Quarterly Journal of Nahj al-Balagha Research

Vol. 11, No. 42, Summer 2023
DOI: 10.22084/NAHJ.2024.27580.2911

(Research Articl)

Formalistic analysis of sermon 34 of Nahj al Balagha

Yousef Aali Abbasabad[1], Siddiqa Soleimani[2], Hosein Arian[3*]

Submit Date: 13 June 2023 **Revise Date:** 10 August 2023
Accept Date: 28 August 2023 **Publication Date:** 22 September 2023
(Page 95-120)

Abstract

Formalism is one of the theory of contemporary literary criticism that studies the work from a linguistic point of view. This theory was formed in Russia during the First World War. In 1930nit was the peak of its authority. Linguistic such as Boris Achenbaum, Shklovsky and Jakobson are among the most important figures in the theory of Formalism. The main and main emphasis of the criticism theory in the from of the work, and it does not pay much attention to the content, biography of the author and other issues.

Formalistic analysis of sermon 34 of Nahj al Balaghe is the subject of the present study. The research method of the article is based on the Descriptive – Analytical method, which is examined based on the documentary approach, materials, components and the foundations of Formalism – Structuralism. The purpose of the article is the formalistic reading of the text of the sermon. Imam Ali's approach to the words and the way it is used in this sermon. The main question of the research is how the author put his mental meaning in the form of words and arranged them to the audience. What is the form of these words and what formal feature does the text of sermon 34 have? Valuable results have been obtained from this study. Omniscient point of view, mastering the type of words, tone, turning the tone and creating a new discussion in addition to words and verbs, the rhetoric of words and the use of special music in the arrangement of phonemesm has given a unique form to the text of the sermon.

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities and Arts, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran
*: Corresponding Author: **Email:** Arian.h@iau.ir

How to cite this article: Aali Abbasabad, Y., Soleimani, S.,& Arian, H. (2023). Formalistic analysis of sermon 34 of Nahj al-Balagha, *Quarterly Journal of Nahj al-Balagha Research*, 11(42), 95-120. DOI: 10.22084/NAHJ.2024.27580.2911

Keywords: Imam Ali, Nahj al Balagha, Sermon 34, Formalistic analysis tonem vocabulary, music.

Extended Abstract

1. Introduction

Formalism is one of the theories of contemporary literary criticism that studies the work from a linguistic point of view. This theory was formed in Russia during the First World War reaching its peak in 1930. Linguists such as Boris Achenbaum, Shklovsky and Jakobson are among the most important figures in the theory of Formalism. The main emphasis of the criticism theory in the form of the work, and it does not pay much attention to the content, biography of the author and other issues.

The 34th sermon of Nahj al-Balagha is one of the most epic and magnificent sermons and speeches of Imam Ali (a.s.). The main topic of the speech is related to the events of 38 AH, the defeat of the Khawarij and the incitement of the people to fight with the people of Al-Sham (old Syria). Hazrat Ali (a.s.) made a beautiful sermon in his powerful speeches by using words, unique structures and structures of language, artistic arrangement of words, fiery and enchanting music, use of past tense and present participle of verbs, rhetoric of the text and other means of expression. This sermon was given in Kufa after returning from Nahrwan war and witnessing the weakness of the troops in preparing for the war with Al-Sham (Ibn Abi Al-Hadid, 1386: 2/192) and the conversation between Imam Ali (a.s.) and human and in an broader sense, it is a dialogue between man and history. In other words, it is a dialogue between Imam's thinking and character and a society where people have different tendencies.

2. Theoretical framework:

The 34th sermon of Nahj al-Balagha is one of the most epic and magnificent sermons and speeches of Imam Ali (a.s.). The main topic of the speech is related to the events in 38 AH, the defeat of the Khawarij and the incitement of the people to fight with the Al-Sham. Hazrat Ali (a.s.) made a beautiful sermon in his powerful speeches by using words, unique structures and structures of language, artistic arrangement of words, fiery and enchanting music, use of past tense and present participle of verbs, rhetoric of the text and other expressive tools. This sermon was given in Kufa after returning from Nahrawan and seeing the weakness of the troops in preparing for the war with Al-Sham (Ibn-Abi-Hadid, 1386: 2/192). It is a conversation between Imam Ali (a.s.) and man, and in a broader sense, a conversation between man and history. In other words, it is a dialogue between Imam's thinking and character and a society where people with different tendencies are present. By choosing the people of Kufa, their behavior, character and way of behavior, the Imam boldly discussed the war, his characteristics, as the guardian and leader of the society, the mutual approach of the people and the

reflection of this type of social character, avoiding the society and criticizing it as well.

3. Method:

The formal analysis of the 34th sermon of Nahj al-Balagha is concern of the present article. The research uses analytical-descriptive method based on documentary approach, materials, components and foundations of formalism-structuralism. The aim of the article is to know the form and formal explanation of the text of the sermon, Imam Ali's (AS) approach to the word and manner of applying this literary theory in the 34th sermon. The main question of the research concerns how the author puts his mental meanings in the form of words presenting them to the audience. What is the form of these words or these linguistic structures? And what formalistic features does the text of sermon 34 have?

4. Conclusion:

The results of this study showed that omniscient point of view, control over the pitch of words, type of tone, turn of the tone and creating a new discussion in addition to words and verbs, the rhetoric of words and the use of special music in the arrangement of phonemes gave a unique form to the text of the sermon.

Formalism is manifested in different aspects in the text of this sermon. The type of verbs, the type of sentences, the rhetoric, the music, and the author's tone are the five main pillars that stand out throughout the sermon. The verbs are in the past and present, but the author has created continuity in the past and present tenses by using expressive tools and inducing new meanings in such a way that the audience is addressed at any time and moment in which they are. The concept of "time" is at the disposal of the author, and the Imam has mastered time and its passage by seizing it. Along with tense and form of the verbs, the rhetoric in them has also contributed to this aspect. The metaphor of dependence (Istahara; la yonamu, ya'roqo, yahshemu, yafri, etc.) has a special contribution to portraying and inducing new meanings. The sentences are short and devoid of any kind of verbal and spiritual emphasis. By knowing the sentences, their field of application and the way of inducing important, deep and wide-ranging meanings through short sentences, the author has been able to induce wide-ranging meanings in short and obvious sentences. Sometimes, by removing the subject, using an unknown verb and attaching it to a known verb, he has been able to give multiple meanings in short sentences (sentences and verbs). Pay attention to this example again: Ghulib-a wa Allah al-Mutakhadloon, waim-u Allah-e Enni Athonno bekom an lao Hames al-Waghy and Istahar al-Mottu Qad Anfarjtum an Ali Ibn Abitalib enfiraj al-Ra's". The beginning of the sermon with the pseudo-sentence "Shame (on you)" carries a beautiful form with it. has it. There is no need for the audience to look for the author, the time of writing the sermon, the reason for writing, the purpose of the sermon, and other extra-textual issues that are not included in the domain of formalism. The beginning of sermon 34 has a pseudo-sentence that shows the meaning of curse, abuse, pain and anger, arranges the space in a certain shape and

form and keeps the audience in the fence of the form. This kind of sudden and one-time beginning of the sermon is also an indication of the speaker's control over the speech and its foundations. The mastery of the speaker is also an important indicator in choosing the perspective of the omniscient. He is familiar with the mind of the audience and possible audience, he knows their questions and answers these questions with sufficient skill while expressing various issues resolving the possible ambiguities.

References [In Persian]

- Ibn Abi Al-Hadid, Abdul Hamid Ibn Heba Allah (1386). *Shahrah Nahj alBalagha*, Tehran: Ahl al-Bayt Maarif Research and Publishing Foundation.
- Ibn Athir, Zia al-Din (1420 AH). *Al-Muthlem al-Sa'ir in the literature of writing and poetry*, Beirut: Al-Maktab Al-Asri.
- Ahmadi, B. (1389). *Text structure and interpretation*, Tehran: Center.
- Scholes, R. (1383). *An introduction to structuralism in literature*, translated by: Farzaneh Taheri, Tehran: Aghaz.
- Emami, N. (1378). *Fundamentals and methods of criticism*, Tehran: Diba.
- Anoushe, H. (2012). *Persian Literature Encyclopaedia*, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Eagleton, Terry (1372). *Introduction to literary theories*, translation: Abbas Mokhbar, Tehran: Male.
- Bakhtin, M. (1381). *Soudai Makalameh*, Khunde Azadi, translated by Mohammad Jaafar Poindeh, Tehran: Cheshme.
- Payandeh, H. (2015). *Literary criticism and democracy*, Tehran: Nilofar.
- Todorov, Tzutan (1382). *Constructivist boutiques*, translation: Mohammad Naboi, Tehran: Age.
- ----------(1385). *Theory of literature (translation of texts from Russian formalism into French)*, translation: Atefeh Taei, Tehran: Akhtaran.
- Samra, Yadullah (1386). *Language stylistics*, Tehran: Persian Language and Literature Academy.
- Haq-Shanas, A. M. (1356). *Phonetics*, Tehran: Aghaz Dodd, Sima (1371). Culture of Literary Criticism, Tehran: Marwarid.
- Deitches, D. (1373). *Methods of Literary Criticism*, Translation: Mohammad Taghi (Amir) Sedkiani - Dr. Gholamhossein Yousefi, Tehran: Ilmi.
- Selden, Raman-Peter Widdowsen (1377). *A Guide to Contemporary Literary Theory*, translated by Abbas Mokhbar, Tehran: New Design.
- Shayganfar, H. R. (2010). *Literary criticism*, Tehran: Dastan.
- Shamisa, S. (2016). *Literary criticism*, Tehran: Mitra.
- Shahidi, Seyyed Jaafar (1377). *Translation of Nahj al-Balagha*, Tehran: Scientific and Cultural.

- Safavi, K. (1369). A look at semantic contrast, *Kerman School of Literature and Human Sciences*, first year, first issue, 104-115.
- Aali Abbas Abad, Yusuf (2018). *A pictorialist historian or a formalist poet*, Tehran: Drop.
- Abbas, Ehsan (1996). *Fann Sha'ar*, Beirut: Dar Sader.
- Fry, Northrop (1372). *A disturbed imagination*, translated by: Saeed Arbab Shirvani, Tehran: University Press.
- Qoimi, Mahosh (2013). *Ava wa al-laqa (an approach to the poetry of the Third Brotherhood)*, Tehran: Hermes.
- McQuillan, M. (1384). *Paul Duman*, translation of Payam Yazdanjo, Tehran: Center.
- Cassirer, Ernst. (1366). *Language and myth*, translated by: Mohsen Talasi, Tehran: Silver.
- Luria, Alexander (1368). *Language of recognition*, translation: Habibullah Qasimzadeh, Urmia: Anzali.
- Volk, Rene (1379). *New Criticism History*, Volume 2, Translation: Saeed Arbab Shirvani, Tehran: Nilofar.
- Hall, James (1380). *A Pictorial Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*, translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Farhang Maazer.
- Yarmohammadi, L. (1383). *Popular and critical discourse studies*, Tehran: Hermes.

References [In English]

- Lyons, J. (1987). *Semantics*, vol 1, Cambridge: Cambridge University.
- Lodge, D. (1990). *Modern criticism and Theory*, London: Longman.
- Mcquillan, M. (2000). *Narrative Reader*, Landon and New York: Rouledge.
- Rimmon Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction*, Landon and New York: Rouledge.

فصلنامه پژوهشنامه نهج‌البلاغه
سال یازدهم، شماره ۴۲، تابستان ۱۴۰۲
DOI: 10.22084/NAHJ.2024.27580.2911

(مقاله پژوهشی)

تحلیل فرمالیستی خطبهٔ ۳۴ نهج‌البلاغه

یوسف عالی عباس‌آباد[۱]، صدیقه سلیمانی[۲]، حسین آریان[۳*]

دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۲۳ **بازنگری مقاله: ۱۴۰۲/۰۵/۱۹**
پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۰۶ **انتشار مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۳۱**
(از ص ۱۰۰ تا ۱۲۰)

چکیده

فرمالیسم از مکتب‌های نقد ادبی معاصر است که از دیدگاه زبانشناسی، اثر را مطالعه می‌کند. این مکتب در روسیه و در میان جنگ جهانی اول شکل گرفت. ۱۹۳۰م اوج اقتدار آن بود. زبان‌شناسانی مانند بوریس آخن بام، شکلوفسکی و یاکوبسن از مهم‌ترین چهره‌های نظریهٔ فرمالیسم هستند. تأکید اصلی و عمدهٔ نظریه، نقد فرم یا شکل اثر است و نگاه چندانی به محتوا یا درون‌مایه، بیوگرافی نویسنده و مسائل حاشیه‌ای اثر ندارد. تحلیل فرمالیستی خطبهٔ ۳۴ نهج‌البلاغه، موضوع پژوهش مقالهٔ حاضر است. روش پژوهش مقاله برپایهٔ روش تحلیلی ـ توصیفی است که براساس رویکرد اسنادی، مواد، مؤلفّه‌ها و مبانی فرمالیسم ـ ساختارشناسی بررسی می‌شود. هدف مقاله، شناخت فرم و تبیین فرمالیستی متن خطبه، نوع رویکرد امام علی (ع) به کلام و شیوهٔ به‌کارگیری این نظریهٔ ادبی در خطبه ۳۴ است. پرسش اصلی پژوهش در حول این محور می‌چرخد که نویسنده چگونه معانی ذهنی خود را در قالب واژگان ریخته و آنها را به جامعهٔ مخاطبان ارائه داده است؟ فـرم این واژگان یا این سازه‌های زبانی چگونه است؟ و متن خطبهٔ ۳۴، چه ویژگی‌های فرمالیستی دارد؟ نتایج این مطالعه نشان داد زاویهٔ دید دانای کل، استیلا بر زیر و بم واژگان، نوع لحن، چرخش لحن و ایجاد بحث جدید در ضمن واژگان و افعال، بلاغت کلام و به‌کارگیری موسیقی خاص در آرایش واج‌ها، فرم منحصربه‌فردی به متن خطبه داده است.

کلیدواژه‌ها: امام علی(ع)، نهج‌البلاغه، خطبهٔ ۳۴، تحلیل فرمالیستی، لحن، واژگان، موسیقی متن.

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی و هنر، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.
*: نویسنده مسئول **Email:** Arian.h@iau.ir

۱. مقدمه

خطبهٔ ۳۴ نهج‌البلاغه، یکی از حماسی‌ترین و باشکوه‌ترین خطبه‌ها و سخنرانی‌های امام علی(ع) است. موضوع اصلی سخنرانی مربوط به حوادث سال ۳۸ هجری قمری، شکست خوارج و تحریک مردم برای پیکار با شامیان است. حضرت علی(ع) در سخنانی توفنده با استفاده از واژگان، ساخت و سازه‌های منحصربه‌فرد زبان، چینش هنرمندانهٔ واژگان، موسیقی آتشین و دلربا، کاربرد صیغهٔ ماضی و ضارع افعال، بلاغت متن و دیگر ابزارهای بیانی خطبهٔ زیبایی را جاری ساخته‌اند. این خطبه «پس از بازگشت از نهروان و مشاهدهٔ سستی سپاهیان در آمادگی برای جنگ با شامیان در کوفه ایراد شده است» (ابن‌ابی‌الحدید، ۱۳۸۶: ۱۹۲/۲) و گفتگوی میان امام علی(ع) و انسان و در رویکردی وسیع‌تر، گفتگوی میان انسان و تاریخ است. در نگاهی دیگر، گفتگوی میان تفکّر و منش امام و جامعه‌ای است که مردم با گرایش‌های مختلف حضور دارند. امام با انتخاب مردم کوفه، رفتارها، منش و شیوهٔ معاملهٔ آنان، ضمن بحث جسورانه دربارهٔ جنگ، ویژگی خود ـ به‌عنوان ولی و رهبر جامعه ـ رویکرد متقابل مردم و بازتاب این نوع منش‌های اجتماعی، گریزی به جامعه و نقد آن نیز می‌زند. ایشان با قضاوت خود و مردم عصر دربارهٔ وضعیت اجتماعی ـ سیاسی، به تحلیل اوضاع‌واحوال روزگار خود پرداخته و با ایجاد ارتباط میان این دو موضوع، فضایی را ایجاد کرده تا بتواند به‌طور آزادانه دربارهٔ هر دو مورد بحث کند. خطبه بـــا شکوائیه شروع می‌شود. امام علی(ع) در این واگویهٔ تاریخی ـ سیاسی، بر سه نکتهٔ اصلی تأکید دارد: ۱. نکوهش کوفیانی که پیمان شکستند؛ ۲. فریب‌خوردن کوفیان(= مردم)؛ ۳. شاخص رهبری و مردم و حقوق متقابل میان آنان.

۱-۱. بیان مسأله

خطبهٔ ۳۴، اهمیت تاریخی و مذهبی دارد و از دیدگاه ادبی نیز بسیار مهم است. به سبب لحن یا آهنگ زبانشناسی (= intonation) خاصی که دارد، کوتاه‌بودن خطبه، نوع و ضرب‌آهنگ جمله‌ها، بی‌وقفه سخن‌گفتن گوینده (= امام علی(ع)) و نبود سکوت و سکون در سرتاسر متن، تشبیه‌ها و استعاره‌های بدیع، موسیقی متن، سخن‌گفتن بنا به مقتضای حال و مقام و نوع یا فرم واژگان به کار رفته، متن را از نظر فرمالیسم، شاخص کرده است. نقد خطبهٔ ۳۴ نهج‌البلاغه براساس نظریهٔ فرمالیستی، سؤالاتی را در ذهـن پژوهش‌گر ایجاد می‌کند. یکی از مهم‌ترین پرسش‌ها، بروز مؤلفه‌های فرمالیستی و نوع کارکرد آنهاست. فرم و واژگان متن، بلاغت و موسیقی در متن چه ویژگی خاصی دارند که خطبه را شاخص کرده، آن را به اثر هنری تبدیل کرده است؟

روش پژوهش نقد فرمالیستی خطبه ۳۴ بر مبنای «تحلیلی ـ توصیفی» یا فرم گفتمان متن استوار است. در این روش به فرضیه‌های از پیش تعیین‌شده، اهمیت چندانی داده نمی‌شود و فقط خودِ متن، ساختار آن، روابط میان واژگان و جملات و حالت کلی بلاغی که دارد بررسی می‌شود. مطالعهٔ پیمایشی و متغیرهایی که دارد از دیدگاه‌های خاصی سنجیده می‌شود. نقد فرمالیستی خطبه، از زوایای مختلف حاکم بر فرمالیسم، به زیبایی هنری و قدرت سخن و نفوذ کلام می‌پردازد.

۲-۱. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌هایی دربارهٔ نهج‌البلاغه انجام یافته است که برخی از آنها دربارهٔ خطبه و برخی دیگر دربارهٔ نامه‌ها است. در رویکرد فرمالیستی، تحقیقات مفیدی انجام یافته است. این پژوهش‌ها عبارتند از: «تحلیل خطبهٔ «فتنه» نهج‌البلاغه براساس مبانی نقد فرمالیسم»(علیرضا روستایی ـ ساجد زارع ـ حمید احمدیان) (۱۳۹۷) ساختار و فرم عبارات از سه‌منظر واژگانی، آوایی و نحوی تحلیلی شده است. مقالهٔ نامبرده، عمدتاً از دیدگاه موسیقی متن را بررسی کرده به مقولهٔ قاعده‌افزایی و احساساتی که امام علی (ع) با توسل بدان‌ها، فرم خاصی را در متن خطبه خلق کرده، پرداخته است. «زیبایی‌شناسی خطبهٔ ۱۸ نهج‌البلاغه در پرتو نقد فرمالیستی» (عزت ملاابراهیمی ـ محیا آبیاری قمصری ـ بندا بنی‌تمیمی) (۱۳۹۹). این مقاله با تأکید بر واج‌ها (صامت‌ها و مصوت‌ها)، صور خیال، بلاغت کلام (سجع، تشبیه، استعاره و ...) بافت خطبه را بررسی کرده است. نویسندگان معتقد هستند مؤلف با آرایش‌کردن فرم، از دیدگاه معناپردازی به موفقیت یا موقعیت خاصی رسیده و به آفرینش معناهایی فراتر از معنای قاموسی دست یافته است. «نقد فرمالیستی خطبهٔ جهاد نهج‌البلاغه»، (فهیمه قدیمی ـ حسن مجیدی) (۱۳۹۷). در این مقاله، ساخت موسیقایی خطبه، لفظها و موسیقی واژگـــــان خطبه بررسی شده است. «زیبایی‌شناسی خطبهٔ شانزدهم نهج‌البلاغه در پرتو نقد فرمالیستی» (عزت ملاابراهیمی ـ محیا آبیاری قمصری) (۱۴۰۲) در این مقاله میز همچون مقالهٔ دیگر نویسندگان (بررسی خطبهٔ ۱۸)، واج‌ها، صور خیال و بلاغت کلام بررسی شده است. «تحلیل و بررسی خطبهٔ اشباح از منظر نقد فرمالیستی» (سیدرضا میراحمدی ـ علی نجفی ایوکی ـ نیلوفر زریوند) (۱۴۰۱) در مقالهٔ نامبرده، انسجام، واژگان و جمله‌های متن؛ مجموعهٔ آوایی و موسیقیایی خطبه و بلاغت متن بررسی شده است. در مقاله «واکاوی پدیده معنا در بخش‌هایی از نهج‌البلاغه، رویکرد معناشناسی چارچوب فیلمور» (احمد قرایی سلطان‌آبادی) (۱۴۰۰)، معنا به‌عنوان سازهٔ اصلی متن توجه شده است. از دستاوردهای مهم این پژوهش این است که بافت کلام و موقعیت مخاطبان، حوزهٔ معنا را در نوسان نگاه می‌دارد. ذهن و دانش دائره‌المعارفی امام علی (ع) در کنار تجربه‌های اجتماعی ـ سیاسی و فرهنگی ایشان، مفاهیم چندلایهٔ معنایی از یک مفهوم و تصویر می‌سازد و هنگام مطالعهٔ نهج‌البلاغه به این نکات مهم معناساز توجه کامل شود.

۳-۱. ضرورت و اهمیت پژوهش

پژوهشی کاملی دربارهٔ نظریهٔ فرمالیسم در خطبهٔ ۳۴ انجام نیافته است. در این مقاله با استفاده از اصول و مؤلفه‌های فرمالیسم، فرم و جنبه‌های گوناگون خطبه بررسی و تبیین شود.

هدف اصلی پژوهش حاضر، شناخت متن خطبهٔ ۳۴ نهج‌البلاغه و تعیین کمّ و کیف آن از دیدگاه فرمالیستی است. در کنار هدف اصلی، هدف‌های فرعی دیگری نیز مدّ نظر است: ۱. تبیین لحن خطبه و کارکرد آن در فرم متن؛ ۲. تعیین موسیقی واژگان و نظام آوایی متن و برآورد نقش یا چگونگی تأثیر آنها بر فرم متن؛ ۳. بررسی رابطهٔ میان فرم و محتوای متن.

۲. بحث

مکتب فرمالیسم، جنبش ادبی بود که در سال ۱۹۱۴م. با انتشار مقاله‌ای با عنوان «رستاخیز کلمات[1]» به قلم ویکتور شکلوفسکی[2] در روسیه ایجاد شد. فرمالیست یا صورت‌گرا، عنوانی بود که مخالفان این جنبش هنری و ادبی به آن دادند و سعی تمام می‌کردند تا مانع گسترش این‌قدر یا ایـــدۀ جدید در سطح هنر و ادبیات جهانی شوند. فرمالیست‌های صاحب‌نام مانند بوریس آخن باوم[3] و یاکوبسن[4] معتقدند: «معترضان برچسب مبهم و آزاردهندۀ فـرمالیسم را رواج دادند تا هرگونه تحلیل در زمینۀ کارکرد شاعرانۀ زبان را به‌شدت محکوم کنند.» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۱۰)؛ با وجود اینم شکلات، وجود نظریه‌ای پرورش‌یافته را در ادبیات، مدیون صورت‌گرایان می‌دانند. (رک، همان: ۱۵)

مکتب فرمالیسم، به‌طور گسترده با روساخت کلام کار دارد. روساخت با بخش واجی یا همخوان‌ها ارتباط پیدا می‌کند و عمل گشتارها از نوع افزایش، کاهش، حذف و جابه‌جایی بر روی ژرف‌ساخت، به روساخت منجر می‌شود. وظیفۀ روساخت تعیین تلفظ، الگوی تکیه و آهنگ متفاوت برای جمله‌هایی با ژرف‌ساخت مشترک است. بنا به اعتقاد فرمالیسم، «هنر و ادبیات، از واقعیت جدا هستند و اثر را باید براساس خودِ اثر و با تکیه بر داده‌های متن، بررسی کرد.» (شایگان‌فر، ۱۳۸۰: ۱۶۴) از طرف دیگر، «خدمت بزرگ فرمالیست‌ها به مطالعات نقادانۀ ادبی این بود که با محوری ساختن جایگاه شکل در نقد ادبی، ادبیات را به حوزه‌ای قایم به ذات تبدیل کردند و آن را از جایگاهی برخوردار ساختند که تا پیش از آن زمان نداشت.» (پاینده، ۱۳۸۵: ۴۴)

روساخت کلام، آوا یا موسیقی و واژگان (تکواژها، واژگان، افعال، عبارت‌ها و جمله‌ها) سه مؤلفۀ مهم فرمالیست‌ها به شمار می‌رود. این سه مؤلفه با محتوای متن نیز ارتباط همگنی دارند. «محتوا همان چیزی است که از طریق صورت به وجود می‌آید. به زبان ساده، محتوا دارای وجود مستقلی نیست تا در برابر صورت قرار گیرد یا از ترکیب آن محتوا و صورت، اثر ادبی به‌وجود آید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۷۴)؛ آوا یا موسیقی نیز اهمیت فراوانی در فرمالیسم دارد. سلدن می‌گوید: «شعر، گفتاری است که در بافت کاملاً آوایی خود سازمان‌یافته است.» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۴)؛ اصرار بیش از حدّ فرمالیست‌ها بر شکل و فرم اثر، نوعی رهایی و آزادی به مخاطب یا منتقد می‌دهد. اینکه شعر، داستان، سینما یا تئاتر و دیگر هنرهای بشری، به‌سبب ذات هنری‌شان، در پرده‌ای از ابهام قرار دارند. فرمالیسم می‌گوید کاری با بیرون اثر ندارم. هیچ ارتباطی هم با درون متن ندارد. ـ اینکه ارتباط دارد یا نه، یک‌طرف؛ اما به نظر می‌رسد فـرمالیست‌ها معتقدند که بیرون متن، هیچ ارتباطی به درون متن ندارد. ـ منتقد یا بینندۀ اثر، دچار پیش‌داوری، داوری و قضاوت نمی‌شود. اعتقاد شخصی خود را در تفسیر اثر به کار نمی‌بَرَد یا داده‌های مغرضانه‌ای بر اثر تحمیل نمی‌کند؛ و موضوعات دیگری که در قرائت فـــرمالیستی اثر وجود دارد که در دیدگاه‌ها و رویکردهای

1. Resurrection of the words
2. Victor Cheklovsky
3. B. Eichen Baum
4. Jakobson

مختلف مطرح شده است. به‌عنوان‌مثال، در بیانیه‌های انقلابی و شورش‌های داخلی که خالق اثر، نمی‌خواهد هیچ‌ردِّ پایی از خود به جا نهد و اثر ایجادشده را طوری تنظیم می‌کند که راه را بر تأویل‌ها و خوانش‌های هرمنوتیکی باز گذارد. از طرف دیگر، ایرادهای اساسی نیز در تفسیر یا بـــازخوانی و «فهمِ اثر» ایجاد می‌کند. در برخی از آثار هنری، انگیزش‌های بیرونی و بروز اتفاقات خاص، باعث ایجاد و خلق اثر هنری می‌شود و خالق اثر، نشانه‌ها و کُدهایی ایجاد می‌کند که رابطهٔ علّت بیرونی و مدلول درونی را نشان دهد. در مواردی نظیر این‌ها، انگار منتقد خلع سلاح می‌شود و فقط در قاب تصویر زندانی می‌شود. پس یک مکتب یا نظریهٔ خاص ادبی نمی‌تواند به‌تنهایی عهده‌دار تفسیر یا تأویل و بازخوانی آثار هنرهای گوناگون شود. هریک به وجود دیگری نیازمند است. در تحلیل فرمالیستی خطبهٔ ۳۴ باید به ساخت خطبه توجه کرد. ساختار متن بدونِ گذری بر فرمالیسمِ صِرف و شکارِ جادوی شکل و فُرم اثر، کافی نیست و بالعکس، اتکاء صِرف به فرمالیسم و کنار نهادن چیزهای دیگر، نمی‌تواند تفسیر نـــهایی را تولید کند. نکته‌ای را نیز اضافه می‌کنیم که گروهی از منتقدان، ساختار (structure) را همان «شکل» یا «فـــرم» در نظر گرفته‌اند. «ادبیات‌شناسی، ساخت‌گرایان را در یک‌رابطهٔ تنگاتنگ با فرمالیسم قرار داد.» (سلدن ـ ویدوسون، ۱۳۷۷: ۱۴۱)؛ بدین‌جهت همخوانی‌های زیادی بین ساختار و فرم متن وجود دارد.

۱-۲. ارتباط میان نظریهٔ فرمالیسم و خطبهٔ ۳۴ نهج‌البلاغه

نظریهٔ فرمالیسم یا دید فرمالیستی متن، یکی از نظریه‌های غالب جهان معاصر است و در کنار کش‌وقوس‌های فراوانی که دربارهٔ نظریه و ارکان آن وجود دارد، به‌عنوان مهم‌ترین دیدگاه نقد ادبی در متن‌های مختلف به کار می‌رود. در مطالعه‌ای که پیش رو داریم، سه‌رکن اصلی: ۱. روساخت؛ ۲. موسیقی؛ ۳. واژگان را برشمردیم، روساخت کلام، دارای مراتب و نکته‌های خاصی است که در مطالعهٔ متن به آنها خواهیم پرداخت. «ادبیات کلام»، یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های رویکرد فرمالیستی به خطبهٔ ۳۴ است. «تینیانوف[1] ادبیات را وقتی علم می‌داند که موضوع بحث آن ادبیت کلام» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۸۰) باشد. متن خطبه، دارای وزن آهنگین و از انسجام[2] مثال‌زدنی برخورداراست. لایه‌های کلام در سطوح گوناگون مانند دستور زبان (نحو)، موسیقی درونی و بیرونی، بلاغت و ایماژ، واژگان و فرم، نقش مهمی در ساخت متن دارند. در نگاه کلی مشخص می‌شود که ناخودآگاهِ زبان امام علی(ع)، یکی از ارزشمندترین متن‌ها را خلق کرده است. ایگلتون می‌گوید: «ادبیات، زمان معمول را دگرگون می‌کند و به‌گونه‌ای نظام‌یافته آن را از گفتار روزمرّه منحرف می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۷۲: ۶). این نگرش ادبی به متن در خطبهٔ ۳۴ مشاهده می‌شود. سخنور با استفاده از ساختار هنری و قالب فرم درونی و بیرونی سخن، ماهیت شاعرانه‌ای به متن داده و از مقطع‌بودن به حالت سیّال درآورده است. خطبهٔ ۳۴ در زمان و تاریخ خاصی بنا به وضعیتی که مردم و امام علی(ع) قرار داشت ایراد شده است اما بُعد هنری آن، زمان‌مندی را سلب کرده در کنار آثار هنری قرار داده است. روساخت ایدئولوژیکی با زیرساخت‌های نظامی ـ اجتماعی ـ فرهنگی، کلیّت آن را

1. Tynianov
2. Integrity

تشکیل داده، حضور سخنور به‌عنوان کنشگر معرفتی، اثر روشنگرانه‌ای را رقم زده و از تنگنای زمان و تاریخ رها کرده است. به‌همین‌دلیل خطبه دارای کارکرد خاصی است. نکته‌ای که باید به این بخش افزوده سیطرهٔ امام علی(ع) در باب سخن و سخنوری است. در این خطبه، وقتی سخن را آغاز می‌کنند، نگاه کلی و متقن به محتوایی دارد که قرار است در لابه‌لای این واژگان خودنمایی کند. راوی از زاویهٔ دید دانای کل و یک‌نَفس به‌صورت متکلم وحـــده و مستقیم با مخاطب سخن می‌گوید، بدون هر نوع اعتنا به عامل دیگر، با لحن (Ton) آمرانه با مخاطب یا «روایت‌گیر» ارتباط تنگاتنگی دارد و روایت‌گیر[1] در استیلای راوی (= امام علی (ع)) است و او/ آنـــان نیز نمی‌توانند/ نمی‌توانند از این استیلا درآید. موسیقی متن، نوع افعالی که به کار رفته، جملات کوتاه، تشبیه‌های ساده و مرکب و واج‌آرایی و موسیقی همخوان‌ها و واکه‌ها و مسائل دیگر، متن را مستعد خوانش فرمالیستی کرده است. در کنار خوانش فرمالیتهٔ[2] متن و دست‌یافتن به فرم آن، باید ساختار فرم اثر را هم باید مطالعه کرد. فرمالیست‌های روس دو موضوع را بسیار مهم می‌دانند «۱. تغییر شکل در زبان عادی[3]؛ ۲. صناعات ادبی که باعث آشنایی‌زدایی می‌شود.» (احمدی، ۱۳۸۹: ۴۳)؛ هنگام تحلیل متن خطبهٔ ۳۴، خواهیم دید که این دو رکن، نمود و شاخصهٔ مهمی در فرم و شکل خطبه دارد.

۳. تحلیل فرمالیستی خطبه

خطبه دارای دو برش یا بند[4] است. بند اول نشان‌گر خشم و برافروختگی نویسنده است، بیش‌ترین حجم را به خود اختصاص داده، نویسنده به‌عنوان راوی اول‌شخص، توصیف‌گر جامعه و ارتباط میان جامعه و خود (به‌عنوان کنشگر جامعه) است. این بند از «**أُفٍّ لکم**...» شروع شده تا «... **ما یَشاءُ**» ادامه دارد. بند دوم، بخش کوتاهی از خطبه (پاراگراف پایانی) را شامل می‌شود و به‌صورت گفتگوی میان نویسنده و جامعه‌ای است که مورد خطاب قرار گرفته است. در نقد فرمالیستی متن باید گفت امام علی(ع) در این خطبه، طرح و پلات[5] خاصی دارد. ابتدا خشم یا ستوه موجود را در جملات کوتاه و با زبـــان تند مطرح می‌کند. وقتی گام‌به‌گام با جامعه پیش می‌رود، به‌ناگزیر به سمت نسبی‌گرایی متمایل می‌شود. به حق و درست‌بودن ایدهٔ خود اطمینان دارد و در سخنان موجز و واضح، کژروی‌های جامعهٔ مخاطب را به‌تندی برشمرده، وارد نوعی گفتگو با آنان می‌شود. در این‌مواقع تکثرگرایی یا پلورالیسم سیاسی نیز مشاهده می‌شود. دیگر جزم‌اندیش

---

۱. وقتی راوی متنی را می‌شناسیم باید وجود «جفت مکمل» آن را نیز دریابیم. جفت مکمل، کسی است که سخن گفته‌شده خطاب به اوست و ما امروزه او را روایت‌گیر می‌نامیم. (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۴-۷۵) یادآوری می‌شود اصطلاح «روایت‌گیر» را نخستین‌بار ژرار ژنت طرح کرد. روایت‌گیر دو گونهٔ اصلی دارد: درون‌داستانی و برون‌داستانی. روایت‌گیر برون‌داستانی کسی است که در داستانی که خطاب به او گفته می‌شود مشارکتی ندارد. روایت‌گیر درون‌داستانی، کسی است که در داستانی که به او خطاب می‌شود مشارکت و حضور دارد. «روایت‌گیر، شبیه راوی است و پیش از اینکه خواننده باشد، شخصیت استبـــرای شناخت روایت؛ بررسی روایت‌گیر همان‌اندازه مهم است که شناخت راوی.» (تودوروف، ۱۳۸۲: ۷۴) درخصوص روایت‌گیر (رک، قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۸۹- ۲۰۵)

2. formality
3. Deformation
4. stanza
5. plot

و مطلق‌گرا نیست. در گامی جلوتر، مواضع خود را به‌صورت فشرده و مجمل بیان‌کرده، بار دیگر از وظایف دو رکن جامعه، یعنی مردم و رهبری سخن می‌گوید.

۱-۳. تحلیل ساخت زبان روایت

آثار هنری در شکل‌های مختلف داستان، روایت، سخنرانی و ... گونه‌های مختلف زبانی دارند. زبانی که شخصیت‌های مختلف با آن حرف می‌زنند و ممکن است در هر اثر هنری، بسته به تعداد شخصیت‌ها و تیپ‌ها با هم متفاوت باشند. زبان و صدای راویِ متن، دومین زبانی است که اثر را برای خواننده تعریف می‌کند. میخائیل باختین معتقد است هنر در قالب رمان/ داستان یا هر اثر هنری دیگر، نظام مکالمه‌ها و دربردارندهٔ بازنمود گویش‌ها، سبک‌ها و برداشت‌های انضمامی و جدایی‌ناپذیر از زبان است (باختین، ۱۳۸۱: ۶۴). در خطبهٔ ۳۴ از دیدگاه بررسی و نوع سخن‌گفتن، دونوع زبان وجود دارد:

الف) زبان توصیف: زبانی است که جامعه را توصیف می‌کند. راوی یا توصیف‌گر، به‌عنوان یک ناظر و بیننده، از بیرون به جامعه نگاه می‌کند. سری به درون ساختارِ آن می‌زنَد و وضعیت آن را بررسی می‌کند. امام علی(ع) در این بخش یا با این زبان، خواننده یا روایت‌گیر را با شخصیت و وضعیت مردم، کارکرد آنان و شخصیت‌های ضمنی دیگر آشنا می‌کند. به‌این‌جهت امام حتماً افراد را به‌خوبی می‌شناسد و جزئیات محیط را خوب می‌داند و در توصیف به واقعیت نزدیک می‌شود. زبان توصیف در سخنرانی، نقش مهم‌تری را به عهده دارد. امام با استفاده از جملات یا پاراگراف‌مانندهایی، زمینه را برای گفتگوی میان دوشخصیت اصلی(= خود و مردم جامعه) فراهم می‌کند. درواقع می‌توان گفت سخنور با توصیف‌هایی که از موقعیت دارد، سعی می‌کند جای خالی دیالوگ را پر کند. به این دو بند دقت شود: «**لَبِئْسَ لَعَمْرُ اللَّهِ سُعْرُ نارِ الْحَرْبِ أَنْتُمْ، تُكَادُونَ وَ لاَ تَكِيدُونَ.**» (شما افروختن آتش جنگ کجا توانید؟ که فریب می‌خورید و فریب‌دادن نمی‌دانید.) (شهیدی، ۱۳۷۷: ۳۴)

«**إِنِّي لَأَظُنُّ بِكُمْ أَنْ لَوْ حَمِسَ الْوَغَى وَ اسْتَحَرَّ الْمَوْتُ قَدِ انْفَرَجْتُمْ عَنِ ابْنِ أَبِي طَالِبٍ انْفِرَاجَ الرَّأْسِ. وَ اللَّهِ إِنَّ امْرَأً يُمَكِّنُ عَدُوَّهُ مِنْ نَفْسِهِ يَعْرُقُ لَحْمَهُ وَ يَهْشِمُ عَظْمَهُ، وَ يَفْرِي جِلْدَهُ، لَعَظِيمٌ عَجْزُهُ، ضَعِيفٌ مَا ضُمَّتْ عَلَيْهِ جَوَانِحُ صَدْرِهِ أَنْتَ فَكُنْ ذاكَ إِنْ شِئْتَ فَأَمّا أنا فَوَاللَّهِ دُونَ أَنْ أُعْطِيَ ذَلِكَ ضَرْبٌ بِالْمَشْرَفِيَّةِ تَطِيرُ مِنْهُ فَرَاشُ الْهَامِ. وَ تَطِيحُ السَّوَاعِدُ وَ الْأَقْدامُ وَ يَفْعَلُ اللّهُ بَعْدَ ذَلِكَ ما يَشاءُ.**» به‌خدا می‌بینم اگر آسیای رزم به گردش درآید و اژدهای مرگ دهان گشاید، پسر ابوطالب را بگذارید و هریک به سویی رو آرید. به خدا آنکه پوست از تنش جدا سازد مردی است ناتوان و زبون، با دلی ضعیف در سینه درون. تو نیز اگر خواهی چنین باش که من نیستم. به خدا پای پس نگذارم و بایستم تا شمشیر مشرفی از نیام برآید و سر از تن بپرد و دست و پاها این‌سو و آن‌سو بیفتد و از آن پس خدا هرچه خواهد کند. (شهیدی، ۱۳۷۷: ۳۵)

به‌کارگیری این زبان برای روایت جامعه، بسیار مهم است. امام، بدون هر نوع ابهام یا ایهام، دست به تفسیر جامعه زده، وضعیت خود و افراد آن را مشخص کرده است. در متن پژوهش و تفسیر فرمالیستی آن نیز خواهیم دید که امام با این زبان توصیف، به‌صورت غرّا، هم جامعه را توصیف می‌کند، هم تحذیر می‌دهد و هم نقد می‌کند. صدای راوی دربینامتنیت شنیده می‌شود؛ یعنی مخاطب امروزی نیز از ظاهر کلام

باید به معانی، وضعیت، اوضاع و احوالی پی می‌برد که نویسنده قصد طرّاحی چنین فضایی را داشته است. به سخن دیگر، از لابه‌لا و بین متن، معانی و مفاهیم عمیق‌تری را کشف کرده و ظاهر می‌کند. «مایکل ریفارتر[1] معتقد است بینامتنی، ساز و کار ویژهٔ خواندن متون ادبی است.» (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۲۰)؛ و از این روش، می‌توان فرم و جایگاه ویژهٔ واژگان را در متن مطالعه کرد. همین خوانش با نظام نشانه‌شناسی و از سویی دیگر با دنیای تأویل یا هرمنوتیسم پیوند می‌خورد. برخی از نشانه‌شناسان معتقدند «مسئلهٔ اصلی در نشانه‌شناسی این نیست که واژه‌ها چه معنایی دارند، نکته این است که واژه‌ها، چگونه معنی می‌شوند.» (مک کوئیلان، ۱۳۸۴: ۳۰)؛ چگونه معنی‌شدن واژگان، همان چیزی است که فرمالیسم به دنبال آن است. به سخن دیگر، با معنی صریح یا قاموسی کلمات کاری نداریم؛ بلکه با مفاهیم و کارکردهایی مواجه هستیم که بنا به اقتضای سخن، معنی خاصی را القا می‌کند. زمانی امام علی (ع) با جامعهٔ خود این‌گونه سخن می‌گوید، اطلاع شگرفی از واژگان و انرژی یا قدرت آنان دارد و می‌خواهد این‌گونه مخاطب خود را خطاب کرده و از مسائل چندی سخن گوید.

ب) زبان گفتگو (دیالوگ): به زبانی اطلاق می‌شود که افراد داستان با یکدیگر صحبت می‌کنند. دیالوگ یا گفتگوی بین شخصیت‌ها، میان امام و جامعه است. صدای جامعه در متن شنیده نمی‌شود آنان فعلاً به‌عنوان مخاطب در بحث امام و خودشان حضور دارند. حضرت علی (ع) در جملات کوتاه با واژگان بسیط و مشخص، خالی از ابهام یا ایهام، دور از تنافر و استعاره وهمی و خیالی، با خود و مردم حرف می‌زند. امام در این نوع گفتمان یا سطح زبانی سعی دارد موسیقی خاصی به متن بخشیده، تأثیر آن را در قوام متن یا در دل مخاطب قوی‌تر کند. در این دو نوع گفتگو یا زبان روایی که در خطبه وجود دارد، راوی، راوی مفسّر است، یعنی دانای کل که پس از بیان واقعه، نتیجه‌گیری می‌کند و به تحلیل و تفسیر می‌پردازد. از طرف دیگر، راوی، برون‌متنی و درون‌متنی است چون، امام است که «شرح حال راویان درون‌داستانی به‌وسیلهٔ او نقل می‌شود.» (Mcquillan, 2000: 318)؛ خودِ امام نیز با عنایت به دیدگاه ریمون کنان دربارهٔ ماهیّت راوی، «یکی از همین افراد است و کلّ خطبه به‌وسیلهٔ او بیان می‌شود.»(Rimmon Kenan, 2002: 95)، به‌عنوان‌مثال به این بخش از خطبه توجه شود: «**ایها النَّاسُ إنَّ لِی عَلَیْکُمْ حَقّا، وَ لَکُمْ عَلَیَّ حَقٌّ، فَأَمّا حَقُّکُمْ عَلَیَّ فَالنَّصِیحَهُ لَکُمْ وَ تَوْفِیرُ فَیْئِکُمْ عَلَیْکُمْ، وَ تَعْلِیمُکُمْ کَیْلا تَجْهَلُوا، وَ تَأْدِیبُکُمْ کَیْما تَعْلَمُوا وَ أَمّا حَقِّی عَلَیْکُمْ فَالْوَفَاءُ بِالْبَیْعَهِ، وَ النَّصِیحَهُ فِی الْمَشْهَدِ وَ الْمَغِیبِ، وَ الْإِجَابَهُ حِینَ أَدْعُوکُمْ وَ الطَّاعَهُ حِینَ آمُرُکُمْ.**» (شهیدی، ۱۳۷۷: ۳۵-۳۶).

1. Michael Riffaterre

۲-۳. گزاره‌های روایی

گزاره، کوچک‌ترین واحد روایی و جمله است که هم‌ارز با جمله‌ای مستقل است. گزاره‌های روایی دوگونه است: ۱. گزاره‌های وصفی (Descriptive Proposition)؛ ۲. گزاره‌های وجهی یا فعلی (Modal Proposition). گزارۀ فعلی به کنش دلالت دارد و گزارۀ وصفی، ویژگی‌های شناسنده (فاعل) و موقعیت او را مشخص می‌کند. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷-۱۴۹)

گزاره‌های وجهی، اتفاقاتی است که در متن رخ می‌دهد. گزاره‌های وصفی، حالت یا موقعیتی است که شخصیت/ شخصیت‌های روایت دارا هستند. در این نوع گزاره‌ها، هیچ نوع کنشی وجود ندارد.

۱-۲-۳. ساخت‌شناسی بند ۱

بند ۱. «**أُفٍّ لکم لَقَد سَئمتُ عِتابَکُم**».

ترجمه: نفرین بر شما. از سرزنش‌تان به ستوه آمده‌ام. (شهیدی، ۱۳۷۷: ۳۵)

آغاز بند ۱، جملۀ خبری است. **أفّ**، کلمه‌ای است که برای نفرت و خشم به کار می‌شود: (**قال «أُفّ»، من کرب او ضجر**) (**المنجد، ذیل أفّ**)؛ «**قَد سَئمتُ**»، اولین فعل خطبه است. فعل ماضی است؛ اما از دیدگاه بلاغی، متضمن استمرار نیز هست. «**قَد سَئمتُ**» حکایت از واقعه‌ای دارد که از گذشته شروع شده و تا حال نیز ادامه دارد. فعل آغازین، متضمن نکته‌های بسیار مهمی است. در نحو عربی «قد»، حرف تحقیق است و بر سر افعال ماضی می‌آید. متکلم وحده در فعل «لَقَد سَئمتُ»، ستوه و ناراحتی خود را در زمانی مستمر نشان می‌دهد. گزارۀ بند ۱، وجهی است و عملکرد حضرت علی را نشان می‌دهد.

۲-۳-۳. آغاز بند ۱

خطبه با «**أُفٍّ لکم لَقَد سَئمتُ عِتابَکُم**» آغاز می‌شود و از دیدگاه فرمالیستی، اهمیت خاصی دارد. «**أُفّ**»، واژه‌ای است که برای خشم و خشونت به کار می‌رود. خشم و خشونت، اولین خبری است که از این مبتدا می‌دهد. شنونده، راه هر نوع تأویل را بر خود بسته و منتظر دست یافتن به واقعیتی است که در متن باید باشد. آغاز کلام با قدرت زبانی و سخنی مقتدرانه شروع شده، اجازه نمی‌دهد کسی یا چیزی شائبه‌ای ایجاد کرده، حاشیه را بر متن مستولی گرداند. سخنور، طوری سخن را آغاز می‌کند که گویا خواننده نیز قسمت اول یا مقدمۀ آن را می‌داند، بنابراین در پیچ و تاب کلام درنمی‌افتد و در پی روشن‌ساختن قبل از «أُفٍّ» نیست. از نظر آوایی، «ف»، «همخوان انقباضی» است. صدایی است که هنگام خروج آن از دهان، جریان هوا به‌طور کامل قطع نمی‌شود و می‌توان تلفظ آن را تا زمانی که نفس در شش‌ها وجود دارد، ادامه داد. ادامه‌دار بودن صدای «ف»، تـأویلی از امتداد خشم یا نگرانی سخنور در چنین جامعه‌ای است. پژواک «ف» «در گوش مانند تصویر است که با چشم دیده می‌شود»(ابن‌اثیر، ۱۴۲۰: ۲۵۲/۱). به سخن دیگر، موسیقی آوایی[1] واج یا آوای[2] «ف» در «أُفٍّ»، یادآورِ فضایی‌تیره‌گون، خشم و خشونت است. لحن آغاز بند

1. sound music
2. phoneme

اول، شکوایی است و شکایت فرد به‌صورت درونـی است که صدای آن در متن جامعه نیز شنیده می‌شود. چرا خطبه با «أُفٍّ لکم» و فعل «لَقَد سَئمتُ» شروع می‌شود؟

جواب‌های متنوعی در این رویکرد امام علی(ع) وجود دارد. اگر از علت‌ها یا دلیل‌های جزئی عبور کنیم درکل می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که به عقیدهٔ امام، ظلم و ستم، بدعهدی و پایبند نبودن به عهد و پیمان اجتماعی، فقط در قـالب یا چهرهٔ جنگ و کشتار نیست؛ بلکه در از بین‌بردن و خفه‌ساختنِ تفکر نیز سهمی دارد. اندیشه به خـود و موقعیتی که در آن قرار گرفته است، بازپس راندن موانع فکری برای دست‌یافتن به جامعهٔ ایده‌آل، برپایی قوانین انسانی و اجتماعی پیشرو و تلاش متفکران و عموم مردم در برپایی ایده‌آلیسم اجتماعی، ایده‌هایی اصلی است که در درون‌متن بند ۱ وجود دارد. از طرف دیگر، سئمتُ، یادآورِ جنگ‌ها نیز هست. امام با ایماء و تعریض، تمام مخالفان و متجاوزان و بدعهدان را از یک گروه و رده می‌داند و چنین واکنشی نشان می‌دهد. در تحلیل نهایی یا تأویل این جمله باید گفت که حضرت علی(ع) در هنگامه‌های مختلف زندگی سیاسی ـ اجتماعی خویش چنان مدیریت و مدارایی با جامعه و افراد آن داشته که هیچ‌گاه به سبّ کسی نپرداخته یا از دشنام و دشمنی یا دشمن‌تراشی سخنی نگفته است. خطبه با این جملات ادامه می‌یابد:

أَرَضيتُم بالحياه الدّنيا مِنَ ألاخرهِ عِوَضاً؟ وَ بِالذُّلِّ مِنَ الْعِزِّ خَلَفاً؟ إذا دَعَوْتُكُمْ إلى جِهَادِ عَدُوِّكُمْ دارَتْ أعْيُنُكُمْ كَأنَّكُمْ مِنَ الْمَوْتِ فِي غَمْرَةٍ، وَ مِنَ الذُّهُولِ فِي سَكْرَةٍ، يُرْتَجُ عَلَيْكُمْ حَوارِي فَتَعْمَهُونَ، فَكَأنَّ قُلُوبَكُمْ مَأْلُوسَةٌ، فَأنْتُمْ لاتَعْقِلُونَ. ماأنْتُمْ لِي بِثِقَهٍ سَجِيسَ اللَّيالِي، وَ ما أنْتُمْ بِرُكْنٍ يُمَالُ بِكُمْ، وَ لا زَوافِرُ عِزٍّ يُفْتَقَرُ إلَيْكُمْ، ما أنْتُمْ إلّا كَإبِلٍ ضَلَّ رُعَاتُهَا، فَكُلَّمَا جُمِعَتْ مِنْ جَانِبٍ انْتَشَرَتْ مِنْ آخَرَ. لَبِئْسَ لَعَمْرُ اللَّهِ سُعْرُ نارِ الْحَرْبِ أنْتُمْ، تُكَادُونَ وَ لاَ تَكِيدُونَ. وَ تُنْتَقَصُ أَطْرافُكُمْ فَلا تَمْتَعِضُونَ لا يُنامُ عَنْكُمْ وَ أَنْتُمْ فِي غَفْلَهٍ ساهُونَ. غُلِبَ وَ اللَّهِ الْمُتَخاذِلُونَ، وَ ايْمُ اللَّهِ إنِّي لَأظُنُّ بِكُمْ أنْ لَوْ حَمِسَ الْوَغَى وَ اسْتَحَرَّ الْمَوْتُ قَدِ انْفَرَجْتُمْ عَنِ ابْنِ أبِي طَالِبٍ انْفِراجَ الرَّأسِ. وَ اللَّهِ إنَّ امْرَأً يُمَكِّنُ عَدُوَّهُ مِنْ نَفْسِهِ يَعْرُقُ لَحْمَهُ وَ يَهْشِمُ عَظْمَهُ، وَ يَفْرِي جِلْدَهُ، لَعَظِيمٌ عَجْزُهُ، ضَعِيفٌ مَا ضُمَّتْ عَلَيْهِ جَوَانِحُ صَدْرِهِ أَنْتَ فَكُنْ ذاكَ إنْ شِئْتَ فَأمّا أنا فَوَاللَّهِ دُونَ أنْ أُعْطِيَ ذَلِكَ ضَرْبٌ بِالْمَشْرَفِيَّهِ تَطِيرُ مِنْهُ فَرَاشُ الْهَامِ. وَ تَطِيحُ السَّوَاعِدُ وَ الْأَقْدامُ وَ يَفْعَلُ اللّهُ بَعْدَ ذَلِكَ ما يَشاءُ.»

ترجمه: آیا به زندگانی این جهان به‌جای زندگانی جاودان خرسندید و خواری را بهتر از سالاری می‌پسندید؟ هرگاه شما را به جهاد با دشمنان فرامی‌خوانم، چشمانتان در کاسه می‌گردد که گویی به گرداب مرگ اندرید و یا در فراموشی و مستی به سر می‌برید. در پاسخ سخنانم می‌مانید، حیران و سرگردانید، گویی دیو در دلتان جای گرفته و دیوانه‌اید و از خرد بیگانه‌اید. من دیگر هیچ‌گاه به شما اطمینان ندارم و شما را پشتوانهٔ خود نینگارم و در شمار یار و مددکار مپندارم. شترانی را مانید مهارگشاده، چرانندهٔ خود را از دست داده که چون از سویی فراهم کنند از دیگر سو بپراکنند. شما افروختن آتش جنگ کجا توانید؟ که فریب می‌خورید و فریب دادن نمی‌دانید. پیاپی سرزمین‌تان را می‌گیرند و پروا ندارید. دیده‌ها بر شما دوخته‌اند و از خواب غفلت سربرنمی‌دارید. به خدا! مغلوب و خوارند آنان که یکدیگر را فروگذارند. به‌خدا می‌بینم اگر آسیای رزم به گردش درآید و اژدهای مرگ دهان گشاید، پسر ابوطالب را بگذارید و هریک به سویی

روآرید. به خدا آنکه پوست از تنش جدا سازد مردی است ناتوان و زبون، با دلی ضعیف در سینه درون. تو نیز اگر خواهی چنین باش که من نیستم. به خدا پای پس نگذارم و بایستم تا شمشیر مشرفی از نیام برآید و سر از تن بپرد و دست و پاها این سو و آن سو بیفتد و از آن پس خدا هرچه خواهد کند. (شهیدی، ۱۳۷۷: ۳۵)

این بند از ۴۰ جمله یا فراکرد تشکیل شده است. جمله‌ها به‌صورت اسمیه یا فعلیه و برخی از جملات به‌صورت شرطی و جزای شرطی، خبری و گاهی استفهامی هستند. بیش‌ترین درصد ساخت افعال، مضارع است. فعل مستقبل و یک‌فعل امر نیز وجود دارد. زبان این بخش، توصیف است. نویسنده با افرادی مواجه است که ویژگی‌های خاصی دارند و نویسنده، به‌عنوان منتقد، این ویژگی‌ها را با آب و تاب بیشتری نشان می‌دهد. با اینکه جامعه در طرف مقابل نویسنده/ گوینده وجود دارد؛ اما صدایی از آنها شنیده نمی‌شود. به این جهت، خطبه چندصدایی[1] نیست و تک‌صدایی است. از دیدگاه فرمالیسم، فراهنجاری خاصی در این رویکرد راوی دیده می‌شود. امام علی (ع) عامدانه به این فراهنجاری دست‌زده، تک‌صدایی را در قالب چندصدایی ارائه داده است، زیرا «ژرف‌ساخت گفتگو مبنی بر هم‌زیستی چندگفتگوست»(Lodge, 1990: 22). مخاطبان خاصی ـ «**کُم**» ـ در متن حضور دارند؛ اما صدایی از آنها شنیده نمی‌شود و فقط در حالت مخاطبه قرار دارند. امام علی به‌عنوان شخصیت اول سخن می‌گوید و پی‌درپی از ضمیر جمع «**کُم/ انتُم**» استفاده کرده، مخاطبان خود را مشخص می‌کند: **أرَضیتُم** ... **دَعَوْتُکُمْ** ... **عَدُوِّکُمْ دارَتْ أعْیُنُکُمْ کَانَکُمْ** ... **فَأنْتُمْ لاتَعْقِلُونَ. ماأنْتُمْ لِی بِثِقَةٍ سَجِیسَ اللَّیالِی، وَ ما أنْتُمْ بِرُکْنٍ یُمَالُ بِکُمْ ...**

فعل «**قد انفرجتم**»، یکی از مهم‌ترین گرانیگاه‌های روایت به شمار می‌رود. این فعل با این ساخت، حکایت‌گر واقعیتی است که در دل جامعه شکل گرفته و در حال جریان است و پیشوند «**قد**»، نشان از اطمینان و ایمان کامل نویسنده است. درواقع، رویکرد امام علی(ع) به این گرایش، نشان دادن ساخت یا ماهیت جامعه‌ای است که به سبب تأسیس و بقای آن با جنگ‌ها، نفاق‌ها و مشکلاتی مواجه شده و امام نمی‌خواهد تجارب تلخ گذشته تکرار شده، بی‌راهگی و تشتّت بر جامعه حاکم شود. در نقد ساخت این قسمت باید به شخصیت درونی، انگیزه‌های اعمال و ارتباط مسائل بیرونی با درونی (ن.ک: امامی، ۱۳۷۸: ۱۳۰– ۱۳۱) توجه کرد. یک‌فرد (= فردِ تنها= امام علی) با مجموعه‌ای از طبیعت رودررو شده است و ناگزیر از درون‌گرایی[2] است؛ اما نـــاخودآگاه ضمیر ایشان دست به نوعی برون‌گرایی[3] نیز می‌زند و فرم سخن‌گفتن به مسیر خاصی حرکت می‌کند. به سخن دیگر، در آغاز خطبه ملاحظه می‌شود که گویی راوی با خود حرف می‌زند و مخاطب او به‌صورت عام در جامعه حضور دارد. نوع سخن گفتن، لحن و تن، واج‌ها و همخوان‌های واژگـان متن طوری چیده شده است که سخنگو، تمایل چندانی به سخن‌گفتن مستقیم ندارد و درنهایت آنان را به شتران سرگردانی تشبیه می‌کند که هیچ راهبر و راه مشخصی ندارند و در گیجی و بهت خاصی به سر می‌برند؛ اما یک‌باره با چرخش یا تغییر لحن، به آتش و شعله‌ورشدن نائرهٔ

1. polyphony
2. Introversion
3. Extraversion

جنگ روی آورده از «لَبِّسَ لَعَمْرُ اللَّهِ سُعُرُ...» سخن می‌گوید. «تکادون، تمتعضون، متخاذلون، وَ إستَحرَّ الموتُ ...» افعال یا واژگان با بار معنایی خاصی هستند. نوعی آشوب، گریز و تلاطم بر فضا مستولی می‌شود. در کنار آشوب موجود، ایماژهای فرمالیستی بسیار زیبایی دیده می‌شود. همانند تابلو اکسپرسیونیسم[1]، حقایقی را نمایش می‌دهد که از دیدِ عاطفی یا دیدِ ریزبین خود نگاه می‌کند. درواقع فشرده‌ترین تصاویر را در دلِ ایماژهای چندپهلو نمایش می‌دهد. در این گفتار و موقعیت زبانی ـ ذهنی، حضرت علی دوبار به «الله» قسم خورده، خود را پسر ابوطالب معرفی می‌کند. نکتهٔ مرموز یا اعجازی در جابه‌جایی شخصیت «من» به «پسر ابوطالب» وجود دارد. «من»، یک شخصیت[2] فراگیر و عمومی است ممکن است در بخش‌هایی از روایت باشد و در بخش‌هایی حضور نداشته باشد. بحث اصلی دربارهٔ «من» نیست؛ اما علی‌بن‌ابی‌طالب شخصیت اصلی و شخصیت پویای روایت است که دستخوش تغییر نمی‌شود و در متن و بینامتن روایت حضور پررنگی دارد.

گزاره‌های بند ۲: در این بند، ۴۰ گزارهٔ وصفی وجود دارد. کنش و گزارهٔ وجهی کارکردی ندارد. امام علی(ع) با استفاده از گزاره‌های وصفی، وضعیت مخاطب و در انتها وضعیت خود را مشخص کرده و در توصیف آنها سخن گفته‌اند. دربارهٔ «زبان» این گزاره‌ها باید گفت که گفتمان سازمان‌یافته دارد؛ مانند پیامی است که می‌توان از فردی به فرد دیگر منتقل کرد. می‌توان این‌ها را نقل‌قولی از زبان راوی (امام علی(ع)) به شمار آورد. دیگر اینکه، وجه آن در نمود کلامی، گاه به‌صورت مستقیم است و گاه به‌صورت تغییری در کلام شخصیت اصلی یا روای است.

۳-۲-۳. فرمالیسم بند[2]

لحنِ بند دوم حماسی است. خشم و ناراحتی، گزارهٔ ذهنی ـ انتزاعی است و حضرت علی(ع) آن را با گـزاره‌های محسوس و ملموس عینیت بخشیده‌اند. صحنه‌پردازی یا میزانسن[3] بند، کاملاً چیره‌دستانه و نمایشی هست. نویسنده به‌گونه‌ای از چینش یا استخدام واژگان بهره برده که سخنش را می‌توان دید، یعنی فرمالیسم، حرف اول را می‌زند. مهم‌ترین ویژگی صحنه‌پردازی، تصویرکردن زمان و مکان به‌صورت طبیعی و واقعی از سوی نویسنده است تا به «حقیقت مانندی [گفتار] لطمه‌ای وارد نشود.»(میرصادقی، ۱۳۸۱: ۴۴۹)؛ در هر صحنه که به‌صورت جملات کوتاه و رسا به تصویر کشیده شده، امام علی(ع) توانسته است با درکنارهم‌چیدن اسباب و وسایل لازم و ضروری، تصویری آشکار ارائه دهند. تقریباً عناصر صحنه در هیچ‌یک از سکانس‌ها اضافه نیستند. بدین‌جهت، تصویرهای واضحی از هریک از صحنه‌ها می‌توان دریافت. ایماژها در قالب سخنان کوتاه و رسا، حالت نمایشیِ موج‌گونه یا دایره‌وار بر وجود امیرالمؤمنین هستند. وجود آن حضرت، مانند منشأ خورشیدواری است که سخنان همانند اشعه‌های مرئی و واضح متصاعد می‌شود. ایماژهای فرمالیستی بسیار زیبایی در این بند دیده می‌شود که عبارتند از:

1. expressionism
2. character
3. mise en scene

الف. تشبیه. یکی از زیباترین ایماژهای متن، تشبیه‌های مرکب هستند. این تشبیه‌ها عبارتند از: «**اَنَّکُمْ مِنَ الْمَوْتِ فِی غَمْرَة**»؛ «**مِنَ الذُّهُولِ فِی سَکْرَةٍ**»؛ «**کَإِبِلٍ ضَلَّ رُعَاتُهَا، فَکُلَّمَا جُمِعَتْ مِنْ جَانِبٍ انْتَشَرَتْ مِنْ آخَرَ**» در گرداب مرگ دست و پا زدن، تشبیه مرکب است؛ یعنی هیأتی به هیأتی دیگر تشبیه شده است. خواری و خفت پیروان فریب‌خورده که بار اول به «درافتادن در گرداب مرگ» و بار دیگر به «سربردن در فراموشی و مستی» تشبیه شده است. در تشبیه مرکب سوم، شتری که ساربان را گم کرده و هیچ نوع سامان و رستگاری در انتظارش نیست، استهزاء، طعنه و طنز تراژیک است و جمع‌آوری شتران و هدایت آنها اهمیت کلیدی دارد. امام علی(ع) با طنز تراژیک یا طنز استهزاءآمیز انسان را به مرده، گمراه و شتر سرگردان تشبیه کرده، ایـن بحران‌ها را نشان می‌دهد.

الف. ۱. آیرونی. ایماژ «**کَإِبِلٍ ضَلَّ رُعَاتُهَا**»، سرگردانی شترها، آیرونی[1] واژگانی یا کلامی دارد. آیرونی[2] نوع خاصی از طنز و بیان دوپهلو و در اصطلاح، «شگردی است که نویسنده با توجه به بافت متن به کلام یا واقعه‌ای ظاهراً صریح، معنایی بسیار متفاوت می‌بخشد که در آن دریافتی کاملاً مطایبه‌آمیز از ناهمخوانی وجود دارد.»(انوشه، ۱۳۸۱: ۱۵). آیرونی واژگانی، ارادهٔ معنایی خاص از شتر و حالتی است که ساربان را گم کرده، هیچ راه شناختی وجود ندارد. درواقع کنایه به جامعه‌ای است که کـــورسویی از نور و امید نیست و اگر شتران به‌سمتی هدایت شوند، به‌ناچار به سمت دیگری گراییده خواهند شد. ریشخند تلخی در این تشبیه مرکب وجود دارد. ساخت جامعه به دسته‌ای از مردم تشبیه شده که نظم اجتماعی خاصی ندارند و در حیرانی و سرگردانی مطلق به سر می‌برند. ممکن است نجات‌دهنده یا مقتدایی بخواهد آنان را به نظم سابق یا نظم نوینی دعوت کند؛ اما این گروه هیچ شعور و فهمی از نظم ندارند. امام علی(ع) با به‌کارگیری آیرونی کلامی، ریشخندی به این گروه زده و ـ شاید ـ اعتقاد دارد هیچ راه صلاح و نجاتی برای آنان وجود ندارد مگر آنکه دوباره عقل فردی و عقل جمعی را به کار گیرند و از حالت حیران و مدهوش به در آیند.

ب. کنایه. راه‌یافتن دیو در قلب‌ها، عاقل‌نبودن؛ عدم واکنش به کنش‌های خارجی و در خواب غفلت به‌سربردن، چهار نکته یا رکن مهمی است که امام علی(ع) به‌صورت کنایه مطرح می‌کند. ایجاز قصر در «لاتعقلون»، معانی مهمی را القاء می‌کند: «**فکَأَنَّ قُلُوبَکُمْ مَأْلُوسَةٌ**»؛ «**فَأَنْتُمْ لاتَعْقِلُونَ**»؛ «**تُنْتَقَصُ أَطْرافُکُمْ فَلا تَمْتَعِضُونَ**» «**لا یُنامُ عَنْکُمْ وَ أَنْتُمْ فِی غَفْلَةٍ ساهُونَ**»؛ «**یَعْرُقُ لَحْمَهُ وَ یَهْشِمُ عَظْمَهُ، وَ یَفْرِی جِلْدَهُ**» در کنایهٔ بعدی، وجه شبه غفلت و بی‌خبری را دوباره تکرار می‌کند. خوردن گوشت، پوست را از تن کَندن و استخوان را باقی‌گذاشتن، وجه شبه تلخ و تراژیک جامعهٔ درهم و آشفته است. تصویرهایی که در این‌بخش خطبه وجود دارد، سیلان فضای دوگانهٔ آرمان‌گرایی و جنگ است؛ یعنی آرمـــان‌هایی که در جنگ و آشوب و ناامنی، به باد می‌روند و مردم به فضایی تهی و خالی از هر نوع ایده یا تفکر برتر و غالب می‌رسند. لحن انقلابی امام علی(ع) در این‌بندها نیز استعاره از خطبه‌سرایی، میتینگ (meeting)، سخنرانی و برشمردن اهداف نهایی خود و گروه‌هایی است که در جامعه هستند و به سمت راه‌های نامشخص، گیج و

1. Verbal Irony
2. Irony

مبهم می‌روند. مخاطب امام علی(ع)، جامعهٔ جهانی است. جامعه‌ای که آرمان‌ها، ایده‌ها و پهلوانانی را در ذهن خود پرورش می‌کند؛ اما در بحران‌های جنگ، فریب خورده، امام و مقتدای خود را تنها می‌گذارد. قسم‌خوردن امام به‌صورت «والله»، نکتهٔ عمیقی را در خود نهفته دارد. ایشان اطمینان دارند که اگر اژدهای مرگ دهان گشاید، کوفیان او را تنها خواهند گذاشت. این سخن، نکتهٔ تأمل‌پذیر و عمیقی دارد و پرداختن به آن، فرصت خاصی می‌طلبد که در این مقال نمی‌گنجد.

ج. نماد. **المَشرفیّة**. شمشیر مشرفی، از نمادهای زنده به شمار می‌رود. نماد، اندیشه را برمی‌انگیزاند و انسان را به گسترهٔ تفکر بدون گفتار رهنمون می‌شود (هال، ۱۳۸۰: ۱۰). با عنایت به دیدگاه ادبی ـ فرمالیستی،«نماد بر معنی ورای ظاهر دلالت دارد»(رک، عباس، ۱۹۹۶: ۲۰۰). امام علی(ع)، شمشیر را به‌عنوان نمادی در نظر گرفته که ضمن دارابودن معنی اصلی، دارای معنی ضمنی نیز است، باید دقت کرد کدام وجه یا کدام معنی ضمنی واژه در متن مورد نظر نویسنده است. در سبک‌شناسی به این کلمات، «واژگان نشان‌دار» گفته می‌شود. «واژگانی که علاوه بر معنی قراردادی واژه، نگرش و تفکر نویسنده را هم نشان می‌دهد.» (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱۳۴). از دیدگاه ادبی و فرم، واژهٔ شمشیر، هیچ‌نوع برتری نسبت به واژگان زنجیرهٔ کلام ندارد. با استفاده از فنّ گزینش واژگان در محور افقی با واژگان دیگر همنشنین شده و معنایی خاصی را الهام می‌کند؛ اما از دیدگاه راهبردی، دارای اطلاعات درون‌متنی و برون‌متنی است که از حضور واژهٔ شمشیر ـ **المشرفیة** ـ در پاراگراف مشاهده می‌شود: «**تَطِیرُ مِنْهُ فَرَاشُ الْهَامِ. وَ تَطِیحُ السَّوَاعِدُ وَ الْأَقْدَامُ**»، به سخن دیگر، **تطیرُ ... تطیحُ** ... نتیجهٔ حضور شمشیر است. در علم اسطوره‌شناسی نیز تأکید شده که به‌سبب نماد «هر چیز واقعی به یک موضوع دریافت عقلی تبدیل می‌گردد»(کاسیرر، ۱۳۶۶: ۴۹)، شگرد امام در به‌کارگیری یک‌واژه و القای معانی فراوان، از دیدگاه بلاغی استحکام، قدرت و تلاطم خاصی به متن می‌دهد.

۱-۳-۲-۳. ساختار تقابل معنایی

در بند ۲، حضرت علی به‌صورت ایده‌پرداز نوین، تقابل‌های معنایی ـ تصویرهای خاصی خلق کرده است. این تقابل‌ها عبارتند از: «**الحیاةالدنیا/ألاخرة**»؛ «**الذُّلِّ/الْعِزِّ**»؛ «**تُکَادُونَ/لاَ تَکِیدُونَ**». از دیدگاه بلاغت معنایی، در این گروه از واژگان با گسترهٔ معنایی خاص، «تقابل» وجود دارد. لاینز وجود «تباین» را در این‌نوع واژه‌ها درست نمی‌داند و معتقد است «هرگاه واژگانی به هم مربوط باشند؛ ولی تمایز داشته باشند، دوگانه یا دو ارزشی» (Lyons, 1987: 279) هستند. کوروش صفوی، واژگانی مانند «ذلت، عزت» را «تقابل مدرج» خوانده است. (صفوی، ۱۳۶۹: ۱۰۵). امام علی با این سخنان کوتاه و چند تقابل معنایی، دو جامعه و دو دیدگاه را در مقابل هم قرار داده است. در این نوع سخن‌گفتن، هماهنگی و انسجام واژگان بین عناصر زبانی و محتوا وجود دارد. محتوا، آن چیزی که در درونِ اثر است و فُرم، شکل بیرونی و ظاهری آن به شمار می‌رود. فرمالیست‌ها از محتوا به‌عنوان «درون‌مایه» یاد می‌کنند (رک، تودوروف، ۱۳۸۵: ۲۹۳). در حقیقت کلام دارای دوسطح است: سطح ظاهری و سطح درونی(رک، دیچز، ۱۳۷۳: ۱۶۸–۱۷۰). امام علی(ع) برای هماهنگ‌کردن ایدهٔ اصلی خود و سخنی که می‌گوید با استفاده از واژگان خاص، سطح

ظـــاهری کلام را به سطح درونی پیوند زده، دست به گزینش واژه می‌زند. ذلت، مفهوم صریح و آشکاری است که در برابر عزت قرار دارد. صراحت واژه‌ها، هم در خوانش فرمالیستی اثر اهمیت دارد و هم در واژه-گزینی روساخت کلام. در این تقابل‌ها، امام علی(ع)، در سطح ظاهری کلام، راهی به درونِ سطح درونی آن قرار داده و هر نوع تشتّت و مخالفت را بسته، نیم‌نگاهی به تقریظ (epigram) هم ندارد. از دیدگاه ساختار جملات و پاراگراف متن، ایجاز کلام نقش مهمی را ایفا می‌کند. گزاره‌های وصفی متن بسیار کوتاه هستند و حضرت علی(ع) با اجمال یا ایجاز خاص به‌سمت گزاره‌های فعلی گرایش دارد.

۴-۲-۳. ساختارشناسی بند[۲]

بند ۲ با این سخنان آغاز می‌شود: «**ایها النَّاسُ إنَّ لِی عَلَیْکُمْ حَقّا، وَ لَکُمْ عَلَیَّ حَقٌّ، فَأَمّا حَقُّکُمْ عَلَیَّ فَالنَّصِیحَهُ لَکُمْ وَ تَوْفِیرُ فَیْئِکُمْ عَلَیْکُمْ، وَ تَعْلِیمُکُمْ کَیْلا تَجْهَلُوا، وَ تَأْدِیبُکُمْ کَیْما تَعْلَمُوا وَ أَمّا حَقِّی عَلَیْکُمْ فَالْوَفَاءُ بِالْبَیْعَهِ، وَ النَّصِیحَهُ فِی الْمَشْهَدِ وَ الْمَغِیبِ، وَ الْإِجَابَهُ حِینَ أَدْعُوکُمْ وَ الطَّاعَهُ حِینَ آمُرُکُمْ.**»

ترجمه. مردم مرا بر شما حقی است و شما را بر من حقی. بر من است که خیرخواهی از شما دریغ ندارم و حقی را که از بیت‌المال دارید بگزارم. شما را تعلیم دهم تا نادان نمانید و آداب آموزم تا بدانید؛ اما حس من بر شما این است که به بیعت وفا کنید و در نهان و آشکاررا حقّ خیرخواهی ادا کنید. چون شما را بخوانم بیایید و چون فرمان دهم بپذیرید و از عهده برآیید. (شهیدی، ۱۳۷۷: ۳۵- ۳۶)

بند ۲ با منادای «**أیُّهَا النَّاسُ**» و بلافاصله با «**أنَّ**» که از حروف مشبهـهٔ بالفعل است، شروع می‌شود. سیزدهٔ جملهٔ اسمیه و فعلیه دارد. غلبه با جملات فعلیه است. گزاره‌های روایی نیز وصفی هستند و گزارهٔ وجهی یا فعلی ندارد. یازده بار از ضمیر «**کُم**» استفاده شده و مخاطب کلام را مشخص می‌کند. صیغه‌های جمع «ـوا»، نیز نشان می‌دهد امام با فرد خاصی صحبت نمی‌کند؛ بلکه گروهی از مردم طرف خطاب ایشان هستند. جمله‌ها ساده، کوتاه، بدون تعقید لفظی و معنایی هستند. هیچ‌نوع تأویل یا تفسیری در متن کلام مشاهده نمی‌شود.

۵-۲-۳. فرمالیسم بند[۲]

از دیدگاه فرمالیسم، منادای **أیُّهَا النَّاس**، نقش مهمی در برپایی مکان یا موقعیت فرد سخنگو دارد. سخنور در مرتبهٔ بالاتری نسبت به شنوندگـــان قرار دارد و با صدای بلند با آنان حرف می‌زند. مورد ندا قراردادن گروه مردم، تمرکز عجیبی بر سخنانی دارد که قرار است ایراد شود. تلفظ «**أنَّ**» نیز خیلی مهم است، صلابت و استواری خاصی را در ذهن خلق می‌کند. لحن کلام در بند ۲ کاملاً تغییر کرده و حالت صمیمی و دوستانهٔ میان یک‌فرد و مخاطب/ مخاطبان است. زبانِ بند، زبان گفتگو و دیالوگ است. فضا کاملاً نرم و آرام است و از التهاب یا تنش و برافروختگی خبری نیست. چرخش یا تغییر لحن ناگهانی در متن، لحن تراژیک را یکسو نهاده، لحن عاطفی را مهیا کرده است. زبان توصیف و زبان گفتگو، با مخاطب فرضی سخن می‌گوید در زبان تـــوصیفی خطبهٔ ۳۴ (= بند ۱)، سخنور به‌تنهایی سخن می‌گوید، به‌صورت پی‌درپی از مسائلی سخن می‌گوید و فقط شخصیت/ شخصیت‌های مقابل را توصیف می‌کند. آنان هیچ نوع کنش و واکنشی در متن ندارند؛ اما در بند دوم، لحن نویسنده به‌سمت دیالوگ و آرامش ضمن گفتگو

چرخیده، حضور مخاطبان را پررنگ‌تر ساخته است. از خود و از آنان (به‌صورت متقابل) سخن می‌گوید و وظایف هریک را برمی‌شمارد. علاوه بر تغییر لحن، تغییر در فرم کلام نیز مشاهده می‌شود. در بند ۱ امام علی(ع) ابتدا با تندی و شور انقلابی، مطالبی را به‌صورت سلسله‌وار مطرح می‌کند. در این نوع گفتمان، امکان ایجاد دیالوگ بین مخاطبان وجود ندارد. اگر استفهام «أَرضیتُم» مطرح شده، درواقع پرسش از مخاطب به‌صورت مکالمه نیست؛ بلکه پرسش از نوع «استفهام انکاری» است و راه هر نوع مجادله و کشمکش را می‌بندد. در این بند، در اوج شور و شکوه خطبه‌سرایی، جملات کوتاهی را در قالب گزاره‌های وصفی با مخاطبان در میان می‌نهد؛ اما در بند سدوم با آهستگی و ملایمت از استفاده از واژگان مناسب، از موقعیت‌هایی می‌گوید که امکانِ تجربهٔ آن وجود دارد و راهِ گفتگو میان خود و مخاطب را باز می‌کند.

۴. تحلیل فرمالیستی سطح واژگان خطبه

«واژه» نقش مهمی در نقد فرمالیسم دارد. «واژه، کوچک‌ترین سازهٔ متن است و شناخت آن، مهم‌ترین - نقش را در شناخت و تفسیر متن دارد. توجهی که دانشمندان لغت‌شناس و زبان‌شناسان به واژه داشته‌اند، حاکی از اهمیت آن و نقش اساسی در شکل‌گیری زبان و هر ساختاری است. برخی از محققان زبان، واژه را واحد اندیشه می‌دانند»(ن.ک: لوریا، ۱۳۶۸: ۸۲). شلگل[1] منتقد و فیلسوف آلمانی نیز می‌گوید: «بدون کمک لغت‌شناسی نمی‌توان به مطالعهٔ شعر یا فلسفهٔ ناب پرداخت. در نظر او لغت‌شناسی به معنی عشق به واژه‌ها و توجه دقیق به متن و مطالعه و تفسیر است»(ولک، ۱۳۷۹: ۱۷/۲). انتخاب واژه، با آواها و واج‌های آن نیز ارتباط دارد؛ یعنی اینکه براساس ساختار اثر، چه واژه‌ای را در کدام قسمت معنایی اثر انتخاب کنیم. مـــوریس گرامون می‌گوید: «چنانچه صوتی با احساس یا اندیشه‌ای در تطابق باشد، می‌تواند آن را القا کند. مثلاً اصوات نرم برای احساسات یا اندیشه‌های لطیف مناسب‌اند و اصوات بم برای بیان افکار یا حسیّات ثقیل، جدّی، یا تأسف‌آور و حزن‌آلود»(قویمی، ۱۳۸۳: ۱۳). صامت‌ها و مصوت‌های زبان با ویژگی‌های خاصی که هریک دارند می‌توانند در هماهنگی با بخش‌های دیگر شعر از نظر القای معنی تأثیر بسزایی داشته باشند. این ویژگی که موریس گرامون، زبان‌شناس فرانسوی، از آن به‌عنوان «هماهنگی القاگر»[2] یاد می‌کند، این است که فرد برای انتقال مفهوم مورد نظر خود واژه‌هایی را گزینش کند که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آنها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی هماهنگ و متناسب باشند. وی با توسل به این ویژگی آواهای زبان، بی‌اینکه به توصیف و یـــا شرحی دقیق و جزءبه‌جزء نیاز داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های مورد نظر را تداعی کند و آنها را در ذهن خواننده بیدار سازد (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۹– ۲۰). از دیدگاه واژه‌شناسی، خطبهٔ ۳۴ اهمیت دارد. واژگان سلیس و روان هستند. تنافر لفظی و معنوی ندارند و در مواردی اندک، می‌توان به‌صورت مستقیم، پیام‌های متن را دریافت. به واژگان این بخش توجه شود: **إذا دَعَوْتُکُمْ إلی جِهَادِ عَدُوِّکُمْ دارَتْ أَعْیُنُکُمْ کَأَنَّکُمْ مِنَ الْمَوْتِ فِی غَمْرَةٍ** ... یا در تشبیه مردم

1. Schlegel
2. Harmony suggestive

به شتران می‌فرماید: **ما أَنْتُمْ إِلَّا كَإِبِلٍ ضَلَّ رُعَاتُهَا، فَكُلَّمَا جُمِعَتْ مِنْ جَانِبٍ انْتَشَرَتْ مِنْ آخَرَ** ... در بند دوم نیز به‌صراحت حرف می‌زند و به‌صورت مباحثه با مخاطبان، آشکارا از مسائلی حرف می‌زند؛ مانند: **أَمَّا حَقِّي عَلَيْكُمْ فَالْوَفَاءُ بِالْبَيْعَةِ** ... هم از دیدگاه فرمالیسم و هم از دیدگاه خطبه‌سرایی، گزینش واژگان زیبا، شفاف، خالی از تعقید و چندپهلو، مزیّت دارند و امام علی (ع)، با وجود ناراحتی، کدورت و خشم ناشی از نافرمانی یا غفلت مردم؛ به واژگان و نوع کاربرد و کارکرد آنها اِشراف کامل دارند و یکی از زیباترین خطبه‌ها را بیان کرده‌اند. درواقع، در خطبهٔ ۳۴ بافت کـــلام دارای زیبایی‌شناسی خاصی است. فرمالیست‌ها با خود واژگان و جملات روساخت متن کار دارند و نقبی به دنیای درون نویسنده، علت نوشتن و چرایی نوشتار ندارند. از دیدگاه زیبایی‌شناسی، خطبهٔ ۳۴ اهمیت خاصی دارد. موسیقی واژگان و پاره‌های هم‌وزن کلام در قالب، سجع، سجع متوازی، سجع متوازن، جناس تام، جناس مطرّف، جناس ناقص و ... آوا و صدای خاصی به روساخت و متن کلام بخشیده است. خطبه همانند شعر منثور است و بسیاری از واژگان در حرف روی، قافیه و وزن، تناسب کاملی باهم دارند؛ مانند:

سجع متوازی که کلمات در وزن و حرف روی مطابق باشند؛ مانند: **غَمْرَة/ سَكْرَة؛ لَحمَه/ عَظمَه؛ تَطِيرُ/ تَطِيحُ**

سجع مطرّف که الفاظ در حرف روی یکسان و در وزن مختلف باشند؛ مانند: **عِوَضاً/ خَلَفاً**

سجع متوازن که کلمات قرینه در وزن متّفق و در حرف روی مختلف باشند؛ مانند: **تکادون/ تکیدون؛**

جناس مکرر یا جناس مزدوج و مردد که دو رکن جناس را در آخر سجع‌های نثر یا در آخر ابیات، پهلوی هم آورده باشند مانند: **مِنَ الْمَوْتِ فِي غَمْرَةٍ، وَ مِنَ الذُّهُولِ فِي سَكْرَةٍ**

در بررسی آوایی واژگان، همخوان‌ها یا واکه‌های کلمات دارای صدا و موسیقی هستند. صدای واکهٔ «آ» در تکواژهای «ما»، «لا»، «اذا» و همخوان «ا» در واژگان متنوعی مانند **الدنیا، خَلَفاً، يُمَالُ، رُعَاتُهَا، جانب، آخر، نار، ینام** و ... ردیف یا قافیه و موقعیتی را تشکیل داده که تمام مفهوم گفتار امام علی (ع) را در حصار خود گرفته است. همانند ستون‌های خیمه‌ای که مطالب را در پناه خود گرفته و شکوه خاصی به آن داده است.

در متن خطبه، صدای واج‌ها یا همخوان‌های «ر»، «ل»، «ک» و «ف»، فضای حماسی خاصی را برانگیخته است. صدای این واج‌ها القاءکنندهٔ روانی، سهولت، حماسه و اقتدار نیز هست و فضای روشن و سرخی را به متن می‌دهد. واج «ز»، از دیگر صداهای اصلی متن است. «ز» از واج‌های سایشی واکدار(حق‌شناس، ۱۳۵۶: ۸۶-۸۷) و انقباضی است. صوت‌ها یا واج‌هایی که هنگام خروج آنها از دهان جریان هوا به طور کامل قطع نمی‌شود و می‌توان تلفظ آنها را تا زمانی که نفس در شش‌ها وجود دارد، ادامه داد. در کلماتی مانند: **الْعِزِّ، زَوافِرُ، عــجزه** و همخوان‌های هم‌مخرج «ض»، «ذ» و «ظ» در واژگانی مانند: **عوضا، ضَلَّ، تَمْتَعِضُونَ، ضَعِيفٌ، ضُمَّتْ، ضَرْبٌ / ذهُولِ، مُتَخاذِلُونَ، ذَلِكَ /، عَظْم، لَعَظِيمٌ، أَظُنُّ**، متضمن نوعی تشخّص است. یادآوری می‌شود که در زبان فارسی، «ز» و «ض» و «ظ» شبیه هم تلفظ می‌شود و «ذ»، صدایی بین «د» و «ز» دارد؛ اما در زبان عربی، مثل زبان فارسی تلفظ نمی‌شود و همخوان «ض»،

مخصوص زبان عربی است و شیوهٔ تلفظ آن در زبان‌ها یا لهجه‌های مختلف عربی متفاوت است و عربی را «**لغه الضاد**» نیز خوانده‌اند.

تکرار ضمیر، یکی از مهم‌ترین عناصر موسیقی‌ساز در خطبهٔ ۳۴ است. تکرار، موسیقی اصلی شعر را نیز بر دوش می‌کشد. نورتروپ فرای می‌گوید: «در ایجاد هر اثر هنری به اصل تکرار[1] و وقوع مجدد، یعنی آنچه در موسیقی، وزن و در نقاشی، انگاره را به وجود می‌آورد، نیازمندیم»(فرای، ۱۳۷۲: ۲۷). امام علی(ع) ۲۴ بار از ضمیر جمع «**کُم**» استفاده کرده و موسیقی یا آوای خاصی به کلام داده است. هم به سبب ماهیت ساختاری زبان عربی و هم به‌سبب تسلط امام بر سخنوری، ضمیر «ک ُم»، حلقهٔ اتصال سمفونی ارکسترال خطبه است. همانند دایره‌ای که پس از اجرای سمفونی دوباره از سر گرفته می‌شود و نواهای جدیدی خلق می‌گردد. در دیدگاه زبانشناسی این نوع کاربرد ضمیر «تأثیر شگرفی در ذهن مخاطب دارد و کارکرد یا شکل‌دهی محتوا و پیکره‌بندی آن را در شکل خاص و به‌وسیلهٔ زبان» (ثمره، ۱۳۸۶: ۲۲) انجام می‌دهد. در واقع با استفاده از این ضمیر، نوعی چرخش منحصربه‌فردی در کلام شکل گرفته و ادبیت خاصی به متن داده است.

نتیجه‌گیری

خطبهٔ ۳۴ نهج‌البلاغه یکی از متن‌های قدرتمند زبان عربی است و با دارابودن ویژگی‌های منحصربه‌فرد، فرمالیسم را به‌خوبی می‌توان مطالعه کرد و رکن‌های آن را در روساخت کلام دید.

فرمالیسم در جنبه‌های مختلف در متن این خطبه خودنمایی کرده است. نوع افعال، نوع جمله‌ها، بلاغت، موسیقی متن و لحن نویسنده، پنج رکن اصلی است که در سرتاسر خطبه خودنمایی می‌کند. زمان افعال، ماضی و مضارع است؛ اما نویسنده با به کار بردن ابزارهای بیانی و القاء معانی جدید، استمراری در ماضی‌ها و مضارع‌ها ایجاد کرده است. به‌گونه‌ای که مخاطب در هر زمان و لحظه‌ای که ایستاده باشد، مورد خطاب قرار می‌گیرد. مفهوم «زمان»، در اختیار نویسنده است و امام توانسته است با استیلاء بر آن، بر زمان و گذر آن تسلط یافته، در تسخیر خود بگیرد. در کنار زمان و وجه افعال، بلاغت موجود در آنها نیز به این مقوله کمک کرده است. استعارهٔ تبعیه (**أستَحَرَّ؛ لا یُنامُ، یَعرُقُ، یَهشِمُ، یَفرِی و ...**) سهم خاصی در تصویرپردازی و القای معانی جدید دارد. جمله‌ها کوتاه و خالی از هر نوع تعقید لفظی و معنوی هستند. نویسنده با شناخت جمله‌ها، حوزهٔ کاربرد آنها و شیوهٔ القای معانی مهم، عمیق و پردامنه به‌وسیلهٔ جملات کوتاه، توانسته است در ضمن جمله‌های کوتاه و آشکار، معانی پردامنه‌ای را القاء کند. گاهی با استفاده از حذف فاعل، استفاده از فعل مجهول و التصاق آن به فعل معلوم، معانی متعددی را در طی جمله‌ها (جمله و افعال)ی کوتاه ایراد کند. به این نمونه توجه دوباره شود: **غُلِبَ وَ اللَّهِ الْمُتَخاذِلُونَ، وَ ایْمُ اللَّهِ إِنِّی لَأَظُنُّ بِکُمْ أَنْ لَوْ حَمِسَ الْوَغَی وَ اسْتَحَرَّ الْمَوْتُ قَدِ انْفَرَجْتُمْ عَنِ ابْنِ أَبِی طَالِبٍ انْفِراجَ الرَّأْسِ** ... شروع خطبه با شبه‌جملهٔ «**اُفٍّ**» فرم زیبایی را با خود دارد. نیازی نیست که مخاطب به‌دنبال نویسنده، زمان نوشتن خطبه، علت نوشتار،

1. Repetition

هدف ایراد خطبه و دیگر مسائل برون‌متنی باشد که در حوزهٔ فرمالیسم نمی‌گنجد. شروع خطبهٔ ۳۴ با شبه‌جمله‌ای که معنی نفرین، آزار، درد و خشم را نشان می‌دهد، فضا را در شکل و فـــرم خاصی می‌چیند و مخاطب را در حصار فرم نگه می‌دارد. این نوع شروع ناگهانی و یک‌بارهٔ خطبه نیز حکایت از استیلای سخنور به سخن و مبانی آن است. استیلای سخنور در انتخاب زاویهٔ دید دانای کل نیز شاخص مهمی است. او با ذهن مخاطب و مخاطبان احتمالی آشناست، پرسش‌های آنان را می‌داند و با مهارت کافی، ضمن بیان مسائل مختلف، به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد و ابهام‌های احتمالی را می‌زداید. «تشبیه»، زیـــرساختِ فرم تصویرها را تشکیل می‌دهد. امام علی (ع) با استفاده از تشبیه‌هایی با وجه شبه حسّی و آشنای جامعهٔ عرب، فضای خاصی را برای القای معانی ذهنی خود فراهم کرده است. لحن نویسنده و راوی نیز بسیار هم است. نویسنده، لحن، چرخش لحن، تغییر لحن و زمان و مکان این‌همه تغییر را در سلطه دارد. زبان با مدیریتی عجیبی که دارد، در لحظهٔ خاصی و با چرخش لحن مدیریت‌شده، از یک فضای مشخص به فضای مشخص دیگری منتقل می‌شود. ضمیرها یا مرجع ضمیرها نیز وضعیت خاصی دارند. گاهی در متن کوتاه خطبه، جایگاه فرد، به‌عنوان راوی و نویسنده، به فردی با شمول بیشتر تعویض شده، مخاطب را در سیلان گیج‌کننده‌ای نگه می‌دارد.

منابع

- ابن‌ابی‌الحدید، عبدالحمید بن هبه‌الله (۱۳۸۶). *شرح نهج‌البلاغه*، تهران: مؤسسة تحقیقات و نشر معارف اهل بیت.
- ابن‌اثیر، ضیاءالدین (۱۴۲۰ق). *المثل السائر فی ادب الکاتب و الشعار*، بیروت: المکتبة العصریة.
- احمدی، بابک (۱۳۸۹). ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ: فرزانه طاهری، تهران: آگاه.
- امامی، نصرالله (۱۳۷۸). *مبانی و روش‌های نقد*، تهران: دیبا.
- انوشه، حسن (۱۳۸۱). *دانشنامهٔ ادب فارسی*، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ایگلتون، تری (۱۳۷۲). *پیش‌درآمدی بر نظریه‌های ادبی*، ترجمهٔ: عباس مخبر، تهران: مذکر.
- باختین، میخائیل (۱۳۸۱). *سودای مکالمه، خندهٔ آزادی*، ترجمهٔ: محمدجعفر پوینده، تهران: چشمه.
- پاینده، حسین (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: نیلوفر.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساخت‌گرا*، ترجمهٔ: محمد نبوی، تهران: آگه.
- ---------- (۱۳۸۵). *نظریهٔ ادبیات (ترجمهٔ متن‌هایی از فرمالیسم روسی به زبان فرانسوی)*، ترجمهٔ: عاطفه طایی، تهران: اختران.
- ثمره، یدالله (۱۳۸۶). *سبک‌شناسی زبان*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۵۶). *آواشناسی*، تهران: آگاه.
- داد، سیما (۱۳۷۱). *فرهنگ نقد ادبی*، تهران: مروارید.
- دیچز، دیوید (۱۳۷۳). *شیوه‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ: محمدتقی (امیر) صدقیانی ـ دکتر غلامحسین یوسفی، تهران: علمی.
- سلدن، رامان ـ پیتر ویدوسن (۱۳۷۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ: عباس مخبر، تهران: طرح نو.
- شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۰). *نقد ادبی*، تهران: دستان.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). *نقد ادبی*، تهران: میترا.
- شهیدی، سیدجعفر (۱۳۷۷). *ترجمهٔ نهج‌البلاغه*، تهران: علمی و فرهنگی.
- صفوی، کوروش (۱۳۶۹). نگاهی به تقابل معنایی، *نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی کرمان*، سال اول، شمارهٔ اول، ۱۰۴-۱۱۵.
- عالی عباس‌آباد، یوسف (۱۳۹۸). *تاریخ‌نگار تصویرگرا یا شاعر فرمالیست*، تهران: قطره.
- عباس، احسان (۱۹۹۶). فنّ الشعر، بیروت: دار صادر.
- فرای، نورتروپ (۱۳۷۲). *تخیل آشفته*، ترجمهٔ: سعید ارباب شیروانی، تهران: نشر دانشگاهی.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳). *آوا و القا (ره‌یافتی به شعر اخوان ثالث)*، تهران: هرمس.
- مک‌کوئیلان، مارتین (۱۳۸۴). *پل دومان*، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- کاسیرر، ارنست. (۱۳۶۶). *زبان و اسطوره*، ترجمهٔ: محسن ثلاثی، تهران: نقره.
- لوریا، الکساندر (۱۳۶۸). *زبان شناخت*، ترجمهٔ: حبیب‌الله قاسم‌زاده، ارومیه: انزلی.
- ولک، رنه (۱۳۷۹). *تاریخ نقد جدید*، جلد ۲، ترجمهٔ: سعید ارباب شیروانی، تهران: نیلوفر.
- هال، جیمز (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمهٔ: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

- یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳). *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، تهران: هرمس.
- Lyons, J. (1987). *Semantics*, vol 1, Cambridge: Cambridge University.
-Lodge, D. (1990). *Modern criticism and Theory*, London: Longman.
- Mcquillan, M. (2000). *Narrative Reader*, Landon and New York: Rouledge.
- Rimmon Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction*, Landon and New York: Rouledge.