Literature Research Quarterly
Vol. 12, No. 4,
Winter 2025
pp. 1-32
Original Article

A Comparative Study of Khaqani's "Bakat al-Rabab" and Imru' al-Qais's "Qifa Nabki"

Arman kouhestanian[1] & Morteza Barari Raeesi[2*]

1. Assistant professor of Persian language and literature at the Velayat University, Iranshahr
2. Assistant professor of Arabic language and literature at the Velayat University, Iranshahr

Received date: 11/09/2024 Accepted date: 04/02/2025

Abstract

Khaqani, the self-assured poet, does not consider anyone from his contemporaries worthy of comparison and says: "Rather, this is what I share with the ancients." Therefore, he rises to challenge the king of Arab poets, the pillar of poetic authority, Jundah ibn Hajar al-Kindi, known as Imru' al-Qais, and counters his "Qifa Nabki." It is evident that such a claim must be examined in the Arabic verses of Khaqani, this poet of two languages. Hence, the authors in this study, seeking a fresh understanding of the nature of both poets, use the method of comparative literature to analyze Khaqani's "Bakat al-Rabab" and Imru' al-Qais's "Qifa Nabki." They attempt to assess Khaqani's perspective in dealing with the Mu'allaqa of Imru' al-Qais. To achieve this goal, they first explore the surface structure, examining meter, rhyme, language, and vocabulary. Then, in the deeper structure, they analyze mourning over ruins and the time and place of sorrow in the works of the poets, the manner in which they treat locations and the reasons behind them, their poetic approaches to self-praise, the frankness of Imru' al-Qais and the chastity of Khaqani in love, the poets' views on morning and night, and finally, the connection between Khaqani and Imru' al-Qais with various phenomena. The analysis shows that Khaqani, in line with the content, changes the meter; introduces the "hamza" rhyme to extend the poem; assigns a new usage to Imru' al-Qais's vocabulary; creates fresh

*Corresponding Author's E-mail: m.bararіraeesi@velayat.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

images; and unlike the Arab poet, does not dwell in the past but openly declares his literary superiority. While Imru' al-Qais's love is uninhibited, Khaqani's love is chaste. The Iranian poet describes the morning, whereas the Arab poet is a companion of the night. Of course, Khaqani has also adopted a different approach in addressing phenomena.

Keywords: Comparative Literature, Khaqani, Imru' al-Qais, Bakat al-Rabab, Qifa Nabki.

Introduction

Khaqani regards himself as a global poet, transcending Persian-speaking poets of his time. Not only does he consider his contemporaries unworthy of comparison, but he also views himself as a poet of international stature, excelling in both poetry and prose. He sees the world's poets as dependent on him, benefiting from his literary contributions. Based on this perspective, the true rivals of the eloquent master of Shirvan should not be sought among the newcomers and imitators of his era but rather among the preeminent Arabic literati before him. It is as if he perceives figures such as Abu Ishaq Ibn Khafaja (450–533 AH), Ibn al-Farid (576–632 AH), Fath ibn Muhammad ibn Khaqan, known as Abu Nasr (480–535 AH), Ibn Zuqqaq al-Balansi (490–529 AH), and other Arab poets of the 6th century as mere followers who are unworthy of competing with him in the literary arena and incapable of approaching his level, merely imitating his works.

Thus, this literary giant of his time—perhaps familiar with the esteemed work *Ṭabaqāt Fuḥūl al-Shu'arā'*, the legacy of Ibn Sallām al-Jumaḥī (139–231 AH), which categorizes Arab poets into ten classes—wisely and explicitly challenges Imru' al-Qais to the battlefield of poetry. Junduh ibn Hujr al-Kindi, known as *al-Malik al-Ḍalīl* and *Dhū al-Qurūḥ*, is not only the father of Jāhilī poetry but also the father of Arabic poetry [(Ḍayf, n.d., p. 265)] and has been titled *"Amīr al-Shi'r al-'Arabī wa Ra's al-'Amūd al-Shi'rī"* (*The Prince of Arabic Poetry and the Pillar of Poetic Tradition*) [(al-Fākhūrī, 1986, p. 177)].

It has been said that this Yemeni-born poet was born in Najd in the early 6th century CE. The events of his youth are intertwined with mythology [(al-Iṣfahānī, 2002, vol. 9, pp. 59–60)], depicting his indulgence in pleasure and wine-drinking. For this reason, his father disapproved of his behavior and eventually disowned him

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

[(al-Iskandarī & ‘Anānī, n.d., p. 61)].

It is quite evident that Khaqani, by surpassing the famous opening "Qifā nabki" of Imru' al-Qais' renowned poem, seeks to demonstrate the superiority of his own eloquence over "the most celebrated Arabic odes" [(al-Fayfī, 2014, p. 29)].

Now, in the present study—based on Khaqani’s explicit claim of rivalry with the Prince of Arab Poets and our awareness of his proficiency in composing Arabic poetry—we seek to answer the following question: How can Khaqani’s perspective on engaging with Imru' al-Qais' Mu‘allaqa be evaluated?

Research method

This essay, using the comparative literature method and considering cultural and temporal transformations, seeks to structurally and fundamentally compare "Bakt al-Rabab," the longest Arabic ode by Khaqani, with the Mu'allaqa of Imru' al-Qais, the pioneer of lamenting over ruins and abandoned dwellings. The aim is to evaluate Khaqani’s claim of surpassing the famous opening line "Qifā nabki" and, through this comparison, to uncover the poetic approach of both poets.

Conclusion

Khāqānī, this learned literary figure, knows that if "Qafā nabki," one of the most famous poems of the Arabs, is evoked, it would be as if he has expanded the literary realm of his own. A structural analysis of "Bakat al-Rabbāb" and "Qafā nabki" reveals that both poets have chosen their meter intelligently, in accordance with the themes of their respective poems. Khāqānī has made the rhyme of his poem consonant, allowing him to create a longer and more intricate verse. While the language of "Qafā nabki" is simple, the most prominent feature of Khāqānī's language is its complexity. Khāqānī borrowed twenty-seven words from "Qafā nabki" and, based on his poetic nature, innovatively applied them both in literary and semantic contexts.

An analysis of the underlying structure of both poems reveals that, like Imru' al-Qais, Khāqānī begins with weeping over the ruins and the past. However, by utilizing artistic techniques such as question and answer, repetition, and creating interwoven chains of weeping throughout twenty-five verses, he innovatively crafts his narrative. He also creates novel images, such as Rabāb weeping, tears like

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

dewdrops from a doe, the tent's fabric overflowing with tears, tears freezing, and the appearance of rubies, among others. These elements showcase Khāqānī's creativity and originality.

The weeping of Imru' al-Qais is for his past memories, while Khāqānī's weeping is a lament over the betrayal of unfaithful individuals. "Qafā nabki," like most pre-Islamic poems, reflects a nostalgic recollection of happier times, whereas "Bakat al-Rabbāb" speaks to the poet's present and the years of his old age.

In the same vein of nostalgia for the past, Imru' al-Qais mentions numerous locations to evoke memories. However, Khāqānī's approach to place and geographical references can be categorized as follows: first, lands such as Tihama, Shīrwān, and Tabriz, with which the poet has a personal connection; second, the recalling of sacred and grand places like Jannat al-'Adn, Jūdī, Ṭūr, Ḥirā', the two holy sanctuaries, and the Pyramids of Egypt, with the aim of magnifying his praise in a figurative structure; and third, places like India, which Khāqānī mentions in self-praise and boasting.

Although the poet of Shīrwānī has composed the poem in the name of Jalāl al-Dīn Khwārī, its core is self-praise. Imru' al-Qais, too, praises himself in twenty-six verses, but with a fresh structure, asserting that others are unworthy of praise. Khāqānī openly speaks of his literary superiority, while Imru' al-Qais never boasts about his poetry.

The primary motivation of Amr al-Qais for composing this Mu'allaqa is to recall his memories with his cousin and several other girls at the waterhole of Dār al-Jaljal, where he openly sings of his romantic affairs with Fatimah, 'Anīzah, Umm al-Rabbāb, and others. In contrast, Khāqānī, a mystic, considers his love to be chaste and pure, only mentioning the names of his ancient lovers, Asmā' and 'Afrah, in an artistic and symbolic manner. By recalling Umm al-Rabbāb, he creates a kind of intertextual connection with the Mu'allaqa of "Qafā nabki."

In the ode "Bakat al-Rabab," Khaqani remains a poet of the morning, praising its arrival. In contrast, Imru' al-Qais engages in dialogue with the endless night, finding it a fitting backdrop for expressing his sorrows and personal reflections. He utilizes the Arabian desert environment to craft vivid descriptions of the night, making it a central theme in his poetry.

