مجلهٔ زبان و ادبیّات عربی (مجله ادبیّات و علوم انسانی سابق) (علمی-پژوهشی)، شمارهٔ سوم-پاییز و زمستان ۱۳۸۹

دکتر حامد صدقی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت معلم تهران)
دکتر صغری فلاحتی(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت معلم تهران)
علی‌اکبر ملایی(دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت معلم تهران، نویسندهٔ مسؤول)

تناسب بین موقعیت متنی و متن در رومیّات ابوفراس
(تحلیل سبکی قصیده‌ای * از رومیّات)

چکیده

تحلیل تجربه شعری ابوفراس در قصیده‌ای از رومیات او و تبیین عناصر سازنده آن از جنبه‌های بلاغی، دلالیّ و نحوی اساس این گفتار را تشکیل می دهد. در این جستار طبیعت ویژه قصیده در گزینش شیوه تحلیلی به کار گرفته شده مؤثّر بوده و رسیدن به نتیجه تحقیق را هموارتر ساخته است.

این مقاله از شیوه تحلیل گفتمان شعری که تکنیکی مؤثر برای کشف مقاصد نهان و آشکار شاعر است مدد جسته و به دنبال آن است که دامنه تأثیر کیفیّت روحی و عاطفی شاعر را در ایجاد یکپارچگی بین عناصر سروده، شیوه بیانی قصیده، نوع چینش واژگان و ساختار ترکیبات شعری وارسی کند و به عبارتی دریابد که آیا «انرژی یا عاطفه شاعر در قالب شعری او تجلّی یافته است»؟ نیز در صدد فهم این حقیقت است که آیا می‌توان با بررسی عناصر و مؤلّفه‌های موجود در شعر به نیّت اصلی سراینده و کانون عاطفی او پی برد؟ نتیجه تحقیق به خوبی رابطه عمیق بین ذهن و زبان الهام بخش ابوفراس را در قصیده نمودار می‌سازد و نشان می‌دهد که چگونه احساس عمیق درد اسارت موجب یگانگی معماری بیانی با لحن عاطفی و فضای روانی شعر شده و نظم و معنی را به سازشی پایدار آورده است.

کلیدواژه‌ها: ابوفراس حمدانی، قصیده رومیّه، عاطفه، تصویر، قاموس شعری.

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۶/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۹/۱۲

پست الکترونیکی:akbar. m۸۷@ gmail. com sedghi @ saba. tmu. ac. ir

Archive of SID

www.SID.ir

مقدّمه

ابوفراس حمدانی شاعری است شهریار که به دنبال کسب اعتبار و دفاع از دین و دیار خویش سال‌های کم شمار عمرش را در دامان حوادثی سهمگین گذراند و عزّت امارت در سرزمین منبج تا رنج اسارت در زندان‌های روم را تجربه کرد. وی در سال ۳۲۰ه.ق به دنیا آمد (فروخ، ۱۹۸۵: ٤٩٥) و به دلیل کشته شدن پدرش دوران کودکی و نوجوانی خویش را در دربار پسر عمویش سیف‌الدوله ،حاکم حلب، سپری کرد. وی بعدها به یکی از سرداران رشید ارتش حمدانی تبدیل شد و از طرف امیر حلب فرمانروایی منبج-از شهرهای شام- را عهده دار گشت (ابن عدیم، ۱۳۷۰ق: ۱۱۹/۱-۱۲۰) و سال‌ها با دلاوری تمام با دشمن قدرتمند خارجی این دولت یعنی روم و شورشیان و مدّعیان داخلی جنگید. از رویدادهای مهم زندگی این فرمانده باذوق که در هنر شعری او نیز اثر شایانی نهاد، گرفتار شدن وی در بند اسارت رومیان است. اشعار مربوط به دوران چهار ساله اسارت ابوفراس به «رومیّات» یا «حبسیّات» شهرت دارند.

اوج هنر شعری و خلّاقیت هنری شاعر را باید در رومیاتش جست. سروده‌هایی که در تنگنای زندان از ذات اندوهگین و رومانتیک ابوفراس صادر شد. این سروده‌ها مظهر آفرینش و ابداع شاعرند و شاید اگر این قبیل اشعار نبود، اکنون نام ابوفراس در دنیای گسترده ادب اعتباری نداشت. بیشتر این سروده‌ها وحدت موضوعی و عضوی دارند (یحیی، ۲۰۰۹: ۲۱۰) و اغلب به صدق هنری و سرعت انتقال تجربه ذاتی که ناشی از بی‌قراری شاعر است، موصوفند.

تقریباً تمام کسانی که از دیرباز تاکنون درباره این شخصیّت و شعر او مطلبی نوشته‌اند، شعر و شخصیّت او را به صفا و سادگی و صراحت ستوده‌اند. در یتیمه الدهر آمده است که «شعر او مشهور است و از حسن و نیکی، سادگی، جزالت، گوارایی، فخامت، شیرینی ومتانت بهره دارد و از طراوت طبع و نشان ظرافت و عزّت شاهانه برخوردار است...» (الثعالبی، ۱۹۸٤: ۵۷/۱). شعر ابوفراس و به ویژه رومیاتش آینه تمام نمای شخصیّت اوست (السامر،۱۹۷۰: ۲۷۰/۲)؛ سبک شعری او به سادگی، سرزندگی، متانت و رقّت شناخته می‌شود و از حیث

Archive of SID

www.SID.ir

واژگـان و ترکیبـات، بـا اغـراض و معـانی شـعری‌اش پیوسـتگی و همـاهنگی شـکوهمندی دارد(الأمین،۲۰۰٤م، ۸٤).

امید است که ملاحظه میزان سازگاری یا ناسازگاری دیدگاههای مطرح شـده بـه کمـک اقـدام تحلیلی پیش‌رو امکان پذیر گردد. شیوه به کار رفته در این تحلیل مبتنـی بـر شناسـایی عناصـر تجربه شعری ابوفراس بوده و در بررسی دلالت‌های قاموسی و زبانی نیز می‌تـوان سـابقه روش اعمال شده را در کتاب: تحلیل الخطاب الشعری (استراتیجیهٔ التّناص) از مؤلّف: د. محمد مفتاح مشاهده کرد، که نگارنده در طیّ آن قصیده‌ای مربوط به ابن عبدون را مـورد تحلیـل قـرار داده است. این قصیده که به گمان محقق برخوردار از طبیعتی دوگانه بوده با تکیه بر مفاهیمی چون: «تشاکل» و «اشتراک» و به دو وجه ایجابی و سلبی بررسی شده است.

این گفتار با منظور داشتن دیدگاه‌های نکته‌سنجان در مورد اشعار ابوفراس سـعی در اثبـات فرض‌های زیر دارد:

۱-گرچه قصیده دارای مفاهیم گوناگونی چون: شکوی، عتاب، مدح و فخر اسـت و ایـن اغراض برخاسته از عواطف متناقضی است، ولی این موضوعات و عناصر وابسته بدان‌ها اساساً در مدار یک اندیشه پایدار و عاطفه‌ای اصیلند و جان‌مایه این سروده‌ها اغراض شکوی و عتاب است.

۲- بیان ابوفراس نمودار ژرفـای روان و جهـان جـان اوسـت و زبـان او الهـام بخـش و برخوردار از ویژگی صدق هنری است.

۳- قصیده مورد بحث و برخی دیگر از چکامه‌های مربوط به دوران اسـارت شـاعر دارای وحدت مرکزی است. هسته این وحدت نیز «مَنِ» شاعر است که تمام نیروهـای ابـداعی وی را برای بیان دردها و آرمان‌هایش به خدمت گرفته و اثر ایـن یگـانگی را در عناصـر و واحـدهای گفتمانی دلالت بخش قصیده از قبیل: موسیقی و تصاویر شعری، قاموس واژگان، زمان افعـال و نوع ضمایر به کار رفته اعمال کرده است.

Archive of SID

www.SID.ir

مناسبت قصیده

قصیده مورد بحث غنایی و زبان حال شاعر است. شاعری که مدتی طـولانی را بـا بـیم و امید در زندان رومیان به سر برده و از سیطره هولناک زنجیر و جفای زندانبان و سهل‌انگـاری و بی توجّهی عموزاده‌اش ،سیف الدوله، به تنگ آمده است. حتّی خواهش‌ها و لابه‌ها و نامه‌هـای بی‌امانش نیز راه به جایی نبرده و دردی از شاعر درمان نکرده‌اند. از طرفی رومیـان بـا انـداختن غلّ و زنجیر بر گردن و دست و پای او و دیگر زندانیان آن‌هـا را بـه زنـدان واقـع در خرشـنه منتقل ساخته‌اند، در این هنگام به او خبر می‌رسد که مادرش از منبج راه حلب در پیش گرفته و دست خواهش و تضرع به سوی دامادش ،سیف الدوله، بلنـد کـرده و آزادی تنهـا فرزنـدش را خواستار شده است، امّا چون امیر پاسخ اطمینان بخشی به او نداده است، دل‌شکسته و شـوریده حال بازگشته و با قلبی آکنده از حسرت در بستر بیماری خزیده است.

موضـوع تـجربـه

تجربه «موقعیّتی است که ضمن آن ادیب با خودش یا با دیگران یا با تمـام هسـتی همزیسـتی پیدا کرده» (الدّایه، ۱۹۹٦: ۳۵) و سرانجام از احساسات و انفعالات حاصله تعبیر به عمـل آورده است؛ پس تجربه احساسی مقدمه تجربه شعری است (خورشا، ۱۳۸۱: ۹). زنـدان و رنـج‌هـای نارواپش موضوع این تجربه هنری است. ویژگی این تجربه به ژرف و راستین بـودن آن اسـت؛ ولی با این وجود فردی است و حوزه عاطفی محدودی دارد. شاعر در این تجربه تیـره‌روزی را تنها در اسارت و کامیابی را صرفاً در آزاد شدن از زندان پنداشته و با آن که از احساس انسـانی ژرفی بهره‌مند بوده تلاش نکرده است که درک خود را با احساسات دیگر انسان‌هـا درآمیـزد و تجربه‌ای فراگیر خلق کند، یا با دیدی کلان از زبان رنجدیدگان تبعیدگاه طبیعت سخن بگوید.

تجربه شعوری

(عواطف تأثیرگذار در سرایش قصیده): عاطفه یا شعور «یکی از عناصر اسلوب ادبی است کـه خیال از آن نشأت می‌گیرد» (خورشا، همان: ۲۳). تجارب عاطفی مادّه اصلی تعبیر ادبی‌اند و بـه

Archive of SID

www.SID.ir

طور ویژه در شعر غنایی حضوری چشمگیر دارند (قطب، ۱۹۹۰: ١٤). *کروتشه* هنر را ترکیبی از عاطفه و تصویر به حساب آورده و بیان داشته که تصویر زاییده عاطفه است، بنابراین عاطفه بدون تصویر کور و گمنام و تصویر بدون عاطفه را وجودی در عالم خارج نیست (کروتشه، ١٩٤٧: ٧٨). در خلق قصیده حاضر علاوه بر عاطفه درد و حسرت، احساسات دیگری نیز دخالت داشته‌اند که یکی عاطفه انسانی شاعر است. نیروی تصویرسازی که گاه ضمن دلجویی فرزند از مادر پیر و دلسوخته‌ای که گوهر عمرش را صرف سعادت فرزند نمود، ابراز شده و زمانی از طریق احساس همدردی شاعر با هم بندهای خود که در راه وفاداری به وطن و اطاعت از فرمان امیر سیف الدوله به زندان افتاده و شکُوه و طراوت جوانی خویش را از دست داده‌اند، به نمایش گذاشته شده است. عاطفه اثرگذار دیگر در آفرینش اثر، احساس دینی و مذهبی شاعر است که در قالب توصیه‌های اعتقادی وی به مادرش مبنی بر بردباری و دل سپردن به حکم قضا و قدر متجلّی گشته است. این در حالی است که نیروی طغیان‌گر ناشی از عاطفه درد اسارت و شوق بیکران به آزاد شدن از بند دشمن بر سایر عواطف چیره شده و بافت سروده را کاملا فرا گرفته است.

تجربه شـــعری (تعبیـر)

تجربه شعری یا تعبیر، رسم تصویر لفظیِ الهام بخشی است که در مخاطب تأثیر می‌گذارد و واکنش درونی وی را برمی‌انگیزد. نفوذ کلام شاعر در جان گیرنده و جلب مشارکت او در تجربه خالق اثر، شرط ادبیّت اثر و غایت آن است (قطب،همان: ۱۰). بدینسان هر چه تعبیری نافذتر و اثر بخش‌تر باشد به همان نسبت ادبی‌تر است. واحدهای تعبیری قصیده با عناوین زیر قابل بررسی است:

الف- موضوعات قصیده

۱- ابراز حسرت و شکایت شاعر از حال ناگوار خویش. ۲- بیان حال پریشان مادر رنجدیده و آزرده خاطرش و اظهار همدردی و ابراز دلجویی در راستای تسلّی بخشیدن به او. ۳-

Archive of SID

www.SID.ir

ملامت و عتاب سیف الدوله ٤- تبیین شرایط ناگوار خویش وترغیب و نیز تـوبیخ امیـر سـیف الدوله جهت متقاعد ساختن وی که برای آزادسازی شاعر اقدامی کند.

ب ـ خیال

بسیاری از پژوهش‌های انتقادی خیال را سرچشمه اساسی تولید تصاویر شاعرانه می‌دانند و آن را ملکه آفرینش هنری و محتواییِ تصویر به حساب می‌آورند. کولردج شاعر مکتـب رمانتیسـم بر این باور بود که دو گونه خیال وجود دارد: خیال ابتدائی که کار ادراک اشـیاء وپدیـده هـا را برایمان میسّر می‌سازد و خیال ثانوی که با گداختن و آمیختن و جداسازی اجـزاء یافتـه هـا بـه بازآفرینی آن ها دست می یازد و مخلوقی جدید می‌آفریند (کولردج، ۱۹۷۱: ۲۵۱). ویلیام بلیک خیال را روحی آسمانی و خرد را جسم آن معرفی می‌کرد (عبـدالقادر الربـاعی، ۱٤۳۰ق: ۷۵) و به هر حال «خیال آن نیرویی است که تصاویر یافته‌های حسّی درون ذهن را بازآفرینی می‌کنـد» (جابر عصفور، ۱۹۷٤: ۱۷).

خیال ابوفراس در این قصیده به دو صورت کلی و جزئی بروز کرده است.

۱ ـ خیال کلّی: شاعر که در قالب تابلویی بزرگ جلـوه کـرده اسـت. ایـن تـابلو دو تصـویر برجسته دارد که به گونه‌ای خاصّ در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند. یکی اسـیر و دیگـری امیـر. اسیر شیری است که پای در زنجیر دشمن دارد (أُسد شری فی القیود أرجلها) و آغاز و انجـامی جز درد و رنج نمی‌شناسد (أوّلها مُزعِجٌ وَ آخِرها). رنج زندان و جفـای خویشـانی کـه او را بـه مصیبت‌ها سپرده‌انـد (أسْـلَمنَا قومُنـا إلَـی نُـوبٍ) و عناصـری سسـت و نااهـل را بـه جـای او برگزیده‌اند (إستبدلوا بعدنا رِجالَ وَغیً) و قطب مخالف او امیر ،سیف‌الدوله اسـت کـه مـدّعی کامل‌ترین فضایل است (...فی راحتیه أکملها) ولی از نجات بخشـیدن اسـیر کـه امـری واجـب است امتناع می‌ورزد (لا تَـتیَمّم و الماء تُدرکه). شاعر برای بـالا بـردن قـدرت اقنـاعی کـلام و گویاتر کردن تصویر خـویش اعضـای جدیـدی را نیـز وارد تـابلو مـی‌کنـد. یکـی مـادر شـیدا ودل‌شکسته اوست که بی‌تاب و نالان تنها فرزندش را می‌جوید (تمتـاح رَدَّ واحـدها). دیگـری هم‌بندهای شاعر است که لباس‌هایی خشن از پشم بر تن دارند (ثیابنا الصّوف...) و زنجیرهـای

Archive of SID

www.SID.ir

خود را حمل می‌کنند (نحمل أقیادنا). سراینده در این لوح منظوم به ترتیب این اعضاء را در مقابل سیف الدوله قرار می‌دهد و به کنش‌ها و واکنش‌های هر دو جناح اشاره‌می‌نماید. وی حتّی از مقایسه حال طرفین نیز فروگذار نمی‌کند تا تأثیر و نفوذ کلامش را دوچندان نماید. ابوفراس برای افزایش نیش و نفوذ تصاویر و تأمّل آفرینی در مخاطب، در مقابل هر فضیلتی که به امیر نسبت می دهد یک علامت سؤال می‌گذارد و در این منظره شعری سخاوت، وفاداری و جوانمردی را از او سلب می‌نماید. با این حال پیام اصلی این تابلو سیاه نمایی چهره امیر و درخشان جلوه دادن سیمای اسیر نیست، بلکه هدف ترغیب این قطب قدرتمند به دستگیری و خلاص کردن اسیر است.

۲- خیال جزئی: در این قصیده به دلیل شدّت اخلاص شاعر در تعبیر از اندوه ویژه‌اش نمود چندانی ندارد و بیشتر واژگان، مدلول حقیقی خویش را حفظ کرده‌اند. وانگهی شاعر در موقعیتی نیست که نیازی به خلق و آفرینش صحنه‌های مجازی و چندلایه قصیده داشته باشد، لذا با صراحت به نقل حسی و بیان مستقیم و بی‌تکلّف منظره اقدام کرده است. در این میدان، خیال شاعر بیش از آن که در فرایند آفرینش و صحنه‌سازی شرکت داشته باشد، در کار گزینش کلمات و ترکیبات دلالت‌بخشی است که شاعر را در اظهار درد و اندوهش یاری دهد. با این حال برخی تصاویر بلاغی در لابه لای ابیات مشاهده می‌شود ازجمله: تشابیه بلیغ موجود در دو بیت شماره ۱۹و۲۰. در مورد این ابیات نیز ذکر دو نکته جایز است: یکی این که ابیات یاد شده پیوند روانی و عاطفی خود را با فضای کلی قصیده از دست داده‌اند و مانند وصله‌ای با رنگ مخالف ناسرگی و ساختگی بودنشان به خوبی مشهود است، چرا که میدان تنگ و حال ناگوار شکایت و عتاب که بر فضای قصیده حاکم است با غرض مدح و ستایش‌گری که مجالی گسترده و حوصله‌ای بسیار می‌طلبد سازگاری ندارد. دوم این که شاعر با تشبیه ممدوح به ترتیب به «آسمان»، «کشور»، «ابر» و «دست راست» و در مقابل تشبیه خود به «ستارگان»، «کوهها»، «باران» و «انگشت‌های دست»، شکوه و شوکت مملکت سیف الدوله را به گونه‌ای ترسیم کرده که خودش در آن دارای نقش محوری است. چرا که آسمان چه لطفی دارد وقتی که در آن ستاره‌ای نباشد؟ یا ابر بدون بارش به چه حسنی ممتاز است و آیا دست بدون

Archive of SID

www.SID.ir

انگشت هنری دارد؟ این موضوع نشان می‌دهد که حتّی مدح شاعر عتاب آلود است و صحنه حضور شاعر و ابزاری در جهت تقویت آن می‌باشد.

در ابیات ٦و٨ شاعر لفظ «أسد» را استعاره از نام خودش آورده است و عبارت «أسد شَری» از ایجاز قصر برخوردار است، چون با لفظی اندک معنایی بسیاری را القاء می‌کند و بیان‌گر آن است که ابوفراس از دیگر جنگجویان برتری‌هایی ویژه دارد. در بیت دوازدهم لفظ «موارد» استعاره مصرحّه اصلیّه از «سرنوشت و پیشامدهای روزگار» است. در بیت ۲۲ فعل «تَمتَاحُ» که به معنی آب گرفتن از چاه می‌باشد، استعاره مصرّحه تبعیّه از «تطلُبُ» به معنی درخواست و مطالبه است. این فعل به خوبی عمق خواهش مادر ابوفراس از سیف‌الدوله را نشان می‌دهد. در بیت ٤٤ فعل «تَشرِی »به معنی خریدن، استعاره مصرّحه تبعیّه از «تَجْلِبُ» به معنی جلب کردن می‌باشد. در بیت ۱۷ عبارت «لَا تَتَیَمَّمْ وَ الْمَاءُ تُدْرِکُهُ» کنایه از مقدم شمردن واجبات بر مستحبّات بوده و از آموزه‌های دینی شاعر سرچشمه گرفته است و بالاخره در بیت ۳۳ عبارت «تَعْرِفُهَا تَارةً و تَجْهَلُهَا» تمثیلی است برای بیان حالت شکّ و تردید در تشخیص امری.

ج – موسیقی

«زیبایی شعر به این است که احساس و عاطفه را بشوراند نه این که خرد و منطق را هدف قرار دهد و برای برانگیختن احساس چیزی رساناتر از موسیقی نیست» (القاضی، ۱۹۷۷: ۲۷ــ ۲۸). موسیقی در قصیده ابوفراس نه ریتمی گسیخته و منفصل که نوایی است هماهنگ با معنی قصیده و اندیشه شاعر و در نتیجه هارمونی روحبخشی به اثر بخشیده است. قصیده برخوردار از دو گونه موسیقی است: موسیقی بیرونی و موسیقی درونی.

۱- موسیقی بیرونی: سروده دارای وزن و قافیه است و در بحر ملایم منسرح سروده شده است. حرف رویّ «ه» توأم با «ا» که به صورت «هَا» تلفظ می‌شود، هماهنگی زیادی با موضوع قصیده دارد و شاعر را در بیان حسرت و اعتراض خود کمک می‌کند. حالت ندبه‌ی شاعر را که از ژرفای جانش برآورده است و صدای خود را می‌کشد تا به گوش آسمان برسد، در کشش قافیه و مصوّت‌های آن ملاحظه می‌شود. تلفظ حرف «ه» تقریباً شبیه به حالت صدای خفگی

Archive of SID

www.SID.ir

یا تنگی نفس است و با لحن صدای شاعر که بغض گلویش را فشرده است، مطابقت آوایی دارد و حالت شاعر را از نظر صوتی نمایش می‌دهد.

۲- موسیقی درونی: مبتنی بر اموری است از جمله:

الف- رعایت آرایه «تصریع»- متّفق بودن جزء آخر صدر بیت با جزء آخر عجُز همان بیت در إعراب و وزن و قافیه- در ابیات اول، بیست و یکم، بیست و پنجم، بیست وهفتم، بیست ونهم و سی وهشتم.

ب- رعایت قافیه داخلی و آوردن واژگان و ترکیبات موزون که تقریبا در سراسر قصیده دیده می‌شود. در بیت اول «آخِرُها و اوّلَها» هم قافیه و هم‌آهنگند. در بیت دوم «علیله و مُفرده» هم قافیه‌اند. در بیت سوم این ویژگی بین «أحشَاءها و تُطفِئها و تُشعِلُها» دیده می‌شود. در بیت چهارم «أطمأنّتْ و هَدأتْ و عَنَّتْ دارای موسیقی مشابهی هستند و در ابیات ششم و هفتم و هشتم، از طریق تقسیم مفاهیم، موسیقی دلنشینی ایجاد شده است. گرچه توازن «خرشنهٔ، شامخهٔ و موثقهٔ» که به ترتیب در عَجُز مصراع‌های اول این ابیات آمده‌اند، در گیرایی ریتم آواییِ حاصله، بی‌تأثیر نیست. بین دو بیت یازده و دوازده به صورت کلمه به کلمه هم‌آوایی و هم وزنی یا آرایه «ترصیع» وجود دارد. در بیت سیزدهم «أیْسَرها و أقْتَلهَا» هماهنگ و هم آوایند. در ابیات نوزدهم و بیستم حسن تقسیمی صورت پذیرفته که ضمن آن واژه‌های «أنتَ و نَحنُ» در میان ترکیباتی موزون، تکرار شده و آهنگی روان ایجاد کرده است. ابیات بیست و پنجم و بیست وششم دارای اسلوبی مشابه‌اند که با تکرار«تِلکَ و کَیف» پدید آمده است. در ابیات بیست و نُه و سی، شاعر با تکرار حرف ندای «یا» و ترکیبات متناسب و هماهنگ «وَاسِع الدّار، ناعِم الثّوب و راکِب الخیل» که نقش منادا دارند الگوی آوایی مطبوعی که ویژه اسلوب نداست خلق کرده است. حروف ندا به دلیل الگوی آوایی خاصّ خود و هم به دلیل نقش نحوی‌شان شیوه عملی متفاوتی با زبان ارجاعی دارند و برخی بر این باورند که کارکرد و لایه عاطفی زبان تنها در حروف ندا نمودار می‌گردد (فالر و دیگران، ۱۳۸۱: ۷٤). وجود کلمه «نُزَلْزِلُهَا» در بیت بیست ونهم که واژه‌ای تصویری است و با معنای منظورش تناسب آوایی دارد نیز نمادی از انسجام ریتم و دلالت است. از سویی به نظر می‌رسد که این کلمه اشاره

Archive of SID

www.SID.ir

مرموزی است به زلزله ویران‌گری که روح ابوفراس را مرتعش ساخته و بنیان آرزوهایش را برکنده است. بدون شک عناصر یاد شده در بالا بردن سطح موسیقایی قصیده نقش عمده‌ای ایفا کرده‌اند.

ج- تکرار: تکرار در قصیده مورد بحث به چند صورت آمده است: یکی به صورت تکرار اسلوبی است، یعنی یک اسلوب مانند ندا یا استفهام در چند بیت متوالی با واحدهای قاموسی مشابه تکرار شده است و دیگری به صورت تکرارِ عینِ یک واژه یا مشتقاتش یا تکرار یک ترکیب ظاهر شده‌است. با این اوصاف، در ابیات ٦و٧و٨ عبارت «یا مَنْ رَأی» در صدر هر سه بیت تکرار شده است. در دو بیت۱۱و۱۲ عبارت «یَا أُمَّتَا هَذِهِ» تکراری است و دیگر واژگان این ابیات، به طور متقارنی، هم وزن و هم قافیه‌اند و در بیت هیجدهم «عَادَ» مکرّر است. در ابیات ۱۹و۲۰ ضمائر «أنت و نَحنُ» چهار بار تکرار شده است. در بیت ٢٤ افعال «لَمْ تَبْذُل و أبْذُلُهَا» تکراری است و در بیت۲۸، تکرار «هَا» در واژگان «بِها و تَقولُها و تفْعَلُها» موجّد آهنگی جذاب است. افعال «تُبْدِلُهُ و نُبَدِّلُهَا» در بیت ۳۰ تکرار به حساب می‌آید. در بیت ۳۲ «الجَمال و أجمَلُهَا» و در بیت ٣٤ «مُعِلُّهَا و یُعَلِّلُهَا» تکرار شده است، همچنین در بیت سی وچهارم تکرار صدای «ا» در واحدهایی از قبیل «لَا، تَکِلْنَا، فیهَا، إلَی، مُعِلُّهَا و یُعَلِّلُهَا» به کلام لحنی موزون و تصاعدی بخشیده تا بتواند صدای استغاثه‌اش را بلند کرده و آن را امتداد دهد. در بیت ۳۸ با تکرار «مِنْکَ» دو بار و «الفضل و أفضَلهَا» و «ألنَّوال و أنْوَلها» مواجه می‌شویم. در بیت ۳۹ «سَأَلْنَا و نَسْأَلُهَا» و در بیت ٤٢ «أیْنَ» (دو بار) و در بیت ٤٥ «نافلهٔ و تُنَفِّلُهَا» تکرار شده‌اند.

تکرار در بیت یا قصیده دارای دو کارکرد معنابخشی و جمال‌آفرینی است. از حیث معنابخشی تکرار، مفهوم مورد نظر شاعر را مورد تأکید و تقویت قرار می‌دهد، به خصوص این که کلمات تکراری دربردارنده احساسات و هواجس شاعرند. از دید جمال‌بخشی نیز، این پدیده-تکرار- در سطوح صوت و ترکیب ایفای نقش می‌کند. همین طور «تکرار، قوی ترین عامل تأثیر و بهترین وسیله‌ای است که باور یا اندیشه‌ای را به کسی القا می‌کند» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۰ش: ۹۹). از نظر روانی نیز تکرار می‌تواند تداعی کننده زندگی یکنواخت و تکراری شاعر در چهار دیواری زندان باشد.

Archive of SID

www.SID.ir

د ـ دلالت تعبیر

برای بررسی واحدهای تعبیری و دلالت بخش موجود در این سازه ادبی شایسته تر آن بود که طبیعت ویژه قصیده مورد توجه قرار گیرد. با قدری تأمّل معلوم می‌شود که حال و هوای قصیده به طور طبیعی استفاده و کاربرد برخی عناصر را بیش از بقیّه ایجاب کرده است و این ویژگی در قصیده بر دوگانگی اساسی بین مفاهیم و پدیده‌هایی مانند: مرگ/ زندگی، اسارت/ آزادی، ظلم/ انصاف، وفاداری/ بی‌وفایی و ... استوار گشته است. این دوگانگی برآمده از تضادّ روحی و عاطفی سرداری است که عزّت و اقتدار حماسی او در زیر ارّابه سرنوشت در هم شکسته و در حصار خفقان‌آور و تحقیر کننده زندان دشمن از یادها رفته است و فریادهای مدد خواهی‌اش را حتّی سیف‌الدّوله که از نگاه شاعر اسوه مجد و مروّت به شمار می‌آمد، پاسخ نگفته است. چه بسا خویشان او و آنانی که زمانی مایه‌های فخرفروشی شاعر بوده‌اند اکنون جز کینه‌ورزی و قدر نشناسی رسم دیگری نمی‌شناسند. شاعر از این همه نامردمی دلگیر وناخرسند است، امّا جز توسّل به عموزاده خویش و تکرار تقاضای آزادی راه دیگری نمی‌شناسد. بنابراین باید درهم تنیدگی موضوعات قصیده، ظهور عواطف ناپایدار و زودگذر و نوسان شاعر بین أغراض فخر و مدح و نیش و ناله را معلول همین آشفتگی روحی و دوگانگی احساس او دانست. بی شک این دوگانگی ما را وادار می‌کند که قصیده را به دو وجه ایجابی/ سلبی بنگریم. بر این اساس تعابیر موجود در قصیده از حیث قاموسی دارای دو گونه دلالتند: ایجابی (مثبت) و سلبی (منفی).

– **تعابیر سلبی** در ساختار شکوی و عتاب، ضمن واحدهای دلالت بخشی که اوضاع ناگوار شاعر و عوامل دل آزردگی او را نشان می دهند، رخنمون گشته است. این تعبیرات را در واژگانی از قبیل «حسره، مُزْعِج، عَلیله، هُموم، تُقَلقِلُها، أدْمُع، قُیود، والهه، نُوَب، أقتَل، وَغَی، یأس، أقَیادنا، الضُّر، مُعِلّها و یُضیعُهَا» که به طور مطلق بر امور ناگوار و نامطبوع دلالت دارند، می‌توان دریافت. عبارات سلبی موجود در شکوی دارای اجزائی است که عبارتند از:

الف– مادر شاعر بیمار، تنها، اندوهگین و نگران است: ابیات۲و۳و٤.

Archive of SID

www.SID.ir

ب- مادر با چشمانی اشک بار مقابل دروازه‌ی بلند شـهر، در مسـیر کاروانیـان نشسـته و احوال فرزندش را جویا می‌شود: ابیات ۵-۹.

ج- شاعر مانند شیری در زنجیر اسارت دشمن، گرفتاراست: ابیات٦-٨

د- قوم شاعر در مصیبت وارده به شاعر و مادرش نقش دارند: ابیات۱۳و١٤.

در این ابیات، شکوی محور عبارات و ترکیباتی بدین قرار است: «آخِرُهَـا مُـزْعِجٌ وَ أَوَّلُهَـا- عَلِيلَةٌ بِالشَّآمِ مُفْرَدَه- تُمْسِكُ أَحْشَاءَهَا عَلَى حُرَقٍ- أَلهُمومُ تُشعِلُهَا- ذِكْرَةٌ تُقَلْقِلُهَا- بِأَدْمُعٍ مَا تَكَادُ تُمْهِلُهَـا- أسد شرىً فِي الْقيودِ أَرْجُلِهَـا- الدّروب شامخه دونَ بُكَاءِ الْحَبيب- الْقُيود مُوثقـه عَلـى حبيب الفؤاد- أَسْلَمَنَا قومُنا إلى نُوَبٍ أَيسَرُها فِي الْقُلوبِ أَقْتَلُهَا- وَ اسْتَبْدَلُوا بَعْدَنَا رِجَالَ وَغًى».

تعابیر سلبی موجود در عتاب شاعر از نظر معنایی نیز دارای اجزائی است:

الف- امیر سیف الدوله بدون هیچ عذری تقاضای مادر ابوفراس را ردّ کرده و او را نومیـد گردانده است: ابیات۲۱و۲۲.

ب- امیر رسم وفاداری را به جا نیاورده و به تعهّداتش عمل نکرده است: ابیات۲۳-۲٦.

ج- سیف‌الدوله به نیک‌نامی و فضل شناخته می‌شود و حلقه پیونـد و اتّحـاد بـین خانـدان حمدانی است، امّا از رها کردن شاعر دریغ می‌ورزد: ابیات۲۷و۲۸و۳۷و۳۸و۴۱و۴۳و٤٤.

د- ابوفراس و دیگر اسراء رنج زندان را تحمّل می‌کنند، ولی امیر با بی‌اعتنایی به اسـیر در بند به کامروایی و خرّمی زندگی مشغول است: ابیات۲۹-۳۳.

ه- امیر ،سیف‌الدوله، خود عامل گرفتاری شاعر است پس بر او فرض اسـت کـه وی را از بند برهاند: ابیات٣٤و٣٥و٣٦و٣٩و ٤٠و٤٢و٤٥.

ابوفراس در تمام این تعابیر از یک معنی رنج می‌برد و آن حادثه اسـارت اوسـت. بـن‌مایـه عبارات زیر، مفهوم عتاب است: «لَا تَتَـيَمَّم وَ الْمَـاءُ تُدْرِكُـهُ!- بِـأَيِّ عُـذْرٍ رَدَدْتَ وَالِهَـه؟- تِلْـكَ الْمَوَدَّاتُ كَيفَ تُهْمِلُهَا؟- تِلكَ الْمَواعِيـدُ كَيـفَ تُغْفِلُهـا؟-تلـك العُقـود الّتـى عَقَـدتَ لَنَـا كيـفَ تُحَلِّلُهَا؟-أَرحَامُنَا مِنْكَ لِمْ تُقَطِّعُهَا؟-أَينَ الْمَعالِى الَّتى عُرِفْتَ بِهَا؟- تَقُولُهَا دائِمـاً وَ تَفْعَلُهَـا-كَيـفَ توسِعُها؟-كَيفَ تُبْدِلُهُ؟- لَو بَصَرْتَ بِنَا!- صَاحِبُهَا الْمُستَغَاثُ يُقْفِلها-فَأَيْنَ عَنَّا؟-أَيْنَ مَعدِلُها؟

Archive of SID

www.SID.ir

- **تعابیر ایجابی**: وجود این گونه تعابیر در قصیده جنبه عاطفی ندارد یا به عبارتی برای ستایش حال مخاطب (سیف الدوله) ابراز نشده‌اند، بلکه بیشتر بر محور عتاب است و وظیفه تکمیل ملامت گری‌های شاعر را انجام می‌دهد. در واقع این تعابیر، گرچه از واحدهایی ساخته شده‌اند که از نظر قاموسی دارای دلالتی مثبت و پسندیده‌اند، امّا این دلالت، تحت تأثیر عاطفه خشمگین و زخم خورده‌ی شاعر جهت خویش را عوض کرده است و از آن جا که کلام عتاب آلود به نیت تشفّی خاطر شاعر اظهار شده است، شاید بتوان گفت که هر تعبیرِ به ظاهر مثبت، مدلول خویش را در گرو یک معنی وانهاده است و آن، اقدام یا عدم اقدام امیر ،سیف‌الدّوله، در راستای برآوردن حاجت اسیر است. به این معنا که اگر انگیزه عتاب را از قصیده حذف کنیم و شرایط روحی شاعر را به حالت عادّی برگردانیم با استفاده از همین معانی و با عاطفه‌ای راستین، امیر را خواهد ستود. پس تعابیر ایجابی موجود در قصیده که عمدتاً در شأن سیف الدوله بیان شده‌اند جملگی روی یک مدار قرار گرفته‌اند و یک معنی را می جویند و آن، مفهوم آزادی است. از نظر شاعر، عناوینی چون «وَاسع الدّار، نَاعِم الثّوب ، راکِبَ الخیل، مُنفِق المال، مُحسِن، مُؤَمَّل و مُرتَجَی» امور مستحبی است که تنها با ادای امری واجب (آزادسازی شاعر) ارج و منزلت حقیقی خویش را کسب می‌کنند ، چراکه هر جا آب باشد تیمم را روا نیست و این که:

«لَا یَقْبَلُ اللَّهُ قَبْلَ فَرْضِکَ ذَا		نَافِلَةٌ عِنْدَهُ تُنَفِّلُهَا»

دلالت واژگانی زبان قصیده

زبان قصیده، زبان حال شاعر است و سادگی و رقّت حاکم بر روح شاعر از خلال واژگان موجود در آن، احساس می‌شود. در عین حال برای بررسی دقیق ویژگی‌های قاموسی اثر باید نکته‌ای را یادآور شد. این که هر گفتمانی فرهنگ واژگان مخصوص به خود را دارد و هر شعری کلمات مخصوص به خود را داراست. شعر صوفی دارای فرهنگ ویژه خود و شعر مدحی یا خمری هر کدام معجم خاصّ خود را دارا هستند، پس فرهنگ وسیله‌ای برای تشخیص انواع گفتمان و زبان‌های شاعران و اشعار دوره‌های گوناگون است. این معجم‌ها

Archive of SID

www.SID.ir

شامل واژگانی هستند که در متن، نقشی محوری یا کلیدی ایفا می‌کنند. بـه مـوازات ایـن اصـل شیوه کلی حاکم بر چگونگی تشکیل قاموس شعری در هر متن را می‌توان از دو طریق: «عمـوم و خصوص» و «ترابط و تداعی مقیّد و آزادانه» واحدهای معجمی محاسبه نمود (مفتاح، ۱۹۸٦: ٦۰). عموم و خصوص یعنی این که برخی واحدهای قاموسی در اثر شعری نقش فرعی دارنـد و حضورشان در جهت تقویت معنای اصلی–خاصّ– و بیان جنبه‌های گوناگون آن است.

الف ـ عموم و خصوص

با مطالعه قصیده متوجه می‌شویم که برخی از واژگان یا معانی، دارای نقش کلیدی (خصوص) هستند و برخی جنبه فرعی و ثانوی (عموم) دارند. به طور مثال مـدلول واژه «الفِـدَاء» در بیـت شماره۲٤ نسبت به تمام واحدهای موجود در قصیده نقش محوری دارد و به اصـطلاح «مفهـوم مسلّط» است و دیگر فروعاتِ قاموسی حول ایـن محـور شـناورند و بـرای بیـان مـدلول‌هـا و جنبه‌های مختلف این مفهوم آمده‌اند. به طور بدیهی این محوریّـت کـه باعـث پیـدایش بافـت اندیشگی یکپارچه و وحدت موضوعی و عضوی قصیده شده، از کانون عاطفی و روانی سروده نشأت گرفته است. یاکوبسن «عنصر مسلّط» را جزء تمرکز دهنده اثـر هنـری و تضـمین کننـده یکپارچگی ساختار برشمرده است(پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۲٦). شاعر در این بیت که می‌تـوان آن را مرکز قصیده نامید، مراد و مقصود خود را با صراحت ذکر کرده و سروده است:

إِنْ كُنْتَ لَمْ تَبْـذُلِ الْفِـداءَ لَهَـا! فَلَمْ أَزَلْ فِی رِضَاکَ أَبْذُلُـهَـا

واحدهایی از قبیل «حسره، مُزعِج، علیله، مفرَده، هموم، أدمع،عُذر، والهه، تمتـاحُ ، ینتظـرُ و مهجه» همگی، جنبه‌هـای مختلـف مفهـومِ ایـن بیـت و خصوصـاً واژه «الفـداء» را بـه نمـایش می‌گذارند. «حسرهٔ» شاعر ناشی از اسارت اوست، اسارتی که او را خواستار حقیقی «فداء» کرده است و در این مقال، واژه «حسره» بدون منظـور داشـتن اسـارت یـا امیـد «فـداء» بـی‌معنـی و نامناسب است. «مُزعج» صفتی است که به صورت تجرید آمده بـدین دلالـت کـه تمـام وجـود شاعر درد و رنج است، شاعری که تقاضای «فداء» دارد و از طرفـی سرچشـمه «همـوم» آرزوی دستیابی به «فداء» است؛ چرا که اگر امیدی به آزادی نبود، شاعردست از بـی‌تـابی مـی‌کشـید و

Archive of SID

www.SID.ir

سکوت اختیار می‌کرد چنان‌که گفته‌اند: الْیَأسُ إحدی الرّاحَتَیْنِ. «أدْمع» که اشاره به سرشک مادر اسیر دارد، زمانی از چشمان مادر جاری گشت که تقاضایش مبنی بر«فداء» فرزند مورد پـذیرش امیر قرار نگرفت. لفظ «أدمع» که جمع «قلّه» است از نظر روانی شاید گویای دلسوزی شاعر در حقّ مادر پیری است که سرچشمه سرشک دیدگانش از کثرت گریه در حال خشکیدن اسـت و اشک بسیاری ندارد که به پای فرزند اسیرش جاری سازد. واژه «عذر»، بهانه امیر بـرای توجیـه اهمال خود در «فِداء» شاعر می‌باشد و همین طور واژه «والهه» که ناظر بر شیدایی و شوریدگی مادری است که فرزند گرفتارش را می‌طلبد و «تمتاحُ» که تعبیـر زیبـایی از سرسـختی مـادر در طلب خویش است و واژگان «ینتظر» و «مُهجه» که به ترتیـب معـانی «انتظـار» و «خـون دل» را افاده می‌کنند، ناظر بر مفهوم محوری «الفِداء» هستند و رابطه معنایی خویش را با عنصر «فـداء» حفظ کرده‌اند. از سوی دیگر در نیمه دوم قصیده یعنی از بیت بیست و چهارم به بعد، واژگـانی چون: «المَوَدّات، المواعید، العُقود، المعالی، أقیاد، المُستغاث، المُرتُجـی و...» همگـی بـرای بیـان ابعاد مختلف مفهوم بیت محوری (بیست وچهارم) و به طور خاصّ عنصر مسـلّط «فـداء» ذکـر شده‌اند. «المَودّات، المَواعِید، العُقود و المَعالی» که جملگی به صورت جمع به کار رفته‌اند و بـر فراوانی و کثرت دلالت دارند، با واژه «الفداء» دارای رابطه عِلّی و معلولی هستند. منظـور شـاعر این است که اسناد مفاهیم یاد شده به مخاطب در گرو اقدام وی به امر «فـداء» مـی‌باشـد و بـه طور طبیعی بی‌توجّهی ممدوح به این مهمّ می‌تواند لحن و منظور شاعر را از مدح و ستایش بـه طنز و تعریض تغییر دهد و مودّت و وفاداری و بلندمرتبگی‌اش را اموری واهی قلمداد کند یـا وعده‌هایش را بی‌پایه و دروغین به شمار آورد. به عبـارت روشـن‌تـر از نظـر شـاعر دارنـده چنـین صفاتی قطعاً باید فدیه یا «فداء» پسر عموی اسیرش را بپردازد تا اتّصاف او بدین فضایل تحقّق یابد.

ب ـ ترابط (وابستگی معنایی) و تداعی آزاد

«در متون ابداعی، تداعی آزادانه دارای اهمیّت بسیاراست، ولی ترابط ارزش چندانی نـدارد و برعکس آن نیز صادق است. شعری که عادات زبانی را خرق می‌کند و بر عرف‌هـای متـداول می‌تازد، تداعی آزادانه بر آن سیطره دارد» (مفتاح، ۱۹۸۵: ۲٦٥)، در حالی که در شعر مبتنـی بـر

Archive of SID

www.SID.ir

ترابط، غالبا دلالت های مورد انتظار گیرنده را به وی انتقال می‌دهد چون معـارفش مربـوط بـه گذشته است. در این میدان آن چه حائز اهمیت ویژه می‌باشد، شکل تعبیر است، چـرا کـه اگـر معنای مألوف و عادّی را در قالب ساختاری منحصر به فرد قرار دهـیم، ارزش ابـداعی ممتـازی خواهد یافت.

– ترابط به وسیله تقابل: ترابط تقابلی، یا وابستگی معنایی از طریـق تضـاد، در بسـیاری از واحدهای واژگانی موجود در قصیده حکم فرماست، واحـدهایی کـه از نظـر محتـوایی بـا هـم مخالفند و در هر بیت، مقابل یکدیگر ظاهر شده‌اند. می‌توان این ویژگی را در سـطح واژگـان و تراکیب به ترتیب ابیات چنین ذکر کرد:

بیت(۱): أوّلهَا–آخِرُهَا، (۳):تُطْفِئُهَـا–تُشْـعِلُهَا، (٤): إِطْمَأَنَّتْ،هَـدَأَتْ–تُقَلْقِلُهَـا، (۵): جَاهِـدةٌ–تُمْهِلُهَا، (۱۰): وَعَتْ–يُذْهِلُهَا، (۱۱): نَتْرُكهَا–نُنْزِلُهَا، (۱۲): نَعُلُّهَـا–نَنْهَلُهَـا، (۱۳): أَيْسَـرُهَا–أَقْتَلُهَـا، (١٤): أَدْنَى–عُلَا، (۲۲): تَمْتَاحُ–تُغْفِلُهَا، (٢٦): أُحْكِمَتْ– تُحَـلِّلُهَا، (۲۷): تُقَطِّعُهَـا–تُوَصِّـلُهَا، (۳۰): ناعِم الثَّوب– ثِيَابُنَا الصُّوف، (۳۳): تَعْرِفُهَا– تَجْهَلُهَا، (۳۵): يَفْتَحُ– يُغْفِلُهَا، (٤۵): فَرض–نافِلة.

طبعاً تقابل موجود بین واحدهای به کار رفته در سراسر قصیده با تناقض روحی و عـاطفی حاکم بر ذات شاعر هماهنگ است. چنین خاصیّتی، نشان دهنده صدق هنـریِ اثـر و همسـویی کامل آن با کیفیّت عاطفی و احساسات شاعر می‌باشد و تضّاد روحی شاعر بین دو قطب روانی بیم و امید را نمایان می‌سازد. باری این تقابل و تضادّ به موسیقی شعر نیز کمک می‌کند و لحـن و آوایش را دلنشین‌تر می‌سازد.

عناصر مؤثّر در دلالت گفتمانی قصیده

الف– ساختار زمانی افعال: یکی از ویژگی‌های جملات، برخورداری آن‌ها از بُعـد زمـانی است. هیچ عمل، احساس یا اندیشه‌ای در خلأ و خارج از ظرف زمان تحقـق نمـی‌یابـد، بلکـه مقیّد به یکی از زمان‌های گذشته، حال یا آینده است. برای تعیین دقیق مدلول عتاب و شـکوای شاعر و تبیین روحیه وی به وقت سرودن قصیده می توان از زمان افعال بـه کـار رفتـه در اثـر، کمک گرفت. به طور مثال می‌توان از کثرت افعال ماضی به کار رفته در غرض شـکوی نتیجـه

Archive of SID

www.SID.ir

گرفت که بیشتر حسرت و ناله شاعر ازگذشته است و شکایت او بیشتر حالت گلایه دارد و بر عکس افزون بودن افعال مضارع دلالت بر ناله شاعر از وضعیت کنونی و بیان حال اوست و این که به رخدادهای گذشته عنایتی ندارد. این در حالی است که ما انگیزه‌ها و عوامل سرودن شعر را می‌دانیم و از اوضاع روحی شاعر آگاهیم و به نظر نیازی به اثبات آن از طریق تعیین زمان افعال نداریم، پس فایده چنین تحقیقی چیست؟ در پاسخ می‌توان گفت که کمترین فایده چنین تحقیقی این است که می تواند ما را از میزان انطباق مؤلفه‌های شعری ابوفراس با روحیات و شرایطش آگاه کند. به بیان واضح تر، هدف این است که بدانیم: آیا در صورت لزوم می توان از طریق سروده شاعر به شرایط روحی و دلالت عاطفی و ذهنی وی پی برد؟

سطح آماری افعال ماضی و مضارع موجود در قصیده را می‌توان در جدول زیر مشاهده کرد:

۱- افعال ماضی	بات(۲)-إطمأنّتْ،هَدأتْ،عنّتْ(٤)-رأی،رأی،رأی(٦و٧و٨)-وَعَتْ(١٠)-أسْلَمَنَا(١٣)-استَبْدَلُوا(١٤)-عَادَتْ،عَادَ(١٨)-رَدَدْتَ (٢١)- جَاءَتْ(٢٢)-سَمَحْتْ،كَرُمَتْ(٢٣)-عَقَدْتْ،أحْكِمَتْ(٢٦)-عُرِفتْ(٢٨)-بَصُرتَ(٣١)-رَأيْتَ، كَرُمَتْ، فَارَقَ(٣٢)-أثَّرَ(٣٣)-عَنَّ(٣٧)-تَرَدَّى،أفَادَ(٣٨)-سَألْنَا(٣٩)-رَأيْنَا(٤٠)-عُرِفَتْ(٤١)- عَلِمْتَ(٤٤).
۲- افعال مضارع	أحْمِلُهَا(١)-تُمسِكُ،تُطْفِئُهَا،تُشْعِلُهَا((٣)-تُقَلْقِلُهَا(٤)-تَسألُ،تُمْهِلهَا(٥)-يَخِفُّ(٩)-قُولَا، يُدْخِلُهَا(١٠)-نَتْرُكُه،نَزِلُها(١١)-نَعْلُهَا ،نَنْهَلُهَا(١٢)-تُعَدُّ(١٥)-تَنَالُ،أحْمِلُهَا(١٦)-لَاتَتَيَمَّمْ،تُدْرِكُهُ،يَرْضَى،يَقْبَلُ(١٧)-تَخْلُفُ(١٨)-تَمْتَاحُ،نَنْتَظِرُ،تُقْفِلُ(٢٢)-لَمْ تَبْدَل،أبْدُلُ(٢٤)تُهمِلُ،تُغْفِلُ(٢٥)تُحَلِّلُ(٢٦)تقَطِّعُ،تُوَصِّلُ(٢٧)-تَقُولُ،تَفْعَلُ(٢٨)-تُوسِعُ،نُزَلْزِلُ(٢٩)تُبْدِلُ،نُبَدِّلُ(٣٠)نَحْمِلُ،نَنْقُلُ(٣١)تَعْرِفُ،تَجْهَلُ(٣٣)لَا تَكِلْنَا،يُعَلِّلُ(٣٤)-لَايَفْتَحُ،يُقْفِلُ(٣٥)نَسْألُ(٣٩)يُضِيعُ،يُهْمِلُ(٤٠)لَمْ يَبْقَ،يَشْمَلُ(٤١)لَايَرِيدُ(٤٣)يُؤَثِّلُ،تَشْرِي(٤٤)لايَقْبَلُ،تُنَفِّلُ(٤٥).

در محاسبه به عمل آمده از تعداد افعال مربوط به زمان های گذشته و حال که در جدول بالا قابل ملاحظه است، معلوم می‌شود که در مقابل ۳۱ عدد فعل ماضی، ٥٦ واحد فعل مضارع در قصیده به کار رفته است. این در حالی است که ۵ فعل مضارع در معنی، ماضی هستند و۹ فعل ماضی، معنای مضارع دارند، با این حساب تعداد افعالی که از حال یا آینده حکایت می‌کنند ٦۰ در برابر ۲۷ فعل گذشته است. این موضوع به خوبی نشان می‌دهد که گرچه ابوفراس از گذشته غافل نیست و از حوادثی که پیش از سرودن قصیده، رخ داده است، خاطره‌ای در ذهن دارد، به ویژه وساطت مادرش نزد سیف الدوله و ماجرای دل شکستگی و

Archive of SID

www.SID.ir

بیماری او که ابیاتی قابل توجه از سروده را به آن اختصاص داده است، امّا بیشتر نگاه او به زمان حال است و حجم عمده‌ای از ناله‌ها و گلایه‌هایش به وضعیت موجود اختصاص دارد. از طرفی عتاب او در قصیده به انگیزه ترغیب و تحریک سیف الدوله، جهت اقدام عاجل برای آزادسازی شاعر در زمان حال یا آینده‌ای نزدیک است و بیان این اقدامات اقتضای افعالی دارد که زمان حال یا آینده را نشان می‌دهد. نتیجه به دست آمده حاکی از دلالت راستین قصیده بر روحیات و شرایط عاطفی و موقعیت زمانی شاعر می‌باشد. یکی از عناصر عمده موثر در بنیان و ساختار اثر ادبی اعمّ از شعر یا داستان، بُعد زمانی است که با تشخیص آن می‌توان هرچه بهتر به شناخت اثر نائل آمد. این اقدامِ آماری نشان می‌دهد که ابوفراس بُعد زمانی قصیده را در نظر داشته و مفاهیمش را با رعایت ویژگی زمانی سروده است. برتری کمّی زمان حال در قصیده، حکایت از آن دارد که شاعر در فضای سنگین و محدود کننده زمان، شناور است و تلاش می‌کند تا نقطه قرار یا گریزی از آن ظرف نامطبوع- ظرف زمانی زندان-بجوید، امّا جریان سهمگین و مسلّط زمان، او را با خود به سمت گرداب‌هایی وحشت انگیز و ناشناخته پیش می‌برد و جان وتنش را می‌آزارد؛ از این رو ابوفراس از حنجره اکنون فریاد می‌زند و گذشته و آینده را نیز از خلال فضای مه گرفته امروز می‌بیند.

ب ـ ضمائر: یافتن مرجع ضمائر در قصیده ابوفراس از این جهت ارزشمند است که ما را به کانون اصلی توجه او رهنمون ساخته و در نتیجه شخصیت محوری مورد پیگیری او را در ابعاد عاطفی و روانی بازشناسی خواهیم کرد. به گواهی پژوهش ضمائر بسیاری در قصیده به کار رفته‌اند که به اشخاص و اشیاء و حالت های مختلفی اشاره می‌کنند، اما از آن جا که محورِ موضوعی قصیده، اشخاص هستند، سعی بر آن است تا به تفکیک و بررسی ضمایری که مرجع انسانی دارند بپردازیم واز این طریق سازگاری یا ناسازگاری این واحد زبانی را با سایر واحدها مشاهده نماییم. البته در میان اشخاص حاضر در سروده، شخص شاعر و مادرش و همچنین امیر سیف الدوله، نقش بارز و تعیین کننده‌ای دارند که در جدول زیر به معرفی این گونه ضمایر پرداخته شده است.

Archive of SID

www.SID.ir

۱	ضمایر دلالت کننده بر ساختار روانی و فیزیکی شاعر	أرْجُلِهَا(٦)-قَدَمِی(١٦)-ثِیابَنَا(٣٠)أقیادَنَا(٣١)فِداؤُنَا(٤٤).
۲	ضمائر دالّ بر ارزشها و روابط انسانی حاکم بر زندگی شاعر	ذِکْرِی(١٠)-قَومُنَا(١٣)-عُلَایَ(١٤)-إتِّبَاعِی(١٦)-أرْحَامُنَا(٢٧).
۳	خودِ جمعی شاعر(تضخیم الأنَا)	عنَّا(٥)-مَنَازِلُنَا(١١)-مَوَارِدُنَا(١٢)-أسْلَمَنَا،قَوْمُنَا(١٣)-بَعْدَنَا(١٤)-نَحْنُ (١٩و٢٠)-لَنَا(٢٦)-أرْحَامُنَا(٢٧)-نَحْنُ(٢٩)-ثِیَابُنَا(٣٠)-بِنَا(٣١)-أقْیَادَنَا (٣١)-لَا تَکِلْنَا(٣٤)-سَألْنَا(٣٩)-رَأیْنَا(٤٠)-نَحْنُ،عنَّا(٤٢)- -فِدَاؤُنَا(٤٤).
٤	ضمایر مربوط به مادر شاعر	لَهَا(٤و١٠)-مُعَوَّلها(٢١)-وَاحِدُهَا،تُقْفِلُهَا(٢٢).
٥	ضمایر راجع به سیف الدوله	رَاحَتَیْهِ(١٥)-رِضَاکَ(١٦)-غَیْرُکَ(١٧)-أنْتَ(١٩و٢٠)-عَلَیْکَ (٢١)-جَاءَتْکَ(٢٢)-أنْتَ(٢٣)-رِضَاکَ(٢٤)-مِنْکَ(٢٧)-دُونَکَ(٣٦)-أنْتَ(٣٦و٣٧)-مِنْکَ(٣٨)-سِوَاکَ (٣٩)-رَأفَتِهِ(٤٢)-فَرْضِکَ(٤٥).
٦	ضمایر برگشتی به قوم شاعر	تَخْلُفُهُمْ(١٨).

با ملاحظه جدول بالا می‌توان دریافت که مرجع بیشتر این ضمائر به شخص شاعر و مخاطبش سیف‌الدوله است. واقعیت این است که شاعر در بند اسارت به چیزی جز رهایی نمی‌اندیشید و تنها منجی خود را امیر سیف الدوله می‌دانست. به هر حال حتی اگر امیر به دلیل گرفتاری‌های بسیاری که در داخل و خارج قلمرو خویش داشت یا به هر موجب دیگر فرصت آزادسازی شاعر را نمی‌یافت، ابوفراس وی را کاملا بر نجات خویش توانا می‌پنداشت و اهمالش را ناشی از غرض ورزی یا بی‌توجهی به شمار می‌آورد. این چنین است که شاعر به طور مکرّر امیر را خطاب کرده و قصیده را از حضور او انباشته است. در میان ضمایری که به سیف الدوله برمی‌گردند، جز دو ضمیر که حالت غایب دارند، بقیه به صورت مفرد مخاطب آمده‌اند و این ویژگی تصویرگر حضور دائمی سیف‌الدوله در دنیای آرزوهای ابوفراس است. نکته جالب توجه مربوط به ضمایر راجع به شاعر و امیر این است که شاعر خود را بیشتر با

Archive of SID

www.SID.ir

ضمیر متکلم مع‌الغیر و امیر را با ضمیر مفرد آورده است. مفرد آوردن ضمایر مربوط به امیر به دلیل پیروی وی از سنت محتوم عرب در مسأله خطاب است، زیرا آن‌ها از دیرباز مخاطب مفرد را در هر شأن و کسوتی با ضمیر مفرد خطاب می‌کردند و دیگر این که شاعر رابطه‌ای دوستانه و صمیمی با امیر داشت و او را بیگانه از خویش نمی‌پنداشت و بدینسان با لحنی آشنا و دوستانه او را ندا کرده است. امّا مسأله جمع آوردن ضمایر متکلم، می‌تواند با روحیه دوگانه و متناقض نمای شاعر ارتباط داشته باشد. بدین تفسیر که برخی از این ضمایر با وجود برخورداری از ساختار جمعی دارای مدلولی مفرد هستند و به شخص شاعر برمی‌گردند که این موضوع خود نشانی است بر اظهار غرور و تکبر یا اشاره‌ای است بر عزّت نفس و عظمت روح شاعر. چنین گرایشی می‌تواند یکی از گزینش‌های دفاعی شاعر در مقابله با احساس خواری و تلاش برای سرکوب عواطف منفی خویش تلقّی گردد و یا نوعی ابراز عظمت و صلابت در برابر کسانی باشد که نزد سیف الدوله او را دل شکسته و ناتوان معرفی کرده بودند. گروه دیگری از این ضمایر متکلّم نیز که مدلولی جمعی دارند و بر بیشتر از یک نفر دلالت می‌کنند، بیانگر احساس قبیلگی و اجتماعی شاعرند که قبل از اسارت در سروده‌های فخرآمیزش نمود بارزی داشتند. وجود این دوگانگی موجود در شخصیّت شاعر یعنی روحیه خودبینی و غرور از یک طرف و روحیّه جمعی و همگرایی از سوی دیگر نمادی برجسته از دگرگونی عظیم ایجاد شده در روان شاعر است. شاعری که تمام مفاخر و فضایلش را وابسته به کمالات بی‌شائبه قومش و به ویژه عموزادگانش می‌دانست، اکنون در تندباد حوادث تک افتاده است و مدد می‌جوید ولی ندایی گرمابخش نمی‌شنود و این گونه است که بین خود و خاندانش فاصله‌ای بسیار احساس می‌کند و در حیرتی عظیم و برزخی رنج‌آور معلّق می‌ماند و ضمایر متکلمش را به صورت جمع بین این دو مرجع (خودِجمعی و خودِ فردی) توزیع می‌نماید.

مطلب دیگری که در موضوع ضمایر قابل ذکر است این که ضمایر راجع به مادر شاعر به کلماتی ملحق شده که در ارتباط با شخص شاعرند و دلالتی مستقل از وی ندارند و این بدین معناست که شاعر برای مادرش حقیقتی جدای از خود نمی‌شناسد و هویّت خود را نیز در پیوندی جدا ناشدنی با مادرش احساس می‌کند، گویی آن‌ها یک روحند که در دو کالبد

Archive of SID

www.SID.ir

گرفتارند، اسارت شاعر موجب اندوه و حرمان مادر می‌شود و دل شکستگی مادر سبب رنجش فرزند می‌گردد. با توجه به این ویژگی‌ها به خوبی درک می‌کنیم که احساس شاعر در گزینش نوع و ترکیب ضمایر اثر نهاده و در شیوه کاربرد آن ضمائر دلالت‌گری کرده است.

یکی از ویژگی‌هایی که اروپایی‌ها برای شعر غنایی ذکر کرده‌اند برخورداری از افعال مضارعی است که به ضمیر متکلّم اسناد شده‌اند (مفتاح، ۱۹۸٦: ۳۳۹). در این صورت نتیجه به دست آمده از بررسی بُعد زمانی افعال و مراجع ضمایر، حاکی از غنایی بودن قصیده و حضور پررنگ و محوری ذات شاعر در آن است.

نتیجه

از تحلیل قصیده یاد شده می‌توان به این نتیجه کلی دست یافت که وقتی شعر زائیده تجربه‌ای عمیق و احساسی گرم و راستین باشد، دارای برخی ویژگی‌های منحصر به فرد است که بررسی آن، پژوهش‌گر را به نتیجه‌ای منطقی می‌رساند. تناسب و تجانس موجود میان واحدهای سبکی چنین سروده‌های اصیلی با اندیشه و احساس هنرمند نشان دهنده پیوند بین روان شاعر و بیان اوست، همان گونه که آه نشان از اندوه دارد و ناله دلیل ناآرامی است. در این نوشتار توافقی که بین تجربه شعری ابوفراس و ابزارهای بیانی او مشاهده گردید، به خوبی ژرف و راستین بودن تجربه شاعر را به اثبات رساند. همگرایی واحدهای تعبیری شرکت کننده در بافت قصیده با فضای عاطفی حاکم بر ذهن و خیال شاعر، در بُعد مفهومی واژگان، دلالت زمانی افعال و فراوانی ضمائر بازگشتی به عناصر انسانی حاضر در سروده، به خوبی نمایان گشت و مدعای مقاله مبنی بر تسلّط عاطفه یکدست و فراگیر شاعر در قصیده را به اثبات رساند و نشان داد که چگونه وحدت عاطفی، سهم خویش را به گونه‌ای جوشنده و مؤثّر در پیدایش یکپارچگی موضوعی، عضوی و مرکزی شعر ادا کرده و تمامی عناصر تشکیل دهنده آن را در یک مدار قرار داده است.

Archive of SID

www.SID.ir

* **متن قصیده و ترجمه (الحمدانی، ۱۴۲۸ق: ۲۶۳-۲۶۶)**

يَـا حَسْـرَةً مَـا أَكَـادُ أَحْمِلُهَـا آخِرُهَـا مُـزْعِجٌ وَ أَوَّلُهَـا!
عَـلِيـلَةٌ بِالشَّـآمِ مُفْـرَدَهٌ بَـاتَ بِأَيْـدِي الْعِـدَا مُعَلَّلُهَـا
تُمْسِـكُ أَحْشَـاءَهَا عَلَـى حُـرَقٍ تُطْفِئُهَـا وَ الْهُمُـومُ تُشْـعِلُهَا!
إِذَا اطْمَأَنَّـتْ-وَ أَيْـنَ؟-أَوْ هَـدَأَتْ عَنَّـتْ لَهَـا ذِكْـرَةٌ تُقَلْقِلُهَـا
تَسْـأَلُ عَـنَّ الرُّكْبَـانَ جَاهِـدَةً بِأَدْمُـعٍ مَـا تَكَـادُ تُمْهِلُهَـا
«يَا مَـنْ رَأَى لِـي بِحِصْـنِ «خَرْشَـنَةٍ» أُسْـدَ شَـرًى فِـي الْقُيُـودِ أَرْجُلُهَـا
«يَـا مَـنْ رَأَى لِـي الـدُّرُوبَ شَـامِخَةً دُونَ لِقَـاءِ الْحَبِيـبِ أَطْوُلُهَـا»
يَـا مَـنْ رَأَى لِـي الْقُيُـودَ مُوثَقَـةً عَلَـى حَبِيـبِ الْفُـؤَادِ أَثْقَلُهَـا!
يَـا أَيُّهَـا الرَّاكِبَـانِ هَـلْ لَكُمَـا فِي حَمْـلِ نَجْـوَىً يَخِـفُّ مَحْمَلُهَـا؟!
قُولَـا لَهَـا إِنْ وَعَـتْ مَقَالَكُمَـا وَ إِنَّ ذِكْـرِي لَهَـا لَيُذْهِلُهَـا:
«يَـا أُمَّتَـا هَـذِهِ مَنَـازِلُنَـا نَتْرُكُهَـا تَـارَةً وَ نَنْزِلُهَـا!»
«يَـا أُمَّتَـا هَـذِهِ مَوَارِدُنَـا نَعُلُّهَـا تَـارَةً وَ نَنْهَلُهَـا!»
«أَسْلَمَنَـا قَوْمُنَـا إِلَـى نُـوَبٍ أَيْسَرُهَـا فِـي الْقُلُـوبِ أَقْتَلُهَـا»
«وَ اسْتَبْدَلُـوا بَعْـدَنَا رِجَـالَ وَغًـى يَـوُدُّ أَدْنَـى عُـلَايَ أَمْثَلُهَـا»
يَـا سَـيِّداً مَـا تُعَـدُّ مَكْرُمَـةٌ إِلَّـا وَ فِـي رَاحَتَيْـهِ أَكْمَلُهَـا
لَيْسَـتْ تَنَـالُ الْقُيُـودُ مِـنْ قَـدَمِي وَ فِـي اتِّبَـاعِي رِضَـاكَ أَحْمِلُهَـا
لَـا تَتَـيَمَّمْ وَ الْمَـاءُ تُدْرِكُـهُ! غَيْـرُكَ يَرْضَـى الصُّغْرَى وَ يُقْبِلُهَـا
إِنَّ بَنِـي الْعَـمِّ لَسْـتَ تَخْلُفُـهُمْ إِنْ عَـادَتِ الْأُسْـدُ عَـادَ أَشْبَلُهَـا!
أَنْـتَ سَمَـاءٌ وَ نَـحْنُ أَنْجُمُهَـا أَنْـتَ بِلَـادٌ وَ نَحْـنُ أَجْبُلُهَـا!
أَنْـتَ سَحَـابٌ وَ نَحْـنُ وَابِـلُهُ أَنْـتَ يَمِـينٌ وَ نَحْـنُ أَنْمُلُهَـا!
بِـأَيِّ عُـذْرٍ رَدَدْتَ وَالِهَـةً عَلَيْـكَ دُونَ الـوَرَى مُعَـوَّلُهَـا؟
جَاءَتْـكَ تَمْتَـاحُ رَدَّ وَاحِدِهَـا يَنْتَظِـرُ النَّـاسُ كَيْـفَ تُقْفِلُهَـا!

Archive of SID

www.SID.ir

سَـمَحْتُ مِنِّـی بِمُهْجَـةٍ کَـرُمَتْ أَنْـتَ عَلَـی یَأْسِهَـا مُؤَمَّلُهَـا
إِنْ کُنْـتَ لَـمْ تَبْـذُلِ الْفِـداءَ لَهَـا! فَلَـمْ أَزَلْ فِـی رِضَـاکَ أَبْذُلُـهَـا
تِلْـکَ الْمَـوَدَّاتُ کَـیْفَ تُـهْمِلُهَـا؟ تِلْـکَ الْمَـواعِیـدُ کَیْـفَ تُغْفِلُهَـا؟
تِلْـکَ الْعُقُـودُ الَّتِـی عَقَـدْتَ لَنَـا کَیْفَ -وَ قَـدْ أُحْکِمَـتْ-تُحَـلِّلُهَـا؟
أرحـامُنَـا مِنْـکَ لِـمْ تُقَـطِّعُهَـا؟ وَلَـم تَـزَلْ دَائِمًـا تُوَصِّلُهَـا؟
أَیْـنَ الْمَعَـالِی الَّتِـی عُرِفْـتَ بِهَـا تَقُـولُهَـا دَائِمـاً وَ تَفْعَلُهَـا؟
یَـا وَاسِـعَ الـدَّارِ کَیْـفَ تُوسِعُهَـا؟ وَ نَحْـنُ فِـی صَـخْرَةٍ نُزَلْزِلُهَـا!
یَـا نَـاعِمَ الثَّـوبِ! کَیْـفَ تُبْدِلُـهُ؟ ثِیَابُنَـا الصُّـوفُ مَـا نُبَدِّلُهَـا!
یَـا رَاکِـبَ الْخَیْـلِ! لَـوْ بَصُـرْتَ بِنَـا نَحْمِـلُ أَقْیَـادَنَا وَ نَنْقُلُهَـا!
رَأَیْـتَ فِـی الضُّـرِّ أَوْجُهـاً کَرُمَـتْ فَـارَقَ فِیـکَ الْجَمَـالَ أَجْمَلُهَـا!
قَـدْ أَثَّـرَ الـدَّهْرُ فِـی مَحَاسِنِهَـا تَعْرِفُهَـا تَـارَةً وَ تَجْهَـلُهَـا
فَلَـا تَکِلْنَـا فِیـهَـا إِلَـی أَحَـدٍ مُعِلُّهَـا مُحْسِـنٌ یُـعَـلِّلُهَـا
لَـا یَفْـتَحُ النَّـاسُ بَـابَ مَکْرُمَـةٍ صَاحِبُهَـا الْمُسْـتَغَاثُ یُقْفِلُهَـا
أَیَنْبَـرِی دُونَـکَ الْکِـرَامُ لَهَـا وَ أَنْـتَ قَمْقَامُهَـا وَ أَحْمَلُهَـا!
وَ أَنْـتَ إِنْ عَـنَّ حَـادِثٌ جَلَـلٌ قُلَّبُهَـا الْمُرْتَجَـی وَ حُوَّلُهَـا!
مِنْـکَ تَـرَدَّی بِالْفَضْـلِ أَفْضَلُهَـا مِنْـکَ أَفَـادَ النَّـوَالَ أَنْوَلُهَـا
فَـإِنْ سَأَلْنَـا سِـوَاکَ عَارِفَـةً فَبَعْـدَ قَطْـعِ الرَّجَـاءِ نَسْـأَلُهَـا
إِذَا رَأَیْنَـا أَولَـی الْکِـرَامِ بِهَـا یُضِیعُهَـا جَاهِـداً وَ یُهْمِلُهَـا
لَـمْ یَبْـقَ فِـی النَّـاسِ أُمَّـةٌ عُـرِفَتْ إِلَّـا وَ فَضْـلُ «الْـأَمِیرِ» یَشْمَلُهَـا
نَحْـنُ أَحَـقُّ الْـوَرَی بِرَأْفَتِـهِ فَـأَیْنَ عَنَّـا؟ وَ أَیْـنَ مَعْـدِلُـهَـا؟
یَـا مُنْفِـقُ الْمَـالِ لَـا یُـرِیـدُ بِـهِ إِلَّـا الْمَعَـالِی الَّتِـی یُؤَثِّلُـهَـا
أَصْـبَحْتَ تَشْـرِی مَکَـارِمـاً فُضُـلاً فِـدَاؤُنَـا قَـدْ عَلِمْـتَ أَفْضَلُهَـا
لَـا یَقْبَـلُ اللَّـهُ قَبْـلَ فَـرْضِـکَ ذَا نَـافِـلَةً عِـنْـدَهُ تُـنَـفِّلُهَـا!

Archive of SID

www.SID.ir

۱- آه از اندوهی که آغاز و انجامش رنج‌آور است و به سختی آن را تحمّل می‌کنم.
۲- (مادر) بیماری که در سرزمین شام تنهاست و (تنها) امیدش در دست دشمنان (گرفتار) شده است.
۳- سوز درونش را نگاه می‌دارد و آن را خاموش می‌کند، ولی غصّه‌ها آن را بر می‌فروزند.
٤- هرگاه به اطمینان خاطری دست می‌یابد- که بعید است- یا آرام می‌گیرد یاد و خاطره‌ای بر او جلوه می‌کند که بی‌تاب و ناآرامش می‌سازد.
۵- با اشک‌هایی که امان از او بریده‌اند و با تلاش بسیار از کاروانیان می‌پرسد
٦- ای کسانی که شیر ژیان مرا که پای در بند دارد در قلعه خرشنه دیده‌اید!(شَری مکانی نزدیک فرات است که به شیرهایش شهرت دارد).
۷- ای کسانی که راههای (روم) را برای دیدار من با محبوب طولانی‌ترین می‌دانید!
۸- ای کسانی که سنگین‌ترین زنجیرها را بر (پای) محبوب دلم بسته می‌بینید!
۹- ای دو سوار! آیا می‌توانید نجوایی را که حملش آسان است(به او ابلاغ کنید)؟!
۱۰- البته یاد من او را مدهوش خواهد کرد (ولی)اگر سخنان شما را دریافت به او بگویید:
۱۱-«ای مادر این منزل‌گاههای ماست که گاه در آن فرود می‌آییم و دیگر بار آن را ترک می‌کنیم».
۱۲-«ای مادر این آبشخورهای ماست که گاهی اندک و گاه بسیار ازآن می‌نوشیم».
۱۳- «قوممان ما را به بلایایی دچار ساختند که هموارترینشان در دل‌ها کشنده‌ترین آن‌هاست»
١٤- سپس جنگ‌جویانی را جایگزینم کردند که فاضل‌ترینشان آرزو داشتند به کمترین میزان از بلند(همتی) من دست یابند.
۱۵- ای سروری که چون فضیلتی برشمرده شود کامل‌ترینش در دستان توست.
١٦- چون رضا و خشنودیت شامل حالم شود زنجیرها به پایم(آسیبی) نمی‌رسانند و آن را تحمّل می‌کنم.
۱۷- وقتی که آب در دسترس توست تیمّم نکن! که دیگران به کوچکترین‌ها رضایت می‌دهند و آن‌ها را می‌پذیرند.
۱۸- تو با عموزادگان خُلف وعده نمی‌کنی، چون شیر بازگردد بچّه شیرها نیز برمی‌گردند!
۱۹- تو آسمانی و ما ستارگانش هستیم، تو کشوری و ما کوهستان‌هایش هستیم!
۲۰- تو ابری و ما ریزش بارانش هستیم، تو دست راستی و ما انگشتانش هستیم!

Archive of SID

www.SID.ir

۲۱- به کدامین بهانه دلشده‌ای را (ناامید) برگردانـدی در حـالی کـه (تنهـا) تـو در میـان همـه خلـق تکیه‌گاهش بودی؟

۲۲- نزد تو آمد و بازگشتِ تک فرزندش را خواستار شد و مردم منتظر بودند که او چگونه از نزد تـو بازمی‌گردد؟ (آیا تو خواسته‌اش را اجابت می‌کنی یا نه؟)

۲۳- من با خرسندی روح بزرگوارم را (به خاطر تو) بخشیدم، روحی که تو امید ناامیدی‌هایش هستی.

۲٤- اگر تو بهای آزاد کردنش را نپردازی! من همواره به خاطر رضای تو آن –جانم- را نثار می‌کنم

۲۵- چگونه آن دوستی‌ها را مورد اهمال قرار می‌دهی و چطور آن وعده‌ها را نادیده می انگاری؟

۲٦- آن پیمان‌ها را که با ما بستی چگونه_ حال که استوار گشته است- نقض می‌کنی؟

۲۷- پیوند خویشی ما با توست چرا این (رشته) را می‌گسلی؟ در حالی که همـواره وصـل کننـده‌اش بوده‌ای؟

۲۸- آن بلند همّتی‌ها که بدان شهرت یافته‌ای و همیشه از آن‌ها دم می‌زنی و بـدان‌هاعمـل مـی‌نمـایی کجاست؟

۲۹- ای خانه گستر! چگونه خانه‌ات را وسعت می‌بخشی؟ در حالی که مـا صـخره‌هـا را بـه لـرزه در می‌آوریم!

۳۰- ای لطیف جامه! به چه حال آن را (با لباس‌هـای جدیـد) جـایگزین مـی‌کنـی؟ حـال آن کـه مـا لباس‌های پشمین خود را تعویض نمی‌کنیم!

۳۱- ای اسب سوار! کاش ما را که زنجیرهایمان را با خود می‌کشیم و جابجا می‌سازیم می‌دیدی!

۳۲- (در این صورت) چهره‌هایی را می‌دیدی که در تنگی و بدحالی حتی زیباترین آن‌ها به خاطر تـو زیبایی‌اش را باخته است!

۳۳- روزگار در محاسن آن‌ها اثر کرده است چنان که گاهی آن‌ها را می‌شناسی و گاه باز نمی‌شناسی.

۳٤- پس در این مورد (کار آزادی) ما را به احدی وامگذار زیرا امـری کـه علّـتش شخصـی نیکوکـار است، خودش در آن مورد چاره‌اندیشی خواهد کرد. .

۳۵-مردم باب جوانمردی را نخواهند گشود وقتی که مدّعی این _فضیلت-با آن که به کمـک طلبیـده شده، بابش را بسته باشد.

۳٦- آیا بزرگواران با وجود تو به این اقدام مبادرت می‌ورزند در حالی کـه سـرور فاضـل و متصـدّی امرش تو هستی!

Archive of SID

www.SID.ir

۳۷- و آن گاه که رویداد عظیمی رخ می‌دهد تنها از تو انتظار می رود که به حلّ و فصل آن بپردازی!

۳۸- با فضیلت‌ترین مردم جامه فضل تو را بر تن دارند و سخیّ‌ترین مردمان از عطایای تو می‌بخشند.

۳۹- اگر قرار باشد که از کسی جز تو طالب خیری شویم پس از قطع امید از تو این خواسته را مطرح می‌نماییم.

٤۰- اگر ببینیم که از خیل بزرگان شایسته‌ترین کسی که باید به این امر اقدام کند سهل‌انگاری می‌ورزد یا در تباهی آن می‌کوشد.

٤۱- در میان خلق امّتی را نمی‌توان شناخت که فضل و بخشش امیر شامل حالش نشده باشد.

٤۲- ما مستحقّ‌ترین شخص به عطوفت اوییم پس کجاست و کی باز می‌گردد؟

٤۳- ای انفاق کننده اموال که با این کار تنها در جستجوی بزرگی‌های ریشه‌دار و اصیل هستی!

٤٤- تو مکارم بیش از حدّ اختیار کرده‌ای (ولی) آزاد کردن ما چنان‌که می‌دانی برترین آن‌هاست.

٤٥- خداوند پیش از این عمل واجب، مستحبّی را که فراتر از آن انجام می‌دهی نمی‌پذیرد.

*- شهری است نزدیک ملطیّه از شهرهای روم که سیف‌الدوله بن حمدان در آن جنگید و متنبّی و دیگران از آن در شعرشان یاد کرده‌اند، و گفته‌اند: خرشنه به اسم سازنده‌اش خرشنه بن الروم بن الیقن بن سام بن نوح علیه‌السلام نامیده شده است.(شهاب الدین ابی‌عبدالله یاقوت بن عبدالله الحموی الرومی البغدادی: معجم البلدان. دار صادر/ دار بیروت، بیروت، ۱۳۷۵ق/۱۹۵٦م، ج۲، صص۳۵۹).

Archive of SID

www.SID.ir

کتابنامه

ابن عدیم، عمر.(۱۳۷۰ق.). *زبده الحلب من تاریخ الحلب*. تحقیق سامی الدهان. دمشق: بی‌جا.

الأمین، محسن.(۲۰۰۴م.). *ابوفراس الحمدانی*. تحقیق و اخراج حسن الأمین. ط ۱. بیروت: دارالهادی.

پورنامداریان، تقی.(۱۳۸۵ش.). «چرا نیما را شاعر آی آدم‌ها می‌نامند؟». *مجلّه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم تهران*. سال چهاردهم. شماره۵۴-۵۵.

الثعالبی، ابومنصور. (۱۹۸۴م.). *یتیمة الدهر فی محاسن اهل العصر*. بیروت: دار الکتب العلمیه.

الحمدانی، ابوفراس.(۱۴۲۸ق.). *دیوان*. شرح خلیل الدویهی. بیروت: دار الکتاب العربی.

خورشا، صادق. (۱۳۸۱ش.). *مجانی الشعر العربی الحدیث*. چ ۱. تهران: سمت.

الدایة، فایز.(۱۹۹۶م.). *جمالیّات الاسلوب (الصورة الفنّیة فی الادب العربی)*. دمشق: دارالفکر.

الرّباعی، عبدالقادر.(۱۴۳۰ق.). *الصّورة الفنیّة فی النّقد الشّعری*، ط ۱. عمان: دار جریر.

السامر، فیصل. (۱۹۷۰). *الدوله الحمدانیه فی الموصل و حلب*. ط ۱. بغداد: مطبعه الایمان.

شفیعی کدکنی، محمد رضا.(۱۳۷۰ق). *موسیقی شعر*. ویرایش دوم. تهران: انتشارات آگاه، تهران.

عصفور، جابر.(۱۹۷۴م.). *الصّورة الفنیّة فی التراث النقدی و البلاغی*. القاهرة: دارالثقافة.

فالر و دیگران. (۱۳۸۱ش.). *زبان شناسی و نقد ادبی*. ترجمه پاینده و خوزان. چ۲. تهران: نی.

فروخ،عمر.(۱۹۸۵م.). *تاریخ الادب العربی (الاعصر العباسیه)*. ط۵. بیروت: دارالعلم للملایین.

القاضی، النعمان.(۱۹۷۷م.). *شعر التفعیلة و التّراث*. القاهرة: دارالطباعة للطباعة و النشر.

قطب، سیّد.(۱۹۹۰م.). *النّقد الأبی اصوله و مناهجه*. ط۶. القاهرة: دارالشروق.

کروتشه، بندتو.(۱۹۴۷م.). *المجمل فی فلسفة الفنّ*. ترجمه سامی الدّروبی. دمشق: وزارة الثقافة.

کولردج، صمویل.(۱۹۷۱م.). *السیرة الادبیة (النظریة الرّومانتیکیة فی الشعر)*. ترجمه عبدالحکیم حسّان. مصر: دار معارف.

مفتاح، محمد.(۱۹۸۶م.). *تحلیل الخطاب الشعری*. المرکز الثقافی العربی. المغرب.

ـــــــــــ .(۱۹۸۵م.). *مقاربة ادبیة لنصٍّ شعریٍّ*. الفصول الأربعة. طرابلس.

یحیی، احلام(۲۰۰۹م.). *الأسیر الحرّ ابوفراس الحمدانی*. ط ۱. دارنون۴. سوریه.

Archive of SID

www.SID.ir