• دریافت ۹۱/۷/۳
• تأیید ۹۱/۱۲/۱۵

تصویر غزل در دیوان ابوفراس حمدانی

علی‌اکبر ملایی*

چکیده

غزل استوارترین گونهٔ شعر غنایی و نغمه‌ای است نوازنده که از دل برمی‌خیزد و پشتوانه‌ای جز عاطفهٔ رقیق بشری ندارد. این مقاله کوششی است به‌منظور شناخت و معرفی هنر غزل‌سرایی ابوفراس، شاعر نامدار حمدانی، و تحلیل عوامل و انگیزه‌های مؤثر در ساخت این گونهٔ شعری. این مفهوم اصیل به دو صورت «نسیب» و «پاره‌های کوتاه مستقل» در شعر سراینده بروز یافته که در این جستار، با تعیین شمار ابیات و تصاویر بلاغی به‌کاررفته در هر کدام و نیز با استناد به شواهد و روایات تاریخی، به بیان ویژگی‌های گوناگون آن‌ها پرداخته شده است. تحلیل محتوایی نشان می‌دهد که غزل مستقل شاعر بیشتر به‌منظور سرگرمی و درراستای همراهی با روح عصر سروده شده و تغزل او، با آنکه ازحیث تصاویر شعری رویکردی سنتی دارد، ازنظر بافت روانی دارای امتیازاتی است که شرایط روحی و شخصیتی شاعر را به نمایش می‌گذارد و اغلب با موضوع محوری قصاید هماهنگ است.

واژگان کلیدی:
ابوفراس حمدانی، شعر غنایی، غزل مستقل، نسیب (تغزل)، عصر عباسی.

* استادیار زبان و ادبیات عربی _ دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان akbar.m87@gmail.com

مقدمه

غزل در واژه، به معانی ریسیدن و رشتن ریسمان و نوازش کردن (دهخدا ۱۳۷۷: ۱۱/ ۱۶۷۰) و نیز گفت‌وگو کردن با زنان (الفیروزآبادی ۲۰۰۸: ۹۳۵) آمده است. در ادبیات، کلمهٔ غزل لغت عشق‌بازی و حدیث عشق و عاشقی کردن (همایی ۱۳۶۰: ۱۲۴) و شرح زیبایی معشوق و بیان سوز و گداز و حدیث اشتیاق و دلباختگی است (مؤتمن ۱۳۷۱: ۷۱). غزل، که یکی از ارکان اصلی ادبیات غنایی است (الرافعی ۱۹۹۷: ۲/ ۷۰)، در ادب عربی بر مضمون عاشقانهٔ شعر اطلاق می‌شود و مقصود از آن همان تغزّل یا قصاید غنایی است (شمیسا ۱۳۶۹: ۱۶). تغزّل و مفاهیم غزلی از دیرباز جایگاه ویژه‌ای داشته است. نسخه‌های به‌جامانده از سروده‌های غزلی دوران جاهلیت گویای پیوند بین فطرت انسان جاهلی با شرایط اقلیمی حاکم بر زندگی آن‌هاست. سبک زندگانی مبتنی بر کوچ دائمی به‌انگیزهٔ یافتن چراگاهی بهتر، زمینه‌ای فراهم می‌کرد که سرایندهٔ باذوق عرب تخیل خویش را در مداری از یک زندگی عشایری به جریان اندازد و در منظره‌ای از منزلگاه متروک، به‌یاد دلبران کجاوه‌سوار، اشک شوق و حسرت از دیدگان جاری سازد. این‌چنین بود که غزل در آن روزگار یادواره‌ای از دلدادگانی شد که دولت جاوید عشق را در کوچ‌گاه‌های معشوقکان خیمه‌نشین بنیاد نهادند و شوق وصال و درد فراق را در گوش خاک تفتیدهٔ کویر بازگفتند. این حکایت عاشقانه نزد سرایندگان بزرگ آن دوره چنان نفوذی داشت که دروازهٔ ورود به قصاید به‌شمار می‌آمد و رعایت آن بر همگان شرط بود. به این پیش‌درآمد، شعری نسیب می‌گفتند (الفاخوری بی‌تا: ۱/ ۱۴۵). با ظهور اسلام، گرایش‌های غزلی نزد شاعران کاهش یافت (محمد بی‌تا: ۱۹) و این دین آسمانی به ایجاد پیوندی پایدار بین عشق و پارسایی توصیه کرد. در حدیثی از پیامبر آمده است: آن کس که دل بازد و پارسایی ورزد و دلباختگی خویش را نهان دارد تا بمیرد، گویی شهید شده است (عبدالفتاح ۱۴۱۶: ۷۱). با آنکه غزل در بدو ظهور اسلام دچار رکود گردید، در عصر اموی، که بازار فسق و فجور رونق گرفته بود، این غرض شعری از جایگاه ویژه‌ای برخوردار شد (الرافعی ۱۹۹۷: ۱۱۱) و به‌صورت یک فنّ مستقل درآمد (الفاخوری بی‌تا: ۱/ ۳۹۸). در دوران عباسی، سیل

تند غزل در بستر سابق خود جریان یافت، اما، به‌دلیل رواج میادین برده‌فروشی که کنیزکانی از هر جنس و نژاد را به عرضه می‌گذاشتند، رویکرد شاعران به غزل اباحی بر غزل عفیف غلبه یافت (ضیف ۲۰۰۱: ۴۴۳).

ابوفراس شاعر قرن چهارم هجری است. وی در سال ۳۲۰ در موصل به دنیا آمد (فروخ ۱۹۸۵: ۴۹۵)، اما، به‌دلیل از دست دادن پدر در کودکی (ابن‌خلکان بی‌تا: ۶۱)، نزد عموزادهٔ تاجدارش، سیف‌الدولهٔ حمدانی، در سرزمین شام چون شاهزادگان زیست و در فراز و نشیب روزگار زندگانی به‌سر برد. وی دیوان شعری دارد که مشتمل بر اغراضی گوناگون، ازجمله فخر، غزل، مدح، رثا، وصف، شکوی و عتاب، است. غزل در دیوان این شاعر به‌لحاظ کمیّت رکن استواری است و نزدیک به ۲۱ درصد از کل سروده‌ها را دربر می‌گیرد. بی‌شک بررسی این مضمون بنیادین و تبیین ویژگی‌ها و دلالت‌های متنوع آن در دیوان شاعری ممتاز نظیر ابوفراس حمدانی هدفی است ارجمند و معنادار که انگیزه و اعتبار لازم برای چنین اقدامی را فراهم می‌کند.

نمود غزل در شعر ابوفراس

این معنی، ازحیث ساختار، به دو صورت قطعه‌های مستقل و نسیب در دیوان شاعر جلوه کرده و محتوای آن بیشتر بر رابطهٔ بین عاشق و معشوق و احوال و عادات هر کدام در قلمرو عشق متمرکز است. در نگاه پیشینیان، عاشق کسی بود که «از دردهای عشق و سوز و گداز اشتیاق و گزند اندوه رنج می‌برد و آه‌ها و اشک‌ها و ناخوشی‌هایش را وصف می‌کرد» (مرانی ۱۹۸۵: ۹۰). عاشق در سروده‌های تقلیدی شاعر حمدانی نیز حالی آشفته، دلی شکسته و جسمی نزار دارد و اشک خون‌آلودش همواره از دیدگان جاری است:

وَ شَادِنٍ قَالَ لِی لَمـــــــــّا رَأَی سَقَمِی وَ ضَعْفَ جِسْمِی وَ الدَّمْعَ الَّـذّی انْسَـجَمَا
أَخَذْتَ دَمْعَکَ مِنْ خَدِّی وَ جِسْمَکَ مِنْ خَصْرِی وَ سُقْمَکَ مِنْ طَرْفِی الَّذِی سَقُمَا

(الحمدانی ۲۰۰۷: ۲۸۹).

محبوب ابوفراس در عاشقانه‌های او با عناوین و القابی چون «ظبْی»، «غزال»،

«شادِن»، «رشأ» و «قَمَر» نام‌گذاری و صورتگری شده است:

وَ ظَبْیٍ غَرِیرٍ فِی فُؤَادِی کِنَاسُهُ إِذَا اکْتَنَسَ العِینُ الْفَلَاةَ وَ حُورُهَا

فَمِنْ خَلْقِهِ لُبَّاتُهَا وَ نُحُورُهَـــا وَ مِنْ خُلْقِهِ عُصْیَانُهَا وَ نُفُورُهَا (منبع پیشین: ۱۷۶)

أَصَـــــــابَ غُـرَّةَ قَـلْبِـی هَذَا الْغَـــــزَالُ الْـــــغَرِیرُ! (همان منبع: ۱۶۹)

مِنْ أَیْنَ لِلرَّشَأِ الْغَرِیرِ الْأَحْوَرِ فِی الْخَدِّ مِثْلُ عِذَارِهِ الْمُتَحَدِّرِ؟! ؛

قَمَرٌ کَأَنَّ بِعَارِضَیْهِ کِـــلَیْهِمَا مِسْکاً تَسَاقَطَ فَوقَ وَرْدٍ أَحْمَرِ (همان منبع: ۱۸۶)

معشوق او گل‌عذاری است که سحرانگیزی چشمانش را از گاوهـای وحشـی و آهوان بیابان گرو برده است و نگاهی نافذ چون خنجرهای برکشیده از نیام دارد:

کَیْـفَ إِتّقَاءُ جَـآذِرٍ یَرْمِینَنَا بِظُبَی الصَّوَارِمِ مِنْ عُیُونِ ظِبَاءِ؟! (همان منبع: ۱۸).

