• دریافت ۹۳/۷/۱۶
• تأیید ۹۴/۱۲/۲۲

# تحلیل و بررسی خطبهٔ «اشباح» از منظر نقد فرمالیستی

**سید رضا میراحمدی***
**علی نجفی ایوکی****
**نیلوفر زریوند*****

## چکیده

*گر چه اساس نقد فرمالیستی با محور قرار دادن متن و نادیده گرفتن مسائل بیرونی آن همچون شخصیت مؤلف، مسائل اجتماعی، تاریخی و روانشناسی است و شاید از دیدگاه جامع‌نگر بر آن عیب باشد، اما از آن‌جا که در پی واکاویِ ارزش ادبی اثر و برجسته‌سازی شکل و فرم و بررسی میزان انسجام و ادبیّت متن است تا حدود زیادی ارزشمند است و می‌تواند اساس نقد برای تطبیق بر متون دیگر باشد. این نگاشته با الگو گرفتن از اصول نقد فرمالیستی قصد دارد به بررسی و تحلیل بافت اثر ادبی و عناصر تشکیل دهندهٔ آن یعنی صامت و مصوّتها، هجاها، صور خیال، صنایع بدیعی، و غیره در خطبهٔ «اشباح» نهج‌البلاغه بپردازد تا بُعد زیباشناسانهٔ آن‌را با توجه به کارکرد هر جزء در ساختار کل متن به مخاطب نشان دهد. از پژوهش این‌گونه بر می‌آید که انسجام حروف، واژگان و جمله‌های متن یادشده به‌صورت کامل مشهود و مجموعهٔ آواها و چینش خاص واژگان در پی القای معانی‌ای فراتر از معنای فرهنگ‌نامه‌ای آن است؛ این انسجام و کاربرد خاص واژگان علاوه بر ویژگی‌های ظاهری کاربست مجازی و صورت‌های استعاری و کنایی دیگری را برای بیان معانی تازه جلوه‌گر نموده است که تماماً در راستای هدف خطبه یعنی به تصویر کشیدن خداوند و قدرت بی‌انتهای او در خلقت به کار برده شده‌اند.*

**واژگان کلیدی:**

*نقد ادبی، فرمالیسم، خطبهٔ اشباح، آشنایی زدایی، انسجام.*

* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه سمنان (نویسنده مسئول). rmirahmadi@semnan.ac.ir
** دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان. najafi.ivaki@yahoo.com
*** کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان

## مقدمه

درباره پیدایش فرمالیسم باید گفت: فرمالیسم ریشه در جریان سمبولیسم روسی دارد که خود، از دلِ اندیشهٔ کسانی برخاسته که در باب مسألهٔ «ارزش» به تأمل پرداخته‌اند و به رابطهٔ فرم و محتوا توجه کرده‌اند و این مسأله ریشه در تأملات کانت در باب «زمان و مکان» دارد. (شفیعی، ۱۳۹۱: ۲۹) این مکتب نقد ادبی در روسیه و در خلال جنگ جهانی اول ضد شیوه‌های نقد موجود در آن‌جا شکل گرفت. جریان رایج نقد ادبی روسیه در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، نقد اجتماعی، و شیوهٔ کار منتقدانِ آن در نقد ادبیات داستانی صرفاً «اجتماعی» و «مدنی» بود. (فضل،۲۰۰۷: ۲۰-۱۸) دیگر این‌که سقوط آن جریان، با ظهور نقد متافیزیک همراه گردید.

در نهایت جنبش فرمالیست‌ها در اعتراض علیه قرار دادن مسائل و ضوابط سیاسی و متافیزیک به جای ضوابط و موازین ادبی و علیه ذهن‌گرایی غیر مسئولِ منتقدانِ نقدِ تأثری شکل گرفت. آنها آشکارا از ارزیابی ارزش‌ها سرباز زدند و به تجزیه، تحلیل و تشریح اثر مورد نقد بسنده کردند. (میرسکی، ۱۳۵۵: ۳۹۵-۴۰۴) در پی اهمیت دهی منقدان به وجوه ادبیّت اثر و بی‌توجهی به مسائل پیرامونی، شخصیت و شهرت مؤلف، موقعیت اجتماعی و اقتصادی جامعهٔ، اهمیت خود را از دست داد و تنها به مادهٔ ادبی و ادبیت متن توجه شد و زیبایی شناختی ظاهر و صورت آن در دستور کار قرار گرفت. (برکات و الآخرون، ۲۰۰۵: ۱۹۱-۱۸۹)

پیش از ورود به بحث اصلی بایسته یادآوری‌است که گرچه توجه خاص فرمالیست‌ها به شعر و متون شعری بوده، امّا آنان از ابتدای کار خود به نثر خطابه‌ای نیز علاقه‌مندی نشان دادند و سخن خطابه‌ای را بیش از همه به ادبیات نزدیک‌تر می‌دانسته‌اند. (تودوروف، ۱۳۸۵: ۷۸) با عنایت به این مسأله برآن شدیم تا به نقد فرمالیستی خطبه «اشباح» -طولانی‌ترین خطبهٔ نهج‌البلاغه- بپردازیم و در پی پاسخگویی به پرسش‌های زیر برآییم: آیا متن مورد نظر با وجود این که در

شمار متون کهن دینی است، ویژگی آثار برجسته امـروزی چـون آواهـای القـاگر و شیوه‌های نوین هنجارگریزی را دارا است؟ آیا توجه مؤلف بـه مفهـوم و معنـاگرایی، سبب شده تا سازه‌های ادبی اثر کم رنگ شـود؟ آیـا می‌تـوان بـا توجـه بـه اصـول فرمالیستی، متن مورد نظر را با آثار ادبیِ امروز هم سطح و یا بالاتر از آنها برشـمرد؟ از نظرگاه نقد فرمالیستی مشخصهٔ اصلی متن چیست؟

نکته‌ای که در اینجا بیانش ضرورت دارد این است که با توجه به اصـول نقـدی این مکتب، به ناچار در این پژوهش، نامی از امام علی (ع) به میـان نمـی‌آوریم و از آن حضرت به عنوان «مؤلف» یاد می‌کنیم تا در عمل، پای‌بنـدی خـود را بـه تـأثیر ندادن شخصیت مؤلف در نقد فرمالیستی اثر نشان داده و کوشیده باشیم بـا رویکـرد کاملاً عینی، علمی و عاری از هرگونه تعصب به نقد متنِ مورد نظر بپردازیم.

## مکتب فرمالیسم

معمولاً نخستین سند فرمالیسم روسی را رساله ویکتور شکلوفسکی[۱] یعنی *رسـتاخیز واژه* می‌دانند که به سال ۱۹۱۴ منتشر شد. دو رسـالهٔ کوتـاهی کـه او در سـال‌های بعد نوشت یعنی *دربارهٔ نظریـهٔ زبـان شـعری* (۱۹۱۶) و *دربـارهٔ شـاعری* (۱۹۱۹) از دیدگاه روش‌شناسیک اهمیـت دارنـد. مکتـب فرمالیسـم بـا پایه‌گـذاری[۲] «انجمـن پژوهش زبان ادبی» در سال ۱۹۱۶ در پترزبورگ شـکل گرفـت (احمـدی، ۱۳۸۶: ۳۹) و اعضای معرف آن بوریس آخن با[۳]، شکلوفسکی و یاکوبینسکی[۴] بودند. پـیش از شکل‌گیری این انجمن در سال ۱۹۱۶ «گروه دیگری هم بودند کـه بـه ریاسـت یاکوبسن در ۱۹۱۵» انجمن زبان‌شناسان مسـکو[۵] را تأسـیس کـرده و فعالیت‌هـای آنان بیشتر جنبهٔ زبان‌شناسی داشت. اعضای این دو انجمن با هم همکـاری داشـتند و همگی زبان‌شناس بودند که به هر دسـته فرمالیسـت اطـلاق می‌شـود. (شمیسـا، ۱۳۷۸: ۱۴۵) عنوان فرمالیست نخستین بار به منظور تحقیـر، همچـون برچسـبی از سوی مخالفان به طرفداران این مکتب زده شد تا گویـای توجـه افراطـی آنـان بـه

ظاهر یک اثر ادبی باشد؛ اما با وجود نارضایتی هواداران مکتب از این عنوان، به تدریج این اسم برای آنان پذیرفتنی و کاربردی شد. با وجود این که حدوداً یک قرن از انتشار نخستین سند فرمالیست‌های روس گذشته و علاوه بر آن فعالیت این جنبش نیز در روسیه حدود چهارده سال بیشتر به درازا نکشیده، با این حال هنوز بازخوانی آراء آنان، با توجه به پیشرفت نظریهٔ ادبی در قرن بیستم از فرمالیسم به ساختارگرایی و از ساختارگرایی به پساساختارگرایی اهمیت اساسی دارد.

ویکتور شکلوفسکی و رومن یاکوبسن سرشناس‌ترین سخنگویان و نظریه‌پردازان فرمالیسم محسوب می‌شوند. شکلوفسکی بحث از مهم‌ترین قواعد نظری این جنبش را آغاز کرد و برای نخستین بار در سال ۱۹۱۷ مفهوم «آشنایی‌زدایی» را در رساله‌اش *هنر همچون شگرد* مطرح ساخت. به عقیدهٔ او رستاخیز کلمات با آشنایی‌زدایی از زبان، ادبیات را می‌سازد، وی اثر ادبی را چیزی جز شکل نمی‌داند. یاکوبسن نیز در مقالهٔ «شعر جدید روسی» بیان کرده است: «موضوع علم ادبی نه ادبیات، بلکه ادبی بودن متون است». (احمدی،۱۳۸۶: ۴۲) با توجه به گفتار و رهیافت‌های این دو شخصیتِ برجسته و به طور کلی سایر اعضای جنبش می‌توان چنین ارزیابی کرد که فرم را فرمالیست‌ها چنان گسترده به کار برده‌اند که محتوا را در خود جذب می‌کند. از این‌رو آنان بعدها برای جلوگیری از سوء برداشت نسبت به مفهوم شکل، چارچوبی که پیرامون هستهٔ مرکزی محتوا را فرا گرفته است، تعبیر «ساختار» را به کار بسته‌اند.

## مبانی نظریه‌های فرمالیست‌ها

فرمالیست‌های روس در نقد یک اثر ادبی تنها چیزی که مد نظر خود قرار می‌دادند «شکل» اثر بود. مقصود آنان از شکل عبارت است از «هر عنصری که در ارتباط با دیگر عناصر، یک ساختار منسجم را به وجود آورده باشد؛ به شرط این که هر عنصر، نقش و وظیفه‌ای را در کلِ نظامِ همان اثر ایفا کند. بدین لحاظ همهٔ اجزای

یک متن مانند صور خیال، وزن عروضی، قافیه و ردیف، نحو، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها، صنایع مختلف بدیعی و ... جزء شکل محسوب می‌شوند». (شایگان‌فر، ۱۳۸۴: ۴۴ – ۴۵) آنان مفهوم شکل را چنان وسیع به کار بردند که غالباً مفهوم معنا را در خود جذب کرده به گونه‌ای که قادر به جدایی از هم نیستند.

آن منتقدان خواهان یافتن تناسب بین شکل اثر که در واژه تجلی پیدا می‌کند و معنای آن هستند. به گونه‌ای که اثر خلاق ادبی را اثری می‌دانند که شکل و معنای آن همچون دو روی سکه باشند و با شکل بتوان به معنا رسید و بالعکس. از نظر آنان «در هنر معنی چیزی جز نفسِ صورت و فرم نیست». (Basin، ۱۹۷۹: ۱۳۴) بیشترین توجه آنان در باب واجها و آواها (بدیع لفظی) است؛ البته سایر صنایع ادبی چون استعاره و کنایه نیز در نقدهای آنان با اهمیت بوده و در نهایت به شگردهای خاصی که جدای از این روش‌ها منجر به آشنایی‌زدایی شده و نوآوری خاص ادیب است نیز توجه خاصی مبذول داشته‌اند.

از سوی دیگر، مهم‌ترین مسأله‌ای که فرمالیست‌ها در ایجاد زبان شعری بر آن اتفاق نظر و تأکید دارند، فرآیند هنجارگریزی یا همان آشنایی‌زدایی است. آشنایی‌زدایی در اعتقاد آنان بررسی تمامی فرایندها و شگردها در یک اثر ادبی است که سبب برجسته شدن و تمایز آن از زبان عادی و روزمره شده و نوعی رستاخیز کلمات را در پی داشته و به عنوان اصولی زیربنایی برای مکتب نقد فرمالیسم به شمار می‌آید. «هنجارگریزی در کل انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است، هرچند منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست؛ زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیر دستوری منجر می‌شود و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت.»(صفوی، ۱۳۹۰/ ۱: ۵۰) این شگرد به صاحب متن این فرصت را می‌دهد تا واژگان، ترکیب‌ها و تصاویر ادبی خود را به گونه‌ای بکار ببندد تا از حالت عادی و تکراری خارج گردند و نو، بدیع و جذّاب به نظر آیند. (محمد ویس، ۲۰۰۲: ۵)

شکلوفسکی که برای نخستین بار از آشنایی‌زدایی سخن بـه میـان آورد و آن را به دو معنا به کار برد: نخست به معنای کاربرد عناصـر مجـازی در زبـان یـا همـان علم بیان، و دیگری به معنایی گسترده‌تر که در بردارندهٔ تمامی فنون و شـگردهایی می‌شود که جهان متن را در چشم مخاطب بیگانه می‌سـازد (احمـدی، ۱۳۸۶: ۴۸ ) اما در یک تقسیم‌بندی کوچک که در سطح آگاهی‌هـای شـناخته شـدهٔ اهـل زبـان تاکنون است، آشنایی‌زدایی را به گروه موسیقی بیرونـی، کنـاری، درونـی و صـنایع بدیع لفظی و زبان‌شناسیک (صـنایع بـدیع معنـوی و بیـان) تقسـیم‌بندی کرده‌انـد. (شفیعی، ۱۳۸۸: ۳-۳۸)

با این همه، از آنجایی که تقسیم بندی‌ای که صفوی برای برجسته‌سازی کـلام و هنجارگریزی ارائه داده است، به دلیل اشتمال بیشتر، دیدگاه نسبتاً جامع‌تری بـوده (مرتضایی، ۱۳۸۹: ۴۰) و بیشتر مبتنی بر نظریات «فردینان دوسسور[۶]» اسـت و مـا نیز از توجه فرمالیست‌ها به خصوص رومن یاکوبسن نسبت به بسـیاری از نظریـات این زبان‌شناس سوئیسی آگاه بـودیم، بـرآن شـدیم تـا برخـی از اساسـی‌ترین ایـن تقسیم‌بندی‌ها را که فرمالیست‌ها نیز بر آن تأکید داشته‌اند در این مقاله بگنجانیم.

