مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد الـ ٧٨، ربيع ١٤٠٥ هـ. ش، ٢٠٢٦م؛ صص ٢٠٠-١٦٨

Contrastive Analysis and Contextual Blending of Imagination Structures in Yahya al-Samawi's Ode 'In a Luminous Night'; A Reading Based on Gilbert Durand's Theory of Mythocriticism of Imagination"

Article Type: Research

Seyyed Mohammad Razi Mostafavinia[1], *Elham Baboli Bahmeh**[2], *Zahra Zare*[3]

Abstract

Imagination has always been the most fundamental element in literary creation, particularly in poetry. It functions as a defensive and confrontational mechanism that represents the poet's profound experiences and their perspective on existence. These characteristics elevate the poet from a passive state, directing their attention to communicative interactions formed within society—ranging from bitter political struggles to personal romantic experiences. Yahya al-Samawi (born 1949), a prominent Iraqi poet, is among those whose poetry encompasses both categories, demonstrating a connection between the faculty of imagination and the poet's inner self. This relationship can be analyzed and critiqued based on Gilbert Durand's (1921) theory of the mythocriticism of imagination in his book "The Structures of the Imaginary," using a phenomenological approach. The significance of this research lies in how al-Samawi's poetic world is built upon an extensive network of images, symbols, and archetypes that align with Durand's cognitive approach. Data collection was based on electronic studies, with the statistical population consisting of all verses from the love ode "Fi Laylin Bahiyyin" (In a Luminous Night). A qualitative approach and content analysis method were employed to apply Durand's typologies of imaginative forms. Consequently, identifying the poem's primary structure took precedence over random sampling from multiple odes. The ode was selected to highlight the romantic

1. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Qom University, Qom, Iran; orcid.org/0009-0002-4916-8034

2. Corresponding author, Ph.D in Arabic Language and Literature, Kashan University, Kashan, Iran; orcid.org/0009-0004-8918-1158; *Email*: Baboli.elham@yahoo.com.

3. master's student in Arabic Language and Literature, Qom University, Qom, Iran; orcid.org/0009-0008-0204-1830

dimension of al-Samawi's work—he is primarily known as a poet of resistance—and for its complete alignment with the core components of Durand's theory in creating images (both mythical and, more broadly, within the diurnal and nocturnal regimes). Results indicate a strong correlation between the poet's mythical narratives and metaphorical language. This is most frequent in the dramatic structure of the nocturnal regime, resulting from reflex reactions and rhythmic drives. The ode exhibits a cyclical movement between the "nocturnal regime" and "diurnal regime," though the dominant discourse leans toward the "nocturnal regime." In addition to its quantitative prevalence, it frames enduring love within a dramatic structure. The least frequent nocturnal structure is the antiphrasic. A blending of dramatic and antiphrasic structures recurs throughout. Ultimately, the return of the beloved to the lover within the diurnal and nocturnal imaginative regimes is left to the reader as an open ending.

Keywords: Yahya al-Samawi, Gilbert Durand, Diurnal Regime, Nocturnal Regime, Dramatic, Antiphrasic, Imagination.

1. Introduction

Imagination has always been the most fundamental element in literary creation, particularly in poetry. It is not merely a tool for poetic imagery but a means for representing the profound experiences that envelop the poet—from the bitter experiences of political struggle and exile to personal romantic encounters. In essence, imagination serves as a defensive and confrontational instrument for the poet. Imagination has been defined as follows: "Imagination, which is the essential substance and constant element of poetry, is something derived from the power of the khayāl (creative imagination). This force cannot be precisely defined; despite all efforts to understand and define it, it remains ambiguous" (Kadkani, 1987: 18). Kadkani's statement does not imply that the term 'imagination' is indefinable but rather points to its ambiguous boundaries, as numerous literary scholars and thinkers have attempted to define it without reaching a singular, unified definition. Among these thinkers is the French philosopher, sociologist, and literary critic Gilbert Durand, one of the foremost scholars in the study of imagination and a founder of the "Research Center for the Domain of Imagination." Influenced by the ideas of Carl Gustav Jung (1875–1961) and Gaston Bachelard (1884–1962), Durand developed a

foundational theory by examining the function of imagination and imagery within a cognitive category. He engaged in the "anthropology of the structures of the imagination" and the "classification of imaginative forms," adopting a philosophical, structuralist, and phenomenological approach. He defined imagination as "man's effort to create lasting hope regarding and against the objective world of death" (Durand, 1996, p. 499), thereby proposing a typology of "social imagination." By highlighting the role of myth as a "model for human behavior" (Eliade, 2003: 24), he considered it one of the structures of the imagination. To elaborate, in Durand's perspective, imagination is not merely an abstract concept but is seen as creativity and the ability to reconstruct external reality, with something latent lying beyond it. According to Durand: "Through imagination, man realizes that his life is bound by time. Wounded by time, he strives to analyze the conditions of his humanity and find meaning for his existence. If he fails in this endeavor, then it is the turn of writers and poets" (Abbasi, 2011: 73). Within this framework, in his book The Anthropological Structures of the Imaginary, Durand, through the semiotics of symbols, divides images into two main categories: those that show a fear of time and those that indicate control over time. More broadly, he places forms of the imaginary within the "diurnal regime of the imagination" and the "nocturnal regime of the imagination." In general, it can be said that in Durand's theory of the imaginary, imagination is the substratum of thought and takes precedence over reason. Since the mythological-critical perspective of the imagination is based on socio-cultural structures, the art of poetry is a tool for manifesting the force of imagination and the power to create symbolic images. Accordingly, contemporary poetry, due to its utilization of a kind of semantic density, aligns with the imagination arising from reality in Gilbert Durand's thought. Among contemporary poets, Yahya al-Samawi, the prominent Iraqi poet, reflects in his poems a range from political struggles and life in exile to personal romantic experiences. In all these categories, based on an extensive network of images, symbols, and archetypes, the poet seeks a lost element intertwined with realistic images and everyday experiences—images manifested in various forms in his poetry. While there is no doubt that studies have been conducted on al-Samawi—primarily focusing on the political and resistance aspects of his work—the romantic dimension of his poetry has been neglected. Given that Gilbert Durand's theory of the critical imagination, despite its high

potential for analyzing poetic texts, has not yet been applied to al-Samawi's romantic poems, all verses of his romantic qasida "Fī Laylin Bahī" (On a Splendid Night) have been selected for this study. This is because the discursive space of the poem is rich with imaginative forms and symbols analyzable based on Durand's diurnal and nocturnal regimes of the imagination. Consequently, the main research questions are: What is the primary function of the deployment of imagination in the qasida "Fī Laylin Bahī"? Which images are prominent within it? Into which regime (diurnal/nocturnal) does each of these images fall? And what structure from Durand's tripartite typology do these images form? Thus, the significance of the present research is amplified by the role of myth (images narrating reality) in reflecting the poetic world of this contemporary poet.

Research Questions

Based on the foregoing, this study proceeds to address the following research questions:

1 .How does the application of Durand's analytical method to the qasida "Fī Laylin Bahī" reflect the epistemological approach and mental world of al-Samawi?

2 .Generally, into which regime of the imagination—diurnal or nocturnal—does al-Samawi's poem fall?

3 .With which regime and structure of imagination does al-Samawi's romantic narrative begin, and with which does it conclude?

4. Based on a quantitative approach, under which of Gilbert Durand's three tripartite structures is al-Samawi's qasida subsumed?

2.Theoretical foundations of research

Gilbert Durand places imagination at a level prior to and foundational for science, just as the imagination of flight propelled humans toward constructing instruments to experience flying; similarly, art and literature originate from imagination. "In his book The Anthropological Structures of the Imaginary, Introduction to General Archetypology, Gilbert Durand, using a structural-descriptive method, strives to derive meaning from images, symbols, and myths" (cf. Abbasi quoting Durand, 2011: 8) in order to reveal this organized structure of the imagination to all.Gilbert Durand, who views myth as a symbolic narrative of reality, employs linguistic tools (metaphor) to delineate reality, or the collective unconscious, thereby extracting it from an abstract state and transforming it into something concrete and tangible. In a way, by systematizing the faculty of imagination, he allows it to

move, enabling it, through inspiration drawn from lived experiences, to establish an overlap between the motifs and imaginative imagery and the poet's inner self. To elaborate further, he does not have a merely descriptive approach towards the creation of images by the imaginative faculty; rather, he considers them living, conscious elements that play an active and effective role in representing existence. Accordingly, the composition of Yahya al-Samawi's poem "Fī Laylin Bahī" proceeds within the framework of the two regimes of the imagination—diurnal and nocturnal—and the tripartite structure of Durand's mythological critique of the imagination (schizomorphic or heroic structures, synthetic or dramatic structures, and mystical or antithetic structures). It is worth noting that the sequence of the poem's verses serves as the criterion for applying the theory.

3. Methodology

The present research adopts a qualitative approach and employs content analysis to explore the poem "Fī Laylin Bahī" by Yahya al-Samawi within the framework of Gilbert Durand's theory of the critique of imagination. The stages of qualitative data analysis involve selecting concrete samples, analyzing them without preconceived assumptions, and finally coding the analyzed content based on the selected theory. Accordingly, to accurately assess the poem's core structure, random sampling from several poems has been omitted, and all verses of the aforementioned poem have been analyzed as the selected samples.

4. Results

In this study, which applied Gilbert Durand's theory of the mythological critique of imagination to the poem "Fī Laylin Bahī" by the Iraqi poet Yahya al-Samawi, the poet advances his romantic narrative with his beloved within the nocturnal and daytime regimes in a cyclical manner, drawing upon a spectrum of mental-sensory meanings rooted in his lived experiences. Although the nocturnal regime was quantitatively predominant—evidenced by textual features, positive and negative poles, symbols of darkness and night, the frequent presence of intrusive and rhythmic motor stimuli, the poet's effort to "soften" the night through symbols of light, morning, and the moon, as well as to temper the prevailing atmosphere through the interaction of positively and negatively valued symbols such as darkness and light, fire and water, burning and softness, love and captivity, closeness and distance, and melting and freezing—this confirms the point.

Al-Samawi's poetic imagery is rooted in his spiritual needs and objective correspondences. He has managed to establish a connection between symbolic mythological narrative and metaphorical language, creating an equivalence between subjective and objective spaces. Among the macro-structures of the nocturnal regime, priority is given to the synthetic or dramatic structure because the poem begins and ends within this structure, which is the result of an approaching reaction and rhythmic motor stimuli, and it also frames enduring love. The lowest frequency belongs to the mystical-antithetic macro-structure. When confronting this structure, the poet preferred to blend it with the dramatic macro-structure so that a nutritive reaction does not become prominent in his poem, and the approaching reaction remains highlighted instead. Within the macro-structures, he sometimes relies on a single micro-structure and at other times advances several micro-structures simultaneously.Although the number of verses belonging to the daytime regime is fewer than those of the nocturnal regime, this very fact illustrates the poet's intellectual stance: to eliminate the fear of time, he does not merely resort to erotic states. It seems his mind is constantly rotating between the tranquility and rest of the nocturnal regime and the antagonistic right-wrong dynamic of the daytime regime. The poet does not conclusively assign the hopeful ending of the beloved's return to either regime, leaving it as an open ending for the reader. Overall, the content analysis of the poem indicates that al-Samawi, like Gilbert Durand, views imagination as a symbolic narrative of reality.

تحلیل تقابل و امتزاج محتوایی ساختارهای تخیل در قصیدهٔ «فی لیلٍ بهیٍ» از یحیی السماوی؛ خوانشی بر پایهٔ نظریهٔ نقد اسطوره‌شناسی خیال ژیلبر دوران

نوع مقاله: پژوهشی

سید محمدرضی مصطفوی‌نیا[۱]، الهام بابلی‌بهمه[۲*]، زهرا زارع[۳]

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه قم، قم، ایران.

