فصلنامه علمی علوم حدیث
سال بیست و هفتم شماره ۲ (پیاپی ۱۰۴)
بهار، ص ۲۵ ـ ۵۰

Ulumhadith
Twenty-seventh No 2
Summer (Jun-Sep 2022)

کارکرد نقش‌های زبانی یاکوبسن در اثرگذاری پیام خطبه غراء

سید مهدی مسبوق [۱]
سونیا کهریزی [۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۹۹/۱۲/۰۵

چکیده

الگوی ارتباطی یاکوبسن از کامل‌ترین نظریات در تحلیل زبان شناختی متون به شمار می‌رود. بر اساس این الگو، هر ارتباط کلامی، بسته به محوریت هریک از شش رکن: فرستنده، گیرنده، پیام، زمینه یا بافت پیام، مجرای ارتباطی و واژگان یا همان رمز، به ترتیب دارای شش نقش: عاطفی، ترغیبی، شعری، ارجاعی، همدلی و فرازبانی خواهد بود. خطبه غرّاء -چنان که از نام آن پیداست ـ یکی از خطبه‌های اثرگذار امام علی علیه‌السلام در نهج البلاغه است. در سند آن آمده است که اثر این خطبه در زمان ایراد به حدی بوده که در پایان خطبه، شنوندگان متأثر شده و گریسته‌اند؛ امری که دست مایه پژوهش پیش رو قرار گرفت تا با کاربست الگوی یاکوبسن، مکانیزم اثرگذاری این خطبه را به عنوان یک پیام ترغیبی به شیوه توصیفی تحلیلی و رویکرد نقد ساختاری گلدمن جویا شویم. فرض بر آن بود که این خطبه با بار ترغیبی خود دارای بسامد بالای جملات ترغیبی باشد، و پس از بررسی، این فرض بدین شکل اثبات گردید که گوینده جملات را در عین تنوع ساخت و نه لزوماً ساخت ترغیبی، به گونه‌ای ادا نموده که کلیت خطبه هیئت و اثریک فیلم سینمایی اثرگذار را داراست. با وجود ترغیبی بودن این خطبه، بسامد اندکی از جملات، به صراحت، ترغیبی هستند و ساخت ها و نقش‌های شش‌گانه مطرح در نظریه یاکوبسن با مهارتی خاص در این خطبه دارای نقش ترغیبی شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: نهج البلاغه، خطبه غراء، یاکوبسن، نقش‌های زبانی.

---

۱. استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا (نویسنده مسئول) (smm.basu@yahoo.com).
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه بوعلی سینا (soniya.karizi@yahoo.com).

مقدمه

زبان برای گفتن حقیقت به کار می‌رود یا برای تحریف آن به منظور متقاعد کردن مخاطب برای اتخاذ موضعی خاص در برابر واقعیات، و «زبان شناسی مطالعه علمی زبان است بر اساس نظریه‌ای همگانی؛ به گونه‌ای که بتوان درستی پژوهشی را از طریق تجربی به محک آزمایش زد».[1] این علم دارای دو شاخه زبان شناسی هم زمانی[2] یا زبان شناسی توصیفی[3] و دیگری زبان شناسی در زمانی[4] یا زبان شناسی تاریخی[5] است. ویلیم ماتسیوس،[6] یکی از نظریه پردازن زبان شناسی نوین در «مکتب پراگ»[7] در مقاله‌ای از ناکارآمدی روش توصیفی و لزوم حرکت به سمت روش در زمانی سخن گفت.[8] وی بعدها در سال ۱۹۲۶م، با تلاش‌های یاکوبسن[9] و تروبتسکوی[10] «مکتب پراگ» را پایه ریزی کرد. پیروان این نهضت با الهام از اندیشه‌های سوسور، معتقدند:

> تمامی جنبه‌های ساخت زبانی را باید با اشاره به اهداف ارتباطی آن جنبه‌ها تبیین کرد.[11]

رومن یاکوبسن نظریه پرداز نظریه زبان شناختی ارتباط کلامی در مکتب نقش گرای پراگ بر آن بود که هر ارتباط کلامی، بسته به محوریت هر یک از شش رکن: کلام شامل فرستنده، گیرنده، پیام، زمینه پیام، مجرای ارتباطی و کلمات آن، به ترتیب دارای یکی از شش نقش: عاطفی، ترغیبی، شعری، ارجاعی، همدلی و فرازبانی خواهد بود.

طرح مسئله

نهج البلاغه مجموعه سخنان برجای مانده از امام علی علیه‌السلام، به دلیل داشتن بسامد بالای آرایه‌ها و صناعات ادبی به عنوان قلّه آثار شاخص ادبی در زبان عربی شناخته شده است.

---

۱. فرهنگ اصطلاحات زبان‌شناسی، ج ۱ ص ۲۷۶.

2. Synchroniclinguistic

3. Descraiptive linguistics

4. Diachronic Linguistics

5.Historical linguistics

6. William, matthews

7. Prague School

۸. کارنامه ده ساله مکتب پراگ، ص ۲۰.

9. Roman Jacobson

10. Trobetskoi

۱۱. دو قطب استعاری و مجازی، ص ۹۰.

شاید بتوان گفت که تا امروز در بین پژوهش‌های صورت گرفته درباره نهج البلاغه ویژگی‌های زبانی آن، نسبت به وجه ادبی اش مغفول مانده و بیشتر پژوهش‌های صورت گرفته معطوف به بررسی زیبایی شناختی و محتوایی این کتاب ارزشمند بوده است.

خطبه‌های نهج البلاغه از تمامی مؤلفه‌های مورد نظر الگوی یاکوبسن برخوردار است. این مؤلفه‌ها عبارت اند از:

فرستنده: امام علی علیه‌السلام،

گیرنده: مخاطبان دیروز و امروز،

پیام: محتوای خطبه،

زمینه: اسناد تاریخی در مورد وجه ایراد خطبه،

مجرای ارتباطی: صوت و شنیدار مخاطبان دیروز و نوشتار و دیدار مخاطبان امروز،

رمز: کلمات.

یکی از خطبه‌های اثرگذار در این مجموعه خطبه «غرّاء» به معنای «گیرا و اثرگذار» است. چنان که از نام آن پیداست و در سند آن آمده، اثر این خطبه در زمان ایراد به اندازه‌ای بوده که در پایان این خطبه شنوندگان متأثر شده و گریسته‌اند. این تأثر در حالی است که محتوای خطبه ترغیبی و دعوت به تقواست و انسان سرشتی دستورگریز دارد. بدین ترتیب، این موضوع دست مایه انجام پژوهش زبان شناختی حاضر شد تا با به کارگیری چارچوب نظریه زبان شناسی یاکوبسن، مکانیزم اثرگذاری این خطبه را به عنوان یک پیام ترغیبی، به شیوه توصیفی تحلیلی جویا شویم. لذا کوشش شد، طبق تعریف گلدمن از وظیفه نقد ساختاری، با طی فرآیند: ۱. استخراج اجزای درونی اثر، ۲. تبیین پیوند موجود میان اجزا، ۳. نشان دادن دلالت موجود در کلیت ساختار[1] به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱. کدام یک از نقش‌های شش گانه نظریه یاکوبسن در این خطبه نمود داشته است؟

۲. کارکرد پیام ها در خطبه غرّاء تا چه حدّ با تعاریف موجود در نظریه یاکوبسن مطابقت دارد؟

۳. با توجه به این که از نظر گوینده بلاغت ابزار روشن گری فکری است، ابزارهای شعری و ادبی چه تأثیری در تعیین کارکرد پیام ها داشته‌اند؟

۴. آیا فقط ساخت‌های زبانی عامل اثرگذاری خطبه بوده است؟

۱. ر.ک: نقد تکوینی، ص ۱۰.

پیشینه پژوهش

تاکنون مقاله‌های پرشماری درباره نهج البلاغه و به ویژه خطبه غراء و یا تبیین و تطبیق نظریه یاکوبسن نگاشته شده که از مهم‌ترین پژوهش‌های مرتبط با این موضوع، می‌توان به مقاله «تحلیل آرایه‌های بدیع در خطبه الغرّاء از منظر سبک شناسی آماری» نوشته هومن ناظمیان اشاره کرد که در شماره ۵۴ فصل نامه پژوهش‌های نهج البلاغه به چاپ رسیده و نیز «نگاهی نو به ارائه جزئیات در قرآن کریم بر اساس زبان شناسی نقش گرا» نوشته حسین رضویان و معصومه عزیزی که با تحلیل گفتمان هلیدی به بررسی افزوده‌های حاشیه‌ای موجود در برخی سوره‌های قرآن پرداخته و در شماره سوم فصل نامه پژوهش‌های ادبی قرآنی منتشر شده است. همچنین رساله کارشناسی ارشد خانم چیستا کرامتی با عنوان «جملات پرسشی در نقش همدلی در زبان فارسی» در دانشگاه علامه طباطبایی که عنوان به خوبی گویای محتوا است؛ اما در کل، در هیچ یک از پژوهش‌های یادشده خطبه غرّاء بر اساس الگوی یاکوبسن مورد بررسی قرار نگرفته است.

بیشتر مقالات عربی نیز به تبیین چارچوب نظریه یاکوبسن پرداخته و به ندرت موارد کاربردی یافت می‌شود؛ از جمله رساله دکتری به قلم غزوزی الحرزولی با عنوان «التواصل اللغوی فی الخطاب القرآنی دراسة فی الاستئناف البیانی» است که در آن، ضمن بررسی مؤلّفه‌های ارتباط کلامی موجود در قرآن، بر جملات استینافی و ضرورت و اهداف آن‌ها تمرکز شده است. اگرچه این مقالات و سایر مقالات موجود ـ که ذکر همه آن‌ها در این وجیزه نمی‌گنجد ـ در تبیین برخی مطالب راهگشا بودند، لکن هیچ یک به تحلیل خطبه‌های یادشده بر اساس نظریه یاکوبسن نپرداخته‌اند.

۱. الگوی ارتباط کلامی رومن یاکوبسن

یاکوبسن نظریه پرداز مکتب نقش گرای پراگ، برای تحقق هر کنش ارتباطی از شش عامل: فرستنده یا رمزگذار، گیرنده یا رمزگردان، رمز، پیام، موضوع، و مجرای ارتباطی نام می‌برد و این شش عنصر را ـ که حامل پیام و معنا هستند ـ تعیین کننده نقش‌های شش‌گانه زبان معرفی می‌کند و معتقد است هر کدام از این عناصر، بر اساس کارکردشان در جمله، نقش هایی متفاوت ایجاد می‌کنند. به عبارت دیگر، تکیه هر ارتباط کلامی بر یکی از این شش عامل، موجب ایجاد نقشی خاص در فرایند ارتباطی می‌شود که عبارت اند از:

عاطفی، ترغیبی، شعری، رمز، ارجاعی و همدلی. وی با تکیه بر کارکردهای فردی و اجتماعی زبان، معتقد است زبان در فرایند ارتباطی خود، غالباً به معنا گرایش دارد. افراد و گروه‌ها، متأثر از بافت و موقعیت فردی و اجتماعی خویش، به اشکال مختلف از نقش‌های زبانی برای انتقال معنا و مفهوم استفاده می‌کنند.

۲. نقش‌های زبانی و شاخص تعیین آن‌ها در دیدگاه یاکوبسن

نقش ترغیبی: براساس دیدگاه یاکوبسن، ساخت ترغیبی مخاطب محور است و «بارزترین تجلی خود را در دستور زبان به صورت ندایی و وجه امری می‌یابد که به لحاظ نحوی، سازه‌ای و غالباً به لحاظ واجی، از دیگر مقولات اسمی و فعلی انحراف دارند. جملات امری به کلّی با جملات اخباری تفاوت دارند».[۱]

نقش ارجاعی: در این نقش زبان، جهت گیری پیام به سوی موضوع پیام است. تمامی جملات خبری زبان در چارچوب این نقش زبان قابل طبقه‌بندی اند. به همین دلیل، صدق و کذب گفته‌هایی که از نقش ارجاعی برخوردارند، از طریق محیط امکان پذیر است؛ مانند «امروز باران می‌بارد»، «برادرم به دانشکده رفته است».[۲] یاکوبسن وجه تمایز نقش ارجاعی و نقش ترغیبی را در همین امکان صدق و کذب آن‌ها می‌داند.[۳] این نقش و اهمیت آن موجب می‌شود گوینده جمله را به صورتی کاملاً روشن و بدون استفاده از واژه‌هایی چندمعنا به گونه‌ای ادا کند که امکان بروز ابهام در معانی جمله میسّر نشود.[۴]

نقش عاطفی: یاکوبسن نقش عاطفی و شاخص‌های آن را چنین تعریف می‌کند:

> نگرش گوینده درباره آنچه بیان می‌کند، در به اصطلاح نقش عاطفی که زبان حال گوینده است مستقیماً تجلی می‌یابد. این نقش تأثری از احساس خاص گوینده به وجود می‌آورد؛ خواه گوینده حقیقتاً آن احساس را داشته باشد و یا خواه وانمود کند که چنان احساسی دارد.[۵]

به عبارت دیگر، در این نقش «گوینده یا «من»، به طور ضمنی، از عواطف و احساسات خود

۱. دو قطب استعاری و مجازی، ص ۷۹.
۲. نوشته‌های پراکنده؛ زبان شناسی و ترجمه شناسی، ص ۲۳.
۳. از زبان شناسی به ادبیات، ص ۳۲.
۴. «بررسی ساختار ادب غنایی از دیدگاه زبان شناسی با تکیه بر نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن»، ص ۱۴.
۵. دو قطب استعاری و مجازی، ص ۷۸.

سخن می‌گوید».[1] عبارت هایی مانند: بخشکی شانس، آخیش، نُچ نُچ، ای وای و غیره.[2]

نقش فرا زبانی: یاکوبسن در تشریح نقش رمزگشایی می‌گوید:

در منطق جدید بین دو سطح از زبان تمایز گذاشته‌اند و قائل به «زبان مصداقی» ـ که در صحبت درباره اشیا به کار می‌رود ـ و «فرا زبان» ـ که در صحبت درباره زبان به کار می‌رود ـ هستند. اما فرا زبان ـ که علاوه بر منطق دانان و زبان شناسان، در زبان روزمره نیز کاربرد دارد ـ «هرگاه گوینده یا مخاطب یا هر دو احساس کنند لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند اطمینان حاصل نمایند، گفتار حول رمز تمرکز می‌یابد. به عبارت دیگر، رمز نقش فرازبانی دارد؛ یعنی واژگان مورد استفاده را شرح می‌دهد».[3] پس می‌توان گفت ایضاح‌های بعد از ابهام ـ که اغلب با جملات ارجاعی بیان می‌شوند ـ دارای این کارکرد هستند.

نقش شعری یا ادبی: یکی از نقش‌های معرفی شده در نظریه یاکوبسن نقش شعری است.

> وقتی ارتباط کلامی فقط به سوی پیام میل کند؛ یعنی وقتی پیام به خودی خود کانون توجه قرار می‌گیرد، آن موقع است که زبان نقش شعری دارد. پنداری موهوم و بس ساده انگارانه است که بتوان به نحوی از انحا حیطه نقش شعری را به شعر تقلیل داد یا شعر را به نقش شعری محدود کرد. این نقش یگانه هنر کلامی نیست، بلکه فقط نقش مسلط و تعیین کننده آن است؛ حال آن که در همه فعل و انفعالات کلامی دیگر، نقشی ثانوی و تسهیل کننده دارد. این نقش زبان با ملموس تر کردن نشانه‌ها، تفکیک بنیادین بین نشانه‌ها و اشیا را تشدید می‌کند.[4]

در نقد ساختارگرایی، توصیف عناصر ساختاری شعر در سه سطح: آوایی، واژگانی (محور جانشینی) و نحوی (محور همنشینی) صورت می‌گیرد. در سطح آوایی درباره موسیقی حروف، وزن، تکرار واکه‌ها، تکرار همخوان ها، واژه‌ها و نشان دادن ارتباط عناصر آوایی و موسیقایی و معنا، سخن گفته می‌شود. همچنین در این رویکرد به ردیف و قافیه و پیوند آن‌ها با معنا توجه می‌شود.[5] به اعتقاد یاکوبسن شعر نقش برجسته سازی صورت پیام را دارد.[6] بنابراین، یاکوبسن کاربرد شعری را تنها در قالب شعر مستقل می‌داند و در نثر تنها

---

۱. دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ص ۳۰.
۲. «بررسی ساختار ادب غنایی از دیدگاه زبان شناسی با تکیه بر نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن»، ص ۱۴.
۳. دو قطب استعاری و مجازی، ص ۸۱.
۴. همان، ص ۸۱.
۵. نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ص ۱۸۸.
۶. آوا و القا؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث، ص ۸۹.

جلابخش و رونق بخش.

> مهم‌ترین ارزش وارد شدن به معنای شعر، پرداختن به این نکته است کـه چگونـه و بـا اتکا به چه ویژگی‌هایی زبان مکانیکی – خودکار و غیر هنری – مبدل به زبان شعری و هنری شده است؛ سپس این زبان هنری چگونه می‌تواند مفهوم خاصی را که مقتضـای شکل هنری آن است، القا کند.[۱]

در نثر با تصویر ادبی مواجه هستیم. تصویر ادبی، هر نوع آرایه کلامی است که به صورت هایی از تشبیه و استعاره مجاز و کنایه و ... عرضه می‌گردد و با هدف ایجاد صور ذهنی و تحریک عاطفه به کار می‌رود.[۲]

نقش همدلی: از نظر یاکوبسن «برای برقراری یک ارتباط کلامی به تماس نیاز است؛ یعنی به مجرایی جسمی و پیوندی روانی بین گوینده و مخاطب که به هر دو آنان امکان می‌دهد با یکدیگر ارتباط کلامی برقرار کنند و آن را ادامه دهند».[۳] بنابراین، «هدف اصلی برخی پیام ها این است که ارتباط را برقرار کنند. برخی دیگر برای حصول اطمینان از عمل کردن مجرای ارتبـاطی اسـت؛ ماننـد ایـن گفتـه در مکالمـه تلفنـی «الـو صـدایم را مـی‌شـنوی؟» یـا واکـنش مخاطب که می‌گوید«هان».[۴]

اما یاکوبسن در ادامه، در مورد شاخص تعیین نقش می‌گوید:

> گرچه بین شش وجه عمده زبان فرق قایل می‌شویم، مشکل بتوان پیامی کلامی یافـت که فقط یک نقش واحد داشته باشد. تنوع نقش یک پیام در این نیست که یکـی از ایـن چند نقش، نقشی انحصاری در آن پیام داشـته باشـد، بلکـه در ایـن اسـت کـه ترتیـب سلسله مراتب این نقش ها متفاوت باشد.[۵]

ساختار کلامی پیام در درجه اول بستگی به این دارد که کدام کاربرد بر کاربردهای دیگر تفوق داشته باشد. در ادامه، برای روشن تر شدن موضوعِ اولویت در سلسله مراتب ارسال پیام، به کاربردشناسی زبان یا منظورشناسی به عنوان زیرمجموعه مکتب پراگ نگاهی گذرا خواهیم داشت.

---

۱. ساخت گرایی و نقد ساختاری، ص ۲۸.
۲. فرهنگ بزرگ سخن، ج ۳ ص ۱۷۶۶.
۳. دو قطب استعاری و مجازی، ص ۷۷.
۴. همان، ص ۸۰.
۵. همان، ص ۷۷.

۳. کاربردشناسی زبان

کاربردشناسی، مطالعهٔ میان صورت‌های زبانی و کاربران آن هاست و به نقش عوامل برون زبانی و موقعیت و شرایط حاکم بر گوینده و مخاطب و ادای سخن در معنای مقصود از کلام می‌پردازد و تحلیل روابط دوسویه میان معنای درون زبانی و عوامل برون زبانی را به عهده دارد و ازآن جاکه زبان را مجالی برای جلوه گری رفتار و کنش اجتماعی می‌داند، به کیفیت و چگونگی رابطهٔ اجتماعی میان دو طرف گفتگو توجه می‌کند. لذا کاربردشناسی، نگرشی معرفتی، اجتماعی و فرهنگی است و بیشتر با تحلیل افراد از گفته‌هایشان سر و کار دارد تا با معنای خود کلمات یا عباراتی که به کار می‌برند. «کاربردشناسی، بررسی منظور گوینده است»[۱] و «بر جنبه‌هایی از معنا تمرکز می‌کند که نمی‌تواند تنها توسط دانش زبان شناسی محض پیش بینی شود». «در این رویکرد، این مسئله مطرح است که چگونه شنوندگان برای فهم منظور گوینده به استنباط هایی از کلام وی دست می‌زنند و چگونه بخش بزرگی از ناگفته‌ها جزو پیام محسوب می‌شود».[۲] بنابراین، اساس کاربردشناسی بخشی از زبان شناسی نقش گرا به شمار می‌رود؛ چرا که «در زبان شناسی نقش گرا جنبه تعاملی زبان مورد نظر است و تأکید بر جنبه کنشی، عملی و کارکردشناسانه زبان است تا شکل‌های مجرد زبان. در این نوع زبان شناسی اولویت، به ترتیب، با کاربردشناسی، معنا شناسی و نحو است».[۳]

تفاوت معنا شناسی و کاربردشناسی در این است که معنا شناسی روابط میان صورت‌های زبانی و پدیده‌های هستی را بررسی می‌کند؛ یعنی، چگونه کلمات عیناً به اشیا پیوند می‌یابند؛ در حالی که کاربردشناسی مطالعه ارتباط میان صورت‌های زبانی و کاربران آنهاست.[۴] تفاوت این دو با این مثال روشن می‌شود: «پنجره را ببند». از دید معنا شناسی این جمله یک معنا بیشتر ندارد و آن این است که دمای این اتاق سرد است؛ اما از دید کاربردشناسی بیش از یک معنا دارد که با توجه به موقعیت مشخص می‌شود.

۴. دوگانه ساخت و نقش در خطبه غرّاء

به نظر می‌رسد در نظریه رومن یاکوبسن، ساخت کلام در تعیین کارکرد آن نقش اساسی

---

۱. کاربردشناسی زبان، ص ۱۱.
۲. همان، ص ۱۱.
۳. «جامعه شناسی زبان و ضرورت تدوین نظریه ای مستقل»، ص ۵۹۰.
۴. کاربردشناسی زبان، ص ۱۲.

دارد؛ برای مثال حضور ضمیر مخاطب به عنوان کنش‌گر (فاعل) در جمله یکی از نشانه‌های نقش ترغیبی است که این امر از نظر وی بیشترین نمود را در ساخت‌های امری و ندایی دارد، در اینجا برای روشن شدن موضوع به دو نمونه اشاره می‌کنیم:

فَاتَّقُوا اللهَ تَقِيَّةَ مَنْ سَمِعَ فَخَشَعَ.

عِبَادَ اللهِ! أَيْنَ الَّذِينَ عُمِّرُوا فَنَعِمُوا، وَ عُلِّمُوا فَفَهِمُوا، وَ أُنْظِرُوا فَلَهَوْا، وَ سُلِّمُوا فَنَسُوا؟

امّا چالش اصلی آن است که در این خطبهٔ ترغیبیِ نسبتاً طولانی، تعداد جملاتی که به صراحت دارای چنین ساختی باشند، به تعداد انگشتان دست هم نمی‌رسد و ما به نوعی با دوگانه ساخت و نقش مواجه هستیم؛ چه آن که جملات بسیاری را در این خطبه می‌توان یافت که ترغیبی بودن آن‌ها تنها با تشخیص اولویت و هدف ارسالشان قابل درک است. به نظر می‌رسد برای درک کمّ و کیف اثرگذاری این خطبه باید از تقطیع خطبه به صورت گزینشی پرهیز و خطبه را به عنوان یک بافت به هم پیوسته مورد تحلیل قرار داد.

برای نمونه بند اول این خطبه:

الْحَمْدُ لِلّهِ الَّذِی عَلَا بِحَوْلِهِ، وَ دَنَا بِطَوْلِهِ، مَانِحِ كُلِّ غَنِيمَةٍ وَ فَضْلٍ، وَ كَاشِفِ كُلِّ عَظِيمَةٍ وَ أَزْلٍ ...

بند فوق، از نظر ساخت، دارای نقش ارجاعی است و هدف از بیان آن، اشاره به استحقاق ذاتی خداوند است و حکم پیش نمایش را دارد و زمینه سازی محتوای ترغیبی خطبه است و با توجه به اولویت ارسال آن، دارای اثر ترغیبی است.

در ادامه بندی با شاخص عاطفی آمده که پیش‌تر تبیین شد. در این نقش غلبه و بالاترین بسامد از آنِ ضمیر متکلّم است؛ متکلّمی که به اصطلاح ادبی، فاعل یا کنش‌گر است.

الْحَمْدُ لِلّهِ الَّذِي عَلَا بِحَوْلِهِ وَ دَنَا بِطَوْلِهِ، مَانِحِ كُلِّ غَنِيمَةٍ وَ فَضْلٍ وَ كَاشِفِ كُلِّ عَظِيمَةٍ وَ أَزْلٍ؛ أَحْمَدُهُ عَلَى عَوَاطِفِ كَرَمِهِ وَ سَوَابِغِ نِعَمِهِ، وَ أُومِنُ بِهِ أَوَّلًا بَادِياً وَ أَسْتَهْدِيهِ قَرِيباً هَادِياً، وَ أَسْتَعِينُهُ قَاهِراً قَادِراً، وَ أَتَوَكَّلُ عَلَيْهِ كَافِياً نَاصِراً. وَ أَشْهَدُ أَنَّ مُحَمَّداً ﷺ عَبْدُهُ وَ رَسُولُهُ أَرْسَلَهُ لِإِنْفَاذِ أَمْرِهِ وَ إِنْهَاءِ عُذْرِهِ وَ تَقْدِيمِ نُذُرِهِ.

«أَحْمَدُهُ» فعل مفرد متکلّم است و در نگاه نخست، عاطفی می‌نماید، امّا نمونه فوق ابهامی دارد که گویی با زنجیره‌ای از جار و مجرور و عطف برطرف شده است. این جملات ارجاعی دلیل «حمد» متکلّم را کنش محمود معرفی می‌کنند. پس به نوعی نقش «فرازبانی»

دارند؛ اما فرازبانی در کلام امام علیه‌السلام برای روشن گری به کار می‌رود و ایضاح و روشن گری در مخاطب نشان از باور گوینده به توان درک مخاطب است. کانت روشن‌گری را رهایی انسان از ناپختگی ای می‌داند که خود زمینه آن را فراهم کرده است. ناپختگی، ناتوانی انسان از به کارگیری هوش و استعداد خود بدون هدایت دیگری است.[1]

دوگانه ساخت و اولویت ارسال پیام در این خطبه اشکال گوناگونی دارد؛ برای مثال، بند زیر دارای ساخت عاطفی و معنای ترغیبی است:

أُوصِيكُمْ عِبَادَ اللهِ بِتَقْوَى اللهِ الَّذِي ضَرَبَ الْأَمْثَالَ، وَ وَقَّتَ لَكُمُ الآجَالَ، وَ أَلْبَسَكُمُ الرِّيَاشَ، وَ أَرْفَغَ لَكُمُ الْمَعَاشَ، وَ أَحَاطَ بِكُمُ الْإِحْصَاءَ، وَ أَرْصَدَ لَكُمُ الْجَزَاءَ، وَ آثَرَكُمْ بِالنِّعَمِ السَّوَابِغِ، وَ الرِّفَدِ الرَّوَافِغِ، وَ أَنْذَرَكُمْ بِالْحُجَجِ الْبَوَالِغِ، فَأَحْصَاكُمْ عَدَداً، وَ وَظَّفَ لَكُمْ مُدَداً فِي قَرَارِ خِبْرَةٍ وَ دَارِ عِبْرَةٍ أَنْتُمْ مُخْتَبَرُونَ فِيهَا وَ مُحَاسَبُونَ عَلَيْهَا.

در فعل «أُوصِيكُمْ» متکلّم وحده فاعل و کنش گر است، لکن اولویت در ارسال پیام (منظور گوینده) ـ که یاکوبسن آن را ملاک اصلی تعیین نقش دانسته ـ در اینجا ترغیب است؛ به این دلیل که معنای این فعل برخلاف ساخت خبری اش امر است و معادل معنایی «أُوصِيكُمْ عِبَادَ اللهِ بِتَقْوَى اللهِ» در واقع «إتّقوا الله» است.

در این بند «الَّذِي» اسم موصولی است در نقش صفت. عبد الرحمن الدمشقی در مورد اسم موصول می‌گوید:

> اگر صله منظور را بیان نکند، اسم مبهمی است و این ابهام ابتدا از طریق صله در جان مخاطب شور و اشتیاقی برای فهم مقصود آن ایجاد می‌کند. لذا این اسم از ابزارهای بیانی برای بازگشایی ناخودآگاه نفس برای آگاهی است. گاهی این اسم با صله خود ابزار تعظیم موصوف قرار می‌گیرد؛ بدین معنا که موصوف به دلیل محتوای صله عظمت دارد و شایسته تعظیم است.[2]

این ایضاح‌های بعد از ابهام همگی در پی روشنی بخشی به ذهن مخاطب است که چرا تقوا داشته باشیم؟ در ادامه، جملات ارجاعی پاسخ گوی این پرسش هستند. بنابراین، کاربری یک جملهٔ به ظاهر عاطفی، به واسطه توالی جملات ارجاعی وصفی وابسته به اثر فرازبانی برای روشن گری و در نهایت، ترغیب به کار رفته‌اند: «آگاه باش و با من همراه شو».

---

۱. روشن گری قدم اول، ص ۷۷.
۲. البلاغة العربیة، ج ۱ ص ۱۴۲۹.

تعریف امام علی‌ﷺ از بلاغت، درکی روشن از هدف ایشان از ادبی سخن گفتن به ما می‌بخشد؛ آنجا که می‌فرماید:

> بلاغت، روشن نمودن پوشیده‌ها و پرده برداری از نادانسته‌ها ی دشوار، با بهترین عبارات ممکن است.[1]

لذا ایشان بلاغت را وسیله‌ای برای روشن گری و علم آموزی می‌دانند؛ نه هدفی غایی و مستقل. پس اگر چه نهج البلاغه سرشار از آرایه‌های ادبی است، لیکن هدف آن فقط هنرنمایی ادبی نیست و هنر یک ابزار جلابخش است.

پیش تر اشاره شد که یاکوبسن نقش شعری را تنها در شعر مستقل می‌داند، امّا اثر ابزارهای شعری در این خطبه انکارناپذیر است. ابزارهای شعری زمینه ساز خیال پردازی مخاطب هستند و خیال «نوعی تصرف ذهنی ادیب در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان انسان و طبیعت است».[2] لذا تشبیه و استعاره عموماً دارای بار ایدئولوژیک گوینده است و خالی از عاطفه گوینده نیست و محتوای عاطفی تا حدودی به وضع قالب بندی امور بستگی دارد؛ مثلاً گزاره‌های «او آنقدر جنگید تا کشته شد»، با «نتیجه جنگیدن در نهایت برای او چیزی جز کشته شدن نبود»، از لحاظ نتیجه منطقی یکسان است، ولی به لحاظ حساسیت دلالتی فرق دارد و پاسخ‌های عاطفی متفاوتی را به یک وضع خاص ایجاد می‌کند.[3] بند زیر نمونه مناسبی برای این امر است:

> **فَإِنَّ الدُّنْيَا رَنِقٌ مَشْرَبُهَا، رَدِغٌ مَشْرَعُهَا، يُونِقُ مَنْظَرُهَا، وَ يُوبِقُ مَخْبَرُهَا، غُرُورٌ حَائِلٌ، وَ ضَوْءٌ آفِلٌ، وَ ظِلٌّ زَائِلٌ، وَ سِنَادٌ مَائِلٌ حَتَّى إِذَا أَنِسَ نَافِرُهَا، وَ اطْمَأَنَّ نَاكِرُهَا، قَمَصَتْ بِأَرْجُلِهَا، وَ قَنَصَتْ بِأَحْبُلِهَا، وَ أَقْصَدَتْ بِأَسْهُمِهَا، وَ أَعْلَقَتِ الْمَرْءَ أَوْهَاقَ الْمَنِيَّةِ قَائِدَةً لَهُ إِلَى ضَنْكِ الْمَضْجَعِ، وَ وَحْشَةِ الْمَرْجِعِ ...**

جملات این بند دارای ساخت ارجاعی است و اثری از ضمیر و افعال گوینده نیست؛ اما گوینده رنگی از باورها و عقاید خود را در ظرف تشبیهات، کنایات و استعارات ریخته و رنگ شعری به کلام خود بخشیده است. هدف از ارسال این جملات، روشن گری در مورد ماهیت حقیقی دنیاست تا بدین ترتیب، تمایل مخاطب به دنیا را به تنفر از آن تبدیل کند. لذا

---

۱. دیوان المعانی، ص ۸۸.

۲. صور خیال در شعر فارسی، ص ۱۷.

3. ر.ک:The logic, intentionality, and phenomenology of emotion, Philosophical Studies, pp81.

جملات فوق دارای ظاهر ارجاعی با چاشنی عاطفی هستند، لکن اولویت ارسال این پیام ها ایجاد کنش در مخاطب است و در اصل کاربری ترغیبی دارند.

در ادامه، با چند بند با ساخت ارجاعی و هدف ترغیبی مواجهیم؛ گوینده به وصف روز رستاخیز و حالات بندگان و وصف حوادث آن روز می‌پردازد تا مخاطب، خوب دریابد که دنیایی که به آن دل داده عاقبت او را به کام مرگ فرو می‌برد و اوست که به تنهایی با حوادث پس از مرگ (رستاخیز و قیامت) مواجه خواهد بود.

حَتَّى إِذَا تَصَرَّمَتِ الْأُمُورُ وَ تَقَضَّتِ الدُّهُورُ وَ أَزِفَ النُّشُورُ، أَخْرَجَهُمْ مِنْ ضَرَائِحِ الْقُبُورِ وَ أَوْكَارِ الطُّيُورِ وَ أَوْجِرَةِ السِّبَاعِ وَ مَطَارِحِ الْمَهَالِكِ سِرَاعاً إِلَى أَمْرِهِ مُهْطِعِينَ إِلَى مَعَادِهِ رَعِيلًا صُمُوتاً قِيَاماً صُفُوفاً، يَنْفُذُهُمُ الْبَصَرُ وَ يُسْمِعُهُمُ الدَّاعِي، عَلَيْهِمْ لَبُوسُ الِاسْتِكَانَةِ وَ ضَرَعُ الِاسْتِسْلَامِ وَ الذِّلَّةِ، قَدْ ضَلَّتِ الْحِيَلُ وَ انْقَطَعَ الْأَمَلُ، وَ هَوَتِ الْأَفْئِدَةُ كَاظِمَةً وَ خَشَعَتِ الْأَصْوَاتُ مُهَيْنِمَةً، وَ أَلْجَمَ الْعَرَقُ وَ عَظُمَ الشَّفَقُ وَ أُرْعِدَتِ الْأَسْمَاعُ لِزَبْرَةِ الدَّاعِي إِلَى فَصْلِ الْخِطَابِ وَ مُقَايَضَةِ الْجَزَاءِ وَ نَكَالِ الْعِقَابِ وَ نَوَالِ الثَّوَابِ.

مهم‌ترین اثر این تصویر ادبی فضاسازی است. «فضا، بخشی حیاتی و اجتناب ناپذیر در رابطه با تجربه زیسته است، و بدن زیسته در مواجهه با فضاست که معنا می‌یابد. بدون توجه و بدون تصدیق فضا، مفاهیمی چون سوژه و سوبژکتیویته نمی‌توانند تبیین گردند. حضور در فضا، پیش فرضی ضروری برای احساس کردن، تجربه کردن و ادراک کردن است وجود داشتن، بیش از هر چیز به معنای حرکت در یک فضا و در یک تداوم زمانی است و به معنای تغییردادن محیط خود».[1]

فضایی که گوینده با ارجاعی آوردن ساخت کلام خود خلق نموده، درگیری عاطفی[2] یا خود انتسابی[3] را در مخاطب برمی‌انگیزد که خود او روزی برانگیخته خواهد شد. لذا گوینده در این بند به خلق فضا در ذهن مخاطب می پردازد و کیفیت رستاخیز را با هنرمندی تمام در قالب جملات ارجاعی بیان می‌دارد و زمینه را برای مخاطب فراهم می‌کند تا خود را در این فضا قرار دهد:

عِبَادٌ مَخْلُوقُونَ اقْتِدَاراً، وَ مَرْبُوبُونَ اقْتِسَاراً، وَ مَقْبُوضُونَ احْتِضَاراً، وَ مُضَمَّنُونَ أَجْدَاثاً، وَ كَائِنُونَ

---

۱. «بسط ادراکات فضایی تماشاگر از طریق امپاتی با کالبدهای فیلمی»، ص ۵۰.

2. afective involvement

3. self-acription

رُفَاتاً، وَ مَبْعُوثُونَ أَفْرَاداً، وَ مَدِينُونَ جَزَاءً، وَ مُمَيَّزُونَ حِسَاباً، قَدْ أُمْهِلُوا فِي طَلَبِ الْمَخْرَجِ، وَ هُدُوا سَبِيلَ الْمَنْهَجِ، وَ عُمِّرُوا مَهَلَ الْمُسْتَعْتَبِ، وَ كُشِفَتْ عَنْهُمْ سُدَفُ الرَّيْبِ، وَ خُلُّوا لِمِضْمَارِ الْجِيَادِ وَ رَوِيَّةِ الْارْتِيَادِ، وَ أَنَاةِ الْمُقْتَبِسِ الْمُرْتَادِ، فِي مُدَّةِ الْاَجَلِ، وَ مُضْطَرَبِ الْمَهَلِ.

حال نوبت به ایجاد سمپاتی در مخاطب است؛ بدین معنا که: «من احساس حمایت گونه‌ای در رابطه با عواطف تودارم. من حس همدردی برای اندوه تودارم».[1] و در نهایت به امپاتی برسد: «من احساس می‌کنم آنچه را که تواحساس می‌کنی».[2] در شروع این بند کاربرد عنوان (عباد: بندگان) برای انسان ها و توالی پربسامد اسم مفعول و فعل مجهول به عنوان مسند برای آن، دایره محدود اختیار و عمل انسان ها را هرچه بیشتر نمایان می‌سازد و جالب آن که این محدودیت را منحصر در رستاخیز ندانسته، بلکه آن را از آغاز خلقت بشر همزاد او می‌داند:

عِبَادٌ مَخْلُوقُونَ اقْتِدَاراً وَ مَرْبُوبُونَ اقْتِسَاراً؛

بندگانی که برای قدرت نمایی خلق شدگان اند و پرورش یافتگان اند بی اراده خودشان.

و این توالی اسم مفعول برای بیان ناگزیری بشر ادامه می‌یابد تا شروع توالی فعل‌های مجهول که ورق را برمی‌گردانند و انسان را کنش گر می‌نمایند: «قَدْ أُمْهِلُوا: مهلت داده شدند». به نظر می‌رسد ساخت اسم مفعول برای بیان حالات ناگزیر، سرشتی و منفعل بشر به کار رفته و فعل مجهول برای بیان محدودیت کنش گری او، فعل‌های مجهول محدود بودن عرصه اختیار بشر و اثر قدرت فرابشری خالق را گوشزد می‌کند؛ برای مثال، اگر به جای عبارت «به شما مهلت داده شده»، گفته شود: «شما مهلت دارید» مخاطب دچار غرور کاذب می‌شود و اثر کلام و حالت مخاطب دگرگون می‌شود؛ چه آن که ساخت مجهول گویای لطف دیگری به مخاطب است و درساخت معلوم اثری از این لطف نیست و این گواه هوشمندی گوینده است.

پیش تر بیان شد که همدلی در دید یاکوبسن به نوعی نظرسنجی مخاطب از ادامه فرایند ارتباط است؛ اما در ادامه شاهد هستیم که یک ساخت عاطفی ابتدا اولویتی همدلانه می‌یابد تا در همراهی با متن در نهایت نقشی ترغیبی کسب نماید. در بند پیش رو به ناگاه، گویی گوینده در قالب یک جمله تعجّبی دیدگاه خود را درباره پیامی که فرستاده به صورت

۱. «بسط ادراکات فضایی تماشاگر از طریق امپاتی با کالبدهای فیلمی»، ص ۵۳.
۲. همان، ص ۵۳.

مشروط بیان می‌دارد که تعجب از نمودهای ساخت عاطفی است؛ اما در واقع، تعجبی در کار نیست و این جمله به ظاهر عاطفی تنها به قصد جلب توجه مخاطب به کار رفته است و صبغه همدلی دارد:

فَیا لَها أمثالاً صائبَةً، و مَواعِظَ شافِیَةً، لو صادَفَت قُلوبا زاکِیَةً، و أسماعاً واعِیَةً، وَ آرَاءً عَازِمَةً، وَ أَلْبَاباً حَازِمَةً.

اما هدف اصلی ارسال این پیام، امر به توجه و شنیدن آگاهانه است. گواه این امر آمدن حرف «لو» است که گاه برای بیان دریغ و تأسف از دست دادن امری خوشایند به کار می‌رود که تحقق آن محال یا قریب به محال است. و گوینده به طرز زیرکانه‌ای با به کارگیری آن طیف‌های مختلف شنوندگان خود را موعظه نموده است؛ به آن طیفی که قلب آگاه و گوش شنوا و اندیشه استوار و عقل دوراندیش نداشته و تاثیرپذیری از این کلام ندارند، تلنگر و تعریض زده و به تحصیل این ابزارهای دریافت، ترغیب نموده! و آن‌هایی را که از این کلام اثر پذیرفتند، ستایش نموده و بشارت بهبودی داده است. بنابراین، شاهد تغییر کاربری جملات عاطفی به نقش ترغیبی هستیم.

نکته دیگر قابل تأمل این بند، آگاهی گوینده از فرایند ارتباط کلامی است. شرط آن است که این پیام با جهاز دریافتی مناسب دریافت شود: به راستی که سیستم شنیداری به تنهایی برای دریافت محتوای پیام کافی نیست. با توجه به این که دو نوع شنیدار برای انسان مفروض است: «شنیدار ناخودآگاه» و «شنیدار خودآگاه». شنیدار خودآگاه آن است که شنونده با گوش جان پیام گوینده را دریافت کند؛ لذا امام علی‌علیه‌السلام به نیکی قلب پاک و آگاه را بر گوش آگاه مقدّم داشته است و البته فرآیند دریافت نیک پیام را منحصر به گوش شنوا ندانسته و در ادامه اندیشه استوار و عقل دور اندیش را دریافت کننده نهایی و اثرگذار دانسته است.

تا اینجا گوینده با دیدن کم توجهی مخاطب نسبت به امر مطلوب، بی آن که مستقیم او را خطاب کند از محاسن و مخاطرات آن امر سخن گفت. سپس با یک بند اعجابی توجه او را جلب و با یک بند تمنایی مثل «خوشا به حال کسی که این امر را دارد» در مخاطب خود انگیزشی آفرید به این که چرا او این فرصت کمیاب و ارزشمند را نداشته باشد؟! سپس در ادامه این فرصت را به او پیشنهاد می‌دهد و به صراحت فرمان تقوا را صادر و آیین و مزایای آن را در یک بند بیان می‌دارد:

فَاتَّقُوا اللهَ تَقِيَّةَ مَنْ سَمِعَ فَخَشَعَ، وَاقْتَرَفَ فَاعْتَرَفَ، وَوَجِلَ فَعَمِلَ، وَحَاذَرَفَبَادَرَ، وَأَيْقَنَ فَأَحْسَنَ، وَعُبِّرَفَاعْتَبَرَ، وَحُذِّرَفَحَذِرَ، وَزُجِرَفَازْدَجَرَ، وَأُجِيبَ فَأَنَابَ، وَرَاجَعَ فَتَابَ... وَاسْتَظْهَرَزَاداً لِيَوْمِ رَحِيلِهِ، وَوَجْهِ سَبِيلِهِ، وَحَالِ حَاجَتِهِ، وَمَوْطِنِ فَاقَتِهِ، وَقَدَّمَ أَمَامَهُ لِدَارِ مُقَامِهِ.

هدف این بند، در واقع، ترغیب مخاطب به عمل گرایی مطابق روشن گری صورت گرفته است. لذا نخستین ویژگی این بند به نسبت بندهای پیشین پویایی حاصل از بسامد بالای فعل است. جالب آن که تنها پیامی که در این بند طبق نظریه یاکوبسن دارای ساخت ترغیبی است، عبارت «فَاتَّقُوا اللهَ» است.

گوینده آگاهانه از کاربرد فعل‌های امری و خطاب صریح مخاطب اجتناب کرده و با به کارگیری تشبیه از خطاب به غیبت التفات نموده و فعل ها را اغلب با ساختار ماضی و غایب به کار برده است. این روند بر ایجاز کلام و میزان اثر آن در مخاطب افزوده است؛ در حالی که استفاده از توالی امر: «اسمعوا، و اخشعوا، و اعترِفوا و...» حالت انزجار و انکار روحی را در مخاطب برمی‌انگیزد. لذا وی غیر مستقیم مقصود خویش را دنبال نمود و با مفعول مطلق بیانی «تَقِيَّةَ مَنْ...»؛ همان طور که از نامش پیداست، به رمزگشایی و تبیین فعل امر «فَاتَّقُوا اللهَ» پرداخته است.

در ادامه، روند روشن گری شایستگی خالق و جایگاه موضع او رانسبت به تقوا بیان می‌نماید. این بند به صراحت، با امر آغاز می‌شود و شاهد توالی جملات ترغیبی صریح هستیم:

فَاتَّقُوا اللهَ عِبَادَ اللهِ جِهَةَ مَا خَلَقَكُمْ لَهُ، وَاحْذَرُوا مِنْهُ كُنْهَ مَا حَذَّرَكُمْ مِنْ نَفْسِهِ، وَاسْتَحِقُّوا مِنْهُ مَا أَعَدَّ لَكُمْ بِالتَّنَجُّزِ لِصِدْقِ مِيعَادِهِ، وَالْحَذَرِ مِنْ هَوْلِ مَعَادِهِ.

در این بند، سه جمله ترغیبی با فعل امر به کار رفته و گویی گوینده نوعی جمع و تقسیم ادبی را به کار گرفته است؛ چنان که ابتدا «فَاتَّقُوا اللهَ»، سپس زیرمجموعه‌های آن را با ذکر لوازمش ذکر نموده است: «احْذَرُوا مِنْهُ» و «اسْتَحِقُّوا مِنْهُ».

ایشان در ادامه با یک تفریق مشوّش رمز این فرامین را می‌گشاید؛ بدین ترتیب که ابتدا فرمود «لِصِدْقِ مِيعَادِهِ» که با عبارت «مَا أَعَدَّ لَكُمْ بِالتَّنَجُّزِ» تناسب دارد و دلیل آن را بیان می‌کند. سپس فرمود: «الْحَذَرِ مِنْ هَوْلِ مَعَادِهِ» که با «كُنْهَ مَا حَذَّرَكُمْ مِنْ نَفْسِهِ» تناسب دارد. در ادامه، نوبت به رمز «جِهَةَ مَا خَلَقَكُمْ لَهُ» می‌رسد که آن را با بندی طولانی از جملات ارجاعی می‌گشاید:

جَعَلَ لَكُمْ أَسْمَاعاً لِتَعِيَ مَا عَنَاهَا، وَأَبْصَاراً لِتَجْلُوَ عَنْ عَشَاهَا، وَأَشْلاَءً جَامِعَةً لِأَعْضَائِهَا،

مُلاَئِمَةً لِأَحْنَائِهَا فِي تَرْكِيبِ صُوَرِهَا، وَمُدَدِ عُمُرِهَا، بِأَبْدَانٍ قَائِمَةٍ بِأَرْفَاقِهَا، وَقُلُوبٍ رَائِدَةٍ لِأَرْزَاقِهَا، فِي مُجَلِّلاَتِ نِعَمِهِ، وَمُوجِبَاتِ مِنَنِهِ، وَحَوَاجِزِ عَافِيَتِهِ. وَقَدَّرَ لَكُمْ أَعْمَاراً سَتَرَهَا عَنْكُمْ، وَخَلَّفَ لَكُمْ عِبَراً مِنْ آثَارِ الْمَاضِينَ قَبْلَكُمْ، مِنْ مُسْتَمْتَعِ خَلاَقِهِمْ، وَمُسْتَفْسَحِ خَنَاقِهِمْ. أَرْهَقَتْهُمُ الْمَنَايَا دُونَ الْآمَالِ، وَشَذَّبَهُمْ عَمَّا تَخَرَّمُ الْآجَالِ، لَمْ يَمْهَدُوا فِي سَلاَمَةِ الْأَبْدَانِ، وَلَمْ يَعْتَبِرُوا فِي أُنُفِ الْأَوَانِ.

و بدین ترتیب، روشن می‌نماید که هدف خلقت مخاطبان، کسب آگاهی با به کارگیری حواس و عبرت گیری از سرنوشت گذشتگان و فراهم نمودن ره توشه آخرت است، که برخی از گذشتگان این هدف را فراموش نمودند.

با این رمزگشایی‌های دقیق، گوینده ذهن مخاطب را آماده و پذیرنده سه فرمان نخست نمود و به نظر می‌رسد تشویش زیرکانه‌ای که به کار گرفت باعث شد که رمزگشایی آخر زمینه ساز اجرای دو فرمان دیگر شود؛ در صورتی که هدف خلقت روشن شود ناخودآگاه روش حذر و استحقاق نیز روشن می‌گردد.

هنرنمایی ادبی ـ تعلیمی دیگر گوینده توالی کاربرد جملات پرسشی با هدف اخذ اقرار از مخاطب در محکوم کردن پیشینیان به دلیل عبرت نگرفتن از گذشتگان است:

فَهَلْ يَنْتَظِرُ أَهْلُ بَضَاضَةِ الشَّبَابِ إِلَّا حَوَانِيَ الْهَرَمِ؟... فَهَلْ دَفَعَتِ الْأَقَارِبُ أَوْ نَفَعَتِ النَّوَاحِبُ وَ قَدْ غُودِرَ فِي مَحَلَّةِ الْأَمْوَاتِ رَهِيناً وَ فِي ضِيقِ الْمَضْجَعِ وَحِيداً؟... وَ الْعِظَامُ نَخِرَةً بَعْدَ قُوَّتِهَا وَ الْأَرْوَاحُ مُرْتَهَنَةً بِثِقَلِ أَعْبَائِهَا مُوقِنَةً بِغَيْبِ أَنْبَائِهَا لَا تُسْتَزَادُ مِنْ صَالِحِ عَمَلِهَا وَ لَا تُسْتَعْتَبُ مِنْ سَيِّئِ زَلَلِهَا؟

استفهام انکاری مفید نفی در این بند با تنوع بخشیدن به کلام، شنیدار آگاهانه مخاطب را نشاط می‌بخشد و با وجود این که در این ساخت پرسش گری حقیقی و طلبی در کار نیست، «سؤال گوینده از جهت بیان حالت انکار و تکذیب مضمون جمله است خواست پرسنده وارونهٔ آن چیزی است که پرسیده است».[1] و پاسخ مخاطب مشخص است، امّا نقش ترغیبی آن محفوظ است و مخاطب را به وسیله آن به محکوم کردن پیشینیان وا می‌دارد! و سودی در سرزنش گذشتگان نیست جز آن که گوینده با زیرکی تمام در قالب جملات ارجاعی مخاطب را به اظهار نظر صادقانه وادار کند. بدیهی است که قضاوت در مورد دیگران آسان تر از قضاوت در مورد خویشتن است. لذا وی ابتدا از مخاطب علیه

۱. معانی، ص ۲۱۷.

گذشتگان اقرار می‌گیرد تا از آن در ادامه بر علیه خود ایشان استفاده کند و نوک تیز پیکان سرزنش را به سوی خود آنان نشانه گیرد:

أَوَلَسْتُمْ أَبْنَاءَ الْقَوْمِ وَ الْآبَاءَ وَ إِخْوَانَهُمْ وَ الْأَقْرِبَاءَ تَحْتَذُونَ أَمْثِلَتَهُمْ وَ تَرْكَبُونَ قِدَّتَهُمْ وَ تَطَئُونَ جَادَّتَهُمْ؟

آری، التفات ناگهانی جالبی از ضمیر غایب به مخاطب و از ارجاع به ترغیب صورت گرفته و بدین ترتیب، مخاطبی که تا این مقطع در جایگاه قاضی بود، ناگهان در جایگاه متهم قرار گرفت. البته غیر قابل پیشبینی نبود و تا این پایه وجدان‌های آگاه با امپاتی بدان رسیده بودند، اما آنان را که هنوز متنبّه نشده بودند، به نیکی در دام انداخت! جالب تر آن که در ادامه سرزنش این مخاطبِ اسیر، مستقیم مطرح نمی‌شود:

فَالْقُلُوبُ قَاسِيَةٌ عَنْ حَظِّهَا، لَاهِيَةٌ عَنْ رُشْدِهَا، سَالِكَةٌ فِي غَيْرِ مِضْمَارِهَا! كَأَنَّ الْمَعْنِيَ سِوَاهَا، وَكَأَنَّ الرُّشْدَ فِي إِحْرَازِ دُنْيَاهَا.

این بندها به ظاهر ارجاعی و در باطن ترغیبی هستند. «الْقُلُوبُ» در اصل «قُلُوبُكُم» بوده و «ال» جانشین ضمیر«كُم» شده است؛ امّا برای آن که این سرزنش شنیده شود و با مخالفت شدید نفس مواجه نشود در ظاهر ارجاعی صادر شد و گوینده اصل مدارا با اسیر را در کلام نیز مراعات نمود. البته گوینده در مقام سرزنش، کلام را نه صریح مطرح می‌کند، نه طولانی؛ برای مثال، در سرزنش اهمال هدف خلقت از جانب پیشینیان، کلام را غیر مستقیم در قالب استفهام انکاری آورد و اکنون در سرزنش مخاطب در دام افتاده خود نیز به یک تلنگر یک بندی اکتفا نمود. افزون بر این، تأسف بر گذشته سودی جز پنداندوزی برای آینده ندارد و به آینده باید چشم دوخت که مسیری بس دشوار در پیش است:

وَ اعْلَمُوا أَنَّ مَجَازَكُمْ عَلَى الصِّرَاطِ وَ مَزَالِقِ دَحْضِهِ، وَ أَهَاوِيلِ زَلَلِهِ، وَ تَارَاتِ أَهْوَالِهِ.

در این بند ـ که با فعل امر آغاز شده ـ اگر چه ساخت ترغیبی است، لکن ترغیب به «دانستن» «اعْلَمُوا» در واقع برای ترغیبی دیگر به کار گرفته شده است و آن «اعْمَلُوا» به معنای تغییر سبک زندگی متناسب با این آگاهی است.

تا اینجا فضا و سمپاتی خلق شد نوبت به حضور قهرمانان این عرصه رسید تا مخاطب با آن‌ها یکی شود (امپاتی)، اشتاین این فرایند را چنین توصیف می‌کند: «هنگامی که من به گونه‌ای امپاتیک خود را درون چیزی بیرون افکنی می‌کنم، تصویر جدیدی از جهان، فضا و

مرکز ثقل جهت یابی خود به دست می‌آورم.[1] پس گوینده تقوا را مزیّت خردمندان معرفی می‌کند؛ خردی که برای آدمی مطلوب و خوشایند است. پس خردمند واقعی را خلق می‌کند:

فَاتَّقُوا اللهَ عِبَادَ اللهِ! تَقِيَّةَ ذِي لُبٍّ شَغَلَ التَّفَكُّرُ قَلْبَهُ، وَ أَنْصَبَ الْخَوْفُ بَدَنَهُ، وَ أَسْهَرَ التَّهَجُّدُ غِرَارَ نَوْمِهِ، وَ أَظْمَأَ الرَّجَاءُ هَوَاجِرَ يَوْمِهِ، وَ ظَلَفَ الزُّهْدُ شَهَوَاتِهِ، وَ أَوْجَفَ الذِّكْرُ بِلِسَانِهِ.

این بار رمزگشایی پرهیزگار خردمند در دستور کار قرار دارد؛ لکن بر خلاف تصوّر مخاطب ـ که انسانِ باهوش، بی پروا و کم تعلل، نترس، آسوده خاطر، طماع و پرکار و پرحرف است ـ گوینده وی را با اوصافی که چندان هم خوشایند و ستوده نیست، توصیف می‌کند: متفکر، ترسان، بی خواب، کم شهوت، و کم گو!

پس طبق روال توسط اسلوب التفات از مقام خطاب به غایب روی آورد؛ یعنی از ساخت ترغیبی امر به ساخت ارجاعی روی آورد و از مفعول مطلق نوعی برای توصیف عملکرد خردمند بهره برد و به قهرمان سازی روی آورد؛ چرا که در واقع نوعی تشبیه در مفعول مطلق نوعی «فَاتَّقُوا اللهَ عِبَادَ اللهِ تَقِيَّةَ ذِي لُبٍّ» وجود دارد و حرف تشبیه «کَ» در آن حذف شده تا تشبیه بلیغ باشد؛ یعنی این چنین باشید.

امّا اگر هنر برای دانش باشد و خطیب هم بلیغ، می‌توان دیدگاه مخاطب را متحول کرد، چنان که گوینده چنین راهی را در پیش می‌گیرد و رمز این اوصاف را با تقسیم ادبی می‌گشاید:

وَقَدَّمَ الْخَوْفَ لِأَمَانِهِ وَ تَنَكَّبَ الْمَخَالِجَ عَنْ وَضَحِ السَّبِيلِ وَ سَلَكَ أَقْصَدَ الْمَسَالِكِ إِلَى النَّهْجِ الْمَطْلُوبِ وَ لَمْ تَفْتِلْهُ فَاتِلَاتُ الْغُرُورِ وَ لَمْ تَعْمَ عَلَيْهِ مُشْتَبِهَاتُ الْأُمُورِ ظَافِراً بِفَرْحَةِ الْبُشْرَى وَ رَاحَةِ النُّعْمَى فِي أَنْعَمِ نَوْمِهِ وَ آمَنِ يَوْمِهِ وَ قَدْ عَبَرَ مَعْبَرَ الْعَاجِلَةِ حَمِيداً وَ قَدَّمَ زَادَ الْآجِلَةِ سَعِيداً.

رمز پارادوکس واره «الْخَوْفَ لِأَمَانِهِ» را باید گشود که کدام ناامنی در پیش است که ترس از آن امنیت می‌آورد؟ پس در ادامه به رمزگشایی می‌پردازد، وی ترس را زمینه ساز امنیت انسان خردمند معرفی نموده و انگیزه دوراندیشی و تفکر او می‌داند که سبب می‌شود وی راهی جز راه اصلی برنگزیند و مغرور نشود تا شبهات، بینش او را سلب نکنند، پس انسان خردمند بدون ترس در معرض خطراتی چون گمراهی، غرور، گرفتاری در شبهات قرار دارد!

۱. «بسط ادراکات فضایی تماشاگر از طریق امپاتی با کالبدهای فیلمی»، ص ۵۶.

و بدین ترتیب ترس ممدوحی که امنیت در پی دارد را به مخاطب شناساند. اگرچه پارادوکس و ایضاح آن دارای نقش فرازبانی است لکن اولویت ارسال آن با ترغیب است و کنش مورد انتظار از مخاطب، آگاهی و تخلق به تدبیر و دوراندیشی و پرهیز از تهور و بی پروایی است. سعی گوینده بر آن است که رمز یکایک این امور ناخوشایند را به گونه‌ای بگشاید که تمایل مخاطب را بدان جلب کند پس القا می‌کند که نتیجه ترس، تدبیر و در نهایت رستگاری به مژده بهشت است. پس شب زنده داری فرد به استراحت بهشتی و روزه‌های او به نعمت‌های بهشتی و امن‌ترین روزها در بهشت خواهد انجامید. این رمزگشایی که با به کارگیری تقسیم ادبی صورت گرفت با توجه به اولویت موارد پیش گفته مطرح می‌شود پس اندکی در ترتیب مشوّش است؛ بدین معنا که رمزگشایی ترس بر رمزگشایی تفکر پیشی می‌گیرد؛ لذا گوینده در عبارتی موجزتر با یک جمع بندی ادبی، تشویش تقسیم را از خاطر مخاطب می‌زداید:

وَ بَادَرَ مِنْ وَجَلٍ، وَ أَكْمَشَ فِي مَهَلٍ، وَ رَغِبَ فِي طَلَبٍ، وَ ذَهَبَ عَنْ هَرَبٍ، وَ رَاقَبَ فِي يَوْمِهِ غَدَهُ، وَ نَظَرَ قُدُماً أَمَامَهُ، فَكَفَى بِالْجَنَّةِ ثَوَاباً، وَ نَوَالًا وَ كَفَى بِالنَّارِ عِقَاباً وَ وَبَالًا، وَ كَفَى بِاللهِ مُنْتَقِماً وَ نَصِيراً، وَ كَفَى بِالْكِتَابِ حَجِيجاً وَ خَصِيماً.

امر جالب، آن که گوینده با برقراری سجع بین «وَجَل و مَهَل» و «طَلَب و هَرَب»، ضمن تقویت مجرای شنیداری دقیقاً بین کلماتی سجع برقرار نموده که کلیدواژه‌های تقوا هستند و گویی با این سجع، این کلمات را بزرگ نمایی کرده است. و همچنین با بهره‌گیری از ایهام تضاد، بین دو واژه «رَغِبَ فِي طلب» و «ذهبَ عن هرب» ـ که دو روی سکهٔ تقوا هستند ـ و دو ترکیب «فَكَفَى بِالْجَنَّةِ ثَوَاباً وَ نَوَالًا» و «كَفَى بِالنَّارِ عِقَاباً وَ وَبَالًا» ـ که یکی حاصل پارسایی و دیگری حاصل عدم آن است ـ و نیز با به کارگیری طباق بین دو واژه «یوم و غَد»، «منتقم و نصیر» «حجیج و خصیم» ـ که از لوازم شایان توجه تقوا هستند ـ این بزرگ نمایی را ایجاد نموده و جهاز ادراک مخاطب را نشاط بخشیده است. این سجع می‌تواند به منزله موسیقی متن در سینمای امروز باشد.

این گونه‌های تضاد و طباق در دیدگاه یاکوبسن از مصادیق استعاره به شمار می‌آیند: «تمایز دوگانه محورهای همنشینی و جانشینی دو واقعیت متفاوت زبان را در بر می‌گیرند که یکی ساختاری و دیگری گزینشی است. منظور از واقعیت ساختاری دو رابطه مشابهت و مجاورت است که روابط زیر ساختی زبان را می‌سازند. این دو رابطه در همه نظام‌های

نشانه‌ای وجود دارند»[1]. طبق الگوی یاکوبسن شاعر و به خصوص شاعر غزل سرا -که غزل خود از ارجاعی‌ترین صورت‌های ادبی است - رمزگردان است، رمزگردانی که اساسا با محور جانشینی (استعاره) سر و کار دارد. البته بی تردید نویسندگان نثر داستانی نیز در مقام رمزگردان عمل می‌کنند، اما تفاوت اینان با شاعر در آن است که کانون توجه شاعر خود رمز (محور جانشینی) است نه پیام یا محتوا (محور همنشینی).[2] اما در اینجا از آن رو که این واژگان آینه دار دیدگاه دین هستند، نه شخص گوینده، با اولویت ترغیب و ارشاد مخاطب صادر شده‌اند؛ لذا دارای نقش ترغیبی هستند و همزمان با نشاط بخشی به قوه شنیداری و ادراکی، نقش همدلی را نیز پیش می‌برد. حال نوبت به ورود ضد قهرمان (شیطان) می‌رسد، و باید زمینه را فراهم کرد. پس به ارسال جملات ارجاعی روی می‌آورد که مبهم و البته هشدار دهنده هستند و مستقیماً نامی از شیطان نبرده و به تبیین عملکرد او و موضع خداوند نسبت به آن اکتفا نموده است:

أُوصِيكُمْ بِتَقْوَى اللهِ الَّذِي أَعْذَرَ بِمَا أَنْذَرَ، وَ احْتَجَّ بِمَا نَهَجَ.

برای ادای مطلب را با کدگذاری آغاز می‌کند کلمه «أَعْذَرَ بِمَا أَنْذَرَ»: مانع شدن از عذرآوری با آنچه از آن هشدار داد» مبهم است، «احْتَجَّ بِمَا نَهَجَ: دلیل روشن آورد با بیان روش» سلسله‌ای از عبارات مبهم که نیاز به رمزگشایی دارد بر خلاف موارد قبل نه تنها رمزگشایی نکرد که گره رمز را پیچیده تر نمود و جان ها را تشنهٔ رمزگشایی کرد:

وَحَذَّرَكُمْ عَدُوّاً نَفَذَ فِي الصُّدُورِ خَفِيّاً، وَ نَفَثَ فِي الْآذَانِ نَجِيّاً، فَأَضَلَّ وَ أَرْدَى وَ وَعَدَ فَمَنَّى، وَ زَيَّنَ سَيِّئَاتِ الْجَرَائِمِ، وَ هَوَّنَ مُوبِقَاتِ الْعَظَائِمِ حَتَّى إِذَا اسْتَدْرَجَ قَرِينَتَهُ وَ اسْتَغْلَقَ رَهِينَتَهُ أَنْكَرَمَا زَيَّنَ وَ اسْتَعْظَمَ مَا هَوَّنَ وَ حَذَّرَمَا أَمَّنَ.

گوینده در معرفی شیطان، کلیدواژه‌های قرآنی را -که مخاطبان اغلب نسبت بدان شناخت دارند –به کار گرفت و نام شیطان را تصریح نکرد تا مرموز و پوشیده بودن این شخصیت را بیشتر نمایش دهد. بار دیگر، برای تبیین هر چه روشن تر نحوهٔ عملکرد شیطان، دست به برجسته نمایی این افعال با استفاده از سجع و تضاد یازید. سجع بین «نَفَذَ» و«نَفَثَ»، «خَفِيّاً» و «نَجِيّاً»، «زَيَّنَ» و «هَوَّنَ»، «اسْتَدْرَجَ» و «اسْتَغْلَقَ» و «اسْتَعْظَمَ» سپس با تند کردن ضرب آهنگ کلام در پایان بند به برجسته نمایی با استفاده از تضاد روی می‌آورد

۱. استعاره: یاکوبسن و زبان شعر، ص ۴۸.
۲. «شعرشناسی مکتب پراگ»، ص ۱۰۴- ۱۰۵.

«أَنْكَرَ»#«زَيَّنَ» و «اسْتَعْظَمَ»#«هَوَّنَ» و «حَذَّرَ»#«أَمَّنَ».

حال نوبت به روی دیگر سکه می‌رسد، شخصیت سوم بی تقوا و بی مبالات پا به صحنه ذهن مخاطب می‌گذارد تا امکان مقایسه فراهم شود:

أَمْ هذَا الَّذِي أَنْشَأَهُ فِي ظُلُمَاتِ الْأَرْحَامِ، وَشُغُفِ الْأَسْتَارِ، نُطْفَةً دِهَاقاً، وَعَلَقَةً مِحَاقاً، وَجَنِيناً وَرَاضِعاً، وَوَلِيداً وَيَافِعاً. ثُمَّ مَنَحَهُ قَلْباً حَافِظاً، وَلِساناً لَافِظاً، وَبَصَراً لَاحِظاً، لِيَفْهَمَ مُعْتَبِراً، وَيُقَصِّرَ مُزْدَجِراً؛ حَتَّي إِذَا قَامَ اعْتِدَالُهُ، وَاسْتَوَي مِثالُهُ، نَفَرَ مُسْتَكْبِراً، وَخَبَطَ سَادِراً، مَاتِحاً فِي غَرْبِ هَوَاهُ، كَادِحاً سَعْياً لِدُنْيَاهُ، فِي لَذَّاتِ طَرَبِهِ، وَبَدَوَاتِ أَرَبِهِ؛ لَايَحْتَسِبُ رَزِيَّةً، وَلَايَخْشَعُ تَقِيَّةً؛ فَمَاتَ فِي فِتْنَتِهِ غَرِيراً، وَعَاشَ فِي هَفْوَتِهِ يَسِيراً، لَمْ يُفِدْ عِوَضاً، وَلَمْ يَقْضِ مُفْتَرَضاً. دَهِمَتْهُ فَجَعَاتُ الْمَنِيَّةِ فِي غُبَّرِ جِمَاحِهِ، وَسَنَنِ مِرَاحِهِ، فَظَلَّ سَادِراً، وَبَاتَ سَاهِراً فِي غَمَرَاتِ الْآلَامِ، وَطَوَارِقِ الْأَوْجَاعِ والْأَسْقَامِ، بَيْنَ أَخٍ شَقِيقٍ، وَوَالِدٍ شَفِيقٍ، وَدَاعِيَةٍ بِالْوَيْلِ جَزَعاً، وَلَادِمَةٍ لِلصَّدْرِ قَلَقاً. وَالْمَرْءُ فِي سَكْرَةٍ مُلْهِثَةٍ، وَغَمْرَةٍ كَارِثَةٍ، وَأَنَّةٍ مُوجِعَةٍ، وَجَذْبَةٍ مُكْرِبَةٍ وَسَوْقَةٍ مُتْعِبَةٍ. ثُمَّ أُدْرِجَ فِي أَكْفَانِهِ مُبْلِساً، وَجُذِبَ مُنْقَاداً سَلِساً، ثُمَّ أُلْقِيَ عَلَي الْأَعْوادِ رَجِيعَ وَصِبٍ، وَنِضْوَ سَقَمٍ، تَحْمِلُهُ حَفَدَةُ الْوِلْدَانِ، وَحَشَدَةُ الْإِخْوَانِ، إِلَي دَارِ غُرْبَتِهِ، وَمُنْقَطَعِ زَوْرَتِهِ؛ وَمُفْرَدِ وَحْشَتِهِ حَتَّي إِذَا انْصَرَفَ الْمُشَيِّعُ، وَرَجَعَ الْمُتَفَجِّعُ أُقْعِدَ فِي حُفْرَتِهِ نَجِيّاً لِبَهْتَةِ السُّؤَالِ، وَعَثْرَةِ الْإِمْتِحَانِ. وَأَعْظَمُ مَا هُنَالِکَ بَلِيَّةً نُزُلُ الْحَمِيمِ، وَتَصْلِيَةُ الْجَحِيمِ، وَفَوْرَاتُ السَّعِيرِ، وَسَوْرَاتُ الزَّفِيرِ، لَا فَتْرَةٌ مُرِيحَةٌ، وَلَادَعَةٌ مُزِيحَةٌ، وَلَاقُوَّةٌ حَاجِزَةٌ، وَلَامَوْتَةٌ نَاجِزَةٌ، وَلَاسِنَةٌ مُسَلِّيَةٌ، بَيْنَ أَطْوَارِ الْمَوْتَاتِ، وَعَذَابِ السَّاعَاتِ! إِنَّا بِاللهِ عَائِذُونَ!.

گواه این برداشت استفاده از حرف «أم: یا» در ابتدای قیاس و نظم محتوایی است که ملازم استفهام مقدر است؛ گویی گوینده پرسیده: «انسان با تقوای خردمند خوب است یا این شخصیت؟». سپس به خلق فضای مشابه نمونه قبل پرداخته است. به نظر می‌رسد این بند به نوعی معادل بند «جهة ما خلقکم» باشد که برای تسهیل قیاس آن را بند «الف» و این بند اخیر را بند «ب» می‌نامیم؛ در مقام مقایسه توصیفات بند «ب»گذرا و سطحی و موجزتر است؛ چرا که بند الف در ابتدای سخن و بدون قرینه صادر شده است و بند ب بند الف را به عنوان قرینه دارد. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد که بناست بند «ب» و تالی آن، گویای سرنوشت یک انسان بی تقوا و بی مبالات به امور اخروی باشد. پس شرح سرنوشت او با شخصیتی که برایش ترسیم می‌شود، هماهنگ شده و بند «الف» شروع سرنوشت یک

شخص پارسا بود. لذا با شخصیت او هماهنگ شد و دقیق تر و حساب شده تر شرح داده شد. در ادامه، عملکرد این شخص بی مبالات و بی تقوا شرح داده شده که گویی دقیقاً نقطه مقابل شخصیت متقی و هوشیار است:

در جدول زیر تقابل‌های محتوایی این دو بند نشان داده شده است که این تقابل بیش از هر چیز از آن رو اعجاب برانگیز است که تسلط گوینده به چیزی را نشان می‌دهد که پیش تر گفته است:

جدول تبیین طباق موجود بین بندهای خطبه غرّاء

تقیة ذی لب؛ تقوای هوشمندانه.	نفر مستکبراً؛ رویگردانی مستکبرانه.
تفکّر؛ اندیشه کننده.	خبط سادراً ماتحاً؛ افتان و خیزان و آزمون و خطا.
أَسْهَرَ التَّهَجُّدُ غِرَارَ نَوْمِهِ وَ أَظْمَأَ الرَّجَاءُ هَوَاجِرَ؛ یَوْمِهِ شب زنده‌داری شبش را روشن کرده و امید به آخرت خنکای روزش را به عطش تبدیل کرده است.	کَادِحاً سَعْیاً لِدُنْیَاهُ فِی لَذَّاتِ طَرَبِهِ؛ در طلب عیش دنیاست و همّش برآن است.
ظَلَفَ الزُّهْدُ شَهَوَاتِهِ؛ زهد شهوت او را کوتاه کرده.	فِی لَذَّاتِ طَرَبِهِ وَ بَدَوَاتِ أَرَبِهِ؛ در لذت و عیش و تردید در آخرت غرق است.
أَنْصَبَ الْخَوْفُ بَدَنَهُ خوف احوال آخرت بدن او را لاغر نموده.	لَا یَحْتَسِبُ رَزِیَّةً؛ هیچ زشتی را فروگذار نیست.
قَدَّمَ الْخَوْفَ لِأَمَانِهِ؛ ترس را برای ایمنی خود سپر کرده.	وَ لَا یَخْشَعُ تَقِیَّةً؛ هیچ پروایی ندارد.
تَنَکَّبَ الْمَخَالِجَ عَنْ وَضَحِ السَّبِیلِ؛ از امور سرگرم کننده روی گردان است تا راه روشن را دریابد.	فَمَاتَ فِی فِتْنَتِهِ غَرِیراً وَ عَاشَ فِی هَفْوَتِهِ یَسِیراً؛ او در فریب خود می‌میرد و در حالی که در لغزش خود به راحتی زیست است.
وَسَلَکَ أَقْصَدَ الْمَسَالِکِ؛ هدف مندترین راه‌ها را در پیش می‌گیرد.	لَمْ یُفِدْ عِوَضاً وَ لَمْ یَقْضِ مُفْتَرَضاً؛ نه جبرانی سودمند برای خطایش دارد و نه واجبات خود را انجام می‌دهد.
ظَافِراً بِفَرْحَةِ الْبُشْرَی وَ رَاحَةِ التُّعْمَی فِی أَنْعَمِ نَوْمِهِ وَ آمَنِ یَوْمِهِ؛ دست یافته به شادی بشارت و راحتی نعمت در پربارترین خواب و امن ترین روز.	دَهِمَتْهُ فَجَعَاتُ الْمَنِیَّةِ فِی غُبَّرِ جِمَاحِهِ؛ در شبیخون مرگ و تیرگی‌های سرکشی و بی‌پروایی خود پایمال می‌شود.

وَ قَدْ عَبَرَ مَعْبَرَ الْعَاجِلَةِ حَمِيداً وَ قَدَّمَ زَادَ الْآجِلَةِ سَعِيداً؛ گذرگاه دنیا را به نیکی پیمود و توشه آخرت را به خوبی پیش فرستاد.	أَقْعِدَ فِي حُفْرَتِهِ نَجِيّاً لِبَهْتَةِ السُّؤَالِ وَ عَثْرَةِ الِامْتِحَانِ وَ أَعْظَمُ مَا هُنَالِکَ بَلِيَّةً؛ در قبر خود زمین گیر شد به دلیل حیرانی در برابر سؤال و دشواری امتحان و بزرگی بلایی که در آن جا بود.

روشن است که به کارگیری طباق برای روشن گری موجب تقویت اندیشه و تفکر مخاطب است؛ چرا که «تعرف الأشياء بأضدادها».

بند آخر این خطبه در واقع یک، جمع بندی بسیار موجز و پویاست. برای نتیجه گیری - که توالی استفهام انکاری وجه تمایز و نقطه قوت آن است - گویی همه آنچه مخاطب شنیده را به او یادآوری نموده و از او به صورت ضمنی اقرار می‌گیرد:

عِبَادَ اللهِ! أَيْنَ الَّذِينَ عُمِّرُوا فَنَعِمُوا، وَ عُلِّمُوا فَفَهِمُوا، وَ أُنْظِرُوا فَلَهَوْا، وَ سُلِّمُوا فَنَسُوا؟ أُمْهِلُوا طَوِيلاً، وَ مُنِحُوا جَمِيلاً، وَ حُذِّرُوا أَلِيماً، وَ وُعِدُوا جَسِيماً! احْذَرُوا الذُّنُوبَ الْمُوَرِّطَةَ، وَ الْعُيُوبَ الْمُسْخِطَةَ. أُولِي الْأَبْصَارِ وَ الْأَسْمَاعِ، وَ الْعَافِيَةِ وَ الْمَتَاعِ، هَلْ مِنْ مَنَاصٍ أَوْ خَلَاصٍ أَوْ مَعَاذٍ أَوْ مَلَاذٍ أَوْ فِرَارٍ أَوْ مَحَارٍ؟

بار دیگر استفهام انکاری مفید نفی، با روند پیش گفته بی آن که پاسخی را طلب کند تنها برای تایید و اقرار پرسیده می‌شود؛ اما باز بعد تقریری دارد و زمینه ساز پیام بعد است، گوینده باز مخاطب را از موضع قاضی در جایگاه متّهم نشاند؛ در ابتدا از مخاطب در مورد دیگران سؤال پرسید و در ادامه از پاسخ آن‌ها علیه خودشان به قصد تنبّه و آگاهی بخشی استفاده نمود:

فَأَنَّى تُؤْفَكُونَ، أَمْ أَيْنَ تُصْرَفُونَ، أَمْ بِمَا ذَا تَغْتَرُّونَ؟ وَ إِنَّمَا حَظُّ أَحَدِكُمْ مِنَ الْأَرْضِ ذَاتِ الطُّوْلِ وَ الْعَرْضِ، قِيدُ قَدِّهِ مُنْعَفِراً عَلَى خَدِّهِ!

حال که غرض حاصل شد و مخاطب تسلیم گردید و مستقیماً و بی تعارف با او سخن گفت و او را متنبّه ساخت، بار دیگر جملات به ظاهر ارجاعی را با هدف ترغیب پیش می‌کشد و نتیجه را همچون فعل امر پایان کلام مسکوت می‌گذارد تا تکاپوی مخاطب را برانگیزد؛ دقیقاً شبیه فیلم نامه‌هایی که پایان داستان را مبهم و به عهده مخاطب می‌گذارند:

الآنَ عِبَادَ اللهِ وَ الْخِنَاقُ مُهْمَلٌ، وَ الرُّوحُ مُرْسَلٌ، فِي فَيْنَةِ الْإِرْشَادِ، وَ رَاحَةِ الْأَجْسَادِ، وَ بَاحَةِ الِاحْتِشَادِ، وَ مَهَلِ الْبَقِيَّةِ، وَ أُنُفِ الْمَشِيَّةِ، وَ إِنْظَارِ التَّوْبَةِ، وَ انْفِسَاحِ الْحَوْبَةِ، قَبْلَ الضَّنْكِ وَ الْمَضِيقِ، وَ الرَّوْعِ وَ الزُّهُوقِ، وَ قَبْلَ قُدُومِ الْغَائِبِ الْمُنْتَظَرِ، وَ إِخْذَةِ الْعَزِيزِ الْمُقْتَدِرِ.

نتیجه

پس از تحلیل خطبه «غرّاء» بر اساس نظریه رومن یاکوبسن، فرض بسامد بالای جملات ترغیبی خطبه به اثبات رسید.

- یاکوبسن برای تبیین مبانی نظریه خود، غلبه نشانه‌هایی در ساخت پیام را جزء عوامل اثرگذار در تعیین نقش آن معرفی می‌کند؛ مثلاً غلبه و کنش گر بودن متکلم در ساخت را نشانه عاطفی بودن کلام معرفی می کند؛ اما در نهایت، اولویت ارسال یک پیام باید گویای محوریت گوینده باشد تا آن کلام دارای نقش عاطفی تلقی شود. در تحلیل این خطبه، دوگانه ساخت و نقش بسیار مشهود بود؛ چنان که شاهد ساخت‌های عاطفی، فرازبانی، همدلی، ارجاعی با نقش ترغیبی بودیم که بدین ترتیب، گوینده، ضمن حفظ انسجام متن، از تنوع ساخت بهره برده است و با دقت فراوان از به کارگیری ساخت‌های صریح ترغیبی مثل ساخت‌های امری و ندایی دوری جسته است. برای این امر دو دلیل مفروض است: اول، ناخوشایندی امر و نهی برای مخاطب؛ دوم، تنوع بخشیدن به ساخت کلام.

- روشن گری، رساندن مخاطب به درکی است که محرک او برای تغییر رفتارش شود. عامل مهم دیگر در اثرگذاری این خطبه محتوای روشن گرانه آن است. گوینده در سراسر این خطبه به روشن گری درباره لزوم پایبندی به تقوا، و ابعاد مختلف تقوا از جمله جایگاه خداوند، چیستی تقوا، ویژگی‌های متقی، و عواقب عدم پایبندی به این اصل پرداخته و گواه حصول این هدف، تأثر مخاطبان پس از ایراد خطبه بوده که در سند این خطبه ذکر شده است. وی این فرایند ترغیب را با ارسال انواع ساخت‌های معرفی شده در نظریه یاکوبسن به نتیجه رسانده است.

- گوینده در این خطبه فقط با استفاده از ارتباط کلامی خطبه‌ای ایراد نموده که اثری معادل یک فیلم سینمایی اثرگذار در مخاطب خود بر جای گذارده است. در این مسیر تکنیک‌های سینمایی به یاری او شتافته، مخاطب را درگیر نموده و با انگیزش امپاتی در وی، تقویت اثر ترغیبی پیام او را چندین برابر نموده است.

- تکنیک‌های سینمایی مورد استفاده در این خطبه عبارت اند از: الف) فضاسازی، قهرمان سازی، گره افکنی و ضد قهرمان که با ابزار توصیف و اغلب با جملات ارجاعی با رنگ شعری خلق شد. ب) موسیقی متن: از برقراری سجع و جناس ـ که از مصادیق نقش همدلی به شما می‌روند ـ بین کلیدواژه‌های کلام به عنوان موسیقی متن بهره گرفته شده است.

کتابنامه

آوا و القا؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث، مهوش قویمی، تهران: هرمس، ۱۳۸۳ش.
از زبان شناسی به ادبیات، کورش صفوی، جلد ۱، تهران: سوره مهر، ۱۳۸۰ش.
استعاره: یاکوبسن و زبان شعر، عادل بیابان گرد، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، فروردین و اردیبهشت، ۱۳۸۱ش.
البلاغة العربیة، عبد الرحمن بن حسن الدمشقی، دار القلم، دمشق، ۱۹۹۶م.
دانش نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ایناریما مکاریک، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ اول، تهران: آگاه، ۱۳۸۴ش.
دو قطب استعاری و مجازی، رومن یاکوبسن، ترجمه: احمد اخوت، اصفهان: مشعل، ۱۳۶۹ش.
دیوان المعانی، ابوهلال العسکری، بیروت: دار الجیل، ۱۹۸۴م.
روشن گری قدم اول، لوید اسپنسر، ترجمه: مهدی شکیبا نیا، تهران: شیرزاده، ۱۳۷۸ش.
ساخت گرایی و نقد ساختاری، نصرالله امامی، اهواز: رسش، ۱۳۸۲ش.
صور خیال در شعر فارسی، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه، ۱۳۶۶ش.
فرهنگ اصطلاحات زبان شناسی، سید جلیل ساغروانیان، ویرایش: محمود الیاسی، مشهد: نما، ۱۳۶۹ش.
فرهنگ بزرگ سخن، حسن انوری، جلد۳، تهران: سخن، دوم، ۱۳۸۲ش.
کاربرد شناسی زبان، جورج یول، ترجمه: محمد عموزاده و منوچهر توان گر. تهران: سمت، ۱۳۹۳ش.
کارنامه ده ساله مکتب پراگ، ویلیم ماتسیوس، ترجمه محمد طباطبایی، مجله زبان شناسی، ش۲، ۱۳۶۴ش.
معانی، جلال الدین کزازی، تهران: مرکزنشر، ۱۳۷۰ش.
نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت گرایی و ساختارگرایی)، مهیار علوی مقدم، تهران: سمت، ۱۳۸۱ش.
نقد تکوینی، لوسین گولدمن، ترجمه: محمد تقی قیاسی، تهران: بزرگمهر، ۱۳۶۹ش.
نوشته‌های پراکنده؛ زبان شناسی و ترجمه شناسی، کورش صفوی، تهران: علمی، ۱۳۹۱ش.
نهج البلاغه، ترجمه محمد دشتی، تهران: الهادی، اول، ۱۳۸۵ش.

«بررسی ساختار ادب غنایی از دیدگاه زبان شناسی با تکیه بر نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن»، سمیه آقابابایی و همکاران، فصل نامه متن پژوهی ادبی، ش۶۹، ۱۳۹۵ش.
«بسط ادراکات فضایی تماشاگر از طریق امپاتی با کالبدهای فیلمی»، محمدباقر قهرمانی و همکاران، نشریه هنرهای زیبا، ش۳، ۱۳۹۷ش.
«جامعه شناسی زبان و ضرورت تدوین نظریه‌ای مستقل»، اکبر افقری، مجموعه مقالات کنفرانس زبان شناسی کار بردی، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی، ۱۳۷۹ش.
«شعرشناسی مکتب پراگ»، فرزان سجودی و محمد نادری مظاهر، فصلنامه متن پژوهی ادبی، ش۵، ۱۳۷۷ش.
The logic, intentionality, and phenomenology of emotion, Philosophical Studies,, Michelle Montague, 145:171-192 ،DOI:10.1007, /s11098-9218,2009.