

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی- پژوهشی)، شماره سوم- پاییز و زمستان ۱۳۸۹

دکتر حامد صدقی (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت معلم تهران)
دکتر صفری فلاحی (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت معلم تهران)
علی اکبر ملایی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تربیت معلم تهران، نویسنده مسئول)

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

چکیده

تحلیل تجربه شعری ابوفراس در قصیده‌ای از رومیات او و تبیین عناصر سازنده آن از جنبه‌های بلاغی، دلالتی و نحوی اساس این گفتار را تشکیل می‌دهد. در این جستار طبیعت ویژه قصیده در گزینش شیوه تحلیلی به کار گرفته شده مؤثر 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 بسته و به دنبال آن است که دامنه تأثیر کیفیت روحی و عاطفی شاعر را در ایجاد یکپارچگی بین عناصر سروده، شیوه بیانی قصیده، نوع چینش واژگان و ساختار ترکیبات شعری واریسی کند و به عبارتی دریابد که آیا «انرژی یا عاطفه شاعر در قالب شعری او تجلی یافته است»؟ نیز در صدد فهم این حقیقت است که آیا می‌توان با بررسی عناصر و مؤلفه‌های موجود در شعر به نیت 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 رومیه، عاطفه، تصویر، قاموس شعری.

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

sedghi @ saba. tmu. ac. ir

akbar. m8v@ gmail. com: پست الکترونیکی

مقدمه

ابوفراس حمدانی شاعری است شهریار که به دنبال کسب اعتبار و دفاع از دین و دیار خویش سال‌های کم‌شمار عمرش را در دامان حوادثی سهمگین گذراند و عزت امارت در سرزمین منبج تا رنج اسارت در زندان‌های روم را تجربه کرد. وی در سال ۳۲۰ه.ق به دنیا آمد (فروخ، ۱۹۸۵: ۴۹۵) 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 مدعیان 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 «رومیات» یا «حبسیات» شهرت دارند.

اوج هنر شعری و خلاقیت هنری شاعر را باید در رومیاتش جست. سروده‌هایی که در تنگنای زندان از ذات اندوهگین و روماتیک 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 شخصیت و شعر او مطلبی نوشته‌اند، شعر و شخصیت 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 و متانت بهره دارد و از طراوت طبع و نشان ظرافت و عزت شاهانه برخوردار است...» (الثعالبی، ۱۹۸۴: ۵۷/۱). شعر ابوفراس و به ویژه رومیاتش آینه تمام‌نمای شخصیت اوست (السامر، ۱۹۷۰: ۲۷۰/۲)؛ سبک شعری او به سادگی، سرزندگی، متانت و رقت شناخته می‌شود و از حیث

واژگان و ترکیبات، با اغراض و معانی شعری اش پیوستگی و هماهنگی شکوهمندی دارد (الأمین، ۲۰۰۴م، ۸۴).

امید است که ملاحظه میزان سازگاری یا ناسازگاری دیدگاههای مطرح شده به کمک اقدام تحلیلی پیش‌رو امکان پذیر گردد. شیوه به کار رفته در این تحلیل مبتنی بر شناسایی عناصر تجربه شعری ابوفراس بوده و در بررسی دلالت‌های قاموسی و زبانی نیز می‌توان سابقه روش اعمال شده را در کتاب: تحلیل الخطاب الشعری (استراتیجیه التناص) از مؤلف: د. محمد مفتاح مشاهده کرد، که نگارنده در طی آن قصیده‌ای مربوط به ابن عبدون را مورد تحلیل قرار 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 سعی در اثبات

فرض‌های زیر دارد:

۱- گرچه قصیده دارای مفاهیم گوناگونی چون: شکوی، عتاب، مدح و فخر است و این 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 ژرفای روان و جهان جان اوست و زبان او الهام بخش و برخوردار از ویژگی صدق هنری است.

۳- قصیده مورد بحث و برخی دیگر از چکامه‌های مربوط به دوران اسارت شاعر دارای وحدت مرکزی است. هسته این وحدت نیز «مَن» شاعر است که تمام نیروهای ابداعی وی را برای بیان دردها و آرمان‌هایش به خدمت گرفته و اثر این یگانگی را در عناصر و واحدهای گفتمانی دلالت بخش قصیده از قبیل: موسیقی و تصاویر شعری، قاموس واژگان، زمان افعال و نوع ضمائر به کار رفته اعمال کرده است.

مناسبت قصیده

قصیده مورد بحث غنایی و زبان حال شاعر است. شاعری که مدتی طولانی را با بیم و امید در زندان رومیان به سر برده و از سیطره هولناک زنجیر و جفای زندانبان و سهل‌انگاری و بی‌توجهی عموزاده‌اش، سیف الدوله، به تنگ آمده است. حتی خواهش‌ها و لابه‌ها و نامه‌های بی‌امانش نیز راه به جایی نبرده و دردی از شاعر درمان نکرده‌اند. از طرفی رومیان با انداختن غلّ و زنجیر بر گردن و دست و پای او و دیگر زندانیان آن‌ها را به زندان واقع در خرشنه 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، بلند کرده و آزادی تنها فرزندش را خواستار شده است، اما چون امیر پاسخ اطمینان بخشی به او نداده است، دل‌شکسته و شوریده حال بازگشته و با قلبی آکنده از حسرت در بستر بیماری خزیده است.

موضوع تجربه

تجربه «موقعیتی است که ضمن آن ادیب با خودش یا با دیگران یا با تمام هستی همزیستی پیدا کرده» (الدّایه، ۱۹۹۶: ۳۵) و سرانجام از احساسات و انفعالات حاصله تعبیر به عمل آورده است؛ پس تجربه احساسی مقدمه تجربه شعری است (خورشا، ۱۳۸۱: ۹). زندان و رنج‌های ناروایش موضوع این تجربه هنری است. ویژگی این تجربه به ژرف و راستین بودن آن است؛ ولی با این وجود فردی است و حوزه عاطفی محدودی دارد. شاعر در این تجربه تیره‌روزی را تنها در اسارت و کامیابی را صرفاً در آزاد شدن از زندان پنداشته و با آن که از احساس انسانی ژرفی بهره‌مند بوده تلاش نکرده است که درک خود را با احساسات دیگر انسان‌ها درآمیزد 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 که خیال از آن نشأت می‌گیرد» (خورشا، همان: ۲۳). تجارب عاطفی ماده اصلی تعبیر ادبی‌اند و به

طور ویژه در شعر غنایی حضوری چشمگیر دارند (قطب، ۱۹۹۰: ۱۴). 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، ۱۹۴۷: ۷۸). 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 شکوه 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 متجلی 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 کاملاً فرا گرفته است.

تجربه شعری (تعبیر)

تجربه شعری یا تعبیر، رسم تصویر لفظی 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 تسلی بخشیدن به او. ۳-

ملاحت و عتاب سیف الدوله ۴- تبیین شرایط ناگوار خویش و ترغیب و نیز توییح امیر سیف الدوله جهت متقاعد ساختن وی که برای آزادسازی شاعر اقدامی کند.

ب - خیال

بسیاری از پژوهش‌های انتقادی خیال را سرچشمه اساسی تولید تصاویر شاعرانه می‌دانند و آن را ملکه آفرینش هنری و محتوایی تصویر به حساب می‌آورند. کولردج شاعر مکتب رمانتیسم بر این باور بود که دو گونه خیال وجود دارد: خیال ابتدائی که کار ادراک اشیاء و پدیده‌ها را بر ایمن میسر می‌سازد و خیال ثانوی که با گداختن و آمیختن و جداسازی اجزاء یافته‌ها به بازآفرینی آن‌ها دست می‌یازد و مخلوقی جدید می‌آفریند (کولردج، ۱۹۷۱: ۲۵۱). ویلیام بلیک خیال را روحی آسمانی و خرد را جسم آن معرفی می‌کرد (عبدالقادر الرباعی، ۱۴۳۰ق: ۷۵) و به هر حال «خیال آن نیرویی است که تصاویر یافته‌های حسّی درون ذهن را بازآفرینی می‌کند» (جابر عصفور، ۱۹۷۴: ۱۷).

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

۱- خیال کلی: شاعر که در قالب تابلویی بزرگ جلوه کرده است. این تابلو دو تصویر برجسته دارد که به گونه‌ای خاص در مقابل یکدیگر قرار گرفته‌اند. یکی اسیر و دیگری امیر. اسیر شیری است که پای در زنجیر دشمن دارد (أَسَدُ شَرِي فِي الْقَيْودِ أَرْجُلَهَا) و آغاز و انجامی جز درد و رنج نمی‌شناسد (أَوَّلُهَا مُزْعِجٌ وَ آخِرُهَا). رنج زندان و جفای خویشانی که او را به مصیبت‌ها سپرده‌اند (أَسْلَمْنَا قَوْمَنَا إِلَى نُوبٍ) و عناصری سست و ناهل را به جای او برگزیده‌اند (إِسْتَبَدَلُوا بَعْدَنَا رِجَالَ وَغِيٍّ) و قطب مخالف او امیر، سیف‌الدوله است که مدّعی کامل‌ترین فضایل است (...فِي رَاحَتِهِ أَكْمَلُهَا) ولی از نجات بخشیدن اسیر که امری واجب است امتناع می‌ورزد (لَا تَتَيْمَّمُ وَ الْمَاءُ تُدْرِكُهُ). شاعر برای بالا بردن قدرت اقناعی کلام و گویاتر کردن تصویر خویش اعضای جدیدی را نیز وارد تابلو می‌کند. یکی مادر شیدا و دل‌شکسته اوست که بی‌تاب و نالان تنها فرزندش را می‌جوید (تَمْتَحُ رَدًّا وَاحِدَهَا). دیگری هم‌بندهای شاعر است که لباس‌هایی خشن از پشم بر تن دارند (ثِيَابِنَا الصَّوْفُ...) و زنجیرهای

خود را حمل می‌کنند (نحمل أقيادنا). سراینده در این لوح منظوم به ترتیب این اعضاء را در مقابل سیف الدوله قرار می‌دهد و به کنش‌ها و واکنش‌های هر دو جناح اشاره می‌نماید. وی حتی از مقایسه حال طرفین نیز فروگذار نمی‌کند تا تأثیر و نفوذ کلامش را دوچندان نماید. ابوفراس برای افزایش نیش و نفوذ تصاویر و تأمل آفرینی در مخاطب، در مقابل هر فضیلتی که به امیر نسبت می‌دهد 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 سیاه‌نمایی 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 شدت اخلاص شاعر در تعبیر از اندوه و 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 بی‌تکلف 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 از جمله: تشابیه بلیغ موجود در دو بیت شماره ۱۹ و ۲۰. 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 مجاللی 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

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

در ابیات ۶ و ۸ شاعر لفظ «أسد» را استعاره از نام خودش آورده است و عبارت «أسد شری» 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 مصرحه اصلیه از «سرنوشت و پیشامدهای روزگار» است. در بیت ۲۲ فعل «تَمَتَّحُ» که به معنی آب گرفتن از چاه می‌باشد، استعاره مصرحه تبعیه از «تَطَلَّبُ» به معنی درخواست و مطالبه است. این فعل به خوبی عمق خواهش مادر ابوفراس از سیف‌الدوله را نشان می‌دهد. در بیت ۴۴ فعل «تَشْرِي» به معنی خریدن، استعاره مصرحه تبعیه از «تَجَلَّبُ» به معنی جلب کردن می‌باشد. در بیت ۱۷ عبارت «لَا تَتَيَّمَمُ وَالْمَاءُ تُذْرِكُهُ» کنایه از مقدم شمردن واجبات بر مستحبات بوده و از آموزه‌های دینی شاعر سرچشمه گرفته است و بالاخره در بیت ۳۳ عبارت «تَعْرِفُهَا تَارَةً وَ تَجْهَلُهَا» تمثیلی است برای بیان حالت شک 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: ۲۷-۲۸). 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 روی «ه» توأم با «ا» که به صورت «ها» 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 مصوت‌های آن ملاحظه می‌شود. تلفظ حرف «ه» تقریباً شبیه به حالت صدای خفگی

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 «تصریح» - متفق بودن جزء آخر صدر بیت با جزء آخر عجز همان بیت در اعراب و وزن و قافیه- در ابیات اول، بیست و یکم، بیست و پنجم، بیست و هفتم، بیست و نهم و سی و هشتم.

ب- رعایت قافیه داخلی و آوردن واژگان و ترکیبات موزون که تقریباً در سراسر قصیده دیده می‌شود. در بیت اول «أخِرُها و أولُها» هم قافیه و هم آهنگند. در بیت دوم «علیله و مُفردة» هم قافیه‌اند. در بیت سوم این ویژگی بین «أحشاءها و تُطْفئُها و تُشعلُها» دیده می‌شود. در بیت چهارم «أطمأنت و هدأت و عنت دارای موسیقی مشابهی هستند و در ابیات ششم و هفتم و هشتم، از طریق تقسیم مفاهیم، موسیقی دلنشینی ایجاد شده است. گرچه توازن «خرشنه، شامخه و موثقه» که به ترتیب در عجز مصرع‌های اول این ابیات آمده‌اند، در گیرایی ریتم آوایی 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 «أیسرها و أقتلها» هماهنگ و هم آوایند. در ابیات نوزدهم و بیستم حسن تقسیمی صورت پذیرفته که ضمن آن واژه‌های «أنت و نحن» در میان ترکیباتی موزون، تکرار شده و آهنگی روان ایجاد کرده است. ابیات بیست و پنجم و بیست و ششم دارای اسلوبی مشابه‌اند که با تکرار «تلك و کیف» پدید آمده است. در ابیات بیست و نه و سی، شاعر با تکرار حرف ندای «یا» و ترکیبات متناسب و هماهنگ «وأسع الدار، ناعم الثوب و راکب الخیل» که نقش منادا دارند الگوی آوایی مطبوعی که ویژه اسلوب نداشت خلق کرده است. حروف ندا به دلیل الگوی آوایی خاص 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: ۷۴). وجود کلمه «نزلها» در بیت بیست و نهم 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

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 تکرار عین یک واژه یا مشتقاتش یا تکرار یک ترکیب ظاهر شده است. با این اوصاف، در ابیات ۶ و ۷ و ۸ عبارت «یا مَنْ رَأَى» در صدر هر سه بیت تکرار شده است. در دو بیت ۱۱ و ۱۲ عبارت «يَا أُمَّتًا هَذِهِ» تکراری است و دیگر واژگان این ابیات، به طور متقارنی، هم وزن و هم قافیه‌اند و در بیت هیجدهم «عَادَ» مکرر است. در ابیات ۱۹ و ۲۰ ضمائر «أنت و نحن» چهار بار تکرار شده است. در بیت ۲۴ افعال «لَمْ تَبْدُلْ و أَبْدَلُهَا» تکراری است و در بیت ۲۸، تکرار «ها» در واژگان «بِهَا و تَقُولُهَا و تَفْعَلُهَا» موجد آهنگی جذاب است. افعال «تُبَدِّلُهُ و نُبَدِّلُهَا» در بیت ۳۰ تکرار به حساب می‌آید. در بیت ۳۲ «الْجَمَالَ و أَجْمَلُهَا» و در بیت ۳۴ «مُعَلِّهَا و يُعَلِّلُهَا» تکرار شده است، همچنین در بیت سی و چهارم تکرار صدای «ا» در واحدهایی از قبیل «لَا، تَكَلِّنَا، فِيهَا، إِلَي، مُعَلِّهَا و يُعَلِّلُهَا» به کلام لحنی موزون و تصاعدی بخشیده تا بتواند صدای استغاثه‌اش را بلند کرده و آن را امتداد دهد. در بیت ۳۸ با تکرار «مِنَكَ» دو بار و «الْفُضْلُ و أَفْضَلُهَا» و «الْأَنْوَالُ و أَنْوَالُهَا» مواجه می‌شویم. در بیت ۳۹ «سَأَلْنَا و نَسَأَلُهَا» و در بیت ۴۲ «أَيْنَ» (دو بار) و در بیت ۴۵ «نَافِلَةٌ و تُنْفَلُهَا» 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 در بردارنده احساسات و هواجس شاعرند. از دید جمال‌بخشی نیز، این پدیده-تکرار- در سطوح صوت و ترکیب ایفای نقش می‌کند. همین طور «تکرار، قوی‌ترین عامل تأثیر و بهترین وسیله‌ای است که باور یا اندیشه‌ای را به کسی القا می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۹۹). از نظر روانی نیز تکرار می‌تواند تداعی‌کننده زندگی یکنواخت و تکراری شاعر در چهار دیواری زندان باشد.

د - 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 تأمل معلوم می‌شود که حال و هوای قصیده به طور طبیعی استفاده و کاربرد برخی عناصر را بیش از بقیه 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 تضاد روحی و عاطفی سرداری است که عزت و اقتدار حماسی او در زیر ازاب سرنوشت در هم شکسته و در حصار خفقان‌آور و تحقیر کننده زندان دشمن از یادها رفته است و فریادهای مدد خواهی‌اش را حتی سیف‌الدوله که از نگاه شاعر اسوه مجد و مروّت به شمار می‌آمد، پاسخ نگفته است. چه بسا خویشان او و آنانی که زمانی مایه‌های فخر فروشی شاعر بوده‌اند اکنون جز کینه‌ورزی و قدر شناسی رسم دیگری نمی‌شناسند. شاعر از این همه نامردمی دلگیر و ناخرسند است، اما 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 اغراض فخر و مدح و نیش و ناله را معلول همین آشفتگی روحی و دوگانگی احساس او دانست. بی‌شک 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 دل‌آزردگی او را نشان می‌دهند، رخنمون گشته است. این تعبیرات را در واژگانی از قبیل «حسره، مُزَعَج، عَلِيلَه، هُموم، تُقَلِّقُهَا، اذْمَع، قُيُود، وَالِهَه، نُوب، اَقْتَل، وَغَى، يَأْس، اَقْيَادِنَا، الضَّرُّ، مُعَلِّهَا و يُضْيِعُهَا» 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: ابیات ۳ و ۴.

ب- مادر با چشمانی اشک بار مقابل دروازه‌ی بلند شهر، در مسیر کاروانیان نشسته و احوال فرزندش را جویا می‌شود: ابیات ۵-۹.

ج- شاعر مانند شیری در زنجیر اسارت دشمن، گرفتار است: ابیات ۶-۸.

د- قوم شاعر در مصیبت وارده به شاعر و مادرش نقش دارند: ابیات ۱۳ و ۱۴.

در این ابیات، شکوی محور عبارات و ترکیباتی بدین قرار است: «أَخْرُهَا مُزْعِجٌ وَأَوْلَهَا- عَلِيلَةٌ بِالشَّامِ مُفْرَدَةٌ- تُمْسِكُ أَحْشَاءَهَا عَلَى حُرْقٍ- أَلْهَمُومٌ تُشْعِلُهَا- ذِكْرَةٌ تُقْلِقُهَا- بِأَذْمَعٍ مَا تَكَادُ تُمْهِلُهَا- أَسَدٌ شَرِيٌّ فِي الْقَيْودِ أَرْجُلُهَا- الذَّرُوبُ شامِخَةٌ دُونَ بُكَاءِ الْحَبِيبِ- الْقَيْودُ مُوثِقَةٌ عَلَى حَبِيبِ الْفُؤَادِ- أَسْلَمْنَا قَوْمَنَا إِلَى نُوبٍ أَيْسَرُهَا فِي الْقُلُوبِ أَقْتَلُهَا- وَاسْتَبَدُّوا بَعْدَنَا رِجَالَ وَغَى».

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

الف- امیر سیف الدوله بدون هیچ عذری تقاضای مادر ابوفراس را رد کرده و او را نومید

گردانده است: ابیات ۲۱ و ۲۲.

ب- امیر رسم وفاداری را به جا نیاورده و به تعهداتش عمل نکرده است: ابیات ۲۳-۲۶.

ج- سیف الدوله به نیک‌نامی و فضل شناخته می‌شود و حلقه پیوند و اتحاد بین خاندان حمدانی است، اما از رها کردن شاعر دریغ می‌ورزد: ابیات ۲۷ و ۲۸ و ۳۷ و ۳۸ و ۴۱ و ۴۳ و ۴۴.

د- ابوفراس و دیگر اسراء رنج زندان را تحمل می‌کنند، ولی امیر با بی‌اعتنایی به اسیر در

بند به کامروایی و حرّمی زندگی مشغول است: ابیات ۲۹-۳۳.

ه- امیر، سیف الدوله، خود عامل گرفتاری شاعر است پس بر او فرض است که وی را از

بند برهاند: ابیات ۳۴ و ۳۵ و ۳۶ و ۳۹ و ۴۰ و ۴۲ و ۴۵.

ابوفراس در تمام این تعبیر از یک معنی رنج می‌برد و آن حادثه اسارت اوست. بن‌مایه

عبارات زیر، مفهوم عتاب است: «لَا تَتَيْمَمِ وَالْمَاءُ تُدْرِكُهُ!- بَأَى عُدْرٍ رَدَدْتَ وَالْهَيْه؟- تِلْكَ الْمَوَدَّاتُ كَيْفَ تُمْهِلُهَا؟- تِلْكَ الْمَوَاعِيدُ كَيْفَ تُغْفِلُهَا؟- تِلْكَ الْعُقُودُ الَّتِي عَقَدْتَ لَنَا كَيْفَ تُحَلِّلُهَا؟- أَرْحَامُنَا مِنْكَ لِمَ تُقَطِّعُهَا؟- أَيْنَ الْمَعَالِي الَّتِي عَرَفْتَ بِهَا؟- تَقُولُهَا دَائِمًا وَتَفْعَلُهَا- كَيْفَ تَوْسِعُهَا؟- كَيْفَ تُبَدِّلُهَا؟- لَوْ بَصَرْتُ بِنَا!- صَاحِبُهَا الْمُسْتَعَاثُ يُقْفِلُهَا- فَأَيْنَ عَنَّا؟- أَيْنَ مَعْدِلُهَا؟»

- **تعبیر ایجابی:** وجود این گونه تعبیر 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 تعبیر، گرچه از واحدهایی ساخته شده‌اند که از نظر قاموسی دارای دلالتی مثبت و پسندیده‌اند، اما 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 تشفی خاطر شاعر اظهار شده است، شاید بتوان گفت که هر تعبیر به ظاهر مثبت، مدلول خویش را در گرو یک معنی وانهاده است و آن، اقدام یا عدم اقدام امیر، سیف‌الدوله، 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 عادی برگردانیم با استفاده از همین معانی و با عاطفه‌ای راستین، امیر را خواهد ستود. پس تعبیر ایجابی موجود در قصیده که عمدتاً در شأن سیف الدوله بیان شده‌اند جملگی روی یک مدار قرار گرفته‌اند و یک معنی را می‌جویند و آن، مفهوم آزادی است. از نظر شاعر، عناوینی چون «واسع الدار، ناعم الثوب، راکب الخیل، مُنْفِق المال، مُحْسِن، مُؤَمَّل و مُرْتَجَى» 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 يَقْبَلُ اللَّهُ قَبْلَ فَرَضِكَ ذَا نَافِلَةٍ عِنْدَهُ تُنْفَلُهَا»

دلالت واژگانی زبان قصیده

زبان قصیده، زبان حال شاعر است و سادگی و رقت 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 خمیری هر کدام معجم خاص خود را دارا هستند، پس فرهنگ وسیله‌ای برای تشخیص انواع گفتمان و زبان‌های شاعران و اشعار دوره‌های گوناگون است. این معجم‌ها

شامل واژگانی هستند که در متن، نقشی محوری یا کلیدی ایفا می‌کنند. به موازات این اصل شیوه کلی حاکم بر چگونگی تشکیل قاموس شعری در هر متن را می‌توان از دو طریق: «عموم و خصوص» و «ترابط و تداعی مقید و آزادانه» واحدهای معجمی محاسبه نمود (مفتاح، ۱۹۸۶: ۶۰). عموم و خصوص یعنی این که برخی واحدهای قاموسی در اثر شعری نقش فرعی دارند و حضورشان در جهت تقویت معنای اصلی-خاص- و بیان جنبه‌های گوناگون آن است.

الف - 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 مدلول واژه «الفداء» در بیت شماره ۲۴ نسبت به تمام واحدهای موجود در قصیده نقش محوری دارد و به اصطلاح «مفهوم مسلط» است و دیگر فروعات قاموسی حول این محور شناورند و برای بیان مدلول‌ها و جنبه‌های مختلف این مفهوم آمده‌اند. به طور بدیهی این محوریت که باعث پیدایش بافت اندیشگی یکپارچه و وحدت موضوعی و عضوی قصیده شده، از کانون عاطفی و روانی سروده نشأت گرفته است. یاکوبسن «عنصر مسلط» را جزء تمرکز دهنده اثر هنری و تضمین کننده یکپارچگی ساختار برشمرده است (پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۲۶). شاعر در این بیت که می‌توان آن را مرکز قصیده نامید، مراد و مقصود خود را با صراحت ذکر کرده و سروده است:

إِنْ كُنْتَ لَمْ تَبْدُلِ الْفِدَاءَ لَهَا! فَلَمْ أزلُ فِي رِضَاكَ أُبَدِّلُهَا

واحدهایی از قبیل «حسره، مُزَعِج، علیل، مفرده، هموم، أدمع، غُذِر، واله، تمتاح، يبتظرُ و مهجه» همگی، جنبه‌های مختلف مفهوم این بیت و خصوصاً واژه «الفداء» را به نمایش می‌گذارند. «حسره» شاعر ناشی از اسارت اوست، اسارتی که او را خواستار حقیقی «فداء» کرده است و در این مقال، واژه «حسره» بدون منظور داشتن اسارت یا امید «فداء» بی‌معنی و نامناسب است. «مُزَعِج» صفتی است که به صورت تجرید آمده بدین دلالت که تمام وجود شاعر درد و رنج است، شاعری که تقاضای «فداء» دارد و از طرفی سرچشمه «هموم» آرزوی دستیابی به «فداء» است؛ چرا که اگر امیدی به آزادی نبود، شاعر دست از بی‌تابی می‌کشید و

سکوت اختیار می‌کرد چنان‌که گفته‌اند: الْيَأْسُ إِحْدَى الرَّاحَتَيْنِ. «أدمع» که اشاره به سرشک مادر اسیر دارد، زمانی از چشمان مادر جاری گشت که تقاضایش مبنی بر «فداء» فرزند مورد پذیرش امیر قرار نگرفت. لفظ «أدمع» که جمع «قَلَه» است از نظر روانی شاید گویای دلسوزی شاعر در حق مادر پیری است که سرچشمه سرشک دیدگانش از کثرت گریه در حال خشکیدن است و اشک بسیاری ندارد که به پای فرزند اسیرش جاری سازد. واژه «عذر»، بهانه امیر برای توجیه اهمال خود در «فداء» شاعر می‌باشد و همین‌طور واژه «والهه» که ناظر بر شیدایی و شوریدگی مادری است که فرزند گرفتارش را می‌طلبد و «تمتأخ» که تعبیر زیبایی از سرسختی مادر در طلب خویش است و واژگان «بنتظر» و «مُهجه» که به ترتیب معانی «انتظار» و «خون دل» را افاده می‌کنند، ناظر بر مفهوم محوری «الفداء» هستند و رابطه معنایی خویش را با عنصر «فداء» حفظ کرده‌اند. از سوی دیگر در نیمه دوم قصیده یعنی از بیت بیست و چهارم به بعد، واژگانی چون: «المَوَدَّات، المواعيد، العُقود، المعالي، أقياد، المُستغاث، المُرتجى و...» همگی برای بیان ابعاد مختلف مفهوم بیت محوری (بیست و چهارم) و به طور خاص عنصر مسلط «فداء» ذکر شده‌اند. «المَوَدَّات، المواعيد، العُقود و المعالي» که جملگی به صورت جمع به کار رفته‌اند و بر فراوانی و کثرت دلالت دارند، با واژه «الفداء» دارای رابطه علی و معلولی هستند. منظور شاعر این است که اسناد مفاهیم یاد شده به مخاطب در گرو اقدام وی به امر «فداء» می‌باشد و به طور طبیعی بی‌توجهی ممدوح به این مهم می‌تواند لحن و منظور شاعر را از مدح و ستایش به طنز و تعریض تغییر دهد و مودت و وفاداری و بلندمرتبه‌گی‌اش را اموری واهی قلمداد کند یا وعده‌هایش را بی‌پایه و دروغین به شمار آورد. به عبارت روشن‌تر از نظر شاعر دارنده چنین صفاتی قطعاً باید فدیة یا «فداء» پسر عمومی اسیرش را بپردازد تا اَتَّصاف او بدین فضایل تحقّق یابد.

ب - ترابط (وابستگی معنایی) و تداعی آزاد

«در متون ابداعی، تداعی آزادانه دارای اهمیت بسیار است، ولی ترابط ارزش چندانی ندارد و برعکس آن نیز صادق است. شعری که عادات زبانی را خرق می‌کند و بر عرف‌های متداول می‌تازد، تداعی آزادانه بر آن سیطره دارد» (مفتاح، ۱۹۸۵: ۲۶۵)، در حالی که در شعر مبتنی بر

ترابط، غالباً دلالت های مورد انتظار گیرنده را به وی انتقال می دهد چون معارفش مربوط به گذشته است. در این میدان آن چه حائز اهمیت ویژه می باشد، شکل تعبیر است، چرا که اگر معنای مألوف و عادی را در قالب ساختاری منحصر به فرد قرار دهیم، ارزش ابداعی ممتازی خواهد یافت.

- ترابط به وسیله تقابل: ترابط تقابلی، یا وابستگی معنایی از طریق تضاد، در بسیاری از واحدهای واژگانی موجود در قصیده حکم فرماست، واحدهایی که از نظر محتوایی با هم مخالفند و در هر بیت، مقابل یکدیگر ظاهر شده اند. می توان این ویژگی را در سطح واژگان و تراکیب به ترتیب ابیات چنین ذکر کرد:

بیت (۱): *أولها-آخرها*، (۳): *تطفئها-تسعلها*، (۴): *إطمأنت-هدأت-تقلقلها*، (۵): *جاهدة-تمهلها*، (۱۰): *وعت-يذهلها*، (۱۱): *تتركها-نزلها*، (۱۲): *نعلمها-ننهأها*، (۱۳): *أيسرها-أقتلها*، (۱۴): *أذتی-غلاً*، (۲۲): *تمتأح-تعفلها*، (۲۶): *أحكمت-تحللها*، (۲۷): *تقطعها-توصلها*، (۳۰): *ناعم الثوب-ثيابنا الصوف*، (۳۳): *تعرفها-تجهلها*، (۳۵): *يفتح-يغفلها*، (۴۵): *فرض-نافلة*.

طبعاً تقابل موجود بین واحدهای به کار رفته در سراسر قصیده با تناقض روحی و عاطفی حاکم بر ذات شاعر هماهنگ است. چنین خاصیتی، نشان دهنده صدق هنری اثر و همسویی کامل آن با کیفیت عاطفی و احساسات شاعر می باشد و تضاد روحی شاعر بین دو قطب روانی بیم و امید را نمایان می سازد. باری این تقابل و تضاد به موسیقی شعر نیز کمک می کند و لحن و آوایش را دلنشین تر می سازد.

عناصر مؤثر در دلالت گفتمانی قصیده

الف- ساختار زمانی افعال: یکی از ویژگی های جملات، برخورداری آن ها از بُعد زمانی است. هیچ عمل، احساس یا اندیشه ای در خلأ و خارج از ظرف زمان تحقق نمی یابد، بلکه مقید به یکی از زمان های گذشته، حال یا آینده است. برای تعیین دقیق مدلول عتاب و شکوای شاعر و تبیین روحیه وی به وقت سرودن قصیده می توان از زمان افعال به کار رفته در اثر، کمک گرفت. به طور مثال می توان از کثرت افعال ماضی به کار رفته در غرض شکوی نتیجه

گرفت که بیشتر حسرت و ناله شاعر از گذشته 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 می‌تواند ما را از میزان انطباق مؤلفه‌های شعری ابوفراس با روحيات و شرایطش آگاه کند. به بیان واضح تر، هدف این است که بدانیم: آیا در صورت لزوم می‌توان 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-	بات(۲) - اِطْمَأْنَنْتُ، هَدَأْتُ، عَشَّتُ(۴) - رَأَى، رَأَى، رَأَى(۶ و ۷ و ۸) - وَعَتُ(۱۰) - أَسْلَمْنَا(۱۳) - اسْتَبَدَّلُوا(۱۴) - عَادْتُ، عَاد(۱۸) - رَدَدْتُ(۲۱) - جَاءَتْ(۲۲) - سَمَخْتُ، كَرُمْتُ(۲۳) - عَقَلْتُ، أَحْكَمْتُ(۲۶) - عَرَفْتُ(۲۸) - بَصُرْتُ(۳۱) - رَأَيْتُ، كَرُمْتُ، فَارَقْتُ(۳۲) - أَتَرْتُ(۳۳) - عَنَّا(۳۷) - تَرَدَّى، أَفَاد(۳۸) - سَأَلْنَا(۳۹) - رَأَيْنَا(۴۰) - عَرَفْتُ(۴۱) - عَلِمْتُ(۴۴).
۲-	أَحْمَلُهَا(۱) - تَمَسِكَ، تَطْفُئُهَا، تُشْعِلُهَا(۳) - تَقْلِقُهَا(۴) - تَسْأَلُ، تُمَلِّهَا(۵) - يَخْفُ(۹) - قَوْلًا، يُدْخِلُهَا(۱۰) - تَنْزُكُهُ، نَزَلُهَا(۱۱) - نَعْلُهَا، نَهَيْهَا(۱۲) - تَعْدُ(۱۵) - تَنَالُ، أَحْمَلُهَا(۱۶) - لَنَا تَتَبِعُ، تَذَرُكُهُ، يَرْضَى، يُغْبِلُ(۱۷) - تَخْلِفُ(۱۸) - تَمْتَنَحُ، نَنْتَظِرُ، تَفْعِلُ(۲۲) - لَمْ تَبْدَلْ، أَبْدَلْ(۲۴) تَهْمِلُ، تَغْفِلُ(۲۵) تَحْلَلُ(۲۶) تَقَطَّعُ، تُوَصِّلُ(۲۷) - تَقُولُ، تَفْعَلُ(۲۸) - تَوْسِعُ، تَزْلِزُ(۲۹) تَبْدِلُ، تَبْدَلُ(۳۰) نَحْمِلُ، نَنْقُلُ(۳۱) نَعْرِفُ، نَجْهَلُ(۳۳) لَنَا نَكَلْنَا، يُعَلِّلُ(۳۴) - لَأَيَقْتَحُ، يُغْفِلُ(۳۵) نَسْأَلُ(۳۹) يَضِيعُ، يُهْمِلُ(۴۰) لَمْ يَبْقَ، يَشْمَلُ(۴۱) لَأَيُرِيدُ(۴۳) يُوَظَّلُ، تَشْرَى(۴۴) لَأَيَقْبَلُ، تُنْقَلُ(۴۵).

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، ۵۶ واحد فعل مضارع در قصیده به کار رفته است. این در حالی است که ۵ فعل مضارع در معنی، ماضی هستند و ۹ فعل ماضی، معنای مضارع دارند، با این حساب تعداد افعالی که از حال یا آینده حکایت می‌کنند ۶۰ 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

بیماری او که ایبائی قابل توجه از سروده را به آن اختصاص داده است، اما 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 روحيات و شرایط عاطفی و موقعیت زمانی شاعر می‌باشد. یکی از عناصر عمده موثر در بنیان و ساختار اثر ادبی اعم از شعر یا داستان، بُعد زمانی است که با تشخیص آن می‌توان هرچه بهتر به شناخت اثر نائل آمد. این اقدام آماری نشان می‌دهد که ابوفراس بُعد زمانی قصیده را در نظر داشته و مفاهیمش را با رعایت ویژگی زمانی سروده است. برتری کمی 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، اما جریان سهمگین و مسلط زمان، او را با خود به سمت گرداب‌هایی وحشت انگیز و ناشناخته پیش می‌برد و جان و تنش 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 - 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 حالت‌های مختلفی اشاره می‌کنند، اما از آن جا که محور موضوعی قصیده، اشخاص هستند، سعی بر آن است تا به تفکیک و بررسی ضمائری که مرجع انسانی دارند بپردازیم و از 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 ضمائر پرداخته شده است.

۱	ضمایر دلالت کننده بر ساختار روانی و فیزیکی شاعر	أَرْجُلَهَا (۶) - قَدَمِي (۱۶) - يَتَابِنَا (۳۰) - أَقْيَادُنَا (۳۱) - فِدَاؤُنَا (۴۴).
۲	ضمائری دال بر ارزشها و روابط انسانی حاکم بر زندگی شاعر	ذُكْرِي (۱۰) - قَوْمُنَا (۱۳) - عَلَاي (۱۴) - اِبْتِغَاي (۱۶) - اُرْحَامُنَا (۲۷).
۳	خود جمعی شاعر (تضخیم الأنا)	عَنَّا (۵) - مَنَّا زَلْنَا (۱۱) - مَوَارِدُنَا (۱۲) - اَسْلَمْنَا، قَوْمُنَا (۱۳) - بَعْدَنَا (۱۴) - نَحْنُ (۱۹ و ۲۰) - لَنَا (۲۶) - اُرْحَامُنَا (۲۷) - نَحْنُ (۲۹) - يَتَابِنَا (۳۰) - بِنَا (۳۱) - أَقْيَادُنَا (۳۱) - لَّا تَكَلَّنَا (۳۴) - سَأَلْنَا (۳۹) - رَأَيْنَا (۴۰) - نَحْنُ، عَنَّا (۴۲) - فِدَاؤُنَا (۴۴).
۴	ضمایر مربوط به مادر شاعر	لَهَا (۴ و ۱۰) - مُمَعُولَهَا (۲۱) - وَاحِدَتَهَا، تَقْفُلَهَا (۲۲).
۵	ضمایر راجع به سیف الدوله	رَاخَتِيهِ (۱۵) - رِضَاكَ (۱۶) - غَيْرُكَ (۱۷) - اَنْتَ (۱۹ و ۲۰) - عَلِيكَ (۲۱) - جَاءَتْكَ (۲۲) - اَنْتَ (۲۳) - رِضَاكَ (۲۴) - مَيْكَ (۲۷) - دُونَكَ (۳۶) - اَنْتَ (۳۷ و ۳۸) - مَيْكَ (۳۸) - سِيوَكَ (۳۹) - رَأَيْتِيهِ (۴۲) - فَرَضِيكَ (۴۵).
۶	ضمایر برگشتی به قوم شاعر	تَخَلَّفُهُمْ (۱۸).

با ملاحظه جدول بالا می‌توان دریافت که مرجع بیشتر این ضمایر 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 کاملاً بر نجات خویش توانا می‌پنداشت و اهمالش را ناشی از غرض ورزی یا بی‌توجهی به شمار می‌آورد. این چنین است که شاعر به طور مکرر 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

ضمیر متکلم مع‌الغیر و امیر را با ضمیر مفرد آورده است. مفرد آوردن ضمائر 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. اما مسأله جمع آوردن ضمائر متکلم، می‌تواند با روحیه دوگانه و متناقض نمای شاعر ارتباط داشته باشد. بدین تفسیر که برخی از این ضمائر 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 عزت 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 تلقی 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 ضمائر متکلم نیز که مدلولی جمعی دارند و بر بیشتر از یک نفر دلالت می‌کنند، بیانگر احساس قبیله‌گی و اجتماعی شاعرند که قبل از اسارت در سروده‌های فخرآمیزش نمود بارزی داشتند. وجود این دوگانگی موجود در شخصیت شاعر یعنی روحیه خودبینی و غرور از یک طرف و روحیه 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 معلق می‌ماند و ضمائر متکلمش را به صورت جمع بین این دو مرجع (خود جمعی و خود فردی) توزیع می‌نماید.

مطلب دیگری که در موضوع ضمائر قابل ذکر است این که ضمائر 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 هویت خود را نیز در پیوندی جدا ناشدنی با مادرش احساس می‌کند، گویی آن‌ها یک روحند که در دو کالبد

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 ضمائر اثر نهاده و در شیوه کاربرد آن ضمایر دلالت‌گری کرده است. یکی از ویژگی‌هایی که اروپایی‌ها برای شعر غنایی ذکر کرده‌اند برخورداری از افعال مضارعی است که به ضمیر متکلم اسناد شده‌اند (مفتاح، ۱۹۸۶: ۳۳۹). در این صورت نتیجه به دست آمده از بررسی بُعد زمانی افعال و مراجع ضمائر، 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 نشان‌دهنده 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 شرکت‌کننده در بافت قصیده با فضای عاطفی حاکم بر ذهن و خیال شاعر، در بُعد مفهومی واژگان، دلالت زمانی افعال و فراوانی ضمایر بازگشتی به عناصر انسانی حاضر در سروده، به خوبی نمایان‌گشت و مدعای مقاله مبنی بر تسلط 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 مؤثر در پیدایش یکپارچگی موضوعی، عضوی و مرکزی شعر ادا کرده و تمامی عناصر تشکیل‌دهنده آن را در یک مدار قرار داده است.

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

يَا حَسْرَةَ مَا أَكَادُ أَحْمِلُهَا
 عَلِيْلَةً بِالشَّامِ مُفْرَدَةً
 تُمْسِكُ أَحْشَاءَهَا عَلَى حُرْقٍ
 إِذَا اطْمَأْنَنْتِ - وَأَيْنَ؟ - أَوْ هَدَاتٍ
 تَسْأَلُ عَنِ الرَّكْبَانِ جَاهِدَةً
 «يَا مَنْ رَأَى لِي بِحِصْنِ «خَرَشَنَةَ»
 «يَا مَنْ رَأَى لِي الدَّرُوبَ شَامِيخَةً
 يَا مَنْ رَأَى لِي الْفِيوَدَ مُوتَقَةً
 يَا أَيُّهَا الرَّاكِبَانِ هَلْ لَكُمْ
 قَوْلًا لَهَا إِنْ وَعَتَ مَقَالِكُمَا
 «يَا أُمَّتَا هَذِهِ مَنَازِلُنَا
 «يَا أُمَّتَا هَذِهِ مَوَارِدُنَا
 «أَسَلَمْنَا قَوْمُنَا إِلَى نُوبٍ
 «وَاسْتَبَدُّلُوا بَعْدَنَا رِجَالًا وَغَى
 يَا سَيِّدًا مَا تُعَدُّ مَكْرَمَةً
 لَيْسَتْ تَنَالُ الْفِيوَدَ مِنْ قَدَمِي
 لَا تَتَّيَّمُ وَالْمَاءُ تُذْرِكُهُ!
 إِنْ بَيَّي الْعَمَّ لَسْتُ تَخْلِفُهُمْ
 أَنْتَ سَمَاءٌ وَنَحْنُ أَنْجُمُهَا
 أَنْتَ سَحَابٌ وَنَحْنُ وَابِلُهُ
 بِأَيِّ عُذْرٍ رَدَدْتَ وَالْهَيْتَةَ
 جَاءَتْكَ تَمْتَّاحٌ رَدًّا وَاحِدِهَا

آخِرُهَا مُزْعِجٌ وَأَوْلَاهَا!
 بَاتَ بِأَيْدِي الْعِدَا مُعَلَّلَهَا
 تُطْفِئُهَا وَالْهُمُومُ تُشْعِلُهَا!
 عَنَّتْ لَهَا ذِكْرَةَ تَقْلِقُهَا
 بِأَذْمَعِ مَا تَكَادُ تَمْلَأُهَا
 أُسَدٌ شَرِيٌّ فِي الْفِيوَدِ أَرْجُلُهَا
 دُونَ لِقَاءِ الْحَبِيبِ أَطْوَلُهَا
 عَلَى حَبِيبِ الْفُوَادِ أَثْقَلُهَا!
 فِي حَمَلِ نَجْوَى يَخْفُ مَحْمَلُهَا!
 وَإِنَّ ذِكْرِي لَهَا لَيَذْهَبُهَا:
 تَتْرَكُهَا تَارَةً وَنَنْزِلُهَا
 نَعْلُهَا تَارَةً وَنَنْهَأُهَا!
 أَيْسَرُهَا فِي الْقُلُوبِ أَقْتَلُهَا
 يَوْدُ أَدْنَى غُلَايَ أَمْلَأُهَا
 إِلَا وَفِي رَاحَتَيْهِ أَكْمَلُهَا
 وَفِي اتِّبَاعِي رِضَاكَ أَحْمِلُهَا
 غَيْرُكَ يَرْضَى الصُّغْرَى وَيَقْبَلُهَا
 إِنْ عَادَتِ الْأُسْدُ عَادَ أَشْبَلُهَا!
 أَنْتَ بِلَادٌ وَنَحْنُ أَجْبَلُهَا!
 أَنْتَ يَمِينٌ وَنَحْنُ أَنْمَلُهَا!
 عَلَيْكَ دُونَ السُّورَى مَعْوَلُهَا؟
 يَنْتَظِرُ النَّاسُ كَيْفَ تَقْفَلُهَا!

سَمَحْتُ مِنِّي بِمُهْجَةٍ كَرُمْتُ
 إِن كُنْتُ لَمْ تَبْذُلِ الْفِدَاءَ لَهَا!
 تِلْكَ الْمَوَدَّاتُ كَيْفَ تُهْمَلُهَا؟
 تِلْكَ الْعُقُودُ الَّتِي عَقَدْتُ لَنَا
 أَرْحَامُنَا مِنْكَ لِمَ تُقَطِّعُهَا؟
 أَيُّنَ الْمَعَالِي الَّتِي عُرِفَتْ بِهَا
 يَا وَاسِعَ الدَّارِ كَيْفَ تُوسِعُهَا؟
 يَا نَاعِمَ الشُّوبِ! كَيْفَ تُبْدِلُهُ؟
 يَا رَاكِبَ الْخَيْلِ! لَوْ بَصُرْتَ بِنَا
 رَأَيْتَ فِي الضَّرِّ أَوْجُهًا كَرُمْتُ
 قَدْ أَتَرَ الدَّهْرُ فِي مَحَاسِنِهَا
 فَلَا تَكِلْنَا فِيهَا إِلَى أَحَدٍ
 لَا يَفْتَحُ النَّاسُ بَابَ مَكْرَمَةٍ
 أَيَبْرِي دُونَكَ الْكِرَامَ لَهَا
 وَأَنْتَ إِنْ عَنَّ حَادِثٌ جَلِيلٌ
 مِنْكَ تَرَدَّى بِالْفَضْلِ أَفْضَلُهَا
 فَإِنْ سَأَلْنَا سِوَاكَ عَارِفَةً
 إِذَا رَأَيْنَا أَوْلَى الْكِرَامِ بِهَا
 لَمْ يَبْقَ فِي النَّاسِ أُمَّةٌ عُرِفَتْ
 نَحْنُ أَحَقُّ السُّورَى بِرَأْفَتِهِ
 يَا مُنْفِقَ الْمَالِ لَا يُرِيدُ بِهِ
 أَصْبَحْتَ تَشْرِي مَكَارِمًا فَضْلًا
 لَا يَقْبَلُ اللَّهُ قَبْلَ فَرَضِكَ ذَا

أَنْتَ عَلَيَّ يَا سَيْهَا مُؤَمَّلُهَا
 فَلَمْ أَزَلْ فِي رِضَاكَ أَبْذَلُهَا
 تِلْكَ الْمَوَاعِيدُ كَيْفَ تُغْفَلُهَا؟
 كَيْفَ - وَ قَدْ أَحْكَمْتَ - تُحَلَّلُهَا؟
 وَلَمْ تَزَلْ دَائِمًا تُوصِّلُهَا؟
 تَقُولُهَا دَائِمًا وَ تَفْعَلُهَا؟
 وَ نَحْنُ فِي صَخْرَةٍ نَزَلْزَلُهَا!
 ثِيَابِنَا الصُّوفُ مَا نُبَدِّلُهَا!
 نَحْمِلُ أَقْيَادَنَا وَ نَنْقَلُهَا!
 فَارِقَ فِيكَ الْجَمَالَ أَجْمَلُهَا!
 تَعْرِفُهَا تَارَةً وَ تَجْهَلُهَا
 مُعَلِّمًا مُحْسِنًا يُعَلِّمُهَا
 صَاحِبِهَا الْمُسْتَعْتَاتُ يُقْفَلُهَا
 وَأَنْتَ قَمَقَامُهَا وَ أَحْمَلُهَا!
 قَلْبُهَا الْمُرْتَجَى وَ حَوْلُهَا!
 مِنْكَ أَفَادَ النَّوَالِ أَنْوَلُهَا
 فَبَعْدَ قَطْعِ الرَّجَاءِ نَسَأَلُهَا
 يُضِعُّهَا جَاهِدًا وَ يُهْمَلُهَا
 إِلَا وَ فَضْلُ «الْأَمِيرِ» يَشْمَلُهَا
 فَأَيْنَ عَنَّا؟ وَ أَيُّنَ مَعْدِلُهَا؟
 إِلَا الْمَعَالِي الَّتِي يُؤْتَلُهَا
 فِدَاؤُنَا قَدْ عَلِمْتَ أَفْضَلُهَا
 نَافِلَةً عِنْدَهُ تُنْفَلُهَا!

- ۱- آه از اندوهی که آغاز و انجامش رنج‌آور است و به سختی آن را تحمل 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 غصه‌ها آن را بر می‌فروزند.
- ۴- 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
- ۶- ای کسانی که شیر ژیان مرا که پای در بند دارد در قلعه خرنه دیده‌اید! (شری 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
- 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 از آن می‌نوشیم».
- ۱۳- «قوممان ما را به بلایایی دچار ساختند که هموارترینشان در دل‌ها کشنده‌ترین آنهاست»
- ۱۴- 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.
- ۱۶- چون رضا و خشنودیت شامل حال شود زنجیرها به پایم (آسیبی) نمی‌رسانند و آن را تحمل می‌کنم.
- ۱۷- وقتی که آب در دسترس توست تیمم نکن! که دیگران به کوچکترین‌ها رضایت می‌دهند و آن‌ها را می‌پذیرند.
- ۱۸- تو با عموزادگان خُلف وعده نمی‌کنی، چون شیر بازگردد بچه 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!

- ۲۱- به کدامین بهانه دلشده‌ای را (ناامید) برگرداندی در حالی که (تنها) تو در میان همه خلق تکیه‌گاهش بودی؟
- ۲۲- نزد تو آمد و بازگشت تک فرزندش را خواستار شد و مردم منتظر بودند که او چگونه از نزد تو باز می‌گردد؟ (آیا تو خواسته‌اش را اجابت می‌کنی یا نه؟)
- ۲۳- من با خرسندی روح بزرگوام را (به خاطر تو) بخشیدم، روحی که تو امید ناامیدی‌هایش هستی.
- ۲۴- 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 می‌انگاری؟
- ۲۶- 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 همواره وصل‌کننده‌اش بوده‌ای؟
- ۲۸- آن بلند همتی‌ها که بدان شهرت یافته‌ای و همیشه از آن‌ها دم می‌زنی و بدان‌ها عمل می‌نمایی کجاست؟
- ۲۹- ای خانه گستر! چگونه خانه‌ات را وسعت می‌بخشی؟ در حالی که ما صخره‌ها را به لریزه در می‌آوریم!
- ۳۰- ای لطیف جامه! به چه حال آن را (با لباس‌های جدید) جایگزین می‌کنی؟ حال آن که ما لباس‌های پشمین خود را تعویض نمی‌کنیم!
- ۳۱- ای اسب سوار! کاش ما را که زنجیرهایمان را با خود می‌کشیم و جابجا می‌سازیم می‌دیدي!
- ۳۲- (در این صورت) چهره‌هایی را می‌دیدي که در تنگی و بدحالی حتی زیباترین آن‌ها به خاطر تو زیبایی‌اش را باخته است!
- ۳۳- روزگار در محاسن آن‌ها اثر کرده است چنان که گاهی آن‌ها را می‌شناسی و گاه باز نمی‌شناسی.
- ۳۴- پس در این مورد (کار آزادی) ما را به احدی وامگذار زیرا امری که علتش شخصی نیکوکار است، خودش در آن مورد چاره‌اندیشی خواهد کرد.
- ۳۵- مردم باب جوانمردی را نخواهند گشود وقتی که مدعی این -فضیلت- با آن که به کمک طلبیده شده، بابش را بسته باشد.
- ۳۶- آیا بزرگواران با وجود تو به این اقدام مبادرت می‌ورزند در حالی که سرور فاضل و متصلی امرش تو هستی!

۳۷- و آن گاه که رویداد عظیمی رخ می‌دهد تنها از تو انتظار می‌رود که به حلّ و فصل آن بپردازی!
 ۳۸- با فضیلت‌ترین مردم جامه فضل تو را بر تن دارند و سخی‌ترین 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.

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

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

۴۲- ما مستحق‌ترین شخص به عطوفت اویم پس کجاست و کی باز می‌گردد؟

۴۳- ای انفاق‌کننده اموال که با این کار تنها در جستجوی بزرگی‌های ریشه‌دار و اصیل هستی!

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

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

*- شهری است نزدیک ملطیه از شهرهای روم که سیف‌الدوله بن حمدان در آن جنگید و متنبی 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. (شهاب‌الدین ابی‌عبدالله یاقوت بن عبدالله الحموی الرومی البغدادی: معجم البلدان. دار صادر/ دار بیروت، بیروت، ۱۳۷۵ق/۱۹۵۶م، ج ۲، صص ۳۵۹).

کتابنامه

- ابن عديم، عمر. (۱۳۷۰ق.). *زیده الحلب من تاريخ الحلب*. تحقيق سامى الدهان. دمشق: بي جا.
- الأمين، محسن. (۲۰۰۴م.). *ابوفراس الحمدانى*. تحقيق و اخراج حسن الأمين. ط ۱. بيروت: دارالهادى.
- پورنامداریان، تقى. (۱۳۸۵ش.). «چرا نیما را شاعر آى آدمها مى نامند؟». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلّم تهران*. سال چهاردهم. شماره ۵۴-۵۵.
- الثعالبی، ابومنصور. (۱۹۸۴م.). *تیسمة الدهر فی محاسن اهل العصر*. بيروت: دار الکتب العلمیه.
- الحمدانى، ابوفراس. (۱۴۲۸ق.). *دیوان*. شرح خلیل الدویهی. بيروت: دار الکتب العربی.
- خورشا، صادق. (۱۳۸۱ش.). *مجانى الشعر العربى الحديث*. ج ۱. تهران: سمت.
- الداية، فايز. (۱۹۹۶م.). *جماليات الاسلوب (الصورة الفنية فى الادب العربى)*. دمشق: دارالفکر.
- الرباعى، عبدالقادر. (۱۴۳۰ق.). *الصورة الفنية فى النقد الشعري*. ط ۱. عمان: دار جرير.
- السامر، فيصل. (۱۹۷۰). *الدولة الحمدانية فى الموصل و حلب*. ط ۱. بغداد: مطبعة الايمان.
- شفيعى کدکنى، محمد رضا. (۱۳۷۰ق.). *موسيقى شعر*. ویرایش دوم. تهران: انتشارات آگاه، تهران.
- عصفور، جابر. (۱۹۷۴م.). *الصورة الفنية فى التراث النقدى و البلاغى*. القاهرة: دارالثقافة.
- فالر و ديگران. (۱۳۸۱ش.). *زيان شناسى و نقد ادبى*. ترجمه پاینده و خوزان. ج ۲. تهران: نى.
- فروخ، عمر. (۱۹۸۵م.). *تاريخ الادب العربى (العصر العباسيه)*. ط ۵. بيروت: دارالعلم للملایین.
- القاضى، النعمان. (۱۹۷۷م.). *شعر التفعيلة و الترات*. القاهرة: دارالطباعة للطباعة و النشر.
- قطب، سيّد. (۱۹۹۰م.). *النقد الأبي اصوله و مناهجه*. ط ۶. القاهرة: دارالشروق.
- كروتشه، بندتو. (۱۹۴۷م.). *المجمل فى فلسفة الفن*. ترجمه سامى الدروبی. دمشق: وزارة الثقافة.
- كولدردج، صمويل. (۱۹۷۱م.). *السيرة الادبية (النظرية الرومانتيكية فى الشعر)*. ترجمه عبدالحکيم حسان. مصر: دار معارف.
- مفتاح، محمد. (۱۹۸۶م.). *تحليل الخطاب الشعري*. المركز الثقافى العربى. المغرب.
- _____ (۱۹۸۵م.). *مقاربة ادبية لنص شعري*. الفصول الأربعة. طرابلس.
- یحیی، احلام. (۲۰۰۹م.). *الأسیر الحرّ ابوفراس الحمدانى*. ط ۱. دارنون ۴. سوریه.