

هنر سازه «تکرار» و نقش آن در علی‌نامه

زهرا فرج‌نژاد فرهنگ*

دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانش‌گاه شهید مدنی، آذربایجان. ایران.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۱۱/۶

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۷/۲۸

چکیده

علی‌نامه، منظومه‌ای رزمی- مذهبی است که شاعری با نام یا تخلص ربیع در قرن پنجم هجری، به تقلید از شاهنامه فردوسی، سروده است و موضوع آن مناقب و مغازی علی‌بن‌ابی‌طالب است. یکی از ویژگی‌های اشعار حماسی، تأکید بر برخی از تصاویر و صحنه‌هاست که سبب حماسی‌تر شدن فضای شعر می‌شود. تأکید، گاهی به صورت «تکرار» عناصر سازنده شعر صورت می‌گیرد که موجب برجسته شدن تصاویر می‌شود. این هنر سازه، سهمی جالب توجه در تأثیر زبان اثر بر خواننده دارد. در این جستار پس از طرح جنبه‌های زیباشناختی «تکرار»، عناصر سازنده شعر، واکاوی شده و پس از استخراج، به ذکر نمونه‌هایی از آن‌ها پرداخته شده است. پرکاربردترین عنصر تکرار به ترتیب واژه، واج، مصراع، جمله، واژگان ترکیبی، مضمون، بیت و هجا را شامل می‌شود.

کلیدواژه‌ها

علی‌نامه، شعر حماسی، هنر سازه، تکرار.

مقدمه

علی‌نامه یکی از منظومه‌های حماسی- مذهبی فارسی است که آن را در قرن پنجم شاعری با نام یا تخلص ربیع، در ذکر مناقب و مغازی علی بن ابی‌طالب با «ناکثین» و «قاسطین»، به روایت از راویان خراسان و اغلب بر پایه روایت‌هایی از ابومخنف لوط بن یحیی-گاهی با کنیه ابوالمنابر- راوی و مورخ قرن دوم هجری سروده است. پس از یافته شدن نسخه این اثر، محمدرضا شفیعی کدکنی و هم‌کارشان، محمود امیدسالار، مقدمه‌ای بر آن نوشتند که همراه با فاکسیمیله یا چاپ عکسی‌اش در سال ۱۳۸۸ منتشر شد. یک سال بعد، در سال ۱۳۸۹ همان نسخه را رضا بیات با هم‌کاری ابوالفضل غلامی به همراه مقدمه‌ای بچاپ رساندند. این نسخه شامل ۱۱۲۲۰ بیت است و با توجه به این‌که شش ورق از آغاز و شش ورق از میان این کتاب مفقود شده، بنا به حدس شفیعی کدکنی، می‌توان تعداد کل ابیات را در حدود ۱۱۶۴۶ بیت فرض کرد (ربیع، ۱۳۸۸: ۸۱-۸۰).

خواجه ربیع در این اثر، ماجراهای جنگ جمل و صفین را در دوازده مجلس سروده و به شیوه فردوسی، در آغاز هر مجلس خطابه‌ای آورده است. جای‌گاه خاص خرد در این منظومه نشان می‌دهد که خواجه ربیع نیز هم‌چون فردوسی حامی خرد و خردورزی است، به طوری که بارها آن را ستوده است.

سراینده، این مجموعه را به تقلید از شاهنامه فردوسی و در مقابل آن سروده و

می‌گوید:

اگرچند شهنامه نغز و خوش است ز مغز دروغ است از آن دل‌کش است
علی‌نامه، خواند خداوند هوش ندارد خرد سوی شهنامه گوش
(۹۵/۵-۹۴)

ربیع با استفاده از هنر سازه تکرار، برای حماسی‌تر کردن فضای شعری و تأثیر آن در ذهن خواننده، برخی از تصاویر را برجسته کرده است. این جستار به بررسی هنر سازه «تکرار»، در اجزای مختلف علی‌نامه و تأثیر آن در موسیقی شعر و ایجاد هماهنگی میان لفظ و معنی اثر پرداخته تا ضرورت وجود آن را در آثار حماسی، در جای‌گاه یکی از ویژگی‌های شعر حماسی بررسی کند.

اگر شعر را به انسانی تشبیه کنیم، واج‌ها، واژه‌ها، ترکیب‌ها، جمله‌ها، مصرع‌ها و بیت‌ها، اعضا و معنا و مفهوم، اندیشه و عاطفه و وزن و موسیقی، عصب سمپاتیک و پاراسمپاتیک او را تشکیل می‌دهند. همان‌گونه که عصب سمپاتیک و پاراسمپاتیک در بدن انسان نقش اساسی ایفا می‌کند و در صورت آسیب دیدن آن، عضو فلج می‌شود، کارآیی خود را از دست می‌دهد، اختلال در وزن و موسیقی هم باعث مرگ شعر می‌شود.

آن دو، در کنار هم، هدایت‌گرانی هستند که شاعر را در گزینش لفظ، در راستای معنابخشی به کلام، یاری رسانده، موجب ایجاد عاطفه و برانگیختن احساسات در خواننده می‌شوند. لفظ و معنی ارتباطی مستقیم با هم دارند. زبان، بازگوکننده ذهن است. عمل ذهنی زمانی به بیان تبدیل می‌شود که در زبان جاری شود. اجزای تشکیل‌دهنده بیان، واژه‌ها و حرف‌ها هستند و تکرار برخی از آن‌ها سبب ایجاد وحدت میان اندیشه و گفتار می‌شود.^[۱] به این سبب است که گاهی گوینده، برای تأکید منظور خود و یا تشدید اثر کلام و انتقال بهتر احساس خود به مخاطب، از «تکرار» استفاده می‌کند.

هنر سازه «تکرار»^[۲]، از شاخه‌های موسیقی است و باعث ایجاد آهنگ در شعر می‌شود؛ چنان‌که وجود همین عنصر است که در شعر نو (سپید) - که فاقد وزن عروضی است - با هماهنگی و ریتم اصوات و هجاها، شعر را دل‌نواز و گوش‌نواز کند. بنابراین، انتخاب واژه‌ها با در نظر گرفتن آهنگ و موسیقی شعر به قصد انتقال ذهن خواننده به سوی هدف مورد نظر گوینده^۰ که همانا معنای آن است - یکی از کارهای اصلی و اساسی شاعر است.

عنصر تکرار، در اسطوره‌ها، افسانه‌های عامیانه و ادبیات کودکان نیز هست و یکی از ویژگی‌های اصلی آن‌ها را تشکیل می‌دهد. معمولاً در آموزش کودکان از شعر استفاده می‌کنند. دلیل آن، تکرار بعضی از واژگان و جملات است که ایجاد موسیقی و ریتمی زیبا می‌کند و موجب دل‌نشینی تناسب‌های کلامی می‌شود. در قصه‌های عامیانه، هم‌چنین در داستان‌های کودکان، تکرار بعضی از جملات، به‌خصوص در گفت‌وگوها، سبب ایجاد ارتباطی سیال و صمیمی با مخاطب شده و مخاطب با خواندن یا شنیدن متن گفت‌وگوها و پرسش و پاسخ‌های تکراری، رخدادها و حوادث را هم‌راهی می‌کند. در داستان‌های کوتاه، در گفت‌وگوهای میان بیش از دو نفر، نویسنده از نام اشخاص و فعل گفت استفاده کند. تکرار این فعل از سردرگمی خواننده جلوگیری می‌کند. این ترفند زبانی، در زنده ماندن اسطوره‌ها نیز نقشی بسیار مهم ایفا می‌کند. اسطوره تجسم احساسات آدمیان است که به گونه‌ای ناخودآگاه، برای تقلیل گرفتاری‌ها یا اعتراض به اموری ساخته می‌شود که برای ایشان نامطلوب و غیرعادلانه است و چون در قالب نوعی آیین دینی است، تکرار آن موجب آرامش می‌شود و آن را تبدیل به الگو می‌کند (آموزگار، ۱۳۸۴: ۵).

اما گذشته از این موارد، همین عنصر موجب تضعیف کلام و ایجاد اعناده در آن می‌شود. نویسندگان ادب فارسی، در این مورد، آرای متفاوت به جهان ادبیات ارائه داده‌اند که در این جا به ذکر برخی از آن‌ها می‌پردازیم:

قیس رازی معتقد است که التزام حرفی یا کلمه‌ای در شعر که التزام آن واجب نباشد و در هر بیت یا مصراع مکرر شود، سبب بروز اعنات در کلام می‌شود (قیس رازی، ۱۳۸۸: ۳۹۰).

سیما داد تکرار را با تکریر یکی می‌گیرد و می‌گوید: تکریر عنصری بلاغی یا صنعتی بدیعی است و آن این است که شاعر یا نویسنده، واژه‌ای را برای تأکید و جلب توجه، مکرر بیاورد. برخی آن را از انواع جناس می‌دانند (داد، ۱۳۷۸: ۸۳). ولی شفیع کدکنی، نظری دیگر دارد. او در تعریف تکریر می‌گوید: «اگرچه از خانواده جناس نیست، به لحاظ نقش موسیقایی می‌تواند همان وظیفه را عهده‌دار شود و آن موردی است که کلمه‌ای به یک معنی دو بار در شعر بیاید» (شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۰۵). شمیسا نیز عنصر بلاغی تکرار را از محسنات بدیعی زبان پهلوی می‌داند (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۵۹). این هنر سازه، در غرب، به اشکال و صورت‌های گونه‌گون وجود دارد و انواع آن را با اصطلاحاتی مختلف نام‌گذاری کرده‌اند (داد، ۱۳۷۸: ۸۴؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۰۵).

پرویز ناتل خانلری بر این اعتقاد است که وزن و نغمه الفاظ، برای تکمیل تأثیر کلمه استفاده می‌شود که کار اصلی آن القای معانی است (ناتل خانلری، ۱۳۳۳: ۵۷۸). شاعر با تکرار واژه یا عبارت و یا مصراع از پراکندگی و گسیختگی افکار جلوگیری و شعر را در سمت و سوی مورد نظر خود هدایت می‌کند. شاعر به کمک تکرار، ساختار کلی شعر را در جهت اندیشه‌ای واحد قرار می‌دهد و افکار و عواطف خود را با محوریت تکرار، سامان می‌بخشد (روحانی، ۱۳۹۰: ۱۶۰).

تکرار باعث تمرکز بیش‌تر روی موضوع خاص می‌شود و در معناپردازی و وصف صحنه‌ها، به صورت برجسته‌سازی صوت، واژه، مضمون و مصراع با هدف مورد نظر شاعر نمایان می‌شود. یعنی شاعر برای برجسته کردن واژه یا مضمون، با تکرار آن در فواصل مختلف شعر، آن را مهم‌تر جلوه می‌دهد.

در کل می‌توان گفت: فایده تکرار این است که هم لحن و مفهوم را تأکید و تقویت می‌کند، هم ایجاد موسیقی جانبی می‌کند، هم تصاویری متعدد و مختلف چون تشخیص و تشبیه بر سخن می‌افزاید و هم مفاهیم کنایی و ایهامی را در سخن وارد می‌کند (اسکویی، ۱۳۹۲: ۴۳).

شاعران از این صنعت در حال حاضر، به منظور اهداف بیانی و بلاغی استفاده می‌کنند. خواه این امر در جهت مثبت باشد و خواه در جهت تحقیر و ابراز نفرت. شاعران از این صنعت گاهی هم‌چون سنایی، جهت اغرا و تحذیر و گاهی هم‌چون مولوی، برای تأثیر و دل‌نشینی موضوع و یا گاهی هم‌چون خاقانی، برای تأکید و یا برای واج‌آرایی بکار می‌برند. پس این عنصر همیشه عامل سستی کلام نیست و از عیوب سخن شمرده نمی‌شود. چه بسا، در برخی موارد، عامل روشنی کلام است و برای تأکید ذکر می‌شود. در این حال امری مستحسن بشمار می‌رود.^{۱۳۱}

ذبیح‌اله صفا «تکرار» را از خصایص فنی شاهنامه محسوب می‌کند (صفا، ۱۳۸۷: ۲۳۰-۲۲۹) و نقوی نیز چند صفحه از کتاب خود را به موضوع «تکرار و نقش آن در ایجاد موسیقی شعر (در شاهنامه فردوسی)» اختصاص می‌دهد و معتقد است وجود انواع مختلف تکرار، به غنای موسیقی شعر می‌افزاید (نقوی، ۱۳۸۴: ۲۱۴).

سراینده علی‌نامه هم به تأثیر از شاهنامه فردوسی، در قسمت‌های مختلف، برای ایجاد هیجان در مخاطب و تأثیرگذاری بیش‌تر و یا اغراض بلاغی دیگر از جمله واج‌آرایی و غیره، از این آرایه ادبی بهره جسته است.

شاخص‌ترین موارد تکرار در علی‌نامه

۱. تکرار واج

۱-۱. نغمه حروف و قافیه مقدم

نغمه حروف یا واج‌آرایی، پدیدآورنده موسیقی درونی شعر است. نقوی این نوع تکرار را که عامل موسیقایی در سراسر ساختمان بیت است، با عنوان تکرارهای گسترده یا نامرئی بیان کرده است (نقوی، ۱۳۸۴: ۲۱۶).

تکرار یک حرف یا ترکیب دو یا چند حرف در بیت- به شرط آن که به فصاحت کلام خدشه‌ای وارد نسازد و شعر از مجرای طبیعی خود به سنگلاخ صنعت‌سازی نیفتد- بر تأثیر کلام و القای احساس شاعر به خواننده می‌افزاید (طالقانی، ۱۳۸۱: ۵۸۱). آواهای شعر علاوه بر نقشی که در موسیقایی شعر دارند، گاه هماهنگ با بقیه واحدها، خود القاکننده معنی و بدون توجه به معنی آشکار واژه‌ها، تصویرساز و بیان‌گر عواطف است. در چنین حالتی است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی که دارای حروفی خاص است، تصاویر و معانی خاص را القا می‌کند (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۴). بنابراین، شاعر از طریق کاربرد کلماتی با حروف و با صامت و مصوت‌هایی خاص، پیامی حامل مفهوم یا تصویری مخصوص را به

مخاطب القا می‌کند. فنّ «آوامعنایی» در راستای همین مقصود ایجاد می‌شود و منظور این است که صدا و آوایی که از تکرار واج‌ها برمی‌خیزد، با حال و هوای معنایی و عاطفی سخن هماهنگ باشد و معنی و مضمون آن را به یاد آورد (اسکویی، ۱۳۹۲: ۴۰). تکرار یک حرف زمانی جلب توجه می‌کند که در جای مناسب خود بکار رفته باشد. «یعنی اگر این نقطه‌های درخشان درست در مرز مقطع‌های صوتی و معنوی واقع شوند، از روشنایی خود به احساس شاعرانه کمک می‌دهند و در غیر این صورت، هم‌چون عاملی منحرف‌کننده، ذهن را از توجه به منظور اصلی مانع می‌شوند» (متحدّین، ۱۳۵۴: ۴۸۹). هم‌خوانی تکرار آواها با پیام بیت در اشعار حماسی، تهییج و ایجاد رعب در خواننده تأثیری بسزا دارد. چنان‌که صدایی که به همراه یک مصوّت به هنگام تلفظ صامت‌های کامی «ک» و «گ» ایجاد می‌شود، بیان‌کننده کوبش و ضربه سخت با صدای بم است که شاعران حماسی سرای در بیان صحنه‌های جنگی بیش‌تر بکار می‌برند.

آواها و حروف به شکل‌های متفاوت در کلام تکرار می‌شوند که قافیۀ مقدّم یکی از آن‌هاست. قافیۀ مقدّم^۱ عبارت است از «آغاز دو یا چند واژه یا هجا با حروف یا آوای یکسان و همانند» (طالقانی، ۱۳۸۱: ۵۷۹). «همان‌طور که قافیۀ معمولی ذهن را برای پیش‌بینی واژه‌ای که در پایان بیت خواهد آمد، آماده می‌سازد و در نتیجه آهنگ موسیقایی واژه‌های پایانی زودتر و دل‌نشین‌تر در ذهن بازتاب می‌یابد، قافیۀ مقدّم نیز ذهن را در جست‌وجوی حرف یا آوای تکراری که واژه نخستین با آن آغاز شده است، به تکاپو وامی‌دارد و بر اثر تکرار دو حرف یا آوای یکسان در آغاز دو یا چند کلمۀ پیایی، آهنگی دل‌نواز در گوش خواننده برپا می‌دارد و کلام را آهنگین و موسیقی‌وار و طنین‌افکن می‌سازد» (همان: ۵۷۷).

صدایی که از تکرار مصوت‌ها^۲ حاصل می‌شود، یا زیر است یا بم که عبارتند: "u" مثل دود، "o"، مثل بلبل، "a" مثل آب، " " مثل زر، "e" مثل مهر، "i" مثل پیر. از میان این مصوت‌ها "u" و "o" مصوت‌های بم و دارای آهنگی متین و عبرت‌آموز، مصوت‌های "i" و "e" مصوت‌های زیر و دارای آهنگی نشاط‌انگیز و شادی‌بخش و "a" و " " از نظر زیر و بمی در حد متوسطند (ناثل خانلری، ۱۳۳۳: ۵۷۵-۵۷۴).

بدو قیس گفت ای امام جهان همی آمدم زی تو با کودکان
(۳۱۹۱ / ۱۴۵)

از انصاریان مردی آخر مرا از آن بندوی کرد آخر رها
(۳۲۱۰ / ۱۴۵)

. Initial Rhyme / Head Rhyme

. Vowels

همی بود بن هند از آن شادمان گشاده به نفرین حیدر زفان
(۴۲۸۷/۱۹۳)

بررسی واج‌آرایی در علی‌نامه نشان می‌دهد که سراینده آن، تمایلی بیش‌تر به استفاده از مصوّت بلند «آ» دارد. زمانی که پهلوان، هم‌نبرد خود را به‌خصوص در رجزخوانی مورد خطاب قرار می‌دهد، بیش‌تر، از مصوّت بلند و کشیده «آ» استفاده می‌کند. تکرار اصوات بلند به دلیل کشش بیش‌تر آن‌ها مناسب فضای حماسی شعر است. وجود این صوت در «ایا» یا «آ» در جزء آخر منادا خطاب و امر، نوعی قدرت‌نمایی صوتی ایجاد می‌کند:

تورا کردم آگه از آن کار من ایافخر و سالار من
(۳۳۹۰/۱۵۳)

نشستند بر بادپایان چو باد بر آن سان برفتند خندان و شاد
(۳۲۷۶/۱۴۶)

مرا یار جبار بی‌یار بس عدو را غم و عار بسیار بس
(۸۱۱۳/۳۹۴)

«تکرار حروف لبی و غنه‌ای فروافتاده مثل (ب، ن، م) تصویر را گنگ و مبهم، سرد و خواب‌آلود و مرگ‌زده می‌نماید» (متحدین، ۱۳۵۴: ۴۹۱).

در بیت زیر تکرار دوباره حرف «ب» در هر مصراع قافیۀ مقدّم را تشکیل داده است:

بریدی برآمد ز یک طرف راه ز ناگه برافتاد بر آن سپاه
(۳۵۱۱/۱۵۹)

در ابیات زیر تکرار دوباره حرف «ن» قافیه مقدّم و تکرار پنج باره آن در سراسر بیت نغمۀ حروف ایجاد کرده است:

چو آن نامه نزد محمّد رسید فرو خوانند و اندر سعت بردرید
(۳۷۹۹/۱۷۲)

در بیت زیر تکرار نه باره حرف «ن» جلوه‌گری بیش‌تر دارد:

بدین سان که گفت آن سگ بدنشان بکردند با مؤمنان شامیان
(۴۲۷۵/۱۹۳)

تکرار سه باره حرف «م» در مصراع اول بیت زیر، قافیۀ مقدّم و تکرار هشت باره آن در کلّ بیت نغمۀ حروف ایجاد کرده است:

منم مرد میدان چو مردت نیم تو دانی که من هم‌نبردت نیم
(۳۲۵۶/۱۴۷)

حرف «م» بیش‌تر در ابیاتی است که گوینده درباره خود سخن می‌گوید:

به گفت بدآموز غره شدم که تا هم‌چو مردان و مره شدم
(۳۷۲۰/۱۶۸)

تکرار دوباره حرف «ع» در مصراع اول قافیه مقدم و تکرار پنج باره آن در سراسر بیت، نغمه حروف را تشکیل داده است؛ تکرار حرف «ع» باعث بریدگی مقطعی در روانی کلام می‌شود:

ز بهر علی عالی ست طبع من چو عالی سخن راند بر شمع من
(۳۷۶۹/۱۷۰)

تکرار سه باره حرف «د»، در مصراع دوم، قافیه مقدم و تکرار سه باره آن در سراسر بیت، نغمه حروف ایجاد کرده است. تکرار حرف «د» تأثیر صوتی بیش‌تر به کلام می‌بخشد:

چو جان دادمان از خرد بهره داد در دین و دانش به ما برگشاد
(۳۷۷۳/۱۷۱)

در بیت زیر نغمه حروف حاصل از تکرار «د» جلوه‌گری بیش‌تر دارد:

ندید آن لعین دام خود دانه دید چو زی دانه شد دام و مردانه دید
(۳۱۳۳/۱۴۲)

در مصراع اول بیت زیر، با تکرار دوباره حرف «ت» قافیه مقدم و با چهار بار تکرار حروف «ت» و «ب» در کل بیت (نغمه حروف یا واج‌آرایی) ایجاد شده است. «ت» از حروف انفجاری است:

همی‌گفت تیغ تیزم سبیل ابر یار این بوتراب بخیل
(۴۱۵۷/۱۸۸)

