

بررسی زیبایی‌شناسانه خطبه جهاد در پرتو نقد فرمالیستی

حسن مجیدی^۱

فهیمة 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 ادبیات به بررسی میزان ادبیت متن می‌پردازد. این نوشتار براساس مکتب فرمالیسم در پی بررسی میزان ادبیت خطبه جهاد امام علی علیه السلام در نهج البلاغه است و تلاش می‌کند با بررسی فرمالیستی خطبه و بیان زیبایی‌های به کاررفته در آن، دیدی واضح‌تر نسبت به شگفتی‌های ظاهری اثر و تأثیر آن‌ها در انتقال معنا به مخاطب ارائه دهد؛ اهمیت نوشتار تلاش آن برای به اثبات رساندن این مهم است که متون اسلامی و به طور ویژه خطبه جهاد هرچند به دنبال مفاهیمی خاص 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 مؤلفه‌های فرمال در خطبه جهاد نگاشته شده است. ویژگی‌های بارز فرمالیستی در این خطبه همخوان‌های آوایی، معنایی و سیمایی هستند.

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

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

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

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۴/۱۵

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۱۷

مقدمه

تعاریف متعدّد و گاه متناقض که درباره صورت و صورتگرایی در آثار منتقدان ادبی آمده است، تعریف آن را تا حدودی دشوار می‌سازد. در یک تعریف به نسبت جامع، صورتگرایی به مفهوم کشف، شرح و بسط صورت در اثر هنری است و اساس شیوه آن بر استقلال اثر استوار می‌باشد و به همین سبب، منتقد صورتگرا از پرداختن به مسایل فرعی و حاشیه‌ای اثر، مانند زندگی نویسنده، روزگار او و ملاحظات تاریخی، سیاسی و اجتماعی اجتناب می‌ورزد و یا لاقلاً آن‌ها را در مراحل ثانوی و فرعی دارای اعتبار می‌داند. (امامی، ۱۳۹۳: ۲۱۲) در واقع مهم‌ترین و اصلی‌ترین نظریه فرمالیست‌ها، این بود که منتقد پیش از برخورد با اثر باید به دنبال ادبی بودن آن باشد؛ به بیان دیگر نوشته ادبی است و کلام ادبی نیست. تأکید فرمالیست‌ها بر گوهر اصلی و ادبیت متن بود، بنابراین فرمالیست‌ها تنها خود اثر را در نظر می‌گرفتند. (شایگان فر، ۱۳۸۴: ۴۸) اگر منظور 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، تا حدودی چنین منظوری داشته است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۰)

از میان تأثیراتی که در ساختار فرمالیسم روس درهم آمیختند، نفوذ سوسور و به طور اعمّ زبان‌شناسان، به صورتی مستدلّ از اهمیت پایه‌ای برخوردار است. دریافت اساسی روش‌شناسی 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. توصیه سوسور این بود که تحقیق درباره این نظام از روابط - زبان - می‌بایست دل‌نگرانی اصلی زبان‌شناسان باشد. چنان‌که فرمالیست‌ها استدلال کرده‌اند به طور کلی ارزش و کاربرد یک ابزار ادبی وابسته به ارتباطش با دیگر ابزارها در بطن یک نظام از ارتباطات مستقرّ به وسیله متن ادبی است. (تونی بنت، ۱۹۷۹: ۸۶/۱)

این نوشتار پس از ارایه توضیحاتی مختصر درباره تاریخچه فرمالیست و آرا و نظرات آنان، نگاهی کلی به خطبه 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 شاهد مثال‌های به کار رفته در متن به صورت نموداری نمایش داده شده، درصد هریک نسبت به دیگری مورد سنجش قرار می‌گیرد.

این نوشتار، به دلیل گستردگی فرمالیست و وجود زیبایی‌های ادبی فراوان در این خطبه و به منظور وفاداری به غنای موسیقایی متن و عدم اجحاف در آن، رویکرد اصلی خود را موسیقی و همخوان آرایبی در کلام قرار داده و در طی بحث، به مسایل موسیقایی متن که خود دربرگیرنده 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 نظریه فرمال‌ها درباره لفظ در انتقال معانی، خطبه جهاد تا چه میزان از بعد فرمالیستی و ظاهری موفق بوده و این امر تا چه میزانی در انتقال مفاهیم اثرگذار است؟

۲-۱: ضرورت پژوهش

باتوجه به این که گوینده کلام - امام علی (علیه السلام) - از قدرت سخنوری بالایی برخوردار بوده و پیش از ایراد خطبه جهاد، سخنرانی‌ها و بیانات مختلف دیگری نیز داشته است و چون به تأثیر ادبیات 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.

۳-۱: فرضیه پژوهش

فرضیه بر این نکته استوار می‌باشد که چون قدرت بیانی در خطبه جهاد به حدی 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 هیچ‌ا کوتاهی در بررسی و نقد فرمالیستی اثر صورت نگیرد.

۴-۱: پیشینه پژوهش

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

از نظر ظاهری بسیار متوازن می‌باشد. مقاله دیگر که در این زمینه نگارش یافته، زیبایی شناسی خطبه آفرینش در پرتو نقد فرمالیستی است که پدیدآوران آن علی نجفی ایوکی، سید رضا میر احمدی و دیگران می‌باشند؛ این مقاله در دو فصلنامه 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 خطبه مورد نظر از دیدگاه فرمالیستی پر بار 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 توجه شده است. در مقاله تحلیل گفتمان ادبی خطبه جهاد نوشته سعیده محمودی و دیگران که در فصلنامه 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 موقعیت است. در مقاله القاگری آواها در خطبه جهاد بر اساس نظریه موریس گرامون نوشته قاسم مختاری و دیگران که در پژوهش‌نامه 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. مقاله بررسی و تحلیل زیبایی‌شناختی خطبه جهاد نوشته سید اسماعیل حسینی اجداد نیکی که در پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، شماره ۲، سال ۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۳ منتشر گشته به بررسی فاکتورهایی هم‌چون برخی از فنونی ادبی و معانی موجود در خطبه پرداخته شده است.

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

اهمیت بحث هنگامی بیش‌تر می‌شود که بدانیم گوینده اثر - امام علی (ع) - صاحب ذوق سلیم بوده و توانسته است چنان مسایل زیبایی شناختی و فرمی را در اختیار بگیرد که با وجود گذر چند صد ساله از زمان ارایه آن بازهم قابلیت بررسی از دیدگاه نقدهای نوین و هم‌ترازی با آثار نو را دارد.

۱-۵: اهمیت پژوهش

این نوشتار با عنوان «بررسی زیبایی‌شناسانه خطبه جهاد در پرتو نقد فرمالیستی» بر اساس مکتب فرمالیسم در پی بررسی میزان ادبیت خطبه 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 خطبه جهاد هرچند که به دنبال مفاهیمی خاص 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، و چنین به نظر می‌رسد که واژگان و نظام آوایی متن با هم متناسب هستند و شکل ظاهری آن با فضای کلی خطبه - که بیان فضیلت جهاد و ناراحتی گوینده برجسته و نام‌آشنا به دلیل بی‌توجهی به آن است - در یک راستا می‌باشد؛ همین امر باعث شده که حتی اگر خواننده‌ای با زبان اصلی متن آشنا نباشد بازهم بتواند به فضای کلی حاکم بر آن پی ببرد. در بازگردان متن عربی خطبه جهاد به زبان فارسی از ترجمه نهج البلاغه محمد دشتی استفاده شده است.

۲- فرمالیسم

فرمالیسم با نفوذترین جنبش قرن بیستم در زمینه نقد، به رویکردی اطلاق می‌شود که میان سال‌های ۱۹۱۵ تا ۱۹۳۰ در روسیه جریان یافت. پایه‌های سازمان بندی شده این جریان یکی "حلقه زبان شناسی مسکو" است که در سال ۱۹۱۵ و به ریاست یاکوبسن^۱ تشکیل شد و دیگری "انجمن تحقیق در زبان شعرگونه یا نثر" یا "اپویاز" در سال ۱۹۱۶ به سرپرستی شکولوفسکی^۲ بود. (تونی بنت، ۱۹۷۹: ۴۰/۱)

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

1- Jacobson

2- Shkolovsky

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

این اصطلاح از اساس برای هر مکتبی که به صورت و ظاهر اهمیت دهد و به موضوع یا محتوا توجهی 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 می‌دانستند و معتقد بودند فرمالیسم که به محتوا و مضمون توجهی ندارد، پدیده یک جامعه بورژوا و پایان انحراف جوامع سرمایه‌داری است و به تعبیری آن را نوعی هنر بیهوده و بی‌مصرف می‌دانستند. گرچه تا اواسط دهه ۱۹۵۰ این تنفر وجود داشت، لیکن پس از حدود سال ۱۹۵۳ و 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 اهمیت 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. توصیه سوسور این بود که تحقیق درباره این نظام از روابط - زبان - می‌بایست دل‌نگرانی اصلی زبان‌شناسان باشد. (تونی بنت، ۱۹۷۹: ۸۶/۱) فرمالیست‌های روسی شیوه خطّی و مبتنی بر هم‌نشینی سوسور را که ساختارها را در زنجیره ظاهرشان بررسی می‌نماید، اتخاذ نمودند؛ اما در عین حال نشان دادند که چگونه باید فرضیه سوسور را در نظام‌هایی که خارج از حیطه زبان شناسی هستند به کار گرفت. می‌توان به این نکته اشاره کرد که آثار فرمالیست‌های روسی تا حدودی یادآور نقد نو آمریکایی هستند؛ دلیل این امر توجه نقد نو به مرتبط ساختن فرم با قراردادهای یا صناعات به کار رفته در فرم است. (ویلفرد گورین، ۱۳۸۸: ۴۷۳)

به نظر فرمالیست‌ها چون ادبیات یک مسأله زبانی است، خواننده آگاه به مسایل زبانی و زیبایی‌شناسی از خواندن و شنیدن یک متن ادبی لذتی دوچندان می‌برد و با دریافتن این تکنیک‌ها و ایجاد ارتباط بین صورت‌های آوایی، واج‌ها، صامت‌ها و مصوت‌های به کار رفته در متن می‌تواند جنبه‌هایی از معانی مورد نظر نویسنده و حتی فراتر از نیت نویسنده را دریابد. در حقیقت می‌توان

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

یکی از مواردی که به ساخت موسیقایی اثر و بعد فرمالیسم آن کمک می‌کند همخوان آرایشی به معنای آرایش سخن از راه همخوان سازی پاره‌های آن با یکدیگر است؛ به دیگر سخن؛ یعنی این‌که گوینده پاره‌های سخنش را با یکدیگر همخوان و متناسب بیاورد که خود گونه‌های مختلفی دارد:

- **همخوان آوایی:** یعنی این‌که واج‌ها، هجاها و واژه‌هایی که ساختار آوایی سخن از آن‌ها فراهم می‌شود و در آهنگ و آوا با هم متناسب هستند؛

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

- **همخوان معنایی:** همان است که مراعات نظیر، تناسب، مؤاخات و ائتلاف نام گرفته است. (راستگو، ۱۳۸۲: ۱۷۲-۱۷۴)

در خطبه جهاد نیز به همخوان آرایشی در هر سه نوع آن توجه شده است.

۳- خطبه جهاد و همخوان‌ها

این خطبه - که به خطبه جهاد معروف است - از مشهورترین خطبه‌های امام علی علیه السلام محسوب می‌شود و تمام خطبه بر محور جهاد دور می‌زند. در بخش نخست با بیان بسیار گویا و زیبا، اهمیت جهاد و آثار مهم آن تشریح و نیز پیامدهای ترک جهاد برای امت‌ها تبیین شده است. در بخشی دیگر، مردم کوفه را سخت ملامت می‌کند سپس از حادثه دردناک حمله «سفیان غامدی» به شهر مرزی انبار و شهادت «حسان بن احسان» نماینده باوفای حضرت و سایر ویرانگری‌های غامدی و لشکر شام خبر می‌دهد. در بخش سوم، سرزنش‌ها را متوجه مردم سست عراق در آن عصر و زمان، می‌سازد و آن‌ها را سخت ملامت می‌کند. در آخرین بخش، آمادگی کامل خود را برای جهاد با دشمن خونخوار و بی‌رحم و سوابق گذشته خویش را در امر جهاد، بیان می‌دارد. در مجموع روح حماسی فوق‌العاده‌ای حاکم است که هر شنونده‌ای را سخت تحت تأثیر قرار می‌دهد. (مکارم شیرازی، ۱۳۷۹: ۱۳۳-۱۳۴)

گویا نظریه ذاتی بودن دلالت الفاظ، ریشه در آرا برخی از متفکران یونان قدیم دارد و در تمدن اسلامی نیز این عقیده گاه طرفدارانی یافته است و علمایی بوده‌اند که درباره این نظریه رسایی

پرداخته‌اند. امروز، علم زبان‌شناسی این نظریه را به کلی مردود می‌شمارد و قدمای اهل ادب و اصولیان تمدن اسلامی نیز غالباً آن را رد کرده‌اند؛ اما «اگر شکل عام و قانونمند این نظریه را رد 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 توجه است که همخوان آرایسی در انواع مختلف آن می‌تواند کمکی شایان به نظام آوایی اثر داشته باشد که گوینده خطبه جهاد نیز از آن بی بهره نبوده است و هر سه نوع همخوان آرایسی در این خطبه به چشم می‌خورد:

۳-۱: همخوان آوایی در خطبه جهاد

می‌گویند عبادبن سلیمان صیمری، یکی از متفکران معتزلی قرن دوم عقیده داشته است که رابطه طبیعی میان لفظ و معنا، چنان مسلم است که اگر بخواهیم منکر آن شویم باید در وضع الفاظ قایل به «ترجیح بلا مرجح» شویم. این نظریه که گاه از آن به مسئله «دلالت ذاتی الفاظ» تعبیر می‌شود، در ذهن و ضمیر بعضی از اندیشمندان قدیم چنان مسلم و علمی تلقی شده است که بسیاری از آنان مدعی شده‌اند که رابطه هر لفظ را با معنای آن از ساختار آوایی کلمه می‌توانند تشخیص دهند و بدون این که معنای کلمه‌ای را از قبل بدانند با تأمل در ساخت صوتی آن، معنایش را متوجه می‌شوند. (همان، ۳۱۶)

بخشی قابل توجه از ساخت موسیقایی، مبتنی بر تکرارهای کلامی و توازن‌ها است. این تکرارها متنوع و دارای سطوحی گوناگون هستند؛ از تکرار واج، هجا و واژه شروع می‌شود و تا تکرار عبارت، جمله، مصراع، بیت حتی بند گسترش می‌یابد. هریک از این تکرارها به نوعی ایجاد بار موسیقایی می‌کند؛ اما 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 علیه السلام در خطبه مورد بحث، برای بیان مفهوم مورد نظر خود تنها به واژگان و معنای قاموسی آن‌ها بسنده نکرده و از تکرار و ساخت موسیقایی، بسیار بهره برده است.

اما برای فهم بهتر و تطبیق راحت‌تر در ساخت صوتی متن، همخوانی آوایی موجود در آن را

می‌توان چنین دسته بندی کرد:

۱-۱-۳: همخوان آوایی در سطح مصوت‌ها

جملات متشکل از کلمات و هر کلمه در بردارنده چندین صامت و مصوت است. چنین به نظر می‌رسد که ترکیب واج‌ها و طرز چینش آن‌ها در جمله نمی‌تواند به صورت اتفاقی و بدون هیچ هدفی باشد؛ بنابراین شاعر و نویسنده 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 موفق‌تر باشد. در این خطبه نیز حضرت به خوبی از این عنصر موسیقایی بهره برده است.

واکه آ (a) و آ (a) در زمره واکه‌های 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 تجلی آن‌ها، صدا اوج می‌گیرد. (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۱ و ۳۳)

در ابتدا، خطبه پس از ارایه توضیحی کوتاه در مورد فضیلت جهاد، درباره ترک آن هشدار می‌دهد و می‌گوید: «فَمَنْ تَرَكَهُ رَغْبَةً عَنْهُ أَلْبَسَهُ اللَّهُ تُوبَ الدُّلِّ»، «کسی که جهاد را ناخوشایند بداند و ترک کند، خدا لباس ذلت و خواری بر او می‌پوشاند.»

در این جمله کوتاه واکه آ (a) دوازده بار تکرار شده است. این تکرار تقریباً زیاد به خوبی توانسته ضمن توصیف حسن نگرانی گوینده در نشان دادن صداهای بلند و بیان کلام سودمند باشد. بلافاصله در ادامه آمده است که: «و شَمَلَةُ الْبَلَاءِ، وَذِيثُ بِالصَّغَارِ وَالْقَمَاءِ، وَضُرِبَ عَلَى قَلْبِهِ بِالْإِنْهَابِ (الْأُسْدَادِ)، وَأَدِيلُ الْحَقِّ مِنْهُ بِتَضْيِيعِ الْجِهَادِ»، «دچار بلا و مصیبت می‌شود و کوچک و ذلیل می‌گردد. دل او در پرده گمراهی می‌ماند و حق از او روی می‌گرداند، به جهت ترک جهاد، به خواری محکوم و از عدالت محروم است.»

در این عبارات علاوه بر این که واکه a (آ) 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 جمعیت و هیاهو به ذهن می‌رسد و به نوعی تکرار آن باعث قافیه‌سازی در متن شده که به خودی خود به ساخت موسیقایی کلام کمک می‌نماید.

در ادامه خطبه و در بیان ورود فرمانده دشمن (ابوغامد) و کشته شدن فرماندار امام (حسن بن حسان بکری) آمده است که «أخُو غَامِدٍ وَقَدْ وَرَدَتْ خَيْلُهُ الْأَنْبَارَ»، «مرد غامدی با لشکرش وارد شهر انبار شد.»

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

واکه‌ای دیگر که توانسته است به القای معانی مورد نظر گوینده کمک کند، واکه تیره اُ (O) است. واکه‌های تیره در القای صدهای بلند و نارسا به کار می‌روند، به علاوه این واکه‌ها و به خصوص O، اصواتی هستند که به گفته گرامون درون حفره دهان تولید می‌شوند؛ بنابراین صدهایی را تداعی می‌کنند که گویی از مانع یا دیواره‌ای می‌گذرند. (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۷ و ۳۹)

در باب دعوت به جهاد آمده است که: «قُلْتُ لَكُمْ: اغزُوهُمْ قَبْلَ أَنْ يَغزُوَكُمْ، فَوَاللَّهِ مَا غزِي قَوْمٌ قَطُّ فِي عُقْرِ دَارِهِمْ إِلَّا ذَلُوا. فَتَوَاكَلْتُمْ وَتَخَادَلْتُمْ حَتَّى سَنَنْتَ عَلَيْنَكُمُ الْغَزَاتُ وَ مَلِكْتُ عَلَيْكُمُ الْأَوْطَانُ»، «گفتم پیش از این که آن‌ها با شما بجنگند با آنان نبرد کنید. به خدا سوگند! هر ملتی که درون خانه خود مورد هجوم قرار گیرد، ذلیل خواهد شد، اما شما سستی به خرج دادید و خواری و ذلت را پذیرفتید 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؛ اما از آن حیث که در کتاب نیز به طور متوالی آورده شده و موضوع آن‌ها به هم مرتبط است، ما نیز به همان شکل آن را بیان کرده‌ایم. با نگاهی کلی به کلام به خوبی می‌توان متوجه تکرار واکه تیره O شد؛ چراکه به طور کلی بیست مرتبه تکرار شده است. این تکرار آن قدر زیاد است که خواننده به خوبی متوجه آن می‌شود. امام علی (ع) 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 تکرار O به خوبی توانسته القاگر فریاد گوینده از شدت حزن در عدم قبول جهاد و بیانگر تأثیرات حاصل از این نافرمانی باشد.

۳-۱-۲: همخوان آوایی در سطح صامت‌ها

تکرار گرچه منظم نباشد در کلام عاطفی و زیبایی آفرین، زیبا است به شرط آن که فاصله میان حروف در حدی باشد که ذهن تکرار را دریابد. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۸) اصل در واج آرایسی آن است که تکرار واج‌ها باعث گوشنوازی و افزایش موسیقی صوتی کلام شود تا زمینه اقناع خاطر شنوندگان فراهم آید نه این که تکرار واج زیاد حمل بر واج آرایسی شود. با این شرایط تمام انواع آن نیکو است. (اسفندیارپور، ۱۳۸۸: ۸۰)

در زمینه تکرار صامت‌ها، می‌توان به این عبارات اشاره کرد: «وَاللَّهِ يُمِيتُ الْقُلُوبَ وَيَجْلِبُ إِلَيْهِم مِّنَ الْجَمَاعِ هَؤُلَاءِ الْقَوْمِ عَلَىٰ بَاطِلِهِمْ»، «به خدا سوگند! این واقعیت قلب انسان را می‌میراند و دچار غم و اندوه می‌کند که شامیان در باطل خود وحدت دارند.»

در این‌جا صامت "ل" نه مرتبه تکرار شده که یک همخوان روان است و همخوان‌های روان همان‌طور که از نامشان پیدا است، درحقیقت حالت و کیفیت لیزی، لغزش و سیال بودن را تداعی می‌کنند. (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۳) در این شاهد مثال هم تکرار واج "ل" با کنندی و گسستی که در کلام می‌آفریند، سیر حرکت و جریان دلمردگی و نفوذ غم به قلب را تداعی می‌کند و از سوی دیگر وحدت میان شامیان را هم‌چون حرکتی آرام و سیال به ذهن مخاطب متبادر می‌نماید. صامت "ل" در عبارت «فَتَوَاكَلْتُمْ وَتَخَاذَلْتُمْ حَتَّىٰ شُنَّتْ عَلَيْكُمُ الْغَارَاتُ وَ مَلَكَتْ عَلَيْكُمُ الْأَوْطَانُ» نیز هفت مرتبه تکرار شده است و این واج آرایبی در حرف "ل" به خوبی توانسته حرکت سیال در رفتار مخاطبان گوینده (یاران امام علیه السلام) و نتیجه 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 و مبحث را چنین ادامه می‌دهد که این سستی و خواری تا آن‌جا بوده که دشمن پی در پی حمله کرده و در نتیجه یورش‌های خود سرزمین آنان را تصرف نموده است.

جملات به صورت متوالی، در پی هم آمده‌اند و هریک نتیجه دیگری و مرحله‌ای پس از مرحله پیش از خود است. تکرار صامت "ل" چنان در القای این توالی مؤثر واقع شده که حتی غیر عرب زبانان نیز می‌توانند به مفهوم کلی آن پی ببرند و بفهمند که هر اتفاق 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 جمله قرار دارد و این امر به خوبی توانسته در انتقال مفهوم کلی کلام که بیان توالی و نتایج نامطلوب است، مؤثر واقع گردد.

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

با کمی تغییر در تفعیله‌ها، متوجه 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، تفعیله‌ها یکسان هستند. در قسمت دوم عبارت نیز همین وضعیت حاکم است؛ یعنی پایان جملات به طور دقیق باهم یکسان می‌نمایند؛ اما ابتدای آن کمی با هم اختلاف دارد.

در جزء سوم نیز پایان جملات یکسان است؛ اما 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 اول نسبت به جزء دوم اضافه است.

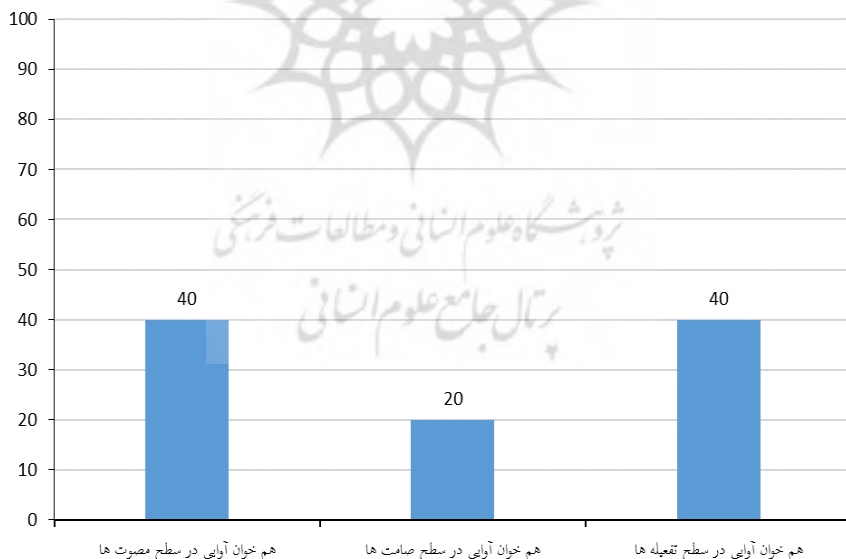
«مَلَأْتُمْ قُلُوبِي قَيْحًا / وَ شَحَنْتُمْ صُدْرِي غَيْظًا»، «دل من از دست شما پر خون و سینه‌ام از شما مالا مال

خشم است.»

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

این مثال در اوج همسانی تفعیله‌ای است؛ چرا که فقط در جزء اول آن یک صدای کوتاه نسبت

به جزء بعدی اضافه است.



نمودار ۱. درصد اجزای همخوان آوایی

۲-۳: همخوان سیمایی

در خطبه‌های نهج البلاغه حتی 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؛ همه سخن شناسان معتقد هستند که قرآن در عالی‌ترین درجات فصاحت و خالی از همه کلمات نامناسب است. سپس به نهج البلاغه بنگرید که از آیات قرآن اشتقاق یافته و از معانی قرآن الهام گرفته و به شیوه 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 عمش رسول گرامی اسلام و این مطلب را کسی تشخیص می‌دهد که جایگاهی در این فن داشته باشد. (صحفی، ۱۳۹۰: ۲۴۶-۲۴۷)

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

۱-۲-۳: تکرار و همخوان سیمایی

تکریر آن است که لفظی را در بیت 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 مکرر به یک معنی تکرار شود، لفظ مکرر غیر زاید باشد و نتوان آن را حذف کرد (اسفندیار پور، ۱۳۸۸: ۷۵)؛ اما تکراری که در این جا مد 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 اهمیت 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: «أَغْرُوهُمْ قَبْلَ أَنْ يَغْرُوَكُمْ، فَوَاللَّهِ مَا غَزِيَّ قَوْمٌ قَطُّ فِي عُمْرِ دَارِهِمْ إِلَّا دَلُّوا»، «پیش از آن که آن‌ها با شما بجنگند با آنان نبرد کنید. به خدا سوگند هر ملتی که درون خانه خود مورد هجوم قرار گیرد ذلیل خواهد شد.»

در این جملات کلمه 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 عَلَيْهِ السَّلَامُ موعود دعوت به جهاد را یادآوری کند دو مرتبه واژه حَرَ تکرار شده، اما واج این تکرار در آخرین خط این عبارات است: «كُلُّ هَذَا فِرَارًا مِنَ الْحَرِّ وَالْقُرِّ؛ فَإِذَا كُنْتُمْ مِنَ الْحَرِّ وَالْقُرِّ تَفِرُّونَ؛ فَأَنْتُمْ وَاللَّهِ مِنَ السَّيْفِ أَفْرُ»، «همه 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 ریشه‌های کلمه "فر" یعنی «فرار، تفرون و أفر» سه مرتبه و کلمات "حرّ و قرّ" دو مرتبه تکرار شده‌اند. واج I (ر) که از همخوان‌های تکریری و در گروه همخوان‌های روان قرار می‌گیرد و از اصوات روان، جاری و سیال است (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۱) هشت مرتبه تکرار می‌شود و خطیب با بهره‌گیری از تکرار این صوت، صدای فرار و بهانه‌جویی افراد را به خوبی تداعی می‌کند. این تکرارها علاوه بر این که نوعی تأثیر موسیقایی مناسب در متن ایجاد کرده است در همخوانی سیمایی اثر هم مفید واقع شده و باعث گشته تا خواننده به نوعی افزون بر لذت شنیداری از لذت دیداری هم بهره‌مند شود.

۲-۲-۲: 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 روی یا هر دو یکی باشد. سگاکا گفته: «سجع در نشر مانند قافیه در شعر است» (اسفندیارپور، ۱۳۸۸: ۵۶). بهترین سجع آن است که فقرات کلاماً هم مساوی، خوش ترکیب و غیر تکراری (جارم و امین، ۱۴۱۶ق: ۲۹) طبیعی، بدون تکلف و اندازه باشد. (ضناوی، ۱۴۲۱ق: ۱۳۳)

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

۳-۲-۱: سجع متوازی

سجع متوازی که در آن لفظ پایانی هر قرینه با همتای خود؛ یعنی لفظ قرینه دیگر در وزن و روی یکسان است (هاشمی، ۱۳۷۷: ۳۵۷) در خطبه چندین دفعه به کار رفته است، برای مثال می‌توان به این عبارات اشاره کرد: «فَتَوَاكَلْتُمْ وَتَخَاذَلْتُمْ حَتَّى سُنَّتْ عَلَيْكُمُ الْعَازَاتِ» ... «وَاللَّهِ جَرَّتْ نَدْمًا وَ أَعْقَبَتْ سَدَمًا» ... «وَأَفْسَدْتُمْ عَلَيَّ رَأْيِي بِالْعِصْيَانِ وَالْخِذْلَانِ...»، «با نافرمانی و ذلت پذیری رأی و تدبیر مرا تباہ کردید.»

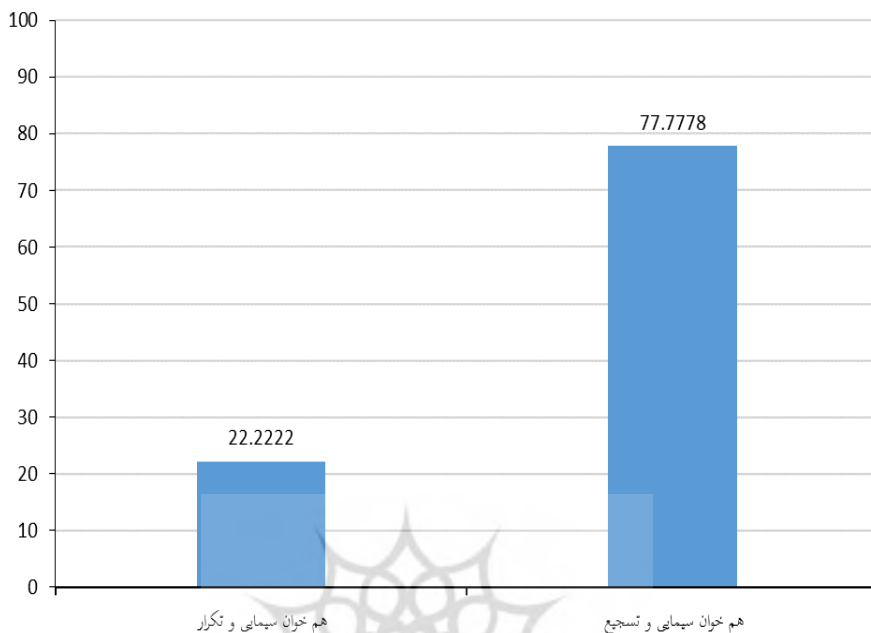
کلمات «تواکل و تخاذل»، «ندم و سدم»، «عصیان و خذلان» در این عبارات هم در وزن و هم حرف روی یکسان و از سجع متوازی برخوردار هستند. در عبارت «يَا أَشْبَاهَ الرَّجَالِ وَلَا رِجَالَ حُلُومِ الْأَطْفَالِ وَ عُقُولَ رَبَّاتِ الْجِبَالِ» به خوبی قدرت سجع‌گویی امام علیه السلام نشان داده شده است. در این عبارت، کلمات (حلوم و عقول) در وزن و حرف روی همانند هستند و دارای سجع متوازی می‌باشند.

۳-۲-۲: موازنه

نوعی دیگر از سجع، موازنه به شمار می‌رود که برابری دو فاصله در وزن است بدون این که در قافیه متحد باشند (هاشمی، ۱۳۷۷: ۳۵۸) که در این خطبه نیز به کار رفته است، به طور مثال: «دِرْعُ اللَّهِ الْخَصِيئَةُ وَ جُنَّتُهُ الْوَثِيْقَةُ»، «زره محکم و سپر مطمئن خداوند است.» ... «مَا تَمْتَنِعُ تَمْنَعُ مِنْهُ إِلَّا بِالْإِسْتِرْجَاعِ وَ الْإِسْتِرْحَامِ» «هیچ وسیله‌ای برای دفاع به جز گریه و التماس کردن نداشته‌اند.» کلمات «حصینه و وثیقه»، «استرجاع و استرحام» در این جملات موازنه دارند.

گاهی آن قدر کلام مسجع شده که در یک عبارت کوتاه چندین سجع دیده می‌شود، مثلاً در این عبارت «مَلَأْتُمْ قَلْبِي قَيْحًا وَ شَحْنْتُمْ صَدْرِي غَيْظًا» میان کلمات (ملاً و شحن)، (قلب و صدر) موازنه وجود دارد.

عبارت «يَا أَشْبَاهَ الرَّجَالِ وَلَا رِجَالَ حُلُومِ الْأَطْفَالِ وَ عُقُولَ رَبَّاتِ الْجِبَالِ» علاوه بر سجع متوازی از موازنه هم برخوردار است و همین به خوبی نشان دهنده قدرت بیان نویسنده می‌باشد؛ در این عبارت، کلمات (رجال و حبال) و (اطفال و ربات) تنها در وزن مشترک بوده، از نظر قافیه هیچ اتحادی 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 نویسنده متنی در چینش کلماتش یک رابطه 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 میسر می‌شود که در ذیل به دو مورد اشاره می‌کنیم:

۱-۳-۳: باهم آیی متداعی و همخوان معنایی

باهم آیی واژگان بر حسب ویژگی‌ای که آن‌ها را در یک حوزه معنایی قرار می‌دهد، باهم آیی متداعی نامیده می‌شود. کاربرد واژه‌هایی را که در باهم آیی 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 حسن کنجکاوای 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 تضاد- و یادآور یکدیگر باشند... درباره اهمیت و زیبایی آن گفته‌اند که مراعات نظیر از لوازم اولیة سخن ادبی است؛ یعنی در مکتب قدیم، سخن نظم و نثر وقتی ارزش پیدا می‌کند 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. خطبة جهاد نیز از وجود تناسب در کلام بی‌بهره نبوده، برای مثال در همان ابتدای خطبه در توصیف جهاد آمده است: «هُوَ لِبَاسِ التَّقْوَى، وَ دِرْعُ اللَّهِ الْحَصِينَةُ، وَ جُنَّتُهُ الْوَثِيقَةُ» کلمات «لباس، درع و جنت» از حیث پوشانندگی و حفاظت از بدن در مقابل خطرات با هم متناسب هستند.

در ادامه، نتیجه روی گردانی از جهاد را چنین بیان می‌کند: «رَغَبَةٌ عَنْهُ أَلْبَسَهُ اللَّهُ ثَوْبَ الذُّلِّ، وَ سَجَلَهُ الْبَلَاءُ، وَ دِيَّتٌ بِالصَّغَارِ وَ الْقَمَاءَةِ وَ ضَرْبٌ عَلَى قَلْبِهِ بِالْإِسْهَابِ»، «هرکس جهاد را ترک کند، خدا لباس ذلت و خواری بر او می‌پوشاند، دچار بلا و مصیبت می‌شود، کوچک و ذلیل می‌گردد و دل او در پرده گمراهی می‌ماند.»

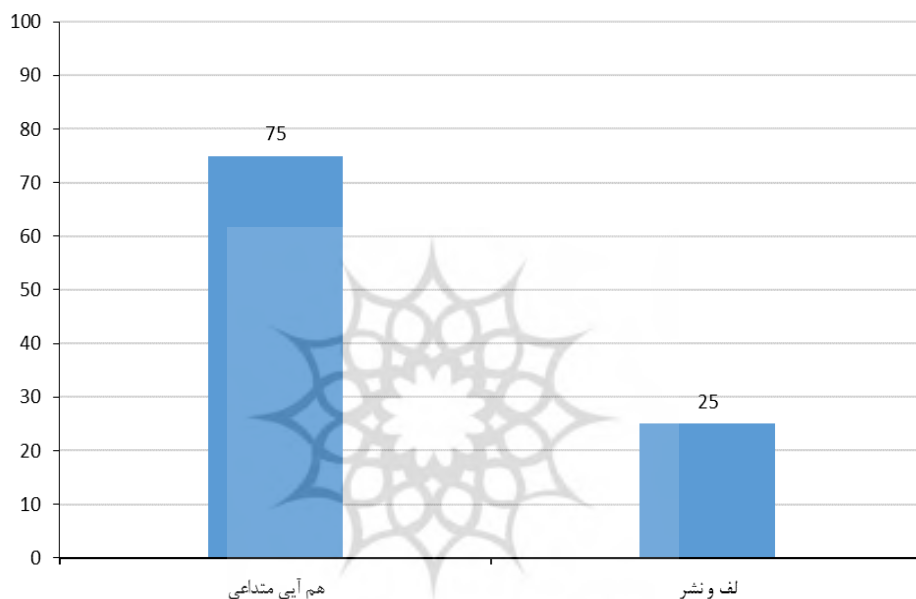
در این جملات کلمات «ذل، بلاء، صغار، قماءة و إسهاب» به دلیل تناسب در ناخوشایندی و نامطلوبی با هم مراعات نظیر دارند.

در بند بعدی خطبه، این چنین آمده است: «فَيَنْتَزِعُ حِجْلَهَا وَ قُلْبَهَا وَ قَلَائِدَهَا وَ رُعْتَهَا»، «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 در تناسب هستند.

۳-۲-۳: لف و نشر و همخوانی معنایی

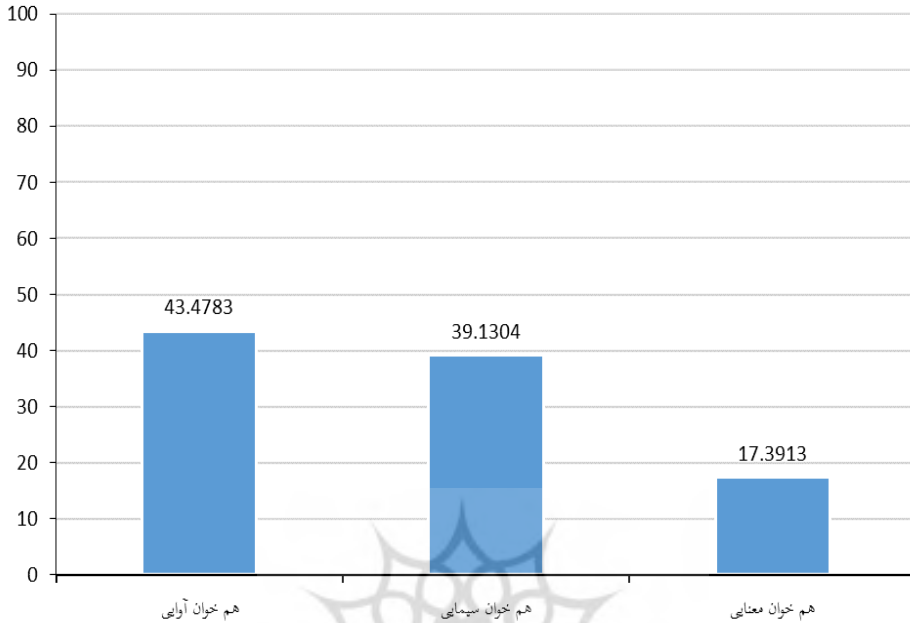
لف و نشر؛ یعنی چند چیز ذکر گردد سپس هرچه مربوط به هر کدام از آن چیزها است به گونه پراکنده و بدون تعیین گفته شود. (هاشمی، ۱۳۷۷: ۱۲) به دو نوع مفصل و مجمل تقسیم می‌گردد که مفصل خود دو نوع مرتب و مشوش دارد. (عباجی، ۱۳۷۷: ۱۲) این صنعت ادبی به خوبی توانسته است به همخوانی معنایی در عبارت کمک کند.

در عبارت «إِنِّي قَدْ دَعَوْتُكُمْ إِلَى قِتَالِ هَؤُلَاءِ الْقَوْمِ لَيْلًا وَنَهَارًا وَسِرًّا وَإِعْلَانًا»، «من شب و روز، پنهان و آشکار شما را به مبارزه با شامیان دعوت می‌کردم.» 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 عهده خواننده قرار گرفته است.

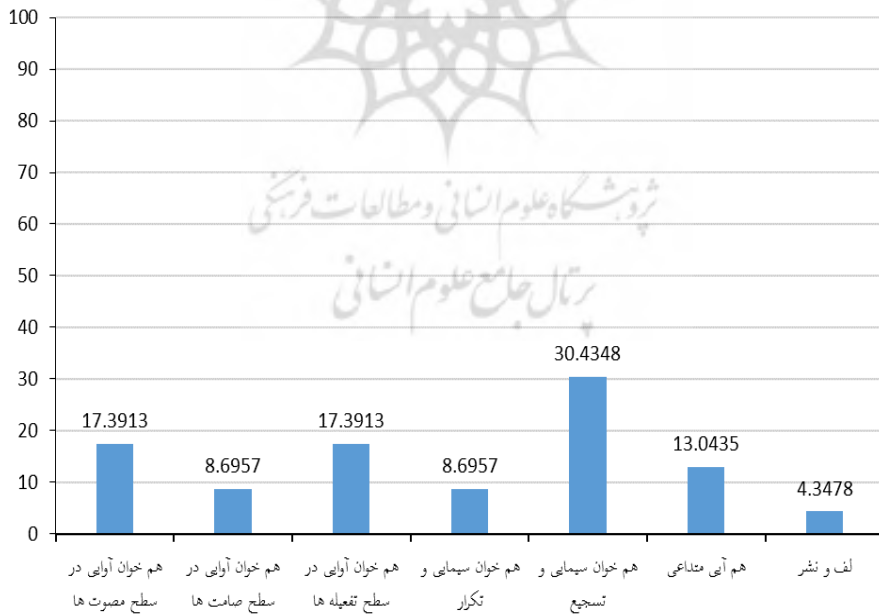


نمودار ۳. درصد اجزای همخوان معنایی

پرتال جامع علوم انسانی



نمودار ۴. درصد همخوان‌های متن



نمودار ۵. درصد کل زیر مجموعه هر یک 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 ادبیات به بررسی میزان ادبیت متن می‌پردازد. با نگاهی صورت‌گرایانه به خطبه جهاد، متوجه می‌شویم امام علیه السلام آوا و موسیقی را در جهت القای معانی به کار گرفته و ضمن این که از سطح معنای قاموسی واژگان فراتر رفته، با استفاده به جا از صداهای کشیده و واکه‌های متناسب با مفهوم کلام، تأثیری بدیع در فهم موضوع داشته است؛ در همخوانی آوایی، چنان صامت‌ها و مصوت‌ها را چینش کرده که شدت بیان و سنگینی فضا را به ذهن می‌رسانند؛ برای معانی، همخوان معنایی را در نظر دارد و با ایجاد اتحاد بین این دو همخوان، توانسته القاگر معانی مورد نظر باشد تا آن جا که اگر کسی با زبان خطبه آشنا نباشد، بتواند به معنای کلی کلام پی ببرد. رویکرد خطیب تنها به بعد شنیداری مخاطب نبوده و به همخوانی سیمایی نیز توجه داشته است؛ هرچند این امر در راستای دو همخوانی پیشین قرار دارد، اما ایجاد اتحاد میان آن‌ها امری قابل اهمیت است.

تمامی موارد، مبین آن است که خطبه جهاد از ساخت موسیقایی قوی برخوردار و با بهره‌گیری از هم‌خوانی آوایی در القای مفاهیم به مخاطب، موفق عمل کرده است. الفاظ از نظر زیبایی فرمی، با هم در ارتباط تنگاتنگ قرار گرفته‌اند. معنا نه تنها نتوانسته است بر زیبایی ظاهری تأثیر منفی بگذارد؛ بلکه فرم کلام و موسیقایی 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- اسفندیاریپور، هوشمند (۱۳۸۳)، *عروسان سخن (نقد و بررسی اصطلاحات و صناعات ادبی در بدیع)*، تهران: فردوس.
- ۲- اسکولز، رابرت (۱۳۹۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- ۳- امامی، نصرالله (۱۳۹۳)، *مبانی روش‌های نقد ادبی*، تهران: جامی.
- ۴- بشیری، محمد؛ طاهره خواجه‌گیری (۱۳۹۰)، «بررسی سه غزل سنایی بر پایه نقد فرمالیستی با تأکید بر آرای گرامون و یاکوبسن»، *پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی (پژوهش‌نامه زبان و ادبیات فارسی)*، ش ۹، دوره سوم، صص ۷۳-۹۱.
- ۵- تونی، بنت (۱۹۷۹)، *فرمالیسم و مارکسیسم*، ج ۱، ترجمه سعید ساری اصلانی، بی‌جا، بی‌نا.
- ۶- جارم، علی؛ مصطفی امین (۱۴۱۶ق)، *البلاغه الواضحة*، طبع ۵، قم: دارالثقافة.
- ۷- دشتی، محمد (۱۳۸۷)، *ترجمه نهج البلاغه*، تهران: گلگشت.
- ۸- راستگو، محمد (۱۳۸۲)، *هنر سخن‌آرایی (فن بدیع)*، تهران: سمت.
- ۹- ژان ابو تادیه (۱۳۹۰)، *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمه مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.
- ۱۰- شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۴)، *نقد ادبی (معرفی مکاتب نقد همرا با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی)*، تهران: انتشارات دستان.
- ۱۱- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، *رستاخیز کلمات و درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌نگاران روس*، تهران: سخن.
- ۱۲- _____ (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
- ۱۳- صفحی، محمد (۱۳۹۰)، *سیری در شرح نهج البلاغه ابن ابی‌الحدیقه*، قم: اهل بیت (ع).
- ۱۴- صفوی، کورش (۱۳۷۹)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- ۱۵- ضناوی، محمدامین (۱۴۲۱ق)، *معین الطالب فی علم البلاغه*، طبع ۱، بیروت: دارالکتب العلمیة.
- ۱۶- عباچی، اباذر (۱۳۷۷)، *علوم البلاغه*، چاپ اول، تهران: سمت.
- ۱۷- قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، *آوا و القا (رهیافتی به شعر اخوان ثالث)*، تهران: هرمس.
- ۱۸- نوری کوتابی، نظام‌الدین (۱۳۸۵)، *مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان قرن بیستم*، تهران: زهره.
- ۱۹- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹)، *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*، تهران: دوستان.
- ۲۰- ویلفرد گورین و دیگران (۱۳۸۸)، *درآمدی بر شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمه علیرضا فرح‌بخش و زینب حیدری مقدم، تهران: رهنما.
- ۲۱- هاشمی، احمد (۱۳۸۳)، *جواهرالبلاغه فی المعانی و البیان*، تهران: رستگار.