

A Study of the types and functions of repetition in *Vis and Rāmin*

Amin Banitalebi*
Masoud Forouzande**

Abstract

Repetition is a fundamental issue in aesthetics of art and plays a very important role in literature and, in particular, in poetry. Repetitions can also exert an influence on aesthetic aspects of a literary work in case of being appropriately applied. On the other hand, from a stylistic point of view, repetition can reflect the author's individual style. In fact, full repetition and partial repetition are two ways to create elegance in speech and also to establish music of rhyme in poetry which are considered to be of fundamental elements in poetry. Therefore, all the verbal tricks and even meter and rhyme are created based on repetition. Repetition is pleasant since repeating something reminds us of that thing again and perceiving this unity pleases us. It is obvious that Fakhr od-Din As'ad recognizes the internal and external music of poetry correctly and applies it widely.

He has applied repetition in various ways to exert more influence and to make the poem more pleasing: on one hand, like other poets in Khorāsānī style, Fakhr od-Din As'ad has applied repetition very gracefully and on the other hand, a large number of these repetitions stem from Pahlavi texts and from the origins of the story in which there were a great deal of redundancy and also various images and sentences. Figures of speech created through balance do not have similar essence, so different types of balance should be considered in different analytical levels. Here, balance has been used in its widest sense i.e. each type of music and meter which can be considered in the level of phonological, lexical and syntactic and is created through verbal repetition. This does not mean that the above-mentioned analytical levels are separated from each other since most of figures of speech should be considered through the elements of more than one level. The occurrence of phonological balance is more than lexical balance and the frequency of lexical balance is higher than that of syntactic balance.

Phonological balance is a kind of verbal balance created through the repetition of all phonemes and enhances the musical aspect of poem. This kind of balance is divided into two qualitative and quantitative parts. Qualitative phonological balance is a kind of phoneme repetition creating alliteration and quantitative phonological balance creates the meter of the poem. Phonemic balance refers to those phonological repetitions which happen in one syllable and is divided into two parts:

1. Assonance: the repetition of one high-frequency consonant in a sentence
2. Consonance: the repetition and distribution of vowels in words.

* M.A. Student of Persian Language and Literature, University of Shahre Kord, Shahre Kord, Iran
aminbanitalebi@yahoo.com

** Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Shahre Kord, Shahre Kord, Iran

Received: 19/07/2015

Accepted: 29/05/2016



One of the figures of speech which can be considered regarding to phonemic balance is alliteration. On the other hand, phonemic balance refers to those parts of phonemic repetitions which are created through collocation of some syllables and, in general, leads to poetry.

Lexical balance is another kind of balance created through a language unit which is larger than syllable. In the other word, lexical balance is not limited to repetition of some syllables in a word rather it can include the repetition of a whole word, a noun or a verb phrase or even a set of words in a sentence. By the way, similarity between two or more repetitive words can be regarded as partial or full. The difference between phonological and lexical balance is related to the point that lexical balance is created through the repetition of two or more words or grammatical elements which are larger than syllable in structure while, phonological balance is created by the repetition of two or more language units which are smaller than word i.e. syllable or phoneme.

Repetition is exerted to the lexical level partially or fully resulting in establishing a set of figures of speech. The repetition of word with partial similarity can be seen in some figure of speech such as different kinds of *saj'*, pun, and also in Leonine verse (*tarsi'*) and counterbalance (*movaazene*). Full similarity includes a grammatical morpheme or larger elements like words, phrases and even sentence. It should be said that, therefore, lexical balance is not only limited to repetition in level of word rather it includes grammatical elements larger than word such as *radif*, *radif alqafyh*, *rad alsadr alala'jz*, *rad al'ajz alalsadr*, homophonic pun, compounded pun etc. It is worth saying that homophonic or compounded puns are a complete similarity between two grammatically different elements so they can be analyzed in this section. Repetition in level of phrase: phrase is a group of words that functions as a single unit and can be regarded as full or partial. Repetition in level of sentence: in Persian, each sentence consist of at least two grammatical elements i.e. verb and subject (*shenaseh*). Here, repetition can also be considered fully or partially.

Syntactic balance: in this section, it should be said that syntactic balance does not necessarily include phonological repetition although, at times, poet may benefit from phonological repetition while creating syntactic balance. Syntactic balance can be created through collocating the elements with similar part of speech or by displacing and replacing the elements of a sentence. Collocating the elements with similar part of speech includes some figures of speech such as *laf-o-nashr*, division (*taqsim*), numbers (*a'dad*), *tansiq os-sefat* etc. In part of speech replacement by displacing the elements of a sentence a new sentence is created which bear a syntactic balance with previous sentence.

The functions of repetition in *Vis* and *Rāmin* are as follow:

Euphoniousness, stating feelings and emotions, inducing meaning, emphasizing on a specific meaning, creating unity between poet and reader, explaining and interpreting the meaning of the poem, developing creativity and fertility of meaning, creating new terms and structures, emphasizing on poet's inner feelings, perpetuating an action or a state, creating various entries in the poems, inducing specific meanings through repetition of morphemes.

Keywords

Vis and Rāmin, phonological repetition, lexical repetition, syntactic repetition, function of repetition

References

-
- Akhlaghi, Akbar (1997). *Structural Analysis of Attar's Manteq-ol-Tair*, Isfahan: Farda.
 - Farshidvard, Khosrow (2005). *Modern General Structure*, 2nd ed., Tehran: Sokhan.
 - Ghavimi, Mehrnoosh (2004). *Sound and Inspiration: An approach to Akhavan Sales's Poetry*, Tehran: Hermes.
 - Hashemian, Leila, & Sharifnia, Fardin (2014). A Study on Phonological Balance in Manouchehr Atashi's Poetry, *Journal of Language and Literature*, 17th year, No. 26, pp. 360-382.
 - Homa' yee, Jalal od-Din (1988). *Techniques of Literary Rhetoric and Figure of Speech*, 4th ed., Tehran: Homa.
 - Jorjani, Abd ol_Qaher (1989). *Reasons of Miracle in Quran*; Mohammad Radmanesh (trans.), Mashhad: Astan Qods Razavi.
 - Karami, Mohammad Hosein, & Hesampour, Sa'eed (2004). Phono-tactics and Repetition in Khaqani's Poetry, *Journal of Persian Language and Literature Research*, No. 3, pp. 137-161.
 - Kazazi, Mir Jalal od-Din (1991). *Persian Language Aesthetics (Meanings)*, 1st ed., Tehran: Markaz.
 - Khalili Jahantiq, Maryam (2001). *Apple of spirit*, 1st ed, Teharan: Sokhan.
 - Mashhadi, Mohammad Amir & Taheri, Zahra (2013). Repetition and Association: Stylistic Characteristic of Khosrow and Shirin Poem, *The Stylistic Quarterly of Persian Poem and Prose (Bahare Adab)*, 6th year, No. 2, pp. 363-381.
 - Meftah, Mohammad (1992). *An analysis on Poetry Discourse (a Convergence Strategy)*, Beirut: Almarkaz.
 - Mostafa, Alipour (1999). *The Structure of the Language of Modern Poetry*, 1st ed., Tehran: Ferdous.
 - Motahedin, Jaleh (1976). Repetition: Its Phonological and Rhetoric Advantage, *The Journal of Mashhad's Literature and Humanities Faculty*, 11th year, No. 3, pp. 483-530.
 - Qobadiani Balkhi, NaserKhosrow (1989). *Poems*, Mojtaba Minovi and Mehdi Mohaghegh (emend.), 3rd ed., Tehran: University of Tehran Publication.
 - Nikoubakht, Naser, & Beyranvandi, Mohammad (2004). Semantics and the Identity of Structure in Nima Youshij's Poetry, *literary Research Quarterly*, No. 5, pp. 131-146.
 - Radfar, Abolqasem (1989). *Rhetorical-Literary Dictionary*, 1st ed., Tehran: Etela'at.
 - Rouhani, Mas'oud (2012). A Study on the Functions of Repetition in Modern Poetry (with Taking into Consideration Sepehri, Shamlou and Forough's Poetry), *Boustan-e Adab Magazine*, 3rd year, No. 2, pp. 146-168.
 - Rouhani, Mas'oud, & Enayati Ghadicalayee, Mohammad (2012). An Aesthetics Analysis on Phonological Structure of Gheisar Aminpour's Poetry, *Persian Language and Literature Quarterly*, 20th year, No. 73, pp. 100-128.
 - Safavi, Kourosh (2005). *A review on Literature from a Linguistic Point of View*, Tehran: Iranian Poets Association.
 - ----- (2011). *From Linguistics to Literature*, vol. 1 & 2 (verse & Poetry), 3rd ed., Tehran: Sureh Mehr.

-
- Sahba, Forough (2005). The Elements of Aesthetics of Poetry, *The Journal of Human Science and Sociology of Shiraz University*, period 22, No. 3, pp. 90-109.
 - Shafi'ee Kadkani, Mohammadreza (2000). *The Music of Poetry*, 6th ed, Tehran: Agah.
 - Shamisa, Sirus (2007). *A New Perspective to Badi'*, 2nd ed., Tehran: Mitra.
 - Vafayee, Abbasali (2009). Repetition of language categories (in Shmais's Poetry), *Persian Language and Literature Quarterly*. No. 39, pp. 42-56.
 - Vahidian Kamyar, Taghi (1990). *Rhythm and Rhyme in Persian Poetry*, Tehran: Academic Publication Center.
 - ----- (2000). *Badi' from a Linguistic Point of View*, 1st ed., Tehran: Doustan.
 - Zarghani, Seyed Mahdi (2004). *The Perspective of Iran's Modern Poetry*, 1st ed., Tehran: Sales.

بررسی انواع تکرار و کارکردهای آن در ویس و رامین

امین بنی طالبی*، مسعود فروزنده**

چکیده

«تکرار» در زیباشناسی هنر از مباحث اساسی است و در ادبیات و به خصوص در شعر نقش بسزا دارد. این فن ادبی در صورت کاربرد مناسب، جنبه‌های زیباشناسیک خواهد داشت و از دیدگاه سبک‌شناختی نیز گاه بیانگر سبک شخصی است. در این پژوهش، با روش توصیفی-تحلیلی، گونه‌های مختلف تکرار و توازن در سطوح گوناگون آوایی، واژگانی و نحوی در منظومه ویس و رامین (۴۳۲-۴۴۶ق) - که از داستان‌های روزگار اشکانیان و در بحر هزج به نظم در آمده است - مطالعه می‌شود. در بخش نخست، توازن آوایی با مقوله‌هایی نظیر توازن واجی و هجایی، در بخش دوم، توازن واژگانی، شامل انواع تکرار در سطوح مختلف واژه، گروه و جمله، و در بخش سوم، توازن نحوی با مقوله‌هایی همچون تکرار ساخت، همنشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی تحلیل می‌شود و در پایان، کارکردهای تکرار در منظومه ویس و رامین بررسی خواهد شد. نتیجه بیانگر این مطلب است که فخرالدین گرجانی توانسته از طریق تکرار، هنرمندانه‌ترین صنایع بلاغی، به‌ویژه صنایع لفظی را در سراسر منظومه خود به نمایش بگذارد و از این طریق، مفهوم شعری خود را با تأکید، وضوح، تنوع و لذت بالاتری به مخاطب ارائه کند و از تکرار برای تداعی و نمایش اعمال دراماتیک و انسجام میان موسیقی و مفاهیم شعری بهره ببرد.

کلیدواژه‌ها: ویس و رامین، تکرار آوایی، تکرار واژگانی، تکرار نحوی، کارکرد تکرار

۱. مقدمه

از نظر دانشمندان بلاغت، یکی از ترفندهای رسایی کلام و شیوایی سخن در ادبیات کوتاه‌گویی است؛ اما گاهی نویسنده برای دستیابی به اهداف گوناگون خود، از این ترفند عدول می‌کند و به آفرینش ساختار و آرایشی تازه در سخن خود روی می‌آورد. در واقع، نویسنده با استفاده از «تکرار یا مکرر، لفظی را در سخن به قصد تأکید یا تعظیم یا غرضی دیگر، دو یا چند بار می‌آورد» (رادفر، ۱۳۶۸: ۴۰۳)؛ یا به عبارتی، با استفاده از تکرار که «گونه‌ای از 'فراخی سخن' است، برای استوارداشتن سخن، واژه‌ای را چندبار در آن باز آورد» (کزازی، ۱۳۷۰: ۲۷۳). در حقیقت، این روش یکی از شگردهای زیبایی‌آفرینی در کلام است که موسیقی شعر را به وجود می‌آورد و یکی از ارکان بنیادی در شعریت شعر است و به گفته الیوت، «موسیقی شعر از شعر همان قدر

* aminbanitalebi@yahoo.com

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران (مسئول مکاتبات)

foroozandeh@lit.sku.ac.ir

** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۳/۹

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۴/۲۸

جداشدنی است که معنی از شعر» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۸۳). تکرار زیباست؛ زیرا تکرار یک چیز یادآور خود آن است و دریافت این وحدت شادی آفرین است و به قول ناصر خسرو «در شعر ز تکرار سخن، عیب نباشد / زیرا که خوش آید، سخن نغز به تکرار» (ناصر خسرو، ۱۳۶۸: ۲۲۹). به نظر می‌رسد عامل اصلی در موسیقی شعر تکرار است؛ تکرار تام یا ناقص. به همین دلیل، تمام ترفندهای لفظی و حتی قافیه و وزن براساس تکرار به وجود می‌آید. اما عامل فرعی موسیقی شعر نغمه حروف و تلفیق آنهاست که ربطی به تکرار ندارد. در تکرار طبیعی، میان لفظ و معنا رابطه طبیعی وجود دارد و این نوع تکرار پدیده‌ها را شاعرانه‌تر و رساتر و زیباتر نشان می‌دهد. «بعضی موسیقی در کلام را زاییده تکرار هجای کلمه یا جمله می‌دانند؛ به عبارت دیگر، کل موسیقی شعر را مرهون تکرار می‌دانند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۴-۲۳). بنابراین، «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیرگذار است و بهترین وسیله‌ای که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۸۹).

شناخت دقیق و کاربرد گسترده فخرالدین اسعد، از موسیقی درونی و بیرونی شعر، کاملاً آشکار است. وی برای تأثیر و دل‌نشینی بیش‌تر سروده خویش، از تکرار، به شیوه‌های متنوع، استفاده بسیار کرده است؛ چراکه از نظرگاه شعر سنتی، تکرار در قالب اطناب به عنوان ضعف دانسته می‌شد و شاید بتوان گفت که داشتن گوشه چشمی به کارکردهای زبانی تکرار بوده که قداما را به فکر انداخته است اطناب را در شکل حشو خود به دو شاخه «ملیح» و «قبح» تقسیم‌بندی کنند تا در تعریف ملیحی از تکرار، ضرورت اجتناب‌ناپذیر کارکرد زبانی آن را پذیرفته باشند. «تکرار اگرچه از نظر قداما در بحث فصاحت از عیوب کلام دانسته شده است، شاید بتوان آن را نتیجه توجه نداشتن قداما به نقش‌های زبانی و درآمیختن نقش‌ها دانست؛ زیرا زبان علاوه بر رساندن خبر، یک وظیفه مهم دیگر هم دارد و آن تبیین عواطف و احساسات انسان است و تکرار اگر عیبی دارد، مربوط به زبان خبر است که باید بنابر اصل اقتصاد زبان از اطناب که یکی از عوامل تکرار است پرهیز کرد، اما در زبان عاطفی تکرار لازمه هنرآفرینی و خلاقیت هنرمندانه است» (خلیلی جهان‌تیغ، ۱۳۸۰: ۳۰).

انواع مختلف تکرار در اشعار فخرالدین گرگانی با گستردگی و زیبایی تمام دیده می‌شود؛ چراکه از یک سو، وی نیز همچون سایر شاعران سبک خراسانی از این صنعت با نهایت زیبایی استفاده کرده است و از سوی دیگر، میزان قابل‌توجهی از دلیل این تکرارها به متن پهلوی و اصل داستان برمی‌گردد که در آن اطناب و تکرار تصاویر و جمله‌ها به‌وفور نمایان بود و می‌توان حدس زد که شاعر به جهت رعایت متن از اطناب ناچار بوده است. وی این تکرارها را در اشکال گوناگونی، مانند تکرار فعل، اسم، حرف، مصراع، عبارت و ... به نمایش می‌گذارد. شگرد تکرار علاوه بر اینکه نهایت شباهت و یکسانی را می‌رساند، موسیقی شعر را اعتلا می‌دهد. گاهی نیز شاعر برای ارائه مضمون و عینیت بخشیدن به عواطف شعری از این شگرد سود می‌جوید. این تکرارها، در سخن فخرالدین، علاوه بر اینکه گاهی در تکرار مضمون یا شکل جمله تأثیرگذار است، تمایل شدید او را به افزایش سطح موسیقایی کلام نشان می‌دهد؛ زیرا تکرار موسیقی کلام را به وجود می‌آورد یا افزون می‌کند. در واقع، برای شاعری که پایبندی شدیدی به رعایت وزن و استفاده زیاد از قافیه در اشکال مختلف دارد، تکرار را نیز می‌توان از مشخصات سبکی مهم وی برشمرد.

۱-۱) روش پژوهش

در این مقاله، از روش کتابخانه‌ای و توصیفی استفاده شده است. ساختار مقاله بر اساس کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات کورش* صفوی شکل گرفته و از تقسیم‌بندی‌های صفوی نیز استفاده شده است. در ابتدا، ساخت آوایی، تکرارها و عناصر لفظی تشکیل‌دهنده موسیقی شعر فخرالدین تجزیه و تحلیل شده و در انتها، اهداف و کارکردهای این گونه تکرارها در منظومه ویس و رامین بررسی شده است. در ضمن، نموداری تحلیلی از عناوین مورد بررسی در حین مقاله ترسیم شده است تا شناخت بهتر و آگاهانه‌تری نسبت به لایه آوایی ویس و رامین به خواننده ارائه شود.

۲-۱) ضرورت پژوهش

زبان شعر، عرصه تجلیات ذهنی و عینی شاعران است که با ابزار تخیل آفریده می‌شود. فخرالدین اسعد گرگانی از جمله

شاعران سبک خراسانی است که با استفاده از امکانات متعدد زبانی توانسته جنبه موسیقایی شعرش را تقویت کند. ساخت آوایی که در سه سطح توازن آوایی، توازن واژگانی و توازن نحوی نمود می‌یابد، در شعر فخرالدین بسیار درخور توجه است؛ وی با نگاهی ویژه به امکانات اجزای مختلف تشکیل‌دهنده کلام - از واج تا جمله - جنبه زیباشناسیک و هنری شعرش را برجسته کرده است. کاربرد آرایه‌های گوناگون زبانی مانند انواع روش‌های تکرار، تسجیع، تجنیس و استفاده از عناصر ایجاد موسیقی (بیرونی، درونی، کناری و...) بر زیبایی ساختار آوایی شعر فخرالدین افزوده است که با بررسی هر کدام از آنها می‌توان به پیوند عمیق ساختار آوایی و معنایی شاعر دست یافت. از این رو، برای شناساندن نحوه کاربرد زبان شعری فخرالدین، بررسی گونه‌های تکرار و توازن ضرورت دارد؛ چراکه در آفرینش زیبایی‌های کلام تأثیر بالایی دارد و رهنمود زیباشناختی و معناشناختی مخاطبان خواهد بود.

۳-۱) پیشینه پژوهش

در زمینه بررسی انواع تکرار و توازن در ویس و رامین، کار مستقلى صورت نگرفته است. البته آثاری در زمینه بررسی لایه آوایی و گونه‌های تکرار و کارکردهای آن در شعر دیگر شاعران پدید آمده است که از آن جمله می‌توان به این مقالات اشاره کرد: «واج آرای و تکرار در شعر خاقانی» (کرمی و حسامپور، ۱۳۸۳: ۱۶۱-۱۳۷). «تکرار مقوله‌های زبانی در غزلیات شمس» (وفایی، ۱۳۸۸: ۵۶-۴۲). «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر» (روحانی، ۱۳۹۰: ۱۶۸-۱۴۶). «تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور» (روحانی و عنایتی، ۱۳۹۱: ۱۲۸-۱۰۰). «بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی» (هاشمیان و شریف‌نیا، ۱۳۹۳: ۳۸۲-۳۶۰). «تکرار و تداعی، ویژگی سبکی نظامی در منظومه خسرو و شیرین» (مشهدی و طاهری، ۱۳۹۲: ۳۶۳-۳۸۱). همچنین کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات* (۱۳۹۰) کورش صفوی که در این جستار توجه ویژه‌ای به آن شده است، از جمله آثار ارزشمند در نگارش این مقاله است.

۲) گونه‌های تکرار و توازن

صناعاتی که از طریق توازن حاصل می‌آیند، ماهیتی یکسان ندارند؛ به همین دلیل، گونه‌های توازن را باید در سطوح تحلیل متفاوتی بررسی کرد. برای توصیف انواع توازن به سه سطح تحلیل آوایی، واژگانی و نحوی نیاز است. این نکته بدان معنی نیست که سطوح تحلیل مورد نظر کاملاً متمایز از یکدیگرند؛ زیرا بسیاری از صناعات باید از طریق ابزارهای بیش از یک سطح تحلیل بررسی می‌شوند؛ برای نمونه، قافیه را هم در سطح واژگانی و هم در سطح آوایی تحلیل باید کرد. بسامد وقوع توازن آوایی بسیار بیشتر از توازن واژگانی است. همچنین، توازن واژگانی، بسامد بالاتری از توازن نحوی دارد. این صناعات، قواعد و الگوهایی را بر روی نظام عادی زبان اعمال می‌کنند و آن را از سخن معمولی و غیرادبی متمایز می‌سازند و شامل هرگونه تناسب و توازن صوری است که از طریق تکرار کلامی ایجاد می‌شود.

۲-۱) تکرار و توازن در سطح آوایی

توازن آوایی یکی از ویژگی‌های اصلی قاعده‌افزایی است که در نقد فرمالیستی مطرح است. «قاعده‌افزایی برخلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می‌رود» (صفوی، ۱۳۸۴: ۳۵)؛ مانند وزن، قافیه، ردیف، جناس، سجع، ترصیع، موازنه، واج آرای، تکرار و دیگر آرایه‌های لفظی. این مقوله، در ظاهر کلام متن صورت می‌گیرد و در کلیت اثر منجر به پیدایش نظم و توازن می‌شود. توازن در اینجا در وسیع‌ترین معنای خود است؛ یعنی هر نوع آهنگ و وزنی که در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی باشد و از تکرار کلامی حاصل شود. هر اثر هنری ادبی، پیش از هر چیز رشته صوت‌هایی است، تشکیل شده از مجموعه نشانه‌های آوایی که مطابق قواعد خاص زبانی بر اثر ترکیب با یکدیگر واحدهای بزرگ‌تر زبان را تشکیل داده‌اند تا توانایی خود را در نظم کلام و تسلط بر زبان نشان دهند. این نشانه‌های آوایی در بافت آوایی کلام به صورت «آواهای زنجیری» و «آواهای زبرزنجیری» افاده نقش می‌کنند. آواهای زنجیری آن

دسته از مختصه‌های آوایی زبان در زنجیر گفتار است که در تولید واج دخالت دارد. واج‌ها، یعنی واحد آوهای زنجیری، بر دو گونه‌اند: «صامت» (هم‌خوان) و «مصوت» (واکه) (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۸۱). آوهای زبرزنجیری، آوایی‌اند که به دنبال هم نمی‌آیند بلکه در خارج و بر بالای آوهای زنجیری قرار می‌گیرند و در ساختمان گروه، جمله‌واره و جمله نقش بازی می‌کنند (همان: ۸۱). توازن آوایی گونه‌ای از توازن کلامی است که از تکرار کلیه آواها پدید می‌آید و بر بار موسیقایی شعر می‌افزاید. این گونه توازن به دو بخش کمی و کیفی تقسیم می‌شود. توازن آوایی کیفی شیوه‌هایی از تکرار آواهاست که واج‌آرایی (هم‌حروفی یا هم‌صدایی) را پدید می‌آورد و توازن آوایی کمی سازنده وزن شعر است که در زیر به بررسی آنها پرداخته می‌شود.

۲-۱-۱) توازن واجی (هم‌حروفی یا هم‌صدایی)

توازن واجی، به آن دسته از تکرارهای آوایی گفته می‌شود که درون یک هجا تحقق می‌یابد و بر دو نوع است: ۱- هم‌حروفی: و آن تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است. تکرار صامت، ممکن است به صورت منظمی در آغاز همه یا برخی از کلمات باشد و نیز تکرار صامت، ممکن است به صورت پراکنده‌ای در میان کلمات باشد که معادل هم‌حرفی پنهان^۱ فرنگی‌هاست. هم‌حروفی را در برخی از کتب بدیعی «اعنات» و در برخی دیگر «توزیع» خوانده‌اند. شفیع کدکنی این صنعت را در میان خانواده جناس به دست داده است. ۲- هم‌صدایی: و آن تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است. باید به این نکته توجه داشت که توازن‌های واجی یادشده، دارای عملکرد و ارزش موسیقایی یکسان نیستند و چنین می‌نماید که اگر تکرار شامل مصوت هجا باشد، عملکرد موسیقایی توازن قوی‌تر خواهد بود و احتمالاً تعداد صامت‌های تکرارشونده نیز در موسیقایی‌تر شدن هجا مؤثر است. شفیع کدکنی این‌گونه توازن حاصل از تکرارهای واجی را «موسیقی درونی» می‌نامد، در برابر تکرار هجاها یا وزن عروضی که آن را «موسیقی بیرونی» می‌خواند. تکرار یک یا چند حرف به ایجاد موسیقی می‌انجامد و البته برخی صامت‌ها نسبت به صامت‌های دیگر گوش‌نوازتر و خوش‌آهنگ‌تر هستند، اما باید دانست که «زیبایی تکرار حرف در شعر براساس اصل وحدت در کثرت است؛ لذا حتی تکرار حرف «خ» هم خالی از زیبایی نیست» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۸). بنابراین، صدای معنایی، حاصل توالی پی‌درپی چند مصوت است. این تکرار و توالی علاوه بر موسیقی گوش‌نوازی که در شعر ایجاد می‌کند، نوعی معنای ثانوی در تأکید معنی بیت یا شعر القا می‌کند که می‌توان آن را معادل هم‌صدایی دانست.

تکرار واج، اگرچه منظم نباشد، در کلام عاطفی و زیباآفرین، زیباست به شرط آنکه فاصله میان حروف در حدی باشد که ذهن، تکرار را دریابد. در واقع، آنچه زیبایی و دل‌انگیزی را در شعر می‌آفریند، موسیقی و آهنگی است که حاصل از تکرار واک‌های همسان است، به‌ویژه هنگامی که این موسیقی به همراه پیوند هنری واژگان، صورت و معنای شعر را در هم می‌تند، آن‌گاه می‌توان رستاخیز واژه‌ها را دریافت و از خوانش شعر لذت بسیار برد. البته تکرار حروف سایشی محسوس‌تر از حروف انسدادی است. تکرار واج در شعر فارسی معمولاً به صورت آزاد است؛ یعنی جای آن مشخص نیست، حال آنکه اگر این تکرار در جای مشخصی تکرار شود، مثل آغاز واژه، نمود آن بیشتر و تأثیرش افزون‌تر است؛ برای مثال:

چنان گردد به‌گردش فرّدادار که گردد گرد مرکز خطّ پَرگار

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۳۷۵)

تکرار واج «گ → g» در هجاهای «gâr , ger , gâr , ger , gâr» ← تکرار هم‌خوان آغازین

تکرار واج «د → D» در هجاهای «de , dâd , dâr , dâ , dâs , dâd» ← تکرار هم‌خوان آغازین

از سویی حرف «د» از حروفی است که تلفظ آن قدری با سکون همراه است و این درنگ‌ها، در افزایش موسیقی اثر تأثیرگذار است و از سوی دیگر، تکرار این حرف، به‌ویژه در پایان واژه‌های «گردد، گرد»، به خواننده هنگام خوانش شعر کمک می‌کند تا مفهوم و معنای گردش به دور خود را به وسیله تجسم حرف «د» بهتر درک کند و مقصود شاعر عینی‌تر در ذهن او نقش ببندد.

سپاس و آفرین آن پادشاه را که گیتی را پدید آورد و ما را
(همان: ۱۹)

تکرار واج «آ → á» در هجاهای «á, pá, á, án, á, pá, šá, rá, rá, á, má, rá» ← تکرار واکه‌ای شمیسا این نوع تکرار واکه‌ای را که در آنها مصوت‌ها تکرار می‌شوند، هم‌صدایی خوانده است (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۸). در ضمن، تکرار واک «آ»، در بیت بالا، علاوه بر بیان عظمت و شکوه خدای تعالی، صدای بلند ستایش و مدح خداوند را از زبان انسان‌ها و همه موجودات، آشکارتر و ملموس‌تر می‌کند.

اگر کین ورزد و با من ستیزد به جان من که خون من بریزد
(همان: ۱۰۱)

تکرار واج «ن → n» در هجاهای «mân, ne, mân, ne, mân, kin» ← تکرار هم‌خوان پایانی شاعر، از یک سو، با توجه به سکون و سنگینی که از تکرار حرف «ن» در بیت ایجاد شده است، قصد دارد سنگینی کین‌ورزی و خون‌ریزی بسیار حاصل از آن را به خواننده القا کند و از سوی دیگر، به خاطر اینکه حرف «ن» با رسایی و بلندی صدا همراه است، در پی هشدار دادن و هشیار کردن رامین و بازداشتن او از دشمنی و کینه‌ورزی است. «این صامت، برای توصیف اصوات و حالت ناشی از ناخشنودی و نارضایتی، ناتوانی، تأنی، سستی و رخوت و نیز القای صدایی شبیه نق و نق آهسته به کار می‌رود (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۶). همان‌طور که در بیت بالا با تکرار صامت «ن»، ویس نارضایتی و ناخشنودی خود را از بی‌وفایی و ستیزه‌جویی رامین بیان کرده است.

از جمله صناعاتی که می‌تواند در تحت عنوان توازن واجی بررسی شود «واج آرایبی» است؛ این صنعت ابزاری است که ساختار موسیقایی شعر را در درون آن افزایش می‌دهد. «واج آرایبی یعنی تکرار یک صامت و مصوت در چندین کلمه جمله که موسیقی کلام را به وجود می‌آورد یا افزون می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۷۳)؛ برای مثال، در این نمونه‌ها علاوه بر اینکه شاعر از واج آرایبی برای افزایش موسیقی و طنین کلام خود استفاده کرده است، نوعی تناسب معنایی و پیوستگی نهانی میان تکرار واج و محتوای جمله برقرار می‌سازد:

به پیش شاه شد شهر و خروشان به فندق ماه تابان را خراشان
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰۱)

در بیت بالا علاوه بر اینکه تکرار واج «ش» باعث ایجاد توازن واجی و موسیقی بیت شده است، شیون و زاری شهر را نیز به طور ملموس‌تر و زیباتری صدا می‌زند. پس می‌توان گفت واج آرایبی نیز کارکردهای معنایی خاص ایجاد می‌کند و صورت آن الفاکر معنا نیز هست و «علاوه بر اینکه موسیقی شعر از هم‌نشینی و مجاورت حروف خاصی ایجاد می‌شود، غالباً این حروف الفاکر و تداعی‌کننده مفهوم و حالات عاطفی خاصی است» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۳). بنابراین، «از آن جا که مسئولیت نشان دادن به جای گفتن، برعهده واژه‌هاست، شاعر در گزینش واژگان به جنبه رنگ و صدا و ... نیز می‌اندیشد» (همان: ۵۱).

۲-۱-۲) توازن هجایی

به آن دسته از تکرارهای آوایی که از هم‌نشینی چند هجا در کنار یکدیگر تحقق می‌یابند و در کل به ایجاد نظم، منجر می‌شوند، توازن هجایی گویند. «در ادب فارسی امتداد و کشش زمانی هجاهاست که در ایجاد نظم مؤثر است، و تکیه و آهنگ هجا نقش چندان در این میان ندارند. بنابراین، وزن شعر فارسی از نوع وزن کمی است و آنچه گردهم آمدن مصراع‌ها و بیت‌های منظومه را بنا بر سنت ادبی فارسی، همچون اجزای یک کل امکان‌پذیر می‌کند، جدای از روابط و مناسبات درونی دیگر، رعایت همین قاعده بنیادی است؛ تکرار الگوی هجایی مصراع در سرتاسر اثر» (اخلاقی، ۱۳۷۶: ۱۰۵)؛ برای مثال:

همه شاهان مرو را بنده بودند ز بهر او به گیتی زنده بودند

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۴۱)

در این بیت، صورت کامل وزن «u / - - - u / - - - u / - - - u / - - - u»، «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»، بحر هزج مسدس مقصور یا محذوف، رعایت شده است و شاعر در تمام بیت‌های ویس و رامین از این توازن هجایی پیروی کرده است. از سویی دیگر وجود وزن در زبان شعر به دریافت معنا یاری می‌رساند و شاعر وزنی را انتخاب می‌کند که با معنا و عواطف او هماهنگ باشد. بنابراین، انتخاب بحر هزج، برای منظومه ویس و رامین کاملاً با زمینه عاشقانه، هیجانی، احساسی شعر متناسب است. پس «هر شعری بسته به محتوا و حالت عاطفی‌اش، با وزن خاصی مطابقت دارد ... و شاعر از میان اوزان شعر، وزنی را که با محتوا و حالت انفعالی شعرش هماهنگ باشد، برمی‌گزیند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۶۹: ۶۱).

۲-۲) تکرار و توازن در سطح واژگانی

منظور از توازن واژگانی، آن‌گونه توازن است که از تکرار واحد زبانی بزرگ‌تر از هجا ایجاد می‌شود. شفیعی کدکنی در نقد این آرایه می‌نویسد: «آن موردی است که کلمه‌ای به یک معنی دو بار در شعر بیاید که نوع مبتذل آن، کار همه کس است و نوع خلاف آن دشوار دیده می‌شود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۳۰۵). در واقع، واژه‌های سازنده شعر، نقش مهمی در ایجاد شگفتی و لذت و زیبایی حاصل از آن دارند. واژه‌ها در زمره اصوات‌اند؛ برخی از آنها گوش‌نوازند و برخی دیگر برای گوش ناخوش آیند و این تدبیر شاعر است که در موقعیت‌های گوناگون از هر کدام به‌خوبی استفاده کند (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۴). این تکرارها گروهی از صناعات را به دست می‌دهند که در چهارچوب هجا نمی‌گنجند. به عبارت دیگر، توازن واژگانی، محدود به تکرار چند هجا درون یک واژه نیست؛ بلکه می‌تواند کل یک واژه، یک گروه (اسمی یا فعلی) و حتی مجموعه واژه‌های درون یک جمله را شامل شود. در ضمن، همگونی میان دو یا چند واژه تکرارشونده، می‌تواند به دو صورت ناقص و کامل مطرح باشد. تفاوت میان توازن آوایی و واژگانی آن است که توازن واژگانی از تکرار دو یا چند عنصر دستوری یا واژه که از ساختاری بزرگ‌تر از واحد زبانی هجا برخوردارند، ایجاد می‌شود؛ اما توازن آوایی از تکرار دو یا چند واحد زبانی کوچک‌تر از واژه یعنی واج یا هجا ایجاد می‌شود.

۲-۲-۱) تکرار در سطح واژه

تکرار ممکن است در سطح واژگانی و به دو گونه ناقص و کامل اعمال شود و مجموعه‌ای از صنایع را به وجود آورد که با بروئه زبان مربوط‌اند و سبب ایجاد نظم به شمار می‌روند (جرگانی، ۱۳۷۴: ۵-۳). در زیر به بررسی این دو گروه پرداخته شده است.

۲-۲-۱-۱) همگونی ناقص

کاربرد این گونه توازن واژگانی، یعنی تکرار واژه با همگونی ناقص را در صناعاتی، مانند انواع مختلف سجع و جناس و همچنین ترصیع و موازنه می‌توان مشاهده کرد. باید توجه داشت که میان بررسی صناعاتی چون تکرار هم‌خوانی یا ایجاد وزن از یک سو و صناعاتی دیگر چون سجع یا قافیه، از سوی دیگر، تمایزی بنیادی وجود دارد؛ زیرا مثلاً، ارکان عروضی به سبب ماهیت کمی‌شان، چه از نظر ساخت چه از نظر محدوده عملکرد، با هیچ مقوله دستوری مطابقت ندارند. مقولاتی چون سجع یا قافیه از ساختی بزرگ‌تر از واحد زبانی هجا برخوردارند و به همین دلیل است به هنگام بررسی سجع یا قافیه و جز آن از توازن واژگانی بهره برده می‌شود. پس می‌توان چنین تصور کرد که مقولاتی نظیر سجع متوازی، سجع مطرف، سجع متوازن و جناس‌هایی چون جناس مضارع، جناس ناقص، جناس وسط، جناس مذیل، جناس اشتقاق یا جناس قلب، همگی گونه‌هایی از توازن واژگانی به شمار می‌روند که از طریق همگونی ناقص به وجود آمده‌اند و قابل توصیف‌اند. جدا از این صناعات، شگردهای دیگری، چون ترصیع، موازنه یا تضمین‌المزدوج، نیز در همین مقوله می‌گنجند که در اصل به‌کارگیری واژه‌هایی با همگونی ناقص در ارتباط با یکدیگر بر روی زنجیره گفتارند.

- همگونی ناقص میان جفت‌واژه‌های «موی و مویه»، «نال و ناله» که جناس زاید محسوب می‌شوند:

جو رامین را به روی آمد چنین حال شد از مویه چو موی از ناله چون نال
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۸۱)

- همگونی ناقص میان جفت‌واژه‌های «رخسار و دیدار» و «صابری و دلبری» و «چهره و غمزه» و «نیکوان و جادوان» وجود دارد که سجع متوازی محسوب می‌شوند و به نوعی صنعت ترصیع نیز در آنها رعایت شده است:

دو رخسارش بهار دلبری بود دو دیدارش هلاک صابری بود
به چهره آفتاب نیکوان بود به غمزه اوستاد جادوان بود
(همان: ۴۸)

۲-۲-۲ همگونی کامل

همگونی کامل واژه شامل یک تکواژ دستوری، یا عناصر بزرگ‌تری، مانند واژه، گروه و حتی جمله است؛ به همین دلیل، باید اذعان داشت که توازن واژگانی به تکرار در سطح واژه محدود نمی‌شود و عناصر دستوری بزرگ‌تر از واژه را نیز شامل می‌شود؛ مقولاتی نظیر ردیف، ردالقیفه، ردالصدر علی‌العجز، ردالعجز علی‌الصدر، جناس تام، جناس مرکب و ... شامل همین‌گونه تکرار است. این نکته درخور توجه است که جناس تام یا مرکب همگونی کاملی میان دو عنصر دستوری متمایز از یکدیگرند و به همین سبب، در این قسمت نیز شایان بررسی و توصیف‌اند.

-همگونی کامل میان دو گروه اسمی «دست رامین» که ردیف به شمار می‌آید:

بماناد این گل اندر دست رامین و با او جام می بر دست رامین
(همان: ۲۵۷)

-همگونی کامل میان واژه‌های «مشکین» که جناس تام است:

جو مشکین کرد مشکین نوک خامه به نوک خامه مشکین کرد نامه
(همان: ۲۸۲)

-همگونی کامل میان اسم «جهان‌بین» و ترکیب اسم و فعل «جهان بین» که جناس مرکب است:

الا ماهها بر آور سر ز بالین جهان بین بر گشا و این جهان بین
(همان: ۳۰۳)

۲-۲-۲ تکرار در سطح گروه

منظور از گروه آن واحد زبانی است که از یک واژه یا بیشتر ساخته شده است و نقشی واحد در جمله داراست. گروه‌های زبان فارسی به سه طبقه گروه فعلی، گروه اسمی و گروه قیدی تقسیم می‌شوند.

۲-۲-۲-۱ همگونی ناقص

در چنین شرایطی، بخشی از دو یا چند گروه، شامل یک یا چند عنصر دستوری گروه تکرار می‌شود.

- همگونی ناقص در گروه اسمی «چنین حال، چنین مال، چنین جای» و همچنین در «دلایز، دل‌افروز، دل‌ارای»:
چنین حال و چنین مال و چنین جای دلایز و دل‌افروز و دل‌ارای
(همان: ۲۸۳)

- همگونی ناقص در گروه اسمی «نه آن دیوار، نه آن باغ، نه آن کوه، نه آن رود، نه آن راغ»:

نه آن دیوار ماندست و نه آن باغ نه آن کوه و نه آن رود و نه آن راغ
(همان: ۳۱۲)

۲-۲-۲-۲ همگونی کامل

در چنین شرایطی، تمامی عنصر دستوری گروه با توالی یکسان تکرار می‌شود.

- تکرار کامل گروه اسمی « هزاران آفرین بر»:

هزاران آفرین بر کشور ماه	که چون ویس آمدست از دی یکی ماه
هزاران آفرین بر جان شهرو	که دختش ویسه بود و پور ویرو
هزاران آفرین بر جان قارن	که از پشت آمدش این ماه روشن

(همان: ۱۵۷)

۲-۲-۳) تکرار در سطح جمله

هرجمله در زبان فارسی دست کم از دو عنصر دستوری فعلی و شناسه (مسند و رابطه) تشکیل شده است. جدا از این عناصر دستوری اجباری، عناصر دستوری دیگری نیز در ساخت جمله‌ها به کار می‌روند که می‌توانند نقش‌های مشخصی را در جمله ایفا کنند. بدین ترتیب، تکرار در سطح جمله، در اصل، تکرار این مجموعه عناصر دستوری است به شرط آنکه از محدوده گروه فراتر رود و دیگر در سطح گروه قابل بررسی نباشد. تکرار در سطح جمله نیز می‌تواند به دو شکل ناقص و کامل مطرح گردد:

۲-۲-۳-۱) همگونی ناقص

بخشی از یک جمله که بیش از یک گروه است، در جمله‌ای دیگر تکرار می‌شود.

<u>بسا بدکیش کاو گردد نکوکیش</u>	<u>بسا قارن که گردد خوار و درویش</u>
<u>بسا ویران که گردد کاخ و ایوان</u>	<u>بسا میدان که گردد باغ و بستان</u>

(همان: ۱۱۱)

۲-۲-۳-۲) همگونی کامل

در این همگونی، تمامی یک جمله تکرار می‌شود.

<u>من آن ویسم من آن ویسم من آن ویس</u>	که بودی تو سلیمان من چو بلقیس
گهی گویم چو خواهم از تو درمان	<u>پشیمانم پشیمانم پشیمان</u>

(همان: ۲۶۰)

(همان: ۳۰۶)

بنابراین، تکرار در سطح جمله، معمولاً با هدف تأکید معنی صورت می‌گیرد. این تأکید در بیشتر موارد با جملات خبری انجام می‌شود که گاه با جابه‌جایی در ارکان جمله، بار تأکید آن مضاعف می‌گردد؛ برای مثال، در بخش «مویه کردن شهرو پیش موبد»، شهرو در ماتم از دست دادن ویس و بازنگشتن او از پیش موبد چنین می‌سراید:

اگر بی تو بینم لاله در باغ	نهد لاله برین خسته دلم داغ
اگر بی تو بینم در چمن گل	شود آن گل همه در گردنم غل
اگر بی تو بینم بر فلک ماه	به چشم ماه مار است و فلک چاه

(همان: ۲۰۱)

در واقع، شاعر با مقدم کردن فعل «بینم» نسبت به سایر ارکان جمله، اشتیاق شهرو را برای دیدار دوباره ویس، مضاعف و محسوس‌تر نشان می‌دهد. جملات فخرالدین، معمولاً کوتاه و موجزند که با توجه به زبان هیجانی و احساسی آن، تکرارها تأثیرگذاری ویژه‌ای به ابیات و زبان شاعر می‌دهد و از طرف دیگر سبب انسجام کلام به‌ویژه پیوند ابیات می‌شود.

۲-۳) تکرار و توازن در سطح نحوی

در توازن نحوی، باید به این نکته توجه شود که توازن نحوی متضمن تکرار آوایی نیست، هرچند در اکثر موارد شاعر به هنگام پدید آوردن توازن نحوی از تکرار آوایی نیز سود می‌جوید. در این بخش، گونه‌های توازن نحوی بررسی خواهد شد.

۲-۳-۱) تکرار ساخت

ساخت، در اینجا، صرفاً در معنی آرایش عناصر دستوری سازنده جمله در مرتبه واژگان است. شاید بتوان گفت که آرایش عناصر سازنده جمله در نظم، اگر نگوئیم کلاً، دست کم تا حد زیادی به حفظ وزن وابسته است. حال اگر این آرایش و ساخت تکرار شود، طبعاً نظم موسیقایی بیشتری القا می‌کند، حتی اگر آرایش انتخاب شده در زبان هنجار به کار نرود (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۳۸/۱). توازن نحوی، حاصل از تکرار ساخت‌های نحوی است و الزاماً متضمن توازن آوایی یا واژگانی نیست، اما در بیشتر موارد، شاعر به هنگام پدید آوردن توازن نحوی از آنها نیز سود می‌جوید. توازن نحوی ممکن است به صورت هم‌نشین‌سازی عناصر هم‌نقش یا جابه‌جایی و جانشین‌سازی عناصر جمله ایجاد شود.

۲-۳-۱-۱) هم‌نشین‌سازی نقشی

صناعاتی چون لف و نشر، تقسیم، اعداد، تنسیق الصفات را می‌توان گونه‌هایی از هم‌نشین‌سازی عناصر هم‌نقش دانست. در زیر، مثال‌هایی از این‌گونه هم‌نشین‌سازی‌ها آمده است:

ربود و برد و بسترش بدان چنگ ز تن زور و ز دل صبر و ز رخ رنگ
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۱۲)

در نمونه بالا، در اصل، مجموعه سه جمله با ساخت مکرر دیده می‌شود:

الف) ربود بدان چنگ از تن زور ب) برد بدان چنگ از دل صبر ج) بستر بدان چنگ از رخ رنگ
بنابراین، در سه جمله بالا عناصر هم‌نقش یکدیگر شده‌اند و در دیگر مثال‌های زیر:

چو رامین آمد اندر کشور ماه به رامش جفت و یرو بود شش ماه
به ایوان و به میدان و به نخچیر به اندوه و به شادی و به تدبیر
(همان: ۱۴۵)

گاه فخرالدین برای القای بهتر مفهوم، از تکنیک‌های زبانی چون توالی و تعدد صفات استفاده می‌کند که به آن «تنسیق الصفات» می‌گویند. تکرار این تکنیک، به‌ویژه در مواقع وصف زیبایی معشوق، یکی از شگردهای مورد توجه شاعر است. استفاده از این تکنیک گاه موسیقی شعر را غنی‌تر می‌کند؛ برای مثال:

ز گریبان خادمی بدبخت مسکین روان از دیدگان سبیل خونین
نژندی مستمندی دردمندی شده بر تنش هر مویی چو بندی
نزاری بی‌قراری دل‌فگاری ز هر چشمی رونده رودباری
(همان: ۳۵۲)

در واقع، تکرار و توالی صفت‌ها، کوشش موفقیت‌آمیزی برای خلق هارمونی و وزن موسیقایی‌تر است و گاه بر معنای شعر تأکید می‌کند؛ بدین ترتیب که این توالی و تعدد صفات اگرچه به اطلاع سخن می‌انجامد، از این طریق باعث تداعی و نمایش بهتر موصوف می‌شود.

۲-۳-۱-۲) جانشین‌سازی نقشی

در چنین شرایطی با جابه‌جایی نقش عناصر سازنده یک جمله، جمله‌ای جدید پدید می‌آید که با جمله نخست در توازن نحوی است. مشخص است که در جانشین‌سازی نحوی، تکرار واژگانی نیز پدید خواهد آمد ولی از آنجا که امکان تکرار واژگانی در چنین نمونه‌هایی متضمن حفظ ساخت نحوی جمله است، تحلیل توازن‌هایی از این دست در سطح نحوی ممکن می‌نماید. صنعت «طرده و عکس» یا «قلب مطلب» گونه‌ای از جانشین‌سازی نقشی است که دو نمونه از این صنعت در زیر آمده است:

نیشتم نامه در حال چنین زار که جان از تن، تن از جان بود بیزار

(همان: ۶۳)

در مصراع دوم نمونه بالا، ابتدا «جان» مسند و «تن» متمم جمله است، اما در ادامه «تن» مسند و «جان» متمم جمله می‌شود و نقش این دو جانشین یکدیگر شده است؛ در حالی که آرایش جمله ثابت مانده است.

نه موبد بیند از من شادکامی نه من بینم ز موبد نیکنامی

(همان: ۷۲)

در مصراع اول نمونه بالا، «موبد» فاعل و «من» متمم جمله است و در مصراع دوم، نقش این دو جانشین یکدیگر شده است.

۳) کارکردهای تکرار در ویس و رامین

آنچه در این بخش شایان توجه است، کارکردهای و نقش‌هایی است که این تکرارها در منظومه ویس و رامین بر دوش می‌کشند. می‌توان گفت اهمیت تکرار تنها به خود واژه یا مجموعه واژگان در چهارچوب شعر نیست، بلکه تکرار دارای درون‌مایه‌ای است که نشان از دلالت‌های روانی و انگیزشی شاعر دارد و این مضامین، الهام‌یافته از بافت شعری است و در سیاق آن ظهور می‌یابد؛ چراکه اگر غیر از این بود، تکرار از بعد زیباشناختی خارج می‌شد و در قالب زیاده‌گویی و حشو از رونق و اعتبار می‌افتاد. بنابراین، تکرار تأثیر عمده‌ای در بهینه‌سازی معنا و پختگی آن دارد و در گیرایی مخاطب بسیار مؤثر است. مسلماً کارکردهای تکرار از جنبه‌های مختلف زبانی، موسیقایی، بلاغی و... قابل بررسی است که در ادامه، به مهم‌ترین کارکردهای تکرار در کلام فخرالدین اشاره می‌شود.

۱-۳) خوش‌آهنگی

تولید موسیقی ویژه و دلپذیر در اشعار عاشقانه و احساسی از جمله ابزارها و ادوات بنیادی و اصلی به شمار می‌آید که این مهم، با صنعت تکرار در ویس و رامین حاصل شده است.

چنین حال و چنین مال و چنین جای دلاویز و دل‌افروز و دلارای

(همان: ۲۸۳)

در بیت بالا آنچه سبب شده خواننده از خوانش بیت لذت ببرد، علاوه بر ایجاز و فشردگی بیت در بیان زندگی و روزگار گذشته رامین، ریتمیک و موسیقایی بودن آن است که نتیجه کاربرد همگونی ناقص در گروه‌های اسمی «چنین حال، چنین مال، چنین جای» و همچنین «دلاویز، دل‌افروز، دلارای» است و با نگاهی کوتاه به منظومه ویس و رامین به وضوح می‌توان به کاربرد بسیار صنعت تکرار به شکل عامدانه و آگاهانه در جهت افزایش موسیقی و طنین خوش سخن پی برد.

۲-۳) بیان عاطفه و احساس

این هدف کاربرد گسترده و وسیعی در منظومه غنایی ویس و رامین دارد و همواره میان گفت‌وگوهای عاشق و معشوق و روابط عاطفی آنها تکرار بیشتر به چشم می‌خورد.

منم گل‌برگ گل‌بوی گل‌اندام گلم چهره گلم گونه گلم نام

(همان: ۲۳۹)

فخرالدین، در بیت بالا، با بینشی صحیح برای القای عاطفه و احساس «گل»، بانوی گوراب، به رامین با تکرار بسیار واژه گل در پی برانگیختن عشق رامین است و همان‌طور که گل از لطافت و زیبایی خاصی بهره‌مند است، هدف شاعر نیز از تکرار این واژه بیان زیبایی و برقرای عاطفه میان این دو شخصیت است که با زیبایی هر چه بهتر همگونی کاملی برای رسیدن به این هدف ایجاد شده است.

۳-۳) القای معانی

تکرار نه تنها بر برونه و موسیقی شعر که بر محتوا و معنای آن نیز تأثیرگذار است و معنا را ملموس تر و آشکارتر در ذهن خواننده مجسم و معنایی تازه به او منتقل می‌کند.

دل از دل دور گشت و یار از یار
غم اندر غم فزود و کار در کار
(همان: ۳۰۵)

در مصراع دوم، تکرار کامل واژه‌های «غم» و «کار» سنگینی و وسعت مصیبت را به خوبی القا می‌کند؛ به گونه‌ای که در بیان افزایش سختی کار و افزوده شدن کاری بر کار دیگر و گره افتادن در جریان امور، امروزه نیز به گونه‌ای تمثیلی و ملموس از این جمله «کار بر کاری افزوده شدن» استفاده می‌شود. بنابراین، با استفاده از تکرار یک واژه نیز می‌توان معنایی عمیق را به طور ملموس تر و آشکارتر در ذهن خواننده مجسم و تداعی کرد.

۳-۴) تأکید بر معنایی خاص

این هدف نیز کاربرد برجسته‌ای در ویس و رامین دارد، به ویژه در بخش نامه‌نگاری‌های عاشقانه ویس به رامین، از زبان ویس چندین بیت، همانند بیت زیر، کاربرد یافته است.

همی گویم به پاسخ تا به جاوید
به امیدم به امیدم به امید
(همان: ۲۶۹)

ویس در نامه‌نگاری‌های خود برای اینکه امیدواری و استواری خود را در رسیدن به رامین به اثبات برساند، چندین جای واژه «امید» و مشتقات آن را تکرار می‌کند تا جای هیچ گونه تردید و سؤالی را برای مخاطب باقی نگذارد.

گهی گویم چو خواهم از تو درمان
پشیمانم پشیمانم پشیمان
(همان: ۳۰۶)

۳-۵) ایجاد وحدت بین شاعر و مخاطب

وقتی خواننده در یک شعر می‌تواند پس از یک بیت در موقعیتی خاص، کلمه یا عبارتی را حدس بزند، خواه ناخواه خود را با شاعر در آفرینش شعر، شریک می‌پندارد و لذت بیشتری می‌برد. در این حالت، شنونده در متن ماجراست؛ پس شعر تأثیر بیشتری بر او خواهد داشت (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۱۷). اگر تکرار از نوع گروه یا جمله باشد، این اتحاد و هماهنگی بین شاعر و مخاطب بیشتر می‌شود. برای مثال در ابیات زیر جمله «هر آن روزی که بنشستی» تکرار شده است و خواننده به سادگی، پس از شروع شعر، می‌تواند حضور این عبارت را در بیت بعد حدس بزند.

هر آن روزی که بنشستی به طارم
به طارم در تو بودی باغ خرم
هر آن روزی که بنشستی به گلشن
به گلشن درنگشتی ماه روشن
هر آن روزی که بنشستی به ایوان
به ایوان در نبود تاج کیوان
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰۴)

نمونه این کارکرد تکرار در ابیات ویس و رامین بسیار است؛ به گونه‌ای که در آنها مخاطب چشم به راه تکرار مجدد عبارت و جمله مورد نظر است. بدین سان، تکرار باعث ایجاد هماهنگی بین شاعر و مخاطب می‌شود و به نوعی، سهم خواننده را در شعر بیشتر می‌کند. در اینجا لازم به ذکر است که نمونه‌ای از این کارکرد در کتاب‌های بلاغی ذیل عنوان صنعت «ارصاد و تسهیم» آمده است؛ یعنی بافت سخن به نحوی باشد که خواننده یا شنونده قبل از آوردن کلمه آخر، آن را حدس بزند و در سرودن شعر سهیم شود (همایی، ۱۳۶۷: ۲۲۷)؛ برای مثال:

خداوندم تویی من بنده بند
مرا شاهی تو دادی ای خداوند
(همان: ۳۷۴)

در این بیت، با توجه به واژه‌های «خداوند، شاه، بنده» و بافت شعر، مخاطب جز کلمه «خداوند» در پایان بیت کلمه دیگری به

ذهنش خطور نمی‌کند و به همین سبب هم در سرودن شعر سهیم می‌شود و هم از آن لذت بیشتری می‌برد. در ضمن، این بیت دارای صنعت ردالعجز علی‌الصدر است؛ یعنی کلمه «خداوند» که در صدر و ابتدای جمله است، عیناً در عجز و پایان بیت آورده شده که زیبایی آن را دو چندان کرده است.

۳-۶) توضیح و تفسیر مضمون شعر

گاهی تکرار جنبه تفسیری پیدا می‌کند و در جایگاه ابزاری برای تبیین و توضیح بیشتر و روشن شدن مقصود شاعر به کار می‌رود. گویی شاعر قصد توضیح و جا انداختن مطلبی را برای مخاطب دارد که با تکرار یک واژه یا گروه یا جمله به این هدف دست می‌یابد. در شعر فخرالدین، این‌گونه استفاده از تکرار درخور توجه است؛ برای مثال، در ابیات زیر و چندین بیت بعد که برای رعایت اختصار از ذکر آنها پرهیز شده است، فخرالدین ابتدا در مصراع اول مضمونی را از زبان شهرو بیان می‌کند و سپس در مصراع دوم با تکرار جمله «که مانده نیست» آن مضمون را توضیح و تفسیر می‌کند و هدف خود را از بیان جمله اول در جمله بعد آشکار می‌سازد. در واقع، تکرار همین جمله است که روشنگر مفهوم کل بیت‌ها شده و مصرع دوم چرایی و توضیح مصرع اول است.

شکر اکنون بود خوش‌طعم و شیرین	که مانده نیست آن یاقوت رنگین
به باغ اکنون ببالد سرو و شمشاد	که مانده نیست آن شمشاد آزاد
کنون خوشبوی باشد مشک و عنبر	که مانده نیست آن دو زلف دلبر

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰۳)

۳-۷) ایجاد خلاقیت و باروری معنا

برای مثال، دیده می‌شود مصراع یا بیتی تکرارشونده در سطح شعر، در پایان داستان دوباره ذکر می‌شود و علاوه بر تأکید و برجسته‌سازی آن، خواننده را با نوعی رهاشدگی در معنا روبه‌رو می‌سازد و ذهن او را به تفکر بیشتر درباره آن مصراع یا بیت وامی‌دارد. این تکرار باعث ایجاد حرکتی دورانی در شعر می‌شود و مخاطب را غیرمستقیم به آغاز داستان ارجاع می‌دهد و از او می‌خواهد تا برای درک عمیق‌تر شعر آن را دوباره بخواند. از سوی دیگر، تکرار این مصراع یا بیت کانونی در پایان داستان، خواننده را با توقف ناگهانی شعر در جایی حساس روبه‌رو می‌کند؛ چراکه در روند تکاملی شعر، این مصراع یا بیت است که باعث باروری معنا در دیگر ابیات می‌شود. اکنون پایان‌پذیری داستان با همان مصراع یا بیت، نوعی خلأ ذهنی برای خواننده به وجود می‌آورد که باعث می‌شود، خواننده در غیاب شاعر، به فعالیت ذهنی بپردازد (نیکویخت و بیرانوندی، ۱۳۸۳: ۱۳۸). نمونه‌های چنین تکراری را می‌توان در ویس و رامین مشاهده کرد که در چندین بخش از شعر، یک یا دو بیت از آغاز داستان در پایان نیز تکرار می‌شود؛ برای مثال، فخرالدین از بخش «آگاهی یافتن موبد از رامین و رفتن او در باغ» تا بخش «رفتن دایه به گوراب نزد رامین» که نزدیک به هزار بیت می‌شود، ابیات و مصراع‌های خط‌کشیده‌شده در زیر را چندین بار تکرار کرده است.

بدان روزی که از تو شد چه نالی	وز آن روزی که نامد چه سگالی
چه باید رفته را اندوه خوردن	همان نابوده را تیمار بردن
اگر حکم خدا دیگر نگرردد	به انده بردن از ما بر نگرردد
چه باید بیهوده اندوه خوردن	همان نابوده را تیمار بردن

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۱۹-۲۲۳)

بشد رامین و در گوراب زن کرد	پس آنکه مزدگان نامه به من کرد
که من گل کشتم و گل پروریدم	ز مورد و سوسن خیری بریدم
صبوری چون کنم بر سر بریدن	خموشی چون کنم بر دل دریدن

پس آنگه مزده را نامه به من کرد
ز مورد و نرگس خیری بریدم
(همان: ۲۴۹-۲۵۷)

چه دانی زین بتر کاو رفت و زن کرد
که من گل گشتم و گل پروریدم

۳-۸) ایجاد مفاهیم و ترکیبات جدید

تکرار می‌تواند باعث بروز و پرورش معانی و ترکیبات جدید در ذهن شاعر شود؛ وقتی کلمه یا عبارتی در یک شعر، پی‌درپی تکرار می‌شود، مضمون‌هایی جدید متناسب با آن در ذهن شاعر نقش می‌بندد. به عبارت دیگر، شاعر در حرکت ذهنی خود در شعر، با تکرار کردن، به مضامین یا تعبیراتی تازه دست می‌یابد؛ برای مثال، فخرالدین با تکرار «دریغا ویس من» در آغاز مجموعه‌ای از ابیات به خلق مضامین و تعبیراتی جدید، همچون «بانوی ایران، خاتون توران، مهر خراسان، ماه کهستان، امید شاهان و ...» درباره ویس، کشانده می‌شود.

دریغا ویس من بانوی ایران
دریغا ویس من مهر خراسان
دریغا ویس من امید شاهان
دریغا ویس من خاتون توران
دریغا ویس من ماه کهستان
دریغا ویس من اورنگ ماهان
(همان: ۲۰۳)

می‌بینیم که با تکرار یک عبارت، تخیلات شاعر برانگیخته می‌شود و هر بار توصیفی جدید ارائه می‌شود.

۳-۹) تأکید بر حس درونی شاعر

گاهی تأکید ورزیدن بر انتقال یک احساس موجب ایجاد تکرار می‌شود؛ بدین گونه که شاعر برای القای ذهنیات خود به مخاطب، دست به تکرار واژه یا عبارت می‌زند. آنچه مسلم است اینکه با تلقین و تکرار، نه تنها می‌توان عواطف لطیف و زودگذر، بلکه اعتقادات دیرپای مقاوم را در ذهن‌ها رسوخ داد و تثبیت کرد (متحدین، ۱۳۵۴: ۵۰۹). «تکرار از قوی‌ترین عوامل تأثیر است و بهترین وسیله‌ای است که عقیده یا فکری را به کسی القا می‌کند» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۸۹)؛ برای مثال، فخرالدین با تکرار عبارت «خوشا ویسا» به خوبی حس عاشقانه و تأسف و حسرت از تجربه ناکام عشقی خود را در ابیات زیر به خواننده القا می‌کند.

خوشا ویسا نشسته پیش رامین
خوشا ویسا نشسته جام بر دست
خوشا ویسا به کام دل نشسته
خوشا ویسا به خنده لب گشاده
خوشا ویسا به مستی پیش رامین
چنان کبک دری در پیش شاهین
هم از باده هم از خوبی شده مست
امید اندر دل موبد شکسته
لب آنگه بر لب رامین نهاده
ز عشقش کیش همچون کیش رامین
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۵۶)

در واقع، شاعر به روزگار وصال ویس و رامین با دیدی اندوه‌بار و حسرت‌آمیز می‌نگرد؛ چراکه او در مسیر عشق آتشین خود، به کام دل و آسایش دست نیافت.

۳-۱۰) تداوم بخشیدن به فعل یا حالتی

یکی از کارکردهای تکرار بیان دوام عمل یا حالتی است که شاعر از آن حرف می‌زند. این تداوم با تکرار «فعل» بیشتر نمود می‌یابد؛ زیرا در یک ساختار کلامی، این فعل است که بار اصلی معنا و احساس را بر دوش دارد (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۸۹). بنابراین، تکرار فعل در شعر، علاوه بر زیباآفرینی، تأکید بر تداوم و استمرار عمل یا حالتی را نیز القا می‌کند؛ برای مثال، فخرالدین با تکرار فعل در بیت زیر «سخن گفتن مستمر و پی‌درپی» را به خوبی بیان کرده است.

ندادش پاسخ و با من برآشفست
چنین گفت و چنین گفت و چنین گفت
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۰۱)

در دو بیت زیر تکرار فعل به جهت تکیه و تأکید و تداوم معنی صورت گرفته است:

شنیدم پند خوبت را شنیدم
بریدم زین دل نادان بریدم
(همان: ۲۶۶)

چه مایه سختی و خواری کشیدم
بفرجام از تو آن دیدم که دیدم
(همان: ۲۶۳)

اغلب فعل‌های مکرر ویس و رامین با ساخت ماضی و در معنی تأکید به کار می‌روند و ساخت ساده‌ای دارند. در میان مقوله‌های زبانی ویس و رامین تکرار فعل بسیار معمول است و دیگر آنکه بسیاری از این مکررها در پایان مصراع‌ها به کار رفته است.

۱۱-۳) ایجاد مدخل‌های متعدد در طول شعر

در واقع، تکرار مصراع یا جمله‌ها، باعث ایجاد مدخل‌هایی متعدد در طول شعر می‌شود؛ یعنی آغازگاه شعر از یک نقطه به چندین نقطه افزایش می‌یابد؛ برای مثال، فخرالدین با تکرار جمله «شوم با باد گویم»، «شوم با ماه گویم» و «شوم با مهر گویم» که در فواصل مختلف شعر تکرار شده است و هر بار تکرار این جمله شروعی دوباره را برای شعر و خوانش خواننده ایجاد کرده است.

شوم با باد گویم تو همانی
به حق آن که بو از وی گرفتی
مرا در خون آن بت باش یاور
شوم با ماه گویم تو همانی
به حق آن که بودی آن دلارام
مرا یاری ده اندر خون آن ماه
شوم با مهر گویم کامکارا
که بوی از ویس من بردی نهانی
هر آن گاهی که بر زلفش برفتی
هلاک از دشمنان او برآور
که بر ویسم حسد بردی نهانی
تو را اندر جهان هم چهر و هم نام
که من خونش همی خواهم ز بدخواه
به نام خویش یاور باش ما را
(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۰۴)

۱۲-۳) القای معنای خاص از طریق تکرار واج‌ها

آواهای شعر علاوه بر نقشی که در زیبایی موسیقایی شعر دارند، گاه هماهنگ با بقیه واحدها، خود القا کننده معنی و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز، زیباآفرین و بیانگر عواطف هستند. در چنین حالتی است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی که دارای حروف خاصی هستند، تصاویر و معنای خاص را القا می‌کند (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۴)؛ برای مثال، در بیت زیر، فخرالدین با تکرار واج «س» در مصراع نخست، علاوه بر اینکه احساس حسرت را به ذهن خواننده می‌رساند، سایش و فرسودگی قامت رامین را پس از گذشت هشتاد و سه سال از عمر او به مخاطب القا می‌کند.

سر سرو سهی شد باشگونه
دو تا شد پشت او همچون درونه
(همان: ۳۷۸)

همچنین، در این بیت با تکرار واج «ش» صدای خمیدگی و افتادگی قامت رامین در کنار تکرار واج «س» با وضوح بیشتری به ذهن خواننده انتقال داده می‌شود. البته این کارکرد تکرار، همان‌طور که در بخش توازن واجی گفته شد، یکی از شگردهای فخرالدین در افزایش موسیقی کلام و القای معنای ثانویه به شمار می‌آید. در واقع، آواها ارزش معنایی والایی دارند که این ارزش معنایی، گاه برگرفته از ویژگی‌های فیزیکی (طبیعی) و گاه برگرفته از ویژگی‌های شنیداری است. گاه این ارزش‌ها در تداعی

شبهات‌ها رخ می‌نماید؛ مانند تشابه حرف «س» در بیت بالا در سایشی بودن (مفتاح، ۱۹۹۲: ۳۵).

۴- نتیجه

با توجه به مطالب مطرح شده می‌توان گفت شاعران هرچقدر در حوزه زبان و واژگان تسلط بیشتری داشته باشند، ابزار آفرینش‌های هنری بیشتری در اختیار دارند و آنچه باعث شده است، شعر فخرالدین را متمایز و برجسته کند، تسلط کامل وی بر زبان و واژگان و درنگ و باریک‌بینی او در ساختمان واژگان و پیوند و اشتراک واک‌های آنهاست که این امر موسیقی درونی و بیرونی و معنوی زیبایی را در کنار احساسات لطیف عاشقانه در ابیات منظومه ویس و رامین به وجود آورده است. توازن واجی علاوه بر موسیقی گوش‌نوازی که در ابیات ویس و رامین ایجاد می‌کند، نوعی معنای ثانوی در تأکید معنی بیت یا شعر نیز القا می‌کند. همچنین، فخرالدین در توازن هجایی و انتخاب الگوی هجایی خاص، بحر هزج را برای منظومه ویس و رامین برگزیده است که کاملاً با زمینه عاشقانه، هیجانی، احساسی کلام متناسب است. فخرالدین گرگانی انواع تکرار را در سطوح مختلف آوایی، واژگانی و نحوی در منظومه ویس و رامین بسیار رعایت کرده است و با دقت و ظرافتی که در به‌کارگیری قاعده تکرار در همه سطوح کلام داشته است، زیباترین و هنرمندانه‌ترین صنایع بلاغی به‌ویژه صنایع لفظی را در سراسر منظومه خود به نمایش گذاشته است و از این طریق معنا و مفهوم شعری خود را با تأکید، وضوح، تنوع و لذت بالاتری به مخاطب ارائه می‌کند.

وی از تکرار به عنوان ابزاری هنری، کارکردهای مختلف ادبی اعمال کرده است؛ از یک سو با ارائه یک پوشش عاطفی، معنا و مفهوم نهفته در شعر را برجسته می‌سازد و از احساس مبهم نهفته در آن ادراکی متمایز به دست می‌دهد. از طرف دیگر، تجسم مفاهیم و مضامین شعری، تداعی عواطف و هیجانات و همچنین بیان روایی و طرح داستانی شعر و در نتیجه برای تداعی و نمایش افعال و اعمال دراماتیک و عاشقانه، انواع تکرار شاعر را در وصول واقعیت عینی مدد می‌رسانند. از طرف دیگر، شاعر به وسیله تأثیر تکرارهای کلامی و کارکرد زیباشناسی آنها، اتحاد و انسجامی میان موسیقی و مفاهیم شعری و تمامی امکانات مختلف شعری ایجاد کرده است. در نهایت، باید گفت که انواع تکرارها جزء ذات و جوهره ابیات ویس و رامین محسوب می‌شود که به هیچ روی امکان حذف آنها نیست؛ چراکه با حذف عبارت تکراری، چیزی دیگر از شعر باقی نمی‌ماند.

منابع

۱. اخلاقی، اکبر (۱۳۷۶). تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار، تهران: فردا.
۲. جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۶۸). دلایل الاعجاز فی القرآن؛ ترجمه و تحشیه سید محمد رادمش، مشهد: آستان قدس رضوی.
۳. خلیلی جهان‌تیغ، مریم (۱۳۸۰). سیب جان، چ ۱، تهران: سخن.
۴. رادفر، ابوالقاسم (۱۳۶۸). فرهنگ بلاغی-ادبی، چ ۱، تهران: اطلاعات.
۵. روحانی، مسعود (۱۳۹۰). بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر (با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)، مجله بوستان ادب، سال ۳، شماره ۲، شماره پیاپی ۸، ۱۶۸-۱۴۶.
۶. روحانی، مسعود و عنایتی قادیکلایی، محمد (۱۳۹۱). تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر قیصر امین‌پور، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۰، شماره ۷۳، ۱۲۸-۱۰۰.
۷. زرقلانی، سیدمهدی (۱۳۸۳). چشم‌انداز شعر معاصر ایران، چ ۱، تهران: نشر ثالث.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹). موسیقی شعر، چ ۶، تهران: آگاه.
۹. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). نگاهی تازه به بدیع، چ ۲، تهران: نشر میترا.
۱۰. صفوی، کورش (۱۳۸۴). نگاهی به ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی. تهران: انجمن شاعران ایران.

۱۱. _____ (۱۳۹۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد ۱ و ۲ (نظم و شعر)*، چ ۳، تهران: سوره مهر.
۱۲. صهبا، فروغ (۱۳۸۴). مبانی زیباشناسی شعر، *مجله علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه شیراز*، دوره ۲۲، شماره ۳، شماره پیاپی ۹۰-۱۰۹، ۴۴.
۱۳. علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*، چ ۱، تهران: فردوس.
۱۴. فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۴). *دستور مفصل امروز*، چ ۲، تهران: سخن.
۱۵. قویمی، مهرنوش (۱۳۸۳). *آوا و القا رهیافتی به شعر اخوان ثالث*، تهران: هرمس.
۱۶. کرمی، محمدحسین و حسامپور، سعید (۱۳۸۳). *واج آرای و تکرار در شعر خاقانی، دو فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۳، ۱۶۱-۱۳۷.
۱۷. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۷۰). *زیباشناسی سخن پارسی (معانی)*، چ ۱، تهران: نشر مرکز.
۱۸. گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۳۷). ویس و رامین، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: بنگاه نشر اندیشه.
۱۹. متحدین، ژاله (۱۳۵۴). تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، سال ۱۱، شماره ۳، ۵۳۰-۴۸۳.
۲۰. مشهدی، محمدامیر و طاهری، زهرا (۱۳۹۲). تکرار و تداعی، ویژگی سبکی نظامی در منظومه خسرو و شیرین، *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال ۶، شماره ۲، شماره پیاپی ۲۰، ۳۶۳-۳۸۱.
۲۱. مفتاح، محمد (۱۹۹۲). *التحلیل الخطاب الشعری (استراتیجیه التناص)*، ط ۳، بیروت: المركز الثقافی العربی.
۲۲. ناصرخسرو (۱۳۶۸). *دیوان اشعار*، چ ۳، تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.
۲۳. نیکویخت، ناصر و بیرانوندی، محمد (۱۳۸۳). *معناشناسی و هویت ساختار در شعر نیما یوشیج*، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شماره ۵، ۱۴۶-۱۳۱.
۲۴. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۹). *وزن و قافیۀ شعر فارسی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۵. _____ (۱۳۷۹). *بدیع از دیدگاه زیباشناسی*، چ ۱، تهران: دوستان.
۲۶. وفایی، عباسعلی (۱۳۸۸). تکرار مقوله‌های زبانی (در غزلیات شمس). *فصلنامه زبان و ادب پارسی*، شماره ۳۹، ۵۶-۴۲.
۲۷. هاشمیان، لیلا و شریف‌نیا، فردین (۱۳۹۳). بررسی توازن آوایی در اشعار منوچهر آتشی، *نشریه ادب و زبان*، سال ۱۷، شماره ۲۶، ۳۶۰-۳۸۲.
۲۸. همایی، جلال‌الدین (۱۳۶۷). *فنون بلاغت و صناعت ادبی*، چ ۴، تهران: هما.