

فنون ادبی (علمی- پژوهشی)

دانشگاه اصفهان

سال پنجم، شماره ۲، (پیاپی ۹) پاییز و زمستان ۱۳۹۲، ص ۴۸-۳۵

نگاهی به عوامل موسیقی ساز در تمهیدات عین القضاة

دکتر فاطمه مدرّسی * مریم عرب **

چکیده

صنعت‌های بدیعی افزون بر کارکردهای زیباشناختی خود تأثیرات گوناگونی بر کلام می‌گذارند. موسیقی درونی یکی از اثرات صنایع بدیعی است که می‌تواند نقش مهمی در زیباسازی کلام و تأثیر آن بر مخاطب داشته باشد. منظور از موسیقی درونی، موسیقی‌ای است که با استفاده از صنایع بدیع لفظی به وجود می‌آید. صنایعی که باعث می‌شوند، کلمات به وسیله تشابه و تجانس هر چه بیشتر مصوتها و صامتها به یکدیگر وابسته شوند و بین آنها رابطه آوایی محسوس ایجاد شود. باید توجه داشت که تکرار رکن اصلی موسیقی درونی است و اساسی‌ترین خصوصیت موسیقی به شمار می‌رود؛ زیرا اگر تکراری نباشد، نه تنها وزن، بلکه آهنگ هم به وجود نمی‌آید. در واقع هم در نت‌های موسیقی و هم در هجاهای کلمات و جملات شعر، تکرار اهمیت دارد. مقوله‌های تکرار، واج آرایی، جناس و سجع از جمله صنایع بدیعی هستند که در ایجاد موسیقی درونی شعر نقش عمده‌ای ایفا می‌کنند. در این پژوهش برآنیم با رویکردی توصیفی-تحلیلی به عوامل موسیقی ساز تمهیدات به عنوان نمونه‌ای از شعر منثور بپردازیم. برآیند تحقیق نشان از آن دارد که تکرار از جمله صنایع بدیعی است که ضمن ایجاد موسیقی در این اثر منثور، کمک شایانی به القای مفاهیم و معانی مورد نظر عین القضاة می‌کند.

واژه های کلیدی

عین القضاة، تمهیدات، موسیقی، تکرار، سجع، جناس.

مقدمه

هیچ ملّتی نیست که از موسیقی بی‌بهره باشد، از این رو باید پذیرفت که موسیقی پدیده‌ای است، در فطرت آدمی. پورسینا، این فیلسوف بزرگ ایرانی، یکی از ریاضت‌های عارفان را برای مطیع ساختن نفس اماره، «گوش دادن به کلام پندآموز می‌داند. کلامی که یکی از چهار شرط آن، خوش آهنگ بودن است» (ابن سینا، ۱۳۶۸: ۴۴۷). خواجه نصیر طوسی در تأیید این

نظر بیان می‌دارد که «سخن آهنگین با نوای ملایم، نقش بسیار مؤثری در پذیرش سخن از سوی مخاطب ایفا می‌کند» (رک: یثربی، ۱۳۷۰: ۳۱۱). با توجه به نقش مهمی که موسیقی موجود در متن ادبی در جلب نظر خواننده ایفا می‌کند، در این پژوهش برآنیم، به بررسی عواملی پردازیم که حضور آن‌ها موجب نوعی تمهیدات عین‌القضات گشته است. در مورد پیشینه تحقیق بررسی‌ها نشان از آن دارد که در مورد عوامل موسیقی ساز، خاصه تکرار در شعر معاصر پژوهش‌هایی اندک انجام شده است؛ اما در مورد تکرار و چگونگی کارکرد و تأثیر آن در متون عرفانی صورت نگرفته است. نگارندگان در این پژوهش برآنند با دیدی تازه به شگرد تکرار به عنوان یکی از عوامل موسیقی ساز در متن‌های صوفیانه که تمهیدات نمونه‌ای از آن‌هاست پردازند. در مورد پیشینه تحقیق و کاربرد عناصر موسیقی ساز در متون عرفانی که منجر به آهنگین شدن این متون می‌شود و آن‌ها را به نوعی شعر منشور نزدیک می‌کند، به صورت کلی و جسته و گریخته کتاب‌ها و مقالات متعددی به رشته تحریر درآمده است؛ مانند سبک‌شناسی محمد غلامرضایی که در آن به بررسی عوامل موسیقی ساز در تعدادی از کتابهای مهم عرفانی پرداخته شده است، یا مقاله‌ای با عنوان «سبک نگارش تمهیدات بر پایه احوال مخاطب» از فاطمه مدرسی و مریم عرب و ...؛ اما به صورت جداگانه در زبان هر یک از عرفا به این موضوع پرداخته نشده است.

زبان عین‌القضات زبانی واعظانه و تعلیمی است که حالت خطابی دارد. او با زبانی بی‌پیرایه با مخاطبان خود سخن می‌گوید. در عین حال، کلام او در پاره‌ای موارد با زبانی آهنگین آمیخته می‌شود که مخاطب را علی‌رغم تنیدی و تیزی در گفتار، تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و نفوذ کلام او را در شنونده دو چندان می‌سازد. آهنگ کلام او، آهنگی طبیعی است که شنونده آن را با جان خود حس می‌کند و از آن اثر می‌پذیرد. در واقع، هدف موسیقی شعر در نثر عین‌القضات، آن عنصر خاص زبانی است که او از آن در القای بهتر و مؤثرتر بودن پیام خود به مخاطب استفاده می‌کند.

یکی از ویژگی‌های زبان عین‌القضات نظم در چینش و هم‌نشین ساختن واژگانی است که بنیان آن بر آهنگ و موسیقی واج‌ها قرار دارد. این موسیقی به هر واژه اهمیت و تشخیص می‌بخشد و نثر تمهیدات را به نوعی شعر منشور مبدل می‌کند؛ زیرا «شیوه‌های خاص زبان شاعرانه واژه یا واژگانی را در شعر برجسته می‌سازد و آن را از بار معنایی و کاربرد هر روزه‌اش جدا می‌سازد، تا چیزی بیگانه، تازه وارد، یکه و دارای تجلی شود» (احمدی، ۱۳۷۲: ۵۹/۱). درخور ذکر است که در نثر ساده و مرسل دوره اول، وزن عروضی کمتر دیده می‌شود؛ «اما در میانه نثر ساده و نثر مسجع دوره‌ای است که اوزان عروضی با تنوع و پیچیدگی بیشتری در کلام آورده می‌شود به عنوان مثال؛ در بسیاری از عبارات تذکرة الاولیاء یا نثرهای عین‌القضات به حالتی از اجتماع کلمات بر می‌خوریم که در منتهای قدرت ترکیب و انتظام قرار دارند؛ به حدی که اگر کلمه‌ای پس و پیش شود یا کلمه‌ای به مترادف خود تبدیل شود، آن سلسله و انتظام به هم می‌خورد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۳۸). مانند نمونه زیر که عین‌القضات در آن حقیقت شعر را بیان می‌دارد، واژه‌ها و ترکیبات به گونه‌ای با هم ادغام شده‌اند که جابه‌جا کردن آن‌ها نظم کلمات را به هم ریخته و مانعی بر سر دریافت پیام به مخاطب می‌گردد.

«جوانمردا!»

این شعرها را چون آینه دان!

آخر، دانی که آینه را

صورتی نیست، در خود.

اما هر که نگه کند،

صورت خود تواند دیدن.

هم‌چنین می‌دان که شعر را،

در خود،

هیچ معنایی نیست!

اما هر کسی، از او،

آن تواند دیدن که نقدِ روزگار و

کمال کار اوست.

و اگر گویی:

«شعر را معنی آن است که فانشلش خواست

و دیگران معنی دیگر

وضع می‌کنند از خود.»

این همچنان است که کسی گوید:

«صورتِ آینه،

صورتِ رویِ صیقلی‌یی است که اوّل آن صورت نموده»

و این معنی را تحقیق و غموضی هست که اگر در شرح آن

آویزم، از مقصود باز مانم»

(عین‌القضات، ۱۳۷۷،: ۲۱۶۱)

به طور کلی نثر سده پنجم و گاهی نثر قرن ششم ادبیات فارسی، «نثری است که به منبع پر آهنگ زبان فارسی نزدیک است؛ نثری که هنوز دچار تعقیدهای وحشتناک لفظی نشده و بار سنگین تکلف‌های زبانی را به‌دوش نمی‌کشد. نثری است که از صراحت و صلابت کامل برخوردار است و گاهی صداهای کلمات، به گونه‌ای کنار هم حرکت می‌کنند که نمی‌توان تحت تأثیر موسیقی غیر منظوم و غیر عروضی آن قرار نگرفت» (براهنی، ۱۳۷۱،: ۳۵۱۱-۳۵۲). این صراحت و صلابت، از صداقت نویسندگان نیز برخوردار است؛ نویسندگانی که قصدشان به رخ کشیدن عمق اندیشه و یا قدرتهای افراطی زبان نیست؛ بلکه می‌خواهند، آنچه را که می‌اندیشند و احساس می‌کنند بسادگی بیان کنند و البته هر یک از آنها از وسواس‌های لفظی و سلیقه‌های پاک و ناب خصوصی خود بهره‌مند است که به شکلی از اشکال از دیگری متمایز می‌شود. علاوه بر این، «نثر هر دورانی به زبان مردم آن دوران نزدیک‌تر است تا شعرش؛ بویژه دورانی که در آن شعر، از اشرافیتی درباری باید حصه‌ای می‌برد که پاداش را نصیب شاعرش کند» (همان، ۳۵۲).

مثال‌های زیر تنها نمونه‌هایی است که نشان می‌دهد عین‌القضات با هنرمندی تمام، با استفاده از ضرب آهنگ‌های آیات قرآنی، نثری خوش نوا و موزون را به وجود می‌آورد و معنای مورد نظر خود را از خلال آن به خواننده انتقال می‌دهد.

«هرگز بعد از این احرام گرفتی که «وَجَّهْتُ وَجْهِيَ لِلذِّی»؟

هرگز یای «وجهی» را دیدی که در میان دریای «لِلذِّی» غرقه شده؟

هرگز در «فَطَرَ» خود را گم دیدی؟

هرگز در «السَّمَوَاتِ وَ الْأَرْضِ» دو مقام را دیدی؟

«فَلَا أُقْسِمُ بِمَا تُبْصِرُونَ وَ مَا لَا تُبْصِرُونَ» این باشد.

هرگز در «حَنِيفاً مِلَّةَ اِبْرَاهِيمَ» را دیدی که گفت:

«وَمَا اَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ»؟

اینجا بدانی که با مصطفی-علیه السلام- چرا گفتند که

«اتَّبِعْ مِلَّةَ اِبْرَاهِيمَ».

هرگز در «مُسْلِماً» اِستغفار از قول کردی؟

هرگز در «وَمَا اَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ» خود را دیدی

که دست بر تخته‌ی وجود تو زدند تا فانی گردی؟

چون مرد در «وَمَا اَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ» نیست شد،

مشرکیت اینجا چه کند؟

«كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ»

مشرک کجا باشد؟! «!

(عين القضاة همدانی، ۸۵: ۱۳۸۹)

و:

«ای عزیز

هرگز در استقبال «اِنِّیْ ذَاهِبٌ اِلَى رَبِّیْ» رفتی؟

هرگز در «اللَّهِ اَكْبَرُ» که گفتی وجود ملک و ملکوت را محو دیدی؟

هرگز در تکبیر، اثبات بعد المحو دیدی؟

هرگز در «الْحَمْدُ لِلَّهِ كَثِیْرًا» شکر کردی بر نعمت اثبات بعد المحو؟

هرگز در «سُبْحَانَ اللَّهِ» منزّهی او دیدی؟

هرگز در «بُكْرَةَ» بدایت آدمیان دیدی؟

هرگز در «أَصِيلاً» نهایت مردان دیدی؟

«فَسُبْحَانَ اللَّهِ حِينَ تُمْسُونَ وَ حِينَ تُصْبِحُونَ» با تو بگوید که

«يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَ يُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ» چه معنی دارد؟

(همان، ۸۴)

در این نمونه‌ها سجع‌های موجود در کلماتی مانند «وَجْهِي وَ لَلَّذِي»، «رفتگی و دیدی»، «بدایت و نهایت»، «تُمْسُونَ وَ تُصْبِحُونَ» و... به همراه تکرار برخی کلمات مانند «هرگز» و «دیدی» موسیقی موجود در متن را دوچندان می‌سازد. در هر صورت می‌توان گفت که این شعرهای مثنوی، دارای آهنگی هستند که بی‌شبهت به آهنگ شعر معاصر نیست و گاهی حتی با آن کوچکترین فرقی ندارد. باری می‌توان اذعان داشت که نثر سده‌های پنج و شش حتی بدون سجع هم از ظرفیتی موسیقایی برخوردار است. تنها تفاوت این نثرها با شعر معاصر در این است که در شعر معاصر بیشتر منطق شعر حکم

می‌کند و بر این نثرها بیشتر منطق نثر، «در این نوعی «به خاطر خود بودن» هست و در آن «به خاطر یک اندیشه یا احساس دیگر بودن» ولی فرم تقریباً یکی است» (براهنی، ۱۳۷۱: ۳۵۹۱).

شفیعی کدکنی موسیقی در کلام را عبارت می‌داند از: ۱- «موسیقی بیرونی (عروضی)؛ ۲- موسیقی کناری (قافیه و ردیف)؛ ۳- موسیقی داخلی (جناس و قافیه‌های میانی و همخوانی مصوت‌ها و صامت‌ها)؛ ۴- موسیقی معنوی، انواع هماهنگی‌های معنوی درونی یک مصرع یا چند مصرع (تضاد، طباق، مراعات‌النظیر و...) (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۷۱). در بررسی تمهیدات گاه مجموع این موسیقی‌ها در کنار هم باعث آهنگین شدن متن می‌شوند. به عنوان نمونه در جملات زیر، عین‌القضات با ترکیب انواع موسیقی‌های مذکور، نثری شعرگونه ساخته و بر گیرایی سخن خود افزوده است:

«هر که را در عالم ابلیس رنجور و نیم کشته کنند، در عالم محمد او را بشفا حاصل آرند؛ زیرا که کفر، رقم فنا دارد؛ و ایمان، رقم بقا؛ تا فنا نباشد، بقا نیابد. هر چه که فنا در این راه بیشتر؛ بقا در این راه کاملتر» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۸۶: ۲۳۳).

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، ترکیب کلمات «فنا و بقا»، «بیشتر و کاملتر»، «نباشد و نیاید» و همین‌طور تضاد معنایی که بین کلمات «ابلیس و محمد»، «فنا و بقا» و «کفر و ایمان» وجود دارد، به آهنگ عروضی این متن کمک کرده و آن را نوعی شعر منشور ساخته است.

نکته‌ای که یادآوری آن بایسته به نظر می‌آید، تمایز میان «شعر منشور» و نثر شاعرانه است. شفیعی کدکنی در این باب می‌گوید: «در نثر شاعرانه (Poetic Prose) حال و هوای نثر (مفاهیم منطقی و گزارش و حقایق غیر شعری) است که جامعه قافیه (سجع) و صناعات شعری بر تن کرده است. (مثل کلیله و دمنه نصرالله منشی و مرزبان نامه در زبان فارسی)؛ ولی در شعر منشور (Prose Poem) به معنی خاص کلمه جهان‌بینی و حال و هوای شعر؛ بویژه شعر غنایی است که بر اثر حکومت می‌کند و در جامعه نظم (Versificatio) ظاهر نشده است مثل غالب شطحیات صوفیه خاصه بایزید بسطامی که بزرگترین سراینده شعرهای منشور در فرهنگ ایرانی است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۴۲). شعر منشور در ادبیات غرب، معمولاً به قطعه‌ای کوتاه به شکل نثر اطلاق می‌شود که بی‌آنکه از نظام وزنی خاصی پیروی کند، «از عناصر شعری از قبیل ریتم یا ضرب‌آهنگ (ایقاع)، سجع (تسجیع)، صنایع شعری (بدیع)، قافیه داخلی و تصویر و خیال برخوردار است و از جهت کیفیت تأثیر و ایجاد حالت انفعالی نظیر شعر است» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۱۶۶).

مسئله قابل تأمل دیگر این است که نظم و شعر هر یک بهره خاصی از موسیقی دارند، در نظم ما با مقدار هجاهای برابر روبه‌رو می‌شویم، مثلاً هجاهای کوتاه در مقابل هجاهای کوتاه و هجاهای بلند در مقابل هجاهای بلند قرار می‌گیرد. بنابراین، در مورد نظم «اصطلاح وزن عروضی را می‌توان به کار برد؛ ولی در نثر این‌گونه نیست؛ زیرا در بسیاری از موارد برابری هجاها درست در نمی‌آید؛ یعنی ممکن است، در مقابل هجاهای بلند در عبارت اول یک هجای کوتاه قرار بگیرد و برعکس، که در این صورت نمی‌توان در مورد نثر شعرگون از اصطلاح وزن عروضی استفاده کرد، بنابراین در این خصوص وزن هجایی در مورد نثر صحیح‌تر است» (خانلری، ۱۳۴۵: ۴۴).

مسئله دیگری که بیشتر از این در موسیقی کلام عین‌القضات تأثیر دارد، به کارگیری بعضی از نکات جزئی و باریک موسیقایی از قبیل انواع موازنه‌ها (ترصیع و جناس) است که موسیقی را پرتأثیرتر و خوش‌نوتر می‌سازد. به عبارت دیگر، هماهنگی‌های صوتی و لفظی و تقارن‌هایی که نثر از رهگذر آن‌ها موزون و خوش‌آهنگ می‌شود، یکی از وجوه زیبایی نثر صوفیانه عین‌القضات است که از موسیقی کلام او برمی‌خیزد و آهنگی خاص در آن ایجاد می‌کند، آن‌گونه که طبع می‌پذیرد

و از خواندن آن لذت می‌برد. این موسیقی کلام در کسوت هم آوایی و جناس، تکرار، و موزون بودن بخش‌هایی مهم از کلام که گاه به وزن عروضی نزدیک می‌گردد، دیده می‌شود.

در نثر عین‌القضات بی‌آنکه شنونده احساس وزن عروضی کند، موجی از آهنگ و وزن غلبه دارد که حاصل هم‌آوایی و سجع و نزدیک بودن تعداد هجاهای هر قرینه به یکدیگر است و چه بسا که در تمام یا پاره‌ای از قرینه‌ها، تعداد هجاها یکسان یا به هم نزدیک باشد. در نمونه‌های ذیل می‌توان وزن کامل عروضی را احساس کرد:

«اگر برگ آن داری که اول قدم جان در بازی بر ساز باش» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۸۹: ۱۴).

مفاعیلن مفعولن فعولن مفعولن مستفعلن

«ما را از خودی خود ساعتی با حقیقت ده» (همان، ۱۶).

مفعولن فعلاتن فاعلاتن مفاعیلن

«کار را باش اگر سر کار داری و اگر نه به خود مشغول باش» (همان، ۱۴).

فاعلاتن مفاعیلن فاعلاتن فعلاتن مفاعیلن فعول

«مرا ساعتی از حقیقت با خود ده» (همان، ۱۶).

فعولن فعولن فعولن مفعولن

«فارغ از عشق جز افسانه نداند» (همان، ۱۱۱).

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

«جوهر عزت را عرض عشق ماست» (همان، ۱۱۲).

فاعلاتن مستفعلن فاعلن

«تا نرسی ندانی» (همان، ۱۱۷).

مفتعلن فعولن

«شمع و شاهد را در خرابات خانه کفر نهاده‌اند. تا این کفر واپس نگذاری، مؤمن ایمان احمدی نشوی» (همان، ۳۴۱).

مفتعلن فاعلاتن مفتعلن

تکرار

یکی از نشانه‌ها و اصول زیبایی در هنر تکرار است. «تکرار در هنر، بسیار شایع است و کمتر اثر هنری را می‌توان یافت که اجزای نزدیک و دور آن تکرار نشود» (غریب، ۱۳۷۸: ۳۵). به کارگیری اصل تکرار همچون اصول دیگر زیبایی؛ از جمله هماهنگی، تناسب، توازن و.. سبب ساماندهی، وحدت و تأثیرگذاری اثر هنری می‌شود. «این پدیده سبب تقویت وحدت و

تمرکز است و در تناوب حرکت یا تکرار شیء در فواصل مساوی پدیدار می‌گردد و یا در اعادهٔ لفظی واحد یا معنایی واحد» (همان) این اصل بسیار دقیق و گسترده و بنیادی، در عین وحدت در خود کثرت هم دارد، به این مفهوم که گوناگونی و تنوع در درون آن نهفته است؛ ولی هیچ‌گونه آشفتگی که موجب نازیبایی شود، در آن نیست. به اعتباری دیگر دارای نظم و هارمونی (Rhythme) است که در جهت انسجام و وحدت اثر هنری به کار گرفته می‌شود (مدرسی، ۱۳۸۷: ۵۵۹). همان طور که اشارت رفت تکرار در تمامی هنرها؛ از جمله موسیقی، شعر، نقاشی، معماری و... حضور دارد؛ اما در موسیقی و شعر بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد؛ زیرا سخن آهنگین و موزون با نوای ملایم، نقش بسیار مؤثری در پذیرش سخن از سوی مخاطبان دارد.

تکرار رکن اصلی موسیقی درونی است و اساسی‌ترین خصوصیت موسیقی به شمار می‌رود؛ زیرا اگر تکراری نباشد نه تنها وزن، بلکه آهنگ هم به وجود نمی‌آید. در واقع هم در نت‌های موسیقی و هم در هجاهای کلمات و جملات شعر، تکرار اهمیت دارد. بی تردید تکرار یکی از شاخصه‌های سبکی عین‌القضات است. تکرار را می‌توان به سه شکل در زبان عین‌القضات یافت که در این قسمت به صورت فهرست وار به آن‌ها اشاره می‌شود و در ادامه به توضیح آن‌ها خواهیم پرداخت.

۱- تکرار آوایی، این گروه تکرار شامل انواع جناس‌ها، سجع‌ها، واج‌آرایی و... می‌شود. ۲- تکرار واژه یا عبارت. ۳- تکرار کلمه: این تکرار از مهم‌ترین و زیباترین تکرارهای هنری در تمهیدات است که افزون بر انسجام بخشیدن به نثر، در جهت القای هر چه بهتر مفهوم و محتوای پیام عین‌القضات مؤثر واقع می‌شود؛ چنانکه تکرار کلمات «دریغا»، «ای دوست» و «ای عزیز» در عبارت‌های مختلف در برانگیختن احساس و القای حالت عاطفی به خواننده تأثیر زیادی دارد (مدرسی، ۱۳۹۱: ۳۹۷).

«دریغا عالمی از خود در حجاب و در عمری یک لحظه از شناخت خود قاصر از ایشان چه توقع شاید داشت! ای دوست «عَرَفْتُ رَبِّي بَرِّي» اینجا آن باشد که چنانکه خدا را به خدا توان شناختن، خدا را هم به خدا توان دیدن» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۸۹: ۳۰۵).

و:

«دریغا اگر اسرار و جمال این کلمات بر صحرا نهادندی، همه جهان را تمام بودی! ای دوست... این کلمه را دریافتن سهل باشد» (همان، ۲۶۲).

و:

«دریغا از جوشِ دیگِ دل مصطفی که «كَانَ يُصَلِّي وَ فِي قَلْبِهِ أَزِيْزٌ كَأَزِيْزِ الْمِرْجَلِ»! گفت: جوشِ دل مصطفی از مسافت یک میل شنیدندی؛ باش تا بدانی که این جوش که شنید، ابوبکر صفتی شنیده باشد، اما باش تا این حدیث با تو غمزه بزند که «إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ كُلَّ قَلْبٍ حَزِينٍ» (همان، ۲۴۱).

و:

«ای دوست! چون سالک رخت در شهر عبودیت کشد که دل او باشد، در بهشت شود، «فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَ ادْخُلِي جَنَّتِي» در این جنت با ایشان در خطاب آید که از من چیزی بخواهید؟ گویند، خداوند! از تو فنا و بی‌خودی می‌خواهیم. شربتی از شراب وصلت و قربت برنهاد ایشان چکاند؛ هر جا که می‌آید، کیمیاگری می‌کند. «شَرَابًا طَهُورًا» این بود» (همان، ۲۹۱-۲۹۲).

و:

«دریغای دوست از کلمه «المر» چه فهم کرده‌ای؟ بشنو: میم «المر» مشرب محمد است، و رای «المر» مشرب ابلیس» (همان، ۲۲۶).

و:

«ای عزیز! هرگز در عمر خود یکبار حجّ روح بزرگ کرده‌ای که «الْجُمُعَةُ حَجُّ الْمَسَاكِينِ»؟ مگر که این نشنیده‌ای که بایزید بسطامی می‌آمد، شخصی را دید گفت: کجا می‌روی؟ گفت «أَلَى بَيْتِ اللَّهِ تَعَالَى»، بایزید گفت: چند درم داری؟ گفت: هفت درم دارم. گفت: به من ده و هفت بار گرد من بگرد، و زیارت کعبه کردی. چه می‌شنوی!!! کعبه نور «أَوَّلُ مَا خَلَقَ اللَّهُ تَعَالَى نوری» در قالب بایزید بود، کعبه حاصل آمد» (همان، ۹۴-۹۵).

و:

«ای عزیز! اگر خواهی که جمال این اسرار بر تو جلوه کند، از عادت پرستی دست بردار که عادت پرستی بت پرستی باشد» (همان: ۱۲).

با توجه به این شواهد، می‌توان یکی از وجوه تکرار منادای «ای عزیز» را رایج بودن این لفظ در جمع عارفان دانست. اما همایی در غزالی نامه به نقل از سبکی در مورد «ای عزیز» نظر دیگری دارد: «عزیز بی‌اندازه به عین‌القضات اعتقاد داشت و از ارادتمندان وی بوده، ابوالقاسم درگزینی با عزیز بد بود و چون ایام نکبت عزیز برسد، قصد عین‌القضات کرد؛ در مکاتب عین‌القضات در مواردی که خطاب به عزیز می‌کند یا از وی نام می‌برد، غالباً مرادش همان عزیزالدین مستوفی است» (همایی، ۱۳۴۲:۳۳۷). به نظر می‌رسد اگر این توضیح را بپذیریم، تکرار مناداهای دیگر مانند «جوانمرد» و «ای دوست» بی‌توجیه می‌ماند. همچنین با فرض اینکه این مطلب را درباره همه مناداهای «ای عزیز» در نامه‌ها قبول کنیم، کاربرد فراوان «ای عزیز» در تمهیدات بدون اینکه به طور مستقیم از عزیزالدین مستوفی یاد شود و نیز تکرار و تعداد زیاد «ای دوست» پایه‌های اطمینان بر این توجیه را ضعیف می‌کند. بنابراین نمی‌توان این نظر را درباره تمام موارد کاربرد «ای عزیز» پذیرفت.

تکرار آوایی

یکی از مهم‌ترین نمودهای زیبایی در نثر صوفیانه عین‌القضات، هماهنگی‌های صوتی و آوایی است که اوج آن را در جناس و سجع و ترصیع می‌توان یافت.

سجع: سجع آوردن واژه‌های هم وزن و قافیه در متن است، به عبارت دیگر «کلمات آخر قرینه‌ها، در وزن یا حرف روی یا هر دو موافق باشند» (همایی، ۱۳۷۰:۴۱). در آفرینش یک اثر هنری منثور، سجع نقش برجسته‌ای دارد و یکی از روش‌هایی است که با اعمال آن، در سطح یک یا چند کلمه (یک جمله) یا در سطح دو یا چند جمله (کلام) موسیقی و هماهنگی به وجود می‌آید و یا موسیقی کلام فزونی می‌یابد. کلامی که از این شگرد هنری استفاده می‌کند، در واقع می‌خواهد خود را به شعر نزدیک کند و از این روی این گونه سخنان بیشتر به سمت نثر فنی و مصنوع تمایل دارند و بویژه از قرن ششم به بعد، ادبیات منثور ایران از نظر دوره‌های نثر نویسی این وضعیت را شاهد بوده است و هم از این روی است که گفته می‌شود، نثر فنی تشبه به شعر می‌کند (شمیسا، ۱۳۷۸:۱۸۳). و یا دست کم می‌خواهد خود را به آن برساند.

بر آشنایان به تاریخ تحول نثر فارسی پوشیده نیست که نثر فارسی در دوران سامانی از سجع و هماهنگی‌های آوایی به دور است؛ اما در نثر صوفیانه که قدیمی‌ترین نمونه آن - یعنی شرح تعریف - به اوایل قرن پنجم باز می‌گردد، توجه به سجع دیده می‌شود. می‌توان دریافت که «سیر طبیعی تحول در نثر فارسی آن است که نویسندگان بتدریج به مسجع نویسی روی آوردند، و این دگرگونی خود یکی از مقدمات پیدایش نثر فنی است. در قرن ششم، علاوه بر نثرهای فنی، در بسیاری از

نثرهای ساده نیز تمایل به سجع‌نویسی دیده می‌شود؛ اما صوفیان که به زیبایی نثر خود اهمیت می‌دادند، مظاهر جمال در نثر آنان، ظهور و استمرار بیشتری یافت» (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۳۸۱).

کاربرد سجع در تمهیدات یکسان نیست. آنجا که بحث تعلیمی و استدلالی است، معمولاً سخن مسجع نیست؛ اما آنجا که سخن رنگ روایت و حکایت و تمثیل می‌گیرد یا سخن عاطفی می‌شود، معمولاً سجع به کار می‌رود. یکی از نمودهای این مورد، جملات کوتاه و جمله‌های قصار است، خواه آنجا که سخنی از پیر یا بزرگی نقل می‌شود و خواه آنجا که نویسنده سخن خود را بیان می‌کند. سجع گونه‌هایی که در کلام عین‌القضات حضور دارد، از عوامل موسیقی‌ساز کلام اوست و تصور می‌رود که به سبب مصاحبت مستمر او با قرآن، ناخودآگاه در ساختار کلام او جا گرفته باشند، مانند سجع کلماتی نظیر «فنا و بقا»، «بیشتر و کاملتر» «نباشد و نیاید» در عبارات زیر:

«کفر، رقم فنا دارد؛ و ایمان، رقم بقا؛ تا فنا نباشد، بقا نیابد. هر چند که فنا در این راه بیشتر؛ بقا در این راه کاملتر» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۸۹: ۲۳۳).

و:

«هر که از عالم شکر مادر بدر آید این جهان را ببند، و هر که از خود بدر آید آن جهان را ببند» (همان، ۱۲).

یکی از نکاتی که در جمله‌های مسجع باید بدان توجه داشت، آهنگی است که در آن‌ها وجود دارد و یکی از عوامل موسیقی‌ساز نثر محسوب می‌شود. به عبارت دیگر، هماهنگی‌های صوتی، لفظی و تقارن‌هایی را که نثر از طریق آن‌ها موزون و خوش آهنگ می‌شود، یکی از وجوه زیبایی نثر صوفیانه عین‌القضات است که از موسیقی کلام او برمی‌خیزد و آهنگی خاص در آن ایجاد می‌کند، آن‌گونه که خوشایند خاطر خواننده می‌شود. این موسیقی کلام در قالب هم آوایی و جناس، تکرار، و موزون بودن بخش‌هایی مهم از کلام که گاه به وزن عروضی نزدیک می‌شود، مشهود است. مانند: «ای عزیز هرگز در استقبال «إني ذاهبٌ إلى ربِّي» رفتی؟ هرگز در «اللَّهُ أكبر» که گفتی وجود ملک و ملکوت را محو دیدی؟ هرگز در تکبیر، اثبات بعد المحو دیدی؟ هرگز در «الحمدُ لله كثيرًا» شکر کردی بر نعمت اثبات بعد المحو؟ هرگز در «سُبْحَانَ اللَّهِ» منزهی او دیدی؟ هرگز در «بُكْرَةٌ» بدایت آدمیان دیدی؟ هرگز در «أصيلاً» نهایت مردان دیدی؟» (همان، ۸۴).

به غیر از این موارد، عین‌القضات از راه‌های دیگری نیز در غنای موسیقی کلام خویش کوشیده است. مهم‌ترین این

شیوه‌ها عبارت است از:

- آوردن واژه‌هایی که دست کم حروف اول آن‌ها، هم آواست مانند:

آرام و آسایش / ۱۷	ابتلا و امتحان / ۱۹۰	اختلاط و اخلاص / ۲۲	ادراک و احتمال / ۶
ازل و ابد / ۲۲۵	اسفل و اعلی / ۶۱	امثال و اجتناب / ۷۰	انس و الفت / ۱۹۵
بلوغ و بالغ / ۱۰۹	توقف و ترقی / ۲۲	حلال و حرام / ۱۸۳	خد و خال / ۲۹، ۱۱۶،
۱۱۷، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۲۱	دینی و دنیوی / ۱۰۶	سیر و سفر / ۱۳	عزت و عظمت / ۶۱
کمیت و کیفیت / ۱۵۰	کوری و کری / ۱۵۹	لحظه و لمحّه / ۱۶	لم یزل و لا یزال / ۷۳
مأكولات و مشروبات / ۷، ۱۳۸ متلون و متوقف / ۱۸		محب و محبوب / ۱۲۸، ۱۴۱	مشرق و مغرب / ۱۳۱
مقصودی و مرادی / ۶	مقعد و مقام / ۴۲	مکنون و محزون / ۵	ملامت و مذلت / ۲۲۱

واج آرای

یکی از گونه‌های موسیقی درونی تکرار و همسانی صامت‌ها و مصوت‌هاست که در بعضی موارد با ایجاد موسیقی داخلی خاص سبب برجسته سازی عبارت‌ها می‌شود و به القای پیام و لذت در مخاطب مدد می‌رساند. این همسانی انواع مختلفی دارد، گاه به طور منظم در صامت‌ها و مصوت‌های آغازین کلمات است و گاه به طور پراکنده در صامت‌ها و مصوت‌های میانی و پایانی واژه‌هاست و گاه تلفیقی از این دو. قدما به این صنعت نام‌هایی چون واج‌آرایی، موسیقی یا نغمه حروف، هم حروفی، هم صدایی و ... اطلاق کرده‌اند.

در جمله زیر تکرار حروف «ش»، «الف» و «دال» موسیقی خاصی ایجاد کرده است.

«دانی که شاهد ما کیست؟ و ما شاهد که آمدیم؟ شرح عشق کبیر و عشق میانه را گوش دار، و شاهد و مشهود بیان این هر دو شاهد‌ها نموده است. میانه عشق را فرقی توان یافتن میان شاهد و مشهود؛ اما نهایت عشق آن باشد که فرق نتوان کردن میان ایشان؛ اما چون عاشق منتهی، عشق شود و چون عشق شاهد و مشهود یکی شود، شاهد مشهود باشد و مشهود شاهد» (عین القضاة همدانی، ۱۳۸۹: ۱۱۵).

و:

«هر که چیزی نداند و خواهد که بداند او را دو راهست: یکی آن باشد که با دل خود رجوع کند بتفکر و تدبیر تا باشد که بواسطه دل خود خود را بدست آرد» (همان، ۸).

که تکرار حروف «د» و «الف» سبب آهنگ خاصی در جمله شده است که در خاطر مخاطب خوش می‌نشیند.

جناس

«جناس آن است که گوینده یا نویسنده در سخن خود کلمات هم جنس بیاورد که در ظاهر به یکدیگر شبیه، و در معنی مختلف باشند. دو کلمه متجانس را دو رکن جناس می‌گویند» (همایی، ۱۳۷۰: ۴۹). در کنار هم آوردن واژه‌هایی که با یکدیگر نوعی جناس می‌سازند. یکی دیگر از گونه‌های تکرار در زبان عین‌القضاة است. این آرایه بدیعی یکی از مصادیق ایجاد و افزونی موسیقی در سطح واژگان و یا جملات است. در این فن، هر چه واکهای کلمات به هم شبیه‌تر و نزدیک‌تر باشد، بدیع‌تر است. همایی، انواع آن را نه قسم می‌داند. (همان) که در این قسمت صرف از نظر از نوع جناس به تعدادی کلمات متجانس که در متن تمهیدات به کار رفته‌اند اشاره خواهیم کرد.

احد و احمد / ۱۷۵، ۲۳۱	اقتدا و اهتدا / ۱۸	انفصال و اتصال / ۷۹	باید و شاید / ۱۲۲
جفا و وفا / ۲۲۱	جلالی و جمالی / ۲۱۴	جمال و جلال / ۷۳	چنین و چنان / ۲۵۱
حکیم و حکمت / ۱۲۲	دینی و دنیوی / ۱۰۶	زیر و زبر / ۶۲، ۲۴۸	سر و سیر / ۲۳۲۶
سرما و گرما / ۱۴۰	شافی و وافی / ۱۹۳	عبودیت و ربوبیت / ۱۷۹	عتاب و عقاب / ۱۶۳
قهر و مهر / ۲۲۳	قوام و قیام / ۱۳۰	کمتر و کهنتر / ۱۲۹	کیست و چیست / ۱۵۶
گلخن و گلشن / ۱۸۵	محب و محبوب / ۱۲۸، ۱۴۱	ملائی و ملامتی / ۱۱۰	موی و روی / ۲۰، ۱۲۶
ناز و راز / ۲۴۵	واسطه و رابطه / ۱۴۳		

- آوردن واژه‌های هم‌وزن در کنار یکدیگر هم یکی از گونه‌های تکرار آوایی در تمهیدات است.

ابتدا و انتها / ۳۰، ۴۹	ابد البدین و دهر الداهرین / ۱۲۳	آدمیت و بشریت / ۵۱، ۶۸	ارادت و قدرت / ۱۵۰
ارادت و محبت / ۱۸۱	اعمال و افعال / ۱۸۳	آفتاب و ماهتاب / ۲۷، ۲۱۳	افزونی و زیادی / ۲۶

امثال اوامر و اجتناب نواهی / ۷۰	آمر و مامور / ۱۵۷	اماره و لوامه / ۱۴۶	افعال و اقوال / ۳۰
اولین و آخرین / ۱۵۶	آینه و معاینه / ۵۶	اوامر و نواهی / ۷۰	انفصال و اتصال / ۷۹
بصیرت و حقیقت / ۲	بلا و رضا / ۲۲۳	بشریت و ربوبیت / ۹۵	باطن و ظاهر / ۱۶۹
بی خودی و بی راهی / ۹۸	پرده و آینه / ۱۰۳	بی ادراکی و بی‌نهایتی / ۱۲۴	بلا و رضا / ۲۲۳
توسنی و سرکشی / ۱۰۵	جامع و مانع / ۵۱	تشبه و تمثیل / ۲۴۸	پیران و مریدان / ۱۷
چین و ماچین / ۵،۶۵	حایل و قالب / ۱۴۳	جوابی و بیانی / ۱۹۳	جبروت و ملکوت / ۶۱
حرفی و شخصی / ۶	حرکات و سکناات / ۷۰	حرارت و برودت و رطوبت و یبوست / ۱۶۵	حرارت و برودت و رطوبت و یبوست / ۱۶۵
حضور و خشوع / ۲۸	حقیقت و شریعت / ۶۲	حس بصر و چشم‌سر / ۲۶	حروفی و کلماتی / ۱۶۹
خادم و مخلوم / ۱۵۷	خالق و مخلوق / ۹۶، ۱۰۱	حیات و ممات / ۹۸	حقیقت و معرفت / ۴۲
خودبین و پرکین / ۹۸	خیر و شر / ۱۴۲	خوبتر و زیباتر / ۱۲۴	خلقی و صورتی / ۱۴۵
داخل و خارج / ۱۵۸	رحمانی و شیطانی / ۱۹۵	ذات و صفات / ۶۰	داند و بیند / ۲۳
رویت و غیبت / ۲۱	رویت و وصلت / ۴۲	رسالت و ولایت / ۴۷	رحمت و قسمت / ۹۰
سعادت و شقاوت / ۱۸۲، ۱۸۳	شاهد و مشهود / ۱۱۵	سرگردان و حیران / ۷۴	سالک و طالب / ۷۴
صورت و عبارت / ۳۱	صورتی و معنوی و باطنی / ۱۴۳	صورت و سیرت / ۱۴۵	صادق و فاسق / ۱۸۷
طالبان و مطلوبان / ۱۹	ظلمانی و نورانی / ۱۰۲	طالب و مطلوب / ۲۰، ۱۶۸	ضالالت و هدایت / ۴۸
عاشق و معشوق / ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۷۹	عاشق و معشوق / ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۱۲، ۱۱۳، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۷۹	عارف و معروف / ۵۸، ۶۲	ظلومی و کفوری / ۱۶۲
عجمی و عربی / ۱۴۳	عربیت و عجمیت / ۱۴۳	عاشقی و سودایی / ۲۳۷	۲۲۱، ۲۲۴، ۲۳۲
عبایت و شفقت و رحمت و نعمت / ۱۸۰	غالب و مغلوب / ۹۶	علامات مشافهه و امارات مخاطبه / ۴۷	عزتی و لطافتی / ۱۵۰
فطرت و ارادت / ۱۵۰	فعلی و حرکتی / ۹۵	فانی و باقی / ۲۶	فاعل و مفعول / ۱۵۰
قدرت و خلقت / ۱۵۰	قرار و مدار / ۸۹	قاهر و مقهور / ۱۵۰	فنا و بقا / ۵۵، ۲۳۳
کلید و مقالید / ۱۵۴	کمال تر و تمام تر / ۱۲۵	کسوتی و عبارتی / ۱۸	قهر و کفر / ۱۲۰
کون و مکان / ۱۱۴، ۱۵۴، ۲۱۰	کونین و عالمین / ۱۸۰، ۲۲۹	کنز و علم و رزق / ۸۹	کمال و جلال / ۲۰۱
متصور و متبیین / ۴۳	مجازی و حقیقی / ۱۵۹	متصل و منفصل / ۱۵۸، ۱۷۵	گوشت و پوست / ۳۱
محب و حبیب / ۱۱۲	محتاج و مشتاق / ۵۴	مجمل و مفصل / ۲۱	مجمل و متصل / ۱۷۵
مرده و زنده / ۲۵۱	مریدان و پیران / ۲۴۲	محموده و مذمومه / ۱۴۲	محرومان و مهجوران / ۸۷
مصالح و مفساد / ۱۴۴	مقامات و درجات / ۵۳	مشرق ازلی و مغرب ابدی / ۱۲۶	مزین و مشرف / ۱۲۲
ملک و ملکوت / ۱۷۵، ۸۹	ملکوت و جبروت / ۱۴۳	مکنون و محزون / ۵	مکاشفه و مخاطبه / ۱۳۷
نفسی و قلبی و روحی / ۱۴۴	نماینده و بیننده / ۱۳۳	۵۵، ۴۳، ۱۲۲، ۱۴۷	موجودات و مخلوقات / ۴۳، ۵۵، ۱۲۲، ۱۴۷
هوایی و خدایی / ۶۸	وادیه‌ها و مغارها / ۵۴	هم قرینان و هم صحبتان / ۸۹	هدایت و حوالت / ۱۸۹
		وصال و فراق / ۱۰۱، ۱۰۵	وارد و لایق / ۱۵

تکرار واژه و عبارت

هرگاه سخن از تکرار واژه‌ها و جملات در متون کلاسیک می‌شود. صناعی چون «ردالصدر علی العجز، ردالعجز علی الصدر، التزام تکرار و... (همایی، ۱۳۷۰: ۶۷-۷۶). در ذهن تداعی می‌شود؛ اما گونه‌ای از تکرار وجود دارد که کمتر به آن پرداخته شده است و آن تکرار واژه‌ها و عبارات است.

تکرار لفظ یا عبارت، از جمله مقوله‌هایی است که در نثر صوفیانه عین‌القضات فراوان به کار رفته و یکی از ویژگی‌های سبکی و از جمله عناصر موسیقی‌ساز در کلام او محسوب می‌شود. تکرار در زبان عین‌القضات گاه جنبه هنری و بلاغی دارد، که به موزون شدن نثر عین‌القضات یاری می‌رساند و در رساندن مفهوم و غرض گوینده مؤثر واقع می‌شود. عین‌القضات با استفاده از شیوه بلاغت منبری خود، ضمن تکرار اندیشه‌ها و باورهای عارفان، واژگان و ترکیبات را نیز به گونه‌های مختلف تکرار می‌کند تا ضمن بالا بردن سطح موسیقایی کلام و خوش آهنگ کردن آن، بر نقش ایقاعی سخن خود بیفزاید. گاه این تکرار در قالب تکرار کلمه یا عبارت در پایان جمله، به صورت قرینه می‌آید به گونه‌ای که در حکم ردیف در مصراع‌هاست و چون از نظر تعداد هجاها، طولانی باشد، آهنگی نیز در کلام ایجاد می‌کند:

«حقیقتم و نهادم دستوری با دل برد

و دلم دستوری با جان مصطفی برد

و روح مصطفی از حق تعالی دستوری یافت

و دلم از روح مصطفی دستوری یافت

حقیقتم از دل دستوری یافت

و زبانم از نهاد و حقیقتم دستوری یافت»

(عین‌القضات همدانی، ۱۳۸۹: ۱۷)

در این جمله‌ها؛ بویژه در چهار جمله آخر، آهنگ کلام که حاصل تکرار ردیف مانند کلمات «دستوری یافت» است، در پایان جمله کاملاً محسوس است.

و یا در عبارات زیر:

«باش تا بدانی که جان را بقالب چه نسبت است: درونست یا بیرون. دریغا روح هم داخل است و هم خارج، او نیز هم داخل باشد با عالم و هم خارج؛ و روح هم داخل نیست و نه خارج، او نیز با عالم نه داخل باشد و نه خارج. دریغا فهم کن که چه گفته می‌شود: روح با قالب متصل نیست و منفصل نیز هم نیست، خدای - تعالی - با عالم، متصل نیست و منفصل نیز نیست. این بیتها گوش دار:

حقّ بجان اندر نهان و جان بدل اندر نهان ای نهان اندر نهان اندر نهان اندر نهان

این چنین رمزی عیان کو با نشانست و بیان ای جهان اندر جهان اندر جهان اندر جهان

(همان، ۱۵۸)

تکرار واژگان «داخل»، «خارج»، «متصل»، «منفصل» و همین‌طور تکرار کلماتی که در بیت آمده علاوه بر آهنگی که در کلام ایجاد می‌کند، احساسات خواننده را نیز برمی‌انگیزد و خود به دلیل موسیقایی بودن آن‌ها در خاطر خواننده باقی می‌ماند.

و: «اگر کسی بر اسب نشیند او دیگر باشد و اسب دیگر. قفس دیگر باشد و مرغ دیگر؛ نابینا چون قفس بیند گوید: این مرغ خود قفس است، اما بینا در نگرد، مرغ را در میان قفس بیند داند که قفس از برای مرغ باشد، و از برای مرغ به کار دارند؛ اما مرغ را خلاص دهند قفس را کجا برند؟» (همان، ۱۶۰). عین‌القضات با استادی تمام با آوردن کلمات مرغ و قفس که برای خواننده واژگانی محسوس هستند، پیام خود را انتقال می‌دهد.

وجه دیگر تکرار، تکرارهایی است که در رساندن هدف و مقصود نویسنده بیشتر مؤثر واقع می‌گردند و البته ممکن است زیبایی صوری و لفظی متن را نیز باعث شوند. این‌گونه تکرارها را در کلام واعظان و خطیبان مکرر می‌توان دید، در نثر عین‌القضات نیز این ویژگی نمود دارد.

«چون سوخته شدی نور باشی «نورٌ علی نورٍ یهدی اللهُ لِنوره من یشاء»، و خود نور تو باطل است و نور و حق و حقیقت. نور او تاختن آرد، نور تو مضمحل شود و باطل گردد. همه نور وی باشی» (همان، ۱۴). که در آن تکرار کلمه «نور» برای رساندن مطلب و توجه مخاطب است و در نمونه زیر کلمه «عشق» نیز همین نقش را دارد.

«ای عزیز ندانم که عشق خالق گویم و یا عشق مخلوق. عشق‌ها سه گونه آمد، اما هر عشقی درجات مختلف دارد: عشقی صغیر است و عشقی کبیر، و عشقی میانه. عشق صغیر عشق ماست با خدای تعالی، و عشق کبیر عشق خداست با بندگان خود، عشق میانه دریغاً نمی‌یازم گفتن» (همان، ۱۰۱).

یکی دیگر از گونه‌های تکرار که با زبان ساده و طبیعی عین‌القضات مناسبتی تام دارد، تکرار زیاد حرف عطف «و» است. تکرار این حرف موجب می‌شود تا خواننده در پایان هر جمله ضرب آهنگی دلنشین را که ناشی از فرود آمدن آهنگ کلام در جمله قبل و برخاستن آن در آغاز جمله بعدی است احساس کند و از این اوج و فرود منظم در جملات متوالی لذت ببرد. علاوه بر آن، این شیوه باعث می‌شود تا جملات پیوسته و پی‌درپی خواننده شوند و خوانش کلام سرعت گیرد؛ بویژه در جملات کوتاهی که پشت سر هم می‌آیند. جملات زیر نمونه‌ای از این دست است:

«از آن کنز و علم و رزق که ایشان را دهند «وَمَنْ رَزَقْنَاهُ مِنَّا رِزْقًا حَسَنًا» هم‌قرینان و هم‌صحبتان و مریدان را از آن زکوتی و نصیبی دهند که «الْعِلْمُ لَا يَحُلُّ مِنْعُهُ»؛ آن بقدر و حوصله خلق نثار کنند، و این آیت را کار بندند «وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ» (همان، ۸).

و:

«و بعضی مانند فریشتگان باشند، همّت ایشان تسبیح و تهلیل و نماز و روزه باشد، فریشته صفتان باشند؛ و بعضی مانند پیغامبران و شبه رسولان، همّت ایشان عشق و محبت و شوق و رضا و تسلیم باشد» (همان: ۵).

نتیجه

برآیند پژوهش نشان از آن دارد که تمهیدات عین‌القضات از موسیقی درونی خاصی برخوردار است. موسیقی درونی، موسیقی‌ای است که به وسیله صنایع بدیع لفظی به وجود می‌آید. صنایعی که باعث می‌شوند، کلمات به وسیله تشابه و تجانس هر چه بیشتر مصوتها و صامتها به یکدیگر وابسته شوند و بین آنها رابطه آوایی محسوسی ایجاد شود. تکرار که یکی از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین مباحث زیبایی‌شناسی و بلاغت در ادبیات است توانسته به تمهیدات، آهنگ و موسیقی، وحدت، انسجام، نظم و هارمونی خاص و بار تأکیدی، عاطفی، القاگر و... بخشد. همچنین در عین وحدت تنوع خاصی در آن بیافریند، حالت انقباض و انبساطی به آن بخشد و قسمت‌هایی از نثر آن را در هم تند و هماهنگ سازد. تکرار یکی از شاخصه‌های سبکی عین‌القضات است. تکرار را می‌توان در سه حالت در زبان عین‌القضات مورد بررسی قرار داد: تکرار

آوایی، این گروه تکرار شامل انواع جناس‌ها، سجع‌ها، واج‌آرایی و... می‌شود؛ تکرار واژه یا عبارت؛ تکرار کلمه در سطح جملات کتاب: این‌گونه تکرار از مهم‌ترین تکرارهای هنری در تمهیدات است که افزون بر انسجام بخشیدن به متن، در جهت القای هر چه بهتر مفهوم و محتوای پیام عین‌القضات مؤثر واقع شده است. تکرار کلمات «دریغا»، «ای دوست» و «ای عزیز» در برانگیختن احساس و القای حالت عاطفی به خواننده تأثیر زیادی دارد.

منابع

- ۱- ابن‌سینا، حسین بن عبدالله. (۱۳۶۸). اشارات و تنبیهات، ترجمه حسن ملکشاهی، تهران: سروش.
- ۲- احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن، ۲ جلد، تهران: نشر مرکز.
- ۳- براهنی، رضا. (۱۳۷۱). طلا در مس (در شعر و شاعری)، ۳ جلد، تهران: نویسنده.
- ۴- خانلری، پرویز. (۱۳۴۵). وزن شعر فارسی، تهران: توس.
- ۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۶۸). موسیقی شعر، تهران: آگاه، چاپ دوم.
- ۶- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). سبک‌شناسی نثر، تهران: نشر میترا، چاپ دوم.
- ۷- عین‌القضات همدانی. (۱۳۸۹). تمهیدات، تصحیح عقیف عسیران، تهران: منوچهری، چاپ هشتم.
- ۸- _____ . (۱۳۷۷). نامه‌ها، ۳ جلد، تصحیح علینقی منزوی، تهران: اساطیر.
- ۹- غریب، رُز. (۱۳۷۸). نقد بر مبنای زیبایی‌شناسی، ترجمه نجمه رجایی، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- ۱۰- غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۸). سبک‌شناسی نثرهای صوفیانه، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- ۱۱- مدرسی، فاطمه و الناز ملکی. (۱۳۸۷). «شگرد تکرار و شیوه‌های آن در شعر فروغ فرخزاد»، مجموعه مقالات نقد ادبی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد، ص ۵۵۷-۵۷۰.
- ۱۲- مدرسی فاطمه و مریم عرب. (۱۳۹۰). «سبک نگارش تمهیدات عین‌القضات همدانی بر پایه احوال مخاطب»، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال چهارم، شماره اول، تهران، ص ۳۷۵-۴۰۰.
- ۱۳- میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). واژه‌نامه هنر شاعری (فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن)، تهران: کتاب مهناز.
- ۱۴- یثربی، یحیی. (۱۳۷۰). فلسفه عرفان، قم: دفتر تبلیغات اسلامی، چاپ چهارم.
- ۱۵- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۴۲). غزالی نامه، تهران: کتابفروشی فروغی.
- ۱۶- _____ . (۱۳۷۰). فنون بلاغت و صناعات ادبی، تهران: مؤسسه نشر هما، چاپ هفتم