سال ۱۱، شمارهٔ ۱۹، بهار و تابستان ۱۴۰۰ (صص: ۱۸۲-۱۵۵)
نشریهٔ علمی / مقالهٔ پژوهشی

Rhetoric and grammar studies
Vol. 11, Issue 19, Spring & Summer 2021 (pp.155-182)
10.22091/jls.2021.6468.1304

بررسی تطبیقی موسیقی درونی در غزلیات انوری ابیوردی و ظهیرالدین فاریابی

عبدالرضا زند[1]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران
محمّد فولادی[2]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲۱ | تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۳/۱۵

چکیده

انوری ابیوردی و ظهیرالدین فاریابی دو تن از نام آورترین سخنوران تاریخ شعر فارسی هستند. این دو تأثیر اساسی و عمده‌ای در غزل فارسی داشته‌اند. این مقاله، جُستاری دربارهٔ مهم‌ترین جلوه‌های موسیقی شعر، در غزل‌های این دو شاعر گرانمایه است. در این مقاله که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی انجام شده، پس از ذکر مقدمه‌ای پیرامون این دو سخنور در تحوّل و اعتلای غزل، به بررسی موسیقی درونی (بدیع لفظی) در غزل‌های آن‌ها پرداخته و همراه با ارایهٔ نمودارها و تحلیل آمارها به این نتایج رسیده است که هر دو شاعر از موسیقی درونی در القای مفهوم و تأثیرگذاری بر مخاطب بهره برده‌اند. ظهیر فاریابی با توجه به تعداد کم غزل‌های خود به‌خوبی توانسته با بهره‌گیری از ویژگی‌ها و جنبه‌های موسیقایی آرایه‌ها و متناسب با حال مخاطب در ظهور و بروز جنبه‌های تقویت موسیقی کلام و معنا آفرینی، استادی و مهارت خود را نمایان کند؛ به‌طوری‌که در این بخش صناعاتی همچون: واج‌آرایی، تکرار و جناس تام، بیشترین نقش را در موسیقی درونی غزل‌های او ایفا می‌کنند. انوری نیز از این نوع موسیقی بسیار بهره‌مند شده و در این بخش به‌خصوص در واج‌آرایی، جناس و تکرار بسیار موفق‌تر از ظهیر عمل کرده است. در نگاهی کُلی، هر دو شاعر در بهره‌مندی هم زمان متکلم، متن و مخاطب در ارزش‌گذاری صنایع بدیعی نقش مهم و اساسی داشته‌اند.

واژه‌های کلیدی: شعر فارسی، غزل، انوری ابیوردی، ظهیرالدین فاریابی، موسیقی درونی.

[1] **Email**: reza20352620@gmail.com
[2] **Email**: dr.mfoladi@gmail.com (نویسندهٔ مسئول)

ISSN: 2783-2627

Rhetoric and grammar studies
Vol. 11, Issue 19, Spring & Summer 2021 (pp.155-182)
10.22091/jls.2021.6468.1304

سال ۱۱، شمارهٔ ۱۹، بهار و تابستان ۱۴۰۰ (صص، ۱۸۲-۱۵۵)
نشریهٔ علمی / مقالهٔ پژوهشی

A Comparative Study of Internal Music in the Lyrical Poems of Anvari Abivardi and Zahiruddin Faryabi

‘Abdol Reza Zand [1]
PhD Student in Persian language and literature, University of Arak , Arak, Iran

Mohammad Fooladi [2]
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature,University of Qom, Qom, Iran

Received: 2021/06/05 | Accepted: 2021/01/10

Abstract

Anvari and Zahir al-Din Faryabi are two of the most influential Poets in the history of Persian poetry. These two have had a major impact on Persian lyrical poetry. This article is a research on the most important manifestations of poetic music in the sonnets of these two poets. After providing an introduction to these two poets influence on the evolution and promotion of Ghazal, in a descriptive-analytical manner, the article explores the inner music (verbal novelty) in their sonnets presenting diagrams. The analysis of statistics has suggested these results: both poets have used internal music in inducing concepts and influencing the audience. Despite composing only a small number of lyric poems, Zahir Faryabi has been able to take advantage of the musical features of literary figures as well as of the mood of the audience to contribute to the promotion of musicality in language. Figures like alliteration, repetition, and perfect pun are of highest importance in creating verbal musicality.. Anvari also benefits a lot from this type of music. He has become more successful than Zahir in this field, especially in use of pun, alliteration and repetition. In general, both poets have played an important and fundamental role in promoting novel figures in their simultaneous reliance on the speaker, the text and the audience.

Keywords: Persian Poetry, Ghazal, Anvari Abivardi, Zahiruddin Faryabi, Internal Music.

[1] **Email**: reza20352620@gmail.com
[2] **Email**: dr.mfoladi@gmail.com (Corresponding Author)

ISSN: 2783-2627

۱. مقدمه

اگر به سیر تحول غزل در تاریخ شعر فارسی نگاهی بیفکنیم، متوجه می‌شویم شاعرانی هستند که در اعتلای غزل فارسی، نقش عمده و مهمی داشته‌اند. به جرأت می‌توان گفت انوری و ظهیر فاریابی دو تن از این شاعران صاحب سبک و بسیار تأثیرگذار در غزل فارسی بوده‌اند. این دو غزل‌سرای بزرگ در قرن ششم که دورهٔ اوج و رواج غزل فارسی است، در خراسان بزرگ زندگی می‌کردند و با این‌که در قالب قصیده شهرت به‌سزایی داشته‌اند، اما هرکدام به نوعی در تحول و پیشبرد غزل فارسی نیز مؤثر بوده‌اند. دربارهٔ نقش انوری در غزل باید گفت: «اهمیّت او در غزل در این است که زبان را به محاوره نزدیک کرده است؛ علاوه بر این، برای نخستین بار در آثار اوست که به لطافت غزلی برمی‌خوریم» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۰).

ظهیر نیز گوینده‌ای است که سخنش در عین آن که در کمال لطافت و روانی است، استوار و برگزیده، فصیح و دارای معانی و الفاظ صریح است. شمیسا معتقد است: «ظهیر غزل‌های صوفیانه دارد که خالی از شور و حال نیست و این طرزی است که سنایی پایه نهاده است، اما او در تحول غزل، واسطه بین انوری و سعدی است. به‌طورکلی باید او را دنباله‌رو انوری دانست اما زبان او واسطهٔ بین سبک خراسانی و عراقی است و آنجا که زبان صاف و هموارش صرف بیان مطالب عاشقی می‌گردد، گویی راه را برای سعدی هموار می‌سازد» (همان: ۸۲ ـ ۸۱).

به دلیل جایگاه بلند این دو شاعر در غزل فارسی و توجه شاعران بعدی به آن‌ها، در این پژوهش، مهم‌ترین جلوه‌های موسیقی شعر، یعنی بدیع لفظی در غزل‌هایشان بررسی می‌گردد.

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

با توجه به جایگاه ویژه موسیقی شعر در غزل، این موضوع پیوسته مورد توجه پژوهشگران این عرصه بوده است و تحقیقاتی به شکل عام دربارهٔ موسیقی شعر و یا در

مباحث سبک‌شناسی به تناسب موضوع ویا موسیقی شعر در شعر برخی شاعران به شکل ویژه انجام شده است. کتاب‌هایی چون: «تألیفات» وحیدیان‌کامیار، «موسیقی شعر» شفیعی‌کدکنی و مقالاتی چون: «موسیقی درونی در شعر پایداری» از محمّد براتی و مریم نافلی و «بررسی موسیقی شعر رودکی» از حسین آقاحسینی و اسراءالسادات احمدی از این گونه‌اند. اما دربارهٔ موسیقی شعر ظهیر و انوری باید اذعان‌کرد به شکل جداگانه، جامع و تطبیقی کاری دیده نشد. تنها پایان‌نامه‌ای از ملیحه دانایی با عنوان «بررسی سبک، اندیشه و محتوای شعر ظهیر فاریابی» در دانشگاه آزاد اسلامشهر کار شده که آن هم مستقیم به بحث موسیقی شعر ظهیر نپرداخته است.

۲. موسیقی درونی

مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های موسیقی درونی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته شدهٔ آن نام ببریم، انواع جناس‌ها را باید یاد کنیم و نیز باید یادآور شویم که این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۹۲). در موسیقی درونی آنچه دارای اهمیّت است، تناسب‌های سازنده و مفید میان صامت‌ها و مصوت‌هاست؛ بحث در موسیقی زبانی و استفاده از شیوه‌های عناصر زبانی و جنبه‌های لفظی کلام است که شاعر آن را راهی برای ارتقای سخن خود جهت تأثیر در خواننده یا مخاطب به کار می‌برد. از طرفی می‌توان اذعان‌کرد موسیقی درونی، همان بحث بدیع لفظی است. در بدیع لفظی نیز آرایش و زیبایی کلام، در به کار بردن الفاظ است. زیباترین و مهم‌ترین مبحث آرایش کلام، بحث تکرار و صنایعی است که زیر مجموعهٔ تکرار قرار می‌گیرند. برای آگاهی از معیارهای ذوق و پسند هر دو شاعر در انتخاب و گزینش الفاظ در زیبایی‌شناسی شعر، در جدول زیر میزان صنایع به کار رفته در غزلیات را نشان داده می‌شود و پس از آن به تحلیل و بررسی این آمار می‌پردازیم:

جدول بسامد صنایع موسیقی درونی مورد استفادهٔ دو شاعر

نام صنعت	ظهیر	فاریابی	انوری	ابیوردی
	بسامد (تعداد غزل)	درصد	بسامد (تعداد غزل)	درصد
واج آرایی	۵۲	۸۹/۶۵	۲۸۰	۸۷/۲۲
تکرار	۳۹	۶۷/۲۴	۲۱۸	۶۷/۹۱
جناس مطرف	۸	۱۳/۷۹	۱۴۸	۴۶/۱۰
جناس زاید	۱۹	۳۲/۷۵	۷۸	۲۴/۲۹
جناس تام	۲۳	۳۹/۶۵	۶۹	۲۱/۴۹
رد العجز علی الصدر	۱۹	۳۲/۷۵	۱۴۸	۴۶/۱۰
رد الصدر علی العجز	۱	۱/۷۲	۲۵	۷/۷۸
موازنه	۱	۱/۷۲	۴۳	۱۳/۳۹
ترصیع	-----	----	۱۲	۳/۷۳
طرد و عکس	-----	----	۱۱	۳/۴۲
جناس ناقص	-----	----	۳	۰/۹۳

بسیاری از آرایه‌هایی که تحت عنوان موسیقی درونی مورد بررسی قرار می‌گیرد، درحقیقت زیر مجموعهٔ آرایهٔ تکرار است. «انواع جناس، رد العجز علی الصدر، رد الصدر علی العجز، طرد و عکس و...» همگی از نوعی تکرار حکایت می‌کنند. عقاید و نظریه‌های گوناگونی دربارهٔ تکرار بیان شده است. در گذشته بسیاری از ادبا، تکرار را نکوهیده‌اند؛ سعدی آنجا که دربارهٔ فصاحت سحبان وائل سخن می‌گوید، شرط فصاحت را تکرار نکردن سخن دانسته و آن را از جمله آداب ندیمان پادشاه می‌داند. خواجه نصیر نیز تکرار سخن را جایزنمی‌داند، مگر به ضرورت» (جمالی، ۱۳۸۳: ۶۱). اما در بسیاری از موارد، نه‌تنها تکرار ملال‌آور نیست، بلکه مطلوب، شیرین و دلنشین است؛ یعنی اگر تکرار به موقع و بجا از سوی شاعر و با در نظر گرفتن موقعیت مخاطب و نوع مفهوم شعر به‌کار رود، می‌تواند در القای موسیقی نقش آفرین شود. «اگر این نقطه‌های درخشان درست در مرز مقطع‌های صوتی و معنوی واقع شوند از روشنائی خود به احساس شاعرانه یاری می‌دهند و در غیر این صورت همچون عامل منحرف‌کننده‌ای ذهن را از توجه به منظور اصلی مانع می‌شوند. به عبارت دیگر تکرار «توجه» ایجاد می‌کند» (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۶).

با توجه به جدول بالا درمی‌یابیم که بسامد انواع تکرار در اشعار هر دو شاعر به حدی است که این صنعت مهم، از جمله مشخصه‌های بارز سبکی اشعارشان قلمداد می‌شود. گاه این تکرار از نوع واج‌ها، واژه‌ها، تکرار در ابتدا یا انتهای ابیات و مانند آن است و در غنای موسیقی درونی غزلیات تأثیر فراوان داشته و به نوعی به ایجاد وحدت در محور عمودی اشعار نیز انجامیده است. می‌توان ادعاکرد که این تکرارها از روی تصنّع نبوده، بلکه حاصل ذوق و استعداد ذاتی و درونی هر دو شاعر است که نه تنها خسته‌کننده و آزاردهنده نیست، بلکه در غنای معنایی غزل‌ها نیز بی‌تأثیر نبوده است.

۳. بررسی انواع تکرار در اشعار ظهیر و انوری

شفیعی‌کدکنی در کتاب موسیقی‌شعر، از نوعی تکرار تحت عنوان تکرار هنری در دو شکل «مرئی» و «نامرئی» یاد می‌کند. تکرار هنری از نظر ایشان، «تکراری است که در ساختمان شعر، نقشی خلاق و در ترکیب اثر هنری، در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد. برخی از این تکرارها، نامرئی است و هویت خود را در پوشش عوامل دیگر نهان می‌کند و برخی دیگر مرئی و آشکار است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۴۰۸). از جمله تکرارهای مرئی می‌توان به انواع «ردیف‌ها و از جمله تکرارهای نامرئی می‌توان به قافیه و واج‌آرایی اشاره کرد» (همان: ۴۱۳). از آنجا که تکرار، نقشی به‌سزا در ایجاد موسیقی درونی شعر دارد، نخست تکرار در دو شاخهٔ مرئی و نامرئی بررسی و سپس به صنایع دیگر این بخش پرداخته می‌شود.

۳-۱. تکرارهای نامرئی در اشعار ظهیر و انوری

انواع جناس و واج‌آرایی از جمله تکرارهای نامرئی اشعار ظهیر و انوری است. این دو تن، شاعر غزل هستند، حال جای تعجب نیست اگر تکرار نامرئی در اشعارشان وجود داشته باشد. در ذیل به بررسی انواع تکرارهای نامرئی اشعار این دو شاعر پرداخته‌می‌شود.

۳-۱-۱. انواع جناس

«آنچه در جناس برجسته است، تأکید بر عینیت کلمه‌ها و یا حداقل اختلاف کلمه‌هایی است که ارکان جناسند و در کلام حضور دارند. با این تعریف اختلاف کلمه در بیش از یک حرف، جناس محسوب نمی‌شود؛ چرا که اینگونه کلمه‌ها قادر نیستند، حتی توهم جنسیت را در مخاطب ایجاد کنند» (کاردگر، ۱۳۹۶: ۳۱۲). از دیگر زیبایی‌های جناس، جستجوی ذهنی مخاطب برای آشکار کردن یکسانی و تشابه و از طرفی دریافت اختلاف در معانی کلمات است؛ بنابراین در این جستار از میان انواع مختلف جناس که در کتب بدیعی آمده است، تنها جناس مطرف، جناس تام، جناس زاید و جناس ناقص بررسی می‌گردد.

جناس تام

جناس تام آن جناسی است که لفظ (مجموعهٔ صامت‌ها و مصوت‌ها) یکی باشد و معنی مختلف؛ یعنی اتحاد در واک و اختلاف در معنی (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۳).

جدول بالا نشان دهندهٔ این موضوع است که ظهیر فاریابی از تعداد ۵۸ غزل در ۲۳ غزل و به میزان ۳۹/۶۵ درصد از این نوع جناس استفاده‌کرده است:

لب لعلت خط تر می‌نویسد از ابن‌مقله خوش‌تر می‌نویسد

(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۴۷)

از رعونت می‌نشاند سرو را بر جای خویش سرو من چون در خرام آرد قد شمشاد را

(همان: ۲۴۰)

در مثال نخست، ظهیر با رندی خاصی و با هنر موسیقی‌سازی در کلام نه تنها دست به خلق معنی جدید زده، بلکه در ایجاد قافیه‌ای نو تأثیرگذار بوده است؛ در مثال دوم نیز با بهره‌مندی از آرایهٔ مراعات‌النظیر در معناآفرینی کلام و با بیان تشابه و تقابل دو واژهٔ هم‌شکلِ «سرو»، مخاطب را بر سر ذوق می‌آورد.

