دوفصلنامه علمی پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال سوم / ٦ پیاپی/ ٤ علمی پژوهشی (۱۳۹۲)

نشانه‌شناسی سرودهٔ «کلمات سبارتاکوس الأخیره»

علی نجفی ایوکی[۱]
استادیار دانشگاه کاشان
زهرا وکیلی
دانشجوی کارشناسی ارشد
نفیسه میرگلوی بیات
دانشجوی کارشناسی ارشد

چکیده

نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی نشانه‌های زبانی می‌پردازد، این نشانه‌ها در حقیقت ترکیبی از دو بخش صوت آوایی(دال) و معنا (مدلول) می‌باشد؛ سطح نخستین، جانب بیرونی زبان را شکل می‌دهد و سطح دیگر، القاگرِ معنا و اندیشه‌ای است که زبان در بر دارد. جستار حاضر می‌کوشد تا سرودهٔ (کلمات سبارتاکوس الاخیرهٔ) أمل دنقل شاعر معاصر مصر(۱۹٤۰– ۱۹۸۳) را بر اساس اصول نشانه‌شناسی در دو محور افقی و عمودی نقد و تحلیل نماید.

چنین استنباط می‌شود که شاعر از رهگذر نقاب شخصیّت اسپارتاکوس، انسان‌هایی را که زیر یوغ ستمگران مورد ظلم واقع شده‌اند به شورش و انقلاب و پایداری فرا می‌خواند. دیگر اینکه تضادی در تمام بخش‌های سروده جریان دارد؛ تناقضی بین آنچه که به تصویر می‌کشد و آنچه که در واقعیت مشاهده می‌نماید. گذشته از آن، متن شعری یاد شده از نظرگاه نشانه‌شناسی سرشار از دلالت‌ها و معانی گوناگونی است که می‌توان خوانش‌ها و تاویل‌های متعددی برای آن ارائه داد.

کلید واژه‌ها: نشانه‌شناسی، أمل دنقل، اسپارتاکوس، دلالت.

۱– نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: najafi.ivaki@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۱/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۰۵/۲۸

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه:

نشانه‌شناسی برابر نهادهٔ سیمیولوژی از کلمه یونانی semeion به معنی نشانه وlogos بـه معنی خطاب گرفته شده، و به همین دلیل کلمـه semiologie بـه معنـی نشـانه‌شناسـی شناخته می‌شود، همانگونه که در زبان عربی «السیمیائیة» یا «علم الإشـارات» نامگـذاری شده است (برکات والآخرون، ۲۰۰٤: ۳۳٦؛ الاحمر، ۲۰۱۰، صص ۱۱ – ۱۲). این دانش علمی نوپا است که از اوایل قرن بیستم با نظرات «سوسـور» (Saussure) و همزمـان بـا او«پیـرس» (peirce) با عنوان «سیمیولوژی» و «سیمیوتیک» (semiotic) شکل گرفته است، به طوری که زبان‌شناسان متأخر، در ارائه نظریات نشانه شناسانه خود از آنان تأسـی کـرده‌انـد. بـا توجه به اهمیت موضوع و نقش آن در تحلیل متن مورد نظر بایسته است تا با اختصار، به تعاریف گوناگونی که از جانب این زبان‌شناسان مطرح شده اشاره شود.

نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیـر زبـان‌هـا، رمزگـان‌هـا (code)، نظام‌های علامتی و غیره می‌پـردازد. بـر اسـاس ایـن تعریـف، زبـان بخشـی از نشانه‌شناسی است، اما عموماً پذیرفته شده که در میان نظام‌های نشانه‌ای زبـان وضـعیتی منحصر به فرد و مستقل دارد و این به ما امکان می‌دهد تا نشانه‌شناسی را در مقام علمی که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای غیر زبانی می‌نشیند تعریف کنیم (گیرو،۱۳۸۰، ص۱۳).

«فردیناد سوسور» معتقد است که نشانه‌شناسی، علم پژوهش نظام‌های دلالت معنایی است که زبان یکی از ایـن نظـام‌هاسـت. وی بـر ایـن بـاور اسـت کـه زبـان نظـامی از نشانه‌هاست که عقاید را بیان می‌کند و از این رو قابل قیـاس بـا نظـام نگـارش، الفبـای ناشنوایان، آیین‌های نمادین، قواعد رفتار مؤدبانه، علامت‌های نظامی و غیره است. زبان، اما مهم‌ترین این نظام‌هاست (احمـدی، ۱۳۷۵، صـص ۱۲ – ۱۳؛ علـوی مقـدم، ۱۳۷۷، ص ۱۷٤). نشانه در نظر وی رابطه‌ای ذهنی و انتزاعی میان تصور صوتی و مفهوم آن صورت است. او تصور صوتی را «دال» و مفهوم حاصل از آن را «مدلول» می‌نامد و نشانه زبانی، یعنـی رابطه ذهنی میان دال و مدلول را در زبان، اختیار می‌خواند؛ به این معنی کـه هـیچ دلیـل طبیعی برای اطلاق یک تصور صوتی به مفهوم خاص وجود ندارد و بـه عبـارتی رابطـه میان «دال و مدلول» قراردادی است (صـفوی،۱۳۸۳، ص ۲۷). زبان، نظام اشـاره‌ای اسـت و

Archive of SID

www.SID.ir

کلمه اشاره‌ای است که در ذهن مدلولی را بر می‌انگیزد که این مدلول ذهنی برای آن چیزی است که در جهان خارج، عینیت دارد و این سیر دلالت نامیده می‌شود (الغذامی، ۲۰۰٦، ص ۱۷).

پیشینه و قلمرو نشانه‌شناسی:

این علم اگر روش بررسی پدیدارها دانسته شود عمری طولانی دارد و پیشینه آن به رشد اندیشه‌های فلسفی و منطقی در یونان و هند باستان می‌رسد (احمدی، ۱۳۷۵، ص ۷). گفتنی است پیش از آنکه «سوسور» اصطلاح نشانه‌شناسی را مطرح کند، در حدود صد سال پیش، فیلسوف پراگماتیست امریکایی، «چارلز سندرس پیرس» اصطلاح semiosis را برای دانش نشانه‌شناسی استفاده کرد (علوی مقدم، ۱۳۷۷، ص ۱۸۱). اما «سوسور» نخستین فردی است که بر اهمیت آن تأکید کرد و اصطلاح نشانه‌شناسی را نیز او ساخته است (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲٦؛ احمدی، ۱۳۷۵، ص ۱۲).

شایان ذکر است که «سوسور» این علم را «سیمیولوژی» می‌خواند و زبان‌شناسی را زیر مجموعهٔ آن به حساب می‌آورد. اما «پیرس» عنوان «سیمیوتیک» را برای آن برمی‌گزیند و بر خلاف سوسور آن را شاخه‌ای از زبان‌شناسی بر می‌شمارد (برکات والآخرون، ۲۰۰٤، ص ۳۳۹). همان‌گونه که «رولان بارت» بر این باور بود، این دیدگاه وی تأثیر بسزایی در پژوهش‌های مهم بعدی نشانه‌شناسی، نظریه‌های ادبی و مباحث زیبایی شناسی بر جای گذاشت (علوی مقدم،۱۳۷۷، ص ۱۸۳؛ الاحمر،۲۰۱۰، ص ٤۲).

دربارهٔ قلمرو نشانه‌شناسی نیز باید گفت: به اعتقاد «رولان بارت» این علم، تنها به محدود به مباحث ادبی نمی‌شود بلکه تمامی حوزه‌های فعالیت آدمی از جمله آشپزی، آداب و رسوم، تبلیغ و کشتی و... را می‌توان در قالب نشانه‌شناسی بررسی کرد. برخی نیز به پیروی از سوسور، مفهوم نشانه و رمزگان را به شکل‌هایی از ارتباط اجتماعی نظیر آیین‌ها، مراسم، آداب معاشرت و غیره گسترش می‌دهند و در نهایت برخی دیگر اعتقاد دارند که هنر و ادبیات گونه‌هایی از ارتباط هستند که بر کاربرد نظام‌های نشانه‌ای استوارند؛ نظام‌هایی که خود از یک نظریه عمومی در باب نشانه‌ها برخاسته است (برکات والآخرون، ۲۰۰۳، صص ۳٤۰-۳٤۱؛ داد،۱۳۸۳، صص ٤٦٥-٤٦٦).

Archive of SID

www.SID.ir

به هر روی، آنچه در این جستار مورد بررسی قرار می‌گیرد تحلیل نشانه‌شناختی سروده‌ای ازأمل دنقل –یکی از شاعران نامدار شعر معاصر عربی– به نامِ «کلمات سبارتاکوس الأخیره» (دنقل، ۲۰۱۰، ص ۸۳-۸۹) است که از نظر زبانی و معنایی در دو سطح افقی و عمودی ارزیابی می‌شود. لازم به ذکر است که از نظر منتقدان ادبی تحول واقعی در زندگی این شاعر با سرودن این سروده در آوریل ۱۹٦۲ به وقوع پیوست که به نوعی نقطه عطفی در زندگی ادبی شاعر به حساب می‌آید (بنی‌عامر، ۲۰۰۵، ص ۱۲٦). گفتنی است که این سروده در دامان درگیری‌هایی با واقعیت بیمار جامعه و حوادث بزرگی که در زندگی مردم مصر رخ داد سر برآورد و می‌توان آن را بازتابی گویا از احساس شاعر نسبت به این حوادث نامید (*همان*: ۱۲٦؛ مجلی، ۱۹۹٤، صص ۲٤-۲۵).

پیشینهٔ تحقیق:

صرف نظر از پژوهش‌هایی که در کشورهای عربی در خصوص أمل دنقل صورت پذیرفته– و البته سعی شده در این جستار از آنها بهره گرفته شود– مهم‌ترین بررسی‌هایی که دربارهٔ این شاعر در کشورمان انجام گرفته از قرار زیر است: «شگردهای فراخوانی شخصیت‌های سنتی و بیان دلالت‌های آن در شعر أمل دنقل» از علی نجفی ایوکی، «ناسازواری هنری در شعر أمل دنقل» از سید رضا موسوی و رضا تواضعی، «جلوه‌های نمادین شکوه و اقتدار گذشتهٔ جهان عرب در شعر أمل دنقل» از صادق فتحی دهکردی و ژیلا قوامی، و «شورش در شعر أمل دنقل و نصرت رحمانی» از فرهاد رجبی، «گذشته‌ای روشن و آینده‌ای تاریک، پژوهش تطبیقی دو شعر از أمل دنقل و منوچهر آتشی» از علی اکبر أحمدی، و «نمادهای پایداری در شعر معاصر عرب، مطالعهٔ مورد پژوهانه: أمل دنقل» از علی سلیمی و اکرم چقازردی. واکاوی عناوین و محتوای بررسی‌های یادشده نشان از آن دارد که پژوهندگان گرامی اشاره‌وار و گذرا به این سرودهٔ معروف شاعر پرداخته‌اند و آنچنان که بایسته و شایسته است مورد ارزیابی قرار نگرفت؛ لذا همچنانکه در پیش گفته شد جستار حاضر می‌کوشد سرودهٔ مورد نظر را برای نخستین بار از نظرگاه نشانه‌شناسی مورد نقد و تحلیل قرار دهد.

Archive of SID

www.SID.ir

الف: محور افقی متن: براساس اصول نشانه‌شناسی محور افقی به سطح موسیقیایی سروده، صور بدیعی، سطح واژگانی و سطح ترکیبی آن می‌پردازد که ما نیز در اینجا بر مبنای آن به نقد متن می‌پردازیم.

۱-سطح موسیقیایی

الف- **موسیقی بیرونی**: مراد از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همهٔ شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند قابل تطبیق است (شفیعی کدکنی،۱۳۸٤: ۳۹). بنابر نظر منتقدان ادبی، وزن جوهر شعر است و متنِ بی‌وزن، از شمار شعر خارج است. این وزن است که محدوده شعر را از نثر جدا می‌نماید. به همین خاطر گذشتگان، شعر را «کلام موزون مقفّی» تعریف نموده‌اند و این تعریف القاگر ارزش وزن و موسیقی شعر است (عیسی، ۱۹۹۸، ص ١٦). سروده‌ای که ما در صدد نشانه‌شناسی آن برآمده‌ایم در بحر «رجز» سروده شده که البته این بحر برای حماسه آفرینی و شورش و انقلاب به کار می‌رود. کاربست این بحر با بن‌مایهٔ اصلی شعر دنقل که سرشار از روح خشم و مبارزه طلبی و ظلم و ترس و تسلیم است همخوانی دارد. با توجه به شرایط نابسامان مصر در آن زمان، شاعر برآنست تا در این سروده مردم را به شورش و پایداری و انقلاب فرابخواند. بنابراین بهترین بحری که می‌توانست این مفاهیم را به مخاطبین القاء کند همان بحر رجز است. لازم به ذکر است که شاعر خود را مقید به این نمی‌داند که در هر شطر، تفعیله‌ها را به تعداد یکسان بیاورد بلکه به اقتضای مفهوم و پیامی که در سر دارد تعدادش در نوسان است که البته کم و زیاد شدن تفعیله‌ها خود می‌تواند دالی بر شرایط آشفته و ناآرام جامعه باشد.

ب- موسیقی درونی: موسیقیِ یک سروده، تنها از وزن و تفعیله پدید نمی‌آید بلکه طبیعت فیزیکی اصوات و واژگان، خود نوع دیگری از موسیقی را ایجاد می‌کند (البریسم،٤:۲۰۰۰) از آنجا که مدار موسیقی (معنی عام کلمه) بر تنوع و تکرار استوار است هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد، در حوزهٔ مفهومی این موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضادِ صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات

Archive of SID

www.SID.ir

یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این موسیقی است و اگر بخواهیم از انواع شناخته شده آن نام ببریم به انواع جناس‌ها باید اشاره کرد؛ نیز باید یادآور شد که این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ص ۳۹۲). لذا لازم می‌آید که سرودهٔ حاضر از این نظرگاه مورد ارزیابی قرار گیرد.

تکرار: تکرار جمله، کلمه و حرف و نیز چگونگی ترکیب حروف و دلالت‌های لفظی نیز در این قسم از موسیقی شعر جای دارند. به دیگر بیان تکرار، جناس و چیدمان حروف جایگاه ویژه‌ای در موسیقی داخلی دارند. بنا به باور پژوهندگان «بنیاد جهان و حیات انسان همواره بر تنوع و تکرار است؛ در نسبت خاصی از این تنوع و تکرارهاست که موسیقی مفهوم خود را باز می‌یابد... تأثیر گونه‌هایی از تکرار در ترکیب یک اثر هنری گاه تا به آن پایه است که در مرکز خلاقیت یک گوینده قرار می‌گیرد» (*همان*، صص ۳۹٤ و٤۰۸).

این شگرد ادبی جایگاه ویژه‌ای در سرودهٔ دنقل دارد و وی به این تکنیک اهتمام خاصی ورزیده است. به عنوان مثال کاربست چندین بارهٔ عبارت‌های «فلترفعوا عيونكم إليّ، علّموه الانحناء، فسوف تنتهون، قبّلوا زوجاتكم، إنّي تركت زوجتي، و إن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها بلاذراع، لاتقطع الجذوع، فخلف كل قيصر يموت قيصر جديد، يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان، منحدرين في نهاية المساء، لاتحلموا بعالم سعيد، العنكبوت فوق أعناق الرجال، الهجير و الرمال» نشان از آن دارد که شعر شاعر از یک نوع وحدت ارگانیک و یکپارچگی درونی برخوردار است و مخاطب با دست به دست شدن چند موضوع و تعدد آن روبرو نیست. هدف شاعر از تکرار واژگان و عبارات و سطرهای شعری، تکرار همان اندیشه‌ای است که در بافت سروده جریان دارد؛ او می خواهد از رهگذر تکرار بر میل خود به دریافت معنا و احساس سروده توسط خواننده تأکید ورزد و آن را در ذهن خواننده جایگزین نماید (فخری عماره، ۱۹۹۷، ص ۲۸۲). بکارگیری این تکنیک سبب برجسته‌سازی زبان و دو چندان شدن شعریّت متن و افزودن نوعی موسیقی خاص به منظور جلب توجه خواننده شده است، در همان حال که نمایانگر تأکید و علاقهٔ صاحب متن نسبت به موضوع نیز

Archive of SID

www.SID.ir

هست. شاعر گاهی اوقات به تکرار جملاتی دست زده که از یک ساخت نحوی معیّن تبعیّت می‌کنند که بکارگیری این تکنیک به انسجام متن و توازن آن کمک شایانی می‌کند و به یادمانایی پیام و خاطرپذیری آن می‌انجامد. بی‌شک از رهگذر برقراری تعادل بین ساخت نحوی کلام و ترکیب آن، نوعی موسیقیِ گوشنواز و دلنشینی پدید می‌آید که دریافت کنندهٔ متن از آن احساس لذت می‌کند. به عنوان نمونه آورده:

- من قال لا في وجه من قالوا نعم/ من علم الانسان تمزيق العدم
- من قال لا في وجه من قالوا نعم/ من قال "لا".. فلم يمت
- فخلف كل قيصر يموت، قيصر جديد/ و خلف كل ثائر يموت
- يا قيصر العظيم/ يا قيصر الصقيع

باری، شاعر ازآن روی شعرها را در تعامل موسیقیایی با یکدیگرآورده تا توازن و هم وزنی ایجاد کند که البته در توالی قرار گرفتن این ساختار به گونه‌ای برآمده از تکرار است و این خود یکی از مهم‌ترین نشانه‌های شعری است، همانگونه که «جان کوهن» گفته: هم وزنی و هم آوایی دو دلیل طبیعی برهم معنایی بودن است (نقل از: الموسی،۲۰۰۰، ص ۲۰).

سجع و جناس:

سجع: آفرینش موسیقی و هماهنگی در سطح دو یا چند کلمه (یک جمله) یا در سطح دو یا چند جمله (کلام) سجع نام دارد. به عبارت ساده‌تر موزون و موسیقایی سخن گفتن را سجع گویند. در این شگرد ادبی کلمات آخر قرینه‌ها در وزن یا حرف روی یا هر دو موافق هم هستند (همایی،۱۳۳۹، ص ۵۷). شایان ذکر است که سجع هم در نثر کاربرد دارد و هم در شعر (تفتازانی، ۱۳۸۸، ص ۲۹۵) سجع آنگاه نیکوست که مفردات آن زیبا و الفاظ آن در خدمت معانی باشد (*همان*، ص ۲۹۹). أمل دنقل در راستای برجسته نمودن کلام و افزودن شعریت متن، به این تکنیک در بافت متن توجه شایانی کرده که دخالت‌دهیِ «نعم، عدم، ألم/ محنيّه، حيّه/ إليّ، عيئيّ/ مرّه، صخره/ الرقيق، الطريق/ الردى، وداع، ذراع/ و...» -که تا پایان متن چنین حالتی بین واژگان جریان دارد- از این دست توازن آوایی و واژگانی است. به بیان دیگر تکرار واج‌ها در انتهای کلمات نوعی «قافیه‌افزایی»

Archive of SID

www.SID.ir

محسوب می‌شود که در بعد آوایی منجر به نظم آفرینی و تناسب موسیقایی در کلام شاعر شده است.

جناس: یکی دیگر از روش‌هائی که در سطح واژگان یا جملات هماهنگی و موسیقی به وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را افزایش می‌دهد جناس یا همجنس‌سازی است. این شگرد مبتنی بر نزدیکی هر چه بیشتر واک‌هاست به گونه‌ای که کلمات، نسبت به هم همجنس به نظر می‌آیند و یا همجنس بودن آن‌ها به ذهن متبادر می‌شود (شمیسا،۱۳۸۱، ص ۵۳). منتقدان بر این باورند که ما در زبان، اغلب با دلالت روبرو هستیم و جناس هم در واقع چیزی جز دلالت نیست؛ دلالت یک دال بر دو مدلول متفاوت یا بهتر بگوییم: دلالت دو دالّ متجانس بر دو مدلول متجانس (یاحقی، ۱۳۸۸، ص ۱۷۸). به تعبیر «شفیعی‌کدکنی» جناس نوعی جادوی مجاورت است که باعث زیبایی کلام می‌شود (۱۳۷۷: ۲۳) . شاعر در متن حاضر، این هماهنگی و توازن را بین واژگانِ «قال، قالوا/ سعید، جدید/ ها، هنا/ مجُهده، مجُعده، مجُنده» برقرار ساخته و سبب برجستگی کلام شده و مخاطب را متوجه نحوهٔ بیان خود می‌سازد.

چیدمان حروف: با توجه به خاصیت حروفی که در پی نوشت آمده[1]، موسیقی صامت‌ها و مصوت‌های این سروده را می‌توان چنین بررسی کرد. **بخش اول:** حروف «م، ن، ل» در این بخش از سروده از بسامد تکرار بالاتری نسبت به حروف دیگر برخوردارند که در اینجا دلالت حرف «میم» بر گستردگی دعوت مردم به شورش و ادامه این روند می‌باشد. «لام» دلالت بر التزام و تعهد وی نسبت به عقیده خویش می‌کند و حرف «نون» دال بر اضطراب و تشویشی است که حاصل هراس و بیم اسپارتاکوس معاصر نسبت به آینده و آنچه که می‌خواهد اتفاق بیفتد می‌باشد.

بخش دوم: در این بخش حروف «ع» و «ق» بیش از بقیه نمود دارد که نشانه صلابت و شدتی است که در سخنانش خطاب به مردم وجود دارد. اسبارتاکوس معاصر از بی‌تفاوتی مردم نسبت به اوضاع نابسامان جامعه به تنگ می‌آید و ناگزیر است که با آنان به خشم و غضب سخن بگوید. بازتاب این حالت را می توان در تکرار حروف ذکر شده مشاهده نمود.

Archive of SID

www.SID.ir

بخش سوم و چهارم: در بخش سوم حروف «ص، غ، ق» و در بخش چهارم حروف «ظ، ذ، ز» بیش از بقیهٔ حروف شنیده می‌شود که دال بر شدت و تندی دارد و همانند بخش پیشین، تداعی‌گرِ خشم شاعر است. به طورکلی تمامی حروف و آرایه‌هایی که در خدمت موسیقی این سروده‌اند، طنین گوش‌نوازی ایجاد کرده و موجب پیدایش نوعی هارمونی گشته است.

سطح واژگانی: مقصود از سطح واژگانی مجموعه‌ای از اشاره‌ها و علامت‌های زبانی است که ساختار هر متنی را به صورتی متمایز از متن‌های دیگر تشکیل می‌دهد و چارچوب معینی از مجموعه واژگانی است که از لحاظ دلالت با یکدیگر ارتباط دارند و می‌توانیم آنها را در یک دسته قرار دهیم که این مجموعه ساختار کوچکی از چارچوب اصلی متن است. اگر بخواهیم یک سروده را به درستی بشناسیم باید بتوانیم بر دلالت‌های آن تسلط داشته باشیم و رابطی که بین ارکان و کلمات آن جاری است و از چشم خواننده پنهان می‌ماند شناسایی کنیم. دلالت در یک متن گاهی رخ می‌نماید و به سرعت پنهان می‌گردد، ولی به طور صریح به مضمون اصلی اشاره نمی‌کند و این حرکت بین پنهان و آشکار یکی از نشانه‌های متن باز و سرشار از معانی است. این ویژگی خواننده را بر آن می‌دارد تا آنچه ظاهراً در متن غائب است حاضر نماید و از آنچه سخن به میان نیامده سخن بگوید. به طور کلی، یک سروده وقتی شعر بودن خود را تحقق می‌بخشد که دلالت‌های آن در درون متن کم باشد و خواننده بتواند آن را کشف نماید. بر اساس آنچه گفته شد سروده دنقل از این زاویه مورد ارزیابی قرار می‌گیرد.

افعال: یکی از مسائلی که در علم نشانه‌شناسی اهمیت دارد این است که در یک متن، چه تعداد فعل وجود دارد و بر چه امری دلالت می‌کند. اگر بخواهیم سرودهٔ مورد نظر را از این نظرگاه مورد واکاوی قرار دهیم می‌بینیم که افعال از حیث زمان دارای تنوع هستند. این سروده از ۱۰۳ فعل تشکیل شده است: ۳۷ فعل ماضی، ۵۱ فعل مضارع، ۱۵ فعل امر و ۱۲ اسم فاعل واسم مفعول. زمان سروده غالباً به معنای حدوث و تجدد است؛ چرا که افعالی که به آینده اشاره می‌کنند نسبت به دیگر انواع آن از بسامد بیشتری برخوردار است. از لحاظ دلالت، فعل‌های حاضر در متن را می‌توان به سه دسته تقسیم

Archive of SID

www.SID.ir

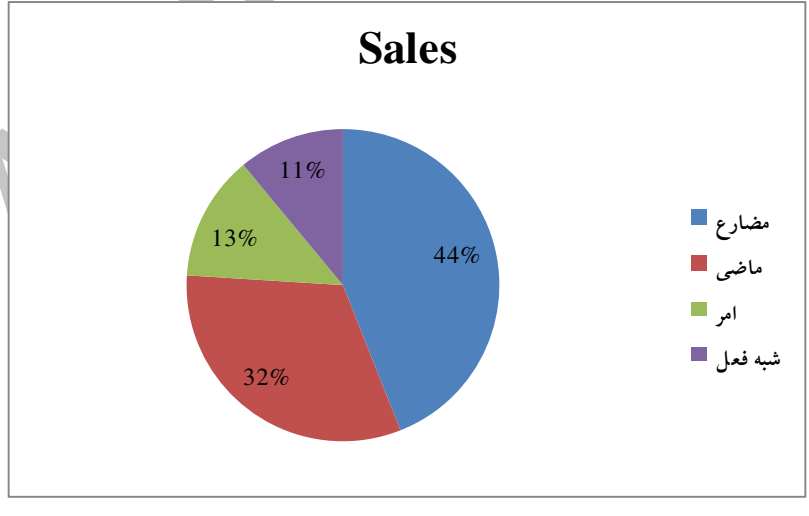
نمود:

الف: فعل‌هایی که دال بر آینده دارند که به سه دسته تقسیم می‌شوند: نخست فعل‌های مضارعی که معنای آینده در خود دارند، چه فعل‌هایی که در موضع شرط قرار گرفته‌اند و چه آنهایی که از سیاق جمله برداشت می‌شوند. دوم فعل‌های امری که تماماً معنای آینده دارند. سوم فعل‌های ماضی که در موضع شرط قرار گرفتند.

ب: فعل‌های ماضی به دو دسته تقسیم می‌شوند: نخست فعل‌های ماضی‌ای که در معادله شرط قرار نگرفته‌اند. دوم فعل‌های مضارعی که به همراه اسم آمده‌اند و در معنای ماضی قرار گرفته‌اند.

ج: اسم‌های مشتقی که معنای حدوث دارند و دلالت بر تجدد می‌نمایند؛ یعنی اسم فاعل و اسم مفعولی که از مشتقات صریح می‌باشند و مانند فعل عمل می‌کنند که البته آنها از سایر مشتقاتی که دلالت بر ثبوت می‌کنند و از فعل دور می‌شوند و به اسم جامد نزدیک می شوند مجزا هستند.

بر اساس خوانش آماری ۷۵٪ فعل‌های حاضر در متن – با احتساب فعل‌های ماضی‌ای که در معنای استقبال آمده‌اند– دال بر آینده دارند و تنها ۲۵٪ آنها، به گذشته نظر دارند و این بیانگر آن است که اسپارتاکوس معاصر با نگاهی گذرا به گذشتهٔ پر عزتش، چشم به آینده دوخته و در پی ساختن آن است. نمودار زیر گویای همین مطلب است:



www.SID.ir

خوانش اکتشافی و پس‌کنشانه

«ریفاتر» (riffaterre) زبان شناس معاصر آمریکایی بین دو نوع قرائت شعر تمایز ایجاد کرده و آنها را اکتشافی و پس‌کنشانه می‌خواند. قرائت اکتشافی از بالا به پایین (از سطر اول شعر تا آخرین سطر آن) صورت می‌گیرد و در آن، از زنجیره همنشینی اجزای شعر پیروی می‌شود. در این مرحله، خواننده با اتکا به توانش زبانی خود معنای شعر را در می‌یابد (PERRON، ۲۰۰۵: ۸۵۵) وی هر واژه‌ای را دالی می‌شمارد که بر مدلولِ دارای مصداق خارجی دلالت دارد. همین توانش زبانی به خواننده امکان می‌دهد تا صنایع بدیع به کار رفته در شعر را باز شناسد. این تشخیص ماحصل وقوف به این نکته است که واژه‌ها یا عبارت‌های به کار رفته در شعر را نمی‌توان واجد معنای حقیقی (غیر مجازی) دانست. پس می‌توان گفت توانش زبانیِ خواننده در این مرحله باعث می‌شود تا او عناصر غیر دستوری را در متن شعر بیابد.

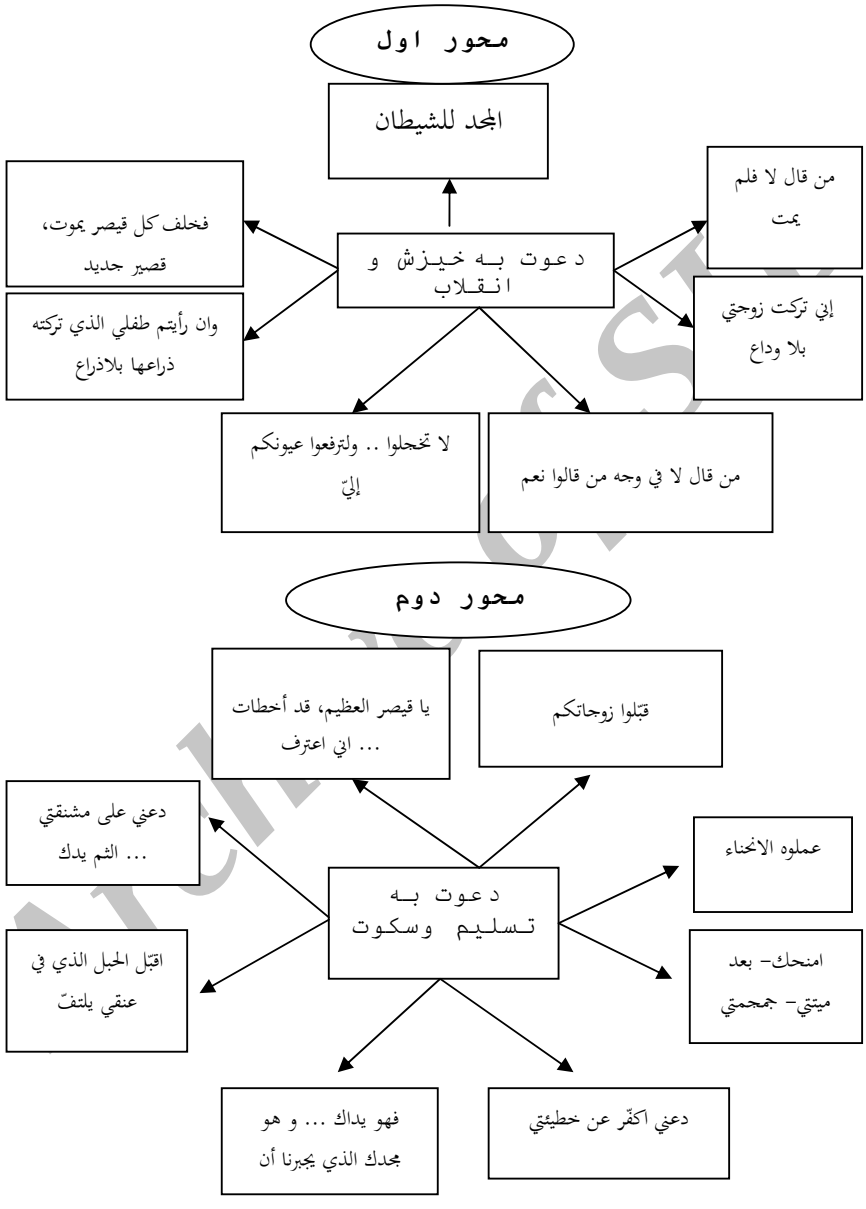
در مرحله دوم یا مرحله پس‌کنشانهٔ قرائت شعر، که «ریفاتر» آن را «تاویلی» نیز نامیده، خواننده ضمن به یاد آوردن آنچه در مرحله اکتشافی خوانده بود، شروع به رمزگشایی از متن می‌کند. قرائت پس کنشانه حکم «بازنگری، تجدید نظر و مقایسه» را دارد (Riffaterre، ۱۹۷۸: ۵-٦) که برخلاف قرائت اکتشافی، جهت آن از آخر به ابتدای متن است. از خوانش اکتشافی وپس‌کنشانهٔ این سروده نسبت به واژگانی آن، دو محور ایجاد می‌شود که هر کدام از آن ها مجموعه‌ای از عبارات مخصوص به خود را دارا است:

محور اول سروده که به طور آشکار و صریح از نیت و قصد شاعر که نقاب اسپارتاکوس را بر چهره زده پرده بر می‌دارد و به نوعی قطب اصلی سروده را تشکیل می‌دهد. اما محور دوم که ظاهراً به خضوع و تسلیم شدن دعوت می‌کند در واقع همان معانی محور اول را القا می‌نماید. به عبارت دیگر از خوانش پس‌کنشانهٔ آن چنین دریافت می‌شود که اسپارتاکوس معاصر/ أمل دنقل، نه تنها از موضع اصلی خود کوتاه نیامده بلکه با استفاده از تکنیک «طعن» و «آیرونی» همان اهداف اولیه خود را پی‌گرفته تا با زبانی دیگر اما برجسته‌تر خواستهٔ خود را ایراد نماید. لذا آیتم‌های محور دوم به صورت رمزی و غیر مستقیم معنای اول را تأیید و تأکید می‌کند و مخاطب را به ناپذیرایی ظلم و

Archive of SID

www.SID.ir

پایداری در برابر عنصر نامطلوب دعوت می‌نماید.



www.SID.ir

کهنه واژه و نو واژه: در زبان روزمره واژهایی که سابقه ندارند، برای بیان مفـاهیمی به کار می‌روند که بیش از این شناخته نبوده اما کاربرد واژه‌های نو در ادبیات ایـن گونـه نیست و اساساً بیانگر نوعی گریز از قواعد زبان است. در واقع، تلاش برای فرا رفـتن از قواعد دستوری، تلاش برای ظرفیت‌های بالقوه زبان و فعالیت بخشیدن به آن‌هاست و از این رو چشم‌گیر و تأثیرگـذار اسـت و سـبب مـی‌شـود کـه خواننـده آگاهانـه از آن‌هـا رمزگشایی کند (Riffaterre، ۱۹۷۸، ص ۲۶). با عنایت به این که در نشانه‌شناسـیِ مـتن تأکید بر آنست که نوواژگان و کهن‌واژگان متن مورد نظر باید نشان داده شـود و نسـبت حضور هر یک به خواننده در فهم مطلب و مقصود صاحب متن کمک می‌کند، لذا ما در اینجا واژگان نو و کهنِ متن مورد نظر را بیان می‌داریم.

نـوواژه‌هـا: المجد للشیطان، مشانق الصباح، ذراع بلاذراع، معبود الریاح، وثیقه الفغران، شراب القوی، دمی الشهید، الصیف الخطر، الظمأ النار‌ی، سید الشواهد البیضاء، قیصر الصقیع، والبحر کالصحرا، مخادع الرقیق، الرؤوس الاطلسیة المجعدة، الزینة المعربدة، قوس النصر.

کهن واژه‌ها: قارعة الطریق، حبال الموت، أعناق الرجال، نکهة الثمر، نهایة المساء، عالم سعید، دمعة سدی، أحزان بلاجدوی، تمزیق العدم، الثائر المشنوق، ینسج الردی، نهایة المدی، الجنود المجندة، مخادع الرقیق.

به هر روی از نسبت حضور نسبتاً یکسانِ نوواژگان و کهن‌واژگان شـعر أمـل دنقـل چنین دریافت می‌شود که شاعر در پس نقاب اسپارتاکوس همان قدر که گذشتهٔ خود را ارج می‌نهد و عزت آن را می‌ستاید، به همان نسبت به آینده نیز نظر دارد و در پی آنست تا عزت از دست رفته را باز گرداند؛ لذا او نسبت بـه آینـده کشـورش تعهـد، و بـرایش برنامه دارد.

سطح ترکیبی: منظور از سطح ترکیبی، ترکیب نحوی و بلاغی سروده اسـت. از موضـوع ترکیب نحوی می توان گذشت؛ چرا که عموماً ترکیب‌ها از پیچیـدگی و آشـنایی‌زدایـی نحوی به دور است. جمله‌ها به استثنای ضرورت‌های شعری بر اساس شیوه‌هـای رایـج نحو آورده شده است، بجز عبارت «معلق أنا علی...» که خبر نکره بر ضمیر مـتکلم «أنـا» که مبتدای موخر است و فاصله‌ای که بین «معلق» و حرف جر مخصوصش «علی» که با

Archive of SID

www.SID.ir

«أنا» ایجاد شده، ترکیب جدید نحوی دیگری به چشم نمی‌آید. توضیح اینکه شاعر در این تقدیم و تأخیر، قواعد نحوی را نادیده گرفته و در صدد آن است تا مسند الیه را بر مسند منحصر سازد و بگوید آنکه به دار آویخته شده جز من شخص دیگری نیست و این خود یکی از اغراض بلاغی تقدیم مسند بر مسندالیه می باشد (تفتازانی، ۱۳۸۸، ص ۱۰۱). این تقدیم در پی آنست تا پیامی را به مخاطب القاء کند و شرایط سخت و بحرانی به دار آویخته شدن اسپارتاکوس را به تصویر بکشد. همچنین بین شبه فعل «معلق» و حرف جر مخصوص به آن فاصله انداخته تا «علی» به وسیله و زمان این اعدام اضافه شود که با این ترکیب، دربند بودن و در حصار قرار گرفتن اسپارتاکوس به زیبایی به نمایش گذاشته شد.

اما در ترکیب بلاغی به آرایه‌های ادبی متعددی بر می‌خوریم که زیبایی قابل توجهی را به این سروده بخشیده است. از جمله بکارگیری تکنیک آیرونی، آشنایی‌زدایی، پارادوکس، جناس و سجع است که در جای جای این سروده حضور یافته که به تفصیل در محور عمودی سروده به آن خواهیم پرداخت. دیگر آرایه‌های ادبی که می‌توان در این محور به آن پرداخت تشبیه است؛ آنجا که دریا به علت ناکارآمدی در فرونشاندن تشنگی به صحرا تشبیه شده و گفته شده: «والبحر کالصحرا لایروی العطش». طباق نیز در این سروده حضور دارد آنجا که آمده: «وهل تُرى منحتني"الوجود "كي تسلبني "الوجود"» که بین «منحتنی و تسلبنی» در این جمله و «الربیع و الصیف» و «الصحرا و الظلال» و «البیضاء و الدجی» در جملات دیگر سروده طباق وجود دارد، گرچه در نگاه کلی در همان عبارتِ «به من زندگی بخشیدی تا زندگی را از من بگیری» پارادوکس یا متناقض‌نما برقرار شده است.

در دیگر سوی، شاعر بارها از اسلوب ندا نیز کمک گرفته آنجا که آمده: (یا قیصر العظیم، یا قاتلي، یا سیدَ...، یا قیصر). آنچه در اینجا شایان ذکر است، این است که حرف ندا «یا» برای اشاره به دور است و دلیل اینکه اسپارتاکوسِ معاصر، قیصر را که در نزدیکی اوست با این حرف ندا مورد خطاب قرار می دهد، بدین سبب است که وی خواهان نمایان ساختن فاصله طبقاتی و اجتماعی خود با قیصر است و او را چون

Archive of SID

www.SID.ir

مخاطبی دور تصور می‌کند و با این شگرد، مفهوم ذهنی خود را بـه واسـطه واژگـان بـه تصویر می‌کشد. بافت و سیاق متن حکم می‌کند تا در تفسـیر دیگـر گفتـه شـود: علـت کاربست این حرف ندا در اینجا ریشه در ریشخندی دارد کـه شـاعر بـا هنـر بـالا، آن‌را متوجه مسئولین می‌نماید.

نکتهٔ دیگری که در این سروده قابل ذکر است، گرایش شاعر به حیطه طبیعی اسـت. وی با به کارگیری (الشجر، الجذوع، الربیع، الثمر، الفروع، الظلال) تناسب زیبایی بین عناصـر طبیعت ایجاد کرده و آنها را دالی بر وجود خود فرض نمـود. در مقابـل بـا پدیـدآوردن تناسبی دیگر بین (جوع، الصیف الخطر، الصحراء، الهجیر، الرمال، الظمأ الناري، الدجی) آنهـا را دالّی بر وجود قیصـر و پیامـد زمامـداری وی قـرار داده و بـا زیرکـی گـروه اول را در شمار(عالم الربیع) و گروه دوم را در شمار (عالم الصقیع) به حساب آورده است. در پـی بهره‌گیری از این شگرد، بین واژگان دخالت داده شده نـوعی تناسـب و هـارمونی پیـدا شده که «مراعات نظیر» از جملهٔ آن است.

ب-محور عمودی متن:

نشانه‌شناسی عنوان: عنوان یک سروده، در نقد ادبیِ معاصر عنصری مهـم و اساسـی بـه حساب می‌آید و نمی‌توان به سادگی از کنار آن گذشت؛ زیرا بـه نـوعی عصـاره معـانی نهفته در کل سروده است و کلید فهم آن تلقی می‌گردد. این سروده که عنـوانِ «کلمـات سبارتاکوس الاخیرهٔ» را با خود دارد از سه کلمه تشکیل شده ولی معانی فراوانـی را در خود نهفته دارد و پرسش‌های گوناگونی را به ذهن تداعی می‌کند؛ این کـه چـرا از بـین شخصیت‌ها، شخصیت اسطوری- تاریخی «اسپارتاکوس» برگزیده شده، آن شخصیت در واپسین لحظه‌های عمر خود، چه می‌تواند گفته باشد؟ چرا از «کلمات» سـخن بـه میـان آمده؟ چرا صفت «الاخیرهٔ» به آن افزوده شده؟ و... اینها پرسش‌هایی است که ذهـن هـر خواننده‌ای را به خود متوجه می‌کند و او را وا می‌دارد که برای دریافت موضوع، سروده را تا پایان بخواند.

Archive of SID

www.SID.ir

دنقل در انتخاب عنوان از یک شخصیت تاریخی- اسطوری بـه نـامِ «اسـپارتاکوس» بهره برده و با حلول در شخصیت وی، نقاب او را بـر چهـره زده اسـت. بهـره‌گیـری از تکنیک یادشده سبب می شود تا دوگانگی بین شخصیت معاصـر و شخصـیت سـنتی از میان برداشته شود و آن دو به همراه تجربه‌هایشان در یک سو قرار بگیرند و به مرز یکی شدن برسند و در همان حال سبب می‌شود که مرز زمانی بین گذشته و حال از بین برود و موجـب وحـدت زمـانی گـردد (کنـدی، ۲۰۰۳: ۱۳۵؛ ابوهیـف، ۲۰۰٤: ٦۹). بـه هـر روی شخصیتی که شاعر در وی حلول کرده و نقابش را بر چهره زده، برده‌ای تنومند و قـوی بوده که در امپراطوری قدیم روم، جنبشی بر ضد نظام حاکم «قیصر» به راه انداخته و بـه عنوان رهبر از سوی آن شورشیان برگزیده می‌شود. شاعر با بهره‌گیری از این شـگرد، از ورای شخصیت اسپارتاکوس سخن گفته و با او در یکجا گرد آمده؛ از آن روی که شاعر و این شخصیت در راستای یک هدف مشترک یعنی دعوت مردم بـه شـورش در برابـر حکومت ظالم و پایداری و بازگشت به وطن گام برمی‌دارند تا مردم بتوانند در امنیـت و آزادی کامل زندگی کنند.

واژه «کلمات» به طور کلی دلالت بر آشکار شدن و آغازیـدن در یـک فضـای آزاد و بدون هیچ محدودیتی دارد، امّا کاربست این واژه در عنوان سروده -که جامعـه‌ای پـر از خفقان فکری و روانی را به تصویر می‌کشد- خود تناقضی آشکار است (بنـی‌عـامر، ۲۰۰۵، ص۱۵٦). که البته شاعر آن را با پیش‌اندیشی بکارگرفته است. دیگر اینکه دنقل با آوردن صفت «الاخیره» به مخاطب چنین القا می‌کند که باید این سخنان، سـخنان مهمـی باشـد زیرا آخرین سخن است؛ لذا با گـزینش ایـن عنـوان، توجـه مخاطـب را بـه ایـن مـتن برانگیخته است. در دیگر سوی، مخاطب می‌خواهد دریابـد فرجـام کسـی کـه آخـرین خواسته‌هایش را بر زبان آورده چه می‌تواند باشد.

آنچه شایان توجه می‌باشد این است که أمل دنقل تغییری چشمگیر در فرجام زندگی این شخصیت تاریخی ایجاد کرده که این خود نوعی «آشنایی‌زدایی» به حساب می‌آیـد؛ زیرا اسپارتاکوس در چهرهٔ تاریخی خـود، توسـط لشـکر روم کشـته شـده و کسـی بـر جسدش دست نیافت، امّا در این صحنه ما شاهدیم که وی به صلیب کشیده شـده و در

Archive of SID

www.SID.ir

همان حالت که در حال جان سپردن است، آخرین سخنانش را بر زبان جاری می‌سازد. بی‌گمان کسی که ذره ذره بر صلیب جان سپرد فاجعه‌اش بسی عمیق‌تر و دردناک‌تر از جان دادن در میدان نبرد است (قمیحه، ۱۹۸۷، ص ۲۳٤). به هر روی در این بازآفرینی، دنقل او را همچون اسیری زنده می‌بیند که به صلیب کشیده شده تا در آخرین لحظات زندگی‌اش از آنچه می خواهد، سخن به میان آورد، حال چه با خود باشد، چه با قیصر، و یا با مردم، و این نشان از انعطاف‌پذیری یک شخصیت کهن و سنتی دارد. شاعر چرخه نخستین سروده خود را چنین می‌آغازد:

المجد للشیطانْ[۳] ..معبود الریاح/ من قال "لا" في وجه من قالوا "نعمْ"/ من علّم الإنسان تمزیق العدمْ/ من قال "لا" ..فلم یمتْ/ وظل روحاً ابدیة الألمْ!

آغاز سروده نوعی «آشنایی‌زدایی» در درون خود به همراه دارد؛ زیرا تمام تصورات مخاطب در مورد شیطان را که برگرفته از کتاب مقدس و قرآن کریم است به هم می‌ریزد و شیطان را –که تجسم بدی و سرکشی است– با مجد کنار یکدیگر می‌آورد و او را ستایش می‌کند (مجلی، ۱۹۹٤، ص ٦٤؛ الموسی، ۲۰۰۳، ص ۱۱۳). پژوهش نشان از آن دارد که عبارت «المجد للشیطان» وارونه عبارت «المجد لله فی الأعالی و علی الأرض السلام و بالناس مسرة» متن إنجیل لوقا می‌باشد (الإصحاح الثانی، عدد۱٤، ص ۱۱٦۸). در قرآن کریم نیز آیه ۳۲ تا۳۵ سوره حجر،آیه ۱۳ سوره أعراف،آیه ٦۵–٦۱ سوره إسرا، آیه ۵۰ سوره کهف، آیه ۱۱٦و۱۱۷و۱۲۰سوره طه ناظر بر لعنت بر شیطان است. به عبارتی دیگر آنچه بین همگان پذیرفته شده اضافه «اللعنة» به شیطان است ولی اینجا «المجد» به شیطان اضافه شده که نوعی پارادوکس و ناسازوارگی عرفی– شرعی را موجب گشته است.

بی گمان، دلیل اینکه شاعر به جای «المجدلله» یا «الحمد لله» عبارتِ «المجد للشیطان» را می آورد ریشه در واقعیت جامعه‌ای دارد که شاعر در آن به سر می‌برد، جایی‌که مردمان آن درمانده‌اند و آزادی از آنان سلب شده و اراده‌ای از خود ندارد، لذا شاعر سعی می‌کند تا مردم را با بهره‌گیری از میراث دینی و بینامتنی با آن، به حرکت و اعتراض وادارد. او بر آن است تا همنسلان وی در برابر حاکمان نالایق و دشمنان خون آشام «نه»

Archive of SID

www.SID.ir

بگویند و سرنوشت بهتری را برای خود رقم زند. بنابراین وی شیطان را رمز شخصیت آزادیخواه و مبارز می‌داند که برای رسیدن به آزادی بهای سنگینی را پرداخت می‌کند. از اینجاست که سرپیچی وی را ستایش می‌کند و شکوه و بزرگی را نثار او می‌نماید. این است که شخصیت شیطان در اینجا از دایرهٔ محدود سنتی- دینی خود خارج می‌شود و نماد شخصیت مبارز و میهن‌خواهی می‌گردد که در برابر دشمنان خود قد علم می‌کند و تن به ذلت نمی‌دهد (ر.ک: قمیحه،۱۹۸۷، صص ۱۵۸-۱۵۷).

در عبارت «من قال "لا" فی وجه من قالوا "نعم"» با یک نوع بینامتنی وارونه یا معکوس با قرآن کریم روبرو هستیم، آنجا که حضرت حق با اشاره به داستان عدم سجده ابلیس در برابر آدم بفرمود:﴿فسجد الملائكة كلهم أجمعون إلا إبليس أبى أن يكون مع الساجدين. قال يا إبليس ما لك ألّا تكون مع الساجدينَ. قال لم أكن لأسجدَ لبشرٍ خلقته من صلصالٍ من حمإٍ مسنونٍ. قال فاخرجْ منها فإنّك رجيمٌ. و إنّ عليك اللّعنة إلى يوم الدينِ﴾ (قرآن، حجر۳۵-۳۰) ضمن اینکه بین دو واژهٔ «لا» و «نعم» تضاد نیز وجود دارد.

نکتهٔ دیگر اینکه شاعر با کنار هم قرار دادن دو ضمیر مستتر (هو) در فعل «قال» و ضمیر بارز (واو) در «قالوا» موجب القای دوگانگی بین حضور و غیاب به مخاطب شده تا از رهگذر آن، غیبت موقت هر ناپذیرایِ سرکشی را خبر دهد و اینکه غیبت وی یک غیبت فیزیکی است ولی روح آن حاضر است. در مقابل، کسانی که «آری» گفتند حضور فیزیکی دارند ولی در حقیقت غائبند. باری، در اینجا ضمیر بارز (واو) در «قالوا» اشاره به حضور فیزیکی آنان دارد که در مقابل ضمیر مستتر(هو) در فعل «قال» قرار می‌گیرد و این رویارویی نشان از آن دارد که آن یک نفر «اسپارتاکوس» توانایی مقابله با گروهی از افراد را دارد. از سوی دیگر کاربست این دو فعل با صیغهٔ ماضی حادثه‌ای را به تصویر می‌کشد که قطعاً اتفاق افتاده و بر ماست که از آن عبرت بگیریم (بنی‌عامر، ۲۰۰۵، ص ۱۳۹).

مثال دیگر آنجاست که گفته شده: «من علم الانسان تمزیق العدم» که این نمونهٔ شعری می‌تواند ناظر بر آیه چهارم و پنجم سورهٔ مبارک علق باشد، آنجا که آمده:﴿الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم﴾ اما از آنجا که شیطان کسی نیست که به انسان عشق و تفکر و آگاهی بیاموزد، بلکه تفکر و اندیشه یکی از توانایی‌هایی است که خداوند به

Archive of SID

www.SID.ir

انسان بخشیده، لذا مخاطب در اینجا با نوعی بینامتنی وارونه روبروست. نکته قابل توجه دیگر متن، پارادوکسی است که در ترکیب «تمزیق العدم» دیده می‌شود؛ به کارگیری فعل «مزق» برای چیزی است که وجود داشته باشد و «عدم» یعنی نیستی که در عرف عام نمی‌توان چیزی که نیست است، نیست وپاره پاره گردد! امّا می‌توان آن را توجیه‌پذیر دانست بدین شکل که «تمزیق العدم» برای برون رفت از نیستی به هستی در نظر گرفته شود. به هر روی تعبیرِ «نیستیِ نیستی» تعبیریست متناقض‌نما و برجسته.

باری، زیر ساخت شعر دنقل نشان از آن دارد که شیطانِ وی همان بردهٔ شورشیِ تاریخی- اسطوری یعنی اسپارتاکوس است که در شعر فراخوانی شده تا از رهگذر این شخصیّت به مخاطب چنین القا شود که مرگ با عزت بسی بهتر از زندگی با ذلت است، و آنکه برای عزت خود و دیگر همنسلانش دچار عذاب و شکنجه می‌گردد، گرچه به ظاهر می‌میرد، اما در حقیقت جاودانگی می‌یابد. ناگفته نماند علامت تعجبی که در آخر این بخش دخالت داده شده تداعی‌گر همین تناقضی است که در ظاهر و باطنِ مرگ یک انسان پایدار و سلحشور در جریان است.

چرخه دوم:

مُعلق أنا على مَشانق الصباحْ/ وجبهتي- بالموت- محنيّهْ/ لأنني لم أحنها .. حيّهْ!

در بخش دوم، شاعر نقاب اسپارتاکوس را بر چهره می‌زند و از زبان او سخن می‌گوید و با بهره‌گیری از تکنیک «التفات»از صیغهٔ غایب به متکلم می‌رود. وی در سطر اول چوبه‌های دار را -که نشانه مرگ و نابودی است- به کلمه صبح که دلالت بر طلوع و تحرک دارد اضافه می‌کند؛ به این دلیل که به دار آویختن محکومان در صبحگاهان اتفاق می‌افتد. در تفسیر دیگر، اگر شاعر «مشانق» را به «لیل» اضافه می‌کرد اینگونه برداشت می‌شد که مرگ او پایان زندگی است ولی اضافه مشانق به صباح گویای این مطلب است که اسپارتاکوس گرچه در ظاهر می‌میرد ولی این مرگ، آغازی برای زندگی جاودانهٔ اوست. ناگفته نماند از اینکه شاعر برای القای مفهوم ذهنی خود، از چوبه‌های دار (مشانق) بهره گرفته بدین سبب بوده که او تنها خود را و یا به عبارتی دیگر اسپارتاکوس

Archive of SID

www.SID.ir

را آویخته بر صلیب نمی‌داند، بلکه همه مردم مصر در قرن بیستم و بردگان روم در قرن اول قبل از میلاد را اینگونه می‌بیند؛ به بیانِ ساده‌تر، مشکل شاعر مشکل فردی نیست بلکه او از دردی مشترک می‌نالد (مجلی، ۱۹۹٤، ص ٦٧). بنابراین می‌توان اینگونه تفسیر کرد که: شاعر و همنسلان وی همگی در محیطی پر از إرعاب و إرهاب بسر می‌برند و اوضاع به نفع انسان معاصر عربی نیست. اما به کار بردن «پیشانی» کنایه از آن دارد که آن بالاترین عضو انسان است و در صدر قرار دارد و شاعر حالت خضوع را با کلمه «محنیّه» که آخرش مشدد است ابراز می کند؛ خضوعی که تنها از طریق مرگ اتفاق می‌افتد. به دیگر بیان، بالا بردن پیشانی از روی اختیار وطلب شهادت و پایین آوردن آن از روی بیزاری، حکایت از مرگ دارد (المساوی، ۱۹۹٤، ص ۳۸۰).

نکته‌ای که در اینجا نباید به سادگی از کنارش گذشت این است که دنقل در بافت کلام خود دو مرگ را برای مخاطب ترسیم می‌کند: یکی متعلق به کسانی است که سر تسلیم فرود آوردند و به شرایط نابسامان رضایت دادند، که اینان به‌رغم اینکه جانی در بدن دارند اما مرده متحرکند. مرگ دیگر متعلق به کسانی است که تن به زبونی و خواری ندادند و دست به انقلاب و شورش زدند، که اینان هم اگر به ظاهر کشته شوند، مرگشان به گونه‌ای است که زندگی جاودان در پی دارد. این است که شاعر عبارت متناقض نمایِ «وجبهتي –بالموت- محنيّة/ لأنني لم أحنها حيّة» را آورده تا نشانی باشد از اینکه او اهل زبونی و خفت نبوده و نیست. پس فرق است بین «مرده متحرک» و «زندهٔ مرده».

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرقينْ/ منحدرين في نهاية المساءْ/ في شارع الإسكندر الأكبرْ:/ لاتخجلوا.. ولترفعوا عيونكم إليّْ/ لانكم معلقون جانبي .. على مشانق القيصرْ./ فلترفعوا عيونكم إليّْ/ لربما.. اذا التقت عيونكم بالموت في عينيّْ: / يبتسم الفناء الداخلي .. لأنّكم رفعتم رأسَكم . . مرّةْ!

در اینجا اسپارتاکوس/ أمل دنقل با زبان طعنه‌آمیز خود مردم را به ناپذیرایی و شورش و پایداری تشویق می‌کند، همانانی که با سرافکندگی هر چه تمام تر روزشان را شب می‌کنند و در برابر سلطه حاکم سر تسلیم و تعظیم فرود می‌آورند. شاعر با کاربست تکنیک «طعن» می‌گوید که اگر خوب بنگرند در می‌یابند آنکه در حقیقت –ونه در ظاهر- به دار آویخته شده، همانان هستند نه شاعر! لذا مراد شاعر از اینکه از آنها

Archive of SID

www.SID.ir

می‌خواهد تا برای یکبار هم که شده در طول زندگی، سرشان را بالا بگیرند و به او بنگرند، در اینجا هویدا می‌گردد؛ و آن اینکه با الگو قرار دادن وی، برای یکبار هم که شده دست به اعتراض و قیام بزنند، باشد که موجب خرسندی این سلحشور به دار آویخته گردند!

آنچه به زیبایی این بند می‌افزاید تضاد معنوی است که شاعر بین «إطراق» و «رفع» ایجاد کرده که البته نمی‌توان آن را تضاد لفظی در نظر گرفت بدین سبب که از لحاظ لفظی «رفع» در مقابل «وضع و خفض» قرار می‌گیرد و «اطراق» از متعلقات «وضع» است. تضاد دیگری که در اینجا مشاهده می‌شود این است که تمام اتفاقاتی که با ذلت و خواری مردم همراه است در خیابانی به وقوع می پیوندد که نام «اسکندر مقدونی» را با خود یدک می کشد، کسی که زمانی یگانه مالک بزرگترین امپراطوری جهان بود (بنی عامر، ۲۰۰۵، صص ۱٤۱-۱٤۲). لذا شاعر با پیش اندیشی هر چه تمام‌تر آن اسم را در بافت شعرش دخالت داده تا به نوعی به آنان طعنه زند.

"سیزیف "لم تعد على أكتافه الصخرة/ يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق/ والبحر.. كالصحرا .. لايروي العطشْ/ لأن من يقول" لا "لايرتوي إلّا من الدموعْ! / ..فلترفعوا عيونكم للثائر المشنوق/ فسوف تنتهون مثله .. غدا.

همچنانکه از متن بر می‌آید شاعر در بستر شعری خود شخصیت اسطوری سیزیف را فراخوانده، همو که در اسطوره‌ها به علت بی‌احترامی به خدای خدایان «زئوس» محکوم به مجازات حمل صخره‌ای عظیم از گودال عمیق در عالم مردگان تا قله کوه می‌گردد و این کار را تا بی‌نهایت انجام می‌دهد تا شاید زمانی آن صخره را در بالای کوه قرار دهد که هرگز هم نمی‌تواند و بدین خاطر همواره در عذاب است (دیکسون کندی، ۱۳۸۵، ص ۲۷۳). اما شاعر در بستر متن خود –برخلاف اصل اسطوری– سیزیف را آزاد ترسیم نموده و این بیهوده کاری را به کسانی نسبت می‌دهد که برده صفت هستند و از خود اختیاری ندارند و این زبونی را برای نسل‌های آینده خود نیز به جا می‌گذارند. لذا ما در اینجا با یک نوع بینامتنی وارونهٔ اسطوری روبرو هستیم که از آشنایی‌زدایی در چهره سیزیف به دست آمده است. در دیگر سوی، شاعر دریا را که نماد خیر و بخشش

Archive of SID

www.SID.ir

است در توازن با صحرا قرار می‌دهد که نمادی از خشکسالی و قحطی است و آن دو را در عین تضاد واقعی با هم در یک جا جمع می‌کند. در اینجا اسپارتاکوس/ شاعر، با اصرار می‌گوید: زهی خیال باطل که بدون اعتراض و قیام، رؤیای دریا (زندگی خوش) را در سر می‌پرورانید؛ چرا که ره به جایی نمی‌برید. پس بیایید تا دیر نشده در برابر ظالم «نه» بگویید و از اشکتان بنوشید و سیراب گردید، زیرا در نهایت به باور من خواهید رسید و فرجامی همچون فرجام من، نصیبتان خواهد شد. نکته‌ای که بیانش ضرورت دارد این است که در این بخش عبارت «فلترفعوا عیونکم» سه مرتبه تکرار شده بدان علت که مخاطبین را در مقابل ظلم و ستم به تکاپو و مقاومت وادارد.

و قبّلوا زوجاتکم. . هنا .. علی قارعة الطریق/ فسوف تنتهون ها هنا .. غدا./ فالانحناء مُرّ../ والعنکبوت فوق أعناق الرجال یَنسج الردی/ فقبّلوا زوجاتکم. . إني ترکت زوجتی بلاوداعْ/ و إن رأیتم طفليَ الذي ترکتُه علی ذراعها بلاذراع/ فعلّموه الانحناءَ!/ فعلموه الانحناء!

اسپارتاکوس/ دنقل به مردمانی که تن به ذلت داده‌اند و پذیرای زبونی شده‌اند چنین امر می‌کند که «قبّلوا زوجاتکم» در اینجا ما با نوعی «آیرونی» روبرو هستیم؛ وی به کسانی که اندیشه شورش را از سر بیرون کرده‌اند و خوار و ذلیل شده‌اند به طعنه می‌گوید: نزد زنانتان بروید و به خوشی و مستی بپردازید که فردایی تلخ در انتظارتان است! او با استفاده از این شگرد بیانی، خواستار این است که آتش شورش و پایداری را در وجود آنها شعله‌ور کند؛ زیرا خودش می‌گوید: «إنی ترکت زوجتی بلاوداع». به عبارت دیگر او در راه انقلاب و خواسته‌هایش تمام آنچه را که داشته فدا کرده، اما هر چه تلاش دارد با زبان طعنه‌آمیز آنان را به تکاپو و اعتراض وادارد، ره به جایی نمی برد؛ آنان آنقدر بی‌تحرک و بی‌انگیزه‌اند که عنکبوت دور گردنشان تار تنید!

اسپارتاکوس/ شاعر از آنجایی که اهل مقاومت و ستیز است به ترک خوشی‌ها پرداخته و آنقدر دستیابی به هدف برایش مهم بوده که فرصت نکرده با همسر خویش خداحافظی کند و یا فرزندش را در آغوش گیرد! با اینهمه برای آینده فرزندش نگران است؛ زیرا در میان مردمانی زندگی خواهد کرد که جز زبونی و خواری و سرتسلیم فرود آوردن، چیز دیگری نمی‌دانند. بر این اساس و با علم به اینکه این مرمان چیزی

Archive of SID

www.SID.ir

جز خواری نمی‌دانند، باز با زبان طعن به آنان خطاب می‌کند که به فرزندش سرتسلیم فرود آوردن بیاموزند! گرچه در ورای این دستور باز هم دغدغهٔ شورش و پایداری دارد و مرادش ناپذیرایی است، که البته این مفهوم از کاربست علامت‌های تعجب نیز به ذهن تداعی می‌شود (سلیمان، ۲۰۰۷، ص ۱۷۷).

آنچه در اینجا بیانش خالی از فایده نیست، این است که واژه «ینسج» یعنی پدید آوردن آنچه که نیست و اضافه آن به «ردی» که مخالفِ «بودن» است، خود یک ترکیب پارادوکسی و ناسازواره است و قرار گرفتن در کنار عنکبوت –که نماد سستی و رکود و کم تحرکی است– تناسب زیبایی را پدید آورده است (*همان*، ص ۹۷). در دیگر سوی، متکلم در جمله «علّموه الانحناء» بار دیگر از تکنیک طعن یا آیرونی استفاده کرده است؛ زیرا تسلیم شدن چیزی نیست که بتوان به کسی آموخت؛ آموختن برای مفاهیمی والاست؛ لذا از مقایسهٔ این خواسته شاعر با خواسته‌های اولیه او که البته در ظاهر ناهمسویی دارد درمی‌یابیم که وی از این شگرد دوپهلو مدد جسته تا بتواند مخاطبینش را به شورش وادارد و علامت تعجبی که در پایان این جمله آمده، گواه بر صحت این ادعا است.

الله لیغفر خطیئة الشیطان حین قال لا!/ والودعاءُ الطیبون../ هم الذین یرثون الأرضَ في نهایة المدی /لأنهم.. لایشنقون!/ فعلّموه الانحناء../ و لیس ثم من مَفَرْ./لاتخلُموا بعالمٍ سعیدْ/ فخلف کل قیصرٍ یموتُ: قیصرٌ جدید!/ وخلف کل ثائرٍ یموتُ أحزانٌ بلاجدوی../ ودمعهُ سُدی!

اسپارتاکوس/ دنقل با یک جهش به گذشته flash back به یکباره در میان سخن خویش از شیطان یاد می‌کند که به علت نافرمانی، خداوند از او درنگذشت. جای دادن این سخن در اینجا و مدنظر قراردادن بند نخست سروده حاضر که در آن آمده «المجد للشیطان» ما را به این نتیجه می‌رساند که مراد متکلم از شیطان، مبارزِ وطن‌خواهی است که در برابر نیروی برتر قد علم می‌کند و دست به قیام می‌زند. با این تفسیر، مجد و بزرگی نه از آنِ شیطان قرآنی، که از آنِ مبارزِ میهن‌خواهی است که زبونی و تسلیم نمی‌شناسد و برای آزادی خود و همنسلانش دست به شورش و قیام می‌زند.

Archive of SID

www.SID.ir

برداشتی که می‌توان از «الودعاء الطیبون هم الذین یرثون الأرض فی نهایة المدی» داشت این است که کسانی که در این زمانِ ناهمساز و پر از خفقان مورد ظلم و ستم واقع می‌شوند و مقاومت می‌کنند در نهایت پیروزی از آن آنهاست و تمام زمین را مالک می‌گردند، که البته اسپارتاکوس/ دنقل نیز یکی از آنان است؛ زیرا او بود که همسر خویش را «بلاوداع» رها کرد. نکته‌ای دیگر اینکه بشارت متکلم به آینده درخشان، با ظهور منجی در آخرالزمان و بشارت قرآنی بینامتنی دارد، افزون بر اینکه این نوع پیوند با عبارت‌هایی همچون «الله لم یغفر خطیئة الشیطان» و «لیس ثم من مفر» برجسته‌تر گردیده است.

شاعر در همان حال که آینده درخشان برای مبارزان ترسیم می‌کند، در مقابل بر زبونان بی‌اراده خرده می‌گیرد و می‌گوید: گر دست به اعتراض و شورش نزنید ره به جایی نخواهید برد و بیهوده خود را به فرداهای روشن دلخوش مسازید؛ چرا که اگر بی‌همتی شما ادامه یابد در پس مرگ هر حاکم ستمگری، حاکم ظالمی دیگر است، و در پس مرگ هر انقلابی‌ای اندوه‌های بی‌ثمر و اشک‌های بیهوده روان است!

چرخه سوم:

يا قيصر العظيم: قد أخطاتُ.. إنّي أعترف/ دعني – على مشنقتي– .. ألثُم يدكَ/ هاأنذا أقبّل الحبل الذي في عُنُقي يلتفّ/ فهو يداك، و هو مجدك الذي يجبرنا أن نعبدك/ دعني أُكفّر عن خطيئتي/ أمنحك– بعد ميتتي– جمجمتي/ تصوغُ منها لك كأساً لشرابك القويّ

اگر متکلم در چرخه اول از سبک «تک‌گویی» و یا «حدیث نفس» بهره گرفته و در چرخه دوم با بهره گیری از سبک «دیالوگ» یا «گفتگو» با مردم به سخن نشسته، در این چرخه با بهره‌گیری از تکنیک اخیر با حاکم زمان خود –که البته وی را قیصر نام نهاده– وارد گفتگو و سخن می‌شود. اسپارتاکوس/ شاعر در این مرحله به ظاهر از کار خویش که همان اعتراض به سیاست‌های حاکم بوده، پشیمان می‌شود و اقدام به پوزش خواهی از کسی می‌کند که وی را «قیصر بزرگوار» نام نهاده است! که البته لایه زیرین متن چیز دیگری است. به بیان ساده‌تر متکلم با بهره‌گیری از طعن، شدت ظلم حاکم و در همان

Archive of SID

www.SID.ir

حال شدت ترس مردم از وی را برای مخاطب ترسیم می‌کند؛ اینکه یک حاکم چقدر باید زورگو و بی‌رحم باشد که اسیری با طناب پیچیده بر گردنش، تمام توان خود را به کار می‌بندد که بر دست وی بوسه زند و با اصرار از او بخواهد که این افتخار را نصیبش کند تا از جمجمه‌اش جام شرابی برای حاکم بسازند!

لحن بیان متکلم و واژگان مورد استفادهٔ وی در این بافت نشان از چند چیز دارد: اول اینکه بکارگیری صفت «عظیم» برای قیصر می‌تواند به نوعی «تاکید الذم بما یشبه المدح» باشد، بدین شکل که فاصله طبقاتی مردم و حاکم را به تصویر بکشد. دوم اینکه متکلم در پیش، خبر از بی تحرکی مردمان و تنیدن تار عنکبوت بر دور گردن می‌داد، اینک بر دور گردنش «طناب دار» پیچیده، لذا وی در شمار آنان نیست و سرنوشتش از آنان جداست. سوم اینکه در پیش، صحبت از «خطیئهٔ الشیطان» کرده بود و در اینجا آن «خطیئه» را به خود نسبت داده است، و این تاکیدی است بر اینکه مراد شاعر از شیطان در بستر این متن، از همان آغاز شخصیت مبارز بوده است. چهارم اینکه متکلم خواستار اعطای جمجمه خود به حاکم است تا از آن جامی برایش بسازند؛ نیاز یک حاکم به جام شراب، نشان از میگسار بودن و هرزه بودن و در نهایت بی‌لیاقتی وی دارد! که البته همه اینها به صورت رمزگونه و نمادین به مخاطب القا می‌شود.

..فإن فعلتَ ما أريدُ:/ إن يسألوك مرة عن دمي الشهيدُ/ و هل تُرى منحتني"الوجود" كي تسلُبني"الوجودْ"/ فقل لهم: قد مات.. غير حاقدٍ عليّ /وهذه الكأسُ –التي كانت عظامُها جمجمتَه–/ وثيقة الغفران لي.

باری، دنقل با نقاب زدن به چهره اسپارتاکوس به سخن طعنه‌آمیزش با قیصر (حاکم وقت) ادامه می‌دهد و او را وجودبخش و میراننده برمی‌خواند. در نگاه عمیق‌تر، شاعر او را به سخره می‌گیرد زیرا این دو صفت تنها از آن خداوند قادر می‌باشد و اعطای صفات وجودبخشی و سلب آن برای قیصر، چیزی جز پارادوکس نیست.

يا قاتلي: إني صفحتُ عنك../ في اللحظة التي استرحتَ بعدها منّي:/ استرحتُ منك!/ لكنني.. أوصيك إن تشأ شنق الجميعْ/ أن ترحم الشجر!/ لاتقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا/ لاتقطع الجذوع/ فربّما يأتي الربيع/ و"العام عامُ جوع"/ فلن تشم في الفروع .. .نكهةَ الثمر!/ و ربّما يمرُّ في بلادنا الصيفُ

Archive of SID

www.SID.ir

الخَطِرْ/ فتقطع الصحراء. باحثاً عن الظلال/ فلاتری سوی الهجیر و الرمال و الهجیر و الرمال/ والظمأ الناري في الضلوع!/ یا سید الشواهد البیضاء في الدجی../ یا قیصر الصقیعْ!

اسپارتاکوس معاصر در آخرین لحظه‌های زندگی‌اش، با نصیحتی پارادوکس‌گونه به قیصر می‌گوید: اگر می‌خواهد همه مردم را به دار آویزد به درختان رحم کند و دستِ‌کم، ساقه‌هایشان را قطع نکند! که البته بیان این نصیحت، چیزی جز طعنه زدن و دست انداختن نمی‌باشد؛ زیرا چگونه ممکن است کسی که در مواجه با مردم کوچکترین رحم و مروّتی از خود نشان نمی‌دهد برای درختانی که از شأن و منزلت پایین‌تری نسبت به انسان برخوردارند ارزشی قائل شود! که البته بکارگیری علامت تعجب، دلیلی است بر صحت این مدعا. به دیگر تعبیر از آنجا که تنه درختان به عنوان چوبه‌دار به کار گرفته می‌شوند و به دار آویخته نشدن انسان‌ها، لازمه‌اش رحم کردن بر درختان است، لذا اسپارتاکوسِ سرودهٔ ما به طور غیر مستقیم از قیصر می‌خواهد که از به صلیب کشیدن آدمیان صرف نظر کند. در تفسیری دیگر، می‌توان گفت که اسپارتاکوس/ دنقل از حاکم وقت می‌خواهد اگر بر آنست که همه مردم را به دار آویزد، دستِ کم بر خردسالان رحم کند شاید روزی ورق برگشت و او به آنان محتاج شد.

در پایان این بخش شاعر از زبان اسپارتاکوس با به کارگیری سخریه‌ای تلخ، قیصر را «سید الشواهد البیضاء» خطاب می‌کند؛ از آنروی که صاحب معجزه‌ای چون قتل و غارت است! این برداشت با پلاکاردهایی که بر قبرها نصب می‌کنند و نام مردگان را بر روی آنان می‌نویسند همخوانی دارد؛ زیرا عرب آنها را «الشواهد البیضاء» می‌نماد (قمیحه،۱۹۸۷، ص ۱٦۰). با این تفسیر حاکم ظالم تجسّم مرگ و نیستی است. منتقدی دیگر بر این باور است بخاطر اینکه شاعر سخریه وی تأثیر گذارتر عمل کند دلالت رنگ‌ها را وارونه می‌کند و رنگ سفید را در مقابل تاریکی در تضادی معنوی قرار می‌دهد و از سفید تعبیر از مرگ می‌نماید، در حالی که رنگ سفید دال بر زندگی دارد. در دیگر سوی، تاریکی را تعبیری از آنچه قیصر بر مردم تحمیل می‌کند می‌یابد و آنرا نمادی از زندگی برمی‌شمارد (بنی‌عامر، ۲۰۰۵، ص ۱۵۲).

Archive of SID

www.SID.ir

اضافه صفت «الصقیع» به قیصر نشان از تخریب و ویرانی می‌دهد که قیصر سردسته آن است و اینکه مسائل و مشکلات مردم را درک نمی‌کند و در پی آن است تا جایگاه خود را حفظ کند و آن را استحکام بخشد (قمیحه،۱۹۸۷، ص ۱٦۰). حال پرسش این است که چرا در ابتدا اسپارتاکوس معاصر، او را «قیصر العظیم» خطاب داده اما در پایان او را «قیصر الصقیع» می‌نامد؟ پاسخ این است که وی با بهره‌گیری از تکنیک آیرونی خود را در تیررس اتهاماتی قرار می‌دهد و به خطاهایی که انجام نداده اعتراف می‌کند تا بتواند قیصر را متوجه جنایت‌هایش کند و اینگونه است که صفت «عظیم» را به ساحت قیصر تقدیم می‌کند، اما هرچه که پیش می‌رود با نسبت دادن صفاتی که بدیهی است از آن قیصر نیست او را به باد سخریه می‌گیرد و در فرجام، او را فردی می‌یابد که جز ویرانی و سیه‌روزی ارمغان دیگری برای مردم ندارد و صفت «صقیع» را شایسته او می‌داند. هدف دیگری که شاعر از جابجایی صفت داشته این است که به مخاطب القاء نماید حاکم وقت او، حاکمی حیله‌گر و مکاری است که در ابتدا خود را خوب نشان داده و مردم به آن امید بستند، اما با گذر زمان طینت اصلی وی برای همه آشکار شد و مردم پی به ستمگری او بردند. به هر روی شاعر با کاربست این صفت در اینجا دست به «گره‌گشایی» می‌زند.

چرخه چهارم:

یا إخوتي الذین یعبرون في المیدان في انحناءْ/ منحدرین في نهایة المساءْ/ لاتحلموا بعالم سعیدْ../ فخلف کل قیصرٍ یموت: قیصرٌ جدیدْ.

در آخرین چرخه اسپارتاکوس/ دنقل با رویگردانی از حاکم، دوباره به مردم روی می‌آورد و باز به آنانی که به خواری تن داده‌اند یقین می‌دهد که با شیوه‌ای که در پیش گرفته‌اند وضعشان بهتر نخواهد شد. اینکه متکلم به جای واژه «مطرقین» بکار رفته در چرخه دوم، در اینجا از «انحناء» استفاده می‌کند، نشان از آن دارد که با گذر زمان، ذلت و زبونی مردمان بیشتر شده، و اگر در قبل در برابر حاکم، سر فرود می‌آوردند، الآن در برابر وی کمر خم می‌کنند! باری، این محور جانشینی، با پیش‌اندیشی شاعر صورت

Archive of SID

www.SID.ir

گرفته است. نکته دیگر اینکه گرچه شاعر در راستای تاکید مفهوم مورد نظر خود، به تکرار عبارت‌های پیشین پرداخته است، اما در این میان از تکرار عبارت «فی شارع الإسکندر الأکبر» سرباز زده است؛ از آنروی که قصد داشت تا به مخاطب القا کند: آن جماعت آنقدر زبون و سست عنصر گشته‌اند که حتی نام اشخاص تاریخ ساز را به فراموشی سپرده‌اند، چه برسد به اینکه بخواهند با قیام، سرنوشتشان را تغییر دهند!

و إن رایتم في الطریق"هانیبال"/ فأخبروه أنني انتظرتُه مدیً علی ابواب "روما" المجهدة/ و انتظرَت شیوخ روما – تحت قوسِ النصر– قاهر الأبطال/.. و نسوةُ الرومان بین الزینة المعربدة/ ظللنَ ینتظرن مقدمَ الجنود../ ذوي الرؤس الأطلسیة المجعدة/ لکن "هانیبال" ما جاءت جنوده المجندة/ فاخبروه أنني انتظرتُه.. انتظرتُه../ لکنه لم یأت!

اسپارتاکوس/ دنقل وقتی از قیام خودجوش و درونی مردم کشورش ناامید شد متوسل به منجی خارجی و از جمله «هانیبال» گشت. شاعر با قرار دادن نام هانیبال در داخل گیومه و با در پی آوردن «روما، قوس، النصر، الجنود المجنّده» و اعطای صفت «قاهر الأبطال» به او و نیز با بیان انتظار شیوخ و زنان رومی برای وی، توجه مخاطب را نسبت به این نام بر می‌انگیزد و سعی دارد با این بسترسازی به او بفهماند که هانیبال در نظرش نماد منجی رهایی بخشی است که به فریاد بیچارگان و ستم دیدگان می‌رسد؛ همو که در تاریخ در برابر ظلم و تجاوز رومی‌ها ایستادگی کرد و قرطاجه را فتح نمود و به تجاوز رومی‌ها پاسخ سختی داد و به اسطوره پایداری و فتوحات زیاد در تاریخ شهره گشت (العبادی، بی‌تا، ص ۱۱۲-۱۲۱).

اما این یک روی سکه است؛ چرا که شاعر قصد بازنویسی تاریخ را ندارد، بلکه برآنست تا به صورت غیر مستقیم با فراخوانی این شخصیت از وضعیت نابسامان مصر و کشورهای عربی پرده بردارد که چگونه مردمان تیره بخت، سالیانِ سال چشم در راه یک منجی بوده‌اند تا آنان را از بدبختی‌هایی که دامنگیرشان شده نجات دهد و دشمن غاصب را سرجایش بنشاند اما ره به جایی نبرند و هانیبالی از راه نرسید کما اینکه هیچ دموکراسی از درون، توسط صاحب نفوذ آن (شیوخ روم) به وقوع نپیوست (بنی‌عامر، ۲۰۰۵: ۱۵٤). لذا شاعر با فراخوانی چهره سنتی هانیبال و آنهم از طریق نام وی، برآنست که بر چهرهٔ سنتی خود، تجربه معاصر حمل نماید و از طریق نام او و با بسترسازی

Archive of SID

www.SID.ir

مناسب دلشوریدگی انسان عربی را به تصویر بکشد و به مخاطب چنین القا کند که آنان در کارشان شکست خورده و دچار سرخوردگی شده‌اند.

وأنني انتظرتهُ.. حتى انتهيتُ في حبال الموت/ وفي المدى: "قرطاجةٌ" بالنار تحترقْ/ "قرطاجة" كانت ضمير الشمس: قد تعّلَمَت معنى الركوع/ و العنكبوتُ فوق أعناق الرجالْ/ والكلمات تختنق/ يا إخوتي: قرطاجةُ العذراء تحترقْ/ فقبّلوا زوجاتكم/ إني تركت زوجتي بلاوداع/ وإن رأيتم طفلي الذي تركتُه على ذراعها.. بلاذراع/ فعلّموه الانحناءْ../ علّموه الانحناءْ../ علّموه الانحناءْ..

اسپارتاکوس/ دنقل، زمانی که به این دریافت رسید که دلیرمردی وجود ندارد که دست به اعتراض و قیام بزند، تا واپسین لحظه‌های زندگی خود چشم در راه منجی بیرونی ماند، امّا ره به جایی نبرد. او به چشم خویش شاهد بربادرفتگی عزت کشورش است؛ قرطاجه که زمانی در دست مسلمین بود و نماد عظمت و قدرت آنان به حساب می‌آمد در آتش دشمن می‌سوزد و زانوی تسلیم بر زمین زده، حال آنکه مردمان بی‌غیرت نه به فکر خروش، که به فکر عیش و نوش خود هستند! چون چنین است باز شاعر زبان تلخ و طعنه‌آمیز خود را به کار می‌گیرد و خطاب به زبونانِ سرمست و بی‌دغدغه می‌گوید: به مستی بپردازید و به نسل‌های آینده خود نیز بیاموزید که چگونه در برابر قیصرهای روزگار سر تسلیم فرود آورند!

ناگفته نماند علت اینکه شاعر بار دیگر آورده: «عنکبوت بر دوش مردان نشسته» بدین خاطر است که به صورت غیر مستقیم و رمزگونه به مخاطب القا نماید: آنان همچون پیش بی‌تحرک و بی‌اراده‌اند و به رغم اصرار شاعر برای قیام و نبرد، دست به هیچ کوششی نزده‌اند و به ذلت تن داده‌اند، این است که شاعر با پیش‌اندیشی از تکرار واژهٔ «ینسج» سرباز زده؛ از آن‌روی که خانه‌اش به فضل بی‌تحرکی و خمودی آن مردان، سالم باقی مانده و نیازی به تار تنیدن مجدد نیست!

نتیجه‌گیری

از نشانه‌شناسی متن حاضر می‌توان به این نتیجه دست یافت که شاعر از آن‌روی که قصد داشته مردم کشور خود را به وجه خاص، و مردم کشورهای عربی را به وجه عام

Archive of SID

www.SID.ir

به اعتراض و انقلاب وادارد، از بحر «رجز» استفاده کرده که یک بحر حماسی و انقلابی است. در همان حال با کم و زیاد کردن تفعله‌های آن بحر، بر آن بوده تا شرایط آشفته و ناآرام کشور خود و دیگر کشورهای عربی را به مخاطب القا نماید. از طرف دیگر توجه شاعر به موسیقی درونی و از جمله عنصر تکرار، سجع، جناس، چیدمان حروف، تناسب صامت‌ها و مصوت‌ها و... سبب آفرینش نوعی هارمونی در متن شده و توجه مخاطب به متن را دوچندان ساخته است.

بهره‌گیری از گونه‌های متعدد شگردهای بیانی در بافت کلام و از جمله آشنایی‌زدایی، آیرونی، پارادوکس، تشبیه، بینامتنی، نقاب و... شعر شاعر را بسیار پویا و تفسیرپذیر قرار داده است. به عنوان مثال بهره‌گیری از تکنیک نقاب، سبب شده تا بعد نمایشی سروده اوج گیرد و شخصیت‌ها و صداهای متعددی در بستر سروده سر برآورند. و یا استفاده از متن‌های پیشین در بافت کلام، سبب اصالت بخشی به اثر ادبی گشته است. این است که خواننده باید به انواع شگردهای بیانی شناخت داشته باشد، در غیر اینصورت شعر شاعر در سایه روشن ابهام باقی می‌ماند و مخاطب از دریافت مفهوم و زیبایی‌های متن دور خواهد ماند.

بر اساس خوانش آماری، ۷۵٪ فعل‌های حاضر در متن دلالت بر آینده دارند و ۲۵٪ آنها ناظر بر گذشته‌اند؛ موضوع یادشده نشانگر این است که اسپارتاکوس معاصر یا همان أمل دنقل، با نیم‌نگاهی به گذشتهٔ با عزت، به آینده چشم دوخته و برای ساخت آن، برنامه دارد. نسبت نوواژه‌ها و کهن واژه‌های بکارگرفته شده در متن نیز مؤید همین امر است. در دیگر سوی، خوانش اکتشافی متن مورد نظر، حکایت از این دارد که محور اصلی و پررنگ سروده، دعوت به اعتراض و انقلاب است، و محور دوم سروده فراخوانی به تسلیم و پذیرش ظلم و ستم حاکم. اما در خوانش پس‌کنشانه، چنین دریافت می‌شود که اسپارتاکوس معاصر، نه تنها از موضع اصلی و اولیه خود کوتاه نیامده، بلکه با بهره‌گیری از فن آیرونی، همان هدف نخستین خود را پی گرفته است، تا با زبانی دیگر، اما برجسته‌تر به خواسته‌اش دست یابد.

Archive of SID

www.SID.ir

فرجام سخن اینکه شاعر با بهره‌گیری گونه‌های متفاوتی از تکنیک‌های شعری در پی آنست تا بر این امر تاکید کند که اوضاع کنونی بـه نفـع وی و دیگـر همنسـلان عربـی نیست، و او در محیطی پر از إرعاب و إرهاب به سـر مـی‌بـرد؛ محیطـی کـه مردمـانش تسلیم و زبونند و به بیرحمی و سنگدلی حاکم عربی رضایت داده‌انـد و حاضـر نیسـتند کوچک‌ترین اعتراضی به وضع موجود نمایند. بنابراین شاعر ما، شاعریسـت سـرخورده که از نوعی خوارشدگی عاطفی در رنج است، با این احساس که در عصر بی‌قهرمانی‌ها به سر می‌برد و عزت گذشته‌اش را از دست داده و فریادرسی هم در میان نیست!

پی‌نوشت

۱. م: جمع کردن و نبستن، گستردن و امتداد، مکش، هضم، انفتاح، محبت. ل: التـزام، التصـاق، مالکیت، نرمی، تماسک، خوردن، کثرت. ن: صمیمیت و انسانیت، رقت و استقرار، بطن، جاری شدن، اضطراب، ضعف بدون عیب، احاطه. ع: عیانیت، احاطه، علو، صلابت، عیوب جسـمی و روحی، رقت، صوت، احساسات انسانی. ق: صـلابت، صـوت، شـدت، خشـکی. ص: شـدت، صوت، صفا و پاکیزگی، شیرینی. غ: شدت، اضطراب، تخلـیط، بعثـرت، تغیبـت، وجـدانیات و عواطف. ظ: احتکاک، زیبایی، ظهور، فخامت، شـدت، قسـاوت. ذ: اضـطراب انـدک، تحریـک سریع، انتشار، خشونت، صفات مردانه، تندی، شدت، قطع. ز: اضطراب، شدت، قطع، پراکنـدن، صوت.

منابع و مآخذ

-قرآن کریم.

-کتاب مقدس.

- ابو هیف، عبدالله (۲۰۰٤م)، قناع المتنبی فی الشعر العربی الحدیث، عمّان، المؤسسهٔ العربیّة للدراسـات و النشر.

-احمدی، بابک (۱۳۷۵ش)، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، نشر مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۷۵ش)، ساختار و تأویل متن، چاپ پنجم ، تهران، نشر مرکز.

-الأحمر، فیصل (۲۰۱۰م)، معجم السیمیائیات، بیروت، دارالعربیة للعلوم.

-برکات، وائل والآخرون (۲۰۰٤م)، اتجاهات نقدیة حدیثة و معاصرة، دمشق، منشورات جامعه دمشق.

Archive of SID

www.SID.ir

-البریسم، قاسم (۲۰۰۰م)، منهج النقد الصوتی فی تحلیل الخطاب الشعری، دار الکنوز الأدبیة.
-نی عامر، عاصم محمد امین (۲۰۰۵م)، لغة التضاد فی شعر امل دنقل، عمان، دار الصفاء للنشر و التوزیع.
-التفتازانی، سعد الدین (۱۳۸۸ش)، مختصر المعانی، چاپ دوّم ، قم، انتشارات دارالفکر.
- داد، سیما (۱۳۸۳ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، نشر مروارید.
-دنقل، أمل (۲۰۱۰م)، الأعمال الکاملة، مصر، دارالشروق.
-دیکسون کندی، مایک (۱۳۸۵ش)، دانشنامه اساطیر یونان و روم، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران، انتشارات طهوری.
د-سلیمان، محمد (۲۰۰۷م)، الحرکة النقدیّة حول تجربة أمل دنقل الشعریّة، الأردن.
-شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۷۷ش)، «جادوی مجاورت»، مجله بخارا، شماره دوم. -
_____ (۱۳۵۸ش)، موسیقی شعر، تهران، آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱ش)، نگاهی تازه به بدیع، چاپ چهاردهم ، تهران، انتشارات فردوس.
- صفوی، کوروش (۱۳۸۳ش)، از زبانشناسی به ادبیات، تهران، انتشارات چشمه.
-العبادی، مصطفی، محاضرات فی التاریخ الرومانی، بیروت، مکتبهٔ کریدیهٔ اخوان،؟
-علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷ش)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، تهران، سمت.
-عیسی، فوزی سعد (۱۹۹۸م)، العروض العربی و محاولات التطور و التجدید فیه، اسکندریة، دار المعرفة الجامعیة.
- الغذامی، عبدالله محمد (۲۰۰٦م)، تشریح النص، المغرب، المرکز الثقافی العربی.
- فخری عمارهٔ (۱۹۹۷م)، إخلاص، استلهام القرآن الکریم فی شعر أمل دنقل، مصر، دارالأمین.
-قمیحه، جابر (۱۹۸۷م)، التراث الإنسانی فی شعر أمل دنقل، مصر، مطبعة هجر.
-کندی، محمدعلی(۲۰۰۳م)، الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث، لبنان، دار الکتب الجدید المتحدة.
-گیرو، پی یر (۱۳۸۰ش)، نشانه‌شناسی؛ ترجمه محمد نبوی، تهران، آگاه.
- مجلی، نسیم (۱۹۹٤م)، امیر الشعراء الرفض، القاهرة، الهیئة المصریة العامة للکتاب.
-المساوی، عبد السلام (۱۹۹٤م)، البنیات الدالهٔ فی شعر أمل دنقل، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.
-الموسی، خلیل(۲۰۰۳م)، بنیة القصیدة العربیة المعاصرة، دمشق، اتحاد الکتاب العرب.
-_____ (۲۰۰۰م)، قراءات فی الشعر العربی الحدیث و المعاصر، دمشق، اتحاد الکتاب العرب..
- همائی، جلال الدین (۱۳۳۹ش)، صناعات ادبی، تهران، مؤسسه مطبوعاتی علمی.
-یاحقی، فرید (۱۳۸۸ش)، «جناس؛ آرایه ادبی، آرایه بصری»، فصلنامه نقد ادبی، سال اول، شماره پنجم.

Archive of SID

www.SID.ir

–Riffaterre, Michael, (۱۹۷۸), Semiotics of poetry, Bloomington:Indiana university press.
–Perron, Paui, (2005), Semiotics,thejohnsh Hopkins guide to literary theory and criticism.

Archive of SID

www.SID.ir

قراءة سيميولوجيّة لقصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»

زهرا وكيلى[1]
نفيسۀ مركلوى بيات[2]
على نجفى ايوكى [3]

الملخّص:

تتعاطي النظريّة السيميولوجيّة العلامات اللغويّة، حيث تتشكّل هذه العلامات من الوحدتين: الصورة الصوتيّة (الدال) و الصورة المفهوميّة (المدلول)، فمستوى الصورة الأولى يشكّل جانب اللغة الخارجي، أمّا مستوى الصورة الثانيّة فهو يوحي بعالم الفكرة التى تحتضنها اللغة. و هذه المقالة تقوم بدراسة قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» للشاعر المعاصر المصري أمل دنقل (١٩٨٣-١٩٤٠) من منظور النظريّة السيميولوجيّة في المحورين الأفقي و العمودي.

من المستنبط أنّ الشاعر من خلال تقمّصه لدور «سبارتاكوس» يحرّض المظلومين على الثورة و المقاومة. هذا و إنّ تقنيّة التضاد متوافرة في كل وحدات القصيدة؛ المفارقة التي أخذ يتصوّرها الشاعر و ما يشاهد في الواقع. مضافاً إلى ذلک أن القصيدة ذات دلالات و معاني متعددة حيث يمكن القراءات و التأويلات العديدة بالنسبة إليها.

الكلمات اللرئيسية: السيميولوجيّة، أمل دنقل، سبارتاكوس، الدلالة.

١-أستاذ مساعد فى قسم اللغة العربيّة و آدابها بجامعة كاشان.

٢- طالبة ماجستير فى اللغة العربيّة و آدابها بجامعة كاشان.

٣- طالبة ماجستير فى اللغة العربيّة و آدابها بجامعة كاشان.

Archive of SID

www.SID.ir