فصلنامه پژوهشنامه نهج‌البلاغه
سال پنجم- شماره ۱۹- پاییز ۱۳۹۶
DOI: 10.22084/nahj.2017.11948.1712

رهیافتی صورت‌گرایانه بر خطبهٔ آفرینش طاووس در نهج‌البلاغه

عزت ملاابراهیمی[۱*] و محیا آبیاری قمصری[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۸/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۴/۱۰

چکیده

نقد فرمالیستی یا صورت‌گرایانه از جمله نظریه‌های نقد ادبی در حوزهٔ زبان‌شناختی به‌شمار می‌رود که در اوایل قرن بیستم میلادی در روسیه شکل گرفت. در مکتب فرمالیسم ارزش یک اثر هنری تنها وابسته به شکل، فرم، چگونگی ساخت و ویژگی‌های دیداری‌اش است. فرمالیست‌ها اثر ادبی را صرفاً با تکیه بر مسائل زبانی چون وزن، قافیه، قالب، صامت، مصوّت، هجا، صور خیال و صنایع بدیعی به‌صورت مستقل و مجزا مورد مطالعه قرار می‌دهند و به مسائل دیگری چون بافت فرهنگی، اجتماعی و... توجه کمتری دارند. در پژوهش پیش‌رو خطبهٔ آفرینش طاووس از دیدگاه فرمالیست‌ها مورد واکاوی قرار گرفته و جانب فرم، شکل و توازن این خطبه با معنا مطابقت داده شده‌است. نگارندگان با الهام از رهیافت‌های مکتب فرمالیستی، به تحلیل نقش هر یک از عناصر یادشده در متن ادبی پرداخته و کوشیده‌اند تا روابط درون متنیِ خطبه را با کارکردهای ساختاری آن بیان کنند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که توازن آوایی، نحوی، واژگانی، صورت‌های تشبیهی، استعاری و کنایی و کاربردهای مجازی در تناسب کامل با معنای خطبه به‌کار رفته و همگی در تحقق هدف خطبه که تبیین زیبایی آفرینش طاووس است، نقش‌آفرین بوده‌اند.

کلیدواژه‌ها: نقد ادبی، صورت‌گرایانه، خطبه آفرینش طاووس، متن، انسجام.

۱. دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران.
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران.
* نویسندهٔ مسئول:
Email: mebrahim@ut.ac.ir

۱. مقدمه

نقد ادبی تا پیش از قرن بیستم و پیدایش فرمالیسم پیوند محکمی با زمینه‌های تحقیق غیر ادبی از قبیل فلسفه، تاریخ و اخلاقیات داشت. منتقدان ادبی عموماً اثر ادبی را پدیده‌ای تاریخی و محصول زمانه خود می‌دانستند. لذا با اتخاذ شیوه‌ای تاریخ مبنایانه به پژوهش درباره اوضاع و احوال زمانه‌ای که اثر در آن تألیف شده بود، می‌پرداختند. برخی دیگر از منتقدان اثر ادبی را بیانگر فلسفه زمان خود می‌دانستند و می‌کوشیدند با تأکید بر محتوای اثر پیوند آن را با اندیشه فلسفی نشان دهند.

اما در دهه سوم قرن بیستم با پیدایش مکتب فرمالیسم تحول عظیمی در نقد ادبی رخ داد. پیدایش این مکتب تقریباً با اواخر دوره مدرنیسم تقارن داشت. لذا می‌توان گفت فرمالیسم خود یکی از پیامدهای آن گسست بزرگ از سنن گذشته است. تاریخچه پیدایش فرمالیسم روسی به سال ۱۹۱۴ باز می‌گردد. از زمان انتشار نخستین سند فرمالیست‌ها با عنوان «رستاخیز واژه»، اثر ویکتور شکلوفسکی (Viktor Shklovsky) سال‌ها می‌گذرد. با این حال هنوز بازخوانی آرای آنان با توجه به تطور نظریه ادبی در قرن بیستم از فرمالیسم به ساختارگرایی و از ساختارگرایی به پسا ساختارگرایی، اهمیت اساسی دارد (سعیدیان، ۱۳۶۹: ۶۰۳).

۱-۱. بیان مسئله

فرمالیسم (Formalism) که در عربی از آن به واژه‌های "الشکلیّة" و "الشکلانیّة" تعبیر می‌شود، رویکردی است که بر غلبه یافتن شکل و عناصر زیبایی‌شناسی در اثر ادبی می‌پردازد و یکی از مهم‌ترین مکاتب نقد ادبی معاصر به‌شمار می‌رود (وهبه، ۱۹۸۴: ذیل مادهٔ شَکلیّة). این مکتب در خلال جنگ جهانی اول در روسیه شکل گرفت و عهده‌دار جنبشی بود بر ضد شیوه‌های نقد موجود در آن کشور (فضل، ۲۰۰۷: ۱۸). در دید فرمالیست‌ها، آنچه مایهٔ شگفتی خوانندگان است، همانا معماری زبان است که مخاطبان همواره مجذوب وجه جمال شناسیک واژه‌ها می‌شده‌اند و می‌شوند. این جادوی کلام است که تصاویر را در برابر ما تشخص می‌دهد، نه نفس تصاویر (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۸۹). به‌طورکلی، آنان فرم را چنان گسترده به‌کار گرفته‌اند که محتوا را در خود جذب کرده است. اما به سبب دور نگه داشتن خود از برداشت‌های ناصواب از مفهوم شکل، تعبیر ساختار را به کار بستند، با این باور که هر قدر ساختار متن منسجم‌تر و دارای تنوع و وحدت بیشتری باشد، متن احتمالات بیشتری در بر خواهد داشت. وظیفهٔ هنرمند کاری جز ایجاد ساخت و صورت نیست و وظیفهٔ ساختار و صورت هم چیزی نیست، جز ایجاد مجموعهٔ احتمالات بیشتر (همان: ۱۷۴).

از این‌رو نظریه‌پردازان مکتب فرمالیسم با اصرار بر جدایی میان واقعیت‌های زندگی و هنری به‌ویژه ادبیات، بر این امر تأکید دارند که در نقد ادبی نباید عوامل خارج از متن را دخیل دانست و از نظرگاه مسائلی چون اقتصاد، سیاست، اجتماع، تاریخ، سیره ذاتی و ... آن را نقادی کرد. آنان با تأکید بر ایده

استقلال متن، به شدت مخالفِ دخالت دادن عوامل بیرونی در بررسی و نقد متون بودند. چه، به اعتقاد آنان هنر و ادبیات هیچ مسؤولیتی در قبال واقعیت‌های زندگی ندارد و آن‌چه مهم به نظر می‌رسد، آفرینش متنی زیباست. به‌گونه‌ای که با نقش‌آفرینی زبان و تصاویر شعری و موسیقی خود چشم‌ها را خیره سازد و مخاطب را به‌سوی خود جذب نماید.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی تاکنون از دیدگاه مکتب فرمالیستی به ارزیابی و تحلیل نهج‌البلاغه پرداخته‌اند که عبارتند از:

– زریوند، نیلوفر (۱۳۹۲). «نقد فرمالیستی خطبه‌هایی از نهج‌البلاغه»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه کاشان.

– احمدیان، حمید و علی سعیداوی (۱۳۹۲). «دراسة شکلانیة لخطبة الولایة للإمام علی (ع)»، مجله اضاءات نقدیه، شماره ۱۱.

– نجفی ایوکی، علی و نیلوفر زریوند (۱۳۹۴). «نقد فرمالیستی خطبه قاصعه»، مجله زبان پژوهی، سال ۷، شماره ۱۵.

– هاشم‌زاده، سمیه و جواد جمشیدی حسن آبادی (۱۳۹۴). «بررسی تصویر هنری پرندگان و حشرات در نهج‌البلاغه از دیدگاه نقد فرمالیستی»، فصلنامه قرآنی کوثر، شماره ۵۶.

– نجفی ایوکی، علی و دیگران (۱۳۹۴). «زیبایی‌شناسی خطبهٔ آفرینش در پرتو نقد فرمالیستی»، مجله حدیث پژوهی، سال۷، شمارهٔ ۱۳.

– میراحمدی، سید رضا و دیگران، (۱۳۹۴). «تحلیل و بررسی خطبهٔ أشباح از منظر نقد فرمالیستی»، پژوهشنامه نقد ادب عربی، شماره ۱۱.

۱-۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

اهمیت تحقیق: کلام حضرت امیر(ع) در نهج‌البلاغه سرشار از انواع تشبیه‌ها، استعاره‌ها، مجازها و کنایه‌ها است. چیدمان حروف، واژه‌ها، ترکیب‌ها و جمله‌ها به‌گونه‌ای است که در پیوند کامل با معنا قرار دارد و نوعی هارمونی خاص و نظم شگفت‌انگیزی را خلق می‌کند. از این رو با بررسی و تبیین ماهیّت ادبی این‌گونه متون، می‌توان زیبایی‌های نهفته در آن را کشف کرد و شوق مخاطب را نسبت به متون دینی برانگیخت.

روش تحقیق: در این پژوهش به روشی توصیفی تحلیلی و با استفاده از رویکرد مکتب فرمالیستی، ابتدا شگردهای بدیعی و بیانی موجود در متون تجزیه‌وتحلیل می‌گردد و در نهایت ارتباط و پیوند آنها با یکدیگر در جهت القای مفاهیم موردنظر مؤلف ارزیابی می‌شود.

سؤال‌های تحقیق: در این پژوهش سعی بر آن است با مدنظر قرار دادن نظریه‌های مکتب فرمالیستی، به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که خطبه آفرینش طاووس تا چه میزان ظرفیت نقد معیارهای فرمالیستی

را دارد؟ با توجه به دینی بودن این اثر، کدام‌یک از انواع ادبی، بیش‌تر سبب برجستگی و زیبایی متن شده است؟

۲. نقد فرمالیستی خطبهٔ آفرینش طاووس

۲-۱. قاعده‌افزایی

در این خطبه هر سه گونه قاعده افزایی که شامل انواع توازن آوایی، نحوی و واژگانی است، حضور فعال دارند که به‌طور اجمال به بررسی هر یک از آنها می‌پردازیم.

۲-۱-۱. توازن آوایی

منتقد فرمالیستی در سطح آوایی به دنبال آن است تا دریابد صاحب اثر از چه نظام موسیقایی در شعر خود بهره برده و این نظام چگونه در خدمت شاعر و القای معنا قرار گرفته است (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۱۸۱). چرا که از دیدگاه صاحب‌نظران، میان وزن و موسیقی اثر و معنای آن تناسب وجود دارد و وزن با توجه به مفهوم متفاوت خواهد بود. حضرت علی(ع) در ابتدای خطبه هدف از خلقت پرندگان را توسط خداوند رحمان این‌گونه بیان می‌کند: «ابْتَدَعَهُمْ خَلْقاً عَجِيباً مِنْ حَيَوَانٍ وَ مَوَاتٍ وَ سَاكِنٍ وَ ذِي حَرَكَاتٍ وَ أَقَامَ مِنْ شَوَاهِدِ الْبَيِّنَاتِ عَلَى لَطِيفِ صَنْعَتِهِ وَ عَظِيمِ قُدْرَتِهِ مَا انْقَادَتْ لَهُ الْعُقُولُ مُعْتَرِفَةً بِهِ وَ مَسَلِّمَةً لَهُ» [۱]. وی «ذره‌بین اندیشه را بر بخش خاصی از شگفتی‌های جهان که پر از اسرار و لطایف است، می‌اندازد و تنوع عجیب دنیای پرندگان را شرح می‌دهد» (مکارم شیرازی، ۱۳۸۶: ۳۵۷). از این‌رو آغاز سخن با برشمردن گونه‌های مختلف حیوانات و بیان خلقت عظیم خداوندی همراه است. در چرخهٔ نخست متن، مفعول مطلق نوعی [خَلْقاً عَجِيباً] نشان‌دهنده کیفیت عمل آفرینش است و این نکته را می‌رساند که این مهم تنها به دست خداوند متعال امکان‌پذیر بوده است. در این بند سخن از جایگاه با عظمت و هدفمند خداوندی حکیم به میان می‌آید و این‌که هیچ بشری قادر به ادای این خلقت نخواهد بود. ادای کلام با زیبایی و فصاحت خاصی درآمیخته است. گواه این سخن، تکرار ۳۲ مرتبه همخوان «م» می‌باشد که «تداعی‌کننده نوعی درماندگی و ناتوانی انسان و نوع بشر» (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۰). در مقابل این خلقت عظیم خداوندی است. به‌عبارتی‌دیگر می‌توان گفت از آن‌جا که واکه‌های روشن ای[i] و اِ[e] در القای صداهای ریز و لطیف مؤثرند، میان این واکه‌ها با مضمون متن که بر هدفمندی و ملاطفت آفرینش پرندگان تأکید دارد، تناسب برقرار است. از سویی دیگر تکرار واکه‌ای [i]، گاهی «بیانگر احساسی است که فریاد تحسین و ستایش را از نهاد برمی‌آورد» (همان: ۲۲). بنابراین تکرار واکه‌ای [i] در متن فوق، هم می‌تواند تحسین را به ذهن منتقل سازد و هم می‌تواند به معنای سخن از صفات و ویژگی‌های نیکوی خداوندی باشد؛ خداوندی که فراخنای صفاتش را نه حدّیست و نه نهایتی و وصف جلال و جمال او را سخنی درخور نتوان یافت. افزون بر این در عبارات نخست خطبه «ابْتَدَعَهُمْ خَلْقاً عَجِيباً...» شاهد شش مرتبه تکرار حرف t (ت) هستیم. از

آنجا که «هم‌خوان‌های انسدادی برای تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج هستند» (همان: ۴۳)، این امر با التفات و جلب‌توجه مخاطب به مضمون عبارت بی‌ارتباط نیست. افزون بر آن در پی هم آمدن واج‌های «ب»، «ت» و «د» در کلمه «ابْتَدَعَهُمْ» که از واج‌های انسدادی است و نیز دو صامت «د» و «ت» که از لحاظ شیوهٔ تولید انفجاری‌اند (عبدالجلیل، ۱۹۹۸: ۱۴۳)، صدای کوبش نیز پس از آوای شکستن اجسام به گوش می‌رسد. از این‌رو بخش نخست خطبه که در توصیف چگونگی آفرینش مخلوقات جهان ازجمله طاووس است، از همان آغاز با چنین آوایی همراه بوده است. گویا مؤلف در پی القای حسّ چگونگی پدید آمدن موجودات جهان بوده و برای القای این حسّ، از هم‌آوایی این واج‌ها بهره برده است.

همین‌طور تکرار بیست‌ونه مرتبه واکه‌ی روشن a [أ] که در القای صداهای ریز و لطیف مؤثر است و نویسنده میان این واکه‌ها با مضمون متن که بر درک قدرت و زیبایی خداوند در خلقت طاووس تأکید دارد، تناسب برقرار کرده است. از سویی دیگر شش مرتبه تکرار v [و] در «القای هراس و نوعی دلهره» (قویمی، ۱۳۸۳: ۶۰) از درک این خلقت عجیب و شگفت‌انگیز خداوند رحمان بسیار مؤثر است؛ پروردگاری که درک انسانی عاجز از فهم آن است. افزون بر آن با تکرار شش مرتبه هم‌خوان خیشومی m [م] همراه است که به هنگام ادای آن هوا از راه بینی خارج می‌شود. این هم‌خوان که برای تلفظش لب‌ها روی هم گذاشته و حجیم می‌شود، از حروفی است که با انطباق لب‌های روی هم القاکننده حس لامسه و تداعی‌کننده حوادثی است که در پی آن نوعی انسداد و یا جمع شدن لب‌ها با شدت و فشار رخ می‌دهد (نجفی و زریوند، ۱۳۹۴: ۱۸). در نتیجه به هنگام تلفظ مکرر این حرف حالاتی چون اثبات شگفتی‌های خلقت یا برانگیخته شدن احساسات درونی برای گوینده دست می‌دهد.

در ادامه سخن از خلقت پرندگان، بسامد تکرار بیست مرتبه حرف f [ف] در القای نوعی وحشت رویارویی با این شگفتی انسان را در برمی‌گیرد و در رویا و نیز حضور در پیشگاه خداوند بسیار مؤثر است. «این هم‌خوان‌ها گاهی در ایجاد اضطراب و هراس این عاقبت مؤثر واقع می‌شوند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۶۰). از سویی دیگر واکه‌ی درخشان o [اُ] که صداهای تسلی‌بخش و نجواهای آرام را القا می‌کند و حضور این حرف و واکه که مکرر ذکر شده است، در تأثیر عبارت و مضمون در مخاطب بی‌تأثیر نبوده است. امام در ادامه خطبه شگفتی‌های آفرینش طاووس را بیان می‌کند: «وَ مِنْ أَعْجَبِهَا خَلْقاً الطَّاوُوسُ الَّذِی أَقَامَهُ فِی أَحْکَمِ تَعْدِیلٍ وَ نَضَّدَ أَلْوَانَهُ فِی أَحْسَنِ تَنْضِیدٍ بِجَنَاحٍ أَشْرَجَ قَصَبَهُ وَ ذَنَبٍ أَطَالَ مَسْحَبَهُ» [۲]. در این بخش زیباترین و شگفت‌انگیزترین پرندگان یعنی«طاووس» بررسی می‌شود، همان پرنده‌ای که در زیبایی و جمال ضرب‌المثل است تا آن‌جا که از پرهای زیبایش برای نشانه‌گذاری در قرآن‌ها و ساختن جارو برای غبارروبی مکان‌های بسیار مقدس استفاده می‌شود.

در این عبارت شاهد تکرار و همخوانی واکه‌های i [إی] و a [أ] هستیم. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد این واکه‌ها در القای صداهای ریز و لطیف مؤثرند و میان این واکه‌ها با مضمون خطبه که بر ملاطفت و

ملایمت در شمارش زیبایی‌های خلقت تأکید می‌کند، تناسب برقرار است. از سوی دیگر تکرار واکه روشن [ای] می‌تواند تحسین و ستایش انسان‌ها را در برابر عظمت این خلقت به همراه داشته باشد.

امام در ادامه طاووس را این‌گونه توصیف می‌کند: «وَ مَا أَنْبتَ عَلَيْهَا مِنْ عَجِيبِ دَارَاتِهِ وَ شُمُوسِهِ خَالِصَ الْعِقْيَانِ وَ فِلَذَ الزَّبَرْجَدِ فَإِنْ شَبَّهْتَهُ بِمَا أَنْبَتَتِ الْأَرْضُ قُلْتَ جَنًى جُنِيَ مِنْ زَهْرَةِ كُلِّ رَبِيعٍ» [۳]. آن‌ها که پر طاووس را دیده‌اند می‌دانند که رنگ‌آمیزی بسیار شگفت‌انگیز طاووس، زیبایی فوق‌العاده‌ای به آن می‌بخشد. جالب این‌که تمام ریشه‌های زیبای پر او بر نی سفید رنگی روییده که امام آن‌را به نقره تشبیه کرده است. همچنین وی بال‌های طاووس را گاه به گل‌های رنگارنگ و متنوع بهاری و گاه به لباس گران‌قیمت پرزرق و برق و زمانی به تاج‌هایی که آن را با انواع نگین‌ها آراسته‌اند، تشبیه کرده است. با این همه از میان رنگ‌هایی الوان این پرنده، دو رنگ بیش‌تر جلب توجه می‌کند: یکی رنگ زرد، که همچون طلای خالص می‌درخشد و دیگری رنگ سبز، که همانند قطعات زبرجد است. برای برجسته ساختن این دو رنگ مخصوص بر سایر رنگ‌های بال طاووسی، مؤلف از واکه a [اَ] استفاده کرده است که «بیانگر احساساتی است که در زمان تجلی آنها صدا اوج می‌گیرد» (همان: ۳۳). با تکرار این آواها مفهوم رهاسازی به روشنی به تصویر کشیده می‌شود. تکرار آ [a] با فضای عبارت همراه شده است؛ بدین معنا که صدا با وجود این مؤلفه در کلام بالا می‌رود. هیجانِ ناشی از رویارویی با شگفتی‌ها و یا امور اعجاب‌برانگیز، از جمله حالاتی است که صدا در آن اوج می‌گیرد و بالا می‌رود. این کار به‌منظور ایجاد تازگی و جذابیت در کلام و جلب توجه خواننده یا شنونده صورت می‌گیرد. همین‌طور در جایی دیگر، مؤلف با برشمردن زیبایی‌ها و شگفتی‌های این پرنده، انسان را به دنیایی فرامی‌خواند که افزون بر لذتی که در آن وجود دارد، نوعی دلهره و واکنشی دهشتناک را به او القا می‌کند. در نتیجه مؤلف خداوند را با این خلقتش به انسان می‌شناساند و بزرگی و عظمت پروردگار را از طریق زیبایی‌ها و هدفمند بودن خلقت طاووس و پرندگان بیان می‌کند.

۲-۱-۲. توازن واژگانی

واژگان در زبان اهمیت خاصی دارند. اهمیت انتخاب واژگان در رساندن و انتقال پیام به مخاطب چنان است که یاکوبسن دراین‌باره می‌گوید: «شیوه انتخاب و کنار هم قرار دادن واژه‌ها، تأثیری در ساختار معنایی جمله ندارد؛ بلکه این تأثیر مستقیماً در ساخت پیام اعمال می‌شود و جهت‌گیری را به‌سوی خود پیام سوق می‌دهد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۳۰/۱). واژه‌ها علاوه بر معنای قاموسی «دربردارنده دلالت‌های ضمنی، تداعی‌ها و حتی معناهای کاملاً شخصی نیز هست» (اخلاقی، ۱۳۷۷: ۵۲). کاربردهای مجازی و استعاری که نوعی جابه‌جایی در محور جانشینی زبان است، در تحلیل واژگانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در بررسی واژگان محوری و پربسامد متن ادبی، باستان‌گرایی واژگانی و کشف نوآوری‌های شاعر نیز در سطح واژگانی تبیین می‌شود. افزون بر آن توازن که نوعی قاعده‌افزایی و مربوط به برجسته‌سازی زبان

است، در سطح واژگانی مطرح است. وجود برخی صناعات بدیعی چون رد الصدر الی العجز، تشابه الاطراف و... در نتیجهٔ تکرار واژگانی به وجود می‌آیند. هر ذوق سلیمی بر این امر گواهی می‌دهد که هیچ‌کدام از روش‌های تسجیع و تجنیس موافق طبع و مقبول واقع نمی‌شود، مگر این‌که در پی خود معانی‌ای را به همراه آورد که «ضمن هماهنگی با کل معنای متن، دربردارنده رموز و اهداف والایی باشد که جز از طریق این روش‌های بدیعی راهی به سوی آن نتوان یافت» (جرجانی، ۱۹۹۴: ۴۱).

متن حاضر سرشار از روش‌های تسجیع و تجنیس است؛ روش‌هایی که نه تنها هماهنگ با معنای کل متن بوده بلکه دربردارنده اسرار نهفته و معانی سر به مهر بسیاری است. افزون بر آن‌که تمامی این فنون از جناس و سجع گرفته تا دیگر فنون غیر متکلف و مطبوع بوده و تصویری از مفاهیم بلند ذهنی مؤلف را به مخاطبان ارائه می‌دهد. مدار بحث تسجیع، تساوی یا عدم تساوی هجاها و همسانی یا عدم همسانی آخرین حرف اصلی کلمه "روی" است. «سجع، اعتدال در مقاطع کلام است. اعتدال در هر امری مطلوب است و نفس طبعاً به اعتدال میل دارد» (خاقانی، ۱۳۷۶: ۱۹۰). البته این نکته تنها شرط کافی و وافی سجع‌گویی نیست. چرا که در این صورت هر ادیبی سجع پرداز شمرده می‌شود. در سجع باید الفاظ مسجع، شیرین، شیوا و دلنشین باشد، نه متکلف و متصنع.

واکاوی متن بر این امر گواهی می‌دهد که گونه‌های مختلفی از تسجیع چون سجع مطرّف و متوازی در آن به‌کار رفته است. به‌عنوان نمونه در عبارت «عَلَى لَطِيفِ صَنْعَتِهِ وَ عَظِيمِ قُدْرَتِهِ»، بین واژگان «صَنْعَتِهِ» و «قُدْرَتِهِ» سجع مطرّف وجود دارد که «در صورت هماهنگی دو فاصله (کلمه‌های پایانی فقره نثری) در حرف پایانی خود شکل می‌گیرند» (تفتازانی، ۱۳۸۸: ۲۹۰). همین‌طور در عبارت «فِي أَحْكَمِ تَعْدِيلٍ وَ نَضَّدَ أَلْوَانَهُ فِي أَحْسَنِ تَنْضِيدٍ»، میان کلمه‌های «تَعْدِيلٍ» و «تَنْضِيدٍ» سجع متوازی به کار رفته است که «دو فاصله در وزن و حرف پایانی با هم یکسانند» (هاشمی، ۱۳۸۶: ۴۲۷). ابن اثیر این نوع سجع را به خاطر اعتدالی که در آن رعایت شده است، بهترین نوع سجع می‌داند (۱۴۲۰: ۵۸). در این عبارت‌ها با توجه به معنای کل عبارت و کلمات هم وزن و نظر به‌ترتیب قرار گرفتن آنها، نمود آرایش واژگان را در شکل‌گیری معنا درمی‌یابیم. این جمله نخست قدرت بی‌انتها و عظمت بی‌کران ذات مقدس الهی را بیان می‌کند و سپس از هدفمندی و خلقت شگفت‌انگیز طاووس سخن به میان می‌آورد. با توجه به این صنعت بلاغی درمی‌یابیم که مؤلف در پی آن بوده تا نوعی هماهنگی و انسجام را به مخاطب القا کند. از سوی دیگر به‌کارگیری سجع مطّرف و متوازی در این متن تداعی‌کننده عجز و ناتوانی بشر در مقابل عظمت خالق هستی است که این مهم میسر نمی‌شود مگر با بهره‌مندی شایسته از این صنایع بلاغی.

با بررسی انجام شده درمی‌یابیم که انواع سجع‌ها در خطبه آفرینش طاووس به‌کار بسته شده است. چه، کاربرد تسجیع در صنایع ادبی سبب رونق و زیبایی سخن می‌گردد. افزون بر آن هر نوع شعر یا نثری که

از ضمیر سراینده یا گوینده برمی‌خیزد، خالق‌ترین و صادق‌ترین نوع آن است. لاجرم گزینش کلمات، حروف و اصوات نیز در ارتباط مستقیم با احساس، ادراک و عـاطفهٔ گوینده خواهد بود.

سجع‌های متوازی متن عبارتند از: «حَرَکَاتٍ و الْبَیِّنَاتِ»، «صَنْعَتِهِ و قُدْرَتِهِ»، «مُعْتَرِفَةً وَ مَسَلِمَةً»، «مُخْتَلِفَةٍ وَ مُصَرَّفَةٍ»، «الْمُنْفَسِحِ وَ الْمُنْفَرِجِ»، «تَعْدِیلٍ وَ تَنْضِیدٍ»، «مُکَوناً وَ مُؤَلفاً و مُلَوناً»، «خُضْرَةً و صُفْرَةً»، «عمائِقُ و قَرَائِحُ»، «الْعُقُولَ و لِلْعُیُونِ». در واقع مسجوع بودن این کلمات، تداعی‌گر معنای قدرت و توانایی شگفت‌انگیز خالق یکتاست، که هیچ‌یک از مخلوقات قادر به درک آن نمی‌باشند. از این رو با مسجع شدنشان، گویی این افراد و صفات در یک سطح و منزلت در جهت ناتوانی در ادای حق الهی قرار گرفته‌اند.

اما سجع‌های مطرّف خطبه از این قرارند: «سِرْبَالِهِ وَ شَاحِهِ»، «الْخِلاسِیَّةِ وَ صِیصِیَةٌ»، «مُمْتَزِجَ و مُسْتَدَقٍّ»، «بَرِیقِ وَ بَصِیصِ»، «حُمْرَةً، خُضْرَةً و صُفْرَةً»، «صِفَتِهِ و نَعْتِهِ»، «زَبَرْجَدِیَّةً وَ عَسْجَدِیَّةً». در این متن شاهد کاربرد انواع گونه‌های قاعده‌افزایی میان کلمات و تکرار شگفتی‌های طاووس و خلقت بی‌نظیر آن هستیم که خـداوند متعال با خلقت این پرنده، نویسنده را به درک صفات و شگفتی‌های آن دعوت می‌نماید.

سجع‌های متوازن متن که در آن «واژه‌های پایانی در آخر فاصله‌ها تنها در وزن با یکدیگر یکسانند، اما در حرف رویّ اختلاف دارند» (تفتازانی، ۱۳۸۸: ۶۹۸)، این‌هاست: «ذَرّاً و صُوَرِ»، «فِجَاجِهَا وَ أَعْلامِهَا»، «مُخْتَلِفَةٍ وَ مُتَبَایِنَةٍ»، «خُفُوفاً وَ دَفِیفاً»، «أَحْکَمِ، أَحْسَنِ و أَشْرَحَ»، «کَمَوْشِیٍّ و کَمُونِقِ»، «صِقَالِهِ وَ دِیبَاجِهِ»، «طَیِّهِ وَ رَأْسِهِ». کاربرد سجع متوازن، یکی دیگر از زیبایی‌های خطبه آفرینش طاووس می‌باشد. واژگان متن با هدف بیان خطبه، یعنی تأمل در جزء جزء آفرینش هستی در پی هم آمده‌اند و به هدفمندی، حکمت و عبث نبودن آفرینش و خلقت خداوندی اشاره دارند.

در ادامه مبحث توازن واژگانی باید گفت که متن حاضر گونه‌های مختلفی از انواع جناس از جمله جناس اشتقاق و محرّف را در خود جای داده که به زیبایی ظاهری متن کمک شایانی کرده و سبب برجستگی کلام شده است. به‌عنوان نمونه میان کلمات «غُمِسَ و مَغْمُوسٌ»، «نَضَّدَ و تَنْضِیدٍ»، «جَنًی و جُنِیَ»، «یَمْشِی و مَشْیَ»، «شَعْرَةً و شَعَرَاتِ» و واژه‌های دیگری از متن شاهد کار بست جناس اشتقاق هستیم که «از واژگان هم ریشه ساخته شده‌اند و در اصل معنا با هم توافق دارند» (همان: ۲۹۱). جناس قرار گرفتن این الفاظ، خود موسیقی به کلام می‌دهد و بروز این صنایع آهنگ لطیفی به کلام می‌بخشد. از سوی دیگر در عبارت «فِی لَوْنِ صِبْغٍ قَدْ طُوِّقَ بِخِلَافِ مَا صُبِغَ بِهِ»، میان واژگان «صِبْغٍ و صُبِغَ» و نیز در عبارت «بِمَا أَنْبَتَتِ الْأَرْضُ قُلْتَ جَنًی جُنِیَ مِنْ زَهْرَةِ کُلِّ رَبِیعٍ»، میان کلمه‌های «جَنًی و جُنِیَ» که اختلاف

آنها فقط در حرکت است، جناس محرّف وجود دارد. گفتنی است که این نوع جناس از «اختلاف کلمه در حرکات و سکون پدید می‌آید و قسیم جناس ناقص محسوب می‌شود» (همان: ۲۸۹).

شایان ذکر است که میان تمامی توازن‌های موجود در متن، نوعی هماهنگی معنایی و موسیقایی به چشم می‌خورد که این انسجام و ایقاع تداعی‌کننده خالق ازلی و آفریننده طاووس است. مؤلف در ابتدا زیبایی‌های طاووس و روانشناسی حیوانی آن را ذکر می‌کند که رنگ‌های سحرانگیزش نشان از قدرت خداوندی دارد. در آخر نیز عجز انسان از درک تمامی این زیبایی‌ها را به تصویر می‌کشد. «چندان‌که هوش‌های ژرف‌اندیش و عقل‌های پر تلاش نمی‌توانند همه حقائق موجود در پدیده‌های هستی را درک کنند. پس چگونه گفتار توصیف‌گران، به نظم کشیدن این همه زیبایی را می‌تواند، بیان کند. در درک کمترین اندام طاووس، گمان‌ها از شناخت درمی‌ماند و زبان‌ها از ستودن آن به عجز درمی‌آید. پس ستایش خداوندی را سزاست که عقل‌ها را از توصیف پدیده‌ای که در برابر دیدگان جلوه‌گرند، ناتوان ساخت؛ پدیده محدودی که او را با ترکیب پیکری پر نقش و نگار، با رنگ‌ها و مرزهای مشخص می‌شناسد، باز هم از تعریف فشرده‌اش زبان‌ها عاجز و از وصف واقعی آن درمانده‌اند» (بحرانی، ۱۳۸۹: ۶۹۵/۱).

۲-۱-۳. توازن نحوی

در این سطح پیوند واژه‌ها با یکدیگر در محور هم‌نشینی، نقد و بررسی می‌شود و «به ارتباط واژه‌ها با یکدیگر در سطح دستوری و نحوی پرداخته می‌شود» (علوی مقدم، ۱۳۸۱: ۸۹). این روساخت‌ها در بسیاری موارد در خلق موسیقی متن نقش به سزایی دارد. «بررسی ساخت نحوی از شکل‌شناسی جمله‌ها به لحاظ خبری و انشایی بودن آنها و جایگاه اجزای جمله مانند اسم‌ها، فعل‌ها، قیدها و حتّی حروف اضافه و ربط و نظایر آنها آغاز می‌شود و به بافت شعر می‌رسد.» (امامی، ۱۳۸۲: ۳۸). منتقد ساختارگرا می‌کوشد تا نوع جملات، مستقیم یا غیرمستقیم بودن خطاب جمله‌ها، کوتاه و بلند بودن آنها، باستان‌گرایی نحوی و توازن نحوی را در تحلیل ساختار متون ادبی مورد توجه قرار دهد. همچنان که گفته شد، در این‌گونه از توازن، واحدهای ساختاری به‌واسطه‌ی واقع شدن در یک رابطه هم‌خوان یا هم‌ساز برجستگی خاصی را در کلام القا می‌کند. هم‌شکلی و هم‌سانی در ساختار نحوی جمله، که عموماً از رهگذر تکرار حاصل می‌شود، توجه مخاطب را نسبت به خود برمی‌انگیزد و وی را حساس می‌کند. متن مورد مطالعه از نظر ساختار نحوی، تکرارهای زیادی را در خود گنجانده است.

مؤلف در چرخهٔ نخست متن کلمات متوالی [مِنْ حَیَوَانٍ وَ مَوَاتٍ وَ سَاکِنٍ وَ ذِی حَرَکَاتٍ] را با تنسیقی نیکو به یکدیگر عطف کرده و موجب انسجام و بافت هماهنگ آنها شده است. استفاده از این گونهٔ قاعده‌افزایی نوعی نظم را به نمایش می‌گذارد. همچنین کاربرد "ال" استغراق در واژه‌های "البیّنات" و "العقول"، مفهوم "شمول" را می‌رساند که می‌توان پی برد تمام شواهد حکایت از لطافت صنعت‌گری و قدرت عظیم الهی دارد. چندان‌که تمام اندیشه‌ها زبان به اعتراف گشوده و سر به فرمان او نهاده‌اند. از این‌رو حمد و ستایش ویژهٔ خداوند مقتدر عالمیان است. آغاز سخن با چنین واژه‌ای از هدف مؤلف بر

متمرکز نمودن تمامی توجه مخاطب خود به حمد الهی به سبب عظمت جایگاه پروردگار و توانمندی‌اش در خلقت آفرینش پرده برمی‌دارد.

تکرار بیست‌وسه مرتبه فعل ماضی در متن خطبه، بر توازن نحوی آن افزوده است و از اتمام خلقت طاووس در گذشته حکایت دارد. از سوی دیگر آمدن گاه‌گاه فعل‌های ماضی در معنای مضارع، از دیگر موارد زیبایی‌شناختی اثر مورد مطالعه است. گویا مؤلف در نظر دارد استمرار همیشگی ویژگیِ نامتناهی بودن خالق طاووس و غیرقابل شناخت بودن او را برساند. در واقع این افعال گویای لطف صفت و کمال قدرت خداوندی است که ثابت و محقق گشته است و در برابر این دلایل و راه‌های روشنی که برای شناخت خداوند، اقرار به وجود او و لزوم فرمانبرداری از اوامرش موجود است، انسان سر تسلیم فرود آورده است. نحویان در جایگزین کردن فعل ماضی به‌جای فعل مضارع، دو دیدگاه دارند. برخی عطف فعل ماضی بر مضارع را به‌طور مطلق جایز و بلامانع می‌دانند. از جمله رضی‌الدین استرآبادی که در کتاب «شرح کافیه» خود می‌گوید: «برخلاف عقیده عده‌ای، فعل ماضی بر فعل مضارع و برعکس عطف می‌شود» (۲۰۰۰: ۸۷/۳). گروه دوم از نحویان در چنین حالتی به تأویل فعل ماضی می‌پردازند تا با فعل مضارع و سیاق عبارات هماهنگ و همسو شود؛ از جمله سیوطی که شرح صحت عطف ماضی بر مضارع یا عکس آن را «اتحاد در تأویل» می‌داند. بدین‌صورت که فعل ماضی در معنا بر آینده دلالت کند تا بتوان آن را به مضارع عطف نمود (سیوطی، ۱۹۸۷: ۲۷۱/۵). اما باید گفت در حقیقت نیازی به تأویل یکی از فعل‌ها به زمان فعل دیگری نیست. یا حداقل تأویل تنها گام نخست در پی بردن به معنا و مقصود جایگزینی فعل است و بی‌تردید نکته‌ای بلاغی در ورای این تغییر وجود دارد که با دقت در سیاق متن و بافت کلام می‌توان به آن دست یافت. در واقع مؤلف با این کاربرد، شکل اثر را بسیار برجسته‌تر ساخته که با دقت در آن و در کنار پیوندهای دیگری چون آواها و چینش خاص واژگان می‌توان از فرم به معنا دست یافت.

