ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰
10.22059/jalit.2021.309395.612271
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Ode to “Nahj al-Burdeh” by Ahmad Shoghi in the Mirror of Critical and Rhetorical Views, by Mahmoud Bostani

Abolfazl Rezaei
Associate Professor in Arabic Language and Literature, Shahid Beheshti University
Fatemeh Rais Mirzaei
PhD student in Arabic language and literature, Shahid Beheshti University

Received: 2020, December, 22; Accepted: 2021, December, 21

Abstract

The structuralism method, which is considered by Mahmoud Bostani as one of the methods of text analysis, analyzes a literary work based on eight literary elements: message, subject, semantic, formal, verbal, musical, literary and structure and by explaining the relationship between the aesthetic and semantic aspects of a literary work, examines and analyzes its general structure as a single body. Bostani's views on the structural method, which he explains and introduces in the two books "Al-Qawa'd al-Balaghah in the light of the Islamic method" and "Al-Balaghah al-Hadith in the light of the Islamic method", is a combination of traditionalism and modernism in the analysis of a literary work. This means that he tries to apply new literary perspectives in studying and analyzing the work based on its structure and texture, while adhering to traditional rhetoric. What we are looking for in this research is the study of the beauties and literary meanings of Nahj al-Burdeh's ode by Ahmad Shoghi based on Mahmoud Bostani's structuralism method and based on four elements: semantic, formal, musical and structure, in this regard, we found that in Nahj al-Burda's ode, among the mentioned elements, mystery and metaphor as two elements of formal elements, pun and balance as musical elements, in addition to aesthetic aspects, had a semantic function and played an effective role in inducing concepts and themes. In this regard, we found that in Nahj al-Barda's ode, among the mentioned elements, code and metaphor as two elements of formal elements and pun and balance as musical elements, in addition to the aesthetic aspect, also had a semantic function and played a role in inducing concepts and themes. They have been effective and the element of repetition and contrast as semantic elements, by creating an internal rhythm, have also strengthened the aesthetic aspect of the ode and based on the element of structure, we found that the themes and concepts of the ode with each other and with other verbal and musical elements and imagination have a reciprocal relationship. In other words, the elements of aesthetics and semantics in this ode are interrelated, which indicates that this ode has homogeneity and organism of the text and this has made it one of the best prophetic praises, not only in form and structure, but also in content.

Keywords: Ahmad Shoghi**,** Nahj al-Burda**,** Mahmoud Bostani**,** Literary Elements, Structural Analysis.

قصیدۀ «نهج البرده»ی احمد شوقی در آیینۀ آرای نقدی و بلاغی محمود بستانی

ابوالفضل رضایی*
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی
فاطمه رئیس‌میرزایی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی
(از ص ۶۳ تا ۸۵)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۰/۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

روش ساختارگرایی که محمود بستانی آن را به‌عنوان یکی از شیوه‌های تحلیل متن قلمداد کرده است، بر مبنای هشت عنصر ادبیِ پیام، موضوع، معنایی، صوری، لفظی، موسیقایی، ادبی و ساختار متن به تحلیل یک اثر می‌پردازد و با تبیین ارتباط بین جنبه‌های زیبایی‌شناسی و معناشناسی اثر، ساختار کلی آن را به‌عنوان پیکری واحد بررسی می‌کند. دیدگاه‌های بستانی در روش ساختارگرایی که در دو کتاب القواعدالبلاغية في ضوء المنهج الإسلامي و البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي تبیین و معرفی شده است، تلفیقی از سنت‌گرایی و نوگرایی در تحلیل اثر ادبی است؛ بدین معنا که وی ضمن پایبندی به بلاغت سنتی، سعی دارد دیدگاه‌های جدید ادبی را در بررسی و تحلیل اثر بر مبنای ساختار و بافت آن به کار بندد. آنچه ما در این پژوهش در پی آن بوده‌ایم، بررسی زیبایی‌ها و معانی ادبی قصیدۀ «نهج البرده»ی احمد شوقی با تکیه بر روش ساختارگرایی محمود بستانی و بر اساس چهار عنصر معنایی، صوری، موسیقایی و ساختار است. در این راستا دریافتیم که در قصیدۀ نهج البرده از بین عناصر مذکور، رمز و استعاره به‌عنوان دو عنصر از عناصر صوری و جناس و توازن به‌عنوان عناصر موسیقایی، علاوه بر جنبۀ زیبایی‌بخشی دارای کارکرد معنایی نیز بوده‌اند و در القای مفاهیم و موضوعات، نقش مؤثری داشته‌اند و عنصر تکرار و تقابل نیز به‌عنوان عناصر معنایی، با ایجاد نظم‌آهنگ درونی، جنبۀ زیبایی‌شناسی قصیده را نیز تقویت کرده‌اند و بر مبنای عنصر ساختار، دریافتیم که موضوعات و مفاهیم قصیده با یکدیگر و نیز با دیگر عناصر لفظی، موسیقایی و صورخیال، رابطه‌ای متقابل دارند؛ به عبارتی، عناصر زیبایی‌شناسی و معناشناسی در آن با یکدیگر ارتباط منسجم دارند و این، نشانگر آن است که قصیده از تجانس و اندام‌واری متن برخوردار است و همین امر، آن را نه‌تنها از لحاظ شکل و ساختار، بلکه از نظر محتوا، در ردیف بهترین مدائح نبوی قرار داده است.

واژه‌های کلیدی: احمد شوقی، نهج البرده، محمود بستانی، عناصر ادبی، تحلیل ساختاری.

*. رایانامۀ نویسندۀ مسئول: *a_rezayi@sbu.ac.ir*

۱. مقدمه

مدایح نبوی از جمله اغراض و موضوعاتی است که در زمان حیات پیامبر خدا و با سرودن قصیدهٔ «برده»ی کعب بن زهیر ظهور یافت. در قرن هفتم هجری، یعنی در دورهٔ انحطاط، این فن با عنوان «بدیعیات» به اوج شکوفایی خود رسید و شاعران، انواع صنایع بدیعی را در مدایح خود به کار گرفتند. در این میان «برده»ی بوصیری را می‌توان نام برد که آن را به تقلید از بردهٔ کعب بن زهیر سرود؛ تا حدی که شاعران بسیاری بعد از وی این مسیر را ادامه دادند؛ از جمله احمدشوقی که در معارضه با بردهٔ بوصیری، قصیدهٔ نهج البرده را سرود.

قصیدهٔ نهج البرده که احمد شوقی آن را در ۱۹۰ بیت سروده، دارای سه محور اساسی است: محور اول، تغزل است که به تقلید از بوصیری قصیده را بدان آغاز کرده است؛ محور دوم که مقدمه‌ای برای انتقال شاعر به محور اصلی قصیده است، از دنیا و تقوای الهی و تهذیب نفس و طلب مغفرت سخن می‌گوید؛ و محور سوم، موضوع و هدف اصلی قصیده، یعنی مدح پیامبر است. این قصیده ساختار ادبی و بلاغی ویژه‌ای دارد که در ساختار هنری و نیز در مفاهیم دینی آن نمود یافته است. برای نمایاندن این ویژگی‌ها باید از روش بلاغی بلاغت‌شناسان قدیم و جدید یاری جست که یکی از این روش‌ها روش بلاغی محمود بستانی در تحلیل آثار ادبی و هنری است. بستانی پس از بررسی و تعمّق در علم بلاغت سنتی و ایجاد نوآوری در بسیاری از مباحث آن، عناصر ادبی را از آن استخراج و این عناصر را به هشت عنصر اساسی تقسیم می‌کند: پیام، موضوع، معنایی، صوری، لفظی، ادبی، موسیقایی و ساختار. در حقیقت وی روشی نو تحت عنوان «روش ساختارگرایی» را مبتنی بر هشت عنصر یادشده در تحلیل آثار ادبی پایه نهاده است که بر مبنای آن، برخی از این عناصر، از جنبهٔ زیبایی‌شناسی و برخی نیز از جنبهٔ معناشناسی به بررسی و تحلیل آثار ادبی می‌پردازد. هدف وی در این شیوه، نخست، تجدید و نوآوری در مباحث علم بلاغت و بررسی و تحلیل متن در سطحی فراتر از سطح کلمه و جمله؛ و دوم، تبیین ارتباط بین جنبه‌های زیبایی-شناسی و معناشناسی یا به عبارتی تبیین ارتباط بین صورت و مضمون اثر به‌عنوان ساختار و پیکره-ای واحد است. بستانی دیدگاه‌های خود را بر مبنای رویکرد اسلامی، در دو کتاب القواعد البلاغية في ضوء المنهج الاسلامي و البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الاسلامي (تلخيص القواعد البلاغية) مطرح کرده و در این دو اثر، اصول و قواعدی را بر پایهٔ بلاغت سنتی تدوین کرده است تا از یک سو تکیه بر آموزه‌های معنوی و دینی داشته و از سوی دیگر با ادبیات معاصر منطبق باشد.

بستانی که در تبیین عناصر ادبی بر مبنای روش ساختارگرایی، بلاغت سنتی را اساس کار خود قرار داده و به تجدید و نوآوری در بسیاری از مباحث آن پرداخته است، علت این نوآوری را این‌گونه بیان می‌کند:

> بلاغت سنتی دچار کمبودها و نواقص غیرقابل اغماض است، به ویژه زمانیکه ژرف‌تر به موضوع می‌نگریم درمی‌یابیم که اصول و قواعد آن بیش از هزارسال پیش وضع شده است. می‌دانیم که در

> این دوران طولانی، دگرگونی‌های ادبی بی‌شماری پدید آمده است و رویکردهای هنری گوناگونی به منصه ظهور رسیده، در حالیکه بلاغت قدیم همپای این تحولات حرکت نکرده و راکد و ایستا باقی مانده است (بستانی، ۱۳۹٤: ٥).

برخی ناقدان همچون محمد عبدالمطلب نیز که از جمله نوآوران در بلاغت سنتی به شمار می‌رود، معتقدند که ارائهٔ مباحث بلاغی در قالب‌هایی خشک و بدون تغییر سبب شده است که مباحث آن به ادوات تفسیری عمیقی تبدیل شود که کارکردهای درست زیبایی‌شناسی آن را مستور داشته است؛ به همین دلیل، تجدیدنظر در مباحث بلاغی با هدف نگاهی شمول‌گرایانه به مباحث آن ضروری به نظر می‌رسد (عبدالمطلب، ۲۰۰۷: ۱).

اما بستانی نظر برخی از ناقدان و بلاغت‌پژوهانی که بلاغت سنتی را انکار می‌کنند و تلاش‌های دانشمندان این فن را در دوره‌های قبل نادیده می‌گیرند، هم نمی‌پذیرد و کاستی‌های بلاغت را نه از بلاغت سنتی، بلکه از ناپویایی بلاغت معاصر می‌داند:

> ما از بلاغت‌شناسان قدیم این انتظار را نداریم که از روزگار خود پیشی گرفته و اصول و قواعد مترقّی‌تر از زمان خود را ارائه دهند، اما این انتظار را از بلاغت‌پژوهان معاصر داریم؛ آنانی که شیفتهٔ بلاغت قدیم هستند؛ بلاغتی که بسیاری از مباحث مطرح‌شده در آن به جای شکوفایی‌بخشیدن به ذوق هنری و ادبی، چشمهٔ ذوق را می‌خشکانند و احیاناً خواننده را به مباحث غیرمرتبط با ادبیات می‌کشانند و یا او را درگیر مناقشات خشک فلسفی می‌کنند (بستانی، ۱۴۱۴: ۱۳).

زیرا علم بلاغت که از ابتدای ظهور اسلام، در پیِ شناخت اعجاز بیانی قرآن به وجود آمد و تألیفات بسیاری در آن نگاشته شد، در قرن سوم هجری، وارد محیط جدیدی از فلسفه و منطق شد و علت آن، یکی، ورود فلسفهٔ یونان به ساحت فکری نویسندگان و دانشمندان بود که با ترجمهٔ کتاب منطق ارسطو و ورود رویکردهای بلاغی یونانی به بلاغت عربی صورت گرفت (ضیف، بی‌تا: ۶۴) و دیگری، تأثیر فلسفه اسلامی بر بلاغت و شکل‌گیری فنون بلاغی تحت تأثیر آن بود (الخولي، ۱۹۶۱: ۱۵۰). سرانجام دانش بلاغت عربی با همین رویکردها، در قرن پنجم هجری توسط عبدالقاهر جرجانی(متوفی ۴۷۱ق) با تألیف دو اثر ارزشمند دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة به‌صورت دانشی مستقل درآمد؛ و این دو اثر، مقدمه‌ای برای تدوین کتب بلاغی شد تا اینکه در دورهٔ معاصر، برخی از ناقدان و بلاغت‌پژوهان از جمله سلامه موسی، احمد الشایب، مصطفی‌صادق الرافعی، احمدحسن الزیات، امین الخولی و برخی دیگر در زمینهٔ تجدید فنون بلاغی تلاش‌هایی کردند و در پژوهش‌هایشان کوشیدند بلاغت قدیم را به پژوهش‌های سبک‌شناسی و زبان‌شناسی جدید پیوند بزنند؛ اما روش بستانی در این زمینه، از این جهت متمایز است که وی سعی بر این دارد تا ضمن پایبندی به مباحث بلاغت سنتی، با تقسیم‌بندی مباحث آن در قالب‌هایی نو و افزودن برخی مباحث نقدی جدید که متناسب با مقضیات دورهٔ معاصر و مبتنی بر رویکرد اسلامی است، به تجدید در مباحث آن بپردازد.

در شرح و تحلیل قصیدهٔ نهج البرده تألیفات و پژوهش‌هایی در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه به‌صورت جداگانه و تطبیقی نگاشته شده است؛ از جمله کتاب‌ها در این موضوع نهج البردة نظم أحمد شوقي و علیه وضح النهج (۱۹۸۷) تألیف شیخ سلیم البشری، استاد دانشگاه الازهر است، وی در این کتاب ابیات قصیده و برخی از واژگان آن را شرح داده و به بیان برخی از نکات بلاغی آن پرداخته است. او در شرح ابیات، حوادث تاریخی را که در قصیده آمده، مفصل توضیح داده و گاهی برخی ابیات شعری را به‌عنوان شاهد مثال ذکر کرده است. کتاب دیگری که دربارهٔ این قصیده چاپ شده است، آسمان مدینه (۱۳۹۳) تألیف محمد دشتی نیشابوری است. وی در این کتاب که شرح تطبیقی بردهٔ بوصیری و نهج البردهٔ احمد شوقی است، ضمن بررسی زندگی و آثار شوقی، به شرح موضوعی دو قصیده و همچنین بررسی تطبیقی الفاظ و ترکیب‌های آنها پرداخته است.

اما از جمله مقالاتی که در موضوع نهج البرده نوشته شده، مقاله‌ای با عنوان «بررسی و بسامد انواع جناس در قصیده نهج البرده و نعت حضرت رسالت» (۱۳۹۸) تألیف محمدرضا عزیزی و حسین کارگر است که صنعت جناس به‌عنوان ابزار سازندهٔ موسیقی در این دو قصیده و مقایسهٔ موارد آن بررسی شده است. همچنین مقالهٔ «بررسی روابط بینامتنی در قصیدهٔ بردهٔ بوصیری و نهج البردهٔ احمد شوقی» (۱۳۹۳) از عبدالأحد غیبی و علی صیادانی، پژوهش دیگری است که بر اساس نظریهٔ بینامتنی، میزان اثرگذاری بوصیری را بر شوقی در سرودن قصیده‌اش ارزیابی کرده است. مقالهٔ «درآمدی تطبیقی بر مدائح نبوی شوقی و بهار» (۱۳۸۳) از ابوالحسن امین‌مقدسی نیز مقایسهٔ مضمونی و محتوایی مدایح نبوی شوقی و بهار است. همچنین مقالهٔ «سیمای پیامبر در اشعار عبدالرزاق اصفهانی و احمد شوقی» (۱۳۹۴) از مهین حاجی‌زاده و سعید احمدی مقایسهٔ مضمونی اشعار این دو شاعر در مدح و توصیف پیامبر است. مقالات دیگری نیز در حوزهٔ تطبیقی بین نهج البرده و آثار دیگر شاعران صورت گرفته است که از اشاره به آنها درمی‌گذریم.

از جمله پایان‌نامه‌هایی که در آن به تحلیل و ترجمهٔ قصیدهٔ نهج البرده پرداخته شده است، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مجیدرضا صادقی با عنوان «ترجمهٔ قصیدهٔ نهج البرده و همزیه نبویه احمد شوقی و بیان برخی نکات نحوی و بلاغی» (۱۳۸۹) است. در این پژوهش ضمن بررسی زندگی و آثار احمدشوقی، دو قصیدهٔ او در مدح پیامبر خدا ترجمه و برخی از نکات نحوی و بلاغی آن بیان شده است. پایان‌نامهٔ دیگر در این موضوع، «بررسی و نقد مدایح نبوی احمد شوقی» (۱۳۸۱) تألیف حسن سرباز است. این پژوهش ضمن بررسی زندگی و آثار احمدشوقی، سیر تاریخی مدایح نبوی را بررسی کرده، سپس به بررسی مدایح نبوی احمد شوقی از حیث مضمون و اسلوب پرداخته است. فاطمه پسندیان نیز پایان‌نامهٔ خود را با عنوان «بررسی جلوه‌های بلاغی (بیان و بدیع) در قصیده بانت سعاد کعب‌بن‌زهیر، برده بوصیری و نهج البرده احمد شوقی» (۱۳۸۹) به بررسی سیر تحول مدایح نبوی و سپس بررسی بردهٔ کعب بن زهیر و بردهٔ بوصیری و نهج البردهٔ

احمد شوقی و مقایسهٔ این سه قصیده از لحاظ مضمون و شکل اختصاص داده و در این زمینه برخی از نکات بلاغی آنها را بیان کرده است.

پژوهش‌هایی که دربارهٔ قصیدهٔ نهج البرده انجام شده، بیشتر در حوزهٔ تطبیقی بوده‌اند که به تحلیل مضمونی و محتوایی آن پرداخته و زیبایی‌های ادبی و بلاغی آن را به‌طور محدود بررسی کرده‌اند؛ از این‌رو، جنبهٔ نوآوری پژوهش حاضر در این است که ضمن زیبایی‌شناسی و معناشناسی این قصیده، به روش ساختارگرایی محمود بستانی ارتباط بین شکل و مضمون این اثر را بررسی کرده است.

هدف پژوهش حاضر، معرفی و تحلیل برخی از جلوه‌های ادبی و بلاغی قصیدهٔ نهج البرده است که به روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس عناصر چهارگانهٔ نقد ادبی به دنبال پاسخ به این پرسش اساسی است که جلوه‌های ادبی و بلاغی قصیدهٔ نهج البرده از دو جنبهٔ زیبایی‌شناسی و معناشناسی کدام‌اند؟

۲. نگاهی کوتاه به زندگی شوقی و بستانی

احمد شوقی از شاعران معاصر مصر در ۱۸۶۸م در زمان خدیو اسماعیل متولد شد. او بعد از اتمام تحصیلات ابتدایی و متوسطه برای تحصیل در رشتهٔ حقوق به فرانسه رفت و سپس به مصر بازگشت. او در ۱۹۲۷م لقب امیرالشعراء را دریافت کرد. شوقی آثاری در شعر و نثر از خود بر جای گذاشته که از مهم‌ترین آثار منثور او، نمایشنامهٔ أمیرة أندلس و داستان‌های بلند وی با نام‌های عذراء الهند، لادیاس و ورقة الآس است. مقالات اجتماعی او نیز با عنوان أسواق الذهب به چاپ رسیده است. شعر شوقی سه مرحله را پشت سر گذاشته: مرحلهٔ تقلید، مرحلهٔ انتقال از قدیم به جدید و مرحلهٔ تجدید. او در بیشتر اغراض شعری از مدح، رثا، غزل، فخر، خمر و وصف، شعر سروده است. از جمله آثار منظوم او عبارت‌اند از: دیوان الشوقیات در چهار جلد، مجنون لیلی و مصرع کیلوباترا. شوقی در ۱۹۳۲م وفات یافت (الفاخوري،۱۴۳۳: ۹۷۲-۹۸۴).

محمود بستانی، شاعر و ادیب بزرگ در ۱۹۳۷م مطابق با ۱۳۶۶ق در نجف اشرف چشم به جهان گشود (امینی، ۱۹۶۴: ۶۸). او پس از پشت سر گذاشتن تحصیلات ابتدایی و متوسطه، تحصیلات خود را در مقطع کارشناسی و کارشناسی ارشد در دانشکدهٔ فقه نجف ادامه داد، سپس برای تحصیل در مقطع دکترای دانشگاه الأزهر عازم مصر شد. او توانست در ۱۹۷۳م از رسالهٔ خود با موضوع نقد ادبی دفاع کند. پس از بازگشت از مصر در دانشکدهٔ فقه نجف به تدریس ادبیات عرب، نقد ادبی و دیگر دروس پرداخت و با تحصیل در فقه و اصول تا درجهٔ اجتهاد پیش رفت (الساعدي، ۲۰۰۰: ۲۱۸). او که برای اسلامی‌کردن علوم انسانی تلاش می‌کرد، پژوهش‌های فراوانی در این زمینه انجام داد و آثاری را در ادبیات، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، فقه و ... از خود بر جا گذاشت؛ از جمله آثار او عبارت‌اند از: الإسلام و الفن، الإسلام و علم النفس، الاسلام و علم

الإجتماع، القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي و دراسات فنية في قصص القرآن. بستانی در اسفند ۱۳۸۹ش در قم دار فانی را وداع کرد.

دیدگاه بستانی در تحلیل اثر بر مبنای روش ساختارگرایانه، تلفیقی از سنت‌گرایی و نوگرایی است. وی خاستگاه عناصر ادبی را بلاغت سنتی عربی می‌داند و در عین حال سعی دارد با نگاه ساختارگرایانه، دیدگاه‌های ادبی جدید را در توجه به بافت و سیاق متن و بررسی کلی اثر واکاوی کند؛ بدین معنا که هریک از مباحث بلاغت سنتی را در چارچوب بافت متن بررسی می‌کند. به علاوه اینکه به کل اثر به‌عنوان یک پیکره و مجموعه می‌نگرد و معتقد است که تک‌تک اجزاء و عناصر متن باید دارای انسجام و پیوستگی باشند. هرچند این دیدگاه در نظریات ساختارگرایی جدید مطرح شده که البته ریشهٔ آن در نظریهٔ بوطیقای ارسطو و نظریهٔ نظم عبدالقاهر جرجانی است، اما بررسی عناصر ادبی اثر بر مبنای مباحث بلاغت سنتی و در چارچوب ساختار کلی آن، دیدگاهی تازه و نوآورانه است.

۳. تحلیل ادبی قصیدهٔ نهج البرده

بی‌شک نکات بلاغی و ادبی قصیدهٔ نهج البرده در مدح رسول اللّه بسیار است؛ اما به جهت حجم محدود مقاله، ناگزیریم در تحلیل این قصیده از چهار عنصر ساختارگرایانهٔ معنایی، صوری، موسیقایی و ساختاری بر اساس دیدگاه بستانی استفاده کنیم. شایان ذکر است که در تحلیل و ترجمهٔ ابیات نهج البرده از شرح محمدحسین هیکل بر مجموعه اشعار احمدشوقی با عنوان الاعمال الشعرية الكاملة و نیز کتاب نهج البردة نظم احمدشوقی و علیه وضح النهج تألیف شیخ سلیم البشری یاری جسته‌ایم.

۳-۱. عنصر معنایی

بستانی در بخش عنصر معنایی مهم‌ترین مباحث علم معانی را مطرح کرده است. این علم را نخستین‌بار بنیان‌گذار دانش بلاغت، عبدالقاهر جرجانی (متوفی: ۴۷۱ق) در کتاب دلائل الإعجاز به‌عنوان یکی از سه شاخهٔ علم بلاغت و تحت عنوان «معانی النحو» (نظام نحوی کلام)یا «نظم» (نظم و چینش الفاظ برای ادای معانی) بررسی کرده است. وی در این کتاب ضمن بررسی نظریهٔ «نظم» و وحدت بین لفظ و معنی و نیز توجه به جنبهٔ نحوی و ارتباط نحو با معنا و همچنین ارتباط یک کلمه با کلمات دیگر در جمله، به مباحثی چون تقدیم و تأخیر، ذکر و حذف، قصر، فصل و وصل، نفی و اثبات پرداخته است. عبدالقاهر جرجانی در تعریف نظم و چینش کلام (دانش معانی) می‌گوید: «معنای نظم کلام این است که اساس کلام را آن‌گونه که **علم نحو** اقتضا می‌کند، بگذاری و کلام را بر پایهٔ اصول و قوانین این علم بنا کنی و روش‌هایی را که کلام بر اساس آن می‌آید، بشناسی و از آن راه‌ها منحرف نشوی و حدود و مرزهایی را که برای تو تعیین شده است، نگه داری»

(جرجانی، عبدالقاهر، بی‌تا: ۸۱). دیدگاه بستانی در عنصر معنایی همان دیدگاه جرجانی و دیگر بلاغت‌شناسان سنتی است. وی در تعریف عنصر معنایی می‌گوید: «چینش منطقی جزئیات یک موضوع در ذهن، بر اساس واژه، جمله و بخش‌های متن از نگاه تقدیم و تأخیر، ذکر و حذف، اجمال و تفصیل، ایجاز و اطناب، نفی و اثبات، وحدت و تنوع و غیره... در واقع رسایی و تا اندازهٔ زیادی برجستگیِ متن بستگی به نحوهٔ چینش معانی در ذهن و رعایت این ترتیب از سوی پدیدآورندهٔ متن دارد» (بستانی، ۱۳۹۴: ۵۴).

چینش معانی و دلالت‌ها در این قصیده به روش‌های گوناگونی دیده می‌شود که ناگزیریم تنها به دو مورد از برجسته‌ترین نمونه‌های آن در قصیده بپردازیم:

۳-۱-۱. تأکید

«تأکید» یا «توکید» در لغت به مفهوم محکم‌کردن و استوارساختن است. کاربرد نحوی آن نیز منحصر در دو نوع لفظی و معنوی است که برای تثبیت مفهوم متبوع یا برای فراگیربودن حکم است که شامل همهٔ اجزای پیش از خود می‌شود (جرجانی، علی، بی‌تا: ٤٥). بستانی دربارهٔ تأکید چنین معتقد است: «سبک بلاغی کلی و فراگیری است که با بهره‌گیری از ادوات و شیوه‌های متنوعی مانند تکرار، تقدیم و تأخیر و قصر صورت می‌گیرد.» (بستانی، ١٣٩٤: ٩٣) و عبارت است از تثبیت و تمکین یک معنا و مفهوم در ذهن مخاطب و تقویت و تعمیق آن برای رفع هرگونه اسلوب‌های خاص بیانی (فاضلی، ۱۳۸۲: ۵۵۳). جملهٔ اهل سخن بر این باورند که وقتی سخن همراه با تأکید مناسب بیاید، در جان شنونده تأثیر عمیق‌تری دارد و ابهامی در ذهن او باقی نمی‌گذارد. بدیهی است که چنین سخنی متناسب با اسلوب فصاحت و بلاغت خواهد بود (علوی مقدم، ۱۳۶۴: ۴۲).

الف) تکرار

به اعتقاد بستانی مهم‌ترین شیوهٔ تأکید «تکرار» است که به‌عنوان شگردی هنری از دیرباز مورد توجه ادیبان بوده است و اهمیت آن از این اصل روان‌شناختی مایه می‌گیرد که یکی از ارکان مهم فراگیری یک رفتار، تکرار است (بستانی، ۱۳۹۴: ۹۴). این شیوه به‌طور برجسته‌ای در قصیدهٔ نهج البرده به کار رفته است؛ مانند این بیت:

يَا بنتَ ذي اللَّبَدِ المحمِيِّ جانِبُــهُ ألقَاكَ في الغَابِ أم ألقَاكَ في الأُطُمِ[1]

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱۹۲/۱)

در این بیت، فعل «ألقاک» برای تأکید شاعر بر دیدار معشوق تکرار شده؛ و مانند این بیت:

لَم أغشَ مَغنَاكَ إلّا في غُضُون كَرَى مَغناكَ أبعدُ للمُشــتَاق مِــن إرَمِ[2]

(همان)

در این بیت واژهٔ «مغناک» (منزلگه) تکرار شده است که هدف از تکرار آن، تأکید شاعر بر اشتیاق فراوانش در رسیدن به منزل محبوب بوده است. در مواردی که ذکر شد، واژه‌های تکرارشده،

واحد هستند؛ اما در مواردی نیز واژه‌ها و ساختارها با هم متفاوت‌اند، اگرچه ریشهٔ واحدی دارند؛ مانند تأکید فعل با مصدر خودش در این بیت:

أفديکَ إلفاً و لا آلو الخيالَ فدیً أغراکَ بالبُخلِ من أغراهُ بالکَرمِ[۳]

(همان: ۱۹۱)

واژه «فدیً» مصدر و مفعول مطلق از فعل «أفدی» است که با وجود تفاوت ساختار، بدین علت که ریشهٔ واحدی با فعل دارد، برای تأکید آن آمده است. هرچند به گفتهٔ بیشتر علمای نحو تأکید کلام به‌وسیلهٔ مفعول مطلق، بدان جهت است که خود، نوعی از تکرار است که در واقع به جای تکرار دوبارهٔ فعل می‌آید (زرکشي، ۱۴۳۰: ۴۰۷/۲)، اما در حقیقت، مفعول مطلق، مؤکد مصدر فعل است نه فعل؛ زیرا فعل دالّ بر حدث مقترن به زمان است، ولی مصدر تنها حدث است و وقتی بگوییم «قمت قیاماً» تنها حدث را تأکید کرده‌ایم و نه حدث و زمان را (السامرائي، ۲۰۰۰: ۱۵۱/۲)؛ بنابراین مفعول مطلق در بیت مذکور با وجود تفاوت ساختار با فعل، جنبهٔ تأکیدی دارد.

ب) قصر

از دیگر اسلوب‌های تأکید، اسلوب «قصر» است که برخی صاحب‌نظران تعداد اسلوب‌های آن را چهارده نوع ذکر کرده‌اند. احمد شوقی در این قصیده از اسلوب‌های گوناگون قصر از جمله «انما»، «نفی و استثناء» و «عطف به لا پس از اثبات» استفاده کرده است؛ اما اسلوب قصری که در این قصیده، فراوان استفاده شده، اسلوب «عطف به لا پس از اثبات» است؛ مانند آنجا که می‌گوید:

تِلکَ الشواهدُ تَتري کلَّ آونةٍ في الأعصُرِ الغُرِّ لَا في الأعصُرِ الدُّهُمِ[۴]

(همان: ۲۰۲)

در این بیت، شاعر به روش اثبات، شواهد را متعلق به دوران معاصر دانسته، سپس به‌وسیلهٔ حرف عطف «لا»، دوران گذشته را از آن نفی کرده است و با این روش قصر، تأکید کرده که آن شواهد تنها متعلق به دوران معاصر است. در جایی دیگر می‌گوید:

و اترُک رَعمسیسَ إنَّ المُلکَ مظهرُهُ في نهضَةِ العدلِ لَا في نهضةِ الهَرَمِ[۵]

(همان: ۲۰۵)

در این بیت نیز شاعر در ابتدا جلوهٔ پادشاهی را مقصور در برپاداشتن عدل می‌کند و آن را اثبات و سپس نقش برپاداشتن اهرام را در جلوهٔ پادشاهی نفی کرده است؛ یعنی بدین طریق تأکید می‌کند که ماندگاری حکومت تنها در برپایی عدل است.

۳-۱-۲. تقابل

در بلاغت سنتی، تضاد با عناوین گوناگونی مطرح شده است؛ تفتازانی (متوفی ۷۹۲ق) در المطول با نام‌هایی چون مطابقه، طباق، تضاد، تطبیق و تکافؤ بدان پرداخته، آن را جمع بین دو متضاد، یعنی دو معنای متقابل در جمله می‌داند (تفتازانی، ۲۰۱۳: ۶۴۱)؛ اما به اعتقاد بستانی چنانچه دو امر در تضاد با هم باشند، آن را «تقابل» گویند و تقابل همانند تشبیه و یا تعریف، یکی از راه‌های

شناساندن پدیده‌هاست (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۱۸). در حقیقت زبان، متشکل از مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که وقتی نشانه‌ای در تقابل با نشانه‌ای دیگر قرار می‌گیرد، معنا و مفهوم پیدا می‌کند (وبستر، ۱۳۸۲: ۵۷-۵۹). تقابل میان واژه‌ها در این قصیده بسیار استفاده شده و به حدود سی نمونه می‌رسد؛ مثال:

يَا وَيلتَاه لِنفسِي رَاعَها و دَها مُسوَدّةُ الصُّحفِ في مُبيضَّةِ اللّمَمِ[۶]

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱۹۳/۱)

که تقابل میان «مُسودّة الصحف» و «مُبیضّة اللّمم» وجود دارد. همچنین در این بیت:

طَوراً تُمُدُّکَ فِـــي نُعمَـــي و عافيَةٍ و تَارةً في قَرارِ البُؤسِ و الوَصَمِ[۷]

(همان: ۱۹۳)

در این بیت میان واژه‌های «نعمت» و «بی‌نوایی» و نیز میان «سلامتی» و «بیماری» تقابل وجود دارد و از آن‌جهت نعمت و سلامتی مورد توجه قرار گرفته که نقطهٔ مقابل بی‌نوایی و بیماری ذکر شده است. دیگر شیوهٔ تقابل در این قصیده، میان مفاهیم و موضوعات است؛ برای مثال، شاعر از بیت نخست تا بیت بیست‌وچهارم قصیده، به تبعیت از سبک استهلال قصیده به غزل، تغزل نموده و به توصیف زیبایی‌های معشوق پرداخته است و از فراق وی می‌نالد و می‌گوید:

رِيمٌ عَلـــى القَـــاعِ بـــينَ البَـــانِ و العَلَـــمِ أحَـــلَّ ســـفکَ دَمِـــي فِـــي الأشـــهُرِ الحُـــرُمِ
لَّـــا رَنَـــا حـــدَّثَتني الـــنَّفسِ قَائلـــةً يَا ويـــحَ جنبـــکَ بالسَّـــهمِ المُصـــيبِ رُمِـــي
لَم أغـــشِ مَغنَـــاکَ إلّـــا في غُضُـــونِ کَـــرَى مَغنَـــاکَ أبعـــدُ للمُشـــتَاق مِـــن إرَمِ[۸]

(همان: ۱۹۰)

اما از بیت بیست‌وپنجم تلاش می‌کند نفس خویش را قانع کند که به ظواهر فریبندهٔ دنیا اعتماد نکرده، فراموش نکند که خود را از طریق اصلاح اخلاق به توشهٔ طاعت و عبادت مجهز گرداند؛ پس می‌گوید:

يَا نفسُ دُنيـــاکِ تُخفـــي کلَّ مُبکيَةٍ وَ إن بَدَا لکِ منها في حُسنِ مُبتسَمِ
يَا وَيلتَاه لِنفسِي رَاعَهـــا و دَهـــا مُسوَدّةُ الصُّحفِ فـــي مُبيضَّـــةِ اللّمَمِ
صَلَاحُ أمـــرِکِ للأخـــلاقِ مَرجعُـــهُ فقَـــوّمِ النَّفسَ للأخـــلاقِ تستَقِـــمِ[۹]

(همان: ۱۹۳)

در این ابیات، آن چنان‌که می‌بینیم به شیوهٔ تقابل میان مفاهیم و از طریق تقابل میان ابیات، دو موضع‌گیری متضاد استنباط می‌شود.

۳-۲. عنصر صوری

در بلاغت سنتی صور خیال شامل تشبیه، مجاز (مجاز مرسل، مجاز عقلی و مجاز مفرد به استعاره) و کنایه بوده و در علم بیان بررسی شده است؛ اما بستانی صورخیال را شامل تشبیه، استعاره، تقریب، تمثیل، رمز، استدلال، تضمین، توریه، فرضیه، مبالغه و احاله می‌داند که برخی همچون توریه،

تضمین، مبالغه و احاله در علم بدیع و در بخش آرایه‌های معنوی آن بحث می‌شود. در ادامه به دو مورد از این صور خیال در قصیده بر اساس دیدگاه بستانی می‌پردازیم:

۳-۲-۱. استعاره

بلاغت‌شناسان سنتی در تعریف استعاره دیدگاه یکسانی دارند که بر اساس دیدگاه آنان و در تعریفی جامع می‌توان گفت که استعاره در اصطلاح به‌کاربردن لفظی است در غیر آنچه برای آن وضع شده است (در غیر معنای حقیقی‌اش) به جهت علاقهٔ (پیوند) مشابهتی که بین معنای منقول‌عنه (معنای حقیقی) و معنای مستعمل‌فیه (معنای مجازی) وجود دارد، همراه با قرینهٔ بازدارنده از ارادهٔ معنای اصلی آن (الهاشمي، بی‌تا: ۲۵۸). بلاغت‌شناسان همچنین استعاره را به دو نوع «مصرّحه» یا تصریحیه و «مکنیّه» یا بالکنایه تقسیم کرده‌اند. در استعارهٔ مصرحه به لفظی که دلالت بر «مشبه‌به» می‌کند و مقصود از آن «مشبه» است، تصریح می‌شود و در استعاره مکنیّه «مشبه‌به» یا «مستعارمنه» حذف و به چیزی از لوازم آن اشاره می‌شود (عتیق، ۱۹۸۵: ۱۷۹-۱۸۰). به اعتقاد بستانی استعاره عبارت است از: «ایجاد رابطه‌ای تخیلی میان دو یا چند پدیده از طریق انتقال صفات یکی از آنها به دیگری» (۱۳۹۴: ۱۴۲). در حقیقت این تعریف بستانی از استعاره، تنها استعارهٔ مکنیه یا بالکنایه را شامل می‌شود که مشبه‌به در آن حذف و به چیزی از لوازم آن اشاره می‌شود. بستانی استعارهٔ مصرحه را تحت عنوان «رمز» بررسی می‌کند که در ادامه بدان خواهیم پرداخت. نمونهٔ استعاره را در این بیت نهج البرده می‌بینیم:

هُنَـــاکَ أَذَّنَ للرَّحمـــنِ فامتلأت　　أسماعُ مکّـــةَ من قُدسيَّةِ النَّغَمِ[۱۰]

(شوقي، ۱۹۸۸: ۱/۱۹۶)

در این بیت در ترکیب «اسماع مکة» استعاره وجود دارد؛ زیرا برای مکه، گوش تخیل شده که از اعضای انسانی و موجود زنده است و انتقال صفت شنوایی به گونه‌ای جزئی و اضافی به مکه صورت گرفته؛ چرا که گوش تنها جزئی از پیکر موجود زنده است. در بیت دیگری آمده است:

فُضّي بِتقوَاک فاهاً کلّمَا ضَحکَت　　کَمَا يُفَضُّ أذَى الـــرَّقشاء بالثَّرَمِ[۱۱]

(همان: ۱۹۳)

در اینجا در واژه «ضَحِکَت» که از صفات دنیا متصور شده است، استعاره وجود دارد و این صفت به گونهٔ کلی به دنیا منتقل شده است؛ زیرا دنیا شکل موجود انسانی را به خود گرفته است.

اما در نسبت «فاه» به دنیا، داشتن دهان به گونهٔ جزئی به دنیا نسبت داده شده است؛ زیرا دهان، عضوی از موجود زنده است، نه تمام پیکر او.

۳-۲-۲. رمز

همچنان‌که در بحث از استعاره بیان شد، تعریف بستانی از استعاره تنها شامل استعارهٔ مکنیه می‌شود و او استعارهٔ مصرّحه را به‌عنوان یکی از صور خیال تحت عنوان «رمز» بررسی می‌کند؛ بر

این اساس به عقیدهٔ وی «رمز یا نماد عبارت است از برقراری رابطه میان دو پدیده از رهگذر حذف یکی از آن دو طرف و باقی‌گذاشتن طرف دیگر با هدف پی‌بردن به ماهیت طرف نخست. اساساً رمز و نماد در ادبیات معاصر به‌جهت کارایی فراوان و توانایی‌اش در ژرفابخشیدن به معانی و دلالت‌ها اهمیت ویژه‌ای دارد» (بستانی، ۱۴۱۴: ۲۰۵-۲۰۶). پاره‌ای از تصویرها ممکن است با تصویرهای نمادین یکسان تلقی شوند؛ درحالی‌که با آن تفاوت دارند؛ از این‌رو، لازم است تصویر نمادین را از تصاویر دیگری که غالباً با آن اختلاط یافته‌اند، به‌درستی تفکیک کرد. تصاویر مشابه با نماد عبارت‌اند از: کنایه، استعاره، تمثیل، نشانه، خاصه، علامت، مثل و حکایت (صرفی، ۱۳۸۲: ۱۶۶). شاعر از رمز و نماد، به‌ویژه در بخش تغزل قصیده، فراوان استفاده کرده است که تنها دو نمونه از آن را ذکر می‌کنیم:

مَا کُنتُ أعلمُ حتّی عنَّ مسکَنُهُ إنَّ المُنی و المَنایَا مَضرِبُ الخِیَمِ[۱۲]

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱۹۲/۱)

در این بیت واژهٔ «المُنَی» جمع «المُنیَة» (آرزو) رمز و نماد برای معشوقه بوده و واژهٔ «المَنایا» جمع «المَنیَّة» (مرگ) رمز برای پدر معشوقه است. شاعر در جایی دیگر می‌گوید:

یُرِعنَ للبَصَر السامِي و من عَجَبٍ إذَا أشرنَ أسرنَ اللّیثَ بالعَنَمِ[۱۳]

(همان)

در اینجا نیز واژهٔ «اللیث» (شیر درنده) رمز و نماد برای مرد قوی و نیرومند و «العنم» (درختی دارای میوه‌های سرخ) رمز برای سرانگشتان معشوقه است.

۳-۳. عنصر موسیقایی

موسیقی شعر دامنهٔ پهناوری دارد. گویا نخستین عاملی که مایهٔ رستاخیز کلمه‌ها در زبان شده و انسان ابتدایی را به شگفتی واداشته، همین کاربرد موسیقی در نظام واژه‌ها بوده است. انسان ابتدایی رستاخیز واژه‌ها را نخستین‌بار در عرصهٔ وزن یا همراهی زبان و موسیقی در هنگام کار احساس کرده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۸).

موسیقی (آهنگ) رشته‌ای یا مجموعه‌ای از آواهاست که در یک بافت هم‌نوا سامان‌دهی می‌شود و این هم‌نوایی ممکن است از تکرار آواها یا تناسب مخارج آنها صورت پذیرد (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۸۶). همچنین موسیقی هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوهٔ ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد، نیز دربرمی‌گیرد (دستغیب، ۱۳۴۸: ۳۴). بستانی موسیقی را در دو سطح بررسی می‌کند:

۳-۳-۱. ساختار

نظام آوایی به لحاظ ساختار کلی آوا، بر پایهٔ دو عنصر اصلی شکل پیدا می‌کند:

الف) آوا: مقصود، حروف هستند (بستانی،۱۳۹۴: ۱۸۶)؛ مانند تکرار حروف «ح»، «م» «ل» و «ز» در «حزم»، «عزم»، «حاط»، «محن»، «حلم» و «محتلم» که تولیدکنندهٔ آوا در این بیت هستند:

بالحَزمِ و العزمِ حـاط الـدّينُ في محـنٍ أضـلّت الحلـم مـن كهـلٍ ومحـتلمِ

(شوقی، ۱۹۸۸: ۲۰۷/۱)

و مانند تکرار حروف «ف» و «غ» در «أفديک»، «الفاً»، «فدی»، «أغراک» و «اغراه» در این بیت:

أفديکَ إلفاً و لا آلُو الخيالَ فدیً أغراکَ بالبُخلِ من أغراهُ بالكرمِ

(همان: ۱۹۱)

هر مجموعه گفتار از مقداری عناصر آوایی و صوتی به وجود آمده است و این مجموعه‌های آوایی و صوتی ممکن است با یکدیگر یا بعضی از آنها با بعضی دیگر توازن‌ها یا تناسب‌هایی داشته باشند. به تناسب امکاناتی که در جهت این توازن‌ها، در یک مجموعهٔ آوایی وجود داشته باشد، انواع موسیقی قابل تصور است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۴: ۸). اگر همان مجموعه عناصر آوایی مفروض را در نظر بگیریم، به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌های موجود در داخل سراسر زنجیرهٔ گفتار، و نه در مقاطع خاصی، امکان تناسب‌های دیگری هم در آن می‌رود؛ مثل اینکه مصوت «او» یا «آ» یا «ای» و مثلاً صامت سین یا شین یا میم اگر به تناسب خاصی تکرار شود، خود جلوهٔ دیگری از موسیقی شعر است و عاملی در رستاخیز کلمه‌ها (همان: ۱۰). فایدهٔ تناسب میان آواها و حروف، دل‌نشین‌بودن آن برای گوش و سهولت تلفظ آن و نیز جای‌گرفتن معنای آن در روح و جان است (شرشر، ۱۹۸۸: ۷)

ب) دامنه: مقصود حرکات و سکنات حروف، به لحاظ مدّ، قصر، فخامت و ظرافت است (بستانی،۱۳۹۴: ۱۸۷)؛ برای مثال، شاعر در این قصیده به تناسب محتوا از تکرار دامنه‌های متشابه یا متجانس استفاده کرده که سبب کشش صوت شده و موسیقی زیبایی به قصیده داده است؛ مانند تکرار حروف مدّی در واژه‌های «الموائس»، «بانا»، «الرُّبَی»، «قنا»، «اللاعبات»، «روحي»، «السّافحات» و «دمِي». همچنین ضخامت و تشدید در حروف «اللاعبات» و «السافحات» و ظرافت در «روحِي» و «دَمِي»:

مَـن المَـوائسُ باناً بالرُّبَی و قَنا اللّاعباتُ بِـرُوحي السّافحاتُ دَمِي

(شوقی: ۱۹۸۸: ۱۹۱/۱)

شاعر در این بیت به تناسب محتوا که حزن و تحسر و ملامت معشوقه است، از حروف مدی و افزونی مصوت‌ها نسبت به صامت‌ها استفاده کرده که سبب کشیدگی صوت شده و علاوه بر ایجاد نظم‌آهنگ درونی، مفهوم حزن را تقویت و آن را به خواننده القا می‌کند؛ این بدان خاطر است که در حالت حزن و اندوه و درد، اعضای بدن از جمله صورت دچار انقباض و گرفتگی می‌شود و در پیِ آن لب‌ها حالت متناسب با صوت لیّن و نرم، یعنی بازشدن دهان را به خود می‌گیرد و این حالت، به ایجاد صوتی مانند «آه» (که معنای اندوه و تحسر دارد) منجر می‌شود (انیس، ۱۹۸٤: ۲٤).

۳-۳-۲. شکل

نظام آوایی به لحاظ شکل آواها، تابع سامانهٔ ویژه‌ای است و به‌طور خاص در جناس و توازن نمود می‌یابد (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۸۷) که در ادامه به نمونه‌هایی از هریک در قصیدهٔ نهج البرده می‌پردازیم:

الف) جناس: مقصود از آن همگونی دو آوا یا بیشتر از آن است (همان: ۱۸۸). شاید جناس از برجسته‌ترین انواع بدیع در دایرهٔ واژگان از لحاظ زیبایی و موسیقایی باشد و فنی است که بر تکرار و گرداندن آواها و نظم‌آهنگی که گوش‌ها از آن به طرب می‌آیند، تکیه دارد (غنیم کمال، ۱۹۹۸: ۲۸۸). از آنجایی که شاعر این قصیده را به تقلید از بدیعیات سروده است، از صنایع بدیعی بیش از سایر صنایع ادبی استفاده کرده که از میان آنها جناس، برجسته‌ترین صنعت بدیعی است که در بیش از سی مورد آن را به کار برده است و ما به ذکر چند نمونه از آن می‌پردازیم:

لَا تَحفَلِـــي بِجَنَاهَا أو جنايَتِها المَوتُ بالزَّهـــرِ مثلُ المَوتِ بالفَحَمِ

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱۹۳/۱)

در این بیت میان «جَنَاها» و «جنایَتِهَا» جناس مطلق[۱۴] در آغاز و پایان واژه‌ها وجود دارد. نمونهٔ دیگر جناس مطلق در بیت زیر است:

علَقتُ من مَدحِهِ حَبلاً أعزُّ بِهِ في يَومِ لاعزَّ بالأنسابِ و اللُّحَمِ

(همان: ۱۹۴)

که هم‌آوایی در میانه و پایان واژه‌های «أعزّ» و «عزّ» در حروف «ع» و «ز» وجود دارد. نمونهٔ دیگر جناس، جناس قرار[۱۵] میان واژه‌های «العَلَم»، «الحُرُم» و «الأَجَم» در تک آوای «م» در این دو بیت است:

رِيمٌ عَلـــى القَاعِ بينَ البَانِ و العَلَمِ أحَلَّ سفـــكَ دَمِي فِي الأشهُرِ الحُرُمِ

رَمَـــى القضاءُ بِعَينَـــى جُـــؤذَرٍ أسَداً يَا سَاكنَ القاعِ أدرِک سَاكنَ الأَجَمِ

(همان:۱۹۰)

ب) توازن: کارکرد توازن با تمام انواعش، خلق زیبایی موسیقایی از طریق هماهنگی شکلی و آوایی است و هرچه توازن بر قصیده مسلط شود، تعادل در آن بیشتر می‌شود و مقصود از آن هماهنگی میان آواهایی است که در یک مجموعه شکل یافته‌اند (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۹۲). جملات متوازن، جملاتی هستند که ادیب به تقطیع متساوی آنها به‌گونه‌ای می‌پردازد که در ساختار نحوی کاملاً با هم هماهنگ‌اند و چه این جملات در دلالت و معنا با هم هماهنگ باشند و چه نباشند، آنچه مهم است، مطابقت کامل آنها در ساختار نحوی است (عبدالجواد ابراهیم، ۲۰۰۳: ۶۷). توازن بر دو نوع است:

۱) توازن شعری (تفعیلی):[۱۶] یعنی هر وزنی از اوزان شانزده‌گانهٔ شعری از مجموعه‌ای از تفعیله‌ها تشکیل می‌یابد (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۹۳). بر اساس این نوع توازن، هر مصراع از قصیده که در بحر بسیط است، شامل چهار تفعیله است که هر تفعیله با تفعیله‌های مصراع بعد در توازن است:

رِيمٌ عَلى ال/قَــاعِ بــى/نَ البَــانِ و ال/عَلَــمِ أحَلَّ سف/كَ دَمِي/ فِــي الأشــهُرِ ال/حُــرُمِ
مستفعلن/فاعلن/مســــــــــــــتفعلن/فعلن مستفعلن/فعلن/مســــــــــــــتفعلن/فعلن

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱/۱۹۰)

۲) توازن مطلق:[۱۷] این نوع توازن، میان واژه‌ها، عبارت‌ها و بندها برقرار است (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۹۳)؛ همانند توازن میان عبارت‌ها در دو مصراع این بیت:

تَخطَّفَت مُهَجَ الطّاغينَ من عَرَبٍ وَ طَيَّرَت أنفُسَ البَاغينَ من عَجَمِ
(همان: ۱۹۷)

همچنان‌که می‌بینیم دو مصراع بیت یادشده هم‌وزن بوده و از لحاظ ساختار نحوی نیز با هم مطابقت دارند؛ از این‌رو، میان آنها توازن مطلق وجود دارد. همچنین این بیت:

مَن أنبَتَ الغُصنَ مِن صَمصامةٍ ذَكَرٍ وَ أخرَجَ الرِّيمَ من ضَرغَامة قَرِمِ
(همان: ۱۹۲)

۳-۴. عنصر ساختاری

عنصر ساختار، مفهومی نزدیک به «وحدت ارگانیک» دارد که منتقدان آن را برای فهم دقیق متنی و نفوذ به لایه‌های آن وضع کرده‌اند. همچنین به مفهوم تناسبی نزدیک است که قرآن‌پژوهان دربارهٔ آن تحقیق کرده و به‌وسیلهٔ آن توانسته‌اند رابطهٔ میان سطوح متن و دقیقاً رابطهٔ میان آیات و سوره‌ها را کشف کنند (معصومی و شریفی تشنیزی، ۱۳۹۶: ۱۱۰). از دیدگاه ناقدان، یکپارچگی یک اثر ادبی مستلزم وحدت موضوعی، ارگانیک و منطقی آن است؛ بدین معنا که هر اثر ادبی باید دارای یک موضوع بوده یا بین موضوعات گوناگون آن ارتباط برقرار باشد، همچنین احساس و عاطفه در سراسر آن جریان داشته باشد و خیال و اندیشه و اسلوب نیز متناسب با آن احساس و عاطفه پرداخته شود، نیز بین اجزای آن، چه در سطح کلمات و چه در سطح عبارات و بندها، ارتباط منطقی وجود داشته باشد. مفهوم عنصر ساختار همچنین با مفهوم ساختارگرایی نزدیکی دارد که به‌عنوان یکی از نظریات جدید زبان‌شناسی به حوزهٔ نقد و ادبیات نیز راه یافته و نخستین‌بار فردیناندو سوسور (Ferdinand de Saussure) آن را با نظریهٔ «نشانه‌شناسی» مطرح کرده است. به گفتهٔ ناقدان ادبی «روش یا نظریهٔ ساختارگرایی، کوششی است برای راهیابی به دنیای نشانه‌های هر اثر ادبی؛ یعنی کشف رمزگان و نشانه‌های تازهٔ آن و فهم روابط درونی آن‌ها» (احمدی، بی‌تا: ۷). نقد ساختارگرایی در هر اثر ادبی سه کارکرد مهم دارد: نخست، استخراج اجزاء درونی اثر؛ دوم، نشان‌دادن پیوند موجود میان اجزاء؛ و سوم، نشان‌دادن معنا و دلالتی که در کلیّت ساختار وجود دارد (گلدمن، ۱۳۶۹: ۱۰).

عنصر ساختار نیز از دیدگاه بستانی دارای کارکردهای نقد ساختارگرایی است. به اعتقاد وی فرآیند عنصر ساختار بدین صورت است که اصولاً متن ادبی از پیام‌ها و موضوعاتی تشکیل می‌شود که در ساختار خود از یک نقشهٔ خاص پیروی می‌کنند؛ بدین ترتیب که آغاز، میانه و پایان آن با یکدیگر و نیز هریک از موضوعات آن با موضوعات قبل یا بعد از خود ارتباط منطقی دارد. علاوه بر

این، عناصر لفظی و موسیقایی و صور خیال نیز با این موضوعات و پیام‌ها در پیوندند و این نشانگر آن است که متن ادبی، واحد هنری یکپارچه‌ای متشکل از موضوعات و شیوه‌های گفتاری مختلف است که از یک ساختار کلی قانون‌مند پیروی می‌کند و پیکره‌ای واحد دارد که به آن اندام‌واری متن می‌گوییم (بستانی، ۱۳۹۴: ۲۲۶). بستانی عنصر ساختار را در دو سطح درونی و بیرونی بررسی می‌کند:

۳-۴-۱. ساختار درونی

الف) ساختار موضوع: احمد شوقی در ساختار نهج البرده از روش وحدت در هدف و تعدد موضوعات استفاده کرده است. او برای تحقق هدف خویش، یعنی مدح پیامبر خدا، موضوعات متنوعی را مطرح می‌کند؛ هرچند این تنوع و تعدد بسیار در موضوعات، قدری سبب گسستگی موضوعی شده و هدف را تحت‌الشعاع قرار داده است. این قصیده همان‌گونه که بیان شد، با مقدمه‌ای غزلی آغاز می‌شود، سپس شاعر در آن به مذمت دنیا پرداخته و این‌گونه به موضوع مدح پیامبر ورود کرده است. وی در ادامه نیز به موضوعاتی چون جریان بعثت پیامبر، وصف قرآن، میلاد پیامبر خدا، شب معراج، هجرت، مدح بوصیری، مدح پیامبر، مقایسهٔ اسلام و مسیحیت و مدح جانشینان پیامبر می‌پردازد و در پایان، بر پیامبر و خاندان ایشان صلوات می‌فرستد.

ب) تجانس: ویژگی دیگر قصیدهٔ نهج البرده، تجانس و هماهنگی میان عناصر است که در تجانس میان موضوعات و پیام‌ها با عناصر هنری همچون عناصر لفظی، موسیقایی، تصویری و مانند آن نمود یافته است. همچنان‌که بیان کردیم، این قصیده دارای موضوعات متعددی است که برای رسیدن به یک هدف، یعنی مدح پیامبرخدا چینش شده‌اند و شاعر در بیان موضوعات و تحقق هدف و مقصود قصیده از عناصر و اسالیب گوناگون ادبی و تنوع در به کارگیری آنها استفاده کرده است؛ از جملهٔ این عناصر، صور خیال‌انگیز مانند تشبیه، رمز و استعاره است که علاوه بر کارکرد زیبایی‌بخشی، در تجسم و تصویر مفاهیمی که دریافت آنها برای خواننده دشوار است، نقش دارند؛ برای مثال، شاعر در بیت زیر از سه تصویر هنری رمز، تشبیه و استعاره استفاده کرده است:

بــدرٌ تطَلَّعَ فِـــي بَـــدرٍ فَغُرَّتُهُ كَغُرّةِ النَّصر تجلُو داجِي الظُّلَمِ[۱۸]

(شوقی، ۱۹۸۸: ۱/۲۰۰)

در این بیت «بدر» رمز برای پیامبر خداست و عبارت «غُرتُه کغُرّةِ النصر» تشبیه است و در عبارت «غُرّة النصر» استعاره وجود دارد. تمام این تصاویر علاوه بر اینکه سبب گسترش خیال می‌شود، حقیقت حضور پیامبر خدا را در نبردها مانند تصویری زنده در پیش چشم خواننده مجسم می‌کند؛ از این‌رو، نقش مهمی در القای این مفاهیم به مخاطب بازی می‌کند.

عنصر دیگر، عنصر موسیقی است که در موسیقی حروف و واژگان نمود یافته و شاعر برای این منظور، از صور بدیعی مانند جناس و توازن استفاده کرده است. «در واقع جناس از یک‌سو ایجاد

موسیقی در کلام می‌کند و از سویی دیگر، سبب تداعی معانی مختلف لفظی واحد می‌گردد و در نتیجه، به گسترش تخیل و ایجاد کشش و جلب توجه شنونده می‌انجامد و این از عوامل ایجاد زیبایی و هنر است» (تجلیل، ۱۳۶۷: ۲).

مانند جناس در واژه‌های «تَطغَی»، «طَغَی»، «نُمُوا»، «نُمِي»، «يُتم» و «يُتُم» که علاوه بر کارکرد زیبایی‌بخشی، کارکرد معنایی نیز دارد؛ زیرا در «تطغی» و «طغی» علاوه بر جناس، تشبیه نیز وجود دارد که همچنان‌که گفتیم، تشبیه و دیگر صور خیال علاوه بر جنبهٔ زیبابخشی، دارای بُعد معنایی و القای مفاهیم به مخاطب است؛ همچنین است در مورد «نموا» و «نمی» که جناس در آنها جنبهٔ تأکیدی و معنایی دارد؛ و نیز «يُتم» و «يُتُم» که جناس تام در آنها بیانگر دو معنای «یتیمی» در اولی و «بی‌همتایی» در دومی است:

تَطغَی إذا مکّنت من لـــــذّةٍ و هَوَی　　طَغی الجِيادِ إذا عضَّت علی الشُّکُمِ
نُمُوا إلیـــه فزَادُوا فِـــی الوَرَی شَرَفًا　　و رُبَّ أصلٍ لِفرعٍ فـــي الفخَارِ نُمِي
ذُکرتَ بالیُتـــمِ فـــي القـــرآنِ تَکرمَةً　　و قِیمـــةُ اللؤلـــؤِ المَکنُونِ فِـــي اليُتُمِ
(شوقی، ۱۹۸۸: ۱۹۴/۱)

گاهی این درهم‌آمیختگی صورت و معنا را می‌توان در تقابل جست و همچنان‌که بیان کردیم، تقابل به‌عنوان یکی از عناصر معنایی، مانند تشبیه یا تعریف، یکی از راه‌های شناساندن پدیده‌هاست و گاهی شناخت ما از مشخصات هر پدیده از طریق تضاد آن با پدیدهٔ دیگر است و گاهی پدیده‌های متقابل علاوه بر معناسازی، در ایجاد نظم‌آهنگ درونی کلام نیز مؤثرند؛ برای نمونه، واژه‌های «مُنتشر» (پراکنده) و «مُنتظم» (نظم‌یافته) دو واژهٔ متقابل‌اند که میان آنها جناس و تناسب آهنگین نیز وجود دارد؛ از این‌رو، موسیقی درونی نیز ایجاد کرده‌اند:

حلّیتَ من عَطَلٍ جیـــــدَ البیانِ بهِ　　فِي کل مُنتشرٍ فِـــــي حُسن مُنتظمِ
(همان:۱۹۷)

و واژه‌های «نائم» (خواب) و «ساهر» (بیدار) علاوه بر تقابل، دارای توازن نیز هستند:

کَم نَائمٍ لایَرَاها و هِی ساهرةٌ　　لولا الأمانیُّ و الأحلام لم یَنَمِ
(همان:۱۹۳)

همان‌طور که بیان کردیم، تکرار واژگان یکی از ابزارهای تأکیدی و معنوی کلام است و تکرار حروف و واژگان ابزار دیگری است که شاعر در جهت تقویت موسیقی درونی به کارگرفته است. «تکرار سبب جوشش عاطفه و بالارفتن درجهٔ تأثیرگذاری آن شده، همچنین سبب تمرکز ریتمی و تشدید فرکانس‌های صوتی می‌گردد» (الملائکه، ۱۹۸۳: ۲۶۳).

حسن انتخاب شاعر در گزینش واژگان و عدم استفاده از کلمات نامأنوس و نافصیح، عامل دیگری در تقویت نظم‌آهنگ درونی ابیات است. وزن عروضی بسیط که دارای ویژگی انبساط در ضرب‌آهنگ است نیز نقش مهمی در موسیقی قصیده ایفا کرده و موسیقی دلنشینی به قصیده داده

است (إن البسیط لدیه یبسطُ الأملُ) که متناسب با مضمون و درون‌مایهٔ آن، یعنی مدح و ستایش پیامبر خداست؛ از این‌رو، می‌توان گفت عنصر موسیقی، عنصر صوری، عنصر معنایی و دیگر عناصر این قصیده در عین اینکه با یکدیگر تجانس و هم‌سازواری دارند، جملگی در خدمت به مضمون و محتوا و غنای معنایی قصیده به کار گرفته شده‌اند و میان آنها تجانس و هماهنگی وجود دارد. به عبارتی، عناصر زیبایی‌شناسی و معناشناسی در آن با یکدیگر ارتباط منسجم دارند؛ بنابراین، می‌توان گفت این قصیده از اندام‌واری متن برخوردار است.

۳-٤-۲. ساختار بیرونی

شکل بیرونی ساختار موضوعات و پیام‌ها را نیز می‌توان در گونه‌های ساختار افقی، طولی و مقطعی یافت؛ و این قصیده از ساختار افقی تبعیت کرده است. در این نوع ساختار، موضوع معینی در متن عنوان می‌شود، ولی مجدداً همان موضوع در پایان مطرح می‌شود (بستانی، ۱۳۹٤: ۲٤٥). موضوع قصیدهٔ نهج البرده، همچنان‌که بیان شد، ستایش پیامبر خداست. شاعر در ابتدا به سبک استهلال به غزل، قصیده را آغاز می‌کند و با سرودن ابیاتی در موضوع تقوا و زهد و مذمت گرایش به دنیا، به محور اصلی، یعنی مدح پیامبر خدا وارد می‌شود و به همین منظور، قصیده را با موضوعاتی مرتبط چون بعثت پیامبر خدا، میلاد او، شب معراج، هجرت به مدینه، مقایسهٔ اسلام و مسیحیت و مدح جانشینان پیامبر ادامه می‌دهد و در نهایت، با مدح و صلوات بر آن حضرت و خاندانش به پایان می‌رساند.

٤. نتیجه

— احمد شوقی در قصیدهٔ نهج البرده در به‌کارگیری عناصر ادبی و بلاغی مهارت داشته، تا جایی که اثر وی در ردیف بهترین مدائح نبوی، نه‌تنها از لحاظ شکل و ساختار، بلکه از نظر محتوا قرار گرفته است.

— از جمله عناصر معنایی به‌کاررفته در قصیده، عنصر تکرار است که ضمن کارکرد تأکیدی، در ایجاد موسیقی شعری نقشی مهم دارد؛ همچنین است عنصر تقابل که علاوه برکارکرد معنایی، در ایجاد نظم‌آهنگ درونی مؤثر است.

— از جمله عناصر صوری در این قصیده، رمز و استعاره است که ضمن گسترش افق خیال و تقویت تصاویر هنری، در القای مفاهیم، سهم به‌سزایی دارند.

— جناس و توازن، به‌عنوان دو عنصر مهم در ایجاد موسیقی، علاوه بر جنبهٔ زیبایی‌بخشی، دارای بُعد معنایی نیز بوده است.

– هدف شاعر در قصیدهٔ نهج البرده از به‌کاربردن آرایه‌های ادبی و عناصر موسیقایی، علاوه بر جنبهٔ زیبایی، بیان روشن‌تر موضوعات و به عبارت دیگر، معنابخشی است؛ از این‌رو، برای دریافت این معانی، ناگزیر از بررسی آرایه‌های ادبی و تصاویر هنری قصیده هستیم.

– آنچه بر اساس روش ساختارگرایی محمود بستانی در تحلیل این قصیده بدان دست یافتیم، این است که پیام‌ها و موضوعات متن با یکدیگر و نیز با دیگر عناصر لفظی، موسیقایی و صورخیال رابطه‌ای متقابل دارند؛ و این، نشانگر آن است که قصیده از تجانس و اندام‌واری متن برخوردار است.

پی‌نوشت

۱. ای دختر شیر باهیبت، آیا تو را در بیشه ملاقات کنم یا در قصر [پدرت] ملاقات نمایم؟

۲. منزلگه تو را درنخواهم یافت، جز به هنگام خواب که منزلگه تو برای عاشق، دورتر از کاخ ارم است.

۳. من در فکر و خیال خود دوستی و محبت خود را فدای تو کنم و در این زمینه کوتاهی نکنم، و تو در برابر این بخشش، بر من بخل ورزی.

۴. آن شواهدی که هر زمان خود را نشان می‌دهد، تنها در دورهٔ درخشان معاصر و نه در دوران تاریک گذشته.

۵. رعمسیس (حاکم مصر) را رها کن که جلوهٔ پادشاهی و حکومت، فقط در برپاداشتن عدل است، نه در برپاداشتن اهرام.

۶. ای وای برنفسم که دنیا و خوشی‌های دنیا آن را فریفت و اکنون کارنامهٔ اعمالم سیاه شده و مویم سپید.

۷. دنیا گاهی برایت بساط نعمت و سلامتی می‌گستراند و گاهی در بی‌نوایی و بیماری قرارت می‌دهد (گاهی باتوست و گاهی علیه تو).

۸. آهویی سپید در دشت میان درختان بان و میان کوه، ریختن خونم را در ماه‌های حرام حلال شمرد. چون چشم دوخت، نفس با من گفت: آه که تیر چشمانش بر دلت نشست. (ای معشوق) منزلگه تو را درنخواهم یافت جز به هنگام خواب که منزلگه تو برای عاشق، دورتر از کاخ ارم است.

۹. ای نفس، دنیای تو هر غم و اندوه را در خود پنهان کرده، هرچند رویِ خندانش را به تو نشان می‌دهد. ای وای برنفسم که دنیا و خوشی‌های دنیا آن را فریفت و اکنون کارنامهٔ اعمالم سیاه گشته و مویم سپید. صلاح کار تو در اخلاق است؛ پس به اصلاح اخلاق پرداز تا اصلاح شوی!

۱۰. در آنجا پیامبر خدا به درگاه خداوند دعا کرد، و گوش‌های مکه از صوت دلنشین و مقدس او پر شد.

۱۱. هرگاه دنیا خندید، با تقوای خود دهانش را خُرد کن، آن‌سان که اذیت و آزارِ مار خوش‌خط‌وخال با شکستن دندانش از بین می‌رود.

۱۲. تا زمانی‌که منزلگه معشوقه را نیافته بودم ، نمی‌دانستم که آرزو و مرگ در یک مکان [می‌توانند] گرد هم آیند (یافتن منزل معشوقه هم رسیدن به آرزوی وصال است و هم جان باختن از فرط عشق).

۱۳. آن زیبارویان باعث حیرتِ بینندگان خود شوند و عجیب است که چون اشاره کنند، مرد نیرومند را با سرانگشتان سرخ خود اسیر کنند.

۱۴. جناس مطلق: تجانس دو حرف یا بیشتر در کل عبارت‌هاست؛ اعم از اینکه در پایان، آغاز یا میانهٔ عبارت‌ها بیاید. در واقع تجانس از جهت رابطه‌ای که در یک عبارت با عبارت قبل یا بعد از خود دارد، مد نظر قرار می‌گیرد (بستانی، ۱۳۹۴: ۱۸۹)

۱۵. جناس قرار: تجانس یا هم‌آوایی میان عبارت‌هایی که در پایان جمله قرار می‌گیرند، اعم از اینکه عبارت شعری باشد یا نثری؛ با این تفاوت که واژهٔ پایانی عبارت نثری را «فاصله» می‌گویند و واژهٔ قرارگرفته در آخر مصراع شعری را «قافیه» می‌نامند (همان: ۱۹۰).

۱۶. توازن شعری (تفعیلی): توازن میان تفعیله‌ها در شعر و نثر.

۱۷. توازن مطلق: توازن و هم‌وزنی میان کلمات، عبارات و بندها.

۱۸. ماه کاملی که در نبرد بدر طلوع کرده و پیشانی او چون پیشانی پیروزی، سیاهی ظلمت را روشن می‌کند و بر آن پرتوافشانی می‌کند.

منابع

احمدی، بابک (بی‌تا)، ساختار و تأویل متن، تهران، مرکز، چاپ دوازدهم.

امین مقدسی، ابوالحسن (۱۳۸۳)، درآمدی تطبیقی بر مدائح نبوی شوقی و بهار، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران زبان و ادبیات عربی، دوره۲، شماره۲، صص ۱-۱۸.

اميني، شيخ محمدهادي (١٩٦٤)، *معجم رجال الفكر و الادب في النجف خلال ألف عام*، النجف الاشرف، مطبعة الآداب.

انیس، ابراهیم (۱۹۸٤)، *دلالة الالفاظ*، مصر، مکتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الخامسة.

بستانی، محمود (۱۳۹٤)، بلاغت جدید، ترجمهٔ محمدحسن معصومی، قم، مارینا.

ـــــــــــ (١٤١٤)، *القواعد البلاغية في ضوء المنهج الاسلامي*، مشهد، مجمع البحوث الاسلامية.

البشری، شیخ سلیم (۱۹۸۷)، نهج البردة نظم احمد شوقي و عليه وضح النهج، قدّم له محمد المويلحي، مکتبة الآداب، القاهرة.

تجلیل، جلیل (۱۳٦۷)، جناس در پهنهٔ ادب فارسی، تهران، مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

پسندیان، فاطمه (۱۳۸۹)،بررسی جلوه‌های بلاغی (بیان و بدیع) در قصیده بانت سعاد کعب‌بن‌زهیر، برده بوصیری و نهج البرده احمد شوقی، کارشناسی ارشد، استاد راهنما: محمود آبدانان مهدیزاده، دانشگاه شهید چمران اهواز، دانشکده الهیات و معارف اسلامی.

تفتازانی، سعدالدین مسعود (۲۰۱۳)، *المطول شرح تلخيص مفتاح العلوم*، تحقيق عبدالحميد هنداوي، بيروت، دار الكتب العلمية، الطبعة الثالثة.

جرجاني، عبدالقاهر (لاتا)، *دلائل الإعجاز*، تعليق محمود محمدشاكر، لامک، الخانجي.

جرجاني، علي بن محمد (لاتا)، *معجم التعريفات*، تحقيق و دراسة محمدصديق المنشاوي، القاهرة، دارالفضيلة.

حاجی‌زاده، مهین و سعید احمدی (۱۳۹٤)، سیمای پیامبر در اشعار عبدالرزاق اصفهانی و احمد شوقی، گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، دانشگاه محقق اردبیلی، دوره ۱۰، صص٤٨٦-٤٩٣.

الخولي، امين (١٩٦١)، *مناهج تجديد في النحو و البلاغة و التفسير و الأدب*، لامک، دار المعرفة.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳٤۸)، سایه روشن شعر نو فارسی، تهران، فرهنگ.

دشتی نیشابوری، محمد (۱۳۹۳)، آسمان مدینه شرح تطبیقی برده و نهج البرده در ستایش پیامبر گرامی اسلام، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی، چاپ دوم.

زركشي، بدرالدين محمد (١٤٣٠)، *البرهان في علوم القرآن*، مجلد٢، بيروت، دار الفكر.

الساعدي، الشيخ محمد (٢٠٠٠)، *الدكتور محمود بستاني مفكراً اسلامياً*، لامک، المؤلف.

السامرائي، فاضل صالح (٢٠٠٠)، معاني النحو، المجلد٢، الأردن، دار الفكر.

سرباز، حسن (۱۳۸۱) بررسی و نقد مدایح نبوی احمد شوقی، کارشناسی ارشد، استاد راهنما: خلیل پروینی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

شرشر، محمدحسن (١٩٨٨)، *البناء الصوتي في البيان القرآني*، القاهرة، دار الطباعة المحمدية.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٨٤)، موسیقی شعر، تهران، آگه، چاپ هشتم.

شوقي، احمد (١٩٨٨)، *الاعمال الشعرية الكاملة*، المجلد ١، بيروت، دار العودة.

صادقی، مجیدرضا (۱۳۸۹) ترجمهٔ قصیدهٔ نهج البرده و همزیه نبویه احمد شوقی و بیان برخی نکات نحوی و بلاغی، کارشناسی ارشد، با راهنمایی ابوالفضل رضایی، دانشگاه شهیدبهشتی.

صرفی، محمدرضا (۱۳۸۲)، درآمدی بر نمادپردازی در ادبیات، فرهنگ، ش ٤٦ و ٤٧، صص ۱۵۹-۱۷۷.

ضيف، شوقي (لاتا)، *البلاغة تطور و تاريخ*، القاهرة، دار المعارف، الطبعة التاسعة.

عبدالجواد ابراهيم، رجب (٢٠٠٣)، *موسيقي اللغة*، القاهرة، مكتبة زهراء الشرق.

عبدالمطلب، محمد (٢٠٠٧)، *البلاغة العربية قراءة أخرى*، القاهرة، لونجمان، الطبعة الثانية.

عتيق، عبدالعزيز (١٩٨٥)، *علم البيان*، بيروت، دار النهضة العربية.

عزیزی، محمدرضا وحسین کارگر (۱۳۹۸)، «بررسی و بسامد انواع جناس در قصیده نهج البرده و چکامه نعت حضرت رسالت»، پنجمین همایش ملی پژوهش‌های نوین در حوزه زبان و ادبیات ایران (با رویکرد فرهنگ مشارکتی)، ۱۲ اسفند، تهران.

علوی مقدم، محمد (١٣٦٤)، جلوهٔ جمال، تهران، بنیاد قرآن.

غیبی، عبدالاحد و علی صیادانی (۱۳۹۳)، «بررسی روابط بینامتنی در قصیده برده بوصیری و قصیدهٔ نهج البردهٔ احمد شوقی»، همایش ملی بینامتنیت (التناص)، ج٤، قم، صص۸۲۹-۸۵٤.

غنيم كمال، احمد (١٩٩٨)، *عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر، القاهرة*، مدبولي.

الفاخوري، حنا (١٤٣٣)، *تاريخ الأدب العربي*، قم، ذوي القربى.

فاضلی، محمد (۱۳۸۲) شیوه‌های بیان قرآن کریم، مشهد، دانشگاه فردوسی.

گلدمن، لوسین (١٣٦٩)، نقدتکوینی، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، تهران، بزرگمهر.

معصومی، محمدحسن و فاطمه شریفی تشنیزی (١٣٩٦)، «تحلیل عناصر زیباشناسی و معناشناسی در سوره قارعه بر اساس روش ساختارگرایی»، زیبایی‌شناسی ادبی، دورهٔ ۸، ش ۳۱، صص ۹۵-۱۱۵.

الملائكه، نازک (١٩٨٣)، *قضايا الشعر المعاصر*، بيروت، دار العلم للملايين، الطبعة الثامنة.

وبستر، راجر (۱۳۸۲)، پیش درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران، روزنگار.

الهاشمي، احمد، (لاتا)، *جواهر البلاغة في المعاني و البيان و البديع*، ضبط و تدقيق و توثيق يوسف الصميلي، بيروت، المكتبة العصرية.

References

Abdulmutalleb. M. (2007), Arabic rhetoric, other readings, Cairo, Lunjman, second edition [In Arabic].

Abdul Jawad I. R. (2003), Linguistic Music, Cairo, Zahra Al-Sharq School [In Arabic].

Ahmadi.B. (n d), Text structure and interpretation, Tehran, Markaz, Twelfth edition [In Persian].

Alavi Moghadam. M. (1945), Jelweh Jamal, Tehran, Quran Foundation [In Persian].

Al-Bashri.Sh.S (1987) Nahj al-Burdah, composed by Ahmad Shoghi with its description [In Arabic] .

Al-Fakhouri. H. (1433 A H), History of Arabic Literature Qom, zavi al-Qorba [In Arabic].

Al-Hashimi. A. (n d), The Jawaher Al-Balagha in Meanings, Expression, and Innovation, Recording, Verification, and Authentication: Yusuf Al-Samili, Beirut, Al-Maktabah Al-Asri, [In Arabic].

Al- Malaeka. N. (1983), The Cases of Contemporary Poetry, Beirut, Dar Al-Alam for the Clans, Eighth edition [In Arabic].

Al-Khouli. A. (1961), Methods of Renewal in Syntax, Rhetoric, Interpretation and Literature,(n p) , Dar Al-Ma'rifah [In Arabic].

Al-Saedi. Sh. M. (2000), Dr. Mahmoud Bostani, Islamic thinker, (n p), Al-Moallef [In Arabic].

Al-Samarai. F. S. (2000), Meanings of Syntax, Volume 2, Jordan, Dar al-Fikr [In Arabic]. .

Amin Moghaddasi.A. (2004), Comparative Introduction to the Prophetic Praises of Shoghi and Bahar, Journal of the Faculty of Literature University of Tehran, Arabic Language and Literature, Vol44 No. 2 , pp. 1-18 [In Persian].

Amini.Sh.M.H (1964) Dictionary of Men of Thought and Literature in Najaf during the general period, Najaf Al-Ashraf, Press of Literature [In Arabic].

Anis.I.(1984), Meaning of words, Egypt, Egyptian Anglican Library, fifth edition [In Arabic].

Atiq, A. A. (1985), Elam al-Bayyan, Beirut, Dar al-Nahda al-Arabiya [In Arabic].

Azizi. M. R. and Kargar. H. (1398), The study and frequency of types of puns in the ode Nahj al-Burdeh and the narration of Hazrat Resalat, the fifth national conference on new research in the field of Iranian language and literature (with a participatory culture approach) [In Persian].

Bostani. M. (2015), New Rhetoric, translated by Mohammad Hassan Masoumi, Qom, Marina [In Persian].

——— (1994) The rhetorical rules with Islamic method, Mashhad, Islamic Research Complex [In Arabic].

Dashti Neyshabouri. M. (2014), Aseman Medina A Comparative Description of Slave and Nahj al-Burdeh in Praise of the Holy Prophet of Islam, Mashhad, Astan Quds Razavi Research Foundation, Second Edition [In Persian].

Dastgheib. A. (1929), The Bright Shadow of Modern Persian Poetry, Tehran, Farhang, [In Persian].

Fazeli. M. (2003) Methods of expressing the Holy Quran, Mashhad, Ferdowsi University [In Persian].

Gheibi. A. and Sayadani. A. (2014), A Study of Intertextual Relations in the Ode to the Slave of Busiri and the Ode of Nahj al-Burdeh Ahmad Shoghi, Qom, National Conference on Intertextuality (Al-Tanas), Vol. 4, pp. 829-854[In Persian].

Goldman. L. (1991), Critique of Criticism, translated by Mohammad Taghi Ghiasi, Tehran, Bozorgmehr [In Persian].

Ghonaim Kamal. A. (1998), Elements of Innovation in the Poetry of Ahmad Matar, Cairo, Madbouli [In Arabic].

Hajizadeh. M. and Ahmadi. S. (2015), The Image of the Prophet in the Poems of Abdolrazaq Isfahani and Ahmad Shoghi, Meeting of the Association for the Promotion of Persian Language and Literature of Iran, Mohaghegh Ardabili University, Volume 10, pp. 486-493 [In Persian].

Jorjani. A. I. M (n d), Moajam Al-Taarifat, Research and Studies by Muhammad Siddiq Al-Manshawi, Cairo, Dar al-Fadhila [In Arabic].

Jorjani. A. Q (n d), Dalael Al-Ejaz, Description by Mahmoud Mohammad Shakir, (n p) Al-Khanji [In Arabic].

Masoumi. M. H. and Sharifi Tashnizi. F. (2017), Analysis of aesthetic and semantic elements in Surah Qareh based on the method of structuralism, Literary Aesthetics, Vol 8, no 31, pp. 95-115 [In Persian].

Pasandian.F.(2010), A Study of Rhetorical Effects (Expression and Innovation) in the Ode of Banat Soad for Ka'b Ibn Zahir, Burdeh for Bousiri and Nahj al-Burdeh for Ahmad Shoghi, M.Sc., Supervisor: Mahmoud Abdanan Mehdizadeh, Shahid Chamran University of Ahvaz, Faculty of Theology and Islamic Studies [In Persian].

Sadeghi. M. R. (2010) Translation of the poem Nahj al-Burda and the companion of the prophet Ahmad Shoghi and the expression of some syntactic and rhetorical points, M.Sc., Supervisor: Abolfazl Rezaei, Shahid Beheshti University, Faculty of Literature and Humanities [In Persian].

Sarbaz. H. (2002) Review and Critique of the Prophetic Praises of Ahmad Shoghi, M.Sc., Supervisor: Khalil Parvini, Tarbiat Modares University, Faculty of Literature and Humanities. [In Persian].

Shafiee Kadkani. M. R. (2005), Poetry Music Tehran, Agah, eighth edition [In Persian].

Shar Shar. M. H. (1988), The Audio Construction in the Quranic Expression, Cairo, Al-Muhammadiyya Printing House [In Arabic].

Shoghi. A. (1988), Complete Poetry Works, Vol 1, Beirut, Dar Al-Ouda [In Arabic].

Taftazani.S.M. (2013), Al-Motavval Sharh Talkhis Meftah Al-Ulum, Research: Abdul Hamid Hindawi, Beirut, Dar Al-Kitab Al-Alamiya, Third Edition [In Arabic].

Tajlil.J. (1988), Punishment in Persian Literature, Tehran, Cultural Studies and Research [In Persian].

Webster. R. (2003), An Introduction to the Study of Literary Theory, translated by Elahe Dehnavi, Tehran, Rooznegar [In Persian].

Zarkashi. B. M. (1430 A H), Al-Burhan Fi Uloom Al-Quran, Vol 2, Beirut, Dar Al-Fikr [In Arabic].

zeif. Sh. (n d), rhetoric, evolution and history, Cairo, Dar al-Ma'arif, development [In Arabic].