مجله ادب عربی، سال ۳ ، شمارهٔ۳، زمستان ۱۳۹۰

نشانه‌شناسی قصیدهٔ «سفر أیوب» بدر شاکر السیاب

دکتر ابراهیم اناری بزچلوئی[۱]

استادیار دانشگاه اراک

سمیرا فراهانی

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه اراک

(از ص ۱۵۷ تا ص۱۸۰)

تاریخ دریافت مقاله:۱۳۸۹/۱۰/۲۵، پذیرش ۱۳۹۰/۰۵/۰۱

چکیده

مانایی شعر با چند لایه بودن و خوانش‌برداری آن ارتباط تنگاتنگی دارد. این امر در نیمهٔ اول قرن بیستم همراه با تأثر از شعر و نقد غربی، شعر معاصر عربی را وارد مرحلهٔ جدیدی کرد و آن را عرصهٔ تاخت‌وتاز اسطوره‌های ملی و جهانی نمود. بدر شاکر السیاب از نخستین شاعران نوپرداز عرب بود که در شعر خود از رمز و اسطوره بهرهٔ فراوان برد. قصیدهٔ *سفر أیوب* از جمله قصاید اوست که شاعر با خلق مجموعه‌ای از نشانه‌ها پیام مورد نظر خود را با مخاطب خویش در میان مینهد. این جستار به کشف نشانه‌های موجود در قصیدهٔ *سفر أیوب* و تحلیل روابط میان آنها براساس آرا و اندیشه‌های آلن گریماس میپردازد و کارکرد هر یک از نشانه‌های به‌دست‌آمده از بافت روایی شعر را از منظر قواعد هنجارگریزی معنایی مورد بررسی قرار میدهد؛ براین‌مبنا، نشانه‌های موجود در این قصیده در لایهٔ دوم معنایی و گاه بدلیل استفادهٔ شاعر از رمز و اسطوره در عمیقترین سطح خود یعنی لایهٔ سوم معنایی جای میگیرند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی،گریماس، لایه‌های معنایی، بدر شاکر السیاب

۱. پست الکترونیکی نویسنده مسؤول: i-anari@araku.ac.ir

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

دانش نشانه‌شناسی یکی از مباحث جدید در مبانی نقد معاصر است. هدف این علم بررسی روابط میان نشانه‌هاست. فردیناند دوسوسور زبان‌شناس سوئیسی، نخستین کسی بود که در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، اصول و نظریه‌های این دانش را مطرح کرد. الگویی که سوسور از نشانه‌شناسی خود (Semiology) ارائه می‌دهد متشکل از دال و مدلول است. دال تصوری صوتی و مدلول تصوری مفهومی است که در ذهن ساخته میشود. ازنظر سوسور دال و مدلول همچون دو روی یک کاغذ از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. «دال بدون مدلول، یا به عبارتی دالی که به هیچ مفهومی دلالت نکند، صدایی گنگ بیش نیست و مدلولی که هیچ صورتی (دالی) برای دلالت بر آن وجود نداشته باشد امکان ندارد و قابل دریافت و شناخت نیست» (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۹). به اعتقاد سوسور نشانه‌ها انتزاعی، ذهنی، و غیر مادی‌اند. تقریباً هم‌زمان با سوسور چارلز سندرس پرس امریکایی الگوی دیگری از نشانه‌شناسی ارائه میدهد که باوجود شباهت به الگوی سوسور، مشخصه‌های خاص خود را داراست. از نظر پرس نشانه (Semiotic) را میتوان در سه گروه نشانه‌های شمایلی، نشانه‌های نمایه‌ای، و نشانه‌های نمادین یا سمبولیک جای داد. در نشانۀ شمایلی میان دال و مدلول رابطۀ شباهت برقرار است مانند تصویر یک خانه که بر خود خانه دلالت میکند. در نشانۀ نمایه‌ای رابطۀ میان دال و مدلول رابطه‌ای فیزیکی و علّی و معلولی است، مانند دود که دلالت بر آتش دارد و در نشانه‌های نمادین این رابطه کاملاً قراردادی و دلبخواهی است. در این نوع نشانه «قرینه‌ای برای درک وجود ندارد و مخاطب میتواند رابطۀ نشانه با مصداق را بگونه‌های مختلف تفسیر و تعبیر کند و مصداقهای متعددی برای آن بیابد» (تمیم‌داری، ۱۳۸٤: ۵۳).

نشانه‌شناسی از منظر آلن گریماس

در دهۀ هفتاد میلادی نشانه‌شناسی فرانسوی یا مکتب پاریس پا به عرصۀ وجود گذاشت و در نظریه‌های خود به تبیین و تعریف اصول و مبانی خود از نشانه‌شناسی

Archive of SID

www.SID.ir

پرداخت. پایه‌گذار این مکتب آلن گریماس (۱۹۱۷-۱۹۹۲) است. وی برای نشانه‌شناسی اصطلاح Semiotics را برمیگزیند و در نظریات خود میان Semiotics و Semiology تفاوت قائل میشود. «Semiology بنابر تعریف لغوی علم شناخت معناست؛ در حالی که Semiotics بر نظریهٔ تولید معنا استوار است. بنابراین در مکتب پاریس ما با Semiotics سر و کار داریم که گریماس و همفکرانش با استفاده از زبان‌شناسی، انسان‌شناسی فرهنگی(که شامل اسطوره‌شناسی نیز هست) و پدیدارشناسی سعی کردند تا چهارچوب گسترده‌تر و محکمتری برای آن فراهم آورند»، (کشاورز،۱۳۹۰: ۷۱۸). گریماس و کسانی که نشانه‌شناسی را با نامSemiotics می‌شناسند، بر این باورند که برای دستیابی به نشانه‌های موجود در یک متن ادبی بایستی به لایه‌های متنی اثر توجه کرد. به اعتقاد آنان، نشانه‌ها بنا بر قرار گرفتن در لایه‌های مختلف معنایی، میتوانند مدلولهای متفاوتی اختیار کنند. در بررسی نشانه و روابط میان دال و مدلول، روایت و بافت کلام نقش بسزایی در انتقال مفاهیم و القای مدلول مورد نظر به گوینده ایفا میکند. طبق نظر گریماس، نشانه‌شناسی بترتیب متشکل از سه لایهٔ معنایی است؛ «لایهٔ اول، گفتاری یا نوشتاری است که در آن مفاهیمی مثل زمان، مکان و شخصیت قابل لمس است؛ لایهٔ دوم، روایتی است که نسبت به لایهٔ اول کمتر قابل لمس است و مدلهای نهفته روایت در آن عمل میکنند؛ لایهٔ سوم، لایهٔ عمیق انتزاعی- ادراکی است که ارزشهای اساسی متن در آن بحث میشود» (همان: ۷۱۹). اصول دیگری که گریماس و حتی خود سوسور در مبانی نظری نشانه‌شناسی بدان پایبند هستند، وجود تقابلهای دوگانه و متضاد میان نشانه‌ها در نظام کلی زبان است. به اعتقاد ایشان، این تقابلهای دوگانه از واژه‌های ارزشیابی شکل گرفته و به خلق مفاهیم ثانویه کمک میکند و به نشانه‌ها معنا و مفهوم حقیقی خود را میدهد؛ ازاین‌رو گریماس متن را در قالب (Isotopy) یا مجموعه‌های مختلف دسته‌بندی میکند و میان آنها رابطهٔ تضاد و تقابل برقرار میکند ممکن است این تضاد در یک مجموعهٔ منفرد باشد و ممکن است دو مجموعه درتقابل با یکدیگر قرار گیرند. بررسی گروه‌های مختلف و متضاد، به کشف رمزگان هنری و رسیدن به مدلول موردنظر منجر خواهد شد. در یک اثر ادبی که هدف گوینده القای پیام و مقصود

Archive of SID

www.SID.ir

موردنظر خویش به مخاطب است رمز و اسطوره به خلق نشانه‌های ادبی کمک شایانی نموده است. شعر معاصر، بویژه شعر نو، عرصهٔ یکه‌تازی شاعرانی است که بصورت کلام خود وجهه‌ای معماگونه می‌بخشند به‌گونه‌ای که مخاطبان در خوانش اشعار آنان برداشتهای گوناگون و گاه حتی متضاد داشته‌اند. توجه به بافت روایتی متن نقش مؤثری در تفسیر و تأویل نشانه‌ها دارد. نظریهٔ تولید معنا به پویایی و نشاط نشانه‌ها معتقد است؛ چرا که لایه‌های مختلف معنایی از یک دال، مدلولهای متعدد میسازد؛ بعنوان مثال واژهٔ *الثلج*: برف در شعر سیاب نشانهٔ مرگ است، اما همین واژه بنابر قرار گرفتن در لایه‌های مختلف میتواند نشانهٔ سرما، سستی و رخوت، افسردگی، خفقان، و... باشد.

دانش نشانه‌شناسی در حوزهٔ ادبیات، ویژگی‌های خاص خود را داراست. تأویل و تفسیر یک متن ادبی برطبق اصول و قواعد این علم، برحسب معیارهای ادبی سنجیده میشود. از آن جا که زبان ادبیات بویژه در عرصهٔ شعر بیشتر با نماد و نشانه سر و کار دارد و شاعران نیز مقصود نهایی خویش را در پس صنایع ادبی پنهان میکنند، دریافت مفهوم و مقصود نهایی کلام، پس از رمزگشایی و تأویل نشانه‌ها صورت میگیرد. «نشانه‌های شعر درمقابل نشانه‌های آوایی زبان عادی، نشانه‌هایی معنایی هستند؛ چراکه اصولاً شعر، مصداق‌گریز است و نشانه‌های بکاررفته در آن، از مدلول عادی خود فراتر میروند و درواقع، همین مدلولهای قابل آفرینش هستند که شعریت شعر را تضمین می‌کنند» (حق‌شناس، ۱۳۸٦ :۳۲). در ادبیات، نشانه‌ها علاوه بر کارکرد زبانی و ارجاعی، کارکردی ادبی و معنایی به خود میگیرند. در کارکرد زبانی رابطهٔ میان دال و مدلول از نوع اختیاری و قراردادی است؛ اما در کارکرد معنایی و ادبی، روابط موجود میان دال و مدلول از نوع انگیخته، ناپایدار و متغیر است. یک دال (نشانهٔ زبانی) بنا به موقعیتهای گوناگون میتواند مدلولهای متفاوتی (معنای ادبی) اختیار کند. در این حوزه روابط میان دال و مدلول، قواعد همنشینی و جانشینی، انواع نشانه و ... وجههٔ ادبی به خود میگیرد و از دل استعاره و مجاز و قواعد هنجارگریزی معنایی تعریف میشود. هنجارگریزی (Deviation)، یکی از روشهای آشنایی‌زدایی (Defamiliarization) است که نخستین بار توسط اشکلوفسکی، از نظریه‌پردازان صورت‌گرای روس، مطرح شد. به اعتقاد وی،

Archive of SID

www.SID.ir

آشنایی‌زدایی در ادبیات در سطوح سه‌گانهٔ زبان، مفهوم و اَشکال ادبی کارکرد می‌یابد (رک: مکاریک، ۱۳۸٤: ۱۳). در رویکردهای زبان‌شناختی جدید، نظریه‌پردازان معاصر هنجارگریزی را ابزار شعرآفرینی معرفی کرده و برای آن انواع و اقسام گوناگونی از جمله هنجارگریزی آوایی، نحوی، واژگانی، معنایی و... قائل شده‌اند. در این میان هنجارگریزی معنایی بیش از همه در عرصهٔ شعر بازخورد دارد و سایر انواع آن بنوعی مرتبط با آن است. «هنجارگریزی معنایی یعنی تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کنندهٔ هم‌آوایی واژگان؛ به عبارت دیگر یعنی تخطی از مشخصه‌های معنایی حاکم بر کاربرد واژگان در زبان معیار یا به عبارت دیگر در نقش ارجاعی زبان» (سجودی،۱۳۷۸ :۲۳). شاعر با بکارگیری این صنعت خود را از قید دلالتهای صریح و کارکرد ارجاعی واژگان و چهارچوب ثابت و ایستای آن رها میسازد و با بیان استعاری و مجازی کلام، به بیان خود حرکت و پویایی می‌بخشد. تجسم‌گرایی، دادن مشخصهٔ معنایی [+ملموس]، به آنچه که در زبان معیار دارای مشخصهٔ معنایی [+مجرد] است، و تجریدگرایی، دادن مشخصه‌ی معنایی [+مجرد] به آنچه که در زبان معیار دارای مشخصهٔ معنایی [+ملموس] است، دو شاخهٔ اصلی هنجارگریزی معنایی است. تجسم‌گرایی خود به زیرشاخه‌های متعدد دیگری چون جسم‌پنداری، سیال‌پنداری، و جاندارپنداری تقسیم میشود. «در هر اثر ادبی، ساختهای زبانی به عنوانِ دال‌های پیچیده و ساختمند بکار میرود تا درمجموع، درون‌مایه و پیام ادبیای را منتقل کند. در شعر و نثر ادبی، کلِ متن همراه با معنا و محتوای شعری و نثری وابسته به واژه‌های آن، بر پیام و درون‌مایهٔ دیگری دلالت میکند و معنای موجود در این اثرِ بظاهر زبانی، معنایی نیست که درخور بازگویی باشد، بلکه اجزای معنایی آن جزء دال از نشانه‌های ادبی پنداشته میشود تا خواننده را به معنایی دیگر دلالت کند» (علوی مقدم، ۱۳۸٦: ۱۹٦).

در شعر معاصر عربی، شاعر با بیان استعاری و نمادین سخن، صورت شعری خود را غرق در ابهام و پیچیدگی میکند. در شعر این دوره، اسطوره و رمز بوفور دیده میشود. شعر این دوره تأویل‌پذیر است، بدین معنا که خوانندگان هریک به فراخور درک خود از آن معانی متعددی برداشت میکنند. «خاستگاه و میدان مناسب برای بازی

Archive of SID

www.SID.ir

نشانه‌ها متون ادبی، بویژه شعر است و به تعویق افتادن معنا حاصل دلالتهای انگیختهٔ نشانه‌ها در گفتمان شعری است» (سجودی،۱۳۸۷: ۲۹۶). نگاه به شعر این دوره از منظر نشانه‌شناسی، درحقیقت رمزگشایی از معمایی است که شاعر در آفرینش شعری خود فراروی خواننده میگذارد. شعر معاصر عرب در نیمهٔ اول قرن بیستم شاهد نوزایی و تجدد بود. از دلایل این امر شاید بتوان به ظهور شاعران منتقد اشاره کرد. شاعرانی که علاوه بر الهام شعری از قدرت نقادی نیز برخوردار بودند و شعر خویش را عرصهٔ بازتولید اندیشه‌ها و نظریه‌های شعری خود میکردند.

از جملهٔ این شاعران میتوان به بدر شاکر السیاب اشاره کرد که تلاشهای وی و هم‌قطارانش در نیمهٔ اول قرن بیستم، اسباب تحول و تجدد در شعر معاصر عرب در نیمهٔ دوم قرن بیستم شد و راه را برای ورود نظریه‌های جدید و اِعمال آنها در شعر معاصر فراهم کرد. استفادهٔ فراوان وی از رمز و اسطوره موجب خوانشهای متعدد و چندلایه بودن شعر وی شده است.

«*سِفْر ایوب*» یکی از زیباترین قصاید سیاب است که وی آن را درسالهای پایانی عمر خود، در دورهٔ بیماری و به دور از میهن و خانواده‌اش سرود. آنچه در این مقاله بدان پرداخته میشود بررسی این قصیده از منظر نشانه‌شناسی و کشف رمزگان هنری موجود در آن بر طبق اصول و نظریه‌های آلن گریماس است. قصیدهٔ مذکور بارها مورد نقد و بررسی قرار گرفته است، اما به نظر میرسد نقد و بررسی آن از منظر نشانه‌شناسی در نوع خود، پژوهشی بدیع و تازه است و میتواند خواننده را به لایه‌های پنهان شعر وی رهنمون سازد.

نشانه‌شناسی در جهان عرب

نشانه‌شناسی در جهان عرب دستاورد ترجمه و تماس عقلانیت عربی و غربی است. نکتهٔ جالب توجه این است که اولین‌بار نشانه‌شناسی در دههٔ هشتاد و در حوزهٔ کشورهای مغرب عربی و سپس سایر بخشهای جهان عرب مطرح شد. از جمله پژوهشگران و مترجمان این حوزه میتوان به حنون مبارک، محمد السرغینی، سمیر

Archive of SID

www.SID.ir

المرزوقی، جمیل شاکر، عواد علی، صلاح فضل، جمیل حمداوی، فریال جبوری غزول، محمد البکری، أنطون أبی زید، عبدالرحمن بوعلی، سعید بنکراد، محمد مفتاح، عبدالفتاح کلیطو، سامی سویدان، عبدالسلام بن عبدالسلام عبدالعالی، عزالدین عبدو دکنی، مازن الوعر، عبدالملک مرتاض، امینه رشید، سیزا قاسم، بسام برکه، محمد رشاد الحمزاوی، عبدالسلام المسدی و نورالدین النیفر و ... اشاره کرد. اگرچه این دسته از پژوهشگران و مترجمان هریک به نوبهٔ خود به طرح اصول و مبادی نشانه‌شناسی و تطبیق آن بر شاهکارهای تأویل‌پذیر ادب عربی معاصر پرداخته‌اند؛ اما این امر به‌هیچ‌وجه به معنای برداشت یکسان این پژوهشگران از نشانه‌شناسی به مفهوم پیچیده غربی آن نبوده بلکه فراتر از این تفاوتهای فاحشِ ترجمهٔ اصطلاحات نشانه‌شناسی، خود دلیلی بر بازخوردها و دریافتهای گوناگون آنان از نشانه‌شناسی است (علی‌بوخاتم،۲۰۰۵: ۱۷۱-۱۷۹).

نشانه‌شناسی«قصیدهٔ سفر ایوب»

خوانش شعر *سفر ایوب* از منظر اصول و قواعد نشانه‌شناسی گریماس مستلزم بررسی بندهای این قصیده و دسته‌بندی آن در قالب (Isotopy) یا مجموعه‌های متضاد است. با کمی تأمل و دقت در بندهای قصیده، نشانه‌های متضاد را براحتی میتوان تشخیص داده و از یکدیگر متمایز کرد و آنها را در قالب مجموعه‌های حقیقی خود جای داد. براین‌اساس مجموعهٔ امید در برابر ناامیدی، صبر و توکل و ایمان در برابر حزن و یأس و تنهایی، مرگ در برابر زندگی، شکیبایی و تحمل درد درمقابل شکوه از درد و رنج، لندن در تقابل با جیکور و درنهایت قدرت و توانایی در برابر عجز و ناتوانی قرار میگیرد.

سیاب بند اول قصیده خود را با حمد و ستایش خداوند آغاز میکند و در ضمن آن درد و رنج خویش را بازگو میکند:

لَکَ الحَمْدُ مَهمَا اسْتَطالَ البَلاءْ

وَ مَهمَا اسْتَبَدَّ الأَلَمْ

Archive of SID

www.SID.ir

لَکَ الحَمْدُ إنَّ الرَّزَایَا عَطَاءْ
وَ إنَّ المُصِیبَاتِ بَعْضُ الکَرَمْ
أَلَم تُعْطِنِي أنتَ هَذَا الظّلامْ
وَ أَعْطَیتَنِي أنتَ هَذَا السَّحَرْ...(السیاب، بی‌تا:٤٣١)

سیاب با برقراری روابط تشبیه و همانندی میان خود و ایوب نبی، تناسب ظریف و لطیفی برقرار میکند. وی در این قصیده بدلیل رنجِ بیماری و سختیها و مشکلاتی که در دوران بیماری خود شاهد آن است، از قالب شخصیت ایوب به توصیف شرح حال خود میپردازد. «سیاب به خوبی دریافته است که شخصیت ایوب مناسبترین شخصیتی است که با تجربهٔ شعری وی هماهنگی دارد ازاین‌رو با صدای ایوب به توصیف این مرحله از زندگی خود میپردازد» (کندی،۲۰۰۳: ۳۰۷). در این قصیده ایوب نشانهٔ رنج است. رنجی که شاعر در این برهه از زندگی خود به دوش میکشد. این نشانه براساس نظریهٔ گریماس و باتوجه به لایه‌های معنایی موجود در شعر نظیر«*البَلاء*: آزمایش»، «الألم: درد»، «الرَّزایا: مصیبت» و... مفهومی انتزاعی و ادراکی دارد. کاربرد واژگانی چون «استَبدَّ: مستبد بودن» و«*مُصیبات*: *مصیبت و سختی*» دلالت بر شدت ناراحتی و درد شاعر دارد. هم‌نشینی این واژگان با کلماتی مانند«الحَمد: سپاس»، «عَطاء: بخشش»، «کَرَم: بخشش و بزرگواری» نیز دلالت بر صبر و ایمان وی دارد. در این مجموعهٔ منفرد تقابل میان واژگانی که شاعر بکار میبرد و به خلق نشانه‌ها و مفاهیم متضاد کمک میکند بوضوح نمایان است. شاعر با بهره‌گیری از صنعت هنجارگریزی به درد و بیماری، مشخصهٔ معنایی انسان را می‌بخشد و آن را همچون فرد ظالمی تجسم میکند که در حق وی ستم روا میدارد؛ اما او پیامبرگونه و ایوب‌وار در برابر درد و بیماری، زبان به حمد و ستایش خدا میگشاید. از دیگر نشانه‌های موجود در این قصیده میتوان به واژهٔ «الظَّلام» اشاره کرد. دلالت صریح این واژه تاریکی است؛ اما شاعر از معنای نهفته در این واژه برای بیان شرایط جسمی و روحی خود بهره میبرد و با تکیه بر قطب استعاری کلام آن را جانشین واژهٔ بیماری و درد میکند. این واژه در شعر سیاب برای بیان مفاهیم منفی بکار گرفته شده و نشانهٔ کثرت اندوه و رنج شاعر است و براساس لایهٔ سوم معنایی(انتزاعی- ادراکی)

Archive of SID

www.SID.ir

بیانگر مفهوم بیماری و رنج شاعر است. نقطهٔ مقابل این نشانه، واژهٔ «السَّحَر» است که شاعر با استفاده از هماهنگی میان معنا و مفهوم این واژه و مقصود نهایی خود، آن را در مقابل واژهٔ (الظَّلام) بکار میبرد و با برقراری رابطهٔ تضاد و تقابل به مفهوم موردنظر خویش دست مییابد و با استفاده از این واژه که نشانهٔ آسایش گذشته و سلامتی ازدست‌رفتهٔ او در این برهه از زمان است، سعی در برجسته کردن تقابل آن، با واژهٔ (الظَّلام) را دارد.

از دیگر مجموعه‌ها، تقابل میان شکیبایی و رضایت‌مندی شاعر از بیماری و شکوه و ناراحتی او از درد است. سیاب در بندهای آغازین قصیده با آرامشی خاص از بیماری خود سخن میگوید. حس رضایتمندی از درد در کلامش موج میزند. تعابیری که وی از بیماری دارد و تشبیهاتی که بکار میبرد، به ساختار کلام او رنگ و بوی معنویت و ایمان می‌بخشد. درد از نگاه سیاب دوست‌داشتنی است؛ چراکه آن را هدیه و بخششی از جانب خدا می‌داند و دربرابر آن سر تسلیم فرود آورده و بدان می‌بالد:

لَکَ الحَمْدُ إنَّ الرَّزَایَا نَدَی
وَ إنَّ الجِراحَ هَدَایَا حَبِیبْ
أضُمُّ إلَی الصَّدْرِ بَاقَاتِها
هَدَایَاکَ فِی خَافِقِي لا تَغِیب
هَدَایَاکَ مَقبُولَةٌ هَاتِها
أشُدُّ جِراحِي وَ أهْتِفُ بِالعَائِدِینَ
ألا فَانْظُرُوا وَ احْسُدُونِي، فَهذِي هَدَایَا حَبِیبِي
وَ إنْ مَسَّتِ النَّارُ حُرَّ الجَبِینَ تَوَهَّمْتُها قُبْلَةً مِنکَ مَجبُولَةً مِن لَهِیب... (همان:۴۳۱-۴۳۲).

در این مجموعه یا به تعبیر گریماس (Isotopy) نشانه‌های حاصل از متن در بررسی لایه‌های مختلف معنایی موجود در قصیده نمود مییابند. در این بند، همنشینی واژگانی چون «الرَّزایا: مصیبت‌ها»، «الجِراح: زخم» با عباراتی چون «نَدَی: بخشش»، «هَدَایا حَبیب: هدیهٔ محبوب» دلالت دارد بر گرامی داشتن درد و بیماری از دیدگاه شاعر. در این قسمت، شاعر با استفاده از قواعد هنجارگریزی در زبان معیار به درد و رنج خود

Archive of SID

www.SID.ir

مؤلفهٔ معنایی جسم را میدهد و آن را هدیه‌ای از جانب خدا تلقی میکند و بـدین طریـق القای معنا و مفهوم موردنظر خود را به مخاطب ملموستر جلوه میدهد. در ادامه وی بـار دیگر به زخمهای تن خویش مشخصهٔ گیاه را میدهد و آن را به دستهٔ گلی ماننـد میکنـد که وی با رغبت و تمایـل در آغـوش میگیـرد. ایـن نشـانه براسـاس لایـهٔ دوم معنـایی (روایتی) مفهوم شدت علاقه و گرامی داشـتن (درد و رنـج) را منتقـل میکنـد. از دیگـر نشانه‌های موجود در این مجموعه میتوان به نشانهٔ »النَّار: آتش» اشاره کرد. دلالت صریح واژهٔ «النَّار» در زبان معیار آتش است، اما شاعر در شعر خود بدان کارکرد هنری بخشیده و دلالت ضمنی آن یعنی «تب» را در نظر دارد. شاعر با تکیه بر قواعد جانشینی و قطـب استعاری کلام، به واژهٔ «النَّار» مؤلفهٔ معنایی انسان میدهد و آن را جایگزین «تب» میکنـد و برای نشان دادن شدت تب خود از آن استفاده میکند و درادامه تعبیـری زیبـا و ادبـی بدان بخشیده و آن را بوسـه‌ای از جانـب خـدا میدانـد. معنـایی کـه شـاعر از ایـن واژه برداشت کرده معنایی انگیخته و غیر ثابت است و از نوع نشـانه‌هـای انتزاعـی_ ادراکـی می‌باشد.

سیاب همان‌گونه که از درد و بیماری خود احسـاس رضـایت میکنـد، گـاه متـأثر از شرایط نامطلوب جسمانی و روحی خود زبان بشکوه میگشاید:

يا رَبِّ أَيُّوبَ قَدْ أَعْيَا بِهِ الدَّاءُ
فِي غُرْبَةٍ دُونَما مَالٍ وَ لاسَكَنِ
يَدْعُوكَ فِي ظَلَمُوتِ المَوْتِ؛ أَعْبَاءُ
نَاءَ الفُؤادُ بِهَا فَارْحَمْهُ إِنْ هَتَفا
يا مُنجِياً فُلْكَ نُوحٍ مَزِّق السُّدفَا
عَنّي. أَعِدْنِي إِلَي دَارِي إِلى وَطَنِي... (همان: ٤٣٦)

در این قسمت نیز ایوب نماد خود شاعر است که در برابر درد و بیماری عاجز شده و خدا را میخواند. «بیماری پیوندی هماهنگ میان سیاب و ایوب برقـرار سـاخته اسـت. استفادهٔ شاعر از شخصیت ایوب نهایت همزادپنداری روحی وی با ایوب در این مرحله از زندگی خویش است. درحقیقت درد وبیماری الگویی نمونه در رابطـهٔ میـان انسـان و

Archive of SID

www.SID.ir

خداوند را به او بخشیده است» (عباس، ۱۹۹۲: ۲۷۵). کلمات و عباراتی که شاعر در این مجموعه بکار میبرد، معنای کاملا مطابقی با مفهوم و پیامی دارد که شاعر آن را به مخاطب القا میکند. هم‌نشینی عبارت «قَدْ أُعْیَا بِهِ الدَّاءُ: عاجز شدن توسط درد» با عباراتی همچون «فِي غُرْبَةٍ دُونَما مَالٍ وَ لاسَكَنٍ: در غربتی به‌دور از آسایش و مال»، «یَدْعُوکَ فِي ظَلَمُوتِ المَوْتِ: خواندن در تاریکیها و تنگناهای مرگ» و «فَارْحَمْهُ إِنْ هَتَفا: رحم و عنایت در برابر فریادها» براساس لایهٔ دوم معنایی (روایتی) دلالت بر شکوه و رنج شاعر از درد و بیماری خود دارد. سیاب با لحنی عاجزانه و ترحم‌انگیز از درگاه خداوند طلب رحم و عنایت می‌کند و از خدا میخواهد همان‌گونه که نوح را از طوفان رهانید، وی را نیز از طوفان درد و بیماری رها ساخته و سلامت، وطن و کاشانهٔ وی را به او بازگرداند. عبارت «مزّق السّدفا: پاره کردن تاریکی»، نشانهٔ دیگری است که شاعر برای بیان درد و رنج خود از آن استفاده میکند. واژهٔ «السَّدْفة» که جمع آن (السُّدف) می‌باشد، در زبان معیار، به معنای تاریکی و ظلمت است. درنظر شاعر، سختیها و بیماری همچون پرده‌ای از تاریکی و ظلمت بروجود وی سایه افکنده و روح آزاد وی را در بند کشیده است. شاعر برای بیان این مفهوم با استفاده از صنعت هنجارگریزی معنایی به ظلمت و تباهیِ درد و رنج، مشخصهٔ معنایی جسم (پرده) را میدهد. هم‌نشینی این واژه با واژهٔ «مَزِّق: پاره کن» براساس لایهٔ دوم معنایی (روایتی) نشانهٔ از بین رفتن و پایان یافتن سختیها، درد و بیماری است.

در نمونه‌ای دیگر شاهد تقابل میان نشانه‌هایی هستیم که در آنها معنای اصلی و مفاهیم اساسی متن پنهان شده است. شاعر گاه و بیگاه متأثر از شرایط روحی و جسمانی خود، مفاهیم متضاد را درهم می‌آمیزد. گاه سرشار از امید و ایمان است و گاه لبریز از یأس و تنهایی است. گاه در پیمودن این مسیر سرد و بی‌انتها به فردایی روشن دلگرم است و وقتی دیگر مرگ و نابودی را در برابر خویش مجسم می‌یابد. نگاه شاعر نشأت گرفته از روح دردمند و قلب آرزومند اوست که گاه به اشتیاق دیدار خانواده و میهن، با چشمانی پرامید از بهبودی و سلامت خود سخن میگوید:

هَیهَاتَ أَنْ یَذکُرَ المَوْتَی و قَدْ نَهَضُوا

Archive of SID

www.SID.ir

مِنْ رَقْدَةِ المَوتِ كَمْ مَصَّ الدِّمَاءَ بِهَا دُودٌ وَ مَدَّ بِسَاطَ الثّلجِ دِيجُورُ

إنّي سَأُشفَى سَأنسَى كُلَّ مَا جَرَحَا

قَلبي وَ عَرَّى عِظامِي فَهْيَ رَاعِشَةٌ وَاللّيلُ مَقرُورُ

و سَوفَ أَمْشِي إلى جيكورَ ذاتَ ضُحَى! (همان:٤٣٧)

سیاب عظمت و قدرت خداوند را در زنده کردن مردگان به خاطر می‌آورد و قلبش سرشار از امید و ایمان میگردد. عبارت «كَمْ مَصَّ الدِّمَاءَ بِهَا دُودٌ: کرمهایی که خون اجساد را مکیده‌اند» براساس لایهٔ دوم معنایی نشانهٔ پوسیدگی جسم مردگان است. عبارت «مَدَّ بِسَاطَ الثّلجِ دِيجُورٌ: تاریکی بساط برف و یخ گسترده است» نیز براساس لایهٔ سوم معنایی، نشانهٔ عدم زندگی و پویایی است. شاعر در این قسمت، تاریکی را بسان انسانی میداند که بستر سرما بر زمین گسترده و طراوت و پویایی زندگی را در خود پنهان ساخته است. شاعر این دو عبارت را با واژهٔ «نَهَضوا: برخاستن» هم‌نشین میکند که خود، نشانهٔ رستاخیز و زندگی دوبارهٔ مردگان است. شاعر با بیان چنین ساختاری قصد القای این پیام را دارد که وی نیز سرانجام از درد و بیماری بهبود می‌یابد و زندگی دوباره‌ای آغاز میکند. همچنان که خود در ادامه با ذکر عبارت «سَأُشفَى سَأنسَى كُلَّ مَا جَرَحَا: شفا یافتن و فراموش کردن زخمها» امید به بهبودی و سلامتی را بیان میدارد. به نظر میرسد که شاعر با بیان این عبارت قصد القای این پیام را دارد که تنها بازگشت به میهن است که شفابخش جان دردمند و روح بیقرار اوست. از نظر وی بازگشتش به وطن، زنده یا مرده، میتواند اسباب فراموشی تمامی رنجها و دردهای او باشد.

اما امید و صبر و استقامتش دیری نمی‌پاید. رنج و بیماری و غربت و فقر چنان او را احاطه کرده است که خواه ناخواه تلخی حاصل از آن را در کام خود احساس می‌کند و اندوه درونی خویش را در قالب اشعارش بتصویر میکشد:

وَ انْخَطَفَ المَوْتُ عَلَيَّ كَانْخِطافِ البَاشِقِ

عَلَى العَصَافِيرِ، أَحَالَ ظَهْرِي

Archive of SID

www.SID.ir

عَمُودَ مِلْحٍ أو عَمُودَ جَمْرِ
أُحَرِّكُ الأَطْرَافَ لا تُطِيعُنِي، مَشلُولَةٌ
ماتَ الدَّمُّ الفَوّارُ فِيهَا أُطْفِئَ الشَّبابُ
وَ امْتَدَّ نَحْوَ القَبْرِ دَرْبٌ، بَاب... (همان: ٤٤٤_٤٤٥)

با کمی تأمل در بافت روایتی کلام، نشانه‌های ضعف و ناتوانی شاعر آشکار میشود. القای این مفاهیم باز هم از منظر قواعد هنجارگریزی صورت میگیرد. در این بند شاعر به مرگ مؤلفهٔ معنایی حیوان را میدهد و آن را با واژهٔ «البَاشِق: قرقی» هم‌نشین میگرداند تا بطورضمنی قدرت و توانایی مرگ را بتصویر بکشد. در لایه‌های معنایی دیگر نظیر«أُحَرِّكُ الأَطْرَافَ لا تُطِيعُنِي، مَشلُولَةٌ: فلج و بی‌اختیاری دست وپا»، «ماتَ الدَّمُّ الفَوّارُ: مردن خون در دست و پا» و «أُطْفِئَ الشَّبابُ: خاموش شدن جوانی» نشانه‌های عجز و ناتوانی قابل دریافت است. شاعر یک‌بار به «الدَّم: خون» مؤلفهٔ معنایی انسان را میدهد و آن را با واژهٔ مرگ هم‌نشین میگرداند که براساس لایهٔ دوم معنایی (روایتی) مفهوم ضعف و سستی را منتقل می‌سازد. در ادامه، هم‌نشینی واژهٔ «الشَّباب: جوانی» با واژهٔ«أُطْفِئَ خاموش شدن» که از مشخصه‌های معنایی شمع است، براساس لایهٔ سوم معنایی(انتزاعی- ادراکی) مفهوم مرگ و نابودی را به ذهن متبادر میسازد.

یا در جایی دیگر شاعر تنهایی، دلتنگی و سرگشتگی خود را اینگونه بیان میکند:

وَ قُبْلَةٌ بَيْنَ فَمِي وَ خَافِقِي تَحَار
كَأَنَّها التَّائِهُ فِي القِفَار
كَأَنَّها الطَّائِرُ إِذْ خَرَّبَ عُشَّهُ الرِّياحُ و المَطَر
لَمْ يَحْوِهَا خَدٌّ لِغيلانَ و لا جَبين
وَ وَجهُ غِيلانَ الَّذي غَابَ عَنِ المَطار... (همان: ٤٣٣-٤٣٤)

بوسهٔ سیاب سرشار از سرگشتگی و حیرانی است؛ چرا که فرزندی که قرار است پذیرای این بوسه باشد، دور از اوست و سیاب اندوهناک و نومید از دیداری دوباره، لحظهٔ جدایی خود از فرزند و خانواده را بخاطر می‌آورد. درحقیقت این سرگشتگی از

Archive of SID

www.SID.ir

آنِ سیاب است که آن را به بوسه نسبت میدهد. شاعر برای بیان اندوه درونی خویش، واژگانی را هم‌نشین هم میکند که بار معنایی پیام وی را به زیبایی به مخاطب القا می‌کند. واژگانی چون «تَحار: سرگشته بودن»، «التَّائه: سرگردان»، «القِفار: بیابان‌ها»، «الطَّائِر خَرَّبَ عُشَّه: پرنده‌ای که لانه‌اش ویران شده»، «الرِّیاح: بادها»، «المَطَر: باران» همگی، براساس لایهٔ دوم معنایی (روایتی) دلالت بر غربت و اندوه او دارد. شاعر یک بار به بوسه مشخصهٔ معنایی انسان میدهد که سرگشته در بیابانها راه می‌پیماید و به منزلگاه حقیقی خود که در این‌جا وطن و یا خانوادهٔ شاعر است، نمیرسد و بار دیگر آن را به پرنده‌ای تشبیه میکند که باد و باران آشیانهٔ او را ویران ساخته است. بوسه نشانهٔ عشق شاعر به فرزند خویش است و هم‌نشینی آن با «تَحار» و «التَّائِه» براساس لایهٔ سوم معنایی (انتزاعی- ادراکی) دلالت بر ناکامی شاعر در برآوردن احساسات و تمایلات درونی اوست.

در مجموعهٔ دیگر، شاعر لندن را درتقابل با جیکور می‌آورد و با بیان عبارتهای دو قطبی ما را به دریافت مفاهیم ثانویه از متن رهنمون میسازد. عشق و علاقهٔ شاعر به میهن و زادگاه خویش وی را بر آن میدارد تا با توصیف زیباییهای آن در غربت و تنهایی با خاطرات جیکور زندگی کند. در نگاه سیاب، لندن چهرهٔ سیاه و غم‌آلودی دارد که به اندوه شاعر می‌افزاید. سیاب در لندن نشانی از زندگی نمی‌بیند و توصیفات او از لندن رنگ مرگ و افسردگی دارد:

فِي لَنْدَنَ اللَّيلُ مَوتٌ نَزْعُهُ السَّهَرُ
وَ البَرْدُ و الضَّجَرُ
و غُرْبَةٌ فِي سَوادِ القَلْبِ سَوداءُ
يَا رَبِّ يَا لَيتَ أنّى لِي إلَى وَطَنِي
عَوْدٌ لِتَلْثِمَني بِالشَّمْسِ أجْواءُ
مِنْهَا تَنَفَّسَتْ رُوحِي، طِينُها بَدَنِى
وَ مَاءُها الدَّمُ فِي الأعْرَاقِ يَنْحَدرُ

Archive of SID

www.SID.ir

يَا لَيْتَنِي بَيْنَ مَن فِي تُرْبِها قُبِرُوا. (همان:٤٣٧)

در این مجموعهٔ منفرد، نشانه‌ها درتقابل با هم قرار می‌گیرند. کلمات و عباراتی که شاعر در توصیف لندن بکار میبرد بار معنایی منفی دارند و در برابر واژه‌هایی با بار معنای مثبت قرار میگیرند که شاعر در توصیف جیکور بکار میبرد. در سه خط اول این بند، لندن با بیانی آکنده از دل‌مردگی و اندوه توصیف میشود. «مرگ‌آور بودن شبهای لندن» و «جان کندن در شب‌زنده‌داریهای آن» براساس لایهٔ دوم معنایی (روایتی) نشانهٔ دلتنگی شاعر و بیزاری او از لندن است. هم‌نشینی این عبارات با کلماتی چون «البَرْد: سرما» و «الضَّجَر: خستگی و دلتنگی» نیز نشانهٔ ناراحتی و رنج شاعر است. در ادامهٔ این قسمت شاعر به توصیف جیکور میپردازد و بازگشت خود به وطن را از خداوند خواهان است و این آرزوی خود را با لفظ «لَیت: ای کاش» بیان میدارد. لیت از ادوات تمنی است و در مورد آرزوهایی بکار می‌رود که تحقق آن معمولاً ناممکن است. استفادهٔ شاعر از این واژه میتواند دلالت بر یأس و ناامیدی او در رسیدن بر خواستهٔ قلبی‌اش باشد. سیاب در توصیف جیکور عباراتی می‌آورد که در خلال آن میتوان فضای پاک و بی‌آلایش روستا را بوضوح مشاهده کرد. «بوسهٔ آسمان با پرتو خورشید» براساس لایهٔ سوم معنایی(انتزاعی ـ ادراکی) مفهوم عشق و علاقهٔ شاعر به میهن خود را منتقل میسازد. شاعر در بیان این نشانه و برای انتقال معنای موردنظر خود، از قواعد هنجارگریزی معنایی استفاده میکند تا بازنمود کلامش بیشترین تأثیر را بر خوانندگان داشته باشد. در این قسمت سیاب به آسمانِ لطیف و پاک روستا مؤلفهٔ معنایی انسان را میدهد که خورشیدش با پرتوهای گرم و نورانی خود، گونهٔ شاعر را میبوسد. شیفتگی شاعر به جیکور چنان است که وجود خود را از خاک آن دانسته و آب زلال چشمه‌ساران آن را خون خود میداند که در رگهایش در جریان است. ذکر این عبارات نشانهٔ این است که عشق جیکور با وجود شاعر پیوندی ناگسستنی دارد.

در بررسی نشانه‌ها و مجموعه های این قصیده به مجموعهٔ دیگری نیز برمیخوریم که شاعر برای القای مقصود موردنظر خود از اسطوره‌ها استفاده میکند. «اسطوره با امکانات فنی و داده‌های گسترده‌اش قادر است توانایی تعبیری نامحدودی به شعر ببخشد و آن را

Archive of SID

www.SID.ir

به نیرویی بی‌کران برای وحی و الهام متصل سازد» (رجایی،۱۳۸۱: ۱۷۳). در شعر این دوره، اسطوره‌ها به نمادهایی بدل میشوند که شاعر برای بیان مفاهیم پنهان و اصلی خود از آنها بهره میجوید. گاه آنها را در صورت اصلی خود بکار میبرد و گاه از آن وجهی متضاد با واقعیت اسطوره‌ای میسازد؛ ازاین‌رو درک بهتر قصیده‌های معاصر، نیازمند شناخت اسطوره‌ها و نمادهاست. سیاب در اغلب قصاید خود از اسطوره به شکل گسترده‌ای استفاده میکند. در قصیدهٔ سفر ایوب نیز در توصیف شرایط و احوالات خود باز هم به اساطیر کهن پناه میبرد. در نشانه‌شناسی گریماس اسطوره‌ها از جمله ساختارهایی هستند که به تولید معنا در یک متن کمک میکنند. این ساختارها، درحقیقت به صورت الگوهایی نمود مییابند که در بافت کلام به خلق مفاهیم و نمادهای مدّنظر گوینده منجر میشوند. اسطوره، در حکم ساختارهای جهانی قرار میگیرد؛ چرا که ماهیتی ثابت و شناخته‌شده در فرهنگ و ادبیات ملتها دارد و بدلیل ویژگیهای برجسته و معیارهای خاص خود از انحصار یک ملت خارج شده و کارکردی جهانی به خود میگیرد. اسطوره‌های بابل، یونان، روم و... از جمله اساطیری هستند که بازخورد فراوان و گسترده‌ای در ادبیات ملل بر جای نهاده‌اند. در قصیدهٔ «سِفْر ایوب» شاهد کارکرد برخی از این اسطوره‌ها هستیم. در این قصیده تقابل میان مرگ و زندگی در قالب اسطوره‌های «تمّوز»، «عَازر» و «سِیرن» بیان می‌شود.

وَ قَامَ تَمُّوزُ بِجُرْحٍ فَاغِرٍ مُخَضَّبِ
یَصُكُّ (مَوْتَ) صَكَّةً مُحَجِّبا ذُیُولَهُ
وَ خَطْوَهُ الجَلیدَ بالشَّقِیقِ و الزَّنابِقِ (همان:٤٤٤)

تموز از جمله اساطیر خیزش و باروری در نزد بابلی‌هاست. «این اسطوره تفسیر انسانی و ابتدایی تحولاتی است که بر مظاهر طبیعت عارض میشود و همچنین تغییرات و دگرگونیهای فصلی و به همراه آن مرگ و حاصلخیزی است» (الضاوی،١٣٨٤: ١٤٥-١٤٦).

در این بند از قصیده، تموز، نماد شاعر است و سیاب با تکیه بر قطب استعاری، آن را جایگزین خود میکند و میکوشد تا با استفاده از پیامی که این اسطوره به همراه دارد، به بیان معنای موردنظر خود بپردازد. شاعر جدال میان تموز و مرگ را به تصویر میکشد

Archive of SID

www.SID.ir

و با دادن مؤلفهٔ معنایی انسان به مرگ آن را هماورد تموز معرفی میکند. عبارت «یَصُکُّ (مَوْتَ) صَکَّةً: سیلی زدن به مرگ» براساس لایهٔ دوم معنایی (روایتی) نشانهٔ مبارزه تموز (که در اینجا خود شاعر است) برای غلبه بر مرگ و بدست آوردن زندگی دوباره است. مبارزه‌ای که سرانجام به پیروزی تموز (شاعر) می‌انجامد، آنگاه که دامن رخوت و گامهای یخی مرگ را میپوشاند. شاعر در قسمت پایانی این بند، بازگشت تموز از جهان زیرین را به تصویر میکشد. بازگشتی که رویش دوبارهٔ طبیعت را به همراه دارد. در این قسمت، واژهٔ «الجَلید: یخ» براساس لایهٔ سوم معنایی نشانهٔ مرگ و بیماری و «الشَّقِیق: شقایق» و«الزَّنابِق: زنبق» نشانهٔ زندگی و باروری است.

این مجموعه درتقابل با مجموعه‌ای قرار میگیرد که نشانه‌های موجود در آن مفهوم مرگ و نیستی را به خواننده القا میکند:

أیُّهَا الثَّلجُ رُحْمَاكَ، إنِّي غَرِیب
فِي بلادٍ مِنَ البَرْدِ وَ الجُوعِ سَکْرَى،
إنَّ لِي مَنزِلاً فِي العِراقِ الحَبِیب
صِیْحَتِي فِیهِ تَعْلِكُ صَخْرَا.(همان:٤٣٨)

دلالت صریح واژهٔ «الثَّلج» در زبان معیار برف است؛ اما در عرصهٔ ادبیات شاعر با دلالتهای ضمنی و مدلولات ادبی سروکار دارد. درحقیقت شعر، عرصهٔ هنرنمایی شاعر و بازتاب احساسات پاک و بی‌آلایش درونی اوست. شاعر با مخاطب قراردادن «الثَّلج» به آن مؤلفهٔ معنایی انسان میبخشد و دربرابر قدرت و صلابت آن، با کلماتی چون «رُحْمَاک: ترحم کردن» و «غَریب»، اظهار عجز و ناتوانی می‌کند. واژهٔ «الثَّلج» براساس لایهٔ سوم معنایی، مفهوم سستی، رخوت، بیماری و مرگ را منتقل میسازد. در همین بند، شاعر لندن را «سرزمین سرما و گرسنگی» معرفی میکند که براساس لایهٔ دوم معنایی مفهوم دلزدگی و بیزاری شاعر از لندن را میرساند؛ درمقابل، هنگامی که به توصیف کشورش عراق میپردازد واژهٔ «الحبیب: دوست» را بکار میبرد که این نیز نشانهٔ عشق شاعر به سرزمین مادریش است. عبارت «صِیْحَتِي فِیهِ تَعْلِکُ صَخْرَا: کودکانم سنگ را

Archive of SID

www.SID.ir

(بااشتها) می‌جَوَند» براساس لایهٔ سوم معنایی (انتزاعی ـ ادراکی) نشانهٔ پیوند عمیق شاعر به میهن، تعلق خاطر و آشنایی و ارتباط نزدیک روحی وی با وطن است.

از دیگر اسطوره‌هایی که سیاب آن را نشانهٔ زندگی قرار میدهد، اسطورهٔ «عَازِر» است. عازر شخصیتی است که مسیح پس از مرگش وی را دوباره زنده کرد؛ ازاین‌رو در شعر معاصر نماد خیزش و رستاخیز است. سیاب نیز آرزو دارد که همچون «عازر» زندگی دوباره بیابد و از درد و بیماری رهایی یابد:

لَيْتَنِي العَازِرُ انْفَضَّ عَنْهُ الحِمَام

يَسْلَكُ الدَّرْبَ عِندَ الغُرُوب

يَتَمَهّلُ لا يَقْرَعُ البَابَ: مَنْ ذَا يَؤُوب

مِنْ سَرَادِيبَ لِلْمَوتِ عَبْرَ الظّلام (همان: ٤٣٩).

بررسی لایه‌های متنی این قصیده ما را به کشف نشانه‌ها و رمزگان هنری موجود در آن یاری میرساند. در این قسمت «عازر» نشانهٔ زندگی دوباره و رستاخیز است که شاعر با تکیه بر قواعد جانشینی آن را نماد خود میسازد و مفهومی که در این اسطوره پنهان است را برای بیان شرح حال خود بکار میبرد. هم‌نشینی «عازر» با واژگانی مانند «الحِمام: مرگ»، «الغُروب: غروب»، «الظَّلام: تاریکی» براساس لایهٔ دوم معنایی نشانهٔ ناامیدی، افسردگی؛ و زندگی رو به پایان است و واژهٔ «انفَضَّ: شکسته شدن» که شاعر آن را به مرگ نسبت میدهد باز هم براساس لایهٔ دوم معنایی (روایتی) نشانهٔ زندگی و رستاخیز دوبارهٔ عازر است.

این دو مجموعه درتقابل با مجموعه‌ای قرار میگیرد که نشانه‌های موجود در آن معنا و مفهوم مرگ را منتقل می‌سازند:

رَمَيْتُ وَجْهَ المَوْتِ أَلْفَ مَرَّة

إذَا أَطَلَّ وَجْهَهُ البَغِيض

كَأَنَّهُ السِّيرِينُ، يَسْعَى جِسْمي المَرِيض

نَحْوَ ذِرَاعَيْهِ بِلا تَردُّدِ... (همان: ٤٤٦)

Archive of SID

www.SID.ir

نشانهٔ مرگ در این بند از قصیده با اسطورهٔ «سیرن» بیان می‌شود. در اساطیر یونان باستان آمده است که «سیرن‌ها» پری‌های دریایی هستند که با آواز افسونگر خود، ملوانان و دریانوردان را گمراه ساخته و آنان را به کام مرگ میکشانند. در این قسمت نیز شاعر به مرگ، مشخصهٔ معنایی انسان میبخشد که گاه و بیگاه چهرهٔ خشمگین خود را به وی نشان میدهد. عبارت «رَمَیْتُ وَجْهَ المَوْتِ أَلْفَ مَرَّة: راندن هزار بارهٔ مرگ» در سطر اول این بند، نشانهٔ تلاش شاعر برای رهایی از مرگ است. تلاشی که سرانجام ناکام میماند؛ چرا که مرگ همچون سیرن، جسم مریض و ناتوان شاعر را در آغوش خود میگیرد و با خود میبرد. نشانه‌های این بخش از منظر نشانه‌شناسی گریماس، در لایهٔ دوم معنایی، یعنی روایتی جای میگیرد.

شعر سیاب با اسطوره پیوندی ناگسستنی دارد. وی در اغلب قصایدش معنا و مفهوم مورد نظر خویش را در قالب نماد بیان میکند. از منظر نشانه‌شناسی این اسطوره‌ها و نمادها در حکم دالهایی هستند که با قرار گرفتن در لایه‌های روایتی متن، هریک به نوبهٔ خود، پیام اصلی شاعر (مدلول) را به خواننده منتقل میکنند. در مجموعه‌های زیر نشانه‌های قدرت و ناتوانی درتقابل با یکدیگر قرار میگیرند:

بِالعَضُلِ المَفتُولِ و السَّواعِدِ المَجْدُولَة
هِرَقْلُ صَارَعَ الرَّدَى فِي غَارِهِ المُحَجَّب
بِظُلْمَةٍ مِنْ طُحْلُب (همان:٤٤٤).

هرکول، نشانهٔ قدرت و توانمندی است. این نشانه با توجه به لایه‌های موجود در متن مانند «العَضُلِ المَفتُول: عضلات قوی» و «السَّواعِدِ المَجْدُولَة: بازوان محکم» براساس لایهٔ دوم معنایی (روایتی) مفهوم قدرت و توانایی را به ذهن منتقل میکند. درادامه شاعر به مرگ مؤلفهٔ معنایی انسان میدهد و آن را با واژهٔ »صَارَعَ: کشتی گرفتن، مبارزه کردن» هم‌نشین میکند که براساس لایهٔ سوم معنایی، نشانهٔ تلاش برای زندگی و پیروزی بر مرگ است.

أيُّ سِلاحٍ؟ آه، أيُّ سَاعِدِ؟

Archive of SID

www.SID.ir

أيَّةُ أزْهَارٍ تَمُدُّ فَاهَا
لِتَأكُلَ المَوْتَ؟ وَ أيُّ نَاصِرٍ مُسَاعِدِ؟.. (همان:٤٤٥).

در این چند عبارت کوتاه، شاعر عجز و ناتوانی خود را در برابر مرگ به تصویر میکشد. واژگانی چون «سلاح»، «سَاعِد: یار و یاور» و «ناصِر: یاور» که شاعر آن را در قالبی پرسشی بیان میدارد، براساس لایهٔ دوم معنایی نشانهٔ تنهایی و ناتوانی شاعر در راه مبارزه با مرگ است. در سطر دوم از این بند شاعر برای گیاه مؤلفههایی را تعریف میکند که در زبان معیار برای انسان بکار میروند. از نظر شاعر همهٔ مخلوقات جهان حتی گیاهان زندگی را برگزیده و از مرگ و نابودی بیزارند.

توزیع نشانهها و لایههای معنایی قصیده:

درپایان جهت پرهیز از اطالهٔ کلام و ارائهٔ ساختاری صحیح از آنچه که گذشت، نشانهها و لایههای معنایی قصیده براساس نظر گریماس همراه با توزیع هنجارگریزی معنایی در قصیده از منظر زبانشناسی در قالب جدول زیر ارائه میگردد:

Archive of SID

www.SID.ir

جدول توزیع نشانه‌ها و لایه‌های معنایی قصیده «سفر أیوب»									
		هنجارگریزی معنایی							
		(تجسم گرایی)							
			(تجریدگرایی)						
	لایهٔ اول معنایی گریماس (گفتاری- نوشتاری)	لایهٔ دوم معنایی گریماس (روایتی)	لایهٔ سوم معنایی گریماس (انتزاعی- ادراکی)	(انسان‌پنداری - حیوان پنداری)	جاندارپنداری	جسم پنداری	سیال پنداری		
نشانه									
ایوب			√	√					
استبدّ الألم		√		√					
إنّ الرزایا عطاء		√							√
ألم **تعطني** أنت هذا الظلام			√						√
و **أعطيتني** أنت هذا السّحر			√						√
إنّ الرزایا ندی		√							√
إنّ الجراح هدایا حبیب		√				√			
أضمّ إلی الصدر باقاتها		√			√				
و إن مسّت النّار			√		√				
أعیا به الداء		√			√				
مزّق السّدفا		√				√			
کم مصّ الدماء بها دود		√							
مدّ بساط الثلج دیجور		√			√				
سأشفی و سأنسی کلّ ما جرحا			√						
و انخطف الموت علیّ کانخطاف الباشق		√							√
مات الدّم الفوار فیها		√			√				
أطفیء الشباب			√			√			
قبلة بین **فمي** و **خافقي** تحار			√		√				
فی لندن اللیل موت		√							√
نزعه السهر		√							√
(نزعه)البرد و الضجر		√							√
یا ربّ یا لیت أنّی لی إلی **وطني** عود **لتلثمني** بالشمس أجواء		√			√				
قام تمّوز		√			√				
یصکّ (موت) صکّة محجّبا		√			√				

www.SID.ir

ذيوله							
خطوه الجليد		√	√				
الشقيق و الزنابق			√				
أيها الثلج رحماك		√	√				
في بلاد من البرد و الجوع سكرى		√					
صبيتي فيه تعلك صخرا		√					
لينتي العازر		√					
أنفض عنه الحمام		√					√
رميت وجه الموت ألف مرّة		√					
كأنّه السيرين		√					
هرقل صارع الرّدى بالعضل المفتول و السّواعد المجدولة		√					
أيّة أزهار تمدّ فاها لتأكل الموت			√				

نتیجه

همانگونه که ملاحظه شد، نشانه‌های موجود در این قصیده پس از بررسی لایه‌های مختلف معنایی و بافت روایتی شعر، آشکار و قابل‌دریافت است. خوانش شعر سیاب برمبنای نظریه‌های نشانه‌شناسی گریماس دریچه‌ای نو و تازه از مفاهیمی که شاعر در نظر دارد به روی مخاطب آگاه می‌گشاید. در بررسی بندهای این قصیده نتایج ذیل حاصل می‌آید:

۱. تأمل در بافت روایی قصیده، موجب دسته‌بندی نشانه‌ها براساس لایهٔ اول معنایی(گفتاری – نوشتاری) در قالب (Isotopy) و یا مجموعه‌های متضاد گردید که بررسی هر یک از آنها، کشف رمزگان هنری و تأویل نشانه‌های موجود در ساختار هر مجموعه را در پی داشت. حضور نشانه‌ها در قالب مجموعه‌های متقابل و متضاد، به درک بهتر متن و دستیابی به نشانه‌های نهفته در لایه‌های مختلف معنایی منجر گردید؛

۲. تحلیل قصیدهٔ «سفر ایوب» از منظر نشانه‌شناسی گریماس، چندلایه بودن و خوانش‌برداری این قصیده را آشکار کرد؛ چرا که در بررسی لایه‌های مختلف، از

Archive of SID

www.SID.ir

هم‌نشینی نشانه‌های بکاررفته در شعر، میتوان مـدلولات نهفتـه در ورای ظـاهر الفـاظ و عبارات شاعر را دریافت کرد؛

۳. شاعر با بهره‌گیری از قواعد هنجارگریزی معنایی، بصورت کلام خود وجهـه‌ای ادبـی میدهد و از طریق خلق تصاویر ادبی، به نشانه‌های بکاررفتـه در شـعر پویـایی و نشـاط می‌بخشد و آنها را از قید دلالتهای صریح و کارکرد ارجاعی خود رها ساخته و بـا بیـان استعاری کلام، علاوه بر زیبایی سخن، فرآیند ادراک را طولانی میکند؛

٤. نشانه‌های موجود در این قصیده در لایهٔ دوم معنایی و گـاه بـدلیل اسـتفادهٔ شـاعر از نماد و اسطوره در عمیقترین سطح خود یعنی لایهٔ سوم معنایی (انتزاعی- ادراکی) جـای میگیرند.

منابع

تمیم‌داری، احمد، (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی و ادبیات*، پژوهش‌نامهٔ دانشـکدهٔ ادبیـات و علـوم انسـانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۳۷: ۹-۲۸.

حق‌شناس، علی‌محمد، (۱۳۸٦)، *نشانه‌شناسی شعر*، فصلنامهٔ علمی_ پژوهشـی دانشـکدهٔ ادبیـات و علوم انسانی دانشگاه تهران، فصلنامهٔ زبان‌شناسی، شماره۱۸۳: ۱۳۸٦.

رجایی، نجمه، (۱۳۸۱)، *اسطوره‌های رهایی*، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی، چاپ اول.

السیاب، بدر شاکر، (بلاتا)، المجموعة الشعریة الکاملة (المجلد الأول)، دارالمنتظر، بیروت، لبنان.

سجودی، فرزان، (۱۳۸۷)، *تعامل نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفتمان شعر*، مجلات فرهنـگ وهنر(زیباشناخت)، شماره۱۹: ۲۸۹-۳۱٤.

سجودی، فرزان، (۱۳۷۸)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر*، مجلات فرهنگ وهنر (شـعر)، شـماره۲٦: ۲۰-۲۹.

سجودی، فرزان، (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، نشر علم، چاپ اول.

الضاوی، احمدعرفات، (۱۳۸٤)، *کارکرد سنت در شعر معاصر عرب*، ترجمهٔ سـید حسـین سـیّدی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی، چاپ اول.

عباس، احسان، (۱۹۹۲)، *بدر شاکر السیاب(دراسة فی حیاته و شعره)*، المؤسسة العربیة للدراسـات و النشر، بیروت، الطبعة السادسة.

Archive of SID

www.SID.ir

علوی مقدم، مهیار، (۱۳۸٦)، *فرآیند دلالت نشانه بر معنا در فهم متن ادبی* دانشکدهٔ ادبیات و علـوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره۲۲ (پیاپی۱۹): ۱۹۱-۲۰۹.

مولای، علی بوخاتم (۲۰۰۵)، *مصطلحات النقد العربی السیماوی*، منشورات اتحاد الکتـاب العـرب، دمشق.

کشاورز، مسعود، (۱۳۹۰)، *خوانشی نقادانه از اشعار «هیوا مسیح» بر مبنای نظریـات نشـانه‌شناسـی*، مجموعه مقالات همایش کشوری افسانه، اراک، انتشارات فرتاب، چاپ اول.

کندی، محمدعلی، (۲۰۰۳)، *الرمز و القناع فی الشعر العربی الحـدیث*، دارالکتـاب الجدیـد المتحـدة، الطبعة الأولی.

مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸٤)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصـر*، ترجمـهٔ مهـران مهـاجر و محمـد نبوی، تهران، نشر آگه، چاپ اول.

Archive of SID

www.SID.ir