



The Musical Collocation of Words and the Reflection of the Poetic World in Sayyid Qutb's Poetry

Sharafat Karimi^{1✉}, Galavizh Shaiki²

1. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. Email: sh.akrimi@uok.ac.ir
2. PhD Student, Department of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. Email: g.shaikhi@uok.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:

Receive Date: 19 August 2025
Revise Date: 06 September 2025
Accept Date: 13 September 2025
Available Online: 13 September 2025

Keywords:

Sayyid Qutb;
contemporary Arabic poetry;
music;
rhythm;
rhetorical devices

ABSTRACT

Objective: Musicality is a fundamental, style-defining feature of poetry that strengthens expression and distinguishes poetic language from ordinary discourse. This study examines the musical structure of Sayyid Qutb's poetry, focusing on the relationship between verbal form and meaning. Although primarily concerned with meaning, Qutb also values diction and employs it in the service of semantic expression. His poetry follows the neoclassical tradition of the Arab Nahda and maintains the conventional form of Arabic verse.

Method: The research adopts a descriptive-analytical approach to poems from Qutb's collected poetry. It investigates four dimensions of poetic musicality: external, terminal, internal, and semantic. External musicality concerns meter and its relationship to content, while terminal musicality involves rhyme and the variation of rhyme consonants. Internal musicality is examined through the phonetic characteristics of letters and their correspondence with the meanings of words. Semantic musicality is explored through rhetorical devices that establish relationships of contrast, association, and coordination.

Results: The findings indicate that Qutb achieves relative metrical diversity while maintaining correspondence between meter and poetic content. Terminal musicality exhibits variation in the principal rhyme consonant, whereas internal musicality displays rhythmic richness through the relationship between phonetic structure and semantic content. The sounds of words thus contribute to the expression of their meanings. In semantic musicality, antithesis, semantic association, and the coordinated presentation of attributes are particularly prominent, without exceeding conventional limits. These devices operate alongside metrical and phonetic features to produce a musical texture characterized by fluent diction and an absence of semantic contrivance.

Conclusion: The musical organization of Qutb's poetry reflects the interaction of sound, rhythm, and meaning within the inherited framework of Arabic versification. Its four dimensions demonstrate his attention to verbal expression as an integral component of communicating meaning. His use of diverse meters, rhyme consonants, sound patterns, and rhetorical devices reveals a concern for correspondence between poetic form and content. Musicality therefore constitutes a significant stylistic feature through which his poetry combines semantic orientation with attention to the expressive capacities of language.

Cite this article: Karimi, S., & Shaikhi, G. (2026). The musical collocation of words and the reflection of the poetic world in Sayyid Qutb's poetry. *Journal of Islamic Literary Studies*, 5(2), 61-78.
<https://doi.org/10.22034/jilr.2025.144344.1303>



© The Author(s) retain the copyright.
DOI: <https://doi.org/10.22034/jilr.2025.144344.1303>

Publisher: University of Kurdistan.

Introduction

Musicality distinguishes poetic language from ordinary discourse through the organization of meter, rhyme, sounds, and semantic relationships. It also contributes to imagery, emotional expression, and the connection between poetic form and content. Sayyid Qutb's poetry provides a context for examining these relationships because his emphasis on meaning accompanies close attention to diction and rhythm. Written predominantly within the neoclassical tradition of the Arab Nahda, his poems retain the conventional structure of Arabic verse while employing musical resources to express personal and emotional experience. The study treats these resources as components of poetic expression whose significance emerges through their interaction with the meanings and emotions of individual poems.

The study investigates the musical arrangement of words and its relationship to Qutb's poetic world. Its review of previous research identifies a predominance of thematic studies, alongside investigations of repetition, Romantic features, and artistic imagery, but an absence of a systematic examination of all four musical dimensions. The research therefore asks which elements generate musicality, how Qutb employs them, and how their organization relates to meaning. Its scope encompasses external, terminal, internal, and semantic musicality, considered as interconnected aspects of poetic expression.

Methodology

The research adopts a descriptive-analytical approach based on Qutb's collected poetry. Its framework combines Arabic prosody and rhetoric with the fourfold classification of poetic musicality. External musicality is examined through metrical patterns, established prosodic modifications, and their relationship to poetic themes. Terminal musicality is investigated through rhyme schemes, the principal rhyme consonant, and the distinction between vocalized and unvocalized rhyme endings. The study reports frequencies for metrical and rhyme features and analyzes selected verses through scansion and contextual interpretation. Following Qutb's distinction between external and internal musicality, it considers meter insufficient by itself to explain rhythm, examining also the sequence and articulation of sounds and the selection of words.

Internal musicality is examined through repetition, paronomasia, recurring sounds, and patterns of verbal arrangement. The analysis distinguishes repetition at the beginnings, middles, and endings of words, as well as repetition distributed across successive words or throughout a verse. Semantic musicality is explored through paradox, antithesis, parallel contrasts, coordinated attributes, associations among related concepts, and double meaning. Qutb's critical observations about diction and musical expression inform the discussion. Throughout, formal features are interpreted in relation to imagery, emotional states, and the meanings conveyed by the surrounding language.

Results

External musicality exhibits relative diversity within inherited Arabic metrical conventions. The reported distribution includes ramal in thirty-six instances, kamil in thirty, khafif in twenty-one, mutaqarib in fifteen, tawil in fourteen, basit and wafir in seven each, and mujtath in five. The study associates particular metrical arrangements with their contextual effects rather than treating meter as an isolated structure. In tawil, rhythmic movement accompanies reflections on rapidly passing time; in kamil, forceful patterns reinforce separation and emotional suffering. Ramal supports introspection and estrangement, khafif accommodates a movement from weariness toward hope, and wafir intensifies the tension between anxiety, despair, and concealed hope.

Terminal musicality demonstrates variation in rhyme within conventional practice. The study describes fifty-eight of the collection's 133 poems as employing varied rhymes and seventy-

five as maintaining a single rhyme scheme. It also identifies seventy-five poems with vocalized principal rhyme consonants, forty with unvocalized endings, and eighteen combining both forms. Frequently recurring rhyme consonants include ra, mim, nun, ba, dal, and lam. The analysis links their phonetic characteristics and accompanying sound extensions to the poems' emotional content. In an example expressing uncertainty about personal identity, the repeated ra and prolonged rhyme sounds are interpreted as reinforcing bewilderment and inner instability.

Internal musicality emerges from the interaction of repeated sounds, lexical relationships, and syntactic organization. Incomplete paronomasia, particularly forms exploiting Arabic derivation, is more prominent than complete paronomasia. Related words connect outward perception with inward insight, while differences in vocalization associate spatial separation with the suffering experienced after departure. Initial sound repetition is especially prominent, although medial, final, and dispersed patterns also occur. Extended vowel sounds and recurring consonants reinforce lamentation, isolation, and disappointed love. Repetition at verse openings sustains the emotional atmosphere of separation, while reversed arrangements of words representing life and hell convey a recurring experience of suffering. In another example, dispersed repetitions of lam and mim are interpreted as expressing the conflict between worldly attraction and the resistance of the poet's heart.

Semantic musicality arises through relationships among meanings, including opposition, correspondence, and association. Antithesis intensifies regret over passing time and an unfulfilled life, while parallel contrasts distinguish the brightness of childhood from the distress of adulthood. Coordinated descriptions evoke an idealized childhood world characterized by vitality and freedom from care. Words belonging to a shared natural setting establish coherence among gardens, flowers, birds, and vegetation, producing a unified imaginative atmosphere. Paradox expresses tensions in the poet's understanding of guidance and bewilderment, and double meaning conveys solitude and spiritual estrangement. The final findings emphasize semantic association, antithesis, and paradox as more prominent than parallel contrasts, coordinated attributes, and double meaning.

Conclusion

The study concludes that Qutb's poetic musicality operates through coordinated relationships among metrical structure, rhyme, phonetic patterning, and semantic organization. His adherence to established prosodic conventions accompanies flexibility in selecting meters, rhyme consonants, and rhetorical devices. These resources serve meaning through fluent diction rather than excessive ornamentation. Across the examples analyzed, musical arrangements reinforce recurring experiences of grief, intellectual estrangement, dissatisfaction, longing, and remembrance, while also accommodating moments of hope and emotional renewal.

The contribution of the research lies in bringing these four dimensions together to explain the relationship between verbal organization and Qutb's poetic world. Meter supplies an overarching rhythmic framework, rhyme shapes recurring sound patterns, internal arrangements intensify expression, and semantic correspondences give coherence to thought and imagery. Their interaction demonstrates that Qutb's concern with meaning does not diminish his attention to verbal form. Instead, the arrangement of words and sounds participates in the representation of emotional experience and constitutes an important feature of his poetic style. Accordingly, musicality provides a means of understanding how his poetry connects inherited formal conventions with the expression of an individual poetic consciousness.

هم‌نشینی موسیقایی واژگان و بازتاب جهان شاعرانه در شعر سید قطب

شرافت کریمی^۱، گلاویژ شیخی^۲

۱. نویسنده مسئول، دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. ایمیل: sh.akrimi@uok.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. ایمیل: g.shaikhi@uok.ac.ir

چکیده

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:

مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:

تاریخ دریافت: ۲۸ مرداد ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۵ شهریور ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۲۲ شهریور ۱۴۰۴

تاریخ انتشار: ۲۲ شهریور ۱۴۰۴

کلیدواژه‌ها:

سید قطب؛

شعر معاصر عربی؛

موسیقی؛

ایقاع؛

آرایه‌های بدیعی

هدف: موسیقی از عناصر اصلی و سبک‌ساز شعر است که به کلام قدرت می‌بخشد و زبان شعری را از سخن عادی متمایز می‌کند. پژوهش حاضر با هدف تبیین ابعاد موسیقایی شعر سید قطب، رابطه میان صورت زبانی و معنای اشعار او را بررسی می‌کند. سید قطب، با وجود گرایش به معنا، به انتخاب الفاظ نیز توجه دارد و آن‌ها را در خدمت بیان معنا به کار می‌گیرد. اشعار او در امتداد سنت نئوکلاسیک عصر نهضت عربی و در قالب شعر عمودی سروده شده‌اند.

روش پژوهش: این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و بر پایه اشعار دیوان سید قطب انجام شده است. ساختار موسیقایی اشعار در چهار سطح موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی بررسی می‌شود. در سطح بیرونی، وزن و تناسب آن با محتوای شعر و در سطح کناری، قافیه و تنوع حروف روی مورد توجه قرار می‌گیرد. بررسی موسیقی درونی بر ویژگی‌های آوایی حروف و ارتباط آن‌ها با دلالت واژگان متمرکز است. در سطح موسیقی معنوی نیز آرایه‌هایی بررسی می‌شوند که بر تقابل، تناسب و هماهنگی معنایی استوارند.

یافته‌ها: یافته‌ها نشان می‌دهد که سید قطب در موسیقی بیرونی، ضمن رعایت تناسب میان وزن و محتوا، از تنوع نسبی اوزان بهره گرفته است. در موسیقی کناری، تنوع حروف روی دیده می‌شود و موسیقی درونی اشعار از غنای ایقاعی برخوردار است؛ به گونه‌ای که میان ساختار و ویژگی‌های آوایی حروف با محتوای دلالتی واژگان تناسب وجود دارد. بنابراین، صورت آوایی واژه‌ها در بیان معنای آن‌ها نقش دارد. در موسیقی معنوی، آرایه‌های طباق، مراعات نظیر و تنسیق صفات کاربرد برجسته‌تری دارند، بی‌آنکه استفاده از آن‌ها از حد متعارف فراتر رود. همراهی این آرایه‌ها با عناصر وزنی و آوایی، فضایی موسیقایی با الفاظ روان و دور از تکلف معنایی پدید آورده است.

نتیجه‌گیری: ساختار موسیقایی شعر سید قطب بازتاب تعامل آوا، ایقاع و معنا در چارچوب عروض سنتی عربی است. بررسی چهار سطح موسیقی نشان می‌دهد که توجه به لفظ، بخشی از شیوه او در انتقال معناست. بهره‌گیری از اوزان متنوع، حروف روی گوناگون، الگوهای آوایی و آرایه‌های بدیعی، اهتمام شاعر به تناسب صورت و محتوا را آشکار می‌سازد. موسیقی، از این منظر، ویژگی سبکی مهمی است که معناگرایی شاعر را با توجه به ظرفیت‌های بیانی زبان پیوند می‌دهد.

استناد: کریمی، شرافت؛ و شیخی، گلاویژ. (۱۴۰۵). هم‌نشینی موسیقایی واژگان و بازتاب جهان شاعرانه در شعر سید قطب. *دراسات/الادب/الإسلامی*، ۵(۲)، ۶۱-۷۸.

<https://doi.org/10.22034/jilr.2025.144344.1303>



© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه کردستان.

مقدمه

شعر و موسیقی مظهر بیان احساسات بشر بوده و آهنگ گفتار با طبیعت انسان سازگار است. موسیقی در شعر، ریتم، طنین، ایقاع یا هرگونه وزن و ساختار موزون است که از حسن ترکیب کلمات، وزن، قافیه و تناسب آوایی میان صامت‌ها و موصوت‌ها حاصل می‌شود و از جمله عوامل متمایزکننده زبان شعری از زبان معیار به شمار می‌آید. واژه در شعر افزون بر کارکرد معنایی، از طریق ویژگی‌های آوایی در ترسیم تخیل و تصویر شاعرانه نقش‌آفرینی می‌کند. بنابراین تناسب و انتظام الفاظ، همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و نحوه‌ی چینش آنها در بافت کلام عامل مهمی در خیزش ایقاع و آفرینش معناست. مؤلفه‌های ذکر شده نه تنها موجب انسجام آوایی و ساختار شعر می‌شود بلکه نقش تعیین‌کننده‌ای در ارتقای کیفیت زیبایی‌شناختی و افزایش تأثیرگذاری عاطفی دارد. هارمونی در سطح واژگان و آواها، انسجام ریتمیک شعر را تقویت کرده و مخاطب را درگیر تجربه‌ای احساسی و ادراکی می‌کند. چنین نظمی در ساحت صوتی به دریافت معنا از طریق لحن، و آهنگ واژگان کمک کرده و شعر را از سطح صرفاً مفهومی به سطحی چند لایه ارتقا می‌دهد؛ در واقع موسیقی عامل پیوندساز فرم و محتواست و در تعمیق معنا، انتقال احساس و برجسته‌سازی تخیل شاعرانه نقش دارد.

از همین منظر؛ پیوند موسیقایی و معنایی در ساختار شعر به یکی از مباحث بنیادین در مطالعات شعرپژوهی تبدیل شده است به گونه‌ای که برخی لفظ را مستقل از معنا می‌دانند و برخی این دو را لازم و ملزوم یگدیگر دانسته و معتقدند هماهنگی لفظ و معنا تأثیر زیادی بر زیبایی‌شناسی شعر دارد و گاه موسیقی الفاظ با معانی آنها متناسب است؛ مثلاً برخی اوزان و الفاظ، مخصوص حالات حزن و برخی دیگر مخصوص حالات سرورند؛ به‌طوری‌که هر لفظ یا ترکیبی را نمی‌توان در هر بحری آورد. شاعری که دارای ذوق سلیم و ملکه‌ی ایقاع‌شناسی است از طریق قدرت ایقاعی و دلالتی کلمات، میان واژگان و سایر عناصر کلام مثل تخیل و عاطفه هماهنگی و ارتباط برقرار می‌سازد. تلفیق هدفمند این اجزاء تأثیر زیادی در القای معنا دارد؛ به همین دلیل شعر بدون موسیقی کمتر قابل تصور است.

پژوهش حاضر به شیوه تحلیلی ابعاد زیبایی‌شناختی مؤلفه‌های موسیقی‌ساز در اشعار سید قطب را از نظر موسیقی‌های بیرونی، درونی، کناری و معنوی بررسی کرده و به پرسش‌های ذیل پاسخ می‌دهد:

- ۱- مؤلفه‌های تشکیل‌دهنده موسیقی در شعر سید قطب کدام است؟
- ۲- سید قطب به چه میزان و چگونه از مؤلفه‌های موسیقی‌ساز بهره برده است؟
- ۳- بُعد موسیقایی شعر سید قطب با بُعد معنایی آن چه ارتباطی دارد؟

پیشینه پژوهش

تا کنون پژوهش مستقلی درباره جنبه موسیقایی شعر سید قطب انجام نشده و بیشتر، ابعاد موضوعی شعر او بررسی شده است. رسول‌نژاد (۱۳۷۹) در کتاب "سید قطب و اشعار او" ترجمه و شرح گزیده‌ای از اشعار را آورده است. نعمتی (۱۳۹۳) در کتاب "شور پایداری در شعر سید قطب" به بیان آراء او درباره‌ی شعر و شاعران پرداخته است. ایشان همچنین در رساله دکترای خود با عنوان "نقد مضمون و ساختار شعر سید قطب" محتوای اشعار سید قطب را تحلیل و طبقه‌بندی کرده است. أحمد عبد الحمید (۱۴۱۶ق) در مقاله‌ای با عنوان "أصداء شعر العقاد فی شعر سید قطب" برخی تشابه‌های مضمونی و ساختاری اشعار این دو شاعر را بررسی کرده است. امیری و نعمتی (۲۰۱۲) در مقاله‌ای با عنوان "أسلوبية التكرار في التعبير عن شعور الإغتراب (شعر سید قطب نموذجاً)" تأثیر اسلوب تکرار را در بیان احساس غربت شاعر واکاوی کرده‌اند. سلیمی و نعمتی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان "سید قطب والملاح الرومانسية" تحلیلی از مضامین رومانتیک در اشعار سید قطب ارائه داده‌اند و کمال غنیم (۲۰۰۷) در رساله دکترای خود با عنوان "التصوير الفني في شعر سید قطب" زیبایی‌های بلاغی و عناصر تخیل را در شعر این شاعر بررسی کرده است.

بنابراین از این نظر که تاکنون پژوهشی مستقل و نظام‌مند در زمینه‌ی ساختاری و هارمونی موسیقا و ایقاع در قصائد سید قطب انجام نگرفته است و تمرکز اغلب پژوهشگران پیشین بر جنبه‌های موضوعی و ساختار معنایی بوده است و ابعاد آوایی و ریتمیک

آن و ارتباطش با معنا کمتر مورد توجه قرار گرفته، پژوهش حاضر با تمرکز بر مبنا و معنا رویکردی نوآورانه دارد و خوانشی جدید از شعر سید قطب را پیش‌روی مخاطب قرار می‌دهد.

مبانی نظری

موسیقی شعر سید قطب

انسان در نخستین گام برخورد با مقوله‌های هنری کلام، خودآگاه و ناخودآگاه متأثر از بار موسیقایی کلمات می‌شود. هرچه یک اثر ادبی کلامی بتواند ابعاد بیشتری از موسیقی را در خود جای دهد، رساتر و اثرگذارتر می‌شود؛ چون «عواملی که آدمی را به جستجوی موسیقی کشانده همان کشش‌هایی است که او را وادار به گفتن شعر کرده است و پیوند این دو سخت استوار است؛ زیرا شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌هاست و غناء، موسیقی الحان و آهنگ‌ها» (شفیعی کدکنی: ۱۳۹۱: ۴۴). آهنگ درونی واژگان و هارمونی آوایی و فوتیکی در یک ساختار زبانی، گونه‌ای وزن است که در کنار وزن عروضی قرار می‌گیرد و در این وزن غالباً فضا برای معناآفرینی گسترده‌تر است (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۱)؛ به عبارت دیگر «وجود صامت‌ها و مصوت‌ها، آهنگ واژگان، انسجام در توالی مقاطع یا حروف و تکرار برخی از آنها با فاصله‌ی مشخص از یکدیگر، موسیقی شعر است» (انیس، ۱۹۵۲: ۷).

سید قطب شعر را به شیوه شاعران نئوکلاسیک عصر نهضت سروده است و ضمن پابندی به ساختارهای عروضی از کاربرد متکلفانه صنایع بدیعی پرهیز نموده و با عنایت به گزینش الفاظ، وزن و قافیه را در قالب شعر عمودی به کار گرفته است. ایجاد فضای موسیقایی در اشعار او بر مبنای کاربرد عناصر موسیقی‌ساز کلام به سبک شعر کلاسیک و دارای الفاظی روان و دور از تکلف مفهومی است. او خود درباره ساختار موسیقایی شعر می‌گوید: «وزن به تنهایی نوع ضرب‌آهنگ و ایقاع را مشخص نمی‌کند بلکه فقط موسیقی بیرونی را شکل می‌دهد و موسیقی درونی، برخاسته از نحوه توالی حروف و مخارج آن و گزینش نوع واژگان است نه سکون و حرکت حروف که وزن عروضی را شکل می‌دهد» (قطب ۲۰۰۳: ۷۸). از نظر سید قطب موسیقی در میان هنرهای زیبا در جایگاه نخست است؛ زیرا «عاطفه‌ی انسان را با استفاده از واسطه‌های مبهم و نامحدود مورد خطاب قرار می‌دهد» (قطب، ۱۹۹۶: ۱۲). بنابراین او با علم به اهمیت موسیقی به‌طور عام و موسیقی شعر به‌طور خاص به این جنبه از شعر اهمیت بسیار داده است و می‌توان مؤلفه‌های موسیقی‌ساز شعر او را بر حسب موسیقی‌های بیرونی، کناری، درونی و معنوی به شیوه‌ای ساختارمند تحلیل نمود.

موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی شعر وزن است و از بحور و عناصر آن یعنی تفعلیه‌ها پدید می‌آید. هر بحر با موسیقی معین خود هویت مشخصی دارد که با تکرار متساوی ارکان به وجود می‌آید و به سبب محدودیت موسیقی آن، شعر نیز محدود می‌شود (فلکی، ۱۳۸۰: ۷۵). در این جنبه از موسیقی، جمله‌ها با توجه به مقاطع صوتی که از نظر بلندی و کوتاهی مختلف‌اند و در سیاقی خاص، وحدت صوتی معین دارند، سنجیده می‌شود. مقاطع صوتی یا تفعلیه‌ها گاهی در آخر کلمات پایان می‌یابد و گاه در میانه کلمه و یا از پایان کلمه‌ای شروع می‌شود و با آغاز کلمه‌ای که به دنبال آن می‌آید، پایان می‌پذیرد (عتیق، ۱۹۸۷: ۱۲). این ساختار متکی بر گفتار و مخالف نوشتار است و بخش عمده ایقاع شعر زائیده آن است. أبوحیان توحیدی در تعریف ایقاع می‌گوید: «عملی است که زمان صوت را با فاصله‌های متناسب و متشابه اندازه می‌گیرد. ناقدان، ایقاع شعر را در محدوده‌ی زمان نطق حروف می‌سنجیدند؛ یعنی اینکه حروف چه وقت و با چه فواصلی و با چه ترکیب و چه مقدار تکراری می‌آیند» (وقاد، ۲۰۰۴: ۷). ایقاع یا متشکل از اقسام برابر است که پیوسته نامیده می‌شود و همان وزن کمی است؛ مانند شعر عمودی، و یا از اقسام نابرابر تشکیل شده که گسسته نامیده می‌شود؛ مانند شعر آزاد؛ اولی تابع تکرار و پیوستگی در نظامی ثابت و دومی از نظر کمی و کیفی متفاوت است (علاق، ۲۰۰۵: ۲۴۹). بنابراین ایقاع از عناصر اصلی شعر است.

بسیاری از شاعران معاصر قوانین عروضی را در سرودن شعر دست‌وپاگیر دانسته‌اند و درباره ارتباط میان وزن و محتوا تفاوت نظر دارند؛ اما در معیار نقد کلاسیک، شعر خوب شعری است که در آن وزن و محتوا با هم ارتباط داشته باشند. از این منظر سید قطب مانند شاعران نئوکلاسیک عصر نهضت است و اوزان شعر را با توجه به محتوا و مضامین انتخاب کرده است. پس از تحلیل عروضی اشعار او مشخص شد رایج‌ترین بحرهای به کار رفته در شعرهایش عبارت است از: رمل (۳۶ مورد)، کامل (۳۰ مورد)، خفیف

(۲۱ مورد)، متقارب (۱۵ مورد)، طویل (۱۴ مورد)، بسیط (۷ مورد)، وافر (۷ مورد) و مجتث (۵ مورد). البته یادآور می‌شود شعر مصرع حب (قطب، ۱۹۸۹: ۱۸۱) دارای سه قصیده است که تنها یکی از آنها (لیلۃ الشک) در فهرست عنوان و در این پژوهش هم در شمارش آورده شده است. علل و زحافات به کار رفته در شعر سید قطب؛ همان علل و زحافات شایع در شعر دیگر شاعران کلاسیک است. در ادامه رایج‌ترین بحرهای به کار رفته در اشعار دیوان او آورده می‌شود.

تحلیل داده‌ها

بحر طویل

میان بحرهای شعر، هیچ بحری از نظر میزان رواج، هم‌پایه با بحر طویل نیست. حدود یک سوم شعر عربی قدیم در این بحر سروده شده است (أنیس، ۱۹۵۲: ۵۷). این بحر برای همه‌ی اغراض شعری بویژه فخر، حماسه و مدح به کار می‌رود (هاشمی، ۱۹۹۱: ۳۲). اما سید قطب مضامینی چون: حنین، تأمل، غزل، وصف، و شکوه را در این بحر سروده و بسامد مضامین تأملی شاعر در این بحر نسبت به دیگر موضوعات بیشتر است. از جمله تغییرات قیاسی این بحر زحاف قبض است (شوستری، ۱۳۸۷: ۲۰۶) که در شعر سید قطب هم آمده و پنجمین حرف ساکن حذف و دو تفعيله فعولن و مفاعیلن به فعول و مفاعیلن تبدیل شده است مانند:

طَوَيْتَ حَيَاتِي بَيْنَ صُبحٍ وَمَغْرِبٍ	خَطَا الزَّمَنِ الْوَثَابِ، بَعْضُ التَّوْتُبِ
-U-U/-U/---U/U-U	-U-U/-U/---U/U-U
ضَمَمْتُ ثَنَائِيهِ عَلَي كُلِّ مَعْجَبٍ	قَفِي لَحْظَةً؛ أَنْظُرْ إِلَى الْأَمَلِ الَّذِي
-U-U/-U/---U/U-U	-U-U/U-U/- - -U/- -U

(قطب، ۱۹۸۹: ۶۸)

در مصرع اول واج‌های انفجاری و زحاف قبض، ریتمی جهنده و ناپایدار را ایجاد کرده که با مضمون «ووثوب» و زمان پرشتاب هماهنگ است، همچنین واژه‌ی «طویت» با توالی هجایی سریع و بدون مکث، کنشی ناگهانی را القا می‌کند که گذر شتابان زمان را در خود دارد که در آن، امتداد طبیعی عمر در یک حرکت واحد مستهلک می‌شود. حذف فاصله‌ی زمانی در کنار تقابل «صبح» و «مغرب» تصویری از گذر شتابان زمان را می‌سازد. در «قَفِي لَحْظَةً» امتداد بی‌زحاف تفعیلات بحر طویل، موجب حفظ تمامیت وزنی شده و مکثی واقعی در سیلان کلام پدید آورده است ترکیب «ضَمَمْتُ ثَنَائِيهِ» با ساختاری فشرده حس ناکامی، تعلیق و فرصت از دست رفته را القا می‌کند.

بحر کامل

بحر کامل که اغلب برای کلیه مضامین به کار می‌رود و به شدت و خشونت نزدیکتر است تا نرمی و سبکی (هاشمی، ۱۹۹۱: ۷۶)، دارای یک تفعليه «متفاعلن» است و در موارد بسیاری «مستفعِلن» جایگزین آن می‌شود؛ به طوری که به ندرت پیش می‌آید. بیتی در بحر کامل فقط از تکرار متفاعلن شکل بگیرد (أنیس، ۱۹۵۲: ۶۲). سید قطب در مضامینی چون: عصیان و تمرد، شکوه، حنین، تأمل، غزل، وصف، رثاء، و وطنیات از این بحر استفاده کرده و بسامد کاربرد آن در غزل‌هایش بیش از اشعار دیگر است.

إِذْهَبْ وَخَلِّفْنِي هُنَا مَتَأَلِّمًا	لَا تَلْقَنِي سَمَحًا وَلَا مُتَهَجِّمًا
-U-UU/-U--/-U--	-U-UU/-U--/-U--
إِذْهَبْ وَخَلِّفْنِي تَذَوُّبٌ حُشَاشَتِي	وَبُضْ قَلْبِي مِنْ قَرَارِيهِ دَمًا
-U-UU/-U--/-U--	-U-UU/-U--/-U--

(قطب، ۱۹۸۹: ۴۴)

در ابیات بالا جایگزین شدن «مستفعِلن» با «متفاعلن»، ریتمی کوبنده و پر تنش ایجاد می‌کند که با مفهوم درد و رنج هم‌خوانی دارد؛ تکرار فعل «إِذْهَبْ» حس جدایی و درد را در قالب عروضی خشونت‌بار بازتاب می‌دهد و هم‌آهنگی صفات متضاد «سمحا، متهجمًا» ساختار نحوی و موسیقایی، شدت عاطفه و تمرد را با ضرب‌آهنگ پر کشش و خشونت بار وزن تقویت کرده تا تنش و

دوگانگی رفتاری را به تصویر بکشد. واژگان «تذوب»، «بیض» و «دما» به نمودهایی از واکنش جسمانی اشاره دارند و در کنار هم شبکه‌ای از تداعی‌های زیستی و عاطفی را شکل می‌دهند و هر سه واژه از نظر وزنی با ساختار هجایی قوی در بحر کامل و با ضرب‌آهنگ منسجم، به برجسته‌سازی تنش عاطفی و درونی متن اشاره دارند.

بحر رمل

بحر رمل شش تفعیله دارد و به صورت تام و مجزوء استعمال می‌شود (فاخوری، ۱۹۹۶: ۴۹). شاعرانی چون ابو العتاهیه در زهدیات، ابو نواس در خمریات و دیگران در موشحات آن را به کار گرفته‌اند. این بحر دارای ضرب عاطفی غمگینانه و متناسب با موضوع اندوه است (بحراوی، ۱۹۹۳: ۴۲) و مصراع‌هایش بر وزن «فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن» می‌آید و گاهی تفعیله پایانی تغییر می‌کند و به صورت «فعلن» یا «فعلاتن» می‌آید. سید قطب در موضوعاتی چون: تمرد، شکوه حنین، تأمل و عزلت، غزل، وصف، رثاء، وطنیات از این بحر استفاده کرده است؛ مثل:

حَدَّثَنِي أَنْتَ يَا نَفْسِي فَمَا	أَفْهَمُ الْعَالَمُ أَوْ يَفْهَمُنِي
—U— / —U— / —U—	—UU— / —UU— / —U—
إِنِّي أَنْكَرْتُهُ الْيَوْمَ كَمَا	أَنْتَ بِالْأَمْسِ قَدْ أَنْكَرَنِي
—UU— / —U— / —U—	—UU— / —U— / —U—

(قطب، ۱۹۸۹: ۳۹)

در ابیات بالا، واج‌های نرم س، ی و ر با وزن رمل هم‌خوانی داشته و حس نجواگونه و خلوت را تقویت می‌کند و تکرار هجایی هم‌وزن «فهم» در آغاز و پایان مصرع دوم علاوه بر این که نشانگر تصدیق است؛ حاکی از حس سرگشتگی و ناتوانی شاعر از ارتباط با جهان است؛ علاوه بر این تغییر تفعیله پایانی در پایان مصرع که موجب تقلیل وزن شده، از منظر موسیقایی به کاهش هجایی و در نتیجه ایقاعی منقطع منجر می‌شود که با مفهوم انکار و فاصله‌گذاری ذهنی میان شاعر و جهان هم‌راستاست. تکرار افعال «انکر» در ساختارهای نحوی متقابل و دو زمان متفاوت (امروز و دیروز) تقابل معنایی و زمانی را برجسته می‌سازد و واج‌آرایی مشترک در آن‌ها به‌ویژه واج‌های انفجاری ک و ر حامل ایقاع طرد، نفی و بیگانگی‌اند.

بحر خفیف

بحر خفیف به دلیل سبکی و روانی خفیف نام گرفته و به صورت تام؛ فاعلاتن / مستفعِلن / فاعلاتن؛ یا مجزوء؛ فاعلاتن / مستفعِلن به کار می‌رود (فاخوری، ۱۹۹۶: ۴۳) و بیش از هر بحر نرم و دارای موسیقی است و برای اغراضی چون فخر، حماسه، غزل، مدیح، رثاء، وصف، عتاب و حکمت به کار می‌رود (هاشمی، ۱۹۹۱: ۱۰۰). تفعیله‌ی اول «فاعلاتن» در بیشتر موارد به صورت «فعلاتن» و تفعیله‌ی دوم در بیشتر موارد به صورت «متفعِلن» و تفعیله‌ی پایانی به دو صورت «فعلاتن» و «فالانتن» می‌آید (انیس، ۱۹۵۲: ۷۶). سید قطب در موضوعاتی چون: تمرد، حنین، تأمل، غزل، وصف، و رثاء، از این بحر استفاده کرده است؛ مانند:

إِيهِ حَدَّثَ عَنِ السَّعَادَةِ إِنِّي	قَدْ مِلْتُ الشَّقَاءَ كُلَّ الشَّقَاءِ
—UU— / —U—U— / —U—	—U—U— / —U—U—
أَطْلِعَ الصُّبْحَ فِي حَدِيثِكَ يَجْلُو	بَعْضَ هَذَا الْأَسَى بِفَيْضِ الصَّيَاءِ
—UU— / —U—U— / —U—	—U—U— / —U—U—

(قطب، ۱۹۸۹: ۸۲)

شاعر در این ابیات، بحر خفیف را به کار گرفته تا تجربه‌ای عاطفی از درماندگی، خستگی و دل‌زدگی را با موسیقی شعر هماهنگ کند؛ مضمون شعر با دعوت به سخن «إِيهِ حَدَّثَ» آغاز می‌شود؛ گویی گفت‌وگو راهی برای رهایی از اندوه است. تکرار واژه «الشقاء» با ساختار «كُلُّ الشَّقَاءِ» تأکید بر فراگیری و شدت اندوه دارد و نشان می‌دهد که اندوه نه تنها مداوم بلکه فرسوده و همه‌جانبه است. علاوه بر این تحول تدریجی از اندوه به روشنایی و امید که ناشی از هم صحبتی محبوب است، در جان شاعر تجلی می‌یابد که

انتخاب بحر خفیف نیز با ضرب‌آهنگ متعادل و انعطاف‌پذیر خود، بستر مناسبی را برای انتقال تدریجی این تحول احساسی فراهم کرده است.

بحر وافر

بحر وافر بیشتر برای موضوعاتی چون: فخر، حماسه، وصف و رثاء به کار می‌رود و سید قطب در حنین و غزل از وافر استفاده کرده است. در تقطیع عروضی در حالتی که بین تفعیله‌های مفاعیلن، تفعیله‌ی مفاعِلَتُن بیاید، ممکن است بحر وافر با بحر هزج مجزوء مشتبه شود. در این صورت حکم به وافر بودن بحر می‌شود چون تفعیله‌ی مفاعِلَتُن مختص بحر وافر است (شوشتری، ۱۳۸۷: ۲۹۹-۲۹۸) مانند:

و ط ا ف ب ر ک ن ه ال و ج ل	ت ف ر د ذ ل ک الط ل ل
-UU-U/-UU-U	-UU-U/-UU-U
و ی ر ق ت ح ت ه ال م ل	ی غ ش ی ال ی اس ص ف ح ت ه
-UU-U/-UU-U	-UU-U/-UU-U

(قطب، ۱۹۸۹: ۲۰۴)

در ابیات بالا شاعر با انتخاب بحر وافر وزن شعر را آگاهانه در خدمت معنا گرفته است. شاعر با بهره‌گیری از تصویر «الطلل» و «الوجل» فضایی حاکی از انزوا، سکون و اضطراب را ترسیم کرده است؛ تصویر نه فقط توصیفی از مکان بلکه بازتابی از وضعیت روانی شاعر است و در بیت دوم با ورود «الأس» و «الأمل» تضادی معنایی بین نومیذی فراگیر و امید پنهانی شکل می‌گیرد. این تغییر، لحن شعر را از حالت توصیفی به حالت دراماتیک منتقل کرده و به شاعر امکان داده تا مفاهیم پیچیده‌ای چون، ترس، یأس و ناامیدی را با شدت عاطفی، تنش درونی و عمق روانی بیان دارد.

موسیقی کناری

عامل تأثیرگذار دیگر در ایجاد فضای ایقایی شعر، موسیقی کناری است که شامل قافیه است. «قافیه در حقیقت به منزله‌ی دستگاه مولد صوت است. اگر دو قصیده که در یک وزن و یک موضوع اما با دو قافیه‌ی مختلف سروده شده‌اند، با یکدیگر خوانده شوند، میزان تأثیر موسیقائی آنها متفاوت خواهد بود» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۶۴).

سید قطب با توجه به اقتضای موضوع و همسو با محتوا، انواع قافیه را به کار گرفته است. او در انتخاب حرف روی بیشتر از حروف (ا، ء، ر، ل، م، ن، ب، ت، د، س، ح، ع، ق) استفاده کرده که میزان انتشار آنها در شعر عربی فراوان است. از میان این حروف (س، ح، ه) از حروف رخوت‌اند که به سبب تکیه‌ی حرف بر مخرج، طنین صدا در آنها کشیده می‌شود. حروف (ل، م، ن، ر، ع) حد فاصل میان شدت و رخوت‌اند که موقع ادای آنها نفس نه مانند حروف شدت حبس می‌گردد و نه مانند حروف رخوت جریان می‌یابد (پورفرزب، ۱۳۷۴: ۵۱).

در شعر سید قطب تنوع قافیه چشمگیر است تا جایی که در دیوان ۱۳۳ قصیده‌ای او، ۵۸ قصیده با قوافی متنوع و ۷۵ قصیده با نظام قافیه واحد وجود دارد (غنیم، ۲۰۰۷: ۱۲۳). همچنین شاعر متناسب با حالات روحی خود حروف قافیه را تغییر داده و بین حرف روی و مضمون اشعارش هماهنگی ایجاد کرده است. در ۷۵ قصیده از قافیه مطلقه (حرف روی متحرک) و در ۴۰ قصیده از قافیه مقیّده (حرف روی ساکن) استفاده کرده و در ۱۸ قصیده تلفیقی از دو نوع قافیه را به کار برده است.

تحلیلگران موسیقی شعر حروف روی را بر حسب میزان کاربرد در شعر عربی به چهار دسته تقسیم کرده‌اند:

دسته اول: حروفی که بیشتر روی می‌شود: راء، لام، میم، نون، باء و دال؛

درسته دوم: حروفی که به‌طور متوسط روی می‌شود: تاء، سین، قاف، کاف، همزه، عین، حاء، فاء، یاء و جیم؛

دسته سوم: حروفی که به عنوان روی کاربرد کم دارد: ضاء، طاء، هاء؛

دسته چهارم: حروفی که در این رابطه کاربرد بسیار کم دارد: ذال، ثاء، غین، خاء، شین، صاد، زای، ظاء، واو (انیس، ۱۹۵۷: ۲۶۴).

طبق الگوی فوق می‌توان گفت سید قطب نیز از این نُرَم رایج خارج نشده است؛ زیرا بسامد کاربرد حروف روی در دیوان او شامل راء (۴۷ قصیده)، میم (۴۰ قصیده)، نون (۴۰ قصیده)، باء (۳۳ قصیده)، دال (۳۲ قصیده)، لام (۲۹ قصیده)، الف (۲۷ قصیده)، همزه (۲۵ قصیده)، قاف (۱۵ قصیده)، حاء (۹ قصیده)، عین (۱۴ قصیده)، تاء (۱۴ قصیده) و فاء (۵ قصیده) و جیم (۱ قصیده) و هاء (۲ قصیده) است. همچنین شاعر در انتخاب روی متناسب با موضوع قصیده به صفات حروف توجه کرده است؛ مثلاً در بیت ذیل:

أَنِّي أَنَا؟ أَمْ ذَاكَ رَمَزٌ لِّغَابِرٍ؟ لَا نَكْرُتُ مِنْ نَفْسِي أَخْصَ شَعَائِرِي

(قطب، ۱۹۸۹: ۶۰)

شاعر در این شعر از بحر طویل، برای بیان حیرت و سرگردانی خود از حرف روی راء متحرک استفاده کرده که صفت ذاتی آن تکریر حاصل از تکان خوردن و لرزیدن نوک زبان به هنگام ادای حرف است. در این شعر الف تأسیس و حرف وصل یاء حاصل از اشباع حرف روی، باعث کشش صوت در قافیه‌ها شده است.

موسیقی درونی

موسیقی درونی، بر ساخت تکرار و انواع آرایه‌ها و صنایع ادبی درون‌متنی است. هر کدام از جلوه‌های تنوع، تکرار، جناس، تناسب و آژه‌ها و واج‌ها، خوشه‌های آوایی و ترکیب‌ها که از مقوله‌ی موسیقی بیرونی و کناری نباشد، در حوزه‌ی موسیقی درونی جای می‌گیرد؛ یعنی «مجموعه‌ی هماهنگی‌هایی که از طریق وحدت، تشابه یا تضادِ صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید. ناقدان در تبیین جلوه‌های این موسیقی از اصطلاحاتی مثل خوشنوايي و تناليتي و موسيقيائيت که هر کدام در دانش موسیقی مفهومی خاص دارد، استفاده می‌کنند و صورتگران آن را ارکستراسیون می‌خوانند» (محسنی، ۱۳۸۲: ۱۳). آهنگ الفاظ و چیدمان آنها در نظامی خاص تأثیر بسزایی در آهنگین کردن شعر دارد و سید قطب نیز در این باره معتقد است: «الفاظی که شاعر یا ادیب بر می‌گزیند و ترتیبی که به آنها می‌دهد، دو عنصر اساسی در نحوه بیان و میزان ارزش و قدرت تأثیر به‌شمار می‌روند؛ زیرا احساس کامل از طریق این دو عنصر به ما منتقل می‌شود» (قطب، ۲۰۰۳: ۴۵).

موسیقی درونی در دو بُعد لفظی و معنوی شامل تکرار، انواع جناس، انواع واج‌آرایی، تصدیر، التزام و طرد است.

تکرار

تکرار به دنبال هم آوردن چند کلمه و یا جمله است که عموماً برای تأکید، تثبیت معنا در ذهن خواننده، زیباسازی کلام و ایجاد ایقاع به کار می‌رود و از جنبه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی موسیقی درونی است. این صنعت بدیعی نقش مهمی در ایجاد تناسب و هماهنگی میان اجزاء کلام و پیوند با موضوع دارد. سید قطب نیز همچون دیگر شاعران نئوکلاسیک از صنایع بدیعی و انواع تکرار بهره گرفته و بر موسیقی حروف و واژه‌ها و در نتیجه، قدرت تأثیر کلام افزوده است؛ مثل:

دَعْنِي وَلَا تَنْفُسْ عَلَيَّ مَوَاهِي خُذْهَا وَخُذْ أَلْمِي بِهَا وَمَتَاعِي

(قطب، ۱۹۸۹: ۵۳)

جناس

در آرایه جناس دو لفظ متجانس یا متقارب یا متمائل، در یک یا بیشتر از یک مورد از چهار ویژگی ریخت و ساخت گفتاری، نوشتاری، دیداری و شنیداری مشابهت یا اختلاف دارند (هاشمی، ۱۳۸۸: ۳۸۸). در شعر سید قطب بیشتر، انواع جناس ناقص یعنی اشتقاق و لاحق و جناس‌های مذیل، محرف، مطرف و مضارع دیده می‌شود و جناس تام به ندرت به کار رفته است؛ مثل:

وَأَجِيلٌ بَاصِرِي بِهَا وَبَصِيرِي أَبْغِي الْهُدَى فِيهَا وَمَا أَنَا مُهْتَدٍ

(قطب، ۱۹۸۹: ۶۲)

این بیت ادراک ظاهر و باطنی را نشان داده است و میان واژه‌های (باصر و بصیر) و (هدی و مهتد) جناس اشتقاق است که هر دو از یک ماده و در اصل معنی متفق‌اند. واژه‌ی «مهتد» با کمک مای نافیه احساس سرگشتگی و ناکامی در مسیر هدایت را منتقل می‌کند.

حُبِّ الَّذِي أَحْيَيْتَ فِيهِ حَيَاتَهُ مِمَّا لَدَيْكَ مِنَ الْحَيَا الْمَذْخُورِ

(همان: ۱۹۶)

میان (حیات و حیا) جناس مذیل است. شاعر نجات درونی را سرچشمه‌ی زندگی‌بخشی به دیگران می‌داند. در بیت زیر بین دو واژه‌ی (بُعدک و بُعدک) جناس محرف وجود دارد. «بُعد» اشاره به فاصله‌ی مکانی، و «بُعد» اشاره به فاصله‌ی زمانی پس از جدایی دارد که شاعر دوری فیزیکی و رنج زمان پس از فراق را به هم پیوند زده است:

إِذْهَبْ وَفِي نَفْسِي لِبُعْدِكَ حَسْرَةٌ وَالْعَيْشُ بِعَدِّكَ صَارَ صُلْبًا عَلَقَمًا

(همان: ۴۴)

همچنین در این بیت بین دو واژه‌ی (غامر و غائر) جناس لاحق است و این واژگان وادی را تصور می‌کنند که معشوق در آن گم شده؛ این ترکیب نشان می‌دهد که راه دیدار نه تنها دور؛ بلکه ژرف و ناپیداست و شاعر از رسیدن به آن ناامید است.

وَلَكِنِّي أَيْسَسْتُ أَنْ أَلْتَقِيَ بِهَا وَتَاهَتْ بِوَادٍ غَامِرٍ التِّهَ غَائِرِ

(همان: ۶۱)

واج‌آرایی

در واج‌آرایی آرایش هنرمندانه صامت‌ها و مصوت‌ها باعث ایجاد موسیقی کلام می‌شود. «صوت‌های موسیقی به حسب نسبت زیر و بمی نغمه و به حسب قواعد زمان‌های متساوی، ضرب وزن را ایجاد می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۷). واج‌آرایی در اشعار سید قطب بسیار است. تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و نغمه‌ی حروف در القای معنای نهفته در کلام و غنای فضای موسیقایی شعر اثر نهاده است؛ به عنوان مثال نرمی و ملایمت صامت‌های سایشی مانند: ش، س، ف و ترکیبات متشکل از آنها، طنین روانی در بافت موسیقایی ایجاد کرده و میزان تکرار آنها بیش از صامت‌های غنه‌ای مثل: میم و نون است. انواع واج‌آرایی در اشعار سید قطب بر اساس تقسیم‌بندی رایج در آرایش کلام به صورت ذیل است:

واج‌آرایی یک‌جابه

در واج‌آرایی یک‌جابه واج تکرار شده در یک جا؛ در آغاز یا پایان یا میان چند واژه جای می‌گیرد. «واج‌آرایی بر پایه‌ی جایگاه واج تکرار شده سه گونه‌ی هم‌آغازی، هم‌پایانی و هم‌میانی دارد (راستگو، ۱۳۹۰: ۱۳). بیشترین فضای موسیقایی مربوط به واج‌آرایی در اشعار سید قطب از نوع هم‌آغازی است به صورتی که واج تکرار شده در آغاز چند واژه قرار دارد. از آنجا که مضامین بیشتر اشعار سید قطب اندوه و ناامیدی است، بیشتر واج‌ها، متشکل از حروف «أ، آ، ب، س، ش، م» می‌باشد.

آه یا عهد وما آلم آه وهي ذوب النفس لا رجع أنين

(همان: ۷۹)

شاعر در مصرع اول سه‌بار حرف «آ» را که به مراتب کشش آن بیش از همزه است به کار برده است. قرار گرفتن این حرف در کنار حرف «ه» تداعی گر شکوه است و در ترکیب با کلمات (آه، آلم، ذوب نفس، أنین) برآیند عمق درونیات شاعر است و بیان استمرار اندوه را تقویت می‌کند.

نمونه واج‌آرایی هم‌پایانی در شعر سید قطب که در آن «واج تکرار شده در پایان چند واژه جای گرفته است» (راستگو، ۱۳۹۰: ۱۳) بیت ذیل است:

أَيُّهَا الْمُنْكَوبُ فِي أَحْلَى الْمُنَى الْحَيَاةُ الْحَبُّ وَالْحُبُّ الْعَذَابُ!

(قطب، ۱۹۸۹: ۶۹)

در این بیت حرف باء تکرار شده است. این حرف با فشار لب‌ها و در نتیجه حبس نفس، آغاز و با بازشدن لب‌ها و خروج صداها به شکل انفجاری کامل می‌گردد و در آن دلالت‌های کندن و شکافتن، ظهور و بیان وجود دارد و این ویژگی‌ها با مدلول بیت که ناکامی، فراق و تأکید بر غم است، تناسب دارد.

واج آرای چندجایه

در واج آرای چندجایه واج مکرر به صورت پراکنده و در چند واژه می‌نشیند. در بیت ذیل «واج مکرر در پایان و آغاز دو واژه‌ی پیاپی آمده که به آن هم‌پاغازی می‌گویند» (راستگو، ۱۳۹۰: ۱۳):

لَمْ أَجِدْ قَلْبًا إِذَا ارْتَعْتُ حَفَقَ حَفَقَةً الْحُبُّ بُوحي صادق
(قطب، ۱۹۸۹: ۳۹)

شاعر می‌گوید قلبی نیافتم که در لحظه‌ی هراس، با تپشی از جنس عشق صادقانه واکنش نشان دهد. تکرار واژه‌ی «حَفَقَ» و هم‌پاغازی «ب» میان الحب و بوحی، پیوند آوایی و معنایی عشق و الهام را تقویت کرده و حسرت شاعر از نبود چنین قلبی را برجسته می‌سازد.

واج آرای پراکنده

در واج آرای پراکنده، واج تکرار شده بی‌هیچ قاعده و هنجاری در چند جای چند واژه می‌آید (راستگو، ۱۳۹۰: ۱۴). از نمونه‌های آن در شعر سید قطب بیت ذیل است:

مَنْحَتِي الْحُبَّ لِلدُّنْيَا الَّتِي جَهَدْتُ فِي أَنْ تُثْمِلَ لَهَا قَلْبِي فَلَمْ يَمِلْ!
(قطب، ۱۹۸۹: ۱۷۶)

شاعر در این شعر از بحر بسیط حروف لام و میم را تکرار کرده است. در تلفظ لام چسپیدن کناره‌ی زبان به کام بالا با چسپیدگی و التصاق، در طبیعت همانند است و دلالت آن بر مدار مالکیت، الزام، گردآوری و الصاق می‌چرخد (عباس، ۲۰۰۰: ۴۸). تکرار پراکنده واج‌های لام و میم با معنا و ساختار شعر هم‌خوانی دارد؛ لام با دلالت چسپندگی و مالکیت، نمایانگر تلاش دنیا برای جذب و تصاحب دل شاعر است و میم با آوای مکش، نماد کشش و فشار بیرونی برای انحراف و گریز دل است. این واج آرای، کشمکش میان جاذبه‌ی دنیا و مقاومت دل را در سطح آوایی بازتاب می‌دهد.

واژه آرای

هر کلمه‌ای بار معنایی، عاطفی و موسیقایی خاص دارد و خواسته یا ناخواسته انگیزش‌های ویژه‌ای در ذهن ایجاد می‌کند و علاوه بر داشتن دلالت‌های فرهنگی، تاریخی و زبانی، از آهنگ منحصر به خود برخوردار است. بنابراین دو کلمه‌ی مترادف و یا نزدیک به هم از نظر معنایی، می‌توانند دو گونه تأثیر ذهنی و مفهومی متفاوت در انسان ایجاد کنند. سید قطب (۱۹۹۶) با تأکید بر نقش منحصر به فرد هر واژه معتقد است:

واژه، تنها ابزار دریافت ارزش‌های احساسی از اثر ادبی است که برای ادیب فراهم شده تا بتواند با آن، تجربه‌های خویش را بازگوید. شاعر برای رسیدن به این هدف باید میان واژه و آن حالت احساسی که به تصویر می‌کشد، هماهنگی ایجاد کند. از سوی دیگر واژه به کمک سه دلالت لغوی، موسیقایی و تصویری، می‌تواند حالت‌های روانی را منتقل نماید و فقدان هر یک از این دلالت‌ها بر میزان قدرت تعبیر واژه، تأثیر می‌گذارد (ص ۸۰).

واژه آرای در اشعار سید قطب در قالب تصدیق، التزام و طرد آمده است. در تصدیق یا رد العجز علی الصدر جزء آخر کلام با جزء اول توافق دارد یا جز آخر از مصرع دوم با نهایت مصرع اول هماهنگ است مثل:

إِنِّي أَنْكَرْتُهُ الْيَوْمَ كَمَا أَنَّهُ بِالْأَمْسِ قَدْ أَنْكَرَنِي
(قطب، ۱۹۸۹: ۳۹)

وَأَرَى عَيْبِي الثَّقِيلَ خَفِيفًا وَأَرَى نَاهِضًا بَعِثِي الثَّقِيلَ
(همان: ۲۷۰)

در التزام، کلمه یا کلماتی به صورتی که شاعر خود را ملزم به تکرار آن بداند، تکرار می‌شود. این نوع از واژه آرای در شعر سید قطب محدود است مثل ابیات ذیل:

إِذْهَبْ وَخَلِّفْنِي هُنَا مَتَأَلِّمًا لَا تَلْقَنِي سَمَحًا وَلَا مُتَجَهِّمًا

إِذْهَبْ وَخَلِّفْنِي تَذَوُّبُ خُشَاشَتِي وَيُبْضُ قَلْبِي مِنْ قَرَارَتِهِ دَمَا
(همان: ۴۴)

در ابیات بالا تکرار در اول ابیات علاوه بر کارکرد زیباشناسی، به عنوان عنصری ساخت‌مند، در خدمت تعمق‌بخشی به شعر قرار دارد. شاعر با استفاده از آن نه تنها فضای اندوه و انزوا را تثبیت می‌کند؛ بلکه مخاطب را به تجربه‌ای همدلانه از درد فرا می‌خواند.

و اما طرد یا عکس که در آن جزئی از کلام مقدم بر جزء دیگری می‌آید؛ یعنی آن جزئی که به‌طور معمول مؤخر است مقدم و آنچه مقدم است، به صورت مؤخر می‌آید (تفتازانی، ۲۰۱۳: ۶۵۰). از نمونه‌های اندک طرد در اشعار سید قطب بیت ذیل است:

وَأَرَى الْإِنْسَانَ بِالْعَطْفِ خَلِيقٌ فِي جَحِيمِ الْعَيْشِ وَالْعَيْشُ جَحِيمٌ
(قطب، ۱۹۸۹: ۵۷)

شاعر با به‌کارگیری آرایه طرد و تکرار دو سویه «العیش» و «الجحیم» زندگی را نه در جهنم؛ بلکه هم‌ذات با آن تصور می‌کند. تکرار واژگان در دو ساختار نحوی متفاوت، چرخه‌ای از رنج را القا می‌کند که در آن انسان به دلیل گرفتار بودن در این هستی، سزاوار عطوفت است.

موسیقی معنوی

این نوع از موسیقی شعر در حیطه‌ی بدیع معنوی قابل بررسی است و به همین دلیل به معنوی نام‌گذاری شده است. «وقتی بتوان مفهوم موسیقی را به حوزه‌ی هر نوع تناظر و تقارن و نسبت فاضلی گسترش داد، در چنین چشم‌اندازی امور ذهنی و تداعی‌ها اعم از مفاهیم انتزاعی و تجریدی نیز می‌توانند از موسیقی برخوردار باشند. این‌گونه تناظرها و تقابل‌ها و تقارن‌های ذهنی و تجریدی را موسیقی معنوی نام‌گذاری کرده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۶). «غرض اصلی از این نوع موسیقی معناست و الفاظ و قالب‌ها تابع آن هستند» (تفتازانی، ۲۰۱۳: ۶۴۱). پارادوکس‌های کلامی، انواع طباق، تنسیق الصفات، مراعات النظیر جزء موسیقی معنوی‌اند که با تناسب و تضاد در الفاظ باعث وحدت موسیقایی در شعر می‌شوند.

پارادوکس

در پارادوکس شاعر ارکان کلام یا اجزاء ترکیب را به ظاهر ناهماهنگ یا متناقض می‌نمایند؛ اما پس از تأمل، تناقض ظاهری رفع شده و معنا جلوه می‌نماید. بنابراین پارادوکس هرگونه کلامی است که ظاهراً اجزایش ضد و نقیص می‌نماید؛ اما در واقع درست، معنادار و آگاهانه به‌کار رفته است (محبتی ۱۳۸۰: ۱۷۱)؛ مثل:

عَصِيْتُ أَمَرَ الْحَيَاةِ الْمُجَابِ فَكَانَ رُشْدِي ضَلَالِي!
(قطب، ۱۹۸۹: ۶۷)

در مصرع دوم ابتدا نوعی تناقض دیده می‌شود اما با تأمل در این ترکیب متناقض‌نما آشکار می‌شود که منظور از «ضلالی» نه گمراهی که نوعی سرگستگی فکری و مرحله‌ای از معرفت و مقدمه رسیدن به حقیقت و خودیابی است؛ چون مخالفت با روند عادی زندگی که او آن را رشد می‌پنداشته، در حقیقت گمراهی بیش نیست.

طباق

طباق جمع بین دو ضد در کلام است و دو نوع دارد: نوعی که دارای الفاظ حقیقی است و نوع دیگر دارای الفاظ مجاز است و قدامه بن جعفر آن را تکافؤ نامیده است (هاشمی، ۱۳۸۸: ۲۴۸-۲۴۹). در این آرایه تقابل میان ضدین می‌تواند حقیقی یا اعتباری و سلبی یا ایجابی باشد. از نمونه‌های طباق در شعر سید قطب عبارت است:

أَهْ لَوْ أَسْتَطِيعُ لِلْمَاضِي الْحَسِيرِ رَجْعَةً مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَ وَمَرًّا!
(قطب، ۱۹۸۹: ۱۱۱)

عُمَرَكَ الْفَارِغُ كَالثَّقِلِ زَهِيدٌ لَيْسَ فِيهِ مِنْ طَرِيفٍ أَوْ تَلِيدٍ (همان: ۷۰)

شاعر با آورد کلمات متضاد بر گذر بی‌ثمر زمان و تهی‌بودن عمر تأکید دارد. این تضادها موسیقی معنوی و حس حسرت را در ساختار معنایی تقویت می‌کنند.

مقابله

در صنعت مقابله دو یا چند معنی متوافق در مقابل دو یا چند معنی متوافق دیگر آورده می‌شود. مقابله در شعر سید قطب مطابق «کارکرد آن روان، بدون تکلف و دلالت‌آفرین بوده و صرفاً به قصد آرایش کلام نیست» (ابوستیت، ۱۹۹۴: ۶۵-۶۶) اما نسبت به دیگر آرایه‌ها نمود کمتری دارد و چند مورد از آن مشاهده شد؛ از جمله:

أَلَا يَا رَعَى اللَّهِ عَهْدَ الصَّغَرِ أَلَا يَا حَا اللَّهَ عَهْدَ الْكِبَرِ
فَذَلِكَ عَهْدٌ صَبُوحٌ أَغْرُ وَهَذَا عَبُوسٌ ظُلُومٌ قَتِرُ
(قطب، ۱۹۸۹: ۷۳)

تقابل «عهد الصغر» با «عهد الکبر» و «صبح اغر» با «عبوس ظلوم قتر» حسرت بر گذشته و انزجار از حال را ترسیم می‌کند و معنا را بر محور حسرت و دگرگونی احوال هستی استوار می‌سازد.

تنسيق الصفات

سید قطب با کاربرد صنعت تنسيق الصفات به روال معمول چندین صفت را در نظمی خاص پشت سر هم آورده است. این آرایه علاوه بر انسجام معنایی، با بهره گرفتن از حروف متناسب بر ایقاع شعر افزوده است:

أَهْ لَوْ مَلَكَتُ تَصْرِيفَ الزَّمَنِ كَيْفَمَا أَهْوَى وَأَيَّيَّ أَرْغَبُ
لَرَجَعْتُ الدَّهْرَ لِلْمَاضِي إِذَنْ فَإِذَا بِي حَيْثُ كُنَّا نَلْعَبُ
وَرِفَاقُ لَيْتِنَا الْعُودُ صِغَارُ
لَيْسَ تَدْرِي الْأَلْمَا

وَالْهُمُومُ

زَهْرَاتُ نَضِرَاتُ بِاسْمَاتُ تَلَمَّحُ الْغَبَطَةُ فِيهَا وَالرِّضَاءُ
مَرِحَاتُ مَشْرِقَاتُ لَاهِيَاتُ لَا تَرَى فِي الْكُونِ إِلَّا مَا تَشَاءُ

فَهُوَ رَوْضُ زَاهِرٍ دَانِي التِّمَارِ

وَهِيَ نُورٌ قَدْ نَمَا

فِي الْكُرُومِ

(قطب، ۱۹۸۹: ۷۶)

شاعر در ابیات بالا با چینش منظم صفات، تصویری هماهنگ و سرشار از نشاط کودکانه را مجسم می‌کند. این نظام وصفی، با ایقاع موسیقی و انسجام معنایی، حس خاطره‌ی گذشته را به‌مثابه‌ی جهانی آرمانی و بی‌غم به مخاطب القا می‌کند.

مراعات النظير

در معیارهای نقد کلاسیک، سخن نظم و نثر وقتی ارزش ادبی پیدا می‌کند که میان اجزای کلام تناسب و تقارن لفظی و معنایی باشد. به این ویژگی کلام مؤاخات، توفیق، تلفیق، ائتلاف، تناسب یا مراعات النظير گفته می‌شود (همایی، ۱۳۸۹: ۱۶۹). کاربرست این آرایه در تناسب و آرایش شعر سید قطب اهمیت فراوانی دارد و از عوامل استحکام موسیقی معنوی در شعر اوست؛ مانند:

ها هو الروضُ والوردُ والزُّهُ — رُ وهذا الحَمَامُ من فَوْقِ بَانِ
(قطب، ۱۹۸۹: ۷۵)

شاعر با گزینش الفاظ هم‌حوزه‌ی طبیعت، انسجام معنایی و وحدت تصویری متن را تقویت کرده است و با سازمان‌دهی تداعی‌های هم‌سنخ، فضایی موزون، خیال‌انگیز و آرام‌بخش را به مخاطب منتقل می‌سازد.

ایهام توریه

توریه در اصطلاح علم بدیع چنان است که لفظی با دو معنای قریب و بعید به کار رود؛ به‌صورتی که نخست مفهوم قریب به ذهن متبادر گردد در حالی که مراد معنی بعید است (هاشمی، ۱۳۸۸: ۲۲۱). ایهام توریه در اشعار سید قطب نسبت به سایر صنایع بدیعی نمود کمتری دارد؛ مثل:

لَمْ أَجِدْ فِي الْكَوْنِ إِلَّا أَلَمًا أَمَّا الْوَحْدَةُ أَصْلُ الشَّجَنِ
(قطب، ۱۹۸۹: ۳۹)

در این بیت کلمه وحده دارای دو معنی قریب یعنی عدم تفرقه و یکی شدن و بعید یعنی تنهایی و غربت روحی است و اینجا معنی بعید مورد نظر است.

بنابر آنچه گذشت می‌توان گفت در موسیقی معنوی شعر سید قطب مانند اشعار شاعران نئوکلاسیک عصر نهضت از تمام صنایع بدیعی موسیقی‌ساز بهره گرفته و آرایه‌های مراعات النظیر، طباق و پارادوکس بیش از مقابله، تنسیق الصفات و توریه به کار رفته است.

نتایج بحث

مهمترین نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از آن است که:

۱. تقریباً همه اشعار سید قطب به سبک شاعران نئوکلاسیک عصر نهضت و در قالب شعر عمودی است. او مانند شاعران معناگرا بسیار به معنا توجه کرده و لفظ را در خدمت معنا دانسته است.
۲. در زمینه موسیقی بیرونی سید قطب به کاربرست وزن و قافیه به روال شاعران کلاسیک پایبند بوده و بر اساس رایج‌ترین بحرهای عروضی شعر سروده است.
۳. در موسیقی کناری تنوع حرف روی در اشعارش فراوان و در تمام اشعار به هماهنگی صفات حرف روی با مضمون پایبند است. از حروف نرم و ملایم که با اقتضای حال و درونیات شاعر سازگار بوده، بهره گرفته است.
۴. در زمینه‌ی موسیقی درونی؛ انواع جناس، واج‌آرایی و واژه‌آرایی را برای بیان اغراض خود به کار برده و از ظرفیت اشتقاقی واژگان عربی با توانایی استفاده کرده است.
۵. بیشتر اشعار سید قطب دارای مضمون اندوه و غربت فکری و نارضایتی از شرایط موجود است بر همین اساس واج‌های «أ، آ، ب، س، ر، م، ل» که دارای صفات متناسب با این شرایط است، پر تکرار است.
۶. در موسیقی معنوی مانند اشعار کلاسیک از تمام صنایع بدیعی موسیقی‌ساز بهره گرفته و آرایه‌های مراعات النظیر، طباق و پارادوکس بیش از مقابله، تنسیق صفات، توریه به کار رفته است.

ملاحظات اخلاقی

مشارکت نویسندگان

سهم نویسندگان در تهیه و تدوین این اثر، متناسب با ترتیب درج نام آنان است.

اعلامیه هوش مصنوعی مولد و فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی در فرایند نگارش

در طول آماده‌سازی این اثر، نویسنده/نویسندگان از ChatGPT، مدل GPT-6 Thinking، به منظور تهیه چکیده مبسوط و اصلاح فرمت منابع بر اساس APA، استفاده کرده‌اند. پس از بهره‌گیری از این ابزار، نویسنده/نویسندگان مطالب تولیدشده را در صورت نیاز بررسی، اصلاح و ویرایش کرده و مسئولیت کامل محتوای نهایی اثر را بر عهده می‌گیرند.

تعارض منافع

بنا بر اظهار نویسندگان این مقاله تعارض منافع ندارد.

بیانیه دسترسی به داده‌ها

داده‌های پژوهش حاضر از طریق درخواست از نویسندگان قابل دسترسی است.

سپاسگزاری

از داوران محترم به خاطر نظرات ارزشمندشان سپاسگزاری می‌شود.

منابع

- أنیس، إ. (۱۹۵۲). *موسیقی الشعر (الطبعة الثالثة)*. مكتبة الأنجلو المصرية.
- بحراوی، س. (۱۹۹۳). *العروض وإيقاع الشعر العربي*. الهيئة المصرية للكتاب.
- پورفرزيب، ا. (۱۳۷۴). *تجوید جامع*. سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی.
- تفتازانی، م. ب. ع. (۱۳۸۰). *آیین بلاغت: شرح فارسی مختصر المعانی* (چاپ چهارم). انتشارات دانشگاه‌ها (سمت).
- رجائی، م. خ. (۱۳۵۳). *معالم البلاغة* (چاپ دوم). انتشارات دانشگاه پهلوی.
- شفیعی کدکنی، م. ر. (۱۳۹۱). *موسیقی شعر* (چاپ سیزدهم). آگه.
- شوشتری، م. ا. (۱۳۸۷ ه.ش). *الجامع فی العروض العربی بین النظریة والتطبیق*. مطبعة مهر.
- عباس، ج. (۲۰۰۰). *حروف المعانی بین الأصالة والحدثة*. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- عتیق، ع. ع. (۱۹۸۷). *علم العروض والقافية*. دار النهضة العربية.
- علاق، ف. (۲۰۰۵). *مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر*. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- علی‌پور، م. (۱۳۷۸). *ساختار زبان شعر امروز*. فردوس.
- غنیم، ک. (۲۰۰۷). *التصوير الفنى فى شعر سيد قطب*. الجامعة الإسلامية بغزة.
- فاخوری، م. (۱۹۹۶). *موسیقی الشعر العربي*. مدیر الکتب والمطبوعات الجامعية.
- قائمی، م.، طاهری‌نیا، ع. ب. و صمدی، م. (۱۳۸۸). *فضای موسیقایی معلقه امرؤالقیس*. *مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، ۵(۱۲)، ۱۰۷-۱۳۴.
- قطب، س. (۱۹۸۹ ه.ق). *دیوان سید قطب*. دار الوفاء.
- قطب، س. (۱۹۹۶). *مهمه الشاعر وشعره الجیل الحاضر*. منشورات الجمل.
- قطب، س. (۲۰۰۳). *النقد الأدبی: أصوله ومناهجه* (الطبعة الثامنة). دار الشروق.
- محبتی، م. (۱۳۸۰). *بديع نو: هنر ساخت و آرایش سخن*. سخن.
- محبتی، م. (۱۳۸۸). *از معنا تا صورت* (جلد اول). سخن.
- محسنی، ا. (۱۳۸۲). *ردیف و موسیقی شعر*. انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- هاشمی، ا. (۱۳۸۸). *جواهر البلاغة* (ح. عرفان، مترجم؛ چاپ نهم). بلاغت.
- هاشمی، م. ع. (۱۹۹۶). *العروض وأوتاد وفواصل وعلم القافية*. دار القلم.

همایی، ج. (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی. اهورا.

وقاد، م. (۲۰۰۴). *البنیة الإیقاعیة فی شعر فدوی طوقان* [رساله ماجستير، جامعه ورقلة]. <https://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/handle/123456789/840>

References

- Abbas, H. (2000). *Letters of meaning between tradition and modernity*. Manshurat Ittihad al-Kuttab al-Arab. [in Arabic]
- Alipour, M. (1378). *The linguistic structure of contemporary poetry*. Ferdows. [in Persian]
- Allaq, F. (2005). *The concept of poetry among the pioneers of Arabic free verse*. Manshurat Ittihad al-Kuttab al-Arab. [in Arabic]
- Anis, I. (1952). *The music of poetry* (3rd ed.). Maktabat al-Anjlu al-Misriyya. [in Arabic]
- Atiq, A. A. (1987). *The science of prosody and rhyme*. Dar al-Nahda al-Arabiyya. [in Arabic]
- Bahrawi, S. (1993). *Prosody and the rhythm of Arabic poetry*. Al-Hay'a al-Misriyya lil-Kitab. [in Arabic]
- Fakhuri, M. (1996). *The music of Arabic poetry*. Mudir al-Kutub wa-al-Matbu'at al-Jami'iyya. [in Arabic]
- Ghanim, K. (2007). *Artistic imagery in Sayyid Qutb's poetry*. Al-Jami'a al-Islamiyya bi-Ghazza. [in Arabic]
- Hashimi, A. (1388). *The jewels of rhetoric* (H. Erfan, Trans.; 9th ed.). Balaghat. [in Persian]
- Hashimi, M. A. (1996). *Prosody, metrical pegs and separators, and the science of rhyme*. Dar al-Qalam. [in Arabic]
- Homai, J. (1389). *Rhetorical techniques and literary devices*. Ahura. [in Persian]
- Mahabbati, M. (1380). *New rhetoric: The art of composing and embellishing discourse*. Sokhan. [in Persian]
- Mahabbati, M. (1388). *From meaning to form* (Vol. 1). Sokhan. [in Persian]
- Mohseni, A. (1382). *Radif and the music of poetry*. Entesharat-e Daneshgah-e Ferdowsi-ye Mashhad. [in Persian]
- Pourfarzib, A. (1374). *Comprehensive Quranic recitation*. Sazman-e Motale'e va Tadvin-e Kotob-e Olum-e Ensani. [in Persian]
- Qaemi, M., Taheri-Nia, A. B., & Samadi, M. (1388). The musical atmosphere of Imru al-Qays's Muallaqa. *Majalleh-ye Anjoman-e Irani-ye Zaban va Adabiyat-e Arabi*, 5(12), 107–134. [in Persian]
- Qutb, S. (1989 AH). *Collected poems of Sayyid Qutb*. Dar al-Wafa. [in Arabic]
- Qutb, S. (1996). *The poet's mission and the poets of the present generation*. Manshurat al-Jamal. [in Arabic]
- Qutb, S. (2003). *Literary criticism: Its principles and methods* (8th ed.). Dar al-Shuruq. [in Arabic]
- Rajaei, M. Kh. (1353). *The foundations of rhetoric* (2nd ed.). Entesharat-e Daneshgah-e Pahlavi. [in Persian]
- Shafiei Kadkani, M. R. (1391). *The music of poetry* (13th ed.). Agah. [in Persian]
- Shushtari, M. I. (1387 SH). *A comprehensive guide to Arabic prosody: Theory and practice*. Matba'at Mihr. [in Arabic]
- Taftazani, M. B. A. (1380). *The principles of rhetoric: A Persian commentary on Mukhtasar al-Maani* (4th ed.). Entesharat-e Daneshgahha (SAMT). [in Persian]
- Waqquad, M. (2004). *The rhythmic structure of Fadwa Tuqan's poetry* [Master's thesis, Jami'at Warqla]. <https://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/handle/123456789/840>. [in Arabic]