Beyond meter, one can also observe empathetic connection in *"Qifā nabki"*, akin to the approach of Romantic poets. Imru' al-Qais empathizes with the lone desert

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

wolf, using this connection to soothe his own feelings of loneliness, failure, helplessness, and frailty. However, in "Bakat al-Rabab", three of the four types of poetic connection warrant examination: (1) description in a simile-based structure, (2) empathy within a dialogic framework accompanied by personification, and (3) unity expressed through a symbolic structure.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

فصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
دوره ۱۲، شماره ٤، زمستان ۱٤۰۳
صص ۱-۳۲
مقاله پژوهشی

بررسی تطبیقی «بَکَتِ الرَّباب» خاقانی و «قِفا نَبْكِ» امرؤالقیس

آرمان کوهستانیان[۱]، مرتضی براری رئیسی[۲*]

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولایت، ایرانشهر
۲. استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه ولایت، ایرانشهر

دریافت: ۱۴۰۳/۶/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۱/۱۶

چکیده

خاقانی، این سراینده خودباور از هم‌روزگارانش کسی را سزاوار همتازی نمی‌بیند و می‌گوید: «بل مرا این مراست با قدما». از این روی به هماوردی با شاه شاعران عرب، رأس عمود شعری، جندح بن حجر الکندی نامور به امرؤالقیس برمی‌خیزد و «قِفا نَبْكِ» او را قفا می‌زند. روشن است که بررسی چنین ادعایی باید در سروده‌های تازی خاقانی، این سراینده ذواللسانین انجام گیرد پس نگارندگان در پژوهش پیش‌روی برای رسیدن به شناختی تازه از منش دو سراینده، با بهره‌گیری از روش ادبیات تطبیقی به سنجش «بَکَتِ الرَّباب» خاقانی و«قِفا نَبْكِ» امرؤالقیس پرداخته و کوشیده‌اند که نگاه خاقانی را در برخورد با معلقه امرؤالقیس ارزیابی کنند. برای دست‌یافتن به خواسته یاد شده، نخست در روساخت به کاوش وزن، قافیه، زبان و واژگان پرداخته و سپس در زیرساخت، گریه بر اطلال و دمن، زمان و جایگاه آن در اندوه سرایندگان، چگونگی پرداختن به مکان و چرایی آن، شیوه شاعری هر یک در خودستایی، صراحت امرؤالقیس و عفت خاقانی در عشق‌بازی، نگرش سرایندگان به صبح و شب و سرانجام پیوند خاقانی و امرؤالقیس با پدیده‌ها را بررسی کرده و نشان داده‌اند که خاقانی فراخور درون‌مایه، وزن را دگرگون کرده؛ قافیه را همزه آورده تا چامه را بلندتر بسراید؛ به واژگان امروالقیس، کاربردی دیگر بخشیده؛ تصاویری نوآفریده؛ برخلاف سراینده تازی، در گذشته به سر نبرده و آشکارا از سرآمدی ادبی خویش می‌گوید. عشق‌ورزی امرؤالقیس بی‌پروا ولی عشق خاقانی عفیف بوده؛

* نویسنده مسئول: Email: m.barariraeesi@velayat.ac.ir

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

سراینده ایرانی توصیف‌گر صبح ولی سراینده تازی همدم شب است. البته خاقانی شیوه پرداختن به پدیده‌ها را نیز گونه‌ای دیگر کرده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، خاقانی، امرؤالقیس، بَکَتِ الرَّباب، قِفا نَبْكِ.

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسأله

خاقانی خود را فراتر از فارسی‌گویان، سراینده‌ای جهانی می‌داند. او نه تنها سخنوران روزگار خویش را سزاوار همسنجی نمی‌داند،

مشتی خسیس ریزه که اهل سخن نیند با من قران کنند و قرینان من نیند

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۱۴).

بلکه خود را سراینده‌ای جهانی قلمداد می‌کند که در دو قلمرو نظم و نثر، سابق‌الفضلین است و گویندگان گیتی، نان‌خور و نیازمند وی هستند:

خاقانی‌ام نه والله، خاقان نظم و نثرم گویندگان عالم پیشم عیال و مضطر

(همان: ۲۷۸).

بر این پایه، هماوردان جهانی سخن‌سنج شروان را نه در صف نوآمدگان و دزدان عصر وی بلکه باید در میان ادیبان تازی پیش از او جست:

بل مرا این مراست با قدما که مجلّی منم در این مضمار
همه دزدان نظم و نثر منند دزد را چون نهم محل نقار؟

(همان: ۲۶۶).

گویی هم‌سدگانی چون أبواسحاق بن خفّاجه (۴۵۰- ۵۳۳)، ابن فارض (۵۷۶- ۶۳۲)، فتح بن محمد بن خاقان نامور به ابونصر (۴۸۰- ۵۳۵)، ابن زقّاق البلنسی (۴۹۰- ۵۲۹) و دیگر سرایندگان عرب سده ششم را مادگانی می‌پندارد که سزاوار همتازی با خاقانی در مضمار نیستند و توان نزدیک شدن به او را ندارند و از دیوان او ادرار می‌خورند:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

نیـــک دانـــد که فحـــــل دورانـــــم دلـم از چـرخ مـاده‌طـبع، فـگـــــــار
... منـــم امـــروز سابـــــق الفضـــلیـــن نتـــــوان گفت لاحقنـــــــد اغـــــیار
... این جـدل نیســـت بـا نوآمـدگـان کـــه ز دیـــوان مـــن خـــورنـــد ادرار

(همان: ۲۶۶- ۲۶۵).

پس این فحل دوران و چه بسا آشنا با کتاب ارزشمند *طبقات فحول الشعراء*، یادگار ابن سلام جمحی (۱۳۹- ۲۳۱) از نخستین طبقه از طبقات دهگانه سرایندگان تازی، هوشمندانه امروالقیس (نک: ابن سلام الجمحی، بی‌تا: ۴۳) را آشکارا به آوردگاه سخن فرامی‌خواند؛ زیرا جندح بن حجر الکندی نامور به الملک الضلّیل و ذوالقروح، نه تنها پدر شعر جاهلی بلکه پدر شعر تازی (نک: ضیف، بی‌تا: ۲۶۵) و «أمير الشعر العربي ورأس العمود الشعري» (الفاخوری، ۱۹۸۶: ۱۷۷) است.

گفته‌اند که این سراینده یمنی‌تبار، اوان سده ششم میلادی در نجد زاده شد. رویدادهای روزگار جوانی وی با اساطیر درآمیخته (نک: الإصفهانی، ۲۰۰۰: ۹/ ۶۰- ۵۹) که گویای خوشگذرانی و باده‌گساری وی است؛ از همین روی پدر چندان روی خوشی به این رفتارهای امرؤالقیس نشان نمی‌دهد و او را از خود می‌راند (نک: الإسکندری و عنانی، بی‌تا: ۶۱).

نیک روشن است که خاقانی با قفا زدن بر «قفا نَبْكِ»، سروده بلندآوازه امرؤالقیس، خواستار نمایش برتری نطق خویش بر «أشهر سروده‌های تازیان» (الفَیفی، ۲۰۱۴: ۲۹) شده است:

... زد قـفـا نَـبْـكِ را قـفـایـی نـیـک و امـرؤالـقـیـس را فـکـنـد از کـار

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲۶۶).

پس این جستار با در نظر گرفتن دگرگونی‌های فرهنگی و زمانی، خواستار سنجش روساختی و زیرساختی «بکت الرباب»، بلندترین چامه تازی خاقانی با معلقه‌ی امروالقیس، پایه‌گذار گریه بر اطلال و دمن، هست تا ادعای وی در قفا زدن بر «قفا نَبْكِ» را سنجیده و از این لابه‌لا منش دو سراینده را بازشناسد.

۱- ۲. پیشینه تحقیق

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

پیشینه پژوهش‌های این موضوع را می‌توان در دو لایه بررسی کرد:

الف) پژوهش‌های چامه «قفا نَبْكِ»

القرشی (۲۰۲۱) در جستار «الحزن المبالغ فيه في المقدمة الطللية عند امرئ القيس: المعلقة أنموذجا»، امرؤالقیس را فردی بی‌بندوبار قلمداد کرده که از عواطف راستین به دور است؛ گویا از شاهزادگی و اشرافیت، تنها خوشگذرانی را به ارث برده است و بسا که این خود، واکنشی اعتراضی به خودکامگی و استبداد حکومت پدرش باشد. البته باید به نویسنده یادآور شد که بی‌بندوباری، گویای دروغین بودن عواطف نیست.

پشت‌دار و شکردست (۱۳۹۶) در پژوهش «صور خیال در معلقهٔ امرؤالقیس» از میان گونه‌های صور خیال در معلقه امروالقیس، تشبیه را پربسامدتر از استعاره و کنایه دانسته‌اند و همه تصویرهای این چامه را سطحی شمردند و برآنند که سراینده کمترین تلاشی برای رخنه در اشیاء نداشته است. این درحالی است که ما چنین باوری نداریم.

قادری و برادنیا (۱۳۹۴) در جستار «از «قفا نَبْكِ» تا «بوی جوی مولیان» با بررسی شیوه شاعری «امرؤالقیس» پدر شعر عربی و «رودکی سمرقندی» پدر شعر فارسی» باور دارند که امروالقیس در توصیف عناصر طبیعت، گوی سبقت از اقران ربوده به‌گونه‌ای که اسوه‌ای برای سرایندگان دیگر تا چندین سده شده است.

عرب و صدیقی (۱۳۹۰) در جستار «نمود پارناسیسم در معلّقه امرؤالقیس»، این چامه را گونه‌ای از پارناسیسم در دوران کهن قلمداد کرده و هرجا خواسته است، پایبندی به اصول اخلاقی و اجتماعی را کنار نهاده و آشکارا از کامجویی‌هایش گفته و بی‌پروا به توصیف اندام‌های معشوقه‌های خود پرداخته است.

پارسا (۱۳۸۸) در جستار «بررسی میزان تأثیرپذیری منوچهری دامغانی از معلقهٔ امرؤالقیس»، اثرپذیری منوچهری از معلقهٔ امرؤالقیس را در هر دو لایه فرم و محتوا دانسته؛ ولی باور دارد که منوچهری در توصیفاتش خلاقیت داشته و منفعل نبوده است. افزون‌بر این منوچهری وارونه امرؤالقیس، پایبند به پاک‌زبانی بوده و یادی از تنها معشوقه‌اش به میان نمی‌آورد.

الزبیدی (۲۰۱۵) در جستار «اشكالية المعنى في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني الدلالة الرمزية

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

لليل»، بر آن است که امرؤالقیس میان سکون و رمیدگی روان خویش و سکوت و رمیدگی شب پیوند می‌زند و تپش درونش را چون ستارگان تپنده شب می‌بیند و درازای شب را نمادی بر بی‌پایانی اندوه‌اش می‌پندارد.

مرعی (۲۰۰۷) در پژوهش «الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس انموذجا»، تک‌گویی درونی (مونولوگ) را در چامه‌های کهن تازی پربسامدتر از همگویی (دیالوگ) برشمرد و آن را به ماهیت غنایی و ذاتی آن سروده‌ها وابسته دانسته است. گفتنی است که او برآن است که هرچند سراینده تازی، چامه را با همگویی (قفا نَبْكِ...) آغاز کرده؛ ولی چون این دوستان خیالی‌اند، تو گویی که با ذات خویش سخن می‌گوید. حتی آنگاه که با معشوقه‌های خود به گفتگو می‌نشیند، باز با تک‌گویی آغاز می‌کند.

پیشوایی (۱۳۷۹) در جستار «طبیعت در معلقه امروالقیس» تشبیهات امروالقیس را برآمده از طبیعت و شگفت‌انگیز دانسته و باور دارد که انگار هر موضوعی که بدان پرداخته، به زیور تشبیه آراسته و در بخش بخش آن نوآوری داشته است.

ب) پژوهش‌های چامه «بکت الرّباب»

دوچندان بودن دشواری تازی‌سروده‌های خاقانی سبب شده تا پژوهش‌های این زمینه سخت اندک و بسی دیرتر از پژوهش در هنرآفریده‌های فارسی وی باشد با این همه در یک‌ونیم دهه گذشته، تنی چند در این باره دست به قلم برده‌اند که تنها جستار «بررسی تطبیقی دو چامه‌ی تازی از خاقانی و بحتری» (مشهدی و دیگران، ۱۳۹۳) رویکرد تطبیقی داشته و نگارندگان بر پایه منش دو سراینده و دگرگونی‌های بافتاری سده سوم و ششم به سنجش پرداخته‌اند.

آن چنان که دیدید تاکنون هیچ پژوهشی در سنجش«قفا نَبْكِ» و«بکت الرّباب» به نگارش درنیامده است.

۲. بحث و بررسی

اینک چامه‌های«بکت الرّباب» خاقانی و «قفا نَبْكِ» امرؤالقیس را از دیدگاه روساخت و زیرساخت با

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

یکدیگر می‌سنجیم.

۲- ۱. روساخت

در این لایه وزن، قافیه، زبان و واژگان دو سروده را بررسی می‌کنیم.

۲- ۱- ۱. وزن

بحر کامل در انواع شعری گوناگون از همان گذشته‌های دور، به کار رفته و چه بسا در پی همین فراگیری، کامل نام گرفته است (نک: یموت، ۱۹۹۲: ۹۱). خاقانی، این پیر دل‌گیر از روزگار و ارزش‌های فراموش شده‌ای چون انصاف، وفا، مکرمت، فتوت، معرفت و صفا، هوشمندانه بحر کامل را برگزیده است؛ چرا که «این بحر بیشتر برای خشونت و تندی است» (همان). اما امرؤالقیس، «این شاعر بزرگ با انتخاب بحر طویل... قصیده خود را بسیار آهنگین و ممتاز کرده است» (قائمی و دیگران، ۱۳۸۸: ۱۰۷)؛ زیرا این بحر برای درون‌مایه‌هایی همچون فخر، حماسه، وصف و روایت اخبار و داستان شایسته است (نک: یموت، ۱۹۹۲: ۳۶).

با آنکه «قفا نَبْكِ»، لامیه است، شاید خاقانی برای نمایش توانایی خویش در سروده‌های بلند باشد که قافیه را همزیه گردانیده تا دستش در کابرد واژه‌ها بسته نباشد و بتواند صد و هفتاد و یک بیت بسراید.

۲- ۱- ۲. زبان

زبان دوره جاهلی بدون تکلف است (الإسکندری و عنانی، بی‌تا: ۱۹) و دشواری واژگان، اقتضای تاریخی است. درحالی که سراینده شروانی را شاعری دیرآشنا دانسته و گفته‌اند: «محسوس‌ترین خصوصیت زبان خاقانی، پیچیدگی است» (دشتی، ۱۳۵۵: ۱۹) و «دشواری در شناخت خاقانی و شعر او، دشواری دوگانه‌ای است؛ یکی پندارهای دور و دیریاب اوست؛ دیگری زبان پیچیده و هنری-اش» (کزازی، ۱۳۶۸: ۲۴۵).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

۲- ۱- ۳. واژگان به‌کاررفته در دو شعر

واژه‌هایی که در هر دو سروده آمده‌اند یا مشتقات آن را چنین می‌توان دسته‌بندی کرد:

الف) نَبْكِ، عین، دمع، دم، قلب، هَوَی و حُبّ.

ب) صَحْب، حبیب، رباب، حبلی، عقص و مِسْك.

ج) رسم و خِبَاء.

د) سماء، صبح، ضحَی، لَیْل و نوم.

هـ) بحر، موج و غَرْقی.

و) طَیْر، ظَبْي، إرْخَاء و نَعَامَة.

البته، خاقانی در کاربرد واژگان پیشینیان، سر از چنبر پیروی می‌رهاند و ساختارهای کهنه را در چارچوب ترکیب‌هایی نو با معنایی بدیع به کار می‌برد و این هنر را با صنایعی انسجام‌ساز مانند تناسب و در ساختارهای دستوری هماهنگی چون اضافه، همراه می‌گرداند تا همنشینی ویژه‌ای را به نمایش بگذارد:[۱]

صَحبي! تعالَوا نَبْكِ في مَضَض الشّجَی جیرانَ إنصافٍ وربعَ وفاء

وطولَ[۲] مَكرُمَةٍ ورسمَ فتوّةٍ وخِیامَ مَعرَفَةٍ ونُؤیَ صَفاءِ

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۴).

۲- ۲. زیرساخت

در این لایه به سنجش برجسته‌ترین درون‌مایه‌های دو چامه می‌پردازیم.

۲- ۲- ۱. گریه بر اطلال و دمن

[۲] بسیار پیش می‌آید که خاقانی، واژه‌ها را در معنای دور به کار می‌برد. نمونه را در اینجا هماهنگ با رسم، خیام و نؤی، واژه‌ی طول را به معنای ریسمان چادر (ابن منظور، ۱۴۰۵هـ: ۱۱/ ۴۱۳) می‌آورد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

بسیاری برآنند که «امروالقیس آغازگر آیین ایستادن و گریستن بر اطلال و سرودن از یار و دیار است» (ابن سلام الجمحی، بی‌تا: ۴۶)؛ پدیده‌ای که چامه‌های تازیان با آن آغاز می‌شده‌اند. نگارنده کتاب *مقدمة القصیدة العربیة فی الشعر الجاهلی*، این تغزل‌ها را برآمده از احساسات و عواطف راستین می‌داند؛ گرچه یادآور می‌شود که ابن رشیق قیروانی بسیاری از آن‌ها را دروغین می‌انگارد (نک: عطوان، بی‌تا: ۶۳) که چندان پیوندی با احساسات سراینده نداشته‌اند؛ چرا که «مقدمه از رسوم پیشینی سرایش قصیده است» (شعبانی و نیکوبخت، ۱۳۹۸: ۱۵۵)؛ به هر روی، افزون بر فراگیر بودن گریه بر اطلال و دمن در میان سرایندگان تازی، گفتار آشکار خود امروالقیس در پیروی از ابن خذام، گواهی دیگر بر این است که آیین یاد شده پیش از امرؤالقیس نیز دیده می‌شده است:

عوجا علی الطّلل المحیلِ لأنّنا نبکي الدّیار کما بکی ابنُ خِذامِ

(امروالقیس، ۲۰۰۴: ۱۵۱).

ولی وی چندان به پرورش آن از دیدگاه کمّی و کیفی پرداخته که پیشگام این شیوه شده است. اما خاقانی در چامه بلند «بکت الرّباب» به شیوه چامه‌های کهن تازی چنین با گریه آغاز می‌کند:

بکت الرّباب فقلت أنّیٰ بکاء أ بکاء عهدٍ أم بکاء إخاء

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۴۰).

نا گفته نماند که این چامه، تنها سروده تازی اوست که به پیروی از امرؤالقیس با گریستن، دست به قلم می‌برد؛ ولی بر پایه‌ی منش خویش، از پیروی، فراتر می‌رود و نوآوری می‌کند؛ در همان آغازینه با بهره‌گیری از روش هنری پرسش و پاسخ، چهار بار واژه بکت و بکاء را به کار می‌برد؛

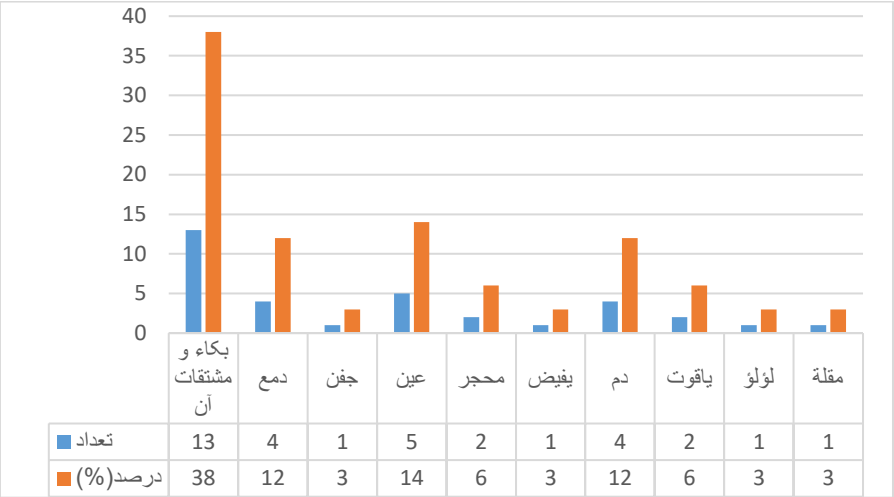
بکت الرّباب فقلت أنّیٰ بکاء؟ أ بکاء عهدٍ أم بکاء إخاء؟

(همان).

تنها با بررسی نخستین مطلع خاقانی در بیست و پنج بیت با بسامد شگفت‌انگیزی از واژه‌های بکاء و مشتقات آن، عین، دمع، محجر، مقلة، جفن، ماء، یاقوت و لؤلؤ (جدول ۱) روبرو می‌شویم که زنجیره‌ای درهم‌تنیده، پیرامون گریه می‌سازد و سراینده تصویرهای بدیعی چون گریستن رباب، اشک‌های ژاله‌وار ماده گوزن، پادزهر کاسه چشمان،گریستن از آتش اندوه، لبریز شدن پارگین خیمه از اشک، یخ بستن اشک‌ها و پدیدار گشتن یاقوت، مرواریدهایی از شوراب، به همسری درآوردن

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

اشک‌های سرکش خویش با خیال یار، پلک‌های در حال زایمان، چشم سیاه انگورین که در خود شراب سرخ دارد، گریه‌ی آتش عشق، خشکیدن خون جگر از آتش درون، زایمان عروس چشمان و چون ابر خندیدن و گریستن و... می‌آفریند (همان: ۱۳۴۱- ۱۳۴۰).



	بکاء و مشتقات آن	دمع	جفن	عین	محجر	یفیض	دم	یاقوت	لؤلؤ	مقلة
تعداد	13	4	1	5	2	1	4	2	1	1
درصد(%)	38	12	3	14	6	3	12	6	3	3

جدول شماره ۱.

برای نمونه، تنها یکی از آن تصاویر بدیع خاقانی را درباره‌ی گریه می‌آوریم که سراینده از صنعت حرف‌گرایی بهره جسته و روشن می‌شود که در روزگار وی، عبارت «هاء دو چشم» کاربرد داشته است:

قالوا الهوى تبكي بلاعينٍ بَلى تبكي وها عيناه حرفُ الهاءِ

(همان: ۱۳۴۱).

می‌گویند: آیا هوی (عشق) بدون چشم می‌گرید؟ آری! می‌گرید و چشمانش همین حرف «هاء» [دوچشم] است.

در این چامه، گریه‌ی خاقانی برای شکوه و گلایه از نادوستانی است که پس از تنگدستی، بدخواهش شدند:

قالوا أتبكي قلتُ أبكي ودَّكم كنتم أوِدّائي فصرتُم دائي

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

...كـانـوا أحـبّـائـي إذا كـان الـغِنَـى فـإذا افـتـقـرتُ تَـعـمّـدوا بَـغضـــاءِ

(همان)

ولی گریه امروالقیس به یاد روزگاران خوش عشق‌بازی است. گفتنی است که هر دو سراینده، خواستار همراهی دوستان در گریستن هستند؛ البته امرؤالقیس فعل امر را مثنی ولی خاقانی پس از منادا و جمع به کار می‌برد:

صَـحبي! تعالَوا نَبْكِ في مَضَـض الشّـجَى جـــيرانَ إنصـــافٍ وربـــعَ وفـــاء

(همان:۱۳۴۰)

۲- ۲- ۲. زمان و جایگاه آن در اندوه دو سراینده

امرؤالقیس از همان آغازینه با کاربرد کلیدواژه «ذکری» گویی به خواننده یادآور می‌شود که از گذشته و خاطرات خوش جوانی سخن خواهد گفت:

قِفَـا نَبْـكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيـبٍ ومَنْزِلِ بِسِـــقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الـدَّخُولِ فَحَوْمَـلِ

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۲۱).

پس این سروده به زمان گذشته برمی‌گردد البته بیشتر سروده‌های جاهلی چنین هستند؛ چراکه بخش بیشتر آن‌ها، یادکرد روزگاران خوش جوانی و عاشقی است (نک: بیطاط و قیعص، ۲۰۲۱: ۷۶) و درخور چنین خاطرات خوش از دست رفته‌ای، اندوه سراینده نیز نوستالژیک و برآمده از همان گذشته‌های خوش خواهد بود.

ولی سروده خاقانی درباره‌ی همان روزگار سالخوردگی وی است و او «در بیش از نیمی از این چامه به روزگار سالخوردگی خویش پرداخته و تا نود و پنجمین بیت، زندگی اندوهبار خود را سروده» (مشهدی و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۷۸) و اندوه، آن چنان بر سراسر تازی‌سروده‌های خاقانی سایه افکنده است، به گونه‌ای که این سروده‌ها را نفثةالمصدور او نامیده‌اند (نک: کوهستانیان، ۱۴۰۲: ۲۲۱). وی از دردها و دوستان بی‌وفای امروز سخن می‌گوید ولی امرؤالقیس خوشی‌های گذشته را به یاد می‌آورد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

۲- ۲- ۳. چگونگی پرداختن به مکان و چرایی آن

در بسیاری از سروده‌های دوره جاهلی، مکان‌های جغرافیایی همچون تابلوهایی نمایش یافته‌اند که خاطرات شاعر را زنده کرده و احساسات و عواطفش را برمی‌انگیزند (نک: عیدان و هادی، ۲۰۱۳: ۱۰). سراسر این احساسات و عواطف گاه ناهمگون از شادی و امید تا نومیدی و بدبینی، برآمده از مکان‌هایی است که دیروز سرزنده و آباد بود؛ ولی امروز با رفتن یار، ویرانه و ماتم‌کده است (نک: مرعی، ۲۰۰۷: ۸۸) و جولانگاه رمندگان و درندگان گشته:

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ فِي عَرَصَاتِهَا ... وَقِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبُّ فُلْفُلِ

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۲۲).

یادکرد مکان‌های جغرافیای گوناگون همچون الدَّخُول، حَوْمَلِ، تُوْضِح، المِقْراة، مَأْسَل، دَارَةِ جُلْجُل، الغَبِيْط، وَجْرَة، ضَارِج، العُذَيْبِ، قَطَن، السِتَار، يَذْبُل، القَنَان، تَيْمَاء، ثَبِيْر، المِجَيْمِر در چامه امرؤالقیس نیز تداعی‌گر همان خاطرات اوست.

خدیوپور و پارسایی (۱۳۹۳) در کتاب اعلام جغرافیایی دیوان خاقانی، افزون‌بر دویست مکان را در سروده‌های فارسی سراینده نام برده‌اند. باید دانست که «خیال‌پردازان عرصه شعر و ادب به شیوه‌های گوناگون از این اصطلاحات و اعلام در بیان مضامین و مفاهیم شعری بهره جسته‌اند و این به‌کارگیری اعلام جغرافیایی در شعر دوره‌های مختلف سبکی، یکسان نیست» (پرنیان و رضایی، ۱۳۹۱: ۴۲). چگونگی یادکرد خاقانی از جایگاه‌های گوناگون در چامه «بکت الرباب» را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد؛ نخست سرزمین‌هایی که سراینده با آن‌ها پیوندی داشته همچون تهامه که خواهان رهسپاری و ماندگاری در آنجا بوده؛ چرا که از مزاحمت صادر و وارد و قصّاد و زوّار و تزاحم مهمّات و تراکم ملمّات و مکاثرات حوایج و وسایل و مشاغل در شروان به جان آمده بود از این روی از موطن، جلا و هجرت گزید تا بقیه عمر به مکه گزارد (نک: خاقانی، ۱۳۴۹: ۲۳۷- ۲۳۶). گریز از شروان و پناهندگی به تبریز نیز در همین دسته نخست جای می‌گیرد.

دوم جایگاه‌هایی که با انگیزه بزرگنمایی در مدح با بهره‌گیری از زیرساختی عمدتاً تشبیهی از آن‌ها یاد می‌کند؛ برای نمونه به سان «جنات عدن» دانستنِ نشست باشکوه سخنرانی جلال‌الدین خوارزمی؛ مانند کردن این ستوده سوار بر اسب به نوح بر فراز جودی و دیدار او با موسی در طور و

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

محمد (ص) در حراء؛ جانِ سپاهان دانستن جلال‌الدین و سرانجام دعا برای دراز شدن زندگانی وی تا آن زمان که دو حرم مکه و مدینه و هرم‌های دوگانه مصر[۳] پابرجا هستند.

سوم جایگاه‌هایی که در وصف خویش و خودستایی به آن‌ها می‌پردازد؛ نمونه آن هنگامی است که میان گریه خندیدن ابروار خویش را مانند بهار پرباران هند می‌داند و در جایی دیگر از به معراج شبانه رفتن اندیشه خود سخن می‌گوید.

۲- ۲- ۴. خودستایی

گرچه خاقانی چامه را به نام امام جلال‌الدین خواری سروده؛ «قصیدۀ یمدح بها الإمام جلال الدین الخواری» (خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۴۰)؛ ولی این چامه بلند «جولانگاه خودستایی سراینده است» (کوهستانیان، ۱۴۰۲: ۲۱۹)؛ زیرا جادوسخن آذربایجان، دیگران را درخور ستایش خویش نمی‌بیند و گویی برای سروده‌هایش مخاطب زمینی ندارد و زره باشکوه سروده‌هایش را در آسمان می‌بافد:

مَهمَا نَسَجتُ دروعَ مجدٍ فِي‌السماء حلقُ الدُّروعِ وشَمسُها حِرباءُ

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۴۴).

سراینده تازی نیز چنان منشی دارد و لب به ستایش نمی‌آلاید. او در زمان و سرزمینی زندگی می‌کند که کسانی چون أعشی، نابغه، زهیر و دیگران به ستایش حاکمان و بزرگان قبایل می‌پرداختند (نک: اسکندری و عنانی، بی‌تا: ۵۹؛ الخفاجی، ۱۹۹۲: ۳۰۹) یا با عصبیت بسیار، قبیله خویش را می‌ستودند. به‌گونه‌ای که برخی، سروده‌های جاهلی را سراسر مدح دانسته و حتی هجویات را مدح سلبی (نک: العامری و طاهری، ۱۳۸۹: ۴۳- ۴۱).

هرچند که درباره خودستایی امروالقیس، هیچ یک از منابع کهنه و نو همچون ابن قتیبه دینوری، ابوالفرج اصفهانی، طه حسین، شوقی ضیف و دیگران سخنی نگفته‌اند؛ ولی از بررسی معلقه او روشن می‌شود که در بیست و شش بیت (۴۴- ۶۹) با گفتن از شکیبایی در برابر اندوهان فروهشته شب، برداشتن بار دوستان، خطر کردن در بیابان، رویارویی با گرگ، باددستی، سحرخیزی، نازش به اسب

[۳] مشهورترین فراعنه مصر، سه پادشاه از سلسله چهارم با نام‌های کِئوپس، کِفرِن و میکرینوس هستند که در حدود قرن بیست و هشتم قبل از میلاد می‌زیسته‌اند. اینان برای خود آرامگاه ساخته بودند. این سه بنا نزدیک قریه جیزا برپای ایستاده‌اند. هرم کِئوپس و کِفرِن بلندای بیشتری دارند. شاید هرمان یا هرمَین به این دو هرم گفته می‌شده (نک: معین، ۱۳۵۳: مدخل هِرَمان).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

خویش (کم مو، نژاده، شکاری، تیزتک، سرخ‌رنگ، چابک، لاغرمیان و استوار و...)، شکار گاو کوهی و فراوانی آشپزان، خودستایی را در ساختاری دیگرگون به‌کار می‌برد:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي

... فَبَاتَ عَلَيْهِ سَرْجُهُ ولِجَامُهُ وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِماً غَيْرَ مُرْسَلِ

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۶۳- ۴۸).

البته عشق‌بازی‌های گسترده امروالقیس در سی و هفت بیت (۷- ۴۳) را نیز می‌توان به گونه‌ای خودستایی پنهان به شمار آورد؛ زیرا کامجویی از زنان را هم در کنار باده‌گساری و سوارکاری، یکی از ویژگی‌های ستایش‌آمیز سه‌گانه آمده در سروده‌های جاهلی دانسته‌اند (نک: ضیف، بی‌تا: ۷۱ - ۶۹). همان گونه که گفته شد، گویی امروالقیس نیز خود را برتر از دیگران می‌بیند. پس نمی‌تواند کسی را بستاید؛ زیرا شاهزاده بوده و «در ناز و نعمت، پرورده» (الخفاجی، ۱۹۹۲: ۲۸۷) و «پدرش حاکم بنی اسد و غطفان بوده است» (الفاخوری، ۱۹۸۶: ۱۷۶).

خودستایی خاقانی، آشکارا با سرودن از توانایی ادبی خویش همراه است. او خود را بهین کیهان می‌داند که اندیشه‌اش از دهش یزدان، روان است:

أنا أفضلُ الدنيا ما أتَى خاطري إلّا بفضلِ اللهِ ذي الآلاءِ

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۴۴).

ولی خودستایی امروالقیس چندان پیدا نیست و هرگز از توانایی شاعری خویش، دم نمی‌زند.

۲- ۲- ۵. صراحت امرؤالقیس و عفت خاقانی در عشقبازی

گفته‌اند که انگیزه امروالقیس از سرودن این معلقه، یادکرد خاطره‌اش با دختر عمو و تنی چند از دختران دیگر در آبگیر «دارة جلجل» بوده است (نک: القرشی، بی‌تا: ۹۰- ۹۱). وی از عشق‌بازی و از معشوقه‌های گوناگونی چون فاطمه، عنیزه، أم رباب، أم الحویرث و ... بی‌پرده سخن می‌گوید و گستاخانه و بی‌پروا حتی به هم‌آغوشی خویش با زنان بیگانه آبستن و شیرده می‌پردازد:

فَمِثْلِكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعٍ فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمَ مُحْوِلِ

إِذَا مَا بَكَى مِنْ خَلْفِهَا انْصَرَفَتْ لَهُ بِشَقٍّ وتَحْتِي شِقُّهَا لَمْ يُحَوَّلِ

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۳۱- ۳۰).

گرچه گفته‌اند «چندهمسری و اباحی‌گری با کنیزان در جاهلیت فراگیر بود» (احمدیان و عچرش، ۱۳۸۶: ۱۵۳) ولی «بانوان آزاده، بخشی ناگسستنی از آبروی عرب جاهلی به‌شمار می‌آمدند و هیچ ننگ و سرشکستگی بدتر از اسارت زنان برایشان نبود» (ضیف، بی‌تا: ۷۳- ۷۲) به گونه‌ای که امرؤالقیس خود، آشکارا می‌گوید که اگر دست پاسبانان آن معشوق به وی می‌رسید، جانش را از دست می‌داد:

تَجَاوَزْتُ أَحْرَاساً إِلَيْهَا وَمَعْشَراً ... عَلَّي حِرَاصاً لَوْ يُسِرُّوْنَ مَقْتَلِي

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۳۶).

پس این گونه بی‌بندوباری‌های امروالقیس در آن روزگار، گناهی نابخشودنی بوده است؛ هرچند برخی باور دارند که این گونه وصف‌های بی‌پروا، از سر کامجویی بوده و آن سان که به وصف یکایک اندام‌های شترشان می‌پرداخته‌اند، اندام‌های یار را نیز ریز، بازمی‌نمایانده‌اند (نک: عطوان، بی‌تا: ۹۴- ۹۳):

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ ... تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۴۰).

این درحالی است که خاقانی عفیف در این چامه، تنها با بیانی هنری و نمادین از أسماء و عفراء، دو معشوقه‌کهن عرب یاد می‌کند:

جَمَدَت دُمُوعِي فَاعتَدَت ياقوتةً ... نِيطَت بِعُروَةِ بِزّتِي عَفراءِ

...سَخَت طيورُ النَّحسِ مِن بعدِما ... وَدَّعتُ طيرَ السَّعدِ مَع أسماءِ

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۴۰).

و هیچ نامی از یار خویش بر زبان نمی‌آورد و تنها با کاربرد واژه‌یجادویی و سراسر ایهام‌ساز

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

«رباب» (نام ویژه‌ی بانوان، سازی زهی، ابر سفید، عهد و پیمان و یاران و... (ابن منظور، ۱۴۰۵هـ: ۱/ ۴۰۵)، سیلابی از معانی گوناگون را به خاطر خواننده خود سرازیر می‌کند:

بکت الرّباب فقلت أنّیٰ بکاء أ بکاء عهدٍ أم بکاء إخاء

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۴۰).

که با یادآوری «أم الرّباب» در معلقه امرؤالقیس، گونه‌ای پیوند بینامتنیت نیز می‌سازد:

کَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۲۵).

البته گاه خاقانی در سروده‌های فارسی خویش نیز با سازهای گوناگونی چون بربط، چنگ، نای، دف و رباب و... همنوا می‌شود:

حلق رباب بسته‌طناب است سیروار کز درد حلق ناله بر اعضا برافکند

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۹۳).

همچنین باید دانست که خاقانی را از صوفیان متوسط دانسته‌اند (نک: فروزانفر، ۱۳۶۹: ۴۷) که «آخر الأمر، سالک مسلک تجرید و ناهج منهج تفرید گشته» (هدایت، ۱۳۴۴: ۳۰۹) و روشن است که چنین کسی، به‌گزینی می‌کند و دهان به واژگان پست و دشنام نمی‌آلاید:

در دو دیوانم به تازی و دری یک هجای فحش هرگز کس ندید

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۱۸۱).

او در همین چامه‌ی «بکت الرباب»، عشق خویش را عذری و عفیف می‌داند:

أتهمتَ عُذري الهَوَى عفوًا ولي بسوى تهامة تهمةُ الأسواءِ

(همان: ۱۳۴۰).

و هرگاه می‌خواهد از زیبایی‌های اندام یار سخن بگوید، زبان استعاره و تشبیه را برای پرهیز از پرده‌دری و گستاخی و بی‌شرمی به مدد می‌جوید به گونه‌ای که تنها در یک غزل بسیار عاشقانه با آغازینه،

به دو میگون لب پسته‌دهنت به سه بوس خوش فندق‌شکنت

(همان: ۸۲۳).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

بیش از سی تصویر بیانی در وصف اندام‌های گوناگون یار می‌آفریند؛ بی آنکه پای از دامن ادب فراتر نهد آن چنان که می‌توان این قاب عکس کوچک واژه‌ها را ادیبانه‌ترین سوگند عشقی ادبیات فارسی دانست:

به حریر تن و دیبای رخت به ترنج بر و سیب ذقنت

(همان: ۸۲۴).

۲- ۲- ۶. نگرش سرایندگان به صبح و شب

«خاقانی سراینده صبح است» و ستایشگر آن؛ جامه نگارین شب را با دستان ستاره سها می‌درد تا بامداد از آستین تاریکی آشکار شود. آن‌هنگام است که خروس در جستجوی تازیانه گم‌شده در تاریکی (شیو مقرأة صبحدم) سوره والضحی را می‌خواند[۴]:

فَدَرعتُ بُردَ اللّیلِ ثمّ خَرَقتُه بِیَدِ السُّهَی لِتُرُقعِ الیَلداءِ

حتّی بَدا الصّبحُ فی کُمِّ الدّجَی کُمٍ خَضیبٍ مِن یَدٍ سَلقاءِ

فالصّبحُ أَملَی الدیکُ سورَةَ والضُّحَی لِطِلاب سَوطٍ ضاعَ فِی الظَّلماءِ

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۴۲).

اما امروالقیس، دوستدار پرداختن به شب است؛ گویا شب را بستر و زمینه خوبی می‌بیند تا از خود و اندوهانش بگوید و در چند بیت به وصف شب می‌پردازد؛ شب را نکوهش می‌کند؛ البته صبح را نیز برتر از آن نمی‌داند؛ شب همچون امواج دریا اندوهان گوناگون را با انگیزه آزمودن سراینده تازی، پرده‌وار فرومی‌افکند و امروالقیس با شبِ دیرپای به گفتگو می‌نشیند:

وَلَیلٍ کَمَوجِ البَحرِ أَرخَی سُدُولَهُ عَلَیَّ بِأَنواعِ الهُمُومِ لِیَبتَلِی

فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّی بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أَعجازاً وَنَاءَ بِکَلکَلِ

[۴] در خواص القرآن آورده‌اند که اگر کسی چیزی را گم کرده، بامدادان پس از خواندن هشت رکعت، سوره ضحی را بخواند آنگاه ذکر «یا صانع العجائب! یا رادّ ... را بر زبان آورد، گمشده خویش را خواهد یافت (نک: عاملی کفعمی، ۱۴۰۵هـ: ۱۸۱).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ أَلاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَلِ
فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۵۰- ۴۸).

وی در بیت دوم از ابیات یاد شده با بهره‌گیری از محیط زندگی تازیان در زیرساختی استعاری شب دراز را به شتری مانند می‌کند که پشت، دم و سینه‌اش را از هم می‌کشد.

۲- ۲- ۷. پیوند هریک از سرایندگان با پدیده‌ها

چهار گونه پیوند میان سراینده و پدیده‌های آمده در سروده وی برشمرده‌اند: وصف شیء، همدلی با آن، یگانگی با شیء و سرانجام حلول در آن (نک: فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۵: ۷۰)؛ هرچند که «وصف واقعیت بدون تصرف خیال، روش غالب در شعر فارسی قدیم و عربی بود» (همان)؛ ولی امروالقیس، فراتر از عصر خویش همچون سرایندگان رمانتیسیسم با گرگ قماربازِ تنهای وادی عیر، همدل شده و به گفتگو می‌نشیند و او را همزاد و همدرد خود می‌گرداند تا احساس تنهایی، ناکامی، باددستی و نزاری خود را در همزبانی با گرگ به‌گونه‌ای التیام بخشد:

وَوَادٍ كَجَوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُهُ بِهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيْعِ المعَيَّلِ
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى : إِنَّ شَأْنَنَا قَلِيْلُ الغِنَى إِنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ
كِلاَنَا إِذَا مَا نَالَ شَيْئَاً أَفَاتَهُ وَمَنْ يَحْتَرِثْ حَرْثِي وَحَرْثَكَ يَهْزَلِ

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۵۳- ۵۱).

روشن است که وصف پدیده‌ها در این چامه خاقانی نیز به ویژه در ساختار تشبیه، یافت می‌شود؛ برای نمونه، چشمان اشک‌ریز خویش را به سان دو عروس می‌داند:

ضحکت عروسا مُقلَتَيَّ لدى البُكاء والضَّحكُ حكمُ طِفلةٍ عَذراءِ

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۴۱).

و گسترده‌ترین وصف شگفت‌انگیز وی در سی بیت درباره‌ی سکه‌هایی است که برای جلال‌الدین فرستاده است؛ بیت‌هایی که ریزه‌کاری‌های خاقانی در وصف به آنها ارزش سکه‌شناسی تاریخی نیز

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

بخشیده است:

وقبـــولُهُ العَـــینَ الّتـي أرسـلتُـــها ثَمَنُ الـغُـلامِ يُسـامُ وقـتَ شِـراءِ

...دَع كُنيَةً مَجهولَةً هُوَ عَســجَدٌ شَـــبهُ الـكـواكـبِ واسمُهُ جَـوزاءِ

(همان: ۱۳۴۶- ۱۳۴۵).

نمود همدلی بیشتر در چارچوب گفت‌وگو و به پیروی از آن همراه با آرایه تشخیص است. خاقانی به گفت‌وگوی درونی با پلک‌های گریان خویش می‌پردازد و می‌پرسد که نمی‌دانم آیا این خون دوشیزگی است یا خون زایمان که از این زن هندوی آبستن می‌ریزد که دختر سرخ‌روی اسلاو (گونه‌ها) را شیر می‌دهد؟

مـا بالُ ذاک الجَفنِ أحمرُ ناصِـعًـا أَ دَمُ الـبِـكـارَةِ أم دمُ الـنُّـفسـاءِ

فَعَجِبتُ مِن هِنـديـةٍ حَبِلَـت وَقَـد رَضِـعَـت بِصـقـلابـيـةٍ حَمـراءِ

(همان، ۱۳۷۵: ۱۳۴۱).

اما یگانگی در گامی فراتر و بیشتر در ساختاری نمادگونه روی می‌دهد؛ فرایندی که در چامه منطق الطیر خاقانی و در چالش مرغان بر سر برتری شاه ریاحین نیز دیده می‌شود؛ آنگاه که خاقانی، دوستی خویش به پیامبر (ص) را در یگانگی خود با عنقا و از زبان این پرنده نمادین چنین می‌سراید:

عنقا برکرد ســـر گفت: کـــزین طایفـه دست یکی در حناست جعد یکی در خضاب

... گرچه همه دلکش‌اند از همه گل نغزتر کو عرق مصطفاست وین دگران خاک و آب

... خاطـــر خاقانی است مـــدح‌گر مصطفی زان زحقش بی‌حساب هست عطا در حساب

(همان: ۶۷- ۶۶).

در این چامه تازی نیز آغاز سروده خاقانی با یگانگی وی و رباب است و اینگونه، سراینده شروانی، سرمشق مولانا در سرودن «نی‌نامه» می‌شود؛ چرا که رباب گریان را می‌توان نماد سراینده سال‌خرده اندوهناک دانست که بر پیمان و دوستی‌های بر باد رفته می‌گرید:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

بکت الرّباب فقلت أیُّ بکاء أ بکاءُ عهدٍ أم بکاءُ إخاء
فالعَهدُ للرَّبعِ المجودِ بِدَمعِنا ثُمَّ الإخاءُ لِزُمرَةِ الخُلَطاءِ

(همان: ۱۳۴۰).

در دنباله چامه نیز خودستایانه با شیر آسمان، یگانه می‌شود که دست سگان (دیگر سرایندگان) به پیشانی‌اش نمی‌رسد:

أسَدُ السَّماءِ إذا أطالَ ذِراعَه قَصُرَت لِجِبهَتِهِ یدُ العوّاءِ

(همان: ۱۳۴۷).

۲- ۲- ۸. انسجام سروده‌ها

سروده امروالقیس پراکندگی موضوعی دارد و با آنکه سراسر این معلقه کمتر از نیمی از چامه خاقانی است؛ ولی از چندین موضوع پراکنده همچون وصف اطلال و دمن، توصیف معشوقه‌ها، گلایه از شب و اندوهانش، نازیدن به جورکشی دوستان و دل سپردن به مخاطرات بیابان، توصیف اسب تیزپایش، شکار گاوان دشتی و در پایان توصیف پدیده‌های طبیعت همچون آذرخش و غیره سخن گفته (نک: امروالقیس، ۲۰۰۴: ۶۹- ۲۱)؛ بی‌آنکه گاه میان این موضوعات، حتی کمترین رشته پیوند برقرار شود؛ نمونه را در این سه بیت پیوسته از سه موضوع ناپیوسته شب، کشیدن مشک خویشاوندان بر دوش و بیابان‌نوردی می‌سراید:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

فَيَـــا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُـــومَـــــهُ بِـــأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُـــمِّ جَنْـــــــدَلِ
وقِـــرْبَةِ أَقْـــوَامٍ جَعَلْتُ عِصَامَهَـــــا عَلَى كَاهِلٍ مِنِّي ذَلُـــوْلٍ مُـــرَحَّـــلِ
وَوَادٍ كَجَـــوْفِ العَيْرِ قَفْرٍ قَطَعْتُـــــهُ بِـــهِ الذِّئْبُ يَعْوِي كَالخَلِيْعِ المعَيَّـــــلِ

(امرؤالقیس، ۲۰۰۴: ۵۳- ۵۱).

حال آنکه خاقانی برپایه پیری، سروده خویش را درپیوسته و درون‌مایه‌های گوناگونی را نیز در پیوند با آن در سخن گنجانده است. برای نمونه می‌توان گریزگاه هنرمندانه او را در بیرون شدن از خودستایی و حسن‌طلب و سپس پرداختن به جلال الدین خواری، یادآوری کرد که از دهش پروردگار بخشنده (فضل الله ذی الآلاء)، استادانه به بخشش جلال الدین ذاالعُلیاء می‌پردازد:

أنا أَفضَـــلُ الـدّنيا مـا أتى خـاطري إلّا بفضـــــــــــلِ الله ذي الآلاء
فكذا الجـــلالُ يـــدٌ عليّ بفضـــله أعـني جـلالَ الـديـن ذاالـعُـلـيـاء

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۳۴۴).

۳. نتیجه‌گیری

خاقانی این ادیب آگاه از ادبیات عرب می‌داند که اگر «قفا نَبْكِ»، أشهر سروده‌های تازیان را قفا بزند، گویی قلمرو ادبی ایشان را گشاده است. از بررسی روساختی »بکت الرباب» و »قفا نَبْكِ» روشن می‌شود که هر دو ادیب فراخور درون‌مایه‌ی سروده‌ی خویش، وزن را هوشمندانه برگزیده‌اند. خاقانی قافیه‌ی سروده‌ی خود را همزیه گردانیده تا بتواند چامه‌ی بلندتری را به رشته‌ی سخن درآورد. زبان «قفا نَبْكِ » بی‌تکلف بوده در حالی که برجسته‌ترین ویژگی زبانی خاقانی، پیچیدگی است. خاقانی بیست و هفت واژه را از «قفا نَبْكِ» به وام گرفته و برپایه خوی سرایندگی خویش، در کاربرد ادبی و معنایی آن‌ها نوآوری کرده است.

از بررسی زیرساخت دو چامه نیز می‌توان دریافت که خاقانی همانند امرؤالقیس با گریه بر اطلال و دمن آغاز می‌کند؛ ولی با بهره‌گیری از شیوه‌های هنری چون پرسش و پاسخ، تکرار، ساختن

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

زنجیره‌هایی درهم‌تنیده از گریه در بیست و پنج بیت و آفرینش تصویرهایی بدیع چون گریستن رَباب، اشک‌های ژاله‌وار ماده‌گوزن، لبریز شدن پارگین خیمه از اشک، یخ بستن اشک‌ها و پدیدار شدن یاقوت و... دست به نوآوری می‌زند.

گریه امرؤالقیس برای خاطراتش و گریه خاقانی در شکوه از بی‌وفایی نادوستان است. «قفا نَبْكِ» همچون بیشتر سروده‌های جاهلی، یادکرد روزگاران خوش گذشته و «بکت الرّباب» درباره امروز سراینده و همان روزگار سال‌خوردگی وی است.

در همان راستای نوستالژی گذشته است که امرؤالقیس از مکان‌های فراوانی برای تداعی خاطرات، یاد می‌کند؛ اما شیوه خاقانی در پرداختن به مکان و اعلام جغرافیایی را می‌توان چنین دسته‌بندی کرد؛ نخست سرزمین‌هایی چون تهامهٔ، شروان و تبریز که سراینده با آن‌ها پیوندی داشته؛ دوم یادآوری جایگاه‌های مقدس و شکوهمندی مانند جنهٔ العدن، جُدی، طور، حراء، حرمین شریفین و اهرام مصر با انگیزه بزرگ‌نمایی در مدح، آن هم در ساختاری تشبیهی و سوم مکان‌هایی چون هند که خاقانی در وصف خویش و خودستایی از آن‌ها نام می‌برد.

گرچه سخن‌سنج شروانی چامه را به نام جلال‌الدین خواری سروده؛ ولی ستون آن، خودستایی است. البته امرؤالقیس نیز در بیست و شش بیت و با ساختاری تازه، خود را می‌ستاید و دیگران را سزاوار ستایش نمی‌داند. خاقانی آشکارا از برتری ادبی خویش نیز سخن می‌گوید؛ ولی امرؤالقیس هرگز به شاعری خود نمی‌بالد.

برجسته‌ترین انگیزه امرؤالقیس از سرودن این معلقه، یادکرد خاطراتش با دخترعمو و تنی چند از دختران دیگر در آبگیر دارهٔ الجلجل بوده و بی‌پرده از عشق‌بازی با فاطمه، عنیزه، أمّ الرّباب و... می‌سراید. این در حالی است که خاقانی صوفی‌مسلک، عشق خود را عفیف و عذری می‌داند و تنها با بیان هنری و نمادین از أسماء و عفراء، دو معشوقه کهن تازیان نام می‌برد و با یادآوری أم الرباب، گونه‌ای پیوند بینامتنیت با معلقه‌ی «قفا نَبْكِ» می‌سازد.

خاقانی در چامه «بکت الرباب» نیز همچنان سرایده‌ی صبح است و ستایشگر آن اما امرؤالقیس با شب دیرپای به گفت‌وگو می‌نشیند و آن را زمینه درخوری برای سرودن از خویش و اندوهانش می‌یابد و با بهره‌گیری از محیط زندگی تازیان به وصف شب می‌پردازد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

از پیوندهای چهارگانه با پدیده‌ها در«قفا نَبْكِ» افزون‌بر وزن می‌توان به شیوه‌ی سرایندگان رمانتیسیسم، همدلی را نیز دید. او با گرگ تنهای بیابان همدل می‌شود تا این‌گونه، احساس تنهایی، ناکامی، بادستی و نزاری خود را التیام بخشد؛ اما در «بکت الرباب» از این پیوندهای چهارگانه، سه گونه وصف در ساختاری تشبیهی، همدلی در ساختار گفت‌وگو همراه با تشخیص و سرانجام یگانگی در ساختاری نمادگونه، سزاوار بررسی است.

منابع و مآخذ

- ابن رشيق، أبو علی الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (۱۹۸۱). ***العمدة في محاسن الشعر وآدابه***. المحقق: محمد محيي الدين عبد الحميد. الطبعة الخامسة. بيروت: دار الجيل.
- ابن سلام الجمحي، محمد (بی‌تا). ***طبقات فحول الشعراء***. شرح: محمود محمد شاكر. القاهرة: دارالمعارف للطباعة والنشر.
- ابن منظور، جمال‌الدین محمدبن مکرم (۱۴۰۵ ه). ***لسان العرب***. قم: ادب الحوزة.
- أبو ديب، كمال (۱۹۸۶). ***الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي***. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- احمدیان، قدیمه و عجرش، خیریه (۱۳۸۶). «الغزل العذري من العصر الجاهلي إلى العصر الأموي». ***کاوش‌نامه***. سال هشتم. ش ۱۵. صص ۱۴۹- ۱۷۲.
- الإسكندري، أحمد و عناني، مصطفى (بی‌تا). ***الوسيط في الأدب العربي و تاريخه***. قاهرة: دارالمعارف.
- الإصفهاني، أبوالفرج علي بن الحسين (۲۰۰۲). ***كتاب الأغاني***. تحقيق: إحسان عباس، ابراهيم السعافين و بكر عباس. بيروت: دار صادر.
- امرؤ القيس (۲۰۰۴). ***ديوان امرؤ القيس***. شرح: عبد الرحمن المصطاوي. الطبعة الثانية. بيروت: دارالمعرفة.
- بيطاط، راوية و قيعص، فتيحة (۲۰۲۱). «شعرية الزمن في مقدمات القصائد الجاهلية من خلال نماذج مختارة». الجزائر: **جامعة محمد الصديق بن يحي**- جيجل (رسالة الماجستير).
- پرنیان، موسی و رضایی، شمسی (۱۳۹۱). «شگردهای بلاغی با اعلام جغرافیایی در شعر خاقانی و ناصر خسرو». ***پژوهشنامه نقد ادبی***. دوره یکم. شماره ۲. صص ۴۱- ۶۳.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

- پشت‌دار، علی‌محمد و شکردست، فاطمه (۱۳۹۶). «صور خیال در معلقهٔ امرؤالقیس». ***بلاغت کاربردی و نقد بلاغی***. سال دوم. شماره ۳ .صص ۵۷- ۷۱.
- پارسا، سید احمد (۱۳۸۸). «بررسی میزان تأثیرپذیری منوچهری دامغانی از معلقهٔ امرؤالقیس» ***پژوهش های زبان و ادبیات فارسی***. شماره ۳. صص ۱۹- ۳۴.
- پیشوایی، محسن (۱۳۷۹). «طبیعت در معلقه امروالقیس». ***ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***. شماره ۱۵۵. صص ۱۴۳- ۱۶۱.
- خاقانی، أفضل الدّین بدیل (۱۳۷۵). ***دیوان خاقانی***. ویراسته میرجلال‌الدین کزازی. تهران: نشر مرکز.
- خاقانی، أفضل الدّین بدیل (۱۳۴۹). ***منشآت خاقانی***. تصحیح: محمد روشن. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- خدیوپور، روح‌الله و پارسایی، فاطمه (۱۳۹۳). ***اعلام جغرافیایی دیوان خاقانی***. چاپ اول. تهران: صداقت.
- الخفاجي، محمد عبدالمنعم (۱۹۹۲). ***الحياة الأدبية في العصر الجاهلي***. ط.۱. بيروت: دارالجيل.
- دشتی، علی (۱۳۵۵). ***خاقانی شاعری دیرآشنا***. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- الزبيدي، شيماء محمدكاظم (۲۰۱۵). «اشكالية المعنى في شعر امرئ القيس والنابغة الذبياني الدلالة الرمزية لليل». ***مجلة العلوم الإنسانية*** (جامعة بابل). المجلد ۲۲. صص ۱- ۹.
- شعبانی، سروش و نیکوبخت، ناصر (۱۳۹۸). «پیوند ساختار قصیده با زمینه و زمانه جاهلی». ***تاریخ ادبیات***. شماره ۸۵. صص ۱۴۷- ۱۶۹.
- العامري، شاكر و طاهري، مهدی (۱۳۸۹). «الشعر الجاهلی فی حقیقته مدح». ***ادب عربی***. سال دوم. شماره ۲. صص ۴۱- ۵۸.
- عاملی کفعمی، ابراهیم بن علی (۱۴۰۵ه). ***المصباح***. قم: انتشارات رضی.
- عطوان، حسین (بی‌تا). ***مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي***، قاهرة: دار المعارف.
- عرب، عباس و صدیقی، کلثوم (۱۳۹۰). «نمود پارناسیسم در معلّقه امرؤالقیس». ***زبان و ادبیات عربی***. شماره ۴. صص ۹۵- ۱۲۱.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

- عیدان، اخلاص محمد و هادي، صلاح كاظم (۲۰۱۳). «سيميائية المكان في شعر امرئ القيس». ***مجلة كلية الآداب*** (جامعة بغداد). العدد ۱۰۴. صص ۱- ۲۰.
- ضيف، شوقي (بی‌تا). ***تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي***. ط ۲۲. قاهرة: دار المعارف.
- الفاخوري، حنا (۱۹۸۶). ***الجامع في تاريخ الأدب العربي:*** *الأدب القديم*. ط.۱. بيروت: دارالجيل.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵). ***بلاغت تصویر***. تهران: سخن.
- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۶۹). ***سخن و سخنوران***. تهران: انتشارات خوارزمی.
- الفيفي، عبدالله بن أحمد (۲۰۱۴). ***مفاتيح القصيدة الجاهلية: نحو رؤية نقدية جديدة***. إربد: عالم الكتب الحديث.
- قائمی، مرتضی؛ طاهری‌نیا، علی‌باقر؛ صمدی، مجید (۱۳۸۸). «فضای موسیقیایی معلقه‌ی امرؤالقیس». ***انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی***. شماره ۱۲. صص ۱۰۷- ۱۳۴.
- قادری، فاطمه و برادنیا، سجاد (۱۳۹۴). «از «قفا نَبْكِ» تا «بوی جوی مولیان» بررسی شیوهٔ شاعری «امرؤالقیس» پدر شعر عربی و «رودکی سمرقندی» پدر شعر فارسی». ***انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی***. شماره ۳۴. صص ۱۲۹- ۱۵۴.
- القرشی، أبو زيد (بی‌تا). ***جمهرة اشعار العرب***. بيروت: دار صادر.
- القرشي، نصير خلف عباس (۲۰۲۱). «الحزن المبالغ فيه في المقدمة الطللية عند امرئ القيس: المعلقة أنموذجا»، ***مجلة العلوم الإسلامية*** (جامعة تكريت). المجلد ۱۲. العدد ۷. صص ۲۵۱- ۲۶۴.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۶۸). ***رخسار صبح***. چاپ اول. تهران: نشر مرکز.
- کوهستانیان، آرمان (۱۴۰۲) «بن مایه‌های غنایی در تازی سروده‌های خاقانی». ***پژوهشنامه ادب غنایی***. شماره ۴۰. صص ۲۱۱- ۲۲۸.
- مرعي، محمد سعيد حسين (۲۰۰۷). «الحوار في الشعر العربي القديم شعر امرئ القيس انموذجا». ***مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية***. المجلد ۱۴. العدد ۳. صص ۶۰- ۹۹.
- مشهدی، محمدامیر؛ کوهستانیان، آرمان؛ جاقوری، فاطمه (۱۳۹۳). «بررسی تطبیقی دو چامهٔ تازی از خاقانی و بحتری». ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی***. سال ۶. شماره ۱۱. صص ۲۷۵- ۲۹۳.
- معین، محمد (۱۳۵۳). ***فرهنگ فارسی***. تهران: امیرکبیر.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

- هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۴۴). ***تذکره ریاض العارفین***. به کوشش محمدعلی گرکانی. تهران: انتشارات محمودی.
- یموت، غازی (۱۹۹۲). ***بحور الشعر العربی: عروض الخلیل***. ط. ۲. بیروت: دارالفکر اللبنانی
- lements in Khāqānī's Arabic Poems". *Ghazal Literary Journal*. Issue 40, pp. 211-228.
- ʻAṭwān, Hussein (n.d.). *Muqaddimat al-Qasidah al-ʻArabīyah fi al-Shiʻr al-Jāhilī*. Cairo: Dar al-Ma'arif.
- Al-Fakhouri, Hanna (1986). *Al-Jāmiʻ fi Tārikh al-Adab al-ʻArabi: al-Adab al-Qadim*. 1st Edition. Beirut: Dar al-Jil.
- Al-Fayfi, Abdullah bin Ahmad (2014). *Mafatīh al-Qasīda al-Jāhiliyya: Towards a New Critical View*. Irbid: ʻĀlam al-Kutub al-Hadīth.
- Al-Isfahani, Abu al-Faraj Ali bin al-Husayn (2002). *Kitab al-Aghani*. Edited by Ihsan Abbas, Ibrahim al-Sa'afin, and Bakr Abbas. Beirut: Dar Sader.
- Al-Qurashi, Abu Zayd (n.d.). *Jamhurat Ashʻār al-ʻArab*. Beirut: Dar Sader.
- Al-Qurashi, Nasir Khalaf Abbas (2021). "Exaggerated Sorrow in the Opening Stanza of Imru' al-Qais: The Mu'allaqa as a Model". *Journal of Islamic Sciences (University of Tikrit)*. Vol. 12, Issue 7, pp. 251-264.
- Dashti, Ali (1976). *Khāqānī, the Late Poet*. 2nd Edition. Tehran: Amir Kabir.
- Eidān, Ikhlas Muhammad and Hadi, Salah Kazem (2013). "The Semiotics of Place in Imru' al-Qais's Poetry". *Journal of the College of Arts (University of Baghdad)*. Issue 104, pp. 1-20.
- Forouzanfar, Badīʻ al-Zamān (1990). *Sokhan wa Sokhannowarān*. Tehran: Khwārizmī Publishing.
- Futouhi Rudmaijani, Mahmoud (2006). *Balāghat Tasvīr*. Tehran: Sokhan.
- Ibn Manzur, Jamal al-Din Muhammad bin Mukarram (1985). *Lisan al-Arab*. Qom: Adab al-Hawza.
- Ibn Rushiq, Abu Ali al-Hasan bin Rushiq al-Qayrawani al-Azdi (1981). *Al-ʻUmda fi Mahāsin al-Shiʻr wa Adābih*. Edited by Muhammad Mahyuddin Abdul Hamid. 5th Edition. Beirut: Dar al-Jil.
- Ibn Salam al-Jumahi, Muhammad (n.d.). *Tabaqat Fuhul al-Shuʻara*.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]

Commentary by Mahmoud Muhammad Shakir. Cairo: Dar al-Ma'arif for Printing and Publishing.

- Imru' al-Qais (2004). *Diwan Imru' al-Qais*. Commentary by Abdul Rahman al-Mustawi. 2nd Edition. Beirut: Dar al-Ma'arifa.
- Kazzazi, Mir Jalal al-Din (1989). *Rokhsar-ı Sobh*. 1st Edition. Tehran: Nashr Markaz.
- Khāqānī, Afzal al-Din Badil (1970). *Manshat Khāqānī*. Edited by Muhammad Roshan. Tehran: Tehran University Press.
- Khāqānī, Afzal al-Din Badil (1996). *Diwan Khāqānī*. Edited by Mir Jalal al-Din Kazzazi. Tehran: Nashr Markaz.
- Kuhestaniyan, Arman (2023). "Ghazals' Lyric

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2025-08-11]