

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی - پژوهشی)، شماره پانزدهم - پاییز و زمستان ۱۳۹۵

دکتر محمد غفوری فر^۱ (استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کوثر بجنورد، بجنورد، ایران، نویسنده مسئول)

دکتر مهدی خرمی^۲ (استادیار زبان و ادبیات عرب دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)

دکتر حسین شمس آبادی^۳ (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)

دکتر عباس گنجعلی^۴ (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)

بررسی و تحلیل سبک‌شناسی آوایی خطبه‌های نهج البلاغه

چکیده

سبک‌شناسی، یکی از رویکردهای نقدی است که در سده‌ی اخیر، توجه ویژه‌ای از طرف ادیبان و سخنوران به آن شده است. یکی از مهم‌ترین موضوعات مورد بررسی در سبک‌شناسی، بررسی آوایی و یا موسیقایی متن ادبی و به عبارت دیگر سبک‌شناسی آوایی اثر ادبی است که نحوه‌ی کاربرد واحدهای آوایی (صدا و آهنگ) در یک موقعیت زبانی و نیز کارکرد بیانی آواهای زبان را بررسی می‌کند. از جمله متونی که ارزش و شایستگی بررسی و تحلیل سبک‌شناسی آوایی را دارد، خطبه‌های نهج البلاغه امیرمؤمنان علی (ع) است. این خطبه‌ها دارای موسیقی دلنشین و تأثیرگذاری می‌باشد که توجه‌ی بسیاری از اندیشمندان و ادیبان را به خود جلب نموده است، نوشتار حاضر بر آن است، تا عناصر سبک ساز آوایی خطبه‌های نهج البلاغه و میزان انسجام این عناصر با مفاهیم مورد نظر حضرت را با روش توصیفی — تحلیلی مورد بررسی قرار دهد. نتایج حاضر از این نوشتار حکایت از آن دارد که سجع، جناس، نظم آهنگ درونی، تکرار، تضاد و مقابله به عنوان نموده‌های برجسته‌ی عناصر آوایی در خطبه‌ها هستند که علاوه بر موسیقی گوش‌نواز، امکان استنباط معانی و مفاهیم مورد نظر حضرت را فراهم می‌کنند.

واژگان کلیدی: سبک‌شناسی آوایی، خطبه‌های نهج البلاغه، عناصر آوایی.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۴/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۶/۱۶

1. m.ghafourifar65@gmail.com

2. Khorrami.dr@gmail.com

پست الکترونیکی:

3. drshamsabadi@yahoo.com

4. abbasganjali@yahoo.com

۱- مقدمه

از موضوعاتی که در حوزه‌ی ادبی، به عنوان ابزاری برای سنجش ارزش آثار ادبی مورد مطالعه قرار می‌گیرد، تبیین و بررسی ویژگی‌ها و صفات سبکی و به دیگر سخن سبک‌شناسی می‌باشد، دانش سبک‌شناسی، بستری فراهم می‌سازد تا بتوان با تکیه‌ی بر خصائل زبانی اثر و توانایی و قدرت ادبی نگارنده‌ی آن، میزان تأثیرگذاری وی بر مخاطب را مورد ارزیابی قرار داد. هر اثر ادبی به اعتبار ویژگی‌های سبکی منحصر به فرد خود از دیگر آثار متمایز می‌شود. این شاخصه‌های سبکی، متمایزکننده‌ی متن ادبی از متون ادبی دیگر و به تعریف دیگر هویت آن متن است.

یکی از موضوعات مهمی که در سبک‌شناسی اثر ادبی مورد توجه قرار می‌گیرد، بررسی و تحلیل قلمروهای آوایی زبان متن، و به دیگر سخن سبک‌شناسی آوایی است. «سبک‌شناسی آوایی، ارزش و نحوه‌ی کاربرد آواها و تأثیرات زیبایی‌شناسیک و نقش عمده‌ی آنها را در سبک سخن، مطالعه و بررسی می‌کند و نتایج روشن و دقیقی در تحلیل و بررسی موسیقی شعر و یا نثر ادبی و همچنین سبک ادبی صاحب اثر ارائه می‌دهد.» (ر.ک: فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۴۳).

خطبه‌های نهج البلاغه از جمله متون دینی است که شایستگی بررسی و تجزیه و تحلیل سبک‌شناسی آوایی را دارد، زیرا یکی از بارزترین ویژگی‌های سبکی آن بهره‌مندی از آرایش لفظی و موسیقی کلمات و به عبارت دیگر مؤلفه‌های موسیقی آن می‌باشد و کمتر جمله و عبارتی در سخنان حضرت به چشم می‌خورد که آمیخته با موسیقی واژگان نباشد. همین امر باعث سهولت انتقال، حفظ و یادگیری آنها شده است. این پژوهش بر آن است تا در حد بضاعت خویش سبک آوایی خطبه‌های نهج البلاغه را مورد تحلیل و بررسی قرار دهد تا زمینه‌ی آشنایی هر چه بیشتر ادب دو ستان و اهل هنر با سبک آوایی امیر سخن، امام علی (ع) فراهم گردد و با بیان زیبایی‌ها و ارزش‌های آن، شناخت جدیدی از خطبه‌های نهج البلاغه ارائه دهد.

سؤالات پژوهش

در پژوهش حاضر سعی بر این است که به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱- چه عناصر آوایی برجسته‌ی برای خطبه‌های نهج البلاغه می‌توان بر شمرد؟

۲- کارکرد عناصر آوایی در خطبه‌ها چیست؟

فرضیه‌های پژوهش

۱- عناصر آوایی، سجع، جناس، نظم آهنگ درونی، تکرار، تضاد و مقابله به عنوان نمودهای برجسته‌ای آوایی در خطبه‌ها به شمار می‌آیند.

۲- عناصر آوایی در خطبه‌ها همساز و هماهنگ با اندیشه و عاطفه‌ی امام علی (ع) در جریان است.

روش پژوهش

روش پژوهش در این مقاله، توصیفی - تحلیلی و بر اساس استناد به خطبه‌های نهج البلاغه ترجمه دشتی صورت گرفته است.

پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی نهج البلاغه پژوهش‌های زیادی صورت گرفته است، به گونه‌ای که هر یک از آنها بنا به اهتمام ویژه‌ی پدیدآورندگانشان به جنبه‌ی خاصی از این کتاب ارزشمند اختصاص دارد، اما در ارتباط با سبک شناسی آوایی خطبه‌های نهج البلاغه، نگارنده به پژوهش مستقلی دست نیافته است و تنها در برخی از پژوهش‌ها به صورت گذرا و اندک، به برخی از عناصر آوایی نهج البلاغه اشاره شده است، به عنوان نمونه:

۱- مقاله‌ی «سبک شناسی خطبه اشباح»: نوشته‌ی علی نظری و همکاران که در زمستان سال ۱۳۹۳ در فصلنامه پژوهش‌نامه‌ی نهج البلاغه به چاپ رسیده است.، حال آنکه به مهم‌ترین نمودهای سبکی در سطح آوایی این خطبه اشاره‌ی اندکی گردیده و چه بسا بتوان گفت نوع نگاه سبک‌شناسی آوایی در این خطبه به چند نمود سبکی محدود گشته است.

۲- مقاله‌ی «زیبایی شناسی گونه‌های جناس در نهج البلاغه» نوشته‌ی شیرین سالم و مهین حاجی زاده که در سال ۱۳۹۱ در پژوهش‌نامه‌ی علوی به چاپ رسیده است. در این مقاله از میان مباحث سبک شناسی آوایی تنها به جناس پرداخته شده است و ارتباط موسیقایی جناس با عاطفه و احساس امام علی (ع) چندان مشهود نیست.

۳- مقاله‌ی «ویژگی‌های موسیقایی سجع در نهج البلاغه» نوشته‌ی نعمت‌الله به رقم که در سال ۹۲ در پژوهش‌نامه نهج البلاغه به چاپ رسیده است. در این مقاله نویسنده‌ی محترم تنها

به تبیین ویژگی موسیقایی سجع در خطبه‌ها پرداخته و در آن ارتباط بین عناصر زبانی با محتوا و مفاهیم - که در سبک‌شناسی بدان توجه می‌شود - چندان مشهود نیست.

۴- مقاله‌ی «سبک‌شناسی لایه‌ای در خطبه‌ی ۲۷ نهج البلاغه» نوشته‌ی حسن مقیاسی و سیمرا فرهانی که در سال ۱۳۹۳ در فصلنامه‌ی پژوهش‌نامه‌ی نهج البلاغه به چاپ رسیده است. و در بخش اندکی از آن به نمودهای آوایی این خطبه نیز اشاره مختصری گردیده است.

۵- مقاله‌ی «الطباق و المقابله فی خطب الإمام علی (ع) فی نهج البلاغه» نوشته‌ی محمد حسین صالح که در سال ۲۰۱۰ در مجله‌ی میسان و الأكادمیه، جلد نهم، شماره هفتم به چاپ رسیده است. در این مقاله تضاد و مقابله در خطبه از لحاظ معناشناسی مورد توجه قرار گرفته و به بحث زیبایی‌شناسی آوایی آن کمتر توجه شده است.

در مقاله‌های یاد شده، تنها به بخش‌های بسیار اندک و ناچیز و پراکنده‌ای از ویژگی‌های آوایی خطبه‌های نهج البلاغه اشاره شده است که در مقایسه با آنچه در این پژوهش آمده بسیار ناقص و جزئی است؛ بنابراین پژوهش حاضر در شمار نخستین پژوهش‌های سبک‌شناسانه آوایی خطبه‌های نهج البلاغه است.

۲- سبک‌شناسی آوایی

از جمله مسائلی که باعث ایجاد اختلاف در سبک‌های مختلف می‌شود، سطح آوایی یا موسیقایی آن است که بر زیبایی و تأثیرگذاری یک نوشتار می‌افزاید.

تحلیل سبک آوایی متون، به فهم طبیعت آنها و کشف زیبایی‌های آن کمک می‌کند و افزون بر آن، به کشف واکنش‌های روحی و عاطفی که آفریننده‌ی اثر سبب شده که آواها و موسیقی‌های خاصی را برگزینند، کمک می‌کند و «بر همگان مبرهن است که صوت، جلوه‌گاه احساسات درونی است و این انفعال، طبیعتاً سبب تنوع صوت و آوا می‌شود» (الرافعی، ۱۹۹۷: ۱۶۹)، به دیگر سخن، «احساسات و عواطف درونی مبدع اثر، سبب شده که او بتواند از اصوات و الفاظی خاص برای ایجاد موسیقی و تأثیرگذاری هر چه بیشتر متن خود بر خواننده بهره‌گیرد» (صالح، ۲۰۰۳: ۴).

سبک شناسی آوایی، نحوه کاربرد واحدهای آوایی (صدا و آهنگ) در یک موقعیت زبانی و نیز کارکرد بیانی آواهای زبان را بررسی می‌کند. اهمیت تغییرات آوایی به عناصر صوری زبان محدود نمی‌شود، بلکه نظام آوایی در تغییرات معنایی جمله و آهنگ‌های نحوی کلام نیز دارای اهمیت بسیاری است؛ تحلیل آوایی به الگوهای صوتی و شیوهی تلفظی در زبان گفتار و نوشتار نظر دارد و در پی پاسخ به این پرسش است که کاربرد خاص الگوهای آوایی و واجی زبان، تا چه اندازه می‌تواند گفتار یک شخص را برجسته کند و به آن شکلی خاصی بدهد؛ به گونه‌ای که با شکل عادی سخن و زبان معیار متفاوت باشد.

بنابراین می‌توان از خلال بررسی سطح آوایی، به عملکرد ادیب یا آفریننده‌ی اثر حکم کرد؛ «زیرا در آوا، امکانیاتی بیانی مهمی وجود دارد؛ بنابراین آواها، آهنگ‌ها، انبوهی و گسترده‌گی آن‌ها، استمرار و تکرارشان، و نیز فاصله صامت‌ها، همگی با ماده‌ی خویش، دربردارنده‌ی توان بیانی جذابی هستند» (فضل، ۱۹۹۸: ۲۵).

