فصلنامه علمی
پژوهش‌های نهج‌البلاغه
سال بیست ودوم / تابستان۱۴۰۲/ شماره ۷۷

صفحات
۱۸۱-۲۰۲

Quarterly Journal of
Nahjolbalagheh Research
Vol. 22, Summer 2023, No. 77

مؤلّفه‌های آوایی نامه سی و یکم نهج‌البلاغه (تحلیل سبک شناسی)

فاروق نعمتی* /جواد خانلری**

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۴/۱۱

چکیده

از موضوعات مورد بررسی در سبک‌شناسی، بررسی ضرب‌آهنگ و یا موسیقایی متن ادبی و به عبارت دیگر، لایه آوایی اثر ادبی است که نحوه کاربرد واحدهای آوایی در یک موقعیّت زبانی و نیز کارکرد بیانی آواهای زبان را بررسی می‌کند. نامه سی و یکم نهج‌البلاغه، نه فقط از منظر محتوایی، بلکه از منظر موسیقایی نیز قابل تأمّل است. واژگان سحرآمیز وکاربرد آواهای متناسب با مضمون، به یک مختصّه سبک‌ساز در این نامه تبدیل شده است. ساختار آوایی این نامه و تناسب بین دلالت‌های آوایی و انفعالات امیرالمُؤمنین﵇، چنان بر روح و روان خواننده تأثیر می‌گذارد که آن را تا سرحدّ شعر ارتقا داده است. مقاله حاضر با رویکرد توصیفی- تحلیلی، و در برخی موارد با بهره‌گیری از روش‌های آماری، به تحلیل و بررسی مؤلّفه‌های عمده موسیقی‌آفرین در نامه سی و یکم پرداخته، و از یافته‌های زبان‌شناختی استمداد جسته است. مهم‌ترین نتیجه پژوهش حاضر این است که نامه امام علی﵇ به فرزند خویش دارای بافت زبانی بی‌نظیری بوده، و ویژگی‌های آوایی منحصر به فرد واژگان به کار رفته در آن، در کنار سجع، تکرار و دیگر محسّنات لفظی همچون جناس و طباق و نیز ساختار صرفی واژگان، منجر به آهنگین شدن آن گشته است.

واژگان کلیدی

امام علی﵇، نهج‌البلاغه، نامه سی و یکم، سبک‌شناسی، مؤلّفه‌های آوایی.

*. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. (نویسنده مسئول). faroogh.nemati@pnu.ac.ir
**. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. dr.khanlari@pnu.ac.ir

۱.مقدمه

از موضوعات مهمّی که در سبك‌شناسی أثر ادبی مورد توجّه قرار می‌گیرد، بررسی و تحلیل قلمروهای آوایی زبان متن، و به دیگر سخن، سبك‌شناسی آوایی است. سبک‌شناسیِ مؤلّفه‌های آواییِ آثار ادبی، گام اوّل در شناخت جایگاه آنها به شمار می‌رود. این نوعِ از سبک‌شناسی، به دنبال بررسی زوایای آوایی متون ادبی بوده، و یکی از شاخه‌های سبک‌شناسی (Stylistics) به شمار می‌رود که این یکی نیز به نوبه خود از فروع زبان‌شناسی (Linguistics) است. تحلیل آوایی متون ادبی (موسیقی درونی و بیرونی) و نیز تأثیر آن بر ساختار کلّی متن ادبی طبیعتاً ما را در فهم اثر ادبی، پرده برداشتن از جوانب زیباشناختی، و شناخت احساسات و عواطف درونی خالق اثر یاری می‌دهد؛ همان عواطفی که سبب شده است تا او از اصوات و الفاظی خاص برای ایجاد موسیقی و تأثیرگذاری هر چه بیشتر متن خود بر خواننده بهره گیرد. (رفیق احمد صالح، ۲۰۰۳: ۴). به عبارت دیگر باید گفت، «سبک هر شاعر یا نویسنده، مانند رنگ‌وبویی که در یک گُل یا میوه جای دارد، اثر او را هم به لحاظ محتوایی و هم به لحاظ نشانه‌های بیرونی آن از دیگر آثار ادبی جدا می‌کند؛ یعنی تفکّر و اندیشه‌های هنرمند، پا به پای زبان و تعبیر، در آثار وی حضور دارد». (فرشیدورد، ۱۳۷۸: ۵۶۴).

نهج‌البلاغه، این کتاب وزین بعد از قرآن کریم، به اعتراف دوست و دشمن در اوج قلّه بلاغت و فصاحت بوده و مورد احترام ناقدان و پژوهش‌گران حوزه ادبیات و علوم دینی است. علیّ بن ابی طالب﵇ این نابغه سخنوری، چندان در کلام خود به جوانب موسیقایی اهتمام ورزیده که انسان را مسحور کلمات خویش می‌سازد. در این بین، نامه سی و یکم آن حضرت که خطاب به فرزندش امام حسن﵇ می‌باشد، یکی از مهم‌ترین نامه‌ها نه فقط از منظر مضمون، بلکه از منظر آوایی نیز است؛ به گونه‌ای که واژگان موزون و سحرآمیز آن که رابطه تنگاتنگی با مضمون نامه دارند، به یک ویژگی سبک‌ساز تبدیل گشته است، که توجّه نویسندگان مقاله حاضر را به خود جلب نموده است. امام علی﵇ در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه به فرزندش امام حسن﵇، علاوه بر بیان توحید، عظمت پروردگار، صفات الهی، هدف آفرینش، معاد و...، مهم‌ترین نیازهای زندگی مادّی و معنوی انسان را مطرح می‌کند. این نامه در حقیقت، «وصیّت‌نامه‌ای جامع است که سراسر حاکی از هنر و بلاغت است و محتوای تربیتی آن، ضامن سعادت و نیکبختی انسان‌ها و خصوصاً جوانان است». (قائمی و علی‌کرمی، ۱۳۹۳: ۱۴۰). برخی از سرفصل‌های مهم آن: خودسازی با یاد خدا، ضرورت یاد مرگ، توجّه به حوادث روزگار، امر به معروف و نهی‌از منکر، تحمّل سختی‌ها برای رسیدن به حقّ، صبر و استقامت، تلاش در راه کسب کمالات نفسانی جاودان،

ضـرورت بخشـش مال و صـدقه دادن، از حرص و آز برحذر بودن، شـتاب در تربیت فرزند، روش تربیت فرزنـد، توکّـل، مطـالعـه تـاریخ، معیـارهـای روابط اجتمـاعی، تلاش در جمع آوری زاد و توشـه، توجّـه بـه خویشـاونـدان، و ... در واقع این نامه، دریایی از معارف و آموزه‌های دینی و اخلاقی و منشـوری از بهترین دستور العمل‌های اعتقادی و اخلاقی است، برای تمام کسانی که دل در گروِ اخلاق و معنویات دارند.

پژوهش حاضـر با بهره‌گیری از یافته‌های علم آواشناسی (Phonetics) و با روش تحلیلی- توصیفی، به دنبال بررسی ساختارهای آوایی نامه مذکور است.

۱/۱.روش تحقیق و سؤالات اصلی پژوهش

این مقاله به دنبال ارائه مطالب کیفی و کمّی برای بررسیِ بخشـی از محسنات بدیعیِ موسیقی‌ساز در نامه سـی و یکم نهج‌البلاغه اسـت که از جنبه آوایی، تأثیر بسـیاری بر انتقال معانی دارد. بنابراین با توجّه به چیسـتی موضوع، روش مورد استفاده از لحاظ جمع‌آوری اطلاعات، روش کتابخانه‌ای، و از لحاظ تجزیه و تحلیل اطلاعاتِ جمع‌آوری شده، توصیفی و تحلیلی و آماری است.

همچنین در این پژوهش به دنبال یافتن پاسخی برای سؤالات زیر هستیم:

- مهم‌ترین ویژگی‌های سبک‌ساز نامه سی و یکم نهج‌البلاغه از جنبه آوایی چیست؟
- آیا آواهای به کار رفته در نامه با فضای کلّی آن همسو است؟

۱/۲. پیشینه پژوهش

نهج‌البلاغـه جـایگـاه ممتـازی در بین پژوهشـگران داشـته، و مطالعات فراوانی درباره آن صـورت گرفته‌اسـت. در این بین، پژوهش‌های بسـیاری از رویکرد ادبی بدان نگریسـته، و به بررسـی زوایای پیدا و پنهان آن پرداخته‌اند. امّا در زمینه مطالعات آوایی و نیز سـبک‌شـناختی آوایی، پژوهش‌های اندکی صـورت گرفته که مهم‌ترین آنها به شرح ذیل است:

- «الایقاع فی خطب نهج‌البلاغه» از نصـرالله شـاملی و جمال طالبی قره‌قشـلاقی (مجله العلوم الإنسانیة الدولیة، ۲۰۱۱م) که موسیقی در خطبه‌های نهج‌البلاغه را مورد بررسی قرار داده است.

- «بررسـی سـبک‌شـناختی فرمان حکومتی امام علی(ع) به مالک اشـتر» از محمد خاقانی و زهار قاسـم پیوندی (فصـلنامه کتاب قیّم، ۱۳۹۰) که فرمان آن حضرت به مالک اشتر را از منظر سبک‌شناسی مورد واکاوی قرار داده‌اند.

- «تحلیل سبک‌شناختی نحوی ـ بلاغی ساخت‌های همپایه در خطبه یکصد و یازدهم نهج‌البلاغه» از مرتضی قائمی و فائزه صاعد انور (فصلنامه پژوهشنامه نهج‌البلاغه، ۱۳۹۴) که ساخت‌های هم‌پایه در خطبه مذکور را تحلیل کرده‌اند.

- «سبک‌شناسی خطبه أشباح نهج‌البلاغه» از علی نظری و همکاران (فصلنامه پژوهش نهج‌البلاغه، ۱۳۹۳) که خطبه مذکور را از نظر سبک‌شناسی بررسی کرده است.

