای که درباره‌ی تکرار می‌آورد این بیت اول قصیده سنایی‌غزنوی است که این بیت اکثراً به تقلید از پیشینیان ذکرشده است: مسلمانان مسلمانان مسلمانی مسلمانی/ وزین آیین بی‌دینان پشیمانی پشیمانی (رجایی، ۱۳۵۳، صص ۲۱۲-۲۱۳).

کزازی تکرار را "بازآورد واژگان" خوانده و یکی از آرایه‌های بدیعی می‌داند و ابراز می‌کند که آن تکراری که سبب لطافت و زیبایی کلام شود خوشایند است و اگر باعث درشتی و نازیبایی کلام شود

عیب شمرده می‌شود (کزازی، ۱۳۷۳، ص ۳۹) و مثال‌هایی زیادی از تکرار را ذکر می‌کند که در اینجا یک نمونه را ذکر می‌شود: «بر ارغوان بیش خواه ز ارغوان رخ بتی/ چو ارغوان باده‌ای که رخ کند ارغوان» (کزازی، ۱۳۷۳، صص ۸۱- ۸۲).

کزازی به‌نوعی دیگری از تکرار که از آن به نام "هماوایی" یاد کرده است نیز پرداخته و آن را چنین شرح داده است: "هماوایی آرایه‌ای است که یکی از گونه‌های تکرار می‌تواند بود، هماوایی آن است که سخنور آوایی «= حرف) را پی‌درپی در سخن خود بیاورد و بدین‌سان، آن را خنیای ویژه ببخشد. نمونه را خواجه با آوای "س" سور و سروری در این بیت برانگیخته است: رشتهٔ تسبیح اگر بگسست، معذورم بدار/ دستم اندر دامن ساقی سیمین ساق بود" (کزازی، ۱۳۷۳، ص ۸۴).

شمس‌العلمای گرگانی از تکرار چنین تعریفی دارد: "تکرار یا تکریر آن است که متکلم لفظی را برای تأکید مدح یا سایر اغراض مکرر نماید. فرق آن با تردید آن است که در تردید لفظ ثانی با لفظ اول در مفهوم یا مصداق مخالف باشند و در تکرار افادهٔ معنی دیگر نکند، جز تأکید و مثال می آورد که: گویند امیر مؤمنان فرموده: اَیا صاحِبِی الذَّنبِ لا تَقنَطُوا/ فَاِنَّ الاِلهَ رَؤفٌ رَؤفٌ// ولا تَرحَلُنَّ بِلا عُدَّهٍ/ فَاِنَّ الطَّرِیقَ مَخُوفٌ مَخُوفٌ" (شمس‌العلمای گرگانی، ۱۳۷۷، صص ۱۶۴-۱۶۵).

نویسنده‌ی بدیع نو از تکرار (تکریر) چنین تعریفی دارد: "به دنبال هم آوردن چند کلمه و یا چند جمله است که عموماً برای تأکید معنوی و یا زیباسازی کلام است و گاه برای ایجاد آهنگ در جمله و بهتر نشاندن آن در ذهن خواننده" (محبتی، ۱۳۸۶، ص ۱۲۲). مژگانی و حاجیان نژاد گفته اند: "تکرار ترفند (صنعت) خاص در طول یک شعر است" (مژگانی و حاجیان نژاد، ۱۴۰۱، ص ۷).

همان‌طور که درباره‌ی سایر صنعت‌ها دیدیم تعریف‌ها تقریباً یکسان است و همگی همان تعریف‌های علمای پیشین بلاغت را تکرار کرده‌اند. به نظر می‌رسد در جمع پژوهندگان و کسانی که در درباره‌ی علم بدیع کتاب نوشته‌اند، تنها کسی که برای اولین بار درباره‌ی صنعت تکرار نگاه جدید دارد و تکرار را به انواعی بخش‌بندی کرده واعظ کاشفی است، کاشفی در مورد تکرار گفته است: "التکریر، در لغت واگردانیدن باشد و در اصطلاح، آن است که شاعر لفظی را مکرر گرداند" و تکرار را در مرحله‌ی اول به دو بخش قابل بخش می‌داند: یکی اینکه واژه‌هایی که تکرار می‌شوند دارای معنای متفاوت باشند که این نوع را شامل تجنیس دانسته است و دیگری واژه‌های مکرری هم‌معنا که نوع دوم را به هفت بخش تقسیم کرده است: ۱- تکریر مطلق که باز به دو نوع تقسیم کرده است:

الف) مطلق مفرد، این نوع تکرار راگفته است فقط در یک محل می‌آید، در اول مصرع اول، در آخر مصراع اول، در اول مصراع دوم و در آخر مصراع دوم، ما برای طولانی نشدن فقط یک مثال از تکراری ذکر می‌کنیم که در اول مصراع اول بیت قرارگرفته است: الهی الهی خطا کرده‌ایم/ تو بر ما مگیر آنچه ما کرده‌ایم

ب) مطلق جامع، در این نوع تکرار به لحاظ جای، تکرار محدودی نیست و هم‌چنان دو واژه‌ی مختلف تکرار می‌شود و یا هم یک واژه بیش از دو بار و به همین خاطر "جامع" خوانده است؛ مانند:

قیامت است قیامت شبی که بی تو نشینم/ دمی که بی تو بر آرم غرامت است غرامت؛

۱. تکریر مثنّی، واژه‌های مختلفی که در بیت اول تکرار شده است در بیت دوم نیز تکرار شود، مانند:

باران قطره‌قطره همی‌بارم ابروار/ هرروز خیره‌خیره از این چشم‌اشک‌بار

زان قطره‌قطره، قطرهٔ باران شده خجل/ زان خیره‌خیره، خیره شده چشم‌روزگار؛

۲. تکریر مشبه، این نوع را این‌طور تعریف کرده است که کلماتی را در مصراع اول و دوم بیاورند که بیانگر تشبیه باشد یعنی در مصراع اول مشبه و در مصراع دوم مشبه‌به بیاید، مثل:

چو حال من تو را آن خال و آن زلف/ سواد اندر سواد اندر سواد است؛

۳. تکریر مستأنف، آن است که درنتیجه‌ی این تکرار معنا، نو شود و این‌گونه تکرار را در نزد فضلا بااهمیت و ارزش دانسته‌اند، مانند:

ای نامدار کشور، کشور به تو مزیّن/ وی افتخار عالم، عالم به تو مباهی؛

۴. تکریر من‌الواسطه، در این تکرار میان واژگان مکرر رابطی ایجاد می‌شود و این از این بابت زیبا خوانده‌شده است، مانند:

رویی، چگونه رویی؟ مانند آفتابی/ مویی، چگونه مویی؟ هر حلقه‌ای و تابی؛

۵. تکریر مؤکد، آن است که تأکید را نشان دهد، مانند:

ز درد عشق و سوزدل به‌یکبار/ دل‌افگارم، دل‌افگارم، دل‌افگار

به بند زلف آن سرو دل‌افروز/ گرفتارم، گرفتارم، گرفتار؛

۷. تکریر حشو، در این تکرار معنا در نظر گرفته نمی‌شود- که ما فعلاً به این نوع تکرار "چشم آرایی" و التزام هم می‌گوییم- فقط تکرار است، مانند این قصیده از پوربها که مطلعش این است:

دی به مجلس لس من، ترک چگل گل گل گل/ مست عاشق شق و واله له و بیدل دل دل (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹، صص ۹۲ -۹۴).

اگرچه دستهبندی و تقسیمبندی کاشفی از تکرار فقط تکرار واژهای را شامل میشود و بیشتر به لحاظ شکلی و معنایی تقسیمبندی کرده است، مثلاً اینکه واژگانی که تکرار میشوند کجا قرار گیرند یا مختلف باشند، هممعنا باشند یا هممعنا نباشند، بازهم از اینکه یک گام به جلو برداشته کاری است نو و تازه که فکر میکنم منبع الهامگیری دیگران باشد؛ اما در میان تحقیقگران معاصر شفیعی کدکنی اولین بار نواندیشی و طرح بازنگری علم بدیع فارسی را مطرح کرده است. شفیعی کدکنی دقیقاً بنیاد تحول اساسی صنایع بدیعی را بر مبنای اصول جمالشناسی در سال ۱۳۴۹ خورشیدی در کلاس درسی مطرح میکند که ایدهای اصلی دستهبندیها و بازتعریفها و درستبودن و درستنبودنهای صنایع بدیعی با درنظرداشت جمالشناسی ازآنجا شکل میگیرد، وی در این باره میگوید که صنایع بدیعی: "به حدود ۲۲۰ صنعت میرسد که تقریباً بیست برابر شده است و این شمارهٔ شگفتآور صنایع و نامهای عجیبوغریب آنها، هیچگونه نقشی در خلاقیت ادبی مسلمانان نداشته بلکه نشانهٔ کامل انحطاط ذوق و بنبست خلاقیت در میان آنان بوده است" (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵، صص ۲۹۳ و ۲۹۴)، با مطرحشدن این فکر زمینههای اصلاح و انکشاف صنایع بدیعی پیریزی میشود.

دیدگاه کدکنی نیز دیدگاه منتقدانهی برخاسته از معرفت صنایع ادبی در ادبیات غرب است؛ آنجا که دربارهی "تکریر" سخن میگوید و تکریر را جزء خانواده جناس نمیداند، اما میگوید به لحاظ موسیقایی مانند جناس است، نقش جناس را به عهده دارد و نوع خلاق تکرار را میپسندد و این بیت مولانا را مثال میآورد که خلاقیت تکرار را نشان میدهد: من آبآب و باغباغم ای جان/ هزاران ارغوان را ارغوانم و در ادامه از انواع تکرار در زبانهای فرنگی نام میبرد به این شکل: "repetition / تکرار symploc{h}e / تکرار در آغاز و انجام metabole / تکرار یک مطلب به عبارات مختلف epanondos / تکرار یک کلمه در وسط جمله echo / تکرار صوتی antanaclasis / تکرار مغایر، تکرار یک کلمه با مقصود مختلف epistrophe / تکرار نهایات، یعنی پایان دادن مجموعهای ازجمله ها به عبارتی خاص" (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵، ص ۳۰۵).

طوری که در آغاز هم ذکر کردیم یک تقسیمبندی دیگر را شمیسا از تکرار انجام داده است که به نظرم منطقیتر است، در اینجا به آن میپردازیم:۱- تکرار واک یا واجآرایی که دو به بخش تقسیم کرده است: الف) همرفی یا همحروفی و ب) همصدایی؛ ۲- تکرار هجا؛ ۳- تکرار واژه: الف) ردالصدر الیالعجز، ب) ردالعجز الیالصدر و ردالابتداء الیالعجز، ردالصدر الیالعروض، ردالعروض الیالعجز،

ج) تشابه‌الاطراف، د) التزام یا اعنات، هـ) تکرار یا تکریر و) طرد و عکس یا تبدیل و عکس؛ ۴- تکرار عبارت یا جمله و ۵- تکرار چشمی (شمیسا، ۱۳۹۵، صص ۷۳ -۸۴).

نتیجه‌گیری

از بررسی و تحلیل سیر تحول تکرار در آثار بلاغی از گذشته‌های دور تا امروز به این نتیجه می‌رسیم که این صنعت ادبی در مسیر تکاملش رو به بالندگی داشته و در دوره‌های مختلف بزرگ شده و مراحل کمالش را سپری کرده است که طبعاً در جریان این تکامل ناگزیر از تغییرات و دگرگونی ها است و این دگرگونی ها و تغییرات جزئی بوده است. در این مقاله تکرارهایی چون: التزام یا اعنات، ردالصدر علی‌العجُز، ردالعجز علی‌الصدر، ردالابتداء علی‌العجُز، ردالصدر علی‌العجز، ردالعروض علی‌الابتداء، ردالعروض علی‌العجز، تشابه‌الاطراف و طرد و عکس یا تبدیل و عکس و تکرار یا تکریر (به صورت خاص) در کتاب‌های بلاغی مربوط بررسی و تحلیل شد و تفاوت‌ها در تعریف‌ها و نام‌گذاری‌ها مشخص گردید و چنین نتیجه حاصل شد که این آرایه‌های ادبی در مسیر تکاملشان تغییرات جزئی داشته‌اند و آن تغییرات اکثراً در تعبیر و نام بوده و گاهی در محل وقوع در مصراع‌ها و جمله‌ها که در پایان هر بخش تذکر داده شده است و لازم نخواهد بود که همه موارد در اینجا دوباره ذکر گردد؛ ولی از باب نمونه دسته‌بندی و تقسیم‌بندی کاشفی از تکرار را می‌آوریم که فقط تکرار واژه‌ای را شامل می‌شود و بیشتر به لحاظ شکلی و معنایی تقسیم‌بندی کرده است، مثلاً اینکه واژگانی که تکرار می‌شوند کجا قرار گیرند مختلف باشند، هم‌معنا باشند یا هم‌معنا نباشند. به نظر می‌رسد در جمع پژوهندگان و کسانی‌که درباره‌ی علم بدیع کتاب نوشته‌اند، تنها کسی که برای اولین بار درباره‌ی صنعت تکرار نگاه جدید دارد و تکرار را به انواعی بخش‌بندی کرده واعظ کاشفی است، کاشفی در مورد تکرار گفته است "التکریر، در لغت واگردانیدن باشد و در اصطلاح، آن است که شاعر لفظی را مکرر گرداند" و تکرار را در مرحله‌ی اول به دو بخش قابل بخش می‌داند: یکی اینکه واژه‌هایی که تکرار می‌شوند دارای معنای متفاوت باشند که این نوع را شامل تجنیس دانسته است و دیگری واژه‌های مکرری هم‌معنا که نوع دوم را به هفت بخش تقسیم کرده که در متن به تفصیل بحث شده است و آوردن دوباره در اینجا حشو خواهد بود.

منابع

الرادویانی، م. (۵۰۷). ترجمان‌البلاغه، به اهتمام، تصحیح، حواشی و توضیحات احمدآتش، استانبول: چاپخانهٔ ابراهیم خُروس.

آل‌بویه لنگرودی، ع و زراعی، ح. (۱۳۹۵). کارکرد عنصر تکرار و زیبایی آن در شعر نو، ادب عربی، شماره ۱، سال ۸/ بها رو تابستان، صص ۱- ۱۸.

آهنی، غ. ح. (۱۳۳۹). نقد معانی در صنعت نظم و نثر فارسی، چاپ اول، ناشر: کتاب‌فروشی تائید اصفهان.

احمدی بیدگلی، ب؛ قاری، م. ر. (۱۳۹۷). بررسی ارزش «تکرار» از دیدگاه مکتب صورتگرایی، *مجلهٔ فنون ادبی (علمی- تحقیقی)*، سال دهم، شماره ۴، زمستان ۱۳۹۷، صص ۸۹-۱۰۴.

تقوی، ن. (۱۳۱۷). هنجار گفتار *(در فن معانی و بیان و بدیع فارسی)*، تهران: چاپخانهٔ مجلس.

خزائلی، م. (۱۳۳۴). *بدیع و قافیه*، به اهتمام حسن سادات ناصری، تهران: امیرکبیر.

رجایی، م. خ. (۱۳۵۳). معالم‌البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع، چاپ دوم، تهران: انتشارات پوهنتون پهلوی.

سیروس، ش. (۱۳۹۵). نگاه تازه به بدیع، ویراست سوم، چاپ ششم، تهران: میترا.

شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۹۵). *موسیقی شعر*، چاپ شانزدهم، تهران: آگه.

شمس‌العلمای گرگانی، م. ح. (۱۳۷۷). *ابدع‌البدایع*، به اهتمام حسین جعفری و مقدمهٔ دکتر جلیل تجلیل، چاپ اول، تبریز: انتشارات احرار.

عرفان، ح. (۱۳۸۸). ترجمه و شرح جواهرالبلاغه، جلد دوم *(بیان و بدیع)*، چاپ نهم، قم: نشر بلاغت.

غریّب، ر. (۱۳۷۸). *نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی و تأثیر آن در نقد عربی*، ترجمهٔ دکتر نجمه رجایی، مشهد: موسسهٔ چاپ و انتشارات پوهنتون فردوسی.

فشارکی، م. (۱۳۹۵). *نقد بدیع*، چاپ هفتم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی پوهنتون (سمت).

قیس‌رازی، ش. م. (۱۳۲۷ ه. مطابق ۱۹۰۹ م). *کتاب المعجم فی معاییر اشعارالعجم- در اوایل قرن هفتم-* به سعی و اهتمام ادوارد برون و تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی، بروت: کاثولیکیّهٔ آباء یسوعیّین.

کارنگی، د. (۱۳۴۹). *آیین سخنرانی*، ترجمه مهرداد مهرین، تهران: اسکندری.

کزازی، م. ج. (۱۳۷۳). *زیباشناسی سخن پارسی (بدیع)*، چاپ دوم، تهران: مرکز.

لاهوتی، م. م. (۱۳۰۴). *بدایع‌العروض در علم شعر فارسی*، تهران: مطبعهٔ مجلس.

محبتی، م. (۱۳۸۶). *بدیع نو*، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.

مژگانی، ن؛ حاجیان نژاد، ع. (۱۴۰۱). چند نوع التزام در منظومه‌های عطار، *نشریه متن پژوهی ادبی*، دوره ۲۶، شماره ۹۲، تابستان ۱۴۰۱، صص ۷-۲۹.

معین، م. (۱۳۷۱). *فرهنگ فارسی*، چ ۸، ج ۲، تهران: امیرکبیر.

میرزا عبدالعظیم خان. (۱۳۰۸). *کتاب البدیع*، چاپ دوم، تهران: چاپخانه فردوسی.

واعظ کاشفی سبزواری، ک. ح. (۱۳۶۹). *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*، ویراسته و گزاردهٔ میرجلال‌الدین کزازی، چاپ اول، تهران: معراج.

وطواط، ر. (٦٦٨). *حدائق‌السحر فی دقایق‌الشعر*، با تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران: مطبعهٔ مجلس.

هدایت، ر. ق. (۱۳۳۱). *مدارج‌البلاغه (در علم بدیع)*، شیراز: مطبعه محمدی شیراز.

همایی، ج. (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ اول، تهران: اهورا.