از جمله عناصر آوایی که در این سطح از زبان نقش عمده‌ای دارند و نهایتاً منجر به پیدایی سبک برجسته در ساختار کلام می‌گردند، «عبارتنداز: موسیقی بیرونی و کناری از بررسی وزن و قافیه و ردیف در شعر معلوم می‌شود و موسیقی درونی متن به وسیله‌ی صنایع بدیع لفظی از قبیل سجع (متوازی، متوازن، مطرف و...)، انواع جناس (ناقص، اشتقاق و...)، انواع تکرار و موسیقی درونی نیز به وسیله‌ی تضاد و مقابله و... مورد بررسی قرار می‌گیرد (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۵۳).

۳- سبک شناسی آوایی خطبه‌های نهج البلاغه

در بررسی سبک شناسی آوایی خطبه‌های نهج البلاغه به بررسی مواردی پرداخته می‌شود که نمود سبکی برجسته‌ای در خطبه‌ها دارند، سبب برجستگی سخنان آن حضرت گردیده و به آن شکل خاصی بخشیده‌اند که با شکل‌های عادی سخن و زبان معیار متفاوت است. این موارد شامل: سجع، جناس، نظم آهنگ درونی، تکرار، تضاد و مقابله می‌شود که اینک به بررسی آنها می‌پردازیم؛ شایان ذکر است از آنجایی که توضیح و تبیین همه‌ی نمونه‌های موسیقی در خطبه‌ها

از صداها برگ تجاوز می‌کند، تنها به شرح و توضیح نمونه‌هایی در هر یک از عناصر آوایی اکتفا می‌کنیم.

۳-۱- سجع

سجع در لغت به معنای بانگ و آوای کبوتر یا ناله‌ی شتر است (الفراهیدی، بی‌تا: ۲/ ۲۱۷؛ الأزهري، ۱۹۷۶: ۱/ ۳۹۹)؛ و در اصطلاح، «توافق فواصل کلام منشور در حرف پایانی، یا در وزن و یا در هر دوی آنهاست» (العلوی، ۱۹۱۴: ۳/ ۱۸). و بر سه قسم است: ۱- متوازی: آن است که کلمات در وزن و روی مطابق باشند، ۲- مطرف: آن است که الفاظ در حرف روی یکسان و در وزن مختلف باشند، ۳- متوازن: آن است که کلمات قرینه در وزن متفق و در حرف روی مختلف باشند (نفتازانی، ۱۳۸۵: ۴۷۲).

یکی از عناصر سبک ساز موسیقایی نهج البلاغه، توجه بسیار خاص امیر ادب، امام علی (ع) به رعایت سجع است و چه بسا سجع، اولین نشانه‌ی موسیقایی خطبه‌های آن حضرت است که موسیقی بیرونی را در خطبه‌ها خلق نموده و نظر هر خواننده را در همان آغاز به خود جلب می‌نماید. «سخنان مسجع امام (ع) همراه با موسیقی‌های روح پرور و دلنوازی است که پنجه بر اعماق احساسات آدمی افکنده و موجی از شور و شغف را در نهاد وی به پا می‌کند» (قاسمی، ۱۳۸۷: ۸۲)، و از نظر انتقال معنا به خواننده، بسیار مؤثر واقع می‌شود.

شایان ذکر است که هماهنگی صوتی و انسجام الفاظ مسجع در خطبه‌ها به سبب استحکام و قدرت کلام ارائه شده است، تا بتواند رسالت انتقال مفاهیم انسانی — اخلاقی را به خوبی به پایان رساند. بنابراین معنا در خطبه‌های نهج البلاغه، حرف اول را می‌زند و طنین هماهنگی صوتی سجع‌ها با انسجام معنایی در یک نقطه به هم می‌رسند. تغییر آهنگ مفهومی با تغییر آهنگ سجع هم‌ساز می‌شود، چیزی که در دیگر متون هم عصر حضرت همچون سجع کهان دیده نمی‌شود؛ همانگونه که رُمّانی گفته است: «در سجع کهان، معانی تابع سجع بوده‌اند» (رُمّانی، بی‌تا: ۸۹).

حال به چند نمونه از سجع‌های خطبه‌های نهج البلاغه اشاره خواهد شد.

۱- حضرت در مذمت کوفیان چنین بیان می‌دارد:

«فَلْيَأْتُوا سَكَرَاتِ النَّعْمَةِ وَإِحْدَرُوا بَوَائِقَ النَّقْمَةِ وَتَتَّبِعُوا فِي قَتَامِ الْعَشْوَةِ وَإِعْوَجَاجِ الْفِتْنَةِ
عِنْدَ طُلُوعِ جَنِينِهَا وَظُهُورِ كَمِينِهَا وَإِنْتِصَابِ قُطْبِهَا وَمَدَارِ رَحَاهَا تَبْدَأُ فِي مَدَارِجِ
خَفِيَّةٍ وَتُؤَلُّ إِلَى فُطَاعَةٍ جَلِيَّةٍ شَبَابُهَا كَشَابُ الْعُلَامِ وَأَثَارُهَا كَأَثَارِ السَّلَامِ يَتَوَارَتْهَا
الظُّلْمَةُ بِالْعُهُودِ أَوْلَهُمْ قَائِدٌ لِأَخْرِهِمْ وَأَخْرَهُمْ مُقْتَدٌ بِأَوْلِهِمْ يَتَنَافَسُونَ فِي دُنْيَا دُنْيَةٍ
وَيَتَكَالَبُونَ عَلَى حِقِيقَةِ مَرِيحَةٍ» (خطبه ۱۵۱)

(از مستی های نعمت پرهیزید، و از سختی های عقوبت بترسید، و در گرد و غبار ضلمت شبهه و ناهمواری فتنه، به هنگام پیدایش نوزادش و آشکار شدن باطن آن، و برقراری قطب و محورش، گردش آسیاب، بر جای خویش ثابت بمانید. فتنه هایی که از رهگذرهای پنهان شروع می گردد، و به سختی و زشتی آشکاری منتهی می شود. جوانی فتنه (شروع فتنه) همچون دوران جوانی (پر قدرت و زیبا) و آثارش چون آثار باقیمانده بر سنگ های سخت، زشت و دیر پاست. ستمکاران آن را با عهدی که با یکدیگر دارند، به ارث می برند، نخستین آنان پیشوای آخرین و آخرین گمراهان، اقتدا کننده به اولین می باشند. آنان در به دست آوردن دنیای پست بر هم سبقت می گیرند و چونان سگ های گرسنه، بر سر مردار بو گرفته (دنیا) به یکدیگر هجوم می آورند)

در این فراز از خطبه، کلمات زیر با یکدیگر سجع متوازن و متوازی را به وجود آورده اند:

سجع متوازی	سجع متوازن
النَّعْمَةُ . النَّقْمَةُ	الْعَشْوَةُ . الْفِتْنَةُ
جَنِينِهَا . كَمِينِهَا	قُطْبِهَا . رَحَاهَا
خَفِيَّةٍ . جَلِيَّةٍ	أَخْرَهُمْ . أَوْلَهُمْ
الْعُلَامِ . السَّلَامِ	دُنْيَةٍ . مَرِيحَةٍ

این عبارات بخشی از خطبه ای است که امام (ع) در نکوهش مردم گمراه کوفه ایراد فرمود، و در آن قرار گرفتن سجع های متوازی و پی در پی در فاصله های کوتاه، ریتمی کوبنده را ایجاد کرده است که با فضای سرزنش و مذمت کاملاً هماهنگ بوده و با شنیدن آن حس توبیخ و مذمت در آدمی برانگیخته می شود.

۲- در فرازی از خطبه شقشقیه، حضرت ناراحتی خویش را از غضب خلافت و مصائبی که بر جامعه مسلمین وارد شد، این چنین بیان می‌دارد:

«لِكَيْتِي أَسْفُتُ إِذْ أَسْفُوا، وَطِرْتُ إِذْ طَارُوا، فَصَغَى رَجُلٌ مِنْهُمْ لِضِعْفِهِ، وَمَالَ الْآخِرُ لِصِبْهِهِ مَعَ هِنٍ وَهِنٍ إِلَى أَنْ قَامَ ثَالِثُ الْقَوْمِ نَافِحاً حِضَّتِيهِ بَيْنَ نَثِيلِهِ وَمُعْتَلَفِيهِ، وَقَامَ مَعَهُ بَنُو أَبِيهِ يَخْضُمُونَ مَالَ اللَّهِ حِضْمَةَ الْإِبِلِ نَيْثَةَ الرَّبِيعِ إِلَى أَنْ انْتَكَتْ قَتْلُهُ، وَأَجْهَزَ عَلَيْهِ عَمَلُهُ، وَكَبَتْ بِهِ بَطْنُتُهُ» (خطبه ۳)

(ولی فرود آمدم هنگامی که فرود آمدند و پرواز کردم هنگامی که پرواز کردند (با آنان هماهنگ شدم)، بنابراین یکی از آنها؛ به کینه‌اش از من، اعتنا ورزید و دیگری به دامادش گرایش پیدا کرد و مسائلی دیگر که ذکرش مناسب نیست. تا سومی به حکومت رسید که دو پهلویش از پرخوری باد کرده و بین انباشتن شکم و تخلیه آن سرگردان بود و دودمان پدری او (بنی امیه) به همراهی او برخاستند و چون شستری که گیاه تازه‌ی بهار را با ولع می‌خورد، بیت المال را خوردند، تا جایی که رشته‌اش (عثمان) پنبه شد، و اعمالش، کار او را تمام ساخت و شکمبارگیش، او را سرگون نمود.)

این مقطع از خطبه در بردارنده‌ی انواع سجع متوازن، متوازی و مطرف است:

سجع متوازن	سجع متوازی	سجع مطرف
لِضِعْفِهِ . لِصِبْهِهِ	قَتْلُهُ . عَمَلُهُ	أَسْفُوا . طَارُوا
حِضَّتِيهِ . مُعْتَلَفِيهِ		

یکی دیگر از ویژگی‌های سبکی سجع در خطبه‌های امام علی (ع)، خروج از جریان سیال سجع است که در این فراز از خطبه جلوه‌گری می‌کند. این ویژگی انگیزه‌ی خواننده را نسبت به سخن حضرت افزایش داده و زمینه‌ی فرصت و فعالیت ذهنی او را برای ارتباط قوی‌تر و عمیق‌تر با ژرفای موضوع و کشف زیبایی‌های فنی و ساختاری آن فراهم می‌آورد.

امام علی (ع) در این بخش از خطبه، خارج از چارچوب معین سجع با تغییر لحن، عبارت غیر مسجع «وَقَامَ مَعَهُ بَنُو أَبِيهِ يَخْضُمُونَ مَالَ اللَّهِ حِضْمَةَ الْإِبِلِ نَيْثَةَ الرَّبِيعِ» را به دیگر عبارات‌های

مسجع پیوند می‌زند تا با تحریک احساس مخاطب نشان دهد، اصالت معنا و مفهوم چیزی فراتر از جنبه‌ی موسیقایی سجع است.

در این فراز حضرت با گنجاندن این عبارت غیر مسجع، میان دو مقطع آوایی متفاوت، آهنگ و طینی متمایز با فرآیند صوتی این دو جزء کلام به وجود آورده است تا تصویری از معانی مورد نظر خود که همان ابراز ناراحتی و عصبانیت نسبت به حق غصب شده خویش است را به نمایش گذارد و ذهن خلاق خواننده را با موضوع مورد نظر آشنا سازد.

۳- امام (ع) زمانی که سخن از قدرت خداوند متعال و نفرت از دنیا دارد بگونه‌ای زیبا از سجع بهره می‌گیرد:

«فَإِنَّ الدُّنْيَا رَنْقٌ مَشْرُكٌهَا، رَدْعٌ مَشْرَعٌهَا، يُونِقُ مَنْظَرُهَا، وَ يُوبِقُ مَخْرَجُهَا. عُرُورٌ حَائِلٌ، وَ ضَوْءٌ أَفْلٌ، وَ ظِلٌّ زَائِلٌ، وَ سِنَانٌ مَائِلٌ. حَتَّى إِذَا أَنَسَ نَائِزُهَا، وَ أَطْمَأَنَّ نَائِكُهَا، قَمَصَتْ بِأَجْلِهَا، وَ قَنَصَتْ بِأَجْلِهَا، وَ أَفْصَدَتْ بِأَسْهُمِهَا، وَ أَعْلَقَتْ الْمَرْءَ أَوْهَاقَ الْمَيْيَةِ، قَائِدَةً لَهُ إِلَى ضَنْكِ الْمَضْجَعِ، وَ وَحْشَةَ الْمَرْجِعِ، وَ مُعَايِنَةَ الْمَحَلِّ، وَ نَوَابِ الْعَمَلِ. وَ كَذَلِكَ الْخُلْفُ يَعْقُبُ السَّلْفَ، لَا تُفْلِعُ الْمَيْيَةُ اخْتِرَاماً، وَلَا يَرْعَوِي الْبَاقُونَ اخْتِرَاماً، يَخْتَدُونَ مِثَالاً، وَ يَمْضُونَ أَرْسَالاً إِلَى غَايَةِ الْأَنْتِهَاءِ، وَ صَيُورِ الْفَنَاءِ»
(خطبه ۸۳)

(آب‌شخور دنیا نا صاف و کدر، چشمه‌اش گل آلود است، ظاهرش زیبا و فریبنده و باطنش تباہ کننده است. فریبنده‌ای زودگذر و نوری غروب کننده و سایه‌ای از بین رونده و تکیه گاهی رو به افتادن است. تا آن گاه که نفرت دارنده‌ی از آن، به آن انس می‌گیرد، و رمنده‌ی از آن، به آن اطمینان می‌کند. دنیا — همچون اسب سرکش که پا بلند و به زمین کوبد — سوارش را به خاک اندازد و با دامپایش او را صید کند، و به تیرهای هلاک کننده اش بدوزد، و گردن آدمی را به کمندهای مرگ ببندد و او را به خوابگاه تنگ قبر، و بازگشتگاه ترسناک، و مشاهده جایگاه ابدی، و درک جزای عمل سوق دهد. اینچنین آیندگان به‌دنبال گذشتگانند، مرگ از نابودکردن باز نمی‌ایستد و باقیمانده‌گان از جنایت و زشتی دست برنمی‌دارند، از رویه‌ی گذشتگان پیروی می‌نمایند، و همه پی‌در پی به‌سوی پایان و عاقبت فنا و نابودی پیش می‌روند.)

این مقطع از خطبه در بردارنده‌ی انواع سجع متوازن، متوازی و مطرف است:

سجع متوازن	سجع متوازی	سجع مطرف
رنق . ردغ	مَنْظَرُهَا . مَجْبَرُهَا	مثالاً . أرسلاً
مَشْرُجُهَا . مَشْرَعُهَا	حَائِلٌ . أَقِلٌ . زَائِلٌ . مَائِلٌ	الإنتهاء . الفناء
أَحْبِلُهَا . أَشْهُمُهَا	نَاظِرُهَا . نَاكِزُهَا	
	أَرْجُلُهَا . أَخْبِلُهَا	
	المضجع . المرجع	
	إِحْتِرَامَا . إِجْتِرَامَا	
	المَحَلُّ . العَمَلُ	

در این فراز از خطبه اکثر سجع‌ها به طور چشمگیری قالب گونه و کوتاه هستند و همگام با تغییر رویکرد مفهومی در هر پاره کلامی، نوع سجع و آهنگ و طنین پایه‌های آن نیز از خود انعطاف نشان می‌دهد؛ گویی ساختار موسیقایی سجع در هر بخش از کلام، از قانون خاصی پیروی می‌کند؛ چنان که خواننده - بی‌آنکه متوجه باشد از یک طیف معنایی، وارد طیف دیگری می‌شود. بنابراین این سجع‌ها علاوه بر ایجاد فضای آوایی ویژه، به انتقال مفهوم ذهنی امام (ع) به ذهن خواننده یاری می‌رسانند؛ به بیانی دیگر ضربه‌های ناگهانی و آنی فواصل مسجع تصاویر آهنگین را به سرعت برابر چشمان او تداعی می‌کند، تا انعکاس معنا در ذهن او ساده‌تر صورت گیرد.

۲-۱- جناس

جناس از جمله مصادیقی است که نقش بارزی در موسیقی کلام دارد و آن عبارت است از «آوردن دو کلمه که در تمام یا اکثریت حروف مشابه و در معنا مختلف هستند و به دو قسم تام (اتفاق در انواع، تعداد، شکل و ترتیب حروف) و ناقص قابل تقسیم‌اند» (تفتازانی، ۱۳۸۵: ۴۵۸-۴۶۱).

«جناس از یک سو، باعث توافق، انسجام و هارمونی کلام می‌شود و از سوی دیگر، به خاطر همگونی کلمات متجانس، باعث ایجاد موسیقی‌ای می‌شود که گوش از شنیدن آن لذت می‌برد» (الجدی، ۱۹۵۴: ۲۹؛ ابن عاشور، بی‌تا: ۴۲).

جناس و انواع مختلف آن، از جمله الگوهای آوایی بشمار می‌روند که در ایجاد نظام‌های صوتی در یک متن نقش مؤثری دارند و ادیبان با بهره‌مندی از آن به خلق صورت‌های زیبایی‌شناسی برجسته‌ای در ساختار کلام خود پرداخته و بر اساس کارکرد آواها و تأثیرات آنها در سبک — که در حقیقت عمده‌ی ارزش زیبایی موسیقایی سخن بدان وابسته است — زمینه را برای پیدایش سبکی متفاوت و گوناگون فراهم می‌سازند.

امام علی (ع) در خطبه‌های نهج البلاغه با استفاده از انواع مختلف جناس، نوعی سبک موسیقایی زیبا و طنین انداز را ارائه می‌کند که سبب تداعی معانی مختلف یک واژه‌ی واحد گردیده و هر شنونده و مخاطبی را مجذوب خود می‌سازد؛ به عبارت دیگر، تناسب الفاظ خطبه‌ها موجب توجه به سخن و گوش دادن به آن می‌شود و وقتی لفظی در معنایی به کار می‌رود، نفس آدمی به آن مشتاق می‌شود و این آهنگ و طنین واژه‌ها و نیروی لذت‌زای تداعی معانی باعث فخامت کلام می‌گردد.

در این قسمت، با اشاره به برخی جناس‌هایی که در خطبه‌های نهج البلاغه به کار رفته است، زیبایی‌های آن را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۱- «لَا أَوْجَهُهُ إِلَىٰ مَعَادِنِ الْحَبِيبَةِ وَ مَوَاضِعِ الرَّبِيبَةِ» (خطبه ۹۱)

(من حمد و ثنایم را به معادن ناامیدی و مواضع تردید و تهمت — که حمد غیرتوست —

نمی‌برم)

در این فراز از خطبه‌ی امام علی (ع) بین دو واژه‌ی «حَبِيبَةُ — رَبِيبَةُ» جناس ناقص برقرار است؛ اختلاف این دو کلمه در آوای «خاء» — که حرفی حلقی و صدای بم دارد — و آوای «راء» — که نوک زبانی و صدای زیر دارد — است، بنابراین بین زیر و بم تکرار این حروف نوعی هماهنگی و ارتباط صوتی برقرار است که همین امر جناس را در این عبارت زیباتر جلوه داده است و در شنونده یا خواننده لذتی را ایجاد می‌کند که نت‌های ملودی همان تأثیر را در وی بر جای می‌گذارند.

۲- «أَوْصِيكُمْ عِبَادَ اللَّهِ بِتَقْوَى اللَّهِ، وَأَحَذِّرْكُمْ أَهْلَ النَّفَاقِ، فَإِنَّهُمْ الصَّالُونَ الْمُضِلُّونَ، وَالزَّالُونَ الْمُزِلُّونَ يَتَلَوَّنُونَ أَلْوَانًا، وَ يَفْتَنُونَ إِفْتِنَانًا، وَيَعْمِدُونَكُمْ بِكُلِّ عِمَادٍ، وَيَرْصُدُونَكُمْ بِكُلِّ مِرْصَادٍ» (خطبه ۱۸۵)

(بندگان خدا، شما را به تقوای الهی سفارش می‌کنم، و از اهل نفاق می‌ترسانم، چرا که آنان گمراه و گمراه‌کننده‌اند، و دچار لغزش و لغزاننده‌اند. رنگ به رنگ می‌شوند، و به حالات گوناگون ظاهر می‌گردند، به هر وسیله برای گمراه کردن شما متوسل می‌شوند، و در هر کمینگاهی، برای شما کمین می‌کنند.)

در این عبارت جناس اشتقاق در کلمات: «ضَالُونَ — مُضِلُّونَ»، «زَالُونَ — مُزِلُّونَ»، «يَفْتَنُونَ — إِفْتِنَانًا»، «يَعْمِدُونَ — عِمَادًا»، «يَرِصُدُونَ — مِرْصَادًا» به چشم می‌خورد.

در این جملات به واسطه‌ی ذکر پیایی جناس اشتقاق، آن چنان موسیقی درونی‌ای در عبارت به گوش می‌رسد که گویی شعری همراه با قوافی موزون خوانده می‌شود و نوعی انسجام و درهم‌تنیدگی بیش‌تر و هارمونی خاصی در کلام احساس می‌شود. این موسیقی کلام امام علی(ع) اوج هنرنمایی ایشان را به منصفه‌ی ظهور گذاشته است و نوعی فضای هشدار و انداز را به تصویر می‌کشد، شاید بتوان گفت: استعمال این الفاظ به منظور هدفی است که امام(ع) در خطبه‌ی خود قصد کرده بود تا توصیه‌ی ایشان برای هوشیاری در شناخت منافقان با قوت هر چه بیشتر در جان و دل شنوندگان نفوذ یابد.

۳- «أَوْصِيكُمْ عِبَادَ اللَّهِ بِتَقْوَى اللَّهِ، فَإِنَّهَا خَيْرٌ مَا تَوَاصَى الْعِبَادُ بِهِ، وَخَيْرٌ عَوَاقِبِ الْأُمُورِ عِنْدَ اللَّهِ. وَقَدْ فُتِحَ بَابُ الْحَرْبِ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَ أَهْلِ الْقِبْلَةِ، وَلَا يَحْمِلُ هَذَا الْعِلْمَ إِلَّا أَهْلُ الْبَصَرِ وَالصَّبْرِ وَالْعِلْمِ بِمَوَاضِعِ الْحَقِّ» (خطبه ۱۷۳)

(بندگان خدا، شما را به تقوا سفارش می‌کنم؛ زیرا تقوا بهترین چیزی است که بندگان به آن سفارش می‌کنند و بهترین عاقبت کارها، نزد خدا است. بین شما و اهل قبله، در جنگ گشوده شده است و این پرچم را تنها، اهل بصیرت، استقامت و دانایی به جایگاه حق، به دوش می‌کشند.)

در این فراز از خطبه بین دو واژه‌ی «الْبَصَرُ — الصَّبْرُ» جناس قلب وجود دارد؛ این دو کلمه از نظر آوایی شبیه به هم هستند، هر چند در ترتیب حروف با یکدیگر تفاوت دارند؛ ولی این تفاوت مانع از عنصر تشابه و تکرار حروف در این دو کلمه‌ی متجانس نمی‌شود و چه بسا این تفاوت به همراه تشابه در حرف پایانی منجر به موسیقی جذابی گردد که توجه‌ی شنونده به آن جلب شود و منظور و مقصود امام علی(ع) از ایراد این سخن تأمین گردد.

۴- «فَعَاوِدُوا الْكُرَّ، وَإِسْتَحْيُوا مِنَ الْقَرْ، فَإِنَّهُ عَارٌ فِي الْأَعْتَابِ، وَنَارٌ يَوْمَ الْحِسَابِ»
(خطبه ۶۶).

(پس بی در پی حمله کنید، و از فرار کردن شرم نمایید، زیرا فرار از جنگ، ننگی برای نسل‌های آینده‌ها، و آتشی برای روز قیامت است.)

در این جمله، بین دو واژه‌ی «كُرَّ - قَرْ» که خود بار صوتی و موسیقایی زیبا و تحریک‌آمیزی دارند، جناس لاحق وجود دارد، و با قرارگرفتن دو لفظ متجانس دیگر در کنارشان، یعنی «عَار - نَار» - به خصوص که هر چهار لفظ متجانس در حرف آخر با هم مشترک‌اند - این موسیقی شدت می‌یابد و سبب ایجاد نوعی هراس و رعب و ترسیم‌کننده‌ی فضای جنگی و ترس است و خواننده را در فضای معنوی کلام که تداعی‌کننده‌ی تحریک به جهاد است، قرار می‌دهد که این از شـگـرده‌های سـخن‌وری امام علمی (ع) به حساب می‌آید. در واقع می‌توان بیان داشت که، حروف، درون خود نوعی بار موسیقایی مختص به خود دارند که با توجه به قصد‌گوینده می‌توانند، فضا و تصویر مورد نظر را ترسیم کنند.

۳-۳- نظم آهنگ درونی (موسیقی ناشی از چیدمان حروف)

نظم آهنگ درونی، همان انعکاس احساسات و عواطف درونی خالق اثر است که در نظم زبانی اثر مؤثر است؛ نظمی که در قالب انتخاب دقیق کلمات، حروف متمایز و سبک بیان آنها تجلی می‌یابد و خالق اثر را به انتخاب حروف و کلماتی که با فضای اثر و معنای آن هماهنگ باشد، وادار می‌نماید (کتانه، ۱۹۹۹: ۱۶۸).

زبان، هنگام بیان کلمات و جملات، نیازمند استفاده از حروف است؛ زیرا تعامل‌های صرفا گفتاری، بر پایه‌ی حروف هجایی بنا نهاده شده‌اند. در ادبیات و به ویژه در شعر و نثر، چگونگی استفاده از این حروف، بیشتر اهمیت دارد. تکرار و ترکیب حروف، وسیله‌ی نشان دادن شکل و صف شده از طریق تقلید صوتی است و یا وسیله‌ی تقویت موسیقی و طنین الفاظ است (الطیب، ۲۰۰۰: ۲/۶۶۱).

زبان‌شناسان بر این باورند که هر آوایی، این ویژگی را دارد که معانی و دلالت خاصی را القاء نماید؛ علاوه بر این، از مؤلفه‌های خاص زیبایی‌شناسی نیز برخوردار باشند. بنابراین قبل

از هر چیز، آگاهی از انواع آواها ضروری به نظر می‌رسد؛ آواها را بر مبنای مخرج‌ها، به دو دسته تقسیم می‌کنند (انیس، ۱۹۷۳: ۲۰):

الف) آواهای مجهور و مهموس. ب) آواهای شدید و رخو.

در کنار این تقسیم بندی‌ها، اصوات مکرره، متوسطه و... نیز از جمله اصوات دیگری است که در متون زبان شناسی عربی ذکر می‌گردد.

— آواهای واک دار (اصوات مجهوره): این آواها متعدد و از کمیت قابل ملاحظه‌ای در زبان برخوردارند و غالباً بر این باورند که چنین آواهایی را می‌توان در حروف زیر یافت؛ حروفی از قبیل: «ب، ج، د، ز، ر، ذ، ص، ظ، ع، غ، ل، م، ن» برخی حروف «الف، و، ی» را و برخی دیگر «ا، ط، ق» را نیز به آن‌ها ملحق دانسته‌اند؛ (بشر، ۱۹۷۱: ۱۱۰) از ویژگی‌های آواهای واکدار (مجهوره)، کثرتشان در هر زبان می‌باشد. تأمین شکل موسیقایی هر زبان از اهداف و کارکردهای اصلی این حروف است (انیس، ۱۹۷۳: ۲۱).

— آواهای بی‌واک (اصوات مهموسه): اصوات مهموسه از جمله‌ی آواهایی است که همراه با نفس، خارج می‌شود و هنگام ادا تارهای صوتی مرتعش نمی‌گردد (همان: ۲۹)، تعداد این حروف را دوازده حرف برشمرده‌اند که عبارتند از: «ت، ث، ح، خ، ک، ش، ص، س، ط، ف، ق، ه» (ابن جنی، ۱۹۹۰: ۶۸؛ بشر، ۱۹۷۱: ۶۸).

— آواهای سنگین (اصوات شدید): این آواها که به صورت دفعی یا انفجاری، ادا می‌شود، نتیجه حبس هوا در خارج از ریه‌هاست و ادای آن همراه با آزادی صوت و رهایی از فشار می‌باشد، از اصلی‌ترین حروفی که این گونه ادا می‌شوند، عبارتند از: «ب، ت، د، ج، ط، ض، ک، ق، ا». (سعران، بی‌تا: ۱۵۳؛ انیس، ۱۹۷۳: ۲۴).

— آواهای سبک (اصوات رخوه): آوای سبک یا سست، بر خلاف آوای سنگین هنگام خروج، نیازی به فشار ندارد؛ بلکه کوچک‌ترین باریکه‌ای نیز می‌تواند مخرجی مناسب برای ادای آن باشد. از نشانه‌های این حروف پدید آمدن نوعی صفیر یا صدایی خفیف هنگام تلفظ است. این حروف عبارتند از: «ف، ث، ذ، ظ، ز، س، ش، ص، خ، غ، ح، ه» (همان).

تقسیم بندی های بالا نشان می دهد که تفکیک آواها قبل از هر چیز، وابسته به شیوه و مخارج تلفظ است و از سویی دیگر اثبات یک ویژگی یا وصف برای یک آوا ممکن است، لزوماً به معنای عدم تعلق آن آوا به دسته ای دیگر نباشد.

اهمیت موسیقی حروف از آنجا روشن می شود که ادب عربی به طور خاص، بیش از آنکه ادبیاتی بر پایه دیدن و نوشتار باشد، ادبیاتی است متکی به شنیدن؛ به طوری که ریتم و آهنگ از نشانه های متون برجسته این قوم، اعم از شعر و نثر به شمار می آید (ابوزید، ۱۳۸۰: ۲۷۰). منتقدان عرب با روابط پوشیده و نهانی میان لفظ و معنا و نیز با توانایی آهنگها و آواها بر دلالت معنا، آشنا بودند و هماهنگی و تناسب لفظ و معنا را در شعر و نثر شرط می دانستند؛ به طوری که باید لفظ نرم و ظریف برای معنای ظریف و لفظ محکم و فصیح برای معنای قوی و متین به کار رود. زبان عربی خود، چون موسیقی، دارای الفاظ بسیاری است که آواها و صداهای آن از معانی حکایت می کند (غریب، ۱۳۷۸: ۱۵).

ترتیب واژگانی خطبه های نهج البلاغه و نظم آهنگ درونی حروف، و یا به سخنی دیگر، نقش آواها در خطبه های نهج البلاغه دارای کارکرد زیبایی شناختی است که در طی این کارکرد هنرمندانه ی چیش آواها، موسیقی اعجاز آمیزی متجلی شده که کاملاً با موضوع و معانی مورد نظر امام علی (ع) هماهنگی دارد.

در ادامه برای روشنگری این حقیقت به بررسی چند نمونه از نظم آهنگ درونی خطبه های نهج البلاغه پرداخته می شود.

۱- «دَعَوْتُكُمْ إِلَى نَصْرِ إِخْوَانِكُمْ، فَحَزَبْتُمْ حَزَبَةَ الْجَمَلِ الْأَسْرِ» (خطبه ۳۹)

(شما را به یاری برادرانتان خواندم؛ ولی همانند شتر بیمار و خسته فریاد سر دادید).

امام (ع) در این خطبه به نکوهش مردم کوفه و علل شکست و نابودی آنان می پردازد و با این تعبیر، سرزنش را نسبت به یاران خود شدت می بخشد و در این که شانه از زیر بار وظیفه خالی می کنند، آنها را همچون شتری می داند که از درد، ناله و فریاد سر می دهد.

در این عبارات حرف «جیم» و «راء» پنج بار تکرار شده است؛ حرف «جیم» از حروف جهوری است که به معنای اظهار داشتن و آشکار کردن است (أبو الوفاء، ۲۰۰۳: ۱۸۹) و حرف راء نیز دلالت بر تکرار، تحرک دارد (عباس، ۱۹۹۸: ۸۲).

خاصیت جهوری بودن حرف «جیم» به خوبی بیانگر بالا رفتن ناله و فریادها و بهانه‌گیری‌های کوفیان است، زیبایی تکرار این حرف فقط از جنبه‌ی القای معنای جهوری نیست؛ بلکه از نظر آوایی نیز آهنگ خاصی را به وجود می‌آورد که به نوعی باعث جلب توجهی خواننده می‌شود. خاصیت تکرار «راء» نیز به خوبی بیانگر زیاد بودن و پی در پی بودن ناله‌ها و بهانه جویی‌ها می‌باشد. همچنین تکرار چهار باره‌ی مقطع (جر)، نیز در بیان معنای مورد نظر مؤثر است.

۲- «طَفِئْتُ أَرْتَأَى بَيْنَ أَنْ أَصُولَ بَيْدَ جَدَاءَ، أَوْ أَصْبِرَ عَلَى طِخْيَةِ عَمِيَاءَ» (خطبه ۳)

(عمیقاً اندیشه کردم که با دست بریده (بدون یاور) بجنگم، یا آن عرصه گاه ظلمت کور را تحمل نمایم.)

در این فراز از خطبه می‌توان دریافت کرد که تکرار حرف «صاد» — که از حروف مهموس است — و همچنین تکرار «همزه و یاء» — که از حروف مهجور هستند — و چینش آنها در کنار یکدیگر نشانگر این مهم است که صفت آوایی جهر بر کلمات غالب شده است و در نتیجه امام علی (ع) از او ضاع نابسامان آن برهه‌ی زمانی گلایه و شکایت دارد و این مطلب را با صدای آشکار و بلند به گوش همه می‌رساند تا مبین این امر مهم باشد که ناعدالتی در اجرای حکم آنها موج می‌زند و شاید بتوان گفت که نزدیک بودن دو حرف «طاء» و «خاء» به یکدیگر در واژه‌ی «طخية» نیز یک نوع انزجار را به همراه دارد که نشان می‌دهد حضرت از این اوضاع چندان راضی نبوده است.

۳- «وَقُلْتُ لَكُمْ: اغزؤهم قَبْلَ أَنْ يَغزؤكم، فوالله ما غزى قوم قَطُّ في غفر دارهم إِلَّا ذُلًّا» (خطبه ۲۷)

(به شما گفتم که با اینان بجنگید پیش از اینکه با شما بجنگند، به خدا قسم هیچ ملتی در خانه‌اش مورد حمله قرار نگرفت، مگر اینکه ذلیل شد.)

در این عبارت تکرار حروف مجهوره «قاف» پنج بار و «غین» و «زاء» هر کدام سه بار و همچنین هم نشینی آنها با سایر واژگان حاضر در جمله و حروف تشکیل دهنده‌ی آنها، سبب

غالب شدن صفت جهر بر جمله گردیده و بیانگر نوعی تندی و ناراحتی است و با معنای نکوهش و سرزنش در کلام امام (ع) تناسب دارد.

۴- «لَقَدْ جَاهَرْتُمْكُمُ الْعَبْرُ، وَرُجِزْتُمْ بِمَا فِيهِ مُرْدَجِرٌ» (خطبه ۲۰)

(عبرت‌ها برای شما آشکار است، و از چیزی که عامل بازدارنده دارد، نهی شدید.)

در این عبارت حرف «راء» چهار بار، حرف «زاء» دو بار و حرف «جیم» سه بار تکرار شده‌اند، این اصوات، جزء اصوات مجهوره هستند (أنیس، ۱۹۷۳: ۷۵-۶۵)، طنین این اصوات و تعدد در تکرار آن‌ها و همچنین هم‌نشینی آنها در کنار یکدیگر، نشان دهنده تأکید و مبالغه بر بیم‌دهی و هشدار نسبت به وعده‌ها و تهدیدات عذاب الهی است.

۵- «فَقَدِّمُوا الدَّارَ، وَأَخْرُجُوا الحَاسِرَ، وَعَضُّوا عَلَى الأَصْرَاسِ» (خطبه ۱۲۴)

(زره پوشیده‌ها را پیش اندازید و بی‌کلاه خودها را پشت سر قرار دهید، دندانها را به هم بفشارید.)

در این عبارت حروف «عین، دال، راء، ضاد، خاء» که جزء اصوات مهجوره و قوی و مفخم هستند، چندین بار تکرار شده‌اند، هم‌نشینی این آواها گذشته از شدت آنها، دربردارنده‌ی انفعال عاطفی است که در این اصوات وجود دارد و ترسیم‌کننده‌ی هیاهو و غوغای صحنه‌ی جنگ است؛ همانگونه که فضای این فراز از خطبه نیز بر آن دلالت دارد.

۶- «وَ الَّذِي بَعَثَهُ بِالْحَقِّ لَتُبْلَلُنَّ بِلَبْلَةٍ، وَلَتُعْرَبَلُنَّ عَرَبَلَةً» (خطبه ۱۶)

(سوگند به خدایی که او را به حق فرستاد، هر آینه همه درهم ریخته می‌شوید، و هر آینه غربال می‌گردید.)

در این عبارت تکرار گسترده‌ای از حروف مهجور و مهموس و هم‌نشینی آنها با یکدیگر بیانگر هدفی است که امام (ع) از ارائه این سخن داشته است.

در این عبارت تکرار «لام» و «باء» و هم‌نشینی این دو حرف در کنار یکدیگر دلالت بر اضطراب در صوت دارد و خود تداعی‌کننده‌ی معنای اضطراباتی است که جامعه‌ی اسلامی را دربر گرفته بود.

صفت جهر در صامت «لام» با پنج بار تکرار، کاملاً در خدمت ایجاد حال و هوای متناسب با محتوای خطبه است و توجهی شنونده را به این نکته جلب می‌کند که این سخنان یادآوری دوران اضطراب است.

حرف انسدادی «تاء» باعث شده است، اوج کراهِت از دنیا در سفارش امام (ع) احساس شود. حرف «باء» از اصوات انفجاری است و ترسیم‌کننده‌ی ناراحتی و خشم و گوشه و کنایه زدن است. بنابراین الفاظ این جمله معانی را به معنای تام خود ادا کرده‌اند.

۳-۴- تکرار

تکرار، در اصطلاح به معنای «دوباره آوردن لفظ یا معنای یک کلمه یا عبارت در جای دیگر یا جاهای دیگر در یک متن ادبی» است. (الصباغ، ۲۰۰۱: ۲۱۱)

در سطح آوایی، تکرار به معنا و مفهوم شعر یا نثر، نوعی اصالت و عمق می‌بخشد و با تمرکز کلام بر یک محور، و تشدید عواطف بر تأثیرگذاری آن می‌افزاید و همچنین با ایجاد هم‌حروفی و تکرار صداهایی خاص آهنگ کلام را به سمت یک ریتم مشخص هدایت می‌کند (رزقه، ۲۰۰۲: ۳۷۵ - ۳۷۴).

تکرار می‌تواند بعدی روانشناسانه داشته باشد و از نفس و باطن شخص حکایت کند. تکرار یک عبارت باعث ایجاد نوعی هماهنگی و توازن در کلام می‌شود که به طور ذاتی و البته پنهان در عبارت موجود است (الملائکه، ۱۹۸۳: ۲۷۷).

اسلوب تکرار، یکی دیگر از پدیده‌های سبک‌شناسی برجسته در خطبه‌های نهج البلاغه است و نقش اساسی را در ضمن خطبه‌ها بر عهده دارد. امام علی (ع) در بیات خویش از اسلوب تکرار و موسیقی زیبا و دلنشین آن، به‌منظور اهمیت معنا و به قصد تأکید و ایجاد وحدت بین مطالب و قسمت‌های دیگر بهره‌گرفته‌اند.

ار آنجایی که مبحث تکرار از جنبه‌های مختلف مورد بررسی قرار می‌گیرد، ما در این نوشتار به تکرار حروف و واژگان که بسامد بالایی در خطبه‌ها دارند، می‌پردازیم و تأثیر موسیقایی آن‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۳-۴-۱- تکرار حروف

می توان گفت تکرار حروف و اصوات دارای دو مزیت است: یکی خاصیت سمعی و شنوایی آن است که به ویژگی صوتی حروف باز می گردد، و دیگری خاصیت فکری آن است که به معنا و تصویری که از صفات صوتی حروف ناشی می شود، مربوط است. ابن جنی در مورد پیوستگی ارتباط تکرار صوت و تأثیر آن بر معنا می گوید: «تکرار صوت، به تکرار معنا و تصویر حاصل از آن و نیز به تقویت و مبالغه مفهوم مورد نظر منجر می شود. به نوعی، افزون شدن یک یا چند صوت در یک آیه، به بار معنای اصلی می افزاید؛ زیرا پیوند صوتی حروف و مخارج آنها دلالت بر معنایی خاص دارد که هر صوت وجود در یک لفظ، گویای قسمتی از آن معنایی است که الفاظ آیه همگی در تعبیر از آن می کوشند.» (نحله، ۱۹۸۱: ۳۳۹).

پدیده ی تکرار حروف در خلق زیبایی صوتی و موسیقی اعجاز انگیز خطبه ها نقشی بنیادین و اساسی دارد. امام علی (ع) از تکرار اصوات و حروف به عنوان وسیله ای برای تصویر معنا و مجسم ساختن آن بهره می جوید و برای محقق شدن این امر، بر ویژگی های صوتی حروف تکیه می کند که در این حالت، حروف با خصوصیت موسیقایی منحصر به فرد خود، در ظهور و بیان معنای مورد نظر به کار گرفته می شوند.

بررسی نمونه های چند در این باره، این حقیقت را روشن می سازد.

۱- تکرار حرف «سین»

«فَاللّٰهُ اللّٰهُ فِي عَاجِلِ الْبُعْثِي، وَآجِلِ وَخَامَةِ الظُّلْمِ، وَسُوءِ عَاقِبَةِ الْكِبْرِ، فَأَنَّهَا مَصِيدُهُ
إِبْلِيسَ الْعُظْمَى، وَمَكِيدَتُهُ الْكُبْرَى الَّتِي تُسَاوِرُ قُلُوبَ الرِّجَالِ مُسَاوِرَةَ السُّمُومِ
الْقَاتِلَةِ» (خطبه ۱۹۲)

(پس، خدا را! خدا را! از عاقبت تجاوز در این جهان، و نتیجه وخامت ستم در آن و بدی عاقبت تکبر؛ زیرا تکبر و خودپسندی کمینگاه بزرگ شیطان است و عظیم ترین حيله و نیرنگ اوست که همچون زهر کشنده بر دل های انسان ها چیره می شود.)

این فراز از خطبه نهج البلاغه در نکوهش از ستمکاری بیان شده است و امام علی (ع) مردم را از ستم بر حذر داشته و آن را از نیرنگ های شیطان بزرگ می داند، همان نیرنگ هایی که

همچون سم قلب مردم را مسموم می‌کند. نکته‌ی قابل توجه در این عبارت تکرار حرف «سین» در کلمات «إِبْلِيس، سُوء، تُسَاوِر، مُسَاوِرَةٌ، السُّمُوم» است، که یک نوع احساس صوتی را القاء می‌کنند. صوت «سین» از حروف صغیری و احتکاکی مهموس است (عباس، ۱۹۹۸: ۱۱۰)، که در هنگام تلفظ آن، دندان‌های پایین با دندان‌های بالا تماس پیدا می‌کند و انسان با دهان باز نمی‌تواند آن را ادا کند. این صوت با خاصیت احتکاکی مهموس خود، بر حالت «همس خفی» (نجوای پنهان) دلالت دارد که اهل جرم و حيله با آن آرام صحبت می‌کنند. تکرار حرف «سین» با این ویژگی در ترسیم فضای و سوسه و آنچه شیطان از زینت دادن و خوشایند جلوه دادن ارتکاب معاصی در پی آن می‌کوشد، نقش به‌سزایی دارد (نحله، ۱۹۸۱: ۳۴۸)؛ بنابراین تکرار این حرف در این مقطع از کلام امام علی (ع) کاملاً با فضای و سوسه‌های شیطانی هماهنگ است.

۲- تکرار حرف «حاء»

«إِنَّهُ لَيَعْلَمُ أَنَّ مَحَلِّي مِنْهَا مَحَلُّ الْقُطْبِ مِنَ الرَّحَى، يَنْحَدِرُ عَنِّي السَّيْلُ» (خطبه ۳)

(او واقعاً می‌داندست که جایگاه من در خلافت، چون محور سنگ آسیا به آسیاست، سیل

(دانش) از وجودم سرازیر می‌شود.)

در این فراز از خطبه، حرف «حاء» در کلمات «مَحَلِّي، مَحَلِّ، الرَّحَى، يَنْحَدِرُ» تکرار شده است؛ «این حرف از ویژگی آوایی همس برخوردار است» (عباس، ۱۹۹۸: ۱۰۱) و در علم قرائت زبان عربی، از جمله‌ی حروفی می‌باشد که دارای صفت بُحَّة - «بحه» به معنای خشونت و گرفتگی صدا است؛ یعنی هنگام تلفظ حرف، گرفتگی و فشردگی در حلق پدید می‌آید و به بیماری تنگی نفس نیز بُحاح گفته می‌شود — می‌باشد و برای تلفظ آن، باید از وسط حلق ادا شود، به گونه‌ای که دیواره‌ی حلق فشرده شده و صدای حاصل از آن با گرفتگی همراه است (بیگلری، ۱۳۶۶: ۱۷۴).

تکرار حرف «حاء» در این فراز می‌تواند، بیانگر معنایی باشد که از مضمون خطبه برآمده و با معنای مورد نظر امام علی (ع) نیز همخوانی دارد. تکرار حرف «حاء» توسط ایشان بدین معناست که آن نااهلان می‌دانستند و بر این امر مهم واقف بودند که با توجه به شایستگی امام (ع)، خلافت از آن اوست؛ ولی آنها نمی‌خواستند که به گوش همگان، این مطلب مهم را

برسانند و گویا که در گلوی آنها مانده است و زبان به اعتراف نمی‌گشایند و حقانیت به اثبات رسیده آن بزرگوار را برملا نمی‌کنند. بنابراین کاربرد و بسامد این حرف چه بسا بیانگر همین امر بوده است.

۳- تکرار حرف «قاف»

«وَقُلْتُ لَكُمْ أَعْرُوهُمْ قَبْلَ أَنْ يَعْزُوكُمْ فَوَاللَّهِ مَا عُزِّيَ قَوْمٌ قَطُّ فِي عَقْرِ دَارِهِمْ إِلَّا ذَلُّوا»

(خطبه ۲۷)

(به شما گفتم: با آنان بجنگید، پیش از اینکه با شما بجنگند، به خدا قسم هیچ مکتی در خانه‌اش مورد حمله قرار نگرفت، مگر اینکه دلیل شد.)

صوت «قاف» در این عبارت پنج بار در کلمات «قُلْتُ، قَبْلَ، قَوْمٌ، قَطُّ، عَقْرٌ» تکرار شده است، ویژگی صوتی این حرف، آوای انفجاری شدید است و این حرف با این خاصیت صوتی، بیانگر نوعی کوبندگی، تندی و تیزی است (عباس، ۱۹۹۸: ۱۰۱)، و همچنین «قاف» با صوت قوی خود، نوعی هشدار، بیداری و آگاهی را خلق می‌کند و این همان چیزی است که معنای این عبارت از خطبه آن را می‌طلبد.

بنابراین خصوصیت آوایی حرف «قاف» که با حالت انفجاری خود در تلنگر زدن و هوشیاری مخاطب مؤثر می‌افتد، باعث شده تا در بسیاری از خطبه‌ها که پیرامون جهاد و انذار است، حضرت از این حرف و خاصیت صوتی آن به زیباترین شکل ممکن استفاده نماید.

۴- تکرار حرف «راء»

«حَتَّىٰ إِذَا تَصَرَّعَتِ الْأُمُورُ، وَتَقَضَّتِ الدُّهُورُ، وَأَرْفَ النَّشُورُ، أَخْرَجَهُمْ مِنْ ضَرَائِحِ

الْقُبُورِ، وَأَوْكَارِ الطُّيُورِ، وَأَوْجِرَةَ السَّبَاعِ، وَمَطَارِحِ الْمَهَالِكِ» (خطبه ۸۲)

(تا آنجا که امور زندگانی پیاپی بگذرد، و روزگاران سپری گردد، و رستاخیز بر پا گردد، در آن زمان آن‌ها را از شکاف گورها و لانه‌های پرندگان و خانه‌ی درندگان و میدان جنگ بیرون می‌آورد.)

در این فراز از خطبه حرف «راء» یازده مرتبه در کلمات «تَصَرَّعَتِ، الْأُمُورُ، الدُّهُورُ، النَّشُورُ، أَخْرَجَهُمْ، ضَرَائِحِ، الْقُبُورِ، أَوْكَارِ، الطُّيُورِ، أَوْجِرَةَ، وَمَطَارِحِ» تکرار شده است، و تکرار صوت «راء» موسیقی جذابی را ارائه می‌دهد که با مضمون این فراز هماهنگی و تناسب دارد.

حرف «راء» «دارای صفت تکریرش و چابکی (سرعت زیاد و مداوم) است» (عباس، ۱۹۹۸: ۸۲). زیرا در حالت تلفظ آن، کناره‌های زبان به لثه به طور متوالی و سریع برخورد می‌کند و با تولید صدایی خاص، حرکت پی در پی و سریع، واقعه‌ی لرزیدن را به خوبی مجسم می‌کند (بیاتی، ۲۰۰۷: ۱۵)، و از آنجایی که حرف «راء» از جمله اصوات انفجاری و مهجوره است و در پردازش تصاویر مملو از ترس و وحشت و خشونت کاربرد بسیار دارد (بلقا سم، ۲۰۰۹: ۲۳)، در نتیجه با مضمون این فراز که دلالت بر رستاخیز داشته هماهنگ است.

۵ - تکرار حرف «میم»

«مَا أَنْقَضَ النَّوْمَ لِعَزَائِمِ الْيَوْمِ! وَأُغْى الظُّلْمَ لِنَذَاكِرِ الْهَمَمِ» (خطبه ۲۱۱)

(چه بسا خواب‌های شب که تصمیم‌های روز را از بین برده و تاریکی‌های فراموشی، که همت‌های بلند را نبود کرده است.)

حرف «میم» هشت مرتبه در واژگان «مَا، النَّوْمَ، لِعَزَائِمِ، الْيَوْمِ، أُمْغَى، الظُّلْمَ، الْهَمَمِ» تکرار شده است.

در تلفظ میم لب بر لب منطبق می‌گردد و بیانگر جریانات طبیعی است که در آن مسدود شدن را به تصویر می‌کشد (عباس، ۱۹۹۸: ۷۱) و از آنجایی که دارای اصوات مجهوره و شدید است، بر تحریک و هو شیاری دلالت داشته و با مضمون این فراز تنا سب معنایی دارد، زیرا حضرت مردم را مورد سرزنش قرار می‌دهد و آنها را برای جنگ و جهاد تحریک می‌سازد.

۳-۴-۲- تکرار واژه

واژه یکی از عناصر برجسته‌ایی است که سبک‌شناسان بر آن تأکید بسیاری می‌کنند؛ از نظر آنان واژه عنصری بنیادین و اساسی در شعر یا نثر است و توالی آهنگین و معنادار واژه‌ها، شعر یا نثر ادبی را پدید می‌آورد، واژه در متن ادبی آن چنان اهمیتی دارد که «رنه و لک» می‌گوید: «انواع فنون ادبی نظیر وزن شعر، تکرار اصوات یا هجاها در کلمات، طرز ترکیب اصوات برای این ابداع شده‌اند تا توجهی خواننده را به سوی واژه‌ها جلب کند.» (ولک، ۱۳۷۰: ۴۵).

تکرار لفظ در اثنای متن ادبی، از چند جهت اهمیت دارد، نخست ارزش موسیقایی آن است؛ یعنی با تکرار لفظ، ریتم و آهنگی در متن حاصل می‌شود که لذت شنیداری آن را دو چندان می‌کند، دوم؛ ارزش فنی آن است. «زیرا تکرار لفظ در مقاطع مختلف متن، تماسک و

از سجامی به آن می دهد که بنای آن را محکم تر می سازد» (الخوالده، ۲۰۰۶: ۹۳ و ۹۴) و سوم؛ ارزش معنایی و ایدئولوژیک آن است؛ زیرا «شاعر یا نویسنده با تکرار، اصرار بر اندیشه ای می کند که به آن توجه خاصی دارد.» (بن ادریس، ۱۹۹۷: ۲۸).

تکرار واژه نیز از جمله جنبه های هنری و موسیقایی خطبه های نهج البلاغه است که به طور چشمگیری در سرتاسر خطبه ها حضور ویژه ای دارد، امام علی (ع) از این طریق علاوه بر موسیقی خاص به تبیین احساسات و عواطف خود می پردازد. در ادامه به نمونه های از تکرار واژه در خطبه های نهج البلاغه اشاره می شود:

۱- تکرار «ظلم»

«أَلَا وَإِنَّ الظُّلْمَ ثَلَاثَةٌ: فَظُلْمٌ لَا يُعْفَرُ، وَظُلْمٌ لَا يُتْرَكُ، وَظُلْمٌ مُعْفُورٌ لَا يُطْلَبُ. فَأَمَّا الظُّلْمُ الَّذِي لَا يُعْفَرُ فَالشُّرْكُ بِاللَّهِ، قَالَ اللَّهُ تَعَالَى: إِنَّ اللَّهَ لَا يُعْفِرُ أَنْ يُشْرَكَ بِهِ وَأَمَّا الظُّلْمُ الَّذِي يُعْفَرُ فَظُلْمُ الْعَبْدِ نَفْسَهُ عِنْدَ بَعْضِ الْمَنَاتِ وَأَمَّا الظُّلْمُ الَّذِي لَا يُتْرَكُ فَظُلْمُ الْعِبَادِ بَعْضِهِمْ بَعْضًا» (خطبه ۱۷۶)

(آگاه باشید! که ظلم بر سه قسم است: ظلمی که نابخشودنی است و ظلمی که بدون مجازات نمی ماند و ظلمی که بخشودنی و جبران شدنی است. اما ظلمی که نابخشودنی است، شرک به خداوند است. خداوند سبحان فرموده: خداوند هیچ گاه از شرک به خود، در نمی گذرد. اما ظلم بخشودنی، ستمی است که بنده با گناهان بر خویشتن روا داشته است و ظلمی که بدون مجازات نیست، ستمگری بعضی از بندگان بر بعض دیگر است.)

در این عبارت آنچه توجهی خواننده و شنونده را به خود جلب می کند، تکرار نه مرتبه ای واژه «ظلم» است و این تکرار ضمن کمک به ساختار اثر و محوریت مفهوم خطبه، فضای موسیقایی زیبایی برای القای هر چه بهتر مفهوم مورد نظر امام (ع) — که همان تبیین انواع ظلم و تثبیت آن در ذهن مخاطب است — مهیا ساخته و ارتباط معنایی و آوایی را تقویت کرده است.

۲- تکرار «الحرّ و القُرّ»

«فَإِذَا أَمَرْتُكُمْ بِالسَّيْرِ إِلَيْهِمْ فِي أَيَّامِ الْحَرِّ قُلْتُمْ: هَذِهِ حَمَاةُ الْقَيْظِ، أَمَهْلُنَا يُسَبِّحُ عَنَّا الْحَرُّ. وَإِذَا أَمَرْتُكُمْ بِالسَّيْرِ إِلَيْهِمْ فِي الشِّتَاءِ قُلْتُمْ: هَذِهِ صَبَاةُ الْقُرِّ، أَمَهْلُنَا يَنْسَلِخُ

عَنَّا الْبَرْدُ. كُلُّ هَذَا فِرَاراً مِنَ الْحَرِّ وَالْقُرِّ. فَإِذَا كُنْتُمْ مِنَ الْحَرِّ وَالْقُرِّ تَقْرُونَ فَأَنْتُمْ وَاللَّهِ
مِنَ السَّيْفِ أَقْرُ» (خطبه ۲۷)

(وقتی در تابستان به شما فرمان حرکت به سوی آن‌ها (دشمن) را می‌دهم، می‌گویید: اکنون، شدت گرما است، اندکی ما را مهلت ده تا سوز گرما فرو نشیند! و اگر در زمستان، شما را به حرکت به سوی آن‌ها (دشمنان) دستور دهم، می‌گویید: اکنون، هوا فوق العاده سرد است، بگذارید سوز سرما آرام گیرد؛ همه‌ی این‌ها برای فرار از گرما و سرما است. زمانی که شما از سرما و گرما فرار می‌کنید، به خدا سوگند! از شمشیر بیشتر فرار خواهید کرد.)
در این عبارت واژگان «القر» و «الحر» چندین مرتبه و نیز عبارت «فإذا أمرتكم بالسیر إلیهم و أمهلنا» دو مرتبه تکرار شده‌اند و علاوه بر موسیقی جذابی که برای شنونده تداعی می‌کند، بیانگر کوتاهی و سستی یاران امام (ع) و همچنین بر مداومت ایشان در دعوت آنان به سوی جهاد دلالت دارد.

۳- تکرار «صبر»

«طَفِقْتُ أَرْتَأَى بَيْنَ أَنْ أَصُولَ بَيْدَ جَدَاءٍ، أَوْ أَصْبِرَ عَلَى طَخِيَةِ عَمِيَاءٍ، يَهْرَمُ فِيهَا
الْكَبِيرُ، وَيَشِيْبُ فِيهَا الصَّغِيرُ، وَيَكْدَحُ فِيهَا مُؤْمِنٌ حَتَّى يَلْقَى رَبَّهُ! فَرَأَيْتَ أَنَّ الصَّبْرَ
عَلَى هَاتَا أَحْسَى، فَصَبْرْتُ وَفِي الْعَيْنِ قَدَى، وَفِي الْحَلْقِ شَجَا! فَصَبْرْتُ عَلَى طُولِ
الْمُدَّةِ، وَشِدَّةِ الْمِحْنَةِ» (خطبه ۳).

(اندیشه کردم که آیا با دست بریده (بی‌یاور) بجنگم، یا آن عرصه‌گاه ظلمت کور را تحمل کنم؟ که پیران در آن فرسوده و جوانان پیر می‌شوند و مرد با ایمان در آن دچار مشقت می‌شود تا اینکه به دیدار پروردگار نائل می‌گردد، بنابراین صبر و خویشتنداری را در این امر عاقلانه‌تر یافتم. پس صبر کردم درحالی که گویا خار در چشم و استخوان در گلوی من مانده بود و بر این مدت طولانی و شدت سختی صبر کردم).

همانگونه که در این عبارت مشاهده می‌شود، واژه‌ی «صبر» چهار مرتبه تکرار شده است و موسیقی زیبای در کلام ایجاد نموده که باعث توجه شنندگان به این واژه گردیده است. به نظر می‌رسد اهمیت این تکرار در ابراز کلمه‌ی صبر و نقش آن در کلام باشد، زیرا تکرار کلمه با

فضای کلی متن و حالت احساسی موجود در متن هماهنگ است و آن صبر امام (ع) و میزان حزن و اندوه او در برابر غاصبان حق خویش است.

۴- تکرار «أَجَلٌ وَ أَمَلٌ»

«أَلَا وَإِنَّكُمْ فِي أَيَّامٍ أَمَلٍ مِنْ وَرَائِهِ أَجَلٌ. فَمَنْ عَمِلَ فِي أَيَّامٍ أَمَلِهِ قَبْلَ حُضُورِ أَجَلِهِ فَقَدْ نَفَعَهُ عَمَلُهُ وَمَنْ يَضُرُّهُ أَجَلُهُ. وَمَنْ قَصَرَ فِي أَيَّامٍ أَمَلِهِ قَبْلَ حُضُورِ أَجَلِهِ فَقَدْ خَسِرَ عَمَلُهُ، وَضُرَّهُ أَجَلُهُ» (خطبه ۲۸)

(بدانید که شما در روزگار آرزو هستید که از پس آن مرگ است. آنکه اجل نارسیده، ساز خویش برگیرد، سود آن بیند و از مرگ آسب نپذیرد و آنکه تا دم مرگ کوتاهی کند، حاصل کارش خسران و مرگ او موجب زیان است.)

در این عبارت امام علی (ع) با تکرار سه مرتبه‌ی کلمه‌ی «أَمَلٌ» و پنج مرتبه‌ی کلمه‌ی «أَجَلٌ»، آنها را برجسته می‌سازد تا تأثیر بیشتری بر خواننده داشته باشد؛ نکته‌ی قابل توجه این است که تکرار این دو واژه، از یک سو با محوریت خطبه تناسب دارد که نشان از هشدار نسبت به دل نبستن به دنیا و بی‌توجهی به آن دارد و از سوی دیگر به‌خاطر شباهت و تناسب آوایی بین این دو واژه، موسیقی درونی زیبایی پدید آمده است.

۳-۵- تضاد

یکی از صور وحدت، تضاد است چرا که معانی و مفاهیم در دو حالت دارای تناسب و انسجام هستند؛ یکی، زمانی که شباهت و نزدیکی دارند و دیگری هنگامی که متضادند. (غریب، ۱۳۷۸: ۱۴۳) از نظر نقش موسیقایی، فرق طباق با جناس در این است که جناس، وحدت موسیقایی کلام را تقویت می‌کند و طباق، این وحدت را تنوع می‌بخشد (الطیب، ۲۰۰۰: ۲/۳۰۱).

تضاد در ایجاد هماهنگی و موسیقی پنهان مؤثر است. این موسیقی چه بسا به طور مستقیم قابل درک نباشد، بلکه پس از تأمل و ایجاد ارتباط تضاد بین واژه‌ها در دورن، درک شده و سپس بر حواس تأثیر می‌گذارد. (هدارء، ۱۹۹۰: ۱۰۶).

این صنعت به‌طور چشمگیری در خطبه‌های نهج البلاغه نمود دارد، امام علی (ع) از اسلوب تضاد، برای خلق تصاویر زیبای متناظر و متقارن و همچنین ایجاد موسیقی در سخن بهره برده

است؛ ایشان با کاربرد هنری واژگان متضاد، توازن و تناسب ملموسی بین جملات و عبارات خویش ایجاد نموده و موسیقی درونی خطبه‌ها را استحکام بخشیده است، به گونه‌ای که شنیدن آن مخاطب را به تکاپو و امید می‌دارد و احساس خستگی به او راه نمی‌دهد. برای نمونه به چند مورد از تضادهای خطبه‌های نهج البلاغه اشاره می‌شود:

۱- «وَقَدَّرَ الْأُزَاقَ فَكَثَّرَهَا وَقَلَّلَهَا، وَقَسَّمَهَا عَلَى الضَّيِّقِ وَالسَّعَةِ، فَعَدَّلَ فِيهَا لِيُبْتَلِيَ مَنْ أَرَادَ مَيْسُورَهَا وَمَعْسُورَهَا، وَلِيُخْتَبِرَ بِذَلِكَ الشُّكْرَ وَالصَّبْرَ مِنْ غَنِيِّهَا وَفَقِيرِهَا» (خطبه ۹۱)

(روزی مردم را مقدر فرمود و آن را فراوان و اندک قرار داد، و آن را به تنگی و وسعت قسمت نمود تا هر کسی را که بخواهد با فراوانی روزی یا کمی آن آزمایش کند، و به این وسیله ثروتمندان و فقرا را از جهت شکر نعمت و تحمل سختی در مجرای امتحان قرار دهد). در این عبارت بین واژگان «کثرها - قللها»، «الضيق - السعة»، «ميسورها - معسورها» و «غنيها - فقيرها»، تضاد وجود دارد.

در این فراز وقتی خواننده با واژه‌های متضاد برخورد می‌کند، اولاً تحت تأثیر تناسب آوایی بین آنها قرار می‌گیرد و ثانیاً این واژگان را در ذهن خود مرور می‌کند، تا معانی و مفاهیم متضاد در ذهن او تداعی گردد، لذا با تداعی معانی متضاد از موسیقی و لذت معنوی نیز برخوردار می‌شود.

۲- «فَيَعْلَمُ سُبْحَانَهُ مَا فِي الْأَرْحَامِ مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى، وَفَيْحٍ أَوْ جَمِيلٍ، وَسَخِيٍّ أَوْ بَخِيلٍ، وَشَقِيٍّ أَوْ سَعِيدٍ» (خطبه ۱۲۸).

(خداوند سبحان از آنچه در رحم مادران است، از پسر یا دختر، زشت یا زیبا، سخاوتمند یا بخیل، خوش‌بخت یا بدبخت، آگاه است).

در این عبارت بین کلمات «فیبیح و جمیل»، «سخی و بخیل»، «شقی و سعید» تضاد وجود دارد. در حقیقت امام(ع) در این فراز از خطبه، از یک سو با آوردن واژه‌ی متضاد هم‌آوا، بر وزن فعلیل، آهنگ خاصی به کلام خود بخشیده است و از سوی دیگر نیز اشاره به علم نامتناهی الهی داشته و به تفصیل این امر می‌پردازد.

۳. «يُعَاذُ عَلَيْكُمْ وَ لَا تُعِزُّونَ وَ تُعِزُّونَ وَلَا تَعُزُّونَ» (خطبه ۲۷)

(شما غارت می‌شوید، درحالی که چیزی به دست نیاوردید، به شما حمله می‌شود؛ ولی شما نمی‌جنگید.)

در این عبارت بین واژگان «يُغَارُ - لَا تُغَيِّرُونَ» و «تَغْرُونَ - لَا تَغْرُونَ» تضاد سلب وجود دارد؛ امام علی (ع) به واسطه‌ی واژگان متضاد که دارای هم‌آوایی و تناسب در آوا هستند، آهنگ خاصی به جمله بخشیده که تداعی‌کننده‌ی حسرت و اندوه ایشان و هماهنگی با فضای کلی متن است.

۴- «يَكُونُ أَوْلَىٰ قَبْلَ أَنْ يَكُونَ آخِرًا، وَ يَكُونُ ظَاهِرًا قَبْلَ أَنْ يَكُونَ بَاطِنًا. كُلُّ مُسَمًّى بِالْوَحْدَةِ غَيْرُهُ قَلِيلٌ. وَكُلُّ عَزِيزٍ غَيْرُهُ ذَلِيلٌ. وَكُلُّ قَوِيٍّ غَيْرُهُ ضَعِيفٌ. وَكُلُّ مَالِكٍ غَيْرُهُ مَمْلُوكٌ. وَكُلُّ عَالِمٍ غَيْرُهُ مُتَعَلِّمٌ. وَكُلُّ قَادِرٍ غَيْرُهُ يَقْدِرُ وَيَعْجِزُ» (خطبه ۶۵)

(پیش از آنکه آخر باشد، او (خداوند) اول است و قبل از اینکه پنهان باشد، آشکار است. هر آنچه غیر او به وحدت نامیده شود، کم است. و هر عزیزی غیر از او خوار، و هر قوی غیر او زیون، و هر مالکی غیر او مملوک، و هر عالمی غیر او، نیازمند به فراگیری، و هر صاحب قدرتی غیر او گاه توانا و گاه ضعیف است.)

در این فراز از خطبه بین واژگان زیر تضاد وجود دارد: «أَوْلَىٰ - آخِرًا»، «ظَاهِرًا - بَاطِنًا»، «عَزِيزٌ - ذَلِيلٌ»، «قَوِيٌّ - ضَعِيفٌ»، «مَالِكٌ - مَمْلُوكٌ»، «عَالِمٌ - مُتَعَلِّمٌ»، «قَادِرٌ - يَعْجِزُ». در این فراز از خطبه امام (ع) با آوردن کلمات متضاد و متقارن پیوندی زیبا بین واژگان ایجاد نموده است که علاوه بر موسیقی دلنشینی که در شنونده تأثیر گذار است، به عظمت خداوند و شناخت او نیز اشاره دارد.

۶۳- مقابله

مقابله نیز نوعی از طباق است و آن عبارت است از «ذکر دو یا چند کلمه‌ی غیر متضاد با هم و سپس، ذکر کلمات متضاد آنها، به ترتیبی که اول آمده است (شیرازی، ۱۳۷۲: ۴/ ۴۵). زیبایی و جاذبه‌ی مقابله مانند زیبایی تضاد است، اما چون در مقابله، هر لفظ با معادل خود در جمله‌ی دیگر متضاد است، زیبایی بیشتر می‌شود و تشکیل قراین به جاذبه‌ی موسیقایی و معنایی کلام می‌افزاید.

مقابله ابزاری است که به وسیله‌ی آن می‌توان تصاویر متضاد را در قالبی زیبا و آهنگی موزون به تصویر کشید به گونه‌ای که شنونده در آن نظاره‌گر دریایی از تضاد است. در خطبه‌های نهج البلاغه نیز اسلوب مقابله حضوری چشمگیر دارد و حضرت بدون تکلف، این نوع موسیقی درونی را به کار می‌برد. وقتی در عبارتی از خطبه دو یا چند کلمه‌ی متضاد دیده می‌شود، نوعی تکرار معنوی روی می‌دهد و قرینه‌ی کلمه را در برابر آن قرار داده و وحدتی معنوی در کلام ایجاد می‌گردد که در موسیقی معنوی آن مؤثر است. اکنون ببینیم صنعت مقابله، چگونه در موسیقی خطبه‌های نهج البلاغه مؤثر واقع می‌شود.

۱- «أَمَّا بَعْدُ، فَإِنَّ الدُّنْيَا قَدْ أَذْبَرَتْ وَأَذْنَتْ بِوَدَاعٍ وَإِنَّ الآخِرَةَ قَدْ أَقْبَلَتْ وَأَشْرَفَتْ بِاطِّلَاعٍ» (خطبه ۲۸).

(پس از حمد حق، دنیا پشت کرده و وداع خویش را اعلام داشته است، و آخرت روی نموده و سر برآورده است.)

در این عبارت واژه‌ی «الدُّنْيَا» در مقابل «الآخِرَةَ»، و واژه‌ی «أَذْبَرَتْ» در مقابل «أَقْبَلَتْ» و همچنین فعل «أَذْنَتْ» در مقابل «أَشْرَفَتْ» قرار دارد، بنابراین امام (ع) در توصیف دنیا و شناخت آن، از مقابله‌ی سه به سه بهره جسته، به گونه‌ای که با گزینش واژه‌ها و چینش دقیق آنها، کلامی کم نظیر خلق نموده است. ایشان علاوه بر این مقابله‌ی زیبا و گوشنواز به واسطه‌ی واج آرایبی در حروف «الف و تاء» و همخوانی حروف، سبب آهنگین شدن کلام و تولید موسیقی گوشنوازی گردیده است.

۲- «أَلَا وَإِنِّي لَمُ أَرْكَاجُجْنَةٍ نَامَ طَالِبُهَا وَلَا كَالنَّارِ نَامَ هَارِبُهَا» (خطبه ۲۸)

(بدانید مانند بهشت که خواهانش خواب باشد، ندیدم و همچون عذابی که گریزان از آن در

غفلت باشد، سراغ ندارم.)

در این عبارت تقابل بین دو صحنه‌ی «الْجَنَّةُ نَامَ طَالِبُهَا - النَّارِ نَامَ هَارِبُهَا»، تصویری زیبا ایجاد کرده است، بگونه‌ای که خواننده وقتی با این صحنه‌ی متقابل برخورد می‌کند، تحت تأثیر تناسب آوایی بین آنها قرار گرفته و بر روی آنها مکث می‌کند و یک بار دیگر این واژگان را در ذهن خود مرور می‌کند، تا معانی و مفاهیم متضاد در ذهن او تداعی گردد، و این تداعی و تناسب معانی متضاد، لذتی معنوی برای او می‌آفریند.

۳- «مَا أَصِيفُ مِنْ دَارٍ أَوْ لَهَا عَنَاءٌ. وَ آخِرُهَا فَنَاءٌ. فِي خَلَالِهَا حِسَابٌ، وَ فِي حَرَامِهَا عِقَابٌ. مَنْ اسْتَعْنَى فِيهَا فُتِنَ، وَمَنْ افْتَقَرَ فِيهَا حَزِنَ وَ مَنْ سَاعَاَهَا فَاتَتْهُ، وَمَنْ قَعَدَ عَنْهَا وَاتَتْهُ. وَمَنْ أَبْصَرَ بِهَا بَصَرْتَهُ، وَمَنْ أَبْصَرَ إِلَيْهَا أَعْمَتَهُ» (خطبه ۸۱).

(چه بگویم از خانه‌ای که ابتدایش سختی، و سرانجامش نیستی است. در حلالش حساب و در حرامش کیفر است. ثروتمندش دچار فتنه و آزمایش و تهیدستش گرفتار اندوه است. آن که در طلبش کوشید به آن دست نیافت، و آن که زحمتی نکشید خود به او روی نمود. هر که به دیده‌ی عبرت به آن نگریست، او را بینا کرد، و هر کس به چشم خریداری به آن نظر نمود او را به نابینایی دچار ساخت.)

در این فراز مقابله‌های متعددی بین واژگان به کار رفته است:

«أَوْ لَهَا عَنَاءٌ . آخِرُهَا فَنَاءٌ»، «فِي خَلَالِهَا حِسَابٌ . فِي حَرَامِهَا عِقَابٌ»، «مَنْ اسْتَعْنَى فِيهَا فُتِنَ . مَنْ افْتَقَرَ فِيهَا حَزِنَ»، «مَنْ سَاعَاَهَا فَاتَتْهُ . مَنْ قَعَدَ عَنْهَا وَاتَتْهُ» «مَنْ أَبْصَرَ بِهَا بَصَرْتَهُ . مَنْ أَبْصَرَ إِلَيْهَا أَعْمَتَهُ»

این مقابله‌های متعدد و پی در پی، از یک سو آهنگی موزون و موسیقی دلنشین را می‌آفریند و از سوی دیگر در شرح و بسط مفاهیم مورد نظر امام (ع) تأثیر بسزایی دارد. حضرت با کلمات متضاد و تقابلهای متعدد، تصویری جامع و کامل از دنیا و ناپایداری و بی‌وفایی آن ترسیم می‌کند، بگونه‌ای مخاطب با شنیدن این تقابلهای ناخودآگاه تحت تأثیر موسیقی کلام، به دنبال مفاهیم و معانی آنها می‌باشد.

۴- «لَعَنَ اللَّهُ الْأَمْرِينَ بِالْمَعْرُوفِ التَّارِكِينَ لَهُ، وَالنَّاهِيْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ الْعَامِلِينَ بِهِ»
(خطبه ۱۲۹)

(لعنت خدا بر آمران به معروفی که خود تارک معروف‌اند، و ناهیان از منکری که خود آلوده به منکرند.)

در این عبارت، مقابله‌ی موجود بین این واژگان صورت گرفته است: «الْأَمْرِينَ — النَّاهِيْنَ»، «الْمَعْرُوفَ — الْمُنْكَرَ»، «التَّارِكِينَ لَهُ — الْعَامِلِينَ بِهِ».

در این فراز بین کلمات متضاد یک نظم و آوای درونی وجود دارد که ناخودآگاه ذهن مخاطب را تحت تأثیر قرار داده و در انتقال مفهوم ذهنی امام (ع) به ذهن خواننده یاری می‌رساند و او را در فضای عاطفی متن قرار می‌دهد.

نتیجه‌گیری

بررسی سبک‌شناسی آوایی خطبه‌های نهج البلاغه حکایت از آن دارد که سجع، جناس، نظم آهنگ درونی (واج‌آرایی)، تکرار (حروف — واژگان)، تضاد و مقابله به عنوان نمودهای برجسته‌ای آوایی در خطبه‌های نهج البلاغه بشمار می‌آیند؛ در این میان حضور سجع و جناس به نسبت دیگر عناصر آوایی از بسامد بالاتری برخوردار است. موسیقی برخاسته از هر کدام از این عناصر آوایی، افزون بر گوش‌نوازی، انتباه و جلب اذهان و افکار مخاطبان، امکان استنباط معانی و مفاهیم خطبه‌ها را فراهم می‌کنند. به عبارت دیگر، روش امام علی (ع) در استفاده از موسیقی کلام به گونه‌ای است که هر یک از این ابزار در کنار یکدیگر نقش یک سمفونی و ارکستر را ایفا می‌کنند که تارهای دل انسان‌ها را به حرکت در آورده، موجی از نشاط، ابتهاج و یابیم و هراس را در دل‌ها بر می‌انگیزد و احساس خستگی به او راه نمی‌دهد و در تداعی معنای مورد نظر امام علی (ع) کمک می‌کند؛ این تناسب میان موسیقی و مفهوم مورد نظر حضرت، سبب هارمونی چشمگیری در کل خطبه‌ها شده و بر انسجام متن افزوده است.

کتابنامه

- ۱- ابن جنی، ابی الفتح عثمان (۱۹۹۰م)؛ الخصائص، تحقیق محمد علی النجار، دارالشؤون الثقافية، بغداد.
- ۲- ابن عاشور، محمد الطاهر (بی‌تا)، موجز البلاغة، الطبعة الأولى، المطبعة التونسية، تونس.
- ۳- أبو الوفاء، علی الله بن علی (۲۰۰۳م)؛ القول السدید فی علم التجوید (بروایة حفص عن عاصم)، چاپ اول، دار ابن حزم، بیروت.
- ۴- ابو زید، نصر حامد (۱۳۸۰ش)؛ معنای متن، پژوهش در علوم قرآن، ترجمه‌ی مرتضی کریمی‌نیا، انتشارات طرح نو، تهران.

- ۵- الأزهری، ابو منصور محمد بن أحمد (۱۹۶۷م)؛ تهذیب اللغة، الدار المصرية للتألیف و الترجمة، مصر.
- ۶- أنیس، إبراهيم (۱۹۷۳)؛ الأصوات اللغوية، دار المعارف، مصر.
- ۷- بشر، کمال (۱۹۷۱)؛ دراسات فی علم اللغة، الطبعة الثانية، دارالمعارف، مصر.
- ۸- بلقاسم، دفة (۲۰۰۹)؛ نماذج من الإعجاز الصوتی فی القرآن الکریم دراسة دلالية، جامعة خيضر، الجزائر.
- ۹- بن ادريس، عمر خليفة (۱۹۹۷)؛ البنية الإيقاعية فی شعر البحتری «دراسة نقدية تحليلية»، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، مصر.
- ۱۰- بیاتی، حمید سنا (۲۰۰۷)؛ التنغيم فی القرآن الکریم دراسة صوتية. بغداد: مركز إحياء التراث العلمي.
- ۱۱- بیگلری، حسن (۱۳۶۶)؛ سر البیان فی علوم القرآن، نشر سنائی، تهران.
- ۱۲- تفتازانی، سعدالدين (۱۳۸۵)؛ شرح المختصر، چاپ دوم، اسماعیلیان، قم.
- ۱۳- الجندي، علی (۱۹۵۴)؛ فن الجنس، دارالفکر العربی، القاهرة.
- ۱۴- خلیلی جهانتیغ، مریم (۱۳۸۴)؛ «نگاهی کوتاه به صبغهی هنری کلمات قصار حضرت علی (ع) در نهج البلاغه»، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال چهارم. صص ۶۱-۷۷.
- ۱۵- دشتی، محمد (۱۳۷۹)؛ ترجمه نهج البلاغه، چاپ سوم، مؤسسه فرهنگي انتشاراتی حضور، قم.
- ۱۶- الرفاعي، مصطفى صادق (۱۹۹۷)؛ اعجاز القرآن و البلاغة النبوية، الطبعة الأولى، دارالمنار، القاهرة.
- ۱۷- زُتانی، علی بن عیسی (بی تا)؛ النکت، تصحیح: محمد خلف الله و محمد زغلول سلام، دارالمعارف، مصر.
- ۱۸- زرقه، احمد (۱۹۹۳)؛ اسرار حروف اصول اللغة العربية، الطبعة الأولى، دار الحصاد للنشر، دمشق.
- ۱۹- سمران، محمود (بی تا)؛ علم اللغة مقدمة للقارئ العربی، دارالنهضة للطباعة والنشر، بیروت.
- ۲۰- شفيعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)؛ موسیقی شعر، چاپ هشتم، آگاه، تهران.

- ۲۱- شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)؛ کلیات سبک شناسی، چاپ سوم، انتشارات فردوس، تهران.
- ۲۲- شیرازی، احمد امین (۱۳۷۲ش)؛ آئین بلاغت، چاپ سوم، قم.
- ۲۳- صالح، رفیق احمد معین (۲۰۰۳). دراسة اسلوبیة فی سورة مریم، رسالة الماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس.
- ۲۴- الصباغ، رمضان (۲۰۰۱)، فی نقد الشعر العربی المعاصر دراسة جمالیة، الطبعة الأولى، دارالوفاء، مصر.
- ۲۵- الطیب، عبد الله (۲۰۰۰)، المرشد فهم اشعار العرب و صناعتها، دارالفکر، بیروت.
- ۲۶- عباس، حسن (۱۹۹۸)؛ خصائص الحروف العربیة و معانیها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
- ۲۷- العسكري، ابو الهلال (۱۳۱۹)؛ الصناعتین، مطبعة محمود بک، آستانه.
- ۲۸- غریب، رز (۱۳۷۸). نقد بر مبانی زیبایی شناسی و تأثیر آن در نقد عربی، ترجمه ی نجمة رجائی، دانشگاه فردوسی.
- ۲۹- فتوحی، محمود (۱۳۹۰)؛ سبک شناسی نظریه ها رویکردها و روش ها، چاپ اول، نشر سخن، تهران.
- ۳۰- الفراهیدی، ابن احمد (بی تا)؛ کتاب العین، تحقیق عبد الحمید هندای، دارالکتب العلمیة، بیروت.
- ۳۱- فضل، صلاح (۱۹۹۸)؛ علم الاسلوب و مبادئه و اجراءاته، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة.
- ۳۲- قاسمی، حمید محمد (۱۳۸۷)؛ جلوه های از هنر تصویر آفرینی در نوح البلاغه، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- ۳۳- القلقلیة، عبده العزیز (۱۹۹۲)؛ البلاغة الإصطلاحیة، الطبعة الثانية، دارالفکر العربی، بیروت.
- ۳۴- کتانہ، فتحی احمد (۱۹۹۹)؛ دراسة الاسلوبیة فی شعر ابی الفراس الحمدانی، رسالة الماجستير، جامعة النجاح الوطنية، الفلسطین.
- ۳۵- الملائکة، نازک (۱۹۸۳)، قضايا شعر المعاصر، الطبعة الثامنة، دار العلم للملایین، بیروت.
- ۳۶- نخله، محمود احمد (۱۹۸۱)، لغة القرآن الکریم فی جزء عمّ، دار النهضة العربیة، بیروت.

- ۳۷- ولک، رنه (۱۳۷۰)؛ چشم اندازی از هنر و ادبیات، ترجمه غلامحسین یوسفی و محمد تقی صدقیانی، انتشارات معین، تهران.
- ۳۸- هدارة، محمد مصطفی (۱۹۹۰)؛ فی النقد الحديث، الطبعة الأولى. دارالکتب، بیروت.
- ۳۹- یاقوت الحموی، شهاب الدین ابو عبدالله (۲۰۰۶)؛ معجم الأدباء، دار إحياء التراث العربی، بیروت.

Archive of SID

الدكتور محمد غفورى فر^١ (أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة كوتنر بجنورد، بجنورد، ايران، الكاتب المسئول)
 الدكتور مهدي خرمى (أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الحكيم السيزوارى، سيزوار، ايران)
 الدكتور حسين شمس آبادى (أستاذ مشارك فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الحكيم السيزوارى، سيزوار، ايران)
 الدكتور عباس گنجعلی (أستاذ مشارك فى قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الحكيم السيزوارى، سيزوار، ايران)

دراسة الاسلوبية الصوتية فى خطب نهج البلاغة

ملخص

تُعتبر الأسلوبية من الفنون الجديدة التي زاد الإهتمام بها في العقود الأخيرة وباتت محط أنظار الأدباء والخطباء في العالم بشكل كبير؛ من أبرز القضايا التي تعالجها الأسلوبية هي دراسة الصوت او الموسيقى للنص الأدبي و بعبارة أخرى أسلوبية الموسيقى للنص الأدبي حيث تستعرض كيفية استخدام الوحدات الصوتية (الجرس و الإيقاع) في الموضوعة اللغوية و كذلك دراسة التوظيف التعبيري لاصوات لغة. من هذه النصوص التي تستحق الدراسة والتحليل الأسلوبية هي خطب نهج البلاغة للإمام علي (ع)، إن هذه الخطب تتمتع بموسيقى جذابة وتأثير كبير على القراء و السامعين وقد لفتت هذه الخطب أنظار العديد من العلماء والأدباء في العالم. هذه الدراسة وفقاً للمنهج الوصفي - التحليلي تتناول دراسة العناصر الصوتية فى الخطب بغية الكشف عن علاقة هذه العناصر بأهداف وغايات أمير المؤمنين من خطبه وكلامه فى نهج البلاغة. تظهر نتائج البحث أن أبرز الظواهر للعناصر الصوتية فى خطب نهج البلاغة تشمل السجع، والجناس، ونظم الإيقاع الداخلي، والتكرار، والتضاد، والمقابلة و كل ذلك بالإضافة إلى خلق موسيقى عذبة وإيقاع جميل، تسهل عملية فهم وإستيعاب المعاني والمفاهيم التي يسعى الإمام علي (ع) إيصالها إلى مخاطبيه.

الكلمات الأساسية: الاسلوبية الصوتية، نهج البلاغة، خطب، العناصر الصوتية

1. m.ghafourifar65@gmail.com