- «سبک‌شناسی لایه‌ای در خطبه بیست و هفتم نهج‌البلاغه» از حسن مقیاسی و سمیرا فراهانی (فصلنامه پژوهش نهج‌البلاغه، ۱۳۹۳) که همچون پیشینه بلی، این بار به بررسی سبکیِ خطبه بیست و هفتم پرداخته است.

- «بررسی سبک و معناشناختی خطبه جهاد» از سید اسحاق حسینی کوهساری و همکاران (اللغة العربیة وآدابها، ۱۳۹۲) که خطبه جهاد را از دو منظرِ سبکی و معناشناسی بررسی می‌کند.

- «سبک‌شناسی لایه نحوی- بلاغی نامه سی‌ویک نهج‌البلاغه (بررسی موردی انواع همپایگی و روابط معنایی)» از صلاح‌الدّین عبدی و مهتاب کیانی (پژوهشنامه نهج‌البلاغه، ۱۳۹۶) که این پژوهش بر آن است که به بررسی ساخت‌های همپایه در این نامه بپردازد و ارتباط آن را با دو حوزه موسیقایی و بلاغی مشخّص نماید و در نهایت، بخشی از زیبایی‌آفرینیِ کلام آن حضرت را تبیین کند.

-«سبک‌شناسی نحوی نامه سی و یکم نهج‌البلاغه» از مرتضی قائمی و زهرا علی‌کرمی (پژوهشنامه نقد ادب عربی، ۱۳۹۳) که در این مقاله، سبک نامه مذکور از جهتِ لایه نحوی مورد بررسی قرار گرفته‌است.

علاوه بر مطالعات و پژوهش‌های فوق، پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «بررسی مقایسه‌ای ساختار آوایی در خطبه‌ها و نامه‌های نهج‌البلاغه» از منصوره حسنی (دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، ۱۳۹۳) وجود دارد که ضمن پرداختن به مهم‌ترین شاخصه‌های موسیقایی در خطبه‌ها و نامه‌های نهج‌البلاغه، به بررسی تطبیقی میان آنها پرداخته است. البته در این پایان‌نامه، گریز بسیار اندکی به نامه سی و یکم شده و تنها اشاراتی به برخی نکات آوایی در این نامه شده است.

بر همین اساس، مقاله حاضر ضمن بهره‌مندی از برخی یافته‌های پژوهش‌های مورد اشاره، در کنار برخی ساز و کارهای آماری، مهم‌ترین مؤلّفه‌های آوایی نامه سی و یکم نهج‌البلاغه را بررسی نموده است.

۱/۳. اهداف پژوهش

نهج‌البلاغه یکی از مهم‌ترین منابع معرفتی در اسلام به شمار می‌آید که امام علی(ع) در آن، مفاهیم ناب را در بهترین قالب و صورت بیان نموده و سبک و شیوه خاصّی را به کار برده است. نامه سی و یکم،

یکی از زیباترین و در عین حال، طولانی‌ترین نامه نهج‌البلاغه است که می‌توان آن را از جنبه‌های مختلفِ سبک‌شناسی مورد تحلیل قرار داد. یکی از این جنبه‌ها، بررسی این نامه از جهتِ سبک‌شناسی آوایی است. از همین رو، در این مقاله، ضمن پرداختن به تأثیر شاخصه‌های موسیقیایی و آوایی در زیباسازی سخن و انتقال بهتر معنی به مخاطب، در صدد رسیدن به دو هدف زیر خواهیم بود:

- شناخت بیشتر زیبایی‌های نهج‌البلاغه از منظر بررسی مؤلّفه‌های آوایی در نامه سی و یکم در آن.
- بررسی میزان بسامدِ محسّنات بدیعی و واژگانی در بررسی سبک‌شناسی آوایی نامه سی و یکم.

۲. پردازش موضوع

۲/۱. تعریف موسیقی و آوا

لفظ موسیقی از کلمه یونانی (musa)، برای هریک از نه الهه هنرهای زیبا در نزد یونانیان استفاده شده است. موسیقی یعنی غنا و به نوازنده آن مغنّی می‌گویند. این هنر شامل صداها و نغمه‌های موزون و ایقاع‌هایی می‌شود که از حنجره انسان و یا ادوات نوازندگی خارج می‌شود و در شنوندگان تأثیر می‌گذارد. امّا برخی محقّقان، صوت انسان را شامل این تعریف نمی‌دانند. (خاقانی،۲۰۰۷: ٤٢). شفیعی کدکنی (۱۳۸۱: ۷) در تعریف موسیقی می‌گوید: «مجموعه عواملی که به اعتبار آهنگ و توازن، سبب رستاخیز کلمات و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شوند». بنابراین موسیقی کلام، حاصل حُسنِ ترکیب همه اجزای سخن است و اجزای سخن، وزن، قافیه، ردیف، صامت‌ها، مصوّتها و تکیه‌ها را در بر می‌گیرد.

یکی از ویژگی‌های ضرباهنگ موسیقایی و آوایی حروف در زبان عربی، تأثیر آنها بر معانی واژه‌ها است. چنین خصیصه‌ای به ویژه در متونی اعجازآوری همچون قرآن کریم، نمود عینی دارد؛ به عنوان مثال، واژه (شهیق) در آیه: «**وَلِلَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ عَذَابُ جَهَنَّمَ وَبِئْسَ الْمَصِيرُ. إِذَا أُلْقُوا فِيهَا سَمِعُوا لَهَا شَهِيقًا وَهِيَ تَفُورُ**» (الملک/٦-٧). «این واژه صدایی است که وقتی قلب از اندوه بسیار می‌گیرد، از درون بیرون می‌آید. صدایی است که گوش‌نواز نیست و گویی خداوند متعال، آتش را به موجودی با صداهای بریده بریده توصیف نموده است. آوای این واژه بر معنای آن دلالت دارد» (الکوّاز، ١٣٨٦: ٣٠٨-٣٠٩).

۲/۲. تعریف سبک و سبک‌شناسی لایه‌ای

سبک[1] واژه‌ای عربی (مصدر ثلاثی مجرد) به معنی گداختن و به قالب ریختن زر و نقره است و پاره

1 . Sabk

نقره گداخته را «سبیکه» گویند. ابن خلدون (۱۳۹۰: ٥٠٤) در تعریف اسلوب و سبک آن چنین تعریف کرده است: «روشی که ترکیب‌ها در آن ساخته و پرداخته می‌شود یا قالبی است که عبارت‌ها و واژه‌ها در آن ریخته می‌شود.» جرجانی (۱۹۸۱: ٣٦١) نیز آن را «نوعی از نظم و چیدمان و راه و روش آن» تعریف نموده. در اصطلاح ادبی، سبك به طور کلی، شیوه خاصّ سخن و شعر و نثر است. ادبای قرن اخیر، سبك را مجازاً به معنی «طرز خاصی از نظم یا نثر به کار بـرده و تقریبـاً آن را در برابر (Style) نام نهاده‌اند» (بهار، ١٣٦٩: ج١/ص٥). شفیعی کدکنی (١٣٦٦: ٣٨)، سبک را «انحراف از نُرم» تعریف می‌کند و شمیسا (١٣٧٤: ١١٨) از آن به «طرز برخورد با مسائل» تعبیر می‌نماید. بر همین اساس، سبک به باورِ میخائیل ریفاتر، همچون نیروی فشارآوری عمل می‌نماید که توسّط ابراز برخی عناصر کلام بر حساسیّت خواننده چیره می‌شود (به نقل از: مصلوح، ۱۹۹۲: ٤٤). از این منظر، سبک‌شناسی در واقع «تحلیل بیان زبانیِ متمایزِ متنی خاص و توصیف هدف از به‌کارگیریِ این بیان و تأثیر آن بر مخاطب» (وردانک، ۱۳۹۷: ۲۲) است.

در حوزه سبک‌شناسی متون ادبی، سبک را با توجّه به رویکردهای مختلف می‌توان تقسیم‌بندی نمود. رویکردهای سـنّتی، زبان‌شـناسـانه، آماری، فرهنگی و اجتماعی و لایه‌ای از جمله این رویکردها و جهت‌گیری‌هاست، که هر یک دارای روش‌ها و انواع متفاوتی است. سبک‌شناسی لایه‌ای، متن ادبی را در پنج لایه بررسی می‌کند. وقتی متن را در پنج لایه مختلف تحلیل نماییم، مشخّصه‌های برجسته سبک و نقش و ارزش آن‌ها در هر لایه جداگانه مشخّص می‌گردد. این روش در تحلیل سبک، «کشف و تفسیرِ پیوند مشخّصه‌های صوری متن با محتوای آن را آسان‌تر می‌سازد؛ زیرا سهم و نقش هر بخش از زبان در شکل دادن به سبک، به روشنی نشان داده می‌شود» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۳۷). در واقع می‌توان گفت که سـبک‌شـناسـی لایه‌ای، شـیوه‌ای از سـبک‌شـناسـی اسـت که بسـیار جامع اسـت و از درآمیختن علم سبک‌شناسی و شیوهٔ ساختارگرایان و فرمالیسم ایجاد شده است.

لایه‌های آوایی، واژگانی، نحوی، بلاغی و ایدئواوژیک، پنج نوعِ سـبک‌شـناسـی لایه‌ای را تشـکیل می‌دهند. در این مقاله، با انتخاب لایه آوایی، به بررسی و تحلیل نامه سی و یکم خواهیم پرداخت.

۲/۳. تعریف سبک‌شناسی آوایی[1]

سـطح آوایی در یـک متن و کلام، موجـب اختلاف در سـبـک‌هـای نوشـتاری شـده و بر زیبایی و تـأثیرگـذاری یک اثر ادبی خواهد افزود. تحلیل این سـبک آوایی در آثار ادبی، علاوه بر فهم طبیعت آنها و کشف زیبایی‌های این آثار، «به کشفِ واکنش‌های روحی و عاطفی که آفریننده اثر سبب شده که آواها و

1 . Phono stylistics

موسیقی‌های خاصّی را برگزیند، کمک می‌کند» (غفوری‌فر و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۲۶)؛ چرا که «احساسات و عواطف درونیِ مبدع اثر، سبب شده که او بتواند از اصوات و الفاظی خاص برای ایجاد موسیقی و تأثیرگذاریِ هرچه بیشتر متن خود بر خواننده بهره گیرد» (صالح، ۲۰۰۳: ۴).

سبک‌شناسی آوایی چنان که از نامش پیداست، به بررسی نظام‌های صوتی در آثار ادبی، و نقش زیباشناختی آن‌ها در بافت زبانی متون ادبی می‌پردازد. تردیدی نیست که کارکردِ درست و استادانه آواها در آثار ادبی، بر قدرت تأثیرگذاری آن‌ها می‌افزاید. در یک تعریفِ کلّی، «سبك‌شناسی آوایی، ارزش و نحوه کاربرد آواها و تأثیرات زیبایی‌شناسی و نقش عمده آنها را در سبك سخن، مطالعه و بررسی می‌کند و نتایج روشن و دقیقی در تحلیل و بررسی موسیقی شعر و یا نثر ادبی و همچنین سبك ادبی صاحب اثر ارائه می‌دهد.» (همان : ۲۴۳). در این میان، نثر علیرغم آنکه به اعتقاد صاحب‌نظران، فاقد موسیقی بیرونی حاصل از وزن، ردیف و قافیه است، ولی باید پذیرفت که «موسیقی درونی که زاییده سجع و جناس، آهنگ الفاظ، انواع تکرارها و موسیقی مصوّت‌ها و درآمیختگی با صامت‌هاست، در نثر مشاهده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۵۳).

آواهای به کار رفته در یک اثر ادبی را می‌توان به کار نقّاش در انتخاب رنگ‌ها تشبیه نمود. رنگ‌های مختلف در یک تابلوی نقّاشی، تداعی‌بخشِ حالات روحی و روانی خالق آن است. همچنان که رنگ سفید نماد خلوص و صفا، رنگ سبز نماد حیات و زندگی، و رنگ خاکستری نماد غم و اندوه است، آواها و اصوات به کار گرفته شده توسط خالق یک اثر ادبی نیز همین کارکرد را ایفا می‌کند، و وی متناسب با فضای روحی و معنوی و در راستای مسأله زیباشناختی، به گزینش آواها و ساختارهای زبانی منحصر به فرد اقدام می‌کند.

در مؤلّفه آوایی واژگان، قدرت تعبیری و بیانی شگفت‌انگیزی نهفته است. «آواها و هماهنگی ذاتی آنها با یکدیگر، بازی ضرباهنگ و نغمه‌ها، تراکم و استمرار، تکرار و فاصله، همگی قدرت بیانی ویژه‌ای دارند. این قدرت مادامی که دلالت و بار عاطفی آواها در واژگانی کارکرد یابد که در تضاد و یا بی‌توجه به توانایی بیانی آنها هستند، به صورت بالقوّه و پنهان است، امّا هنگامی که الفاظ در تناسب با قدرت بیانی آواها باشند، این توانایی بالقوه از خاستگاه خود خارج شده و به فعلیت و ظهور می‌رسد» (فضل، ۱۹۹۸: ۲۷). از همین رو، باید اذعان کنیم که «هر اثر ادبی، بیش از هر چیز، رشته صوت‌هایی است که معنی از آن‌ها زاده می‌شود. در بعضی از آثار ادبی، اهمیت این لایه صوتی به حداقل می‌رسد ... و در بسیاری از آثار

هنری، از جمله نثر، لایه صوتی توجّه را به خود معطوف می‌دارد و از این رو جزء تأثیر زیباشناختی محسوب می‌شود» (ولک، ۱۳۷۳: ۱۷۵).

از جمله عناصر آوایی که در این سطح از زبان، نقش عمده‌ای دارند و در نهایت منجر به پیدایی سبکِ برجسته‌ای در ساختار کلام می‌گردند، «عبارتنداز: موسیقی بیرونی و کناری از بررسی وزن و قافیه و ردیف در شعر معلوم می‌شود و موسیقی درونی متن به وسیله صنایع بدیع لفظی از قبیل سجع (متوازی، متوازن، مطرف و...)، انواع جناس (ناقص، اشتقاق و...)، انواع تکرار و مو سیقی درونی نیز به وسیله تضاد و مقابله و.. مورد بررسی قرار می‌گیرد» (شمیسا، ۱۳۷٤: ۱۵۳).

۲/۴. جایگاه موسیقایی نامه سی و یکم نهج‌البلاغه

برخی مکاتب سبک‌شناسی از جمله مکتب ساختارگرا، نثر را متنی نامنظّم و در هم ریخته که فاقد ضرباهنگ است، تلقّی نمی‌کند. بر عکس به اعتقاد آنان ساختار آوایی نثر کمتر از شعر نیست (فضل، ۱۹۸۷: ۵۹). بر این اساس ضرباهنگ و موسیقی نثر، این توانایی را دارد که تأثیرات عمیق روحی در ما ایجاد کند. لذا با در نظر گرفتن «ارتباطی که عاطفه با صوت، و صوت با موسیقی، و موسیقی با عاطفه دارد، می‌توان گفت که اگر قدرت موسیقی را در بیان و انتقال عواطف، با قدرت کلام همراه کنیم، قدمی مؤثّرتر در جهت مقصود هنر برداشته‌ایم» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۱۳).

با در نظر گرفتن آنچه گفتیم، به جرأت می‌توان گفت که در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه، عاطفه با صوت، و صوت با موسیقی همراه گشته، و به یکی از مؤلّفه‌های سبک‌ساز آن تبدیل شده است؛ به طوری که حتّی از همان آغازین جمله این نامه می‌بینیم که قواعد صرفی و نحوی، گهگاه فدای ضرباهنگ و موسیقی گشته، و علی بن ابی طالب﵇ برای موزون نمودن واژگان نامه‌اش، به تعدیلات آوایی در برخی کلمات روی آورده است. به عنون مثال در عبارت «مِنَ الْوَالِدِ الْفَانِ، الْمُقِرِّ لِلزَّمَانِ» که آغازین جمله نامه است، «یاء» منقوص در واژه «الفانی» که ساختار منطبق بر قواعد صرفی است، بدون هیچ دلیل زبانی و صرفاً در راستای حفظ ضرباهنگ و هم‌آوایی با واژه «الزّمان»، حذف شده است.

علی بن ابی طالب﵇ به شکلی هنرمندانه، قرینه‌سازی و تناسب وزنی واژگان و جملات را در جای‌جایِ نامه خویش مراعات نموده است. در بند آغازین این نامه گران‌سنگ، کاربرد سجع، واژگان و تعبیرهای متوازن و متناسب، کیفیت موسیقاییِ بی‌نظیری به نامه امام بخشیده، که به خوبی قابل ادراک است:

«مِنَ الْوَالِدِ الْفَانِ، الْمُقِرِّ لِلزَّمَانِ، الْمُدْبِرِ الْعُمُرِ، الْمُسْتَسْلِمِ لِلدُّنْيَا، السَّاكِنِ مَسَاكِنَ الْمَوْتَى، الظَّاعِنِ عَنْهَا غَداً، إِلَى الْمَوْلُودِ الْمُؤَمِّلِ مَالاَ يُدْرِكُ، السَّالِكِ سَبِيلَ مَنْ قَدْ هَلَكَ، غَرَضِ الْأَسْقَامِ رَهِينَةِ الْأَيَّامِ، وَرَمِيَةِ الْمَصَائِبِ، وَعَبْدِ الدُّنْيَا، وَتَاجِرِ الْغُرُورِ وَغَرِيمِ الْمَنَايَا، وَأَسِيرِ الْمَوْتِ، وَحَلِيفِ الْهُمُومِ، قَرِينِ الْأَحْزَانِ، وَنُصْبِ الْآفَاتِ، وَصَرِيعِ الشَّهَوَاتِ، وَخَلِيفَةِ الْأَمْوَاتِ» (نهج‌البلاغه/نامه۳۱)

همچنانکه می‌بینیم امام علی(ع)، به شکلی هنرمندانه واژگان هم‌آوا، علی الخصوص اسم‌های فاعل، صفات مشبّهه، و جمع‌های تکسیر را بسان رشته‌های مروارید در کنار هم نهاده است، که یک کلّ به هم بافته را خلق کرده‌اند؛ به‌گونه‌ای که به تعبیر جورج جرداق، «اگر بخواهیم یکی از الفاظ موزون چنین عبارت زیبا و جالبی را تغییر داده و کلمه‌ای غیر مسجّع به جای آن بگذاریم، خواهیم دید که چگونه فروغ آن به خاموشی گراییده و زیبایی و جمالش رنگ خواهد باخت» (جرداق، ۱۳۷۴: ۲۹). حال فرض کنیم در جملات بالا به جای واژه «الموتی»، کلمه «الأموات» را که آن نیز جمع مکسّر هست بگذاریم: «السّاكنِ مساكنَ الأموات»، چه اتفاقی می‌افتد؟ قطعاً هماهنگی آن با کلمه قبل از آن یعنی «الدّنیا» و کلمه بعدش یعنی «غداً» از بین خواهد رفت و این، کلّ بافت و فضای ریتمی جملات را تغییر خواهد داد.

به طور کلّی در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه، نوعی «همپایگی موسیقایی» را شاهد هستیم؛ منظور از آن، «ساخت‌های هم‌پایه‌ایست که دارای آهنگ و موسیقی یکسانی هستند» (عبدی و کیانی، ۱۳۹۶: ۷۳). اکثر ساخت‌های هم‌پایه در این نامه، دارای موسیقی دل‌انگیزی هستند که سبب ترغیب خواننده و تأثیرگذاری بیشتر مفاهیم در ذهن او می‌گردد. از جمله صنایع بدیعی که در همراهی همپایگی موسیقایی و ترکیبی نقش دارند عبارتند از: آرایه‌های لفظی که شامل انواع سجع، جناس و واج‌آرایی موجود میان سازه‌ها ، و آرایه‌های معنوی که شامل انواع طباق، مقابله، مراعات النظیر و پارادوکس (متناقض‌نما) می‌شود. این صنایع در زیباشناختی کلام تأثیر به‌سزایی دارند و سبب ایجاد آهنگی نیکو و زیبا، میان ساخت‌های کلام می‌شوند. «استفاده فراوان از الفاظ مسجّع در کلمات پایانی سازه‌ها، ملموس‌ترین جلوه موسیقایی در نامه مورد بحث (نامه سی و یکم) به شمار می‌رود. این الفاظ که در آهنگین کردن متن، سهم گسترده‌ای دارند، بیشترین نقش را در همپایگی موسیقایی ایفا می‌کنند» (همان). در ادامه به بررسی سبک‌شناسیِ آوایی و موسیقایی نامه سی و یکم از دو جنبه درونی و بیرونی خواهیم پرداخت:

۲/۵. مؤلّفه‌های موسیقی درونی در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه

موسیقی درونی نثر، زائیده همجنس بودن کلمات و همبستگی آنها در حروف و آوا است.

این ویژگی‌ها با تکیه بر تفعیله‌های عروضی شکل نمی‌گیرد، بلکه «در آواهای حروف و آهنگ کلماتی که طول یکسان با مقاطع موزون و منسجم در حروف دارند، تجسّم پیدا می‌کند» (الهاشمی، ۲۰۰۶: ۳۷). موسیقی درونی کلام، بازتاب عمق عواطف و احساسات خالق اثر ادبی است، و هر چه طنین آن دلنوازتر باشد، قرابت و هماهنگی آن با عواطفِ صاحب اثر را نشان می‌دهد. به طور کلّی می‌توان گفت که «انسجام و مبانی جمال‌شناسیِ بسیاری از شاهکارهای ادبی، در این نوع موسیقی نهفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۲).

در ادامه به مؤلّفه‌های موسیقی درونی در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه خواهیم پرداخت:

۲/۵/۱. موسیقی واژگان

موسیقی جزء جدایی ناپذیر واژگان عربی است؛ عباس محمود العقّاد زبان عربی را «زبان شاعرانه» خوانده: «زبان عربی در اصول هنری و موسیقایی‌اش، بر پایه و شیوه شعر بنا شده است» (عقّاد، بی‌تا: ۸). این امر در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه به شکل قابلِ توجهی هنرنمایی می‌کند، و در جای جای آن، واژگان موزون با ضرباهنگ بالا به چشم می‌خورد. نکته قابل توجّه این است که موسیقی نامه امام علی(ع) غیر از مسئله سجع که در جای خود بدان خواهیم پرداخت، از هماهنگی بین آواها و صامت‌ها و آهنگ واژه‌ها حاصل شده است. این نوع موسیقی همچنانکه اشاره شد به نام موسیقی درونی شناخته می‌شود.

۲/۵/۱/۱. تکرار

تکرار در اصطلاح به معنای «دوباره آوردن لفظ یا معنای یك کلمه یا عبارت در جای دیگر یا جاهای دیگر در یك متن ادبی» (الصباغ، ۲۰۰۱: ۲۱۱). است. زبان برای نشان دادن و عینیت بخشیدن به عواطف شدید، شگردها و ویژگی‌های خاصّ خود را دارد؛ از جمله این شگردها تکرار است (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۴: ۲۱). تکرار، چه در قالب تکرار حرف، یا تکرار واژه و یا تکرار جمله، به آهنگین ساختن متن ادبی کمک شایانی می‌کند. موریس گرامون[1] از زبان‌شناسان برجسته فرانسوی که در باب آواشناسی و ارزش القائی آواها پژوهش‌های ارزشمندی انجام داده، معتقد است که تکرار یک واج در یک جمله یا یک هجا، حاکی از تأکید و شدّت و حدّت است. به اعتقاد او «کلماتی که حاوی این گونه تکرارها (تکرار تمامی هجا، بخشی از هجا، تکرار یا تشدید همخوان) هستند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند، یعنی صدا یا حرکتی را تداعی می‌کنند که ادامه می‌یابد و مکرر می‌شود. از دیدگاه گرامون، چنانچه صوتی با

1 . Murice Grammmont

احساس یا اندیشه‌ای تطابق داشته باشد، می‌تواند آن را القا کند. اصوات نرم برای بیان احساسات یا اندیشه‌های لطیف مناسبند و اصوات بم برای بیان احساسات و افکار جدی، تاسّف‌بار و حزن آلود» (به نقل از: پویان، ۱۳۹۱: ۳۹).

در سطح آوایی، تکرار به معنا و مفهوم شعر یا نثر، نوعی اصالت و عمق می‌بخشد و با تمرکز کلام بر یك محور، و تشدید عواطف بر تأثیرگذاری آن می‌افزاید؛ و همچنین با ایجاد هم‌حروفی و تکرار صداهایی خاص، آهنگ کلام را به سمت یك ریتم مشخص هدایت می‌کند. «تکرار میتواند بعدی روانشناسانه داشته باشد و از نفس و باطن شخص حکایت کند. تکرار یك عبارت، باعث ایجاد نوعی هماهنگی و توازن در کلام می‌شود که به طور ذاتی و البته پنهان در عبارت موجود است» (الملائکه، ۱۹۸۳: ۲۷۷).

مصوّت‌ها و صامت‌ها از مؤلّفه‌های موسیقی‌ساز متون ادبی هستند. مصوّت‌های بلند که از حروف مدّی هستند، از لحاظ کشش زمانی، طولانی‌تر از صوامتند؛ چون دو برابر آن‌ها کشیده می‌شوند. این امتداد باعث ایجاد حالت ثبوت می‌شود، در حالی که صامت‌ها و مصوّت‌های کوتاه، تغییر و حرکت را القا می‌کنند.

در نامه علی بن ابی طالب﵇ به امام حسن﵇، اصوات گاه به گونه‌ای در امتداد هم تکرار شده، که موسیقی زیبایی را خلق کرده است. ایشان در جای‌جای این نامه، با در کنار هم نشاندن واژگانی با اصوات مشابه، به خلق موسیقی گوش‌نوازی پرداخته است. حرف میم که یکی از حروف مجهور است، بسامد تکرار بالایی در آن دارد و ضرباهنگ حاصل از تکرار آن از لحاظ موسیقایی، جلوه خاصّی به نامه بخشیده است؛ زیرا وضوح آوایی از مؤلّفه‌های تأثیرگذاری معنایی است. امام﵇ در آغاز نامه می‌فرماید:

«مِنَ الْوَالِدِ الْفَانِ، الْمُقِرِّ لِلزَّمَانِ، الْمُدْبِرِ الْعُمُرِ، الْمُسْتَسْلِمِ، لِلدُّنْيَا، السَّاكِنِ مَسَاكِنَ الْمَوْتَى، الظَّاعِنِ عَنْهَا غَداً، إِلَى الْمَوْلُودِ الْمُؤَمِّلِ» (نهج‌البلاغه/نامه۳۱)

در این بخش از نامه، حرف میم ۱۳ بار در کلمات «من، المقرّ، الزّمان، المدبر، العمر، المستسلم، الذّام، مساکن، الموتی، المولود، والمؤمّل» تکرار شده، و امام﵇ با ظرافت و هنرمندی تمام توانسته است، فضای آمیخته با تلخی و نگرانی را برای بیان مفاهیم زهد و موعظه به امام حسن﵇ فراهم نماید. تکرار حرف «نون» در واژگان «من، الفان، الزّمان، الدّنیا، السّاکن، مساکن، الطعن، عنها»، ضرباهنگِ حاصل از حرف «میم» را دو چندان کرده است. در این میان، مسئله هماهنگی واژگان در ساختار

صرفی‌شان که غالباً اسم فاعل هستند، در شکل‌گیری ضرباهنگ موزون متن، نقش مهمّی ایفا نموده است: «الوالدِ، الفانِ، السّاکنِ، الظّاعنِ، المُقرّ، المُدبرِ، المُستسلم، المؤمّل».

حرف «راء» نیز از بسامد بالایی برخوردار است: «أَحْیَ قَلْبَکَ بِالْمَوْعِظَةِ، وَأَمِتْهُ بِالزَّهَادَةِ، وَقَوِّهِ بِالْیَقِینِ، وَنَوِّرْهُ بِالْحِکْمَةِ، وَذَلِّلْهُ بِذِکْرِ الْمَوْتِ، وَقَرِّرْهُ بِالْفَنَاءِ، وَبَصِّرْهُ فَجَائِعَ الدُّنْیَا، وَحَذِّرْهُ صَوْلَةَ الدَّهْرِ وَفُحْشَ تَقَلُّبِ اللَّیَالِی وَالْأَیَّامِ، وَاعْرِضْ عَلَیْهِ أَخْبَارَ الْمَاضِینَ، وَذَکِّرْهُ بِمَا أَصَابَ مَنْ کَانَ قَبْلَکَ مِنَ الْأَوَّلِینَ، وَسِرْ فِی دِیَارِهِمْ وَآثَارِهِمْ، فَانْظُرْ فِیمَا فَعَلُوا عَمَّا انْتَقَلُوا، وَأَیْنَ حَلُّوا وَنَزَلُوا» (همان). تکرار حرف «راء» در افعال امر «نوّره، قرّره، بصّره، حذّره»، به یک ویژگی سبک‌ساز تبدیل شده است. در تلفظ کلمات مذکور، لرزش‌های متوالی در زبان شکل گرفته و منجر به خلق ضرباهنگ می‌گردد. از سوی دیگر تکرار متوالی این حرف با مقتضای حال همخوانی دارد، زیرا مقام سخن، مقام توصیه کردن یک انسانِ متعالی و دارای کمال است.

یکی از نقش‌های سه‌گانه‌ای که زبان‌شناسان از جمله آندره مارتینه[1] برای آواها معتقدند، نقش عاطفی[2] است. بر اساس این نقش، آواها می‌توانند حالت روانی و عواطفِ باطنی گوینده را آشکار کنند (ایچسون، ۱۳۸۰: ۵۲). این دیدگاه را می‌توان به وضوح در این مقطع از نامه دریافت کرد: «فَاعْتَصِمْ بِالَّذِی خَلَقَکَ وَرَزَقَکَ وَسَوَّاکَ، وَلْیَکُنْ لَهُ تَعَبُّدُکَ، وَإِلَیْهِ رَغْبَتُکَ، وَمِنْهُ شَفَقَتُکَ» (نهج‌البلاغه/ نامه۳۱).

حرف «کاف» بسامد تکراری بسیار بالایی در این نامه دارد. شدّت و انفجاری بودن از ویژگی‌های این حرف است که تلفّظ آن منجر به تولید صدای انفجاری می‌شود. همه کلماتی که حرف کاف در آنها تکرار شده است، به گونه‌ای تمایل شدید علی بن ابی طالب(ع) را در بیان وصایای خود به فرزند خویش، و ابلاغ ضرورت پایبندی و تعهد ایشان به آموزه‌های نامه را منعکس می‌کند.

تکرار کلمه در نامه امام(ع) در دو شکلِ تکرار ساختار کلمه، و تکرار ریشه واژه بدون ساختار آن نمود یافته که مراد از گونه اوّل، واژه‌ای که در معنای واحدی چندین بار تکرار شده باشد. با بررسی نامه امام(ع) از منظر تکرار واژه در می‌یابیم که واژگان «النفس، الدنیا، الموت»، بیشترین بسامد تکرار را دارند، و این تکرار چقدر هنرمندانه با فضا و سیاق کلّی نامه در ارتباط است. زیرا به اعتقاد امام، نفس سرچشمه همه آفات است و دنیا با ظاهر فریبنده‌اش، انسان را به سمت خود می‌کشاند، و مرگ نیز بین انسان و آرزوهای او حائل می‌شود. پس طبیعی است که این واژگان در جای‌جایِ نامه، مورد اهتمام آن حضرت قرار بگیرد.

1 . Andre Martine
2 . Expressive Function

۲/۵/۱/۲. موسیقی حاصل از کاربرد تضاد واژگانی

تضادّ از مؤلّفه‌های مهمّ در خلق موسیقی و ضرباهنگ در نثر فنّی است؛ گرچه به اعتقاد بسیاری از ناقدان ادبی، این نوع موسیقی قابل درک نبوده و پنهان می‌باشد، و صرفاً از راه تأمّل و ایجاد ارتباط تضادّ بین واژه‌ها در درون درک شده و سپس بر حواسّ تأثیر می‌گذارد (هداره، ۱۹۹۰: ۱۰۶)؛ ولی باید توجّه کرد که تضادّ معنایی، اساس موسیقی درونی نثر فنّی است؛ زیرا به واسطه واژگان متضادّ، نوعی تداعی صورت می‌گیرد که در ساختار موسیقایی نیز دخیل است.

تضادّ در نامه امام(ع) بسامد بسیار بالایی دارد و این امر چندان هم شگفت نیست؛ زیرا کسی که می‌خواهد راه و رسم درست زیستن، و فضایل والای اخلاقی را برای فرزند خویش و عامّه مسلمانان ترسیم نماید، ناگزیر است ارزش مکارم اخلاقی را در قیاس با رذائل و اضدادشان نشان دهد. تضادّ در نامه امام(ع) غالباً به شکل ایجابی به کار رفته است، بدین معنا که دو واژه متضادّ در شکل مثبت مورد استعمال قرار گرفته است، مثل: «فَتَفَهَّمْ يابُنَيَّ وَصِيَّتِي، وَاعْلَمْ أَنَّ مَالِكَ الْمَوْتِ هُوَ مَالِكُ الْحَيَاةِ، وَأَنَّ الْخَالِقَ هُوَ الْمُمِيتُ، وَأَنَّ الْمُفْنِيَ هُوَ الْمُعِيدُ، وَأَنَّ الْمُبْتَلِيَ هُوَ الْمُعَافِي» (نهج‌البلاغه/نامه۱۳۱).

توالی واژگان متضادّ در جملات بالا تصویری دلنشین از قدرت لایزال الهی ترسیم نموده است.

اگرچه در تضادّ، صرفاً معنای واژگان مدّ نظر است نه ساختار آوایی آنها؛ ولی در نامه سی و یکم، هر دو مسئله یکجا محقّق شده است؛ یعنی امام علی(ع) هم با بهره‌گیری از تضادّ، موسیقی درونی نامه را تقویت نموده، و هم به ساختار آوایی آنها توجّه نموده است. در این بخش از نامه، مسئله مذکور نمود چشمگیری دارد: «وَاعْلَمْ، أَنَّ أَمَامَكَ عَقَبَةً كَؤُوداً، الْمُخِفُّ فِيهَا أَحْسَنُ حَالاً مِنَ الْمُثْقِلِ، وَالْمُبْطِئُ عَلَيْهَا أَقْبَحُ حَالاً مِنَ الْمُسْرِعِ، وَأَنَّ مَهْبِطَكَ بِهَا لاَ مَحَالَةَ إِمَّا عَلَى جَنَّةٍ أَوْ عَلَى نَارٍ» (همان). آن حضرت باز در فراز دیگری می‌فرماید: «وَلاَ تَكُنْ عَبْدَ غَيْرِكَ وَقَدْ جَعَلَكَ اللهُ حُرّاً. وَمَا خَيْرُ خَيْرٍ لاَ يَنَالُ إِلاَّ بِشَرٍّ، وَيُسْرٍ لاَ يَنَالُ إِلاَّ بِعُسْرٍ» (همان).

آنچه در کاربرد تضادّ در نامه امیرالمؤمنین(ع) مشهود است، تصنّعی نبودن آن و نیاز سیاق به این مسئله است. امام علی(ع) با ذکر این واژگان متضادّ، در صدد تقریب معنی در ذهن مخاطب نامه و دیگر مسلمانان برآمده است، زیرا (الأشیاء تُعرفُ بأضدادها): « اشیاء با اضدادشان بهتر شناخته می‌شوند.»

۲/۵/۱/۳. جناس

در کتب بلاغی تعاریف متعددی برای جناس ارائه شده است؛ ولی وجه مشترک آنها این است که «متکلّم دو واژه متجانس در حروف، و متفاوت در معنی را به کار ببرد» (عسکری، ۱۹۵۲: ۳۰۸). جناس

در متون ادبی دو کارکرد اساسی دارد: «از یک سو در کلام موسیقی ایجاد می‌کند و از سوی دیگر سبب تداعی معانی مختلف یک لفظ می‌شود. در نتیجه به گسترش تخیّل و ایجاد کشش و جلب توجّه شنونده می‌انجامد و این از عوامل پایداری زیبایی و هنر است، زیرا زیبایی و فخامت در سخن از دو سرچشمه جاری می‌شود: یکی آنچه مربوط به آهنگ و طنین واژه‌هاست و دیگر آنچه که به نیروی لذّت‌زای تداعی معانی مربوط می‌شود و بی‌دلیل نیست که زبان‌شناسان هر واحد بیانی را مولود سه مشخصه صوتی[1]، معنوی[2] و گرامری[3] می‌دانند» (تجلیل، ۱۳۶۷: ۲ـ۳).

ارزش اصلی جناس در هم‌جنسی حروف دو کلمه است که شعر را موسیقایی‌تر و نثر را منسجم‌تر و آهنگین‌تر می‌کند و تناسب و تکرار اصوات در ایجاد این انسجام و موسیقی بسیار مؤثر است. همچنین «جناس اگر در جای خود بنشیند، این موسیقی را شدّت می‌بخشد و آن کلام را در نظر شنونده متلذذ جلوه می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۶). جناس و انواع مختلف آن، از جمله الگوهای آوایی هستند که در ایجاد نظام‌های صوتی در یك متن، نقش تأثیرگذاری دارند و ادیبان با بهره‌مندی از آن، به آفرینشِ صورت‌های زیبایی‌شناسی برجسته‌ای در ساختار کلام خود پرداخته و بر اساس کارکرد آواها و تأثیرات آنها در سبك، زمینه را برای پیدایش سبکی متفاوت و گوناگون فراهم می‌سازند.

امام علی(ع) در سراسر نهج‌البلاغه به ویژه نامه‌ها، با کاربستِ انواع مختلف جناس، نوعی سبك موسیقایی زیبا و طنین‌انداز را ارائه می‌کند که سببِ تداعی معانی مختلف یك واژه واحد گردیده و هر شنونده و مخاطبی را مجذوب خویش می‌سازد؛ به عبارت دیگر، تناسب الفاظ نامه‌ها، موجب توجّه به سخن و گوش دادن به آن می‌شود و وقتی لفظی در معنایی به کار می‌رود، نفس آدمی به آن مشتاق گشته و این آهنگ و طنین واژه‌ها و نیروی لذّت‌زای تداعی معانی، باعث فخامت کلام می‌گردد. جناس در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه در اشکال مختلفی به کار رفته که به گونه‌های سبک‌ساز آن اشاره می‌کنیم:

- جناس اشتقاقی

در این نوع از جناس، واژگان از یک ریشه لغوی واحد مشتق می‌شوند (تفتازانی، ۱٤۱۱: ۲۹۰). جناس اشتقاقی بسامد بالایی در نامه سی و یکم دارد و در ایجاد موسیقی و ضرباهنگ دلنشین و جذّاب ساختارهای نظیر هم از آن استفاده شده. نمونه‌ای از آن را در این بخش برگزیده از نامه به وضوح می‌بینیم:

---

1 . Phonetique
2 . semantique
3 . Parameter

«فَإِنْ أَشْكَلَ عَلَيكَ شَيءٌ مِنْ ذلِكَ فَاحْمِلْهُ عَلَى جَهَالَتِكَ، فَإِنَّكَ أَوَّلُ مَا خُلِقْتَ جَاهِلاً ثُمَّ عَلِمْتَ، وَمَا أَكْثَرَ مَا تَجْهَلُ مِنَ الْأَمْرِ. يَابُنَيَّ اجْعَلْ نَفْسَكَ مِيزَاناً فِيمَا بَيْنَكَ وَبَيْنَ غَيْرِكَ، فَأَحْبِبْ لِغَيْرِكَ مَا تُحِبُّ لِنَفْسِكَ، وَاكْرَهْ لَهُ مَا تَكْرَهُ لَهَا، وَلَا تَظْلِمْ كَمَا لَا تُحِبُّ أَنْ تُظْلَمَ، وَأَحْسِنْ كَمَا تُحِبُّ أَنْ يُحْسَنَ إِلَيكَ، وَاسْتَقْبِحْ مِنْ نَفْسِكَ مَا تَسْتَقْبِحُهُ مِنْ غَيْرِكَ، وَارْضَ مِنَ النَّاسِ بِمَا تَرْضَاهُ لَهُمْ مِنْ نَفْسِكَ، وَلَا تَقُلْ مَا لَا تَعْلَمُ وَإِنْ قَلَّ مَا تَعْلَمُ، وَلَا تَقُلْ مَا لَا تُحِبُّ أَنْ يُقَالَ لَكَ» (نهج‌البلاغه/نامه ۳۱).

- جناس ناقص

در این نوع جناس، واژه دوّم تفاوت آوایی با واژه اوّل دارد (تفتازانی، ۱۴۱۱: ۲۸۹)، مثل: «أَلْجِیءْ نَفْسَكَ فِی أُمُورِكَ كُلِّهَا إِلَى إِلٰهِكَ» (نامه ۳۱). و«إِنَّ كَلَامَ الْحُكَمَاءِ إِذَا كَانَ صَوَاباً كَانَ دَوَاءً وَإِذَا كَانَ خَطَأً كَانَ دَاءً» (همان).

واضح است که در واژگان «الحکماء، دواء، داء»، موسیقی موزونی نهفته است، و این به کاهش متوالی یک حرف از کلمات فوق نسبت به کلمه بعد از خود برمی‌گردد. به گونه‌ای که با ضرباهنگی یکسان این فرود واژگان شکل گرفته است. نمونه‌های دیگری نیز از این نوع جناس به چشم می‌خورد: «رُبَّمَا كَانَ الدَّوَاءُ دَاءً، وَالدَّاءُ دَوَاءً، وَرُبَّمَا نَصَحَ غَيْرُ النَّاصِحِ، وَغَشَّ الْمُسْتَنْصَحُ» (همان).

۴/۱/۵/۲. مشدّد بودن کلمات

بسامد بالای کلمات تشدیدار، یکی از ویژگی‌های سبک‌ساز در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه است. در این نامه که یک نامه فرمایشی و دستوری است، تشدید به وفور دیده می‌شود، و این امر بر فخامت و اهمیّت معنا افزوده است. میزان کلمات و حروف مشدّد علاوه بر موسیقی، بر معنا نیز مؤثّر است؛ زیرا قوّت و شدّت لفظ، دلالت بر قوّت و شدّت معنا می‌کند.

امام(ع) در نامه خود به امام حسن(ع)، از این ویژگی سبک‌ساز به وفور استفاده کرده است؛ به اعتقاد زبان‌شناسان، «در واژگان مشدّد به ویژه فعل‌های مضاعف، به نوعی دالّ بر تکرار فعل می‌باشد (عبدالرحمن، ۲۰۰۶م: ۳۸۷). نمونه‌ای از این ویژگی سبک‌ساز را ذکر می‌کنیم تا خواننده به نقش موسیقایی تکرار واژگان مشدّد در آن پی ببرد: «أَحْيِ قَلْبَكَ بِالْمَوْعِظَةِ، وَأَمِتْهُ بِالزَّهَادَةِ، وَقَوِّهِ بِالْيَقِينِ، وَنَوِّرْهُ بِالْحِكْمَةِ، وَذَلِّلْهُ بِذِكْرِ الْمَوْتِ، وَقَرِّرْهُ بِالْفَنَاءِ، وَبَصِّرْهُ فَجَائِعَ الدُّنْيَا، وَحَذِّرْهُ صَوْلَةَ الدَّهْرِ وَفُحْشَ تَقَلُّبِ اللَّيَالِي وَالْأَيَّامِ» (نهج‌البلاغه/نامه ۳۱). پیداست تکرار متوالی واژگان مشدّد، باعث لرزش مضاعف تارهای صوتی شده و نقش مؤثّری در ایجاد فضای موسیقایی ایفا می‌کند.

۲/۶. مؤلّفه‌های موسیقی بیرونی در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه

۲/۶/۱. سجع

سجع یکی از آرایه‌های لفظی، و از جمله مؤلّفه‌های ایجاد موسیقی و آهنگ در نثر است؛ به گونه‌ای که آن را با قافیه در نظم مقایسه کرده‌اند. «سجع در نثر همچون قافیه در شعر می‌باشد و به سه دسته تقسیم می‌شود: سجع مطرّف که در آن دو کلمه مسجّع در وزن اختلاف دارند. ترصیع: که همه یا قریب به اتفاق کلمات در وزن و قافیه یکسان هستند. سجع متوازی: که در وزن و قافیه یکسان می‌باشند» (تفتازانی، ۱۳۹۲: ۲۰۶). بلاغت سجع در آن است که با وحدتی که خلق می‌کند، باعث تداعی معانی، وحدت اندیشه و تقویت انسجام فکری می‌گردد و از آنجا که انسان، تناسب و تشابه را به عنوان محور زیبایی فطرتاً دوست دارد، خواه ناخواه جذابیت کلام مسجّع توجّه او را به خود جلب می‌کند و حتی زمینه‌ی پذیرش محتوای آن را نیز در خود احساس می‌کند. (قائمی، ۱۳۸۸: ۲۸۹).

اغراق نیست اگر بگوییم سجع، ویژگی عمده خطبه‌ها و نامه‌های نهج‌البلاغه و از تنوّعات زبانی به منظور خلق فضای موسیقایی است. آنچه سجع نهج‌البلاغه را از دیگر نثرهای فنّی مسجّع متمایز می‌کند، طبع سرشار امام علی(ع) وتصنّعی نبودن آنهاست. به اعتقاد جورج جرداقِ مسیحی، «اسلوب علی(ع) در اثر درستی به حدّی رسید که سخنان مسجّع وی از مرحله تصنّع و مشقّت به بلندی گرایید. اینجا بود که سخنان مسجّع او با وجود این که جمله‌های جدا جدا و موزون فراوانی داشت، اما دورترین چیز از تصنّع و نزدیک‌ترین چیز به طبع سرشار بود» (جرداق،۱۳۷۵: ۵۷). به بیانی دیگر باید گفت که سجع، اولین نشانه موسیقایی کلام آن حضرت در نهج‌البلاغه است که موجب شده تا موسیقی بیرونی را در سخنانش خلق نموده و نظر هر خواننده را در همان آغاز، به خود جلب نماید. «سخنان مسجّع امام(ع)، همراه با موسیقی‌های روح‌پرور و دلنوازی است که پنجه بر اعماقِ احساسات آدمی افکنده و موجی از شور و شعف را در نهاد وی به پا می‌کند» (قاسمی، ۱۳۸۷: ۸۲) و از نظر انتقال معنا به خواننده، بسیار مؤثّر واقع می‌شود.

شایان ذکر است که سجع در اندیشه امام علی(ع) هدف غایی نیست، بلکه ابزاری غیر ارادی و تابع معنی بوده است. اشکال مختلفی از سجع در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه وجود دارد. سجع متوازی غالب‌ترین نوع سجع در آن است. در این نوع از سجع، «واژه‌های پایانی جمله با قرینه خود در جمله دیگر از نظر وزن و رویّ با یکدیگر موافق هستند» (تفتازانی، ۱۴۱۱: ۲۹۴).

نمونه‌هایی از سجع متوازی را در اینجا ذکر می‌کنیم:

«غَرَضِ الْأَسْقَامِ رَهِينَةِ الْأَيَامِ»، «فَأَفْضَى بِي إِلَى جِدٍّ لَا يَكُونُ فِيهِ لَعِبٌ، وَصِدْقٍ لَا يَشُوبُهُ كَذِبٌ»، «كَانُوا بِمَنْزِلِ خَصِيبٍ، فَنَبَا بِهِمْ إِلَى مَنْزِلٍ جَدِيبٍ»، «إِنْ أَنَا بَقِيتُ لَكَ أَوْفَيْتُ»، «وَأَلْجِئْ نَفْسَكَ فِي أُمُورِكَ كُلِّهَا إِلَى إِلَهِكَ، فَإِنَّكَ تُلْجِئُهَا إِلَى كَهْفٍ حَرِيزٍ، وَمَانِعٍ عَزِيزٍ»، «أَنَّ أَمَامَكَ طَرِيقاً ذَا مَسَافَةٍ بَعِيدَةٍ، وَمَشَقَّةٍ شَدِيدَةٍ»، «أَنَّكَ فِي قُلْعَةٍ، وَدَارِ بُلْغَةٍ»، «أَنَّكَ طَرِيدُ الْمَوْتِ الَّذِي، لَا يَنْجُو مِنْهُ هَارِبُهُ، وَلَا يَفُوتُ طَالِبُهُ»، «فَإِنَّمَا أَهْلُهَا كِلَابٌ عَاوِيَةٌ، وَسِبَاعٌ ضَارِيَةٌ»، «وَاعْلَمْ يَقِيناً، أَنَّكَ لَنْ تَبْلُغَ أَمَلَكَ، وَلَنْ تَعْدُوَ أَجَلَكَ»، «وَأَجْمِلْ فِي الْمُكْتَسَبِ، فَإِنَّهُ رُبَّ طَلَبٍ قَدْ جَرَّ إِلَى حَرَبٍ»، «وَمَا خَيْرُ خَيْرٍ لَا يَنَالُ إِلَّا بِشَرٍّ، وَيُسْرٍ لَا يَنَالُ إِلَّا بِعُسْرٍ». «إِذَا كَانَ الرِّفْقُ خُرْقاً كَانَ الْخُرْقُ رِفْقاً رُبَّمَا كَانَ الدَّوَاءُ دَاءً، وَالدَّاءُ دَوَاءً، وَرُبَّمَا نَصَحَ غَيْرُ النَّاصِحِ، وَغَشَّ الْمُسْتَنْصَحُ». «رُبَّ يَسِيرٍ أَنْمَى مِنْ كَثِيرٍ»، «لَا خَيْرَ فِي مُعِينٍ مَهِينٍ، وَلَا فِي صَدِيقٍ ظَنِينٍ»، «سَلْ عَنِ الرَّفِيقِ قَبْلَ الطَّرِيقِ، وَعَنِ الْجَارِ قَبْلَ الدَّارِ»، «وَاعْلَمْ، أَنَّ أَمَامَكَ طَرِيقاً ذَا مَسَافَةٍ بَعِيدَةٍ، وَمَشَقَّةٍ شَدِيدَةٍ» (نهج‌البلاغه/ نامه۳۱).

موسیقی حاصل از سجع در جملات بالا، با بافت متن از لحاظ معنایی ارتباط تنگناتنگی برقرار کرده است. از سویی دیگر، ساختار جملات به گونه‌ای است که خواننده آن چشم‌انتظارِ کامل شدن عبارات است.

سجع مطرّف، نوع دیگری از سجع است که در آن، کلمات پایانی با قرینه‌های خود در وزن متفاوت بوده، ولی در قافیه با هم موافق هستند (تفتازانی، ۱۴۱۱: ۲۹۴). این نوع سجع بعد از سجع متوازی بیشترین بسامد را در نامه سی و یک نهج‌البلاغه به خود اختصاص داده است. نمونه‌هایی از سجع مطرّف را ذکر می‌کنیم:

«يَأْكُلُ عَزِيزُهَا ذَلِيلَهَا، وَيُقْهَرُ كَبِيرُهَا صَغِيرَهَا، نَعَمٌ مُعَقَّلَةٌ، وَأُخْرَى مُهْمَلَةٌ، قَدْ أَضَلَّتْ عُقُولَهَا، رَكِبَتْ مَجْهُولَهَا، سُرُوحُ عَاهَةٍ بِوَادٍ وَعْثٍ... سَلَكَتْ بِهِمُ الدُّنْيَا طَرِيقَ الْعَمَى، وَأَخَذَتْ بِأَبْصَارِهِمْ عَنْ مَنَارِ الْهُدَى، فَتَاهُوا فِي حَيْرَتِهَا، وَغَرِقُوا فِي نِعْمَتِهَا»، «وَإِيَّاكَ وَالِاتِّكَالَ عَلَى الْمُنَى، فَإِنَّهَا بَضَائِعُ النُّوَكَى»، «وَمِنَ الْفَسَادِ إِضَاعَةُ الزَّادِ، وَمَفْسَدَةٌ لِلْمَعَادِ»، «إِنَّ الْعَاقِلَ يَتَّعِظُ بِالْآدَابِ، وَالْبَهَائِمَ لَا تَتَّعِظُ إِلَّا بِالضَّرْبِ»، «قَدْ يَكُونُ الْيَأْسُ إِدْرَاكاً، إِذَا كَانَ الطَّمَعُ هَلَاكاً»، «إِنَّ الْمَرْأَةَ رَيْحَانَةٌ، وَلَيْسَتْ بِقَهْرَمَانَةٍ» (نهج‌البلاغه/نامه۳۱).

سجع متوازن، نوع سوّم سجع در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه است. در این نوع سجع، «فواصل در وزن با یکدیگر مساوی بوده ،ولی در قافیه با هم متفاوتند» (تفتازانی، ۱٤۱۱: ۲۹۵):

«أَنَّ الْخَالِقَ هُوَ الْمُمِيتُ، وَأَنَّ الْمُفْنِيَ هُوَ الْمُعِيدُ»، « وَاعْلَمْ، أَنَّ أَمَامَكَ عَقَبَةً كَؤُوداً، الْمُخِفُّ فِيهَا أَحْسَنُ حَالاً مِنَ الْمُثْقِلِ، وَالْمُبْطِئَ عَلَيْهَا أَقْبَحُ حَالاً مِنَ الْمُسْرِعِ»، «رُبَّ بَعِيدٍ أَقْرَبُ مِنْ قَرِيبٍ، وَقَرِيبٍ أَبْعَدُ مِنْ بَعِيدٍ»
(نهج‌البلاغه/نامه۳۱).

سـجع مرّصـع، نوع چهارم سـجع در این نامه اسـت که «هر واژه‌ای با واژه مقابلش، در وزن و رویّ موافق اسـت» (تفتازانی، ۱۴۱۱: ۲۹۵). البته بسـامد این نوع، در قیاس با دیگر انواع سـجع اندک اسـت. مثل:

«فَإِنَّمَا أَهْلُهَا كِلَابٌ عَاوِيَةٌ، وَسِبَاعٌ ضَارِيَةٌ، يهِرُّ بَعْضُهَا بَعْضاً، يأْكُلُ عَزِيزُهَا ذَلِيلَهَا، وَيقْهَرُ كَبِيرُهَا صَغِيرَهَا//قَارِنْ أَهْلَ الْخَيرِ تَكُنْ مِنْهُمْ، وَبَايِنْ أَهْلَ الشَّرِّ تَبِنْ عَنْهُمْ//لَيسَ كُلُّ طَالِبٍ يضِيبُ، وَلَا كُلُّ غَائِبٍ يؤُوبُ».

۲/۶/۲. ساختار صرفی واژگان

در بررسی متن از منظر صرفی ـ که یکی از شاخه‌های زبان‌شناسی و تحلیل زبان‌شناختی متون ادبی بوده و به مورفولوژی معروف است ـــ ساختار واژگان و کلمات مورد بررسی قرار می‌گیرد که گاهی به دلیل وجود ترکیب‌های مشابه و آهنگین در کنار هم، ضرباهنگِ آواییِ خاصّی در متن پدید می‌آید. از همین رو کاربرد برخی ساختارهای صرفی در نامه سی و یکم نهج‌البلاغه، به یکی از مؤلّفه‌های سبک‌ساز و در عین حال موسیقی‌آفرین آن تبدیل شده است. امام علی(ع) برای تأثیرگذاری بیشتر وصیّت خویش بر امام حسن مجتبی(ع) و عامّه مسلمانان، و نیز برای القاء موضوعِ محوری نامه، برخی اوزان صرفی را به کثرت به خدمت گرفته است. گرچه ما معتقدیم زبان از بیان همه عواطف و احساسات و دردها و غم‌های ما در قالب الفاظ قاصر است، لیکن پدیده سبک‌شناختی در ابراز زوایای زیباشناختی نامه مذکور، نقش مؤثّری ایفا نموده است؛ زیرا غالب الفاظ مشتقّ که وصفی بوده، بر حروف مدّ تکیه نموده‌اند، و این امر منجر به خلقِ ضرباهنگ زیبایی گشته است. کثرت کاربرد اوزان صرفی مشابه در مقاطعی از نامه، به وفور به چشم می‌خورد: «فَتَفَهَّمْ يابُنَی وَصِيتِی، وَاعْلَمْ أَنَّ مَالِكَ الْمَوْتِ هُوَ مَالِكُ الْحَيَاةِ، وَأَنَّ الْخَالِقَ هُوَ الْمُمِيتُ، وَأَنَّ الْمُفْنِی هُوَ الْمُعِيدُ، وَأَنَّ الْمُبْتَلِی هُوَ الْمُعَافِی» (نهج‌البلاغه/ نامه۳۱).

در این مقطع از نامه همچنانکه ملاحظه می‌کنیم، کاربرد اسم‌های فاعل در دو ساختار مجرد و مزید به خاطر داشتن دو حرف مدّ الف و واو که ویژگی کشش و امتداد نفس در آنها وجود دارد، منجر به خلق موسیقی دلنوازی شده است.

نمونه‌های فراوانی از ضرباهنگ حاصل از ساختار مشتقات صرفی به ویژه صفت مشبهه وجود دارد. علی(ع) در وصف حال انسان در دنیا می‌فرماید: «غَرَضِ الْأَسْقَامِ رَهِينَةِ الْأَيامِ، وَرَمِيةِ الْمَصَائِبِ، وَعَبْدِ الدُّنْيا، وَتَاجِرِ الْغُرُورِ وَغَرِيمِ الْمَنَايا، وَأَسِيرِ الْمَوْتِ، وَحَلِيفِ الْهُمُومِ، قَرِينِ الْأَحْزَانِ، وَنُصْبِ الْآفَاتِ، وَصَرِيعِ الشَّهَوَاتِ، وَخَلِيفَةِ الْأَمْوَاتِ» (نهج‌البلاغه/نامه۳۱).

شایان ذکر است که صفت مشبهه از منظر صرفی، دلالت بر دوام و ثبوت می‌کند؛ گویی امام(ع) به ثبوت برخی صفات انسان در دنیا اشاره می‌کند که عمر او در گروِ روزها بوده، و همواره در تیررسِ مصائب، وامدار و اسیر مرگ، هم‌پیمان دائمی غم و اندوه، و به زمین خورده همیشگی شهوات، و جانشین مردگان است؛ و چه واژگانی بهتر از صفات مشبّهه که ناقل این معانی هستند. اینجا نیز صفات مشبّهه به خاطر داشتن حرف «یاء» بر کشش و امتداد آوایی واژگان و خلق موسیقی تأثیر بسزایی نهاده است.

در جدول زیر بسامد تکرار واژگان مورد نظر را می‌آوریم.

نوع مشتق	تعداد تکرار	میانگین
اسم فاعل مجرد	۵۶	۳۹/۱
اسم فاعل مزید	۲۷	۱۸/۸۸
صفت مشبهه بر وزن «فعیل»	۴۷	۳۲/۸۶
اسم مفعول مجرد	۶	۴/۱۹
اسم مفعول مزید	۷	۴/۸۹

۳. نتیجه‌گیری

سبک‌شناسی یکی از جهت‌گیری‌های مهم نقدی، در تحلیل متون مختلف به ویژه ادبی است که در یک قرنِ اخیر، مورد اهتمام و توجّه ویژه‌ای از سوی سخنوران و پژوهشگران قرار گرفته است. در این میان، بررسی آوایی و یا موسیقایی متن ادبی و یا همان سبک‌شناسی آوایی، از مهمترین موضوعاتِ مورد بررسی در سبک‌شناسی است که حوزه کارِ آن، نحوه به‌کارگیری واحدهای آوایی (صدا و آهنگ) در یك موقعیّت زبانی و نیز کارکرد بیانی آواهای زبان است. اثرِ جاودانِ نهج‌البلاغه، از جمله متونی است که می‌توان آن را از منظر سبک‌شناسی آوایی مورد بررسی قرار داد. این کتاب دارای موسیقی دلنشین و تأثیرگذاری است که در کنار معانی و مفاهیم والا، طنینِ موسیقاییِ روح‌افزایی را به خواننده خود هدیه می‌دهد.

نامه سی و یکم نهج‌البلاغه، یکی از نامه‌های مهم این کتاب گرانقدر از منظر معنایی و آوایی است. ساختار آوایی این نامه و تناسب بین دلالت‌های آوایی و حالات امیرالمُؤمنین(ع)، چنان بر روح و روان خواننده تأثیر می‌گذارد که آن را تا سرحدّ شعر ارتقا می‌دهد. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از علوم

زبان‌شناختی و آراء و دیدگاه‌های زبان‌شناسان، به تحلیل و بررسی مؤلّفه‌های عمده موسیقی‌آفرین در نامه سی و یکم پرداخت، و از رهگذر آن به این نتیجه دست یافت که نامه مذکور دارای بافت زبانی بی‌نظیری بوده، و ویژگی‌های آوایی منحصر به فردی در آن به کار رفته است؛ به گونه‌ای که با کوچک‌ترین تغییر در ساختمان آوایی واژگان و یا جایگزینی واژگان آن با الفاظ مترادف، موسیقی موجود از آن رخت برمی‌بندد. حضور چشمگیر برخی مؤلّفه‌های آوایی از جمله تکرار، سجع، ساختارهای صرفی منحصر به فرد، در کنار برخی محسّنات معنوی همچون جناس و طباق نیز منجر به آهنگین شدن نامه امام علی(ع) به فرزند خویش گشته است. نکته قابل توجّه در این میان، تناسب اصوات و واژگان با جنبه‌های روحی و روانی صاحب نامه است، که در جای‌جای آن به چشم می‌خورد. شیوه آن حضرت(ع) در به‌کارگیریِ طنین موسیقایی کلام در نامه مذکور به گونه‌ای است که هر یك از این ابزار در کنار یکدیگر، نقش یك سمفونی را ایفا می‌کنند؛ به نحوی که تارهای دلِ آدمی را به حرکت در آورده، موجی شادی و سرور و یا بیم و ترس را در دلها بر می‌انگیزد. علاوه بر این، احساس خستگی را از خواننده زدوده و در تداعی معنای مورد نظر امام علی (ع)کمك می‌نماید؛ این تناسب میان آوا و معنی، سبب هارمونی چشمگیری در نامه سی و یکم گشته و انسجام متن را افزایش داده است.

همپایگی موجود در این نامه، با استفاده ان انواع موسیقی و نیز صُور خیال، موجبِ زیباتر شدن و انسجام بیشتر کلام امام(ع) شده است؛ از همین رو در این نامه، شاهد همراهیِ همپایگی موسیقایی و بلاغی با همپایگی ترکیبی هستیم؛ در این راستا همپایگی موسیقایی سهم بسیار بالاتری نسبت به همپایگی بلاغی دارد. به گونه‌ای که اکثر قریب به اتّفاق ساخت‌های همپایه، با یک یا چند نوع از صنایع بدیعی همراه هستند.

منابع

قرآن کریم.

نهج‌البلاغه. ۱۳۹۱ش، ترجمه محمّد دشتی، قم: انتشارات نشتا.

۱. ایچسون، جین، ۱۳۸۰ش، ***مبانی زبان‌شناسی***، ترجمه: محمّد فائض، چاپ دوم، تهران: نگاه.

۲. پورنامداریان، تقی، ۱۳۸۱ش، ***سفر در مه***، چاپ دوم، تهران: نگاه.

۳. تجلیل، جلیل، ۱۳۶۷ش، ***جناس در پهنه ادب فارسی***، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۴. التفتازانی، سعدالدّین، ۱۴۱۱ق، ***مختصر المعانی***، چاپ اوّل، قم: مؤسّسه دار الفکر.

۵. الجرجانی، عبدالقاهر، ۱۹۸۱م، ***دلائل الإعجاز***. بیروت: دار المعرفة.

۶. جرداق، جرج، ۱۳۷۴ش، ***شگفتی‌های نهج‌البلاغه***، ترجمه: فخرالدّین حجازی، تهران: انتشارات بعثت.

۷. رفیق أحمد صالح، معین،۲۰۰۳م، ***دراسة أسلوبیّة فی سورة مریم***، بیروت: جامعه النجاح الوطنیة.

۸. شفیعی کدکنی، محمّدرضا، ۱۳۷۰ش، ***موسیقی شعر***، چاپ سوم. تهران: آگاه.

۹. _____، ۱۳۶۶ش، ***شاعر آینه‌ها***، تهران: نگاه.

۱۰. شمیسا، سیروس، ۱۳۷۴ش، ***کلّیات سبک‌شناسی***، تهران: انتشارات فردوس.

۱۱. العسکریّ، ابوهلال، ۱۹۵۲م، ***الصناعتین***، مصر: مطبعة عیسی البابیّ الحلبیّ.

۱۲. العقّاد، عباس، لاتا، ***ابن الرومی و حیاته من شعره***، القاهره: دار العلم.

۱۳. عمر، احمد مختار، ۱۹۸۸م، ***البحث اللغویّ عند العرب***، الطبعة السادسة، القاهرة: عالم الکتب.

۱۴. فتوحی، محمود، ۱۳۹۱ش، ***سبک‌شناسی: نظریّه‌ها- رویکردها و روش‌ها***، چاپ اوّل، تهران: نشر سخن.

۱۵. فرشیدورد، خسرو، ۱۳۷۸ش، ***درباره ادبیّات و نقد ادبی***، تهران: امیر کبیر.

۱۶. فضل، صلاح، ۱۹۹۸م، ***علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته***، الطبعة الأولی، القاهرة: دار الشروق.

۱۷. فضل، صلاح ، ۱۹۸۷م، ***نظریة البنائیة فی النقد الأدبی***، الطبعة الثالثة، بغداد: دار الشؤون الثقافیة.

۱۸. قائمی، مرتضی، ۱۳۸۸ش، ***سیری در زیبایی‌های نهج‌البلاغه***، چاپ اول، قم: انتشارات ذوی القربی.

۱۹. قاسمی، حمیدمحمّد، ۱۳۸۷ش، ***جلوه‌هایی از هنر تصویرآفرینی در نهج‌البلاغه***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۰. الکوّاز، محمدکریم، ۱۳۸۶ش، ***سبک‌شناسی اعجاز بلاغی قرآن***، ترجمة سیّدحسین سیّدی، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.

۲۱. مصلوح، سعد. ۱۹۹۲م، ***الأسلوب: دراسة لغويّة إحصائيّة***، القاهره: عالم الكتاب.
۲۲. وحیدیان کامیار، تقی، ۱۳۷۴ش، ***وزن و قافیه شعر فارسی***، چاپ چهارم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۳. وردانک، پیتر، ۱۳۹۷ش، ***مبانی سبک‌شناسی***، ترجمه محمّد غفّاری، چاپ سوم، تهران: نشر نی.
۲۴. ولک، رنه، ۱۳۷۳ش، ***نظریّه ادبیّات***، ترجمه: ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، تهران: عصر نو.
۲۵. الهاشمیّ، علویّ، ۲۰۰۶م، ***فلسفة الإيقاع في الشعر العربي***. الطبعة الأولى، المنامه: وزارة الإعلام والثّقافة والتراث الوطنيّ.
۲۶. هداره، محمّد مصطفی، ۱۹۹۰م، ***في النّقد الحديث***. قاهره: دار العلم.

ب) مقالات و پایان‌نامه‌ها

۲۷. پویان، مجید. ۱۳۹۱ش، سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجّه به دیدگاه‌های موریس گرامون، ***فصلنامه تخصّصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***. ۵ (۳). ۳۵-۴۷.
۲۸. صالح، رفیق أحمد معین، ۲۰۰۳م، ***دراسة أسلوبيّة في سوره مريم***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. نابلس: دانشگاه دولتی النجاح.
۲۹. عبدالرّحمن، مروان محمّد سعید، ۲۰۰۶م، ***دراسة أسلوبية في سورة الكهف***. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. نابلس: دانشگاه دولتی النجاح.
۳۰. عبدی، صلاح‌الدّین؛ کیانی، مهتاب، ۱۳۹۶ش، سبک‌شناسی لایه نحوی- بلاغی نامه سی‌ویک نهج‌البلاغه (بررسی موردی انواع همپایگی و روابط معنایی). ***پژوهشنامه نهج‌البلاغه***. ش ۱۹. ۶۱-۸۱.
۳۱. غفوری‌فر، محمّد و همکاران، ۱۳۹۵ش، بررسی و تحلیل سبک‌شناسی آوایی خطبه‌های نهج‌البلاغه. ***مجلّه زبان و ادبیّات عربی***. ش۱۵. ۱۲۳-۱۵۶.
۳۲. قائمی، مرتضی؛ علی‌کرمی، زهرا، ۱۳۹۳ش، سبک‌شناسی نحوی نامه سی و یکم نهج‌البلاغه. ***پژوهشنامه نقد ادب عربی***. ش ۸. ۱۳۹-۱۶۷.