صفوی انواع قاعده‌افزایی یا هنجـارافزایی را منجـر بـه آفـرینش نظـم، و انـواع قاعده‌کاهی را باعث خلق شعر می‌داند و این دو بخش عمده را از مهم‌تـرین مبـانی برجسته‌سازی کلام دانسته و به شکلی گسترده در مقولهٔ سـاختارگرایی بـه تشـریح آنان می‌پردازد. این مسائل مورد توجه فرمالیست‌ها واقع شده اما به ایـن گسـتردگی در باب نقد خود بر آثار ادبی نپرداخته و در حـد اشـاراتی بـه مهم‌تـرین مبـانی ایـن تقسیم‌بندی‌ها اکتفا کرده‌اند. مهم‌ترین تقسیم‌بندی‌های صـفوی در خصـوص انـواع هنجارگریزی که مورد عنایت فرمالیست‌ها نیز بوده، شامل دو مقولهٔ قاعـده‌افزایی و قاعده‌کاهی است.

قاعده‌افزایی یا هنجارافزایی: این ترفند که در واقع «اعمال قواعدی اضـافی بـر قواعد زبان هنجار به شمار می‌رود» (صـفوی،۱۳۹۰/ ۱: ۵۸) و منجـر بـه آفـرینش

نظم در کلام می‌گردد، از طریق تکـرار کلامـی پدیـد آمـده و بـه تـوازن در کـلام می‌انجامد. این توازن را نیز می‌توان در سه سطح توازن آوایی[۷]، واژگـانی و نحـوی[۸] مورد واکاوی قرار داد. توضیح این‌که در سطح توازن آوایـی بـه بررسـی تکرارهـای آوایی واج‌ها و یا هجاها پرداخته می‌شود. در سطح توازن واژگانی نیز بررسـی تکـرار یک واژه و حتی یک گروه واژه در جمله در این سطح صورت می‌پذیرد کـه تمـامی روش‌های تسجیع و تجنیس در این مقوله می‌گنجند.

در مورد توازن نحوی نیز باید گفت: در این حـوزه نیـز بـه بررسـی تکرارهـا در سطح نحوی پرداخته می‌شود. جرجانی نیز کـه «برخـی او را واضـع مفهـوم نظـم» می‌دانند و معتقدند صورت‌بندی این مفهوم در آثار جرجانی کاملا بدیع و بی‌سابقه و قابل قیاس با آرای منتقدان و زبان‌شناسان قرن بیستم همچون سوسـور ... و غیـره است» (عمارتی مقدم، ۱۳۹۱: ۱۳۴) در بـاب مفهـوم نظـم بـه درازا سـخن گفتـه و جابه‌جایی اجزای جمله و ساز و کارهـای خـاص نحـوی همچـون تقـدیم و تـأخیر، فصل و وصل و... را سبب برجسته‌سازی کلام دانسته است؛ لذا از نظـر وی نحـو و ساز و کارهای آن بسـیار گسـترده و چـه بسـا مسـائل بلاغـی و بیـانی را در خـود می‌گنجاند. (همان: ۱۳۵–۱۳۹) توازن نحـوی یـاد شـده نیـز در نقـد فرمالیسـتی از لحاظ بیانی و گاه بلاغی، اثر را ارزیابی می‌کند و تنها محـدود بـه نحـو بـه معنـای مطلق آن نیست.

منتقدان جدید نیز بر این باورند کـه مجموعـه روش‌هـای تسـجیع، تجنـیس و تکرار در شمار صنایع بدیع لفظی به حساب می‌آینـد و در خصـوص ماهیـت آوایـی این صنعت می‌گویند: «از نظر زبان‌شناسی باید توجه داشت کـه بسـیاری از صـنایع یعنی همهٔ آنچه به نام بدیع لفظی معروف است ماهیت آوایی[۹] دارنـد و می‌تـوان بـا دقت مختصری در واک‌ها (صامت‌ها و مصوت‌ها) و هجاها، ساختمان آنها را تبیـین کـرد». (شمیسـا، ۱۳۷۱: ۹) وی هـدف از ایـن صـنعت را همسـانی هرچـه بیشـتر صامت‌ها و مصوت‌ها دانسته تا کلمات هماهنگ شده یا همجنس پنداشته شده و یـا

عین یکدیگر گردند. (همان: ۱۳)

## قاعده‌کاهی

این ترفند که به آفرینش شعر می‌انجامد، با کاهش قواعـدی از زبـان هنجـار پدیـد می‌آید و دارای انواع مختلفی است که از مهم‌ترین و وسـیع‌ترین آنهـا قاعـده‌کاهی معنایی است. «با توجه به این‌که حوزهٔ معنا انعطاف‌پذیرترین سطح از سـطوح زبـان است، در برجسته‌سازی ادبی بسیار مورد استفاده قرار می‌گیـرد. تمـام آنچـه کـه در تشـبیه و اسـتعاره و کنایـه و مجـاز و ... اتفـاق می‌افتـد در ایـن حـوزه قـرار دارد» (مرتضایی، ۱۳۸۹: ۳۶) لذا آن‌چه شعر را می‌آفریند، انواع قاعده‌کاهی‌هایی است کـه «مـدلول» را از «مصـداق» دورتـر کـرده و واقعیت‌گریزنـد و در میـان انـواع قاعده‌کاهی‌ها، قاعده‌کاهی معنایی است که بیش‌ترین فاصـله را میـان «مـدلول» و «مصداق» پدید می‌آورد. (صفوی، ۱/۱۳۹۰: ۱۷۱)

بخش عمدهٔ علم بیان ازجمله تشبیه، اسـتعاره، مجـاز، کنایـه و فنـونی از بـدیع معنوی نیز چون ایهام، التفات، استطراد، مراعات نظیر، تضاد، اغراق و غیره در حـوزه قاعده‌کاهی گنجانده می‌شود؛ زیرا بر درونـه زبـان عمـل کـرده و هنجـارگریزی در معنای اثر ادبی ایجاد می‌کنند (همان: ۱۱۵–۱۴۲) که البته دانشـمندان بلاغـت نیـز به درازا از تمامی این فنون ادبـی در کتاب‌هـای بلاغـی خـویش سـخن گفته‌انـد و بعدها فرمالیست‌ها در نقدهای خود از این نظرگاه متـون را بـه بوتـه نقـد و تحلیـل کشیده‌اند. امروزه دو صنعت نو آیین و خلاق پارادوکس و حس‌امیزی کـه در حـوزهٔ تضاد و طباق به شـمار آمـده (شـفیعی، ۱۳۸۸: ۳۰۸ – ۳۰۹) و بسـیار مـورد توجـه ناقدان معاصر است در شمار قاعده‌کاهی قـرار گرفتـه و باعـث برجسـتگی و ادبیّـت متن اثر می‌شود.

جدای از دو قاعده کلـیِ قاعـده‌افزایی و قاعـده‌کاهی کـه از نظـر فرمالیسـت‌ها ادبیّت مـتن را بـه همـراه داشـته و از اصـول مهـم نقـد ادبـی در سـنجش میـزان

برجستگی ادبی کلام به شمار می‌روند، بهتر است در این میان به توجه فرمالیست‌ها به پدیده «بینامتنی» نیز اشاره شود. شکلوفسکی در پی تأکید بر این نکته بود که هر اثر هنری که آفریده می‌شود در ارتباط با سایر آثار هنری است و اثری وجود ندارد که بدون تأثیر پذیری و ارتباط با سایر کارهای هنری خلق شده باشد؛ لذا ارزش هر اثری را باید به نحوهٔ تأثیر پذیری و ارتباطش با سایر آثار ادبی سنجید. توضیح آنکه بینامتنی سه گونه است: اجترار، امتصاص و حوار. در اجترار، مؤلف، متن غائب را بدون هیچ‌گونه تغییر و تحولی در متن خویش به‌کار می‌برد، به‌گونه‌ای که به کاربرد مستقیم آن همان‌گونه که هست و یا با اندک تغییری که به جوهرهٔ آن آسیبی نزند اکتفا می‌کند (ناهم، ۲۰۰۳: ۵۰) اما در درجهٔ بالاتر، که امتصاص است، مؤلف ضمن اقرار به اهمیت متن غائب و قداستش، در شکل و ساختار آن تغییر و تحولاتی را ایجاد می‌کند اما اصل مضمون آن را نفی نکرده بلکه بر آن تأکیدی مستمر دارد؛ به‌گونه‌ای که نه متن غائب را به طور کلی متحوّل می‌کند و نه عین ساختار آن را در اثر خویش وارد می‌سازد بلکه ضمن حفظ مضمون اصلی متن غائب، صیاغ و ساختارش را از نو بازسازی می‌کند و در برترین درجه، که حوار است، مؤلف در آن با توجه به مضمون اصلی متن غائب، شکل و حجمش را تغییر داده و بدون هیچ حد و مرزی اساس آن را متحول می‌سازد؛ از این‌رو دیگر مجالی برای تقدیس متن غائب برجای نمانده و محتوای آن کاملا دگرگون می‌شود. (بنیس، ۱۹۸۵: ۲۵۳)

## نقد فرمالیستی خطبهٔ اشباح

### الف- قاعده‌افزایی

در این خطبه هر سه گونهٔ قاعده‌افزایی که شامل انواع توازن آوایی و واژگانی و نحوی است، حضور فعال دارند که یک به یک قابل بررسی و نقد است.

**توازن آوایی:** تأکید فرمالیست‌ها به توازن آوایی یا ساختار واجی در یک اثر

ادبی بیش از سایر صنایع ادبی است؛ چراکه پیش از هرچیز با این تکرارهای آوایی است که اثری ادبی برجسته شده و به زبان شعری نزدیک می‌شود. (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۵۷) بسامد تکرار آواها در متن مورد نقد، بسیار بالاست چنان‌که مؤلف دائماً برای القای منظور خود از این تکرارها مدد جسته و تنها به معنای قاموسی آنها اکتفا نکرده است.

در ابتدای خطبه که سخن این چنین آغاز می‌شود: « اَلْحَمْدُ للَّهِ الَّذِي لاَ يَفِرُهُ الْمَنْعُ وَ الْجُمُودُ، وَ لاَ يُكدِيهِ الْإِعْطَاءُ وَ الْجُودُ» شاهد ده مرتبه تکرار همخوان روان (ل) هستیم، واجی که دارای صوتی روان و جاری، سیال و شفاف است و تداعی‌کننده صدای مایعی است که به آرامی می‌ریزد، می‌تراود و یا جاری می‌شود (همان: ۵۱) از این‌رو در این عبارت که بحث از بخشایش بی حد و حصر الهی است، گویی آوای روان شدن آب به گوش می‌رسد که به آرامی جاری است و یادآور بخشش خداوند و سرچشمه تمامی نعمت‌های وی یعنی آب است و این توازن آوایی کلمات به شیوایی و زلالی در جهت تأکید بر مقصود مؤلف از بیان این عبارت است.

در ادامه در عبارت (كُلُّ مَانِعٍ مَذْمُومٌ مَا خَلاَهُ) پنج مرتبه نیم همخوان (م) تکرار شده است. این واج خیشومی که برای ادایش هوا باید از درون سوراخ بینی گذر کند تا بانگ وزشی پدید آورد (ابن‌سینا، ۱۳۴۸: ۸۱) بر اثر تکرار نوعی آوای ناشی از ناراحتی و نارضایتی و یا نق نق را به گوش می‌رساند که در این عبارت نیز که بحث از مورد توبیخ بودن هر منع‌کننده‌ای جز خداوند است، تکرار این واج نوعی حس ناراحتی و نارضایتی را القا کرده و با حجمی که در هنگام ادایش بر لب‌ها ظاهر می‌شود، ظاهری غمگین و حتی خشمگین را به اداکنندهٔ این عبارت القا می‌کند؛ حسی که با مفهوم عبارت در یک راستا قرار دارد.

پس از آن، در عبارت‌های (جَزَّأُوكَ تَجْزِئَةَ الْمُجَسَّمَاتِ بِخَوَاطِرِهِمْ، وَ قَدَّرُوكَ عَلَى الْخِلْقَةِ الْمخْتَلِفَةِ

الْقُوَى، بِقَرَائِحِ عُقُولِهِمْ) که بحث از تجزیه نمودن خداوند و سنجش او در خیال منحرف گشتگان از راه حقیقت است، واج (ج) سه مرتبه و واج (ق) پنج مرتبه تکرار شده است. واج (ج) که «پدید می‌آید از حبس تام هوا با سرِ زبان و نگه‌داشتن آن در رطوبتی که پشت سر زبان است؛ و این رطوبت هنگام رها کردن بی آن‌که کشیده شود می‌شکافد» (همان: ۷۴) با این طرز گویش، نوعی آوای شکافته شدن و یا همان تجزیه شدن القا می‌شود. از سوی دیگر واج (ق) را نیز که به گفتهٔ ابن سینا می‌توان هنگام شکافته شدن جسم‌ها و به ناگاه کنده شدنشان شنید، (همان: ۸۷) با پنج مرتبه تکرار خود بر این سنجش و تجزیه خداوند تأکید کرده و به نوعی آوای قطعه قطعه شدن را به گوش مخاطب می‌رساند.

در قسمت دیگری از خطبه که به توصیف آسمان اختصاص یافته، اکثر فقره‌های متن به مصوت (آ) ختم شده‌اند همچون واژگان (أَشْرَاجِهَا، انْفِرَاجِهَا، أَزْوَاجِهَا، مِعْرَاجِهَا، فُرَجِهَا، أَبْوَابِهَا، نِقَابِهَا، نِهَارِهَا، لَيْلِهَا، مَجْرَاهُمَا و...) علاوه بر آن، بسیاری دیگر از واژگان این چرخه نیز دارای مصوت (آ) بوده و به طور کلی این مصوت در این قسمت: (وَ نَظَمَ بِلاَ تَعْلِيقٍ رَهَوَاتِ فُرَجِهَا، وَلاَحَمَ صُدُوعَ انْفِرَاجِهَا، وَ وَشَّجَ بَيْنَهَا وَ بَيْنَ أَزْوَاجِهَا؛ وَ ذَلَّلَ لِلْهَابِطِينَ بِأَمْرِهِ... وَ أَجْرَاهَا عَلَى إِذْلاَلِ تَسْخِيرِهَا مِنْ ثَبَاتِ ثَابِتِهَا، وَ مَسِيرِ سَائِرِهَا، وَ هُبُوطِهَا وَ صُعُودِهَا، وَ نُحُوسِهَا وَ سُعُودِهَا) هفتاد مرتبه تکرار شده است. بسامد بالای تکرار مصوت (آ) و نیز مصوت (أ) که صد و شصت و چهار مرتبه تکرار شده، با توجه به این که «واج‌های a [أ] و a [آ] با توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسب‌اند که در زمان تجلی آنها، صدا اوج می‌گیرد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۳) همگی بلندا و عظمت آسمان را به رخ

مخاطب کشیده و با اوج گرفتن صوت به صورت فریاد در پی القای حس عظمت آسمان هستند.

مؤلف در میان توصیف آسمان در جایی که می‌گوید: (وَ فَتَقَ بَعْدَ الْاِرْتِتَاقِ صَوَامِتَ أَبْوَابِهَا) با تکرار واج‌های (ت) و (ق) و همراه ساختن آنها پشت سرهم، به نوعی آوای باز شدن در، تکه تکه و یا شکافته شدن را به گوش می‌رساند که در تحکیم معنای گشوده شدن درهای آسمان در ذهن آدمی بسیار تأثیرگذار است.

از سوی دیگر در جایی که بحث از صفات فرشتگان به میان می‌آید: (وَ لاَ قَدَحَتْ قَادِحَةُ الْإِحَنِ فِيمَا بَيْنَهُمْ) به این معنا که عوامل برافروزنده حسدها و کینه‌ها در میان آنان شعلهٔ صفات خبیثه را نیافروخت، واج (ح) سه مرتبه تکرار شده است. همان‌طور که حسن عباس نیز یادآور می‌شود، هنگامی که این واج با فخامت و شدت تلفظ گردد، صوت آن نوعی حرارت و گرما را در وجود آدمی القا کرده و در خود حدّت و تیزی را به همراه دارد. (عباس، ۱۹۹۸: ۱۷۹) از این رو شاهد هستیم که صاحب متن در هنگامی که سخن از برافروخته شدن شعله کینه و حسادت را دارد، با بهره‌گیری از این واج در پی القای مفهوم مورد نظر خویش بوده و با هنرمندی خاصی این حس را در وجود مخاطب برانگیخته است.

از دیگر نمونه‌های توازن آوایی در این خطبه، عبارت (وَ تَحْتَهَا رِيحٌ هَفَّافَةٌ تَحْبِسُهَا عَلَى حَيْثُ انْتَهَتْ مِنَ الْحُدُودِ الْمُتَنَاهِيَةِ) است که از وزش بادی آرامی در زیر پای فرشتگان سخن می‌راند و در آن هرکدام از واج‌های (ح) و (ه) پنج مرتبه تکرار شده است؛ که تکرار این واج‌ها و متوالی آمدن آنها صدای وزش باد را به آرامی به گوش می‌رساند؛ و یا در عبارت (لُجَجٍ بِحَارٍ زَاخِرَةٍ، تَلْتَطِمُ أَوَاذِيُّ أَمْوَاجِهَا، وَ تَصْطَفِقُ مُتَقَاذِفَاتُ

أَثْبَاجِهَا ) که از جوش و خروش به هم خوردن امواج بحث شده، متوالی آمدن واژگان (تلتطم، تَصطفق، متقاذفات) و تکرار واجهای (ت)، (ط)، (ف) و (ق) در این کلمات صدای برخورد امواج را به گوش می‌رساند. هم چنین پایان یافتن اکثر جملات این چرخه به (ها) گویی که آوای رسیدن و برخورد کردن موجها به ساحل و یا صخره و امتداد پیوستهٔ آنها را در ذهن تداعی می‌سازند.

در جای دیگری از خطبه که بحث از حمل کوه‌های بسیار بلند و سر به فلک کشیده بر روی زمین است: ( وَ حَمْلِ شَوَاهِقِ الْجِبَالِ الشُّمَّخِ الْبُذَّخِ عَلَى أَكْتَافِهَا ) واج (خ) دو مرتبه در واژه‌های (الشُّمَّخ، البُذَّخ) به کار گرفته شد. نحوهٔ قرار گرفتن این واج بعد از میم مشدد و تکرار شدنش، آوای خراشیده شدن جسمی سخت را بر جسم دیگر به گوش می‌رساند. (ابن سینا، ۱۳۴۸: ۸۷) گویی که صدای قرار گرفتن تخته سنگ بر روی زمین و برخورد صخره‌ایی به سنگ دیگر از مکرر خواندن این عبارت در ذهن حادث می‌شود.

از دیگر نمونه‌های توازن آوایی می‌توان عبارت ( وَ فَسَحَ بَيْنَ الْجَوِّ وَ بَيْنَهَا ، وَ أَعَدَّ الْهَوَاءَ مُتَنَسَّماً لِسَاكِنِهَا ) را یادآور شد که شاهد سه مرتبه تکرار واج (س) هستیم به همراه سه مرتبه تکرار واج (ه) که این دو واج در کنار هم صدای زوزه باد و وزیدنش را در ذهن تداعی می‌کنند، وزیدنی که با آغاز یافتن عبارت با واج (ف) رساتر به گوش می‌رسد همچنان‌که ابن سینا نیز این واج را در طبیعت به آواز باد در درختان و آنچه بدان ماند تشبیه کرده است. (همان: ۸۷)

در بخشی دیگر که بحث از آگاهی خداوند به کوچک‌ترین موجودات و حتی طنین ناله‌های مادران غمدیده است: ( وَ مَصَائِفِ الذَّرِّ ، وَ مَشَاتِي الْهَوَامِّ ، وَ رَجْعِ الْحَنِينِ مِنَ الْمُولَهَاتِ، وَ هَمْسِ الْأَقْدَامِ ) از حروف همس چون (هـ ح)

بسیار استفاده شده است. واج‌های (هـ ح) که از واج‌های درونی است و نیز تکرار (م) نوعی آوای نق نق را به همراه دارد که گویی آهسته به گوش می‌رسد. در ادامه همین قسمت، عبارت (وَ هَمَا هِمِ كُلِّ نَفْسٍ هَامَّةٍ) که بحث از آگاهی خداوند از هر همهمه و نجوایی دارد، واج‌های (ه) و (م) هرکدام سه مرتبه ذکر شده‌اند که این تکرار و آمدن آنها در پی هم، آوای همهمه و نجوای ضعیف را تکرار می‌کند.

**توازن واژگانی:** هر ذوق سلیمی بر این امر گواهی می‌دهد که هیچ سجع و جناسی موافق طبع و مقبول واقع نمی‌شود مگر این‌که در ابتداء در پی خود معانی را به همراه بیاورند که ضمن هماهنگی با کل معنای متن، در بردارندهٔ رموز و اهداف والایی باشد که جز از طریق این روش‌های بدیعی راهی به سوی آن نتوان یافت و به‌هیچ وجه متکلفانه نباشد. (الجرجانی، ۱۹۹۱: ۴۱) متن حاضر نیز سرشار از انواع روش‌های تسجیع و تجنیس است، روش‌هایی که نه تنها هماهنگ با معنای کل متن بوده بلکه دربردارندهٔ اسرار نهفته و معانی سر به مهر بسیاری است. افزون بر آن که تمامی این فنون از جناس و سجع گرفته تا دیگر فنون، غیر متکلف و مطبوع بوده، و تصویری از مفاهیم بلند ذهنی مولف را به مخاطبان ارائه می‌دهد.

واکاوی متن بر این امر گواهی می‌دهد که گونه‌های مختلفی از سجع و جناس‌ها را در خود جای داده است. به عنوان نمونه در عبارت (وَ وَرَاءَ ذلِكَ الرَّجِيجِ الَّذِي تَسْتَكُّ مِنْهُ الْأَسْمَاعُ سُبُحَاتُ نُورٍ تَرْدَعُ الْأَبْصَارَ عَنْ بُلُوغِهَا، فَتَقِفُ خَاسِئَةً عَلَى حُدُودِهَا) واژگان (بُلُوغِ، حُدُودِ) نسبت به هم سجع متوازن[۱۰] هستند. در این عبارت که به شیوهٔ کنایی از ناتوانی دیدگان آدمی از دیدن فرشتگان و اشراقات نور آنها سخن به میان آمده، مؤلف با سجع قرار دادن واژگان یاد شده به نوعی رسیدن به آن نورها و درک کردنشان و یا حتی نزدیکی به مرزهای آن را در

یک راستا قرار داده و درک آن را برای دیدگان آدمی ناممکن دانسته است.

سجع «مطرّف» نیز که با هماهنگی دو فاصله کلمه‌های پایانی فقره نثری در حرف پایانی خود شکل می‌گیرند، (التفتازانی، ۱۳۸۸: ۲۹۰) در این متن یافت می‌شود؛ همچون عبارت (اَلْحَمْدُ للهِ الَّذِي لاَ يَفِرُّهُ الْمَنْعُ وَالْجُمُودُ، وَ لاَ يُكدِيهِ الْإِعْطَاءُ وَالْجُودُ) که واژگان (الْجُمُودُ، الْجُودُ) نسبت به هم سجع مطرف واقع شده‌اند. در واقع چینش خاص واژگان اشاره‌ای است به این که برای نعمت‌های بی پایان الهی بخشش و عدم بخشش هیچ تأثیری ندارد و گویی در برابر اراده الهی بخشش و عدم آن مانند دو لفظی هستند که کاملاً همانند هم هستند و تنها اختلافشان در حرفی است که در میان سایر حروف نهفته است؛ علاوه بر سجع بودن این دو واژه، نسبت به یکدیگر جناس ناقص نیز هستند که دو مرتبه بر تأکید معنایی که سابقاً ذکر شد افزوده است. جناس ناقص که با افزوده شدن یا کم شدن حرفی به نسبت کلمه یا کلمات هماهنگ ساخته می‌شود (همان : ۲۸۹) در این عبارت در پی القای این معناست که نه بخشش و نه دست از بخشش کشیدن بر دریای بی پایان نعمت‌های او تأثیر گذار نیست.

سجع «متوازی» با دو فاصله در وزن و حرف پایانی یکسان (الهاشمی، ۱۳۸۶: ۴۲۷) نمونهٔ دیگری است که در متن به‌کار بسته شده است. همچون عبارت (كَذَبَ الْعَادِلُونَ بِكَ، إِذْ شَبَّهُوكَ بِأَصْنَامِهِم، وَ نَحَلُوكَ حِلْيَةَ الْمَخْلُوقِينَ بِأَوهَامِهِم) که دو واژهٔ (أَصْنَامِ، أَوهَامِ) نسبت به هم سجع متوازی قرار گرفته و در نهایت همانندی دانسته شده‌اند؛ زیرا بت‌هایی که منحرف‌شدگان از راه حقیقت به جای خداوند گمارده بودند در راستای توهماتی قرار داده شده است که به خداوند نسبت می‌دهند.

جناس «اشتقاق» نیز از دیگر جناس‌های موجود در متن است که به زیبایی ظاهری متن کمک شایانی کرده و سبب برجستگی کلام شده است که از واژگانِ

همریشه ساخته می‌شود (التفتازانی، ۱۳۸۸: ۲۹۱) – همچون عبارت ( الَّذِي ابْتَدَعَ الْخَلْقَ عَلَى غَيْرِ مِثَالٍ امْتَثَلَهُ) که واژگان (مِثَالٍ، امتَثَلَ) با ریشه‌ای مشترک، نسبت به هم جناس اشتقاق قرار گرفته‌اند.

جناس «لاحق» هم که دو رکن آن تنها در حرفی بعید المخرج با هم اختلاف دارند (همان: ۲۹۰) در بافت این متن یافت می‌شود؛ مانند واژگان (بِمَيْسُورِهَا وَ مَعْسُورِهَا) در عبارت (وَ قَدَّرَ الْأَرْزَاقَ فَكَثَّرَهَا وَ قَلَّلَهَا، وَ قَسَّمَهَا عَلَى الضِّيقِ وَ السَّعَةِ فَعَدَلَ فِيهَا لِيَبْتَلِيَ مَنْ أَرَادَ بِمَيْسُورِهَا وَ مَعْسُورِهَا) و نیز جناس «مضارع» که دو کلمهٔ متجانس تنها در حرفی قریب المخرج با هم متفاوتند در عبارت (وَ أَجْرَاهَا عَلَى إِذْلَالِ تَسْخِيرِهَا مِنْ ثَبَاتِ ثَابِتِهَا، وَ مَسِيرِ سَائِرِهَا، وَ هُبُوطِهَا وَ صُعُودِهَا، وَ نُحُوسِهَا وَ سُعُودِهَا) وجود دارد.

**توازن نحوی:** در این گونه از توازن، واحدهای ساختاری به‌واسطهٔ واقع شدن در یک رابطهٔ همخوان یا همساز برجستگیِ خاصی را در کلام القا می‌نماید. هم‌شکلی و همسانی در ساختارنحوی جمله –که عموماً از رهگذر تکرار حاصل می‌شود– توجه مخاطب را نسبت به خود برمی‌انگیزد و وی را حساس می‌کند. متن مورد نظر از نظر ساختار نحوی، تکرارهای زیادی در خود گنجانده است. به عنوان نمونه در عبارت (وَ لَوْ وَهَبَ مَا تَنَفَّسَتْ عَنْهُ مَعَادِنُ الْجِبَالِ، وَ ضَحِكَتْ عَنْه أَصْدَافُ الْبِحَارِ، مِنْ فِلِزِّ اللُّجَيْنِ وَ الْعِقْيَانِ، وَ نُثَارَةِ الدُّرِّ وَ حَصِيدِ الْمَرْجَانِ، مَا أَثَّرَ ذلِكَ فِي جُودِهِ) توازن نحوی هنرمندانه‌ای به چشم می‌خورد: عبارت (مِنْ فِلِزِّ اللُّجَيْنِ وَ الْعِقْيَانِ) جزء (مَا تَنَفَّسَتْ عَنْهُ مَعَادِنُ الْجِبَالِ) و عبارت (نُثَارَةِ الدُّرِّ وَ حَصِيدِ الْمَرْجَانِ) نیز جزء (ما ضَحِكَتْ عَنْه أَصْدَافُ الْبِحَارِ) به شمار آمده و صنعت «لفّ و نشر مرتب» را

جلوه‌گر ساخته است.

در عبارت‌های (فَانْظُرْ أَيُّهَا السَّائِلُ فَمَا دَلَّكَ الْقُرْآنُ عَلَيْهِ مِنْ صِفَتِهِ فَائْتَمَّ بِهِ، وَ اسْتَضِئْ بِنُورِ هِدَايَتِهِ... فَكِلْ عِلْمَهُ إِلَى اللَّهِ سُبْحَانَهُ) و (وَ اعْلَمْ أَنَّ الرَّاسِخِينَ فِي الْعِلْمِ هُمُ الَّذِينَ أَغْنَاهُمْ عَنِ اقْتِحَامِ السُّدَدِ الْمَضْرُوبَةِ دُونَ الْغُيُوبِ، الْإِقْرَارُ بِجُمْلَةِ مَا جَهِلُوا تَفْسِيرَهُ مِنَ الْغَيْبِ الْمَحْجُوبِ) نوع دیگری از توازن نحوی وجود دارد که در پی جلب توجه مخاطب است؛ این قسمت با فعل امر (فانظر) آغاز شده، فعلی که هم به مخاطب خویش امر می‌کند و هم معنای نگاه کن دارد که این معنا تأکیدی دوباره در جلب توجه مخاطب دارد. در ادامه نیز شاهد به‌کارگیری اسلوب «ندا» (أيُّها السّائل) در کلام هستیم که به کار بردن این شیوهٔ بیانی نیز بر معطوف کردن توجه مخاطب به خود تأثیر بسزایی دارد؛ زیرا دربردارندهٔ فعل امر (أُنادیک) است که وجوباً از کلام حذف شده است. همچنین سه فعل امر دیگر (فَائْتَمَّ بِهِ، اسْتَضِئْ بِنُورِ هِدَايَتِهِ، كِلْ) در کلام نیز بر جلب توجه مخاطب خود تأکید دارند.

عبارت بعدی نیز با فعل امر (اعلم) آغاز شده و در پی توجه دادن مخاطب به متن است. در ادامه تقدیم و تأخیری در عبارت (أَغْنَاهُمْ عَنِ اقْتِحَامِ السُّدَدِ الْمَضْرُوبَةِ دُونَ الْغُيُوبِ، الْإِقْرَارُ بِجُمْلَةِ مَا جَهِلُوا تَفْسِيرَهُ مِنَ الْغَيْبِ الْمَحْجُوبِ) صورت گرفته که فاعل (أغناهم) متأخر شده و شبه‌جمله (عَنِ اقْتِحَامِ السُّدَدِ الْمَضْرُوبَةِ دُونَ الْغُيُوبِ) بر آن مقدّم گشته است و علت آن امر، توجه دادن مخاطب و تأکید بر عدم تجاوز راسخین در علم از سدها و حدودی است که میان آنها و حقایق غیبی زده شده که آغاز یافتن این بند با فعل امر (اعلم) نیز تأکید این معنا را دو چندان کرده است.

در قسمتی که مؤلف به نام خداوند سوگند یاد می‌کند و از منحرف گشتگان از راه حقیقت سخن می‌گوید: (وَ أَشْهَدُ أَنَّ مَنْ شَبَّهَكَ بِتَبَايُنِ أَعْضَاءِ خَلْقِكَ، وَ تَلاحُمِ حِقَاقِ مَفَاصِلِهِمِ الْمُحْتَجِبَةِ لِتَدْبِيرِ حِكْمَتِك ...فَتَكُونَ فِي مَهَبِّ فِكْرِهَا مُكَيَّفَاً، وَ لاَ فِي رَوِيَّاتِ خَوَاطِرِهَا فَتَكُونَ مَحْدُوداً مُصَرَّفاً) شاهد شانزده مرتبه تکرار ضمیر مخاطب (ک) هستیم که به خداوند متعال اشاره دارد. بسامد بالای تکرار این ضمیر در بین کلام مؤلف، در پی جلب توجه مخاطب و نیز متعالی جلوه‌دادن نام حق است و از توازن نحوی قابل توجهی درکلام پرده برمی‌دارد.

در عبارت‌های (وَ لَمْ تَجِفَّ لِطُولِ الْمُنَاجَاةِ أَسْلاَتُ أَلْسِنَتِهِمْ، وَ لاَ مَلَكَتْهُمُ الْأَشْغَالُ فَتَنْقَطِعَ بِهَمْسِ الْجُؤَارِ إِلَيْهِ أَصْوَاتُهُمْ، وَ لَمْ تَخْتَلِفْ فِي مَقَاوِمِ الطَّاعَةِ مَنَاكِبُهُمْ، وَ لَمْ يَثْنُوا إِلَى رَاحَةِ التَّقْصِيرِ فِي أَمْرِهِ رِقَابَهُمْ، وَ لاَ تَعْدُو عَلَى عَزِيمَةِ جِدِّ هِمْ بَلاَدَةُ الْغَفَلاَتِ، وَ لاَ تَنْتَضِلُ فِي هِمَمِهِمْ خَدَائِعُ الشَّهَوَاتِ) نیز شاهد تأخیر اکثر فاعل‌های فعل‌ها هستیم، گویی مؤلف خواسته با تقدیم برخی عبارات بر فاعل، به میزان اهمیت آن عبارات تأکید کند؛ عبارات (لِطولِ المُناجاة، بِهَمسِ الجُؤارِ إلَيه، في مَقاوِمِ الطاعَةِ، إلي راحَةِ التَّقصير في أمرِه، عَلي عَزيمَةِ جِدِّ هِم، في هِمَمِهِم) همگی عباراتی هستند که بر فاعل‌هایشان مقدّم گشته‌اند که این تقدیم‌ها از دیدگاه نقد فرمالیستی محلّ درنگ و تأمّل است.

از دیگر نمونه‌های توازن نحوی، عبارت‌های (وَ يَمَّمُوهُ عِنْدَ انْقِطَاعِ الْخَلْقِ إِلَى الْمَخْلُوقِينَ بِرَغْبَتِهِمْ، لا يَقْطَعُونَ اَمَدَ غايَةِ عَبادَتِهِ، و لا يَرْجِعُ بِهُم

الاسْتِهَتارُ بِلُزُومِ طاعَتِهِ إلاَّ إلَى مَوَادِّ مِنْ قُلُوبِهِمْ غَيْرِ مُنْقَطِعَةٍ مِنْ رَجَائِهِ وَ مَخَافَتِهِ، لَمْ تَنْقَطِعْ أَسْبَابُ الشَّفَقَةِ مِنْهُمْ، فَيَنُوا فِي جِدِّ هِم) است‌که بحث از عدم گسیختگی در علاقه و توجه فرشتگان به پروردگار و عبادت دارد و واژهٔ (قطع) چهار مرتبه به شیوه‌های گوناگون از خصائص ملائکه نفی شده است. در واقع نفی قطع عبادت و توجه فرشتگان به خداوند، در این چرخه به چهار شیوه بیان شده: نخست (انقطاع) به صورت اسم و مصدری بیان شده که عدم گسیختگی در همهٔ زمان‌ها را یادآور می‌شود، سپس (لا یقطعون) این مفهوم را به صورت مضارع و در زمان حال نفی می‌کند، (غیر منقطعة) نیز به صورت اسم فاعل و در تأکید بر عدم گسیختگی در همه زمان‌ها آمده است و در نهایت (لم ینقطع) که این مفهوم را در زمان گذشته نیز نفی کرده است. این‌گونه توازن‌های نحوی و تکرار در سطح یک واژه و مفهوم، طبق نقد فرمالیستی سبب برجستگی متن ادبی می‌گردد.

در عبارت (وَ قَدَّرَ الْأَرْزَاقَ فَكَثَّرَهَا وَ قَلَّلَهَا، وَ قَسَّمَهَا عَلَى الضِّيقِ وَالسَّعَةِ فَعَدَلَ فِيهَا لِيَبْتَلِيَ مَنْ أَرَادَ بِمَيْسُورِهَا وَ مَعْسُورِهَا، وَ لِيَخْتَبِرَ بِذلِكَ الشُّكْرَ وَ الصَّبْرَ مِنْ غَنِيِّهَا وَ فَقِيرِهَا) بحث از این است که خداوند برای بعضی، روزی فراوان و برای برخی دیگر روزی اندک قرار داد و آن ارزاق را بر مبنای تنگی و گشایش، تقسیم و عدالت فرمود؛ تا هر کس را بخواهد با رفاه و فراوانی آن روزی‌ها و دشواری کمی آن آزمایش کند و به همین وسیله مردم غنی و فقیر را از جهت شکرگزاری و تحمّل در جریان امتحان قرار داد. در این بند شاهد صنعت لفّ و نشر مرتب در کلام هستیم؛ از آن‌رو که (غنیِّها) با (الشّکر) و (فقیرها) در ارتباط با (الصبر) است. (خاقانی، ۱۳۹۰: ۲۵۶) این صنعت که از گونه‌های توازن نحوی به شمار می‌رود بر زیبایی ادبی اثر افزوده است.

در عبارت (وَ أَثَرِ كُلِّ خَطْوَةٍ، وَ حِسِّ كُلِّ حَرَكَةٍ، وَ رَجْعِ كُلِّ كَلِمَةٍ، وَ تَحْرِيكِ كُلِّ شَفَةٍ، وَ مُسْتَقَرِّ كُلِّ نَسَمَةٍ، وَ مِثْقَالِ كُلِّ ذَرَّةٍ، وَ هَمَاهِمِ كُلِّ نَفْسٍ هَامَّةٍ) نیز که بحث از علم و آگاهی خداوند متعال از تمامی موجودات و آفریدگان و ذره‌ای حرکت و صدایی از آنان است، شاهد هفت مرتبه تکرار لفظ (کُلّ) هستیم که این نوع تکرار، تأکیدی بر آگاهی خداوند بر تمامی جهان و آفریده‌هایش در هر شرایطی است.

**ب) قاعده‌کاهی معنایی**

قاعده‌کاهیِ معنایی شامل انواع تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه است که دانشمندان بلاغت به درازا از آن در کتاب‌های بلاغی خویش سخن گفته‌اند، و بعدها فرمالیست‌ها نیز در نقدهای خود از این نظرگاه متون را به بوته نقد و تحلیل کشیده و از میان آن به تشبیه، استعاره و کنایه توجه خاصی مبذول داشته‌اند. منتقدان جدید نیز در نوشته‌های خویش تمام آنها را در شمار «آشنایی‌زدایی» به حساب آورده‌اند. (محمد ویس، ۲۰۰۲) ما نیز با عنایت به جایگاه ویژه قاعده‌کاهی معنایی و سازه‌های مرتبط با آن، برآنیم تا به صورت گزینشی چند نمونه‌ای از متن حاضر را از این زاویه مورد موشکافی قرار دهیم.

**تشبیه:** صاحب متن گونه‌های مختلفی از تشبیه را در متن خود جای داده است و با این فن، دیگرگونه سخن گفته و بر زیبایی آن افزوده است. به عنوان مثال عبارت (أَعْلاَمُ حِكْمَتِهِ) در جملات (فَظَهَرتِ الْبَدَائِعُ الَّتِي أَحْدَثَهَا آثَارُ صَنْعَتِهِ، وَ أَعْلاَمُ حِكْمَتِهِ) اضافهٔ تشبیهی بوده و حکمت خداوندی در روشنگری و هدایتگر بودنش، همچون عَلَم و پرچم‌ها دانسته شده است. در واقع مؤلف، حکمت‌های الهی را آن‌چنان برجسته و روشن می‌داند که مانند پرچم‌ها و یا نشانه‌های واضح است. از دیگر نمونه‌های

تشبیه، تشبیه مفصّل است که ادات تشبیه در آن ذکر شده است؛ مانند عبارت (فَهِيَ كَرَايَاتِ بِيْضٍ قَدْ نَفَذَتْ فِي مَخَارِقِ الْهَوَاءِ) که پاهای فرشتگان به پرچم‌های سفیدی تشبیه شده‌اند.

در عبارت (جَزَّأُوكَ تَجْزِئَةَ الْمُجَسَّمَاتِ بِخَوَاطِرِهِمْ) نیز تشبیه ظریفی وجود دارد؛ مؤلف بیان داشته که منحرف شدگان از راه حق، خداوند را در ذهن بی اساس خود همچون عضو قرار دادن برای اشیاء جسمانی تجزیه نموده‌اند و این عضو قرار دادن برای خداوند در ذهن آنان به عضو قرار دادن برای مخلوقات تشبیه شده است؛ در عبارت (وَ لاَ أَطْلَقَ عَنْهُمْ عَظِيمُ الزُّلْفَةِ رِبَقَ خُشُوعِهِمْ) که به معنای این است که عظمت تقرّب به بارگاه خداوندی ریسمان‌های خشوع را از گردن جان‌های آنان باز ننموده است، عبارت (رِبَقَ خُشُوعِهِمْ) به عنوان تشبیه بلیغ به کار رفته است. استفاده از این نوع تشبیه نیز در پدید آوردن تصاویری واضح از خضوع و تسلیم فرشتگان و سر فرود آوردن آنان در برابر عظمت الهی در ذهن مخاطب تأثیر به‌سزایی گذاشته است.

**استعاره**: متن حاضر بسامد بالایی از انواع استعاره را به خود اختصاص داده است، به عنوان مثال در عبارت (وَ لَوْ وَهَبَ مَا تَنَفَّسَتْ عَنْهُ مَعَادِنُ الْجِبَالِ، وَ ضَحِكَتْ عَنُه أَصْدَافُ الْبِحَارِ، مِنْ فِلِزِّ اللُّجَيْنِ وَ الْعِقْيَانِ، وَ نُثَارَةِ الدُّرِّ وَ حَصِيدِ الْمَرْجَانِ، مَا أَثَّرَ ذلِكَ فِي جُودِهِ) مؤلف واژه (ضَحِكت) را برای أصداف استعاره آورده و جامع در این استعاره، پیدا شدن سفیدی در پی باز شدن دو چیز روی هم قرار گرفته است؛ و چه بسا گوشت درون صدف نیز در ظرافت و لطافت خویش به زبان تشبیه شده است؛ البته در ادامه شاهد استعارهٔ لطیف دیگری نیز هستیم؛ لفظ حصبیه «برای دُرهای کوچک استعاره به کار رفته است که درست به هنگام چیدن شبیه گندم و حبوبات می‌باشند». (ابن میثم، ۱۳۸۹/ ۳: ۳۷۴) کاربرد این گونه قاعده‌کاهی در

برجسته‌سازی متن اثرگذار بوده است.

یا در جای دیگری از این خطبه در عبارت (وَ هِيَ تَجُوبُ مَهَاوِيَ سُدَفِ الْغُيُوبِ) به این معنا که اوهام بشری در پرتگاه‌های غیب‌ها حرکت می‌کنند، مؤلف واژه (سُدَف) که به معنای پاره‌های تاریکی‌ها است از موانع موجود بر روی غیب‌ها استعاره آورده است. در ادامه، فعل تجوب نیز تشخیص واستعاره است؛ از آن‌روی که اوهام بشری را به جانداری تشبیه کرده که حرکت می‌کند. فراوانی این نوع قاعده‌کاهی‌ها در کلام از دیدگاه نقد فرمالیستی باعث افزایش شعریّت متن می‌شود.

مؤلف در عبارت (وَ نَظَمَ بِلاَ تَعْلِيقٍ رَهَوَاتِ فُرَجِهَا) واژهٔ (رَهَوَات) را که به معنای پستی‌ها و بلندی‌ها است، برای اجزا و طبقات مختلف آسمان استعاره آورده است. به هر روی در این‌جا شاهد بسامد بالای تکرار این گونه قاعده‌کاهی معنایی در این بند هستیم؛ چنان‌که در عبارت (وَ ذَلَّلَ لِلْهَابِطِينَ بِأَمْرِهِ، وَ الصَّاعِدِينَ بِأَعْمَالِ خَلْقِهِ، حُزُونَةَ مِعْرَاجِهَا) نیز استعاره به کاربرده شده و واژه (هبوط) و (صعود) برای فرشتگان به جهت مشابهت پایین و بالا رفتن آنان با حیوانات جسمانی در معنای اصلی خود به کار نرفته است.

در واقع واژگان یاد شده برای نزول و صعود فرضی فرشتگان استعاره هستند؛ زیرا در غیر این صورت باید خداوند را در جهت خاصی در نظر گرفت که فرشتگان به سمت او اوج گرفته یا پایین می‌آیند که این فرضی کاملاً اشتباه است. در این قسمت، استعاره دیگری نیز در عبارت (وَ نَادَاهَا بَعْدَ إِذْ هِيَ دُخَانٌ) وجود دارد و واژه (دُخان) استعاره از بخار آمده است. این شیوهٔ بیان که در عین اختصار متن، مالامال از شیوه‌های قاعده‌کاهی معنایی است از دیدگاه نقد فرمالیستی جای درنگ دارد.

مؤلف واژگان (فُروج، فِجاج و فُتوق) را که به معنای شکاف‌ها و فضاهای خالی

است را در عبارت (وَ مَلَأَبِهِمْ فُرُوجَ فِجَاجِهَا ، وَحَشَا بِهِمْ فُتُوقَ أَجْوَائِهَا) برای اجزای مختلف آسمان استعاره به کار برده که این استعاره با ذکر کلمات (مَلَأَ، حَشَوَ) مرشّحه شده است. همچنین واژه (زَجَل) را که به معنای فریاد و صداهای بلند است در عبارت (وَ بَيْنَ فَجَوَاتِ تِلْكَ الْفُرُوجِ زَجَلُ الْمُسَبِّحِينَ مِنْهُمْ فِي حَظَائِرِ الْقُدْسِ) برای تسبیح فرشتگان استعاره آمده است.

در عبارت (سُرَادِقَاتِ الْمَجْدِ) شاهد استعارهٔ مکنیهٔ سرادق (سراپرده) محسوس برای مجد معنوی هستیم. کاربرد تمامی این استعاره‌ها و فنونِ قاعده‌کاهی معنایی بر لطافت و ادبیّت متن از دیدگاه نقد فرمالیستی افزوده است و به علت اکتفای این قسمت به شگردهای قاعده‌کاهی و خالی بودن آن از انواع قاعده‌افزایی، متن گرایش به خیالی شاعرانه دارد.

واژه (لم ترمِ) از عبارت (وَ لَمْ تَرْمِ الشُّكُوكُ بِنَوَازِعِهَا عَزِيمَةَ إِيمَانِهِمْ) استعاره است؛ این واژه که به معنای انداختن یک جسم مادی است، در معنای مختل ساختن و متزلزل ساختن در امور معقول به‌کار رفته است، لذا شاهد استعاره در کلام هستیم که واژه (نوازع) قرینه این استعاره است.

در جای دیگری از خطبه قاعده‌کاهی دیگری نیز به چشم می‌خورد؛ در عبارت (وَ مَا سَكَنَ مِنْ عَظَمَتِهِ وَ هَيْبَةِ جَلَالَتِهِ فِي أَثْنَاءِ صُدُورِهِمْ) واژهٔ (صُدور) برای فرشتگان استعارهٔ مکنیه آمده به جهت همانند دانستن آنها با جانداران؛ و یا در عبارت (وَ شَرِبُوا بِالْكَأْسِ الرَّوِيَّةِ مِنْ مَحَبَّتِهِ) مؤلف «واژه (الشُرب) را برای در درون پروراندن محبت کامل خداوند در ذات فرشتگان، استعاره آورده است». (خوئی، ۶/۲۰۰۳: ۳۸۹)

در عبارت (وَ لَمْ تَغِضْ رَغَبَاتُهُمْ ، فَيُخَالِفُوا عَنْ

رَجَاءِ رَبِّهِمْ) که به معنای کاسته نشدن میل و رغبت فرشتگان به خداوند و امید آنان در جلب خشنودی پروردگار است، واژه (غیض) که به معنای کاسته شدن و فرو رفتن در آب است، برای مواجه نشدن امید فرشتگان با شکست استعاره آورده شده است. این گونه‌های قاعده‌کاهی معنایی قدرت زیادی در خلق تصاویری واضح و روشن از خصلت‌های فرشتگان و صورت‌های مختلف آنان در عبادت پروردگار دارند، گویی که می‌توان آنها را به راحتی با چشم سر دید.

صاحب متن که در این خطبه بیشترین تمرکز خویش را بر تجسم مخلوقات خداوند به ویژه فرشتگان اختصاص داده است، با تصویر سازی‌های پی در پی از آنان و قاعده‌کاهی‌های گوناگون به ویژه استعاره، گویی بومی را به ترسیم آنان آراسته است. در عبارت (وَ لَمْ تَجِفَّ لِطُولِ الْمُنَاجَاةِ أَسَلاَتُ أَلْسِنَتِهِمْ) که به معنای خشک نشدن نوک زبان‌های فرشتگان بر اثر طول مناجات با پروردگار خشک است، واژه ( أَلسِنة) استعاره آمده است؛ از آن‌رو که فرشتگان چون جاندارانی فرض شده‌اند که دارای زبان هستند و با وجود واژه (الأسلات) در این عبارت، استعاره مرشحه گشته است؛ البته «این تعبیر کنایهٔ لطیفی است از عدم ضعف و سستی و خستگی آنها در مقام تسبیح و نیایش پروردگار» (مکارم شیرازی و دیگران، ۱۳۸۶/ ۴: ۱۲۴) این شیوه بیانی و هنرمندی مؤلف در خلق تصویری روشن از مناجات فرشتگان در تجسم قدرت پروردگار در ذهن مخاطب تأثیر شگرفی گذاشته که بر طبق رویکرد نقد فرمالیستی سبب ادبیّت متن و برجستگی آن شده است.

در عبارت (وَ لَمْ يَثْنُوا إِلَى رَاحَةِ التَّقْصِيرِ فِي أَمْرِهِ رِقَابَهُمْ ) که به معنای خم نشدن گردن‌های فرشتگان برای اندکی آسایش هنگام عبادت است، واژه (رِقاب) استعاره آمده است؛ از آن‌رو که در این عبارت نیز فرشتگان در راز و نیازشان به انسان‌های مناجات کننده تشبیه شده‌اند که گردنشان را برای راحتی خود خم نمی‌کنند.

در عبارت (فَهُمْ أُسَرَاءُ إِيمَانٍ لَمْ يَفُكَّهُمْ مِنْ رَبْقَتِهِ زَيْغٌ وَ لاَعُدُولٌ وَ لاَ وَنِيً وَ لاَفُتُورٌ) که به معنای این است که ملائکه اسیران ایمانند و نه لغزشی آنان را از ریسمان ایمان بریده است و نه انحراف و مسامحه و سستی، واژه (أسر) استعاره آمده است؛ چرا که آنان چون انسان‌هایی فرض شده‌اند که در اسارتند و ذکر واژه (رِبقته) این استعاره را مرشّحه ساخته است. استفاده از این نوع قاعده‌کاهی معنایی سبب تشکیل تصویر دیداری واضحی از ایمان پایدار فرشتگان در ذهن مخاطب گشته است که چون انسان در بندی است که طنابی در دست و پای خویش دارد و هیچ‌گاه قادر به رهایی از آن نیست.

همان‌گونه که از نمونه‌های یاد شده دریافتیم، قسمت‌های بسیاری از خطبه به گونه‌های قاعده‌کاهی و تصاویر دیداری واضح و روشن از چگونگی عبادت فرشتگان و خصلت‌های آنان آراسته شده است. تمرکز بر این شیوه بیانی، متن را تا حدّی شعرگونه ساخته و با تجسم تصاویری واضح که از فرم اثر در ذهن مخاطب جایگیر می‌شود به راحتی می‌توان به محتوای اثر دست یافت که این ویژگی از تناسب و هماهنگی کامل فرم و محتوای اثر پرده برمی‌دارد.

پس از آن صاحب متن به تصویرسازی از چگونگی خلقت زمین پرداخته که همچون ترسیم فرشتگان، متن را به انواع استعاره آراسته و کلام خویش را شعرگونه ساخته است. به عنوان مثال در عبارت (كَبَسَ الْأَرْضَ عَلَى مَوْرِ أَمْوَاجٍ مُسْتَفْحِلَةٍ) که به معنای این است که خداوند زمین را در امواج متردّد شدید و با صولت و دریاهایی پر آب فرو برد، «واژه (كَبَسَ) را برای قرار دادن زمین در میان آب استعاره گرفته است، همان گونه که بخش‌هایی از مشکی که در آن دمیده و بر آب افکنده باشند در آب فرو می‌رود درحالی‌که بر آب تکیه دارد.» (خوئی،۲۰۰۳/ ۷: ۱۰)

در همین عبارت واژهٔ (مُسْتَفْحِلَةٍ) که به معنای در هیجان و اضطراب

بودن است، برای خروش و برآمدن امواج دریا، استعاره قرار داده است؛ به جهت تشبیه آن به حیوان نری که در حمله و اضطراب است و کف بر دهان آورده همانند امواجی که کف برمی‌آورند. تمامی این تشبیهات و استعاره‌ها در جهت ایجاد تصاویری واضح از خلقت زمین در ذهن مخاطب است که مؤلف با هنرمندی خاص خود دست به آفرینش چنین متن ادبی زده است.

در عبارت (فَخَضَعَ جِمَاحُ الْمَاءِ الْمُتَلاَطِمِ لِثِقَلِ حَمْلِهَا)، صاحب متن «لفظ (جماح) را برای فوران و حرکات ناهماهنگ آب استعاره آورده است، همان‌گونه که اسب سرکش با شتاب حرکت و سرکشی می‌کند به گونه‌ای که قابل کنترل و رام کردن نباشد.» (همان، ۲۰۰۳/ ۷: ۱۰) البته مؤلف به این میزان از قاعده‌کاهی معنایی اکتفا نکرده و واژهٔ (کلکل) را نیز در عبارت (وَ سَكَنَ هَيْجُ ارْتِمَائِهِ إِذْ وَطِئَتْهُ بِكَلْكَلِهَا) که از اوصاف شتر بوده – و به سینه و ما بین دو شانه چهارپا می‌گویند – برای زمین استعاره آورده است و در واقع در این عبارت، زمین به شتری تشبیه شده که سینه‌ای چون او دارد.

واژه (کاهل) در عبارت (وَ ذَلَّ مُسْتَخْذِياً، إِذْ تَمَعَّكَتْ عَلَيْهِ بِكَوَاهِلِهَا) – که به معنی شانه چهارپاست و بیشتر درباره شترکاربرد دارد در این قسمت استعاره است؛ بدین شکل که زمین را به شتری تشبیه کرده که دارای شانه است.

در عبارت‌های (وَ ذَلَّ مُسْتَخْذِياً، سَاجِياً مَقْهُوراً، وَ فِي حَكَمَةِ الذُّلِّ مُنْقَاداً أَسِيراً، وَ سَكَنَتِ الْأَرْضُ مَدْحُوَّةً فِي لُجَّةِ تَيَّارِهِ) واژگان (مُسْتَخْذِياً، مَقْهُوراً، حَكَمَةِ، مُنْقَاداً، أَسِيراً) که به معنای تسلیم و مغلوب بودن، فرمان دادن و اسیر و سرسپرده شدن است، از صفات انسانی بوده و برای آب دریا استعاره آمده‌اند. در عبارت‌های (وَرَدَّتْ مِنْ نَخْوَةِ بَأْوِهِ وَ اعْتِلاَئِهِ، وَ

شُمُوخِ أَنْفِهِ وَ سُمُوِّ غُلَوَائِهِ، وَ كَعَمَتْهُ عَلَى كِظَّةِ جَرْيَتِهِ، فَهَمَدَ بَعْدَ نَزَقَاتِهِ، وَ لَبَدَ بَعْدَ زَيَفَانِ وَثَبَاتِهِ) واژگان (نَخْوَةِ بَأْوِهِ، شموخ أنفه، غلواء، نَزَقات، زَيَفَانِ وَثَبَاتِ) نیز که به معنای تکبّر، باد به بینی انداختن، سرکشی، شتاب رفتن، با تکبّر خرامیدن و جستن می‌باشند، برای آب دریا استعاره مکنیه به کار رفته‌اند. در واقع دریا به انسان گستاخی تشبیه شده که از روی جهل و تکبر رفتار می‌کند. عبارت (اصطخاب أمواجِهِ) نیز بر استعاره دیگری در کلام اشاره دارد؛ چراکه امواج را به انسانی تشبیه کرده که توانایی فریاد کشیدن دارد.

تمامی این شگردها که از گونه‌های قاعده‌کاهی به شمار می‌رود، به تصویرسازی‌های روشن و واضحی از چگونگی غلبه زمین بر آب و ساکن کردن آن آمده است که با تشبیه حرکاتشان به موجوداتی جاندار، در نزدیک ساختن مفهوم مورد نظر مؤلف به ذهن مخاطب بسیار اثرگذارند.

عبارت (وَ حَمْلِ شَوَاهِقِ الْجِبَالِ الشُّمَّخِ الْبُذَّخِ عَلَى أَكْتَافِهَا) به معنای این است که خداوند سبحان کوه‌های بسیار بلند و سر به فلک کشیده را بر دوش‌های زمین حمل فرموده است و «مؤلف واژه (أکتاف) را برای زمین استعاره به کار برده است؛ برای این‌که زمین جایگاه حمل بار سنگین کوه‌هاست، همان‌طورکه شانهٔ انسان و برخی حیوانات محل برداشتن بارهای سنگین است». (همان: ۱۲) از سوی دیگر مؤلف «در عبارت (من عرانین أنوفها) از باب استعاره، کوه‌ها را به انسان تشبیه کرده است و نواحی بلند کوه‌ها و قله‌های آن را مشابه بینی و استخوان برآمده آن دانسته است.» (همان: ۱۲)

گذشته از آن در عبارت (وَ تَغَلْغُلِهَا مُتَسَرِّبَةً فِي جَوْبَاتِ خَيَاشِيمِهَا) واژهٔ (خیاشیم) که به معنای انتهای بینی است برای فرو رفتگی برآمدگی‌ها و کوه‌های زمین به عنوان استعاره آورده شده؛ زیرا

کوه‌ها چون جاندارانی فرض شده است کـه دارای بینـی هسـتند. در ادامـه واژگـان (رُکـوب) بـرای کوه‌هـا و (أعنـاق) بـرای زمـین در عبـارت (وَ رُکُـوبِـهَـــا أَعْنَـاقَ سُهُـولِ الْأَرَضِـیْنَ وَ جَـرَاثِـیـمِـهَـــا) اسـتعاره آورده شده؛ از آن‌رو که این عبارت که به معنای سوار شدن کوه‌هـا بـر گـردن زمین‌هـای هموار و بلندی‌های آن است، کوه‌ها چون انسانی فرض شده است که توانایی سـوار شدن بر گردن جانداری دیگر را دارد و زمین نیز به همین شـکل بـه جانـداری کـه دارای گردن است و قابلیت سواری دادن دارد تشبیه شده است.

استفاده از تمـامی ایـن قاعـده‌کاهی‌های معنـایی، تصـاویری روشـن را از قـرار گرفتن کوه‌ها بر سطح زمین در ذهن مخاطب جلوه‌گر می‌سازد. گویی مؤلـف تمـام توان و هنرمندی خویش را به‌کار گرفته تـا هـر دم تصـاویری زیبـاتر و روشـن‌تر از خلقت زمین بیافریند.

در عبـارت (أَرْسَـلَـهُ سَـخًّـا مُـتَـتَـدَارِکـاً، قَـدْ أَسَـفَّ هَـیْـدَبُـهُ) که به معنـای ایـن اسـت کـه خداونـد ابـری را فرسـتاد کـه ریـزان و قطعاتش به هم پیوسته بود و در وضعی که شاخه‌های آن (مانند خطـوطی) آویـزان بود به زمین نزدیک شد، واژه (هیدب) که از ریشه (هدب) به معنای پیوسته، متصـل یا شاخه‌های بلند و آویزان داشتن است برای قطـرات پیوسـته بـاران اسـتعاره آمـده است؛ زیرا قطرات باران که پیاپی به زمین می‌رسند چون نخ و یا شاخه‌های پیوسـته و متصلی دانسته شده است.

در عبارت (فَـلَـمَّـا أَلْـقَـتِ الـسَّـحَـابُ بَـرْکَ بَـوَانِـیـهَـا) کـه به معنای این است که ابر سینه خود را بـا قطعـات آن بـر زمـین گذاشـت، واژگـان (برک) و (البوانی) که به معنای سینه و پاهای شتر هستند برای ابر اسـتعاره بـه کـار رفته‌اند.

این‌گونه تشبیه‌ها سبب تجسم تصاویر دیداری واضح از چگونگی بارش بـاران از ابرها و سبک شدن بار آنها در ذهن مخاطب شده است که با هنرمندی کامل بیـان

شده و به خاطر بدیع بودن تشبیه‌ها و استعاره‌ها در ذهن ماندگار می‌ماند که از نظر نقد فرمالیستی متنی ادبی و برجسته به شمار می‌رود و توجه مخاطب را با به‌کارگیری این شگردها جلب می‌کند.

در عبارت‌های (فَهِيَ تَبْهَجُ بِزِينَةِ رِيَاضِهَا، وَ تَزْدَهِي بِمَا أُلْبِسَتْهُ مِنْ رِيَطَ أَزَاهِيرِهَا) که به معنای این است که زمین به خاطر آرایش باغ‌هایش شادمان گشت و از پوشاک ظریفی که از شکوفه‌های معطر و زیبا به تنش پوشانده بود بر خود می‌نازید، واژگان (ابتهاج، ازدهاء، اللُّبس) که به ترتیب به معنای (شادمان گشتن، بر خود نازیدن، پوشیدن) می‌باشد، برای زمین استعاره به کار رفته است؛ زمین چون انسانی فرض شده است که از بر تن کردن لباس‌های فاخر خوشحال است و بر خود می‌بالد.

در عبارت (وَ مَا ضَمِنَتْهُ أَكْنَانُ الْقُلُوبِ وَ غَيَابَاتُ الْغُيُوبِ) که به معنای آگاهی خداوند به آن‌چه که مخفی‌گاه‌های دل‌ها در برگرفته و حجاب‌های غیوب آن را پوشانیده است می‌باشد، واژه (أکنان) برای قلب‌ها به خاطر مخفی داشتن رازها و واژه (غیابات) برای امور پنهانی استعاره آمد. (ابن میثم، ۳/۱۳۸۹: ۴۸۰ – ۴۸۱) استفاده از تمامی این قاعده‌کاهی‌های معنایی در جهت ایجاد تصاویری واضح از نحوه آگاهی خداوند به امور پنهانی است تا مخاطب بتواند به روشنی، معنای آن را دریابد. ضمن این‌که استفاده از این‌گونه تصویرسازی‌ها، همگی سبب برجستگی متن و ادبیّت آن شده است.

در عبارت (وَ لَمْ يَنَمْ وَمِيضُهُ فِي كَنَهْوَرِ رَبَابِهِ)، واژهٔ (ومیض) به عنوان استعاره مکنیه به‌کار رفته است. برقِ ابر به موجود زنده‌ای تشبیه شده که توانایی خوابیدن دارد؛ لذا واژهٔ (لَمْ يَنَمْ) نیز از لوازم آن است.

**کنایه:** در عبارت (وَ لاَ تَجِدُ جَدَاوِلُ الْأَنْهَارِ ذَرِيعَةً إِلَى بُلُوغِهَا) در عبارت یاد شده علاوه بر وجود استعاره، کنایه از انسانی

است که برای رسیدن به مطلوبش وسیله‌ای ندارد. (همان/۳: ۴۵۹) استفاده از این تصاویر شنیداری و دیداری در این چرخه از تناسب و هماهنگی کامل فرم با محتوای اثر پرده برمی‌دارد که با توجه به فرم به راحتی به محتوایش دست یافتیم.

«عبارت (اللَّهُمَّ وَ قَدْ بَسَطْتَ لِي) کنایه از بلاغت کلام و فصاحت بیان و شیوایی زبان است». (خوئی، ۲۰۰۳،ج۷: ۵۶) یعنی خداوند این نعمت‌ها را به مؤلف عطا نموده است.

در عبارت (وَ وَرَاءَ ذلِكَ الرَّجِيجِ الَّذِي تَسْتَكُّ مِنْهُ الْأَسْمَاعُ سُبُحَاتُ نُورٍ تَرْدَعُ الْأَبْصَارَ عَنْ بُلُوغِهَا) عبارت (تستکُّ مِنه الأسماع) که ملائم استعاره است، کنایه از عبادت کمال‌یافتهٔ فرشتگان است. در ادامه نیز که از تابیده شدن نورهایی سخن گفته شده که دیدگان را می‌ربایند، کنایه از ناتوانی انسان‌ها در دیدن فرشتگان است. (مغنیه، ۲/۱۹۷۲: ۲۴)

در ادامه این بند نیز در عبارت (وَ أَنْشَأَ هُمْ عَلَى صُوَرٍ مُخْتَلِفَاتٍ، وَ أَقْدَارٍ مُتَفَاوِتَاتٍ، أُولِي أَجْنِحَةٍ تُسَبِّحُ جَلَالَ عِزَّتِهِ) که در توصیف اشکال مختلف فرشتگان، اندازه‌های متفاوت آنان و نیز بال‌های متعددشان است در عین حال که مشغول تسبیح پروردگارشان هستند، اختلاف صورت فرشتگان کنایه از اختلاف اندازه وجودی و تفاوت آنها در مرتبهٔ کمال خداوندی است. (همان: ۲۴)

واژه (أقام) در عبارت (فَأَقَامَ مِنَ الْأَشْيَاءِ أَوَدَهَا) از بند شانزدهم کنایه از آماده سازی آن امور به گونه شایسته آن و و نزدیک سازی‌اش به کمال است (خوئی، ۲۰۰۳/ ۶: ۳۳۲)

عبارت (فَتَقَ بَعْدَ الْإِرْتِتَاقِ صَوَامِتَ أَبْوَابِهَا) می‌تواند کنایه از نزول باران باشد همچنان‌که خداوند متعال نیز در آیهٔ یازدهم سورهٔ القمر می‌فرماید: (فَفَتَحنا أبواب السَّمآءِ بمآءٍ مُنهَمِرٍ) (همان/ ۶: ۳۵۱- ۳۵۲)

عبارت (وَ لَيْسَ فِي أَطْبَاقِ السَّمَاءِ مَوْضِعُ إِهَابٍ، إِلاَّ وَعَلَيْهِ مَلَكٌ سَاجِدٌ) کنایه از این است که در جای‌جای طبقات آسمان فرشته‌ای در حال سجده و عبادت است.

**بدیع معنوی:** متن حاضر گونه‌های مختلفی از بدیع معنوی را در خود جای داده که یکی از آنها مراعات نظیر است و حضور آن از بسامد بالایی برخوردار است. بهره‌گیری مؤلف از این شگرد سبب دوچندان شدن انسجام متن شده و هارمونیِ زیبایی را موجب گشته است. به عنوان نمونه در بخشی از آن متن آمده: (وَلَمْ يُفَرِّقْهُمْ سُوءُ التَّقَاطُعِ، وَ لاَ تَوَلاَّهُمْ غِلُّ التَّحَاسُدِ، وَ لاَ تَشَعَّبَتْهُمْ مَصارِفُ الرِّيَبِ، وَ لاَ اقْتَسَمَتْهُمْ أَخْيَافُ الْهِمَمِ) که واژگان (التقاطع، التحاسد) نسبت به یکدیگر سجع متوازن واقع شده و سجع قرار دادن این دو واژه و مراعات نظیر قرار گرفتن واژه‌های (التقاطع، التحاسد، مصارف الرّیب، أخیاف الهمم) که همگی از خصلت‌های نادرست انسانی به شمار می‌روند، تأکید بر این نکته دارد که این خصلت‌های نادرست آن‌چنان که در برخی انسان‌ها راه یافته، در فرشتگان هیچ تأثیری نداشته و آنان از این خصلت‌ها مبرّا هستند.

البته ترتیب قرار گرفتن این خصلت‌های نادرست انسانی نیز شایان توجه است؛ گویی مؤلف خواسته مراتب و علل تفرقه‌های انسانی را برشمرد و از بزرگ‌ترین علت آن یعنی قهر و بدرفتاری، سپس حسد ورزیدن، عوامل دگرگون کنندهٔ شک و پندار و در نهایت پستی همت‌ها سخن می‌گوید، که فرشتگان از تمامی این خصلت‌ها مبرّا هستند.

از نمونه‌های دیگر مراعات نظیر، عبارت (أَرْسَلَهُ سَجًّا مُتَدَارِكاً، قَدْ أَسَفَّ هَيْدَبُهُ تَمْرِيهِ الْجَنُوبُ دِرَرَ أَهَاضِيبِهِ وَ دُفَعَ شَآبِيبِهِ. فَلَمَّا أَلْقَتِ السَّحَابُ بَرْكَ بَوَانِيهَا، وَ بَعَاعَ مَا اسْتَقَلَّتْ بِهِ مِنَ الْعِبْءِ الْمَحْمُولِ عَلَيْهَا، أَخْرَجَ بِهِ مِنْ

هَوَامِدِ الْأَرْضِ النَّبَاتَ، وَ مِنْ زُعْرِ الْجِبَالِ الْأَعْشَابَ، فَهِيَ تَبْهَجُ بِزِينَةِ رِيَاضِهَا، وَ تَزْدَهِي بِمَا أُلْبِسَتْهُ مِنْ رِيَطَ أَزَاهِيرِهَا) است که علاوه بر تمام تصاویر دیداری موجود در آن که از انواع قاعده‌کاهی‌های معنایی حاصل شده، واژگان (الجَنوب، السحاب، الأرض، النبات، الجِبال، الأعشاب، ریاض، أزاهیر) نسبت به هم مراعات نظیر واقع شده‌اند و سبب شده تا عناصر طبیعت گردهم جمع شوند و در ساخت این تصاویر در ذهن مخاطب کمک شایانی داشته باشند.

متن مورد نظر از تضاد یا طباق نیز بهره جسته است که به نوعی «تناسب‌گریزی» و «ناسازگاری» به حساب می‌آید؛ به عنوان مثال در عبارت‌های آغازین خطبه که بحث از عطا و بخشش بی پایان الهی است: (اَلْحَمْدُ للَّهِ الَّذِي لاَ يَفِرُهُ الْمَنْعُ وَالْجُمُودُ، وَ لاَ يُكدِيهِ الْإِعْطَاءُ وَالْجُودُ؛ إِذْ كُلُّ مُعْطٍ مُنْتَقِصٌ سِوَاهُ، وَ كُلُّ مَانِعٍ مَذْمُومٌ مَا خَلاَهُ) بخششی که نه کثرت آن از وفور نعمت‌های الهی می‌کاهد و نه منع از بخشش بر این نعمت‌ها می‌افزاید، کلمات (لاَ يَفِرُهُ، لاَ يُكدِيهِ) و (الْمَنْعُ، الْإِعْطَاءُ) و (الْجُمُودُ، الْجُودُ) و (مُعْطٍ، مَانِعٍ) در تضاد باهم قرار گرفته‌اند. وجود این تضادها در کلام بر عدم تأثیر گذاری تمامی عوامل در اراده الهی هنگام بخشش نعمت‌هایش به بندگان تأکید دارد.

پس از آن در ادامهٔ وصف خداوند متعال: (اَلْأَوَّلُ الَّذِي لَمْ يَكُنْ لَهُ قَبْلٌ فَيَكُونَ شَيْءٌ قَبْلَهُ، وَ الآخِرُ الَّذِي لَيْسَ لَهُ بَعْدٌ فَيَكُونَ شَيْءٌ بَعْدَهُ) واژهٔ (الأوّل) ذکر شده و در تأکید این لفظ از دو عبارت (لَمْ يَكُنْ لَهُ قَبْلٌ) و (فَيَكُونَ شَيْءٌ قَبْلَهُ) استفاده شده، همانطورکه در ادامه در تأکید لفظ (الآخر) دو عبارت (لَيْسَ لَهُ بَعْدٌ) و (فَيَكُونَ شَيْءٌ بَعْدَهُ) آمده است. در پی آمدن این عبارات متضاد یعنی عبارت (اَلْأَوَّلُ الَّذِي لَمْ يَكُنْ لَهُ قَبْلٌ فَيَكُونَ شَيْءٌ قَبْلَهُ) و (وَ

الآخِرُ الَّذِي لَيْسَ لَهُ بَعْدٌ فَيَكُونَ شَيْءٌ بَعْدَهُ) که تأکید بر اولین و آخرین بودن خداوند دارند، نوعی مقابله را جلوه‌گر ساخته است؛ زیرا مؤلف بیان داشته که خداوند در عین این که اوّل است، آخر نیز می‌باشد. این شیوه بیان از نظرگاه نقد فرمالیستی موجب آشنایی‌زدایی و افزایش ادبیّت متن گشته است.

حضور این تضادها که به هنگام سخن راندن از پروردگار از بسامد تکرار قابل توجهی برخوردار می‌شود، در جایی که بحث از حجت بودن مخلوقات الهی نیز مطرح است: (فَصَارَ كُلُّ مَا خَلَقَ حُجَّةً لَهُ وَ دَلِيلاً عَلَيْهِ، وَ إِنْ كَانَ خَلْقاً صَامِتاً، فَحُجَّتُهُ بِالتَّدْبِيرِ نَاطِقَةٌ، وَ دَلاَلَتُهُ عَلَى الْمُبْدِعِ قَائِمَةٌ) سبب برجسته‌سازی ادبی متن گردیده است؛ زیرا همانطور که شاهد هستیم قسمت ابتدایی عبارات یاد شده (فَصَارَ كُلُّ مَا خَلَقَ حُجَّةً لَهُ وَ دَلِيلاً عَلَيْهِ، وَ إِنْ كَانَ خَلْقاً صَامِتاً) توسط بخش دوم (فَحُجَّتُهُ بِالتَّدْبِيرِ نَاطِقَةٌ) نقض می‌گردد. این گونهٔ بیان به نوعی عظمت، ناشناخته بودن و شگفتی قدرت خداوند را به رخ مخاطب می‌کشد.

آرایهٔ حس‌آمیزی – که از گونه‌های قاعده‌کاهی معنایی به شمار می‌رود – نیز در این متن حضور یافته است، به عنوان نمونه؛ در عبارت (قَدْ ذَاقُوا حَلاَوَةَ مَعْرِفَتِهِ)، آمیختگی معرفت معنوی را با شیرینی محسوس مادی شاهد هستیم. حضور این آرایه در کلام از منظر نقد فرمالیستی، نشان از ادبیّت بالای متن دارد.

متن این خطبه به آرایهٔ احتراس – که از محسنات ذاتی کلام است، و از نظر فرمالیست‌ها در حوزه قاعده‌کاهی به‌شمار می‌آید – نیز آراسته شده است، مثلا ذکر عبارت (بِلاَ رَوِيَّةِ فِكْرٍ آلَ إِلَيْهَا) در بین کلام (الْمُنْشِئُ أَصْنَافَ الْأَشْيَاءِ بِلاَ رَوِيَّةِ فِكْرٍ آلَ إِلَيْهَا... فَتَمَّ خَلْقُهُ بِأَمْرِهِ) که به خاطر زدودن هرگونه اندیشهٔ نادرست راجع

به چگونگی خلقت موجودات توسط پروردگار است، این گونهٔ قاعده‌کاهی را جلوه‌گر ساخته و ادبیّت متن را افزایش داده است.

از دیگر نمونه‌های بدیع معنوی که در متن این خطبه نهفته است، آرایهٔ ارصاد (تسهیم) بدین معنا که اول کلام، دلالت بر آخر کلام داشته باشد.(التفتازانی، ۱۳۸۸: ۲۶۸) است؛ مثلاً در عبارت (وَ أَجْرَاهَا عَلَى إِذْلاَلِ تَسْخِيرِهَا مِنْ ثَبَاتِ ثَابِتِهَا، وَ مَسِيرِ سَائِرِهَا، وَ هُبُوطِهَا وَ صُعُودِهَا، وَ نُحُوسِهَا وَ سُعُودِهَا)، این صنعت که از گونه‌های بدیع معنوی است، در ارتقای سطح ادبی متن تأثیرگذار بوده است

صاحب متن در قسمتی دیگر، از این‌که خداوند اجل (مدّت زندگی انسان‌ها) را آفرید و آن را بلند و کوتاه، مقدّم و مؤخّر تعیین فرمود صحبت می‌کند: (وَ خَلَقَ الْآجَالَ فَأَطَالَهَا وَ قَصَّرَهَا، وَ قَدَّمَهَا وَ أَخَّرَهَا) و با این انشای خاص خود، گونه‌ای دیگر از بدیع معنوی را به نمایش گذاشته است. در عبارت یاد شده شاهد صنعت استخدام[11] که از گونه‌های بدیع معنوی است می‌باشیم؛ از آن‌رو که اجل گاهی بر مدّت چیزی اطلاق می‌گردد و گاه بر زمان حلول مرگ، ضمیر در (أطالها) و (قصَّرها) به اعتبار معنای اول به اجل بر می‌گردد و دو ضمیر آخر در واژگان (قدَّمَها) و (أخَّرَها) به اعتبار معنای دوم بدان باز می‌گردد. (خوئی، ۱/۲۰۰۳: ۱۵۹) گذشته از آن شاهد تضاد واژگان (أطالَها، قَصَّرَها) و (قَدَّمَهَا وَ أَخَّرَهَا) در جایی که بحث از مرگ به میان آمده است نیز هستیم.

التفات نیز دیگر گونهٔ بدیع معنوی است که در متن اثر وجود دارد: (وَ أَشْهَدُ أَنَّ مَنْ شَبَّهَكَ بِتَبَايُنِ أَعْضَاءِ خَلْقِكَ، وَ تَلاحُمِ حِقَاقِ مَفَاصِلِهِمِ الْمُحْتَجِبَةِ لِتَدْبِيرِ حِكْمَتِكَ، لَمْ يَعْقِدْ غَيْبَ ضَمِيرِهِ عَلَى مَعْرِفَتِكَ، وَ لَمْ يُبَاشِرْ قَلْبَهُ الْيَقِينُ بِأَنَّهُ لاَ نِدَّ لَكَ، وَ كَأَنَّهُ لَمْ يَسْمَعْ تَبَرُّؤَ التَّابِعِينَ مِنَ

الْمَثْبُوعِينَ إِذْ يَقُولُونَ: «تَاللَّهِ إِنْ كُنَّا لَفِي ضَلَالٍ مُبِينٍ، إِذْ نُسَوِّيكُمْ بِرَبِّ الْعَالَمِينَ»!) در عبارت یاد شده که مؤلف برای پروردگار خویش شهادت داده و او را مورد خطاب قرار می‌دهد، اسلوب کلام تغییر پیدا کرده و مؤلف از غائب به مخاطب التفات کرده است. (همان/۶: ۳۲۰) این التفات باعث توجه ناگهانی مخاطب به متن می‌شود و تأثیر زیادی در ایجاد تکاپو در متن و جلوگیری از یکنواختی آن دارد.

## ج) بینامتنی

در این خطبه مؤلف سعی کرده تا جای‌جای کلام خویش را در بینامتنی با آیات قرآن قرار دهد تا ضمن تقدّس بخشیدن به کلام خویش، برهانی بر سخنان خود قرار دهد. به عنوان نمونه در عبارت (وَ الرَّادِعُ أَنَاسِيَّ الْأَبْصَارِ عَنْ أَنْ تَنَالَهُ أَوْ تُدْرِكَهُ) که سخن از این است که خداوند مردمک چشمان را از دیدن و درک خود ممنوع نموده، با آیه صد و سوم از سوره الأنعام (لا تُدرِكُهُ الأبصارُ و هو يُدرِكُ الأبصارَ و هو اللطيفُ الخَبيرُ) در بینامتنی از نوع امتصاص قرار گرفته است.

در جایی دیگر که بحث از معرفت الهی پیش می‌آید: (مُعْتَرِفَةً بِأَنَّهُ لاَ يُنَالُ بِجَوْرِ الاِعْتِسَافِ كُنْهُ مَعْرِفَتِهِ) با بخشی از آیه دویست و پنجاه و پنجم از سوره البقرة (وَ لا يُحيطونَ بِشيءٍ مِن عِلمه) که به معنای عدم احاطهٔ بشر به علم خداوندی است، در بینامتنی از نوع امتصاص قرار گرفته است.

در این خطبه بینامتنی‌ها بیشتر از نوع امتصاص هستند جز تعداد اندکی از آنها که از نوع اجترار بوده و عین آیات قرآنی در متن ذکر شده‌اند: (وَ رَمَى مُسْتَرِقِي السَّمْعِ بِثَوَاقِبِ شُهُبِهَا) که بحث از هدف قرار

دادن موجوداتی است که استراق سمع می‌کنند، شاهد بینامتنی از نوع اجترار با آیهٔ هجدهم از سوره الحِجر (إلّا من إسترق السَّمعَ فأتبعهُ شِهابٌ مُبینٌ) هستیم. این عبارت خطبه، دقیقاً معنا و جملات آیه قرآن را بیان می‌کرد.

عبارت (وَ اعْتِرَافِ الْحَاجَةِ مِنَ الْخَلْقِ إِلَى أَنْ يُقِيمَهَا بِمِسَاكِ قُوَّتِهِ) که به معنای اعتراف خلق به احتیاج به آن‌چیزی است که خداوند با قدرت ربوبی خود حفظ می‌کند، با آیهٔ چهل و یکم از سوره الفاطر (إنَّ اللهَ يُمسِكُ السموات و الأرضَ أن تزولا و لَئِن زالَتا إن أمسَكَهُما من أحدٍ من بعده إنَّه كان حليماً غفوراً) که آن هم به معنای این است که خداوند حافظ و نگهدارندهٔ آسمان‌ها و زمین است که از بین نروند و اگر از بین روند هیچ‌کس جز او قادر به حفظ آنها نیست، بینامتنی نوع امتصاص است.

عبارت (الْمُنْشِئُ أَصْنَافَ الْأَشْيَاءِ بِلاَ رَوِيَّةٍ فِكْرٍ آلَ إِلَيْهَا، وَ لاَ قَرِيحَةِ غَرِيزَةٍ أَضْمَرَ عَلَيْهَا، وَلاَ تَجْرِبَةٍ أَفَادَهَا مِنْ حَوَادِثِ الدُّهُورِ) که درباره خلقت اشیاء به اراده الهی بدون هیچ جریان فکری و یا کمک از قریحهٔ غریزی در درون خداوند سخن می‌گوید، با آیه چهلم از سوره النّحل (إنَّما قَولُنا لشيئٍ إذا أردناهُ أن نَقولَ لَهُ كُن فَيَكون) بینامتنی از نوع امتصاص دارد. یا در عبارت (وَ نَادَاهَا بَعْدَ إِذْ هِيَ دُخَانٌ، فَالْتَحَمَتْ عُرَى أَشْرَاجِهَا) که اشاره به دود بودن آسمان قبل از خلقتش دارد، با آیه یازدهم از سوره فُصِّلَت (ثمّ استوي إلي السّماءِ و هي دخانٌ فَقالَ لَها و لِلأرضِ ائتِيا طوعاً أو كَرهاً قالَتا أتَينا طآئِعين) بینامتنی دارد.

## نتیجه

از آنچه گفته شد به این نتیجه می‌رسیم کـه آواهـای واژگـان مـتن، در انسـجام و هماهنگی کامل با معنای مورد نظر صاحب متن بوده و سـبب شـده تـا آن واژگـان القاگر مفاهیم و مضامینی فراتر از معنای قاموسی خود باشند. توجه بـه ایـن ترفنـد، که البته امروزه در میان منتقدان و زبان‌شناسان مشـهور بسـیار قابـل توجـه اسـت، نشان از آن دارد که مؤلف به روساخت و شکل متن خود نیز توجه ویژه‌ای داشـته و به بافت و ساختار ادبی آن اهمیت داده است. توجه هنرمندانه به فرم و شکل مـتن، با بهره‌گیری از شگردهایی همچون واژه‌آرایی، چینش‌آرایـی، همخـوان‌آرایی، و بهـا دادن به تـوازنِ آوایـی، واژگـانی و نحـوی کـه در نقـد فرمالیسـتی زیـر مجموعـه قاعده‌افزایی یا هنجارافزایی قرار می‌گیرند – و تمرکـز بـر دیگـر شـگردهای بیـانی همچون تشـبیه، اسـتعاره و کنایـه کـه در آن نقـد زیـر مجموعـه قاعـده‌کاهی یـا هنجارگریزی قرار می‌گیرند در کنـارِ کاربسـت مراعـات نظیـر، طبـاق، پـارادوکس، حس‌آمیزی و سایر صنایع بدیع معنوی سبب شده تا هنر سـخن‌آرایی صـاحب مـتن بیشتر به چشم آید و زیبایی اثر با برجستگی هر چه تمام‌تر بر مخاطب نمایان شود.

از نظر نقد فرمالیستی سه بخش نخست خطبـه کـه در وصـف خداونـد متعـال، صفات او در قرآن و نیز آفرینش آسمان‌ها است، فنون قاعده‌افزایی نمـود بیش‌تـری را نسبت به سایر فنون قاعده‌کاهی داشته و آن هم به خاطر وجود توازن‌های متعـدّد در متن به‌ویژه توازن آوایی است. استفاده از آواهای القاگر تأثیر شگرفی را در القـای مفاهیم مورد نظر مؤلف و رسیدن مخاطب از فـرم اثـر بـه محتـوایش دارد. شـایان توجه است هنگامی‌که بحث از صفات الهی بـه میـان آمـد، مـتن اثـر بـه تضـاد و پارادوکس‌هایی آراسته شـده کـه از دیـدگاه نقـد فرمالیسـتی و نقـدهای معاصـر از نشـانه‌های ادبیّـت والای اثـر ادبـی بـوده و حضـور ایـن آرایـه‌ها در هنگـام بیـان موضوعات خاص پرده از شگفتی و اهمیّت موضـوع برمـی‌دارد. بینـامتنی بـا آیـات قرآنی نیز در لابه‌لای کلام مؤلف در سرتاسر خطبه وجود دارد کـه بـه‌طور پراکنـده

ذکر شده و به صحّت کلام مؤلف و تقدّس آن اشاره دارد.

پس از آن در بخش‌هایی که سخن از ملائکه، آفرینش زمین و قرار گـرفتن آن بر روی آب‌های اقیانوس‌هاست، سرتاسر متن به فنـون قاعـده‌کاهی آراسـته شـده، گویی که مؤلف تنها در پی خلق تصاویر دیداری واضـح از فرشـتگان و نحـوهٔ قـرار گرفتنشان در طبقات آسمان‌ها و چگونگی آفرینش زمین و شناور شـدنش بـر روی آب‌هاست. در نهایت نیز صاحب متن، خطبه را به دعایی سرانجام داده اسـت کـه از واژگانی موزون و لطیف که همگی بار معنایی مثبـت دارنـد تشـکیل یافتـه ضـمن وجود قاعده‌کاهی‌های معنایی که به ندرت در میان سخنش حضور یافته اسـت؛ لـذا به جرأت می‌توان گفت بیش‌تـرین بخـش از برجسـته سـازی ادبـی ایـن خطبـه را قاعده‌کاهی‌های معنایی و به‌ویژه استعاره‌ها و مراعات‌نظیرهـایی پوشـش داده اسـت که در جهت خلق تصاویر واضح از عظمت خداوند و مخلوقاتش بیان شـده‌اند. ایـن شـیوهٔ بیـانی کـه در آن پـر از تصـاویر دیـداری بـوده و بسـامد تکـرار گونـه‌های قاعده‌کاهی بسیار بیش‌تر از قاعده‌افزایی است، متن اثر را به خیال شـاعرانه نزدیـک ساخته است. بر این اساس، نقد فرمالیستی خطبهٔ مورد نظر حاکی از این اسـت کـه متن اثر با وجود این‌که متنی ادبی و دینیِ کهن که مربوط به دورهٔ زنـدگی حضـرت علی (ع) است به شمار می‌آید، اما دارای ویژگی‌هـای ادبـی آثـار برجسـتهٔ امـروزی همچون متناقض‌نما و یا حس‌آمیزی است؛ لذا نه تنها قابل قیاس بـا آثـار برجسـتهٔ معاصر است، چه بسا ارزش ادبی‌ای فراتر از آنها داشته باشد و علّت آن مـتن خـاص آن است که با وجود نثر و خطابه‌ای بـودن، آمیختگـی خاصـی بـا شـعر و خیـالات شاعرانه دارد. این ویژگیِ منحصربه‌فرد، باعث متمایز و برجسته شدن نثر آن نسـبت به آثار ادبی برجستهٔ امروزی شده است.

## پی‌نوشت‌ها

1. Viktor Shoklovsky
2. OPOJAZ

3. Boris Eikhenbaum
4. Yakobinsky
5. Moscow linguistic Circle
6. Ferdinand de Saussure
7. phonolojical parallelism
8. syntactic parallelism
9. Phonological

۱۰. هرگاه در نثر واژه های پایانی در آخر جملات (فاصله‌ها) تنها در وزن با یکدیگر یکسان بوده اما در حرف رویّ اختلاف داشته باشند، سجع متوازن را تشکیل می‌دهند. (التفتازانی، ۲۰۰۴: ۶۹۸)

۱۱. استخدام به این معناست که لفظی دو معنا داشته باشد و مراد از واژه یک معنی آن باشد و ضمیری هم که به آن باز می‌گردد معنی دیگر آن را منظور کند یا این‌که دو ضمیر به آن واژه بازگردد و یکی به اعتبار معنای اول و دیگری به اعتبار معنای دوم بیاید. (التفتازانی، ۲۰۰۴: ۶۶۳)

## منابع


- ابن سینا، أبو علی، (۱۳۴۸)، *مخارج الحروف (اسباب حُدوث الحروف)*، روایت از متن رساله با مقابله، تصحیح و ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- ابن میثم بحرانی، کمال الدین میثم بن علیّ، (۱۳۸۹ق)، *شرح نهج البلاغه*، مترجمان: قربانعلی محمّدی مقدّم، علی‌اصغر نوایی یحیی زاده، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- احمدی، بابک، (۱۳۸۶ ق)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
- برکات، وائل و الآخرون، (۲۰۰۵)، *اتجاهات نقدیه حدیثه و معاصره*، سوریا: جامعه دمشق.
- بنیس، محمّد، (۱۹۸۵)، *ظاهره الشعر المعاصر فی المغرب*، مقاربه بنیویه تکوینیه، دار التنویر للطباعه و النشر، الدار البیضاء.
- التفتازانی، سعدالدین، (۱۳۸۸)، *مختصر المعانی*، قم: چاپخانه قدس.
- ـــــــــــــــــ(۱۴۲۵ ق ۲۰۰۴)، *المطوّل (شرح تلخیص المفتاح)*، حاشیه للعلّامه الجرجانی، تصحیح: أحمد عزو عنایة، بیروت: دار أحیاء التراث العربی.
- تودوروف، تزوتان، (۱۳۸۵)، *نظریهٔ ادبی* (متن‌هایی از فرمالیست‌های روس)، مترجم: عاطفه طاهایی، تهران: انتشارات اختران.
- الجرجانی، عبد القاهر، (۱۹۹۱)، *أسرار البلاغة*، تعلیق محمود محمد شاکر، جدة: دار المدنی.
- جعفری، محمدتقی، (۱۳۸۴)، *ترجمه نهج البلاغه*، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

– حسن پور آلاشتی، حسین. محمد علی باغبـان، (۱۳۸۶)، «*متناقض‌نمـایی در قصـائد خاقـانی*»، زبان و ادبیات فارسی، *نشریه دانشکده زبان و ادبیات فارسی*، تبریز.
– خاقانی، محمّد، (۱۳۹۰)، *جلوه‌های بلاغت در نهج البلاغه*، تهران: انتشارات بنیاد نهج البلاغه.
– الخوئی، میرزا حبیب الله، (۲۰۰۳)، *منهاج البراعه (شرح نهج البلاغه)*، تصنیف: حسن حسـن زاده الآملی، بیروت: دار إحیاء التراث العربی.
– داد، سیما، (۱۳۷۸ هـ)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، تهران : انتشارات مروارید.
– شایگان فر، حمیدرضا، (۱۳۸۴)، *نقد ادبی*، تهران: انتشارات دستان.
– شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱ش)، *رستاخیز کلمات*، تهران: انتشارات سخن.
– ــــــــــ، ــــــــ، (۱۳۸۸)، *موسیقی شعر*، تهران: انتشارات آگه.
– شمیسا، سیروس، (۱۳۷۸)، *نقد ادبی*، تهران: انتشارات فردوس.
– ــــــــــــــــ، (۱۳۷۱)، *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: انتشارات فردوس.
– صفوی، کورش، (۱۳۸۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
– ــــــــــــــ، (۱۳۸۳)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
عباس، حسن، (۱۹۹۸)، *خصائص الحـروف / الـعـربـیَّـة و معانیهـا*، دمشـق: منشـورات اتحـاد الکتاب العرب.
– عمارتی مقدم، داوود، (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقـی مفهـوم» نظـم «در فـن خطابـهٔ یونـان و روم باستان و بلاغت اسلام». *جستارهای ادبی*، شمارهٔ ۱۷۷.
– فضل، صلاح، (۲۰۰۷)، *فی النقد الأدبی*، سوریا: اتحاد الکتاب العرب.
– قویمی، مهوش، (۱۳۸۳)، *آوا والقا*، تهران: انتشارات هرمس.
– ــــــــــــــــــــــ ، «تحلیـل سـاختاری– زبانشـناختی و کـاربرد آن در شـعر نـو فارسی»؛ مجموعه *مقالات همایش نقد ادبی در قرن بیستم*، تبریز: انتشارات دانشگاه.
– محمد ویس، أحمد، (۲۰۰۲)، *الانزیاح فی التراث النقدی و البلاغی*، سوریا: اتحاد الکتاب العرب.
– مرتضایی، جواد، (۱۳۸۹)، «از نشانه‌شناسی، هنجارگریزی و تصویر خیال تا زبان شـعر». *مجلـهٔ پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ۴.
مغنیه، محمدجواد، (۱۹۷۲)، *فی ظلال نهج البلاغه*، بیروت: دار العلم للملایین.
– مکارم شیرازی، ناصر و دیگران، (۱۳۸۶)، پیام امیر المؤمنین (ع)، تهران: دار الکتب الاسلامیه.
– میرسکی، د. س، (۱۳۵۵)، *تـاریخ ادبیـات روسـیه*، ترجمـهٔ ابـراهیم یونسـی، تهـران: انتشـارات امیرکبیر.

– ناهم، أحمد، (۲۰۰۳)، *التناص فی شعر الرّواد*، دار الآفاق العربیه، مصر: القاهره.
– رنه، ولک، (۱۳۸۸)، *تاریخ نقد جدید*، ترجمهٔ سعید ارباب شیروانی، جلد هفتم، تهران: انتشارات نیلوفر.
ویلم برتنز، یوهانس، (۱۳۸۲)، *نظریهٔ ادبی (مقدمات)*، برگردان فرزان سجودی، تهران: مؤسسهٔ انتشاراتی آهنگ دیگر.
– الهاشمی، أحمد، (۱۳۸۶)، *جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع*، قم: انتشارات دارالفکر.
- Abrams. M. H(1992) , *A Glossary of literary Terms*, Tehran: Rahnama.
- Basin. V. (1979) , *Semantic Philosophy of Art*, Moscow: Progress.