شـاعر در نگـارگری ایـن مضـامین غزلـی از ۲۶۱ صـنعت مجـازی، شـامل ۱۰۹تشبیه، ۱۲۲ استعاره و ۳۰ کنایه، استفاده کرده است که بررسی ابعاد موضـوعی و هنری و تشخیص دلالت‌های گوناگون این غرض شعری، در دو قالب جداگانه بـا عناوین «نسیب» و «قطعهٔ مستقل غزلی» دنبال خواهد شد.

نسیب

ابوفراس ۲۹ قصیدهٔ خویش را با مقدمهٔ غزلی آغاز کـرده اسـت. حجـم عمـده‌ای از اخوانیات و فخریات شاعر با تغزل شروع می‌شود. با آنکه بیشتر رومیات شاعر نـاظر بر ورود آنی و بی‌مقدمهٔ او به غرض اصـلی اسـت، سـه مـورد از رومیـات وی نیـز سرآغازی غزلی دارند. در جدول زیـر، تعـداد ابیـات نسـیب در موضـوعات مختلـف نمایان است. این تعداد نزدیک به ۹/۲۱ درصد از کل ابیات دیـوان (۳۵۲۵ بیـت) را شامل می‌شود.

موضوع قصاید	شمار قصاید	شمار ابیات نسیب
فخریّات	۱۱	۱۲۵
اخوانیّات	۸	۸۴
رومیّات	۳	۴۸
حسب حال و مدح و حکمت	۷	۶۸
مجموع	۲۹	۳۲۵

در عرصهٔ تصویرسازی و کاربرد آرایه‌های مجازی موجود در نسیب هم اقدام آماری نشان داد که شاعر تعداد ۱۲۶ آرایه، شامل ۵۱ تشبیه، ۵۳ استعاره و ۲۲ کنایه، به کار بسته است. این تصاویر، آرایه‌هایی بلاغی است که سابقهٔ کاربردشان را می‌توان به‌وفور در سروده‌های کهن عربی، به‌ویژه در تغزلات عصر جاهلی، جست، امّا اگر همین سروده‌ها ازحیث دلالت‌های مختلف مورد توجه واقع شوند، گاه چون آینه‌ای چهرهٔ راستین شاعر و تصویر روحیات و دل‌بستگی‌هایش را در عرصهٔ زندگی به نمایش می‌گذارند و گاه تصویر دردها و درخواست‌هایش را از پشت فضای مه‌گرفته و رمزآلود سخن و در بافتی هماهنگ با دیگر اغراض قصیده نمودار می‌سازند. پیوند بین هنر شاعر و روان او علت پیدایش ویژگی‌هایی در نسیب گشته است که عبارت‌اند از:

۱. آمیختگی غزل با فخر

ابوفراس سرداری بی‌باک بود که رزم را بر بزم برتری می‌داد و تاختن بر قلب سپاه دشمن را بر دل باختن و دلدار نواختن برمی‌گزید. این در حالی است که یکی از ویژگی‌های غزلیات وی درآمیختن معانی عاشقانه با جلوه‌های فخرآمیز است. البته این امری شگفت نیست؛ چراکه «حضور زنِ معشوق در قصاید افراد دلاور و بی‌باک، پلی برای رسیدن به موضوع فخر است» (الحدیثی ۱۹۹۲: ۷۴). در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی* دربارهٔ اوضاع زندگی ابوفراس در منبج در فاصلهٔ سال‌های ۳۳۶– ۳۵۱ آمده است: «در این دوره از زندگی، وی روح حماسه را با عاطفهٔ همیشه جاوید عشق درآمیخت و اگرچه چون یاری وفادار و مبارزی جان‌برکف، دوشادوش سیف‌الدوله مرد میدان‌های جنگ علیه ارتش نیرومند و پرشمار روم بود، اما کام جستن از نیکویی‌های زندگی را نیز از یاد نبرد. روزها به شکار می‌رفت و شب‌ها را در آغوش زیبارویان به صبح می‌رسانید (سعیدی ۱۳۷۳: ۶/ ۱۲۱). البته، با دقت در ساخت تغزلات شاعر، چنین می‌نماید که غزل اصالت و مرتبهٔ فخر را دارا نیست و چه‌بسا تحت‌تأثیر شدید این مفهوم قرار گرفته و، در نتیجه، بسیاری از معانی غزلی عرصهٔ پیوند عشق دلداده با عزت و عفت امیری پاکباخته و شجاع است. ابوفراس خود، ضمن مناسبتی غزلی، دل‌مشغولی‌ها و

دغدغه‌هایش را ناشی از چیزی جز درد عشق معرفی کرده است. به‌نظر می‌رسد که وی عشق به شوکت فرماندهی و بالیدن به حشمت و شرافت را بر عواطف ناپایدار غریزی و عشق‌های شهوانی برتری می‌بخشید و غزل را بهانه‌ای برای ورود به دنیای پرغوغای درون خویش قرار می‌داد؛ دنیایی که عنوانی جز بزرگی و عزت به خود ندیده است:

وَ وَاللهِ مَا شَبَّبْتُ إِلَّا عُلَالَةً وَ مِنْ نَارِ غَيْرِ الْحُبِّ قَلْبِيَ يُضْرَمُ (الحمدانی ۲۰۰۷: ۲۹۳).

در پرتو این آمیختگی، ظهورِ دو ویژگی روحی و اخلاقی مربوط به ابوفراس برجسته می‌نماید: یکی جلوهٔ سلحشوری و رزمندگی شاعر و دیگری نمود پارسایی او. جلوه‌هایی از هرکدام ذکر می‌گردد:

بالیدن به فضیلت سلحشوری و روحیه‌ی رزمندگی

برپایهٔ گرایشی که شرایط ذاتی و محیطی و نیز قابلیت‌های فردی در روحیه و رفتار ابوفراس ایجاد کرده بود، ملاحظه می‌شود که تغزّلات شاعر گاه و بی‌گاه عرصهٔ هجوم مفاهیم و تصاویر فخرگونه شده است؛ به‌گونه‌ای که این تأثیر در چند جنبه مشاهده می‌شود:

۱. در فضاهایی از دیوان دیده می‌شود که، تحت‌تأثیر تربیت نظامی و خلق‌وخوی جنگی شاعر، کیفیت رابطهٔ دلشده و دلدار در بافتی نظامی مطرح گشته است. برای مثال، وی، در مناسبتی، عرصهٔ نامرئی عشق را به آوردگاهی مانند دانسته که در گرماگرم آن، زنان با ارتش عشق و دلبری بر قلب عاشق تاخته‌اند؛ چنان‌که آن عاشق شوریده‌اقبال برای رهایی از کمند و کمان دشمن گریزگاهی می‌جوید:

أَرَيْتَكِ هَلْ لِي مِنْ جَوَى الْحُبِّ مَخْلَصٌ وَ قَدْ نَشِبَتْ لِلْحُبِّ فِيَّ حَبَائِلُ؟
وَ بَيْنَ بَنِيّاتِ الْخُدُورِ وَ بَيْنَنَا حُرُوبٌ تَلَظَّى نَارُهَا وَ تَطَاوَلُ
أَغَرْنَ عَلَى قَلْبِي بِجَيْشٍ مِنَ الْهَوَى وَ طَارَدَ عَنْهُنَّ الْغَزَالُ الْمُغَازِلُ

(همان منبع: ۲۵۸)

در چامهٔ فخرآمیزی دیگر همین ویژگی به چشم می‌خورد و به‌راستی چه حس

غریبی است وقتی کسی صحیفهٔ عشق را با شمشیر و نیزه بر پشت اسبی باریک‌میان می‌نگارد:

هَوانَا غَریبٌ شُزَّبُ الخَیْلِ وَ الْقَنَا لَنَا کُتُبٌ وَ الْبَاتِراتُ رَسَائِلُ (منبع پیشین: ۲۴۶).

در چنین کارزاری است که شمشیرها خون‌چکان نمی‌شوند و نیزه‌ها به لرزه نمی‌آیند، بلکه عاشق دربرابر تیر غمزه و نفوذ کلام محبوب دل می‌بازد و زخم عشق بر تمام اعضایش می‌نشیند:

بِأسْهُمِ لَفْظٍ لَمْ تَرَکَّبْ نِصَالُهَا وَ أسْیَافِ لَحْظٍ مَا جَلَتْهَا الصَّیَاقِلُ

وَقَائِعُ قَتْلَی الْحُبِّ فِیهَا کَثِیرَةٌ وَ لَمْ یَشْتَهِرْ سَیْفٌ وَ لَا هُزَّ ذَابِلُ (همان منبع).

۲. گاهی حضور عناصر فخر و مباهات آگاهانه‌ترند و جنبهٔ ادّعایی دارند؛ مانند ابیات زیر که شاعر، ضمن آن، با لحنی صریح، دوراندیشی در حریم جوانمردی را مانع از سرافکندگی دربرابر دوشیزگان نوررسیده می‌داند:

لَقَدْ ضَلَّ مَنْ تَحْوِی هَوَاهُ خَرِیدَةٌ وَ قَدْ ذَلَّ مَنْ تَقْضِی عَلَیْهِ کَعَابُ

وَ لکِنَّنِی وَالْحَمْدُ لِلَّهِ حَازِمٌ أعِزُّ إِذَا ذَلَّتْ لَهُنَّ رِقَابُ (همان منبع: ۴۵).

۳. گاهی این تأثیر روندی طبیعی دارد و شاعر ناخودآگاهانه، برای نمایش اغراض غزلی خویش، از واژه‌ها و تصاویری استفاده می‌کند که متناسب با مقام فخر و حماسه است. بیت غزلی زیر دل‌بستگی عمیق شاعر به پیروزی در میدان جهاد را نشان می‌دهد:

وَ إِنَّک فِی عَینِی لَأبْهَی مِنَ الْغنَی وَ إِنَّک فِی قَلْبِی لَأحْلَی مِنَ النَّصْرِ (همان منبع: ۲۵۸).

البته اگر گاهی ابیاتی در دیوان به چشم می‌آیند که حاکی از نرمش شاعر و تسلیم او دربرابر معشوق‌اند، نشان‌دهندهٔ همراهی وی با نگرش حاکمی است که در روزگار او خوار شدن دربرابر محبوب یا شکیبایی در راه او را کمترین نشانهٔ خواری و ذلّت به حساب نمی‌آورد.

فخر به عفت و پاکدامنی

عشق، میلی فطری در نهاد بشر است و ابوفراس، مانند هر صاحبدلی، به زنان عشق می‌ورزید و ستایشگر زیبایی خداداد آنان بود. با این حال، او در این میدان به

مهار غرایز خویش پرداخته و جانب حجب و حیا را نگه داشته است. جایگاه رفیع سیاسی و اجتماعی شاعر و شرایط محیطی حاکم بر زندگی او در ایجاد این ویژگی نقش عمده‌ای داشته‌اند؛ چراکه اسباب لهو و لعب در دربار حلب (مهد پرورش ابوفراس)، در مقایسه با سایر دربارهای دوران عباسی که به انواع سرگرمی‌ها، نوشیدن شراب و رقص و آواز و هرزگی مشهور بودند، اندک بود. سیف‌الدوله مرد جنگ بود، شراب نمی‌نوشید، به مطربان توجهی نداشت و ابوفراس را نیز از این دو برحذر می‌داشت (منبع پیشین: ۲۱۳). وانگهی فطرت پاک و بی‌آلایش شاعر و انتسابش به تبار نیک حمدانی نیز در پیدایش عزّتمندی و مناعت طبع او تأثیری بسزا داشته است؛ به طوری که در قاموس شعری ابوفراس، عشق پاک اعتباری والا دارد و عاشقان شریف‌ترین مردمان هستند و جایگاهی رفیع دارند:

وَ أَشْرَفُ النَّاسِ أَهْلُ الْحُبِّ مَنْزِلَةً وَ أَشْرَفُ الْحُبِّ مَا عَفَّتْ سَرَائِرُهُ (همان منبع: ۱۴۴).

او امیری بی‌باک ودلاور است ومی‌خواهد سروری و حکمرانی خود را در قلمرو عشق نیز حفظ کند، اما در جدالی فرساینده بین کشش عشق و رانش عقل و عفت گرفتار می‌گردد. این تصویر، درماندگی «خودِ» شاعر را نمایان می‌کند که، در مسیر خواهش‌های بی‌وقفهٔ «نهاد»، از سرزنش‌های کوبندهٔ وجدان به‌سختی رنج می‌برد:

وَ يَا عِفَّتِي مَالِي؟ وَ مَا لَكِ كُلَّمَا هَمَمْتُ بِأَمْرٍ هَمَّ لِي مِنْكِ زَاجِرُ

كَأَنَّ الْحِجَى وَ الصَّونَ وَ الْعَقْلَ وَ التُّقَى لَدَيَّ لِرَبَّاتِ الْخُدُورِ ضَرَائِرُ (همان منبع: ۱۲۵).

از نظر ابوفراس، پارسایی ملکه‌ای است که تنها در کشاکش نبرد بین دو نیروی خواهش و خرد و در دامان اراده و اختیار شکل و قوّت می‌گیرد و پاکی ناشی از جبر و ناکامی را ارج و اعتباری نیست:

عَفَافُكَ غَيٌّ؛ إِنَّمَا عِفَّةُ الْفَتَى إِذَا عَفَّ عَنْ لَذَّاتِهِ وَ هْوَ قَادِرُ (همان منبع).

بدین‌ترتیب، معلوم می‌شود که ابوفراس در عشق‌ورزی‌های خود، دلداده‌ای شرمگین و باحیا بوده و، با وجود رواج عشق‌های اباحی و لذّت‌محور در زمانه‌اش، کمتر از حریم پارسایی خارج شده است.

۲. رمزی بودن برخی غزلیات شاعر

یکی دیگر از ویژگی‌های شاعر در غزلیاتش، نگاه رمزگونهٔ اوست. در این قبیل تغزلات، معشوق، رمز یا اشاره‌ای پنهان به ممدوح یا مخاطب شاعر است. «طلل» در شعر عربی، مکانی برای ایستادن و گریستن و رمز حسرت و حرمان است. این رسم به‌جامانده از عرب قدیم نشان از محرومیتی پایدار و فراگیر دارد؛ محرومیت مردمی که جز خشکی و خشم و خشونت صحرا بهره‌ای نداشتند و خانه‌به‌دوشی و ترک منزل بدیهی‌ترین و طبیعی‌ترین رفتار آنان برای زنده ماندن بود. در فرهنگ عشیره‌ای اعراب شبه‌جزیره، کوچ مظهر ارادهٔ انسان و اساس چرخهٔ حیات در بیابان است. زن، رمز امید و کامروایی و سفر، فرایندی است در مسیر رسیدن به آرزوها و خواسته‌ها (الرباعی ۱۹۹۹: ۱۶۱). این تابلو در دل‌نوشته‌های ابوفراس جلوه‌ای رمزگونه دارد. وی گاهی منزل دلدار را ندا قرار می‌دهد و ماجرای هجرت زیبارویان را در گوش خاک فریاد می‌زند:

أَیُّهَا الرَّبْعُ کَمْ تَرَحَّلَ مِنْ مَغْـ ـنَاکَ مِنْ خُوطِ بَانَةٍ بَیْضَاءَا! (الحمدانی، ۲۰۰۷: ۱۵).

اما ظاهراً از آن ویرانه پاسخی دریافت نمی‌کند، که این معنی می‌تواند نیشخندی به‌رسم شاعران سنتی عرب در ندا کردن منزل خالی‌ماندهٔ معشوق باشد؛ یا شاید طلل رمز مخاطبی است که پیوسته خواسته‌های شاعر را بی‌پاسخ می‌گذارد:

وَ مَا قَصَّرْتُ فِی تَسآلِ رَبْعٍ وَ لکِنِّی سَأَلْتُ فَمَا أَجَابَا (همان منبع: ۳۳).

او زمانی هم ذکر اطلال را با شکایت از گذران عمر و سپری شدن دور جوانی و نشاط درمی‌آمیزد و نومیدانه می‌سراید:

عَرِّجْ عَلَی رَبْعٍ بِمُنْعَرَجِ اللِّوَی وَ اسأَلْهُ مَا فَعَلَ الظِّبَاءُ الْخُرَّدُ

أَیّامَ یَدْعُونِی الْهَوَی فَأُجِیبُهُ وَ مُغَازِلِی فِیها الْغَزَالُ الأَغْیَدُ

فَالیَومَ لَا دُنیا تُدانِی فِی الْهَوی صَبّاً وَ لَا سُعْدَی بِوَصْلٍ تُسْعِدُ (همان منبع: ۹۱).

در این ابیات، «رَبْع» رمز یادوارگی و تابلوی خاطرات شاعر و «سُعدی» معشوق نمادین تغزّلات سنتی شعر عربی و رمز امید و انگیزهٔ حرکت و نشاط است؛ همان خاطراتی که در نگاه شاعر میل به تکرار ندارند و آرزوهایی که برآوردنشان ناممکن شده است. با این حال، او میل دارد که به‌سوی کامیابی گام بردارد و از پردهٔ سیاه

یأس و ایستایی (طلل) راهی به برون یابد. وی برای این منظور، رحلت را برمی‌گزیند و، چنان‌که گفته شد، رحلت رمز اراده و گزینشی است دشوار برای تحقق آرزوها و رهایی از نومیدی:

وَ إذَا الْهُمومُ تَکاثَرَتْ لَمْ یُغْنِهَا إلّا الْعُذافِرَةُ الْأمُونُ الْجَلْعَدُ (همان منبع).

ویژگی رمزگونگی در جوّ پرالتهاب رومیّات، که عرصهٔ سوز و گداز و آه و نالهٔ شاعر است، اوج می‌گیرد؛ به طوری که می‌توان تمام عناصر موجود در نسیب قصیده را رموزی از اندرون آشفته و تصویری از روح بی‌قرار و پرسشگر شاعر دانست؛ شاعری که، برای دفاع از دین و دیار خویش، در چنگ دشمن گرفتار شده و دربرابر لابه‌ها و درخواست‌هایش، امیر، سیف‌الدوله، را سرد و بی‌مبالات یافته است.

باشکوهترین سرودهٔ شاعر، رومیّه‌ای است برخوردار از مقدمه‌ای بدیع و یگانه که حرارت وجد و جوهر حیات در تار و پودش جاری است. تمام بافت قصیده تحت‌تأثیر عاطفه‌ای است که بی‌پروا معشوق و ممدوح را به باد نکوهش می‌گیرد و آن‌ها را در محکمهٔ دل پردرد خویش به‌شدت بازخواست می‌کند. لحن شاعر در تمام اغراض قصیده چنان یکنواخت است که نمی‌توان حساب معشوق و ممدوح را از یکدیگر جدا ساخت یا آن‌ها را دو شخصیت جداگانه پنداشت. اغراض حاضر در قصیده شامل تغزّل، فخر، مدح، عتاب و شکوی است، اما این معانی جز جلوه‌های مختلف یک احساس نیستند که در جان شاعر گره خورده است. قصیده با این بیت آغاز می‌شود:

أراکَ عَصیّ الدَّمعِ شِیمتُکَ الصَّبرُ أمَا للهوی نَهیٌ علیک و لَا أمرُ (همان منبع: ۱۶۲).

احساس خشم، ازخلال ابیات این تغزّل، چنان جوش‌وخروشی به‌پا کرده است که نه‌تنها رایحهٔ عشق‌های مجازی را از جان خواننده دور می‌کند، بلکه او را به ماجرای رمزی بودن معشوق مصمم می‌سازد؛ معشوقی که رمز ناکامی شاعر و نجوای دل پر درد و داغ اوست.

بیت زیر مظهر فوران احساس شاعر است:

مُعَلَّلَتِی بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتُ دُونَهُ إذَا مِتُّ ظَمْآناً فَلَا نَزلَ القَطْرُ (همان منبع).

آیا اگر در این بیت، مدلول کلمهٔ «وصل» را وصال با معشوقی راستین فرض کنیم، به روح مطلب نتاخته‌ایم؟ آیا برای اسیری که در کنج زندان رنج می‌برد فراغتی برای خیال‌پردازی به معشوقی هرچند دلخواه وجود دارد و می‌توان برای وی تمنایی بالاتر از آزادی تصور کرد؟ شاید پسندیده‌تر باشد که مدلول این بیت را تصویر رازناک دل‌نوشته‌های امیر گرفتاری بدانیم که مرگ را پیشاپیش خویش می‌بیند و خود را با وعده‌های بی‌اساس آزادی سرگرم کرده است.

سراینده، در همین تجربه، خطاب به معشوق رمزگونش، با لحنی آکنده از شگفتی و شماتت می‌پرسد:

تُسَائِلُنِی: «مَنْ أَنْتَ؟» وَ هْیَ عَلِیمَةٌ وَ هَلْ بِفَتًی مِثْلِی عَلَی حَالِهِ نُكْرُ؟ (منبع پیشین).

در روایت است که سیف‌الدوله، ابوفراس را به باد سرزنش گرفته بود که چه کسی در خراسان تو را می‌شناسد؟ آیا این بیت پاسخی به آن سؤال نکوهش‌گر نیست؟ بعید نیست که شاعرِ اسیر در بیت زیر نیز با لحنی رمزگونه و کنایی از خیل پرشمارِ عاشق‌نمایان سالوسی که معشوق رمزی، یعنی امیر سیف‌الدوله، را احاطه کرده‌اند سخن به میان آورده باشد:

فَقُلْتُ كَمَا شَاءَتْ وَ شَاءَ لَهَا الْهَوَی: «قَتِیلُكِ!» قَالَتْ: أَيُّهُمْ؟ فَهُمُ كُثْرُ! (همان منبع).

روح ناخرسند شاعر در زمان سرایش این رومیّه باعث رکود روانی او شده و هرکدام از عناصر عاطفی او را در مسیری قرار داده است و، درنتیجه، این عناصر به‌صورتی ناپایدار و گاه متضادّ در بیت یا ابیاتی ظهور کرده‌اند. این ناپایداری به‌خوبی چهرهٔ بی‌قرار شاعر را از پشت نقاب برملا می‌سازد و چشم‌انداز حقیقی او، یعنی میل به آزادی و نکوهش هرگونه تأخیر و تساهل در این امر را، به خواننده نشان می‌دهد.

۳. پویایی عاطفی

پویایی عاطفی و سرزندگی متن نسیب در صحنه‌های زنده و فضاهای بی‌تکلّف گفت‌وشنود بین عاشق و معشوق، از ویژگی‌های دیگر برخی تغزلات شاعر است. این ویژگی تنوعی دل‌انگیز به اسلوب سخن بخشیده و لحن کلام را در عرصه‌ای سیال و صمیمی به‌صورت گزارش و پرسش و خواهش بین متکلم و مخاطب

تقسیم کرده است. برای مثال، شاعر، در مناسبتی، از زبان معشوق با خود چنین سخن گفته است:

تَقُولُ إذَا مَا جِئْتُهَا مُتَدَرِّعاً أزائِرُ شَوقٍ أنْتَ أمْ أنْتَ ثائِرٌ (منبع پیشین: ۱۲۵).

و پس از چند بیت که در وصف معشوق آورده، نفس خویش را ندا کرده و سروده است:

فَيا نَفْسُ مَا لَاقَيْتِ مِنْ لَاعِجِ الْهَوى! وَ يَا قَلْبُ مَا جَرَّتْ عَلَيْكَ النَّوَاظِرُ!» (همان منبع).

این‌گونه اسالیب خطابی بیشتر در رومیات شاعر مشاهده می‌شود.

٤. پیوند محتوا با غرض اصلی

ویژگی دیگر نسیب شاعر این است که بیشتر تغزلات وی پیوند محتوایی استواری با غرض اصلی سروده دارند؛ به طوری که گویی تغزّل گذرگاهی است که شاعر را تا رسیدن به سرمنزل مقصود همراهی می‌کند. این ویژگی به‌گونه‌ای ملموس است که با خواندن مقدمه می‌توان دربارهٔ تمام قصیده اظهارنظر کرد. برای مثال، در قصیده‌ای با این مطلع:

عِمْ صَباحاً وَ إنْ غَدوتَ خَلاءَ مِنْ ظِباءٍ يَفْضَحْنَ فِيكَ الظِّباءَ (همان منبع: ۱۵).

شاعر، ضمن ده بیت، نسیبی سرد و بی‌روح سروده و، در خیال سرد خویش و به تقلید از روند معمول و سنتی شعر عربی، ویرانهٔ فرسودهٔ دلدار را خطاب کرده و از ریزش اشک و سرزنش ملامت‌گر سخن به میان آورده و بالاخره از دو معشوق نام برده است که این موضوع آشکارا صدق و صفای عشق راستین را نفی می‌کند:

كَمْ وِدادٍ حَرَمْتُهُ أُمَّ عَمْرٍو وَ وِدادٍ مَنَحْتُهُ أَسْمَاءَ (همان منبع).

به‌دنبال این مقدمهٔ سرد و ساختگی که نه جوشش عاشقانه‌ای تار و پودش را به هم وصل می‌کند و نه عاطفه‌ای صادق و نیرومند اجزا و ابیاتش را جهتی مشخص می‌بخشد، چهار بیت فخر به خاندان بنی‌حمدان ظاهر شده که ادّعایی مبالغه‌آمیز و بیانیه‌ای سطحی و کم‌رونق است و در قالب تصاویر و مفاهیمی تکرارگونه و پیش‌پاافتاده ابراز شده است؛ مانند تشبیه منزلت رفیع قوم خود به آسمان و ستارهٔ جوزاء در بیت زیر:

أَیُّهَا الْمُبْتَغِی مَحَلَّ بَنِی حَمْـ دَانَ مَهْلاً! أَتَبْلُغُ الْجَوْزَاءَ؟ (منبع پیشین).

این سروده، تقلیدی بیش نیست و غرضی جز سرگرمی و تفنّن شعری از لحن و حالش مستفاد نمی‌گردد، چه در سطح تغزّل و چه در عرصهٔ تفاخر. برعکس، در فخریه‌ای دیگر که روحیهٔ فخر و فتوت و شور حماسی در دل و جانش چنگ انداخته، شاعر قصیده را با تغزّل آغاز کرده و ایستادن بر منزل یار را برای خود ناروا و ننگین برشمرده است:

وُقوفُکَ فِی الدّیارِ عَلَیْکَ عارُ وَ قَدْ رُدَّ الشَبابُ الْمُسْتَعارُ (همان منبع: ۱۵۶).

وی در این تجربهٔ غزلی، از شب‌های میگساری و وصال یاد می‌کند و حکایت کامروایی خویش را از می و معشوق ابراز می‌دارد. خاطرهٔ روزگار جوانی و عیش نوشانوش چنان در ذائقهٔ شاعر باقی است که حتی ابعاد مکانی آن نیز دقیق در ذهن وی ماندگار شده است:

وَ مَا أَنْسی الزّیارةَ مِنکِ وَهْناً وَمَوعِدُنَا مَعَانٌ وَالْحِیارُ (همان منبع).

شاعر این مقدمه را، با همین لحن و روحیه، به تنهٔ اصلی سروده، یعنی فخر و خودستایی، پیوند می‌زند و نشانه‌های فخر و بالندگی خود را در عالم خاطرات و در بطن گذشته‌های درخشانش جست‌وجو می‌کند و سمند سخن را در آن ساحت گسترده به جولان می‌آورد و می‌سراید:

وَ کَمْ یَومٍ وَصَلْتُ بِفَجْرِ لَیْلٍ کَأَنَّ الرَّکْبَ تَحْتَهُما صِدارُ

إذا مَا العِزُّ أَصْبَحَ فِی مَکانٍ سَمَوتُ لَهُ وَ إِنْ بَعُدَ الْمَزارُ (همان منبع).

و در ادامه، این بیت را می‌سراید که به‌گونه‌ای تکمیل‌کنندهٔ مطلع قصیده و نمایانگر وحدت روانی او در اجزای مختلف سروده است:

مُقَامِی حَیْثُ لَا أَهْوَی قَلیلٌ وَنَومِی عِنْدَ مَنْ أَقْلَی غِرَارُ (همان منبع).

شاعر در مطلع، توقف خویش در دیار محبوب را ننگین برشمرده؛ همین‌طور در این بیت یادآور شده است که در مکان‌های ناخوشایند اقامت کوتاهی خواهد داشت. این دو ادعا می‌توانند ارتباط معناداری داشته باشند. فضای عاطفی یکپارچهٔ حاکم بر کالبد این قصیده در تمام اجزا، اعم از تغزل و مباهات، رسوخ کرده و پیوستگی انداموارِی را در قصیده، در بُعد موضوع و ساختار، باعث شده است.

ظهور عواطف شاعر در مقدمه و پیدایش ارتباط تنگاتنگ روانی بین تغزّل و متن اصلی شعر، در فضاهای آتشین رومیّات جلوه‌ای ملموس‌تر و نمایشی رساننده‌تر دارد. برای مثال، ابوفراس رومیّه‌ای دارد که آن را با سرزنش معشوق جفاپیشه آغاز می‌کند و عشق به زیبارویان را مبنای تباهی و مایهٔ خواری و سرافکندگی برمی‌شمارد. این سروده زمانی بر زبان شاعر جاری گشت که سیف‌الدوله پیشنهاد رومیان را برای مبادلهٔ ابوفراس با خواهرزادهٔ پادشاه روم، که در دست وی اسیر بود، نپذیرفت و به‌دنبال این ماجرا، شاعر حمدانی به زندان قسطنطنیه منتقل شد. بن‌مایهٔ قصیدهٔ موردبحث این تجربهٔ دردناک است که در قالب مطلع غزلی زیر نمود یافته است:

أمَا لِجَمیلٍ عِنْدَکُنَّ ثَوَابُ وَ لَا لِمُسیءٍ عِنْدَکُنَّ مَتَابُ؟ (منبع پیشین: ۴۵).

این مطلع غزلی تمام محتوای قصیده را در بطن خویش دارد و رابطهٔ عاطفی خود را با تنهٔ سروده قطع نمی‌کند. جوّ عاطفی و روانی سروده چنان هماهنگ است که لحن شکایت و سرزنش از تمام اغراض و ابیات قصیده احساس می‌شود. برای مثال، بیت زیر تلخی تجربهٔ شاعر را با لحنی حکیمانه می‌سراید:

لَقَدْ ضَلَّ مَنْ تَحْوی هَواهُ خَریدَةٌ وَ قَدْ ذَلَّ مَنْ تَقْضِی عَلَیْهِ کَعابُ (همان منبع).

و بیت زیر همین لحن را، ضمن معنایی فخرآمیز، بیان می‌دارد:

صَبورٌ وَ لَوْ لَمْ تَبْقَ مِنِّی بَقیَّةٌ قَؤولٌ وَ لَوْ أنَّ السُّیُوفَ جَوَابُ (همان منبع).

این بیت نیز گلایه‌آمیز و عتاب‌آلود است و کاملاً هماهنگ با تجربهٔ شاعر:

وَ لَو عَرَفُونِی حَقَّ مَعْرِفَتِی بِهِمْ إذاً عَلِمُوا أنِّی شَهِدْتُ وَ غَابُوا (همان منبع).

مقایسهٔ این ابیات محوری با مطلع قصیده، به‌خوبی رابطهٔ بین تغزّل شاعر و غرض اصلی او را ثابت می‌کند و نشان می‌دهد که مخاطب شاعر در این قبیل سروده‌ها یکی است؛ گرچه گاهی سخن در قالب تغزل و زمانی در حیطهٔ فخر، مدح یا عتاب است. گویی تغزّل همواره اولین موج از امواج خروشان اقیانوس خشم و خواهش شاعر است.

نتیجهٔ کلی بررسی حاکی از آن است که نسیب در شعر ابوفراس، گرچه در سطوح زبانی و هنری رویکردی تقلیدی دارد، از نظر روانی، شرایط روحی و

الگوهـای شخصـیتی سـراینده، ازقبیـل پارسـایی و سلحشـوری، را در تـاروپودش گنجانده و با دیگر اغراض موجود در قصیده وحدت روانی و عضـوی برقـرار کـرده است. همین‌طور در مناسبت‌هـایی لحـن شـماتت‌بـار شـاعر را پوشـش داده و رمـز گفتارش گشته است.

غزل مستقل

پاره‌های غزلی در دیوان ابوفراس حضوری چشمگیر دارند. این سروده‌ها که بـا دارا بودن ۴۱۱ بیت، حدود ۱۱/۶ درصد دیوان شاعر را دربرگرفتـه‌انـد، بیشـتر در قالـب قطعاتی دو، سه و چهار بیتی به رشتهٔ نظم درآمده‌اند. آمار این قطعـه‌هـای غزلـی را می‌توان در جدول زیر مشاهده کرد:

قطعه	۲بیتی	۳بیتی	۴بیتی	۵بیتی	۶بیتی	۷بیتی	۸بیتی	۹بیتی	۱۰بیتی	جمع کلی قطعه‌ها	شمار کلی ابیات
شمارگان	۳۴	۴۴	۲۶	۸	۳	۲	۲	۱	۱	۱۲۱	۴۱۱

غزلیات ابوفراس، گرچه فاقد حرارت عشق راستین است، در شـکل و مضـمون، نمایشی است متعادل از رویکرد عمومی شاعران عصر عباسی به سرودن قطعه‌های غزلی کوتاه. وانگهی پاره‌های کوتاه غزلی سروده‌شـده در عصـر عباسـی از قصـاید بلندی که به این مضمون پرداخته‌اند بسیار پرشـمارترنـد و ازنظـر متانـت و صـدق عاطفه و جمال تعبیر نیز بر آن‌ها برتری دارنـد (الهـواری ۲۰۰۰: ۸). بـا ایـن حـال، بررسی نشان می‌دهد که ابوفراس در این‌گونه مقطوعات نه‌تنها دل مشتاق و جـان شیفته‌ای ندارد، بلکه دلبر مشخص و ثابتی نیز در کانون غزلیاتش دیده نمی‌شـود و سرمای عشق او را لهیب هیچ آتشی گرم نمی‌کند؛ آن‌چنان که سروده است:

ذَا مَـا بَـرَدَ الحُبُّ فَمَـا تُسْخِنُـهُ النَّـارُ (الحمدانی، ۲۰۰۷: ۱۶۸).

با این همه، چنین سروده‌هایی حاصل طبع توانا و احساس لطیف اما بـی‌قـرار و زودگذر سرداری است که میل داشته است اوراقی چند از دفتـر زنـدگی خویشـتن را با تصویر خاطراتی از عشق و عشرت نگارگری کند. برای شناخت روحیه و طبیعـت ابوفراس و نیز مهارت هنری وی در غزل‌سرایی، بهتر است به گرایش‌هـای متنـوع

شاعر و نیز جلوه‌های گوناگون این گونهٔ شعری در دیوان او توجه کنیم.

تجلی موضوعی غزل در دیوان ابوفراس

۱. در یک چشم‌انداز ملاحظه می‌شود که ابوفراس با لحنی اباحی منظره‌ای از لهو و مجون را ترسیم کرده و خاطرهٔ کامروایی خویش از می و معشوق را با شوق و حسرت به یاد آورده است:

یَا لَیْلَةً لَسْتُ أَنْسَی طِیبَهَا أَبَداً کَأَنَّ کُلَّ سُرُورٍ حَاضِرٌ فِیهَا
بَاتَتْ وَ بِتُّ وَ بَاتَ الزِّقُّ ثَالِثَنَا إِلَی الصَّبَاحِ تُسَقِّینِی وَ أَسْقِیهَا
کَأَنَّ بِنْتَ حُمَّیَا مِنْ مُدَامَتِهَا أَهْدَتْ سُلَافَتَهَا صِرْفاً إِلَی فِیهَا (منبع پیشین: ۳۴۶).

یا شبی را به یاد آورده که دست بر گردن یار داشته و گونه بر گونهٔ وی شب را به صبح رسانده است:

وَ زِیَارَةٍ مِنْ غَیْرِ وَعْدِ فِی لَیْلَةٍ طُرِقَتْ بِسَعْدِ
بَاتَ الْحَبِیبُ إِلَی الصَّبَا حِ مُعَانِقِی خَدّاً لِخَدِّ (همان منبع: ۱۰۵).

چنین رویکردی را، که گویا تصویرگر ماجراهایی بی‌پرده از هوس‌بازی و کامجویی شاعر در بزم‌های عاشقانه است، می‌توان در چهار قطعهٔ دیگر نیز[۱] مشاهده کرد. ذکر چنین خاطراتی، حتی اگر نزد شاعر خالی از هرگونه شهد ناشی از بوس‌وکنار بوده باشد، به برخی این حق را داده است که بر کارنامهٔ عشقی وی مهر لودگی و بی‌بند وباری بزنند. در تبیین این موضوع، ذکر دو نکته لازم است: نکتهٔ اول اینکه حکایت‌های غزلی شاعر جزئیات زمانی و مکانی مشخصی ندارند و به نظر نمی‌رسد که چنین تجاربی با واقعیت محض مطابقت داشته باشند؛ چنان‌که گویا صرفاً جنبهٔ تفنن شعری و سرگرمی دارند. مقایسهٔ این حکایات با ماجراهای عشقی عمربن ابی‌ربیعه، که ابعاد روانی، اجتماعی، زمانی و مکانی روشنی دارد، این حقیقت را آشکارتر می‌سازد. نکتهٔ دوم هم این است که عصر عباسی، به‌دلیل

۱. غزل‌های صفحات ۱۸۹و ۱۹۰ (با قافیهٔ «صبرِ»)، ۱۹۰ (با قافیهٔ «مَمْکُورُ»)، ۲۶۰ (با قافیهٔ «تمایُلهُ») و ۱۷۱ (با قافیهٔ «شَرَارُهُ»).

حضور بی‌سابقهٔ آوازه‌خوان‌ها و مطربان در مراکز و میادین شهرها و به‌ویژه پایتخت و فراوانی بازارهای برده‌فروشی که کنیزکان و غلامکانی از هر جنس و تبار را عرضه می‌کردند، در منجلابی از فسق و فجور فرو رفته بود و هر روز بیش از دیروز اخلاق اسلامی در زیر گام‌های ناپاک حکومت عباسی لگدمال می‌شد. شعر عربی در این دوران شاهد رواج نوعی غزل به‌نام «غزل مذکر» بود که کیان و کرامت مرد را مخدوش می‌ساخت. دربارهٔ این نوع غزل و میزان سازگاری آن با واقعیت، دیدگاه یقین‌بخش و ثابت‌شده‌ای وجود ندارد. حتی ادیبی توانا مانند شوقی ضیف گمان غالب را بر آن دانسته است که بسیاری از این نوع سروده‌ها حقایقی راستین و واقعی را به تصویر نمی‌کشند، بلکه از بعضی جهات بر حقایقی خیالی دلالت دارند، و درحقیقت، قدرت تخیل شاعر بوده که به شکل‌های خلق‌شده واقعیت بخشیده و چه بسیار که این‌گونه شعر در آن روزگار به‌منظور مزاح و انبساط خاطر مجلسیان سروده می‌شده است (ضیف، بی‌تا: ۲۲۲). نکتهٔ مهم‌تر اینکه در دربار سیف‌الدوله، فساد کمتر از جاهای دیگر رایج بوده است؛ بنابراین بعید نیست که این غزلیات، که بیشتر در وصف معشوق مذکر سروده شده‌اند، پیش از آنکه دلیلی بر انحراف جنسی و هرزگی شاعر محسوب شود، نشانگر علاقهٔ وی به همراهی و هم‌رفتاری با روح عصر و سرایندگان معاصر او باشد. البته اگر نظر فلاسفه دربارهٔ عشق را بدانیم، باب هرگونه سرزنش را بر روی شاعر خواهیم بست. فلاسفه دربارهٔ عشق به زیبارویان نظر داده‌اند که «هیچ نوع عشقی، اعمّ از عشق اناث به ذکور و ذکور به اناث، بیهوده نیست و تمام عشق‌ها از امور ممدوحه‌اند و برای مصالح خاص می‌باشند» (سجادی ۱۳۸۰: ۳).

۲. رویکرد دیگر شاعر این است که، مانند عمربن ابی‌ربیعه، خود را معشوق و دلپسند زنان دانسته و داستانی کوتاه در این مضمون ذکر کرده است:

قَامَتْ إلَی جَارَتِها تَشْکو بذُلٍّ وشَجَا
أمَا تَرَیْنَ ذَا الفَتی؟ مَرَّ بِنَا مَا عَرَّجَا
إنْ کانَ مَا ذَاقَ الْهَوی فَلا نَجُوتُ إنْ نَجَا (الحمدانی، ۲۰۰۷: ۶۹).

این ویژگی در سه جای دیگر نیز مشاهده می‌شود.[۱] شاعر در دو غزل پنج و شش بیتی هم شیوهٔ داستانی را در پیش گرفته و به نامه‌نگاری با معشوق خیالی خویش مشغول گشته است. وی در این سروده‌ها، به دیوان عشق نامه نوشته و از درد هجران شکایت کرده که بیت زیر مطلع آن است:

ضَمَّنْتُ حَالی قِصَّةً فَرَفعْتُهَا فَأتانی التَّوقیعُ: یَخْرُجُ حَالُهُ (منبع پیشین: ۲۶۲).

بی‌گمان ذکر چنین حکایات و ماجراهای شاعرانه‌ای علاقهٔ شاعر به سرگرمی ادبی و هنرنمایی در میدان سخن، به‌ویژه غزل‌سرایی، را واضح‌تر نمایش می‌دهد و چه‌بسا حرکت خزندهٔ سلیقهٔ ادبی از آسمان خیال به‌سمت نشیب‌گاه بازی‌های لفظی و معماپردازی‌های شعری عصر موسوم به انحطاط را به تصویر می‌کشد.

۳. حمدانی درابیاتی نیز، مانند ابونواس، شاعر پرآوازهٔ عصر عباسی، از لطف ساقی خوش‌نوا و لطافت ساغر بلورین یاد کرده و در سرای خیال خویش از گلاب گونه و شهد دهان ساقی شرابی نوشین سر کشیده است:

بِتنَا نُعَلّل مِنْ سَاقٍ أَغَنّ لَنَا بِخَمْرَتَیــنِ مِنَ الصَّهباءِ وَ الخَـدِّ

كَأَنَّهُ حِینَ أَذْكَی نَارَ وَجْنَتِهِ سَكْرَاً وَ أَسْبَلَ فَضْلَ الْفَاحِمِ الْجَعْدِ

یَعُـدُّ مَـاءَ عَنَاقِیدٍ بِـطُرَّتِـهِ بِمَاءِ مَا حَـمَلَتْ خَـدَّاهُ مِنْ وَرْدِ (همان منبع: ۱۰۸).

در بیشتر از هشت موقعیت غزلی دیگر[۲] نیز شاعر با ساختن تصاویری از ساغر و ساقی خود را سرگرم کرده است. این تصاویر، اگرچه در ترکیبی نسبتاً جدید ظاهر شده‌اند، تازگی و طراوت آفرینش هنری را ندارند. برای مثال، شاعر در دو بیت زیر، ضمن تصاویری سابقه‌دار، دندان‌های محبوب را به گل بابونه و طلعت چهره را به صفای صبحگاهان مانند کرده و از دو جام نام برده است؛ جامی از بادهٔ گلگون و ساغری از گل‌های گونه:

تَبَسَّمَ إِذْ تَبَسَّمَ عَـنْ أَقَـاحٍ وَ أَسْفَـرَ حِینَ أَسْفَرَ عَنْ صَبَاحِ

وَ أَتْحَفَنِی بِكَأْسٍ مِنْ رُضَابٍ وَ كَأْسٍ مِـنْ جَنَی خَـدٍّ وَ رَاحِ (همان منبع: ۷۶).

---

۱. قطعه‌های صفحات ۲۰۱ و ۲۰۲ (با قافیهٔ «البائس»)، ۲۰۱ (با قافیهٔ «عابس») و ۲۴۲ (با قافیهٔ «جمالا»).

۲. صفحات ۷۸ و ۷۹ (با قافیهٔ «بِراحِ»)، ۷۴ (با قافیهٔ «مَا لاحَا»)، ۱۰۹ (با قافیهٔ «الخدّ»)، ۱۰۵ (با قافیهٔ «بسعدِ»)، ۲۳۲ (با قافیهٔ «الرفیق») و ۳۴۶ (با قافیهٔ «فِیهَا»).

در فضایی دیگر که به نوشخواری شاعر در خانهٔ خَمّار اختصاص دارد، وی حکمی کلی صادر کرده و گفته است:

وَ مَا فِی طَلَـــَبِ اللّـــَهْوِ عَلَـــی الْفِـــتْیَانِ مِـــنْ عَارِ! (منبع پیشین: ۱۸۴).

تلقی این حکم نیز به‌منزلهٔ سندی برای اثبات بی‌بندوباری شاعر یا دعوتنامه‌ای به لهو و بطالت چندان منطقی نمی‌نماید. به‌طور طبیعی این بیت ترنمی برخاسته از لحظه‌های کوتاه دلشادی و شادخواری سرداری است که بیشتر عمر ثمربخش خویش را در دفاع از مرزهای اسلامی گذرانده است. شاید این بیت، که بیانیهٔ پایانی سروده‌ای خمری است و ظاهراً به باده‌گساری شاعر و هم‌پیاله‌هایش در میکده اشاره دارد، واکنش انسانی باشد که ناخودآگاهش در تسخیر تربیتی دینی و مذهبی است و دائماً منشور اخلاقی‌اش، که ضدیت با شراب از اصول مسلّم آن است، دربرابر تخلیهٔ نیروهای سرکش نهاد او قرار می‌گیرد و باعث رنجشش می‌شود. بنابراین وی برای گریز از این تنش و بی‌قراری و شناور شدن در لحظه‌ای شادی‌بخش، چنین حکمی صادر می‌کند و خویشتن را از سختی جدال دنیای درونش آسوده می‌سازد. با این استدلال،این بیت نوعی برائت جستن از گناه و خلاصی خواستن از فشار وجدان اخلاقی است و فرافکنی شاعر را نشان می‌دهد در قالب توصیف این واقعیت که لهو و سرگرمی از ویژگی‌های دوران جوانی است و شایسته نیست که جوانان را بدین بهانه سرزنش کرد و رفتار و رویکرد آن‌ها را ننگین دانست. وانگهی ظهور فراوان واژهٔ «ذَنْب» و مترادفاتش، «جُرم» و «إثْم»، در بسیاری از مناسبت‌های غزلی[1] نیز می‌تواند دلالتی دیگر بر تربیت اخلاقی انسانی باشد که در میدان تفنن شعری خویش دچار عذاب وجدان شده و احساس گناه و گمراهی می‌کند.

خلاصهٔ سخن دربارهٔ مفاهیم غزلی ابوفراس این است که این قطعات کوتاه هم نمایانگر رویکرد تقلیدی شاعر از الگوهای برجسته‌ای چون ابونواس و عمربن ابی‌ربیعه است و هم جنبهٔ تفنن و هنرنمایی دارد، اما، به هر حال، نشانه‌هایی از روحیه و شخصیت شاعر را در قالب برخی واژگان و مفاهیم دربر می‌گیرد و، به

۱. این واژگان در غزل‌های صفحات ۳۹ (۲غزل)، ۵۳، ۵۶، ۹۳، ۹۴، ۱۸۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۳۱۱ و ۳۲۱ دیده می‌شوند.

عبارتی، اثر انگشت زبانی او را تا حدودی بر تن دارد.

نمود هنری غزلیات ابوفراس

۱. این پاره‌های غزلی نه مانند دوبیتی‌های موجود در زبان فارسی محمل اندیشه‌ای ژرف و فراگیرند و نه مانند شعرهای موسوم به هایکو پیامی را در فشرده‌ترین کلام و کوتاه‌ترین قالب گنجانده‌اند. اگر بخواهیم برای این قطعات نامی برگزینیم، بهتر است به آن نام «شعر حالت‌ها و لحظه‌ها» بدهیم. به‌عبارتی، این نوع غزلیات شعرهایی واقع‌گرایند و در محدوده‌ای خاص، جریانات حقیقی اجتماع و امیال عمومی مردم آن دوره را نشان می‌دهند؛ گرچه نسبت به شخصِ شاعر، بیشتر جنبهٔ ذوق‌آزمایی و خیال‌پردازی دارند. به‌نظر می‌رسد که تجربهٔ شعری در بیشتر این آفرینه‌ها از جدار عاطفی سراینده عبور نکرده و در عمق جانش ننشسته است.

۲. کیفیت تصویرسازی در غزل بسیار مهم است. تصویر در دنیای شعر ارزش و اعتبار والایی دارد؛ چون به واژه‌های سازندهٔ زبان نیرویی الهام‌آفرین می‌بخشد. تصویر از زیباترین و بدیع‌ترین معانی و سرور و غایت آن است (المنفلوطی ۱۹۹۴: ۱/ ۲۱۱). بررسی آماری آرایه‌های بلاغی مشخص ساخت که شاعر در مجموع ۱۳۵ تصویر جزئی، مشتمل بر ۵۸ تشبیه، ۶۹ استعاره و ۸ کنایه، در غزلیات مستقل خود به‌کار برده است. بسیاری از این تشبیهات، تقلیدگونه و بیشترِ استعارات، از نوع مصرحه‌اند. با این حال، شیوهٔ برخورد شاعر با این تصاویر و پشت‌صحنه‌هایی که گاه برای بیان اغراضش برمی‌گزیند تأمل‌برانگیز و شایان‌ذکر است.

یکی از امتیازات برخی غزلیات ابوفراس تصاویر بدیعی است که شاعر در فرآیند خلق و آفرینش ادبی و برای بالا بردن ارزش هنری سروده‌های خود به یادگار گذاشته است. نمونه‌ای از این تصاویر را می‌توان در دو بیت زیر یافت که شاعر ضمن آن، برای نشان دادن کوتاهی شب‌های وصال و بلندی شب‌های فراق، از دانش نجوم و موقعیت خورشید در منزل‌گاه‌های خویش ـــ طبق اعتقاد قدما، خورشید به دو زمین می‌چرخید ـــ کمک گرفته و تشبیهی مرکب ساخته است:

وَ شَادنٍ مِنْ بَنی کِسری شُغِفْتُ بِهِ لَو کَانَ أَنْصَفَنِی فِی الْحُبِّ مَا جَارَا

إِنْ زَارَ قَصَّرَ لَيْلِي فِي زِيارَتِهِ وَ إِنْ جَفَانِي أَطَالَ اللَّيْلَ أَعْمَارَا
كَأَنَّمَا الشَّمْسُ بِي فِي الْقَوسِ نَازِلَةٌ إِنْ لَمْ يَزُرنِي وَ فِي الجَوزَاءِ إِنْ زَارَا» (الحمدانی، ۲۰۰۷: ۱۱۸).

شاعر در مناسبتی دیگر، برای اینکه تصویری دل‌انگیز از چهرهٔ خورشیدوش دلدار عرضه کند که سایهٔ گیسوانش بر گل‌گونه‌هایش افتاده است، این هیئت را به درخشش خورشید پشت ابر بر زمینی آراسته از گل یا به منظرهٔ دل‌فریب مهتاب تشبیه کرده و، با تخیلی بلند، مجاورت ماه و خورشید را امری خطیر دانسته و با این تصویر شگفتی خود را از زیبایی خارق‌العادهٔ معشوق ابراز کرده است:

يَا طَلْعَةَ الشَّمْسِ لَمَّا صَادَفَتْ خُلَلاً مِنَ السَّحابِ عَلَى أَرْضٍ مِن الزَّهَرِ
بَدَرْتِ وَ الْبَدْرُ نَحْوَ الشَّمْسِ فِي خَطَرٍ فَجِئتِ قَامِرةً يَا طَلْعَةَ الْقَمَرِ (همان منبع: ۱۸۳).

در مواردی نیز شاعر، به‌پشتوانهٔ دانش دینی، برای خلق تصاویر غزلی، از اصطلاحات و واژگان رایج در حوزه‌های اعتقادی و مذهبی استفاده کرده است؛ مانند بیت زیر که تصویر عشق زمینی را در نمایی روحانی از جهاد و شهادت نمایش می‌دهد:

وَ إذا يَئِستُ مِن الدُّنُـ ـوِّ رَغِبْتُ فِي فَرطِ الْبِعَادِ
أَرْجُو الشّهادةَ فِي هَوا كَ لِأَنَّ قَلبِي فِي جِهَادِ (همان منبع: ۱۰۷)).

وی در جایی دیگر، به‌گونه‌ای فقیهانه محبوب را خطاب قرار می‌دهد، به گناهش اعتراف می‌کند و از او می‌خواهد که از گناهش درگذرد:

هَبْ لِلْمُقِرِّ بِذَنْبِهِ! وَ اصْفَحْ لَهُ عَنْ عَظْمِ جُرمِهْ! (همان منبع: ۳۲۱).

و در موقعیّتی دیگر، مستقیماً از آیهٔ قرآنی استفاده می‌کند:

لَا أحمِلُ الْهَجرَ مِنْهُ وَ الْغَرامَ بِهِ مَا كَلَّفَ اللهُ نَفساً فَوقَ مَا تَسَعُ (همان منبع: ۲۱۰).

نکتهٔ دیگر در این زمینه، تلاش شاعر برای آمیختن حوادث و ماجراهای تاریخی با مضامین غزلی است. وی در بیان یکی از تجارب عشقی خویش، حکایت جنگ «ذی‌قار» را بهانه قرار می‌دهد و رسم عاشق کشی محبوب عجمی را ناشی از کینه‌ای تاریخی و میل او به انتقام می‌داند و، با اضافه کردن اصطلاحاتی بلاغی

مانند «أعجمیّ»، «بَدیع» و «فَصیح» به مفاهیم غزلی مثل «جَمَـال»، «هَـوی» و «دِلال»، ترکیباتی جدید می‌سازد و پاره‌ای غزلی می‌آفریند:

قَاتِلی شـادِنٌ بَـدیع الجمـالِ أعْجَمیُّ الْهَـوَی فَصیحُ الـدّلالِ

سَلَّ سَیفَ الهَوی عَلیَّ وَنَادَی یَا لَثَأْرِ الأعْمَـامِ وَالأخْـــوالِ

بَعـدَمَا کَرَّتِ السّنونَ وَ حَالَتْ دُونَ «ذِی قَارٍ» الدُّهورُ الْخَوالِی (منبع پیشین: ۲۷۶).

۳. گاهی بافت سروده‌ها، به‌دلیل بی‌رمق بودن عاطفه، سست و نامنسجم است و پیوند لازم بین عناصر زبانی و مفاهیم عرضه‌شده را ندارد. اگر بپذیریم کـه «فـرم را عاطفه تشکیل می‌دهد» (نیکبخت ۱۳۷۱: ۱۱)، باید ادعا کرد که سـردی عاطفـه در این قبیل سروده‌ها نشاط لازم را به تخیل نبخشیده و، در نتیجه، شاعر در میدان سخن‌سرایی تصویر لازم را به‌دست نیاورده و نـاگزیر خویشـتن را بـه پیرایـه‌هـایی بدیعی درآویخته یا به تکرار برخی ترکیب‌ها مشغول شده است. برای مثـال، وی در موقعیت‌های زیر، به تکرار عبارات و ترکیباتی مشابه سـرگرم شـده اسـت، از قبیـل «عَیْنِی لَـهُ عَـوْنٌ عَلَی قَلْبِی» (همان منبـع: ۵۲)، «عَیْنَـایَ عَیْنَیْـنِ عَـلَی الْقَلْبِ» (همان منبع: ۵۶)، «وَ لِلنَّاسِ عَلَی سِرِّیَّ مِنْ عَیْنَیَّ عَیْنَانِ» (همـان منبـع: ۳۳۱) و «عَلَیَّ مِنْ عَیْنَیَّ عَیْنَانِ» (همان منبع: ۳۳۶).

به همین موازات، در جایی دیگر، زبان سروده به نثر نزدیک‌تر شده است؛ ماننـد قطعهٔ زیر در بیان عشق شاعر به غلامش، منصور:

سَبقَ النَّاسَ فِی الهَـوی مَنصُورُ فَسـواهُ مُـکلّـــفُ مَغـرورُ

لَحـقَ العُـودَ نـــــاعِماً فَتنَـاهُ وَ هوَ صَعْبٌ عَلَی سِواهُ عَسیرُ

إنَّ حُبَّ الصِّبا وَ إنْ طَالَ لَا یَقْـ ـدَحُ فیهِ عَلی الدُّهورِ دُثُـورُ

فَهْو فِی أضْلُعِ الصَّغیـرِ صـــغیرٌ وَ هْو فِی أضْلعِ الکَبیرِ کَبیـــرُ (همان منبع: ۱۶۹).

بارها نیز هنرنمایی ابوفراس در عرصـهٔ تصویرسـازی، بـه‌دلیـل همـین سـردی احساس و سطحی بودن تجربه، رو به تکلف و تصـنع گذاشـته و غـزل تبـدیل بـه معادله‌ای ذهنی شده است و آرایه‌هـای بـدیعی، ازقبیـل جنـاس، طبـاق، تفریـق و تقسیم، در بستر سرد و بی‌روح آن گنجانده شده‌اند؛ مانند بیت زیر که صحنهٔ حضور

آرایه‌های جناس (بین ساجی و شاجی) و ردّ العجز علی الصّدر (بین شـجا و شَـاجِی) است:

جَـاريةٌ كَحْلاء مَمـــــشوقةٌ فِي صَدرها حُقّانِ مِنْ عَاجِ

شَجا فُؤادِي طَرْفُهَا السّاجِي وَكُـــلُّ سَاجٍ طَـرْفُهُ شَاجِ (منبع پیشین: ۷۲).

یا جناس ساختگی در ابیات زیر:

لَا غَروَ إنْ فَتَنَتْـــــکَ بِالْـ ـلَحَظاتِ فاتِرَةُ الجُفونِ

فَمَـصَـارِعُ الْعُشّاقِ مَا بَينَ الفُتُورِ إلَى الْفُتُـونِ

إصْبِرْ! فَمِنْ سُنَنِ الهَوَى صَبْرُ الظَّنِينِ عَلَى الضَّنِينِ (همان منبع: ۳۳۶).

با پیروی از همین الگو، شاعر گاهی مشـتقات مختلـف واژه‌ای را ذکـر کـرده و تشابه لفظی و خانوادگی آن را بهانه‌ای برای تکرار و سرگرمی قرار داده است؛ نظیر این بیت که جولانگه تکرار بی‌امان مشتقات گوناگون ریشهٔ «صـدع» قـرار گرفتـه است:

لِطَيْرَتِي بِالصُّدَاعِ نَالَـتْ فَوقَ مَنَالِ الصُّدَاعِ مِنِّي

وَجَـدْتُ فِيهِ اتِّفَاقَ سُوءٍ صَـدَّعَنِي مِثْلُ صَدَّ عَنِّي (همان منبع: ۳۳۱).

موارد ذکرشده، که گرایش شاعر بـه آرایـش لفظـی و معنـوی کـلام را نشـان می‌دهد، ناشی از ضعف احساس و، در نتیجه، کوشش ذهنی شاعر برای سرگرمی و بازی‌های زبانی است. به همین دلیل، فرایند گزینش واژگان و زایش تصاویر، رونـد طبیعی و پویایی موردانتظار را دارا نیست.

نتیجه

غزل راستین خاستگاهی جز دل شیفته و نیرویی مؤثرتر از عاطفهٔ رقیـق نـدارد؛ بـا این حال، نتیجهٔ این مقاله حاکی است که چشمه‌سار غزل در ساحت کلام ابوفراس جوشـش و رونـدگی لازم را در بسـتر خـویش دارا نیسـت و در میـدان سـاخت و سرایش، عاطفهٔ عشقی جانسوزْ ذوق عالی وی را همراهی و حمایـت نکـرده اسـت. گویی شوق دیدار ماهرویی جـانش را در تابـهٔ فـراق نگداختـه اسـت و بـدین‌سـان

غزلیاتش نه چون عمربن ابی‌ربیعه حاوی شوق و شهوت جسمانی است و نه مانند شاعران عذری عذابی روحانی را به تصویر می‌کشد. با آنکه ابوفراس در سرایش قصاید خویش کاملا مقید به رعایت مقدمهٔ غزلی نبوده، بسیاری از چکامه‌هایش را با نسیب آغاز کرده است. بررسی ما نشان می‌دهد که نسیب موجود در دیوان ابوفراس، ازنظر تصاویر شعری، بیشتر جنبهٔ تقلیدی دارد و مفاهیم شاعر را در نمایی از اقلیم صحرا و عناصر وابسته بدان به نمایش می‌گذارد. البته در قالب همین مضامین و صُوَر سابقه‌دار، کیفیت روحی و الگوهای شخصیتی شاعر هویداست و مقدمات غزلی با سایر اغراض قصیده بافتی یکدست و هماهنگ ترتیب داده‌اند. در این راستا، نسیب در رومیات، آمیخته به درد و شکایت است و در فخر، لحن و ظاهری فاخر و حماسی دارد. پاره‌های مستقل غزلی شاعر نیز، با وجود برخورداری از ابیات بسیار، بهرهٔ شایانی از جهش‌های عاطفی او ندارد. اگر بپذیریم که شعر جوشش هم‌زمان خون و خیال و اندیشه است (درو ۱۹۶۱: ۳۹)، می‌توان گفت که غزلیات ابوفراس کم‌خون است و سردمزاج. تکلف موجود در تصاویر و ساختار ظاهری این واحدهای شعری نشان‌دهندهٔ کوشش ذهنی سراینده ــ هرچند در برخی موارد موفق و تحسین‌برانگیز ــ و خمودی خیال بلند اوست. این پاره‌ها ناظر بر تقلید و تفنن شاعر است.

منابع

– ابراهیم، زکریا، (لاتا)، *مشکلة الحُبّ*، مصر: دار مصر للطباعة.
– ابن‌خلکان، احمدبن محمد، (لاتا)، *وفیات الاعیان وأنباء أبناء الزّمان*، بیروت: دار إحیاء التراث العربی و دار صادر.
– الحدیثی، بهجت عبدالغفور، (۱۹۹۲)، *دراساتٌ نقدیةٌ فی الشعر العربی*، بغداد: دار الشؤون الثقافیّة العامة.
– الحمدانی، ابوفراس، (۲۰۰۷)، *دیوان*، شرح خلیل الدویهیّ، بیروت: دار الکتاب العربی.
– الرافعی، مصطفی صادق، (۱۹۹۷)، *تاریخ آداب العرب*، راجعه وضبطه عبدالله المنشاوی و مهدی البحقیری، قاهرة: مکتبة الإیمان.

– الرباعی، عبدالقادر، (۱۹۹۹)، *الصّورة الفنیّة فی شعر أبی‌تمّام*، بیروت: المؤسسة العربیّة للدراسات والنّشر.
– الفاخوری، حنّا، (لاتا)، *الجامع فی تاریخ الأدب العربی: الأدب القدیم*، بیروت: دارالجیل.
– الفیروزآبادی، محمدبن یعقوب، (۲۰۰۸)، *القاموس المحیط*، ضبط و توفیق یوسف الشیخ محمد البقاعی، بیروت: دارالفکر.
– المنفلوطی، (۱۹۹۴)، *النّظرات*، دراسة وتحلیل جمیل جبر، بیروت: دارنوفل.
– الهواری، صلاح، (۲۰۰۰)، *أحلی قصائد الغزل فی العصرالعباسی*، بیروت: دارالبحار و دارالتیسیر.
– درو، الیزابیت، (۱۹۶۱)، *الشعر کیف نفهمه ونتذوّقه*، ترجمة محمد ابراهیم الشوش، بیروت: منشورات مکتبة منیمنة.
– دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، تهران: دانشگاه تهران.
– سجادی، علی‌محمد، (۱۳۸۰)، *مدخلی بر تحول موضوعی غزل در ادب فارسی*، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
– شمیسا، سیروس، (۱۳۶۹)، *سیر غزل در شعر فارسی*، تهران: فردوس.
– ضیف، شوقی، (لاتا)، *سلسلة تاریخ الادب العربی: العصر العباسی الثانی*، قاهره: دارالمعارف.
– عبدالفتاح، سیدصدیق، (۱۴۱۶)، *موسوعه أسرار العشق فی التاریخ والأدب، العشق والحبّ فی الدّین واللغة*، قاهرة: دارالأمین.
– فروخ، عمر، (۱۹۸۵)، *تاریخ الأدب العربی: الأعصر العباسیة*، بیروت: دارالعلم للملایین.
– مؤتمن، زین‌العابدین، (۱۳۷۱)، *تحول شعر فارسی*، تهران: طهوری.
– محمد، سراج‌الدین، (لاتا)، *سلسلة المبدعون: الغزل فی الشعر العربی*، بیروت: دارالراتب الجامعیّة.
– مرانی، ناجیة، (۱۹۸۵)، *الحبّ بین تراثین*، بغداد: المکتبة العالمیة.
– مروة، محمدرضا، (۱۴۱۱)، *ابوفراس الحمدانی الشاعر الامیر*، بیروت: دار الکتب العلمیة.
– نیکبخت، محمود، (۱۳۷۱)، *کتاب شعر*، اصفهان: مشعل.
– همایی، جلال‌الدین، (۱۳۶۰)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: توس.