فصلنامه پژوهشنامه نهج‌البلاغه
سال پنجم- شماره ۲۰- زمستان ۱۳۹۶
DOI: 10.22084/nahj.2017.12973.1776

جلوه‌های برجسته‌سازی در نامهٔ ۴۵ نهج‌البلاغه

علی خضری[۱*] و عباس محدثی‌نژاد[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۴/۱۷

چکیده

«برجسته‌سازی» به‌عنوان یکی از اصطلاحات مهم مکتب ادبی فرمالیستی، به معنای عدول از زبان عادی و خودکار است. بنیان‌گذاران و پیروان این جنبش بر این اعتقادند که زبان معمولی و معیار، زیبایی‌ها و طراوت خود را از دست داده است؛ بنابراین برای ایجاد جذابیّت باید از زبان معیار و کلیشه‌ای فاصله گرفت و سخن را از حالت یکنواختی خارج و آن را برجسته نمود. آنان سخنی را برجسته می‌دانند که دارای انحراف از هنجارهای معمولی زبان باشد و این هنجارشکنی را نیز در دو حوزهٔ قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی می‌بینند که از طریق بهره‌گیری هنرمندانه و هدفمندانه از آرایه‌های لفظی و معنوی حاصل می‌شود. نامهٔ نصیحت‌گرانهٔ ۴۵ نهج‌البلاغه به‌دلیل بهره‌مندی از آرایه‌های مختلف ادبی، به‌طور کامل در چهارچوب نظریّهٔ برجسته‌سازی قابل واکاوی است.

در این پژوهش بر آنیم با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی انواع شگردهای برجسته‌سازی در نامهٔ مذکور بپردازیم. هدف این پژوهش کشف شیوه‌های مختلف قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی و نیز درک ارتباط بین شگردهای ادبی با مفاهیم مدّ نظر امام(ع) است. واکاوی این متن نشان می‌دهد حضرت(ع) در حوزهٔ قاعده‌افزایی با به‌کارگیری عوامل موسیقی‌سازی همچون گونه‌های مختلف تکرار و نیز استفادهٔ به‌جا از جناس و سجع، سخنِ خویش را برجسته ساخته است. در حوزهٔ قاعده‌کاهی نیز با بهره‌گیری از محور جانشینی، بیشتر از قاعده‌کاهی معنایی مانند تشبیه، استعاره و کنایه استفاده کرده است. هدف حضرت(ع) از این آرایه‌های ادبی نیز جلب توجّه و تمرکز مخاطب بر کلام و هدایت وی برای درک معنای مدّ نظر می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: فرمالیسم، برجسته‌سازی، قاعده‌افزایی، قاعده‌کاهی، نامهٔ ۴۵ نهج‌البلاغه.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج‌فارس، بوشهر.
۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج‌فارس، بوشهر.
*: نویسنده مسئول **Email:** alikhezri@pgu.ac.ir

۱. مقدمه

در اوایل قرن بیستم میلادی و درحالی‌که مکاتب نقدی در ادامهٔ سیاق پیشین خود دیدگاهی سنّتی نسبت به آثار ادبی داشتند و در بررسی و تحلیل آثار، به عوامل بیرونی اهمیت می‌دادند و در نقد خویش به‌ویژه برای مؤلّف، جایگاه خاصّی قائل بودند، جنبشی در روسیه شکل گرفت که روشی متفاوت و بعضاً متّضاد با وضع موجود در پیش گرفت؛ زیرا بنیان‌گذاران این جنبش نوظهور به جای این‌که همانند مکاتب نقدی پیشین به مؤلّف و نیز شرایط زمانی و مکانی و دیگر عوامل بیرونی مؤثّر در پیدایش یک اثر هنری توجّه کنند، خودِ متن و فرم و شکلِ اثر را مبنای تحلیل خویش قرارداده و به آن اصالت بخشیدند. «آنان اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی اثر ادبی تکیه باید بر فرم باشد نه محتوا» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۷۴). این جنبشِ نوظهور ادبی به‌دلیل همین اهمیّت فوق‌العاده‌ای که برای فرم قائل بود به «فرمالیسم» مشهور شد.

فرمالیست‌ها به‌جای توجّه به عوامل فرامتنی، عمدهٔ توجّه خویش را به درون متن و فرمِ اثر معطوف کردند. «مقصود فرمالیست‌ها این بود تا علم ادبی مستقلّی را بنا نهند تا از وابستگی به دیگر علوم انسانی و جهت‌گیری‌های تاریخی، سیاسی و روان‌شناختی رها باشد و وجوه ممیّز ادبیّات را مشخص کند» (قاسمی‌پور، ۱۳۹۱: ۲)؛ بنابراین کار اصلی فرمالیست‌ها، توجّه به ادبیّت متن و کشف زیبایی‌های ادبی آن بود. یکی از مهم‌ترین عواملی که از نظر آنان به ادبیّت متن می‌انجامد و در فرمِ اثر، نمود می‌یابد پدیدهٔ «برجسته‌سازی» است.

پیروان مکتب فرمالیسم برای زبان، دو کارکرد مختلف در نظر می‌گیرند و از این دو فرایند به «خودکاری» و «برجستگی» تعبیر می‌کنند. به اعتقاد آنان اگر زبان به کمک تکنیک‌ها و ابزار خاصّی به شکلی هنرمندانه و اثرگذار از حالت یکنواختی خارج گردد «برجسته» و ادبی می‌شود. «برجسته‌سازی از جمله نظریّه‌های ادبی معاصر است که با رویکردی ادبی به متون منظوم یا منثور، در صدد تبیین آن دسته از شاخصه‌ها و عناصر مؤثّر در بافت کلام است که با تکیه بر علم بلاغت و آیین سخنوری، متون ادبی را از متون عادی ممتاز می‌سازد» (مقیاسی و فراهانی، ۱۳۹۴: ۳۳)؛ بنابراین برجسته‌سازی یعنی خلاقیّت هنری در استفاده از عناصر زبانی و استفادهٔ هدفمندانه از شگردهای گوناگونِ آفرینش هنری همچون بدیع لفظی و معنوی و انواع مختلف فنون و صناعات ادبی به‌گونه‌ای که زیبایی‌آفرین باشد و جنبهٔ «ادبیّت» متن را افزایش دهد.

۱-۱. بیان مسئله

با توجّه به روش فرمالیست‌ها که بر متن متمرکز شده و سعی می‌کنند با تحلیل فرمِ اثر، زیبایی‌های موجود در آن را کشف کنند، در این پژوهش نیز تلاش شده ضمن بررسی جنبه‌های گوناگون

برجسته‌سازی‌های ادبی که در جای‌جای نامهٔ ۴۵ نهج‌البلاغه یافت می‌شود؛ بـه سـؤالات زیـر پاسـخ داده شود:

۱- امام علی(ع) با استفاده از کدام‌یک از تکنیک‌های برجسته‌سازی توانسته به متن خـویش جنبـهٔ ادبـی ببخشد؟

۲- شیوه‌های مختلف برجسته‌سازی در این اثر چگونه در خدمت معنا قرار گرفته است؟ به‌بیان‌دیگر مؤلّف چگونه و با کمک چه تکنیک‌هایی توانسته معانی مدّنظر خویش را به مخاطب منتقل کند؟

تحلیل فرم و ساختار نامهٔ مذکور نشان می‌دهد این نامه از نظر شکل و فرم در اوج هنرمندی و زیبـایی بـه رشتهٔ تحریر درآمده است؛ چرا که امیر بیان(ع) به‌عنوان یکّه‌تـاز میـدان سـخنوری و بلاغـت، بـا اسـتفادهٔ هنرمندانه از انواع شگردهای ادبی و گونه‌های مختلف قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی همچون سـجع، جنـاس، تکرار، تشبیه، استعاره و کنایه هم سخنِ خویش را از کلام عادی و زبان خودکار، برتر و برجسته‌تـر سـاخته است و هم از این آرایه‌های زیبای ادبی به‌عنوان ابزار رسا و کارآمدی جهت جلب توجّه مخاطب به مـتن و اثرگذاری بیشتر بر وی بهره گرفته است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

با توجّه به این‌که مبحث برجسته‌سازی از مباحث مهم مطرح در نقد فرمالیستی است، این نظریّـه همـواره مورد توجّه پژوهشگران بوده و پژوهش‌هایی در این زمینه انجام شده است که بـرای نمونـه مـی‌تـوان بـه مقالهٔ «برجسته‌سازی در خطبهٔ فدکیّهٔ حضرت زهرا(س)» اشاره کرد کـه توسّـط حسـن مقیاسـی و سـمیرا فراهانی نوشته شده و سال ۱۳۹۴ در «دوفصلنامه علمی - پژوهشـی حـدیث‌پژوهـی» چـاپ شـده اسـت. نویسندگان در این مقاله به این موضوع پرداخته‌اند که حضرت زهرا(س) در این خطبه، چگونه توانسته‌اند با استفاده از شیوه‌های مختلف برجسته‌سازی به دفاع از حق شرعی خویش بپردازنـد. همچنـین مقالـه‌ای بـا عنوان «آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی کلام در خطبه‌های نهج‌البلاغه با بهره‌گیری از صـنعت التفـات» بـه قلم علی طاهری به رشتهٔ تحریر درآمده و سال ۱۳۹۴ در «فصلنامه پژوهشـنامهٔ نهـج‌البلاغـه» بـه چـاپ رسیده است. نویسنده در این پژوهش به بررسی و تحلیل کاربرد صنعت التفات در خطبه‌های نهـج‌البلاغـه پرداخته است.

