

بررسی دگرگونی معنا در صنعت بدیعی ایهام از منظر زبان‌شناختی

سید جواد مرتضایی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، نویسنده مسئول)

gmortezaie@ferdowsi.um.ac.ir

فرزاد قائمی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)

ghaemi-f@ferdowsi.um.ac.ir

داوود عمارتی مقدم (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران)

demarati@gmail.com

غلام‌رضا کاظمی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی، پردیس بین‌الملل، مشهد، ایران)

kazemi_fanni@yahoo.com

چکیده

نظام نشانه‌ای زبان، یکی از نظام‌های نشانه‌ای ارتباطی است و در هر واقعه ارتباطی، مجموعه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای، از رمزگان‌های مختلف منطقی، اجتماعی و زیبایی‌شناختی، با میزان برجستگی متفاوت با هم در تعامل هستند. واحدهای زبانی نیز ممکن است یکی از عناصر نشانه‌ای دخیل در ارتباط باشد و بسته به رمزگان فراخوانی شده و هدف واقعه ارتباطی، در یکی از سطوح لفظی، مورد استفاده قرار گیرد. یکی از این واحدهای رمزگانی زبان در قالب صنعت بدیعی به نام ایهام ظاهر می‌شود. ایهام از دیرباز محل اختلاف صاحب‌نظران حوزه زبان‌شناسی و بلاغت ادبی بوده است و نظریه‌های گوناگونی در این باره وجود دارد؛ با وجود این، آن‌گونه که شایسته و بایسته است، گامی درخور جهت آشکارگری شیوه دلالت در این مقوله بدیعی و بازنمایی شیوه‌های به‌کارگیری آن براساس ناخودآگاه بشری، برداشته نشده است و بیشتر به یادکرد تعریفی یگانه و سطحی، به‌همراه ذکر شاهد مثال‌هایی، بسنده کرده‌اند. در این مقاله جایگاه صنعت ایهام به‌عنوان یکی از نظام‌های نشانه‌ای با رمزگان زیبایی‌شناختی بررسی می‌گردد و در ادامه به چستی شیوه برقراری ارتباط و نیز چگونگی دلالت لفظ بر معنا، در حوزه علم نشانه‌شناسی، پرداخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: بدیع، ایهام، نشانه‌شناسی، هنجار‌فرازی، زیبایی‌شناختی

۱. مقدمه

علم بدیع، به عنوان یکی از شاخه‌های اصلی مرتبط با ادبیات، علمی است که به مباحث زیبایی‌شناختی آثار ادبی می‌پردازد و از صنایعی سخن به میان می‌آورد که به کارگیری آن‌ها در یک اثر ادبی، موجب آراستگی آن اثر می‌گردد. همان‌گونه که معیارهای شناخت زیبایی اثر ادبی با جایگزین شدن دوره‌ای به جای دوره دیگر و اندیشه‌ای به جای اندیشه دیگر تغییر می‌کند، بازخورد کاربرد صنایع بدیعی و نوع آن‌ها نیز، به عنوان آرایه‌ها و معیارهای زیبایی‌شناختی اثر ادبی، دچار تغییر و تحولاتی می‌شود؛ پس می‌توان به این نکته اذعان داشت که میان رویکرد به صنایعی خاص در هر عصر با شرایط تاریخی و اجتماعی آن برهه زمانی و نوع جهان‌بینی حاکم بر نویسندگان آن دوره، رابطه‌ای معنادار وجود دارد. به عنوان مثال، در دورانی که حکومت‌های ترک‌نژاد در حقیقت تنها به منظور حفظ سیطره همه‌جانبه خود، پای دین را به میان کشیدند و به آن سخت تعصب می‌ورزیدند، صنایعی چون ایهام، ایهام‌تناسب و غیره به فراوانی در پیکره آثار نویسندگان عصر مذکور، مشاهده می‌گردد و این مسئله امری پذیرفته است، زیرا در هر عصری که استبداد، چه به لباس دین (عصر حافظ) و چه به کسوت سیاست (عصر پهلوی)، در جامعه رشدی فزاینده به خود گیرد، صنایعی که دارای شاکله‌ای مبهم و غیرصریح است، کاربرد بیشتری خواهد یافت.

بدین منظور، پژوهش پیش رو نخست به مفهوم‌شناسی صنعت بدیعی ایهام و سیطره معنایی آن پرداخته و ارزش هنری و زیبایی‌شناختی آن را بررسی می‌کند و در ادامه، با اثبات هنجارفرازی معنایی این صنعت، به واکاوی آن در چارچوب رمزگان نشانه‌شناختی می‌پردازد. در پایان این بخش از پژوهش، تذکر این نکته ضروری است که ممکن است مخاطب در خوانش نخست مقاله پیش رو، احساس انفصال در مطالب بخش نهایی (بحث و نتیجه‌گیری) کند، اما حقیقت این است که بار معانی مطالب ارائه شده، ممکن است این حالت را حادث گردد و اگر در خوانش سطور

بخش مذکور، ایهام را پیش‌زمینه ذهنی قرار دهیم، فهم و پیوستگی مطالب، حاصل می‌آید.

۱. ۱. بیان مسئله

صاحب‌نظران حوزه بلاغت، ایهام را از جمله آرایه‌های معنوی علم بدیع، ذکر کرده‌اند و در اصطلاح خود، لفظی می‌دانند که نخست حامل دو معنی حقیقی یا مجازی یا مختلف که یکی از آن‌ها بر اثر کثرت استعمال و شرایط خاص حاکم بر سخن، به فهم نزدیک باشد و دلالت لفظ بر آن روشن و از سوی دیگر، معنی دور از فهم [بوده] و دلالت لفظ بر آن پنهان و در عین حال، مراد و مقصود متکلم باشد (نک. قزوینی، بی‌تا، ۳۲۳/۴؛ حموی، ۱۴۲۶، ص. ۹۳/۲). شیوه کتمان معنا و پرده‌پوشی گفتاری تا آنجایی که با ضمیر ناخودآگاه و همیاری فطرت و طبع نویسنده همراه است، زیبا، پویا و مطبوع است و هرچه به وادی خودآگاهی نزدیک شود و در قید و بند نام و نشان و تکلف گرفتار آید، ایستا و بی‌روح و نامأنوس می‌گردد.

از جمله مباحث مرتبط با مبحث مورد نظر مقاله، مسئله کاربرد لفظ در بیش از یک معناست که از گذشته محل اختلاف عالمان، به‌ویژه اصولیان بوده است و نظریه‌های گوناگونی در این‌باره وجود دارد (نک. طیب حسینی، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۱-۱۵۹)؛ در این میان، گروهی همچون آخوند خراسانی (۱۴۰۹، ص. ۳۶) و مظفر (اصغری، ۱۳۶۸، ص. ۲۹-۳۰) آن را ناممکن شمرده‌اند و گروهی دیگر نیز پذیرفته‌اند، از جمله در *الرافد فی علم الاصول* در این‌باره بحث مبسوط و زیبایی وجود دارد و این مسئله، امری واقع‌شده و ممکن به‌شمار آمده است (نک. حسینی سیستانی، بی‌تا، ۱۸۱-۱۸۵).

مسئله لفظ و معنی یا صورت و محتوا و ارتباط آن‌ها با یکدیگر و اینکه کدام‌یک در خلق اثر ادبی نقش مهم‌تری داشته، از دیرباز در میان منتقدین مورد بحث و انتقاد قرار گرفته است. در میان صاحب‌نظران غربی نیز، کسانی نیز هستند که به مطالعه هم‌زمان لفظ و معنی به‌عنوان شیوه تحقیق و بررسی آثار ادبی پرداخته‌اند؛

به‌عنوان یکی از بهترین نمونه‌ها، می‌توان به لوسین گلدمن^۱ و روش ساختارگرایی تکوینی او اشاره کرد.

از دیگر سو، نشانه‌های زبانی نیز در سطوح مختلف پیچیدگی و کاربردهای تحت‌اللفظی و غیر تحت‌اللفظی، به شیوه‌های متنوعی در تعامل با نشانه‌های دیگر در رمزگان‌های مختلف، بروز می‌یابد. میزان برجستگی و شیوه تعامل هر یک از این نشانه‌های زبانی و غیرزبانی، بسته به نوع واقعه ارتباطی و هدف آن، در رمزگان خاص تعیین می‌شود. در یک واقعه ارتباطی، ممکن است نشانه‌های زبانی صرفاً نشانه‌های کمکی در کنار دیگر نشانه‌های ارتباطی باشند و در واقعه ارتباطی دیگر، نقشی برجسته داشته باشد و سایر نشانه‌ها، به‌منظور تقویت و تسهیل آن‌ها به‌کارگرفته شوند.

از آنجا که در هر واقعه ارتباطی، عناصر نشانه‌ای زبانی و غیرزبانی از رمزگان‌های متفاوت به نسبت‌های متفاوت وجود دارد، نحوه تعامل نشانه‌ها به تجربه‌های تفسیری متفاوتی منجر می‌شود؛ نوع واقعه ارتباطی از یک سو برجستگی و سلطه عناصر هر کدام از این نظام‌های نشانه‌ای را رقم می‌زند و از سوی دیگر تعیین‌کننده اهمیت رمزگان‌هایی است که در این واقعه فراخوانی می‌شود و نشانه‌ها در بافت آن، وقوع می‌یابند.

۱.۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

بیشتر ادیبان و سخن‌سنجان، بر این نکته اتفاق نظر دارند که ایهام، یکی از شگردهای بلاغی با ارزش زیبایی‌شناسی درخور توجه است؛ با این همه، آن‌گونه که بایسته این صنعت بدیعی است، تلاشی شایسته و درخور برای شناسایی و آشکارگری آن نداشته‌اند و بیشتر به یادکرد تعاریفی واحد و سطحی با ذکر شواهدی نه‌چندان دلچسب بسنده کرده‌اند و از این‌رو، بررسی ایهام با دیدی ژرف‌کاوانه و شیوه‌ای نظام یافته‌تر مهم و ضروری می‌نماید.

1. Lucien Goldman

همان‌طور که پیش از این نیز اشاره رفت، صنعت بدیعی ایهام را در میان دیگر آرایه‌ها، ارزشمند و والا برشمرده و صنعتی دقیق و ظریف به حساب می‌آورند که از یک‌سو محملی بزرگ در سخنان رمزآمیز است و از سوی دیگر، در تأویل و فهم درست آن‌ها، مؤثر و کارگشا است؛ بنابراین، در این گفتار تلاش بر آن است تا زوایای مختلف و مبهم ارتباط لفظ و معنا از منظر رمزگان نشانه‌شناختی، مورد بررسی قرار گیرد.

۳.۱. پیشینه پژوهش

در خصوص صنعت بدیعی ایهام، سوای آثار بزرگان بلاغت که این فن را در کنار دیگر فنون بدیعی، در چارچوب تعاریف تکراری و سطحی بررسی نموده‌اند، تاکنون تلاش قابل توجهی در راستای چنین رویکرد نوینی صورت نپذیرفته است؛ البته کوشش قابل ملاحظه چناری (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی نو به ایهام در بدیع فارسی»، محسنی (۱۳۸۵) در مقاله «ایهام و دگرسازی مقوله‌های دستوری»، آقاسینی و جمالی (۱۳۸۴) در مقاله «فراتر از ایهام»، گام‌هایی ارزشمند و قابل تأمل در مسیر دستیابی به هدف مذکور است.

۲. مبانی نظری پژوهش

صنعت ایهام، از آرایه‌های چندبُعدی و یا چندوجهی ست که سخن را دوگانه یا چندگانه می‌کند؛ این صنعت، یا برخاسته از دوگانگی معنایی «واژه» یا برخاسته از «ساختار جمله» است. وقتی دستورنویس یا محقق ادبی، متون را توصیف می‌کند، نیاز است تا بدان‌ها با درنگ و تأمل بیشتری بنگرد، زیرا جمله‌ها و بیت‌های ایهام‌دار را نمی‌توان همچون دیگر متون ادبی توصیف کرد. در متون غیرادبی، واژه‌ها و ساختار هر جمله، تنها یک توصیف دستوری دارند و واژه‌ها یک نوع مشخص و یک نقش ویژه دارند، اما سخنی که با ایهام به صورت دوگانه خوانده می‌شود یا بیش از یک معنی از آن بر می‌آید، همیشه نمی‌تواند یک ساختار دستوری یگانه و پایدار داشته باشد و بسیار آشکار است که ایهام، مقوله‌های دستوری آن را دگرگون

