نشانه‌شناسی نگرش‌های حروفی مولانا در *کلّیات شمس تبریزی*

مرتضی حیدری*

استادیار دانشگاه پیام نور

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۴/۰۹؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۱۳)

چکیده

مولانا با بهره‌گیری از کیفیّت‌های تصویری و ترکیبی حروف الفبا در کلّیات شمس، اشعار بسیار زیبایی سروده است. به‌کارگیری نظریّه‌ای فراگیر در مطالعهٔ این سروده‌ها که زمینه‌های فرهنگی هنر مولانا را پوشش دهد و نتیجه‌ای فراخور یک پژوهش را در بر داشته باشد، نیازی آشکار است. در مقالهٔ حاضر، نگارنده بر پایهٔ آرای چارلز سندرس پیرس به نشانه‌شناسی نگرش‌های حروفی مولانا می‌پردازد و همهٔ سروده‌های حروفی او را گزارش می‌کند. نظریّهٔ نشانه‌شناسی پیرس با دانش نقد بلاغی رایج در زبان فارسی پیوند تنگاتنگی دارد، امّا از توانش تفسیری بالاتری در مقایسه با آن برخوردار است و رسیدن به نتیجه‌ای علمی‌تر را میسّر می‌کند. در این پژوهش، سه‌گانه‌های مشهور «شمایل»، «نمایه» و «نماد» پیرس و فرایند تکامل نشانگی آنها در کلّیات شمس پژوهیده شده است. فرایندهای نشانگی متفرّد، خطّی و متداخل، سه‌گونهٔ سِیر نشانگی حروف الفبا در کلّیات شمس هستند که نگارنده آنها را از یکدیگر بازشناخته است. نگارنده در پایان نتیجه می‌گیرد که نشانگی حروف الفبا در کلّیات شمس، بیشتر با موضوع و تفسیر خود نسبت آسان دارد.

واژگان کلیدی: *نشانه‌شناسی، چارلز سندرس پیرس، کلّیات شمس تبریزی، مولوی، نگرش حروفی.*

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* **E-mail:** mortezaheydari58@gmail.com

مقدّمه

حروف الفبا و کیفیّت نگارشی و ترکیبی آنها در زنجیرهٔ نویسایی زبان، نمادهایی شاعرانه برای آفرینش تصاویری خیالی و نگارگری بر پهنهٔ دیبای گرانبهای زبان فارسی بوده‌اند. بیشتر این سروده‌ها ابیاتی دلنشین و نغز هستند که از نخستین روزگاران تاریخ شعر پارسی دیوان شاعران را آراسته‌اند. به کار بردن نظریّه‌ای منسجم و فراگیر در مطالعهٔ انتقادی این سروده‌ها نیازی آشکار و گریزناپذیر است. از این رو، نگارنده در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از دانش نشانه‌شناسی، به مطالعه و ارزیابی تصاویر، معانی و تفاسیر برآمده از حروف الفبا در *کلّیات شمس تبریزی* می‌پردازد.

۱ـ نوع، روش و چارچوب نظری پژوهش حاضر

پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های کاربردی است و به روش تحلیل محتوا انجام پذیرفته است؛ یعنی سه‌گانهٔ مشهور پِیرس (**Peirce**)، ابزار نظری نگارنده در تحلیل نگرش‌های الفبایی مولانا در *کلّیات شمس* قرار گرفته است. ابیات نمونه‌گیری شده، همهٔ ابیات نگرش حروفی در *کلّیات شمس* دارند و به شیوهٔ نمونه‌گیری کُل (**Total- Sampling**) گزارش شده‌اند. نخستین و اساسی‌ترین گام در مطالعات نشانه‌شناختی، گزینش رویکردی متناسب و فراخور موضوع پژوهش از میان رویکردهای گوناگون حوزهٔ نشانه‌شناسی است؛ چراکه «ما با حوزهٔ گسترده‌ای از نشانه‌شناسی یا معناکاوی روبه‌روییم که نظریّه‌ها و رویکردهای بسیار متنوّعی در آن وجود دارد و بسته به موضوع، زاویهٔ دید و هدف بررسی، از روش‌های مختلفی با مدیریّتی هدفمند استفاده می‌شود» (ساسانی، ۱۳۸۹: ۸۸). این بدان علّت است که «نشانه‌شناسی چنان در روش‌ها و اهداف خود ناهمگن است که نمی‌توان آن را رشته‌ای واحد تلقّی کرد» (مکاریک، ۱۳۸۹: ۳۲۶).

با توجّه به اهمّیت بسیار زیادی که سه‌گانهٔ شمایل (**Icon**)، نمایه (**Index**) و نماد (**Symbol**) پِیرس در مطالعات ادبی و هنری داشته است و بسیاری از آرایه‌های بلاغی را می‌توان با این سه‌گانه گزارش کرد، نگارنده آن را چارچوب نظری پژوهش خود قرار داده است. ژیل دلوز سینما را نظامی نشانه‌ای می‌داند، آن‌گونه که پیرس مطرح کرده است (ر.ک؛ استم، ۱۳۸۳: ۲۹۵ـ ۲۹۶). «نظام پیچیدهٔ پیرس، منبعی غنی و الهام‌بخش برای کاربست نظریّهٔ نشانه‌ها در مورد متون ادبی است» (مکاریک، ۱۳۸۹: ۳۲۳). «در میان انواع دسته‌بندی از

نشانه‌ها که تاکنون ارائه شده است، هیچ یک از نظر استحکام نظری و کارآیی به اندازهٔ تقسیم‌بندی پیرس ارزش و اهمّیت ندارند» (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۳).

۲ـ پیشینه و اهمّیت پژوهش حاضر

جامع‌ترین پژوهشی که در زمینهٔ نگرش‌های الفبایی شاعرانه تاکنون انجام پذیرفته است، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مرتضی حیدری در دانشکدهٔ ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علاّمه طباطبائی با عنوان «تشبیهات حروفی (نگرش حروفی) در دیوان شاعران تا قرن هشتم هجری» است. نویسندهٔ رساله در فصل اوّل، «اندیشه‌های حروفی در طول تاریخ» را بررسی کرده است و فصل دوم را به «گزارش ابیات در بر دارندهٔ نگرش‌های حروفی در دیوان شاعران» اختصاص داده است. رویکرد نویسنده در گزارش ابیات حروفی، نقد بلاغی سروده‌های شاعران بوده است و دریافته که آرایه‌های بلاغی (معانی، بیان و بدیع) با معیارهای سنّتی در گزارش این ابیات کافی و وافی به نظر نمی‌رسند. از این رو، آرایه‌هایی با عناوین «الفباتصویری، الفبامعنایی و تأویل» را پیشنهاد کرده است (ر.ک؛ حیدری، ۱۳۸۷: ۱۵). وی نارسایی آرایه‌های بلاغی سنّتی را در پژوهش خود دریافته است، امّا نتوانسته چارچوب نظری استواری را مبنای پژوهش خود قرار دهد. علیرضا حاجیان‌نژاد نیز مقاله‌ای با عنوان «نوعی تشبیه در ادب پارسی (تشبیه حروفی)» در ***مجلّهٔ دانشکدهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران*** تألیف کرده که این پژوهش با رویکردی توصیفی و با جامعهٔ آماریی بسیار محدود و فاقد نظریّهٔ انتقادی، سامان یافته و حیدری نمونه‌ای از لغزش وی را گوشزد کرده است (ر.ک؛ همان: ۵). محسن ذوالفقاری و علی‌اکبر کمالی‌نهاد نیز مقاله‌ای با عنوان «کارکردهای هنری و تصویری حروف در شعر (با تأکید بر شعر خاقانی)» در ***مجلّهٔ فنون ادبی*** منتشر کرده‌اند که این پژوهش هم با رویکردی توصیفی و بی‌بهره از چارچوب نظری به انجام رسیده است و نتیجه‌گیری آن نکتهٔ تازه‌ای را به دست نمی‌دهد. پژوهش متأخّری که با رویکردی مشابه این پژوهش انجام پذیرفته، کتاب *نظریّهٔ نشانه‌شناسی حروف در متون فارسی* از حمیرا زمرّدی است. زمرّدی پس از گفتاری دربارهٔ نشانه‌شناسی و انواع نشانه‌ها (ر.ک؛ زمرّدی، ۱۳۹۲: ۱ــ۳۲)، فصل اوّل کتاب خود را به نشانه‌های نوشتاری حروف (ر.ک؛ همان: ۴۰ـ ۱۶۵) و فصل دوم را به نشانه‌های آوایی حروف اختصاص داده است (ر.ک؛ همان: ۱۶۸ـ ۲۶۹). پژوهش زمرّدی جامعهٔ آماری بسیار گسترده و درخور ستایشی دارد، امّا همّت نویسنده مصروف ذکر شواهد منظوم و منثوری شده که در گزارش آنها از تحلیل فرایند نشانگی حروف و ابعاد این فرایند خبری نیست و سرانجام، ارزشی

دانشنامه‌ای یافته است، به‌گونه‌ای که خواننده پس از مطالعهٔ کتاب، متوجّه شکاف میان عنوان و رویکرد مؤلّف آن می‌شود؛ زیرا در آن نظریّه‌ای ابداع نشده است و یا حتّی به بوتهٔ نقد گذارده نشده است[۱]. اهمّیت و نوآوری پژوهش حاضر را در میان همتایان خود، این گونه می‌توان برشمرد:

بهره‌گیری از چارچوب نظری استوار و تبیین‌شده‌ای در همهٔ پژوهش که برآمده از کاوش‌های چندسالهٔ نگارنده برای دستیابی به نظریّه‌ای کاربردی در مطالعهٔ نگرش‌های حروفی بوده است. چارچوب نظری به کار رفته، افزون بر آنکه آرایه‌های بلاغی سنّتی را در گسترهٔ خود پوشش می‌دهد، نظام زیبایی‌شناختی پویایی را ترسیم می‌کند که اضلاع آن با یکدیگر پیوند دارند و از هم گسیخته نیستند.

۳ـ فرضیّه‌های پژوهش

۳ـ۱) نمی‌توان نگرش‌های حروفی مولانا را با تکیه بر آرایه‌های بلاغی سنّتی که جنبه‌ای تجویزی و نامنعطف دارند، به گونه‌ای شایسته گزارش کرد.

۴ـ۲) دانش نشانه‌شناسی رویکردی پویا به مطالعهٔ پدیدارهای فرهنگی و هنری است که توانش تفسیری بالایی به گزارشگر می‌بخشد و گزارش او را منسجم می‌نماید. به گمان نگارنده، این دانش مناسب‌ترین نظریّهٔ مطالعهٔ نگرش‌های حروفی است.

۴ـ تبیین مفاهیم نظری پژوهش

«نشانه‌شناسی عبارت است از مطالعهٔ نشانه‌ها و فرایندهای تأویلی... یک چیز فقط هنگامی نشانه است که یک تأویل‌گر آن را به عنوان نشانهٔ چیزی تأویل کرده باشد» (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۴۳). موضوع بررسی نشانه‌شناختی هر چیزی است که بتوان آن را همچون نظامی نشانه‌ای مطالعه کرد؛ نظامی که بر اساس قراردادها و رمزگان‌های فرهنگی یا فرایندهای دلالتی سازمان یافته است؛ مانند معماری، مُد، متن ادبی، اسطوره، نقّاشی و فیلم (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۸۹: ۳۲۶). «از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱). برخی از نشانه‌شناسان، موضوع علم نشانه‌شناسی را بررسی نظام‌های ارتباطی غیرزبانی می‌دانند، برخی به پیروی از سوسور (F. De Saussure) بررسی نشانه‌شناختی را به تحلیل ارتباطات اجتماعی، مانند آیین‌ها، مراسم، آداب معاشرت و ...

اختصاص می‌دهند و برخی دیگر، هنر و ادبیّات را به یاری دانش نشانه‌شناسی مطالعه می‌کنند. (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۶). «از دید نشانه‌شناس، متن الزاماً کلامی نیست و هر نوع همنشینی نظام‌مند نشانه‌ها (اعمّ از واژه‌ها، تصاویر، صداها، ژِست‌ها و غیره) در پیامی چندلایه که از طریق مجاری فیزیکی قابل دریافت باشد و با ارجاع به قراردادهای اجتماعی (رمزگان) شکل گرفته باشد و دریافت بشود، متن است» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۲۸).«تولید یک علامت (سیگنال) که باید در یک رابطهٔ همبسته با یک محتوا قرار گیرد، به منزلهٔ تولید یک نقش نشانه‌ای است... این روابط همبسته، دارای نسبت آسان در برابر نسبت دشوار هستند» (اکو، ۱۳۸۹: ۳۹).

دانش نشانه‌شناسی ریشه در آرای زبانشناس سوئیسی، فردینان دو سوسور (Ferdinand de Saussure, 1857_1913) و منطق‌دان آمریکایی، چارلز سندرس پیرس (Charles Sanders Peirce, 1839_1914) دارد[۲]. سوسور مطالعات نشانه‌شناختی خود را **Semiology** و پیرس **Semiotics** نامیده است. در توضیحی نه چندان مطمئن و بر اساس بیشتر نظریّه‌های پیروان سوسور و پیرس می‌توان گفت، **Semiology** دانش بررسی نشانه‌ها و علامت‌ها به‌طور کلّی است و **Semiotics** به بررسی نظام‌های نشانه‌ای زبانی اشاره دارد (Cudden, 1999: 804_805). «سوسور بر نشانهٔ زبانی تأکید داشت و به گونه‌ای آوامحور به گفتار امتیاز داده بود... برای او دال، الگوی آوایی (تصوّر صوتی) بود... نزد سوسور نوشتار بازگو کنندهٔ گفتار است، همان‌گونه که دال حاکی از مدلول می‌باشد. بیشتر نظریّه‌پردازان معاصر که الگوی سوسور را پذیرفته‌اند، مایل‌اَند نشانهٔ زبانی را به هر دو صورت گفتاری و نوشتاری در نظر بگیرند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۴). «سوسور نشانه‌ها را به مثابهٔ ماهیّتی واقعی و ذاتی نمی‌دید. برای او نشانه‌ها اساساً به یکدیگر ارجاع داده می‌شوند. در نظام زبان همه چیز وابسته به روابط است. هیچ نشانه‌ای به خودی خود دریافت نمی‌گردد، بلکه در ارتباط با دیگر نشانه‌ها فهم می‌شود» (همان: ۴۷). تصوّر سوسور از معنا به طور محض، ساختاری و نسبی است، نه ارجاعی، و اولویّت به روابط داده شده است، نه به اشیا (ر.ک؛ همان: ۴۶ و سجودی، ۱۳۸۸: ۵۰).

۴ـ۱) فرایند نشانگی پیرس

«برخلاف الگوی سوسور که نشانه را به صورت یک جفت خودبسنده معرّفی کرده بود، پیرس یک الگوی سه‌تایی ارائه کرد:

۴ـ۱ـ۱) نمود: شکلی که نشانه به خود می‌گیرد که لزوماً مادّی نیست.

۴ـ۱ـ۲) موضوع: چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد... دلالت نشانه بر موضوع نه در تمام ویژگی‌های آن، بلکه در ارجاع به یک ایدهٔ خاصّ است که گاهی آن را زمینهٔ نمود می‌نامیم.

۴ـ۱ـ۳) تفسیر: نه یک تفسیرگر، بلکه ادراکی است که به‌وسیلهٔ نشانه به وجود می‌آید. پیرس بر هم کنش میانِ نمود، موضوع و تفسیر را فرایند نشانگی (***Semiosis***) می‌نامد. نور قرمز چراغ راهنما در یک چهار راه، نمود، توقّف وسائل نقلیّه، موضوع و این فکر که چراغ قرمز نشان می‌دهد که وسائل نقلیه باید بایستند، تفسیر است» (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۰ـ۶۱). «پیرس بر این نکته تأکید دارد که یک نشانه تنها در صورتی می‌تواند نشانه تلقّی گردد که تأویل شده باشد» (دینه‌سن، ۱۳۸۹: ۹۳). پیتر وولن (**Peter Wollen**)، منتقد و نظریّه‌پرداز انگلیسی فیلم می‌نویسد: «جنبهٔ ارزشمند و پرارج کار پیرس دربارهٔ تحلیل نشانه‌ها این است که او ابعاد مختلف را مجزّا از هم نمی‌انگاشت. برخلاف سوسور، پیرس هیچ گونه تعصّب خاصّی در جانبداری از این یا آن جنبه نشان نمی‌داد. در واقع، او خواستار گونه‌ای منطق «معانی و بیان» بود که بر اساس این هر سه جنبه باشد (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۸: ۴۵). «پیرس بر دشوارترین نکته در نشانه‌شناسی انگشت نهاده است: معنای نشانه، نشانه‌ای دیگر است، یا به زبان ساده‌تر، معنای نشانه، حاضر نیست. همواره فاصله‌ای ناگذشتنی و ناشناختنی میان دال، تصوّر ذهنی و موضوع واقعی وجود دارد» (همان: ۳۵). «به گمان پیرس، نشانه... تصویری است که تصویری دیگر (موضوع آن) را از راه نسبت با سومین تصویر (مورد تأویلی) روشن می‌کند» (همان: ۴۵؛ نیز ر.ک؛ ساسانی، ۱۳۸۹: ۳۹ و الام، ۱۳۹۲: ۳۸). «در فلسفهٔ پیرس، اساساً نشانه‌ها تنها در بافتی ارتباطی با چیزهایی غیر از خودشان تشخّص می‌یابند. از این رو، نشانه‌ها زمانی ویژگی منحصر به فرد خود را پیدا می‌کنند که با توجّه به آبشخورهای فرهنگی و تاریخی خود تفسیر شوند» (Wolfreys, Julian et al., 2006: 91). «بافت (**Context**) نقش حیاتی در روشن ساختن تفسیر (**Interpretant**) هر نشانه بازی می‌کند... دلالت یک نشانه با ترجمهٔ آن به نظام دیگری از نشانه‌ها ممکن می‌شود... پیرس از توانش یک نشانه به ترجمه شدن به مجموعهٔ نامتناهی از نشانه‌های دیگر پرده برمی‌دارد که از بعضی جهات، همیشه با یکدیگر تعادل دوسویه دارند» (Jakobson, 1980: 10). «بر اساس بازنمودی که پیرس ارائه می‌دهد، نشانه چیزی است که با شناسایی آن می‌توانیم چیزهای بیشتری را بدانیم» (یوهانسن و لارسن، ۱۳۸۸: ۵۵). به گمان وی، «همهٔ شناختی که ما به دست می‌آوریم، برآمده از تفسیر نشانه‌هاست. وی

نشانه‌شناسی را دانش غایت‌شناسی (**Teleology**) می‌دانست که در پی شناخت واقعیّت اشیاست» (Strazny, 2005: 820). «در آرای پیرس، ده مقولهٔ سه‌گانی وجود دارد که می‌توان بر اساس آنها نشانه‌ها را طبقه‌بندی کرد. تنها یکی از آنها که میان شمایل (**Icon**)، نمایه (**Index**) و نماد (**Symbol**) تمایز می‌گذارد، تأثیرگذار بوده است» (کالر، ۱۳۹۰: ۶۳ و نیز ر.ک؛ اکو، ۱۳۸۹: ۱۹). «چه عاملی نشانه را با موضوع/ ابژهٔ آن پیوند می‌زند و به ما اجازه می‌دهد که نشانه را به یک موضوع یا شیء خاص ارجاع نماییم و نه به موضوع دیگری؟ به عبارت دیگر، چه چیز معنی و تفسیر را میسّر می‌دارد؟... پیرس، شرایط بازنمود و معنی را به کمال و با ظرافت مورد بحث و تدقیق قرار داده است. وی به تمایز بین نشانه‌های تصویری (**Iconic**)، نمایه‌ای (**Indexical**) و نمادی (**Symbolic**) که از اهمّیت بسیار برخوردار است، اشاره می‌نماید» (یوهانسن و لارسن، ۱۳۸۸: ۶۶). زبان ادبیّات، زبانی خیالی و گاهی آمیخته با ابهام و دلالت‌های متکثّر است. همچنین شکستن هنجارهای فرسوده، مبتذل و متعارف ذهن نظام ادبیّات را نظامی خلاّق و هنجارگریخته می‌نماید. «در هر گفتمان، با دو دسته نشانه سر و کار می‌یابیم: نشانه‌های متداول، تثبیت شده و کلیشه‌ای و نشانه‌های نامنتظر، نابهنجار و سرکش» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۷۸). نظام ادبیّات، گفتمانی از نوع دوم است. «نشانه‌های ادبی همان‌طور که بارت در ***لذّت متن*** بر آن صحّه می‌گذارد، همواره در حال گریز از قید و بندهای زبانی هستند. گریز از قید و بند، یعنی دگرگون ساختن ساختارهای قالبی شناخته شده یا از قبل به تثبیت رسیده» (همان: ۴۷). «نشانه‌شناسی ادبی، نشانه‌های لفظی (**Verbal Signs**) را بررسی می‌کند، گرچه به حضور دلالت‌های غیرلفظی در ادبیّات نیز اذعان دارد. شاخهٔ نشانه‌شناسی پیرسی را اصطلاحاً نشانه‌شناسی کاربردی (**Pragmatic**) می‌گویند که روابط میان نشانه‌ها و نیروهای سیاسی و اجتماعی و نیز اهمّیت آنها را در زمینه‌های تبلیغات و فرهنگ عامّه جستجو می‌کند» (Quinn, 2006: 381). «نظام نشانه‌ایی که بر نظام نشانه‌ای دیگری دلالت می‌کند، فرازبان (**Meta language**) نامیده می‌شود. همچنین نشانه‌ای را که بیش از یک معنی داشته باشد، چندمعنایی (**Polysemic**) می‌نامند» (Carter, 2006: 44).

نگرش‌های حروفی مولانا در *کلّیات شمس*، یک نظام نشانگانی را ترسیم می‌کند که بر نظامی زیبایی‌شناسانه، اخلاقی و حکمی دلالت می‌کند و این موضوع‌ها را باید با توجّه به بافت عرفان سُکرآمیز مولانا و در شبکه‌ای از شمایل‌ها، نمایه‌ها و نمادها تفسیر کرد. «طبق یک اصل

اوّلیهٔ ارتباطات، هرچه نشانه‌ای کمتر قابل پیش‌بینی باشد، ارزش دلالی بیشتری دارد و به عبارتی، نشان‌دار است» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۳۲). «چنین عملیّاتی را که امکان گذر از گونه‌ای دالی به گونه‌های مدلولی متکثّر را فراهم می‌سازد، سیر تکاملی نشانه در زبان می‌نامیم» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲۶). نشانه‌های چندمعنایی زبانی در ادبیّات، اساسی‌ترین کنش ارتباطی میان زبان و فرازبان (نیروهای سیاسی‌ـ اجتماعی) را بازی می‌کنند. اکنون سه‌گانه‌های شناخته شده و بسیار کاربردی پیرس و زوایای گوناگون آن را می‌کاویم.

۴ـ۲) سه‌گانه‌های پیرس

۴ـ۲ـ۱) شمایل (Icon)

«آیکن، واژه‌ای برآمده از یونانی ***eikon*** است، به معنای شمایل و تصویر. در نشانه‌شناسی پیرس، طبقه‌ای از نشانه‌های دیداری و شنیداری است که به‌وسیلهٔ جنبه‌های تقلیدی آشکار و از طریق شباهت‌ها یا ویژگی‌های مشترک در رابطه‌ای مستقیماً محسوس با موضوع بازنمون شده قرار دارد؛ مانند نمودارها، طرح‌ها، شکل‌ها، علائم راهنمایی و رانندگی و نیز بازنمایی موسیقایی صداها» (Bussmann, 2006: 530). دال به علّت دارا بودن بعضی از کیفیّات مدلول، شبیه آن است؛ مثل نقّاشی چهره، فیلم، کارتون، ماکت، نام‌آوا، استعاره، تقلید صدا، جلوه‌های صوتی در نمایش‌های رادیویی، دوبلهٔ فیلم و اشارات تقلیدی (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹۳). «شباهت میان یک نقشه و محیطی جغرافیایی که نشان می‌دهد، شمایل است» (Abrams, 2009: 324). «در نشانه‌های شمایلی، نشانه از بعضی جهات (شکل ظاهری، صدا، احساس و یا بو) مشابه موضوع خود است؛ به عبارتی، برخی کیفیّات موضوع را دارد» (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۵ـ۲۶). «گفتن اینکه نشانه، مشابه موضوع خود است، به معنای آن نیست که "دارای همان خصوصیّات" است. در هر حال "مفهوم مشابهت" وجود دارد که از جایگاه علمی دقیق‌تری در مقایسه با مفاهیم "دارا بودن همان خصوصیّات" یا "شباهت داشتن با" برخوردار است» (اکو، ۱۳۸۹: ۴۴). «آنچه نشانهٔ شمایلی خوانده می‌شود، یک متن است. دلیل این امر نیز آن است که هم‌ارز کلامی آن یک کلمهٔ ساده نیست، بلکه دست‌کم نوعی توصیف یا پاره‌گفتار و گاه حتّی یک گفتمان، یک کنش ارجاعی و یا یک کنش لفظی است... واحدهای شمایلی در خارج از بافت خود، شأن و مقامی ندارند و در نتیجه، به یک رمزگان تعلّق پیدا نمی‌کنند. نشانه‌های شمایلی در خارج از بافت خود نشانه نیستند و چون شبیه موضوع خود نیستند، به دشواری

می‌توان درک کرد که چرا آنها دلالت بر چیزی دارند. با این همه، آنها به چیزی دلالت می‌کنند. تنها می‌توان تصوّر کرد که یک متن شمایلی بیش از آنکه به یک رمزگان بستگی داشته باشد، خود فرایند ایجاد رمزگان است» (همان: ۶۲)؛ برای نمونه، «نرگس» نام گلی است که در بافت متون ادبی، با چشم فریبای معشوق نسبت تشبیهی پیدا کرده است. درک رابطهٔ تشبیهی این دو در بیرون از بافت ادبی دشوار است. پیرس نشانه‌های شمایلی را به سه دسته تقسیم می‌کند:

۴ـ۲ـ۱ـ۱) تصویر (Image)

در تصویر، رابطهٔ نشانه و موضوع آن مبتنی بر مشابهت تصویری است (ر.ک؛ سجودی، ۱۳۹۳: ۲۸). ایماژها نشانه‌هایی تصویری هستند که با موضوع/ ابژهٔ مربوطه از کیفیّت‌ها و مشخّصه‌های مشترک ساده‌ای برخوردارند... اشیائی که ما برحسب عادت آنها را ایماژ می‌خوانیم، از قبیل نقّاشی‌های چهره، شامل مجموع ویژگی‌هایی هستند که مشترک بین موضوع و نشانه‌اند... . به مفهوم شناختی آن، ایماژها تنها نشانه‌های تصویری و دیداری نیستند، بلکه هر نوع کیفیّت حسّی یا ترکیب‌هایی از آنها را نیز که موضوع را تجسّم بخشد، شامل می‌شوند؛ برای مثال، می‌توان از ایماژ صوتی (**Acoustic image**) نام برد» (یوهانسن و لارسن، ۱۳۸۸: ۷۶).

۴ـ۲ـ۱ـ۲) نمودار (Diagram)

در نمودار، رابطه‌ای قیاسی بین نشانه و موضوع آن برقرار است. در نمودارها هیچ تشابه حسّی بین نمودار و موضوع آن وجود ندارد، بلکه شباهت بین روابط اجزای هر یک است (ر.ک؛ سجودی، ۱۳۹۳: ۲۸). نمودارها در تقابل با ایماژها نسبت به موضوع/ ابژهٔ خاص (چه واقعی و چه تخیّلی) از استقلال بیشتری برخوردار هستند. نقشهٔ یک شهر که از ویژگی‌های نمایه‌ای قوی نیز برخوردار است، نمونه‌ای از یک نمودار است که در آن انتزاع و عقلانی کردن بر اساس معیارهای اساسی نقش مهمّی ایفا می‌کنند... . نمودارها همیشه به یک موضوع/ ابژهٔ خاص اشاره نمی‌کنند، بلکه می‌توانند از ماهیّت انتزاعی و عامی برخوردار باشند... . مطلب دوم اینکه یک نمودار نیازی ندارد روابطی را نشان دهد که به دنیای مادّی مربوط می‌شود، بلکه می‌تواند نمایانگر روابط منطقی و عقلانی باشد:

همهٔ انسان‌ها فانی هستند. سقراط یک انسان است. ← سقراط فانی است.

این یک طرح‌وارهٔ استنتاجی است که آن را عموماً قیاس می‌گویند و از اعتبار عام برخوردار است. مطلب سوم اینکه نشانه‌های تصویری، به‌ویژه نمودارها تن به آزمایش و تجربه می‌دهند. این خلاّقیت نمودارسازی که در تهیّهٔ یک طرح و ساختمان به‌وسیلهٔ معماران به کار برده می‌شود و یا یک منطق‌دان از آن در محک زدن مقدّمه‌ها و نتایج و استنتاج‌ها بهره می‌برد و یا یک نویسنده که به خلق رویدادهای تخیّلی و شخصیّت‌ها می‌پردازد، از آن سود می‌جوید، می‌تواند رشد و بالندگی یابد؛ زیرا مُدِل‌ها به‌راحتی تن به بازسازی و تعدیل می‌دهند. مطلب چهارم اینکه نمودارها و تا حدّی ایماژها ـ به این مفهوم که روابط را می‌توانند به بیش از یک شیوه نشان دهند ـ قراردادی و وضعی هستند... . ویژگی‌های یک نمودار به شرحی که در بالا آمد ـ استقلال از موضوع/ ابژهٔ فردی، ویژگی انتزاعی بودن، امکان تعمیم یافتن، معرّف روابط مادّی و انتزاعی و تفکّری، خلاّقیّت، نقش‌پذیری در مقام یک طرح عملیّاتی و کاربرد آن در شفّاف‌سازی اعتبار و یا بی‌اعتباری استنتاج‌ها ـ از آن ابزاری معنوی [عقلانی] (**Intellectual**) و چشمگیر به دست می‌دهد (ر.ک؛ یوهانسن و لارسن، ۱۳۸۸: ۷۸ـ ۸۰).

۴ـ۲ـ۱ـ۳) استعاره (Metaphor)

در استعاره، رابطهٔ مشابهت مبتنی بر تشابهی است که کاربر استعاره بین مؤلّفه‌های معنایی دو وجه کلام استعاری برقرار می‌کند» (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۸). بر اساس نظر پیرس، استعاره‌ها نشانه‌هایی هستند که ویژگی نموداری یک بازنمون را از طریق نمایاندن یک تقارن و توازی در چیزی دیگر نشان می‌دهند. در واقع، «استعاره رابطهٔ بین دو نشانه است که در آن ویژگی بازنمونی نشانهٔ نخست در نشانهٔ دوم تجلّی می‌یابد؛ برای مثال، تب یک بیماری محسوب نمی‌شود، بلکه نمایه و یا شناساگر یک بیماری است... . دماسنج حرارت را به صورت یک نشانهٔ نو یا به عبارتی، ارتفاع ستون جیوه جلوه‌گر می‌سازد... . ما از این نشانهٔ تصویری جدید استفاده می‌کنیم؛ زیرا حرارت را می‌توان احساس کرد، امّا نمی‌توان دید، در حالی‌که ستون جیوه را می‌توان دید، امّا نمی‌توان احساس کرد» (همان: ۸۰ـ ۸۱).

۴ـ۲ـ۲) نمایه (Index)

«ایندکس، واژه‌ای لاتینی به معنی چیزی است که نشان می‌دهد؛ شاخص. در نشانه‌شناسی پیرس، طبقه‌ای از نشانه‌هاست که در آن رابطهٔ میان نشانه و آن چیزی که مطرح می‌کند، بر مبنای قرارداد (سمبل) یا شباهت (آیکن) نیست، امّا بر مبنای رابطه‌ای مستقیماً طبیعی یا علّی

است. ایندکس ممکن است برآمده از علائم چیزی باشد که ارائه می‌کند. دریافت یک نشانهٔ ایندکسیکال ممکن است بر پایهٔ تجربه باشد. تب ایندکسی برای بیماری و دود ایندکسی برای آتش است» (Bussmann, 2006: 551). نشانه‌های طبیعی (دود، ضربان قلب، خارش، رعد، جای پا، انعکاس صدا، طعم‌ها و بوهای غیرمصنوع)، ابزارهای اندازه‌گیری (بادنما، دماسنج، ساعت، الکل‌سنج و مشابه آن)، علائم اخباری (در زدن، زنگ، تلفن)، اشارات (اشاره با انگشت، تابلوهای راهنمایی)، انواع ضبط (عکس، فیلم، تصاویر فیلم‌برداری شدهٔ ویدئویی یا تلویزیونی و صوت ضبط شده)، علائم شخصی (دست‌خط، تکیه‌کلام‌ها) و حروف اشاره (این، آن، اینجا، آنجا) و سرانجام، شاخص‌ها در زبان (مانند ضمایر شخصی، قیدهای مکان و زمان)، همگی نمونه‌هایی از نمایه هستند (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۶۶ـ۶۷ و نیز ر.ک؛ سجودی، ۱۳۹۳: ۲۵ـ۲۶). ارتباط در نمایه، طبیعی و مبتنی بر مجاز مرسل است و نه قراردادی (که دربارهٔ نماد چنین است). در نمایه، دال اختیاری نیست، بلکه به‌طور مستقیم (فیزیکی یا علّی) به مدلول مرتبط است. این ارتباط می‌تواند مشاهده یا استنتاج شود.

۴ـ۲ـ۳) نماد (Symbol)

«سمبل واژه‌ای است برآمده از یونانی **Sýmbolon**، به معنی علامت و آنچه که در اثبات شناخت و هویّت چیزی است. در نشانه‌شناسی پیرس، طبقه‌ای از نشانه‌هاست که در رابطه‌ای صرفاً قراردادی با مدلول خود قرار دارد. معنای یک سمبل، درون یک فرهنگ یا زبان مشخّص بنیان نهاده می‌شود. سمبل‌ها هم در نشانه‌های زبانی و هم در اشاره‌هایی که حالت‌هایی از خطاب به کسی هستند، وجود دارند. همچنین در بازنمون‌های دیداری دیده می‌شوند؛ مانند کبوتر که سمبل صلح است» (Bussmann, 2006: 1157). «سمبل با موضوع خود در یک رابطهٔ دلالتی خاص قرار دارد؛ آن هم تنها از طریق قراردادی که به شیوه‌ای خاص تفسیر خواهد شد» (Malmkjær, 2002: 467). «اثر باقی‌مانده از یک تکّه‌گچ، همانند یک خطّ است، هرچند کسی آن را نشانه نمی‌داند. خروس بادنما با نیروی باد به چرخش درمی‌آید، خواه کسی متوجّه چرخیدن آن باشد یا نباشد. لیکن واژهٔ **Man** (انسان) هیچ رابطهٔ خاصّی با انسان‌ها ندارد، مگر اینکه رابطه قبلاً بازنمود شده باشد. آنچه یک نشانه را می‌سازد، نیست، مگر رابطهٔ خاصّ آن نشانه با موضوع/ اُبژه که آن را در ارتباط با آن موضوع خاص برجسته می‌سازد» (پیرس، ۱۹۰۲م.: ۱۴۹ در؛ یوهانسن و لارسن، ۱۳۸۸: ۸۵). نشانه‌های نمادی نه به موضوع/ اُبژه مربوط می‌شود و نه با آن همانندی دارد. «دلالت‌های ضمنی در نشانه‌های نمادین نقش مهمّی

دارند. در این نشانه‌ها، هرچند حدود قرارداد نشانه‌شناسی قابل شناخت است، امّا حدود تأویل (آنچه پیرس مورد تأویلی می‌خواند،) قابل شناخت و اندازه‌گیری نیست» (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۴). در این وجه، ... رابطهٔ میان دالّ و مدلول باید آموخته شود؛ مثل زبان به طور کلّی، (شامل زبان‌های خاص، حروف الفبا، علائم نقطه‌گذاری، کلمات، عبارات و جملات)، اعداد مورس، چراغ راهنمایی و پرچم‌ها (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۷۵ و نیز ر.ک؛ سجودی، ۱۳۹۳: ۲۵ـ۲۶).[۳]

۴ـ۳) نکته‌های کلیدی در کاربرد سه‌گانهٔ شمایل، نمایه و نماد پیرس

۴ـ۳ـ۱) به باور پیرس، در کامل‌ترین نشانه‌ها همواره آمیزه‌ای از سه جنبهٔ شمایلی، نمایه‌ای و نمادین یافتنی است (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۸: ۴۵). «نمی‌توان نشانه‌ها را بر طبق وجه آنها و بدون توجّه به مقاصد کاربردشان در بافت‌های خاص طبقه‌بندی کرد. در نتیجه، یک نشانه می‌تواند به‌وسیلهٔ یک فرد به عنوان نماد، به‌وسیلهٔ فردی دیگر به عنوان نشانهٔ شمایلی و نیز به‌وسیلهٔ فرد سوم به عنوان نمایه در نظر گرفته شود. همچنین ممکن است تعلّق یک نشانه به یک وجه در طیّ زمان تغییر کند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۷۶). عکس یک زن در یک بافت، ممکن است معرّف مقولهٔ گستردهٔ زنان باشد [نمایه] و یا ممکن است به طور خاص، زن خاصّی را که به تصویر درآمده است، نشان بدهد [شمایل]. نشانه‌ها را نمی‌توان بدون توجّه به بافت‌های خاصّ کاربردشان در سه حالت فوق طبقه‌بندی کرد (ر.ک؛ سجودی، ۱۳۹۳: ۳۲ـ۳۳). خطّ قاطع و جداکننده‌ای بین سه شکل نشانه وجود ندارد. یک نشانه ممکن است شمایل، نماد و نمایه یا هر ترکیب دیگری باشد. ترنس هاوکس (**Trans Hawkes**)، استاد زبان انگلیسی، به پیروی از یاکوبسن اعتقاد دارد که این سه وجه به صورت سلسله‌مراتبی که در آن هر یک از آنها به طور اجتناب‌ناپذیر بر دو وجه دیگر تسلّط دارد، وجود دارند (چندلر، ۱۳۸۷: ۷۵). در واقع، برای دسته‌بندی نشانه‌ها ناگزیریم به عنصر بسامد (**Frequency**) و عنصر غالب (**Dominant**) توجّه داشته باشیم. گل نرگس بر اساس رابطه‌ای تشبیهی در بافت ادبی استعاره از چشم است و شمایل به شمار می‌رود، امّا این رابطه صرفاً بر اساس یک قرارداد اوّلیه برقرار شده است و در اصل نماد بوده است. وجه‌شبه میان چشم و نرگس، آن‌قدر ادّعایی است که می‌توان گفت نخستین شاعر مدّعی این رابطه می‌توانسته گل‌های مشابه دیگری را نیز مشبّهٌ‌به تخیّل خود قرار دهد. در گذار زمان و بر اساس تکرارهای انجام گرفته، نرگسِ ذاتاً نمادین، ماهیّتی شمایلی پیدا کرده است. «می‌توان گفت که استعاره از آنجا که نوعی تشابه بین مستعارٌله و مستعارٌمنه است، مبتنی

بر رابطه‌ای شمایلی است. هرچند مادام کـه چنـین تشـابهی غیرمسـتقیم اسـت، مـی‌تـوان استعاره را نمادین نیز دانست» (سجودی، ۱۳۹۳: ۶۲ و نیز ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹۳). یک نقشهٔ جغرافیایی تا اندازه‌ای با موضوع خود که یک اقلیم مشخّص است، مشابهت سـاختاری و قیاسی دارد و شمایلی از نوع نمودار است، امّا همـین نقشـه بـا موضـوع خـود بـر اسـاس قراردادهایی که در ترسیم نقشه‌های جغرافیایی وضع شـده، نیـز ارتبـاط دارد و نمـادین بـه شمار می‌رود. تابلوی «دور زدن به راست ممنوع»، تصویری شمایلی است، امّا برای کسی که با وضعیّت قراردادی آن در مجموعهٔ رمزگان‌های راهنمایی و رانندگی و بافتار علائم عبـور و مرور آشنا نیست، کنشی شمایلی ندارد. «پیرس متذکّر می‌شود که شمایل‌هـا، نمایـه‌هـا یـا نمادهای ناب بسیار کمیاب هستند و در واقع، این سه نـوع مکمّـل یکدیگرنـد» (مکاریـک، ۱۳۸۹: ۳۳۰). «می‌توان گفت که روی صحنه [تئاتر]، نقش‌های نشانه‌ای نمادین، شمایلی و نمایه‌ای به‌طور همزمان و همراه با هم حضور دارند» (الام، ۱۳۹۲: ۴۱).

۴ـ۳ـ۲) رابطهٔ میان بازنمون و موضوع آن در شمایل‌ها رابطه‌ای انگیخته و تا اندازهٔ زیادی آشکار است. در نمایه‌ها، انگیختگی این رابطه کمرنگ‌تر می‌شـود و در نمادهـا بـه رابطـه‌ای کـاملاً قراردادی در یک بافت فرهنگی و اجتماعی خاص تبدیل می‌شود. این بدان معناست کـه در نمادها با توانش تفسیری و ابهام گسترده‌تری روبه‌رو هستیم.

۴ـ۳ـ۳) شمایل، نمایه‌ها و نمادها در گذار زمان دچار دگردیسی و دیگرگـونی مـی‌شـوند؛ بـرای نمونه، زبان از وجه شمایلی و تصویری خود به سوی وجهی نمادین و کاملاً قراردادی تحـوّل پیدا کرده است (ر.ک؛ چندلر، ۱۳۸۷: ۷۸ و اکو، ۱۳۸۹: ۵۷).

۵ـ گزارش نشانه‌های الفبایی در *کلّیات شمس*

۱ـ

«از عشـق گـردون مؤتلـف، بـی‌عشـق اختـر منخسـف
از عشق گشته دال الـف، بـی‌عشـق الـف چـون دال‌هـا»
(مولوی، ۱۳۶۳: ۴۹).

نیروی شگرف عشق، کارها می‌کند؛ دالِ کوژ را چون الف راست می‌گرداند و آنجا که عشقی نباشد، الفِ راست چون دالی دوتاست. دال گشتن الف و الف شدن دال بر اسـاس وجـه شـبهی

ادّعایی مطرح نشده است و از این رو، تشبیه به شمار نمی‌رود، بلکه بر اساس نسبتی تشابهی سامان یافته است و شمایل‌هایی از گونهٔ تصویر هستند.

ـ۲

«هم ریّ و بیّ و نون را، کرده‌ست مقرون با الف
در باد دم اندر دهن، تا خوش بگویی ربّنا»
(همان. ۷۵).

مصرع اوّل، آرایهٔ هجا دارد؛ حروف یاد شده چون بپیوندند، کلمهٔ «ربّنا» می‌شوند. شاعر رابطهٔ مجاورتی (**Contiguity**) حروف الفبا را اساس کار خود قرار داده است. بنابراین، رویکردی نمایه‌ای داشته است.

ـ۳

«همه خوف آدمی را از درون است ولیکن هوش او دائم برون است
برون را می‌نوازد همچو یوسف درون گرگی است کو در قصد خون است
بدرّد زَهره او گرنبیند، درون را کو به زشتی شکل چون است
الف گشته است نون، می‌بایدش ساخت که تا گردد الف چیزی که نون است»
(همان: ۱۶۹).

شاعر می‌گوید الفی که راست‌قامت است، از درون غافل مانده، چون نون چفته شده است، اکنون باید او را ساخت تا دوباره راست گردد. رابطهٔ برقرار شده بین حروف الف و نون تشابهی است. از این رو، شمایلی از گونهٔ تصویر است. با توجّه به بافتار عرفانی ابیات درمی‌یابیم که نشانه‌های الفبایی از وجه شمایلی به سوی وجه نمادین حرکت کرده‌اند و فرایند نشانگی آنها دوبُعدی است.

ـ۴

«از لب سلامت ای احد، چون برگ بیرون می‌جهد
اندازهٔ لب نیست این، این لطف عامت می‌کند
ماه از غمت دو نیم شد، رخساره‌ها چون سیم شد
قدّ الف چون جیم شد، وین جیم جامت می‌کند»
(همان: ۲۴۰).

آنگاه که در راه عشق پشت خمانـدی، جـامی مـی‌شـوی کـه بـادهٔ اسـرار الهـی را شایسـته می‌شوی. قدّ الف‌مانندی که همچون جیم [خمیده] شده است، شـمایلی از گونـهٔ تصـویر اسـت. رابطهٔ میان جیم و جام، رابطه‌ای متداعی برآمده از ذهن شـاعر اسـت کـه بـر پایـهٔ مجـاورت و مجازی از گونهٔ جزء و کُل سامان یافته و نمایه است.

ـ۵

«خمار و خمر یکیستی ولـی الـف نگـذارد الف چو شد زِ میانه، ببین خمار چه باشد»

(همان: ۳۶۳).

هر چیزی که دل را به خود، مشغول دارد، مانع از افاضهٔ اسرار مستی‌بخـش روحـانی بـر دل می‌گردد. انتزاع حرف الف از پیوستار حروف واژهٔ خمار، دخل و تصرّفی از گونهٔ مجاورت اسـت و نمایه به شمار می‌رود. با توجّه به بافتار کلام، الف نمادی از تعلّقات مادّی است کـه شـاعر آن را قرارداد کرده است و نمادین است. هم‌نویسـایی (**Homophony**) واژگـان خمـار و خمـر، نیـز گونه‌ای مشابهت قیاسی برآمده از روابط اجزای واژه‌هـا را شـکل داده اسـت و شـمایلی از گونـهٔ نمودار ایجاد کرده است. در نتیجه، تفسیر نشانه‌شناختی حرف الف در این شعر، بر اساس وجوه شمایل، نمایه و نماد انجام می‌پذیرد.

ـ۶

«الا ای شـمع گریـان گـرم مـی‌سـوز خـلاص شـمع نزدیـک اسـت، شـد روز
خـلاص شـمع‌هـا شـمعی برآمـد کـه بـر زنگـیّ ظلمـت‌هاسـت پیـروز
نهـان شـد ظلـم و ظلمـت‌هـا زِ خورشـید نهـان گـردد الـف چـون گشـت مهمـوز»

(همان: ۴۶۹).

خورشید ظلمت‌ها را می‌زداید، همان سان که همزهٔ همراه بـا حـرف الـف، آن را از زنجیـرهٔ نوشتار پاک می‌کند؛ مانند «ءَأَنتَ». بهره‌گیری از مجاورت همزه و حرفِ الف، رویکردی نمایـه‌ای و مشبّهٌ‌به قرار دادن آن، رویکردی شمایلی از گونهٔ نمودار است.

ـ۷

«زآن گوش همچون جیم تو زان چشم همچون صـاد تـو
زآن قامت همچون الف، زآن ابروی چـون نـون، خـوش»

(همان: ۴۷۹).

همهٔ حروف به کار رفته، شمایل‌هایی از نوع تصویر هستند.

ـ۸

«گـه راسـت ماننـد الـف، گـه کـژ چـو حـرف مختلـف
یک لحظه پخته می‌شوی، یک لحظه خامـت مـی‌کـنم»
(همان: ۵۳۴).

حروف الفبای استفاده شده در این بیت، نشانه‌هایی شمایلی از نوع تصویر هستند، امّا بافتـار عرفانی کلام، این نشانه‌های شمایلی را برای بیان حالات عرفـانی نمادینـه کـرده اسـت. فراینـد نشانگی از وجه شمایلی به سوی وجه نمادین سیر کرده است.

ـ۹

«درست و راست شد ای دل که در هوا دل را درست و راست نیاید، دو نیم بـاش، دو نـیم
الـــف مبـــاش زِ ابجـــد کـــه سرکشـــی دارد مباش بیِ دوسر، چو جیم باش، چـو جـیم»
(همان: ۶۵۸).

استفاده از مجاورت سرکش حرفِ الف (فتحه: ـَ) با آن، رویکردی نمایه‌ای است که سـرانجام وجهی شمایلی می‌یابد. دو سر داشتن حرف «ب» و چو جیم [خمیده] بودن، رویکردی شمایلی از نوع تصویر است. همهٔ این نشانه‌ها در بافتار عاشقانهٔ کلام، بر پایهٔ قراردادی برآمـده از ذهـن و زبان شاعر نمادینه شده‌اند.

ـ۱۰

«تـو گـوهر شـو کـه خواهنـد و نخواهـد نشـــانندت همـــه بـــر تـــاج زرّیـــن
رهـا کـن پـس‌روی چـون پـای کَژمَـژ الـف مـی‌بـاش فـرد و راسـت بنشـین»
(همان: ۷۱۴).

در مصرع واپسین، وجه‌شبه متعدّد (فرد بودن و راست بـودن) بـرای حـرف الـف اراده شـده است. فرد بودن الف و نپیوستن آن به دیگر حروف، رابطه‌ای مجاورتی و نمایه‌ای است که وجهی شمایلی بر پایهٔ قیاس می‌یابد و نشانه‌ای نموداری برای انسان بی‌همتـا مـی‌شـود. راسـت بـودن حرف الف نیز صرفاً شمایلی تصویری است.

ـ۱۱

«ولـیکن عشـق کـی پنهـان شـود بـا شـعلهٔ سـینه
خصوصاً از دو دیده سیل همچـون چشـمه‌ای جـاری
بـس اسـتت عـزّت و دوران زِ ذوق عشـق پُرلـذّت
کجـا پیـدا شـود بـا عشـق یـا تلخـیّ و یـا خـواری
اگرچـه تـو نـداری هـیچ، ماننـد الـف عشـقت،
بـه صـدر حـرف‌هـا دارد چـرا زآن رو کـه آن داری»
(همان: ۹۴۴).

در بیت واپسین، الف که در ردگان الفبای فارسی، نخسـتین حـرف اسـت، مشـبّهٌبه بـرای مخاطب شاعر شده است. بهـره‌گیـری از ردگـان حـروف الفبـا، نشـانه‌ای بـرای پایـهٔ رویکـردی مجاورتی و نمایه‌ای است. رابطهٔ میان مشبّه و مشبّهٌبه، قیاسی و بر پایـهٔ روابـط اجـزای متشـابه برقرارشده و شمایلی از گونهٔ نمودار است.

۱۲ـ

«آن بـادهٔ صـوفی بُـوَد از جـام مجـرّد کز غایـت مسـتی زِ کَفَـش جـام بیفتـد
بس نیست عجب گر قدح و جام نگنجـد بس نیست عجب گر قدح و جام نگنجـد
اوّل سـبقت بُـوَد الـف هـیچ نـدارد زآن پیشـرو افتـاد و سـپهدار و مؤیّـد»
(همان: ۱۲۶۳).

نخستین درس در آموزش الفبا این بوده که «الف هیچ ندارد»، سپس «ب» یک نقطه دارد و ... . پیراسته بودن الف از نقطه و پیشرو بودن آن در ردگان حروف الفبـا، رویکـردی مجـاورتی و نمایه‌ای به این حرف است. رابطهٔ قیاسی میان اجزای متشابه (بادهٔ تهـی از جـام اسـرار الهـی و حرفِ الف) نشانه‌ای شمایلی از گونهٔ نمودار را ترسیم کرده است.

۱۳ـ

«حی نیز اگر هیچ ندارد چـو الـف، نیـز، در صورت جیم آمد و جیم است مقیّـد»
(همان).

تشابه حرفِ «ح» و «الف»، در نداشتن هیچ نقطه و پیرایه‌ای است. این رویکـرد، شـمایلی از نوع نمودار است. با وجود این، «ح» مشابه حرف جیم هم هست که مقیّد به نقطه است و از این رو، پیش‌رو، سپهدار و مؤیّد حروف الفبا نشده است. رویکرد دوم، شمایلی از نوع تصویر است.

۱۴ـ

«میم از الف و هاست مرکّب بـه نبشـتن ترکیـب بُـوَد علّـت بـر هسـتی مفـرد»
(همان).

میم در نبشتن به گونه‌ای است که گویا حرف «هـ» را به «ا» چسبانده‌اند و ترکیب کرده‌اند. «هستی مفرد» نیز معلول ترکیبی از اجزاست. رویکرد شاعر، مجاورتی و نمایه‌ای است.

۱۵ـ

«خیال ترک من هـر شـب، صـفات ذات مـن گـردد
که نفـی ذات مـن در وی، همـی اثبـات مـن گـردد
زِ حـرف عـین چشـم او، زِ ظـرف جـیم گـوش او
شه شطرنج هفت اختر، به حرفی مـات مـن گـردد»
(همان. ۲۴۷).

حرف عین واژهٔ «چشم» (در عربی: عین) از حروف مجاورش انتزاع شده و نمایه است. گوش نیز به حرف جیم مانند شده است و شمایلی از نوع تصویر می‌باشد.

۱۷ـ

«ای عاشق و معشوق من، در غیر عشـق آتـش بـزن
چون نقطه‌ای در جیم تن، چون روشنی بر جام دل»
(همان. ۵۱۸).

جیمِ تن، شمایلی تصویری است.

۱۸ـ

«ایـن دو حریـف دلسـتان، بـاد قـرین دوسـتان
جـیم جمـال خـوب تـو، جـام عقـار ای صـنم»
(همان: ۵۴۶).

شاعر آرزو کرده که دو حریف دلستان، قرین دوستان باشند؛ یکی جمال یار و دیگـری جـام عقار. حرف جیم از واژهٔ جمال انتزاع شده است و نشانه‌ای نمایه‌ای به شمار می‌رود.

ـ۱۹

«قـدّ الفـم زِ مشـق چـون جـیم افتـاد آن سو که تویی، حُسـن دو مـیم افتـاد»
(همان: ۱۳۸۲).

قدّ الف در اثر مرارت‌های بسیار در نوشتن مشق عشق، مانند حـرف جـیم [خمیـده] شـده است. الف و جیم، هر دو شمایلی تصویری هستند که آن سو که یار باشد، حُسـن دو مـیم او ره می‌زند؛ دو میم می‌تواند دو لبِ خُرد یار باشد و یا دو زلفِ حلقه مانـندش کـه شـمایلی از گونـهٔ استعاره است.

ـ۲۰

«افتـاد مـرا بـا لـب او گفتـاری گفتم که زِ من سـیر شـدی، گفـت: آری
گفتا بده آن چیـز کـه جـیم اوّل اوسـت گفتم دومش چیست؟ بگو، گفـت: آری»
(همان. ۱۴۶۵).

این رباعی، چیستان است. آیا چیزی که معشوق خواسته جام مـی اسـت؟ در ایـن صـورت، حرف نخست واژهٔ جام، یعنی جیم از آن انتزاع شده است و جیم، نشانه‌ای نمایه‌ای است.

ـ۲۱

« زمین ببسته دهان تا سه مه، که می‌داند؟ که هر زمین به درون در نهان چـه‌هـا دارد؟
بهـار کـه بنمایـد زمـین نیشـکرت، از آن زمـین کـه درون مـاش و لوبیـا دارد
چـرا چـو دال دعـا، در دعـا نمـی‌خمـد کسـی کـه از کـرمش قبلـهٔ دعـا دارد»
(همان. ۳۷۵).

مولانا شنونده را اندرز می‌دهد که با نگریستن به فصل‌ها و آشکار شـدن داشـته‌هـای درون زمین در فصل بهار به صورت گیاهان، به قدرت معشوق ازلی آگاه گـردد و چـون حـرف دال در کلمهٔ دعا او را نماز بَرَد. انتزاع حرف دالِ واژهٔ دعا، رویکردی نمایه‌ای است و مشبّهٌبـه شـدن آن، شمایلی از نوع تصویر است. فرایند نشانگی حرکت از وجه نمایه‌ای به سوی وجه شمایلی است.

ـ۲۲

«بخت مرا چو کلک نگون می‌کنی، مکن پشت مرا چو دال دو تا می‌کنـی، مکـن»
(همان: ۷۶۹).

حرف دال نشانه‌ای است که بر پایهٔ رابطه‌ای تشبیهی بر پشت دوتا دلالت می‌کند و شمایلی تصویری است.

ـ۲۳

«شمس تبریزی که فخر اولیاست، سین دندان‌هاش یاسین من است»
(همان: ۲۰۰).

دندان‌های شمس تبریزی به سین مانند شده‌اند و حرف سین در اینجا شمایلی از نوع تصویر است. سین دندان‌های شمس، مولانا را چراغ هدایتی است که راه را بر او می‌نمایاند. حرف سین در این بیت نشانه‌ای است که با رابطه‌ای تشبیهی بر موضوع خود، یعنی دندان دلالت دارد. تفسیری که شاعر بر اساس قراردادی کاملاً وضعی از آن انجام داده است و آن را یاسین خود دانسته، نشانه را وجهی نمادین داده است.

ـ۲۴

«سلام بر تو که سین سلام بر تو رسید سلام گرد جهان گشت جز تو نپسندید
به گرد بام تو گردان، کبوتران سلام که بی‌پناه تو کس را نشاید آرامید»
(همان: ۳۸۴).

شاعر با رویکردی نمایه‌ای، حرف سین را از حروف مجاور واژهٔ سلام انتزاع کرده است و مجازی از واژهٔ سلام دانسته است.

ـ۲۵

«مرا واجب کند که من، برون آیم چو گل از تن
که عمرم شد به شصت و من، چو سین و شین در این شستم»
(همان: ۵۴۹).

شین و سین با رویکردی نمایه‌ای از واژهٔ شست (دام) انتزاع شده‌اند. سپس شاعر آنها را مشبّه‌به برای سالخوردگی خود قرار داده است. رابطهٔ میان «شدن عمر به شصت‌سالگی» و «حروف شین و سین واژهٔ شست» بر پایهٔ روابط اجزای متشابه انجام گرفته است و شمایلی نموداری است. هم‌آوایی (**Homophony**) میان واژگان «شصت» و «شست» نیز رابطه‌ای آشکارا تشابهی است و از این رو، شمایلی آوایی از گونهٔ تصویر است.

ـ۲۶

«چو ری با سین و تیّ و میم پیوست بـــدین پیونـــد رو بنمـــود رســـتم
یقین شد که جماعـت رحمـت آمـد جماعت را بـه جـان مـن چاکرسـتم
(همان: ۵۷۴).

آرایهٔ هجا در مصرع اوّل به کار رفته است. شاعر پیوستگی را مایهٔ رستگاری دانسته است، همان‌گونه که حروف کلمهٔ «رَستم» با یکدیگر پیوند بسته‌اند. تجزیهٔ حروف واژهٔ «رَستم» وجهی نمایه‌ای به آن داده است که این وجه نمایه‌ای در فرایند نشانگی، به سوی وجهی شمایلی از گونهٔ نمودار بالیده است؛ زیرا مانسته‌ای برای پیوستگی شاعر با جماعت شده است.

۲۷ـ

«من بینم آن را که خود نمی‌بینم من وَز قند لـبش نبـات مـی‌چیـنم مـن
هرچند چو سین میـان یاسـینم مـن یاسین نهلد دمی که بنشـینم مـن»
(همان: ۱۴۵۰).

در این رباعی زیبا، انتزاع حرف سین از حروف واژهٔ «یاسین»، رویکردی نمایـه‌ای اسـت کـه وجهی شمایلی از نوع نمودار یافته است و تشابه بر پایهٔ روابط اجزای متشابه است.

۲۸ـ

«تو شین و کاف و ری را خود، مگو شِکَّر کـه هسـت از نـی
مگـــو القـــاب جـــان حَـــیّ، یکـــی نقـــش و کلامـــی را»
(همان: ۷۵).

شکر از نی شیرینی می‌یابد، نه از نامش که چند حرف بی‌خاصّیت است و بـه همـین گونـه، القاب الهی نیز بسی فراتر از نقش و کلام هستند. گسستن حروف واژهٔ شکر در مصـرع نخسـت، وجهی نمایه‌ای دارد. رابطهٔ اجزای متشابه، شمایلی از نوع نمودار را ترسیم کرده است.

۲۹ـ

«سری از عین و شین و قـاف بـر زن که صد اسـم و مسـمّا داری امـروز»
(همان: ۴۶۹).

عشق آدمی را اسم و مسمّا می‌بخشد و گسستن حروف مجاور واژهٔ عشق، رویکردی نمایه‌ای است.

ـ۳۰

«بـه هـر جـا کـه روم بـی‌تـو، یکـی حـرفیم بـی‌معنـی
چو هی دو چشـم بگشـادم، چـو شـین در عشـق بنشسـتم»
(همان: ۵۴۸).

مشبّهٌبه شدن حرف «هـ» با وجه‌شبه گشودگی دو چشم، آشکارا شـمایلی تصـویری اسـت. انتزاع حرف شین از واژهٔ عشق بر پایهٔ رویکردی نمایه‌ای بوده کـه بـا مشـبّهٌبـه قـرار گـرفتنش، وجهی شمایلی از گونهٔ نمودار پیدا کرده است.

ـ۳۱

«بنگی شب نگر که چون داده اسـت جملـهٔ خلـق را از ایـن بنگـاب
چشم در عـین و غـین افتـاده اسـت کـار بگذشـت از سـؤال و جـواب»
(همان: ۱۶۳).

در عین و غین افتادن چشم خواب‌آلوده بر اساس رابطه‌ای تشابهی ادّعا شده است و شمایلی از گونهٔ استعاره است؛ زیرا وجه مشابهت بسیار کمرنگ است. از آنجـا کـه ایـن مشـابهت بسـیار ادّعایی، وضعی و قراردادی در حوزهٔ ذهن و زبان ویژهٔ شاعر است، وجه استعاری فرایند نشـانگی حروف عین و غین در برابر برجستگی وجه نمادین ناچیز می‌شود.

ـ۳۲

«ای غـم پرخـاررُو، در دل غمخـوار رَو نقـل بخیلانـه‌ات طعمـهٔ خمّـار نیسـت
درّهٔ غین تو تنگ، میمت از آن تنگ‌تـر تنگ متاع تو را، عشق خریدار نیسـت»
(همان: ۲۱۴).

ابیات بسیار نغزی است. در مصرع سوم، حروف کلمهٔ غم به گونهٔ گسسته یاد شـده اسـت و رویکردی نمایه‌ای است. فضای توخالی دهانهٔ حرف «غین» از واژهٔ غم به درّه‌ای تنگ مانند آمده است. در نتیجه، وجه نمایه‌ای کلام به سوی وجهی شمایلی از گونهٔ تصویر تکاپو داشته است.

ـ۳۳

«تو دریاییّ و من یک قطره‌ای جـان ولـیکن جـزو را کـلّ مـی‌تـوان کـرد
دلم صـد پـاره شـد هـر پـاره نـالان که از هر پـاره بلبـل مـی‌تـوان کـرد

تـو قـاف قنـدی و مـن لام لـب‌تلـخ زِ قاف و لام ما قُـل مـی‌تـوان کـرد»
(همان: ۲۸۶).

در مصرع نخستِ بیت واپسین، حروف قاف و لام از واژگان «قند» و «لب» انتزاع شده‌انـد و وجهی نمایه‌ای یافته‌اند. این پویش نمایه‌ای در مصرع بعد نیز ادامه یافته است، با این تفاوت که این بار وجه نمایه‌ای با ترکیب حروف قاف و لام (قُل) سامان یافته است.

۳۴ـ

«تـن بـا سـر نداند سـرّ کُـن را تن بی‌سر شناسد کـاف و نـون را»
(همان: ۸۷).

گسسته آوردن حروف واژهٔ «کُن»، وجه نمایه‌ای دارد. «کُن» مجـاز سـبب و مسـبّب از ارادهٔ الهی بر آفرینش هستی است.

۳۵ـ

«نمـا ای شـمس تبریـزی کمـالی که تا نقصی نباشد کـاف و نـون را»
(همان).

برای توضیح این بیت، به بیت قبل رجوع شود.

۳۶ـ

«بیا بیا که هم‌اکنون به لطف کُن فَیَکُون بهشت در بگشاید کـه غیرممنـون اسـت
زِ عین خار ببینـی شـکوفه‌هـای عجیـب زِ عین سنگ ببینی که گنج قارون است
که لطف تـا ابدسـت و از آن هـزار کلیـد نهان میانهٔ کـاف و سـفینهٔ نـون اسـت»
(همان: ۲۲۰).

برای توضیح این بیت، به بیت ۳۴ رجوع شود.

۳۷ـ

«زود بشـو لـوح را زِ ابجـد کـاف و نـون آنگه ای دل بر او، نقطهٔ خـالش نـویس»
(همان: ۴۷۸).

برای توضیح این بیت، به بیت ۳۴ رجوع شود.

۳۸ـ

«با تو چه گویم که تو، در غم نان مانده‌ای پشت‌خمی همچو لام، تنگدلی همچو کاف»
(همان: ۵۰۸).

شاعر با تشبیهی آشکار، پشت‌خمی را از حرف لام و تنگدلی را از حرف کاف اراده کرده است و تشابه موجود، وجهی شمایلی از گونهٔ تصویر دارد.

۳۹ـ

«مرا پرسی که چونی؟ بین که چونم خرابم، بی‌خودم، مست جنونم
مرا از کاف و نون آورد در دام از آن هیبت دوتا چون کاف و نونم»
(همان: ۵۸۱).

وجه نمایه‌ای مصرع سوم به سوی وجهی شمایلی از نوع تصویر در مصرع پایانی تحوّل پیدا کرده است.

۴۰ـ

«ای دلبر بی‌دلان صوفی! حاشا که زِ جان بی‌وقوفی
از هجر دوتا چو لام گشتیم دلتنگ زِ غم چو کاف کوفی»
(همان: ۱۰۲۲).

دوتا چو لام و دلتنگ چو کاف گشتن، هر دو شمایل‌هایی تصویری هستند. در خطّ کوفی، شکاف میانین حرف کاف (ک) تنگ بوده است.

۴۱ـ

«در مرغزار چرخ که ثور است یا اسد یک آتشی زنم که بسوزند زآن شرار
سنگ است و آهن است به تخلیق کاف و نون حرّاقه‌ای است کَون و عدم در ستاره‌بار
حرّاقه‌های سعد جَهَد سوی عاشقان حرّاقه‌شان شود زِ ستاره سعیدوار»
(همان: ۱۳۰۴).

برای توضیح این بیت، به ۳۴ قبل رجوع شود.

۴۲ـ

«نیست بودی تو قرن‌ها بر تو خواندند هل أتی
خطّ حق است نقش دل، خطّ حق را مخوان خطا
الفی لا شود و تو زِ الف لام گشته لا
هله دست و دهان بشو که لبش گفت الصّلا»
(همان: ۱۳۹).

«لا» گویی چفته شدهٔ حرف «الف» است. چنین رویکردی شمایلی و تصویری است. «تو» نیز گویی ترکیبی از الف و لام (لا) هستی؛ زیرا ندای حق را درنمی‌یابی. ترکیب حروف الف و لام، رویکردی مجاورتی است و وجهی نمایه‌ای دارد. فرایند نشانگی از وجه شمایلی به سوی وجه نمایه‌ای است.

۴۳ـ

«زِ هر دو عالم پهلوی خود تهی کردم چو هی نشسته به پهلوی لام اللّهم»
(همان: ۶۵۲).

مجاورت حروفِ «ه» و «ل» در واژهٔ «الله» بر اساس رویکردی نمایه‌ای مایهٔ هنر شاعر شده است. تشابه میان اجزای قیاس، وجه نمایه‌ای کلام را به سوی شمایلی از گونهٔ نمودار پیش برده است.

۴۴ـ

«وگر از عام بترسی که سخن فاش کنی سخن خاص نهان در سخن عام بگو
وَر از آن نیز بترسی، هله چون مرغ چمن دم به دم زمزمهٔ بی‌الف و لام بگو»
(همان: ۸۳۱).

سخن بدون الف و لام گفتن، یعنی به زبان دل حرف زدن. الف و لام از مجموعهٔ حروف الفبا انتزاع شده‌اند و نمایندهٔ همهٔ حروف هستند. بنابراین، وجهی نمایه‌ای دارند.

۴۵ـ

«کعبهٔ جانها، روی ملیحش پختهٔ عالم، خام افندی
گر الفیّ و سابق حرفی محو شو اندر لام افندی»
(همان: ۱۱۲۲).

حرف الف نخستین حرف ردگان الفبایی زبان فارسی است و با مخاطب شاعر در سابق بودن تشابهی دارد. بنا بر شباهت میان اجزای کلام، شمایلی نموداری را می‌توان تشخیص داد. حرف لام از حروف پایانی ردگان الفباست که در این سرودهٔ مولانا کاملاً قراردادی و منحصر به فرد به کار رفته است و وجهی نمادین دارد. این وجه نمادین، مبهم و پذیرای تفسیر گزارشگر است. در این بیت، با توجّه به ساختار کلّی غزل، افندی (ارباب، سرور)، ذات یکتای الهی است.

۴۶ـ

«چون دیده بر آن عارض چون سیم افتاد، جان در لب تو چو دیدهٔ میم افتاد
نمرودصفت زِ دیدگان رفت دلم در آتش سودای براهیم افتاد»
(همان: ۱۳۶۹).

عارض دلربای معشوق، جان را در تنگنایی چون تنگنای حلقهٔ حرف میم انداخته است. شمایلی از گونهٔ تصویر این ابیات دیده می‌شود.

۴۷ـ

«یونسی دیدم نشسته بر لب دریای عشق
گفتمش چونی؟ جوابم داد بر قانون خویش
گفت بودم اندر این دریا غذای ماهیی
پس چو حرف نون خمیدم تا شدم ذوالنّون خویش»
(همان: ۴۸۸).

چو حرف نون خمیده شدن، شمایلی تصویری است.

۴۸ـ

«گر فقیری، کوسِ تَمَّ الفقر فَهوَ الله بزن وَر فقیهی پاک باش از اِنَّهُم لاَیَفقَهُون
گر چو نونی در رکوع و چون قلم اندر سجود، پس تو چون نون و قلم پیوند با مایَسطرون»
(همان: ۷۳۳).

چو نون در رکوع بودن، شمایلی از گونهٔ تصویر است. در مصرع واپسین، رابطهٔ تشابهی کمرنگ‌تر شده است و وجهی شمایلی از نوع نمودار بر اساس قیاس انجام گرفته ایجاد شده است.

۴۹ـ

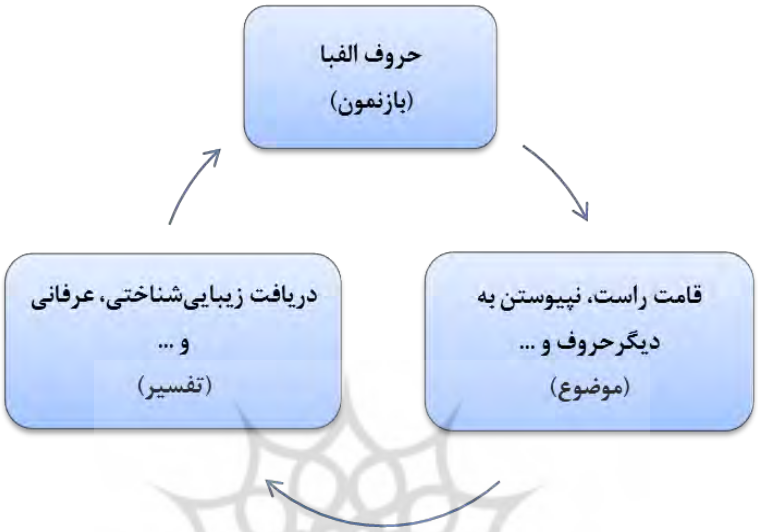
«عشق گزین عشق و در او کوکبه می‌ران و مترس
ای دل تو آیت حق، مصحف کژ خوان و مترس
جانوری لاجرم از، فرقت جان می‌لرزی
ری بهل و واو بهل، شو همگی جان و مترس»
(همان: ۴۷۵).

هرگاه ری و واو را از واژهٔ جانور انتزاع کنیم، می‌شود: جان. این رویکرد، وجهی نمایه‌ای دارد. ری و واو در رویکرد نمادین مولانا، علقه‌های مادّی و دنیوی است. فرایند نشانگی از رویکردی نمایه‌ای به سوی رویکردی نمادین بوده است.

۶ـ یافته‌های پژوهش

۱ـ نظریّهٔ نشانه‌شناسی پیرس، الگوی مناسبی برای پژوهش در نگرش‌های حروفی شاعران است. گرچه بلاغت سنّتی زبان و ادبیّات فارسی در بسیاری از موارد برای گزارش نگرش‌های الفبایی مناسب است، امّا گستره و توانش تفسیری آن به اندازهٔ نظریّهٔ پیرس نیست. در آرای پیرس بر تفسیر نشانه‌ها در بافتاری فکری و فرهنگی و فرایند نشانگی نشانه‌ها تأکید شده که تا اندازهٔ زیادی مفسّر را در گزارش منسجم و فراگیر نشانه‌ها یاری می‌کند. افزون بر این، به تقریب همهٔ آرایه‌های بلاغی سنّتی را در دایرهٔ آرای پیرس می‌توان دنبال کرد؛ برای نمونه، اگر در گزارش بیت شمارهٔ ۳۰ این پژوهش، بلاغت سنّتی معیار ارزیابی خود قرار دهیم، ناگزیریم به گزارش دو تشبیه آشکار موجود در بیت بسنده کنیم و معیاری برای سنجش و تمایز میان فرایند مشابهت در دو تشبیه نداریم، حال آنکه در گزارش نشانه‌شناسانهٔ انجام گرفته در همانجا درمی‌یابیم که میزان مشابهت از تصویر تا نمودار متغیّر بوده است و یا در بیت ۴۵، تنها باید بگوییم تشبیه مخاطب شاعر به حرف الف در سابق بودن، تشبیهی از گونهٔ مؤکّد است، چنان‌که تشبیه معشوق به گلی زیبا. حال آنکه در این تشبیه، بر ردگان دو مجموعه در مقایسه با یکدیگر تأکید شده است و نمی‌توان با بلاغت سنّتی گزارشی جامع از آن ارائه داد. در مصرع دوم همین بیت نیز با کدام آرایهٔ بلاغی سنّتی می‌توان ارادهٔ حرف لام برای افندی را که نشانه‌ای کاملاً قراردادی و سمبلیک است، بیان کرد؟ در ابیات گزارش شده، از این نمونه‌ها فراوان دیده می‌شود.

۲ـ نگرش‌های الفبایی *کلّیات شمس* را بر پایهٔ مثلّث بازنمون، موضوع و تفسیر پیرس این گونه می‌توان نشان داد:



۳ـ چنان‌که اشاره شد، هر نشانه‌شناسی ممکن است دریافت دیگری از یک موضوع مطالعاتی واحد داشته باشد. همچنین، نمی‌توان گونه‌های شمایل، نمایه و نماد را در گزارش فرایند نشانگی پدیدارهای مطالعاتی از هم جدا کرد و در بسیاری از موارد این هر سه در یکدیگر تنیده‌اند، امّا بر اساس بسامد و غلبهٔ وجه یا وجوه برجسته‌تر می‌توان فرایند نشانگی نگرش‌های الفبایی را در *کلّیات شمس* این گونه دسته‌بندی کرد:

۳ـ۱) فرایند نشانگی متفرّد

در این فرایند، تفسیر نشانه‌ها با ابهام کمتری همراه است و دریافت آن دشوار نیست. یکی از وجوه سه‌گانه، آشکارا بر وجوه دیگر غالب است.

۳ـ۲) فرایند نشانگی خطّی

این فرایند، گذر از یک وجه مشخّص به سوی وجهی دیگر است و دو وجه نشانه‌ای در تکامل فرایند آن نقش برجسته‌تری بازی می‌کنند.

۳ـ۳) فرایند نشانگی متداخل

هر سه وجه نشانه‌ای شمایل، نمایه و نماد در شبکه‌ای تو در تو با یکدیگر فرایند نشانگی را شکل می‌دهند. این فرایند از ژرفای هنری و بلاغی بالاتری برخوردار است و تاختگاه ذهن تصویرگر، ریزبین، محاکات‌گرا و نوآفرین شاعر است.

بر پایهٔ گزارش‌های انجام شده از سروده‌های مولانا، فرایند نشانگی و بسامد نگرش‌های الفبایی او را در جدول زیر می‌توان دید:

فرایند نشانگی	شمارهٔ گزارش	شمارگان
متفرّد	۱، ۲، ۷، ۱۴، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۲، ۲۴، ۲۹، ۳۳، ۳۴، ۳۵، ۳۶، ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۱، ۴۴، ۴۶، ۴۷ و ۴۸	۲۳
خطّی	۳، ۴، ۸، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱۵، ۲۱، ۲۳، ۲۶، ۲۷، ۲۸، ۳۲، ۳۹، ۴۲، ۴۵، ۴۹	۱۸
متداخل	۵، ۶، ۹، ۱۰، ۲۵، ۳۰، ۳۱، ۴۳	۸

نتیجه‌گیری

نگرش‌های حروفی شاعران فارسی‌زبان از جملهٔ شگردهای هنری آنان در آفرینش زیبایی‌ها بوده است. گزینش نظریّه‌ای با توانشی فراخور موضوع در گزارش نگرش‌های حروفی، گامی مهم برای دریافت ابعاد گوناگون این نگرش‌ها به حروف الفبا بوده است. بهره بردن از نظریّهٔ نشانه‌شناسی پیرس، افزون بر آنکه گزارشگر را در تعامل با بلاغت سنّتی زبان فارسی قرار می‌دهد، آفاق تازه‌ای را در برابر وی می‌گشاید که کاستی‌های بلاغت سنّتی را می‌پوشاند و برداشتی دانش‌ورانه از کاشته‌ها و داشته‌هایش را میسّر می‌کند. نگرش‌های حروفی مولانا در *کلّیات شمس تبریزی* بسیار چشمگیر است و فرایند نشانگی حروف الفبا در آن، از زمینه‌ها و بافت‌های زیبایی‌شناختی، عرفانی، حکمی و اخلاقی بارور گردیده است. سیر سه‌گانه‌های مشهور شمایل، نمایه و نماد پیرس در گزارش نگرش‌های حروفی مولانا به گونه‌ای است که نمی‌توان مداری ثابت و تغییرناپذیر را برای آن ترسیم کرد. از این رو، فرایند نشانگی این سه‌گانه را بر پایهٔ نوسان‌ها و نسبت‌های میان آنها می‌توان در سه گونهٔ فرایند متفرّد، خطّی و متداخل

دسته‌بندی کرد. در گزارش‌های ۳۹ گانه‌ای که از نگرش‌های حروفی مولانا انجام شد، ۲۳ گزارش فرایند نشانگی متفرّد، ۱۸ گزارش فرایند نشانگی خطّی و ۸ گزارش فرایند نشانگی متداخل را نشان دادند. این بدان معناست که فرایند نشانگی حروف در *کلّیات شمس* بیشتر نسبتی آسان با موضوع، زمینه و بافتار خود دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱ـ اطّلاعات کتاب‌شناختی رساله و مقاله‌های اشاره شده را می‌توان در فهرست منابع و مآخذ مشاهده کرد.

۲ـ برای آشنایی با زندگینامهٔ پیرس، ر.ک؛ Strazny, 2005: 819- 820.

۳ـ دربارهٔ شمایل، نمایه و نماد، نیز، ر.ک؛ Crystal, 2008: 443; Malmkjær, 2002: 467; Green & Lebihan, 1996: 86; Tyson, 2006: 218 و دینه‌سن، ۱۳۸۹: ۸۴ـ ۸۵).

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۸۸). ***از نشانه‌های تصویری تا متن***. چاپ هشتم. تهران: نشر مرکز.

استم، رابرت. (۱۳۸۳). ***مقدّمه‌ای بر نظریّهٔ فیلم***. ترجمهٔ گروه مترجمان به سرپرستی احسان نوروزی. چاپ اوّل. تهران: سورهٔ مهر.

اکو، امبرتو. (۱۳۸۹). ***نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ پیروز ایزدی. چاپ دوم. تهران: نشر ثالث.

الام، کِر. (۱۳۹۲). ***نشانه‌شناسی تئاتر و درام***. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: نشر قطره.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). ***مبانی نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ مهدی پارسا. چاپ سوم. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

حاجیان‌نژاد، علیرضا. (۱۳۸۰). «نوعی تشبیه در ادب فارسی (تشبیه حروفی)». ***مجلّهٔ دانشکدهٔ زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران***. صص ۳۸۷ـ ۴۰۲.

حیدری، مرتضی. (۱۳۸۷). «تشبیهات حروفی (نگرش حروفی) در دیوان شاعران تا قرن هشتم هجری». پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علاّمه طباطبائی تهران.

دینه‌سن، آنه‌ماری. (۱۳۸۹). ***درآمدی بر نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ مظفّر قهرمان. چاپ چهارم. تهران: نشر پرسش.

ذوالفقاری، محسن و علی‌اکبر کمالی‌نهاد. (۱۳۹۲). «کارکردهای هنری و تصویری حروف در شعر (با تأکید بر شعر خاقانی)». ***مجلّهٔ فنون ادبی***. سال ۵ (۲) (پیاپی ۹). صص ۴۹ـ۶۶.

زمرّدی، حمیرا. (۱۳۹۲). ***نظریّهٔ نشانه‌شناسی حروف در متون فارسی***. چاپ اوّل. تهران: انتشارات زوّار.

ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۹). ***معناکاوی؛ به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی***. چاپ اوّل. تهران: نشر علم.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). ***نشانه‌شناسی؛ نظریّه و عمل***. چاپ اوّل. تهران: انتشارات علم.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۳). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. چاپ سوم. تهران: نشر علم.

شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی. (۱۳۸۸). ***راهی به نشانه ـ معناشناسی سیّال***. چاپ اوّل. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کابلی، پال و لیتزا یانتس. (۱۳۹۱). ***نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ محمّد نبوی. چاپ اوّل. تهران: پردیس دانش.

کالر، جاناتان. (۱۳۹۰). ***در جستجوی نشانه‌ها***. ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللّهی. چاپ دوم. تهران: نشر علم.

گیرو، پیر. (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی***. ترجمهٔ محمّد نبوی. چاپ سوم. تهران: انتشارات آگه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). ***دانشنامهٔ نظریّه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. چاپ سوم. تهران: انتشارات آگه.

مولوی، جلال‌الدّین محمّد. (۱۳۶۳). ***کلّیّات شمس***. چاپ دهم، تهران: انتشارات امیر کبیر.

یوهانسن، یورگن دینس و سوند اریک لارسن. (۱۳۸۸). ***نشانه‌شناسی چیست؟*** ترجمهٔ علی میرعمادی. چاپ دوم. تهران: انتشارات ورجاوند.

Abrams, M.H. and Geoffrey Galt Harpham. (2009). ***A Glossary of Literary Terms***. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

Brown, Keith. ed. (2004). ***Encyclopedia of Language and Linguistics***. Amsterdam: Elsevier.

Bussmann, Hadumod. (2006). ***Routledge Dictionary of Language and Linguistics***. translated and edited by Gregory Trauth and Kerstin Kazzazi. London and New York: Routledge.

Coyle, Martin et al. Eds. (1993). ***Encyclopedia of Literature and Criticism***. Cardiff: University of Wales.

Crystal, David. (2008). ***A Dictionary of Linguistics and Phonetics***. 6th Edition. Singapore: Blackwell Publishing.

Cudden, J. A. (1999). ***Dictionary of Literary Terms & Literary Theory***. 4th Edition. Penguin Books.

Carter, David. (2006). ***Literary Theory***. Herts: Pocket Essentials, Education Limited.

Green, Keith and LeBihan, Jill. (1996). ***Critical Theory and Practice***. London and New York: Routledge.

Jakobson, Roman. (1980). ***The Framework of Language***. Michigan studies in the humanities.

Malmkjær, Kirsten, ed. (2002). ***The Linguistic Encyclopedia*** .London and New York: Routledge.

Peirce, C.S. (1932). ***Collected Papers***. Cambridge: Harvard University Press.

Quinn, Edward. (2006). ***Dictionary of Literary and Thematic Terms***. 2th Ed. New York: Facts on File.

Strazny, Philipp. ed. (2005). ***Encyclopedia of linguistics***. Vol. 1. New York & Oxon: Fitzroy Dearborn.

Tyson, Lois. (2006). ***Critical Theory Today***. 2th Ed. London & New York: Routledge.

Wolfreys, Julian et al. (2006). ***Key Concepts in Literary Theory***. 2th Ed. Edinburgh University Press

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی