مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال هشتم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۵، پیاپی ۲۸

کاربرد آرای پیرس در مطالعه‌ی نشانه‌های الفبایی دیوان شاعران

(مطالعه‌ی موردی: *دیوان* انوری)

مرتضی حیدری*
دانشگاه پیام‌نور

چکیده

در مقاله‌ی حاضر، نگارنده نخست جنبه‌های نشانه‌شناسی «چارلز سندرس پیرس» را تبیین می‌کند؛ آن‌گاه بر پایه‌ی آرای وی، به نشانه‌شناسی نگرش‌های الفبایی انوری می‌پردازد و همه‌ی سروده‌های حروفی او را گزارش و تحلیل می‌کند. نظریّه‌ی نشانه‌شناسی پیرس، با دانش نقد بلاغی رایج در زبان فارسی، پیوندی تنگاتنگ دارد؛ امّا در مقایسه با آن، از توانش تفسیری بالاتری 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 *دیوان* انوری بررسی شده‌است. فرایندهای نشانگی متفرّد، خطّی و متداخل، سه‌گونه‌ی سیر نشانگی هستند که نگارنده آن‌ها را از یک‌دیگر بازشناخته‌است. نگارنده در پایان نتیجه می‌گیرد که نشانه‌های شمایلی، بسیار بیش‌تر از نشانه‌های نمایه‌ای و نمادین با بلاغت سنّتی زبان فارسی مشابهت دارند؛ همچنین فرایند نشانگی حروف الفبا در *دیوان* انوری، دارای نسبت بسیار آسان با موضوع و تفسیر خود است.

واژه‌های کلیدی: انوری، چارلز سندرس پیرس، حروف الفبا، نشانه‌شناسی.

۱. مقدّمه

حروف الفبا و کیفیت نگارشی و ترکیبی آن‌ها در زنجیره‌ی نویسایی زبان، ابزارهایی شاعرانه برای آفرینش تصاویری خیالین و نغز بوده‌اند. به کار بردن نظریّه‌ای منسجم و فراگیر در مطالعه‌ی انتقادی این سروده‌ها، نیازی است آشکار و گریزناپذیر؛ از این رو،

* استادیار زبان و ادبیّات فارسی mortezaheydari.58@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹٤/٤/۲۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۹٤/۱۰/۲۸

نگارنده در این پژوهش با بهره‌گیری از دانش نشانه‌شناسی، به مطالعه و ارزیابی تصاویر، معانی و تفاسیر برآمده از حروف الفبا در *دیوان* انوری می‌پردازد. پژوهش حاضر از نوع پژوهش‌های کاربردی است و به روش تحلیل محتوا انجام پذیرفته‌است؛ یعنی سه‌گانه‌ی مشهور «پیرس» (Charles Sanders Peirce) (۱۸۳۹-۱۹۱۴)، ابزار نظری نگارنده در تحلیل نگرش‌های الفبایی انوری در *دیوانش* قرارگرفته و همه‌ی ابیات دارای نگرش حروفی به شیوه‌ی نمونه‌گیری کلّ (total sampling) گزارش شده‌اند. نخستین و اساسی‌ترین گام در مطالعات نشانه‌شناختی، گزینش رویکردی متناسب و فراخور موضوع پژوهش از میان رویکردهای گوناگون حوزه‌ی نشانه‌شناسی است. «ما با حوزه‌ی گسترده‌ای از نشانه‌شناسی یا معناکاوی روبه‌روییم که نظریّه‌ها و رویکردهای بسیار متنوّعی در آن وجود دارد و بسته به موضوع، زاویه‌ی دید و هدف بررسی از روش‌های مختلفی با مدیریتی هدفمند استفاده می‌شود.» (ساسانی، ۱۳۸۹: ۸۸) «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 فرایند نشانگی پیرس و سه‌گانه‌ی شمایل، نمایه و نماد وی در مطالعات ادبی و هنری داشته (ر.ک: استم، ۱۳۸۳: ۲۹۶ ـ ۲۹۵) و بسیاری از آرایه‌های بلاغی را می‌توان با این سه‌گانه گزارش کرد، نگارنده آن را چارچوب نظری پژوهش خود قرار داده‌است. «نظام پیچیده‌ی پیرس، منبعی غنی و الهام‌بخش برای کاربست نظریّه‌ی نشانه‌ها در مورد متون ادبی است.» (مکاریک، ۱۳۸۹: ۳۲۳) «در میان انواع دسته‌بندی از نشانه‌ها که تاکنون ارائه شده‌است، هیچ‌یک از نظر استحکام نظری و کارآیی به اندازه‌ی تقسیم‌بندی پیرس ارزش و اهمّیت ندارند.» (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۳)

۲. پیشینه‌ی پژوهش

جدّی‌ترین پژوهشی که تاکنون در زمینه‌ی نگرش‌های الفبایی شاعرانه، انجام پذیرفته، رساله‌ی کارشناسی ارشد مرتضی حیدری در دانشکده‌ی ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی دانشگاه علّامه طباطبایی است که با عنوان *تشبیهات حروفی (نگرش حروفی) در دیوان شاعران تا قرن هشتم هجری* تألیف شده‌است. نویسنده‌ی رساله در فصل اوّل، «اندیشه‌های حروفی در طول تاریخ» را بررسی کرده و فصل دوم را به «گزارش ابیات

دربردارنده‌ی نگرش‌های حروفی در *دیوان* شاعران» اختصاص داده‌است. رویکرد حیدری در گزارش ابیات حروفی، نقد بلاغی سروده‌های شاعران بوده است. حیدری دریافته است که آرایه‌های بلاغی (معانی، بیان و بدیع) با معیارهای سنّتی در گزارش این ابیات، کافی و وافی به نظر نمی‌رسد؛ از این رو آرایه‌هایی با عناوین «الفباتصویری، الفبامعنایی و تأویل» را پیشنهاد کرده‌است. (حیدری، ۱۳۸۷: ۱۵) وی نارسایی آرایه‌های بلاغی سنّتی را در پژوهش خود دریافته؛ 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 مجلّه‌ی *دانشکده‌ی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران* تألیف کرده که این پژوهش با رویکردی توصیفی و با جامعه‌ی آماریی بسیار محدود و فاقد نظریّه‌ی انتقادی، سامان یافته و حیدری نمونه‌ای از لغزش وی را گوش‌زد کرده‌است. (همان: ۵) محسن ذوالفقاری و علی‌اکبر کمالی‌نهاد، نیز مقاله‌ای با عنوان «کارکردهای هنری و تصویری حروف در شعر (با تأکید بر شعر خاقانی)» در مجلّه‌ی *فنون ادبی* منتشر کرده‌اند که این پژوهش هم با رویکردی توصیفی و بی‌بهره از چارچوب نظری به انجام رسیده و نتیجه‌گیری آن، نکته‌ی تازه‌ای را به دست نمی‌دهد.[۱] اهمّیت و نوآوری پژوهش حاضر را در میان همتایان خود، این‌گونه می‌توان برشمرد:

بهره‌گیری از چارچوب نظری استوار و تبیین شده‌ای در همه‌ی پژوهش که برآمده از کاوش‌های چندین ساله‌ی نگارنده برای دست‌یابی به نظریّه‌ای کاربردی در مطالعه‌ی نگرش‌های حروفی بوده، اصلی‌ترین هدف این پژوهش است. چارچوب نظری به‌کاررفته، افزون بر آن‌که آرایه‌های بلاغی سنّتی را در گستره‌ی خود پوشش می‌دهد، نظام زیبایی‌شناختی پویایی را ترسیم می‌کند که اضلاع آن با یک‌دیگر پیوند دارند و از هم گسیخته نیستند.

۳. بحث و بررسی

۱. ۳. دانش نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی با تأویل و دریافت منتقد از نظام‌های مطالعاتی، پیوندی ناگسستنی دارد و طیف گسترده‌ای از پدیدارهای پیرامون منتقد را موضوع مطالعه‌ی خود قرارمی‌دهد؛ تا جایی که می‌توان گفت، «نشانه‌شناسی عبارت است از مطالعه‌ی نشانه‌ها و فرایندهای تأویلی. ... یک چیز فقط هنگامی نشانه است که یک تأویل‌گر آن را به عنوان نشانه‌ی

چیزی تأویل کرده باشد.» (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۴۳) موضوع بررسی نشانه‌شناختی هرچیزی است که بتوان آن را همچون نظامی نشانه‌ای مطالعه کرد؛ نظامی که بر اساس قراردادها و رمزگان‌های فرهنگی یا فرایندهای دلالتی، سازمان یافته‌است؛ مانند معماری، مُد، متن ادبی، اسطوره، نقّاشی و فیلم. (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 (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 (اعم از واژه‌ها، تصاویر، صداها، ژست‌ها 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 رابطه‌ی همبسته با یک محتوا قرارگیرد، به منزله‌ی 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 سوییسی، فردینان دو سوسور و منطقدان آمریکایی، چارلز سندرس پیرس، دارد.[۲] سوسور مطالعات نشانه‌شناختی خود را semiology و پیرس semiotics نامیده‌است. در توضیحی نه‌چندان 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. (کادن (cudden)، ۱۹۹۸: ۸۰۴ ـ ۸۰۵) «سوسور برنشانه‌ی زبانی تأکید داشت و به گونه‌ای آوامحور به گفتار امتیاز داده بود. ... برای او دال، الگوی آوایی (تصوّر صوتی) بود. ... نزد سوسور، نوشتار بازگوکننده‌ی گفتار است؛ همان‌طور که دال، حاکی از مدلول می‌باشد. بیش‌تر نظریه‌پردازان معاصر که الگوی سوسور را پذیرفته‌اند، مایلند نشانه‌ی زبانی را به هر دو صورت گفتاری و نوشتاری در نظر بگیرند.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۴۴) «سوسور نشانه‌ها را به مثابه‌ی ماهیتی واقعی و ذاتی نمی‌دید؛ برای او نشانه‌ها اساساً به یک‌دیگر ارجاع داده می‌شوند. در نظام زبان، همه‌چیز

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: اولویت به روابط داده شده است، نه به اشیا. (همان: ۴۶؛ نیز ر.ک: سجودی، ۱۳۸۸: ۵۰)

۲. ۳. دستگاه نشانه‌شناسی پیرس

دو مقوله‌ی بسیار مهم دستگاه نشانه‌شناسی پیرس که ارزش کاربردی بالایی دارند، یکی فرایند نشانگی و دیگری، سه‌گانه‌های بسیار شناخته‌شده‌ی وی هستند.

۲ .۳. ۱. فرایند نشانگی پیرس

سوسور نشانه را به صورت یک جفت خودبسنده معرّفی کرده بود؛ امّا پیرس یک الگوی سه‌تایی ارائه کرد:

«ـ **نمود**: شکلی که نشانه به خود می‌گیرد که لزوماً مادی نیست.

ـ **موضوع**: چیزی که نشانه به آن ارجاع دارد. ... دلالت نشانه بر موضوع، نه در تمام ویژگی‌های آن؛ بلکه در ارجاع به یک ایده‌ی خاص است که گاهی آن را زمینه‌ی نمود می‌نامیم.

ـ **تفسیر**: که نه یک تفسیرگر، بلکه ادراکی است که توسّط نشانه به وجود می‌آید. پیرسبرهمکنش میان نمود، موضوع و تفسیر را فرایند نشانگی (*semiosis*) می‌نامد. نور قرمز چراغ راهنما در یک چهار راه، نمود؛ توقّف وسایل نقلیه، موضوع و این فکر که چراغ قرمز نشان می‌دهد که وسایل نقلیه باید بایستند، تفسیر است.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۰ ـ ۶۱) «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: «جنبه‌ی ارزشمند و پرارج کار پیرس در مورد تحلیل نشانه‌ها این است که او ابعاد مختلف را مجزّا از هم نمی‌انگاشت. بر خلاف سوسور، پیرس هیچ‌گونه تعصّب خاصی 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.» (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۵) «پیرس بر دشوارترین نکته در نشانه‌شناسی انگشت نهاده‌است: 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 (موضوعش) را از راه نسبت با سومین تصویر (مورد تأویلی) روشن می‌کند.» (همان: ۴۵؛ نیز ر.ک: ساسانی، ۱۳۸۹: ۳۹؛ الام، ۱۳۹۲: ۳۸) «در فلسفه‌ی 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 تاریخیشان تفسیر شوند.» (ولفریز، جولیان (Wolfreys, Julian) و دیگران، ۲۰۰۶: ۹۱) «بافت (context) نقش حیاتی‌ای در روشن ساختن تفسیر (*interpretant*) هر نشانه بازی می‌کند. ... دلالت یک نشانه با ترجمه‌ی آن به نظام دیگری از نشانه‌ها ممکن می‌شود. ... پیرس از توانش یک نشانه به ترجمه شدن به مجموعه‌ی نامتناهی‌ای از نشانه‌های دیگر پرده برمی‌دارد که از بعضی جهات، همیشه با یک‌دیگر تعادل دو سویه دارند.» (یاکوبسن(Jakobson)، ۱۹۸۰: ۱۰) «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، «همه‌ی شناختی که ما به دست می‌آوریم، برآمده از تفسیر نشانه‌هاست. وی نشانه‌شناسی را دانش غایت‌شناسی (teleology) می‌دانست که در پی شناخت واقعیت اشیا است.» (استرازنی (Strazny)، ۲۰۰۵: ۸۲۰) «در آرای پیرس، ده مقوله‌ی 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 بوده‌است.» (کالر، ۱۳۹۰: ۶۳؛ ر.ک: : اکو، ۱۳۸۹: ۱۹) «چه عاملی نشانه را با موضوع / ابژه‌ی آن پیوند می‌زند و به ما اجازه می‌دهد که نشانه را به یک موضوع یا شیئی 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 داده‌است. 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 خیالین و گاهی آمیخته با ابهام و دلالت‌های متکثّر است. همچنین، شکستن هنجارهای فرسوده، مبتذل و متعارف ذهن، نظام ادبیّات را نظامی خلّاق 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 شناخته‌شده 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. ... شاخه‌ی نشانه‌شناسی پیرسی را اصطلاحاً نشانه‌شناسی کاربردی (pragmatic) می‌گویند که روابط میان نشانه‌ها و نیروهای سیاسی و اجتماعی و همچنین اهمّیت آن‌ها را در زمینه‌های تبلیغات و فرهنگ عامّه، جست‌وجو می‌کند.» (کویین (Quinn)، ۲۰۰۶: ۳۸۱) «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.» (کارتر(Carter)، ۲۰۰۶: ۴۴) نگرش‌های حروفی انوری، نظام نشانگانی‌ای را ترسیم می‌کند که بر نظامی زیبایی‌شناسانه و گه‌گاه اخلاقی، دلالت می‌کند و این موضوع را باید با توجّه به بافت شعر مدحی انوری و در شبکه‌ای از شمایل‌ها، نمایه‌ها و نمادها تفسیر کرد. «طبق یک اصل اوّلیه‌ی ارتباطات، هرچه نشانه‌ای کم‌تر قابل پیش‌بینی باشد، ارزش دلالی بیش‌تری دارد و به عبارتی، نشانداراست.» (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۳۲) «چنین عملیاتی 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 سیاسی ـ اجتماعی) را بازی می‌کنند. اکنون سه‌گانه‌های شناخته‌شده و بسیار کاربردی پیرس و زوایای گوناگون آن را می‌کاویم:

۲. ۳. ۲. سه‌گانه‌های شمایل، نمایه و نماد پیرس

پیرس نشانه‌ها را به سه دسته‌ی شمایل، نمایه و نماد تقسیم می‌کند؛ همچنین نشانه‌های شمایلی را در سه نوع تصویر، نمودار و استعاره از یک‌دیگر تفکیک می‌نماید:

– **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 به وسیله‌ی جنبه‌های تقلیدی آشکار، همچنین از طریق شباهت‌ها یا ویژگی‌های مشترک در رابطه‌ای مستقیماً محسوس با موضوع بازنمون شده قراردارد؛ مانند نمودارها، طرح‌ها،

شکل‌ها، علایم راهنمایی و رانندگی و همچنین بازنمایی موسیقایی صداها.» (بوسمان (Bussmann)، ۲۰۰۶: ۵۳۰) دال به علّت دارا بودن بعضی از کیفیات مدلول، شبیه آن است؛ مثل نقّاشی چهره، فیلم کارتون، ماکت، نام‌آوا، استعاره، تقلید صدا، جلوه‌های صوتی در نمایش‌های رادیویی، دوبله‌ی فیلم و اشارات تقلیدی. (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹۳) «شباهت میان یک نقشه و محیطی جغرافیایی که نشان می‌دهد، شمایل است.» (ایبرمز و هرفم (Abrams and Harpham)، ۲۰۰۹: ۳۲۴) «در نشانه‌های شمایلی، نشانه از بعضی جهات (شکل ظاهری، صدا، احساس و یا بو) مشابه موضوعش است؛ به عبارتی، برخی کیفیات موضوع را دارد.» (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۶ ـ ۲۵) «گفتن این‌که نشانه، مشابه موضوع خود است، به معنای آن نیست که "دارای همان خصوصیات" است. در هر حال، "مفهوم مشابهت" وجود دارد که از جایگاه علمی دقیق‌تری در مقایسه با مفاهیم "دارا بودن همان خصوصیات" یا "شباهت داشتن با" برخوردار است.» (اکو، ۱۳۸۹: ۴۴) «آن‌چه نشانه‌ی شمایلی خوانده می‌شود، یک متن است. دلیل این امر نیز آن است که هم‌ارز کلامی آن، یک کلمه‌ی 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 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 کرده‌است. درک رابطه‌ی تشبیهی این دو در بیرون از بافت ادبی، دشوار است. انواع نشانه‌های شمایلی تصویر، نمودار و استعاره است:

ـ **تصویر** (image): در شمایل‌های تصویری، رابطه‌ی نشانه و موضوعش، مبتنی بر مشابهت تصویری است. (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۸) «ایماژها، نشانه‌هایی تصویری هستند که با موضوع/ ابژه‌ی مربوطه از کیفیت‌ها و مشخّصه‌های مشترک ساده‌ای برخوردارند. ... اشیایی که ما بر حسب 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 کیفیت

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)

ـ **نمودار** (diagram): در شمایل‌های **از نوع** نمودار، رابطه‌ای قیاسی بین نشانه و موضوعش برقرار است. در نمودارها هیچ تشابه حسّی بین نمودار و موضوع آن وجود ندارد؛ بلکه شباهت بین روابط اجزای هریک است. (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۸) «نمودارها در تقابل با ایماژها، نسبت به موضوع/ ابژه‌ی خاص (چه واقعی و چه تخیّلی) از استقلال بیش‌تری برخوردار هستند. نقشه‌ی 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/ ابژه‌ی خاص اشاره نمی‌کنند؛ بلکه می‌توانند از ماهیت انتزاعی و عامی برخوردار باشند. ... مطلب دوم این‌که یک نمودار، نیازی ندارد روابطی را که به دنیای مادی مربوط می‌شود، نشان دهد؛ بلکه می‌تواند نمایانگر روابط منطقی و عقلانی باشد:

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

این یک طرحواره‌ی استنتاجی است که آن را عموماً قیاس می‌گویند و از اعتبار عام برخوردار است. مطلب سوم این‌که نشانه‌های تصویری و به‌ویژه نمودارها، تن به آزمایش و تجربه می‌دهند. این خلّاقیت نمودارسازی که در تهیّه‌ی یک طرح و ساختمان توسّط معماران به کار برده می‌شود و یا یک منطقدان از آن در محک‌زدن مقدّمه‌ها و نتایج و استنتاج‌ها بهره می‌برد و یا یک نویسنده که به خلق رویدادهای تخیّلی و شخصیت‌ها می‌پردازد، از آن سود می‌جوید، می‌تواند رشد و بالندگی یابد؛ زیرا مدل‌ها به راحتی 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 وضعی‌اند. ... ویژگی‌های یک نمودار به شرحی که در بالا آمد ـ استقلال از موضوع / ابژه‌ی فردی، ویژگی انتزاعی بودن، امکان تعمیم یافتن، معرّف روابط مادی و انتزاعی و تفکّری، خلّاقیت، نقش‌پذیری در مقام یک طرح عملیاتی و کاربرد آن در شفّاف‌سازی اعتبار و یا بی‌اعتباری استنتاج‌ها ـ از آن ابزاری معنوی [(عقلانی)] (intellectual) و چشم‌گیر به دست می‌دهد.» (یوهانسن و لارسن، ۱۳۸۸: ۷۷–۸۰)

ـ **استعاره** (metaphor): در شمایل‌های استعاری، رابطه‌ی 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.» (ج۲) «استعاره رابطه‌ی بین دو نشانه است که در آن، ویژگی بازنمونی نشانه‌ی نخست در نشانه‌ی دوم تجلّی می‌یابد؛ برای مثال، تب، یک بیماری محسوب نمی‌شود؛ بلکه نمایه و یا شناساگر یک بیماری است. ... دماسنج، حرارت را به صورت یک نشانه‌ی نو یا به عبارتی ارتفاع ستون جیوه، جلوه‌گر می‌سازد. ... ما از این نشانه‌ی تصویری جدید استفاده می‌کنیم؛ زیرا حرارت را می‌توان احساس کرد؛ امّا نمی‌توان دید؛ در حالی که ستون جیوه را می‌توان دید؛ امّا نمی‌توان احساس کرد.» (یوهانسن و لارسن، ۱۳۸۸: ۸۰-۸۱)

ـ **نمایه**(index): دسته‌ی دوم از نشانه‌های پیرسی، نمایه‌ها یا ایندکس‌ها هستند. «ایندکس، واژه‌ای لاتینی است، به معنی چیزی که نشان می‌دهد؛ شاخص. در نشانه‌شناسی پیرس، طبقه‌ای از نشانه‌هاست که در آن، رابطه‌ی 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 علایم چیزی باشد که ارائه می‌کند. دریافت یک نشانه‌ی ایندکسیکال، ممکن است بر پایه‌ی تجربه باشد. تب، ایندکسی برای بیماری و دود، ایندکسی برای آتش است.» (بوسمان، ۲۰۰۶: ۵۵۱) نشانه‌های طبیعی (دود، ضربان قلب، خارش، رعد، جای پا، انعکاس صدا، طعم‌ها و بوهای غیرمصنوع)، ابزارهای اندازه‌گیری (بادنما، دماسنج، ساعت، الکل‌سنج و مشابه آن)، علایم اخباری (در زدن، زنگ، تلفن)، اشارات (اشاره با انگشت، تابلوهای راهنمایی)، انواع ضبط (عکس، فیلم، تصاویر فیلم‌برداری شده‌ی ویدیویی یا تلویزیونی و صوت ضبط شده)، علایم 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. (چندلر، ۱۳۸۷: ۶۶ ـ ۶۷؛ ر.ک: سجودی، ۱۳۹۳: ۲۵- ۲۶) ارتباط در نمایه، طبیعی و مبتنی بر مجاز مرسل است و نه قراردادی (که درباره‌ی نماد، چنین است). روابط مجاورتی، نمایه‌ای هستند. در نمایه دال،

اختیاری نیست؛ بلکه به طور مستقیم (فیزیکی یا علّی) به مدلول مرتبط است. این ارتباط می‌تواند مشاهده یا استنتاج شود.

ـ **نماد** (symbol): نشانه‌های نمادین یا سمبلیک، سومین دسته از سه‌گانه‌های پیرسی هستند. «سمبل، واژه‌ای است برآمده از یونانی *sýmbolon*، به معنی علامت و آن‌چه که در اثبات شناخت و هویت 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.» (بوسمان، ۲۰۰۶: ۱۱۵۷) «سمبل با موضوع خود در یک رابطه‌ی دلالتی خاص قراردارد؛ آن هم، تنها از طریق قراردادی که به شیوه‌ای خاص تفسیر خواهد شد.» (مالمکژر (Malmkjær)، ۲۰۰۲: ۴۶۷) «اثر باقی‌مانده از یک تکّه‌گچ، همانند یک خط است؛ هرچند کسی آن را نشانه نمی‌داند. خروس بادنما با نیروی باد به چرخش درمی‌آید؛ خواه کسی متوجّه چرخیدن آن باشد یا نباشد؛ لیکن واژه‌ی man (انسان) هیچ رابطه‌ی خاصی با انسان‌ها ندارد؛ مگر این‌که رابطه قبلاً بازنمود شده باشد. آن‌چه یک نشانه را می‌سازد، نیست مگر رابطه‌ی خاص آن نشانه با موضوع/ ابژه که آن را در ارتباط با آن موضوع خاص، برجسته می‌سازد.» (پیرس، ۱۹۰۲: ۱۴۹ در یوهانسن و لارسن، ۱۳۸۸: ۸۵) نشانه‌های نمادی نه به موضوع/ ابژه مربوط می‌شوند و نه با آن همانندی دارند. «دلالت‌های ضمنی در نشانه‌های نمادین نقش مهمی دارند. در این نشانه‌ها هرچند حدود قرارداد نشانه‌شناسیک، قابل شناخت است، امّا حدود تأویل (آن‌چه پیرس مورد تأویلی می‌خواند) قابل شناخت و اندازه‌گیری نیست.» (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۴) «در این وجه ... رابطه‌ی میان دال و مدلول باید آموخته شود؛ مثل زبان به طور کلّی (شامل زبان‌های خاص، حروف الفبا، علایم نقطه‌گذاری، کلمات، عبارات و جملات)، اعداد مورس، چراغ راهنمایی و پرچم‌ها.»(چندلر،۱۳۸۷: ۷۵؛ر.ک: سجودی، ۱۳۹۳: ۲۵– ۲۶)[۳]

۳. ۳. نکته‌هایی کلیدی در کاربرد دستگاه نشانه‌شناسی پیرس

ـ به باور پیرس، در کامل‌ترین نشانه‌ها همواره آمیزه‌ای از سه جنبه‌ی شمایلی، نمایه‌ای و نمادین، یافتنی است. (احمدی، ۱۳۸۸: ۴۵) «نمی‌توان نشانه‌ها را بر طبق وجهشان و

بدون توجّه به مقاصد کاربردشان در بافت‌های خاص، طبقه‌بندی کرد. در نتیجه، یک نشانه می‌تواند توسّط یک فرد به عنوان نماد؛ توسّط فردی دیگر به عنوان نشانه‌ی شمایلی و توسّط فرد سوم به عنوان نمایه، در نظر گرفته شود. همچنین ممکن است تعلّق یک نشانه به یک وجه، در طی زمان تغییر کند.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۷۶) عکس یک زن ممکن است در بافتی، معرّف مقوله‌ی گسترده‌ی زنان باشد [نمایه] و یا ممکن است به طور خاص، زن به‌خصوصی را که به تصویر درآمده‌است، نشان بدهد [شمایل]. نشانه‌ها را نمی‌توان بدون توجّه به بافت‌های خاص کاربردشان در سه حالت یادشده طبقه‌بندی کرد. (سجودی، ۱۳۹۳: ۳۲– ۳۳) خط 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)، پورفسور زبان انگلیسی، به پی‌روی از یاکوبسن، اعتقاد دارد که این سه وجه به صورت سلسله مراتبی که در آن، هرکدام 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 و در اصل، نماد بوده‌است. وجه شبه 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، ماهیتی شمایلی پیدا کرده‌است. «می‌توان گفت که استعاره از آن‌جا که نوعی تشابه بین مستعارٌله و مستعارٌمنه است، مبتنی بر رابطه‌ای شمایلی است. هرچند مادامی که چنین تشابهی غیرمستقیم است، می‌توان استعاره را نمادین نیز دانست.» (سجودی، ۱۳۹۳: ۶۲؛ ر.ک: چندلر، ۱۳۸۷: ۱۹۳) یک نقشه‌ی جغرافیایی تا اندازه‌ای با موضوع خود که یک اقلیم مشخّص است، مشابهت ساختاری و قیاسی دارد و شمایلی از نوع نمودار است؛ امّا همین نقشه با موضوع خود بر اساس قراردادهایی که در ترسیم نقشه‌های جغرافیایی وضع شده نیز ارتباط دارد و نمادین به شمار می‌رود. تابلوی «دور زدن به راست ممنوع» شمایلی تصویری است؛ امّا برای کسی که با وضعیت قراردادی آن در مجموعه‌ی رمزگان‌های راهنمایی و رانندگی و بافتار علایم عبور و مرور آشنا نیست، کنشی شمایلی ندارد. «پیرس متذکّر می‌شود که

شمایل‌ها، نمایه‌ها یا نمادهای ناب، بسیار کم‌یاب هستند و در واقع این سه نوع، مکمّل یک‌دیگرند.» (مکاریک، ۱۳۸۹: ۳۳۰) در تئاتر نیز برای نمونه «می‌توان گفت که در روی صحنه، نقش‌های نشانه‌ای نمادین، شمایلی و نمایه‌ای به طور همزمان و همراه با هم حضور دارند.» (الام، ۱۳۹۲: ۴۱)

ـ رابطه‌ی میان بازنمون و موضوع آن در شمایل‌ها، رابطه‌ای انگیخته و تا اندازه‌ی زیادی آشکار است. در نمایه‌ها انگیختگی این رابطه کم‌رنگ‌تر می‌شود و در نمادها به رابطه‌ای کاملاً قراردادی در یک بافت فرهنگی و اجتماعی خاص، تبدیل می‌شود. این بدان معناست که در نمادها با توانش تفسیری و ابهام گسترده‌تری روبه‌رو هستیم.

ـ شمایل‌ها، نمایه‌ها و نمادها در گذار زمان دچار دگردیسی و دیگرگونی می‌شوند؛ برای نمونه زبان از وجه شمایلی و تصویری خود به سوی وجهی نمادین و کاملاً قراردادی تحوّل پیدا کرده‌است. (ر.ک: چندلر، ۱۳۸۷: ۷۸ و اکو، ۱۳۸۹: ۵۷)

۳. ۴. گزارش نشانه‌های الفبایی در *دیوان* انوری

۱. با کرم او الف که هیچ ندارد در سرش اکنون هوای ثروت شین است
(انوری، ۱۳۶۴: ۶۱)

ممدوح شاعر، کفی گشاده و سخی دارد؛ چنان‌که حرف الف که عاطل از پیرایه‌ی نقطه و پیوند با دیگر حروف است، امیدوار شده که به‌سان حرف شین، ثروتمند گردد؛ زیرا حرف شین با نقطه‌هایی که بر زبر خود دارد، به‌سان پادشاهی تاجدار و ثروتمند است. رابطه‌ی مجاورتی الف در مقایسه با دیگر حروف الفبا، به‌ویژه حرف شین، در بافت این بیت، وجهی نمایه‌ای دارد. انتزاع نقطه‌های حرف شین، نیز رویکردی نمایه‌ای است که با توجّه به مانسته شدنش برای هر آن‌چه که نشان ثروت است، به سوی شمایلی نموداری سیر نموده‌است؛ زیرا شباهت وضع شده در این‌جا، بر اساس روابط میان اجزای دو سوی تشبیه است و انتزاعی است. تشخیص روی داده برای الف و شین، وضع نگاشت‌هایی میان دو قلمرو مفهومی متفاوت است و هر دو شمایل‌هایی از گونه‌ی استعاره نیز هستند.

۲. حرف تیر تو الفوار کجا کرد قیام که نه در عرصه الف چفتگی لام گرفت؟
(همان: ۶۶)

استفهام از نوع انکاری است. ممدوح چنان تیرانداز ماهری است که هر کجا تیر راست الف‌مانند خود را بدوزد، چفتگی لام در آن‌جا ایجاد می‌کند. الف و لام، شمایل‌هایی تصویری هستند؛ زیرا وجوه شبه، رابطه‌ای آشکارا محسوس در دو طرف تشبیه، برقرار کرده‌اند.

۳. چو بارگاه تو را پر شود ورق ز حروف در آن ورق الف قدّ خسروان نون باد
(همان: ۷۵)

شاعر برای ممدوح خویش، چیرگی بر دیگر خسروان را آرزو کرده‌است. قدّ خسروان با تشبیه رسا به الف، مانند شده که امید است در برابر ممدوح [چون] حرف نون [کوژ] گردد. الف و نون، شمایل‌هایی از گونه‌ی تصویر هستند؛ نشانه‌های الف و نون با موضوع خود، یعنی قد، رابطه‌ی تشبیهی مستقیمی دارند.

۴. دست سرو ار دعای تو نکند الف استقامتش نون باد
(همان: ۷۶)

الفِ بر پای بودن سرو و نون [خمیده]، با توجّه به رابطه‌ی تشبیهی آشکار و محسوسی که با موضوع خود دارند، شمایل‌هایی تصویری به شمار می‌روند.

۵. انوری، حدیث لااحصی پس دلیری مکن لِکُلٍّ مقام
سخنت چون الف ندارد هیچ چه کشی از پی قبولش لام
(همان: ۲۱۴)

شاعر سخن خود را در بی‌پیرایگی و تهی‌مایگی با تشبیه آشکار، به حرف الف مانند کرده‌است که نخواهد توانست با بستن پیرایه بر آن، «مقبول طبع مردم صاحب‌نظر» شود. ویژگی مجاورتی حرف الف در این بیت، وجه نمایه‌ای دارد؛ زیرا الف، فاقد نقطه و عُلقه است. از آن‌جا که الف مانسته‌ای برای سخن شده، وجهی شمایلی از گونه‌ی نمودار نیز یافته است؛ زیرا رابطه‌ی تشبیهی برقرار شده میان سخن و الف، تا اندازه‌ای نامحسوس و غیرمستقیم است. شکل حرف لام را برای مقبول افتادن در چشم دیگران با عنبر و عود و سپند سوخته، بر چهره می‌کشیدند. (ر.ک: دهخدا، ذیل لام). فرایند نشانگی، خطّی است.

۶. ای حروف آفرینش را کمال تو الف وان‌گهش از لاجورد سرمدی بر چهره لام
(انوری،۱۳۶۴: ۲۰۸)

این بیت در مدح «جلال الوزرا مختار السّلاطین خواجه بدرالدین» سروده شده. کمال ممدوح به‌سان حرف الف دانسته شده که مبدأ همه‌ی حروف آفرینش است. استفاده از ردگان الفبایی زبان فارسی که در آن، الف منشأ دیگر حروف دانسته می‌شود، بر پایه‌ی رابطه‌ای مجاورتی و وجهی نمایه‌ای برای کمال ممدوح، نشانه‌گذاری شده؛ همچنین رابطه‌ی مانندگی میان اجزای تشبیه (کمال ممدوح برای آفرینش و حرف الف برای حروف الفبا) بر پایه‌ی وجهی شمایلی از گونه‌ی نمودار، انجام گرفته‌است. در مصرع دوم، حرف لام (بر چهره‌ی زیبای) کمال ممدوح از کلمه‌ی «لاجورد سرمدی» با وجهی نمایه‌ای انتزاع شده. سیر نشانگی، خطّی بوده‌است.

۷. آن‌که آن دارد از زمانه منم که به قامت الف به خم نونم
(همان: ۲۲۵)

شاعر با تشبیه رسا، قامت را به الف مانند کرده و جعد زلف را به حرف نون؛ هر دو حرف، شمایل‌هایی تصویری هستند. رویکرد شاعر به ترکیب حروف الف و نون، برای ساختن واژه‌ی «آن» (گیرایی دریافتنی؛ امّا بیان‌ناپذیر)، رویکردی نمایه‌ای است.

۸. بماندی الف استواش تا به ابد ز شرم رای تو سر پیش درفکنده چو جیم
(همان: ۲۳۰)

الف قامت مخاطب شاعر، در برابر رای ثاقب ممدوح تا به ابد چون حرف جیم خمیده مانده‌است. الف، شمایلی از گونه‌ی استعاره است؛ زیرا در بافتار این بیت، رابطه‌ی تشبیهی میان قد و الف، رابطه‌ای غیرصریح است. جیم، از آن رو که مانسته‌ای برای قد شده و رابطه‌ی تشبیهی مستقیمی با قد برقرار نموده، شمایلی از گونه‌ی تصویر است.

۹. جامه‌ی ازرق همی‌پوشیّ و نزدیک تو نیست از حلال کسب تا نان گدایی هیچ فرق
چون الف کم کردی از ازرق تو یعنی راستی حاصلی نامد از آن ازرق تو را الاّ که زرق
(همان:۴۱۰)

این ابیات در نکوهش ازرق‌پوشان زرق‌پیشه است. انتزاع حرف الف از واژه‌ی ازرق با رویکردی مجاورتی و نمایه‌ای، انجام گرفته. الف، همچنین با رویکردی نمادین و بر اساس رابطه‌ای کاملاً قراردادی، آلایش‌های دنیوی دانسته شده‌است.

۱۰. تا که از روی وضع نقش کنند نون پس از میم و حا فرود از جیم
(همان: ۲۲۸)

بیت، دعای تأبید قصیده است: تا هنگامی که در ردگان الفبا، حروف نون پس از میم و حا پس از جیم نوشته می‌شود- یعنی تا ابد- چنین باد! بهره‌گیری از ردگان و توالی حروف الفبا در زنجیره‌ی مجاورتی با یک‌دیگر، وجهی نمایه‌ای دارد.

۱۱. پشت خصمت چو جیم باد و جهان بر دلش تنگ‌تر ز حلقه‌ی میم
(همان: ۲۲۸)

شاعر دشمن ممدوح را نفرین می‌کند که پشتش چون جیم، خمیده باد و جهان بر دلش تنگ تر ز حلقه‌ی میم. جیم و میم بر پایه‌ی رابطه‌ای محسوس و آشکارا تشبیهی، شمایل‌هایی تصویری هستند.

۱۲. نه هرکه را به‌صفت با کسی مشابهت‌است شبیه اوست چنان‌چون یمین شبیه شمال
که دال نیز چو ذال است در کتابت لیک به ششصد و نود و شش کم است دال از ذال
(همان: ۱۹۳)

شاعر بر این باور است که مشابهت میان دو چیز در صفتی، به معنی همسان بودن آن دو نیست؛ چنان‌که حرف دال هم شبیه حرف ذال است؛ امّا در شمار ابجد، ارزش عددی دال، چهار است و ارزش عددی ذال، هفتصد. تشابه نویسایی حروف دال و ذال، وجهی شمایلی از گونه‌ی تصویر دارد. قراردادن شمارگانی در برابر حروف ابجد، رویکردی کاملاً وضعی و قراردادی به حروف الفبا بوده‌است؛ این رویکرد در حساب جمّل (ابجد)، رویکردی نمادین به شمار می‌رود.

۱۳. سدّ دشمن رخنه چون دندان سین پشت حاسد کوژ چون بالای دال
(همان: ۱۸۸)

سین و دال، با وجوه شبهی مستقیم، محسوس و آشکار، شمایل‌هایی تصویری برای صفوف دشمن و پشت حاسد هستند.

۱۴. به حکم دعوی زیج و گواهی تقویم شب چهارم ذوالحجّه و سنه‌ی ثا میم
شبی که بود شب هفدهم ز آبان‌ماه شبی که بود نهم شب ز تیرماه قدیم
نماز دیگر یک‌شنبه از مه بهمن که یا و دال سفندارمذ بد از تقویم
(همان: ۲۲۹)

سنه‌ی ثا میم به حساب جمّل، ۵۴۰ هجری است. «فراهانی نوشته است: "صواب آن است که یکی از این دو بیت، بدل از دیگری باشد تا جمع ممکن باشد؛ چه اسفندارمذ با بهمن‌ماه قدیم و یا تیرماه قدیم، ممکن‌الاجتماع نیست و اگر سفندارمذ را به روز

سفندارمذ که یکی از ایّام شهور فرس است حمل کنیم و یا دال را بـر سـاعات و دقـایق آن روز، بهمن را بر بهمن‌ماه از تاریخ ملک‌شاهی، بهمن ملک‌شاهی را بـر ایـار کـه مـاه آخر بهار است از سال رومیان، انطباق ممکـن نیسـت."» (شـهیدی، ۱۳۷۶: ۴۵۶– ۴۵۷)

وضع شمارگانی برای هر حرف در جدول حروف ابجد بـر پایـه‌ی رابطـه‌ای قـراردادی انجام گرفته و رابطه‌ی حروف ابجد با برابر شمارگانی، خود وجهی نمادین دارد.

۱۵. ذکر تشریف شاه نتوان کرد کان ز سین سخن فراخ‌تر است
(انوری،۱۳۶۴: ۲۵۲)

انتزاع حرف سین از زنجیره‌ی نویسایی حروف واژه‌ی سخن، رویکردی مجاورتی و نمایه‌ای است.

۱۶. آن‌که ز تأثیر عین نعل سمندش قلعه‌ی بدخواه ملک رخنه چو سین است
(همان: ۶۰)

در مصرع نخست، نعل سمند ممدوح با تشبیه رسا به حرف عین، ماننـد آمـده و در مصرع واپسین، با تشبیهی آشکار، قلعه‌ی بدخواه ملک، به حرف سین مانند شده کـه در اثر ضربات سمّ سمند ممدوح، رخنه‌دار شده‌است. عین و سین، بر پایه‌ی روابط تشبیهی مستقیم و آشکار با مانندهای خود، نشانه‌هـایی شـمایلی از گونـه‌ی تصـویر بـه شـمار می‌روند.

۱۷. در خاره فتد عقده‌ها چون عین در پشته فتد رخنه‌ها چون سین
(همان: ۲۵۲)

(← رجوع کنید به ۱۶)

۱۸. قدّ اعدا ز عنا خفته همی‌دار چو لام دل حسّاد به غم رخنه همی‌دار چو سین
(همان: ۲۴۸)

لام و سین، نشانه‌هایی شمایلی از گونه‌ی تصویرند؛ زیرا وجوه شبه اراده شـده از آن‌هـا برای قد و دل، مستقیم و محسوس است.

۱۹. با شین شهی آمد از عدم ز آن تاجور آمد چو حرف شین
(همان: ۲۵۲)

انتزاع حرف شین از حروف مجاور واژه‌ی شـه، بـر اسـاس وجهـی نمایـه‌ای انجـام پذیرفته‌است. شاعر با همین رویکرد، نقطه‌های حرف شین را انتزاع کـرده‌اسـت. تشـابه میان ممدوح شاعر و حرف شین در تاجوری، از آن رو که انتزاعی و غیرمستقیم است و

بر اساس رابطهی میان اجزای آن دو (تـاج و نقطـههـای شـین) برقـرار شـده، نشـانهای شمایلی از گونهی نمودار را ترسیم کردهاست.

۲۰. مهتران با شین شعرند ار نه کی گشتی چنین منتشر با قصّهی محمود ذکر عنصری
(همان: ۲۹۸)

شاعر، آوازهی پایدار مهتران را بسته به شـعردوسـتی و شـاعرنوازی آنـان مـیدانـد؛ همانگونه که آوازهی محمود، با شعر عنصری منتشر گردیدهاست. انتزاع حرف شـین از واژهی شعر، رویکردی مجاورتی است؛ از این رو، حرف شین نشانهای اسـت کـه وجـه نمایهای دارد.

۲۱. بقات باد به خوبیّ و خرمی چندان که ابجدش ننهد بار جز به منزل غین
(همان: ۴۳۵)

آخرین حرف از حروف ابجد، غین است. شاعر در ایـن بیـت کـه تأبیدیـهای بـرای ممدوح است، آرزوی بقا میکند: تا آن هنگام کـه حـروف ابجـد در منـزل غـین فـرود میآیند و بار میافکنند؛ یعنی تا ابد. بهره بـردن از ردگـان حـروف ابجـد در مجـاورت یکدیگر، وجه نمایهای دارد.

۲۲. کفو کو؟ تا بنات طبع تو را دهد از کاف کن فکان کابین
(همان: ۲۵۴)

این بیت در جواب قطعهی «تاج الافاضل فخرالدّین خالد» سروده شدهاست. شـاعر میگوید که برای شعر تاج الافاضل، همتایی یافت نمیشود و کمینه کابین دختران طبـع او، همهی هستی است. «کن فکان»، مجاز به رابطهی علّیت از هستی است. بیـت تلمـیح به آیهی «انّما أمْرُهُ اذا أراد شیئاً أن یقولَ لهُ کُـنْ فَیَکـون» (یـس/۸۲) دارد. انتـزاع واژهی «کن» از واژههای آیه و همچنین انتزاع حرف کاف از واژهی «کُن»، وجهی نمایهای دارد.

۲۳. بادا همیشه ملک جمال تو منتظم کز کاف کن فکان چو وجودت گهر نخاست
(انوری،۱۳۶۳: ۳۳۸)

(← رجوع کنید به ۲۲)

۲۴. کاف کن در مشیتش چو بگشت صنع بیرنگ هر دو عالم زد
(همان: ۳۷۵)

(←رجوع کنید به ۲۲)

۲۵.علم احنف، گنج قارون،صبر ایوب رسول یاد کرد اندر کتاب این هر سه لقمان حکیم

هرکه بازد عاشقی با این سه چیز ای نیک‌نام لام او هرگز نبیند روی صاد و روی میم
(همان: ۴۲۷)

این ابیات، معمّا هستند. لام و صاد و میم، بر اساس قراردادی ویژه‌ی ذهن و زبان شاعر، وجهی کاملاً نمادین و مبهم دارند.

۲۶. به هیچ لفظ تو نون هم به یی نپیوندد در اعتقاد تو ضد است نون مگر یی را
(همان: ۱۳)

شاعر، ممدوح گشاده‌روی و رادمنش خود را چنان توصیف نموده که هرگز سایلان درگاهش را با پاسخ «نی» (گویش خراسانی واژه‌ی نه) دل نمی‌شکند؛ حسن تعلیلی زیبا در مصرع دوم به کار رفته که می‌گوید، حروف تشکیل‌دهنده‌ی کلمه‌ی نی (یعنی نون و یی) با یک‌دیگر در اعتقاد ممدوح، تضاد دارند و از این روی، ممدوح هرگز کلمه‌ی نی را بر زبان نمی‌راند. گسستن حروف مجاور واژه‌ی نی از یک‌دیگر، وجه نمایه‌ای دارد.

۲۷. جرعه‌ی جام لبت پرده‌ی عیسی درید نقطه‌ی نون خطت خامه‌ی آزر شکست
(همان: ۴۷)

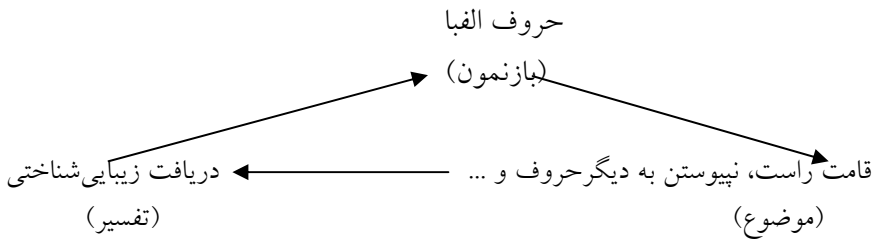
در مصرع دوم، خطّ خمیده‌ی معشوق که خالی هم دارد، به حرف نون تشبیه شده که نقطه‌ای دارد و خامه‌ی نگارگر آزر هم از ترسیم آن ناتوان است. نون، مانسته‌ای است که با توجّه به رابطه‌ی میان اجزای تشبیه (خط و خال، نون و نقطه‌ی نون)، وجهی شمایلی از گونه‌ی نمودار یافته‌است؛ از آن رو وجه نموداری این تشبیه بر وجه تصویریش غلبه کرده که به «خال» در این بیت، اشاره‌ی مستقیمی نشده و باید آن را از شبکه‌ی روابط اجزای تشبیه، بر پایه‌ی قیاس و استنتاج دریافت.

۲۸. مار نون نکاح چون بزدت ای به حُرّی و رادمردی طاق
هان و هان تا ز کس طلب نکنی هیچ تریاق به ز طای طلاق
(همان: ۴۱۰)

شاعر چنان از نکاح خویش ندامت برده که می‌گوید نون نکاح مانند مار است که هرکه را بگزد پادزهری جز طای طلاق، برای آن سودمند نمی‌تواند بود. انتزاع حرف نون از زنجیر حروف مجاور واژه‌ی نکاح، وجهی نمایه‌ای و مانسته شدن آن برای مار، وجهی شمایلی از گونه‌ی تصویر دارد؛ زیرا خمیدگی در حرف نون و مار، وجه شبهی مستقیم و محسوس است. انتزاع حرف طا از واژه‌ی طلاق نیز نمایه‌ای است.

۴. یافته‌های پژوهش

۴. ۱. فرایند نشانگی نگرش‌های الفبایی *دیوان* انوری را بر پایه‌ی مثلّث بازنمون، موضوع و تفسیر پیرس این‌گونه می‌توان نشان داد:



آشکار است که بعد تفسیری نشانه‌های الفبایی *دیوان* انوری، چندان گسترده نیست.

۴. ۲. نظریّه‌ی نشانه‌شناسی پیرس، الگویی مناسب برای پژوهش در نگرش‌های الفبایی شاعران است. گرچه بلاغت سنّتی زبان و ادبیّات فارسی در بسیاری از موارد برای گزارش نگرش‌های الفبایی، مناسب است، گستره و توانش تفسیری آن به اندازه‌ی نظریّه‌ی پیرس نیست؛ برای نمونه در گزارش‌های شماره‌ی ۹، ۱۰، ۱۲، ۱۴ و ۱۵ این پژوهش، نمی‌توان بلاغت سنّتی را معیار ارزیابی خود قرار داد. دربیت ۹، حذف حرف الف از واژه‌ی ازرق برای ساختن واژه‌ی زرق و آن‌گاه نمادینه شدن الف برای تعلّقات دنیوی را نمی‌توان با بلاغت سنّتی، به گونه‌ای جامع، گزارش کرد؛ در بیت ۱۰ نیز نمی‌توان با تکیه بر بلاغت سنّتی، بهره‌گیری شاعر را از ترتیب و توالی حروف الفبا، تبیین نمود؛ مقادیر عددی وضع شده برای حروف ابجد و رابطه‌ی کاملاً قراردادی این معادل‌سازی در بیت ۱۲ و ۱۴ را صرفاً بر اساس نشانه‌های سمبلیک (نمادین) پیرسی می‌توان توصیف نمود؛ همچنین در بیت ۱۵، انتزاع حرف سین از حروف مجاور واژه «سخن» را که نشانه‌ای نمایه‌ای است، با بلاغت کهن نمی‌توان توجیه نمود. در آرای پیرس، بر تفسیر نشانه‌ها در بافتاری فکری و فرهنگی و فرایند نشانگی نشانه‌ها تأکید شده که تا اندازه‌ی زیادی مفسّر را در گزارش منسجم و فراگیر نشانه‌ها یاری می‌کند. افزون بر این، به‌تقریب، همه‌ی آرایه‌های بلاغی سنّتی را در دایره‌ی آرای پیرس، می‌توان دنبال کرد.

۴. ۳. 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 غلبه‌ی وجه یا وجوه برجسته‌تر، فرایند نشانگی را در آرای پیرس این‌گونه می‌توان دسته‌بندی کرد:

۴. ۳. ۱. 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.

۴. ۳. ۲. 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.

۴. ۳. ۳. فرایند نشانگی متداخل: هر سه وجه نشانه‌ای شمایل، نمایه و نماد، در شبکه‌ای تودرتو 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 پایه‌ی گزارش‌های انجام شده از سروده‌های انوری، فرایند نشانگی و بسامد نگرش‌های الفبایی او را در جدول زیر می‌توان دید:

فرایند نشانگی	شماره گزارش	شمارگان
متفرّد	۲،۳،۴،۸،۹،۱۰،۱۱،۱۳،۱۴،۱۵،۱۶،۱۷،۱۸،۲ ۰،۲۱،۲۲،۲۳،۲۴،۲۵،۲۶،۲۷.	۲۱
خطّی	۱،۵،۶،۷،۱۲،۱۹،۲۸.	۷
متداخل	Ø	۰

۵. نتیجه‌گیری

نگرش‌های الفبایی شاعران فارسی‌زبان از جمله‌ی شگردهای هنری آنان در آفرینش زیبایی بوده‌است. گزینش نظریّه‌ای با توانشی فراخور موضوع در گزارش نگرش‌های حروفی، گامی مهم برای دریافت ابعاد گوناگون این نگرش‌ها به حروف الفبا است. بهره بردن از نظریّه‌ی 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. دستگاه نشانهشناسی پیرسی، بهویژه در نشانههای نمایهای که بر اساس روابط طبیعی، مجاورتی و یا علّی ـ معلولی شکل میگیرند و همچنین در نشانههای نمادین که بر پایهی روابطی کاملاً وضعی و قراردادی هویت مییابند، بیشترین تمایز خود را در مقایسه با بلاغت سنّتی به نمایش میگذارد. نشانههای شمایلی پیرسی (تصویر، نمودار و استعاره)، بسیار به آرایههای بلاغی سنّتی نزدیک هستند و تمایز چندانی با انواع تشبیه و استعارههای بحث شده در بلاغت سنّتی ندارند. نگرشهای حروفی انوری در *دیوان* اشعارش چشمگیر است. فرایند نشانگی حروف الفبا در *دیوان* وی، از زمینه و بافتی زیباییشناختی و بهندرت اخلاقی، بارور گردیدهاست. سیر سهگانههای مشهور شمایل، نمایه و نماد پیرس در تحلیل و گزارش نگرشهای حروفی انوری به گونهای است که نمیتوان مداری ثابت و تغییرناپذیر را برای آن ترسیم کرد. فرایند نشانگی این سهگانه را بر پایهی نوسانها و نسبتهای میان آنها، در دو گونهی فرایند متفرّد و خطّی، میتوان دستهبندی کرد. در گزارشهای ۲۸ گانهای که از نگرشهای حروفی انوری انجام شد، ۲۱ گزارش فرایند نشانگی متفرّد و ۷ گزارش فرایند نشانگی خطّی، نشان داده شد. فرایند نشانگی متداخل در *دیوان* انوری، تهی است؛ این بدان معناست که فرایند نشانگی حروف الفبا در *دیوان* انوری، دارای نسبتی بسیار آسان با موضوع، زمینه و بافتار خود است. شعر او در بیشتر موارد، تفسیری تکبعدی و زیباییشناختی دارد که ستایش ممدوح را وجههی همّت خویش قرار میدهد. نشانههای نمادین شعر او نیز بسیار اندک و برآمده از قراردادهای متعارف ادبی است.

یادداشتها

۱. اطّلاعات کتابشناختی رساله و مقالههای اشاره شده را در فهرست منابع ببینید.

۲. برای آشنا شدن با زندگینامهی پیرس(ر.ک: استرازنی، ۲۰۰۵: ۸۱۹– ۸۲۰).

۳. دربارهی شمایل، نمایه و نماد(ر.ک: مالمکژر، ۲۰۰۲: ۴۶۷؛ کریستال (Crystal)، ۲۰۰۸: ۴۴۳؛ گرین و لبیهان (Green & Lebihan)، ۱۹۹۶: ۸۶؛ تایسن (Tyson)، ۲۰۰۶: ۲۱۸ و دینهسن، ۱۳۸۹: ۸۴– ۸۵).

فهرست منابع

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

استم، رابرت. (۱۳۸۳). *مقدّمه‌ای بر نظریّه‌ی فیلم*. ترجمه‌ی گروه مترجمان به سرپرستی احسان نوروزی، تهران: سوره مهر.
اکو، امبرتو. (۱۳۸۹). *نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی پیروز ایزدی، تهران: ثالث.
الام، کِر. (۱۳۹۲). *نشانه‌شناسی تئاتر و درام*. ترجمه‌ی فرزان سجودی، تهران: قطره.
انوری ابیوردی، اوحد الدّین محمّد. (۱۳۶۴). *دیوان*. به کوشش سعید نفیسی، تهران: سکّه ـ پیروز.
چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
حاجیان‌نژاد، علی‌رضا. (۱۳۸۰). «نوعی تشبیه در ادب فارسی (تشبیه حروفی)». *مجلّه‌ی دانشکده‌ی زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران*، صص۳۸۷- ۴۰۲.
حیدری، مرتضی. (۱۳۸۷). «تشبیهات حروفی (نگرش حروفی) در *دیوان* شاعران تا قرن هشتم هجری». پایان‌نامه‌ی دانشگاه علّامه طباطبایی تهران.
دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۸۷). *لغت‌نامه* (لوح فشرده). تهران: دانشگاه تهران.
دینه‌سن، آنه‌ماری. (۱۳۸۹). *درآمدی بر نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی مظفّر قهرمان، تهران: پرسش.
ذوالفقاری، محسن و کمالی‌نهاد، علی‌اکبر. (۱۳۹۲). «کارکردهای هنری و تصویری حروف در شعر (با تأکید بر شعر خاقانی)». *مجلّه‌ی فنون ادبی*، دوره‌ی ۵، شماره ۲، صص ۴۹- ۶۶.
ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۹). *معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*. تهران: علم.
سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی: نظریّه و عمل*. تهران: علم.
ـــــــــــــ. (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
شعیری، حمیدرضا و وفایی، ترانه. (۱۳۸۸). *راهی به نشانه ـ معناشناسی سیّال*. تهران: علمی و فرهنگی.
شهیدی، سیّد جعفر. (۱۳۷۶). *شرح مشکلات دیوان انوری*. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
کابلی، پال و یانتس، لیتزا. (۱۳۹۱). *نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی محمّد نبوی، تهران: پردیس دانش.
کالر، جاناتان. (۱۳۹۰). *در جست‌وجوی نشانه‌ها*. ترجمه‌ی لیلا صادقی و تینا امراللهی، تهران: علم.

گیرو، پیر. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی محمّد نبوی، تهران: آگه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). *دانش‌نامه‌ی نظریّه‌های ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمّد نبوی، تهران: آگه.

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

Abrams, M.H. and Harpham, Geoffrey Galt. (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 & New York: Routledge.

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

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 ed., Singapore: Blackwell Publishing.

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

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

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

Malmkjær, Kirsten; ed. (2002). *The Linguistic Encyclopedia*. London & NewYork: Routledge.

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

Quinn, Edward. (2006). *Dictionary of Literary and Thematic Terms*. 2nd 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*. 2 nd ed., London & NewYork: Routledge.

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