

خویش نمایشنامه «الأميرة تنتظر» و «مسافر لیل» بر مبنای طرح سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان

فرهاد رجیبی^۱، دانشیار زبان و ادبیات عربی، دانشگاه گیلان
طاهره شکوری، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب، دانشگاه گیلان

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۲/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۲/۰۲

چکیده

برقراری هر نوع کنش ارتباطی در نظام‌های اجتماعی، نیازمند نقش راهبری واحد نشانگی است. این عنصر به عنوان کوچک‌ترین سازوکار کارکردی، توجه بسیاری از اندیشمندان را به خود معطوف داشته است. مهم‌ترین وجوه آن، رویکرد نشانه‌شناختی «یوری لوتمان» است که به عنوان حلقه اتصال جامعه‌شناسی و ادبیات، نیروی خیال را در خدمت جامعه درمی‌آورد و به عنوان محل تلاقی زبان و فرهنگ «سپهر نشانه‌ای» نام می‌گیرد.

از جمله شاخص‌ترین بسترهای مرتبط با عرصه سوگیری اجتماعی، نمایشنامه است در این حوزه و در ادبیات معاصر عربی، حضور ادیبانی همچون «صلاح عبدالصبور» را شاهد هستیم که در برابر قضایای مهم ملی و فراملی به اشکال گوناگون موضع می‌گیرند. عبدالصبور، همچون «لوتمان» و «پیرس»، نه برای زبان، بلکه برای پهنه هستی‌ساختاری نشانه‌ای قائل است. او با حرکت در سطحی فراتر در راستای موضع‌گیری خاصش، به برخی اشیاء و تیپ‌ها بار نشانه‌ای نو می‌بخشد. نمونه بارز این جریان در نمایشنامه‌های «الأميرة تنتظر» و «مسافر لیل» تجلی یافته است. افزون بر قدرت معنی‌آفرینی شاعر در دو نمایش مزبور، واگرایی‌اش در برابر موضوعی واحد، در دوره تاریخی یکسان است. لذا این گفتار برآن است تا مقوله حاضر را بر مبنای طرح سپهر نشانه‌ای لوتمان بررسی نماید. راهکار پیش‌گرفته در این جستار، درک درست فضای نشانه‌شناختی هریک از نمایشنامه‌ها، بازکاوی نشانه‌های کاربردی با توجه به نظریه لوتمان می‌باشد.

کلیدواژه‌ها: عبدالصبور، لوتمان، نمایشنامه، سپهر نشانه‌ای، سوگیری اجتماعی.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: farhadrajabi133@yahoo.com

مقدمه

نخستین عرصه توجه انسان به نظام معناشناسی، در رمزگشایی از کنش سازه‌های محیطی نمود یافت. عناصری چون دود، رعدوبرق، رد پای حیوانات و ده‌ها بازنمون دیگر، طبیعت را به اولین منبع برای نشانگی مبدل ساخت. با رشد نظام‌های اجتماعی، قلمرو الگوساز دیگری تحت عنوان فرهنگ و هنر شکل گرفت؛ در بستر فرهنگ با وجود تنوع بی‌حد و حصر واحد نشانگی، بسیاری از زیرساخت‌های طبیعی، انسانی شده ارزش نشانه‌ای به خود گرفتند.

با نظر به نقش راهبردی نشانه در برقراری هرگونه کنش ارتباطی، این مقوله توجه بسیاری از اندیشمندان غربی را به خود جلب نمود. چهره‌های برجسته‌ای چون «سوسور» (۱۸۵۷-۱۹۱۳) و «پیرس» (۱۸۳۹-۱۹۱۴) با ارائه الگوهایی از مفهوم نشانه، زمینه مناسبی برای ظهور رویکردهای جدید نشانه‌شناسی فراهم نمودند (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۲). چنان‌که دیگر نشانه‌شناس غربی، «یوری لوتمان»، پیرامون نشانه‌شناسی فرهنگی یا به تعبیر خود «دانش مطالعه رابطه کارکردی بین نظام‌های نشانه‌ای درگیر در فرهنگ» (سجودی، الف: ۱۳۹۰: ۲۷) نظریه‌هایی ارائه کرد.

از جمله مهم‌ترین دستاوردهای پژوهشی لوتمان، فرآیند نشانگی در یک فضای نشانه شناختی به نام «سپهر نشانه‌ای» (semiosphere) یا الفضاء السیمیائی است که گستره تلاقی دو رمزگان عمده، یعنی زبان و فرهنگ را شکل می‌بخشد. زبان طبیعی، نظام الگوساز اولیه و فرهنگ و هنر - که از زبان به عنوان ابزار استفاده می‌کنند - رمزگان سطح دوم تلقی می‌شوند. در این سطح، انواع زبان شاعرانه، هنرهای تصویری، اسطوره و دیگر تصاویر فرهنگی تحقق می‌پذیرند (همان: ۱۹)؛ لذا این رمزگان قابلیت تقسیم به خرده نظام‌های گوناگونی را در تجربه دارد.

یکی از شاخص‌ترین الگوهایی که به عرصه سوگیری اجتماعی مبدل گشت، فن نمایشنامه است که از کهن‌ترین هنرهاست. «تئاتر (نمایشنامه) هنری است ریشه‌دار و بیش از دیگر هنرها با نسج زنده تجربه اجتماعی جوش خورده است و از اغتشاشاتی که حیات اجتماعی را از هم گسسته و به حال انقلابی دائمی درآورده است تأثیر

می‌پذیرد» (دووبینو، ۱۳۹۲: ۶). گرچه زیرساخت‌های محتوایی نمایش‌ها تحت تأثیر فرآیندهای تاریخی- فرهنگی جوامع به مجراهای جدیدی هدایت گردید، اما هیچ‌گاه از ساخت و بافت ارسطویی فارغ نگشت.

آشنایی عرب با هنر نمایش، همزمان با ورود ناپلئون به مصر حاصل آمد و پس از تجربه سیری تکاملی، با کوشش نویسندگان مصری به نمایشنامه حقیقی نزدیک گردید (زکی، ۱۹۹۷: ۱۹۷). مقوله وجود نمایشنامه در سرزمین‌های شرقی یا عدم وجود آن، از جمله مباحث چالشی است که همواره مورد توجه بوده است (برجکانی، ۲۰۱۶ ج ۱ ص ۱۵) اما صرفنظر از این قضیه با توجه به پژوهش‌های به عمل آمده، سوگیری نمایشنامه‌نویسان عرب، تحولات چشم‌گیری را به خود دید؛ چنان‌که ابتدا با رویکردی اجتماعی، به نقد اخلاقی جامعه پرداخته، سپس برای طرح مسائل کلان اجتماعی، سیاسی، فلسفی و غیره، سوگیری نمودند.

مقاله حاضر بر آن است تا با واکاوی فرآیند نشانگی، تقابل ایدئولوژیکی عبدالصبور را مورد بررسی قرار دهد. از این رو، پس از تعریف عناصر پایه‌ای، به تحلیل نشانه‌ها در حوزه شناختی خاص پرداخته، در نهایت به این سؤالات پاسخ می‌دهد که: ۱- منشأ و انگیزه اصلی سوگیری دو پهلوی عبدالصبور چیست؟ ۲- نقش و تأثیر رموز خاص در پیشبرد اهدافش به چه میزان است؟

پیشینه تحقیق

درباره آثار صلاح عبدالصبور تاکنون مقالات ارزشمندی نوشته شده است. از جمله آن‌ها عبارتند از: «رنگ‌های نمادین در اشعار صلاح عبدالصبور» به قلم «محمد مهدی سمتی و نرجس طهماسبی نگهداری» (مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، دوره ۷، ش ۲۰، پاییز، ۱۳۹۰، صص) «مؤلفه‌های نوگرایی در شعر صلاح عبدالصبور» به قلم «حسن گودرزی لمراسکی» (مجله ادب عربی دانشگاه تهران، دوره ۳، شماره ۳، زمستان ۱۳۹۰، صص ۱۳۵-۱۵۶) «أسلوبية الإغتراب فی الشعر المعاصر، صلاح عبدالصبور و منوتشهر آتشی‌کشاعرین» به قلم «علی گنجیان خناری و صادق خورشیا و علی اکبر احمدی» (مجله لسان مبین، دوره ۴، شماره ۱۰، زمستان ۱۳۹۱، صص

۱۸۲-۲۰۳) «هنجارگریزی در شعر صلاح عبدالصبور» به قلم «علی نجفی ایوکی و طاهره تازه مرد» (لسان مبین، دوره ۴، شماره ۱۱، بهار ۱۳۹۲، صص ۲۲۰-۲۴۱) «سبک‌شناسی سروده الخروج صلاح عبدالصبور» به قلم «علی نجفی ایوکی و طیبه باغ‌چایی» (نقد ادب معاصر عربی دانشگاه یزد، دوره ۴، شماره ۶، تابستان ۱۳۹۳، صص ۱-۳۰) «بررسی جایگاه زن در اشعار اجتماعی صلاح عبدالصبور» به قلم «رضا افخمی عقدا و محسن زمانی و نرجس طهماسبی» (نقد ادب معاصر عربی دانشگاه یزد، دوره ۴، شماره ۶، تابستان ۱۳۹۳، صص ۱۳۰-۱۶۳) «هنجارگریزی معنایی قرآن در شعر صلاح عبدالصبور» به قلم «ابراهیم اناری بزچلویی و حسن مقیاسی و سمیرا فراهانی» (نقد ادب معاصر عربی دانشگاه یزد، دوره ۵، شماره ۸، تابستان ۱۳۹۴، صص ۱-۲۶)

در حوزه زبان عربی نیز درباره آثار شعری عبدالصبور کتاب‌ها، رسائل و مقالات متعددی نگاشته شده است که از جمله آن‌ها می‌توان به مقاله «رؤیة لعالم صلاح عبدالصبور» (۲۰۰۸) به قلم جابر عصفور اشاره کرد که در «مجلة العربی» به چاپ رسیده است یا به کتاب «نقد» (۲۰۰۷) و از انتشارات «دار النهضة العربیة» اشاره نمود که به طور اختصاصی مقالات متعددی را از نویسندگان مختلف درباره عبدالصبور در خود جای داده است.

مهم‌ترین نتایج برآمده از پژوهش‌های مذکور، معرفی عبدالصبور به عنوان شاعری مدرن و هماهنگ با مؤلفه‌های انسانی و اجتماعی ادبیات معاصر است به ویژه زمانی این نتیجه حالتی برجسته به خود می‌گیرد که می‌بینیم او تحت تأثیر متغیرهای ادبیات غربی، گام‌های بلندی را در ایجاد نوگرایی ادبیات عربی بر می‌دارد.

بحث

سپهر نشانه‌ای

از اصلی‌ترین اهداف نمایشنامه، مثل دیگر انواع هنر، انتقال یک مفهوم یا ایدئولوژی به مخاطب است. نویسندگان نمایشنامه‌ها می‌کوشند با استفاده از نشانه‌ها این انتقال را سریع‌تر و کامل‌تر به انجام رسانند. از همین رو مطالعه و تحقیق درباره نظام نشانه‌ای (signification) و ارتباط همواره ضرورت دارد و البته باید در نظر داشت که نمی‌توان توقع داشت نشانه‌ها قادر به انجام کارکردهای خود به طور کامل باشند (ایلام، ۱۹۹۲: ۵۳).

از جمله مباحث مهم در همین راستا طرح سپهر نشانه‌ای است. ارائه دهنده این طرح، مؤسس مکتب «تارتو- مسکو» یوری لوتمان (۱۹۲۲-۱۹۹۳) است. به باور او فرآیند نشانگی در یک فضای نشانه شناختی به نام سپهر نشانه‌ای تعیین شده و محل تلاقی فرهنگ و زبان است (سجودی الف، ۱۳۹۰: ۱۲۷). لوتمان از برجسته‌ترین محققان روسی در زمینه نشانه‌شناسی است. مطالعات و بررسی‌های او پیرامون نشانه در سه مرحله قابل بررسی است: مرحله اول که تا دهه ششم قرن بیستم گسترش می‌یابد عموماً تحت تأثیر علوم محض به ویژه علوم ریاضی قرار دارد و او می‌کوشد بین این علوم و نشانه‌شناسی ارتباط برقرار کند. مرحله دوم که تلاش‌های لوتمان را تا دهه هشتاد در بر می‌گیرد، عموماً متمرکز بر مقوله فرهنگ و اجتماع بوده با تمرکز بر مظاهر تعدد و استقرار مطالعات، تداوم می‌یابد. اما مرحله سوم و اخیر لوتمان که با گسترش نشانه‌شناسی متمایز می‌گردد مرحله‌ای است که در آن، مفهوم متن توسعه می‌یابد. در این مرحله متن فقط به مثابه رابطی بین فرستنده و دریافت کننده نیست، بلکه خود می‌تواند شبکه‌ای از متون را شکل بخشد؛ به تعبیری دیگر، در این مرحله متن به شکل مستمر و فعال می‌تواند روابط متنی جدیدی را خلق کند (لوتمان، ۲۰۱۱: ۶).

به نظر می‌رسد بهترین تصویر برای تجسم تعریف لوتمان از نشانه‌شناسی آن جاست که می‌گوید: «سالن موزه‌ای را تصور کنید که از دوره‌های مختلف آثاری را همراه با نوشته‌هایی به زبان‌های آشنا و ناآشنا و کتابچه راهنمایی برای رمزگشایی آن‌ها به نمایش می‌گذارد. علاوه بر این، توضیح‌هایی توسط کارکنان موزه ... وجود دارد. همچنین در این سالن راهنماهای سفر و بازدیدکنندگان را نیز تصور کنید و همه این‌ها را همچون یک سازوکار منفرد در نظر بگیرید. این تصویر سپهر نشانه‌ای است... همه عناصر این سپهر نشانه‌ای، روابط متقابل، پویا و نه ایستایی دارند که شرایطشان پیوسته در حال تغییر است» (سجودی، الف، ۱۳۹۰: ۱۴-۱۳). هدف از برپایی سالن موزه و تعامل زیرساخت‌های متفاوتش، انتقال پیام‌هایی از دوره‌های مختلف تاریخی به بازدیدکنندگان است. عناصری چون دفترچه راهنما، توضیح کارکنان و راهنماها برای درک صحیح بار نشانه‌ای اشیا تعبیه گشته‌اند. لوتمان با تطبیق سپهر نشانه‌ای موزه بر آثار هنری به این

حقیقت نائل آمد که « یک متن، سازوکاری است متشکل از یک نظام از فضاهاى نشانه‌ای نامتجانس که در پیوستار آن، پیام در چرخش و جریان است» (همان: ۳۹۲). نشانه‌ انتزاعی از طریق یک نظام درونی شده اجتماعی در حوزه‌های گوناگون زبانی ارزش می‌یابد، تصور نشانه‌ انتزاعی در تعامل‌های اجتماعی دور از ذهن است؛ اما به نظر نمی‌رسد بتوان مقوله « دلالت نشانه‌ انتزاعی» را نادیده انگاشت؛ مثلاً نشانه‌ انتزاعی «صخره» برای افراد متعلق به حوزه‌ زبانی فارسی، تصویر یک تخته سنگ بزرگ را تداعی می‌کند؛ چنان‌چه در لایه‌ متنی حاضر -«بر صخره نشستم و به اطراف نگریستم»- شمایل صخره به همان معنی انتزاعی‌اش دلالت دارد؛ هرچند ممکن است این نشانه در لایه‌های دیگر و با توجه به پیام متنی، ذهن را به سمت و سوی گزاره‌های متعددی سوق دهد.

سپهر نشانه‌ای در گستره‌ نمایشنامه‌های سمبولیک

پیدایش نمایشنامه، مثل دیگر انواع هنر امری اتفاقی و صرفاً در اثر علاقه شخصی نیست بلکه اصولاً نیازمند مقدمات و زمینه‌هایی است (برجکانی، ۲۰۱۶ ج ۱ ص ۱۶) که بیش‌ترین نیاز را به گستره تجربه نویسنده و احاطه به مشکلات انسان و زندگی دارد و این مهم از آن روست که خالق آن ناگزیر باید از خویشتن خود عبور کرده و حضور دیگری را دریابد (العشماوی، لاتا: ۱۳). بر همین اساس استفاده از نشانه برای تحقق این فرآیند و وصف ویژگی‌های عناصر نمایشنامه ضروری به نظر می‌رسد (ایلام، ۱۹۹۲: ۱۶). بستر نشانه‌شناختی نمایشنامه بستر مناسبی برای فرآیند نشانگی فراهم نموده است. این فن چون دیگر تصاویر فرهنگی - هنری، در دوره‌های مختلف تاریخی یک نظام الگوساز تلقی می‌شود. چنان‌که در آغاز برای اجرای مناسک عبادی به کار گرفته می‌شد (زکی، ۱۹۹۷: ۱۶۹). اما به تدریج تحت تأثیر گزاره‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و حتی اقتصادی، به روح زمان و تحقق اهداف نزدیک‌تر گردید تا جایی که بسیاری از منتقدان معتقدند «هیچ دورانی بیش از عصر جدید، ساده‌ترین عناصر زندگانی اجتماعی را بازی نکرده، نمایش نداده است» (دوونینو، ۱۳۹۲: ۸۸)

سپهر نشانه‌ای در صحن نمایش مرهون عملکرد شخصیت‌ها و وقوع حوادثی است که غالباً برای پیشبرد اهداف ایدئولوژیک خالق اثر گسیل گشته‌اند. توالی رویدادهای نمایشی، گره افکنی، گره‌گشایی، همه و همه در پی آنند تا جریان نمایش را به سرای فکر اصلی مؤلف بکشانند. آنچه مسلم است این‌که تنها راه دستیابی به فکر محوری، دریافت دلالت‌های ضمنی نشانه‌های کاربردی آن است. در این میان، زبان به عنوان اصلی‌ترین رمزگان، بخش قابل ملاحظه‌ای از قلمرو حاضر را به خود اختصاص می‌دهد. علاوه بر آن، به اجرا درآوردن نمایش این فرصت را به وجود می‌آورد تا برخی اشیاء نه با زبان، که با تصویر بار نشانه‌ای یابند و البته به نظر می‌رسد بتوان چنین فرآیندی را به عنوان «یک مدل آسان در جهت نقل محتوا از منبع (نمایشنامه) به مقصد (مخاطب) قلمداد کرد» (ایلام، ۱۹۹۲: ۵۷)

نمایشنامه‌های سمبولیک ابتدا به الگویی برای طرح‌گرایش‌های اجتماعی تبدیل شده، سپس این تمایلات، مؤلفان را به جهت‌گیری مثبت یا منفی در مقابل سازه‌های محیطی سوق داد. لذا رویکرد نشانه‌شناختی به این آثار، مستلزم بازکاوی سپهر نشانه‌ای آن‌هاست که اغلب در بردارنده پیام‌های سیاسی، اجتماعی و غیره می‌باشند. چنین نمایشنامه‌هایی، در کشورهای عربی، پس از جنگ جهانی اول نمود یافت؛ تا آن‌جا که پدر نمایشنامه جدید عربی «توفیق الحکیم» (۱۹۳۱-۱۹۸۱) پس از تلفیق نماد با مسائل اجتماعی، فن مزبور را با اصول حقیقی درام عرضه داشت (همان: ۱۹۹). پس از وی نویسندگان و شاعرانی چون «صلاح عبدالصبور» با استفاده از امکانات دلالتی رمزگان‌ها، دامنه دلالت‌های متنی را به سمت مفاهیم راهبردی دیگری گسترش بخشیدند.

گرایش نشانه‌شناختی صلاح عبدالصبور

از برجسته‌ترین نمایشنامه نویسان عرب، شاعر مصری، «صلاح عبدالصبور» (۱۹۸۱-۱۹۳۱) است. او به عنوان شاعری پیشرو در شعر جدید عربی، با نظم نمایشنامه‌های شعری از هم قطارانش تمایز یافت (جحا، ۱۹۹۹: ۲۰۰). اگرچه کسانی چون «عبدالرحمن الشرقاوی» و «أحمد شوقی» پیش از وی اقدام به خلق نمایشنامه‌های شعری نمودند، اما

تولد حقیقی نمایشنامه شعری با آثار عبدالصبور محقق گردید (راعی، ۱۹۹۹: ۱۵۹). عبدالصبور همچون لوتمان، زبان را نظام الگوساز اولیه برشمرده است. در باور او «زبان‌هایی غنی هستند که در آن برای هر یک از ادراکات حسی و معنوی که انسان با آن روبه رو می‌شود، نشانه ای بیابی» (عبدالصبور، ۲۰۰۶: ۸۲). هنرمندی هم که از مردم و دغدغه‌های آن‌ها می‌نویسد، باید از این حوزه تغذیه گردد تا تصویر جهان مدرن، میسر شود (همان: ۱۷). نوع نگرش شاعر مصری پیرامون مقوله نشانه و کارکردش در زندگی روزمره، از رویکرد پیرس منشأ می‌گیرد که به طور کلی جهان را سرشار از نشانه‌ها می‌داند.

عبدالصبور پنج نمایشنامه به شیوه‌های کلاسیک و سمبولیک از خود بر جای نهاد که از این میان دو اثر نمادین «الأميرة تنتظر» و «مسافر لیل» از اهمیتی استراتژیک برخوردارند؛ از این حیث که به نظر می‌رسد، شاعر در آن‌ها توجه ویژه‌ای را نسبت به مسائل و دغدغه‌های اجتماعی لحاظ کرده و می‌کوشد این دو اثر را از پویایی و تحرک خاصی برای تصویرگری وضعیت جامعه برخوردار گردد. گرچه دو مجموعه حاضر در دوره تاریخی نسبتاً یکسان (پس از شکست ۱۹۶۷ مصر از اسرائیل) و پیرامون موضوع واحد (سیاست‌های دولت ناصری) به نظم درآمده‌اند، اما در شکل‌گیری سپهر نشانه‌ای آن‌ها معیاری دوگانه لحاظ شده، نوعی واگرایی در خط سیر فکری مؤلف مشهود است؛ از یک سو، نمایش نخست، بازگوکننده تمایل شدید وی به مسأله تزریق روحیه خیزش و تغییر است؛ تا جایی که برای دست یازیدن بدان، اسطوره آفرینی کرده، شناخته‌ترین پنانسیل موجود در این رمزگان، یعنی تسلط خیر بر شر را به کار می‌بندد؛ اما در نمایش دوم، مسافری را به صحنه می‌فرستد که در جاده‌های بی‌سرانجامی ره می‌پوید. دیگر مؤلفه تقویت‌کننده واگرایی مزبور، بُعد زمانی است که اعمال نمایشی در آن تحقق یافته‌اند؛ شاهدخت شب را به صبح می‌رساند، ولی مسافر در ظلمت‌ش فرو می‌رود.

رویکرد موشکافانه به مسائل اجتماعی، گرچه برای کشف موانع و گسست‌ها یک برگ برنده راهبردی است، اما در صورت مواجهه با واکنش منفی مرکز قدرت در مقابل اصلاحات، غالباً دستاوردی جز ناامیدی و تمایل به گریز از سپهر اجتماعی واقعی به

همراه نخواهد داشت. چنین رویه‌ای در نمایشنامه «مسافر لیل» - به طور کامل - و در «الأميرة تنتظر» - به طور نسبی - قابل دریافت است.

عبدالصبور، متناسب با ایده نشانه‌شناختی پیرس، زبان را کانون عرضه دیگر رمزگان‌های سپهر زیستی معرفی می‌کند. به باور او «الفاظ، نشانه‌هایی فروزانند؛ زبان فقیر یعنی فکر فقیر؛ زیرا زمانی که برای ادراک حسی یا معنوی نشانه‌ای زبانی نیابیم، نمی‌توان از آن تعبیر نمود» (عبدالصبور، ۲۰۰۶: ۸۲).

البته اتخاذ رویکردی تک بعدی در خصوص رمزگان زبان، چندان پسندیده به نظر نمی‌رسد؛ چرا که دیگر رمزگان‌های سپهر فرهنگی چون مد، ادا و اطوار و غیره عموماً مؤلفه‌هایی غیر زبانی‌اند، اما این تصور وی مقرون به حقیقت می‌نماید که هر یک از پدیده‌های عینی و ذهنی به روش‌های گوناگونی دریافت می‌شوند.

مسأله مهم در رویکرد نشانه‌شناختی عبدالصبور، توجه عمیق وی به مقوله نماد است. گمان می‌رود اتخاذ راهکار مزبور، از یک سو از پنداشت خاص وی پیرامون ارزش فنی این عنصر در عمق و معنی بخشیدن به آثار نمایشنامه نویسان بزرگ مایه گرفته است؛ به طوری که همگام با الگوهای جهانی، خود را به استعانت از این پدیده ملزم می‌نماید؛ از طرف دیگر، فشار دستگاه سیاسی و خفقان حاکم بر مطبوعات در پیشبرد چنین سازوکاری مؤثر افتاد؛ چنان‌که در اواسط دهه شصت دولت انقلابی مصر، نیش انتقاد نمایشنامه‌نویسان را برنناخته، از پادزهر خشونت بهره می‌گیرد. (الراعی، ۱۹۹۹: ۱۶۶) دیگر موضوع مهم، نقش و تأثیر نشانه‌های خاص و عام در ساختار نمایشنامه و از آن مهم‌تر، بازتاب باورداشت‌های مؤلف است. خلق نشانه‌های خاص غالباً بدون تأثیرپذیری از کارکرد معمول و متداول اشیا تحقق می‌پذیرد.

سپهر نشانه‌ای خاص در نمایشنامه «الأميرة تنتظر»:

«الأميرة تنتظر» به عنوان نخستین نمایشنامه سمبولیک عبدالصبور، پس از تجربه شکست تلخ ۱۹۶۷ مصر در نبرد با اسرائیل، در سال ۱۹۷۳ انتشار یافت. قلمرو نشانه‌شناختی این اثر، چون الگوی فرضی لوتمان از فضای نشانه‌شناختی موزه، از اشیا و تیپ‌های

شخصیتی متنوعی تشکیل شده، هر یک کارکرد ویژه خود را دنبال می‌کنند. لازم به ذکر است که تاکنون بار نشانه‌های شخصیت‌های اصلی سپهر حاضر با رویکردهای گوناگونی بازکاوی شده است؛ مثلاً «کمال محمد اسماعیل» در پژوهشی اذعان نمود که «شاهبانو»، نماد شهر، «سمندل» حاکم عهدشکن، «قرندل» سمبل شاهد و تاریخ، و «کودک» همان آینده است (اسماعیل، ۲۰۰۶: ۱۹۲) برخی نیز به نقل از «حلاوی» می‌نویسند «شاهدخت» نماد وطن، «قرندل» نماد نیروهای خیر، و «سمندل» سمبل نیروهای شر می‌باشد (افخمی، ۱۳۹۳: ۱۵۰). البته برداشت‌هایی از این دست تا حدودی بحث برانگیز و چالش پذیرند. افزون بر این، برای دریافت ایدئولوژی محوری شاعر، باید تمام محدوده سپهر نشانه‌ای - اعم از نشانه‌های خاص و عام - مورد ارزیابی قرار گیرند.

به نظر می‌رسد اصلی‌ترین منبع نشانگی در قلمرو نمایشنامه‌ی الأمیره تنتظر، رموز خاص یا ویژه‌ای است که جز با دریافت لایه‌های مختلف متنی رمزگشایی نمی‌شوند. شخصیت‌های شاهدخت، سمندل، قرندل، پادشاه، کودک و خدمه‌ها، و اماکنی چون قصر گل سرخ و وادی سرو از این قبیل‌اند.

شاهدخت، نماد بازگشت انقلابی:

شاهدخت قصر گل سرخ پس از قتل پادشاه توسط معشوق دروغ پرداز و جاه طلبش به وادی سرو، رخت بریست. زخم شقاوت و درد انتظار پرده قیرگون شب را بر روشنای روزش درمی‌کشد. آمیزه‌ای از عشق و نفرت نسبت به دلدار قاتل، پانزده پاییز چشم و گوشش را به در می‌دوزد. در اثنای نمایشی که برای سرگرمی با خدمه‌هایش اجرا می‌کند، بخش‌هایی از اسرار شب حادثه، فاش می‌گردد. او با هدایت سمندل به بستر پدر و نمایاندن جای کلید قصر و انگشتی پادشاهی به وی، اسباب مرگ پادشاه را فراهم می‌کند. اما پس از وقوع جنایت، معشوق را از خود رانده، بر پدر مقتولش می‌گریزد. پرده آخر نمایش با ورود سمندل و پایان انتظار مصادف است، ولی قصه عبدالصبور به این‌جا ختم نمی‌شود؛ چرا که شاهدخت با کشته شدن سمندل به خود آمده، در روشنای سپیده دم عازم قصر می‌گردد تا مسؤولیت‌هایی را که در قبال مردم و

سرزمینش فروگذار نموده، محقق سازد:

«أوه لاتنسى أئتي امرأة و أميرة/ بل سيدة و أميرة/ و من الواجب أن أخرج في الصبح إلى الميدان/ كي يستجلى أتباعي طلعتي التورانية» (عبدالصبور، ۲۰۰۶: ۶۹۳).

(فراموش مکن که من زن و شاهدخت هستم. آری زن و شاهدخت. باید صبحدمان به طرف میدان بروم تا برای پیروانم طلعت نورانیم آشکار گردد).

بنابر طرح پیشنهادی پیرس، چنین می‌نماید شاهزاده خانم بازنمون، و جمعی از روشنفکران جامعه، موضوع یا گروه هدف باشند. تفسیری که دو مقدمه به دست می‌دهد این‌که شاهدخت، نماد گروهی از روشنفکرانی است که طعمه شعارهای ظاهر فریب و مردم محور مرکز قدرت قرار گرفتند؛ اما در ادامه با تغییر سوگیری دولت- پس از تثبیت قدرت- به تناقض‌های فاحش میان گرایش‌های اجتماعی خود و اهداف پشت پرده دولتمردان پی بردند. لذا به نشانه اعتراض، نه تنها از سیاست، بلکه از مردم نیز فاصله گرفتند، یا از زاویه دیگر، توسط جبر محیطی کنار زده شدند. تعهد اجتماعی- ادبی عبدالصبور باعث می‌شود تا با گسیل نمودن یک منجی، قهرمانش را از وادی خشک و تاریک سرو/ عزلتگاه یا تبعیدگاه روشنفکران به قصر گل سرخ/ مصر متمایل سازد. البته شاهدخت، ظرفیت چنین خیزشی را دارد به همین علت هر ساله در وجودش کودکی را به نشانه امید و آرزو می‌پروراند. لازم به ذکر است که با نظر به همکاری زیرساخت‌ها در طرح مجازی لوتمان، تیپ شخصیتی شاهدخت به عنوان یک عنصر نشانه‌ای، از اهمیتی ویژه بر خوردار است.

سمندل و تاراج هویت ملی

در نقاب عاشقی جاه طلب، با دادن وعده‌های دروغین به شاهدخت امیر قلبش گشته، با کشتن پادشاه، نیت شومش را برملا می‌کند، اما حکومت وی به دلیل عدم فرمانبری زیردستان دچار ضعف و تزلزل می‌شود. تا آنجا که تنها راهکار مناسب برای نجات از سقوط را در زنده کردن عشق تصنعی‌اش به شاهزاده خانم می‌یابد. چیزی به تحقق اهدافش برای اقتناع وی نمانده که ناگاه با اصابت خنجر از پای درمی‌آید.

نمونه برگرفته زیر انگیزه‌های ظاهری، اصلی و در نهایت ناکامی اش را به تصویر می‌کشد:

«الأميرة: ما جاء بك الليلة؟/ السمندل: قلب يبحث عن أضلاعه/.../ ما هذا صوتي، بل صوت الحب/.../ الأميرة: أرحوك/ أصدق مره/ لا من أجلی، بل من أجلک أنت/ و لنبدأ منذ البدء/ لم جئت؟/ سمندل: هل مازلت على حبي...؟/ الأميرة: لاتنسى المرأة أول رجل باتت ساخنة في كفيه/.../ السمندل: أنا مقهور يتشقق ملكي من حولي كلحاء الشجرة» (همان: ۶۹۱-۶۸۹-۶۸۸-۶۸۴).

(شاهزاده: چه چیزی تو را امشب اینجا آورد؟/ سمندل: قلبی که تمایلاتش را جستجو می‌کند/ این صدای من نیست، صدای عشق است/.../ شاهزاده خانم: لطفاً یک بار راست بگو/ نه به خاطر من، بلکه به خاطر خودت/ باید از اول شروع کنیم/ برای چه آمدی؟/ سمندل: آیا هنوز مرا دوست داری؟/ شاهزاده خانم: زن اولین مردی را که در گرمی دستانش آرמיד فراموش نمی‌کند/ سمندل: من شکست خورده‌ای هستم که حکومت چون پوست درخت از پیرامونم کنده می‌شود)

گرچه سمندل به عنوان یک نیروی شر به خواست عبدالصبور از پا درمی‌آید؛ اما فرض کردن نیروی شر به عنوان مدلول، تصویری کلی است. به نظر می‌رسد ماهیت دلالتهای این بازنمون، دولت انقلابی عبدالناصر را موضوع قرار داده است. گرچه دستاوردهای حکومت ناصری برای مصر و دیگر جوامع عربی غرورآفرین بود ولی به دلیل اعمال برخی سیاست‌های ناصواب، تندیس افتخاراتش درهم شکست. ایجاد خفقان شدید در جامعه، تلاش برای تک حزبی شدن، صرف هزینه‌های هنگفت در یمن برای براندازی حکومت سلطنتی و از همه مهم‌تر، شکست ۱۹۶۷ عوامل تقویت‌کننده این تفسیر بود که یک چهره ملی را به عنصر شر مبدل ساخت.

قرندل و وجه نجات بخشی

همزمان با هوهوی باد، صدای گام‌های یک راز، بزم شبانگاهی ساکنان کلبه را برمی‌چیند. مردی ژولیده موی و لاغراندام بر آستانه در ظاهر شده، خود را قرندل

معرفی می‌کند و می‌گوید که به فرمان سروشی غیبی آمده تا خود را در چشمان مردی که به زودی خواهد آمد بیاندازد. با این اقدام، آخرین جملهٔ سرودش کامل شده، مأموریتش به اتمام خواهد رسید (عبدالصبور، ۲۰۰۶: ۶۷۸). در ادامه پس از آمدن سمندل و تلاشش برای بازگرداندن شاهدخت به قصر، بر وی تاخته، در مقام دفاع از سرزمینش برمی‌آید:

«يَنْدَفِعُ الْقَرْنَدُلُ نَحْوَ السَّمْنَدِلِ، وَ يَحِيْطُ رَقْبَتَهُ بِأَصَابِعِهِ، ثُمَّ يُحَدِّثُ فِي عَيْنِيهِ» / هذا ظَلِّي فِي عَيْنِيكَ / يا سَمْنَدُلُ / "يَسْتَلُّ الْقَرْنَدُلُ سَكِينًا مِنْ ثِيَابِهِ وَ يَدْفَعُهَا فِي صَدْرِ السَّمْنَدِلِ" «(همان: ۶۹۱-۶۹۰).

(قرندل به سوی سمندل می‌رود و گردنش را با انگشتانش احاطه می‌کند، سپس در چشمانش خیره می‌شود" / این سایهٔ من در چشمان توست / ای سمندل" / قرندل چاقویی از لباسش برمی‌کشد و آن را در سینهٔ سمندل فرو می‌کند.

در این بخش چند نشانهٔ عام به عنوان لایه‌های متنی عمل کرده، در دریافت کارکرد نشانه‌های خاص (سمندل و قرندل) نقشی راهبردی ایفا می‌نمایند. شاعر بر آن است تا با خلق نشانه‌هایی بلاغی چون «زخمی شدن قلب شهر» و «مرگ نهرها و تل‌ها و منازل» ناکارآمدی حکومت سمندل رابه تصویر کشد؛ اما در حقیقت، دو چالش بزرگ مصر را هدف قرار داده است؛ مشکل نخست به آسیب‌های روحی- روانی جامعه پس از شکست ۱۹۶۷ برمی‌گردد، و دوم، بر وقوع تحولات احتمالی بر جغرافیای مصر دلالت دارد؛ یعنی به گمان عبدالصبور، با ادامه یافتن حکومت ناصری، تاراج دیگر اراضی کشور نیز مانند صحرای «سیناء» دور از انتظار نیست.

ظهور یک منجی و رهایی‌بخش تنها راه نجات قصر گل سرخ/ مصر از چنین معضلاتی است. عبدالصبور، قرندل را به عنوان یک نیروی خیر به میدان گسیل داشت تا «سایه‌اش را بر چشم وی افکند». لازم به ذکر است که در نظام‌های فرهنگی کشتن یا چیره شدن بر حریف، مهم‌ترین موضوعی است که بازنمون حاضر بدان رهنمون می‌گردد. افزون بر این، نشانهٔ قرندل رمز خاص سرود را نیز به همراه دارد. گمان می‌رود سرود، به موضوع نقشهٔ براندازی حکومت اشاره داشته و تکمیل قطعهٔ آخرش،

اجرای کامل طرح را می‌رساند. این بخش از نمایش یکی از بزرگ‌ترین آرمان‌های عبدالصبور را تداعی نموده است.

پادشاه، نماد قدرتی رو به اضمحلال:

پدر شاهزاده خانم پیرمرد بیمار و فرتوتی است که بر قصر گل سرخ حکمرانی می‌کند. یکی از نگهبانان قصر (سمندل) با توجه به این‌که پادشاه پسری برای جانشینی ندارد، با شاهدخت از در عشق درمی‌آید. پس از چندی با معشوقه به بستر پدر رفته، کلید قصر، انگشتری پادشاهی و گوهر زندگی‌اش را یکجا می‌رباید. سال‌ها بعد، در جریان گفتگو با شاهدخت عملش را این‌گونه توجیه می‌کند:

« كَانْ أَبُوْكَ مَرِيضًا مُنْذُ رَأَتْ عَيْنَاكِ النَّوْرَ / كَانْ الْعَامَةَ حَيِّنٌ تَدُوْرُ الْكَأْسَ يَقُوْلُوْنَ: / إِنَّ السُّوْسَ النَّاخِرَ فِي أَحْشَابِ الْمَخْدَعِ / قَدْ جَاوَزَهَا لِيَعْرِبِدَ فِي سَاقِ الْمَلِكِ الْخَشِيْبَةِ / بَلْ كَانْ الْبَعْضُ يُثُوْلُوْنَ: / أَنْ ضَمُوْرًا قَدْ مَسَّ الْأَعْضَاءُ الْمَلِكِيَّةَ / ... / حَتَّى صَارَتْ سَاقُ الْمَلِكِ الْخَشِيْبَةِ أَقْصَرَ مِنْ سَاقِ الْمَلِكِ الْأُخْرَى الْحَيَّةِ » (همان: ۶۸۶-۶۸۵).

(پدرت از بدو تولدت، بیمار بود. هنگامی که جام می‌چرخید همه می‌گفتند: کرم در چوب بالش‌هاست. از آن می‌گذرد تا در پای چوبین پادشاه عربده کشد اما برخی می‌گفتند: ضعف به همه اجزای پادشاهی رسیده است... تا این‌که پای چوبین پادشاه، کوتاه تر از پای سالم پادشاه شد).

در نمونه بالا بازنمون‌هایی از جنس کنایه، موضوع ضعیف بودن پادشاه و دستگاه حکومتی‌اش را هدف قرار داده‌اند؛ مثلاً کوتاه بودن دست چوبی پادشاه نسبت به دست زنده و فعالش، بر ناکارآمدی وی در اعمال سیاست‌های خارجی دلالت دارد. به نظر می‌رسد پادشاه نمایشنامه عبدالصبور، بازنمونی برای موضوع «ملک فاروق»، پادشاه پیش از انقلاب ۱۹۵۲ مصر باشد با این تفسیر که ضعف فرمانروای قصر گل سرخ در مقابل دیگر قبایل، مانند ناکارآمدی دستگاه حکومتی ملک فاروق در مواجهه با انگلیس است؛ لذا سمندل با نقشه قتل، رویای تشکیل حکومتی مقتدر را در سر می‌پروراند؛ چنان‌که عبدالناصر نیز با تدارک یک انقلاب چنین طرحی را دنبال می‌کرد؛ اما در نهایت، با

وجود موفقیت‌های چشم‌گیری، کشتی انقلاب در باتلاق اسرائیل و آمریکا پهلو گرفت (قوزی، ۱۹۹۹: ۲۷۰-۲۵۳).

خدمتکاران، نشانه توده بی اراده

خدمه‌ها (أمّ الخیر، برّه، مفظوره) همراه شاهدخت به وادی سرو مهاجرت کردند. نخستین تصویری که از آن‌ها ارائه می‌شود، گله‌مندی از سرنوشت سیاه و نامعلومشان است؛ به طوری که از هرگونه اظهار نظر محروم بوده و با تندباد روزگار به هر سو کشانده می‌شوند. در پایان نمایش نیز به اراده شاهدخت اقدام به بازگشت می‌کنند:

«لِیسَ لَنَا أَنْ نَحْتَارَ/ کَلِمَاتٍ فِي جُمْلَةٍ/ مَا قِيلَ فَقَدْ قِيلَ/ نَطَقْنَا الْأَيَّامَ، وَ أَلْقَيْنَا فِي وَجْهِ الرِّيحِ/.../ كُنَّا نَحْلُمُ بِالْحَبِّ كَمَا يَحْلُمُ كَهْفٌ بِالنُّورِ/ وَ لَذَلِكَ أَحْبَبْنَا أَنْ نَصْحَبَهَا» (عبدالصبور، ۲۰۰۶: ۶۷۰-۶۶۹).

(اختیار نداریم که کلمات جمله را انتخاب کنیم. هر چه گفته شد، گفته شد. روزگار برای ما سخن گفت و ما را رو در روی باد قرار داد. در رؤیای عشق بودیم چون غاری در رؤیای نور. و این چنین دوست داشتیم که با او (شاهدخت) همراه باشیم).

خدمه‌ها بازنمون نیروهای مردمی‌اند که سرنوشتشان را به تدبیر سیاستمداران سپرده‌اند. مسلماً رشد فکری، فرهنگی و اجتماعی مردم - به عنوان سرمایه ملی - نقش بسزایی در پیشبرد اقدامات اصلاح طلبانه مسئولان ایفا می‌کند. در مقابل، فقر فکری - فرهنگی نه تنها جامعه را به قهقرا می‌کشاند، بلکه بستر مناسبی را برای فعالیت قوای ناکارآمد فراهم می‌کند.

سپهر نشانه‌ای خاص در نمایشنامه «مسافر لیل»

«مسافر لیل» به عنوان دومین نمایشنامه سمبولیک عبدالصبور، همزمان با الأميرة تنتظر به چاپ رسید (محمد اسماعیل، ۲۰۰۶: ۱۸۹). چارچوب زمانی و مکانی نمایش به واگن قطاری در پرده سیاه شب محدود می‌شود. تنش‌های میان مسافر و مسؤول بلیط تداعی‌گر شرایط سیاهی است که مصر پیش از سیادت قانون پشت سر نهاد (همان: ۲۲۱).

لازم به ذکر است که با توجه به منابع تاریخی، تدوین قانون در کشور مصر پس از انقلاب ۱۹۱۹ علیه استعمار انگلیس آغاز شده و در سال ۱۹۲۳ اولین انتخابات پارلمانی انجام پذیرفت (قوزی، ۱۹۹۹: ۲۳۹-۲۳۸)؛ لذا ایده مزبور به دو جهت از درجه اعتبار ساقط است: نخست این که تصویر بی قانونی کشور در محدوده زمانی پیش از دهه بیست، آن هم در قالبی نمادین پدیده‌ای دور از ذهن می‌نماید، و دوم این که با نظر به تحلیلی که خواهد گذشت، فضای حاکم بر سپهر نشانه‌ای این اثر، بازنمون اوضاع سیاسی- اجتماعی مصر پس از شکست ۱۹۶۷ است. سپهر نشانه‌ای این مجموعه نیز به عنوان تطبیقی از طرح فرضی لوتمان، سازوکاری از فضاهای نشانه‌ای نامتجانس بوده و همکاری آن‌ها به شکل‌گیری یک فضای نشانه شناختی منتج گشته است.

قطار ذهن عبدالصبور مسافری را به مقصد ناکجا روانه می‌سازد. راوی و مسؤول بلیط به عنوان دیگر سرنشینان قطار از منابع مهم نشانگی به شمار رفته و جایگاه تیپ‌های شخصیتی الگوی لوتمان را دارند. افزون بر این، بلیط، نماد خاص دیگری است که ذیل روابط مسافر و مسؤول بلیط، ارزش نشانه‌ای می‌یابد.

قطار

به نظر می‌رسد، قطار پیش‌تاز بر ریل آهنین، بازنمون ذهن عبدالصور باشد؛ با این تفسیر که قطار، ذهنی است با محموله‌ای از افکار متعدد که مجموعاً کارکرد اجتماعی این نمایشنامه را تأمین می‌کنند. این اندیشه‌ها در کنار «اشکال و صور آفرینش، مشارکت تماشاگران در نمایش و بهره‌مندی شان از آن، انحاء نمایش، همه ریشه در متن زندگانی اجتماعی و واقعیت جمعی دارند» (دوونینو، ۱۳۹۲: ۴۹۸) و به نظر می‌رسد در نوشته‌های عبدالصبور به عنوان ابزار مورد توجهند. این ابزار در سپهر نشانه‌ای حاضر، فضای مجازی موزه را تداعی کرده و تیپ‌ها و اشیای مختلفی را در بر می‌گیرد. هر یک از سرنشینان، بار دلالتی ویژه خود را حمل نموده با هیئتی مشخص نمود می‌یابند. شاعر برای تصویر تیپ شخصیتی آن‌ها، از رمزگان «مد» استفاده نموده است؛ چنان‌که مسافر را با هیئت مردم طبقه متوسط بر صندلی می‌نشانند، راوی در پوششی فاخر و شیک در

گوشه واگن ایستاده مسؤل بلیط نیز با اشکال متعارف نقش‌هایش ظاهر می‌شود.

مسافر

مسافر شب با آخرین لوکوموتیو به مقصدی ناکجا عزیمت می‌کند. پس از چندی تکه پوستی حاوی ده اسم از کتش خارج نموده در میان اسامی، نام اسکندر توجهش را به خود جلب می‌کند تا این‌که در عالم ناخودآگاه اسکندر با هیئت تاریخی‌اش بر وی ظاهر می‌شود. مسافر سپر چاپلوسی را تنها راه نجات از تیر خشم اسکندر می‌پندارد. او می‌خواهد در ازای نعمت زندگی به هر خفتی تن در دهد. در پایان این گیرودار، دستان کشیده اسکندر به وی نزدیک شده، از خواب می‌پرد.

حادثه تکان دهنده دیگر، خوردن بلیط سبز رنگ توسط مسؤل و متهم شدن به قتل «خدا» و دزدیدن بلیط شخصی‌اش است. در ادامه، مسافر برای اعمال عدالت، خواستار حضور رئیس وی، مأمور درجه دهم شد. با کمال ناباوری، مسؤل خود را مأمور درجه دهم معرفی نموده، می‌گوید یکی از اهالی وادی، بلیط شخصی خدا را به سرقت برده و او را کشته است؛ بنابراین، به دلیل متواری بودنش می‌خواهد وی را با جرم دیگری به قتل رساند. اما مسافر با وجود اظهار بی‌گناهی، با خنجر بی‌عدالتی به قتل می‌رسد. (عبدالصبور، ۲۰۰۶: ۶۳۵-۶۳۸-۶۳۵،...، ۶۳۳).

پرده نخست (کنش ارتباطی مسافر و اسکندر)، بازنمون خفقان حاکم بر نظام اجتماعی مصر است. تفسیری که از کنش مسافر حاصل می‌آید، حقیقتی تلخ را می‌رساند و آن این‌که شرط حیات در نظام دیکتاتوری و تک حزبی ناصری، احراز سکوت یا تأیید سیاست‌های اتخاذی دولت است. در پرده دوم، شاعر برای تصویر ایده مزبور از رمزگان «رنگ» بهره می‌برد. رنگ سبز در نظام‌های فرهنگی، غالباً موضوعاتی چون حاصلخیزی، بالندگی و دیگر مفاهیم رو به رشد را تداعی می‌کند. ضمیمه نشانه عام سبز به بلیط - در کنار ماهیت دلالتی لایه‌های متنی - به این ابزار ارزش‌نشانه‌ای خاصی بخشیده است؛ لذا در این‌جا از تلفیق مسافر، بلیط و مسؤل، تفسیر حاضر نتیجه می‌شود: مسافر بازنمون مردمی است که حقوق شهروندی‌شان مبنی بر آزادی‌های

سیاسی، اجتماعی، اقتصادی توسط سازمان سیاسی «ج. م. ع» پایمال می‌شود. در پرده سوم از تلفیق مثلث ذکر شده (مسافر، بلیط، مسؤول) با یک نشانه بلاغی لایه‌های دیگری شکل یافته است. «کشتن خدا و دزدیدن بلیطش» کنایه از پایمال کردن حق و مصادره آن به سود خویش است. در این بخش خود مسافر طعمه واقع شده و به جرم گناه نکرده با دستگاه امنیتی بلعیده می‌شود.

مسؤول بلیط

مسؤول بلیط در خواب مسافر ابتدا با شمایل اسکندر و با پوششی از ابزارهای شکنجه ظاهر می‌شود. از فهرست جنایات‌هایش همین بس که به رفیق و وزیر نیز رحم نمی‌کند. پس از هوشیاری مسافر، رابطه‌اش با وی در سه نقش دیگر تجلی می‌یابد؛ نخست، در هیئت کسی که بلیط را بلعید؛ دوم، در نقش مأمور درجه سوم به مسافر تهمت دزدی زد و برای اجرای قانونی مراسم بازپرسی، ستاره مأمور آمریکایی را به سینه چسباند. در این مرحله به عنوان نماینده مأمور درجه دهم، خود را موظف به اجرای فرامین نظامی وی برمی‌شمرد. یکی از مهم‌ترین دستورالعمل‌هایش، پیروی از سخن «لیندون جانسون» (۱۹۷۳-۱۹۰۸)، رئیس جمهور آمریکا است مبنی بر این که «به آن‌ها دموکراسی یاد بده، حتی اگر مجبور شوی همه‌شان را بکشی» (عبدالصبور، ۲۰۰۶: ۶۴۵)؛ در مرحله آخر نیز خودش را مأمور درجه دهم خوانده، پس از کشتن مسافر بلیط را از لباس خویش خارج کرده از راوی برای حمل جسد درخواست کمک می‌نماید. (همان: ۶۵۸-۶۵۷-۶۴۹-۶۴۷).

شاعر برای ترسیم گرایش‌های دیکتاتوری مسؤول بلیط / مرکز قدرت مصر، الگوی تاریخی اسکندر را با نشانه‌هایی از رمزگان ابزار بازنمون قرار داده است؛ زیرا نگرش غالب در نظام‌های فرهنگی بر این مبناست که تصویر آلاتی چون شلاق، خنجر، طناب و غیره در کنار اسکندرها، خوف‌انگیز بودن دستگاه حکومتی‌شان را می‌رساند؛ دولت‌هایی که خنجر کینه‌شان نه تنها دشمنان، بلکه دوستان و همراهان را نیز هدف قرار می‌دهد. به نظر می‌رسد دوست یا وزیر اسکندر بازنمون «ارتشبد محمد العامر»

(۱۹۶۷-۱۹۱۹) وزیر جنگ دولت ناصری باشد. گرچه عامر از دوستان نزدیک عبدالناصر و از پایه‌گذاران انقلاب بود، اما دولت، وی را مسبب شکست ۱۹۶۷ اعلام نموده، با کشتنش از او انتقام گرفت. (قوزی، ۱۹۹۹: ۲۷۰).

در بخش بعدی، درج سخن «لیندون جانسون» در اصول نظامی مأمور ارشد موضوعات دیگری را نشانه قرار داده است. جانسون به دلیل شخصیت سلطه‌جو و شیوه خاصش مبنی بر مجبور کردن سیاستمداران قدرتمند به منظور پیشبرد قوانین معروف بود. او با تحت فشار قرار دادن عبدالناصر برای پذیرش صلح دائم با اسرائیل، در عقب نشینی وی از مواضعش نقشی راهبردی داشت (قوزی، ۱۹۹۹: ۲۷۱). بدین ترتیب، رئیس جمهور مصر با پذیرفتن بسته پیشنهادی‌اش خود را حافظ طرح آمریکایی معرفی کرد. این‌جاست که عبدالصبور نمایه ستاره آمریکایی را با کارکردی نمادین بر سینه مأمور مصری چسباند تا موضوع سرسپردگی دولت را القا نماید. لایه آخر این بخش نیز حقیقت تلخ دیگری را ترسیم می‌کند و آن، شکل‌گیری سپهر انسانی برای سرپوش نهادن بر فساد مالی مسئولان است.

راوی

راوی به عنوان شخصیتی امروزی، علاوه بر گزارش عملکرد مسافر و مسؤول بلیط، در صورت لزوم تعلیقاتی نیز می‌نگارد. او با دیدن نام کسانی چون اسکندر، تیمور لنگ، هیتلر و جانسون در برگه مسافر از سنتی تاریخی (عدم جدایی انسان از اسمش) پرده برمی‌دارد؛ لذا، فراخواندن اسامی یادشده از حافظه تاریخ، خطر بازگشتشان را به همراه دارد و این همان تزویر تاریخ برای تکرار خویش است. در صحنه‌های چندی راوی از زاویه سوم شخص، حاشیه‌های شایان ذکری برای پیشبرد نمایش به حوزه‌های جدید مطرح می‌کند که از جمله آن‌ها می‌توان به تعلیقی که بر لباس زرد رنگ مسؤول افزود، اشاره کرد. همچنین تصریح مواردی چون اطلاع از اصول نظامی مأمور درجه دهم و مقوله سرآمد بودن قانون از این دست می‌باشند. در پایان نیز برای حمل جسد، با تغییر زاویه دید به بازی کشانده می‌شود:

راوی به عنوان بازنمون عبدالصبور یا طبقه روشنفکر جامعه، مسأله کنش ارتباطی مردم با مرکز قدرت را به چالش کشانده است. به باور وی، مقوله مزبور در نظام اجتماعی امروز مصر، تکرار کنش معمول زورمندان با مردم عادی است. او برای طرح موضوع تنفر و انزجار خود از چنین رابطه‌ای، رنگ زرد را بازنمون قرار داده است. در ادامه نیز با گنجاندن سخنان زورگویان تاریخ در قوانین نظامی مأمور ارشد، وی را حاکمی تصویر کند که پای در رکاب آن‌ها نهاده و مطیع اصول عقایدی شان است. دیگر لایه تعبیه شده برای تقویت این تصویر، نشستن والی قانون بر بلندای قطار برای اعمال حق و عدالت است. راوی برای توجیه عمل وی، از عبارت معروف «قانون بر فراز سر افراد است»، استفاده می‌کند. این سخن، برخلاف بار نشانه‌ای معمولش مبنی بر جایگاه والای قانون، موضوع دیگری را می‌رساند و آن، تسلط و حاکمیت همه جانبه قانونگذار بر امور مردم است. در نهایت نیز راوی به عنوان نماینده طبقه روشنفکر، با تهدید و ارعاب به همکاری با قانون گذار فراخوانده می‌شود.

نتیجه‌گیری

- عبدالصبور توانسته است با بهره‌گیری از ظرفیت‌های نشانه‌ای موجود در دو حوزه زبان و فرهنگ عربی، سپهرهایی متناسب با الگوی پیشنهادی لوتمان ارائه نماید. با نظر به الگوی فرضی لوتمان از فضای نشانه شناختی موزه، سپهر نشانه‌ای از عناصر نشانه‌ای متنوعی شکل یافته و هر عنصر مانند ارگان‌های فعال در موزه کارکرد خاصش را اعمال می‌نماید. نکته حائز اهمیت این‌که در بستر مجازی لوتمان، کار ویژه تمامی عناصر، از پیش تعیین شده و ملموس می‌نماید؛ چنان‌که برخی از وجوه کاربردی در سپهرهای عبدالصبور نیز فرایند نشانه‌ای معمولشان را اتخاذ نموده‌اند.

- رویکرد لوتمان به آثار ادبی - به عنوان نظام‌هایی نشانه‌ای برای تصویر دوره‌های مختلف تاریخی -، پدیده سوگیری اجتماعی را به همراه دارد. به نظر می‌رسد یکی از مهم‌ترین ره آوردهای مقوله حاضر، گسترش دامنه رمزگانی و در پیوست آن، مرزهای سپهر نشانه‌ای باشد؛ مثلاً قضیه اسطوره آفرینی در قلمرو نشانه‌ای «الأمیرة تنتظر»، نمود

حقیقی این فرایند است. شاید دومین ره آورد مهم، القای بار نشانه‌ای نو به برخی اشیا و تیپ‌های شخصیتی در هر دو نمایشنامه باشد؛ عناصری چون مسافر، مسؤل بلیط، سرود، بلیط و یا قصر و پادشاه و خدمه و غیره، بازنمون موضوعاتی متفاوت با بار نشانه‌ای معمولشان اند.

- آنچه از بررسی فضای نشانه‌شناختی دو نمایش حاصل می‌آید، تقابل ایدئولوژیکی عبدالصبور را می‌رساند؛ تقابلی که بر مبنای آن سوگیری اجتماعی دو پهلویی لحاظ شده است. شاعر از یک سو، در سپهر نشانه‌ای الأميرة تنتظر، با تسلط نیروی خیر وحشت شب را به صبح رسانده، با تکرار «بشتابید» برای تحقق اهداف متعالی سوگیری می‌نماید؛ از طرف دیگر، در فضای نشانه‌شناختی مسافر لیل با غلبه نیروی شر، در ظلمت شب فرو رفته و با تکرار «چه کنم» تزلزلش را در آرمان‌خواهی نشان داده است.

- واگرایی حاضر در دوره تاریخی یکسان و در ازای موضوع واحد تحقق پذیرفته و تحت تأثیر دو انگیزنده نمود یافت: نخست، ناامیدی شاعر از ظهور ناجی برای غلبه بر نیروی شر، و دوم، اسارت قوه خیال وی در بند واقعیت‌های موجود در نظام اجتماعی مصر. اما لازم به ذکر است که هیچ یک از عوامل یاد شده نتوانستند حس کنجکاوی‌اش را در کشف و بازنمود عوامل مؤثر در ایستایی جامعه به بند کشند.

منابع و مأخذ

- آرون، بول و آلان فیالا (۲۰۱۳م)، سوسیولوجیا الأدب، ترجمه: محمد علی مقلد، ط ۱، بنگازی: دارالکتاب الجدید.
- اسماعیل، عزالدین (۲۰۰۶م)، کل الطرق تؤدي إلى الشعر، ط ۱، بیروت: دارالعربية للموسوعات.
- اسماعیل، کمال محمد (۲۰۰۶م)، الشعر المسرحی فی الأدب المصری المعاصر، قاهره: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- أفخمی، رضا و همکاران (۱۳۹۳ش)، «بررسی جایگاه زن در اشعار اجتماعی صلاح عبدالصبور»، نقد ادب معاصر عربی دانشگاه یزد، دوره ۴، شماره ۶، صص ۱۳۰-۱۶۳.
- ایلام، کیر (۱۹۹۲م)، سیمیا المسرح و الدراما، ترجمه: رئیف کرمت ابیروت: المركز الثقافي العربی.
- برجکانی، فاطمه (۲۰۱۶م)، نشأة المسرح فی الشرق، المجلد الأول، بیروت: بیسان.

- ترابي، علي اكبر (١٣٨٥ش)، جامعه شناسی ادبيات فارسی، ج ٥، تهران: فروزش.
- جحا، ميشال خليل (١٩٩٩م)، أعلام الشعر العربي الحديث (من أحمد شوقي إلى محمود درويش)، ط ١، بيروت: دارالعودة.
- دهخدا، علي اكبر (١٣٧٧ش)، لغت نامه دهخدا، ج ١٤، ج ٢، تهران: دانشگاه تهران.
- دووينيو، ژان (١٣٩٢ش)، جامعه شناسی تئاتر، ترجمه: جلال ستاری، تهران: مركز.
- راعي، علي (١٩٩٩م)، المسرح في الوطن العربي، ط ٢، كويت: علم المعرفة.
- زكي، أحمد كمال (١٩٩٧م)، دراسات في النقد الأدبي، ط ١، بيروت: الشركة المصرية العالمية للنشر- لونيجمان.
- سجودي، فرزانه (١٣٩٠ش)، نشانه شناسی فرهنگي، ج ١، تهران: نشر علم.
- سجودي، فرزانه (١٣٩٠ش)، نشانه شناسی کاربردي، ج ٢، تهران: نشر علم.
- شميسا، سيروس (١٣٧٩ش)، بيان و معاني، ج ٥، تهران: فردوسي.
- عبدالصبور، صلاح (٢٠٠٦م)، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دارالعودة.
- عبدالقادر، فاروق (١٩٩٠م)، رؤى الواقع و هموم الثورة المحاصرة (دراسات في المسرح المعاصر) ط ١، بيروت: دارالآداب.
- العشماوي، محمد زكي (لاتا) المسرح، اصوله و إتجاهاته المعاصرة، بيروت: دارالنهضة العربية.
- گروه نويسندگان آكادمي علوم شوروي (١٣٦٧ش)، تاريخ معاصر كشورهاي عربي، ترجمه محمدحسين روحاني، ج ٢، بی جا: توس.
- قوزي، محمدعلي (١٩٩٩م)، دراسات في تاريخ الأدب المعاصر، ط ١، بيروت: دارالنهضة العربية.
- لوتمان، يوري (٢٠١١م)، سيميائ الكون، ترجمه: عبدالمجيد نوسي، ط ١، بيروت: المركز الثقافي العربي.

قراءة في مسرحيتي «الأميرة تنتظر» و «مسافر ليل» وفقاً لنظرية الفضاء السيميائي ليورى لوتمان

فرهاد رجبى^١

طاهره شكورى^٢

الملخص

عند إقامة أيّ تواصل في النظم الاجتماعية، يحتاج المرء إلى وحدة سيميائية تتسم بوظيفة قيادية. يهتمُّ إلى هذا العنصر، كأصغر جزء في العملية اللغوية، الكثير من اللغويين. ومن أبرز مصاديقه هو الاتجاه السيميائي ليورى لوتمان، الذي يستخدم في نظريته قوة الخيال كحلقة وصل بين علم الاجتماع و الأدب، وهي تسمى الفضاء السيميائي.

نرى في الأدب العربى المعاصر عامةً وفي المسرحية كأكبر أرضية متصلة بالاتجاهات الاجتماعيه خاصة أدباء كبار منهم «صلاح عبدالصبور» الذى يتخذ موضعاً صارماً تجاه القضايا الوطنية و الدولية المختلفة. إنه ك «يورى لوتمان» يؤمن ببناء سيميائي ليس للغة فحسب، بل للكون كله، ويريد أن يضيفي الأشياء والأنماط لوناً سيميائياً بشكل عام، كما نرى هذا التيار في مسرحيتيه الشعريتين «الأميرة تنتظر» و «مسافر ليل»، إذ نجد أنه يتخذ مواقف مختلفة في موضوع واحد في فترة تاريخية معينة. إضافة إلى أنه يسعى إلى خلق معان مهمة في المسرحيتين. يحاول هذا المقال البحث عن مسعى عبدالصبور على أساس الفضاءات السيميائية للوتمان. ونرمي من خلال دراستنا إلى الإدراك الصحيح عن هذه الفضاءات للمسرحيتين والبحث عن الدلالات المستخدمة وفقاً لنظرية لوتمان.

الكلمات الرئيسية: عبدالصبور، لوتمان، المسرحية، الفضاء السيميائي، الاتجاه الاجتماعي.

١- الأستاذ المشارك في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة جيلان

٢- الخريجه في فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة جيلان

