

مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی - پژوهشی)، شماره چهارم - بهار و تابستان ۱۳۹۰

دکتر عباس عرب (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد، نویسنده مسؤول)
کلثوم صدیقی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)

نمود پارناسیسم در معلقه امرؤالقیس

چکیده

ممکن است این سؤال در ذهن خواننده مقاله مطرح شود که انگیزه جستجو و بررسی ویژگیهای پارناسیسم در شعر یک شاعر جاهلی عرب که صدها سال پیش از ظهور این مکتب می زیسته است، چیست؟ آیا «امرؤالقیس» پیش تر از زمان خویش ره پیموده یا مسئله چیز دیگری است؟!

حقیقت آن است که پارناسیسم گرچه نامی جدید برای یک مکتب ادبی نوپا در قرن نوزدهم است، ولی بسیاری از ویژگیها و اصول مطرح شده در آن در شعر شاعران عرب و به ویژه در شعر شاعران عصر جاهلی وجود داشته است و بسیاری از شاخصه‌های مکتب پارناسیسم جزء سرشت بی پروا و گستاخ همانندان امرؤالقیس بوده است؛ شاعری که به زعم نگارندگان این جستار، ادب خویش را کمتر در خدمت زندگی حقیقی و راستین مردمش قرار داد و در سروده هایش به دردها، شادی ها، سعادت و تیره روزی آنان، چندان وقعی ننهاد.

نویسندگان این جستار - ضمن نکوهش ابعاد غیر اخلاقی و وجوه پارناسی منفی مطرح در چکامه «الملک الضلیل» امری‌القیس، و برکنار از تأیید تصاویر آرزوهای سرکش و شادی های گناه آلود او - برآند تا حقیقت و ژرفای شعری را واکاوی نمایند که از آن، رایحه پیشگامی ادبیات مشرق‌زمین در طرح ایده های نخستین مکتب ادبی پارناسیسم به مشام می رسد. هرچند این پیشگامی در شعر سراینده ای به وقوع پیوسته که در حقیقت وجودی او و اشعارش همچنان شک و تردید برجا مانده است!

کلیدواژه‌ها: شعر، اخلاق، پارناسیسم، امرؤالقیس، وضوح.

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۲/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱/۲۰

پست الکترونیکی: Drarab110@gmail.com

مقدمه

درباره پاراناسیسم

مکتب پاراناسیسم در اواخر نیمه دوم قرن نوزدهم با انتشار مجموعه شعری *شرفیات* ویکتور هوگو در فرانسه شکل گرفت. نام این مکتب برگرفته از کوهی به نام پاراناس (*parnassus*) در یونان است که بنا بر عقیده یونانیان قدیم، دو قلّه داشته است که در یکی آپولون، ایزد شعر و موسیقی و در دیگری نه خواهر یا موز (*muse*) فرشتگان نگهبان هنرهای زیبا - و بنا بر روایتی دیگر، ایزدبانوان گیاهان و شراب - زندگی می کرده اند. از آن جا که گروهی از پایه گذاران پاراناسیسم، نخستین مجموعه شعری خود را *پارناس معاصر* نامیدند، مکتب آنها نیز بدین نام مشهور گردید (احمدی، ۱۳۳۴: ۳-۲؛ شیخ زاده، ۱۳۸۷: ۱۱).

واقعیت آن است که مکتب پاراناسیسم از نظریه «هنر برای هنر» منشعب گردید. پیروان مکتب «هنر برای هنر» بر این باورند که «کمال هنر در این است که تنها به زیبایی آن، توجه شود نه به فایده و ارزش اخلاقی و مادی آن. بنا بر این عقیده، شاعر از اجتماع، چشم می پوشد و به دنبال ذوق هنری خود می رود تا اثر خود را به حد اعلای زیبایی و کمال برساند. در نیمه دوم قرن نوزدهم عده ای از شاعران جوان که در اطراف «لوکنت دولیل» گردآمده بودند، علیه رمانتیسم اجتماعی قیام کردند و با پذیرفتن اصل «هنر برای هنر»، دولیل را پیشوای خود قرار داده و مجموعه شعری *پارناس معاصر* را منتشر ساختند.» (احمدی، ۱۳۳۴: ۴-۲). بسیاری از ناقدان معتقدند که پاراناسین ها با کنار گذاشتن علائق اجتماعی و اخلاقی و توجه به شکل و زیبایی اثر، بسیار به نظریه هنر برای هنر نزدیک شدند (میرصادقی، ۱۳۶۹: ۲).

الف) نسبت مکتب پاراناسیسم با ادبیات متعهد

پاراناسیسم با پافشاری بر این اصل که «هنرمند ملزم به رعایت اصول اجتماعی و اخلاقی نیست و آن چه مهم است این است که سروده او شعری باشد شیوا، زیبا و خوش آهنگ، یعنی این که «چگونه سرودن» شاعر مهم است، نه متعالی بودن محتوا» (نوری، ۱۳۸۸: ۸-۵)، در نقطه

مقابل ادبیات متعهد قرار می گیرد؛ زیرا مسأله تعهد در ادبیات از شاخه های مکتب واقع گرایی در اروپاست که واکنشی بود در برابر زیبایی گرایی که اندیشه «هنر برای هنر» را مطرح ساخت و در ادبیات نیز، مکتب تعهد در برابر مکتب «ادب برای ادب» قرار می گیرد. بنیان های ادبیات متعهد در غرب، پیش تر از سارتر که به عنوان طراح «نظریه ادبیات متعهد» در دوران معاصر شناخته می شود، به روزگار افلاطون و ارسطو باز می گردد؛ «زیرا افلاطون عقیده داشت که همه انواع شعر، اهداف تربیتی دارند و ارسطو نیز اگرچه این امر را منحصر به شعر حماسی و نمایشنامه می دانست. ولی به اصل آن باور داشت» (رسولی، ۱۳۸۴: ۷۶).

دیدرو، فیلسوف فرانسوی بر این باور است که «هر آزاده مردی که قلم به دست می گیرد، باید همت بر آن گمارد که عفاف را محبوب و فسق را منفور سازد، چنان که تولستوی، نویسنده مشهور روس، رسالت هنر را ترویج اخلاق و خصال عالی می داند، بدان سان که تی اس الیوت، از ناقدان نامدار غربی در مقاله ای با عنوان «دین و ادبیات» می نویسد: «عظمت ادبیات را تنها با معیارهای ادبی نمی توان تعیین کرد». و برتولت برشت، نمایشنامه نویس معروف معتقد است که هنر جدید بدون هدف جدید، یعنی همان «تربیت» معنایی ندارد» (همان).

ب) جایگاه پارناسیسم در ادبیات عربی

«نقد ادبی قدیم در فرهنگ عربی میان شعر و اخلاق یا دین رابطه ای قائل نبود و به اتفاق رأی منتقدان، شاعر در بیان آنچه می خواست، آزادی کامل داشت.» (رجایی، ۱۳۸۲: ۳۵). بدین ترتیب از یک سو در حوزه ادبیات کهن عربی، برخی ناقدان عرب همسو با پارناسین ها و البته مدتها پیش تر از آنان، اعلام کرده اند که در ارزیابی و سنجش یک شعر، دین و اخلاق نقشی ندارد زیرا شعر بر اساس شعر بودنش مورد بررسی قرار می گیرد؛ از جمله این افراد قدامه بن جعفر بوده است که در *نقد الشعر* خویش در این باره چنین گفته است:

«إنّ المعانی كلّها معرضه للشاعر و له أن یتكلّم منها فیما أحبّ إذا كانت المعانی للشعر بمنزله الماده الموضوعه و الشعر منها كالصّوره و المهم بلوغ الشاعر منزله الجوده» (قدامه بن جعفر، دت: ۵۳).

قاضی جرجانی نیز درباره جدایی شعر از دین و اخلاق می گوید:

«فلو كانت الدیانه عاراً علی الشعر و كان سوء الاعتقاد سبباً لتأخّر الشاعر لوجب أن یمحی اسمُ أبی نواس من الدواوین و یحذف ذكره إذا عدت الطبقات و لكان أولاهم بذلك أهل الجاهلیّه ... و الدین بمعزل عن الشعر» (الجرجانی، ۱۳۳۱: ۵۸-۵۷)

ولی از سوی دیگر، برخی ناقدان معاصر عربی، مانند غنیمی هلال و شوقی ضیف، موضوع تعهد در ادبیات را، اخلاق و مسایل اخلاقی دانسته اند و از لزوم پابندی شاعر یا نویسنده به مسایل اجتماعی سخن گفته اند (رسولی، ۱۳۸۴: ۷۸).

در این میان سخنان ناقدانی مانند قدامه بن جعفر، قاضی جرجانی، ابوهلال عسکری و... درباره جدایی دین از شعر، نشان می دهد که ویژگی های مکتب پاراناسیسم در شعر برخی شاعران عربی آن دوره وجود داشته است.

طرح مسئله

خاستگاه پاراناسیسم در معلقه امری القیس

از آنجا که شعر از دل زندگی سرچشمه می گیرد و زندگی زاده تجربه هایی است که شاعر آنها را در قالب «زیبایی» - که شاید نسبت به امری القیس مرادف خواسته های جان ناخود آگاه او باشد- به تصویر می کشد، جای شگفتی نیست که مخاطب، برخی ویژگیهای مکتب پاراناسیسم را در معلقه امری القیس، پیشگام شاعران عصر جاهلی مشاهده نماید؛ زیرا شعر او، زبان تجربه های اوست و ترسیم کننده زندگی فردی او و از همین روست که برخی جلوه های پاراناسیسم در شعر او قابل واکاوی است.

حقیقت آن است که سه عنصر اصلی شکل دهنده اسطوره پاراناس که هر یک نمود بخشی از ویژگیهای مکتب پاراناسیسم هستند، در شعر امری القیس به روشنی قابل رؤیت است؛ زیرا در

چکامه او تصویرهای احیا شده از طبیعت بکر و مظاهر گوناگون زیبایی های آن و حتی انعکاس یافتن اندوه شاعر در دامان این طبیعت می تواند نماد ایزد گیاهان قرار گیرد، همان طور که وصف شادخواریها و لذت جویی ها و روزگار توأم با لذتهای مادی شاعر نیز می تواند رد پای برجای مانده از ایزد شراب باشد و سرانجام ایزد شعر و موسیقی نیز در بخشهایی که زبان شعر بازگوکننده سرشت زیبایی پرست شاعر بدون هیچ گونه چشم داشت مادی است، نمود دارد.

نگارندگان کوشیده اند در این جستار با در نظر گرفتن شخصیت، محیط و شیوه زندگی سراینده معلقه و تأثیر این امور بر شیوه سرودن و مختصات چکامه اش، در آغاز، مقایسه ای کوتاه میان معلقه امری القیس و ایده های مطرح در آن با سروده های تئوفیل گوتیه (۱۸۷۲-۱۸۱۱) و پل ورلن (۱۸۹۶-۱۸۴۴) از شاعران پارناسی قرن نوزدهم انجام دهند؛ چرا که از یک سو ایده های این دو درباره هدف نهایی شاعر از یک سروده، مضمون، محتوا، قالب و شاکله شعر و نوع واژگان و زبان به کار رفته در آن شباهت، نزدیکی با ابعاد مطرح در معلقه امری القیس دارد؛ و از سوی دیگر شرایط زندگی، شیوه سپری نمودن ایام زندگی و توجه این دو شاعر پارناسی و به ویژه پل ورلن - که سراینده مادی گرای فرانسوی، شارل بودلر را پیشوای خود می دانست - و ابعاد مادی زندگی و عشق جسمانی، شرایط زندگی، و افکار و علائق سراینده چکامه «قفا نبک» که نزدیکی و مشابهت فراوانی دیده می شود.

گوتیه بر این باور بود که شاعر باید همچون مجسمه ساز و صنعتگری کاملاً بی طرف باشد. بر اساس گفته های او هنر هیچ هدفی جز خود و فراتر از خود ندارد و شعر یک شاعر باید به ملموس ترین و عینی ترین شکل ممکن ارائه گردد. (داد، ۱۳۸۷: ۸۸). همچنین مقدمه و مؤخره مشهورترین کتاب پل ورلن با نام اشعار ساتورنی همبستگی ورلن را با شاعرانی که در جنگ پارناس معاصر مشارکت داشتند و هدفشان کامل بودن فرم، دل بستگی به آرمان زیبایی، کمال آهنگ و موسیقی و توصیف عینی بود، نشان می دهد (استفان، ۱۳۷۶: ۱۳-۱۲). توصیف های ورلن در سروده هایش مبهم نیستند، بلکه آمیخته ای دقیق و حساب شده از شرح کامل جزئیات هستند و در واقع شعر او، وصف حال شاعر در لحظه سرودن است (همان).

مهمترین ابعاد پارناسی مطرح در معلقه مذکور عبارت اند از:

۱. موضوع شعر: در بخشهای گوناگون معلقه، موضوع شعر از چیزهای سطحی، ساده و حتی گاه پیش پا افتاده و بی ارزش فراتر نمی رود.

۲. اصول اجتماعی و اخلاقی: سراینده در این معلقه، به اصول اخلاقی مطرح نزد اعراب جاهلی (یعنی «حفظ ناموس و شرف که عرب بدوی برای تحقق آن از دست یازیدن به هیچ تلاشی کوتاهی نمی کرد و جوانمردی که دیگر خصایل نیک اخلاقی را نیز دربرمی گیرد» (هاشمی، ۱۳۸۳: ۵-۳)، توجهی نکرده است. شاعر در این سروده، زبان گویای قبیله نیست؛ زیرا نه بزرگواری های قبیله را تصویر کرده و نه افتخارات آن را اشاعه داده است، بلکه درست مانند پاراناسین ها، هر جا لازم دیده از مرزهای اخلاق نیز خارج شده است.

۳. ذهن گرایی: درست مانند پاراناسین ها که از ذهنیت و ذهن گرایی گریزان بودند، امرؤالقیس نیز در چکامه خویش تمایلی به سرودن ابیات دارای محتوایی مبهم و پیچیده نشان نداده است که این عدم ذهن گرایی در ابعاد زیر نمود یافته است:

۱. حضور شاعر در شعر به عنوان تصویر گری راوی؛

۲. به کارگیری زبانی صریح و بیانی بی پرده و روشن و بهره گیری از نمایش مستقیم؛

۳. طبیعت گرایی: از آن جا که امرؤالقیس، بخش عظیمی از زندگی خویش را در دامان طبیعت گذراند و با آن خو گرفته بود، طبیعت و مظاهر گوناگون آن در چکامه او نمود خاصی یافته اند. این طبیعت گرایی را در معلقه امرؤالقیس می توان با سه شاخصه تعریف کرد:

الف) آفرینش تصویرهای زبانی (تک بعدی)؛

ب) توصیف تجربه؛

ج) جمال شناسی کلاسیک؛

۴. احساس غربت، اندوه و نومیدی؛

اکنون هر یک از این ویژگی ها را به طور جداگانه در معلقه مورد بررسی قرار می دهیم:

۱. موضوع شعر: چنان که پیش تر گفته شد، امرؤالقیس در چکامه خویش بیشتر به مطرح کردن امور سطحی، ساده، پیش پا افتاده و فاقد ابعاد متعالی پرداخته است که البته این امر، عجیب

نیست؛ زیرا شعر از دل تجربه های شاعر در طول زندگی سرچشمه می گیرد و تجربه های امرؤالقیس نیز بی شک تحت تأثیر محیط زندگی او (در جایگاه امیرزاده ای لابلالی) و نیز متأثر از اندیشه ها و باورهای اخلاقی و اعتقادی تنی چند از دوستان عیاش پیشه اش بوده است. این مسئله به معنای نادیده انگاشتن نقش احساسات و عواطف درونی امرؤالقیس نیست، ولی حقیقت آن است که احساس و اندیشه بشری تا حدّ بسیاری تابع محیط است و درست به همین علت است که دکتر حسین الحاج حسن درباره تأثیرپذیری شاعر جاهلی از محیط در شعر خویش می گوید: «و ماذا ننتظر من الشاعر الجاهلی فی صحرائه القاحله البسیطه الواضحه المعالم أن يتحدث عن ذکریاته مع من یحبّ فما رأته عینه و ما سمعت أذنه و ما أحسّ به، جری علی لسانه بصدق و عفویّه» (الحاج حسن، ۱۹۸۴: ۴۵).

بنابراین در درجه اول باید به بررسی عناصر تشکیل دهنده محیطی که امرؤالقیس را در میان گرفته است، پردازیم و ویژگیهای حاکم بر آن را بشناسیم تا بتوانیم درباره تأثیر محیط بر افق فکری او که در موضوع شعرش جلوه گر گشته است، سخن بگوییم.

امیرزاده ای بود که دوران کودکی خویش، در ناز و نعمت و ثروت و رفاه به سر آورد و از آن جا که پدرش رئیس قبیله کنده بود، مناظر، صحنه ها، حالتها و اشیائی را شاهد بود که هم سنّ و سالانش از آنها بی اطلاع بودند. حسین الهنداوی در این باره می گوید: «أسهم فی تکوین شخصیه الشاعر تربیته فی بیت والده کملک و مجالسته علیه القوم و اطلاعه علی خفایا أمور لم یطلع علیها من هم فی سنّه...» (الهنداوی، ۲۰۰۶: ۱۱).

همچنین پس از ترک گفتن پدر نیز به همراه گروهی خوشگذرانان، با میگساری و شعرخوانی و شاد خواری در کنار آبگیرها و جویبارها، به زندگی خویش ادامه داد و از همین روست که شعر او بازگو کننده تجربه هایی است که او در این دو برهه زمانی زندگی خویش از سر گذرانده است؛ زیرا شاعر در پی دیدن می سراید، هرچند دیدن او و طرز نگاهش به طبیعت اطرافش دیگر گونه است، ولی آیا شاعری با شرایط امرؤالقیس و دیده های او، نگاهی جز آن چه در شعر او شاهد هستیم، می تواند داشته باشد؟! به نظر، پاسخ منفی است؛ زیرا در شعر، عواملی مانند محیط

زندگی فردی، زمان، تجربه و اندیشه‌ای که شاعر را در میان گرفته‌اند، هنگام بیان احساسات درونی و تجربه‌ها و زمان به تصویر کشیدن دیده‌ها در زایش اثر هنری، نقش عمده‌ای را ایفا می‌نمایند و به سبب تأثیر همین عوامل است که مضمون چکامه «قفا نبک...» نیز فراتر از امور ساده، سطحی و پیش پا افتاده نیست زیرا افق نگاه شاعر و دغدغه ذهنی او را هنگام سرودن این چکامه، همین امور شکل داده‌اند، اموری ساده و ملموس نظیر آن چه بدان اشاره می‌گردد:

گذر از منزلگاه متروک محبوبه و به یاد آوردن روزهای خوش وصال و عشقبازی، ابراز اندوه و دل‌تنگی از فراق یار سفر کرده و در ادامه، پناه بردن به دامن یک روایت تصویری دوگانه، روایتی که شاید در آن ترتیب زمانی رخدادها حفظ نشده باشد، ولی به طور کلی می‌توان رخدادها را در آن به منزله دو خط موازی در نظر گرفت که به موازات یکدیگر حرکت می‌کنند: یکی از این دو خط که امتداد لذت و خوشی لحظات شاد گذشته در ذهن شاعر است، می‌کوشد تا دوباره خاطرات خوش آن لحظات را از ناخودآگاه ذهن شاعر فراخواند. این خط پررنگ، شفاف و واضح است؛ زیرا شاعر تمایل دارد که بار دیگر، شادیهای از دست رفته زندگی خویش را در کنار آبگیر داره جلجل، دوشیزگان زیبا روی نژاده و در دل طبیعت وحشی زمزمه نماید، اما خط دیگر نقطه چین لحظات ناخوش، ناگوار و غم‌افزایی است که شاعر از سر گذرانده است و اکنون نیز تمایلی به درنگ کردن در کنار خاطرات آن لحظات ندارد و از همین روست که تابلوی شاعر از شب درد، آن شب دیرپایی که گویی ستارگانش را به زمین بسته‌اند، تنها در حد یک سایه و شبخ باقی مانده است.

روایت در این چکامه با به تصویر کشیدن حزن و اندوهی که هنگام گذر شاعر از کنار منزلگاه متروک یار او را فرا گرفته، آغاز می‌شود و با تأکید بر حسرت و ناشکیبایی او هنگام به یاد آوردن لحظه جدایی و هجران، با به کارگیری واژگانی که حکایت از عشق و شیدایی او دارند، ادامه می‌یابد، واژگانی نظیر قفا (بایستید)، نبک (یعنی لبک: تا بگرییم)، من ذکری حبیب و منزل (به یاد آن نازنین نگاری که در

اینجا خانه‌ای داشت)، غده البین (صبح جدایی)، تحملوا (آهنگ کوچ کردند)، عبره مهراقه (اشک روان)، ففاضت دموع العین (اشک‌ها از دیده جاری شد)، صبابه (از سر عشق):

قفنا نبک من ذکری حبیب و منزل	بسقط اللوی بین الدخول فحومل
کأئی غده البین یومَ تحملوا	لدى سمرات الحی ناقف حنظل
وقوفاً بها صحبی علی مطیهم	یقولون لا تهلك أسی و تجمل
فإن شفائی عبره مهراقه	فهل عند رسم دارس من معول
ففاضت دموع العین منی صبابه	علی النحر حتی بل دمعی محملی

(امرؤالقیس، دت: ۹-۸)

اظهار عشق با زبانی چنین اندوهبار و ابراز اندوه در قالب سخنانی چنین عاشقانه - هر چند ممکن است در بر دارنده ارزش‌هایی مانا و محتوایی والا نباشد - ولی روان آنان را که به عشق محبوبی خو گرفته اند، به تأمل وامی‌دارد؛ زیرا شاعر با سرودن این روایت عاشقانه جانسوز در کنار تصویر طبیعت واقعی با زمینهای سنگلاخ و شنزارهایش، با گردبادهایش، بارانهایش و تخته سنگهایش خود را چون قماربازی به تصویر کشیده که در راه رسیدن به زیبایی‌ها و خوشی‌ها، همه چیز خویش را باخته است و اکنون جز هوس قمار دیگر، برایش هیچ نمانده است.

این روایت مانند راهی است که از شب آغاز می‌شود و به آفتاب می‌رسد، از مرز تاریکی می‌گذرد و به مرز روشنایی می‌رسد؛ زیرا شاعر در آن پس از ترسیم لحظات حزن‌انگیز جدایی و فراق، لحظات شادی و نوشخواری و عشقبازی را در ذهن خویش فرا می‌خواند تا با یاد آنها قلب مجروح خویش را تسلی بخشد و از همین روست که در این بخش، بیشتر روایت با تصویر در آمیخته است و مخاطب در کنار شاعر این فرصت را دارد که با دیدن تصاویر واضح و شفاف، شاهد تجربه او باشد. این همان چیزی است که نویسنده آن را تحت عنوان «کمرنگی ذهن‌گرایی در شعر امرؤالقیس» واکاوی نموده است.

۲. جهت‌گیری شاعر نسبت به اصول اجتماعی و اخلاقی: چنان که پیش‌تر اشاره شد،

امرؤالقیس در چکامه خویش در پی رعایت اصول اخلاقی و اجتماعی مطرح نزد عامه مردم

برنیامده است بلکه درست مانند شاعران پارناسین، هر جا که در شعر خویش لازم دیده است از مرزهای اخلاق خارج شده است، به ویژه در بخش هایی که درباره معشوقه خویش سخن می گوید. اگر «توفیل گوتیه» به عنوان بزرگترین طرفدار مکتب پارناسیسم به خود این جسارت را داده است که بگوید:

«من با شادی اعلام می دارم که به عنوان یک شهروند، حق دیدن یک رافائل نابغه یا یک زن زیبای عربی را دارم» (پلخانوف، ۱۳۸۸: ۷)، و اگر براساس اصول این مکتب، شاعر حق دارد در وصف اعضای زن، شعر بسراید (نوری، ۱۳۸۸: ۵)، امرؤالقیس نیز این حق را به خود داده است که با به کارگیری واژگانی سرشار از بار معنایی مادی به وصف اعضای گوناگون معشوقه های خویش پردازد، از حلقه های مو و گردن تا کمر و

مقایسه متنی از پل ورن، از شاعران برجسته پارناسین با چند بیتي از چکامه امرؤالقیس، این شباهت را آشکار می سازد. پل ورن در متنی با نام Green خطاب به معشوقه خویش چنین نگاشته است: «برای شما، همه این گلها و برگها را به ارمغان آورده ام، برای شما دل خویش را نیز به ارمغان آورده ام که جز به خاطر شما نمی تپد، هر چند ارمغان ناچیز من قابل شما را ندارد، باز با آن چشمان زیبای خود بر آن بنگرید؛ با سر انگشتان سپید پاره اش مکنید. خسته به دیدار شما آمده ام ... اجازه دهید لختی سر در پای شما نهم و به خیال لحظات شیرینی که این خستگی از تن من به در خواهد رفت، سرخوش باشم. اجازه دهید سرخویش را که هنوز در آن صدای آخرین بوسه ها طنین انداز است، برسینه سیمین شما نهم و... (نوری، ۱۳۸۸: ۱۱).

امرؤالقیس نیز هنگام توصیف رابطه عاشقانه خود بایکی از معشوقه هایش چنین می گوید:

و تعطو برخص غیر شن کانه
اساریع ظبی او مساویک اسحل
مهفهفه بیضاء غیر مفاضه
ترائبها مصقوله کالسجنجل

در هر دو متن، دقت خاصی در توصیف اعضای گوناگون پیکر محبوب به کار رفته است. از یک طرف ورن درباره چشمان زیبا، انگشتان سپید و سینه سیمین محبوب خویش گفته است و از سویی دیگر امرؤالقیس به وصف انگشتان لطیف و نازک و سینه صیقلی یار

می‌پردازد. به کارگیری این گونه توصیفات در شعر توسط این دو شاعر، پیرو همان اصلی است که شاعر را پیامبر و دارای رسالت اخلاقی و اجتماعی نمی‌داند تا در شعر خویش به اصول اجتماعی و اخلاقی پایبند باشد.

از دیگر نقاط مشترک میان امرؤالقیس و پل و رلن به عنوان شاعری پارناسین، ابراز تمایل شدید هر دو به جنس مونث است. اگر پل و رلن در بخشی از سخنان خویش درباره عشق خود به زنان چنین گفته است: « بیست ساله بودم که آتشی پنهان در دلم شعله کشید. ناگهان حس کردم که همه زنان را زیبا می‌بینم. حس کردم عاشق تمام زنان هستم، اما زنان هیچ کدام عاشق من نشدند» (نوری، ۱۳۸۸: ۱۲). امرؤالقیس نیز در چکامه خویش درباره زنان گوناگونی که با آنان رابطه عاشقانه داشته سخن گفته است:

و ان شفائی عبره مهراقه فهل عند رسم دارس من معول؟
 کدأبک من امّ الحویرث قبلها و جارتها ام الرباب بماسل
 و یوم دخلت الخدر خدر عنیزه فقالت لک الویلات انک مرجلی
 افاطم مهلا بعض هذا التدلل و ان کنت قد اجمعت صرمی فاجملی

می‌بینیم که شاعر در همین چهار بیت از چکامه خود، از چهار معشوقه به نام های ام الحویرث، ام الرباب، عنیزه و فاطمه سخن گفته است که بیانگر میل شدید به جنس مؤنث می‌باشد که البته در این میل شدید امرؤالقیس چنان که پیش تر نیز گفته شد، محیط زندگی او نیز بی تأثیر نبوده است تا جایی که ناقدان برجسته عرب نیز درباره این گونه تأثیر سخن گفته‌اند. دکتر حسین الحاج حسن در این باره می‌گوید: «و قد یكون للمحیط الحار تأثیره فی ایفاظ الشهوه الحیوانیه باکرا فی اجساد الافراد و البدوی المطبوع علی التنقل فی الصحرا مطبوع علی الاکثار من الزوجات و التنقل من قلب الی قلب» (الحاج حسن، ۱۹۸۴: ۱۸).

۳. **کمرنگی ذهن گرایی:** ذهن گرایی و پرداختن به تصویرهای پیچیده ذهنی به یاری خیالی فرانگر در چکامه امرؤالقیس اندک است و البته این امر، چیز عجیبی نیست؛ زیرا ادبیات دوره کلاسیک جنبه سوژکتیو (ذهنی) ندارد و به همین علت پارناسین ها نیز که از ذهنیت

گریزان بودند، به ادبیات دوره کلاسیک تمایل داشتند. از نشانه های این کم‌رنگی ذهن گرایشی در چکامه مذکور می توان به موارد ذیل اشاره کرد:

الف) حضور شاعر در بیشتر رخدادهای به عنوان راوی تصویرپرداز: سراینده معلقه - چنان که پیش تر نیز اشاره شد - هنگام ترسیم صحنه رخدادهای در مقابل مخاطب، معمولاً به عنوان یک راوی تصویرگر حضور دارد و می کوشد تا با بهره گیری از سبکی روایی در کنار تصویر وقایع به تصویری ترین شیوه یک شاعر واقعگرا، معانی موردنظر خویش را مطرح نماید که این امر تأثیر حسی شدیدی را در خواننده بر جای می گذارد. از مهمترین مواردی که امر القیس در آن با بهره گیری توأمان از تصویر و روایت، صحنه واقعی رخدادهای را پیش رو مجسم می سازد، می توان به ابیات زیر اشاره کرد:

قفا نیک من ذکری حبيب و منزل بسقط اللوی بین الدخول فحومل
 تری بعرا الام فی عرصاتها و قیعاتها کانهما حبّ فلفل
 کانی غده البین یوم تحملوا لدی سمرا الحی ناقف حنظل
 وجید کجید الرئم لیس بفاحش اذا هی نصته و لا بمعطل
 و لیل کموج البحر ارضی سدوله علی بانواع الهموم لیبتلی
 اصاح تری برقا اریک و میضه کلمع الیدین فی حبی مکلل

دقت در هر یک از این ابیات می تواند تأییدی بر این مدعا باشد که سراینده این چکامه در کنار روایتگری به نگارگری و تصویر پردازی وقایع پرداخته است زیرا اگر چه شعر به سبک گفتگو و دیالوگ آغاز می گردد، ولی شاعر سعی دارد با سوق دادن واژگان شعر به سوی واژگان دیداری، شنونده را یاری نماید تا در ناخودآگاه ذهن خویش، یک فضای طبیعی ملموس را که پس از متروکه شدن، آهوان سپید بدان رفت و آمد می کنند، ترسیم نماید. این همان خانه محبوبه سفر کرده اوست که شنونده در آن با آثار برجای مانده از آهوان سپید روبرو می گردد. چیزی که می تواند بیانگر سرسبزی و طراوت آن باشد و حکایت از آن داشته باشد که هنوز در آن جا زندگی جریان دارد، سبزه و علف و چراگاهی هست، برکه و آبگیر و

جویباری هست و ... این همه را شاعر با آوردن واژه دیداری «تری» که «هم اکنون» شنونده را به دیدن این صحنه فرا می‌خواند، بیان داشته است. شاعر با آوردن این واژه، روایت خویش را رها کرده و از خواننده دعوت می‌نماید تا خود از فضای مورد نظر دیدن نماید. فضایی که اگر شنونده با شاعر بدان رهسپار گردد در آن نظاره گر میعادگاه بکر عشق او خواهد بود که گذر زمان نیز نتوانسته است «زندگی» را در آن جا نابود نماید؛ زیرا شاعر پس از بیان این که «وزش بادهای مخالف مانع از ناپدید شدن و محو گشتن آثار خانه گشته اند»، به ذکر نشانه‌های حیات در آن پرداخته است و حضور آهوان در آن جا و چریدن آنها را پیرامون خانه و دشتهای مجاور آن تصویر نموده است و گویی هم اکنون حالت خویش را اندکی پیش از کوچ قبیله محبوب به یاد آورده باشد، صحنه دلخراش و اندوهبار جدایی را پیش روی شنونده ای که اکنون در شعر او همزمان با روایت و تصویر رو بروست، ترسیم می‌نماید:

کافی غده البین یوم تحملوا لدی سمرات الحی ناقف حنظل

اگر شنونده در این بیت که بلافاصله پس از وصف آن منزلگاه آمده بیندیشد، در می‌یابد که شاعر بر آن است تا او را با خود درکوجه باغ یادهای بگرداند و تصویر اشکها و لبخندها، خوشی‌ها و ناخوشی‌ها و تصویر محبوبه ای به سان آهوان سپید، زیبا و ثروتمند را در خاطر او نیز جاودانه نماید و درست به همین علت متناسب با وصف لحظات شادی، لحظات اندوه و درد را نیز تصویر می‌نماید و از شبی سهمگین و دیرپا سخن می‌گوید، شبی که شبیح و سایه دشواری‌هایی است که بر او گذر کرده، شبی که چون شتری تنومند، که سنگینی هیبتش را با تمام وجود بر او افکنده است:

ولیل کموج البحر ارخی سدوله علی بانواع الهموم لیستلی

فقلت له لما تمطی بصلبه واردف اعجازا و ناء بکلکل

از دیگر ابیاتی که شاعر در آن خواننده را با روایت و تصویر همراهی می‌نماید، بیتی است که در آن با به کار گیری دو فعل دیداری «تری» و «أریک» با لحنی پرسش گونه و در کنار تشبیهاتی حسی، روایت آذرخش و رگبار پیش از شروع بارانی شدید را پیش روی مخاطب تصویر می‌نماید:

اصاح تری برقا اریک و میضه کلمع الیدین فی حبی مکمل

در این بیت، شاعر می کوشد شنونده را وادار نماید که خود، تصویر آذرخشی را که او می خواهد روایتش را باز گوید، پیش رو مجسم نماید و از همین روست که او را خطاب قرار داده و می پرسد: آیا می توانی تصویر آذرخشی را تصور نمایی که درخشش آن به سان برق زدن دو دست در میان یک توده ابر است که گویی تاجی بر سر نهاده است؟!

با این لحن، شاعر روایت یک شب بارانی را که آذرخش و رگبار شدید در آن، خبر از بارانی سیل آسا می داده اند برای مخاطبی باز می گوید که گرچه احتمالاً آن شب همراه وی نبوده است، ولی با پرسش او به صحنه سازی آن پرداخته و در می یابد که شاعر بر آن است تا بگوید: من در دامان طبیعت شاهد شبی بارانی بودم که آذرخش آسمان در آن، هر چشمی را خیره می کرد.

ب) به کار گیری زبانی صریح و بیانی بی پرده و روشن: از آن جا که شعر امرؤالقیس، شعری است دیداری و تصویر گر واقعیات، زبان شعری او نیز در چکامه مشهورش، زبانی است بی پرده و صریح که از بیان شخصی ترین مسائل نیز پروایی ندارد و تمام مسائل را از وزش گردبادها تا پشگل آهوان سپید، تا مسائل عاشقانه خود و عشقبازی اش را با دوشیزگان در آبگیر داره جلجل و حتی فراتر از اینها روابط جنسی خود را با معشوقه اش در فضایی کاملاً فیزیکی و ملموس و با بی پردگی کامل باز می گوید که ما اوج این بی پروایی زبانی را هنگام روایت داره جلجل شاهد هستیم:

الارب یوم لک منهن صالح ولاسیما یوم بداره جلجل

ویوم عقرت للعذاری مطیتی فیاعجا من کورها المتحمل

در این ابیات و دیگر ابیات معلقه، از همان بینهای آغازین، شاعر مست و مدهوش از شراب یاد نوشخوارها و کامیابی های گذشته، شمشیر زبان خویش از نیام برکشیده و رازناکی تجربه هایش را در پیشگاه صراحتی که جزئی از حقیقت وجودی اوست، قربانی می کند تا با بازگرددن این تجربه ها، به گفت و گو با مخاطب خویش بپردازد، گفتگویی که دیدن فضای واقعی و طبیعی زندگی شاعر را برای شنونده امکان پذیر می سازد:

قفا نیک من ذکری حبیب و منزل بسقط اللوی بین الدخول فحومل
فتوضح فالمقره لم یعف رسمها لما نسجتها من جنوب و شمال

در این ابیات، سراینده با به کارگیری اصطلاحات نشانه شناسیک واضح - که گرچه ممکن است در زمان کنونی ناشناخته باشند، ولی بی شک برای مردم روزگار شاعر شناخته شده بوده‌اند - نشانی اقامتگاه معشوق را که در شنزار سقط اللوی قرار گرفته و از یک سو مشرف به جویبار دخول است و از سوی دیگر سرزمین های آباد یمامه، یعنی توضح و مقره و حومل آن را در میان گرفته‌اند، بیان می‌کند و هنگام دادن این نشانی هیچ ابایی ندارد که درباره پشگل آهوان سپید پیرامون این خانه، سخن بگوید:

تری بعرا الام فی عرصاتها و قیعانها کانه حب فلفل

همچنین شاعر در پی آن نیست تا هنگام روایت داره جلجل، سایه واری تصویر و ابهام را بر آن چه در آن آنگیر رخ داده، حاکم نماید یا از ذکر آنها چشم پوشی نماید، بلکه وی با بیانی سرشار از لذت و خشنودی از آنها یاد می‌کند:

و یوم دخلت الخدر خدر عنیزه فقلت لک الوبلات انک مرجلی
تقول و قد مال الغیظ بنا معا عقرت بعیری یا امرئ القیس فانزل
فقلت لها سیری وارخی زمامه و لاتبعدینی من جناک المعلل

آن چه این بی پروایی و صراحت زبانی شاعر را تأیید می‌نماید، طیف واژگانی به کار رفته در بخش های گوناگون معلقه است که بیشتر، واقعی، فیزیکی، جسمانی، ملموس، روشن و دارای یک خاستگاه احساسی عشقی صریح است که شاعر با به کارگیری آنها توانسته است ادراک خواننده را در سطح کیفیات حسی نگه دارد و او را در تماس نزدیک و ملموس با واقعیت زندگی خود قرار دهد. در این میان او را بیم آن نیست که دیگران اشکهایش را ببینند که چون زنان بی تاب و ناشکیباست و نه ترس آن دارد که دیگران از راز عشق هایی که در وجودش ریشه دارد، با خبر شوند و به همین علت، شاعر از همان بیت آغازین، مخاطب را در

اندوه و دردمندی خویش و در اشکهای ریزانش سهیم نموده است و راز گریه ها و اشکهای خویش را که از سر عشق و شیدایی روان گشته، با او باز گفته است:

قفا نَبک من ذکری جیب و منزل	بسقط اللوی بین الدخول فحومل
کانی غداه البین یوم تحملوا	لدى سمرات الحی ناقف حنظل
و ان شفائی عبره مهراقه	فهل عند رسم دارمن من معول؟
ففاضت دموع العین منی صبابه	علی النحر حتی بل دمعی محملی
الی مثلها یرنوالحلیم صبابه	اذا ما اسبکرت بین درع و محول
تسلت عمایات الرجال عن الصبا	و لیس فؤادی عن هواک بمنسل

امرؤالقیس نه تنها در اظهار عشق و شیدایی خویش، صراحت و پرده دری را مجاز دانسته است. بلکه در تصویر روابط جنسی خود نیز از نمایش مستقیم و زبان و واژگانی روشن و صریح بهره گرفته است:

فقلتُ لها سیری وارخی زمامه	و لا تبعدینی من جناک المعمل
فمثلک حبلی قد طرقتُ و مرضع	فالهیتهُ عن ذی تمانم محول
اذا مابکی من خلفها انصرفت له	بشقّ و تحتی شقها لم یحوّل
و بیضه خدر لا یرام خباوها	تمتعتُ من لهُو بها غیر معجل

سراینده حتی هنگام وصف شب نیز از واژگانی با بار معنایی مادی و از زبانی جسمانی بهره گرفته است:

ولیل کموج البحر ارخی سدوله	علی بانوام الهموم لیبتلی
فقلتُ له لما تمطی بصلبه	و اردف اعجازا و ناء بکلکل
فیالک من لیل کأن نجومه	بامراس کتان الی صمّ جندل

او در آغاز، شب را درسنگینی، سیطره، چیرگی و هیبت به امواج سهمگین و متلاطم دریا تشبیه کرده است که از هر سو او را در میان گرفته است، پس در تصویر دومی که از شب ارائه داده است، آن را به شتری تنومند مانند کرده، شتری که با تمام وجود خویش حضور دارد

و ماندگار خواهد بود. در این بیت، تصویری که شاعر از شب ارائه می نماید، تصویری کاملاً مادی است که شاعر با ذکر اعضای واقعی و قائل شدن اندام های گوناگون یک جاندار یا همان جاندار انگاری (زنده انگاری) برای شب آن را کاملاً ملموس و محسوس ساخته است.

بنابراین با توجه به ابعاد مطرح شده در زبان و بیان چکامه، می توان طیف واژگانی به کار رفته در آن را به سه دسته تقسیم کرد که عبارتند از:

۱. واژگان دال بر شیدایی و عشق شاعر و اشک و اندوه جدایی.
۲. واژگان صریح جسمانی و دارای بارمعنایی جنسی در بیان روابط جنسی که معمولاً جزئی نگر، برون گرا و مادی نگر است.
۳. واژگان توصیفی جسمانی برای توصیف مظاهر طبیعت مانند شب، آذرخش، سیل و

ج) طبیعت گرایی در چکامه امرؤالقیس: چنانکه پیش تر نیز گفته شد، نمود یافتن مظاهر گوناگون طبیعت مانند شب، شکار، آذرخش و ... در چکامه امرؤالقیس می تواند نشان دهنده الفت او با طبیعت و شیفتگی روح او بدان باشد تا جایی که برخی، امرؤالقیس را «شاعر طبیعت» لقب داده اند. شاعری که رخدادهای زندگی، او را به دامان طبیعت سوق داد و سبب گردید به تأمل در آن بپردازد، پس به وصف مظاهر آن دست یازید: از شنزارها، گردبادها، جویبارها، منزلگاههای متروک تا شب های بارانی و آذرخش و برق و سیل، از حیوانات اهلی آن مانند اسب و شتر خویش تا گرگها، کوه ها، قله ها، و حتی تخته سنگهایش. او حتی در بررسی زیبایی شناسی معشوقه های خویش نیز از مظاهر جاندار و بی جان طبیعت الهام گرفته است؛ زیرا گردن معشوق او در زیبایی و اعتدال، گردن آهوان سپید را ماند، گیسوان سیاه انبوهش به سان خوشه های پر بار درخت خرماست، انگشتان لطیفش به سان کرم های نرم منطقه ظبی است، چشمانش یادآور چشمان گوزن های منطقه وجره است و

شاعر، طبیعت گرایی و الهام از طبیعت را در سروده های خویش تا به آنجا رسانده است که حتی هنگام توصیف مظاهر طبیعت نیز آنها را به یکدیگر مانند کرده است: شب سهمگین را به امواج متلاطم دریا، یا به شتری تنومند، پا برجایی شب را به بسته شدن چیزی باریسمانی

کتانی، به صخره ای سخت، صحراهای خالی از سکنه را به شکم خالی گورخر، پشت صاف و هموار اسبش را به سنگ سرمه سای عروس، شیهه کشیدن اسبش را به صدای جوشیدن دیگ، ران‌های اسبش را در ورزیدگی به ران آهو، ساق پایش را به ساق پای شتر مرغ و... امرؤالقیس در حوزه تصویرهای حسی و مادی طبیعت سرآمد است، چنان که در بیان جزئیات و ویژگی‌های آن نیز کم نظیر است؛ زیرا نگاه او به طبیعت نگاهی جزئی نگر، برون‌گرایانه (objective) و مادی است یعنی همان شاخصه ای که در مکتب پارناسیسم نیز به وضوح دیده می‌شود.

وی در چکامه خویش با وصف عناصر ملموس، مادی، حسی و واقعی طبیعت، فضایی طبیعی و واقعی را مقابل بیننده تابلوی شعر خویش نمایان می‌سازد که عناصر سازنده این فضای طبیعی را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد:

۱. عناصر سازنده یک مکان طبیعی، مانند آثار خانه‌هایی متروک و خالی از سکنه، وزش باد، پشگل آهوان سپید پیرامون این خانه‌های متروک، درخت، آبگیر و...
۲. عناصر سازنده یک رابطه عاشقانه طبیعی در این فضا، مانند تعقیب دخترکان تا آبگیر و همراه شدن با آنها به خاطر معشوقه، ذبح ناقه برای آنان، سوار شدن در کجاوه معشوقه علی‌رغم میل او و ...
۳. عناصر تصویر کننده سرشت واقعی او در مسائل جنسی، مانند: ذکر نام معشوقه‌های گوناگون که بیانگر گرایش او به جنس مؤنث است، داستان‌های او درباره دیدارهای ناگهانی اش با محبوبه، دنبال کردن دوشیزگان تا داره جلجل و سخن گفتن درباره اندام‌های زن و توصیف مادیگرانه آنها و...
۴. عناصر تداعی کننده سرشت واقعی یک بزرگ زاده، مانند تشبیه گوشت ناقه به ابریشم سپید تافته، ذبح ناقه در آبگیر و طبخ آن به شیوه‌های متفاوت توسط آشپزهایی که او را همراهی می‌کردند، توصیف زیور آلات و جواهرات معشوقه، رفاه و نازپرورده بودن او، داشتن خدمتکار، پرده نشین بودن او، خوشبو بودن او و ...

۵. عناصر ترسیم کننده روح سرکش و جسور مردی که به دامان طبیعت وحشی رهسپار گشته و بدان خو گرفته است، مانند توصیف شبهای دیر پای اندوه و درد و نومیدی، توصیف وادی گرگها، شکار، آذرخش و برق و باران های سیل آسا، وصف سیل و... بنابراین می توان طبیعت گرایی امرؤالقیس را به طور کلی در سه شاخه تعریف نمود که عبارت اند از:

۱. آفرینش تصویرهای زبانی: از آن جا که امرؤالقیس در شعر خویش، نگارگری راوی است، شگفت نیست که بیشتر تصویرهای به کار رفته در چکامه او نیز تصویرهایی زبانی (واقعی) و تک بعدی باشند، تصویرهایی که مستقیماً با ادراک حسی در ارتباط است و ذهن شاعر در آنها دخل و تصرفی نکرده است. که از جمله این گونه تصاویر در شعر امرؤالقیس که از رهگذر کاربرد حقیقی واژگان زبان در ذهن حاصل می شود، می توان به نمود رنگ ها، آهنگ ها، حرکات و فضاها در چکامه او اشاره کرد؛ زیرا خواننده شعر امرؤالقیس، رنگ اشیا، آهنگ ها، حرکات و فضا را همان طوری که بوده اند، در می یابد؛ چرا که واژگان شعر او تصویر گر یک تجربه عینی هستند و درست به همین علت است که بیننده شعر امرؤالقیس با یک فضای احیا شده روبروست: طبیعتی بکر و دست نخورده که گرچه ظاهر آن تغییر می کند، ولی به واسطه حرکت شن در اثر وزش گردباد، شکل آن احیا می گردد (مرتاض، ۱۳۸۶: ۹۰).

فضای شعر امرؤالقیس نیز درست مانند منزلگاههای متروک و شنزارها در حال تغییر و دگرگونی است. گاه باد بر آن می وزد و گاه آرام می گیرد، چنین فضایی به رنگ شن است، یعنی زرد متمایل به سرخ، فضایی در هم که پیوسته در آن بادها، شن ها را می پراکند، در این جا همه چیز دست نخورده باقی مانده است، دیگها، آغل گوسفندان، شتران و حتی اصطبل اسبان، (همان: ۹۱-۹۰).

از بعد موسیقایی نیز خواننده، از موسیقی و آهنگ واژگان به کار رفته در شعر، می تواند به موسیقی حقیقی طبیعت و مظاهر آن و به نوای واقعی زندگی شاعر گوش فرا دهد، آن جا که با سنگینی و هیبت شب، نوای شعر سنگین می شود و با دوام شب، ادامه می یابد، با تاخت اسب، حالت تهاجمی به خود می گیرد و با شیهه کشیدن اسب فریاد می زند و بانگ بر می

آورد و آیا از همین رو نیست که محمد عطیه، شعر امرؤالقیس را دارای نوعی موسیقی و ریتم وازگانی و ضربی می داند و در این باره می گوید: «تجد فی شعر امرئ القیس، موسیقی لفظیه و ایقاعیه تدافق المعنی فی شتی الوانه فهی ثقیله بثقل اللیل و مدیده بامتداده و هی مشرقه ضاحکه فی خدر المهفهفه البیضاء التي تصدّ و تبدی عن اسیل و تتقی و هی کرّاره فرّاره مع الفرس و زلاله جیاشه سخّاحه فی عدوه» (الفاخوری، ۱۹۸۶: ۱۸۷).

۲. توصیف تجربه: امرؤالقیس در معلقه خویش بیش از آن که به تعبیر تجربه پردازد، یعنی بیش از آن که به بیان نهانی ها و ژرفای احساسات پردازد و شنونده را از سطح به عمق و از حس به احساس بکشاند، از توصیف تجربه بهره گرفته است، یعنی شاعر در فرایندی دیداری، تجزیه کننده و پرشتاب که از ادراکی سطحی مایه می گیرد، پی در پی به توصیف جزئیات سطح شیء یا تجربه پرداخته است و بر اثر حاکمیت روح توصیف تجربه بر شعر اوست که خواننده شعرش حتی اگر از جزئیات زندگی او کاملاً ناآگاه باشد، می تواند دو مرحله اصلی زندگی امرؤالقیس را پیش روی خود ترسیم نماید؛ زیرا شعر او از یک طرف توصیف کننده تجربه یک زندگی بزرگوارانه و شاهانه نزد پدر است و از طرف دیگر تصویر گر تجربه باده گساری و شاد خواری هنگام هم نشینی اش با گروهی خوشگذران.

از جمله ابیاتی که در چکامه امرؤالقیس به روشنی به توصیف تجربه های او در مراحل گوناگون زندگی اش می پردازند، می توان به این ابیات اشاره کرد:

فطل العذاری یرتمین بلحمها	و شحم کهدّاب الدمقس المفتّل
و جید کجید الرئم لیس بفاحش	اذا هی نصّته و لا بمعطل
و تعطو برخس غیر شثن کانه	اساربع ظبی او مساویک إسحل
و تضحی فتیت المسک فوق فراشها	نؤوم الضحی لم تنتطق عن تفضل
و قد اغتدی و الطیر فی وکناته	بمنجرد قید الاوابد هیکل

این ابیات توصیف تجربه زندگی شاهانه اوست؛ زیرا کسی گوشت را به ابریشم سفید تافته تشبیه می کند که آن را دیده باشد، کسی درباه گردن آراسته به جواهرات محبوب و مشک

و عطر و عود دلدار سخن می گوید که قبلاً با آنها الفتی داشته است، انگشتان لطیف محبوب و خواب او تا چاشتگاه برای کسی لذت بخش است که پیش از آن داشتن خدمتکار و ناز و نعمت را تجربه کرده باشد. همچنین این افراد بزرگ زاده بوده اند که عادت داشته اند صبحگاهان با اسبهای شکاری اصیل و مو کوتاه به شکار روند. توصیف این امور و بیان این تجربه ها، مخاطب را آگاه می سازد که سراینده این تجارب در میان طبقه ممتاز پرورش یافته است. به همین شکل بسیاری از دیگر ابیات چکامه امرؤالقیس نیز توصیف کننده تجربه های او هستند، به ویژه ابیاتی که پیوسته از توصیف یک جزء به توصیف جزئی دیگر منتقل می گردد و از هیچ چیز فرو گذار نمی نماید: از گردن تا مو و حلقه های آن، رنگ آن، انبوهی آن، سرانگشتان او و لطافت آنها. علت این توصیف های جزئی نگر و برون گرا در چکامه امرؤالقیس، چنان که دکتر عبدالملک مرتاض اشاره کرده است، معاشرت طولانی امرؤالقیس با زنان و توانایی شگفت او در تصویرگری عواطف زن می باشد؛ زیرا او تنها چکامه سرایی است که ما را و می دارد تا مصاحبت وی را بازن مشاهده کنیم، آن گاه که در کجاوه سوار می شود! (مرتاض، ۱۳۸۶: ۲۵۴).

از مهمترین ابیاتی که توصیف گر تجربه ارتباط امرؤالقیس با زن است، می توان به ابیات زیر اشاره کرد:

مَهْفَهْفَه یِضَاءِ غَیْرِ مَفَاضِه	تَرَائِبِهَا مَصْقُولَه کَالسَّجْنَجِل
تَصَدَّ وَ تَبَدَّى عَنِ اسِیْلِ وَ تَتَّقِی	بِنَظَرِهِ مِنْ وَحْشٍ وَ جَرِهٍ مَطْفَل
وَ جَیْدٍ كَجَیْدِ الرَّئِمْ لَیْسَ بِفَاحِشٍ	اِذَا هِیْ نَصَبَتْهُ وَ لَا بِمَعْطَل
وَ فَرَعٍ یَزِیْنُ الْمَتْنَ اسْوَدَ فَا حَم	اِیْثُ كَقَنْوِ النَّخْلِهِ الْمَتَعَشْكَل
وَ كَشْحٍ لَطِیْفٍ كَالجَدِیْلِ مَخْصَر	وَ سَاقِ كَانُبُوبِ السَّقِی الْمَذَلَل

در این ابیات، سراینده هنوز از توصیف عضوی فارغ نشده، به توصیف عضوی دیگر روی می آورد: از سینه سیمین همچون آینه تا چشم درشت و زیبای چون گوزنهای و جره و گردن خوش تراش چون آهوان سپید که به جواهرات نیز آراسته است و موی سیاه پرپشت و انبوه و... هر چند باید به این نکته اشاره کرد که امرؤالقیس به سبک پاراناسیس ها همواره توصیفش

در پی ارضای غرایز و منفعت مادی و شخصی نیست، بلکه او توانسته است زن را نه تنها به عنوان موجودی که غرایز او را اشباع می کند، بلکه به عنوان موجودی که خود، عزیز است و بزرگوار، ثروتمند و دارای خدم و حشم تصویر نماید (همان) که از زیباترین نمونه های این تصویر گری، بیتی است که شاعر در آن، تصویری کریمانه، درخشان و سرشار از دهش انسانی را از زن به نمایش گذاشته است:

تضیء الظلام بالعشاء کأنها مناره ممسی راهب متبتل

یعنی زن در کنار داشتن تمام ابعاد مادی خیره کننده مردان، از نظر وجودی، روشنی بخش تاریکی است (همان: ۲۶۰-۲۵۹).

۳. زیبایی شناسی کلاسیک در چکامه امرؤالقیس

زیبایی براساس اصول زیبایی شناسی سنتی، امری است کمال گرایانه و مطلق نگر؛ زیرا از نگاه کلاسیستها، امر هنری باید بشکوه، والا و فاخر باشد تا سبک را شکوهمند و فاخر نماید. پس زیبا در این دیدگاه معادل امر با شکوه و فاخر است و از این رو هنر کلاسیک، هنر طبقه اشراف و منطبق با ذوق درباریان می باشد (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۰۵-۱۰۴).

این دیگر نقطه مشترک میان چکامه امرؤالقیس و شعرهای شاعران پاراناسین می باشد، کسانی که معتقدند در شعر زیبایی، خوش آهنگی و استواری و فخامت است که اهمیت دارد. غلبه این نوع نگاه نسبت به زیبایی در چکامه امرؤالقیس سبب گشته است که مخاطب در شعر او از یک طرف با الفاظ و اسلوبی شریف، فخیم و فصیح روبرو باشد، یعنی چیزی که بسیاری از ناقدان شعر امرؤالقیس بدان اذعان دارند و از طرف دیگر با تصویر و توصیف امور فاخر و خاص بزرگ زادگان و اشراف و به اوج رسیدن تبخر شاعر در این گونه وصف.

درباره فخامت و ارزش الفاظ امرؤالقیس همین بس که وی نه تنها هنگام بیان معانی، ترکیبات و اصطلاحاتی فخیم و گران سنگ را در بافتی استوار به کار گرفته است، بلکه بسیاری از واژگان و اصطلاحاتی که او در قالب تشبیه و استعاره یا کنایه به کار برده است، پس از او در شعر شاعران برجسته جاهلی ظاهر شده است. گذشته از این که بسیاری از ناقدان

از استادی او در به کارگیری واژگان مستحکم، شیوا و موجز اظهار شگفتی کرده اند، چنان که بهیچ القطار درباره این بیت از معلقه:

وقد اغتدی و الطیر فی و کنانها بمنجرد قید الأوابد هیکل

می گوید: «قد كان القدماء يعجبون بهذه الكلمة، ای "قید الأوابد" إذعثرت فی إيجاز بالغ عن سرعه الفرس و حدته فی الجری و النشاط» (القطار، ۱۹۸۶: ۷۰۲). و شیخ مصطفی الغلابینی نیز درباره واژه "قید الأوابد" اظهار کرده است: «هومن الألفاظ الشریفه البالغه نهایه الحسن و ذکرها فی باب تشبیه البلیغ و جعلها بغضهم من باب الإرداف و قوله "له أیلاظی" فی البیت الثالث هو من تشبیه البدیع و ذلك انه شبه أربعه أشياء بأربعه أحسن فیها ماشاء» (الغلابینی، دت: ۸۳-۸۲).

همچنین ویژگی مثبت دیگری که درباره الفاظ و اصطلاحات امرؤالقیس وجود دارد، «اثنلاف اللفظ مع المعنا» است، یعنی تناسب واژگان و معانی که در این باره، ابیات امرؤالقیس در وصف شب را مثال می زنند:

ولیل کموج البحر أرخی سدوله علی بانواع الهموم لیبتلی
فقلت له لما تمطی بصلبه و أردف اعجازاً و ناء بکلکل
ألا ایها الیل الطویل ألاتجلی بصبح و ما الاصبح منک بأمثل

این مطلب از آن رو است که الفاظ به کار رفته در این بیتها، علاوه بر آن که در معنای حقیقی خود به کار رفته اند، پیچیده و مبهم نیستند، بلکه تصویرگر سادگی زندگی عصر جاهلی از یک طرف و صراحت و بی پرده گویی شاعر از طرف دیگر می باشند، همان طور که بیت امرؤالقیس در توصیف آذرخش به عنوان شاهد صلابت و استحکام مطرح است:

بضیء سناه أو مصاییح راهب أمال السلیط بالذبال المقتل

اما نکته دیگر، روبرو شدن با توصیف یا ذکر امور فاخر در چکامه امرؤالقیس است. ذکر و توصیف چیزهایی مانند ابریشم سفید تافته، عطر، طیب، مشک، جواهرات و زیورهای زنان، پرده نشین بودن زنان مرفه و لطافت پوست آنان و

این مسائل و نظایر آن، در میان اشراف و طبقه مرفه جامعه مطرح بوده است، کسانی که تجربه زندگی درباری را داشته اند و در محیط زندگی خویش با این گونه امور روبرو بوده‌اند و بر همین اساس «زیبا» از نظر امرؤالقیس یعنی فاخر و با شکوه و مزین.

۴. احساس غربت، اندوه و نومیدی: چکامه امرؤالقیس به عنوان نخستین شعر توصیف کننده اطلال و دمن و منزلگاه متروک، در نوع خود از نخستین ناله های درد و اندوه است که خواننده از همان بیت آغازین می تواند حزن و اندوهی را که بر جان شاعر سایه افکنده است، نظاره گر باشد. حزن و اندوهی که نه تنها تکرار مداوم اشک و اندوه و گریه های جدایی آن را پیش چشم مخاطب تصویر می نمایند، بلکه نوا و آهنگ ابیات نیز از همان آغاز تأکید کننده آن است و وجود بیست عنصر سازنده آهنگ با صدای مفتوح و دوازده عنصر با فته ممدوده، حکایت از حال پریشان شاعری دارد که منتظر است فرصتی دست دهد تا بانگ برآورد و دردهای خویش را فریاد کند. این عناصر نظیر قفا، ذکری، اللوی، لما و ... دلالت دارد که حال شاعر، پریشانی، شکایت و ناله و گریه را می طلبیده است، همان طور که نزدیکی تعداد آواهای مکسور و مفتوح نیز بیانگر تناسب و هماهنگی میان حالت ناله و شکوه و حالت زمان گذشته و از دست رفته می باشد (مرتاض، ۱۳۸۶: ۲۱۶-۲۱۵).

از مهمترین ابیاتی که تصویر گر حزن و اندوه و احساس نومیدی شاعر است، می توان به ابیاتی در توصیف شب اشاره کرد که شاعر در آنها از دیر پایی و پا بر جا بودن شب سخن گفته است و آرزوی پایان شب و فرارسیدن صبح را کرده است، ولی نومیدی چنان در عمق جاننش رخنه کرده است که از گفته خویش پشیمان گشته و با خود زمزمه کرده است که برای آشفته حالی چون من صبح نیز با شب فرقی ندارد. علت این امر نیز آن است که شاعر برخلاف دیگران که پایان یافتن شب و فرا رسیدن صبح را عاملی در کاهش درد و اندوه یا بیماری می دانند، او اندوه خویش را فراتر از آن یافته که با پایان یافتن شب پایان پذیرد و از همین روست که فریاد برآورده است:

الا ايها الليل الطويل الانجلي
بصبح و مالاصباح منك بأمثل

و باز پیرو همین اندیشه است که در جای دیگر از چکامه خویش شب را ثابت و پا برجا یافته است، شبی که چنان بر عالم نشست است که توگویی آفرینش در اقیانوس آن غرق گشته است، شبی که ستارگان آسمان را با ریسمانی کتانی به تخته سنگهای زمین دوخته است:

فیا لک من لیل کأن نجومه بأمراس کتآن إلی صمّ جندل

شبی سهمگین چنان امواج دریا که در پی آن است تا او را با همه گونه اندوهی بیازماید و شاید بیازارد:

و لیل کموج البحر ارخی سدوله علیّ بأ نواع الهموم لیبتلی

نتیجه

بررسی و واکاوی ابعاد مطرح شده در این مقاله، این واقعیت را آشکار می سازد که معلقه امرؤالقیس بسیاری از ویژگی های مکتب پارناسیسم را در خود دارد و به عنوان شعری جاهلیع «نشانگر آزادی مطلق شاعر آن عصر از قیدهای اخلاقی و دینی است، شعری است بی پرده و صریح که بدون هیچ مانع و رادعی به توصیف ماجراهای خوشگذرانی و لذت جویی شاعر می پردازد، از مبالغه و دروغ و هتک حرمت پروایی ندارد و از شکستن حدود اخلاق و دین نمی هراسد» (رجائی، ۱۳۸۲: ۳۶). در چکامه او طبیعت گرایی جلوه‌ی خاصی یافته است، چنان که در شعر شاعران پارناسین شاهد هستیم. تصویرهایش ساده، واقعی و معمولاً تک بعدی است و با توصیف تجربه های خویش قصه زندگی اش را برای مخاطب باز می گوید و او را با احساسات و عواطف خویش، با شادی و اندوهش و با شادخواری و غربتش آشنا می سازد و این یعنی نمود آشکار «هنر برای هنر» در شعر یک شاعر عرب، شاعری که رزّ غریب هنرنمایی اش را این گونه به تصویر کشیده است: «فالشعر عند العرب، ظل حراً طلیقاً من قیود الدین و الأخلاق، «کان فناً للفن» و ادباً مکشوفاً صریحاً لم یتورّع أصحابه عن وصف مبادئهم و مغامراتهم اللاهیة أو الماجنه كما فعل الشنفری و امرؤ القیس و طرفه بصورة طبیعیة صادقہ» (غریب، ۱۹۹۳: ۱۳۵).

کتابنامه

- احمدی، احمد (۱۳۳۴): «توفیل گوته (۱۸۷۲-۱۸۱۱) مکتب پارناسیسم»، مجله یغما، شماره ۸۲، تهران.
- استفان، فیلیپ (۱۳۷۶): *پل ورن*، ترجمه غفار حسینی، چاپ اول، انتشارات کهکشان، تهران.
- امرؤالقیس، حجر بن الحارث (دت): *دیوان امرئ القیس*، تحقیق محمد ابوالفضل ابراهیم، ط ۳، دارالمعارف، مصر.
- پلخانوف، گئورگی والتینویچ (۱۳۵۸): *درباره هنر برای هنر*، ترجمه فرشته مولوی، چاپ اول، انتشارات شباهنگ، تهران.
- الجرجانی، علی بن عبدالعزیز (۱۳۳۱): *الوساطه بین المتنبی و خصومه*، شرح احمد عارف الزین، صیدا، لبنان.
- الحاج حسن، حسین (۱۹۸۴): *الأدب العربی فی عصر الجاهلیه*، ط ۱، المؤسسة الجامعیه للدراسات و النشر و التوزیع، بیروت.
- داد، سیما (۱۳۸۷): *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ چهارم، انتشارات مروارید، تهران.
- رجائی، نجمه (۱۳۸۲): *شعر و سرر*، چاپ اول، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد.
- رسولی، حجت (۱۳۸۴): «معیار تعهد در ادبیات»، *پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*؛ شماره ۴۶-۴۵، تهران.
- سید حسینی، رضا (۱۳۸۴): *مکتب های ادبی*، چاپ سیزدهم، مؤسسه انتشارات نگاه، تهران.
- شیخ زاده، سمیه (۱۳۸۸): *پارناسیسم*، پژوهشکده باقر العلوم، تهران.
- عطیه، محمد هاشم (۱۹۹۷): *الأدب العربی و تاریخه فی العصر الجاهلی*، دارالفکر العربی، بیروت.
- غریب، روز (۱۹۹۳): *النقد الجمالی و اثره فی النقد الأدبی*، دارالفکر العربی، بیروت.
- الغلابینی، الشیخ مصطفی (دت): *رجال المعانی العشر*، ط ۲، منشورات المکتبه العصریه، صیدا، بیروت.
- الفاخوری، حنا (۱۹۸۶): *الجامع فی تاریخ الأدب العربی*، الأدب القدیوم، ط ۱، دارالجیل، لبنان، بیروت.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۶)، *بلاغت تصویر*، چاپ اول، انتشارات سخن، تهران.

قدامه بن جعفر، ابوالفرج (دت): *نقد الشعر*، تحقیق و تعلیق عبدالمنعم خفاجی، بیروت، دار الکتب العلمیه.

مرتاض، عبدالملک (۱۳۸۶): *بررسی نشانه شناختی و مردم شناختی معلقات سبع*، چاپ اول، ترجمه سید حسین سیدی، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد.

میرصادقی، میمنت (۱۳۶۹): «شناخت مکتب ادبی پارناسیسم»، *مجله چیستا*، شماره ۶۷ و ۶۶، تهران.

نوری، نظام الدین (۱۳۸۸): *از هنر برای هنر تا سمبولیسم*، چاپ دوم، مؤسسه انتشارات یادواره اسدی، تهران.

وولف، جانن (۱۳۶۷): *تولید اجتماعی هنر*، ترجمه نیره توکلی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.

هاشمی، محمد رضا (۱۳۸۳): *بررسی و نقد اشعار صالحیک*، چاپ اول، انتشارات دانشگاه گیلان.

الهنداوی، حسین علی (۲۰۰۶): *اغراض الشعر الجاهلی و الاسلامی*، دنیا الرأی، موقع الوطن.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی