مجله زبان و ادبیّات عربی (مجله ادبیّات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره چهارم ـ 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 معلّقه امرؤالقیس

چکیده

ممکن است این سؤال در ذهن خواننده مقاله مطرح شود کـه انگیـزه جسـتجو و بررسـی ویژگیهای پارناسیسم در شعر یک شاعر جاهلی عرب که صدها سال پیش از ظهور این مکتـب می‌زیسته است، چیست؟ آیا «امرؤالقیس» پیش تر از زمان خـویش ره پیمـوده یـا مسـئله چیـز دیگری است؟!

حقیقت آن است که پارناسیسم گرچه نامی جدیـد بـرای یـک مکتـب ادبـی نوپـا در قـرن نوزدهم است، ولی بسیاری از ویژگیها و اصول مطرح شده در آن در شعر شاعران عـرب و بـه ویژه در شعر شاعران عصر جـاهلی وجـود داشـته اسـت و بسـیاری از شاخصـه‌هـای مکتـب پارناسیسم جزء سرشت بی پروا و گستاخ همانندان امرؤالقیس بوده است؛ شاعری که بـه زعـم نگارندگان این جستار، ادب خویش را کمتر در خدمت زندگی حقیقی و راستین مـردمش قـرار 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 مطـرح در چکامه «الملک الضلیل» امری‌ءالقیس، و برکنار از تأیید تصاویر آرزوهای سرکش و شادی هـای گناه آلود او– برآنند تا حقیقت و ژرفای شعری را واکـاوی نماینـد کـه از آن، رایحـه پیشـگامی ادبیات مشرق‌زمین در طرح ایده های نخستین مکتب ادبی پارناسیسم به مشام می رسد. هرچنـد این پیشگامی در شعر سراینده ای بـه وقـوع پیوسـته کـه در حقیقـت وجـودی او و اشـعارش همچنان شک و تردید برجا مانده است!

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

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۲/۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۱/۲۰
پـست الـکترونـیـکی: Drarab110@gmail. com

مقدمه

درباره پارناسیسم

مکتب پارناسیسم در اواخر نیمه دوم قرن نوزدهم با انتشار مجموعه شعری *شرقیات* ویکتور هوگو در فرانسه شکل گرفت. نام این مکتب برگرفته از کوهی به نام پارناس (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 ـ زندگی می کرده اند. از آن جا که گروهی از پایه گذاران پارناسیسم، نخستین مجموعه شعری خود را *پارناس معاصر* نامیدند، مکتب آنها نیز بدین نام مشهور گردید (احمدی، ۱۳۳٤: ۳–۲؛ شیخ زاده، ۱۱:۱۳۸۷).

واقعیت آن است که مکتب پارناسیسم 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 می‌پوشد و به دنبال ذوق هنری خود می‌رود 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، ۱۳۳٤: ٤–۲). بسیاری از ناقدان معتقدند که پارناسین ها با کنار گذاشتن علائق اجتماعی و اخلاقی و توجه به شکل و زیبایی اثر، بسیار به نظریه هنر برای هنر نزدیک شدند (میرصادقی، ۲:۱۳٦۹).

الف) نسبت مکتب پارناسیسم با ادبیات متعهد

پارناسیسم 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، ۷٦:۱۳۸٤).

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، ۳۵:۱۳۸۲). بدین ترتیب از یک سو در حوزه ادبیات کهن عربی، برخی ناقدان عرب همسو با پارناسین ها و البته مدّتها پیش تر از آنان، اعلام کرده‌اند 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 کلّها معرضه للشاعر و له أن یتکلّم منها فیما أحبّ إذا کانت المعانی للشّعر بمنزله الماده الموضوعه و الشعر منها کالصّوره و المهم بلوغ الشاعر منزله الجوده» (قدامه بن جعفر، دت: ۵۳).

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

«فلوکانت الدیانه عاراً علی الشعر و کان سوء الإعتقاد سبباً لتأخّر الشاعر لوجب أن یمحی اسمُ أبی نواس من الدواوین و یحذف ذکره إذا عدّت الطبقات و لکان أولاهم بذلک 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 پایبندی شاعر یا نویسنده به مسایل اجتماعی سخن گفته اند (رسولی، ۷۸:۱۳۸٤).

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 پارناسیسم در شعر برخی شاعران عربی آن دوره وجود داشته است.

طرح مسئله

خاستگاه پارناسیسم در معلقه امری‌ءالقیس

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 امری‌ءالقیس مرادف خواسته های جان ناخود آگاه او باشد- به تصویر می کشد، جای شگفتی نیست که مخاطب، برخی ویژگیهای مکتب پارناسیسم را در معلّقه امرؤالقیس، 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 جلوه‌های پارناسیسم در شعر او قابل واکاوی است.

حقیقت آن است که سه عنصر اصلی شکل دهنده اسطوره پارناس که هر یک نمود بخشی از ویژگیهای مکتب پارناسیسم هستند، در شعر امرؤالقیس به روشنی قابل رؤیت است؛ زیرا در

چکامه او تصویرهای احیا شده از طبیعت بکر و مظاهر گوناگون زیبایی های آن و حتّی انعکاس یافتن اندوه شاعر در دامان این طبیعت می تواند نماد ایزد گیاهان قرار گیرد، همان طور که وصف شادخواریها و لذّت جویی ها و روزگار توأم با لذتهای مادی شاعر نیز می تواند ردّ 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 مادّی 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 امریءالقیس و ایده های مطرح در آن با سروده های تئوفیل گوتیه(۱۸۷۲–۱۸۱۱) و پل ورلن(۱۸۹٦–۱۸٤٤) 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 واژ گان و زبان به کار رفته در آن شباهت، نزدیکی با ابعاد مطرح در معلقه امریءالقیس دارد؛ و از سوی دیگر میان شرایط زندگی، شیوه سپری نمودن ایام زندگی و توجه این دو شاعر پارناسی و به ویژه پل ورلن ـ که سراینده مادی گرای فرانسوی، شارل بودلر را پیشوای خود می‌دانست ـ 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، ۸۸:۱۳۸۷). همچنین مقدمه و مؤخرهٔ 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، دلبستگی به آرمان زیبایی، کمال آهنگ و موسیقی و توصیف عینی بود، نشان می دهد (استفان، ۱۳۷٦: 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 لحظهٔ سرودن است(همان).

مهمترین ابعاد پارناسی مطرح در معلقه مذکور عبارت اند از:

۱. موضوع شعر: در بخشهای گوناگون معلّقه، 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 معلّقه، 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» (هاشملو، 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 پارناسین ها، هر جا لازم دیده از مرزهای اخلاق نیز خارج شده است.

۳. ذهن گرایی: درست مانند پارناسین 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 خاصّی یافته‌اند. این طبیعت گرایی را در معلّقه امرؤالقیس می توان با سه شاخصه تعریف کرد:

الف) آفرینش تصویرهای زبانی (تک بعدی)؛

ب) توصیف تجربه؛

ج) جمال شناسی کلاسیک؛

٤. احساس غربت، اندوه و نومیدی؛

اکنون هر یک از این ویژگی‌ها را به طور جداگانه در معلّقه 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 زنـدگی سرچشـمه مـی گیـرد و تجربـه هـای امرؤالقیس نیز بی شک تحت تأثیر محیط زندگی او(در جایگاه امیرزاده ای لاابالی) و نیـز متـأثر از اندیشه ها و باورهای اخلاقی و اعتقادی تنی چند از دوستان عیاش پیشـه اش بـوده اسـت. ایـن 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 درسـت بـه همـین علّـت است که دکتر حسین الحاج حسن درباره تأثیرپذیری شـاعر جـاهلی از محـیط در شـعر خـویش می‌گوید: «**و ماذا ننتظر من الشاعر الجاهلی فی صحرائه القاحله البسیطه الواضـحه المعـالم أن یتحدّث عن ذکریاته مع من یحبّ فما رأت عینه و ما سمعت أذنه و ما أحسّ به، جـری علـی لسانه بصدق و عفویّه**» (الحاج حسن، ۱۹۸٤: ٤٥).

بنابراین در درجه اوّل باید به بررسی عناصر تشکیل دهنده محیطی که امـرؤالقیس را در میـان گرفته است، بپردازیم و ویژگیهای حاکم بر آن را بشناسیم تا بتوانیم درباره تـأثیر محـیط بـر افـق فکری او که در موضوع شعرش جلوه گر گشته است، سخن بگوییم:

امرؤالقیس، امیرزاده‌ای بود که دوران کودکی خویش، در ناز و نعمت و ثروت و رفـاه بـه سـر آورد و از آن جا که پدرش رئیس قبیله کنده بود، مناظر، صحنه ها، حالتها و اشیائی را شـاهد بـود که هم سنّ و سالانش از آنها بی اطّلاع بودند. حسین الهنداوی در این باره می گویـد: «**أسـهم فـی تکوین شخصیّه الشاعر تربیته فی بیت والده کملک و مجالسته علیه القوم و اطّلاعه علی خفایا أمور لم یطّلع علیها من هم فی سنّه ....**» (الهنداوی، ۲۰۰٦: 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 کننده‌ی تجربه هایی است که او در این دو برهه زمانی زنـدگی خـویش از سـر گذرانـده 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، نگـاهی جـز آن چـه در شـعر او شاهد هستیم، می تواند داشته باشد؟! به نظر، پاسخ منفی است؛ زیرا در شعر، عواملی مانند محـیط

زندگی فردی، زمان، تجربه و اندیشه‌ای که شاعر را در میان گرفته‌اند، هنگام بیان احساسات درونی و تجربه ها و زمان به تصویر کشیدن دیده ها 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 می گردد:

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 دامان یک روایت تصویری دوگانه، روایتی که شاید در آن ترتیب زمانی رخدادها حفظ نشده باشد، ولی به طور کلّی می توان رخدادها را در آن به منزله دو خطّ موازی در نظر گرفت که به موازات یکدیگر حرکت می کنند: یکی از این دو خط که امتداد لذّت و خوشی لحظات شاد گذشته در ذهن شاعر است، می کوشد تا دوباره خاطرات خوش آن لحظات را از ناخودآگاه ذهن شاعر فراخواند. این خطّ پررنگ، شفّاف 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، امّا خطّ دیگر نقطه چین لحظات ناخوش، ناگوار و غم افزایی 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 بسته اند، تنها در حدّ یک سایه و شبح 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 می شود 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)، نبکِ (یعنی لنبکِ: تا بگرییم)، مِن ذکری حبیب و منزلِ (به یاد آن نازنین نگاری که در

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

قفا نبکِ من ذکری حبیب و منزل بسقط اللوی بین الدخول فحومل
کأنّی غداه البین یومَ تحمّلوا لدی سَمرات الحیِّ ناقِفُ حنظلِ
وقوفاً بها صحبی علیّ مطیّهم یقولون لاتهلک أسیً و تجمّل
فإنّ شفائی عبره مهراقه فهل عند رسم دارسٍ من معوَّل
ففاضت دموع العین منّی صبابه علی النحر حتّی بلّ دمعی محملی

(امرؤالقیس، دت: ۹-۸)

اظهار عشق با زبانی چنین اندوهبار و ابراز اندوه در قالب سخنانی چنین عاشقانه –هرچند ممکن است در بر دارنده ارزش‌هایی مانا و محتوایی والا نباشد ـ ولی روان آنان را که به عشق محبوبی خو گرفته اند، به تأمّل وا می دارد؛ 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 زیبایی ها و خوشی ها، 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 می شود و به آفتاب می رسد، از مرز تاریکی می گذرد و به مرز روشنایی می رسد؛ زیرا شاعر در آن پس از ترسیم لحظات حزن انگیز جدایی و فراق، لحظات شادی و نوشخواری و عشقبازی را در ذهن خویش فرا می خواند تا با یاد آنها قلب مجروح خویش را تسلّی 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 شفّاف، شاهد تجربه او باشد. این همان چیزی است که نویسنده آن را تحت عنوان «کمرنگی ذهن گرایی در شعر امرؤالقیس» واکاوی نموده است.

۲. جهت گیری شاعر نسبت به اصول اجتماعی و اخلاقی: چنان که پیش تر اشاره شد، امرؤالقیس در چکامه خویش در پی رعایت اصول اخلاقی و اجتماعی مطرح نزد عامه مردم

برنیامده است بلکه درست مانند شاعران پارناسین، هرجا که درشعر خویش لازم دیده است از مرزهای اخلاق خارج شده است، به ویژه در بخش هایی که درباره معشوقه خویش سخن می‌گوید. اگر «تئوفیل 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 عریان 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 بپردازد، از حلقه های مو و گردن تا کمر و ... .

مقایسه متنی از پل ورلن، از شاعران برجسته پارناسین با چند بیتی از چکامه امرؤ القیس، این شباهت را آشکار می سازد. پل ورلن 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، هرچند 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 شثن 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 ورلن درباره چشمان زیبا، انگشتان سپید و سینه سیمین محبوب خویش گفته است و از سویی دیگر امرؤالقیس به وصف انگشتان لطیف و نازک وسینه صیقلی یار

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

از دیگر نقاط مشترک میان امرؤالقیس و پل ورلن به عنوان شاعری پارناسین، ابراز تمایل شدید هر دو به جنس مونث است. اگر پل ورلن 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 می بینم. 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
ویوم دخلت الخدر خدر عنیزه فقالت لک الویلات انک مرجلی
افاطم مهلا بعض هذا التدلل و ان کنت قد اجمعت صرمی فاجملی

می بینیم 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 می گوید: «**و قد یکون للمحیط الحار تأثیره فی ایقاظ 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، ۱۹۸٤: 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 سوبژکتیو (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 ذهـن گرایـی در چکامه مذکور می توان به موارد ذیل اشاره کرد:

الف) حضور شاعر در بیشتر رخدادها به عنوان راوی تصویرپرداز: سراینده معلقه – چنان که پیش تر نیز اشاره شد ـ هنگام ترسیم صحنه رخدادها در مقابل مخاطب، معمولاً به عنـوان یـک 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 ایـن امـر تأثیر حسی شدیدی را در خواننده بر جای می گذارد. از مهمترین مواردی که امرؤالقیس در آن با بهره گیری توأمان از تصویر و روایت، صحنه واقعی رخدادها را پیش رو مجسم مـی سـازد، می توان به ابیات زیر اشاره کرد:

قفا نبک من ذکری حبیب و منزل بسقط اللوی بین الدخول فحومـــل
تری بعر الارام فی عرصـــاتهـــا وقـیعانهـا کانـهـــا حـــبّ فلـــفل
کانی غداه البیـــن یوم تحمـــــلوا لدی سمرات الحی ناقف حنظـــــل
وجید کجید الرئم لیس بفاحـــش اذا هـــی نـصّتـــه و لا بـمـعـطّـل
و لیل کموج البحر ارخی سدولـه عـــــلیّ بـانـواع الـهمـوم لیبتلـــی
أصـاحِ تـری برقا اریک ومیـضه کلـمـع الیدین فـی حـبیّ مکـلـــل

دقّت در هر یک از این ابیات می تواند تأییدی بر این مدعا باشد که سراینده این چکامـه در کنار روایتگری به نگارگری و تصویر پردازی وقایع پرداخته است زیرا اگر چه شـعر بـه سـبک گفتگو و دیالوگ آغاز می گردد، ولی شاعر سعی دارد بـا سـوق دادن واژگـان شـعر بـه سـوی واژگان دیداری، شنونده را یاری نمایـد تـا در ناخودآگـاه ذهـن خـویش، یـک فضـای طبیعـی ملموس را که پس از متروکه شدن، آهوان سپید بدان رفت و آمد می کنند، ترسـیم نمایـد. ایـن 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 باشـد که هنوز در آن جا زندگی جریـان دارد، سـبزه و علـف و چراگـاهی هسـت، برکـه و آبگیـر 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 می نماید 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 نشانه های 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 واندوهبار جدایی را پیش روی شنونده ای که اکنون در شعر او همزمان با روایت و تصویر رو بروست، ترسیم می نماید:

کانی غداه البین یوم تحملوا لدی سمـــرات 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 درکوچه باغ یادها بگرداند و تصویر اشکها و لبخندها، خوشی ها و ناخوشی ها و تصویر محبوبه ای به سان آهوان سپید، زیبا وثروتمند را در خاطر او نیز جاودانه نماید و درست به همین علت متناسب با وصف لحظات شادی، لحظات اندوه و درد را نیز تصویر می نماید و از شبی سهمگین و دیرپا سخن می گوید، شبی که شبح و سایه دشواری‌هایی است که بر اوگذر کرده، شبی که چون شتری تنومند، که سنگینی هیبتش را با تمام وجود بر او افکنده است:

ولیل کموج البحر ارخی سدوله علیَّ بانواع الهموم لیبتلی

فقُلت لـه لما تمطّـــی بصلبـــه واردف اعجازا و ناء بکلکل

از دیگر ابیاتی که شاعر در آن خواننده را با روایت و تصویر همراهی می نماید، بیتی است که درآن 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 می نماید:

اصاح تری برقا اریک و میضه کلمع الیدین فی حبی مکلل

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 سرنهاده 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 وحتی 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 عقرتُ للعذاری مطیتی فیاعجبا من کورها المتحمل

دراین ابیات و دیگر ابیات معلقه، از همان بیتهای آغازین، شاعر مست و مدهوش از شراب یاد نوشخواریها وکامیابی 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 بازگوکردن 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 نبک من ذکری حبیب و منزل بسقط اللوی بین الدخول فحومل

فتوضح فالمقراه لم یعف رسمها لما نسجتها من جنوب و شمأل

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 ـ 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 مقراه و حومل آن را در میان گرفته اند، بیان می کند و هنگام دادن این نشانی هیچ ابایی ندارد که درباره پشگل آهوان سپید پیرامون این خانه، سخن بگوید:

تری بعر الارام فی عرصاتها وقیعانها کانها حبُّ فلفل

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

و یوم دخلت الخدر خدر عنیزه فقالت لک الویلات انک مرجلی

تقول و قد مال الغبیط بنا معا عقرتَ بعیری یا امرئ القیس فانزل

فقلتُ لها سیری وارخی زمامه و لاتبعدینی من جناک المعلل

آن چه این بی پروایی و صراحت زبانی شاعر را تأیید می نماید، 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 کار گیری آنها توانسته است ادراک خواننده را درسطح کیفیات حسی نگه دارد و او را در تماس نزدیک و ملموس با واقعیت زندگی خود قرار دهد. دراین میان او را بیم آن نیست که دیگران اشکهایش را ببینند که چون زنان بی تاب وناشکیباست 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 نبک من ذکری جیب و منزل بسقط اللوی بین الدخول فحومل
کانی غداه البین یوم تحملوا لدی سمرات الحی ناقف حنظل
و ان شفائی عبره مهراقه فهل عند رسم دارمن من معوّل؟
ففاضت دموع العین منی صبابه علی النحر حتی بل دمعی محمل
الی مثلها یرنوالحلیم صبابه اذا ما اسبکرّت بین درع و محول
تسلّت 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 المعلل
فمثلک حبلی قد طرقتُ و مرضع فالهیتُها عن ذی تمائم محول
اذا مابکی من خلفها انصرفت له بشقّ و تحتی شقها لم یحوّل
و بیضه خدر لا یرام خباوها تمتّعتُ من لهو 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 علیّ بانوام الهموم لیبتلی
فقلتُ له لما تمطّی بصلبه و اردف اعجازا و ناء بکلکل
فیالک من لیل کأن نجومه بامراس کتّان 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 مانندکرده، شتری که با تمام وجود خویش حضور دارد

و ماندگار خواهد بود. در این بیت، تصویری که شاعراز 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، جویبار ها، 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، طبیعت‌گرایی 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 مانندکرده 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، برون گرایانه (objective) و مادی است یعنی همان شاخصه ای که در مکتب پارناسیسم نیز به وضوح دیده می شود.

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

۱. عناصر سازنده یک مکان طبیعی، مانند آثار خانه هایی متروک و خالی از سکنه، وزش باد، پشگل آهوان سپید پیرامون این خانه های 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: ذکرنام معشوقه های گوناگون که بیانگر گرایش او به جنس مؤنث است، داستان های او درباره دیدارهای ناگهانی اش با محبوبه، دنبال کردن دوشیزگان تا داره جلجل و سخن گفتن درباره اندام های زن و توصیف مادیگرانه آنها و...

٤. عناصر تداعی کننده سرشت واقعی یک بزرگ زاده، مانند تشبیه گوشت ناقه به ابریشم سپید تافته، ذبح ناقه در آبگیر و طبخ آن به شیوه های متفاوت توسط آشپزهایی که او را همراهی می کردند، 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 می‌کند، ولی به واسطه حرکت شن در اثر وزش گردباد، شکل آن احیا می گردد (مرتاض، ۱۳۸٦: 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 نیزخواننده، 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 واژگانی و ضربی می داند و در این باره می گوید: «**تجد فی شعر امرئ القیس، موسیقی لفظیه و ایقاعیّه تدافق المعنی فی شتی الوانه فهی ثقیله بثقل اللیل و مدیده بامتداده و هی مشرقه ضاحکه فی خدر المهفهفه البیضاء التی تصدّ و تبدی عن اسیل و تتّقی و هی کرّاره فرّاره مع الفرس و زلاله جیاشه سحّاحه فی عدوه** » (الفاخوری، ۱۹۸٦: ۱۸۷).

۲. توصیف تجربه: امرؤالقیس در معلقه خویش بیش از آن که به تعبیر تجربه بپردازد، یعنی بیش از آن که به بیان نهانی ها و ژرفای احساسات بپردازد 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 درپی 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 باگروهی 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:

فظل العذاری یرتمین بلحمها و شحم کهدّاب الدمقس المفتّل
و جید کجید الرئم لیس بفاحش اذا هی نصّته و لا بمعطّل
و تعطو برخص غیر شثن کانه اساریع 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 کـه پـیش از آن داشـتن خـدمتکار و نـاز و نعمت را تجربه کرده باشد. همچنین ایـن افـراد بـزرگ زاده بـوده انـد کـه عـادت داشـته انـد صبحگاهان با اسبهای شکاری اصیل و مو کوتاه به شکار روند. توصیف این امـور و بیـان ایـن تجربه ها، مخاطب را آگاه می سازد که سراینده این تجارب در میان طبقه ممتاز پـرورش یافتـه 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 مـی گـردد و از هیچ چیز فرو گذار نمی نماید: از گردن تـا مـو و حلقـه هـای آن، رنـگ آن ، انبـوهی آن، سرانگشتان او و لطافت آنها. علـت ایـن توصـیف هـای جزئـی نگـر و بـرون گـرا در چکامـه امرؤالقیس، چنان که دکتر عبدالملک مرتاض اشاره کرده است، معاشرت طولانی امرؤالقیس بـا زنان و توانایی شگفت او درتصویرگری عواطف زن می باشد؛ زیرا او تنها چکامه سرایی اسـت که ما را وا می دارد تا مصاحبت وی را بازن مشاهده کنیم، آن گاه که در کجاوه سوار می شـود! (مرتاض، ۱۳۸٦: ۲٥٤).

از مهمترین ابیاتی که توصیف گر تجربه ارتباط امرؤالقیس با زن است، می تـوان بـه ابیـات زیر اشاره کرد:

مهـــفهـفه بیـضاء غـیر مفاضه ترائبها مصقوله کالسجنـجـــل
تصدّ و تبدی عن اسیل و تتقی بناظره من وحش وجره مطـفل
وجید کجید الرئم لیس بفاحش اذا هی نصّته و لا بـمـعطّـــل
و فـرع یزین المتن اسود فاحم اثیث کقنو النخله المتـعثـکـل
و کشح لطیف کالجدیل مخصّر و ساق کانبوب السقی المذلـل

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

درپی 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 کأنّها منارة ممسی راهب متبتّل

یعنی زن در کنار داشتن تمام ابعاد مادّی خیره کننده مردان، از نظر وجودی، روشنی بخش تاریکی است (همان: ۲٦۰-۲۵۹).

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: ۱۰۵-۱۰٤).

این دیگر نقطه مشترک میان چکامه امرؤالقیس و شعرهای شاعران پارناسین 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 درچکامه 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 تبحّر 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 کـه بهیج القنطار درباره این بیت از معلقه:

وقد اغتدی و الطیر فی و کناتها بـــمنجرد قید الأوابد هیکل

می گوید: «**قد کان القدماء یعجبون بهذه الکلمه، ای "قیـد الأوابـد" إذعثـرت فـی إیجاز بالغ عن سرعه الفرس و حدته فی الجری و النشـاط**» (القنطـار، ۱۹۸٦: ۷۰۲). وشـیخ مصطفی الغلاییني نیز درباره واژه "قید الأوابد" اظهار کرده اسـت: «**هـومن الألفـاظ الشـریفه البالغه نهایه الحسن و ذکرها فی باب تشبیه البلیغ و جعلها بغضهم من باب الإرداف و قوله "له أیطلا ظبی" فی البیت الثالث هو من تشبیه البدیع و ذلک انه شبه أربعه أشیاء بأربعـه أحسن فیها ماشاء**» (الغلاییني، دت: ۸۳-۸۲).

همچنین ویژگی مثبت دیگری کـه دربـاره الفـاظ و اصـطلاحات امـرؤالقیس وجـود دارد، «ائتلاف اللفظ مع المعنا» است، یعنی تناسب واژگان و معانی که در این باره، ابیـات امـرؤالقیس در وصف شب را مثال می زنند:

ولیل کموج البحر أرخی سدوله علی بانواع الهـمـوم لیـبتلـی
فـقلـت له لما تمطـی بصـلبه و أردف اعجازاً و ناء بکـلکل
ألا ایها الیل الطویل ألاانجلـی بصبح و ما الاصباح منک بأمـثل

این مطلب از آن رو است که الفاظ به کار رفته در این بیتها، علاوه بر آن کـه در معنـای حقیقی خود به کار رفته اند، پیچیده و مبهم نیستند، بلکـه تصـویرگر سـادگی زنـدگی عصـر جاهلی از یک طرف و صراحت و بی پرده گویی شاعر از طرف دیگر می باشند، همان‌طور که بیت امرؤالقیس در توصیف آذرخش به عنوان شاهد صلابت و استحکام مطرح است:

یـضیء سناه أو مصابیح راهـب أمال الســلیط بالذبال الــمفتّل

اما نکته دیگر، روبرو شدن با توصیف یا ذکر امور فاخر در چکامه امرؤالقیس اسـت. ذکـر و توصیف چیزهایی مانند ابریشم سفید تافته، عطر، طیب، مشک، جواهرات و زیورهـای زنـان، 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 فتحه 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، اللّوی، لما و ... دلالت دارد که حال شاعر، پریشانی، شکایت و ناله و گریه را می طلبیده است، همان‌طور 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، ۱۳۸٦: ۲۱٦-۲۱۵).

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 جانش 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 ایها اللیل الطویل الا انجلی بصبح و ماالاصباح منک 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 نشسته است کـه توگـویی آفـرینش در اقیـانوس آن غـرق گشته است، شبی که ستارگان آسمان را با ریسمانی کتانی به تختـه سـنگهای زمـین دوختـه است:

فیالـــک من لـــیل کأن نجومه بأمراس کتّان إلی صمّ جندل

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

و لیل کموج البحر ارخی‌سدوله علیّ بأ نواع الهموم لیـــبتلی

نتیجه

بررسی و واکاوی ابعاد مطرح شده در این مقاله، این واقعیت را آشکار می سازد که معلقـه 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 بـی پـرده و صریح که بدون هیچ مانع و رادعی به توصیف ماجراهـای خوشـگذرانی و لـذت‌جـویی شـاعر می‌پردازد، از مبالغه و دروغ و هتک حرمت پروایی ندارد و از شکسـتن حـدود اخـلاق و دیـن نمی هراسد»(رجائی، ۱۳۸۲:۳٦). در چکامه او طبیعت گرایی جلوه‌ی خاصی یافته است، چنان که در شعر شاعران پارناسین شاهد هستیم. تصویرهایش ساده، واقعی و معمـولاً تـک بعـدی است و با توصیف تجربه های خویش قصه زندگی اش را برای مخاطب باز مـی گویـد و او را با احساسات و عواطف خویش، با شادی و اندوهش و با شـادخواری و غـربتش آشـنا مـی سازد و این یعنی نمود آشکار «هنر برای هنر» در شعر یک شاعر عرب، شاعری که رزّ غریـب هنرنمایی اش را این گونه به تصویر کشیده است: «**فالشعر عند العرب، ظل حراً طلیقـاً مـن قیود الدین و الأخلاق، «کان فناً للفنّ» و ادباً مکشوفاً صریحاً لم یتورّع أصحابه عن وصف مباذلهم و مغامراتهم اللاهیه أو الماجنه کما فعل الشنفری و امـرو القـیس و طرفـه بصـوره طبیعیه صادقه**» (غریب، ۱۹۹۳: ۱۳۵).

کتابنامه

احمدی، احمد (۱۳۳٤):«تئوفیل گوتیه(۱۸۷۲-۱۸۱۱)مکتب پارناسیسم»، *مجله یغما*، شماره ۸۲، تهران.

استفان، فیلیپ (۱۳۷٦): *پل ورلن*، ترجمهٔ غفار حسینی، چاپ اول، انتشارات کهکشان، تهران.

امرؤالقیس، حجربن الحارث (دت): *دیوان امرئ القیس*، تحقیق محمّد ابوالفضل ابراهیم، ط۳، دارالمعارف، مصر.

پلخانوف، گئورگی والنتینویچ (۱۳۵۸): *درباره هنر برای هنر*، ترجمه فرشته مولوی، چاپ اوّل، انتشارات شباهنگ، تهران.

الجرجانی، علی بن عبدالعزیز (۱۳۳۱): *الوساطه بین المتنبّی و خصومه*، شرح احمد عارف الزّین، صیدا، لبنان.

الحاج حسن، حسین (۱۹۸٤): *الأدب العربی فی عصر الجاهلیّه*، ط۱، المؤسّسه الجامعیه للدراسات و النشر و التوزیع، بیروت.

داد، سیما (۱۳۸۷): *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ چهارم، انتشارات مروارید، تهران.

رجائی، نجمه(۱۳۸۲): *شعر و شرر*، چاپ اول، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد.

رسولی، حجت (۱۳۸٤):«معیار تعهد در ادبیات»، *پژوهشنامه علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی*؛ شماره ٤٦-٤٥، تهران.

سید حسینی، رضا (۱۳۸٤): *مکتب های ادبی*، چاپ سیزدهم، مؤسسه انتشارات نگاه، تهران.

شیخ زاده، سمیّه (۱۳۸۸): *پارناسیسم* ، پژوهشکده باقر العلوم، تهران.

عطیّه، محمد هاشم (۱۹۹۷): *الأدب العربی و تاریخه فی العصر الجاهلی*، دارالفکر العربی، بیروت.

غریّب، روز (۱۹۹۳): *النقد الجمالی و اثره فی النقد الأدبی*، دارالفکر العربی، بیروت.

الغلاییني، الشیخ مصطفی (دت): *رجال المعلّقات العشر*، ط۲، منشورات المکتبه العصریّه، صیدا، بیروت.

الفاخوری، حنّا (۱۹۸٦): *الجامع فی تاریخ الأدب العربی*، الأدب القدیم، ط۱،دارالجیل، لبنان، بیروت.

فتوحی، محمود (۱۳۸٦)، *بلاغت تصویر*، چاپ اوّل، انتشارات سخن، تهران.

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

مرتاض، عبدالملک (۱۳۸٦): *بررسی نشانه شناختی و مردم شناختی معلّقات سبع*، چاپ اوّل، ترجمه سیّد حسین سیدی، انتشارات دانشگاه فردوسی، مشهد.

میرصادقی، میمنت (۱۳٦۹):«شناخت مکتب ادبی پارناسیسم»، *مجله چیستا*، شماره ٦۷و٦٦، تهران.

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

وولف، جانت (۱۳٦۷): *تولید اجتماعی هنر*، ترجمه نیره توکّلی، چاپ اوّل، نشر مرکز، تهران.

هاشملو، محمد رضا (۱۳۸۳): *بررسی و نقد اشعار صعالیک*، چاپ اوّل، انتشارات دانشگاه گیلان.

الهنداوی، حسین علی (۲۰۰٦): *اغراض الشعر الجاهلی و الإسلامی*، دنیا الرأی، موقع الوطن.