Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 16, No.4 Serial Number. 39

Analysis of Meaning Formation in "Lāmiyyat al-'Ajam" by Ṭughrā'ī Based on Jakobson's Theory of Metaphoric and Metonymic Poles

Doi: 10.22067/jallv16.i4. 2410-1469

Zahra Haghayeghi[1]
PhD in Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Marzieh Abad
Associate Professor in Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 20 October2024 ▌Received in revised form: 28 January2025 ▌Accepted: 25 February2025

Abstract

Structuralism is an approach in literary criticism that emphasizes the role of language in shaping literary works through the study of linguistic structures and their function in meaning production. Based on a structuralist perspective and Roman Jakobson's theory of literariness—particularly the metaphoric and metonymic poles—this study conducts a detailed linguistic analysis of the well-known ode *Lāmiyyat al-'Ajam* by Ṭughrā'ī. Adopting a descriptive–analytical method and employing statistical charts, the research examines the poem at three levels: linguistic, literary, and intellectual. The primary objective is to explore the relationship between linguistic and literary elements in the formation of meaning within the text. Given the significance and prominence of Ṭughrā'ī's ode, a comprehensive analysis of its structure, poetic form, and semantic network appears necessary. The findings indicate that the meter and poetic rhythm are consistent with the poem's conceptual and thematic content. Alliteration and assonance occur infrequently but remain noticeable, often appearing in the form of partial phonetic repetition. Moreover, defamiliarization and grammatical deviation play a key role in foregrounding the poetic language of *Lāmiyyat al-'Ajam*, with metaphor emerging as the most frequent rhetorical device, reflecting the poet's imaginative faculty and mental imagery. Overall, the linguistic and literary structure of the poem functions in the service of the poet's thought and emotional expression.

Keywords: Literary Structuralism, Semantics, Roman Jakobson, Ṭughrā'ī, Lāmiyyat al-'Ajam.

[1]. Corresponding author. Email : zahrahaghayeghi@mail.um.ac.ir

شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱
زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره٤ (پیاپی٣٩) زمستان ١٤٠٣، صص:٥٨-٣٧

واکاوی شکل‌گیری معنا در «لامیة العجم» طغرایی بر اساس نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن

(پژوهشی)

زهرا حقایقی (دانش آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، نویسنده مسئول) [1]
مرضیه آباد (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

Doi: 10.22067/jallv16.i4. 2410-1469

چکیده

ساختارگرایی، روشی در نقد ادبی است که با تأکید بر اهمیت زبان در شکل‌دهی به ادبیات، به مطالعه ساختارهای زبانی و نقش آن‌ها در آفرینش معنا می‌پردازد. بر این اساس در این پژوهش با نگاهی به رویکرد ساختارگرایانه و نظریه ادبیت یاکوبسن و بر مبنای توصیف و تحلیل وارائه نمودار آماری، به بررسی دقیق زبان‌شناختی قصیده نام‌آشنای «لامیة العجم» طغرایی در سه سطح زبانی، ادبی و اندیشگانی پرداخته شده است. هدف اصلی، بررسی ارتباط عناصر زبانی و ادبی در شکل‌گیری معنای این اثر است با توجه به اهمیت و شهرت قصیده طغرایی، انجام پژوهشی جامع و همه‌جانبه در راستای واکاوی ساختار، قالب و شبکه معنایی آن ضروری به نظر می‌رسد. رهیافت پژوهش نشان می‌دهد که وزن و بحر با مفهوم و محتوای قصیده هم‌خوانی دارد. هم حروفی و هم‌آوایی در شعر اندک؛ اما قابل‌ملاحظه است و غالباً از نوع تکرار آوایی ناقص است، از دیگر سو، هنجارگریزی و قاعده افزایی است که موجب برجسته‌سازی زبان شعری قصیده «لامیة العجم» شده است و از این میان کاربرد استعاره از بالاترین بسامد برخوردار است که نشانگر عنصر خیال و معانی ذهنی شاعر است. ساختار واژگانی و ادبی در قصیده در خدمت اندیشه و عاطفه شاعر قرارگرفته است.

کلیدواژه‌ها: ساختارگرایی ادبی، معناشناسی، رومان یاکوبسن، طغرایی، لامیة العجم.

تاریخ دریافت: ١٤٠٣/٧/٢٩ تاریخ بازنگری :١٤٠٣/١١/٩ تاریخ پذیرش:١٤٠٣/١٢/٧
[1]. رایانامه‌ی نویسنده‌ی مسئول: zahrahaghayeghi@mail.um.ac.ir

۱.مقدمه

مفهوم ساختار در قرن بیستم، به‌ویژه در علوم انسانی، جایگاهی محوری یافته است.این مفهوم از زبان‌شناسی ریشه گرفته و به حوزه‌هایی چون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و ادبیات نیز نفوذ کرده است. ساختارگرایان بر این باورند که هر پدیده، ازجمله آثار ادبی، یک کل منسجم است که اجزای آن به‌هم‌پیوسته و متأثر از یکدیگرند؛ بنابراین، برای درک کامل یک اثر، باید به کل آن توجه شود و نه فقط به اجزای جداگانه‌اش (فضل ، ۲۰۰۷؛ ٤٤٧ – ٥٠٥). نقد ساختارگرا، تحت تأثیر نظریات فردیناند دو سوسور[1]، زبان‌شناس برجسته، شکل گرفته است. سوسور زبان را یک نظام پیچیده می‌دانست که در آن، معنای هر واژه به ارتباط آن با واژه‌های دیگر بستگی دارد. نقد ساختارگرا نیز به همین ترتیب، آثار ادبی را به عنوان نظامی از نشانه‌ها می‌بیند که معنای کلی آن‌ها از روابط بین این نشانه‌ها پدید می‌آید.

رومن یاکوبسن[2]، یکی از چهره‌های شاخص ساختارگرایی، به بررسی نقش زبان در ادبیات پرداخت و نشان داد که چگونه می‌توان با تحلیل زبانی آثار ادبی، به کشف لایه‌های پنهان معنایی آن‌ها پرداخت. یاکوبسن معتقد بود که هر متن ادبی را می‌توان در سه سطح زبانی، ادبی و فکری تحلیل کرد.

طغرایی شاعر ایرانی عربی سرای که بهترین اثرش، قصیده‌ای بلند و موزون به نام «لامیة العجم» است این قصیده که بازتابی از جهان‌بینی و تجربیات شخصی طغرایی است و بر آن شروح زیادی نوشته شده است. نظر به اهمیت این قصیده در ادبیات عربی و فارسی در این پژوهش، با استفاده از نظریهٔ ادبیت یاکوبسن، به تحلیل زبان‌شناختی-ساختارگرای شعر«لامیة العجم» پرداخته شده است. هدف از این تحلیل، کشف ساختار درونی این شعر و نشان دادن چگونگی ایجاد معنا در آن است.

۱-۱.پیشینه پژوهش

نظر به اهمیت قصیده «لامیة العجم» تا کنون بر آن شروح زیادی نوشته شده است که معروف‌ترین آن با عنوان الغیث المسجم فی شرح لامیهٔ العجم از صلاح‌الدین صفدی (٧٦٤ ه ق) که از مراجع و مجامع معتبر ادبی و شعری است و همچنین جستارهایی مانند مقالهٔ حسینعلی شربتدار با عنوان« واکاوی اشتراکات موضوعی و لفظی در دو قصیده شنفری و طغرایی»(١٤٠٢)، مجله پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب، که در آن بر اساس روش عبدالمک مرتاض، تأثیرپذیری طغرایی از لامیهٔ شنفری را بررسی نموده است و همچنین مقالهٔ دیگری از همین نویسنده با عنوان «تحلیل و بررسی ویژگی‌های شعری شنفری و طغرایی»(١٣٩٨)، در سومین همایش بین‌المللی زبان و ادبیات فارسی،که به بررسی تأثیر و تأثر این دو شاعر پرداخته است و مقاله عباس اقبالی و معصومه حسین‌پور «تطبیق لامیة العرب و لامیة العجم در ترسیم هنجارهای اخلاقی»(١٣٩٤)، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، که به بررسی هنجارها و ناهنجارهای رفتاری دو نسل و دو جامعه متفاوت دوره جاهلی و عصر عباسی از خلال این دو قصیده پرداخته است. و مقاله محمد فاضلی «شعر طغرایی در ترازوی نقد و تطبیق»،(١٣٨٥)، فصلنامه ادبیات فارسی، که مجموعه شعری این ادیب نامور را مورد تأمل قرار داده و همسویی‌های خاص شعر این شاعر را با دیگر شعرا در مضامین و تعابیر بررسی نموده است. و مقاله محمود الربداوی با عنوان « قراءة فی لامیات الامم، لامیة العرب ، لامیة العجم، لامیة الیهود، لامیة الممالیک، لامیة الامویه» ،(١٤٢٢ق)، مجلهٔ التراث العربی، که در بخشی از این مقاله با دید تامل به حکمت‌های لامیهٔ طغرایی نگریسته است. و دیگر جستار در این باب، مقالهٔ مهدی محقق با عنوان«ترجمه منثور و منظوم قصیده لامیة العجم طغرایی اصفهانی»،(١٣٧٩)، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان؛ که در این مقاله به معرفی شاعر و شرح

برخی از ابیات پرداخته است. مقاله علی جواهر الطاهر «لامیة الطغرایی (النقد و التحلیل)،(۱۹۶۲)، مجله کلیه الآداب بغداد. که به معرفی طغرایی و آثار او و تحلیل برخی از واژگان لامیهٔ العجم و ترجمه و بیان مفهوم ادبیات پرداخته است. شایان درنگ است که تا کنون پژوهش مستقلی در باره ساختار ادبی لامیهٔ العجم از منظر زبان‌شناختی و واکاوی آن در سه سطح زبانی، ادبی، فکری، با رهیافتی از نظریه یاکوبسن پرداخته نشده است.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌های بنیادین است:

۱. چگونه شاعر با استفاده از کارکردهای زبانی به القای معانی در شعر خود پرداخته است؟

۲. چه عناصر ساختاری، زیبایی ادبی موجود در این قصیده را شکل داده است؟

به نظر می رسد که قصیده لامیة العجم از ساختار ادبی و زبانی منسجم و هماهنگی برخوردار است که تمام اجزای آن در جهت تقویت محتوای اصلی و اهداف شاعرانه قرار گرفته‌اند. شاعر به‌طور هدفمند با برجسته سازی و هنجار گریزی از عناصر زبانی و ساختاری برای ایجاد هماهنگی میان معنا و فرم بهره برده است و این هماهنگی منجر به آفرینش زیبایی‌های ادبی در اثر می‌گردد.

هدف اصلی این پژوهش، واکاوی ساختار زبانی و ادبی قصیده «لامیه العجم» طغرایی با رویکردی ساختارگرایانه است. با تمرکز بر حزن و اندوه شاعرانه طغرایی و نگاه نوستالژیک وی به گذشته، این پژوهش تلاش می‌کند تا ارتباط میان ساختار عمیق شعر و محتوای عاطفی آن را آشکار سازد. به عبارت دیگر، هدف ما آن است که با تحلیل عناصر ساختاری شعر، به درک بهتری از چگونگی آفرینش احساسات و معانی در این اثر ادبی دست یابیم.

روش تحقیق در این پژوهش، بربنیان توصیف-تحلیل است. در ابتدا، با ارائه تعریفی جامع از ساختارگرایی و رویکردهای مختلف آن، چارچوب نظری پژوهش ترسیم شد و سپس، به تحلیل ساختاری قصیده «لامیه العجم» پرداخته شده و برای این منظور، از روش تحلیل محتوا و ابزارهای آماری توصیفی استفاده شده است.

۲.مبانی نظری پژوهش

نظریه ادبیت رومن یاکوبسن: نگاهی به زبان همانند هنر

رومن یاکوبسن، زبان‌شناس و نظریه‌پرداز ادبی روسی، با دیدگاهی نوآورانه به زبان و ادبیات نگریست. وی معتقد است که مطالعه زبان‌شناسی شعر، دو جنبه اصلی دارد: از یک سو زبان‌شناسی به‌عنوان یک علم به بررسی علائم زبانی و نقش آن‌ها در ساختار زبان می‌پردازد و ناگزیر این علم نقش اساسی در سازمان‌دهی گفتمان دارد و در زبان شعری جایگاه غالب را اشغال می‌کند.(قویمی،۱۳۸۳: ۸۹) و از سوی دیگر زبان شعر به‌عنوان یک پدیده هنری نوعی زبان خاص است که ساختار تجربی و معنایی منحصر به فردی دارد. در این نوع زبان، شکل و محتوا جدایی‌ناپذیرند. نظریه یاکوبسن ریشه در اندیشه‌های هوسرل[۳] و سوسور دارد. او مانند آن‌ها، متن ادبی را جدا از شرایط پیدایش آن بررسی می‌کند و تمرکز خود را بر عناصر درونی متن می‌گذارد. وی زبان را نه‌تنها ابزاری برای ارتباط؛ بلکه به‌عنوان یک پدیده هنری و زیبایی‌شناسانه مورد بررسی قرار داد. یاکوبسن، ادبیت را به عنوان یک عملکرد خاص زبان تعریف می‌کندچنانکه می‌گوید«: «موضوع علم ادبی ادبیات نیست؛ بلکه ادبیت است، عاملی که اثری مشخص را به اثری ادبی بدل می‌کند»(مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۹۹)، به عبارت دیگر، ادبیت زمانی رخ می‌دهد که زبان از کارکرد اصلی خود یعنی انتقال پیام فراتر رفته و به خلق معانی چندلایه و زیبایی‌شناختی بپردازد. پس مرکز توجه فرمالیست‌ها شکل ادبی است.

با ظهور فرمالیسم روسی تعریفی از شکل و مضمون مطرح شد که از گذشته تاکنون جوهری‌ترین مبحث بوده است(رسولی و احمدی، ١٤٠٢: ٢٤). از نظر یاکوبسن، زبان وقتی ازنقطهٔ صفر فاصله می‌گیرد و به سوی هنری شدن سوق پیدا می‌کند؛ در دو جهت امتداد می‌یابد: یا در قطب مجازی زبان سیر می‌کند و یا در قطب استعاری زبان جریان می یابد، تا به مرز هنر و ادبیت نایل شود (فتوحی، ١٣٩١: ٣٢٠).

یاکوبسن معتقد است روش مطالعه زبان شعر، روشی زبان‌شناسانه است. به همین دلیل، در تحلیل شعر به بررسی صداها، واژگان، دستور زبان و معنا پرداخته می‌شود. زبان شاعرانه، زبانی پر از پیام‌های غیرمستقیم، رمزی و مبهم است. ابهام یکی از ویژگی‌های اصلی هر پیام هنری است و در واقع نتیجه‌ای از ماهیت شاعرانه زبان است؛ وی همچنین معتقد است که در زبان ادبی، برخی از عناصر زبانی برجسته می‌شوند و توجه مخاطب را به خود جلب می‌کنند. این برجسته‌سازی می‌تواند از طریق تکرار صداها، قافیه، آرایه‌های ادبی و ...صورت گیرد. (یاکوبسن ١٣٨٠: ٣٧١-٣٧٠). برجسته‌سازی در ادبیات به معنای شکستن قواعد و قراردادهای زبانی است. شاعر با این کار، خواننده را از قالب‌های تکراری رها کرده و او را به دنیای جدیدی می‌برد. این روش هنری، به شاعران کمک می‌کند تا تجربیات احساسی خود را بهتر بیان کنند. از نظر جفری لیچ[٣] نیز برجسته‌سازی در زبان به دو شکل اصلی صورت می گیرد: **١.هنجارگریزی** که در این حالت، نویسنده به طور عمدی از قواعد معمول زبان تخطی می‌کند تا توجه خواننده را به بخش خاصی از متن جلب کند **٢. قاعده افزایی:** در این حالت، به جای شکستن قواعد، قواعد جدیدی به زبان اضافه می‌شود تا به نوعی برجستگی و تأکید دست پیدا کند.(صفوی،١٣٧٣: ٤٦/١)صفوی، در این زمینه، اصطلاح «قاعده کاهی» را به جای «هنجارگریزی» پیشنهاد کرده است. به نظر صفوی، «هنجارگریزی» یک اصطلاح کلی‌تر است که شامل هر دو حالت شکستن قواعد و افزودن قواعد جدید می‌شود (همان: ٤٦/١-٦٧).

در هنجار گریزی شاعر با شکستن قواعد زبانی خواننده را از قالب‌های تکراری رها کرده و او را به دنیای جدیدی می‌برد. این روش هنری، به شاعران کمک می‌کند تا تجربیات احساسی خود را بهتر بیان کنند. استعاره، یکی از مهم‌ترین نمونه‌های برجسته‌سازی است که در آن، معنای واژه‌ها به شکل غیرعادی به کار می‌رود یاکوبسن، فرآیند «قاعده افزایی» را نوعی ایجاد تعادل در گسترده‌ترین معنای کلمه می‌داند. او معتقد است که این تعادل از طریق تکرار کلمات به دست می‌آید. تکرار، موجب ایجاد موسیقی درونی در زبان شعر می‌شود. «و از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر شعر و اصول موسیقی و زیباشناسی است و سهم بسزایی در موسیقی درونی شعر نیز دارد و حتی از نظر تولید معنا در ساختار قصیده بسیار مؤثر است».(القصیری،٢٠٠٦:١٧٥) استفاده از قاعده افزایی نشان‌دهنده توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان برای ایجاد نوآوری و برجستگی است. فرمالیست‌های روس نیز این روش را عامل اصلی شکل‌گیری اثر ادبی می‌دانند.(مکاریک،١٣٨٥: ٥٨).

٣.ساختار شعری « لامیة العجم»

«لامیة العجم» یکی از معروف‌ترین قصیده‌های ادبیات عربی است که توسط طُغرایی (عمیدالدین ابواسحاق بن محمد طغرایی اصفهانی) شاعر و ادیب مشهور دوره سلجوقیان در ٥٩ بیت سروده شده است. این قصیده که به دلیل ردیف و قافیه آن به «لامیهٔ» شهرت دارد (چون تمامی ابیاتش به حرف «لام» ختم می‌شوند)، یکی از شاهکارهای ادبیات عربی در زمینه شعر هجایی است. این قصیده در بحر بسیط مخبون سروده شده است که یکی از اوزان مشهور در شعر عربی کلاسیک است. این وزن با هجاهای متقارن و تکرارشونده، آهنگی خاص به شعر می‌دهد و باعث می‌شود شعر به طور

منظم و هماهنگ پیش برود. در این قصیده هر بیت در این قصیده به‌صورت مستقل، یک موضوع یا معنا را بیان می‌کند، هرچند در کنار هم یک پیوستگی معنایی دارند.«لامیة العجم» به دلیل زبان فصیح، ساختار محکم و مضامین عمیق فلسفی و اخلاقی، از اهمیت ویژه‌ای در ادبیات عرب برخوردار است. این قصیده توسط شاعران و منتقدان عرب و ایرانی تحسین شده و به‌عنوان یکی از شاهکارهای ادبیات کلاسیک در نظر گرفته می‌شود. نظر به طولانی بودن قصیده و شهرت آن، پیکرهٔ مطالعاتی قصیده در این جستار ذکر نگردید و تنها واکاوی ساختاری و تحلیل آن پرداخته شد.

۳-۱.سطح آوایی

ارزش‌های آوایی، نقطه آغازین در توصیف ساختاری زبان شعر است؛ زیرا روشن‌کننده همنشینی و حضور واژه‌ها و حروف و ایقاع و سازواره‌های آوایی و موسیقایی است (فضل، ۱۹۹۸: ۸۰) که در آن، موسیقی بیرونی، موسیقی درونی و موسیقی کناری مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳-۱-۱. موسیقی بیرونی

در بخش موسیقی بیرونی، وزن و بحرهای عروضی مورد ارزیابی و بررسی قرار می‌گیرد.وزن عروضی این شعر (مستفعلن .فاعلن.مستفعلن.فعلن/ مستفعلن. فاعلن. مستفعلن. فعلن) در بحر بسیط مخبون سروده شده است . البته تغییراتی را در تفعله‌های قسمت میانی در برخی از ابیات شاهد هستیم واین امری عادی است؛ زیرا«رعایت تغییرات در تفعله‌های میانی بیت، نه تنها در تمامی ابیات بلکه حتی در یک بیت نیز در این بحر عروضی، ضروری نیست.»(انیس، ۱۹۸۱ :۷۳) از ویژگی های آن، شاعران در موضوعات جدی آن را به کار می برند.(خلیفه شوشتری،۱۳۸۷: ۲۷۳) تا جایی که آهنگ آن به کسی که با عروض الفت نگرفته است، به راحتی آموزش می‌د هند؛ زیرا راحتی و سهولت موسیقی آن منجر به این می‌شود که به محض تکرار، تقطیع آهنگین ابیات، گوش‌ها را به دقت در ترکیب آن سوق می دهد.(علی،۱۳۸۳: ۱۸۰) و این امر با مفهوم شعرکه جنبه تعلیمی دارد به خوبی سازگار است.

۳-۱-۲.موسیقی درونی

منتقدان صورت‌گرا، بر نقش و اهمیت واژه در پیدایش ادبیت متن، بسیار تأکید می‌کنند. هم‌نشینی واژه‌ها، نظام آوایی و معانی آن‌هاست، که سازنده متون زیبای ادبی است و آهنگ درونی واژه‌ها و نظام آوایی آن‌ها ساختار موسیقایی را به وجود می‌آورد که فضا را برای رشد و بالندگی واژه آماده می‌سازد (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۷۳). موسیقی درونی که زائیده آهنگ الفاظ وانواع تکرارها و موسیقی مصوت‌ها ودر آمیختگی باصامت‌هاست موجب توازن در کلام می‌شود.

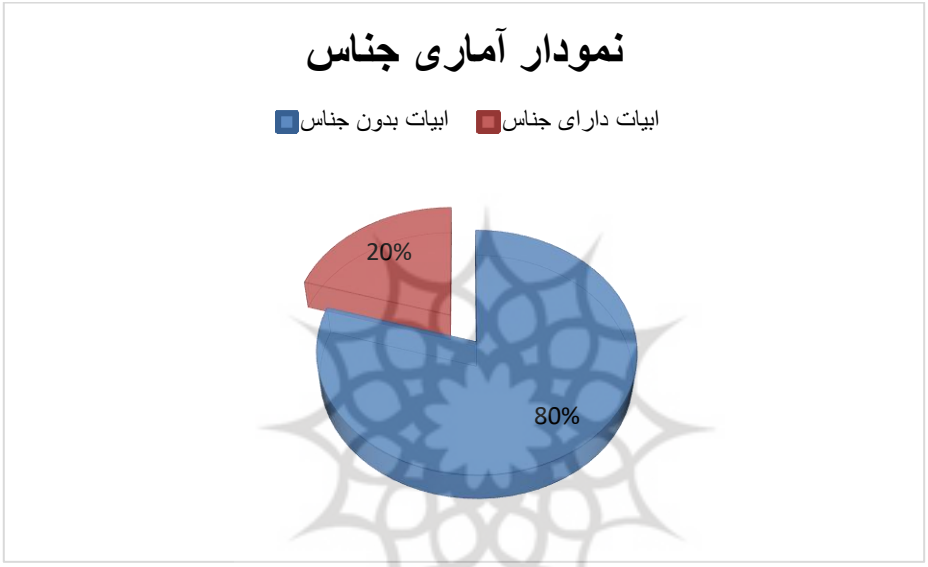
أ. جناس

بررسی هم حروفی و هم صدایی واژگان و به طور کلی صنایع لفظی موسیقی درونی شعر را شکل می‌دهد، چرا که بسامد بالای واج یا همخوانی خاص در یک قطعه شعر، با غرضی خاص برای انتقال پیام به مخاطب رخ می‌دهد، تکرار واژگانی یا موسیقایی نیز تحت عنوان «توازن» مورد بررسی قرار می‌گیرد که به عنوان رهیافت قاعده‌افزایی در کلام عامل ایجاد نظم به شمار می‌آید (صفوی، ۱۳۷۳: ۱/۱۵٦).

در قصیده «لامیة العجم» از میان صنایع لفظی، صنعت جناس در ۱۳ بیت به کار رفته است که با توجه به میزان ابیات این هم صدایی و هم حروفی اندک اما قابل ملاحظه است. جناس‌هایی که در این قصیده آمده است عبارتند از:

الخَطلَ ـ العَطلَ (بیت ۱) / صانتنی ـ زانتنی (۱) / عَجَّ ـ لَجَّ (۷) / لَجَّ ـ ضَجَّ (۷) / راحِل ـ رَحلَ (٦) / جَلَّی ـ جلَلَ (١٤) تَستحیل ـ یَحلُ (١٥) / النَّجلاء ـ النُجُلِ (٢٧) / الغیل ـ الغَیلِ (٢٩) العُلی ـ علی (٣٢) / أرتَمنِ ـ أرضی (٤٠) / محتال ـ حَیَل (٤٧) / أعزی ـ عَدوّ (٤٨) غاض ـ خاض (٥١) / حَدَّ ثّت. تُحَدِّثُ (٣٥) /

با توجه به این‌که جناس تام گزینش یکسان عناصر آوایی از محور جانشینی مورد نظر است ولی در جناس این گزینش وابسته به یکسانی واکه‌ها یا وابسته به یکسانی هم‌خوان‌هاست (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۰۵/۱) با نظر به جناس‌های به کار رفته در این قصیده که از نوع جناس ناقص و غالباً جناس اشتقاق است؛ بنابراین در چارچوب فرایند «تکرار آوایی ناقص» از نوع «تکرار هم‌خوانی» (همان: ۳۰۸) قرار می‌گیرد که این توازن واژگانی در سطح تحلیل واجی قابل طرح است که موجب توازن آوایی می‌گردد و بر موسیقای کلام می‌افزاید. تکرار آوایی در این قصیده، نوعی هماهنگی درونی ایجاد می‌کند که به انتقال پیام شاعر به مخاطب کمک می‌کند .



ب. تکرار

افزون بر تجانس واژگان، ساختار زبانی شاعر در قصیده و موضوع آن موجب شده است تا دو ضمیر «أنا/ من» و «أنت/ تو» به صورت‌های مختلف بیشترین بسامد را در قصیده برخوردار باشد که در ۲۳ بیت، ۵۰ بار ضمیر من «به اشکال مختلف «ی، تُ، أنا، مستتر» به کار رفته که ۳۲ مورد آن تکرار ضمیر «ی» است و ضمیر «تو» در ۱۵ بیت ۳۰ بار شاعر ساختار خطابی به اشکال مختلف (أنتَ ـ ک ـتَ ـمستتر) را تکرار نموده که اکثر آن ها در بخش پایانی قصیده است برجستگی کاربرد ضمیر «من» نشان از اندوه جان‌افزای شاعر دارد که او را به گلایه از روزگار نسبت به خود واداشته است و حتی گاه در کاربرد ضمیر «تو» خود را مخاطب قرار می‌دهد. همچون ابیات ذیل:

یا وارداً سُؤءِ عیشٍ کلُّه کَدرٌ أنفَختَ عُمرَک في أیامِکَ الاوَّلِ

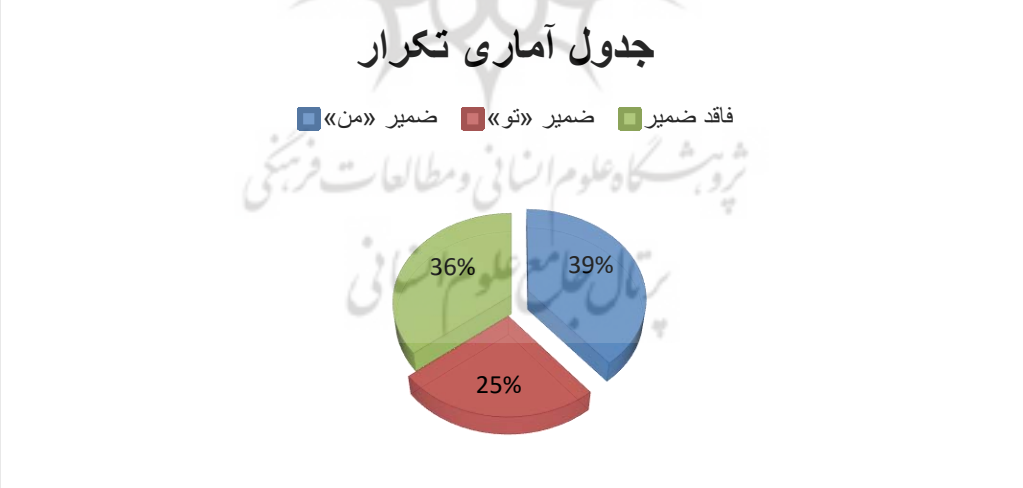
(ترجمه) « ای آنکه به بازمانده زندگی واردشده‌ای که تمام آن تیره است و زندگی روشنت را در روزگاران پیشین از دست داده‌ای.»

یا خبیراً علی‌الاسرار مُطلعاً أنصت ففی الصَّمتِ مَنجاة مِنَ الزَّلَلِ

(ترجمه) « ای باخبر و آگاه از رازها ساکت باش که در سکوت و خاموشی، رهایی از لغزش‌هاست.»

بدین‌وسیله خود را پندی می‌دهد، پندی که روزگار به او درس داده است. گویا آشوب درونش گلایه‌وار خطاب نموده است و این امر نشان‌دهنده تلاش شاعر برای فاصله گرفتن از درد و تبدیل آن به حکمتی عام است؛ زیرا در کاربرد ضمیر «تو» بیانی پندگونه دارد و می‌خواهد از رنج‌های درونی‌اش با شیوه‌ای ارشادی،آگاهی‌بخش آیندگان باشد، برجستگی بیشتر کاربرد ضمیر «من» نسبت به ضمیر «تو» بیانگر این است شاعر بیشتر از خود، سخن می‌گوید و در نهایت به پندآموزی می‌پردازد. در واقع تقابل میان «من» و «تو» در این قصیده بیانگر دو جنبه متفاوت از شخصیت شاعر است. ضمیر «من» بیشتر به بخش احساسی و درونی شاعر اشاره دارد؛ جایی که او از درد و رنج‌های شخصی‌اش سخن می‌گوید. در حالی که ضمیر «تو» بیشتر جنبه خطابی و پندآموز دارد و شاعر از این طریق خود را به آرامش، سکوت و تحمل دعوت می‌کند. به عبارت دیگر، «من» نماینده رنج و اندوه شاعر و «تو» نماینده آگاهی و پندآموزی او است. این کاربرد پیاپی ضمن (أنا/ من) و (أنت/ تو) به شکل های مختلف شبیه به یک مناظره درونی است که در آن شاعر میان «خودِ رنجدیده» (من) و «خودِ پندآموز» (تو) در نوسان است. این دوگانگی، بازتابی از تضاد عاطفه و عقل در وجود شاعر است. در واقع ضمیر «من» شاعر را به عنوان سوژه رنجور و ضمیر «تو» را به عنوان ابژه آموزش دهنده معرفی می‌کند. این جابه جایی، ساختار قصیده را از یک مرثیه شخصی به متنی جهان شمول ارتقا میدهد. به ویژه در ابیات پایانی، کاربرد «تو» به عنوان مخاطبِ خاموش، خواننده را نیز به تأمل وامی‌دارد.

شایان درنگ است با توجه به بسامد بالای ضمیر «من» و برجستگی آن نسبت به ضمیر «تو» نشان می‌دهد که این قصیده بیشتر به بیان اندوه‌ها و رنج‌های درونی شاعر پرداخته است؛ بااین‌حال، در بخش‌هایی از قصیده، شاعر با استفاده از ضمیر «تو» به پندآموزی و خودآگاهی می‌پردازد و این ترکیب به‌خوبی نشان‌دهنده تقابل میان شکایت‌های شخصی و درس‌های زندگی است. این دوگانگی باعث شده است تا قصیده علاوه بر بازتاب‌دهی احساسات شخصی شاعر، حامل پیام‌هایی حکیمانه و ارشادی نیز باشد.



۳-۱-۳. موسیقی کناری

در موسیقی کناری، ردیف و قافیه شعر موردتوجه قرار می‌گیرد که در اشعار عربی غالباً فاقد ردیف است. «قافیه اصواتی است که در پایان مصرع‌ها یا بیت‌های قصیده تکرار می‌شوند و تکرار آن‌ها بخش مهمی از موسیقی شعری را تشکیل می‌دهد و به‌منزله فواصل موسیقایی هستند که شنونده انتظار تکرار آن‌ها را می‌کشد به این تکراری که گوش‌ها را در دوره‌های زمانی منظم می‌نوازد، با جان و دل گوش فرا می‌دهند (انیس، ۱۹۸۱: ٢٤٦) و جدای از این گوش‌نوازی «یکی از بزرگ‌ترین خصوصیت‌های قافیه مسأله تداعی معانی است، بدین‌صورت که تداعی قافیه‌ها به‌عنوان یک نیروی

ذهنی، بسیاری از معانی را که ممکن است در تشکیل ساختمان معنوی آن شعر نقش برجسته‌ای داشته باشد، برای شاعر و هنرمند تداعی نماید (شفیعی کدکنی،١٣٦٨: ٩٠ـ٨٩).

انتخاب حرف «ل» به‌عنوان حرف رَوی در قافیهٔ این قصیده، نشان از دقت نظر شاعر در ایجاد هماهنگی بین موسیقی شعر و محتوای معنوی آن دارد؛ زیرا حرف «ل» در دسته‌بندی حروف(ر، ع، ف م، ن) است که دارای ویژگی‌های صوتی خاصی است که میان شدت و رخوت قرار دارد(عباس،١٩٩٨: ٤٩). حرف «ل» به‌عنوان حرف رَوی، دارای تلفظی شدید و انفجاری است؛ به این معنی که هنگام تلفظ آن، نفس به‌نوعی حبس می‌شود و صدای آن با نوعی انفجار رها می‌گردد. این ویژگی آن باعث می‌شود که شدت تلفظ حرف «ل» نوعی تأکید بر درد و رنج شاعر و شکایت‌های او باشد. به‌عبارتی‌دیگر، این شدت در حرف رَوی در قافیهٔ می‌تواند به عنوان نمادی از تلخی شکایت‌های شاعر در قصیده به شمار آید. به عنوان مثال، هنگامی که شاعر در ابیات به گلایه از روزگار و زندگی پرداخته است، قافیهٔ شعر با حرف رَوی با صدای انفجاری «ل»، آن رنج‌ها و سختی‌ها را بیشتر برجسته می‌کند از سوی دیگر، باوجود شدت و انفجار اولیه حرف «ل»، در ادامه تلفظ آن نوعی رخوت و آرامش وجود دارد. این رخوت در تلفظ، حالتی از سکون و آرامش را به همراه دارد که ما را به تأمل و دقت بیشتر فرامی‌خواند. بنابراین، استفاده از این حرف رَوی در قصیده، نوعی تضاد بین شکایت‌های تلخ شاعر و آرامش و تأملی که در بخش‌های پایانی به آن می‌رسد، ایجاد می‌کند.

این ویژگی‌ها باعث می‌شوند که حرف «ل» به‌خوبی با مفاهیم تلخی و رنج که در سراسر قصیده حضور دارند، همخوانی داشته باشد. . قافیهٔ شعری با حرف رَوی «ل» با ایجاد تضاد بین شکایت‌های شدید و آرامش و تأمل؛ نه‌تنها به لذت شنیداری مخاطب افزوده است؛ بلکه به عمق معنایی شعر نیز تأکید می‌کند. بدین ترتیب، شاعر از حر ف رَوی در قافیهٔ به‌عنوان ابزاری برای تقویت هر دو جنبه موسیقیایی و معنایی شعر استفاده نموده است به عبارت دیگر، انتخاب این حرف نه تنها موسیقی گوش‌نوازی ایجاد می‌کند؛ بلکه به تقویت تمثیل‌های مفهومی شعر نیز کمک می‌نماید.

٤.برجسته‌سازی ادبی: هنجارگریزی و قاعده افزایی

عناصر ادبی نقش مهمی در اعطای کیفیت ادبی به زبان دارند «کیفیت ادبی یا شخصی‌سازی زبان بیش از هر جا در صناعات بلاغی به‌ویژه صورت‌های مجازی زبان (صناعات معنایی) نمودار می‌شود و غلبه هر یک از این آرایه‌ها در متن، سبک برجسته‌ای را شکل می‌دهد» (فتوحی، ١٣٩١: ٣٠٦)

به اعتقاد لیچ برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست، با هنجارگریزی، یعنی انحراف از قواعد زبانی معمول؛ و دوم، از طریق قاعده‌افزایی، یعنی افزودن قواعدی بر قواعد زبانی رایج. این دو روش، ابزاری هستند که به شاعر کمک می‌کنند زبان را از حالت روزمره و عادی خارج کرده و به آن کیفیت ادبی ویژه‌ای ببخشند. (صفوی؛ ١٣٧٣: ٤٣/١)

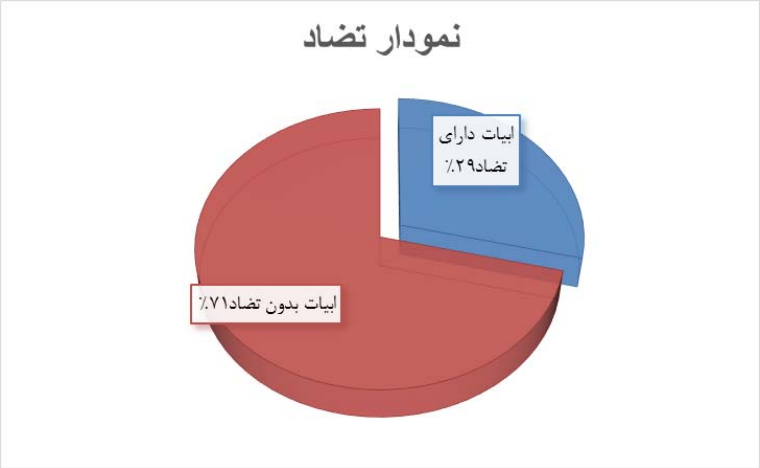
٤-١. تضاد به‌عنوان ابزار قاعده‌افزایی

در شعر طغرایی، تضاد به‌عنوان یکی از صنایع بلاغی، نقش محوری در ایجاد موسیقی معنوی و زیبایی ادبی دارد. توازن واژگانی، که به‌عنوان یکی از انواع قاعده‌افزایی شناخته می‌شود، در سطح واژگانی نمود می‌یابد و شامل تقابل‌ها و تضادهای معنایی است. به تعبیر صفوی[٤]«این توازن تنها محدود به تکرار چند هجا در یک واژه نیست، بلکه می‌تواند مجموعه‌ای از واژگان یا حتی کل یک جمله را در بربگیرد.» (همان: ١٩٩/١)

موسیقی معنوی که اساسی است برای درک زیبایی ،گاه از تقابل یا از تضاد و یا هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد، ایجاد می‌شود.صنعت تضاد ازجمله صنایعی است که به شکل بارز در شعر طغرایی نمود دارد و به‌عنوان یکی از شیوه‌های قاعده افزایی زبان، موجب آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی سخن می‌شود، صنعت تضاد به‌کاررفته در شعر شاعر، تضادی ساده و بدون تعقید از نوع «تضاد حافظه »(ضیف،١٣٨٤ :٢٠٠) که نه‌تنها در شعر نقش معنایی ایفا می‌کند؛ بلکه به آفرینش موسیقی درونی و تأثیرگذاری بیشتر متن شعری کمک می‌نماید.

جدول تضادها

١	أخیراً # اولاً	بیت ٢
٢	الضّحی # الطفل	بیت ٢
٣	حَزَنی # جَذلی	بیت ٥
٤	حلوفکاهة # مُرُّ الجدّ	بیت ١١
٥	شِدة البَاسِ # رِقة الغَزَل	بیت ١١
٦	تنام # ساهرة	بیت ١٥
٧	حِب # العِدا	بیت ٢٠
٨	مِنهنَّ # مِنهُم	بیت ٢٣
٩	ینثنی # یُغری	بیت ٣٠
١٠	الارض # الجوِّ	بیت ٣١
١١	مُقبلة # وَلَّت علی	بیت ٤٠
١٢	شَوطُ # مَهل	بیت ٤٤
١٣	تَقدَّم # وراء	بیت ٤٤
١٤	عَلا # دون/ انحطاط	بیت ٤٦
١٥	الوفاء # الغدر	بیت ٥١
١٦	حُسنَ # شَرّاً	بیت ٥٠
١٧	صدق # کذب	بیت ٥٢
١٨	مُعوّج # معتدل	بیت ٥٢
١٩	سُؤء العیش # أیامک الاول	بیت ٥٤
٢٠	ثبات / بقاء # منتقل	بیت ٥٧



برجسته‌سازی، همان‌گونه که اشاره شد، از طریق قاعده‌افزایی و به‌ویژه به کارگیری تضاد در زبان، باعث آشنایی‌زدایی می‌شود. این آشنایی‌زدایی، مخاطب را از زبان روزمره جدا کرده و او را به دنیای جدیدی از معانی و احساسات می‌برد و بر این اصل استوار است که هنر با شکستن عادت‌های زبانی، ادراک مخاطب را از واقعیت تازه می‌کند. تضاد در شعر طغرایی، با ایجاد تقابل میان مفاهیم آشنا (مانند شادی/غم، ماندگاری/فنا، آغاز /پایان)، ذهن مخاطب را از الگوهای روزمره جدا می‌کند و او را به بازخوانی انتزاعی‌تر مفاهیم وادار می‌سازد. هر چند تعداد ابیات دارای تضاد در این شعر کم است، با وجود این نشان می دهد شاعر تلاش نموده با کاربرد آن در برخی از ابیات (۲۰ بیت) باعث ایجاد نوعی توازن معنایی می‌شود. موسیقی معنوی که از تضادهای موجود در شعر حاصل می‌شود، تناظری مفهومی را در ذهن خواننده ایجاد کرده و باعث می‌شود که هر واژه و عبارت، معنای دیگری را تقویت نماید.در واقع تضاد در شعر طغرایی تنها تقابل ساده‌ی الفاظ نیست، بلکه تقابل مفاهیم است که از طریق همنشینی هوشمندانه‌ی واژگان متضاد، نوعی «موسیقی مفهومی» می‌آفرینند. این شیوه به شاعر این امکان را می‌دهد تا با استفاده از تقابل‌ها و تضادهای ساده و روان، تأثیر عمیق‌تری بر مخاطب بگذارد. به عنوان نمونه، تضادهای موجود در شعر طغرایی به گونه‌ای به کار گرفته شده‌اند که ضمن ایجاد نوعی حرکت بین مفاهیم مخالف، ساختار کلی شعر را منسجم‌تر می‌کنند. در این فرآیند، تضادهای معنایی باعث ایجاد کشمکش درونی در مخاطب می‌شود و حس تنش را تقویت می‌کنند و او را به مشارکت فعال در کشف معنا ترغیب می‌کند. این تنش، نه تنها جنبه‌ی زیبایی‌شناختی دارد؛ بلکه عمق فلسفی شعر را افزایش می‌دهد.

٤-٢. برجسته سازی ادبی: آرایه‌های بیانی، ابزار هنجارگریزی

برجسته‌سازی در ادبیات به معنای استفاده از تکنیک‌ها و آرایه‌های بلاغی است که زبان را از حالت عادی و روزمره به سطحی برتر به لحاظ زیبایی‌شناسی و بیان ادبی ارتقا می‌دهد. این برجسته‌سازی به دو دسته موسیقایی و زبانی تقسیم می‌شود. در دسته موسیقایی، عناصر صوتی مانند آهنگ و توازن به برتری زبان کمک می‌کنند. اما در دسته زبانی، تفاوت‌ها و برجسته‌سازی واژگان در جملات به وسیله عناصری چون تشبیه، استعاره، مجاز و... نمود می‌یابد (شفیعی کدکنی، ١٣٦٨: ٨ـ٧). با نظر به این‌که برجسته‌سازی در گروه زبانی از طریق انواع هنجارگریزی‌ها قابل‌تبین است (صفوی، ١٣٧٣: ١/ ٤٣ـ٤٢) و این‌که در حوزه هنجارگریزی معنایی زبان، صورت‌های مجازی زبان (صناعات معنایی) قرار دارند بنابراین «حوزه معنا به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد» (همان: ٥٢ـ٥١) و یکی از مهم‌ترین روش‌های برجسته‌سازی در زبان ادبی، استفاده از

صورت‌های مجازی است. این آرایه‌ها به شاعر کمک می‌کنند تا از قواعد زبان معیار فاصله گرفته و با استفاده از تکنیک‌های خاص، نگرش و احساسات خود را به شکلی منحصر به فرد بیان کند. این فاصله‌گیری از زبان معیار باعث ایجاد تأثیرات عاطفی و فکری عمیق‌تری در مخاطب می‌شود (فضل، ۱۹۹۸: ۱۸۰ـ۱۷۹) در جدول ذیل، تعداد، نوع و بسامد هر یک از صنعت‌های بیانی بلاغت در قصیده شاعر مشخص شده است.

جدول استعاره‌ها

ردیف		بیت	طرفین	نوع
١	السیف عُرّیَ مَتناه مِن الخلل	٤	خالی بودن . برهنه بودن	تصریحیه / تبعیه
٢	طال اغترابی حتی حنّ راحلتی	٦	تکان خوردن . ناله کردن	تصریحیه / تبعیه
٢	و رَحلُها قَری العَسّالةِ الذُّبُلِ	٦	سرنیزه‌لزران . انسان نالان / که هنگام ناله شانه‌ها تکان می‌خورد	مکنیه
٣	وضَج من لَغَبٍ نضوی و عجَّ لما ألقی رکابی ...	٧	شترنالان و خسته . انسانی که عصبانی شده و فریاد می‌کنند	مکنیه
٤	أُرید بَسطهٔ کفِّ أستعین بها علی قضاء حقوقٍ ...	٨	انجام دادن . بجا آوردن	تصریحیه / تبعیه
٥	طَرَدتُ سَرحُ الکری عن وَردِ مُقلَته	١٢	خواب سبک . حیوانی (آهویی) که وارد چشم می‌شود به آرامی	مکنیه
٦	تنامُ عینی و عین النجم ساهرة	١٥	غفلت کردن . خوابیدن	تصریحیه / تبعیه
٧	فَسِر بنا فی ذِمام اللَّیلِ معتصفاً	١٩	شب . انسان آبرومند	مکنیه
٨	فالحِبّ حیثُ العِدا و الأُسدُ رابِضَهٔ	٢٠	شجاعان . شیران	تصریحیه
٩	نَؤُمّ ناشئهٔ بالجِزع سُقیتَ نِصالُها ...	٢١	مژه‌ها . نیزه‌ها	تصریحیه
١٠	قدزاد طیبُ احادیثِ الکرامِ بها	٢٢	سخنان خوب . عِطر	مکنیه
١١	تَبیتُ نارُ الهوی أنضاءَ مِنهُنّ فی کِبرَ	٢٣	دائمی بودن . بیتوته کردن	تصریحیه
١٢	یَقتُلنَ انضاء حبٍّ لاحِراک بها	٢٤	عاشقان . شتران رنجور و ناتوان	تصرحیه
١٣	یُشقی لَدیغ العَوَالی فی بُیُوتِهِم	٢٥	سرنیزه . مار	مکنیه
١٤	بنهلَهٔ من غدیر الخَمروالعسل	٢٥	خمره شراب . آبگیر	تصریحیه
١٥	لَعلَّ إلمامهٔ بالجزع ثانیة یدبُّ مِنها نسیمُ البُرء فی عِللَی	٢٦	وزیدن . نفوذ کردن	تصریحیه / تبعیه
١٦	لا أُحِلَ بغزلان أُغازِلُها	٢٩	محبوبان . آهوان	تصریحیه
١٧	فإن جنَحت الیه فاتخذ نَفَقاً فی الارضِ أو سلَّماًفی الجوّفاعتَزِل	٣١	سختی معاشرت با مردم . کندن زمین . بالارفتن از نردبان آسمان	تصریحیه تمثیلیه تبعیه

١٨	وَدَع غِمارَ العُلی لِلمتقدمینَ علی رکوبها	٣٢	تحمل سختی‌ها . سوار شدن بر کشتی	تصریحیه . تبعیه
١٩	إقتَنع مِنهنُ بِالبَلَلِ	٣٢	شی اندک . خیسی و تری	تصریحیه
٢٠	فادرأها فی نحورِ بیدِ حافلةً	٣٤	بیابان . انسان	مکنیه
٢٢	إنّ العُلی حَدَّثتنی وهی صادقة		بزرگی . انسان متکلم	مکنیه
٢٣	أهَبتُ بالحظّ ...	٣٧	صدا زدن پراکندن گرد و غبار	تصریحیه / تبعیه
٢٤	لَعلّه إن بَدا فَضلی و نَقصَهم	٣٨	آشکار شدن . دیدن	تصریحیه / تبعیه
٢٥	لَعلّه إن بَدا فَضلی و نَقصَهم لِعَینهِ نامَ عَنهم أو تَنَبَّه لی	٣٨	سلب شدن نعمت . خوابیدن از آن‌ها	تصریحیه / تبعیه
٢٦	أُمِلُّل النَّفسَ بالآمالِ أرقبها	٣٩	مشغول بودن جان‌ها . تسلی دادن جان‌ها	تصریحیه / تبعیه
٢٧	غالی بنفسی عرفانی بِقیمَتِها	٤١	جان . شی گران امکان خرید و فروش آن هست	مکنیه
٢٨	عادَه الضَّلِ أن یَزهو بِجوهرِه	٤٢	جان شاعر . نیزه و شمشیر	تصریحیه
٢٩	عاده النصل أن یَزهو بجوهرِه ولیسَ یَعملُ الاّ فی یَدی بَطَل	٤٢	اشکار کردن گوهر وجود ــ به درخشش وبران بودن شمشیر در دست انسان کارامد	تصریحیه تبعه تمثیلی
٣٠	غاض الوفاء فاض الغَدَر وانفرجت	٥٠	حیله و نیرنگ . رودی که آب آن زیاد شده باعث سیلاب و خرابی است	مکنیه
٣١	یا وارداً سُؤرَ عیشٍ کلُّهُ کَدَرٌ أنفَقتَ عُمرَک فی أیامِکَ الاوّل		گذراندن . انفاق کردن	تصریحیه / تبعیه
٣٢	فیمَ اعتراضُکَ لُجَّ البَحرِ تَرکَبهُ	٥٥	دنیا و مشکلات آن . امواج دریا	تصریحیه

جدول تشبیهات

ردیف		بیت	طرفین	حسی . عقلی	نوع آرایه
١	حیله الفضل	١	فضل . زینت	عقلی . حسی	بلیغ
٢	مجدی أخیراً و مجدی اولاً شرعٌ والشمس رَأدَ الضُحی کالشَّمس فی الطفل	٢	حالت موفقیت دائمی . یکسانی حالات خورشید در اول و آخر روز	عقلی . حسی	تشبیه ضمنی / تمثیلی
٣	فیم الاقامة بالزوراء لاسکنی بها ولا ناقتی فیها ولا جَملی	٣	عدم ارتباط و تعلق به این سرزمین / نداشتن ناقه و شتر در آن	عقلی . حسی	ضمنی / تمثیلی

٤	ناءٍ عن الاهلِ، صَفرالکفِّ، مُنفِرَدُ کالسیفِ عُرِّیَ متناه من الخَلَلَ	٤	انسان دور از خانواده و نادار – شمشیری که غلاف آن خالی از زیب و زیور است	عقلی . حسی	تشبیه بلیغ/ تمثیلی
٥	ذی شطاطٍ کصَدرِ الرُّمحِ مُعتَقلٍ بِمثلِهِ غیرَهَیَّابٍ ولا وَکِلِ	١٠	انسان استوار . نیزه راست واستوار	حسی – حسی	تشبیه بلیغ
٦	سَوَام النوم	١٢	خواب . چهارپا	عقلی . حسی	بلیغ
٧	خَمر الکری	١٣	خواب سبک . مستی شراب	عقلی . حسی	بلیغ
٨	میاه الغُنج والکَحَلِ	٢١	ناز و کرشمه، سیاهی سرمه . آب‌ها	حسی . حسی	بلیغ
٩	نارالهوی	٢٣	عشق . آتش	عقلی . حسی	بلیغ
١٠	نسیمُ البُرءِ	٢٦	سلامتی . نسیم	عقلی . حسی	بلیغ
١١	نبال الأعین النُجلّ	٢٧	چشمان درشت . نیزه	حسی . عقلی	بلیغ
١٢	ودع غمار العلی للمتقدمین علی	٣٢	بزرگی –به گرداب	عقلی –حسی	بلیغ
١٣	لَو أنَّ فی شَرَفِ المأوی بُلوغُ مُنیً لم تَبرَحِ الشمسُ، یوماً، داره الحمل	٣٦	موقعیت سبب رسیدن به آرزوها نیست . حاله خورشید که همیشه در وسط آسمان باقی نمی‌ماند	عقلی . حسی	ضمنی / تمثیلی
١٤	إن علانَی مَن دونی فلا عَجَبٌ لی أُسوَة بإنحطاط الشَمسِ عن زُحلِ	٤٦	جایگاه شاعر که بالاتر از فرومایگانی که از او بالاتر رفته‌اند . حالت خورشید که در جایگاهی پائین‌تر از خورشید قرار دارد	عقلی . حسی	ضمنی / تمثیلی
١٥	شانَ صِدقَکَ عندَ الناسِ کِذبُهم وهَل یطابقُ المِعوَجُ بمعتدلِ	٥٢	عیب‌جویی دروغ از صداقت . قیاس شی کج با شیء راست و معتدل	عقلی . حسی	ضمنی / تمثیلی
١٦	ان کانَ یَنجَعُ شیءٌ فی ثَباتِهم علی العهودِ فسبق السّیف لِلعذَلِ	٥٣	عدم فایده پایداری آن قوم برپیمان‌هایشان . پیشه گرفتن شمشیر برتوبیخ	عقلی . حسی عقلی	ضمنی تمثیلی
١٧	ملک القناعة	٥٦	قناعت . فرمانروایی	عقلی . عقلی	بلیغ
١٨	ترجو البقاء بدارٍ لاثباتَ لها فَهَل سَمِعتَ بظِلّ غیرِ مُنتقلِ	٥٧	بقاء در خانه‌ای بدون ثبات . سایه‌گذران	عقلی . حسی	ضمنی تمثیلی

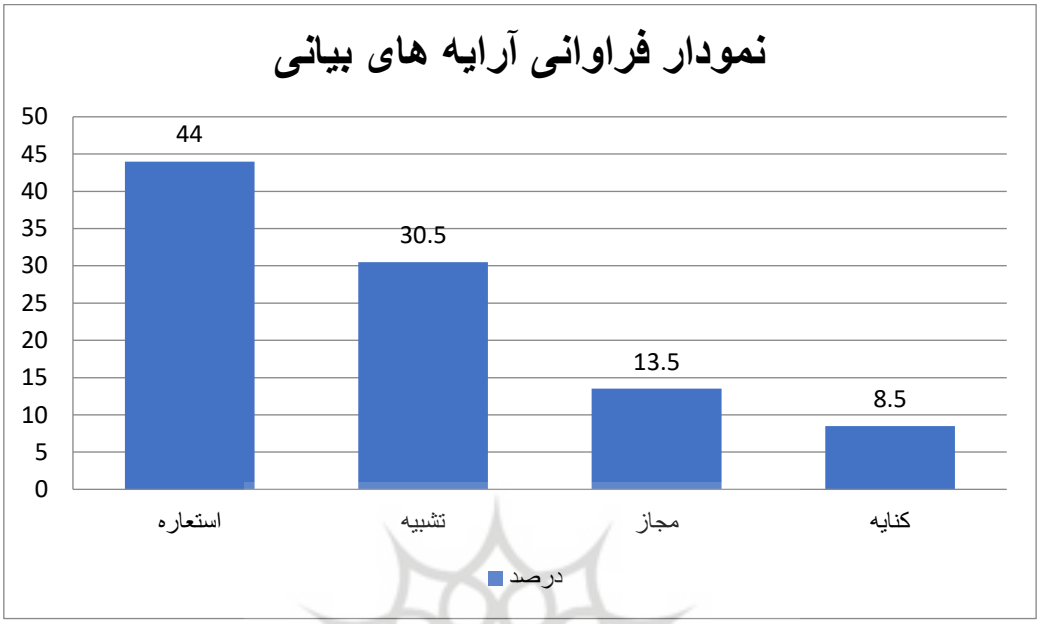
جدول کنایه‌ها

ردیف		بیت	مضمون کنایه	نوع کنایه
۱	صِفرالکفِّ	٤	ندار بودن	کنایه از صفت
۲	بسطَهَ کفٍّ	۸	دارا بودن	کنایه از صفت
۳	العِزُّ عِندَ الرسیمِ الاینُقِ الذُلَلِ	۳۳	عـزت در راه رفـتن و کوشـش شـتر نجیـب ، رام شـده و اصـیل است کـه کنایه از عـزت درسـفر کردن از جایی که شرایط زندگی مهیا نیست.	کنایه از نسبت
٤	رخیص القَدر	٤۱	کنایه از انسان فرومایه	کنایه از موصوف
٥	معارضات مثانی النّجم بالجُدلِ	۳٤	کنایه از اسب تیزرو	کنایه از موصوف

جدول مجاز

ردیف		بیت	اسناد	نوع مجاز
۱	الدَّهر یَعکَسُ آمالی	۹	اسناد واژگون شدن آرزوها به روزگار از باب اسناد به زمان است به جای فاعل حقیقی	مجاز عقلی. علاقه زمانیه
۲	[الدهر] یُقنِعُنی من الغنیمَة بعد الکَدر بالقَفَلِ	۹	قانع شدن توسط روزگار از نوع اسناد مجازی است	مجاز عقلی علاقه زمانیه
۳	اللیلُ أغری سوامَ النوم بالمقلِ	۱۲	اسناد برانگیختن و تشویق نمودن به شب از نوع اسناد به زمان است	مجاز عقلی علاقه زمانیه
٤	الغیُّ یَزجُرُ إحیاناً عن الفَشَل	۱٦	اسناد بازداشتن ومانع شدن به گمراهی به جای فاعل حقیقی آن	مجاز عقلی علاقه سببیّه
٥	نَفحة الطَیب تُهدینا	۱۹	اسناد هدایت به خوشبویی به جای فاعل حقیقی آن	مجاز عقلی علاقه سببیه
٦	تُسعِدنی باللَمح من خِلَلِ الاستارِ والکللِ	۲۸	اسناد یاری کردن شاعر به وسیله نگاهی از جانب یار اسنادی مجازی است	مجاز عقلی علاقه سببیّت
۷	حُبّ السلامة یَثنی هَمّ صاحِبه	۳۰	اسناد عدم اهتمام در راستای کسب بزرگی‌ها به دوست داشتن سلامتی و تندرستی از باب اسناد به سبب فعل است به جای فاعل حقیقی	مجاز عقلی علاقه سببیّه
۸	ما کنتُ أوثِر أن یَمتَدَّبی زمنی	٤۳	اسناد طول عمر به روزگار به جای فاعل حقیقی آن	مجاز عقلی علاقه زمانیه

۹	شانَ صِدقَکَ عَندَ الناسِ کِذبَهم	۵۲	اسناد عیب‌جویی کردن دروغ از صداقت اسناد به سبب است تا فاعل حقیقی آن	مجاز عقلی / علاقه سببیّه



بر اساس این‌که واژه‌ای که شاعر بر یک ساخت زبانی در شعر خود برمی‌گزیند با دیگرعناصر آن تناسب کامل دارد و ازاین‌رو هرگونه تغییر یا جایگزینی باعث مخدوش شدن معنا و پیام شعری می‌شود چنان‌که بنا به نظر یاکوبسن «شیوه انتخاب واژگان وکنارهم قرار دادن واژه‌ها تاثیری در ساختار معنایی جمله ندارد؛ بلکه این تأثیر مستقیماً در ساخت پیام اعمال می‌شود و جهت‌گیری را به‌سوی خود پیام سوق می‌دهد.»(صفوی ؛۱۳۷۳: ۳۰/۱)

طغرایی با توجه به محوریت سخن که «شکوی و گلایه از روزگار» است از غم نامرادی که تلخی روزگار برای او رقم‌زده، سخن می‌گوید و طریق پند و تجربه‌آموزی از تجاربش را پیش می‌گیرد و در این راه از قدرت هنری و تصویرپردازی خود کمک گرفته است. شعر او بازتاب احساسات برخاسته از تأملات درونی اوست. در قصیده طغرایی از میان آرایه‌های ادبی، استعاره بالاترین بسامد را برخوردار است تعداد استعاره‌ها ۳۲ مورد که از ۵۹ بیت در ۲۶ بیت آن، یعنی تقریباً نیمی از ابیات به اشکال مختلف استعاره به کار رفته است. این شیوه جایگاهی مهم در تصویرگری مفاهیم دارد؛ زیرا «استعاره به ثبت ارتباط‌های درونی میان پدیده‌های عالم کمک می‌کند و از همین روست که به‌واسطه نمایاندن وجوه اشتراک و افتراق، ابزاری بسیار قوی و ماندگار جهت آموزش دادن و فهماندن نیز می‌باشد» (عبدی و همکاران؛ ۱۳۹۵: ۱۱۳)

به نظر یاکوبسن، استعاره نظم «نظام‌دار» است که در پیوند با گزینش و به معنای امکان جایگزینی است و استعاره را گونه‌ای از مجاز دانسته که در آن، واژه یا جمله‌ای که بیان حالتی، شخصی، چیزی، یا کنشی است بر حالت، شخص، چیز یا کنش دیگر، دلالت می‌کند تا میان آن‌ها همانندی یا قیاس برقرار شود (احمدی، ۱۳۷۲: ۸۲) بنابراین در پرتوی استعاره معانی ذهنی و حالات درونی افراد و حوادث و پدیده‌ها، روح و حیات می‌یابند و به صحنه‌هایی زنده و تابلوهایی گویا تبدیل می‌شوند که موجی از احساس را به آدمی منتقل می‌کند. بنا به «کارکرد و نقش تصویر کلاسیکی که برای تقریر و زینت دهنده محتوا و توصیف‌گر آن و متکی بر ادراک بصری است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۵۸ـ۱۵۷) در

شعر طغرایی کاربرد استعاره به مراتب بیشتر از سایر فنون بلاغت است؛ اما این صورت‌گری در ورطه افراط نیفتاده است تا موجب محدودیت معنا و ماندن شاعر در محدوده تجربه‌های سطحی و کم‌عمق شود، شاعر با نگاهی به تأثیر استعاره در تبیین اندیشه‌اش و تأثیر تزئینی آن سبکی استعاری را برای خود برگزیده است و طغرایی شیوه‌ی استعاری را برگزیده تا تصویرگر عالم درونی خود باشد و کاربرد تمثیل راهی است تا در کنار آن، گلایگی از روزگار و بیان اندوه درونی‌اش،درس‌آموز دیگران نیز باشد، خصوصاً شخصیت بخشی به اشیاء بی‌جان در قالب استعاره مکنیه و با توجه به این‌که هر استعاره تصریحیه تبعیه‌ای، استعاره‌ای مکنیه را نیز در دل خود به همراه دارد؛ نشانگر عنصر خیال و نیز گسترش عواطف انسانی در متن است که موجب انتزاعی شدن سبک و درهم تنیدگی لایه‌های مختلف کلامی در غالب عناصر بلاغی می‌شود و این امر ساختار یک متن ادبی را به سوی تنوع بخشی به صورت‌های بی‌تحرک و ایستای کلام، پویایی و نیز خیال‌انگیزی سوق داده است و زمینه برجسته شدن سخن و خلق تصویرپردازی‌های ادبی را جهت برانگیختن توجه مخاطب و اقناع وی را می‌سازد، افزون بر این استعاره‌های فعلی به کار رفته در متن (در ۱۱ بیت ۱۷ تا از۳۲ بار کاربرد استعاره) با هدف آفرینش‌گری و زیباشناسی بیانگر نازکی خیال و تازگی ادراک است که غالباً در قالب افعال حرکتی زمینه‌ساز خیزش زبان و پویایی قوۀ خیال است و علاوه بر تصویرسازی، موجب موقعیت‌های تازه زبانی و مضمون‌تراشی و بیانگری و نازکی ادبی و برانگیختن شگفتی می‌شود، چنین عملی در حوزه استعاری میان افعال «موجب پویاسازی اندیشه و حرکت بخشی به سبک می‌شود و بخش زیادی از طراوت، پویایی و دینامیسم سبکی برخاسته از کاربرد استعاره‌های فعلی است.»(فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۱۷)؛ بنابراین استعاره‌های فعلی در این قصیده با ایجاد حس حرکت، زبان را از ایستایی نجات داده و جنبه زیباشناختی به آن بخشیده است در واقع این افعال، پویا سازی اندیشه را ممکن ساخته است. هم‌چنین کاربرد افعال استعاری پویا با مضمون متن که شکوه از رفتار روزگار است هماهنگ بوده؛ زیرا نشان از پویایی شاعر و تصویرگر درون پر از تکاپوی اوست و این‌که روزگار توجهی به این توان او ننهاده است. طغرایی با استفاده از استعاره، در واقع امری انتزاعی (مانند اندوه) را به امر ملموس تبدیل می‌کند. این فرآیند، مبتنی بر نظریه یاکوبسن درباره «همنشینی» و «جانشینی» است. بر این بنیان، استعاره در این شعر، تنها یک تکنیک بلاغی نیست، بلکه زبان رمزی شاعر برای بیان تجربه‌های عمیق انسانی است. این سبک استعاری، از یکسو با خلق تصاویر زنده و پویا، مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد و از سوی دیگر، با تبدیل مفاهیم انتزاعی به نمادهای ملموس، به شعر بعدی آموزشی و فلسفی می‌بخشد.

آرایه‌ی تشبیه نسبت به استعاره از بسامد کمتری برخوردار است چنان‌که فقط در ابیات (۱-۲-۳-٤-۱۰-۱۲-۱۳-۲۱-۲۳-۲۶-۲۷-۳۲-۳٦-٤٦-۵۲-۵۳-۵٦-۵۷) به‌کاررفته است و بیشتر از تشبیه‌های معقول به محسوس بهره برده است. عسکری یکی از موارد بهترین تشبیه‌ها را براساس کارکرد «بیان امری می‌داند که به حس درنمی‌آید مگر به‌وسیله امری حسی»[۵] (فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۰) و کاربرد این نوع تشبیه برای این است تا درک ماهیت و ارزش منزلت حقیقی انسان و فناپذیری دنیا و دل بستن به آن را تبیین می‌کند؛ زیرا در میان فنون بلاغت و تصویرگری مفاهیم، تشبیه معنا را چنان آشکار می‌سازد که گویی می‌توان آن را با چشم خود دید و با انگشتان خود لمس کرد و این امر گویای نگاه نافذ و اندیشه ژرف‌گرایی است که از سطح ظاهری و پوسته محسوس فراتر رفته و به حقیقت و باطن نظر دارد و امور معقول و ذهنی را برای مخاطب محسوس و عینی می‌کند در واقع شاعر با این نوع تشبیه، مفاهیم انتزاعی را به مفاهیم ملموس پیوند می‌زند و با این شیوه، درک مفاهیم را برای مخاطب ساده می‌کند و این امر نشان از عدم سطحی‌نگری به مسائل مختلف است و نمود ذهنیات، عواطف و تخیلات شخصی گوینده است.

تشبیهات به‌کاررفته به دلیل انطباق با عقل و ادراک حسی دارای ویژگی حقیقت‌نمایی هستند. «یعنی تصویر هنری پذیرفتنی و مناسب عقل و ذوق همگانی است.»[۵] (فتوحی؛ ۱۳۸۵: ۸۹). غالب تشبیهات به‌کاررفته تمثیلی هستند در کتاب‌های بلاغی بحث تمثیل در ذیل تشبیه مطرح می‌شود و برخی آن را هم‌معنا با تشبیه یا این‌که نوعی از تشبیه که وجه‌شبه مرکب از تصور متعدد است و گروهی نیز تمثیل را در زمره استعاره و مجاز می‌شمارند و دیدگاه متأخر نیز بر این است که تمثیل را معادل Allgory در بلاغت غربی می‌دانند؛ یعنی داستانی که پیامی را در خود نهفته است (همان: ۲۵۵_۲۵۸).

ناگفته نماند عبدالقاهر جرجانی اولین کسی است که به‌تفصیل از تمثیل سخن گفته است و تمثیل را در زمره تشبیه مرکب و استعاره مرکب برشمرده است که نیاز به تأویل دارد و در بیان تأثیرگذاری تشبیه تمثیل می‌گوید «خردمندان متفق‌اند که تمثیل وقتی در پی معانی بیاید ... بر آن جامه شکوه می‌پوشد و والایی می‌بخشد و مقام آن را بالا می‌برد و آتش آن را برمی‌افروزد و قدرت معنا را در تحریک دل‌ها دوچندان می‌کند (جرجانی،١٤٠٤ه.ق : ۹۳_۹۲). این دیدگاه تأکید دارد که تمثیل نه‌تنها زیبایی کلام؛ بلکه اقناع‌گری را تقویت می‌کند؛ همانطور که در تمثیل های به کاررفته در این قصیده دیده می‌شود.

تمثیل‌های به‌کاررفته در شعر شاعر از همان خانواده تشبیه و استعاره است که در تأویل آن از حد چند جمله فراتر نمی‌رود اما شیوه کاربرد تشبیهات و استعاره‌های تمثیلی موجب برجسته‌سازی کلام طغرایی شده است؛ زیرا وجه‌شبه برگرفته از جملات است و نیاز به تأویل به یک موجه عقلی است و دارای یک‌لایه درونی است و دربردارنده یک نکته اخلاقی است؛ چراکه «قدرت اقناعی ادبیات تمثیلی در همین اثبات‌گری نهفته است؛ زیرا تصویر ابزاری است برای توضیح تجربه و تشریح اندیشه، آموزش اخلاق و آگاهی‌رسانی و اثبات دعاوی» (فتوحی، ۱۳۸۵: ٦٠) که به صورت خردمندانه براساس رابطه جانشینی و همنشینی واژگان شکل گرفته و در خدمت معنا و نظم‌دهنده اندیشه است.

تصویرهای مجازی از نوع مجاز مرسل و مجاز عقلی به کار رفته در قصیده شاعر که در نتیجه‌ی ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که غالباً به صورت مجاز عقلی است که رهیافت اندیشه‌ای عقلانی است. این نوع مجاز، با همنشینی واژگان، به خدمت «معنا» درمی‌آید و مبالغه را طبیعی جلوه می‌دهد.

کنایه‌های به کار رفته اشاره‌ای رمزگونه است که به تحلیل شرایط شاعر می‌پردازد و نگاهی نیز به شرایط حاکم بر جامعه دارد و تصویرگر حال و روزگار وی است. ساختار عبارات کنایی به کار رفته در کلام طغرایی موجب برجسته‌سازی و القای معنای مقصود گشته و در حقیقت بیانگر نگرشی منتقدانه و تأمل برانگیز به جامعه و وضعیت خود است، ضمن آن‌که از طریق همین ابهام، مخاطب را به کشف معنا ترغیب می‌کند.

۵.پیوند معنایی در «لامیة العجم»

تاریخ زندگانی طغرایی در اواخر عمرش به خوبی پرده از این شکوه و گلایگی برمی‌دارد که در این قصیده نهفته است. رنج و غمی که شرایط زمانه بر او تحمیل کرده و کلمات این قصیده بار آن را به دوش می‌کشد. در بررسی اندیشه حاکم بر این قصیده آن را به شش بخش می‌توان تقسیم نمود.

در بخش یک که از بیت (۱۰_۱) آغازین قصیده شروع می‌شود و تا بیت دهم به طول می‌انجامد، گلایگی و شکوه از روزگار با پرسشی که انکار در پی دارد آغاز می‌نمایدکه بیان‌گر سردرگمی وجودی و جست وجوی معنای زندگی در

جهانی آشفته است. وی با وجود نشان دادن اندوه خود از شرایط در کنار آن نگرانی و اضطراب خود را نیز نشان می‌دهد چنان‌که در بیت سوم می‌گوید:

فیمَ الاقامَةُ بالزّواءِ لاسَکَنی بها ولاناقتي فیها ولاجملی

(ترجمه: چرا در بغداد اقامت گزینم در حالی که نه مایه آرامش ونه ناقه وجملی«مرکبی» آنجا ندارم)

با عطف کردن «ناقه و جمل» به «سکن» به نوعی اضطراب و نگرانی را نشان می‌دهد که بر جان شاعر غالب شده است و این عطف باعث شده تأثیر آن دوچندان شود و جز ابیات برجسته قرار گیرد (صفدی؛ ۱۳۰۵ ه ق:٦٤) هم‌چنین در این بخش به بیان جایگاه و منزلت خود پرداخته و با شیوه‌ای تعلیمی و درس‌آموز بهترین راه را برای فرار از این تلخی که روزگار بر او تحمیل کرده را در سفر می‌بیند و در بخش دوم از بیت (۱۷ـ۱۰) به وصف خودش و توانایی‌هایش می‌پردازد و این‌که روزگار چه تلخ، جفایی بر او نموده است در واقع شاعر با وصف توانایی‌های خود سعی بر آن دارد تا دوباره اعتماد به نفس خود را بازیابد.

در بخش سوم از بیت (۳۰ـ۱۷) روی به تغزل و تشبیب می‌آورد و یا دیار می‌کند و به وصف زنان و کرم و غیرت‌ورزی مردان قبیله می‌پردازد و در این سیر و سفر آرزوی حریم یار دارد تا این زخم‌خورده زمانه با گذر از منزل جانان و با نوشیدن جرعه‌ای شراب عشق بهبود یابد. هر چند در این قسمت در ارتباط با سایرقسمت های شعر بنا بر رعایت سنت عرب در آوردن تغزل و تشبیب گسست معنایی ضعیفی مشهود است اما در واقع فراروی به خیال برای گریز از واقعیت تلخ است. این بخش با توصیف زنان و مردان قبیله، به عنوان آرمان شهری از پاکی و غیرت، تضادی دردناک با فساد زمانه شاعر ایجاد می کند. ضمن آن‌که مهارت شاعر را نیز در ارتباط برقرار نمودن بین بخش ها نباید نادیده گرفت.

در بخش چهارم از بیت (۳۷ـ۳۰) در این قسمت دوباره سخن به درس‌آموزی و تعلیم می‌گشاید و این‌که مرکب سفر را طریق انسان‌های طالب عزّت و حرمت می‌داند و هرکسی نمی‌تواند قدم در این وادی بگذارد مگر این‌که جوینده بزرگی باشد و برای تأکید بیان خود تمثیل در پی تمثیل می‌آورد که ابیات (۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳٦) از میان ابیات این بخش دارای انواع تمثیل به شکل تشبیه تمثیلی و استعاره تمثیلی است که با این شیوه درد و اندوه شخصی را به نمادهای جهان شمول تبدیل می‌کند.

بخش پنجم از بیت (٤٥ـ۳۷) دوباره به یاد تلخ کامی روزگار و آن‌چه نصیبش کرده می‌افتد و از بی‌توجهی آن به فضل و دانشش سخن می‌گوید و حتی معتقد است در ایامی که بر وفق مرادش بوده ارزش فضل و دانش او به خوبی درک نشده است، دریغا از اکنون که بر مرکب سفر است و ناخشنود از جفای ایام، و در این بین گهگاه میان ابیات خود را دلداری می‌دهد . مانند:

غالی بِنَفسی عِرفانی بقیمَتها فصُنتُها عن رخیصِ القَدرِ مُبتَذِلِ

(ترجمه) «شناخت ارزش خود جان مرا گرانبها کرد،پس خودرا از قیمت ارزان وپست نگه داشتم»

و در ادامه خواهان زندگی نیست که سفلگان و فرومایگان بر کرسی حکومت نشسته باشند و اوج شکوی در بیت ٤٥ است که می‌گوید:

هذا جزاء إمریءٍ أقرانَه دَرَجُوا مِن قَبلِهِ فَتَمَنّی فُسحة الأجَلِ

(ترجمه) «این است جزای مردی که همگنان او پیش از او مردند و او آزروی فراخی زمان برای خود کرده است»

این تلخی روزگار و دیدن این حوادث را مجازات خود و مجازات آرزوهای خود می‌داند. اشاره به درگذشت پیشینیان «أقرانَه دَرَجُوا» و آرزوی «فراخی اجل / فسحة الأجل»، نشاندهنده آگاهی شاعر از محدودیت زمان است. این آگاهی، او را به گذار از شکوه به حکمت سوق می‌دهد.

در بخش ششم (۵۹ـ٤٦) با سخنانی که در مقابل بدعهدی دنیا بوی تعلیم می‌دهد خود را مورد خطاب قرار می‌دهد که گلایه را از روزگار کم کند و به پادشاهی قناعت که بیم زوال آن نیست قانع باشد و با سخنانی چون فانی بودن دار دنیا به تسکین خود می‌پردازد و در نهایت خود را دعوت به سکوت می‌کند و سکوت و خاموشی را راه رهایی از خطا می‌داند در این بخش با آوردن تمثیل‌های مختلف در بیت‌های (۵۹، ۵۳، ۵۲، ٤٦) بر زیبایی کلام خو می‌افزاید و حسن‌ختام سخن خود را نیز با تمثیلی به پایان می‌رساند با این مفهوم که نشان تیزبینی انسان، آن است که با مهملان مجالست نکند.

ناگفته نماند کاربرد استفهام انکاری در ادبیات (۱، ۳، ۱۵، ٤۰، ۵۵) به صورت پراکنده در تمامی بخش‌های شعر آمده است. به نوعی تثبیت و تقریر کلام طغرایی می‌پردازد تا بهتر در ذهن ثبت شود.

به صورت کلی طغرایی در این قصیده از اندوه و تلخی‌های زندگی خود به‌ویژه در دوران پیری و ناکامی‌هایش سخن می‌گوید. او با استفاده از تمثیل‌های متنوع و بهره‌گیری از زبان استعاری، تصویری زنده از رنج‌ها و امیدهای خود ارائه می‌دهد. شیوه بیان او نشان‌دهنده این است که نه‌تنها از روزگار و شرایط حاکم شکایت دارد، بلکه با تأملات درونی خود به دنبال پاسخی برای این رنج‌هاست. استفاده از استفهام‌های انکاری و تمثیل‌های تعلیمی، قدرت بیانی او را در برقراری ارتباط با مخاطب و تأثیرگذاری بیشتر نشان می‌دهد.

در یک جمع بندی از بخش های ششگانه، این قصیده، فراتر از یک شکوائیه ساده، سفر روحانی شاعری است که در تلاطم روزگار در جست وجوی معنایی برای رنج می‌پردازد. هر بخش، مرحله‌ای از این سفر است:

۱.بخش اول: فریاد و ناله: شکوه از روزگار (منِ منفعل). ۲. بازتاب این فریاد: وصف توانایی‌ها برای بازیابی اعتمادبه نفس.۳. گریز و فرار: با پناه‌بردن به خیال برای التیام درد. ٤. بخش آموزش و تعلیم: تبدیل تجربه به تمثیل‌های آموزنده. ۵. پذیرش: درک محدودیت‌های انسان در برابر تقدیر ٦.تعالی انسان: رسیدن به حکمت سکوت و قناعت.

طغرایی با این ساختار، قصیده را به منشوری اخلاقی تبدیل می‌کند که هم آیینه رنج‌هایش است و هم چراغ راه آیندگان. تقابل «من» و «تو» در این اثر، نه تنها بازتاب دوگانگی درونی شاعر، بلکه نماد نبرد جاودانه انسان با تقدیر است.

نتیجه

در پژوهشی که در باب پیکره و ساختار شعر «لامیه العجم» به‌عمل آمد، نشان می‌دهد که چگونه پدیده‌های ویژه زبانی برای انتقال مفاهیم و معانی مورد نظر شاعر به خدمت گرفته شده‌اند تا این کار هرچه بهتر به انجام رسد. در زمینه استفاده از اوزان عروضی، طغرایی، بحربسیط را برگزیده و انتخاب این بحر مناسب محتوای تعلیمی شعر است. در زمینه موسیقی کناری، انتخاب قافیه «ل» که از حروفی است که تلفظ آن بین شدت و رخوت قرار دارد، به خوبی در خدمت عاطفه شاعر بوده و تأثیری دوگانه بر تلخی شکایت‌های او و دعوت به تأمل در مفاهیم شعر دارد.

در خصوص موسیقی درونی جناس‌های آن که حدود «۲۰٪ درصد» از کل ابیات است، هرچند اندک به‌کار رفته؛ اما قابل‌ملاحظه است و غالباً جناس‌ها از نوع جناس اشتقاق است به‌خوبی توانسته‌اند به ایجاد توازن آوایی و غنی‌سازی موسیقی کلام کمک کنند. همچنین بسامد بالای تکرار برخی کلمات محوری نظیر «من» و «تو» (به ترتیب ۳۹٪ و ۲۵٪) نشان‌دهنده اهمیت این واژگان در تقویت اندیشه غالب شاعر و تبیین هدف او از سرودن این شعر است.

صنعت تضاد، که در ۲۹٪ از ابیات شعر نمود دارد، یکی از ابزارهای بلاغی برای برجسته‌سازی و قاعده‌افزایی کلام است. از صنایع ادبی، استعاره بیشترین بسامد را با ٤٤٪ (در۲٦ بیت از ۵۹ بیت) به خود اختصاص داده است. این استعاره‌ها به‌ویژه از نوع مکنیه، با ایجاد تصاویر خیال‌انگیز، به برجسته‌سازی کلام و جلب توجه مخاطب کمک می‌کنند. استعاره‌های فعلی نیز با ایجاد حرکت و پویایی در زبان، به نمایشگر تکاپوی درونی شاعر تبدیل می‌شوند.

تشبیه نسبت به استعاره از بسامد کمتری برخوردار است، (۱۸ بیت از ۵۹ بیت؛ ۳۰/۵٪) و غالباً از نوع معقول به محسوس است و گویای نگرش عمق‌گرای شاعر به حقیقت است. تشبیه‌های به‌کاررفته بیشتر تمثیلی هستند که به برجسته‌سازی مفاهیم اخلاقی کمک می‌کنند.

تصاویر مجازی(۱۳/۵٪) که غالبا از نوع مجاز عقلی است، حاصل اندیشه عقلانی شاعر است و کنایه‌های موجود در قصیده «لامیهٔ العجم» (۸/۵٪) اشاره‌ای رمزگونه به تحلیل شرایط شاعر و تصویرگر حال و روزگار طغرایی است.

در سطح اندیشگانی و معنایی، قصیده «لامیه العجم» به شش بخش تقسیم شده که نشان از پیوند معنادار بین ساختار و محتوای آن دارد. هرچند در بخش سوم که شاعر به تغزل و تشبیب می‌پردازد، نوعی گسست معنایی مشاهده می‌شود، اما این بخش نیز به‌نوعی با سایر مضامین شعر پیوند دارد.

پی نوشت‌ها

۱. Ferdinand de Saussure
۲. Roman Jakobson
۳. Geoffrey Leech

٤. کوروش صفوی متولد ۱۳۳۵ در تهران است .او یکی از چهره‌های برجسته در حوزه‌ی معناشناسی، نشانه‌شناسی، رابطه‌ی زبان‌شناسی و ادبیات و تاریخ زبان‌شناسی در ایران است. از آثار او می توان به « درآمدی برزبان‌شناسی»، «درآمدی برمعناشناسی»،«واژه نامه زبان‌شناسی»،«از زبانشناسی به ادبیات» و...اشاره کرد وی در درسال ۱٤۰۲درگذشت.

۵. به نقل از الصناعتین :۲٤۹

کتابنامه

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۲). **ساختار و تاویل متن**، جلد یک نشانه شناسی و ساختارگرایی، تهران: نشر مرکز.
۲. انیس، ابراهیم.(۱۹۸۱). **موسیقی الشعر**، مصر: مکتبه الانجلو.
۳. جرجانی، عبدالقاهر.(۱٤۰٤ه.ق). **اسرار البلاغه في علم البیان**، چاپ دوم، بیروت: دارالمعرفه.
٤. خلیفه شوشتری، محمد ابراهیم .(۱۳۸۷). **الجامع في العروض العربي بین النظریة و التطبیق**، تهران: انتشارات سمت.
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳٦۸). **موسیقی شعر**، چاپ دوم، انتشارات آگاه.
٦. صفدی،صلاح الدین خلیل بن ایبک.(۱۳۰۵ ه ق). **الغیث المسجم في شرح اللامیة العجم**،الجزء الاول ،الطبعة الاولی ،المطبعة الازهریة المصریة.
۷. صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). **از زبان شناسی به ادبیات (نظم)**، جلد اول، تهران: نشر چشمه.
۸. ضیف، شوقی. (۱۳۸٤). **هنر و سبک های شعر عربی**، ترجمه مرضیه آباد، چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
۹. عباس، حسن. (۱۹۹۸). **خصائص الحروف العربیه و معانیها**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
۱۰. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، چاپ اول، تهران: سمت.
۱۱. علی، عبدالرضا. (۱۳۸۳). **موسیقی شعر عربی سنتی و نو**، ترجمه حسین یوسفی (آملی)، آمل: اشک قلم.

۱۲. فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**، چاپ اول، تهران: سخن.
۱۳. فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). **سبک شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چاپ اول، تهران: سخن.
۱٤. فضل، صلاح. (۱۹۹۸). **علم الاسلوب مبادیه و اجراء**، الطبعه الاولی، القاهره: دارالشروق.
۱۵. فضل، صلاح. (۲۰۰۷). **علم الأسلوب والنظرية البنائيه**، الطبعه الاولی، جلد۲، القاهره دارالکتاب المصری و بیروت: دارالکتاب اللبنانی.
۱٦. القصیری،فیصل صالح.(۲۰۰٦م).**بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة**.ط۱.عمان الأردن:مجدلاوی
۱۷. قویمی، مهوش.(۱۳۸۳). **آواها و القاها**، رهیافتی به شعر اخوان ثالث، تهران: هرمس.
۱۸. مکاریک، ایرنا ریما.(۱۳۸۵).**دانش نامه نظریه های ادبی معاصر،ترجمه مهران مهاجر،محمد نبوی**.چ۲. تهران: آگاه.
۱۹. یاکوبسن،رومن.(۱۳۸۰). **زبانشناسی و شعر شناسی**؛ ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس.
۲۰. رسولی، حجت و شیلر احمدی.(۱٤۰۲). «شاخصه‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی در عیار الشعر ابن‌طباطبا» مجله‌ی زبان و ادبیات عربی، دوره ۱۵، شماره ٤، صص: ۲۰-٤۰. Doi: 10.22067/jallv15.i4.2210-1203
۲۱. عبدی، حامد، حسین وثوقی و روشن بلقیس و سید مهدی سمائی. (۱۳۹۵). «سنجه ای بر بازشناسی استعاره با تکیه بر زبان شناختی»، دوفصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال وم، شماره دوم، صص ۱۰۳ - ۱۲۰.

References

Abbas, H. (1998). *The Characteristics and Meanings of Arabic Letters*, Damascus: Arab Writers Union. [In Arabic].
Abdi, H.& H. Vosoughi. & R. Balqis, & S. M. Samaei (2016), "A Measure for Recognizing Metaphor Based on Linguistics," *Biannual Journal of Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism* 3(2) : 103–120.[In Persian].
Ahmadi, B.(1993), *Structure and Interpretation of Text, Volume 1: Semiotics and Structuralism*, Tehran: Nashr-e Markaz.[In Persian].
Alavi Moghaddam, M. (1998). *Contemporary Literary Criticism Theories*, 1st Edition, Tehran: SAMT.[In Persian].
Ali, A.R (2004). *The Music of Traditional and Modern Arabic Poetry*, translated by Hossein Yousefi (Ameli), Amol: Ashk-e Qalam.[In Persian].
Al-Qusayri, F. S. (2006).*The Structure of the Poem in the Poetry of Izz al-Din al-Manasrah*, 1st Edition, Amman, Jordan: Majdalawi. [In Arabic].
Anis, I.(1981). *The Music of Poetry*, Egypt: Anglo Library. [In Arabic].
Deif, S. (2005). *The Art and Styles of Arabic Poetry, translated by Marziyeh Abad*, 1st Edition, Mashhad, Ferdowsi University of Mashhad Press. [In Persian].
Fadl, S. (2007). *The Science of Style and Structuralist Theory*, 1st Edition, Volume 2, Cairo: Egyptian Book House and Beirut: Lebanese Book House. [In Arabic].
Fadl, Salah. (1998). *The Science of Style: Principles and Implementation*, 1st Edition, Cairo: Dar Al-Shorouk. [In Arabic].
Fotouhi, M. (2012*). Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*, 1st Edition, Tehran: Sokhan. [In Persian].
Fotouhi, Mahmoud. (2006). *The Rhetoric of Imagery*, 1st Edition, Tehran: Sokhan.[In Persian].
Ghaoumi, Mahvash (2004). *Sounds and Suggestions: An Approach to Akhavan Sales' Poetry*, Tehran: Hermes.[In Persian].
Jakobson, R. (2001). *Linguistics and Poetics*, Translated by Kourosh Safavi, Tehran, Hermes. [In Persian].
Jurjani, A. Q. (1984). *The Secrets of Eloquence in the Science of Rhetoric*, 2nd Edition, Beirut, Dar al-Ma'rifah. [In Arabic].

Khalifa Shushtari, M. I. (2008). *The Comprehensive Guide to Arabic Prosody: Theory and Application*, Tehran: SAMT Publications. [In Arabic].
Makaryk, I. R. (2006). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, 2nd Edition, Tehran: Agah.[In Persian].
Rasouli, H .& S. Ahmadi. (2024). "The characteristics of the Russian formalism approach in the book Ayar Ol-She'r of Ibn Tabataba al-Alawi" *Journal of Arabic Language and Literature*, 15(4): 20-40.[In Persian].
Safadi, S.K. A. (1888). *Al-Ghayth al-Musajjam fi Sharh al-Lamiyyah al-'Ajam*, Volume 1, 1st Edition, Egypt :Egyptian Azhar Press. [In Arabic].
Safavi, K. (1994). *From Linguistics to Literature (Verse)*, Volume 1, Tehran: Cheshmeh Publications.[In Persian].
Shafi'i Kadkani, M. R.(1989).*The Music of Poetry*, 2nd Edition, Agah Publications.[In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی