بررسی زیبایی‌شناسانهٔ خطبهٔ جهاد در پرتو نقد فرمالیستی

حسن مجیدی[۱]
فهیمه قدیمی[۲]

چکیده

نقد فرمالیستی یکی از روش‌های جدید نقدی می‌باشد که محور اصلی آن در بررسی متون ادبی، شکل ظاهری آن است؛ یعنی فرمالیسم در ادبیّات به بررسی میزان ادبیّت متن می‌پردازد. این نوشتار براساس مکتب فرمالیسم در پی بررسی میزان ادبیّت خطبهٔ جهاد امام علی علیه‌السلام در نهج البلاغه است و تلاش می‌کند با بررسی فرمالیستی خطبه و بیان زیبایی‌های به کاررفته درآن، دیدی واضح‌تر نسبت به شگفتی‌های ظاهری اثر و تأثیر آن‌ها در انتقال معنا به مخاطب ارایه دهد؛ اهمیّت نوشتار تلاش آن برای به اثبات رساندن این مهمّ است که متون اسلامی و به طور ویژه خطبهٔ جهاد هرچند به دنبال مفاهیمی خاصّ می‌باشد، ولی بر اساس مکتب فرمالیسم از زیبایی‌های ادبی تهی نیستند. این نوشتار با روش توصیفی- تحلیلی و با تکیه بر رویکرد نقد فرمالیستی و با هدف کشف مؤلّفه‌های فرمال در خطبهٔ جهاد نگاشته شده است. ویژگی‌های بارز فرمالیستی در این خطبه همخوان‌های آوایی، معنایی و سیمایی هستند.

واژگان کلیدی: نقد ادبی، فرمالیست، خطبهٔ جهاد، ساخت موسیقایی.

۱- استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، نویسندهٔ مسئول majidi.dr@gmail.com

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد مترجمی عربی دانشگاه حکیم سبزواری fghadimi.94@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۵

مقدّمه

تعاریف متعدّد و گاه متناقض که درباره صورت و صورتگرایی در آثـار منتقـدان ادبـی آمـده است، تعریف آن را تا حدودی دشوار می‌سازد. در یک تعریف به نسـبت جـامع، صـورتگرایی بـه مفهوم کشف، شرح و بسط صورت در اثر هنری است و اساس شیوهٔ آن بـر اسـتقلال اثـر اسـتوار می‌باشد و به همین سبب، منتقد صورتگرا از پرداختن به مسایل فرعی و حاشیه‌ای اثر، مانند زنـدگی نویسنده، روزگار او و ملاحظات تاریخی، سیاسی و اجتماعی اجتناب می‌ورزد و یا لااقلّ آن‌ها را در مراحل ثانوی و فرعی دارای اعتبار می‌داند. (امامی، ۱۳۹۳: ۲۱۲) در واقع مهمّ‌تـرین و اصـلی‌تـرین نظریهٔ فرمالیست‌ها، این بود که منتقد پیش از برخورد با اثر باید به دنبال ادبی بـودن آن باشـد؛ بـه بیان دیگر نوشته ادبی است و کلام ادبی نیست. تأکید فرمالیست‌ها بر گوهر اصـلی و ادبیّـت مـتن بود، بنابراین فرمالیست‌ها تنها خود اثر را در نظر می‌گرفتند. (شایگان فر، ۱۳۸۴: ۴۸) اگـر منظـور صورتگرایان روسی را از صورت به درستی دریابیم، نمی‌توانیم منکر درستی گفتار آنان شویم. گویا عبدالقاهر جرجانی هم وقتی اصالت را به الفاظ می‌داده و معانی را «مطروحه در طریق» می‌دیده، تـا حدودی چنین منظوری داشته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۰)

از میان تأثیراتی که در ساختار فرمالیسم روس درهم آمیختند، نفـوذ سوسـور و بـه طـور اعـمّ زبان‌شناسان، به صورتی مستدلّ از اهمیّت پایه‌ای برخـوردار اسـت. دریافـت اساسـی روش‌شناسـی سوسور این بود که ارزش و کاربرد یک واحد در زبان به معنای رایج آن به ارتباطات با واحـدهای همسان دیگری در بطن نظام زبان وابسته است. توصیهٔ سوسور این بود که تحقیق درباره این نظام از روابط – زبان- می‌بایست دلنگرانی اصلی زبان‌شناسان باشد. چنان‌که فرمالیست‌ها استدلال کرده‌انـد به طور کلّی ارزش و کاربرد یک ابزار ادبی وابسته به ارتباطش با دیگر ابزارها در بطن یک نظام از ارتباطات مستقرّ به وسیلهٔ متن ادبی است. (تونی بنت، ۱۹۷۹: ۸۶/۱)

این نوشتار پس از ارایهٔ توضیحاتی مختصر درباره تاریخچـهٔ فرمالیسـت و آرا و نظـرات آنـان، نگاهی کلّی به خطبهٔ جهاد انداخته سپس به نقد فرمالیستی این خطبه پرداخته و در سه سطح همخوانی آوایی، سیمایی و معنایی، آن را بررسی کرده است؛ در پایان نیز تمامی شاهدمثال‌های به کار رفتـه در متن به صورت نموداری نمایش داده شده، درصد هریک نسبت به دیگری مـورد سـنجش قـرار می‌گیرد.

این نوشتار، به دلیل گستردگی فرمالیست و وجود زیبایی‌های ادبی فراوان در این خطبه و به منظور وفاداری به غنای موسیقای متن و عدم اجحاف در آن، رویکرد اصلی خود را موسیقی و همخوان آرایی در کلام قرار داده و در طیّ بحث، به مسایل موسیقایی متن که خود دربرگیرندهٔ همخوان‌های آوای، سیمایی و معنایی می‌باشد، پرداخته است.

۱- ادبیات نظری پژوهش

۱-۱: پرسش پژوهش

این نوشتار در پی پاسخ‌گویی به این نکته است که براساس نظریهٔ فرمال‌ها درباره لفظ در انتقال معانی، خطبهٔ جهاد تا چه میزان از بعد فرمالیستی و ظاهری موفّق بوده و این امر تا چه میزانی در انتقال مفاهیم اثرگذار است؟

۱-۲: ضرورت پژوهش

باتوجّه به این‌که گویندهٔ کلام ــ امام علی علیه‌السلام ــ از قدرت سخنوری بالایی برخوردار بوده و پیش از ایراد خطبهٔ جهاد، سخنرانی‌ها و بیانات مختلف دیگری نیز داشته است و چون به تأثیر ادبیّات و زیبایی‌های بیانی و آوایی در انتقال مفاهیم و اثرگذاری سخن در جان مخاطب واقف بوده، چنین انتظار می‌رود که این خطبه هم، از حیث زیبایی ادبی و به‌ویژه آوا و موسیقی خالی نباشد.

۱-۳: فرضیّهٔ پژوهش

فرضیه بر این نکته استوار می باشدکه چون قدرت بیانی درخطبه جهاد به حدّی زیاد است که بررسی تمام جوانب فرمالیستی آن در توان این نوشتار نگنجد، بنابراین با محدود کردن موضوع بحث در بعد موسیقایی و همخوان‌های مختلف تلاش شده که هیچ اکوتاهی در بررسی و نقد فرمالیستی اثر صورت نگیرد.

۱-٤: پیشینهٔ پژوهش

براساس تحقیقات انجام شده، شماری از خطبه‌های نهج البلاغه مورد نقد فرمالیستی قرار گرفته‌اند، از جمله، مقالهٔ نقد فرمالیستی خطبهٔ قاصعه که توسّط علی نجفی ایوکی و دیگران انجام شده و در فصلنامهٔ علمی- پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهرا، سال هفتم، شماره ۱۵، تابستان ۱۳۹۴ به چاپ رسیده است. در پایان، این مقاله به این نتیجه رسیده که خطبهٔ قاصعه از منظر فرمالیستی غنیّ است و

از نظر ظاهری بسیار متوازن می‌باشد. مقالهٔ دیگر که در این زمینه نگارش یافته، زیبایی شناسی خطبهٔ آفرینش در پرتو نقد فرمالیستی است که پدیدآوران آن علی نجفی ایوکی، سیّد رضا میر احمدی و دیگران می‌باشند؛ این مقاله در دو فصلنامهٔ علمی- پژوهشی حدیث پژوهی، سال هفتم، شماره سیزدهم، بهار و تابستان ۱۳۹۴، صص ۲۷۷-۳۱۰ به چاپ رسیده است. در پایان، این مقاله به این نتیجه می‌رسد که خطبهٔ مورد نظر از دیدگاه فرمالیستی پربار و از قواعد مختلف قاعده افزایی و قاعده کاهی در آن به خوبی استفاده شده است. در هر یک از پژوهش‌های صورت گرفته، به چند بعد از فرمالیست توجّه شده است. در مقالهٔ تحلیل گفتمان ادبی خطبهٔ جهاد نوشتهٔ سعیدهٔ محمودی و دیگران که در فصلنامهٔ پژوهش‌های نهج البلاغه، سال چهارم، شماره ۱۶ و زمستان ۱۳۹۵ نشر یافته است، پژوهشگر کوشیده تا به میزان تناسب و هماهنگی میان عناصر زیبایی شناختی ادبی در خطبه پی ببرد و در پایان نشان داده که تمام ساختارهای متنی این خطبه متناسب با موقعیّت است. در مقالهٔ القاگری آواها در خطبهٔ جهاد بر اساس نظریّهٔ موریس گرامون نوشتهٔ قاسم مختاری و دیگران که در پژوهش‌نامهٔ علوی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال هفتم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۵ به چاپ رسیده، این خطبه از لحاظ معنایی مورد بررسی قرار گرفته است. مقالهٔ بررسی و تحلیل زیبایی‌شناختی خطبهٔ جهاد نوشتهٔ سیّد اسماعیل حسینی اجداد نیاکی که در پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، شماره ۲، سال۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۳ منتشر گشته به بررسی فاکتورهایی هم‌چون برخی از فنونی ادبی و معانی موجود در خطبه پرداخته شده است.

امّا چنین به نظر می‌رسد که این خطبه هنوز هم جای کار دارد. از جنبهٔ دیگر در این نوشتار تلاش شده است که گسترهٔ پژوهش تنها محدود به همخوان‌های موجود در متن باشد تا بتوان به خوبی مسئله را برای مخاطب روشن نمود؛ بنابراین مقاله از این چهارچوب مشخّص شده فراتر نرفته و تکیهٔ اصلی آن بر میزان همخوان‌های مختلف موجود در متن و میزان اثرگذاری آن در انتقال مفاهیم است.

اهمیّت بحث هنگامی بیش‌تر می‌شود که بدانیم گویندهٔ اثر ــ امام علی علیه‌السلام ــ صاحب ذوق سلیم بوده و توانسته است چنان مسایل زیبایی شناختی و فرمی را در اختیار بگیرد که باوجود گذر چند صد ساله از زمان ارایهٔ آن بازهم قابلیّت بررسی از دیدگاه نقدهای نوین و همترازی با آثار نو را دارد.

۱-۵: اهمیّت پژوهش

این نوشتار با عنوان «بررسی زیبایی‌شناسانهٔ خطبهٔ جهاد در پرتو نقد فرمالیستی» بر اساس مکتب فرمالیسم در پی بررسی میزان ادبیّت خطبهٔ جهاد است و تلاش می‌کند که با بررسی فرمالیستی خطبه و بیان زیبایی‌های به کار رفته در آن، دیدی واضح‌تر نسبت به شگفتی‌های ظاهری اثر و تأثیر آن‌ها در انتقال معنا به مخاطب ارایه دهد تا به این نتیجه برسد که متون اسلامی و به طور ویژه خطبهٔ جهاد هرچند که به دنبال مفاهیمی خاصّ می‌باشد، ولی بر اساس مکتب فرمالیسم از زیبایی‌های ادبی تهی نبوده و موسیقی کلام و فرم در انتقال مفاهیم نقشی به سزا داشته است.

این پژوهش با روش نقد فنی و فرمالیستی انجام گرفته است، وچنین به نظر می‌رسد که واژگان و نظام آوایی متن با هم متناسب هستند و شکل ظاهری آن با فضای کلّی خطبه ــ که بیان فضیلت جهاد و ناراحتی گویندهٔ برجسته و نام‌آشنا به دلیل بی‌توجّهی به آن است ــ در یک راستا می‌باشد؛ همین امر باعث شده که حتّی اگر خواننده‌ای با زبان اصلی متن آشنا نباشد بازهم بتواند به فضای کلّی حاکم برآن پی ببرد. در بازگردان متن عربی خطبهٔ جهاد به زبان فارسی از ترجمهٔ نهج البلاغه محمّد دشتی استفاده شده است.

۲- فرمالیسم

فرمالیسم با نفوذترین جنبش قرن بیستم در زمینهٔ نقد، به رویکردی اطلاق می‌شود که میان سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ در روسیه جریان یافت. پایه‌های سازمان بندی شده این جریان یکی" حلقهٔ زبان شناسی مسکو" است که در سال ۱۹۱۵ و به ریاست یاکوبسن[1] تشکیل شد و دیگری " انجمن تحقیق در زبان شعرگونه یا نثر" یا " اپویاز" در سال ۱۹۱۶ به سرپرستی شکلوفسکی[2] بود. (تونی بنت، ۱۹۷۹: ۴۰/۱)

عنوان فرمالیسم/ فرمالیست که بر فعالیّت فرهنگی جوانان اطلاق شده، در آغاز از طرف مخالفان ایشان به عنوان نوعی دشنام بوده است. «چنان‌چه در سال های بعد از جنگ جهانی دوم در مطبوعات ایران نیز به تأثیر همان تلقینات، فرمالیسم نوعی مفهوم منفی داشت و به گونهٔ دشنام به کار می‌رفت.

1- Jacobson
2- Shkolovsky

این گروه اندک اندک این دشنام را درباره خود پذیرفتند تا سرانجام به صورت یکی از مهمّ ترین جریان‌های فرهنگ بشری در قرن بیستم درآمد». (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۸۰).

این اصطلاح از اساس برای هر مکتبی که به صورت و ظاهر اهمیّت دهد و به موضوع یا محتوا توجّهی نداشته باشد یا آن را با عنوان یک اصل نپذیرد به کار می‌رود. با پدیدار شدن رئالیسم در حدود سال ۱۹۳۴، صورتگرایی یا فرمالیسم حدود سه دهه (۱۹۵۰) از سوی حزب کمونیست در شوروی سابق محکوم شد؛ زیرا این هنر را فاقد رویکرد انقلابی می دانستند و معتقد بودند فرمالیسم که به محتوا و مضمون توجّهی ندارد، پدیدهٔ یک جامعهٔ بورژوا و پایان انحراف جوامع سرمایه‌داری است و به تعبیری آن را نوعی هنر بیهوده و بی مصرف می‌دانستند. گرچه تا اواسط دههٔ ۱۹۵۰ این تنفّر وجود داشت، لیکن پس از حدود سال۱۹۵۳و با مرگ استالین روی آوردن به فرمالیست از سوی هنرمندان دیگر جرم نبود. این دهه به " ذوب شدن یخ‌ها" معروف است. (نوری کوتنایی، ۱۳۸۵: ۷۳۵)

از میان تأثیراتی که در ساختار فرمالیسم روس درهم آمیخته‌اند، نفوذ سوسور و به طور اعمّ زبان‌شناسان، به صورت مستدلّ از اهمیّت پایه‌ای برخوردار است. دریافت اساسی روش شناسی سوسور این بود که ارزش و کاربرد یک واحد در زبان به معنای رایج آن به ارتباطات با واحدهای همسان دیگری در بطن نظام زبان وابسته است. توصیهٔ سوسور این بود که تحقیق درباره این نظام از روابط- زبان- می بایست دل‌نگرانی اصلی زبان‌شناسان باشد. (تونی بنت، ۱۹۷۹: ۸۶/۱) فرمالیست های روسی شیوهٔ خطّی و مبتنی بر همنشینی سوسور را که ساختارها را در زنجیرهٔ ظاهرشان بررسی می نماید، اتّخاذ نمودند؛ امّا در عین حال نشان دادند که چگونه باید فرضیّهٔ سوسور را در نظام هایی که خارج از حیطهٔ زبان شناسی هستند به کار گرفت. می توان به این نکته اشاره کرد که آثار فرمالیست های روسی تا حدودی یادآور نقد نو آمریکایی هستند؛ دلیل این امر توجّه نقد نو به مرتبط ساختن فرم با قراردادها یا صناعات به کار رفته در فرم است. (ویلفرد گورین، ۱۳۸۸: ۴۷۳)

به نظر فرمالیست ها چون ادبیّات یک مسألهٔ زبانی است، خواننده آگاه به مسایل زبانی و زیبایی شناسی از خواندن و شنیدن یک متن ادبی لذّتی دو چندان می برد و با دریافتن این تکنیک ها و ایجاد ارتباط بین صورت‌های آوایی، واج‌ها، صامت‌ها و مصوّت‌های به کار رفته در متن می‌تواند جنبه هایی از معانی مورد نظر نویسنده و حتّی فراتر از نیّت نویسنده را دریابد. در حقیقت می توان

گفت آن‌چه که از نظر این دیدگاه اهمیّت دارد شکل و ساختار درونی اثر ادبی است و نـه عوامـل برون متنی. (بشیری، خواجه گیری، ۱۳۹۰: ۷۴)

یکی از مواردی که به ساخت موسیقایی اثر و بعد فرمالیسم آن کمک می‌کند همخوان آرایـی بـه معنای آرایش سخن از راه همخوان سازی پاره‌های آن با یکدیگر است؛ به دیگر سخن؛ یعنی ایـن‌کـه گوینده پاره‌های سخنش را با یکدیگر همخوان و متناسب بیاورد که خودگونه های مختلفی دارد:

– **همخوان آوایی:** یعنی این‌که واج‌ها، هجاها و واژه‌هایی که سـاختار آوایـی سـخن از آن‌هـا فراهم می‌شود و در آهنگ و آوا با هم متناسب هستند؛

– **همخوان سیمایی:** یعنی تناسب در سیما نوشتاری و املایی سخن، پاره‌ای از گونه‌های تکرار به ویژه تکرار واژگانی علاوه بر همخوان آوایی همخوان سیمایی هم دارند؛

– **همخوان معنـایی:** همان است که مراعات‌نظیر، تناسب، مؤاخات و ائتلاف نـام گرفتـه اسـت. (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۷۲-۱۷۴)

در خطبهٔ جهاد نیز به همخوان آرایی در هر سه نوع آن توجّه شده است.

۳- خطبهٔ جهاد و همخوان‌ها

این خطبه - که به خطبهٔ جهاد معروف است - از مشهورترین خطبه‌های امام علی علیه‌السلام محسـوب می‌شود و تمام خطبه بر محور جهاد دور می‌زند. در بخش نخست با بیان بسیارگویا و زیبـا، اهمیّـت جهاد و آثار مهمّ آن تشریح و نیز پیامدهای ترک جهاد برای امّت‌ها تبیین شـده اسـت. در بخشـی دیگر، مردم کوفه را سخت ملامت می‌کند سپس از حادثهٔ دردناک حملهٔ «سفیان غامدی» بـه شـهر مرزی انبار و شهادت «حسان بن احسان» نمایندهٔ باوفای حضرت و سایر ویرانگری‌هـای غامـدی و لشکر شام خبر می‌دهد. در بخش سوم، سرزنش‌ها را متوجّه مردم سست عراق در آن عصر و زمـان، می‌سازد و آن‌ها را سخت ملامت می‌کند. در آخرین بخش، آمادگی کامل خود را بـرای جهـاد بـا دشمن خونخوار و بی‌رحم و سوابق گذشتهٔ خویش را در امر جهاد، بیـان مـی‌دارد. در مجمـوع روح حماسی فوق‌العاده‌ای حاکم است که هر شنونده‌ای را سخت تحـت تـأثیر قـرار مـی‌دهـد. (مکـارم شیرازی، ۱۳۷۹: ۱۳۳-۱۳۴)

گویا نظریّهٔ ذاتیّ بودن دلالت الفاظ، ریشه در آرا برخی از متفکّران یونان قـدیم دارد و در تمـدّن اسلامی نیز این عقیده گاه طرفدارانی یافته است و علمایی بوده انـد کـه دربـاره ایـن نظریّـه رسـایلی

پرداخته‌اند. امروز، علم زبان‌شناسی این نظریّه را به کلّی مردود می‌شمارد و قدمای اهل ادب و اصولیان تمّدن اسلامی نیز غالباً آن را رد کرده‌اند؛ امّا «اگر شکل عامّ و قانونمند این نظریّه را ردّ کنیم در بعضی موارد نمی‌توانیم از نقش طبیعی ساختار کلمه و نظام آوایی آن در رسانگی مفهوم لغوی آن چشم‌پوشی کنیم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۱۵). در همین زمینه این نکته قابل توجّه است که همخوان آرایی در انواع مختلف آن می‌تواند کمکی شایان به نظام آوایی اثر داشته باشد که گویندهٔ خطبهٔ جهاد نیز از آن بی بهره نبوده است و هر سه نوع همخوان آرایی در این خطبه به چشم می‌خورد:

۳-۱: همخوان آوایی در خطبهٔ جهاد

می‌گویند عبادبن سلیمان صیمری، یکی از متفکّران معتزلی قرن دوم عقیده داشته است که رابطهٔ طبیعی میان لفظ و معنا، چنان مسلّم است که اگر بخواهیم منکر آن شویم باید در وضع الفاظ قایل به «ترجیح بلا مرجّح» شویم. این نظریّه که گاه از آن به مسئلهٔ «دلالت ذاتی الفاظ» تعبیر می‌شود، در ذهن و ضمیر بعضی از اندیشمندان قدیم چنان مسلّم و علمی تلقّی شده است که بسیاری از آنان مدّعی شده‌اند که رابطهٔ هر لفظ را با معنای آن از ساختار آوایی کلمه می‌توانند تشخیص دهند و بدون این‌که معنای کلمه‌ای را از قبل بدانند با تأمّل در ساخت صوتی آن، معنایش را متوجّه می‌شوند. (همان، ۳۱۶)

بخشی قابل توجّه از ساخت موسیقایی، مبتنی بر تکرارهای کلامی و توازن‌ها است. این تکرارها متنوّع و دارای سطوحی گوناگون هستند؛ از تکرار واج، هجا و واژه شروع می‌شود و تا تکرار عبارت، جمله، مصراع، بیت حتّی بند گسترش می‌یابد. هریک از این تکرارها به نوعی ایجاد بار موسیقایی می‌کند؛ امّا هیچ ارزشی نمی‌تواند جدا از ارزش‌های دیگر مطرح شود و بنابراین ممکن است تکرارها علاوه بر ارزش موسیقایی، موجب ارزش‌های تأکیدی، القایی، تصویری یا عاطفی نیز گردد و در این میان گاهی یکی از ارزش‌ها بر موارد دیگر غلبه می‌یابد. (امامی، ۱۳۹۳: ۲۴۴) امام علیه‌السلام در خطبهٔ مورد بحث، برای بیان مفهوم مورد نظرخود تنها به واژگان و معنای قاموسی آن‌ها بسنده نکرده و از تکرار و ساخت موسیقایی، بسیار بهره برده است.

امّا برای فهم بهتر و تطبیق راحت‌تر در ساخت صوتی متن، همخوانی آوایی موجود درآن را می‌توان چنین دسته بندی کرد:

۳-۱-۱: همخوان آوایی در سطح مصوّت‌ها

جملات متشکّل از کلمات و هر کلمه در بردارندهٔ چندین صامت و مصوّت است. چنین به نظر می‌رسد که ترکیب واج‌ها و طرز چینش آن‌ها در جمله نمی‌تواند به صورت اتّفاقی و بدون هیچ هدفی باشد؛ بنابراین شاعر و نویسندهٔ خوش ذوق برای القای بهتر معانی از این قاعده آوایی بهره می‌برد تا بتواند خواننده را بهتر با خود همراه سازد و با این ترفند در القای معنایی به وی موفّق‌تر باشد. در این خطبه نیز حضرت به خوبی از این عنصر موسیقایی بهره برده است.

واکهٔ اَ (a) و آ (a) در زمرهٔ واکه های درخشان قرار دارند و برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به کار می‌روند و از سویی دیگر با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسب هستند که در زمان تجلّی آن‌ها، صدا اوج می گیرد. (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۱و۳۳)

در ابتدا، خطبه پس از ارایهٔ توضیحی کوتاه در مورد فضیلت جهاد، درباره ترک آن هشدار می‌دهد و می گوید: «فَمَنْ تَرَكَهُ رَغْبَةً عَنْهُ أَلْبَسَهُ اللَّهُ ثَوْبَ الذُّلِّ»، «کسی که جهاد را ناخوشایند بداند و ترک کند، خدا لباس ذلّت و خواری بر او می‌پوشاند.»

در این جملهٔ کوتاه واکهٔ اَ (a) دوازده بار تکرار شده است. این تکرار تقریباً زیاد به خوبی توانسته ضمن توصیف حسّ نگرانی گوینده در نشان دادن صداهای بلند و بیان کلام سودمند باشد. بلافاصله در ادامه آمده است که: «و شَمِلَهُ الْبَلَاءُ، وَدُيِّثَ بِالصِّغَارِ وَالْقَمَاءَةِ، وضُرِبَ عَلَى قَلْبِهِ بِالْإِسْهَابِ (الْأَسْدَادِ)، وَأُدِيلَ الْحَقُّ مِنْهُ بِتَضْيِيعِ الْجِهَادِ»، «دچار بلا و مصیبت می‌شود و کوچک و ذلیل می گردد. دل او در پردهٔ گمراهی می‌ماند و حقّ از او روی می گرداند، به جهت ترک جهاد، به خواری محکوم و از عدالت محروم است.»

در این عبارات علاوه بر این که واکهٔ a (اَ) شانزده مرتبه در طول کلام تکرار شده است، تکرار واج a(آ) در پایان کلمات، به بیان معانی عبارات و رساندن پیام و هشدار گوینده یاری رسانده است. از ترکیب این دو واج باهم صدای غوغای جمعیّت و هیاهو به ذهن می‌رسد و به نوعی تکرار آن باعث قافیه سازی در متن شده که به خودی خود به ساخت موسیقایی کلام کمکی شایان می‌نماید.

در ادامهٔ خطبه و در بیان ورود فرماندهٔ دشمن (ابوغامد) و کشته شدن فرماندار امام علیه‌السلام (حسان بن حسان بکری) آمده است که «أَخُو غَامِدٍ وَقَدْ وَرَدَتْ خَيْلُهُ الْأَنْبَارَ»، «مرد غامدی با لشگرش وارد شهر انبار شد.»

در این جمله نیز واکهٔ روشن a هفت مرتبه تکرار شده و گویی صدای پای اسب‌ها و ورود سپاه را به شهر به ذهن خواننده متبادر می‌کند.

واکه‌ای دیگر که توانسته است به القای معانی مورد نظر گوینده کمک کند، واکـهٔ تیـرهٔ اُ (o) است. واکه‌های تیره در القای صداهای بلند و نارسا به کار می‌روند، به عـلاوه ایـن واکـه‌هـا و بـه خصوص o، اصواتی هستند که به گفتهٔ گرامون درون حفره دهان تولید می‌شوند؛ بنابراین صداهایی را تداعی می‌کنند که گویی از مانع یا دیواره‌ای می‌گذرند. (قویمی،۱۳۸۳: ۳۷و۳۹)

در باب دعوت به جهاد آمده است که: «قُلْتُ لَكُمْ: اغْزُوهُمْ قَبْلَ أَنْ يَغْزُوكُمْ، فَوَاللَّهِ مَا غُـزِيَ قَـوْمٌ قَـطُّ فِي عُقْرِ دَارِهِم إِلَّا ذَلُّوا. فَتَوَاكَلْتُمْ وَ تَخَاذَلْتُم حتّى شُنَّتْ عَلَيْكُمُ الْغَارَاتُ وَ مُلِكَـتْ عَلَـيْكُمُ الْأَوْطَـانُ»، «گفـتم پیش از این که آن‌ها با شما بجنگند با آنان نبرد کنید. به خدا سوگند! هر ملّتی که درون خانهٔ خود مورد هجوم قرار گیرد، ذلیل خواهد شد، امّا شما سستی به خرج دادید و خواری و ذلّت را پذیرفتیـد تا آن‌جا که دشمن پی در پی به شما حمله برد و سرزمین‌های شما را تصرف کرد.»

این عبارات هرچند که تقریباً طولانی به نظر می‌رسند؛ امّا از آن حیث که در کتاب نیز به طـور متوالی آورده شده و موضوع آن‌ها به هم مرتبط است، ما نیز به همان شکل آن را بیان کرده‌ایم. بـا نگاهی کلّی به کلام به خوبی می‌توان متوجّه تکرار واکهٔ تیره o شد؛ چراکه به طـور کلّـی بیسـت مرتبه تکرار شده است. این تکرار آن قدر زیاد است که خواننده بـه خـوبی متوجّـه آن مـی‌شـود. امام علیه‌السلام در ابتدای کلام یادآوری می‌کند که قبلاً هشدار داده و گفته است که جهاد کنند و در ادامه نتایج حاصل از سستی و تجاوز دشمن را بیان می‌دارد و تکرارo بـه خـوبی توانسـته القـاگر فریـاد گوینده از شدّت حزن در عدم قبول جهاد و بیانگر تأثیرات حاصل از این نافرمانی باشد.

۳-۱-۲: همخوان آوایی در سطح صامت‌ها

تکرار گرچه منظّم نباشد در کلام عاطفی و زیبایی آفرین، زیبا است به شرط آن که فاصلهٔ میان حروف در حدّی باشد که ذهن تکرار را دریابد. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۸) اصل در واج آرایـی آن است که تکرار واج‌ها باعث گوشنوازی و افزایش موسیقی صوتی کلام شود تا زمینهٔ اقناع خاطر شنوندگان فراهم آید نه این که تکرار واج زیاد حمل بر واج آرایی شود. با این شرایط تمـام انـواع آن نیکو است. (اسفندیارپور، ۱۳۸۸: ۸۰)

در زمینهٔ تکرار صامت‌ها، می‌توان به این عبارات اشاره کرد: «وَاللَّهِ يُمِيتُ الْقَلْبَ وَ يَجْلِبُ الْهَمَّ مِنْ اجْتِمَاعِ هَؤُلَاءِ الْقَوْمِ عَلَى بَاطِلِهِمْ»، «به خدا سوگند! این واقعیّت قلب انسان را می‌میراند و دچار غـمّ و اندوه می‌کند که شامیان در باطل خود وحدت دارند.»

در این‌جا صامت "ل" نه مرتبه تکرار شده که یک همخوان روان اسـت و همخـوان‌هـای روان همان طور که از نامشان پیدا است، درحقیقت حالت و کیفیّت لیزی، لغزش و سیّال بودن را تـداعی می‌کنند. (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۳) در این شاهد مثال هم تکرار واج "ل" با کنـدی و گسسـتی کـه در کلام می‌آفریند، سیر حرکت و جریان دلمردگی و نفوذ غم به قلب را تداعی مـی‌کنـد و از سـوی دیگر وحدت میان شامیان را هم‌چون حرکتی آرام و سیّال به ذهن مخاطب متبادر می‌نماید. صـامت "ل" در عبارت «فَتَوَاكَلْتُمْ وَ تَخَاذَلْتُم حتّى شُنَّتْ عَلَيْكُمُ الْغَارَاتُ وَ مُلِكَتْ عَلَيْكُمُ الْأَوْطَانُ» نیز هفت مرتبه تکرار شده است و این واج آرایی در حرف" ل" به خوبی توانسته حرکت سیّال در رفتار مخاطبـان گوینده (یاران امام علیه‌السلام) و نتیجهٔ حاصل از عملشان را نشان دهد. در ابتدای کلام گفته شده است که سستی به خرج دادید و بعد از آن آمده که خواری را پذیرفتید ومبحث را چنین ادامه می‌دهد که این سستی و خواری تا آن‌جا بوده که دشمن پی در پی حمله کرده و در نتیجهٔ یورش‌های خود سرزمین آنان را تصرّف نموده است.

جملات به صورت متوالی، در پی هم آمده‌اند و هریک نتیجهٔ دیگری و مرحله‌ای پس از مرحلـهٔ پیش از خود است. تکرار صامت "ل" چنان در القای این توالی مؤثّر واقع شده که حتّی غیر عـرب زبانان نیز می‌توانند به مفهوم کلّی آن پی ببرند و بفهمند که هر اتّفاق پس از دیگری در حال وقوع است؛ چرا که هنگام خواندن، تکرار حرف "ل" وقفه‌ای کوتاه در کلام ایجاد می‌کند و دوباره کلام از سرگرفته می‌شود؛ گویی که حرف "ل" هم‌چون مانعی بر سر راه ادای راحت جملـه قـرار دارد و این امر به خوبی توانسته در انتقال مفهوم کلّی کلام که بیان توالی و نتایج نامطلوب است، مؤثّر واقع گردد.

در هر دو مثالی که بیان شده به طور ناخودآگاه، هنگام رسیدن به حرف "ل" کمـی توقّـف در بیان ایجاد می‌شود و سرعت خوانش کم می‌گردد و از آن‌جا که کلام نیز یک سیر حرکتـی آرام و دلمرده را بیان می‌کند پس این امر در رساندن مفهوم کلام به معنای قاموسی و مفهومی کلام یـاری می‌رساند.

۳-۱-۳: همخوان آوایی در سطح تفعیله‌ها

افزون بر تکرار صامت‌ها و مصوّت‌ها توجّه به تفعیله ها و هماهنگی آن‌ها با هم نیز قابل توجّه به شمار می‌روند. این خطبه در فضایی غم‌انگیز و پر درد ایراد شده است و فضای معنایی آکنده از درد، داغ، اشک و آه با صداهای بلند و کشیده همخوانی دارد. (راستگو، ۱۳۸۳: ۱۷۲) علاوه بر این‌که صداها بلند وکشیده هستند، اثر از چنان ساخت موسیقایی قویّ برخوردار است که در آن، وجود مجموعهٔ متناظر آوایی دیده می‌شود که گاهی با کمی اغماض قابل تقطیع بر افاعیل عروضی نیز می‌باشد. همهٔ این توازن‌ها و دقّت نظر در انتخاب واژگان و ترکیب مناسب آن‌ها با یکدیگر، در همخوانی آوایی خطبه تأثیری چشمگیر داشته است.

برای مثال به چند نمونه اشاره کرده و برای تفهیم بهتر میان آن ها فاصله ایجاد نموده‌ایم. با یک نگاه کلّی به تقطیع عبارات می‌توان متوجّه شد که بیش‌تر، از صداهای بلند وکشیده و متناسب با فضای کلّی متن استفاده شده است و در بسیاری از موارد دیگر نیز دو صدای کوتاه در کنار هم قرار گرفته اند که براساس اختیارات شاعری می‌توان آن دو را به یک صدای کشیده تبدیل کرد.

هرچند تفعیله ها در همه جا کاملاً باهم یکسان نیستند؛ امّا بسیار به هم نزدیک می‌باشند و با کمی اغماض، حتّی می‌توان برای آن‌ها وزن عروضی در نظر گرفت.

«فَلَوْ أَنَّ امْرَأً مُسْلِمًا/ مَاتَ مِنْ بَعْدِ هَذَا أَسِفًا مَا كَانَ بِهِ مَلُومًا/ بَلْ كَانَ بِهِ عِنْدِي جَدِيرًا»

- - U-- -U U - - /- - U-U U- - - U U--U- /-U- - U- - U--- U

«اگر برای این حادثهٔ تلخ، مسلمانی از روی تأسّف بمیرد، ملامت نخواهد شد و از نظر من سزاوار است.»

در این عبارت ضمن این‌که صداهای کشیده ۲۳ مرتبه و صداهای کوتاه ۱۳ بار تکرار شده است و خود نشان دهندهٔ استفادهٔ بهینه امام علیه‌السلام از هجاهای کشیده در انتقال معانی می‌باشد، توازن موجود میان تفعیله ها هم تقریباً مشهود است.

«يَا أَشْبَاهَ الرِّجَالِ وَ لَا رِجَالَ/ حُلُومُ الْأَطْفَالِ وَ عُقُولُ رَبَّاتِ الْحِجَالِ لَوَدِدْتُ أَنِّي لَمْ أَرَكُمْ/ وَ لَمْ أَعْرِفْكُمْ مَعْرِفَةً»

-UU- - - - -U /-UU- - -U- UU U-U- - -U-UUU- - - -U /U-U-U -U - - - -

«ای مردم نمایان نامرد! ای کودک صفتان بی‌خرد که عقل‌های شما به عروسان پرده‌نشین شباهت دارد! چقدر دوست داشتم که شما را هرگز نمی‌دیدم و هیچ گاه نمی‌شناختم! شناسایی شما که جز پشیمانی حاصلی نداشت و اندوهی غمبار سرانجام آن شد.»

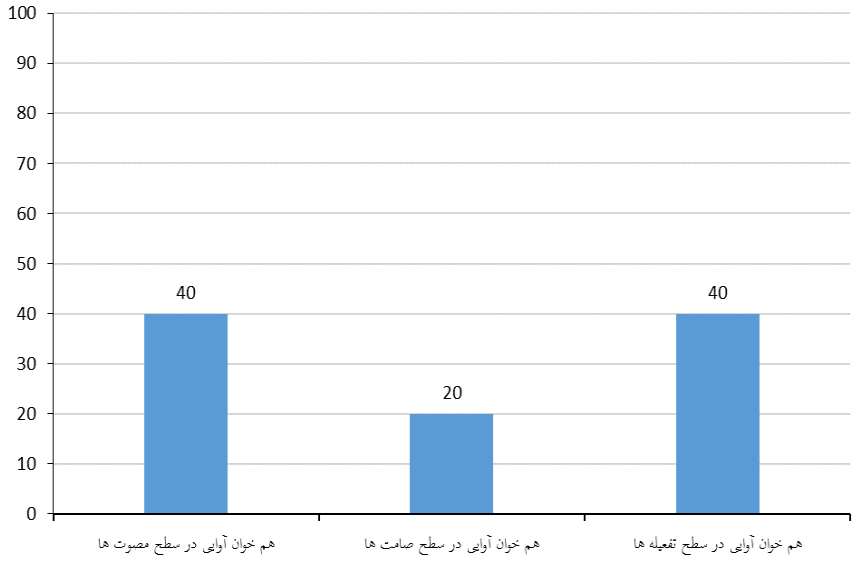
با کمی تغییر در تفعیله ها، متوجّه نظم موجود در آن‌ها می‌شویم. در قسمت آغازین در ابتدا جزء دوم آن فقط یک صدای کوتاه اضافه است، در ادامه نیز با تبدیل دو صدای کوتاه به یک کشیده و کمی اغماض، تفعیله ها یکسان هستند. در قسمت دوم عبارت نیز همین وضعیت حاکم است؛ یعنی پایان جملات به طور دقیق باهم یکسان می‌نمایند؛ امّا ابتدای آن کمی با هم اختلاف دارد.

در جزء سوم نیز پایان جملات یکسان است؛ امّا ابتدای آن باهم اختلاف دارد. اگر هر یک از دو صداهای کوتاه که در آغاز جزء دوم قرار دارند به کشیده تبدیل شوند فقط یک صدای کوتاه و یک صدای کشیده در جزء اوّل نسبت به جزء دوم اضافه است.

«مَلَأْتُمْ قَلْبِي قَيْحًا/ وَ شَحَنْتُمْ صَدْرِي غَيْظًا»، «دل من از دست شما پرخون و سینه‌ام از شما مالامال خشم است.»

- - - - - -UU /- - - - -UUU

این مثال در اوج همسانی تفعیله‌ای است؛ چرا که فقط در جزء اوّل آن یک صدای کوتاه نسبت به جزء بعدی اضافه است.



نمودار ۱. درصد اجزای همخوان آوایی

۳-۲: همخوان سیمایی

در خطبه‌های نهج البلاغه حتّی یک نمونه از کلمات نامناسب و عبارات ناهنجار وجود ندارد و دلیل بی ارزشی یک شعر یا خطبه، استعمال این گونه الفاظ و کلمات است اگر بخواهید مطلب روشن‌تر شود، قرآن کریم را ملاحظه کنید؛ همهٔ سخن شناسان معتقد هستند که قرآن در عالی‌ترین درجات فصاحت و خالی از همهٔ کلمات نامناسب است. سپس به نهج‌البلاغه بنگرید که از آیات قرآن اشتقاق یافته و از معانی قرآن الهام گرفته و به شیوهٔ قرآن تنظیم شده است و در عین حال که همانند قرآن و همطراز آن نیست، ولی می‌توان گفت که بعد از قرآن کریم سخنی فصیح‌تر، منسجم‌تر، والاتر و گرانبارتر از نهج البلاغه نیست، مگر سخنان پسر عمّش رسول گرامی اسلام و این مطلب را کسی تشخیص می‌دهد که جایگاهی در این فنّ داشته باشد. (صحفی، ۱۳۹۰: ۲۴۶-۲۴۷)

این که گویندهٔ خطب نهج البلاغه از چنان قدرت سخنوری بالایی برخوردار باشد که علاوه بر توجّه به مسایل آوایی، بتواند به سیما و ظاهر اثر نیز توجّه داشته باشد و به لذّت دیداری مخاطبش بیفزاید بسیار شایان توجّه است. همخوانی سیمایی تنها به یک بعد از تصویر و سیما اثر محدود نشده و به راحتی قابل تفکیک است.

۳-۲-۱: تکرار و همخوان سیمایی

تکریر آن است که لفظی را دربیت یا عبارت در یک معنا تکرار کنند آن چنان که باعث زیبایی کلام شود. در تکریر سه شرط لازم است: کلمه در طول بیت یا فقره بیش از دو بار تکرار شود، لفظ مکرّر به یک معنی تکرار شود، لفظ مکرّر غیر زاید باشد و نتوان آن را حذف کرد(اسفندیار پور، ۱۳۸۸: ۷۵)؛ امّا تکراری که در این جا مدّ نظر ما است و باعث ایجاد همخوانی در عبارات شده تنها محدود به کلمه و تکرار عینی آن نیست؛ گاهی خود کلمه تکرار نمی‌شود و فقط از یک ریشه می‌باشد. اشاره به این نکته نیز قابل اهمیّت است که به هنگام توضیح عبارت به تکرار واج‌ها نیز اشاره شده؛ زیرا تلفیق در تکرار واج و کلمه در ایجاد همخوانی سیمایی تأثیری دو چندان داشته است.

برای مثال می‌توان به این عبارات اشاره کرد: «أُغْزُوهُمْ قَبْلَ أَنْ يَغْزُوكُمْ، فَوَاللَّهِ مَا غُزِيَ قَوْمٌ قَطُّ فِي عُقْرِ دَارِهِمْ إِلَّا ذَلُّوا»، «پیش از آن که آن‌ها با شما بجنگند با آنان نبرد کنید. به خدا سوگند هر ملّتی که درون خانهٔ خود مورد هجوم قرارگیرد ذلیل خواهد شد.»

در این جملات کلمهٔ هم ریشه غزو سه مرتبه و واج v (و) که از همخوان‌های سایشی لب و دندانی می‌باشد پنج مرتبه تکرار شده که نسبت به سایر واج‌ها در عبارت از بیش‌ترین تکرار برخوردار است.

در پایان بند دعوت به جهاد زمانی که امام ﷺ موعد دعوت به جهاد را یادآوری کند دو مرتبه واژه حَرّ تکرار شده، امّا اوج این تکرار در آخرین خطّ این عبارات است: «كُلُّ هَذَا فِرَارًا مِنَ الْحَرِّ وَ الْقُرِّ؛ فَإِذَا كُنْتُمْ مِنَ الْحَرِّ وَ الْقُرِّ تَفِرُّونَ؛ فَأَنْتُمْ وَاللَّهِ مِنَ السَّيْفِ أَفَرُّ»، «همهٔ این‌ها بهانه برای فرار از سرما و گرما بود. وقتی شما از گرما و سرما فرار می‌کنید به خدا سوگند که از شمشیر بیش‌تر گریزان هستید.»

در این‌جا، هم ریشه های کلمهٔ "فرّ" یعنی «فرارا، تفرون و أفر» سه مرتبه و کلمات "حرّ و قرّ" دو مرتبه تکرار شده‌اند. واج r (ر) که از همخوان‌های تکریری و در گروه همخوان های روان قرار می‌گیرد و از اصوات روان، جاری و سیّال است (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱) هشت مرتبه تکرار می‌شود و خطیب با بهره گیری از تکرار این صوت، صدای فرار و بهانه‌جویی افراد را به خوبی تداعی می‌کند.

این تکرارها علاوه بر این‌که نوعی تأثیر موسیقایی مناسب در متن ایجاد کرده است در همخوانی سیمایی اثر هم مفید واقع شده وباعث گشته تا خواننده به نوعی افزون بر لذّت شنیداری از لذّت دیداری هم بهره مند شود.

۳-۲-۲: تسجیع و همخوان سیمایی

سجع در لغت به معنای آواز کبوتر و جمع آن اسجاع و در اصطلاح ادبی آن است که کلمات آخر قرینه‌ها از حیث وزن یا حرف رویّ یا هر دو یکی باشد. سکّاکی گفته: «سجع در نثر مانند قافیه در شعر است» (اسفندیارپور، ۱۳۸۸: ۵۶).بهترین سجع آن است که فقرات کلامبا هم مساوی،خوش ترکیب وغیر تکرای(جارم وامین،۱۴۱۶ق:۲۹)طبیعی،بدون تکلف واندازه باشد.(ضناوی،۱۴۲۱ق:۱۳۳)

سجع‌های به کاررفته در خطبه بسیار زیاد است و در حوصله این نوشتار نمی‌گنجد که همهٔ آن‌ها را ذکر کنیم به همین دلیل تنها به چند نمونه اشاره می‌کنیم که مشمول دو نوع کلّی می‌شوند:

۳-۲-۲-۱: سجع متوازی

سجع متوازی که در آن لفظ پایانی هر قرینه با همتای خود؛ یعنی لفظ قرینهٔ دیگر در وزن و رویّ یکسان است (هاشمی، ۱۳۷۷: ۳۵۷) در خطبه چندین دفعه به کار رفته است، برای مثال می‌توان به این عبارات اشاره کرد: «فَتَوَاكَلْتُمْ وَ تَخَاذَلْتُمْ حَتَّى شُنَّتْ عَلَيْكُمُ الْغَارَات» ... «وَاللَّهِ جَرَّتْ نَدَمًا وَ أَعْقَبَتْ سَدَمًا» ... «وَ أَفْسَدْتُمْ عَلَيَّ رَأْيِي بِالْعِصْيَانِ وَ الْخِذْلَانِ ...»، «با نافرمانی و ذلّت پذیری رأی و تدبیر مرا تباه کردید.»

کلمات «تواکل و تخاذل»، «ندم و سدم»، «عصیان و خذلان» در این عبارات هم در وزن و هم حرف رویّ یکسان و از سجع متوازی برخوردار هستند.

در عبارت «يَا أَشْبَاهَ الرِّجَالِ وَ لَا رِجَالَ حُلُومُ الْأَطْفَالِ وَ عُقُولُ رَبَّاتِ الْحِجَالِ» به خوبی قدرت سجع‌گویی امام ﷺ نشان داده شده است. در این عبارت، کلمات (حلوم و عقول) در وزن و حرف رویّ همانند هستند و دارای سجع متوازی می‌باشند.

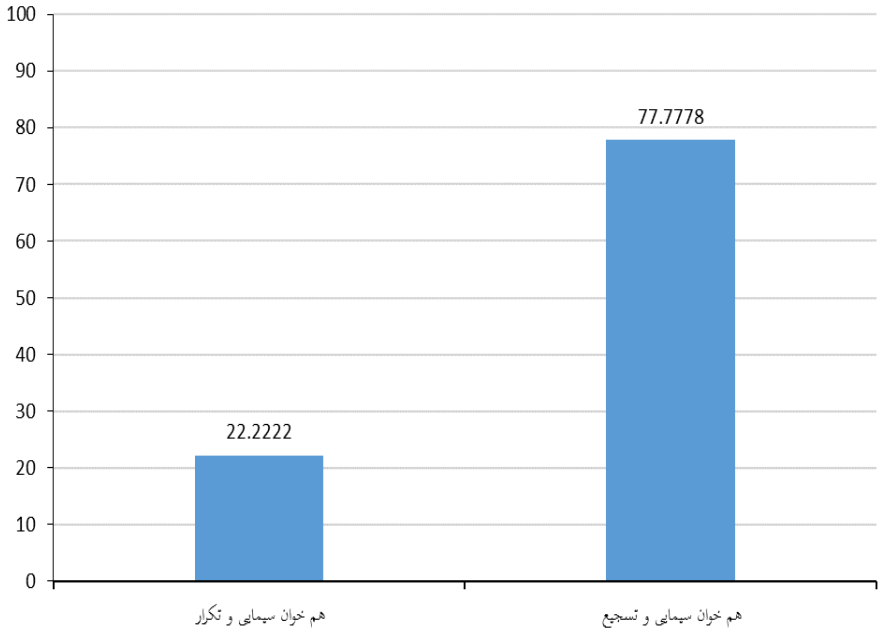
۳-۲-۲-۲: موازنه

نوعی دیگر از سجع، موازنه به شمار می‌رود که برابری دو فاصله در وزن است بدون این‌که در قافیه متّحد باشند (هاشمی،۱۳۷۷: ۳۵۸) که در این خطبه نیز به کار رفته است، به طور مثال: «دِرْعُ اللَّهِ الْحَصِينَةُ وَ جُنَّتُهُ الْوَثِيقَةُ»، «زرهٔ محکم و سپر مطمئن خداوند است.» ... «مَا تُمْتَنِعُ (تُمْنَعُ) مِنْهُ إِلَّا بِالْاِسْتِرْجَاعِ وَ الْاِسْتِرْحَامِ» «هیچ وسیله‌ای برای دفاع به جز گریه و التماس کردن نداشته‌اند.»

کلمات «حصینة و وثیقة»، «استرجاع و استرحام» در این جملات موازنه دارند.

گاهی آن‌قدر کلام مسجّع شده که در یک عبارت کوتاه چندین سجع دیده می‌شود، مثلاً در این عبارت «مَلَأْتُمْ قَلْبِي قَيْحًا وَ شَحَنْتُمْ صَدْرِي غَيْظًا» میان کلمات (ملأ و شَحَنَ)، (قَلب و صَدر) موازنه وجود دارد.

عبارت «يَا أَشْبَاهَ الرِّجَالِ وَ لَا رِجَالَ حُلُومُ الْأَطْفَالِ وَ عُقُولُ رَبَّاتِ الْحِجَالِ» علاوه بر سجع متوازی از موازنه هم برخوردار است و همین به خوبی نشان دهندهٔ قدرت بیان نویسنده می‌باشد؛ در این عبارت، کلمات (رجال و حجال) و (اطفال و ربات) تنها در وزن مشترک بوده، از نظر قافیه هیچ اتّحادی ندارند؛ بنابراین دارای موازنه هستند.



نمودار ۲. درصد همخوان سیمایی

۳-۳: همخوان معنایی

زمانی که واژگان به کار رفته در یک عبارت به گونه‌ای باهم بستگی و پیوستگی دارند، همخوانی معنایی(تناسب درونی) به وجود می‌آید (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۷۳). در واقع زمانی که نویسندهٔ متنی در چینش کلماتش یک رابطهٔ معنادار ایجاد می‌کند به دنبال آن است که در پس این رابطه به القای بهتر مفهوم و درک و تبیین آسان‌تر منظور خویش برسد. این همخوانی و پیوستگی میان کلمات در پرتو چند پارامتر میسّر می‌شود که در ذیل به دو مورد اشاره می‌کنیم:

۳-۳-۱: باهم‌آیی متداعی و همخوان معنایی

باهم‌آیی واژگان بر حسب ویژگی‌ای که آن‌ها را در یک حوزهٔ معنایی قرار می‌دهد، با هم‌آیی متداعی نامیده می‌شود. کاربرد واژه‌هایی را که در باهم‌آیی متداعی با یکدیگر هستند، در میان صناعات ادبی، مراعات نظیر می‌نامند (صفوی، ۱۳۷۹: ۱۹۸). تناسب وجود نوعی نظم یا توافق و هماهنگی میان چند چیز است و از آن‌جا که حسّ کنجکاوی انسان را ارضا می‌کند، شادی‌آور و

زیبا است ... یکی از ترفندهایی که زیبایی آن ناشی از تناسب و هماهنگی است، مراعات نظیر نام دارد و آن آوردن واژه هایی در سخن است که از نظر معنی باهم تناسب داشته- غیر از تضادّ- و یادآور یکدیگر باشند...درباره اهمیّت و زیبایی آن گفته‌اند که مراعات نظیر از لوازم اوّلیّهٔ سخن ادبی است؛ یعنی در مکتب قدیم، سخن نظم و نثر وقتی ارزش پیدا می کند که مابین اجزای کلام تناسب و تقارن وجود داشته باشد. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۶۴) همان طور که پیش از این هم اشاره شد زمانی که متن دارای تناسب و مراعات نظیر باشد از همخوانی معنایی برخوردار است. خطبهٔ جهاد نیز از وجود تناسب در کلام بی‌بهره نبوده، برای مثال در همان ابتدای خطبه در توصیف جهاد آمده است: «هُوَ لِبَاسُ التَّقْوَى، وَ دِرْعُ اللَّهِ الْحَصِينَةُ، وَجُنَّتُهُ الْوَثِيقَةُ» کلمات «لباس، درع و جنت» از حیث پوشانندگی و حفاظت از بدن در مقابل خطرات با هم متناسب هستند.

در ادامه، نتیجهٔ روی‌گردانی از جهاد را چنین بیان می کند: «رَغْبَةً عَنْهُ أَلْبَسَهُ اللَّهُ ثَوْبَ الذُّلِّ، وَ شَمِلَهُ الْبَلَاءُ، وَدُيِّثَ بِالصَّغَارِ وَ الْقَمَاءَةِ وَ ضُرِبَ عَلَى قَلْبِهِ بِالْإِسْهَابِ»، «هرکس جهاد را ترک کند، خدا لباس ذلّت و خواری بر او می‌پوشاند، دچار بلا و مصیبت می‌شود، کوچک و ذلیل می‌گردد و دل او در پردهٔ گمراهی می‌ماند.»

در این جملات کلمات «ذل، بلاء، صغار، قماءة و إسهاب» به دلیل تناسب در ناخوشایندی و نامطلوبی با هم مراعات نظیر دارند.

در بند بعدی خطبه، این چنین آمده است: «فَيَنْتَزِعُ حِجْلَهَا وَ قُلْبَهَا وَ قَلَائِدَهَا وَ رُعُثَهَا»، «خلخال، دستبند، گردنبند و گوشواره‌های آنان را به غارت برده اند.»

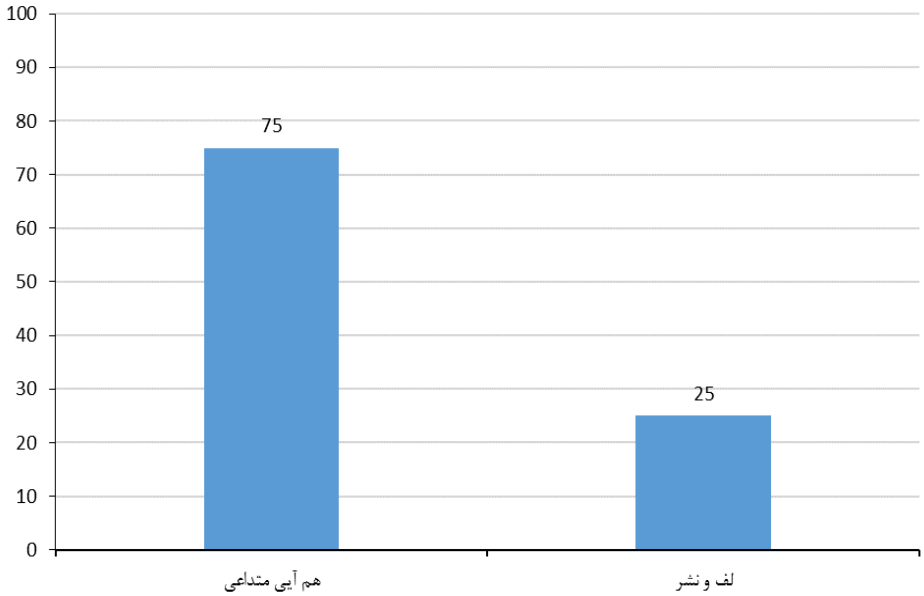
کلمات «حجل، قلب، قلائد و رعث» همگی جزء زیورآلات زنانه محسوب می‌شوند و از همین جهت با هم درتناسب هستند.

۳-۳-۲: لفّ و نشر و همخوانی معنایی

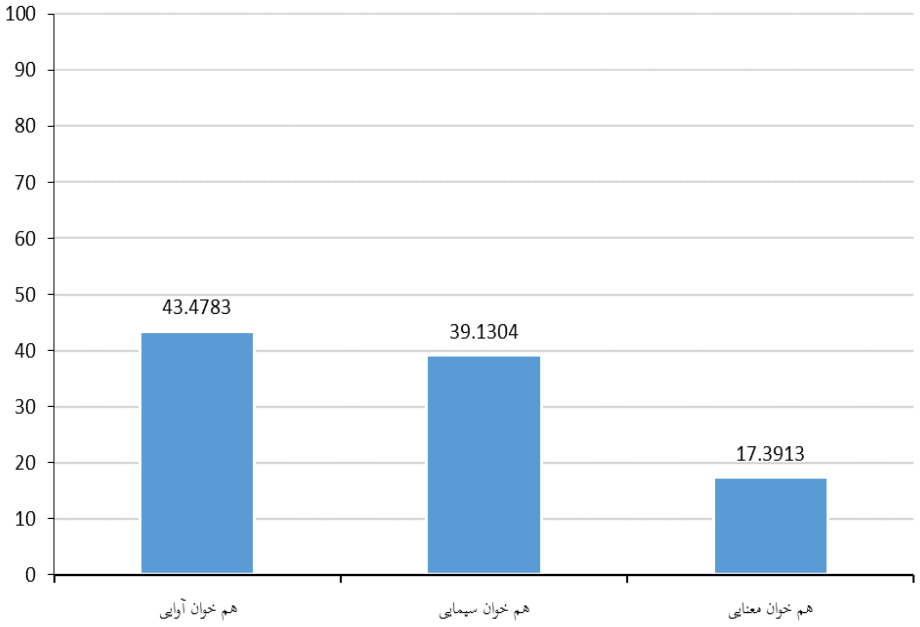
لفّ و نشر؛ یعنی چند چیز ذکر گردد سپس هرچه مربوط به هرکدام از آن چیزها است به گونهٔ پراکنده و بدون تعیین گفته شود. (هاشمی،۱۳۷۷: ۱۲) به دو نوع مفصل ومجمل تقسیم می گردد که مفصل خود دو نوع مرتب و مشوش دارد.(عباچی،۱۳۷۷:۱۲) این صنعت ادبی به خوبی توانسته است به همخوانی معنایی در عبارت کمک کند.

در عبارت «إِنِّی قَدْ دَعَوْتُکُمْ إِلَی قِتَالِ هَؤُلَاءِ الْقَوْمِ لَیْلًا وَ نَهَارًا وَ سِرًّا وَ إِعْلَانًا»، «من شب و روز، پنهان و آشکار شما را به مبارزه با شامیان دعوت می کردم.»

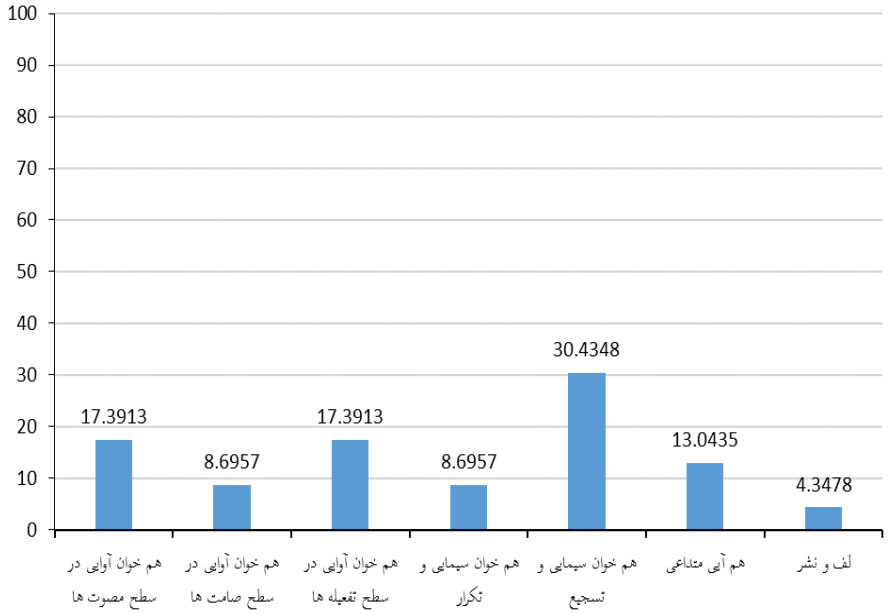
کلمات لیل و نهار لفّ و کلمات سرّ و اعلان نشر هستند، یعنی شب که با تاریکی‌اش نمادی از مخفی بودن می‌باشد با هم نوع خود، و روز که سمبل روشنایی و وضوح است به طرز نامشهودی با هم نوع خویش همراه شده و قدرت تشخیص این امر به عهدهٔ خواننده قرار گرفته است.



نمودار۳. درصد اجزای همخوان معنایی



نمودار۴. درصد همخوان‌های متن



نمودار ۵. درصد کلّ زیر مجموعه هریک از همخوان‌ها

نتیجه‌گیری

نقد فرمالیستی از روش‌های جدید نقدی به شمار می‌آید که محور اصلی آن در بررسی متون ادبی، شکل ظاهری است؛ یعنی در ادبیّات به بررسی میزان ادبیّت متن می‌پردازد. با نگاهی صورت‌گرایانه به خطبهٔ جهاد، متوجّه می‌شویم امام علیه‌السلام آوا و موسیقی را در جهت القای معانی به کار گرفته و ضمن این‌که از سطح معنای قاموسی واژگان فراتر رفته، با استفاده به جا از صداهای کشیده و واکه های متناسب با مفهوم کلام، تأثیری بدیع در فهم موضوع داشته است؛ در همخوانی آوایی، چنان صامت ها و مصوّت‌ها را چینش کرده که شدّت بیان و سنگینی فضا را به ذهن می‌رسانند؛ برای معانی، همخوان معنایی را در نظر دارد و با ایجاد اتّحاد بین این دو همخوان، توانسته القاگر معانی مورد نظر باشد تا آن جا که اگر کسی با زبان خطبه آشنا نباشد، بتواند به معنای کلّی کلام پی ببرد. رویکرد خطیب تنها به بعد شنیداری مخاطب نبوده و به همخوانی سیمایی نیز توجّه داشته است؛ هرچند این امر در راستای دو همخوانی پیشین قرار دارد، امّا ایجاد اتّحاد میان آن‌ها امری قابل اهمیّت است.

تمامی موارد، مبیّن آن است که خطبهٔ جهاد از ساخت موسیقایی قویّ برخوردار و با بهره‌گیری از هم خوانی آوایی در القای مفاهیم به مخاطب، موفّق عمل کرده است. الفاظ از نظر زیبایی فرمی، با هم در ارتباط تنگاتنگ قرار گرفته اند. معنا نه تنها نتوانسته است بر زیبایی ظاهری تأثیر منفی بگذارد؛ بلکه فرم کلام و موسیقای واژگان را در اختیار گرفته و آن‌ها را با هم عجین کرده و خود در جهت انتقال بهتر مفاهیم و ابزار کمک‌رسان قرار گرفته است.

منابع و مآخذ

۱- اسفندیارپور، هوشمند (۱۳۸۳)، ***عروسان سخن (نقد و بررسی اصطلاحات و صناعات ادبی در بدیع)***، تهران: فردوس.

۲- اسکولز، رابرت (۱۳۹۳)، ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه.

۳- امامی، نصرالله (۱۳۹۳)، ***مبانی روش‌های نقد ادبی***، تهران: جامی.

۴- بشیری، محمّد؛ طاهره خواجه گیری (۱۳۹۰)، «بررسی سه غزل سنایی بر پایهٔ نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن»، ***پژوهش نامهٔ ادبیّات تعلیمی (پژوهش نامه زبان و ادبیّات فارسی)***، ش۹، دوره سوم، صص۷۳-۹۱.

۵- تونی، بنت (۱۹۷۹)، ***فرمالیسم و مارکسیسم***، ج۱، ترجمهٔ سعید ساری اصلانی، بی‌جا، بی‌نا.

۶- جارم، علی؛ مصطفی امین (۱۴۱۶ق)، ***البلاغةالواضحة***، طبع ۵، قم: دارالثقافة.

۷- دشتی، محمّد (۱۳۸۷)، ***ترجمهٔ نهج البلاغه***، تهران: گلگشت.

۸- راستگو، محمّد (۱۳۸۲)، ***هنر سخن آرایی (فن بدیع)***، تهران: سمت.

۹- ژان ایو تادیه (۱۳۹۰)، ***نقد ادبی در قرن بیستم***، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

۱۰- شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۴)، ***نقد ادبی (معرّفی مکاتب نقد همرا با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی)***، تهران: انتشارات دستان.

۱۱- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۱)، ***رستاخیز کلمات و درس گفتارهایی درباره نظریّه ادبی صورتگرایان روس***، تهران: سخن.

۱۲- ــــــــــ، (۱۳۷۳)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

۱۳- صحفی، محمّد (۱۳۹۰)، ***سیری در شرح نهج البلاغه ابن ابی الحدید***، قم: اهل بیت علیهم‌السلام.

۱۴- صفوی، کورش (۱۳۷۹)، ***درآمدی بر معنی شناسی***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

۱۵- ضناوی، محمدامین (۱۴۲۱ق)، ***معین‌الطالب فی علم‌البلاغة***، طبع ۱، بیروت: دارالکتب‌العلمیة.

۱۶- عباچی، اباذر (۱۳۷۷)، ***علوم‌البلاغة***، چاپ اول، تهران: سمت.

۱۷- قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، ***آوا و القا (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)***، تهران: هرمس.

۱۸- نوری کوتنایی، نظام الدین (۱۳۸۵)، ***مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم***، تهران: زهره.

۱۹- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، ***بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی***، تهران: دوستان.

۲۰- ویلفرد گورین و دیگران (۱۳۸۸)، ***درآمدی بر شیوه‌های نقد ادبی***، ترجمهٔ علیرضا فرح بخش و زینب حیدری مقدّم، تهران: رهنما.

۲۱- هاشمی، احمد (۱۳۸۳)، ***جواهرالبلاغة فی‌المعانی و البیان***، تهران: رستگار.