تکرار دوباره حرف «خ» در مصراع اول، قافیه مقدم و تکرار سه باره آن و شش باره مصوت «آ» نغمه حروف ایجاد کرده است. تکرار حرف «خ» القا‌کننده تلخی و سختی است و تأثیر سنگینی و ابهام و کوبندگی را تشدید می‌بخشد:

که ما را چنین خوار و خسته روان همی‌برد خواهید چون بردگان
(۳۲۷۹/۱۴۸)

در بیت ذیل تکرار دوباره حرف «ه» قافیه مقدم و تکرار پنج باره آن، نغمه حروف ایجاد کرده است. تکرار حرف «ه» واژه‌ها را به هم می‌پیوندد و موسیقی دل‌نشین ایجاد می‌کند:

به آن‌ها که بودند یار هلال همی‌گفتم این هست کار محال
(۳۲۰۷/۱۴۵)

تکرار سه باره حرف «ج» در بیت زیر از مصادیق دیگر قافیه مقدم است که باعث تأکید در واژه میانی یعنی «جادو» شده است:

وصال جهان جادوی جافی است فراموش و لسیکن به من ساقی است
(۳۷۵۸/۱۷۰)

در ابیات ذیل، تکرار حرف «ک» و «گ» که از حروف انفجاری هستند و یادآور کین و تداعی کوبش، فضای بیت را حماسی‌تر کرده است:

کنون من بدین چوب دستی سرت بکویم کنم هم‌چو خاکسترت
(۳۶۹۹/۱۶۷)

بگفت این و برگشت گرد سپاه یکی کرد در گرد هر صف نگاه
(۳۹۱۰/۱۷۷)

در مصراع اول بیت ذیل، تکرار سه باره حرف «ک» قافیۀ مقدم و تکرار شش باره آن در کل بیت نغمۀ حروف را تشکیل داده است:

توباما به حکم و کرم کارکن ز کردار مادل بی‌آزار کن
(۱۰۴۲۹/۴۶۶)

صدای حرف «ش» از حروف سایشی است و به دلیل این‌که از زنگ و طنینی شدیدتر برخوردار است بیش از حروف دیگر باعث درخشندگی واژه می‌شود و مورد توجه قرار می‌گیرد. عمل کرد این حرف، هم‌چون عمل کرد رنگ قرمز است که هم نشان دهنده نشاط و شادی است و هم اضطراب و خشم و کین:

به شادی بر خویشتن خواندشان به هم پهلوی خویش بنشاندهشان
(۳۱۲۸/۱۴۲)

بگویش که ای بدرگ بدنشان تو زین گفته‌ها دل بر آتش فشان
(۳۸۰۴/۱۷۲)

ستانی به شمشیر ماداد خویش ز دشمن به کام دل شاد خویش
(۳۱۱۴/۱۴۱)

حرف «س» اغلب با صدای سکوت و سبکی همراه است:

سبک قیس عباده با مصریان سوی مسجد جمع شد آن زمان
(۳۳۵۹/۱۵۲)

در بیت زیر تکرار حروف انفجاری «ک» و «گ» و حروف صفیری «س» و «ش» نغمۀ حروف ایجاد کرده و تجسم صحنه‌ای پر سر و صدا و حرکت را سبب شده است:
یکی گفت از مصریان کشته گشت دگر گفت در جنگ او خسته گشت
(۴۲۴۷/۱۹۲)

حرف «ر» نرم و روان است و اغلب در ابیاتی بیش‌تر جلوه یافته که با نوعی حرکت همراه است. با آن که بیان را نرم می‌کند، ولی اگر با تشدید ادا شود، حالت انفجاری به خود می‌گیرد:

چو رفتی به مصر ایدر این نامه را بخوان بر همه مصریان بر ملا
(۳۳۴۴/۱۵۱)

به گفت بدآموز غرّه شدم که تا هم‌چو مردان و مرّه شدم
(۳۷۲۰/۱۶۸)

۲. تکرار واژه (واژه‌آرایی)

در واژه‌آرایی، شاعر لفظی را دو یا چندبار در طول یک بیت یا ابیات متوالی و یا به صورت پراکنده در طول متن می‌آورد. واژه‌آرایی، برجستگی خاصّ به کلام می‌بخشد و نه تنها برای آراستگی کلام، بلکه برای تأکید و تقویت معنا نیز بکار می‌رود. نحوه تکرار واژه، باید با مهارت صورت گیرد؛ چون ارزش صوتی واژه مکرر به نشستن گاه آن بستگی دارد. شاعر با چینش مناسب آن‌ها در ابیات، به شعر ریتم و آهنگ می‌بخشد.

تکرار واژه، از دیدگاه سبک‌شناسی هم می‌تواند نشان‌دهنده سبکی باشد که متعلق به آن نویسنده است. به عبارتی دیگر، واژه‌های تکراری، واژه‌های کلیدی شاعر را تشکیل می‌دهد و شعر او را از شعر شاعران دیگر ممتاز می‌کند و معرف سبک شعری او می‌شود. مثل واژه «بدکنش» در بیت زیر:

همی گفت ایضا ظالم بدکنش به شمشیر ما کن کنون خوش منش
(۷۵۸۹/۳۴۰)

و تکرار آن در ابیات (۳۴۱/۷۶۱۰، ۳۹۱/۸۰۷۶، ۳۷۲/۸۳۱۰، ۱۰۰۰۲/).

۲-۱. واژه‌آرایی در یک بیت

گاهی گوینده، واژه‌ای را پشت سر هم تکرار می‌کند. این کار، هم لحن کلام را قوی‌تر و هم تأکید را بیش‌تر می‌کند؛ مانند عبارت‌های: به پولاد پولاد بشکافتند (۱۸۰۰/۸۱)؛ به پولاد پولاد می‌کوفتند (۷۵۹۸/۳۴۰)؛ کلب بن کلب (۲۷۲۶/۱۲۴).
واژه‌آرایی گاهی به صورت آرایه‌های ادبی زیر ظاهر می‌شود:

۲-۱-۱. جناس

جناس نوعی تکرار در واژه است که اغلب در طول یک بیت صورت می‌گیرد. تکرار کلمات به شکل انواع جناس از واحدهای برجسته‌ای است که در ایجاد لحن و آهنگ و ارتباط میان اجزای دیگر کلام نقشی بسزا دارد.

جناس تام

ز شمشیر مالک به مالک رسید / درنگی دگر آب حنظل چشید
(۶۷۲۱ / ۳۰۱)

جناس مزدوج

به زیر آمد از پشت دلدل علی / بر او تنگ‌تنگ کرد سوار ملی
(۷۷۷۸ / ۳۴۸)

جناس زاید

این نوع جناس، بیش‌ترین درصد از انواع جناس را به خود اختصاص داده و در متن به وفور دیده می‌شود:

همه با سلام و سلامت شدند / که تا نزد وی بی‌ملامت شدند
(۳۳۵۵ / ۱۵۲)

جناس اشتقاق

چو خاطب کند خطبه، دشمن کشی / کنیید ای یلان، جمله از پردلی
(۶۹۹۳ / ۳۱۴)

شبه اشتقاق

ز بس کشته‌کان جای دید آن امام / ز غم شد دو چشمش چو گریان غم
(۷۰۰۶ / ۳۱۵)

جناس ناقص

در آن تاب و گرد ابن عمار گرد / بر آن گبر ناگه یکی حمله بُرد
(۶۵۳۷ / ۲۹۳)

جناس قلب

چنین بود رای من ای یار من / نبود تو آگه از این کار من
(۵۵۵۳ / ۲۵۰)

جناس مضارع

همی گفت کاین شیرسیر آمدست / ابر عالم این شیر چیر آمدست
(۳۲۵۰ / ۱۴۷)

جناس لاحق

به کام تو ما از پی نام و ننگ جهان بر عدوی تو داریم تنگ
(۳۱۶/۱۵)

جناس نقطه

کنیم آستی ما چو کردیم جنگ نیاریم دیگر سوی جنگ چنگ
(۱۰۱۶۰/۴۵۴)

۲-۱-۲. تصدیر

ردالعجز الی الصدر

مدد خواه از پورسفیان مدد که تا او بیارد سپه بی عدد
(۵۰۵/۲۳)

ردالصدر الی العجز

من آن جرّه بازم که روز شکار شکارم بود شیرگیر از شکار
(۳۹۸۲/۱۸۰)

۲-۱-۳. طرد و عکس

تکرار متناوب و معکوس کلمات از شیوه‌های ایجاد موسیقی شعر است:

چو دریای جوشنده بد دشت و کوه که و دشت بد زان سپه در ستوه
(۱۴۵۶/۳۷۸)

که وی مرد تند است و بن غم توست غم و شادیش شادی و غم توست
(۹۵۱۵/۴۲۵)

۲-۱-۴. تکرار واژه به صورت قید

تکرار واژه‌ها گاهی به صورت قید زمان و گاهی به صورت حالت ذکر شده است:

قید زمان

چنین است رای بلند آسمان گهی یار این است و گه یار آن
(۹۸۶۶/۴۴۱)

گه این راز ماهی ابر مه برد گه آن راز مه در بن چه برد
(۹۸۶۷/۴۴۱)

قید حالت

گاهی شاعر با اضافه کردن حرف اضافه و یا حرف میانجی در میان کلمات، قید حالت درست می‌کند که به تقویت عنصر حس‌آمیزی کمک می‌کند. ترکیبات زیر چندین بار در علی‌نامه تکرار شده‌اند:

سر به سر

بخشای بر ما تو ای کردگار ز ما کرده‌ها سر به سر درگذار
 درود از زبان‌های ما سر به سر به جان نبی افتخار بشیر
 (۲۲۹۸ و ۲۲۹۷/۱۰۳)

در به در

از این حال ما را نبی در به در بدادست چونان که باید خیر
 (۲۵۱۷/۱۱۵)

تن به تن

مرا گویی اکنون تو رو تن به تن در آورد گه با علی تیغ‌زن؟
 (۱۴۹۸/۳۸۰)
 و قیدهایی دیگر از قبیل: کران تا کران (۱۳۶۷/۶۱)؛ زمان تا زمان (۶۱۱۷/۲۷۴)؛ خود به خود (۹۰۳۸/۴۰۴)؛ هم به هم (۹۰۶۱/۴۰۵)؛ دست بر دست (۷۴۳۵/۳۳۳)؛ دریغا دریغ (۹۳۶۹/۴۱۸)؛ یکایک (۱۰۲۳۰/۴۵۷)؛ چاره بر چاره‌گر (۵۳۲۳/۲۴۰) و ...

و گاهی هم قید حالت از تکرار یک واژه بدون حرف اضافه یا حرف میانجی درست می‌شود:

خیره خیر

درفش‌نده خورشید را ای امیر به گل در نهان چون کنم خیره‌خیر
 (۹۴۹۵/۴۲۴)

خام خام

برفتند یک‌سر همه سوی شام بر خال نامؤمن خام خام
 (۱۰۸۳۱/۴۸۴)
 و برخی دیگر از قیدهایی بکار رفته: نونو (۲۳۰۴/۱۰۵)؛ چاک چاک (۱۸۸/۴۱۵۹)؛ نرم نرم (۱۰۶۰۵/۴۷۲)؛ حین حین (۱۸۷۶/۸۴)؛ زار زار (۱۱۰۸۳/۴۹۵) و ...

در بعضی دیگر از موارد، قید حالت با اضافه شدن کسره اضافه درست شده است:

مرد مرد

ز مرگ و ز کشتن دل مرد مرد کجا ترسد ای‌دون به گاه نبرد؟
(۱۰۲۹۲/۴۵۹)

مردان مرد

نمایم فردا چو مردان مرد چگونه کند از پی دین نبرد
(۱۰۲۵۳/۴۵۸)

داور داوران

خدا یا تو یی داور داوران به فضل تو ما را به نیکی رسان
(۲۲۹۶/۱۰۳)

مهتر مهتران

سپاهی که دارد چنین در جهان که داری تو ای مهتر مهتران؟
(۶۱۲۱/۲۷۵)

۲-۱-۵. **توزیع:** واژه آرایبی، گاهی به صورت توزیع ظاهر می‌شود. توزیع، «آن است که یک کلمه یا چند کلمه را در هر بیت یا هر مصراع بیاورند» (گرگانی، ۱۳۷۷: ۱۸۸). چند نمونه از توزیع واژه در یک بیت:

در بیت ذیل ۳ کلمه در هر مصراع تکرار شده است:

چو ملعون پدیر این شنید از پسر ز ملعون پسر گشت خوش دل پدیر
(۴۷۰۴/۲۱۲)

تکرار واژه «مرد» ۳ بار در یک مصراع: یکی مرد خواهم که جز مرد مرد نیارد شدن نزد او در نبرد
(۷۹۵۲/۳۵۶)

۲-۱-۶. تشبیهات و استعارات تکراری

وجود الگوهایی مشابه که براساس مضامین تکرار شونده با روی کردی استعاری و نمادین شکل می‌گیرد، سبب می‌شود که به تکرار از دیدگاه نمادشناختی توجه شود.

در تصویرسازی به وسیله تشبیه و استعاره، مشبّه‌به و یا مستعارمنه محور اصلی بیت است و به کلمات پیرامون آن برجستگی می‌بخشد و طیف‌هایی ایجاد می‌کند که آن بیت را پرتحرک و قوی گرداند. وقتی شاعر با نگرش دقیق و ذهن خلاق و تخیل قوی

خود به پدیده‌های اطراف می‌نگرد، اوصافی مشترک را میان آن‌ها و عناصر داستان‌های خود کشف می‌کند و به این ترتیب به ایجاد تصویرهای تازه و ناب می‌پردازد. به طوری که از واژگان و اجزای کلام بوی تحرک و تازگی به مشام خواننده می‌رسد (رستگارفسای، ۱۳۶۹: ۲۳-۲۱). تکرار بعضی از استعارات که با متن و محتوا هم‌خوانی دارد، سبکی را ایجاد می‌کند که مختص نویسنده آن اثر است. تصاویر علی‌نامه، اغلب از تشبیه‌های حسی و یا استعاره‌های محسوس ساخته شده و طبیعی و ملموس است. بیش‌ترین اجزای سازنده آن‌ها، وسیع‌ترین عناصر هستی، عظیم‌الجثه‌ترین و هراس‌ناک‌ترین حیوانات واقعی یا اسطوره‌ای است. از جمله: کوه، ابر، باد، خورشید، ماه، پیل، شیر، گرگ و اژدها و دیو و ...

تشبیه جنگ‌جو به «پیل»، «شیر»، «کوه» و «باد» مواردی است که بیش‌ترین درصد استعاره‌ها را به خود اختصاص داده است. اعراب از نظر هیكل و ساختار بدنی از دیگر مردم متمایزترند و شاعر با این نگرش و دقت، جنگ‌جویان را از نظر نیرومندی به پیل تنومند و از نظر جسارت و شجاعت، به شیر، و از نظر پای‌داری و استقامت به کوه و از نظر چالاکی و سرعت سیر و حمله به دشمن، به باد تشبیه کرده است. گاهی هم تصاویری از موجودات افسانه‌ای هم چون اژدها خلق کرده است.

تشبیه جنگ‌جو به پیل دمان:

سواروی برون برد از آن مصریان
چو آشفته شیری چو پیل دمان
(۴۰/۱۳/۱۸۱)

تشبیه جنگ‌جو به باد و کوه و پیل مست:

از آن پس دلاور به زمین در نشست
چو بادی و کوهی و چون پیل مست
(۱۵۴۷/۳۸۲)

پیل مست استعاره از جنگ‌جو:

به شمشیر بردند از بیم دست
چو دیوان آشفته پیلان مست
(۹۰۳۷/۴۰۴)

کوه‌پیکر استعاره از اسب جنگ‌جو:

چو بادی بر آن کوه‌پیکر نشست
یکی رمح خطی گرفته به دست
(۲۰۲۸/۱۸۲)

در استعارات و تشبیهات، تقلید سراینده علی‌نامه، از شاهنامه فردوسی کاملاً

آشکار است:

بیوشید رستم سلیح نبرد
چو پیل ژبان شد که برخاست گرد
(فردوسی، ۱۳۸۹، ۱/۳۴۵، ب ۷)



بیامد به نزدیک پولادونند
ورا دید بر سان کوهی بلند
(فردوسی، ۱۳۸۹، ۳/۲۷۲، ب ۲۷۰۷)

یکی پیل بر پشت کوهی بلند
به چنگ اندر از چرم شیران کمند
(فردوسی، ۱۳۸۹، ۳/۲۳۶، ب ۲۱۵۵)

۲-۲. تکرار واژه در ابیات متوالی

در علی‌نامه، این نوع تکرار، یا به صورت تصدیر بکار رفته و یا به صورت توزیع که سبکی مخصوص ایجاد کرده است.

۲-۲-۱. تصدیر

۲-۲-۱-۱. ردالصدر الی العجز

پس آن مست مستان بود بی گمان
به مانند شیر شکسته کمان
شکسته کمان است فرزند صخر
به تیر چو او کی توان کرد فخر؟
(۹۲۷۹-۹۲۸۰/۱۴)

۲-۲-۲. توزیع

برخی از موارد عبارتند از:

واژه «جهان» ۷ بار در دو بیت زیر تکرار شده است:

چه مرد است وی کاو بجوید جهان
جهان آید و بر جهان بد امیر
جهان آیدش کز جهان شد جهان
که برد از جهان گوی ملک کبیر
(۳۴۷۷-۳۴۷۸/۱۵۷)

و یا واژه‌هایی دیگر که در طول ابیات متوالی، چندین بار تکرار شده است. عامل این تکرار، تأکید شاعر بر روی واژه‌های مکرر است:

واژه «شب» در ۴ بیت متوالی تکرار شده است. (۳۸۳-۳۸۶/۱۸)؛ واژه «پیر» در ۳ بیت متوالی ۴ بار (۷۸۶۹-۷۸۷۱/۳۵۲)؛ واژه «زن» در ۷ بیت ۸ بار (۸۳۷۸-۸۳۸۴/۳۷۵)؛ واژه «یکی» ۸ بار در ۴ بیت (۸۷۲۱-۸۷۱۸/۳۹۰)؛ واژه «امانت» در ۶ بیت ۷ بار (۹۴۲۳-۹۴۲۸/۴۲۱)؛ واژه «دانش» در ۵ بیت ۶ بار (۹۴۲۰-۹۴۱۶) و ۵ بار در ۳ بیت متوالی (۱۰۰۸۴-۱۰۰۸۶/۴۵۰)؛ واژه «خرد» در ۴ بیت ۶ بار (۹۴۱۷-۹۴۱۴)؛ واژه «لعین» در یک بیت ۲ بار تکرار شده و در بیت بعدی «ملعون» آمده است که مشتق آن است (۸۵۹۲/۳۸۴-۸۵۹۱) و ...

۲-۳. تکرار واژه به صورت پراکنده در متن

۲-۳-۱. توزیع

اگر تکرار واژه، آگاهانه صورت گیرد، بر کلمات قبل و بعد از خود تأثیر می‌گذارد و بر معنای آن بیت تأکید می‌کند. مانند تکرار واژه «منم» در سخنان امام علی (ع) که طی نامه‌ای در پاسخ افتخارورزی‌های ابن‌سفیان به او نوشته است. واژه «منم» سراسر چند بیت را تحت شعاع خود قرار می‌دهد و معنا را میان آن‌ها توزیع کرده است:

منم ابن‌عمران که هستش لقب	ابوطالب و زین و فخر عرب
... منم بن عم مصطفای گزین	ولعی خداوند، شیر عرین
منم نفوس آن سیدالانبیا	وصی نبی سیدالاولصیا
... منم جفت نور گزیده رسول	سرور پیمبر گزیده بتول

(۱۰۲۰۵-۱۰۲۱۳/۴۵۶)

برخی دیگر از نمونه‌های موجود:

واژه «خیانت» دو بار در دو بیت متوالی تکرار شده است و پس از یک بیت فاصله در بیت بعدی و با دو بیت فاصله باز تکرار می‌شود (۹۴۲۲/۴۲۱).

واژه «شبهت»: در ۴ بیت متوالی ۵ بار آمده و دوباره پس از یک بیت فاصله، بار دیگر تکرار شده است (۲۷۹-۲۷۴/۱۳).

واژه «حمیرا» در ۳ بیت متوالی ۳ بار تکرار شده بعد از یک بیت فاصله، دوباره در دو بیت دیگر آمده است (۱۱۱۶-۱۱۱۱/۵۰).

واژه «نص» در یک بیت ۲ بار تکرار شده، دوباره پس از یک بیت فاصله در ۴ بیت دیگر ۵ بار تکرار شده است (۱-۱۲-۵) و ...

۲-۳-۲. تکرار در ردیف و قافیه

در علی‌نامه که در قالب مثنوی سروده شده است، وجود ردیف‌ها و قافیه‌های تکراری به قدری عادی و طبیعی است که پس از خواندن چند بیت، چشم و گوش مخاطب در انتظار تکرار مجدد آن‌هاست و معمولاً ردیف و قافیه را حدس می‌زند. بیش‌تر واژه‌های بکار رفته در ردیف‌ها، واژه‌های فعلی است. در این مورد نباید ویژگی‌های سبک خراسانی را از ذهن دور داشت و باید به پای‌بندی شاعر به دستور زبان فارسی و رعایت ارکان جمله نیز توجه کرد:

عدو گفتم هین تیغ بیرون کشید	عدو را به یک‌باره در خون کشید
-----------------------------	-------------------------------

(۴۹۱۸/۲۲۲)

هم‌قافیه شدن دو واژه تکراری در علی‌نامه بسیار است و در این مختصر، مجال پرداختن به آن نیست. بنابراین تنها به عنوان مثال به چند نمونه از آن واژه‌ها اشاره می‌شود:

آشکار و شکار، صخر و فخر، علی و ملی، مرتضا و مصطفا و وفا، صواب و جواب و بوتراب، امام و عام، امام و تمام، زمان و جهان و گمان، سپاه و پناه و تباه، شاد و باد، من و سخن و انجمن، بود و زود، نغز و مغز، عرب و طلب، رفت و تفت، راستی و کاستی، برون و دون، روشن روان و آب روان و ...

۲-۳-۳. حاجب (تکرار قبل از قافیه)

در برخی از بیت‌ها با این هنر سازه به صورت حاجب مواجه می‌شویم که دو بیت زیر نمونه‌هایی از آن است:

تبه گشت کار شریعت همه چو بد بی‌شبان در شریعت رمه
(۲۳۱/۱۱)

امام هدا آن زمان عهد بست به یک‌یک همی‌داد از عهد دست
(۲۰۸/۱۰)

۳. تکرار به صورت واژگان ترکیبی

ترکیب‌های شعری بر دو گونه است: ترکیب‌های ساده که از دو واژه تشکیل شده است و ترکیب‌هایی که به صورت گروه‌های واژگانی (بیش از دو واژه) بکار می‌روند.

۳-۱. ترکیبات ساده

برخی از ترکیبات ساده در علی‌نامه:

سالار دین

شاعر در بیش‌تر جاهایی که می‌خواهد نام حضرت علی (ع) را بیاورد از ترکیب سالار دین استفاده می‌کند. سالار، واژه‌ای درخور در متن‌های حماسی است و چون به معنی فرمان‌ده و پیش‌رو سپاه است، خود بخود تداعی‌کننده لشکر و جنگ است:

چو نامه به سر برد سالار دین سپرد آن گهش او به پیک لعین
(۱۰۲۲۱/۴۵۶)

تکرار زیاد بعضی از ترکیبات یا از تکیه کلام شاعر نشأت گرفته و یا به اقتضای تناسب وزن بوده است همچون:

اندر زمان

بگفت این و زان جای اندر زمان سپه برگرفت آن امام جهان
(۱۱۵۹/۵۲)

آن زمان

ز گفتار وی فضل شد شادمان ثنا کرد بر پورصخر آن زمان
بگفت آن زمان فضل ای شهریار به بخت تو رفتم به سوی شکار
(۴۷۶۷/۲۱۵ و ۴۷۶۸)

این زمان

بدو گفت هین ای غلام این زمان به نزد من آور تو تیر و کمان
(۱۷۸۳/۸۰)

در زمان

درست آمد این گفته‌اش در زمان که سفیانند این ظالمان
(۷۷۴۹/۳۴۷)

این گونه ترکیبات، مخصوص سبک خواجه ربیع در علی‌نامه است. برخی دیگر از ترکیبات ساده عبارتند از: عثمان کشان، آشفته شیر، فرزند سفیان، پور سفیان، توان شست، نماز کردن، ابن خدیج، حبل‌المتین و

۲-۳. ترکیبات گروهی

برخی از ترکیبات گروهی در علی‌نامه:

هم اندر زمان: تک‌واژ «هم» در کنار ترکیب «اندر زمان» وقوع امری را به طور ناگهانی و فوری نشان می‌دهد و برای ایجاد تنش در ذهن خواننده، مناسب متن حماسی علی‌نامه است:

هم اندر زمان دو هیون گزین غلامانش بردند کرده به زین
(۳۳۸/۱۶)

گاهی شاعر به جای آن از ترکیب «پس اندر زمان» استفاده کرده است:

پس اندر زمان وی فرستاد کس به نزدیک بدفعل ضحاک خس
(۵۶۶۵/۲۵۴)

برخی از ترکیبات لحن حماسی دارد و مناسب استفاده شاعر در چنین متن‌هایی است. از جمله: به کام رسیدن، کام خواستن، برآمدن کام و

**کام خواستن از دشمن**

کنون هر که جوید مردی و نام سزد گر بخواهد ز بدخواه کام
(۳۱۱۰/۱۴۱)

کام جستن از دشمن

که والا کند اندر این روز نام؟ که جوید ز دشمن به شمشیر کام؟
(۳۹۳۷/۱۷۸)

کام بر آمدن

ز ما بر نیاید بدین کامتان اگر چند تیز است صمصامتان
(۳۱۱۹/۱۴۱)

دل به کام رسیدن

چنین گفت فرزند سفیان که من رسیدم به کام ای یلان زین سخن
(۷۰۶۴/۳۱۷)

به کام شدن امور

سراسر شود کار بر کام تو چو حیدر شود بسته در دام تو
(۴۷۱۳/۲۱۲)

کام یافتن از دشمن

بیابیم ز اعدا مگر کام خویش به گردون رسانیم ما نام خویش
(۴۹۱۵/۲۲۱)

۳-۲-۱. کنایه یکی دیگر از ترکیبات گروهی است:

کنایه یکی از راه‌های بیان و القای معانی است. شمیسا در تعریف آن می‌گوید: «کنایه ترکیب یا جمله‌ای است که مراد گوینده، معنای ظاهری آن نباشد، اما قرینه‌ای صارفه هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۹۳). کنایه‌ای که بیش‌ترین کاربرد را در اثر حماسی علی‌نامه دارد، عبارت «میان بریستن» یا «کمر بستن» است و دوازده بار تکرار شده است:

از آن پس علی گفت از این مؤمنان در این جنگ اول که بندد میان؟
(۶۲۶۹/۲۸۱)

و نیز در بیت‌های (۳۱۱۶/۱۴۱ و ۳۱۱۸، ۹۳۹۷/۴۱۹، ۵۱۹۵/۲۳۴، ۲۹۶/۲۹۶، ۶۵۹۴، ۷۱۲۱/۳۲۰ و ۷۱۲۴، ۷۳۸۱/۳۳۱، ۷۵۵۳/۳۳۸، ۸۱۱۹/۳۶۳، ۸۴۴۵/۳۸۲).

۳-۲-۲. صفت و موصوف مقلوب

عدد و معدودهایی که جای آن‌ها تغییر کرده، در علی‌نامه چندین بار تکرار شده است، از جمله:

شمشیرزن سی‌هزار

بدو داد شمشیرزن سی‌هزار همه غرقه در آلت کارزار
(۵۶۹۵/۲۵۶)

سپه ده‌هزار

گسی کرد باوی سپه ده‌هزار همه دشمن صاحب ذوالفقار
(۵۷۰۹/۲۵۷)

سپه رایتی

سپه رایتی در قفای لعین علم کش همی برد از کبر و کین
(۵۷۲۵/۲۵۷)

بی‌مر سپاه

چو زو آب جویند بی‌مر سپاه برآرد وی آن آب روشن ز چاه
(۵۹۵۷/۲۶۷)

ده و دو منافق

ده و دو منافق بدند تا به روز چه خفته چه بیدار تا صبح روز
(۹۰۶۸/۴۰۴)

کشته دو پنجه هزار

بدیند کشته دو پنجه هزار هم از یک‌دگر آن شب از کارزار
(۹۰۹۳/۴۰۶)

وجود نمونه‌هایی بسیار از این موارد در شاهنامه، نشان‌دهنده تقلید خواجه ربیع از فردوسی است:

گزین کرد شمشیرزن سی‌هزار سواران گسرد از در کارزار
(ش، ۱۱۷/۴، ب ۲۶۷)

ز لشکر گزین کرد پنجه هزار جهان دیده مردان خنجرگذار
(ش، ۲۷۴/۴، ب ۱۶۰۷)



جهان آزموده دلاور سـران گشادند یک یک به پاسخ زبان
(ش، ۹۶/۱، ب ۱۱۶)

ابا هریکی زان ده و دو هـزار از ایران بیایند جنگی سوار
(ش، ۲۳۳/۸، ب ۳۰۶۱)

۴. تکرار هجا

منظور از تکرار هجا این است که یک صامت با یک مصوّت ترکیب و تکرار شود. حروف ندا و شبه جمله ها در تقویت لحن مورد نظر شاعر تأثیر بسیار دارد و علاوه بر بار معنایی به حسامیزی شعر نیز کمک می کند:

الامان الامان

این شبه جمله پنج بار (پنج بیت) در قسمت قافیه بکار رفته است:
حمیرا بفرمود اندر زـمان که رهشان دهید الامان الامان
(۱۱۱۲/۵۰)

و نیز در ابیات (۹۷/۲۱۶۵، ۱۰۶/۲۳۲۲، ۳۷۴/۸۳۵۸، ۴۱۵/۹۲۹۷).

بخ بخ

همی گفت بخ بخ ایامهربان که بر مهر حیدر بدادی تو جان
(۷۵۱۴/۳۴۰)

هیئات هیئات

همی گفت هیئات هیئات باز چو بر فتنه گردد نشیب و فراز
(۲۱۸۵/۹۸)

تکرار حرف ندا و منادا در شعر باعث تقویت لحن مورد نظر شاعر، با قصد توییح، استرحام، ترغیب و ... می شود. مثل «ایا امنا» که در ۹ بیت متوالی تکرار شده است.

ایا امنای بی وفامادری در این کشته فرزندان ننگری
ایا امنای مـادران دگر نباشد نامهربان بر پسر
(۱۷۷۲/۷۹ - ۱۷۶۴)

۵. تکرار به صورت مضمون

گاهی تکرار، نه به صورت تکرار بیت و نه به صورت تکرار مصراع، بلکه به صورت تکرار مضمون صورت می گیرد. از جمله آن هاست:

گوی شدن سر جنگ‌جویان:

سر شیرگیران پرخاش جوی / همی گشت در پای اسبان چو گوی (۳۸۷ / ۸۶۶۰) با همین مضمون در بیت (۳۹۲ / ۸۷۷۳).

نعره کردن چو تندر:

چو تندر یکی نعره کرد او رها (۵۰۵۶/۲۲۸) و با همین مضمون در بیت‌های: (۳۰۲/۶۷۳۲، ۳۸۵/۸۶۰۶، ۲۴۶/۵۴۷۷).

چو تندر غرییدن:

چو مالک شنید از لعین این سخن / بغرید چون تندر آن پیل‌تن (۳۶۷/۸۱۹۶) و با همین مضمون در بیت‌های (۶۹/۱۵۳۵، ۱۶۰/۳۵۳۹، ۱۸۳/۴۰۵۵، ۱۸۸/۴۱۵۸، ۲۲۲/۴۹۲۰، ۲۳۲/۵۱۴۵، ۲۳۳/۵۱۸۷، ۲۳۴/۵۲۰۴، ۲۹۶/۶۵۹۱ و ۶۶۰۷/۸۱۹۶/۳۶۷، ۳۷۰/۸۲۸۴/۴۶۲، ۴۶۲/۱۰۳۶۱، ۴۶۶/۱۰۴۴۸).

چو شیر غرییدن، یا نعره زدن:

بغرید حارث چو شیر عرین (۶۹/۱۵۳۲) و با همین مضمون در ابیات (۷۳/۱۶۲۴، ۱۴۸/۳۲۶۳، ۲۳۸/۵۲۹۷، ۲۹۵/۶۵۷۱، ۲۹۶/۶۵۸۸، ۳۲۸/۷۳۰۹، ۳۳۲/۷۴۱۰، ۳۵۵/۷۹۳۹، ۳۶۲/۸۰۷۷، ۴۹۱/۱۰۹۹۶) چو شیر نعره زدن: (۳۲۸/۷۳۱۷، ۳۷۱/۸۳۰۴).

طلب کردن خون عثمان که هدف جنگ سفیانیان با سپاه علی (ع) بود:

کنون رای آن دارد آن نام‌دار / که وی خون عثمان کند خواستار (۱۴۰/۳۰۹۶) و با همین مضمون در بیت‌های (۱۰۸/۲۳۵۵ و ۲۳۵۸/۴۷۱۱/۲۱۲، ۲۲۵/۴۹۸۶، ۲۵۴/۵۶۵۰، ۲۷۰/۶۰۳۰، ۲۷۳/۶۰۷۸، ۲۷۳/۶۰۸۲، ۲۹۸/۶۶۳۸، ۳۱۹/۷۱۱۰، ۳۵۰/۷۸۰۹/۳۸۳، ۸۵۵۹).

نهان کردن تن اسب یا جنگ‌جو در پوشش جنگی:

چو کرد او نهان در زره روی و بر / میان را ببست او به زرین کمر (۳۶۳/۸۱۱۹) و برافکنند بر باره برگستوان / ز پولاد و خاموش کرده عیان (۳۸۲/۸۵۴۶) با همین مضمون در بیت‌های (۳۶۳/۸۱۱۷، ۳۶۳/۸۱۲۰، ۲۶۹/۶۰۰۴، ۲۸۶/۶۳۶۹، ۲۸۷/۶۳۸۸، ۲۸۹/۶۴۵۳/۴۶۰، ۳۱۴/۱۰۳۱۴).

از زین برکندن و بر زمین زدن:

بگفت این و یک حمله کرد آن گزین / میانش گرفت و بکندش ز زین / به
 آسانیش در زمین بر نهاد / فرو بست دستش سبک شیرزاد (۳۲۷۱/۱۴۸ و ۳۲۷۲) با
 همین مضمون در بیت‌های (۲۹۹ / ۶۶۷۸، ۳۰۱ / ۶۷۰۴ و ۶۷۰۵، ۳۳۲ / ۷۴۱۹، ۳۴۸ /
 ۷۷۹۶، ۳۵۶ / ۷۹۴۰).

دشمن را با نوک نیزه به دوزخ نایل کردن:

به نوک سنانش ز خسته‌روان / به دوزخ فرستاد نوکاروان (۳۰۰ / ۶۶۸۰) با همین
 مضمون در بیت‌های (۲۹۶ / ۶۵۸۷، ۱۸۰ / ۳۹۸۶، ۱۸۱ / ۳۹۹۶، ۲۸۷ / ۶۴۰۳، ۱۷۸ /
 ۳۹۵۲، ۲۳۲ / ۵۱۴۹، ۳۴۶ / ۷۷۲۴).

برافکندن تن بر دشمن:

چو تندر بغرید و چون کرگدن / برافکند تن را بر آن پیل تن (۸۲۸۴/۳۷۰) با همین
 مضمون در بیت‌های (۱۸۰ / ۳۹۸۵، ۱۸۳ / ۴۰۶۲، ۱۸۴ / ۴۰۸۰، ۲۳۲ / ۵۱۴۷، ۲۴۰ / ۵۳۴۵،
 ۲۴۱ / ۵۳۴۶ و ۵۳۴۷، ۲۸۲ / ۶۲۹۴، ۲۸۳ / ۶۳۰۸، ۲۸۴ / ۶۳۲۰، ۲۸۸ / ۶۳۲۹، ۲۹۳ / ۶۵۲۵،
 ۲۹۷ / ۶۶۰۹ و ۶۶۲۳، ۲۹۸ / ۶۶۴۲، ۲۹۹ / ۶۶۶۹، ۳۲۹ / ۷۳۲۸، ۳۳۲ / ۷۴۰۹ و ۷۴۱۴،
 ۳۴۰ / ۷۵۸۸ و ۷۶۰۱، ۳۵۵ / ۷۹۳۵ و ۷۹۳۸، ۳۷۱ / ۸۳۰۴، ۳۸۴ / ۸۶۰۳، ۳۸۵ / ۸۶۲۰،
 ۳۸۷ / ۸۶۴۸، ۳۸۷ / ۸۶۵۲، ۳۸۷ / ۸۶۵۳ و ۳۸۷ / ۸۶۵۴، ۴۱۶ / ۹۳۱۸، ۴۶۳ / ۱۰۳۶۷ و ۱۰۳۷۲).

خبر دادن راوی:

ابومخنف آرد از این در خبر / که من گفته خواهم کنون در به در (۶۹۵۵/۳۱۲) با
 همین مضمون در بیت‌های (۱۴۰ / ۳۰۹۰، ۱۴۴ / ۳۱۷۵، ۱۵۰ / ۳۳۰۵، ۱۵۱ / ۳۳۳۴،
 ۱۵۶ / ۳۴۴۵، ۱۶۱ / ۳۵۶۴، ۱۶۶ / ۳۶۶۲، ۱۷۱ / ۳۷۸۶، ۲۰۲ / ۴۴۷۶، ۲۰۱ / ۴۴۶۶،
 ۲۰۴ / ۴۴۶۶، ۲۰۸ / ۴۶۲۳، ۲۰۹ / ۴۶۲۹، ۲۱۱ / ۴۶۸۴، ۲۱۷ / ۴۸۲۵، ۲۲۲ / ۴۹۲۷،
 ۲۳۸ / ۵۲۷۸، ۲۴۳ / ۵۳۹۱، ۲۴۵ / ۵۴۳۵، ۲۵۱ / ۵۵۸۷، ۲۵۲ / ۵۶۰۵، ۲۵۶ / ۵۶۹۱، ۲۷۷ /
 ۶۱۷۶، ۳۰۶ / ۶۸۱۲، ۳۳۴ / ۷۴۶۳، ۳۴۳ / ۷۶۵۲، ۳۴۶ / ۷۷۱۲، ۳۴۹ / ۷۷۹۱، ۳۷۰ / ۸۲۷۵،
 ۴۰۲ / ۸۹۹۴، ۴۲۲ / ۹۴۴۶، ۴۳۹ / ۹۸۳۷، ۴۳۸ / ۹۸۰۶، ۴۵۲ / ۱۰۱۱۷، ۴۶۶ / ۱۰۴۳۶،
 ۴۷۸ / ۱۰۷۲۰، ۴۸۸ / ۱۰۹۲۳) و با کنیه بوالمنابر (۴۴۹ / ۱۰۰۵۹، ۱۴۰ / ۳۰۹۰، ۴۷۸ /
 ۱۰۷۲۰، ۴۲۲ / ۹۴۴۶).

تو این کار آسان مگیر: (۴۰۷/۴۱۱۸ و ۴۴۴/۹۹۵۵).
 چنین گفت راوی: (۳۴۹/۷۷۹۱ و ۴۴۷۶/۲۰۲ و ۴۶۶/۱۰۴۳۶).
 چنین گوید آن راوی: (۲۴۳/۵۳۹۱ و ۱۵۶/۳۴۴۵).
 خوش کن منش: (۳۴۱/۷۶۱۰، ۳۴۰/۷۵۸۹، ۳۹۱/۸۰۷۶، ۳۷۲/۸۳۱۰،
 ۱۰۰۰۲/۴۴۷).

۷. تکرار به صورت مصراع

تعداد مصرع‌های تکراری نسبت به تکرار بیت بیش‌تر است. گاهی یک مصراع،
 عیناً تکرار شده و گاهی با اندکی تغییر.

۷-۱. مصرع‌هایی که بعینه تکرار شده‌اند:

چو دو طاس خون کرده از خشم چشم؛ در بیت‌های (۱۳۱۵/۵۹، ۱۶۶۹/۷۵،
 ۳۹۸۵/۱۸۰، ۴۰۸۶/۱۸۴، ۴۰۳/۷۴۰، ۵۳۴۴/۲۴۰، ۶۶۶۸/۲۹۹، ۷۷۱۶/۳۴۶، ۸۰۶۰/۳۶۱،
 ۸۶۴۷/۳۸۷، ۱۰۳۶۹/۴۶۳).

که مادر به مرگش بخواهد گریست؟ در بیت‌های: (۴۰۴۵/۱۸۳، ۵۰۷۱/۲۲۸،
 ۶۴۸۳/۲۹۱ و ۷۴۰۳/۳۳۲ و ۷۴۰۳/۳۳۲).

که را بخت بد باشد آموزگار؛ در بیت‌های (۱۵۳/۳۳۸۰، ۳۸۲۳/۱۷۵ و
 ۶۱۶۲/۲۷۶).

گرفته یکی رمح خطی به دست؛ در بیت‌های (۱۵۶۰/۷۰، ۶۴۴۱/۲۸۹، ۲۹۵/
 ۶۵۷۹، ۷۸۳۷/۳۵۱).

یکی رمح خطی گرفته به دست؛ در بیت‌های (۶۵۶۶/۲۹۵، ۷۶۲۰/۳۶۶،
 ۸۱۷۶).

چو تندر یکی نعره‌ای برکشید؛ در بیت‌های (۱۵۳۸/۶۹، ۵۱۲۲/۲۳۱،
 ۵۲۲۹/۲۳۵، ۵۸۸۰/۲۶۴، ۷۵۳۹/۳۳۸، ۸۵۵۵/۳۸۲، ۱۰۳۷۴/۴۶۳).

بغرید چون تندر نوبهار؛ در بیت‌های (۱۵۱۹/۶۸، ۴۰۲۸/۱۸۲، ۵۲۶۲/۲۳۷،
 ۶۳۲۸/۲۸۴، ۶۵۴۳/۲۹۴، ۷۲۴۰/۳۲۵، ۷۴۱۳/۳۳۲، ۷۵۸۷/۳۴۰، ۸۶۵۰/۳۸۷،
 ۷۴۱۳، ۷۵۸۵/۳۴۰، ۸۶۵۰/۳۸۷، ۱۰۳۸۹/۴۶۴).

چو تندر یکی نعره کردش رها؛ در بیت‌های (۵۲۹۹/۲۳۹، ۶۴۸۰/۲۹۱).

ز روی درستی و روی عبر؛ در بیت‌های (۳۶۶۲/۱۶۶، ۳۷۸۶/۱۷۱).

ابومخنف آرد خبر اندر این؛ در بیت‌های (۳۳۰۵/۱۵۰ و ۳۳۳۴/۱۵۱).

برافکند تن بر عدو بی‌درنگ؛ در بیت‌های (۸۶۵۲/۳۸۷، ۵۳۴۷/۲۴۱).
 برافکند تن بر صف قاسطین؛ در بیت‌های (۸۶۵۴/۳۸۷، ۵۳۴۵/۲۴۰، ۹۳۱۸/۴۱۶).
 فکندند تن بر صف قاسطین؛ در بیت‌های (۶۶۰۹/۲۹۷، ۸۶۵۴/۳۸۷).
 چنین آورد لوط یحیا خبر؛ در بیت‌های (۴۸۲۵/۲۱۷، ۷۴۶۳/۳۳۴،
 ۸۲۷۵/۳۷۰، ۸۹۹۴/۴۰۲، ۹۸۰۶/۴۳۸، ۵۴۳۵/۲۴۵).
 خبر آورد لوط یحیا در این؛ در ابیات (۵۶۹۱/۲۵۶ و ۶۸۱۲/۳۰۶).
 خداوند اخبار گوید چنین؛ در ابیات (۴۵۱۴/۲۰۴ و ۴۶۸۴/۲۱۱).

۲-۷. مصرع‌هایی که با اندکی تغییر تکرار شده است:

یکی طبل بر بند بر پیش زین (۸۶۸۰/۳۸۸)؛ با اندکی تغییر در بیت‌های
 (۸۶۸۳/۳۸۸، ۸۶۸۴/۳۸۸، ۸۶۸۵/۳۸۸).
 کنون بودنی بود این غم چه سود؟ (۸۸۹۶/۳۹۸) و با اندکی تغییر در بیت‌های
 (۹۱۱۲/۴۰۷، ۹۱۱۲/۴۰۷ و ۹۴۱۰/۴۲۰).
 ابومخنف آرد از این در خبر (۶۹۵۵/۳۱۲) با اندکی تغییر در بیت‌های
 (۳۳۳۴/۱۵۱ و ۳۳۰۵/۱۵۰، ۳۱۷۵/۱۴۴).
 از این پس دهد لوط یحیا خبر (۳۰۹۰/۱۴۰) با اندکی تغییر در بیت‌های
 (۵۲۷۸/۲۳۸ و ۷۷۱۲/۳۴۶).
 ز گفتار بومخنف پاک دین (۱۰۴۳۶/۴۶۶) با اندکی تغییر در بیت
 (۸۹۹۴/۴۰۲).
 چنین گفت بومخنف نام‌دار (۵۵۸۷/۲۵۱) و با اندکی تغییر در ابیات
 (۴۵۲۴/۲۰۴ و ۵۶۰۵/۲۵۲).
 چنین گفت راوی که آن دو دلیر (۷۶۵۲/۳۴۳) و با اندکی تغییر در بیت
 (۴۹۲۷/۲۲۲).

۸. تکرار به صورت بیت

یکی از انواع تکرارهای موجود در علی‌نامه، تکرار بیت است که گاه به صورت یک
 بیت کامل و گاهی با اندکی تغییر و گاهی به صورت چندین بیت مشاهده می‌شود.
 احتمال می‌رود بعضی اوقات، تکرار ابیات و مصرع‌ها، در اثر اشتباه یا دخالت کاتبان در
 متن صورت گرفته است. گاهی کاتب در مواردی که خوانش پذیر نبوده یا متن افتادگی
 داشته، براساس آشنایی و ذهنیتی که از کل متن پیدا کرده و برای جلوگیری از لغزش
 در وزن، بی‌تی یا مصرعی را تکرار کرده است.

۸-۱. تکرار به صورت بیتی کامل

خواجه ربیع در اثر خود با صراحت کامل بیان کرده است که منظومه‌اش بر پایه روایاتی از ابومخنف لوط بن یحیا است و گاهی از او با کنیه «ابوالمنابر» یاد می‌کند. این موضوع، در ۵۲ بیت و اغلب در آغاز هر فصل و داستان، گاهی به صورت بیت، گاهی به صورت مصراع و گاهی به صورت مضمون یا جمله تکرار می‌شود. دلیل آن، نبودن خود شاعر، در زمان وقوع حوادث است و چون احتمال دارد در بعضی از موارد، مضمون داستان از اصل و واقعیت دور شده یا گاهی مطلبی مغایر با عقاید عمومی باشد، برای تبریئه و برداشتن بار مسؤولیت از دوش خود، از راوی داستان کمک می‌گیرد و گه‌گاه برای یادآوری این نکته که داستان از زبان خود او نیست، بلکه نقل قولی از شخص سوم (راوی) است، نام او را تکرار می‌کند.^۴

ابیات ذیل بعینه و بدون هیچ‌گونه‌ای تغییر در ارجاعات داده شده، تکرار شده است:

چنین آورد لوط یحیا خیر / در این حال بومخنف نام‌ور: در ابیات (۳۰۰۶/۱۳۶)،
 ۶۵۴۷/۲۹۴، ۶۷۶۴/۳۰۳، ۷۴۶۳/۳۳۴، ۳۷۷/۸۴۴۱، ۴۰۷/۹۱۲۰، ۹۷۰۶/۴۳۳، ۴۷۰/
 ۱۰۵۳۷، ۱۰۷۱۰/۴۷۸ و ۱۰۷۲۰، ۱۰۷۴۶/۴۸۰، ۱۱۱۵۲/۴۹۸).
 ابومخنف لوط یحیا در این / بر آورد از درستی چو دین: در ابیات (۶۰۲۲/۲۷۰)،
 ۸۸۶۸/۳۹۶).

برخی از ابیات دیگر که بعینه در چند مورد تکرار شده‌اند، عبارت است:
 مبارز همی جست و می‌گفت کیست؟ / که مادر به مرگش بخواهد گریست؟ در
 ابیات (۷۴۰۳/۳۳۲، ۵۰۷۱/۲۲۸، ۴۰۴۵/۱۸۳).

ز غم دیو در قعر دریا گریخت / ز هیبت دده چنگ و دندان بریخت: در ابیات
 (۷۸۲۲/۳۵۰، ۵۲۵۴/۲۴۱، ۷۳۳۴/۳۲۹).
 که تا بر چه گردد یکی روزگار / که را بخت بد باشد آموزگار: در ابیات (۱۷۵/
 ۳۸۲۳ و ۶۱۶۲/۲۷۶).

۸-۲. تکرار بیت با تغییر جزئی

برخی از ابیات با اندکی تغییر تکرار شده است:
 ابومخنف لوط یحیا در این / خبر آورد از درستی چو دین: (۶۰۲۲/۲۷۰) با تغییر
 جزئی در (۷۸۰۷/۳۵۰).

چنان کآورد بوالمنابر خبر/ در این حال بومخنف نامور: (۱۰۷۲۰ / ۴۷۸) با تغییر جزیی در (۹۴۴۶/۴۲۲).

چنین آورد لوط یحیا خبر / در این باب بومخنف نامور (۷۴۶۳ / ۳۳۴) با تغییر بسیار جزیی در مصراع اول بیت (۱۰۱۱۷/۴۵۲) تکرار شده است.

مبارز همی جست و می گفت کیست؟ / که مادر به مرگش بخواهد گریست؟ (۱۸۳ / ۴۰۴۵؛ ۲۲۸ / ۵۰۷۱؛ ۳۳۲ / ۷۴۰۳) با اندکی تغییر در مصراع اول بیت (۶۴۸۳/۲۹۱).

که تا بر چه گردد یکی روزگار/ که را بخت بد باشد آموزگار: (۳۸۲۳ / ۱۷۵) و (۶۱۶۲/۲۷۶) با اندکی تغییر در مصراع اول بیت (۳۳۸۰ / ۱۵۳).

بگفتند از آن پس که از غم چه سود؟/ که شیر قضامان به دندان بسود (۹۱۹۱ / ۴۱۰) با اندکی تغییر در مصراع اول بیت (۸۸۹۶/۳۹۸).

تن مرد بود اندر آهن نهان / فرس بد نهان زیر برگستوان (۷۶۲۲ / ۳۴۱) با اندکی تغییر در بیت‌های: (۱۸۳ / ۴۰۵۱؛ ۲۸۹ / ۶۴۴۰؛ ۵۱۱۷ / ۲۳۰).

سر نام‌داران پرخاش جوی / همی گشت در پای اسبان چو گوی (۵۳۵۷ / ۲۴۱) با اندکی تغییر در مصراع اول بیت (۸۶۶۰/۳۸۷).

از آن‌جا که اثر حماسی باید با هیاهو و موسیقی در خور جنگ همراه باشد، آواهایی که در این فضا وجود دارد باید از آواهای گوش‌خراش و هراس‌انگیز باشد. بنابراین، شاعر در وصف سروصداهای فضای جنگی مجبور است بارها و بارها از عبارتهایی چون: غرّش و خروش ابر، نعره کشیدن پهلوان، بانگ اسب و غرّش تند تندر استفاده کند.

بگرید چون تند تندر ز خشم / چو دو طاس خون کرده از خشم چشم (۴۰۸۶/۱۸۴)، (۶۶۶۸/۲۹۹، ۷۷۱۶ / ۳۴۶، ۸۶۴۷/۳۸۷) با اندکی تغییر در مصرع‌های اول ابیات: (۱۶۶۹/۷۵)؛ (۱۳۱۵/۵۹؛ ۱۰۳۶۹/۴۶۳؛ ۱ / ۳۶۱؛ ۸۰۶۰ / ۳۹۸۵؛ ۳۹۸۵ / ۲۴۰؛ ۵۳۴۴ / ۲۴۰).

۸-۳. تکرارهای چندین بیتی با تغییرات بسیار جزیی:

با عنایت به این‌که نسخه موجود علی‌نامه متنی کهن بوده و قسمت‌هایی از آن مفقود شده است، احتمال می‌رود که دو مورد تکرار چندین بیتی موجود در این اثر حاصل اشتباهی باشد که به هنگام جمع‌آوری آن رخ داده است:

داستان جنگ شبانه (لیلة‌الهری) حضرت علی (ع) با سپاه قاسطین پس از ۳۲۰ بیت فاصله با همان بیت‌ها دوباره تکرار شده است.

بیت آغازین و پایانی داستان یاد شده در اولین جنگ لیلۃ‌الهری به این صورت

است:

که در حال این کشتگان این زمان نکو بنگرید از کران تا کران
دل پور سفیان ابر درد خویش در آن حال بد سر به سر داغ و ریش
(۱۱۵۱-۱۱۶۷/۳۹۶)

که در دومین جنگ لیلۃ‌الهری با همان بیت‌ها تکرار شده است:

نکو بنگرید از کران تا کران که تا خود چه کردند این دشمنان
دل پور سفیان ابر درد خویش در آن حال شد بس پر از داغ و ریش
(۹۱۷۱-۹۱۸۳/۴۱۰)

بیت‌های پایانی مجلس یازدهم در پایان مجلس دوازدهم با تغییرات بسیار جزیی

تکرار شده است:

به کوفه درون کرد از آن بس مقام وصی نبی حیدر نیک‌نام
... گرم زندگانی بود زان سپس بگویم ز پیکار ترسای خس
(۱۰۶۸۴-۱۰۷۰۰/۴۷۷-۴۷۸)

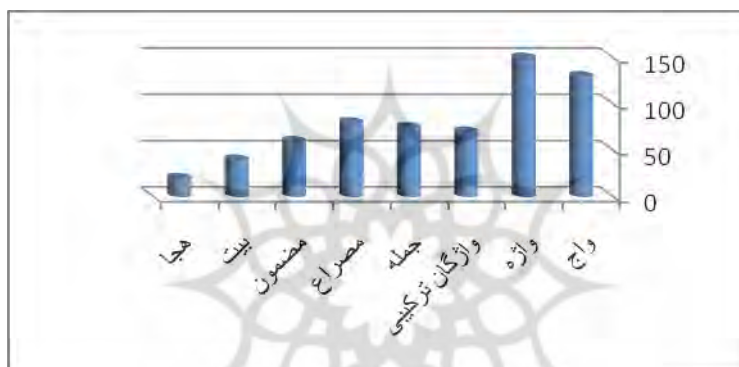
به کوفه درون کرد از آن بس مقام وصی نبی حیدر نیک‌نام
گرم زندگانی بود زین سپس ز غارات گویم قصه سر به سر
(۱۱۱۸۷-۱۱۲۰۳/۴۹۹-۵۰۰)

نتیجه‌گیری

هنر سازه تکرار، در کتب بلاغی پیشین، یکی از عیوب فصاحت کلام بشمار می‌رفت؛ ولی در حال حاضر، طبق نظر علمای بلاغت، اگر بر مقتضای حال بکار رود، نه تنها خللی در کلام ایجاد نمی‌کند، بلکه به عنوان یکی از آرایه‌های ادبی ارزش‌مند محسوب می‌شود. بنابراین شاعر موفق می‌تواند در انتقال ذهنیات و احساسات خود به خواننده، از این آرایه ادبی بهره‌مند شود و برای برجسته‌سازی تصاویر استفاده کند. این آرایه، چنان که یکی از ویژگی‌های فنی شاهنامه فردوسی است، می‌تواند در تمام منظومه‌های حماسی گسترش یابد و از جمله ویژگی‌های متون حماسی بشمار رود. در این مقاله، پس از بررسی هنر سازه «تکرار» در علی‌نامه، این نتیجه حاصل شده که «تکرار» در میان اجزای مختلف شعر: واج، واژه، واژگان ترکیبی، جمله، مصراع، مضمون و بیت، بیش‌ترین بسامد به واژه تعلق گرفته؛ چه در صدر و حشو و چه در ردیف و قافیه و اغلب آن‌ها را واژگان حماسی تشکیل داده است. بسامد واج‌های تکراری در ابیات، در کل، کم‌تر از تکرار واژه است. اغلب، آن دسته از صامت‌ها و مصوت‌ها تکرار شده که در شأن متون حماسی و بیان

صحنه‌های جنگی باشد؛ این تکرار، به ترتیب، مصوت «آ» و صامت‌های «ک»، «گ»، «ش»، «د»، «خ»، «ت»، «ب»، «ن»، «ر» و «م» را شامل شده است. بسامد تکرار در مصراع، جمله، واژگان ترکیبی، مضمون، بیت و هجا به ترتیب رده‌های بعدی قرار گرفته‌اند. تکرار ابیات، گاهی به صورت چندین بیتی صورت گرفته که برخی از آن‌ها احتمالاً به دنبال اشتباهاتی است که از مفقود شدن قسمتی از آغاز و میان این منظومه کهن رخ داده است. این گونه تکرارها در منظومه، باعث ملال خواننده می‌شود. تکرار چندین بیتی که در داستان «لیلة‌الهری» در ماجرای اول و دوم بعینه تکرار شده است از جمله این نوع تکرارهاست.

بسامد تکرار در علی‌نامه



پی‌نوشت‌ها

لازم به توضیح است که در این مقاله، منبع اصلی، علی‌نامه، نسخه تصحیح بیات و غلامی بوده است و در ارجاعات بیت‌ها، عدد سمت راست مربوط به شماره صفحه و عدد سمت چپ مربوط به شماره بیت است.

۱. سوسور رابطه لفظ و معنا را هم‌چون دو طرف ورق یک کاغذ می‌داند. وی شکل نوشتاری و گفتاری واژه را «دال» و مفهوم و مصداق آن را «مدلول» می‌داند (به نقل از: علی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۶).
۲. «تکرار»، از ویژگی‌های اساسی شعر سبک خراسانی بوده و علاوه بر ردیف و قافیه، به صورت‌هایی دیگر ظاهر می‌شود. قدماى بلاغت سنتی، تکرار را از عیوب فصاحت کلام می‌دانستند. چنان‌که ابن‌اثیر در صناعات لفظی، تحت عنوان «معطلات لفظیه» تکرار حروف را در ابیات و خطابه‌ها و رسالات بسیار، ناپسند یافته و از این‌که زشتی التزام حروف برای شخصی چون حریری - که به نیک و بد سخن‌آشناست - مخفی مانده، در شگفت است. هم‌چنین در ادب فارسی بعد از اسلام نیز به تأثیر از نثر عربی از تکرار پرهیز می‌شده و آن را از جمله معایب سخن می‌دانسته‌اند (متحدین، ۱۳۵۴: ۴۸۴).



۳. نظر شفيعی کدکنی این است که «تکرارهای هنری، تکرارهایی است که در ساختمان شعر، نقش خلاق دارد و با این که لازمه تکرار، ابتذال است و ابتذال، نفي هنر، تأثیر گونه‌هایی از تکرار در ترکیب اثری هنری، گاه تا بدان پایه است که در مرکز خلاقیت هنری گوینده قرار می‌گیرد» (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۰۸) و به نظر رستگارفسایي هم ارائه یک تصویر با الگویی تکراری از نظر لفظ و معنی، مبین نوعی کشش جبری و درونی شاعر به آن‌هاست که یا از نظر صوتی، یا از نظر معنوی و یا از نظر سهل‌الوصول بودن و سادگی به آن‌ها انسی بیش‌تر دارد و آن‌ها را ارائه می‌کند (رستگارفسایي، ۱۳۶۹: ۴۰).
۴. تعدادی از نویسندگان علوم بلاغت «تکرار» را مغلّ فصاحت کلام می‌دانند (تقوی، ۱۳۶۳: ۸ و ۶) برخی «کثرت تکرار» (آهنی، ۱۳۶۰: ۷) و بعضی دیگر «کثرت تکرار بی‌مورد» را از مواردی می‌دانند که کلام را از فصاحت دور می‌کند (همایي، ۱۳۷۶: ۲۴).
۵. برای توضیح بیش‌تر رجوع شود به مقدمه تصحیح (بیات و غلامی، ۱۳۹۰: ۲۵-۲۴؛ شفيعی کدکنی و امیدسالار، ۱۳۸۸: ۱۷-۱۶).
۶. حماسه‌سرایان معمولاً برای ذکر داستان‌ها از راوی سوم شخص استفاده می‌کنند. «ولک (Wellek) و وارن (Warren) در کتاب خود به نام نظریه ادبیات (۱۹۵۶: ۲۲۸) *Theory of Literature* از دالاس (Dallas) که منتقدی انگلیسی است نقل قول می‌کنند. آن‌ها در این کتاب از سه نوع فعالیت ادبی: حماسه، غنا و نمایش یاد می‌کنند و معتقدند که حماسه به سوم شخص و زمان گذشته و غنا به اول شخص مفرد و زمان آینده مربوط می‌شود، در حالی که نمایش‌نامه به شخص دوم و زمان حال مربوط است. گفته دالاس نشان می‌دهد که اگر شاعر داستان را با اول شخص مفرد آغاز کند، داستان نه تنها غنایی می‌شود، بلکه بنظر می‌رسد که نویسنده خاطرات خودش را نوشته است» (شریف‌زاده، ۱۳۷۷: ۲۷۳).

فهرست منابع

- آموزگار، ژاله. (۱۳۸۴). تاریخ اساطیری ایران، تهران: سمت.
- آهنی، غلام‌حسین. (۱۳۷۶). معانی بیان، تهران: بنیاد قرآن.
- اسکویی، نرگس. (۱۳۹۲). «نقش تکرار در شعر سبک آذربایجانی»، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، پاییز، شماره ۱ (پی در پی ۱۳)، صص ۳۵-۶۶.
- تقوی، سید نصرالله. (۱۳۶۳). هنجار گفتار در فن معانی و بیان و بدیع فارسی، اصفهان: فرهنگ‌سرا.
- داد، سیما. (۱۳۷۸). فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
- ربیع. (۱۳۸۸). علی‌نامه (منظومه‌ای کهن)، چاپ عکسی با مقدمه محمد رضا شفیعی کدکنی و محمود امیدسالار، تهران: مرکز پژوهش میراث مکتوب.
- ربیع. (۱۳۹۰). علی‌نامه (منظومه‌ای کهن)، تصحیح رضا بیات و ابوالفضل غلامی، تهران: مرکز پژوهش میراث مکتوب.
- رستگارفسای، منصور. (۱۳۶۹). تصویر آفرینی در شاهنامه فردوسی، شیراز: دانشگاه شیراز.
- روحانی، مسعود. (۱۳۹۰). «بررسی کارکردهای تکرار در شعر معاصر (با تکیه بر شعر سپهری، شاملو و فروغ)»، بوستان ادب دانشگاه شیراز، تابستان، سال سوم، شماره دوم، پیاپی ۷، صص ۱۴۵-۱۶۸.
- شریف‌زاده، منصوره. (۱۳۷۷). «عنصر راوی در داستان‌های کهن و داستان‌های امروزی (رمان) از دید تطبیقی»، فرهنگ، بهار و تابستان، شماره ۲۵-۲۶، صص ۲۶۹-۲۷۹.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۶). موسیقی شعر، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). کلیات سبک‌شناسی، تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). بیان و معانی، تهران: فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۷). حماسه‌سرایی در ایران، تهران: امیرکبیر.
- صهبا، فروغ. (۱۳۸۴). «مبانی زیبایی‌شناسی شعر»، مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دوره ۲۴، شماره ۳، (پیاپی ۴۴)، صص ۹۰-۱۰۹.
- طالقانی، محمدعلی. (۱۳۸۱). «قافیة مقدم و نغمة حروف»، مجله ایران‌شناسی، پاییز، شماره ۵۵، صص ۵۷۶-۵۹۲.
- علی‌پور، مصطفی. (۱۳۷۸). ساختار زبان شعر امروز، تهران: فردوس.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۹). شاهنامه، به کوشش جلال خالقی‌مطلق و هم‌کاران (محمود امید سالار، ج ۶، ابوالفضل خطیبی، ج ۷) تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهش‌های ایرانی و اسلامی).

- قیس رازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۸). المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: علم.
- گرگانی، محمدحسین. (۱۳۷۷). ابداع‌البدايع، به اهتمام حسین جعفری، با مقدمه جلیل تجلیل، تبریز: احرار.
- متحدین، ژاله. (۱۳۵۴). «تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن»، جستارهای ادبی، پاییز، شماره ۴۳، صص ۴۸۳-۵۳۰.
- نائل خانلری، پرویز. (۱۳۳۳). «نغمه حروف»، سخن، دوره ۵، شماره ۸، صص ۵۷۳-۵۷۹.
- نقوی، نقیب. (۱۳۸۴). شکوه سرودن: بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایه قافیه و ردیف، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۶). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: هما.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی