• دریافت ۱۴۰۰/۱۲/۰۷
• تأیید ۱۴۰۱/۰۸/۰۳

نمود نقش رمزواره در خلق معانی بدیع در شعر سعدی یوسف با تکیه بر نظریه آگاهی دنیل چندلر (مطالعه موردی دیوان «السّاعه الاخیره»)

سید علی میرحسینی* ، سید عدنان اشکوری**
علی اسودی* ، هومن ناظمیان*****

چکیده

با در نظر داشتن ظرفیت معناگستری رمز، دنیل چندلر با اعتقاد به لزوم برخورداری یک پژوهشگر ادبی از دانش کیفی و تشخیصی، نظریه آگاهی را مبنی بر نمایش نحوه و میزان تأثیرگذاری عناصر گوناگون اجتماعی و فرهنگی در یک اثر منظوم یا منثور با تکیه بر نقش زبانی و ادبی عناصر کلام پایه‌ریزی کرده است؛ یعنی صاحب سخن هر قدر از این عناصر بهره‌جویی آگاهانه‌تری کرده باشد، به طبع مفهوم مطلوب خود را پخته‌تر و ارزنده‌تر ساخته است؛ مفهومی که از نظر چندلر بیش از هر موضع دیگری در ساختار رمز ادبی و تبدیل شدن آن به رمزگان یعنی ساختار تفصیل شده بر اساس عوامل تأثیرگذار نامبرده حاضر می‌گردد. پژوهش حاضر درصدد است تا با روش مطالعه کتابخانه‌ای و با رویکردی توصیفی - تحلیلی و در کار بستن رمزواره یعنی کشف مفاد نظریه آگاهی در شعر سعدی یوسف - شاعری عراقی که همواره وطن خویش را از پنجره کوچک غربت نگریسته و وصف نموده است- و نمود نقش هر یک در آفرینش رمزگان اشاره کرده و مدعای خویش را به یاری عناصر درون‌زا یعنی ادبی، زبانی، ساختاری و گاه نگارشی به اثبات برساند؛ از مهمترین دستاوردهای رمزواره در این نوشتار تبیین روشن بهره‌برداری هوشمندانه سراینده از موارد مذکور در راستای تعمیق معانی فرهنگی و اجتماعی پنهان شده در پس هر رمزگان است؛ زیرا شاعر هیچگاه به برشماری عیان مزایا یا معایب اکتفا نکرده و همواره سیاق سخن خود را به گونه‌ای ترتیب داده است که ابتدا کل کلام، معنای مدّ نظر او را تصدیق کرده و سپس جزء جزء سخن با تأکید آن به واسطه ابزارهای گوناگون زبانی و ادبی از جمله الفاظ، تعابیر، افعال، قیود، روایتگری و دیگر وسائط، مقصود اصلی را به گوش مخاطب برساند.

واژگان کلیدی: شعر معاصر، نظریه آگاهی، رمزواره، رمزگان، سعدی یوسف، دنیل چندلر.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران (نویسنده مسئول) seyedalimirhosseini@khu.ac.ir
** دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران eshkevari@khu.ac.ir
*** استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران asvadi@khu.ac.ir
**** دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران nazemian@khu.ac.ir

۱. مقدمه

به یقین هر آفریننده ادبی در تلاش است تا معنـایی بـیش از آنچـه از واژگـان مسـتفاد می‌گردد به شنونده خود عرضه داشته و بدین ترتیب بـر گسـتره مفهـوم سـخن و دایـره شنوندگان خود بیفزاید؛ در این راستا و از میان صنایع ادبـی مـی‌تـوان «رمـز» را دارای بیشترین ماهیت ابزاری در جهت دستیابی به چنین هدفی دانست (فاخوری، ۱۹۹۰: ۲۸-۲۷)؛ زیرا شاعر یا نویسنده به واسطه آن مـی‌کوشـد تـا تعـاملی پویـا میـان خـود و مخاطب ایجاد کند؛ به این صورت که او مقصود خویش را در پرده واژگان نهان داشـته و به این ترتیب وظیفه کشف و تحلیل آن را به توانایی ذهنی مخاطب و قدرت پردازش وی واگذار می‌کند (هاشم، ۱۹۸۱: ۷۷-۸۱)؛ بنابراین رمز دارای یک ویژگی منحصـر به فرد است و آن برخورداری این صنعت ادبی از خاستگاه نـزول و فـرود عقلـی اسـت؛ چرا که هر دو سوی یک اثر ادبی هنگام خلق و کشف آن نیازمند بهره‌جـویی از خـرد و لوازم آن یعنی دانش و آگاهی می‌باشند (شفلر، ۱۹۹۷: ۱۰-۱۴)؛ چندان که مفهوم از یک جانب در پرده رمز قرار گرفته است تا از نامحرمان به آن در امان باشـد و از سـوی دیگر سخنور با بهره‌برداری از این صنعت ادبی مخاطب خود را نیز از عامه جدا ساخته است (عباس، ۱۹۹۹: ۱۹۷-۲۰۳).

بارزترین وجه شعر «سعدی یوسـف» بـه منزلـه سـراینده‌ای کـه عمـر خـویش را در غربت به سر آورده، اما این امر هیچگاه روی وی را از وطن بازنگردانده، عنصـر زبـانی وی است که این ویژگـی در وهلـه اول خـود را در بهـره‌بـرداری وی از واژگـان سـهل و استفاده از قالب شعر نو به نمایش می‌گذارد؛ زیرا با در نظر داشتن اهتمام وی به طرح مسائل اجتماعی و فرهنگی و به طبع آن مد نظر قرار دادن عموم جامعه برای دریافت این مفاهیم می‌توان کارکردهای زبـانی فـوق را انتخـاب هوشـمندانه‌ای از جانـب وی برای نیل به اهداف مذکور دانست (المحسن، ۲۰۰۰: ۵-۱۱). هـر چنـد برخـی شـعر وی را از مکتب شعر مقاومت دانسته و به تأثیرپذیری او از شعراء و ادبـای غـرب اشـاره

داشته‌اند (الصمادی، ۲۰۰۱: ۱۱-۱۶)، نوشتار حاضر ضمن صحه‌گذاری بر مدعای فوق موارد مذکور را چون ابزاری در دست این شاعر می‌بیند که به واسطه آن سعی دارد تا نزدیکترین و بیشترین ارتباط را با مخاطب خود برقرار کند؛ زیرا نه تنها سعدی یوسف خود را از انتساب به اندیشه و مکتبی خاص مبرا دانسته و به این امر به صراحت اعتراف کرده (مطاوع، ۲۰۰۲: ۱۰-۱۱)، بلکه آشکارا از مهر خویش به مردم و سرزمین خود سخن گفته و برای امر دیگری ارزشی قائل نشده است (یوسف، ۲۰۰۲: ۶-۱۱). توفیق صاحب سخن در ریختن عوالم باطنی خود در دایره واژگان، افزایش تعداد شنوندگان و ایجاد ارتباطی نزدیک و پایدار با ایشان است (مندور، بی تا: ۱۲۲-۱۲۵).

پژوهش حاضر با انتخاب دیوان «السّاعه الأخیره» -که در سال ۱۹۷۷ م. به چاپ رسیده است- از میان آثار پرشمار سعدی یوسف در صدد آن است تا توانایی زبانی این شاعر در خلق معانی بدیع در عین بهره‌برداری از الفاظ سهل و آشنا را به نمایش بگذارد؛ این پژوهش در ابتدا به تعریف مفاد نظری خود یعنی رمز، رمزگان، نظریه آگاهی و در نهایت مصطلح «رمزواره» -که دستاورد این پژوهش است- پرداخته و سپس به انطباق آن با اشعار می‌پردازد؛ یعنی ابتدا شعری مستعد - یعنی سخنی که پژوهشگر از سیاق آن بوی رمز و تعابیر تاویل‌پذیر بشنود- را گزینش کرده، مفاهیم مستعمل آن را با ذکر شواهدی و مصادیق مشابهی تبیین داشته و آن‌گاه به تحلیل سروده شاعر، برجسته‌سازی عناصر گوناگون و نحوه بهره‌برداری سراینده از هر یک در خلق معنایی بدیع می‌پردازد؛ بدین سبب چیستی رمزواره و نظریه آگاهی دنیل چندلر و نحوه انطباق و نمود آن در سخن سعدی یوسف پرسش‌های اصلی این نوشتار است.

در نهایت ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است که انتخاب بیدل دهلوی به عنوان مرجع شعر فارسی به یک سبب عام و دیگری خاص صورت پذیرفته است: عام از آن جهت که وی از کبار شعر فارسی به شمار آمده و در ضمن عنایت به این اعتبار،

مخاطب این نوشتار به سبب آشنایی ابتدایی زبانی با او می‌تواند مقصود پـژوهش را بـه کمال و سرعت بیشتری دریافت کند؛ خاص از آن سو که ماهیت سخن این سراینده – چندان که خواهد آمد– به گونـه‌ای اسـت کـه پژوهشـگر ادبـی مـزرع حاصـل‌خیزتری جهت کشت مصادیق پیش روی خود داشته و این امر راه را برای دیگـر محققـان ایـن حوزه نیز باز می‌گذارد.

نوشتار حاضر از جهت خلق رمزواره به عنـوان یـک مصـطلح ادبـی تـازه و انطبـاق عملی آن در شعر یک شاعر حائز اهمیت ویـژه اسـت. در بـاب پـژوهش‌هـای صـورت گرفته درباره سعدی یوسف می‌توان به مقاله «ملامح المقاومه فی أشعار سعدی یوسف و سلمان هراتی» از معصومه نعمتی قزوینی و زهرا حکیم زاده اشاره کرد که به بررسـی تطبیقی مظاهر مفهوم مقاومت در شعر سعدی یوسف و سلمان هراتی پرداخته اسـت؛ در این باب مقاله «درنگی در بنمایه‌های ادب پایـداری در شـعر سـعدی یوسـف شـاعر معاصر عراق» از عبدالاحد غیبی، صفورا نظری و حبیبه خوش نفـس نیـز بـا پـژوهش پیشین بستری همگون دارد. مقاله دیگر «ظاهره الأغتراب فی شعر سعدی یوسف» از ریحانه ملازاده است که اهتمام به کشـف و تحلیـل نشـانه‌هـای اغتـراب از جملـه یـاد وطن، کودکی، پناه بردن به طبیعت از وضع موجود و دیگر موارد در آثار سعدی یوسف داشته است. «تصویرگرایی در شعر سعدی یوسف بر اساس دیدگاه عزالدین اسماعیل» از زینه عرفت پور و معصومه نعمتی قزوینی است که گزیده‌ای از آثار یوسـف را از نظـر تصویرگرایی تحلیل کرده است. مقاله «المؤثرات الأجنبیه فی شـعر سـعدی یوسـف» از سمیر صبری خورانی و «تأثیر یانیس ریتسـوس فـی الشـعر العربـی الحـدیث: سـعدی یوسف نموذجاً» از مفلح الحویطات است که واکاوی نحوه تأثیرپذیری سعدی یوسف از ادب بیگانه است. «شخصی‌سازی زبان و روند عدول از خودکاری آن در شـعر سـعدی یوسف» از رضا کیانی، فاروق نعمتی و علی سلیمی است که مفهوم شخصی‌سـازی در شعر سعدی یوسف را بررسی می‌کند.

۲. زندگی‌نامه و آثار

سعدی یوسف در سال ۱۹۳۴م. در روستای ابو الخصیب یا البقیع از توابع بصره به دنیا آمد و پس از به پایان رساندن مراحل تحصیل در دار المعلمین بغداد، به روزنامه‌نگاری پرداخت. «ماجراجویی» - هر چند به اسباب سیاسی- او را به سفر به کشورهای گوناگون عربی و اروپایی مانند: الجزیره، یمن، فرانسه و انگلستان وا داشت که هر یک در کنار سرزمین مادری وی یعنی عراق، میزبان بخشی از آثار او بوده است (یوسف، ۲۰۰۴: ۴؛ مطاوع، ۲۰۰۲: ۱۲-۱۱؛ الصمادی، ۲۰۰۱: ۱۳-۱۵).

دست به گریبان شدن با جنگ در سرزمین مادری و تبعات ناشی از آن یعنی آشفتگی اجتماعی و سیاسی و سفر به نقاط گوناگون جهان و مشاهده نقیض آن شرایط تا پایان حیات سعدی یوسف بر اندیشه شعری وی سایه افکنده است (الصمادی، ۲۰۰۱: ۱۶-۱۸)؛ چندان که شاید بتوان اهتمام این شاعر به سرودن شعر آزاد و نزدیک ساختن هر چه بیشتر نظم خود به نثر (المحسن، ۲۰۰۰: ۱۷۵) را مسبب عدم وجود هیچ پیوندی در شرایط جامعه پیش چشم وی دانست. گرچه او هیچگاه ادعا نکرد که زبان فکر و یا نماینده جماعت خاصی در سخن خود است (مطاوع، ۲۰۰۲: ۱۱).

آثار سعدی یوسف شده است را می‌توان در چند دسته ذکر کرد:

الف) شعر: القرصان، أغنیات لیست للآخرین، قصائد مرثیه و... (یوسف، ۲۰۰۴: ۴).

دواوین شعری وی چند ساختارشکنی دارد: نخست وجود حدیث نفس (همان: ۵-۱۱) و یا توضیحات نثری در باب شعر خود (همان: ۱۱۹۳)؛ دوم اشعار (همان: ۳۲۸۲؛ ۳۳۰۱-۳۳۰۲) و عناوین انگلیسی (همان: ۲۷۶۱؛ ۲۹۳۱؛ ۲۹۳۲)؛ سوم وجود تصاویر(همان: ۳۲۲۷؛ ۳۲۴۰؛ ۳۲۵۶).

ب) ترجمه: وایت وایتمان: أوراق العشب، کافافی: وداعاً للإسکندریه التی تفقدها و... (همان: ۴).

ج) بدون دسته‌بندی: «اروتیکا» در ذکر ظواهر جسدی به مدد نگاره‌های جنسیتی جبر علوان.

۳. شرح لغت و مصطلح رمز

رمز در لغت به دو عمل اطلاق می‌گردد: یکی سخن گفتن آرام و دیگری حرکت دادن هر یک از اعضای بدن از جمله لب، چشم و یا ابرو در جهت فهماندن موضوعی به ظاهر نامعلوم برای دیگران به مخاطب آگاه به آن (ابن منظور، بی تا: رمز؛ دهخدا: بی تا: رمز)؛ رمز از منظر پیدایش ریشه‌ای عقلی داشته و می‌تواند در بسترهای گوناگون فکری و فرهنگی به ایفای نقش بپردازد (شفلر، ۱۹۹۷: ۷-۸) و به همین سبب انسان همواره علاقه‌مند به خلق رمز از بسترهای گوناگون مانند طبیعت، تاریخ و یا حتی زبان است (دسکال، ۲۰۰۳: ۵۲-۵۶؛ العطوی، ۲۰۱۶: ۷-۸).

گرچه برخی رمز را به عنوان یک مصطلح ادبی تازه مفهومی غربی می‌دانند (غطاس کرم، ۱۹۴۹: ۱۱-۷) و سابقه این امر تا حدی بر گفته ایشان صحه می‌گذارد (اولمان، ۱۹۵۱: ۵۷-۶۳)، اما از منظر تاریخی این موضوع در ادب عربی نیز از دیرباز وجود داشته (الجندی، ۱۹۵۸: ۴۳-۴۱) و قدمای بلاغت نیز آن را از مشتقات کنایه‌اند (سکاکی، ۱۹۸۷: ۴۱۱-۴۱۲؛ تفتازانی، بی تا: ۲۵۷-۲۶۲). انتساب رمز به کنایه، مایه تفاوت اصلی نظریه بلاغت قدیم و مفهوم وارد آمده از غرب است؛ گرچه در ادب غربی به این مفهوم از منظرهای گوناگون اندیشه‌ای پرداخته شده و حتی برخی اصل لزوم وجود هیچ گونه شباهت و یا اتصال میان رمز و مفهوم برداشت شده از آن را مورد پرسش قرار داده و یا انکار داشته‌اند (فاخوری، ۱۹۹۰: ۲۵-۲۹).

۳-۱. نظریه آگاهی دنیل چندلر - (Born 1952) Daniel Chandler-

رمز ادبی - با صرف نظر از خاستگاه آن یعنی طبیعت، تاریخ، اسطوره، فلسفه و... (زاید، ۱۹۹۷: ۹۹-۱۰۴)- می‌تواند به دو شکل مستعمل و بدیع در کلام ظاهر گردد

(شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۹۰-۱۹۴). صاحب سخن به یاری این ابزار ادبی و با به تکاپو افکندن خرد بشری در جهت کشف معنا عواطف و مشاعر مخاطب را تحریک کرده و او را بدین وسیله جذب می‌نماید (امین، ۲۰۱۲: ۱۰۰-۱۰۴؛ مندور، بی تا: ۱۱۷-۱۲۰). رمز در شکل نخستین حاوی معنای تازه‌ای نبوده و شاعر یا نویسنده در خلق آن به دشواری چندانی نمی‌افتد؛ زیرا تنها تلاش وی یافتن نزدیک‌ترین مثال ملموس به مفهوم ذهنی خود در جهت تسهیل دریافت آن برای مخاطب است (هلال، بی تا: ۳۷-۴۱).

از نظر چندلر رمز در شکل دوم خود با تغییر ماهیت به «رمزگان» در عین بهره‌برداری از لفظ مستعمل حاوی معنایی تازه است؛ به این شرح که صاحب سخن آگاهانه سیاق کلام خود -یعنی چینش واژگان و ارتباط تعابیر با یکدیگر- را به گونه‌ای تنظیم می‌دارد که مخاطب برای دریافت مقصود وی بر خود لازم می‌بیند که هنجار ادبی پیش‌فرض را کنار گذشته و مقصود تازه‌ای را به یاری شواهد و قرائن موجود استنباط کند. رمزگان از منظر خاستگاه با رمز تفاوتی ندارد اما نحوه شکل‌گیری اقتضا می‌کند که خود در انواعی مانند اجتماعی، متنی و یا تفسیری قرار گرفته و هر یک از این موارد نیز به وجه غلبه اندیشه در شکل‌دهی آن به صورت سیاسی، عرفانی و یا چندبخشی طبقه‌بندی می‌گردد (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۵-۱۶۳)؛ هر چند چندلر خود نیز به این نکته معترف است که به طبع رمزگان می‌تواند گستره‌ای به وسعت ذهن آدمی داشته و در هر زمان به نوعی تازه تبدیل گردد (چندلر، ۲۰۰۷: ۹-۳).

یک پژوهش‌گر ادبی از نظر دنیل چندلر باید از سه ابزار آگاهی بهره‌مند باشد تا بتواند به کشف شواهدی بپردازد که رمز به واسطه آنها صبغه‌ای رمزگانی پیدا می‌کند:

الف) **آگاهی اجتماعی و فرهنگی**: به هر میزان که پژوهشگر ادبی با محیط و اجتماع متن مورد تحلیل خود آشناتر باشد می‌تواند عناصر اجتماعی را به سهولت و سرعت بیشتری یافته و رمزگان را بر اساس سیاق آن تبیین کند.

ب) **دانش ادبی و زبانی**: بدون در نظر گرفتن خاستگاه یک اثر ادبی یعنی

دسته‌بندی موضوعی آن و کسب شناخت کافی از آثار قرار گرفته در آن زیرمجموعه و همچنین احاطه داشتن به نقش ضمنی عناصر زبانی نمی‌توان به توان کافی در تحلیل رمزگان دست پیدا کرد؛ چرا که یک پژوهش‌گر آن‌گاه که با ذهنی تهی از اندیشه پنهان یک دسته‌بندی ادبی به تحلیل اثری دست بزند، از کشف ارتباط و سیاق اجزاء آن بازمانده و به این ترتیب، پای از درک معنای ابتدایی فراتر نمی‌گذارد.

ج) **دانش کیفی و تشخیصی**: چنان‌چه یک پژوهش‌گر قادر به تشخیص عناصر یاد شده باشد ناگزیر از این دانش سوم نیز بهره‌مند خواهد بود؛ چرا که دانش کیفی ابزاری است که یک تحلیل‌گر ادبی به یاری آن می‌تواند دانش اجتماعی خود را تقویت کرده و دانش ادبی خود را نیز به اثربخشی عملی برساند و به این ترتیب و با کشف ارتباط میان این دو به مقصود آشکار و پنهان متن مورد پژوهش خود دست پیدا کرده و آن را برجسته سازد (چندلر، ۲۰۰۷: ۱۴۸-۱۵۴).

۲-۳. رمزواره

پسوند «واره» در لغت هم به معنای شبیه، مانند، بسیار و نوبت به کار رفته و هم از آن برای ساخت مشتقاتی مانند گوشواره و چراغواره به منزله اسامی آلت و مکان بهره‌برداری شده است (دهخدا، بی تا: واره)؛ این نوشتار با عنایت به این امر و معنای لغوی ساختار جشنواره یعنی «گردهمایی همگانی برای نمایش آثار هنری، پاس‌داشت یک رخداد، ادای احترام به یک شخصیت و امثال آن» (عمید، ۱۳۷۵: جشنواره) دست به آفرینش «رمزواره» به منزله یک مصطلح ادبی زده است.

رمزواره را می‌توان صحنه نمایش ارتباط عناصر اجتماعی، فرهنگی، ادبی و زبانی کشف شده در بستر یک متن ادبی دانست؛ با این توضیح که این مصطلح ادبی با داشتن هویت متشکل از عناصر گوناگون نقش ابزاری را ایفا می‌کند که پژوهش‌گر به وسیله آن می‌تواند سیر تکامل رمز به رمزگان را شناخته و به شرح آن بپردازد؛ به طبع

هر قدر که هر یک از قرائن نام برده نقش چشم‌گیرتری در خلق رمزگان داشته باشد، رمزواره از آن به عنوان خاستگاه پیدایش خود نام می‌برد و هر چه میزان حضور عناصر گوناگون افزایش پیدا کند، رمزواره پخته‌تری در کلام شکل گرفته و به دنبال آن رمزگان مستحکم‌تری نیز از رمز مستعمل آفریده می‌گردد.

شعر بیدل دهلوی به سبب برخورداری از ماهیتی خاص عرصه بس مناسبی برای تحلیل رمزواره و کنکاش رمزگان به شمار می‌آید که این نوشتار به اشارتی اکتفا کرده و باقی را به دیگران می‌سپارد:

تا توانی در کمین زحمت دل‌ها مباش همچو سیل از خاک این ویرانه‌ها سر بر مکن

(دهلوی، ۱۳۸۹: ۱۱۸۰)

در این سروده رمز طبیعی سیل را از مفهوم مستعمل آن -که از منظر لغوی نیز قابل برداشت و تأیید است- یعنی «ویرانگی» دور شده و به رمزگان تفسیری افتادگی نزدیک سازد؛ به این شرح که شاعر با موجود دانستن سیل به طور طبیعی و پنهان داشتن آن در زیر خاک آن را متشکل از منبعی آسمانی ندانسته و همین قطع آن از موضعی متعالی و به طبع آن فرونشاندن غرور احتمالی و قرار دادن آن در جایگاهی پست یعنی خاک حسن تعلیلی بر دفع ویژگی ویران‌گری از آن به حساب می‌آید؛ حال آنکه بیدل با بر هم زدن این ساختار طبیعی موفق به آفرینش مفهومی تازه گردیده است که رمزواره زبانی در دو موضع می‌تواند مؤید این معنا باشد: یکی حضور لفظ خاک و حضور سیل در زیر آن و عدم نیاز به کسب وجود از منبعی متعالی و دیگری عدم سر بر افراشتن سیل و به زحمت افکندن مردمان؛ چرا که ایشان خود در ویرانه‌ها سکنی گزیده‌اند و آزار چنین مسکینانی دور از انصاف می‌نماید. در پایان ذکر دو نکته خالی از لطف نمی‌نماید: یکی آنکه بیدل برای سر به زیر بودن سیل نیز حسن تعلیلی در نظر گرفته و آن پندپذیری است که حاصل از عنایت به نصیحت شاعر در مصراع نخستین است؛ دیگر آنکه این نصیحت‌شنوی نیز خود تأیید دیگری بر قطع ریشه سیل

از سرچشمه بالایی و در نتیجه عدم وجود هرگونه غرور حاصل از بالانشینی در جهت عصیان و طغیان احتمالی است.

۴. رمزواره در سخن سعدی یوسف

۴-۱. رمزواره بیت

با اندیشه در این پاره از یک سروده:

بَیتُ مَن فِی الجَناحِ المداهَمِ بِالرّیحِ؟/فِی الوَرَقِ المتَساقِطِ عَن سَروَه؟/فِی ثِیابِ البَنَاتِ الّتی بَدَأت تَتَقاصَرُ؟/فِی مَنزِلِ السّهروردی؟/ کَیفَ نحزمُ أشیاءَنا ثُمَّ نَرحَلُ؟/فِی المیاه الّتی لا تمسُّ التویجاتِ/سافَرتُ عِشرینَ عاماً/کُنتُ أرقبُ ما یَصل الریشَ بِالقَلبِ/وَ الطَّیرَ باللؤلؤه/عَبَثاً یَستَریحُ المحارِبُ[۱] (یوسف، ۲۰۰۲: ۱۶-۱۷)

درمی‌یابیم بیت یا خانه از دیرباز رمز مأمن آرامش و آسایش به شمار آمده و خداوند سبحان نیز در آیه شریفه (إِنَّ أَوَّلَ بَيْتٍ وُضِعَ لِلنَّاسِ لَلَّذِی بِبَكَّه مُبَارَكًا) (آل عمران: ۹۶) با اراده خانه کعبه از بیت و قرین ساختن آن با برکت و مبارکی شاهدی گواه بر مدعای فوق ذکر فرموده است؛ حال آنکه با انطباق معنای مذکور نمی‌توان به درک درستی از این شعر دست پیدا کرد؛ چراکه اگر بیت مد نظر وی نیز محلی برای آرامش باشد، آنگاه نمی‌تواند منزل فردی در بال‌های بادتاخته و یا برگ‌های فروریخته سروی به حساب بیاید؛ مگر آنکه فرد مذکور از رخدادهای تصویر شده توسط شاعر به آرامشی دست پیدا کرده باشد که همین نکته محل انطباق رمزواره و به طبع آن خلق رمزگانی بیت به شمار می‌آید. با این توضیح که این رمز در شعر مذکور بیش از هر معنای دیگری به مفهوم دکان، حجره و یا هر گونه محل کسب سود نزدیک است که در اولین قدم به یاری رمزواره زبانی می‌توان دریافت که شاعر با طرح سخن خود به صورت انشای پرسشی و به همراه آوردن چند سؤال پیاپی در قالب تصاویر ملموس- که تحلیل آنها در ادامه خواهد آمد- به ناپسند بودن این امر از نظر خود اشاره می‌کند.

شاعر در ادامه سروده خود با بهره‌برداری از دو رمزواره اجتماعی و طبیعی به معنای رمزگانی بیت مهر تأیید می‌زند: یکی تصویر اجتماعی کوتاه شدن رو به رشد لباس دختران جامعه و دیگری رخداد طبیعی به خاک افتادن برگ‌های درختی در پیش چشم مخاطب؛ گویی شاعر از به دنبال آوردن این تصاویر و قرین ساختن این دو موضوع قصد دارد که شباهتی در سرنوشت قهرمان رو به زوال هر دو صحنه ایجاد کند؛ برگ‌هایی که رفته رفته زرد شده و عاقبت به خاک فرومی‌افتند و دخترانی که جامه آنها هر لحظه کوتاه‌تر می‌شود؛ یعنی همان‌گونه که برگ‌های سبز سروی در اثر تعامل با عاملی بیگانه - خزان- شروع به از دست دادن رنگ خود کرده و در نهایت به خاک می‌افتند، لباس - بلند- دختران جامعه پیش چشم شاعر نیز که نماد فرهنگ آنان است، در اثر عواملی اصالت خود را از دست داده و عاقبت صاحب خود را به سرنوشت آن برگ‌ها دچار می‌کند. شاعر به زیرکی از ذکر عوامل این رخداد چشم پوشی کرده است تا هم ذهن مخاطب را به تکاپو بیندازد و هم گستره آن را به نمایش بگذارد. در نهایت شایان ذکر است که سرو هم از درختان بلندقامت به شمار آمده و هم از منظر طبیعی خزان تأثیری بر آن ندارد؛ حال آنکه در سروده سعدی یوسف این درخت نیز از تاراج خزان در امان نبوده و برگ‌های آن در خاک غلتیده‌اند تا شاعر بدین وسیله یادآور اهمیت و قدرت اسباب وقائع مطرح شده -کوتاه شدن البسه و زرد شدن برگ‌ها- باشد.

سراینده در ادامه با بهره‌برداری از رمزواره زبانی اضافه ساختن لفظ منزل به سهروردی به مفهوم رمزگانی بیت بیشتر دامن می‌زند؛ به این شرح که فردی دکان سودورزی خود را در منزل سهروردی بنا کرده است؛ دکانی که اگر معنای رمزی مستعمل بیت به جای آن فرض گردد هیچ انطباقی با منزل پیدا نمی‌کند؛ حال آنکه منزل نیز در این شعر تنها به معنای محل اقامت نبوده و به مفهوم خانه‌نشینی شباهت بیشتری دارد؛ چرا که اگر بیت با منزل همخوانی داشته باشد آن‌گاه سهروردی نیز در

قاعده شریک آمده و بدین ترتیب نیازی به پرسش از وی وجود ندارد؛ حال آنکه صاحب منزل یعنی سهروردی در این سروده نه تنها دیگر رمز و مظهر شخصیت فلسفی آن به شمار نیامده، بلکه رمزگانی فرهنگی از دانایی منفعل به حساب می‌آید که در عین حال شراکتی نیز در سودورزی ندارد؛ چرا که اگرچه در برخورد نخستین او قربانی سودجویی فردی شده که وی را خانه‌نشین و منفعل ساخته است، اما در ادامه چیدمان پرسشی سخن و طعنه مستقیم شاعر به خود به جهت انفعال ناشی از سفر گزیدن و تایید این امر با ذکر طوال آن در قالب بیست سال سهروردی را رمزگان فردی خرمند -خود شاعر و یا مخاطب آگاه- تصویر می‌دارد که از قوت دانش خود برای تحرکی مفید سود نبرده است. عنایت به این امر ضروری می نماید که سعدی یوسف با ذکر نحزم از ریشه حزم به معنی دوراندیشی، هوشیاری و عاقبت‌سنجی (دهخدا، بی تا: حزم) و بهره‌برداری کنایی از آن به معنای «نترک» طعنه پرسش خود را تقویت کرده است.

با تأمل در این پاره از سروده شاعر می‌توان به این نقد دست یافت که سعدی یوسف در تصویر کردن شخصیت سهروردی به بنیانی علمی- اندیشه‌ای اتکا نکرده و صرفاً از وی به سببی مجهول، مانند علاقه فردی یاد کرده است؛ حال آنکه وجه صحیح اقتضاء دارد که یک شخصیت زمانی در سخن حاضر گردد که ارتباطی میان او و رخدادها وجود داشته باشد:

حلاج بر سر دار این نکته خوش سراید از شافعی نپرسند امثال این مسائل

(حافظ، بی تا: ۳۲۰)

در صورتی که تاریخ از سهرودی هرگز به عنوان یک دانای منفعل و یا زیرکی سودورز یاد نکرده و این امر به سخن سراینده رنگی متناقض‌نما بخشیده است.

شاعر به یاری یک رمزواره اجتماعی و فرهنگی توانسته است با مفهوم سفر نیز تصویری پویا خلق کند؛ به این شرح که سفر در بستر آب‌هایی اتفاق می‌افتد که نه

گیاهان قادر هستند از آن لبی تر کنند و نه شاعر بر محمل آن از دام غصه رهایی پیدا می‌کند؛ این دو تصویر که طبعاً با نگاه به مبدأ شکل گرفته است به روشنی نارضایتی مسافر از وضع اجتماعی و فرهنگی متجلی در لباس دختران، برگ درختان و وضعیت سهروردی و همچنین نابسامانی سیاسی ظاهر در تشنه کامی گیاهان به عنوان نمادی از حرمان بخشی اعظم جامعه را به نمایش می‌گذارد. شاعر در نهایت با ارائه یک تصویر امیدبخش در سوی دیگر سخن یعنی رسانده شدن پرنده به گوهر از بستر آن آبها رنگ امیدبخشی به شعر می‌پاشد؛ هر چند این امیدبخشی به میزان بسیار ناچیزی در سخن وی یافت می‌شود و کلام او همواره صبغه‌ای چنین دارد:

اکتُبُ عَنِ النّاسِ. احِبُّهُم و ادافِعُ عَنهُم لکِن لا نیرانَ فی رأسِ الجَبَلِ (یوسف، ۲۰۰۲: ۶)

افَکِّرُ بِالأرضِ العَرَبیّه. بِأهلها الجَمیلین. وَ لُغَتِها الأجمل. افَکِّرُ بِحَضارَتِها وَ ثَرَواتِها. وَ افَکِّرُ فی الوَقتِ عینه بِالحالِ الَّذی نَحنُ فیه. بِالزَّمَنِ المغلَقِ الَّذی اطبَقَ عَلَینا[۲] (همان: ۱۱)

هر چند دو مفهوم پرنده و گوهر چندان که از لفظ هر یک نیز برمی‌آید، رمز مستعمل رهایی و ارزشمندی به شمار آمده و شاعر با ذکر این دو واژه واپسین بخش‌های سروده خود را از شگرفی به پیش پا افتادگی تنزل داده، اما به جبران این امر در آخرین پاره از سروده خود در کسوت مصلحی اندیشمند ظاهر شده و در قالب یک رمزواره زبانی به ریشه‌یابی رخدادهای مطرح شده می‌پردازد؛ او ابتدا با وارد ساختن یک «ال» بر محارب و ذکر معرفه آن قصد دارد که این مفهوم را یادآور سهروردی مذکور و یا به طبع هر دانای منفعل از جمله خود و مخاطب قرار داده و بدین سبب و با زیرکی از لفظ جنگجو در سخن خود بهره برده است تا به توانایی بالقوه هر صاحب اندیشه اشاره داشته و به تحریک آن بپردازد؛ از سوی دیگر یوسف راحت‌ورزی و عافیت‌طلبی مدام را به کمک «یستریح» - فعل مضارع در زبان عربی

دال بر استمرار است- عامل اصلی انفعال مذکور دانسته و بر بیهودگی آن با تقدیم «عبثاً» در ابتدای سخن تأکید می‌ورزد.

۲-۴. رمزواره نجم

سعدی یوسف در سروده دیگری:

ایُّها الساعون کالحیّات جاءت ساعَه الصلواتِ/فَاختَبِئوا/وَ فی سجداتِنا إختَبِئوا/وَ تَحتَ نُجومِ مَن قادوکُم إختَبِئوا/وَ فی الصُّحُفِ الَّتی سَطَرتُم إختَبِئوا/وَ فی الکُتُبِ/المقاهیِ/المشرَبِ/المبغیِ/الاعیبِ السّیاسَه/سقطه الشُّعَراءِ/نادی النخبَه/البترولِ/ارداف النساءِ/وَ شَقَّه اللّواطیِ/قاعاتِ الفَنادِقِ/مَوعِدِ الحِزبیِّ/مدرسه التَّجَسُّسِ/غرفه الاعدامِ/فی کّلِّ الّذی احبَبتم/إختَبِئوا/لِئلّا تَبصروا وَجهَ الَّتی اغتُصبت[۳] (یوسف، ۲۰۰۲: ۲۱-۲۲)

دست به بازآفرینی رمز طبیعی مستعمل نجم زده و به یاری رمزواره فرهنگی و اجتماعی آن را به رمزگانی بدیع مبدل ساخته است؛ نجم یا ستاره -که در این شعر به صورت جمعی نجوم آورده شده است- به وجه غالب در سه مفهوم به کار بسته می‌شود: یکی «امیدواری» با استنباط از روشن بودن نقطه‌ای در تاریکی:

در بیابانی که ما راه طلب گم‌کرده‌ایم کرم شب‌تابی اگردر جلوه آید کوکب است

(دهلوی، ۱۳۸۹: ۲٦٥)

دیگری «انتظار» با عنایت به اشتغال ذهن به مفهومی و به طبع آن تسهیل زمان به صبح آوردن شب:

شبی به روز رساندن کمال فرصت ماست چو شمع کوکب ما تا سحر نمی‌تابد

(همان: ٤٨٠)

و در نهایت «بخت و اقبال» با توجه اعتقاد انسان در طول تاریخ به تأثیر داشتن اجرام فلکی در سرنوشت بشری:

آرام زمانی‌ست که در علم یقینت تأثیر ز جمعیت کوکب به در آید

(دهلوی، ۱۳۸۹: ۷۷۵)

مفهوم مدّنظر سعدی یوسف در مرحله نخست به یاری رمزواره زبانی جلوه‌گر در یک موضع بنیادین، یعنی انتخاب واژگان خود را به نمایش می‌گذارد؛ با این توضیح که شاعر با بهره‌برداری از الفاظ تاریکی نظیر: حیّات، إختَبِئوا، تَحتَ، سقطه، شَقَّه، التَّجَسُّسِ، الإعدامِ و اغتُصبت به وضوح به مخاطب خود می‌فهماند که سر سخن گفتن از موضوعی دلپذیر را ندارد! او حتی زمانی که واژگان روشنی مانند: الصلواتِ، سجداتِنا، نُجومِ، الصُّحُفِ، الکُتُبِ و وَجهَ را در سخن خود به کار می‌برد، به دو نکته عنایت دارد که هم این واژگان در شماره از لغات تاریک به شدت کمتر باشند و هم اینکه هیچکدام بدون قرین نقیضی ذکر نگردد تا شعر بن‌مایه غمگین خود را در هیچ نقطه‌ای از دست ندهد؛ او حتی از این عناصر در سروده دیگری و به قصد اراده معنای مشابهی بهره‌برداری کرده است:

لا غالِبَ فی آخره اللیلِ وَ لا مَغلوبَ/الکُلُّ یُغالبُ عثرتَه/وَ الکُلُّ یُعاتبُ سکرتَه/وَ الکُلُّ یَسیرُ إلی مَسلَخِه[۴] (یوسف، ۲۰۰۲: ۴۲)

سراینده در پرده آخر با یک بهره‌برداری عظیم از رمزواره اجتماعی و فرهنگی رمز طبیعی نجوم را از معانی پیشتر ذکر شده دور داشته و به رمزگان دون‌همتی و قناعت به خردی مبدل می‌دارد و این انتقال معنا از عنایت تعمدی وی به این امر و قدرت کلام او حکایت دارد؛ چرا که اگر این لفظ در یکی از معانی مستعمل خود در سروده وی به کار برده شده باشد، آنگاه از دو جانب محل اختلاف است: نخست آنکه با واژگان مجانس خود بی ارتباط بوده و دوم آنکه از معنای مستفاد از شعر یعنی تباهی و نومیدی دور می‌افتد؛ در واقع ستارگان از منظر سعدی یوسف رمزگانی از خرده‌ترین عطایی به شمار می‌آید که به مخاطب وی داده شده است تا به واسطه آن ذهن او از موضوعات اصلی منحرف گشته و به این ترتیب مهری نیز بر دهان وی زده شود؛ حال

آنکه این مخاطب از نظر شاعر مانند برگی است که در اثر جدا شدن از درخت سبکباری خود را از دست داده و حال بر اثر یافتن وزن بیخودی بر زمین افتاده، بازیچه باد گشته و از روشنی جهان به سایه دیواری قناعت کرده است:

الوَرَقَه/فی السَّطحِ تَمُرُّ بِها الرّیحُ/فی السَّطحِ الصَّیفی تَلوذُ بِظِلِّ الحائِطِ/وَ الوَرَقَه/-کَیسُ التَغلیفِ المفتوحُ-/اتَحفُظُ اسمَ الوَرَقَه/وَ هِی عَلی السَّطحِ تَمُرُّ بِها الرّیحُ[۵] (یوسف، ۲۰۰۲: ۴۵)

شاعر در تصدیق مدعای خود از هر دو منظر مادی و معنوی به برشماری مصادیقی پرداخته است که سود زیانبار این معامله به حساب می‌آیند؛ یعنی: الصُّحُفِ، الکُتُبِ، المقاهِي، المشرَبِ و... همگی شواهدی ملموس از اشتغال مخاطب به امور فرعی به حساب می‌آیند. شاعر در این پاره از سخن خود به ریشه‌یابی این معضل با رویکردی روانشناختی و نیز درمان آن از منظر اجتماعی پرداخته است؛ یعنی با ذکر «أحبَبتم» سبب این غفلت را «تعلق» و با «وَجهَ الَّتی اغتُصبت» مخاطب را به روشنی متوجه امر مغفول ساخته است.

یوسف از رمزواره زبانی در شکل کاربردی آن در این سروده برای تقویت معنای مورد نظر خویش بهره چشمگیری برده است؛ برای مثال هنگامی که می‌خواهد از عدم کفایت مخاطب خود در راهبری صحبت کرده و به این ترتیب نجوم را به رمزگان مد نظر خود تبدیل سازد از «قادوکُم» به شکل کنایه‌ای هجوآمیز بهره‌بردای می‌کند. او همچنین زمانی که در صدد است تا شنونده را متوجه تغافل وی ساخته و بر جنبه تعمدی ناآگاهی وی تکیه کند از «تَبصروا» بهره می‌جوید؛ به این شرح که مخاطب از تماشا ناگزیر است، اما به تعمد خود را به غفلت می‌زند تا به وقائع به دیده بصیرت ننگرد. در آخر نیز این نکته به چشم می‌آید که شاعر با در کار بستن نوع خاصی از صنعت التفات -که نوشتار حاضر آن را «اظلال» یا سایه‌افکندن سخن بر مخاطب عینی و ضمنی می‌نامد- به کلام خود صبغه‌ای دو گانه داده و برای هر یک قرائنی

ذکر کرده است؛ گویی روی سخن شاعر ابتدا با کسانی است که روزنامه‌ها، کتاب‌ها، قهوه‌خانه‌ها و دیگر مظاهر نام برده را برای دیگران فراهم آورده و آنها را بدین وسیله از امور مهم غافل ساخته‌اند؛ کسانی که وی از ایشان به نیکی یاد نکرده و با عناوینی از آنها نام می‌برد که به روشنی بیانگر موضع اندیشه‌ای او در قبال ایشان است:

كانَت حَديقَتُه - وَ هِي مزهوّه بِالقرنفلِ أحمرَ-/مَفتوحَه لِلكِلابِ/وَ لِلحَشَراتِ الغَريبَه/مَفتوحَه لِلسَنانيرِ ذاتِ المخالبِ[۶] (یوسف، ۲۰۰۲: ۵۱)

از سوی دیگر تمامی موارد مذکور متوجه آنانی است که به هر یک از این مصادیق تعلق یافته و به دنبال آن خود را به تغافل زده‌اند؛ چندان که در سروده دیگری نیز با ارائه تصویری اجتماعی به موشکافی این امر پرداخته:

شَيخٌ فی الخَمسين/يقبعُ فی غُرفَتِه يَحتَرِفُ الكِذبَه وَ التَّدخينَ/مَن يَملَا هذا الرَّأسَ الفارِغَ؟/لكِن/فی الشَيخوخه قَد يَبدو الشعرُ الابيَضُ اسوَد/قَد تبدو الكِذبَه قَولَه حَقٍّ/وَ سَحابُ التَّدخينِ سَماءَ تمطرُ[۷] (همان: ۴۳)

و برای تأکیدورزی بر این مفهوم گاه دایره سخن خود را چنان گسترده می‌دارد که خود را نیز در آن وارد می‌کند:

بَيتٌ عَلی الذری كانَ مَسكوناً باشباحِنا/زَماناً طَويلاً/وَاتَّركناهُ مُسرِعينَ إلی السّوقِ/اشتَرَينا شقائقاً/وَاشتُرينا ذِمَّه/مَن يَبيعُ ديناً بِدُنيا؟/رُبَّما كانَ لِلتَعامُلِ وجهاهُ وَلكِنَّنا رَضينا/بِأن نُخدعَ[۸] (همان: ۴۹)

۳-۴. رمزواره صوت

با اندیشه در این شعر:

عَمَّ يُسائِلُنا هذا الصَوتُ الصارخُ فی البَريَّه؟/عَمَّ يُسائِلُنا القادِمُ مِن تل الزعتر؟/وَ القادِمُ مِن نَهرِ البارِد؟/وَ القادِمُ مِن إيلول؟/عَمَّ يُسائِلُنا الصَوتُ الباحِثُ مِن عَذراءِ فلسطين؟/أوَلَم نَعرِف بعضاً؟/أوَلَم ناكُل فَوقَ جُسومِ القَتلی خُبزَهُم مرشوشاً

بِالماءِ؟/أوَلَم نَجلِس فی قاعَه مشرحه حَولَ فلسطین؟/ أوَما مَزَّقنا جثتَها مِزَقا؟[۹] (یوسف، ۲۰۰۲: ۲۵)

می‌توان به یک رمزواره اجتماعی دست یافت که شاعر به یاری آن از رمز صوت رمزگان سیاسی بدیعی آفریده است؛ به این شرح که صدا و مشتقات طیفی آن یعنی: فریاد، نجوا، آواز، ناله و مصادیق دیگر هماره در جهت القای مفهومی به کار بسته می‌شود که در آن وجه ابزاری صوت مد نظر قرار دارد. برانگیختن، دادخواهی، اعتراض، اظهار عجز، طلب مهر و دیگر موارد همگی شواهد این مدعا به حساب می‌آیند:

گوش مروتی کو کز ما نظر نپوشد　　دست غریق یعنی فریاد بی‌صداییم

(دهلوی، ۱۳۸۹: ۱۱۲۹)

حال آنکه در این سروده سعدی یوسف نه تنها صوت دیگر عاملی برانگیزاننده به حساب نمی‌آید، بلکه به قصد خاموش و فراموش ساختن آورده شده است؛ به این شرح که او ابتدا با طرح سخن خود در ساختاری پرسشی ماهیت وجودی صدای مذکور و سبب حضور آن را مورد سؤال قرار داده و با تکرار چندین و چند باره این امر منشأ زمانی و مکانی پیدایش آن یعنی البَریَّه، تل الزعتر، نَهرِ البارِد و إیلول را نیز ذکر می‌کند تا بدین وسیله نقش نداشتن هر یک از این امور در بخشیدن ماهیتی به مفهوم صدای مد نظر را به نمایش بگذارد؛ چرا که ذکر هیچکدام یک از این موارد منجر به یافتن پاسخی برای پرسش‌های مطرح شده نگردیده است؛ از سوی دیگر شعر از رمزواره‌ای زبانی برای تقویت ضمنی مفهوم فوق استفاده کرده است؛ یعنی برخی از این مصادیق مانند البَریَّه و إیلول خود مظهر به پایان رسیدن فرصت و به طبع آن امید نیز به حساب می‌آیند؛ چرا که بیابان به سبب بی‌حاصل بودن خود اقتضای نومیدی داشته و از سوی دیگر ایلول نیز از ماه‌های آخر سال به حساب می‌آید و این مصادیق وقتی در کسوت سخنی پرسشی به مخاطب عرضه شود، دو چندان تقویت می‌گردد.

شاعر در ادامه با در کار بستن یک رمزواره اجتماعی و فرهنگی به رمزگان صوت بیش از پیش نزدیک می‌گردد؛ او ابتدا با طرح پرسش معرفتی «أوَلَم نَعرِف بعضاً؟» با استفاده از ابزار زبانی کلمات نکره و منفی ساختن فعل به واسطه «لم» مهر تأییدی بر بی‌حاصل بودن فریاد شنیده شده می‌زند؛ به این شرح که مخاطب خود را آگاه به مضمون آن دانسته و سودی در شنیدن دوباره آن نمی‌بیند. او در ادامه با ارائه تصویر به کام بردن نان‌های خون‌آلوده بر سر جنازه‌های کشتگان به روشنی موضع خود را در قبال صدای برخاسته شده اعلام می‌دارد؛ وی همچنین با ذکر «حَولَ فلسطین» مدعای پیشتر خود را تصدیق کرده و با اعلام نزدیک بودن خود به محل وقوع صدا به مخاطب این نکته را می‌فهماند که اشراف کاملی بر موضوعیت صدای شنیده شده دارد. شاعر در ادامه با تصویر دیگری یعنی دریده شدن یک جسد -که تاریکی مضمون و مفهوم ناتوانی را به نیکی نمایش می‌دهد- و دست داشتن خود در این عمل می‌کوشد که اظهارات پیش از این خود را تأیید و تقویت کند؛ آنچه اما از در هم آمیختن دو رمزواره سیاسیِ متجلی در تصاویر و زبانیِ به کار بسته شده در طرز کلام به دست می‌آید، آن است که صوت مذکور نه تنها به قصد آگاهی و برانگیختگی به گوش مخاطب نرسیده، بلکه به نیت فرونشاندن و منفعل ساختن آن از مصدر خود صادر گردیده است؛ چرا که اگر رمز صوت مذکور به منظور نیکی ارسال گردیده بود، مخاطب دیگر با پرسش‌های گوناگون از خود و ذکر آن تصاویر به درگیری با آن نپرداخته و به طبع مهر بی‌حاصلی به آن نمی‌زد؛ در واقع سعدی یوسف در تلاش است تا از منظری جامعه‌شناسنه و چه بسا سیاسی کثرت قضایای صادره از ماجرای فلسطین را مورد انتقاد قرار داده و این امر را عامل اصلی انفعال مخاطب نسبت به این موضوع عنوان دارد.

۴-۴. رمزواره قبر

با عنایت در این شعر:

لکِنَّنی القی الحَقیقَه فی یَدیَّ/بَسیطَه کَالعشبِ/امتُنا تَشیخُ/وَ بَینَ مَکاتِبِ الحُکّامِ وَ العقداءِ/تفقدُ آخِرَ ارضِها/القبرَ المهیأ/امّه بُعثت وَلکِن مُنذُ آلافِ السِّنین/وَ ما الَذی یأتی؟/الشَّرارَه قَد تَجیءُ/وَ لَیسَ بَعدَ الموتِ مِن موتٍ/وَ آخِرُ ارضِها القبرُ المهیأُ کانَ عِندَ التَّلِ/وَ الحُکّامُ وَ العقداءُ یَنتَظِرونَ ساعَتَها الاخیرَه[۱۰] (یوسف، ۲۰۰۲: ۲۶)

می‌توان به این نکته دست یافت که سعدی یوسف با در کار بستن یک رمزواره اجتماعی- سیاسی کوشیده است تا قبر را از رمز دینی یا مستعمل لغوی آن دور ساخته و به رمزگان زوال همه جانبه مطابق با مفهوم مد نظر خویش مبدل سازد؛ یعنی - چندان که خواهد آمد- مقصود شاعر نه تنها تشابهی با مفاهیمی مانند این آیه شریفه (نَمُوتُ وَ نَحْیَا وَ مَا یُهْلِکُنَا إِلَّا الدَّهْرُ) (الجاثیه: ۲۴) نداشته، بلکه در صدد است تا از عاملی فرهنگی، اجتماعی و سیاسی سخن به میان آورد. به این شرح که رمز دینی قبر با عنایت به مفهومی که شریعت به آن اطلاق می‌کند به منزله مسیر ناگزیری تصویر می‌گردد که آدمی نه تنها در طی طول آن از نوعی حیات برخوردار است، بلکه منزل و مقصد معینی را نیز می‌جوید:

در خاک تربتم نفسی می‌زند غبار بیدل هنوز زنده عشقم نمرده‌ام

(دهلوی، ۱۳۸۹: ۹٤٤)

با این همه اما شاعر مقصودی دیگر از پرداختن به این رمز داشته و این مهم را ابتدا با دو رمزواره زبانی به نمایش می‌گذارد: یکی انتخاب واژگان؛ یعنی او با برگزینی تَشیخُ، تفقدُ، آخِرَ، قَد تَجیءُ و الأخیرَه و چیدمان هر یک در اطراف قبر مفهوم «زوال» را به روشنی به مخاطب خود القا می‌دارد؛ دیگری پرسش «وَ ما أَلَّذی یأتی؟» و بهره‌برداری از ترکیب نحوی اضافه ساختن «قد» بر فعل مضارع برای به نمایش گذاشتن قلت رخداد در «الشَّرارَه قَد تَجیءُ» که هر یک داعی تردید و نومیدی بوده و

در نهایت مفهوم کلی این سروده یعنی زوال را تأیید می‌کند.

یوسف به دنبال ارائه سخنی تازه در پرده قبر -زوال- بوده و این کار را با بهره‌برداری از رمزواره فرهنگی و اجتماعی و پررنگ ساختن هر یک با رمزواره زبانی دنبال می‌کند؛ او در اولین گام خود را از مخاطب به وسیله «لکِنَّنی» جدا ساخته و بلافاصله با ذکر «ألقی الحَقیقَه فی یَدیَّ» این ناهمزیستی را عامل اصلی آشنایی مدام خود - مفهوم دوام از فعل مضارع استنباط می‌گردد- با یک حقیقت عنوان می‌دارد؛ شاعر در مرحله دوم از دو عامل کنایی برای استهزاء و یا چه بسا تحریک مخاطب خود بهره می‌جوید: یکی ذکر صفت «بَسیطَه» به صورت نکره و دیگری تشبیه « کَالعشبِ» که اولی در تعظیم معنا یعنی سادگی و دیگری برای تقویت همین مفهوم به طرزی کنایی آورده شده است؛ چرا که مخاطب شاعر در درجه اول مردمانی هم‌خاستگاه و هم‌فرهنگ وی هستند که حال وی در طعنه به قدرت فهم ایشان ساده‌ترین و ملموس‌ترین عنصر را از طبیعت به کار گرفته و آن را استعاره از معنایی قرارد داده است که مخاطب او در ناآگاهی از آن به سر می‌برد؛ سراینده در ادامه با ذکر جمعی «أمتُنا» و فعل مضارع «تَشیخُ» می‌کوشد که هم گستره مخاطب خود را نشان داده و هم به استمرار داشتن امر مد نظر خود اشاره داشته باشد.

شاعر در ادامه گوشمالی مخاطب خود با ذکر «الحُکّامِ وَ العقداءِ» و جداسازی آن از اجزای پیشتر سخن به واسطه قطع رشته فاعلیت در تلاش است تا شنونده را متوجه مسبب وقائعی سازد که در ادامه به آنها اشاره خواهد کرد؛ یوسف با آوردن «تفقدُ» به صورت فعل مضارع و انتساب آن به امت پیشتر ذکر شده همچنان بر شمول سخن خود و دوام فعل صورت پذیرفته تکیه کرده و این مرتبه با ساختار «أرضِها» در تلاش است تا با ایجاد حس بازگشت[۱۸] در مخاطب میزان اثرگذاری«القبرَ» ذکر شده در ادامه را افزایش دهد؛ صفت «المهیأ» نیز سیلی دیگری بر چهره مخاطب غافل فرود آورده و گواهی روشن بر بی‌اختیار بودن وی و محتومیت سرنوشت غمبار او به شمار می‌آید.

در پـرده سـوم ایـن شـعر سـعدی یوسـف همچنـان در تـلاش بـرای آگـاه سـاختن مخاطب خود به سر برده و این مهم را با بهره‌برداری از رمزواره زبـانی در عبـارت «أمـه بُعثت وَلکِن مُنذُ آلافِ السِّنین» به نمایش می‌گذارد؛ به این شـرح کـه او ابتـدا بـا ذکـر نکره «أمه» و قطع آن از لفظ مشابه پیشتر ذکر شده در تـلاش اسـت تـا ضـمن ایجـاد حس بازگشت به شنوده بفهماند که او از گذشته خود فاصله داشته و دیگری ارتباطی با آن ندارد؛ گذشته‌ای که «بُعثت» از یک سو گواه روشنی بر شـکوه آن و از سـوی دیگـر شاهدی بر تهیدستی امت حاضر بـه حسـاب مـی‌آیـد؛ زیـرا از تعبیـر«وَلکِـن مُنـذُ آلافِ السِّنین» چنین برمی‌آید کـه جـلال یـاد شـده بـا بهـره‌بـرداری شـاعر از عناصـر زبـانی «ولکن» و «عدد دال بر کثرت» در گذشته باقی مانده و به دسـت امّـت امـروز نرسـیده است؛ شاعر در ادامه به تعبیر یاد شده اکتفا نکرده و «وَ ما ألّذی یأتی؟» و «الشَّرارَه قَـد تَجیءُ» را نیز -که تحلیل آن پیشتر رفت- در پررنگ ساختن مفهوم مد نظر خود به کار بسته و در آخرین پاره از سخن با نـام بـردن دوبـاره از «الحُکّـامُ وَ العقـداءُ» در سـاختار جمله اسمیه و ذکر فعل مضارع «یَنتَظِـرونَ» بـرای تأکیـد چنـدباره بـر دوام و اسـتمرار وقائع ذکر شده قصد دارد تا حجت را بر مخاطب خود تمام کند.

آنچـه در تحلیـل ایـن شـعر از اهمیـت والایـی برخـوردار اسـت، نمـایش میـزان خطرپذیری شاعر در خلق رمزگانی غیردینی از در هم ریختن رمزی دینی در جامعه‌ای شریعت‌محور به حساب می‌آید.

۵-۴. رمزواره مطر

با تأمل در این سروده سعدی یوسف:

مُنذُ أن کانَ طِفـلاً تَعَلَّـمَ سرَّ المطَـرِ /وَ عَلاماتِـهِ/الغِیَمُ یَهـبِطُ فـی راحَـه الکَـفِّ/وَ الارضُ تَقَـنَّطَ/وَ النّمـلُ کَیـفَ یُخَطِّـطُ ارضَ الحَدیقَـه/وَ الجـذرُ یَهتَـزُّ فـی سـرهِ/وَ الشَّجَرُ/مُنذُ أن کانَ طِفلاً تَعَلَّمَ أنَّ المطَرَ/حینَ یَأتی رذاذاً/فَلا بَرقَ فی آخرِ الافـقِ/لا

رعدَ فی القَلبِ/لا موجه فی النَّهرِ/هکَذا نَتَعَلَّمُ/أو نَتَکَلَّمُ[۱۱] (یوسف، ۲۰۰۲: ۲۹-۳۰)

این نکته آشکار می‌گردد که وی با حذف تمامی صور متصور از رمز طبیعی مستعمل «المطَرِ» دست به خلق معنایی تازه زده که از منظر آفرینش ادبی امری بدیع به حساب می‌آید؛ به این شرح که رمز باران به وجه غالب یا صورتی نیک:

ای سیهکار اگر گریه نباشد عرقی آه از آن داغ که ابر آیی و باران نکنی

(دهلوی، ۱۳۸۹: ۱۳۰۵)

و یا کسوتی از شر همانند این آیه شریفه (قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُمْطِرُنَا بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُمْ بِهِ) (الاحقاف: ۲۴) دارد؛ حال آنکه در شعر سعدی یوسف «المطَرِ» دال بر هیچ یک از این دو امر نبوده و رمزگانی از ناگزیری در برابر تقدیر به شمار می‌آید که این امر با فروریختن باران بر سر آدمی نیز تناسب تصویری دارد؛ به این شرح که شاعر ابتدا با چند رمزواره زبانی در تغییر ماهیت باران و سلب بُعد منفی یا مثبت آن کلام خود را آغاز می‌کند؛ او نخست با بهره‌برداری از واژه «طِفلاً» داستان شعر خود را از دوران کودکی تنها شخصیت آن آغاز کرده و به این ترتیب به طوال سابقه رخدادهایی اشاره دارد که در ادامه به آنها خواهد پرداخت؛ وی در ادامه با قرین ساختن تَعَلَّمَ، سرَّ المطَرِ و عَلاماتِهِ به مخاطب می‌فهماند که در مواجهه با بارانی قرار دارد که رازی و نشانه‌هایی با خود دارد و شخصیت حاضر در این سروده برای شناسایی آن می‌بایست این دو نکته را چون درسی فرابگیرد؛ حال آنکه اگر «المطَرِ» مدّنظر شاعر حاوی معنای رمز طبیعی مستعمل آن بود، دیگر احتیاجی به ذکر «سرَّ» و «عَلاماتِهِ» وجود نداشته و فرد مواجه با آن نیز از تأمل برداشت شده از لفظ مرکب «تَعَلَّمَ» فارغ بود؛ چنآنکه قرآن کریم نیز در آیهٔ شریفهٔ پیشتر ذکر شده، از برخورد اهل شرک با باران عذاب با فعل ساده «رَأَوْهُ» یاد کرده و از ذکر واژگانی متضمن معنای مشاهده اندیشمندانه مانند: نَظَرَ، شَهِدَ و یا بَصِرَ اجتناب کرده است؛ زیرا باران در کسوت رمز طبیعی مستعمل آن رخدادی است که در نگاه اول به دیده می‌آید.

شاعر در پرده دوم سخن خود به ارائه تصاویری طبیعی می‌پردازد تا هم مصادیقی برای «سرَّ» و «عَلاماتِهِ» برشمرده باشد و هم ذهن مخاطب را به مفهوم رمزگانی «المطَرِ» نزدیک‌تر سازد. او با «الغِیَمُ یَهبِطُ فی راحَه الکَفِّ» شاکله ذهنی مخاطب را در هم ریخته، وجود باران را تلویحاً انکار داشته و خود ابرها را در هبوط دائم - معنای ضمنی فعل مضارع- تصویر کرده است تا بار دیگر هر گونه بُعدی را از «المطَرِ» مدّنظر خویش سلب کند و در جهت تعمیق این معنا سه تصویر دیگر در قالب حسن تعلیل به سخن خویش افزوده است: ناامیدی زمین، حرکت مورچه، لرزیدن ریشه‌ها و درختان که همگی از توان تصویرپردازی سراینده حکایت دارد؛ چرا که او با عنایت به مسیر حرکت مورچگان و لرزیدن ریشه‌ها با زیبایی تمام به بی برگ و بار بودن مکانی اشاره دارد که به طرزی کنایی از آن با عنوان «الحَدیقَه» یاد می‌کند؛ زیرا مشاهده وقائع مذکور در جایی که به معنای واقعی بوستان باشد و انبوه از درختان سر به آسمان ساییده، امکان‌پذیر نمی‌نماید؛ حال آنکه مشاهده این منظره و تکاپو، یعنی تلاش مورچگان خرد در جهت بقا در ویرانه‌ای تاریک، هم حکایت از تبعیت ایشان از فطرت محتوم و هم ناگزیری اوضاع دارد؛ بنابراین «الشَّجَرُ» ذکر شده نیز ناگزیر می‌بایست درختی به خاک افتاده باشد که خود این امر مفهوم کلی سروده را تقویت می‌کند؛ مفهومی که به روشنی می‌توان آن را در سه نفی فَلا بَرقَ فی آخرِ الأفقِ، لا رعدَ فی القَلبِ و لا موجه فی النَّهرِ مشاهده کرد؛ یعنی باران مذکور -که حال صبغه‌ای متوهمانه به خود گرفته است- نه از منشائی روشن- برق آسمان- نشأت گرفته و نه به کسوتی امیدبخش - رعد در قلب آدمی- درآمده است؛ این «المطَرِ» حتی با همزاد خود یعنی آب نیز بیگانه بوده و در نتیجه هنگام تلاقی با آن هیچ واکنشی -پیدا نشدن موج در نهر- دیده نمی‌شود.

از آنچه طرح شد می‌توان دریافت که تمامی عناصر داستان شعری سعدی یوسف یعنی: کودک، ابر، زمین، مورچه، باغ، ریشه، درخت و نهر، همگی در چرخه‌ای از

تعامل ناگزیر با بارانی قرار دارند که شاعر در وهله‌ای آن را در بی تأثیر بودن، مساوی با سقوط خود ابرها می‌داند. آن‌چه در این میان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، خط مشی هر یک از عناصر یاد شده است که حاصل رویارویی آنها با انفعال مذکور به حساب می‌آید؛ گویی «المطَرِ» جبری است که نه تنها از خود اختیار و یا تأثیری بر دیگری ندارد، بلکه مخاطب را نیز در چرخه تعاملی منفعلانه با خویش قرار می‌دهد؛ حال آنکه اگر مخاطب از انفعال بیرون آید و دیده تأمل بگشاید، نه تنها بارانی نخواهد دید، بلکه عامل آن یعنی ابرهای آسمان‌نشین را می‌تواند به راحتی در کف اختیار بگیرد. در نهایت ذکر این نکته نیز خالی از لطف نمی‌نماید که شاعر با سلب اختیار از باران به واسطه بی تأثیر بودن آن و در عین حال تأثیرپذیرفتن عناصر دیگر از آن به روشنی به ماهیت ابزارگونه تقدیر اشاره کرده و آدمی را به عدم انفعال در قبال آن فراخوانده است؛ به گواه «هکَذا نَتَعَلَّمُ/أو نَتَکَلَّمُ» موجودیت تقدیر، تأثیرگذاری آن و ناگزیر بودن آدمی در برابر این پدیده همگی دستاورد ناآگاهی است.

۶-۴. رمزواره عین

شاعر در قطعه دیگری:

فَکَّرتُ یَوماً بِالملابِسِ/قُلتُ: إنّی مِثلَ کُلِّ النّاسِ ذو عَینَینِ/اَبَصِّرُ فیهِما شَیئاً/وَ اخطئ فیهِما شَیئاً/وَلکن مِثلَ کُلِّ النّاسِ لَستُ اریدُ اربَعَ اعیُنٍ/عَینایَ کافیتانِ لی/بَل رُبَّما ابصَرتُ عَن شَخصٍ یَنامُ الآنَ/أو یَخشی انفِتاحَه مُقلَتَیهِ/اقولُ: قَد فَکَّرتُ یَوماً بِالملابِسِ/اذ تَکونُ جَدیده یَوماً/وَ اذ تُجَدِّدُ الالوانُ بالاصباغِ یَوماً/ثُمَّ تبهتُ/غَریبَه هذه الملابِسُ[۱۲] (یوسف، ۲۰۰۲: ۳۳)

کوشیده است تا با بهره‌برداری از یک رمزواره زبانی به مفهومی اجتماعی اشاره کند؛ به این شرح که عَین ابزار بینایی بوده و به این ترتیب همواره رمزی برای مفاهیمی در ترادف با این موضوع یعنی: آگاهی، عبرت‌گیری، روشنی و دیگر موارد

متقارب به کار گرفته می‌شود:

آیینه‌واریم محرومِ عبرت　　دادند ما را چشمی که مگشا

(دهلوی، ۱۳۸۹: ٦٨)

به راستی که نه تنها شاعر از این رمز هیچ کدام از مفاهیم یاد شده را اراده نکرده، بلکه آن را در مفهومی کاملاً مخالف یعنی ابزار غفلت بودن، به کار برده است؛ با این توضیح که او ابتدا با ذکر صورت مرکب «فَکَّرتُ» در قالب معنایی کنایی و در عین حال یاد نکردن از زمان مشخص وقوع این رخداد به واسطه ذکر نکره «یَوماً» به مخاطب می‌فهماند که این اندیشیدن وی تعمدی نبوده و تنها گذاری از غفلت به آگاهی به حساب آمده است. وی در ادامه، این موضوع را به یاری دو ابزار زبانی تأیید می‌کند: نخست با وارد ساختن «ال جنس» بر «الملابِس» و اراده کردن تمام گونه آن بر گستردگی دایره اندیشه خود و در نهایت عدم تمرکز آن بدین سبب تأکید می‌کند؛ دوم آنکه به واسطه «قُلتُ: إنّی مِثلَ کُلِّ النّاسِ ذو عَینَینِ» به یک حدیث نفس در باب چشم پرداخته و این پرش ذهنی خود را -که ارتباط لازم و ملزومی با عبارت پیشتر ندارد- گواهی بر سستی بنیان تفکر یاد شده عنوان می‌دارد؛ حال آن‌که «أُبَصِّرُ فیهِما شَیئاً» و «وَ أخطئ فیهِما شَیئاً» نیز با سلب قطعیت از اطلاعات دریافت شده از طریق چشم‌ها همچنان می‌کوشد تا ذهن مخاطب را متزلزل سازد. آنچه در این میان حائز اهمیت است، دو عبارت «وَلکن مِثلَ کُلِّ النّاسِ لَستُ أریدُ أربَعَ أعیُنٍ» و «عَینایَ کافیتانِ لی» است که شاعر در آنها دست به خلق رمزگان چشم می‌زند؛ زیرا وی با جدا ساختن خود از باقی مردم و طلب نداشتن چهار چشم مانند ایشان به وضوح دو نکته را یادآوری می‌کند: نخست آن‌که او به ماهیت ابزاری چشم در جهت غافل ساختن خود آگاه است و دوم آنکه در عین برخورداری از این آگاهی همچنان در صف مردم قرار دارد؛ مردمی که در طلب تغافل حریص بوده و به دنبال داشتن چهار چشم و در نهایت اشتغال تمام وجوه وجودی خود به جهان هستند؛ حال آن‌که سعدی یوسف از جانب

آگاه خود سخن گفته و حیات با چنین مردمانی را برنمی‌تابد:

لَو کانَ لی بُرجٌ لَعِشتُ بِه وَحیداً/لَو کانَ لی قَصرٌ لَاسکَنتُ الکِلابَ بِـه لِتحرسَـنی وَحیداً[۱۳] (یوسف، ۲۰۰۲: ۵۶)

سراینده با بهره‌برداری از یک رمزواره زبانی، یعنی ذکر عدد مشخص «چهار» مفهوم اجتماعی و چه بسا فرهنگی مدّنظر خود یعنی ابزار تغافل بودن چشم را به غایت کمال تقویت داشته است؛ زیرا از نظر شاعر آن دو دیده‌ای که با دو چشم طبیعی انسان همراه شده و تشکیل چهار چشم داده است، در واقع دو گوش آدمی است که بشر آنها را با چشم‌ها برای نیل به مقصودی مشترک، یعنی غافل ساختن خود با مشغول داشتن خویش به جهان، در کار بسته است. او در سروده دیگری نیز از این مفهوم برای ارائه تصویری مشابه استفاده کرده است:

فی الدُّکانِ البِسَه مُستَعمَلَه/وَ فتاه تَدخُلُ فی الدُّکانِ/ناجِلَه کانَت/عَیناها تَتَّسِعان/کَما تَتَّسِعُ التنّورَه فی الرّیحِ/وَ تَتَّسِعان/کَی تَریا سِترَه عاشِقِها المَقلوبَه[۱۴] (یوسف، ۲۰۰۲: ۴۱)

در جریان این همراهی دو ابزار یعنی چشم‌ها در ذات خود از ماهیتی تغافلی برخوردار هستند و آن دو دیگر یعنی گوش‌ها با قرار گرفتن در کنار ایشان به این ناتوانایی دست یافته‌اند؛ گواه این مدعا نیز عبارات پیشین یعنی از «فَکَّرتُ» تا «أخطئ فیهِما شَیئاً» است که شاعر در آنها به وضوح عنوان می‌دارد که حاصل اندیشه خود را در کسوت یک حدیث نفس و به یاری «قُلتُ» با خویش در میان گذاشته است. به طبع آدمی برای دریافت آن‌چه بر زبان آید به گوش نیاز دارد.

شاعر در پرده آخر سخن خود - یعنی از «بَل» تا «مُقلَتَیهِ»- مفهوم برداشت شده را تأیید و تأکید می‌کند؛ زیرا از نظر وی فردی که در غایت غفلت از جهان یعنی در بستر خواب به سر می‌برد نیز به واسطه «أو» با کسی برابر شده است که از گشودن چشم‌های خویش بیم دارد؛ چرا که چنین فردی به محض باز کردن چشم‌های

خویش با غفلتی گرفتار می‌آید که فرد خوابیده در آن غوطه‌ور است. در ادامه شاعر با ذکر «مردمک‌ها» به جای دیدگان و با عنایت به مرکزیت داشتن آنها در بستر چشم به ریشه‌ای و ذاتی بودن عنصر تغافل در ابزار دیده بشری اشاره کرده است. در نهایت سعدی یوسف با تصویر لباس‌ها و وقائع طبیعی رخداده بر آنها از «أذ تَکونُ» تا «هذه الملابِسُ» که حاصل از مشاهده و اندیشیدن وی در سیر مذکور است به روشنی به شنونده ابراز می‌دارد که چشم آدمی تا چه اندازه او را در غفلت فرو برده است که وقتی لحظه‌ای از آن غافل می‌شود، در ساده‌ترین و طبیعی‌ترین رخدادها تأمل کرده و از آن به شگفتی می‌افتد.

۷-۴. رمزواره نَوم

یوسف در قطعه دیگری با عنوان «کَیفَ کَتَبَ الأَخضَرُ بنُ یوسُفَ قَصیدَتَه الجَدیدَه؟» توانسته است با در کار بستن یک رمزواره اجتماعی به تشخیص و درمان دردی بپردازد که از نظر وی گریبان‌گیر جامعه روشنفکران عصر او شده است:

مَرَّت عَلَیه سَبعَه ایّامٍ/وَ هوَ لا یَکتُبُ/کانَ یَقرَأُ حَتّی تُوَجِّعَه عَیناه/یتمشی ظهراً فی الحَدیقَه/وَ لیلاً یتمشی عَلی رمالِ وهرانَ البَحریَّه/قالَت لَه صَدیقَتُه: إنَّکَ لم تَنَم مُنذُ سِتَّه ایّامٍ/قالَ لَها: لَم یَبقَ مِنَ الاصدِقاءِ غَیرُکِ/أنَّه -عَلی ایِّ حالٍ- شَخصٌ غَیرُ متنزنٍ/وَ إن بدا شدیدَ الهدوءِ/وَ لأنَّه مشتتُ الذّهنِ/لَم یَستَطِع أن یَکتُبَ قَصیدَه/الّا أنَّه دَوَّنَ هذه الملحوظاتِ/خَشیَه أن یَنساها[۱۵] (یوسف، ۲۰۰۲: ۳۷)

چندان که برمی‌آید، رمز خواب همواره دستمایه دو مفهوم کلی یعنی آرامش و غفلت قرار گرفته است که هر یک در راستای ماهیت ابزاری آن است:

غفلت سرشار مستغنی‌ست از اسباب جهل خواب گو مژگان نبندد دیده‌های کور را

(دهلوی، ۱۳۸۹: ۱۰۳)

حال آن‌که شاعر از دریچه دیگری به آن نگریسته است؛ به این شرح که او

نخستین گام را با رمزواره‌ای زبانی یعنی انتخاب عنوانی پرسشی برای سروده خود - علامت نگارشی توسط شاعر ضبط شده است- و ذکر نام شخصیت آن برمی‌دارد تا ذهن شنونده را به تکاپو بیندازد.

نشانه‌های بهره‌برداری سعدی یوسف از رمزواره زبانی در نقاط گوناگون این شعر به چشم می‌آید؛ چندان که مخاطب در اولین برخورد با این شعر متوجه عدم حضور شاعر در آن و اکتفاء وی به روایتگری ماجراء است؛ گویی او قصد دارد با عدم ورود به سروده خویش موضع خود را با مفهوم پرسشی عنوان آن روشن دارد. سراینده در ادامه با ذکر تفصیلی «سَبعَه أیّامٍ» به جای معادل کوتاه‌تر آن یعنی «أسبوع» می‌کوشد تا با نگاهی ناقدانه مخاطب را با بازه زمانی طولانی‌تری مواجه سازد؛ زیرا با اتصال آن به زمان حال و چه بسا آینده به وسیله «لایَکتُبُ» طوال مد نظر را تأکید و تقویت ساخته است؛ از سوی دیگر «کانَ یَقرَأُ حَتّی تُوَجِّعَه عَیناه» شنونده را از دو جانب متوجه بی‌حاصل بودن این فعل صورت پذیرفته می‌گرداند: یکی آنکه مطالعه مذکور دستاوردی نداشته و به آفرینش اثری و یا حداقل کتابتی منجر نشده است؛ دوم آنکه شاعر از ماضی استمراری برای بیان کیفیت قرائت صورت پذیرفته استفاده کرده و در عین حال بی‌ثمر بودن آن را به واسطه فعل مضارع بیان داشته است تا رویکرد منتقدانه خود را به کمک ماهیت لغوی الفاظ تأکید نماید؛ شاعر در واپسین پرده این بخش از شعر خود -یعنی از «یتمشی» تا «البَحریَّه»- به ارائه تصویری زمان‌مند از دو عمل دیگر شخصیت سروده خود پرداخته و با به دنبال آوردن این دو در ادامه سخن کوشیده است تا مجموع رخدادها را از منظر ثمربخشی در یک کفه ترازو قرار دهد؛ از سوی دیگر شاعر تنها به دو زمان ظهر و شب اشاره داشته و از ذکر صبح خودداری کرده تا سخن را از هر عنصر امیدبخش تهی کند؛ او بدین منظور «رمالِ وهرانَ البَحریَّه» را نیز معطوف با «یتمشی ظهراً فی الحَدیقَه» آورده تا شنونده چندان به باغ و بوستان و دریافت تصویری روشن از آن دل نبندد.

سعدی یوسف بخش دوم خود را با یک گفتگو -یعنی از «قالَت» تا «غَیـرُکِ» آغـاز کرده، اما زمانی برای وقوع این رخداد ذکر نمـی‌کنـد تـا بـه واسـطه آن شـنونده را وارد دنیای شخصیت شعر خود گرداند؛ جهانی که درآن یا زمان وقائع تأثیری بر آنها نداشته و به تبع آن ارزشی پیدا نمی‌کند و یا در اصل مفهومی به نام زمان وجود نـدارد تـا راوی این داستان شعری آن را ذکر کند؛ حال آن‌که شاعر نیز خود با «سِتَّه أیّـامٍ» و شـمردن شش روز -که با عدد قبلی اختلاف دارد- مهر تأییدی به مفهوم برداشت شده می‌زنـد؛ وی همچنین با بخشیدن هویتی مؤنث به شخصیت دیگر این شعر -که از قضا حضور بسیار کوتاهی نیز دارد- سـعی کـرده اسـت تـا صـبغه‌ای روشـنفکرانه بـه سـخن خـود ببخشد؛ زیرا در مرتبه اول پرسش این شـخص حکایـت از آگـاهی وی دارد و در مقـام دوم سراینده از آن بـا عنـوان «دوسـت» یـاد کـرده اسـت؛ حـال آن‌کـه دوسـتان دیگـر شخصیت اول به اظهار خود وی و به دلیلـی نـامعلوم در شـعر حضـور پیـدا نکـرده‌انـد. سزاوار ذکر است که به طور کل زن در شعر وی از جایگاه بلندمرتبه‌ای برخوردار است:

سَیِّدَه سَتَظلینَ /وَ ناصِعَه سَتَظلینَ /وَ ساخِنَه بَینَ ذِراعَـیَّ تَظلینَ /احِبُّـکِ /یَکفی أن تَمتَدَّ اصابِعُنا کَی نمسکَ بِالحَقِّ[۱۶] (یوسف، ۲۰۰۲: ۴۷)

اما از مجموع عوامل یاد شده می‌توان چنین برداشت کرد که شخصیت مؤنـث یـاد شده، در واقع ماهیتی وجدان‌گونه پیدا می‌کند؛ چرا کـه هـم از منظـر زمـانی و مکـانی نحوه پیدا شدن وی مجهول است و هم حضور و گفتگوی او بـا شخصـیت اول بسـیار کوتاه است؛ از سوی دیگر به پرسش او نیز پاسخی داده نشده و به صورت مجهول رها می‌شود؛ گویی وجدان شخصیت اول لحظه‌ای کوتاه مقابل وی ظاهر شـده و او را بـه خواب دعوت کرده است تا به وی میزان ثمربخش نبودن اعمـال او را بفهمانـد؛ یعنـی اگر او زمان اختلافی یاد شده، یعنی شش یا هفت روز را به خواب نیز سپری مـی‌کـرد، به دستاوردی برابر با حاصل مطالعه امروز خود دست می‌یافت.

سراینده در آخرین بخش شعر خود در تلاش است تـا بـا ذکـر اوصـاف دیگـری از

شخصیت اصلی سروده خود مفاهیم گذشته را تصدیق کند؛ او این کار را با ورود راوی و پی گرفتن ادامه استان از زبان وی و قطع آن از بخش قبلی سخن آغاز می‌کند تا مخاطب را هر چه بیشتر به شخصیت اول نزدیک ساخته و مانند او «غَیرُ متنزنٍ، شدیدَ الهدوءِ و مشتتُ الذّهنِ» گرداند؛ وی در نهایت دستاورد چنین فردی را نیز مشتی «الملحوظاتِ» می‌داند که نه تنها نمی‌توان بر آن عنوان «قَصیدَه» نهاد که هر آینه می‌بایست نگران بر باد فراموشی رفتن آن نیز بود. سعدی یوسف در این سروده با بهره‌برداری از رمزواره زبانی، فرهنگی و اجتماعی و طرح آن در قالب شعری نه چندان بلند، به موشکافی دقیق یکی از مسائل پیش روی خود پرداخته و حتی در سرود دیگری -که بخش دوم این شعر به حساب می‌آید- به یادآوری مسائلی ذیل عنوان «الملحوظاتِ» می‌پردازد که حلقه گمشده رخدادهای این شعر به حساب می‌آید؛ زیرا هر یک از این موارد فرهنگی و اجتماعی حاصل تراوشات گاه به گاه وجدان شخصیت اصلی به شمار آمده و در واقعیت مطلوب جامعه و فرهنگ و یا خود شاعر یا راوی این سروده از او است:

لا تَقلب سِترَتَکَ الاولی حَتّی لو بَلِیت/لا تَسکُن فی کَلِماتِ المنفی حینَ یَضیقُ البَیتُ/لا تَأکُل لَحمَ عَدُوٍّ/لا تَشرَب ماءَ جَبینٍ/لا تَنهش راحَه مَن یُطعِمُکَ الازهارَ[۱۷] (یوسف، ۲۰۰۲: ۳۸)

به وضوح می‌توان دریافت که شاعر با برشماری موارد مذکور قصد دارد تا هم مخاطب خود و چه بسا خویش را به اهمیت هر یک یادآور باشد و هم از سوی دیگر چون ناقدی خردمند به ذکر معایب از طریق برشماری محاسن مفقود بپردازد تا از این طریق میزان تأثیرپذیری کلام خود را دو چندان نماید.

نتیجه‌گیری

به طور عام مخاطب در نخستین مواجهه خود با شعر سعدی یوسف درمی‌یابد که او از

الفاظ و تعابیری برای بیان مقصود خویش بهره برده است که هیچکدام غرابت و صعوبتی نداشته و شنونده در درک معنای لغوی آنها و فهم منظور شاعر از به کار بستن مجموعه الفاظ در عبارتی خاص به دشواری نمی‌افتد؛ از سوی دیگر سراینده هیچگاه خود را ملزم به مبهم‌گویی و در هم آمیختن تصاویر متعدد ندانسته تا از این طریق شنونده را به زحمت کنکاش بیندازد؛ او همواره ابتدا مفهومی را مد نظر قرار داده و در ادامه با الفاظ و تعابیر خود به خلق تصاویری دست زده است که هر کدام مبدأ و مقصدی مشخص دارند؛ در واقع سخن وی از مجموعه تصاویری جزئی شکل می‌گیرد که هر یک در طول دیگری ارائه شده و مخاطب از دریافت و قرار دادن یکایک آنها در کنار هم به مقصود اصلی سراینده در قالب تصویری کلی دست پیدا می‌کند.

شعر سعدی یوسف به طور خاص دارای ویژگی منحصر به فردی است که این نوشتار از آن با عنوان سخندانی یاد می‌کند؛ به این شرح که شاعر با نمایش میزان احاطه خود بر دایره واژگان و برگزیدن آسان‌ترین آنها در مرحله نخست و چیدمان هوشمندانه هر یک در مرحله دوم دست به آفرینش تصویری می‌زند که همهٔ اجزای آن در خدمت ارائه نقشی از مفهوم مدّ نظر سراینده به مخاطب هستند؛ این مفهوم که به وجه غالب دارای صبغه‌ای روانشناسی، اجتماعی، فرهنگی و گاه سیاسی است، همواره در بستر واژگان و تعابیری به شنونده عرضه می‌شود که فرض عدم وجود هر یک از عناصر یاد شده می‌تواند خدشه‌ای در آن وارد کند. در نهایت شایان ذکر است که او حتی گاه از کارکردهای زبانی مانند شیوه روایتگری و علائم نگارشی نیز در تعمیق و تأکید مفهوم اصلی مدّ نظر خود بهره برده است.

از آنجا که یوسف همواره در صدد است تا در کسوت اصلاح‌گر پیش چشم مخاطب حاضر گردد، ناگزیر است تا از رمز و مشتقات معنوی آن مانند کنایه، طعنه و موارد مشابه استفاده کند تا خود را از آفت آنانی که تیغ سخن را متوجه ایشان ساخته

است در امان دارد. شیوه بکارگیری رمز یا رمزواره ویژگی دیگری است که هسته اصلی پـژوهش حاضـر را شـامل مـی‌گـردد؛ چـرا کـه بـه گـواه ایـن نوشـتار، شـاعر در اغلـب سروده‌های خویش با عنایت به معانی مسـتعملی کـه از رمـوز ادبـی گونـاگون مسـتفاد می‌گردد، کوشیده است تا بـا رویکـردی ساختارشـکنانه هـر رمـز را در سـخن خـود بـه گونه‌ای ساخته و پرداخته نماید که مخاطب از آن به معنایی کاملاً بدیع دست پیدا کند که از آن با عنوان رمزگان یاد می‌شود؛ این اصطلاح در مرکزیت تصویری بزرگتر، یعنی رمزواره، قرار دارد که عرصه نمایش مقصود اصلی سراینده به حساب می‌آید.

رمزواره در سخن این سراینده دارای دو ویژگی خاص اسـت؛ نخسـت آنکـه شـاعر کوشیده است تا آن را به غایت ممکن از معنای مستعمل رمزی دور ساخته و حتی گاه به مفهوم کاملاً متناقض تبدیل سازد؛ دیگـر آن‌کـه بـه وضـوح مـی‌تـوان دریافـت کـه محض آفرینش رمزگان در کانون اهتمام سعدی یوسف قرار نداشـته و او از ایـن ابـزار ادبی در جهت تأکید مفهوم اجتماعی و فرهنگی مـدّ نظـر خـویش بهـره‌بـرداری کـرده است؛ حـال آن‌کـه از مطالعـه آثـار دیگـر شـعرائی کـه در عرضـه مشـابه بـه سـخنوری آمده‌اند، این نکته حاصل می‌گردد کـه دسـت‌یـابی بـه چنـین هـدفی یعنـی برشـماری مظاهر و معایب اجتماعی و فرهنگی از طی طریق مطروق یعنی بکارگیری رموز ادبـی در شکل مستعمل آن نیز می‌تواند انجام بپذیرد؛ اما سعدی یوسف ضمن اجتناب از این امر و آفرینش معانی بدیع در صدد آن است کـه از تکـرار اجتنـاب کـرده و سـخن را در لباسی نو به مخاطب عرضه کند.

پی‌نوشت

۱- خانه چه کسی در بال‌های باد تاخته است؟ در برگی که از سروی فرومی‌افتد؟ در لباسی که بر تن دختران است و رو به کوتاه شدن دارد؟ در خانه سهروردی؟ چگونـه امـور خـود را سـامان داده و وا پس می‌نهیم؟ در آب‌هایی که گیاهان لبی از آن تر نمی‌کنند. بیست سـال سـفر کـردم. می‌جسـتم آن را که زخم بر دلم می‌زند و پرنده را به مروارید می‌رساند. بی‌حاصل جنگجو می‌کوشد.

۲- از مردم می‌نویسم. دوستشان داشته و از ایشان دفاع می‌کنم اما آتشی بر قله وجود ندارد. به سرزمین‌های عربی اندیشه می‌کنم. به مردمان نیکو. و به زبان شیرینش. به فرهنگ و دارایی‌هایش فکر می‌کنم. می‌اندیشم به این وقت و حالتی که در آن هستیم. به زمان تنگی که به جبر بر ما سایه افکنده است.

۳- ای چون مارها در تکاپو! وقت نیایش و آسایش رسیده است. پنهان شوید! سر در گریبان سجده‌های ما فروبرید. پنهان شوید زیر نور ستارگانی که شما را راهبری می‌کنند. در متن روزنامه‌هایی که قلم زده‌اید، پنهان شوید. و در کتاب‌ها. قهوه‌خانه‌ها. نوش‌خانه. مقصودگاه. بازیچه‌های سیاست. دشنام سرایندگان. انجمن فرزانگان. نفت -بنزین-. در طلب بانوان. مجازات هم‌آمیزش‌گر. پایگرد مهمانسراها. پایگاه گروهی. آموزشگاه خبرآوری. جای بر دار بردن. در هر آنچه دوست دارید. نهان گردید. تا ننگرید رویی را که به تاراج رفته است.

۴- پیروز و شکست‌خورده‌ای در پایان شب وجود ندارد. همه از خطای خود در هم شکسته‌اند. و مستی را نکوهش می‌کنند. و همه رو به قربانگاه خود دارند.

۵- برگی. بر خاک بازیچه باد است. تف‌دیده‌ای که به سایه دیوار پناه می‌برد. و برگ. -کیسه دباغی باز است-. نام این برگ را به خاطر می‌سپارم. و او همچنان بر خاک است و بازیچه باد.

روشن است که شاعر با ذکر چند باره «ورقه» و یا به اصطلاح نحوی آن یعنی «اظهار در مقام اضمار» کوشیده است تا هم ماهیت مفهوم را مورد پرسش قرار داده و هم آن را یادآوری نماید.

۶- بوستان او - با آن همه میخک سرخ- جولانگاه سگان بود. و تار پایان ناشناخته. و گربه‌هایی چنگال آخته.

۷- کهن‌سالی در پنجاه سالگی. خود را در اتاق خویش زندانی کرده، دروغ پیشه ساخته و سیگار می‌کشد. که این سر تهی را آکنده می‌سازد؟ اما. در کهنسالی گاه موی تیره، سپید. دروغ، سخن حق. و دود سیگار آسمانی از ابرهای باران‌زا تلقی می‌گردد.

۸- خانه‌ای بر قله منزل سایه‌های ما بود. زمانی دراز. آن را در شتافتن به بازار واگذاشتیم. شقایقی خریدیم. در گرویی گرفتار آمدیم. که دین خود را به دنیا می‌فروشد؟ مگر آنکه قصد آبروی خویش کرده باشد، اما ما دست رضایت دادیم. و خیانت را پذیرفتیم.

۹- این فریاد برخاسته در بیابان از ما چه می‌خواهد؟ آنکه از تل الزعتر می‌آید، از ما چه می‌پرسد؟ و آنکه از جویبار خنک. از ماه آخر سال. آنکه دخترکان فلسطین را می‌جوید، از ما چه می‌خواهد؟ آیا ما برخی را نمی‌شناختیم؟ آیا نان به خون آغشته ایشان را بر سر کشتگان نخوردیم؟ آیا در مشرحه

اطراف فلسطین ننشستیم؟ آیا جسد وی را از هم ندریدیم؟

۱۰- من اما بوستان را در دو دوست خویش می‌یابم. ساده چون گیاهان. امت ما رو به کهنسالی دارد. و در میان پادشاهان و سرکرده ایشان. واپسین گوشه از خاک خویش را گم می‌کند. گور آماده. امتی که برانگیخته شد اما از سال‌های دور. و چه کسی می‌آید؟ شعله‌ای گاه جان می‌گیرد. و بعد از مرگ، مرگی نیست. و باقیمانده سرزمینش، گور آماده اوست. نزدیک تپه بود. و پادشاهان و سرکرده ایشان در انتظار به سر آمدن واپسین اوقات وی.

۱۱- از کودکی راز باران را آموخت. و نشانه‌هایش را. ابرهایی که در کف دست فرو می‌افتند. و مورچگانی که بر خاک نقش می‌کشند. و ریشه‌هایی که می‌لرزند. و درختان. از کودکی آموخت که باران. چون سبک از راه آید. برقی در امتداد افق نخواهد بود. و صاعقه‌ای در دل. و موجی در جویبار. اینچنین می‌آموزیم. و سخن می‌رانیم.

۱۲- روزی در پوشاک اندیشه کردم. گفتم من چون تمام مردمان دو چشم دارم. چیزی با آنها می‌بینم. و چیزی را درنمی‌یابم. من اما چون همه مردم هیچ‌گاه چهار چشم نخواسته‌ام. مرا دو چشم خود کافی است. اما شاید اکنون کسی را دیده‌ام که قصد خواب کرده است. یا بیم دارد که دو چشم خویش بگشاید. می‌گویم روزی در پوشاک اندیشه کردم. که گاه نو هستند. و گاه رنگ تازه‌ای بر نقش قدیم یافته‌اند. پس به خود آمدم. این پوشاک چه شگفت‌آور هستند.

۱۳- اگر دژی داشتم در آن تنها می‌زیستم. اگر کاخی داشتم سگانی در آن سکنی می‌دادم تا پاسبان من تنها باشند.

۱۴- پوشاکی کارکرده در دکان است. و دخترکی پا به حجره می‌گذارد. نازک میان بود. دو چشمش فراخ می‌گردد. چون تنوری که در باد دامن بگستراند. تا مگر پوشش واژگون هواخواه خود ببیند.

۱۵- هفت روزی بر وی گذشت. و خطی نمی‌نوشت. آن قدر می‌خواند که چشمانش به درد می‌آمد. ظهر در باغ قدم می‌زد. و شب در ساحل وهران. دوستش به او گفت: شش روزی است که سر به بالین ننهاده‌ای. به او گفت: از دوستان کسی جز تو باقی نمانده است. او به هر حالت فردی پریشان‌وقت است. و هر چند آرام به نظر می‌آید. اما آشفته خاطر است. نتوانسته است که قصیده‌ای بسراید. جز آنکه این دیده‌ها را نوشته است. از بیم آنکه مباد از یادشان ببرد.

۱۶- گران زن خواهی ماند. و پاکدامن. و جوشان در رگ و پی من. دوست دارمت. کافی است تا دست در هم گره کنیم تا خدای را به کف آوریم.

۱۷- پوشش نخست خود را وامگذار حتی اگر پوسیده گردد. در واژگان تبعید سکنی مگزین چون

خانه تنگ آمد. خون دشمنی را مخور. آبرویی را مریز. دستی را مگز که گل پیشکشت می‌دارد.

۱۸- پژوهش حاضر این عنوان را معادل صورت لاتین آن یعنی Nostalgia قرار داده است.

منابع

- قرآن کریم، ترجمه مکارم شیرازی، پیام عدالت، تهران، ایران
- إبن منظور (۱۹۹٤م)، لسان العرب، بیروت، لبنان، دار الفکر
- ارلاس، عبدالقادر (دهلوی، بیدل) (۱۳۸۹)، دیوان بیدل دهلوی به تصحیح اکبر بهداروند، تهران، ایران، نگاه
- أمین، أحمد (۲۰۱۲)، النقد الادبی، القاهره، جمهوریه مصر العربیه، مؤسسه هنداوی للتعلیم و الثقافه
- حافظ، شمس‌الدین محمد (بی تا)، دیوان حافظ به تصحیح علامه قزوینی و قاسم غنی، تهران، ایران، پیام عدالت
- دهخدا، علی اکبر (بی تا)، لغت‌نامه، تهران، ایران، موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران، ایران، چاوشگران نقش
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، بیان، تهران، ایران، انتشارات فردوس
- عمید، حسن (۱۳۷۵)، فرهنگ عمید، تهران، ایران، موسسه انتشارات امیرکبیر
- التفتازانی، سعد الدین (بی تا)، مختصر المعانی، بیروت، لبنان، دار الکتب العلمیه
- الجندی، درویش (۱۹۵۸)، الرمزیه فی الادب العربی، القاهره، مصر، دار نهضه مصر
- السکاکی، سراج الدین (۱۹۸۷)، مفتاح العلوم، بیروت، لبنان، دار الکتب العلمیه
- عباس، إحسان (۱۹۹۹)، فن الشعر، بیروت، لبنان، دار صادر
- عثمان الصمادی، امتنان (۲۰۰۱)، شعر سعدی یوسف دراسه تحلیلیه، بیروت، لبنان، المؤسسه العربیه للدراسات و النشر
- عشری زاید، علی (۱۹۹۷)، إستدعاء الشخصیات التراثیه فی الشعر العربی المعاصر، مصر، دار الفکر العربی
- العطوی، مسعد بن عید (۲۰۱۶)، الغموض فی الشعر العربی، المملکه العربیه السعودیه، مکتبه الملک فهد الوطنیه
- غطاس کرم، انطون (۱۹۴۹)، الرمزیه و الادب العربی الحدیث، بیروت، لبنان، دار الکشف للنشر و الطباعه و التوزیع

- فاخوری، عادل (۱۹۹۰)، تیارات فی السیمیاء، بیروت، لبنان، دار الطلیعه للطباعه و النشر
- المحسن، فاطمه (۲۰۰۰)، سعدی یوسف النبره الخافته فی الشعر العربی، دمشق، سوریا، دار للثقافه و النشر
- مندور، محمد (بی تا)، الأدب و مذاهبه، القاهره، مصر، نهضه مصر للطباعه و النشر و التوزیع
- هاشم، سامی (۱۹۸۱)، المدارس و الانواع الادبیه، بیروت، لبنان، المکتبه المصریه
- یوسف، سعدی (۲۰۰۴)، الاعمال الشعریه الکامله، بیروت، لبنان، منشورات الجمل
- Chandler, Daniel (2007), Semiotics the basics, Second edition, London & NY, Routledge Taylor and Francis Group
- Dascal, Marcelo (2003), Interpretation and Understanding, Amsterdam, Netherlands, John Benjamins Publishing Company
- Mattawa, Khaled (2002), Without an Alphabet, Without a Face, Saint Paul, MN, U.S., Greywolf Press
- Scheffler, Israel (1997), Symbolic worlds, Art, Science, language, Ritual, U.K., Cambridge University Press
- Ullmann, Stephen (1951), Words and their use, New York, U.S., Philosophical Library

Abstract

Discussing The Role of Code, theorized by Daniel Chandler, In Creating Extraordinary Meanings in the works of Sa'adi Yusof (Specifically, "The Last Hour" divan)

Seyyed Ali Mirhosseini*
Seyyed Adnan Eshkavari**
Ali Asvadi***
Houman Nazemian****

Daniel Chandler believes that any interpreter of a text or who that intends to study any form of literary works shall gather three kinds of knowledge beforehand: Social knowledge, Textual knowledge & Modality judgements by which the textual signs of the first two knowledges can be discovered and studied. He also indicates that the more a literary work consists of said elements, the stronger it will be able to represent its meanings which cannot be discovered without deciphering. This note intends to apply Chandler's theory, which is named as the 'Knowledge Theory' by this paper's author, on the poems of Sa'adi Yusof's to indicate how intentionally he has put hidden meanings behind familiar words to recite poems that can be deciphered to reveal new aspects. Not only has he created extraordinary meanings in his literary works but he also has played the role of a cultural or civilized critic who can magnify all of the social issues that people are struggling with. In order to achieve this goal, he often has chosen the words that are completely compatible with the meanings that he has intended to hide to let the audience find for themselves and therefore enjoy it more. Words and their placement in statements are the major means that Yusof has put his hands on to be able to represent his criticism in a way that not only does not offend the audience but it also gives them a chance to stand up to what that has been proven to be faulty. Literally code has played a major role in Sa'adi Yusof's poems as he has utilized many forms of it to create meanings that are beyond what actual words speak of. Such meanings can only be found when a talented literary researcher dives deep into texts to reveal its neglected aspects.

Keywords: Contemporary poem, Knowledge theory, Code structure, Deep code, Sa'adi Yusof, Daniel Chandler

* Ph.D Student in Arabic Language & Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran
Corresponding author seyedalimirhosseini@khu.ac.ir
** Associate Professor in Arabic Language & Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran
eshkevari@khu.ac.ir
*** Assistant Professor in Arabic Language & Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran
asvadi@khu.ac.ir
**** Associate Professor in Arabic Language & Literature, Kharazmi University, Tehran, Iran
nazemian@khu.ac.ir