

سبک‌شناسی آوایی خطبه ۳۴ نهج البلاغه

سید روح‌اله طباطبائی ندوشن (دکتری علوم و معارف نهج البلاغه دانشگاه میبد)

tabatabaei.seyed@yahoo.com

(تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۰۳)

چکیده:

سبک‌شناسی لایه‌ای، روشی برای مطالعه رفتار زبانی افراد است. تأمل در پنج لایه «آوایی»، «لغوی»، «بلاغی»، «نحوی» و «ایدئولوژیک» در گفتار یا نوشتار، افکار، عقاید و احساسات درونی صاحب آن را نمایان می‌سازد. بررسی آواشناختی، نخستین مرحله این روش است. سبک‌شناسی آوایی، با تشخیص و تحلیل واحدهای آوایی در بافت زبانی، زیبایی‌های نهفته در آوای حروف، واژگان و جملات را کشف کرده و نشان‌داری صاحب سخن را نمایان می‌سازد. نهج البلاغه با برخورداری از طیف متنوعی از سخنان امیر سخن علی علیه السلام، منبع مناسبی برای بررسی‌های آواشناختی است. خطبه ۳۴ نهج البلاغه به لحاظ نکوهش‌ها و انتقادات عتاب‌آمیز آن حضرت در مواجهه با سستی کوفیان در مقابله با شامیان، شایسته توجه است. «سجع»، «تکرار در تمامی سطوح آن (واکه، واج، بینابین و واژه)» و «تضاد»، مهم‌ترین عناصر آواساز این خطبه‌اند. «صراحت»، «تندی الفاظ»، «تکرار»، «کوبندگی» و «بسامد بالای تأکید، نفی و قسم» از ویژگی‌های موسیقایی این خطبه می‌باشند و طنین غالب بر بافت کلام، موسیقی «اعتراض» و «سرزنش» است. بر اساس این پژوهش، آوای خطبه ۳۴ در خدمت و هماهنگی کامل با محتوای آن است و اصوات تولید شده بر اثر هم‌آیی حروف و یا همنشینی واژگان و جملات، با معانی خود تناسب کاملی داشته و تأثیرگذاری بیشتری برای مخاطبان به ارمغان آورده است. کلیدواژه‌ها: نهج البلاغه، خطبه ۳۴، سبک‌شناسی لایه‌ای، خردلایه آوایی، موسیقی درونی.

۱- درآمد

«سخن»، عرصه بروز اندیشه و احساس و «زبان»، حلقه ارتباط مفاهیم و الفاظ و ابزار اشتراک‌گذاری عقاید و عواطف با دیگران است که به واسطه آن، شخصیت و احوالات درونی صاحب سخن شناخته می‌شود. این حقیقتی است مهم که در قرآن به آن اشاره شده است: (لَتَعْرِفَنَّهُمْ فِي لَحْنِ الْقَوْلِ) (محمد: ۳۰): بی‌تردید آنان را از شیوه سخن گفتن، خواهی شناخت.



این حقیقت در کلام امام علی علیه السلام نیز با عباراتی نظیر: «كِتَابُكَ أَلْبَغُ مَا يُنْطِقُ عَنْكَ» (نهج البلاغه: حکمت ۳۰۱): نامه تو بلیغ‌ترین چیزی است که از تو سخن می‌گوید، و یا «الْمَرْءُ مَخْبُوءٌ تَحْتَ لِسَانِهِ» (همان: حکمت ۱۴۸): انسان در زیر زبان خود، پنهان است، آمده است. از این‌رو، شناخت سبک گفتاری و نوشتاری هر فرد و ویژگی‌های زبانی هر سخن، مقدمه شناخت باورها، نگرش‌ها و ویژگی‌های اخلاقی صاحب آن است که از یک‌سو، نمایه‌ای از رفتار وی در موقعیت‌های مشابه را ارائه می‌دهد و از سوی دیگر، مهارت خالق اثر در بیان مقصود، انتقال احساس و تحریک عواطف را آشکار می‌سازد.

«سبک‌شناسی»،^۱ گونه‌ای از نقد ادبی است که به «جنبه‌های فردی اثر ادبی یا دوره و جریان ادبی» توجه دارد (سمیعی گیلانی، ۱۳۸۶: ۵۲) و به دنبال کشف «طرز خاص» (بهار، ۱۳۶۹: ۳/۱) یا «فردیت» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۳۵۵)، «مزاج طبع» (زرّین کوب، ۱۳۶۳: ۱۶۱) و جهان‌بینی صاحب اثر و روح یا «ویژگی متکرّر» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۳) و پرسامد در بافت متن یا کلام وی است تا نموداری از خط سیر ذوق و هنر و میزان کاربرد بدایع و صنایع باشد و عواطف و دیدگاه‌ها و انتظارات او را بازتاب دهد.

از آغاز رواج سبک‌شناسی به مثابه یک دانش در حوزه ادبیات، ناقدان و سبک‌پژوهان روش‌های گوناگونی را برای شناخت سبک آثار نویسندگان و شاعران برگزیده‌اند که اغلب به صورت و ادبیات کلام پرداخته و با دچار شدن به آسیب‌هایی همچون غلبه ذهنیت تاریخ ادبی بر سبک‌شناسی، غفلت از پیوند سبک با درون‌مایه و فقدان پشتوانه‌های نظری (ن.ک: فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶-۲۵) از مباحث زبان‌شناختی غافل شدند، حال آنکه «خوانش دقیق عین متن» و در پی آن تحلیل سبک، بدون توجه به زبان اثر، میسر نیست و هر اتفاقی که در این حالت رقم بخورد، جز روخوانی چیز دیگری نیست.

در میان انواع سبک‌پژوهی، گونه نوپدید «سبک‌شناسی لایه‌ای»، پایه‌ای زبان‌شناختی دارد. این روش که در نیمه قرن بیستم در آلمان، اعلام موجودیت کرد، مبانی سبک‌ساز را در پنج لایه زبان (آوا، ساخت‌واژ، نحو، بلاغت و ایدئولوژی) (ن.ک: همان: ۲۴۰-۲۳۵) می‌کاود تا نقش

1. Stylistic.

هر یک از این لایه‌های پیش‌گفته (به عنوان یک جزء) در زیبایی و انسجام متن (به عنوان یک کل) را مشخص نماید.

در اشاره گذرا به ماهیت هر یک از سطوح پیش‌گفته، ذکر این مطلب ضروری است که در لایه اول، «صورت ملفوظ و مسموع کلام»، به بوته نقد گذاشته می‌شود، در دومین لایه، آنچه مورد بررسی قرار می‌گیرد، «جایگاه لغت در بافتار کلام» است. «هم‌آیی و هم‌نشینی واژگان در قالب نقش‌های نحوی»، موضوع مورد بررسی در سومین لایه است. چهارمین لایه به «صنایع ادبی و بدائع سخن» می‌پردازد و در لایه آخر، «اندیشه و ایده صاحب سخن» مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

در سبک‌شناسی آوایی، تحلیل‌گر با ارزیابی، تشخیص و تحلیل واحدهای آوایی در صورت ملفوظ اثر می‌کوشد تا زیبایی‌های نهفته در ورای صوت و آوای حروف، واژگان و جملات را کشف کند. منطق در نظر گرفتن چنین لایه‌ای در سبک‌شناسی، قبول این فرضیه است که «احساسات و عواطف درونی مبدع اثر، سبب شده که او بتواند از اصوات و الفاظی خاص برای ایجاد موسیقی و تأثیرگذاری هرچه بیشتر متن خود بر خواننده بهره بگیرد.» (صالح، ۲۰۰۳: ۴). چرا که صوت هر متن تا حدود زیادی بیانگر میزان حذاقت و چیره‌دستی نویسنده، گوینده و یا آفریننده اثر ادبی است. زیرا «در آوا، امکانات بیانی مهمی وجود دارد» (فضل، ۱۹۹۸: ۲۵) که بدون بهره‌مندی از این امکانات، اثر ادبی، هرچند هم سرشار از محسنات معنوی باشد، ناقص خواهد بود.

«آواشناسی»، نخستین گام مطالعه زبان است که «مقدمه آن ضبط مجموعه آواها» (بیتس و پلاگ، ۱۳۸۷: ۴۲۹) و سپس «صداشناسی» است که به ما می‌گوید: چه ترکیباتی از صداها، مجاز (ن.ک: عسکری خانقاه و کمالی، ۱۳۸۴: ۲۸۰) و کدام ترکیبات، غیر مجاز است. کاربست کدام آوا برای بیان مفهومی حماسی و یا اظهار عشق و ابراز احساساتی همچون خشم، شادمانی، شوق و ندامت است و چه ترکیب صوتی می‌تواند در انگیزه صاحب سخن در بیان یک موعظه تأثیرگذار باشد و یا جلب همدلی و مشارکت مخاطبان را محقق کند! بدین سبب، مطالعه لایه آوایی هر سخن یا متن، می‌تواند حذاقت و خلاقیت گوینده یا نویسنده آن در کاربرد اصوات و حروف را نشان دهد.



نهج البلاغه از این منظر که طیف گسترده‌ای از انواع روایات علی بن ابی طالب علیه السلام، از خطبه عمومی گرفته تا گفتگو با برخی خواص، از ادعیه گرفته تا نامه، وصیت‌نامه و توصیه‌های مکتوب آن حضرت را دربردارد، می‌تواند منبع مناسبی برای بررسی‌های آواشناختی باشد. مقاله حاضر با این سؤال کلی که «اعجاب و تحسین برخی از ادبای عرب درباره متن نهج البلاغه، لابد ناشی از وجود خصایصی ممتاز در کلام حضرت علی علیه السلام بوده و آیا آوا در این زیبایی تحسین برانگیز نقش داشته یا نه؟!»، لاجرم به مطالعه موردی یکی از خطبه‌های نهج البلاغه پرداخته است تا پاسخی برای این سؤال اساسی بیابد که مباحث فونتیکی در زیبایی نهج البلاغه چه جایگاهی دارد؟

نمونه مطالعاتی در این پژوهش، خطبه ۳۴ نهج البلاغه است که عناصر فعال آوایی در آن و نقش هر یک از آن‌ها در زیبایی خطبه یاد شده، مورد بررسی و تحلیل زبانی قرار گرفته و به پرسش‌هایی درباره عناصر آوایی فعال و موسیقی غالب در خطبه و اینکه آیا عناصر آوایی این خطبه به اندازه کافی در انتقال معنا و احساس حاکم بر خطبه موفق بوده‌اند؟ پاسخ داده شده است.

در خصوص پیشینه این پژوهش، جستجوهای مکرر در منابع مختلف، حاکی از این است که تاکنون در زمینه تحلیل سبک خطبه ۳۴ به هر یک از شیوه‌های متداول و در لایه‌های مختلف، پژوهشی صورت نگرفته است، اما ذکر این نکته نیز ضروری به نظر می‌رسد که مقالات و پایان‌نامه‌هایی با هدف سبک‌شناسی و تحلیل سایر خطبه‌ها، همچون خطبه اول، قاصعه، غراء، شقشقیه، متقین، جهاد و خطبه ۱۶۵ با بیانات مشابه از نظر صورت اما متفاوت از بُعد محتوا نگاشته شده است. مهم‌ترین پژوهش‌های صورت گرفته در زمینه سبک‌شناسی آوایی خطبه‌های نهج البلاغه عبارتند از: مقاله «سبک‌شناسی خطبه اشباح»، علی نظری و همکاران، زمستان ۱۳۹۳، پژوهش‌نامه نهج البلاغه؛ مقاله «سبک‌شناسی لایه آوایی و واژگانی خطبه ۲۲۱ نهج البلاغه»، حسین یوسفی آملی و همکاران، بهار ۱۳۹۶، پژوهش‌های نهج البلاغه؛ و مقاله «بررسی و تحلیل سبک‌شناسی آوایی خطبه‌های نهج البلاغه»، محمد غفوری‌فر و همکاران، مجله زبان و ادبیات عربی، پاییز و زمستان ۱۳۹۵. در این رابطه باید گفت که دو مقاله نخست، اگرچه از لحاظ گستره، محدود به یک خطبه، اما از لحاظ موضوع، فراتر از یک لایه‌اند. در نقطه

مقابل، سومین مقاله، اگرچه صرفاً سبک‌شناسی آوایی را موضوع کار خود قرار داده، اما گستره وسیع‌تر و شمار بیشتری از خطبه‌های نهج‌البلاغه را در بر گرفته و عناصر آواساز در ۱۹ خطبه را برشمرده که خطبه ۳۴ در آن زمره نیست. با توجه به این پیشینه، مقاله حاضر، از سویی، نخستین پژوهش در زمینه خردلایه آوایی خطبه ۳۴ است که می‌تواند زمینه‌ساز پژوهش‌های بعدی درباره خطبه یادشده و نیز تکمیل‌کننده مطالعات آواشناختی باشد. از سوی دیگر، این نوشتار علاوه بر پرداختن به عناصر آواساز، استنباطات جدیدی را در زمینه سبک‌شناسی آوایی ارائه داده که در پژوهش‌های پیش‌گفته، بدان پرداخته نشده است.

نهج‌البلاغه، گنجینه بسیار ارزشمندی از احادیث امام علی علیه السلام و در بردارنده معارف و حکمت‌های والایی است که می‌تواند راه‌گشای واقعی انسان‌ها در زندگی دینی و حیات دنیایی آنان باشد. از این‌رو، نهج‌البلاغه، تنها کتابی متعلق به اهل اسلام و تشیع نیست، بلکه مجموعه‌ای گران‌سنگ برای راهنمایی تمامی انسان‌هاست که باید به همگان شناسانده شود. وظیفه خطیر معرفی نهج‌البلاغه، متوجه تمامی کسانی است که به تمایز قابل ملاحظه‌ای بین عبارات و جملات این کتاب با سایر سخنان و مکتوبات آن روزگار واقفند.

بی‌تردید تبیین زیبایی‌های زبانی نهج‌البلاغه، گامی در راستای معرفی آن به دیگران است. بخشی از این زیبایی تحسین برانگیز، مربوط به ظرفیت‌ها و محسنات آوایی کلام امام علی علیه السلام است. بنابراین شناساندن زیبایی‌های آوایی و تناسب آن با معنا و فضای ایراد سخن یا نگارش متن، راهی برای معرفی نهج‌البلاغه است.

«گفتگو» و تعامل، ناگزیرترین نیاز نوع بشر، به عنوان یک موجود فطرتاً اجتماعی و «زبان»، اصلی‌ترین ابزار برقراری این ارتباط و تعامل است که انسان‌ها از طریق آن، داشته‌ها و نیازهای ذهنی خود را با یکدیگر به اشتراک می‌گذارند. از این‌رو زبان‌شناسان، رابطه بین ذهن و زبان را یک رابطه مستقیم و بی‌واسطه می‌دانند و معتقدند که «هر شیوه نگارشی به نحوی در جامه زبانی مخصوص، جلوه‌گر خواهد شد» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۵).

زبان به عنوان زنجیره‌ای از واژگان که می‌تواند نظام معنایی خاصی را تولید و پیامی را به شنونده منتقل کند و به ما بفهماند که «انسان‌ها محیط پیرامون خود را چگونه می‌بینند و تحلیل



می‌کنند» (بیتس و پلاگ، ۱۳۸۷: ۴۳۸)، دارای دو صورت یا دو «نمود ملفوظ و مکتوب است» (باقری، ۱۳۷۱: ۱۸). صورت ملفوظ یا همان سخن، جریان زنده زبان است که شخصی و از فردی به فرد دیگر متفاوت است، به طوری که سبک و شیوه گفتار هر کس مخصوص به خود اوست (ن.ک: همان: ۴۸-۴۷). همین صورت که یکی از قدما، بر پایه آن، تعریفی از «زبان» را ارائه کرده (ن.ک: ابن جنی، ۱۹۹۰: ۳۳/۱)، بستر تحلیل سبک یک اثر در لایه آوایی است. ذکر این نکته ضروری است که بنا بر برخی نظریات، صوت انسانی بر دو گونه است: نخست آنکه به وسیله دست ایجاد می‌شود، مثل صدای عود، و گونه دوم که به وسیله دهان تولید می‌شود که به دو شکل منطوق (کلام) و غیرمنطوق مثل صدای نی است (ن.ک: راغب، ۱۹۶۱: ۲۸۸). از این رو این مطلب، صحیح است که «سخن گفتن و آوازخواندن مشابه هم هستند. آواز صرفاً کشیدن و تنظیم کردن مصوت‌هاست» (مدنی فرد، ۱۳۹۸: ۱۰۵).

