موسیقی الفاظ و عبارات
و جایگاه آن در تأثیر بر روح و روان مخاطب
از دیدگاه ابوهلال عسگری (۳۱۰-۳۹۵ هـ.)

اثر: دکتر علی‌رضا محمدرضایی
استادیار مجتمع آموزش عالی قم وابسته به دانشگاه تهران

(از ص ۲۶۱ تا ۲۸۱)

چکیده:

اگر بطور حاشیه‌ای به برخی قوانین و قواعد زبان عربی؛ همچون عدم جواز ابتدا به ساکن، اعلال، ادغام و ابدال بنگریم، این نکته به ذهن خطور می‌کند که عربها ـ همانند سایر نژادها ـ از موسیقی الفاظ و آهنگ‌ها و زیبایی لفظ لذت می‌برده و سعی فراوان داشته‌اند که لفظ را از وحدتی منسجم برخوردار نمایند، تا لفظ به آسانی بر زبان جاری و آهنگش گوش نواز و دلنشین گردد. از این روی ابوهلال ـ بعنوان یک ناقد بلاغی ـ بطور مفصل از ارزشهای موسیقی درونی و برونی الفاظ و از تأثیرهای هر یک سخن گفته و در کتاب الصناعتین عمدتاً به شعر پرداخته است؛ زیرا معتقد است که شعر نسبت به نثر می‌تواند بار احساسی بیشتری را منتقل نماید.

این مقاله به تحلیل دیدگاههای ابوهلال در زمینهٔ نغمهٔ الفاظ و عبارتها و به بیان دلالتهای الهام‌بخش و کیفیت تأثیر آن بر مخاطب می‌پردازد. و به عبارتی از یک سو به بیان دیدگاه وی در مورد موسیقی الفاظ، بعنوان یک قضیهٔ نقدی، و از دیگر سو به بیان قوانین آن، که همان قواعد بلاغی است پرداخته است.

واژه‌های کلیدی: موسیقی، الفاظ، روح و روان، تأثیر، مخاطب.

مقدمه

ارزش صوتی لفظ و دلالتهای الهام‌بخش آن، بعنوان یکی از ارزشهای احساسی، امروزه جایگاه ویژه‌ای را در نقد ادبی به خود اختصاص داده است. هرچند اصطلاح «موسیقی»، «ایقاع» و «جرس الالفاظ» در دوران معاصر در مباحث نقدی مطرح گردیده و بعنوان یک قضیهٔ نقدی موضوعیت یافته است، اما از آغاز ظهور نقد أدبی، بعنوان میزانی برای ارزیابی یک أثر ادبی مورد توجه بوده است. علمای قرون اولیه هجری (۲ ـ ۵ ه) همچون «جاحظ»، «مبرّد»، «ابن قتیبه»، «قدامة‌بن جعفر»، «ابن طباطبا علوی» و «ابوهلال عسکری» هریک به گونه‌ای از تأثیر آهنگ سخن بر روان مخاطب قلم فرسایی نموده‌اند. در این میان ابوهلال عسکری، به دلیل این که اولین ادیبی است که مباحث نقد و بلاغت را در هم آمیخته و از آن دو، ملاکها و معیارهایی برای سنجش سخن ارائه می‌دهد مورد توجه خاصی است. او، متأثر از ناقدان قبل و هم‌عصر خود، آهنگ حاکم بر الفاظ را یکی از مقدمات و نیربخشان عبارتها دانسته و فضای آهنگین الفاظ را برترین برانگیزندهٔ احساس آدمی و در شرایطی موجب تأثیرگذاری بر روان مخاطب برشمرده است.

لذا این مقاله به دو بحث: موسیقی الفاظ و قوانین ایقاع می‌پردازد تا ارزش صوتی لفظ و دلالت‌های الهام‌بخش آن را از دیدگاه ابوهلال بیان دارد.

بحث اول: موسیقی الفاظ

در آغاز ممکن است این سؤال مطرح شود که چگونه از اصطلاح ایقاع یا جرس یا موسیقی الفاظ سخن می‌گویید در حالی که ابوهلال هیچ یک از این الفاظ را در میان دیدگاه‌های خود به کار نبرده است؟

در پاسخ به این سؤال باید گفت که این اصطلاح، هرچند در مطالعات و پژوهش‌های أخیر رواج یافته است، ولی ابوهلال و سایر ناقدان پیشین از آن غافل

نبوده و از آن علاوه بر «لحن» با الفاظ دیگری تعبیر نموده‌اند، در کتاب «المرشد الی فهم أشعار العرب و صناعتها» این الفاظ کشف شده، سرنخ‌هایی به دست پژوهشگران جدید داده شده و بیان شده است که علمای بلاغت و نقد با نام «فصاحت»، «سلاست» و «طلاوت» به ماهیت «جرس» پرداخته‌اند. (عبدالله الطیب (۱)، ۱۹۷۰ م، ج ۲، ص ۴۹۴) و یادآوری شده است بسیاری جاها که لفظ «جزالت» را بکار برده‌اند، منظورشان «رنین» و آهنگ الفاظ بوده است. (عبدالله الطیب، ۱۹۷۰ م، ج ۲، ص ۴۹۴) بر همین مبنا در کتاب «جرس الالفاظ و دلالتها» نیز «حسن رصف» از این زمره شمرده شده است. (ماهر مهدی هلال (۲)، ۱۹۸۰م، ص ۴۷)

بر این اساس با مراجعه به دیدگاه‌های ابوهلال در خواهیم یافت که وی برای این ویژگی، به دلیل تأثیر در شنونده یا خواننده، اهمیت فراوان قائل است، و از ارتباط آن با حس شنوایی سخن می‌گوید و هنگام ارائهٔ دلیل برای اثبات دیدگاه‌های نقدی خویش، بر احساس آرامشی که از این رهگذر به شنونده دست می‌دهد، تکیه می‌کند و از حس شنوایی بعنوان ابزاری برای ارزیابی و سنجش ارزش دولفظی که در نغمه و جرس و آهنگ با هم تفاوت دارند استفاده می‌کند؛ زیرا أثر شادی آور یا نفرت‌انگیز هر یک از آن دو از طریق گوش و حس شنوایی انجام می‌گیرد. بر این مبنا است که می‌گوید: «أَلْکَلامُ اذَا جَمَعَ العُذُوبَةَ، والْجَزالَةَ، والسُّهُولَةَ، و الرصَانَةَ، مع السلاسة والنصاعِة، و اشْتَمَلَ عَلی الرَّوْنَقِ و الطَّلاوةِ و سَلِمَ من حیْفِ التَألیفِ، و بَعُدَ عَنْ سَماجَةِ التَرْکیبِ و وَرَدَ عَلَی الْفَهْمِ الثّاقِبِ قَبلَهُ و لَمْ یَرُدّهُ، و عَلَی السَمْعِ الْمُصیبِ اسْتَوْعَبَهُ و لَمْ یَمُجَّهُ (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ ه.ش، ص ۵۸)». این کلام ابوهلال ـ با توجه به تحلیل‌های گذشته ـ مبین دو نوع ارزش صوتی است که در دوران کنونی در بحث‌های نقدی بلاغی از یکی بعنوان موسیقی درونی (داخلی)، و از دیگری با تعبیر موسیقی بیرونی (خارجی) یاد می‌کنند.

منظور از موسیقی درونی، نغمه و آهنگ هر یک از الفاظ است (سمیر، ابوحمدان(۳)،

۱۹۹۱م، ص۶۸) که از کنار هم قرار گرفتن صدای حروف و حرکات آن‌ها، و از میزان انطباق و هماهنگی این ایقاع درونی با دلالت لفظ حاصل می‌شود. و به عبارت دیگر: ایقاع درونی، همان هماهنگی صوتی حروف یک کلمه است؛ (سعید، الورقی(۴)، ۱۹۸۴م،لغة الشعر العربی الحدیث، ص۱۶۶ و ۱۶۷) زمانی که این کلمه یا لفظ بر زبان جاری می‌شود، هماهنگی صوتی‌اش فضایی آهنگین می‌سازد که بلاغی‌ها و ناقدان، آن را از مهم‌ترین برانگیزنده‌های احساسات آدمی برشمرده‌اند. در همین راستا ابوهلال معتقد است: جو و فضای آهنگین هر لفظ، با حسن و قبح آن پیوندی محکم دارد؛ به همین جهت کلمه‌ای که آهنگی کریه دارد از آن به «غثاثه و رثاثة و استکراه (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هش، ص۶۶)» تعبیر می‌کند و کلمه‌ای که دارای آهنگی دلنشین و دوست داشتنی است به «سلاسة» و «عذوبة» و «رونق» توصیف می‌نماید، چنان که در دیدگاه قبل ملاحظه شد.

موسیقی برونی همان است که از اجتماعی، ترکیب و ترتیب الفاظ پدید می‌آید. بدون شکّ برای حاکم نمودن موسیقی زیبا و دلنشین بر مجموعهٔ الفاظ، بایستی از الفاظ روان و آسان استفاده نمود و آن‌ها را به نیکویی درکنار هم قرار داد تا سخن پسندیده گردد و تأثیر خویش را بر جای بگذارد؛ زیرا «أَلْكَلامُ يَحْسُنُ بِسَلاسَتِهِ، و سُهُولَتِهِ و نَصاعَتِهِ، وَ تَخَيُّرِ لَفْظِهِ،...، و حُسْنِ رَصْفِهِ وَ تَأْلِيفِهِ، وَكَمَالِ صَوْغِهِ وَ تَرْكِيبِهِ (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هش، ص۵۷)». الفاظی که ادیب یا شاعر بر می‌گزینند، و ترتیبی که به آن‌ها می‌دهد، بعنوان دو عنصر اصیل و اساسی در تعبیر و در ارزش اثر و عمل ادبی او به شمار می‌روند؛ زیرا احساس کامل ادیب از طریق این دو عنصر به ما منتقل می‌شود، (سید قطب(۵)، ۱۹۹۵م، ص۴۵) احساسات ما را بیدار می‌کند، و ما را به تأثیر پذیری وا می‌دارد. به عبارت دیگر: ترتیب نیکوی کلمات در جمله یا بیت یک آهنگ عمومی در کلمات جمله پدید می‌آورد که دارای توان پیام رسانی و تأثیر گذاری است، این آهنگ ابتدا مبیّن تجربه‌ای شعوری است که ادیب یا صاحب

عمل ادبی کسب نموده، سپس الهام‌های روحی روانی نفسانی یا بارهای احساسی بیدارکننده و مؤثری را که با خود دارد، به دریافت کننده منتقل می‌سازد. (سمیر ابوحمدان، ۱۹۹۱م، ص۶۸) کانالی که این الهام‌ها، تجربه‌ها و بارهای احساسی طی می‌کنند تا احساس را برانگیزند، همان گوش و حس شنوایی است که در ارزیابی الفاظ و موسیقی درونی، و برونی آنها نقش بسزایی دارد؛ زیرا زیبایی و گوارایی و نیز کراهت و ناپسندی آهنگ از سوی این حس درک می‌شود: «السَّمْعُ یَتَشَوَّفُ الصوابَ الرائعَ، و یَنْزَوِی عَنِ الْجَهِیرِ الهائِلِ». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۵۸) و این که حس شنوایی بعضی الفاظ را نیکو می‌شمرد و از بعضی دیگر احساس تنفر می‌کند، دلالت بر وجود نیرویی پنهان در نفس و جان آدمی دارد که لفظ مخالف و ناهماهنگ با خود را مطرود می‌دارد، و لفظ موافق با خود را می‌پذیرد: «أَلنَّفْسُ تَقْبَلُ الطَّیِفَ، وَ تَنْبُوعَنِ الْغَلِیظِ وَ تَقْلَقُ مِنَ الْجَاسِیِ البَشِعِ». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۵۸) گذشته از حس شنوایی دیگر اعضا و حواس نیز چنین عمل می‌کنند: «وَ جَمِیعُ الْجَوارِح وَالْحَواسِ تَسْکُنُ الی ما یُوافِقُهُ، و تَنْفَرُ عَمَّا یُضادُّهُ و یُخالِفُهُ». بر اساس همین باور که انگیختن نفس یا روح و روان، از طریق حواس پنجگانه صورت می‌گیرد، ابوهلال در ادامهٔ سخن می‌گوید: «أَلْعَیْنُ تَأْلَفُ الحَسَنَ، تَقْذَی بِالْقَبِیحِ، وَالْأَنْفُ یَرْتاحُ لِلْطَیِّبِ، و یَنْفُرُ لِلمُنْتِنِ، وَالْفَمُ یَلْتَذُّ بِالْحُلُو، وَیَمُجُّ الْمُرَّ، وَالسَّمْعُ یَتَشَوَّفُ لِلصَّوابِ الرّائعِ وَ یَنْزَوِی عَنِ الْجَهِیر الْهائِلِ، وَالْیَدُ تَنْعُمُ بِاللیِّنِ، وَ تَتَأَذَّی بِالْخَشِنِ. (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۵۸)

گذشته از دیدگاه‌های ابوهلال، اگر به سخنانی که وی از دیگران نقل کرده است بنگریم، خواهیم دید که عربها در سنجش و ارزیابی کلام بر حس شنوایی تکیه داشته‌اند.

و از این رهگذر، تنها کلام زیباست که بر دلها نشسته و در گذر روزگار دوام و بقاء یافته است. چنان که کسی گفته است: «لا شَیءَ أَسْبَقُ الی الْأَسْماعِ و أَوْقَعُ فی الْقُلُوبِ، و أَبْقَی عَلی اللَّیالِی وَ الْأَیامِ مِنْ مَثَلٍ سائِرٍ وَ شِعْرٍ نادِرٍ». (ابوهلال عسکری،

۱۳۷۹ه.ش، ص۱۳۳) یا «ابو عمر بن العلاء» می‌گوید: هَلْ كانَتْ العَرَبُ تُطِيلُ؟ قالَ: نَعَمْ، بَلْ كانَتْ تُطِيلُ لِيُسْمَعَ مِنْها». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ه.ش، ص)

حال این سؤال مطرح می‌گردد که آیا موسیقی درونی و بیرونی الفاظ، به تنهایی و جدای از معنای لفظ، بر روان شنونده تأثیر می‌گذارند، یا اینکه نغمهٔ الفاظ توأم با معناست که به عبارت زیبایی می‌بخشند؟

جواب این سؤال در آرا و دیدگاه‌های ابوهلال به خوبی مبرهن است، زیرا بیان می‌دارد: «إذَا كَانَ الْكَلامُ لَفْظُهُ حُلْوَاً عَذْباً، سَلِساً سَهْلاً، وَ مَعْنَاهُ وَسَطاً، فَحِيْنَئِذٍ يَدْخُلُ فِي جُمْلَةِ الْجَيِّدِ وَ يَجْرِي مَعَ الرائِعِ النّادِرِ». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ه.ش، ص۶۰) او این چنین از پیوند میان آهنگ و معنا پرده بر می‌دارد و انگیزش پدید آمده در روح و روان را ناشی از پیوند و تأثیر لفظ و معنا می‌داند، و سخن زیر ناظر بر همین دیدگاه است؛ ما از لذت آهنگ و موسیقی بهره نمی‌بریم، مگر آن که در پی بردن به تطابق و ملایمتی که بین نغمه و معنا وجود دارد موفقیت والایی کسب نمائیم. (سمیر، ابوحمدان، ۱۹۹۱م، ص۶۸)

مبحث دوم: قوانین ایقاع یا موسیقی کلام

چنان که ملاحظه شد علمای بلاغت برای موسیقی و پیوند موجود میان لفظ و دلالت‌های الهام‌بخش آن اهیمت فراوان قائل بوده‌اند؛ به همین جهت قوانینی را وضع کرده‌اند که ناقدان از آن قوانین بعنوان پایه و اساس ارزیابی و صدور حکم مبنی بر زیبایی یا زشتی سخن استفاده نموده‌اند، و بعضی آن قوانین را «عناوین ایقاع» (نعمة رحیم(۶)، الغراوی، دون التأریخ، ص۲۹۴) نامیده‌اند.

ما به دلیل سخن از ابوهلال به موازین و قوانین الهام بخشی می‌پردازیم که وی در کتاب الصناعتین به آنها پرداخته است. این قوانین عبارتند از: «**سجع، ازدواج، توازن**»، «**تطریز**»، «**تشـ یر**»، «**ترصیع**»، «**تجنیس**»، «**تکرار**»، «**مجاورت**»، «**تعطف**»، «**ردّ الاعجاز**

علی الصدور»، «توشیح» و «عکس».

سجع، ازدواج و توازن:

قبل از سخن در خصوص تأثیر مفاد هر یک از این واژه‌ها بر روح و روان، باید گفت که ابوهلال از لحاظ فنی حدود اصطلاحی هر یک را مشخص ننموده و برای آن‌ها تعریفی جامع و مانع ارائه ننموده است. هنگامی که از سجع سخن می‌گوید منظورش؛ توافق فاصله‌ها در حرف آخر نیست، و یا توازن ـ که فقط توافق وزنی فاصله‌ها ملاک دخول تعریف است ـ هدف او نیست؛ بلکه او معنای لغوی آن دو را ـ که همان تناغم وهم آهنگی است ـ مدنظر دارد؛ زیرا:

اولاً: او سجع را به چند نوع تقسیم می‌نماید و توازن را یکی از انواع سجع می‌شمرد و می‌گوید «وَالّذِی دُونَهُمَا أَنْ تَکُونَ الْأَجْزاءُ مُتعادِلَةً، وَتَکُونَ الْفَواصِلُ عَلی ـ أَحْرُفٍ مُتَقارِبَةِ الْمَخارِجِ اذَا لَمْ یُمْکِنْ أَنْ تَکُونَ مِنْ جِنْسٍ واحِدٍ». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هـ.ش، ص۲۵۷)

ثانیاً: او در مبحث «ترصیع»، که از انواع سجع است، بیت زیر را:

أَلَصُّ الضُّرُوسِ، حَبِیُ الضُّلُوعِ تَبُوعٌ طَلُوبٌ نَشِیط أَشِرْ

که از امری القیس است شاهد قرار می‌دهد و می‌گوید: «الضروس» با«الضلوع» دارای سجع می‌باشند، اگرچه در حرف آخر با هم اختلاف دارند. (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۳۵۷)

به هر حال این عنوان‌ها و قانون‌ها، بر حرص و ولع ابوهلال به موسیقی عبارات و ترکیب‌ها دلالت می‌کند، و بطور ضمنی به سراینده اشاره می‌کند که او می‌تواند با تکیه بر این موازین، به عبارت‌ها و ترکیبهای خود موسیقی و آهنگ جذّاب ببخشد. او بکارگیری سجع و ازدواج را در کلام منثور ترجیح می‌دهد، و آن را از مظاهر سخن بلیغ می‌شمرد: «لَا یَحْسُنُ مَنْثُورُ الْکَلَامِ وَ لایَجْلُو حَتّی یَکُونَ مُزْدَوَجاً، وَ لاتَکادُ تَجِدُ لِبَلیغٍ کَلامَاً یَخْلُو مِنْهُ؛ وَلَو استغنی کَلَامٌ عَنِ الْازْدِواجِ لَکانَ الْقُرْآنُ؛ لِأَنَّهُ فِي نَظْمِهِ خارِجٌ

مِنْ کَلامِ الْخَلْقِ وَقَدْ کَثُرَ الْازْدِواجُ فِیهِ حَتّی حَصَلَ فِي أوْساطِ الْآیاتِ فَضْلاً عَمّا تَزاوَجَ فِي الْفَواصِلِ مِنْهُ، مِثْلَ قَوْلِهِ تَعالَی: «فَاذا فَرَغْتَ فانْصَبْ، وَالی رَبِّکَ فَارْغَبْ».

(ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۲۵۵)

بنابراین، سخن خداوند در میزان تأثیرگذاری و تمکّن معنا در قلب شنونده با سخن خلق مختلف است، و این نکته دلالت می‌کند که اگر سخن موزون باشد بر گوش و دل خوش می‌نشیند، در نتیجه تأثیر مناسب را در شنونده بر جای خواهد گذاشت؛ ولی شرط ابوهلال در کلام مسجوع آن است که «لایَکُونَ الْمَسْجُوعُ مُتکلّفاً، مُتعسِّفاً»؛ زیرا چنین سخنی در حقیقت ویژگی الهام بخشی و اثرگذاری را از دست می‌دهد، و احساسات را بیدار نمی‌سازد، و این نکته خود متضمن دو احتمال است: احتمال اول این که صاحب سخن از بار احساسی لازم برخوردار نیست؛ و احتمال دوم این که گوینده از بار احساسی لازم بهره‌مند است ولی از انتقال آن به دیگری ناتوان می‌باشد، مانند قول کاهن: «وَالسّماءِ والْأَرْض، وَالْقَرْض، وَالْغَمْر، والْبَرْض».

(ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۲۵۵)

ابوهلال، در بیان ارزش الهام‌بخش سجع، تا آن جا پیش می‌رود که اجازه می‌دهد ـ به منظور برقراری توازن و هماهنگی ـ کلمات داخل عبارات را ـ مشروط به عدم تکلف ـ تغییر بدهیم و سخن را هماهنگ سازیم تا بیشتر در دل جای گیرد: «تَخَیُّرُ الْأَلْفاظِ وَ إِبْدالُ بَعْضِهَا مِنْ بَعْضٍ یُوجِبُ إِلْتِئامَ الکَلامِ؛ وَ هُوَ مِنْ أَحْسَنِ نُعُوتِهِ، وَ أَزْیَنِ صِفَاتِهِ فَإِذا اَمْکَنَ مَعَ ذَلکَ مَنْظُوماً مِنْ حُروفٍ سَهْلَةِ الْمَخَارِجِ، کَانَ أَحْسَنَ لَهُ وَ أَدْعَی لِلْقُلُوبِ إِلَیْه» (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۱۳۷)، و بعد از استشهاد به سخن رسول‌اللّه ۶: «أُعِیذُ مِنَ الْهَامّةِ، وَ السّامَّةِ، وکُلِّ عَینٍ لامّة» می‌گوید: چه بسا که قصدش از «لامّة»، «مُلمّة» بوده است، ولی آن را به منظور ایجاد موازنه در کلام تغیر داده است؛ همچنین سخن یکی از أئمه علیهم السّلام را نقل می‌کند: «ارْجِعْنَ مَأْزُورٰاتٍ، غَیْرَ مَأْجُوراتٍ»، و می‌گوید: کلمهٔ «مأزورات»، «موزورات» بوده است، ولی آن را برای هم وزنی با مأجورات به همزه تبدیل نموده است. (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۲۵۶)

آنچه از کتاب برمی‌آید بیانگر آن است که از نظر ابوهلال کلام‌های مسجوع و متوازن

در تأثیرگذاری و پیام‌رسانی دارای درجات متفاوت هستند؛ وی پایین‌ترین درجهٔ سجع را کلام متعادل و متوازنی می‌داند که فاصله هایش در وزن با هم موافق، ولی در حرف آخر مخالف باشند، مانند: «إِصْبِرْ عَلَی حَرِّ اللِّقاءِ، وَ مَضَضِ النِّزالِ، و شِدَّةِ المِصَاعِ، و مُداوَمَةِ المِراسِ»، سپس با ارزیابی همین مثال می‌گوید: اگر گفته بود: «عَلی حَرِّ اللِّقاءِ، وَ مَضَضِ المُنازَلَةِ لَبَطَلَ رَوْنَقُ التَّوازُنِ وَ ذَهَبَ حُسْنُ التَعادُلِ». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۲۵۸) ابوهلال صورت کامل‌تر سجع را کلام متوازنی می‌داند که اجزایش متعادل، و فاصله‌ها دارای حروفی قریب المخرج، باشند: «إِذا کُنْتَ لاتُؤْتَی مِنْ نَقْصِ کَرَمٍ، وَ کُنْتُ لا أُوتی مِنْ ضَعْفِ سَبَبٍ؛ فَکَیْفَ أَخافُ مِنْکَ خَیْبَةَ أَمَلٍ، أَوْ عُدُولاً عَنْ إِغْتفارِ زَلَلٍ، او فُتُوراً عَنْ لَمِّ شَعَثٍ، أَوْ قُصُوراً عَنْ إِصْلاحِ خَلَلٍ». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۲۵۸) به عبارت دیگر: در صورتِ صوتی کلمات نیز، هموزنی ایجاد شود، به گونه‌ای که هر لفظ در یک عبارت، بالفظ مقابل خود در عبارت دیگر، هموزن باشد.(عزالدین اسماعیل(۷)، ۱۹۸۶م، ص۲۲۳)

کامل‌تر از دو وجه سابق، وجهی است که دو جزء عبارت با هم متعادل و متوازن، و فاصله‌ها در حرف آخر با هم متفق گردند، مانند: «سَنَةٌ جَرَدَتْ، وَ حالٌ جَهِدَتْ، و أیدٍ جَمَدَتْ» و این اجزاء همان‌گونه است که ابوهلال می‌گوید: «مُتَساوِیَةٌ، مُتَوازِیَةٌ لازِیَادَةَ فِیها و لا نُقْصَانَ، وَ الْفَواصِلُ عَلی حَرْفٍ واحِدٍ». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۲۵۷)

بنابراین پی می‌بریم که قانون هموزنی و هماهنگی متضمن «تعادل»، «تساوی»، و «توازی» است. و کامل‌ترین وجه سجع، آن کلام مسجوعی است که الفاظ هر دو جزء، مسجوع باشد و سخن «سجع اندر سجع» گردد؛ یعنی تمامی کلمات در دو عبارت ضمن هموزنی، در حرف آخر هم عیناً مثل یکدیگر باشند، مانند سخن «البصیر»: «حَتّیٰ عادَ تَعْرِیضُکَ تَصْرِیحاً و تَمْرِیضُک تَصْحِیحاً». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۲۵۷)

بیان این وجوه بدان انگیزه بود تا نشان دهد ابوهلال، پی برده است که هر اندازه قانون توازن بیشتر باشد، و این قانون صوتی بر عبارت‌ها حاکمیت یابد، و نیز اجزاء

آن در یک سطح باشند؛ نیکویی عبارت افزایش می‌یابد، جمله‌ها گوش نواز می‌گردند، و در قلب جای می‌گیرند.

تطریز:

بنابر آن چه گذشت، می‌توان «تطریز» را که ابوهلال بعنوان یک مبحث بدیعی نو مطرح نموده است، نوعی توازن صوتی دانست که دارای ارزش الهامی و پیام‌رسانی است؛ زیرا ابوهلال در تعریف آن می‌گوید: «هُوَ أَنْ يَقَعَ فِي أَبْيَاتٍ مُتَوالِيَةٍ مِنَ الْقَصِيدَةِ، كَلَماتٌ مُتساوِيَةٌ فِي الْوَزْنِ، فَيَكُونَ فِي أَبْياتٍ مُتَوالِيَةٍ مِنَ الْقَصِيدَةِ، كَلَماتٌ مُتساوِيَةٌ فِي الْوَزْنِ، فَيَكُوْن فِيها كَالطِّرازِ فِي الثوب، و هذا النَّوْعُ قَلِيلٌ فِي الشِّعْرِ، وَ أَحْسَنُ ما جاءَ فِيهِ قَوْلُ أَحْمَدِ بْنِ أَبِي الطّاهِرِ (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۴۳۰):

إذا أَبُوالْقَاسِمِ جَادَتْ لَنا يَدُهُ لَمْ يُحْمَدِ الْأَجْوَدانِ: الْبَحْرُ وَ الْمَطَرُ
وَ إنْ أَضاءَتْ لَنا أنْوارُ غُرَّتِهِ تَضاءَلَ الْأَنْوَرانِ: الشَّمسُ وَ الْقَمَرُ
وَ إنْ مَضَى رَأْيُهُ أَوْ حَدُّ عَزْمَتِهِ تَأَخَّرَ الْماضِيانِ: السَّيْفُ وَ الْقَدَرُ
مَنْ لَمْ يَكُنْ حَذِراً مِنْ حَدِّ صَوْلَتِهِ لَمْ يَدْرِ ماالْمُزْعِجَانِ: الْخَوْفُ وَالْحَذَرُ

ابوهلال، تطریز را در «الأجودان»، «الأنوران»، «الماضیان» و «المزعجان» دانسته است در حالی که «المطر»، «القمر»، «القدر» و «الحذر» هم بنا به این تعریف می‌توانند داخل در تطریز باشند.

ترصیع:

«ترصیع» از دیدگاه ابوهلال عبارت است از این که «حشو» بیت دارای سجع باشد، مثل بیت امرىء القیس:

سَلِيمُ الشَّظىٰ عَبْلُ الشَّوَى، شَنْجُ النَّسا لَهُ حَجَباتٌ مُشْرِفاتٌ عَلَى الْفالِ

ترصیح هرچند یکی از انواع سجع است، ولی ابوهلال ضمن بحثی ویژه به آن می‌پردازد، برای آن حد و مرز قائل می‌شود و بعد از استشهاد به بیت «عامربن الطفیل»:

وَ لٰكِنَّنى أَحْمِي حِماها وَ أَتَّقِي أذاها وَ أَرْمِي مَنْ رَماها بِمِقْنَبِ

نظر قدامة بن جعفر را می‌آورد که: «إِنَّ مِثْلَ هذا إذا اتَّفَقَ فِي مَوْضعٍ مِنَ الْقَصِيدَةِ أَوْ مَوْضَعَيْنِ كانَ حَسَناً، فَإِذا كَثُرَ وَ تَوالى دَلَّ عَلَى التَّكَلُّفِ، وَ بانَ عَلَيْها سِمَةُ التَّعَسُّفِ، وَ سَلِمَ بَعْضُها وَ لَمْ يَسْلَمْ بَعْضٌ». سپس به بیتی از «خنساء»، استشهاد می‌کند که از تکلف در امان است: (ابوهلال‌عسکری،۱۳۷۹هـ.ش، ص۳۷۵)

حامِي الْحَقِيقَةِ مَحْمُودُ الْخَلِيقَةِ مَهْ.... دِيّ الطَّرِيقَةِ نَفّاعٌ وَ ضَرَّارُ

زیرا اگر صدور سخن غیر متکلفانه باشد و با تعب و خستگی حاصل نشود، روان و آسان می‌گردد و دارای طراوت و درخشش می‌گردد. (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۱۶۲) در این صورت «إِذا وَرَدَ عَلَى اَلسَّمْعِ الْمُصِيبِ إِسْتَوْعَبَهُ (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۵۸)، وَ اهْتَزَّ الْقَلْبُ لَهُ، فَيَرْتاحُ الْإِنْسانُ بِهِ». این خود بیانگر هماهنگی موسیقی عمومی سخن با حرکت روح و روان ـ از مرحلهٔ شنیدن تا مرحلهٔ رسیدن به آرامش ـ می‌باشد.

سپس ابوهلال به بیت دیگری از «خنساء» استشهاد می‌کند و آن را به دلیل تنافر بعضی الفاظ، غیر نیکو می‌شمرد:

فَعّالُ سامِيَّةٍ وَرّادُ طامِيَةٍ لِلْمَجْدِ نامِيَةٌ تُعْنِيهِ أَسْفارُ

باز هم بیت دیگری از او نقل می‌کند:

جَوّابُ قاسِيَةٍ، جَزّارُ ناصِيَةٍ عَقّادُ أَلْوِيَةٍ، لِلْخَيْلِ جَرّارُ

و اضافه می‌کند: آخر بیت قبل با اول آن همخوانی ندارد و اگر آخر آن را با آغازش مقایسه نهایی، آن را سست و سرد خواهی یافت.

چگونه «فعال سامیة»، «ورّاد طامیه»، «للمجد نامیة»، و «تعنیه اسفار» از همدیگر تنافر نجویند، در حالی که دارندهٔ اوصاف سه‌گانه اول، بایستی سفرها را چیزی نپندارد و برایش اهمیت نداشته باشند.

همچنین میان کسی که صحراها و فلات‌ها را طی می‌کند و فرق دشمنان را می‌شکافد با کسی که پرچم‌ها را می‌بندد و اسب‌ها را می‌کشاند هیچ ارتباطی نیست. این‌جاست که سخن بناچار به سستی و سردی می‌گراید و توان و حرارت

خویش را برای تأثیرگذاری از دست می‌دهد؛ زیرا «أَلْکَلامُ یَنْبَغِی أَنْ یَکُونَ مُشْتَبِهاً أَوَّلُهُ بِآخِرِهِ، و لا تَتَخالَفَ أَطْرافُهُ [بَلْ تَتَخالَفُ]، وَ لا تَتَنافَرَ بَعْضُهُ مِنْ بَعْضٍ. (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۱۳۷) پس لازم است که سخن دارای اجزایی هماهنگ و متناسب باشد. اگر صدر سخن از عجزش دوری گزیند، مرغ دل وحشی می‌شود، از بام سخن به پروازد درمی‌آید، از آن بیزاری می‌جوید، و در نتیجه آن سخن به روح و جان پیام مناسب را ابلاغ نخواهد کرد.

ابوهلال در پایان این بحث شاهدی از «متنبی» می‌آورد:

عَجِبَ الْوُشاةُ مِنَ اللِّحاٰةِ وَ قَوْلِهِمْ　　دَعْ مٰا نَراکَ ضَعُفْتَ عَنْ إِخْفٰائِهِ

سپس بیان می‌دارد که اگر ترصیع منجر به ابهام معنا گردد، غیر نیکو است، «لِأَنَّ الْکَلامَ إِذٰا کانَ مُشْکِلاً مُسْتَبْهَماً یَسْتَرْذِلُهُ النّٰاسُ (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۱۵۹)، و لاٰ یَقْبَلُونَهُ». دلیل آن هم این است که سخن وقتی پیچیده و مبهم گردد، اگرچه از موسیقی و آهنگ برخوردار باشد، نمی‌تواند احساسات را به دیگران منتقل سازد و در آن‌ها تأثیر بگذارد.

تشطیر:

تشطیر از دیدگاه ابوهلال آن است که دو مصراع یا دو جزء یک عبارت با هم متوازن و متعادل، و ضمناً از یکدیگر مستقل باشند و هریک از دو مصراع یا دو جزء به دیگری نیازی نداشته باشند. مانند: «أَلْجُوُد خَیْرٌ مِنَ الْبُخْلِ، وَ الْمَنْعُ خَیْرٌ مِنَ الْمُطْلِ»، یا مانند: «رَأْسُ الْمداراةِ تَرْکُ الْمماراة».

ابوهلال ضمن متوازن شمردن الفاظ و بناها در این دو مثال، دو بیت شعر را بعنوان شاهد ذکر می‌کند: (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۴۱۶)

فَتَحدرکم عَبْسٌ إلینا و عَامِرٌ　　و تَرْفَعُنا بَکْرٌ إلیکُمْ و تَغْلِبُ

فقِفْ مُسْعِداً فِیهِنَ إنْ کُنْتَ عٰاذراً　　وَ سِرْ مُبعِداً عنهن أن کُنتَ عٰاذِلًا

بنابر آنچه ابوهلال در بحث تشطیر ارائه می‌دهد لازم است نظر خوانندگان به چند نکته جلب گردد:

۱ـ مفهوم تشطیر با مفهوم توازن و ازدواج تفاوتی ندارد، الا این که در تشطیر، شرط بر استقلال هر فاصله و بی‌نیازی هریک از دیگری است.
۲ـ تعریف ابوهلال، با مثال دوم تطابق ندارد، زیرا «ترک المماراة» جزء کامل کنندهٔ جمله است و نقش خبر را داراست، و هرکدام از مبتدا (رأس المداراة) و خبر دارای استقلال نیستند.
۳ـ مفهوم تشطیر با مفهوم ترصیع یکی است؛ زیرا با دقت در تعریف ترصیع درمی‌یابیم که در ترصیع نیز دو جزء هموزن وجود دارد و آن دو در «حشو»، و میانهٔ بیت قرار دارند. ممکن است در آغاز این گمان برود که در ترصیع، فواصل در حرف آخر متفقند، ولی در تشطیر مختلف؛ اما این گمان صحیح نیست، زیرا ابوهلال، به «رأس المداراة ترک المماراة» استشهاد می‌نماید، و نیز بیت:

فَقِفْ مُسْعِداً فیهنَّ إنْ کُنتَ عَاذِرا و سِرْ مُبْعِدَاً عَنْهُنَّ إنْ کنتَ عَاذِلا

را در هر دو مبحث ذکر می‌کند و آن را شاهد برای هر دو قرار می‌دهد، و از آن در بحث تجنیس نیز استفاده می‌کند.
۴ـ دیدگاه‌های گذشته ما را به این نتیجه می‌رساند که این تقسیم‌بندی ابوهلال اعتباری است، و قبل از آن که برای هریک حدودی اصطلاحی قائل شود، قصدش از همهٔ این تقسیم‌بندی‌ها توازن و هم‌آوایی صوتی است، و از آن جا که این تقسیم‌بندی، از جامعیت و مانعیت برخوردار نیست، لاجرم از جایگاه فنی بهره‌مند نمی‌باشد.

تجنیس:

ابوهلال در تعریف تجنیس همان تعریف «أصمعی» را ارائه می‌دهد و آن را عبارت می‌داند از این که متکلم در سخن دو کلمه را بیاورد به طوری که هریک در تألیف حروف همجنس باشند، مانند سخن باری تعالی: (هم ینهون عنه و ینأون عنه)، همچنین مانند سخن «بحتری»: (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۳۱۸)

فَقِفْ مُسْعِداً فِیهُنَّ إنْ کُنْتَ عاذِراً وَ سِرْ مُبْعِداً عَنْهُنَّ إنْ کُنْتَ عاذِلا

ولی ابوهلال، برای آن حدّ و مرزی قائل می‌شود و معتقد است که اگر تجنیس از حدود خویش پا را فراتر بنهد مستهجن و کریه خواهد شد. مانند بیت «مسلم بن الولید»:

وَ قَدْ غَدَوْتُ الی الحانوتِ یَتْبَعُنِی شاوٍ، مِشَلٌّ، شَلُولٌ، شَلْشَلٌ شِوَلُ

یا مانند این بیت «ابوتمام»:

قَرَّتْ بِقَرّانِ عَیْنُ الدِّینِ وَانْشَتَرَتْ بِالأَشْتَرَیْنِ، عُیُونُ الشِّرْکِ فَاصْطَلَمَا

سپس در ذیل این بیت بیان می‌دارد: إِنَّ هذا مَعَ غَثاثَةِ لَفْظِهِ وَ سُوءِ التَّجنِیسِ فِیهِ یَشْتَمِلُ عَلی عَیْبٍ آخَرَ، و هُوَ اَنَّ إنْشتارَ الْعُیونِ لا یُوجِبُ الإِصْطلام» (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ه.ش، ص۳۲۹)، زیرا «جناس» نیکو آن است که الفاظش قوی و گویا، آسان و روان، و دور از پستی و بی‌ارزش، و عاری از فرسودگی باشد؛ لِأَنَّ الْکَلامَ إذاکانَ لَفْظُهُ غَثّاً، وَ مَعْرَضُهُ رَثّاً کانَ مَرْدُوداً مُسْتَهْجَناً». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ه.ش، ص۶۵)

چنان که پیداست الفاظ ـ بویژه در بیت مسلم بن الولید ـ دارای تنافر گردیده‌اند، هرچند تک تک این الفاظ در خارج از بیت دارای دلالت‌های آهنگین می‌باشند، ولی اجتماع آن‌ها درکنار هم نفرت‌انگیز گردیده، الهام و پیام‌رسانی خود را از دست داده، و سخن را متکلفانه ساخته‌اند؛ در نتیجه روح و روان بر سکون خود باقی می‌ماند و انگیزش و جنبشی نشاط‌آور در آن پدید نمی‌آید.

بنابراین پی می‌بریم که ابوهلال دریافته است، ملایمت صوتی موجود میان الفاظ، نوعی هموزنی و هماهنگی ایجاد می‌کند، به طوری که در صورت رعایت حدود، مطبوع و دلنشین، مؤثر و الهام‌بخش خواهد شد، و الاّ مصنوعی، مردود و کریه می‌گردد، به طوری که توان انگیرش ندارد. به همین جهت در دو بیت گذشته بر پستی و بی‌ارزشی (الغثاثة)، فرسودگی و کهنگی (رثاثه)، و زشتی (الهجانة و الشناعه) الفاظ حکم می‌راند.

در پایان، این نکته شایان ذکر است که «جناس» همان توافق و یکی بودن دو لفظ در تمامی یا برخی از حروف است.

بنابراین جوهر جناس بر اشتراک لفظی استوار است، و در نتیجه نوعی «**تکرار**» به

حساب می‌آید. پس در «تجنیس» همانند «**تکرار**» تقویت آوای آهنگین الفاظ مراد است، و آهنگ و جرس در جناس، یک صدای صرف همچون صدای حیوانات نیست، بلکه صدایی الهام‌بخش، پیام‌رسان، و معنادار می‌باشد که مبین ارزش والای آهنگ الفاظ است (ماهر مهدی، هلال، ۱۹۸۰م، ص۲۸۲)، و پیشینیان تنها به خاطر آهنگ شعری و موسیقی آن، در پی مجانست بوده‌اند، به همین جهت شدیداً بر ازدواج کلمات و تکرار حروف و حرکات، حرص می‌ورزیده‌اند. (عبدالله الطیّب، ۱۹۷۰م، ج۲، ص۶۰۳)

تکرار:

تکرار از دیدگاه ناقدان امروز، عبارت است از تکیه و پافشاری روی یک بخش مهم عبارت؛ بخشی که شاعر بدان توجه و عنایت بیشتری دارد، لذا در تکرار، نور بر یک نقطهٔ حساس متمرکز می‌گردد و در نتیجه از اهمیتی که شاعر برای آن نکته قائل است پرده‌برداری می‌کند. بر این اساس دلالت ارزشمند روحی و روانی تکرار آشکار می‌گردد، زیرا از این رهگذر است که ناقد ادبی در تحلیل روانی یک اثر و ارزیابی شخصیت صاحب آن بهره می‌گیرد. (نازک الملائکة(۸)، قضایا الشعر المعاصر، ۱۹۶۲م، ص۲۴۰) شاید به خاطر اهمیت تکرار بوده است که ابوهلال به طور مجزا در مبحث بدیع، چهار مظهر از مظاهر تکرار را تحت عنوان «مجاورت» و «تعطف» و «ردّ الاعجاز علی الصدور» و «توشیح» مطرح می‌کند:

مجاورت:

نوعی تکرار است که ابوهلال آن را به بحث‌های بدیعی گذشتگان افزوده است و وجه تسمیهٔ آن قرارگرفتن دو لفظ درکنار هم یا نزدیک به هم است. مانند بیت «علقمه»:

و مُطْعِمُ الْغُنْمِ یَوْمَ الْغُنْمِ مُطْعِمُهُ أنّیٰ تَوَجَهَ وَ الْمَحْرُومُ مَحْرُومُ

بنابراین در «الغنم یوم الغنم» و در «المحروم محروم» تکرار و مجاورت صورت گرفته

است، بدون این که یکی از آن دو لغو و بیهوده باشد، و این تکرار در دو سطح «صوتی آوایی» و «دلالتی معنایی» به یک اندازه محقق شده است.

گاهی این تکرار همراه با مجاورت در بیش از دو کلمه ظهور می‌یابد مانند:

فلَوْنِی وَ ٱلْمُدامُ وَ لَوْنُ ثَوْبِی قَرِیبٌ مِنْ قَرِیبٍ مِنْ قَرِیبِ

یا مانند سخن ابوهلال:

کَأَنَّ الْکَأْسَ فِی یَدِهِ وَ فِیهِ عَقِیقٌ فِی عَقِیقٍ فِی عَقِیقِ(۹)

تعطّف:

بنا به تعریف ابوهلال، تعطف نوعی تکرار لفظ با معانی مختلف است؛ مانند کلام حق تعالی:

(وَ یَوْمَ تَقُومُ السّاعَةُ یقسم الْمُجْرِمُونَ، ما لَبِثُوا غَیْرَ ساعَةٍ) و مانند سخن شاعر:

وَ أَقْطَعُ الْهَوْجَلَ مُسْتَأْنِساً بِهَوْجَلٍ عَیْرانَةٍ عَنْتَرِیسِ

(ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هـ.ش، ص۴۲۵)

«الهوجل» اول به معنای فلات وسیع و پهناور، و «هوجل» دوم به معنای شتر تنومند است. بلاغی‌های بعد از ابوهلال، این نوع تکرار را از اقسام جناس برشمرده و آن را جناس تام نامیده‌اند. چنان‌که معلوم است در این جا لفظ در شکلی جدید و نو و در یک هماهنگی اسلوبی ـ که بر تکرار لفظی تکیه دارد ـ نمودار شده است و اثر مثبت آن، بالا رفتن توان پیام‌رسانی و الهامبخشی آن می‌باشد؛ زیرا با پوشش جدید و نو منظره‌اش چشمگیر گردیده، دل‌ها به آن معطوف می‌گردد و روح و روان مشتاق شنیدن آن می‌شود.

ردّ الاعجاز علی الصدور:

همان گونه که در سرآغاز مصادیق تکرار بیان شد، متکلم در تکرار، توجه و عنایت خویش را بر یک نقطه متمرکز می‌کند تا آن نقطه را برای مخاطب و بیننده کاملاً روشن سازد.

آن طور که ابوهلال، در سرآغاز این بحث در کتاب الصناعتین مطرح می‌کند، این صنعت بدیعی بدان علت که «صدور» کلام بمنزلهٔ سؤال و «عجز» آن بمنزلهٔ جواب است؛ برگوینده دانستن این نکته را لازم می‌شمارد که: إذا قَدَّمْتَ أَلْفاظاً تَقْتَضِي جَوٰاباً فالْمَرْضِيُّ أَنْ تَأْتِيَ بِتِلْکَ الْأَلْفاظِ بِالْجَوابِ، وَ لاٰ تَنْتَقِلَ عَنْها إلی غَيْرِها مِمّا هُوَ فِي مَعْناها کَقُولِهِ تَعالی (وَ جَزاءُ سَيِئةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا). (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هـ.ش، ص۳۸۷) چنان که پیداست رعایت چنین أمری صرفاً به خاطر پیام رسانی و تأثیر در روان آدمی است تا در نتیجهٔ این پیام، به حرکت آید و به پیام پاسخ مناسب را ارائه بدهد. طبعاً پیام آیهٔ شریفه آن است که مخاطب را از بدی نمودن باز دارد. آن گاه که مخاطب پی برد جزای بدی، بدی است مطمئناً دست از آن خواهد کشید و روابط میان افراد از نظم و هنجار طبیعی خارج نخواهد شد. خود ابوهلال، بعد از بیان دو شاهد تصریح می‌کند: و هذا يَدُلّ عَلیٰ أَنَّ لِرَدّ الْأَعْجَازِ عَلَی الصُّدُورِ مَوْقَعاً جَلِيلاً مِنَ الْبَلاغَةِ، و له فِي المنظوم خاصّةً مَحَلاً خَطِيراً». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هـ.ش، ص۳۸۷)

از امثله و شواهد این بحث چنین برمی‌آید که گوینده به تکرار عین لفظ ملزم نیست، بلکه دو کلمه می‌توانند تنها از لحاظ مادهٔ لغوی و ریشه یکی باشند:

أسْعَی علی جُلِّ بَني مالِک کُلُّ امْرَيءٍ فِي شَأْنِهِ ساعٍ

(ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هـ.ش، ص۳۸۷)

توشیح:

این مبحث از لحاظ ارزش تکراری، به بحث «ردّ الأعجاز علی الصدور» نزدیک است و ابوهلال آن را این گونه تعریف می‌کند: «هُوَ أَنْ يَكُونَ مُبْتَدأُ الْكَلامِ يُنْبِيءُ عَنْ مَقْطَعِهِ؛ وَ أَوَّلُهُ يُخْبِرُ بِآخِرِهِ وَ صَدْرُهُ يَشْهَدُ بِعَجُزِهِ، حَتَّی لَوْ سَمِعْتَ شِعراً، أَوْ عَرَفْتَ روايَةً؛ ثُمَّ سَمِعتَ صَدْرَ بَيْتٍ، وَقَفْتَ عَلیٰ عَجُزِهِ قَبْلَ بُلُوغِ السَماعِ إلَيْه». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هـ.ش، ص۳۸۴) مطمئناً به این علت که آغاز چنین سخنی تبیین کننده انجام آن است ابوهلال ترجیح داده که این مبحث را «تبیین» نام نهند. اگرچه علمای بعد از ابوهلال از آن بعنوان «ارصاد» و «تسهیم» یاد کرده‌اند. چنان که ابوهلال خود تصریح

می‌کند، بهترین شعر آن است که در این قالب سروده شود: «خَیْرُ الشِّعْرِ مٰا تَسَابَقَ صَدْوُرُهُ وَ أعْجازُهُ، وَ مَعَانِیهِ وَ أَلْفاظُهُ؛ فَتَراهُ سَلِساً فِی النّظامِ، جاریاً عَلَی اَللِّسانِ، لاٰیَتَنَافَی وَ لاٰیَتَنافَرُ،...». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هـ.ش، ص۳۸۴) این ملاک برای نیکو بودن یک شعر ـ چنان که از عبارت پیداست ـ بدان جهت است که شعر در این حالت از خاصیت روان بودن بر زبان و نداشتن تنافر و «کراهت در سمع» بهره‌مند می‌باشد، لذا تأثیر آن بر روح و روان مسلم است، به طوری که موجب انفعال آن می‌گردد؛ زیرا «أَلْکَلامُ ـ أَیَّدَکَ اللّٰهُ ـ یَحْسُنُ بِسَلاسَتِهِ وَ سُهُولَتِهِ،...» (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هـ.ش، ص۵۷)، و همچنین «أَلْکَلامُ إِذٰا جَمَعَ الْعُذُوبَةَ.... مَعَ السَلاسَةِ... وَ بَعُدَ عَنْ سَماجَةِ التَّرْکِیبِ، وَ وَرَدَ عَلَی اَلْفَهْمِ الثّاقِبِ قَبِلَهُ وَ لَمْ یَرُدَّهُ... وَ اَلنَّفْسُ تَقْبَلُ اللَّطِیفَ...». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هـ.ش، ص۵۸) به همین دلیل ابوهلال در بحث «مقاطع الکلام» از قول دیگری نقل می‌کند که «...، بَلِ الْأَحْسَنُ أَنْ یَکُونَ فِی صَدْرِ الْکَلاٰمِ دَلِیلٌ عَلی حاجَتِهِ وَ مُبِینٌ لِمَغْزاهُ وَ مَقْصَدِهِ؛ کَما أَنَّ خَیْرَ أَبْیاتِ الشِّعرِ ما إذا سَمِعْتَ صَدْرَهُ عَرَفْتَ قافِیَتَهُ». (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹ هـ.ش، ص۴۴۸) چنان که در کتاب «البلاغة و الاسلوبیه» آمده است، گویی در این صنعت سیاق عبارات مبین نوعی توقّع است، به گونه‌ای که متکلم انتظار دارد تا مخاطب با او (در تکمیل سخن) مشارکت کند. (محمد عبدالمطّلب، ۱۹۹۴م، ص۳۰۰) بنابراین بایستی هر لفظ را در جای خود بکار برد، آن‌را به گونه‌ای صحیح منظم کرد، بدون وجود نابرابری‌ها و ناراستی‌های زبانی مرتب نمود و در ترکیبی به دور از ناهنجاری بکار برد.(ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۵۹) و اگر قرار است تغییری در جمله حاصل شود بایستی این تغییر متوازن باشد، تا معنا نیز موزون و هماهنگ گردد.

عکس:

در میان مباحث بلاغی صنعت «**عکس**» از زمره عوامل و صنایع جابه جا کننده و تغییرات هماهنگ است که در آن تغییر ماهوی معنا با تغییر «ارتباط الفاظ با یکدیگر» کاملاً نمودار می‌گردد.

عکس نوعی تقابل است که ابوهلال، آن را با این عبارت تعریف می‌کند: «أَنْ تَعْکَسَ الْکَلامَ فَتَجْعَلَ فِي الْجُزءِ الْأَخِيرِ مِنْه ما جَعَلْتَهُ فِي الأَوَّلِ» و برخی آن را «تبدیل» هم می‌نامند: (یُخْرُجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ، وَ یُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيّ)، یا مانند: «أُشْکُرْ لِمَنْ أَنْعَمَ عَلَیْکَ، وَ أَنْعِمْ عَلَى مَنْ شَکَرَکَ»، و یا مانند سخن شاعر: (ابوهلال عسکری، ۱۳۷۹هـ.ش، ص۳۷۲)

فَلَوْلا دُمُوعِي کَتَمْتُ الْهَوَى وَ لَوْلا الْهَوَى لَمْ تَکُنْ لِي الدُّمُوع

در این مثال‌ها چنان‌که ملاحظه می‌کنیم معنا به رابطهٔ الفاظ با یکدیگر باز می‌گردد.

* * *

نتیجه:

از آنچه گذشت نتیجه می‌گیریم:

۱ـ وقتی تجربه‌ها و بارهای احساسی، بر اساس چندگانگی هدف‌ها،اشخاص، و شرایطی که افراد درآن واقع می‌شوند، مختلف می‌گردند طبیعتاً وزن‌ها، آهنگ‌ها و لحن‌ها نیز متفاوت خواهد شد.

۲ـ هر لحن و آهنگی، بار احساسی و تأثیر ویژه خود را داراست، بلکه برخی از آن‌ها گاهی تأثیر می‌گذارند و گاهی این خاصیت را از دست می‌دهند.

۳ـ میان زیبایی مادهٔ اولیه و شکل ثانوی که الحان آن را ایجاد کرده‌اند، برای انفعال و بیدار سازی احساسات و انتقال تجربهٔ شعوری پیوند محکم و استواری وجود دارد؛ هر اندازه مادهٔ اولیه نیکو و مرغوب باشد، شکلی که می‌پذیرد نیکوتر خواهد بود و الهام و پیام رسانی آن به مخاطب افزایش می‌یابد.

۴ـ هر عمل فنی یا اثر ادبی از عناصر و اجزایی تشکیل شده است؛ بایستی این اجزا هم پیوندی استوار و محکم یابند تا در جایگاه خود قرار بگیرند. عمل ادبی نیز بایستی خاصیت الهام بخشی و پیام‌رسانی به خود بگیرد تا بتوان آن را از لحاظ زیباشناسی مورد ارزیابی قرار داد. و چه بسا که ما حکم به زیبایی این پیوندها می‌دهیم. هر قدر این پیوند بتواند مخاطب را برانگیزد، احساساتش را بیدار سازد و به او لذت بخشد، عبارات‌ها زیباتر جلوه می‌کند و در نفس و جان پذیرش بیشتری

می‌یابند.

تقدیر و تشکر:
آفریدگار جهان، پروردگار مهربان را شاکریم، توفیق ارزانیمان داشت تا در محضر استادان ربانی، با انوار فیض وجود سرمدی آشنایی یابیم، زحمتها، محبّتها و مهربانیهای دانشمندان ارجمند بخصوص جناب آقای دکتر سید امیر محمود انوار را فراموش نکنیم و تلاشهایشان را بستائیم.

پی نوشت‌ها:

۱ـ پژوهشگر معاصر
۲ـ پژوهشگر معاصر
۳ـ پژوهشگر معاصر
۴ـ پژوهشگر معاصر
۵ـ پژوهشگر معاصر
۶ـ پژوهشگر معاصر
۷ـ پژوهشگر معاصر
۸ـ پژوهشگر معاصر
۹ـ ابوهلال این بیت را در کتاب الصناعتین، ص ۴۱۹ به خود نسبت داده ولی در دیوان ابن الرومی نیز نیز در ج۴، ص۱۷۱۵ آمده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

۱ـ اسماعیل، عزّالدین ؛ الاسس الجمالیة فی النقد العربی، الطبعة الثالثه، العراق، دارالشؤون الثقافیه العامه، ۱۹۸۶م.
۲ـ ابوحمدان، سمیر؛ الابلاغیة فی البلاغة العربیة، الطبعة الاولی، بیروت، عویدات الدولیة، ۱۹۹۱م.

۳ـ الطیب، عبدالله ؛ المرشد الی فهم اشعار العرب و صناعتها، الطبعة الثانیة، الخرطوم، الدار السودانیه، ۱۹۷۰م.
۴ـ عبدالمطلب، محمد؛ البلاغة والاسلوبیة، الطبعة الاولی، بیروت، مکتبة لبنان ناشرون، ۱۹۹۴م.
۵ـ عسکری، ابوهلال؛ الصناعتین، تحقیق: علیرضا محمد رضایی (پایان‌نامه دکترا) دانشگاه تهران، ۱۳۷۹ هـ ش
۶ـ الغراوی، نعمة رحیم؛ النقد اللغوی عندالعرب حتی نهایة القرن السابع، دون رقم الطبع، العراق، وزارة الثقافة،.
۷ـ قطب، السید؛ النقد الادبی اصوله و مناهجه، دون رقم الطبع، بیروت، دارالشرق، ۱۴۱۵هـ ۱۹۹۵م.
۸ـ نازک الملائکة، قضایا للشعر المعاصر، الطبعة الاولی، بیروت، دارالآداب، ۱۹۶۲م.
۹ـ هلال، ماهر مهدی؛ جرس الالفاظ و دلالته فی البحث البلاغی و النقدی عندالعرب، دون رقم الطبع، بغداد، دارالرشید، ۱۹۸۰.
۱۰ـ الورقی، سعید؛ لغة الشعر الحدیث، الطبعة الثلاثة، بیروت، دارالنهضة العربیة، ۱۴۰۴هـ ۱۹۸۴م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی