زبان و ادبیات عربی

دانشگاه فردوسی مشهد — نشریهٔ علمی

سال شانزدهم_شمارهٔ ٤_زمستان ۱٤۰۳_شمارهٔ پیاپی ۱۹٦/٤/۳۹

بازتولید رمزگان سروده «لِکُلِّ امرئٍ مِن دَهرِهِ ما تَعَوّدا» متنبی (براساس الگوی رمزگان رُولان بارت) — گل‌افروز محبی، روح‌الله صیادی‌نژاد، امیرحسین رسول‌نیا، عباس اقبالی

میزوژنی نرم در رمان «النظارة السوداء» اثر احسان عبدالقدوس — سحر دهقانی، حسین شمس آبادی، سیدمهدی نوری کیذقانی، عباس گنجعلی

واکاوی شکل‌گیری معنا در «لامیة العجم» طغرایی بر اساس نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن — زهرا حقایقی، مرضیه آباد

بازیابی ایماژ عشق در پرتو انگاره نقاب و سایه (خوانش یونگی از سروده‌های عبدالوهاب البیاتی) — فرزانه زارعی

تحلیل اثر داستانی البحث عن الشمس بر اساس مربع نظام‌های معنایی لاندوفسکی — حسین الیاسی مفرد

ارزیابی و سنجش ابعاد هوش عاطفی (EQ) در رمان «رأیتُ فیما یری النائم» اثر نجیب محفوظ و «چشم‌هایش» اثر بزرگ علوی براساس نظریه دانیل گلمن — علی خالقی، حسن خلف، حمید متولی زاده نائینی

شاپا چاپی: 2008-7217

شاپا الکترونیکی: 2383-2681

زبان و ادبیات عربی

سال شانزدهم_ شمارهٔ ٤_ زمستان ۱٤۰۳_ شمارهٔ پیاپی ۱۹٦/٤/۳۹

زبان و ادبیات عربی

(علمی)

صاحب امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد

مدیر مسؤول: دکتر سید حسین سیدی

سردبیر: دکتر سید حسین سیدی

اعضای هیأت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا):

دکتر عباس اقبالی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان-ایران)
دکتر ابوالحسن امین مقدسی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران-ایران)
دکتر احمدرضا حیدریان شهری ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر محمد خاقانی اصفهانی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان-ایران)
دکتر اسعد خلف العوادی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه ذی قار-عراق)
دکتر حسن دادخواه تهرانی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز-ایران)
دکتر حجت رسولی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید بهشتی تهران-ایران)
دکتر سید حسین سیدی ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر بهار صدیقی ..... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد- ایران)
دکتر عباس طالب زاده شوشتری... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر عنایه عثمان ..... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه مارکوئت میلواکی-امریکا)
دکتر عباس عرب ..... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)
دکتر علی کاطع خلف البصری ..... (استاد زبان و ادبیات عربی دانشگاه کوفه-عراق)
دکتر حسین ناظری ..... (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد-ایران)

مقالات نمودار آرای نویسندگان است و به ترتیب وصول درج می‌شود.

مدیر اجرایی نشریّه: دکتر بهار صدیقی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فردوسی مشهد)

ویراستار ادبی: دکتر فرزانه زارعی **ویراستار انگلیسی:** علی نورمندی پور

طراحی جلد و صفحه‌آرایی: عمادالدین طالبی مظاهری

نشانی: مشهد، پردیس دانشگاه فردوسی مشهد، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی

تلفن: ۰۹۰۳۳۶۲۹۵۳۳ ۰۵۱-۳۸۸۰۶۷۲۳ کد پستی ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳

نشانی اینترنتی: https://jall.um.ac.ir/ E-mail:jal@ferdowsi.um.ac.ir

بر اساس مصوبهٔ وزارت عتف از سال ۱۳۹۸، کلیه نشریات دارای درجهٔ "علمی-پژوهشی" به نشریهٔ "علمی" تغییر نام یافتند.

این نشریه در کتابخانهٔ منطقه‌ای علوم و تکنولوژی شیراز نمایه می شود.

بسم الله الرحمن الرحيم

زبان و ادبیّات عربی

(نشریه علمی)

این نشریّه براساس مجوّز شمارهٔ ۳/۱۱/۱۱۹۶ مورّخ ۱۳۸۷/۷/۲۰ کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری دارای اعتبار علمی – پژوهشی می باشد.

سال شانزدهم، شمارهٔ ٤، زمستان ۱٤۰۳

شمارهٔ پیاپی ۱۹٦/٤/۳۹

این نشریّه در پایگاههای زیر نمایه می شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه دواج (DOAJ)
- وبگاه گوگل اسکالر (Google Scholar)
- خدمات اطلاعاتی ابسکو (Ebsco)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور (Magiran)
- سیویلیکا، ناشر مقالات علمی کشور (civilica)
- وبگاه لینکدین (LinkedIn)
- وبگاه آکادمیا (Academia)
- پایگاه مجلات تخصصی نور (Noormags)
- پایگاه ارزیابی نشریات (MIAR)

راهنمای تدوین و شرایط پذیرش مقاله در نشریه زبان و ادبیّات عربی

۱- مقاله باید حاصل کار نویسندهٔ آن باشد.
۲- مقاله یا چکیدهٔ آن نباید در نشریهٔ دیگری چاپ شده باشد.
۳- مقاله نباید قبلاً یا همزمان برای ارزیابی به مجلهٔ دیگری ارسال شده باشد یا بشود.
٤- هر گونه مسؤولیت علمی و اخلاقی مربوط به تحقیق و مطالب مقاله با نویسنده مقاله است.
(فرم مربوط به تعهد موارد فوق باید با امضای نویسنده اصلی همراه با مقاله ارسال شود.)
٥- حق ویراستاری برای نشریّه زبان و ادبیّات عربی محفوظ است.
٦- تأیید مقاله برای چاپ، مشروط به نتیجه ارزیابی داوران و نظر هیأت تحریریه است.
۷- حجم متوسط مقاله باید ۲۰ صفحهٔ استاندارد نشریه باشد.
۸- مقاله باید چکیده فارسی و انگلیسی داشته باشد و چکیده باید شامل کلید واژه ها باشد.
۹- عنوان مقاله همراه ذکر نام و نام خانوادگی و مرتبه علمی و دانشگاه محل کار نویسنده یا نویسندگان (یا مدرک تحصیلی او یا آنها) باشد و مدرک تحصیلی دانشجویان دوره دکتری ضمیمه شود.
۱۰- مقاله باید شامل مقدمه، متن و نتیجه باشد.
۱۱- زبان مقاله می تواند فارسی یا عربی باشد.
۱۲- ارجاع داخل متن منطبق با ویژگیهای یادشده در منابع (نام مؤلف ، سال تألیف و صفحه) باشد.
۱۳- فهرست منابع به ترتیب الفبایی نام خانوادگی مؤلف باشد.
۱٤- اگر نویسندهٔ مقاله به اثری از آثار خود ارجاع می دهد لازم است در فهرست منابع از ذکر عبارت «نگارنده» خودداری کند.

اینجانب نویسنده (اصلی) مقاله ..... ضمن قبول مسؤولیت کامل در خصوص مراعات اصول اخلاقی و صحّت علمی مطالب مندرج در مقاله، مواد زیر را ضمانت می کنم:

۱- مقاله ..... یا چکیده آن در هیچ نشریه ای به چاپ نرسیده است.

۲- مقاله.....

قبل یا همزمان با ارسال به نشریّهٔ زبان و ادبیّات عربی دانشکدهٔ ادبیّات دانشگاه فردوسی مشهد به هیچ نشریه دیگری ارسال نشده و تا زمان اعلام پاسخ نهایی از سوی نشریّهٔ یاد شده به هیچ نشریه دیگری ارسال نخواهد شد.

داوران این شماره به ترتیب حروف الفبا

۱. دکتر حسین ابویسانی .....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران)

۲. دکتر حسین الیاسی .....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه لرستان خرم آباد)

۳. دکتر فرشید ترکاشوند(استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)، قزوین)

٤. دکتر حسن دادخواه .....(استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید چمران اهواز)

۵. دکتر ناصر زارع .....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج‌فارس)

٦. دکتر مرتضی زارع برمی .....(استادیار گروه مترجمی زبان عربی دانشگاه دامغان)

۷. دکتر علی صیادانی .....(دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان)

۸. دکتر زین‌العابدین فرامرزی .....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه گنبدکاووس)

۹. دکتر آزاده قادری .....(استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه باهنر کرمان)

۱۰. دکتر زهره قربانی مادوانی.....(دانشیار گروه زبان‌وادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی تهران)

۱۱. دکتر سید حسین مرعشی ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شیراز)

۱۲. دکتر یحیی معروف ..... (استاد گروه زبان و ادبیات عرب دانشگاه رازی کرمانشاه)

۱۳. دکتر عزت ملا ابراهیمی ..... (استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران)

۱٤. دکتر هومن ناظمیان ..... (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی)

فهرست مندرجات

		صفحه
بازتولید رمزگان سروده «لِکُلّ امرِئٍ مِن دَهرِهِ ما تَعَوّدا» متنبی (بر اساس الگوی رمزگان رولان بارت)	گل‌افروز محبی روح‌الله صیادی‌نژاد امیرحسین رسول‌نیا عباس اقبالی	۱-۱۷
میزوژنی نرم در رمان «النظارة السوداء» اثر احسان عبدالقدوس	سحر دهقانی حسین شمس آبادی سیدمهدی نوری کیذقانی عباس گنجعلی	۱۸-۳۶
واکاوی شکل‌گیری معنا در «لامیة العجم» طغرایی بر اساس نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن	زهرا حقایقی مرضیه آباد	۳۷-۵۸
بازیابی ایماژ عشق در پرتو انگاره نقاب و سایه (خوانش یونگی از سروده‌های عبدالوهاب البیاتی)	فرزانه زارعی	۵۹-۸۰
تحلیل اثر داستانی البحث عن الشمس بر اساس مربع نظام‌های معنایی لاندوفسکی	حسین الیاسی مفرد	۸۱-۹۹
ارزیابی و سنجش ابعاد هوش عاطفی (EQ) در رمان «رأیتُ فیما یری النائم» اثر نجیب محفوظ و «چشم‌هایش» اثر بزرگ علوی براساس نظریه دانیل گلمن	علی خالقی حسن خلف حمید متولی زاده نائینی	۱۰۰-۱۲۰

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱
زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره٤ (پیاپی۳۹) زمستان ۱٤۰۳، صص:۱۷-۱

بازتولید رمزگان سروده «لِكُلّ امرِئٍ مِن دَهرِهِ ما تَعَوّدا» متنبی (بر اساس الگوی رمزگان رولان بارت)

(پژوهشی)

گل‌افروز محبی (دانشجوی دکتری زبان عربی دانشگاه کاشان، ایران)
روح‌الله صیادی‌نژاد (دانشیار گروه عربی دانشگاه کاشان، ایران،نویسنده مسئول)[۱]
امیرحسین رسول‌نیا (دانشیار گروه عربی دانشگاه کاشان، ایران)
عباس اقبالی (استاد گروه عربی دانشگاه کاشان، ایران)

Doi: 10.22067/jallv16.i4. 2202-1107

چکیده

نقد ساختاری ازجمله تحلیل‌هایی است که در راستای معنازایی در قرن بیستم و در پی نشانه‌شناسی سوسوری به شکوفایی رسید. «رولان بارت» ـنشانه‌شناس و نظریه‌پرداز فرانسوی ـ از جمله منتقدان ساختارگرایی است که اهمیّت نظریاتش در پی تحوّل‌زایی و ماجراجویی نشانه‌شناختی و ایجاد نوعی نشاط فکری در تحلیل‌ها، نقد مدرن و جریان ساختارگرایی می‌باشد. وی مدلی را مبتنی بر رمزگان جهت تحلیل متن ارائه نموده است که از ورای آن و با کمک بافت متن می‌توان بدون نیاز به حضور مؤلف و تنها به کمک زبان گویای متن به تحلیل ساختار متون مختلف پرداخت. این مدل معناساز که رمزگان را صدای متن می‌شناسد متشکل از رمزگان هرمنوتیک یا معمّایی، رمزگان پروآیرتیک یا کنشی، رمزگان معنابنی یا ضمنی، رمزگان نمادین یا تقابلی و رمزگان فرهنگی یا ارجاعی است. هدف اصلی این مقاله، کاربرد رویکرد تحلیل بارت جهت معناکاوی و تفسیر متن سروده‌ی (لِكُلِّ امرِئٍ مِن دَهرِهِ ما تَعَوَّدا) اثر متنبی است که مبتنی بر روش توصیفی-تحلیلی است. دستاورد تحقیق بیان‌گر آن است که مدل رمزگانی بارت گویای حضور رمزگان در نقاط مختلف پیکره‌ی متن است و نوعی پراکندگی معنایی در سطح متن را نمایان می‌سازد که بر متون منظوم کلاسیک نیز قابل‌اجراست. ظهور رمزگان معمّایی سروده جهت معرفی سیف‌الدّوله است. رمزگان کنشی نیز جنگاوری وی را به‌عنوان کنش‌گر اصلی، روایت می‌کند. رمزگان معنایی و نمادین در پی معناسازی برای دو شخیصت اصلی و فعّال متن یعنی سیف‌الدّوله و متنبی دو گروه خیر و شر را در مقابل هم قرار داده‌اند. کلان‌رمزگان فرهنگی متن نیز نشان‌گر پیوند آن با عناصر اجتماعی و اعتقادی قدرت، تکسب، ایدئولوژی و تأثیرپذیری از آن‌هاست که در قسمت پایانی سروده نوعی معلومات عمومی را برای خواننده خلق می‌نماید.

کلیدواژه‌ها: ساخت‌گشایی، نشانه‌شناسی، رمزگان، رولان‌بارت، متنبی.

تاریخ دریافت:۱٤۰۲/۲/۱ تاریخ بازنگری:۱٤۰۲/۵/۱۵ تاریخ پذیرش:۱٤۰۲/٦/۲۲

[۱]. رایانامه‌ی نویسنده‌ی مسئول: saiady@kashanu.ac.ir

۱.مقدمه

یکی از راه‌های رسیدن به لایه‌های فکری ادیب، واکاوی اثر وی و شناخت نشانه‌های بافت متنی است. گویا نویسنده در گوشه‌گوشه‌ی بافت اثر خویش، نظامی از نشانه‌ها را چنان به‌کار می‌گیرد تا به‌کمک آن‌ها مخاطب را به مقصد موردنظرش راهنمایی کند. هر چیزی در نظام نشانه‌ها سخن می‌گوید (ایکو، ۲۰۰۵: ٦۲-۵۷). کارکرد نشانه‌ها در متون مانند چراغ‌های راهنمایی است که در نبود ادیب، خود توانایی رساندن خواننده به مدلول را داراست. نشانه به اصطلاحات دال و مدلول برمی‌گردد (هلیدی، ۱۳۹۳: ٤۹) که محور اصلی بحث بسیاری از نظریه‌های نشانه‌شناسان به‌شمارمی‌رود. از آن‌جاکه دال نزد هر کسی به مدلولی ملموس با شرایط فردی او برمی‌گردد؛ لذا مدلول‌های فراوانی نمود پیدا می‌کنند. نشانه باید نمود ملموسی داشته باشد تا با حواس انسانی قابل درک باشد (احمدی، ۱۳۹۹ش: ۳۵). پیدایش مدلول و معنی در فرآیند نوشتاری، مؤید نظریه‌ی واسازی «دریدا» است که در آن نوشتار به حضور نویسنده نیاز ندارد.

رولان‌بارت با گذر از نگاه ساختاگرایی در دهه‌ی هفتاد قرن بیستم از پرچم‌داران این نگاه دریدایی و پساساختارگرایی است. در این عصر، جریان نشانه‌شناسی از سوسور فاصله می‌گیرد (تشاندلر، ۲۰۰۸: ٤۲-۳۹) و به این نگرش پساساختارگرایانه‌ی دریدایی می‌رسد؛ امّا بارت با طرح مباحثی چون متن یک لذّت است و خوشی متن معمولاً روش بیان آن است (Barthes,1980:7) و نیز پرده‌برداری از وجهه‌ی رمزگانی متون ادبی، موردتوجه نشانه‌شناسان واقع می‌شود. وی نظریه‌ی رمزگان پنج‌گانه را به‌عنوان کدهای متعدد تنیده در متن مطرح می‌کند که با نگاهی همه‌جانبه به دال‌های متن از آن‌ها در پنج سطح رمزگان هرمنوتیکی[۱] یا چیستانی، رمزگان پروآیرتیک[۲] یا کنشی، رمزگان معنابنی[۳]، رمزگان نمادین[٤] و رمزگان فرهنگی[۵] یاد می‌کند. این نوع رمزگان که در جاهای مختلف متن گویای نوعی پراکندگی معنایی در بافت متن است و با شناسایی آن‌ها می‌توان به نظامی از مدلول‌ها رسید که معنی را بیان‌می‌کنند.

براساس آن‌چه که گفته شد پژوهش حاضر می‌کوشد تا با روش توصیفی-تحلیلی و گرداوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای، الگوی رمزگانی بارت را در خوانش مدیحه‌ای از متنبی (قرن چهارم) به‌کار گیرد. هدف از این پژوهش معرفی الگوی رمزگانی بارت و تبیین روش نظام‌مند وی در باب تحلیل رمزگانی متون به مثابه درک جمع از متن است.

۱ .۱.پرسش‌های پژوهش

نگارندگان در این پژوهش به‌دنبال پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر هستند:

۱. رمزگان معمایی در سروده متنبی چه معانی را به خواننده القا می‌نماید؟

۲. رمزگان پروآیروتیکی در سروده در راستای معرفی کدام شخصیت است؟

۳. با استفاده از رمزگان ضمنی کدام مدلول‌ها را می‌توان پیرامون شخصیت سیف‌الدوله کشف کرد؟

٤. با کاربست رمزگان تقابلی چه تضادها و تقابل‌هایی میان دو شخصیت اصلی سروده یعنی سیف‌الدوله و متنبی دیده می‌شود؟

۵. با کاربست رمزگان فرهنگی پی به کدامین ویژگی اصلی روزگار شاعر می‌بریم؟

بدیهی است که فرضیه‌ی اساسی این پژوهش مبنی بر این است که الگوی رمزگان بارت با پیش‌کشیدن موضوع دلالت‌مندی بر آن است تا جزءجزء بافت متن را مورد کاوش قرار دهد و صداهای نهفته در متن را بازشناساند تا از

حصار ساختارگرایی فراتر رفته و متوجه توانش نوشتار شود. در ادامه پس از ارائه‌ی پیشینه‌ای مختصر در این باب به واکاوی رمزگانی بارت و کاربست آن در خوانش سروده پرداخته می‌شود.

۱ .۲. پیشینه‌ی پژوهش

از جمله مهم‌ترین پژوهش‌هایی که با موضوع نظریه رمزگان رولان بارت و دیوان متنبی صورت گرفته‌اند می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

محمد رحیمی‌خویگانی و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله «داستان «إبليسٌ يَنتَصر» توفیق حکیم از منظر ساختارگرایانه‌ی بارت» مهم‌ترین یافته‌های پژوهش خویش را چنین بیان می‌کنند که مدل رمزگان بارت به‌خوبی می‌تواند بدون نیاز به عوامل پیرامتنی چون ایدئولوژی مؤلف، تأثیرات جامعه و تنها با تکیه بر خودِ متن، معانی آن را روشن و مشخص گرداند.

عیسی متقی‌زاده و خاطره احمدی (۱۳۹۳) در مقاله‌ی «دلالة الالوان في شعر المتنبي» به واکاوی دلالت رنگ‌ها در شعر متنبی پرداخته‌اند. ازجمله دستاوردهای مقاله این است که شاعر هم به‌صورت تلویحی و هم تصریحی رنگ‌ها را ذکر نموده است. هم‌چنین بیش‌تر از رنگ‌های اصلی چون سیاه و سفید جهت بیان مقاصدش بهره برده است که فراوانی بالای رنگ سیاه در اشعار این شاعر گویای نگاه تشاؤمی اوست.

روح‌الله صیادی‌نژاد و عبدالحسین ذکایی (۱۳۹۸) در مقاله‌ی «شگردهای زبانی (دستوری و آوایی) متنبی در اقناع از منظر پراگماتیسم» نتایج حاصل از این مقاله را چنین بیان می‌کنند که شاعر در انتقال انگیزه‌ها، عواطف و احساسات به مخاطبین جهت تثبیت و تأکید بیش‌تر معنا از کاربست‌های زبانی اقناع و مهم‌ترین آن‌ها هم‌چون تکرار و روش‌های هارمونی شعری هم‌چون توازن و تصریع بهره جسته است.

ناصر بن راشد بن شیحان (۲۰۱۸) در مقاله‌ی «سيمياء الجسد في شعر المتنبي»، دلالات «تن» را در شعر متنبی بررسی نموده‌است. تجلی مصادیق نشانه‌گان تن در جسم زن و جسم مرد ازجمله نتایج پژوهش می‌باشد. هم‌چنین به‌کارگیری آشنایی‌زدایی گویا و روش‌های مختلف به کمک اشارت‌های متضاد در آثار شاعر قابل بازشناسی است که بیش‌تر در غزل‌های متنبی نمود دارند.

همان‌گونه که از عناوین کاوش‌های مذکور برمی‌آید هرچندکه تحلیل‌های نشانه‌شناختی در آثار این شاعر صورت گرفته لیکن تاکنون هیچ پژوهنده‌ای به بررسی نشانه‌شناسی نظام رمزگانی این سروده‌ی متنبی و بازآفرینی آن نپرداخته است.

۲. ادبیات نظری

در راستای تحلیل اثر ادبی و رسیدن به لایه‌معنای متن، بایسته است ابتدا به تشریح مفاهیم اصلی ساختار نظریه‌ی رمزگان پنج‌گانه بارت پرداخته و آن‌گاه اثر ادبی مورد تحلیل قرار گیرد.

۲ . ۱ . رمزگان

درسال۱۹۱۵سوسور در دوره‌ی زبان‌شناسی،جریان‌فکری و زبانی‌ای را پیش‌بینی‌می‌کند که‌برآن نام نشانه‌شناسی می‌نهد. «نشانه‌شناسی»دانشی است که به‌بررسی نقش نشانه‌ها چونان اجزای‌حیات‌اجتماعی می‌پردازد (Chandler, 1995: 2). این جریان با مباحثی چون دلالت، دال، مدلول، نظام زبان، هم‌زمان‌بودن نظام زبانی و ... پایه‌ریزی می‌شود که پردازش

زندگی نشانه‌ها را در دل زندگی اجتماعی پیگیری می‌کند. سوسور ذات زبان را متشکل از دال یا تصویر آوایی واژه و مدلول یا تصویر ذهنی و مفهومی آن معرفی می‌کند که رابطه‌ی ساختاری میان این دو را نشانه معرفی می‌کند (Danesi, 2004: 4). مانایی نشانه‌ها به میزان ملازمت با افکار جامعه بستگی دارد و اگر نگاه زایشی به زبان داشته باشیم به زندگی پایان‌ناپذیر نشانه‌شناسی نیز اذعان نموده‌ایم.

بارت با نگاهی ساختارشکنانه و گذر از نشانه‌شناسی سوسوری از چهره‌های سرشناس دیدگاه نشانه‌شناسی محسوب می‌شود. وی در مقاله‌ی معروف «مرگ مؤلف» که از آخرین آثار اوست، پیشنهاد می‌کند که نشانه‌ها، زبان گویای متن هستند و نبود مؤلّف را جبران می‌کنند. در پی نگاه نوین بارت ضمن توجه به معنای هر عنصر، ارتباط پیکروارهٔ آن با عناصر دیگر نیز مورد توجه قرارمی‌گیرد و بدون این ارتباط کلی، معنای هر واژه، ثباتی ندارد. بارت در این مقاله معتقد است که «متن به نحوی فروناگسستنی متکثّر است. یافته‌ای از صداها یا رمزگان‌هاست که نمی‌توان آن‌را به خاست‌گاه بیانی واحد در مؤلّف گره‌زد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۱۵).

وی با اهمیّتی که برای برداشت مخاطب از متن قائل می‌شود نه‌تنها مخاطب را عنصری غیرفعال و تنها، دریافت‌کننده نمی‌داند بلکه تولید معنای جدید را از خوانش هر خواننده‌ای حائز اهمیّت می‌شناسد. استدلال بارت این است که متن، پیکره‌ای آمیخته با کدهای گوناگون است که هر یک چون صدایی از متن برمی‌آید و در برخی متن‌ها یک یا دو صدا غالب است. این رمزگان، مجموعه قواعدی هستند که براساس آن، عناصری انتخاب می‌شوند که با دیگر عناصر ترکیب‌شده و عناصر جدیدی را می‌سازند (میرعمادی، ١٣٨٦: ٧٣). بارت، وجود رمزگان که نظامی هدفمند از نشانه‌هاست، را در بافت متن به پنج دسته‌ی کلی تقسیم می‌کند که بازشناساندن آن به‌نوعی به بازآفرینی متن می‌انجامد و می‌توان آن را حرکت از معنادهی به معنا افزایی خواند.

از میان این رمزگان، دو مورد هرمنوتیکی و پروآیرتیکی به شیوه‌هایی مربوط می‌شوند که خود روایت از آن‌طریق آفریده می‌شود. سه رمزگان دیگر از مجموعه‌ی حوادث و منطق روایی این داستان فراتر می‌روند و به زنجیره‌های معنایی اشاره دارند (آلن، ۱۳۹۲: ۱۳۷–١٣٦). برای رسیدن به رمزگان هرمنوتیکی و پروآیرتیکی باید تمام متن بررسی شود امّا سه رمزگان دیگر با گسست از زمان می‌توان آن‌ها را در مقطعی از روایت نیز بررسی نمود و به خوانش متن با کمک آن‌ها دست یافت. نظریه‌ی رمزگان پنج‌گانه‌ی بارت در پی نوعی ساخت‌گشایی است که در بخش بعدی پژوهش تشریح می‌گردد.

۲. ۲. رمزگان پنج‌گانه رولان بارت

بارت، بافتار یک متن را پیکره‌ای واحد با رمزگان متنوع معرفی می‌کند که بازشناسی این کدهای نهفته در متن به نوعی بازتولید متن می‌انجامد که زبان گویای آن محسوب می‌شود و نیاز به حضور مؤلف را از بین می‌برد. کدهای مختلف، راه‌های گوناگونی برای خواندن یک متن هستند. هربار متنی خوانده می‌شود، متفاوت از خواندن قبل است و در بازخوانی آن نیز معنای دیگری به‌چشم می‌خورد. بارت با گروه‌بندی دال‌های موجود در متن براساس نقشی که ایفا می‌کنند نظامی مشترک در همه‌ی متون را بیان می‌کند که هریک منظری از آن را نمایان می‌سازد.

تحلیل ساختاری بارت در پی آن است تا از نظام‌های زیرینی که عامل معناسازی و معنازایی[٦] است، پرده بردارد. آغاز حرکتی که به خلق معنا توسط خواننده منتهی می‌شود و «راه‌های معنا را درنوردیده، روالی را مورد کاوش قرار می‌دهد

که معنا از آن طریق درون متن پراکنده می‌شود» (همان: ۱۳۹). در این بخش رموز پنج‌گانه‌ی رویکرد رولان‌بارت (مدل ۲. ۲. ۱) معرفی می‌شوند که در قسمت‌های بعدی پژوهش در بافت متن سروده «لِكُلِّ امرِئٍ مِن دَهرِهِ ما تَعَوَّدا» متنبی بازشناسی می‌شوند.

۲. ۲. ۱. مدل رمزگان پنج‌گانه‌ی بارت

۲. ۲. ۱. رمزگان هرمنوتیک

«رمزگان هرمنوتیکی» همان معمّاهای متن است که با نوعی پنهان‌کاری جزئیات، تأثیر مکاشفه را افزایش می‌دهد. روش غافلگیری از شگردهای همراه‌ساختن خواننده با متن است که با حضور این کدها تأمین می‌شود. هر عنصری در متن توضیح داده نشده باشد به‌عنوان یک معمّا برای خواننده وجود دارد که نیاز به توضیح دارد و رمز هرمنوتیک به‌حساب می‌آید. هر متن می‌تواند یک معمّای اصلی و تعدادی معمّای فرعی داشته باشد. «پرداختن به سؤال اصلی داستان و حرکت به سمت پاسخ‌دادن به این سؤال در لابه‌لای تعابیر و واژگان و... امری‌است که در رمزگان هرمنوتیکی بدان پرداخته‌می‌شود» (Barthes, 1970: 17). هدف این نوع از رمزگان آن است که گویای پاسخی برای چرایی، چگونگی و چه‌چیزی و ... در چیدمان واژگان متن باشد تا با ایجاد فرصت تأمل در ذهن مخاطب و مشارکت وی در تأویل، نوعی خوانش فعال را ایجاد کند. این نوع رمزگان را رمزگان چیستانی نیز می‌خوانند که می‌تواند گویای نام شخص، موقعیت مکانی و یا زمانی باشد.

هاوکس (۱۹۹۷) می‌گوید: رمزگان هرمنوتیکی به همه‌ی واحدهایی گفته می‌شود که نقش‌آن‌ها عبارت است از پرسش، پاسخ به آن و طیف متنوعی از رویدادهای تصادفی که ممکن‌است یا سؤال را صورت‌بندی کنند و یا پاسخ به آن را به تأخیر بیندازند یا حتی چیستانی را مطرح‌کنند و ما را به‌سوی آن رهنمون سازند... این در واقع همان رمزگان داستان‌گویی‌است که به‌واسطه‌ی آن در روایت، سؤالاتی به‌پیش افکنده می‌شود و تعلیق به‌وجود می‌آید و سرانجام به آن پاسخ داده می‌شود (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵٤). هرچه جنبه‌ی پلیسی متنی بالاتر باشد نمود رمزگان هرمنوتیکی آن بیش‌تر است. متن‌های اسرارآمیز سرشار از این رمزهاست.

۲. ۲. ۲. رمزگان پروآیرتیک

کنش‌ها و أثرات آن‌ها گویای «رمزگان پروآیرتیک» می‌باشند که به بررسی واحدهای ساختاری متن می‌پردازند و «عامل ایجاد کنش در آن هستند» (همان: ۱۷). این‌گونه رمزگان که به کنش و اثر آن در بافت متنی می‌پردازد رمزگان

کنشی نیز خوانده می‌شود که نقش نوعی راوی‌گری را در متن ایفا می‌کند. چینش صحنه‌های روایی این رمزگان در طول ساختار متن به‌مانند یک فیلم با صحنه‌های گوناگون است که مخاطب در ذهن خویش به آن می‌رسد. رمزگان هرمنوتیکی و پروآیرتیکی در خدمت فرم و ساختار کلی متن به‌کار می‌روند و چون با نظم زمانی پیش می‌روند باید خواننده برای تأثیر کامل تا انتهای متن یا روایت پیش رود امّا سه کد دیگر چون خارج از محدودیت زمانی هستند برای رسیدن به معنا نیازی به ترتیب زمانی ندارند.

۲. ۲. ۳. رمزگان معنابنی

«رمزگان معنابنی» از روساخت عبورکرده و نظر به ژرف‌ساخت دارد که دلالت ضمنی نیز خوانده می‌شود. در این نوع از رمزگان «بیش‌تر بر دلالت‌های روانی، احساسی و خصلت‌نما تأکید می‌شود» (همان: ۱۸).

دربرگیرنده‌ی معناهای ضمنی با دلالت‌های خاص است که گاه از واژگان، تعابیر و جملات برداشت‌می‌شود. «هنر و ادبیات به آن دسته از پیام‌ها متعلّق هستند که در آن‌ها، نقش مسلّط را دلالت‌های ضمنی ایفا می‌کنند» (گیرو، ۱۳۸۰: ٤٧). این دال‌ها که در راستای عمق‌بخشی به بافت در خدمت متن هستند به‌صورت ضمنی و نه صریح بر مقصود نویسنده دلالت دارند. این رمزگان، بیان‌گرخصوصیات کنش‌ها یا رمزگان است که با آن اشاره می‌گردد و گاه گویای نوعی بینامتنیت است و با ایجاد شبکه‌ی متنی به غنی‌سازی نظام معنایی منجر می‌شود.

۲. ۲. ٤. رمزگان نمادین

تقابل و تضاد در همه‌ی عرصه‌ها به نوعی تبیین می‌انجامد که درک صحیح فضای ذهنی آفریننده‌ی آن را برای مخاطبین آسان می‌کند. این تقابل و تضادها در متن همان «رمزگان نمادین» هستند. کاربست شب و روز یا شجاعت و ترس در متن توسط ادیب، کاربست رمزگان نمادین است که با ایجاد نوعی بزرگ‌نمایی گویای زوایایی از ذهن اوست که به تقابل معنایی کوچک در برابر بزرگ، سفید در برابر سیاه، مفرد در برابر جمع و... می‌پردازد. در این نوع رمزگان «ما به دنبال نمادهایی هستیم که نویسنده به‌کار برده‌است» (Barthes, 1970: 17). رمزگان نمادین الگوهای برجسته‌سازی در متون به‌شمارمی‌روند.

۲. ۲. ۵. رمزگان فرهنگی

هر عنصری که به علم یا مجموعه‌ای از دانش برگردد رمزگان فرهنگی است. رمزگان فرهنگی «به بازگشایی دلالت‌های فرهنگی می‌پردازد که بیان‌گر نوعی شناخت کلی از فضای فرهنگی و ایدئولوژیکی داستان (متن) است» (همان: ۱۸). رمزگان فرهنگی را «رمزگان ارجاعی» نیز می‌شناسند؛ چون نشانه‌های متنی را به فضای بیرونی ارجاع می‌دهند. نمادهای دینی و ضرب‌المثل‌ها از واضح‌ترین نمادهای فرهنگی به‌شمار می‌روند. این نوع رمزگان کلّیت اثر را دربرمی‌گیرند لذا چهار رمزگان قبلی که عنوان گردید به‌نوعی از رمزگان فرهنگی متأثر می‌شوند. رمزگان فرهنگی را در بافت فرهنگی‌اجتماعی می‌توان یافت.

۳. پردازش تحلیلی موضوع

از پربارترین سال‌های زندگی متنبی –«ابوالطیب احمدبن الحسین» معروف به «متنبی» (الفاخوری ، ۱۳۹۲: ۵۹۷)– سال‌هایی است که در دربار سیف‌الدوله سپری می‌کند و بهترین مدح‌هایش را در وصف وی می‌سراید. بهانه‌ی سرایش سروده‌ی مورد پژوهش، نبرد بزرگی بود که با لشکریان رومی به سرکردگی «دموستیکوس» و در روز عید قربان صورت

گرفت. این نبرد با اقتدار سیف‌الدّوله و شکست لشکریان رومی به‌پایان رسید. «دموستیکوس» فرار کرد و فرزند و لشکریانش به اسارت سیف‌الدوله درآمد (بینز، ۱۹۵۰: ۱۸۲-۱٦۷). نگارندگان در این جستار با کاربست نظریه رمزگان پنج‌گانه رولان بارت به واکاوی و بازتولید معانی و تفسیر متن سروده‌ی (لِكُلِّ امرِئٍ مِن دَهرِهِ ما تَعَوَّدا) اثر متنبی می‌پردازند.

۳. ۱. رمزگان هرمنوتیکی

همان‌طور که گفته‌شد، رمزگان هرمنوتیکی یا معمّایی به دنبال پاسخ چراهایی‌است که در ورای واژگان متن نهفته است و در بافت کلام، رسیدن به پاسخ و رمزگشایی از این کدها لذّت خواننده را در فهم و درک عمیق‌تر فضای حاکم بر متن دوچندان می‌کند. یک شخصیت، یک موقعیت و یا یک عمل می‌تواند در سطح متن مشاهده شود و نشانه‌ای در پاسخ به پرسشی باشد که ادیب از پیش برای مخاطب طراحی کرده‌است. طرح اصلی متن توسط مؤلف به کمک این رمزگان ترسیم می‌شود. بازگشایی معمّا و رسیدن به پاسخ آن نوعی بازپردازی است که بارت در قالب رمزگان هرمنوتیکی آن‌را معرفی می‌کند و در نبود مؤلّف، فضای معمّایی و کاوش‌گری را به مخاطب القاء می‌کند.

در آغاز سروده برای این‌که شخصیت اصلی متن به کمک رمزگان هرمنوتیکی معرفی‌شود، موضوع «عادت» مطرح‌می‌شود. ابتدا، داشتن عادت بر همه‌ی انسان‌ها تعمیم آن‌گاه با جلب تفکّر مخاطب و مقدمه‌چینی، دست به‌نوعی تجرید زده‌می‌شود و ممدوح از آن در داشتن عادتی شگفت‌آور و بدیع جدا می‌شود. در نگاه بارت این آغاز، پاسخ به یک پرسش اصلی است. هسته‌ی اولیه‌ی واژگانی متن در پاسخ به سؤالاتی چون: متن از عادت چه کسی می‌خواهد سخن بگوید؟ این عادت چه ویژگی دارد که مورد توجه قرارگرفته‌است؟ آورده شده است.

«وَعادَتُ سَيفِ الدَولَة الطَعنُ في العِدا». (ترجمه) «و عادت سیف‌الدوله نیزه‌زدن در سینه‌ی دشمن است.»

عادت‌ها از روزمره‌گی‌های هر شخصی محسوب می‌شوند که برحسب ویژگی‌های فردی و شخصیتی از فردی به فرد دیگر متغیر هستند. قدرت و شجاعت ممدوح مورد وصف، تنها در بیان نوع عادت او نیست. در این متن میان اسم نقش اوّل سروده که برگرفته از یک سلاح سرد «سَیف: شمشیر» (المتنبی، ۱۰٤٦: ۳۷۰) است. به‌کارگیری آن در رزم تن‌به‌تن پلی ایجاد کرده است که می‌تواند گویای نوعی شجاعت ویژه در رویارویی با دشمن باشد. پس از تثبیت منزلت وی در ذهن مخاطب با بیان این عادت که همیشه نیزه‌ی «الطَعن» خود را در سینه‌ی دشمن فرو می‌برد بر آن تأکید می‌شود. صحنه‌ی فروبردن نیزه در قلب دشمن زمانی محقق می‌شود که دشمن کاملا مقهور شخص شده باشد. اصلی‌ترین معمّای اثر درباره شخصیت اصلی و ویژگی‌های اوست که به‌وضوح نه‌تنها در بیت اول سروده بلکه در ابیات بعد نیز به آن پرداخته شده‌است.

نمود یکی دیگر از رمزگان معمّایی بارت در بیت دوّم این سروده به‌کارگیری واژه‌ی (أسعَدا: خوشبخت‌ترین) است. خوشبخت‌بودن که در این متن از ویژگی‌های ممدوح شمرده می‌شود بیان‌گر نوعی نگاه تفائلی است. انسان‌ها همواره برای رسیدن به خوشبختی کوشیده‌اند. واژه‌ی (أسعَدا) همان رمزی‌است که مخاطب با دیدن آن به دنبال دلایل خوشبختی ممدوح می‌گردد و متن به این معمّای ذهنی چنین پاسخ‌می‌دهد که یکی دیگر از عادت‌های او، ناکام‌گذاشتن نقشه‌های شوم دشمنان و ناامیدساختن آن‌ها در اثرکردن افتراهایشان است.

«وَيُمسي بِما تَنوي أعادِيهِ أسعَدا». (ترجمه) «و برخلاف آن‌چه دشمنانش نیت‌می‌کنند، خوشبخت‌می‌شود.»

ممدوح آن‌قدر خوب است که هیچ بدی در او راه ندارد لذا هرگونه بدگویی و بدخواهی‌ای از سوی دشمنان او ناکام می‌ماند. هرکس بخواهد به ممدوح ضرری برساند به خودش ضرر رسانده است. دلیل بر این مدّعا سپاهی است که هرکسی بخواهد علیه او به راه اندازد در واقع سپاهش را به او تقدیم کرده و دست‌خالی برمی‌گردد.

«وَرُبَّ مُریدٍ ضَرَّهُ ضَرَّ نَفسَهُ/ وَهادٍ إلَیهِ الجَیشَ أَهدی وَما هَدی». (ترجمه) «چه‌بسا اراده‌کننده‌ای که می‌خواهد به او ضرر رساند امّا به خود ضرر می‌رساند/ و چه‌بسا هدایت‌کننده‌ی لشکر به‌سوی او که (لشکرش را به او) می‌بخشد.»

شاعر سؤالی مبنی بر علّت خوشبخت‌شمردن ممدوح در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند که با اندکی تأخیر به آن جواب می‌دهد. پاسخ به سؤالات ذهن مخاطب امّا با تأخیر، همواره از شگردهای نویسندگی در تنوع‌بخشی به متن است و بارت آن را لذّت متن نام می‌نهد .

در بیت چهارم، صحنه‌ای پیش روی مخاطب طراحی می‌شود و در آن از دشمن مستکبری که با دیدن شمشیر شهادتین بر زبان جاری‌می‌کند، سخن به میان می‌آید.

«رَأی سَیفَهُ في کَفِّهِ فَتَشَهَّدا». (ترجمه) «در یک‌لحظه با دیدن قدرت شمشیر در دستان او ناگهان شهادتین بر زبان جاری می‌کند.»

از آمدن حرف «فاء» بر سر واژه «فتشهّدا» معنای ناگهانی و بلافاصله استنباط می‌شود (اصفهانی، ۱۳۸٦: ٥٥٦). دلیل مسلمان‌شدن دشمن کافر چیست؟! پاسخ این معمّا نیز به نفع ممدوح تمام می‌شود و قدرت و برق شمشیری که در دستان اوست عامل وحشت و ایمان‌آوردن دشمن کافر به مخاطب معرفی می‌گردد.

از شگردهای رمزگان هرمنوتیکی که در این مدح به‌کار گرفته شده‌است ایجاد سوال برای مخاطب درباره‌ی صفات و خصیصه‌های ممدوح است. رمز (ذکیٌّ: باهوش) نشانه‌ی دیگری است که در متن برای معرفی سیف‌الدّوله به‌کار گرفته شده‌است.

«ذَکیٌّ تَظَنّیهِ طَلیعَةُ عَینِهِ/ یَری قَلبُهُ في یَومِهِ ما تَری غَدا». (ترجمه) «او هوشیاری است که چشمش جلوتر از فردا اتفاقاتش را می‌بیند./ (به‌گونه‌ای‌که) امروز قلبش آنچه فردا خواهد دید (اتفاق خواهد افتاد) را می‌بیند.»

پیش‌بینی‌ها و دوراندیشی‌های سیف‌الدّوله از عوامل موفقیت اوست که این ویژگی در متن به‌عنوان دلیل هوش و ذکاوت وی ذکر شده‌است.

در ده بیت آغازین با کمک کارکرد رمزگان معمّایی، ویژگی‌های فردی سیف‌الدوله معرفی می‌شود و از بیت یازدهم با ورود به میدان رزم و بازگویی صحنه‌های درگیری جنگ مسلمانان و رومیان و اتفاقات وابسته به آن باز هم شاهد حضور رمزگان هرمنوتیکی در متن جهت بیان برخی خصوصیات اجتماعی کنش‌گر اصلی سروده هستیم. ذهن خلّاق ادیب معمّاهای پی‌درپی را طراحی می‌کند تا ذهن خواننده را مشتاقانه و کاوش‌گرانه با خود همراه سازد. در این سند تاریخی پیوسته از رمزگان هرمنوتیکی استفاده شده‌است تا آن‌جا که ذهن آدمی پس از یافتن پاسخ هر معمّا به وادی معمّای بعدی ورود می‌کند به‌گونه‌ای که از انفعال خارج می‌شود. پردازش دیگری که شاهد آن هستیم روز عید قربان است که در آن ممدوح، خود عید خوانده می‌شود.

«هَنیئاً لَکَ العیدُ الَّذي أَنتَ عیدُهُ». (ترجمه) «بر تو باد عیدی که عامل شادی آن خودت هستی».

حاکم چگونه می‌تواند عید باشد؟! تأخیر در پاسخ به این ابهام، کشش خواننده را در پی دارد. طبق متن، حاکم، عید و روز شکست دشمن و کشته‌های آن‌روز در تقابل با عادات روز عید ذکر می‌شود تا هم بر شوکت حاکم مورد وصف افزوده شود و هم به معمّای ذهن مخاطب پاسخ داده شود. پس از آن حاکم در عرصه‌ای وسیع‌تر به‌عنوان دولت به مخاطب معرفی می‌شود. ابتدا نوعی شگفتی بیان می‌گردد آن‌گاه با طرح پرسش از خواننده خواسته می‌شود تا جوابی برای آن‌ها بیابد.

«فَيا عَجَباً مِن دائِلٍ أَنتَ سَيفُهُ/ امّا يَتَوَقّى شَفرَتَي ما تَقَلَّدا». (ترجمه) «شگفتا از صاحب‌دولتی که سیف‌الدوله را مأمور خود قرارداده‌است! تو شمشیر او هستی/ آیا خلیفه خود را از این دولبه‌ی شمشیرش زمانی‌که آن را برگردن می‌اندازد، محافظت نمی‌کند؟!»

«وَمَن يَجعَلِ الضِرغامَ بازاً لِصَيدِهِ/ تَصَيَّدَهُ الضِرغامُ فيما تَصَيَّدا». (ترجمه) «هرکس شیر را برای شکار مانند باز(شکاری) قراردهد/ (باید بداند که) شیر به‌جای شکار، شکارچی را صید می‌کند».

در دوبیت بالا، ابتدا از غلفت دولت عباسی نسبت به سیف‌الدّوله اظهار تعجب می‌شود و آن‌گاه پاسخ داده‌می‌شود که سیف‌الدّوله چون شمشیر دو دَمی است که نباید از او غافل شد که اگر چنین شود مانند شیری‌است که به شکارچی خویش هم رحم نخواهد کرد و روزی برای دولت خطرآفرین خواهد بود.

در بیت سی‌وهشتم چنین سؤالی در ذهن خواننده ایجاد می‌شود که چرا باید طبق ادعای شاعر، حاکم به کسی جز وی پاداشی ندهد؟! از جمله دلایل آن قدرت شاعری او ذکر می‌شود و این‌که بقیه‌ی شاعران شعرهای او را تکرار می‌کنند و به نام خودشان تحویل حاکم می‌دهند و چنین ادعا می‌شود که شاعر چون صدا و دیگران چون بازتاب صدای او هستند:

«وَدَعَ كُلَّ صَوتٍ غَيرَ صَوتي فَإِنَّني/ أَنا الصائِحُ المَحكِيُّ وَالآخَرُ الصَدى». (ترجمه) «هرگاه شاعری در مدح تو شعری سرود، تو پاداش آن را به من عطا کن/ چراکه آن‌ها اشعار من است که شاعران دیگر تکرار می‌کنند».

وجود معمّاهای بسیار و پاسخ به آن‌ها نوعی تنوع در متن ایجاد کرده است که موجب لذّتی مضاعف و دوچندان به مخاطب می‌شود.

۳. ۲. رمزگان پروآیرتیک (کنشی)

در طول یک رویداد، مجموعه‌ای از کنش‌ها، اثرات کنش‌ها و رفتارهای ویژه و مدوّن و توالی‌ها صورت می‌پذیرد که به ساختار کلّی آن رویداد می‌انجامد. سروده‌ی مورد بحث دارای شش توالی اصلی است. سیر روایی اثر را در این توالی‌ها می‌توان مشاهده نمود. ریزتوالی‌های بسیاری در طول این توالی‌ها موجود است که مجال پرداختن به آن‌ها نمی‌باشد. رخدادهای اصلی این سروده عبارتند از:

۱. وصف سیف‌الدوله از بیت اول تا بیستم. ۲. تهنیت عیدالأضحی به ممدوح از بیت بیست ویکم تا بیست وچهارم. ۳. نکوهش خلیفه عباسی در غفلت از قدرت سیف‌الدوله که در ضمن آن به مدحش پرداخته است از بیت بیست و – پنجم تا بیست و هفتم. ٤. مدح سیف‌الدوله به کمک حکمت‌هایی‌که ویژه‌ی متنبی است از بیت بیست و هفتم تا بیت سی و دوم. ۵. مدح خود شاعر از بیت سی‌وسوم تا چهل ویکم. ٦. مدح سیف‌الدّوله بیت چهل و دوم.

رمزگان پروآیرتیکی شعر متنبی که به بهانه‌ی عیدالأضحی سروده شده‌است به‌صورت کنش‌های شش‌گانه‌ی اصلی در طول قصیده چهل و دو بیتی دیده می‌شود. از رویکردهای کنش‌های اصلی در متن، مدح و ذم جهت تهنیت و خودستایی ــنوعی مدح خویشتنــ است. ساختار کلّی قصیده طبق شش روایت اصلی ترسیم شده‌است. این کنش‌های

اصلی شامل کنش‌های فرعی بسیاری است که طی آن‌ها اغراق فراوانی در مدح شاعر و یا مدح ممدوحش جهت ربایش قلوب دیده‌می‌شود. رمزگان کنشی، نقش موفّقی در این زمینه ایفا نموده‌اند. ازجمله عادات خوب کنش‌گر اصلی، ناکام- گذاشتن نقشه‌های دشمنان با کمک نقشه‌ی آن‌ها علیه خودشان است (بیت اول).

پاره‌روایت دیگر متن از لشکریانی تشکیل شده‌است که فرماندهان آن‌ها را علیه وی هدایت کرده ولی دست خالی برگشته‌اند و همه‌ی آن‌ها به اسارت ممدوح درآمده‌اند (بیت سوم). در صحنه‌ی دیگر، انسان‌های کافر و خودخواه رومی دیده می‌شوند که دین اسلام را قبول ندارند ولی با دیدن برق شمشیر سیف‌الدّوله، شهادتین را بر زبان جاری می‌سازند (فتشهدا) و مسلمان می‌شوند (بیت چهارم).

صحنه‌ی آرامش و خشم ممدوح به آرامش و سکون دریا و طوفانی شدنش تشبیه شده‌است . شاعر توصیه می‌نماید برای استفاده‌ی بهینه از سخاوت و بخشش سیف‌الدّوله در زمان آرامش به او نزدیک‌شده و درخواست خود را از او بیان کنند و از لحظات خشم او برحذر باشند که هلاکت را در پی خواهد داشت. این ریزکنش نیز از تمهیدات سراینده است که جهت بالابردن منزلت سیف‌الدّوله طراحی شده‌است و نگاه مخاطب را به بازیگر اصلی صحنه‌ی متن تقویت‌می‌کند (بیت پنجم).

فضای دیگری از متن به عمل پادشاهانی (الملوک) می‌پردازد که خود روزی، سروران روی زمین بوده‌اند و مردم آن‌ها را تعظیم و کرنش می‌کردند و حال به علّت دشمنی و جنگ با سیف‌الدّوله‌ی حمدانی سر بر دار شده و در مقابل او به سجده افتاده‌اند (بیت هفتم). وصف اسبان سیف‌الدوله ترسیم ریزروایت دیگری است که از قدرت پیمایشی آن‌ها و خستگی‌ناپذیر بودنشان در رسیدن به آبشخورهایی در دوردست‌ها و دست‌نیافتنی سخن رانده است.وصف این صحنه‌ی دیداری و حرکتی تنوع خاصی به متن داده است (بیت دهم).

«دمستق» از جمله فرماندهانی است که به‌همراه پسر و لشکریانش مغلوب سیف‌الدّوله می‌شود که در این میان پسرش به اسارت سیف‌الدّوله درمی‌آید و خودش فرار می‌کند آن‌گاه این صحنه‌های شکست و ذلت در مخفی‌شدن دمستق در معبد از ترس (مَخافَةً) و ندامت (**تائباً**) ذکر می‌شود تا شاهدی زنده بر قدرت و شوکت ممدوح باشد(بیت یازدهم تا بیت هجدهم). این صحنه روایت‌گر یکی از مهم‌ترین رویدادهای تاریخی است که در وصف قدرت ممدوح و تکمیل اولین روایت متن نمود پیدا کرده‌است. ریزکنش‌ها یا رمزگان پروآیرتیکی که طبق نظریه بارت شناسایی شده‌اند و مربوط به این روایت می‌باشند به‌صورت کلّی در ذیل آورده شده‌است (جدول ۳-۲-۱).

شماره بیت	ریزکنش	ترجمه
۱	**وَعادَتُ سَيفِ‌الدَولَة – الطَعنُ في العِدا**	«و عادت سیف‌الدوله – نیزه‌زدن در سینه دشمن »
۵	**غُص فيهِ – ساكِناً**	«نزدیک شد به او – آرام»
۷	**تَظَلُّ مُلوكُ الأَرضِ – خاشِعَةً**	«پادشاهان روی زمین – تسلیم»
۱۰	**وَصولٌ إلى – المُستَصعَباتِ**	«رسیدن به – جاهای سخت»
۱۱–۱۸	**أَعطاكَ – اِبنَهُ وَجُيوشَهُ/ يَجتابُ المُسوحَ – مَخافَةً ، تائباً/ تَرَهَّبَتِ – الأَملاكُ**	«به تو بخشید – پسرش و لشکریانش/ لباس صوفیانه دوخت – از ترس، توبه‌کننده/ ترسیدند – پادشاهان»

۳-۲-۱

پس از روایت صحنه‌های قدرت‌نمایی ممدوح، افکار مخاطب به صحنه‌ی شادی و موقعیت زمانی وارد می‌شود که بعضی از رفتارهای این صحنه‌ی شاد در سروده ذکرمی‌شوند. عید قربان (العید) یکی از روزهای یگانه سال نزد مسلمانان می‌باشد. سیف‌الدّوله چون روز بزرگ عید قربان در میان مردمان، یگانه (اوحدا) خوانده شده و به‌گونه‌ای استعاری لفظ عید قربان از وی عنوان شده‌است (بیت بیست‌ویکم تا بیست‌وچهارم) (جدول ۳-۲-۲).

شماره بیت	ریزکنش	ترجمه
۲۱	**العید – سمّی – ضحّی – عیّدا**	«عید – بسم الله گفت – قربانی کرد – جشن گرفت»
۲۳	**اوحدا – کان اوحدَ**	«یگانه – یگانه بود»
۲٤	**الیوم – للیوم سیدا**	«امروز – برای برترین روز»

۳-۲-۲

صحنه‌ی حماقت دولت عباسی (دائِلٍ) در مقابل زیرکی و قدرت ممدوح ـسیف‌الدّوله‌ـ از جمله ریزکنش‌های دیگری است که ممکن است قدرت او صاحبش را نیز از پای درآورد و خود، زمام امور به‌دست‌گیرد (بیت بیست‌وپنجم تا بیست‌وششم) (جدول ۳-۲-۳).

شماره بیت	ریزکنش	ترجمه
۲۵	**دائِلٍ – أَنتَ سَیفُهُ**	«دولت – تو شمشیر (کارگزار) آن هستی.»

۳-۲-۳

صحنه‌هایی چون زجر دشمنان قدرت‌مند و آزاد که به اسارت سیف‌الدّوله درآمده‌اند، تکریم انسان بزرگوار و نیز تکریم انسان لئیم ریزکنش‌های روایت نهفته در متن است (بیت بیست‌وهشتم و بیست‌ونهم) (جدول ۳-۲-٤).

شماره بیت	ریزکنش	ترجمه
۲۹	**أَکرَمتَ الکَرِیمَ – مَلَکتَهُ / أَکرَمتَ اللَئِیمَ – تَمَرَّدا**	«بزرگواری را تکریم کنی – صاحبش می‌شوی/ انسان پستی را تکریم کنی – از تو نافرمانی می‌کند»

٤-۲-۳

پادشاه از طریق مدح، سرشار از سرور می‌شود و به‌عنوان نقش اوّل روایت موردتمجید قرار می‌گیرد. آنگاه سراینده است که موردستایش واقع می‌شود و صحنه‌هایی از شرایط اجتماعی و روحی و شخصیتی وی بیان می‌گردد تا بدین-وسیله ضمن اقناع حس خودپرستی، شرایط اجتماعی بالاتری برای او به‌دست آید و جای کنش‌گر اصلی تعویض می-گردد. ریزکنش‌های روایی این صحنه شامل حقد حسودان، قدرت شاعری (قُلتُ شِعراً) و سخنوریش و ارادت به آستان ممدوح می‌باشد که رمزگان مربوط در پی آمده است (بیت سی‌وسوم تا بیت چهل‌ویکم) (جدول ۳-۲-۵).

شماره بیت	ریزکنش	ترجمه
۳٦	**الدَهرُ – رُواةِ قَلائِدي / قُلتُ شِعراً – الدَهرُ مُنشِداً**	«روزگار – راویان قصائدم / شعری گفتم – روزگار شعری سرود»

۵-۲-۳

در آخرین صحنه و روایت ششم، صحبت از غنای ممدوح (الغِنی) به پیش کشیده می‌شود تا بدین‌وسیله تلطف بیش تری از او جلب سراینده گردد (بیت آخر) (جدول ۳-۲-٦).

شماره بیت	ریزکنش	ترجمه
٤٢	الغِنی – کُنتَ عَلی بُعدٍ	«بی‌نیازی – تو بر دورترین (بلندترین) بودی»

٦-٢-٣

در این سروده طبق رفتارهای دو شخصیت و کنش‌گر اصلی پادشاه (سیف‌الدّوله) و شاعر (متنبی) طراحی اصلی روایت صورت گرفته است. دو رمزگان هرمنوتیکی و پروآیرتیکی در خدمت فرم روایی متن هستند که ذهن را از نقطه‌ی آغاز به نقطه‌ی پایان راهنمایی می‌کنند و خواننده باید تمام روایت را تا انتها بخواند تا به آن‌ها دست یابد. بازسازی صحنه‌ها نقش مهمی است که رمزگان پروآیرتیکی در متون ایفا می‌کنند.

۳. ۳. رمزگان معنابنی

رمزگان معنابنی که بارت مطرح می‌کند همان واحدهای کوچک معنایی هستند که بر چیز، شخص، و مکان و... دلالت دارند و پیام خاصی را تلویحاً به مخاطب منتقل‌می‌سازند. سوژه به‌کمک آن‌ها نظامی از نمادها و نشانه‌ها را دریافت می‌کند و نقش مهمی در رساندن پیام به مخاطب دارد. شیوه‌ای است که مخاطبان، معناها را براساس نظامی از نمادها و نشانه‌ها استنتاج می‌کنند (سجودی، ۱۳۸۵: ۱۵۵). از کمینه‌معناهای این سروده نام شخصیت اصلی متن (سیف‌الدّوله) است که در اولین نگاه و در اولین بیت آمده است.

«سیف» یا شمشیر نماد جنگ و قدرت است. به‌کارگیری این دال کلیدی به همراه دال‌های دیگری چون «الطعن» یا نیزه و «العِدا» یا دشمن در کنار هم به خواننده موقعیت جنگی را القا می‌کند. حضور این دال در متن از بافت موقعیتی گوینده خبر می‌دهد که کشتار و جنگاوری از اصول مهم زندگی بوده‌است؛ لذا اسم یک شخص به نام «سیف‌الدوله» با نام سلاح جنگی پیوند خورده است و مورد مدح واقع‌شده است.

«البحر: دریا» در «بیت پنجم» دال دیگری‌است که برای بیان سخاوت ممدوح به‌کارگرفته شده‌است. در بیت بیستم «یُعِدُّ لَهُ ثَوباً مِنَ الشَعرِ أَسوَد: لباسی از موی سیاه آماده کرده‌است» رمز پوشیدن لباس سیاه پس از شکست، دیده‌می‌شود.

از این دال می‌توان به رسوم اجتماعی عصر نویسنده در بیان اندوه و عزاداری رسید. «ضحّی: قربانی» در «بیت بیست-ویکم» دال دیگری‌است که از آن به‌نوعی آداب اجتماعی و مذهبی می‌توان رسید که هم مقبول نویسنده و هم ممدوح اوست. «یوم‌الاضحی: روز قربانی‌دادن» این توصیف نیز دلالت ضمنی بر تعداد زیاد کشته‌های به‌جامانده از جنگ دارد و از قربانی روز عید قربان به قربانیان جنگ پادشاه با لشکر دشمن می‌توان رسید.

«تُسَلِّمُ مَخروقاً وَتُعطي مُجَدَّدا: کهنه را تسلیم‌می‌کنی و جدیدش را می‌گیری» دال دیگر متن در «بیت بیست‌ودوم» است که لباس کهنه را سال گذشته و لباس نو را سال جدید از آن اراده کرده‌است. «العین» در «بیت بیست‌وچهارم»: (هُوَ الجَدُّ حَتّی تَفضُلَ العَینُ أُختَها: این بخت و اقبال است تا جایی‌که چشمی را بر چشم دیگری برتری می‌بخشد). وجود این نشانه، گواهی بر سیستم حکومتی عصر شاعر است که در آن دوره بر سران و ارکان حکومتی اطلاق شده‌است. «العین» در معنای مجازی آن یعنی ارکان حکومتی به‌کار گرفته شده‌است. «الضرغام: شیر» در «بیت بیست‌وششم» رمزگان دیگری‌است که متن به‌کمک آن معنای ضمنی از قدرت و شجاعت را به مخاطب تلقین کرده‌است.

رمزگان معنابنی یا ضمنی به‌کارگرفته در متن سروده از فراوانی بالایی برخوردار است که به برخی از آن‌ها اشاره شد. رمزگان معنابنی نیز حاوی معنای کلی از متن هستند و از آن‌ها می‌توان به برخی از موقعیت‌ها و امور متداول عصر نویسنده رسید.

۳. ٤. رمزگان نمادین

ازجمله فنون ادبی که غالباً در برجسته‌سازی بافت متن کاربرد دارد، تضاد یا تقابل می‌باشد. استفاده از اصل ساختاری عمیق‌تر با سازمان‌دهی اصل تضاد به‌کمک رمزگان نمادین صورت می‌پذیرد. این فرآیند با خلق تفکّر قیاس‌مند، مخاطب را به دیدن مناظر متضاد و تفکّر و همراهی عمیق‌تر فرامی‌خواند. رمزگان نمادین که رولان بارت مطرح می‌کند همان تقابل‌ها و تضادهاست که در متن دیده می‌شوند. سروده‌ی مورد بررسی حاوی رمزگان نمادین بسیاری است که طی جدول زیر (۳-٤-۱) به آن‌ها پرداخته شده‌است.

واژه	تقابل واژه	واژه	تقابل واژه	واژه	تقابل واژه	واژه	تقابل واژه
مُستَکبِر	فَتَشهّدا	ألشَّرق	ألغَرب	ألکَریم	ألئَیم	شِعراً	مُنشِداً
ساکنًا	مُزبِداً	تُسَلّمُ	تُعطی	مَلَکتهُ	تَمَرَّدا	سارَ	لایَسیرُ
یَقتُلُ	یُحیی	مَخروقاً	مجدّداً	ألنَّدی	ألسَّیف	غَنّی	لایُغنّی
یَوم	غداً	یَوم	الأیّام	رأیاً وَحکمه	نَفساً وَمُجتِداً	کُلّ	غَیر
مماتاً	مَولِداً	ألضَّرغام	بازاً	یَدّقُ	یُترَکُ	الصائح	ألصّدی
أعطی	لم یُعطِ	أحلِم	ألمُهَنَّدا	ألأفکار	فاعلٌ	أهدی	ما هدی
ألعُکّاز	أشقَرَ أجرَدا	قَتَلَ	ألعَفو	یَخفی	بَدا		

۳-٤-۱ تقابل‌های دوتایی شعر«لِکُلّ امرِئٍ مِن دَهرِهِ ما تَعَوّدا»

رمزگان نمادین به الگوهای تضاد و تقابلی اشاره می‌کند که در یک متن قابل‌مشاهده است (آلن، ۱۳۸۵: ۱۳۷). با واکاوی سروده به این دریافت می‌رسیم که بیست‌وهفت مورد رمزگان نمادین در سروده یافت می‌شود . در میان آن‌ها گاه یک واژه در وضعیت اسمی و تقابل با اسم دیگر مانند بیت پنجم (ساکنًا،ُزبِداً) گاه در جایگاه یک فعل و تقابل با فعل دیگر مانند (أعطی، لم یُعطِ) و یا در مقابل یک اسم مثلاً (قَتَلَ، ألعَفو) مشاهده می‌شود. اغلب رمزگان نمادین سعی در بزرگ جلوه‌دادن نیکی‌های ممدوح در برابر بدی‌های دشمنان او دارد و با این تنوع در انتخاب نوع نمادها است که مخاطب مجذوب متن و همراه آن می‌شود.

۳. ۵. رمزگان فرهنگی

خصوصیات فرهنگی و اجتماعی جوامع اثرات مستقیمی بر سیاق متون دارند. این رمزگان دربرگیرنده‌ی نظام‌های دانش مختلفی است که متن به آن‌ها ارجاع داده می‌شود. ویژگی‌های فیزیکی، ادبی و تاریخی می‌تواند نمونه‌هایی از نظام‌های مشترک دانش جهانی باشد. رمزگان فرهنگی جلوه‌ی بارز خود را در یک آوای جمعی و بی‌نام که در تجربه‌ی سنتی آدمی ریشه دارد، می‌یابد (پین، ۱۳۹۲: ۱۲۰). در نقطه‌نظر بارت همه‌ی رمزگان‌ها از یک نظر فرهنگی به‌شمار

می‌روند؛ امّا بارت رمزهایی‌که در قالب مرجعیت علمی یا اخلاقی قرار می‌گیرند را فرهنگی برمی‌شمارد؛ به‌همین علّت بر آن‌ها رمزگان «مرجع» نام نهاده‌اند(آلن، ۱۳۹۲: ۱۳۸). در این سروده به جنگ میان مسلمانان و اعراب در عصر ظهور اثر اشاره‌شده است که این عنصر تاریخی و حوادث مربوط به آن ازجمله رمزگان فرهنگی سروده محسوب می‌شوند.

در قصیده‌ی مورد کاوش، تقابل دو گروه مسلمان و غیرمسلمان از اعراب و رومیان در ابیات زیر به تصویر واژگان درآمده است: (ومُستَكبِرٍ لم يَعرِفِ اللهَ ساعةً * رأى سَيفَهُ في كَفِّهِ فتَشَهَّدا/ .../ لِذلك سَمَّى «ابن الدُّمُستُقِ» يَومَهُ * مَماتًا وسَمَّاهُ «الدُّمُستُق» مَولِدا/ سَرَيْتَ إلى جَيحانَ من أَرض آمدٍ * ثَلاثًا لقد أَدناك رَكضٌ وأَبعَدا/ فولَّى وأعطاكَ ابنَهُ وجُيُوشهُ * جَميعًا ولم يُعطِ الجَمِيعَ ليُحمَدا/ .../ وَما طَلَبَت زُرقُ الأَسِنَّةِ غَيرَهُ * ولكِنّ «قُسطَنطينَ» كانَ لهُ الفِدَا/ .../ هنِيئًا لكَ العيدُ الذى أنت عِيدُهُ * وعِيدٌ لِمَنْ سَمَّى وضَحَّى وعَيَّدا). باتوجه به این‌که درگیری در روز عید قربان صورت گرفته به‌همین دلیل پیروزی و قدرت‌نمایی عرب‌های مسلمان به سرکردگی سیف‌الدوله از زوایای مختلف در متن مشاهده می‌شود. عرب‌ها با آمادگی بالا و فرماندهی شکوهمند سیف‌الدوله به میدان نبرد با لشکر رومیان ـ متشکل از روس‌ها، رومی‌ها، ارمنی‌ها، بلغاری‌ها، سقلابی‌ها و... به سرکردگی دمستق برداس ـ رفته و مسلمانان با اقتدار کامل پیروز و لشکریان دمستق اسیر می‌شوند و دمستق پا به فرار می‌گذارد. صحنه‌هایی از رزم‌آوری سیف‌الدوله، مسلمان‌شدن و گفتن شهادتین توسط رومیان، فرار دمستق و اسارت پسرش هم‌چنین درآمدزایی و تکسّب شاعران متملّق در این قصیده واحدهای فرهنگی و اخلاقی دیگری هستند که متن درصدد بازگو نمودن آن‌ها برآمده است. وجوه مختلف ستایش‌گری در عصر سرایش متن، عنصر غالبی است که به رویکردهای اخلاقی و اجتماعی جامعه ارجاع می‌دهد.

نتیجه

مهم‌ترین دستاوردهایی که نویسندگان در این جستار به آن دست یافتند این است که:

بررسی‌های صورت گرفته در واژگان سروده‌ی مورد پژوهش، گویای این مساله‌است که: سروده، ظرفیت رمزگان پنج‌گانه‌ی نظریه‌ی بارت را در راستای معنا رسانی و اثربخشی داراست. این رمزگان وجوه چندظرفیتی متن را در راستای مجموعه‌ای از معناها بیان نمودند. رمزگان معمّایی سروده با معمّای اصلی عادت‌های همیشگی ممدوح آغازشده و متن به‌دنبال پاسخ‌گویی به انواع این عادت‌هاست که در هم‌نشینی با بقیه‌ی ابیات به آن پرداخته می‌شود. حاصل بررسی رمزگان پروآیرتیکی متن، نشان از تحرک‌نمایی و کنش‌آفرینی در راستای شناساندن شخصیت سیف‌الدّوله به‌عنوان نقش اول روایت‌ها دارد. رمزگان ضمنی، نمادین و فرهنگی نیز در راستای معرفی سیف‌الدّوله نقش‌آفرینی می‌کنند. رمزگان ضمنی، مدلول‌هایی را بر محور شخصیت اصلی یعنی سیف‌الدّوله و یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های فرعی یعنی متنبی ارائه و خصوصیات پنهان در وجود آن‌ها را آشکار می‌سازد. رمزگان‌های نمادین نیز با ارائه‌ی واحدهای تقابلی به نوعی نیک‌نمایی از این دو شخصیت در برابر دشمنان‌شان می‌پردازند و مهم‌ترین شاخصه‌ی سیف‌الدّوله را قدرت او در برابر ترس و ضعف دشمنان و شاخصه‌ی اصلی متنبی را قدرت سرایندگی وی در برابر رقیبان شاعرش که تنها کارشان سرقت ادبی از وی بوده‌است، بیان می‌دارند. رمزگان فرهنگی نیز به‌عنوان رمزگان کلان از مهم‌ترین ویژگی‌های اجتماعی و اخلاقی در آن دوره عنصر اعتقاد، قدرت و تکسب و هم‌چنین تملّق را معرفی می‌نماید. براساس کارکردهای معنایی رمزگان به‌کارگرفته در متن می‌توان به‌طور کلّی چنین برآورد نمود که رمزگان هرمنوتیکی یا معمّایی

به‌همراه رمزگان پروآیرتیکی یا کنشی در پی همراه‌ساختن خواننده از طریق معمّاسازی و روایتگری هستند و رمزگان نمادین، ضمنی و فرهنگی نیز با معناسازی، پویابودن متن را تأیید می‌نمایند.

پی نوشت‌ها

۱- Hermeneutic codes
۲- Proaertic ciphers
۳- Meaningful passwords
٤- Symbolic passwords
٥- Cultural codes
٦ -Significance

کتابنامه

۱. نهج‌البلاغه.
۲. آلن، گراهام. (۱۳۹۲). **رولان بارت**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. چاپ دوم. تهران: مرکز.
۳. احمدی، بابک. (۱۳۹۸). **ساختار و تأویل متن**. چاپ بیست و یکم.تهران: مرکز.
٤. احمدی، بابک. (۱۳۹۹). **از نشانه‌های تصویری تا متن**. چاپ هجدهم. تهران: مرکز.
٥. اصفهانی، سیدمرتضی. (۱۳۸٦). **کاوش‌های نحوی و ادبی (شرح کامل مغنی‌اللبیب)**. ج۱. مؤسسه بوستان کتاب.
٦. ایکو، أمبرتو. (۲۰۰٥). **السیمیائیه وفلسفه اللغه**. ترجمه احمد الصمعی. الطبعه الأولی. بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیه.
۷. برقوقی، عبدالرحمان. (بی تا). **شرح دیوان متنبی**. بیروت: دارالکتب‌العربی.
۸. بینز، نورمان. (۱۹٥۰). **الإمبراطوریّة البیزنطیّة**. تعریب: حُسین مُؤنس ومُحمود یُوسُف زاید. الطبعة الأولی. القاهرة – مصر: مطبعة لجنة التألیف والترجمة والنشر.
۹. پین، مایکل. (۱۳۹۲). **بارت و فوکو و آلتوسر**. ترجمه‌ی پیام یزدانجو. تهران: چاپ چهارم. مرکز.
۱۰. تشاندلر، دانیال. (۲۰۰۸). **أسس السیمیائیه**. ترجمه طلال وهبه. الطبعه الأولی. بیروت: مرکز دراسات الوحده العربیه.
۱۱. الدسوقی، عبدالعزیز. (۲۰۰٦). **ابوطیب المتنبی**. بیروت: المؤسسة العربیة للدراسة.
۱۲. رزمجو، حسین. (۱۳۷٤). **انواع ادبی**. مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۳. شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۳). **تحلیل نشانه معناشناختی تصویر**. چاپ اول. نشر علم.
۱٤. صفوی، کورش. (۱۳۹۷). **تعبیر متن**. تهران: نشر علمی.
۱٥. گرمس، آلژیرداس ژولین. (۱۳۸۹). **نقصان معنا**. ترجمه: حمیدرضا شعیری. چاپ اول. تهران: علم.
۱٦. گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۰). **نشانه‌شناسی**. ترجمه: محمد نبوی. چاپ اول. تهران: آگه.
۱۷. الفاخوری، حنا. (۱۳۹۲). **تاریخ الأدب العربی**. چاپ هفتم. تهران: توس.
۱۸. المتنبی، احمدبن‌الحسین. (۱۰٤٦). **دیوان المتنبی**. بیروت: دارصار.
۱۹. میرعبادی، سیدعلی. (۱۳۸٤). **فرهنگ توصیفی نشانه‌شناسی**. چاپ اول. تهران: معرفت و زبان‌آموز.
۲۰. وزین‌پور، نادر. (۱۳۷٤). **مدح داغ ننگ در ادب فارسی**. تهران: معین.
۲۱. الوصیف، ابراهیم، الوصیف، هلال. (۲۰۰٦). **التصویر البیانی في شعر المتنبي**. القاهرة: مکتبة وهبة.

۲۲. الیازجی، ناصیف. (بی تا). **العرف الطیب فی شرح دیوان ابی‌الطیب**. بیروت: دارصادر.

۲۳. آذرشب، محمدعلی. امین‌مقدسی، ابوالحسن. نیازی، شهریار. بیات، موسی. (۱۳۹٦). «نشانه‌شناسی عنوان قصیده (حفرٌ علی یاقوت العرش) سروده محمدعلی شمس‌الدین». مجله زبان و ادبیات عربی. دوره ۹. شماره ۱٦. صص ۱-۲٦.
doi: 10.22067/JALL.V8I16.62327

24. Chandler, Daniel. (1995). **Semiotics for Beginners**. Landon: Routledge.
25. Danesi, Marcel. (2004). **Messages, Signs and Meanings**. Toronto: Canadian Scholars Press Inc.
26. Barthes, Roland. (1970). **S/Z**. Paris: Seuil.
27. Barthes, Roland. (1980). **Sad. Fourier. Loyola**. Paris.
28. Trifonas P.P. (2001). **Barthes and the Empire of Signc**. Series Editor: R. Appignanesi. UK and USA: Icon Books, and Totem Books

References

Nahj al-Balagha. [In Arabic].
Ahmadi, B. (2018). *Text structure and interpretation*. 21st edition. Tehran :Center publication. [In Persian].
_____. (2019). *From visual signs to text*. 18th edition. Tehran: Center publication. [In Persian].
Allen, G. (2012). *Roland Barthes. Translation of Payam Yazdanjo*. second edition. Tehran: Center publication. [In Arabic].
Al-Dasuqi, A. A. (2006). *Abu Taib al-Mutanabi*. Beirut: Al-Arabiya Foundation for Studies. [In Arabic].
Alfa Khouri, H. (2012). *History of Arabic literature*. The seventh edition. Tehran: Tos. [In Arabic].
Al-Mutanbi, A.H. (1046). *Diwan al-Mutanabi* .Beirut: Darsar. [In Arabic].
Al-Wasif, I& Al-Wasif, H. (2006). *Al-Mujab al-Bayani in al-Mutanabi's poetry*. Cairo: Wahba School. [In Arabic].
Azarshab, M. A. Amin-Moghdisi, A. Niazi, S. Bayat, M. (2016). ″The semiotics of the title of the ode (Hafr Ali Yaqut al-Arsh) composed by Muhammad Ali Shams-al-Din″ *Journal of Arabic language and literature* 9(16). Number 16. 1-26.
doi: 10.22067/JALL.V8I16.62327. [In Persian].
Barquqi, A. (n.d). *Description of Diwan Mantab*i. Beirut: Dar al-Kitab-al-Arabi. [In Arabic]
Baynes, N. (1950). *Byzantine Empire*. Translated by: Hossein Mounes and Mahmoud Yusuf Zayed. first edition Cairo - Egypt: Authoring, Translation and Publishing Committee Press. [In Arabic].
Chandler, D. (2008). *The basis of al-Simaiyeh.* Translated by Talal Wehbe. first edition Beirut: Al-Wahda Al-Arabiya Center for Studies. [In Arabic].
Esfahani, S. M. (2007). *Syntactic and literary explorations (full description of Mughni-al-Labib*). C1. Bostan Kitab Institute. [In Persian].
Eliazji, N. (n.d). *Al-Araf al-Tayib in the description of Abi-al-Tayib's court*. Beirut: Dar Sader. [In Arabic].
Giro, P. (2001). semiotics Translation: Mohammad Nabavi. First Edition. Tehran: Ad. [In Persian].
Grems, A. J. (2010). *lack of meaning Translation*: Hamidreza Shayiri. First Edition. Science Publications. [In Persian].
Iko, U. (2005). *Al-Simaiyyeh and philosophy of language*. Translated by Ahmad Al-Samai. first edition Beirut: Al-Wahda Al-Arabiya Center for Studies. [In Arabic].

Mirabadi, S. A. (2005). *Descriptive culture of semiotics*. First Edition. Tehran: Marafet and language learner. [In Persian].
Payne, M. (2012). *Barthes, Foucault and Althusser*. Translation of Payam Yazdanjo. Tehran: 4th edition. Center. [In Persian].
Razmjo, H. (1995*). Literary types*. Mashhad: Ferdowsi University. [In Persian].
Safavi, K. (2017). *Interpretation of the text*. Tehran: Scientific Publication. [In Persian].
Shayiri, Hamidreza. (2013). *Analysis of the semantic sign of The Image*. First Edition. Science publication. [In Persian].
Vezinpour, N. (1995). *Hot praise and shame in Persian literature*. Tehran: Moin. [In Persian].

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره٤ (پیاپی٣٩) زمستان ١٤٠٣، صص:٣٦-١٨

میزوژنی نرم در رمان «النظارة السوداء» اثر احسان عبدالقدوس

(پژوهشی)

سحر دهقانی (دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
حسین شمس آبادی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران، نویسنده مسئول) [1]
سیدمهدی نوری کیذقانی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)
عباس گنجعلی (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران)

Doi: 10.22067/jallv16.i4 2407-1441

چکیده

میزوژنی، باور یا نگرشی است که ریشه در تعصبات عمیق اجتماعی، فرهنگی و تاریخی علیه زنان دارد و در طول تاریخ از طریق اشکال مختلف تبعیض، خشونت و انقیاد تداوم یافته است. این نگرش، به‌طور گسترده در جوامع مختلف مشاهده شده و اثرات آن تنها محدود به حوزه اجتماعی نیست، بلکه فرهنگ، ادبیات و حتی ساختارهای حقوقی و اقتصادی جوامع را نیز تحت تأثیر قرار داده است. بر این اساس، میزوژنی به عنوان یکی از اشکال تبعیض و نابرابری در جوامع مختلف، نیازمند بررسی و تحلیل دقیق است تا بتوان ابعاد اجتماعی و فرهنگی مرتبط با آن را بهتر شناخت. این مفهوم، به‌عنوان یکی از جنبه‌های اساسی ادبیات، در رمان‌ها و آثار ادبی مختلف نمود پیداکرده است. رمان‌ها، به دلیل توانایی در بازتاب واقعیت‌های اجتماعی، می‌توانند بستری مناسب برای مطالعه میزوژنی و تأثیر آن بر نگرش‌ها و رفتارها باشند. یکی از آثاری که در این زمینه قابلیت بررسی دارد، رمان «النظارة السوداء» اثر احسان عبدالقدوس است. این رمان در پس‌زمینه جامعه سنتی مصر روایت می‌شود و توانسته است تصویری دقیق و عمیق از وضعیت انسانی و نگرش شخصیت‌ها و جامعه نسبت به زنان، یا به‌عبارت دیگر نسبت به پدیده میزوژنی، ارائه دهد. بر این اساس، این پژوهش با هدف تحلیل تأثیرات میزوژنی بر فرهنگ، جامعه و روابط انسانی انجام شده و تلاش دارد روند شکل‌گیری نگرش‌ها و رفتارها را روشن سازد. در این راستا، نویسندگان با بهره‌گیری از روش توصیفی-تحلیلی، کوشیده‌اند با مطالعه رمان منتخب، جلوه‌های میزوژنی موجود در آن را شناسایی و بررسی کنند. نتایج این بررسی نشان می‌دهد که عبدالقدوس با استفاده از مؤلفه‌های میزوژنی نرم، رفتارهای آسیب‌رسان به زنان را در رمان خود نمایش می‌دهد و با خلق تنش‌های روانی و اجتماعی، تصویری واقع‌گرایانه از موقعیت زنان در جامعه مصر ارائه می‌کند؛ زنانی که تحت سلطه مردان و محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی قرار دارند.

کلیدواژه‌ها: رمان، زن، میزوژنی، احسان عبدالقدوس، النظارة السوداء.

تاریخ دریافت:١٤٠٣/٦/٣١ تاریخ بازنگری: ١٤٠٣/٩/١٦ تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/١٠/١١

[1]. رایانامه‌ی نویسنده‌ی مسئول: h.shamsabadi@hsu.ac.ir

۱. مقدمه

مسئله زن، موضوعی پیچیده و چندوجهی است که در طول سالیان متمادی مورد توجه قرار گرفته ویکی از موضوعات اساسی در تحلیل‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است که به بررسی جایگاه زنان در جوامع مختلف می‌پردازد. این مسئله شامل جنبه‌های متنوعی از جمله حقوق بشر، برابری جنسیتی، نقش‌های اجتماعی و فرهنگی، و چالش‌های اقتصادی و سیاسی است و زنان در بسیاری از جوامع با مشکلاتی از جمله نابرابری در دسترسی به حقوق پایه‌ای، فرصت‌های شغلی و آموزشی روبرو هستند. لذا باید گفت «تعریف زن و هویت وی دائماً از ارتباط زن و مرد سرچشمه می‌گیرد به همین دلیل زن تبدیل به دیگری می‌شود که دارای ویژگی‌های منفی است درحالی‌که مرد از ویژگی جایگاه والا و اهمیت برخوردار است». (البازغی،۱۹۸۹:۲۲۳) این عدم برابری جنسیتی به شکل‌های مختلفی مانند تبعیض در محل کار، خشونت خانگی و عدم دسترسی به خدمات بهداشتی و آموزشی بروز می‌کند. نقش‌های سنتی که به زنان نسبت داده می‌شود، می‌تواند بر توانمندی‌ها و فرصت‌های آن‌ها تأثیر منفی بگذارد و مانع از ورود زنان به عرصه‌های اجتماعی و اقتصادی شود.

با توجه به آنچه گفته شد، می‌بینیم که زنان در طول تاریخ با انواع محدودیت‌ها و تبعیض‌ها تحت عنوان میزوژنی یا زن‌ستیزی مواجه هستند. میزوژنی یا خشونت علیه زنان یکی از جدی‌ترین مشکلات اجتماعی است که در بسیاری از جوامع وجود دارد و این خشونت می‌تواند جسمی، روانی یا جنسی باشد و تأثیرات عمیقی بر زندگی زنان و جامعه به طور کلی بگذارد. مفهوم میزوژنی عبارت است از نفرت، تحقیر یا تعصب نسبت به زنان یا دختران. این مفهوم (میزوژنی) ریشه در سیستم‌های مردسالارانه و هنجارهای اجتماعی دارد که نابرابری جنسیتی را تداوم می‌بخشد و کلیشه‌های مضر در مورد زنان را تقویت می‌کند و همچنین می‌تواند عواقب شدیدی برای حقوق، رفاه و برابری کلی زنان داشته باشد. در این صورت نمونه‌هایی از میزوژنی را به عینه و به‌وفور می‌توان در ادبیات یافت؛چراکه زن در رمان عربی حضوری برجسته، پویا و تعیین‌کننده دارد و یکی از محورهای بنیادینی است که نویسندگان برای ترسیم سیمای او و بیان اندیشه‌ها و دیدگاه‌های خود به کار گرفته‌اند(مهدی زاده و همکاران، ۱٤۰۳:۷٤).

میزوژنی در ادبیات به وجود نگرش‌های جنسیتی یا تبعیض‌آمیز نسبت به زنان در آثار ادبی اشاره دارد. این می‌تواند به طرق مختلفی از جمله نمایش شخصیت‌های زن به‌عنوان پست یا ضعیف، مطیع بودن زنان، تقویت کلیشه‌های جنسیتی و تأیید نگرش‌های مضر جامعه نسبت به زنان تجلی یابد. از نظر تاریخی، بسیاری از آثار ادبی، میزوژنی را تداوم بخشیده‌اند که اغلب منعکس‌کننده هنجارها و نگرش‌های اجتماعی رایج نسبت به زنان است. به‌عنوان‌مثال، در ادبیات کلاسیک، زنان اغلب به‌صورت منفعل، مطیع و صرفاً با روابطشان با مردان تعریف می‌شدند. شخصیت‌های زن، غالباً صرفاً به اشیاء تقلیل می‌یابند و یا به عنوان فریبکار و فریبنده به تصویر کشیده می‌شوند. در حالی‌که زن‌ستیزی در ادبیات در طول تاریخ رایج بوده است، ادبیات معاصر اغلب این کلیشه‌ها را به چالش می‌کشد و یا بازآفرینی می‌کند، با این حال در برخی متون، نشانه‌هایی از ادامه این نگاه منفی دیده می‌شود که قصد تحقیر زن و نگاه منفی به او را دارد(مسبوق و همکاران، ۱٤۰۳:۲) که این نشان‌دهنده نابرابری جنسیتی در ادبیات و جامعه به صورت کلی است.

یکی از نمونه‌های ادبیات معاصر، رمان «النظارة السوداء» احسان عبدالقدوس است که در پس‌زمینه یک جامعه سنتی خاورمیانه قرار دارد، لذا مبارزات و پیروزی‌های شخصیت‌هایش را درهم می‌آمیزد و بینش عمیقی از وضعیت انسانی و همچنین نوع نگرش شخصیت‌ها و جامعه را در ارتباط با زن یا به‌عبارت‌دیگر، میزوژنی ارائه می‌دهد.

بر اساس آنچه گفته شد، میزوژنی به عنوان یکی از اشکال تبعیض و نابرابری در جوامع مختلف، نیازمند بررسی و تحلیل دقیق است تا بتوان مسائل اجتماعی مرتبط با آن را بهتر درک کرد؛ لذا این جستار با هدف تحلیل تأثیرات میزوژنی بر فرهنگ، جامعه و روابط انسانی می‌کوشد تا بتواند چگونگی شکل‌گیری نگرش‌ها و رفتارها را به تصویر بکشد. در جهت تحقق اهداف این جستار، تمرکز اصلی بر چند محور بنیادین قرار دارد: نخست، به تبیین مفهوم میزوژنی و بررسی ابعاد متنوع آن در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی جوامع مردسالار پرداخته می‌شود. در ادامه، رمان «النظارة السوداء» نوشته احسان عبدالقدوس به عنوان نمونه‌ای گویا از بازنمایی روابط میان زن و مرد و جلوه‌های میزوژنی تحلیل می‌گردد. در پایان نیز، تأثیر این اثر در شکل‌دهی به سیمای زن و برداشت نویسنده از موقعیت اجتماعی او مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. از این روی نویسندگان با تکیه بر شیوه توصیفی – تحلیلی، بر این تلاش‌اند که با بررسی رمان منتخب، جلوه‌های میزوژنی به کار گرفته شده در آن را استخراج کرده و به سؤالات زیر پاسخی درخور دهند:

۱- نویسنده چگونه توانسته است رفتارهای نرم و پنهانی (خواه از سوی مرد و خواه از سوی زن) را که به زن آسیب روحی می‌رساند در النظارة السوداء پیاده کند؟

۲- عبدالقدوس به کمک میزوژنی چه تصویری از جامعه زنان در دسترس خوانندگان می‌گذارد؟

۱. ۱. فرضیه های پژوهش

بر اساس پرسش های بنیادین پژوهش، می توان فرضیه های زیر را برای آنها ارائه کرد:

۱- به نظر می‌رسد احسان عبدالقدوس در رمان «النظارة السوداء» تلاش کرده تا با بهره‌گیری از مولفه های میزوژنی نرم، ابعاد پنهان سلطه مردانه را در تعاملات روزمره و روابط عاطفی بازتاب دهد. به‌احتمال زیاد او از طریق روایت درونی شخصیت‌ها، موقعیت‌های روزمره و تضاد میان ظاهر مدرن و درون سنتی آنان، قصد داشته باشد تا نشان دهد که تبعیض علیه زنان ریشه در باورها و ساختارهای روانی و فرهنگی جامعه دارد. بر این اساس، می‌توان گمان برد که نویسنده خشونت و نابرابری را نه به شکل آشکار، بلکه در قالب رفتارهای نرم و نگرش‌های نهادینه شده بازنمایی کرده باشد.

۲- همچنین به‌نظر می‌رسد احسان عبدالقدوس در این رمان کوشیده است با به‌کارگیری مفهوم میزوژنی، تصویری هم‌زمان واقعی و انتقادی از جایگاه زنان در جامعه ارائه دهد. گمان می‌رود او با بازنمایی زنانی که میان خواست رهایی و سلطه سنت‌های اجتماعی در کشمکش‌اند، نشان داده باشد که زن در بستر مردسالاری نه‌فقط قربانی تبعیض، بلکه گاه عامل ناآگاه استمرار آن نیز هست. از این‌رو می‌توان حدس زد که نویسنده با استفاده از عناصر میزوژنی، شرایط زنان را همچون آینه‌ای از ساختارهای فرهنگی و ذهنی نابرابر جامعه به تصویر درآورده است.

۱. ۲. پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های گسترده نگارندگان، در خصوص پیشینه میزوژنی در ادبیات عربی، پژوهشی رؤیت نشد، اما در ارتباط با موضوع ظلم به زن پژوهش‌هایی انجام شده که در حوزه فقه، قانون و جامعه شناسی است و از حیطه مورد بررسی ما (ادبیات) به دور است. در ادامه به ذکر چندی از آنها اکتفا می شود:

۱- مقاله‌ای با عنوان «ملامح الميسوجينية في الفكر السياسي الألماني الحديث(نماذج ممثلة)»(۲۰۲۰) توسط أسماء محمد علي شحاتة به چاپ رسیده است و در حیطه پژوهشی ما (ادبیات) نمی‌باشد.

۲- کتابی تحت عنوان «العنف ضد المرأة في المجتمعات العربية (الإشكالات و آفاق التغيير في الفقه و القانون)»(۲۰۲۱) توسط أمل حماده نگاشته شده است که همانگونه از عنوان پیداست در حوزه فقه و حقوق است.

۳- مقاله «العنف ضد المرأة الريفية في محافظة أسيوط»(۲۰۱٦) به کوشش رندا یوسف محمد سلطان و همکاران نگاشته شده است. این مقاله نیز پژوهشی در حوزه جامعه شناسی است.

٤- پایان نامه یسلی نبیلهٔ با عنوان «العنف ضد المرأة بين الواقع التربية و الرجلة(دراسة ميدانية لعينة من الأسر الجزائرية)» (۲۰۰۹) که پژوهشی میدانی در حوزه جامعه شناسی خانواده است.

۵- پایان نامه «العنف الموجّه ضد المرأة و علاقته ببعض المتغيّرات الإجتماعية(دراسة ميدانية في مدينة اللاذقية)»(۲۰۱۲) به کوشش لیلی توفیق حلیوهٔ نگاشته شده و در حوزه جامعه شناسی صورت گرفته است.

٦- مقاله ای با عنوان «العنف اللفظي الموجه ضد المرأة المعاملة في المجال الأسرى»(۲۰۱۹) توسط م. بانیاس عدنان جلوب نوشته شده که از عنوان مشخص است در حوزه خانواده انجام شده است.

۷- مقاله عبدالکریم بن خالد با عنوان «المقاربة النسقية لظاهرة العنف ضد المرأة دراسة ميدانية في ولاية ادرار، الجزائر»(۲۰۱۹) در حوزه جامعه شناسی به صورت میدانی کار شده است و تمرکز آن بر متغیرهای اجتماعی و فرهنگی و تعلیمی و اقتصادی است.

۸- کتابی با عنوان «الكتابة في الوجه و المواجهة» توسط فراس حج محمد(۲۰۲۳) نگاشته شده که ۳۰۰ صفحه و در ۵ فصل است. این کتاب درباره ۱۱ زن از زنان نویسنده و شاعر صحبت می کند که یا از ستم در رنج بوده و یا درباره ستم در آثار شعری و نثری خود نوشته اند. این کتاب به صورت پراکنده و جزئی به ظلم به زنان پرداخته است، اما کاری مستقل نیست.

در زبان فارسی نیز پژوهشی با عنوان «میزوژنی نرم در ادبیات» دیده نشد؛ اما نمونه‌هایی از زن‌ستیزی در ادبیات انجام‌شده است که در زیر به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود:

۱- پایان‌نامه‌ای با عنوان «علل زن‌ستیزی در آثار برگزیده فارسی (فردوسی، ناصرخسرو، سنایی، خاقانی، شیخ احمد جام)»(۱۳۸۹) به قلم فاطمه راجی نوشته شده است. نتایج این پژوهش عنوان می‌کند که در ادبیات، شاعران به‌طور متفاوتی به این موضوع پرداخته‌اند؛ برخی مانند فردوسی و ناصرخسرو کمتر به زن‌ستیزی پرداخته‌اند، درحالی‌که خاقانی و سنایی به‌وضوح این رفتار را نشان داده‌اند. عوامل اجتماعی، تاریخی، مذهبی و شخصی نیز در نگرش شاعران به زنان تأثیرگذار بوده و برداشت‌های نادرست از متون مقدس، به تحقیر زنان دامن زده است.

٤- مقاله «از زن‌ستیزی تا زن ستایی در حدیقه الحقیقه سنایی»(۱۳۹۰) به کوشش محمود جعفری دهقی و ساره تربیت نگاشته شده است. نتایج این مقاله عنوان می‌کند که زن در برخی حکایات با تأثیر از باورهای اجتماعی به‌صورت منفی و در برخی دیگر، با ویژگی‌های مثبت به تصویر کشیده شده است.

۵- مقاله «زن ستایی و زن‌ستیزی در شعر معاصر ایران و عرب» (۱۳۹۲) توسط لیلا نامدار نگاشته شده است. نتایج حاصل از این مقاله نشان از آن دارد که زن‌ستیزی آشکار و پنهان نه به‌شدت شعر کهن ولی همچنان در شعر معاصر ایران و عرب به قوت خود باقی است.

٦- مقاله «نمایشی از آن دیگری: بررسی مردسالاری و زن‌ستیزی با خوانشی فمنیستی دسته نمایشنامه بهرام بیضایی»(۱۳۹۸) توسط رضیه شایان مهر، علی دهقان و ناصر دشت‌پیما نوشته‌شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که بیضایی مؤلفه‌های مردسالاری و عوامل مؤثر بر گسترش آن را در آثارش ترسیم می‌کند.

۷- مقاله «انوری و زن‌ستیزی و مذمت شعر و شاعری»(۱۳۹۸) به قلم مریم اسماعیلی. آنچه در مورد زن‌ستیزی آمده حاکی از آن است که انوری دیدگاه ارجح بودن مرد بر زن را به ذهن متبادر می‌سازد.

۸- نتایج پایان‌نامه «بررسی و تحلیل زن ستایی و زن‌ستیزی در آثار برجسته نظم و نثر فارسی از آغاز تا قرن هشتم»(۱۳۹۸) به قلم نعیم مراونه، از این قرار است که نگاه به زن در ادبیات فارسی نگاهی منفی است.

۹- مقاله «زن‌ستیزی در ادبیات زن محور، بررسی تطبیقی رمان‌های غرور و تعصب اثر جین آستین و چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم اثر زویا پیرزاد» (۱۳۹۹) به نویسندگی ناهید فخر شفایی است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که در جوامع مردسالار نویسنده‌های زن می‌توانند تحت‌تأثیر گفتمان غالب جامعه مانند مردها فکر کنند و بنویسند.

۱۰- پایان‌نامه «زن‌ستیزی در طوطی نامه و سندبادنامه»(۱٤۰۰) به کوشش زهرا اسماعیلی، این نتایج را نشان می‌دهد که ستیز با زن، به صورت فحاشی، تحقیر، برشمردن ویژگی‌های بد، تهمت و ارزش قائل نشدن بر زن در متن این دو اثر وجود دارد.

۱۱- مقاله «بررسی زن‌ستیزی و زن ستایی در دیدگاه جامی (با تکیه بر لیلی و مجنون و سلامان و ابسال)» (۱٤۰۱) توسط رقیه خدامی، زهره سرمد و مهناز رمضانی نگاشته شده است. نتایج حاصل از این مقاله بیانگر این است که در آثار جامی دو دیدگاه متضاد وجود دارد. در لیلی و مجنون تصویری مثبت و در سلامان و ابسال تصویری منفی از زن ارائه شده است.

و در ارتباط با رمان «النظارة السوداء» تنها سه پژوهش به چشم می‌خورد که در زیر به آنها اشاره خواهد شد:

۱- پایان نامه «بررسی زمان مندی روایت در داستان النظارة السوداء اثر احسان عبدالقدوس بر اساس نظریه ژرار ژنت»(۱۳۹۷) به کوشش محمد خلیلی شیب آبندانی نگاشته شده است. نتایج این پژوهش نشان می دهد که نویسنده با تمرکز بر قسمت های برانگیزنده عواطف و احساسات مخاطب به‌نوعی خواننده را برای دانستن ادامه روایت کنجکاو و مشتاق ساخته و او را در هول و ولا و فرضیه سازی نگه داشته است.

۲- پایان نامه «ترجمه کتاب النظارة السوداء اثر احسان عبدالقدوس» (۱٤۰۲) به مترجمی زهرا خفاجه کریموی صورت پذیرفته است. همانطور که از عنوان مشخص است، این پایان نامه، برگردانی از رمان موردنظر به زبان فارسی است.

۳- مقاله زهرا خفاجه کریموی و حسین شمس آبادی و سیدمهدی نوری کیذقانی با عنوان «رهیافت‌های گریز از ترجمه ناپذیری رمان النظارة السوداء اثر احسان عبدالقدوس»(۱٤۰۲). در این مقاله، موارد بسیاری هم در حوزه زبانی و هم فرهنگی مشخص شد که ترجمه ناپذیر بوده و مترجم برای ترجمه این عناصر از شیوه «معادل نقشی» استفاده کرده است.

براین‌اساس با توجه به موارد ذکر شده و با وجود بررسی‌های انجام شده تاکنون هیچ پژوهش مستقلی در حوزه جلوه‌های میزوژنی نرم در رمان «النظارة السوداء» به چشم نمی‌خورد؛ چراکه این جستار به بررسی مفهوم میزوژنی نرم می‌پردازد که به نوعی از تبعیض و نابرابری اشاره دارد که به طور غیرمستقیم و با ظرافت بیشتری نسبت به

میزوژنی سنتی(خشونت رفتاری) عمل می‌کند. در پژوهش‌های قبلی بیشتر بر روی زن ستیزی واضح و آشکار تمرکز شده است؛ لذا موضوع میزوژنی نرم در ادبیات و داستان‌ها به طور خاص بررسی نشده است؛ بنابراین، این تحقیق به دلیل تمرکز بر جنبه‌های جدید و کمتر بررسی‌شده، می‌تواند به غنای مطالعات موجود و همچنین به درک عمیق‌تر از مسائل اجتماعی و فرهنگی کمک کند؛ لذا ازاین‌حیث، این پژوهش، کاری تازه خواهد بود.

۲. بحث و بررسی

۲. ۱. میزوژنی[۱]

میزوژنی، موضوعی برجسته است که تعصبات ریشه‌دار و تبعیض علیه زنان در جامعه را به تصویر می‌کشد. این مفهوم به معنای اهانت نسبت به زنان است. این خوارداشت‌ها می‌تواند در انواع مختلفی از رفتارها و گفتمان‌ها نمایان شود، از جمله انکار حقوق و آزادی‌های زنان، ترویج تفکر قالبی جنسی، اعمال فشارهای اجتماعی بر زنان برای تناسب با نقش‌های جنسیتی تعیین‌شده و غیره. بنا بر عقیده نیکخواه، میزوژنی را شاید نتوان گفت تنفر مرد از زن یا مردسالاری نسبت به زن، بلکه این ستیز با جنس زن از یک قانون و ناآگاهی سردمداران زمان نشئت می‌گیرد و به سطح آگاهی و برابری در جامعه بستگی دارد. پس میزوژنی با افکار پوسیده و جاهلانه رابطه مستقیم دارد. اگر بی‌ارزشی زن که از قدیم وجود داشته، ادامه‌دار شود، در پنهان این رویکردها یک استبداد و خودکامگی کلی قرار دارد که پشتوانه این بی‌اهمیت پنداری زن در جامعه شده است (نیکخواه،۱٤۰۰:۲۰-۲۱). بنابراین، میزوژنی تنها یک مسئله فردی و شخصی نیست که به صورت انفرادی اتفاق بیفتد، بلکه یک پدیده اجتماعی است که نهادینه شده و تقویت شده توسط ساختار نظام پدرسالاری در جامعه ما. در این ساختار، ارزش‌ها، باورها و نیز تصاویر منفی درباره زنان برای تثبیت قدرت و کنترل مردان بر زنان غربالگری می‌شوند و زنان بیشتر ناخودآگاه، این ایدئولوژی‌ها و تصورات را درون خود ثبت می‌کنند و آنها را به عنوان واقعیت می‌پذیرند بدون آنکه به تأثیرات آن بر روان و رفتار خود آگاهی داشته باشند. به‌عبارت‌دیگر، زن‌ستیزی به طور گسترده‌ای به پیچیدگی‌های ساختاری و اجتماعی برمی‌گردد که زنان را در خود حبس می‌کند و بر چگونگی تفکر و رفتار آنها تأثیر می‌گذارد.

میزوژنی عبارت است از تنفر از زنان که غالباً از سوی مردان نسبت به زنان اعمال می‌شود. در تاریخ جوامع انسانی زن‌ستیزی انواعی دارد. در نوع اول و افراطی آن بعضی از مردان دچار حالت بیزاری از زنان‌اند، فقط به‌خاطر این که آن‌ها زن هستند. نوع دوم، نرم‌تر و پنهانی‌تر است این است که مردان از زنانی که رفتار تعریف شده برای آنها (خانه‌داری، سکوت و کتک‌خوردن) را تحمل نکنند متنفرند (حسینی،۱۳۹٦:۱۷). براین‌اساس باید گفت «زنان فقط زمانی که هدایت کار تولیدی جامعه را عهده داشتند و یا در آن شرکت می‌کردند مورد احترام و تکریم بودند. اما وقتی به واحدهای خانواده جداگانه تفکیک شدند و مقام نازل در خانه و خانواده را به دست آوردند حیثیت اجتماعی‌شان را همراه با نفوذ و قدرتشان از دست دادند».(کولتای و همکاران،۱۳۸۱:۵۰) طبق نظر آلن جی جانسون[۲]، زن‌ستیزی نقش پیچیده‌ای در نظام پدرسالاری دارد. او معتقد است که زن‌ستیزی باعث احساس برتری مرد شده، خشونت نسبت به زن را توجیه کرده و زنان را در حالت تدافعی نگه می‌دارد. این رفتارها باعث می‌شود که برخی از زنان رفتارهای ضد زن را دیده و اجرا کنند که این باعث دشواری در مبارزه با پدرسالاری می‌شود. زنان به دلیل نفرت از خود، معمولاً پدرسالاری را به عنوان یک مشکل برای خودشان نمی‌بینند و خود را عامل بدبختی خودشان می‌دانند و این امر باعث نفرت از خودشان می‌شود (جانسون،۲۰۰۵:٦٤). میزوژنی گاه با خشونت جسمی

و ضرب و شتم زنان و گاه با خشونت سیستمی (رفتارهای نرم) همراه است که جایگاه زن را متزلزل نموده و به وی آسیب روحی و روانی می‌رساند. در ادامه رفتارهای نرم (خواه از سوی مردان، خواه زنان) بررسی می‌شود. به هر روی عبدالرحمن یاغی می‌گوید: زن در زندگی و ادبیات نقش بزرگ‌تری دارد (یاغی،۱۹۷۲:۱۱۱).

۲. ۲. میزوژنی مردانه

میزوژنی به معنای نفرت یا تحقیر زنان ریشه در تاریخ، ساختارهای اجتماعی، و نهادهای فرهنگی داشته و ممکن است به صورت‌های مختلفی بروز کند، از جمله در زبان، رفتار، و نگرش‌های مردانه نسبت به زنان و یا در زبان و رفتار و نگرش زنانه نسبت به خود و هم‌جنس خود (زنان). در این راستا، بررسی ریشه‌ها و ابعاد میزوژنی مردانه و زنانه می‌تواند به درک بهتر این پدیده کمک کند.

۲. ۲. ۱. برتری‌دادن مرد به زن: در داستان ها شخصیت‌های مرد، پیوسته قدرت و نفوذ دارند، درحالی‌که شخصیت‌های زن به‌عنوان تابع و وابسته به مردان به تصویر کشیده می‌شوند. علاوه بر این، زبان، اعمال و نگرش شخصیت‌های مرد و گاهی خودِ زن‌ها، بیانگر برتری مردان بر زنان است.

اما المرأةُ التی یَنقُصُها الجمالُ الکاملُ أو التی لاتَحسُ بِجَمالِها[...] بالذکاءِ الرقیقِ الذی تُعامِلُهُ بِه، و باللُیونَةِ الناعِمَةِ التی تُقنِعُهُ بِها أنَّهُ سَیِّدُها..(عبدالقدوس، د.ت:۱۱۱)

(ترجمه) «اما زنی که زیبایی صددرصدی ندارد یا زیبایی خود را احساس نمی‌کند [...] با هوش زیرکانه‌ای که با او (مرد) رفتار می‌کند و با نرمی لطافت گونه‌ای که با آن، او را متقاعد می‌کند که مرد سرور اوست...»

در این عبارت، زیبایی زن به عنوان یک معیار اصلی برای قضاوت درباره ارزش او مطرح می‌شود. این نوع نگرش باعث می‌شود که زنانی که از نظر زیبایی به استانداردهای خاصی نمی‌رسند، کمتر در نظر گرفته شوند. از یک سو بیان «الذکاء الرقیق» و «اللیونة الناعمة» نشان‌دهنده این است که زن باید با رفتارهای زیرکانه و نرم خود، مرد را متقاعد کند که مرد برتر از اوست و این امر بیانگر این است که زنان باید برای جلب‌توجه و تأیید مردان تلاش کنند و این تلاش، نشان‌دهنده برتری مرد بر زن است. از سوی دیگر عبارت «انه سیدها» به‌وضوح حاکی از تسلیم و تبعیت زن از مرد است. این بیان به‌نوعی قدرت و تسلط مرد را نسبت به زن تأکید می‌کند. لذا این نگرش، به تقویت میزوژنی می‌انجامد که در آن‌ها مردان به عنوان سرور و بالادست زن شناخته می‌شوند.

۲. ۲. ۲. وسیله انگاری زن: وسیله انگاری زن در میزوژنی نرم به معنای استفاده از زن به عنوان ابزاری برای تأمین نیازها و خواسته‌های مردان در جامعه‌ای است که به طور کلی بر اساس نابرابری‌های جنسیتی بنا شده است. اینگونه است که گفته اند: «زن در نظام مردسالار هویت واقعی انسان بودن را ندارد و چنان کالا و ابزاری است برای بهره‌وری مرد».(شایان مهر و همکاران،۱۳۹۸:۵۲) لذا زن به عنوان وسیله ای برای رسیدن به برتری، خوشی یا هدف‌های دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد و ارزش او به عنوان انسان نادیده گرفته می‌شود.

فَقَد تَعَودَ دائماً الا یَتَدَخَلَ في حیاتي الخاصةِ، و تَعوَدَ أن یَعتَمِدَ علی ذَکائی، و تَعَوَدَ الا یَکونَ بَینَنا سِوَی المصلحةِ المشترکةِ في أن نَعیشَ أغنیاءَ.. (عبدالقدوس، د.ت:۱۸٤)

(ترجمه) «عادت کرده بود در زندگی خصوصی من دخالت نکند، و به هوش من اعتماد داشته باشد، و نیز عادت داشت که بین ما فقط منافع مشترک باشد تا ثروتمند زندگی کنیم..»

در این متن، زن به عنوان ابزاری برای رسیدن به منافع مشترک و ثروت توصیف شده است. وی به جای اینکه به عنوان یک فرد با احساسات و خواسته‌های مستقل دیده شود، وسیله‌ای برای تحقق منافع مورد نظر مرد و تأثیری بالقوه در زندگی وی شناخته می‌شود. جملاتی مانند "تعود أن تعتمد على ذكائي" و "تعود الا يكون بيننا سوى المصلحة المشتركة" اشاره به استفاده از زن به عنوان وسیله‌ای برای پیشرفت زندگی مشترک دارد؛ لذا زن با هوش و توانایی‌های خود، به عنوان یک ابزار برای دستیابی به مصالح مشترک معرفی شده و گویی «به صورت شیء از او استفاده شده است» (کاویان‌پور،۱۳۸٦:٤٧٠)

این نوع نگاه باعث می‌شود که هویت زن به حاشیه رانده شود و او صرفاً به عنوان ابزاری برای کسب ثروت و منافع مشترک تلقی گردد. از سوی دیگر، عبارت «مصلحة المشتركة في أن نعيش أغنياء» نشان‌دهنده این است که رابطه میان زن و همسرش بر اساس منافع مالی و اقتصادی بنا شده است. این امر می‌تواند به معنی آن باشد که عواطف و احساسات انسانی در این رابطه کم‌اهمیت هستند و زن بیشتر به عنوان یک وسیله برای دستیابی به ثروت و موقعیت اجتماعی در نظر گرفته می‌شود. این در واقعیت به وجود زنانی اشاره دارد که به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به اهداف مرد مورد استفاده قرار می‌گیرند و شاید بتوان گفت شخصیت‌های مرد در رمان، دنبال زنی نمی‌گردند که برای عشق و همدلی انتخاب شود، بلکه می‌خواهند از او به عنوان ابزاری برای رسیدن به مصالح خود استفاده کنند. این نگرش می‌تواند به تقویت میزوژنی در جامعه و عادی‌سازی چنین نگرشی نسبت به زنان منجر شود.

۲. ۲. ۳. زن تسلیم اراده مرد: در ادبیات، بسیاری از زنان مطیع و تسلیم اراده مرد هستند. این مفهوم نشان‌دهنده نگرش بعضی از افراد نسبت به نقش و وظایف زنان است که می‌تواند در برخی مواقع به تبعیض و تحت‌فشار قرار دادن زنان و به اصطلاح میزوژنی منجر شود.

وَصَرَخَت كالذِئبَةِ المَسعُورَةِ: لاتَتركنی.. اضربنی.. اضربنی أيضاً.. بِقسوةٍ!!(همان:٦٧)

(ترجمه) «مثل گرگ هار فریاد زد: ولم نکن... منو بزن... بازم بزن... محکم بزن!!»

در این مثال، زن به‌عنوان شخصی تسلیم اراده مرد نشان داده شده؛ زیرا او آماده است که تحت‌تأثیر خشونت مرد، آزار ببیند. زن در اینجا یک نمونه از زنانی است که به اندازه کافی اعتمادبه‌نفس ندارند و وابسته به مردان هستند و تحت‌تأثیر اراده آنها قرار می‌گیرند؛ لذا این جمله تأکیدی است بر تسلیم و اطاعت نسبت به مرد، این تسلیم به‌قدری عمیق است که حتی خواستار ضرب و شتم نیز می‌شود. این امر می‌تواند نمادین از وابستگی عاطفی و روانی زن به مرد نیز باشد. درخواست زن برای ضرب و شتم، می‌تواند نشان‌دهنده یک نوع تنش و خشونت در روابط باشد که در آن زن حتی به خشونت نیز به‌عنوان یک ابزار برای حفظ ارتباط با مرد نگاه می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، زن خواهش نمی‌کند که مرد از او دور شود و او را نزند، بلکه خواسته عجیب و نهادینه‌ای دارد که او را بزند و به طور خشن با او برخورد کند. براین‌اساس، زن با درخواست برای ضرب و شتم در واقع به‌نوعی قدرت مرد را به رسمیت می‌شناسد و خود را در موقعیتی پایین‌تر قرار می‌دهد.

۲. ۲. ٤. زن وسیله کام جویی: این مؤلفه در برخی جوامع و فرهنگ‌ها برای توصیف زنانی استفاده می‌شود که مردان از آن‌ها برای رسیدن به اهداف شخصی و مردانه‌شان استفاده می‌کنند. «در ایدئولوژی مردسالارانه استفاده ابزاری از زن می‌شود، این استفاده ابزاری از زن برای کامجویی و بهره کشی است».(فتاحی،۱۳۹۲:۸۵)

رجلٌ کالذی عاشَرَتهُ زَمیلَتُها الاخرَی «کیتی» فَنَفَخَ فی بَطنِها وَلَداً ثُم تَرَکَها لِتَدورِ بِهِ بَینَ العَواصِمِ وتَضطَرَ أن تَحترِفَ البِغاءَ لِتُؤوِی هذا الولدَ و تُعولَهُ. (عبدالقدوس، د.ت:١٢٧)

(ترجمه) «مثل همان مردی که دوست دیگرش «کیتی» با او معاشرت داشت، و او را باردار کرد، سپس او را رها کرد تا با این بچه بین پایتخت‌ها سرگردان باشد و مجبور شود روسپی‌گری کند تا برای این بچه سرپناهی باشد و تأمینش کند.»

در این متن، زن به‌عنوان ابزاری برای ارضای نیازهای مرد توصیف می‌شود، به‌طوری‌که مرد پس از برقراری رابطه و باردار کردن کیتی، به‌راحتی او را ترک می‌کند. این رفتار مرد، نشان‌دهنده نگاهی است که در آن زن تنها به‌عنوان وسیله‌ای برای ارضای نیازهای جنسی در نظر گرفته می‌شود و مرد هیچ‌گونه مسئولیتی در قبال زندگی او و فرزندش احساس نمی‌کند. از طرف دیگر، زن به دلیل ترک شدن توسط مرد، مجبور می‌شود برای تأمین نیازهای خود و فرزندش به «روسپی‌گری» روی آورد. این شرایط نه‌تنها نشان‌دهنده نابرابری جنسیتی در روابط است، بلکه به‌نوعی بازتاب‌دهنده ساختارهای اجتماعی است که زنان را در موقعیت‌های آسیب‌پذیر قرار می‌دهد. در این سیستم، زنان به عنوان موجوداتی ضعیف و وابسته به مردان دیده می‌شوند که مجبورند برای بقا و تأمین نیازهای خود، به رفتارهایی روی بیاورند که ممکن است به نفع آن‌ها نباشد.

٢. ٢. ٥. یادکردن زن با القاب زشت: این عبارت به رفتار یا عمل افراد اشاره دارد که زنان را با الفاظ و اصطلاحات ناروا و ناسازگاری توصیف کرده و به آن‌ها آسیب جسمی و روحی وارد می‌کنند. این نوع اهانت و توهین به زنان به عنوان یک شکل از تبعیض جنسی و نابرابری جنسیتی و میزوژنی نرم محسوب می‌شود. این رفتار نشان از عدم احترام به زنان دارد.

هَل یُمکِنُهُ أن یُحِبَ هذا الحیوانَ الجمیلَ.. هذا «الشیءَ»، الباردَ الذی لایُحَسُ؟!..(همان:٤٣)

(ترجمه) «آیا او (پسر) می‌تواند این حیوان زیبا را دوست داشته باشد.. این «چیز» سرد و بی‌احساس را ؟!»

در این متن، زن با اصطلاحاتی چون «حیوان» و «شیء» توصیف می‌شود که نه‌تنها به کاهش شأن و مقام او می‌انجامد، بلکه به‌نوعی انسانیت او را زیر سؤال می‌برد. این القاب زشت و تحقیرآمیز، نشان‌دهنده نگاهی است که در آن زنان به عنوان موجوداتی بی‌احساس و بی‌ارزش در نظر گرفته می‌شوند و این خود به تقویت تصویر منفی از زنان در جامعه کمک می‌کند. استفاده از چنین اصطلاحاتی می‌تواند به القای این باور کمک کند که زنان تنها به عنوان ابزار یا موجوداتی برای ارضای نیازهای مردان شناخته می‌شوند و ارزش آن‌ها تنها به زیبایی ظاهری یا توانایی‌های جسمی‌شان محدود می‌شود. این نوع یادکردن نه‌تنها به تداوم نابرابری‌های جنسیتی می‌انجامد، بلکه می‌تواند به بروز رفتارهای خشونت‌آمیز و تبعیض‌آمیز نسبت به زنان در جامعه نیز دامن بزند. علاوه بر این، استفاده از این القاب زشت می‌تواند به احساس بی‌ارزشی و سرکوب زنان منجر شود و آن‌ها را از ابراز خود و خواسته‌هایشان بازدارد. این وضعیت به نوبه خود به تقویت فرهنگ میزوژنی کمک می‌کند و زنان را در موقعیت‌های آسیب‌پذیری قرار می‌دهد.

٢. ٢. ٦. لزوم دوری‌جستن از زن: این مؤلفه، به معنای اعتقاد به این است که باید از زنان دوری کرد و ارتباط افراد با آن‌ها محدود شود. «به باور بیشتر سخنوران، به فساد و تباهی کشاندن مرد به دست زن است».(مراونه،١٣٩٨:١٢٣) زیرا زنان را مسبب به خطر افتادن مال و شهرت، بیماری و کاستن عمر مردان می‌دانند.

لم یَقتَرِب إلیها لأنَهُ کانَ یَخشاها، وَهوَ یَخشَی جَمیعَ الراقِصاتِ حتَی مَن تَبدو مِنهُنَ بَرینَةً ساذِجَةً، وَیَعلَم جَیداً کَم یُکَلِفُ الاعجابَ بِهِنَ، وَکَم یُکَلِفُهُ هو بِالذاتِ مِن وَقتِهِ وسُمعَتِهِ وَمالِهِ عَلَی حِسابَ عَمَلِهِ الذی یَفنَی فِیهِ..(عبدالقدوس، د.ت:۹۳)

(ترجمه) «به دختر نزدیک نشد؛ زیرا از او و از همه رقصندگان می‌ترسید حتی از آنهایی که معصوم و ساده به نظر می‌رسیدند و به‌خوبی می‌داند که شیفته آن‌ها شدن چقدر برایش هزینه دارد و چقدر این کار برای وقتش و شهرتش و پول او به خاطر کاری که غرق در آن شده است هزینه دارد..»

در این جمله، مرد به دلیل ترس از زن و به‌ویژه از «رقصنده‌ها»، حتی کسانی که به نظر بی‌گناه و ساده می‌آیند، از نزدیک‌شدن به آن‌ها خودداری می‌کند. این ترس، نه‌تنها به دلیل تصوراتی از خطرات احتمالی ناشی از زنان است، بلکه در واقع بازتاب‌دهنده نگرش‌های فرهنگی و اجتماعی است که در آن زنان به عنوان موجوداتی تهدیدآمیز و خطرناک در نظر گرفته می‌شوند. این نوع نگرش به تحقیر زنان و کاهش شأن آنان منجر می‌شود و همچنین باعث می‌شود که مردان از برقراری روابط سالم و مثبت با زنان دوری کنند. علاوه بر این، جمله به این نکته اشاره دارد که مرد می‌داند چقدر ممکن است تحت‌تأثیر جذابیت‌های زنان قرار گیرد و این امر می‌تواند منجر به مشکلاتی برای او در زمینه‌های مختلفی چون وقت، اعتبار و مالی شود. این ترس از تأثیرات منفی زنان بر زندگی مردان، به‌نوعی به ایجاد دیواری میان دو جنس منجر می‌شود و روابط انسانی را پیچیده و دشوار می‌سازد. این نحوه تفکر و اعتقادات مردِ داستان باعث می‌شود که اجتناب از زنان را به عنوان یک وظیفه لازم و الزامی مطرح کند و این دقیقاً نمونه‌ای از میزوژنی نرم و پنهان است که در داستان به چشم می‌خورد.

۲. ۲. ۷. زن در سایه مرد: این شاخصه به وضعیتی اشاره دارد که زنان در جامعه به دلیل نادیده گرفته شدن یا تحت‌تأثیر قرار گرفتن از سوی مردان، قدرت و حقوق خود را از دست می‌دهند و احساس می‌کنند که مردها برای آن‌ها تعیین‌کننده هستند. این مؤلفه ممکن است منجر به کاهش یا عدم اعتمادبه‌نفس زنان می‌شود و این باور را ایجاد می‌کند که زنان همواره باید درسایه یک مرد زندگی کنند.

وَتَذَکَرَت فِی هذه الأثنَاءِ أن لَها أخاً مِن اُمِها یَعیشُ فِی السُوید، کانَت قَد سَمِعَت بِهِ وَلکِنَها لَم تَکُن قَد رَأتهُ، فَبَدَأت تُراسِلَهُ، وَتَرجُوهُ أن یَدعوَها لِتَعیشَ مَعَهُ.. وَوَعَدَتهُ بأن تکونَ أیَ شَیءٍ یُریدُهُ..(عبدالقدوس، د.ت:۱۲۵)

(ترجمه) «در این بین، به یاد آورد که از مادرش برادری دارد که در سوئد زندگی می‌کند، از او را شنیده بود، اما او را ندیده بود، بنابراین با او نامه‌نگاری کرد و از او درخواست کرد که برایش دعوت‌نامه‌ای بفرستد تا با او زندگی کند.. و به او قول داد که هر چیزی که او می‌خواهد باشد..»

در این مثال، دختری که می‌خواست از خانواده و تسلط پدرش جدا شود، به دنبال حمایت و پشتیبانی برادرش است تا بتواند در کنار او زندگی کند. این تمایل به وابستگی به مردان، نشان‌دهنده نداشتن استقلال و هویت فردی است که زنان در بسیاری از جوامع با آن مواجه هستند. زن در این حالت به‌وضوح به دنبال جلب‌توجه و حمایت مردی است که می‌تواند به او کمک کند تا از شرایط دشوار فرار کند و این وابستگی به برادر، به‌نوعی تأکید بر موقعیت ضعیف او در جامعه است و به‌نوعی یادآور این موضوع است که زن درهرحال باید تحت سرپرستی و تسلط یک مرد (پدر – برادر – همسر) باشد. علاوه بر این، عبارت «وعدته بأن تکون أی شیء یریده» نشان می‌دهد که زن برای جلب رضایت برادرش آماده است هر کاری انجام دهد. این رفتار به‌نوعی نشان‌دهنده نهادینه‌شدن تفکر

زندگی زن در سایه مرد است که در آن زنان باید برای تأمین نیازهای خود به مردان وابسته باشند و برای جلب‌توجه و حمایت آن‌ها تلاش کنند که این نمونه بارز میزوژنی نرم است.

۲. ۲. ۸. شیطان صفتی زن: این مؤلفه نشان‌دهنده‌ی تبعیض و ناپسندی نسبت به زنان و نتیجه تاریخچه‌ای از تبعیض جنسیتی و نگرش‌های منفی نسبت به زنان است، همچنین باعث میزوژنی می‌شود.

فَيَندَفِعُ مَعَهُنَ بَريئاً ساذِجَاً الی أن يَكتَشِفَ أنَهُنَ شَياطينَ (همان:۱۳۵)

(ترجمه) «پس با آنها به عنوان یک انسان پاک و ساده‌لوح همراه می‌شود تا زمانی که متوجه می‌شود که آنها شیطان هستند.»

در این جمله، زن به‌عنوان موجوداتی توصیف می‌شود که به‌ظاهر معصوم و ساده به نظر می‌رسند؛ اما در واقع دارای نیت و رفتارهای شیطانی هستند. تعبیر «شیاطین» به‌وضوح نشان می‌دهد که زنان به‌عنوان موجوداتی خطرناک و فریبنده در نظر گرفته می‌شوند که می‌توانند به‌راحتی مردان را فریب دهند و آن‌ها را در دام خود گرفتار کنند. این نوع نگرش باعث می‌شود که مردان نسبت به زنان با تردید و احتیاط برخورد کنند و در نتیجه روابط انسانی و سالم میان دو جنس را تحت‌تأثیر قرار دهد. شاید بتوان گفت این دیدگاه به یک تفکر غلط در برخی جوامع بازمی‌گردد و علت مخالفت با زن را به جریان آدم و حوا نسبت می‌دهند. به اعتقاد این گروه، حوا عامل گمراهی آدم بود و با دست‌آویز قرار دادن آنچه برای آدم به وجود آمد، زن را مصدر گمراهی می‌دانند که باید از آن دوری شود؛ لذا این الگو می‌تواند برای تشریح مؤلفه «شیطان صفتی زن» استفاده شود که با اغوا و تقلید نادرست، افراد را به سمت خطا رهنمون کند.

۲. ۲. ۹. مادی‌گرایی زن: مادی‌گرایی زن به عنوان یک مولفه در میزوژنی نرم، به تصورات و نگرش‌هایی اشاره دارد که زنان را به عنوان افرادی می‌بیند که به شدت به مادیات، ثروت و جذابیت‌های ظاهری وابسته‌اند. این نگرش در رسانه‌ها و فرهنگ عمومی به شکل‌های مختلفی تجلی می‌یابد و تصویری از زنان را به نمایش می‌گذارد که به دنبال تأمین نیازهای مادی خود هستند. از این رو گفته اند: «زن به‌خاطر دلبستگی‌های مادی و دنیوی از نظر مرد موجود سطحی و ظاهر پسند معرفی شده است که به هیچ شناختی دست نمی‌یابد و هیچ راهی برای تکامل او وجود ندارد».(یزدانی،۱۳۷۷:٦٨) لذا این شاخصه اشاره دارد که زنان به طور انحصاری مادی گرا هستند و تاکید آنها بر فرصت های مادی و سود و منفعتشان است که تفکری منفی را نسبت به زنان ایجاد می‌کند و میزوژنی نرم به شمار می رود.

كانَ الرجلُ في نَظَرِها مَحافِظَ نُقودٍ تَشترِی بِها هذا الثَوبَ، أو تأكُلُ بِها في هذا المَطعَمِ، أو تَفتَحُ زُجاجَةَ شَمبانيَا..(عبدالقدوس،د.ت:١٣٦-١٣٧)

(ترجمه) «مردان از نظر او کیف پول‌هایی بودند که با آن لباسی می‌خرید یا با آن در رستوران غذا می‌خورد یا یک بطری شامپاین باز می‌کرد..»

نویسنده در این جمله نویسنده با زن به گونه ای برخورد کرده که به‌جای توجه به ارزش‌های انسانی و عاطفی مرد، او را به‌عنوان یک منبع مالی و وسیله‌ای برای تأمین نیازهای مادی‌اش در نظر می‌گیرد. این نگرش به زنان به‌عنوان افرادی که تنها به دنبال بهره‌برداری مالی از مردان هستند، نشان‌دهنده تصورات منفی و آسیب‌زننده‌ای است که می‌تواند بر روابط بین دو جنس تأثیر بگذارد. براین‌اساس، این جمله نشان‌دهنده علاقه یک زن نسبت به نقدینگی

و مادی‌گرایی است. توصیفات نویسنده از زن، نشان‌دهنده مادی‌گرایی و وابستگی زن به مردان برای تأمین نیازهای مالی است که یکی از مؤلفه‌های میزوژنی است. در این نگاه، زن به عنوان یک فرد مستقل و مستحق احترام تلقی نمی‌شود و بیشتر به‌عنوان یک موجودی که درهرحال مرد را برای رفع نیازهای مالی خود در نظر می‌گیرد به تصویر کشیده شده است.

۲. ۲. ۱۰. خیانت زن: خیانت زن به معنی رفتاری است که زن رابطه و یا ازدواج خود با دیگری را نقض کرده و به رابطه جنسی یا عاطفی با فرد دیگری پرداخته است. ستاری در این مورد می‌گوید: «زن در ناخودآگاه اجتماعی ذاتاً قانون‌شکن و آشوبگر و فاسد و بی‌وفاست و در جفت‌جویی حد و اندازه نمی‌شناسد و به هیچ ضابطه و قاعده‌ای پایبند نیست و بنابراین مرد باید به هر وسیله وی را مهار کند، چون زن هم‌پیمان مفسده انگیز و غیرقابل‌اعتمادی است». (ستاری،۱۳۷۵:۱۷۰)

و في مصرَ اضطَرَرتُ أن أخونَ زَوجي لأنَّ مَرَة[...] انّما خُنتُهُ حبّاً فی النَجاحِ، و کَی أمنَحَ زَوجی شَرِکَتَهُ الجَدیدَةَ.. (عبدالقدوس،د.ت:۱۷۱)

(ترجمه) «در مصر برای اولین‌بار مجبور شدم به همسرم خیانت کنم... من به‌خاطر عشق به موفقیت و دادن شرکت جدید به همسرم به او خیانت کردم..»

در این مثال تعبیر «خنته حباً فی النجاح» نشان می‌دهد که زن خیانت خود را به عنوان اقدامی برای رسیدن به موفقیت و بهبود شرایط توجیه می‌کند. این وضعیت می‌تواند این تصور را به وجود آورد که زنان صرفاً به دنبال منافع و موفقیت هستند و ارزش‌های عاطفی و اخلاقی را نادیده می‌گیرند. این مثال مبنای میزوژنی نرم است؛ زیرا به زنی اشاره شده که به هر دلیلی، به شوهر خود خیانت می‌کند و این نشان از آن دارد که زنان درهرحال خیانتکار هستند. این نوع نگرش به زنان به عنوان افرادی فریبکار و غیرقابل‌اعتماد در روابط عاطفی، فرهنگ میزوژنی در جامعه را تقویت می‌کند.

۲. ۲. ۱۱. نگاه تحقیرآمیز به زن (از نگاه مرد): نگاه تحقیرآمیز نسبت به زنان و تصور آن‌ها به عنوان موجودیتی کم ارزش و پایین‌تر از مردان یکی از مؤلفه‌های میزوژنی به حساب می‌آید؛ بنابراین می‌بینیم که «در جامعه مردسالار همواره زن نیمه پنهان نااندیشیده‌ای است که با تحقیر از او یاد شده است(شایان مهر و همکاران،۱۳۹۸:۵۰). این نگرش شامل دیدگاه ناعادلانه در مورد جایگاه زنان در جامعه، همچنین بی‌احترامی به زنان می‌شود.

وحاولَ أن یَحتَقِرَها دائِماً قَبلَ أن تَعرِفَهُ (عبدالقدوس، د.ت:۲۲)

(ترجمه) «همیشه سعی می‌کرد قبل از اینکه این دختر را بشناسد او را تحقیر کند.».

در این جمله، مرد به طور مداوم در تلاش است قبل از اینکه زن را بشناسد، او را تحقیر کند. تحقیر زن قبل از شناخت او به معنای نادیده‌گرفتن قابلیت‌ها و ویژگی‌های فردی اوست. این نوع نگرش می‌تواند به ایجاد فضایی منفی در روابط بین‌جنسیتی منجر شود و فرصت‌های برقراری ارتباطات سالم و مثبت را از بین ببرد. همچنین، این تحقیر به زنان احساس بی‌ارزشی و عدم اعتمادبه‌نفس می‌دهد. این نگرش، نظریه‌ها یا اعتقادات نادرست و نادیده‌گیری انسانیت و حقوق زنان را نمایان می‌سازد که در راستای میزوژنی نرم قرار دارند.

۲. ۲. ۱۲. باورهای جامعه در مورد زن: میزوژنی نمایانگر یک نگرش ضدزن است که بر اساس تبعیض‌ها و فرهنگ‌های نادرست جامعه و سنت‌ها تشکیل شده است. «از دل همین سنت‌هاست که با خود، سلطه مردان را به

همراه دارد، زنان به عنوان جنس دوم دیده می‌شوند.»(مریمی و حیدریان شهری،۱٤۰۱:۳۷) یکی دیگر از رفتارهای میزوژنی مربوط به زنان باورهایی در مورد آن‌هاست که در جامعه و سنت‌ها وجود دارد و فقط برای زنان به کار رفته و ریشه در فرهنگ مردسالار دارند. در این باورها جز تحقیر زنان معنای دیگری نهفته نیست و نشان از این موضوع دارد که جامعه ارزشی برای روح و روان زن قائل نیست. بر این پایه، سحر خلیفه بر این باور است که قالب‌های جامعه ما را محدود و محصور کرده‌اند (خلیفه،۱۹۹۲:۲۹)؛لذا «بسیاری نقص‌ها مانند ابتذال، خردی، کم رویی، حقارت، تنبلی، جلفی، بردگی که در زن‌ها مورد نکوهش قرار می‌گیرند به سادگی این واقعیت را بیان می‌دارد».(دوبووار،۱۳۸۰:۵۱۱)

۲. ۲. ۱۲. ۱. باورهای سنتی: این نوع باورها باعث ترویج مفاهیم فرهنگی و اجتماعی محدودکننده برای زنان می‌شود و در نهایت تحت عنوان تبعیض جنسی و زن‌ستیزی قرار می‌گیرند. به عنوان مثال در این داستان، زنان را به عنوان یک موجود حیوانی و انسانی کم‌ارزش می‌بینند.

و كانَ دائِماً مِن أنصارِ التّقاليدِ القَديمَةِ التِي تُحَرِمَ على المَرأةِ أن تُشارِكَ الرَجُلَ طَعامَهُ حَتَى لَو كانَت زَوجَتُهُ[...] لِأنّها تَصونُ المرأةُ مِن أن تَبدو أمام رَجُلِها في شَكلٍ مُنَفِرٍ..شَكلِ حَيوانٍ يَأكلُ و يَلتَقِطُ الطَعامَ بِشَفَتَيهِ و يُمَضِغَهُ بِأسنانِهِ.. (عبدالقدوس،د.ت:۲٤)

(ترجمه) «و او همیشه مدافع سنت‌های قدیمی بود که زن را بازمی‌داشت که در غذای مرد سهیم شود حتی اگر همسرش باشد[...] به این دلیل که زن را حفظ می‌کند از این که در مقابل همسرش به شکلی مشمئزکننده ظاهر شود... شکل حیوانی که غذا را با لبانش برمی‌دارد و با دندان‌هایش می‌جود...»

این جمله یک نمونه از مؤلفه‌های میزوژنی و باورهای سنتی در جامعه‌هایی است که از سنگین‌ترین اشکال تبعیض جنسی رنج می‌برند. به این صورت که مرد به حمایت از «تقالید قدیمی» می‌پردازد که به زنان اجازه نمی‌دهد در کنار مردان، حتی در نقش همسر، غذا بخورند. این باورها نه‌تنها به تحقیر زنان منجر می‌شوند، بلکه نشان‌دهنده نگرش‌های عمیق و ریشه‌دار فرهنگی هستند. باور به این که زنان نباید در کنار همسر خود غذا بخورند؛ زیرا به شکل «حیوان» دیده می‌شوند، به‌نوعی منجر به نادیده‌گرفتن انسانیت و حقوق اساسی آن‌ها می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، این نوع باورها به زنان این پیام را منتقل می‌کنند که آن‌ها باید در حاشیه باقی بمانند و از ابراز خود خودداری کنند و این همان میزوژنی نرمی است که از آن یاد شد.

۲. ۲. ۱۲. ۲. انتظار حجب وحیا: نمونه دیگری از باورهایی که جامعه نسبت به زنان دارد، انتظار حجب‌وحیا و شرم بوده که با توجه به فضای کلی رمان، می توان از آن به عنوان میزوژنی نرم یاد کرد:

كانَ يَنتَظِرُ مِنها أن تُحَمِرَ وَجنَتاهَا خَجلاً عِندَما تَسمَعُ كَلِمَةً مِن كَلِماتِ الإعجابِ أو الغَزَلِ، و كانَ يَنتَظِرُ أن تَرتَبِكَ وأن تَتَلَعثَمَ و تَحتارَ ابتِسامَتِها عِندَما تَقِفُ قُبالَتَهُ، و لَم يَكُن يَنتَظِرُ أن تُقبِلَ عَليهِ بِمثل هذه السُهولَةِ المُبتَذِلَةِ.(عبدالقدوس،د.ت:۹۵)

(ترجمه) «انتظار داشت وقتی یک جمله عاشقانه و غزل‌گونه می‌شنود گونه‌هایش از خجالت سرخ شود و انتظار داشت که دستپاچه و دودل شود و لبخندش حیرتی نشان دهد وقتی روبه‌رویش می‌ایستد، انتظار نداشت او را با این سادگی پیش‌پاافتاده ببوسد.»

در این جمله، مرد انتظارات خاصی از زن دارد که به‌شدت تحت‌تأثیر باورهای سنتی و نابرابر نسبت به نقش‌ها و رفتارهای جنسیتی قرار دارد. این انتظارات نه‌تنها به تحقیر زن منجر می‌شود، بلکه نشان‌دهنده فشارهای اجتماعی و فرهنگی است که بر زنان تحمیل می‌شود. تأکید بر خجالت و حیا، انتظار اینکه زن باید با شنیدن کلمات محبت‌آمیز

یا عاشقانه خجالت بکشد، نشان‌دهنده یک دیدگاه سنتی و منفی نسبت به زنان است. این نوع انتظار به معنای نادیده‌گرفتن قابلیت‌ها و توانایی‌های زن در برقراری ارتباط و ابراز احساسات است. همچنین این نوع نگرش می‌تواند به ایجاد روابط سطحی و غیرصادقانه منجر شود. زنانی که تحت‌فشار برای نمایش حیا و خجالت هستند، ممکن است نتوانند احساسات واقعی خود را ابراز کنند و این امر می‌تواند به ایجاد فاصله و عدم ارتباط عاطفی در روابط منجر شود؛ چرا که انتظارهای مذکور به‌نوعی هویت و شخصیت زن را در چارچوب‌های محدودی قرار می‌دهد.

۲. ۲. ۱۳. بی‌ارزش شمردن زن: «بخش اعظم فرودستی زنان در تفکیک جنسیتی زبان به صورت بازتابی ناخودآگاه از دگرگونی‌های جامعه و طرز تلقی‌ها رخ می‌دهد».(پاک‌نهاد جبروتی،۲۹:۱۳۸۱) بی‌ارزش شمردن زن به معنای نپذیرفتن ارزش و انسانیت زن به‌عنوان یک شخص است. این اقدام رویکردی توهین‌آمیز و ناروا نسبت به زنان است که به دلیل جنسیتشان، او را به عنوان فردی کم‌اهمیت و بی‌ارزش معرفی می‌کند.

إنّی لَم أسمَع عَنك، وَلكِنی سَمِعتُ عَن مَلاییِنك، هذا أهمُ طَبعَاً! (عبدالقدوس، د.ت:۱۷۵)

(ترجمه) «من در مورد شما چیزی نشنیده‌ام؛ اما در مورد سرمایه‌های شما شنیده‌ام و این البته مهمتر است!»

در این مثال، مرد بیان می‌کند که او به زن توجهی ندارد و تنها به پول‌های او (ملایین) اهمیت می‌دهد. این نوع نگرش به‌وضوح نشان‌دهنده عدم احترام و بی‌ارزشی است که به زنان نسبت داده می‌شود. نادیده‌گرفتن هویت زن، بیانگر این است که زن به‌عنوان یک فرد مستقل و با هویت شناخته نمی‌شود. این نادیده‌گرفتن هویت و شخصیت زن به‌نوعی تحقیر او را نشان می‌دهد. این نوع بی‌ارزش شمردن زنان می‌تواند به نادیده‌گیری توانمندی‌ها و قابلیت‌های آنان منجر شود. زنان ممکن است احساس کنند که توانایی‌هایشان مورد توجه قرار نمی‌گیرد و این امر می‌تواند به ایجاد احساس ناکافی بودن و عدم اعتمادبه‌نفس در آن‌ها منجر شود و این، همان میزوژنی نرم است.

۲. ۲. ١٤. خودخواهی زن: خودخواهی زن اشاره به نگرش، اعتقاد و رفتاری دارد که به‌طور نادرست زن را خودخواه معرفی می‌کند. این نگرش معتقد است که زنان باید به انتظارات جنسیتی جامعه پاسخ دهند و اگر خلاف این باشد، زنانی خودخواه هستند.

وَكانَت أیامُهُ مَعَها جَمیعَها قاسِیَةً.. فَهیَ أنانِیَةٌ الی أبعَدُ حُدودِ الأنانِیَةِ[...] لاتَفعَلُ الا ما تُریدُ. وَلا تَسألُهُ الا عَمَا تَشتَهِیهِ..(همان:١٤١)

(ترجمه) «همه روزهایش با او سخت بود.. زیرا او (چارلی) ته خودخواهی بود [...] فقط کاری که خودش می‌خواست انجام می‌داد. و فقط آن چه را که دوست داشت از او می‌خواست..»

این مثال نشان‌دهنده ویژگی‌های مؤلفه خودخواهی زن است؛ چرا که زن به‌عنوان فردی توصیف شده است که تنها به خواسته‌ها و منافع خود توجه دارد و هیچ‌گونه توجهی به نیازها یا احساسات دیگران، به‌ویژه مرد، ندارد. این نوع تصویرسازی از زنان باعث شود که زنان به‌عنوان موجوداتی خودخواه شناخته شوند؛ لذا این نوع نگرش به‌وضوح نشان‌دهنده تصورات منفی و نادرست درباره زنان و نقش آن‌ها در روابط انسانی است. علاوه بر این، این نوع نگرش به نابرابری‌های اجتماعی کمک می‌کند. وقتی زنان به‌عنوان موجوداتی خودخواه شناخته می‌شوند، فرصت‌های آن‌ها برای مشارکت در تصمیم‌گیری‌های اجتماعی و خانوادگی محدود می‌شود و این وضعیت به تقویت نقش‌های سنتی و نابرابر در جامعه کمک می‌کند که این نمونه بارز میزوژنی نرم است.

۲. ۳. میزوژنی زنانه

۲. ۳. ۱. خود تحقیری: ذهنیت مردسالارانه زنان را وا می‌دارد تا به تدریج از مواضع عقیدتی و فردی خود عقب نشینی کنند و در دراز مدت دیگر چیزی به نام ذهنیت مستقل و فردی برای زن باقی نمی‌ماند (اسحاقیان،۱۳۸۸:٦۲). اینچنین ذهنیتی که به عنوان یه فرهنگ غالب عمل می‌کند «باعث می‌شود که زن همرنگ جماعت شود و ناخودآگاه بر اساس معیارهای آن فرهنگ عمل کند.»(محمدی و صادقی،۹۳:۳۹۲) نمونه‌ای از میزوژنی را می‌توان در رفتار خودِ زن نیز دید.

أُنظُر إلَيّ وَاشتُمنِي.. قُل إنّي فَتاةٌ أنانِيَةٌ قَذِرَةٌ.. (عبدالقدوس، د.ت:١٤٨)

(ترجمه) «به من نگاه کن و فحش بده .. بگو من یک دختر خودخواه و بدجنسم..»

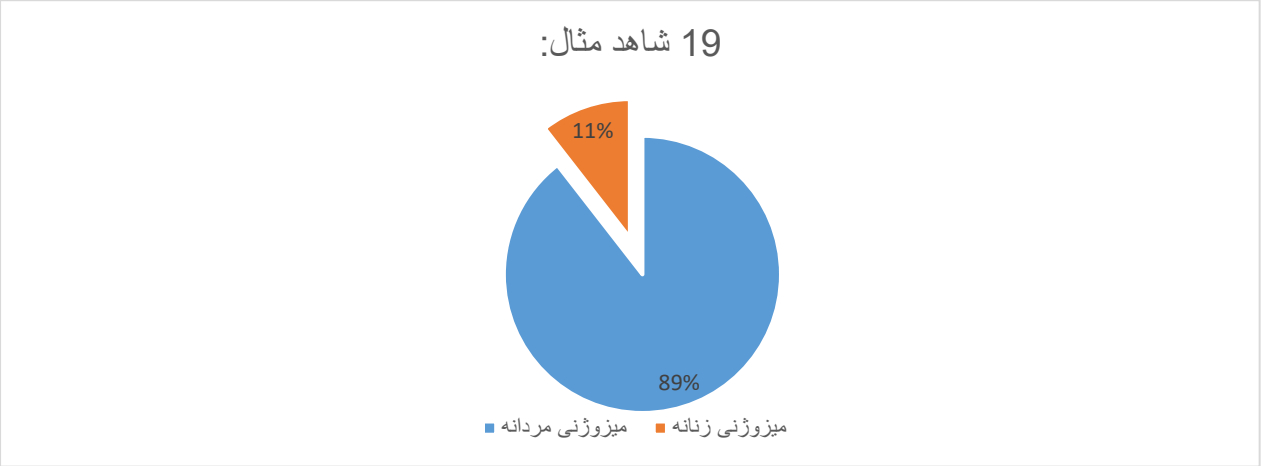
زنی که این جمله را می‌گوید، به طور تحقیرآمیز به خود اشاره می‌کند. توصیف خود به‌عنوان **"فتاة أنانية قذرة"** به‌وضوح بیانگر احساس حقارت و عدم ارزشمندی است که فرد دارد. دختر این جملات را با هدف تحقیر می‌گوید تا خود را تسلیم خشونت و بداخلاقی مرد قرار دهد؛ همچنین این جمله، نشان‌دهنده تأثیرگذاری مرد بر زن است و در واقع زن مطیع و محتاج توجه اوست، حتی اگر این توجه به نحوی منفی باشد؛ لذا این نوع خود تحقیری می‌تواند از احساس ناکافی بودن و عدم اعتمادبه‌نفس در زنان نشئت بگیرد که میزوژنی نرم را به تصویر می‌کشد و به‌نوعی تحقیر شخصیت و هویت زنانه را تجلی می‌بخشد.

۲. ۳. ۲. نگاه تحقیرآمیز به زن (از نگاه زن): زنان آنقدر در جامعه مردسالار مورد ظلم و تحقیر قرار گرفته‌اند که خود نیز در تحقیر همدیگر کوتاهی نمی‌کنند. براین‌اساس، می‌توان نمونه‌ای از میزوژنی زنانه نسبت به زنی دیگر را در داستان ها دید.

أخرِس..إنّی أُساوِی ألفَاً مِن أمثالِ هذه (مُشيرَةً إلى جيني)..أ لاتَعلَمُ أنَّها يَهودِيَةٌ؟ (همان:١١٦)

(ترجمه) «خفه شو.. (با اشاره به جنی) می‌گوید من به هزار تا امثال این می‌ارزم.. نمیدونی که یهودیه؟»

در این مثال نمونه‌ای از یک نگرش تحقیرآمیز و تبعیض نژادی می‌بینیم؛ زیرا زن به‌صورت تحقیرآمیز و نژادپرستانه جنی که یهودی است را مورد تحقیر قرار می‌دهد. استفاده از اصطلاحاتی مانند «أخرس» و «ألفا من أمثال هذه»، به‌وضوح نشان‌دهنده نوعی تحقیر از سوی گوینده است. این جمله به‌نوعی برتری‌جویی و قضاوت منفی در مورد «جنی» را تأکید می‌کند که نشان‌دهنده نگرانی‌ها و تبعیض‌هایی است که برخی افراد نسبت به زنان یهودی دارند و این نوع رفتار و بیان‌ها با تحقیر تنوع فرهنگی و جنسیتی و واهمه‌های اجتماعی، باروری فرهنگی یک جامعه را به خطر می‌اندازد؛ بنابراین وقتی به زن یهودی، بدون هیچ احترامی اشاره می‌کند و از انتماها و تبار او برای تحقیر و توهین استفاده می‌کند؛ این نوع تبعیض و تحقیر به دلیل نژاد، جنسیت یا سایر ویژگی‌های زن به نام میزوژنی و تبعیض نژادی شناخته می‌شود. این نوع مؤلفه‌ها که تلاش می‌کنند ارزش و جایگاه زن را پایین بیاورند، در راستای میزوژنی نرم قرار می‌گیرند.



– نمودار بسامد مؤلفه های میزوژنی نرم در رمان «نظارة السوداء»

با توجه به داده‌های ارائه‌شده، این نمودار به‌وضوح نشان‌دهنده نابرابری‌های عمیق در نگرش‌ها و رفتارهای اجتماعی نسبت به زنان است. در این نمودار با ۱۹ مثال(از ۱۰۰ درصد)، ۸۹ درصد از میزوژنی مردانه و ۱۱ درصد از میزوژنی زنانه را می‌بینیم:

میزوژنی مردانه با ۸۹ درصد، به رفتارهای منفی مردان نسبت به زنان در جامعه اشاره دارد. بسامد بالای آن را نشان می‌دهد که تسلط این نوع نگرش در جامعه را یادآور می‌شود. این مؤلفه‌ها به تصورات و رفتارهایی اشاره دارند که مردان از زنان در جامعه رواج می‌دهند و این تصویر به تقویت میزوژنی و نابرابری‌های جنسیتی کمک کرده و به تداوم سیستم‌های مردسالارانه می‌انجامد. از سوی دیگر، میزوژنی زنانه با ۱۱ درصد، به رفتارهای منفی زنان نسبت به یکدیگر اشاره دارد که شامل رقابت‌های ناسالم، تحقیر و قضاوت بر اساس استانداردهای اجتماعی است. با وجود اینکه بسامد این مؤلفه‌ها بسیار پایین‌تر است، اما نشان می‌دهد که این نوع رفتارها نیز وجود دارند و می‌توانند به تضعیف اتحاد و همبستگی میان زنان منجر شوند.

تحلیل این داده‌ها نشان می‌دهد که میزوژنی مردانه به عنوان یک مشکل ساختاری و سیستماتیک در جامعه، تأثیرات عمیقی بر زندگی زنان دارد و نیاز به تغییرات فرهنگی و اجتماعی برای کاهش این نوع رفتارها را به‌وضوح نمایان می‌سازد. درحالی‌که میزوژنی زنانه، با وجود کمتر بودن، هنوز هم می‌تواند بر روابط میان زنان تأثیر منفی بگذارد و بر ضرورت ارتقاء همبستگی و حمایت میان آن‌ها تأکید کند.

نتیجه

آنچه از بررسی میزوژنی در رمان حاضر به دست می‌آید بیانگر آن است که عبدالقدوس در رمان "النظارة السوداء" توانسته رفتارهای نرم و پنهانی را که به زن آسیب روحی می‌رساند (از سوی مرد یا حتی از سوی زن)، به کمک مؤلفه‌های میزوژنی پیاده کند. او با خلق تنش‌های روانی و اجتماعی بین شخصیت‌ها، نشان می‌دهد که چگونه این الگوها از اعتبار و احترام زن کاسته و به وی آسیب می‌رسانند. این مؤلفه‌ها به برتری مرد کمک می‌کنند تا زن را به عنوان شخصیتی بی‌ارزش و بد نشان دهند. این مؤلفه‌ها به شکل ضمنی و پنهانی این ایدئولوژی زن‌ستیز را به نمایش می‌گذارند و بر تبعات منفی آن بر زنان تأکید می‌کنند. پرداختن به مؤلفه‌های میزوژنی نرم در رمان "النظارة السوداء" از دیدگاه تحلیلی و انتقادی می‌تواند به ما کمک کند تا بهتر از نقش وضعیت زنان در جامعه و تأثیر آن بر

روابط بین زن و مرد اطلاع یابیم. این مؤلفه‌ها نشان‌دهنده یک الگوی نابرابر و تبعیض جنسیتی در جامعه هستند که توسط نویسنده از زبان شخصیت‌ها به تصویر کشیده شده‌اند.

عبدالقدوس با استفاده از مؤلفه‌های میزوژنی تصویری از جامعه زنان را در این رمان به خوانندگان ارائه می‌دهد، از برتری مرد بر زن گرفته تا مادی‌گرایی، حسادت و خیانت؛ این تصاویر، زنان را در کنار مردانی که اراده و قدرت را در دست دارند، به عنوان ابزاری برای رسیدن به منافع مردان نشان می‌دهند و نشان از تبعات فرهنگی و اجتماعی که بر زنان تحمیل شده است دارد. به‌طورکلی، از طریق میزوژنی در این رمان نشان داده شده که نگرش‌های منفی و نابرابری جنسیتی چگونه در جامعه واقعیت دارند و نویسنده با تمرکز بر رفتارها و اعتقادات مردان نسبت به زنان در داستان، این موضوع را شفاف و قابل تأمل می‌کند؛ لذا می‌توان گفت عبدالقدوس با بهره‌گیری از مؤلفه‌های منتخب، تأثیر مردان بر میزوژنی نرم در جوامع را نشان می‌دهد، همچنین تصاویری واقع‌گرایانه و ژرف از زنان و زندگی آن‌ها در شرایط مختلف ارائه می‌دهد تا خواننده با مشاهده و تحلیل این تصاویر، به فهم بهتری از وضعیت زنان در جامعه و روابطشان با مردان دست یابد.

پی‌نوشت

1. misogyny
2. Allan G. *Johnson*

کتابنامه

١. اسحاقیان، جواد. (١٣٨٨). **درنگی بر سرگردانی‌های شهرزاد پسامدرن**. چاپ دوم. تهران: گل‌آذین.
٢. البازغی، سعد. (١٩٨٩). **دلیل الناقد الأدبی**. د.م: دارالکتب.
٣. پاک‌نهاد جبروتی، مریم. (١٣٨١). **فرادستی و فرودستی در زبان**. چاپ اول. تهران: گام نو.
٤. حسینی، مریم. (١٣٩٦). **ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی**. چاپ چهارم. تهران: چشمه.
٥. خلیفه، سحر. (١٩٩٢). **مذکرات إمرأة غیر واقعیة، الطبعة الثانیة**. بیروت: دار الآداب.
٦. دوبووار، سیمون. (١٣٨٠). **جنس دوم**. ج ٢. مترجم قاسم صنعوی. چاپ دوم. تهران: توس.
٧. ستاری، جلال. (١٣٧٥). **سیمای زن در فرهنگ ایران**. چاپ دوم. تهران: مرکز.
٨. عبدالقدوس، احسان. (د.ت). **النظارة السوداء**. القاهره: دارالهلال.
٩. کولنتای، الکساندر؛ انگلس، فریدریک؛ زکتین، کلارا؛ رید، ئولین. (١٣٨١). **زنان در جامعه**. مترجم اصغر مهدی‌زادگان. تهران: نگاه.
١٠. یاغی، عبدالرحمن. (١٩٧٢). **الجهود الروائیة**. الطبعة الاولی. د.م: دارالعودة.
١١. یزدانی، زینب. (١٣٧٧). **زن در شعر فارسی**. چاپ دوم. تهران: فردوس
١٢. فتاحی، حوری. (١٣٩٢). **بررسی سیمای زن در رمان‌های نجیب محفوظ**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه اراک: دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی
١٣. مراونه، نعیم. (١٣٩٨). **بررسی و تحلیل زن ستایی و زن‌ستیزی در آثار برجسته نظم و نثر فارسی از آغاز تا قرن هشتم**. پایان‌نامه دکتری. دانشگاه شهید چمران اهواز. دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی. استادان راهنما: محمدرضا صالحی مازندرانی و نصرالله امامی.
١٤. نیکخواه، ماه‌منظر. (١٤٠٠). **تحلیل نقش‌زن در داستان‌های هزار و یک شب**. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. دانشگاه اصفهان. دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی

۱۵. آبدانان مهدیزاده، محمود؛ دادخواه تهراني، حسن؛ هاشمي، نرجس. (۱٤٤٥). «المرأة العاملة في روايات خولة حمدي(رواية أحلام الشباب...، يوميات فتاة مسلمة، أن تبقى، ياسمين العودة أنموذجاً». اللغة العربية وآدابها، ١٦(٣٦). صص ٧٤-٩٥.1369-2401.1v16.jallv10.22067/jallv16.i1.2401-1369.٩٥-٧٤ doi:

۱٦. شایان مهر، رضیه، دهقان، علی، و دشت پیما، ناصر. (۱۳۹۸). «نمایشی از آن دیگری: بررسی مردسالاری و زن‌ستیزی با خوانشی فمنیستی در سه نمایش نامه بهرام بیضایی». هنرهای نمایشی و موسیقی (هنرهای زیبا)، ۲٤(۳)، صص٤٧-٥٨.

۱۷. کاویان‌پور، طلعت. (۱۳۸٦). «ادبیات زن محورانه در ادب فارسی». چیستا. ۲۳٦و۲۳۷. صص ٤٧٠-٤٨٦.

۱۸. محمدی، اویس، صادقی، زینب.(۱۳۹۲). «نقد فمینیستی داستان کوتاه مردی در کوچه از کتاب چشمانت سرنوشت من‌اند از غاده السمان». زبان و ادبیات عربی، (۸)، صص ۸۵-۱۱۳.Doi:10.22067/jall.v5i8.24196

۱۹. مریمی، الهام، حیدریان شهری، احمدرضا.(۱٤۰۱). «بازنمایی جایگاه زن در جامعه سنتی رمان‌های میرالالطحاوی؛ الخباء و نقرات الظباء». زبان و ادبیات عربی، ١٤(٢)، صص٣٥-٥٠.Doi:10.22067/jallv14.i2.80842

۲۰. مسبوق، سیدمهدی؛ فتحی مظفری، رسول؛ محمدزاده، جواد. (۱٤٤٥). «صدى المرأة في شعر أبي العلاء المعري والخاقاني الشرواني: دراسة نقدية مقارنة». اللغة العربية وآدابها، ١٦(٣٦). صص ١-٢٠.

Doi: 10.22067/jallv16.i1.54775

21.Johnson, A.G. (2005). **The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy.** 2nd ed. Philadelphia: Temple University Press.

References

Abdanan Mahdizadeh, M., Dadkhah Tehrani, H., & Hashemi, N. (2024). "The Working Woman in the Novels of Khawla Hamdi (Ahlam al-Shabab, Diary of a Muslim Girl, An Tabqa, Yasmin al-Awda as Models)" *Arabic Language and Literature*, 16(36), 74–95. [In Arabic]. doi: 10.22067/jallv16.i1.2401-1369

Abdul-Qudous, I. (n.d). *The Black Spectacles*, Cairo: Dar Al-Hilal. [In Arabic].

Al-Bazghi, S. (1989). *The Literary Critic's Guide*, without the place: Dar Al-Kutub. [In Arabic].

Du Beauvoir, S. (2011). *The Second Sex*, vol. 2, translated by Qasim Sanavi, Second edition, Tehran: Tos. [In Persian].

Fatahi, H. (2013). *Examining the image of women in Najib Mahfouz's novels*. Arak University. Master's thesis. [In Persian].

Hosseini, M.(2017). *Roots of misogyny in classical Persian literature*, Fourth edition, Tehran: Cheshme. [In Persian].

Ishaqian, J. (2009). *A comment on the postmodern wanderings of Shahrazad*, Second edition, Tehran: Golazin. [In Persian].

Johnson, A.G. (2005). *The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy*. Second edition. Philadelphia: Temple University Press.

Kavianpour, T. (2007). "Woman-centered literature in Persian literature", *Chista*, No. 236 and 237, 470-486. [In Persian].

Khalifa, S. (1992). *Memoirs of an Unrealistic Woman*, second edition, Beirut: Dar Al-Adab. [In Arabic].

Kolentay, A. Engels, F. Zaktin, C. Reed, O. (2002). *Women in society*. Translated by Asghar Mahdizadegan. Tehran: Negah. [In Persian].

M asbouq, S. M., Fathi Mozafari, R., & Mohammadzadeh, J. (2024). "The Echo of Woman in the Poetry of Abu al-Ala al-Ma'arri and Khaghani Shirvani: A Comparative Critical Study." *Arabic Language and Literature*, 16(36), 1–20. [In Arabic]. Doi: 10.22067/jallv16.i1.54775

Maravene, N. (2019). *Investigation and analysis of misogyny and misogyny in prominent works of Persian poetry and prose from the beginning to the 8th century*, Shahid Chamran University of Ahvaz, PhD thesis. [In Persian].

Maryami, E, Heidaryan Shahri, A. (2022). "Representation of the position of women in the traditional society in Miral al-Tahawi's novels; Al-Khaba and Naqrat Al-Dhaba". Arabic Language and Literature, 14(2), 35-50. [In Persian] .Doi:10.22067/jallv14.i2.80842

Mohammadi, O, Sadeghi, Z. (2013). "Feminist criticism of the short story "A man in the alley" from the book "Your eyes are my destiny" by Ghada Al-Saman. Arabic language and literature, (8), 85-113. [In Persian]Doi:10.22067/jall.v5i8.24196

Nikkhah, M. (2021). *Analysis of Naqshzan in the Tales of One Thousand and One Nights*, Isfahan University, Master's Thesis. [In Persian].

Paknahad Jabrouti, M. (2002). *Faradasti and inferiority in language*, first edition, Tehran: Gam Nu. [In Persian].

Sattari, J. (1996). *The face of women in Iranian culture*, second edition, Tehran: Markaz. [In Persian].

Shayan Mehr, R. Dehghan, A. Dasht Peyma, N. (2019). *A play from the other: examining patriarchy and misogyny with a feminist reading in three plays by Bahram Beyzaei*. Performing Arts and Music (Fine Arts), 24(3), 47-58. [In Persian].

Yaghi, A. (1972). *Novel Efforts*, first edition, without place: Dar Al-Awda. [In Arabic].

Yazdani, Z. (1998). *Women in Persian poetry*. second edition. Tehran: Ferdous. [In Persian].

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره٤ (پیاپی۳۹) زمستان ۱٤۰۳، صص:۵۸-۳۷

واکاوی شکل‌گیری معنا در «لامیة العجم» طغرایی بر اساس نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن

(پژوهشی)

زهرا حقایقی (دانش آموخته دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، نویسنده مسئول) [۱]
مرضیه آباد (دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

Doi: 10.22067/jallv16.i4. 2410-1469

چکیده

ساختارگرایی، روشی در نقد ادبی است که با تأکید بر اهمیت زبان در شکل‌دهی به ادبیات، به مطالعه ساختارهای زبانی و نقش آن‌ها در آفرینش معنا می‌پردازد. بر این اساس در این پژوهش با نگاهی به رویکرد ساختارگرایانه و نظریه ادبیت یاکوبسن و بر مبنای توصیف و تحلیل وارائه نمودار آماری، به بررسی دقیق زبان‌شناختی قصیده نام‌آشنای «لامیة العجم» طغرایی در سه سطح زبانی، ادبی و اندیشگانی پرداخته شده است. هدف اصلی، بررسی ارتباط عناصر زبانی و ادبی در شکل‌گیری معنای این اثر است با توجه به اهمیت و شهرت قصیده طغرایی، انجام پژوهشی جامع و همه‌جانبه در راستای واکاوی ساختار، قالب و شبکه معنایی آن ضروری به نظر می‌رسد. رهیافت پژوهش نشان می‌دهد که وزن و بحر با مفهوم و محتوای قصیده هم‌خوانی دارد. هم حروفی و هم‌آوایی در شعر اندک؛ اما قابل‌ملاحظه است و غالباً از نوع تکرار آوایی ناقص است، از دیگر سو، هنجارگریزی و قاعده افزایی است که موجب برجسته‌سازی زبان شعری قصیده «لامیة العجم» شده است و از این میان کاربرد استعاره از بالاترین بسامد برخوردار است که نشانگر عنصر خیال و معانی ذهنی شاعر است. ساختار واژگانی و ادبی در قصیده در خدمت اندیشه و عاطفه شاعر قرارگرفته است.

کلیدواژه‌ها: ساختارگرایی ادبی، معناشناسی، رومان یاکوبسن، طغرایی، لامیة العجم.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۳/۷/۲۹ تاریخ بازنگری :۱٤۰۳/۱۱/۹ تاریخ پذیرش:۱٤۰۳/۱۲/۷

[۱]. رایانامه‌ی نویسنده‌ی مسئول: zahrahaghayeghi@mail.um.ac.ir

۱.مقدمه

مفهوم ساختار در قرن بیستم، به‌ویژه در علوم انسانی، جایگاهی محوری یافته است.این مفهوم از زبان‌شناسی ریشه گرفته و به حوزه‌هایی چون روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و ادبیات نیز نفوذ کرده است. ساختارگرایان بر این باورند که هر پدیده، ازجمله آثار ادبی، یک کل منسجم است که اجزای آن به‌هم‌پیوسته و متأثر از یکدیگرند؛ بنابراین، برای درک کامل یک اثر، باید به کل آن توجه شود و نه فقط به اجزای جداگانه‌اش (فضل ، ۲۰۰۷؛ ٤٤٧ – ٥٠٥). نقد ساختارگرا، تحت تأثیر نظریات فردیناند دو سوسور[1]، زبان‌شناس برجسته، شکل گرفته است. سوسور زبان را یک نظام پیچیده می‌دانست که در آن، معنای هر واژه به ارتباط آن با واژه‌های دیگر بستگی دارد. نقد ساختارگرا نیز به همین ترتیب، آثار ادبی را به عنوان نظامی از نشانه‌ها می‌بیند که معنای کلی آن‌ها از روابط بین این نشانه‌ها پدید می‌آید.

رومن یاکوبسن[2]، یکی از چهره‌های شاخص ساختارگرایی، به بررسی نقش زبان در ادبیات پرداخت و نشان داد که چگونه می‌توان با تحلیل زبانی آثار ادبی، به کشف لایه‌های پنهان معنایی آن‌ها پرداخت. یاکوبسن معتقد بود که هر متن ادبی را می‌توان در سه سطح زبانی، ادبی و فکری تحلیل کرد.

طغرایی شاعر ایرانی عربی سرای که بهترین اثرش، قصیده‌ای بلند و موزون به نام «لامیة العجم» است این قصیده که بازتابی از جهان‌بینی و تجربیات شخصی طغرایی است و بر آن شروح زیادی نوشته شده است. نظر به اهمیت این قصیده در ادبیات عربی و فارسی در این پژوهش، با استفاده از نظریهٔ ادبیت یاکوبسن، به تحلیل زبان‌شناختی-ساختارگرای شعر«لامیة العجم» پرداخته شده است. هدف از این تحلیل، کشف ساختار درونی این شعر و نشان دادن چگونگی ایجاد معنا در آن است.

۱-۱.پیشینه پژوهش

نظر به اهمیت قصیده «لامیة العجم» تا کنون بر آن شروح زیادی نوشته شده است که معروف‌ترین آن با عنوان الغیث المسجم فی شرح لامیهٔ العجم از صلاح‌الدین صفدی (٧٦٤ ه ق) که از مراجع و مجامع معتبر ادبی و شعری است و همچنین جستارهایی مانند مقالهٔ حسینعلی شربتدار با عنوان« واکاوی اشتراکات موضوعی و لفظی در دو قصیده شنفری و طغرایی»(١٤٠٢)، مجله پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب، که در آن بر اساس روش عبدالمک مرتاض، تأثیرپذیری طغرایی از لامیهٔ شنفری را بررسی نموده است و همچنین مقالهٔ دیگری از همین نویسنده با عنوان «تحلیل و بررسی ویژگی‌های شعری شنفری و طغرایی»(۱۳۹۸)، در سومین همایش بین‌المللی زبان و ادبیات فارسی،که به بررسی تأثیر و تأثر این دو شاعر پرداخته است و مقاله عباس اقبالی و معصومه حسین‌پور «تطبیق لامیة العرب و لامیة العجم در ترسیم هنجارهای اخلاقی»(١٣٩٤)، فصلنامه مطالعات ادبیات تطبیقی، که به بررسی هنجارها و ناهنجارهای رفتاری دو نسل و دو جامعه متفاوت دوره جاهلی و عصر عباسی از خلال این دو قصیده پرداخته است. و مقاله محمد فاضلی «شعر طغرایی در ترازوی نقد و تطبیق»،(۱۳۸۵)، فصلنامه ادبیات فارسی، که مجموعه شعری این ادیب نامور را مورد تأمل قرار داده و همسویی‌های خاص شعر این شاعر را با دیگر شعرا در مضامین و تعابیر بررسی نموده است. و مقاله محمود الربداوی با عنوان « قراءة فی لامیات الامم، لامیة العرب ، لامیة العجم، لامیة الیهود، لامیة الممالیک، لامیة الامویه» ،(١٤٢٢ق)، مجلهٔ التراث العربی، که در بخشی از این مقاله با دید تامل به حکمت‌های لامیهٔ طغرایی نگریسته است. و دیگر جستار در این باب، مقالهٔ مهدی محقق با عنوان«ترجمه منثور و منظوم قصیده لامیة العجم طغرایی اصفهانی»،(۱۳۷۹)، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان؛ که در این مقاله به معرفی شاعر و شرح

برخی از ابیات پرداخته است. مقاله علی جواهر الطاهر «لامیة الطغرایی (النقد و التحلیل)،(۱۹۶۲)، مجله کلیه الآداب بغداد. که به معرفی طغرایی و آثار او و تحلیل برخی از واژگان لامیهٔ العجم و ترجمه و بیان مفهوم ادبیات پرداخته است. شایان درنگ است که تا کنون پژوهش مستقلی در باره ساختار ادبی لامیهٔ العجم از منظر زبان‌شناختی و واکاوی آن در سه سطح زبانی، ادبی، فکری، با رهیافتی از نظریه یاکوبسن پرداخته نشده است.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌های بنیادین است:

۱. چگونه شاعر با استفاده از کارکردهای زبانی به القای معانی در شعر خود پرداخته است؟

۲. چه عناصر ساختاری، زیبایی ادبی موجود در این قصیده را شکل داده است؟

به نظر می رسد که قصیده لامیة العجم از ساختار ادبی و زبانی منسجم و هماهنگی برخوردار است که تمام اجزای آن در جهت تقویت محتوای اصلی و اهداف شاعرانه قرار گرفته‌اند. شاعر به‌طور هدفمند با برجسته سازی و هنجار گریزی از عناصر زبانی و ساختاری برای ایجاد هماهنگی میان معنا و فرم بهره برده است و این هماهنگی منجر به آفرینش زیبایی‌های ادبی در اثر می‌گردد.

هدف اصلی این پژوهش، واکاوی ساختار زبانی و ادبی قصیده «لامیه العجم» طغرایی با رویکردی ساختارگرایانه است. با تمرکز بر حزن و اندوه شاعرانه طغرایی و نگاه نوستالژیک وی به گذشته، این پژوهش تلاش می‌کند تا ارتباط میان ساختار عمیق شعر و محتوای عاطفی آن را آشکار سازد. به عبارت دیگر، هدف ما آن است که با تحلیل عناصر ساختاری شعر، به درک بهتری از چگونگی آفرینش احساسات و معانی در این اثر ادبی دست یابیم.

روش تحقیق در این پژوهش، بربنیان توصیف-تحلیل است. در ابتدا، با ارائه تعریفی جامع از ساختارگرایی و رویکردهای مختلف آن، چارچوب نظری پژوهش ترسیم شد و سپس، به تحلیل ساختاری قصیده «لامیه العجم» پرداخته شده و برای این منظور، از روش تحلیل محتوا و ابزارهای آماری توصیفی استفاده شده است.

۲.مبانی نظری پژوهش

نظریه ادبیت رومن یاکوبسن: نگاهی به زبان همانند هنر

رومن یاکوبسن، زبان‌شناس و نظریه‌پرداز ادبی روسی، با دیدگاهی نوآورانه به زبان و ادبیات نگریست. وی معتقد است که مطالعه زبان‌شناسی شعر، دو جنبه اصلی دارد: از یک سو زبان‌شناسی به‌عنوان یک علم به بررسی علائم زبانی و نقش آن‌ها در ساختار زبان می‌پردازد و ناگزیر این علم نقش اساسی در سازمان‌دهی گفتمان دارد و در زبان شعری جایگاه غالب را اشغال می‌کند.(قویمی،۱۳۸۳: ۸۹) و از سوی دیگر زبان شعر به‌عنوان یک پدیده هنری نوعی زبان خاص است که ساختار تجربی و معنایی منحصر به فردی دارد. در این نوع زبان، شکل و محتوا جدایی‌ناپذیرند. نظریه یاکوبسن ریشه در اندیشه‌های هوسرل[۳] و سوسور دارد. او مانند آن‌ها، متن ادبی را جدا از شرایط پیدایش آن بررسی می‌کند و تمرکز خود را بر عناصر درونی متن می‌گذارد. وی زبان را نه‌تنها ابزاری برای ارتباط؛ بلکه به‌عنوان یک پدیده هنری و زیبایی‌شناسانه مورد بررسی قرار داد. یاکوبسن، ادبیت را به عنوان یک عملکرد خاص زبان تعریف می‌کندچنانکه می‌گوید«: «موضوع علم ادبی ادبیات نیست؛ بلکه ادبیت است، عاملی که اثری مشخص را به اثری ادبی بدل می‌کند»(مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۹۹)، به عبارت دیگر، ادبیت زمانی رخ می‌دهد که زبان از کارکرد اصلی خود یعنی انتقال پیام فراتر رفته و به خلق معانی چندلایه و زیبایی‌شناختی بپردازد. پس مرکز توجه فرمالیست‌ها شکل ادبی است.

با ظهور فرمالیسم روسی تعریفی از شکل و مضمون مطرح شد که از گذشته تاکنون جوهری‌ترین مبحث بوده است(رسولی و احمدی، ١٤٠٢: ٢٤). از نظر یاکوبسن، زبان وقتی ازنقطهٔ صفر فاصله می‌گیرد و به سوی هنری شدن سوق پیدا می‌کند؛ در دو جهت امتداد می‌یابد: یا در قطب مجازی زبان سیر می‌کند و یا در قطب استعاری زبان جریان می یابد، تا به مرز هنر و ادبیت نایل شود (فتوحی، ١٣٩١: ٣٢٠).

یاکوبسن معتقد است روش مطالعه زبان شعر، روشی زبان‌شناسانه است. به همین دلیل، در تحلیل شعر به بررسی صداها، واژگان، دستور زبان و معنا پرداخته می‌شود. زبان شاعرانه، زبانی پر از پیام‌های غیرمستقیم، رمزی و مبهم است. ابهام یکی از ویژگی‌های اصلی هر پیام هنری است و در واقع نتیجه‌ای از ماهیت شاعرانه زبان است؛ وی همچنین معتقد است که در زبان ادبی، برخی از عناصر زبانی برجسته می‌شوند و توجه مخاطب را به خود جلب می‌کنند. این برجسته‌سازی می‌تواند از طریق تکرار صداها، قافیه، آرایه‌های ادبی و ...صورت گیرد. (یاکوبسن ١٣٨٠: ٣٧١-٣٧٠). برجسته‌سازی در ادبیات به معنای شکستن قواعد و قراردادهای زبانی است. شاعر با این کار، خواننده را از قالب‌های تکراری رها کرده و او را به دنیای جدیدی می‌برد. این روش هنری، به شاعران کمک می‌کند تا تجربیات احساسی خود را بهتر بیان کنند. از نظر جفری لیچ[٣] نیز برجسته‌سازی در زبان به دو شکل اصلی صورت می گیرد: **١.هنجارگریزی** که در این حالت، نویسنده به طور عمدی از قواعد معمول زبان تخطی می‌کند تا توجه خواننده را به بخش خاصی از متن جلب کند **٢. قاعده افزایی:** در این حالت، به جای شکستن قواعد، قواعد جدیدی به زبان اضافه می‌شود تا به نوعی برجستگی و تأکید دست پیدا کند.(صفوی،١٣٧٣: ٤٦/١)صفوی، در این زمینه، اصطلاح «قاعده کاهی» را به جای «هنجارگریزی» پیشنهاد کرده است. به نظر صفوی، «هنجارگریزی» یک اصطلاح کلی‌تر است که شامل هر دو حالت شکستن قواعد و افزودن قواعد جدید می‌شود (همان: ٤٦/١-٦٧).

در هنجار گریزی شاعر با شکستن قواعد زبانی خواننده را از قالب‌های تکراری رها کرده و او را به دنیای جدیدی می‌برد. این روش هنری، به شاعران کمک می‌کند تا تجربیات احساسی خود را بهتر بیان کنند. استعاره، یکی از مهم‌ترین نمونه‌های برجسته‌سازی است که در آن، معنای واژه‌ها به شکل غیرعادی به کار می‌رود یاکوبسن، فرآیند «قاعده افزایی» را نوعی ایجاد تعادل در گسترده‌ترین معنای کلمه می‌داند. او معتقد است که این تعادل از طریق تکرار کلمات به دست می‌آید. تکرار، موجب ایجاد موسیقی درونی در زبان شعر می‌شود. «و از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر شعر و اصول موسیقی و زیباشناسی است و سهم بسزایی در موسیقی درونی شعر نیز دارد و حتی از نظر تولید معنا در ساختار قصیده بسیار مؤثر است».(القصیری،٢٠٠٦:١٧٥) استفاده از قاعده افزایی نشان‌دهنده توانایی شاعر در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان برای ایجاد نوآوری و برجستگی است. فرمالیست‌های روس نیز این روش را عامل اصلی شکل‌گیری اثر ادبی می‌دانند.(مکاریک،١٣٨٥: ٥٨).

٣.ساختار شعری « لامیة العجم»

«لامیة العجم» یکی از معروف‌ترین قصیده‌های ادبیات عربی است که توسط طُغرایی (عمیدالدین ابواسحاق بن محمد طغرایی اصفهانی) شاعر و ادیب مشهور دوره سلجوقیان در ٥٩ بیت سروده شده است. این قصیده که به دلیل ردیف و قافیه آن به «لامیهٔ» شهرت دارد (چون تمامی ابیاتش به حرف «لام» ختم می‌شوند)، یکی از شاهکارهای ادبیات عربی در زمینه شعر هجایی است. این قصیده در بحر بسیط مخبون سروده شده است که یکی از اوزان مشهور در شعر عربی کلاسیک است. این وزن با هجاهای متقارن و تکرارشونده، آهنگی خاص به شعر می‌دهد و باعث می‌شود شعر به طور

منظم و هماهنگ پیش برود. در این قصیده هر بیت در این قصیده به‌صورت مستقل، یک موضوع یا معنا را بیان می‌کند، هرچند در کنار هم یک پیوستگی معنایی دارند.«لامیة العجم» به دلیل زبان فصیح، ساختار محکم و مضامین عمیق فلسفی و اخلاقی، از اهمیت ویژه‌ای در ادبیات عرب برخوردار است. این قصیده توسط شاعران و منتقدان عرب و ایرانی تحسین شده و به‌عنوان یکی از شاهکارهای ادبیات کلاسیک در نظر گرفته می‌شود. نظر به طولانی بودن قصیده و شهرت آن، پیکرهٔ مطالعاتی قصیده در این جستار ذکر نگردید و تنها واکاوی ساختاری و تحلیل آن پرداخته شد.

۳-۱.سطح آوایی

ارزش‌های آوایی، نقطه آغازین در توصیف ساختاری زبان شعر است؛ زیرا روشن‌کننده همنشینی و حضور واژه‌ها و حروف و ایقاع و سازواره‌های آوایی و موسیقایی است (فضل، ۱۹۹۸: ۸۰) که در آن، موسیقی بیرونی، موسیقی درونی و موسیقی کناری مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۳-۱-۱. موسیقی بیرونی

در بخش موسیقی بیرونی، وزن و بحرهای عروضی مورد ارزیابی و بررسی قرار می‌گیرد.وزن عروضی این شعر (مستفعلن .فاعلن.مستفعلن.فعلن/ مستفعلن. فاعلن. مستفعلن. فعلن) در بحر بسیط مخبون سروده شده است . البته تغییراتی را در تفعله‌های قسمت میانی در برخی از ابیات شاهد هستیم واین امری عادی است؛ زیرا«رعایت تغییرات در تفعله‌های میانی بیت، نه تنها در تمامی ابیات بلکه حتی در یک بیت نیز در این بحر عروضی، ضروری نیست.»(انیس، ۱۹۸۱ :۷۳) از ویژگی های آن، شاعران در موضوعات جدی آن را به کار می برند.(خلیفه شوشتری،۱۳۸۷: ۲۷۳) تا جایی که آهنگ آن به کسی که با عروض الفت نگرفته است، به راحتی آموزش می‌د هند؛ زیرا راحتی و سهولت موسیقی آن منجر به این می‌شود که به محض تکرار، تقطیع آهنگین ابیات، گوش‌ها را به دقت در ترکیب آن سوق می دهد.(علی،۱۳۸۳: ۱۸۰) و این امر با مفهوم شعرکه جنبه تعلیمی دارد به خوبی سازگار است.

۳-۱-۲.موسیقی درونی

منتقدان صورت‌گرا، بر نقش و اهمیت واژه در پیدایش ادبیت متن، بسیار تأکید می‌کنند. هم‌نشینی واژه‌ها، نظام آوایی و معانی آن‌هاست، که سازنده متون زیبای ادبی است و آهنگ درونی واژه‌ها و نظام آوایی آن‌ها ساختار موسیقایی را به وجود می‌آورد که فضا را برای رشد و بالندگی واژه آماده می‌سازد (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۷۳). موسیقی درونی که زائیده آهنگ الفاظ وانواع تکرارها و موسیقی مصوت‌ها ودر آمیختگی باصامت‌هاست موجب توازن در کلام می‌شود.

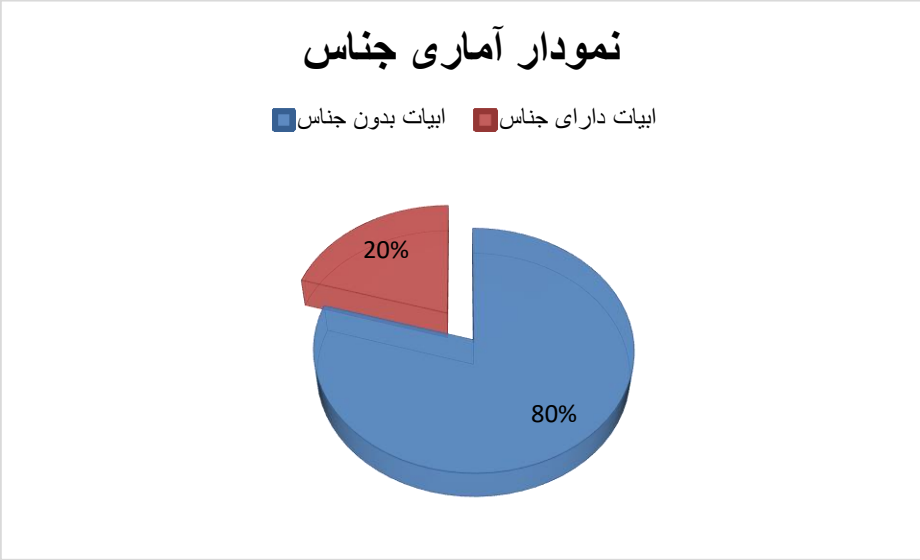
أ. جناس

بررسی هم حروفی و هم صدایی واژگان و به طور کلی صنایع لفظی موسیقی درونی شعر را شکل می‌دهد، چرا که بسامد بالای واج یا همخوانی خاص در یک قطعه شعر، با غرضی خاص برای انتقال پیام به مخاطب رخ می‌دهد، تکرار واژگانی یا موسیقایی نیز تحت عنوان «توازن» مورد بررسی قرار می‌گیرد که به عنوان رهیافت قاعده‌افزایی در کلام عامل ایجاد نظم به شمار می‌آید (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۵٦/۱).

در قصیده «لامیة العجم» از میان صنایع لفظی، صنعت جناس در ۱۳ بیت به کار رفته است که با توجه به میزان ابیات این هم صدایی و هم حروفی اندک اما قابل ملاحظه است. جناس‌هایی که در این قصیده آمده است عبارتند از:

الخَطلَ ـ العَطلَ (بیت ۱) / صانتنی ـ زانتنی (۱) / عَجَّ ـ لَجَّ (۷) / لَجَّ ـ ضَجَّ (۷) / راحِل ـ رَحلَ (٦) / جَلَّی ـ جلَلَ (١٤) تَستحیل ـ یَحلُ (١٥) / النَّجلاء ـ النُجُلِ (٢٧) / الغیل ـ الغَیلِ (٢٩) العُلی ـ علی (٣٢) / أرتَمنِ ـ أرضی (٤٠) / محتال ـ حَیَل (٤٧) / أعزی ـ عَدوّ (٤٨) غاض ـ خاض (٥١) / حَدَّ ثّت. تُحَدِّثُ (٣٥) /

با توجه به این‌که جناس تام گزینش یکسان عناصر آوایی از محور جانشینی مورد نظر است ولی در جناس این گزینش وابسته به یکسانی واکه‌ها یا وابسته به یکسانی هم‌خوان‌هاست (صفوی، ۱۳۷۳: ۳۰۵/۱) با نظر به جناس‌های به کار رفته در این قصیده که از نوع جناس ناقص و غالباً جناس اشتقاق است؛ بنابراین در چارچوب فرایند «تکرار آوایی ناقص» از نوع «تکرار هم‌خوانی» (همان: ۳۰۸) قرار می‌گیرد که این توازن واژگانی در سطح تحلیل واجی قابل طرح است که موجب توازن آوایی می‌گردد و بر موسیقای کلام می‌افزاید. تکرار آوایی در این قصیده، نوعی هماهنگی درونی ایجاد می‌کند که به انتقال پیام شاعر به مخاطب کمک می‌کند .



ب. تکرار

افزون بر تجانس واژگان، ساختار زبانی شاعر در قصیده و موضوع آن موجب شده است تا دو ضمیر «أنا/ من» و «أنت/ تو» به صورت‌های مختلف بیشترین بسامد را در قصیده برخوردار باشد که در ۲۳ بیت، ۵۰ بار ضمیر من «به اشکال مختلف «ی، تُ، أنا، مستتر» به کار رفته که ۳۲ مورد آن تکرار ضمیر «ی» است و ضمیر «تو» در ۱۵ بیت ۳۰ بار شاعر ساختار خطابی به اشکال مختلف (أنتَ ـ ک –تَ –مستتر) را تکرار نموده که اکثر آن ها در بخش پایانی قصیده است برجستگی کاربرد ضمیر «من» نشان از اندوه جان‌افزای شاعر دارد که او را به گلایه از روزگار نسبت به خود واداشته است و حتی گاه در کاربرد ضمیر «تو» خود را مخاطب قرار می‌دهد. همچون ابیات ذیل:

یا وارداً سُؤءِ عیشٍ کلُّه کَدرٌ أنفَختَ عُمرَک في أیامِکَ الاوَّلِ

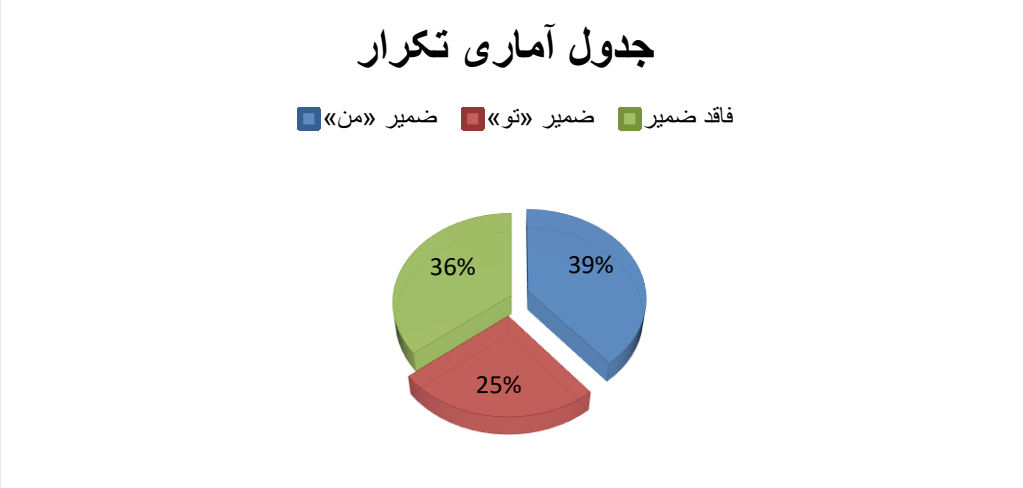
(ترجمه) « ای آنکه به بازمانده زندگی واردشده‌ای که تمام آن تیره است و زندگی روشنت را در روزگاران پیشین از دست داده‌ای.»

یا خبیراً علی‌الاسرار مُطلعاً أنصت ففی الصَّمتِ مَنجاة مِنَ الزَّلَلِ

(ترجمه) « ای باخبر و آگاه از رازها ساکت باش که در سکوت و خاموشی، رهایی از لغزش‌هاست.»

بدین‌وسیله خود را پندی می‌دهد، پندی که روزگار به او درس داده است. گویا آشوب درونش گلایه‌وار خطاب نموده است و این امر نشان‌دهنده تلاش شاعر برای فاصله گرفتن از درد و تبدیل آن به حکمتی عام است؛ زیرا در کاربرد ضمیر «تو» بیانی پندگونه دارد و می‌خواهد از رنج‌های درونی‌اش با شیوه‌ای ارشادی،آگاهی‌بخش آیندگان باشد، برجستگی بیشتر کاربرد ضمیر «من» نسبت به ضمیر «تو» بیانگر این است شاعر بیشتر از خود، سخن می‌گوید و در نهایت به پندآموزی می‌پردازد. در واقع تقابل میان «من» و «تو» در این قصیده بیانگر دو جنبه متفاوت از شخصیت شاعر است. ضمیر «من» بیشتر به بخش احساسی و درونی شاعر اشاره دارد؛ جایی که او از درد و رنج‌های شخصی‌اش سخن می‌گوید. در حالی که ضمیر «تو» بیشتر جنبه خطابی و پندآموز دارد و شاعر از این طریق خود را به آرامش، سکوت و تحمل دعوت می‌کند. به عبارت دیگر، «من» نماینده رنج و اندوه شاعر و «تو» نماینده آگاهی و پندآموزی او است. این کاربرد پیاپی ضمن (أنا/ من) و (أنت/ تو) به شکل های مختلف شبیه به یک مناظره درونی است که در آن شاعر میان «خودِ رنجدیده» (من) و «خودِ پندآموز» (تو) در نوسان است. این دوگانگی، بازتابی از تضاد عاطفه و عقل در وجود شاعر است. در واقع ضمیر «من» شاعر را به عنوان سوژه رنجور و ضمیر «تو» را به عنوان ابژه آموزش دهنده معرفی می‌کند. این جابه جایی، ساختار قصیده را از یک مرثیه شخصی به متنی جهان شمول ارتقا میدهد. به ویژه در ابیات پایانی، کاربرد «تو» به عنوان مخاطبِ خاموش، خواننده را نیز به تأمل وامی‌دارد.

شایان درنگ است با توجه به بسامد بالای ضمیر «من» و برجستگی آن نسبت به ضمیر «تو» نشان می‌دهد که این قصیده بیشتر به بیان اندوه‌ها و رنج‌های درونی شاعر پرداخته است؛ بااین‌حال، در بخش‌هایی از قصیده، شاعر با استفاده از ضمیر «تو» به پندآموزی و خودآگاهی می‌پردازد و این ترکیب به‌خوبی نشان‌دهنده تقابل میان شکایت‌های شخصی و درس‌های زندگی است. این دوگانگی باعث شده است تا قصیده علاوه بر بازتاب‌دهی احساسات شخصی شاعر، حامل پیام‌هایی حکیمانه و ارشادی نیز باشد.



۳-۱-۳. موسیقی کناری

در موسیقی کناری، ردیف و قافیه شعر موردتوجه قرار می‌گیرد که در اشعار عربی غالباً فاقد ردیف است. «قافیه اصواتی است که در پایان مصرع‌ها یا بیت‌های قصیده تکرار می‌شوند و تکرار آن‌ها بخش مهمی از موسیقی شعری را تشکیل می‌دهد و به‌منزله فواصل موسیقایی هستند که شنونده انتظار تکرار آن‌ها را می‌کشد به این تکراری که گوش‌ها را در دوره‌های زمانی منظم می‌نوازد، با جان و دل گوش فرا می‌دهند (انیس، ۱۹۸۱: ٢٤٦) و جدای از این گوش‌نوازی «یکی از بزرگ‌ترین خصوصیت‌های قافیه مسأله تداعی معانی است، بدین‌صورت که تداعی قافیه‌ها به‌عنوان یک نیروی

ذهنی، بسیاری از معانی را که ممکن است در تشکیل ساختمان معنوی آن شعر نقش برجسته‌ای داشته باشد، برای شاعر و هنرمند تداعی نماید (شفیعی کدکنی،١٣٦٨: ٩٠ـ٨٩).

انتخاب حرف «ل» به‌عنوان حرف رَوی در قافیهٔ این قصیده، نشان از دقت نظر شاعر در ایجاد هماهنگی بین موسیقی شعر و محتوای معنوی آن دارد؛ زیرا حرف «ل» در دسته‌بندی حروف(ر، ع، ف م، ن) است که دارای ویژگی‌های صوتی خاصی است که میان شدت و رخوت قرار دارد(عباس،١٩٩٨: ٤٩). حرف «ل» به‌عنوان حرف رَوی، دارای تلفظی شدید و انفجاری است؛ به این معنی که هنگام تلفظ آن، نفس به‌نوعی حبس می‌شود و صدای آن با نوعی انفجار رها می‌گردد. این ویژگی آن باعث می‌شود که شدت تلفظ حرف «ل» نوعی تأکید بر درد و رنج شاعر و شکایت‌های او باشد. به‌عبارتی‌دیگر، این شدت در حرف رَوی در قافیهٔ می‌تواند به عنوان نمادی از تلخی شکایت‌های شاعر در قصیده به شمار آید. به عنوان مثال، هنگامی که شاعر در ابیات به گلایه از روزگار و زندگی پرداخته است، قافیهٔ شعر با حرف رَوی با صدای انفجاری «ل»، آن رنج‌ها و سختی‌ها را بیشتر برجسته می‌کند از سوی دیگر، باوجود شدت و انفجار اولیه حرف «ل»، در ادامه تلفظ آن نوعی رخوت و آرامش وجود دارد. این رخوت در تلفظ، حالتی از سکون و آرامش را به همراه دارد که ما را به تأمل و دقت بیشتر فرامی‌خواند. بنابراین، استفاده از این حرف رَوی در قصیده، نوعی تضاد بین شکایت‌های تلخ شاعر و آرامش و تأملی که در بخش‌های پایانی به آن می‌رسد، ایجاد می‌کند.

این ویژگی‌ها باعث می‌شوند که حرف «ل» به‌خوبی با مفاهیم تلخی و رنج که در سراسر قصیده حضور دارند، همخوانی داشته باشد. . قافیهٔ شعری با حرف رَوی «ل» با ایجاد تضاد بین شکایت‌های شدید و آرامش و تأمل؛ نه‌تنها به لذت شنیداری مخاطب افزوده است؛ بلکه به عمق معنایی شعر نیز تأکید می‌کند. بدین ترتیب، شاعر از حر ف رَوی در قافیهٔ به‌عنوان ابزاری برای تقویت هر دو جنبه موسیقیایی و معنایی شعر استفاده نموده است به عبارت دیگر، انتخاب این حرف نه تنها موسیقی گوش‌نوازی ایجاد می‌کند؛ بلکه به تقویت تمثیل‌های مفهومی شعر نیز کمک می‌نماید.

٤.برجسته‌سازی ادبی: هنجارگریزی و قاعده افزایی

عناصر ادبی نقش مهمی در اعطای کیفیت ادبی به زبان دارند «کیفیت ادبی یا شخصی‌سازی زبان بیش از هر جا در صناعات بلاغی به‌ویژه صورت‌های مجازی زبان (صناعات معنایی) نمودار می‌شود و غلبه هر یک از این آرایه‌ها در متن، سبک برجسته‌ای را شکل می‌دهد» (فتوحی، ١٣٩١: ٣٠٦)

به اعتقاد لیچ برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست، با هنجارگریزی، یعنی انحراف از قواعد زبانی معمول؛ و دوم، از طریق قاعده‌افزایی، یعنی افزودن قواعدی بر قواعد زبانی رایج. این دو روش، ابزاری هستند که به شاعر کمک می‌کنند زبان را از حالت روزمره و عادی خارج کرده و به آن کیفیت ادبی ویژه‌ای ببخشند. (صفوی؛ ١٣٧٣: ٤٣/١)

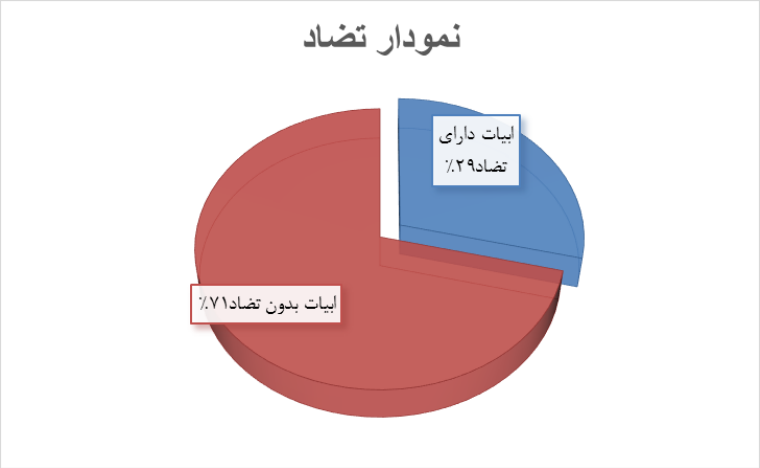
٤-١. تضاد به‌عنوان ابزار قاعده‌افزایی

در شعر طغرایی، تضاد به‌عنوان یکی از صنایع بلاغی، نقش محوری در ایجاد موسیقی معنوی و زیبایی ادبی دارد. توازن واژگانی، که به‌عنوان یکی از انواع قاعده‌افزایی شناخته می‌شود، در سطح واژگانی نمود می‌یابد و شامل تقابل‌ها و تضادهای معنایی است. به تعبیر صفوی[٤]«این توازن تنها محدود به تکرار چند هجا در یک واژه نیست، بلکه می‌تواند مجموعه‌ای از واژگان یا حتی کل یک جمله را در بربگیرد.» (همان: ١٩٩/١)

موسیقی معنوی که اساسی است برای درک زیبایی ،گاه از تقابل یا از تضاد و یا هر نوع تناظری که در مفاهیم باشد، ایجاد می‌شود.صنعت تضاد ازجمله صنایعی است که به شکل بارز در شعر طغرایی نمود دارد و به‌عنوان یکی از شیوه‌های قاعده افزایی زبان، موجب آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی سخن می‌شود، صنعت تضاد به‌کاررفته در شعر شاعر، تضادی ساده و بدون تعقید از نوع «تضاد حافظه »(ضیف،١٣٨٤ :٢٠٠) که نه‌تنها در شعر نقش معنایی ایفا می‌کند؛ بلکه به آفرینش موسیقی درونی و تأثیرگذاری بیشتر متن شعری کمک می‌نماید.

جدول تضادها

١	أخیراً # اولاً	بیت ٢
٢	الضّحی # الطفل	بیت ٢
٣	حَزَنی # جَذلی	بیت ٥
٤	حلوفکاهة # مُرُّ الجدّ	بیت ١١
٥	شِدة البَاسِ # رِقة الغَزَل	بیت ١١
٦	تنام # ساهرة	بیت ١٥
٧	حِب # العِدا	بیت ٢٠
٨	مِنهنَّ # مِنهُم	بیت ٢٣
٩	ینشی # یُغری	بیت ٣٠
١٠	الارض # الجوِّ	بیت ٣١
١١	مُقبلة # وَلَّت علی	بیت ٤٠
١٢	شَوطُ # مَهل	بیت ٤٤
١٣	تَقدَّم # وراء	بیت ٤٤
١٤	عَلا # دون/ انحطاط	بیت ٤٦
١٥	الوفاء # الغدر	بیت ٥١
١٦	حُسنَ # شَرّاً	بیت ٥٠
١٧	صدق #کذب	بیت ٥٢
١٨	مُعوّج # معتدل	بیت ٥٢
١٩	سُؤء العیش # أیامک الاول	بیت ٥٤
٢٠	ثبات / بقاء # منتقل	بیت ٥٧



برجسته‌سازی، همان‌گونه که اشاره شد، از طریق قاعده‌افزایی و به‌ویژه به کارگیری تضاد در زبان، باعث آشنایی‌زدایی می‌شود. این آشنایی‌زدایی، مخاطب را از زبان روزمره جدا کرده و او را به دنیای جدیدی از معانی و احساسات می‌برد و بر این اصل استوار است که هنر با شکستن عادت‌های زبانی، ادراک مخاطب را از واقعیت تازه می‌کند. تضاد در شعر طغرایی، با ایجاد تقابل میان مفاهیم آشنا (مانند شادی/غم، ماندگاری/فنا، آغاز /پایان)، ذهن مخاطب را از الگوهای روزمره جدا می‌کند و او را به بازخوانی انتزاعی‌تر مفاهیم وادار می‌سازد. هر چند تعداد ابیات دارای تضاد در این شعر کم است، با وجود این نشان می دهد شاعر تلاش نموده با کاربرد آن در برخی از ابیات (۲۰ بیت) باعث ایجاد نوعی توازن معنایی می‌شود. موسیقی معنوی که از تضادهای موجود در شعر حاصل می‌شود، تناظری مفهومی را در ذهن خواننده ایجاد کرده و باعث می‌شود که هر واژه و عبارت، معنای دیگری را تقویت نماید.در واقع تضاد در شعر طغرایی تنها تقابل ساده‌ی الفاظ نیست، بلکه تقابل مفاهیم است که از طریق همنشینی هوشمندانه‌ی واژگان متضاد، نوعی «موسیقی مفهومی» می‌آفرینند. این شیوه به شاعر این امکان را می‌دهد تا با استفاده از تقابل‌ها و تضادهای ساده و روان، تأثیر عمیق‌تری بر مخاطب بگذارد. به عنوان نمونه، تضادهای موجود در شعر طغرایی به گونه‌ای به کار گرفته شده‌اند که ضمن ایجاد نوعی حرکت بین مفاهیم مخالف، ساختار کلی شعر را منسجم‌تر می‌کنند. در این فرآیند، تضادهای معنایی باعث ایجاد کشمکش درونی در مخاطب می‌شود و حس تنش را تقویت می‌کنند و او را به مشارکت فعال در کشف معنا ترغیب می‌کند. این تنش، نه تنها جنبه‌ی زیبایی‌شناختی دارد؛ بلکه عمق فلسفی شعر را افزایش می‌دهد.

٤-٢. برجسته سازی ادبی: آرایه‌های بیانی، ابزار هنجارگریزی

برجسته‌سازی در ادبیات به معنای استفاده از تکنیک‌ها و آرایه‌های بلاغی است که زبان را از حالت عادی و روزمره به سطحی برتر به لحاظ زیبایی‌شناسی و بیان ادبی ارتقا می‌دهد. این برجسته‌سازی به دو دسته موسیقایی و زبانی تقسیم می‌شود. در دسته موسیقایی، عناصر صوتی مانند آهنگ و توازن به برتری زبان کمک می‌کنند. اما در دسته زبانی، تفاوت‌ها و برجسته‌سازی واژگان در جملات به وسیله عناصری چون تشبیه، استعاره، مجاز و... نمود می‌یابد (شفیعی کدکنی، ١٣٦٨: ٨ـ٧). با نظر به این‌که برجسته‌سازی در گروه زبانی از طریق انواع هنجارگریزی‌ها قابل‌تبین است (صفوی، ١٣٧٣: ١/ ٤٣ـ٤٢) و این‌که در حوزه هنجارگریزی معنایی زبان، صورت‌های مجازی زبان (صناعات معنایی) قرار دارند بنابراین «حوزه معنا به عنوان انعطاف‌پذیرترین سطح زبان بیش از دیگر سطوح زبان در برجسته‌سازی ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد» (همان: ٥٢ـ٥١) و یکی از مهم‌ترین روش‌های برجسته‌سازی در زبان ادبی، استفاده از

صورت‌های مجازی است. این آرایه‌ها به شاعر کمک می‌کنند تا از قواعد زبان معیار فاصله گرفته و با استفاده از تکنیک‌های خاص، نگرش و احساسات خود را به شکلی منحصر به فرد بیان کند. این فاصله‌گیری از زبان معیار باعث ایجاد تأثیرات عاطفی و فکری عمیق‌تری در مخاطب می‌شود (فضل، ۱۹۹۸: ۱۸۰ـ۱۷۹) در جدول ذیل، تعداد، نوع و بسامد هر یک از صنعت‌های بیانی بلاغت در قصیده شاعر مشخص شده است.

جدول استعاره‌ها

ردیف		بیت	طرفین	نوع
۱	السیف عُرّیَ مَتناه مِن الخلل	٤	خالی بودن . برهنه بودن	تصریحیه / تبعیه
۲	طال اغترابی حتی حنّ راحلتی	٦	تکان خوردن . ناله کردن	تصریحیه / تبعیه
۲	و رَحلُها قَری العَسّالةِ الذُّبُلِ	٦	سرنیزه‌لزران . انسان نالان / که هنگام ناله شانه‌ها تکان می‌خورد	مکنیه
۳	وضَج من لَغَبٍ نضوی و عجَّ لما ألقی رکابی ...	۷	شترنالان و خسته . انسانی که عصبانی شده و فریاد می‌کنند	مکنیه
٤	أُرید بَسطهٔ کفِّ أستعین بها علی قضاء حقوقٍ ...	۸	انجام دادن . بجا آوردن	تصریحیه / تبعیه
٥	طَرَدتُ سَرحُ الکری عن وَردِ مُقلَته	۱۲	خواب سبک . حیوانی (آهویی) که وارد چشم می‌شود به آرامی	مکنیه
٦	تنامُ عینی و عین النجم ساهرة	۱٥	غفلت کردن . خوابیدن	تصریحیه / تبعیه
۷	فَسِر بنا فی ذِمام اللَّیلِ معتصفاً	۱۹	شب . انسان آبرومند	مکنیه
۸	فالحِبّ حیثُ العِدا و الأُسدُ رابِضَهٔ	۲۰	شجاعان . شیران	تصریحیه
۹	نَؤُمّ ناشئهٔ بالجِزع سُقیتَ نِصالُها ...	۲۱	مژه‌ها . نیزه‌ها	تصریحیه
۱۰	قدزاد طیبُ احادیثِ الکرامِ بها	۲۲	سخنان خوب . عِطر	مکنیه
۱۱	تَبیتُ نارُ الهوی أنضاءَ مِنهُنّ فی کِبرَ	۲۳	دائمی بودن . بیتوته کردن	تصریحیه
۱۲	یَقتُلنَ انضاء حبٍّ لاحِراک بها	۲٤	عاشقان . شتران رنجور و ناتوان	تصرحیه
۱۳	یُشقی لَدیغ العَوَالی فی بُیُوتِهِم	۲٥	سرنیزه . مار	مکنیه
۱٤	بنهلَهٔ من غدیر الخَمروالعسل	۲٥	خمره شراب . آبگیر	تصریحیه
۱٥	لَعلَّ إلمامهٔ بالجزع ثانیة یدبُّ مِنها نسیمُ البُرء فی عِللَی	۲٦	وزیدن . نفوذ کردن	تصریحیه / تبعیه
۱٦	لا أُحِلَ بغزلان أُغازِلُها	۲۹	محبوبان . آهوان	تصریحیه
۱۷	فإن جنَحت الیه فاتخذ نَفَقاً فی الارضِ أو سلَّماًفی الجوّفاعتَزِل	۳۱	سختی معاشرت با مردم . کندن زمین . بالارفتن از نردبان آسمان	تصریحیه تمثیلیه تبعیه

١٨	وَدَع غِمارَ العُلی لِلمتقدمینَ علی رکوبها	٣٢	تحمل سختی‌ها . سوار شدن بر کشتی	تصریحیه . تبعیه
١٩	إقتَنع مِنهنُ بِالبَلَلِ	٣٢	شی اندک . خیسی و تری	تصریحیه
٢٠	فادرأها فی نحورِ بیدِ حافلةً	٣٤	بیابان . انسان	مکنیه
٢٢	إنّ العُلی حَدَّثتنی وهی صادقة		بزرگی . انسان متکلم	مکنیه
٢٣	أهَبتُ بالحظّ ...	٣٧	صدا زدن پراکندن گرد و غبار	تصریحیه / تبعیه
٢٤	لَعلّه إن بَدا فَضلی و نَقصَهم	٣٨	آشکار شدن . دیدن	تصریحیه / تبعیه
٢٥	لَعلّه إن بَدا فَضلی و نَقصَهم لِعَینهِ نامَ عَنهم أو تَنَبَّه لی	٣٨	سلب شدن نعمت . خوابیدن از آن‌ها	تصریحیه / تبعیه
٢٦	أُمِلُّل النَّفسَ بالآمالِ أرقبها	٣٩	مشغول بودن جان‌ها . تسلی دادن جان‌ها	تصریحیه / تبعیه
٢٧	غالی بنفسی عرفانی بِقیمَتِها	٤١	جان . شی گران امکان خرید و فروش آن هست	مکنیه
٢٨	عادَه الضَّلِ أن یَزهو بِجوهرِه	٤٢	جان شاعر . نیزه و شمشیر	تصریحیه
٢٩	عاده النصل أن یَزهو بجوهرِه ولیسَ یَعملُ الاّ فی یَدی بَطَل	٤٢	اشکار کردن گوهر وجود ــ به درخشش وبران بودن شمشیر در دست انسان کارامد	تصریحیه تبعه تمثیلی
٣٠	غاض الوفاء فاض الغَدَر وانفرجت	٥٠	حیله و نیرنگ . رودی که آب آن زیاد شده باعث سیلاب و خرابی است	مکنیه
٣١	یا وارداً سُؤرَ عیشٍ کلُّهُ کَدَرٌ أنفَقتَ عُمرَک فی أیامِکَ الاوّل		گذراندن . انفاق کردن	تصریحیه / تبعیه
٣٢	فیمَ اعتراضُکَ لُجَّ البَحرِ تَرکَبهُ	٥٥	دنیا و مشکلات آن . امواج دریا	تصریحیه

جدول تشبیهات

ردیف		بیت	طرفین	حسی . عقلی	نوع آرایه
١	حیله الفضل	١	فضل . زینت	عقلی . حسی	بلیغ
٢	مجدی أخیراً و مجدی اولاً شرعٌ والشمس رَأدَ الضُحی کالشَّمس فی الطفل	٢	حالت موفقیت دائمی . یکسانی حالات خورشید در اول و آخر روز	عقلی . حسی	تشبیه ضمنی / تمثیلی
٣	فیم الاقامة بالزوراء لاسکنی بها ولا ناقتی فیها ولا جَملی	٣	عدم ارتباط و تعلق به این سرزمین / نداشتن ناقه و شتر در آن	عقلی . حسی	ضمنی / تمثیلی

٤	ناءٍ عن الاهلِ، صَفرالکفِّ، مُنفِرَدُ کالسیفِ عُرِّیَ متناه من الخَلَلَ	٤	انسان دور از خانواده و نادار – شمشیری که غلاف آن خالی از زیب و زیور است	عقلی . حسی	تشبیه بلیغ/ تمثیلی
٥	ذی شطاطٍ کصَدرِ الرُّمحِ مُعتَقلٍ بِمثلِهِ غیرَهَیَّابٍ ولا وَکِلِ	١٠	انسان استوار . نیزه راست واستوار	حسی – حسی	تشبیه بلیغ
٦	سَوَام النوم	١٢	خواب . چهارپا	عقلی . حسی	بلیغ
٧	خَمر الکری	١٣	خواب سبک . مستی شراب	عقلی . حسی	بلیغ
٨	میاه الغُنج والکَحَلِ	٢١	ناز و کرشمه، سیاهی سرمه . آب‌ها	حسی . حسی	بلیغ
٩	نارالهوی	٢٣	عشق . آتش	عقلی . حسی	بلیغ
١٠	نسیمُ البُرءِ	٢٦	سلامتی . نسیم	عقلی . حسی	بلیغ
١١	نبال الأعین النُجلّ	٢٧	چشمان درشت . نیزه	حسی . عقلی	بلیغ
١٢	ودع غمار العلی للمتقدمین علی	٣٢	بزرگی –به گرداب	عقلی –حسی	بلیغ
١٣	لَو أنَّ فی شَرَفِ المأوی بُلوغُ مُنیً لم تَبرَحِ الشمسُ، یوماً، داره الحمل	٣٦	موقعیت سبب رسیدن به آرزوها نیست . حاله خورشید که همیشه در وسط آسمان باقی نمی‌ماند	عقلی . حسی	ضمنی / تمثیلی
١٤	إن علانَی مَن دونی فلا عَجَبٌ لی أُسوَة بإنحطاط الشَمسِ عن زُحلِ	٤٦	جایگاه شاعر که بالاتر از فرومایگانی که از او بالاتر رفته‌اند . حالت خورشید که در جایگاهی پائین‌تر از خورشید قرار دارد	عقلی . حسی	ضمنی / تمثیلی
١٥	شانَ صِدقَکَ عندَ الناسِ کِذبُهم وهَل یطابقُ المِعَوَّجُ بمعتدلِ	٥٢	عیب‌جویی دروغ از صداقت . قیاس شی کج با شیء راست و معتدل	عقلی . حسی	ضمنی / تمثیلی
١٦	ان کانَ یَنجَعُ شیءٌ فی ثَباتِهم علی العهودِ فسبق السّیف لِلعذَلِ	٥٣	عدم فایده پایداری آن قوم برپیمان‌هایشان . پیشه گرفتن شمشیر برتوبیخ	عقلی . حسی عقلی	ضمنی تمثیلی
١٧	ملک القناعة	٥٦	قناعت . فرمانروایی	عقلی . عقلی	بلیغ
١٨	ترجو البقاء بدارٍ لاثباتَ لها فَهَل سَمِعتَ بظِلّ غیرِ مُنتقلِ	٥٧	بقاء در خانه‌ای بدون ثبات . سایه‌گذران	عقلی . حسی	ضمنی تمثیلی

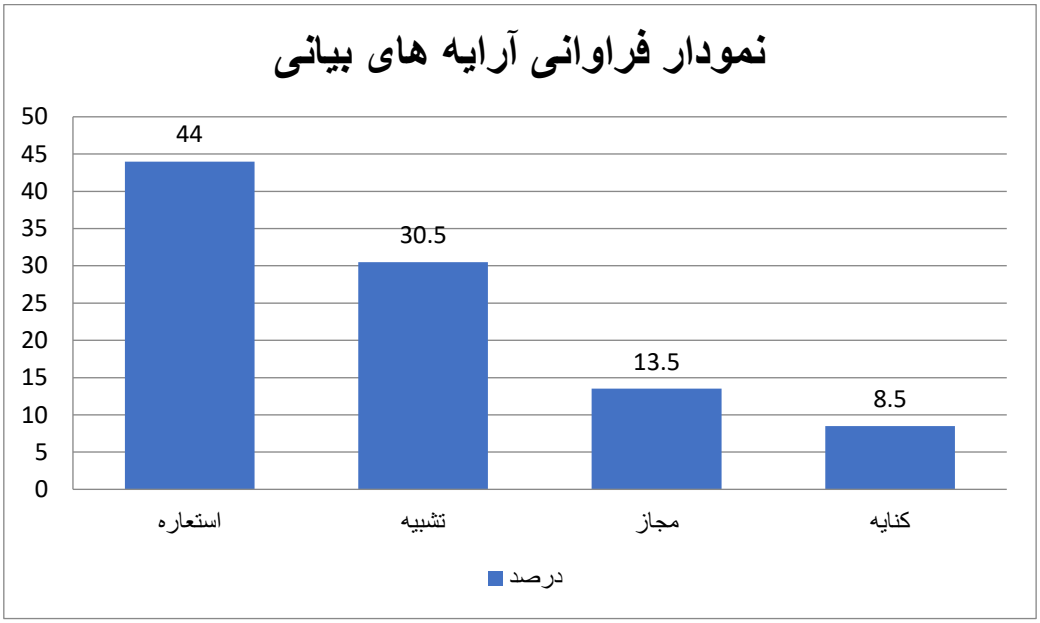
جدول کنایه‌ها

ردیف		بیت	مضمون کنایه	نوع کنایه
۱	صِفرالکفِّ	٤	ندار بودن	کنایه از صفت
۲	بسطَهَ کفٍّ	۸	دارا بودن	کنایه از صفت
۳	العِزُّ عِندَ الرسیمِ الاینُقِ الذُلَلِ	۳۳	عـزت در راه رفـتن و کوشـش شـتر نجیـب ، رام شـده و اصـیل است کـه کنایه از عـزت درسـفر کردن از جایی که شرایط زندگی مهیا نیست.	کنایه از نسبت
٤	رخیص القَدر	٤۱	کنایه از انسان فرومایه	کنایه از موصوف
٥	معارضات مثانی النّجم بالجُدلِ	۳٤	کنایه از اسب تیزرو	کنایه از موصوف

جدول مجاز

ردیف		بیت	اسناد	نوع مجاز
۱	الدَّهر یَعکَسُ آمالی	۹	اسناد واژگون شدن آرزوها به روزگار از باب اسناد به زمان است به جای فاعل حقیقی	مجاز عقلی. علاقه زمانیه
۲	[الدهر] یُقنِعُنی من الغنیمَة بعد الکَدر بالقَفَلِ	۹	قانع شدن توسط روزگار از نوع اسناد مجازی است	مجاز عقلی علاقه زمانیه
۳	اللیلُ أغری سوامَ النوم بالمقلِ	۱۲	اسناد برانگیختن و تشویق نمودن به شب از نوع اسناد به زمان است	مجاز عقلی علاقه زمانیه
٤	الغیُّ یَزجُرُ إحیاناً عن الفَشَل	۱٦	اسناد بازداشتن ومانع شدن به گمراهی به جای فاعل حقیقی آن	مجاز عقلی علاقه سببیّه
٥	نَفحة الطَیب تُهدینا	۱۹	اسناد هدایت به خوشبویی به جای فاعل حقیقی آن	مجاز عقلی علاقه سببیه
٦	تُسعِدنی باللَمح من خِلَلِ الاستارِ والکللِ	۲۸	اسناد یاری کردن شاعر به وسیله نگاهی از جانب یار اسنادی مجازی است	مجاز عقلی علاقه سببیّت
۷	حُبّ السلامة یَثنی هَمّ صاحِبه	۳۰	اسناد عدم اهتمام در راستای کسب بزرگی‌ها به دوست داشتن سلامتی و تندرستی از باب اسناد به سبب فعل است به جای فاعل حقیقی	مجاز عقلی علاقه سببیّه
۸	ما کنتُ أُوثِر أن یَمتَدَّبی زمنی	٤۳	اسناد طول عمر به روزگار به جای فاعل حقیقی آن	مجاز عقلی علاقه زمانیه

۹	شانَ صِدقَکَ عَندَ الناسِ کِذبهم	۵۲	اسناد عیب‌جویی کردن دروغ از صداقت اسناد به سبب است تا فاعل حقیقی آن	مجاز عقلی / علاقه سببیّه



بر اساس این‌که واژه‌ای که شاعر بر یک ساخت زبانی در شعر خود برمی‌گزیند با دیگرعناصر آن تناسب کامل دارد و ازاین‌رو هرگونه تغییر یا جایگزینی باعث مخدوش شدن معنا و پیام شعری می‌شود چنان‌که بنا به نظر یاکوبسن «شیوه انتخاب واژگان وکنارهم قرار دادن واژه‌ها تاثیری در ساختار معنایی جمله ندارد؛ بلکه این تأثیر مستقیماً در ساخت پیام اعمال می‌شود و جهت‌گیری را به‌سوی خود پیام سوق می‌دهد.»(صفوی ؛۱۳۷۳: ۳۰/۱)

طغرایی با توجه به محوریت سخن که «شکوی و گلایه از روزگار» است از غم نامرادی که تلخی روزگار برای او رقم‌زده، سخن می‌گوید و طریق پند و تجربه‌آموزی از تجاربش را پیش می‌گیرد و در این راه از قدرت هنری و تصویرپردازی خود کمک گرفته است. شعر او بازتاب احساسات برخاسته از تأملات درونی اوست. در قصیده طغرایی از میان آرایه‌های ادبی، استعاره بالاترین بسامد را برخوردار است تعداد استعاره‌ها ۳۲ مورد که از ۵۹ بیت در ۲۶ بیت آن، یعنی تقریباً نیمی از ابیات به اشکال مختلف استعاره به کار رفته است. این شیوه جایگاهی مهم در تصویرگری مفاهیم دارد؛ زیرا «استعاره به ثبت ارتباط‌های درونی میان پدیده‌های عالم کمک می‌کند و از همین روست که به‌واسطه نمایاندن وجوه اشتراک و افتراق، ابزاری بسیار قوی و ماندگار جهت آموزش دادن و فهماندن نیز می‌باشد» (عبدی و همکاران؛ ۱۳۹۵: ۱۱۳)

به نظر یاکوبسن، استعاره نظم «نظام‌دار» است که در پیوند با گزینش و به معنای امکان جایگزینی است و استعاره را گونه‌ای از مجاز دانسته که در آن، واژه یا جمله‌ای که بیان حالتی، شخصی، چیزی، یا کنشی است بر حالت، شخص، چیز یا کنش دیگر، دلالت می‌کند تا میان آن‌ها همانندی یا قیاس برقرار شود (احمدی، ۱۳۷۲: ۸۲) بنابراین در پرتوی استعاره معانی ذهنی و حالات درونی افراد و حوادث و پدیده‌ها، روح و حیات می‌یابند و به صحنه‌هایی زنده و تابلوهایی گویا تبدیل می‌شوند که موجی از احساس را به آدمی منتقل می‌کند. بنا به «کارکرد و نقش تصویر کلاسیکی که برای تقریر و زینت دهنده محتوا و توصیف‌گر آن و متکی بر ادراک بصری است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۵۸ـ۱۵۷) در

شعر طغرایی کاربرد استعاره به مراتب بیشتر از سایر فنون بلاغت است؛ اما این صورت‌گری در ورطه افراط نیفتاده است تا موجب محدودیت معنا و ماندن شاعر در محدوده تجربه‌های سطحی و کم‌عمق شود، شاعر با نگاهی به تأثیر استعاره در تبیین اندیشه‌اش و تأثیر تزئینی آن سبکی استعاری را برای خود برگزیده است و طغرایی شیوه‌ی استعاری را برگزیده تا تصویرگر عالم درونی خود باشد و کاربرد تمثیل راهی است تا در کنار آن، گلایگی از روزگار و بیان اندوه درونی‌اش،درس‌آموز دیگران نیز باشد، خصوصاً شخصیت بخشی به اشیاء بی‌جان در قالب استعاره مکنیه و با توجه به این‌که هر استعاره تصریحیه تبعیه‌ای، استعاره‌ای مکنیه را نیز در دل خود به همراه دارد؛ نشانگر عنصر خیال و نیز گسترش عواطف انسانی در متن است که موجب انتزاعی شدن سبک و درهم تنیدگی لایه‌های مختلف کلامی در غالب عناصر بلاغی می‌شود و این امر ساختار یک متن ادبی را به سوی تنوع بخشی به صورت‌های بی‌تحرک و ایستای کلام، پویایی و نیز خیال‌انگیزی سوق داده است و زمینه برجسته شدن سخن و خلق تصویرپردازی‌های ادبی را جهت برانگیختن توجه مخاطب و اقناع وی را می‌سازد، افزون بر این استعاره‌های فعلی به کار رفته در متن (در ۱۱ بیت ۱۷ تا از۳۲ بار کاربرد استعاره) با هدف آفرینش‌گری و زیباشناسی بیانگر نازکی خیال و تازگی ادراک است که غالباً در قالب افعال حرکتی زمینه‌ساز خیزش زبان و پویایی قوۀ خیال است و علاوه بر تصویرسازی، موجب موقعیت‌های تازه زبانی و مضمون‌تراشی و بیانگری و نازکی ادبی و برانگیختن شگفتی می‌شود، چنین عملی در حوزه استعاری میان افعال «موجب پویاسازی اندیشه و حرکت بخشی به سبک می‌شود و بخش زیادی از طراوت، پویایی و دینامیسم سبکی برخاسته از کاربرد استعاره‌های فعلی است.»(فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۱۷)؛ بنابراین استعاره‌های فعلی در این قصیده با ایجاد حس حرکت، زبان را از ایستایی نجات داده و جنبه زیباشناختی به آن بخشیده است در واقع این افعال، پویا سازی اندیشه را ممکن ساخته است. هم‌چنین کاربرد افعال استعاری پویا با مضمون متن که شکوه از رفتار روزگار است هماهنگ بوده؛ زیرا نشان از پویایی شاعر و تصویرگر درون پر از تکاپوی اوست و این‌که روزگار توجهی به این توان او ننهاده است. طغرایی با استفاده از استعاره، در واقع امری انتزاعی (مانند اندوه) را به امر ملموس تبدیل می‌کند. این فرآیند، مبتنی بر نظریه یاکوبسن درباره «همنشینی» و «جانشینی» است. بر این بنیان، استعاره در این شعر، تنها یک تکنیک بلاغی نیست، بلکه زبان رمزی شاعر برای بیان تجربه‌های عمیق انسانی است. این سبک استعاری، از یکسو با خلق تصاویر زنده و پویا، مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد و از سوی دیگر، با تبدیل مفاهیم انتزاعی به نمادهای ملموس، به شعر بعدی آموزشی و فلسفی می‌بخشد.

آرایه‌ی تشبیه نسبت به استعاره از بسامد کمتری برخوردار است چنان‌که فقط در ابیات (۱-۲-۳-٤-۱۰-۱۲-۱۳-۲۱-۲۳-۲۶-۲۷-۳۲-۳٦-٤٦-۵۲-۵۳-۵٦-۵۷) به‌کاررفته است و بیشتر از تشبیه‌های معقول به محسوس بهره برده است. عسکری یکی از موارد بهترین تشبیه‌ها را براساس کارکرد «بیان امری می‌داند که به حس درنمی‌آید مگر به‌وسیله امری حسی»[۵] (فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۰) و کاربرد این نوع تشبیه برای این است تا درک ماهیت و ارزش منزلت حقیقی انسان و فناپذیری دنیا و دل بستن به آن را تبیین می‌کند؛ زیرا در میان فنون بلاغت و تصویرگری مفاهیم، تشبیه معنا را چنان آشکار می‌سازد که گویی می‌توان آن را با چشم خود دید و با انگشتان خود لمس کرد و این امر گویای نگاه نافذ و اندیشه ژرف‌گرایی است که از سطح ظاهری و پوسته محسوس فراتر رفته و به حقیقت و باطن نظر دارد و امور معقول و ذهنی را برای مخاطب محسوس و عینی می‌کند در واقع شاعر با این نوع تشبیه، مفاهیم انتزاعی را به مفاهیم ملموس پیوند می‌زند و با این شیوه، درک مفاهیم را برای مخاطب ساده می‌کند و این امر نشان از عدم سطحی‌نگری به مسائل مختلف است و نمود ذهنیات، عواطف و تخیلات شخصی گوینده است.

تشبیهات به‌کاررفته به دلیل انطباق با عقل و ادراک حسی دارای ویژگی حقیقت‌نمایی هستند. «یعنی تصویر هنری پذیرفتنی و مناسب عقل و ذوق همگانی است.»[۵] (فتوحی؛ ۱۳۸۵: ۸۹). غالب تشبیهات به‌کاررفته تمثیلی هستند در کتاب‌های بلاغی بحث تمثیل در ذیل تشبیه مطرح می‌شود و برخی آن را هم‌معنا با تشبیه یا این‌که نوعی از تشبیه که وجه‌شبه مرکب از تصور متعدد است و گروهی نیز تمثیل را در زمره استعاره و مجاز می‌شمارند و دیدگاه متأخر نیز بر این است که تمثیل را معادل Allgory در بلاغت غربی می‌دانند؛ یعنی داستانی که پیامی را در خود نهفته است (همان: ۲۵۵_۲۵۸).

ناگفته نماند عبدالقاهر جرجانی اولین کسی است که به‌تفصیل از تمثیل سخن گفته است و تمثیل را در زمره تشبیه مرکب و استعاره مرکب برشمرده است که نیاز به تأویل دارد و در بیان تأثیرگذاری تشبیه تمثیل می‌گوید «خردمندان متفق‌اند که تمثیل وقتی در پی معانی بیاید ... بر آن جامه شکوه می‌پوشد و والایی می‌بخشد و مقام آن را بالا می‌برد و آتش آن را برمی‌افروزد و قدرت معنا را در تحریک دل‌ها دوچندان می‌کند (جرجانی،١٤٠٤ه.ق : ۹۳_۹۲). این دیدگاه تأکید دارد که تمثیل نه‌تنها زیبایی کلام؛ بلکه اقناع‌گری را تقویت می‌کند؛ همانطور که در تمثیل های به کاررفته در این قصیده دیده می‌شود.

تمثیل‌های به‌کاررفته در شعر شاعر از همان خانواده تشبیه و استعاره است که در تأویل آن از حد چند جمله فراتر نمی‌رود اما شیوه کاربرد تشبیهات و استعاره‌های تمثیلی موجب برجسته‌سازی کلام طغرایی شده است؛ زیرا وجه‌شبه برگرفته از جملات است و نیاز به تأویل به یک موجه عقلی است و دارای یک‌لایه درونی است و دربردارنده یک نکته اخلاقی است؛ چراکه «قدرت اقناعی ادبیات تمثیلی در همین اثبات‌گری نهفته است؛ زیرا تصویر ابزاری است برای توضیح تجربه و تشریح اندیشه، آموزش اخلاق و آگاهی‌رسانی و اثبات دعاوی» (فتوحی، ۱۳۸۵: ٦٠) که به صورت خردمندانه براساس رابطه جانشینی و همنشینی واژگان شکل گرفته و در خدمت معنا و نظم‌دهنده اندیشه است.

تصویرهای مجازی از نوع مجاز مرسل و مجاز عقلی به کار رفته در قصیده شاعر که در نتیجه‌ی ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که غالباً به صورت مجاز عقلی است که رهیافت اندیشه‌ای عقلانی است. این نوع مجاز، با همنشینی واژگان، به خدمت «معنا» درمی‌آید و مبالغه را طبیعی جلوه می‌دهد.

کنایه‌های به کار رفته اشاره‌ای رمزگونه است که به تحلیل شرایط شاعر می‌پردازد و نگاهی نیز به شرایط حاکم بر جامعه دارد و تصویرگر حال و روزگار وی است. ساختار عبارات کنایی به کار رفته در کلام طغرایی موجب برجسته‌سازی و القای معنای مقصود گشته و در حقیقت بیانگر نگرشی منتقدانه و تأمل برانگیز به جامعه و وضعیت خود است، ضمن آن‌که از طریق همین ابهام، مخاطب را به کشف معنا ترغیب می‌کند.

۵.پیوند معنایی در «لامیة العجم»

تاریخ زندگانی طغرایی در اواخر عمرش به خوبی پرده از این شکوه و گلایگی برمی‌دارد که در این قصیده نهفته است. رنج و غمی که شرایط زمانه بر او تحمیل کرده و کلمات این قصیده بار آن را به دوش می‌کشد. در بررسی اندیشه حاکم بر این قصیده آن را به شش بخش می‌توان تقسیم نمود.

در بخش یک که از بیت (۱۰_۱) آغازین قصیده شروع می‌شود و تا بیت دهم به طول می‌انجامد، گلایگی و شکوه از روزگار با پرسشی که انکار در پی دارد آغاز می‌نمایدکه بیان‌گر سردرگمی وجودی و جست وجوی معنای زندگی در

جهانی آشفته است. وی با وجود نشان دادن اندوه خود از شرایط در کنار آن نگرانی و اضطراب خود را نیز نشان می‌دهد چنان‌که در بیت سوم می‌گوید:

فیمَ الاقامَةُ بالزّواءِ لاسَکَنی بها ولاناقتي فیها ولاجملی

(ترجمه: چرا در بغداد اقامت گزینم در حالی که نه مایه آرامش ونه ناقه وجملی«مرکبی» آنجا ندارم)

با عطف کردن «ناقه و جمل» به «سکن» به نوعی اضطراب و نگرانی را نشان می‌دهد که بر جان شاعر غالب شده است و این عطف باعث شده تأثیر آن دوچندان شود و جز ابیات برجسته قرار گیرد (صفدی؛ ۱۳۰۵ ه ق:٦٤) هم‌چنین در این بخش به بیان جایگاه و منزلت خود پرداخته و با شیوه‌ای تعلیمی و درس‌آموز بهترین راه را برای فرار از این تلخی که روزگار بر او تحمیل کرده را در سفر می‌بیند و در بخش دوم از بیت (۱۷ـ۱۰) به وصف خودش و توانایی‌هایش می‌پردازد و این‌که روزگار چه تلخ، جفایی بر او نموده است در واقع شاعر با وصف توانایی‌های خود سعی بر آن دارد تا دوباره اعتماد به نفس خود را بازیابد.

در بخش سوم از بیت (۳۰ـ۱۷) روی به تغزل و تشبیب می‌آورد و یا دیار می‌کند و به وصف زنان و کرم و غیرت‌ورزی مردان قبیله می‌پردازد و در این سیر و سفر آرزوی حریم یار دارد تا این زخم‌خورده زمانه با گذر از منزل جانان و با نوشیدن جرعه‌ای شراب عشق بهبود یابد. هر چند در این قسمت در ارتباط با سایرقسمت های شعر بنا بر رعایت سنت عرب در آوردن تغزل و تشبیب گسست معنایی ضعیفی مشهود است اما در واقع فراروی به خیال برای گریز از واقعیت تلخ است. این بخش با توصیف زنان و مردان قبیله، به عنوان آرمان شهری از پاکی و غیرت، تضادی دردناک با فساد زمانه شاعر ایجاد می کند. ضمن آن‌که مهارت شاعر را نیز در ارتباط برقرار نمودن بین بخش ها نباید نادیده گرفت.

در بخش چهارم از بیت (۳۷ـ۳۰) در این قسمت دوباره سخن به درس‌آموزی و تعلیم می‌گشاید و این‌که مرکب سفر را طریق انسان‌های طالب عزّت و حرمت می‌داند و هرکسی نمی‌تواند قدم در این وادی بگذارد مگر این‌که جوینده بزرگی باشد و برای تأکید بیان خود تمثیل در پی تمثیل می‌آورد که ابیات (۳۱، ۳۲، ۳۳، ۳٦) از میان ابیات این بخش دارای انواع تمثیل به شکل تشبیه تمثیلی و استعاره تمثیلی است که با این شیوه درد و اندوه شخصی را به نمادهای جهان شمول تبدیل می‌کند.

بخش پنجم از بیت (٤٥ـ۳۷) دوباره به یاد تلخ کامی روزگار و آن‌چه نصیبش کرده می‌افتد و از بی‌توجهی آن به فضل و دانشش سخن می‌گوید و حتی معتقد است در ایامی که بر وفق مرادش بوده ارزش فضل و دانش او به خوبی درک نشده است، دریغا از اکنون که بر مرکب سفر است و ناخشنود از جفای ایام، و در این بین گهگاه میان ابیات خود را دلداری می‌دهد .

مانند:

غالی بِنَفسی عِرفانی بقیمَتها فصُنتُها عن رخیصِ القَدرِ مُبتَذِلِ

(ترجمه) «شناخت ارزش خود جان مرا گرانبها کرد،پس خودرا از قیمت ارزان وپست نگه داشتم»

و در ادامه خواهان زندگی نیست که سفلگان و فرومایگان بر کرسی حکومت نشسته باشند و اوج شکوی در بیت ٤٥ است که می‌گوید:

هذا جزاء إمریءٍ أقرانَه دَرَجُوا مِن قَبلِهِ فتَمَنّی فُسحة الأجَلِ

(ترجمه) «این است جزای مردی که همگنان او پیش از او مردند و او آزروی فراخی زمان برای خود کرده است»

این تلخی روزگار و دیدن این حوادث را مجازات خود و مجازات آرزوهای خود می‌داند. اشاره به درگذشت پیشینیان «أقرانَه دَرَجُوا» و آرزوی «فراخی اجل / فسحة الأجل»، نشاندهنده آگاهی شاعر از محدودیت زمان است. این آگاهی، او را به گذار از شکوه به حکمت سوق می‌دهد.

در بخش ششم (۵۹ـ٤٦) با سخنانی که در مقابل بدعهدی دنیا بوی تعلیم می‌دهد خود را مورد خطاب قرار می‌دهد که گلایه را از روزگار کم کند و به پادشاهی قناعت که بیم زوال آن نیست قانع باشد و با سخنانی چون فانی بودن دار دنیا به تسکین خود می‌پردازد و در نهایت خود را دعوت به سکوت می‌کند و سکوت و خاموشی را راه رهایی از خطا می‌داند در این بخش با آوردن تمثیل‌های مختلف در بیت‌های (۵۹، ۵۳، ۵۲، ٤٦) بر زیبایی کلام خو می‌افزاید و حسن‌ختام سخن خود را نیز با تمثیلی به پایان می‌رساند با این مفهوم که نشان تیزبینی انسان، آن است که با مهملان مجالست نکند.

ناگفته نماند کاربرد استفهام انکاری در ادبیات (۱، ۳، ۱۵، ٤۰، ۵۵) به صورت پراکنده در تمامی بخش‌های شعر آمده است. به نوعی تثبیت و تقریر کلام طغرایی می‌پردازد تا بهتر در ذهن ثبت شود.

به صورت کلی طغرایی در این قصیده از اندوه و تلخی‌های زندگی خود به‌ویژه در دوران پیری و ناکامی‌هایش سخن می‌گوید. او با استفاده از تمثیل‌های متنوع و بهره‌گیری از زبان استعاری، تصویری زنده از رنج‌ها و امیدهای خود ارائه می‌دهد. شیوه بیان او نشان‌دهنده این است که نه‌تنها از روزگار و شرایط حاکم شکایت دارد، بلکه با تأملات درونی خود به دنبال پاسخی برای این رنج‌هاست. استفاده از استفهام‌های انکاری و تمثیل‌های تعلیمی، قدرت بیانی او را در برقراری ارتباط با مخاطب و تأثیرگذاری بیشتر نشان می‌دهد.

در یک جمع بندی از بخش های ششگانه، این قصیده، فراتر از یک شکوائیه ساده، سفر روحانی شاعری است که در تلاطم روزگار در جست وجوی معنایی برای رنج می‌پردازد. هر بخش، مرحله‌ای از این سفر است:

۱.بخش اول: فریاد و ناله: شکوه از روزگار (منِ منفعل). ۲. بازتاب این فریاد: وصف توانایی‌ها برای بازیابی اعتمادبه نفس.۳. گریز و فرار: با پناه‌بردن به خیال برای التیام درد. ٤. بخش آموزش و تعلیم: تبدیل تجربه به تمثیل‌های آموزنده. ۵. پذیرش: درک محدودیت‌های انسان در برابر تقدیر ٦.تعالی انسان: رسیدن به حکمت سکوت و قناعت.

طغرایی با این ساختار، قصیده را به منشوری اخلاقی تبدیل می‌کند که هم آیینه رنج‌هایش است و هم چراغ راه آیندگان. تقابل «من» و «تو» در این اثر، نه تنها بازتاب دوگانگی درونی شاعر، بلکه نماد نبرد جاودانه انسان با تقدیر است.

نتیجه

در پژوهشی که در باب پیکره و ساختار شعر «لامیه العجم» به‌عمل آمد، نشان می‌دهد که چگونه پدیده‌های ویژه زبانی برای انتقال مفاهیم و معانی مورد نظر شاعر به خدمت گرفته شده‌اند تا این کار هرچه بهتر به انجام رسد. در زمینه استفاده از اوزان عروضی، طغرایی، بحربسیط را برگزیده و انتخاب این بحر مناسب محتوای تعلیمی شعر است. در زمینه موسیقی کناری، انتخاب قافیه «ل» که از حروفی است که تلفظ آن بین شدت و رخوت قرار دارد، به خوبی در خدمت عاطفه شاعر بوده و تأثیری دوگانه بر تلخی شکایت‌های او و دعوت به تأمل در مفاهیم شعر دارد.

در خصوص موسیقی درونی جناس‌های آن که حدود «۲۰٪ درصد» از کل ابیات است، هرچند اندک به‌کار رفته؛ اما قابل‌ملاحظه است و غالباً جناس‌ها از نوع جناس اشتقاق است به‌خوبی توانسته‌اند به ایجاد توازن آوایی و غنی‌سازی موسیقی کلام کمک کنند. همچنین بسامد بالای تکرار برخی کلمات محوری نظیر «من» و «تو» (به ترتیب ۳۹٪ و ۲۵٪) نشان‌دهنده اهمیت این واژگان در تقویت اندیشه غالب شاعر و تبیین هدف او از سرودن این شعر است.

صنعت تضاد، که در ۲۹٪ از ابیات شعر نمود دارد، یکی از ابزارهای بلاغی برای برجسته‌سازی و قاعده‌افزایی کلام است. از صنایع ادبی، استعاره بیشترین بسامد را با ٤٤٪ (در۲٦ بیت از ۵۹ بیت) به خود اختصاص داده است. این استعاره‌ها به‌ویژه از نوع مکنیه، با ایجاد تصاویر خیال‌انگیز، به برجسته‌سازی کلام و جلب توجه مخاطب کمک می‌کنند. استعاره‌های فعلی نیز با ایجاد حرکت و پویایی در زبان، به نمایشگر تکاپوی درونی شاعر تبدیل می‌شوند.

تشبیه نسبت به استعاره از بسامد کمتری برخوردار است، (۱۸ بیت از ۵۹ بیت؛ ۳۰/۵٪) و غالباً از نوع معقول به محسوس است و گویای نگرش عمق‌گرای شاعر به حقیقت است. تشبیه‌های به‌کاررفته بیشتر تمثیلی هستند که به برجسته‌سازی مفاهیم اخلاقی کمک می‌کنند.

تصاویر مجازی(۱۳/۵٪) که غالبا از نوع مجاز عقلی است، حاصل اندیشه عقلانی شاعر است و کنایه‌های موجود در قصیده «لامیهٔ العجم» (۸/۵٪) اشاره‌ای رمزگونه به تحلیل شرایط شاعر و تصویرگر حال و روزگار طغرایی است.

در سطح اندیشگانی و معنایی، قصیده «لامیه العجم» به شش بخش تقسیم شده که نشان از پیوند معنادار بین ساختار و محتوای آن دارد. هرچند در بخش سوم که شاعر به تغزل و تشبیب می‌پردازد، نوعی گسست معنایی مشاهده می‌شود، اما این بخش نیز به‌نوعی با سایر مضامین شعر پیوند دارد.

پی نوشت‌ها

۱. Ferdinand de Saussure
۲. Roman Jakobson
۳. Geoffrey Leech

٤. کوروش صفوی متولد ۱۳۳۵ در تهران است .او یکی از چهره‌های برجسته در حوزه‌ی معناشناسی، نشانه‌شناسی، رابطه‌ی زبان‌شناسی و ادبیات و تاریخ زبان‌شناسی در ایران است. از آثار او می توان به « درآمدی برزبان‌شناسی»، «درآمدی برمعناشناسی»،«واژه نامه زبان‌شناسی»،«از زبانشناسی به ادبیات» و...اشاره کرد وی در درسال ۱٤۰۲درگذشت.

۵. به نقل از الصناعتین :۲٤۹

کتابنامه

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۲). **ساختار و تاویل متن**، جلد یک نشانه شناسی و ساختارگرایی، تهران: نشر مرکز.
۲. انیس، ابراهیم.(۱۹۸۱). **موسیقی الشعر**، مصر: مکتبه الانجلو.
۳. جرجانی، عبدالقاهر.(۱٤۰٤ه.ق). **اسرار البلاغه في علم البیان**، چاپ دوم، بیروت: دارالمعرفه.
٤. خلیفه شوشتری، محمد ابراهیم .(۱۳۸۷). **الجامع في العروض العربي بین النظریة و التطبیق**، تهران: انتشارات سمت.
۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳٦۸). **موسیقی شعر**، چاپ دوم، انتشارات آگاه.
٦. صفدی،صلاح الدین خلیل بن ایبک.(۱۳۰۵ ه ق). **الغیث المسجم في شرح اللامیة العجم**،الجزء الاول ،الطبعة الاولی ،المطبعة الازهریة المصریة.
۷. صفوی، کوروش. (۱۳۷۳). **از زبان شناسی به ادبیات (نظم)**، جلد اول، تهران: نشر چشمه.
۸. ضیف، شوقی. (۱۳۸٤). **هنر و سبک های شعر عربی**، ترجمه مرضیه آباد، چاپ اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
۹. عباس، حسن. (۱۹۹۸). **خصائص الحروف العربیه و معانیها**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.
۱۰. علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷). **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، چاپ اول، تهران: سمت.
۱۱. علی، عبدالرضا. (۱۳۸۳). **موسیقی شعر عربی سنتی و نو**، ترجمه حسین یوسفی (آملی)، آمل: اشک قلم.

۱۲. فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**، چاپ اول، تهران: سخن.
۱۳. فتوحی، محمود. (۱۳۹۱). **سبک شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها**، چاپ اول، تهران: سخن.
١٤. فضل، صلاح. (١٩٩٨). **علم الاسلوب مبادیه و اجراء**، الطبعه الاولی، القاهره: دارالشروق.
١٥. فضل، صلاح. (٢٠٠٧). **علم الأسلوب والنظرية البنائيه**، الطبعه الاولی، جلد٢، القاهره دارالکتاب المصری و بیروت: دارالکتاب اللبنانی.
١٦. القصیری،فیصل صالح.(٢٠٠٦م).**بنية القصيدة في شعر عزالدين المناصرة**.ط١.عمان الأردن:مجدلاوی
١٧. قویمی، مهوش.(۱۳۸۳). **آواها و القاها**، رهیافتی به شعر اخوان ثالث، تهران: هرمس.
١٨. مکاریک، ایرنا ریما.(١٣٨٥).**دانش نامه نظریه های ادبی معاصر،ترجمه مهران مهاجر،محمد نبوی**.چ٢. تهران: آگاه.
١٩. یاکوبسن،رومن.(١٣٨٠). **زبانشناسی و شعر شناسی**؛ ترجمه کورش صفوی، تهران: هرمس.
٢٠. رسولی، حجت و شیلر احمدی.(١٤٠٢). «شاخصه‌های رویکرد صورت‌گرایی روسی در عیار الشعر ابن‌طباطبا» مجله‌ی زبان و ادبیات عربی، دوره ١٥، شماره ٤، صص: ٢٠-٤٠. Doi: 10.22067/jallv15.i4.2210-1203
٢١. عبدی، حامد، حسین وثوقی و روشن بلقیس و سید مهدی سمائی. (۱۳۹۵). «سنجه ای بر بازشناسی استعاره با تکیه بر زبان شناختی»، دوفصلنامه بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال وم، شماره دوم، صص ۱۰۳ - ۱۲۰.

References

Abbas, H. (1998). *The Characteristics and Meanings of Arabic Letters*, Damascus: Arab Writers Union. [In Arabic].
Abdi, H.& H. Vosoughi. & R. Balqis, & S. M. Samaei (2016), "A Measure for Recognizing Metaphor Based on Linguistics," *Biannual Journal of Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism* 3(2) : 103–120.[In Persian].
Ahmadi, B.(1993), *Structure and Interpretation of Text*, *Volume 1: Semiotics and Structuralism*, Tehran: Nashr-e Markaz.[In Persian].
Alavi Moghaddam, M. (1998). *Contemporary Literary Criticism Theories*, 1st Edition, Tehran: SAMT.[In Persian].
Ali, A.R (2004). *The Music of Traditional and Modern Arabic Poetry*, translated by Hossein Yousefi (Ameli), Amol: Ashk-e Qalam.[In Persian].
Al-Qusayri, F. S. (2006).*The Structure of the Poem in the Poetry of Izz al-Din al-Manasrah*, 1st Edition, Amman, Jordan: Majdalawi. [In Arabic].
Anis, I.(1981). *The Music of Poetry*, Egypt: Anglo Library. [In Arabic].
Deif, S. (2005). *The Art and Styles of Arabic Poetry, translated by Marziyeh Abad*, 1st Edition, Mashhad, Ferdowsi University of Mashhad Press. [In Persian].
Fadl, S. (2007). *The Science of Style and Structuralist Theory*, 1st Edition, Volume 2, Cairo: Egyptian Book House and Beirut: Lebanese Book House. [In Arabic].
Fadl, Salah. (1998). *The Science of Style: Principles and Implementation*, 1st Edition, Cairo: Dar Al-Shorouk. [In Arabic].
Fotouhi, M. (2012*). Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*, 1st Edition, Tehran: Sokhan. [In Persian].
Fotouhi, Mahmoud. (2006). *The Rhetoric of Imagery*, 1st Edition, Tehran: Sokhan.[In Persian].
Ghaoumi, Mahvash (2004). *Sounds and Suggestions: An Approach to Akhavan Sales' Poetry*, Tehran: Hermes.[In Persian].
Jakobson, R. (2001). *Linguistics and Poetics*, Translated by Kourosh Safavi, Tehran, Hermes. [In Persian].
Jurjani, A. Q. (1984). *The Secrets of Eloquence in the Science of Rhetoric*, 2nd Edition, Beirut, Dar al-Ma'rifah. [In Arabic].

Khalifa Shushtari, M. I. (2008). *The Comprehensive Guide to Arabic Prosody: Theory and Application*, Tehran: SAMT Publications. [In Arabic].
Makaryk, I. R. (2006). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, 2nd Edition, Tehran: Agah.[In Persian].
Rasouli, H .& S. Ahmadi. (2024). "The characteristics of the Russian formalism approach in the book Ayar Ol-She'r of Ibn Tabataba al-Alawi" *Journal of Arabic Language and Literature*, 15(4): 20-40.[In Persian].
Safadi, S.K. A. (1888). *Al-Ghayth al-Musajjam fi Sharh al-Lamiyyah al-'Ajam*, Volume 1, 1st Edition, Egypt :Egyptian Azhar Press. [In Arabic].
Safavi, K. (1994). *From Linguistics to Literature (Verse)*, Volume 1, Tehran: Cheshmeh Publications.[In Persian].
Shafi'i Kadkani, M. R.(1989).*The Music of Poetry*, 2nd Edition, Agah Publications.[In Persian].

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره٤ (پیاپی۳۹) زمستان ۱٤۰۳، صص:۸۰-۵۹

بازیابی ایماژ عشق در پرتو انگاره نقاب و سایه (خوانش یونگی از سروده‌های عبدالوهاب البیاتی)

(پژوهشی)

فرزانه زارعی (استاد مدعوگروه زبان و ادبیات عربی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد،ایران، نویسنده مسئول) [۱]

Doi: 10.22067/jallv16.i4 2510-1600

چکیده

ایماژعشق از مباحث بنیادین ادبیات و روان‌شناختی به شماره می‌آید. بنیاد زندگی و شالوده هستی بر آن استوار است. عشقی که جوهر آفرینش و راز پنهان میان ذرات هستی است. عبدالوهاب البیاتی شاعر برجسته عراقی مفهوم عشق را در شعر خود به‌عنوان نیرویی آفریننده و بنیان هستی می‌بیند؛ ازاین‌رو عشق در جهان شعری او از سطح احساس فردی فراتر می‌رود و به تجربه‌ی انسانی اجتماعی و عرفانی بدل می‌شود؛ زیرا عشق را جوهر رهایی انسان می‌داند. این پژوهش با رویکردی نقد اسطوره گرا و با تکیه‌بر روش توصیفی تحلیلی به بررسی نمودهای عشق در سروده‌های عبدالوهاب البیاتی با بهره‌گیری از مفاهیم روان‌شناختی نقاب و سایه می‌پردازد. رهیافت فرجامین این پژوهش حکایت از آن دارد انگاره عشق در جهان شعری بیاتی فرایند تکاملی است که شاعر در بستر آن از پسِ نقاب‌های اجتماعی و اسطوره‌ای عبور می‌کند، با سایه‌ی درونی خویش روبهرو می‌شود و درنهایت به‌نوعی تکامل وجودی و رستاخیز و جاودانگی دست می‌یابد. از این منظر، عشق در آثار بیاتی نه‌تنها نیرویی عاطفی؛ بلکه مسیری برای کشف خویشتن، پیوند با ناخودآگاه و رسیدن به تکامل وجودی است. عشق در شعر عبدالوهاب البیاتی از بستر تاریخ، تمدن، اسطوره، سیاست و تجربه‌های سفر و تبعید عبور می‌کند و به نیرویی سازنده تبدیل می‌شود.عشق در جهان شعری او نه‌فقط یک تجربه شخصی و حسی است؛ بلکه قدرتی است که می‌تواند سبب رستخیز، باززایی و تجدید حیات فرهنگی و تاریخی یک سرزمین از دل رنج‌ها ، ویرانی‌ها و تاریکی‌ها شود .

کلید واژگان: عشق، هستی، نقاب، سایه، اسطوره، عبدالوهاب البیاتی.

تاریخ دریافت:۱٤۰۳/۸/۱۱ تاریخ بازنگری:۱٤۰۳/۹/۷ تاریخ پذیرش:۸ /۱۰/۱٤۰۳

[۱] - رایانامه‌ی نویسنده‌ی مسئول: farzaneh.zarei@mail.um.ac.ir

۱.مقدمه

عشق از کهن‌ترین مفاهیم در ادبیات انسانی است که در هر دوره و فرهنگی، صورتی تازه از خود آشکار کرده است. در شعر عربی نیز از روزگار جاهلی تا دوران معاصر، عشق همواره یکی از مهم‌ترین محورهای معنایی و زیبایی‌شناختی بوده است؛ اما در شعر معاصر عرب، این مفهوم از سطح احساس و تغزّل شخصی فراتر می‌رود و به تجربه‌ای فلسفی، عرفانی و وجودی بدل می‌شود؛ تجربه‌ای که شاعر در آن، عشق را نه‌فقط به‌عنوان رابطه‌ای عاطفی؛ بلکه به‌مثابه راهی برای شناخت خویشتن و هستی می‌بیند.

عبدالوهاب البیاتی از برجسته‌ترین شاعران معاصر عراق و از پیشگامان جنبش شعر نو عربی به شمار می‌آید. شعر او آمیزه‌ای از دغدغه‌های سیاسی، اجتماعی و فلسفی است که از تجربه‌های تلخ تبعید، ستیز با استبداد و جست‌وجوی هویت راستین عربی سرچشمه می‌گیرد. بیاتی شاعری است که میان عشق سوزان به میهن و رنج غربت ناگزیر در رفت‌وآمدی همیشگی قرار دارد؛ دوگانگی‌ای که شعرش را به صحنه‌ای برای بازتاب کشاکش‌های درونی و بحران‌های سیاسی زمانه‌اش بدل می‌سازد. او شاعری است که عشق را در پیوندی عمیق با تبعید، رنج، اسطوره و ایمان بازمی‌خواند. شعر بیاتی جهانی چندوجهی است که در آن، عرفان شرقی با اسطوره‌های سومری و یونانی و تجربه‌ی فردی با دغدغه‌های جمعی و انسانی درهم می‌آمیزد. در این جهان شعری، عشق به نیرویی رهایی‌بخش و خلاق بدل می‌شود که شاعر را از تکرار و خاموشی به‌سوی آفرینش و جاودانگی می‌برد.

با نگاهی روان‌شناختی می‌توان گفت عشق در شعر بیاتی سفری درونی است؛ سفری از پسِ نقاب‌های اجتماعی و اسطوره‌ای به‌سوی سایه‌ی درونی و ناخودآگاه .بر پایه‌ی نظریه‌ی روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ، هر انسان نقابی برای سازگاری با جهان بیرون دارد و در پس آن، سایه‌ای نهفته است که شامل وجوه سرکوب‌شده‌ی روان است. عشق، در این دیدگاه، نیرویی است که میان نقاب و سایه آشتی برقرار می‌کند و انسان را به‌سوی تفرد، یعنی وحدت و تمامیت وجودی، هدایت می‌سازد.

این مقاله می‌کوشد با رویکردی اسطوره گرا و خوانشی روان‌شناختی، نمودهای عشق را در شعر عبدالوهاب بیاتی تحلیل کند و نشان دهد که چگونه مفاهیم نقاب، سایه و تفرد در ساختار عشق و تجربه‌ی شاعرانه‌ی او حضور دارند. از این منظر، عشق در شعر بیاتی نه‌تنها عنصری تغزلی؛ بلکه فرایندی وجودی و خودشناختی است که شاعر از طریق آن به رستاخیز روحی و آفرینش هنری دست می‌یابد و به تکامل روحی می‌رسد. تمرکز مقاله بر سه چکامه مهم عبدالوهاب البیاتی است: «بستان عائشة»، «العودة من بابل» و « الجرادة الذهبیة». آنچه نگارش جستار حاضر را در ذهن نگارنده مطرح نموده است؛ نبود جستاری پیرامون انگاره عشق در سروده‌های عبدالوهاب البیاتی در ادبیات معاصر عربی است.

۱. ۱. پرسش‌های پژوهش

نمودهای عشق در غزلواره‌های عبدالوهاب البیاتی چگونه از طریق مفاهیم نقاب و سایه قابل بازخوانی است؟ چه رابطه‌ای میان انواع عشق و بازتاب ضمیر ناخودآگاه شاعر وجود دارد؟

۱. ۲. فرضیه پژوهش

در غزلواره‌های عبدالوهاب البیاتی ایماژهای عشق انسانی، عرفانی، اسطوره‌ای، انقلابی از طریق خوانش روان‌شناختی نشان می‌دهد، عشق در جهان شعری او نه‌تنها تجربه عاطفی است؛ بلکه فرایند تکامل وجودی شاعر است که شاعر از طریق آن به درک کامل خویشتن می‌رسد.

۱. ۳. پیشینه پژوهش

از مهم‌ترین عواملی که سبب شده است که نویسنده این پژوهش، غزلواره های عبدالوهاب البیاتی را برای بررسی ایماژ عشق برگزیند؛ این است که تاکنون در گستره ادبیات عربی جستاری که خوانش روانشناختی از آثار عبدالوهاب البیاتی را داشته باشد و به شیوه‌ی علمی، ایماژ عشق را بررسی کرده باشد، نگاشته نشده است. مطالعات و پژوهش‌هایی که در راستای مفهوم عشق به رشته تحریر در آمده است؛ می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد.

صدیقی، بهار (۱۳۹۸) «رویکردی تطبیقی به عاشقانه‌های حسب الشیخ جعفر و احمد شاملو» که در نشریه کاوشنامه ادبیات تطبیقی منتشر شده است. نگارنده در این پژوهش سه گونه عشق آنیمایی، اساطیری و گیتی مدار در سروده‌های دو شاعر بررسی کرده است؛ اما تحلیلی روان‌شناختی نسبت به واژه عشق ارائه نمی‌دهد.

محمدی، علی و فاطمه کولیوند (۱۳۹٤)«معناشناسی مضمون «عشق» در سروده‌های میرزاده عشقی و نقش آن در بیان مضامین سیاسی- اجتماعی» در نشریه مطالعات و ادبیات غنائی منتشرشده است. نگارندگان در این پژوهش کوشیده‌اند کارکردهای مختلف عشق را در سروده‌های میرزاده عشقی بررسی کنند؛ اما صرفاً پژوهش آن‌ها بر تعامل عشق و سیاست تأکید دارد و تحلیل روان‌شناختی و اسطوره‌شناختی ارائه نمی‌دهد.

در حوزه شاعر عبدالوهاب البیاتی و هم‌چنین مفهوم نقاب و سایه می‌توان پژوهش‌های ذیل را برشمرد:

صدیقی، بهار (۱۳۹۵)«خوانش اسطوره‌گرای تمنّای جاودانگی در سروده‌های عبدالوهاب البیاتی» در نشریه نقد ادب معاصر عربی منتشر شده است. در این پژوهش نگارنده به بازخوانی مفهوم رستاخیز در سروده‌های عبدالوهاب بیاتی می‌پردازد و الگوها و نمادهای رستاخیز را در سروده‌های او مورد واکاوی قرار می‌دهد. تمرکز پژوهشگر در این جستار بر بازخوانی الگوهای اسطوره‌ای به‌ویژه تموز و عشتار پیوند با اندیشه جاودانگی است و تحلیل‌ها در سطح بررسی روایت‌های اسطوره‌ای باقی‌مانده است.

عمر یسیر خالد (۱۳۹۲) «الأسطورة ووظائفها في ديوان عبدالوهاب البياتي» در نشریه الدراسات فی اللغة العربية وآدابها منتشرشده است. در این مقاله نگارنده به بررسی اسطوره در مجموعه شعرهای عبدالوهاب البیاتی می‌پردازد؛ رویکرد مقاله توصیفی است و تحلیلی در این حوزه ارائه نمی‌دهد.

عبدی،صلاح‌الدین (۱۳۹۰) «استدعاء التراث في مرآة اشعار عبدالوهاب البياتي» در نشریه پژوهش‌های زبان و ادبیات عربی منتشرشده است. نگارنده در این جستار به برخی از نمادها و اسطوره‌هایی که شاعر جهت تقویت مضامین شعری خود از آن بهره گرفته است، اشاره می‌کند و به تأثیرات درونی و روانشناسی در انتخاب این نمادها اشاره نمی‌کند و تحلیلی ارائه نمی‌دهد.

مشایخی، حمیدرضا و دیگران (۱۳۹۳). تحلیل کهن‌الگوی نقاب و سایه در شعر نازک الملائکه در نشریه انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی به چاپ رسیده است. در این پژوهش نگارندگان کاربست نقاب را در شعر نازک الملائکة مورد واکاوی قراردادند.

کشاورز، وفادار و مرضیه فیروز پور(۱۳۹۲) بررسی کهن‌الگوی سایه در اشعار بلندالحیدری در نشریه لسان مبین منتشرشده است . نگارندگان به بررسی نمودهای منفی و مثبت سایه در این پژوهش پرداخته‌اند . نگارندگان به توصیف نمودها پرداخته‌اند و تحلیل روانشناسی متأثر از نظریه یونگ را ارائه نمی‌دهند .

نوآوری این پژوهش در به‌کارگیری رویکرد روان تحلیلی کارل گوستاو یونگ برای خوانش شعر عبدالوهاب البیاتی است. این تحقیق با تمرکز بر ایماژ عشق و تفسیر آن در چارچوب مفاهیم نقاب، سایه و فرایند تفرد می‌کوشد لایه‌های ناخودآگاه و روانی شعر را آشکار سازد. در این خوانش، عشق نه صرفاً تجربه‌ای عاطفی یا بازتابی از اسطوره‌های کهن؛ بلکه نیرویی تغییردهنده در مسیر خودشناسی شاعر تلقی می‌شود.

۲-تحلیلی بر مبانی روان‌شناختی نقاب، سایه و تفرد

۲ .۱. نقاب

واژه‌ی نقاب ترجمه‌ی اصطلاحی لاتینی است که در ابتدا درباره‌ی نمایش‌های تئاتر به کار می‌رفت و اشاره به صورتکی داشت که بازیگران هنگام نمایش به‌صورت می‌زدند. درواقع، ما در بسیاری مواقع برای همرنگ شدن با افراد جامعه خود را پشت نقاب پنهان می‌کنیم و به‌اصطلاح ظاهرسازی می‌کنیم و خود واقعی‌مان را پنهان می‌کنیم؛ نگرش نقاب به‌کلی، مخالف شخصیت درونی ماست» (یونگ، ۱۳۷۳: ٦۰) «نقاب ازجمله کهن الگوهای مهم زندگی ماست که شبیه به صورتکی است که بر چهره می‌زنیم تا نقش بازی کنیم و خود واقعی‌مان را پنهان کنیم. درواقع، نقاب همان شخصیت ظاهری ماست که از وجود حقیقی ما فرسنگ‌ها فاصله دارد. ما با نقاب در اجتماع حضور می‌یابیم و با جهان بیرون مواجه می‌شویم (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲٥٦). در مجموع می‌توان گفت که پرسونا صورتک نقاب یا ماسکی است که ما از خود به دنیا نشان می‌دهیم؛ پرسونا در واقع شخصیت اجتماعی ماست؛ شخصیتی که گاهی کاملاً از خویشتن واقعی ما جداست. (رستگار فسایی ،۱۳۸۸: ۲۱۳)این لایه از شخصیت، تحت تأثیر فرهنگ، جامعه و انتظارات اجتماعی شکل می‌گیرد و می‌تواند با هویت واقعی فرد تفاوت داشته باشد. نقاب، درعین‌حال که سازوکاری برای برقراری ارتباط با دیگران است.

۲ .۲.سایه

سایه، شامل بخش‌های تاریک، ناپیوسته و سرکوب‌شده‌ی شخصیت است؛ به‌عبارت‌دیگر، هر چیزی که فرد از پذیرش آن درباره‌ی خود سر باز می‌زند و همواره تحت تأثیر آن قرار دارد، مانند صفات تحقیرآمیز شخصیت و تمایلات ناسازگار یا متضاد (پالمر، ۱۳۸٥: ۱۷۳-۱۷۲).

از دیدگاه یونگ، سایه نزدیک‌ترین جنبه به خودآگاهی است و نخستین جزئی از شخصیت محسوب می‌شود که در تحلیل ناخودآگاه، ظاهر می‌گردد و خود را نشان می‌دهد (یونگ، ۱۳۷۳: ١٦٧). سایه نقطه مقابل ویژگی‌ها و خصوصیات مثبت در فرد است؛ به‌عبارتی‌دیگر بخشی از ذهنیات ما که آن را انکار می‌کنیم.

۲ .۳.فردانیت

هدف اصلی زندگی همه‌ی ما تلاش برای رسیدن به یکپارچگی و وحدت شخصیت است. کهن‌الگوی «خود» نماد وحدت و تمامیت کل شخصیت است؛ اما تا زمانی که سایر سیستم‌های روان رشد نکرده باشند، «خویشتن» نمی‌تواند به‌طور کامل ظاهر شود. تحقق «خود» نیازمند داشتن هدف‌ها و برنامه‌های مشخص برای آینده و شناخت دقیق

توانایی‌های فردی است(شولتز، ۱۳۹۰: ١٢٤). از نظر یونگ، به سرانجام رساندن سرنوشت شخصی، بزرگ‌ترین موفقیت و دستاورد بشر به شمار می‌آید (یونگ، ۱۳۷۷: ٢٤٩). در این مسیر، داشتن آگاهی از توانایی‌ها، محدودیت‌ها و هدف‌های واقعی زندگی ضروری است، زیرا بدون آن، تحقق «خویشتن» ممکن نیست و روان همچنان بخش‌هایی از خود را نادیده می‌گیرد یا سرکوب می‌کند. سرانجام، رسیدن به این وحدت درونی، نه‌تنها به معنای تکامل فردی است، بلکه امکان ارتباط معنادار و سازنده با جهان و دیگران را نیز فراهم می‌آورد و به‌نوعی به انسان احساس جاودانگی و معنا در زندگی می‌بخشد.

در این فرایند دو جنبه مهم ازنظر یونگ حائز اهمیت است

۱. جریان پیراستن و رهایی روح از پوشش‌ها و نقاب‌های دروغینی است که پرسونا نام دارد و انسان برای سازگاری با اجتماع خود آن را برچهره می‌زند و این مرحله تلاش انسان است برای حفظ و حراست خویش از گزند نیروی وسوسه‌انگیز.

۲.کمال پذیری یا جریان آگاه ساختن محتویات ضمیر ناخودآگاه خویش به کامل‌ترین وجه ممکن و ترکیب آن‌ها با آگاهی از طریق فعل بازشناسی است (مورنو،۱۳۹۲: ٤٩) در این مرحله، انسان می‌کوشد ازآنچه در ناخودآگاهش پنهان مانده (ترس‌ها، آرزوها، سایه‌ها) را بشناسد و با آن‌ها آشتی کند و پیوند برقرارکند.

۳.خاستگاه ایماژ عشق در سروده های عبدالوهاب البیاتی

در شعر عبدالوهاب البیاتی، عشق نه تنها تجربه‌ای عاطفی؛ بلکه مفهومی بنیادین و چندوجهی است که ساختار تخیل شاعرانه‌ی او را شکل می‌دهد. ایماژ عشق در سروده‌های وی حاصل درهم‌تنیدگی سه سرچشمه‌ی اصلی است: اسطوره و عرفان شرقی، تجربه‌ی زیسته‌ی تبعید و جدایی و تأثیر اندیشه‌های مدرن غربی. از این منظر، عشق در شعر البیاتی چهره‌ای دوگانه دارد؛ هم زمینی و حسی است و هم کیهانی و روحانی. او از طریق بازآفرینی چهره‌های اسطوره‌ای چون عشتار و تموز و نمادهای مرتبط به آن مانند ماه و باران عشق را به نیرویی حیاتی و احیاگر بدل می‌کند؛از جمله این نمادها می‌توان به قمر«ماه» اشاره کرد.«باور به اینکه ماه نیرویی است که در دانه‌های بی‌جان روح زندگی می‌دمد، باران را فرو می‌فرستد، شبنم را پدید می‌آورد و چشمه‌ها را به جوشش وامی‌دارد، از کهن‌ترین اندیشه‌های اسطوره‌ای بشر است و می‌توان نشانه‌های آن را در اغلب فرهنگ‌های جهان یافت. بر پایه‌ی این باور اسطوره‌ای، ماه نه‌فقط مظهر باروری زمین؛ بلکه نگهبان باروری زنان و نیروی زندگی بخش هستی به شمار می‌آمد» (زارعی،١٤٠١: ٦٨) بدین‌سان، همان نیروی زایش و باروری که در اسطوره با ماه پیوند دارد، در شعر البیاتی در قالب عشق و جست‌وجوی باززایی متجلی می‌شود و تجربه‌ی تبعید، این عشق را به جست‌وجویی دردناک برای وطن، آزادی و معنا تبدیل می‌سازد؛ بنابراین، ایماژ عشق در جهان شعری البیاتی، بازتابی از پیوند میان اسطوره و واقعیت، میان رؤیای باززایی و رنج جدایی است. عشق در شعر او نه تنها محرک آفرینش شاعرانه؛ بلکه راهی برای رهایی از مرگ، تنهایی و فراموشی است؛ نیرویی که به زندگی شاعر و زبانش معنا می‌بخشد. شاید بتوان گفت عشق در شعر بیاتی نیرویی یگانه‌کننده است؛ نیرویی که میان شاعر و هستی پیوند برقرار می‌کند، او را با دیگران مرتبط می‌سازد و میان واقعیت و فراواقعیت پلی می‌زند. اما هم‌جواری عشق با نفرت، این نیروی یگانگی را تنها به «امید» بدل می‌سازد، نه به حقیقتی کامل؛ چراکه عشق در نگاه بیاتی برای تداوم خود به نفرت نیاز دارد، تا بتواند از دل آن شورش و دگرگونی بیافریند؛ از همین‌روست که

هرگاه شاعر احساس خشم و انزجار نسبت به فساد و شرور جهان می‌کند، عشق در او فرومی‌نشیند و تا مرز خاموشی می‌گراید (عباس،۱۹۷۸: ۱٤۸).

۳ .۱.خاستگاه شخصی و سیاسی عشق

زندگی عبدالوهاب البیاتی سرشار از تبعید، آوارگی و مبارزه با استبداد بود؛ تجربه‌هایی که در شعر او به‌صورت ایماژهای عشق و جدایی تبلوریافته‌اند. عشق در اینجا چهره‌ای دوگانه دارد: از یک‌سو، تجسمی از وطن ازدست‌رفته است و از سوی دیگر، نیرویی برای مقاومت و بازآفرینی خویشتن. بدین‌سان می‌توان گفت اشتیاق به گذشته و بازگشت به وطن، نخستین ایماژ دوست داشتن و عشق در شعر عبدالوهاب البیاتی شکل می‌دهد. ازاین‌رو شاعر سعی می‌کند، تصویر میهن را در قالب معشوق ترسیم نماید.

«اشعار او بازتاب‌دهنده مقاومت ملت‌ها و قیام‌های تاریخی است و تجربه‌های شاعر از تبعید و دوری از وطن و مواجهه او با استبداد و ظلم تأثیر بسزایی در مضامین شعری او دارد شاعر با تکیه‌بر این تجربه‌ها می‌تواند جامعه عرب را تغییر دهد بدین‌سان خود را با رویدادهای جامعه پیوند می‌دهد» (صبحی،۱۹۸۸: ۵۷).

این پیوند میان عشق و وطن، نشان می‌دهد که ایماژ عشق در شعر البیاتی از دلِ رنج اجتماعی و تبعید زاده می‌شود. عشق برای او راهی است برای مقابله با پوچی، تباهی و سلطه؛ نیرویی که از دل انزوا، شور زیستن و امید به رهایی می‌زاید. بدین‌سان، خاستگاه سیاسی عشق در شعر البیاتی ریشه در تجربه‌ی تبعید و در آرزوی بازسازی هویت جمعی عربی دارد. همان‌گونه که در چکامه الجرادة الذهبیة به این پیوند عشق اشاره می‌کند

إليك يا عشتار/أطيرعبر الليل والأسوار/أبحث عن نار القِرى/في هذه القِفار/أحملُ النيسابورَ فراشةً معي/ونهرَ نور... (البیاتی،۱۹۹۵ ج۲: ۱۷۰).

(ترجمه) «به‌سوی تو ای ایشتار پرواز می‌کنم از فراز شب‌ها و حصارها/ در این بیابان به دنبال آتش مهمانی‌ام/ نیشابور را با خویش حمل می‌کنم / که با من همچون پروانه‌ای است و رودخانه‌ای از روشنایی»

شاعر به احیای دوباره این عشق می‌اندیشد. او از شب‌ها و حصارها که می‌تواند نماد تاریکی‌های جامعه عرب، جنگ و تبعید باشد عبور می‌کند تا به آتش دست یابد که نماد زندگی است. شاعر برای احیای این پیوند، عشتار ایزدبانوی عشق و زیبایی را فرامی‌خواند تا رستاخیز جمعی عشق را در میان ساکنان خفته عرب فراهم سازد و آن‌ها را به بازسازی هویت جمعی رهنمون سازد.

۳ .۲. خاستگاه گذشته‌گرایی و اشتیاق به تمدن پیشین عراق

در شعر عبدالوهاب البیاتی، ایماژ عشق با «خاستگاه گذشته‌گرایی» غالباً در قالب بازنمایی میهن، تمدن کهن، قهرمانان و اسطوره‌های ملی جلوه می‌کند. بدین‌ترتیب، عشق نه‌تنها احساس فردی یا اسطوره‌ای، بلکه پیوندی عمیق با هویت تاریخی و فرهنگی شاعر می‌یابد و نشان می‌دهد که اشتیاق به ریشه‌ها و گذشته و اصالت یکی از پایه‌های مهم ایماژهای دوست داشتن در شعر اوست.

۳. ۳.خاستگاه سفر و کوچ

سفر و کوچ در شعر عبدالوهاب البیاتی از پرکاربردترین ایماژهای وجودی و اسطوره‌ای است؛ ایماژی که ریشه در تجربه‌ی تبعید، بی‌وطنی و جست‌وجوی معنوی شاعر دارد. بیاتی که بخش زیادی از زندگی خود را میان بغداد، دمشق،

قاهره، مادرید و بیروت در تبعید گذراند، در شعر خویش، مفهوم سفر را از سطح جغرافیایی به سطحی روانی و فلسفی ارتقا می‌دهد؛ ازاین‌روست بیاتی از میان اساطیر،اسطوره‌هایی را برمی‌گزیند که ژرف ساخت مرگ و رستاخیز داشته باشند؛ زیرا او از کودکی با فقر و رنج و مرگ آشنابوده است؛ همان‌گونه که ریتا عوض درباره او در رساله خویش با عنوان «أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث» می‌گوید «بیاتی در این مرحله از طریق نماد و اسطوره میان تجربه‌ی شخصی خود و تجربه‌ی انسانی عامِ نهفته در ناخودآگاهش پیوندی ژرف برقرار کند. مسئله‌ی اصلی او فقر و رویارویی با مرگ در روستای عراقی بود که دوران کودکی‌اش را در آن گذراند؛زندگی که جز مرگ نبود» (عمریسیر، ۱۳۹۲: ۱۳۱)

در واقع، «کوچ» نزد او نه فقط حرکت از وطن به غربت؛ بلکه حرکت از ظاهر به باطن، از آگاهی به ناخودآگاه، و از سایه به خود است؛ سفری که در روان‌شناسی تحلیلی یونگ با اصطلاح سفر قهرمان به سوی فردانیت هم‌خوانی دارد.

٤.٣. خاستگاه اسطوره‌ای و عرفانی عشق

عبدالوهاب البیاتی در بسیاری از سروده‌های خود، عشق را در پیوندی ژرف با اسطوره و عرفان بازآفرینی می‌کند. او با بهره‌گیری از چهره‌هایی چون **عشتار**، **تموز**، و **عائشه**، عشق را نیرویی باززاینده و حیات‌بخش می‌داند که در چرخه‌ی مرگ و تولد دوباره معنا می‌یابد. در شعر او، زن نه موجودی صرفاً انسانی؛ بلکه مظهر الهه‌ای است که با عشق خود، جهان را از تاریکی و مرگ نجات می‌دهد. در مجموعه‌هایی چون *بستان عشتار*، ایماژ عشق در هیأت اسطوره‌ای زن و دریا، آتش و خورشید جلوه‌گر می‌شود. عشق در این سطح، تجربه‌ای روحانی و جهانی است که شاعر را از بند زمان و مکان رها می‌سازد و به قلمرو جاودانگی می‌برد. بدین‌ترتیب، خاستگاه اسطوره‌ای و عرفانی عشق در شعر البیاتی، سرچشمه‌ی تخیل شاعرانه و بستر شکل‌گیری زبان نمادین او به شمار می‌آید.

٤.٥. خاستگاه زیبایی‌شناختی و ادبی عشق

در کنار سرچشمه‌های اسطوره‌ای و سیاسی، عشق در شعر البیاتی محصول تحولی زیبایی‌شناختی نیز هست. او از پیشگامان شعر نو عربی است که با بهره‌گیری از نمادگرایی اروپایی، رمانتیسم و بیان آزادِ احساس، زبانی تازه برای عشق آفرید.در جهان شعری او، عشق ابزاری برای کشف «خودِ شاعر» و بازآفرینی زبان است.

ایماژهای مکرر چون «پرنده»، «آب»، «گل»، و « ایزدبانو » در شعر او نه‌تنها بار عاطفی دارند، بلکه حامل معنایی وجودی‌اند. عشق در این نگاه، همان خلاقیت و آفرینش است؛ زایش مداوم کلمه و معنا. البیاتی از خلال تجربه‌ی عشق، زبان را از قید سنت رها می‌کند و شعر را به عرصه‌ی کشف و رستاخیز بدل می‌سازد. بدین‌گونه، خاستگاه زیبایی‌شناختی عشق در شعر او با مفهوم «آفرینش از دل رنج» گره می‌خورد و جوهره‌ی هنر مدرن عربی را بازتاب می‌دهد.

٤.خوانش یونگی ایماژعشق در چکامه های عبدالوهاب البیاتی

ایماژ در شعر و ادبیات به معنای تصویر ذهنی و شاعرانه‌ای است که حس، معنا و تجربه‌ای عاطفی را منتقل می‌کند. ایماژ عشق، در شعر بیاتی، تصاویر متنوع و پیچیده‌ای را شامل می‌شود: معشوق زمینی و الهی، وطن گمشده، باغ‌های ازدست‌رفته، ماه و باران. این ایماژها نه تنها زیبایی و شور عاشقانه را منتقل می‌کنند؛ بلکه رنج، فقدان و تجربه‌های روانی شاعر را نیز بازتاب می‌دهند. خوانش یونگی، ایماژ عشق در شعر بیاتی را از سطح روایت بیرونی به ژرفای روان

شاعر می‌برد و نشان می‌دهد که عشق او همزمان دوگانگی و پارادوکس دارد: هم روشن و امیدوار، هم تاریک و دردناک. این چارچوب تحلیلی امکان بررسی ایماژهای نمادین مهمی مانند «عایشه»، «بابل»، «ماه» و «باران» را فراهم می‌آورد و مسیر تحول روانی و شعری شاعر را آشکار می‌سازد.

٥.خاستگاه ایماژ عشق درچکامه‌های عبدالوهاب البیاتی

٥. ١. خاستگاه گذشته گرایی و اسطوره ای

گذشته‌گرایی و اسطوره پردازی در جهان شعری عبدالوهاب البیاتی نه صرفاً نوستالژی نسبت به گذشته ازدست‌رفته؛ بلکه تلاشی برای بازیابی ریشه‌ی هویت فرهنگی و روحی انسان معاصر عرب است. بیاتی در جهان ویرانِ پس از جنگ‌ها و تبعیدهای معاصر، به گذشته پناه می‌برد تا از دل اسطوره‌ها معنا و تداوم بیابد.

او در چکامه «بستان عائشه» عشق را در پس اسطوره‌ها و تاریخ چنین می‌سازد

بستانُ عائشةٍ على "الخابورِ" كان مدينةً مسحورةً عربُ الشمال/ يتطلعون إلـى قلاع حصونها ويواصلون بحث عن أبوابها ويقدمون ضحيةً للنهر في فصل الربيع/لعل أبواب المدينةِ تستجيب لَهُمْ وفَتُفتَحُ كلّما داروا إختفى البستان/ إختفت الحصونُ(البياتی،١٩٨٩: ٤٤)

(ترجمه) «بستانِ عائشه شهری بود درخابور؛ شهری افسون‌شده / اعراب شمال، از دور دژهای بلندش را می‌نگرند/ در جست‌وجوی دروازه های آن هستند/ و در هر بهار، قربانی به رود تقدیم می کنند / باشد که دروازه های شهر دعای آن ها را اجابت کنند و گشوده شوند؛ اما هر چقدر می چرخند / باغ از دیدگان نهان می شود / دژها پنهان می‌شود»

اشاره به رود «خابور» و آیین قربانی در فصل بهار، یادآور آیین‌های زایش و باروری در تمدن میان رودان است. اشاره به این رود می‌تواند نماد جریان حیات و عشق باشد که در دل سرزمین‌های باستانی جاری است. این تصویر، پیوندی عمیق با میراث فرهنگی و اسطوره‌ای منطقه برقرار می‌کند از سوی دیگر بستان عایشه هم در شعر بیاتی، می‌تواند نمادی از بهشت از دست‌رفته‌ی شرق باشد. این تصویر، بازتابی از نوستالژی و اشتیاق به گذشته‌های باشکوه است که در دل جنگ و تبعید گم شده در اشعار او تجلی یافته است.

در این بستر، بستان عایشه نه تنها محیطی طبیعی؛ بلکه فضایی اسطوره‌ای و معنوی است که در آن عشق و حیات جاودانه تجلی می‌یابد. عبدالوهاب البیاتی خود در شعر بستان عایشه نه‌تنها به بازآفرینی اسطوره‌های زایش و بازگشت در تمدن‌های میان‌رودان می‌پردازد؛ بلکه از *شخصیت عائشهٔ* نیز به‌مثابه‌ی نقاب شاعرانه بهره می‌گیرد؛ نقابی که میان عشق شخصی و عشق ازلی، میان تجربه‌ی فردی و میراث جمعی، در نوسان است. خودِ بیاتی در گفت‌وگویی تصریح می‌کند که «کوشیدم میان آنچه می‌میرد و آنچه نمی‌میرد، میان محدود و نامحدود، میان اکنون و فراتر از اکنون، نوعی سازگاری و هماهنگی برقرار کنم. این کوشش، رنجی طولانی برای یافتن نقاب‌های هنری از من طلبید و این نقاب‌ها را در تاریخ، نماد و اسطوره یافتم.» (داود، ١٩٧٥: ٢٤٩)

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، بستان در این چکامه، نماد بهشت نخستین و معشوق ازلی است و شاعر در تلاش است خود را به این عشق پیوند بزند؛ درنتیجه نقاب شاعر در قالب اسطوره عشق الهی جلوه‌گر می‌شود؛ اما در پس این نقاب سایه هم وجود دارد و آن حس ویرانی و نابودی و غربت و نبود بستان است که در ناخودآگاه شاعر پنهان است. در شعر «بستان عائشة»، آنگاه‌که شاعر از ویرانی باغ، از دست رفتن عشق و پژمردگی یاد می‌کند، در واقع وارد قلمرو **سایه** می‌شود؛ اما این رویارویی با سایه، به‌جای فروپاشی فرد، زمینه‌ساز تولد دوباره شاعر و فردانیت او می‌شود.

در مجموعه شعری «الذي يأتي و لا يأتي» در «چکامه العودة من البابل» گونه ای دیگر از اسطوره گرایی می‌بینیم

أيتها النجوم /بابل تحت خيمة الليل إلى الأبد / وتعوي على أطلالها الذئاب / ويملأ التراب / عيونها الفارغة حزينة/بابل تحت قدم الزمان/تنتظر البعث، فيا عشتار/ قومي املئي الجرار/ وبلّلي شفاه هذا الأسد الجريح /وانتظري مع الذئاب ونواح الريح /لتُنزلي الأَمطار/في هذه الخرائب الكبيئة...(البیاتی ،۱۹۸۵: ۳۱-۳۲)

(ترجمه) «ای ستارگان، بابل زیر خیمه شب است تا نهایت/و بر ویرانه‌هایش، گرگ‌ها زوزه می‌کشند و خاک، چشمان خالی و غمگین آن را پر می‌کند. بابل در زیر گام‌های روزگار/در انتظار رستاخیز است، ای ایشتار./ برخیز و کوزه‌ها را پرکن / و لبان این شیر زخمی را تر کن / و با گرگ‌ها و نوای باد منتظر بمان/تا باران‌ها فرود آیند بر این ویرانه‌های شوربخت...»

بابل در شعر بیاتی نماد تمدن کهن و فرهنگ دیرینه میان‌رودان است که دچار ویرانی و فراموشی شده است. عشق شاعر به بابل، فراتر از یک علاقه‌ی شخصی، بیانگر وفاداری شکوه دیرینه تمدن باعظمت میان‌رودان است. ایماژ عشق در این سطح، ترکیبی از نوستالژی، احترام به گذشته و تلاش برای احیای زیبایی و عظمت و شکوه ازدست‌رفته وطن شاعر است.

در روایت اسطوره‌ای اینانا / عشتار درباره مرگ و نزول او به جهان فرودین، جستجوی تموز و بازگرداندن حاصل‌خیزی و سرسبزی، نمونه‌ای کلاسیکی از عشق، فداکاری است. با کشته شدن تموز توسط گراز یا خوک، مرگ و نیستی جهان را فرامی‌گیرد و اینانا/عشتار برای بازگرداندن زندگی و باروری، راهی جهان فرودین می‌شود، از هفت دروازه عبور می‌کند و پس از تحمل رنج‌ها و از دست دادن شکوه و جلال خویش، تموز را می‌یابد. در برخی روایت‌ها، پاهای او زخمی و خونین می‌شود و از قطرات خونش گیاهانی چون لاله یا شقایق روییده‌اند. سپس اینانا/عشتار در نهر ابراهیم در لبنان خود را شست‌وشو می‌دهد و آب نهر گلگون می‌شود و با آغاز بهار، تموز و گیاهان حاصلخیز دوباره به جهان زندگان بازمی‌گردند.(صدیقی و زارعی ،۱۳۹۵: ۱۱۸)

کاربست روایت اسطوره‌ای«ایشتار» و انتظار رستاخیز«تموز» ایزد گیاهی، ایماژ عشق را به عشق اسطوره‌ای و فرازمانی دنیای اساطیر پیوند می‌زند. عشق دیگر محدود به یک مکان یا زمان خاص نیست؛ شاعر ایماژ عشق را به سطحی وسیع‌تر پیوند می‌دهد. عشق در اینجا عشق به شکوه گذشته سرزمین و به‌طوری کلی تمدن و فرهنگ عربی و عشق به ساختن دوباره مام وطن است. او در این سروده نقاب یک مصلح جهان بر چهره می‌زند و به شکل نگهبان تاریخ و تمدن پدیدار می‌شود.

طیف واژگانی چون الذئاب، عیونها الفارغة وحزینة شاعر در این سروده برمی‌گزیند، نماد و سایه غربت، تبعید و رنج تاریخی هستند؛ عشق در این بندشعری، نه صرفاً تجربه‌ای خوشایند؛ بلکه تجربه‌ای غم‌انگیز و ناپایدار است که از دل مواجهه با سایه زاده می‌شود. ایماژ عشق در شعر بیاتی هم‌زمان روشنایی(عشق، بابل، امید) و تاریکی (مرگ، ویرانی، تبعید) دارد. در شعر «بازگشت از بابل»، شاعر از طریق مواجهه با سایه و پذیرش فقدان و ویرانی، به درک عمیق‌تر خود و عشق می‌رسد؛ عشق دیگر تنها یک تجربه‌ی زمینی یا شخصی نیست؛ بلکه وسیله‌ای برای رشد روانی و خودشناسی است؛ بابل، بار دیگر، نماد سفر درونی شاعر و تحقق تفرد اوست.

در ادامه این چکامه شاعر می‌گوید

أيتها الحبيبة/ عودي إلى الإسطورة/ سنبلةً شمساً بلاظهيرة/إمرأةً من الدخان/جرةً مكسورة/تموز لن يعود للحياة / فآه ثم آه/بابل تحت قبة الليل بلازاد/ولا معاد/ بابل بلاحنوط ترتدي عباءة الرماد/صحتُ على أطلالها: عشتار يا عشتار (البياتی،۱۹۸۵: ۳۳).

(ترجمه) «ای محبوبه/ به اسطوره بازگرد / مانند خوشه‌ای، خورشیدی بی نیمروز/ بسان بانویی از دود / بسان کوزه‌ای شکسته/ تموز دیگر بازنخواهد گشت /آه و بازهم آه /بابل در زیر توده شب بی‌توشه و بی‌بازگشت/بابل بدون پوشش مردگان جامه خاکستر برتن دارد / بر فراز ویرانه هایش فریاد زدم ای ایشتار، ای ایشتار»

تصویر بابل همان‌طور در سطور پیشین اشاره شد؛ نشان‌دهنده‌ی عشق به گذشته و تمدن کهن عراق است. کاربست واژگان الرماد، أطلال و جره مکسورة؛ تصویری است که زوال تمدن و شکست تاریخی را نشان می‌دهد، ولی شاعر با عشق خود به این گذشته، امید را در وجود خویش می‌پروراند. ایماژ عشق از دل این نوستالژی شکل می‌گیرد، عشق به آنچه ازدست‌رفته ولی ارزشمند است. عشقی که سبب می‌شود، نور امید به حیات دوباره تمدن و شکوه گذشته عراق در دل او تابیده شود.

با تصویر دوباره عشتار و تموز شاعر یادآوری می‌کند، عشق دیگر صرفاً یک حس زمینی یا تاریخی نیست؛ بلکه راهی برای رشد روانی و خودشناسی به شمار می‌رود. یعنی ادغام نور و تاریکی، امید و فقدان، زندگی و مرگ. این شعر الگوی مرگ و رستاخیز را که در الهه‌ی مادرِ ازلی وخدای باروری ایشتار و تموز ـ متجلی می‌سازد. «این الگوی اسطوره‌ای نمادی است از مرگِ حرکت و پویایی، زمین و تمدن است و درعین‌حال اشاره دارد به باور رستخیز که در ذات انسان نهادینه‌شده است؛ چراکه انسان، هرچند در برابر چشمانش جز تصاویر مرگ و نیستی نمی‌بیند؛ اما میلِ او به زایشِ دوباره در ناخودآگاهش می‌درخشد؛ جایی که الگوی رستاخیز، یعنی شعله‌ی امید، پنهان است و تاریکی و سرمای مرگ را می‌زداید»(عوض ،۱۹۷٤: ۱۳۳).

این‌گونه شاعر با نیروی عشق بر مرگ چیره می‌شود. از این رو شاعر این‌گونه شعر را به پایان می‌رساند

تصدّع الجدار/ وغاب القمر في الخرائب /وانهمر المطر (البياتي،۱۹۸۵: ۳۳)

(ترجمه)«دیوار شکافته شد و ماه در ویرانه‌ها نهان گشت و باران فروبارید»

در این چکامه شاعر نقاب ایشتار را بر چهره می‌زند و از نقاب عشق مادر ازلی و نخستین بهره می‌گیرد تا عشق خویش را برای بازگرداندن زندگی به وطن برای مخاطب ترسیم نماید؛ اما در پس این نقاب سایه‌های شاعر هم نهفته است. عباراتی چون تموز لن یعود ،جرة مکسورة بازتاب احساس فقدان، نیستی، ویرانی و شکست است که در درون آن نهفته است؛ اما هنگامی‌که عشتار را فریاد می زند؛ منظور عشتار درون خود شاعر است که می‌خواهد بار دیگر متولد شود.

عشق بیاتی، اگرچه در دل تبعید و ویرانی و حتی شکست شکل‌گرفته است، هم‌زمان به نیرویی باززاینده و بدل گشته است که شاعر را به‌سوی تفرد و خودشناسی رهنمون می‌سازد. به‌بیان‌دیگر، حضور سایه و رنج عشق را تیره نمی‌کند؛ به‌طور کامل در وجود شاعر نمی‌میرد؛ بلکه آن را عمیق می‌سازد و از سطح یک عشق شخصی و فردی فراتر می‌برد و به نیروی حیات‌بخش بدل می‌شود.

بیاتی در چکامه‌ی «الجرادة الذهبية» از دفتر شعری «الموت في الحياة» ایماژ عشق را چنین می‌سراید

أزحتُ عن قبري أطباقَ الثرى وكُوَمَ الحجار/كسا عظامي اللحم/وانفخت بالدم /و عروقي الميتةُ الزرقاء/مددتُ للشمس يدي فاخضرَّت الأشجار/أمسكتُ بالنهار/ وهو يولّي هارباً في عربات النار / تَوهَّجَ الرمادُ في أصابعي وطارت العنقاء...(البياتی،١٩٩٥: ١٦٩).

(ترجمه)«توده‌های خاک و سنگ را از قبر خویش کنار زدم / استخوان‌هایم گوشت یافت / و در رگ‌های مرده کبودم دمیده شد / دست خویش را به‌سوی خورشید دراز کردم/درختان سبز گردیدند/ روز را نگه داشتم /آنگاه‌که روی‌گردان شده بود در گردونه‌های آتش / خاکسترها در میان انگشتانم افروخته شد و سیمرغ پریدن آغاز کرد»

در ساحت اسطوره‌ای، «الجرادة الذهبية » شاعر از نماد عنقاء بهره می‌گیرد

«توهج الرماد في أصابعي وطارت العنقاء»

عنقاء، پرنده‌ای اسطوره‌ای است که در شعر معاصر عربی، به‌ویژه در عراق و فلسطین، نماد «تولد دوباره» و «رستاخیز» و «جاودانگی است. در روایت‌های کهن، عنقاء پس از آنکه در آتش می‌سوزد، از خاکستر خویش دوباره برمی‌خیزد؛ همانند فونیکس در اساطیر یونانی و سیمرغ در اساطیر ایرانی. این پرنده نیمه‌عقاب و نیمه‌شیر توصیف شده و در اصلِ معنایی، نمایانگر بخشی از وجود انسان است که در جست‌وجوی اتحاد با حقیقت مطلق و الوهیت است؛ جایی که هرگونه دوگانگی میان خالق و مخلوق از میان می‌رود و هستی به وحدت می‌رسد» (خلیل،١٩٥٥: ١٢١).

اینجا عنقاء نماد جاودانگی، عشق ازلی و آفرینش مکرر است؛ همان اسطوره‌ای که در تمدن‌های شرقی از مصر تا ایران، تصویرگرِ مرگ، تولد دوباره و رستخیز است. بیاتی از این اسطوره برای بیانِ عشق دوباره زیستن استفاده می‌کند. ققنوس، در ناخودآگاه جمعی انسان، تمثیلِ «خویشتن» در معنای یونگی آن است؛ موجودی که از نابودی تغذیه می‌کند تا دوباره متولد شود؛ بنابراین عشق در شعر بیاتی، فرآیند تبدیل مرگ به آگاهی است؛ حرکتی که از تاریکی سایه به روشنایی وجود می‌رسد.

شاعر در ادامه شعر چنین می‌گوید

هويراني ميتاً حياً وحياً ميتاً في ساعة الميلاد/أُبعثُ حياً بعد ألف عام /في ساحة اللإعدام في خيام اللاجئين و مقاهي مدن العالم دون وطنٍ /تتبعني كلابُ صيدِ الموت/وينصب لي شراكَ بالمجان ... إليك يا عشتار/أطير عبرالليل والأسوار/ أبحث عن نارالقِرى في هذه القفار/أَحملُ النيسابور / فراشةً معي ونهرَ نور/أُمسك بالنهار/ وهو يولي هارباً في عربات النار /أجري مع الفرات إلى بحار العالم البعيدة... (البياتی،١٩٩٥: ١٦٩-١٧٠).

(ترجمه) «او مرا مرده‌ای زنده و زنده‌ای مرده به گاه تولد دید/ که پس از هزار سال برانگیخته شده‌ام در میدان‌های اعدام، در چادرهای پناه‌جویان و در قهوه‌خانه‌های شهرهای بی‌وطنِ جهان. سگان شکارِی مرگ مرا دنبال می‌کنند، و برایم دام می‌گسترانند، بی‌هیچ بهایی...به‌سوی تو، ای عِشتار، از فراز شب‌ها و دیوارها پرواز می‌کنم، به جست‌وجوی آتش مهمانی در این بیابان‌های خشک هستم/نیشابور را با خود حمل می‌کنم که همچون پروانه‌ای همراه من است و رودی از نور. روز را نگه داشتم /آنگاه‌که روی‌گردان شده بود در گردونه‌های آتش/ با فرات هم مسیر می‌شوم تا به دریاهای دوردستِ جهان برسم...»

در این بخش، بیاتی خود را «ویران‌شده اما زنده» می‌بیند:

هو يراني ميتًا حياً وحيًا ميتًا في ساعة الميلاد

شاعر در پیوندی آشکار با میراث تمدن کهن عراق (میان‌رودان)، به‌ویژه اسطوره‌های تموز و ایشتار، مفهوم مرگ و تولد دوباره را بازخوانی می‌کند .بیاتی در این شعر، همانند تموز، از مرگ برمی‌خیزد تا عشق و حیات را بازآفرینی کند، و خطابش به عشتار(ایزدبانوی عشق و زندگی) نشان می‌دهد که سرچشمه‌ی الهام او تمدن‌های سومری و بابلی‌اند. این گرایش به بازگشت به ریشه‌های تمدنی در شعر بیاتی نوعی واکنش فرهنگی در برابر زوال اصالت ، هویت عربی و فراموشی شکوه گذشته تلقی می‌شود .

در ادامه شاعر می‌گوید

«الموتُ فی الحیاة / نومٌ بل بعثٍ ولا رقاد /فلتنفخی، أیتها الساحرة، الرماد/ لعل شهرزاد / تمد من ضریحها یداً إلی النبي والشاعر فی المیلاد / لعل نار إرم العماد /تلمع فی صحراء المدن المطلیه الجدران بالسواد ...(البیاتی،۱۹۸۵: ۱۷۰-۱۷۱). و در انتها شاعر شعر را این گونه به پایان می رساند

«قبلَ طلوعِ الفجر/ رأیتُ شهرزاد/ جاریةً فی مُدن الرماد/ تُباعُ فی المزاد/ رأیتُ بؤسَ الشرقِ / ونجمةَ المیلادِ فی دِمشق/ رأیتُ مجدَ فقراءِالأَرض فی الفیتنام/ فی خیام اللاجئین سیدَالآلام/ منتظراً خیل صلاح الدین / بکی ابوالعلاء و هویراني فی ثیاب الأَسر / ینهش صدري النسر / منتظراً مع الملایین طلوع الفجر/ أنتظرُ المبشر الإنسان / أنتظر الطوفان» (همان: ۱۷۳-۱۷۲).

(ترجمه) «پیش از سپیده‌دم دیدم شهرزاد همچون کنیزکی جوان در شهرهای خاکستر به حراج گذاشته بودند / رنج شرق را دیدم / و ستاره میلاد در دمشق/شکوه تهیدستان زمین را در ویتنام دیدم، و در چادرهای پناه‌جویان این، سروران درد و رنج/ به انتظار اسب‌های صلاح‌الدین / ابوالعلاء آن هنگام که مرا در اسارت دید، گریست/ درحالی‌که کرکسی سینه‌ام را می‌شکافت و من به همراه میلیون‌ها نفر در انتظار طلوع صبح بودم/ در انظار مژده دهنده انسان‌ها / در انتظار طوفان»

«ارم ذات العماد همان بهشت افسانه‌ای شداد است که نمادی از شکوه و عظمت باستانی عرب به شمار می‌آید. برپایه روایت‌ها، این شهر باستانی در یمن میان صنعا و حضرموت به‌فرمان شداد بن عاد ساخته شد. پادشاهی که می‌خواست به تقلید از بهشت برای خود شهری بنا کند . ساخت این شهر نزدیک به پانصدسال به طول انجامید. روایت‌ها می‌گویند در اِرم، نهرهایی از آب زلال در زیر درختان جاری بود و دیوارها و کاخ‌ها از طلا، نقره، یاقوت و زمرد ساخته‌شده بودند» (یاحقی ،۱۳۷۵: ۷۱).

ارجاع به شهرزاد و ارم ذات العماد نشان می‌دهد که بیاتی همچنان به میراث اسطوره‌ای و تمدن میان‌رودان و خاورمیانه متصل است. با آوردن او در شهرهای خاکستر، شاعر نشان می‌دهد که میراث فرهنگی می‌تواند پل بازگشت به هویت و زندگی باشد. در این چکامه شهرزاد به نماد قصه‌گو و شخصیت اسطوره‌ای حفاظ میراث گذشته بدل شده است و می‌تواند نقاب زندگی و امید را بر چهره سرزمینی که در سراشیبی سقوط قرار دارد بزند؛ این نقاب می‌تواند شکوه گذشته را به زندگی امروز پیوند بزند. سایه در این سروده با واژهایی چون بؤس الشرق، فقراء الأرض، الرماد نمود می‌یابد که همچنان این تاریکی‌ها بر زندگی انسان معاصر عرب مستولی شده است؛ اما با اشاره به انتظار و طلوع فجر، شاعر به‌خوبی مرحله فردانیت یونگ را نشان می‌دهد؛ انسان معاصر از دل همه این ویرانی‌ها و سایه‌ها می‌تواند زندگی و امید را بسازد.

در هر سه شعر بیاتی، گذشته‌گرایی نه صرفاً یک حس نوستالژیک و اندوه باشد؛ بلکه ابزاری برای بازسازی هویت جمعی فراموش‌شده عرب است. در شعر «بستان عائشة» شاعر در جست‌وجوی بهشت نخستین است و در شعر «العودة

من بابل» ؛ بابل به‌مثابه‌ی نماد میراث کهن عرب، به نماد جاودانگی عشق و پایداری انسان در برابر ویرانی بدل می‌شود و در چکامه«الجرادة الذهبية» اسطوره‌ی عنقاء و تولد دوباره او و بازگشت عشتار و تموز، نشانه‌ی پیوند دوباره با سرچشمه هستی و زندگی است. بیاتی با نقاب‌های اسطوره‌ای (عشتار، تموز، شهرزاد و بابل) از تاریخ و اسطوره پلی می‌سازد تا میان گذشته و اکنون ارتباطی درونی برقرار کند.

۵. ۲.خاستگاه شخصی

خاستگاه شخصی عشق در شعر عبدالوهاب البیاتی از درونی‌ترین تجربه‌های زیسته‌ی شاعر الهام می‌گیرد؛ تجربه‌ای که از پیوند میان تبعید، تنهایی و شکست عشقی زاده شده است

در این بخش از سروده بیاتی «بستان عائشة» انتظار برای بازگشت عشق شکست خورده ترسیم می‌کند

فإذا خبا نجمُ الصباح / عادوا إلى "جلبٍ" لينتظروا ويبكو ألف عام فلعلهم في رحلة أخرى إلـى "الخابور" يفتتحونها ولعلّهم لا يُفلحون/ فالموت عرّافُ المدينةِ هادمُ اللذاتِ / يعرف وحدهُ أين اختفى بستان عائشةٍ وفي أى العصور(البیاتی، ۱۹۸۹: ٤٤)

(ترجمه) «و چون ستاره‌ی صبح غروب می کند، به جلب بازمی گردند/ تا هزار سال دیگر انتظار کشند و بگریند/شاید در سفری دیگر به سوی خابور/ دروازه‌های شهر را بگشایند/ و شاید هرگز به آن دست نیابند / زیرا مرگ، شهر خابور می شناسد / تنها مرگ می‌داند بستانِ عائشه در کدام عصر پنهان شده است»

عایشه در زندگی شخصی عبدالوهاب البیاتی در آغاز، چهره‌ای واقعی و ملموس داشت؛ دختری همکلاسی که عشق به او در جان و نگاه شاعر، تصویری از عشقی پاک و ماندگار بر جای نهاد؛ اما به‌تدریج، در روند تکامل تجربه‌ی شعری بیاتی، این حضور واقعی رنگ باخت و جای خود را به چهره‌ای نمادین و فراتر از فرد نهاد. در این مرحله، عایشه به سیمای بانویی اسطوره‌ای، فرازمانی و فرامکانی بدل شد؛ شخصیتی که از محدوده‌ی عشق شخصی فراتر می‌رود و به نشانه‌ای از عشق ازلی، جاودانگی و پیوند روح انسان با حقیقت مطلق تبدیل می‌شود (صدیقی،۱۳۹۵: ۱۷٦).

«نقاب» در این شعر همان چهره‌ی آرمانی و جمعی شاعر است و از رهگذر عشق فردی و شخصی، تصویری از امید، باززایی و بازگشت به سرزمین عشق را متجلی می‌سازد. بیاتی در این چکامه نقابی از شاعرِ پیامبرگونه را بر چهره می‌زند، کسی که به قوم خود وعده‌ی بازگشت عشق را می‌دهد.

در بخش پایانی شعر ایماژ سایه دیده می‌شود

«فالموت عراف المدينة هادم اللذات» و «يعرف وحده أين اختفى بستان عائشة» این عبارات بیانگر بعد تاریک و پنهان در درون شاعر است؛ یعنی از دست دادن عشق، شکست در آن، نابودی و زوال. به اعتقاد نگارنده از سویی دیگر در انتهای این بخش، شاعر با کاربست جمله‌ی«يعرف وحده أين اختفى بستان عائشة»، به مرحله‌ی تأمل و تکامل می‌رسد؛ او می‌پذیرد، مرگ هم بخشی از زندگی است و رسیدن به این آگاهی همان تفرد است .

لاكنما عشتار/ ظلت على الجدار /مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب/ والصمت والأعشاب/ حجراً /أخرسَ فی خرائب الكئيبة (البیاتی،۱۹۸۵: ۳۲)

ترجمه «اما عشتار بر روی دیوار ماند/با دستانی بریده و چهره ای خاک آلود /به همراه سکوت و خارو خاشاک / بی زبان در بیابان»

در این مقطع شعری از چکامه «العودة من بابل» شاعر در ظاهر از الهه عشتار، ایزد بانوی عشق سخن می‌گوید که در حقیقت نقابی برای ضمیر ناخودآگاه اوست که تجربه عشقی ازدست‌رفته را با خود حمل می‌کند. عشتار می‌تواند همان

عایشه باشد که دیگر نمی‌آید. او از نقاب عشتار برای پنهان ساختن چهره حقیقی معشوق خویش بهره می‌گیرد و «مقطوعة اليدين»، «يعلو وجهها التراب» این عبارات سایه درونی شاعر را نشان می‌دهد که شکست و ناامیدی را متبلور می‌سازند. شاعر با قرار دان این سایه و نقاب در کنارهم متوجه می‌شود؛ عشق حتی اگر در خرابه هم باشد، سبب ارتقای روحی انسان می‌شود .

ایماژهایی چون إمرأة من الدخان/جرة مكسورة/ فآه ثم آه بیانگر شکست عشقی شاعر، به‌نوعی اندوه و فروریختن جهان درونی شاعر است. دود، می‌تواند نمادی از حضور ناپایدار معشوق و سایه پنهان او و یا خاطره‌ای محو از عشق ازدست‌رفته باشد؛ کوزه‌ی شکسته نیز نماد شکستن فروپاشی درونی شاعر و «آه»های مکرر، پژواک درونیِ رنج و حسرت وجودی شاعر می‌باشد.عشق در این بخش پیوندی با احساسات عمیق روانی دارد؛ یعنی عشق نه صرفاً عاطفی؛ بلکه راهی برای بازتاب تجربه‌های درونی و مواجهه با سایه‌های روان است. به اعتقاد نگاره حتی با وجود خطاب به ایشتار در مرحله نخست تجربه عاشقانه شخصی خویش را نمایان می‌سازد.

بیاتی در شعر «الجرادة الذهبية» عشق شخصی خویش را این گونه به تصویر می کشد

أزحتُ عن قبريَ أطباقَ الثرى وَكُوَم الحجار/كسا عظامي اللحم/وانفختْ بالدم/عروقيَ الميتةُ الزرقاء/مددتُ للشمس يدي/ فاخضرَّتْ الأشجار(البياتی،۱۹۹۵: ١٦٩)

با تصویر برخاستن از گور و روییدن دوباره، به ژرف‌ترین تجربه‌ی روانی خود بازمی‌گردد. در آغاز شعر می‌گوید: أزحت عن قبري أطباق الثرى... كسا عظامي اللحم... وانفخت بالدم. این عبارات بازتابی از میل ناخودآگاه شاعر به رهایی از ایستایی و سکون و تولدی دوباره است. بیاتی در دوران تبعید، رنج دوری از وطن را نوعی مرگ روحی می‌دانست؛ اما رنج غربت در شعر او به عشقی بدل می شود که او اورا از نو متولد می سازد و به عبارت دیگر رستخیز می گردد. بر بنیاد روان‌شناسی تحلیلی یونگ، این تجربه، آغاز فرآیند تفرد و تکامل است؛ یعنی بازشناسی خود حقیقی از دل نقاب‌ها و سایه ها. بیاتی در این مرحله از «پرسونا»ی اجتماعیِ خود (مصلح اجتماعی و شاعر انقلابی و سیاسی و سرزشنگر) تهی می‌شود و به لایه‌های پنهان ضمیر نا خودآگاه وجودش می‌رسد.

این جملات بیاتی «مددت للشمس يدي فاخضرت الأشجار» یاد آور چکامه مشهور تولدی دیگر فروغ فرخزاد است که «در گویشی اسطوره گرا خود را با ایماژ عشتار نمایان می‌سازد که پس از فراگیری سرما و یخبندان بر روی زمین دوباره در بهار به شکل ساقه‌های سبز حیات دوباره می‌یابد» (صدیقی و زارعی،۱۳۹۵: ۱۳۱).

«شاید حقیقت آن دو دست سبز جوان بود، آن دودست سبز جوان/ زیر بارش یکریز برف مدفون شد/ و سال دیگر، وقتی بهار/ با آسمان پشت پنجره همخوابه می‌شود/و در تنش فوران می‌کنند/ فواره‌های سبز ساقه‌های سبک‌بار/ شکوفه خواهد داد ای یار، ای یگانه‌ترین یار/ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد... ». (حقوقی،۱۳۷۵: ۲۷٤)

این عبارات دلالت دارد بر لحظه‌ی پیوند با سایه و تبدیل آن به نیروی حیات‌بخش؛ درنهایت، رسیدن به مرحله‌ی تفرد «توهج الرماد في أصابعي وطارت العنقاء» نماد تکمیل فرآیند تفرد و رستاخیز روحی است؛ یعنی شاعر از طریق سوزاندن نقاب و ادغام سایه، به شناخت خویش دست می‌یابد که می‌توان رستاخیز درونی نامید و این رستاخیز درونی او را به‌سوی احیاء سرزمین‌های عربی و آگاه ساختن مردم خویش هدایت می‌کند و این یعنی حرکت به‌سوی ساختن و آفرینش.

در هر سه چکامه، ایماژ عشق به نیرویی بدل می‌شود که از دل سیاهی و رنج متبلور می‌شود و موجب رستگاری شاعر می‌گردد. در بستان عائشة و العودة من بابل عشق توأم با حسرت است؛ اما این حسرت، قدرتی فزاینده به عشق می‌بخشد. در الجرادة الذهبية، عشق به نیروی حیات‌بخش بدل می‌شود. بیاتی از طریق عشق، از مرگ عبور می‌کند و به جاودانگی شاعرانه دست می‌یابد.

۵. ۳. خاستگاه سیاسی

سروده‌های عبدالوهاب البیاتی در بستری سیاسی زاده شده‌اند؛ ازاین‌رو سراسر تعبید، غربت، رنج انسان معاصر و حیات دوباره را بازگو می‌کنند. شاعر در عصری زندگی می‌کند که جامعه عرب از بحران‌های سیاسی و استعمار جنگ و نبود آزادی رنج می‌برد؛ به همین دلیل است شعرهای او میان تاریخ سیاست و عشق در نوسان است.

در این بخش از شعر بستان عائشه بیاتی تصویری از عشق و سیاست را می‌بینیم

بستانُ عائشةٍ على "الخابورِ" كان مدينةً مسحورةً عربُ الشمال/ يتطلعون إلـى قلاع حصونها /ويواصلون بحث عن أبوابها/ ويقدمون ضحيةً للنهر في فصل الربيع / لعــل أبــواب المدينةِ/ تستجيب لَهُمْ /فَتُفْتَحُ كلّما داروا اختفى البستانُ/ إختفت الحصونْ (البياتی،۱۹۸۹ : ٤٤)

اشاره به «اعراب شمال» که در جست‌وجوی دروازهای شهرند، یادآور ملتِ در تبعید است؛ بنابراین ایماژ عشق در این شعر، با نوستالژی وطن و جست‌وجوی هویت پیوند می یابد .در روانشناسی یونگ دانستیم، نقاب چهره‌ای است که انسان برای سازگاری با جهان به خود می‌گیرد؛ در این چکامه شاعر با نقابِ انسان یا عاشق جست‌وجوگر و منجی ظاهر می‌شود. بستان عائشة چهره‌ی آرمانی عشق است؛ که در قالب تصویری از رهایی، پاکی و امید و سایه در قالب فقدان، ناپایداری و شکست آرزوها نمود می‌یابد.

کاربست این جملات کلّما داروا إختفى البستان/ إختفت الحصون فإذا حبا نجم الصباح / عادوا الى "جلب" لينتظروا ويبكو ألف عام در سروده ی او نشان دهنده ایماژ سایه هست؛ سایه بیاتی در این چکامه همان احساس شکست ،گم کردن عشق و مرگ است. وقتی بستان عائشه ناپیدا می‌شود و فقط مرگ مکان آن را می داند؛ بیاتی از خلال این سایه با خویشتن حقیقی‌اش روبه‌رو می‌شود: انسانی تبعیدی، میان زمین و رؤیا سرگردان است. گاه امیدوار؛ گاه نا امید.

فرایند فردانیت یا همان تفرد در اینجا از دل همین مواجهه با سایه تاریک یعنی همه این تردیدها آغاز می‌شود. بیاتی درمی‌یابد که رهایی و رسیدن به حقیقت در پذیرش همین تاریکی‌ها است؛ در این‌که عشق و مرگ دو چهره‌ی یک حقیقت‌اند و لازمه زندگی. ازاین‌رو، شاعر از خلال رنجِ عشق به شناختی عمیق‌تر از خویشتن می‌رسد —— شناختی که به وحدت درونی و نوعی صلح با سایه می‌انجامد و به‌بیان‌دیگر ایماژ عشق در شعر از دل همین سایه و نقاب‌ها زاده می‌شود.

معجزة الانسان أن يموت واقفاً و عيناه إلى النجوم /و أنفه مرفوع/و إن مات أو أودت به حرائق الأعداء/ وأن يضئ الليل و هو يلتقّى ضربات القدَر الغشوم / و أن يكون سيّد المصير/ مولایَ قال النجم لي و قال لي الغدير /من ها هنا الإسكندر الكبير/ مرّ على جواده منهزماً محموم/ أيتها النجوم بابل تحت خيمة الليل إلى الأبدْ (البياتی،۱۹۸۵: ۳۱).

(ترجمه)«معجزه انسان این است که ایستاده می‌میرد با چشمانی به‌سوی ستارگان و سرافرازی در قامت خود/ اگر بمیرد یا در آتش دشمنان پنهان شود / شب را روشنایی می‌بخشد اگرچه با ضربات تلخ سرنوشت روبه‌رو می‌شود و معجزه او

در این است که بر سرنوشت فرمان دهد / ستارگان و جویبارها سرنوشت مرا بازگو کردند/اسکندر کبیر از اینجا گذشت / شکست‌خورده و تب‌دار / ای ستارگان، بابل زیر خیمه شب است تا جاودان.»

عبدالوهاب بیاتی در زمره شاعران واقع‌گرا به شمار می‌آید که به موضوعاتی از قبیل پژواک رنج‌ها، مشکلات، دروغ‌ها و بسیاری دیگر از مسائل اجتماعی در مجموعه آثار خود می‌پردازد. او این مسائل را با نگاه انتقادی واکاوی می‌کند و بر این باور است که شعر باید بیانگر تجربه واقعی زندگی انسان معاصر باشد. از دیدگاه او، وظیفه شاعر این است که مشکلات و کاستی‌های جامعه را بازتاب دهد و با تعهد و مسئولیت در برابر مردم و جامعه، آن‌ها را بیان کند. در همین راستا، ادبیاتی را پدید می‌آورد که آن را می‌توان ادبیات متعهد نامید و هدف اصلی این ادبیات خدمت به انسان و جامعه است. او ادبیات را زمانی ارزشمند می‌داند که به مسائل انسانی توجه کند و نیازهای جامعه را به شکلی صادقانه و ملموس بازتاب دهد (فقهی و دیگران،۲۰۲۲: ۵۱۲). شاعر در این چکامه شاعر با استفاده از نمادهای تاریخی و اسطوره‌ای (بابل، اسکندر، ستاره‌ها، غدیر) و زبان حماسی و پرشور، به مقاومت انسانی در برابر سرکوب، ظلم و سلطه قدرت‌های مستبد اشاره می‌کند. همچنین با برجسته کردن ایستادگی انسان و اراده او، شعر زمینه‌ای ملی–سیاسی یا حتی انقلابی دارد که بر اهمیت آزادگی، هویت و مقاومت فردی و جمعی تأکید می‌کند؛ درنتیجه به اعتقاد نگارنده ایماژ عشق، ریشه در تجربه‌ی جمعی و اجتماعی در آثار او دارد؛ یعنی ژرف‌ساخت ایماژ عشق را می‌توان در انتظار برای رستاخیز و وظیفه‌ای جمعی و نشان‌دهنده‌ی پیوند عشق با هویت جمعی و مقاومت فرهنگی دانست. عشق در این سطح، نه‌فقط یک تجربه‌ی شخصی؛ بلکه ابزاری برای هویت، اصالت ، فرهنگ و امید جامعه می‌شود.نقاب در این سروده غرور، وقار و ابهت است که قهرمان بر چهره می‌زند تا ترس ها و ضعف‌های او پنهان شود و سایه با عبارات إن مات أو أودت به حرائق الأعداء أن يضيء الليل وهو يلتقي ضربات القدر الغشوم به‌وضوح در شعر نمایان می‌شود؛ اما شاعر ناامید نمی‌شود؛ با چیره شدن بر سرنوشت خویش تاریکی شب را می‌زداید و تسلیم سایه‌ها و نقاب‌های وجودی خود نمی‌شود.

در جهان شعری عبدالوهاب البیاتی، عشق همواره مفهومی چندلایه است که از محدوده‌ی احساس فردی فراتر می‌رود و با تاریخ تمدن عربی و واقعیت سیاسی دوران او پیوند می‌یابد. شعر «الجرادة الذهبية» در ظاهر روایتی از باززایی شاعر از مرگ است؛ اما در سطح عمیق‌تر، تمثیلی است از احیای روح خفته تمدن عربی و آرمان انسان شرقی در برابر مرگ تاریخی است. أزحتُ عن قبريَ أطباقَ الثرى / كسا عظامي اللحم / وانفختْ بالدم و در ادامه شعر اشاره می کند

الموتُ في الحياة / نومٌ بلابعثٍ ولارقاد /فلتنفخي أيتها الساحرة/الرماد / لعل شهرزاد/ تمد من ضريحها يداً إلى النبي والشاعر في الميلاد/لعل نار إرم العماد / تلمع في صحراء هذي المدن المطيلة الجدران بالسواد(البیاتی،۱۹۸۵،ج۲: ۱۶۹-۱۷۲)

ترجمه «مرگ در زندگی/ خوابی است بدون رستخیز و بیداری/ ای ساحره بر خاکستر بدم/ شاید شهرزاد از گور خویش دستی به‌سوی پیامبر و میلاد برآورد/ شاید آتش ارم عماد در دشت‌های این شهر که دیوارشان به سیاهی آمیخته‌شده بدرخشد»

در نگاه نمادین، بیانگر تلاش شاعر برای زنده کردن پیکر مرده و خفته تمدن و فرهنگ عربی است. بیاتی در دوران شکست‌های سیاسی (به‌ویژه پس از شکست ژوئن ۱۹۶۷) و خفقان سیاسی و سرکوب‌های فکری، فروپاشی ارزش‌های تمدنی عرب را تجربه کرده بود؛ بنابراین باززایی از قبر، استعاره‌ای است از خیزش دوباره‌ی انسان و فرهنگ عربی از دل خاکستر شکست‌ها است. بر این اساس می‌توان گفت الموت في الحياة / نوم بلابعث ولارقاد نقاب جامعه و افرادی که

خاموش و بی‌حرکت هستند و مطیع روزگار تا امنیت و آرامششان حفظ شود؛ همچون انسان‌های خفته؛ این نقاب باعث می‌شود، روح حقیقت‌جوی انسان پنهان بماند. در مقابل، شهرها و دیوارهای سیاه، همان سایه یا نیروهای سرکوبگر هستند که محدودیت و تاریکی را برای انسان معاصر عرب به ارمغان می‌آورند، او را در سکوت و خاموشی فرومی‌برند؛ اما جادوگر یا ساحره در این سروده نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کند؛ نماد نیروی درونی است که خویشتنی را که در جامعه عرب به فراموشی سپرده‌شده است، آگاه سازد و قدرت بازسازی و تغییر در افراد ایجاد نماید، خاکستر شکست را دوباره شعله‌ور سازد و به پیروزی بدل کند و انسانیت را در جامعه خفته عرب بیدار نماید.

در همین قصیده شاعر بار دیگر این مفهوم را با ققنوس توصیف می‌نماید

«توهج الرماد في أصابعي / وطارت العنقاء»

ققنوس یا «عنقاء» در سروده فقط نماد عشق، جاودانگی و رستخیز نیست؛ بلکه تجلی روح تمدن عربی **و** شرقی است که پس از مرگ، به شکوه و عظمت گذشته خویش بازگردد. بیاتی با استفاده از این نماد، به‌نوعی خطاب تاریخی به ملت عرب می‌رسد: همان‌گونه که ققنوس از خاکستر زاده می‌شود، عرب نیز باید از دل شکست‌ها و تبعیدها برخیزد. همان‌گونه که مود بودکن در کاربست اسطوره عنقاءیا ققنوس بیان می‌کند: «این اسطوره، الگوی برترِ زایش دوباره است که پایه و اساس دائمی برای ظهور و بیان امید انسان را فراهم می‌کند. این معنا تنها زمانی قابل تحقق است که الهامی که نیروی سخن شاعرانه را تغذیه می‌کند، بتواند رنج‌های کنونی ما را در گسترده‌ترین چشم‌اندازِ مکان و زمان، به شکلی واقعی و هدایت‌شده بازنمایی کند». (الجیوسی،۲۰۰۷: ۸۱۱). بر اساس همین دیدگاه می‌توان گفت بیاتی تبعید و فروپاشی را می‌پذیرد و می‌سوزد تا از خاکستر خود بار دیگر متولد شود. در شعر بیاتی، نقاب، چهره‌ی تمدن عربی است که می‌خواهد در برابر شکست و فروپاشی، ظاهری استوار و شکوهمند نشان دهد؛ اما در درون، زخمی، سوخته و تبعیدزده است، همچون درون شاعر. سایه در این بند شعری پنهان است؛ اما واژگان «الرماد و توهج» نمودهای آن به شمار آیند. همان‌طور که یونگ هم اشاره‌کرده است، سایه همیشه دارای خصیصه منفی نیست؛ سایه در اینجا سوختنی است که زندگی جدیدی را به همراه این سوختن به ارمغان می‌آورد و عنقا یا ققنوس که نماد فردانیت است از همین سایه و تاریکی متولد می‌شود و ایماژ عشق به هستی دوباره را در خود نمایان می‌سازد.

عشق در شعر «بستان عائشة» از منظر خاستگاه سیاسی، قدرتی است که می‌تواند هویت جمعی عرب را برای بار دیگر از نو بیافریند ومنجر به آگاه سازی مردمان شود. در شعر «العودة من بابل» عشق حامل مفهوم ایستادگی در برابر ظلم و استبداد است و در «الجرادة الذهبية» قدرت عشق منجر به آگاهی جمعی شود و تولد دوباره سرزمین را رقم زند.

۵. ٤. خاستگاه سفر و کوچ

در آثار عبدالوهاب البیاتی ایماژ سفر را صرفاً در قالب تبعید و آوارگی نمی‌بینیم ؛ بلکه در کنار این مفاهیم، چهره انسان جستجوگری را می‌بینیم که به دنبال ریشه ، اصالت و هویت است و در تلاش است شکوه گذشته را به آینده پیوند زند. این سفر از دل تاریکی‌ها به‌سوی روشنایی، از جهل به‌سوی آگاهی است .

در چکامه«بستان عائشة» ایماژ سفر و کوچ را در قالب سفر تاریخی و سیاسی نمود می‌یابد

فإذا خبا نجمُ الصباح / عادوا إلى جلبٍ لينتظروا ويبكوا ألف عام / فلعلّهم في رحلةٍ أخرى إلى الخابور يفتتحونها / ولعلّهم لا يُفلِحون (البیاتی ،۱۹۸۹: ٤٤).

شاعر در جست‌وجو آرمان‌شهر و بهشت گمشده به گذشته سفر می‌کند تا با بازخوانی شکوه گذشته در دل اساطیر و تاریخ، نور امید را در میان ساکنان سرزمینش بیفروزد. نقاب وارث تمدن گذشته میان‌رودان را بر چهره می‌زند در این مسیر با سایه‌هایی چون ترس و ناکامی مواجهه می‌شود؛ اما تسلیم نمی‌شود و بهشت حقیقی در درون خویش می‌یابد.

در چکامه «العودة من البابل» سفر شاعر از ویرانی و نابودی به‌سوی ساختن آغاز می‌شود

بابل تحت قبة الليل،بلا زاد و لا معاد / بلاحنوط ترتدي عباءة الرماد / صحتُ على أطلالها / عشتار يا عشتار / تصدّع الجدار.(بیاتی ،١٩٨٥: ٣٣).

(ترجمه)«بابل در زیر تاریکی شب، بی‌توشه و بی‌بازگشت/ بدون پوشش مردگان جامه خاکستر برتن خویش می‌پوشاند بر ویرانه‌هایش فریاد زدم: عشتار!/ آجرهایش شکافتند»

بازگشت به حیات«تصدع الجدار» نماد پدیدار شدن سایه و بازشناسی خود ناآگاه است؛ زیرا شاعر با مواجهه با مرگ، بخش‌های تاریک وجودش را بازمی‌یابد. همان‌گونه که یونگ اشاره می‌کند سایه بازتاب جنبه‌های پنهان و واپس نهاده شده‌ی شخصیت فرد است بااین‌حال سایه تنها وارونه من خودآگاه نیست و به همان اندازه من خودآگاه شامل ویژگی‌های زیان‌بار و مخرب است؛ سایه می‌تواند بخش‌هایی از شخصیت را شامل می‌شود که ارزش‌ها، غرایز طبیعی و انگیزه‌های اخلاقی نیز در آن حضور دارند .گرچه من خودآگاه و سایه دو بخش متمایزند؛ اما درعین‌حال همانند اندیشه و احساس به یکدیگر وابسته‌اند و با تعاملشان، امکان رشد و تکامل روانی فراهم می‌شود و فرایند تفرد تکمیل می‌شود (همان: ١٧٥).این بازگشت به عشتار در واقع بازگشت به *خویشتن* است.

شعر «الجرادة الذهبية» اگرچه بیانگر باززایی شاعر از نیستی است؛ اما در لایه‌ی سیاسی و اجتماعی، می‌توان بیانگر بازگشت از تبعید و احیای وطن در درون شاعر است. تبعید در این سروده بیاتی نه‌فقط جغرافیایی و خارج از مرزهایی میهن است؛ بلکه درونی و روحی است؛ شاعر در زادبوم خویش در تبعید است؛ می‌سوزد تا با خاکستر خویش وطنش را احیا کند؛ بنابراین در عبارت «أمسكت بالنهار وهو يولي هارباً / في عربات النار»

روزِ در حال گریز، نماد وطن ازدست‌رفته و امیدی است که شاعر با دست‌های سوخته‌اش تلاش می‌کند نگاه دارد. این مبارزه‌ی شاعر برای نگه‌داشتن «روز» همان کوشش برای بازگرداندن عشق، زندگی و حقیقت به رگ‌های منجمد شده زادبوم خویش است .

در اینجا سفر و کوچ، مسیری به‌سوی تفرد است؛ یعنی عبور از مرگ به تولد فردی و روحی هم برای شاعر می‌انجامد. بیاتی با ققنوس یکی می‌شود و سفر او که سفرِ انسانِ معاصر عرب است که در آتش تبعید به خویشتن خویش می‌رسد. شاعر می‌کوشد آن را از شعله‌های جنگ و آتش ظلم نجات دهد. در این فرایند فردیت است که شخصیت قهرمان در طول مسیر انکشاف خودآگاهی فردی، امکانی نمادین به شمار می‌آید تا به وسیله آن منِ خویشتن، بتواند سکون و تاریکی ناخودآگاه را بشکند و انسان پخته را از تمایل واپسگرایانه‌ی بازگشت به سایه‌های گذشته رها سازد و به‌سوی تحقق خویشتن راستین و باززایی درونی حرکت کند.(یونگ،١٣٧٧: ١٧٦).

«في خيام اللاجئين ومقاهي مدن العالم دون وطنٍ ... أجري مع الفرات إلى بحار العالم البعيدة»

این بند شعری او بازتاب تجربه‌ی تبعید شخصی شاعر است که با نگاه تاریخی و اجتماعی و سیاسی نیز گره‌خورده است. کوچ به شهرها و جهان بی‌وطن، یادآور مهاجرت‌ها و جابه‌جایی‌های تاریخی مردم عراق است و از سوی دیگر بیاتی از فرات سخن می‌گوید رودی در فرهنگ اساطیری میان‌رودان نماد حرکت و زندگی است و در اینجا می‌تواند

نماد شکوه تمدن گذشته عربی باشد. شاعر در این مقطع پیوند خود با دیرینه و فرهنگ و تمدن خویش حفظ می‌کند. از جهت سیاسی و اجتماعی چادرهای پناه‌جویان و قهوه‌خانه‌های شهرهای بی‌وطن، نماد تبعید اجباری و وطن ازدست‌رفته است؛ شاعر در تلاش است از طریق سفر به تمدن میان‌رودان به احیای روح خفته ملت عرب بپردازد؛ در نتیجه این سفر نه فقط جسمی؛ بلکه سفر تاریخی و اجتماعی برای مقابله با خشونت و بی‌عدالتی و بازگشت به شکوه اقتدار گذشته است.. این همان تجلی عشق به ریشه، وطن و حقیقت هستی است .عشق در اینجا دیگر صرفاً رابطه‌ای میان دو انسان نیست؛ بلکه نیرویی پیونددهنده است که شاعر را به خاستگاه خویش ــ یعنی سرزمین، تاریخ و اسطوره متصل می‌سازد.

هنگامی‌که شاعر می‌گوید:

او نه‌تنها به تبعید شخصی خود اشاره دارد؛ بلکه تبعید جمعی انسان معاصر عرب را در زادگاه خویش بازتاب می‌دهد.

بیاتی«مسافر جاودانه»ای است که درجهان بی‌سرزمین معاصر،از خاور تا باختر،درپی وطن می‌گردد. «کلاب صید الموت» نماد نیروهای استبداد و جنگ و هر نیروی بازدارنده است که انسان شاعر را تعقیب می‌کنند و مانع برخاستن او می‌شود. صحنه‌های چادر پناه‌جویان و بؤس الشرق نماد بی‌عدالتی و تبعید اجباری است. ذکر فقیران و جنگ‌های جهانی (ویتنام) نشان می‌دهد که شاعر عشق و همدلی را از سطح فردی به سطح جهانی منتقل کرده است. انتظار طلوع فجر و طوفان، نماد امید به تغییر اجتماعی و تحقق عدالت است. این وجه سیاسی با تصویرهای شعری پیشین پیوند دارد و سفر شاعر را به جهان‌های مختلف نشان می‌دهد. تصاویر شعری مانند طلوع فجر، طوفان، ققنوس، آتش و خاکستر، مفاهیمی چون حرکت، باززایی و عشق جاودانه را برای مخاطب متجلی می‌سازد. از سوی دیگر ایماژ شهرزاد در این سروده، نماد عراق و کل سرزمین‌های عربی است که در معرض سقوط و تباهی قرارگرفته‌اند. حرکت با رود فرات و پرواز با پروانه، نماد سفر درونی و مواجهه با سایه است. از منظر روان‌شناسی یونگ، این بخش بازتاب رویارویی شاعر با سایه است ـــ بخش تاریک و سرکوب‌شده‌ی ناخودآگاه که در تنهایی و تبعید بیدار می‌شود. هنگامی شاعر بیان می‌کند

تتبعني كلاب صيد الموت / وينصب لي شراك بالمجان این تصویر می‌تواند نماد تعقیب سایه باشد؛ نیروهایی درونی که شاعر از آن‌ها می‌گریزد؛ اما در واقع بخشی از خویشتن اوست. در مقابل، خطاب شاعر به «عشتار» بازنمایی میل او به نقاب عشق و آفرینش است؛ وجه روشن و حیات‌بخش روان که در برابر سایه قرار دارد. در این دوگانگی میان «مرگ/تبعید» و «عشق/باززایی»، بیاتی به مرحله‌ای از تفرد می‌رسد؛ یعنی آشتی با ناخودآگاه و بازسازی خویش در بستر جهان.

در هر سه چکامه ایماژ عشق، محور اصلی تجربه شاعرانه عبدالوهاب البیاتی است و سایر عناصر (تاریخی، سیاسی، سفر و روان‌شناختی) را به خود پیوند می‌دهد؛ زیرا عشق را می‌توان یکی از کهن‌الگوهای بنیادین روان انسان دانست؛ الگویی که در سطوح مختلف آگاهی و ناخودآگاه در همه‌ی انسان‌ها حضور دارد و به‌عنوان نیرویی یگانه بخش، میان جسم، روان و خودآگاهی تعادل و انسجام برقرار می‌سازد. (صدیقی،۱۳۹۰: ۱۸۰). عشق در این شعرها هم فردی و درونی است، هم اجتماعی و انسانی و هم اسطوره‌ای و جاودانه. حرکت و سفر، مواجهه با سایه و نقاب و بازخوانی اسطوره‌ها همه در خدمت نمایش عشق به زندگی، آزادی و حیات جاودانه و رستخیز سرزمین‌های عربی هستند. بیاتی با این شیوه، عشق را به نیروی باززایی و تحول فردی و اجتماعی تبدیل کرده است.

در هر سه شعر، سفر و کوچ نه‌تنها نشانه‌ی تبعید سیاسی؛ بلکه تجسم تکامل روحی و رستاخیز فرهنگی و تمدنی است و منجر به تولد دوباره سرزمین‌های عربی پس از چشیدن طعم تلخ شکست‌ها می‌شود. این مفاهیم در این سه شعر عبدالوهاب البیاتی معنای دوگانه‌ای دارند: از یک‌سو، سفر و تبعید، نمود رنج و محنت و تحمل فراق و اندوه است و از سوی دیگر، این سفر در طول این سه چکامه به فرایند شناختن خویشتن منجر می‌شود. سفری که زمینه احیاء جامعه مرده و خفته عرب را فراهم می‌سازد.

نتیجه

واکاوی و بررسی انگاره عشق در غزلواره‌های عبدالوهاب البیاتی حکایت از آن دارد که عشق در چکامه‌های او نه‌تنها به شکل تجربه‌ی عاطفی و فردی؛ بلکه به‌عنوان فرآیندی روان‌شناختی و نمادین نمود می‌یابد و بسامد بالایی در چکامه‌های او دارد. با بازخوانی این اشعار با تکیه‌بر روش نقد اسطوره گرا و خوانش روان‌شناختی یونگ، آشکار می‌شود که ایماژ عشق در شعر او همواره متأثر از تنش میان «سایه‌ها» و «نقاب‌ها» است. نقاب، نمایانگر نقش‌ها و انتظارات جمعی است که شاعر در طول زندگی خود بر چهره داشته و سایه شامل بخش‌های پنهان، سرکوب‌شده یا واپس رانده‌ی شخصیت او می‌شود. عشق در اینجا، با مواجهه و ادغام سایه و نقاب در فرایند آگاهی شاعر، تبدیل به نیرویی باز زاینده و آفرینش گر می‌شود؛ نیرویی که امکان بازسازی خود فردی، بازشناسی هویت و ساختن شکوه گذشته ملت ستمدیده عرب را در شاعر فراهم می‌کند؛ به‌این‌ترتیب، رابطه‌ی میان انواع عشق و بازتاب ضمیر ناخودآگاه شاعر روشن می‌شود گاه عشق رمانتیک و شخصی، تجربه‌های عاطفی و فقدان را بازتاب می‌دهد؛ عشق اسطوره‌ای، تمدنی و تاریخی، پیوند به شکوه گذشته و میراث کهن عرب را نمایان می‌سازد؛ این عشق‌ها، مسیر تکامل و رشد فردی و پیوند با خویشتن را برای شاعر هموار می‌سازند. در نتیجه عشق در چکامه‌های او، به نیرویی بدل می‌شود که از آن برای رهایی انسان معاصر عرب از یوغ ستم و استبداد، یادآوری شکوه گذشته تمدن عرب، حرکت به‌سوی ساختن و رستخیز دوباره عراق و سایر سرزمین‌های عربی را بهره می‌گیرد.

کتابنامه

۱. البیاتی، عبدالوهاب (۱۹۹۵). **الأعمال الشعرية**. ج۲. بیروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
۲. _____(۱۹۸۹).**بستان عائشة**.القاهرة : دارالشروق.
۳. _____(۱۹۸۵).**الذي يأتي ولايأتي**.ط٤.القاهرة: دار الشروق
٤. پالمر. مایکل(۱۳۸۵). **فروید ،یونگ** و دین، ترجمه محمد دهقان پور و غلامرضا محمودی. تهران: رشد.
٥. الجیوسی،سلمی الخضراء. (۲۰۰۷). **الاتجاهات والحركات فی الشعر العربی الحديث**. ترجمة عبدالواحدلؤؤة. بیروت: مرکز داراسات الوحدة العربية.
٦. خلیل، احمد خلیل (۱۹۹٥). **معجم الرموز**. بیروت: دارالفکر اللبنانی.
۷. داود، انس.(۱۹۷٥). **الأسطورة فی شعرالعربی الحديث**. المصر: مکتبة عین شمس الجدیدة.
۸. رستگار فسایی،منصور (۱۳۸۸). **پیکرگردانی در اساطیر**. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی
۹. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). **بیان**. تهران: فردوسی
۱۰. شولتز، دوان (۱۳۹۰). **نظریه‌های شخصیت**. ترجمه یحیی سید محمدی، تهران: ویرایش.
۱۱. صبحی، محی الدین (۱۹۸۸). **الرؤيا فی شعر عبدالوهاب البياتی**. بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة.

۱۲. عوض، ریتا.(۱۹۷٤). **اسطورة الموت والانبعاث فی الشعر العربی**. بیروت: الجامعة الامرکیة.
۱۳. عباس،احسان.(۱۹۷۸).**اتجاهات الشعر العربی المعاصر**.الکویت : علم المعرفة
۱٤. حقوقی، محمد (۱۳۷۵). **شعر زمان ما. فروغ فرخزاد**. تهران: نگاه
۱۵. مورنو،آنتونیو(۱۳۹۲).**یونگ، خدایان و انسان مدرن**.ترجمه داریوش مهرجویی.چاپ هفتم.تهران: نشرمرکز.
۱٦. یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۵). **فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی**. چاپ دوم. تهران: سروش
۱۷. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۳). **روانشناسی ضمیر ناخودآگاه**. ترجمه محمدعلی امیری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
۱۸. _____(۱۳۷۷). **انسان و سمبل‌هایش**. ترجمه محمود سلطانیة. چاپ ۸. تهران: جامی.
۱۹. زارعی، فرزانه (۱٤۰۱). «استدعاء الروایات المیثولوجیة من منظور البعث والإحیاء فی أشعار فایز خضور».نشریه زبان و ادبیات عربی. دوره۱٤.شماره۱.صص۷٦-٦۰.Doi:10.22067/jallv14.i1.2012-1007
۲۰. صدیقی، بهار وحسین ناظری (۱۳۹۰). واکاوی روان شناختی مفاهیم«پری»و«عشق»در سروده های خلیل حاوی.نشریه زبان و ادبیات عربی.شماره۵. صص۱۹۱-۱٦۷.Doi:10.22067/jall.v3i5.11237
۲۱. صدیقی، بهار (۱۳۹۵). «خوانش اسطوره‌گرای تمنّای جاودانگی در سروده‌های عبدالوهاب البیّاتی». نشریه نقد ادب معاصر عربی. دوره٦.ش۱۲صص.۱٦۷-۲۰۱.Dor: 20.1001.1.23225068.1395.6.10.7.8
۲۲. صدیقی، بهار و فرزانه زارعی(۱۳۹۵). «واکاوی تطبیقی خاستگاه پدیداری اسطورة جفت‌گیاهی در تمدّن‌های فارسی و عربی «مطالعه موردپژوهانه: اسطوره سیاوش و سودابه و تمّوز و عشتار».نشریه کاوشنامه ادبیات تطبیقی .دوره٦.شماره ۲۲. صص۱۱۵-۱۳۸.
۲۳. فقهی،عبدالحسین، ابوالحسن امین مقدسی و حمید دادفر (۲۰۲۲). دراسة الاتجاهات العابرة للحدود الوطنیة في أشعار عبد الوهاب البیاتي. مجلة اللغة العربیة وآدابها. العدد٤.صص۵۰۳-۵۲۵.Doi: 10.22059/jal-lq.2020.298315.1018
۲٤. عمر یسیر، خالد(۲۰۱٤). الأسطورة ووظائفها في دیوان عبد الوهاب البیاتي. مجلة دراسات في اللّغة العربیة وآدابها.العدد۱٦.صص۱۵۸-۱۲۷.

References

Abbas, I. (1978). *Trends in Contemporary Arabic Poetry*. Kuwait: Alam Al-Ma'rifah. [In Arabic].
Al-Bayati, A. W.(1995). *Poetic Works*. Vol. 1 and Vol. 2. Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing. [In Arabic].
_____(1989).*Aisha's Garden*. Cairo: Dar Al-Shorouk. [In Arabic].
_____(1985). *He Who Comes and Does Not Come*. 4th ed. Cairo: Dar Al-Shorouk.[In Arabic].
Awad, R. (1974). *The Myth of Death and Resurrection in Arabic Poetry*. Beirut: American University. [In Arabic].
Daoud, A (1975). *Myth in modern Arabic poetry*. Egypt: New Ain Shams Library. [In Arabic].
Farrokhzad, F. (1375). *Poetry of Our Time*. Tehran: Negah. [In Persian].
Feqihi, A&, Amin Muqaddasi,A & Dadfar .H.(2022). A Study of Transnational Trends in the Poetry of Abdul-Wahhab Al-Bayati. *Journal of Arabic Language and Literature*, Issue 4, 503-525. [In Arabic]. Doi: 10.22059/jal-lq.2020.298315.1018
Jayousi, S. Al-K. (2007). *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*. Translated by Abdul Wahid Lu'wa. Beirut: Center for Arab Unity Studies. [In Arabic].
Jung, C. G. (1994). *Psychology of the Unconscious*. Translated by Mohammad Ali Amiri, Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian].

_____(1998). *Man and His Symbols*. Translated by Mahmoud Soltaniyeh. 8th edition. Tehran: Jami .[In Persian].
Khalil, A. K. (1995). *Dictionary of symbols*. Beirut: Dar Al-Fikr Al-Lebanese. [In Arabic].
Moreno, A (2013). *Jung, Gods and Modern Man*. Translated by Dariush Mehrjui. Seventh edition. Tehran: Markaz Publishing House. [In Persian].
Omar Yasser, K (2014). Myth and its functions in the Diwan of Abdul Wahab Al-Bayati. *Journal of Studies in Arabic Language and Literature, Issue 16, 127-158[In Arabic].*
palmer (1385*). Michael, Freud and Jung*. Translated by Muhammad Dehghanpour and Gholamreza Mahmoudi. Tehran: Rushd. [In Persian]
Rastegar Fasaei, M (2009). *Morphology in Mythology*. Tehran: Humanities Research Institute. [In Persian].
Schultz, D (2011). *Personality Theories.* Translated by Yahya Seyed Mohammadi, Tehran: Editorial.
Seddighi, B & Zarei. F.(2016). "A comparative analysis of the origins of the myth of the plant-pair in Persian and Arabic civilizations: A case study: The myth of Siavash, Sudabeh, Tammuz and Ishtar." *Journal of Comparative Literature Exploration*, 6(22), 115-138. [In Persian].
Seddighi, B. & Nazeri H.(2011). Psychological Analysis of the Concepts of "Fairy" and "Love" in the Poems of Khalil Hawi. *Journal of Arabic Language and Literature,*3(5),191-167. [In Persian]. Doi:10.22067/jall.v3i5.11237
Seddighi, B. (2016). The Mythological Reading of the Desire for Immortality in the Poems of Abdul Wahab Al-Bayati". *Journal of Contemporary Arabic Literature Criticism.*6(12), 167-201. [In Persian]. Dor: 20.1001.1.23225068.1395.6.10.7.8
Shamisa, S. (1999). *Bayan*. Tehran: Ferdowsi. [In Persian].
Sobhi, M (1988*). Al-Rawya in the poetry of Abdul Wahab Al-Bayati.* Baghdad: General Department of Cultural Affairs[In Arabic].
Yahaghi, M (1996*). Dictionary of Mythology and Fictional References in Persian Literature*. Second Edition. Tehran: Soroush. [In Persian].
Zarei, F (1401). Recalling Mythological Narrations from the Perspective of Resurrection and Revival in Fayez Khaddour' Poems *Journal of Arabic Language and Literature*. 14(1). 76-60. Doi:10.22067/jallv14.i1.2012-1007

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره٤ (پیاپی۳۹) زمستان ۱٤۰۳، صص:۹۹-۸۱

تحلیل اثر داستانی البحث عن الشمس بر اساس مربع نظام‌های معنایی لاندوفسکی

(پژوهشی)

حسین الیاسی مفرد (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه لرستان، ایران، نویسنده مسئول)[۱]

Doi:10.22067/jallv15.i2. 2304-1258

چکیده

داستان «البحث عن الشمس» نوشتهٔ عزالدین جلاوجی، نویسندهٔ معاصر الجزایری، بازتاب‌دهندهٔ واقعیت سرزمین فلسطین و نبرد مردم آن برای آزادسازی میهنشان و تلاش برای بازیابی هویت ازدست‌رفته است. در این اثر، الگوی لاندوفسکی، از نظریه‌پردازان حوزهٔ نشانه-معناشناسی، مبنای تحلیل قرارگرفته است. او بر این باور است که معنا در روایت از خلال کنش‌هایی همچون مجاب‌سازی، القا، تشویق، تطبیق و تصادف شکل می‌گیرد و با محوریت یافتن کنش، لایه‌های گوناگون معنایی پدید می‌آید. هدف از انجام پژوهش، تحلیل نظام‌های معنایی موجود در متن رمان بر اساس الگوی لاندوفسکی است. انجام این تحقیق از آن جهت اهمیت و ضرورت داد که می‌تواند درباره نحوه کشف نظام‌های معنایی متن و تحلیل آن‌ها در متون مختلف کمک کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که روایت با فضایی تنش‌آلود و معرفی «مقهور» به‌عنوان شخصیت ایستا آغازشده و در ادامه، شخصیت «غریب» باهدف متقاعد ساختن مقهور برای ایستادگی در برابر ربیب وارد صحنه می‌شود. غریب با گذر از مراحل دشوار مجاب‌سازی، سرانجام موفق می‌شود مقهور را به کنش وادارد؛ کنشی که منجر به بیرون راندن ربیب و شکستن حصاری می‌شود که به دست ربیب و حامیانش بنا شده است. در پایان، با تحقق هم‌آیی و شکل‌گیری توانش کنشی، مقهور به شخصیتی فعال با جهت‌گیری مثبت تبدیل می‌شود و با آغاز کنش از سوی او، فلسطین به‌عنوان ابژهٔ ارزشی روایت، به رهایی دست می‌یابد. نظام معنایی برنامه‌داری در مجموع بر دیگر نظام‌های معنایی در این رمان غلبه دارد و باعث حرکت پی‌رفت داستان، خلق حوادث جدید و تغییر وضعیت زیستی کنشگران داستان شده است.

کلیدواژه‌ها: نشانه معناشناسی، نظام‌های معنایی، اریک لاندوفسکی، عزالدین جلاوجی، رمان البحث عن الشمس.

تاریخ دریافت:۱٤۰۳/۹/۲۸ تاریخ بازنگری:۱٤۰۳/۱۲/٤ تاریخ پذیرش:۱٤۰۳/۱۲/۱۸

[۱]. رایانامه‌ی نویسنده‌ی مسئول: elyasi.h@lu.ac.ir

۱. مقدمه

سیر عملیات روایی، بر مجموعه‌ای از کنش‌ها و نظام‌های کنشی متکی است که پیکرهٔ اصلی داستان را تشکیل می‌دهد. با ظهور نظریهٔ نظام‌های معنایی، بررسی متون داستانی، چرخشی هدفمند و معنادار یافت. در این رویکرد، خواننده نیز در تولید معنا سهیم است و خوانش متن به‌عنوان واکنشی از سوی خواننده، درون‌مایه و فکر اصلی داستان را با پیروی از نظام کنشی داستان روشن می‌سازد. در واقع وجود عملیات کنشی در متون روایی، شکل‌دهندهٔ نظام‌های مختلف است که تولید معنا را به‌دنبال دارد. گرمس، نخست نظام معنایی «کنشی» و «مجاب‌سازی» را مطرح کرد و در ادامه لاندوفسکی با توسعهٔ مطالعات وی، نظام‌های معنایی دیگری همچون «تصادف» و «تطبیق» را به نظام‌های معنایی مطرح شده، افزود. مفاهیمی همچون حس، اثبات تن، ابژه و تقابل از مفاهیم کلیدی در رویکرد نظام‌های معنایی است که عناصر اساسی در تشکیل پیکربندی داستان به‌شمار می‌رود.

ارتباط بین نظام معنایی تصادف و تطبیق، ارتباط علّی–معلولی است. مرحلهٔ تصادف، بر شانس و اقبال مبتنی بوده و تطبیق، با بیداری و آگاهی ذهنی همراه است. در مرحلهٔ تطبیق، کنش‌گر آزادانه به خلق کنش می‌پردازد و به دنبال طرد و حذف سوژهٔ رقیب و به دست آوردن ابژهٔ ارزشی است (بابک معین، ۱۳۹٦: ۳۵). در بیشتر داستان‌های معاصر، نویسنده از نظام‌های معنایی برای پیکربندی داستان خویش بهره می‌گیرد. نویسندهٔ معاصر به تناسب موضوع، در آغاز داستان‌هایش با برجسته‌سازی تقابل بین خود و دیگری، غیاب امر حسی یا از دست رفتن امر ارزشی که در نشانه–معناشناسی ابژه نامیده می‌شود، خواننده را در یک فضای تنشی قرار می‌دهد تا آغاز داستان از نقطهٔ صفر شروع شود و در نهایت به خروج از وضعیت اولیه بینجامد. «در هر روایتی، سیر داستان و جریانات آن به‌وسیلهٔ کنش‌ها و واکنش‌های کنش‌گران در برخورد با حوادث به‌وقوع‌پیوسته، شکل می‌گیرد. کنش‌ها و تعاملاتی که بین شخصیت‌ها انجام می‌شود و همچنین سیری که داستان دنبال می‌کند، انتقال معنا به مخاطب را به‌دنبال دارد.» (حسینی معصوم و دیگران، ۱٤۰۲: ۷۵). متون داستانی معاصر به‌ویژه داستان‌های با درون‌مایهٔ بیداری و مقاومت، با پیکربندی خاص خود، همیشه رهایی از یک وضعیت اولیهٔ منفی را نوید می‌دهد و تلاش برای به دست آوردن امر ارزشی را ترسیم می‌سازد. تقابل، تلاش برای اثبات خود، به دست آوردن امر ارزشی و حذف دیگری از مفاهیم اساسی است که در بیشتر داستان‌های معاصر دیده می‌شود؛ بنابراین رویکرد نظام‌های معنایی لاندوفسکی، چارچوب مطلوبی برای بررسی و مطالعهٔ این دسته از داستان‌ها به شمار می‌رود.

داستان‌های عزالدین جلاوجی نیز چنین سیری را دنبال می‌کنند. درواقع داستان با ترسیم موقعیتی منفی و عدم توانش یک سوژه آغاز می‌شود و در ادامه با تغییر موقعیت و نمایش خروج سوژه از موقعیت منفی و رسیدن به مرحلهٔ خوداثباتی و کنش‌گری مطلوب، تفکر خود را به خواننده انتقال می‌دهد. در داستان البحث عن والشمس، نویسنده همین سیر روایی را دنبال می‌کند. در این داستان، اهمیت موضوع و درون‌مایهٔ آن که مقاومت و پایداری مردم فلسطین در برابر رژیم اشغالگر را روایت می‌کند و همچنین به دلیل تناسب ساختار و پیکربندی این داستان با نظام‌های چهارگانهٔ معنایی لاندوفسکی و نبود پژوهشی جامع در این زمینه، نگارش نوشتار پیش رو ضرورت می‌یابد. محورهای اصلی که پژوهش حاضر بر آن اساس انجام می‌شود ٤ محوری است که لاندوفسکی در الگوی خویش بدان‌ها اشاره کرده است؛ یعنی محور

۱. ۱. بیان مسئله

مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر، کشف نحوه پردازش و نظام‌های معنایی در داستان عزالدین جلاوجی است. ترسیم نحوه به تصویر کشیدن تقابل خود و دیگری، ابژه ارزشی و مفاهیمی از این قبیل در داستان جلاوجی با نظریه اریک لاندوفسکی،

مسأله اصلی این پژوهش است. نویسنده در این داستان، نوید رهایی مردم فلسطین و اخراج رژیم صهیونیستی را در آینده می‌دهد. او برای دست‌یابی به این هدف، با بهره‌گیری از نظام‌های معنایی در پیکربندی روایت، ابتدا فضایی منفی و پرتنش را ترسیم می‌کند که در نشانه‌معناشناسی از آن با عنوان «نقطهٔ صفر» یاد می‌شود.

نویسنده نخست از دست رفتن فلسطین به عنوان ابژهٔ ارزشی و حضور غیرمنتظرهٔ ربیب به منزلهٔ نماد رژیم اشغالگر را ترسیم می‌کند و خواننده را در فضایی تنشی قرار می‌دهد. حضور غیرمنتظرهٔ غریب به‌عنوان کنش‌یار مقهور، موقعیتی تصادفی در داستان ایجاد می‌کند و در ادامهٔ آن، تلاش‌های غریب برای وادار ساختن مقهور به انجام کنش را به تصویر می‌کشد. در پایان با موفقیت غریب به عنوان سوژهٔ فاعلی و نتیجه دادن عملیات برنامه‌داری؛ مرحلهٔ کنشی تطبیق آغاز گشته که با طرد ربیب و رسیدن به خورشید نمایش داده می‌شود. نمایش از دست رفتن سرزمین به عنوان ابژهٔ ارزشی و تلاش برای به دست آوردن آن بر اساس حس مالکیت و تلاش غریب به عنوان کنش‌یار به منظور متقاعدسازی مقهور برای انجام کنش، سیر روایی داستان را به مربع نظام‌های معنایی نزدیک‌تر ساخته است.

در واقع سیر روایی داستان، تعامل شخصیت‌ها و مفاهیمی که نویسنده مطرح می‌کند، ارتباط عمیقی با نظام‌های معنایی و مفاهیم مطرح‌شده در آن دارد. با توجه به این تناسب و ارتباطی که بین پیکربندی داستان و مربع نظام‌های معنایی وجود دارد، پژوهش حاضر به مطالعه این داستان و تحلیل بر اساس محورهای مطرح در نظریه رویکردهای معنایی می‌پردازد که عبارتند از: نظام معنایی تصادف، نظام معنایی برنامه‌داری، نظام معنایی مجاب‌سازی و نظام معنایی تطبیق.

هدف از نگارش پژوهش حاضر، شناخت درون‌مایه و هستهٔ معنایی داستان البحث عن الشمس با تکیه بر رویکرد نظام‌های معنایی لاندوفسکی است.

۱. ۲.پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های بنیادینی که نوشتار پیش رو با تمرکز بر رویکرد نظام‌های معنایی به‌دنبال پاسخ به آن است، عبارت‌اند از:

– کدام‌یک از نظام‌هایی معنایی در این رمان، حضور پررنگ‌تر و نقش محوری‌تری دارد؟

– نویسنده با تبعیت از نظام‌های معنایی چه معنا و منظوری را به خواننده انتقال می‌دهد؟

پژوهش حاضر در راستای یافتن پاسخ برای پرسش‌های مطرح‌شده، به بررسی داستان عزالدین جلاوجی خواهد پرداخت و نظام تصادف، نیت‌مندی، شخصیت‌ها، چالش‌های در مسیر برنامه‌داری و تطبیق با تکیه بر شواهدی از داستان یادشده را بررسی می‌کند

۱. ۳.فرضیه‌های پژوهش

۱–نظام معنایی کنشی پیکره اصلی داستان جلاوجی را تشکیل می‌دهد. رخدادهای کنشی، موقعیت‌های کلامی و نزاعی که بین شخصیت‌ها وجود دارد همه در راستای نظام کنشی داستان قرار دارد. هرکدام از کنش‌گران به دنبال حذف و طرد دیگری از سرزمین است، به همین دلیل نظام کنشی بر کل نظام‌های معنایی غلبه دارد.

۲–نویسنده با پیروی از نظام کنشی و مرکزیت یافتن کنش در داستان از دیدگاه و آینده‌بینی خود تعبیر می‌کند. داستان با موقعیتی آشفته و پر تنش آغاز می‌شود، در ادامه دیگر شخصیت‌های داستان نیز پیروی از نظام کنشی، حوادث داستان را رقم می‌زنند.

۱. ٤. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی در حوزهٔ ادبیات با تکیه بر نشانه‌معناشناسی و به‌ویژه الگوی نظام‌های معنایی اریک

لاندوفسکی انجام شده که در ادامه به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود. باقری و دیگران (١٤٠٢) در مقاله‌ای با عنوان «واکاوی تعامل نشانه‌های جسمانهٔ عاشقانه در سروده‌های فروغ فرخزاد با رویکرد نشانه‌معناشناسی اجتماعی اریک لاندوفسکی»، بر اساس مربع نظام‌های معنایی به بررسی برخی از سروده‌های فروغ پرداخته‌اند. نویسندگان مقاله به این نتیجه رسیده‌اند که تولید معنا در اشعار فروغ برپایهٔ حضور ادراکی و پدیدارشناختی کنش‌گران و شرکای گفتمانی و تلاش آن‌ها برای تغییر وضعیت زیستی صورت می‌گیرد.

همچنین، شعیری و دیگران (١٣٨٩) در مقالهٔ «بررسی سبک زندگی نیما یوشیج در نامه‌های او بر پایهٔ الگوی اریک لاندوفسکی»، کوشیده‌اند تا از رهگذر پیوند میان نوشتار شاعر و حالات حسی و ادراکی او، چگونگی تولید معنا در متون را تحلیل کنند.

حسینی معصوم و دیگران (١٤٠٢) در پژوهش خود با عنوان: «تحلیل تعاملات کنش‌گران روایت زال و رودابه از منظر نظام‌های معنایی چهارگانهٔ لاندوفسکی»، با تکیه بر الگوی لاندوفسکی، به تحلیل کنش‌های شخصیت‌های داستان زال و رودابه پرداخته‌اند.

در ارتباط با داستان البحث عن الشمس، نوشتهٔ عزالدین جلاوجی نیز چند پژوهش صورت گرفته است. شموری (٢٠٢١) در مقالهٔ «مقاربة سيميائية في مسردية البحث عن الشمس لعزالدين جلاوجي»، به بررسی برخی رمزهای داستان پرداخته، اما تحلیل نشانه‌شناسانهٔ عمیقی در سطوح معنایی ارائه نکرده است.

بوجناح (٢٠٢٣) در پژوهش «توظيف الأجناس الأدبية في المسرح الجزائري: الفجاج الشائكة والبحث عن الشمس لعزالدين جلاوجي أنموذجاً»، به بررسی جنبه‌های روایی و ساختاری دو اثر داستانی پیش‌گفته پرداخته است.

تاکنون پژوهشی دربارهٔ رمان البحث عن الشمس بر مبنای مربع نظام‌های معنایی نگاشته نشده و پژوهش‌هایی که به بررسی رمان یادشده پرداخته، بیشتر ابعاد ساختاری و عناصر روایی داستان جلاوجی را بررسی کرده‌اند و برای نخستین‌بار است که این اثر داستانی، با کاربست الگوی لاندوفسکی و با تأکید بر تحلیل کنش‌ها و سیر معناپردازی آن‌ها بررسی می‌شود.

٢. خلاصه‌ای از داستان

داستان البحث عن الشمس، از برجسته‌ترین آثار جلاوجی، نویسندهٔ الجزائری است که برای نخستین‌بار در سال ٢٠١٠ میلادی منتشر شد. این داستان، زندگی شخصی به نام «مقهور» را روایت می‌کند؛ فردی سرخورده، غمگین و منزوی که در خرابه‌ای دورافتاده، پر از موش و عقرب، زندگی می‌کند و هیچ اراده‌ای برای تغییر وضعیت معیشتی یا زیستی خود ندارد. او هرگز از این خانه بیرون نرفته و حتی خورشید را از یاد برده است (جلاوجی، ٢٠١٢: ٩).

در ادامه، شخصیتی دیگر به نام «غریب» با هویتی ناشناخته وارد داستان می‌شود. وی با هدف ایجاد تغییر در وضعیت زندگی مقهور، می‌کوشد او را به مقابله با حیوانات موذی و جست‌وجوی خورشید تشویق کند. غریب، با یادآوری نعمت‌های خورشید و خطرات ناشی از حیوانات موذی، مقهور را متقاعد می‌سازد تا فضای زیستی خود را پاک‌سازی کند (همان: ٣١). سرانجام، مقهور با عزم و ارادهٔ برخاسته از دل تشویق‌های غریب، به نبرد با موش‌ها و عقرب‌ها می‌پردازد، خانه‌اش را تعمیر می‌کند؛ پنجره‌ای رو به خورشید می‌سازد و هر روز از آنجا، نور خورشید را به نظاره می‌نشیند. در پایان، او ربیب را برای همیشه از خانه بیرون می‌راند (همان: ١١٢).

به گفتهٔ نویسنده در گفت‌وگویی که با نگارندگان پژوهش حاضر داشته است، این داستان در بُعد رمزی و نمادین خود، بازتاب تقابل میان «خود عربی» و «دیگری صهیونیستی» است. در این ساختار روایی، دو جفت کنش‌گر مقابل هم قرار

می‌گیرند: مقهور و غریب در یک‌سو و ربیب و ملک الشمس در سوی دیگر که بر سر تصاحب خانه (به‌عنوان نماد سرزمین فلسطین) در تعارض و جدال هستند. خانه‌ای که محل زندگی مقهور است و از موش و عقرب پر شده، نماد سرزمین فلسطین است؛ مقهور نماد مردم فلسطین و غریب کنش‌گری رهایی‌بخش و الهام‌گر است که دغدغهٔ آزادسازی این سرزمین را دارد. غریب با ترغیب و مجاب‌سازی مقهور، می‌کوشد رؤیای رهایی را در او زنده کند. درنهایت، با شکل‌گیری نظام معنایی تطبیق و در پی تلاش‌های غریب برای واداشتن مقهور به کنش‌گری، این رؤیا به حقیقت می‌پیوندد. مقهور خورشید را – که نمادی از آزادی فلسطین است — به‌عنوان ابژهٔ ارزشی به دست می‌آورد و خانه‌اش را از وجود صهیونیست‌ها پاک می‌کند تا خورشید رهایی بر آن بتابد.

در این داستان، خانه افزون بر آنکه نماد سرزمین فلسطین است، در سطحی دیگر نماد مردم فلسطین نیز هست؛ مردمی که بخشی از هویت و سرزمینشان به‌وسیلهٔ ربیب (نماد رژیم صهیونیستی) و با پشتیبانی ملک الشمس اشغال شده است. وضعیت ایستایی و فقدان توانش مقهور در آغاز داستان، نشان‌دهندهٔ نقصان اولیه و مرحلهٔ تنشی روایت است. این وضعیت در طول داستان، با غلبهٔ مقهور بر ربیب و ملک الشمس در چارچوب موقعیت تطبیق، دگرگون می‌شود. در پایان، با پیروزی مقهور، خانه/وطن از آنِ او می‌گردد و ربیب – نماد اشغالگری صهیونیستی – از سرزمین بیرون رانده می‌شود.

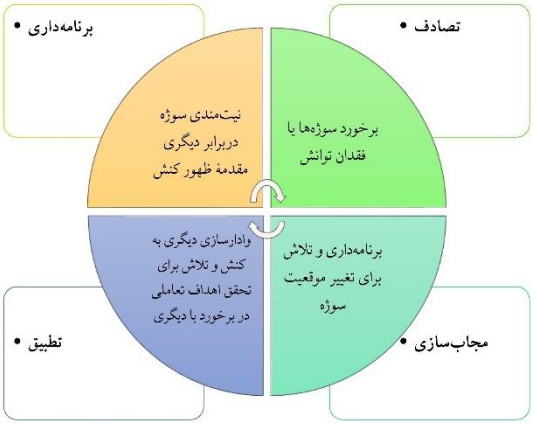
۳. نشانه–معناشناسی متون روایی بر اساس رویکرد لاندوفسکی

لاندوفسکی شخصیت‌های پساگرمسی است که با توسعهٔ نظام‌های معنایی شناخته می‌شود. گرمس، برای نخستین‌بار در تحلیل متون روایی، دو نظام معنایی کنشی و مجاب‌سازی را مطرح کرده است. بر اساس آنچه در کتاب‌های گرمس دربارهٔ نظام‌های معنایی آورده شده، موضوع کنش و تعامل دو عنصر اساسی در پیکربندی داستان به شمار می‌روند. ظهور کتاب *نقصان معنا* اثر گرمس، نقطهٔ عطفی در این دگرگونی بود که موجب تغییر جهت نشانه‌شناسی از تمرکز صرف بر دال و مدلول و نشانه‌های زبانی، به‌سوی نظام‌های معنایی شد. با تغییر و تحولی که در نشانه‌شناسی به وجود آمد، مطالعهٔ متون، از بررسی صرف نشانه‌ها و دال و مدلول، به سمت حس و ادراک و تن حرکت کرد؛ به گونه‌ای که تولید معنا در متون، دیگر نه‌تنها بر پایهٔ حضور نشانه‌ها، بلکه بر اساس نوعی پدیدارشناسی حضور و حس و ادراک و تحلیل کنش‌گرها در بستر گفتمان صورت می‌گیرد(شعیری، ۱۳۸٦: ۷۰). نشانه‌معناشناسی پس از گرمس و با توسعهٔ نظام‌های معنایی از سوی لاندوفسکی چرخشی پدیدارشناختی داشته است. در مطالعات لاندوفسکی، همچنان کنش در مرکز عملیات روایی قرار می‌گیرد. وی با تأکید بر جایگاه تن، حس و ادراک، تولید معنا را برآمده از تعامل دوسویهٔ میان سوژه‌ها می‌داند (بابک معین، ۱۳۹٦: ۱۹).

در واقع تولید معنا، مدلول تعامل و حضور پدیدارشناختی شخصیت‌ها و نظام کنشی است که پیکرهٔ اصلی یک متن روایی را تشکیل می‌دهد. همان‌گونه که اشاره شد، لاندوفسکی مطالعات گرمس در حوزهٔ نظام‌های معنایی را توسعه داد. او بر دو نظام کنشی گرمس، دو نظام دیگر به نام نظام تصادف و تطبیق افزوده و یک مدل چهارگانه از نظام‌های معنایی را ارائه می‌دهد(Landowski. 2005: 8). در مطالعهٔ متون روایی بر اساس چهار نظام معنایی که در تولید معنا نقش دارند، کنش شخصیت‌ها و تعامل بین آن‌ها و امر حسی مورد توجه قرار می‌گیرد؛ اما آنچه موجب تعامل شخصیت‌ها یا خلق کنش از سوی آن‌ها می‌شود، حساسیت یا به عبارتی وجود ابژهٔ ارزشی است (بابک معین، ۱۳۹٦: ۲۰).

در متون روایی، حساسیت نسبت به یک امر یا نزاع بر سر ابژه و تلاش برای تصاحب آن از سوی سوژهٔ دیگر، زمینه‌ساز شکل‌گیری بحران و کشمکش میان شخصیت‌ها می‌شود. در ادامه، آن‌ها را به انجام کنش وامی‌دارد. این کنش‌ها که پیرامون یک امر حسی یا ابژهٔ ارزشی شکل می‌گیرند، یا در چارچوب «هم‌آیی کنشی» قرار دارند یا در قالب «کنش متضاد» نمود

می‌یابند. در چنین شرایطی، هر سوژه با انجام کنشی مخالف آنچه سوژهٔ رقیب انجام داده است، می‌کوشد حساسیت موجود را برطرف کرده و ابژه را به دست آورد. به‌بیان‌دیگر، چه در حالت برخورد و چه در حالت تعامل، تلاش برای دست‌یابی به امر حسی و تصاحب ابژه جریان دارد. در موقعیت حاصل، دو شخصیت در حالت هم‌حضوری یا تعامل دوگانه قرار می‌گیرند؛ شخصیت‌هایی که در متن روایی می‌توان آن‌ها را هم‌ردیف دانست؛ اما در برابر دیگری قرار می‌گیرند که نقش «سوژهٔ رقیب» را دارد. درنهایت، تعامل میان سوژه‌ها و کشمکش بر سر تصاحب ابژه بر اساس اصل مالکیت، با پیگیری زنجیرهٔ رخدادهای کنشی، فرایند تولید معنا را شکل می‌دهد (بابک معین، ۱۳۹٦: ۳۵). در ادامه چهار نظام معنایی ارائه‌شده از سوی لاندوفسکی بررسی می‌شود.



نمودار ۱. نظام‌های معنایی و نقش عوامل مختلف در تغییر و تحول آن‌ها

در الگوی لاندوفسکی، «موقعیت گفتمانی» همان بستر و فضایی است که زمینه‌ساز شکل‌گیری کنش می‌شود. در این فضا، حضور یک شیء ارزشمند – که در نشانه–معناشناسی از آن با عنوان «ابژهٔ ارزشی» یاد می‌شود – و رقابت بر سر تصاحب آن، محرک اصلی کنش است. هنگامی‌که حس مالکیت یا حساسیت نسبت به این ابژه در سوژه‌ها شکل می‌گیرد، باعث نوعی تعامل یا تقابل میان آن‌ها شده که به تمرکز روایت بر کنش می‌انجامد.

در گام نخست، رویدادی غیرمنتظره یا تصادفی رخ می‌دهد؛ رویدادی که گاه آگاهانه طراحی شده و گاه خارج از کنترل شخصیت‌هاست. پس از این نقطه، کنش‌گران وارد مرحله‌ای هدفمند می‌شوند: هر سوژه می‌کوشد یا طرف مقابل را با خود هم‌سو سازد یا رقیب را از میدان به در کند. در این مرحله، نظامی به نام «مجاب‌سازی» شکل می‌گیرد. اگر سوژه بتواند هم‌ردیف خود را قانع کند، کنش آغاز می‌شود. درنهایت، در مرحلهٔ «تطبیق» با دستیابی به ابژهٔ ارزشی، روند کنش کامل شده و به سرانجام می‌رسد.

۳. ۱. نظام معنایی تصادف و برخورد سوژه‌های داستان

نخستین نظامی که از سوی لاندوفسکی مطرح می‌شود، نظام معنایی تصادف است. از نظر وی، این نظام معنایی با نظام معنایی تطبیق در تضاد است؛ زیرا در این نظام، رخدادها به‌شکل غیرآگاهانه و غیرمنتظره و خارج از اراده انجام می‌گیرد، اما در نظام معنایی تطبیق، کنش‌ها آگاهانه و ارادی انجام می‌گیرند. این نظام، بر اساس «موقعیت زیستی» سوژه تعریف می‌شود و زمانی در دل یک گفتمان روایی شکل می‌گیرد که سوژه و دیگری به‌گونه‌ای غیرمنتظره رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند؛ به‌طوری که هریک با نیرویی بازدارنده از سوی دیگری روبه‌رو می‌شود. اصل حاکم بر این نظام، «شانس» است و سوژه نسبت به هر آنچه رخ می‌دهد، حالت رضایت و تسلیم دارد (Landowski, 2005: 62). در این موقعیت، ارتباط بین سوژه‌ها مبتنی بر رضایت نیست و هر سوژه حضور غیرمنتظره و تصادفی دیگر سوژه را نمی‌پذیرد. اصل حاکم در این نظام، اصل

شانس و اقبال است و سوژه در برابر هرچه پیش آید، راضی و تسلیم بوده و توان کنشی ندارد. با در نظر گرفتن این نکته که نظام معنایی تصادف، ناامنی مطلق است و شانس و اقبال، عنصر اساسی آن به‌شمار می‌رود، خطر و پذیرش شرایط غیرمنتظره از عوارض این تعامل است (Landowski, 2005: 62).

لاندوفسکی این نظام معنایی را نظام پرآشوب و اغتشاش مطلق می‌داند که برخلاف نظام مجاب‌سازی و تطبیق، حضور و امر حسی و تعامل بین شخصیت‌ها و حتی کنش‌هایی که صورت می‌گیرد، از هیچ قاعده و قانونی پیروی نمی‌کند (Landowski, 1989: 60). از نظر لاندوفسکی، در موقعیت تصادفی سوژهٔ هم‌ردیف در پی مجاب‌سازی سوژهٔ دیگر برای انجام کنش است؛ اما آنچه او را در مسیر تلاش برای مجاب‌سازی و متقاعد کردن سوژه قرار می‌دهد، فقدان توانش یا عدم اثبات تن از سوی سوژهٔ هم‌ردیف است. در این موقعیت، سوژهٔ هم‌ردیف در تلاش برای وادارسازی دیگری به انجام کنش است. در ادامه با متقاعد شدن سوژه و تلاش برای تغییر موقعیت زیستی و به دست آوردن ابژهٔ ارزشی، مرحلهٔ تطبیق شروع می‌شود.

۳. ۲. نظام معنایی برنامه‌داری و نیت‌مندی سوژه

در نظام «برنامه‌داری» که لاندوفسکی مطرح می‌کند، تعامل میان سوژه‌ها به‌صورت آگاهانه و برپایهٔ دانستن، حس و ادراک شکل می‌گیرد. در این چارچوب، مهم‌ترین هدف سوژهٔ هم‌ردیف، واداشتن سوژهٔ دیگر به انجام کنش است. برنامه‌داری در اصل به مجموعهٔ تلاش‌هایی اشاره دارد که از سوی سوژهٔ هم‌ردیف برای متقاعد ساختن سوژه‌ای فاقد توانش کنشی صورت می‌گیرد؛ تلاشی که با هدف وادارسازی او به کنش در راستای اهدافی مشخص انجام می‌شود. به بیان دیگر، در روایت مبتنی بر برنامه‌داری، کنش‌گران می‌کوشند سوژه‌ای را که از توانش حسی یا ادراکی برخوردار نیست، به حرکت وادارند و وارد مسیر کنش کنند (لاندوفسکی، ۲۰۰٤: ۱۹).

تلاش‌های کنش‌گران در این مرحله به صورت هدفمند و بر اساس برنامه انجام می‌شود و تمامی اقدامات آن‌ها بر پایهٔ حس و ادراک استوار است تا درنهایت، وضعیت اولیهٔ منفی به وضعیت ثانویهٔ مثبت تغییر یابد. از این رو، کنش‌گر برنامه‌دار با اجرای کنش‌های برنامه‌ریزی‌شده می‌کوشد موانع موجود را از سر راه بردارد (گرمس، ۱۳۸۹: ۹) و سوژهٔ دیگر را در جهت اهداف و مقاصد از پیش تعیین‌شدهٔ خود به انجام کنش وادارد.

۳. ۳. نظام معنایی مجاب‌سازی و ترغیب سوژه برای انجام و تغییر کنش

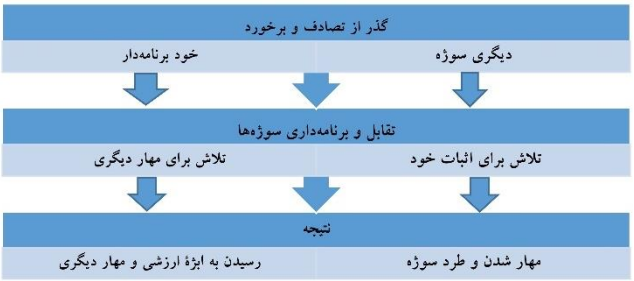
نظام معنایی «مجاب‌سازی»، به نیت‌مندی سوژه برای ترغیب یا تشویق سوژهٔ هم‌ردیف خود به انجام کنش اشاره دارد. در این چارچوب، کنش‌گر می‌کوشد هم‌ردیف خود را –به‌عنوان یک کنش‌پذیر– با شیوه‌هایی همچون تشویق، ترغیب و حتی تهدید، به کنشی در راستای اهدافی مشخص وادارد (لاندوفسکی، به نقل از بابک معین، ۱۳۹٦: ۲٤). در این نظام، عناصری مانند حس مالکیت، نیاز به اثبات خود و تقابل با سوژهٔ رقیب معنا و کارکرد پیدا می‌کنند. فرایند مجاب‌سازی می‌تواند از طریق انجام کنش،گفت‌وگو یا هر شیوهٔ ارتباطی دیگری صورت گیرد، اما هدف اصلی آن تغییر نگرش و ذهنیت سوژهٔ هم‌ردیف بر مبنای اهداف از پیش تعیین‌شده است. به بیان دیگر، در این مرحله، سوژه می‌کوشد با ایجاد انگیزه در هم‌ردیف خود، او را برای انجام کنش در مسیر هدفی مشخص آماده کند(Landowski, 2005: 17). درنهایت، زمانی که سوژهٔ برنامه‌دار با موفقیت هم‌ردیف خود را متقاعد می‌سازد و باورها و ذهنیت‌های او را تغییر می‌دهد، مرحلهٔ «تطبیق» آغاز می‌شود؛ مرحله‌ای که با تلاش سوژه برای تثبیت موقعیت و دستیابی به ابژهٔ ارزشی همراه است.

۳. ٤. نظام معنایی تطبیق و متقاعدسازی دیگری برای انجام کنش

نظام معنایی«تطبیق» به تعامل آگاهانهٔ سوژه با«دیگری» و مواجهه با مفهوم«غیریت» اشاره دارد و در واقع حاصل و نتیجهٔ موفقیت نظام برنامه‌داری است. این نظام بر اصل«امر حسی» و جریان«ادراک حسی» استوار است (Landowski, 2004:8) و همواره با توانش و کنش همراه می‌شود. به باور لاندوفسکی، ما در ارتباط با یک دیگری مشخص – یا همان غیریت – از طریق کنش‌های برنامه‌دار به واقعیت بیرونی معنا می‌بخشیم. به‌بیان‌دیگر، با اثرگذاری بر دیگری و متقاعد کردن او، زمینهٔ تغییر در وضعیت اشیاء یا تعاملات او را فراهم می‌سازیم (Landowski, 2005: 16). در این مرحله، حضور حسی و ادراکی سوژه، پس از موفقیت در متقاعدسازی، تثبیت می‌شود و نتیجهٔ موردنظر سوژهٔ برنامه‌دار تحقق می‌یابد.

فرایند تطبیق، هم‌زمان آغاز یک مرحلهٔ نو و پایان وضعیتی منفی است. در اینجا، سوژه با آگاهی کامل دست به کنش‌گری می‌زند و برپایهٔ اصل مالکیت، به حذف یا کنار زدن دیگری رقیب می‌پردازد. هرچند «نظام تصادف» بر شانس و اقبال تکیه دارد، اما در «نظام تطبیق» هر کنش بر مبنای آگاهی، حضور و برنامه‌ریزی استوار است. در واقع، میان این دو نظام، رابطه‌ای علت و معلولی برقرار است (Landowski, 2004: 70).

آنچه این حضور آگاهانه و حسی را در برابر دیگری قابل تحقق می‌سازد، انگیزه و میل به تملک است. این انگیزه، سوژه را در موقعیتی تقابلی با دیگری قرار می‌دهد؛ موقعیتی که هردو سوژه را به‌سمت کنش‌پردازی برای طرد یا حذف رقیب سوق می‌دهد. فرجام این رویارویی، دستیابی به «ابژهٔ ارزشی» است؛ که همان هدف و غایت نهایی عملیات کنشی در نظام معنایی تطبیق به شمار می‌رود.



نمودار ۲. ترسیم سیر کنشی و تقابل بین کنش‌گران با اهداف آن‌ها

در این داستان، شخصیت «غریب» در جایگاه هم‌ردیف «مقهور» قرار دارد و شخصیت «ملک‌الشمس» هم‌ردیف «ربیب» است؛ شخصیتی که در سطح نشانه‌ای، نمایندهٔ رژیم صهیونیستی تلقی می‌شود. پس از عبور از مرحلهٔ مجاب‌سازی و ثمربخش بودن تلاش‌های «غریب»، صحنه‌ای تقابلی میان «خود» و «دیگری» شکل می‌گیرد: از یک‌سو «مقهور» که در پی بیرون راندن «ربیب» و تصاحب خانه است و از سوی دیگر «ربیب» که می‌کوشد جایگاه و موقعیت خود را حفظ کند. در پایان روایت، با کنش‌گری فعال «مقهور»، «ربیب» به‌عنوان دیگری طرد و مهار می‌شود و درنتیجه، ابژهٔ ارزشی مورد نظر به دست می‌آید؛ همان‌گونه که در نمودار داستان نیز نشان داده شده است.

٤. بررسی نظام‌های معنایی در اثر البحث عن الشمس بر اساس رویکرد لاندوفسکی

در بررسی رمان البحث عن الشمس، نوشتهٔ عزالدین جلاوجی که با الگوی لاندوفسکی تناسب، دارد، ابتدا فضای تنشی حاکم بر روایت تحلیل می‌شود. سپس با تکیه بر الگوی یادشده، به تحلیل کنش‌های اصلی داستان و بررسی موقعیت‌های گفتمانی میان شخصیت‌ها می‌پردازیم تا روند شکل‌گیری معنا و ساختار روایی اثر روشن گردد.

٤. ١. شروع داستان با نظام معنایی تصادف

در این داستان، روایت با فضایی آکنده از تنش آغاز می‌شود؛ فضایی که در آن «مقهور» به‌عنوان سوژهٔ مسئله‌دار، درگیر چالشی جدی است و توانش لازم برای تغییر وضعیت زیستی خود را ندارد. نویسنده چهار شخصیت اصلی را با نام‌گذاری‌های هدفمند وارد داستان می‌کند تا ماهیت و هویت هر یک را برای خواننده آشکار سازد.

«مقهور» نماد مردم فلسطین است؛ نامی که بار روانی دارد و تداعی‌گر وضعیت نابسامانی است که این ملت با آن روبه‌رو هستند. «ربیب» شخصیت دیگر داستان است که واژه‌اش بر وزن فعیل و به معنای مفعول، یعنی «پرورش‌یافته» است. این نام به‌طور ضمنی به حمایت بی‌دریغ آمریکا از رژیم صهیونیستی اشاره دارد و ذهن خواننده را به تعبیر رایج در گفتمان سیاسی عربی، یعنی «الربیـب الأمریکی»، معطوف می‌سازد.

شخصیت «غریب» هم‌ردیف با «مقهور» قرار می‌گیرد و نقش یاور را دارد؛ کسی که در مسیر دستیابی «مقهور» به آزادی و «خورشید» یاری می‌رساند. «ملک الشمس» نیز نماد ایالات متحدهٔ آمریکا است؛ قدرتی که به ظاهر منادی دموکراسی و حقوق بشر است، اما در عمل، در سرکوب و کشتار مردم فلسطین حامی رژیم صهیونیستی است. نویسنده با انتخاب این نام و ترسیم کنش‌های متناقض او، به ماهیت دوگانه و دروغین سیاست‌های آمریکا اشاره می‌کند؛ سیاست‌هایی که از یک‌سو شعار آزادی و عدالت سرمی‌دهند و از دیگرسو با رژیمی هم‌دست می‌شوند که حقوق ملتی را پایمال می‌سازد.

در روایت، حمایت «ملک الشمس» از «ربیب» در مبارزه با «مقهور» و تصاحب خانهٔ او، این تعارض را به خوبی آشکار می‌سازد. در آغاز داستان، «مقهور» وضعیت موجود را پذیرفته و آن را ناشی از بخت و اقبال می‌داند، اما یک رخداد تصادفی، او را با «غریب» مواجه می‌کند؛ شخصیتی که به مثابهٔ کنش‌گر برنامه‌دار، نمایندهٔ نیرویی است که برای تغییر این وضعیت می‌کوشد. این دیدار، آغاز تعاملات گفتمانی میان دو سوژه و مقدمه‌ای برای شکل‌گیری موقعیت‌های کنشی در متن است.

گفته‌پردازی غریب و تلاش او برای تغییر وضعیت موجود و تثبیت حضور پدیدارشناختی و جسمانه، به عنوان کنش‌گری تأثیرگذار، بیانگر رویارویی با فضای زیستی بحرانی است؛ فضایی که سوژه‌ها با آن سازگاری ندارند. بر همین اساس، «غریب» در موقعیت گفته‌پردازی و «مقهور» در موقعیت گفته‌پذیری قرار می‌گیرد.

در آغاز داستان، شرایط زیستی مقهور چنین توصیف می‌شود: «يائسة كانت الحجرة، جدران نخرة وسقف مهترىء و أرضية مدببة و رطوبة حادة و ظلمة حالكة تبتلع كل شيء و حركات فئران و صراصير تبعث في أرضية الحجرة و أصوات الخفافيش تنتقل هنا وهناك» (جلاوجي، ٢٠١٢: ٧). (ترجمه) «خانه بی‌روح بود؛ با دیوارهایی پوسیده، سقفی فرسوده، زمینی ناهموار و تاریکی مطلق که همه‌چیز را در خود می‌بلعید؛ جولان موش‌ها و سوسک‌ها در سطح خانه به برخاسته است و صدای خفاش‌هایی که به اطراف حرکت می‌کردند.» این فضا، تصویری نمادین از فلسطین اشغالی ارائه می‌دهد؛ خانه‌ای تاریک و ویران که به‌وسیلهٔ موجوداتی مانند موش‌ها و خفاش‌ها اشغال شده است؛ موجوداتی که در خوانش نمادین داستان، معادل رژیم صهیونیستی تلقی می‌شوند.

در چنین فضایی، شخصیت مقهور بدون اراده، بدون توانش و بی‌حرکت ترسیم شده است: «يتوسط الحجرة شخص يتكور علي نفسه مَسبوتا مغطًي برداء رث ممزق لايكاد يستر كل جسده و يرتفع شخيره حينا و يخفت أحيانا فتتجلي بعض نتوءات عظامه» (همان: ٧). (ترجمه)«در وسط اتاق شخصی است که به خود پیچیده، با جامه‌ای پاره و کهنه که به‌سختی بدن او را می‌پوشاند. صدای خرناسش گاهی بلند می‌شود، گاهی آرام می‌گیرد و گاهی برخی برآمدگی‌های استخوان‌هایش نمایان می‌گردد.» فقدان جنب‌وجوش و حرکت از سوی مقهور با لباس‌های مندرس و پوسیده و شنیده شدن صدای خرناس وی در فضای خانه‌ای که موش‌ها و خفاش‌ها در آن لانه کرده‌اند، بیانگر نبود اراده برای تغییر وضعیت زیستی از سوی مقهور است.

درمقابل، شخصیت غریب با اراده‌ای قاطع ظاهر می‌شود. او این وضعیت را نمی‌پذیرد و از وجود مقهور در چنین فضایی شگفت‌زده می‌شود و با باور اگزیستانسیالیستی‌اش، در صدد تغییر این وضعیت بحرانی برمی‌آید: «إلهي ما هذا الشخير؟ الأرض تدور والكون يدور وذا المقهور في بيته مقهور؟ آه... آه... يلتمس الدار وكأنه يبحث فيه عن منفذ ويضرب علي رأس المقهور في غضب كفاك نوما قم و لايرى الشخص ولكنه يتحرك قليلا وينكمش علي نفسه وكأنه لسعه البرد ويركله الغريب مرة ثانية بقدمه ولكن بدون جدوي من المقهور» (همان: ۸) (ترجمه) «خدایا، این چه خرناسی است؟ زمین می‌چرخد، جهان در حرکت است و این مقهور، در خانه‌اش بی‌حرکت باقی مانده؟ آه... آه... در پی راهی در خانه می‌گردد، گویی به‌دنبال روزنه‌ای است. با خشم بر سر مقهور می‌کوبد: خواب کافی است! برخیز! اما وی پاسخی نمی‌دهد، فقط اندکی حرکت می‌کند و دوباره جمع می‌شود، گویی سرمازده شده باشد. غریب بار دیگر به او لگد می‌زند؛ اما بی‌فایده است.» این صحنه، نقطهٔ آغاز چالش اصلی روایت است. غریب با ورود به خانه، وارد اولین موقعیت تعاملی شده و با شخصیتی ایستا و بی‌حرکت روبه‌رو می‌گردد. لمس دیوارها، جست‌وجوی منفذی به‌سوی خورشید و تلاش برای بیدار کردن مقهور، همگی نشانه‌هایی از میل او به برهم‌زدن وضعیت موجود و ورود به فرایند کنشی است؛ اما عدم واکنش مقهور، نبود توانش و انفعال او، نشان‌دهندهٔ مقاومت فضای زیستی علیه تغییر است. از این‌رو، در ادامهٔ داستان، تمرکز روایت بر تلاش‌های غریب برای عبور از وضعیت بحرانی و متقاعدسازی مقهور قرار می‌گیرد؛ روندی که در ساختار معناشناسی کنش بر اساس الگوی لاندوفسکی، ورود به مرحلهٔ مجاب‌سازی را نشان می‌دهد.

در داستان یادشده، قرار گرفتن «غریب» در موقعیت رویارویی با «مقهور» – که سوژه‌ای فاقد توانایی حسی، حرکتی و ادراکی است – یک نظام معنایی مبتنی بر تصادف را در این گفتمان روایی شکل داده است. در این داستان، دو شخصیت «غریب» و «مقهور» نمایندهٔ دو سوژهٔ گفتمانی کاملاً متفاوت هستند: غریب، دارای توانش حسی و حرکتی و ادراکی است و درمقابل، مقهور این توانایی‌ها را ندارد.

برخورد این دو شخصیت در آغاز داستان، موقعیتی تصادفی به وجود می‌آورد؛ جایی که غریب در مقام دیگری کنش‌مند می‌کوشد شرایط زیستی مقهور را تغییر دهد: «ينحني الغريب علي المقهور و يمد يده يزيل عنه الغطاء و يمسك يده يحاول رفعه: قم كفاك سباتا. ثم ينفلت المقهور مرة ثانية وينكمش علي نفسه وقد أحس بالبرد الشديد قائلاً: دثرني دثرني ودعني أنام...» (جلاوجي، ۲۰۲۰: ۹-۸) (ترجمه) «غریب خم می‌شود، دست خود را به‌سوی مقهور دراز می‌کند، دستانش را می‌گیرد و می‌کوشد او را بلند کند. می‌گوید: خواب کافی است، برخیز؛ اما مقهور دوباره خودش را جمع می‌کند، گویی سرمای شدیدی حس می‌کند و می‌گوید: مرا بپوشان، مرا بپوشان، بگذار بخوابم...»

در این موقعیت تصادفی، با وجود تلاش‌های مکرر غریب برای برانگیختن حس و حرکت در وجود مقهور، او هربار با نیرویی بازدارنده از سوی مقهور روبه‌رو می‌شود؛ یعنی همان فقدان توانش حسی، ادراکی و حرکتی: «أنت نائم والنوم انشطار واندثار يا مقهور. لا ليس الموت، بل هو كالموت، و موت لذيذ راضٍ به. و المهم أنا حي ومازلت أرزق. و المهم... وهو يتثاءب، فتظهر أسنانه النخرة، ويتنهد الغريب بحسرة، يقترب منه ليزيل عنه الغطاء.» (همان: ۹) (ترجمه) «تو در خوابی و خواب یعنی فرسودگی و فروپاشی. نه، این مرگ نیست؛ شبیه مرگ است، مرگ لذت‌بخشی که تو با رضایت آن را پذیرفته‌ای. مهم این است که من زنده‌ام و هنوز روزی‌ام را می‌خورم؛ و مهم‌تر اینکه... تو خمیازه می‌کشی و دندان‌های پوسیده‌ات نمایان می‌شود. غریب با حسرت آهی می‌کشد، نزدیک می‌شود و بار دیگر می‌کوشد پتو را از روی او کنار بزند.» غریب در بُعد نمادین خود، نمایندهٔ انسان‌هایی است که روحیهٔ مبارزه و مقاومت دربرابر دیگری صهیونیستی دارند و حضور صهیونیست‌ها در فلسطین را

نمی‌پذیرند. در مقابل، مقهور نماد کسانی است که به حضور صهیونیست‌ها رضایت داده‌اند.

این برخورد تصادفی بین دو شخصیت، فضای تقابلی از کنش و ضد کنش را ترسیم می‌کند: غریب می‌کوشد ارادهٔ حرکت و بیداری را در وجود دیگری ایجاد کند؛ اما مقهور با نوعی ضد کنش، یعنی تمایل به خواب و بی‌حرکتی و حتی لذت بردن از آن، پاسخ می‌دهد. این رضایت به خواب و سستی از سوی مقهور، موقعیتی تصادفی و بازدارنده می‌سازد که تلاش‌های غریب را بی‌نتیجه می‌گذارد. او در مقام سوژهٔ برنامه‌دار، در پی آن است تا مقهور را به پذیرش کنش وادارد تا بتواند با دیگری روبه‌رو شود، خانه را پاک‌سازی کند و در سطح نمادین، فلسطین را از وجود «موش‌ها و خفاش‌هایی» که در آن لانه کرده‌اند، پاک کند؛ اما حضور بی‌معنای مقهور، تلاش‌های غریب را مهار می‌کند و ناکام می‌گذارد.

تقابل شخصیت‌ها با نظام معنایی تصادف

در ادامه داستان، به‌شکلی غیرمنتظره و تصادفی، سوژهٔ دیگری ظاهر می‌شود و یک *فضای تنشی* شکل می‌گیرد؛ فضایی که در آن، *مقهور* به‌عنوان کنشگرِ دارای توانش، در موقعیتی تصادفی و پیش‌بینی‌نشده در برابر دیگری صهیونیستی قرار می‌گیرد: «يظهر ملك الشمس فجأة ويصعد المقهور في نظرة الدهشة والإعجاب ويقول: ليس لك الحق في هذه الشمس فإذا هو علي كرسي كبير قائلاً الشمس يا مقهور ملكي وملك حلفائي و يسكت المقهور لحظات ثم يقول: لاندامة يجب أن أزيل الحاجز الذي وضعوه إن الشمس لي ومن حقي و أري الشمس وأنعم بدفئها لأن الحياة بلاشمس حياة دودة الأرض» (جلاوجي، ۲۰۲۲: ۴۹-۵۰). (ترجمه) «ملک الشمس، به‌طور ناگهانی ظاهر می‌شود و مقهور با نگاهی پر از شگفتی و تعجب به او نگاه می‌کند و می‌گوید: تو هیچ حقی نداری که خورشید از آن تو باشد. ربیب نیز بر تختی بزرگ نشسته می‌گوید: ای مقهور! خورشید، ملک من و هم‌پیمانانم است. مقهور در ادامه سکوت می‌کند، سپس می‌گوید: دیگر نباید پشیمانی به خرج داد؛ باید مانعی را که آن‌ها ساخته‌اند، از میان برداشت. خورشید از آنِ من است و این حق من است که آن را ببینم و از گرمایش بهره‌مند شوم، زیرا زندگی بدون خورشید مانند زندگی کرم خاکی است.»

ظهور ناگهانی ملک الشمس – که در بُعد نمادین، نمایندهٔ ایالات متحده و حامی رژیم صهیونیستی است — در برابر مقهور که درنتیجهٔ تلاش‌های غریب به کنش‌گری برخاسته است، نشانگر شکل‌گیری یک موقعیت تصادفی است. ملک الشمس سرزمین فلسطین را ملک مسلم ربیب، به‌عنوان سوژهٔ دیگر داستان و نماد اسرائیل می‌داند و تصریح می‌کند که مقهور – نماد مردم فلسطین – هیچ‌گونه حقی بر این خانه ندارد. این ادعای وی، با کنش گفتاری مقهور پاسخ داده می‌شود. در این موقعیت تصادفی، مقهور خورشید را حق خود می‌داند و بر این باور است که برای رسیدن به آن، باید موانعی را که رژیم صهیونیستی و متحدانش ساخته‌اند، از میان بردارد؛ زیرا زندگی بدون خورشید، زیستی کرم‌وار است.

این گفته‌های مقهور با ضد کنشی از سوی ملک الشمس و ربیب مواجه می‌شود که تجسم تقابل در موقعیت تصادفی میان خود فلسطینی و دیگری صهیونیستی است: «عاد ملك الشمس مخاطبا حلفاؤه بنبرة تهديد، يجب أن نخرس هذا المشاكس نقتله و نستريح لأنه أقلق راحتنا وفعلا يجب قتله و إذا قتلناه استحوذنا علي داره و ضممناها إلينا ووجوده هنا كل الخطر و فعلا يجب إما قتله و إما اخراجه و هل الأمر بهذه البساطة» (جلاوجي، ۲۰۲۲: ۵۲) (ترجمه) «ملک الشمس بازگشت و با لحنی تهدیدآمیز هم‌پیمانانش را مورد خطاب قرار داد و گفت: باید این مزاحم را ساکت کنیم؛ او را بکشیم و آسوده شویم، زیرا آسایش ما را برهم زده است. واقعاً باید او را کشت. اگر او را بکشیم، خانه‌اش را تصاحب می‌کنیم و آن را ضمیمهٔ سرزمین خود می‌کنیم... حضورش در اینجا سراسر خطر است، پس واقعاً یا باید او را کشت یا بیرونش کرد؛ اما آیا موضوع به این سادگی است؟» ظهور ملک الشمس در لحظه‌ای که مقهور در جست‌وجوی رسیدن به خورشید است و تلاش وی برای خنثی‌سازی کنش مقهور به‌عنوان

رقیب، شکل‌گیری یک موقعیت تصادفی را رقم می‌زند. در این موقعیت گفتمانی، ملک الشمس به‌عنوان نماد حامی رژیم صهیونیستی، با هم‌پیمانان خود وارد گفتگو می‌شود. در سطح گفته‌پردازی، وی مقهور را تهدید می‌کند و خواهان توقف کنش‌گری اوست. مقهور در چشم وی سوژه‌ای مزاحم و ستیزه‌جوست که یا باید خاموش شود، یا نابود گردد و در صورت عدم امکان، از سرزمین بیرون رانده شود. این سطح از گفته‌پردازی، بازتاب سیاست رسمی رژیم صهیونیستی و متحدانش در قبال مردم فلسطین است: سیاستی بر مبنای نسل‌کشی و کوچ اجباری، با هدف سلطهٔ کامل بر فلسطین. عبارات «و إن قتلناه استحوذنا علي داره» به‌روشنی نشان می‌دهد که قتل و تبعید مردم فلسطین ابزاری برای تصاحب خانه و سرزمین آنان است.

بدین ترتیب، این کنش گفتاری در موقعیت تصادفی، بازتاب تقابل بنیادین بین خود فلسطینی است که در تلاش برای بازپس‌گیری وطن خویش، در مسیر رهایی و دستیابی به ابژهٔ ارزشی (خورشید) قرار دارد و دیگری صهیونیستی است که به‌عنوان سوژهٔ رقیب، با برنامه‌ریزی و کنش‌گری در پی تصاحب کامل سرزمین فلسطین است؛ اما نیت‌مندی ملک الشمس با تن ادراکی و حضور معناساز مقهور روبه‌رو می‌شود؛ حضوری که با اثبات خویشتن، در پی طرد دیگری و رفع نقصان موجود است و مسیر رهایی از وضعیت کنونی را هموار می‌سازد.

٤. ٢.نظام معنایی برنامه‌داری و نظام معنایی مجاب‌سازی

در رمان البحث عن الشمس، تعارض میان سه بُعد عاطفی، تقویمی و شناختی در شخصیت‌های «غریب» و «مقهور»، زمینه‌ساز کنش‌گری در شخصیت غریب می‌شود. این کنش‌گری به‌تدریج به مقهور نیز منتقل شده و او را به کنشی فعال در مسیر بیرون راندن قومی سوق می‌دهد که خانه‌اش را غصب کرده‌اند. دو عامل اصلی در شکل‌گیری این فرایند کنشی نقش دارند:نخست،نیت‌مندی کنش‌گر و دوم،مجاب‌سازی طرف مقابل با انتقال ذهنیت‌ها و تغییر آن‌ها (Landowski, 2005: 16). بر این اساس، سوژهٔ کنش‌گر از راه تحریک، تشویق یا حتی تهدید، در پی واداشتن دیگری به کنش است؛ فرایندی که با موفقیت در مجاب‌سازی، آغازگر مرحلهٔ تطبیق و کنش‌گری از سوی سوژهٔ دوم می‌شود. در داستان یادشده، پایان این روند با به دست آوردن خورشید و طرد دیگری صهیونیستی رقم می‌خورد.

در ابتدای داستان، غریب می‌کوشد تا مقهور را نسبت به وضعیت خود آگاه کرده و انگیزه ببخشد. او با یادآوری بوی متعفن خانه و غصب خورشید به وسیلهٔ دیگران، مقهور را به کنش دعوت می‌کند: «هذه الرائحة العفنة التي تملأ عليك المكان... اتحس بها؟ هذا الظلام الذي يسدل عليك ستائره لابد أن يزول و هذه الجرذان و الصراصير والدود والخفافيش... لا بدَّ أن تطلب الشمس وكن أصلب من الجدار وحطمها... ماأحلي الشمس وأشعتها الدافئة لا شيء يعادل الشمس... لكني أنا خائف خائف وقال الغريب اذا تخاف؟ ابق في الظلام تعاشرك الصراصير والجرذان والخفافيش» (جلاوجي، ۲۰۲۲: ١٤) (ترجمه) «آیا این بوی تعفن که همه‌جا را فراگرفته. را... احساس می‌کنی؟ این تاریکی که سایه‌اش را بر تو انداخته باید از بین برود. این موش‌ها، سوسک‌ها، کرم‌ها و خفاش‌ها باید نابود شوند... تو باید در پی خورشید باشی؛ از دیوارها محکم‌تر باش و آن‌ها را درهم بشکن. خورشید چقدر دل‌انگیز و پرنور است؛ هیچ‌چیز با خورشید برابری نمی‌کند. مقهور گفت: اما من می‌ترسم. غریب پاسخ داد: اگر می‌ترسی، پس در همین تاریکی بمان و با موش‌ها، سوسک‌ها و خفاش‌ها زندگی کن.» غریب با نیت‌مندی خود در تلاش است انگیزه‌ای در وجود مقهور ایجاد کند. او فضای متعفن خانه را به رخ می‌کشد و تأکید می‌کند که تاریکی و موجودات موذی، سرنوشت کسانی است که از کنش می‌ترسند. خورشید برای او نماد آزادی است و تنها راه رسیدن به آن، شکستن دیوارهای محدودکننده است.

در ادامه، مقهور به کسانی اشاره می‌کند که خورشید را ربوده‌اند و او را در فضای تنگ و تاریکی تنها گذاشته‌اند: «أخبرت بعد ذلك قوما سرقوا الشمس و اتجهوا بها الي الغرب وبكيت ذلك اليوم... بكيت كثيرا وثم بكيت دما بكيت فقط؟ يشبك الغريب أصابعه قائلا

بأسف: إن البكاء كأدوية الأمراض العصبية يامقهور إنها تضر أكثر مما تنفع... صدقت أنا لا أعيش هذه الأيام إلا علي البكاء والأحلام.» (جلاوجي، ۲۰۲۲: ۱۸-۱۹) (ترجمه) «بعدها فهمیدم مردمانی خورشید را دزدیدند و به غرب بردند. از آن روز گریه کردم... بسیار گریه کردم، حتی با اشک خون. غریب گفت: فقط گریه کردی؟ و درحالی‌که انگشتانش را درهم فروبرده بود با تأسف گفت: ای مقهور، گریه مثل داروی بیماری‌های عصبی است؛ بیشتر ضرر دارد تا فایده. مقهور گفت: درست است، من این روزها فقط با گریه و رؤیا زندگی می‌کنم.» در اینجا، مقهور فردی بی‌تحرک و ناامید است که تنها به گذشته می‌نگرد و از کنش‌گری دوری می‌کند؛ اما غریب، با تکیه بر گفتار اقناعی و مباحثه، در تلاش است تا با تغییر ذهنیت او، کنشی فعال در وی ایجاد کند. از نظر غریب، تنها راه رهایی، مقاومت و پایداری است: «ما كان عليك أن تبكي. وما تريدني أن أفعل؟ يسأل المقهور ويقوم الغريب كان عليك أن تقاوم... أقاوم.» (همان: ۱۹) (ترجمه) «نباید گریه می‌کردی. مقهور پرسید: پس چه کار باید می‌کردم؟ غریب برخاست و گفت: باید مقاومت می‌کردی... مقهور: مقاومت کنم؟» در این مباحثه، غریب می‌کوشد تا با بیان بحران موجود، مقهور را از موقعیت انفعال بیرون آورد. او با یادآوری وضعیت متعفن و پر از حیوانات موذی خانه و با تأکید بر فقدان خورشید، تلاش می‌کند در مسیر برنامه‌ریزی‌شده‌اش، انگیزش لازم را در مقهور ایجاد و او را مجاب سازد. از نگاه غریب، خورشید نماد آزادی و وطن است و باید برای بازپس‌گیری آن مبارزه کرد. مردمانی که خورشید را ربوده‌اند، همان یهودیانی هستند که به‌طور ناگهانی و تصادفی به فلسطین آمده و آن را اشغال کرده‌اند؛ بنابراین گفتار غریب در قالب فرایند مجاب‌سازی و با هدف تغییر ذهنیت شخصیت ایستای داستان، نمونه‌ای از اجرای کامل الگوی کنشی لاندوفسکی است که با نیت‌مندی و مجاب‌سازی، مرحلهٔ تطبیق را فعال کرده و زمینهٔ تحقق کنش‌گری را فراهم می‌آورد.

٤. ۲. ۱. چالش‌های داستان در نظام معنایی مجاب‌سازی و برنامه‌داری

در روند مجاب‌سازی، چالش اصلی‌ای که غریب با آن روبه‌رو است، ترس و هراسِ ریشه‌دار در وجود مقهور و ناتوانی او برای کنش‌گری است. مقهور در داستان به‌عنوان سوژه‌ای فاقد توانش تصویر شده است؛ کسی که به‌دلیل نداشتن اراده و ترس از حرکت، در وضعیت زیستی‌ای بی‌معنا و راکد گرفتار مانده است. در بخشی از روایت می‌خوانیم: «حاول وعلي قدر أهل العزم تأتي العزائم حاول، حاول وحرك ما تبقي من جمر تحت هذا الرماد حرك تري الشمس حين تقوم... إن الشمس لا تحب الأموات والقبور... ومن يخشي السقوط يعيش أبد الدهر بين الحفر... وخاطبه المقهور... لا أستطيع... لا أستطيع لأني أخشي الوقوف وأخشي التفكير...» (جلاوجي، ۲۰۲۲: ۳۱-۳۲) (ترجمه) «تلاش کن. کارهای بزرگ اراده‌های بزرگ می‌خواهد. تلاش کن و آنچه از آتش زیر خاکستر باقی مانده را به حرکت درآور. بکوش تا خورشید را ببینی، زیرا خورشید مردگان و گورها را دوست ندارد. هرکس از سقوط بترسد تا ابد در چاله‌ها زندگی خواهد کرد. مقهور پاسخ می‌دهد: نمی‌توانم... نمی‌توانم... چون از ایستادن می‌ترسم و از فکر کردن هراس دارم.» غریب برای مجاب‌سازی مقهور که در جایگاه سوژه‌ای فاقد توانش قرار دارد، از گفته‌پردازی‌ای بهره می‌برد که بر بینامتنیت با اشعار متنبی و بیت زیر از قصیده «إرادة الشعب» از ابوالقاسم شابی استوار است:

«ومـن لا يحـب صـعود الجبـال يعـش أبـد الـدهر بـين الحفـر»

(الشابي، ۱۹۵۵: ۱٦۷)

(ترجمه) «هرکس بالا رفتن از کوه‌ها را دوست ندارد تا پایان عمر در گودال‌ها زندگی خواهد کرد.»

نشان می‌دهد که غریب می‌کوشد با پیوند گفتمانی و شاعرانه، مقهور را از وضعیت ایستایی و انفعال بیرون بکشد و او را وارد یک فضای زیستی معنادار کند. با این حال، این فرایند مجاب‌سازی به‌سادگی محقق نمی‌شود؛ زیرا ترس و ناتوانی مقهور و تکرار جملهٔ «نمی‌توانم»، نشان‌دهندهٔ نبود اراده و گسست رابطهٔ میان دو سوژه است. مقهور به‌دلیل ترس، ضعف و ناتوانی

از اراده، هیچ خاصیت کنشی ندارد و به‌جای حرکت و تلاش برای تغییر، در موقعیتی انفعالی گرفتار شده و به تحمل بحران زیستی‌اش تن می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۹: ۱٤۱). درنتیجه، تلاش‌های اولیهٔ غریب برای مجاب‌سازی بی‌ثمر می‌ماند.

داستان در همین نقطه متوقف نمی‌شود. غریب به کنش‌گری ادامه می‌دهد و همچنان می‌کوشد هم‌ردیف خود را به حرکت وادارد. سرانجام این تلاش‌ها نتیجه می‌دهد؛ مقهور به‌عنوان سوژهٔ کنش‌گر، علیه وضعیت مسلط دست به عمل می‌زند، حشرات موذی را از خانه‌اش بیرون می‌ریزد و ربیب (که بخشی از خانه را تصاحب کرده) را طرد می‌کند. در این مرحله، فرایند مجاب‌سازی کامل می‌شود و مقهور، از سوژه‌ای منفعل و بی‌قدرت، به فاعلی کنش‌گر تبدیل می‌شود.

٤. ۲. ۲. نحوه عملکرد سوژهٔ هم‌ردیف در نظام معنایی مجاب‌سازی

در ادامهٔ داستان، با تکرار افعال مدالی و تأکید بر اراده و توانش، غریب به‌عنوان سوژه‌ای فعال با جهت‌گیری مثبت، می‌کوشد تا مقهور را که در آغاز داستان سوژه‌ای فاقد توانش است و تحت تأثیر تکانه‌های عاطفی قرار دارد، به حرکت و کنش‌گری وادارد. این تغییر از گسست به پیوست، از راه حضور بدنی و زیستی معنادار دربرابر غریبِ کنش‌گر و مثبت‌اندیش آغاز می‌شود. حضورِ بی‌معنای مقهور، به‌تدریج به حضوری با معنا تبدیل می‌گردد و همان‌گونه که شعیری می‌گوید: «بی‌برنامه‌داری به کنش‌گری و برنامه‌داری و عبور از بحران زیستی می‌انجامد و وضعیت زیستی به‌وسیلهٔ کنش‌گر تغییر پیدا می‌کند.» (شعیری، ۱۳۹۹: ۱٤۳)

این فرایندِ پویای تحول، مدلولِ یک رخداد گفتمانی مجاب‌کننده از سوی غریب است که به‌مثابهٔ سوژه‌ای دیگر، بر مقهور تأثیر می‌گذارد و باعث می‌شود که مقهور تمایز میان وضعیت بحرانی زیستی و امکان حضور زیستی مطلوب را دریابد (Fontanille, 1999: 10). در پی این آگاهی، کنش‌گری او آغاز می‌شود: «أنت تستطيع والمهم أنك تملك قدرة الإرادة وتدخل الشمس إلي دارك... يجب أن أواصل النقر... لا شيءَ سيمنعني عن الشمس... ومن طلب الشمس قدم مهرها غاليا... الله الله أري الشمس...» (جلاوجي، ۲۰۲۲: ٤۰-٤۱) (ترجمه) «تو توان آن را داری. مهم این است که باید بکوشی تا خورشید را به خانه‌ات بیاوری... باید به کندن ادامه دهم... هیچ‌چیز نمی‌تواند مرا از خورشید بازدارد... هرکه خورشید را بخواهد، باید بهایش را بپردازد... خدایا، خدایا، خورشید را می‌بینم.»

تکرار افعال مدالی مانند (مانند «تستطيع»، «يجب»، «لا شيء سيمنعني») و تأکید بر قدرت اراده، بخشی از فرایند برنامه‌دار غریب برای جهت‌دهی به مقهور است. خورشید در این بخش از روایت، به ابژهٔ ارزشی تبدیل می‌شود و مقهور، با پذیرش این ارزش و تلاش برای رسیدن به آن، به کنش‌گر بدل می‌گردد. او سوراخی در دیوار خانه ایجاد می‌کند و با مشاهدهٔ خورشید، به این باور می‌رسد که برای رسیدن به آن باید هزینه‌ای بپردازد. این اعتراف، از یک‌سو نشان‌دهندهٔ موفقیت مقهور در پذیرش برنامه‌داری و مجاب‌سازی درونی خویش است و از دیگرسو، بیانگر هم‌حسی او با غریب به‌مثابهٔ سوژه‌ای هم‌ردیف است. هر دو، دربرابر «دیگری صهیونیستی» قرار می‌گیرند و برای رسیدن به خورشیدِ آزادی می‌کوشند. این فرایند، در ادامهٔ داستان با حذف و طرد دیگری محقق می‌شود.

۵. نظام معنایی تطبیق و به دست آوردن ابژه در داستان

در ادامهٔ داستان، در موقعیتی تعاملی که نشان‌دهندهٔ برنامه‌داری و نیت‌مندی «ملک الشمس»، به‌عنوان نماد ایالات متحده آمریکا و حامی رژیم صهیونیستی است، «مقهور» (نماد مردم فلسطین) با پیشنهادی از سوی او روبه‌رو می‌شود: «أثبتت الوثائق أن له إرثا في هذا البيت وقال المقهور: لا هذا تزوير لا أقبله ابداً وقال ملك الشمس أنا عندي فكرة ترضيك... نقتسم البيت... لا إنه بيتي بيتي أنا وكيف أقسم حقي مع غيري وأنا لا أقبل القسمة أبدا ولي من القوة ما أقهرك به أيها الأفاك المغتصب أتسرق بيتي وتهددني.» (جلاوجي،

۲۰۲۲: ۸۹-۹۰) (ترجمه) «مدارک ثابت کرده‌اند که ربیب در این خانه سهمی دارد. مقهور می‌گوید: نه، این جعل است، من هرگز آن را نمی‌پذیرم. ملک الشمس می‌گوید: فکری دارم که تو را راضی می‌کند؛ بیایید خانه را تقسیم کنیم... مقهور پاسخ می‌دهد: نه، این خانۀ من است، خانۀ من. چگونه حق خود را با دیگری تقسیم کنم؟ تقسیم را هرگز نمی‌پذیرم. من از نیرویی برخوردارم که می‌توانم با آن تو را شکست دهم. ای غاصب فریب‌کار! خانه‌ام را می‌دزدی و تهدیدم نیز می‌کنی؟» در این وضعیت، ملک الشمس به‌عنوان سوژه‌ای برنامه‌دار می‌کوشد با استفاده از اسناد، مقهور را راضی کند که ربیب (نماد رژیم صهیونیستی) سهمی از خانه (نماد فلسطین) دارد؛ اما این برنامه‌داری با مخالفت و مقاومت مقهور مواجه می‌شود؛ سپس پیشنهاد تقسیم خانه را مطرح می‌کند، ولی مقهور این پیشنهاد را رد کرده و آن را غیر قابل قبول می‌داند. او ملک الشمس و ربیب را غاصبانی می‌داند که خانه‌اش را به‌زور تصاحب کرده‌اند.

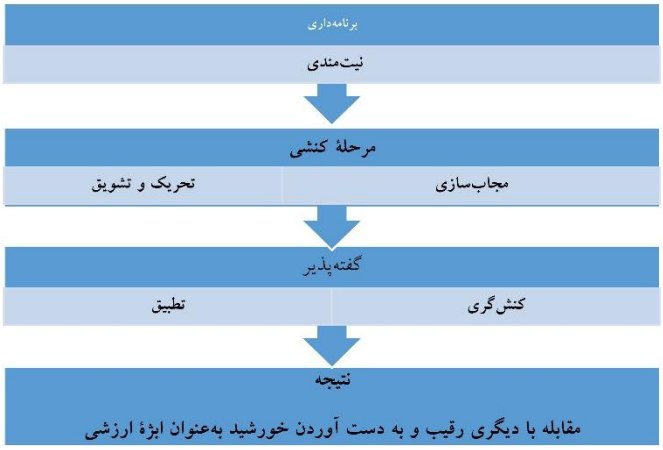
در اینجا، نیت‌مندی و برنامه‌داری مقهور آغاز می‌شود و موقعیت کلامی به‌سمت شکل‌گیری مرحلۀ تطبیق در روایت پیش می‌رود، جایی که ربیب به‌عنوان «دیگری» درنهایت طرد می‌شود و خورشید به دست می‌آید: «المهم هذا الربيب يجب أن ينزاح فوراً و يجب أن يطهر البيت منه، و هو العلة الكبرى. أبدأ بتنظيف البيت من هذه الحشرات والقاذورات، و أري الشمس. أولا تعلم أنه يملك الأسلحة ويحرسه الجنود الأشداء؟ ولكن الإرادة أقوي من كل شيء.» (جلاوجي، ۲۰۲۲: ۱۱۱) (ترجمه) «مهم این است که این ربیب بی‌درنگ باید از خانه بیرون رانده شود. خانه باید از وجود او پاک گردد، زیرا عامل اصلی تباهی است. باید خانه را از وجود این حشرات و سوسک‌ها پاک‌سازی کنم تا خورشید را ببینم. آیا نمی‌دانی که او سلاح دارد و سربازان نیرومندی از وی حفاظت می‌کنند؟ اما اراده از همه‌چیز نیرومندتر است.» گفته‌پردازی مقهور در این موقعیت کلامی، نشانۀ نیت‌مندی او و عزم راسخش برای طرد ربیب از خانه است.

خانه، به‌عنوان نماد سرزمین فلسطین، باید از حضور عناصر موذی پاک شود. این مرحله، بازتاب نظام معنایی تطبیق است؛ جایی که مقهور از حضور زیستی منفعل، به حضور کنش‌گر و معنادار تبدیل می‌شود: «سأقتلهم أقتلهم والموت للأعداء والموت للأعداء ويسرع اليه الربيب وملك الشمس وحلفاؤه يسعون لإقناعه بالتوقف دون جدوي يدفعونه بالعنف لكن إصراره يتغلب عليهم وهو يصيح لابد لجدران الظلام أن تتهاوي لابد للشمس أن تشرق فجأة تتهاوي الجدران ويشع النور في كل مكان ويسرع الجميع للفرار ويصرخ المقهور من أعماقه المجد لي والشمس لي والمجد للشمس.» (جلاوجي، ۲۰۲۲: ۱۱۲-۱۱۳) (ترجمه) «همۀ آن‌ها را خواهم کشت. آن‌ها را خواهم کشت. مرگ بر دشمنان! مرگ بر دشمنان! ربیب و ملک الشمس و متحدانشان به‌سرعت می‌کوشند او را متوقف کنند، اما بی‌فایده است. به خشونت متوسل می‌شوند، اما ارادۀ مقهور بر آن‌ها غلبه می‌کند. او فریاد می‌زند: باید دیوارهای تاریکی فروبریزند، خورشید باید طلوع کند. ناگهان دیوارها فرومی‌ریزند، نور همه‌جا را می‌گیرد، همه فرار می‌کنند و مقهور از ژرفای جانش فریاد می‌زند: شکوه از آن من است! خورشید از آن من است! شکوه از آن خورشید است!» در این صحنه، تقابل میان سوژه‌ها به اوج می‌رسد. مقهور به تخریب دیوارهایی که به‌وسیلۀ ربیب و متحدانش برای محصور کردن او ساخته شده، اقدام می‌کند. ملک الشمس و ربیب می‌کوشند با خشونت، روند کنش‌گری او را متوقف سازند، اما مقاومت و ارادۀ معنادار مقهور – به‌عنوان تجسم سوژۀ فعال در نظام معنایی تطبیق – از هیچ نیت‌مندی و برنامه‌داری حریف شکست نمی‌خورد. سرانجام، دیوارهای تاریکی فرومی‌ریزند، خورشید طلوع می‌کند، خانه از موجودات موذی پاک می‌شود و مقهور پیروزمندانه فریاد برمی‌آورد.

درنهایت، این نظام گفتمانی به‌روشنی به پایان حضور رژیم صهیونیستی در سرزمین فلسطین اشاره دارد و تنها راه رهایی را در کنش‌گری فعالانه و مقاومت مستقیم مردم فلسطین با رژیم غاصب می‌داند.

نتیجه

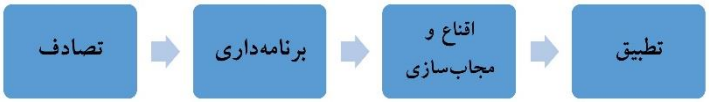
اثر داستانی البحث عن الشمس بر پایهٔ الگوی لاندوفسکی، دارای ساختار روایی کنشی است؛ ساختاری که کاملاً با الگوی یادشده هم‌خوانی دارد و در آن، کنش و تقابل‌های کنشی، پیکرهٔ اصلی روایت را تشکیل می‌دهند.



نمودار ۳. کنش‌های داستان

در رمان البحث عن الشمس، «کنش» در مرکز فرایند روایی قرار دارد و هر مرحله از روایت، بر پایهٔ کنش‌گری استوار است که خود مقدمه‌ای برای مرحلهٔ بعدی به‌شمار می‌رود. در آغاز، دو سوژهٔ هم‌ردیف یعنی غریب و مقهور معرفی می‌شوند؛ مشاهده و درک فضای زیستی بحران‌زدهٔ مقهور، باعث شکل‌گیری «نیت‌مندی» در غریب می‌شود. در مرحلهٔ بعد، غریب به‌عنوان سوژه‌ای نیت‌مند، می‌کوشد با هدف تغییر وضعیت زیستی و بیرون راندن ربیب، مقهور را مجاب کند تا به کنش‌گری روی آورد. این روند، فرایند «مجاب‌سازی» را شکل می‌دهد که درنهایت به نتیجه می‌رسد. در مرحلهٔ بعد، با آغاز کنش‌گری مقهور، نظام معنایی «تطبیق» پدیدار می‌شود و تقابل بین مقهور و ربیب به‌روشنی به نمایش درمی‌آید.

ساختار داستان با مربع نظام‌های معنایی لاندوفسکی هم‌خوانی دارد. در آغاز، تقابلی بین غریب و مقهور برقرار می‌شود که در آن، غریب در پی مجاب‌سازی مقهور برای انجام کنش است. با موفقیت این فرایند، تقابلی جدید میان مقهور و ربیب شکل می‌گیرد و داستان به مرحلهٔ جدیدی از تقابل معنایی وارد می‌شود.



نمودار ٤. مربع نظام‌های معنایی لاندوفسکی

حضور ربیب در خانهٔ مقهور و عدم تلاش وی برای مقابله با ربیب که خانه‌اش را تصاحب کرده، بر اساس الگوی معناشناسی لاندوفسکی، در چارچوب یک «رخداد تصادفی» قابل تحلیل است؛ درمقابل، تلاش غریب برای مقابله با ربیب و واداشتن مقهور به واکنش، نشانگر «برنامه‌داری» و کنش هدفمند است. در این روایت، کنش‌پردازی نقش محوری دارد و از میان چهار نظام معنایی لاندوفسکی، دو نظام «نیت‌مندی» و «مجاب‌سازی» حضوری پررنگ‌تری دارند. این دو نظام در شخصیت غریب متبلور هستند که در مقام کنش‌یار، با انگیزه‌ای مشخص، تلاش دارد مقهور را به انجام کنش و طرد ربیب تشویق کند.

خورشید در این ساختار، نماد سرزمین فلسطین و ابژهٔارزشی روایت است. تلاش برای دست‌یابی به آن، عامل اصلی شکل گیری تقابل‌ها در داستان است. ظهور ناگهانی ملک الشمس و ربیب در فضای زیستی مقهور، ساختاری تصادفی را شکل می‌دهد که با برنامه‌داری و نیت‌مندی، به‌دنبال سرکوب مقهور و تصاحب خانهٔ او(نماد فلسطین) و سرکوب مقهور بوده است.

با این حال، در نقطهٔ مقابلِ این نظام تصادفی، شکل‌گیری نظام معنایی «تطبیق» آغاز می‌شود؛ جایی که مقهور با همراهی غریب، در پی بازپس‌گیری خورشید برمی‌آید و برای شکستن حصار تحمیل‌شده به‌وسیلهٔ ربیب و هم‌پیمانانش، دست به کنش‌گری می‌زند. در پایان داستان، خانه به‌عنوان نماد فلسطین، از وجود حشرات موذی پاک و ربیب، به مثابهٔ نماد رژیم صهیونیستی، برای همیشه رانده می‌شود. این مرحله، تجسم نظام معنایی تطبیق است که پس از عبور غریب از چالش‌های برنامه‌داری، به‌تدریج شکل می‌گیرد.

رمان البحث عن الشمس نوشتهٔ عزالدین جلاوجی، با پیروی از الگوی کنشی لاندوفسکی، جهان‌بینی واقع‌گرای نویسنده را در قالبی نمادین بازتاب می‌دهد. بر پایهٔ این نگاه، خلق تغییر و بیرون راندن متجاوز، در گرو تکیه بر اراده، کنش‌گری و رویارویی مستقیم با سلطه است. خوانش داستان از منظر الگوی لاندوفسکی، این معنا را برای خواننده شفاف می‌سازد و روایت را در بستری معناشناختی-کنشی تحلیل‌پذیر می‌سازد.

کتابنامه

۱. البرزی، پرویز. (۱۳۸٦). **مبانی زبان‌شناسی متن**. تهران: نشر امیر کبیر.
۲. بابک معین، مرتضی. (۱۳۹٦). **معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته**. تهران: نشر سخن.
۳. _____ (۱٤۰۰). **ابعاد گمشدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل**. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
٤. بارت، رولان. (۱۳۹۲). **امپراتوری نشانه‌ها**. ترجمه ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.
٥. جلاوجی، عزالدین. (۲۰۲۲). **البحث عن الشمس**. ط ۱. الجزائر: منشورات المنتهی.
٦. ریترز، جورج. (۱۳۸٦). **نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر**. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: نشر علمی.
۷. سجودی، فرزان. (۱۳۸٤). **نشانه‌شناسی و ادبیات**. تهران: فرهنگ کاوش.
۸. الشابی، أبو القاسم. (۱۹٥٥). **أغاني الحياة: ديوان شعر أبي القاسم الشابي**. ط ۱. القاهرة: دار مصر للطباعة.
۹. شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹٥). **تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناسی گفتمان**. تهران: سمت.
۱۰. شعیری، محمدرضا. (۱۳۹٥). **نشانه-معناشناسی ادبیات**. تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.
۱۱. گرمس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹). **نقصان معنا**. ترجمه: حمید رضا شعیری، تهران: نشر علم.
۱۲. محمدی اصل، عباس. (۱۳۹۹). **پارسنز و نظریهٔ کنش**. چاپ ۱. تهران: نشر گل‌آذین.
۱۳. امیری‌فر، عاطفه؛ قاسم‌زاده، سید علی؛ بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۹).«تحلیل کیفیت معنابخشی به پدیدارها در زبان گفتمان عرفان برمبنای آرای لاندوفسکی». جستارهای زبانی.شمارهٔ٤.صص۷٦۷-۷۹٥. 11.4.26.1.۷۹٥-۷٦۷ .Dor: 20.1001.1.23223081.1399
۱٤. بابک معین، مرتضی. (۱۳۹۷). «کارآیی نظام‌های معنایی و تعاملی لاندوفسکی در تحلیل گفتمان‌های آموزشی». جستارهای زبانی. دوره ۹.شمارهٔ ۳. صص ۲۹۷-۳۱۷.9.3.9.8 .Dor: 20.1001.1.23223081.1397
۱٥. باقری، مصطفی؛ گرجی، مصطفی؛ کوپا، فاطمه؛ میرزایی، علی (پدرام). (۱٤۰۲). «واکاوی تعامل نشانه‌های جسمانهٔ عاشقانه در سروده‌های فروغ فرخزاد با رویکرد نشانه-معناشناسي اريك لاندوفسكي». مجلهٔ زبان‌شناسی اجتماعی. دورهٔ ۷. شمارهٔ ۱. صص ٤-۲٥ .Doi: 10.30473/Il.2024.68681.1610
۱٦. بوجناح، زاهية. (۲۰۲٤). «توظيف الأجناس الأدبية في المسرح الجزائري الفجاج الشائكة والبحث عن الشمس لعزالدين جلاوجي أنموذجاً». مجلة العمدة في تحليل الخطاب ولسانيات النص. العدد ۱. المجلد الثاني. صص ۳۳۲-۳٤۷
۱۷. حسینی معصوم، سید محمد؛ شعیری، حمیدرضا؛ اکبری، مرجان. (۱٤۰۲). «تحلیل تعاملات کنش‌گران روایت زال و رودابه از

منظر نظام‌های معنایی چهارگانه لاندوفسکی». فصلنامهٔ نقد ادبی. دورهٔ ١٦. شمارهٔ ٤. صص ٦٥- ١٠٨.

١٨. رسول‌نیا، امیرحسین؛ نجفی ایوکی، علی؛ نقوی، سمانه. (١٣٩٩). «تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان در رمان بازگشت به حیفا اثر غسان کنفانی». مجلهٔ زبان و ادبیات عربی. سال ١٢.شمارهٔ ٢.صص ٢١- ٣٥.Doi: 10.22067/jallv12.i2.59942.

١٩. شموري، وليد. (٢٠٢١). مقاربة سيميائية في مسردية البحث عن الشمس لعزالدين جلاوجي. مجلة العمدة. العدد ١. المجلد الثاني. صص ٢٤٤-٢٧٨.

٢٠. فارسی، بهنام؛ صیادانی، علی. (١٣٩٥). «نشانه‌شناسی عناوین در رمان سه‌گانهٔ نجیب محفوظ». مجلهٔ زبان و ادبیات عربی. شمارهٔ ١٥. صص ١٥٨-١٨٢.Doi: 10.22067/jall.v8i15.49109

٢١. کنعانی، ابراهیم. (١٣٩٦). «از نظام جسمانه‌ای تا تعامل تطبیق؛ نشانه‌شناسی تجربه در یک عاشقانه آرام نادر ابراهیمی». نشریهٔ روایت‌شناسی. سال اول. شمارهٔ ٢. صص ١٠٥-١٢٧. Dor: 20.1001.1.25886495.1396.1.2.1.0.

٢٢. محمدزاده، مسعود؛ بابک معین، مرتضی. (١٤٠٠). «نشانه-معناشناسی گفتمانی تن نگاشته‌های ایران». مجلهٔ جستارهای زبانی. شمارهٔ ٤. صص ٢٦٥-٣٠٤.Doi: 10.29252/LRR.12.4.9

٢٣. Courtes, J. (1991). *Semiotic Analysis of discourse*. Paris: Hachette. [In French].

٢٤. Fontanille, J. (1999). *sema at sema*. *Les figures du corps*. Paris: Mainsonneuve et Larose. [In French].

٢٥. Landowski, E. (2004). *Passions sans nom*. Paris: p.u.f. [In French].

٢٦. _____. (2005). *Presence of the other*. Paris: p.u.f. [In French].

References

Alborzi, P. (2007). *Text linguistics fundamentals*. Tehran: Amir Kabir. [In Persian].

Al-Shabi, A. Q. (1955). *Songs of life: Poetry collection of Abu al-Qasim al-Shabi* (1st ed.). Cairo: Dar Misr for Printing. [In Arabic].

Amiri Far, A., Ghasemzadeh, S. A., & Babak Moein, M. (2020). Analyzing the Quality of Meaning-Making of Phenomena in Mystical Discourse Based on Landowski's Views. *Linguistic Inquiry*. (4), 767-795. Dor: 20.1001.1.232230811399.11.4.26.1. [In Persian].

Babak Moein, M. (2017). *Meaning as Lived Experience*. Tehran: Sokhan Publications. [In Persian]

_____ (2018). The Efficiency of Landowski's Semantic and Interactive Systems in Analyzing Educational Discourses. *Linguistic Inquiry*. 9(3). 297-317.
Dor: 20.1001.1. 23223081.1397.9.3.9. 8. [In Persian].

_____ (2021). *The Lost Dimensions of Meaning in Classical Narrative Semiotics: The Semantic System of Adjustment or Dance in Interaction*. Tehran: Elmī va Farhangī Publications. [In Persian].

Bagheri, M., Gorji, M., Koupa, F., & Mirzaei, A. (P.). (2023). Exploring the Interaction of Corporeal Romantic Signs in Forough Farrokhzad's Poetry through Landowski's Semiotics. *Journal of Social Linguistics*. *7*(1). 4-25. Doi: 10.30473/Il.2024.68681.1610. [In Persian].

Barthes, R. (2013). *Empire of signs* (N. Fakouhi, Trans.). Tehran: Nashr-e Ney. [In Persian].

Boujnah, Z. (2024). The Use of Literary Genres in Algerian Theater: The Sharp Crudeness and *Searching for the Sun* by Ezzeddine Jalawji as a Model. *Al-Omda in Discourse Analysis and Text Linguistics*. *2*(1). 332-347. [In Arabic].

Farsi, B., & Sayadani, A. (2016). Semiotics of Titles in Naguib Mahfouz's Trilogy. *Journal of Arabic Language and Literature*. 8(15). 158-182. Doi: 10.22067/jall.v8i15.49109. [In Persian].

Hosseini Masoum, S. M., Shaeiri, H., & Akbari, M. (2023). Analyzing the Interactions of Narrators in the Tale of Zal and Rudabeh from the Perspective of Landowski's Four Semantic Systems. *Journal of Literary Criticism*. 16(4). 65-108. http://lcq.modares.ac.ir/article-29-72036-fa.html [In Persian].

Jalawji, E. (2022). *Al-Baḥth 'an al-Shams* (Searching for the Sun). 1st ed. Algeria: Al-Muntahā Publications. [In Arabic].

Kanaanī, E. (2017). From the Corporeal System to the Adjustment Interaction: Semiotics of Experience in *A Quiet Romance* by Nader Ebrahimi. *Narratology Journal*. *1*(2). 105-127. Dor: 20.1001.1.25886495.1396.1.2.1.0 [In Persian].
Mohammadi Asl, A. (2020). *Parsons and the Theory of Action*. 1st ed. Tehran: Gol Azin Publications. [In Persian].
Mohammadzadeh, M., & Babak Moein, M. (2021). Semiotic-Semantic Discourse Analysis of Iranian Body-Writings. *Linguistic Inquiry*, (4). 265-304. Doi: 10.29252/LRR.12.4.9 [In Persian].
Rasoul-Nia, A., Najafi Ayvaki, A., & Naqavi, S. (2020). A Semio-Semantic Analysis of Discourse in the Novel *Return to Haifa* by Ghassan Kanafani. *Journal of Arabic Language and Literature*. *12*(2). 21-35. Doi: 10.22067/jallv12.i2.59942 [In Persian].
Ritzer, G. (2007). *Sociological Theory in the Contemporary Era*. Translated by Mohsen Salasi. Tehran: Elmi Publications. [In Persian].
Sajudi, F. (2005). *Semiotics and Literature*. Tehran: Farhang-e Kavosh. [In Persian].
Shaeiri, H. (2016). *Discourse Semantics and Semiotic Analysis*. Tehran: SAMT. [In Persian].
Shaeiri, M. (2016). *The Semiotics of Literary Discourse*. Tehran: Tarbiat Modares University Press. [In Persian].
Shammouri, W. (2021). A Semiotic Approach in the Play *Searching for the Sun* by Ezzeddine Jalawji. *Al-Omda Journal*. *2*(1), 244-278. [In Arabic].

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱

زبان و ادبیات عربی، دورهٔ شانزدهم، شماره٤ (پیاپی۳۹) زمستان ۱٤۰۳، صص:۱۲۰-۱۰۰

ارزیابی و سنجش ابعاد هوش عاطفی (EQ) در رمان «رأیتُ فیما یری النائم» اثر نجیب محفوظ و «چشم‌هایش» اثر بزرگ علوی براساس نظریه دانیل گلمن

(پژوهشی)

علی خالقی (استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران)
حسن خلف (استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی مشهد، ایران، نویسنده مسئول)[۱]
حمید متولی زاده نائینی (استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران)

Doi: 10.22067/jallv16.i4. 2505-1542

چکیده

هوش عاطفی که نخستین بار توسط دانیل گلمن مفهوم‌پردازی شد، به توانایی شناخت و مدیریت هیجانات فردی و اجتماعی می‌پردازد. این مفهوم که شامل ابعاد خودآگاهی، خودمدیریتی، خودانگیزشی، آگاهی اجتماعی و مدیریت روابط است، می‌تواند ابزاری کارآمد برای تحلیل لایه‌های روان‌شناختی شخصیت‌ها در آثار ادبی باشد. بر همین اساس، پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی به تطبیق ابعاد هوش عاطفی (EQ) بر پایه نظریه دانیل گلمن در دو رمان برجسته، «چشمهایش» اثر بزرگ علوی و «رأیتُ فیما یری النائم» اثر نجیب محفوظ می‌پردازد. ضرورت این پژوهش از جایگاه ممتاز دو رمان در ادبیات فارسی و عربی و نیز از ظرفیت نظریه هوش عاطفی در ایجاد پیوندی میان روان‌شناسی و نقد ادبی سرچشمه می‌گیرد. ازاین‌رو، اهداف نگارندگان، بررسی تطبیقی ابعاد هوش عاطفی در شخصیت‌های دو اثر و تبیین کارکرد سیاسی-اجتماعی آن در رمان «چشم‌هایش» و کارکرد وجودی-هویتی آن در رمان «رأیتُ فیما یری النائم» است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که بزرگ علوی در رمان خود شخصیت‌هایی را در بستر مبارزات سیاسی خلق می‌کند، در حالی که نجیب محفوظ از طریق روایتی سورئال به کاوش در روان انسان می‌پردازد. همچنین شخصیت‌های رمان «چشمهایش» از مؤلفه‌های هوش عاطفی عمدتاً در راستای پیشبرد اهداف سیاسی و مقاومت بهره می‌برند. در مقابل، در رمان «رأیتُ فیما یری النائم»، هوش عاطفی به شکلی فطری و درونی در شخصیت اصلی برای مواجهه با بحران‌های وجودی و هویتی به کار گرفته می‌شود. با وجود شباهت هر دو نویسنده در استفاده از هوش عاطفی برای عمق بخشیدن به شخصیت‌ها، تفاوت اصلی در هدف نهایی آن‌هاست: علوی بر کنشگری در جهان بیرون (اجتماعی-سیاسی) و محفوظ بر کاوش در جهان درون (فردی-وجودی) تمرکز کرده است. این پژوهش، کارآمدی مدل گلمن را در تحلیل لایه‌های عمیق روان‌شناختی در ادبیات داستانی با بافت‌های فرهنگی و سبکی متفاوت تأیید می‌کند.

کلیدواژه‌ها: هوش عاطفی، بزرگ علوی، نجیب محفوظ، چشم‌هایش، رأیتُ فیما یری النائم. دنیل گلمن.

تاریخ دریافت: ۱٤۰۳/۱۰/۲۲ تاریخ بازنگری: ۱٤۰۳/۱۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۳/۱۲/۲۵

[۱]. رایانامه نویسنده مسئول: hasankhalaf@ferdowsi.um.ac.ir

۱. مقدّمه

هوش عاطفی[۱] (EQ) به عنوان یک ساختار روان‌شناختی کلیدی، توانایی فرد در شناخت، درک، استفاده و مدیریت هیجانات خود و دیگران برای حل مؤثّر مشکلات و تنظیم رفتار را دربر می‌گیرد. اگرچه مفهوم هوش عاطفی پیش از این توسط سالووی و مایر[۲] مطرح شده بود (Salovey & Mayer, 1990: 195)؛ اما این دانیل گلمن[۳] بود که با انتشار کتاب پرفروش خود در سال ۱۹۹۵، این مفهوم را به شهرتی جهانی رساند. از همین رو هوش عاطفی به عنوان یکی از مفاهیم مدرن مورد توجّه روانشناسان، مدیران، معلّمان، منابع انسانی و والدین بوده است. این مفهوم به توانایی فرد در شناسایی، درک و مدیریت احساسات خود و دیگران اشاره دارد و به عنوان یک عامل کلیدی در موفقیت‌های مختلف فردی، تحصیلی، حرفه‌ای و اجتماعی شناخته می‌شود. نظریه گلمن، هوش عاطفی را شامل پنج بُعد کلیدی می‌داند که می‌توانند به طور مستقیم بر موفقیّت فردی و عملکرد اجتماعی تأثیر بگذارند(Goleman, 1995: 36-37) او خودآگاهی را به عنوان توانایی شناخت دقیق هیجانات و نقاط قوّت فردی توصیف می‌کند(Goleman, 1995:43) و در ادامه، خودمدیریتی را شامل کنترل هیجانات و انطباق با تغییرات می‌داند. گلمن در اثر بعدی خود، بر کاربرد این مهارت‌ها در محیط کار تأکید می‌کند و بیان می‌دارد که هوش عاطفی یک مجموعه از مهارت‌های اکتسابی است که می‌توان آن را آموزش داد و بهبود بخشید (Goleman, 1998: 25). این دیدگاه، هوش عاطفی را نه تنها یک ویژگی فردی، بلکه به عنوان یک ابزار تحلیلی قدرتمند برای درک پیچیدگی‌های روان‌شناختی و انگیزشی شخصیّت‌ها در حوزه‌هایی چون ادبیات، سیاست و مدیریت مطرح می‌سازد.

توسعه و تقویت مهارت‌های مرتبط با هوش عاطفی، به ویژه در عصر حاضر که ارتباطات و تعاملات انسانی به شدّت در حال گسترش است، از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است و می‌تواند به موفقیّت‌های بیشتری در زندگی فردی و حرفه‌ای منجر شود. هوش عاطفی، مفهومی برگرفته از مدل دانیل گلمن (۲۰۰۱)، به تحلیل روان‌شناختی شخصیت در پنج بعد: «خودآگاهی، خودمدیریتی، انگیزش، آگاهی اجتماعی و مدیریت روابط» می‌پردازد. نویسنده یک اثر ادبی در فرآیند خلق گفتمان خود مراحل مختلفی را طی می‌کند که در این مسیر از جنبه‌های گوناگون هوش عاطفی بهره می‌گیرد. از آن‌جا که ادبیات به‌طور کلی، و ادبیات مقاومت به طور ویژه، بازتاب‌دهنده اندیشه‌ها و گفتمان یک ملّت در سطح جهانی است، خالق یک گفتمان ادبی باید نیازهای مخاطبان را در نظر بگیرد و گفتمانی انتخاب کند که در انتقال پیام متن بیشترین کارایی را داشته باشد. ادبیات داستانی یکی از ابزارهای توانمند در تبیین گفتمان‌های عاطفی نویسندگان به شمار می‌رود، اما عواطفِ کنشگر تنها یکی از لایه‌های درونی و تأثیرگذار در آفرینش اثر است و به‌تنهایی نمی‌تواند ضامن تحقق گفتمان باشد؛ ازاین‌رو، کنشگر یا عامل فاعلی ناگزیر است با عبور از مراحل مختلف، گفتمان خود را شکل دهد. نجیب محفوظ و بزرگ علوی از رمان‌نویسان صاحب نام در ادب عربی و فارسی به شمار می‌روند؛ هر دو ادیب در رمان‌های «رأیت فیما یری النائم» و «چشم‌هایش» به‌خوبی توانسته‌اند از طریق شخصیت‌های گوناگون، ابعاد و جنبه‌های متنوّع هوش عاطفی را به تصویر کشند. در این رمان‌ها، هر یک از شخصیّت‌ها با ویژگی‌های خاصّ خود به دنبال تحقق اهداف و آرمان‌هایشان هستند و همین امر موجب می‌شود که خواننده با طیف گسترده‌ای از احساسات و تعاملات انسانی مواجه شود. تحلیل رفتار و تصمیم‌های شخصیّت‌ها بر اساس مدل گلمن، به مخاطب این امکان را می‌دهد که به درک عمیق‌تری از لایه‌های درونی این شخصیّت‌ها و دلایل انتخاب‌های آن‌ها دست یابد. این تحلیل نه تنها به غنای روایت می‌افزاید، بلکه مخاطب را به تفکّر درباره روابط انسانی و پیچیدگی‌های روانشناختی

شخصیّت‌ها وا می‌دارد. به این ترتیب، این دو رمان به عنوان اثر ادبی، به جنبه‌های انسانی و عاطفی زندگی پرداخته و خواننده را به تأمّل در احساسات و واکنش‌های انسانی دعوت می‌کنند.

پژوهش حاضر بر اساس نظریه هوش عاطفی دانیل گلمن، به بررسی ابعاد هوش عاطفی در این دو رمان می‌پردازد و تأکید دارد که این دو نویسنده، به سبب آگاهی اجتماعی و روان‌شناختی و مهارت‌های زبانی خود، این مفاهیم را در لایه‌های مختلف متن خود برجسته کرده‌اند. به همین منظور، این جستار بر کاربرد سطوح مختلف هوش عاطفی در این دو رمان تمرکز کرده است و در بخش تحلیلی، به واکاوی تأثیر پنج مؤلفه بنیادین هوش عاطفی یعنی خودآگاهی، خودمدیریتی، آگاهی اجتماعی، مدیریت روابط و خودانگیزشی، در شکل‌گیری و تحول شخصیت‌های آثار پرداخته است.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

این پژوهش درصدد پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

۱. ابعاد پنج‌گانه هوش عاطفی: خودآگاهی، خودمدیریتی، آگاهی اجتماعی، مدیریت روابط و خودانگیزشی چگونه در شخصیّت‌های اصلی دو رمان تجلّی یافته است؟

۲. کارکرد هوش عاطفی در پیشبرد اهداف روایی این دو رمان چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی دارد و هر یک از نویسندگان چگونه از آن برای تعمیق مضامین سیاسی یا روان‌شناختی بهره برده‌اند؟

فرضیه‌هایی که در این پژوهش مدنظر پژوهشگران قرارگرفته است عبارتند از:

۱.ابعاد پنج‌گانه هوش عاطفی در رمان «چشم‌هایش» عمدتاً در خدمت کنش‌گری سیاسی و مدیریت روابط در فضای استبدادی نمود می‌یابد، درحالی‌که در رمان «رأیتُ فیما یری النائم» این ابعاد به‌شکلی درونی و خودجوش برای مقابله با بحران‌های هویتی و وجودی بروز می‌کند.

۲. هر دو نویسنده از هوش عاطفی برای عمق‌بخشی به شخصیّت‌ها استفاده می‌کنند، اما کارکرد آن در «چشم‌هایش» پیشبرد اهداف روایی سیاسی و در «رأیتُ فیما یری النائم» کاوش در لایه‌های روان‌شناختی و فلسفی است.

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

بر اساس جستجوهای صورت پذیرفته در پایگاه‌های داده، درباره نظریه هوش عاطفی و نیز رمان «چشم‌هایش» و «رأیت فیما یری النائم» پژوهش‌های مرتبطی به شرح ذیل انجام شده است:

-محمدرضایی و همکاران (۱۳۹۰)، پژوهشی با عنوان «ابعاد هوش عاطفی در گفتمان قهرمان مقامات همدانی» در مجله پژوهشنامه نقد ادب عربی منتشر کرده‌اند. نویسندگان در این مقاله ابتدا با بهره‌گیری از نظریه‌های تحلیل گفتمان، مراحل شکل‌گیری گفتمان قهرمان مقامات همدانی را بررسی کرده و سپس ابعاد مختلف هوش عاطفی را در این مراحل به تفصیل تحلیل کرده‌اند. از جمله یافته‌های پژوهش این است که قهرمان مقامات از یک‌سو با خویشتن‌داری و خودکنترلی، اعتماد به نفس و تظاهر به داشتن وجهه اجتماعی بالا، در فراهم کردن شرایط مناسب برای خلق گفتمان خود کوشیده است و از سوی دیگر، با استفاده از ارزش‌های دینی و فرهنگی گفته‌خوانان، تلاش می‌کند اثرگذاری گفتمان خود را در آنان افزایش دهد.

-حسن زاده میرعلی و همکاران (۱۳۹۸) مقاله‌ای با موضوع «بررسی کارکردها و فراوانی ارتباط‌های غیر کلامی در رمان چشم‌هایش نوشته بزرگ علوی»، در مجله مطالعات نقد زبانی و ادبی، منتشر نموده‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که علوی آگاهانه در جهت پیشبرد داستان و واقع‌گرا نمودن آن از عناصر ارتباط غیرکلامی بهره برده است.

همچنین دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی که از ویژگی‌های داستان رئالیستی به شمار می‌روند، به واسطه برخی عناصر ارتباط غیرکلامی نظیر عنصر محیط، نمود بیشتری یافته‌اند. برخی از مؤلفه‌های ارتباط غیرکلامی، مانند کاربرد گسترده‌ی چشم، پیرازبان و رفتارهای حرکتی، از بسامد بالایی برخوردارند؛ به‌گونه‌ای که هم‌خوانی آن‌ها با عنوان و موضوع رمان، نکته‌ای درخور توجه و تأمل است.

-زارعی و همکاران (۱٤۰۰) پژوهشی با محوریت «بررسی و تحلیل گسست روابط زناشویی و بزه‌های خانوادگی در داستان‌های مجتبی بزرگ علوی و نجیب محفوظ»، در مجله خانواده درمانی کاربردی منتشر کرده‌اند. هدف این تحقیق بررسی دیدگاه‌های مجتبی بزرگ علوی و نجیب محفوظ، به عنوان دو نویسنده‌ی نامدار عرصه داستان‌نویسی، در ارتباط با جنبه‌های منفی گسست روابط زناشویی و بزه‌های خانوادگی در آثارشان بوده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که عواملی همچون فرهنگ مردسالار، کالایی‌انگاری زنان، اعمال هژمونی خشن مردانه علیه زنان، نقش‌های کلیشه‌ای زنان و وابستگی آنان به مردان از جمله دلایل اصلی گسست روابط زناشویی و بروز بزه‌های خانوادگی در این داستان‌ها به شمار می‌آیند.

-اسماعیلی (۱٤۰۱) در مقالهٔ «واکاوی ابعاد هوش عاطفی در قصیده حوارية العار سميح القاسم بر اساس مدل گلمن» در مجله نقد ادب معاصر عربی به ابعاد هوش عاطفی در قصیده حواریه العار پرداخته است. این پژوهش که از نظر چارچوب نظری و روش‌شناسی با مقاله حاضر شباهت دارد، با رویکردی روان‌شناسانه ابعاد هوش عاطفی را در این اثر ادبی تحلیل کرده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که شخصیت‌های قصیده از تمام ابعاد هوش عاطفی گلمن برای تحقق گفتمان خود بهره برده‌اند. هرچند این پژوهش بر ژانر شعر متمرکز است، اما نشان می‌دهد که مدل گلمن ابزاری کارآمد برای تحلیل روان‌شناختی متون ادبی در ژانرهای گوناگون است.

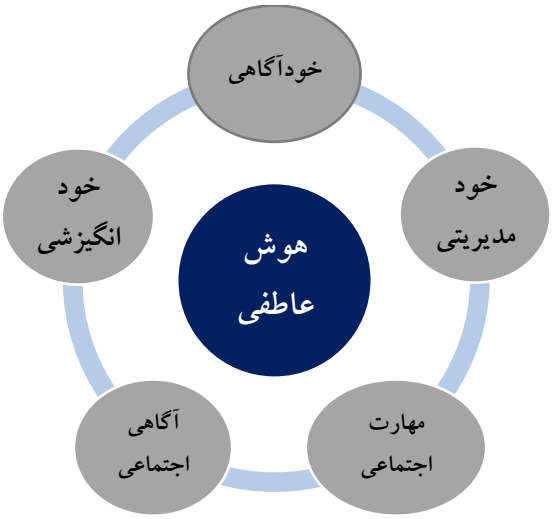
-بخشی و همکاران (۱٤۰٤) مقاله‌ای با عنوان «واکاوی هوش عاطفی در قصیده بلقیس نزار قبانی بر اساس مدل دانیل گلمن» در مجله لسان مبین به چاپ رسانده‌اند. این پژوهش با روش توصیفی – تحلیلی به واکاوی ابعاد هوش عاطفی دانیل گلمن در قصیده بلقیس پرداخته است تا ضمن آشکارسازی معانی ثانویه، به درکی روشن از روحیات شاعر نسبت به معشوق دست یابد. یافته‌ها نشان می‌دهد که بلقیس بازتاب‌دهنده‌ی اندیشه‌ها و احساسات قبانی نسبت به همسرش و نیز دفاعی شاعرانه از جایگاه زنان است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که شخصیت‌های قصیده در تمامی مراحل گفتمان خود از ابعاد مختلف هوش عاطفی گلمن از جمله آگاهی از عواطف، مدیریت هیجان‌ها، انگیزش فردی، همدلی و مدیریت روابط اجتماعی، بهره برده‌اند.

مرور پژوهش‌های انجام‌شده نشان می‌دهد که تاکنون آثار بزرگ علوی و نجیب محفوظ عمدتاً از منظرهای روایت‌شناختی، جامعه‌شناختی و گفتمان اجتماعی بررسی شده‌اند. در عین حال، برخی پژوهش‌ها در حوزه شعر عربی با تمرکز بر مدل هوش عاطفی گلمن، امکان تحلیل روان‌شناختی متون ادبی را نشان داده‌اند. با این حال، پژوهشی جامع که به بررسی ابعاد هوش عاطفی در رمان‌های علوی و محفوظ با رویکردی تطبیقی بپردازد، هنوز صورت نگرفته است. پژوهش حاضر می‌کوشد این خلأ را پر کرده و با بهره‌گیری از مدل گلمن، به واکاوی ابعاد هوش عاطفی در شخصیت‌ها و گفتمان این دو رمان‌نویس بزرگ بپردازد.

۲. نظریهٔ هوش عاطفی دانیل گلمن

گلمن یکی از شخصیّت‌های برجسته در حوزه روانشناسی است که در سال ۱۹۹۵ با انتشار کتاب خود با عنوان «هوش عاطفی: Emotional Intelligence» مفهوم جدیدی از این نوع هوش را معرفی کرد. به عقیده او، هوش عاطفی به معنای توانایی سازماندهی و مدیریت احساسات و عواطف شخصی و دیگران است، که این امر به فرد کمک

می‌کند تا احساسات خود را به خوبی کنترل کرده و در تعامل با دیگران از آن‌ها بهره‌برداری کند (گلمن، ۱۹۹۸: ۳۱۷). گلمن چهار عامل اساسی را برای تشکیل هوش عاطفی معرفی می‌کند: شناسایی احساسات فرد، مدیریت احساسات، برانگیختن خود و درک احساسات دیگران و ایجاد روابط مؤثّر (گلمن، ۲۰۰۰: ۵۵). به بیان دیگر، او بر این باور است که «هوش عاطفی یک مهارت است که به فرد این امکان را می‌دهد تا از طریق خودآگاهی، احساسات خود را مدیریت کرده و با استفاده از خود مدیریتی، آن‌ها را بهبود بخشد. همچنین، او می‌تواند با همدلی به تأثیر احساسات دیگران پی ببرد و روابط خود را به گونه‌ای مدیریت کند که روحیه خود و دیگران را ارتقا دهد. در این راستا، نظریه‌پردازان مختلف ابعاد متفاوتی از هوش عاطفی را مورد بررسی قرار داده‌اند. بیشتر تحقیقات به مدل هوش عاطفی اشاره دارند که شامل چهار عامل اصلی است: اوّل، برداشت و ابراز هیجانی که توانایی درک و بیان عواطف را شامل می‌شود و به ارزیابی صحیح احساسات در خود و دیگران مربوط می‌شود. دوّم، تسهیل تفکر از طریق عاطفه، که به کارگیری هیجانات برای تسهیل فرآیندهای فکری اشاره دارد. سوّم، فهم یا درک عاطفی، که شامل تحلیل انگیزش‌ها و درک تغییرات احساسی در شرایط مختلف است. در نهایت، مدیریت هیجانی به توانایی کنترل احساسات خود و دیگران مربوط می‌شود. این ابعاد نشان‌دهنده اهمیّت هوش عاطفی در زندگی شخصی و اجتماعی افراد است» (اکبرزاده ۱۹۸۳: ۱۰۸؛ لاجوردی ۱۳۸۷: ٤٤-٤٥).



هوش عاطفی مدل گلمن (۲۰۰۱)

گلمن و همکارانش یک مدل جامع از هوش عاطفی را ارائه داده‌اند که شامل پنج عنصر اصلی است:

الف) خودآگاهی[٤]: نخستین عنصر، خودآگاهی است که به توانایی مدیر در شناسایی و درک صحیح احساسات خود اشاره دارد. این خودآگاهی عاطفی شامل شناخت عمیق از خود و اعتماد به نفس است.

ب) خودمدیریتی[٥]: دوّمین عنصر خود مدیریتی نام دارد که به قابلیت مدیر در هدایت احساسات خود به سمت نتایج مثبت مربوط می‌شود. این شامل توانایی‌های خودکنترلی عاطفی، سازگاری و انگیزه برای دستیابی به موفقیت و ابتکار عمل است.

ج) آگاهی اجتماعی[٦]: سوّمین عنصر، آگاهی اجتماعی است که به توانایی مدیر در تشخیص احساسات دیگران در تعاملات و همکاری‌های روزمره اشاره دارد. این عنصر شامل همدلی، خدمت‌محوری و آگاهی نسبت به سازمان است.

د) مدیریت روابط (مهارت‌های اجتماعی[۷]): عنصر چهارم مدیریت روابط یا مهارت‌های اجتماعی است که به قابلیت مدیر در ایجاد و حفظ ارتباطات مؤثر و سازنده با دیگران پرداخته و می‌تواند به نتایج مثبت منجر شود. این مهارت‌ها شامل پرورش دیگران، نفوذ، مدیریت ارتباطات، حل تعارض، تصویرسازی و همکاری در کار تیمی است.

هـ) خودانگیزشی[۸]: خودانگیزشی به معنای تمایل و اشتیاق قوی به انجام کار و داشتن اراده‌ای قوی برای دستیابی به اهداف است. این عنصر شامل فراهم آوردن محیط کار مطلوب و علاقه به حرفه نیز می‌شود که به ایجاد انگیزه و پیشرفت در کار کمک می‌کند.

در مجموع، این پنج عنصر به مدیران کمک می‌کند تا در محیط‌های پیچیده و متغیر، عملکرد بهتری داشته باشند و به توسعه فردی و سازمانی بپردازند (یعقوبی و دیگران :۱۳۸۸ ،۱۲۹ گریوز و بردبری ۲۰۰۳؛ استیس و براون،۲۰۰٤: ۷).

۳-کاربست نظریه هوش عاطفی گلمن در تحلیل رمان‌ها

در این قسمت از پژوهش، به تحلیل و بررسی شخصیّت‌های این دو رمان «چشم هایش» و «رأیتُ فیما یری النائم» بر اساس مدل پنج‌گانه هوش عاطفی دانیل گلمن می‌پردازیم:

۳-۱.خودآگاهی

دانیل گلمن خودآگاهی را به عنوان نخستین و اساسی‌ترین بُعد هوش عاطفی معرفی می‌کند. این بُعد شامل شناخت عواطف، نقاط قوت، ضعف‌ها و ارزش‌های درونی فرد است. یک فرد خودآگاه می‌داند در یک موقعیت خاص چه احساسی دارد و چرا آن احساس به وجود آمده است (Goleman, 1995:36). گلمن خودآگاهی را همان توجّه مستمرّ فرد به حالات درونی خود می‌داند. او معتقد است خودآگاهی در مرحلهٔ نخست باعث می‌شود تا فرد بر روان خود مسلط شود، رفتار خود را مدیریت کند و شیوه مواجهه با هر موضوع کلی یا جزئی را در خود کشف نماید. در مرحله بعد، خودآگاهی قدرت تحلیل فرد را افزایش می‌دهد، او را قادر می‌سازد جنبه‌های مثبت و منفی شخصیت خود را شناسایی کند و در نهایت بتواند بر رفتارهای خود از راه‌های مختلف غلبه نماید (الهواری، ۲۰۰٤: ۲٦).

در رمان «چشم‌هایش»، استاد ماکان نقاش و مبارزی که از عمق وجود، به ماهیت احساسات خود و تأثیر آن‌ها بر اطرافیان آگاه است. او با ظرافت و درایت، احساسات خود را در جهت خلق آثاری بدیع و متعهّد به کار می‌گیرد. از جمله در این سخن او:

«بدبخت مملکتی که من استاد آن هستم، در شهر کوران یک چشمی شاه است» (علوی، ۱۳۷۲: ۱۳).

آنچه از این سخن می‌توان دریافت این است که استاد ماکان اشراف کاملی بر اوضاع مملکت دارد و از ماهیت احساسات خود نسبت به شرایط موجود آگاه است و احساساتش را به راحتی بروز می‌دهد. این گفته نشان می‌دهد که توجه استاد ماکان به حوادث پیرامونش در شکل‌گیری گفتمان او مؤثر بوده است. با این حال، ناگفته پیداست که نمی‌توان به دلیل شخصیت درونگرای او و وجود دیالوگ‌های محدود در داستان، تحلیل شخصیت استاد ماکان را به روش‌های معمول واکاوی شخصیت انجام داد.

فرنگیس زنی حساس و عاطفی است که به درک عمیقی از احساسات خود و دیگران دست یافته است. او با وجود سختی‌ها و ناملایمات زندگی، همواره هوشیارانه بر عواطف خود تسلط دارد. با توجه به متن رمان، وقتی فرنگیس –که در رمان از او به عنوان زن ناشناخته نیز یاد می‌شود– تسلیم شده و شروع به روایت داستان زندگی خود همراه با جزئیات می‌کند، گرچه در قسمت‌های مختلف اعتراف می‌کند که نمی‌داند چرا به چنین وضعیتی دچار شده است، اما با

دقت در لایه‌های درونی متن درمی‌یابیم که در جاهای مختلف دلیل تصمیمات نادرست خود را غرور کاذب خود می‌داند. از این رو می‌توان فرنگیس را فردی آگاه به احساسات خود دانست:

«امّا حالا باید به شما بگویم که یک نگاه به صورت او و مبادلهٔ چند کلمه، تمام این حالت مرا دگرگون کرد و من باز مانند سابق زنی شدم که احساس کرد با مردی از خود بزرگتر، از خود استخوان‌دارتر روبرو شده است. می‌دانید اگر استاد هم مانند مردان دیگر به من دل می‌باخت، شاید برق هوسی ما را به هم متصل می‌کرد و بهمان تندی خاموش می‌شد و خاطره استاد هم مانند خاطرات دیگران در فراموش خانه دلم پنهان می‌شد احساس محو و گسسته‌ای درون مرا منقلب کرد و به نظرم آمد که با مردی روبرو هستم که احتیاج به من دارد، محتاج روح و تن من است. نه به مردی برخورد کرده‌ام که می‌پرستیدمش و می‌خواستم خوشبختش کنم و در آغوشش آن خوشبختی را که آرزو می‌کشیدم دریابم» (علوی، ۱۳۷۲: ۱۱۷).

در اینجا شاهد هستیم فرنگیس نسبت به احساس جدیدی که نسبت به استاد ماکان پیدا کرده، آگاهی دارد و با گفتن، آن را آشکار می‌کند. او وضعیت عاطفی خود را به روشنی تشخیص می‌دهد و بیان می‌کند:

- تشخیص تغییر حالت: او اعتراف می‌کند که «یک نگاه به صورت او [استاد ماکان] و مبادله چند کلمه تمام این حالت مرا دگرگون کرد». این جمله نشان می‌دهد که فرنگیس نه تنها احساسات خود را تجربه می‌کند، بلکه تغییرات ظریف در وضعیت درونی‌اش را نیز مشاهده و ثبت می‌کند.
- شناخت احساس جدید: او درمی‌یابد که احساسش نسبت به ماکان از جنس هوس‌های زودگذر گذشته نیست. عبارت «احساس محو و گسسته‌ای درون مرا منقلب کرد» بیانگر تلاش او برای درک یک هیجان پیچیده و ناشناخته است.

فرنگیس در این بخش، با وجود سردرگمی –«نمی‌فهمد چرا به این حال و روز افتاده»– قادر است انگیزه‌ها و هیجانات کلیدی خود را شناسایی کرده و از آن‌ها برای تبیین دقیق‌تر روابط و سرنوشت خود بهره ببرد. این توانایی برای «توصیف احساسات» و «ارتباط دادن آن‌ها با رفتارها و تصمیمات گذشته» هسته اصلی بُعد خودآگاهی در مدل هوش عاطفی گلمن را تشکیل می‌دهد.

ناظم هنرستان شخصیّتی متفکّر و درون‌گرا است که به واسطه خودآگاهی بالا، به درک نیت‌ها و انگیزه‌های پنهان افراد پی می‌برد. او در کشف راز تابلو "چشم‌هایش" و رمز و رازهای زندگی استاد ماکان، از قدرت خودآگاهی خود بهره می‌برد. در بخش‌های مختلف کتاب، گفتمان ناظم هنرستان را یا به عنوان راوی، یا به عنوان طرف اول گفتمان با فرنگیس شاهد هستیم. در این بخش‌ها، ناظم هنرستان با وجود سعی در پنهان کردن احساسات خود نسبت به فرنگیس بابت دریافت اطلاعاتی که نیاز دارد، نمود رفتارهای عاطفی را در گفتگوهای او شاهد هستیم:

«چقدر در زندگی خود کوشیدم که هنرمند شوم! بدبختانه وسیله نداشتم. با وجود استعداد برای من دیگر جز تجسم زندگی استاد هدفی نمانده و کلید این موفقیت در دست این زن است. من حاضر بودم که در برابرش زانو بزنم دامنش را بگیرم و از او بخواهم که تقاضای مرا اجابت کند» (علوی، ۱۳۷۲: ٤۲).

این عبارت بیانگر این است که ناظم نسبت به احساس خود در این شرایط حساس، یعنی شرایط تشخیص هویت زنی که در تابلوی نقاشی به تصویر کشیده شده، آگاه است و می‌داند هر احساسی که بروز دهد می‌تواند شرایط را دگرگون سازد. ناظم هنرستان در این شاهد مثال، هر سه مؤلفه اصلی خودآگاهی را به خوبی به نمایش می‌گذارد:

الف) آگاهی عاطفی

- تشخیص انگیزه و هدف: او به صراحت بیان می‌کند: «برای من دیگر جز تجسم زندگی استاد هدفی نمانده»، این جمله نشان می‌دهد که او بر انگیزه غالب و اصلی خود (کشف حقیقت ماکان) کاملاً آگاه است.
- تشخیص حسّ نیاز و استیصال: ناظم به شدت احساس نیاز خود به فرنگیس (زن ناشناخته) برای دستیابی به این هدف را درک می‌کند. او این نیاز درونی را با عباراتی شدید بیان می‌کند: «کلید این موفقیت در دست این زن است... من حاضر بودم که در برابرش زانو بزنم دامنش را بگیرم». او به طور کامل از عمق احساس ناامیدی یا استیصال خود آگاه است.

ب) خودارزیابی دقیق

این بُعد شامل شناخت نقاط قوت و ضعف فرد است. ناظم به طور واقع‌بینانه‌ای محدودیت‌های خود را می‌شناسد.

- شناخت ضعف: ناظم اعتراف می‌کند: «چقدر در زندگی خود کوشیدم که هنرمند شوم! بدبختانه وسیله نداشتم». این جمله نه تنها بیانگر حسرت اوست، بلکه نشان‌دهنده ارزیابی دقیق از ناکامی در تحقق آرزوی هنری‌اش نیز هست. او محدودیت‌ها و فقدان «وسیله» – اعم از امکانات، استعداد کافی یا شرایط مناسب– را عامل اصلی این شکست می‌داند.

ج) اعتماد به نفس و شفافیت عاطفی

ناظم با وجود آن‌که در متن ذکر شده سعی در پنهان کردن احساسات خود نسبت به فرنگیس دارد، اما در این مونولوگ درونی، به صراحت این احساسات را برای خود (به عنوان راوی یا مونولوگ درونی) بیان می‌کند.

- درک موقعیّت حسّاس: او می‌داند که هرگونه بروز احساسات می‌تواند شرایط را تغییر دهد، اما درک دقیق او از احساسات درونی‌اش (نیاز به اطلاعات، استیصال، ارادت به ماکان) به او کمک می‌کند تا رفتار بیرونی خود را مدیریت کند. گرچه مدیریت رفتار ذیل خودمدیریتی قرار می‌گیرد، اما آگاهی از تأثیر احساس بر رفتار، ریشه در بُعد خودآگاهی دارد.

رمان سورئال «رأیتُ فیما یری النائم» اثر نجیب محفوظ، کاوشی عمیق در روان‌شناسی و بحران‌های وجودی انسان معاصر است. بحران‌هایی که برای انسان معاصر مشکلاتی نظیر آشفتگی ذهنی و تنش‌های درونی برای انسان ایجاد می‌کنند. در نگاه سورئالیستی پرداختن به ضمیر ناخودآگاه و استفاده از ابزارها و روش‌های خاص، می‌توان به اموری شگفت و جادویی دست یافت و از چنین بحران‌هایی رهایی یافت (ر.ک: حیدری و فتحی فتح، ۱۳۹۳، ص۷۸). در رمان «رأیت فیما یری النائم» شخصیت اصلی رمان، عبدالله دچار بحران فراموشی شده و هویت خود را گم کرده است و با توسل به روش‌های مختلف می‌کوشد از این بحران خارج شود. در حقیقت رفتار او بستری مناسب برای تحلیل ابعاد هوش عاطفی (EQ) در مدل گلمن فراهم می‌آورد. از آنجا که عبدالله در تلاش برای بازسازی خود است، ابعاد هوش عاطفی نه به عنوان یک ابزار اجتماعی، بلکه به مثابه یک فرایند فطری و اگزیستانسیال برای مقابله با بحران هویت و تنهایی عمل می‌کنند. در این میان، شخصیت «نعمة الله الفنجری» که در این رمان در نقش معلم، ظاهر شده، در بسیاری از مواقع به صورت آگاهانه در برابر مسائل ظاهر می‌شود. او شخصیتی الگو در رمان است که محفوظ رفتارهای او را به دقّت ثبت می‌کند. در نمونه زیر، او با بهره‌گیری از آگاهی خویش، چگونگی ارتباط با مردان را شرح می‌دهد:

«نِعمةُ الله الفَنجري: فَخَافَت أن يُصيبَهَا سُوءٌ مَجهولٌ بينَ يَديهِ المندَفعتين بِعُنفِ البَراءَةِ العَمياءِ. وَقَالَت لِنَفسِهَا أيضَاً إنّي أخيفُ الرِجالَ ولكن لا أدرِي كيفَ أتعاملُ معَ الزَوابعِ. بدَا غَريزةً مُجسدةً تهيمُ في غَابةٍ مِن نِفاياتِ الحَديدِ» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳).

در سوی دیگر این رمان، شخصیت عبدالله قرار دارد که در نقش فردی سرخورده ظاهر می‌شود. او گذشته‌ای عجیب، مبهم و هولناک دارد و از آنچه او را به تجدید نظر در رابطه با مسائل آینده دعوت می‌کند، آگاه است. عبدالله به‌خوبی می‌داند چه چیزهایی را از دست داده است و این آگاهی، نشانه‌ای از خودآگاهی اوست. برای نمونه در بخشی از رمان می‌گوید: «وَعَلمَ فيمَا عَلمَ بمَا ضَاعَ مِن مَاضيهِ. أي فَردٍ يجهلُ مُستقبلَه أمّا أنَا فَأجهلُ مَاضيّ وَمُستقبلي مَعاً. ماضٍ لَيسَ بِالقَصيرِ وَحَفِلَ وَلاشكَّ بِأشياءَ وَأشياءَ» (همان: ۱۵).

هرچند در این نمونه، خودآگاهی نفی شده، اما همین نفی، مرحله‌ای از آگاهی را نشان می‌دهد؛ زیرا شخصیت نسبت به گذشته خود احساس خسران می‌کند و از گرفتار شدن در چنین سرنوشتی شده اندوهگین است. بدبینی عبدالله نسبت به گذشته و آینده نیز ریشه در همین آگاهی دارد. راوی در اینجا می‌کوشد ارتباط شخصیت با حقیقت را ترسیم کند و نشان دهد چگونه عبدالله در موقعیتی آگاهانه نسبت به گذشته، شیوه زندگی خود را بازمی‌اندیشد و تفکر فلسفی خویش را تقویت می‌کند.

آگاهی شخصیت عبدالله در رمان به صورت تدریجی شکل می‌گیرد و نجیب محفوظ این آگاهی را به مروز زمان برای شخصیت عبدالله عملی و دست‌یافتنی قلمداد کرده است و در راستای ترسیم این بُعد از خودآگاهی، می‌نویسد: «ولكن عبدُاللهِ تجاهل في نِشواتِه العَواطِفَ الدَفينةَ. وَأقبَلَت السَعادةُ كَالشَّمسِ تَنتشرُ أشعتُهَا في جَميعِ الأرجَاءِ فَجَذَبت مِسمَعيه ضَحَكاتُ السُكارَى وَالمساطيلُ وَأطربتها أنغَامُ المزامير الرَاقصةِ وَأغَاني الراديو وَتَصادمَ عَمَّا عَدا ذلك حتَّى آمَنَ بِأنَّ مهجرَه الجَديدَ ما هُو إلّا مَوطِنُ لِلسُرورِ وَالرحمةِ فَشكرَ الحظَّ الذي سَاقَه مِن المجهولِ إلى القَبوِ وَاستخلَصَه مِن ماضٍ لايجوزُ أن يأسفَ عليهِ» (همان: ۲۲).

عواطف پنهان نقش کلیدی در شکل‌دادن به رفتار شخصیت ایفا می‌کند، چیزی که عبدالله نسبت به آن در دوران نوجوانی ناآگاه بود. سرانجام مرحله آگاهی می‌آید که با کلیدواژه «آمن» نشان داده شده است. این واژه نشان‌دهنده‌ی گذار شخصیت از ناآگاهی به آگاهی است؛ زیرا عبدالله درمی‌یابد مهاجرت تازه‌اش نه تبعیدی تلخ، بلکه«موطنی برای شادی و مهربانی» است. او با آگاهی از گذشته‌ی هولناک خود، اکنون ارزش موقعیت کنونی‌اش را می‌شناسد و خوشبختی تازه‌ای را تجربه می‌کند.

۳-۲.خودمدیریتی

خودمدیریتی یا خودتنظیمی در تعریف کلی به معنای توانایی مدیریت رفتارهای منفی و تبدیل آن‌ها به فرصت‌هایی برای تصمیم‌گیری صحیح و تغییر به رفتارهای مثبت است. خودتنظیمی مهم‌ترین مهارت شناختی است. این مهارت به فرد امکان می‌دهد که فعالیت شناختی خود را مورد بازبینی قرار دهد و به کمک آن بتواند تفکر خود را ارتقا دهد. این فرآیند شامل دو مهارت فرعی خودسنجی و خوداصلاحی است (قادری و یاری اصطهباناتی، ۱٤۰۳، ص ٤۷). به بیان دیگر، خودمدیریتی شامل کنترل هیجاناتی چون خشم، اضطراب و افسردگی و نیز به‌کارگیری این کنترل در جهت ایفای نقش‌های اجتماعی و انجام مهارت‌های گوناگون زندگی است. البته کنترل احساسات به معنای سرکوب یا حذف کامل آن‌ها نیست؛ زیرا هر احساس، ارزش و مفهومی ویژه دارد و زندگی بدون احساس همچون جسمی بی‌روح خواهد بود. آنچه در اینجا مدنظر است، جلوگیری از بروز هیجانات منفی و تبدیل آن‌ها به هیجانات مثبت است؛ امری که می‌توان آن را کلید سلامت عاطفی دانست (Goleman, 1995: 36-37). خودمدیریتی نیز شامل مولفه‌های متعددی است که از جمله آن‌ها می‌توان به خودکنترلی، وجدان کاری، وظیفه‌شناسی، قابلیت اعتماد، انعطاف‌پذیری و نوآوری اشاره کرد. بنابراین بر اساس دیدگاه دانیل گلمن، احساساتی مانند خشم، اضطراب و افسردگی از چالش‌برانگیزترین حالت‌های روانی محسوب می‌شوند که مدیریت آن‌ها نیازمند تلاش آگاهانه است. به باور وی، فرد می‌تواند با اتخاذ رویکردی

منطقی، این احساسات را تحت کنترل درآورده و از عواطف خود در جهت مثبت بهره‌برداری کند. گلمن مؤثّرترین راه برای فاصله گرفتن از خشم را جایگزینی گفت‌وگو با دیگران به جای گفت‌وگوی درونی و نشخوار فکری می‌داند (گلمن، ۲۰۰٤: ۱۲۵؛ الکردی، ۲۰۰۹: ۱۳۲).

در رمان «چشم‌هایش» شخصیّت استاد ماکان با وجود روحیه‌ای حساس و عاطفی، توانایی بالایی در مدیریت احساسات خود دارد. او در برابر سختی‌ها و ناملایمات زندگی، صبر و متانت پیشه می‌کند و از بروز واکنش‌های احساسی کنترل‌نشده که می‌تواند به زیان او تمام شود، پرهیز می‌نماید. نمونه روشن این توانایی را می‌توان در نحوه تعامل او با اعضای دولت طاغوتی دید؛ جایی که علی‌رغم مخالفت‌هایش با سران حکومت، با پاسخ‌هایی هوشمندانه احساسات خود را مهار کرده و آن‌ها را در مسیری مثبت هدایت می‌کند. به همین دلیل، خویشتنداری او در برابر خبرهای مربوط به خداداد، از برجسته‌ترین جلوه‌های خودمدیریتی در شخصیت اوست. برای نمونه، در پاسخ به خیل تاش می‌گوید:

«چطور می‌خواهید کارهای ناچیز مرا با آثار استفانو مقایسه کنید؟ من یکی از شاگردان او بوده‌ام. طبیعی است که اثرات تعلیمات او در کارهای من هویدا نیست با وجود این من سعی می‌کنم که پیرو مکتب او باشم» (علوی،۱۳۷۲: ۱۷).

در این عبارات، مشاهده می‌کنیم که استاد ماکان با پرهیز از غرور و نمایش تواضع نسبت به استاد حقیقی خود، واکنشی حساب‌شده نشان می‌دهد. او با ابراز تعجّب، در واقع تواضع را برجسته کرده و به گونه‌ای غیرمستقیم می‌کوشد این فضیلت را به خیل‌تاش که یکی از سران مغرور حکومت است، یادآوری کند. چنین رفتاری نشان‌دهنده بروز انگیزه درونی و ذاتی اوست.

شخصیّت فرنگیس نیز با وجود عشق عمیق به استاد ماکان، در برابر ناملایمات و موانع زندگی، از توانایی مدیریت عواطف خود بهره می‌گیرد. او در شرایط بحرانی، با سعه صدر و تدبیر به حل مسائل می‌پردازد. البته در برخی موقعیت‌ها، به‌ویژه زمانی که موضوع عشق به استاد ماکان در میان است، ضعف او در کنترل احساسات مشهود است. با این حال، در نگاهی دیگر، جلوه‌ای روشن از خودمدیریتی فرنگیس را می‌توان در وظیفه‌شناسی و پایبندی‌اش به انتقال اخبار سیاسی به داخل کشور مشاهده کرد. در همین راستا در رمان می‌گوید:

«بگویم به شما که حتی به فکر خودکشی افتادم، حتی روزی تنها به همان دریاچه Bois de Boulogne رفتم و تنها سوار قایق شدم و پارو زدم و برقی ثانیه‌ای خاطره‌ام را روشن کرد که مثل دوناتللو کار خودم را یکسره کنم. چشمم که به آب کدر دریاچه افتاد، عالم سیاهی را دیدم، وحشت کردم و از ابلهی خودم خنده‌ام گرفت» (علوی،۱۳۷۲: ۸۷).

در اینجا می‌بینیم که فرنگیس، با وجود احساس افسردگی ناشی از فقدان دوناتللو، توانست با خودمدیریتی بر این حالت غلبه کند و مسأله را حل و فصل نماید. در این مثال، فرنگیس فرآیند خودمدیریتی را به شکل زیر نشان می‌دهد:

الف) کنترل تکانه‌ها و هیجانات

فرنگیس با یک بحران عاطفی شدید (افسردگی ناشی از فقدان دوناتللو یا شرایط سخت زندگی) مواجه است که او را تا مرز خودکشی سوق می‌دهد.

- تشخیص و توقف تکانه مخرب: او به فکر خودکشی می‌افتد و حتی تا مرحله اجرای آن پیش می‌رود (به همان دریاچه رفتم و تنها سوار قایق شدم). با این حال، در لحظه آخر، تکانه را متوقف می‌کند. این مکث کوتاه (برقی ثانیه‌ای) بین انگیزه و عمل، همان جوهر کنترل تکانه است.

ب) قابلیت اعتماد و وظیفه‌شناسی

- مدیریت تعارض عاطفی و وظیفه: فرنگیس با وجود مشکلات عاطفی، به انجام وظیفه انتقال اخبار سیاسی ادامه می‌دهد. این رفتار نمونه‌ای بارز از خودمدیریتی رفتاری است. او اجازه نمی‌دهد افسردگی و فقدان عاطفی، توجه او به تعهدات سیاسی و اجتماعی مهمش را مختل کند. این توانایی در مدیریت موفق تعارض میان احساسات فردی و مسئولیت اجتماعی، نشان‌دهنده انضباط درونی و تسلط بر خود است.

ج) انعطاف‌پذیری و سازگاری

- هدایت مجدد هیجان: فرنگیس پس از مواجهه با واقعیت تاریک مرگ (عالم سیاهی را دیدم)، به جای تسلیم شدن، واکنش خود را مجددا هدایت می‌کند. او نه تنها منصرف می‌شود، بلکه با درک «ابلهی» موقعیت خود، به خودش می‌خندد. این بازبینی شناختی و تغییر زاویه دید از فاجعه به حماقت، یک مکانیسم دفاعی سالم و نشانه‌ای قوی از توانایی او برای حل مسأله به شیوه‌ای غیرمخرب است.

بنابراین فرنگیس به شکلی موفقیت‌آمیز، شدیدترین و مخرب‌ترین تکانه خود را در لحظه بحران، مدیریت می‌کند و با هدایت مجدد عاطفه به سمت پذیرش و حتی طنز، نشان می‌دهد که بر نفس خود کنترل دارد. این فرآیند، نمونه‌ای بارز از خودمدیریتی فعّال و سازنده در مدل دانیل گلمن است.

ناظم هنرستان در مسیر کشف راز تابلو "چشم‌هایش"، با وسواس و دقت عمل می‌کند و از شتاب‌زدگی و تصمیمات احساسی که می‌تواند به خطا منجر شود، دوری می‌کند. ناظم در درون خود، زمانی که فرنگیس مشغول براندازی تابلوهای موزه است می‌گوید:

«من به حرف‌های این گوش نمی‌دادم. از همان وهله اول کینه‌ای در دل گرفتم. او را دشمن خود تشخیص دادم. او را قاتل استاد شناختم. منتها، نمی‌خواستم به هیچ قیمتی کینه خود را بروز بدهم. می‌خواستم انتقام خود را از این زن سنگدل بگیرم» (علوی،۱۳۷۲: ۳٦).

همانند زمانی که در اوایل داستان اسامی خانم‌هایی را که در روز سالمرگ استاد ماکان به ملاقات موزهٔ بستهٔ او آمدند، می نویسد و با بررسی هر یک و رابطهٔ آنها با استاد ماکان، نسبت به یکی از بازدیدکنندگان مشکوک می‌شود و یا در بخشی که فرنگیس را در بازدید موزه همراهی می‌کند، با خویشتنداری سعی دارد حرفی از زیر زبان فرنگیس بیرون بکشد. خودمدیریتی ناظم هنرستان کاملاً هدفمند و ابزاری است؛ او هیجانات شدید خود را سرکوب نمی‌کند، بلکه آن‌ها را موقتاً مهار می‌کند تا توانایی‌های شناختی‌اش (تفکر، تحلیل، برنامه‌ریزی) فعال بمانند و او بتواند به هدف نهایی خود یعنی کشف راز تابلو و انتقام، دست یابد.

در رمان «رأیتُ فیما یری النائم» رابطه میان عبدالله و معلمش، نعمهٔ الله الفنجری، محور اصلی رمان را تشکیل می‌دهد و تأکید نویسنده بر شخصیت عبدالله است و سعی دارد او را به عنوان شخصیتی با پیشینه سفید و تازه که درگیر ماجراهایی می‌شود که هیچ تجربه یا پیشینه‌ای درباره آن ندارد، معرفی کند. یکی از این ماجراهایی که او هیچ تجربه‌ای درباره‌اش ندارد، عشق است. عبدالله عاشق معلم خود می‌شود که نقش مادر او را دارد. از این‌رو، سعی می‌کند این عشق را مدیریت کند و از غرق شدن در آن پرهیز کند. در متن زیر، نمونه‌ای از این خودمدیریتی چنین به تصویر کشیده شده است:

«إنغَمسَ في الحُبِّ حتَّى قِمّةِ رأسِه، وَتعلَّقَ بِها حتَّى الجنونِ، وَألهمَته سَعادتُه الإحساسَ بِالدَوامِ وَالخلودِ، اقتَنَعَ بِكلِّ قواه بِصدقِها وَإخلاصِها وَفائها، وَتَطايَرت أصداءُ مَا قيلَ لَه عَنها فَأنسيه وَكَأنَّه لم‌يكُن. وَنَسي تَماماً القَلقَ وَالتَساؤلَ وَالحيرةَ وَالإسَاءاتِ العَابرةَ، فَبَدت جَميعُها كَالأشباحِ الوَهميّةِ التي تفنى في ضُوءِ الشَمسِ السَاطِعِ» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۵).

در اینجا به وضوح درگیری شخصیت با موضوع عشق مطرح شده است و او را به سمت و سوی عجیب و خطرناک کشیده است، اما او سعی می‌کند جلوی این جوشش عاطفه را بگیرد و آن را مدیریت کند. لذا او را فراموش می‌کند و آنچه از اضطراب و افسردگی و سرگردانی است به فراموشی سپرده می‌شود. در واقع او اضطراب ناشی از عشق نابجا را مدیریت و سعی می‌کند به آرامش اولیه خود بازگردد.

محفوظ این شخصیت را به صورت بکر به تصویر کشیده است که تعامل او با موضوعات با وجود نداشتن هیچ عقبه‌ای در نوع خود قابل تحسین است:

«فَاشتَدَّت حيرتُهُ وَمضَى يَعرفُ الحياءَ، وَيُدارِي انفعَالاتَه، وَيأسفُ بعدَ ارتكابِ الخَطأ. وَحَثَّت هي الشيخُ على أن يعفي الفَتى مِن التَعمُقِ أو يُكلِّفُه بِما لايُطيقُ» (همان).

در اینجا شخصیت با مفهوم حیا برای اولین بار مواجه می‌شود و با اینکه هیچ گونه پنداشتی از گذشته درباره این مفاهیم برای او وجود نداشته بعد از ارتکاب اشتباه دچار تأسف و ناراحتی می‌شود. بنابراین با توجه به چنین فطرتی او انفعالات خود را مدیریت می‌کند و سعی می‌کند به نحو احسن با مسائل تعامل داشته باشد. آنچه برای محفوظ در اینجا اهمیّت دارد، برخورداری از هوش عاطفی به صورت فطری است و شخصیت با این هوش با وجود مواجهه نخستین با موضوعات به گونه هوشمندانه عمل می‌کند:

«وَخيّلَ إليه أنَّ حِكايةَ الاستشَارةِ الطِبيةِ تلوكُها ألسِنةُ لاحَصره لَها فَازدَادَ انحصَاراً في الغَمِّ وَاليَأسِ وَغَمغَمَ لِنَفسِه مَرَّةً أخرَى، كَأنَّه مَصيرٌ لامَفرَّ مِنه» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۳۲)

در اینجا، عبدالله به دلیل مواجهه با بیماری، دچار غم و اندوه می‌شود، اما اندوه خود را مدیریت کرده و آن را سرنوشتی می‌داند که هیچ بازگشتی از آن نیست و با این گفته به خود دلگرمی می‌دهد. در واقع او به جای اندوه فراوان واقعیت را می‌پذیرد و نمی‌گذارد اندوه او را از پای درآورد.

- **تشخیص و پذیرش هیجان**: عبدالله ابتدا تأثیر منفی وضعیت خود (بیماری و شایعات) را تشخیص می‌دهد و "غم و یأس" او افزایش می‌یابد "فَازدَادَ انحصَاراً في الغَمِّ وَاليَأسِ" این نشان می‌دهد که او آگاهی عاطفی لازم را دارد.
- **کنترل و مهار واکنش**: به جای تسلیم شدن به این غم شدید که می‌تواند منجر به فروپاشی روانی شود، او واکنش خود را مدیریت و با خود نجوا می‌کند «وَغَمغَمَ لِنَفسِه». این کار او نمونه‌ای از درونی‌سازی و خودتنظیمی است.

خودمدیریتی عبدالله در این مثال، نه به صورت کنترل فعال یک وضعیت اجتماعی، بلکه به صورت حفظ تعادل روانی در مواجهه با یک بحران وجودی عمل می‌کند. او هیجان منفی را با یک باور شناختی (پذیرش سرنوشت) خنثی و مدیریت می‌کند تا از فروپاشی جلوگیری کند. این امر، ماهیت فطری و عمیقاً درونی هوش عاطفی در بستر رمان سورئال محفوظ را برجسته می‌سازد.

۳-۳.آگاهی اجتماعی و مدیریت روابط

آگاهی اجتماعی، درکی فراتر از حس معمولی است؛ این توانایی به فرد امکان می‌دهد تا احساسات و دغدغه‌های دیگران را درک کند، دیدگاه‌های متفاوت از خود را بپذیرد و به تفاوت‌های ارزشمند افراد در نگرش و احساساتشان احترام بگذارد. به عبارت دیگر، همدلی به معنای وارد شدن به حریم احساسات دیگران و درک تجربیات درونی آن‌ها

است. مهارت‌های مرتبط با مدیریت روابط با دیگران، شامل شناخت و همدلی با دیگران، برقراری ارتباط مؤثر، گوش دادن عمیق، پرسشگری هوشمندانه، همکاری گروهی، مربیگری و توانایی مذاکره است. به بیان دیگر، همدلی یعنی آگاهی و درک هیجانات و احساسات دیگران و توانایی گوش دادن به آن‌ها، به‌ویژه در زمانی که افراد تحت تأثیر هیجانات و احساسات قوی قرار دارند و نیازمند شنیده شدن هستند (Goleman, 1995: 43).

در رمان «چشم‌هایش»، شخصیّت استاد ماکان به خوبی از احساسات و نیازهای اطرافیان خود آگاه است و در تعاملات خود با آن‌ها، همدلی و درک متقابلی را به نمایش می‌گذارد. او با ظرافت و درایت، از این آگاهی در جهت خلق آثاری تأثیرگذار و برقراری ارتباطی عمیق با مخاطبان خود بهره می‌گیرد. با وجود روحیه انزواطلب، در تعاملات خود با دیگران، صمیمی و گرمابخش است و با درک و احترام به اطرافیان، روابطی پایدار ومعنادار برقرار می‌کند. نمونه‌ای از این همدلی و مدیریت روابط را می‌توان در گفتهٔ خداداد مشاهده کرد: «معلوم است که او را می‌شناسم. اگر او نبود که من امروز هزار کفن هم پوسانده بودم» (علوی، ۱۳۷۲: ۹۵).

این جمله به طور غیرمستقیم، همدلی و همراهی ماکان با افرادی را نشان می‌دهد که در جریان سیاسی مخالف او قرار دارند. استاد ماکان از آگاهی عاطفی خود به عنوان ابزاری برای ایجاد روابط مؤثر، عمیق و هدفمند بهره می‌برد:

- **برقراری ارتباط مؤثّر و گرمابخش**: همان‌طور که متن اشاره دارد، استاد ماکان با وجود روحیه انزواطلب، در تعاملات خود «صمیمی و گرمابخش» است و «روابطی عمیق و پایدار» برقرار می‌کند. این توانایی برای ایجاد پیوند عاطفی، نشانه‌ای از مهارت‌های برجسته او در زمینه آگاهی اجتماعی و همدلی است و در دو جنبه زیر به وضوح دیده می‌شود:

– **تأثیرگذاری**: ماکان توانسته پیروانی وفادار، مانند خداداد و فرنگیس را حول اهداف خود گرد آورد و آن‌ها را متقاعد کند که زندگی خود را برای تحقق اهداف او به خطر بیندازند.

– **تشریک مساعی و تیم‌سازی**: برقراری ارتباط با مخالفان سیاسی مستلزم مهارت بالا در کار تیمی و هماهنگ کردن افراد مختلف با دیدگاه‌های متفاوت حول یک هدف مشترک است، مهارتی که استاد ماکان به‌خوبی از آن بهره می‌گیرد.

- **استفاده از هنر برای ارتباط عمیق**: ماکان از هنر نقاشی به عنوان ابزاری برای مدیریت روابط با مخاطبان گسترده استفاده می‌کند. آثار او مانند تابلوی چشم‌هایش عمیقاً تأثیرگذارند و پیام‌های پنهان سیاسی/اجتماعی را به طرزی رمزآلود به مخاطبان منتقل می‌کنند. این روش، نمونه‌ای برجسته از استفاده از درک عاطفی مخاطب برای برقراری ارتباط مؤثّر است.

استاد ماکان از ابعاد آگاهی اجتماعی و مدیریت روابط به صورت استراتژیک و عاطفی بهره می‌برد. همدلی او این امکان را برایش فراهم می‌کند تا نیازها و خطرات زندگی پیروانش مانند خداداد را درک کند و مدیریت روابطش به او توانایی را می‌دهد تا از این درک برای تأثیرگذاری، تیم‌سازی و بقا در محیط پرخطر سیاسی استفاده کند. به این ترتیب، هوش عاطفی او ابزاری کلیدی برای کنشگری و مقاومت عمیق در برابر شرایط دشوار است.

فرنگیس با وجود روحیه حسّاس خود، از قدرت همدلی بالایی برخوردار است و به خوبی می‌تواند با احساسات و دردهای اطرافیان خود ارتباط برقرار کند. او در مواقع بحرانی، حامی و پشتیبان کسانی است که به او نیاز دارند. در روابطش با استاد ماکان و دیگر شخصیت‌های داستان، فداکاری و از خودگذشتگی را به نمایش می‌گذارد و با صبر و

حوصله، در کنار عزیزانش می‌ایستد و از آن‌ها در برابر مشکلات و سختی‌ها حمایت می‌کند. نمونه‌ای از این همدلی و فداکاری، فعالیت‌های او در جریان سیاسی و تلاش برای پیشبرد اهداف آن است:

«تصمیم گرفتم به خانه برگردم و صبح روز بعد یکراست به مدرسه‌اش بروم و به او بگویم که چه چیز مرا وادار به این فداکاریها می‌کند. دیگر عزمم را جزم کرده بودم بگویم که من هزاران خطر را حاضرم با جان و دل بخرم، نه برای آنچیزی که او خیال می‌کند» (همان: ۱۳۳).

ناظم هنرستان در تعاملات خود با شخصیت‌های داستان، همدلی و درک متقابلی را به نمایش می‌گذارد. او با صبر و حوصله به سخنان دیگران گوش می‌دهد و در تلاش است تا از دیدگاه آن‌ها به مسائل نگاه کند. دیپلماسی و ظرافت را به کار می‌گیرد و با احترام و درک متقابل، در جهت حل مسائل و ایجاد روابطی سازنده تلاش می‌کند. در صفحهٔ ۳۹ مشاهده می‌کنیم که ناظم نسبت به پاسخ تند و سختگیری‌هایی که نسبت به فرنگیس داشته احساس پشیمانی می‌کند و به خود می‌گوید: ای کاش این قدر به او سخت نمی‌گرفتم. با این حال، از آن‌جا که به اطلاعات فرنگیس نیاز دارد، در ادامه باز هم بر این مسأله پافشاری می‌کند و سماجت می‌ورزد.

بزرگ علوی به عنوان عامل فاعلی در رمان «چشم‌هایش» با بهره‌گیری از عوامل نویسندگی خود، در قالب شخصیّت ناظم مدرسه ظاهر می‌شود و چهار مرحله خلق گفتمان را طی می‌کند. او با خلق چندین شخصیت پویا و مرموز که هر یک اندیشه‌ای خاص را در رمان بروز می‌دهند، سبک داستانی گفتمان‌محور و روایت‌محور را ارائه می‌دهد. در بخش نخست داستان، بیشتر شاهد روایتگری ناظم مدرسه هستیم؛ لحن او روایت‌گرانه است و به گونه‌ای طراحی شده که برای مخاطب تصویرسازی می‌کند. نمونه‌ای از این روایت چنین است: «شهر تهران خفقان گرفته بود، هیچ کس نفسش در نمی‌آمد؛ همه از هم می‌ترسیدند، خانواده‌ها از کسانشان می‌ترسیدند، بچه‌ها از معلمین‌شان، معلمین از فراش‌ها، و فراش‌ها از سلمانی و دلاک؛ همه از خودشان می‌ترسیدند، از سایه‌شان باک داشتند» (علوی،۱۳۷۲: ۳۰).

در این عبارات، نه تنها همانند نمونه پیشین تصویرسازی را در گفتمان ناظم شاهد هستیم، بلکه در متن او هم توانش معنایی نیز مشهود است؛ بدین معنا که او بر جزئیات زندگی استاد ماکان مشرف است و توانایی بهره‌گیری از داده‌ها را با تجربه و دانش خود در هم می‌آمیزد. برای نمونه می‌گوید: «من با بسیاری از زنانی که استاد را می‌شناختند و با شناختند و با او اقلاً چندبار مواجه شده اند، صحبت کرده ام» (همان: ۱۲).

علاوه بر این، در روایت ناظم، بازگویی گذشته نیز نقش محوری دارد. بدین ترتیب او تنها راوی وضعیت کنونی زندگی استاد ماکان نیست، بلکه با ذکر خاطرات و داده‌های تاریخی، مخاطب را در یک حرکت رفت‌وبرگشتی در خط زمانی، به گذشته نیز می‌برد. این شیوه‌ی روایت، بر عمق شخصیت‌پردازی استاد ماکان و فضای داستانی می‌افزاید و سبب می‌شود خواننده از خلال گفتار ناظم، هم به لایه‌های پنهان شخصیت‌ها پی ببرد و هم فضای اجتماعی ـ سیاسی دوران را به شکلی زنده لمس کند.

رمان «رأیتُ فیما یری النائم» با یک آگاهی اجتماعی بنیادین آغاز می‌شود و شالوده رمان بر پایه همین مقوله از هوش عاطفی بنا شده است. داستان با پیدا شدن یک پسر بچه در سرداب آغاز می‌شود؛ حضوری که بلافاصله زمینه‌ساز ورود معلم، نعمةالله الفنجری، به‌عنوان شخصیت محوری و راهنما می‌شود. او وظیفه مراقبت، تربیت و پرورش این کودک را بر عهده می‌گیرد:

«سَرتها نَظراتُه النَهمةُ البَهیمیةُ، وَلغتُه الصَامِتةُ المکشُوفةُ مَعاً، وَحُومانُه الحارُّ الجَنوبي حَولَها بِلا حَیاءِ، حَتَّی قَالَت لِنَفسِها لابُدَّ مِن تَهذیبِه» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۱۳).

این شخصیت در تمایز با دیگر شخصیت‌ها قرار دارد که قصد دارند این پسربچه را رها کرده و توجّهی به او نمی‌کنند؛ لکن معلّم چنین چیزی را به دور از انسانیّت قلمداد نموده و تصمیم می‌گیرد این پسربچه را که هویّت و پیشینه مشخصی ندارد و حافظه خود را از دست داده، به فرزند خواندگی قبول می‌کند و تلاش می‌کند او را مانند فرزند خود تربیت کند و پرورش دهد. چنین مقوله‌ای نشان از وجود مؤلفه آگاهی اجتماعی به عنوان عنصری از هوش عاطفی در فرد است. نعمهٔ الله الفنجری در ادامه او را شریک عواطف خود قرار می‌دهد و از اتحاد و همدلی خود با عبدالله سخن می‌گوید و برای تفسیر این قضیه زبان و استدلال خاص خود را به کار می‌گیرد:

«عِندَما تهبُ المرأةُ نَفسُها فَالعلاقةُ شَرعيةٌ مُباركةٌ!

فَمال إلى تَصديقِها بِكلِّ قُواه وَرآهَا جَديرةً بِالانقيادِ، أما هي فَواصلَت:

مُنذُ السَاعةِ فَأنتَ شَريكي في البيتِ وَوكيلي في الوِكالةِ» (همان: ۲۲).

در این صحنه، همدلی و تشریک مساعی میان نعمهٔالله و عبدالله به اوج می‌رسد. نعمهٔالله که پیش‌تر نقش مربی و راهنما را برعهده داشت، این بار فراتر می‌رود و خود را شریک زندگی و پشتیبان عبدالله معرفی می‌کند. این همراهی نه از سر اجبار، بلکه بر پایهٔ آگاهی عاطفی و انتخابی داوطلبانه است؛ انتخابی که او آن را معادل یک پیوند شرعی و مبارک تلقی می‌کند. در این‌جا، همدلی از سطح درک ساده‌ی احساسات فراتر می‌رود و به سطحی از مدیریت آگاهانه‌ی عواطف می‌رسد که می‌تواند روابط پایدار و هدفمند ایجاد کند. از سوی دیگر، عبدالله نیز در پاسخ به این محبت‌ها، نعمهٔ الله را به عنوان شریک عاطفی و معنوی خود می‌پذیرد و او را در قلمرو احساساتش جای می‌دهد. این همدلی متقابل، نشان می‌دهد که رابطه‌ی آنان نه یک‌سویه، بلکه دوسویه و مبتنی بر شناخت متقابل است. در واقع، آنچه میان آن دو رخ می‌دهد، نمونه‌ای برجسته از مدیریت روابط در چارچوب هوش عاطفی است؛ زیرا با بهره‌گیری از آگاهی نسبت به خود و دیگری، عواطف فردی به سرمایه‌ای مشترک برای پایداری و پیشبرد زندگی بدل می‌شود:

«لاحَياةٌ لي بِدونِک يا نعمةَ اللهِ

وَلاحَياةٌ لي بِدونِک

فَقالَ بحمَاسٍ وَحَرارةٍ:

أخَافُ عليکَ حَقدَهُم المنتَشر...

فقَالَت سَاخِرةً:

لاخَوفَ مِن حَقدٍ مَصدرُه العَجزُ» (همان: ۲۸).

شخصیّت عبدالله چنان با شخصیت نعمهٔالله درهم تنیده است که میان آن دو نوعی همذات‌پنداری عمیق شکل گرفته است؛ تا جایی که زندگی برای عبدالله بدون حضور نعمهٔ الله معنایی ندارد و این نشانه‌ای روشن از همراهی و اتحاد غیر قابل تفکیک او با نعمهٔ الله است. این سطح از همدلی موجب می‌شود که عبدالله نه تنها در شادی‌های او سهیم باشد، بلکه در برابر تهدیدها و دشمنی‌های دیگران نسبت به نعمهٔالله نیز دچار اضطراب و نگرانی گردد. در واقع، این لحظه، نماد روشنی از رسیدن به مرحله‌ای بالاتر از آگاهی اجتماعی است؛ جایی که فرد احساسات و عواطف خویش را نه صرفاً برای خود، بلکه برای «دیگریِ معنادار» تجربه می‌کند. عبدالله از آن‌جا که نعمهٔ الله را ناجی خویش از مرگ می‌داند، به شکلی کاملاً آگاهانه نسبت به او احساس مسؤولیت عاطفی می‌کند. این دگرخواهی عاطفی، اوج توانایی در همدلی و مدیریت روابط را به نمایش می‌گذارد.

۳-٤.خودانگیزشی

خودانگیزشی به معنای جهت‌دهی و هدایت عواطف و هیجان‌ها به سوی اهداف، خویشتنداری هیجانی و به تأخیر انداختن خواسته‌ها و پایداری در تلاش‌هاست. گلمن معتقد است انسان موفق برای پیشبرد اهداف زندگی، باید علاوه بر تکیه بر انگیزه‌های بیرونی، از توانمندی‌ها و انگیزه‌های درونی خود نیز بهره گیرد (Goleman, 1995:38). از همین‌رو، افرادی که از انگیزه ذاتی برخوردارند،بهتر می‌توانند دربرابر سختی‌ها و موانع زندگی ایستادگی کنند(الخضر،۲۰۰۲: ۱۰).

شخصیّت استاد ماکان در رمان چشم‌هایش نمونه‌ای بارز از این ویژگی است. او با وجود همه رنج‌ها و ناملایمات زندگی، از شور درونی برای خلق آثار هنری و وفاداری به آرمان‌های خود برخوردار است. این انگیزه درونی سبب می‌شود تا با پشتکار فراوان، تا واپسین لحظات عمر، هم در مسیر مبارزه با ظلم و ستم بایستد و هم آثاری اثرگذار بیافریند. به همین دلیل، خداداد درباره تلاش‌های او جهت مبارزات سیاسی می‌گوید:

«شما نمی‌توانید تصور کنید که این چه مرد صمیمی و باوفایی بود. حرف استاد برایش وحی منزل بود. مرید و از جان گذشته، حاضر بود کورکورانه تمام اوامر رفیق و رهبرش را انجام دهد» (علوی، ۱۳۷۲: ۱۳۳).

فرنگیس با انگیزه و پشتکار دربرابر موانع و مشکلات زندگی ایستادگی می‌کند. او با عشق و ایمان به آرمان‌های استاد ماکان، در جهت کشف راز تابلو چشم‌هایش تلاش می‌کند و یاد و خاطره او را زنده نگه می‌دارد؛ فرنگیس می‌گوید:

«مقصر خود من هستم چونکه هرگز سعی نکردم که خودم را آنچنان‌که هستم به او بنمایانم. این جرأت را نداشتم. آنقدر برای او احترام قائل بودم، آنقدر از او حساب می‌بردم که نتوانسته‌ام گذشته شوم خودم را به او نشان بدهم» (همان: ١٤٧).

ناظم هنرستان با انگیزه‌ای درونی و عمیق، در پی کشف حقیقت و پاسداشت مقام استاد ماکان، عزم خود را برای رمزگشایی از راز تابلو جزم می‌کند. او نه برای پاداشی بیرونی، بلکه برای ادای دِینی معنوی به استاد، در این مسیر گام می‌نهد. چنان‌که در لحظه‌ای بحرانی، زمانی که فرنگیس مشغول براندازی تابلوهای موزه است، در درون خود چنین می‌گوید: «من به حرف‌های این گوش نمی‌دادم. از همان وهله اول کینه‌ای در دل گرفتم. او را دشمن خود تشخیص دادم. او را قاتل استاد شناختم. منتها، نمی‌خواستم به هیچ قیمتی کینه خود را بروز بدهم. می‌خواستم انتقام خود را از این زن سنگدل بگیرم» (همان: ١٦٠).

در اینجا می‌توان دید که انگیزه ناظم صرفاً برای کسب یک پاداش بیرونی نیست؛ هدف او کشف حقیقت و ارج نهادن به استاد ماکان است. این هدف، یک ارزش درونی و عمیقاً شخصی است که بالاتر از منافع مادی قرار می‌گیرد.

- **تبدیل کینه به سوخت انگیزه**: ناظم خشم و کینه‌ای را که نسبت به فرنگیس در دل دارد، مهار می‌کند و آن را به نیروی محرکه‌ای برای ادامه تحقیق و رمزگشایی بدل می‌سازد. او به جای اینکه اجازه دهد این کینه به یک کنش لحظه‌ای و نابودکننده تبدیل شود، آن را به سوخت اصلی برای پیگیری هدف (انتقام گرفتن و رمزگشایی) تبدیل می‌کند. این نشان می‌دهد که او توانسته هیجانات خود را در راستای یک تلاش پیچیده و طولانی‌مدت به کار گیرد.

خودانگیزشی ناظم هنرستان یک انگیزه درونی–عاطفی است که ریشه در ارادت او به استاد ماکان دارد. او از احساسات تند خود برای ایجاد یک هدف قطعی (انتقام) استفاده می‌کند و پشتکار، صبر و تعهد خود را بر اساس این انگیزه هدایت می‌کند. این توانایی در استفاده از شور و هیجان برای غلبه بر موانع و ادامه دادن، نمونه‌ای برجسته از بُعد خودانگیزشی در مدل گلمن است.

بحث خودانگیزشی به عنوان یکی از مؤلفه‌های بنیادین هوش عاطفی در رمان «رأیتُ فیما یری النائم» نجیب محفوظ به صورت نظام‌مند و هدفمند جلوه می‌کند و در راستای پردازش و عرضه شخصیت‌ها به طور فنّی و متاسب با مضمون و روایت داستان از این مؤلفه بهره گرفته شده است. محفوظ با خلق شخصیت‌هایی که از نقطه صفر و بدون پشتوانه هویتی یا اجتماعی آغاز می‌کنند، نشان می‌دهد چگونه انسان می‌تواند عواطف خود را مدیریت کرده و به‌سوی اهداف درونی هدایت کند.ّنمونهٔ بارز آن را می‌توان در شخصیت پسربچه (عبدالله) مشاهده کرد؛ او در همان ابتدا و در رویارویی با عشق و مهر نعمةالله الفنجری،تلاش می‌کند عواطف خویش را جهت دهد تا از این موقعیت حیاتی،که برای او به منزلهٔ تولد دوباره است، بیشترین بهره را ببرد. این رفتار نه یک واکنش غریزی صرف، بلکه نوعی هدایت فطری احساسات در جهت ساخت هویّت و تثبیت جایگاه خویش در جهان پیرامون است. به بیان دیگر، عبدالله به جای فروغلتیدن در هیجان‌های آنی،آن‌ها را به سرمایه‌ای برای پیوند با دیگران و حرکت در مسیر رشد شخصی بدل می‌سازد. این همان ویژگی‌ای‌است که گلمن از آن به‌عنوان«توانایی هدایت عواطف به‌سوی هدف»(Goleman, 1995: 38) یاد می‌کند. محفوظ با چنین ترسیمی نشان می‌دهد که خودانگیزشی نه تنها دستاویزی برای بقا، بلکه ابزاری برای خلق معنا و تثبیت هویت در دل جهان آشفته و مبهم است:

«وَتَمادی في انفعَالاتِه حتَّى اكتَسحَ العَواقبَ وَاستَسلَمَ لِتيّار قَوي دفعَ بِه نحوه كَالقَذيفةِ. وَكالقَذيفةِ راحَ يَنتقِلُ بينَ أبعادِهَا وَهُو تَتلقفُهُ بحنَانٍ حارٍّ، وَرضي آسرَ، وَاستجابةٌ مُستكينةٌ وَحماسيةٌ مَعاً وَما لَبِثَ أن توجَ فوقَ عَرشِ النشوةِ وَالسيادةِ وَامتَلأ واقعه بِعَذوبةِ الأحلامِ. وَتَمنَّى لَو استَمرَّ ذلكَ دُونَ تَوقُفٍ، لَو كانَ الحبُّ ذَا سياسةٍ أخرَى، لَو أنَّ السَعادةَ لايجرفُها تَيّارُ الذِكرياتِ» (محفوظ، ۲۰۰۷: ۲۱).

در اینجا استفاده از واژه «تمادی» برای احساسات معادل همان معنای خودانگیزشی در نظر گلمن است. این حالت یعنی اجازه دادن به عواطف تا در مسیر مطلوب جریان یابند و به ابزاری برای رشد و موفقیت تبدیل شوند. عبدالله هنگامی که به این مرحله می‌رسد، احساس خوشبختی و کامیابی می‌کند؛ همان چیزی که گلمن از آن به‌عنوان ثمره طبیعی «هدایت عواطف به سوی هدف» یاد می‌کند.

همچنین در نمونه زیر، عبدالله با پشتکار و تسلّط بر نفس ظاهر می‌شود: «فَقَالت بِهُدوءٍ: وَلِكي أكونَ عَظيمةً وَطَيّبةً يجبُ أن أكونَ أحيَاناً حَازِمةً وَقَاسيةً... فتَساءلَ وَهُو يَكتمُ وَساوِسَه: لَكَ تَاريخٌ عَجيبٌ وَلاشَكَّ» (همان: ٢٦)

اینجا عبدالله در عین بحران روحی و فشار اجتماعی (به‌ویژه به سبب گذشته‌اش که مایهٔ سخره دیگران شده است)، تلاش می‌کند دوراندیش و استوار باقی بماند. او به خود امید و انگیزه می‌دهد و به‌جای تسلیم شدن در برابر احساسات منفی، آن‌ها را به نیرویی برای پایداری و حرکت به‌سوی موفقیت بدل می‌سازد. این دقیقاً همان سازوکار خودانگیزشی در مدل گلمن است: یعنی استفاده از هیجان‌ها به‌عنوان موتور محرک برای دستاوردهای فردی و اجتماعی.

عبدالله در اپیزود پایانی داستان، زمانی که نعمهٔ الله الفنجری بعد از دوره‌ای محبت و توجه، او را کنار می‌زند با چالش بزرگی مواجه می‌شود. او با اینکه چنین موقعیتی را تجربه نکرده است و برای اولین بار است با شرایطی این چنینی مواجه می‌شود، با عزم راسخ و نیرویی درونی در برابر بحران روحی موجود می‌ایستد و شخصیتی تازه از خود نشان می‌دهد. محفوظ در ترسیم این حالت او می‌گوید: «هَا هُو وَجهٌ جَديدٌ يُطالعُه. بِلاتَردٍ وَ لاحَرجٌ وَلامُبالاةٌ. يَتَجسّدُ فيه الرَفضُ والإنكارُ وَالقسوةُ، كأنَّما لا مَاضٍ وَلاذِكريات، وَلا وُجدانٌ وَ لاضَميرٌ، وَلا ذُوقٌ وَلاحَياءٌ» (همان: ۳۸).

در اینجا عبدالله با وجود تجربه تلخ شکست در ماجرای عاشقانه با نعمهٔ الله توانسته است سربلند بیرون بیاید و به عبارتی پوست‌اندازی کند و در برابر آنچه می‌توانست او را در هم بشکند، ایستادگی می‌کند. او خود را نیرو می‌دهد و عواطف خود را در این برهه حسّاس هدایت می‌کند تا دچار آشفتگی و خلأ روحی و شکست نشود.

گلمن تأکید می‌کند که خودانگیزشی شامل هدایت عواطف به سمت هدف است؛ همانند شخصیّت عبدالله که بُعد خودانگیزشی را به ویژه در توانایی‌اش برای پشتکار در برابر شکست‌های عاطفی و بازسازی خود در دل بحران‌های وجودی به نمایش می‌گذارد:

- **هدایت عواطف در برههٔ حسّاس**: عبدالله آگاهانه عواطف خود را در این برهه حساس هدایت می‌کند تا دچار آشفتگی و خلأ روحی نشود. این نشان می‌دهد که او توانسته است انرژی حاصل از درد عاطفی را به یک نیروی داخلی برای تقویت شخصیت و بازسازی خود تبدیل کند.
- **خلق شخصیت جدید (پوست‌اندازی)**: این هدایت موفقیت‌آمیز عاطفی منجر به پوست‌اندازی و ظهور شخصیتی جدید می‌شود. این شخصیّت جدید که بدون تردید و شرم و بی‌تفاوتی (بِلا تَردٍ وَلا حَرجٍ وَلا مُبالاةٍ) به واقعیت می‌نگرد، در حقیقت نمایانگر قوی‌ترین شکل خودانگیزشی است: بازآفرینی خود بر اساس اراده‌ای قوی، به‌جای تعریف شدن توسط رویدادهای بیرونی دردناک.

خودانگیزشی عبدالله در این بخش، یک انگیزه وجودی خالص است. او با وجود فقدان حافظه و تجربه قبلی، بر اساس یک اراده فطری، عواطف خود را مهار کرده و از شکست عاطفی برای تقویت و ساختن هویت جدید خود استفاده می‌کند و مانع از غلبه ناامیدی بر هدف اصلی‌اش (جستجوی حقیقت) می‌شود.

کاربرد تطبیقی و بستر تجلّی مؤلفه‌های هوش عاطفی در رمان های «چشم هایش» و «رأیتُ فیما یری النائم» به شکل زیر است:

مؤلفه‌های هوش عاطفی (گلمن)	رمان «چشم‌هایش»	رمان «رأیتُ فیما یری النائم»
خودآگاهی و خودمدیریتی	ابزاری برای پنهان‌کاری و بقا در محیط استبدادی. شخصیت‌ها (ماکان، فرنگیس، ناظم) عواطف خود (کینه، عشق، ترس) را به‌صورت استراتژیک مدیریت می‌کنند تا نقش و هویت خود را حفظ کنند.	ابزاری برای کشف و بازسازی هویت. شخصیت (عبدالله) به‌صورت فطری از این مؤلفه‌ها برای مدیریت اضطراب ناشی از فراموشی و پذیرش واقعیت‌های گریزناپذیر استفاده می‌کند.
آگاهی اجتماعی و مدیریت روابط	ابزاری برای کنشگری سیاسی و تیم‌سازی. ماکان و فرنگیس با درک عمیق از احساسات و نیازهای دیگران (همدلی)، شبکه‌های مبارزاتی ایجاد کرده و وفاداری عمیق (مانند خداداد) را برمی‌انگیزند.	ابزاری برای درک سطحی محیط و جستجوی سرنخ. روابط عبدالله گسسته و هدفمند است و همدلی او بیشتر به معنای خوانش خام حالات دیگران برای رفع ابهام‌های هویتی است.
خودانگیزشی	انگیزه‌ای هدفمند برای مقاومت و انتقام. ناظم هنرستان و ماکان، شور درونی خود را به پشتکار و سماجت در پیگیری اهداف سیاسی و رمزگشایی هدایت می‌کنند.	انگیزه‌ای فلسفی و وجودی برای جستجوی معنا. عبدالله، نیروی درونی خود را به سمت بازیابی حافظه و بازآفرینی خود (پوست‌اندازی) هدایت می‌کند تا از خلأ روحی جلوگیری کند.

نتیجه

پژوهش حاضر با هدف واکاوی تطبیقی هوش عاطفی در رمان‌های «چشمهایش» و «رأیتُ فیما یری النائم» بر اساس مدل دانیل گلمن، به نتایج زیر دست یافت:

در پاسخ به سوال نخست در خصوص نحوه بازتاب هوش عاطفی، مشخص شد که این ابعاد در دو رمان به شیوه‌های متفاوتی بروز می‌یابند. در رمان «چشم‌هایش»، هوش عاطفی در یک بستر اجتماعی و سیاسی تجلّی می‌یابد؛ شخصیّت‌هایی مانند استاد ماکان و فرنگیس، از خودآگاهی و مدیریت روابط به عنوان ابزاری برای پیشبرد اهداف مبارزاتی و پنهان‌کاری در برابر حکومت استبدادی استفاده می‌کنند. در مقابل، در رمان «رأیتُ فیما یری النائم»، هوش عاطفی در یک ساحت فردی و اگزیستانسیال نمود پیدا می‌کند. شخصیت عبدالله که حافظه‌اش را از دست داده، ابعاد هوش عاطفی را به شیوه‌ای فطری و از طریق تجربه‌های درونی و بحران‌های هویتی کشف و در خود پرورش می‌دهد.

در پاسخ به سوال دوم، در خصوص کارکرد و تفاوت‌ها، نتایج نشان داد که کارکرد اصلی هوش عاطفی در «چشمهایش»، ابزاری برای مقاومت سیاسی است. بزرگ علوی از این مفهوم برای خلق شخصیت‌های پیچیده‌ای بهره می‌برد که در تعاملات پرخطر اجتماعی، احساسات خود را برای بقا و مبارزه مدیریت می‌کنند. اما در اثر نجیب محفوظ، هوش عاطفی کارکردی فلسفی و روان‌شناختی دارد و به ابزاری برای کاوش در ماهیّت انسان، تنهایی و جستجوی معنا در یک جهان سورئال تبدیل می‌شود. در حالی که هر دو نویسنده از هوش عاطفی برای عمق بخشیدن به شخصیت‌ها استفاده می‌کنند (شباهت)، تفاوت اصلی در هدف نهایی آن‌هاست: یکی معطوف به کنشگری در جهان بیرون و دیگری متمرکز بر کاوش در جهان درون است.

همچنین این واکاوی تطبیقی نشان می‌دهد که کارکرد اصلی هوش عاطفی در این دو رمان، به‌شدت تحت تأثیر جهان‌بینی نویسندگان و ژانر آثار است: الف) هوش عاطفی به مثابه ابزار مقاومت (علوی): در «چشم‌هایش»، مؤلفه‌های (EQ)، به‌ویژه خودمدیریتی و مدیریت روابط، به عنوان مهارت‌های تاکتیکی در خدمت هدف بزرگ‌تر یعنی مقاومت و کنشگری در جهان بیرون عمل می‌کنند. علوی از این مفهوم برای خلق یک شخصیت کنشگر و پیچیده که قادر به بقا در سیستم استبدادی است، بهره می‌برد. ب) هوش عاطفی به مثابه مکانیسم بقای وجودی (محفوظ): در «رأیتُ فیما یری النائم»، هوش عاطفی کارکردی اگزیستانسیال دارد. خودآگاهی فطری و خودانگیزشی درونی عبدالله، ابزارهایی برای مقابله با تنهایی، فراموشی و بیهودگی در یک جهان درون آشفته و سورئال هستند. محفوظ این مؤلفه‌ها را برای کاوش در ماهیت متزلزل انسان و جستجوی معنا به کار می‌گیرد. به این ترتیب، این پژوهش کاربرد جهانی و انعطاف‌پذیر مدل دانیل گلمن را تأیید می‌کند؛ جایی که هوش عاطفی می‌تواند هم به عنوان نقشه راه کنشگری اجتماعی–سیاسی (در علوی) و هم به عنوان قطب‌نمای بقای روان‌شناختی–فلسفی (در محفوظ) عمل کند.

پی‌نوشت

1. Emotional Intelligence
2. Salovey, P., & Mayer, J. D.
3. Daniel Goleman
4. Self-Awareness
5. Self-Regulation
6. Social Awareness
7. Social Skills
8. Self-Motivation

کتابنامه

۱. الباشا، نجیب محفوظ عبدالعزیز ابراهیم احمد. (۲۰۰۷). **رأیتُ فیما یری النائم**. ط۲، القاهرة: دارالشروق.

۲. علوی، بزرگ. (۱۳۷۲). **چشم‌هایش**، تهران: انتشارات نگاه.

۳. گلمن، دانیل. (۱۳۸۳). **هوش هیجانی**، ترجمة نسرین پارسا، تهران: رشد.

٤. گلمن، دانیل. (۲۰۰٤). **ذکاء المشاعر**. ترجمة هشام الحناوی، القاهرة: هلا للنشر و التوزیع.

۵. اسماعیلی، سجّاد. (۲۰۲۳). «واکاوی ابعاد هوش عاطفی در قصیده‌ی حوارية العار سمیح القاسم بر اساس مدل گلمن»، مجله نقد ادب معاصر عربی، شماره ۲۳، صص ۱٦۱-۱۸۲. Doi: 10.29252/mcal.2022.16948.2171

٦. بخشی، مریم؛ قادر احمدی. (۱٤۰٤). «واکاوی هوش عاطفی در قصیده "بلقیس" نزار قبانی بر اساس مدل دانیل گلمن». مجله لسان مبین، شماره ۵۹، صص ۲۸-۵۱. Doi: 10.30479/lm.2024.19898.3683

۷. حسن زاده میرعلی، عبدالله؛ غزاله حیدری آبکنار. (۱۳۹۸). «بررسی کارکردها و فراوانی ارتباط‌های غیر کلامی در رمان چشم‌هایش نوشته بزرگ علوی». مجله مطالعات نقد زبانی و ادبی، شماره ۹، صص ٦۱-۸٦.

۸. حیدری، محمود؛ فتحی فتح، ذبیح الله. (۱۳۹۳). «بررسی مبانی سوررئالیسم در داستان الشحاذ أثر نجیب محفوظ». مجله زبان و ادبیات عربی، دوره ٦، شماره ۱۰، صص ۸۸-٦۳. Doi:10.22067/jall.v6i10.40962.

۹. الخضر، عثمان حمود. (۲۰۰۲م). «الذکاء الوجدانی، هل هو مفهوم جدید؟». مجلة دراسات نفسیة، رابطة الأخصائیین النفسیین المصریة، العدد ۱۲، صص ٤۱-۵.

۱۰. زارعی، نسرین؛ صادق زاده، محمود؛ حیدری نیا، هادی. (۱٤۰۰). «بررسی و تحلیل گسست روابط زناشویی و بزه‌های خانوادگی در داستان‌های مجتبی بزرگ علوی و نجیب محفوظ». مجله خانواده درمانی کاربردی، شماره ۳ ، صص ۵۳۵-۵٤۸.

۱۱. قادری، آزاده؛ یاری اصطهباناتی، علی اصغر. (۱٤۰۳). «بررسی مهارت‌های تفکّر انتقادی بر اساس رویکرد یادگیری ویگوتسکی مطالعه موردی داستان‌های کودک تغرید النجار». مجله زبان و ادبیات عربی، دوره ۱٦، شماره ۲، صص ۵۲-۳٦). Doi: 10.22067/jallv16.i2. 2406-1426

۱۲. الکردی، سمیرة بنت عبدالله. (۲۰۰۹). «الاکتئاب والذکاء الانفعالی لدی عینة من مدمنات الانترنت دراسة وصفیة». مجلة دراسات نفسیة، المجلد ۱۹، العدد۱، صص ۱۲۱- ۱٦٦.

۱۳. محمدرضایی، علیرضا؛ عیسی متقی زاده؛ دانش محمدی. (۱۳۹۰). «ابعاد هوش عاطفی در گفتمان قهرمان مقامات همدانی». پژوهشنامه نقد ادب عربی، شماره ۲، صص ۱۱۹-۱۳۷.

۱٤. یعقوبی، نورمحمّد، بدرالدین اورعی یزدانی، مجید مقدمی. (۱۳۸۸). «بررسی رابطه‌ی بین هوش عاطفی و سبک رهبری تحوّل آفرین». پژوهشنامه‌ی مدیریت اجرایی. دوره‌ی ۱، شماره ۳۳، صص ۱٤٤-۱۱۹.

۱۵. Goleman, D.(1995).*Emotional Intelligence: Why It Can Matter More Than IQ*. Bantam Books.

۱٦. Goleman, D. (1998). *Working with Emotional Intelligence*. Bantam Books.

۱۷. Salovey, P., & Mayer, J. D. (1990). Emotional intelligence. Imagination, *Cognition and Personality*, 9(3), 185-211.

References

Alavi. B. (1993), *His Eyes*, Tehran: Negah Publication. [In Persian].

Al-Basha. N. (2007). *Ra'aytu Fima Yara al-Na'im (I Saw in My Dreams)*. 2nd ed, Cairo: Dar al-Shorouk. [In Arabic].

Al-Kurdi. S. (2009). "Anxiety and emotional intelligence of my female example, internet addicts, a descriptive study", *Journal of Psychological Studies, Al-Khasa'iin al-Nafsiyin al-Masriyya*, Volume 19, Number 1, pp. 121-166. [In Arabic].

Al-Khader. O. (2002). "Emotional intelligence, is it a new concept?" *Journal of Psychological Studies, Association of Egyptian Psychological Specialists*, No. 12, pp. 41-5. [In Arabic].

Bakhshi. M and others. (1404) "Emotional Intelligence Investigation in the" Belqis "Nizar Ghobani Based on Daniel Golman Model, *Journal of Lisan-i Mubin*, No. 59, pp. 28-51. [In Persian].
Goleman. D. (2004), *Emotional Intelligence*, translated by Hisham Al-Hanawi, Cairo: Hela Lelanshar and Al-Tawzi'ah. [In Arabic].
----------. (2004), *Emotional Intelligence*, translated by Nasrin Parsa, Tehran: Roshd. [In Persian].
Ghaderi. A and others. (2024). Examining critical thinking skills based on Vygotsky's learning approach: A case study of Taghreed Al-Najjar's children's stories. Journal of Arabic Language and Literature, *Ferdowsi University of Mashhad,* Vol. 16, No. 2, pp. 36–52. [In Persian].
Hassanzadeh Mirali. A and others. (2019) "Investigating the functions and frequency of non-verbal communication in the novel His Eyes by Bozorg Alavi", *Journal of Linguistic and Literary Criticism Studies*, No. 9, pp. 61-86. [In Persian].
Heidari. M and others. (2014). An analysis of the foundations of surrealism in Naguib Mahfouz's novel Al-Shahhadh (The Beggar). Journal of Arabic Language and Literature, *Ferdowsi University of Mashhad,* Vol. 6, No. 10, pp. 63–88. [In Persian].
Ismaili. S. (2023). Analysis of the dimensions of emotional intelligence in the poem "The Disciples of Shame" by Samih Al-Qasim based on the Goleman model. *Critique of Contemporary Arabic Literature*, No. 23, pp. 161-182. [In Persian].
Mohammad Rezaee. A and others. (2011), "The Dimensions of Emotional Intelligence in the Champion of Hamadan Authority", *Journal of Arabic Literature Criticism*, No. 2, pp. 119-137. [In Persian].
Zarei. N and others. (1400) " Investigation and analysis of the breakdown of marital relations and family crimes in the stories of Mojtaba Bozor Alavi and Najib Mahfouz", *Journal of Applied Family Therapy*, No. 3, pp. 535-548. [In Persian].
Yaqubi. N and others. (2009), "Investigating the Relationship Between Emotional Intelligence and Transformational Leadership Style", *Executive Management Research Journal*. Volume 1, Issue 33, pp. 119-144. [In Persian].

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 16, No.4 Serial Number. 39 page: 6

Emotional Intelligence (EQ) Dimensions in Najib Mahfouz's Ra'aytu Fīmā Yarā al-Nā'im and Bozorg Alavi's Cheshmhaayash Based on Daniel Goleman's Theory

Doi: 10.22067/jallv16.i4 2505-1542

Ali Khaleghi
Assistant professor in Department of Arabic Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran

Hasan Khalaf[6]
Assistant professor in Department of Arabic Language and Literature, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Hamid Motavalizadeh Naeini
Assistant professor in Department of Arabic Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran

Received: 11 January 2025 ▌Received in revised form: 15 February2025 ▌Accepted: 15 March 2025

Abstract

Emotional intelligence (EI), first conceptualized by Daniel Goleman, refers to the ability to recognize, regulate, and manage personal and social emotions. Comprising the dimensions of self-awareness, self-management, self-motivation, social awareness, and relationship management, this concept provides an effective framework for analyzing the psychological layers of literary characters. Accordingly, this study adopts a descriptive–analytical approach to comparatively examine the dimensions of emotional intelligence (EQ) in two prominent novels: *Cheshmhaayash* by Bozorg Alavi and *Ra'aytu Fīmā Yarā al-Nā'im* by Najib Mahfouz, based on Goleman's theoretical model. The significance of this research lies in the distinguished position of these two works within Persian and Arabic literature, as well as in the capacity of emotional intelligence theory to bridge psychology and literary criticism through an interdisciplinary perspective. The main objective of the study is to analyze the emotional intelligence dimensions of the characters in both novels and to clarify their functional differences: a socio-political function in *Cheshmhaayash* and an existential–identity function in *Ra'aytu Fīmā Yarā al-Nā'im*. The findings reveal that Alavi constructs characters shaped by political struggle and resistance, whereas Mahfouz, through a surreal narrative mode, explores the depths of the human psyche. In *Cheshmhaayash*, emotional intelligence is primarily employed to advance political agency and collective resistance, while in *Ra'aytu Fīmā Yarā al-Nā'im*, it manifests as an innate and internal capacity enabling the protagonist to confront existential and identity crises. Despite both authors' shared reliance on emotional intelligence to deepen character psychology, their ultimate orientations differ: Alavi emphasizes action within the external socio-political realm, whereas Mahfouz foregrounds introspection within the internal, individual-existential sphere. The study thus confirms the effectiveness of Goleman's model for analyzing deep psychological dimensions in narrative literature across diverse cultural and stylistic contexts.

Keywords: Emotional Intelligence; Goleman's Model; Bozorg Alavi; Najib Mahfouz; *Cheshmhaayash*; *Ra'aytu Fīmā Yarā al-Nā'im.*

[6] - Corresponding author. Email: hasankhalaf@ferdowsi.um.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 16, No.4 Serial Number. 39 page: 5

Analysis of the Narrative Al-Baḥth ʿan al-Shams Based on Eric Landowski's Square of Semantic Systems

Doi: 10.22067/jallv16.i4. 2412-1491

Hossein Elyasi Mofrad[5]
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, Lorestan University, Khorramabad, Iran

Received:18 December 2024 ▌Received in revised form: 22 February 2025 ▌Accepted:8 March 2025

Abstract

The novel *Al-Baḥth ʿan al-Shams* by Ezzedine Jalaouji, a contemporary Algerian writer, reflects the reality of the Palestinian land and the struggle of its people for liberation and the recovery of a lost identity. This study adopts Eric Landowski's semiotic–semantic framework, particularly the square of semantic systems, as the theoretical basis for analysis. According to Landowski, meaning in narrative emerges through actions such as persuasion, inducement, encouragement, adaptation, and chance, and with the centrality of action, multiple semantic layers are generated.

The main objective of this research is to analyze the semantic systems operating within the novel based on Landowski's model. The significance of the study lies in its contribution to understanding how semantic systems can be discovered and interpreted across different narrative texts. The findings indicate that the narrative begins with a tense atmosphere and the introduction of the "subjugated" character as a static actant. Subsequently, the "stranger" enters the narrative with the aim of persuading the subjugated figure to resist the "rival." Through a series of challenging persuasive actions, the stranger ultimately succeeds in activating the subjugated character, leading to the expulsion of the rival and the destruction of the barrier constructed by him and his supporters. In the final stage, with the realization of convergence and the formation of actantial competence, the subjugated character transforms into an active agent with a positive orientation. Through his action, Palestine—represented as the value object of the narrative—achieves liberation. Overall, the programmed semantic system dominates other semantic systems in the novel, driving narrative progression, generating new events, and transforming the existential state of the narrative actants.

Keywords: Semiotics; Semantic Systems; Eric Landowski; Ezzedine Jalaouji; *Al-Baḥth ʿan al-Shams.*

[5]. Corresponding author. Email : elyasi.h@lu.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Reconstructing the Image of Love through the Concepts of Persona and Shadow: A Jungian Reading of Abdul-Wahhab Al-Bayati's Poetry

Doi: 10.22067/jallv16.i4 2510-1600

Farzaneh Zarei[4]
Visiting Professor Department of Arabic language & Literature, Faculty of Letters and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Iran

Received:1 November 2024 ▌Received in revised form:27 November 2024 ▌Accepted:28 December 2024

Abstract

The image of love constitutes one of the fundamental concerns of both literature and psychology, as it represents a creative force and a core element of human existence. In the poetic world of the prominent Iraqi poet Abdul-Wahhab Al-Bayati, love is perceived not merely as a personal emotion but as an existential, human, and mystical experience that embodies the essence of human liberation. Adopting a mythological-critical approach and a descriptive–analytical method, this study examines the manifestations of love in Al-Bayati's poetry through the Jungian psychological concepts of persona and shadow. The research demonstrates that love in Al-Bayati's poetic universe follows an evolutionary trajectory in which the poet moves beyond social and mythological masks, confronts his inner shadow, and ultimately attains existential transformation, resurrection, and a sense of immortality. From this perspective, love functions as a path toward self-discovery, engagement with the unconscious, and the realization of existential wholeness. Moreover, love in Al-Bayati's poetry transcends historical, political, mythological, and experiential contexts—such as travel and exile—and emerges as a constructive and regenerative force capable of cultural and historical renewal arising from suffering, destruction, and darkness.

Keywords: Love; Existence; Persona; Shadow; Myth; Abdul-Wahhab Al-Bayati.

[4]. Corresponding author. Email : farzaneh.zarei@mail.um.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 16, No.4 Serial Number. 39 page: 3

Analysis of Meaning Formation in "Lāmiyyat al-'Ajam" by Ṭughrā'ī Based on Jakobson's Theory of Metaphoric and Metonymic Poles

Doi: 10.22067/jallv16.i4. 2410-1469

Zahra Haghayeghi[3]
PhD in Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Marzieh Abad
Associate Professor in Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Letters & Humanities, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: 20 October2024 ▌Received in revised form: 28 January2025 ▌Accepted: 25 February2025

Abstract

Structuralism is an approach in literary criticism that emphasizes the role of language in shaping literary works through the study of linguistic structures and their function in meaning production. Based on a structuralist perspective and Roman Jakobson's theory of literariness—particularly the metaphoric and metonymic poles—this study conducts a detailed linguistic analysis of the well-known ode *Lāmiyyat al-'Ajam* by Ṭughrā'ī. Adopting a descriptive–analytical method and employing statistical charts, the research examines the poem at three levels: linguistic, literary, and intellectual. The primary objective is to explore the relationship between linguistic and literary elements in the formation of meaning within the text. Given the significance and prominence of Ṭughrā'ī's ode, a comprehensive analysis of its structure, poetic form, and semantic network appears necessary. The findings indicate that the meter and poetic rhythm are consistent with the poem's conceptual and thematic content. Alliteration and assonance occur infrequently but remain noticeable, often appearing in the form of partial phonetic repetition. Moreover, defamiliarization and grammatical deviation play a key role in foregrounding the poetic language of *Lāmiyyat al-'Ajam*, with metaphor emerging as the most frequent rhetorical device, reflecting the poet's imaginative faculty and mental imagery. Overall, the linguistic and literary structure of the poem functions in the service of the poet's thought and emotional expression.

Keywords: Literary Structuralism, Semantics, Roman Jakobson, Ṭughrā'ī, Lāmiyyat al-'Ajam.

[3]. Corresponding author. Email : zahrahaghayeghi@mail.um.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

The Concept of Soft Misogyny in Ihsan Abdel Quddous's Novel "*The Black Glasses*"

Doi: 10.22067/jallv16.i4 2407-1441

Sahar Dehghani
Ph.D. Candidate, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Hossein Shamsabadi[2]
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Sayyed Mehdi Nouri Keyzoghani
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Abbas Ganjali
Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran

Received:21 September 2024 ▌Received in revised form:6 December 2024 ▌Accepted:31 December 2024

Abstract

Misogyny is a belief or attitude rooted in deep social, cultural, and historical biases against women. Across history, it has been sustained through various forms of discrimination, violence, and subjugation, influencing not only social life but also cultural production, literature, and even legal and economic structures. As a form of inequality, misogyny requires careful analysis to clarify its social and cultural dimensions. Given the novel's capacity to reflect social realities, fiction provides a suitable context for examining misogyny and its effects on attitudes and behaviors. One work particularly apt for such an inquiry is Ihsan Abdel Quddous's *The Black Glasses*, which is set in traditional Egyptian society and offers a nuanced portrayal of women's status and the ways characters and society perceive women. This study aims to analyze the effects of misogyny on culture, society, and human relations, and to elucidate the formation of related attitudes and behaviors. Using a descriptive–analytical method, the authors examine the selected novel to identify and analyze manifestations of soft misogyny. The findings indicate that Abdel Quddous employs elements of soft misogyny to depict behaviors harmful to women and, by creating psychological and social tensions, presents a realistic portrait of women's situation in Egyptian society—women subjected to male dominance and constrained by cultural and social limitations.

Keywords: Novel; Ihsan Abdel Quddous; Woman; Misogyny; *The Black Glasses.*

[2]. Corresponding author. Email **:** h.shamsabadi@hsu.ac.ir

Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 16, No.4 Serial Number. 39 page: 1

Reproducing the Codes of the Poem "Likulli Imri'in Min Dahrihi Mā Ta′awwada" by Al-Mutanabbi) Based on Roland Barthes' Code Theory)

Doi: 10.22067/jallv16.i4. 2202-1107

Golafrooz Mohebbi
PhD student in Arabic language, KashanUniversity, Kashan, Iran

Ruhollah Sayadi Nejad[1]
Associate Professor of Arabic Department, Kashan University, Kashan, Iran

Amirhossein Rasool Nia
Associate Professor of the Arabic Department of Kashan University, Kashan, Iran

Abbas Eghbali
Professor of Arabic Department, Kashan University, Kashan, Iran

Received: 21 April 2023 ▌Received in revised form: 6 August 2023 ▌Accepted: 13 September 2023

Abstract

Structural criticism is one of the analyses that flourished in the direction of meaning generation in the 20th century following Saussure's semiotics. "Roland Barthes" - a French semiotician and theorist - is among the critics of structuralism, the importance of his theories is in the pursuit of evolution and semiotic adventure and the creation of a kind of intellectual vitality in analysis, modern criticism and the flow of structuralism. He has presented a code-based model for text analysis, beyond which, with the help of the context of the text, it is possible to analyse the structure of different texts, without the need for the presence of the author, and only with the help of the expressive language of the text. This meaning-making model, which recognizes ciphers as the voice of the text, consists of; There are hermeneutic or enigmatic codes, proiretic or active codes, meaningful or implicit codes, symbolic or confrontational codes, and cultural or referential codes. The main goal of this article is the application of Barth's analysis approach to the meaning analysis and interpretation of the written text (Lekol" Amree Min Dahreh Ma Ta'awwda) by Motanbi, which is based on descriptive-analytical method. The result of the research shows that Barth's cryptography model shows the presence of ciphers in different parts of the body of the text, which shows a kind of semantic dispersion at the level of the text, and it can also be applied to classical poems. Revealing hermeneutic codes the poem is for the introduction of Saif al-Dawlah. Action codes. it also narrates his fighting as the main actor. Semantic ciphers and symbolic in pursuit of creating meaning for the two main and active characters of the text, Saif al-Dawlah and Mantabi, they have put two groups of good and evil in front of each other. The cultural macrocodes of the text also show its connection with the social and religious elements of power, acquisition and ideology and influence from them which is written in the final part Intertextuality with Nahj al-Balagha is used to create some kind of general information for the reader.

Keywords: Roland Barthes, Code Theory, Structural Criticism, Al-Mutanabbi, Semiotic Analysis.

[1]. Corresponding author. Email **:** saiady@kashanu.ac.ir

Table of Contents		pages
Reproducing the Codes of the Poem "Likulli Imri'in Min Dahrihi Mā Ta′awwada" by Al-Mutanabbi) Based on Roland Barthes' Code Theory)	Golafrooz Mohebbi Ruhollah Sayadi Nejad Amirhossein Rasool Nia Abbas Eghbali	**1**
The Concept of Soft Misogyny in Ihsan Abdel Quddous's Novel "The Black Glasses"	Sahar Dehghani Hossein Shamsabadi Sayyed Mehdi Nouri Keyzoghani Abbas Ganjali	**2**
Analysis of Meaning Formation in "Lāmiyyat al-'Ajam" by Ṭughrā'ī Based on Jakobson's Theory of Metaphoric and Metonymic Poles	Zahra Haghayeghi Marzieh Abad	**3**
Reconstructing the Image of Love through the Concepts of Persona and Shadow: A Jungian Reading of Abdul-Wahhab Al-Bayati's Poetry	Farzaneh Zarei	**4**
Analysis of the Narrative Al-Baḥth ʿan al-Shams Based on Eric Landowski's Square of Semantic Systems	Hossein Elyasi Mofrad	**5**
Emotional Intelligence (EQ) Dimensions in Najib Mahfouz's Ra'aytu Fīmā Yarā al-Nā'im and Bozorg Alavi's Cheshmhaayash Based on Daniel Goleman's Theory	Ali Khaleghi Hasan Khalaf Hamid Motavalizadeh Naeini	**6**

EXTENDED ABSTRACTS

In The Name Of God

Jornal of Arabic Language & Literature
Vol.16, No.4, Winter 2024
Serial Number 39/4/196

License Holder:
Ferdowsi University of Mashhad

Managing Director:
Dr. Sayyed Hosain Sayyedi

Editor-in-Chief:
Dr. Sayyed Hosain Sayyedi

Editorial Board:

Dr. Abbas Eghbali
Kashan University-Iran

Dr. Abolhasan Amin Moghaddasi
Tehran University-Iran

Dr. Ahmadreza Heidaryan Shahri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Mohammad Khaghani Esfahani
University of Isfahan-Iran

Dr. Asaad Khalaf alAwadi
Thi-Qar University-Iraq

Dr. Hasan Dadkhah Tehrani
Chamran University of Ahvaz-Iran

Dr. Hojat Rasouli
Shahid Beheshti University of Tehran-Iran

Dr. Sayyed Hosain Sayyedi
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Abbas Talebzadeh Shoshtari
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Enaya Othman
Marquette University-USA

Dr. Abbas Arab
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Dr. Ali Gatea albasri
University of Kufa-Iraq

Dr. Hosain Nazeri
Ferdowsi University of Mashhad-Iran

Executive Manager:
Dr. Bahar Seddighi

Persian Editors:
Dr. Farzaneh Zarei

English Language Editor:
Ali Noormandi Poor

Design & Page layout:
Emadoddin Talebi Mazaheri

Printing & Binding:
Ferdowsi University Press

Address:
Faculty of Letters & Humanities
Ferdowsi University Campus
Azadi Sq.
Mashhad-Iran

Post code:
9177948883

Tel:
+98 9033629533
(+98 51) 38806723

Website & E-mail:
https://jall.um.ac.ir/
jal@ferdowsi.um.ac.ir

JOURNAL OF ARABIC LANGUAGE & LITERATURE

Ferdowsi University Of Mashhad

Volume 16, No.4, Winter 2024, Serial Number 39/4/196

Reproducing the Codes of the Poem "Likulli Imri'in Min Dahrihi Mā Ta'awwada" by Al-Mutanabbi) Based on Roland Barthes' Code Theory)
Golafrooz Mohebbi, Ruhollah Sayadi Nejad, Amirhossein Rasool Nia, Abbas Eghbali

The Concept of Soft Misogyny in Ihsan Abdel Quddous's Novel "The Black Glasses"
Sahar Dehghani, Hossein Shamsabadi, Sayyed Mehdi Nouri Keyzoghani, Abbas Ganjali

Analysis of Meaning Formation in "Lāmiyyat al-'Ajam" by Thughrā'ī Based on Jakobson's Theory of Metaphoric and Metonymic Poles
Zahra Haghayeghi, Marzieh Abad

Reconstructing the Image of Love through the Concepts of Persona and Shadow: A Jungian Reading of Abdul-Wahhab Al-Bayati's Poetry
Farzaneh Zarei

Analysis of the Narrative Al-Baḥth ʿan al-Shams Based on Eric Landowski's Square of Semantic Systems
Hossein Elyasi Mofrad

Emotional Intelligence (EQ) Dimensions in Najib Mahfouz's Ra'aytu Fīmā Yarā al-Nā'im and Bozorg Alavi's Cheshmhaayash Based on Daniel Goleman's Theory
Ali Khaleghi, Hasan Khalaf, Hamid Motavalizadeh Naeini

Print ISSN: 2008 - 7217

Online ISSN: 2383 - 2681