انوری نیز از میان ۳۲۱ غزل خود تنها در ۶۹ غزل و به میزان ۲۱/۴۹ درصد بهره برده است:

از تـــو بریـــدن صـــنما روی نیســـت زانکـه چـو رویـت بـه جهـان روی نیسـت
(انوری، ۱۳۸۹: ۴۰۶)

ســـر زلفـــت ســـر آن دارد اکنـــون کـــه راز عاشـــقان بگشـــاید امـــروز
(همان: ۴۰۶)

در مثال اول و دوم، انوری با آگاهی از آرایهٔ کنایه و شناخت جنبه‌های گوناگون معنایی واژهٔ «روی و سر» معانی تازه‌ای ایجاد کرده است؛ به طوری که بعینه می‌توان وحدت متکلم، متن و مخاطب را در شعر او حس کرد.

اگر بخواهیم منصفانه قضاوت کنیم، می‌بینیم که ظهیر و انوری در این نوع جناس موفقیت چندانی ندارند؛ هر چند که ظهیر نسبت به انوری موفق‌تر بوده‌است.

از بررسی جلوهٔ جناس ناقص: «و آن اختلاف در مصوت کوتاه دو کلمهٔ هم هجا و هم‌واک است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۶۰) در غزلیات این دو شاعر درمی‌یابیم که ظهیر فاریابی متأسفانه در هیچ یک از غزلیات خود، از این نوع جناس استفاده نکرده است و انوری نیز از بین غزلیات خود تنها در ۳ غزل و به میزان ۰/۹۳ درصد از این جناس بهره برده و او نیز هیچ‌گونه موفقیتی در این زمینه به دست نیاورده است؛ چراکه «فریب مخاطب»، ویژگی مهم این جناس است و از طرفی شکل مشترک واژه‌های به کار رفته می‌توانسته بر موسیقی کلام هم بیفزاید:

مُهـــر مِهـــر تـــو بـــر نگـــین دلســـت تـــاج عهـــد تـــو بـــر ســـر جـــانم
(انوری، ۱۳۸۹: ۴۶۵)

در مثال بالا، انوری به خوبی توانسته در تقویت موسیقی کلام، ایجاد لذّت هنری در مخاطب و معناآفرینی در واژه‌های «مُهر و مِهر» نقش مهمی ایفا کند.

جناس زاید

جناس زاید آن است که «در کلمات مکرر، بلحاظ صورت، حرفی کم و زیاد باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۰۴ ـ ۳۰۳). در این تعریف دو نکته مهم است: نکتهٔ اول اینکه کلماتی جناس هستند که مکرر باشند؛ یعنی با یکدیگر هم‌جنس و در حروف مشترک و شبیه باشند. دوم اینکه کلماتی ویژگی جناس را دارند که در یک حرف اختلاف داشته

باشند.

ویژگی «مخاطب‌فریبی» در جناس زاید، بارز است: «میزان مخاطب‌فریبی نیز در جناس زاید و مطرف متفاوت است. در این‌گونه جناس‌ها، اختلاف جزیی، مشابهت‌های کامل کلمات را از بین می‌برد؛ از این رو محل بروز و ظهور اختلاف، در شدت و ضعف فریب مخاطب تأثیرگذار است، به این معنی که اختلاف دو رکن در آغاز دو کلمه، جنبهٔ فریب جناس را به حداقل کاهش می‌دهد؛ چراکه مخاطب از همان آغاز تلفظ دو رکن، به اختلاف آنها پی می‌برد. اما در مواردی که اختلاف دو رکن در پایان کلمه باشد، جنبهٔ فریب آنها بیشتر است. به‌طورکلی می‌توان گفت که هر چه مخاطب دیرتر به اختلاف دو رکن پی برد، ویژگی فریب در آن قوی‌تر است» (کاردگر، ۱۳۹۶: ۳۱۵).

ظهیرفاریابی در ۱۹ غزل خود و به میزان ۳۲/۷۵ درصد از این هنر ادبی بهره برده است و نسبت به کل غزل‌های او می‌تواند آمار نسبتاً قابل توجهی باشد:

در ریختن خون دل اهل زمانه　　چشم تو ضمان می‌ندهد اهل زمان را

(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۴۰)

پرتو حسن تو بر بحر و بر انداخته‌اند　　آتش این است که بر خشک و تر انداخته‌اند

(همان: ۲۴۷)

اگر در مثال دوم به دقت نگاه‌کنیم، متوجه می‌شویم که ظهیر در کمال رندی و زیرکی با شکل‌دهی این جناس، توانسته هنر تضاد را نیز به وجود آورد:

خدنگ غمزه نهان می‌رسد، چه چاره‌کنم؟　　همیشه تیر اجل عاجل است و نیست علاج

(همان: ۲۴۴)

ذکر این نکته ضروری است که در غزلیات ظهیر بیشترِ افزایش صامت در جناس زاید، در آغاز رخ داده است که این امر میزان ارزش مخاطب‌فریبی آن را کاهش می‌دهد؛ زیرا مخاطب به‌راحتی می‌تواند تفاوت دو واژه را در کلام کشف کند.

انوری نیز از کل غزل‌های خود در ۷۸ غزل و به میزان ۲۴/۲۹ درصد از این آرایهٔ ادبی استفاده کرده است. اگر این میزان را با کُل غزل‌های او بسنجیم، آمار قابل قبولی نمی‌تواند برای این شاعر توانا باشد، در حالی‌که ظهیر در این زمینه موفق‌تر عمل‌کرده‌است:

بر سیم ساده بیخته از مشک سوده گرد　　بر برگ لاله ریخته از قیر ناب آب

(انوری، ۱۳۸۹: ۳۹۴)

کار عاشق به سیم گردد راست　　عشق بی‌سیم دردسر باشد

(همان: ۴۲۴)

بود با گرد ران گردن ولیکن　　به هر جو سنگ خرواری نباشد

(همان: ۴۲۵)

جناس زاید در غزلیات انوری بیشتر به شکل صامت زاید «میان‌واژه» آمده است که ارزش آن به جهت تأمل بیشتر مخاطب، قابل تأمل است؛ از این حیث انوری نسبت به ظهیر فاریابی موفق‌تر عمل‌کرده است.

جناس مطرف

جناس دیگری که غزلیات ظهیر فاریابی به آن مزین شده است – البته نه چندان پذیرفتنی- جناس مطرف است که دو رکن جناس در یک حرف اختلاف دارند (کاردگر، ۱۳۹۶: ۳۱۴).

ظهیر در ۸ غزل و به میزان ۱۳/۷۹ درصد از این نوع جناس بهره برده است؛ جناسی که به‌جرأت می‌توان گفت، پرکاربردترین نوع جناس است؛ اما این شاعر چندان توجهی به آن نداشته است:

خوشا کسی که به راه فنا بود چو شرر　　امید و بیم ندارد ز کس به نفع و ضرر

(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۴۹)

من که هر شب بی‌خیالت دیده را در خون کشم　　حاش لله بار عشق دیگران را چون کشم

(همان: ۲۵۴)

کلیهٔ صامت‌هایی که در یک واژه نسبت به یک واژهٔ دیگر متفاوت است، در آغاز واژه‌ها اتفاق افتاده و این امر نیز از میزان مخاطب‌فریبی جناس مطرف در غزلیات ظهیر کاسته است.

انوری برخلاف ظهیر، در کاربرد این نوع جناس موفقیت نسبتاً چشمگیری دارد؛ به‌طوری‌که او در ۱۴۸ غزل از کُل غزل‌هایش و به میزان ۴۶/۱۰ درصد استفاده کرده و حدود نیمی از غزل‌های او به این هنر ادبی اختصاص داده شده است. نکتهٔ قابل توجه این است که انوری از ۱۴۸ غزلی که در آن از جناس مطرف بهره برده، در ۸۴ غزل این نوع جناس را در قافیه به کار برده که ۵۶/۷۵ درصد کل جناس‌های مطرف اوست و باعث غنای موسیقی قافیه نیز شده است که در حوزهٔ قافیهٔ بدیعی جای می‌گیرد. این نوع کاربرد چیزی جز ذهن خلاق و قریحهٔ ذاتی او نمی‌تواند باشد:

الحق نه دروغ محتشم یاری　　نازت بکشم که جان آن داری
(انوری، ۱۳۸۹: ۴۸۹)

ای خوبتر ز خوبی نیکوتر از نکویی　　بدخو چرا شدستی آخر مرا نگویی
(همان: ۴۹۸)

باز بار دیگرم در زیر بار غم کشید　　آرزوی لعل شکر بار او تدبیر چیست
(همان: ۴۰۵)

نکتهٔ مهم دیگر اینکه بهترین نوع جناس مطرف، اختلاف در حرف آخر واژه است؛ زیراکه مخاطب به آسانی به این اختلاف نمی‌تواند پی ببرد و در نتیجه ارزش آن بیشتر است. حال اگر بخواهیم این عبارت را دربارهٔ جناس‌های انوری در نظر بگیریم، می‌بینیم که انوری در این راه موفقیتی ندارد؛ چراکه اغلب جناس‌های او اختلاف در صامت آغازین است و خواننده یا شنونده به راحتی می‌تواند آن تفاوت را تشخیص دهد.

از نکات مهم دیگری که باید در غزلیات ظهیر فاریابی و انوری بررسی گردد، بحث جناس در حوزهٔ قافیهٔ بدیعی است. اگر بخواهیم قافیه در غزلیات انوری را از نظر بدیعی بررسی کنیم، خواهیم دید که در غزلیات انوری، جناس نمود چندانی ندارد، مثل اینکه

انوری قصد قافیه‌آرایی نداشته است. انوری از کُل ۳۲۱ غزل در ۸۴ غزل خود از قافیهٔ دارای جناس استفاده کرده که به میزان ۲۶/۱۶ درصد کُل غزل‌های اوست و از این قافیه‌ها فقط یک غزل دارای قافیهٔ جناس تام است و بقیه به صورت جناس زاید و مطرف به کار رفته است:

او خوبتر ز خوبی نیکوتر از نکویی　　بدخو چرا شدستی آخر مرا نگویی
(همان: ۴۹۸)

از تو بریدن صنما روی نیست　　زانکه چو رویت به جهان روی نیست
(همان: ۴۰۶)

دل را به غمت نیاز می‌بینم　　کارت همه کبر و ناز می‌بینیم
(همان: ۴۶۸)

در بررسی غزلیات ظهیر فاریابی از منظر قافیهٔ بدیعی نی به نتایج قابل توجهی دست نمی‌یابیم؛ زیراکه نقش قافیهٔ بدیعی در آن بسیار ضعیف است و نمودی ندارد و از مجموع ۵۸ غزل، تنها در ۱۰ غزل و به میزان ۱۷/۲۴ درصد است. از طرفی تنها عاملی که در قافیهٔ بدیعی آن نقش دارد، عامل «جناس» است. از ۱۰ غزلی که قافیهٔ آن دارای جناس است، ۳ قافیه به صورت جناس‌زاید، ۱ قافیه به صورت جناس تام و ۶ قافیه به شکل جناس مطرف به کار رفته است که برای هریک مثال‌هایی آورده می‌شود:

بی‌شمع رخت شمع فلک تاب ندارد　　بی‌رنگ لبت زادهٔ کان آب ندارد
(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۴۵)

لب لعلت خط تر می‌نویسد　　از این‌مقله خوش‌تر می‌نویسد
(همان: ۲۴۷)

یار می خوارهٔ من دی قدح باده به دست　　با حریفان خرابات برون آمد مست
(همان: ۲۴۳)

۳-۱-۲. واج آرایی

از دیگر انواع تکرارهای نامرئی اشعار ظهیر فاریابی و انوری ابیوردی که نمود بسیار چشمگیری دارد و برای این دو شاعر از اهمیّت بسیار والایی برخوردار بوده، هنر «واج آرایی» است. واج آرایی نیز یکی از انواع تکرار است که نقش بسیار مهمی را می‌تواند در ایجاد موسیقی شعر ایفا کند. در تعریف واج آرایی آمده است: «آرایش موزیکی سخن از راه تکرار بجا و هنرمندانهٔ یک یا چند واج» (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۲). شمیسا، معادل واج آرایی را در بدیع سنّتی این‌گونه بیان می‌کند: «همحروفی، یعنی تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله و همصدایی، به معنی تکرار یا توضیح مصوت در کلمات» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۸ ـ ۵۷). کاردگر، توضیحات کاملی را دربارهٔ واج آرایی ذکرکرده است: «تکرار حروف در سخن، بیت یا جمله‌ای توزیع نامیده می‌شود. فلسفه زیبایی این صنعت، تقویت موسیقی کلام و تداعی‌معانی است. بنابراین هر چه توجه به این دو عامل در این صنعت بیشتر باشد، ارزش آن افزون‌تر است. آنچه در هم‌آوایی برجسته است، نسبتی است که بین اندیشهٔ اصلی بیت یا جمله و حرف مکرر وجود دارد. گویی هم‌آوایی علاوه بر ایجاد موسیقی در القای معانی خاص و تأکید بر آن معنا نیز نقش عمده‌ای دارد» (کاردگر، ۱۳۹۶: ۳۲۳ ـ۳۲۲). می‌توان واژهٔ «هم‌آوایی» را نامی زیبنده برای واج آرایی دانست؛ چون هم‌آوا بودن و هم‌صدا شدن یک صامت یا مصوت خاص می‌تواند موسیقی دلنشین و معنی خاصی را به ذهن القا نماید و مثل این است که فریاد شاعر را در بیان مطلبی خاص و قابل تأکید به گوش مخاطب می‌رساند.

مهم‌ترین مشخصهٔ غزلیات ظهیر در حوزهٔ موسیقی درونی، بحث هنر واج آرایی است؛ به‌طوری‌که از کُل ۵۸ غزل ظهیر، ۵۲ غزل دارای این هنر ادبی است که ۸۹/۶۵ درصد کل غزل‌های او را دربرمی‌گیرد. این آمار بسیار خیره‌کننده و تعیین‌کننده در موسیقی شعر اوست. می‌دانیم که صامت‌ها و مصوت‌ها نقش اساسی در ایجاد موسیقی شعر دارند؛ به‌طوری‌که اگر شاعر بتواند به زیبایی بین آن‌ها هماهنگی ایجاد نماید، توانسته بر غنای موسیقایی کلام خود بیفزاید و حتی به توسط آن‌ها بر معنا و مفهوم سخن خود نیز

تأکید کند. در بین مصوت‌ها، ظهیر بیشترین بهره را از مصوت «آ» برده است؛ مصوتی که به دلیل ازدیاد امتداد آوایی نقش مؤثری در موسیقی کلام دارد. به عنوان مثال در بیت زیر، ظهیر به خوبی از این مصوت استفاده کرده‌است:

باز بر جانم فراقت پادشاهی می‌کند وآنچه با کس، کس نکرده‌ست از تباهی می‌کند

(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۴۹)

ظهیر در این بیت به زیبایی ۷ بار از مصوت «آ» استفاده کرده که کاملاً با مفهوم غم و ناله تطبیق دارد؛ به طوری‌که «های‌های» نالهٔ شاعر به ذهن القا می‌شود. حتی به نوعی «گلایه و شکایت و استغاثه شاعر» را نیز تداعی می‌کند و همین تداعیِ ذهنی مخاطب است که او را به نهایت ذوق و شیفتگی می‌کشاند.

از صامت‌هایی که ظهیر در غزل خود بیشتر بهره برده، می‌توان به صامت‌های «ش»، «س» ، «ن» ، «گ» و به تناوب از صامت‌های «ر»، «ز»، «ب» و... اشاره کرد که از نوع صامت‌های پُرکاربرد و نرم و دلنشین شعر فارسی هستند که این امر، لطافت غزل‌های او را به خوبی نشان می‌دهد:

شکستم توبه را از بس شکن در زلف او دیدم دل زاهد شکست از من، چه بشکن بشکن است امشب

(همان: ۲۴۱)

در مثال بالا، اوج استفاده از هنر واج آرایی، شاعر را وادار نموده تا از هنر «ایهام» در ترکیب (بشکن بشکن) در القای معانی جدید در ذهن مخاطب و درگیری ذهنی او بهره ببرد.

صدمه‌های عشق را کی بوالهوس دارد قبول؟ کی شناسد طفل قدر سیلی استاد را

(همان: ۲۴۰)

گلشن از نازکی افگار گردد گر از شبنم کند آویزهٔ گوش

(همان: ۲۵۱)

انوری از کُل ۳۲۱ غزل خود، در ۲۸۰ غزل (۸۷/۲۲ درصد) از هنر واج آرایی استفاده کرده است. هنری که می‌توان آن را جزء تکرار نامرئی محسوب کرد؛ زیرا این هنر بدیعی

بر اساس میزان تکرار صامت و مصوت‌ها، چه در طول مصراع، چه درآغاز واژه یا پایان واژه باشد، شکل می‌گیرد. انوری به خوبی توانسته از این هنر استفاده کند و بر تقویت موسیقی کلام خود بیفزاید. از بین تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها، انوری از مصوت «آ» بیشترین بهره را برده است. می‌دانیم که غنای موسیقی این مصوت، نسبت به مصوت‌های دیگر بسیار بیشتر و دلنشین‌تر است. در بیت زیر، انوری به زیبایی و هنرمندی خاصی از این مصوت در جهت تکمیل موسیقی شعر خود استفاده‌کرده است:

چنانک از ما جدایی ماه رویا زهرچ آن جز وفا باید جدا باش

(انوری، ۱۳۸۹: ۴۵۰)

اگر با دقت به بیت بالا بنگریم، درمی‌یابیم که انوری ۱۰ بار از این مصوت در جهت زیبایی کلام خود استفاده‌کرده است. مثل این است که شاعر از درد و فراق و جدایی ناله و شیون سر داده و مخاطب خود را با فریادی جانسوز برای کمک فرا خوانده و گوشزد کرده و تأکید می‌کند تا سخن او را بشنود.

البته انوری در حوزهٔ صامت نیز بیشتر از صامت‌های «ن، س، ش، م و ب» در شعر خود بهره برده است که نشان‌دهندهٔ خوش‌آهنگی و دلنشینی شعر اوست و در آن از صامت‌های خشن و خشک و بی‌روح استفاده نشده است که همین عامل بیانگر خوش‌نوایی شعر اوست:

عشق تو بی‌روی تو درد دلیست مشکل عشق تو مشکل مشکلیست

(همان: ۴۰۷)

انوری آن قدر زیبا در بیت بالا از صامت «ش» بهره برده که نه‌تنها مشکل عشق را پیش‌کشیده، بلکه طوری این صامت را به کار برده که خوانش شعر را برای مخاطب خود بسیار مشکل‌کرده است؛ یعنی این صامت به‌خصوص در مصراع دوم «مشکلِ عشق» را برای خواننده یا شنونده به‌خوبی به تصویر می‌کشد. اوج هنر او در این است (با آگاهی کامل از تداعی ذهنی و ایجاد موسیقی کلام) که هنگام خوانش، غنچه شدن لب‌ها را نشان می‌دهد. انوری از این‌گونه رندی‌ها و ظرافت‌ها در شعر خود غافل نبوده است.

دلم در عشق تو خون شد خروش من به گردون شد امید من دگرگون شد، دریغا روزگار من
(همان: ۴۷۴)

صامت «ن» به‌خوبی بر مفهوم و معنای شعر تأکید می‌کند و همچنین سختی‌هایی که او در این راه متحمل شده است:

آن کیست که او را چو کف پای تو روییست وان کیست که او را به کف از دست تو مالیست
(همان: ۴۰۷)

۳-۲. تکرارهای مرئی در اشعار ظهیر و انوری

تکرارهای مرئی در غزلیات ظهیر فاریابی و انوری، شامل تکرار واژه در طول یک بیت، تکرار یک یا چند واژه به صورت پراکنده در طول چند بیت، تکرار منظم یک یا چند واژه در ابتدای ابیات، رد العجز علی الصدر، رد الصدر علی العجز و طرد و عکس است. تکرار واژه‌ها حجم زیادی از این نوع تکرار را در برمی‌گیرد. تکرار واژه که در کتب بدیع با عنوان تکرار یا مکرر از آن یاد شده، در حقیقت نوعی واژه‌آرایی است که اگر هنرمندانه و بجا به‌کار رود، نغمه، نوا و زیبایی ویژه‌ای را به سخن خواهد داد و کلام را با نوعی تکیه و تأکید همراه می‌سازد. با این توضیحات اکنون انواع تکرارهای مرئی به‌کار رفته در غزلیات ظهیر و انوری را بررسی و تحلیل می‌کنیم:

۳-۲-۱. تکرار

تکرار هر چند از خانواده جناس نیست ولی به لحاظ نقش موسیقائی می‌تواند همان وظیفه را عهده‌دار شود و آن موردی است که کلمه‌ای به یک معنی دوبار در شعر بیاید (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۰۵). البته باید توجه داشت که هر تکرار کلمه‌ای نمی‌تواند باعث موسیقایی شدن شعر شود، حتی می‌تواند آن را نیز به ابتذال بکشاند؛ اگر تکرار به موقع و بجا از سوی شاعر و با در نظر گرفتن موقعیت مخاطب و نوع مفهوم شعر به‌کار رود، می‌تواند در القای موسیقی نقش‌آفرین شود.

هنر «تکرار» در شعر انوری به میزان ۶۷/۹۱ درصد کُل غزل‌های اوست. این هنر در ۲۱۸ غزل انوری و به اشکال مختلف خود را نشان داده است. بسامد انواع تکرار در اشعار

انوری، به‌حدی است که می‌توان تکرار را از جمله مشخصه‌های بارز سبکی اشعار او به‌شمار آورد و گفت که اگر به کُل اشعار او نگاه‌کنیم در واقع انوری، «استاد بلامنازع تکرار» است. جلوه‌های تکرار در اشعار انوری متنوع و گسترده است و از حد تکرار واژه‌ها فراتر می‌رود. وجود انواع تکرار در اشعار انوری، مانند تکرار یک یا چند واژه به‌صورت پراکنده در طول غزل، تکرار منظم یک واژه در ابتدای ابیات و گاه تکرار یک مصراع که موجب رد المطلع نیز شده، از زیبایی‌های کار انوری است که نه‌تنها در غنای موسیقی درونی بلکه در ایجاد نوعی وحدت در محور عمودی اشعار نیز کمک کرده است. می‌توان ادعا کردکه این هنر انوری برگرفته از ذوق سلیم و طبع هنرمندانهٔ اوست که به غنای معنایی اشعار او نیز انجامیده است. بیشترین واژه‌هایی که انوری از آن‌ها در غزل خود استفاده کرده و تکرار نموده، واژه‌هایی همچون: «دل، عشق، جان، زلف، بلا، غم و هجران» است که البته کاملاً با معنا و مفهوم غزل تطابق معنایی دارد؛ زیرا که غزل، زبانِ عشق است و آنچه در عشق مطرح است، همان‌هایی است که انوری با استادی و تبحر خاصی از آن‌ها بهره برده و بر زیبایی و خوش‌آهنگی کلام خود بسیار افزوده است که به برخی از این تکرارها اشاره می‌شود:

تکرار لفظ در طول ابیات

بتی دارم که یک ساعت مرا بی‌غم بنگذارد　　غمی کز وی دلم بیند فتوح عمر پندارد
نصیحت گو مرا گوید که برکن دل ز عشق او　　نمی‌داند که عشق او رگش با جان من دارد
دلم چون آبله دارد دگر عشق فدا بر کف　　مگر از جان به سیر آمد دلم کش باز می‌خارد
(انوری، ۱۳۸۹: ۴۱۷)

در اشعار بالا، شاعر با تکرار واژه‌هایی همچون «عشق» و «غم» توانسته معنا و مفهوم شعر خود و از طرفی مفهوم واقعی «غزل» را آگاهانه به مخاطب القا کند.

تکرار لفظ در ابتدای ابیات

بیا که با سر زلف تو کارها دارم　　ز عشق روی تو در سر خمارها دارم
بیا که چون تو بیایی به وقت دیدن تو　　ز دیدگان قدمت را نثارها دارم

بیا که بی‌رخ گلرنگ و زلف گل بویت شکسته در دل و در دیده خارها دارم
بیا که در پس زانو ز چند روز فراق هزار ساله فزون انتظارها دارم
(همان: ۱۹۸)

در این اشعار، انوری به‌خوبی تکیه و تأکید بر کلام خود دارد و مخاطب را متوجه این تأکید می‌نماید و از او می‌خواهد که با او هماهنگ و دمساز باشد؛ از طرفی موسیقی خاصی را با تکرار واژهٔ «بیا» با دعوت مخاطب به تفکر و تأمل به ذهن القا می‌کند.

تکرار لفظ در یک بیت

گفتم که دل ستانم ناگاه دل سپردم بر طمع دلستانی ماندم به دل‌سپاری
(همان: ۴۸۹)

در مثال‌های بالا به‌خوبی می‌توان مهارت و استادی بی‌مانند انوری را در تکرار واژه‌ها مشاهده‌کرد؛ چون که توانسته بر معنا و مفهوم شعر خود تأکید بورزد و حتی با تکرار یک واژه، ترکیب‌های بسیار زیبایی را (مثال آخر) خلق‌کند. اگر بگوییم انوری بسیار خلاقانه و ماهرانه از تکرار در غزل خود بهره‌گرفته است، سخنی گزاف و بیهوده نگفته‌ایم.

ظهیرالدین فاریابی نیز به تناسب غزلیات خود، به زیبایی از هنر «تکرار» استفاده کرده است. در غزلیات او انواع و اقسام تکرار، از تکرار در طول ابیات، تکرار در طول مصراع‌ها و یا تکرار از نوع واژه‌ها در کنار هم، استفاده شده که استادیِ ظهیر را درآوردن تکرار نشان می‌دهد. «تکرار» ۶۷/۲۴ درصد کُل غزل‌های او را (۳۹ غزل) در برگرفته است و نشان از این دارد که ظهیر اهمیّت خاصی را برای تکرار که توانسته از طریق آن بر مفهوم کلام خود تأکید کند، قائل است. با این وجود، این امر توانسته بر محور عمودی غزل‌های او تأثیر فراوانی داشته باشد. این عامل، نه‌تنها در آرایش موسیقایی کلام و سخن او تأثیرگذار بوده، بلکه در آرایش معنایی سخن هم تأثیر فراوانی داشته است:

تکرار در طول ابیات

مرا چندانکه می‌خواهی وفا هست از این معنی بگو یک جو تو را هست؟
چه گویم رازِ دل، گویی که جان کن کنون هم ار بپرسم این وفا هست؟

سلامم را جوابی نیست از تو بگو در هیچ مذهب این روا هست؟
به غم گفتی برو خون کن دلش را ز غم واپرس تا خود دل کجا هست
چه گویم وصل، گویی وقت آن نیست به غم قانع شدم اینت رضا هست؟

(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۴۲)

در ابیات بالا، شاعر به زیبایی معنا و مفهوم شعر خود را با تکرار واژه‌هایی همچون «وفا» و «غم» بیان‌کرده و بر شعر عاشقانه خود صحه گذاشته است. از طرفی اگر با دقت به غزل توجه شود، درمی‌یابیم که ظهیر از مصدر «گفتن» به‌زیبایی توانسته به تناسب مفهوم کلام خود، از شکل‌های مختلف آن در طول غزل استفاده کند.

تکرار هجای آخر هر واژه

ای ز خودبینی به چشمت مردم غمخوار خوار در پی آزار ما بس گشته با اغیار یار
مرهم لطفت درآرد در تن مجروح روح میکند تیر عتابت بر دل افگار کار
می‌دمد جامِ غمت اندر دل منصور صور می‌زند عشقت به حق گویان با مقدار دار
کی دهد چشم تو با هر مست نافرجام جام؟ غیر هشیاران ندارد کس در آن دربار بار
مرغزار عشق را صد مرغ زار اندر صفیر وز غم تو بلبلان را ناله در گلزار زار
کفر عشقت می‌برد از بوریا بویِ ریا تندی جوشت فروزد در دل زنار نار
گر چه حسنش برده شب‌ها از دل مهتاب تاب می‌کند روز ظهیر آن زلف کج رفتار تار

(همان: ۲۴۹)

این غزل، استادی و مهارت ظهیر را در به‌کارگیری از هنر تکرار نشان داده است؛ به طوری‌که شاعر را واداشته تا به خلق آرایهٔ «جناس مزدوج» که دو کلمهٔ متجانس پشت سر هم و اغلب در آخر بیت یا در آخر سجع نثر می‌آیند و گاه ممکن است یکی از آن دو رکن، حرفی یا حروفی بیش از دیگری داشته باشد (انوشه، ۱۳۸۱: ۴۷۰)، دست یازد. ظهیر از هر دری وارد می‌شود تا کلام خود را آهنگین‌کند و بر میزان غنای موسیقی سخن خود بیفزاید و از طرفی به زیبایی توانسته با تکرار هر هجا از هر واژه، واژه‌ای جدید با معنایی تازه خلق نماید که در نوع خود بی‌نظیر است.

تکرار واژه، پشت سر هم

نیم شب مرغی بیامد در میان گـل نشسـت بانگ می‌زد عاشقان را صد هزار و صـد هـزار

(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۵۰)

تکرار واژه در طول یک بیت

سگ قصاب توأم خورده ز خونم جگـری چون جگر می‌خورم از من جگری بـاز مگیـر

(همان: ۲۵۰)

در بیت بالا، ظهیر توانسته با تکرار یک واژهٔ «جگر»، در موسیقی معنوی و بـا آگـاهی کامل در ایجاد آرایهٔ «ایهام» و معناآفرینی کلام شعر نیز تأثیرگذار باشد.

می‌توان ادعاکرد، حتی ظهیر فاریابی در امر تکرار از انوری هم سـرآمدتر و موفـق‌تـر بوده است؛ زیرا هرجا که توانسته، معانی جدیدی را کشف‌کرده است؛ اما در این که هر دو از این هنر با استادی و مهارت کافی استفاده‌کرده‌اند، شکی وجود ندارد.

۳-۲-۲. رد العجز علی الصدر

این هنر عبارت از آن است که لفظی که در اول بیت و جملهٔ نثر آمده است، همـان را بعینه یا کلمهٔ شبیه متجانس آن را، در آخر بیت و جمله نثـر بـاز آرنـد (همـایی، ۱۳۷۶: ۶۷). علی‌رغم خلق آرایهٔ « جناس مزدوج » بزند؛ شفیعی‌کدکنی کـه ایـن هنـر را جـزء موسـیقی معنوی ذکر کرده است (۱۳۷۶: ۳۱۲)، اغلب بدیعیان این هنر را جزء موسـیقی درونـی بیـان کرده‌اند؛ زیرا این هنر زیر مجموعـهٔ هنـر تکـرار اسـت. هرچنـد کـه نبایـد از ویژگـی «معنـا آفرینی» این هنر نیز غافل باشیم. شاید به دلیل همین ویژگی بارز اسـت کـه شـفیعی‌کـدکنی این هنر را جزء موسیقی معنوی می‌داند.

انوری در ۱۴۸ غزل و به میزان ۴۶/۱۰ درصد از این هنر بهره‌گرفته است که نسبت بـه میزان کُل غزل، آمار قابل قبولی دارد؛ یعنـی حـدود نیمـی از غـزل‌هـای انـوری را بـه خـود اختصاص می‌دهد. این صنعت همراه با تکرار است و می‌تواند با تکرار یـک واژه بـر معنـا و مفهوم سخن تأکید کند و آن را برجسته نماید تا خواننده یـا شـنونده از آن التـذاذی کسـب نماید؛ زیرا مخاطب باید رابطهٔ آغاز و پایان بیت را کشف کند:

دل عـــالم نمـــی‌دانـــم یقـــین دان از آن افتـــــــادەام در عـــــــالم دل
(انوری، ۱۳۸۹: ۴۵۲)

در این بیت انوری با رندی خاص و با آفرینش هنر طرد و عکس، تصـدیری جالـب و زیبا خلق کرده و مفهومی جدید برای مخاطب بـه‌وجـود آورده اسـت؛ چراکـه وی توانسـته هنری خلاق را ایجاد نماید، اما آنچه این هنر ادبی را لذت بخش نموده، تکرار بجا و زیبایی است که شاعر به تناسب مفهوم کلام از آن استفاده می‌کند:

او بـود غمگسـار مـن انـدر همـه جهـان او رفت و نیست جـز غـم او غمگسـار مـن
(همان: ۴۷۵)

ظهیر نیز در ۱۹ غزل خود و به میزان ۳۲/۷۵ درصد از ایـن هنـر بهـره بـرده اسـت کـه می‌تواند آمار قابل قبولی برای او به حسـاب آیـد. از اسـتادی‌هـای شـاعر ایـن اسـت کـه در هنگام استفاده از این صنعت، هنر «جناس تام» را نیز می‌آفریند:

سری دارم به پای تو که بادا آن فـدای تـو سرم را گر جدا سازی که من با تـو سـری دارم
(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۵۳)

به آهو نسبت چشمش چو کردم چین به ابرو زد که چشم شیرگیـر مـا نـدارد هـیچ آهـویی
(همان: ۲۵۶)

شاعر در ابیات بالا، با تکرار واژه‌های «سری» و «آهو» نه‌تنها در ایجـاد هنـر «رد العجـز علی الصدر» کوشیده است، بلکه توانسته هنر «جناس تام» را نیز به‌خوبی به‌کار بندد و معنـا و مفهوم جدیدی را بیافریند. یادآور شدیم که ویژگی بارز جناس تام «تقویت موسـیقی کـلام و معناآفرینی» است؛ پس ظهیر عامدانـه و آگاهانـه در کـاربرد آن عمـل کـرده تـا مفهـومی جدید خلق کند. گاه نیز با استفاده از این هنـر، در خلـق هنـر «واج‌آرایـی» نیـز نقـش داشـته است؛ مانند بیت زیر که با بهره‌گیری از صامت «ن» تأکیدی نیز بر واژۀ «ناله» نیز دارد:

گر چه گردونم بگردانی به سرگرد جهـان حاش لله کز جفایت ناله بر گـردون کشـم
(همان: ۲۵۳)

نتیجه این‌که هر گاه انوری و ظهیر از این هنر بهره گرفته‌اند، کاملاً آگاهانه و از سر ذوق و بر اساس معنا آفرینی بوده و فقط هدفشان آرایش لفظی کلام نبوده است؛ هرچند که در کمال رندی و ظرافت در آفرینش هنر «تکرار در تکرار» نیز سهم به‌سزایی داشته‌اند.

۳-۲-۳. رد الصدر علی العجز

رد الصدر علی العجز زمانی اتفاق می‌افتد که کلمه‌ای که در آخر بیت آمده، در اول بیت بعد تکرار شده باشد (همایی، ۱۳۷۶: ۷۰). آنچه در این هنر و هنر قبل حائز اهمیّت است، این است که شاعر با تکرار یک واژه بر معنا و مفهوم کلام و سخن خویش تأکید می‌ورزد تا مخاطب را به نوعی اقناع کند.

انوری در ۲۵ غزل خود که به میزان ۷/۷۸ درصد است، از این هنر استفاده‌کرده است. این امر نشان‌دهندهٔ این است که او در این هنر توفیقی ندارد اما هرجا که بهره برده، بسیار بجا و مناسب فحوای کلام از آن استفاده‌کرده است:

در سر زلف تو جز حلقه و چین خاصیتی است که همی جان و تن و دین و دلم آن ببرد
خود دل از زلف تو دشوار توان داشت نگاه که همی زلف تو از راه دل آسان ببرد

(انوری، ۱۳۸۹: ۴۱۷)

اما زیبایی و مهارت انوری در ابیات زیر جلوه‌گر شده است:

کرا در شهر برگویم غم دل که آید در دو عالم محرم دل
دلی دارم همیشه همدم غم غمی دارم همیشه همدم دل
دل عالم نمی‌دانم یقین دان از آن افتاده‌ام در عالم دل
دلی و صد هزاران آه خونین ز حد بگذشت الحق ماتم دل

(همان: ۴۵۲)

با دقت در این ابیات، متوجه می‌شویم که انوری در کنار صناعات دیگری همچون طرد و عکس، تکرار و رد العجز علی الصدر، بسیار ماهرانه و در کمال شگفتی از هنر رد الصدر علی العجز استفاده‌کرده است؛ به طوری‌که بر غنای موسیقی قافیه و ردیف نیز

افزوده است. اگر انوری را «سلطان شاعران» در هنر تکرارِ زمان خود بدانیم، سخنی به‌گزاف نگفته‌ایم.

اما ظهیر از هنر رد الصدر علی العجز، تنها در ۱ غزل و آن هم به میزان ۱/۷۲ درصد کل غزل‌هایش استفاده کرده است که نشان می‌دهد در این زمینه هیچ‌گونه موفقیتی ندارد:

«خراج چین خمِ زلفت ز مشک ناب گرفت رخ تو آینه از دست آفتاب گرفت
گر آفتاب نه‌ای، از چه ای کمان ابرو؟ تو چون سوار شدی ماه نو رکاب گرفت
(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۴۱)

۳-۲-٤. موازنه (مماثله) و ترصیع

موازنه آن است که سجع متوازن نه تنها در آخر دو قرینه، بلکه در تمام یا غالب کلمات دو قرینه نیز وجود داشته باشد (کاردگر، ۱۳۹۶: ۹۶). ترصیع نیز گسترش سجع متوازی در کل یا اغلب کلمات دو قرینه است (همان: ۹۴). آنچه قابل تأمل و بررسی است، تعاریفی است که در اغلب کتب بدیعی آمده است و در تعاریف بالا ذکر شد؛ روشن است که بدیعیان در تعریف هر دو آرایه، مبنا را بر تکرار سجع قرار داده‌اند و از طرفی سجع را «استعمال قافیه در نثر می‌دانند که موجب نزدیکی نثر به شعر می‌شود» (همان: ۳۱۷). پس در نگاه نخست یافتن دو آرایهٔ بالا در شعر کاری بیهوده به نظر می‌رسد که نشان دهندهٔ پریشانی و مشوش بودن تعاریف و به نوعی صرفاً ازدیاد و ساخت آرایه از سوی بدیعیان بوده است؛ اما با توجه به این که بزرگان ادب فارسی از هر دو صنعت در بحث موسیقی درونی نام برده‌اند، از هر دو آرایه در این مقاله استفاده کردیم.

از جمله صنایع هنری دیگری که انوری در غزلیات خود از آنها بهره برده، موازنه و ترصیع است. انوری از کُل غزل‌هایش در ۴۳ غزل از صنعت موازنه استفاده‌کرده که ۱۳/۳۹ درصد کُل غزل‌هایش را شامل می‌شود. درحالی‌که فقط در ۱۲ غزل از صنعت ترصیع استفاده کرده که ۳/۷۳ درصد غزل‌های اوست. اگر بخواهیم مجموع هر دو را در نظر بگیریم، انوری در مجموع در ۵۷ غزل از این دو صنعت استفاده کرده که به میزان ۱۷/۷۵ درصد غزل‌های اوست و با توجه به این‌که این دو هنر می‌توانند نقش بسیار مهمی در موسیقی شعر ایفا کنند، انوری در این راه موفقیت چشمگیری ندارد؛ هرچند که به نظر

می‌رسد، نمی‌توان در این راه به انوری خرده گرفت، زیرا می‌دانیم که بهتر است این دو صنعت را که از فروعات سجع هستند، در نثر جستجو کنیم نه در شعر. نکتهٔ دیگر این است که غنای موسیقایی ترصیع از موازنه بسیار بیشتر است، برای این که تکرار در این صنعت به‌وضوح قابل مشاهده است، اما متأسفانه انوری در غزلیاتش از این صنعت بهرهٔ چندانی نبرده و نتوانسته بر تکمیل موسیقی سخن خود بیفزاید؛ هر چند هر جا هم که به کار برده از تصنع و تکلف به دور بوده است.

موازنه

ای در خجالت رخ و زلف تو روز و شب وی در حمایت لب و چشم تو شهد و سم
(انوری، ۱۳۸۹: ۴۵۵)

ای یار ناموافق رنجیست بی‌نهایت وی بخت نامساعد کاریست آسمانی
(همان: ۴۹۲)

ترصیع

برنجم از تو رنجم را شفا باش بدردم از تو دردم را دوا کن
(همان: ۴۷۳)

اما ظهیر از ترصیع هیچ‌گونه بهره‌ای نبرده است و فقط از موازنه در یک غزل و به میزان ۱/۷۲ درصد استفاده کرده است که اصلاً چشمگیر نیست:

بی‌شمع رخت شمع فلک تاب ندارد بی‌رنگ لبت زادهٔ کان آب ندارد
(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۴۵)

۳-۲-۵. طرد و عکس

طرد و عکس جابه‌جایی کلمه‌های جمله یا بیت است که به ناچار با تکرار کلمه همراه است (کاردگر، ۱۳۹۶: ۳۱۶).

ظهیر طرد و عکس را در ۱ غزل به کار برده که به میزان ۱/۷۲ درصد کُل غزل‌های اوست و البته آن هم در حد جابه‌جا نمودن چند واژه:

من با غم و هم غم به من از روز ازل بود شادم که ندیدم همی فرقت غم را
(ظهیرالدین فاریابی، ۱۳۸۸: ۲۳۹)

اگر به بیت دقت شود، می‌بینیم که طرد و عکس، در نوع بسیار ضعیف خود به‌کار رفته است. ظهیر در این نوع هنر بدیعی هیچ‌گونه هنری از خود بروز نداده است.

انوری نیز از ۳۲۱ غزل تنها در ۱۱ غزل خود از این هنر استفاده‌کرده که به میزان ۳/۴۲ درصد غزل‌هایش است و متأسفانه هیچ‌گونه توفیق چشمگیری از نظر آماری در این هنر ادبی ندارد، اما هرجا از این هنر استفاده‌کرده، توانسته استادی و مهارت خود را به رخ مخاطب بکشاند:

دلـــی دارم همیشـــه همـــدم غـــم　　غمـــی دارم همیشـــه همـــدم دل

(انوری، ۱۳۸۹: ۴۵۲)

مـرا جـای صـبر اسـت و دانـم کـه دانـی　　تـرا جـای شکرسـت و دانـی کـه دانـم

(همان: ۴۶۵)

ویژگی مهم طرد و عکس این است که مخاطب را با تأمل و درنگی معنادار و با یک مفهوم خارج از روال عادی و منطقی مواجه می‌نماید تا خواننده و شنونده از آن لذت ببرند. می‌توان گفت که انوری در همین چند غزل، به خوبی توانسته این مفاهیم را القا نماید.

نتیجه

در این پژوهش دریافتیم که در بخش تکرارهای نامرئی، ظهیر فاریابی در بخش جناس‌تام و زاید به دلیل خلق معانی تازه، تقویت موسیقی کلام و ایجاد لذت هنری در مخاطب از انوری موفق‌تر عمل‌کرده، هر چند هر دو شاعر در شعرشان از جناس ناقص بهره‌ای نبرده‌اند. در بخش جناس زاید در غزلیات ظهیر، افزایش صامت‌ها بیشتر در آغاز واژه‌ها اتفاق افتاده، اما در غزلیات انوری بیشتر در میان واژه‌ها رخ داده است و از همین روی، ویژگی مخاطب‌فریبی در غزلیات انوری بیشتر نمود دارد. در بخش جناس مطرف، کلیهٔ صامت‌هایی که در یک واژه نسبت به یک واژهٔ دیگر متفاوت است، در آغاز واژه‌ها اتفاق افتاده که این امر نیز از میزان مخاطب‌فریبی جناس مطرف در غزلیات ظهیر کاسته است. انوری نیز در این راه موفقیتی ندارد، زیراکه اغلب جناس‌های او اختلاف در صامت آغازین است و خواننده یا شنونده به راحتی می‌تواند تفاوت را تشخیص دهد. اگر بخواهیم قافیه در غزلیات انوری را از نظر بدیعی مورد بررسی قرار دهیم، خواهیم دید که در غزلیات انوری، جناس نمود چندانی ندارد، مثل این‌که انوری قصد قافیه‌آرایی نداشته است. نقش قافیهٔ بدیعی در غزلیات ظهیر نیز بسیار ضعیف است و نمودی ندارد. مهم‌ترین مشخصهٔ غزلیات ظهیر در حوزهٔ موسیقی درونی، بحث هنر «واج‌آرایی» است، که هر دو شاعر در این زمینه موفق عمل کرده‌اند. انوری و ظهیر در واج‌آرایی بیشترین بهره را از مصوت بلند «آ» برده‌اند؛ همچنین هر دو از صامت‌های نرم و پرکاربرد و دلنشین مثل «ن، س، ش، م و ب» استفاده‌کرده‌اند که نشانهٔ لطافت غزل‌های آنان است.

در بخش تکرارهای مرئی، انوری از لحاظ آماری کاملاً نسبت به ظهیر موفق‌تر عمل‌کرده است. هر چند که ظهیر در بخش تکرار و رد العجز علی الصدر پابه‌پای انوری حرکت می‌کند. در بخش تکرار، می‌توان گفت که این هنر ادبی جزء مشخصه‌های سبکی غزلیات هر دو شاعر به حساب می‌آید؛ به طوری‌که انواع آن از جمله تکرار در طول مصراع، تکرار در آغاز مصراع و... را می‌توان مشاهده کرد. در بخش تکرار، هر دو شاعر

از واژه‌های مربوط به مفهوم غزل همچون: غم، هجران، عشق، خون و... استفاده کرده‌اند. انوری و به‌خصوص ظهیر به کمک این هنر ادبی در معناآفرینی و خلق معانی جدید تبحر خاصی دارند. در هنر رد العجز علی الصدر، انوری بیش از ظهیر از این صنعت ادبی استفاده کرده است، اما هر دو در خلق معانی تازه و ایجاد هنرهای لفظی دیگر توسط این هنر ادبی، مهارت خاصی دارند؛ به‌خصوص ظهیر که رندانه در آفرینش جناس تام تبحر خاصی دارد. در هنر رد الصدر علی العجز هیچ یک از لحاظ آماری موفقیتی ندارند.

منابع و مآخذ

انوری، اوحدالدین محمّد.(۱۳۸۹). **دیوان**. تصحیح پرویز بابایی. چاپ اول. تهران: نگاه.

انوشه، حسن.(۱۳۸۱). **دانشنامه ادب فارسی**. چاپ دوم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ.

جمالی، شهروز.(۱۳۸۳). «تکرار، اساس موسیقی شعر». **کیهان فرهنگی**. شمارهٔ ۲۱۶. صص: ۶۶ـ۵۱.

راستگو، سیدمحمّد.(۱۳۸۲). **هنر سخن آرایی**. چاپ اول. تهران: سمت.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا.(۱۳۷۶). **موسیقی شعر**. چاپ پنجم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس.(۱۳۸۶). **سیر غزل در شعر فارسی** چاپ هفتم. تهران: علم.

ـــــــــــــ .(۱۳۷۴). **نگاهی تازه به بدیع**. چاپ هفتم. تهران: فردوس.

ظهیرالدین فاریابی.(۱۳۸۸). **دیوان**. تصحیح سیدمحسن آثارجوی. چاپ اول. تهران: سنایی.

کاردگر، یحیی.(۱۳۹۶). **فن بدیع در زبان فارسی**. چاپ اول. تهران: صدای معاصر.

متحدین، ژاله.(۱۳۵۴). «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن». **مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی**. سال یازدهم. شمارهٔ سوم. صص: ۵۶ ـ ۵۱.

همایی، جلال‌الدین.(۱۳۷۶). **فنون بلاغت و صناعات ادبی.** چاپ سیزدهم. تهران: هما.

References

Anooshe, H. (2002). Daneshname-ye Adab-e Farsi. 2th Edition. Tehran: Sazman-e Chap va Entesharat-e Vezarat-e Farhang.

Anvari, O.M. (2010). Divan. Tashih-e Parviz Babayi. First Edition. Tehran: Negah.

Homayi, J. (1997). Fonoon-e Balaghat va Sana'at-e Adabi. 13th Edition. Tehran: Homa.

Jamali, Sh. (2004). Tekrar, Asas-e Mosighi-ye She'r. Keihan-e Farhangi. Vol. 216. Pp. 51 -66.

Kardgar, Y. (2009). Fan-e Badi' dar Zaban-e Farsi. first Edition. Tehran: Sedaye Mo'aser.

Mottahedin, Zh. (1975). Tekrar, Arzesh-e Soti va Balaghi-ye An. Majalle-ye Daneshkade-ye Adabiyat va 'oloom-e Ensani-ye Daneshgah-e Ferdows. Sale. 11. No. 3. Pp. 51 – 56.

Rastgoo, S.M. (2003). Honar-e Sokhan Arayi. First Edition. Tehran: Samt.

Shafi'i Kadkani, M.R. (1998). Mosighi-ye She'r . 5th Edition. Tehran: Sokhan.

Shamisa, S. (2007). Seir-e Ghazal Dar She'r-e Farsi. 7th Edition. Tehran: 'Elm.

----------. (1995). Negahi Taze Be Badi'. 7th Edition. Tehran: Ferdows.

Zahiroddin Faryabi. (2009). Divan. Tashih-e Seyyed Mohsen Asarjooy. first Edition. Tehran: Sanayi.