دربارهٔ نگاه فرمالیستی به نهج‌البلاغه نیز تاکنون پژوهش‌هایی صورت گرفته است کـه از جملـهٔ آن‌هـا می‌توان به پایان‌نامه‌ای با عنوان «نقد فرمالیستی خطبه‌هایی از نهج‌البلاغه» اشاره کرد کـه توسّـط نیلـوفر زرند در سـال ۱۳۹۲ در دانشـگاه کاشـان دفـاع شـده اسـت و نویسـنده در آن بـه تحلیـل جلـوه‌هـایی از قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی و نیز گونه‌هایی از بینامتنیّت در چهار خطبهٔ آفرینش، اشباح، طـاووس و قاصـعه پرداخته است. همچنین پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی انواع مجاز در نامه‌های نهج‌البلاغه» توسّط معصومه جباری نوشته شده و سال ۱۳۸۸ در دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره) دفاع شده اسـت. نویسـنده در ایـن

پژوهش با بررسی مجازهای به‌کار رفته در نامه‌های نهج‌البلاغه نتیجه گرفته است بیشتر مجازها از نوع استعاره بوده و این استعمال مجازی بیشتر به جهت اختصار و ایجاز بوده است. همچنین پایان‌نامهٔ دیگری به نام «**أساليب التأكيد في رسائل نهج‌البلاغه**» را می‌توان نام برد که توسّط فاطمه اسفندیاری نوشته شده و سال ۱۳۹۱ در دانشگاه الزهراء دفاع شده است و نویسنده در آن به بررسی دلالت حروف، اسم‌ها و جملات تأکیدکننده و نیز بیان دلایل به‌کارگیری اسلوب‌های تأکید در نامه‌های نهج‌البلاغه پرداخته است. همچنین مقاله‌ای در این راستا و تحت عنوان «**دراسة شكلانيّة لخطبة ولاية للإمام علي(ع)**» توسّط حمید احمدیان و علی سعیداوی نوشته شده و سال ۱۳۹۲ در مجلهٔ «**اضاءات نقديّة**» به چاپ رسیده است. یکی از نتایجی که نویسندگان این مقاله به آن رسیده‌اند این است که بعضی از اسرار بلاغی در نهج‌البلاغه وجود دارد که از طریق قواعد نقدِ قدیم، قابل شناسایی نیست و تنها به کمک مکاتب نقدی جدید مثل فرمالیسم می‌توان آن‌ها را کشف کرد.

۱-۳. ضرورت و اهمیّت پژوهش

نظر به این‌که فرمالیست‌ها متنی را شایستهٔ نقد و تحلیل می‌دانند که سرشار از زیبایی‌های ادبی و هنری بوده و شیوهٔ بیان آن، برتر و برجسته‌تر از سخنان عادی باشد، لذا برای چنین تحلیلی چه متنی زیباتر و رساتر از کلام امیر بیان، امام علی(ع) که به گفتهٔ سیّد رضی «سرچشمهٔ فصاحت و منشأ بلاغت و زادگاه آن است و از او اسرار بلاغت آشکار گشت و قوانین و دستورات آن از وی گرفته شده است» (مکارم‌شیرازی، ۱۳۹۰: ۳۰/۱). لذا از کتاب گران‌سنگ نهج‌البلاغه، نامهٔ ۴۵ آن حضرت(ع) به‌دلیل این‌که از تمام زیبایی‌های متصوّر در یک متن ادبی برخورداراست برای چنین تحلیلی انتخاب شده است. آنچه که ضرورتِ انجام این پژوهش را اجتناب‌ناپذیر می‌سازد این است که برای شناخت بهتر و درک عمیق‌تر سخنان گهربار مولای متقیان(ع) در این اثر ماندگار ادبی و دریافت مضمون پربارِ آن به‌منظور بهره‌گیری هرچه بیشتر از سخنان راه‌گشای آن حضرت(ع)، چاره‌ای جز کشف جلوه‌های گوناگون برجسته‌سازی در نامهٔ مذکور نیست. هدف از تحلیل فرمالیستی نامهٔ مذکور این است که مشخص شود حضرت(ع) برای بیان معنا و مقصود خویش و اثرگذاری بر مخاطب، چگونه به کمک انواع ترفندهای زیبای ادبی از زیباترین تکنیک‌های برجسته‌سازی بهره گرفته و به چه بیانی، مخاطب را به درک هدف غایی نگارش نامه رهنمون ساخته است.

۲. برجسته‌سازی

برجسته‌سازی به‌عنوان یکی از اصطلاحات مهم ادبی در مکتب فرمالیستی «مهم‌ترین نوع عدول از زبان عادی است و کلام را از خطر کلیشه و تکرار نجات می‌دهد. توجّه خواننده را از What is said یعنی موضوع به How is it said یعنی تکنیک و روش بیان و خود زبان که در ادبیات موضوعیت دارد جلب

می‌کند» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۹۲). فرمالیست‌ها معتقدند زبان در حالت عادی، کارکردی «خودکار» دارد و شیوهٔ بیان آن معمولی و تکراری است. «برجسته‌سازی» در مقابل «خودکار»ی قرار دارد و به معنی سرپیچی از قاعده‌های زبانی است. آنان معتقدند مهم‌ترین کارکرد زبان شاعرانه این است که زبان معیار را ویران کند (احمدی، ۱۳۸۹: ۱۲۴). این سرپیچی از قاعده‌های تکراری زبان، باعث می‌شود متن از حالت یکنواختی و تکرار، خارج شده و جنبهٔ ادبی به خود بگیرد. «شگرد شاعر و ادیب در این است که [با انحراف از زبان خودکار] عادت را از زبان می‌زداید و زبانی نو می‌آفریند، زبانی که مهم‌ترین هدفش برجسته‌سازی گفتار عادّی است» (طاهری، ۱۳۹۴: ۵). البته این عدول از زبان، به شرطی مورد توجّه فرمالیست‌ها قرار می‌گیرد که با خلاقیّت هنری و ادبی همراه باشد و ضمن کمک به زیبایی متن، زمینهٔ جلب توجّه مخاطب را فراهم آورد. لذا متنی را می‌توان برجسته نامید که از صنایع ادبی و بیانی بهره‌مند باشد.

به اعتقاد فرمالیست‌ها، متن ادبی زمانی برجسته می‌شود که دارای هنجارگریزی باشد یعنی در زبان آن، انحراف صورت گرفته و قواعد و هنجارهای پذیرفته شده و معمولیِ زبان، تغییر کرده باشد. بر این اساس «برجسته‌سازی در ارتباط مستقیم با قواعد حاکم بر زبان هنجار است» (صفوی، ۱۳۹۴: ۴۸/۱). این فراهنجاریِ ادبی نیز به دو شیوهٔ قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی در کلام نمود می‌یابد؛ یعنی یا قواعدی به هنجارهای عادی زبان اضافه می‌شود و یا در نقطهٔ مقابل آن، قواعدی از اصول زبانِ معیار کاسته می‌گردد.

۳. بخش تطبیقی

۳-۱. محتوای نامه

نامهٔ عتاب‌آمیز ۴۵ نهج‌البلاغه یکی از نامه‌های معروف و بسیار مهم امام علی(ع) است که آن را برای عثمان بن حنیف، نمایندهٔ خویش و والی بصره نگاشته است. «عثمان از اصحاب [پیامبر(ص)] بود و در جنگ احد و جنگ‌های پس از آن شرکت کرد» (الزرکلی، ۲۰۰۲: ۲۰۵). «وی اقتصاددان و سیاستمداری زبردست بود و به همین دلیل عُمَر در زمینهٔ اقتصاد از او استفاده کرد و مسألهٔ مالیات و جزیه که از مهم‌ترین کارها به‌ویژه در سرزمین آباد عراق بود را به وی سپرد» (الاملی، ۱۴۲۴: ۸۴). ابن حنیف از نخستین کسانی است که پس از رحلت پیامبر اسلام به امام علی(ع) پیوست و تا پایان عُمر بر این عهدِ خود ثابت‌قدم ماند. وی در زمان خلافت امیرالمؤمنین(ع) به‌عنوان والی بصره، نمایندگی امام را به عهده داشت و تا فتنهٔ جمل در این منصب باقی ماند. هنگامی‌که به امام(ع) خبر رسید یکی از ثروتمندان بصره مهمانی مجلّلی برگزار کرده و عثمان بن حنیف انصاری –که نمایندهٔ حضرت(ع) و استاندار بصره بود– به‌عنوان یکی از مدعوین در آن مهمانی شرکت کرده است برآشفت و با نوشتن این نامه که عتاب‌آلود و درعین‌حال سرشار از نصایح گوناگون است، «نمایندهٔ خویش را با این عتاب شدیداللحن، سرزنش نمود و با

این موعظهٔ بلیغ که بیانگر میزان زهد امام(ع) و توجّه وی به کارگزارانش و نظارت بر آنان است، او را اندرز داد»(الموسوی، ۱۴۱۸: ۴۷۳).

۳-۲. قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی، گونه‌ای از برجسته‌سازی است که در آن به قواعد معمولی و هنجارهای پذیرفتهٔ زبان، قواعدی اضافه می‌شود و شامل آن دسته از صنایع ادبی می‌شود که با ایجاد نظم و موسیقی در کلام، باعث ایجاد توازن شده و فرمِ متن را زیبا و برجسته می‌سازد. «مسألهٔ قاعده‌افزایی و نتیجهٔ حاصل از این فرایند، یعنی توازن، نخستین بار از سوی یاکوبسن[1] [زبان‌شناس سرشناس روس و یکی از بنیان‌گذاران فرمالیسم] مطرح شده است. یاکوبسن بر این اعتقاد است که فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۶۴/۱).

این نوع برجسته‌سازی که باعث ایجاد توازن می‌شود از طریق بدیع لفظی محقّق می‌گردد. صنایع لفظی آرایه‌هایی هستند که در محور همنشینی بررسی می‌شوند؛ «یعنی ارتباط و تقابل کلمه با کلمات پس و پیش خود در زنجیرهٔ مرئی ترکیب است که ممکن است هنری باشد» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۷)؛ بنابراین صنایعی همچون سجع، جناس، تکرار، ردیف، قافیه و ... در حوزهٔ قاعده‌افزایی جای می‌گیرند.

۳-۲-۱. سجع

سجع از نظر لغوی یعنی «مرتّب و منظّم بودن، هموار و یکنواخت شدن و نیز شبیه یکدیگر بودن» (عبدالغنی، بی‌تا: ۱۹۳). از نظر اصطلاحی نیز «سخن قافیه‌داری است که شعر نباشد» (همان: ۱۹۳). به تعبیر دیگری سجع آن است که «اواخر جملات در حرف آخر هماهنگ باشد تا آهنگِ متوازنِ زیبا و گوش‌نوازی ایجاد کند» (همان: ۱۹۳). این صنعت ادبی که از محسّنات بدیع لفظی است به اعتبار توافق یا عدم توافق دو فاصله در وزن و قافیه به سه قسمت متوازی، مطرّف و متوازن تقسیم می‌شود. تسجیع از بارزترین جلوه‌های زیبایی است که از طریق همنشینی واژه‌ها، باعث تناسب آوایی و در نتیجه موزونی سخن و زیبایی و دلنشینی متن می‌گردد. «سجع یکی از تمهیداتی است که امیر بیان(ع) به کار برده تا به نوعی تناسب و آهنگ در سخن ایجاد کند و ضمن دور ساختن کلام از نثر عادی، فقدان وزن – در توجیه و القای احساس و عاطفه خاص – را جبران نماید» (به‌رقم، ۱۳۹۳: ۱۱۱).

۳-۲-۱-۱. سجع متوازی

سجع متوازی که زیباترین نوع سجع نامیده می‌شود «آن است که آخرین واژهٔ هر قرینه با همتای خود [یعنی واژهٔ پایانی قرینهٔ دیگر] در وزن و روی موافق باشد» (عتیق، لاتا: ۲۱۹). امام(ع) در فرازی از این نامه و زمانی‌که به تصمیم قطعی خود برای رویارویی با معاویه اشاره می‌کند و به کنایه، او را فردی فاسد و

1. Jakobson

موجودی وارونه در جامعۀ اسلامی معرفی می‌نماید، می‌فرمایند: «سَأَجْهَدُ فِي أَنْ أُطَهِّرَ الْأَرْضَ مِنْ هذَا الشَّخْصِ الْمَعْكُوسِ، وَالْجِسْمِ الْمَرْكُوسِ، حَتّى تَخْرُجَ الْمَدَرَةُ مِنْ بَيْنِ حَبِّ الْحَصِيدِ» (نامه/۴۵). «تلاش می‌کنم که زمین را از این شخص مسخ شده و این جسم کج‌اندیش، پاک سازم تا گِل و کلوخ از میان دانه‌ها جدا گردد». در این‌جا امام(ع) برای تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، با استفاده از توازن واژگانی از طریق همنشینی واژه‌های «الْمَعْكُوسِ» و «الْمَرْكُوسِ» -که کنایه از معاویه است- سخنِ خویش را به سجع متوازی می‌آراید و بدین‌وسیله بر این نکته تأکید می‌کند که معاویه به‌دلیل دنیاپرستی و خروج از مسیر حقّ، هم ساختارش وارونه و معکوس است و هم افکاری که دارد و اعمالی که انجام می‌دهد، خلاف دین و واژگونه است. در حقیقت، همنشینی این واژه‌ها بیانگر فساد و تباهی و ناراستیِ ظاهری و باطنی معاویه است.

در بخش دیگری از کلام وقتی امام(ع) می‌خواهد عثمان بن حنیف را به ترک دنیا و ساده‌زیستی تشویق کند، سیرۀ عملی و سبک زندگی خود را به زیبایی به تصویر کشیده و می‌فرماید: «فَوَاللهِ مَا كَنَزْتُ مِنْ دُنْيَاكُم تِبْراً، وَلَا ادَّخَرْتُ مِنْ غَنَائِمِهَا وَفْراً، وَلَا اعْدَدْتُ لِبَالِي ثَوْبِي طِمْراً» (نامه/۴۵). «به خدا قسم من از دنیای شما طلا و نقره‌ای نیندوخته و از غنیمت‌های آن چیزی ذخیره نکرده‌ام، بر دو جامۀ کهنه‌ام جامه‌ای نیفزودم». در این بخش از سخن علاوه بر این‌که جملات از ساختار نحوی یکسانی برخوردارند؛ بین دو واژۀ «تِبْراً» و «طِمْراً» نیز سجع متوازی برقرار شده است و امیرِ بیان با استفاده از این کلام آهنگین و موزون، هم زبانِ متن را ادبی و برجسته ساخته و هم با همنشینی واژگانی به مخاطب خاص و مخاطبین عام این نامه متذکّر می‌شوند که از نظر آن حضرت(ع)، زر و سیم دنیا با جامۀ کهنۀ آن یکسان است؛ بنابراین شایسته است آنان نیز پیشوای مسلمانان را الگوی زندگی خویش قرار دهند و آلودۀ زرق و برق دنیا نشوند.

۳-۲-۱-۲. سجع مطرّف

مطرّف از نظر لغوی یعنی طرف‌دار و در اصطلاح علم بلاغت نوعی از سجع است که «دو فاصلۀ آن هم‌وزن نباشد ولی در حرف آخر یکسان باشد» (الهاشمی، ۱۹۹۹: ۳۳۰). امام(ع)، آغاز و پایانِ نامۀ خویش را مزیّن به این نوع موسیقی لفظی نموده و با این ترفندِ ادبی، هنرمندانه کلام را آراسته و فرمِ سخن را برجسته ساخته است. حضرت(ع) در ابتدا برای بیان دلیل نگارش نامه و توضیح علت خشم و نارضایتی خویش می‌فرماید: «أَمَا بَعْدُ، يَا ابْنَ حُنَيْفٍ، فَقَدْ بَلَغَنِي أَنَّ رَجُلاً مِنْ فِتْيَةِ أَهْلِ الْبَصْرَةِ دَعَاكَ إِلَي مَأْدَبَةٍ فَأَسْرَعْتَ إِلَيْهَا تُسْتَطَابُ لَكَ الْأَلْوانُ، وَتُنْقَلُ إِلَيْكَ الْجِفَانُ» (نامه/۴۵). «پس از یاد خدا و درود، ای پسر حنیف، به من گزارش دادند که مردی از سرمایه‌داران بصره، تو را به مهمانی خویش فراخواند و تو به سرعت به سوی آن شتافتی. خوردنی‌های رنگارنگ برای تو آوردند و کاسه‌های پر از غذا پی در پی جلوی تو نهادند».

مولای متقیان در این بخش از کلام از همنشینی دو واژهٔ «اَلْأَلْوانُ» و «اَلْجِفَانُ» -که هم‌وزن نیستند ولی در حرف روی توافق دارند- بهره برده و با استفاده از سجع مطرف، ضمن موسیقایی نمودن سخن به توصیف سفره‌ای می‌پردازد که نمایندهٔ ایشان در آن حاضر بوده و باعث ناراحتی حضرت(ع) شده است. این همگونی و تناسب موجود بین این دو واژه یعنی رنگارنگ و متنوّع بودن غذاها از یک‌طرف و استفاده از کاسه‌ها و ظروف بزرگِ غذا از سوی دیگر نشان می‌دهد که این سفره مختصّ اشراف بوده و چنین سفره‌ای برای کسی که نمایندهٔ ویژهٔ پیشوای مسلمانان است مناسب نیست.

در فراز پایانی نامه نیز برای تأکید بر عدم اهتمام خود به مطامع دنیوی، خطاب به نمایندهٔ خویش می‌فرمایند: «**فَاتَّقِ اللّهَ يَابْنَ حُنَيْف، وَلْتَكْفُفْ أقْراصُكَ، لِيَكُونَ مِنَ النّارِ خَلاصُكَ**» (نامه/۴۵) «پس از خدا بترس ای پسر حُنیف! و به قرص‌های نان خودت قناعت کن تا تو را از آتش دوزخ رهائی بخشد». در این عبارت، امام(ع) با استفادهٔ به‌جا از توازن واژگانی بین «**أقْرَاصُكَ**» و «**خَلاَصُكَ**» ضمن این‌که با همنشین‌سازی این دو واژه، سخن خویش را با موسیقی و آهنگ تأثیرگذاری به پایان می‌برد، به مخاطب نیز تفهیم می‌کند که رهایی از آتش جهنّم در گرو بی‌اعتنایی به دنیا و زخارف فریبندهٔ آن است. در واقع این توازن واژگانی تأکیدی است بر این‌که اکتفا به اندک در دنیا، مساوی است با نجات در آخرت و قناعت دنیوی با رستگاری اخروی مکمّل و لازم و ملزوم یکدیگرند.

۳-۲-۱-۳. سجع متوازن

سجع متوازن آن است که «فاصله‌ها هم‌وزن باشند اما در حرف روی با هم اختلاف داشته باشند»(حسین، ۱۴۰۳: ۱۲۷). از منظر برجسته‌سازی «سجع متوازن واژه‌هایی را شامل می‌شود که از یک نقطهٔ واحد در وزن آغاز می‌شوند و در یک نقطهٔ واحد از وزن پایان می‌یابند، مشروط بر آن‌که در جایگاه قافیه قرار نگیرند» (صفوی، ۱۳۹۴: ۲۹۹/۱). امام(ع) در فرازی از کلام که به بی‌اعتنایی خویش نسبت به دنیا اشاره می‌کند می‌فرمایند: «**وَإنَّما هِيَ نَفْسي أرُوضُها بِالتَّقْوى لِتَأْتِيَ آمِنَةً يَوْمَ الْخَوْفِ الأكْبَرِ، وَتَثْبُتَ عَلى جَوانِبِ الْمَزْلَقِ. وَلَوْ شِئْتُ لاَهْتَدَيْتُ الطَّريقَ، إلى مُصَفَّى هذَا الْعَسَلِ، وَلُبابِ هذَا الْقَمْحِ، وَنَسائِجِ هذَا الْقَزِّ. وَلكِنْ هَيْهاتَ أنْ يَغْلِبَني هَوايَ**» (نامه/۴۵). «من نفس خود را با پرهیزکاری می‌پرورانم تا در روز قیامت که هراسناک‌ترین روزهاست در امان و در لغزش‌گاه‌های آن ثابت‌قدم باشد. من اگر می‌خواستم، می‌توانستم از عسل پاک و از مغز گندم و بافته‌های ابریشم، برای خود غذا و لباس فراهم آورم، اما هیهات که هوای نفس بر من چیره گردد». حضرت(ع) با استفاده از دو واژهٔ «**الأكْبَرِ**» و «**الْمَزْلَقِ**» هم سخنِ خویش را آهنگین کرده و هم با همنشینی آن‌ها، این مفهوم را به مخاطب القاء می‌کند که روز بزرگ قیامت، پرتگاه است و کسی از این ورطهٔ هولناک نجات می‌یابد که بتواند بر نفس امّارهٔ خود مسلّط باشد.

حضرت(ع) در بخش پایانی نامه نیز دنیا را به‌عنوان موجودی زنده و دارای شعور در نظر گرفته و با تعابیر زیبا و حکیمانه‌ای او را مخاطب قرار داده و با روش‌های گوناگونی به نکوهش پرداخته و می‌فرماید: «**وَاللهِ لَوْ كُنْتِ شَخْصاً مَرْئِيّاً، وَقَالَباً حِسِّيّاً، لَأَقَمْتُ عَلَيْكِ حُدُودَ اللهِ فِي عِبَادٍ غَرَرْتِهِمْ بِالْأَمَانِيِّ، وَأَمَمٍ أَلْقَيْتِهِمْ فِي الْمَهَاوِي، وَمُلُوكٍ أَسْلَمْتِهِمْ إِلَي الْبَلَفِ، وَأَوْرَدْتِهِمْ مَوَارِدَ الْبَلَاءِ، إِذْ لَا وِرْدَ وَلَا صَدَرَ**» (نامه/۴۵). «به خدا قسم اگر تو شخصی دیدنی بودی و قالب حس‌کردنی داشتی، حدود خدا را بر تو جاری می‌کردم، به جهت بندگانی که آن‌ها را با آرزوهایت فریب دادی و ملّت‌هایی که آن‌ها را به هلاکت افکندی و قدرتمندانی که آن‌ها را تسلیم نابودی کردی و هدف انواع بلاها قرار دادی که دیگر راهِ پس و پیش ندارند». امام(ع) در این جملات تکان‌دهنده و بیدارکننده دو واژۀ «**تَلَف**» و «**صَدَر**» را سجع متوازن قرار داده و با همنشینی آن‌ها به شیفتگان دنیا و فریب‌خوردگان خوشی‌هایش هشدار می‌دهد که قبل از مرگ به فکر خویش باشند چرا که هر که اسیر مرگ شود دیگر راه بازگشت و جبرانی برایش فراهم نیست.

۳-۲-۲. جناس

جناس نوعی از قاعده‌افزایی واژگانی است که از طریق همنشینی دو واژه در کلام ایجاد می‌شود و به معنی «همانندی دو کلمه در لفظ و ناهمانندی آنها در معنا است» (حسین، ۱۴۰۳: ۱۰۹). البته باید این نکته را مدّ نظر قرار داد که «شرط تفاوت در معنا بیشتر ناظر به جناس تام یا همگونی کامل میان دو واژه است تا از تکرار متمایز گردد، اما در جناس ناقص که تفاوت دو واژه در نوع، شماره، حرکات و ترتیب حروف است، تفاوت معنایی گاه اندک و به میزان تفاوت دو صیغۀ اشتقاقی است» (خرقانی، ۱۳۹۲: ۸۹). امام(ع) در بخش آغازینِ نامه، پس از این‌که عثمان بن حنیف را از شرکت در مجالسی که برای رضای خدا تشکیل نشده است نهی می‌کند به وی می‌فرمایند: «**فَانْظُرْ إلى ما تَقْضَمُهُ مِنْ هذَا الْمَقْضَمِ، فَمَا اشْتَبَهَ عَلَيْكَ عِلْمُهُ فَالْفِظْهُ، وَما أَيْقَنْتَ بِطيبِ وُجُوهِهِ فَنَلْ مِنْهُ**» (نامه/۴۵). «اندیشه کن که در کجایی و بر سر کدام سفره می‌خوری؟ پس آن غذایی که حلال و حرام بودنش را نمی‌دانی، دور بیفکن و آنچه را به پاکیزگی و حلال‌بودنش یقین داری مصرف کن». در این بخش از سخن، بین دو کلمۀ «**تَقْضَمُهُ**» و «**الْمَقْضَمِ**» جناس اشتقاق برقرار شده است. جناس اشتقاق آن است که دو واژه از یک ریشۀ لغوی و به‌اصطلاح هم‌خانواده باشند (حسین، ۱۴۰۳: ۱۲۰). در اینجا امام(ع) با همنشین‌سازی «**تَقْضَمُهُ**» و «**الْمَقْضَمِ**» که از ریشۀ «**قَضَمَ**» گرفته شده‌اند، نوع زیبایی از همگونی واژگانی به کار برده‌اند. استفاده از این توازن واژگانی، تأکیدی است بر این‌که انسان نه تنها باید از خوردن محرّمات پرهیز کند بلکه می‌بایست از آن‌چه که شبهه‌ناک است و در حلال بودنش شک دارد نیز اجتناب نماید و بدین‌وسیله به نمایندۀ خویش تفهیم می‌کند که حاضر شدن در چنین مجالسی و نشستن بر چنین سفره‌هایی که شبهه‌ناک است شایستۀ او نیست.

در ادامهٔ همین بخش از نامه ضمن این‌که خود را به‌عنوان الگو و نمونهٔ کامل ساده‌زیستی معرفی می‌کند؛ شیوهٔ زندگی و نحوهٔ استفاده از خوردنی‌ها و پوشیدنی‌ها را به کارگزاران جامعهٔ اسلامی متذکّر شده و می‌فرماید: «**أَلَا وَ إِنَّ لِكُلِّ مَأْمُومٍ إِمَاماً، يَقْتَدِي بِهِ وَيَسْتَضِيءُ بِنُورِ عِلْمِهِ؛ أَلَا وَإِنَّ إِمَامَكُمْ قَدِ اكْتَفَى مِنْ دُنْيَاهُ بِطِمْرَيْهِ، وَمِنْ طُعْمِهِ بِقُرْصَيْهِ**» (نامه/۴۵). «آگاه باش، هر پیروی را امامی است که از او پیروی می‌کند و از نور دانشش روشنی می‌گیرد. آگاه باش، امام شما از دنیای خود به دو جامهٔ فرسوده و دو قرص نان رضایت داده است». حضرت(ع) در این عبارات برای آگاه‌ساختن و بیدارکردن مخاطب، با بهره‌گیری از محور همنشینی واژگانی و به‌کارگیری جناس اشتقاق بین واژه‌های «**مَأْمُوم**» و «**إِمَام**»، هم‌سخن را متوازن و همگون می‌سازد و هم بر این نکته تأکید می‌کند که مأموم می‌بایست عملاً تابع امامِ خویش باشد و سبک زندگی او را الگوی خود قرار دهد. بر این اساس برای کسی که امامش از پوشیدنی‌های دنیا به دو جامهٔ کهنه و از خوردنی‌هایش به دو قرص نان اکتفا کرده، شایسته نیست بر سفره‌های رنگینی که فقرا از آن محرومند بنشیند.

۳-۲-۳. تکرار

«تکرار» به‌عنوان یکی از آرایه‌های زیبای ادبی، «آن است که صامت یا مصوّت یا واژه و یا بیشتر از واژه‌ای را در کلام تکرار کنند. تکرار بسیار بر موسیقی می‌افزاید، بنابراین ارزش لفظی فراوان دارد» (نوروزی، ۱۳۷۲: ۱۵۷). پدیدهٔ تکرار که یکی از روش‌های مهم قاعده‌افزایی است و در برجسته‌سازی کلام، نقشی اساسی ایفا می‌کند، اگر هنرمندانه و هدفمند باشد هم سخن را زیبا و دلنشین می‌سازد و هم باعث ایجاد توازن و موسیقایی‌شدن می‌شود. تکرار با توجّه به انگیزه و غرضِ گوینده یا نویسنده، کارکردهای مختلفی در کلام دارد و به شکل‌های مختلفی همچون تکرار در حروف یا واژگان و یا عبارات، در متن خودنمایی می‌کند.

برای نمونه، حضرت(ع) در بخش پایانی این نامهٔ پربار و آموزنده و در عین حال ادبی، زمانی که به بیان صفات پسندیدهٔ انسان‌های کامل می‌پردازد، می‌فرمایند: «**طُوبى لِنَفْس أدَّتْ إلى رَبِّها فَرْضَها، وَعَرَّكَتْ بِجَنْبِها بُؤْسَها، وَهَجَرَتْ فِي اللَّيْلِ غُمْضَها، حَتّى إذا غَلَبَ الْكَرى عَلَيْها افْتَرَشَتْ أرْضَها، وَتَوَسَّدَتْ كَفَّها، في مَعْشَرٍ أسْهَرَ عُيُونَهُمْ خَوْفُ مَعادِهِمْ، وَتَجافَتْ عَنْ مَضاجِعِهِمْ جُنُوبُهُمْ، وَهَمْهَمَتْ بِذِكْرِ رَبِّهِمْ شِفاهُهُمْ**» (نامه/۴۵). «خوشا به حال آن‌کس که مسؤولیّت‌های واجب را در پیشگاه خدا به انجام رسانده و در راه خدا هرگونه سختی و تلخی را به جان خریده و به شب‌زنده‌داری پرداخته است و اگر خواب بر او چیره شده بر روی زمین خوابیده و کف دست را بالین خود قرار داده و در گروهی است که ترس از معاد خواب را از چشمانشان ربوده و پهلو از بسترها گرفته و لب‌هایشان به یاد پروردگار در حرکت است».

یکی از ویژگی‌های بارز کلام امام علی(ع) که سبب زیبایی و آراستگی بیانش می‌شود، استفاده از حروف و واژه‌هایی است که هم انتقال دهندهٔ معنا است و هم‌کلام را موسیقایی و آهنگین می‌سازد. در فراز

بالا نیز بسامد بالای تکرار صامت (هـ) و مصوت (آ) چنین کارکردی دارد؛ زیرا صامت (هـ) از حروف حلقی است که برای بیان غم و اندوه به کار می‌رود و مصوت (آ) نیز جزء اصوات بم به حساب می‌آید و گوینده از این اصوات برای بیان افکار و حسیّات ثقیل، جدّی، تأسف‌بار و حزن‌آلود استفاده مـی‌کنـد (قـویمی، ۱۳۸۳: ۱۳). لذا هم‌آوایی صامت (هـ) و مصوت (آ) در این بخش، هماهنگ با محتوای سخن، هـم بـر عظمـت و بزرگی خالق دلالت دارد و هم تأکیدی است بر سنگین بودن انجام چنین تکالیفی. از طـرف دیگـر گرچـه محتوای کلام دربارهٔ صفات نیک و پسندیده است و با توجّه به واژهٔ «طـوبی» بایـد آن را شـادی‌آفـرین و مسرّت‌بخش توصیف کرد، اما به نظر می‌آید همنشینی و مجـاورت آواهـایی کـه بـر انـدوه دلالـت دارنـد؛ علاوه‌بر این که به موزونی کلام می‌انجامد، ممکن است اشاره‌ای باشد بـر ایـن‌کـه حضـرت(ع)، بـا غمـی درونی و اندوهی در دل، ویژگی‌های مؤمنین را برمی‌شمارد؛ زیرا از یک‌طرف می‌بیند انسان‌هایی که دارای چنین مختصّاتی باشند بسیار اندک و انگشت شمارند و از طرف دیگر، مخاطـب خـاصّ ایـن نامـه هـم در مجلسی شرکت کرده که حضرت(ع) بدان راضی نیست. لذا این آواهای القاگر و توازن آواییِ ایجـاد شـده، ضمن برجسته‌سازی سخن، به زیبایی بیانگر ناراحتی و نارضایتی گوینده و اظهار تأسّف وی است.

بخش مذکور از کلام مولا، علاوه بر تکرار حروفی از تکرار جمله نیز بهره‌مند است ولی به‌جای این‌کـه عبارتی عیناً تکرار شود، به‌گونه‌ای ظریف‌تر و هنرمندانه‌تر، ساختار نحوی جملات تکـرار شـده و در نتیجـه سبب قاعده‌افزایی نحوی شده است. با مقایسهٔ عبـارات «**أدَّتْ إلی رَبِّها فَرْضَها**» و «**عَرَكَتْ بِجَنْبِها بُؤْسَها**» و «**هَجَرَتْ فِي اللَّيْلِ غُمْضَها**» مشخّص می‌شود ساختار نحوی هر سه جمله یکسان است و از «فعل ماضـی + جار و مجرور + مفعول به» تشکیل شده‌اند. از طرف دیگر دو جملهٔ «**إفْتَرَشَتْ أرْضَها**» و «**تَوَسَّدَتْ كَفَّها**» که از «فعل ماضی + مفعول به» تشکیل شـده و نیـز دو عبـارت «**تَجافَتْ عَنْ مَضاجِعِهِمْ جُنُوبُهُمْ**» و «**هَمْهَمَتْ بِذِكْرِ رَبِّهِمْ شِفاهُهُمْ**» که از «فعل ماضی + جار و مجرور + مضـاف الیـه + فاعـل» سـاخته شـده، بـه‌دلیـل بهره‌مندی از آرایش مشابه، از ساخت واحدی برخوردارند. لـذا حضـرت(ع) بـا اسـتفاده از همنشـین‌سـازی عناصر هم‌نقش، هم باعث ایجاد تـوازن نحـوی و در نتیجـه نظـم و آراسـتگی کـلام شـده و هـم جنبـهٔ تأثیرگذاری سخن را افزون کرده است و بدین‌وسیله مخاطب را آگاه می‌سازد که انسان زمانی به سعادت و رستگاری می‌رسد که همهٔ این ویژگی‌ها را با هم دارا باشد.

در فراز دیگری از نامه پس از این که حضرت(ع) سوگند می‌خورد؛ در این دنیا حتی یک وجب از زمـینِ خدا را مالک نیست و اضافه می‌کند که دنیا در نظرش بسیار بی‌ارزش و خوار بوده و چیزی از مـال دنیـا را برای خود ذخیره نکرده است، به مسألهٔ فدک اشاره کرده و می‌فرمایند: «**بَلی كانَتْ في أيْدينا فَدَكٌ مِنْ كُلِّ ما أظَلَّتْهُ السَّماءُ، فَشَحَّتْ عَلَيْها نُفُوسُ قَوْمٍ، وَسَخَتْ عَنْها نُفُوسُ قَوْمٍ آخَرينَ، وَنِعْمَ الْحَكَمُ اللّهُ. وَما أصْنَعُ بِفَدَكٍ وَ غَيْرِ**

فَدَكٍ، وَالنَّفْسُ مَظانُّها في غَدٍ جَدَثٌ» (نامه/۴۵). «آری از آن‌چه آسمان بر آن سایه افکنده، فَدَک در دست ما بود که مردمی بر آن بُخل ورزیده و مردمی دیگر سخاوتمندانه از آن چشم پوشیدند و بهترین داور خداست. مرا با فدک و غیر فدک چه کار؟ درحالی‌که جایگاه فردای آدمی گور است».

حضرت(ع)، وقتی به مسألهٔ فدک می‌پردازد، واژهٔ «فدک» را سه بار تکرار می‌کند. این نوع از تکرار که از طریق همنشینی و ایجاد توازن واژگانی، باعث برجسته‌سازی سخن شده است؛ هم تأکیدی است بر جریان ناگوار غصب فدک و این‌که فدک، حقّ اهل بیت بوده و به ناحق از تصرّف آنان خارج شده است و هم اهمیّت و بزرگی مسأله را برای مخاطب تبیین می‌کند؛ زیرا این حق‌خوری توسّط حاکمان جامعهٔ اسلامی صورت گرفته است و حضرت(ع)، با وجودی که اقرار می‌کند به‌دنبال مطامع دنیوی نیست ولی با تکرار واژهٔ فدک و تأکید بر آن، می‌خواهد خط بطلانی بکشد بر ادعای باطل آنانی که ظالمانه می‌گفتند اهل بیت(ع) در فدک حقّی ندارند. امام(ع) با استفاده از این قاعده‌افزایی واژگانی نشان می‌دهد؛ فدک هم حقّ آن‌ها بوده که از آن محروم گشته‌اند و هم برای آن حضرت(ع) بسیار مهمّ بوده ولی با این حال و با همهٔ اهمیّتی که برایش داشته از این نیز گذشته است.

۳-۳. قاعده‌کاهی

این فرایند چنانکه از نامش برمی‌آید نقطهٔ مقابل قاعده‌افزایی است و با کاستن از قواعد زبانِ هنجار، پدید می‌آید. «این‌گونه از فرایند برجسته‌سازی مجموعهٔ ابزارهایی را در برمی‌گیرد که بر محتوای زبان عمل می‌کنند؛ یعنی در نهایت، معنایی را پدید می‌آورند که به نوعی، با معنی در زبان خودکار متفاوت است» (صفوی، ۱۳۹۴: ۷۵/۲). به نظر لیچ[1] ـ که خود، زبان‌شناسی برجسته بود ـ این نوع برجسته‌سازی غالباً در حوزهٔ بدیع معنوی به وجود می‌آید و شعر می‌سازد (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۹۲). قاعده‌کاهی انواع مختلفی همچون آوایی، نحوی، معنایی و ... دارد و از مهم‌ترین و پربسامدترین آن‌ها را می‌توان قاعده‌کاهیِ معنایی نامید که شامل جلوه‌هایی همچون تشبیه، استعاره، کنایه و ... می‌شود. در این انواع ادبی، صنایع بعضاً در محور جانشینی یعنی رابطهٔ کلمات در محور عمودی بررسی می‌شوند. برخلاف همنشینی که بر محور ترکیب است، جانشینی بر محور انتخاب قرار دارد (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۷).

۳-۳-۱. تشبیه

تشبیه از نظر علم بلاغت عبارت است از «برابر و مانند شدن دو چیز در یک صفت و یا به بیش از یک صفت» (حسینی، ۱۳۸۸: ۲۶۴). از نظر فرمالیست‌ها تشبیه – به‌عنوان یکی از ترفندهای قاعده‌کاهی معنایی– در برجسته‌سازی سخن و زیباسازی فرم، نقشی اساسی و تأثیرگذار دارد. براساس نظریّهٔ

1. Leech

برجسته‌سازی «تشبیه انتخاب دو نشانه از روی محور جانشینی بر حسب تشابه و ترکیب آنها بر روی محور همنشینی است» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۲۸/۲).

حضرت(ع) در کلام خویش به کرّات از این شگرد ادبی استفاده نموده است. به‌عنوان‌مثال در بخشی از نامه، در توضیح و تشریح عواملی که باعث زهد و پارسایی خود شده، می‌فرمایند: «**فما خُلِقْتُ لِيَشْغَلَنی أكْلُ الطَّيِّباتِ، كَالْبَهيمَةِ الْمَرْبُوطَةِ، هَمُّها عَلَفُها، أوِ الْمُرْسَلَةِ شُغْلُها تَقَمُّمُها، تَكْتَرِشُ مِنْ أعْلافِهَا، وَتَلْهُو عَمّا يُرادُ بِها**» (نامه/۴۵). «آفریده نشده‌ام که غذاهای لذیذ و پاکیزه مرا سرگرم سازد، چونان حیوانِ پرواری که تمام همّت او علف و یا چون حیوان رها شده که شغلش چریدن و پرکردن شکم بوده و از آیندهٔ خود بی‌خبر است». حضرت(ع) برای این‌که موضوع عافیت‌طلبی را به ذهن مخاطب نزدیک کند به شیوه‌ای ملموس و در عین حال معنادار، انسان‌های دنیاطلب را به چهارپایان تشبیه نموده است. یک بار با استفاده از عبارت «**كَالْبَهيمَةِ الْمَرْبُوطَةِ**» عافیت‌طلبانِ ثروتمند و خوشگذران را به حیواناتی تشبیه کرده که در استراحت‌گاه خویش بسته شده‌اند و به‌دلیل بهره‌مندی از انواع خوردنی‌ها، به این نمی‌اندیشند که اسیر و دربندند و بار دیگر با بهره گرفتن از عبارت «**الْمُرْسَلَةِ شُغْلُها تَقَمُّمُها**»، انسان‌های دنیاطلبی که برای دستیابی به دنیا و لذّاتش، به هر سویی می‌روند را به حیواناتی تشبیه نموده که خود را به مشقّت انداخته و در چراگاه برای پیداکردن علف به هر طرفی روان و سرگردانند. امیر بیان در این فراز از کلام با استفاده از محور جانشینی، سخنِ خویش را به گونهٔ قاعده‌کاهی برجسته نموده و با این تشبیه زیبا –که از نوع مرسل مفصل می‌باشد– هم زشتی و کراهت دنیاطلبی را برای مخاطب به تصویر کشیده و هم اشاره می‌کند که من نه اسیر و دربند دنیا هستم و نه در طلب آن، خود را به مشقّت می‌اندازم. گرچه در جمله‌های مذکور، در ظاهر حضرت علی(ع) خودش را به‌عنوان مشبّه و حیوانات را مشبّه‌به در نظر گرفته است اما با منفی‌کردن جملات در حقیقت می‌فرماید من چنین نیستم و آفرینش من بدین‌گونه نیست که همچون چارپایان فقط مشغول خوردن باشم. در اصل این شیوهٔ قاعده‌کاهی بر این نکته تأکید می‌کند که هرکسی که دارای چنین اوصافی باشد؛ از هدف خلقت خویش غافل بوده و خویِ حیوانی بر وی چیره شده است.

امام علی(ع) در ادامهٔ همین بخش، در توصیف شجاعت و نیرومندی خود و ناتوانی مخالفین، فرموده است: «**أَلا وَإنَّ الشَّجَرَةَ الْبَرِّيَّةَ أصْلَبُ عُوداً، وَالرَّواتِعَ الْخَضِرَةَ أرَقُّ جُلُوداً، وَالنَّبَاتَاتِ العِذيَةِ أقْوى وَقُوداً، وَأبْطَأ خُمُوداً وَأنَا مِنْ رَسُولِ اللّهِ كَالضَّوْءِ مِنَ الضَّوْءِ، وَالذِّراعِ مِنَ الْعَضُدِ**» (نامه/۴۵). «آگاه باشید درختان بیابانی، چوبشان سخت‌تر و درختانِ کنارهٔ جویبار پوستشان نازک‌تر است. درختان بیابانی که با باران سیراب می‌شوند آتش چوبشان شعله‌ورتر و پردوام‌تر است. من و رسول خدا(ص) چونان روشنایی یک چراغیم، یا چون آرنج به یک بازو پیوسته‌ایم». در این بخش علاوه بر این‌که به‌دلیل تکرار در آرایش نحوی جملات و نیز تکرار آوایی از قاعده‌افزایی استفاده شده و در نتیجه به کمک توازن نحوی و آوایی، جنبهٔ موسیقایی

کلام افزون‌شده است، از طرف دیگر با استفاده از محورهای جانشینی و همنشینی، انواع زیبایی از قاعده‌کاهی معنایی به‌کار رفته است. یکی از موارد برجسته‌سازی در عبارات «**أَنَا مِنْ رَسُولِ اللَّهِ كَالضَّوْءِ مِنَ الضَّوْءِ، وَالذِّرَاعِ مِنَ الْعَضُدِ**» وجود دارد. در این‌جا حضرت (ع) ابتدا از طریق جانشین‌سازی واژه‌ها، هم خود و هم پیامبر(ص) را به نور تشبیه نموده است. نظر به این‌که دو نور کاملاً به هم شبیه هستند و تفاوتی با هم ندارند؛ بدینوسیله همانندی خویش به نبی گرامی اسلام را به‌گونه‌ای محسوس به تصویر می‌کشد. در ادامه و باز هم از طریق محور جانشینی خود را به ذراع و پیامبر را به عضد تشبیه نموده است. عضد در لغت به معنی «ما بین آرنج تا کتف» (الفیروزآبادی، ۱۴۲۶: ۲۹۹) و ذراع برای انسان به معنی «سر آرنج تا نوک انگشتان میانه» (همان: ۷۱۶) است. حضرت علی(ع) در این قسمت، پیامبر(ص) را بازوی توانمند اسلام و خود را ساعد معرفی نموده است. در اینجا نیز جانشینی واژه‌ها و به تصویرکشیدن ساعد و بازو با بهره‌گیری از تشبیه مرسل مجمل، تأثیر شگرفی بر القای معنای موردنظرِ گوینده دارد. این امر ازیک‌طرف اشارهٔ لطیفی است به این‌که همان‌گونه که زورِ بازو به کمک ساعد می‌تواند قدرت‌نمایی کرده و به موفقیّت برسد، پیامبر(ص) نیز به کمک و مساعدت حضرت علی(ع)، موفّق به گسترش آیین نجات‌بخش اسلام شده است و از طرف دیگر با مجسّم کردن دو عضوی که متّصل و مرتبط به هم هستند، پیوند ناگسستنی و اتّصال خود به پیامبر اسلام را به زیبایی به تصویر کشیده است.

۳-۳-۲. استعاره

استعاره که از آن به‌عنوان عالی‌ترین نوع تشبیه نام برده می‌شود عبارت است از به‌کارگیری لفظ در غیرمعنایی که برای آن وضع شده است. به شرطی که بین معنای حقیقی و مجازی رابطهٔ مشابهتی وجود داشته باشد همراه با قرینه‌ای که ذهن را از ارادهٔ معنای حقیقی بازمی‌دارد و به معنای مجازی رهنمون می‌سازد (التفتازانی، ۱۴۳۶: ۳۴۱-۳۴۸). این جلوهٔ ادبی در حوزهٔ علم بیان قرار دارد و ادیب به کمک آن از هنجارهای عادی زبان عدول کرده و با کاستن از قواعد خودکار، سخن خویش را برجسته می‌سازد.

در نامهٔ مذکور نیز به تناسب محتوای نامه از این صنعت ادبی استفاده شده است که یکی از زیباترین نمونه‌ها را می‌توان در جایی دید که حضرت(ع) «برای این‌که مخاطبش عثمان بن حنیف و همهٔ مخاطبانش در سراسر جهان و در طول تاریخ گرفتار وسوسه‌های زرق و برق دنیا و مقامات و لذاتش نشوند، در تعبیری زیبا و فصیح و بلیغ، دنیا را مخاطب قرار داده و با او سخن می‌گوید و می‌فرماید» (مکارم‌شیرازی، ۱۳۹۰: ۲۱۸/۱۰): «**إِلَيْكِ عَنِّي يا دُنْيا، فَحَبْلُكِ عَلى غَارِبِكِ، قَدِ انْسَلَلْتُ مِنْ مَخالِبِكِ، وَأَفْلَتُّ مِنْ حَبائِلِكِ، وَاجْتَنَبْتُ الذَّهابَ في مَداحِضِكِ**» (نامه/۴۵). «ای دنیا از من دور شو، مَهارت را بر پُشت تو نهاده، و از چنگال‌های تو رهایی یافتم؛ و از دام‌های تو نجات یافته؛ و از لغزشگاه‌هایت دوری گزیده‌ام».

حضرت(ع)، در این عبارات با به‌کارگیری هوشمندانه و هنرمندانهٔ واژه‌ها، تعبیرات و اصطلاحات، گونه‌های زیبایی از تصویرگری را خلق می‌نماید.

براساس نظریّهٔ برجسته‌سازی، عبارت‌های «**فَحَبْلُكِ عَلى غَارِبِكِ**» و «**قَدِ انْسَلَلْتُ مِنْ مَخالِبِكِ**» و «**أفْلَتُّ مِنْ حَبائِلِكِ**» و «**إجْتَنَبْتُ الذَّهابَ فی مَداحِضِكِ**» هم به‌دلیل بهره‌مندی از موسیقی و توازن واژگانی، در حوزهٔ قاعده‌افزایی قرار می‌گیرند و هم به علّت استفادهٔ زیبا و به‌جا از استعاره، دارای قاعده‌کاهی معنایی می‌باشند. در عبارت «**فَحَبْلُكِ عَلى غَارِبِكِ**» دنیا به شتر تشبیه شده و «غارب» که از اجزای مشبّه‌به است ذکر شده است و حضرت(ع) با این تصویرسازی، بیان می‌کند که دنیا برای آن وجود مبارک، همچون شتری است که صاحبش رهایش کرده است و در نتیجه، هم صاحب به شتر بی‌اعتناست و هم شتر، خودش از صاحبش فاصله گرفته و از او دور شده است و بدین‌وسیله بر این نکته تأکید می‌کند که حضرت(ع) هم خودش به دنیا بی‌توجّه است و هم دنیا از وی فاصله گرفته است.

در عبارت «**قَدِ انْسَلَلْتُ مِنْ مَخالِبِكِ**» با تعبیر دیگری، دنیا به حیوانی درنده یا پرنده‌ای شکاری تشبیه شده و «مخالب» که از ابزار مشبّه‌به است بیان شده است. حضرت(ع) با استفاده از این استعاره به مخاطب هشدار می‌دهد که اگر از دنیا فاصله بگیرید نجات می‌یابید و اگر نزدیکش شوید، اسیر چنگال‌های خطرناکش شده و دریده خواهید شد. در عبارت «**أفْلَتُّ مِنْ حَبائِلِكِ**» نیز دنیا را به گونهٔ دیگری به تصویر کشیده و این بار، آن را به صیّادی تشبیه نموده و یکی از لوازم صید –که «**حَبائِل**» است– را ذکر کرده و بدین‌وسیله به مخاطب هشدار می‌دهد که زرق و برق و لذّات دنیوی، دامی است که دنیاطلبان را اسیر خود خواهد کرد. در ادامه نیز با جملهٔ «**إجْتَنَبْتُ الذَّهابَ فی مَداحِضِكِ**» دنیای بی‌ارزش را به پرتگاه تشبیه کرده و با جانشینی واژهٔ «**مَداحِض**» –که به معنای لغزشگاه است– بر این نکته تأکید می‌کند که خوشی‌های دنیوی و هواهای نفسانی لغزشگاه‌های خطرناکی هستند و انسان باید مواظب بوده و از آن‌ها اجتناب کند. حضرت(ع) با این شیوهٔ قاعده‌کاهی هم خطرناکی دنیا را به‌خوبی در ذهن مخاطب مجسّم می‌کند و هم علّت زهد و بی‌اعتنایی خود نسبت به دنیا را به زیبایی به تصویر می‌کشد.

در تقسیم‌بندی استعاره نیز همهٔ موارد مذکور، به عنوان استعارهٔ مکنیّه و تخییلیّه به‌شمار می‌آیند. چرا که در استعاره اگر مشبّه‌به حذف گردد آن‌گاه یکی از لوازم و خصوصیّات آن آورده شود از آن به استعارهٔ مکنیّه (بالکنایه) تعبیر می‌شود. از طرف دیگر اثبات ویژگی‌های مشبّه‌به برای مشبّه در چنین استعاره‌ای نیز تخییلیّه نامیده می‌شود؛ زیرا این خصوصیّتی که برای مشبّه اثبات شده در حقیقت خیالی است و گوینده با خیال‌پردازی آن را اثبات نموده است (التفتازانی، ۱۴۳۶: ۳۷۱–۳۷۳) و این خیال‌پردازی به مخاطب نیز منتقل می‌گردد.

۳-۳-۳. کنایه

کنایه در لغت مصدر فعل کنو یا کنی و به معنای پوشاندن می‌باشد. بر این اساس کنایه از نظر لغوی به معنای پوشاندن مقصود و معنای موردنظر پشتِ لفظ یا عبارت یا ترکیب است (ابوالعدوس، ۱۴۲۷: ۲۱۲). در اصطلاح علم بلاغت نیز «لفظی است که از آن، لازم معنایش اراده شده است حال آن‌که همزمان می‌توان معنای اصلی آن را نیز اراده کرد» (الخطیب القزوینی، لاتا: ۳۳۰). کنایه از منظر فرمالیست‌ها، نوعی گریز از قواعد زبانِ عادی و خودکار است که باعث قاعده‌کاهی معنایی می‌شود. «ترکیبات یا جملات کنایه‌ای همچون یک نشانهٔ زبانی عمل می‌کنند و نشانه‌ای به‌شمار می‌روند که بر حسب تشابه معنایی، بر روی محور جانشینی به جای نشانه‌ای دیگر انتخاب می‌شوند» (صفوی، ۱۳۹۴: ۱۳۱/۲).

در همان بخش از نامهٔ امام(ع) که در مبحث استعاره مورد بررسی قرار گرفت؛ عبارت «**فَحَبْلُكِ عَلى غَارِبِكِ**» از این جلوهٔ بیانی برخوردار است. این سخن گرچه در اصل برای شتر استفاده می‌شود و به این معنی است که «من افسارت را بر کوهانت قرار داده‌ام» اما در اینجا معنایی کنایی پیدا کرده و برای رهاکردن استعمال شده است. حضرت(ع)، دنیا و مظاهر دل‌انگیز و زیبایی‌های فریبنده‌اش را به شتری تشبیه نموده که آن را به حال خود رها کرده است. لذا امام(ع) با استفاده از این تعبیر کنایه‌آمیز به مخاطب تفهیم می‌کند که من نه تنها به دنیا وابسته نیستم بلکه از آن جدا شده و رهایش کرده‌ام.

همچنین امام(ع) در تشریح علت ساده‌زیستی خود و این‌که کارگزاران او نیز باید چنین رویّه‌ای در پیش بگیرند می‌فرمایند: «**هَيْهاتَ أنْ يَغْلِبَني هَوايَ، ويَقُودَني جَشَعي إلى تَخَيُّرِ الأَطْعِمَةِ، وَلَعَلَّ بِالْحِجازِ أوِ الْيَمامَةِ مَنْ لا طَمَعَ لَهُ فِي الْقُرْصِ، وَلا عَهْدَ لَهُ بِالشِّبَعِ**» (نامه/۴۵). «هیهات که هوای نفس بر من چیره گردد و حرص و طمع مرا وادارد که طعام‌های لذیذ برگزینم، درحالی‌که در حجاز یا یمامه کسی باشد که به قرص نانی نرسد و یا هرگز شکمی سیر نخورد». در اینجا دو عبارت «**لا طَمَعَ لَهُ فِي الْقُرْصِ**» و «**لا عَهْدَ لَهُ بِالشِّبَعِ**» هم به دلیل آرایش نحوی یکسان، دارای توازن نحوی بوده و از طریق قاعده‌افزایی، باعث برجستگی سخن شده است و هم به خاطر کنایه‌آمیز بودنِ عبارات، در حوزهٔ قاعده‌کاهی معنایی جای می‌گیرند؛ زیرا هر دو عبارت کنایه از شدّت فقر و گرسنگی است؛ یعنی انسان چنان در فقر زندگی کند که نه تنها چیزی برای خوردن نداشته باشد بلکه به‌دلیل فقرِ طولانی مدّت و شدید، نه در آینده امیدی به سیر شدن داشته باشد و نه از گذشتهٔ خود به یاد بیاورد که چه زمانی سیر بوده است.

نتیجه‌گیری

۱- نامهٔ امام علی(ع) به عثمان بن حنیف انصاری، یکی از نامه‌های مهم حضرت(ع) است که با وجود محتوای عتاب‌آلود آن، از نظر فرم و شکل در نهایت زیبایی و هنرمندی نگاشته شده است. امیرمؤمنان(ع) که اسوهٔ بی‌بدیل عرصهٔ بلاغت و سخنوری است در این نامه با استفادهٔ هنرمندانه از انواع آرایه‌های بدیعی و شیوه‌های مختلف قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی، زبان را از حالت خودکاری خارج نموده و آن را زیبا و برجسته ساخته است. نتیجه‌ای که از بررسی این نامه گرفته می‌شود این است که حضرت(ع) در حیطهٔ قاعده‌افزایی با به‌کارگیری ابزارهای نظم‌آفرین و عوامل موسیقی‌سازی همچون گونه‌های مختلف تکرار حروف و واژه و نیز تکرار ساختاری آرایش نحویِ عبارات، همچنین استفادهٔ به‌جا از جناس و گونه‌های مختلف سجع، سخنِ خویش را آهنگین و به تبع آن برجسته ساخته است. از طرف دیگر و در حوزهٔ قاعده‌کاهی نیز با بهره‌گیری از محور جانشینی، بیشتر از قاعده‌کاهی معنایی مانند تشبیه، استعاره و کنایه استفاده نموده است. به‌طورکلی باید گفت حضرت(ع)، خلّاقانه از عناصر زبانی و شگردهای گوناگون قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی بهره جسته و با انحراف از زبان خودکار، زیبایی خاصّی به فرم داده و کلامی آهنگین و متوازن ارائه نموده و متبحّرانه سخن را به نحو دل‌انگیزی برجسته ساخته است

۲- پیرامون نحوهٔ بهره‌گیری امام(ع) از شگردهای گوناگونِ برجسته‌سازی جهت انتقال معانی و مفاهیم به مخاطب نیز باید گفت: چیدمان حروف، واژگان و عبارات به‌گونه‌ای است که آرایه‌های لفظی و معنوی به‌عنوان ابزاری برای القای معانی مدّ نظر گوینده به کار رفته و تمامی عناصر و اجزای متن به‌طور کامل در خدمت معنا و محتوا قرار گرفته‌اند. حضرت(ع) در حوزهٔ قاعده‌افزایی از یک‌طرف با استفاده از محور همنشینی، از حروفی بهره گرفته‌اند که بیان‌کنندهٔ اندیشه‌ها و حالات درونیشان باشد و از طرف دیگر با استفاده از گونه‌های مختلف تکرار و انواع سجع و نیز تا حدّی جناس، هم ذهن مخاطب را بر آن واژه‌های خاصّ متمرکز کرده و هم با این تمرکز، مخاطب را به دریافت معنای موردنظر هدایت نموده است. در حوزهٔ قاعده‌کاهی نیز حضرت(ع)، جلوه‌های بیانی مانند تشبیه، استعاره و کنایه را دستمایه‌ای قرار داده برای تصویرسازی‌های زیبا به‌طوری‌که مخاطب را در دریافت بهتر معنا یاری نماید.

منابع

- **نهج‌البلاغه.** (۱۳۸۴): ترجمهٔ محمد دشتی. چ ۲. تهران: اسوه.
- الآملی، حسن. (۱۴۲۴). **منهاج‌البراعة فی شرح نهج‌البلاغه.** ج ۲۰. ط ۱. بیروت: دار إحیاء التراث العربی.
- أبوالعدوس، یوسف. (۱۴۲۷). **مدخل إلی البلاغه العربیّه.** ط ۱. عمان: دارالمسیره.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۹). **ساختار متن و تأویل آن.** چ ۱۲. تهران: نشر مرکز.
- به‌رقم، نعمت‌اله. (۱۳۹۳). «ویژگی‌های موسیقایی سجع در نهج‌البلاغه». **فصلنامه پژوهشنامه نهج‌البلاغه.** شماره ۶، ۱۱۳-۹۳.
- التفتازانی، سعدالدین. (۱۴۳۶). **شرح المختصر.** ط ۸. قم: اسماعیلیان.
- حسین، عبدالقادر. (۱۴۰۳). **فنّ‌البدیع.** ط ۱. القاهره: دارالشروق.
- حسینی، سیدعلی. (۱۳۸۸). **ترجمه و توضیح تهذیب‌البلاغه.** چ ۳. قم: دارالعلم.
- خرقانی، حسن. (۱۳۹۲). **زیباشناسی قرآن از نگاه بدیع.** چ ۱. مشهد: دانشگاه علوم اسلامی رضوی.
- الزرکلی، خیرالدین. (۲۰۰۲). **الأعلام.** ج ۴. ط ۱۵. بیروت: دارالعلم للملایین.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). **نقد ادبی** چ ۲. تهران: میترا.
- ----------. (۱۳۹۰). **نگاهی تازه به بدیع.** چ ۴. تهران: میترا.
- صفوی، کورش. (۱۳۹۴). **از زبان‌شناسی به ادبیات.** ج ۱ و ۲. چ ۵. تهران: سوره مهر.
- طاهری، علی. (۱۳۹۴). ««آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی در خطبه‌های نهج‌البلاغه با بهره‌گیری از صنعت التفات». **فصلنامه پژوهشنامه نهج‌البلاغه.** شماره۱۲، ۲۳-۱.
- عبدالغنی، أیمن أمین. (لاتا). **الکافی فی البلاغه.** قاهره: دارالتوفیقیه للتراث.
- عتیق، عبدالعزیز. (لاتا). **علم البدیع.** بیروت: دارالکتب العربیّه.
- الفیروزآبادی، مجدالدین محمدبن یعقوب. (۱۴۲۶). **القاموس المحیط.** ط ۸. بیروت: مؤسسه الرساله.
- قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۹۱). **صورت‌گرایی و ساختارگرایی در ادبیات.** چ ۱. اهواز: دانشگاه شهید چمران.
- الخطیب‌القزوینی، جلال‌الدین. (لاتا). **الإیضاح.** بیروت: دارالکتب العلمیّه.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳). **آوا و القا.** چ ۱. تهران: هرمس.
- مقیاسی، حسن و فراهانی، سمیرا. (۱۳۹۴). «برجسته‌سازی در خطبهٔ فدکیه حضرت زهرا (س)». **دوفصلنامه علمی - پژوهشی حدیث‌پژوهی.** شماره ۱۳، ۵۶-۳۳.
- مکارم‌شیرازی، ناصر. (۱۳۹۰). **پیام امیرالمؤمنین.** ج ۱ و ۱۰. چ ۶. تهران: دارالکتب الإسلامیه.
- الموسوی، السید عباس علی. (۱۴۱۸). **شرح نهج‌البلاغه.** ج ۴. بیروت: دارالرسول‌الأکرم.
- نوروزی، جهانبخش. (۱۳۷۲). **شناخت زیبایی: زیورهای سخن و گونه‌های شعر پارسی.** چ ۱. تهران: اهورا.
- الهاشمی، السید احمد. (۱۹۹۹). **جواهرالبلاغه.** ط ۱. بیروت: المکتبه العصریه.