Explanation the artistic quality of images in Abu Tammam's Sonnets

Aliakbar Mollaie[1], *Ali Najjarpourian*[2]

Abstract

Abu Tammam (d. 228 AH) is a famous poet of the Abbasid era. He is a deconstructive poet whose poem's concepts will not be understood except with contemplation. The main theme of his poetry is the ode and the prominent theme in his divan is eulogy. The eulogies usually begin with lyricism and sometimes end in epic. In his divan, there are some sonnets whose number of verses from 2 to 8. This paper tries to analyze these sonnets and identify artistic images and literary devices used in his poem. This research based on analytical-descriptive method, presents quantitative data along with numerous examples to shed light on the artistic status of his sonnets. Abu Tammam adopts the theme of some of his sonnets from the nature and others from religious teachings. In other instances, he has integrated emotional elements with epic. Thus, the metaphors, similes and wordplay used in his poetry is an indication of different intertwined concepts in a poetic experience, being visible in two dimensions. Except a few instances, the artistic quality of rhetorical and literary devices of these sonnets reflecta coldness of the poet's feelings and a futility of imagination, since these rhymed structures are often the result of a mimicry or a verbal amusement, lacking a creation. Therefore, much of artistic imagery used in the poems are rigid, lacking the necessary cohesion and coherence that is needed to connect the poetic images.

Key Words: Abu Tammam, Sonnet, Literary images, Image sources, Nature, Epic.

[1]-Associate Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Vali-e-Asr University of Rafsanjan, Iran.
[2]- Assistant Professor of Farhangian university of Fars, Iran.

دراسة الكيفية الفنيّة لِلصّور الشّعرية الغزلية في ديوان ابی‌تمّام

علی‌اکبر ملایی[۳]، علی نجّاریان بور[٤]

الملخصّ

ابوتمام (توفي ۲۲۸ ه.ق) شاعرٌ شهيرٌ عاش فی العصر العباسي. هو شاعر ممتازٌ لا يُدرَكُ فحوى شعره الّا بعد التأمّل. الشكل الأساس لشعره هو القصيدة والموضوع المبرّز في قصائده هو المدح. يَنشأ أكثرُ قصائده بالنّسيب ويَتصلُ موضوعُ القصائدِ اَحياناً بالحماسة. مِن الاغراض الموجودة في ديوان الشاعر، الغزلُ وهو فنٌّ مستقلٌ يختلفُ عدد ابياته احياناً في الديوان مِن اثنين الى ثمانی ابياتٍ غزليّةٍ. هذه المقالة تَسعى أن تحلّل فنَّ الغزل عند ابی تمّام وتبيّن اللوحاتِ الفنيّةَ والصّورَ الشعريّةَ المستَخدمة ضمن أبياته. وبقصدنا في هذا المجال أن نُبيّن الخصائص الفنيّة لغزل الشاعر مستمدّا بالمواصفات الكميّة والنماذج الشعريّة في هذا المجال بناءً على المنهج الوصفي التقريري. يَدُلُّ البحثُ على أنّ للطبيعة والتعاليم الدينية والعناصر الحماسية والحربية دوراً بارزاً في تشكيل اللوحات الخيالية والصور البيانية في الغزل عند أبی تمام. وإنّ التجربة الشّعرية في الغزل حصيلة مزج هذه العناصر الثلاثة. إنَّ دراسة الإستعارات والتشبيهات والكنايات المستخدمة في الغزل تؤيّد هذا المزج الفنّي بحيث هذه الصور كالمرآة ذات الطرفين يَعكِسُ كُلُّ طرفٍ منها بُعداً مِن بُعدَي المشهد الواحد. الدراسةُ الفنيّة للصور البلاغية والمحسنات البديعيّة في غزل الشاعر تُشيرُ بأنّهما تَصدرانِ مِن عاطفةِ الشّاعر الباردة وخَيالِه الخامد. كأنّ هذه الصور والمحسنّات جاءتا نتيجة تقليد الشاعر وتفنّنهِ الشعري أكثر من أن تنبَعا مِن طبع الشّاعر أو قوّة خياله. ولِهذا السبب أكثرُ صور الغزل الشعرية هذه، جاءت نتيجة للتكلّف والتعمّد من غير أن ينبع من الطبع والوجدان؛ الأمر الّذي أدّى إلى ضعف العلاقة بين طرفَی الصُّورة وقلّة إنسجامها.

الكلمات المحوريّة: أبوتمّام، الغزل، الصّورة الشعريّة. مَصدر الخيال، الطّبيعة، الحماسة.

[۳] - أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغات الأجنبية، جامعة ولي عصر (عج)، رفسنجان، إيران.
[٤]- أستاذ مساعد جامعة فرهنجيان، إيران.

تحلیل کیفیّت هنری صور خیال در غزل‌های ابوتمّام

علی‌اکبر ملایی[۵]، علی نجّاریان‌پور[۶]

چکیده

ابوتمام (متوفی ۲۲۸ هـ ق) شاعر نام‌آشنای عصر عباسی است. او سخن‌سرایی است ممتاز و متفاوت که محتوای سروده‌هایش، جز با تأمّل فهمیده نمی‌شود. غزل‌هایی مستقل در دیوان این شاعر به یادگار مانده که تعداد ابیات آن‌ها از ۲ تا ۸ بیت، متغیّر است. نوشتار حاضر درصدد است که به روش تحلیلی-توصیفی، به تحلیل این غزلیات بپردازد و کیفیت خیال‌پردازی‌ها و تصویرسازی‌های شاعر را در موضوع غزل شناسایی و ارزیابی کند. ابوتمام طرح کلی غزل‌هایش را از زمینه‌های مختلفی وام گرفته که در این میان، طبیعت، آموزه‌های دینی و عناصر حماسی، نقش برجسته‌تری دارند. آرایه‌های جزئی از قبیل استعارات، تشبیهات و کنایات به‌کاررفته در غزل شاعر نیز عمدتاً از همین سه منبع، گرفته شده‌اند و گاه در کارخانهٔ خیال، تلفیق شده ضمن یک تجربهٔ شعری به صورتی دو بُعدی، نمود یافته‌اند. به گواهی نوشتار، سازه‌های غزلی شاعر، اغلب حاصل تقلید یا نوعی تفنّن کلامی است و از بار عاطفی و شور آفرینش، کم‌بهره؛ به همین دلیل بسیاری از صور خیال به‌کاررفته در غزل‌های شاعر، بربَسته و کوششی است و پیوند بین دو سوی تصویر، انسجام و استواری لازم را ندارد.

کلمات کلیدی: ابوتمّام، غزل، آرایه‌های ادبی، خاستگاه تصویر، طبیعت، حماسه.

[۵] - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه ولیّ عصر (عج) رفسنجان، ایران. (نویسنده مسؤول)
[۶]- استادیار دانشگاه فرهنگیان فارس، ایران.

۱- مقدمه:

غزل عربی در عصر عباسی مجال هنری گسترده‌ای بود که هم معشوق مؤنث را در برمی‌گرفت و هم معشوق مذکّر را. هم ناظر بر عفّت کلام بود و هم حاکی از بی‌نزاکتی و وقاحت. باری شاعران عصر عباسی از نظر میزان رعایت طهارت و نزاکت در غزل، به دو دسته تقسیم می‌شدند. دسته اول، شامل شاعرانی چون: بشّار، ابونواس، مسلم بن ولید و حسین بن ضحّاک است که در عراق بودند و بی‌پرده غزل می‌سرودند و دسته دوم، شاعرانی است که تربیت اخلاقی و فکری ایشان به‌دوراز عراق، شکل گرفته بود و بیش از شاعران دستهٔ اول، پایبند به عرف و اخلاق بودند. ابوتمّام، بحتری و متنبّی از این دسته‌اند (ابورحاب، ۱۳۶۶: ۲۱۷). البته غزل مذکّر نزد بیشتر شاعران عصر عباسی رواج داشت، ولی برخی معنوی بود و برخی فاحش (محمد، لاتا: ۴۵). غزلیات مذّکر ابوتمّام، عمدتاً معنوی است.

ابوتمام، شهرت حبیب بن اوس است که به سال ۱۸۰ (هـ ق) در جاسم از مضافات حوران در شام به دنیا آمد و در دمشق بزرگ شد (الفاخوری، لا تا: ج ۱، ۷۲۹). او خیلی زود زبان به شعر گشود (شوقی ضیف، لا تا: ج ۳، ۲۶۹) و در حمص دیک الجنّ حمصی را دیدار کرد. بعدها راهی مصر شد، از آنجا به بغداد رفت و به معتصم خلیفهٔ عباسی پیوست، شاعر دربارش شد و در جنگ‌ها او را همراهی کرد. وی در سال ۲۲۸ هـ ق در موصل درگذشت (الفاخوری: ۷۲۹). ابوتمام شاعری فرهیخته بود که به فضل هنر سرایندگی ارتزاق می‌کرد. دیوان شعری که از ابوتمّام به‌جامانده، عمده‌اش قصایدی در مدح بزرگان زر و زور است. همین‌طور اوصاف و اهاجی و مراثی بسیاری هم در دیوانش به چشم می‌خورد که بیشتر مناسبتی است نه رسالتی. یکی از موضوعات شعری مستقل موجود در دیوان وی، غزل است که بررسی کمّی و کیفی آن، فراراه این نوشتار است.

غزل‌های ابوتمام، تصاویر ادبی عاشقانه‌های اوست. «تصاویر ادبی، وسایلی هستند که ادیب می‌کوشد به واسطهٔ آن‌ها اندیشه و عاطفه‌اش را همزمان به خوانندگان یا شنوندگانش منتقل سازد» (شایب، ۱۹۹۹: ۲۴۲). خیال، سازندهٔ تصویر است و کنشی اجتماعی-انسانی است که از درون فرد می‌جوشد تا واقعیت‌های عادّی را جنس و جاذبه‌ای هنری بخشد (الرباعی، ۱۴۳۰: ۷۹). سرایندگان برای بیان احساسات خویش، الگوهایی را در عالم خارج و در جهان محسوسات می‌جویند و به مدد نیروی خیال، به شبیه‌سازی اقدام می‌کنند. «به واقع هنر چیزی جز تجانس بین احساس درونی هنرمند و تصویر حاصل از این احساس نیست» (کروتشه، ۱۹۴۷: ۸). باری هر چه پیوند بین احساس و خیال استوارتر باشد، زبان شاعر صمیمی‌تر و دو سوی تصویر یعنی واقعیت و مجاز، به یکدیگر نزدیک‌تر و منسجم‌ترند.

۱-۱- اهداف و ضرورت تحقیق:

هدف نوشتار حاضر، نشان دادن سبک و شیوهٔ ابوتمام در ایجاد تابلوهای هنری و خلق آرایه‌های بیانی در موضوع غزل است و تلاش بر این است که با اشاره به سرچشمهٔ این تصاویر و آرایه‌ها به‌گونه‌ای کمّی و کیفی، ویژگی‌های تصویرسازی شاعر در غزل‌سرایی تبیین گردد و برخی از ظرافت‌ها و ترفندهای هنری آن، شناسایی شود. ضرورت چنین تحقیقی در گرو اهمیتی است که بحث تصاویر شعری در ادبیت بخشیدن به متون و سروده‌ها دارند. شعر به مدد آرایه‌های بلاغی چون حجله‌ای آراسته از زیورهای مجازی است. شناخت جلوه و جمال این آرایه‌ها در غزل شاعری نامدار که از قله‌های بلند ادبیات عربی است، بایستگی و شایستگی چنین پژوهشی را گوشزد می‌کند.

۱-۲- بیان مسئله و سؤالات تحقیق:

صور خیال، جانمایهٔ شعر و گواه هویت هنری آن است. با این فرض، تحقیق حاضر با بررسی گونه‌ای از شعر غنائی یعنی غزل در دیوان شاعری ممتاز، در جستجوی پاسخی برای این مسائل است که چگونه می‌توان هنر ابوتمام را در آفرینش پاره‌های

غزلی‌اش واکاوی کرد؟ سرچشمه صورت‌های خیالی حاضر در این سروده‌ها کجاست و چه ارتباطی با زندگی شاعر و باروری احساس و شکوفایی خیال او داشته است؟ و به‌طور خاص دو پرسش زیر، محور پژوهش حاضر بوده‌اند:

۱-۲-۱- ابوتمام چگونه از منابع و ذخایر مختلف معرفتی خود برای به تصویر کشیدن اغراض غزلی و پیراستن آن‌ها استفاده جسته است؟

۱-۲-۲- تصویرهای شعری و آرایه‌های بلاغی چه کمیّت و کیفیتی در غزل‌های ابوتمام دارند؟

۱-۳- روش تفصیلی:

پژوهش حاضر در تلاش است که به روش تعیین کمّی و تبیین کیفیِ صور خیال در غزل‌های ابوتمام، جلوهٔ هنری تصویر را در این فنّ مستقلّ شعری به نمایش بگذارد. در این روش، ابتدا خاستگاه تصاویر شعری ابوتمام در غزل، مشخص و معرفی می‌گردد، سپس کیفیت تصویرآفرینی شاعر در دو بُعد تابلوهای کلّی و آرایه‌های جزئی بلاغی، تبیین می‌شود. آمار به‌دست‌آمده از آرایه‌های جزئی که محصول خیال جزئی شاعر است نیز در قالب جدول‌هایی عرضه خواهد شد. رابطهٔ معنی‌دار بین کمیّت و کیفیت این آرایه‌ها و میزان دخالت شاعر در ظرافت بخشیدن به تصاویر، پرده از سطح هنری سروده‌ها خواهد برداشت.

۱-۴- پیشینهٔ تحقیق:

در مورد ابوتمام و سروده‌هایش از دیرباز تاکنون کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالاتی نوشته شده که نزدیک‌ترین‌ها به این پژوهش عبارت است از:

الرّباعی (۱۹۹۹) در کتاب خود با عنوان: الصّورة الفنّیّة فی شعر ابی‌تمّام، چاپ: المؤسسة العربیّة للدراسات و النّشر در بیروت، آماری از تصاویر شعری موجود در دیوان، تهیّه و ارائه کرده است. وی در این کتاب، عناوینی چون: موضوعات تصویر، موقعیت فکری شاعر، مفاهیم زمینه‌ساز تصویر، ساختار تصاویر شعری و موسیقی اشعار را مشخّص و تبیین کرده است. در این کتاب، در مورد غزل، سخن مستقلی گفته نشده و تحلیل خاصّی در این مورد صورت نگرفته است. شیبانی (۱۳۷۸ ش) در مقاله خود با عنوان: وصف در دیوان ابوتمام که در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، چاپ شده، به نقش وصف در سروده‌های ابوتمام اشاره کرده و به برخی از شگردهای هنری و بلاغی شاعر در وصف، اشاره کرده است. همین نویسنده (۱۴۲۵ ه.ق) در مقاله‌ای دیگر با عنوان: الغموض و الابهام فی شعر أبی تمام. مجلهٔ دراسات فی العلوم الانسانیهٔ، به برخی ابیات دوپهلو و قابل تأویل ابوتمام استناد جسته است. وی نتیجه گرفته که فرزانگی و دانشوری ابوتمام از سویی و نیز ناتوانی خواننده در همزیستی فکری و عاطفی با قصاید شاعر، ازجمله دلایل این ابهام‌گونگی است. ابراهیمی (۱۳۷۹ ش) در مقالهٔ خود با عنوان: پرتو قرآن کریم در اشعار ابوتمام که در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، انتشار یافته، به نود بیت از دیوان ابوتمام که با قرآن کریم در پیوند بوده‌اند، استشهاد کرده و آن‌ها را به فارسی ترجمه و بدون هیچ شرحی، آیهٔ مرجع را ذکر کرده است. نگارش و هادی‌زاده در مقاله‌ای با عنوان: بینامتنی قرآنی در شعر ابوتمام طائی، چاپ شده در مجله زبان پژوهشی دانشگاه الزهرا (س)، با استشهاد به ابیاتی از دیوان ابوتمام که با آیات قرآن کریم در پیوند بوده‌اند، به بیان شکل‌هایی از بینامتنی و کارکردهای آن پرداخته‌اند. سه بیت از موارد استشهادی ایشان با مقاله ما، مشترک است. به نظر می‌رسد که نویسندگان یاد شده، تلاش کرده‌اند به هر زحمتی تکنیک‌های بینامتنی را بر ابیات نمونه، تحمیل کنند و بنابراین بعضاً تأویل‌ها استواری لازم را در بیان دلالت تصاویر اقتباس‌شده ندارند. میرحاجی و دیگران (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان: آلیات التفکیر اللغویهٔ عند أبی تمام فی ضوء المستویات الأربعهٔ لعلم الدلالهٔ که در فصلیّهٔ اللسان المبین، نشر شده به بررسی مهارت‌های زبانی که ابوتمام به‌منظور اظهار مبانی فکری خویش به کار گرفته پرداخته‌اند و سروده‌های وی را از منظر دلالت معنایی و مهارت زبانی در سطوح آوایی، صرفی، نحوی، ترکیبی، واژگانی و قاموسی مورد بررسی قرار داده‌اند، با این هدف که برخی از ظرافت‌ها و زیبایی‌های زبانی شعر او را نشان دهند. ایمانیان (۱۳۹۲) دو شاعر دیریاب خاقانی شروانی و ابوتمام طائی که در مجله زبان و ادبیات

عربی منتشرشده، به عوامل و شرایط مؤثر در گرایش دو شاعر به ابهام‌آفرینی اشاره کرده و این دیریابی را پیامد هم فرم و هم درونمایهٔ شعری ایشان برشمرده است. ایروانی زاده و باقری ورزن (۱۳۹۲) در مقالهٔ خود با نام: دراسهٔ موازنهٔ لصور ةالرّوم فی-الاشعار الحربیهٔ لابی‌تمام و ابی‌فراس‌الحمدانی که در مجلهٔ اضاءات النقدیهٔ به چاپ رسیده، به بررسی مقابله‌ای توصیفات حماسی دو شاعر از جنگ‌های بین روم و مسلمین، پرداخته و به برخی ظرافت‌های بدیعی و بیانی آن‌ها اشاره کرده‌اند. محمدی والجمال (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان: دراسهٔ نقدیهٔ فی عقیدهٔ أبی‌تمام و عروبته، چاپ شده در مجله: آفاق الحضارهٔ الاسلامیهٔ، تلاش کرده‌اند که اتّهام نصرانی بودن ابوتمام و غیرعرب بودنش را ردّ کنند و با استناد به دلایل تاریخی، عقلی و استنتاجی، تعلّق وی به تبار طائی و دین اسلام را به اثبات برسانند.

با وجود تحقیقات پیشین، هنوز جای این کوشش خالی می‌نمود، چراکه بررسی غزل بر پایهٔ یک تحقیق مستقل، اقدامی است بی‌سابقه.

۲- غزل‌های ابوتمام در کارگاه خیال

باآنکه ابوتمام شاعری درباری بود و بیشتر، شعر رسمی می‌سرود، غزل‌هایی مستقل در دیوان سترگ او به چشم می‌خورد. او در این میدان، ۱۳۲ غزل سروده که شامل ۶۵۶ بیت است. این سروده‌ها کوتاهند و شمار ابیات بلندترین غزل از ۸ بیت تجاوز نمی‌کند. جدول آماری زیر، توصیف کامل‌تری از غزلیات شاعر است.

جدول شماره ۱: آمار کلی غزل‌های ابوتمام

غزلیات ابوتمام	غزل دوبیتی	غزل سه بیتی	غزل چهار بیتی	غزل پنج بیتی	غزل شش بیتی	غزل هفت بیتی	غزل هشت بیتی
شمار ابیات	۷	۱۲	۷۳	۲۱	۱۳	۵	۱
شمار کلی غزلیات	۱۳۲ غزل						
شمار کلی ابیات	۶۵۶ بیت						

خیال، آفریدگار شعر است و آرایه‌های بلاغی، نوعی واسطهٔ زبانی‌اند که در خیال، شکل می‌پذیرند. کارخانهٔ خیال برای آفرینش تصویر، نیازمند موادّ خام است. موادّ خام همان عناصری است که از طریق حواسّ شاعر درک می‌شود.

ابوتمام، در میدان غزل‌سرایی، تابلوها و آرایه‌هایی از عناصر مختلف مادّی و معنوی وام گرفته و عاشقانه‌هایش را در چارچوب آن‌ها گنجانده است. جهان هستی با تمام جلوه‌های طبیعی‌اش و نیز آموزه‌های بشری اعمّ از علمی، هنری، دینی و آنچه ذهن را غنی می‌سازد و عاطفه را برمی‌انگیزد، همگی غذای خیال را مهیا می‌کنند. خیال ابوتمام نیز از آبشخور فرهنگی وی مشروب شده و تصاویر هنری غزل‌هایش را برانگیخته است. خاستگاه این تصاویر، به‌طور جداگانه، شایستهٔ معرفی و تحلیل است.

۳- سرچشمهٔ خیال در غزل‌های ابوتمام

بررسی‌های پژوهش حاضر، بیانگر آن است که تابلوهای تصویری و نیز آرایه‌های بلاغی مورد استفادهٔ ابوتمام در غزل‌هایش، بیشتر از سه منبع، سرچشمه گرفته‌اند: ۱- طبیعت. ۲- مفاهیم مربوط به رزم و حماسه. ۳- آموزه‌های دینی و مذهبی. در این مجال به بررسی و تحلیل این سه آبشخور و کیفیت تجلّی آن‌ها در غزل‌های شاعر، به ترتیب پرداخته می‌شود.

۳-۱- طبیعت

در تابلوهای غزلی ابوتمام، طبیعت، نقش‌آفرین است. البته نه آن طبیعت سبز و سرورانگیز شام یا عراق، بلکه بیشتر همان طبیعت تقلیدی متجلّی در تغزّلات سرایندگان عصر جاهلی و اموی. معشوق در چشم‌انداز خیالش، همان آهوی نوجوانی است که تازه از حمایت مادر بی‌نیاز شده است (رشأ)، یا با عناوینی چون: غزال، ظبی و شادن، نامگذاری شده است. قدّش، شاخه‌ی بان است که در تودهٔ ریگ، رُسته است؛ چهره‌اش به ماه (قمَر، بدر) و خورشید (شمس) شبیه است. عشق، به سوزانندگی آتش (نار) است و جدایی، چون حنظل، تلخ.

در این زمینه، تأثیرپذیری شاعر از طبیعت عصر جاهلی و مناسبات زندگی در بیابان در دو سطح، مشهود است. یکی در ساخت تابلوهای شعری یا تصاویر کلّی و دیگری تصاویر جزئی یا آرایه‌های بلاغی. در مورد اوّل، شاعر گاه طرح کلّی غزل را از یک زندگی عشایری و صحراگردی وام می‌گیرد. به‌طور مثال، وی در یک غزل شش بیتی، خیالش را پیرامون منظرهٔ کوچ قبایل و زنان کجاوه‌نشین به گردش درمی‌آورد و به لطف چشمان فریبای آن زنان، گله‌های آهوان و گاوهای وحشی را در خاطر تداعی می‌کند:

شَدَّ مَا استَنزَلتکَ عَن دَمعِکَ الأظـ ـعانُ حَتّی استهَلَّ دَمعُ الغَزالِ

أیُّ حُسنٍ فِی الذّاهِبینَ تَوَلّی وَ جَمالٍ عَلی ظُهُورِ الجِمالِ؟

وَ دَلالٍ مُخَیَّمٍ فِی ذُری الخیـ ـمِ وَ حِجلٍ مُغَیَّبٍ فی الحِجالِ

وَمَها مِن مَهَی الخُدورِ وَآجا لِ ظِباءٍ یُسرِعنَ فِی الآجالِ!

(ابوتمام، لا تا: ج ۲، ۱۴۶)

یا وقتی‌که می‌خواهد حکایت بی‌خوابی خویش در فراق محبوب را بیان کند، منزلگاه متروک یار سفرکرده را بستری برای تخیّل برمی‌گزیند:

وَمَغانٍ لِلکَری دُثُرٌ عُطُـــلٌ مِـــــن عَهـــــــدِهِ دُرُسُ

شَهَرَت مَا كُنتُ أكتُمُهُ شَهَرَت مَا كُنتُ أكتُمُهُ

(همان: ۱۲۶)

ابوتمام طبیعت را خوب می‌شناسد و به شایستگی توان استفاده از جلوه‌های متنوع طبیعت را دارد. وی طبیعت را از شام گرفته تا مصر، نیل، عراق، ایران، مناطق روم و صحرای عربستان، دیده و در آن گشت و گذار کرده است (الرباعی: ۱۹۹۹: ۳۲)؛ ولی بااین‌حال، او زادهٔ بیابان نبود و خانه‌به‌دوشی و کجاوه‌نشینی را در یک چرخهٔ زندگی عشایری نیازمود؛ بنابراین دو بیت یاد شده بیش از این‌که زاییدهٔ طبع و تربیت وی باشد، حاصل تقلید است. شاید دلیل دیگر چنین رویکردی، تعصّب شاعر به تبار عربی و نیز غرق بودنش در فرهنگ بادیه‌نشینی و بادیه‌پیمایی (التبریزی، ۱۹۸۷: ۱۵۲/۳ و ۱۵۳) به‌عنوان الگوی بارز زندگی اصیل عربی باشد.

وی در دو بیت، نرگس چشم و گل‌گونه را مانعهٔ الجمع می‌داند و این معنی را به طبیعت این دو گل تشبیه می‌کند؛ چراکه فصل رویش گل سرخ و نرگس، یکی نیست و رویش یکی با خزان دیگری همراه است و بنابراین، نمی‌توان این دو را در یک زمان و مکان، با هم دید. شاعر در دو بیت زیر می‌سراید:

نُغِّصتُ حُسنَ النَّرجِسِ الغَضِّ مُذ بِنتَ فَطَرفی مِنهُ مُرتَدِّ

لَم يُجمَعا قَطُّ لِعَينی وَقَد يَجتَمِعُ النَّرجِسُ وَالوَردُ؟

(ابوتمام، همان: ۱۱۰)

گاهی ابوتمام قصد دارد که به امر انتزاعی و وجدانی جامهٔ حسّ بپوشاند؛ بنابراین به دامان طبیعت زندهٔ پیرامونش، پناه می‌برد. وی در تجربه‌ای ضمن تشبیهی مرکّب، بذر عشق خود به محبوب گرانجانش را چون نهال تاک، نشا کرده و سرانجام درخت تاکش بر داربستی از اتهام و جنایت، به بار نشسته است:

مَنَحتُکَ وُدّاً كَانَ طفلاً فَقد نَشا وَأبديتَ لِی جِسماً مِن الوُدِّ مُوحِشا

أری ثَمَرَ الحُسنِ الّذی قَد غَرَستُه عَلی سَقف أعوادِ التَّجنِّی مُعَرِّشا

(همان: ۱۲۸)

این تصویر، گرچه پیوند نسبتاً استوار و منسجمی با مفهوم موردنظر شاعر دارد؛ ولی حاصل پیچیدگی تخیّل شاعر است و برخوردی طبیعی با طبیعت به شمار نمی‌آید، زیرا ارتباطش با اندیشهٔ شاعر بیش از عواطف اوست. انسجام تصویر حاضر به تناسبی است که ذهن باریک‌بین شاعر بین دو سوی تشبیه ایجاد کرده است؛ بدین توضیح که دل عاشق، نازک است و چون نهال خزندهٔ تاک، متّکی به وجود معشوق است. تکیه‌گاه عاشق، وفاداری معشوق است و تکیه‌گاه تاک، صلابت سقفی است که بر آن تکیه کرده و میوه آورده است. نااستواری تکیه‌گاه در هر دو تصویر، موجب نابودی میوه خواهد شد.

به‌طورکلی در قلمرو غزل، تنور احساس شاعر سرد است و گاه تصاویری پیش‌پاافتاده و غیرهنری ارائه می‌دهد:

قَضيبٌ مِنَ الرَّيحانِ فی غَيرِ لَونِه وَ أُمّ رَشأ فِی غَيرِ أكراعِهِ الحُمشِ (همان: ۱۲۸)

در این تصویر، ضمن تشبیهی تفضیلی، قامت معشوق چون ریحان است، البته نه به رنگ سبز و معشوق در چابکی چون آهوست، البته نه آهویی سُم‌دار. این گونه احتراس و شک‌ورزی، بیشتر ناشی از سردی احساس، کم‌خونی و بی‌رمقی خیال شاعر است. در مصراع اول، شاعر نسبت به ابراز تفاوت بین رنگ سبز گیاه ریحان با رنگ پوست محبوبش تأکید می‌ورزد، گویا وی رنگ سبزه را نمی‌پسندد. ابوتمام ظاهراً به رنگ پوست سفید و روشن، علاقه‌مند بوده است. در بیت زیر، شاعر در وصف زیبایی معشوقش اشاره می‌کند که گونه‌ی وی، بسیار سفید و رخشان بوده و در اثر نفوذ نگاه هوس‌آلود عاشقان، به رنگ گل زرد و نارنجی عصفر (کاجیره) گرایش یافته است:

وَ کأنَّ خَـدَّکَ دَهـراً مُشـرِقاً یَقَقاً فُمُـذ تَمَـکَّنَ فیـهِ اللَّحظُ عَصفَرَهُ (همان: ۱۱۹)

در این تجربه ذکر دو نکته، خالی از فایده نیست. یکی این‌که شاعر به‌جای استفاده از رنگ، از رنگ واژه استفاده کرده که جنبهٔ استعاری دارد؛ یعنی به‌جای ذکر لفظی که بر رنگ زرد دلالت داشته باشد از کلمهٔ «عصفر» استفاده کرده که گیاهی با رنگیزهٔ زرد است. نکتهٔ دوم این‌که به نظر می‌رسد، رنگ «یَقق» که به معنی خیلی سفید است، حتی اگر به زردی گراید، برای پوست گونه، رنگی طبیعی و مطلوب نباشد. کمتر شاعری است که چنین رنگی را برای معشوقش بپسندد.

شاعران بیشتر رنگ سبزه یا سفید مایل به سرخ یعنی رنگ میگون را برای معشوقه پسندیده‌اند. باری ازجمله عیوبی که برای ابوتمّام برشمرده‌اند، یکی هم این است که وی قدرت تشخیص رنگ‌ها را نداشته است (الرباعی، ۱۴۳۰: ۵۷).

تصاویر جزئی بلاغی به‌کاررفته در غزلیات شاعر از قبیل تشبیهات، استعارات و کنایات که برگرفته از طبیعت هستند، اغلب، زادهٔ تقلید شاعر از نمونه‌های تغزّلی پیشین است، نه تأثّر شاعر از محیط طبیعی خود. شاعر در کمتر تصویری با طبیعت درآمیخته و حال و هوای درونش را به عناصر طبیعت بخشیده است. درواقع بده و بستانی در کار نیست. اجزاء طبیعت، مصالحی است که در ساختار صوری سخن، کارآیی یافته، بدون این‌که در عمق جان شاعر نفوذ کرده باشد. به دلیل حضور فراگیر جلوه‌های طبیعت در فرایند آرایه‌پردازی ابوتمام، آماری مستقل و جامع از تشبیهات و استعارات موجود در غزلیاتش تنظیم می‌گردد.

بنا به محاسبه، تعداد ۲۸ تشبیه در غزلّیات ابوتمام به چشم می‌خورد که مشبّهٌ‌به آن‌ها از عناصر طبیعت گرفته شده است.

جدول شماره ۲: آمار تشبیهات به‌کاررفته در غزل

مشبّهٌ‌به مأخوذ از طبیعت	مشبّه	شماره غزل و شماره بیت	شماره صفحه
غُصن	قَدّ- قَدّ- تشبیه ازدیاد طِیبِ الحبیب بازدیاد غُصن البان فی الغَرس	۳/۵۹ -۱/۵۰ -۲/۴۸	۱۱۷-۱۱۸-۱۲۳
تُفّاح	خَدّ- خَدّ- خَدّ	۱/۵۲ -۱/۱-۴۳/۳۶	۱۱۱-۱۱۴-۱۱۸
وَرد	خَدّ- خَدّ- خَدّ- وَجنهٔ	۱/۴۸ -۴/۴۱ -۱/۳۸- ۱/۲۹	۱۱۷ -۱۰۸-۱۱۲-۱۱۴
جُلنار	خَدّ- وَجنهٔ	۵/۴۶ -۴/۴۱	۱۱۴-۱۱۶
حَدائِق	جِلد	۴/۳۸	۱۱۲

قَضیب	قَدّ	۲/۱۹	۱۰۱
أرض	خَدّ	۸/۱	۹۱
سماء	مُقلَة	۸/۱	۹۱
شَمس	مَحاسِن- (التشبیه الضمنی لِتَسوید بعض الثیاب بواسطة الدّیوان بوضوح الشمس فی الدَّجن)	۲/۶۲- ۳/۱۲۰	۱۲۵-۱۵۶
قَمر	الوجه- الوَجه	۱/۵-۵۰/۴۴	۱۱۵-۱۱۸
بَدر	المحبوب	۴/۴	۹۳
مَطَر	عَبرة- عَبرة	۸/۱- ۳/۴۴	۹۱-۱۱۵
ریح	صُدود	۲/۳۰	۱۰۸
ماء	صنعة جسم الحبیب	۳/۴۵	۱۱۵
صَخر	قلب	۲/۴۹	۱۱۷
کَثیب	قَدّ	۲/۱۹	۱۰۱
مَحبوب	ظَبی (تشبیه معکوس)	۲/۱	۹۱

۵۶ استعاره‌هایی نیز که از طبیعت گرفته شده‌اند، در غزل‌های شاعر شناسایی شد. آمار این استعارات در جدول زیر قابل مشاهده است:

جدول شماره ۳: آمار استعاره‌های به‌کاررفته در غزل

مستعارٌمنه مأخوذ از طبیعت	مستعارٌله	شماره غزل و شماره بیت	شماره صفحه
بَدر	المحبوب- الوجه-الوَجه-الوجه	غزل ۴۳/بیت ۲ - ۱/۷۶-۳/۴۷- ۳/۸۱	۱۱۷-۱۱۴- ۱۳۷-۱۳۳
قَمَر	الوجه- المحبوب-المحبوب	۱/۲۴- ۲/۲-۱۲۳/۱۱۸	۱۵۷-۱۵۴-۱۰۴
هَلال	المحبوب-المحبوب	۴/۳۳- ۱/۴۶	۱۱۰- ۱۱۶
شَمس	الوجه-المحبوب-ضوء المحبوب-علیّ (اسم محبوبه)	۱/۲۱- ۳/۱-۱۲۵/۲-۶۰/۴۳	۱۰۲- ۱۱۴- ۱۲۳- ۱۵۸

کوکب	الحُلَی-ضَوء القهوة	۱/۴۲ -۴/۴	۱۱۴ - ۹۳
ظَبی (ظباء)	المحبوب-المحبوب-المحبوب-المحبوب	-۱/۱-۸۳/۳۸ -۲/۵-۱۴/۸	۱۳۸ -۹۹-۱۱۲ -۹۵
غَزال	المحبوب-المحبوب-المحبوب- المحبوب-المحبوبة	۱/۱۰۰ -۲/۱-۹۵/۴۸ -۲/۳-۲۳/۱۷	۱۴۴- -۱۱۷ -۱۰۰-۱۰۴ ۱۴۶
شَادِن	المحبوب- المحبوب- المحبوب-	۱/۲-۱۰۹/۲-۴۲/۳۰	۱۰۸-۱۱۴-۱۵۰
رَشَـأ	المحبوب- المحبوب-	۵/۶۸ -۳/۶۱	۱۲۸ -۱۲۴
مَهَـا	المحبوبة-	۴/۱۰۰	۱۴۶
ذِئب	العاشق	۵/۸	۹۵
وَرد	خدّ-خدّ- خَدّ	۱/۳۸ -۴/۳۴ -۳/۹	۹۶-۱۱۰-۱۱۲
نَرجس	العین- العین	۴/۳-۳۴/۳۴	۱۱۰
زهر الربیع	وجنة-وجنة	۲/۴-۸۷/۷۶	۱۳۳-۱۴۰
قَضیب	قدّ-قدّ-قَدّ-قدّ	۵/۳-۶۸/۱-۴۷/۱-۲۱/۱۷	۱۰۰-۱۰۲-۱۱۷-۱۲۸
غُصن	قَدّ-قدّ-قدّ	۳/۱۲۴ -۱/۱۱۸ -۲/۵۳	۱۱۹-۱۵۴-۱۵۸
تُفّاحة	شَفَتان	۱/۱۲۸	۱۵۹
کَثیب	رِدف	۲/۱۷	۱۰۰

۱۰ استعاره از این تعداد، مرکّب یا مفرد مقیّد است و بقیه مفرد. ۳ استعاره هم تفضیلی و مبتنی بر ادعای برتری مستعارٌله بر مستعارٌمنه است. در میان این استعارات به کار گرفته شده، عناوینی از قبیل قمر، شمس، ظَبی، غزال، شادِن، قضیب، وَرد که اغلب در اشعار پیشینیان آمده‌اند، بسامد بیشتری دارند و ناظر بر تقلید ابوتمام از پیشینیان در تصویرسازی و استعاره‌پردازی است.

کنایاتی هم در متن غزلیّات شاعر است که به فضل حضور طبیعت در سامانهٔ زبانی وی، نقش بسته است. شاعر، معشوق را با عناوینی همچون: سلیل‌نور (ابوتمام، همان: ص ۱۱۳- غزل ۴۰/بیت ۱)، سلیل شمس (۱۱۶-۱/۴۷ و ۱۵۹-۲/۱۲۷)، نَتیج بَدر (۴۷-۱/۱۱۶) و قَمر السّماء (۱۵۷-۲/۱۲۳)، یاد می‌کند، یا عبارتی کنایی مانند أرعی النّجمَ، کنایه از شب‌بیداری، (۱۱۷-۳/۴۹) را می‌آورد که تازگی خاصی ندارند.

آرایه‌های تشبیه، استعاره و کنایه که زینت‌بخش غزل ابوتمام شده‌اند و محصول تقلید شاعر از طبیعت‌اند، اغلب در سروده‌های سابق بر ابوتمام، معهود و مکرّر بوده‌اند. شاعر خود نیز به ناسرگی برخی از خیال‌پردازی‌های سنتی آگاهی دارد؛ بنابراین گاه به

دخل و تصرّف در تصاویر رایج و محتوم گذشته می‌پردازد و مشبّه‌به را اصلاح می‌کند. برای نمونه وی می‌داند که تشبیه سِرین معشوقه به ریگ‌توده و تشبیه اندامش به شاخهٔ درخت بان، تصویر متعادلی نیست؛ حتی تداعی شخصی که قدّش چون یک شاخه، باریک و سرینش مثل تپه‌ای از ریگ، وسیع و قطور باشد، نه تنها زیبا نیست که اسباب خنده است، لذا ابوتمام در بیت زیر به ساماندهی چنین تصویری می‌پردازد و با رعایت احتراس، قامت معشوقش را کمی قطورتر از شاخه و سرین او را باریک‌تر از ریگ‌توده برمی‌شمارد:

وَ مُحتَکَمٍ فِی الخُمصِ طَوراً وَ فی البُدنِ فَقَد دَقَّ عَن حِقفٍ وَ قَد جَلَّ عَن غُصنِ (همان: ۱۵۵)

به‌هرحال عمدهٔ تصاویر برگرفته از طبیعت در غزل‌های ابوتمام، گویا زاییدهٔ خیال شاعران جاهلی است؛ آنان که زندگی عشیره‌ای و مبتنی بر کوچ‌نشینی را تجربه کردند و در قلب طبیعت وحشی کویر، اندرون خیمه‌ها زیستند. با این تفاوت که در آن روزگار و در بطن چنان زندگانی، معشوقه، خیمه نشین بود و ارج و اعتباری بسیار داشت، ولی در عصر ابوتمام، غزل مذکّر چون لکهٔ ننگینی بر پیشانی عشق و غزل، نقش بسته بود و عاشق، معشوقش را در میان بازارهای برده‌فروشی جستجو می‌کرد. از همین روست که می‌بینیم گاه ابوتمام برخلاف معمول غزل قدیم که مبتنی بر ناز معشوق و نیاز عاشق است، بر معشوق خویش ناز می‌فروشد و او را به درشتی خطاب می‌کند. نظیر غزلی که در هجو غلامش، عبدالله کاتب، سروده است (ابوتمام، همان: غزل شماره ۱۱، ص ۹۷).

۲-۳- مضامین حماسی

ابوتمام شاعر مدح و تکسّب است. بسیاری از قصاید مدحی او با تغزّل آغاز می‌شوند و گاهی به وصف نبردهای بین دو سپاه می‌رسند. در حقیقت این دو غرض یعنی نسیب و حماسه در قصاید ابوتمام، منزلت برجسته‌ای دارند. وانگهی پیشگام چامه‌های عصر جاهلی عرب، عمدتاً تغزّل بود. تغزّل چون آهی آتشین بود که شاعر شیدا بر اطلال معشوق، از سینه برون می‌کشید. «طَلَل یعنی اولین ایستگاه عشق شاعرانهٔ عرب، از تجربهٔ مرگ برمی‌خاست و نماد شکست آدمی در برابر زمان و زندگی بود. انسان عصر جاهلی نمی‌خواست تسلیم سرنوشتی شود که فرجامی جز مرگ ندارد و از احساس شکست، تلخکام باشد، بلکه تلاش می‌کرد که به هر شیوهٔ ممکن بر آن چیره شود. فروسیّت و سلحشوری، مهم‌ترین راهکار بود که نوعی احساس چیرگی بر سرنوشت طبیعی را به همراه می‌آورد» (الحاوی، ۱۹۸۶: ج ۳، ص ۶).

در هم تنیدگی اجزاء غزل و حماسه، اجتماع دو جلوهٔ جمال و جلال در یک تصویر است. در طبیعت، نگریستن به یک گل، گنجشک یا نهر و نیز درنگ در پیشگاه یک کوه، عقاب یا دریای ژرف، هردو ایستگاه زیبایی و جمال است، ولی متفاوتند و همین تفاوت، اهل هنر را به فرق بین جمال و جلال فراخوانده است (نجیب محمود، ۱۹۶۳: ۳۱۱ و ۳۱۲). حماسه و غزل هر دو از شور عاطفی مایه می‌گیرند و در تب‌وتابی از مبالغات و غلوهای شاعرانه مطرح می‌شوند. عنترهٔ بن شدّاد در معلّقهٔ خویش، نمونه‌ای از یک شیدای سلحشور است که به عشق دختر عموی خویش مردانه تیغ می‌کشد و سفیدی دندان‌های محبوبش را در برق شمشیر خویش می‌بیند. طرفهٔ بن العبد، تنعّم را در حماسه، شراب و زن می‌جوید (ر.ک: البستانی، ۱۴۲۱: ۶۲). رجزخوانی‌های پهلوانان پیش از نبرد، همان‌قدر به لاف و گزافه آمیخته است که ادّعاهای عاشق در راستای وصال با محبوب. غلوّ ابوتمام در وصف درد جانکاه اشتیاق، کمتر از غلوهای حماسی در توصیف پهلوانان نیست:

ذُبتُ حَتّی مَا أرَی لِی فِی مِرآةِ الشَّمسِ ظِلّا (ابوتمام، همان: ۱۴۷)

در غزل، محالاتی مطرح می‌شود که شوق به وصال را نمایش می‌دهد و در حماسه، محالاتی که شوق به پیروزی را. پیروزی برای پهلوان، امری حیاتی و وصال و کامروایی برای دلداده، یک آرمان ابدی است. منظومهٔ عاطفی، در هر دو میدان، هسته‌ای یکسان دارد و تنور احساس، همواره در جان این صاحبدلان و نظربازان، گرم و افروخته است. بااین‌حال، حضور عناصر مربوط به رزم و بزم، در غزلیات ابوتمام نسبت به شعر عربی پیش از او، برجستگی ملموس‌تری دارد. یکی از دلایل این امر، موقعیت

ابوتمام است که هم در محافل بزم ممدوحان خود حضور دارد و هم در میدان‌های رزمی آن‌ها و طبیعی است که عناصر مربوط به این دو غرض شعری به‌طور همزمان در ناخودآگاه شاعر و تخیّل او به هم گره خورند. علاقه به درآمیختن این دو غرض در اشعار حماسی شاعر نیز مشهود است. برای مثال وی در فضایی حماسی، لشکریان و جنگجویان را به «صبوح» (شراب بامدادی) و دسته‌های اسبان را به «غبوق» (شراب شامگاهی)، تشبیه می‌کند و دو مفهوم متفاوت که یکی از لوازم رزم و دیگری از مناسبات بزم است را در یک تصویر، پیوند می‌زند:

حَربٌ یَکُونُ الجَیشُ فَضلَ صَبُوحِها وَ یَکونُ فَضلُ غَبُوقِها الکُردوسَا (ابوتمام، همان: ج ۱، ص ۲۰۴)

دلیل دیگر این رویکرد ابوتمام، پیدایش غزل مذّکر و معشوق سپاهی است. غلامان ترک نژادی که به‌وفور در بازارها، خریدوفروش می‌شدند و جاذبهٔ خاصی داشتند. تعدادی فراوان از این غلامکان در ارتش به خدمت گرفته می‌شدند و در کار سپاهیگری قابلیت‌های چشمگیری از خود نشان می‌دادند. جنگ‌های دامنه‌دار باعث می‌شد که سربازان، مدّت‌های طولانی در جنگ و به‌دوراز خانواده به سر برند. آن‌ها نمی‌توانستند زنان و دوشیزگان را به میدان جنگ برند و ناگزیر غلامانی را با خود می‌بردند و در تنگنای شهوت به این غلامان روی می‌آوردند. این سربازان در حالی به منازل خویش بازمی‌گشتند که چنین عادتی در آن‌ها ریشه دوانده بود (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۷۲ و ۷۳). ظاهراً ابوتمام نیز به‌حکم همراهی و همسویی با ذوق زمانه، علاقه و عنایتی به این غلامان داشته است. در خبری به نقل از صولی آمده است که ابوتمام، غلامی رومی داشت و حسن بن وهب هم غلامی خزری که هر کدام به غلام دیگری عشق می‌ورزیدند (ضیف، همان: ۲۷۶).

تأثیر بافت نظامی و فضای کارزار بر خیال کلّی شاعر به‌گونه‌ای است که گاهی وی طرح غزل را در یک چارچوب حماسی تخییل می‌کند و مفاهیم مربوط به عشق را در آن ساختار می‌گنجاند، به‌طوری‌که واژگان و تعبیرات، مناسب رزم است. غزل زیر دارای این ویژگی است:

مُرَتِّبُ الحُزنِ فِی القُلوبِ وَ نَاصِرُ العَزمِ فِی الذُّنُوبِ

مَا شِئتَ مِن مَنظَرٍ عَجیبٍ فِیهِ وَ مِن مَنطِقٍ أَریبِ

لَمَّا رَأَی رِقبَةَ الأَعادِی عَلَی مُعَنّیً بِهِ کَئیبِ

جَرَّدَ لِی مِن هَواهُ وُدّاً صَارَ رَقِیباً عَلَی الرَّقیبِ

(ابوتمام، همان: ج ۲، ص ۹۸)

در بیت اوّل، کلمات قلوب و ذنوب، یادآور قلب سپاه و دنبالهٔ آن است. مُرتِّب و ناصر هم اشاره‌ای ضمنی به فرماندهی سپاه و نیروهای پشتیبانی دارند. درواقع می‌توان کلمات حُزن و عزم را با دو عنوان مربوط به رزم مثلاً: جُنود و جیش جایگزین کرد. در بیت سوم ترکیب رقبهٔ الاعادی، یادآور کنش دشمن است که مواضع خودی را رصد می‌کند. در بیت چهارم نیز کلمهٔ جَرّدَ که بیشتر برای شمشیر به کار می‌رود، به هوی نسبت داده شده است. کلمهٔ رقیب هم مناسب دو طرف، یعنی حماسه و غزل است.

دو بیت زیر، آمیزه‌ای از رزم و بزم است که اعضای بدن معشوق را با ابزار و اسلحهٔ رزمجویان و قهر و آشتی عاشقانه را با جنگ و صلح دو لشکر، ممزوج کرده است:

إذَا مَا انتَضى سَيفَ المَلاحةِ طرفُهُ وَ نادَى قُلوبَ القَومِ هَـل مِن مُبارِزِ

عَجَزتُ فَألقَى السِّلمَ قَلبى لِطَرفِه عَلى أَنَّهُ عَن غَيرِه غَيرُ عَاجِزِ

(همان: ۱۲۱)

در فضایی دیگر، مودّت را چون تیر پرتاب می‌کند که درخواستش را هرچه سریعتر به معشوق ابلاغ کند، ولی گویا تردستی لازم را ندارد، به‌طوری‌که اگر دو ماه هم تیراندازی کند، به هدف نمی‌زند. بی‌گمان چنین تعبیری، نقطهٔ تلاقی دلبری و دلیری در آوردگاه خیال است:

(همان: ۹۸)

در غزلی دو بیتی، با سلاح بوسه بر محبوب یورش می‌برد تا کام دل بستاند و از این‌که گونه‌های محبوب، در معرض تیرهای چشمان است، رشک می‌ورزد:

أغَارُ عَليكَ مِن قُبَلى وَإن أعطَيتَنى أمَلى

وَ أشقِقُ أن أرَى خَدّيـ ـكَ نَصبَ مَواقِعِ المُقَلِ

(همان: ۱۴۵)

آرایه‌هایی که شاعر از مختصات نظامی عاریت گرفته و مناسب رزم و حماسه‌اند، در خلال غزلیات وی مشهودند. در بیتی، وی غلامی رومی را با عنوان: «غزال بنی الاصفر» (ابوتمام، همان: ۱۰۴، غزل ۲۳/بیت ۲)، یاد و با صفت جبروت توصیف می‌کند که البته جبّاریت زیبندهٔ یک پهلوان حماسی است، نه معشوق غزلی. ترکیباتی چون: سَهم عین (۲/۶۷/۱۲۷)، سیف الناظر (۱/۵۳/۱۱۹)، مَصارع العشاق (۳/۸۲/۱۳۸)، صائب النَّبلِ (۴/۱۰۴/۱۴۹)، سِلم الجَوی و حرب النُّعاس (۱/۶۳/۱۲۵)، اسم‌هایی چون: حَرب، سَلم، قَانِص، قَنّاص، سَهم، نَبل، أشراک و افعالی از قبیل غَمدَ، رَشَق، رَمَی، انتَضی، تَقَنَّصَ، يَطِش، أغار و صادَ، جملگی وجوه اشتراک بین غزل و حماسه‌اند که در غزلیات ابوتمام، مجال جلوه یافته‌اند. آمار کلّی این تصاویر در قسمت **بحث و بررسی** در جدول شمارهٔ ۲، قابل مشاهده است.

۳-۳- عناصر دینی و مذهبی

بروز اصطلاحات دینی در غزل ابوتمام، امری طبیعی است و غزل‌ورزی در ساحت سرایندگی وی، مسیر همواری از هنرنمایی است. او گاه برای بیان اغراض عاشقانه می‌کوشد که بستری برای طرح محتوا یابد، یا از مایه‌های ذوق و دانش خویش، تعبیری دلپسند به چنگ آرد. او مسلمان است و با قرآن آشناست و روحش در تسخیر بلاغت اعجازگون این کتاب مقدّس است. در کودکی به حلقه‌های درس و بحث مساجد می‌رفت و از سرچشمهٔ شعر و فرهنگ می‌نوشید. در چنان محیطی، دیروقتی نگذشته بود که چشمهٔ شعر از زبانش جوشید (ضیف، همان: ۲۶۹). از همین رهگذر، بیشتر قصاید او از الفاظ قرآنی یا تصاویر بشکوهش، آراسته است؛ به‌طوری‌که برخی گفته‌اند: هیچ شاعری به اندازهٔ ابوتمام تحت تأثیر قرآن کریم واقع نشده است

(الدراجی، ۱۹۸۷ م: ۶۲). به‌طور طبیعی عبارات و مفاهیم قرآنی، خواسته یا ناخواسته در غزل شاعر نیز نمود یافته و سروده را به زیب و شکوهش پیراسته است. عناوین مربوط به اصول و فروع دین، اسماء و اصطلاحات ویژهٔ قرآنی و احکام فقهی و کلامی رایج در بین فقها و متکلمین اسلامی را می‌توان در خلال ابیات غزل مشاهده کرد. در پژوهش‌های پیشین به برخی از این نمونه‌ها اشاره شد و بنابراین در این میدان، سعی بر آوردن نمونه‌های ذکر نشده و درنتیجه ارائهٔ تحلیل‌های مستقلّ است.

شاعر در بیت زیر با آوردن کلمهٔ «أخ» و عبارت «ثمناً بَخساً» اشاره‌ای ضمنی و ایهام‌گون به حکایت قرآنی یوسف و برادرانش دارد:

أخٌ لِی لَو أُعطَی المُنی بِاسمِ فَقدِه بِلا فَقدِه کانَت بِهِ ثَمناً بَخسا (ابوتمام، همان: ۱۲۶)

ترکیب: یوسُف الحُسن در دو موقعیت دیگر (همان: ص ۱۵۶/ غزل ۱۲۰/ بیت ۶ و ۱۳۰/۱۶۰/ ۵)، هم ذکرشده‌اند. همچنین شاعر به ماجرای اخراج آدم (ع) از بهشت تمثّل می‌جوید (۳۰/۱۰۸/ ۳) و به جادوپیشگی و افسونگری هاروت اشاره می‌کند (۲/۵۲/ ۱۱۹). البته کنایه‌ای هم به قوم مجوس می‌زند. مجوسیان ازدواج پدر با دختر را جایز می‌شمرده‌اند و این رسم مذهبی، دستمایهٔ تصویرپردازی شاعر واقع شده است:

بِأبی مَن إذا رَآهَا ابوهَا شَغَفاً قَالَ لَیتَ أنَا مَجوس

لَو تَجافی ابلیسُ عَن لَحظِ عَینَی ـهَا تَقَرَّا عِبادةً اِبلیسُ

(همان: ۱۲۲)

یکی از اسطوره‌های فراگیر عرب در قدیم، باور به وجود اجنّه بود که در قرآن کریم نیز از آن‌ها یاد شده و به‌عنوان موجوداتی نهانی در مقابل انسان که موجودی آشکار و مأنوس است ذکر شده‌اند. اعراب جاهلی اعتقاد داشتند که جنّ می‌تواند در وجود انسان رخنه کند و خردش را زایل نماید. کلمهٔ «مَجنون» که در برخی از آیات قرآن، به‌طور مثال در آیهٔ ۵۱ از سورهٔ قلم، ضمن عبارت: «وَ یَقولونَ إنَّهُ لَمَجنُونٌ...» آمده، اشاره به همین اعتقاد دارد. کلمهٔ عربی «مجنون» به معنی جنّزده و معادل واژهٔ فارسی «دیوانه» است. کلمهٔ «دیوانه» هم در فارسی از «دیو» گرفته شده که موجودی اسطوره‌ای است. ابوتمّام در دو بیت زیر از همین باور اسطوره‌ای وام می‌گیرد و تصویری این گونه می‌سازد:

أسَکِّنُ قَلباً هَائماً فیهِ مَأتَمٌ مِنَ الشَّوقِ الّا أنَّ عَینِیَ فِی عُرسِ

وَ إنِّی لَأخشَی إن تَراقَت أمورُهُ بِهِ أن یَثُورَ الجِنُّ فیهِ عَلی الإنسِ

(همان: ۱۲۵)

با توجه به این تصویر، عاشق شوریده، به‌وقت ملاقات دلبندش، در دل ماتم و در چشمان، جشن عروسی دارد؛ یعنی چشمش از دیدن زیبایی محبوب، روشن و بهره‌مند است و دلش بی‌تاب. در چنین وضعیتی، او بیمناک است که مبادا دامنهٔ کار بالا گیرد و دیوانه شود. عبارت: «أن یَثُورَ الجِنُّ فیهِ عَلی الإنسِ» که ظاهراً به قیام جنّ علیه انسان اشاره دارد، کنایه از دیوانگی و جنون است. ناگفته پیداست که در چنین تجربه‌ای، تلاش ذهنی ابوتمام برای ایجاد تصویر، بیش از خیال‌انگیزی مطبوع دخالت دارد.

احکام عملی اسلامی نیز در پردهٔ خیال ابوتمام جلوه‌گر است. وی از فرایضی چون نماز و روزه و اصطلاحات مربوطه برای بیان منویاتش بهره می‌برد. حتّی در مناسبتی، مرتکب غلوّ می‌شود و منزلت معشوق را تا نزدیکی‌های معبود برمی‌کشد:

واللهِ لَو لَا اللهُ لَاغیرهُ وَخَوفی النّارَ عَلی نَفسی

صَلَّیتُ خَمساً لَکَ مِن هَیبَته وَ ازدادَت اثنینِ عَلی الخَمسِ

(همان: ۱۲۳)

البته گاهی نیز جانب احتیاط را فرومی‌گذارد و خود را بندهٔ محبوبش می‌پندارد و در پیشگاه جمالش، به نماز و نیایش مشغول می‌شود. عبارت «باسطاً خَمسهُ» در بیت زیر کنایه از قنوت است:

عَبدُکَ یَدعُو بَاسطاً خَمسَهُ مُبتَهلاً یَدعُو فَلا تَنسَهُ

(همان: ۱۲۶)

یکی از احکام قضایی اسلامی، مسألهٔ قصاص است که در این بیت، مبنای یک تصویر واقع شده است:

هَاکَ فاقتَصَّ مِن هَواکَ فَإنَّ السِّنَّ بِالسِّنِّ وَ الجُروحُ قِصاصُ

(همان: ۱۲۹)

وی قانون حدّ که قرآن برای شخص زناکار در نظر گرفته را هنرمندانه در مفهومی غزلی به کار انداخته است. در این تصویر مینیاتوری، چشم عاشق زنا کرده و باید با قطرات اشک، شلاق بخورد و حکم حدّ بر وی اجرا شود. درواقع مجازات چشم‌چرانی او ریزش اشک‌های فراقی است:

طَرفُک زانٍ قُلتُ دَمعی إذَن یَجلِدُهُ أکثَرَ مِن حَدِّ

(همان: ۱۰۹)

این تصویر نیز بیش از این‌که محصول خیالی بلند و آفریننده باشد، برآیند کوشش ذهنی شاعری است که خودآگاهی او بر ناخودآگاهش چیرگی دارد و تصویر را بر مبنای محاسبه، می‌سازد نه بر پایهٔ تداعی ناخودآگاه خیال.

عباراتی چون: لیلهٔ القَدر (۳/۴۹/۱۱۷)، التحیّهٔ و السّلام (۴/۱۱۱/۱۵۲)، الصّلاهٔ الخَمس (۴/۶۰/۱۲۴)، جنان الخُلود (۳/۳۰/۱۰۸)، حُور الجنان (۱/۱۱۷/۱۵۴)، یوسف الحُسن (۶/۱۲۰/۱۵۶) و (۵/۱۳۰/۱۶۱) و واحدهایی چون: أفطَر، سَجَدَ، استَحلَّ، صَوم، میثاق، مُرتَدّ، موت و نَشر، النّار (به معنی جهنّم)، بِدعت و سُنَت که در ابیات غزلی شاعر نمود یافته، ناشی از تربیت اسلامی او و تأثّرش از آموزه‌های قرآنی است. کلماتی چون: جَحَد، جَارَ، حُکم، ذَنب، عَاقَبَ، وَقف (قانون وقف)، جُرم، اجتَرمَ و عَدل نیز بیشتر مناسب متون حقوقی اسلامی است که بر زبان شاعر در غزل، روییده‌اند. در دو بیت زیر، کلمات: بِدَع و سُنَن، در بستری غزلی، نمایی دینی و مذهبی را تداعی می‌کنند:

لِی فِی تَرکیبِه بِدَعٌ شَغَلَت قَلبی عَنِ السُّنَنِ

بِأبی الأنصار مِن نَفَرٍ نَصَروا سُقمِی عَلی بَدنی

(همان: ۱۵۵)

بدعت در واژه یعنی نوآوری و تازه‌گزینی و سنّت یعنی نهادینه شده از پیش. در بیت اول، شاعر مدّعی است که محبوبش، خوش‌ترکیب است و زیبایی بدیع و بی‌سابقه‌ای دارد. در همین حال، کلمات بِدع و سُنَن، دلالت مذهبی هم دارند. بدعت یعنی نوآوری در دین خدا و سنّت یعنی سیرهٔ معهود نبوی و آموزه‌های قرآنی. کلمات انصار و نَصروا در بیت دوم، دلالت مذهبی این دو واژه را تقویت می‌کنند. دو کلمه: «بِدَع» و «سُنن»، در دانش نقد ادبی تداعی کنندهٔ اصطلاحات: نوآیین و تقلیدی هستند. به علاوه می‌توان گفت که واژه‌ی «ترکیب» در مصراع اول، در سه پشت زمینه با کلمات «بِدَع» و «سُنَن» مراعات نظیر دارند: دینی، ادبی و زبانی.

آمار کلی تصاویر بلاغی مربوط به آموزه‌های دینی، در قسمت بحث و بررسی، در جدول شمارهٔ ۲، قابل مشاهده است.

۴- بحث و بررسی

در بررسی کمّی آرایه‌های بلاغی موجود در غزل‌های ابوتمام جدول آماری زیر به دست آمد.

جدول شماره ۲: آمار تصاویر جزئی در غزل‌های ابوتمام

تصاویر بلاغی	تشبیه	استعاره	کنایه
طبیعت	۲۸	۵۶	۷
عناصر مربوط به رزم و حماسه	۵	۳۱	-
آموزه‌های دینی و مذهبی	۵	۱۳	۱
سایر عناصر	۲۰	۱۲	۹
تعداد کل	۵۸	۱۱۲	۱۷

با مشاهدهٔ جدول بالا درمی‌یابیم که استعاره بیشترین بسامد را در غزل‌های ابوتمام داراست و از تشبیه، پیشی معناداری گرفته است و همین ویژگی، ازجمله تمایزهای وی با شاعران جاهلی و اموی و مقلدّان بی‌چون‌وچرای آن‌هاست که تشبیه را بر استعاره برتر می‌شمردند. بررسی کیفی این آرایه‌ها نشان می‌دهد که بیشتر تشبیهات، از نوع تجسیم هستند و امور معنوی و انتزاعی را مجسّم می‌سازند. ترکیباتی از قبیل سِجنُ الهَوی (همان: ص ۱۲۶/غزل شماره ۶۵/بیت شماره ۳)، ثَوب المَلاحة (۳/۵۶/۱۲۱)، نَار الشّوق (۲/۵۴/۱۱۹)، دُرّ الکَلام (۲/۱۱۱/۱۵۱)، جَمر الشَّوق (۲/۴۵/۱۱۵)، بَلد الصَّبابة (۱/۲/۹۱)، عُروَة الحُبّ (۱/۱۱/۹۷)، سَیف الهَوی (۳/۲۸/۱۰۷)، سیف الناظر (۱/۵۳/۱۱۹)، سَهم العَین (۲/۶۷/۱۲۷)، جیوش الحُسن (۱/۹۰/۱۴۲)، عَسکَر العَین (۲/۵۲/۱۱۹) قَرحَة لَوعة (۲/۱۱/۹۷)، نیران الذِّکری و حبل الوِصال (۵/۵۵/۱۲۰) و ... تصاویری دو بُعدی هستند که اموری معنوی را جسم و پیکرهٔ مادّی بخشیده‌اند.

استعارات، بیشتر به هدف تشخیص یا توضیح عناصر به کار گرفته شده‌اند. عباراتی نظیر یَدُ البَین (۴/۶۴/۱۲۶)، یَدُ السَّهَر (۱/۴۴/۱۱۵)، کَفُّ المَلاحَة (۳/۶۷/۱۲۷)، تَبَسَّم القَمَر (۱/۲۴/۱۰۴) یَدَی یَأس (۶/۵۸/۱۲۳)، یَدُ البَین (۴/۶۴/۱۲۶)، یَدُ السُّرور (۱/۴۰/۱۱۳)، وَفی البُکا (۲/۳۴/۱۱۰)، یَضحَکُ البَدرُ (۱/۷۶/۱۳۳)، سَجَد الجَمالُ (۱۰۴/، أقسَمَ الوَردُ (۳/۹/۹۶) و ...، جنبهٔ شخصیت‌بخشی دارند و استعارات تشخیصی هستند. این استعارات عمدتاً جنبهٔ محسوس دارند و ناظر بر تشبیه حسّی به حسّی‌اند و به‌منظور توضیح و تبیین بیشتر آمده‌اند.

کنایه‌ها هم که بسامد کمتری دارند، بیشتر تقلیدی هستند و تازگی خاصّی ندارند. ترکیباتی چون: سلیل شمس و نتیج بدر (کنایه از معشوق) (۱/۴۷/۱۱۶)، عروس خِدر (کنایه از معشوقه) (۳/۴۷/۱۱۷)، ظَبی بَنی عَامِر (کنایه ازلیلی) (۴/۵۰/۱۱۸) و جُمان الدُّر (کنایه از دندان) (۲/۹/۹۶)، جلوهٔ بدیعی ندارند. عبارات کنایی مانند اَلقَی الحَبلَ فَوقَ غَارِبِهِ، کنایه از آهنگ هجران کردن، (۱/۴/۹۳)، حَبل وَصله مَصروم، کنایه از بریدن پیوند و قطع ارتباط، (۴/۱۰۵/۱۴۹) و ترکیباتی مثل عَروس خِدر، کنایه از بانوی پرده‌نشین، (۳/۴۷/۱۱۷) و أبیّ‌اللّحظ، کنایه از گرانجانی و بی‌توجّهی، (۱/۸۶/۱۴۰) وَهدَهَ المُحتَفِر اللّاهِد (کنایه از گور) (۴/۳۹/۱۱۲) و باسطاً خَمسَه (کنایه از قنوت) (۱/۶۵/۱۲۶) که عمدتاً در غزلیات شاعر به چشم می‌خوردند، تازگی ندارند.

از بررسی ماهیت خیال‌پردازی‌های شاعر در عرصهٔ غزل می‌توان دریافت که عوامل و عناصر مختلفی همچون طبیعت، مفاهیم مربوط به جنگ و حماسه و آموزه‌های راجع به دین، مذهب و علوم کلامی و فقهی، در خیال کلی و جزئی شاعر حضور یافته و واسطهٔ پیدایش تابلوهایی شاعرانه یا آرایه‌هایی چون: تشبیه، استعاره و کنایه شده‌اند. این عناصر به دو صورت کلّی و جزئی در خیال شاعر جلوه یافته‌اند. خیال کلّی شاعر گاه در بستر طبیعت، تابلویی کلّی آفریده و طرح غزل را در آن ریخته‌گری کرده است و گاه آموزه‌ای دینی یا روحیه‌ای رزمی، چارچوب کلی غزل را سامان بخشیده است. این تابلوهای کلّی، اغلب باعث وحدت موضوعی و عضوی غزل شده و نوعی انسجام و هماهنگی در سطح صورت، معنا و آوا ایجاد کرده است. خیال جزئی شاعر نیز اغلب، تابع طرح کلّی غزل بوده و آرایه‌های بلاغی، متناسب با تابلو کلّی، ظاهر شده‌اند.

ویژگی برجستهٔ دیگری که در باب خیال‌پردازی‌های ابوتمام در غزل، شایان یادآوری است، نقش کم‌رنگ و ناچیز عاطفه در باروری خیال است. فقدان عاطفهٔ گرم و شورانگیز شاعر، اغلب باعث کم خونی و سستی بافت سروده شده و لذا ناله‌های شاعر یا توصیفاتش با وجود زیبایی هنری، به‌ندرت چنگی به دل می‌زنند. گویی گردش شاعر در عالم خیال عمدتاً با نظارت فکر و محاسبهٔ ذهن بوده است، نه نیروی خروشان احساس و طوفان سهمگین شیدایی. شاید الگوی تخیّل شاعر در غزل، بر مبنای ادّعای او در این بیتش باشد:

نَم فَمَا زَارَکَ الخیالُ وَ لـ ـکِنَّکَ بِالفِکرِ زُرتَ طَیفَ الخَیالِ

(همان: ۱۴۷)

ابوتمام در این تجربهٔ غزلی خطاب به خویشتن می‌گوید: بخواب که خیال به دیدار تو نمی‌آید، بلکه این تویی که باید به مدد فکر به دیدار خیال گردشگر محبوب بشتابی.

همین سردمزاجی عاطفی، گاه‌وبیگاه، غزل را عرصهٔ حضور صنایع بدیعی نظیر طباق، مقابله، تکرار، جناس و معماپردازی نموده و زمام شعر را به‌جای تخیّل به تفکّر می‌سپارد. در همین راستا برخی نکته‌سنجان معاصرش بر این باور بودند که تکلّفِ ابوتمام در آوردن انواع جناس، طباق و دیگر گونه‌های بدیع، ابیاتش را زشت کرده است (الآمدی، ۱۹۶۱: ۲۷۶-۳۶۵).

برای مثال، دو بیت زیر، تنها تضادّ و تقابلی را به نمایش می‌گذارند و جاذبهٔ دیگری ندارند:

وَ نَأی الهَجرُ بالّذی لَا أُسَمِّی فَأنَا الیَومَ فی القَریبِ البَعیدِ

فَـفراقٌ أصابَنی مِن فِراقٍ وَ فِراقٌ أصابَنی مِن صُدودِ

(ابوتمام، همان:

به‌طور طبیعی، وقتی شاعر شور عاطفی ندارد و خیالش از جهش‌های بلند بی‌بهره است، ناچار شعر را به صحنهٔ آرایه‌های بدیعی می‌کشاند، خیال‌پردازی را تا حدّ چیدمان بدیعِ واژگان و عبارات فرو می‌کاهد و تلاش می‌کند با ایجاد جاذبه‌های صوری و واج‌آرایی‌ها، ضعف تخیّل و سستی تصویر را جبران کند.

۵- نتیجه‌گیری

ابوتمام در معماری کلام منظوم، تنها به جریان طبع و لطف ذوق، بسنده نمی‌کرد، بلکه همواره درصدد بود که واژگان، ترکیبات و تصاویرش را از تنگنای اندیشه بگذراند و چون صنعت‌گری چیره‌دست، صیقل دهد و ظرافت بخشد؛ به‌طوری‌که می‌بایست در راستای درک تمام ابعاد و باریکی‌های کلامش، تأمل کرد و نیک نگریست. در ساحت پرچالش سخن، غزل‌هایی بر زبان شاعر جاری شده‌اند که بیشتر حاصل تفنّن‌های لحظه‌ای است. این سروده‌ها، گاه محمل سوزی عاشقانه‌اند و گاه برآیند وسوسه‌های پرتلاطم یک خواهش. گاه ناظر بر تکلّف و تکنیکی شاعرانه‌اند و گاهی نمایشی است از قدرت خیال شاعر در طرح نمایی بدیع از یک برداشت عاطفی یا هیجان روحی.

با بررسی فنّی غزلیات ابوتمام، معلوم شد که این سروده‌ها رهاورد طبیعی احساس شاعر نیستند. مُهر تکلّف و تصنّع بر بیشتر این آفرینه‌ها حک شده است. گویی بیشتر تصاویر و تابلوهایی که شاعر آفریده، ناشی از تلاش ذهنی است. سامانهٔ خیال شاعر برای خلق هر تابلو و صید هر تصویر، به بستری یا پشتوانه‌ای متکّی شده است. شاعر برای ساخت غزلیات خویش، گاه خیمهٔ خیال را در دامان طبیعت، گسترده، زمانی در عرصهٔ مفاهیم مربوط به حماسه و رزم به جستجو برخاسته و گاهی در یک بافت دینی و مذهبی، تاروپود سخن را درتنیده است. ناخودآگاهِ شاعر که تحت تسخیر آموزه‌های دینی بوده و نیز هویت معشوق که عمدتاً مذّکر است، در گزینش تابلوهای تصویری وی اثرگذار بوده‌اند. طبیعت نقش بسته در خیال شاعر، بیشتر همان طبیعت تقلیدی است و بیابان عربستان را بیش از بوستان‌های شام و عراق، به تصویر کشیده است. ابوتمام به دلیل توجه زیاد به استعارات هنری در عصر خود، شاعری سنت‌شکن و نوآور به شمار می‌آمد و مورد نکوهش سنت‌گرایان بود. در غزلیات نیز، توجه شاعر بیش از تشبیه به استعاره معطوف بوده است. کنایه که در شعر نشان‌دهنده اصالت زبان سراینده است، نیز در غزل-های ابوتمام، نشان چندانی از نوگرایی و آفرینش ندارند و به همان سطح کنایه‌های جاری بر زبان و ساری در سخن عرب، بسنده کرده است. میل شاعر به نمایش مهارت کلامی و پرهیز وی از ساده‌گویی و بی‌پیرایه‌پردازی، برخی صنایع بدیعی ازجمله جناس، تقسیم، طباق و تقابل، به‌منظور جبران سردی احساس و خمودی خیال شاعر در غزلیات او، ایفای نقش کرده‌اند؛ بدان پایه که گاه غزل، چون پیکره‌ای است برش خورده از واژگان و عبارات موات یا سنگواره‌ای به‌جامانده از برهوت بی‌عشقی که نه شهدی به کام می‌بخشد و نه شوری را در دل می‌جنبانَد.

۶- منابع

کتاب‌ها

القرآن الکریم.

الآمدی، (۱۹۶۱)، **الموازنة بین شعر أبی‌تمام و البحتری**، ج ۱، مصر، دارالمعارف.

ابوتمام، (لا تا)، **دیوان ابی تمام**، الشرح و التقدیم: عمر فروق الطّبّاع، بیروت، دارالارقم بن ابی الارقم.

أبوتمام، (۱۹۸۷)، **الدیوان**. شرح خطیب تبریزی، تحقیق: محمد عبده عزام، قاهرة، دارالمعارف.

ابورحاب، حسان، (۱۳۶۶ ه.ق)، **الغزل عند العرب**، ط ۱، القاهرة، شرکة مساهمة مصریة.

الأمین، محسن، (۱۴۲۵ ه.ق)، **ابوتمام حیاته و شعره**، ط ۱، بیروت، دارالهادی.

البستانی، فؤاد افرام، (۱۴۲۱ ه.ق)، **المجانی الحدیثة**، ج ۱، ط ۱، قم، انتشارات ذوی القربی.

الحاوی، ایلیا، (۱۹۸۶)، **فی النقد و الأدب، العصر العباسی**، ج ۳، ط ۲، بیروت، دارالکتب اللبنانی.

الدراجی، محمدعباسی، (۱۹۸۷)، **الإشعاع القرآنی فی الشعر العربی**، ط ۱، بیروت، عالم الکتب.

الرباعی، عبدالقادر، (۱۹۹۹)، **الصّورة الفنّیّة فی شعر ابی‌تمّام**، ط ۲، بیروت، المؤسسة العربیّة للدراسات و النّشر.

..... (۱۴۳۰)، **الصّورة الفنّیّة فی النقد الشعری**، ط ۱، اردن، دار جریر.

*شایب، احمد، (۱۹۹۹)، **اصول النقد الادبی**، ط ۱۰، القاهرة، مکتبة النهضة المصریة.*

ضیف، شوقی، (لا تا)، **تاریخ الادب العربی، العصر العباسی الاول**، ج ۳، ط ۱، مصر، دارالمعارف.

الفاخوری، حنّا، (لا تا)، **الجامع فی تاریخ الادب العربی، الادب القدیم**، بیروت، دارالجیل.

کروتشه، بندتو، (۱۹۴۷)، **المجمل فی فلسفة الفنّ**، تحقیق: سامی الدروبی، مصر، دارالفکر.

محمد، سراج الدین، (لا تا)، **موسوعة المبدعون، الغزل فی الشعر العربی**، بیروت، دار الراتب الجامعیة.

نجیب محمود، زکی، (۱۹۶۳)، **فلسفه و فنّ**، مصر، الانجلو المصریة.

کتاب‌های فارسی

زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۸۴)، **سیری در شعر فارسی**، ط ۴، تهران، انتشارات سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۶۶)، **صور خیال در شعر فارسی**، چ ۳، تهران، انتشارات آگاه.

مقالات

ابراهیمی، محمود. (۱۳۷۹)، «پرتو قرآن کریم در اشعار ابوتمام»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. بهار و تابستان، سال ۴۱، شماره ۱ و ۲، صص ۴۹-۷۰.

ایروانی‌زاده، عبدالغنی و باقری ورزن، زهرا. (۱۳۹۲)، *«دراسة موازنة لصور ثالّروم فی‌الاشعار الحربیة لابی‌تمام و ابی‌فراس‌الحمدانی»*، **مجلة اضاءات النقدیة**، دورة ۳، شماره ۱۰، صص ۴۳-۶۸.

ایمانیان، حسین. (۱۳۹۲)، *«دو شاعر دیریاب خاقانی شروانی و ابوتمام طائی»*، **مجله زبان و ادبیات عربی**. دورة ۵، شمارة ۸، صص ۲۹-۵۸.

شیبانی، سعید. (۱۴۲۵ ق)، *«الغموض و الابهام فی شعر أبی تمام»*. **مجلة دراسات فی العلوم الانسانیة**. السنة ۱۱، العدد الرابع، صص ۳۵-۴۴.

شیبانی، سعید. (۱۳۷۸)، *«وصف در دیوان ابوتمام»*، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**. دوره ۱۵۲، شماره ۰، صص ۱-۱۵.

محمدی، مجید و الجمالی، قصی زکی عبدالامیر. (۱۳۹۶)، *«دراسة نقدیة فی عقیدة أبی‌تمام و عروبته»*، آفاق الحضارة الاسلامیة، شماره ۱ (پیاپی ۳۹)، صص ۸۹-۱۱۲.

میرحاجی، حمیدرضا و دیگران. (۱۳۹۰)، *«آلیات التفکیر اللغویة عند أبی‌تمام فی ضوء المستویات الأربعة لعلم الدلالة»*. **فصلیّة اللسان المبین، السنة الثالثة**، الرقم الخامس، صص ۱۹۴-۲۱۶.

نگارش، محمد و هادی‌زاده، افسانه. (۱۳۹۰)، *«بینامتنی قرآنی در شعر ابوتمام طائی»*، **مجله زبان پژوهشی دانشگاه الزهرا (س)**، سال دوم، شماره ۴، صص ۱۴۹-۱۶۹.