افزون بر آن یکی از رایج‌ترین و البته زیباترین انواع هنجارگریزی نحوی، تقدیم و تأخیر است. در تقدیم و تأخیر کیفیّت سخن بسیار دگرگون می‌شود و گاهی در فرق گذاشتن میان تقدیم کلمه و تأخیر آن ظرافت خاصّی در متن پدید می‌آید. به‌عنوان مثال مؤلف در عبارت «مَا انْقَادَتْ لَهُ الْعُقُولُ مُعْتَرِفَةً بِهِ وَ مَسَلِّمَةً لَهُ وَ نَعَقَتْ فِي أَسْمَاعِنَا دَلَائِلُهُ عَلَى وَحْدَانِيَّتِهِ»، دو فاعل «الْعُقُولُ» و «دَلَائِلُهُ» را متأخرتر از فعل‌های عامل آنها یعنی «انْقَادَتْ و نَعَقَتْ» آورده است. طبق نحو و دستور زبان عربی، فاعل بایستی پس از فعل عامل ذکر شود. در این عبارت از هنجار زبانی عدول شده و همان تبادل مکانی واژگانی یا هنجارگریزی نحوی صورت گرفته است. در واقع معنا چنین است که «دلایل یگانگی خداوند و براهین آن‌چه را بیافریده در گوش‌های ما بانگ برآورده است و چون این دلایل شدت ظهور و بانگ بلندی در گوش عقل دارد، برای این آواز و رسوخ آن در گوش‌ها واژه "نعیق" را استفاده کرده است» (بحرانی، ۱۳۸۹: ۶۹۴/۱).

مبحث تقدیم و تأخیر در بلاغت نوین عربی جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است. عبدالقاهر جرجانی دراین‌باره می‌گوید: «تقدیم و تأخیر بابی است که فواید و محاسن بسیاری در آن نهفته است» (۱۹۹۴: ۹۸). یکی از دلائل عمده جابه‌جایی عناصر جمله، برجسته ساختن بخشی از کلام برای جلب‌توجه خواننده و تأکید بر آن معناست. شاعر یا نویسنده هرجا که لازم ببیند و بخواهد بر بار معنایی نشانه‌ای تأکید کند، محل حضور آن نشانه را عوض می‌کند (سجودی و کاکه‌خوانی، ۱۳۸۷: ۳۰۰).

همچنین در متن خطبه آفرینش طاووس تقدیم مفعول بر فاعل اتفاق افتاده است. به‌عنوان‌مثال در عبارت «لَمْ تُرَبِّهَا أَمْطَارُ رَبِيعٍ وَ لَا شُمُوسُ قَيْظٍ» معنای متن آن است که «باران بهار و گرمای آفتاب را در پرورش آن نقش چندانی نیست». در حقیقت تقدیم مفعول بر فاعل در این متن، تأکید کلام را می‌رساند. این تقدیم و تأخیرها که در کلام صورت می‌پذیرد، از نظرگاه نقد فرمالیستی جای توجه و دقت دارد، زیرا از اهمیت عبارت مقدم شده سخن می‌گوید. در هر حال فاعل در نیت و معنا مقدم بر مفعولٌ به است، به دلیل اینکه اصل در فاعل آن است که بعد از فعل قرار گیرد و فاعل در این فرض از نظر رتبه مقدم است گرچه از نظر لفظی مؤخر آمده است.

در زمینه ضمیرهای موجود در متن نیز شاهد تکرارهای قابل‌توجهی هستیم که می‌تواند در توازن نحوی اثر تأثیر شگرفی داشته است. بالاترین بسامد تکرار، ضمیر «هُ» است که شصت‌ویک بار به گونه‌های مختلف نحوی از اسم افعال ناقصه و مفعول گرفته تا مضاف‌الیه و مجرور به حرف جر، تکرار شده است. نمونه‌ای از این توازن نحوی را در عبارت «نَضَّدَ أَلْوَانَهُ فِي أَحْسَنِ تَنْضِيد، كَأَنَّهُ قِلْعُ دَارِيٍّ يَتَصَفَّحُ ذَنَبَهُ، يَكَادُ يُبِينُ عَنِ اسْتِغَاثَتِهِ» می‌بینیم که به جهت اهمیت معنا، چهار بار ضمیر مفرد مذکر به شکل‌های گوناگون تکرار شده است.

جدای از تکرارهای بیان شده که در سطح افعال، ضمایر و برخی از اسلوب‌ها شکل گرفته، در زمینه واژگان نیز شاهد تکرارهایی قابل‌توجه هستیم. مؤلف در متن بارها از تکرار کلمات بهره جسته که با استفاده از این صنعت بر لطافت معنای متن افزوده است. به‌عنوان مثال در عبارت «مَغْمُوسٌ فِي قَالَبِ لَوْنٍ لَا يَشُوبُهُ غَيْرُ لَوْنِ مَا غُمِسَ فِيهِ فَمِنْهَا مَغْمُوسٌ فِي لَوْنٍ صِبْغٍ قَدْ طُوِّقَ بِخِلَافِ مَا صُبِغَ بِهِ» [۴]، واژه «مغموس» را در راستای انسجام و پیوند متن، دو بار در ابتدا و انتهای عبارت آورده است. این تکرار کلامی به آفرینش نظم و توازن در کلام می‌انجامد. همچنین در جمله «فَإِذَا رَمَى بِبَصَرِهِ إِلَى قَوَائِمِهِ رَقَا مُعْوِلًا بِصَوْتٍ يَكَادُ يُبِينُ عَنِ اسْتِغَاثَتِهِ وَ يَشْهَدُ بِصَادِقِ تَوَجُّعِهِ لِأَنَّ قَوَائِمِهِ حُمْشٌ كَقَوَائِمِ الدِّيكَةِ الخِلاسِيَّةِ» [۵]، تکرار سه بار واژه «قوائم» را پیش رو داریم. این تکرار در لابه‌لای سطرهای متن حاضر، توجه صاحب متن را به موضوع مکرر دو چندان جلوه‌گر می‌سازد. چه، «تکرار اغلب نشان‌دهندهٔ تکیه و توجه و علاقه مؤلف بر موضوع و معنی مکرر است» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۳۳۰). افزون بر آن در عبارت «كَحَرِيرَةٍ

مُلْبَسَة مِرْآةً ذَاتَ صِقَالٍ وَ كَأَنَّهُ مُتَلَفِّعٌ بِمِعْجَرِ أَسْحَمَ إِلَّا أَنَّهُ يُخَيَّلُ لِكَثْرَةِ مَائِهِ وَ شِدَّةِ بَرِيقِهِ أَنَّ الْخُضْرَةَ النَّاضِرَةَ مُمْتَزِجَةٌ بِهِ وَ مَعَ فَتْقِ سَمْعِهِ خَطٌّ كَمُسْتَدَقِّ الْقَلَمِ فِي لَوْنِ الْأُقْحُوَانِ أَبْيَضُ يَقَقٌ فَهُوَ بِبَيَاضِهِ فِي سَوَادِ مَا هُنَالِكَ يَأْتَلِقُ وَ قَلَّ صِبْغٌ إِلَّا وَ قَدْ أَخَذَ مِنْهُ بِقِسْطٍ وَ عَلَاهُ بِكَثْرَةِ صِقَالِهِ وَ بَرِيقِهِ» [۶]، نیز واژه‌های «صقال و بریق» دو بار تکرار شده‌اند که نشانهٔ تأکید بر اهمیت آنهاست. زیرا این‌گونه توازن‌ها که در پی همانندسازی برخی واژگان و رساندن پیامی خاص هستند، به نوبه خود، در القای مفهوم در جان مخاطب تأثیر بسزایی دارند. همچنین تکرار کلمه «اعجز» در عبارت «قَدْ أَعْجَزَ الْأَوْهَامَ أَنْ تُدْرِكَهُ وَ الْأَلْسِنَةَ أَنْ تَصِفَهُ فَسُبْحَانَ الَّذِي بَهَرَ الْعُقُولَ عَنْ وَصْفِ خَلْقٍ جَلَّاهُ لِلْعُيُونِ فَأَدْرَكَتْهُ مَحْدُوداً مُكَوَّناً وَ مُؤَلَّفاً مُلَوَّناً وَ أَعْجَزَ الأَلسُنَ عَنْ تَلْخِيصِ صِفَتِهِ وَ قَعَدَ بِهَا عَنْ تَأْدِيَةِ نَعْتِهِ» [۷]، با هدف نشان دادن ضعف و ناتوانی انسانی آمده و نشان از دینی بودن متن و اهمیت داشتن آن از منظر مؤلف دارد. در واقع مؤلف بر آن بوده تا از رهگذرهای مختلف همچون تکرار ضمایر و واژگان و بهره‌گیری از آواها و واج‌های گوناگون، با تأکید هر چه تمام‌تر زیبایی آفرینش طاووس و همین‌طور اقدر، اکبر و اعظم بودن خداوند متعال را به انسان یادآوری کند.

۲-۲. قاعده‌کاهی معنایی

مواردی چون تشبیه، کنایه، استعاره و مجاز در زمره قاعده‌کاهی معنایی قرار می‌گیرد که فرمالیست‌ها از این امور در نقدهایشان بسیار بهره برده‌اند. منتقدان جدید این موارد را در شمار آشنایی‌زدایی قرار داده‌اند (نجفی و زریوند، ۱۳۹۴: ۳۱).

۲-۲-۱. تشبیه

تشبیه در لغت به معنای تمثیل (ابن‌منظور، ۲۰۰۴: ۱۷/۸) و در اصطلاح به معنای بستن عقد مشابهت بین دو چیز یا بیشتر است که مقصود مشارکت آن‌ها در یک یا چند صفت برای تبیین غرضی که متکلم در ذهن پرورانده، می‌باشد (عثمان، ۱۹۹۳: ۲۵). مؤلف برای زیباتر ساختن متن در کلام خویش از صنعت تشبیه بهره برده که البته از حضوری پررنگ برخوردار است. به‌عنوان‌مثال در عبارت‌های زیر به‌طور پیاپی صنعت تشبیه به‌کار رفته است: «فَهُوَ كَمَوْشِيِّ الْحُلَلِ» [۸]، «كَمُونِقِ عَصْبِ الْيَمَنِ» [۹]، «فَهُوَ كَفُصُوصِ ذَاتِ أَلْوَانٍ قَدْ نُطِّقَتْ بِاللُّجَيْنِ الْمُكَلَّلِ» [۱۰]، «لِأَنَّ قَوَائِمَهُ حُمْشٌ كَقَوَائِمِ الدِّيَكَةِ الْخِلَاسِيَّةِ» [۱۱]، «مَخْرَجُ عَنُقِهِ كَالْإِبْرِيقِ» [۱۲]، «مَغْرِزُهَا إِلَى حَيْثُ بَطْنُهُ كَصِبْغِ الْوَسِمَةِ الْيَمَانِيَّةِ أَوْ كَحَرِيرَةٍ مُلْبَسَةٍ» [۱۳]، «كَأَنَّهُ مُتَلَفِّعٌ بِمِعْجَرٍ أَسْحَمَ» [۱۴]، «فَهُوَ كَالْأَزَاهِيرِ الْمَبْثُوثَةِ» [۱۵]، «ثُمَّ يَتَلَاحَقُ نَامِياً حَتَّى يَعُودَ كَهَيْئَتِهِ قَبْلَ سُقُوطِهِ» [۱۶]. مؤلف با ذکر تشبیهات متعدد می‌خواهد خلقت طاووس را در بزرگی و هدفمندی خداوند متعال بگنجاند و برای بیان معنای مورد نظر خویش، از تصاویر دیداری و شنیداری کمک بیشتری بگیرد. وجود تصاویر شنیداری دلنشینی که مؤلف در هنگام به تصویر کشیدن زیبایی فریبنده طاووس بیان کرده و پَرهای پُر نقش و نگار آن را به شکوفه‌های رنگارنگ، پرنیانی زیبا، آینه‌ای صیقلی، پرده‌های یمنی،

نگین‌های الوان، نقره‌های جواهرنشان، بُرد یمانی، سرخی گل، سبزی زبرجد، زردی طلای ناب و... تشبیه نموده، در انتقال از فرم اثر به محتوایش بی‌تأثیر نبوده است.

از این‌رو توصیفاتی را بیان می‌کند که در نظر همگان دارای زیباترین تصاویر و لذت‌بخش‌ترین شنیده‌ها باشد. چه، در این صورت با مقام والای خالق طاووس تناسب و هماهنگی کامل دارد. در نتیجه از واژگان و عباراتی بهره می‌جوید تا استواری خلقت را به تصویر کشد. برای تشبیه اغراضی گوناگون متصورند که اغلب آن‌ها به مشبه برمی‌گردد. از مواردی که در خطبه آفرینش طاووس با آن روبرو هستیم، اظهار تزیین مشبه است. در واقع مؤلف سعی بر آن دارد تا نقطه نقطه این خلقت زیبا را با پدیده‌هایی همسان کند که بشر قادر به درک آن‌هاست. تمامی این اوصاف طاووس، نشان از قدرتی توانا، خالقی یکتا و گرداننده‌ای دانا دارد. مؤلف چون نقاشی چیره‌دست خرامیدن و راه رفتن طاووس را چونان خودبینی نازنده‌ای مانند می‌کند که به دم و پرهای خویش می‌نگرد و از زیبایی پوششی که بر تن دارد و طوق‌های دلاویزی که بر سر و گردن آویخته است، قهقهه سر می‌دهد. با این تشبیه تمثیلی، پنداری نی‌هایِ پَر او شانه‌هایی است از سیم ساخته شده و آن گِره‌های شگفت‌انگیز آفتاب مانند که بر پَر او رسته است، از زرِ ناب و پاره‌های زبرجد پرداخته شده است. اگر آن را همانند کنی بدانچه زمین می‌رویاند، گویی گل‌های بهاره‌ای است که از این سوی و آن سوی پراکنده‌اند. چنانچه به پوشیدنی‌اش مانند کنی، همچون جامه‌های نگارین و فریبنده است و چون بُرد یمانی زیبا به نظر می‌رسد. چونان تابلوهای نقاشی سحرانگیزی در کنار هم چیده شده و هر لحظه بیننده را با تصاویری تازه‌تر و زیباتر آشنا می‌سازد. با این همه مؤلف در فرازهای پایانی متن از عجز و ناتوانی بشر در فهم زیبایی‌های خلقت پرده برمی‌دارد.

۲-۲-۲. استعاره

گفته‌اند چون مجاز با تشبیه درآمیخت، از آنان فرزندی به نام استعاره ولادت یافت (هاشمی خوئی، ۲۰۰۳: ۹۰/۱). متن حاضر بسامد بالایی در کاربست استعاره دارد و وجود استعاره‌های فراوان چندان دور از انتظار نیست. چرا که «برای تبیین مفاهیم انتزاعی دینی، راهی جز توسل جستن به مفاهیم عینی و تجربی وجود ندارد» (پورابراهیم، ۱۳۹۵: ۴۱). بنابر این استعاره تنها یک صنعت ادبی صِرف جهت برجسته نمودن کلام و بیان شاعرانه نبوده و در حقیقت مجموعه‌ای از فرایندهای ذهنی و زبانی است که با توجه به ساختار استعاری نظام اندیشهٔ انسان که بر ایجاد رابطه شباهت و انطباق استعاری میان پدیده‌های مختلف در جهان خارج استوار است، جهت شناخت مفاهیم انتزاعی و ذهنی به کار می‌رود (مقیاسی، ۱۳۹۵: ۹۴).

در عبارت «مَا انْقَادَتْ لَهُ الْعُقُولُ مُعْتَرِفَةً بِهِ وَ مَسَلِّمَةً لَهُ» استعاره مکنیه وجود دارد. هرگاه در استعاره‌ای، «تنها مشبه را ذکر و مشبه‌به را حذف کنند و به‌جای آن بعضی از خصوصیات و لوازمش را همراه با مشبه بیاورند و به آن نسبت دهند، استعاره مکنیه به وجود می‌آید» (خطیب قزوینی، ۱۳۵۰: ۳۲۴). مؤلف اندیشه‌ها (العقول) را بسان انسانی دانسته است که به او اعتراف می‌کند و سر به فرمانش می‌گذارد. همچنین در جمله «إِذَا دَرَجَ إِلَى الْأُنْثَى نَشَرَهُ مِنْ طَيِّهِ وَ سَمَا بِهِ مُطِلًّا عَلَى رَأْسِهِ كَأَنَّهُ قِلْعُ دَارِيٍّ» [۱۷].

طاووس را به انسانی مانند کرده که قادر به گشودن چتری همانند بادبان کشتی است تا بر سر خود سایبانی سازد. همچنین است تعبیر «یَمْشِی مَشْیَ الْمَرِحِ الْمُخْتَالِ وَ یَتَصَفَّحُ ذَنَبَهُ» [۱۸]. برای طاووس که او را چون انسانی می‌انگارد که خرامان خرامان با ناز و عشوه راه می‌رود. در جمله «وَ جَنَاحَیْهِ فَیُقَهْقِهُ ضَاحِکاً» [۱۹] نیز طاووس با توجه به زیبایی پر و بالش همانند انسان‌ها قهقهه سر می‌دهد.

۲-۲-۳. کنایه

مؤلف از کنایه نیز در اثر خود بهره می‌گیرد و با این فن، بر زیبایی متن می‌افزاید. برای نمونه در عبارت «کَأنهُ قِلْعُ دَارِیٍّ عَنَجَهُ نُوتِیُّهُ» افزون بر تشبیه کنایه به کار رفته است. وقتی طاووس پرهای خود را می‌گشاید، چون «قلع» بادبان کشتی است که ناخدا آن را برافراشته است. «کلمه "داری" منسوب به "دارین"، جزیره‌ای است در سواحل قطیف از شهرهای بحرین که عطریات خوشبویی از هند به آن‌جا آورده می‌شد و بادبان‌های کشتی‌هایش معروف بود» (بحرانی، ۱۳۸۹: ۶۹۴/۱). این تعبیر کنایه از اقتدار، صلابت و زیبایی پرهای طاووس دارد. همچنین تعبیر«وَ فِلَذَ الزَّبَرْجَدِ» که پرهای طاووس از پاره‌های زبرجد بافته شده است. کنایه از زیبایی و لطافت آنها دارد. باید دانست که «فلذ» جمع «فلذه» به معنی قطعه است. تمامی این کنایات که با تجسم تصاویر دیداری در ذهن مخاطب همراه شده، در انتقال از صورت متن به محتوای آن تأثیر بسیاری گذاشته که استفادهٔ مکرر از آن، به نوعی متن را شعرگونه نیز ساخته است.

۲-۳. بدیع معنوی

بهره‌گیری صاحب متن از شکل‌های مختلف بدیع معنوی در این خطبه، چون مراعات نظیر، سبب دو چندان شدن انسجام متن شده و هارمونی زیبایی را پدید آورده است. در عبارت «ابْتَدَعَهُمْ خَلْقاً عَجِیباً مِنْ حَیَوَانٍ وَ مَوَاتٍ وَ سَاکِنٍ وَ ذِی حَرَکَاتٍ»، واژگان «حیوان، موات، ساکن و ذی حرکات» در یک حوزه معنایی قرار دارند و میان آنها از صنعت مراعات‌النظیر ایجاد شده است. در عبارت «أَسْکَنَهَا أَخَادِیدَ الْأَرْضِ وَ خُرُوقَ فِجَاجِهَا وَ رَوَاسِیَ أَعْلَامِهَا» [۲۰] بین واژگان «اخادید، خروق، رواسی» و کلمه‌های «أرض، فجاج، اعلام» تناسب زیبایی شکل گرفته است. مؤلف برای انسجام و زیباتر ساختن بیشتر متن، این کلمه‌ها را با واج (ها) همراه ساخته است. تکرار این واج در عبارت‌های «أَسْکَنَهَا، فِجَاجِهَا، أَعْلَامِهَا» به نوعی صدای وزش باد را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند که از ویژگی خاص محیط‌هایی چون شکاف‌های زمین، رخنه درّه‌ها و فراز کوه‌هاست. خصوصاً اینکه واج «آ» بر کشش و امتداد وزش باد تأکید دارد. استفاده از این آواهای القاگر، همگی صدای وزش باد را در وسعتی پهناور به گوش می‌رساند.

همچنین در جمله «فَإِنْ شَبَّهْتَهُ بِمَا أَنْبَتَتِ الْأَرْضُ قُلْتَ جَنًى جُنِيَ مِنْ زَهْرَةِ كُلِّ رَبِيعٍ وَ إِنْ ضَاهَيْتَهُ بِالْمَلَابِسِ»، استفاده از قاعده‌افزایی در عبارت مذکور سبب ایجاد تصویر دیداری واضح از خلقت طاووس در ذهن مخاطب می‌شود و مراعات نظیر واقع شدن واژگانی چون «أنبت، جنی و زهرة»، همگی در تشکیل این تصویر بسیار تأثیرگذار بوده‌اند.

در همین راستا صاحب متن برای بیان مقصود خویش در عبارت «وَ إِنْ شَاكَلْتَهُ بِالْحُلِيِّ فَهُوَ كَفُصُوصِ ذَاتِ أَلْوَانٍ قَدْ نُطِّقَتْ بِاللُّجَيْنِ الْمُكَلَّلِ»، میان کلمات «حُلِيِّ، فُصُوص، مُكَلَّل»، مراعات نظیر ایجاد کرده تا با هم‌نشینی آنها در کنار همدیگر و خلق تصاویری دیداری ملموس، زیبایی سحرانگیز پَرهای طاووس را در ذهن مخاطب مجسم سازد. دیگر واژه‌های متناسبی که در این خطبه به یک حوزه معنایی مرتبط می‌شوند و بر سطح ادبیّت متن می‌افزایند، عبارتند از:

«وَ لَهُ فِي مَوْضِعِ الْعُرْفِ قُنْزُعَةٌ خَضْرَاءُ مُوَشَّاةٌ وَ مَخْرَجُ عُنُقِهِ كَالْإِبْرِيقِ وَ مَغْرِزُهَا إِلَى حَيْثُ بَطْنُهُ»، میان واژگان «قُنْزُعَةٌ، مَغْرِزُ، بَطْنُهُ».

«كَأَنَّهُ مُتَلَفِّعٌ بِمِعْجَرِ أَسْحَمَ إِلَّا أَنَّهُ يُخَيَّلُ لِكَثْرَةِ مَائِهِ وَ شِدَّةِ بَرِيقِهِ أَنَّ الْخُضْرَةَ النَّاضِرَةَ مُمْتَزِجَةٌ»، میان واژگان «أَسْحَمَ، خُضْرَةَ، مَائِهِ».

«كَالْأَزَاهِيرِ الْمَبْثُوثَةِ لَمْ تُرَبِّهَا أَمْطَارُ رَبِيعٍ وَ لَا شُمُوسُ قَيْظٍ»، میان واژگان «أزَاهِير، أَمْطَارُ، رَبِيعٍ، شُمُوسُ، و قَيْظٍ». «أَرَتْكَ حُمْرَةً وَرْدِيَّةً وَ تَارَةً خُضْرَةً زَبَرْجَدِيَّةً وَ أَحْيَاناً صُفْرَةً عَسْجَدِيَّةً» [۲۱]، میان واژگان «حُمْرَةً، خُضْرَةً، صُفْرَةً».

متن موردنظر بهره اندکی از تضاد یا طباق برده است؛ مانند عبارت «مِنْ حَيَوَانٍ وَ مَوَاتٍ وَ سَاكِنٍ وَ ذِي حَرَكَاتٍ» که میان واژگان «حیوان و موات» و «ساکن ذی حرکات» نوعی ناسازواری و تناسب گریزی ایجاد شده است.

نتیجه‌گیری

خطبه آفرینش طاووس ازجمله خطبه‌های مهم نهج‌البلاغه است که افزون بر ارزش والای دینی و محتوایی، فصاحت و بلاغت بی‌نظیر دارد. از آنچه گذشت دریافتیم که مؤلف برای خلق چنین اثری تنها به محتوای متن توجه نداشته، بلکه روساخت و فرم آن نیز مورد نظر بوده است. از این رو با آراستن فرم اثر به انواع شگردهای هنری، به آفرینش معناهایی فراتر از معانی قاموسی واژگان دست زده است. در خطبه آفرینش طاووس، شکل و ساختار خطبه به همراه مضامین و مفاهیم والای آن، هر دو در اوج دقت و ظرافت قرار دارند. نحوه بیان و بهره‌مندی از انواع آرایه‌های ادبی، برجستگی خاصّی به متن بخشیده و

بافت روایی خطبه را برتر از متون عادی گردانده است. انتخاب دقیق واژگان و الفاظ، چینش مناسب آنها، تصویرپردازی‌های هنری، استحکام و متانت عبارات، همگی در راستای هدف والا که همان آفرینش طاووس باشد، قرار دارد. کاربست شگردهای هنری، مؤلف را یاری می‌کند تا مفهوم و معانی عبارات را در سیر هدف آن پیش برده و به مخاطب القا نماید. نقد فرمالیستی متن موردنظر حاکی از این است که کلام مؤلف به هنگام سخن گفتن از صفات طاووس و زیبایی‌های شگفت‌انگیز آن به انواع توازن‌ها به‌ویژه توازن آواییِ بی‌نظیری آراسته شده که با مکرر خواندن آن، حسّ لطافت، نرمی و تحسین و ستایش به مخاطب القا می‌گردد. از این رو آواهای واژگان متن در نهایت انسجام و هماهنگی کامل با معنای مورد نظر صاحب متن بوده است. افزون بر آن متن حاضر با توازن‌های واژگانی و نحوی زیبایی همراه شده که به برجسته شدن و آراستگی آن انجامیده است. همچنین صنایع ادبی و بلاغی به‌کار رفته در متن، نه تنها موسیقی و جذبه آن را بیشتر کرده، بلکه القاگر بهتر مفاهیمی فراتر از محدوده لغوی آن‌ها بوده است.

در خطبهٔ آفرینش طاووس هر دو ویژگی برجسته‌سازی (قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی) کارکرد می‌یابد. قاعده‌افزایی در این خطبه به دلیل ساختار منثور آن، ناشی از انواع توازن آوایی، واژگانی و نحوی است. در بخش قاعده‌کاهی مؤلف برای ملموس‌تر کردن مفاهیم موردنظر خویش از صنایع ادبی علم بیان بهره برده است. در نتیجه هنگامی که به وصف آفرینش طاووس و بیان زیبایی‌های آن می‌پردازد، شاهد آراستگی متن به گونه‌های متنوع قاعده‌کاهی معنایی مثل انواع استعاره، تشبیه یا کنایه هستیم که نسبت به قاعده‌افزایی، نمود بیشتری در کلام مخاطب دارد. استفادهٔ مکرر از آرایه‌های ادبی از دیدگاه نقد فرمالیستی، ادبیّت متن را دو چندان ساخته است. در نتیجه به این واقعیت دست می‌یابیم که دقت و ظرافت منحصربه‌فرد مؤلف در گزینش دقیق الفاظ و کار بست انواع صنایع ادبی، از ویژگی‌های مهم فن خطابی امام (ع) است که برای اقناع مخاطب، تمام ظرفیت‌های علم بیان را به‌کار می‌بندد تا بر گیرایی و اثرگذاری کلامش بیفزاید.

پی‌نوشت‌ها

۱. خداوند بدون هیچ سابقه‌ای مخلوقاتی شگفت از جانداران حرکت‌کننده، و بی‌جان، برخی ساکن و آرام، بعضی حرکت‌کننده و بی‌قرار آفریده است و شواهد و نمونه‌هایی از لطافت صنعت‌گری و قدرت عظیم خویش را به پا داشته است. چندان‌که تمام اندیشه‌ها را به اعتراف واداشته است و سر به فرمان او نهاده‌اند.

۲. و از شگفت‌انگیزترین پرندگان در آفرینش طاووس است که آن را در استوارترین شکل موزون بیافرید و رنگ‌های پر و بالش را به نیکوترین رنگ‌ها بیاراست؛ با بال‌های زیبا که پرهای آن بر روی یکدیگر انباشته شده و دم کشیده‌اش.

۳. اگر رنگ‌های پرهای طاووس را به روییدنی‌های زمین تشبیه کنی، خواهی گفت: دسته گلی است که از شکوفه‌های رنگارنگ گل‌های بهاری فراهم آمده است.

۴. پس برخی از آنها را در قالب رنگی فرو برد که رنگ دیگری در آن راه ندارد و دسته‌ای دیگر را به‌گونه‌ای رنگ‌آمیزی کرد که رنگ آن برخلاف رنگ سایر اندامشان است.
۵. امّا چون نگاهش به پاهای او می‌افتد، بانگی برآورد که گویا گریان است. فریاد می‌زند که گویا دادخواه است و گواه صادق دردی است.
۶. گویا پرنیانی است بر آینه صیقل زده افکنده، یا با چادری سیاه سر و گردن خویش را پوشیده. جز آن‌که رنگ او چون بسیار آبدار است و رخشان، پنداری رنگ سبز تندی آمیخته است بدان. آنجا که شکاف گوش اوست، خطی باریک چون نوک خامه به رنگ بابونه نیک سپید، نمایان است و آن سپیدی در رنگ سیاهی که بدان جاست درخشان است. کمتر رنگی است که طاووس را نصیبی از آن نه در پیکر است، و رنگ او در رخشندگی و درخشندگی و آبداری از آن رنگ‌ها برتر است.
۷. گمان‌ها از شناختش درمانده و زبان‌ها از ستودن آن در کام مانده‌اند. پس ستایش خداوندی را سزاست که عقل‌ها را از توصیف پدیده‌ای که برابر دیدگان جلوه‌گرند ناتوان ساخت، پدیده محدودی که او را با ترکیب پیکری پرنقش و نگار، با رنگ‌ها و مرزهای مشخص می‌شناسد، باز هم از تعریف فشرده‌اش زبان‌ها عاجز و از وصف واقعی آن درمانده‌اند.
۸. همچون جامه‌های رنگارنگ است.
۹. چونان پرده‌های یمنی است.
۱۰. آن را به سان نگین‌هایی رنگارنگ می‌بینی که در نقره‌های جواهرنشان کوبیده شوند.
۱۱. زیرا پاهای طاووس چونان ساق خروس دو رگه (هندی و پارسی) روییده است.
۱۲. برآمدگی گردنش چونان آفتابه‌ای نفیس و نگارین است.
۱۳. از گلوگاه تا روی شکمش به زیبایی وسمه یمانی رنگ‌آمیزی شده، یا چون پارچه حریری پوشیده شده.
۱۴. گویی در معجر سیاهی پیچیده شده.
۱۵. چون گلزاری است با گله‌ای پراکنده.
۱۶. پرهای او پیاپی فرومی‌ریزد و از نو می‌رویند تا دیگربار شکل و رنگ زیبای پیشین خود را باز یابد.
۱۷. آن را چونان چتری گشوده و بر سر خود سایبان می‌سازد، گویا بادبان کشتی است که ناخدا آن را بر افراشته است.
۱۸. چون متکبران، خرامان راه می‌رود و به دقت به زیبای دم و بال‌هایش می‌نگرد.
۱۹. از نگریستن به بال‌های رنگارنگش به قهقهه می‌خندد.
۲۰. آن‌گونه که پرندگان گوناگون را بیافرید، و آنان را در شکاف‌های زمین، و رخنه درّه‌ها و فراز کوه‌ها مسکن داد.
۲۱. اگر در تماشای یکی از پرهای طاووس دقت کنی، لحظه‌ای به سرخی گل، و لحظه‌ای دیگر به سبزی زبرجد، و گاه به زردی زرناب جلوه می‌کند.

منابع

- **قرآن کریم**.
- ابن أثیر، نصرالله بن محمد. (۱۴۲۰). **المثل السائر فی أدب الکاتب و الشاعر**. به کوشش: محمد محی‌الدین عبدالحمید. بیروت: مکتبة العصریة.
- ابن‌منظور، محمد بن مکرم. (۲۰۰۴). **لسان العرب**. بیروت: دار صادر.
- اخلاقی، اکبر. (۱۳۷۷). **تحلیل ساختاری منطق‌الطیر عطار**. اصفهان: انتشارات نقش خورشید.
- امامی، نصرالله. (۱۳۸۲). **ساخت‌گرایی و نقد ساختاری**. اهواز: نشر رسش.
- بحرانی، میثم بن علی. (۱۳۸۹). **شرح نهج‌البلاغه**. ترجمه: قربانعلی محمدی مقدم و علی‌اصغر نوایی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- پورابراهیم، شیرین. (۱۳۹۵). «بررسی روشهای ترجمهٔ استعاره‌های مبتنی بر طرحوارهٔ حرکتی در نهج‌البلاغه». **پژوهشنامه نهج‌البلاغه**. سال ۴، شماره ۱۴، ۳۵-۵۴.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). **سفر در مه**. تهران: نشر زمستان.
- تفتازانی، سعدالدین. (۱۳۸۸). **مختصر المعانی**. قم: نشر قدس.
- جرجانی، عبدالقاهر. (۱۹۹۴). **دلائل الإعجاز**. به کوشش: محمد رشید رضا. بیروت: دار المعرفه.
- جعفری، محمد تقی. (۱۳۸۴). **ترجمه نهج‌البلاغه**. مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- خاقانی، محمد. (۱۳۷۶). **جلوه‌های بلاغت در نهج‌البلاغه**. تهران: بنیاد نهج‌البلاغه.
- خطیب قزوینی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۵۰). **تلخیص المفتاح**. به کوشش: عبدالرحمن برقوقی. چاپ ۲. بیروت: دار الکتب العربی.
- رضی‌الدین استرآبادی، محمدبن‌حسن. (۲۰۰۰). **شرح الکافیة فی النحو**. قاهره: عالم الکتب.
- سجودی، فرزان و کاکه خوانی، فرناز. (۱۳۸۷). «تعامل سیلان نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر». **فصلنامه زیباشناخت**. سال ۹، شماره ۱۹، ۲۸۹-۳۱۴.
- سعیدیان، عبدالحسین. (۱۳۶۹). **دایره‌المعارف ادبی**. چاپ ۳. تهران: امیرکبیر.
- سیوطی، عبدالرحمان. (۱۹۸۷). **همع الهوامع فی شرح جمع الجوامع**. بی‌جا: مؤسسة الرساله.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). **رستاخیز کلمات**. تهران: نشر سخن.
- صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). **از زبان‌شناسی به ادبیات**. جلد اول (نظم). تهران: سوره مهر.
- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۸۱). **نظریه‌های نقد معاصر**. تهران: سازمان سمت.
- عبدالجلیل، عبدالقادر. (۱۹۹۸). **الأصوات اللغویه**. عمان: دار صفاء للنشر والتوزیع.
- عثمان، عبدالفتاح. (۱۹۹۳). **التشبیه و الکنایه**. القاهره: مکتبه الشباب.
- فضل، صلاح. (۲۰۰۷). **فی النقد الأدبی**. دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

- قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). **آوا و القا.** تهران: انتشارات هرمس.
- مقیاسی، حسن. (۱۳۹۵). «نقد و بررسی طرحواره‌های تصوری قرآن در نهج‌البلاغه». **پژوهشنامه نهج‌البلاغه**، سال ۴، شماره ۱۴، ۹۳-۱۰۸.
- مکارم شیرازی، ناصر. (۱۳۸۶). **پیام امیرالمؤمنین (ع).** تهران: دار الکتب الاسلامیه.
- نجفی ایوکی، علی و زریوند، نیلوفر (۱۳۹۴). «نقد فرمالیستی خطبهٔ قاصعه». **فصلنامه زبان پژوهی**. سال ۷، شماره ۱۵، ۷-۴۱.
- وهبه، مجدی کامل. (۱۹۸۴). **معجم المصطلحات العربی فی اللغه و الأدب.** چاپ دوم. بیروت: مکتبه لبنان.
- هاشمی، احمد. (۱۳۸۶). **جواهر البلاغه فی المعانی و البیان و البدیع.** قم: دار الفکر.
- هاشمی خویی، میرزا حبیب‌الله. (۲۰۰۳). **منهاج البراعة فی شرح نهج‌البلاغه.** بیروت: دار احیاء التراث العربی.