ادب عربی، سال ۱۳، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۰
.10.22059/jalit.2021.313541.612309
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Interaction of Dynamic and Static Illustrators in the Dynamics of Imro al-Qays's Moallaghe Images

Aliakbar Forati
Assistant Professor in Arabic language and literature, University of Tehran
Zohre Nooraenia
Assistant professor in Persian language and literature, Yadegar-e-lmam Khomeini(RAH) Shahre Rey Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Received: 2020, November, 11; Accepted: 2021, December, 21

Abstract

Living in desert and not being permanently settled in one place have been the poetic features of the pagan Arab poets, especially Imro al-Qais; The factor that has caused this movement and dynamism to be considered as a dominant element in their poetry, so that there has always been a kind of metamorphosis in their poetry along with the passage of time. In Imro al-Qais's Muallaqa, which is considered to be the foremost of ignorant poetry, parallel movement occurs in his poetry and becomes an effective element in the pictorial structures of the poem and also an important factor in its advancement, so that it can be claimed this dynamic element is the most important mortar of the coherence and continuity in his components of Muallaqa. An element that is born of the poet's realistic approach and his sensory view of nature and the result of his life balanced with the world around him. An inward-outward movement that originates from his inner feelings, gradually expands it into his out world, and finally connects the pulse of his romances to the paradigm shift of nature in the final images of the poem. In this way, the images of movement become an important and prominent element in the literary image of Imro al-Qais's poet. The present study, which has been done in a descriptive-analytical manner and with the aim of creating a new look at illustration in the Imro al-Qais's Muallaqa, seeks to answer the question of what structures provided dynamic images in his poetry and how these structures achieve a general picture of movement and life were they effective in this poem? This study shows that the image of motion in the Imro al-Qais's Muallaqa is the result of the active presence of static and dynamic structures such as linguistic, rhetorical narrative components and also effective elements of time and place that referred to as structures images or pictorial structures. Structures that sometimes independently and sometimes in interaction with each other have made the general image of movement in his poetry stand out.

Keywords: Illustration, Visual Interaction, Dynamic Illustrators, Static Illustrators, Imro al-Qais's Muallaqa.

تعامل تصویرسازه‌های پویا و ایستا در پویایی تصاویر معلقهٔ امروالقیس

علی‌اکبر فراتی*
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران
زهره نورائی‌نیا
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی(ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
(از ص ۱۲۹ تا ۱۵۰)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۸/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰
علمی-پژوهشی

چکیده

زندگی در بادیه و عدم استقرار دائم در یک مکان از ویژگی‌های شعری شاعران عرب جاهلی، به‌ویژه امرؤالقیس بوده است؛ عاملی که سبب شده تا این حرکت و پویایی به‌عنوان عنصری غالب در شعر آنان به شمار آید، به‌طوری‌که همواره نوعی دگردیسی در شعر آنان همپای گذر زمان و گردش روزگار وجود داشته است. در معلقهٔ امرؤالقیس نیز که سرآمد شعر جاهلی به شمار می‌رود، حرکت به موازات ایام در شعرش رخ می‌نماید و عنصری مؤثر در سازه‌های تصویری شعر و نیز عاملی مهم در پیشبرد آن می‌گردد تا جایی که می‌توان ادعا کرد مهم‌ترین ملاط انسجام و پیوستگی اجزاء معلقهٔ او همین عنصر پویایی است. عنصری که زاییده رویکرد واقع‌گرایانهٔ شاعر و نگاه حسی او به طبیعت و حاصل سیر متوازن زندگی او با جهان پیرامون اوست. حرکتی از درون به بیرون که خط سیر پویایی را از عواطف و احساسات درونی او پی گرفته، آن را در جهان بیرونی او به‌تدریج وسعت می‌بخشد و در نهایت نبض احساس او را در عاشقانه‌هایش به پویش سهمگین طبیعت در تصاویر پایانی قصیده پیوند می‌زند. بدین ترتیب تصاویرِ حرکت، عنصری مهم و برجسته در سیمای ادبی شعر امرؤالقیس می‌گردد. پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و با هدف ایجاد نگاهی تازه به تصویرگری در معلقهٔ امرؤ القیس انجام گردیده در پی پاسخ به این پرسش است که تصاویر پویایی در معلقهٔ او از چه سازه‌هایی فراهم آمده و این سازه‌ها چگونه در دستیابی به تصویر کلی حرکت و حیات در این قصیده مؤثر بوده‌اند؟ این بررسی نشان می‌دهد که تصویرِ حرکت در معلقهٔ امرؤالقیس حاصل حضور فعال سازه‌های ایستا و پویایی چون انواع سازه‌های زبانی، بلاغی، مؤلفه‌های روایی و نیز عناصر موثر زمان و مکان است که در این گفتار با عنوان تصویرسازه یا سازه‌های تصویری معرفی می‌شوند. سازه‌هایی که گاه مستقل و گاه در تعامل با یکدیگر موجب برجستگی سیمای کلی حرکت در شعر او شده است.

واژه‌های کلیدی: تصویرگری، تعامل تصویری، تصویرسازه‌های پویا، تصویرسازه‌های ایستا، معلقه امرؤالقیس.

*.رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *a.forati@ut.ac.ir*

۱. مقدمه

تصویر، یکی از معیارهای ارزیابی زیبایی در ادبیات است که در میان ناقدان معاصر برجسته شده است. پژوهش حاضر ضمن ارائهٔ نگاهی نو به تصویرگری در «معلقه»ی امرؤالقیس درصدد تبیین این مسئله است که یکی از مهم‌ترین وجوه تصویرگری در این قصیده، حرکت و پویایی مبتنی بر عوامل پویا و ایستاست که گاه این پویایی از تقابل و تعامل این عوامل در دل تصویرهای ایستای او زاده می‌شود. عناصر ساختاری این تصاویر مجموعه‌ای از سازه‌های زبانی و بلاغی است که در دو محور افقی و عمودی شعر او با یکدیگر مرتبط شده‌اند و چون زنجیره‌ای به‌هم پیوسته از معنی و صورت، شعر را در جهت مقصود شاعر پیش می‌برند. قابل ذکر است که توزیع عناصر پویا و ایستا در بخش‌های مختلف معلقه یکسان نیست؛ از این‌رو توجه به سازه‌های غالب در هر بخش، پایهٔ تقسیم‌بندی مطالب بوده است. این سازه‌ها انواع مختلفی چون سازه‌های واژگانی، توصیفی، نحوی، بلاغی و تکنیک‌های روایی دارند که بررسی نقش و جایگاه آنها در تصویرگری معلقه، می‌تواند دلالت‌های معنایی تازه‌ای را در کشف لایه‌های پنهان شعر جاهلی ایجاد و اهمیت بررسی تصویر را در مطالعات ادبی کهن تبیین کند.

پژوهش حاضر که به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام شده، درصدد پاسخ به این پرسش است که تصاویر پویایی و حرکت در معلقه امرؤالقیس از چه سازه‌هایی فراهم آمده و این سازه‌ها چگونه در دستیابی به تصویر کلی حرکت و حیات در این قصیده مؤثر افتاده‌اند؟

در باب معلقهٔ امرؤالقیس به‌جهت جایگاه ویژه‌ای که در ادبیات عربی دارد، پژوهش‌های بسیاری به‌صورت مستقل یا با رویکرد تطبیقی در هر دو زبان فارسی و عربی انجام شده است؛ از جمله پیشگر در مقالهٔ «بررسی فن تشبیه در معلقه امرؤالقیس» (۱۳۹۰) که به تشبیهات او پرداخته است. نیز پشت‌دار و شکردست در مقالهٔ «صور خیال در معلقه امرؤالقیس» (۱۳۹۶) که به بررسی نسبت تصاویر مجازی و زبانی در معلقه پرداخته است، و مقالهٔ محسنی‌نیا و حجت با عنوان «طبیعت و عناصر آن در شعر امرؤالقیس» (۱۳۸۷) که عناصر طبیعت را در تشبیهات او بررسی کرده است.

در هیچ‌کدام از این مطالعات، از منظر مورد توجه در پژوهش حاضر به معلقه نگریسته نشده است. از مقالات مرتبط با موضوع به زبان عربی نیز می‌توان به مقالهٔ «الحیز المتحرک فی شعر امرئ‌القیس و عمر بن أبی ربیعة دراسة دلالیة في تشکیل الصور الفنیة» از کنیهل و حداد (۲۰۱۱) اشاره کرد. این مقاله گرچه مباحث مفیدی در بحث تصاویر حرکتی دارد، اما به تصاویر ایستا نمی‌پردازد و نیز به تعامل تصویر پویا و ایستا در شکل‌گیری تصویر مؤثر توجه ندارد. از سویی هدف آن، مقایسهٔ تصاویر حرکتی میان شعر دو شاعر است که با مقالهٔ حاضر متفاوت است.

۲. مفهوم تصویر

«تصویر» (Image) یا «الصورة» واژه‌ای است که امروزه در نقد ادبی بیش از گذشته به آن توجه می‌شود. تصویر، صورتی پرداخته از ادراکات ذهنی ادیب از اشیاء و محیط پیرامونش است که در اثر او مجال ظهور یافته و قابل انتقال به مخاطب است. به‌عبارتی تصویر، حاصل تخیلِ شاعر است که در شعر او انعکاس می‌یابد. در واقع مخاطب از طریق تصویرسازی‌های شاعر، پس‌زمینهٔ ذهنی او از اشیا و عکس ذهنی او را در مواجهه با موضوعات گوناگون دریافت می‌کند. ایجاد تصاویر شعری به شیوه‌های گوناگون و با اسباب مختلفی انجام می‌شود. ناقدان ادبی قدیم شاخص‌هایی چون وزن و قافیه را زمینه‌ساز ظهور شعر می‌دانستند و به تصویر در ساختار شعر اهمیت نمی‌دادند. آنها همچنین اغلب تصویر را حاصل کاربرد سازه‌های صور خیال چون تشبیه، استعاره و مجاز می‌دانستند. با دگرگونی رویکردهای صاحب‌نظرانِ عرصهٔ نقد ادبی معاصر و ظهور مکاتب ادبی، شاخص‌های کهن به‌تدریج جای خود را به عوامل دیگری در باب ادبیت شعر بخشید و در این میان، تصویر جایگاهی ویژه پیدا کرد. چنان‌که امروزه تصویر، گذشته از عناصر بلاغی، می‌تواند از عناصر دیگری چون سازه‌های توصیفی زبان، ویژگی‌های آوایی و موسیقایی، تکنیک‌های روایی و برخی ویژگی‌های صرفی و نحوی برخوردار باشد؛ به‌طوری که «برخی آن را معادل شکل‌های مجازی زبان و صور خیال می‌دانند و برخی نیز که بیشتر در میان نواندیشان معاصر قرار دارند، تصویر را شامل هرگونه تصرف خیالی در زبان می‌دانند» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۱-۴۵). قدیمی‌ترین تعریف دربارهٔ تصویر یا الصورة از جاحظ است؛ او شعر را نوعی از تصویر می‌داند (۱۴۲۴: ۶۷/۳). قدامة بن جعفر تصویر را معادل شکل و ظاهر گرفته است (۱۳۰۲: ۴). از نظر جرجانی تصویر حاصل تعامل میان لفظ و معناست و «هرگونه تغییری در الفاظ موجب تغییر تصویر و به‌عبارتی تغییر در معنا می‌شود» (۱۴۰۴: ۳۷۳). شفیعی کدکنی تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش‌های او را برای برقراری نسبت میان این دو، خیال یا تصویر می‌نامد و آن را عنصر معنوی شعر در همهٔ زبان‌ها و همهٔ ادوار می‌خواند (۱۳۹۸: ۲) که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است (همان: ۱۷). مادهٔ اصلی اثر ادبی تخیل است (فضیلت، ۱۳۹۰: ۱). از نظر کالریج که تخیل را به اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند، تخیل ثانویه همان تصویر است که شاعر برای هماهنگی در معنی و اجتماع در اضداد آن را به صورتی خودآگاه به‌کار می‌گیرد (دیچز،۱۳۸۸: ۱۷۹)؛ و نیز «کوششی از جانب ذهن خلاق شاعر است تا میان اجزاء طبیعت پیوندی نو و بدیع بیافریند» (داد، ۱۳۸۰: ۱۲۲) و «برای برانگیختن کنش خلاقانهٔ تولید ادبی به کار می‌رود » (استاک ول، ۱۳۹۳: ۳۰۲).

تصویرگرایی را می‌توان شروع شعر مدرن نامید (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۶۸). به‌عبارتی «شعر جدید، شعر تصویر است» (براهنی، ۱۳۴۰: ۷۶). یکی دیگر از مباحث مورد توجه در نقد جدید در باب تصویر، اصطلاح «تصویر زبانی» است در برابر شعر مبتنی بر صور خیال «که از رهگذر کاربرد

قاموسی و حقیقی واژگان زبان در ذهن حاصل می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۷). زرقانی نیز در بحث از نظام تصویرگری، اصطلاح «شعر بی‌تصویر» را به‌کار می‌برد (← زرقانی، ۱۳۹۴: ۳۷) «در نقد جدید، تصویر بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود؛ یعنی آن بخش از کارکردهای خلاقه و هنری زبان که از رهگذر مقدمات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۴۱). سعید الورقي تجربهٔ شعری را در اساس، تجربه‌ای زبانی می‌داند و تصویر شعری را با همهٔ سازه‌ها و ابعادش بخشی از زبان شعر به شمار می‌آورد (۱۹۸۴: ۵). در نقد نو و به‌ویژه در آراء کسانی چون یاکوبسن، بر واژگان به‌عنوان سازندگان شعر تأکید شده است (احمدی،۱۳۹۶: ۳۳۲) که در کنار تصویر، موسیقی و شکل از تکنیک‌های شعر به شمار می‌رود (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۱۹). از این دیدگاه هر شعر «دربردارندهٔ مجموعه‌ای از تمهیدات واجی، واژگانی، تصویری و سازه‌های صناعتی است که آن را از متن غیر هنری متمایز می‌کند» (زرقانی، ۱۳۹۴: ۳۴).

۳. پویایی در شعر امرؤالقیس

امرؤالقیس از شاعران طبقهٔ اول جاهلی و معلقهٔ او از مشهورترین و بدیع‌ترین اشعار پیشین عرب است. برخی آن را زائیدهٔ عشق او به دختر عمویش عنیزه و حرص او به شکار و شب و انگیزه‌اش را در سرودن آن، روز «دارة جُلجُل»[1] می‌دانند (الفاخوري، ۱۳۸۳: ۸۲ و المصطاوي، ۱۴۲۵: ۱۱-۱۴).

معلقهٔ امرؤالقیس سرشار از فراز و فرودهای عاطفی و تصاویر آن، بازتاب حرکتی احساسی است که گاه شعر او را در مسیر هیجان و حرکتی شدید قرار می‌دهد و گاه آن را آرام و بی‌حرکت می‌سازد. آنچه مسلم است، این است که شاعر درصدد بیان دقیق ادراکات حسی خود از جهان پیرامونش است؛ لذا هرگاه توصیفات محسوس را راهگشای بیان احساس خود نمی‌بیند، به جانب صور خیال، به‌ویژه تشبیه می‌رود. در تشبیه نیز «نگاهی گذرا و کوتاه به اشیاء دارد و گاه بُعدی را پنهان و مبهم رها می‌کند» (المصطاوي، ۱۴۲۵: ۱۲). او به‌ندرت از استعاره نیز استفاده می‌کند؛ چون در بیان احساس درونی‌اش به عنیزه، از استعاره بهره می‌گیرد تا لایه‌های درونی احساسش را با صنعتی عمیق‌تر از تشبیه بیان کند.

این قصیده مجموعه‌ای از قطعه‌های مجزاست که در پیوند با یکدیگر، تصویری از زندگی او شده است. «تصاویر به محیطی قابل زیست احتیاج دارند تا قوام یافته و به زندگی ادامه دهند» (براهنی، ۱۳۴۰: ۸۵)؛ در این محیط «هریک از تصاویر تأثیر جداگانهٔ خود را خواهد گذاشت [و] همگی به شکل یک واحد کامل، ذهن خواننده را تسخیر خواهند کرد» (همان: ۸۶). بر این اساس، می‌توان گفت پویایی و ایستایی موجود در تصاویر امروالقیس، بازتاب محیط زیستی اوست.

شعر جاهلی شعری واقع‌گراست و شاید همین موضوع، آن را مستعد می‌سازد تا تصاویر واقعی را از دل واژگان سازندهٔ آن بیرون بکشیم. واقع‌گرایی شاعر و نگاه حسی او به جهان پیرامون و نیز توازن

و توازی مداوم او با طبیعت، موجب احساس نبض پویایی و حیات طبیعی در رگ‌های شعر او شده است.

در پس همهٔ تصاویر پراکنده در شعر امرؤالقیس، سیمای تصویری کلی را می‌توان یافت؛ این تصویر کلی همان گذرابودن زمان است که شاعر را همراه با رویدادها به حرکت درمی‌آورد و بازتاب آن به‌صورت حرکتی همواره، در سراسر قصیدهٔ او جریان می‌یابد و می‌تواند همان درون‌مایهٔ مسلطی باشد که در هر اثر هنری غالب است و «نگرش» خوانده شده است (فتوحی، ۱۳۸۶: ۷۶). امرؤالقیس شاعر جاهلی است و شعرش با طبیعت بادیه در پیوندی ناگسستنی است. شاعر جاهلی هیچ‌گاه بدون مرکب (شتر یا اسب) نیست و مرکب، یعنی حرکت؛ بنابراین، حرکت و پویایی، عنصر جداناشدنی تصویرگری‌های شاعر است. این حرکت و پویایی در سراسر قصیدهٔ او به چشم می‌خورد، حتی در لفظ آغازین آن (قفا) که به‌ظاهر بر ایستایی دلالت دارد، ولی مطابق متضاد خود، یعنی حرکت را تداعی می‌کند. عزّالدّین اسماعیل این تعامل تصویری-حرکتی را «ترکیبی عقلی-عاطفی می‌داند که در فکر و احساس و در وحدت عاطفی با هم جمع می‌شوند» (۱۹۶۶: ۱۳۴).

۴. سازه‌های تصویری معلقه

تعامل سازه‌های پویا و ایستا در معلقه در نهایت به حرکتی مستمر در قصیده می‌انجامد؛ بنابراین، می‌توان این سازه‌ها را در سه محور ایستا، پویا و تعاملی بررسی کرد.

۴-۱. تصویرسازه‌های ایستا

سازه‌های تصویری ایستا در کاربرد تقابلی و طباق‌گونهٔ خود با سازه‌های حرکتی، عناصری مهم در برجسته‌سازی حیات و حرکت در معلقه‌اند؛ مهم‌ترین این سازه‌ها عبارت‌اند از: تصویرسازه‌های زبانی در انواعی از عناصر صرفی و نحوی، واژگان تصویری، عناصر بلاغی و نیز سازه‌های مکانی که گاه به‌صورت تعاملی و گاه مستقل به ترسیم تصویر حرکت و پویایی در معلقه می‌پردازند.

۴-۱-۱. سازه‌های زبانی-بلاغی

یکی از تصاویر ایستا در بخش آغازین قصیده، تصویر توقف بر اطلال است که در لایهٔ پنهان آن تصویر ایستایی از عواطف اندوه‌بار شاعر وجود دارد؛ اندوهی که از رخداد کوچ معشوق، در جان شاعر حاصل شده است:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرَى حَبيبٍ وَمَنزِلِ بِسقطِ اللِّوَى بَينَ الدَّخولِ فَحَومَلِ

در اینجا فعل «قفا» ایستادنی در زمان و مکان و توقفی از سر ارادهٔ شاعر است که شعر او را در نقطهٔ عطف توقف بر اطلال قرار می‌دهد که محور اصلی شعر جاهلی و در عین حال نقطهٔ وحدت شعر است. شاعر با این واژه، برای لحظاتی زمان را در مکانی که برای او ارزشمند است، به توقف وامی‌دارد تا آثار قبیلهٔ معشوق را درجای پای بادهای جنوب و شمال بجوید. کاربرد نحوی حال

«وقوفاً» در اشاره به یاران شاعر سازه‌ای ایستاست و در همنشینی با «عليّ مطيّهم» تداعی‌گر سکونی مسبوق به حرکت است، از سویی شاعر همچنان ایستایی و حیرت روز کوچ را با این قید استمرار می‌بخشد:

وقوفاً بِها صَحبي عَلَـيَّ مَطِيَّهُم يَقُولونَ لا تَهلِكْ أسًى وَتَجَمَّلِ

یکی از برجسته‌ترین مواضع ایستایی و سکون در قصیدهٔ امرؤالقیس، قطعهٔ توصیف شب است. از مهم‌ترین تصویرسازه‌های این قطعه، عناصر بلاغی است که در تعامل با سازه‌های دیگر بر دلالت معنای ایستایی شب می‌افزاید. توصیف خیالی-عاطفی شاعر از شب، آن را به تصویری برجسته در سیمای کلی قصیده بدل ساخته است. شب با وجودی که پاره‌ای از عنصر پویای زمان محسوب می‌شود، لیکن شاعر با توصیف طولانی خود، تصویری ایستا را از آن به نمایش می‌گذارد:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أرخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنواعِ الهُمـــومِ لِيَبتَلـــي

در اینجا شب چون امواج دریاست و این امواج به‌قدری بلند است که دنباله‌ها یا پاره‌های آن، شاعر را با انواعی از اندوه فرامی‌گیرد. شب و موج، هردو، سازه‌هایی پویا هستند؛ اما تصویر حاصل از همانندی آنها در تشبیه شاعر، تصویری ایستاست. بحر که کانون امواج است، در تعاملی پیوسته از پویایی و ایستایی، جلوه‌ای از تصویر گستردهٔ وقفه و سکون می‌شود. حتی «أرخی» نیز که به‌سبب ماهیت، فعلی حرکتی‌است، در خدمت تصویر شب و ایستایی آن به‌کاررفته است. توصیف در این بیت با سازهٔ نحوی جملهٔ اسمیه آغاز می‌شود که بر پایداری شب دلالت می‌کند. همچنین «و» که به معنای «رُبَّ» آمده است، بر تکرار چنین شب‌هایی در زندگی شاعر تأکید دارد. حرف جر «علی» گویای استعلا و غلبه است و بر فراگیری تاریکی یا اندوه در وجود شاعر تأکید دارد. جمع‌آوردن «سدول»، «انواع» و «هموم» نیز دامنهٔ این ایستایی را می‌گسترانند. در بیت بعد شاعر برای بیان استیلا و توقف خفقان‌آور شب، تصویر دیگری را به مدد عناصر تشخیص و استعاره ترسیم می‌کند و با تکرار ضمیر در «له» و «صُلبه» به تصویر قبلی پیوند می‌زند تا وسعت این ایستایی را به تصویر بکشد:

فَقُلتُ لَـهُ لَمّا تَمَطَّـــى بِصُلبِهِ وَأَردَفَ أعجازًا وَناءَ بِكَلكَلِ

در این تصویر، شب در توقف و ایستایی به شتری در حال نشستن تشبیه می‌شود. نشستن شتر نشان وقفه‌ای طولانی برای اوست. هم‌آیی واژگان در محور همنشینی با رعایت تقدم و تأخر در اجزای تصویر مستعار، سیر تدریجی آن را به‌جانب سکون نشان می‌دهد. افعال در جملات «تمطی بصلبه»، «أردف أعجازه» و «ناء بکلکل»، افعالی تصویری- حرکتی هستند که در کنار یکدیگر تصویر نشستن شتر را بر زمین کامل می‌کنند. سازه‌های تصویر از حرکت به سکون می‌روند و در نهایت به ایستایی کامل می‌رسند تا به این ترتیب تصویرِ امتداد تحمل‌ناپذیر شب آفریده شود.

استفاده از عنصر خیالی **تشخیص** برای شب به آن اقتدار می‌بخشد. شاعر با التماس، شب را مخاطب ساخته، از او می‌خواهد پرده‌های تاریکش را برچیند تا صبح بر وجود او ظهور کند:

ألا أَيُّها اللَّيلُ الطَّويلُ ألا انجَلِـــي بِصُبـــحٍ وَما الإصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ

صفت «طویل» برای شب، باز تأکیدی بر وقوف شب و در واقع توقف اندوه بر قلب شاعر است. درخواست طلوع صبح و کنار رفتن پرده‌های شب، در واقع تلاش شاعر است برای برون‌رفتن از اندوهی که بر او سیطره انداخته و او را از حرکت بازداشته است؛ هرچند شاعر اعتراف می‌کند که آمدن صبح نیز تأثیر چندانی در رهایی او از این ایستایی اندوه‌بار نخواهد داشت. استفاده از جناس اشتقاق «صبح» و «إصباح» تأکیدی بر معنای مورد نظر شاعر است. شاعر می‌کوشد تا صبح را که بازهٔ زمانی حرکت و پویایی است، در برابر شب علم کند؛ لیکن با جملهٔ «وما الإصباح منك بأمثل» گویا از این‌کار منصرف یا ناامید می‌شود و این می‌تواند نشانه‌ای از ناتوانی شاعر برای زدودن اندوه دیرپایی باشد که وجودش را از حرکت بازداشته است. در بیت دیگر شاعر برای تأکید بیشتر بر ایستایی شب، تصویر دیگری را به کمک تشبیه خلق می‌کند؛ تصویر ستارگانی که با طناب‌های کتانی بر صخره‌های کوه جندل بسته شده‌اند:

فَيا لَكَ مِن لَيلٍ كَأَنَّ نُجومَـــهُ بِأَمراسِ كِتّانٍ إِلى صُمِّ جَندَلِ

از سازه‌های دیگر این تصویر، جمع‌آوردن أمراس (طناب‌ها) و توصیف مطنب این تصویر خیالی در واژگان «صم جندل» است تا مفاهیم سرسختی و تحمل‌ناپذیری را در تصویرسازی از ایستایی شب القا کند؛ تصویری که در تقابل بی‌قراری درونی شاعر با دیرپایی اندوه او برجستگی می‌یابد.

۴-۱-۲. سازه‌های مکانی

عنصر مکان از دیگر دلالت‌های تصویری ایستا در این بخش است که به‌واسطهٔ خاصیت سکون و ایستایی ذاتی‌ای که دارد، موجب برجستگی ایستایی تصاویر این بخش می‌شود.

واژهٔ «منزل» نیز در آغاز معلقه تصویری ایستا را حمل می‌کند. این واژه از چند جهت بر ایستایی بیت دلالت می‌کند: اسم مکان بودن، دلالت معنایی توقف و اسکان، و به‌طور خاص، محل سکونت محبوب شاعر. این سازهٔ ایستا در ادامه با ذکر خاص مکان‌های چهارگانه‌ای که شاعر آنها را با استفاده از عنصر بلاغی **اطناب** در شعرش ذکر می‌کند، به نفوذ ایستایی در ذهن مخاطب کمک می‌کند.

فَتوضِـــحَ فَالمِقراةِ لَم يَعـــفُ رَسمُها لمـــا نَسَجَتهـــا مِن جَنوبٍ وَشَمأَلِ

در ابیات بعدی، اشاره‌های مکانی «بعرالارآم»، «عرصات»، «قیعان»، «سمرات الحی» (بوته‌های خار) و «حنظل» (میوه‌ای بسیار تلخ در بیابان و بادیه)، تصویر ایستای گسترده‌ای را به وجود

می‌آورند که در تقابل با تصویر پویای روز کوچ معشوق و قبیلهٔ او، نمایشگر هیجان و حرکت احساسی شاعر در این رویداد می‌شود:

تَرى بَعَـرَالارام فـــي عَـــرَصاتِها و قيعانها كـــانه حَبُّ فُلفُـــلِ
كانـــي غَـــداةُ البَيـــنِ يـــومَ تَحَمَّلوا لَدى سَمُراتِ الحَـــيِّ ناقفُ حَنظلِ

واژگان تصویری «سمرات» و «حنظل» در عین حال عناصری مکانی هستند که بر دلالت حالت پایدار و مستمر اندوه شاعر در کوچ معشوق می‌افزایند؛ چنان‌که بوته‌های خار بر خلش خار اندوه در عمق جان شاعر و حنظل نیز، به تلخی فراق دلالت دارد.

خار یا «سمُرَة» که شاعر در اینجا با جمع‌آوردن آن در تبیین گسترهٔ رنج هجران کوشیده است، عنصری وابسته به مکان است. شاعر با استفاده از سازه‌های صرفی «لدی»، تصویر ماندگاری و توقف خود را نزد این بوته‌ها، که در واقع جلوه‌ای از تلاش شاعر بر تحمل رنج هجران است، به مدد تصویر بلاغی تشبیه روشنی می‌بخشد. در این تصویر که همراهی واژهٔ صرفی «كأنَّ» با آن در آغاز جملهٔ اسمیه، تأکیدی بر ثبوت حیرت و شیون شاعر در ناباوری فراق یار است، شاعر خود را در شدت اشک‌باری در این رویداد، به «ناقف حنظلی» مانند می‌کند که «اشک فراوانی به‌سبب تندی بوی حنظل از چشمانش جاری شده است» (ابن قتیبه، ۱۴۲۳: ۱۳۹/۱ و جاحظ، ۱۴۲۴: ۳۲۵/۲). از سویی، فعل امر«تَجَمَّل» به‌سبب تشدید و تأکیدی که در لفظ و در معنای آن وجود دارد، ضمن دلالت بر خویشتن‌داری و تحمل بسیار، با تبادر معنایی لفظ «جمل» هماهنگی بیشتری با بیابان پیدا می‌کند که سکونت و ایستایی ملال‌آوری دارد و در عین حال، زیستگاه مألوف و مشهور شتر است. ضمن آنکه همگی این تصاویر در لایهٔ بیرونی، سازه‌های تصویر بزرگ‌تری از دشواری هجران و ناشکیبایی شاعر در این موقعیت هستند.

۴-۲. تصویرسازه‌های پویا

٤-۲-۱. سازه‌های زبانی

در بخش توقف بر اطلال، چنان‌که اشاره شد، فعل «قفا» مسبوق بر حرکتی بازداشته شده است. علاوه بر آن، فعل مضارع «لم يَعفُ» بیانگر استمرار بی‌وقفه و حرکت پایدار جدال هرروزهٔ بادهای جنوب و شمال در محو این آثار است؛ از سویی، تقابل حرکت بادها با ایستایی و ایستادگی دیار، ناکامی روزگار را نیز در محو این آثار نشان می‌دهد.

ضمن آنکه طباق لفظی بادهای جنوب و شمال نیز مبیّن حرکت است و احساس شاعر را به ذهن مخاطب منتقل می‌کند، در تصویری تقابلی، عطف این مکان‌ها که خود عنصری حرکت‌ساز است، موجب حرکت ذهنی مخاطب در آنها می‌شود. این گسترهٔ مکانی و کاربست ظرف مکانی «بَينَ» و ضمیر «ها» در رسم‌ها، نسجت‌ها، عرصات‌ها و قیعان‌ها که به این مواضع برمی‌گردد، تعدد و تحرک تصاویر عاطفی ذهن شاعر را موجب می‌شود.

در قطعهٔ اطلالی بخش زیادی از بار پویایی بر عهدهٔ واژگان تصویری است؛ چون: نبك (حرکتی- عاطفی)، نسجت (وزیدن) تحملوا (تصویر کوچ)، لاتهلك (طلب ترک گریستن)، واژگان مجازی «جنوب» و «شمال»، و نیز در ترکیب «عبرة مُهَراقَة» که در هردوی این واژگان پویایی و حرکت نهفته شده است:

وإنَّ شِفائـــي عَبـــرَةٌ مُهَراقَــة فَهَل عِندَ رَسمٍ دارِسٍ مِن مُعَــوَّلِ

در این بخش تصاویر پویا با حرکت ذهنی شاعر به گذشته و خاطرات أم حویرث و أم رباب و هم‌آیی واژگان «قامت»، «تضوَّعَ»، «مِسك»، «نسیم صبا»، «جاءت» و در آخر «رياالقرنفل» (بوی میخک) که حرکتی چون نسیم و از جنس آن دارد و همگی واژگانی تصویری- حرکتی هستند، استمرار می‌یابد.

إذا قامَتـا تَضَـــوَّعَ المِسکُ مِنهُما نَسیـــمَ الصبا جاءَت بِرَیَّا القَرَنفُلِ

در آخرین بیت این بخش «فاضت» در معنای ماضی معنی جوشیدن اشک، حرکتی است و اسناد «دموع» (به‌صورت جمع) به فعل، بر گریستنی مستمر دلالت دارد. ادوات «علی» و «حتی» تأکیدی بر جریان و حرکت اشک بر گردن شاعر و رسیدن آن به حمایل شمشیر اوست. «صَبابَة» بیانگر حرکت عاطفی در وجود شاعر است. تکرار مفهوم گریستن و تأکید آن با «فاضت»، «دموع» و «دمعي» و استفاده مکرر از ضمیر متکلم «یاء» در «مِنِّي»، «دَمعي» و «مَحمِلي» بر غنای این تصویر افزوده، پیوستگی عمیق شاعر را با اندوه برجسته می‌سازد. پویاترین تصویر این بخش، تصویر وزش بادهای جنوب و شمال است؛ درحالی که یکی، پوششی از خاکستر و شن می‌گستراند و دیگری آن را می‌زداید و بدین ترتیب، تصویر ثابت و ماندگاری از آثار محبوب برجا می‌ماند. از منظر عاطفی، این کشاکش ناکام بادها می‌تواند نشانه‌ای از ماندگاری یاد و خاطرهٔ معشوق باشد که دست زمان آن را نزدوده و همچنان در قلب شاعر زنده است.

در بخش خاطرات دارهٔ جلجل نیز تصاویر، اغلب از نوع قاموسی است؛ فعل «عَقَرتُ» (ذبح شتر) به جهات گوناگون، تصویری حرکتی را خلق می‌کند؛ چون فعل ذاتاً حاوی عمل وکنش است؛ دیگر اینکه فعلی تصویری-حرکتی است و عمل ذبح شتر را تجسم می‌بخشد. علاوه برآن، «مطیة» (شتر) خود نماد حرکت است. شاعر با توجه به نوعی پارادوکس درونی که در واژه «عَقَرتُ» وجود دارد، تقابل پویایی و ایستایی را نشان می‌دهد؛ با این توضیح که عَقَرتُ علاوه بر اینکه حاوی حرکت است، سبب ایستایی است و پویایی را از شتر می‌گیرد. ذبح شتر تصویری پویاست؛ اما تداعی‌گر تصویر پایان حرکت و پویایی شتر نیز است:

وَیَومَ عَقَــرتُ لِلعُذاري مَطِیَّتي فَیا عَجَبا مِــن کَورِهَا المُتَحَمَّلِ

علاوه بر آن، الفاظ «کور» و «مُتِحَمِّل» که واژگانی تصویری-حرکتی هستند و نیز ضمیر «ها» در «کورها» که به عذاری برمی‌گردد، تصویر پویایی و حرکت را در این بیت گسترش می‌دهند. «ظِل» استمرار حرکت این دختران در بیت قبل است، ضمن آنکه می‌تواند دلالتی زمانی نیز داشته باشد. در این بیت، پرتاب پاره‌های گوشت شتر توسط دختران که با فعل «يَرتَمينَ» بیان می‌شود، تصویری حرکتی است؛ این تصویر با سازهٔ بلاغی تشبیه در همانندی این پاره‌ها به ابریشم تابیده، وضوح می‌یابد. در ادامه، جملهٔ حالیهٔ «وَقَد مالَ الغَبيطُ بِنا مَعاً» در بازسازی بخشی از تصویر حرکتی این بیت مؤثر است؛ اما آنچه که پویایی این تصویر را کامل می‌کند، جملهٔ دیگری از عنیزه است با سازه‌های متعدد حرکتی که بیت را پایان می‌بخشد: **عَقَرتَ بَعيري يا امرَأَ القَيسِ فَانزِلِ**

همنشینی به‌جای واژگان حرکتی «عَقَرتَ»، «بَعير» و «أنزِل» موجب ایجاد تصویری پویا و شوق‌انگیز دراین بیت شده است، ضمن آنکه تصویر کجاوه‌ای را در حال واژگونی نیز به ذهن می‌رساند؛ علاوه بر اینها، فعل امر«سيري» نیز خود مبین حرکت است.

۴-۲-۲. پاره‌های زمانی

زمان به‌عنوان عنصری ذاتاً پویا، از عوامل مؤثر حرکت در این قصیده است که در پاره‌های زمانی چون «غداة» در «غداة البين» و «يوم» که نشانهٔ حرکت زمان و رسیدن روز است، جلوه‌گر می‌شود؛ زیرا روز، زمان تلاش وتداعی‌گر نشاط و حرکت است.

در بخش خاطرات روز «دارة جلجل»، زمان بار دیگر سازه‌ای مؤثر در تقابل تصاویر پویا و ایستا می‌شود. در این قصیده پاره‌های زمانی یوم و اجزاء آن در راستای تقابل تصویری کاملی با شب و اجزاء آن قرار دارد؛ چنان‌که نشاط، حرکت، پویایی و سرزندگی‌های شاعر با روز و اجزای آن و در مقابل، سکون، ایستایی و توقف او با سنگینی، سکوت و طول شب همراه است. شاعر با حرف عطف واو تصویر این روز را گسترش می‌دهد و با واژهٔ «يوم» ضمن تأکید بر پیوستگی این واقعه با وقایع پیش‌گفته، به نوعی ابتهاج درونی خود را از یادآوری این روز بیان می‌کند:

ألا رُبَّ يَـــومٍ لَکَ مِنهُنَّ صالِـحٌ وَ لا سِيَّما يَـــــومٍ بِدارَةِ جُلجُلِ

علاوه بر پاره‌های زمانی که در خلق سازه‌های تصویری به کار می‌رود، شاعر برای نشان‌دادن نسبت زمانی خود با وقایع، از دلالت زمانی افعال نیز استفاده می‌کند؛ برای مثال، آن‌گاه که در تداعی خاطراتش با عنیزه روبه‌رو می‌شود، با آوردن فعل «تقول» تصویر خاطره‌اش را به زمان حال می‌کشاند و آن را در زمان جابه‌جا می‌کند؛ گویی عنیزه هم‌اکنون در برابر اوست و با او سخن می‌گوید: «**تقول و قد مال الغبيط بنا معا**». در بیت بعد شاعر با فعل گذشتهٔ «فقلت» به‌تدریج از زمان این رویداد فاصله می‌گیرد و به یاد خود و مخاطبانش می‌آورد که این، رویدادی در گذشته بوده است: «**فقلت لها سيري و أرخي زمامَه**».

در بخش وصف طبیعت نیز زمان، سازه‌ای پویاست که در «بات»، «اضحی»، «غدیة»، «صبحن» و «عشیة» جریان دارد و درتصاویر حرکت ابرها، باران، سیل و آب‌گرفتگی دشت‌ها خود را نشان می‌دهد.

۴-۲-۳. تکنیک‌های روایتگری

تکنیک‌های روایتگری را می‌توان سازه‌ای مؤثر در تصویرسازی بخش‌های مختلف معلقه به حساب آورد. یکی از مهم‌ترین این بخش‌ها دربارهٔ خاطرات پراکندهٔ شاعر از معشوقه‌های صحرانشین اوست که گسترهٔ زیادی از قصیده را دربرمی‌گیرد. در این قسمت که با خاطرهٔ روز دارة جلجل آغاز می‌شود، تصاویر، حاصل حرکت ذهنی شاعر در زمان هستند:

أَلا رُبَّ يَـــومٍ لَكَ مِنهُـنَّ صالِحٌ وَلا سِيَّما يَـــومٍ بِـــدارَةِ جُلجُلِ
وَيَومَ عَقَـرتُ لِلعَـــذاري مَطِيَّتي فَيا عَجَبـاً مِـن كَـورِها المُتَحَمَّلِ
فَظَلَّ العَـــذاري يَـــرتَمينَ بِلَحمِها وَشَحـمٍ كَهُـدّابِ الدِمَقسِ المُفَتَّلِ

شاعر با استفاده از تکنیک بازگشت به گذشته که نشانهٔ جریان سیال ذهن است، به حرکتی ذهنی دست می‌زند و به احیای خاطرات خود در زمان می‌پردازد. او با تصاویر زبانی و بلاغی، تابلویی از وقایع آن روز را فراروی مخاطب می‌نهد. شاعر در همان آغاز، برای تصویرپردازی موفق از آن رخداد، بیت را با واژه «رُبّ» آغاز می‌کند. «ألا» ابزار دیگری برای جلب مخاطب به این یادمان است. شاعر با این بیت، دری به گذشته می‌گشاید و مخاطبانش را با خود به روز دارة جلجل می‌برد. سپس به‌تدریج با ایجاد گفتگویی درونی در تداعی خاطراتش، از این رویداد فاصله می‌گیرد؛ خاطراتی که شرح عاشقانه‌های او با زنانی‌است که هرکدام با اوصافی در معلقه به تصویر درآمده‌اند.

۴-۲-۴. تعامل تصویرسازه‌های زبانی- بلاغی

بخش توصیف اسب، از برجسته ترین مقاطع تصویری-حرکتی در معلقه است. اسب در غالب بخش‌های قصیده درحضوری همواره با شاعر است؛ با وجود این، در این بخش، حدود پانزده بیت به‌طور مستقل به توصیف آن اختصاص یافته است. شاعر در اینجا برای نشان‌دادن تصاویر حرکتی، از مطابق‌های حرکتی گوناگونی، اغلب از نوع تشبیه و گاه واژگان توصیفی-تصویری استفاده کرده است. این بخش پویاترین تصاویر معلقه را عرضه می‌کند؛ به‌طوری که در ادامهٔ قصیده ناگهان با حرکتی پرشتاب و پویا که گویا عصیانی علیه همهٔ بازدارنده‌های شاعر است، روبه‌رو می‌شویم.

وَقَـــد أَغتَدي وَالطَيرُ في وُكُناتِها بِمُنجَـرِدٍ قَيـدِ الأَوابِـــدِ هَيكَلِ

شاعر که قصد خاتمه‌دادن به شب و سلطهٔ مقتدرانهٔ آن را دارد، پیش از سپیده‌دم، با بی‌تابی و شتاب در بیابان می‌تازد؛ چنان‌که گویی به شب و همهٔ جلوه‌های آن چون خواب، تاریکی و ایستایی

یورش می‌برد. در این بیت، تقابل حرکت و سکون و در نهایت، غلبهٔ پویایی بر سکون به نمایش گذاشته می‌شود. شاعر در آغاز، توصیف اسبش را با واژگانی تصویری آغاز می‌کند:

مِكَـــرٍّ مِفَـــرٍّ مُقبِـــلٍ مُدبِرٍ مَعاً كَجُلمودِ صَخرٍ حَطَّهُ السَيلُ مِن عَلِ

نحوهٔ به‌کارگیری واژگان، خود عنصری مؤثر در ساختار تصویر حرکت در بیت است. آهنگ تند موسیقی شعر، پشت هم آوردن واژگان متضاد بدون فاصله‌گذاری با هرگونه قید و ربطی، سرعت جابه‌جایی را از لفظ به ضدش باعث شده و در نتیجه، سرعت انتقال ذهن در تصور حالت اسب و چالاکی آن را موجب شده است. تنگاتنگی تصاویر منتج از این واژگان، نشانه‌ای از سازهٔ معنوی کمال اتصال در بیت است. شاعر با این شیوه، با هنرمندی تمام زمان را در واژگانش به بند کشیده تا اوج سرعت اسب را در تغییر رفتارش نشان دهد و در انتها با «معا» در نقش سازهٔ نحوی «حال» تنگاتنگی این تصاویر متضاد را در بی‌درنگی اسب و سوار به اوج برساند و بر نفوذ این تعبیر بیفزاید. فاخوری کاربرد مقطّع و سریع کلمات را در اینجا، نشانهٔ اوج شور سوارکاری امروالقیس می‌داند (الفاخوري، ۱۳۸۳: ۹۳). این بیت یکی از زیباترین و در عین حال، ماندگارترین ابیات شعر جاهلی است. این بیت نشانهٔ تجدید مطلع در معلقه است و اصطلاحاً دارای تقطیع‌های صوتی است (ضیف، به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۳).

می‌توان گفت تقابل و تضاد، زیرساخت اصلی این تصویر است که در واژگان «مکر» و «مفر» و «مقبل» و «مدبر» جمع آمده است. کلمات چهارگانه همگی اسم فاعل است و از جهت بلاغت، دلالت بر ایجاز دارد تا به سرعت انتقال در اوصاف مذکور نیز اشاره کند. حذف مبتدا می‌تواند به جهت اهمیت رفتار اسب باشد، ضمن آنکه ضمیری که در هرکدام از اوصاف مستتر است نیز، به اسب برمی‌گردد. در پی هم آوردن این کلمات متضاد، ضمن برجسته‌سازی تصویر، نوعی وحدت و انسجام معنایی نیز در آن به وجود آورده است. از حیث صرفی وجود «معا» در کنار این صفات متضاد، نوعی پارادوکس ذهنی نیز ایجاد می‌کند که هرچه عمیق‌تر باشد، سرعت عمل و پویایی حاصل از حرکت اسب نیز برجسته‌تر می‌شود. در مصراع دوم، با آوردن مطابقی تصویری، حرکت اسب را به سنگ عظیمی که از بلندای کوهی چپ و راست می‌شود و به زیر می‌غلتد، همانند می‌سازد تا بر سهمگینی حرکت اسب در تصویر بیفزاید. تجنیس واژگان «یزل» و «زلت» و هم‌حروفی این دو با «متنزل» در بیت دیگری از این بخش که سبب اجتماع واج «ز» شده، القاگر حرکت لغزش و سرخوردن است:

كُمَيتٍ يَزِلُّ اللِبدُ عَـــن حالِ مَتنِهِ كَما زَلَّتِ الصَفـــــواءُ بِالْمُتَنَـــــزَّلِ

مطابق تصویری دیگر، برای سرعت و چالاکی اسب همانندسازی حالت شیهه‌کشیدن اسب به دیگ جوشانِ بر آتش است. لفظ «ذبل» به معنای لاغر، از ویژگی‌های اسب‌های دونده، سازهٔ دیگر این تصویر است، ضمن اینکه مطابق تصویریِ دیگ جوشان نیز تأکیدی بر جوش و خروش و

پویایی اسب می‌تواند باشد. اسم مبالغهٔ «جیّاش»، در هم‌آیی با «اهتزام»، «جاش»، «حمی» و «غلی» که همگی واژگانی تصویری-حرکتی هستند، پویایی را در این تصویر به اوج می‌رسانند.

در بیت بعد، شاعر به مدد عنصر تقارن و تقابل در مقایسهٔ کودک و سوارکار ماهر، بار دیگر در جهت تأکید بر پویایی و شتاب بی‌نظیر اسبش دست به تصویرگری می‌زند؛ تصویر اسبی چنان سریع که نه‌تنها کودک ناوارد و سبک‌وزن، بلکه سوارکار ماهر نیز بر روی آن توان حفظ تعادل و خویشتن‌داری ندارد. در اینجا سازهٔ تصویری، تقارن و تضاد میان کودک و سوارِ معتبر است که در خلق تصویر اصلی (شتاب اسب) مؤثر است. در مطابقتی دیگر، شاعر سرعت اسب را که گویی در حرکت خود، دورانی گریز از مرکز دارد، به حرکت «خذروف» یا بادریسه در دستان کودک تشبیه می‌کند؛ آن‌گاه که طناب‌های دو سرآن را پی‌درپی می‌کشد و در نتیجه، حرکتی سریع و دورانی را در صفحهٔ میانی آن ایجاد می‌کند.

در بیت دیگر، شاعر مجموعه‌ای از تصاویر دیداری-حرکتی را در واژگان «ظبی»، «نعامة»، «سرحان» (گرگ) و «تتفل» (بچه روباه) که همگی نماد حرکت و پویایی هستند، جمع می‌آورد. تصویر دو تشبیه اول، توصیفی و بصری است؛ اما دو تشبیه بعدی، گریز و جهیدن اسب را در مطابق تصویری گرگ و بچه‌روباه به‌نمایش می‌گذارد، درحالی که با الفاظ «ارخاء» و «تقریب» که خود واژگان تصویری-حرکتی هستند، تأکید شده است. مجموع «ظبی، نعامة، سرحان و تتفل» همگی، نظایری در حرکت و پویایی و دوندگی برای اسب به‌شمار می‌روند:

لَـه أیطَـلا ظَبـیٍ و ساقـا نعامـةٍ و إرخاءِ سِـرحـانٍ و تقـریبِ تتفـلِ

در این تصاویر، سازه‌های تصویری-حرکتی، هم‌زمان مجموعه‌ای از سازه‌های زبانی و بلاغی هستند؛ بدین‌گونه که هرکدام علاوه بر اینکه واژگانی تصویری هستند، کاربردی تشبیهی نیز یافته‌اند. بیت از چهار جملهٔ اسمیه تشکیل شده است که فقط در جملهٔ اول، خبر به‌صورت مقدم و به‌جهت تأکید بر اسب ذکر شده و باقی با رعایت ایجاز حذف و با هدف پیوستگی و انطباق هرچه بیشترِ تصاویر، معطوف شده است تا در نتیجه، تصویر واحد و متحدی را از حرکت و دوندگی برای اسب ثبت کند. در آخرِ این بخش، شاعر با بیتِ

کَـأنَّ دِمـاءَ الهادیـاتِ بِنَحـرِهِ عُصـارَةُ حِنّـاءٍ بِشَیـبٍ مُـرَجَّـلِ

که گویی نوعی تخلص در این قطعه به شمار می‌رود، ما را به صحنهٔ شکار می‌برد که آن نیز، از پویاترین صحنه‌های قصیده است:

فَعَـنَّ لَنا سِـربٌ کَأَنَّ نِعاجَـهُ عَـذاری دَوارٍ فـي مُلاءٍ مُذَیَّـلِ

بخش زیادی از تصاویر حرکتی در معلقهٔ امروالقیس به شکار گاو وحشی تعلق دارد. با توجه به حضور گاو وحشی در اغلب اشعار جاهلی، می‌توان گفت این حیوان جایگاه ویژه‌ای نزد عرب جاهلی داشته است. برخی از محققان، موضوع گاو وحشی را با دین و شعائر و رسوم و سنن ادب

عربی مرتبط دانسته‌اند؛ از جملهٔ این پژوهشگران عبدالجبار مطلبی است که معتقد است گاو در ادبیات سومری از قداست و تکریم برخوردار بوده است (افخمی عقدا، ۱۳۸۸: ۲-۴). او به سروده‌ای معروف در میان سومری‌ها اشاره می‌کند که در آن «عشتار» (خدای سرسبزی و حاصلخیزی) دوشیزگان معبد را فراهم می‌آورد تا گرد استخوان ران گاو آسمان که به دست گیلگمش کشته شده بود، ناله و زاری سر دهند (همان: ۵-۴)؛ تصویری که شاید بی ارتباط با تصویر طواف‌کنندگان «دوار» در این قطعه از معلقه نباشد.

در این بخش، مجموعه‌ای از سازه‌های زبانی و بلاغی در ساختار تصاویر قابل بررسی هستند؛ مانند «عنَّ» که خود فعل حرکتی است؛ «سرب» (گله) و «نعاج» که به‌صورت جمع به کار رفته نیز، نشانه‌ای از گسترهٔ حرکت و حیات است. شاعر دویدن نعاج را با آن موهای بلندشان که چون پارچه‌های بلند پیچیده بر تن دخترکان طواف‌کننده است، به‌صورت حرکتی دایره‌وار به تصویر درآورده است. این حرکت و پویایی تسلسلی با جملهٔ اسمیهٔ تأکیدی «كأنّ نعاجه عذاري» به شکل مستمری به اثبات می‌رسد. هم‌حروفی کلمات «عذاری»، «دوار»، «ملاء» در واکهٔ «آ» به القاء این حرکت و استمرار آن در ذهن مخاطب کمک می‌کند. فعل جمع «أدبرن» فعلی تصویری-حرکتی است که وسعت تصویر پراکندگی نعاج را نشان می‌دهد.

در بیت دیگر، شاعر در فعل متکلم «ألحقنا» با اسبش در این حرکت شریک می‌شود؛ حرکتی سریع که او و اسبش را به راهنمایان گله می‌رساند. ضمن آنکه بار دیگر، تصویری دورانی را در مواجهه با گاو وحشی ترسیم می‌کند. شاعر و اسبش در تاختنی سریع و یکباره برای رسیدن به گاوهای وحشی به حرکت درمی‌آیند؛ حرکتی چنان سریع که انتهای گله را به ابتدای آن ملحق می‌سازد و قدرت حرکت را از آنها می‌گیرد. شاید این تصویر که در آن گویا شاعر و اسبش به دور گله می‌چرخند و حلقهٔ محاصره را تنگ می‌کنند، مطابق دیگری برای تصویر طواف‌کنندگان دوار باشد:

فالحقنا بالهاديات و دونـــــــه جَواحِـــــرُها في صُرة لم تَزَيَّلَ

در ایجاد این تصویر تمام کلمات و اجزای بیت در انسجام و پیوستگی با یکدیگر قرار گرفته‌اند؛ چون کاربرد فعل متکلم «الحقنا» که به ساختار شعر وحدت بخشیده و فعل مجزوم «لم تزیل» که به تشکیل این دایرهٔ متحد و منسجم کمک کرده است و نیز هم‌آیی متضاد «هادیات» و «جواحر» که از اسماء جمعِ متضمن معنای حرکت و پویایی هستند و بر سرعت عمل شاعر و اسبش در گردآوردن گلهٔ شکار تأکید می‌کنند. جملهٔ حالیهٔ «و لم ینضح» (عرق بر نیاوردن) تأکیدی بر پویهٔ سریع اسب در تصویر شکار گاوهای وحشی و فعل «عادی» و مصدر آن نیز واژگانی حرکتی هستند. کلمات «بَین» و«دِراکا» نیز به اطناب آمده‌اند تا به وضوح تصویر کمک کند. در ابیات

بعد، شاعر با توصیف ظاهر اسب از این شور و پویایی می‌کاهد و مخاطب را برای تصویری دیگر از حیات و پویایی طبیعت آماده می‌کند.

از اینجا به بعد، مظاهر پویایی و حرکت در تصاویر شاعر دگرگون می‌شود و نشانه‌های حیات در رویش گل‌ها و نوای پرندگان جلوه‌گر می‌شود؛ به‌ویژه درتصویر زنده و پویای نغمه‌خوانی شاد پرندگان صبحگاهی که شاعر آنها را به صبوحی‌زدگان مانند می‌کند:

كـأنّ مَكَاكِـيَّ الجِـــوَاءِ غُدَيَّـةً صبحـن سلافا مـــن رحيق المُفلْفَلِ

در تصویر اخیر، حرکت موجود در شعر، حرکت بانشاطی است که در واژگان «مكاكي الجواء» که ترکیبی تصویری-حرکتی است و نیز در جملهٔ اسمیهٔ تأکیدی که نشانهٔ ثبوت و استمرار حرکت و نشاط در این پرندگان است، و همچنین در پاره‌های زمانی «غدية» و«صبحن» که دلالت‌گر شروع حرکت و پویایی هستند، جلوه‌گر می‌شود. واژگان «سلاف» و«رحيق مفلفل» نیز که در تناسبی معنایی با خود و با پاره‌های زمانی مذکور قرار دارند، بر شدت این پویایی می‌افزایند؛ ضمن آنکه در تشبیه حال پرندگان صبحگاهی به صبوحی‌زدگان، تصویر این پرندگان، رنگی از سرزندگی به آخر قصیده می‌بخشد که بازتاب روحیهٔ شاد و اهتزاز درونی شاعر است و جمع‌آوردن واژگان «مكاكي» و «صبحن» نیز آن را تأکید می‌کند. تصویر کلی این بیت، ترکیبی از تصاویر دیداری، شنیداری و حرکتی است که به کمک تشبیه و استعاره گسترش می‌یابد تا موجب تداعی صدای این پرندگان در خیال مخاطب و حرکت حس حیات در وجود او شود. ضمن آنکه می‌تواند بازتاب حس سرزندگی و تحرک درونی احساس و عاطفهٔ شاعر در آینهٔ طبیعت نیز باشد. سازهٔ دیگر این تصویر، عنصر «صدا» است که هرچند ممکن است تجسم بیرونی آن در سایهٔ تصاویر دیداری کم‌رنگ به نظر برسد، لیکن در بیشتر تصاویر شاعر وجود دارد. مخاطب می‌تواند از ورای این تصاویر، صدای خندهٔ دختران دارة جلجل و یا صدای شاعر و شیههٔ اسب او را آن هنگام که در بیابان یا در صحنهٔ شکار می‌تازد، بشنود؛ صداهایی که شاعر از طریق توصیف شاعرانهٔ پدیده‌ها در محیط شعرش توجه خوانندگان را به آن جلب می‌کند (زرقانی، ۱۳۸۳: ۵۷).

۴-۳. تعامل تصویرسازه‌های ایستا و پویا

سازه‌های تصویری ایستا وپویا در سراسر قصیده در هم تنیده شده‌اند. تعامل این سازه‌ها در برخی مواقع موجب غلبه یکی از این دو بر دیگری شده است. با وجود این، تعامل فعال سازه‌های ایستا و پویا در نهایت به خلق تصویر کلی پویایی در قصیده انجامیده است.

در بخش اطلالی، ایستایی تصویر در واژهٔ قفا در تقابل با فعل حرکتی «نبک» (گریستن) قرار می‌گیرد که امتداد حرکت درونی احساس و عاطفهٔ شاعر است و به موازات حرکت ذهنی او در خاطراتش شدت می‌یابد. این حرکت ذهنی باز در تقابل با واژهٔ ایستای «منزل» و مکان‌های قبیلهٔ معشوق قرار می‌گیرد. در بیت دیگر، پاره‌های زمانی «غداة البين» و «يوم» و نیز فعل تصویری-

حرکتی «تحملوا» در برابر واژگان ایستای «سمرات الحي» قرار می‌گیرد. در اینجا غلبهٔ تصویری با سازه های پویاست، ضمن آنکه بر دلالت معنایی حرکت و کوچ معشوق تأکید دارد. در اینجا، شاعر از توصیف مکان به توصیف خود و حالات اندوهگینش در هجران معشوق و از آن، به خاطراتی از او می‌رسد که شرح وقایع گذشتهٔ شاعر است و در حرکت زمان از او جا مانده‌اند.

وَإِنَّ شِفائـي عَبـرَةٌ مَهـراقَـةٌ فَهَـل عِنـدَ رَسمٍ دارِسٍ مِـن مُعَـوَّلِ

قید «عند رسم دارس» تصویری ثابت را عرضه می‌کند، ضمن آنکه در تقابل با سازهٔ حرکتی ریزش اشک‌ها در «عبرة مهراقة» قرارمی‌گیرد. در عین حال، استفهام انکاری موجود در این مصراع، با تردیدی که در شاعر ایجاد می‌کند، احساس و فکر او را از توقف بر اطلال به جانب رهاسازی این موقعیت به حرکت درمی‌آورد. در این بخش، سکون و وقوف حالت قبل به‌تدریج جای خود را به حالتی پویا می‌دهد.

در اینجا نوعی تقارن تصویری نیز هست؛ به‌عبارتی تصویر وزش بی‌وقفهٔ بادهای مخالف بیانگر ثبوت احساس حب در عاطفهٔ شاعر در کنار ثبوت آثار منزلگاه معشوق است. تقابل تصویری مکان (رمز ایستایی) و بادها (رمز پویایی) موجب ایجاد ترکیبی از تصویرسازه‌های ایستا و پویا در دو سطح زبانی و بلاغی می‌شود.

در بخش توصیف شب، یکی از واژه‌های قابل تامل، «بحر» است که از سویی به‌سبب ظرفیت مکانی خود، واژه‌ای ایستا به حساب می‌آید و از دیگر سو، به‌سبب مظروفی که دربردارد، سرشار از حرکت و پویایی‌است و پارادوکسی از درآمیختگی این دو حالت ارائه می‌کند، ضمن اینکه نشان‌دهندهٔ قرار بیرونی و بی‌قراری درونی شاعر است؛ به‌عبارتی، همنشینی شب و بحر انعکاسی از وجود شاعر است که در ظاهر آرام می‌نماید، در حالی که در درونش طوفانی از احساسات و عواطف گوناگون در حرکت و طغیان است.

در آغاز قطعه، وصف اسب، جملهٔ حالیهٔ «والطير في وكناتها» که دلالت بر تداوم خواب پرندگان دارد، ضمن آنکه تصویری ایستا را نمایش می‌دهد، جلوه‌ای از توقف، سکون و ادامهٔ پایداری شب است و در مجموع، در برابر تصاویر پویایی قرار می‌گیرد که شاعر در ادامه، در توصیف اسب می‌آورد. تقابل پارهٔ زمانی «اغتدی» نیز در برابر این تصویر ایستای «والطير في وكناتها» پویایی تصویر را افزوده است. در این قطعه، تقابل تصویری واژگان «جلمود صخر» که تصویری ایستا دارند، با «حط» و «سیل» که واژگانی تصویری-حرکتی هستند، نشان‌دهندهٔ غلبهٔ عناصر پویایی در بیت است.

در ابیات بعد، شاعر همچنان برای عینیت‌بخشی به تصویر ذهنی خود از اسب، به مدد سازهٔ بلاغی تشبیه، مطابق‌های متعددی برای آن خلق می‌کند؛ چون تشبیه سُرخوردن نمد زین از پشت صافِ اسبِ در حال دویدن، به قطرات بارانی که به‌سرعت از روی تخته‌سنگی صاف و هموار

فرومی‌غلتند. در بررسی این تصاویر برخی از سازه‌های ذاتی پویا و ایستا را در کاربستی متناقض با جوهر درونی آنها می‌یابیم؛ مانند واژهٔ «صفواء» (تخته سنگ) که نماد ایستایی‌ست، لیکن به‌عنوان سازه‌ای تأکیدی در ساختار تصویرِ پویای اسب به کار رفته و با واژگان حرکتی باران، اسب و لغزیدن همنشین شده است؛ چنان‌که واژگان «مسح» و «سابحات» در تقابل با واژهٔ ایستای «ونی» (سستی) تصویری تقابلی از دوندگی اسب شاعر در برابر اسب‌های دیگر ایجاد می‌کند.

در بخش شکار نیز عناصر و سازه‌های حرکتی و ایستا در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند تا تصویری پویا و مؤثر از اسب و راکب آن ارائه دهند. «الحقنا» در آغاز بیت، فعلی حرکتی است که با «لم تزیل» درآخر بیت که دلالت بر ایستایی دارد، در تقابل قرار گرفته است.

در قطعهٔ پایانی توصیف طبیعت، سازه‌های ایستا و پویا در تقابل با یکدیگر حضور یافته و باعث برجستگی تصویر حیات در شعر شده‌اند؛ همچون تصویر پویای صاعقه در تشبیه به «لمع الیدین» (حرکت دست‌ها) که در تقابل با فعل «قعدت» قرار می‌گیرد که بر ایستایی شاعر دلالت دارد. در اینجا هیچ نشانی از مرکب شاعر نیست؛ گویی همهٔ آن هیجان و حرکت به یکباره در وجود او فرونشسته و شاعر به آرامش رسیده است. در اینجا نیز همچون در آغاز قصیده، شاعر با یارانش در این نشستن همراه است: «قعدت له و صحبتي بين ضارج». شاعر در اینجا تصویری تقابلی میان این توقف و حرکت ابرها در آسمان ایجاد می‌کند. در حالی که او و یارانش در نقطه‌ای نشسته و به آسمان می‌نگرند، ابرهای باران‌زا در آسمان حرکت کرده، باران سیل‌آسای خود را بر مناطق گسترده‌ای فرومی‌ریزند. در ادامه، این بارش‌ها به سیلی ویرانگر تبدیل می‌شود که از فراز کوه‌ها به جانب دشت‌ها سرازیر می‌شود و در مسیر خود درختان را ریشه‌کن و بناهای سست را ویران می‌کند. در این ابیات واژگان پویا و ایستا در مقابل هم قرار دارند.

چنان‌که واژهٔ تصویری-حرکتی «صوب» (باران) با کوه‌های «قطن»، «ستار» و «یذبل» و افعال حرکتی «یسح» با «کتیفه» (نام کوهی) و «یکب» (ریشه‌کنی) با «دوحة کنحبل» (ریشهٔ درختان تنومند) در تقابل قرار می‌گیرند؛ کوه و ریشه در توازن معنایی استقامت و افعال مذکور در تناسب معنایی حرکت و تغییر قرار دارند. این تقابل به برجسته‌کردن پویایی سیل و در واقع تغییر در طبیعت می‌انجامد. سازه‌های حرکتی «مر» و «انزل» از افعال حرکتی و واژگان «نفیان» (ریزش قطرات باران) و «عصم» (بزهای کوهی) که نماد چالاکی و حرکت است، باز در تقابل با ایستایی «قنان» (نام کوهی) و «منزل» که نشانهٔ توقف و ایستایی است، قرار می‌گیرند. «منزل» و «انزل» با وجود تجنیس در تقابل تصویری نیز هستند.

تقابل حرکت و سکون می‌تواند نشانه‌ای از نزاع نیروهای طبیعت باشد؛ نزاعی که نتیجهٔ آن زندگی و حیات است و همان‌گونه که پس از پایان سیل و حمل بار آن بر کوه‌ها و دشت‌ها، طبیعت در رویش بهاری به اعتدال می‌رسد، شاعر نیز پس از فراز و فرودهای بسیار به آرامش می‌رسد. در

این بخش، تصاویر ایستا در توصیف شاعر از فضای بعد از سیل و در تقابل با آن ادامه می‌یابد؛ چون تصویر کوه «ثبیر» و نیز «رأس المجیمر» که شاعر آنها را با سازه‌های بلاغی به‌تصویر می‌کشد.

آخرین تصاویر متقابل پویا و ایستا در بیت آخر معلقه و در تصویر درندگان غرق‌شده در گِل‌ولای و رسوبات سیل ظاهر می‌شود. در این بیت تقابل ایستایی و پویایی حیات در واژه «غرقی» جمع شده که جلوه‌ای از واقع‌گرایی شعر جاهلی در پذیرش حقایق هستی و در عین حال نویدبخش حیاتی دوباره برای زمین و به تعبیری، جان و روح شاعر است؛ آنجا که تصویر ایستای وحوش غرق در گل‌ولای در کنار تصویر پویای سیل، نشانه‌ای از حرکت به سوی رویش و زندگی دوباره برای طبیعت و جان شاعر می‌شود.

۵. نتیجه

- تصویر، عنصر ثابت همهٔ انواع شعر، جوهر اصلی آن و تن‌پوش مفاهیم و عواطف خیال‌انگیز شاعر و بازتاب ادراکات او از جهان پیرامونش است. آنچه مسلم است، امروزه تصویر برخلاف گذشته، از جایگاه ویژه‌ای در بررسی ادبیت اثر ادبی برخوردار است؛ از این‌رو، در رویکرد نقد نو به موضوع تصویر تنها به عناصر مبتنی بر صور خیال بسنده نمی‌شود، بلکه به سازه‌های زبانی تصاویر نیز توجه می‌شود.

- معلقهٔ امروالقیس به‌عنوان نمونهٔ مثالی شعر جاهلی، همچون سایر اشعار این طبقه، از ویژگی‌های تصویری ویژه‌ای برخوردار است که آبشخور اصلی تصاویر او را موضوعاتی چون اقلیم طبیعی و جغرافیای خاص روزگار شاعر، سنن و اجتماعیات عصر او و نیز ویژگی‌های زبانی مسلط بر شعر عصر جاهلی تشکیل می‌دهد.

- می‌توان گفت که در تصویرگری‌های امروالقیس از موضوعات یادشده، این تصویرها تنها بر صور خیال مبتنی نیست، و شاعر تنها زمانی به سراغ صور خیال، به‌ویژه تشبیه می‌رود که بخواهد منظور خود را در این توصیفات وضوح بیشتری ببخشد؛ به همین دلیل، او گاه در تبیین افکارش از سازه‌های غیر بلاغی سود می‌برد. در استفاده از صور خیال نیز برحسب نیاز، گاه به یک تشبیه بسنده می‌کند و گاه به تعدد، تشبیهات مختلفی را پشت سر هم می‌آورد تا مقصود را بیان کند.

- در کنار سازه‌های بلاغی، سازه‌های زبانی گوناگونی نیز چون عناصر صرفی و نحوی، واژگان تصویری، جملات توصیفی، تکنیک‌های روایتی و عناصر زمان و مکان، ساختار تصاویر معلقه را تشکیل می‌دهند.

- یکی از مهم‌ترین وجوه تصویری در معلقهٔ امروالقیس، حرکت و پویایی است که به اشکال گوناگونی در شعر او جلوه‌گر می‌شود؛ چون حرکت شاعر در زمان (در تداعی خاطراتش) یا حرکت زمان بر او، مثل گذر روز و شب و اجزاء زمان، حرکت در مکان، حرکت عناصر و موجودات

طبیعت، حیوانات، ابر، باران و سیل، حرکت احساسات درونی او از غم به شادی، حرکت از موجودات ایستا و ثابت چون شب و ستارگانش و از هر آنچه شاعر را به توقف و سکون وامی‌دارد. می‌توان گفت حرکت در شعر امروالقیس متأثر از طبیعت بیرونی و درونی اوست؛ به تعبیری دیگر، این حرکت ذاتی و جوهری عالم، در روح و جان شاعر سرایت می‌کند و او را از اندوه پایدار آغازین شعرش رهایی می‌بخشد و با تبدیل آن به حسی تازه، مخاطب را به بخش‌های دیگر قصیده می‌رساند. در قطعهٔ وصف شب، شاعر گرفتار ایستایی و وقوف شب است؛ اما سرانجام به مدد عنصر زمان خود را رها می‌سازد و در ادامه، با تداوم زندگی و در حقیقت به نوعی گذر از افکار و اندیشه‌های خود، مخاطب را با خود به قطعات پویای اسب و شکار و در نهایت به صحنه‌های پویا و فعالی از طبیعت در تصاویری از ابرها، صاعقه، باران و سیل می‌رساند که جلوهٔ حرکت مستمر و فزایندهٔ حیات‌اند.

– در مجموع، تقابل و هم‌جواری این دو دسته از سازه‌های تصویری، موجب برجستگی تصاویر حرکتی در قصیدهٔ امروالقیس شده است و به تعبیری دیگر، با بررسی رابطهٔ تعاملی تصویرسازه‌های پویا و ایستا در این قصیده، می‌توانیم به تصویر کلی حرکت و پویایی به‌عنوان عنصری مؤثر در سرآمدی و ماندگاری این معلقه دست یابیم.

پی‌نوشت

۱. دارة جلجل به ضم دو جیم: نامی است برای برکه و غدیری در دیار کنده (البغدادي، ۱۹۹۷: ۳/ ٤٥۱) و ماجرای یوم دارة جلجل از ایام العرب است؛ و آن روزی است که در آن ماجرای دیدار امرؤ القیس با عنیزه رخ داد و شاعر بخشی از آنچه میانشان گذشته را شرح داده است (← ابن عبد ربه، ۱۹۸۳: ۸/ ۱۰۱).

منابع

ابن جعفر، قدامة (۱۳۰۲)، *نقد الشعر*، قسطنطنية، مطبعة الجوانب.

ابن عبد ربه، أحمد (۱۹۸۳)، *العقد الفريد*، تحقيق عبدالمجيد الترحيني، بيروت، دار الكتب العلمية.

ابن قتيبة الدينوري، ابومحمد عبدالله (۱۴۲۳)، *الشعر و الشعراء*، تحقيق احمدمحمد شاكر، قاهرة، دارالحديث.

احمدی، بابک (۱۳۹۶)، ساختار و تاویل متن، تهران، مرکز، چاپ نوزدهم.

استاک‌ول، پیتر (۱۳۹۳)، درآمدی بر شعرشناسی شناختی، ترجمهٔ لیلا صادقی، تهران، مروارید.

اسماعیل، عزالدین (۱۹۶۶)، *الشعر العربي المعاصر*، القاهرة، دار الفكر العربي، الطبعة الثالثة.

افخمی عقدا، رضا (۱۳۸۸)، «تحلیل اساطیری گاو وحشی در شعر جاهلی»، زبان و ادبیات عربی، پاییز و زمستان، ش ۱، صص ۱-۲۴.

براهنی، رضا (۱۳۴۰)، طلا در مس، تهران، کتاب زمان.

البغدادي، عبد القادر (۱۹۹۷)، *خزانة الأدب و لب لباب لسان العرب*، ج ۳، قاهرة، مكتبة الخانجي، الطبعة الرابعة.

پشت‌دار، علی‌محمد و فاطمه شکردست (۱۳۹۶) «صور خیال در معلقهٔ امرؤالقیس»، بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، دورهٔ ۲، ش ۱، صص ۵۷- ۷۱.

پیشگر، احد (۱۳۹۰)، «بررسی فن تشبیه در معلقهٔ امرؤالقیس»، نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)، ش ۲۴، صص ۲۰۷-۲۲۷.

الجاحظ، ابوعثمان‌عمرو (۱۴۲۴ق)، *الحیوان*، محقق محمدباسل عیون السود، ج ۲ و ۳، بیروت، دارالکتب العلمیة، الطبعة الثاني.

الجرجاني، عبدالقاهر (۱۴۰۴)، *دلائل الاعجاز*، تعلیق ابوفهدمحمود محمدشاکر، القاهرة، مکتبة الخانجي.

داد، سیما (۱۳۸۰)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید، چاپ چهارم.

دیچز، دیوید (۱۳۸۸)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران، علمی، چاپ ششم.

زرقانی، مهدی (۱۳۸۳)، «شیوهٔ تصویرگری نیما در اشعار آزاد»، زبان و ادبیات (دانشکده ادبیات و علوم انسانی)، بهار، دورهٔ ۳۷، ش ۱۴۴، صص ۴۷-۶۶.

ـــــــــــ (۱۳۹۴)، چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران، ثالث، چاپ پنجم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۸)، صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه، چاپ بیست‌ویکم.

ـــــــــــ (۱۳۸۰)، ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)، تهران، سخن، چاپ چهارم.

ـــــــــــ (۱۳۶۸)، موسیقی شعر، تهران، آگاه، چاپ دوم.

الفاخوري، حنا (۱۳۸۳)، تاریخ الادب العربي، تهران، توس، چاپ سوم.

فتوحی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، تهران، سخن.

فضیلت، محمود (۱۳۹۰)، زبان تصویر (علم بیان و ساختار تصویرهای ادبی)، تهران، قلم.

کنیهل، عبدالحسین حداد و علی عبدالحسین حداد (۲۰۱۱)، «الحیز المتحرک في شعر امرئالقیس و عمر بن أبي ربیعة دراسة دلالیة في تشکیل الصور الفنیة»، *أبحاث میسان*، المجلد ۸، ش ۱۵، صص ۱۱۰– ۱۸۲.

محسنی‌نیا، ناصر و محمد حجت (۱۳۸۷)، «طبیعت و عناصر آن در شعر امرؤالقیس»، نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)، ش ۲۴، صص ۲۰۷-۲۲۷.

المصطاوي، عبدالرحمن (۱۴۲۵)، *شرح دیوان امروالقیس*، بیروت، دارالمعرفة، الطبعة الثاني.

مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، دانشنامهٔ نقد ادبی، تهران، چشمه.

الورقي، سعید (۱۹۸۴)، *لغة الشعر الحدیث، مقوماتها الفنیة و طاقاتها الابداعیة*، بیروت، دار النهضة العربیة، الطبعة الثالثة.

References

Ibn-jafar, Q (1885), *Naqd al-Sher*, Constantinople.

Ibn Abd Rabbeh, A (1983), *Al-Eqd al-Farid*, investigated by Abd al-Majid al-Tarhini, Beirut, Dar al-Kutub al-Ilmiyya, first edition .

Ibn Qutaybah al-Dinwari, A (2002), *Al-Sher & al-Shoara*, research by Ahmad Muhammad Shakir, Cairo, Dar al-Hadith.

Ahmadi, B (2017), *Text Structure and Interpretation*, Tehran, Markaz, 19th edition.

Stockwell, P (2014), *An Introduction to Cognitive Poetry*, translated by Leila Sadeghi, Tehran, Morvarid.

Ismail, I (1966), *Contemporary Arabic Poetry*, Cairo, Dar Al-Fikr Al-Arabi, Third Edition.

Afkhami Aghda, R (2009), "Mythological Analysis of Wild Cattle in Ignorant Poetry*", Arabic Language and Literature*, Autumn and Winter, Vol. 1, pp. 1-24.

Braheni, R (1962), *Gold in Copper*, Tehran, Book of Time.

Al-Baghdadi, A (1997*), khizanat al-Adab & Lobb Lobab Lisan Al-Arab*, Cairo, al-Khanji Library.

Poshtdaar, A and Shekardust, (2018), "Images of the Fiction of Dor Ma'laqa Imru' al-Qais*", Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism*, Session 2, St. 1, pp.57-71.

Pishgar, U (2012), "The art of simile of the Mu'allaqa, Imru' al-Qais", *Journal of Prose Studies in Persian Literature*, St. 24, pp. 207-227.

Al-Jahiz, O (2003), *Al-Hayawan*, Investigated by Muhammad Basil Oyoun Al-Soud, Volumes 2 and 3, Beirut, Dar Al-Kutub Al-Ilmia.

Al-Jorjani, A (1984), *Dalael Al-Ejaz*, Commentary by Abu Fahd Mahmoud Muhammad Shaker, Cairo, Al-Khanji Library.

Dad, S (2002), *Dictionary of literary conventions*, Tehran, Morwarid.

Diches, D (2010), *Methods of literary criticism*, translated by Muhammad Taqi Sedqiani and Gholamhossein Yousfi, Tehran, Elmi.

Zarghani, M (2005), "The method of illustration of Nima in free poems", *Language & Literature (Faculty of Literature and Human Sciences)*, 37 (144), 47-66.

———— (2016), *Perspectives on Contemporary Iranian Poetry*, Tehran, Thaleth.

Shafiee Kadkani, M.R (1398), *Images of Imagination in Persian Poetry*, Tehran, Agah, twenty-first edition.

———— (2001), *Persian Poetry Periods (from Constitutionalism to the Fall of the Monarchy)*, Tehran, Sokhan, fourth edition.

———— (1989), *Poetry Music*, Tehran, Agah, Second Edition.

Al-Fakhouri, H (2005), *History of Arabic Literature*, Tehran, Toos, third edition.

Fotouhi, M (2007), *Rhetoric of Image*, Tehran, Sokhan.

Fazilat, M (2011*), Language of Image (Expression Science and Structure of Literary Images)*, Tehran, ghalam.

Kanihel, A & Haddad (2011), "The moving movement in the poetry of Imro al-Qays and Umar ibn Abi Rabi'ah, the study of signification in the formation of technical images*", Maysan Research*, Volume ۸, Vol. 15, 110-182.

Mohseninia, N & Hojjat (2008), "Nature and its elements in the poetry of Imro al-Qays", *Journal of Prose Studies of Persian Literature (Literature and Language)*, Vol. 24, 207-227.

Al-Mastawi, A (2004), *Description of the poetical works of Imro al-Qays*, Beirut, Dar al-Ma'rifah, second edition.

Meghdadi, B (2014), *Encyclopedia of Literary Criticism*, Tehran, Cheshmeh.

Al-Waraqi, S (1984*), Language of new Poetry, its technical components and innovative strengths*, Beirut, Dar Al-Nahzat Al-Arabiya, third edition.