مؤلفه‌های تصویر هنری در نامهٔ سی و یکم نهج‌البلاغه

محمد خاقانی*
حمید عباس‌زاده**

◄ چکیده:

در این نوشتار، با بازخوانی مفهوم تصویر نزد قدما و معاصران، مؤلفه‌های تصویر هنری در اندرزنامهٔ جاودانهٔ امیرالمؤمنین علیه السلام به امام حسن علیه السلام بررسی، و به برخی تفاوت‌ها و مزیت‌های تصویرهای این اندرزنامه با تصویرهای شعری اشاره شده است.

همچنین در پرتو دیدگاه‌های صاحب‌نظران نقد و بلاغت جدید، پاره‌ای از مصادیق این مؤلفه‌ها در اندرزنامه مذکور تحلیل شده است تا تمایزهای تصویرگری *نهج‌البلاغه* با دیگر آثار، بهتر باز شناسانده شود.

◄ کلیدواژه‌ها:

***نهج البلاغه*، نامهٔ سی و یک، اندرزنامه، تصویر هنری، واقعیت هنری.**

* دانشیار دانشگاه اصفهان/ mohammadkhaqani@yahoo.com

** دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه اصفهان/ h.abbaszade@arab.ui.ac.ir

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

شکوه و تأثیرگذاری تصویرهای *نهج‌البلاغه* از ویژگی‌های برونی(لفظی) و درونی (معنوی) آن ناشی می‌شود. امیر مؤمنان﵇ در این اثر از هر دو گونه زبان یعنی «زبان عادی» یا «معیار» و «زبان ادبی» بهره می‌جوید. زبان معیار برای برقراری ارتباط به قدر لازم از عناصر زبانی بهره می‌گیرد که در مباحث علمی و عقلی می‌آید، اما زبان ادبی که وظیفه‌ای فراتر از ارتباط دارد، در کاربرد عناصر زبانی هنرنمایی می‌کند. بی‌گمان در بیشتر مواقع، این تفنن و هنرنمایی با پایبندی به قالب‌های معمول و مألوف دستوری، سازگار نیست. همین امر، آفرینشگر ادبی را به تصرف در ترکیب و ساختار جمله و نوآوری در معناپردازی‌ها و تصویرگری‌ها وا می‌دارد تا بتواند برای رسایی پیام از سازوکار مناسب بهره جوید. زبان ادبی *نهج‌البلاغه*، تصویری یا نمایشی[1] است.

در این نوشتار، می‌کوشیم بر اساس دیدگاه جدید از تصویر، ابعاد و لایه‌های تصویرهای نامهٔ سی و یکم *نهج‌البلاغه* را پس از بازخوانی دیدگاه‌های قدما و معاصران در زمینهٔ تصویر بررسی کنیم.

۱. دیدگاه‌های قدما و معاصران دربارهٔ تصویر

ارباب بلاغت و نقد، با توجه به *قرآن* و شعر عربی، تصویر، عناصر و کارکردهای تصویر را واکاویده‌اند. دیدگاه‌های آنان متأثر از آرای لغت‌دانان، مفسران و فلاسفه‌ای بود که مدلول کلمه را منهای مضمون و سیاق، در شکل و صورت می‌جستند. در حقیقت، آنان در تصویرشناسی و معرفی ابعاد تصویر، گام‌های مهمی برداشتند، اما کاستی بنیادین این کوشش‌ها، نادیده انگاشتن سیاق بود.

واژهٔ «صورة» شش بار در *قرآن* به ریخت‌ها و ساخت‌های گوناگون به کار رفته (عبدالباقی، ۱۳۷۲ش) مانند: «و صَوَّرَكُم فَأَحسَنَ صُوَرَكُم.»(غافر: ٦٤) بسیاری از مفسران معتقدند مراد از صورت، شکل ظاهری است.(طوسی، ١٤٠٩ق، ج۹، ص۹۱/ طبرسی، ۱۳۷۹ق، ج٤، ص۵۳۰/ زمخشری، ۱۹۷۲م، ج۳، ص٤٣٥؛ ابن

1. Figurative

Archive of SID

www.SID.ir

کثیر، ۱۹۸۳م، ج٤، ص١٠٦/ قرطبی، بی‌تا، ج١٥، ص٣٢٨) در مقابل، گروهی با دریافتی ژرف‌تر و کامل‌تر، صورت را افزون بر سیمای ظاهری و جسمانی، ناظر به جنبهٔ روحی و عقلی انسان نیز دانسته‌اند.(فیض کاشانی، بی‌تا، ج٤، ص٣٤٧/ لاهیجی، ١٣٦٣ش، ج٣، ص٩٢٧/ مغنیه، ١٩٨١م، ج٦، ص٤٦٦/ مکارم شیرازی، ١٣٦٣ش، ج٢٠، ص١٥٩) نظر به هم‌نشینی واژهٔ «صورة» با نعمت‌های خداداد و مزیت‌های انسان بر سایر موجودات، امتیاز آدمی افزون بر صورت ظاهر، به سیرت و عقل و شعور او نیز می‌باشد. با این تفاصیل باید گفت صورت و تصویر، ترجمان توأم شکل و مضمون‌اند.

در آغاز پیدایی قرآن‌پژوهی و نقد ادبی، برداشت‌های معتزلی از صورت و هیولی در این زمینه بی‌تأثیر نبود.(کامل حسن، ١٩٨٧م، ص٢٤ــ٢٨) نخستین اشاره‌ها به مقولهٔ تصویر در *الحیوان* دیده می‌شود: «فإنّما الشِّعرُ صِناعةٌ، و ضَربٌ مِن النَّسجِ، و جِنسٌ مِن التصویرِ.»(جاحظ، ١٩٤٨م، ج٣، ص ١٣١ـ١٣٢)

در این سخن موشکافانه، شعر به مثابهٔ یک فن و گونه‌ای از ساماندهی سخن و تصویرگری است. برخی پنداشته‌اند جاحظ(متوفای ٢٥٥ ق) در این سخن، به لفظ بیش از معنا بها داده(احسان عباس، ١٩٧١م، ص٩٨ــ٩٩) اما او در عمل، لفظ‌گرا نبوده، و دور نمی‌نماید که هدف از این سخن، ردّ دیدگاه قائلان به «صرفه» در اعجاز *قرآن* باشد، به این معنا که اعجاز *قرآن* را ناشی از نظم و ساختار *قرآن* می‌دانند، نه برخاسته از قانون صرفه.

پس از او، قدامة بن جعفر لفظ‌گرا(متوفای ٣٣٧ ق) در پیشبرد تصویرپژوهی، سهمی نداشت و تنها ماده را از صورت جدا کرد. این همان برداشت فلسفی است که ماده را از صورت جدا می‌داند.(همان، ص١٨٩به بعد)

رمّانی(متوفای ٣٨٦ ق) در تصویرپژوهی، یک گام به جلو برداشت. او تصویر را «تجسّم امور معنوی در قالب محسوسات بصری» بازشناساند.(شادی، ١٩٩١م، ص١٨) وی با وجود توفیقات چشمگیر در فهم تصویر و ترسیم یک چارچوب در محدودهٔ تشبیه و استعاره، به سیاق راهی نیافت و از مرز تک‌جمله‌ها پا فراتر ننهاد.

Archive of SID

www.SID.ir

در پرتو دریافت‌های رمّانی، ابوهلال عسکری(متوفای ۳۹۵ ق)، جنبهٔ زیبایی‌شناختی تصاویر استعاری را در «نمایاندن نادیدنی‌ها» دانست(عسکری،۱۹۸۱م، ص۲۲۹)، اما او هم نتوانست به پیوند تصویر و سیاق راه یابد. با درخشش عبدالقاهر جرجانی(متوفای ٤٧١ یا ٤٧٤ ق)، پیوند ناگسستنی صورت با ساختار(نظم) شناخته شد، و صورت با معنا در هم آمیخت: «وَ اعلَم أنَّ قَولَنا صُورَةٌ إنّما هو تمثیلٌ و قِیاسٌ لِما نَعلَمُهُ بِعُقولِنا عَلی الذِی نَراهُ بِأبصارِنا.»(جرجانی، بی‌تا، ص۵۰۸) او طبیعت تصویر را «تمثیل» و «قیاس» می‌داند که مفاهیم معنوی را در قالب محسوسات و دیدنی‌ها نشان می‌دهد.

زمخشری(متوفای ۵۳۸ ق) راه عبدالقاهر را پی گرفت، اما با وجود این، دیدگاه مترقی که ثمرهٔ تلاش‌های عبدالقاهر و پی‌گیری‌های زمخشری بود، دستاوردهای ارزندهٔ آن‌ها با غفلت و بی‌توجهی روبه‌رو شد، به گونه‌ای که در روزگار سکاکی (متوفای ٦٢٦ ق) و خطیب قزوینی(متوفای ۷۳۹ ق) گونه‌ای پس‌رفت در تصویرپژوهی را مشاهده می‌کنیم، زیرا برداشت بلاغت‌دانان از تصویر به نوعی از مجازهای مرکب محدود شد.(خطیب قزوینی، ۱۹۸۵م، ص۳۱۲)

بنابراین برداشت قدما از مفهوم صورت و تصویرگری، جزئی و نارس ماند، و در بند محسوسات قرار گرفت و به دنبال آن، کارکرد تصویر هنری نیز به شرح و توضیح و تحسین و تقبیح و مبالغه و اقناع محدود ماند.(عصفور، بی‌تا، ص٣٦٤) این بخشی‌نگری در زاویهٔ نگاه پیشینیان به تصویر، در این معنا ریشه دارد که آنان متوجه نشدند که تصویر هنری می‌تواند در پیدایی دیدگاهی نوین نسبت به رخدادهای زندگی و جهان، نقش‌آفرین باشد، به همین سبب در آستانهٔ جزئیات تصویر و تصاویرِ بریده و دور از سیاق، جا ماندند.

در مغرب‌زمین هم، نظریه‌پردازان مکاتب ادبی از ابعاد گوناگون به مقولهٔ تصویر و تصویرگری پرداخته‌اند. در مکتب رومانتیسمِ اس. تی. کولریدج[1]، عنصر خیال، خاستگاه تصویر فنی در هر شکل و اندازه است. آنان تمام گنجینه‌های معرفت و

1. S.T. Coleridge

Archive of SID

www.SID.ir

سعادت بشری را در تصویر خلاصه دیدند.(هلال، بی‌تا، ص۵۷) کولریدج دربارهٔ مفهوم خیال و نقش آن در تصویر هنری می‌گوید: «بی‌گمان [نقش] آن نیروی سازنده و سحرانگیزی که خیال نام دارد، در آشتی دادن و سازگار کردن ویژگی‌های ناسازگار یا متناقض، و نوسازی مضامین کهنه و فرسوده پدیدار می‌شود.»(بدوی، بی‌تا، ص۱۵۷) این برداشت کولریدج از تصویر به دیدگاه فردریک فون شیلینگ[1]، فیلسوف آلمانی، نزدیک است، زیرا شیلینگ باور دارد که نقش خیال تنها به سازگار کردن محدود نمی‌شود، بلکه خیال به مدد نظم و سامان‌دهی، روحی واحد در کالبد یک تصویر می‌دمد.(عشماوی، ۱۹۸٤م، ص٦۷) در واقع، توجه به تصویر فنی در پرتو همین دیدگاه کولریدج از خیال بود، و تصویر به مثابهٔ یکی از ابزارهای تعبیر و بیان به درجه‌ای ارتقا یافت که گوهر و لبّ اثر ادبی به شمار آمد.

پس از رومانتیسم، در مکتب هنر برای هنر، به تصویر توجه ویژه‌ای شد. آنان در نگاه به تصویر به مثابهٔ ابزار بیان و عینیت‌بخشی به محسوسات، با رومانتیست‌ها هم‌داستان شدند، اما در سرچشمه و خاستگاه و طبیعت تصویر، با آنان اختلاف داشتند، زیرا چون تصویر فنی را «جهان عینیِ گویای احساسات، عواطف، حالات روحیات روحی و افکار همیشه پنهان در شخصیت شاعر...»(موسی، ۱۹۹٤م، ص٤٦) دانستند. آنان تصویر را یک غایت مستقل دانستند که هدفی دیگر در پس آن نیست. (همان‌جا)

سمبولیسم، به مخالفت با مکتب هنر برای هنر برخاست و بر این باور بود که سرشت آدمی و حس‌آمیزی، سرچشمه‌ها و خاستگاه‌های تصویرند، البته سرشت مد نظر آنان ژرف‌تر از سرشت مطرح در مکتب رومانتیسم بوده، و در ژرفای روح و جان انسانی اثرگذارتر است.(هلال، ۱۹۸۷م، ص٤۱۸)

طبیعت تصویر سوررئالیست‌ها با تصویر رومانتیست‌ها و سمبولیست‌ها متفاوت است. این تفاوت از پیوند سوررئالیسم با نظریهٔ روان‌شناختی ناشی می‌شود که بر پایهٔ آن، جهان ناخودآگاه و عقل، خاستگاه نوآوری‌اند. بدین ترتیب، تصویر سوررئالیستی،

1. Friedrich Von Schelling

Archive of SID

www.SID.ir

ثمرهٔ مبتکرانه و مبدعانهٔ ناخودآگاه، و کلید رهـایی ناخودآگـاه و اظهـار ناگفتـه‌هـای اوست.(موسی، ۱۹۹٤م، ص٤٩ و ٥٠)

رئالیسم، بر خلاف سایر مکاتب، به تصویر فنی اهمیت چندانی نداد. شاید سـبب این امر، نگرش این مکتب به تصویر باشد، مبنی بر اینکه تصویر صرفاً گونه‌ای تباهی فکری یا عقلی است که گویای واقعیت نیست؛ واقعیتی که از نگاه آنان سرچشـمه‌ای است که ادیب باید از آن کفی برگیرد، و بیانی صادقانه و دقیق از آن به دسـت دهـد. (همان، ص٥٠) شـاید تعریـف ازرا پاونـد[1] از تصـویر، مـا را از تمـامی تعریـف‌هـا بی‌نیاز سازد. او تصـویر را چنـین بازشناسـانده: «تصـویر آن اسـت کـه یـک عقـدهٔ (محتوای) فکری یا عاطفی را در برهه‌ای از زمان ارائه می‌دهد.»(اوسـتن واریـن و...، ۱۹٦۲م، ص۱۲۵)

ناقدان عرب هم‌روزگار ما، متأثر از دستاوردهای غربیان، تعریف‌هایی گوناگون از تصویر به دست داده، و برای آن، مؤلفه‌ها و کارکردهایی برشمرده‌اند، مـثلاً عزالـدین اسماعیل، مفهوم تصویر واقع‌گرایانه را در دو نکته خلاصه می‌کند: نخسـت، تصـویر در کوشش برخی ادبا و هنرمندان برای هماهنگ‌سازی وجودشـان بـا جهـان خـارج نمود می‌یابد؛ دوم، دسته‌ای از ادبا و هنرمندان می‌کوشـند جهـان را بـا احساسـات و عواطف‌شان هماهنگ سازند.(عزالدین، ۱۹۸۱م، ص۲۵ و ۲۸)

از نظر کمال ابودیب، تصویر فنی، ساختاری است که روابط اجـزای آن مشـابه و هماهنگ بوده تا به واسطهٔ این رابطهٔ همسان، اثر کامل خلق شود. از نظر او، کـارکرد تصویر هنری به انتقال تجربهٔ حسی شاعر محدود نمی‌شود، بلکه انتقـال احساسـات، انفعالات و حالات درونی او را نیز شامل می‌شـود.(کمـال، ۱۹۸۱م، ص۲۱ و ۲۲) از این سخن، می‌توان دریافت که تصویر هنری دو لایهٔ کارکرد دارد:

۱. لایهٔ معنایی: در این لایه، تصویر یک ترکیب لغوی‌ـ هنری انتقال دهندهٔ معناست.

۲. لایهٔ روحی‌ـ روانی: در این لایه، تصویر، احساسات و عواطف صـاحب اثـر را بازتاب می‌دهد.

1. Ezra Pound

Archive of SID

www.SID.ir

موفقیت یا ناکامی تصویر در رساندن پیام، به میزان انسجام میان این دو لایه بستگی دارد. هر اندازه این پیوند و هماهنگی، بیشتر و محکم‌تر باشد، تصویر برای مخاطب، پویاتر، غنی‌تر و الهام‌بخش‌تر به نظر می‌رسد، و او نادیده‌ها، ناخوانده‌ها و ناشنیده‌های تازه‌ای را در آن می‌یابد، می‌شنود و می‌خواند.

دیگر ناقدان معاصر عرب نیز در این زمینه سخن‌ها گفته‌اند که بررسی همهٔ آن‌ها در این مجال نمی‌گنجد، اما نکتهٔ برجستهٔ همهٔ آن‌ها، چگونگی نگرش به مقولهٔ تصویر است. از دیدگاه آن‌ها، مفهوم جزئی و بخشی‌نگر از تصویر پذیرفتنی نیست؛ بدین روی، برداشت همه‌سویه و فراگیر، جانشین آن برداشتِ بخشی شده است. به دیگر سخن، تصویر در تنگنای تک‌بیت‌ها و تک‌جمله‌ها جست‌وجو نمی‌شود. یک نمای کوچک و جزئی با دیگر نماها و تصاویر، پیوسته است و در چارچوب تصویر کلی اثر با عناصر دیگر، تعامل و کنش دارد. این عوامل همگی در کنار هم، پیام اصلی اثر را به مخاطب می‌رسانند.

اگر زمانی تصویر هنری در انواع و اسالیب بیانی (تشبیه، مجاز، استعاره و...) محدود می‌شد، از دید آن‌ها دو گونه دیگر تصویر نیز وجود داشت: ۱. تصویر ذهنی(تصویر بصری، سمعی، و دیگر حواس انسان) ۲. تصویر نمادین.(بطل،۱۹۸۱م، ص۱۵ـ۲۸)

بنابراین تصویر هنری قدیم، تنها در مجاز و استعاره و دیگر اسالیب بیانی جلوه‌گر می‌شد که با برش‌های ناشیانه، ارتباط شکل با محتوا را نادیده می‌انگاشت؛ اما تصویر در نگاه جدید یک کل بخش‌ناپذیر از پیام، زبان، عاطفه، خیال، صدق واقعی و هنری، و موسیقی است. افزون بر این، دیگر تفاوت مهم میان دیدگاه‌های قدما با معاصران در مورد تصویر، کارکردهای تصویر از نظر آنان است. این تفاوت تا حدی ناشی از تعریف هر گروه از تصویر است که پیش‌تر به این کارکردها فهرست‌وار اشاره شد.

۲. پیکربندی اندرزنامه

پس از تصویرهای *قرآن کریم* که پیوندی همه‌سویه با تعبیر دارد و به فرآیند مجسّم‌سازی ویژگی‌های حسی و معنوی صورت کمک می‌کند(سید قطب، ۱۹۸۸م،

Archive of SID

www.SID.ir

ص۹۰)؛ تصویرهای هنری *نهج‌البلاغه*، جلوه‌های انسجام و درهم تنیدگی تعبیر و تصویر، و تناسب صورت با معنا و کنش تصویر با سیاق را به نمایش می‌گذارند. این انسجام و تناسب تا آنجاست که پس از *قرآن*، *نهج‌البلاغه* در بیان اندیشه‌ها و آموزه‌های دینی و اخلاقی، برترین اثر است؛ حتی در بیان مسائل سیاسی، اجتماعی و علمی نیز این روح هنری در *نهج‌البلاغه* موج می‌زند. نگاهی به خطبهٔ شقشقیه، وصف آفرینش طاووس و غیره مؤید این نکته است.

اندرزنامهٔ امیرالمؤمنین علیه‌السلام به امام حسن علیه‌السلام آکنده از تصویرگری‌های گوناگون است، و چندین بخش دارد که برجسته‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

الف. درآمد نامه که در واقع براعت استهلال و چکیده‌ای است گویای سیمای نگارنده و انگیزهٔ نگارش، مخاطب نامه و کلّیت درون‌مایهٔ آن. این بخش با عبارت «مِنَ الوالِدِ الفان المُقِرِّ لِلزَّمان... إلی الوَلَدِ» آغاز و به «فَکَتَبتُ إلیکَ کِتابی مُستَظهِراً بِهِ، إن أنا بَقِیتُ لَکَ أو فَنِیتُ»(رضی، ۱٤۱۲ق، ص۳۹۱ـ۳۹۲) پایان می‌پذیرد.

ب. سفارش به تقوا و فرمانبری از خداوند و... .(همان، ص۳۹۲ـ۳۹۳)

ج. بازگویی انگیزهٔ نگارش اندرزنامه و ویژگی اندرزهای آن بدین معنا که چکیدهٔ یافته‌های آن حضرت از تأمل در زندگی و احوال گذشتگان است. این بخش در بردارندهٔ فلسفه، دیدگاه و شیوهٔ تربیتی امام نسبت به فرزندان نیز می‌باشد.(همان، ص۳۹۳ـ۳۹۵)

د. اثبات اصل‌های توحید و نبوت و بایستگی باورمندی به آن، شیوهٔ برخورد با رخدادهای فراتر از گنجایش خرد آدمی و چگونگی تفسیر آن‌ها. در این بخش حضرت به گونه‌ای عقلی و با زبانی ساده، به اثبات منشأ قلبی توحیدباوری می‌پردازد و نقش این باور را در سامان‌دهی رفتار و کردار انسان، بیان می‌کند. از نظر ایشان، توحید، انسان را به جایگاه و رسالتی که در زندگی دنیوی دارد، آگاه می‌گرداند. (همان، ص۳۹۵ـ۳۹٦)

هـ حسب حالی از مؤمنان و کافران در دنیا. این تصویر در نقطهٔ کانونی این فراز قرار دارد و چند تصویر دیگر آن را در بر گرفته است؛ از جمله چشم‌انداز

Archive of SID

www.SID.ir

راه دور و دراز و پر رنج آخرت و حال مسافران سبک‌بار و در گل مانده، و دست آخر ترسیم رابطهٔ شایسته و بایستهٔ آدمی با خود و دیگران.(همان، ص۳۹۶ـ۳۹۸)

و. ضرورت دعا به درگاه حق تعالی و بیان گوشه‌هایی از رحمت الهی نسبت به بندگان.(همان، ص۳۹۸ـ۴۰۰)

ز. تصویر مرگ و تبیین فلسفهٔ حیات و سیمای دنیاپرستان غفلت‌زده.(همان، ص۴۰۰ـ۴۰۱)

ح. سفارش به میانه‌روی در طلب روزی و پرهیز از طمع‌ورزی.(همان، ص۴۰۱ـ۴۰۲)

ط. تصویر آرزوهای بزرگ و دور و دراز و ضرورت بهره‌گیری از فرصت‌ها در زندگی.(همان، ص۴۰۲ـ۴۰۳)

ی. روابط بایسته با برادران، دوستان، خانواده، و حتی دشمنان.(همان، ص۴۰۳ـ۴۰۴)

ک. سیمای عاقلان و تعریف غریب، و توصیه به بردباری و حق‌مداری و پرهیز از رابطه با جاهلان و اعتماد به زمانه.(همان، ص۴۰۴ـ۴۰۵)

ل. سیمای زن و حدود و نقش او در امور زندگی.(همان، ص۴۰۵)

م. رابطه با زیردستان و جایگاه بایستهٔ خویشاوندان نزد آدمی.(همان‌جا)

ن. دعای پایانی و آرزوی حسن عاقبت در دو سرای.(همان، ص۴۰۶)

تمامی این بخش‌ها از نظر فنی بر اساس شگردهایی پدید آمده که در یک ساختار هندسی استوار و دارای تجانس متقابل، آرایش گرفته‌اند. این مقاطع در چارچوب ایدهٔ مرگ و زندگی قرار می‌گیرند و پیوسته از تجارب و یافته‌های زندگی و ارتباط آن‌ها با الفبا و اصول رفتاری مورد نظر امام علیه السلام سخن می‌گویند. این همه از رهگذر زایش و تکامل ایده‌ها و افکار اندرزنامه صورت می‌پذیرد که خطوط آن تار و پودوار، یک ساختار هندسی منتظم، درهم تنیده و نمایی سایه‌روشن را سامان می‌دهند.(بستانی، ۱۴۱۳ق، ص۲۲۹ به بعد)

Archive of SID

www.SID.ir

۳. مؤلفه‌های تصویر هنری در نامه

عناصر سازندهٔ تصاویر هنری در این اندرزنامه عبارت‌اند از: اندیشه‌ها و آموزه‌های دینی، واقعیت، خیال، عاطفه، زبان و موسیقی، که در ذیل به آن‌ها می‌پردازیم.

۱ـ۳. اندیشه‌ها و آموزه‌های دینی

این عنصر، نظر به محوریت دین و اخلاق در اندرزنامه، جان‌مایهٔ تصویرهای آن است. اندیشه و آموزه‌های دینی در تصاویر هنری به طور منظم و در قالب‌های تعبیری مناسب پدیدار گشته‌اند. در این تصویرها، اصولی بنیادین همچون توحید و نبوت و معاد و رابطهٔ انسان ناتوان و نیازمند با خدای واحد قادر قاهر روشن می‌شود: «وَ اعلَم یا بُنَیَّ أنَّهُ لَو کانَ لِرَبِّکَ شَریکٌ لَأتَتکَ رُسُلُهُ ، و لَرَأیتَ آثارَ مُلکِهِ و سُلطانِهِ، و لَعَرَفتَ أفعالَهُ و صِفاتِهِ، ولکنّه إلهٌ واحدٌ... فإذا عَرَفتَ ذلک فافعل کما یَنبَغِی لِمِثلِکَ أن یفعلَهُ فی صِغَرِ خَطرِهِ، و قِلَّةِ مَقدُرَتِهِ و کَثرةِ حاجتِهِ إلی ربّهِ، فی طلبِ طاعتِه... .»(رضی، ۱٤۱۲ق، ص۳۹٦)

ویژگی‌های انسان در این فراز در عین تضاد، تداعی‌کنندهٔ تناسب تام با صفات خداست و شاید مراد از عبارت «التشابه من خلال التضاد و التضاد من خلال التشابه» همین تناسب و همگونی در عین تضاد و تقابل است(بستانی، ۱٤۱۳ق، ص۲۳۰) مانند «صغر خطره» در برابر «ملکه و سلطانه»؛ موارد دیگر نیز به همین منوال است.

قدما نیز از دیرباز به اهمیت فکر و اندیشه در تصویرگری ادبی و نقش آن در بازنمایاندن فکر و تأثیر در مخاطب اشاره کرده‌اند: «إن شئتَ أرَتکَ المعانی اللطیفةَ التی هی مِن خَبایا العَقلِ کأنَّها قد جُسِّمَت حتی رأتها العیونُ...»(جرجانی، بی‌تا، ص۳۳) و این سخن جرجانی گویا گرته‌برداری از سخن رمّانی است مبنی بر اینکه کار تصویر، نمایاندن و مجسّم‌سازی نادیدنی‌هاست. در حقیقت، تصاویر در خدمت اندیشه‌ها و آموزه‌های اسلامی و اثبات آن است. در این تصاویر، هست و نیست‌های جهان و بایدها و نبایدهای زندگی انسان و رابطهٔ او با خدا، خود و اطرافیان(زن، خویشاوندان، افراد تحت سرپرستی) و عموم جامعه نمایانده می‌شود. دنیاگریزی نه

Archive of SID

www.SID.ir

به معنای ویرانگر رهبانیت، بلکه به معنای سازنده یعنی خویشتن‌داری و خود را نباختن در برابر دنیای دل‌فریب، مضمون کانونی تصویرهاست که از آغاز تا انجام، این آموزهٔ مترقی را از زاویه‌های گوناگون به مخاطب نشان می‌دهند. اگر نامه را از اندیشهٔ دینی تهی کنیم، چیزی جز انبوهی واژگان و جمله‌های بی‌روح نخواهد داشت. بر اساس سخن آ. ای. ریچاردز[1]، راز تأثیر تصویرها، اندیشهٔ نهفته در آن‌هاست.(ویلیک، ۱۹۷۸م، ص۴۹) البته اگر سخن ریچاردز به معنای بی‌ارزشی دیگر مؤلفه‌های اثر ادبی همچون موسیقی و... باشد، مردود است.

کوتاه سخن اینکه، پیراستگی و آراستگی انسان و ساختن زندگی بر پایهٔ آموزه‌های دین و دادن جهان‌بینی دین‌محور به انسان، رسالت این تصاویر است. بدین روی، آموزه‌ها در تصاویر با واقعیت گره خورده و در مخاطب تأثیرگذارند.

۲ـ۳. واقعیت و صدق هنری

«صدق فنی(هنری) به مثابهٔ یک معیار نقد و تحلیل شاهکارهای ادبی، کانون توجه نقّادان و سخن‌سنجان بوده است، اما از صدق واقعی کمتر سخن به میان آمده است. صدق فنی از منظر ارباب نقد در عرضهٔ نیکو، بیان منسجم و ماهرانه نهفته است.» (سید قطب، ۱۹۸۸م، ص۲۵۹)

بسیاری شاعران و نویسندگان به گمان اینکه واقع‌گرایی و واقع‌نگاری از تأثیر کار می‌کاهد، به صدق واقعی، وقعی ننهاده، و روی ابعاد فنی سخن تمرکز کرده‌اند. شاید توجه بیش از اندازه به ابعاد فنی، تصویر های آنان را در حد تطابق شکلی و ظاهری نگه داشته و آن را از نفوذ به دنیای درون و روح خواننده باز داشته است. سرودهٔ معروف ابن معتز(متوفای ۲۹۶ ق) از این دست است:

أُنظُر إلیهِ کَزَورَقٍ مِن فِضَّةٍ قَد أثقَلَتهُ حُمُولَةٌ مِن عَنبَرِ

(ابن المعتز، ۱۹۶۱م، ص۴۱۷)

1. I.A.Richards

Archive of SID

www.SID.ir

شگفتی قدما نسبت به این بیت نیز از سر شکل‌گرایی و حس‌محوری بوده است. شاعر با ترسیم هلال ماه در دل آسمان در زمینهٔ تطابق حسی کامیاب بوده، اما در زمینه تطابق روحی- روانی ناکام مانده؛ چراکه تصویر هلال در آسمان و چشم‌انداز زورق سیم‌فام پر عنبر، دو گونه احساس از دو جنس متفاوت را در آدمی برمی‌انگیزد. تصویر نخست، چشم‌اندازی رمانتیک و لطیف است و دومی، تصویری برساخته و ناراست از یک خیال اشرافی و رفاه‌زده است که هم‌پایهٔ سیمای ماه در آسمان شب، دلاویز و شورآفرین نمی‌تواند بود. از سخن ابن معتز، جدایی شکل از مضمون به خوبی پیداست. به بیان دیگر، برخی آفرینش‌های ادبی از تصویرپردازی‌های ژرف و چندسویه و چندلایه درمانده و ناتوان‌اند، اما امتیاز تصویرهای هنری در این اندرزنامه، بیان حقیقتِ واقع به زبان مؤثر شعر است نه زبان خبر، و همین تصویرهای واقع‌گرا دامنه و ژرفای نفوذ و تأثیر آن را دو چندان ساخته‌اند. از نمونه‌های صدق واقعی، می‌توان به تصویرهای برگرفته از عناصر واقعی در نامه اشاره کرد؛ واقعیت‌های همیشه جاری و زنده در متن زندگی انسان: قوم سفر، وعثاء الطریق، خشونة السفر، جشوبة المطعم، طریق ذا مسافة بعیدة، عقبة کؤود، مطیّة، اللیل، النهار، البهائم، جناح، ید، و... .

این تصاویر پس از ترسیم واقعیت تاریک، وضعیت مطلوب و بایسته را نشان می‌دهند، همان گونه که آندره برتون کارکرد تصویر را چنین بیان می‌کند: «به نظر می‌رسد ابزار اصلیِ آفرینش جهانی نوین و رؤیایی که در پی جایگزینی‌اش با جهان پیر و فرسوده‌ایم، چیزی نیست مگر همان که شاعر تصویر می‌نامدش.»(درویش، ۱۹۹۶م، ص۱۲۷)

این تصاویر، دو کارکرد متضاد دارند:

نخست: نمایاندن واقعیت‌های تلخ و شیرین، خوشایند و ناخوشایند در پرتو آخرت‌محوری: «واعلَم أنَّ أمامَکَ عَقَبَةً کَؤُوداً، المُخِفُّ فیها أحسَنُ حالاً مِنَ المُثقِلِ، والمُبطِئُ علیها أقبَحُ حالاً مِنَ المُسرِعِ، وأنَّ مَهبِطَکَ بِها لا مَحالَةَ إمّا عَلَی جَنَّةٍ أو علی نارٍ.»(رضی، ۱٤۱۲ق، ص۳۹۸)

Archive of SID

www.SID.ir

«و بدان که پیشاپیش تو گردنه‌ای دشوار است، سبکبار در برشدن بدان آسوده‌تر از سنگین‌بار است و کندرونده در پیمودن آن زشت‌حال‌تر از شتابنده، و فرود آمدن تو در آن مسیر بر بهشت یا دوزخ ناگزیر.»(شهیدی، ۱۳۷۷ش، ص۳۰۱ـ۳۰۲)

دوم: درانداختن طرحی نو و امیدبخش: «فَارتَد لِنَفسِکَ قبلَ نزولِکَ، وَ وَطِّئِ المَنزِلَ قبلَ حُلُولِکَ، فَلَیسَ بَعدَ الموتِ مُستَعتَبٌ.»(رضی، ۱٤۱۲ق، ص۳۹۸)

«پس پیش از فرود آمدنت برای خویش، پیشروی روانه ساز و پیش از رسیدنت خانه را بپرداز که پس از مرگ جای عذر خواستن نیست.»(شهیدی، ۱۳۷۷ش، ص۳۰۱ـ۳۰۲)

از این گذشته، واقعیت‌های مورد اشاره، ریشه در حقایق جاودانه دارند و برگرفته از رخدادهای سطحی زندگی انسان نیستند. به دیگر سخن، گزاره‌ای از سرشت واقعی زندگی ما هستند، نه گزاره‌ای از رخدادهایی که هنوز نیامده در غبار گذر زمانه برای همیشه به دست فراموشی سپرده می‌شوند. بنابراین، صدق در تصویرهای *نهج‌البلاغه* دو گونه دارد: صدق واقعی و صدق هنری. صدق واقعی نشئت گرفتن گزاره‌ها وآموزه‌های اندرزنامه از واقعیت‌های فرازمانی و فرامکانی زندگی انسان است که آدمی آن‌ها را بازتاب درون و اندیشهٔ خود می‌یابد؛ اما صدق هنری در هماهنگی تعابیر چندلایه با مسائل گوناگون است به گونه‌ای که خواننده گمان می‌کند نویسنده در بحبوحهٔ آن مسائل بوده، و آن‌ها را از نزدیک و عملاً لمس کرده است. صدق هنری زمانی محقق می‌شود که اثر از احساسی راستین سرچشمه بگیرد و مخاطب را به همان فضای احساسی ببرد که نویسنده در آن سیر کرده است. از جملهٔ ابزارهای صدق هنری سخن، عنصر خیال و تصویر هنری و گزینش واژگان متناسب با موضوع است. خواننده در سایهٔ این صدق هنری در اندرزنامه می‌تواند در تجربهٔ نویسنده شریک شود یا آن را مجسّم کند و در نتیجه با آن رابطه‌ای دوسویه بگشاید.

۳ـ۳. خیال

خیال‌انگیزی این امکان را به نویسنده می‌دهد تا بر پایهٔ واقعیت‌های محسوس، پدیده‌ها، مفاهیم مجرد و انتزاعی و دور از هم را به یکدیگر نزدیک کرده، و با هم

Archive of SID

www.SID.ir

آشتی دهد. زمخشری(متوفای ۵۳۸ ق) خیال‌انگیزی یا تخییل را چنین باز شناسانده: «تَمثِیلٌ لِلمَعانِی المُجَرَّدَة، و طَریقةٌ مِن طَرائقِ تَجسِیمِ المَعنَوِیِّ، و تَصویرِهِ لِلحِسِّ.» (جابر، بی‌تا، ص۷۷) تخییل، نمایاندن معانی مجرد و یکی از شیوه‌های مجسّم و محسوس‌سازی مفاهیم معنوی است.

پیش‌تر گفته شد، مؤلفه‌های تصویری این اندرزنامه برگرفته از واقعیت‌اند، اما با خیال هم آمیخته‌اند تا با نفوذ از روزنهٔ احساس و ادراک، تأثیری دو چندان داشته باشند: «فَإنّما أهلُها [الدنیا] کِلابٌ عاوِیَةٌ و سِباعٌ ضاریةٌ، یَهِرُّ بَعضُها علی بَعضٍ، و یَأکُلُ عَزیزُها ذَلیلَها، و یَقهَرُ کَبیرُها صغیرَها، نَعَمٌ مُعَقَّلَةٌ، و أُخرَی مُهمَلَةٌ، قَد أضَلَّت عُقُولَها، و رَکِبَت مَجهُولَها، سُروحُ عاهَةٍ بِوادٍ وَعثٍ، لیس لَها راعٍ یُقِیمُها، و لا مُسِیمٌ یُسِیمُها، سَلَکَت بِهِمُ الدنیا طَریقَ العَمَی، و أخَذَت بِأبصارِهِم عن مَنارِ الهُدَی...» (رضی،۱٤۱۲ق، ص٤۰۰ـ٤۰۱)

«همانا دنیاپرستندگان سگان‌اند عوعوکنان، و درندگان‌اند در پی صید روان. برخی را برخی بد آید، و نیرومندشان، ناتوان را طعمهٔ خویش کند، و بزرگشان بر خُرد، دستِ چیرگی گشاید. دسته‌ای اشتران پایبند نهاده و دسته‌ای دیگر رها و خردِ خود را از دست داده. در کار خویش سرگردان، در چراگاه زیان، در بیابانی دشوارگذر روان، نه شبانی که به کارشان رسد، نه چرانده‌ای که به چراشان برد، دنیا به راه کوری‌شان راند و دیده‌هاشان را از چراغ هدایت بپوشاند.»(شهیدی، ۱۳۷۷ش، ص۳۰۳)

خواننده در این فراز، سیرت زننده و نازیبای دنیاپرستان را می‌بیند، و هنوز از این حس نفرت‌انگیز نیاسوده که چشم‌اندازی دیگر او را تکان می‌دهد؛ اشترانی پای در بند و گله‌ای یله، رها و بی‌شبان، سرگردان در بی‌کرانه‌های حیرت. ضرب‌آهنگ تند و کوبندهٔ این تصویرها، حس ناآرامی، آشفتگی، گم‌گشتگی و پریشانی و هرج و مرج را دامن می‌زند، و تأثیر این جمله‌های خیال‌انگیز را دو چندان می‌کند. همهٔ واژگان و جمله‌ها و اسلوب‌های معناپردازی مانند قصر، و یا شگردهای بیانی همچون تشبیه‌ها و استعاره‌ها، توالی جمله‌ها، کوتاهی عبارات و موسیقای بیرونیِ متجلی در سجع‌پردازی امام علیه‌السلام همه و همه در القای حس نفرت، بیزاری و هراس سهیم‌اند.

Archive of SID

www.SID.ir

۴ـ۳. عاطفه

راز تأثیرگذاری یک اثر به عنصر عاطفه باز می‌گردد. بدون عاطفه، اثر سرد و بی‌روح می‌شود، و بنا بر قولی، تصویر بی‌عاطفه، بی‌محتواست.(عشماوی، ۱۹۸۱م، ص۹۵) البته بر خلاف گمان برخی، عاطفه تنها به تصویر محدود نمی‌شود(بسّام ساعی، ۱۹۸٤م، ص۲۸) بلکه دیگر مؤلفه‌های تصویر مانند موسیقی، نیز در این فرآیند سهیم‌اند.

مخاطب تصویرهای این اندرزنامه، فطرت و شعور دینی و انسانی است، آدمی در این تصویرها خویشتن خویش را می‌بیند، و به دنیای درون خویش پا می‌گذارد. بدین روی از اعماق وجود تأثیر می‌پذیرد و چشم دل به روی حقایق وجود باز می‌کند.

بدیهی است میزان تأثیرگذاری تصویر در خواننده، با میزان انگیختگی عواطف او، رابطهٔ مستقیم دارد. برخی آیات *قرآن کریم* اثر تصویر را در روح و جان آدمی آشکارا فریاد می‌کنند، مانند: «... **إِنَّها بَقَرَةٌ صَفراءُ فاقِعٌ لَونُها تَسُرُّ النـاظِرِينَ**»(بقره: ٦٩) برابر مفهوم آیهٔ شریفه، عنصر رنگ، حس شادمانی و سرور را در درون آدمی برمی‌انگیزد و نیز آیهٔ «...و **فِيها ما تَشتَهِيهِ الأَنفُسُ و تَلَذُّ لَهُ الأَعيُنُ**»(زخرف:۷۱) در این نما، لذت مادی که برقش از چشم می‌جهد، با احساس لذت درونی و روحی گره خورده است.

در این اندرزنامه، تصویر حالات عاطفی با فضای کلی نامه و سیاق، تناسب دارد. اوج عاطفهٔ پدری و کشش مهر فرزندی را می‌توان در این عبارت دید: «... و وَجَدتُکَ بَعضی، بَل وَجَدتُکَ کُلِّی حَتَّی کَأنّ شیئاً لو أصابَکَ أصابَنِی، و کأنّ المَوتَ لو أتاکَ أتانِی، فَعَنانِی مِن أمرِکَ ما یَعنِینی مِن أمرِ نَفسِی.»(رضی، ١٤١٢ق، ص۳۹۱ـ۳۹۲)

«و تو را دیدم که پاره‌ای از منی بلکه دانستم مرا همه جان و تنی چنان‌که اگر آسیبی به تو رسد به من رسیده، و اگر مرگ به سر وقتت آید، رشتهٔ زندگی مرا بریده. پس کار تو را چون کار خود شمردم.»(شهیدی، ۱۳۷۷ش، ص۲۹٦)

بهره‌گیری از شگرد نحوی اضراب «بل»، و تشبیه با «کأنّ» هر فاصله‌ای میان پدر و فرزند را برداشته، فرزند تمام هستی و دل‌خوشی پدر است و بهروزی و شادکامی او

Archive of SID

www.SID.ir

خوشی و سعادتمندی پدر. بدین ترتیب، حضرت پیش از ورود به اندرزها و سفارش‌های مسئولیت‌آور با انگیختن عاطفهٔ فرزند، او را با خود هم‌داستان می‌کند، زیرا کوتاه‌ترین مسیر به دل و کاراترین ابزار تأثیر، احساس و عاطفه است. در *قرآن*، خطاب به حضرت موسی‌علیه‌السلام و برادرشان آمده: «**اِذهَبا إلی فِرعَونَ إنَّهُ طَغَی* فَقُولا لَهُ قَولاً لَیِّناً لَعَلَّهُ یَتَذَکَّرُ أو یَخشَی**»(طه: ۴۳ و ٤٤) ملایمت در گفتار در برابر سرکشی و خودکامگی، روزنهٔ تأثیری می‌گشاید.

البته پس از انگیختن مهر فرزندی و اثربخشی عاطفه، حضرت در گام بعد در مقام بیان علت نگارش اندرزنامه، از در عقل و خرد درآمده، می‌گوید: «أی بُنَیَّ إنّی لَمّا رَأیتُنِی قَد بَلَغتُ سِنّاً، و رأیتُنی أزدادُ وَهناً بادَرتُ بوَصِیَّتِی إلَیکَ، و أورَدتُ خِصالاً مِنها قَبلَ أن یَعجَلَ بی أجَلِی دونَ أن أُفضِیَ إلَیکَ بما فی نَفسِی، أو أن أُنقَصَ فی رأیی کما نُقِصتُ فی جِسمِی، أو یَسبِقَنِی إلَیکَ بَعضُ غَلَباتِ الهَوَی و فِتَنِ الدنیا، فَتکونَ کَالصَّعبِ النَّفُور. و إنّما قَلبُ الحَدَثِ کالأرضِ الخالیةِ ما أُلقِیَ فیها مِن شَیءٍ قَبِلَتهُ. فَبادَرتُکَ بالأدبِ قبلَ أن یَقسُوَ قَلبُکَ و یَشتَغِلَ لُبُّکَ... .»(رضی، ١٤١٢ق، ص۳۹۳)

«پسرکم !چون دیدم سالیانی را پشت سر نهاده‌ام و به سستی درافتاده، بدین وصیت برای تو پیش‌دستی کردم، و خصلت‌هایی را در آن برشمرده، از آن پیش که مرگ بشتابد و مرا دریابد و آنچه در اندیشه دارم، به تو ناگفته ماند، یا اندیشه‌ام نیز همچون تنم نقصانی به هم رساند، یا پیش از ـ نصیحت ـ من پاره‌ای خواهش‌های نفسانی برتر غالب گردد، یا فریبندگی‌های دنیا تو را بفریبد. پس همچون شتری باشی گریزان و ـ و سرسخت و نابه‌فرمان ـ و دل جوان همچون زمین ناکشته است؛ هر چه در آن افکنند، بپذیرد پس به ادب آموختن پرداختم، پیش از آنکه دلت سخت شود و خردت هوایی دیگر گیرد.»(شهیدی، ۱۳۷۷ش، ص۲۹۷)

در این فراز، امام برای فرزند خود، تمامی احتمالات را در قالب چند گزارهٔ منطقی کنار هم چیده‌اند. پیش از آنکه مرگ گریبان‌گیر او شود یا فرزند شکار هوای نفس گردد، اندرزی باید. ناگفته نماند که در همین فراز از آمیختن عنصر عاطفه نیز بهره جسته‌اند؛ آنجا که فرموده‌اند: «قبل أن یعجل بی أجلی دون أن أفضیَ إلیک بما

Archive of SID

www.SID.ir

فی نفسی» و با اشاره به رسیدن پیک مرگ در عاطفهٔ فرزندی مؤثر واقع شده‌اند؛ اما با لحاظ دیگر تعابیر کفهٔ عقل سنگین‌تر است.

نکتهٔ درخور درنگ در بازخوانی عنصر عاطفه، انگیختن هم‌زمان شعور دینی و انسانی در اندرزنامه است تا آدمی، حقایق هستی را دریابد. به عبارت دیگر، برای تأمین هدف مذکور، تصویر از یک جنبه در خواننده اثر نمی‌گذارد. چشم‌انداز آدمیان در دنیا و پیمودن راه آخرت و التفات به فرجام اقوام گذشته، همه و همه برای آن است که تأثیرپذیری روحی و عاطفی انسان به اندازه‌ای برسد که به راه راست هدایت شود. تأمّل در تصویر بالا مؤید این است که امام‌علیه‌السلام از روزنه‌های متعدد مانند عقل، عاطفه و احساس در خواننده تأثیر می‌گذارد. این امر ناشی از آن است که تصویرگری در این اندرزنامه فی‌نفسه منظور امام‌علیه‌السلام نبوده است، بلکه هدف بهره‌گیری از تمامی توانمندی‌های زبان ادبی برای تأثیرگذاری ژرف در مخاطب بوده؛ تأثیری که پیوسته آویزهٔ گوش جان و تماشاگه چشم دل او خواهند ماند. سخن اینجا از خد و خال و... نیست؛ اینجا روی سخن، سوی فطرت پاک و عقل و وجدان بیدار آدمی است تا توازن و اعتدال میانشان برقرار شود.

از دیگر جنبه‌های عاطفی و احساسی نامه آن است که در نگاه اول، تصویر تاریک و منفی دنیا آدمی را به رکود و پوچی می‌کشاند، اما دیری نمی‌پاید که تصاویر متضاد از آن، آدمی را به کار و تلاش و در زندگی دنیوی ترغیب می‌کند؛ وقتی سیمای آدمی را در دنیا چنین می‌بینیم:

«إلی المَولودِ المُؤَمِّلِ ما لا یُدرَک، السالِکِ سَبیلَ مَن قَد هَلَک، غَرَضِ الأَسقامِ، و رَهینَةِ الأَیّامِ و رَمِیَّةِ المَصائبِ و عَبدِ الدنیا، و تاجرِ الغُرُورِ، و غَرِیمِ المَنایا، و أَسیرِ المَوتِ، و حَلیفِ الهُمُومِ، و قَرینِ الأَحزانِ، و نُصُبِ الآفاتِ، و صَریعِ الشَّهواتِ، و خَلیفةِ الأَمواتِ.»(رضی، ۱٤۱۲ق، ص۳۹۱)

«به فرزندی که آرزومند چیزی است که به دست نیاید، رونده راهی است که به جهان نیستی درآید. فرزندی که بیماری‌ها را نشانه است و در گرو گذشت زمانه تیر مصیبت‌ها بدو پرّان است و خود دنیا را بندهٔ گوش به فرمان. سوداگر فریب است و

Archive of SID

www.SID.ir

فنا را وامدار، و بندی مردن و هم‌سوگند اندوه‌ها ـ ی جان‌آزار ـ و غم‌ها را همنشین است و آسیب‌ها را نشان، و به خاک افکندهٔ شهوت‌هاست و جانشین مردگان.» (شهیدی، ۱۳۷۷ش، ص۲۹۵)

بهره‌گیری از آرایه‌هایی آوایی همچون سجع در «إلی المَولودِ المُؤَمِّلِ ما لا یُدرَک، السالِکِ سَبیلَ مَن قَد هَلَکَ، غَرَضِ الأسقامِ، و رَهینَةِ الأیّامِ» و اسالیب بیانی نظیر استعاره در «غَرَضِ الأسقامِ، و رَهینَةِ الأیّامِ و رَمِیَّةِ المَصائبِ و... صَریعِ الشَّهوات» تأثیرگذاری آن را افزون ساخته است. در چنین فضایی، امیدی برای آدمی نمی‌ماند و به کنج عزلت و پوچی می‌خزد، اما در کنار این تصاویر منفی، چشم‌اندازهایی نوید بخش می‌بینیم:

الف. «إنّما مَثَلُ مَن خَبَرَ الدنیا کَمَثَلِ قَومٍ سَفرٍ نَبا بِهِم مَنزِلٌ جَدِیبٌ فَأَمُّوا مَنزِلاً خَصِیباً و جَناباً مَرِیعاً، فَاحتَمَلُوا وَعثاءَ الطَریقِ، و خُشونَةَ السفرِ، و جُشوبَةَ المَطعَمِ لِیَأتُوا سَعَةَ دارِهِم و منزلَ قَرارِهِم، فلیسَ یَجِدُونَ لِشَیءٍ مِن ذلک أَلَماً، و لایَرَونَ نَفَقَةً فیه مَغرَماً، و لاشیءَ أحبُّ إلیهم مِمّا قَرَّبَهُم إلی منزِلِهم، و أدناهُم مِن مَحَلَّتِهِم.»(رضی، ۱٤۱۲ق، ص۳۹۷)

«داستان آنان که دنیا را آزمودند و شناختند همچون گروهی مسافرند که به جایی منزل کنند ناسازوار، از آب و آبادانی به کنار، و آهنگ جایی کنند پرنعمت و دلخواه، و گوشه‌ای پر آب و گیاه. پس رنج راه را بر خود هموار کنند و بر جدایی از دوست و سختی سفر، و ناگواری خوراک دل نهند که به خانهٔ فراخ خود رسند و در منزل آرامش خویش بیارامند.»(شهیدی، ۱۳۷۷ش، ص۳۰۰)

ب. «رُوَیداً یُسفِرُ الظَّلامُ کَأَن قَد وَرَدَتِ الأظعانُ، یُوشِکُ مَن أسرَعَ أن یَلحَقَ! واعلَم یا بُنَیَّ أنّ مَن کانت مَطِیَّتُهُ اللیلَ و النهارَ، فإنّه یُسارُ بِهِ و إن کانَ واقفاً، و یَقطَعُ المسافةَ و إن کان مُقِیماً وادِعاً.»(رضی، ۱٤۱۲ق، ص٤۰۱)

«باش تا پردهٔ تاریکی بگشاید که گویی ـ راه سفر بریده است ـ و کاروان به منزل رسیده، و آن‌که بشتابد بُوَد که کاروان را دریابد، و بدان کسی که بارگی‌اش روز و شب است، او را براند هرچند وی ایستاده ماند، و راه را بپیماید؛ هرچند که بر جای بود و راحت نماید.»(شهیدی، ۱۳۷۷ش، ص۳۰٤)

Archive of SID

www.SID.ir

آدمی، مسافری است با فرصتی اندک و راه دراز و پرمشقت و گردنهٔ دشوار و نفس‌گیر. همهٔ اینها او را به فراهم آوردن برگ سفر و زاد راه و دم غنیمت شمردن سوق می‌دهد، و دم غنیمت شمردن کار و تلاش پیگیر و مجاهدت در راه طاعت خداوند است. بنابراین تصاویر نامه تنها در صدد تعدیل نگرش آدمی به دنیا هستند تا در پرتو این نگرش در مسیر کمال قرار گیرد.

در این تصاویر، بعد حسی با بعد روانی آدمی درآمیخته است. عبارت «ولا یرون نفقة فیه مغرما» با کاربرد فعل حسی رؤیت «یرون» بر بعد معنوی تصویر تأکید می‌کند تا عمق و امتداد احساس را از درون تا برون مؤمنان نشان دهد. به عبارت دیگر، این احساس سراسر وجود او را در بر می‌گیرد و سطحی، گذرا یا بخشی نیست.

اگر تصاویر نامه صرفاً حسی بود، این پیام‌های اخلاقی نمی‌توانست روح انسان را دستخوش تحول گرداند، ولی همان گونه که جدایی روح و جسم انسان زنده بی‌معناست، جدایی عنصر حسی و روانی در این تصاویر نیز معنایی ندارد و یا از کارآیی آن می‌کاهد یا آن را به حالت تعلیق درمی‌آورد.

۵ـ۳. زبان

زبان، ابزار بیان افکار و احساسات است. «[آی. اِی] ریچاردز بر این باور است که زبان دو نقش دارد: یکی تعبیری که از احساس انسان نسبت به جهان پرده برمی‌گیرد و دیگری، شناختی که جهان را دور از بازتاب‌ها وخواسته‌های فردی و درونی وصف می‌کند. درحالت نخست، با اثر هنری به معنای ادب به طور عام و شعر به طور خاص روبه‌رو هستیم، و درحالت دوم، گفتمان علمی توصیفی و منطقی چیره است که تأثرپذیری از درون را در همهٔ اشکال آن نفی می‌کند.»(ر.ک: ولی، ۱۹۹۶م)

زبان عربی با توانمندی‌های تعبیر هنری، از زبان‌های طراز اول در تصویرپردازی است. ترکیب حروف، واژگان و عبارات در زبان عربی، جلوگاه این امتیاز است و شاید مراد عقاد هم از تعبیر «لغة المجاز» توان شگرف تصویرپردازی هنری زبان عربی باشد.(عقّاد، بی‌تا، ص۲۶)

Archive of SID

www.SID.ir

خواننده در سراسر *نهج‌البلاغه* با یک زبان یا سبک ادبی روبه‌روست؛ هرچند ارباب بلاغت و سبک‌شناسی، سبک‌های سخن را به ادبی و علمی و بعضاً خطابی تقسیم کرده‌اند.(فاضلی، ۱۳٦٥ش، ص۳۷۳) اما از جمله امتیازات سبک‌شناختی *نهج‌البلاغه*، صبغهٔ ادبی در سراسر آن است، چه در مقولات علمی و چه در مسائل دینی، سیاسی و اجتماعی.

واژگان(اسم، فعل و حرف) زنده، پویا و باطراوت‌اند و الهام‌بخشی آن‌ها در افزودن تأثیر سخن، نقشی مهم دارد. در همین حال با حالت روحی مخاطب همسو هستند، مانند: «أحیِ قلبَک بالموعظة.»(رضی، ١٤١٢ق، ص۳۹۲) کاربرد واژهٔ «قلب» به جای «فؤاد» از دقت در لایهٔ واژگانی *نهج‌البلاغه* حکایت دارد. «فؤاد» بیشتر از بعد معنوی و «قلب» بیشتر از جنبهٔ جسمانی و مادی حکایت می‌کنند، همان گونه که کاربردهای قرآنی هم مؤید این مطلب است، مانند: «**و کُلّاً نَقُصُّ عَلَیکَ مِن أنباءِ الرُّسُلِ لِنُثَبِّتَ بِهِ فُؤادَکَ**»(هود:۱۱)، «**فَاجعَل اَفئِدَةً مِنَ النّاسِ تَهوی إلیهم**»(ابراهیم: ۳۷) و «**و أصبَحَ فُؤادُ أُمِّ مُوسَی فارِغاً**»(قصص:۱۰) و در کاربردهای «قلب» می‌خوانیم: «**خَتَمَ اللهُ عَلَی قُلُوبِهِم**»(بقره:۷)، «**فِی قُلُوبِهِم مَرَضٌ**»(همان:۱۰) و «**ثُمَّ قَسَت قُلوبُکُم**»(بقره:٧٤) از آن رو که دل هنوز به شفافیت و لطافت نرسیده یا در فرودست‌ترین مراتب و صفا و اخلاص است؛ در کلام مولا به احیای دل توصیه می‌کند، کاربرد قلب مناسب‌تر است. در جایی دیگر، حضرت برای نمایاندن طبعی و همیشگی بودن احوال دنیا از عبارت «منزل جدیب»(منزلی ناسازوار و از آب و آبادانی به کنار) و برای آخرت از عبارت «منزل خصیب»(منزلی پرآب و گیاه) و «جناب مَریع»(جایی پرنعمت و دلخواه) بهره می‌گیرند. کاربرد این صفات مشبهه(جدیب، خصیب، مَریع) در ترکیب‌های وصفی فوق، گویای چنان ملازمتی تام میان موصوف و صفت است که گویا موصوف و صفت یکی هستند و جدایی میان آن‌ها متصور نیست.

همین دقت واژگانی در کاربرد افعال به چشم می‌آید. کاربردهایی که ظرافت و زیبایی آن‌ها به دایرهٔ لفظ و آوا محدود نمی‌شود بلکه تا قلمرو روحی و عاطفی پیش‌رفته از این زوایا ناظر به حقیقت حال انسان هستند، مانند: «إنّما مَثَلُ مَن خَبَرَ

Archive of SID

www.SID.ir

الدنیا کَمَثَلِ قَومٍ سَفرٍ نَبا بِهِم مَنزِلٌ جَدِیبٌ فَأَمُّوا مَنزِلاً خَصِیباً و جَناباً مَرِیعاً، فَاحتَمَلُوا وَعثاءَ الطریقِ، و فِراقَ الصدیقِ، و... و مَثَلُ مَنِ اغتَرَّ بِها کَمَثَلِ قَومٍ کانُوا بِمنزِلٍ خَصیبٍ... .»(رضی، ۱٤۱۲ق، ص۳۹۷)

کاربرد فعل‌های «احتملوا» و «اغترّ بها» در بیان حال مؤمنان در گذار از دنیا و فریفتگی دنیاپرستان هر دو فعل از باب افتعال و معنای مطاوعه دارند. وجه کاربرد «احتمل» برای مؤمنان آن است که همگی از جان و دل با شوق و رغبت، تن به بار گران مصائب و محنت‌های دنیا می‌دهند، و بار فراق حضرت دوست را با خوشی بر دوش می‌کشند و طعام ناگوار دنیا را به حلاوت می‌خورند. کاربرد «اغترّ» دربارهٔ دنیاطلبان گویای آن است که چندان با تردستی فریب خورده‌اند که خود هم خبر ندارند؛ مانند انسان مغبونِ بی‌خبر از زیان‌کاری خود؛ چنین انسانی به خیال خام خود سودی سرشار برده به مصداق این آیه از *قرآن کریم*: «**قُل هَل نُنَبِّئُکُم بِالأَخسَرِینَ أَعمالًا الذینَ ضَلَّ سَعیُهُم فی الحیاةِ الدُّنیا و هُم یَحسَبُونَ أَنَّهُم یُحسِنُونَ صُنعاً**.»(کهف: ۱۰۳ و ۱۰٤)

(بگو آیا شما را از زیان‌کارترین مردم آگاه گردانم [آنان] کسانی‌اند که کوشش‌شان در زندگی دنیا به هدر رفته وخود می‌پندارند که کار خوب انجام می‌دهند.)

در کاربرد حروف نیز همین باریک‌اندیشی‌ها دیده می‌شود. حرف «با»ی جاره در عبارت «کانوا بمنزل خصیب» به معنای اصلی خود یعنی «الصاق» از نوع مجازی است.(ابن هشام الانصاری، ۱۳٦۷ش، ج۱، ص۱۳۷) «الصاق» گویای شدت تعلق خاطر و دلبستگی دنیاپرستان به سرای فانی است تا آنجا که به پندار پوچ خود، گویا جزئی از این دنیا هستند و جدایی میان آنان و دنیا متصور نیست. در نظر گرفتن معنای ظرفیت برای «باء» و یا استفاده از حرفی دیگر در محور جانشینی مانند «فی» که معنای ظرفیت دارد و بیانگر ثبوت و استقرار است، مناسب این مقام نیستند، زیرا حقیقتاً اینان در دار مجازند نه دار قرار، و دیگر کاربردها مهر تأییدی بر گمان واهی آنان است. بنابراین کابرد حرف «باء» همسو با حال ظاهری و باطنی دنیاطلبان باشد و حقیقت حضور گذرا و کوتاه آنان در دنیا را تداعی می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

علاوه بر این، در برخی حروف، معانی استعاری دیده می‌شود. استعاره در حرف، تصاویری زیبا و مؤثر می‌آفریند. البته بلاغت‌دانان تا پیش از زمخشری، کمتر به آن توجه کرده‌اند.(ابوموسی، ۱۹۸۰م، ص۲۲۳ـ۲۲٤) در سخن حضرت، فرجام انسان در مسیر آخرت چنین است: «... و أنّ مهبطک بها لا محالة إمّا علی نار أو علی جنّة...» (رضی، ۱٤۱۲ق، ص۳۹۸) در این تصویر که حال ره‌یافتگان و گمراهان است، آمدن «هبط إلی» به جای «علی» استعاره‌ای را پدید آورده است، بدین ترتیب که انتهای غایت(إلی) به استعلاء(علی) تشبیه شده، سپس مشبه‌به(علی) برای مشبه(إلی) استعاره شده، و عمل از متعلَّق معنای حرف، به کلمهٔ دالّ بر مشبه‌به یعنی حرف «علی» سریان یافته و برای مشبه استعارهٔ تبعیه شده است. با این تفاصیل، هر دو گروه در پایبندی به حق و باطل، سواری بر مرکب را می‌مانند، اما با دو مقصد متفاوت. در مجموع، تصویرهای اندرزنامه و فنون بیانی آن از قبیل مجاز، کنایه، استعاره و تمثیل، مألوف و دور از پیچیدگی، غرابت و ابتذال است.

۶ـ۳. موسیقی

نقش عنصر موسیقی در تصویرپردازی‌های این اندرزنامه و تأثیر آن‌ها در مخاطب بدیهی است. نوای دل‌انگیز کلام حضرت از موسیقی بیرونی و درونی برمی‌خیزد. موسیقی بیرونی از سجع و جناس و موازنه پدید می‌آید، اما موسیقی درونی از صلابت تعبیر و جزالت سخن است. این موسیقی با معنا و سیاق، پیوندی تام دارد و بر حسب آن‌ها گاه شدید و کوبنده است و گاهی آرام و ملایم و دمی تند و شتابان و زمانی کُند.

درآمد نامه هر دو گونهٔ موسیقی تند و کُند را دارد. زمانی که امام‌ﷺ خود را در سیمای پدری در آستانهٔ فنا و پذیرندهٔ چیرگی زمان و زندگی را پشت سر نهاده، تصویر می‌کند، موسیقای سخن کند است، و کلمات به سنگینی و کندی از پی هم می‌آیند. صدای بلند و کشیدهٔ «ان» در «الفان» و «الزمان» و صدای «آ» در «الدنیا»، «الموتی» و «غدا» عامل این سنگینی است: «من الوالد الفان، المقرّ للزمان، المستسلم

Archive of SID

www.SID.ir

للدهر، الذّامّ للدنیا، الساکن مساکن الموتی، الظاعن عنها غداً»(رضی، ۱٤۱۲ق، ص۳۹۱) اما هنگامی که روی سخن با سیمای فرزند جوان و برومندشان است، آهنگ عبارات تندتر می‌شود: «إلی المولود المؤمّل ما لا یدرک، السالک سبیل من قد هلک... .»(همان‌جا) وجه تناسب این افت‌وخیز موسیقایی آن است که در این فراز روی سخن با فرزندی در عنفوان شباب است که دلی مالامال از آرزوهای دور و دراز دارد، اما ناگاه آهنگ با توجه به سیاق کند می‌شود، و کلمات همانند انسانی بیمار و پای در بند به کندی و سنگینی جاری می‌شوند. علت این امر نیز تغییر حال و هوای تصویر است؛ اینجا سخن از فرزندی است ناتوان و درمانده، نشانهٔ دردها و آسیب‌ها، بندهٔ دنیا و بندی مرگ، بندی و به خاک افکنده شدهٔ شهوت‌ها: «... غرض الأسقام و رهینة الأیام، و رَمیة المصائب و عبد الدنیا، و تاجر الغرور، و غریم المنایا، و أسیر الموت، و حلیف الهموم، و قرین الأحزان، و نصب الآفات، و صریع الشهوات، و خلیفة الأموات.»(همان‌جا)

بدین ترتیب، عنصر موسیقی در تمام لایه‌های سخن جاری است. حس موجود در واژه به ترکیب و جمله و سیاق سریان می‌یابد و قطعه‌ای هارمونیک را ساز می‌کند. جناس‌ها، سجع‌ها، تضادها و طباق‌ها در تصاویر و نماهای تک، سیاقی و متقابل، همگی در نواختن موسیقی مناسب با پیام متن، نقش دارند و فقرات خطبه را از یکنواختی، ایستایی و ملال‌انگیزی بیرون آورده‌اند.

نتیجه‌گیری

۱. هدف از تصویرگری، خود تصویر نبوده؛ بلکه تأثیر ژرف در عاطفه و احساس آدمی است تا آدمی از نظر روحی و فکری و جهان‌بینی، به توازن و اعتدال برسد.

۲. مؤلفه‌های تصویر هنری در این نامه عبارت‌اند از:

الف. اندیشه و آموزه‌های دینی ب. واقعیت ج. خیال د. عاطفه هـ زبان و. موسیقی.

۳. عناصر تصویری اندرزنامه با یکدیگر هماهنگی و هم‌پوشانی دارند.

Archive of SID

www.SID.ir

٤. با توجه به محوریت مقولهٔ دنیا و آخرت و زندگی در دنیا و آخرت، اندیشهٔ دینی اصلی‌ترین و مهم‌ترین مؤلفه تصویری در این نامه است.

۵. تصویرها از تشبیه و استعاره گرفته تا مجاز و کنایه، همه و همه از واقعیت و محیط پیرامون وام گرفته شده، و امور معنوی را از رهگذر محسوسات، عینیت بخشیده و یقین‌آورتر ساخته‌اند.

٦. تصاویر از تمامی توان زبان ادبی برای نفوذ به جان و دل و فکر آدمی بهره جسته‌اند، لذا میان آن‌ها و احساس و خرد انسان تناسب برپاست.

۷. در تصویرهای اندرزنامه، غرابت و پیچیدگی دیده نمی‌شود. تصویرهای آن مأنوس و در عین حال تازه‌اند. خواننده با آن آشنا و در ارتباط است، و ترکیب کلی تصویر برای او تازگی دارد. به همین دلیل، تصویر با وجود مأنوس بودن، دارای استحکام و دور از ابتذال است.

۸. عامل ادبیت ساختارهای اندرزنامه از این نشئت می‌گیرد که موضوع مورد بحث در بیش از یک سطح به خواننده ارائه می‌شود.

■

منابع

۱. *قرآن کریم*.

۲. ابن المعتز، عبدالله؛ *دیوان ابن المعتز*؛ بیروت: دار صادر، ۱۹٦۱م.

۳. ابن کثیر، اسماعیل بن عمر؛ *تفسیر القرآن الکریم*؛ بیروت: دار المعرفة، ۱۹۸۳م.

٤. ابن هشام الانصاری، جمال‌الدین؛ *مغنی اللبیب عن کتب الأعاریب*؛ الطبعة الثالثه، تبریز: ناشر کتابفروشی بنی‌هاشمی، ۱۳٦۷ش.

۵. ابوموسی، محمد؛ *التصویر البیانی*؛ الطبعة الثانیه، قاهره: دار التضامن، ۱۹۸۰م.

٦. احسان، عباس؛ *تاریخ النقد الأدبیّ عند العرب*؛ الطبعة الاولی، بیروت: مؤسسة الرسالة، ۱۹۷۱م.

۷. أوستن وارین و رینیه ویلیک؛ *نظریة الادب*؛ الطبعة الثالثه، ترجمهٔ محیی‌الدین صبحی، قاهره: بی‌نا، ۱۹٦۲م.

۸. بدوی، مصطفی محمد؛ *کولریدج*؛ قاهره: دار المعارف، بی‌تا.

Archive of SID

www.SID.ir

۹. بسّام ساعی، احمد؛ *الصورة بین البلاغة و النقد*؛ المنارة للطباعة، ١٤٠٤ق/ ١٩٨٤م.
۱۰. بستانی، محمود؛ *تاریخ الادب العربیّ فی ضوء المنهج الاسلامی*؛ الطبعة الاولی، مشهد: مجمع البحوث الاسلامیّة، ١٤١٣ق.
۱۱. بطل، علی؛ *الصورة فی الشعر العربیّ الحدیث*؛ الطبعة الثانیه، دار الاندلس للطباعة و النشر، ۱۹۸۱م.
۱۲. جاحظ، ابوعمرو بن بحر؛ *الحیوان*؛ تحقیق عبدالسلام هارون، قاهره: مطبعهٔ مصطفی البابی، ١٩٤٨م.
۱۳. جرجانی، الشیخ عبدالقاهر؛ *دلائل الاعجاز*؛ تحقیق محمود شاکر، قاهره: مکتبة الخانجی، بی‌تا.
١٤. خطیب قزوینی، محمد بن عبدالرحمن؛ *الایضاح فی علوم البلاغة*؛ الطبعة الاولی، بیروت: دار الکتب العلمیة، ۱۹۸۵م.
۱۵. درویش، احمد؛ *فی النقد التحلیلیّ للقصیدة المعاصرة*؛ الطبعة الاولی، قاهره: دار الشروق، ١٩٩٦م.
١٦. رضی، الشریف ابوالحسن؛ *نهج‌البلاغه*؛ تحقیق صبحی الصالح، الطبعة الخامسه، قم: مؤسسهٔ دار الهجرة، مطبعة بهمن، ١٤١٢ق.
۱۷. زمخشری، جارالله؛ *الکشاف*؛ مصر: مطبعهٔ مصطفی البابی و أولاده، ۱۳۹۲ق/ ۱۹۷۲م.
۱۸. سید قطب؛ *التصویر الفنیّ فی القرآن*؛ الطبعة العشره، بیروت: دار الشروق، ١٤٠٨ق/ ١٩٨٨م.
۱۹. شادی، محمدابراهیم عبدالعزیز؛ *الصورة بین القدماء و المعاصرین*؛ الطبعة الاولی، قاهره: مطبعة السعادة، ۱۹۹۱م.
۲۰. شریف لاهیجی، بهاءالدین محمد شیخ علی؛ *تفسیر الشریف اللاهیجی*؛ تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی علمی، ١٣٦٣ش.
۲۱. شهیدی، سید جعفر؛ *ترجمهٔ نهج‌البلاغه*؛ چ۱۲، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۷۷ش.
۲۲. طباطبایی، سید محمدحسین؛ *المیزان فی تفسیر القرآن*؛ الطبعة الثالثه، تهران: دار الکتب الاسلامیة، ۱۳۹۷ق.
۲۳. طبرسی طوسی، امین‌الدین ابوعلی الفضل بن الحسن؛ *مجمع البیان*؛ بیروت: دار احیاء التراث العربی، ۱۳۷۹ق.
٢٤. طوسی، ابوجعفر محمد بن الحسن بن علی؛ *التبیان*؛ تحقیق احمد حبیب قصیر العاملی، الطبعة الاولی، قم: مکتب الاعلام الاسلامی، (طبعة الافست)، ١٤٠٩ق.
۲۵. عبد الباقی، محمد فؤاد؛ *المعجم المفهرس لالفاظ القرآن الکریم*؛ چ۱، تهران: انتشارات اسلامی، ۱۳۷۲ش.

Archive of SID

www.SID.ir

۲٦. عزالدین، اسماعیل؛ *الشعر العربی المعاصر قضایاه و ظواهره الفنیة و المعنویة*؛ بیروت: دار العودة و دار الثقافة، الطبعة الثالثه، ۱۹۸۱م.
۲۷. عسکری، ابوهلال؛ *الصناعتین*؛ الطبعة الثانیه، بیروت: دار الکتب العلمیة، ۱۹۸۱م.
۲۸. عشماوی، محمد زکی؛ *فلسفة الجمال فی الفکر المعاصر*؛ بیروت: دار النهضة العربیّة، ۱۹۸۱م.
۲۹. ــــــــ ؛ *قضایا النقد الادبیّ بین القدیم و الحدیث*؛ بیروت: دار النهضة العربیّة، ۱۹۸٤م.
۳۰. عصفور، جابر؛ *الصورة الفنیّة فی التراث النقدیّ و البلاغی*؛ الطبعة الثالثه، بیروت: المرکز الثقافیّ العربی، ۱۹۹۲م.
۳۱. عقّاد، عباس محمود؛ *اللغة الشاعرة*؛ بیروت: المکتبة العصریّة، بی‌تا.
۳۲. فاضلی، محمد؛ *دراسة و نقد فی مسائل بلاغیّة هامّة*؛ الطبعة الاولی، تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳٦۵ش.
۳۳. فیض کاشانی؛ *الصافی فی تفسیر کلام الله(تفسیر الصافی)*؛ الطبعة الاولی، مشهد: دار المرتضی للنشر، بی‌تا.
۳٤. قرطبی، محمد بن احمد؛ *الجامع لاحکام القرآن*؛ تحقیق احمد عبدالعلیم البردونی، قاهره: مطبعة دار الکتب المصریّه، بی‌تا.
۳۵. کامل حسن، بصیر؛ *بناء الصورة الفنیّة فی البیان العربی*؛ بغداد: مطبعة المجمع العلمی، ۱۹۸۷م.
۳٦. کمال، ابودیب؛ *جدلیّة الخفاء و التجلی، دراسات بنیویّة فی الشعر*؛ الطبعة الثانیه، بیروت: دار العلم للملایین، ۱۹۸۱م.
۳۷. مغنیّه، محمدجواد؛ *تفسیر الکاشف*؛ الطبعة الثالثه، بیروت: دار العلم للملایین، ۱۹۸۱م.
۳۸. مکارم شیرازی، ناصر؛ *تفسیر نمونه*؛ تهران: دار الکتب الاسلامیّة، ۱۳۵۳_۱۳٦۳ش.
۳۹. موسی، صالح بشری؛ *الصورة الشعریّة فی النقد العربیّ الحدیث*؛ الطبعة الاولی، بیروت: المرکز الثقافیّ العربی، ۱۹۹٤م.
٤۰. ولی، محمد؛ *بلاغة الحجاج*؛ مجلهٔ علامات الالکترونیّه، ع۵، ۱۹۹٦م، http://saidbengrad.free.fr/al/n5/8.htm.
٤۱. ویلیک، رینیه؛ *مفاهیم نقدیّه*؛ ترجمه محمد عصفور، کویت: منشورات المجلس الوطنیّ للثقافة و الفنون و الآداب، ۱۹۷۸م.
٤۲. هلال، محمد غنیمی؛ *الرومانتیکیة*؛ قاهره: مکتبة نهضة مصر، بی‌تا.
٤۳. ــــــــ ؛ *النقد الادبیّ الحدیث*؛ بیروت: دار العودة، ۱۹۸۷م.
Archive of SID
www.SID.ir