موسیقی، به معنی ایجاد تناسب و «توازن صوتی بین اجزای کلام» (روزبه، ۱۳۸۱: ۱۸) خود بر دو نوع است: موسیقی بیرونی یا همان وزن عروضی که بر اثر کشش هجاها و تکیه‌ها پدید می‌آید و موسیقی درونی که حاصل هماهنگی و نسبت ترکیبی واژگان و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حروف دیگر است (ن.ک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۹: ۵۱) با پذیرفتن تقسیم‌بندی پیش‌گفته، آنچه در این پژوهش، تحت عناوینی همچون «موسیقی»، «صوت»، «طنین» و «آوا» مطرح می‌شود، ناظر به موسیقی درونی است.

اساس این مقاله بر این مطلب استوار است که موسیقی گفتار با زبان، که «هر دو خاص انسان و دارای سیگنال‌های بسیار ساختاریافته، همراه با ابعاد چندگانه در طول محورهای دامنه و زمان برای درک ساختارهای پایه و پیچیده‌اند» (مدنی فرد، ۱۳۹۸: ۱۰۹)، پیوندی گسترده، لطیف و غیرقابل انکار دارد. به همین دلیل، تحلیل موسیقایی و آواشناختی یک اثر ادبی، در تحلیل زبان و کشف رابطه لفظی-معنایی آن، نقشی محوری ایفا می‌کند. چرا که آواها و واج‌های زبان، واحدهایی بی‌معنا و خنثی نیستند، بلکه آن‌ها همانند دیگر عناصر زبان، زنده‌اند و می‌توانند دارای معنا باشند. (ن.ک: Janis B، ۱۹۹۹: ۲۲۵). از این رو میان آوا و معنا رابطه مستقیمی وجود دارد (Hinton، ۱۹۹۴: ۴۷).

۱- آهنگ و عناصر آواساز در خطبه ۳۴ نهج البلاغه

در میان منابع حدیثی شیعه، نهج البلاغه اثری است که علاوه بر اهمیت اندیشگانی و دربردارندگی معارف الهی و حقایق تاریخی، از منظر مباحث بلاغی، واجد ارزش بسیاری است و از این منظر مورد توجه بسیاری از دانشمندان قرار گرفته و سخنان بسیاری درباره لطافت و زیبایی‌های اعجازگونه آن گفته شده است.

این کتاب، بخشی از خطبه‌ها، مکتوبات و سخنان کوتاه حضرت علی علیه السلام را در بر دارد که در این میان، خطبه‌ها بیش از همه، نمودار طنین و آواهای ارزشمندی است که شیوایی بیان و بلاغت کلام امیرمؤمنان علی علیه السلام را به خوبی می‌نمایاند. این آواها بسته به متغیرهایی از قبیل: «سبب صدور»، «موقعیت زمانی» و «مکانی ایراد خطبه»، «مخاطب» و «موضوع سخنرانی»، متنوع و دامنه آن از «شادی» تا «اندوه و ملالت»، و از «تشجیع» تا «خشم و ملامت»، گسترده است. همان‌گونه که از لابه‌لای صامت‌ها و مصوت‌های خطبه‌هایی نظیر شقشقیه و ملاحم (خطبه ۱۰۱) آهنگی عاطفی قابل استماع است، می‌توان فضای تشویقی هنگام ایراد خطبه‌های ۲۷، ۱۰۷ و ۱۲۴ را تصویر کرد. بر همین اساس، طنین خاشعانه و سوزناک حاکم بر دعا‌های نهج البلاغه را می‌توان شنید و ملودی غم‌بار کلام آن حضرت در هنگام دفن پیکر مطهر حضرت فاطمه زهرا علیها السلام در خطبه ۲۰۲ را به گوش جان سپرد. خطبه ۳۴ که امام علی علیه السلام در آن به نکوهش سستی مردم کوفه برای مقابله با شامیان پرداخته و در قسمتی از آن، حقوق متقابل مردم و رهبر جامعه اسلامی را بیان داشته است، مانند همه خطبه‌های نهج البلاغه، آوا و موسیقی خاص خود را دارد. برای تحلیل این موسیقی در گام نخست، باید به بررسی عناصر دخیل در ایجاد موسیقی خطبه ۳۴ پرداخت.

۱-۱ عناصر آواساز در خطبه ۳۴ نهج البلاغه

شناخت سبک موسیقایی هر کلام، مستلزم شناخت دقیق عوامل مؤثر در ایجاد آن موسیقی و آهنگ است. عواملی که اگرچه مانند نت‌های موسیقی، به تحریر در نمی‌آیند اما با در کنار هم قرارگرفتن، یک ساختار موسیقایی نانوخته‌ای را رقم می‌زنند. این عناصر در خطبه ۳۴ بدین شرح است:



۱-۱-۱ سجع

صنعت «سجع»، یکی از آواها و محسنات لفظی است که به دلیل دارا بودن عناصر صوتی و ایجاد نظم خلاقانه در کلام، قادر به ایجاد روابط زبانی و زیبایی‌شناسی میان دو طرف سخن است. کلام مسجع، به دلیل هماهنگ شدن کامل یا نسبی واژگان و جملات، موسیقی افزونتری از سخن معمولی دارد (ن.ک: شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۵). در خطبه ۳۴ هر سه نوع سجع «متوازی»، «متوازن» و «مُطَرَّف» وجود دارد.^۱ در جدول زیر نوع سجع‌های به‌کار رفته در این خطبه مشخص شده است:

ردیف	متوازی	متوازن	مطرف
۱	غمرة- سكرة	تَجْهَلُوا- تَعْلَمُوا	هام-أقدام
۲	عنکم- أنتم	تَطِيرُ- تَطِيحُ	تکیه-دون- تَمْتَعُونَ
۳	لَحْمَهُ- عَظْمَهُ	تَعْلِيم- تَأْدِيب	

خطبه مورد مطالعه، یکی از خطبه‌هایی است که سجع در آن کاربرد میانه‌ای دارد. براساس جدول بالا از مجموع سجع‌های شناسایی شده، سجع‌های متوازی و متوازن، سجع‌های غالب در بافت این خطبه است. کاربرد پی‌درپی این تعداد سجع، در کنار عبارات مرصع از قبیل: «تُكَادُونَ وَلَا تَكِيدُونَ وَتُنْقَضُ أَطْرَافُكُمْ فَلَا تَمْتَعُونَ» و «لَا يُنَامُ عَنْكُمْ وَأَنْتُمْ فِي غَفْلَةٍ سَاهُونَ. غُلِبَ وَاللَّهِ الْمُتَخَذِلُونَ»، آهنگ خطبه ۳۴ را به گونه‌ای شکل داده که لابه‌لای الفاظ آن می‌توان موسیقی اعتراض را شنید و به مفهوم و معنای عبارت «أَفِ لَكُمْ» که

۱. «متوازی»: تطابق کلمات در وزن و حرفِ رَوّی [واج پایانی]. «متوازن»: توافقی کلمات در وزن و تفاوت در حرفِ رَوّی. «مُطَرَّف»: تفاوت در وزن و توافقی در حرفِ رَوّی دو کلمه بدین صورت که یکی از کلمات نسبت به دیگری هجایی در آغاز بیشتر داشته باشد و ثانیاً صامت نخستین هجا، متفاوت باشد (ن.ک: شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۷-۱۵).