۲. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

۳. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه قم، قم، ایران

تاریخ دریافت: ١٤٠٤/٠٨/١٤ تاریخ پذیرش: ١٤٠٤/٠٩/١٨

چکیده

خیال، همواره بنیادی‌ترین عنصر در آفرینش ادبی، به‌ویژه شعر است؛ عنصری که در قالب مکانسیم دفاعی و مقابله‌ای به بازنمایی تجربه‌های عمیق شاعر و نوع نگاهِ وی به هستی می‌پردازد. این شاخصه‌ها، شاعر را از حالت منفعل خارج کرده و توجه وی را به کنش‌های ارتباطی شکل‌گرفته در بستر اجتماع معطوف می‌-دارد؛ کنش‌هایی که می‌تواند ناشی از مبارزه‌های تلخ سیاسی تا تجربه‌های عاشقانه فردی یک شاعر باشد. یحیی السماوی (١٩٤٩) شاعر برجستهٔ عراقی از جمله شاعرانی است که قرار گرفتن سروده‌هایش ذیل هر دو مقوله، بیانگر ارتباط قوهٔ تخیل و منِ درونی شاعر بوده که بتوان براساس شاخصه‌های نظریهٔ نقد اسطوره‌شناسی خیال ژیلبر دوران (١٩٢١) در کتاب «ساختارهای نظم تخیل» با رویکردی پدیدارشناسانه تحلیل و نقد شوند. اهمیت پژوهش آن است که جهان شعری السماوی بر پایهٔ شبکه‌ای گسترده از تصاویر، نمادها، و کهن‌الگوها شکل گرفته که با رهیافت شناختی دوران همخوانی دارد. از این رو، جمع-آوری داده‌ها بر مبنای مطالعات الکترونیکی بوده و جامعهٔ آماری، همهٔ ابیات قصیدهٔ عاشقانهٔ «فی لیلٍ بهیٍ» است تا با رویکردی کیفی و روش تحلیل محتوایی، گونه‌های صورخیال ژیلبر بر آن تطبیق داده شود. بنابراین، در پرتو تشخیص ساختار اصلی سروده از انتخاب شاهد تصادفی در چند قصیده صرف‌نظر شده‌است. دلیل انتخاب قصیده، توجه به بُعد عاشقانهٔ سروده‌های السماوی – که بیشتر

* نویسنده مسئول: baboli.elham@yahoo.com

شهرت ایشان به–عنوان شاعر مقاومت است – و همسویی تام با مؤلفه‌های محوری نظریهٔ دوران در خلق تصاویر – اسطوره‌ای و با نگاهی کلی‌تر منظومهٔ روزانه و شبانه است. نتایج نشان داده‌است که میان روایت‌های اسطوره‌ای و زبان استعاری شاعر، ارتباطی تنگاتنگ وجود دارد. این امر، در ساختار دراماتیک از منظومهٔ شبانه که نتیجهٔ عکس‌العمل مقاربتی و محرکهٔ آهنگ‌دار بوده بیشترین بسامد را دارد. قصیده در «منظومهٔ شبانه» و «منظومهٔ روزانه» حالتی چرخشی داشته هرچندکه گفتمان حاکم بر آن به «منظومهٔ شبانه» کشش دارد؛ زیرا علاوه‌بر کمیت، عشق پایدار را در ساختار دراماتیک رقم می‌زند. کمترین بسامد از لحاظ ساختارهای شبانه، متعلق‌به ساختار آنتی‌فرازتیک است. امتزاج دو ساختار دراماتیک و آنتی‌فرازتیک تکرار می‌شود. در نهایت، برگشت معشوق به عاشق در منظومهٔ تخیل روزانه و شبانه، به‌صورت پایانی باز به خواننده واگذار می‌کند.

کلیدواژه‌ها: یحیی السماوی، ژیلبر دوران، منظومهٔ روزانه، منظومهٔ شبانه، دراماتیک، آنتی‌فرازتیک، خیال.

۱. مقدمه

خیال همواره بنیادی‌ترین عنصر در آفرینش ادبی، به‌ویژه شعر بوده‌است؛ عنصری که نه‌تنها ابزار تصویرپردازی شاعرانه، بلکه راهی برای بازنمایی تجربه‌های عمیق شاعر بوده که وی را احاطه کرده‌است؛ همچون تجربه تلخ مبارزه‌های سیاسی، تبعید تا تجربه‌های عاشقانه فردی. در واقع، خیال به‌عنوان ابزاری دفاعی و مقابله‌ای در اختیار شاعر است. در تعریف خیال آمده‌است: «خیال که جوهر اصلی و عنصر ثابت شعر است چیزی است که از نیروی تخیل حاصل می‌شود و این نیرو قابل تعریف دقیق نیست، با همه کوشش‌هایی که در راه شناخت و تعریف آن شده همچنان مبهم است» (کدکنی، ١٣٦٦: ١٨). سخن کدکنی بدین معنا نیست که واژه تخیل قابل تعریف نبوده، بلکه گویا به مرزهای نامشخص تخیل اشاره دارد؛ چراکه ادبیان و صاحب‌نظران زیادی به تعریف آن پرداخته‌اند؛ ولی به یک تعریف واحد نرسیده‌اند. از جمله این صاحب‌نظران، ژیلبر دوران فیلسوف، جامعه‌شناس و منتقد ادبی فرانسوی بوده که از برجسته‌ترین پژوهشگران تخیل‌شناسی و از بنیان‌گذاران «مرکز پژوهش در حوزهٔ تخیل» است.

ژیلبر دوران با تأثیرپذیری از آراء کارل گوستاو یونگ (١٨٧٥) و گاستون باشلار (١٨٨٤) در نظریه‌ای بنیادین با بررسی کارکرد تخیل و تصویر در یک مقولهٔ شناختی به «انسان‌شناسی ساختارهای تخیل» و «دسته‌بندی صورت‌های تخیلی» پرداخته و به‌نوعی با نگاهی فلسفی و

رویکردی ساختارگرایانه و پدیدارشناسانه با تعریف «تخیل، تلاش انسان برای ایجاد کردن امیدی پایدار نسبت‌به جهان عینی مرگ و بر ضد جهان عینی مرگ است» (Durand, 1996, P499) به گونه‌شناسی «تخیل اجتماعی» پرداخته و با برجسته‌کردن نقش اسطوره به‌عنوان «الگویی برای رفتار بشریت» (الیاده، ۱۳۸۲: ٢٤)، آن را از ساختارهای تخیل می‌داند. توضیح بیشتر اینکه تخیل در نگرش دورانی صرفا به‌معنای یک مفهوم انتزاعی نیست؛ بلکه آن را به‌مثابهٔ خلاقیت و توانایی در بازسازی واقعیت بیرونی دانسته که در ورای آن موضوعی نهفته‌است.

به باور دوران: «انسان با تخیل در می‌یابد که زندگی‌اش به زمان محدود می‌شود انسانِ زخم‌خورده از زمان، می‌کوشد شرایط انسان بودنش را تحلیل کند و معنایی برای وجودش بیابد؛ و اگر در این تلاش ناکام بماند آن‌گاه نوبت به نویسندگان و شاعران می‌رسد» (عباسی، ۱۳۹۰: ۷۳). در همین چارچوب، ژیلبر دوران در کتاب «ساختارهای انسان‌شناختی قوهٔ تخیل» با نشانه–شناسی نمادها، تصاویر را به دو دسته اصلی تقسیم می‌کند؛ تصاویری که ترس از زمان را نشان می‌دهند و تصاویری که نشان‌دهندهٔ کنترل زمان هستند، و در یک تقسیم‌بندی کلی‌تر، صور خیال را در «منظومهٔ تخیل روزانه» و «منظومهٔ تخیل شبانه» قرار می‌دهد. به‌طور کلی می‌توان گفت: در نظریهٔ خیال دوران، تخیل بن‌مایهٔ تفکر بوده و بر عقل پیشی گرفته‌است. از آنجاکه نگرش نقد اسطوره‌شناسی خیال بر ساختارهای اجتماعی – فرهنگی بنا شده بنابراین، فن شعر ابزاری است برای نمایان کردن نیروی تخیل و قدرت خلق تصاویر نمادین. بر این اساس، شعر معاصر به‌دلیل بهره‌مندی از نوعی ماتریسم معنایی با تخیل برخاسته از واقعیت ژیلبر دوران همخوانی دارد.

۱–۱. بیان مسئله

از میان شاعران معاصر، یحیی السماوی شاعر برجستهٔ عراقی، سروده‌هایش بازتاب مبارزه‌های سیاسی و زیستن در تبعید تا تجربه‌های عاشقانه فردی است. شاعر در همهٔ این مقوله‌ها، بر پایهٔ شبکه‌ای گسترده از تصاویر، نمادها، و کهن‌الگوها به‌دنبال گمشده‌ای بوده که با تصاویری واقعی و تجربه‌های روزمره گره خورده‌اند؛ تصاویری که به شکل‌های مختلف در شعر وی نمود یافته‌اند. در اینکه پیرامون السماوی – بیشتر وجه سیاسی و مقاومت آثار ایشان – مطالعاتی صورت گرفته شکی نیست؛ اما بُعد عاشقانهٔ سروده‌های این شاعر، مغفول مانده‌است. این باور که «نباید سماوی را به‌عنوان شاعری مبارز و حماسه‌سرا که سیاست رنگ سیاه اشعار اوست شناخت و تصور کرد که تخیل شاعرانه و روح حساس شاعری در آثارش راه ندارد» (خانی، ١٣٩٤: ٢٨) تقریبا با ادعای

پژوهش حاضر – توجه به وجه سیاسی سروده‌های السماوی – همخوانی دارد. از این جهت که در متن گفته‌شده به‌طور ضمنی سروده‌های سیاسی شاعر را عاری از تخیل دانسته با رهیافت نقد اسطوره‌شناسی دوران منافات دارد.

از آنجا که نظریهٔ نقد خیال ژیلبر دوران با وجود ظرفیت‌های بالای آن در تحلیل متون شعری، هنوز بر سروده‌های عاشقانه السماوی تطبیق داده نشده‌است؛ بنابراین، همهٔ ابیات قصیدهٔ عاشقانهٔ «في لَيلٍ بَهيٍ» السماوی انتخاب شده‌است؛ زیرا فضای گفتمانی سروده سرشار از صور خیال و نمادهای قابل تحلیل بر اساس منظومهٔ تخیل روزانه و شبانه دوران است. از این‌رو، مسئلهٔ اصلی پژوهش این است که کارکرد اصلی طرح تخیل در قصیدهٔ «في لَيلٍ بَهي» چیست، چه تصاویری در آن برجسته می‌شود، و هرکدام از این تصاویر در کدام منظومه جای می‌گیرند و این تصاویر چه ساختاری را از ساختارهای سه‌گانهٔ دوران شکل می‌دهند. بدین ترتیب، اهمیت پژوهش حاضر در نقش اسطوره (تصاویرِ روایتگر واقعیت) برای انعکاس جهان شعری این شاعر معاصر دو چندان می‌شود. پژوهش پیش‌رو با رویکردی کیفی و روش تحلیل محتوا به واکاوی قصیدهٔ «في ليلٍ بهيٍ» یحیی السماوی ذیل نظریهٔ نقد خیال ژیلبر دوران می‌پردازد. مراحل تحلیل داده‌های کیفی با انتخاب نمونه‌های عینی، تحلیل آنها بدون پیش‌فرض‌های قبلی و در نهایت کدگذاری محتوای تحلیل‌شده براساس نظریهٔ منتخب صورت می‌گیرد. بر این اساس، برای سنجش دقیق ساختار اصلی شعر، از گزینش شاهد تصادفی در چند قصیده صرف‌نظر شده و همهٔ ابیات سروده گفته‌شده به‌عنوان نمونه‌های منتخب تحلیل شده‌اند.

۱–۲. پرسش‌های پژوهش

براساس آنچه گفته شد، این جستار در راستای پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر پیش می‌رود.

۱. کاربست روش تحلیل دوران بر قصیدهٔ «في ليلٍ بهيٍ» به چه شکل منعکس‌کنندهٔ رویکرد معرفتی و جهان ذهنی السماوی است؟

۲. به‌طور کلی سرودهٔ السماوی در کدام یک از منظومهٔ تخیل روزانه و شبانه قرار می‌گیرد؟

۳. روایت عاشقانهٔ السماوی با کدام منظومه و ساختار تخیل آغاز و به کدام منظومه و ساختار تخیل ختم می‌شود؟

٤. بر اساس رویکرد کمی، قصیدهٔ السماوی زیر مجموعهٔ کدام یک از ساختارهای سه‌گانهٔ ژیلبر دوران قرار می‌گیرد؟

۱–۳. پیشینهٔ پژوهش

بررسی سیر مطالعاتی پیرامون یحیی السماوی و نظریهٔ «نقد خیال ژیلبر دوران» نشان می‌دهد که وجه سیاسی و مقاومتی سروده‌های السماوی و نظریهٔ ژیلبر محل اهتمام بوده‌است. اما، بُعد عاشقانهٔ سروده‌های شاعر از دید پژوهشگران مغفول مانده‌است. از طرفی، پیرامون تطبیق قصیده–ای عاشقانه از السماوی ذیل رهیافت دوران پژوهشی مستقل صورت نگرفته‌است. با توجه به موضوع مورد بحث صرفا به ذکر پیشینهٔ مرتبط بسنده می‌شود، و از پژوهش‌هایی که به تطبیق نظریهٔ دوران بر متون دیگر زبان‌ها و جنبه‌هایی از سروده‌های السماوی پرداخته‌اند که در چارچوب مؤلفه‌های نگرش ژیلبر قرار نمی‌گیرد، صرف‌نظر می‌شود.

رسول بلاوی و حسین مهتدی (١٤٣٦هـ) در مقاله‌ای با عنوان «الرموز الطبيعية ودلالاتها في شعر يحيى السماوي» با ذکر شواهد شعری به بررسی نمادهای «النهر»، «البحر»، «المطر»، «الليل» و ... در شعر سماوی پرداخته‌اند. بهنام باقری (۱۳۹۳ش) در مقالهٔ «استخدام الرموز في شعر يحيى السماوي» با رویکردی مشابه پژوهش بلاوی به بررسی نماد در شعر سماوی پرداخته با این تفاوت که نمادهای حیوانی نیز، محوریت بوده‌است. همچنان خلا جامع نبودن نمادها در دو این پژوهش احساس می‌شود. برای مثال در مقالهٔ یادشده به ذکر یک مثال از نماد عصفور بسنده شده حال آنکه بسامد بالای عصفور در سروده‌های السماوی دال‌بر نمادهای گوناگونی دارد. شایان ذکر است که سبک ورود به موضوع مورد بحث با دو مقالهٔ فوق متفاوت است.

علاوه بر موارد فوق، مطالعاتی صورت گرفته که عنوان آنها القاکنندهٔ پیشینهٔ مشترک با موضوع مورد بحث است. بنابراین، در پرتو این مسئله، دقت‌نظر در محتوای چنین پژوهش‌هایی ضروری است. یحیی معروف و روژین نادری (١٣٩٤ش) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ماهیت موج‌های مثبت و منفی در شعر مقاومت عربی و فارسی بر اساس نظریهٔ دوران در نقد ادبی» با انتخاب نمونه‌هایی از شاعران عربی و فارسی همچون یحیی السماوی، سمیح القاسم، عزالدین المناصره، نصرالله مردانی، قیصر امین‌پور، سهیل ثابت محمودی، حسن حسینی و شعر جنگ به بررسی سروده‌های مقاومت از منظر منظومهٔ روزانهٔ نظریهٔ خیال دوران پرداخته‌اند. به این نتیجه رسیده‌اند که موج‌های مثبت و منفی (عروجی و سقوطی/ تاریکی و تماشایی/ حیوانی و جداکننده) به–صورت هم‌شکل و زنجیره‌وار به‌هم متصل‌اند. واضح است که با توجه به ظرفیت مقاله، نویسندگان اشاره‌ای گذرا به شعر شاعران داشته‌اند. از نقاط ضعف مقاله این است که عنوان

القاکنندهٔ تمام ساختارهای خرد و کلان رهیافت دوران است در حالی‌که محتوا بیانگر این مهم است که نظریه به‌طور جامع و مانع تطبیق داده نشده (صرفا یک ساختار آن؛ منظومهٔ روزانه) و چنین مسئله‌ای در تحلیل نگارندگان مشهود است. بنابراین، نتایج حاصل از اثر نسبت‌به تطبیق نگرش دوران، قانع‌کننده نیست. بهتر بود که نمونه‌ها از یک شاعر عربی و یک شاعر فارسی انتخاب شود. از آنجاکه نویسندگان به‌صورت عمیق به تحلیل موضوع نپرداخته‌اند با وجود اشتراک در نظریه، هیچ‌گونه همپوشانی با مقاله پیش‌رو ندارد. در این اثر تلاش می‌شود که تمام ساختارهای خرد و کلان رهیافت دوران – با توجه به ظرفیت سروده – به بحث گذاشته شود.

محمدنبی احمدی و روژین نادری (۱۳۹٦ش) در مقاله «هراس از زمان و غلبه بر آن در شعر شاعران مقاومت (از دیدگاه روانشناسی) مطالعهٔ موردی: یحیی سماوی، عثمان لوصیف، سمیح قاسم» با رویکردی روانکاوی نسبت‌به نظریه ژیلبر دوران، همسو با مقاله «تحلیل ماهیت موج‌های مثبت و منفی در شعر مقاومت عربی و فارسی بر اساس نظریهٔ دوران در نقد ادبی» پیش می‌روند؛ این همسویی نه‌تنها در ساختار کلی مقاله است، بلکه در نمونه‌های منتخب نیز، مشاهده می‌شود. در کل، خروجی مقاله بر نتایج مشترک دلالت دارد. این اثر نیز، به‌طور جامع و مانع همه ساختارهای خرد و کلان دوران را پوشش نمی‌دهد. در نتیجه، وجه اشتراکی در محتوا با جستار پیش‌رو ندارد. واضح است که چنین پژوهش‌هایی تصویری جامع از منظومه‌های تخیل را در اختیار خواننده قرار نمی‌دهند.

احمد خلیل سمین الخزرجی (۲۰۲٤) در مقالهٔ «الرمز القرآني في شعر يحيى السماوي» با تأکید بر سروده‌های سیاسی السماوی به استخراج رمزهای گوناگونی همچون نوح (نماد صبر و تحمل)، زکریا (نماد خستگی‌ناپذیری)، سلیمان (نماد رهایی وطن از ظلم و ستم)، یوسف (نماد وطن) و ... پرداخته‌است.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که پژوهش‌های پیشین در چارچوب شعر مقاومت قرار داشتند (متونی که غالباً تحت سیطرهٔ منظومهٔ روزانه قرار می‌گیرند) این تحقیق به سراغ گونه‌ای متفاوت از متن رفته‌است بدین ترتیب، با بررسی کامل قصیدهٔ "في ليلٍ بهيٍ"، با تمرکز بر ژانری غیرمقاومتی و عاشقانه، امکان مقایسهٔ نظام‌مند میان دو گونهٔ تخیل (روزانه و شبانه) را فراهم می‌آورد. همچنین بعد دیگری از اشعار کمتر کاویده‌شدهٔ یحیی السماوی را بر اساس نظریهٔ دوران تبیین می‌نماید.

۲. چارچوب نظری پژوهش

۲–۱. نظریهٔ نقد اسطوره‌شناسی خیال ژیلبر دوران

ژیلبر دوران خیال را در مرتبه‌ای پیش‌تر از علم و بنیاد آن می‌داند همان‌طورکه خیالِ پرواز، انسان‌ها را به‌سمت ساخت ابزاری‌هایی برای تجربهٔ پرواز سوق داد، هنر و ادبیات نیز، نشأت‌گرفته از خیال است. «ژیلبر دوران در کتاب "ساختارهای انسان‌شناسی تخیل"، مقدمه بر کهن–الگوشناسی عمومی با یک روش ساختاری – توصیفی می‌کوشد معنایی از تصاویر، نمادها، اسطوره‌ها به‌دست بدهد» (ر.ک: عباسی به نقل از دوران، ۱۳۹۰: ۸) تا این ساختار سازمان‌یافته از تخیل را بر همگان آشکار سازد. از آنجا که نقد ادبی ژیلبر دوران، نقد اسطوره‌ای نام می‌گیرد؛ لازم است معنای اسطوره از نظر دوران تبیین شود.

اسطوره از نظر دوران متشکل است از: محرکه، کهن‌الگو، نماد. در واقع، از نگاه دوران «اسطوره نظامی پویا از نمادها، کهن‌الگوها و محرکه‌هاست» (durand,1996: 64). توضیح بیشتر این‌که اسطوره را «افقی می‌داند که در آن چیزها آشکار می‌شود» (هایدگر، ۱۳۸۳: ۱۸). این روش اسطوره‌ای به‌گونه‌ای تنظیم شده تا به خلق انگاره‌ها و تصاویر نهایی بیانجامد؛ تصاویری که همان روایت نمادین واقعیت نامیده می‌شوند.

محرکه: «محرکه‌های جداکننده و محرکه‌های عمودی، محرکه‌های پایین‌رو یا محرکه‌های داخل‌شو و محرکه‌های آهنگ‌دار یا جنسی. دوران، محرکه‌ها را با "عکس‌العمل‌های غالب انسانی" پیوند می‌دهد. محرکه‌های جداکننده و محرکه‌های عمودی در ارتباط با عکس‌العمل وضعیتی هستند. محرکه پایین‌رو یا محرکه‌های داخل‌شو در پیوند با عکس‌العمل تغذیه‌ای یا عکس‌العمل بلعیدنی هستند. محرکه‌های آهنگ‌دار با عکس‌العمل تولیدمثلی یا جنسی در پیوند هستند» (عباسی به نقل از دوران،۱۳۹۰: ٦٨). می‌توان گفت همین نیروست که کالبد جنبنده و طرح کاربردی قوهٔ خیال را پدید می‌آورد.

کهن‌الگو: به‌نظر می‌رسد که کهن‌الگو واسطهٔ بین محرکه‌های درونی و تصاویر به دست‌آمده است. «اصطلاح کهن‌الگو یک اصطلاح یونگی به‌معنای شکل ابتدائی بوده و حافظه نژادی بشر را به ذهن القا می‌کند» (رضایی، ۱۳۸۲: ۲۱). کهن‌الگوها معنای جهانی دارند و مانند محرکه‌ها کاملا ثابت‌اند. آنها برای این‌که به‌تصویر کشیده شوند وخودنمایی کنند به نمادها احتیاج داشته و نمادها، برای به‌تصویر کشیدن اسطوره‌ها به‌کار می‌روند.

نماد: برخلاف کهن‌الگوها، نمادها معنای دو یا چندگانه دارند؛ بدین معنا که یک نماد مثل شب «با توجه به هر فرهنگ می‌تواند معنای متفاوتی داشته باشد» (Barasch, 1990: 234)، حتی نمادها می‌توانند در یک شعر با توجه به مقصود نویسنده و شیوهٔ بیان او معنای متفاوتی ارائه کند. «اسطوره خوشه‌ای از تصاویر را تشکیل می‌دهد که این خوشه تصویری پویا و متحرک است، و نشانگر بسیار خوبی از ساختارهای تخیل است. اسطوره به‌وسیله محرکه‌ها و کهن‌الگو ساختار خود را پیدا می‌کند و از هستهٔ نمادها قوام می‌یابد. ژیلبر دوران بر نمایش ویژگی نمادین تصاویر تکیه می‌کند. ایشان ثابت می‌کند که تولیدات تخیل دارای معنایی ذاتی هستند که بازنمایی ما از جهان را تعیین می‌کنند. به اعتقاد او هستهٔ تفکر انسانی از تخیل شکل گرفته‌است؛ وی تلاش می‌کند تخیل را در مظاهر گوناگونش بررسی کند که از میان آنها خلاقیت هنری و خصوصاً ادبیات جایگاهی خاص دارد» (عباسی به نقل از دوران، ۱۳۹۰ :۷۱). اینجاست که ریشهٔ فکری مشترک با رویکرد پدیدارشناسی باشلار بر این مبنا که «مطالعهٔ پدیدار صورت خیال شعری با درک واقعی بودن آن است» (باشلار، ۱۳۹۲: ۸٦) دیده می‌شود.

ژیلبر دوران تصاویر خلق‌شده توسط هنرمند یا ادیب را به‌مثابهٔ نماد می‌داند و تمامی این تصاویر را به دو دسته اصلی تقسیم می‌کند: الف: «تخیلاتی که ترس از زمان را نشان می‌دهد. ب: تخیلاتی که کنترل زمان را نشان می‌دهد» (عباسی به نقل از دوران، ۱۳۹۰: ۷۵).

عکس‌العمل‌های غالب انسان: دوران برای تبیین کارکرد قوهٔ خیال، به سه واکنش اصلی انسانی اشاره می‌کند؛ واکنش‌هایی که به‌شکل مستقیم با تجربه‌های ابتدایی بشر مرتبط‌اند. «عکس‌–العمل موقعیتی به لطف آن، نوزاد وارد وضعیت عمودی و افقی می‌شود. نوزاد با قرار گرفتن در وضعیت ایستاده جهان را با فاصله و به کمک چشم آنچنان که به‌کمک گوش درک می‌کند، می‌بیند و می‌فهمد. عکس‌العمل تغذیه‌ای است که به کمک (عمل) مکیدن و هضم کردن نمایان می‌شود؛ مکیدن و هضم کردن دو عملی هستند که با احساس گرما و دیگر حواس همراه است. عکس‌العمل غالب مقاربتی یا رابطه‌ای یا جنسی که فرمان‌های چرخه‌ای و آهنگ‌داری در پیوند با امیال جنسی است» (*همان*:۸۰).

ژیلبر دوران عکس‌العمل‌های غالب را در دو منظومهٔ بزرگ روزانه و شبانه قرار می‌دهد. عکس‌العمل وضعیتی زیر مجموعهٔ منظومهٔ روزانه و دو عکس‌العمل دیگر، زیر مجموعهٔ منظومهٔ شبانه قرار می‌گیرند. هرکدام از این منظومه‌ها در واقع تصاویری را در خود جای می‌دهد که

نشان‌دهندۀ نوع عکس‌العمل انسان در برابر ترس از زمان و مرگ است که در هر منظومه با روش مقابله‌ای متفاوتی مشاهده می‌شود.

منظومۀ تخیل روزانه: منظومۀ روزانه شامل «نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت و منفی است، تصاویر با ارزش‌گذاری منفی حاصل ترس از زمان و مرگ است و برای کاهش این ترس و اضطراب طی یک عمل جبرانی تصاویر تخیلی با ارزش‌گذاری مثبت در ذهن انسان پدیدار می‌شود. در واقع در این منظومه، انسان به‌دنبال تصاویری است که با آن به جنگ ترس‌هایش برود. این نگرش باعث می‌شود که در این منظومه، نمادها هیچ‌گاه با یکدیگر تعامل و دوستی برقرار نکنند و تصاویر همواره مقابل یکدیگر قرار بگیرند تا یکی بر دیگری غلبه پیدا کند» (ر. ک: قائمیان، ۱۳۸۵: ۲۳ – ۲۲). از آنجاکه منظومۀ روزانه با ارزش‌گذاری مثبت و منفی در قالب نمادهایی شکل می‌گیرد. در این صورت، نمادهای ریخت حیوانی، نمادهای ریخت تاریکی، نمادهای ریخت سقوطی و نمادهای کنترل کننده (عروجی، تماشایی و جداکننده) در جدول ۱ ترسیم می‌شوند:

جدول شماره ۱ (منظومۀ تخیل روزانه)

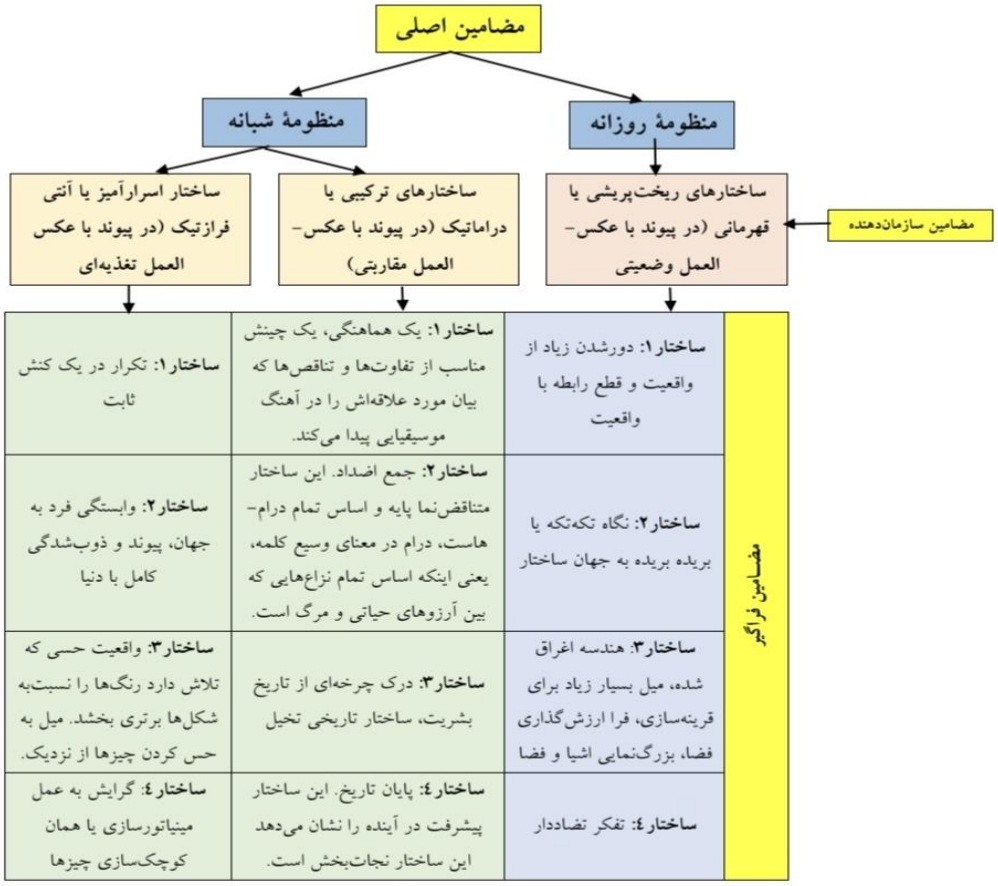
تصاویر ترس از زمان	تصاویر غلبه بر زمان
نمادهای ریخت حیوانی حرکت کائوتیک، حیوان، نعرۀ حیوان قسمتی از بدن حیوان	نمادهای جداکننده نشان‌دهندۀ قدرت و پاکی، شمشیر بران
نمادهای ریخت تاریکی تاریکی، آب سیاه، خون	نمادهای روشنایی خورشید، چشم
نمادهای ریخت سقوطی خون، سقوط، حس سرگیجه، حس حال به‌هم خوردگی	نمادهای عروجی بال پرنده، فرشته، مرد بسیار بزرگ

(عباسی به نقل از دوران: ۸۸ –۸۲)

منظومۀ تخیل شبانه: در منظومۀ شبانه، انسان راهی دیگر برای چیرگی بر شبح ترس می‌یابد؛ بدان معناکه در این منظومه نیز، «نمادها با ارزش‌گذاری مثبت و منفی وجود دارند؛ اما تفاوت اساسی آن با منظومۀ روزانه این است که در این جا، دو قطب مثبت و منفی با یکدیگر تعامل برقرار می‌کنند تا تصاویر منفی ترس کمتری را القا کنند. برای مثال اگر در منظومۀ روزانه یک

حیوان وحشی با دندان‌های تیز و عمل دریدن وصف می‌شود؛ همان حیوان در منظومهٔ شبانه با عملی مانند بلعیدن وصف می‌شود، و به دندان‌های تیز او اشاره نمی‌شود؛ چراکه این راه همان راهیست که انسان برای غلبه بر ترس خود یافته یعنی انتخاب ندیدن تصاویر هولناک به جای دیدن و هراسیدن از آن. در این رهیافت، شب در منظومهٔ روزانه بسیار تاریک ترسناک و خالی از نور تصویر می‌شود حال آنکه در منظومهٔ شبانه حالت شهوانی به خود گرفته یا توسط نور، چراغ و ستارگان تلطیف می‌شود یا به‌گونه‌ای توصیف می‌شود که با خواندن واژه شب هیچ هراس یا دلهره‌ای به خواننده منتقل نمی‌شود؛ بلکه به فضایی آرام مبدل می‌گردد؛ البته میزان ترس‌زدایی از شب وابسته‌به هر نویسنده، نوع نگاه او و فضایی فکری او متفاوت است؛ زیرا شب را نماد معنایی می‌داند» (ر. ک: عباسی، ۱۳۸۰: ۹٤ – ۹۰).

در این منظومه بر خلاف منظومهٔ روزانه با توجه به تعامل چرخه‌ای تصاویر مثبت و منفی «عملی قهرمانانه شکل نمی‌گیرد؛ چراکه در این منظومه نمادها به جنگ یکدیگر نمی‌روند؛ بلکه با یکدیگر در تعامل هستند» (عباسی به نقل از دوران، ۱۳۹۰: ۹۳ – ۹۲). بعد از تبیین منظومهٔ تخیل روزانه و شبانه لازم است لایه‌های عمیق‌تر ساختار نظام تخیل که توسط ژیلبر دوران به سه ساختار بنیادین (ریخت‌پریشی یا قهرمانی، ترکیبی یا دراماتیک و اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک) تقسیم شده در جدول شماره ۲ ترسیم شوند. جدول ۲ نمایانگر تمامی مؤلفه‌های لازم برای شناخت این سه ساختار است. شایان ذکر است که تقسیم‌بندی مضامین به اصلی، سازمان‌دهنده و فراگیر توسط نگارندگان صورت گرفته‌است.



۳. بحث و بررسی

ژیلبر دوران که اسطوره را روایتی نمادین از واقعیت می‌داند با به‌کارگیری ابزارهای زبانی (استعاره) به ترسیم واقعیت یا همان ناخودآگاه جمعی می‌پردازد تا آن را از حالت انتزاعی خارج کرده و به حالتی عینی و ملموس تبدیل کند. به‌نوعی با نظام‌مند کردن قوهٔ تخیل، به آن اجازه حرکت داده تا با الهام‌گرفتن از تجربه‌های زیسته بین انگاره‌ها و تصویرپردازی‌های خیال با منِ درونی شاعر همپوشانی برقرار کند. توضیح بیشتر این‌که ایشان نسبت‌به خلق تصاویر توسط قوهٔ مخیله رویکردی توصیفی ندارد؛ بلکه آنها را عنصرهایی زنده و آگاه دانسته که نقشی فعال و کارآمد در بازنمایی هستی دارند. براین اساس، پیکربندی سروده «فِي ليلٍ بهيٍ» از یحیی السماوی

ذیل دو منظومهٔ تخیل روزانه و شبانه و ساختار سه‌گانهٔ رهیافت نقد اسطوره‌شناسی خیال دوران (ساختارهای ریخت‌پریشی یا قهرمانی، ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک و ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک) پیش می‌رود. شایان ذکر است که ترتیب ابیات سروده معیار تطبیق نظریه است.

۳-۱. منظومهٔ تخیل شبانه

۳-۱-۱. ساختار ترکیبی یا دراماتیک

در سرودهٔ یحیی السماوی، شب از نمادهای با ارزش‌گذاری منفی و نماد ریخت تاریکی (ترس از زمان) است. شاعر در بیت زیر:

لَيْلٌ حِجابُكِ .. حولَ وجْهِكِ قدْ سَجا فعَجِبْتُ إذْ جُمِعَ الضياءُ مع الدُّجى

شب را به‌عنوان «حجاب معشوق خود» تلقی کرده و بلافاصله در مصراع بعد با زبان استعاری از نماد با ارزش‌گذاری مثبت یعنی نمادهای روشنایی [غلبه بر زمان] استفاده کرده‌است و سفیدی چهرهٔ معشوق را به شیئی نورانی تشبیه می‌کند. در بیت فوق، به‌وضوح ارتباط و تعامل نمادها با ارزش‌گذاری مثبت و منفی دیده می‌شود. این سبکِ تصویرپردازی و ایماژهای چندلایه شاعر ریشه در نیازهای روحی و دلبستگی ایشان به معشوقه و عکس‌العمل مقاربتی دارد. این جمع اضداد (تاریکی/ روشنایی) همان‌طورکه در جدول شماره ۲ بیان شد نمایانگر حضور ساختار دوم (جمع اضداد) از ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک منظومهٔ شبانه است. شاعر در ادامه بیان می‌کند:

جَلسا معاً: ليلٌ وصُبْحٌ مُشمِسٌ فكأنّ بَدْراً بالظلامِ تبَرَّجا..!

واضح است که استعاره یکی از مکانیسم‌های شناختی نظریهٔ نقد اسطورهٔ دوران است که السماوی برای به‌تصویر کشیدن عنصرهای اسطوره‌ای از آن، استفاده می‌کند. بیت فوق نشان می‌دهد که «صبح» استعاره از صورت سفید معشوق است؛ در واقع، شاعر برای از بین بردن ترس شب از نمادهایی با ارزش‌گذاری مثبت مانند «صبح» و «بدر» استفاده کرده‌است. نکتهٔ جالب توجه این است که ترس‌زدایی با این روش نشان‌دهندهٔ آن است که شاعر درگیر عکس‌العمل مقاربتی است. براساس آنچه که گذشت، در منظومهٔ شبانه قصد داشته شب را محل آرامش قرار دهد. شاعر برای زدودن ترس شب تا آنجا پیش می‌رود که در مصرع دوم این بیت، شب را مایهٔ زینت ماه یا همان معشوقه‌اش می‌داند. انسانی‌شدنِ عناصر طبیعت (شب و صبح) نمایشی می‌آفریند که حس می‌شود زمان بین تضادها میانجی‌گری می‌کند تا صحنه‌ای خالی از ترس فراهم شود. این

بیت مانند بیت قبل به ساختار دوم (جمع اضداد) از ساختار ترکیبی یا دراماتیک تعلق دارد. شاعر با تغییر ساختار جزئی، شبکهٔ معنایی فعلی را ادامه داده و می‌گوید:

ومَشَتْ ... فقلتُ: ربابَةٌ تمشي على صدري ... فحُقّ لخافقي أنْ يَهْزِجا ..!

ربّابه: نوعی ساز است که در سیاق بیت فوق، مجازاً برای بیانِ لرزشِ دل به‌کار می‌رود. شاعر با زبان استعاری از تشبیهِ حرکتِ معشوق به نغمه ربابه استفاده می‌کند؛ گامِ او موسیقی‌وار و سوزناک است. این امر، باعث می‌شود بدنِ عاشق (سینه) تبدیل به کاسهٔ ریزونانسِ آن ساز شود. در این بیت، حضور محرکهٔ آهنگ‌دار و در نتیجه عکس‌العمل مقاربتی پررنگ‌تر می‌شود و این عکس–العمل، در ارتباط با منظومهٔ شبانه است. به نظر می‌رسد، بیت فوق در ساختار چهارم (ساختار نجات‌بخش) از ساختار دراماتیک جای گیرد. «حرکت معشوق» و «نغمهٔ ربابه» دال‌هایی هستند که شاعر تناظرهای عینی خود را که حاصل تجربهٔ زیسته بوده را در چشم‌اندازی امیدوارکننده جهت تحقق در آینده ترسیم می‌کند.

وتَثاقَلتْ في الخطوِ تفتعِلُ الضَّنى فودَدْتُ لو كانتْ ضلوعي هَوْدَجا

تحلیل محتوایی بیت فوق، بیانگر این مهم است که شاعر با کاربرد استعاری، میل به محافظت و در آغوش داشتن و در نگاهی کلان‌تر آروزی جسمانی را رقم می‌زند؛ توضیح بیشتر این‌که در این زبان استعاری، نگاه خرد و کلان را در ضمن هم می‌آورد. شاعر با استعمال دنده‌ها به‌عنوان محل حمل معشوق، مفهوم انتزاعی آرامش را با پدیدهٔ حسی – عینی و جنسی – عاطفی تصویرسازی می‌کند. در واقع، شاعر با گفتن این سخن: «کاش دنده‌هایم کجاوه‌ای بودند» نشان می‌دهد که مشتاق است محل قرار و آرامش معشوق باشد. بنابراین، آثار حضور محرکهٔ آهنگ‌دار مشاهده می‌شود. حضور عکس‌العمل مقاربتی با نماد پناهگاه بیانگر منظومهٔ شبانه است. مشخص است که شاعر صرفا «به‌دنبال مختصات هندسی نبوده، بلکه فضایی است که وی از صمیم وجود شناخته و با جانش آمیخته‌است» (بابلی‌بهمه و مصطفوی‌نیا، ۱۴۰۳: ۲۶). شاعر با ترسیم این تصویر به مخاطب می‌فهماند که میل به پیوند خود با معشوقه‌اش را دارد؛ بنابراین این بیت، ذیل ساختار اول (با چینشی مناسب از تفاوت در دو مصرع، امر مورد علاقه‌اش را در آهنگ موسیقیایی پیدا می‌کند) از ساختار ترکیبی یا دراماتیک قرار می‌گیرد. شاعر این شبکهٔ معنایی را ادامه داده و می‌سراید:

لاصَقتها خطوي ... وأجْلسَنا معاً حظٌّ مكاناً في " الشبيكة" مُسْرَجا

دقت‌نظر در بیت فوق نشان می‌دهد که همچنان در منظومهٔ شبانه قرار داریم، شاعر با استفاده از جملهٔ «لاصقتها» بر این مهم تأکید دارد، و این بیت به‌نوعی اتصال معنایی با بیت قبل داشته که شاعر میل به پیوند معشوق دارد. صورت فعلی ماضی در عبارت‌های "وتَثاقَلتْ في الخطو" و "لاصَقتها خطوي" دال بر قطعیت شاعر در ارتباط با معشوقش دارد، شاید این قطعیت، بیانگر این مهم باشد که با نشانی از تعلق‌داشتگی همواره در خاطره‌هایمان به ارتباط با معشوق بر می‌گردیم. این بیت نیز ساختار اول از ساختار ترکیبی یا دارماتیک را داشته و عکس‌العمل مقاربتی را منعکس می‌کند.

۳–۱–۲. ساختار اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک

شاعر این اتصال معنایی را دنبال می‌کند و با حفظ منظومهٔ شبانه، ساختار کلان را تغییر می‌دهد و می‌گوید:

فاسْتَنْفَرَتْ مني بقايا عاشقٍ قدْ كان يوماً بالهُيامِ مُضرَّجا

در بیت فوق، با به‌کارگیری "مضرجا" به‌واسطهٔ این‌که تصویر مایع و سیلان را تداعی می‌کند از عکس‌العمل مقاربتی به عکس‌العمل تغذیه‌ای روی می‌آورد. علاوه‌بر این، تصویر خون که در معنای این کلمه قرار دارد نشان‌دهنده ساختار سوم (واقعیت حسی که تلاش دارد رنگ‌ها را نسبت‌به شکل‌ها برتری بخشد) از ساختارهای اسرارآمیز منظومهٔ شبانه است؛ ساختاری که نشان می‌دهد با تصویرسازی یک واقعیت حسی، رنگ‌ها نسبت‌به شکل‌ها برای بازنمایی تخیلات برتری دارند؛ زیرا در این ساختار، میل به حس کردن چیزها از نزدیک برانگیخته می‌شود. اینجاست که گفته می‌شود: «در تجربهٔ شعری السماوی، نمادهای فراوانی با دلالت‌های حسی در ذهنش وجود داشته که آنها را به‌عنوان ابزاری زنده‌بخش برای اشاره به حالات معنوی و هیجانات روانی به‌کار گرفته‌است» (بلاوی، ١٤٣٦: ٢٠٧). براین اساس، هم جنبهٔ سوبژکتیو (ذهنی) و هم جنبهٔ ابژکتیو (عینی) مدنظر شاعر بوده که این افق معنایی همسویی کامل با رویکرد دوران دارد. شاعر حضور در عکس‌العمل تغذیه‌ای را ادامه می‌دهد و می‌سراید:

واسْتَنْطقتْني فِتْنَةٌ وحْشِيّةٌ ألفَيْتُ قلبي نحْوَها مُسْتَدْرَجا

نشَرَتْ سَحابَةَ عِطْرِها فتنفّسَتْ روحي عبيراً يسْتبيحُ ذوي الحِجا

مرّتْ لُحَيْظاتٌ .. وكلٌّ يَرْتجي مِنْ صَمْتِهِ نحوَ التحَدُّثِ مَخْرَجا

ابیات فوق بیانگر این مهم است که واژهٔ "مستدرجا" نشان‌دهندهٔ حضور محرکهٔ پایین‌رو یا داخل‌شو است. واضح است که این محرکه با عکس‌العمل تغذیه‌ای در پیوند است؛ بنابراین شاعر

همچنان شعر را در منظومهٔ شبانه باقی می‌گذارد. فریفتگی و شیفتگی دل دال بر ساختار دوم (پیوند و ذوب‌شدگی کامل با معشوق) از ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک دارد. از طرفی، صورت واژگانی "تنفست" نشان‌دهندهٔ عکس‌العمل تغذیه‌ای و نشأت‌گرفته از محرکهٔ پایین‌رو است. ایماژ شعری این بیت، ساختار سوم (میل به حس کردن چیزها از نزدیک) از ساختارهای اسرارآمیز منظومهٔ شبانه دریافت می‌شود که بر برابری فضای عینی و ذهنی دلالت دارد. در بیت آخر، واحد زبانی "ألحَیظات" به‌وضوح نمایشگر تمایل به (خردسازی/مینیاتورسازیِ زمان) یعنی ساختار چهارم از ساختارهای اسرارآمیز منظومهٔ شبانه داشته که نشأت‌گرفته از محرکهٔ تغذیه‌ای است. شاعر با حفظ منظومهٔ شبانه می‌سراید:

حَیّیْتُها ... وزَعَمْتُ أني تائِهٌ ضلَّ الطریقَ وقدْ أضاعَ المرتجی

واضح است که تصاویر "ظل" و "أضاع المرتجی" در واقع، در حال نمایش نمادهای سقوطی (ترس از زمان] است؛ اما به‌واسطهٔ حضور در منظومهٔ شبانه از شدت افتاده و تبدیل به حیرانی و گمراهی شده (ترس‌زدایی شده) به‌واسطهٔ تکرار در یک کنش ثابت در ساختار اول از ساختار اسرارآمیز جای می‌گیرد.

۳–۱–۳. برگشت به ساختار ترکیبی و دراماتیک

شاعر با حفظ منظومهٔ شبانه تغییر ساختار جزئی می‌دهد آنجاکه می‌گوید:

ردّتْ بِمِثْلِ تحیّتي ... لکنّها زادَتْ علیها رِقّةً وتغَنُّجا

بیت وفق نشان می‌دهد که واژه "تغنج" وجود محرکهٔ آهنگ‌دار را گوشزد می‌کند. این امر دال بر فعال‌شدن عکس‌العمل مقاربتی شاعر دارد، در این صورت ساختار شعر از ساختار آنتی‌فرازتیک به ساختار اول (با یک هماهنگی، امر مورد علاقه‌اش را در آهنگ موسیقیایی پیدا می‌کند) از ساختار ترکیبی یا دراماتیک وارد شده‌است؛ ساختاری که تناسب‌ها، تفاوت‌ها و تناقض‌های آن در آهنگ و ریتم مورد علاقه تعریف می‌شوند، و در ادامه می‌سراید:

ضَحِکتْ وشعّ العُشبُ في أحداقِها حتی ظننْتُ اللیلَ حقلاً مُبْهِجا

چنانکه پیداست، ارزش‌گذاری شب از مؤلفه‌های برجستهٔ منظومهٔ شبانه است. در عبارت «اللیلَ حقلاً مُبْهِجا» به‌گونه‌ای جمع اضداد مشاهده می‌شود؛ یعنی این بیت، مصداق محرکهٔ آهنگ‌دار و ساختار دوم از ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک منظومهٔ شبانه است. ترس از شب در بیت فوق، گویی به ضعیف‌ترین حالت خود رسیده‌است؛ چراکه شب به دشتی روشن تشبیه شده و خبری

از خوف و مرگ نیست؛ بلکه به مکانی برای صحبت‌ها و دیدارهای عاشقانه تبدیل گشته‌است، در نتیجه روحیهٔ شاعر با عکس‌العمل مقاربتی پیوند خورده‌است. شاعر با کاربست استعاره "العشب" این تصویر نمادین را خلق کرده‌است. دقت‌نظر در ابیات نشان می‌دهد که شاعر در ساختارهای دراماتیک یا ترکیبی از زبان استعاری برای به ترسیم کشیدن روایت‌های اسطوره‌ای استفاده می‌کند. به تعبیر دیگر، در این ساختار، میان استعاره و اسطوره رابطه تنگاتنگی وجود دارد. شاعر با ماندن در این ساختار می‌سراید:

واسْتَظْرفَتْ آهاً يُخالِطُ جَمْرَها ماءٌ وهَمْساً كادَ أنْ يتَهَدَّجا

تصویر بیت فوق به‌وضوح بیانگر این مهم است که تقابل تصویری شکل گرفته‌است؛ جمر (آتش) درون با ماء (آب) و همس (نجوا) در بیرون درهم می‌آمیزند؛ یعنی آه، ترکیبی از سوز و نرمی است؛ آتش دل با آب اشک و لرزش نجوا. شاعر با زبانی استعاری و آمیختن عناصر متضاد تصویری چندلایه و پارادکس‌گونه از آه ساخته که هم سوزاننده است و هم آرام، هم خاموش است و هم در آستانه فوران که همگی به‌وضوح در ساختار دوم (جمع اضداد) از ساختارهای ترکیبی منظومهٔ شبانه و عکس‌العمل مقاربتی قرار دارند.

۳–۱–٤. امتزاج ساختار ترکیبی یا دراماتیک و اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک

شاعر در ادامه به امتزاج دو ساختار کلان روی می‌آورد و می‌گوید:

سألَ الغريبُ غريبةً قالتْ وقدْ لثغَتْ ب " راءِ " فمٍ أذابَ وأثلجا

آن‌طورکه از نشانه‌ها برداشت می‌شود، گویا شاعر در این بیت، همزمان درگیر عکس‌العمل تغذیه‌ای و مقاربتی بوده‌است؛ چراکه نشانه‌هایی مانند «فم و لثغ» نشان‌دهندهٔ ساختار چهارم (گرایش به عمل خردسازی یا مینیاتورسازی چیزها) از ساختارهای اسرارآمیز هستند همان‌طورکه پیشتر گفته شد این ساختار در پیوند با عکس‌العمل تغذیه‌ای است. همچنین استعمال «أذابَ وأثلجا» نشان‌دهندهٔ تناقض و ساختار دوم (جمع اضداد) ساختارهای ترکیبی شبانه است؛ بنابراین می‌توان گفت شاعر در این بیت از دو ساختار منظومهٔ شبانه بهره برده‌است؛ زیرا این دو عکس–العمل در یک منظومه قرار دارند و باتوجه به این نکته که عمل مکیدن نوزاد عملی جنسی محسوب می‌شود؛ بنابراین پیوند این دو عکس‌العمل اتفاق عجیب و بیگانه‌ای نیست.

۳–۲. ورود به منظومهٔ تخیل روزانه

۳–۲–۱. ساختار ریخت‌پریشی یا قهرمانی

شاعر تقریبا در اواسط سروده، گذر بسیار کوتاهی به منظومهٔ روزانه می‌زند:

جئنا إلى حجٍّ .. وأوشكَ جَمْعُنا عَوْداً ... فقدْ شدَّ الركابَ وأرْتجا

واضح است که سفر حج از نمادهای عروجی بوده و مرتبط با محرکهٔ عمودی است. در این بیت، هیچ یک از مؤلفه‌های منظومهٔ شبانه حضور ندارند. پیداست که شاعر به منظومهٔ روزانه و عکس-العمل وضعیتی گذار دارد. باید دید که در این منظومه باقی می‌ماند یا به منظومهٔ شبانه باز می‌گردد.

۳-۳. برگشت به منظومهٔ شبانه

۳-۳-۱. امتزاج ساختار دراماتیک و آنتی‌فرازتیک

در ادامه شاعر با کمک پدیده‌های حسی، سعی در به‌تصویر کشیدن مفهوم‌های انتزاعی دارد و می‌گوید:

أزِفَ الرّحيلُ إلى "الشآمِ " فأهلنا قدْ هيّأوا زاداً لنا وبنَفْسَجا

به نظر می‌رسد که مصرع نخست بر محرکهٔ آهنگ‌دار دلالت دارد، در نتیجه ساختار دوم از ساختار کلان دراماتیک با عکس‌العمل مقاربه‌ای مشاهده می‌شود. در مصرع دوم، توشه نشان‌دهندهٔ حظور محرکهٔ پایین‌رو و عکس‌العمل تغذیه‌ای است. با آمدن "بنفسجا" خواننده را مطمئن می‌کند که شاعر به منظومهٔ شبانه بازگشت؛ چراکه با شنیدن گل بنفشه همزمان رنگ بنفش نیز در ذهن پدیدار می‌شود، و این ویژگی دقیقاً در ساختار سوم (میل به حسی کردن چیزها) از ساختارهای اسرارآمیز قرار می‌گیرد که همان برابری فضای ذهنی و عینی است.

فأجَبْتُها وفمي يكادُ يَفِرُّ منْ وجهي ليسْكنَ ثغرَها المتأرّجا

بیت فوق را می‌توان از دو زاویه تحلیل کرد؛ تصویری که شاعر قصد دارد آن را به نمایش بگذارد بوسیدن لب‌های معشوق است همان‌طورکه اشاره شد، بوسه بر لب نشان‌دهندهٔ میل جنسی و عکس‌العمل مقاربتی است؛ بنابراین ساختار چهارم (ساختاری نجات‌بخش) از ساختارهای دراماتیک را دارد. اگر نگاهی سطحی به بیت فوق شود، ممکن است محرکهٔ تغذیه‌ای که همان عمل مکیدن نوزاد است برداشت شود و میل به حسی کردن لبها از نزدیک نشان‌دهندهٔ ساختار سوم از ساختار اسرارآمیز است.

۳-۳-۲. ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک

شاعر با تعامل برقرار کردن میان نمادها، به‌صورت ضمنی عشق خود به معشوقه‌اش را گونه‌ای متفاوت توصیف می‌کند آنجاکه می‌سراید:

شاميّةٌ ؟ مَلَكَ القلوبَ جمالُكم وكم اسْتذلّ مُكابِراً ومُدَجَّجا

ما بيننا قُربى الفراتِ وجيرَةٌ وجذورُ أنْساب وغُرْبَةُ مَنْ شجا

از سیاق بیت فوق چنین برداشت می‌شود که «به اسارت گرفتن» نمادِ با ارزش‌گذاری منفی و «زیبایی» نمادِ با ارزش‌گذاری مثبت است. مشخص است که شاعر به‌سوی ساختار دراماتیک حرکت کرده‌است؛ زیرا ساختارِ تفاوت‌ها و تناقض‌ها که اولین ساختار ترکیبی بوده به‌وضوح در بیت دیده می‌شود. شاعر با زبان استعاری "مُكابِراً ومُدَجَّجا" را برای مردانی قاطع به‌کار برده که رام زیبایی معشوق او شده‌اند. به نظر می‌رسد که شاعر خود را در زمرهٔ چنین مردان قاطعی قرار داده که به راحتی محو هر زنی نمی‌شدند. در بیت بعد، *قربی/غربة* تلفیق اضداد به شکل شاعرانه ما را متوجه ساختار دوم از ساختار ترکیبی یا دراماتیک می‌کند.

للجارِ حقٌّ لو عَلِمْتِ ومثلُهُ حقُّ القرابةِ فلتصوني المنهجا

در بیت فوق، کلمه «حق» به ظاهر نشان‌دهندهٔ منظومهٔ روزانه است؛ اما از آن‌جا که ادامه ابیات قبل است نمی‌توانیم آن را نوعی گذار به منظومهٔ روزانه بدانیم؛ اما باید دانست که نشانه‌های منظومهٔ شبانه نیز در این بیت حضور ندارد. ولی به علت اتصال معنایی تام با بیت قبل، قرار گرفتن در منظومهٔ شبانه ترجیح دارد.

۳-۳-۳. امتزاج ساختار ترکیبی یا دراماتیک و اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک

شاعر همچنان با ماندن در منظومهٔ شبانه با زبان استعاری مفهوم‌های ذهنی را به تصویر می‌کشد و می‌گوید:

فَتَوَهّجَ التُفّاحُ في وَجَناتِها خجّلاً فزادَ من الجمال توهُّجا

چنین برداشت می‌شود که شرم نماد با ارزش‌گذاری منفی و حضور محرکهٔ آهنگدار با عکس-العمل مقاربتی را آشکار می‌کند. در این بیت با امتزاج ساختارها، شاعر "التُفّاحُ" را برای سرخی گونه‌ها استعاره آورده تا مفهوم انتزاعی شرم را با یک امر عینی ملموس کند و به خلق نوعی از ایماژ شعری بپردازد که هم جنبه سوبژکتیو و هم ابژکتیو را در برابری فضای ذهنی و عینی رقم بزند. اگر تصویر سرخ گونه‌ها به ذهن بیاید ساختار سوم (میل به حسی کردن چیزها) از ساختارهای اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک است. اگر تقابل معنایی «خجلا» با «توهج» در نظر گرفته شود، ساختار دوم (جمع اضداد) از ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک مشاهده می‌شود.

واهْتزّ عصفوران تحتَ عباءةٍ عبثتْ بها ريحُ الصَّبا فترَجْرَجا

گنجشک مجاز از سینه‌ها است. واژه "رجرج" نشانهٔ حضور محرکهٔ آهنگ‌دار است و تصویر تکان‌خوردن سینه‌ها هنگام خندیدن نتیجه عکس‌العمل مقاربتی است. تصویر بیت به‌واسطهٔ حالت شهوانی که به خود گرفته در منظومهٔ شبانه جای می‌گیرد. «تحت عباءة» نمایان‌گر نمادهای دربرگیرنده از ساختار اسرارآمیز منظومهٔ شبانه است؛ بنابراین به‌واسطه پیوند عکس‌العمل تغذیه‌ای با عکس‌العمل مقاربتی همزمان شامل دو ساختار درام و اسرارآمیز منظومهٔ شبانه می‌شود.

وعلى مرايا الجيدِ فرْطَ نعومةٍ نظري إلى النَحْر المضيء تدحرجا

چنین استنباط می‌شود که «النحر المضیء» روشنایی، نماد با ارزش‌گذاری مثبت است، و برای سینهٔ معشوق استعاره آورده شده‌است. از آنجاکه فرو غلطیدن از نشانده‌های محرکهٔ پایین‌رونده است در می‌یابیم این بیت، حاصل عکس‌العمل تغذیه‌ای است. همچنین با استعاره آوردن "مرایا" برای شفاف و نرم بودن گردن یار به‌طوری که حس روانی و سیالی را به خواننده القا می‌کند، به ما می‌فهماند که این بیت در منظومهٔ شبانه و در ساختار سوم (میل به حسی کردن چیزها از نزدیک) از ساختارهای اسرارآمیز قرار دارد. از طرفی، محتوای بیت، القاکنندهٔ عمل جنسی و عکس‌العمل مقاربتی است. از این زاویه، در ساختار چهارم (ساختار نجات‌بخش) از ساختارهای دراماتیک دارد.

٣–٤. برگشت به منظومهٔ تخیل روزانه

٣–٤–١. ساختار ریخت‌پریشی یا قهرمانی

شاعر به یکباره به فضای شهوانی شعر پایان می‌دهد و به نظر می‌رسد قصد گذار به منظومهٔ روزانه را داشته باشد.

زَمّتْ عباءتَها ... وأحسبُ أنها زَمّتْ على عينيَّ جفناً أهْوَجا

بیت فوق، برای تحلیل نیازمند دقت‌نظر زیادی است؛ چراکه در نگاه اول «زمت» تکرار یک کنش ثابت محسوب می‌شود که زیر مجموعه ساختار اول از ساختارهای اسرارآمیز منظومهٔ شبانه قرار می‌گیرد؛ اما نکته مهم آنجاست که بستن عبا کاملا نمایانگر محرکهٔ جداکننده است، و این محرکهٔ در ارتباط با عکس‌العمل وضعیتی قرار دارد. علاوه‌بر آن در این بیت، نگاه شاعر به جهان بریده بریده است همان‌طورکه در ساختار دوم منظومهٔ روزانه مشاهده می‌شود. شاعر «پلک سرکش» را برای عدم رضایت قلبی از عمل معشوقه استعاره می‌آورد.

واسْتَحْكَمَتْ شِقَّ القميصِ وأسْدلتْ شالاً بلون المقلتينِ مُزجَّجا

جمله «استحکمت شق القمیص» در ادامه بستن عبای معشوق و در تأکید معنای آن آمده‌است. همچنین واحد زبانی «استدلت» در اینجا حضور محرکهٔ جداکننده و عکس‌العمل وضعیتی را آشکار می‌کند؛ بنابراین بیت در ساختار دوم (دور شدن از واقعیت) منظومهٔ روزانه قرار می‌گیرد.

قالت وكان الفجرُ بِدْءَ طلوعِه: بغدٍ سنرحلُ قبل ميعادِ الدُّجى

در بیت فوق، فجر و طلوع نماد با ارزش‌گذاری مثبت (نمادهای تماشایی) و «الدجی» نماد با ارزش‌گذاری منفی باتوجه به بیت قبل که نشانه‌هایی از محرکهٔ جداکننده دیده می‌شد در این بیت، با آوردن «سنرحل» به‌وضوح حضور محرکهٔ جداکننده که در ارتباط با عکس‌العمل وضعیتی بوده دیده می‌شود؛ بنابراین بیت در ساختار اول (دور شدن از واقعیت) منظومهٔ روزانه قرار می‌گیرد.

فاطْرُقْ بلادَ الشامِ حيثُ عشيرتي وأبي إذا كنتُ المنى والمرتجى

در این بیت نیز، «فاطرق» نماد با ارزش‌گذاری مثبت (نماد جداکننده) و نشأت‌گرفته از محرکهٔ جداکننده ومرتبط با عکس‌العمل وضعیتی مانند بیت قبل، هیچ نماد یا تصویری از حضور منظومهٔ شبانه دیده نمی‌شود.

۳–۵. برگشت به منظومهٔ تخیل شبانه

۳–۵–۱. ساختارهای ترکیبی یا دراماتیک

شاعر با فاصله کردن از تصویرسازی‌های اروتیکی، عشقی واقعی را به تصویر می‌کشد:

عَرِّجْ علينا ليلةً وصبيحةً وارجعْ بقلبي لا يديّ مُتوَّجا

چنین برداشت می‌شود که صبح برای تضاد با شب ذکر شده‌است نه برای تلطیف فضای ترس، بنابراین گذار شاعر از منظومهٔ روزانه به شبانه تثبیت می‌شود. تصویری که شاعر ساخته؛ گرفتن ارتباط قلبی با معشوق بوده و صرفا گرفتن دستان معشوق مدنظر نبوده‌است. این ایماژ شعری، نشان‌دهندهٔ دورشدن از فضای شهوانی است. ساختار چهارم (ساختاری نجات‌بخش) از ساختارهای ترکیبی در آن دیده می‌شود.

أو كنت تلهو فاعْلمَنَّ: قرُنْفلي يغدو إذا شِئتَ الغِوايةَ عَوْسَجا

بیت فوق نشان می‌دهد که مدخل واژگانی «لهو» ذهن را به‌سمت منظومهٔ شبانه می‌کشد با دقت‌نظر در ساختار جمله، در نظر گرفتن شرطیه بودن آن و معنای کل بیت، چنین استنباط می‌شود که در مصراع اول گذار به منظومهٔ شبانه ترجیح دارد؛ زیرا معشوق با زبان شیرینش به‌دنبال عشقی پایدار

است. از این زاویه، تصویرپردازی شاعر ساختار چهارم (ساختاری نجات‌بخش) از ساختارهای درام است. از طرفی، «قرنفل» و «عوسج» از لحاظ معنایی در تضاد با یکدیگر و نشان‌دهندهٔ ساختار اول [بیان تفاوت‌ها و تناقض‌ها در جهت تحقق امر مورد علاقه‌اش] از ساختارهای دارم است.

ويصيرُ لفحاً نفحُ وردِ حديقتي ونسيمُ شطآني لظىً مُتأجِّجا

تحلیل بیت فوق نشان می‌دهد که این بیت تأکید معنایی "إذا شِئتَ الغِوايةَ عَوْسَجا" است. شاعر با این اتصال معنایی، با سبکی متناقض‌نما، ساختار دوم (جمع اضداد) از ساختار درام را پیاده می‌کند. شاعر با استفاده از نمادهای مثبت و منفی در منظومهٔ شبانه ثابت می‌ماند؛ نمادهایی که در تعامل با یکدیگرند، و وعدهٔ کامیابی نهایی را می‌دهند:

٣ – ٦. امتزاج منظومه شبانه و روزانه

در بیت پایانی پایانی شاعر، نتیجهٔ تعامل قطب‌های مثبت و منفی را رقم می‌زند که بین بافت روزانه و شبانه در نوسان است.

عَرِّجْ تجِدْ أهلاً وبيتَ محبّةٍ قدْ فازَ مَنْ رامَ الحبيبَ فعَرّجا

واضح است که تصویر خانهٔ محبت، بافتی تقریبا شبانه دارد؛ زیرا شاعر برگشت به قلب محبوب را در ساختار چهارم (ساختار نجات‌بخش) از ساختارهای دراماتیک می‌بیند؛ ساختاری که آن را پایان همهٔ تناقض‌ها، تفاوت‌ها و نزاع‌ها می‌داند. از زاویهٔ دیگر، عبارت «فاز من رام الحبیب» به ساختار قهرمانی/ پیروزی در طلب محبوب نزدیک می‌شود. اما، نمی‌توان به‌طور کامل آن را به منظومهٔ روزانه نسبت داد؛ چراکه ساختار قهرمانی موردانتظار به‌چشم نمی‌خورد، پس می‌توان آن را صرفا نماد با ارزش‌گذاری مثبت دانست، نه دریچه ورود به منظومهٔ روزانه؛ البته قابل انکار نیست که شاعر به‌طور ناخودآگاه به هر دو منظومه گرایش داشته‌است. شاعر در پایان، پیوندی میان این دو نظام برقرار کرده، یعنی نه کاملا غلبه شبانه و نه به‌وضوح حاکمیت روزانه.

با توجه به چرخش شاعر بین منظومه‌ها آیا این گذارها به منظومهٔ روزانه تضادی با سیر تخیل از منظر ژیلبر دوران دارد؟ آیا بدان معناست‌که قصیده امکان بررسی با این نظام خیالی را دارا نیست؟ «پاسخ به این پرسش را شاید بتوان با نگاهی انتقادی به روش ژیلبر دوران بیان کرد و آن عبارت از این است که ساختارهای تخیلی ژیلبر دوران مربوط به فرهنگ غربی است و شاید اگر ژیلبر دوران فرهنگ‌های دیگری را مطالعه می‌کرد مدل و الگوی خود از نظام تخیلات را

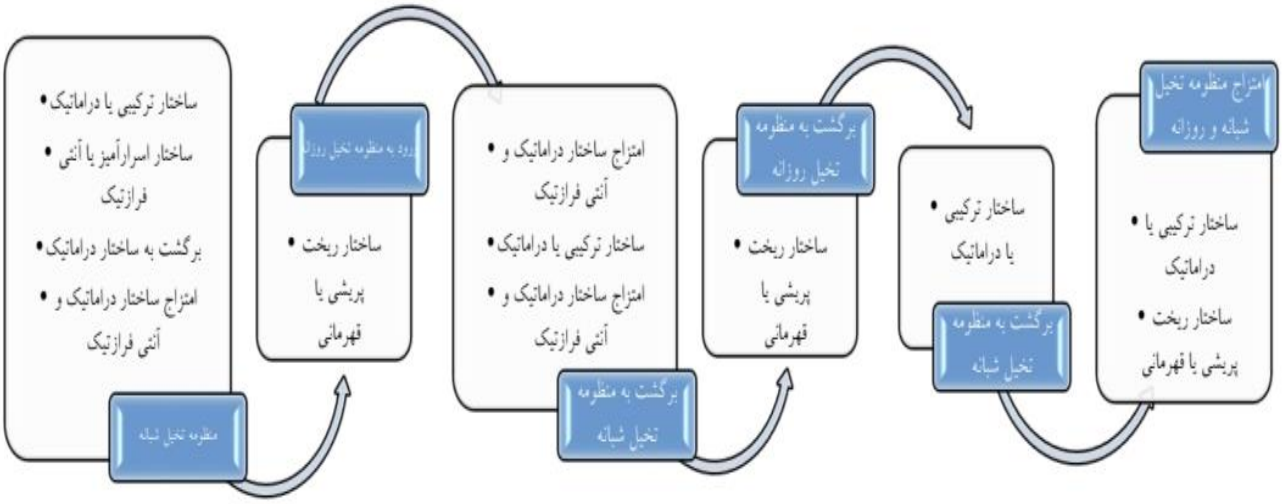
به‌صورت دیگری معرفی می‌کرد» (عباسی،۱۳۹۰: ۲۰۰). بنابراین، اشکالی وارد نمی‌شود اگر هنرمند یا ادیب از منظومه‌ای به منظومه‌ای دیگر سیر کند. همان‌طورکه در تحلیل ابیات قصیده «في ليلٍ بهي» مشاهده شد با وجود جابه‌جایی بین منظومه‌ها همچنان ابیات با نظریهٔ دوران قابل تحلیل بودند تا جایی‌که می‌توان گفت نظریه کاملا بر سرودهٔ عاشقانه السماوی قابل تطبیق بوده‌است.

٤. نتیجه‌گیری

در این پژوهش که نظریهٔ نقد اسطوره‌شناسی خیال ژیلبر دوران بر سرودهٔ «في ليلٍ بهي» یحیی السماوی، شاعر عراقی تطبیق داده شد، شاعر با طیفی از معانی ذهنی – حسی که ریشه در تجربه‌های زیستهٔ ایشان دارد، روایت عاشقانه خود با معشوقه‌اش را در دو منظومهٔ شبانه و روزانه با حالتی چرخشی پیش می‌برد هرچندکه منظومهٔ شبانه به لحاظ کمیت از بسامد بالایی برخوردار بود؛ زیرا شاخصه‌های متن، قطب‌های مثبت و منفی، نمادهای تاریکی و شب، حضور مکرّر تصاویر و محرکه‌های داخل‌شونده و محرکه‌های آهنگ‌دار، کوشش شاعر برای «تلطیف» شب از طریق نمادهای نور، صبح و ماه و همچنین تلطیف فضای حاکم از طریق تعامل نمادهای با ارزش‌گذاری مثبت و منفی مانند نمادهای تاریکی و روشنایی، آتش و آب، سوز و نرمی، عشق و اسارت، نزدیکی و دوری و ذوب شدن و منجمد شدن مؤید این مسئله است.

ایماژهای شعری السماوی ریشه در نیازهای روحی و تناظرهای عینی وی داشته‌است. ایشان توانسته میان روایت نمادین اسطوره‌ای و زبان استعاری ارتباط برقرار کند، و میان فضای ذهنی (سوبژکتیو) و عینی (ابژکتیو) برابری برقرار کند. از میان ساختارهای کلان منظومهٔ شبانه، اولویت را به ساختار ترکیبی یا دراماتیک می‌دهد؛ زیرا شروع و ختم قصیده به این ساختار بوده که نتیجهٔ عکس‌العمل مقاربتی و محرکه آهنگ‌دار بوده‌است و عشق پایدار را نیز، در این ساختار رقم می‌زند. کمترین بسامد متعلق‌به ساختار کلان اسرارآمیز یا آنتی‌فرازتیک است. شاعر در مواجهه با این ساختار، ترجیح داده با ساختار کلان دراماتیک آمیخته شود تا عکس‌العمل تغذیه‌ای وجه برجسته‌ای در سرودهٔ ایشان به خود نگیرد و همچنان عکس‌العمل مقاربتی برجسته باشد. در ساختارهای کلان گاهی به یک ساختار جزئی بسنده می‌کند و گاهی چند ساختار جزئی را ضمن هم پیش می‌برد.

هرچندکه تعداد ابیات منظومهٔ روزانه نسبت به شبانه کم است؛ اما همین امر نشان‌دهندهٔ فضای فکری شاعر است که به جهت از بین بردن ترس از زمان صرفا به حالات اروتیک پناه نمی‌برد. گویا ذهن او همواره بین آرامش و استراحت منظومهٔ شبانه و تضاد حق و باطل‌گونه منظومهٔ روزانه در چرخش است. شاعر پایان امیدوار کنندهٔ برگشت معشوقه را به هیچ یک از دو منظومه با قاطعیت ختم نمی‌کند و به‌صورت پایانی باز به خواننده واگذار کرده‌است. در کل، تحلیل محتوایی قصیده بیانگر این مهم است که السماوی به مانند ژیلبر دوران، خیال را روایت نمادین واقعیت می‌داند. در پایان، نتیجهٔ نهایی تطبیق نظریه بر سروده السماوی با محوریت منظومهٔ شبانه و روزانه و ساختارهای سه‌گانهٔ کلان ترسیم می‌شود.



منابع

- بابلی‌بهمه، الهام؛ مصطفوی‌نیا، سید محمدرضی (۱٤۰۳)، «امکان‌سنجی تحلیل شعر معاصر براساس نظریه بوطیقای فضای گاستون باشلار نمونه: تحلیل سروده‌های مصطفی جمال‌الدین»، ***مجله زبان و ادبیات عربی***، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۹ – ۳۵.

- باشلار، گاستون (۱۳۹۱)، ***بوطیقای فضا***، ترجمه مریم کمالی و محمد شیربچه، تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

- بلاوي، رسول؛ مهتدی حسین (١٤٣٦هـ)، «الرموز الطبيعية ودلالاتها في شعر يحيى السماوي»، ***مجلة ابن المقفع في القص والقصيد***، طهران، جامعة طهران، ١٨٥ – ٢٠٩.

- خانی، سامان (١٣٩٤ش)، ***بررسی تطبیقی عشق در اشعار یحیی سماوی و احمد عزیزی***، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، کرمانشاه، دانشگاه رازی.

- رضایی، عربعلی (۱۳۸۲)، ***واژگان توصیفی ادبیات: انگلیسی – فارسی***، تهران، فرهنگ معاصر.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (١٣٦٦ش)، ***صور خیال در شعر فارسی***، چاپ سوم، تهران، انتشارات آگاه.

- عباسی، علی (۱۳۸۰)، »ژیلبر دوران: منظومهٔ روزانه، منظومهٔ شبانه (نهمین نشست منتقدان کتاب ماه کودک و نوجوان)»، ***کتاب ماه کودک و نوجوان***، تهران، خانهٔ کتاب، ٩٤ – ٧٩.

- عباسی، علی (۱۳۹۰ش)، ***ساختارهای نظام تخیل از منظر ژیلبر دوران***، چاپ اول، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

- قائمیان، پگاه (۱۳۸۵)، «گزارش سخنرانی دکتر عباسی در نشست بررسی تخیل هنری از منظر ژیلبر دوران»، ***خبرنامه فرهنگستان هنر***، تهران، فرهنگستان هنر، ۲۲ – ۲۳.

- هایدگر، مارتین (١٣٨٦)، ***هستی و زمان***، ترجمه سیاوش جمادی، تهران، ققنوس.

- الیاده، میرچا (۱۳۸۲)، ***اسطوره، رؤیا، راز***، ترجمه رؤیا منجم، تهران، چشمه.

منابع لاتین

- Durand, Gilbert. (1996), ***Les Structures Anthropologiques De Limaginaire***. Paris: Dunod.

- Barasch, Moshe, (1990), ***Modern Theorise of Art1***, America, New York University.

References

- Babeli Behmeh, Elham; Mostafavi Nia, Seyyed Mohammad Reza (2024), "Feasibility Study of Analyzing Contemporary Poetry Based on the Theory of Gaston Bachelard's Poetics of Space: A Case Study of Mustafa Jamal al-Din's Poems", ***Journal of Arabic Language and Literature***, Mashhad, Ferdowsi University of Mashhad, pp. 19-35.

- Bachelard, Gaston (2012), ***The Poetics of Space***, translated by Maryam Kamali and Mohammad Shirbacheh, Tehran, Roshangaran & Women's Studies Publications.

- Balawi, Rasul; Mohtadi, Hossein (2015), "Natural Symbols and Their Significations in the Poetry of Yahya al-Samawi", ***Ibn al-Muqaffa Journal for Story and Poetry***, Tehran, University of Tehran, pp. 185-209.
- Khani, Saman (2015), ***A Comparative Study of Love in the Poetry of Yahya al-Samawi and Ahmad Azizi***, Master's Thesis, Kermanshah, Razi University.
- Rezaei, Arab Ali (2003), ***Descriptive Vocabulary of Literature: English-Persian***, Tehran, Mo'aser Publishing.
- Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (1987), ***Imagery in Persian Poetry***, 3st Edition, Tehran, Agah Publications.
- Abbasi, Ali (2001), "Gilbert Durand: The Diurnal Regime, The Nocturnal Regime (The Ninth Session of the Critics of the Book of the Month for Children and Adolescents)", ***Book of the Month for Children and Adolescents***, Tehran, Khaneh Ketab, pp. 79-94.
- Abbasi, Ali (2011), ***Structures of the Imagination System from the Perspective of Gilbert Durand***, 1st Edition, Tehran, Scientific and Cultural Publications.
- Ghaemian, Pegah (2006), "Report on Dr. Abbasi's Speech at the Session on Examining Artistic Imagination from Gilbert Durand's Perspective", ***Art Academy Newsletter***, Tehran, Art Academy, pp. 22-23.
- Heidegger, Martin (2007), ***Being and Time***, translated by Siavash Jamadi, Tehran, Ghoghnos Publishing.
- Eliade, Mircea (2003), ***Myth, Dream, Mystery***, translated by Roya Monajjem, Tehran, Cheshmeh Publishing.
- Durand, Gilbert (1996), ***Les Structures Anthropologiques De Limaginaire***. Paris, Dunod.
- Barasch, Moshe (1990), ***Modern Theorise of Art1***, America, New York University.

تحليل التقابل والامتزاج المضموني لبنى التخيّل في قصيدة "في ليلٍ بهيٍ" لـ يحيى السماوي؛ قراءة في ضوء نظرية النقد الأسطوري للخيال لـ جيلبير دوران

نوع المقالة: أصلية

سيد محمدرضى مصطفوى‌نيا[1]، الهام بابلى‌بهمه[2]*، زهرا زارع[3]

١. أستاذ مشارک في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قم، قم، إيران.

٢. خريجة دكتوراه في اللغة العربية وآدابها، جامعة كاشان، كاشان، إيران.

٣. طالبة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة قم، قم، إيران

تاريخ استلام البحث: ١٤٠٤/٠٨/١٤ تاريخ قبول البحث: ١٤٠٤/٠٩/١٨

الملخّص

يشكل الخيال دائمًا العنصر الأكثر جوهرية في الإبداع الأدبى، ولا سيما في الشعر؛ وهو عنصر يعمل من خلال آلية دفاعية ومواجهة على تجسيد تجارب الشاعر العميقة ورؤيته للوجود. هذه السّمات تُخرِج الشاعر من حالة السلبية وتوجّه اهتمامه نحو السلوكيات التواصلية المتشكلة في سياق المجتمع؛ سلوكيات قد تتراوح بين النضالات السياسية المرّة إلى التجارب الغرامية الفردية للشاعر. يعدّ يحيى السماوي (١٩٤٩م) الشاعر العراقي البارز من بين الشعراء الذين تعبّر قصائدهم – الواقعة تحت كلتا الفئتين – عن ارتباط قوة الخيال بالذات الداخلية للشاعر، مما يُمكّن تحليلها ونقدها بناءً على معايير نظرية النقد الأسطوري للخيال لجيلبر دوران (١٩٢١م) في كتابه «بُنَى نظم الخيال» بمنهج ظواهري. تكمن أهمية البحث في أن العالم الشعري للسماوي قد تكوّن على أساس شبكة واسعة من الصور والرموز والنماذج الأولية التى تتناسب مع المقاربة المعرفية لدى دوران. وعليه، فقد جُمِعت البيانات على أساس دراسات إلكترونية، وكان المجتمع الإحصائي جميع أبيات القصيدة الغرامية «في ليلٍ بهيٍ» لتُطبَّق عليها أنواع الصور الخيالية لدى جيلبر دوران بمنهج كيفي وطريقة تحليل المحتوى. وبالتّالي، تمّ التغاضي عن اختيار شواهد عشوائية من عدة قصائد فى ضوء تحديد البنية الرئيسية للقصيدة. دليل اختيار القصيدة هو الالتفات إلى البُعد الغرامي في شعر السماوي – حيث تشتهر أكثر كشاعر للمقاومة – وموافقته التامة للمقومات المحورية لنظرية دوران في خلق الصور الأسطورية، وبالنظرة الأعمّ، النظامين النهاري والليلي. أظهرت النتائج وجود علاقة وثيقة بين السرديات الأسطورية واللغة الاستعارية للشاعر. وهذا يظهر أكثر ما يظهر في البنية الدراماتيكية من النظام الليلي – الناتجة عن رد الفعل التقاربي والمحفّز الإيقاعي – ذات التكرار الأكثر. للقصيدة حالة دورية فى «النظام الليلي» و«النظام النهاري» على الرّغم من انتماء الخطاب السائد إلى «النظام الليلي»؛ لأنه بالإضافة إلى الكميّة، يُشكِّل الحبّ الدائم في البنية

* الكاتب المسؤول: baboli.elham@yahoo.com

الدراماتيكية. أتى أقلّ تكرار من حيث البُنى الليليّة للبنية التناقضية (الأنتى فراتيكية). يتكرّر امتزاج البنيتين الدراماتيكية والتناقضية. وأخيراً، يترُك الشاعر عودة الحبيبة إلى العاشق في نظامى الخيال النهاري والليلى مفتوحةً لتأويل القارئ.

الكلمات المفتاحية: يحيى السماوي، جيلبر دوران، النظام النهاري، النظام الليلي، الدراماتيكى، التناقضي (الأنتى فراتيكي)، الخيال.