

نشانه‌شناسی قصیده «سفر ایوب» 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 ص ۱۸۰)

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

چکیده

مانایی شعر با چند لایه بودن و خوانش برداری آن ارتباط تنگاتنگی دارد. این امر در نیمه اول قرن بیستم همراه با تأثر از شعر و نقد غربی، شعر معاصر عربی را وارد مرحله جدیدی کرد و آن را عرصه تاخت و تاز اسطوره‌های ملی و جهانی نمود. بدر شاکر السیاب از نخستین شاعران نوپرداز عرب بود که در شعر خود از رمز و اسطوره بهره فراوان برد. قصیده سفر ایوب 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 قصیده سفر ایوب و تحلیل روابط میان آنها براساس آرا و اندیشه‌های آلن گریماس میپردازد و کارکرد هر یک از نشانه‌های به‌دست آمده از بافت روایی شعر را از منظر قواعد هنجارگریزی معنایی مورد بررسی قرار میدهد؛ براین‌مبناء، نشانه‌های موجود در این قصیده در لایه دوم معنایی و گاه بدلیل استفاده شاعر از رمز و اسطوره در عمیقترین سطح خود یعنی لایه سوم معنایی جای میگیرند.

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

۱. پست الکترونیکی نویسنده مسؤول: i-anari@araku.ac.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 تصویری صوتی و مدلول تصویری مفهومی است که در ذهن ساخته می‌شود. از نظر 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 با وجود شباهت به الگوی سوسور، مشخصه‌های خاص خود را داراست. از نظر پرس نشانه (Semiotic) را میتوان در سه گروه نشانه‌های شمایی، نشانه‌های نمایه‌ای، و نشانه‌های نمادین یا سمبولیک جای داد. در نشانه‌ شمایی میان دال و مدلول رابطه‌ی شباهت برقرار است مانند تصویر یک خانه که بر خود خانه دلالت میکند. در نشانه‌ نمایه‌ای رابطه‌ی 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 دلخواهی است. در این نوع نشانه «قرینه‌ای برای درک وجود ندارد و مخاطب میتواند رابطه‌ی نشانه با مصداق را بگونه‌های مختلف تفسیر و تعبیر کند و مصداق‌های متعددی برای آن بیابد» (تمیم‌داری، ۱۳۸۴: ۵۳).

نشانه‌شناسی از منظر آلن گریماس

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

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 بنا بر تعریف لغوی علم شناخت معناست؛ در حالی که Semiotics بر نظریه 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»، (کشاوری، ۱۳۹۰: ۷۱۸).

گریماس و کسانی که نشانه‌شناسی را با نام Semiotics 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 لایه معنایی است؛ «لایه اول، گفتاری یا نوشتاری است که در آن مفاهیمی مثل زمان، مکان و شخصیت قابل لمس است؛ لایه دوم، روایتی است که نسبت به لایه اول کمتر قابل لمس است و مدلهای نهفته روایت در آن عمل می‌کنند؛ لایه سوم، لایه 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؛ از این رو گریماس متن را در قالب (Isotopy) یا مجموعه‌های مختلف دسته‌بندی می‌کند و میان آنها رابطه تضاد و تقابل برقرار می‌کند ممکن است این تضاد در یک مجموعه منفرد باشد و ممکن است دو مجموعه در تقابل 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

موردنظر خویش به مخاطب است رمز و اسطوره به خلق نشانه‌های ادبی کمک شایانی نموده است. شعر معاصر، بویژه شعر نو، عرصه یکه‌تازی شاعرانی است که بصورت کلام خود وجهه‌ای معماگونه می‌بخشند به گونه‌ای 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. نظریه تولید معنا به پویایی و نشاط نشانه‌ها معتقد است؛ چرا که لایه‌های مختلف معنایی از یک دال، مدلولهای متعدد میسازد؛ بعنوان مثال واژه *التاج*: برف در شعر سیاب نشانه مرگ است، اما همین واژه بنا بر قرار گرفتن در لایه‌های مختلف میتواند نشانه سرما، سستی و رخوت، افسردگی، خفقان، و... باشد.

دانش نشانه‌شناسی در حوزه ادبیات، ویژگی‌های خاص خود را داراست. تأویل و تفسیر یک متن ادبی بر طبق اصول و قواعد این علم، بر حسب معیارهای ادبی سنجیده میشود. از آن جا که زبان ادبیات بویژه در عرصه 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 در مقابل نشانه‌های آوایی زبان عادی، نشانه‌هایی معنایی هستند؛ چراکه اصولاً شعر، مصداق‌گریز است و نشانه‌های بکاررفته در آن، از مدلول عادی خود فراتر می‌روند و در واقع، همین مدلولهای قابل آفرینش هستند که شعریت شعر را تضمین می‌کنند» (حق‌شناس، ۱۳۸۶: ۳۲). در ادبیات، نشانه‌ها علاوه بر کارکرد زبانی و ارجاعی، کارکردی ادبی و معنایی به خود می‌گیرند. در کارکرد زبانی رابطه 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 (نشانه 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... وجهه 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 اشکولوفسکی، از نظریه‌پردازان صورت‌گرای روس، مطرح شد. به اعتقاد وی،

آشنایی‌زدایی در ادبیات در سطوح سه‌گانه زبان، مفهوم و اشکال ادبی کارکرد می‌یابد (رک: مکاریک، ۱۳۸۴: 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 عرصه شعر بازخورد دارد و سایر انواع آن بنوعی مرتبط با آن است. «هنجارگریزی معنایی یعنی تخطی از معیارهای معنایی تعیین‌کننده 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 مشخصه معنایی [+ملموس]، به آنچه که در زبان معیار دارای مشخصه معنایی [+مجرد] است، و تجریدگرایی، دادن مشخصه‌ی معنایی [+مجرد] به آنچه که در زبان معیار دارای مشخصه معنایی [+ملموس] است، دو شاخه اصلی هنجارگریزی معنایی است. تجسم‌گرایی خود به زیرشاخه‌های متعدد دیگری چون جسم‌پنداری، سیال‌پنداری، و جاندارپنداری تقسیم میشود. «در هر اثر ادبی، ساختهای زبانی به عنوان دال‌های پیچیده و ساختمند بکار می‌رود تا در مجموع، درون‌مایه و پیام ادیبی را منتقل کند. در شعر و نثر ادبی، کل متن همراه با معنا و محتوای شعری و نثری وابسته به واژه‌های آن، بر پیام و درون‌مایه دیگری دلالت میکند و معنای موجود در این اثر 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، ۱۳۸۶: ۱۹۶).

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 هر یک به فراخور درک خود از آن معانی متعددی برداشت میکنند. «خاستگاه و میدان مناسب برای بازی

نشانه‌ها متون ادبی، بویژه شعر است و به تعویق افتادن معنا حاصل دلالت‌های انگیزه‌نشانه‌ها 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 نیمه 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 عرصه بازتولید اندیشه‌ها و نظریه‌های شعری خود میکردند.

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

«سُفر/یوب» یکی از زیباترین قصاید سیاب است که وی آن را در سالهای پایانی عمر خود، در دوره 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. قصیده 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. نکته جالب توجه این است که اولین بار نشانه‌شناسی در دهه هشتاد و در حوزه کشورهای مغرب عربی و سپس سایر بخشهای جهان عرب مطرح شد. از جمله پژوهشگران و مترجمان این حوزه میتوان به حنون مبارک، محمد السرخینی، سمیر

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 الحمزوی، عبدالسلام المسدی و نورالدین النیفر و ... اشاره کرد. اگرچه این دسته از پژوهشگران و مترجمان هریک به نوبه خود به طرح اصول و مبادی نشانه‌شناسی و تطبیق آن بر شاهکارهای تأویل‌پذیر ادب عربی معاصر پرداخته‌اند؛ اما این امر به هیچ وجه به معنای برداشت یکسان این پژوهشگران از نشانه‌شناسی به مفهوم پیچیده غربی آن نبوده بلکه فراتر از این تفاوت‌های فاحش ترجمه اصطلاحات نشانه‌شناسی، خود دلیلی بر بازخوردها و دریافتهای گوناگون آنان از نشانه‌شناسی است (علی‌بوخاتم، ۲۰۰۵: ۱۷۱-۱۷۹).

نشانه‌شناسی «قصیده 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. براین اساس مجموعه امید در برابر ناامیدی، صبر و توکل و ایمان در برابر حزن و یأس و تنهایی، مرگ در برابر زندگی، شکیبایی و تحمل درد در مقابل 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:

لَكَ الْحَمْدُ مَهْمَا اسْتَطَالَ الْبَلَاءُ

و مَهْمَا اسْتَبَدَّ الْأَلَمُ

لَكَ الْحَمْدُ إِنَّ الرَّزَايَا عَطَاءٌ
وَإِنَّ الْمُصِيبَاتِ بَعْضُ الْكَرَمِ
أَلَمْ تُعْطِنِي أَنْتَ هَذَا الظَّلَامَ
وَ أَعْطَيْتَنِي أَنْتَ هَذَا السَّخَرُ... (السياب، بی تا: ۴۳۱)

سیاب با برقراری روابط تشبیه و همانندی میان خود و ایوب نبی، تناسب ظریف و لطیفی برقرار میکند. وی در این قصیده بدلیل رنج 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 تجربه شعری وی هماهنگی دارد از این رو با صدای ایوب به توصیف این مرحله از زندگی خود میپردازد» (کندی، ۲۰۰۳: ۳۰۷). در این قصیده ایوب نشانه رنج است. رنجی که شاعر در این برهه از زندگی خود به دوش میکشد. این نشانه براساس نظریه گریماس و باتوجه به لایه‌های معنایی موجود در شعر نظیر «التبلاء: آزمایش»، «الألم: درد»، «الرزایا: مصیبت» و... مفهومی انتزاعی و ادراکی دارد. کاربرد واژگانی چون «استبد: مستبد بودن» و «مُصِيبَات: مصیبت و سختی» دلالت بر شدت ناراحتی و درد شاعر دارد. هم‌نشینی این واژگان با کلماتی مانند «الحمد: سپاس»، «عطاء: بخشش»، «کرم: بخشش و بزرگواری» نیز دلالت بر صبر و ایمان وی دارد. در این مجموعه 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، مشخصه 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 واژه «الظلام» 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 استعاره کلام آن را جان‌نشین واژه بیماری و درد میکند. این واژه در شعر سیاب برای بیان مفاهیم منفی بکار گرفته شده و نشانه کثرت اندوه و رنج شاعر است و براساس لایه سوم معنایی (انتزاعی - ادراکی)

بیانگر مفهوم بیماری و رنج شاعر است. نقطه مقابل این نشانه، واژه «السَّحَر» است که شاعر با استفاده از هماهنگی میان معنا و مفهوم این واژه و مقصود نهایی خود، آن را در مقابل واژه (الظَّلام) بکار میبرد و با برقراری رابطه تضاد و تقابل به مفهوم موردنظر خویش دست مییابد و با استفاده از این واژه که نشانه آسایش گذشته و سلامتی از دست‌رفته او در این برهه از زمان است، سعی در برجسته کردن تقابل آن، با واژه (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 در برابر آن سر تسلیم فرود آورده و بدان می‌بالد:

لَكَ الْحَمْدُ إِنَّ الرَّزَايَا نَدَى
وَإِنَّ الْجِرَاحَ هَدَايَا حَبِيبٍ
أَضْمُ إِلَى الصَّدْرِ بَاقَاتِهَا
هَدَايَاكَ فِي خَافِقِي لَا تَغِيبُ
هَدَايَاكَ مَقْبُولَةٌ هَاتِهَا

أَشَدُّ جِرَاحِي وَأَهْنَفُ بِالْعَائِدِينَ

أَلَا فَانظُرُوا وَاحْسُدُونِي، فَهَذِي هَدَايَا حَبِيبِي

وَإِنْ مَسَّتِ النَّارُ حُرَّ الْجَبِينِ تَوَهَّمْتُهَا قُبْلَةً مِنْكَ مَجْبُولَةٌ مِنْ لَهَيْبٍ... (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 «الرزایا: مصیبت‌ها»، «الجراح: زخم» با عباراتی چون «ندی: بخشش»، «هدایا حبيب: هدیه محبوب» دلالت دارد بر گرمی داشتن درد و بیماری از دیدگاه شاعر. در این قسمت، شاعر با استفاده از قواعد هنجارگریزی در زبان معیار به درد و رنج خود

مؤلفه معنایی جسم را میدهد و آن را هدیه‌ای از جانب خدا تلقی میکند و بدین طریق القای معنا و مفهوم مورد نظر خود را به مخاطب ملموستر جلوه میدهد. در ادامه وی بار دیگر به زخمهای تن خویش مشخصه گیاه را میدهد و آن را به دسته گلی مانند میکند که وی با رغبت و تمایل در آغوش میگیرد. این نشانه براساس لایه دوم معنایی (روایتی) مفهوم شدت علاقه و گرمی داشتن (درد و رنج) را منتقل میکند. از دیگر نشانه‌های موجود در این مجموعه میتوان به نشانه «النَّار: آتش» اشاره کرد. دلالت صریح واژه «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 قطب استعاری کلام، به واژه «النَّار» مؤلفه معنایی انسان میدهد و آن را جایگزین «تب» میکند و برای نشان دادن شدت تب خود از آن استفاده میکند و در ادامه تعبیری زیبا و ادبی بدان بخشیده و آن را بوسه‌ای از جانب خدا میداند. معنایی که شاعر از این واژه برداشت کرده معنایی انگیزنده و غیر ثابت است و از نوع نشانه‌های انتزاعی_ ادراکی می‌باشد.

سیاب همان‌گونه که از درد و بیماری خود احساس رضایت میکند، گاه متأثر از شرایط نامطلوب جسمانی و روحی خود زبان بشکوه می‌گشاید:

يَا رَبِّ أَيُّوبَ قَدْ أُعْيَا بِهِ الدَّاءُ
فِي غُرْبَةٍ دُونَمَا مَالٍ وَلَا سَكَنٍ
يَدْعُوكَ فِي ظَلْمُوتِ الْمَوْتِ؛ أُعْبَاءُ
نَاءِ الْفُؤَادِ بِهَا فَارْحَمَهُ إِنَّ هَتَفَا
يَا مُنْجِيًّا فُلْكَ نُوحٍ مَزَّقَ السُّدْفَا
عَنِّي. أَعْدَنِي إِلَيَّ دَارِي إِلَى وَطَنِي... (همان: ۴۳۶)

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 برقرار ساخته است. استفاده شاعر از شخصیت ایوب نهایت همزادپنداری روحی وی با ایوب در این مرحله از زندگی خویش است. درحقیقت درد و بیماری الگویی نمونه در رابطه میان انسان و

خداوند را به او بخشیده است» (عباس، ۱۹۹۲: ۲۷۵). کلمات و عباراتی که شاعر در این مجموعه بکار میبرد، معنای کاملاً مطابقی با مفهوم و پیامی دارد که شاعر آن را به مخاطب القا میکند. هم‌نشینی عبارت «قَدْ أُعْيَا بِهِ الدَّاءُ: عاجز شدن توسط درد» با عباراتی همچون «فِي غُرْبَةٍ دُونَمَا مَالٍ وَلَا سَكَنٍ: در غربتی به دور از آسایش و مال»، «يَذْغُوكَ فِي ظَلْمُوتِ الْمَوْتِ: خواندن در تاریکیها و تنگناهای مرگ» و «فَارْحَمَهُ إِنْ هَتَفًا: رحم و عنایت در برابر فریادها» براساس لایه 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 رها کنید، وی را نیز از طوفان درد و بیماری رها ساخته و سلامت، وطن و کاشانه وی را به او بازگرداند. عبارت «مَرَّقَ السَّدْفَا: پاره کردن تاریکی»، نشانه دیگری است که شاعر برای بیان درد و رنج خود از آن استفاده می‌کند. واژه «السَّدْفَةُ» که جمع آن (السُدْف) می‌باشد، در زبان معیار، به معنای تاریکی و ظلمت است. در نظر شاعر، سختیها و بیماری همچون پرده‌ای از تاریکی و ظلمت بوجود 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 تباهی درد و رنج، مشخصه معنایی جسم (پرده) را می‌دهد. هم‌نشینی این واژه با واژه «مَرَّقَ: پاره کن» براساس لایه دوم معنایی (روایتی) نشانه 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 بی‌انتهای 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:

هِيَهَاتَ أَنْ يَذْكَرَ الْمَوْتَى وَ قَدْ نَهَضُوا

مِنْ رَقْدَةِ الْمَوْتِ كَمْ مَصَّ الدِّمَاءَ بِهَا دُودٌ وَ مَدَّ بَسَاطَ التَّلْجِ دِيحُورٌ
 إِلَيَّ سَأَشْفَى سَأَنْسَى كُلَّ مَا جَرَحًا
 قَلْبِي وَعَرَى عِظَامِي فَهِيَ رَاعِشَةٌ وَاللَّيْلُ مَقْرُورٌ
 وَ سَوْفَ أُمْنِي إِلَى جِيكُورَ ذَاتَ ضُحَى! (همان: ۴۳۷)

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 لایه دوم معنایی نشانه پوسیدگی جسم مردگان است. عبارت «مَدَّ بَسَاطَ التَّلْجِ دِيحُورٌ» تاریکی بساط برف و یخ گسترده است» نیز براساس لایه سوم معنایی، نشانه 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 واژه «نَهَضُوا: برخاستن» هم‌نشین میکند که خود، نشانه رستاخیز و زندگی دوباره 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 «سَأَشْفَى سَأَنْسَى كُلَّ مَا جَرَحًا: 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 ائْخَطَفَ الْمَوْتُ عَلَيَّ كَأَنَّ خَطْفَ الْبَاشِقِ
 عَلَيَّ الْعَصَافِيرِ، أَحَالَ ظَهْرِي

عَمُودَ مِلْحٍ أَوْ عَمُودَ جَمْرٍ
أَحْرَكُ الْأَطْرَافَ لَا تُطِيعُنِي، مَسْئُولَةٌ
مَاتَ الدَّمُ الْفَوَازُ فِيهَا أُطْفِئُ الشَّبَابُ

وَ أَمْتَدَّ نَحْوَ الْقَبْرِ دَرْبٌ، بَابٌ... (همان: ۴۴۴-۴۴۵)

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 مؤلفه معنایی حیوان را می‌دهد و آن را با واژه «الباشیق: قرقی» هم‌نشین می‌گرداند تا بطور ضمنی قدرت و توانایی مرگ را بتصویر بکشد. در لایه‌های معنایی دیگر نظیر «أَحْرَكُ الْأَطْرَافَ لَا تُطِيعُنِي، مَسْئُولَةٌ: فلج و بی‌اختیاری دست و پا»، «مَاتَ الدَّمُ الْفَوَازُ: مردن خون در دست و پا» و «أُطْفِئُ الشَّبَابُ: خاموش شدن جوانی» نشانه‌های عجز و ناتوانی قابل دریافت است. شاعر یک‌بار به «الدَّم: خون» مؤلفه معنایی انسان را می‌دهد و آن را با واژه مرگ هم‌نشین می‌گرداند که براساس لایه دوم معنایی (روایتی) مفهوم ضعف و سستی را منتقل می‌سازد. در ادامه، هم‌نشینی واژه «الشَّبَاب: جوانی» با واژه «أُطْفِئُ خاموش شدن» که از مشخصه‌های معنایی شمع است، براساس لایه 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:

وَقُبْلَةٌ بَيْنَ قَمِيٍّ وَ خَافِقِي تَحَارَ

كَأَنَّهَا التَّائِهَةُ فِي الْفَقَارِ

كَأَنَّهَا الطَّائِرُ إِذْ حَرَّبَ عَشَّةَ الرِّيَّاحِ وَ الْمَطَرِ

لَمْ يَحْوِهَا حَدُّ غَيْلَانَ وَ لَا جَبِينِ

وَ وَجْهُ غَيْلَانَ الَّذِي غَابَ عَنِ الْمَطَارِ... (همان: ۴۳۳-۴۳۴)

بوسه 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، لحظه جدایی خود از فرزند و خانواده را بنخاطر می‌آورد. درحقیقت این سرگشتگی از

آن 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 «تَحَار: سرگشته بودن»، «التَّائِه: سرگردان»، «القَفَار: بیابان‌ها»، «الطَّائِرُ خَرَّبَ عَشَّةً: پرنده‌ای که لانه‌اش ویران شده»، «الرِّیَاح: باده‌ها»، «المَطَر: باران» همگی، براساس لایه دوم معنایی (روایتی) دلالت بر غربت و اندوه او دارد. شاعر یک بار به بوسه مشخصه معنایی انسان می‌دهد که سرگشته در بیابانها راه می‌پیماید و به منزلگاه حقیقی خود که در این جا وطن و یا خانواده شاعر است، نمیرسد و بار دیگر آن را به پرنده‌ای تشبیه میکند که باد و باران آشیانه او را ویران ساخته است. بوسه نشانه عشق شاعر به فرزند خویش است و هم‌نشینی آن با «تَحَار» و «التَّائِه» براساس لایه سوم معنایی (انتزاعی - ادراکی) دلالت بر ناکامی شاعر در برآوردن احساسات و تمایلات درونی اوست.

در مجموعه دیگر، شاعر لندن را در تقابل با جیکور می‌آورد و با بیان عبارتهای دو قطبی ما را به دریافت مفاهیم ثانویه از متن رهنمون می‌سازد. عشق و علاقه 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 چهره 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 اللَّيْلِ مَوْتُ نَزْعَةِ السَّهْرِ

وَ الْبَرْدُ وَ الضَّجْرُ

وَ غُرْبَةٌ فِي سَوَادِ الْقَلْبِ سَوْدَاءُ

يَا رَبِّ يَا لَيْتَ أَتَى لِي إِلَى وَطَنِي

عَوْدًا لِيَتَلَمَّنِي بِالشَّمْسِ أَجْوَاءُ

مِنْهَا تَنَفَّسَتْ رُوحِي، طِيئَهَا بَدَنِي

وَ مَاءُهَا الدَّمُّ فِي الْأَعْرَاقِ يَنْحَدِرُ

يَا لَيْتَنِي بَيْنَ مَنْ فِي ثُرَيْهَا قُبُرًا. (همان: ۴۳۷)

در این مجموعه منفرد، نشانه‌ها در تقابل 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 «جان‌کندن در شب‌زنده‌داریهای آن» براساس لایه دوم معنایی (روایتی) نشانه دلتنگی شاعر و بیزاری او از لندن است. هم‌نشینی این عبارات با کلماتی چون «البرُد: سرما» و «الضَّجْر: خستگی و دلتنگی» نیز نشانه ناراحتی و رنج شاعر است. در ادامه این قسمت شاعر به توصیف جیکور می‌پردازد و بازگشت خود به وطن را از خداوند خواهان است و این آرزوی خود را با لفظ «لَيت: ای کاش» بیان می‌دارد. لیت از ادوات تمنی است و در مورد آرزوهایی بکار می‌رود که تحقق آن معمولاً ناممکن است. استفاده شاعر از این واژه می‌تواند دلالت بر یأس و ناامیدی او در رسیدن بر خواسته قلبی‌اش باشد. سیاب در توصیف جیکور عباراتی می‌آورد که در خلال آن می‌توان فضای پاک و بی‌آلایش روستا را بوضوح مشاهده کرد. «بوسه آسمان با پرتو خورشید» براساس لایه سوم معنایی (انتزاعی - ادراکی) مفهوم عشق و علاقه 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 باز نمود کلامش بیشترین تأثیر را بر خوانندگان داشته باشد. در این قسمت سیاب به آسمان لطیف و پاک روستا مؤلفه معنایی انسان را می‌دهد که خورشیدش با پرتوهای گرم و نورانی خود، گونه 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 نشانه این است که عشق جیکور با وجود شاعر پیوندی ناگسستنی دارد.

در بررسی نشانه‌ها و مجموعه‌های این قصیده به مجموعه 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

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؛ از این‌رو درک بهتر قصیده‌های معاصر، نیازمند شناخت اسطوره‌ها و نمادهاست. سیاب در اغلب قصاید خود از اسطوره به شکل گسترده‌ای استفاده میکند. در قصیده 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 مدنظر 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 قصیده «سفر ایوب» شاهد کارکرد برخی از این اسطوره‌ها هستیم. در این قصیده تقابل میان مرگ و زندگی در قالب اسطوره‌های «تموز»، «عازر» و «سیرن» بیان می‌شود.

وَقَامَ تَمُوزُ بِجُرْحٍ فَأَغْرَ مُخَضَّبٍ
يَصُكُّ (مَوْتًا) صَكَّةً مُحَجَّبًا ذُبُولَةً

وَ حَطْوَةَ الْجَلِيدِ بِالشَّقِيقِ وَ الزَّنَابِقِ (همان: ۴۴۴)

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 دگرگونیهای فصلی و به همراه آن مرگ و حاصلخیزی است» (الضای، ۱۳۸۴: ۱۴۵-۱۴۶). 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

و با دادن مؤلفه معنایی انسان به مرگ آن را هم‌آورد تموز معرفی میکند. عبارت «يَصُكُّ (مَوْت) صَكَّةً سِيلِي زدن به مرگ» براساس لایه دوم معنایی (روایتی) نشانه 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 دوباره طبیعت را به همراه دارد. در این قسمت، واژه «الجلید: یخ» براساس لایه سوم معنایی نشانه مرگ و بیماری و «الشقیق: شقایق» و «الزَّنَابِق: زنبق» نشانه زندگی و باروری است.

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

أَيُّهَا التَّلْجُ رُحْمَاكَ، إِنِّي غَرِيبٌ
فِي بِلَادٍ مِنَ الْبَرْدِ وَالْجُوعِ سَكْرَى،
إِنَّ لِي مَنَزَلًا فِي الْعِرَاقِ الْحَبِيبِ
صَبِيبَتِي فِيهِ تَعْلِكُ صَخْرًا. (همان: ۴۳۸)

دلالت صریح واژه «التَّلْج» در زبان معیار برف است؛ اما در عرصه ادبیات شاعر با دلالت‌های ضمنی و مدلولات ادبی سروکار دارد. در حقیقت شعر، عرصه هنرنمایی شاعر و بازتاب احساسات پاک و بی‌آلایش درونی اوست. شاعر با مخاطب قرارداد «التَّلْج» به آن مؤلفه معنایی انسان میبخشد و در برابر قدرت و صلابت آن، با کلماتی چون «رُحْمَاكَ: ترحم کردن» و «غَرِيب»، اظهار عجز و ناتوانی می‌کند. واژه «التَّلْج» براساس لایه 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 لایه دوم معنایی مفهوم دل‌زدگی و بیزاری شاعر از لندن را میرساند؛ در مقابل، هنگامی که به توصیف کشورش عراق می‌پردازد واژه «الحبيب: دوست» را بکار میبرد که این نیز نشانه عشق شاعر به سرزمین مادریش است. عبارت «صَبِيبَتِي فِيهِ تَعْلِكُ صَخْرًا: کودکانم سنگ را

(باشتها) می‌جوئد» براساس لایه سوم معنایی (انتزاعی _ ادراکی) نشانه پیوند عمیق شاعر به میهن، تعلق خاطر و آشنایی و ارتباط نزدیک روحی وی با وطن است. از دیگر اسطوره‌هایی که سیاب آن را نشانه زندگی قرار می‌دهد، اسطوره «عازر» است. عازر شخصیتی است که مسیح پس از مرگش وی را دوباره زنده کرد؛ از این رو 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 الْعَازِرُ أَنْفَضَ عَنْهُ الْحِمَامَ

يَسْلُكُ الدَّرْبَ عِنْدَ الْغُرُوبِ

يَتَمَهَّلُ لَا يُفْرَعُ الْبَابَ: مَنْ ذَا يُؤُوبُ

مِنْ سَرَادِيبِ اللَّمُوتِ عَبْرَ الظَّلَامِ (همان: ۴۳۹).

بررسی لایه‌های متنی این قصیده ما را به کشف نشانه‌ها و رمزگان هنری موجود در آن یاری می‌رساند. در این قسمت «عازر» نشانه 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 «الحمّام: مرگ»، «الغروب: غروب»، «الظلام: تاریکی» براساس لایه دوم معنایی نشانه ناامیدی، افسردگی؛ و زندگی رو به پایان است و واژه «انفضّ» شکسته شدن» که شاعر آن را به مرگ نسبت می‌دهد باز هم براساس لایه دوم معنایی (روایتی) نشانه زندگی و رستاخیز دوباره عازر است.

این دو مجموعه در تقابل با مجموعه‌ای قرار می‌گیرد که نشانه‌های موجود در آن معنا

و مفهوم مرگ را منتقل می‌سازند:

رَمِيَتْ وَجْهَ الْمَوْتِ أَلْفَ مَرَّةٍ

إِذَا أَطَلَّ وَجْهَهُ الْبَعِيضُ

كَأَنَّهُ السَّيْرِينُ، يَسْعَى جِسْمِي الْمَرِيضُ

نَحْوَ ذِرَاعِيهِ بِلَا تَرَدُّدٍ... (همان: ۴۴۶)

نشانه مرگ در این بند از قصیده با اسطوره «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، مشخصه معنایی انسان میبخشد که گاه و بیگاه چهره خشمگین خود را به وی نشان میدهد. عبارت «رَمِيَتْ وَجْهَ الْمَوْتِ أَلْفَ مَرَّةً: رانندن هزار باره مرگ» در سطر اول این بند، نشانه 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 لایه 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 نوبه خود، پیام اصلی شاعر (مدلول) را به خواننده منتقل میکنند. در مجموعه‌های زیر نشانه‌های قدرت و ناتوانی در تقابل با یکدیگر قرار میگیرند:

بِالْعَضْلِ الْمَفْتُولِ وَالسَّوَاعِدِ الْمَجْدُولَةِ
هَرَقْلُ صَارَعَ الرَّدَى فِي غَارِهِ الْمُحَجَّبِ
بِظُلْمَةٍ مِنْ طُحْلَبٍ (همان: ۴۴).

هرکول، نشانه قدرت و توانمندی است. این نشانه با توجه به لایه‌های موجود در متن مانند «العَضْلُ الْمَفْتُولُ: عضلات قوی» و «السَّوَاعِدِ الْمَجْدُولَةِ: بازوان محکم» براساس لایه دوم معنایی (روایتی) مفهوم قدرت و توانایی را به ذهن منتقل میکند. در ادامه شاعر به مرگ مؤلفه معنایی انسان میدهد و آن را با واژه «صَارَعَ: کشتی گرفتن، مبارزه کردن» هم‌نشین میکند که براساس لایه سوم معنایی، نشانه تلاش برای زندگی و پیروزی بر مرگ است.

أَيُّ سِلَاحٍ؟ آه، أَيُّ سَاعِدٍ؟

أَيَّةُ أَزْهَارٍ تَمُدُّ فَاهَا

لِتَأْكُلَ الْمَوْتُ؟ وَ أَيْ نَاصِرٍ مُسَاعِدٍ؟.. (همان: ۴۴۵).

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 «نَاصِر: یاور» که شاعر آن را در قالبی پرسشی بیان میدارد، براساس لایه دوم معنایی نشانه 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 همه مخلوقات جهان حتی گیاهان زندگی را برگزیده و از مرگ و نابودی بیزارند.

توزیع نشانه‌ها و لایه‌های معنایی قصیده:

در پایان جهت پرهیز از اطالة کلام و ارائه 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:

مجله ادب عربی، سال ۳، شماره ۳، زمستان ۱۳۹۰

جدول توزیع نشانه‌ها و لایه‌های معنایی قصیده «سفر ایوب»							
هنجارگریزی معنایی							
(تجسم گرای)							
(تجربیدگرای)							
سبک پنداری	جسم پنداری	جاندار پنداری	(انسان پنداری - حیوان پنداری)	لایه سوم	لایه دوم	لایه اول	نشانه
				معنایی گریماس	معنایی گریماس	معنایی گریماس	
				(انتزاعی - ادراکی)	(روایتی)	(گفتاری - نوشتاری)	
			√	√			ایوب
			√		√		استبداء الألم
√					√		إن الرزایا عطاء
√				√			ألم تعطني أنت هذا الظلام
√				√			و أعطيتني أنت هذا السحر
√					√		إن الرزایا ندی
	√				√		إن الجراح هدايا حبيب
			√		√		أضمّ إلى الصدر باقاتها
			√	√			و إن مسّت النار
			√		√		أعيا به الداء
	√				√		مؤق السدفا
					√		كم مصّ الدماء بها دود
			√		√		مك بساط الثلج ديجور
				√			سأشفي و سأنسى كل ما جرحا
√					√		و انخطف الموت على كانخطاف الباشق
			√		√		مات الدم الفوار فيها
	√			√			أطفئ الشباب
			√	√			قبلة بين فمي و خافقي تحار
√					√		في لندن الليل موت
√					√		نزعه السهر
√					√		(نزعه) البرد و الضجر
			√		√		يا ربّ يا ليت أتى لى إلى وطني عود لتلثمني بالشمس أجواء
			√		√		قام تموز
			√		√		بصكّ (موت) صكّه محجبا

							ذیوله
			√	√			خطوه الجلید
				√			الشقیق و الزنابق
			√	√			أیها الثلج رحماک
			√		√		فی بلاد من البرد و الجوع سکری
			√	√			صبیئی فیہ تعلق صخرا
					√		لیتقی العازر
√					√		أنفض عنه الحمام
			√		√		رمیت وجه الموت ألف مرة
			√		√		کأنه السیرین
			√		√		هرقل صارع الرذی بالعضل المفتول و السواعد المجدولة
			√	√			أیة أزهار تمدد فاهها لتأکل الموت

نتیجه

همانگونه که ملاحظه شد، نشانه‌های موجود در این قصیده پس از بررسی لایه‌های مختلف معنایی و بافت روایتی شعر، آشکار و قابل دریافت 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 لایه 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 قصیده «سفر ایوب» از منظر نشانه‌شناسی گریماس، چندلایه بودن و خوانش برداری این قصیده را آشکار کرد؛ چرا که در بررسی لایه‌های مختلف، از

هم‌نشینی نشانه‌های بکاررفته در شعر، میتوان مدلولات نهفته در ورای ظاهر الفاظ و عبارات شاعر را دریافت کرد؛

۳. شاعر با بهره‌گیری از قواعد هنجارگریزی معنایی، بصورت کلام خود وجهه‌ای ادبی می‌دهد و از طریق خلق تصاویر ادبی، به نشانه‌های بکاررفته در شعر پویایی و نشاط می‌بخشد و آنها را از قید دلالت‌های صریح و کارکرد ارجاعی خود رها ساخته و با بیان استعاری کلام، علاوه بر زیبایی سخن، فرآیند ادراک را طولانی می‌کند؛

۴. نشانه‌های موجود در این قصیده در لایه دوم معنایی و گاه بدلیل استفاده شاعر از نماد و اسطوره در عمیقترین سطح خود یعنی لایه سوم معنایی (انتزاعی- ادراکی) جای می‌گیرند.

منابع

- تمیم‌داری، احمد، (۱۳۸۲)، *نشانه‌شناسی و ادبیات*، پژوهش‌نامه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شماره ۳۷: ۲۸-۹.
- حق‌شناس، علی‌محمد، (۱۳۸۶)، *نشانه‌شناسی شعر*، فصلنامه علمی- پژوهشی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، فصلنامه زبان‌شناسی، شماره ۱۸۳: ۱۳۸۶.
- رجایی، نجمه، (۱۳۸۱)، *اسطوره‌های رهایی*، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی، چاپ اول.
- السیاب، بدر شاکر، (بالاتا)، *المجموعه الشعرية الكاملة (المجلد الأول)*، دارالمنتظر، بیروت، لبنان.
- سجودی، فرزانه، (۱۳۸۷)، *تعامل نشانه‌ها و هنجارگریزی معنایی در گفت‌مان شعر*، مجلات فرهنگ و هنر (زیباشناخت)، شماره ۱۹: ۲۸۹-۳۱۴.
- سجودی، فرزانه، (۱۳۷۸)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر*، مجلات فرهنگ و هنر (شعر)، شماره ۲۶: ۲۹-۲۰.
- سجودی، فرزانه، (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، نشر علم، چاپ اول.
- الضواوی، احمدعرفات، (۱۳۸۴)، *کارکرد سنت در شعر معاصر عرب*، ترجمه سید حسین سیدی، مشهد، انتشارات دانشگاه فردوسی، چاپ اول.
- عباس، احسان، (۱۹۹۲)، *بدر شاکر السیاب (دراسة فی حیاة و شعره)*، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بیروت، الطبعة السادسة.

- علوی مقدم، مهیار، (۱۳۸۶)، *فرآیند دلالت نشانه بر معنا در فهم متن ادبی* دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۲۲ (پیاپی ۱۹): ۱۹۱-۲۰۹.
- مولای، علی بوخاتم (۲۰۰۵)، *مصطلحات النقد العربی السیماوی*، منشورات اتحاد الکتاب العرب، دمشق.
- کشاورز، مسعود، (۱۳۹۰)، *خوانشی نقادانه از اشعار «هیوا مسیح» بر مبنای نظریات نشانه‌شناسی*، مجموعه مقالات همایش کشوری افسانه، اراک، انتشارات فرتاب، چاپ اول.
- کندی، محمدعلی، (۲۰۰۳)، *الرمز و القناع فی الشعر العربی الحدیث*، دارالکتاب الجدید المتحدة، الطبعة الأولى.
- مکاریک، ایرنا ریما، (۱۳۸۴)، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر آگه، چاپ اول.