

صور خیال در معلقه امرؤالقیس

علی محمد پشت‌دار*، فاطمه شکردست**

تاریخ دریافت: ۹۴/۲/۲۹ تاریخ پذیرش: ۹۴/۸/۱۵

Outstanding imagery in Imru 'al-Qais's Mo'allaghe

A.M. Poshtdar*, F. Shekardast**

چکیده

Abstract

The greatest art of poets is to blend together word and flights of fancy; and portrayal is the most significant device in this art. This can be studied in every stylist poet. Using content analysis method, this article is to answer the principal question that which portrayal devices are in the poet's mind and language, and in particular what kind of imagery he has utilized, and to analyze and investigate the poetic portrayals of the Bedouin poet who lived 14 centuries ago. Imru 'al-Qais is known as the first Mo'allaghe poet, and imagery in his poem features unique characteristics. fancy spectrum in this Mo'allaghe is pictures of the remainders of the migrated clan of sweethearts that ends up in its description and includes more than half of the entire ode, and in this part it has been explained that meaning of sweetheart in the eyes of Imru 'al-Qais differs with its traditional sense drastically. In the types of portrayals it is concluded that both lingual and metaphorical ones in this poem have been utilized in equal proportion, however, in metaphorical portrayals frequency of simile is much higher than metaphor and metonymy, and most of the similes are of compound and sensory-to-sensory essence.

Keywords: Imru 'al-Qais, Mo'allaghe, imagery, Pagan poetry, content analysis.

بزرگ‌ترین هنر شاعران آمیختن سخن به خیال و احساس است و تصویر، مهم‌ترین ابزار در این هنر است. این مقاله بر آن است تا به روش تحلیل محتوا به این سؤال اصلی پاسخ گوید که شگردهای تصویری در ذهن و زبان این شاعر کدام است؟ و به طور خاص او کدام نوع از صور خیال را به کار گرفته است؟ امرؤالقیس به عنوان اولین شاعر صاحب معلقه مطرح است؛ و صور خیال در شعر وی از ویژگی‌های منحصر به فردی برخوردار است. طیف خیال در این معلقه عبارت است از تصویر از آثار به جا مانده از قبیله کوچ کرده معشوقه‌ها که به توصیف آن منتهی می‌شود و بیش از نیمی از کل قصیده را در بردارد، معشوقه در نظر امرؤالقیس با معنای معهود آن در شعر فارسی و عربی تفاوت بسیار دارد. در اقسام تصویر این گونه نتیجه‌گیری می‌شود که هر دو نوع تصویر زبانی و مجازی در این شعر به نسبت مساوی به کار رفته، اما در تصاویر مجازی بسامد تشبیه بسیار بالاتر از استعاره و کنایه است و اغلب تشبیهات نیز از نوع مرکب و حسی به حسی است.

کلیدواژه‌ها: امرؤالقیس، معلقه، صور خیال، شعر جاهلی، تحلیل محتوا.

*.Associate professor at Department of Persian Literature of PNU

** .Student of Ph.D. in PNU

*دانشیارگروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور.

(نویسنده مسئول) Am.poshtdar@gmail.com

**دانشجوی دکتری دانشگاه پیام نور تهران/ دستیار علمی

مرکز سوسنگرد.

مقدمه

بزرگ‌ترین هنر شاعران آمیختن سخن به خیال و احساس است و تصویر مهمترین ابزار در این هنر است. و این موضوع در هر شاعر صاحب سبک (و حتی غیر از آن) قابل بررسی است.

«در لغت نامه انگلیسی برای واژه Image معانی زیر آمده است» بدل، کپی، شبیه، عکس، مجسمه، هیأت، شکل، تشبیه، سایه، شمایل، برگردان، نمادین کردن...» منتقدان و بلاغیان معاصر عرب نیز واژه‌های صوره و تصویر را معادل ایماژ به کار برده‌اند در زبان فارسی کلمه خیال را برابر ایماژ پیشنهاد کرده‌اند، زیرا خیال در معنی سایه، عکس، پرهیب، شبیح، و... آمده است؛ اما در نقد ادبی و بلاغت فارسی اصطلاح تصویر و قبولیت عام یافته است». (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹)

شفیعی کدکنی به نقل از تهانوی می‌نویسد: «خیال به فتح و کسر، به معنی پندار و شخص و صورتی که در خواب دیده شود و یا در بیداری تخیل کرده شود». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۸)

پس خیال انتزاع امور حسی است در هنگام غیبت اصل امر. اما همین خیال و صورت انتزاعی بستری دارد که در سطور بعد به آن پرداخته خواهد شد.

بنابر آنچه که گفته‌اند: «تصویرگری جبران قصور زبان و پیچیدگی تجربه و محول نیروی بیان است در جمله، که موجب استحکام و روشنی و زیبایی و شکوه آن می‌شود. تصویر (ایماژ) پر کاربردترین اصطلاح نقد ادبی است که از دیر باز در بلاغت اسلامی مطرح بوده است و دوره شکوفایی نقد جدید در ادبیات غرب محبوبیت بسیار یافت.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۷)

هر چند عنصر خیال بر تمام عرصه‌های وجودی بشر اعم از ابعاد فکری، ادبی، و هنری سلطه و سیطره دارد و عرصه‌ای نیست که از ظهور و حضور این این

نیروی شگفت انگیز و افسون گر، تهی باشد؛ در علم بیان، تشبیه و استعاره، نمودی پویا، پر رنگ و گسترده دارد، تا آنجا که گفته‌اند «علم بیان علم رمز گشایی سخن ادبی و علم شناخت هنر و ارزش های ادبی است». (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۶) و در تعریف آن نیز گفته‌اند: «عرضه معنی و مطلبی واحد در اشکال و قالب‌های مختلف از نظر گویایی و روشنی، یا استتار و خفا.» (الهاشمی، ۱۳۷۰: ۲۴۵)

۱-۱. درباره شعر جاهلی

شرایط آب و هوا و سبک زندگی و آداب و عقاید در صحرای حجاز و وادی‌های همجوار آن در طول هزاران سال طوری بوده است که فرهنگ خاصی به وجود آورده است. ساکنان این سرزمین در عین سادگی خشن و سرسخت بارآمده‌اند، تنها هنرشان در وقت فراغت برآوردن آوای درون یعنی شعر است. «شعر جاهلی در بادیه‌های نجد و حجاز و سرزمین‌های پیوسته به آنها، در شمال شبه جزیره عرب پدید آمد و رشد کرد بادیه چونان مدرسه‌ای بود که شاعران جاهلی در آن پرورش می‌یافتند... بادیه همواره مهبط وحی شعر بود. احساس را رقیق و دل را صفا می‌بخشید و شعر را در آنجا مقامی رفیع بود و تأثیری به سزا. شعر ترجمان احساسات افراد و زبان قبیله و طومار اخبار و سرگذشت‌های آن بود.» (آیتی، ۱۳۷۱: ۷)

شاعران چادر نشین عرب زندگی‌شان در محیطی است که هوای آن سالم است. در زیر آسمانی است که صفحه آن پاکیزه و صاف است، با ستارگان درخشان و خورشید پرتو افشان و ماه تابان. این چنین زندگی مناظر طبیعت و عوامل وجود را برای احساس او صفا و جلوه داده است. (اسکندری و عنانی، ۱۳۷۵: ۷۷)

آنچنان که در تاریخ آورده‌اند وی مردی خوشگذران و هوسباز بوده است آنقدر که پدرش او را از قبیله طرد می‌کند، ولی وی تغییری در رویه خود نمی‌دهد. (اسکندری و عنانی، ۱۳۷۵: ۸۸)

۲. مضامین و طیف خیال در معلقه امرؤالقیس

قصیده معلقه امرؤالقیس ۸۲ بیت دارد^۱ و با تصویری که بعد از وی از سوی دیگر شاعران عرب و پارسی-گو تقلید شده یعنی گریه بر اطلال و دمن به یاد معشوق سفر کرده. شاعر با این مضمون شروع می‌کند تصویری که از فضای چشم اندازی از بادیه که روزگاری در آن قبیله‌ای ساکن بوده و امروز تنها آثار به جا مانده از آن مانند خاکستر آتش‌ها، فضله دام‌ها برج‌مانده خرگاهی ویران آن قدر ساده و پرکشش بیان شده است که تصویر را در پیش چشم هر خواننده‌ای حرکت می‌دهد، پس از سرودن چند بیت که از هجران و حالت اندوه خود از این کوچ ناگهانی و صحنه‌های وداع با معشوقه به بیان خاطراتی از معشوقه و معشوقه‌ها می‌پردازد و زیبایی آنها را وصف می‌کند و در این میان گریزی می‌زند به وصف شب و زیبایی‌های آن، سپس با تخلصی به وصف اسبش می‌پردازد و با توصیف ابر و باران و سیلاب به پایان می‌رسد.

صور خیال در شعر وی برای معانی و احساسات مختلف و در عین حال مرتبط و نزدیک به هم به کار رفته است، گاه بیان غم عمیق هجران و فراق محبوب است و گاه دیدارهای الهام‌بخش و لذت‌آفرین که از پستوی ذهن شاعر رخ می‌نماید. گاه در توصیف معشوق تشبیهات دلکش آورده است و گاه در بیان جذابیت‌ها و زیبایی‌های اسبش سخن را به اوج

«دامنه خیال شاعر جاهلی را وسعتی نیست، زیرا او خود منززل و منفرد است صورخیال او بیشتر محسوسند و به تشبیه آن هم از آن گونه که وجه شبه آن آشکار باشد، یا به استعاره، آن هم استعاره‌ای که مستعار و مستعار له به هم نزدیک باشند، می‌پردازد و به طور کلی در شعر جاهلی تشبیه و متعلقات آن نقش مهمی دارد. تصویر، اصل مهمی از اصول صنعت شاعر جاهلی است که هیچ شعری از شعرهای جاهلی خالی از آن نیست.

عاطفه شاعر جاهلی نیز بسیط است. در شعر بعضی از آنها جای وسیعی برای توصیف امور نفسانی شاعر نیست و شاعر عمیقاً به تحلیلات نفسانی یا تعلیل حالات درونی نمی‌پردازد ولی اشعار بسیار دیگری هم می‌توان یافت که در آنها شخصیت شاعر آشکار است و به اختصار از حالات نفسانی خود می‌گوید، مانند شعر عنتره و امرؤالقیس» (آیتی، ۱۳۷۱: ۹)

۲-۱. معرفی مختصر امرؤالقیس و معلقه او

«ابو الحارث حندج بن الکندی، شاعر متغزل عصر جاهلیت، گویا به سال ۵۰۰ م. متولد شده و در سال ۵۴۰ م. وفات یافته است. پدرش بر بنی اسد حکومت می‌کرد و چون او کشته شد، برای گرفتن انتقام پدر و احراز مقامش قیام کرد، ولی از منذر بن ماء السماء بگریخت و به سموا بن عادیا که از یهودیان صاحب جاه عرب بود پناه برد و از قیصر روم مدد خواست. قیصر او را گرامی داشت و امارت فلسطین بدو داد. شاعر پس از چندی به مرض آبله دچار شد و از این مرض مرد.

امرؤالقیس را دیوانی است که در سال ۱۸۷۷ برای اولین بار در پاریس به طبع رسیده و معروف‌ترین اشعار او همان قصیده معلقه اوست.» (همان: ۱۱)

۱. نسخه مرجع این تحقیق در معلقات سبعة ترجمه عبدالمحمد آیتی نشر سروش ۱۳۷۱ است

رسانده است. اما هر چه هست کلامی ساده و بی پیچش است که اقتضای زندگی بادیه نشینی است و همه جا خود نمایی می کند. شاعر برای همهی اتفاقات دور و برش خیال و تصویر دارد بجاست که به مشبّه به هایی که شاعر برای هر کدام از این موارد آورده نگاهی گذرا شود:

۲-۱. تصویر معشوقه

برخلاف غالب عاشقانه‌ها، روی سخن در این قصیده فقط با یک معشوقه نیست شاعر به صراحت از چندین نفر نام می برد: ام حویرث، ام رباب، فاطمه، عنیزه، و این غیر از کسانی است که شاعر تنها با ضمیر از آنان یاد می کند! به همین علت این وصف‌ها زبانی و توصیفی است و در وصف‌های دیگر شاعر از تصویرهای خیالی هم استفاده کرده است، اما درباره معشوقه بیشتر به بیان اتفاقاتی که رخ داده و نقل خاطرات، پرداخته است تا تصویرسازی. حتی می توان گفت به کار بردن نام معشوقه برای زنانی که وی از آن یاد می کند تنها یک سنت شعری است حال آنکه عشقی در میان نبوده و آنچه که شاعر درباره ی آن سخن می گوید تنها تمایلات نفسانی و شهوانی است. برای همین اگر وصفی هم هست وصف ظاهر معشوقه است که شاعر از آن کام گرفته است. به هر روی معشوقه‌های شاعر که در این معلقه توصیف شده اند صفاتی به شرح زیر دارند:

معشوقه خوشبوست هنگامی برمی خیزد بوی مشک در هوا پراکنده می شود، گویی بسترش پر از خرده‌های مشک است (أذا قامت تضحو المسک، بیت ۸)، (و تضحی فتیت المسک فوق فراشها، بیت ۳۸) **چهره‌اش** همچون **میوه تازه** چیده شده است، (و لا تبعدینی من جناک المعلّل، بیت ۱۵) گویی در روشنایی چون چراغ راهبان است (کأنها مناره ممسی

راهب متبّل، بیت ۴۰) معشوقه **عشوه گر** است (افاطم مهلا بعض هذا تدلّل، بیت ۱۹) عشق او **هلاک جان شاعر** است و **قلب شاعر** در دستان اوست (حبک قاتلی، بیت ۲۰) **سپید اندام** است مثل تخم مرغ! (بیضه الخدر، بیت ۲۳) (کبکر المقاناه البیاض بصفره، بیت ۳۲) **نگاهش زیباست** مانند تیر قلب را نشانه می گیرد (و ما ذرفت عیناک الا لتضربی بسهمک، بیت ۲۲) و مانند **نگاه معصوم آهو بچگان** است (نظاره من وحش وجره مطفل، بیت ۳۳) **گردنش** نیز یاد آور **گردن غزالان** است (جید کجید الرثم، بیت ۳۴) **گیسوانش پر پیچ و شکن** است مانند شاخه های خرما (اثیث کقنو النخله، بیت ۳۵) (تضل العقاص فی مثنی و مرسل، بیت ۳۶) **ناز پرورده** است و اهل کارهای سحر خیزی به قصد کار نیست (نوؤم الضحی لم تنتطق عن تفضّل) و **انگشتانش مانند کرم نرم** است! و شاید هم مانند چوب مسواک. (اساربع الظبی او مساویک اسحل، بیت ۳۹)

۲-۲. تصویر شب

به بهانه شب‌های هجران از بیت ۴۴ چند بیتی در وصف شب و حال خود آورده است: **شب**ی چون **امواج دریا** سهمگین (و لیل کموج البحر، بیت ۴۴) شاید هم **چونان انسانی** است که می خرامد و **دامن غم‌های** خود را بر سر شاعر می کشد (ارخی سدوله علی بانواع الهموم، بیت ۴۴) درازی آن از حد گذشته است و گویی انجام و آغازی ندارد (تمطی بصلبه و اردف اعجازا، بیت ۴۵) **صاحب شعور** است و می توان با او سخن گفت (الا ایها اللیل، بیت ۴۶) شب دیر پاست گویی **اخترانش** را با **ریسمان‌های تافته** بر صخره بسته‌اند که سر رفتن ندارند (کان نجومه بکل مغار الفتل شدت بیذبل، بیت ۴۷) (کأنه ثریا علقّت فی مصامها بامراس کتان)

(ضلیع، بیت ۶۱) دمش بسیار انبوه است (سد فرجه بضاف فویق الارض، بیت ۶۱) پشت صاف و درخشنده‌اش هنگامی که سربر می‌گرداند به سنگ عبیر سای عروسان یا به سنگ حنظل سای می‌ماند (کان علی متین منه اذا انتحی مداک عروس او صلایه الحنظل، بیت ۶۲) در شکار هم چابک است گردن و یالش به خون شکار رنگین است و ریش حنا بسته سالخورده‌گان را به یاد می‌آورد (کان دماء الهادیات بنجره عصاره حناء بشیب مرجل، بیت ۶۳).

تا اینجا مانند جمله معترضه‌ای بود که از پی بیت ۵۳ آورده بود در اینجا دوباره به سراغ ادامه تصویر شکار می‌رود و می‌گوید ناگاه در مقابل ما دسته‌ای از گاوان وحشی ظاهر شد (بیت ۶۴) و توصیفی درباره گاوان می‌آورد و می‌گوید مادگانشان با آن دم‌های بلند و انبوه چون دوشیزگانی بودند که قطیفه‌های بلند بر دوش داشتند. سپس تصویر پراکنده شدن گاوهای وحشی را پس حمله به آنان به پاره شدن گردن‌بند مروارید کودکی بزرگ زاده و پراکندن دانه های آن تشبیه می‌کند (بیت ۶۵) باز به این بهانه به سراغ توصیف اسب می‌رود و می‌گوید اسب من آنقدر تند و چابک بود که خود را به آنها رسانید و راه را بر آنان بست (فالحقنا بالهادیات، بیت ۶۶) و در انتهای توصیف اسب و یادآوری این نکته که من از نگاه کردن به او سیر نمی‌شوم (و لابد از وصفش نیز) می‌گوید پس از این همه تلاش او در شکار من آنچنان محو تماشای او بودم که زین از او برنگرفتم (فبات علیه سرجه و لجامه و بات بعینی قائما غیر مرسل، بیت ۷۰)

۲-۴. تصویر باران و سیلاب

از بیت ۷۱ تا پایان قصیده تصویری از بارانی ناگهانی می‌آفریند که منجر به جاری شدن سیل و از نابودی حیوانات شده است، تصویر این اتفاقات را شاعر این

یک بیت هم در وصف بیابان بی آب و علف دارد و آن را در داشتن خطوط راه راه که بر اثر وزش باد ایجاد شده چون شکم گور خران می‌داند که در نوع خود تصویری جذاب و بدیع است (واد کجوف العیر، بیت ۵۰)

۲-۳. تصویر اسب

در بیت ۵۳ به بهانه رفتن به شکار از اسبش یاد می‌کند و تشبیهات مرکب زیبایی را در وصف آن می‌آورد، پس از توصیف ۱۰ بیت دوباره به سر صحنه شکار می‌رود. تقریباً همه تصویرهایی که از اسب آورده مجازی است: اسب او بادپای، کوه پیکر و وحشی شکن است (منجرد قید الاوابد هیکل، بیت ۵۳) بسیار چابک است (مکر مفر مقبل مدبر معا، بیت ۵۴) مانند صخره‌ای عظیم است (کجلمود صخر، بیت ۵۴) چون تخته سنگی صاف و صیقلی است آنچنان که نمدزین از پشت این اسب چون قطره بارانی می‌غلطد (کمیت یزل البلد عن حال متنه کما زلت الصفواء بالمتنزلی، بیت ۵۵) لاغر میان است (ذبل، بیت ۵۶) صدایش هنگام شادی مانند جوشش دیگ است (اذا جاش فیه حمیه غلی مرجل، بیت ۵۶) همه اسب‌ها خسته می‌شوند، اما او همچنان بیابان را در می‌نورد (مسح اذا ما السابحات علی الونی اثرن الغبار بالکدید المرکل، بیت ۵۷) بسیار چابک است به طوری که اگر پسرکی بر آن نشیند از روی آن بلغزد و اگر مرد ستری سوار شود اسب چنان می‌تازد که جامه‌اش را به در می‌کند (یزل الغلام الخف عن صهواته و یلوی باثواب العنیف المثقل، بیت ۵۸) هنگامی که می‌دود به بادریسه می‌ماند (دریر کخذروف، بیت ۵۹) کفلش به کفل آهو، ساق‌هایش به ساق شتر مرغ، گریزش به گریز گرگ و جهیدنش به جهیدن روباه می‌ماند (له ابطلا ظبی و ساقا نعامه و ارخاه سرحان و تقریب تنقل، بیت ۶۰) ستر اندام است

بلافاصله عکس آن از حافظه به ذهن می‌آید. تصویر زبانی می‌تواند اسم، صفت، یا توصیف ساده‌ای باشد که در معنی واقعی و زبانی به کار رفته است. برخی منتقدان این دسته از تصویر را در مقابل نماد قرار می‌دهند. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۸)

معلقه امرؤالقیس با تصاویر زبانی آغاز می‌شود تقریباً اکثر ابیات ابتدایی از این نوع است و نرم نرم به تصاویر مجازی پیوند می‌خورد. از تصاویر زبانی می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد:

فَتُوضِحُ فَأَلْمِقِرَاءُ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا
لَمَّا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَ شَمَالٍ (بیت ۲)
تَرَى بَعْرَ الْأَرَامِ فِي عَرَصَاتِهَا
وَ قِيعَانِهَا كَأَنَّهُ حَبٌّ فُلْفُلٍ (بیت ۳)

(ترجمه: (۲) روزگاران گذشت و هنوز وزش بادهای جنوب و شمال، آثار خیمه‌ها و خاکستر اجاق‌هایشان را نزدوده است.

(۳) هنوز فضله‌های آهوان سپید را در پیشگاه خانه‌ها چونان دانه‌های فلفل می‌بینی)

در این ابیات که منظره به جا مانده از کوچ قبیله را به تصویر می‌کشد واژگان در معنای اصلی یا زبانی به کار رفته‌اند. واژگان رسم/بعر/ارام/و...

همچنین تصاویر زبانی در ابیات ۴، ۵، ۶، ۷، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۱۷، ۲۴، ۲۵، ۲۶، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۴، ۳۶، ۳۸، ۴۱ (در بخش تشبیه و استعاره به این تصاویر اشاره شده است).

۲-۳. تصویر مجازی

تصویر مجازی حاصل کشف رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که به ظاهر ارتباطی با هم ندارند. این ارتباط فقط در خیال ما اتفاق می‌افتد (فتوحی،

گونه وصف کرده است: ابتدای باران چیست؟ رعد و برق. شاعر از دوست خود سؤال می‌کند که آیا برق ابرها را دیده‌ای؟ به حرکت دست‌ها می‌ماند (کلمع الیدین فی حبی، بیت ۷۱) و پرتوهای چراغ راهبان (یضی سناه او مصابیح راهب، بیت ۷۲) ابیات ۷۳، ۷۴، ۷۵، ۷۶، و ۷۷ تصاویر زبانی و بدون تشبیه یا استعاره از باریدن باران و جاری شدن سیل است در بیت ۷۸ کوه باران خورده را به مردی بزرگ با جامه‌ای راه راه تشبیه می‌کند و تشبیه سرزمین سیل زده به دوک نخ ریسی پیرزنان، (و الاغناء فلکه مغزل، بیت ۷۹) ابر و باران که گل و گیاه می‌رویاندند به بازرگانی مانند شده‌اند که متاع رنگارنگ خویش را در نظر خریداران بگشاید (و القی بصحراء الغبیط بعاعه نزول الیمانی ذی العیاب المحمل، بیت ۸۰) و در نهایت (ابیات ۸۱ و ۸۲) صبح پس از باران و سیل که مرغان مستانه می‌خوانند و لاشه درندگان را که چون پيازهای دشتی گل آلود بر جای مانده است به زیبایی تصویر می‌کند:

كَأَنَّ مَكَائِي الْجِوَاءِ غُدِيَّةَ
صُبْحِنِ سُلَافًا مِنْ رَحِيقِ مُفْلِفَلٍ
كَأَنَّ السَّبَاعَ فِيهِ عَرَقِي عَشِيَّةَ
بَارِجَائِهِ الْقُصُوي أَنَابِيشُ غُنْصَلِ

۳. اقسام تصویر در معلقه امرؤالقیس

به طو کلی اصطلاح تصویرپردازی^۲ در ادبیات به دو مفهوم به کار می‌رود: تصویر زبانی و تصویر مجازی (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۸)

۱-۳. تصویر زبانی (واقعی)

تصویر زبانی همان تصویری است که از رهگذر کاربرد قاموسی و حقیقی واژگان زبان در ذهن حاصل می‌شود. وقتی واژه پرتقال را به زبان می‌آوریم

تشبیه شحم (پیه) به هذاب الدمقس (رشته‌های ابریشم) (بیت ۱۲)، ترائب (سینه) به السججل (آینه) (بیت ۳۱)، فرع (گیسو) به قنوشه خرما (بیت ۳۵)، لیل به موج بحر (بیت ۴۴)، واد (بیابان) به جوف العیر (شکم گور خر) (بیت ۵۰)، منجرد (اسب کوتاه مو) به جلود الصخر (سنگی سخت از صخره) (بیت ۵۳) و ۵۴) و همچنین در ابیات ۶۲ و ۶۳، ۶۴، ۶۵، ۷۱ و ۷۲، ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۸۱، ۸۲

فوائد تشبیه در ایجاد زبانی تصویر به شرح زیر است:
الف) وضوح و برجستگی معنی: تشبیه معنای سخن را می‌افزاید و آن را برجسته می‌کند (عسکری، ۱۹۵۲: ۲۴۳)

ب) مبالغه، ایجاز و تأکید: «تشبیه سه صفت را با هم جمع می‌کند: مبالغه وضوح و ایجاز» (ابن اثیر، ۱۹۹۵: ۱۲۲)

ج) ایجاد ائتلاف میان دو یا چند پدیده متضاد و یا مختلف (هاوکس، ۱۳۷۷: ۲۴)

د) انتقال احساس‌ها: «زیرا تشبیه، تجارب شخصی عواطف ادیبان را به مخاطبان منتقل می‌کند و به این طریق ما را از لذت‌ها و تجربه‌های ارزشمند ایشان بهره‌مند می‌سازد» (فاضلی، ۱۳۷۶: ۱۷۸)
ه) محسوس و قابل فهم کردن معقولات: «بسیاری از امور عقلی و معنوی را می‌توان به طریق تشبیه برای مخاطبان قابل فهم ساخت.» (کزازی، ۱۳۷۰: ۳۰)
غیر از مورد آخر بقیه اهداف تشبیه در معلقات دیده می‌شود.

ادات تشبیه در اغلب ابیات «کاف» است:
(بیت ۶۲) كَأَنَّ عَلَى الْمَنِينِ مَنْهُ إِذَا أَنْتَحَى
مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلَايَةَ حَنْظَلٍ
(پشت صاف و درخشنده‌اش، چون به سویی سر بر می‌گرداند، به سنگ عبیرسای عروسان یا به سنگ حنظل سای مانند)

همان: ۵۵) ساختار این نوع تصویر همان مشبه و مشبه به (در تشبیه) و یا مستعار و مستعار له (در استعاره است) که در انواع مختلف آن واقع می‌شود.
ابیاتی مانند ۸، ۲۳، ۳۱، ۳۳، ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۶، ۴۷، ۴۸، ۴۹، ۵۰، ۵۳، ۵۴، ۵۵، ۶۰، ۷۸ تا ۸۲ دارای تصاویر زبانی‌اند.

هرچه از ابتدای شعر فاصله می‌گیریم و به میانه‌های شعر به ویژه آنجا که به وصف شب می‌پردازد، تصاویر مجازی بیشتر و بیشتر می‌گردد. البته در توصیف شب و اسب بیش از ابیات عاشقانه از نوع تصویر مجازی بهره می‌گیرد و در وصف معشوق تاحدودی نیز تصویر مجازی هست.

از اقسام تصویر مجازی (تشبیه استعاره مجاز و کنایه) فقط تشبیه و استعاره و کنایه ذکر می‌شود و از میان انواع مجاز فقط استعاره که به اصطلاح Imagery یعنی تصویر ساز مصور و مخیل است.

۳-۲-۱. تشبیه

تشبیه در لغت مانند کردن چیزی به چیز دیگر است و در اصطلاح «ایجاد پیوند میان دو امر یا بیشتر در یک یا چند صفت با ادات مخصوص و به منظور تحقق غرضی که در ذهن متکلم شکل گرفته است.» (الهاشمی، ۱۳۷۰: ۲۴۷)
غلبه نوع تصویر در معلقه بر تشبیه است نسبت تشبیهات به استعاره چیزی حدود ۹۰ به ۱۰ است همه تشبیهات به یک شیوه آورده شده است و تنوعی در نوع تشبیهات دیده نمی‌شود به این معنی که همه تشبیهات از نوع حسی به حسی است همه آنها با ذکر ادات است و وجه شبه آنقدر روشن و واضح است که شاعر دلیلی برای ذکر آن نمی‌بیند و بر تجربیات بصری شاعر و مخاطب شعر بنا شده است. همه مشبه‌ها مفردند اما برخی مشبه‌ها مرکب است و در نتیجه تشبیه مرکب حاصل شده است:

وجه شبه‌ها در این تشبیهات اغلب تحقیقی است یعنی مایه‌ها و زمینه‌ی شباهت مورد نظر تا حدودی حقیقتاً در دو طرف تشبیه وجود دارد.

(بیت ۸۰) و أَلْقَا بِصَحْرَاءِ الْعَبِيْطِ بَعَاةَهُ
نَزُولَ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْمَحْمَلِ
(و آن ابر، بار بر صحرای غبیط فرو نهاد و بر آن
گل و گیاه رویانید، چون بازرگان یمانی که متاع
رنگارنگ خویش در نظر خریداران بگشاید).

۳-۲-۲. استعاره

از نظر لغوی از باب استفعال و معنی آن چیزی را عاریت خواستن و در اصطلاح عبارت است از «استعمال لغت در غیر از معنای اصلی به علاقه‌ی مشابهت و قرینه‌ای که مانع از اراده‌ی معنای اصلی بشود.» (التبریزی، ۱۹۹۴: ۲۹۲) و فواید آن عبارت‌اند از:

الف) ایضاح و روشنگری: به همین دلیل گفته‌اند «استعاره طبیعت را آشکار می‌کند» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۸۲) یا به عبارت دیگر استعاره معانی پوشیده و خفیه را آشکار می‌کند.

ب) تجسیم: یعنی «معقولات را به صورت محسوس درآوردن و ملموس جلوه دادن» (فاضلی، ۱۳۷۶: ۱۷۸)

ج) تشخیص: یعنی حیات و حرکت بخشیدن و دمیدن روح به جامدات از این‌رو نیکو گفته‌اند «استعاره ابزاری برای برکشیدن کلمات تا حد موجودات زنده فراهم می‌کند.» (همان: ۱۹۰)

د) گسترش جهان واژگان و دنیای معنی: بدین معنی که اطلاق نام‌های جدیدی به پدیده‌ها از طریق استعاره «موجب تنوع، تعدد و گسترش حوزه استعمال زبان می‌گردد.» (همان)

ه) ایجاد ائتلاف: «یکی از مهم‌ترین کارکردهای استعاره ایجاد پیوند و تجانس، میان پدیده‌های

(بیت ۷۱) أَصْحَابُ تَرِي بَرَقَا أُرِيكَ وَ مِيضَةً
كَلَمَعِ الْيَدَيْنِ فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلٍ رَا كَه (دوست من!
آیا برقی را که درخشش آن در میان ابرهای متراکم
بسان حرکت دستهاست، دیده‌ای؟)

وجه شبه آنقدر واضح است که شاعر نیازی به ذکر آن نمی‌بیند اگر هم آن را بیاورد به شکل صفت برای مشبه یا مشبه‌به ذکر می‌گردد:

(بیت ۳۵) فَرَعٌ يَزِينُ الْمَتْنَ أَسْوَدَ فَاحِمٍ
أَثِيثٌ كَقَنَوِ النَّخْلِ الْمَتَعَثِّ كَلِّ

(و گیسوانی سیاه چون خوشه‌های انبوه و در هم
شده خرما پشتش را زینت می‌داد.)

تشبیهات اغلب مرکب است و این ویژگی در مشبه به بیشتر رخ می‌نماید:

(۷۸) كَأَنَّ ثَبِيرَا فِي عَرَانِينَ وَبَلِيهِ
كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَجَادٍ مُزْمَلٍ
مشبه: ثبیر

مشبه به (مرکب): کبیرا اناس فی بجاد مزمل
گویی کوه ثبیر در آغاز ریزش باران چون مرد
بزرگی، جبه‌ای راه راه بر تن کرده بود)

(۴۷) فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ
بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَتْلِ شُدَّتْ يَيْذُبُلٍ
مشبه:

لیل مشبه به (مرکب): نجومه بکل مغار الفتل
(شگفتا از شبی که گویی اخترانش را با
ریسمان‌های تافته بر صخره‌های کوه یذبل بسته‌اند)
البته تشبیهاتی هم که در هر دو سو (مشبه و مشبه
به) مرکب باشند دیده می‌شود:

(بیت ۶۳) كَأَنَّ دِمَاءَ الْهَادِيَاتِ بَنَحْرِهِ
عُصَارُهُ حِنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَلٍ
(گردنش که از خون شکارانی که پیشاپیش
دیگران می‌گریزند رنگین است ریش حنا بسته‌شده
زده‌سالخوردگان را به یاد می‌آورد)

البته استعارهٔ مکنیه از نوع جاندار انگاری و تشخیص نیز دو نمونه در این قصیده دیده می‌شود؛ هرچند در نگاه انسان‌های گذشته و اعتقادشان (که ترکیبی از اسطوره و خرافات و آیین و...) پدیده‌های طبیعی و یا حیوانات واقعا ذی شعور انگاشته می‌شدند و شاعر در خطاب قرار دادن آنها تخیلی به کار نبرده است بلکه به واقع برای آنها شأنیت خطاب قائل است.

(بیت ۴۶) أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا أَنْجَلِي
بِصُّبْحٍ و ما الاَصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ
(هان ای شب دیرنده! دریچه‌های بامدادی را
بگشای، هرچند عاشق دلخسته را پرتو بامدادی از
تیرگی شامگاهی خوش تر نیست).
(بیت ۵۱) فَقُلْتُ لَهُ لِمَا عَوَى: إِنَّ شَأْنَنَا
قَلِيلُ الْغِنَى أَنْ كُنْتَ لَمَّا تَمَوَّلِ
(وقتی که گرگ زوزه کشید من درنگ کردم و گفتم:
ای گرگ! من و تو هر دو مسکین و فقیریم. هر دوی ما
به طلب برخاسته‌ایم ولی به چیزی دست نیافته‌ایم).

۳-۲-۳. کنایه

کنایه در این قصیده اندک است، اما تعداد آنها از استعاره بیشتر است:
(بیت ۴۷) فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ
بِكُلِّ مُغَارٍ الْفَتْلِ شُدَّتْ بِيَدِ بَلِّ
ستاره‌ها را به صخره‌ها بستن: کنایه از دیر گذشتن شب و
به صبح نرسیدن، کنایه صفت بدل از موصوف (ایما).
(شگفتا از شبی که گویی اخترانش را با
ریسمان‌های تافته بر صخره‌های کوه یذبل بسته‌اند).
(بیت ۵۸) يَزِلُ الْغَلَامُ الْخَفَّ عَنْ صَهْوَاتِهِ
و یلوی باثواب العنیف المثل
سوار را لغزاندن: کنایه از چست چابک و تیز رو
بودن اسب کنایه صفت بدل از موصوف (ایما).

نا متجانس و حتی متضاد است» (فاضلی، ۱۳۷۶: ۱۹۰) با این تحقیق معلوم شد که بسامد استعاره در معلقهٔ امرؤالقیس اندک است، شاید دلیل آن این باشد که استعاره نیازمند تلاش بیشتر و نفوذ تخیل به درون اجسام یا طبیعت است. در حالی که شاعران بادیه‌نشین عموماً و امرؤالقیس به خصوص شاعر توصیفات عینی است. برای خلق استعاره شاعر باید نسبت همدلی و یگانگی با اطراف خود پیدا کند، نگاهش عمیق و تخیلش درونی باشد و به مفاهیمی از معنای هستی دست یافته باشد در حالی که آن چنان که از زندگی نامهٔ شاعر برمی‌آید امرؤالقیس شاعر خور و خواب و خشم و شهوت است. هر چند که قرون بعد شاعران با روحیات شبیه به او استعاره‌های دلکش دارند، اما آن نیز حاصل بلوغ نسبی روزگار و رشد زبان است و معلوم نیست اگر آنان هم در محیط و روزگار امرؤالقیس می‌زیستند بیش از وی در ساختن استعاره به موفقیت دست می‌یافتند. به هر حال چند نمونه از استعاره‌های وی در اینجا آورده می‌شود.

(بیت ۲۲) و ما ذَرَفْتُ عَيْنَاكَ أَلَا لِيْتَضْرِبِي
بِسَهْمِيكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقْتَلِ
سهم: استعاره از مژه یا تیر نگاه از نوع
مصرحه عیناک نیز قرینه آن است.
(چشمات سرشک نریخت جز آنکه خواستی با دو
تیر نگاه دل خاکسار پاره پاره شکسته مرا تیر باران کنی).
(بیت ۳۹) و تَعَطُّوْا بِرَحْصٍ غَيْرِ شَتْنٍ كَأَنَّهُ
أَسَارِعُ طَبِّي أَوْ مَسَاوِيكُ إِسْجَلِ
رخص کانه اساریع: استعاره از انگشتان
و همچنین غیر شتن (کمساویک)
(با انگشتان) نرم و نه خشک چون کرم‌های
سرزمین ظبی و یا چون مسواک‌هایی که از شاخه‌های
نرم اسحل تراشیده باشند)

همان‌گونه که در مبحث استعاره آمد، این نتیجه، حاصل یک فرایند تخیلی نیست، بلکه تفکر شاعر و دیگر مردمان این گونه بوده است.

۲-۴. تصاویر سطحی و عمقی

تصاویر سطحی غالباً دوبعدی است، به سهولت قابل درک است، در سطح زبان و ارتباط حسی میان واژه‌ها متوقف می‌شود. در این شیوه شناخت، جهان و اشیا همان‌گونه که هستند در ذهن بازتاب می‌یابند و دستخوش تصرف خیال شاعر نمی‌شوند بلکه ذهن او همچون آئینه در برابر طبیعت قرار دارد چنین تصویری از سطح ادراک فراتر نمی‌رود.

تصاویر عمقی در جهان محسوسات مرجعی ندارد. شاعر معنی مجرد را در قالب صورت نمایش می‌دهد، تصاویر او سرشار از سر و رازند و به نماد بدل می‌شوند و به سادگی قابل دریافت نیستند. (همان، ۶۴ و ۶۵)

با این وصف نگفته پیداست که تصاویر در این معلقه سطحی است و اگر بپذیریم که تصاویر عمیق همان نمادها و تمثیل‌ها و سمبل‌ها و... هستند که با شیوع شعر عارفانه رواج می‌یابند سطح انتظار ما از شعر یک بادیه‌نشین جایگاه واقعی‌اش را پیدا می‌کند. در وصف شعر دوره جاهلی که می‌توان گفت دوره طفولیت ذهن بشر است همین بس که همین اشعار و توصیفات آنقدر ارج و عظمت دارند که به دیوار بت‌خانه‌ها آویخته شده‌اند!

۳-۵. محور عمودی و افقی خیال

قصیده امرؤالقیس ۸۲ بیت دارد که تصویر خواه زبانی خواه مجازی در اغلب بیت‌ها دیده می‌شود. اما «در ساختمان هر شعر بلند، چون قصیده و مثنوی یا مسمط، ذهن شاعر دو گونه خلق و ابداع و یا کوشش

کودک چست و چالاک را چون بر آن نشیند از پشت بلغزاند و چون مردی ستر اندام سوارش شود، جامه از تنش به در کند.

ایباتی هم می‌توان یافت که هر دو نوع تصویر زبانی و مجازی را در بردارد. مانند:

(بیت ۶۴) فَعْنٌ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ
عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلَاءٍ مُدْبِلٍ

مصراع اول در این بیت تصویر زبانی و مصراع دوم تصویر مجازی دارد.

(به ناگاه در مقابل ما دسته‌ای از گاوان وحشی نمودار شدند که مادگانشان با آن دمهای بلند و انبوه، چون دوشیزه‌هایی بودند که قطیفه‌های بلند بر دوش، بر گرد آن سنگ مقدس طواف می‌کردند).

۳-۳. تصاویر برون‌گرا و درون‌گرا

نگاه شاعر به اشیا به یک شیوه نیست؛ گروهی به پوسته اشیا و برون جهان می‌نگرند [تشبیه حسی به حسی]. گروهی شعور درونی و جوهر اشیا را در نظر دارند. از این رو دو گونه تصویر حاصل می‌شود (فتوحی، ۱۳۸۵: ۶۳)

باید گفت که قریب به اتفاق تصاویر در این معلقه از نوع برون‌گرا یعنی حسی به حسی است. از شاعری که تمام ذهن و زبانش مشغول امورات حسی بوده است نیز نمی‌توان توقع داشت به درون اشیا و تصاویر نفوذ کرده و حتی تشبیهات عقلی به حسی در شعرش نمود یابد چه رسد به نمادها و سمبل‌ها و... با توجه به مثال‌هایی که در مبحث تشبیه

آورده شد می‌توان گفت: شاعر کوچک‌ترین تلاشی برای رفتن به درون اشیا و طبیعت نداشته است. البته می‌توان ابیات ۴۶ و ۵۱ را که دارای استعاره مکنیه هستند از نوع همدلی شاعر با محیط پیرامون و در نتیجه دوری از برون‌گرایی مفرط تلقی کرد، اما

این محور عمودی ناخواسته و نادانسته رعایت شده باشد.

از بیت اول تا ۱۷ ساخت‌روایی باعث گردیده کلام در محور عمودی قوی و خیال‌انگیز باشد. شاعر شعر را در فضایی شروع کرده که گویی از کنار آثار به جا مانده از قبیله‌ای آشنا که کوچ کرده است می‌گذرد و به دوستان خود می‌گوید اندکی درنگ کنید تا به یاد یار سفر کرده بگریم، هنوز آثار زندگی آنها به جاست و حتی پشکل اشتران در اطراف خیمه‌ها دیده می‌شود (یعنی وقتی نیست که رفته‌اند) یادتان هست وقتی آنها می‌رفتند من چگونه اشک می‌ریختم و یاران مرا گرفته بودند و از سویی دلداری می‌دادند و از سوی دیگر می‌گفتند این عادت همیشگی توست! و همین‌گونه در این ۱۷ بیت تصاویر و موضوع بدون گسست بیان شده در بیت ۱۸ نیز به این مناسبت که معشوقه‌ها را یک به یک به یاد می‌آورد به توصیف آنها می‌پردازد، پس می‌توان با کمی تساهل گفت که در اینجا نیز پیوند عمودی را نگسسته است بلکه تنها به شیوه معترضه‌گریزی به وصف زده است، تلفیق خاطرات و توصیفات همین‌گونه ادامه پیدا می‌کند تا بیت ۴۳. این ۴۳ بیت می‌تواند نمونه خوبی برای انسجام در محور عمودی و افقی شعر در میان اشعار جاهلی باشد.

حتی در بیت ۴۴ آنجا که شب را تصویر می‌کند نیز می‌توان در پیوند با موضوع قبل دانست رشته ظریفی این میان هست و آن اینکه در ابیات ۴۱ تا ۴۳ می‌گوید همه مرا به صبر در برابر عشق و فراق پند می‌دهند، اما من دل از تو نبریدم از آن جا که شب در ادبیات عاشقانه نماد هجران و صبر است تصویر شب به خوبی اینجا به ابیات قبل وصل می‌شود می‌گوید شب امواج دریای سهمناک و دمان، دامن قیر گون خود بر من فرو کشید و «خواست تا صبرم را

هنری دارد، از یک سو طرح کلی و مجموع اجزای سازنده شعر است که چگونه با یکدیگر ترکیب یافته و ساختمان کلی و شکل عمومی شعر را به وجود آورده است، در این حوزه، خیال شاعر از مجموع تجربه‌ها و یادها و تأثرات خود در زمینه‌های مختلف ممکن است یاری بگیرد تا شکل اصلی و طرح کلی شعر که ما آن را محور عمودی اثر هنری می‌خوانیم به وجود آید، بی‌گمان آفرینش و قدرت خیال شاعر در این جهت، دارای همان اهمیتی است که در محور دیگر، یعنی محور افقی و تصویرهای کوچک بیان، یعنی تک تک ابیات. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۶۹)

محور افقی در این قصیده قوی و منسجم است و این ویژگی همه اشعار فارسی و عربی است در برخی از ابیات تصاویر شگفت‌انگیز است اما این فقط در «بیت» است حال آنکه در «شعر» نیز باید به ساختار خیالی و تصویری توجه کرد هرچند این گونه به نظر می‌آید که شعر فارسی به تبع شعر عربی از محور عمودی منسجم و قوی برخوردار نیست» اعراب شعر را بدین‌گونه که ما امروز تجربه انسانی می‌خوانیم، نمی‌دانسته‌اند تا شعر را به یک موضوع خاص اختصاص دهند، بلکه ایشان به همین اندازه که ابیات پیرامون معنی اصلی گردش کند، بسنده می‌کردند، بی‌آنکه خود را در آن متمرکز کنند و بی‌آنکه احساس کنند که آنها یک اثر هنری می‌آفرینند که باید به گونه‌ی تجربه‌ی کامل نمودار شود.... منشأ آن این است که شاعران ما در احساسات و اندیشه‌های جزئی غرق می‌شدند و کمتر متوجه این بودند که شعر گذشته از وحدت موسیقی، باید وحدت دیگری نیز داشته باشد.» (شفیعی کدکنی، همان: ۱۴۱)

اما نکته اینجاست که در قصیده مورد بحث، شعر حالت روایی دارد و این باعث شده برخلاف اغلب اشعار و قصیده‌های کهن عرب، در برخی قسمت‌ها

بیازماید!» اما این شب طولانی شد و صبر من نیز به اتمام رسید، و فریاد زدم ای شب! دریچه‌های بامداد را بگشا! که برای عاشق دلخسته روز با شب فرقی ندارد. اما شگفتا از شبی که گویی ستارگانش را با ریسمان به کوه دوخته‌اند! در بیت ۴۹ می‌گوید در این روزگار سخت و طاقت فرسای هجران چه بسا کارهای طاقت فرسای دیگری نیز مانند مشک آب به بر دوش کشیدن انجام می‌دادم و برای این کار باید از بیابان می‌گذشتم و در آن میان گرگ‌های گرسنه را می‌دیدم. به یکی از آنها گفتم ما هر دو فقیریم و در طلب چیزی هستیم.

تا اینجا کاملاً پیوند طولی بین ابیات حفظ شده است. در اینجا به یاد دورانی می‌افتد که هنوز فقیر نبود و صبح زود برای شکار با اسبی استثنائی بیرون می‌رفت؛ در اینجا به توصیف اسب می‌پردازد و با این گریز دوباره به سراغ صحنه شکار می‌رود از گاوان وحشی یاد می‌کند که اسبش در شکار آنها سهمی به سزا داشته است. ذهن تصویر ساز شاعر از هر فرصتی برای ایجاد تصویری تازه استفاده می‌کند، آنجا هم که نام گاوان وحشی را می‌آورد در همان بیت با کمک تشبیه مرکب تصویری زیبا از گاوان ارائه می‌کند. یا آنجا که می‌خواهد بگوید گاوان وحشی گریختند در تشبیهی زیبا می‌گوید:

(بیت ۶۵) فَأَدْبُرْنَ كَالْجَزَعِ الْمَفْصَلِ بَيْنَهُ
بَجِيدٍ مُعَمِّ فِي الْعَشِيرَةِ مُحْوَلٍ

(هنوز گامی برنگرفته، چون مهره‌های رنگ به رنگ و مروارید نشان گردن‌بند کودکی بزرگ‌زاده، روی به گریز نهادند و پراکنده شدند.)

با این توضیح می‌توان گفت شاعر هنوز (تا بیت ۷۰) به سیر طولی شعر وفادار مانده است.

از بیت ۷۱ ظاهراً فضای شعر تغییر می‌کند و توصیفی از رعد و برق و باران و سیل به میان

می‌آید؛ و با همین موضوع شعر را به پایان می‌برد. اما اولین مصرع از این گروه نیز مؤید این است که شاعر به شاخه‌ای دیگر نرفته است بلکه تصویر اول شعر را ادامه می‌دهد. در ابتدای شعر شاعر خطاب به دوستانش (در حالی که گویی از کنار باز مانده اطلال می‌گذرد) می‌گوید بگذارید بگیریم و در آوردن دلیل گریه تا اینجا (بیت ۷۰) پیش رفته است در اینجا درست است که موضوع را رها می‌کند، اما آنچه پیوند دهنده تصویر عمودی شعر است خطاب وی به دوستان و همراهان است. پس همچنان با همان مخاطبان سخن می‌گوید.

یکی از علت‌هایی که این قصیده به نسبت دیگر قصیده‌ها از یک طرح عمودی پیروی می‌کند این است که شاعر برای خود شعر می‌گوید نه مدح می‌کند، نه پندی می‌دهد نه تفاخر می‌کند. فقط چون شاعر است دارد شعر می‌گوید و آنچه که به دل و ذهنش خطور می‌کند به زبان می‌آورد شاید هم با صدای بلند فکر می‌کند!

نسبت شاعر با شیء

شاعر نسبت به محیط پیرامون خویش می‌تواند در چهار حالت قرار بگیرد ۱- وصف ۲-همدلی ۳- یگانگی ۴- حلول. «ارتباط شاعر با شیء و جهان بیرون تابع حالات عاطفی و نوع نگرش اوست. اگر شاعر را «شناسا» و «شیء» را موضوع شناخت فرض کنیم، در این صورت میان من شاعر با شیء چهار گونه ارتباط می‌توان یافت؛ یعنی جان هنر مند به یکی از این چهار شیوه با شیء (موضوع) ارتباط برقرار می‌کند. در کل می‌توان چهار نوع پیوند میان ذات شاعر و شیء برشمرد: وصف، همدلی، یگانگی، حلول. این چهار حالت در واقع، درجات مختلف ارتباط ذات شاعر با اشیا را نشان می‌دهد.»

خصایل موصوف را بیان کند، چنان که گویی موصوف را پیش چشم می‌بینی» (همان، ۷۱) و ابن رشیق قیروانی (۳۹۰ - ۴۵۶ ق) از یکی از معاصرانش نقل کرده که «بهترین وصف آن است که گوش را به چشم بدل کند، مبنای توصیف بر کشف و اظهار استوار است. ابن رشیق می‌گوید: «وصف بیان حقیقت شیء است و تشبیه و استعاره بیان مجازی و تمثیلی آن» (همان).

با این توضیحات می‌توان گفت ارزش انواع مختلف وصف در زمان‌های مختلف و فرهنگ‌های مختلف نسبی است. نمی‌توان بر اساس ذائقه انسان‌های امروزی گفت وصف نسبت به دیگر انواع تصویر ارزش زیبایی‌شناسی کمتری دارد.

«در حالت **همدلی**، من شاعر با شیء همراه و همدل می‌شود، پیرامون آن می‌چرخد و حالت روحی خود را به شیء تسری می‌دهد. احساس همجوشی با طبیعت موجب می‌شود تا شاعر احساس و آگاهی خود را به شیء انتقال دهد.» (همان: ۷۱)

تنها در دو جا می‌توان این احساس همدلی شاعر با طبیعت را دید یکی آنجا که به شب خطاب می‌کند (بیت ۴۶) که احساس ملالت خود را به شب تسری می‌دهد و دیگر آنجا که گرگ را با خود در صفت بی‌نصیبی و فقر همراه می‌داند (بیت ۵۱).

یگانگی که احساس پیوند ذات شاعر و شیء و بسیار قوی‌تر از حالت همدلی است و **حلول** که در آن ذات شاعر با شیء به وحدت می‌رسد در قصیده امرؤالقیس وجود ندارد.

کارکرد تصویر معلقه امرؤالقیس

در این قصیده شاعر کوشیده هر چه بیشتر مخاطب را با خود همراه و همدل کند. در کل تصویر به دو شیوه در شعر ظهور و نمود می‌نماید یکی به طور اتفاقی و

در حالت **وصف**، شاعر همسویی کمرنگ و ناچیزی با شیء دارد. ضعیف‌ترین پیوند میان ذات شاعر و شیء در این حالت است. من شاعر و شیء، جدا از یکدیگرند. در این وضعیت، ذهن در حالتی انفعالی مثل آینه، صورت شیء را بدون تصرف خیال منعکس می‌کند، یعنی با تصرف در شیء بیرونی امر تازه یا شیء بدیعی ابداء نمی‌کند، بلکه همان چیزی را تصویر می‌کند که در بیرون هست. (فتوحی، همان: ۷۰)

قسمتی از تصاویر در قصیده امرؤالقیس از این گونه است:

اسب، گردن‌بند، حمایل، ابریشم سفید، کجاوه، تخم مرغ، شتر مرغ، کرم طی، چوب مسواک و... همه در محیط پیرامون شاعر وجود دارد و دقیقاً با همین تصویری که شاعر ارائه می‌دهد دیده می‌شود در شعر امرؤالقیس وصف تنها پل ارتباطی میان شاعر و موضوع است. در آن شاعر فقط توصیف‌گر و منعکس‌کننده طبیعت است وصف طبیعت و یا هر چیز دیگری که شاعر قصد می‌کند از آن در شعر خویش سخن بگوید روش غالب در این قصیده است.

البته نکته‌ای را نباید از ذهن دور داشت و آن اینکه، عرب برای این تصویر مستقیم ارزش زیادی قائل است «در ادبیات قدیم عرب، توصیف را به دو نوع تقسیم کرده‌اند: حسی و خیالی. توصیف حسی، تصویر واقعی موصوف از طریق رؤیت مستقیم و ادراک حسی است، وصف خیالی بر تشبیه و استعاره و قیاس استوار است و می‌کوشد تا صورت موصوف را از حافظه حاضر سازد. از منظر جمال‌شناسی عرب جاهلی، توصیف حسی از وصف خیالی زیباتر بوده است.» بدون شک توصیف حسی بلیغ‌تر و نادرتر و دشوارتر از توصیف تخیلی است. ابی‌هلال عسکری گفته است: بهترین وصف آن است که بیش‌ترین

نیاندیشیده و دیگری با تفکر و برای پیوند صوری بین مشبه و مشبه‌به؛ تصویرهای شعری، تجربه شعری صادقانه را نشان می‌دهد. گاه تصویر در خدمت امری دیگر قرار می‌گیرد و گاه خود پدیده‌ای مستقل است که ارزش آن در خود آن است. بر این اساس دو نوع تصویر را می‌توان متمایز کرد: تصویر اثباتی و تصویر انتقادی. تصویر اثباتی مولود یک ادراک حسی و حاصل اندیشه‌ای عقلانی است. عقل می‌کوشد میان مشبه و مشبه‌به (در تشبیه و استعاره) پیوند صوری و علاقه جزئی ایجاد کند. مدلول کلمات این نوع تصاویر از معانی حرفی تجاوز نمی‌کند و در سطح معنی ظاهری و قریب یا صرفاً در توصیف و بیان متوقف می‌شود. ابعاد این نوع تصویر اندک و مفهومی واضح و شفاف است؛ زیرا بیانگر یک تجربه روشن حسی با ابعاد محدود است. منشاء علاقه‌های این نوع تصویر، تشابه، تقارن و همانندی میان امور حسی است.» (فتوحی، همان: ۵۸)

اغلب تصاویر در معلقه امرؤالقیس از نوع انتقادی است و با توجه به فضای فکری شاعر حتی آنجا که مشبه و مشبه‌به و یا استعاره استفاده می‌کند نه از سر تفکر یا برای آرایش کلام، بلکه برای انتقال هرچه بهتر تصویر ذهنی خود است. هرچند آرایش کلام و گاه اثبات نیز از دست آوردهای ثانویه تصاویر است، اما به نظر می‌آید شاعر فقط تصویر را برای انتقال روایت به‌کارگرفته است.

بحث و نتیجه‌گیری

شعر جاهلی با توجه به محیط زندگی شاعر آکنده از تصاویر زبانی و خیالی است به تبع آن معلقه امرؤالقیس نیز از چنین ویژگی برخوردار است. طیف خیال در این معلقه عبارت‌اند از: تصویر از آثار به جا مانده از قبیله کوچ کرده معشوقه‌ها که به توصیف آن

منتهی می‌شود و بیش از نیمی (۲۴ بیت) از کل قصیده را در بردارد، و در این قسمت توضیح داده شده است که معشوقه در نظر امرؤالقیس با معنای معهود آن در شعر فارسی و عربی تفاوت بسیار دارد. تصویر شب، اسب و ابر و سیلاب از دیگر تصاویر به کار رفته در این قصیده است. در اقسام تصویر این‌گونه نتیجه‌گیری می‌شود که هر دو نوع تصویر زبانی و مجازی در این شعر به نسبت مساوی به کار رفته، اما در تصاویر مجازی بسامد تشبیه بسیار بالاتر از استعاره و کنایه است و اغلب تشبیهات نیز از نوع مرکب و حسی به حسی است. در تعداد اندک استعاره، هم استعاره مصرحه دیده می‌شود و هم مکنیه. تصاویر از نوع برون‌گراست و شاعر کوششی برای نفوذ به درون اشیا و تصاویر نداشته است. همچنین تصاویر از نوع سطحی است و تصاویر عمقی در این قصیده دیده نمی‌شود. بر خلاف رویه شاعران کهن عرب و پارسی گو علاوه بر محور افقی، محور عمودی در شعر مذکور بسیار قوی است و این به سبب ساختار روایی قصیده است. نسبت شاعر یا تصاویر از نوع توصیف است و در دو مورد نیز همدلی دیده می‌شود ولی یگانگی و یا حلول در شیء دیده نمی‌شود. کارکرد تصویر نیز یک کنش طبیعی و طبعی در شاعر برای انتقال هرچه بهتر تصاویر ذهنی خود به مخاطب است.

منابع

- اسکندری، احمد/عنانی، مصطفی (۱۳۷۵). تاریخ ادبیات عرب (الوسیط). ترجمه سید محمد راد منش. تهران: نشر جامی.
- ابن اثیر، ضیاءالدین (۱۹۹۵). المثل السائر فی ادب الکاتب و الشاعر. قاهره: دار النهضه.
- التبریزی، الخطیب (۱۹۹۴). شرح دیوان ابی تمام. بیروت: دارالکتب العربی

البلاغی. بیروت، المركز الثقافی
فاضلی، محمد (۱۳۷۶). *دراسه و نقد فی مسائل
بلاغیه هامه*. مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی
فتوحی، محمود (۱۳۸۵): «بلاغت تصویر». تهران:
انتشارات سخن.
کزازی، میرجلال الدین (۱۳۷۰). *بیان*. تهران: نشر
مرکز.
الهاشمی، سید احمد (۱۳۷۰). *جواهر البلاغه*. قم:
مکتب الاعلامی،
هاوکس، ترنس (۱۳۷۷). *استعاره*. ترجمه فرزانه
طاهری. تهران: نشر مرکز.

امرؤالقیس (۱۳۷۱). *معلقات سبعة*. ترجمه عبدالمحمد
آیتی. تهران: سروش.
شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۶). *صور خیال در
شعر فارسی*. تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). *بیان*. تهران: انتشارات
فردوس.
عسکری، ابوهلال (۱۹۵۲). *الصناعتین*. تحقیق علی
محد البجای. بیروت: دار احیا کتب العربیه.
عصفور، جابر، *الصور الفنیه، فی التراث التقدی و*