خطبه با آن آغاز شده است، به‌خوبی پی‌برد. چرا که کاربرد آوای «O» که از مصوّت‌های بم است (ن.ک: خانلری، ۱۳۴۵: ۲۴۵-۲۴۴)، به صورت مکرّر، چنان‌که در ادامه هم خواهد آمد، وحشت بیابان را بهتر مجسّم می‌کند (یوسفی، ۱۳۶۹: ۱۴)؛ بیابانی تاریک که امکان حمله درندگان از هر سو، خالی از تصوّر نیست. بنابراین روح ناقدانه و آمیخته با هشدارِ خطبه، اقتضای چنین آوایی را دارد.

۲-۱-۱ تکرار

دانشمندان علوم بلاغی، ایجاز و کوتاه‌گویی را نشانه شیوایی بیان و اصلی برای رسایی کلام دانسته و برخی آن را مترادف با بلاغت پنداشته‌اند (قیروانی، ۱۹۸۸: ۴۱۸/۱). اگرچه این مهم با کاربرد حداقلی واژگان، بی‌آنکه ابهامی در فهم کلام ایجاد شود، محقّق می‌شود (تفتازانی، ۱۴۱۲: ۱۵۹)، اما گاهی انسان سخن‌پرور و ادیب به‌منظور فزونی تأثیر سخن یا ایجاد لذّت آوایی از این اصل، عدول کرده و برای گیراتر کردن کلام خویش به تکرار روی می‌آورد. البته ذکر این نکته، ضروری است که برخی تکرار را تنها در گزاره‌های خبری، عیب می‌دانند و در جملات احساسی، موجب زیبایی کلام بر می‌شمرند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۶: ۲۱-۱۸)، خطبه سی و چهارم، دست کم در بخش نخست آن، چنین وضعیتی دارد: حاوی سخنانی است برآمده از احساس حضرت علی علیه السلام درباره رفتار کوفیان، که احساس ناراحتی آن حضرت را به خوبی نشان می‌دهد. بنابراین تکرار در آن نیکوست. چنان‌که در شمار دیگری از سخنان امیرمؤمنان علی علیه السلام، تکرار، به‌معنای ملیح آن، که موجب حسن و رونق کلام است، دیده می‌شود (ن.ک: صادقیان، ۱۳۷۱: ۱۲۰). آنچه از این سنخ در خطبه ۳۴ آمده، شامل گونه‌های ذیل است:

أ. تکرار واکه

یکی از تکرارهای مشهود در خطبه ۳۴، تکرار «واکه» یا مصوّت است. واکه‌ها، «واج‌هایی هستند که از لرزه تارآواها پدید می‌آیند و بدون برخورد با هیچ مانعی از مجرای دهان می‌گذرند» (باقری، ۱۳۷۱: ۱۶۰)، و بر اساس موقعیت زبان در هنگام تلفظ، به دو دسته: «پیشین»، شامل واکه‌های «أ»، «إ»، «ای» که هنگام تلفظ، زبان به جلوی دهان نزدیک می‌شود و «پسین»، شامل واکه‌های «آ»، «أ»، «او» که هنگام تلفظ، زبان به سمت قسمت انتهایی دهان

می‌چرخد، تقسیم می‌شود. در جدول زیر، فراوانی تکرار هر یک از این واکه‌ها در خطبه ۳۴ مشخص شده است:

نوع واکه	تلفظ	فراوانی	جمع
پیشین	آ	۲۳۳	۳۴۷
	ای	۳۶	
	اِ	۷۸	
پسین	آ	۶۴	۱۹۴
	أ	۱۱۶	
	او	۱۴	

بر اساس این یافته‌ها، ۶۴ درصد واکه‌ها از نوع «پیشین» است و از این‌رو که در واکه‌های پیشین، زبان، شوق حرکت به سمت بیرون (همان: ۷۷) و آشکار کردن خود و پرتاب حروف به خارج از دهان را دارد، صراحت، اراده فاش‌گویی، بیان ناگفته‌ها و افشاگری درباره حقایق پنهان در زمان ایراد خطبه، قابل استنباط خواهد بود. گویی که حضرت، در لابلای این واکه‌ها به دنبال اظهار دردهای درونی است و این حس را القا می‌کند که اگر این بی‌مهری‌ها و اطاعت نکردن‌ها ادامه یابد، ابعاد دیگری از این غفلت و نافرمانی برملا خواهد شد.

همچنین فراوانی بالای مصوّت‌های پیشین که زیر هستند و بر کوچکی دلالت می‌کنند (ن.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۳۰-۲۸)، در هماهنگی با القای حقارت فکر و دنائت رفتار کوفیان در یاری نکردن امام علیه السلام در نبرد با شامیان، ارزیابی می‌شود. نوعی حقارت فکری که مستحقّ جمله آغازین خطبه است: «أَفِ لَكُمْ». ذکر این نکته، خالی از فایده نیست که در فرهنگ قرآنی نیز چنین عبارتی، در سرزنش فکر و اندیشه، کاربست دارد. به عنوان نمونه در آیه‌ای خداوند متعال، کافران را به دلیل به‌کارنگرفتن اندیشه و خرد مورد سرزنش قرار داده است: (أَفِ لَكُمْ وَلِمَا تَعْبُدُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ) (انبیاء: ۶۷).

از دیگر نکات قابل توجّه اینکه در میان مصوّت‌های پیشین، «فتحه» از فراوانی بالایی

برخوردار است که می‌تواند نشانه دست برتر گوینده کلام (موسوی بفروری و خالدی، ۱۳۹۹: ۵۴)، در بازخواست مردم باشد. در نقطه مقابل، حرکت «کسره» که فراوانی آن در کلام القاگر ضعف و استیصال صاحب سخن است (همان)، کمترین میزان کاربرد در این خطبه را دارد. دیگر اینکه در خطبه ۳۴، کاربرد پیاپی مصوّت «کسره» که تتابع اضافات نامیده می‌شود، رواج ندارد. بنا بر نظر بسیاری، تتابع اضافات در زبان عربی، چندان مستحسن و قابل قبول نیست و در مواقعی نظیر کثرت اضافه‌های پی‌درپی، مُخلّ فصاحت می‌شود (برای نمونه، ن.ک: حسن، ۱۴۲۸: ۳۹۸/۱). بر این اساس، تتابع اضافات در صورت ایجاد کراهت و حشو، عیب است (ن.ک: جرجانی، ۱۹۹۲: ۱۰۴) و تنها در شرایط خاصی نظیر هم‌صدایی، ارائه صفات بیشتر به منظور اختصاص صفت به موصوف و تفهیم بیشتر برای شنونده، حسن کلام محسوب می‌شود (ن.ک: مدرّس افغانی، ۱۳۶۲: ۵۴۸/۱). بنابراین این موضوع را می‌توان به عنوان شاهی برای فصاحت خطبه مذکور، در نظر گرفت.

ب. تکرار واج

یکی از گونه‌های دیگر تکرار که در سبک‌شناسی آوایی مورد توجّه قرار می‌گیرد، «تکرار واج» است که به مقوله «ارزش آوایی حروف» که ناظر به چگونگی تلفظ و در نتیجه تفاوت آن‌ها در ارزش موسیقایی است، اشاره دارد (ن.ک: ملاح، ۱۳۸۵: ۷۵). این گونه از تکرار، از این نظر برای آواشناسان حائز اهمّیت است که می‌تواند بیان‌گر صداهایی از قبیل صوت خاص انسان، حیوان یا اصوات دیگر باشد. چراکه هر صاحب اثری می‌تواند از واژه‌هایی استفاده کند که آوای حاصل از هم‌نشینی واج‌های آن‌ها تا حدودی القاکننده معنای آن واژه‌هاست (لارنس، ۱۳۷۶: ۹۸).

«اصوات حروف» بر اساس میزان فشار و ادای دفعی یا تدریجی به سه گونه تقسیم می‌شوند:

۱- اصوات شدیده: این اصوات که به صورت انفجاری و دفعی ادا می‌شوند، نتیجه حبس هوا در خارج از ریه‌هاست و ادای آن‌ها با آزادی صوت و رهایی از فشار همراه است. از اصلی‌ترین حروفی که این‌گونه ادا می‌شوند می‌توان به حروف «ب»، «ت»، «د»، «ج»، «ط»،

«ض»، «ک»، «ق» و «ء» اشاره کرد (ن.ک: محسن، ۲۰۰۲: ۳۹).

۲- اصوات متوسطه: حروفی هستند که صفات قوی و ضعیف در آن‌ها مساوی است و تلفظ آن‌ها در حالتی متوسط بین شدت و رخوت است. حروف متوسطه شامل «ر»، «ع»، «ل»، «م» و «ن» است (همان).

۳- اصوات رخوة یا آواهای سبک: این دسته از حروف، به هنگام خروج از مبدأ لفظی، نیازی به فشار ندارند بلکه کوچک‌ترین باریکه می‌تواند مخرجی مناسب برای ادای آن‌ها باشد و از نشانه‌های این حروف، پدید آمدن نوعی صفیر یا صدایی خفیف هنگام تلفظ است. این دسته، حروف: «ف»، «ث»، «ذ»، «ظ»، «ز»، «س»، «ش»، «ص»، «خ»، «غ» و «ه» را در برمی‌گیرد (همان). بر این اساس، قبل از ورود به بحث واج‌های پرتکرار، به فراوانی واج‌های این خطبه در جدول زیر، اشاره شده است:

تقسیم‌بندی واج‌ها	تعداد بر اساس واج							جمع
دارای اصوات رخوة	ی	۵۷	ز	۴	خ	۴	ض	۷
	ث	۱	س	۱۴	غ	۵	ف	۳۱
	ذ	۷	ش	۷	هـ	۲۵	و	۵۵
	ظ	۳	ص	۴	ح	۱۶		
دارای اصوات متوسطه	ر	۳۲	ع	۳۸	ل	۸۹	م	۸۰
	ن	۵۵						
دارای اصوات شدیده	ب	۲۴	ت	۴۱	د	۱۹	ج	۱۲
	ط	۶	ک	۳۹	ق	۱۳	همز هـ	۱۳۷
								۲۹۱

بر پایه جدول بالا، اصوات شدیده، با فراوانی ۲۹۱ حرف از مجموع ۸۲۵ حرف، ۳۵/۲۷٪ و اصوات متوسطه، با فراوانی ۲۹۴، ۳۵/۶۳٪ کل اصوات این خطبه ۲۲۵ کلمه‌ای را به خود اختصاص داده‌اند. وجود این میزان اصوات متوسطه و شدیده در هر گفتاری، با توجه به اینکه «معانی آوایی از روند تلفظ و از طبیعت آواها سرچشمه می‌گیرد» (انیس، ۱۹۶۳: ۲۵۹)، به خوبی استعداد آن گفتار در پذیرش معانی انتقادی را به نمایش می‌گذارد. در مورد خطبه ۳۴، ضرب‌آهنگ حاکم بر خطبه، به فعلیت رسیدن این استعداد را گزارش می‌دهد. مکمل این موسیقی، کاربرد ۴۲ واژه دارای حروف مشدد یعنی ۱۸/۶٪ کل واژگان این خطبه است. توجه به این مطلب که «چنانچه آواهای سازنده یک واژه از حروف جهر و مشدد باشد، معنای واژه بر قدرت و شدت دلالت می‌کند» (مطر، ۱۹۹۸: ۴۷)، این فرضیه را تقویت می‌کند که «کاربرد نسبتاً زیاد علامت تشدید، حاکی از محتوایی انتقادی است». این نکته را باید افزود که «همزه»، پرکاربردترین حرف در این خطبه است. حلقی بودن این حرف پرتکرار، حامل نوعی آهنگ تأثیر همراه با ملامت است که فضای شکننده شهر کوفه و پیمان‌شکنی مردم این منطقه را ترسیم و با هدف اصلاح، از آن انتقاد می‌کند. فراتر از موضوع بسامد واج‌ها، هم‌آوایی واج‌هاست. به بیان دقیق‌تر، آنچه که تکرار واج‌ها را حائز اهمیت می‌سازد، تسلسل کاربرد آن‌ها در کنار هم و به صورت پیاپی است که صنعت هم‌آوایی حروف و واج آرایشی را در برخی از جملات خطبه شکل داده‌است که نمونه‌هایی از آن را می‌آوریم:

الف) لَيْسَ لَعَمْرُ اللَّهِ سَعْرُ نَارِ الْحَرْبِ

در این عبارت، واج «لام» با ۵ مرتبه تکرار، پربسامدترین واج این جمله است و سپس حرف «ر» با ۴ مرتبه تکرار بیشترین کاربرد را دارد. از آنجا که هر دو واج، دارای اصوات متوسطه و از حروف مجهوره و ذلّقی‌اند (ابن منظور، ۱۴۰۸: ۳/۴) که مخرج آن‌ها کناره‌های زبان است (الصغیر، ۱۴۲۰: ۲۲). با کنار هم آمدن مکرر این دو واج، یک موسیقی با ریتم تند به گوش شنونده می‌خورد که می‌تواند حکایت‌گر خشم صاحب سخن باشد. چراکه از سویی صامت «ل»، بر مایع روان و جوی آب دلالت دارد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۸). بنابراین توجه شنونده را به این نکته جلب می‌کند که این سخنان یادآور دوران اضطراب (غفوری‌فر، ۱۳۹۵: ۱۴۰) و

تلاطم است. از سوی دیگر، صامت «ر» بیشتر در بافت‌های دارای صدا و حرکت به کار می‌رود (ن.ک: نیکوبخت، ۱۳۸۳: ۱۲۷) و حرکت متوالی و سریع واقعه لرزیدن را به خوبی مجسم کند (ن.ک: بیاتی، ۲۰۰۷: ۱۵) و در پردازش تصاویر مملو از خشونت و شدت کاربرد بسیاری دارد (ن.ک: بلقاسم، ۲۰۰۹: ۲۳). بنابراین جا دارد که این ملودی هیجانی را نشانه‌ای از توافق واج‌ها برای بیان معنایی ملامت‌گرانه و مواخذه‌کننده دانست. این را هم باید افزود که حرف «ل» بر التصاق و پیوستگی دلالت دارد (عباس، ۱۹۹۸: ۷۲)، و حرف «ر» هم به خاطر لرزش کنار زبان در هنگام تلفظ، دالّ بر تکریر و پیوستگی است (زرّقه، ۱۹۹۳: ۹۵). بنابراین با هم‌آبی چندباره دو صامت «ل» و «ر» می‌تواند به تداعی تکرار عهدشکنی و نافرمانی مردم کوفه و دوام این روحیه در آنان کمک شایانی کند. علاوه بر این، لرزشی بودن «ر» در هنگام تلفظ، تزلزل شخصیت و بی‌ثباتی رفتاری مردم کوفه را به ذهن متبادر می‌سازد.

ب) إِذَا دَعَوْتُكُمْ إِلَى جِهَادٍ عَدُوَّكُمْ دَارَتْ أَعْيُنُكُمْ

یکی از بیشترین فراوانی تکرار در این عبارت، مربوط به واج «ا» است. تراکم این واج که بیانگر غم و آه و فریاد است و می‌تواند برالقای حالت خطاب و دعوت، مؤثر باشد (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۶۴)، با فضای ایراد خطبه که در آن مردم کوفه به خاطر تردید در جهاد فی سبیل‌الله، تخطئه و با چالشی اساسی مواجه شدند در هماهنگی کامل است. همچنین تکرار پیاپی واج‌های «د» با ۴ مرتبه تکرار، «ع» و «و» با سه مرتبه تکرار، آوایی به وجود آورده که در میان‌نت‌های آن، کلمه «عَدُوّ» به‌گوش می‌خورد، گویی امیرمؤمنان علیه السلام نزدیک بودن دشمن را در این موسیقی گوشزد کرده است.

نکته دیگر در مورد واج «ع» این است که حلقی بودن این حرف باعث ایجاد یک طنین جدّی و کوبنده (محیسن، ۲۰۰۲: ۳۹) شده که با صدایی خشن (موسوی بفروئی و خالدی، ۱۳۹۹: ۵۶)، بازخواست کوبنده حضرت امیر علیه السلام نسبت به مردم کوفه را مورد تأکید قرار می‌دهد؛ درست شبیه آیه (و غَضِبَ اللَّهُ عَلَيْهِ وَ لَعَنَهُ وَ أَعَدَّ لَهُ عَذَابًا عَظِيمًا) (نساء: ۹۳) که تکرار «ع» سبب انتقال بهتر معنای عذاب بزرگ برای مجازات قتل عمد می‌شود.

ج) مَا أَنْتُمْ لِي بِثِقَةٍ سَجِيسَ اللَّيَالِي وَ مَا أَنْتُمْ بِرُكْنٍ يَمَالُ بِكُمْ وَ لَا زَوَافِرٌ عَزَّيْمَتَقَرُّ إِلَيْكُمْ

مَا أَنْتُمْ إِلَّا كَايِلٍ

چنان‌که قبلاً گفته شد، واج «ل» بر پیوستگی دلالت دارد (عباس، ۱۹۹۸: ۷۲)، با هم‌آیی این صامت و واج «أ»، شیوع و تداوم روحیه فرار از جهاد در مردم کوفه یادآور می‌شود. هم‌آویی «همزه» و «ی» که اولین و آخرین حرف زبان عربی محسوب می‌شوند و تردد چند باره بین این دو حرف، در این عبارت همچون عبارت «أَرْضَيْتُمُ بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا مِنَ الْآخِرَةِ عَوْضاً» یک موسیقی چند ریتمی که بیانگر فضای تردید و درماندگی ناشی از تحیر است را به گوش انسان می‌رساند. علاوه بر این، تکرار «همزه» و «ی» که از حروف مجهور هستند و چینش آن‌ها در کنار یک‌دیگر نشانگر این مهم است که «صفت آوایی جهر بر واژگان غالب شده و در نتیجه امام علی علیه السلام از اوضاع نابسامان آن برهه، گلایه و شکایت دارد و این مطلب را با صدای آشکار و بلند به گوش همه می‌رساند.» (غفوری فر، ۱۳۹۵: ۱۳۸) و هیچ ابایی ندارد که دیگران از آنچه میان او و مردم واقع شده، مطلع شوند.

ج. تکرار سطح بینابین

در خطبه ۳۴، گاه تکرار، نه در سطح واج و نه در سطح واژه، بلکه در «سطحی بینابین»، متشکل از چند صامت و مصوّت رخ داده است. از جمله «کُم» که در سرتاسر خطبه، ۲۴ مرتبه تکرار شده و صدایی همانند صدای فرود آمدن پُتک بر سندان آهنگران را تداعی می‌کند تا موسیقی بازخواست و ملامت کامل‌تر شود.

از نمونه‌های دیگر تکرار در این بینابین، تکرار پیاپی «ه» در عبارت: «يُمْكِنُ عَوَّةٌ مِنْ نَفْسِهِ يَعْرِقُ لَحْمَهُ وَيَهْشِمُ عَظْمَهُ وَيَفْرِي جِلْدَهُ» و تکرار «ه» در عبارت: «وَالْتَّصِيحَةُ فِي الْمَشْهَدِ وَالْمَغِيبِ وَالْإِجَابَةِ حِينَ أَدْعُوكُمْ وَالطَّاعَةِ حِينَ أَمْرُكُمْ» است که ضرب‌آهنگ منظمی را ایجاد کرده تا مفهوم پیوستگی را برساند (ن.ک:عباس، ۱۹۹۸: ۸۵-۷۰). در خصوص جمله اول، مراد از پیوستگی، همیشه در کمین بودن دشمن و در جمله دوم، منظور، لزوم انجام وظایف مردم در قبال امام، بدون فوت وقت و تعلل است. ذکر این نکته نیز خالی از فایده نیست که پیوستگی چندباره جمله‌ها با «واو» عطف در هماهنگی کامل با این آهنگ، به مفهوم پیوستگی، تأکیدی مضاعف می‌بخشد.



۳-۱-۱ تکرار واژه

گونه چهارم تکرار دخیل در آواسازی، «تکرار واژه‌هاست». واژه «أنتم» در این خطبه، ۵ مرتبه تکرار شده که سه مرتبه به شکل «مَا أَنْتُمْ» آمده تا به خوبی موسیقی بازخواست و ملامت را رقم بزنند. در سراسر خطبه، لفظ جلاله «الله»، ۶ مرتبه کاربرد داشته که ۴ مرتبه آن، مربوط به کاربرد در قسم بوده است. نقطه اوج سوگند در این خطبه، در عبارت: «لَيْسَ لَعَمْرُ اللَّهِ سَعُرُ نَارِ الْحَرْبِ أَنْتُمْ، تُكَادُونَ وَلَا تَكِيدُونَ وَتُنْتَقِصُ أَطْرَافَكُمْ فَلَا تَمْتَعُضُونَ. لَا يَنَامُ عَنْكُمْ وَأَنْتُمْ فِي غَفْلَةٍ سَاهُونَ. غُلِبَ وَاللَّهِ الْمُتَخَذِلُونَ وَائِيَمُ اللَّهِ إِنِّي لَأَظُنُّ بِكُمْ» است که ۳ مرتبه پشت سر هم سوگند یاد کرده و باعث شده است تا بر جدیت موسیقی کلام افزوده شود.

پایان خطبه نیز، با ۴ مرتبه تکرار واژه «حق» همراه شده است: «إِنَّ لِي عَلَيْكُمْ حَقًّا وَلَكُمْ عَلَيَّ حَقٌّ فَأَمَّا حَقُّكُمْ عَلَيَّ فَالنَّصِيحَةُ لَكُمْ وَتَوْفِيرُ فَيْئِكُمْ عَلَيَّكُمْ وَتَعْلِيمُكُمْ كَيْلًا تَجْهَلُوا وَتَأْدِيبُكُمْ كَيْمًا تَعْلَمُوا وَأَمَّا حَقِّي عَلَيْكُمْ». «ق» دارای صفت «استعلا» است (شافعی، ۱۴۲۴: ۱۰۵) و از سوی دیگر از «حروف جهر» است (القاری، ۱۴۲۲: ۶۲). بنابراین با توجه به اینکه «آوای انفجاری و مجهور «ق» بیانگر شدت، خشونت و سنگینی است» (عباس، ۱۹۹۸: ۱۴۲)، این شدت به واژه «حق» سرایت کرده و از این رو که «اگر حرفی هم تشدید، هم استعلا و هم جهر داشته باشد، در نهایت قدرت است» (جزری، ۱۴۲۱: ۹۸-۹۷)، این کوبندگی و قدرت در کلمه «حق» که به خاطر پی‌درپی آمدن این واژه افزون‌تر شده، نشانه دیگری از موسیقی اعتراضی - انتقادی حاکم بر این گفتار است؛ گویی که واژه یاد شده، دهان باز کرده تا بگوید که حق با علی علیه السلام است و حدیث نبوی: «هَذَا هُوَ الَّذِي يَضْرِبُ النَّاسَ بِالسَّيْفِ عَلَى الْحَقِّ بَعْدِي» (کلینی، ۱۴۰۷: ۲۹۴/۱) را فرا یاد آورده و آنگاه مؤاخذه کند که دلیلی برای تردید در یاری امام علیه السلام در نبرد با دشمنانش باقی نمی‌ماند. پس شما را چه شده که مراعات حقوق امام مسلمین را نمی‌کنید؟!

ذکر این نکته ضروری است که آنچه اثر تکرار واژه «حق» را مضاعف می‌کند، پیوستگی جملات با حرف عطف «واو» است که به کیفیت بخشیدن به تصویر ادبی و ملموس کردن منظور کلام، که همان محکمی و شدت در برابر وظایف است، منجر شده و یک طنین آوایی منسجم و مطابق با معنا را به دست داده است.

۴-۱-۱ تضاد

یکی دیگر از عناصر دخیل در آواسازی، صنعت «تضاد» است. تأثیر این صنعت بر موسیقی کلام در نگاه نخست، هویدا نیست و صرفاً «در ایجاد یک موسیقی پنهان مؤثر است که چه بسا به صورت مستقیم قابل درک نباشد، بلکه پس از تأمل و ایجاد ارتباط تضاد بین واژه‌ها در درون، درک شده و سپس بر حواس تأثیر می‌گذارد» (هداره، ۱۹۹۰: ۱۶۰). این رابطه در خطبه ۳۴ بین واژه‌های «مشهد-مغیب»، «الذلّ-العزّ»، «تجهلوا-تعلموا»، «جمعت-انتشرت» و «الدّنيا-الآخرة» برقرار است تا به صورت ناخودآگاه، تضاد رفتار و گفتار مردم کوفه در نهان و آشکار و تحیر آنان در انتخاب عزّت و ذلّت در زندگی دنیا و آخرت و در پرتو وحدت ناشی از علم یا تفرقه ریشه‌دار در جهل را نه به ذهن مخاطب آن روز، بلکه می‌تواند به ذهن کسی که امروز این خطبه را می‌خواند، متبادر سازد و نشان دهد که حضرت با مردمی روبرو بودند که رفتاری سراسر متناقض از خود بروز می‌دادند.

۲-۱ آهنگ غالب در خطبه

کاربرد واژگانی نظیر «أَفِ لَكُمْ» و «عَتَابُكُمْ» در ابتدای خطبه ۳۴، این فرضیه را در مطالعه اولیه به وجود آورد که آهنگ غالب بر فضای خطبه، بایستی آهنگ «اعتراض» و «ملامت» باشد. بر اساس آنچه در باب عناصر دخیل در آواسازی ذکر شد، درستی این فرضیه که «آهنگ غالب در این خطبه همگام با لفظ، بازخواست و سرزنش مخاطبان را اراده کرده و با موقّعیّت منتقل‌کننده حس تأثر و تذکر است»، را تأیید می‌کند.

در کنار عناصر آواساز، باید نقش اسلوب‌های پربسامد در این آهنگ را در نظر گرفت. از یک سو این خطبه قائم به مخاطب است و در آن سخنی از شخص غائب نیست. بنابراین، مخاطب‌های مکرر و پیاپی، نشان‌دهنده صراحت امام علیه السلام با مردم است. از سوی دیگر ۱۰ مرتبه کاربرد اسلوب تأکید به همراه ۸ مورد کاربرد اسلوب نفی است که هماهنگی لفظ و معنا را در سرزنش و نکوهش نشان می‌دهد. نقطه اوج خطبه در این زمینه، مربوط به عبارت‌های: «مَا أَنْتُمْ لِي بِثِقَةٍ سَحِيسَ اللَّيَالِي وَمَا أَنْتُمْ بِرُكْنٍ يَمَالُ بِكُمْ وَلَا زَوَافِرُ عَزٍّ يُفْتَقَرُ إِلَيْكُمْ مَا أَنْتُمْ إِلَّا كَابِلٍ» است. کاربرد «ما أنتم»، بیانگر نفی همراه با تأکید و انتقال‌دهنده این معناست که مردم کوفه از



آزمون یاری حق، سربلند بیرون نیامدند و از این رو، سزاوار سرزنش بودند. به این نکته، باید ۵ مرتبه کاربرد اسلوب قسم را که در شدت بخشیدن و تأکید بر معنای سرزنشی خطبه، مؤثر بوده است، اضافه کرد. چراکه وجود این تعداد سوگند در یک خطبه کوتاه می‌تواند جدّیت و تأکید صاحب کلام را به خوبی نشان دهد (ن.ک: طوسی، بی‌تا: ۹۰/۱۰؛ سیوطی، ۱۳۸۰: ۴/۴۶). بر این اساس، بسامد نسبتاً بالای سوگند، نفی و تأکید، مبّین فضای حاکم بر جلسه ایراد خطبه و در هماهنگی کامل با لفظ و معناست.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر نشان داد که در خطبه یاد شده، آواها با درون‌مایه در ارتباطند و اصوات تولید شده بر اثر هم‌آیی حروف و یا هم‌نشینی واژگان و جملات، با معانی خود تناسب و هماهنگی کاملی دارند. به بیان دیگر، زیبایی خطبه سی و چهارم، تنها به مباحث ادبی و لغوی منحصر نیست. هماهنگی فونتیک خطبه با معنا، نقش مهمی در زیبایی خطبه یاد شده دارد. صدر و ذیل خطبه با بهره‌گیری از یک هارمونی مناسب در دو بُعد لفظ و معنا در بردارنده طنینی است که معلول صراحت لهجه امام علیه السلام در پیوسته مخاطب قراردادن شنونده، کاربرد هوشمندانه و پرتکرار اسلوب‌های تأکید، نفی و سوگند بعضاً همراه با استفهام و نیز آواسازی عناصر فعّالی همچون «سجع»، «تضاد» و «تکرار» است. در این ارتباط، کاربرد واژگانی نظیر «أَفِ لَكُمْ» و «عَنَابُكُمْ» در ابتدای این خطبه، این انتظار را ایجاد می‌کند که باید آهنگ توبیخ، اعتراض آمیخته با عتاب و سرزنش از این خطبه شنیده شود. پژوهش حاضر تأیید می‌کند که موسیقی این خطبه، القاگر بازخواست و ملامت مکرر و پیوسته‌ای است که متوجه شخصیت متزلزل و جهادگریز مردم کوفه شد. بنابراین، آوای خطبه یادشده دارای دلالت معنایی است که در تصویرپردازی یک بیان ملامت‌گرانه، موفق عمل کرده و تمام حواس مخاطب را به معنا جلب نموده است.

در عین حال، آنچه از هماهنگی لفظ و معنا در آن به چشم می‌خورد، مؤید این مطلب است که هر دوی آنها در زیبایی و ماندگاری خطبه مذکور نقش مستقیم دارند و نمی‌توان هر یک از آن دو را در تحلیل زیبایی‌شناختی متن از یکدیگر جدا کرد. این ادعا از آنجاست که چهره موسیقایی سخن در لفظ، آینه تمام‌نمای معنا در کلام گشته و در بازگویی احساسات، نقش مؤثری را ایفا نموده‌است. بنابراین، انسجام صوتی حاصل از واژگان با ترتیب و اندازه مناسب، خود بیشترین هماهنگی قابل انتظار در لفظ و معنا را به منصه ظهور رسانده است. این

طنین که با درون مایه خطبه، هماهنگی کاملی دارد، توانسته است به خوبی فضای حاکم بر مجلس ایراد خطبه، احساس امام علی علیه السلام در هنگام خطابه و البته عمق مظلومیت آن حضرت را در آن روزها، ترسیم نماید.

منابع

۱. القرآن الکریم.
۲. نهج البلاغه.
۳. ابن جنس، ابی الفتح عثمان (۱۹۹۰). الخصائص. تحقیق: محمد علی النجسار، بغداد: دارالشؤون الثقافية، الطبعة الأولى.
۴. ابن منظور، جمال الدین محمد (۱۴۰۸ق). لسان العرب. تحقیق: علی شیرین، بیروت: دار احیا التراث العربی، الطبعة الأولى.
۵. انیس، ابراهیم (۱۹۶۳). دلالة الألفاظ. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى.
۶. باقری، مهري (۱۳۷۱ش). مقدمات زبان شناسی. تهران: دانشگاه پیام نور، چاپ اول.
۷. بلقاسم، دفه (۲۰۰۹). نماذج من الإعجاز الصوتی فی القرآن الکریم دراسة دلالية. الجزائر: جامعه خيضر، الطبعة الأولى.
۸. بهار، محمدتقی (۱۳۶۹ش). سبک شناسی یا تطور نثر فارسی. تهران: امیرکبیر، چاپ پنجم.
۹. بیاتی، حمید سنا (۲۰۰۷). التنغيم فی القرآن الکریم دراسه صوتية. بغداد: مرکز إحياء التراث العلمی، الطبعة الأولى.
۱۰. بیتس، دانیل؛ پلاگ، فرد (۱۳۸۷ش). انسان شناسی فرهنگی. ترجمه: محسن ثلاثی، تهران: انتشارات علمی، چاپ اول.
۱۱. تفتازانی، سعدالدین (۱۴۱۲ق/۱۹۹۲). المختصر شرح التلخیص المفتاح. تحقیق: عجاج عوده برغش. دمشق: دارالتقوى، الطبعة الأولى.
۱۲. رجانی، عبدالقاهر (۱۹۹۲). دلائل الإعجاز. تحقیق: محمود شاکر، القاهرة: مطبعة المدني، الطبعة الثالثة.



۱۳. الجزری، محمد بن محمد ابوالخیر (۱۴۲۱ق). التمهید فی علم التجوید. بیروت: مؤسسه الرسالة، الطبعة الأولى.
۱۴. الراغب الإصبهانی، ابوالقاسم الحسین بن محمد (۱۹۶۱). المفردات فی غریب القرآن. تحقیق: محمد سیدکیلانی، قاهره: مطبعة المصطفی البابى، الطبعة الأولى.
۱۵. روزبه، محمد (۱۳۸۱ش). ادبیات معاصر ایران (شعر). تهران: روزگار، چاپ اول.
۱۶. زرقه، احمد (۱۹۹۳)؛ اسرار لحروف اصول اللغة العربیة. دمشق: دارالحصاد للنشر، الطبعة الأولى.
۱۷. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۳ش). شعر بی دروغ، شعر بی نقاب. تهران: جاویدان، چاپ چهارم.
۱۸. سمیعی گیلانی، احمد (۱۳۸۶ش). مبانی سبک‌شناسی شعر. گیلان: دانشگاه گیلان، ادب پژوهی، ش ۲، ۷۶-۴۹.
۱۹. سیوطی، جلال الدین (۱۳۸۰ش). الإقتان فی علوم القرآن. تحقیق: محمدابوالفضل ابراهیم، قم: فخر دین، چاپ اول.
۲۰. الشافعی الحفیان، احمد محمود عبدالسمیع (۱۴۲۴ق). التجوید فی الإقتان و التجوید. بیروت: دارالکتب العلمیة، الطبعة الأولى.
۲۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹ش). موسیقی شعر. تهران: آگاه، چاپ اول.
۲۲. شمیسا، سیروس (۱۳۷۵ش). بدیع. تهران: دانشگاه پیام نور، چاپ اول.
۲۳. _____ (۱۳۷۲ش). سبک‌شناسی. تهران: دانشگاه پیام نور، چاپ اول.
۲۴. _____ (۱۳۷۸ش). کلیات سبک‌شناسی. تهران: فردوس، چاپ اول.
۲۵. _____ (۱۳۸۶ش). نگاهی تازه به بدیع. تهران: میترا، چاپ اول.
۲۶. صادقیان، محمدعلی (۱۳۷۱ش). طراز سخن در معانی و بیان. تهران: دانشگاه آزاد اسلامی، چاپ اول.
۲۷. صالح، رفیق احمد معین (۲۰۰۳). «دراسة اسلوبیة فی سورة مریم». رساله الماجستير، جامعه النجاح الوطنیة، نابلس، الطبعة الأولى.

٢٨. صغير، محمد حسين علي (١٤٢٠ق/٢٠٠٠م). الصوت اللّغوى فى القرآن. بيروت: دارالمؤرّخ العربى، الطبعة الأولى.
٢٩. طوسى، محمد بن حسن (بى تا). التبيان فى تفسير القرآن. تحقيق: قصير العاملى، احمد حبيب، اصفهان: مؤسسه تحقيقاتى و نشر معارف اهل البيت (عليه السلام)، چاپ اول.
٣٠. فتوحى، محمود (١٣٩٠ش). سبك شناسى، نظريّه ها، رويكردها و روش ها. تهران: سخن، چاپ اول.
٣١. فضل، صلاح (١٩٩٨). علم الأسلوب و مبادئه و اجراءاته. القاهرة: دارالشّروق، الطبعة الأولى.
٣٢. القارى، عبدالعزيز بن عبدالفتاح (١٤٢٢ق). قواعد التجويد على رواية حفص عن عاصم. بيروت: مؤسسه الرسّالة، الطبعة الأولى.
٣٣. القيروانى، حسن بن رشيق (١٤٠٨ق/١٩٨٨). العمدة. تحقيق: محمد قزقان، بيروت: بى نا، الطبعة الأولى.
٣٤. عباس، حسن (١٩٩٨). خصائص الحروف العربيّة و معانيها. دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، الطبعة الأولى.
٣٥. حسن، عباس (١٤٢٨ق). التّحو الوافى. بيروت: مكتبة المحمّدى، الطبعة الأولى.
٣٦. عسكري خانقاه، اصغر؛ كمالي، محمد شريف (١٣٨٤ش). انسان شناسى عمومى. تهران: سمت، چاپ اول.
٣٧. غفورى فر، محمد و همكاران (١٣٩٥ش). «بررسى و تحليل سبك شناسى آوایی خطبه هاى نهج البلاغه». زبان و ادبيات عربى، ش ١٥، ١٥٦-١٢٣.
٣٨. كلينى، محمد بن يعقوب (١٤٠٧ق). الكافى. مصحّح: على اكبر غفّارى و محمد آخوندى، تهران: دارالكتب الإسلاميّة، چاپ اول.
٣٩. گرگانى، محمد حسن (١٣٧٧ش). ابداع البدايع. به اهتمام: حسين جعفر، تبريز: احراز. لارنس، پرين (١٣٧٦ش)؛ درباره شعر، مترجم: فاطمه راكعى، تهران: اطلاعات.
٤٠. محيسن، محمد سالم (١٤٢٣/٢٠٠٢ق). الرائد فى تجويد القرآن. القاهرة: دار محيسن، الطبعة الأولى.

۴۱. مدرّس افغانی، محمد علی (۱۳۶۲ش). المدرس الأفضل فیما یرمز و یشار إلیه فی المطول. قم: دارالکتا، الطبعة الأولى.

۴۲. مدنی فرد، مهدی (۱۳۹۸ش). زبان، موسیقی و مغز. شفای خاتم، ش ۳، ۱۱۰-۱۰۳.

۴۳. مطر، عبدالعزيز (۱۹۹۸م). علم اللغة و فقه اللغة. دوحه: دار قطری بن الفجاءة للنشر و التوزیع، الطبعة الأولى.

۴۴. ملاح، حسینعلی (۱۳۸۵ش). پیوند موسیقی و شعر. تهران: فضا، چاپ اول.

۴۵. موسوی بفروئی، سید محمد؛ خالدی سردشتی، علی (۱۳۹۹ش). «بررسی آواشناسی خطبه شقشقیه و جایگاه آن در ارتباط معنایی حروف و واژگان». مطالعات ادبی متون اسلامی، ش ۲۰، ۶۶-۴۶.

۴۶. موسوی، محمد بن حسین الرضی (۱۳۵۹/۱۹۸۰ش). نهج البلاغه. تصحیح و تحقیق: صبحی صالح، بیروت: دارالکتب اللبنانی؛ قاهرة: دارالکتب المصری، الطبعة الأولى.

۴۷. میرصادقی، جمال (۱۳۶۷ش). عناصر داستان. تهران: شفا، چاپ دوم.

۴۸. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۵ش). شعر و هنر. تهران: شرکت سهامی ایران چاپ، چاپ اول.

۴۹. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۵ش). فرهنگ نام‌آوایی فارسی. مشهد: دانشگاه فردوسی، چاپ اول.

۵۰. _____ (۱۳۷۶ش). در قلمرو زبان و ادبیات فارسی. مشهد: محقق، چاپ اول.

۵۱. هداده، محمد مصطفی (۱۹۹۰). فی التقدّ الحديث. بیروت: دارالکتب، الطبعة الأولى.

۵۲. نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۳ش). «صوت آواها و نظریه منشأ زبان». فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۳، صص ۱۱۵-۱۳۳.

۵۳. یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۹ش). «موسیقی واژگان در شعر فردوسی». ادبستان فرهنگ و هنر، ش ۱۲، صص ۱۶-۸.

54. Hinton, Nicholas & John. Ohala (Eds.) (1994) Sound symbolism. Cambridge: Cambridge university press.

55. Janis B. Nuckolls (1999) Annual Review of Anthropology Vol. 28, , pp. 225-252