

نشانه‌شناسی سروده «کلمات سبارتاکوس الأخریه»

علی نجفی ایوکی^۱
استادیار دانشگاه کاشان
زهره وکیلی
دانشجوی کارشناسی ارشد
نقیسه 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، القاگر معنا و اندیشه‌ای است که زبان در بر دارد. جستار حاضر می‌کوشد تا سروده (کلمات سبارتاکوس الاخریه) امل دنقل شاعر معاصر مصر (۱۹۴۰-۱۹۸۳) را بر اساس اصول نشانه‌شناسی در دو محور افقی و عمودی نقد و تحلیل نماید.

چنین استنباط می‌شود که شاعر از رهگذر نقاب شخصیت 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، امل دنقل، اسپارتاکوس، دلالت.

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

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

مقدمه:

نشانه‌شناسی برابر نهادۀ سیمیولوژی از کلمه یونانی semeion به معنی نشانه و logos به معنی خطاب گرفته شده، و به همین دلیل کلمه semiologie به معنی نشانه‌شناسی شناخته می‌شود، همانگونه که در زبان عربی «السیمیائیة» یا «علم الإشارات» نامگذاری شده است (برکات والآخر، ۲۰۰۴: ۳۳۶؛ الاحمر، ۲۰۱۰، صص ۱۱-۱۲). این دانش علمی نوپا است که از اوایل قرن بیستم با نظرات «سوسور» (Saussure) و همزمان با او «پیرس» (peirce) با عنوان «سیمیولوژی» و «سیمیوتیک» (semiotic) شکل گرفته است، به طوری که زبان‌شناسان متأخر، در ارائه نظریات نشانه‌شناسانه خود از آنان تأسی کرده‌اند. با 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 مطالعه نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها (code)، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد. بر اساس این تعریف، زبان بخشی از نشانه‌شناسی است، اما عموماً پذیرفته شده که در میان نظام‌های نشانه‌ای زبان وضعیتی منحصر به فرد و مستقل دارد و این به ما امکان می‌دهد تا نشانه‌شناسی را در مقام علمی که به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای غیر زبانی می‌نشیند تعریف کنیم (گیرو، ۱۳۸۰، ص ۱۳).

«فریدناد سوسور» معتقد است که نشانه‌شناسی، علم پژوهش نظام‌های دلالت معنایی است که زبان یکی از این نظام‌هاست. وی بر این باور است که زبان نظامی از نشانه‌هاست که عقاید را بیان می‌کند و از این رو قابل قیاس با نظام نگارش، الفبای ناشنویان، آیین‌های نمادین، قواعد رفتار مؤدبانه، علامت‌های نظامی و غیره است. زبان، اما مهم‌ترین این نظام‌هاست (احمدی، ۱۳۷۵، صص ۱۲-۱۳؛ علوی مقدم، ۱۳۷۷، ص ۱۷۴). 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، یعنی رابطه ذهنی میان دال و مدلول را در زبان، اختیار می‌خواند؛ به این معنی که هیچ دلیل طبیعی برای اطلاق یک تصور صوتی به مفهوم خاص وجود ندارد و به عبارتی رابطه میان «دال و مدلول» قراردادی است (صفوی، ۱۳۸۳، ص ۲۷). زبان، نظام اشاره‌ای است و

نشانه‌شناسی سروده «کلمات سیارتاکوس الأخيره» ۱۷۳

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 (الغدامی، ۲۰۰۶، ص ۱۷).

پیشینه و قلمرو نشانه‌شناسی:

این علم اگر روش بررسی پدیده‌ها 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 ۲۶؛ احمدی، ۱۳۷۵، ص ۱۲).

شایان ذکر است که «سوسور» این علم را «سیمیولوژی» می‌خواند و زبان‌شناسی را زیر مجموعه آن به حساب می‌آورد. اما «پیرس» عنوان «سیمیوتیک» را برای آن برمی‌گزیند و بر خلاف سوسور آن را شاخه‌ای از زبان‌شناسی بر می‌شمارد (برکات و الاخرون، ۲۰۰۴، ص ۳۳۹). همان‌گونه که «رولان بارت» بر این باور بود، این دیدگاه وی تأثیر بسزایی در پژوهش‌های مهم بعدی نشانه‌شناسی، نظریه‌های ادبی و مباحث زیبایی‌شناسی بر جای گذاشت (علوی مقدم، ۱۳۷۷، ص ۱۸۳؛ الاحمر، ۲۰۱۰، ص ۴۲).

درباره 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 و الاخرون، ۲۰۰۳، صص ۳۴۰-۳۴۱؛ داد، ۱۳۸۳، صص ۴۶۵-۴۶۶).

به هر روی، آنچه در این جستار مورد بررسی قرار می‌گیرد تحلیل نشانه‌شناختی سروده‌ای از امل دنقل - یکی از شاعران نامدار شعر معاصر عربی - به نام «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 ۱۹۶۲ به وقوع پیوست که به نوعی نقطه عطفی در زندگی ادبی شاعر به حساب می‌آید (بنی‌عامر، ۲۰۰۵، ص ۱۲۶). 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: ۱۲۶؛ مجلی، ۱۹۹۴، صص ۲۴-۲۵).

پیشینه تحقیق:

صرف نظر از پژوهش‌هایی که در کشورهای عربی در خصوص امل دنقل صورت پذیرفته - و البته سعی شده در این جستار از آنها بهره گرفته شود - مهم‌ترین بررسی‌هایی که درباره این شاعر در کشورمان انجام گرفته از قرار زیر است: «شگردهای فراخوانی شخصیت‌های سنتی و بیان دلالت‌های آن در شعر امل دنقل» از علی نجفی ایوکی، «ناسازواری هنری در شعر امل دنقل» از سید رضا موسوی و رضا تواضعی، «جلوه‌های نمادین شکوه و اقتدار گذشته جهان عرب در شعر امل دنقل» از صادق فتحی دهکردی و ژیلای قوامی، و «شورش در شعر امل دنقل و نصرت رحمانی» از فرهاد رجبی، «گذشته‌ای روشن و آینده‌ای تاریک، پژوهش تطبیقی دو شعر از امل دنقل و منوچهر آتشی» از علی اکبر احمدی، و «نمادهای پایداری در شعر معاصر عرب، مطالعه مورد پژوهانه: امل 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 سروده معروف شاعر پرداخته‌اند و آنچنان که بایسته و شایسته است مورد ارزیابی قرار نگرفت؛ لذا همچنانکه در پیش گفته شد جستار حاضر می‌کوشد سروده مورد نظر را برای نخستین بار از نظرگاه نشانه‌شناسی مورد نقد و تحلیل قرار دهد.

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

۱- سطح موسیقایی

الف- موسیقی بیرونی: مراد از موسیقی بیرونی شعر، جانب عروضی وزن شعر است که بر همه شعرهایی که در یک وزن سروده شده‌اند قابل تطبیق است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹). بنابر نظر منتقدان ادبی، وزن جوهر شعر است و متن 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 مقفی» تعریف نموده‌اند و این تعریف القاگر ارزش وزن و موسیقی شعر است (عیسی، ۱۹۹۸، ص ۱۶). 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. کاربرد این بحر با بن‌مایه 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 فراخواند. 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، تفعلیه‌ها 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 تفعلیه‌ها خود می‌تواند دالی بر شرایط آشفته و ناآرام جامعه باشد.

ب- موسیقی درونی: موسیقی یک سروده، تنها از وزن و تفعلیه پدید نمی‌آید بلکه طبیعت فیزیکی اصوات و واژگان، خود نوع دیگری از موسیقی را ایجاد می‌کند (البریس، ۲۰۰۰: ۴) 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 حوزه مفهومی این موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات

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 سروده 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 ۳۹۴ و ۴۰۸).

این شگرد ادبی جایگاه ویژه‌ای در سروده دنقل دارد و وی به این تکنیک اهتمام خاصی ورزیده است. به عنوان مثال کاربست چندین باره عبارت‌های «فلتفعوا عیونکم ایّی، علّموه الانحاء، فسوف تتهون، قبلوا زوجاتکم، ایّی ترکت زوجتی، و إن رأیتم طفلی الذی ترکته علی ذراعها بلاذراع، لاتقطع الجذوع، فخلف کل قیصر یموت قیصر جدید، یا إخوانی الذین یعبرون فی المیدان، منحدرین فی نهایة المساء، لاتحلموا بعالم سعید، العنکبوت فوق أعناق الرجال، الحجیر و الرمال» نشان از آن دارد که شعر شاعر از یک نوع وحدت ارگانیکی 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 می‌خواهد 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 شعریت متن و افزودن نوعی موسیقی خاص به منظور جلب توجه خواننده شده است، در همان حال که نمایانگر تأکید و علاقه صاحب متن نسبت به موضوع نیز

هست. شاعر گاهی اوقات به تکرار جملاقی دست زده که از یک ساخت نحوی معین تبعیت 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 موسیقی گوشنواز و دلنشینی پدید می‌آید که دریافت‌کننده متن از آن احساس لذت می‌کند. به عنوان نمونه آورده:

• من قال لا فی وجه من قالوا نعم / من علم الانسان تمزیق العدم

• من قال لا فی وجه من قالوا نعم / من قال "لا" .. فلم یمت

• فخلف کل قیصر یموت، قیصر جدید / و خلف کل نائر یموت

• یا قیصر العظیم / یا قیصر الصقیع

باری، شاعر از آن روی شعرها را در تعامل موسیقایی با یکدیگر آورده تا توازن و هم‌وزنی 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: هم‌وزنی و هم‌آوایی دو دلیل طبیعی برهم‌معنایی 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). امل دنقل در راستای برجسته نمودن کلام و افزودن شعریت متن، به این تکنیک در بافت متن توجه شایانی کرده که دخالت‌دهی «نعم، عدم، ألم / محنیّه، حیّه / إلیّ، عینیّ / مرّه، صخره / الرقیق، الطریق / الردی، 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»

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

جناس: یکی دیگر از روش‌هایی 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 دال 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 واژگان «قال، قالوا/ سعید، جدید/ ها، هنا/ مجُهد، مجُعد، مجُند» برقرار ساخته و سبب برجستگی کلام شده و مخاطب را متوجه نحوه بیان خود می‌سازد.

چیدمان حروف: با توجه به خاصیت حروفی که در پی نوشت آمده^۱، 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. اسپارتاکوس 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 می‌توان در تکرار حروف ذکر شده مشاهده نمود.

بخش سوم و چهارم: در بخش سوم حروف «ص، غ، ق» و در بخش چهارم حروف «ظ، ذ، ز» بیش از بقیه حروف شنیده می‌شود که دال بر شدت و تندى دارد و همانند بخش پیشین، تداعی‌گر خشم شاعر است. به طور کلی 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 سروده 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 و اسم 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

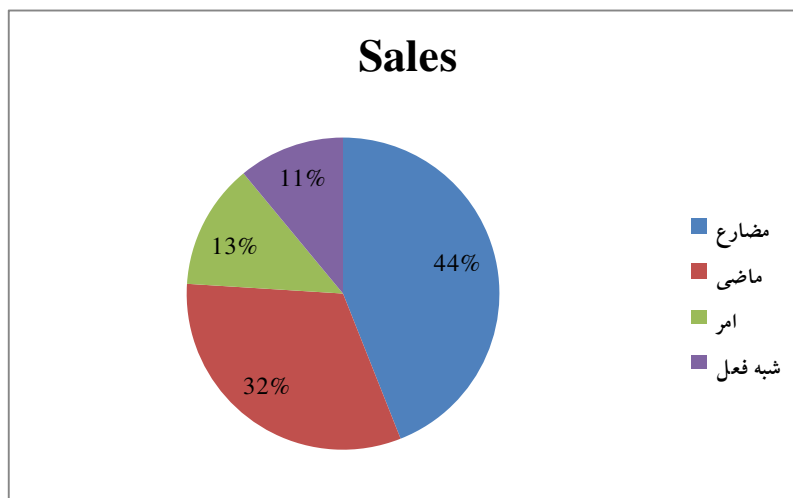
نمود:

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 می‌شوند 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 اسپار تاکوس معاصر با نگاهی گذرا به گذشته پر عزتش، چشم به آینده دوخته و در پی ساختن آن است. نمودار زیر گویای همین مطلب است:



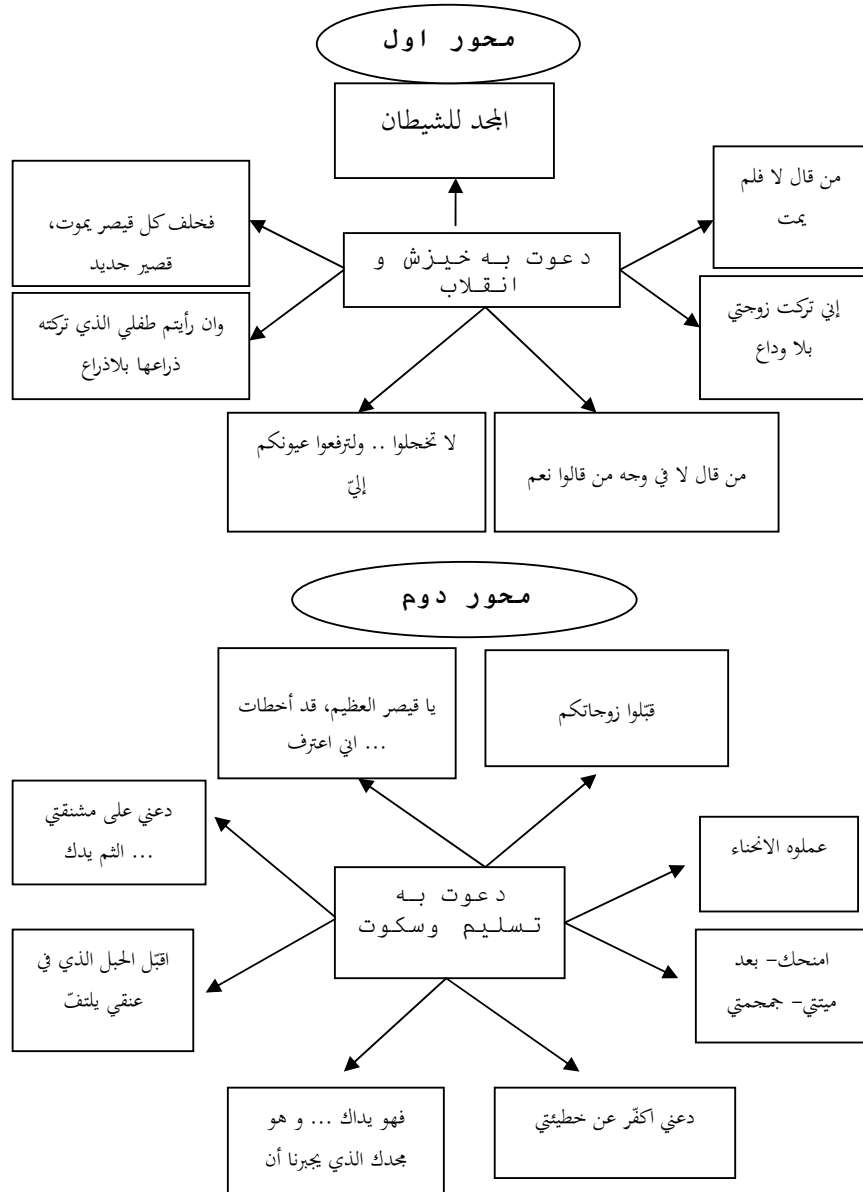
خوانش اکتشافی و پس‌کنشانه

«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 زبانی خواننده در این مرحله باعث می‌شود تا او عناصر غیر دستوری را در متن شعر بیابد.

در مرحله دوم یا مرحله پس‌کنشانه قرائت شعر، که «ریفاتر» آن را «تاویلی» نیز نامیده، خواننده ضمن به یاد آوردن آنچه در مرحله اکتشافی خواننده بود، شروع به رمزگشایی از متن می‌کند. قرائت پس‌کنشانه حکم «بازنگری، تجدید نظر و مقایسه» را دارد (Riffaterre, ۱۹۷۸: ۵-۶) که برخلاف قرائت اکتشافی، جهت آن از آخر به ابتدای متن است. از خوانش اکتشافی و پس‌کنشانه این سروده نسبت به واژگانی آن، دو محور ایجاد می‌شود که هر کدام از آن‌ها 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 پس‌کنشانه آن چنین دریافت می‌شود که اسپارتاکوس معاصر / امل دنقل، نه تنها از موضع اصلی خود کوتاه نیامده بلکه با استفاده از تکنیک «طعن» و «آیرونی» همان اهداف اولیه خود را پی گرفته تا با زبانی دیگر اما برجسته‌تر خواسته 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

پایداری در برابر عنصر نامطلوب دعوت می نماید.



کهنه واژه و نو واژه: در زبان روزمره واژه‌هایی که سابقه ندارند، برای بیان مفاهیمی به کار می‌روند که بیش از این شناخته نبوده اما کاربرد واژه‌های نو در ادبیات این گونه نیست و اساساً بیانگر نوعی گریز از قواعد زبان است. در واقع، تلاش برای فرار رفتن از قواعد دستوری، تلاش برای ظرفیت‌های بالقوه زبان و فعالیت بخشیدن به آنهاست و از این رو چشم‌گیر و تأثیرگذار است و سبب می‌شود که خواننده آگاهانه از آنها رمزگشایی کند (Riffaterre, ۱۹۷۸، ص ۲۶). با عنایت به این که در نشانه‌شناسی متن تأکید بر آنست که نوواژگان و کهن‌واژگان متن مورد نظر باید نشان داده شود و نسبت حضور هر یک به خواننده در فهم مطلب و مقصود صاحب متن کمک می‌کند، لذا ما در اینجا واژگان نو و کهن متن مورد نظر را بیان می‌داریم.

نوواژه‌ها: الجمد للشيطان، مشانق الصباح، ذراع بلاذراع، معبود الرياح، وثيقه الفجران، شراب القوى، دمی الشهيد، الصیف الخطر، الظمأ الناری، سید الشواهد البيضاء، قیصر الصقیع، والبحر كالصحرا، مخادع الرقیق، الرؤوس الاطلسية المجددة، الزينة المعرودة، قوس النصر.
کهن واژه‌ها: قارعة الطريق، حبال الموت، أعناق الرجال، نكهة الثمر، نهاية المساء، عالم سعيد، دمة سدى، أحزان بلاجدوى، تمزيق العدم، الثائر المشنوق، ينسج الردى، نهاية المدى، الجنود المجددة، مخادع الرقیق.

به هر روی از نسبت حضور نسبتاً یکسان نوواژگان و کهن‌واژگان شعر أمل دنقل چنین دریافت می‌شود که شاعر در پس نقاب اسپارتاکوس همان قدر که گذشته 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 به آینده کشورش تعهد، و برایش برنامه دارد.

سطح ترکیبی: منظور از سطح ترکیبی، ترکیب نحوی و بلاغی سروده است. از موضوع ترکیب نحوی می‌توان گذشت؛ چرا که عموماً ترکیب‌ها از پیچیدگی و آشنایی‌زدایی نحوی به دور است. جمله‌ها به استثنای ضرورت‌های شعری بر اساس شیوه‌های رایج نحو آورده شده است، بجز عبارت «معلق أنا علی...» که خبر نکره بر ضمیر متکلم «أنا» که مبتدای موخر است و فاصله‌ای که بین «معلق» و حرف جر مخصوصش «علی» که با

«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 آبرونی، 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 كالصحرا لا یروی 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 «الربيع و الصيف» و «الصحرا و الظلال» و «البيضاء و الدجی» در جملات دیگر سروده طباق وجود دارد، گرچه در نگاه کلی در همان عبارت «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 قاتلی، یا سید...، یا قیصر). آنچه در اینجا شایان ذکر است، این است که حرف ندا «یا» برای اشاره به دور است و دلیل اینکه اسپارتاکوس معاصر، قیصر را که در نزدیکی اوست با این حرف ندا مورد خطاب قرار می‌دهد، بدین سبب است که وی خواهان نمایان ساختن فاصله طبقاتی و اجتماعی خود با قیصر است و او را چون

مخاطبی دور تصور می‌کند و با این شگرد، مفهوم ذهنی خود را به واسطه واژگان به تصویر می‌کشد. بافت و سیاق متن حکم می‌کند تا در تفسیر دیگر گفته شود: علت کاربست این حرف ندا در اینجا ریشه در ریشخندی دارد که شاعر با هنر بالا، آن را متوجه مسئولین می‌نماید.

نکته دیگری که در این سروده قابل ذکر است، گرایش شاعر به حیطة طبیعی است. وی با به کارگیری (الشجر، الجذوع، الربیع، الثمر، الفروع، الظلال) تناسب زیبایی بین عناصر طبیعت ایجاد کرده و آنها را دالی بر وجود خود فرض نمود. در مقابل با پدیدآوردن تناسبی دیگر بین (جوع، الصیف الحظر، الصحراء، المحجر، الرمال، الظمأ الناري، الدجی) آنها را دالی بر وجود قیصر و پیامد زمامداری وی قرار داده و با زیرکی گروه اول را در شمار (عالم الربیع) و گروه دوم را در شمار (عالم الصقیع) به حساب آورده است. در پی بهره‌گیری از این شگرد، بین واژگان دخالت داده شده نوعی تناسب و هارمونی پیدا شده که «مراعات نظیر» از جمله آن است.

ب- محور عمودی متن:

نشانه‌شناسی عنوان: عنوان یک سروده، در نقد ادبی معاصر عنصری مهم و اساسی به حساب می‌آید و نمی‌توان به سادگی از کنار آن گذشت؛ زیرا به نوعی عصاره معانی نهفته در کل سروده است و کلید فهم آن تلقی می‌گردد. این سروده که عنوان «کلمات سبارتاکوس الاخیره» را با خود دارد از سه کلمه تشکیل شده ولی معانی فراوانی را در خود نهفته دارد و پرسش‌های گوناگونی را به ذهن تداعی می‌کند؛ این که چرا از بین شخصیت‌ها، شخصیت اسطوری- تاریخی «اسپارتاکوس» برگزیده شده، آن شخصیت در واپسین لحظه‌های عمر خود، چه می‌تواند گفته باشد؟ چرا از «کلمات» سخن به میان آمده؟ چرا صفت «الاخیره» به آن افزوده شده؟ و... اینها پرسش‌هایی است که ذهن هر خواننده‌ای را به خود متوجه می‌کند و او را وا می‌دارد که برای دریافت موضوع، سروده را تا پایان بخواند.

دنقل در انتخاب عنوان از یک شخصیت تاریخی - اسطوری به نام «اسپارتاکوس» بهره برده و با حلول در شخصیت وی، نقاب او را بر چهره زده است. بهره‌گیری از تکنیک یادشده سبب می‌شود تا دوگانگی بین شخصیت معاصر و شخصیت سنتی 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 موجب وحدت زمانی گردد (کندی، ۲۰۰۳: ۱۳۵؛ ابوهیف، ۲۰۰۴: ۶۹). به هر روی شخصیتی که شاعر در وی حلول کرده و نقابش را بر چهره زده، برده‌ای تنومند و قوی بوده که در امپراطوری قدیم روم، جنبشی بر ضد نظام حاکم «قیصر» به راه انداخته و به عنوان رهبر از سوی آن شورشیان برگزیده می‌شود. شاعر با بهره‌گیری از این شگرد، 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 به شورش در برابر حکومت ظالم و پایداری و بازگشت به وطن گام برمی‌دارند تا مردم بتوانند در امنیت و آزادی کامل زندگی کنند.

واژه «کلمات» به طور کلی دلالت بر آشکار شدن و آغازیدن در یک فضای آزاد و بدون هیچ محدودیتی دارد، اما کاربرد این واژه در عنوان سروده - که جامعه‌ای پر از خفقان فکری و روانی را به تصویر می‌کشد - خود تناقضی آشکار است (بنی‌عامر، ۲۰۰۵، ص ۱۵۶). که البته شاعر آن را با پیش‌اندیشی بکار گرفته است. دیگر اینکه دنقل با آوردن صفت «الآخره» به مخاطب چنین القا می‌کند که باید این سخنان، سخنان مهمی باشد زیرا آخرین سخن است؛ لذا با گزینش این عنوان، توجه مخاطب را به این متن برانگیخته است. در دیگر سوی، مخاطب می‌خواهد دریابد فرجام کسی که آخرین 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 می‌آید؛ زیرا اسپارتاکوس در چهره تاریخی خود، توسط لشکر روم کشته شده و کسی بر جسدش دست نیافت، اما در این صحنه ما شاهدیم که وی به صلیب کشیده شده و در

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 ۲۳۴). 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 می‌خواهد، 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 للشيطان^(۳).. معبود الرياح / من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم" / من علم الإنسان تمزيق العدم / من قال "لا" .. فلم يمض / وظل روحاً أبدية الأُم!

آغاز سروده نوعی «آشنایی زدایی» 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 (مجله، ۱۹۹۴، ص ۶۴؛ الموسی، ۲۰۰۳، ص ۱۱۳). پژوهش نشان از آن دارد که عبارت «المجد للشيطان» وارونه عبارت «المجد لله في الأعالى و على الأرض السلام و بالناس مسرة» متن انجیل لوقا می‌باشد (الإصحاح الثانی، عدد ۱۴، ص ۱۱۶۸). در قرآن کریم نیز آیه ۳۲ تا ۳۵ سوره حجر، آیه ۱۳ سوره أعراف، آیه ۶۵-۶۱ سوره إسراء، آیه ۵۰ سوره كهف، آیه ۱۱۶ و ۱۱۷ و ۱۲۰ سوره طه ناظر بر لعنت بر شیطان است. به عبارتی دیگر آنچه بین همگان پذیرفته شده اضافه «اللعة» به شیطان است ولی اینجا «المجد» به شیطان اضافه شده که نوعی پارادوکس و ناسازواری عرفی - شرعی را موجب گشته است.

بی‌گمان، دلیل اینکه شاعر به جای «المجد لله» یا «الحمد لله» عبارت «المجد للشيطان» را می‌آورد ریشه در واقعیت جامعه‌ای دارد که شاعر در آن به سر می‌برد، جایی که 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»

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 دایره 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 کلهم أجمعون إلا إبليس أبى أن یکون مع الساجدين. قال یا إبليس ما لك ألا تكون مع الساجدين. قال لم أكن لأسجد لبشر خلقته من صلصال من هم مسنون. قال فاخرج منها فإنك رجیم. و إن عليك اللعنة إلى یوم الدین﴾ (قرآن، حجر ۳۵-۳۰) ضمن اینکه بین دو واژه «لا» و «نعم» تضاد نیز وجود دارد.

نکته 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 ناپذیرای 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 کاربرد این دو فعل با صیغه 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 تمزيق العدم» که این نمونه شعری می‌تواند ناظر بر آیه چهارم و پنجم سوره مبارک علق باشد، آنجا که آمده: ﴿الذي علم بالقلم، علم 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

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 و پاره پاره گردد! اما می‌توان آن را توجیه‌پذیر دانست بدین شکل که «تمزیق العدم» برای برون رفت از نیستی به هستی در نظر گرفته شود. به هر روی تعبیر «نیستی نیستی» تعبیر است متناقض‌نما و برجسته.

باری، زیر ساخت شعر دنقل نشان از آن دارد که شیطان وی همان برده شورشی تاریخی- اسطوری یعنی اسپارتاکوس است که در شعر فراخوانی شده تا از رهگذر این شخصیت به مخاطب چنین القا شود که مرگ با عزت بسی بهتر از زندگی با ذلت است، و آنکه برای عزت خود و دیگر همسرانش 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 باطن مرگ یک انسان پایدار و سلحشور در جریان است.

چرخه دوم:

مُعلق أنا علی مشانق الصباح / وجهتی- بالموت- محیة/ لأنني لم أحنها .. حیة!
در بخش دوم، شاعر نقاب اسپارتاکوس را بر چهره می‌زند و از زبان او سخن می‌گوید و با بهره‌گیری از تکنیک «التفات» از صیغه 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 جاودانه 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

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 بیان ساده‌تر، مشکل شاعر مشکل فردی نیست بلکه او از دردی مشترک می‌نالند (مجله، ۱۹۹۴، ص ۶۷). 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 «محنیه» که آخرش مشدد است ابراز می‌کند؛ خضوعی که تنها از طریق مرگ اتفاق می‌افتد. به دیگر بیان، بالا بردن پیشانی از روی اختیار و طلب شهادت و پایین آوردن آن از روی بیزاری، حکایت از مرگ دارد (المساوی، ۱۹۹۴، 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 نمای «وجبهتی - بالموت - محنیه / لأنني لم أحنها حية» را آورده تا نشانی باشد از اینکه او اهل زبونی و خفت نبوده و نیست. پس فرق است بین «مرده متحرک» و «زنده مرده».

يا إخوتي الذين يعبرون في الميدان مطرفين / منحدرين في نهاية المساء / في شارع الإسكندر الأكبر؛ / لا تخلوا... ولتفعوا عيونكم إلي / لانكم معلقون جاني .. على مشاقق القيصر. / فلتفعوا عيونكم إلي / لربما.. اذا التقت عيونكم بالموت في عيني: / يتسم الفناء الداخلي .. لأنكم رفتم رأسكم .. مرة!

در اینجا اسپار تا کوس / أمل دنقل با زبان طعنه‌آمیز خود مردم را به ناپذیرایی و شورش و پایداری تشویق می‌کند، همانانی که با سرافکنندگی 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

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 «إطراق» 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 می‌پیوندد که نام «اسکندر مقدونی» را با خود یدک می‌کشد، کسی که زمانی یگانه مالک بزرگترین امپراطوری جهان بود (بنی‌عامر، ۲۰۰۵، صص ۱۴۱-۱۴۲). لذا شاعر با پیش اندیشی هر چه تمام‌تر آن اسم را در بافت شعرش دخالت داده تا به نوعی به آنان طعنه زند.

"سيزيف" لم تعد على أكتافه الصخرة/ يحملها الذين يولدون في مخادع الرقيق/ والبحر.. كالصحرا .. لا يروي العطش/ لأن من يقول " لا لايرتوي إلا من الدموع! / .. 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 (دیکسون‌کندی، 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 وارونه اسطوری روبرو هستیم که از آشنایی‌زدایی در چهره سیزیف به دست آمده است. در دیگر سوی، شاعر دریا را که نماد خیر و بخشش

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 قَبَلُوا زُوجَاتِكُمْ. . هِنَا .. عَلٰی قَارِعَةِ الطَّرِيقِ / فسوف تنتهون ها هنا .. غدا. / فالانحاء مُرَّ.. /
والعنكبوت فوق أعناق الرجال يَنسج الردى / قَبَلُوا زُوجَاتِكُمْ. . إني تركت زوجتي بلاوداع / و إن رأيتم
طفلي الذي تركته على ذراعها بلاذراع / فعلموه الانحاء! / فعلموه الانحاء!

اسپارتاکوس / دنقل به مردمانی که تن به ذلت داده‌اند و پذیرای زبونی شده‌اند چنین امر می‌کند که «قبَلُوا زُوجَاتِكُمْ» 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 پردازید 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: «إني تركت زوجتي 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 نمی‌برد؛ آنان آنقدر بی‌تحرك و بی‌انگیزه‌اند که عنكبوت 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

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 دغدغه 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 مخالف «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 «علموه الانحاء» 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 مقایسه این خواسته شاعر با خواسته‌های اولیه او که البته در ظاهر ناهمسویی دارد درمی‌یابیم که وی از این شگرد دوپهلوی مدد جسته تا بتواند مخاطبانش را به شورش وادارد و علامت تعجبی که در پایان این جمله آمده، گواه بر صحت این ادعا است.

الله لم يغفر خطيئة الشيطان حين قال لا!! / والودعاء الطيبون.. / هم الذين يرثون الأرض في نهاية المدى / لأنهم.. لا يشنقون!! / فعلموه الانحاء.. / و ليس ثم من مفر. / لا تعلموا بعالم سعيد / فخلف كل قيصر يموت: قيصر جديد!! / وخلف كل نائير يموت أحزان بلا جدوى.. / ودمعة سدى!

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 للشيطان» ما را به این نتیجه می‌رساند که مراد متکلم از شیطان، مبارز وطن‌خواهی است که در برابر نیروی برتر قد علم می‌کند و دست به قیام می‌زند. با این تفسیر، مجد و بزرگی نه از آن شیطان قرآنی، که از آن مبارز میهن‌خواهی است که زبونی و تسلیم نمی‌شناسد و برای آزادی خود و همسلاش دست به شورش و قیام می‌زند.

برداشتی که می‌توان از «الودعاء الطیبون هم الذین یرثون الأرض فی نهائیه المدی» داشت این است که کسانی که در این زمان ناهمساز و پراز 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 خطیئۀ 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 نزیند 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:

یا قیصر العظیم: قد أخطأ.. إیّی أعترف / دعنی - علی مشنقتی - .. ألثم یدک / هأنذا أقبل الحبل الذی فی عنقی یلتفّ / فهو یداک، و هو مجدک الذی یجبرنا أن نعبدک / دعنی أکفر عن خطیئتی / أمنحک - بعد میتی - جمحتی / تصوغُ منها لك كأساً لشرابک القوی

اگر متکلم در چرخه اول از سبک «تک‌گویی» و یا «حدیث نفس» بهره گرفته و در چرخه دوم با بهره‌گیری 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

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 مجسمه‌اش جام شرابی برای حاکم بسازند!

لحن بیان متکلم و واژگان مورد استفاده 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 بی‌حرکی 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 «خطیئه الشیطان» کرده بود و در اینجا آن «خطیئه» را به خود نسبت داده است، و این تأکیدی است بر اینکه مراد شاعر از شیطان در بستر این متن، از همان آغاز شخصیت مبارز بوده است. چهارم اینکه متکلم خواستار اعطای مجسمه 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 فعلت ما أريد: / إن يسألوك مرة عن دمي الشهيد / و هل ثرى منحتني "الوجود" كي
تسليني "الوجود" / فقل لهم: قد مات.. غير حاقدي علي / وهذه الكأس - التي كانت عظامها مجتمه - /
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 مَيّ: / استرحتُ منك! / لكنني..
أوصيك إن تشأ شقق الجميع / أن ترحم الشجر! / لاتقطع الجذوع كي تنصبها مشانقا / لاتقطع الجذوع/
فربما يأتي الربيع / و "العام عامُ جوع" / فلن تشم في الفروع .. نكهة الثمر! / و ربّما يمرُّ في بلادنا الصيفُ

الْحَطِيزُ/ فتنقطع الصحراء. باحثاً عن الظلال/ فلاترى سوى الحجر و الرمال و الحجر و الرمال/ والظماً الناري في الضلوع!/ يا سيد الشواهد البيضاء في الدجى.. / يا قيصر الصقيع!

اسپارتاکوس معاصر در آخرین لحظه‌های زندگی‌اش، با نصیحتی پارادوکس گونه به قیصر می‌گوید: اگر می‌خواهد همه مردم را به دار آویزد به درختان رحم کند و دست‌کم، ساقه‌هایشان را قطع نکند! که البته بیان این نصیحت، چیزی جز طعنه زدن و دست انداختن نمی‌باشد؛ زیرا چگونه ممکن است کسی که در مواجهه با مردم کوچکترین رحم و مروتی 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 اسپارتاکوس سروده 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، دست‌کم 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 البيضاء» 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 البيضاء» می‌نماد (قمیحه، ۱۹۸۷، ص ۱۶۰). با این تفسیر حاکم ظالم تجسم 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).

اضافه صفت «الصقيع» 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 ۱۶۰). حال پرسش این است که چرا در ابتدا اسپارتاکوس معاصر، او را «قیصر العظیم» خطاب داده اما در پایان او را «قیصر الصقيع» 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 «صقيع» را شایسته او می‌داند. هدف دیگری که شاعر از جابجایی صفت داشته این است که به مخاطب القاء نماید حاکم وقت او، حاکمی حيله‌گر 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:

يا إحقوي الذين يعبرون في الميدان في انحاء/ منحدرين في نهاية المساء/ لاتحملوا بعالم سعيد... /
فخلف كل قيصر يموت: قيصرٌ جديدٌ.

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 «مطرقين» بکار رفته در چرخه دوم، در اینجا از «انحاء» 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

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 الأكبر» 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 رأيت في الطريق "هانيبال" / فأخبروه أنني انتظرته مدئى على ابواب "روما" المهددة / و انتظرت شيوخ روما - تحت قوس النصر - قاهر الأبطال / .. و نسوة الرومان بين الزينة المعرودة / ظللن ينتظرن مقدم الجنود / .. ذوي الرؤس الأطلسية المجددة / لكن "هانيبال" ما جاءت جنوده المجددة / فأخبروه أنني انتظرته .. انتظرته .. / لكنه لم يأت!

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 المجددة» 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، سالیان سال چشم در راه یک منجی بوده‌اند تا آنان را از بدبختی‌هایی که دامگیرشان شده نجات دهد و دشمن غاصب را سرگایش بنشانند 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: ۱۵۴). لذا شاعر با فراخوانی چهره سنتی هانیبال و آنهم از طریق نام وی، برآنست که بر چهره سنتی خود، تجربه معاصر حمل نماید و از طریق نام او و با بسترسازی

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

وَأَنِّي انتظرتُهُ.. حتى انتهيتُ في جبال الموت/ وفي المدى: "قرطاجه" بالنار تحترقُ/ "قرطاجه" كانت ضمير الشمس: قد تعلّمت معنى الركوع/ و العنكبوتُ فوق أعناق الرجال/ والكلمات تحتقُ/ يا إخوتي: قرطاجه العذراء تحترقُ/ فقتلوا زوجاتكم/ إني تركت زوجتي بلاوداع/ وإن رأيتم طفلي الذي تركته على ذراعها.. بلاذراع/ فعلموه الانحناء.. / علموه الانحناء..

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، اما ره به جایی نبرد. او به چشم خویش شاهد بربادرفتگی عزت کشورش است؛ قرطاجه که زمانی در دست مسلمان 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 زبونان سرمست و بی‌دغدغه می‌گوید: به مستی پردازید 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: «عنكبوت بر دوش مردان نشسته» بدین خاطر است که به صورت غیر مستقیم و رمزگونه به مخاطب القا نماید: آنان همچون پیش‌بی‌تحرك 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 واژه «ینسج» سرباز زده؛ از آن‌روی که خانه‌اش به فضل بی‌تحركی 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

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 آشنایی زدایی، 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 صداهاى 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 امل دنقل، با نیم‌نگاهی به گذشته با عزت، به آینده چشم دوخته و برای ساخت آن، برنامه دارد. نسبت نواژه‌ها 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.

فرجام سخن اینکه شاعر با بهره‌گیری گونه‌های متفاوتی از تکنیک‌های شعری در پی آنست تا بر این امر تاکید کند که اوضاع کنونی به نفع وی و دیگر هم‌نسلان عربی نیست، و او در محیطی پر از اِرعاب و اِرهاب به سر می‌برد؛ محیطی که مردمانش تسلیم و زبونند و به بیرحمی و سنگدلی حاکم عربی رضایت داده‌اند و حاضر نیستند کوچک‌ترین اعتراضی به وضع موجود نمایند. بنابراین شاعر ما، شاعریست سرخورده که از نوعی خوارشستگی 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: التزام، التصاق، 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 جسمی و روحی، رقت، صوت، احساسات انسانی. ق: صلابت، صوت، شدت، خشکی. ص: شدت، صوت، صفا و پاکیزگی، شیرینی. غ: شدت، اضطراب، تخلیط، بعثرت، تغییرت، وجدانیات و عواطف. ظ: احتکاک، زیبایی، ظهور، فخامت، شدت، قساوت. ذ: اضطراب اندک، تحریک سریع، انتشار، خشونت، صفات مردانه، تند، شدت، قطع. ز: اضطراب، شدت، قطع، پراکندن، صوت.

منابع و مأخذ

- قرآن کریم.
- کتاب مقدس.
- ابو هیف، عبدالله (۲۰۰۴م)، قناع المتنبی فی الشعر العربی الحدیث، عمان، المؤسسة العربیة للدراسات و النشر.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵ش)، از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، نشر مرکز.
- _____ (۱۳۷۵ش)، ساختار و تأویل متن، چاپ پنجم، تهران، نشر مرکز.
- الأحمر، فیصل (۲۰۱۰م)، معجم السیمیاتیات، بیروت، دارالعربیة للعلوم.
- برکات، وائل والآخرون (۲۰۰۴م)، اتجاهات نقدیة حدیثة و معاصرة، دمشق، منشورات جامعه دمشق.

٢٠٢ نقد ادب معاصر عربي

- البريسم، قاسم (٢٠٠٠م)، منهج النقد الصوتي في تحليل الخطاب الشعري، دار الكنوز الأدبية.
- ني عامر، عاصم محمد امين (٢٠٠٥م)، لغة التضاد في شعر امل دنفل، عمان، دار الصفاء للنشر و التوزيع.
- التفتازاني، سعد الدين (١٣٨٨ش)، مختصر المعاني، چاپ دوم، قم، انتشارات دارالفكر.
- داد، سيما (١٣٨٣ش)، فرهنگ اصطلاحات ادبي، تهران، نشر مرواريد.
- دنفل، أمل (٢٠١٠م)، الأعمال الكاملة، مصر، دارالشروق.
- ديكسون كندی، مايك (١٣٨٥ش)، دانشنامه اساطير يونان و روم، ترجمه رقيه بهزادي، تهران، انتشارات طهوري.
- د-سليمان، محمد (٢٠٠٧م)، الحركة النقدية حول تجربة أمل دنقل الشعرية، الأردن.
- شفيعي كدكني، محمد رضا (١٣٧٧ش)، «جادوي مجاورت»، مجله بخارا، شماره دوم. - _____ (١٣٥٨ش)، موسيقى شعر، تهران، آگاه.
- شميسا، سيروس (١٣٨١ش)، نگاهي تازه به بديع، چاپ چهاردهم، تهران، انتشارات فردوس.
- صفوي، كوروش (١٣٨٣ش)، از زبانشناسي به ادبيات، تهران، انتشارات چشمه.
- العبادي، مصطفى، محاضرات في التاريخ الروماني، بيروت، مكتبة كريدية اخوان؟
- علوي مقدم، مهيार (١٣٧٧ش)، نظريه‌های نقد ادبي معاصر، تهران، سمت.
- عيسى، فوزي سعد (١٩٩٨م)، العروض العربي و محاولات التطور و التجديد فيه، اسكندرية، دار المعرفة الجامعية.
- الغدامي، عبدالله محمد (٢٠٠٦م)، تشريح النص، المغرب، المركز الثقافي العربي.
- فخري عمارة (١٩٩٧م)، إخلاص، استلهام القرآن الكريم في شعر أمل دنفل، مصر، دارالأمين.
- قميحه، جابر (١٩٨٧م)، التراث الإنساني في شعر أمل دنفل، مصر، مطبعة هجر.
- كندی، محمدعلي (٢٠٠٣م)، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، لبنان، دار الكتب الجديد المتحدة.
- گيرو، پي ير (١٣٨٠ش)، نشانه‌شناسي؛ ترجمه محمد نبوي، تهران، آگاه.
- مجلي، نسيم (١٩٩٤م)، امير الشعراء الرفض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- المساوي، عبد السلام (١٩٩٤م)، البنيات الدالة في شعر أمل دنفل، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
- الموسى، خليل (٢٠٠٣م)، بنية القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب.
- _____ (٢٠٠٠م)، قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، دمشق، اتحاد الكتاب العرب..
- همائي، جلال الدين (١٣٣٩ش)، صناعات ادبي، تهران، مؤسسه مطبوعاتي علمي.
- ياحقي، فريد (١٣٨٨ش)، «جناس؛ آرايه ادبي، آرايه بصري»، فصلنامه نقد ادبي، سال اول، شماره پنجم.

نشانه شناسی سروده «کلمات سبارتا کوس الأخيره» ٢٠٣

- Riffaterre, Michael, (١٩٧٨), Semiotics of poetry, Bloomington:Indiana university press.
- Perron, Pauli, (2005), Semiotics,thejohnsh Hopkins guide to literary theory and criticism.

قراءة سيميولوجية لقصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة»

زهرا وكيلي^١

نفيسه مركلوي بيات^٢

على نجفي ايوكي^٣

الملخص:

تتعاطي النظرية السيميولوجية العلامات اللغوية، حيث تتشكّل هذه العلامات من الوحدتين: الصورة الصوتية (الدال) و الصورة المفهومية (المدلول)، فمستوى الصورة الأولى يشكّل جانب اللغة الخارجي، أما مستوى الصورة الثانية فهو يوحي بعالم الفكرة التي تحتضنها اللغة. و هذه المقالة تقوم بدراسة قصيدة «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» للشاعر المعاصر المصري أمل دنقل (١٩٨٣-١٩٤٠) من منظور النظرية السيميولوجية في المحورين الأفقي و العمودي.

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

الكلمات الرئيسية: السيميولوجية، أمل دنقل، سبارتاكوس، الدلالة.

١-أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان.

٢- طالبة ماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان.

٣- طالبة ماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة كاشان.