می‌سازد. کتاب *بدیع از بلاغت* به قلم سیدجواد مرتضایی، این تنوع در بیان معنا و مقصود به کمک صنعت ایهام را، به گونه‌ای مفصل و جامع در قالب عناوین ایهام چندمعنایی، ایهام چندگانه‌خوانی و ایهام ساختاری، شرح داده است (نک. مرتضایی، ۱۳۹۴، ص. ۱۷۳-۱۷۵).

در واقع، در زبان ادبی، خود زبان موضوعیت دارد و در فرآیند ارتباط، جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام می‌باشد. در این زبان، صورت و فیزیک زبان مورد توجه است و موضوع و مخاطب به اعتبار موضوعیت زبان، در مراتب بعدی اهمیت قرار می‌گیرند؛ در زبان ادبی، برخلاف زبان علمی، «چگونه گفتن» مهم است، نه «چه گفتن»!

۲.۱. بررسی جایگاه لفظ و معنی در نظام نشانه‌شناسی

اکو^۱ (۱۹۷۶، ص. ۸) در قالب تعریفی جامع، نشانه‌شناسی را «علم بررسی همه فرآیندهای ارتباطی» می‌خواند. بر حسب این تعریف، حوزه مورد مطالعه نشانه‌شناسی، تمامی موارد ارتباط انسانی را شامل می‌شود. ارتباط در اینجا، طبق برداشت اکو، در تقابل با دلالت قرار نمی‌گیرد، بلکه دربرگیرنده هر دو جنبه ارتباط و دلالت است.

مضامین رمزگون موجود در ناخودآگاه که به شکل عارضه‌هایی نمایان می‌شود، درست همچون واحدهای نشانه‌ای زبان از نظامی به هم پیوسته برخوردار بوده و شبکه‌ای از دال‌ها را پدید می‌آورند و خواندن مجموعه این دال‌ها یا عارضه‌هاست که ما را به سوی رمزگشایی ناخودآگاه فرد، رهنمون می‌سازد. از دیدگاه ساختارشناسانه، کلمات و مفاهیم برخاسته از آنها، در راستای تقابل یا همنشینی با کلمات دیگر است که هویت یافته و موجودیتشان در داخل مجموعه‌ای از یک نظام منسجم، قابل تبیین و تعریف است. دلالت، رکن اساسی وجود نشانه است و نشانه

1. Umberto Eco

«هر آن چیزی است که از نظر کسی، از جنبه‌هایی بر چیز دیگر دلالت دارد» (کلارک^۱، ۱۹۸۷، ص. ۲۵).

اینکه زبان ادبی، معانی خود را نه از راه دلالت به چیزی جز خویش، بلکه از راه دلالت به خودِ خویش فراهم می‌آورد، جهانی از دلالت‌های تو در تو را در برابر دید خواننده می‌گشاید که پیوند گزینشی هر پدیده این جهان با پدیده دیگر آن، راهی به سوی معنایی جداگانه است؛ معنایی که در واقع از «افق انتظارها»ی خواننده بر می‌خیزد (نک. احمدی، ۱۳۷۲، ص. ۶۹۱-۶۹۵). در حقیقت مقولۀ تأویل‌پذیری ادبیات و در هیئت فشرده‌تر، ایهام، در همین نکته بروز کرده و معطوف به این واقعیت است و چه بسا گاه معانی به دست آمده محدود نباشند، اما این معانی سرانجام در هیئت معنای نهایی، محو می‌گردند. ویگوتسکی^۲ (۱۹۶۲، ص. ۳۹) در بخش دوم مقاله «تفکر و واژه» در خصوص بی‌قید و بندی معانی واژگان می‌گوید: «معانی واژگان، واحدهایی پویا هستند نه ایستا».

نیاز ارتباطی گفتمان، در واقع اساس دستورشناختی را تشکیل می‌دهد؛ لذا در چارچوب دستورشناختی، واژگان و دستور، چیزی جز رمزگذاری مفاهیم مختلف تجربه نیست. «در چارچوب دستورشناختی، معنی در وهله نخست حاصل عملکرد ذهن و تفسیری است که گوینده بر محتوای مفهومی یک موقعیت تحمیل می‌نماید و توانایی گوینده در تحلیل و تفسیر یک موقعیت به شیوه‌های گوناگون، با توجه به نیاز ارتباطی گفتمان، جامه عمل می‌پوشد» (هماوند^۳، ۲۰۰۳، ص. ۷۳).

معنا، خواه در قالب رویکرد اجتماع‌بنیاد آن و خواه رویکرد فردبنیاد، وجه مشترک همه رویکردها اعم از رویکرد حوزه‌های مربوط به زبان، زبان‌شناسی شناختی و روان‌شناسی زبان است. از دیگر سو، با توجه به تفاوت میان نظام ادبیات و نظام زبان باید پذیرفت که معنای ادبی نیز خواه‌ناخواه با معنای زبانی تفاوت دارد؛ یعنی معنای زبانی، تنها ماده‌ای برای معنای ادبی فراهم می‌آورد.

1. Clarke

2. Vygotsky

3. Hamavand

در قاموس و ساختمان نظام‌مند زبان، کارِ لفظِ دلالت بر معنی است؛ یعنی گوینده یا نویسنده لفظی را به‌عنوان نشانه مفهومی که در ذهن اوست ادا می‌کند یا می‌نویسد، به قصد آن‌که شنونده یا خواننده، از روی آن نشانه، همان مفهوم را در ذهن بیاورد. اگر آنچه به ذهنِ دومی می‌گذرد، درست معادل و مطابق آنچه در ذهن اولی بوده است نباشد، ناچار باید معتقد شد که در نشانه نقصی هست، یعنی مقصود اصلی از آن حاصل نمی‌شود و ناچار باید در پی یافتن نشانه دیگری بود و در چارچوب زبانی، این نقیصه، پژوهش‌مردگی و بیماری کلمات (نک. ناتل خانلری، ۱۳۶۱، ص. ۲۲۴) خوانده می‌شود. در جایگاه مقابل، این مسئله در مورد ادبیات کاملاً متفاوت است، زیرا یکی از وجوه تمایز زبان ادبیات از زبان عادی، ترکیبات بدیع آن است. در ادبیات، پیام‌های بسیاری وجود دارد که قواعد نحوی یا کلامی، یعنی قواعد ترکیب‌واژگان را در زبان از بین می‌برد.

«شکستن یا فرارفتن از رمزگان معنایی، مخاطب را متوجه محتوای جدید معنایی می‌کند. زبان ادبی، آگاهانه یا ناآگاهانه، از هر قاعده‌ای فراتر می‌رود و به این اعتبار شاید بتوان ادبیات را به معنای گریز از اقتدار زبان و انقلاب مداوم زبان خواند و شعر را گذر از یک معنا به معناهای بی شمار». (احمدی، ۱۳۷۰، ص. ۲۴۵)

ادبیات در آفرینندگی از دلالت چندگانه که از جمله توانایی‌های طبیعی زبان است، بهره می‌جوید و به ایهام می‌رسد. می‌توان گفت هر ایهامی دارای دلالت چندگانه است، ولی هر دلالت چندگانه‌ای متضمن ایهام نیست.

«مطابق با بنیانی‌ترین قاعده زبان‌شناسی ساختارگرا، آن‌گونه که سوسور آن را تبیین کرد و لاکن نیز در نظریه خود عیناً پذیرفت، معنا در زبان از راه تمایز بین نشانه‌ها ایجاد می‌شود و نه از راه کیفیات ذاتی کلمات؛ زبان در تلقی زبانی یک چیز است و در تلقی ادبی چیز دیگر: در اولی ابزاری است در خدمت دانش و در دومی ماده‌ای برای آفرینندگی، یعنی برای هنر». (حق‌شناس، ۱۳۷۰، ص. ۱۵)

در یک اثر ادبی متمایز، همواره از طریق نشانه‌ها به تصویری خیال‌انگیز از واقعیت می‌رسیم؛ آنچه در این نوع ارتباط مهم است، انتقال تجربه درونی و

فردی است و سایر نشانه‌های ارتباطی، یاری‌رسانِ نشانه‌های زبانی در انتقال تجربهٔ درون و احساسِ زیبایی‌شناختی هستند.

۲.۲. صنعت بدیعی ایهام

ایهام یا توریه، یکی از پرکاربردترین صنایع در دانش بدیع است که با گسترهٔ معنا در سخن سروکار دارد. ایهام (به وهم و گمان افکندن) یا توریه (پوشانیدن و در پرده سخن گفتن)، گونه‌ای شیرین از تعبیر است؛ بدین‌سان که در کلام، واژه‌ای آورده شود که دارای دو معنا باشد: یکی نزدیک که دلالت لفظ بر آن آشکار است و دیگری دور که دلالت لفظ بر آن پنهان است. گوینده یا نویسنده به واسطهٔ قرینه‌ای نهان، معنای دور را قصد کند، اما آن را با معنای نزدیک بپوشاند، به طوری که در نخستین برخورد، شنونده یا خواننده، آن را مقصود متکلم پندارد (نک. حموی، ۱۴۲۶، ص. ۴۰؛ سیوطی، ۱۴۲۱، ص. ۱۵۲؛ مظلوب، ۲۰۰۰، ص. ۲۱۷-۲۱۹ و ۴۳۳-۴۳۵). اسامی دیگری همچون تخیل، ابهام، مغالطه و توجیه نیز بر ایهام اطلاق شده است، اما صحیح آن است که این اصطلاحات با ایهام تفاوت‌هایی دارد.

آنچه در بالا آمد، به قصد ارائهٔ تعریفی جامع و مانع از ایهام نبود، بلکه هدف بیان نظریات و آرای گوناگون گذشتگان در خصوص صنعت مورد بحث است؛ در یک جمع‌بندی ساده و در قالب تعریفی کامل باید گفت که ایهام:

«عبارت است از اینکه واژه‌ای در متن بیاید که بیش از یک معنا داشته باشد، معنایی مشهور و زبانزد و معنا و یا معانی نه چندان آشنا و مشهور. گاه تنها معنای نه چندان آشنا و مشهور از آن واژه، گاه هر دو معنا و گاه بیش از دو معنا مد نظر گوینده است.» (مرتضایی، ۱۳۹۴، ص. ۱۶۴)

این صنعت از دیرباز مورد توجه شاعران و نویسندگان و بلاغیون بوده است. حموی (۱۴۲۶) حدود یک‌چهارم از کتاب خویش را به این موضوع اختصاص داده و شواهد شعری فراوانی برای آن یاد کرده است. او توریه را ارزشمندترین و برترین فنون ادب و سحرانگیز بر می‌شمارد که هر کس را توان دسترسی به آن نیست. همین‌گونه، سیدعلی‌خان مدنی، حجم قابل توجهی را همراه با صدها شاهد

مثال درباره توریه می‌نگارد. همچنین نگاه‌های مستقلی نیز در باب ایهام تألیف شده است (نک. شیخ امین، ۱۹۹۱).

ظهور و بروز ایهام، در شعر معمولاً عمدی است و شاعر با استفاده از آن، بر بار معنایی شعر می‌افزاید و ارزش هنری شعر را بالا می‌برد. به نظر می‌رسد ایهام در اکثر متون ادبی، تصاویری نظیر استعاره، تشبیه و... را نیز در بر می‌گیرد و از این لحاظ نیز با دلالت چندگانه از نوع زبان‌شناختی تفاوت دارد، زیرا دلالت چندگانه از نوع زبان‌شناختی آن، برداشت دو یا چند معنی از یک واژه یا ساخت واحد است و این برداشت چندگانه، علل زبانی روشنی دارد.

کلام ملفوظ، یعنی سخن را باید اساسی‌ترین و مهم‌ترین ابزار انتقال اندیشه و رکن اصلی ظهور جهان‌بینی انسان دانست. ایهام، ذهن و خیال انسان را به تکاپو وامی‌دارد و آن را برای دریافت معنای مورد نظر سخن گوینده، به تلاش وامی‌دارد. این حالت روانی، عموماً باعث جذابیت سخن و التذاذ ادبی می‌شود و زمانی خواننده می‌تواند آرایه ایهام را دریابد که از معانی مختلف واژه‌ها و عبارات آگاه باشد. مقصود از سخن گوینده، سخنی است که بیانگر پیامی و رساننده معنایی باشد، که فی‌نفسه یک ساخت است؛ یعنی مجموعه‌ای است منظم و کارآمد که فراهم‌آمده از هم‌نشینی و هم‌سازی اجزا (واژه‌ها و...) است که به‌گونه‌ای ویژه پیوند یافته‌اند.

«این اجزاء را از آنجا که هر یک در سامان‌پذیری ساخت سخن سهمی دارند، واحدهای ساختاری (سازه) نام نهاده‌اند و برای هر یک، نقشی خاص در نظر گرفته‌اند. ساخت ویژه سخن، پی‌آمد پیوندهای ویژه و هم‌سازی حساب‌شده‌ای است که واحدهای ساختاری با هم دارند، پیوندهایی که 'روابط ساختاری' نام گرفته‌اند و با دگرگونی آن‌ها، ساخت سخن نیز دگرگون می‌شود.» (راستگو، ۱۳۷۰، ص. ۴۴)

چگونگی به‌کارگیری زبان، به عوامل متعددی بستگی دارد که هرکدام از آن‌ها، تأثیر خاصی در سخنوری و پیام‌رسانی خواهد داشت و از میان آن‌ها، باید هنر و استعدادهای فردی را مهم‌ترین و اساسی‌ترین عامل دانست؛ از سویی دیگر، هرچند

اگرچه می‌پذیریم که ایهام نوعی از دلالت چندگانه در زبان ادبیات و شعر است، با این حال یاکوبسن^۱، ایهام را استدلال منطقی شعر می‌داند (سو^۲، ۱۹۹۴، ص. ۷۹). اغلب تعاریفی که از ایهام و گونه‌های آن در کتب بلاغی قدیم و جدید آمده، تقریباً مشابه و یکسان است و تفاوت چندانی میان آن‌ها دیده نمی‌شود؛ برای مثال، تعریفی که همایی (۱۳۶۳، ص. ۲۶۹) آورده است، نموداری از تعاریف پیشینان است:

«صنعت ایهام را تخییل و توهیم و توریه می‌گویند. دو کلمه اول در لغت به معنی به گمان و وهم افکندن و توریه به معنی سخنی را پوشیده داشتن و در پرده سخن گفتن است و در اصطلاح بدیع، آن است که لفظی بیاورند که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار ببرند که شنونده از معنی نزدیک، به معنی دور منتقل می‌شود.»

همچنین، در بسیاری از کتاب‌ها، ایهام را بر اساس ملائمت معنی قریب یا بعید، به سه دسته مجرده، مرشح و مبینه تقسیم کرده‌اند (نک. واعظ کاشفی، ۱۳۶۹، ص. ۲۳۵-۲۳۴؛ آهنی، ۱۳۵۷، ص. ۱۹۴؛ تقوی، ۱۳۶۳، ص. ۲۳۴).

۳. بحث و نتیجه‌گیری

چگونگی عرضه مفهوم و مقصود مطلب را می‌توانیم در شمار مسائلی بیاوریم که به مقتضای حال یا به مقتضای سخن مربوط می‌شود و در صورتی که رعایت شود، به تأثیر سخن افزوده می‌گردد. به گفته عنصرالمعالی (۱۳۶۸، ص. ۴۴) «... و سخن بود که بگویند به عبارتی که از شنیدن آن، روح تازه گردد و همان سخن، به عبارتی دیگر توان گفتن که روح تیره گردد».

یک واژه، به صرف داشتن مفاهیم متعدد، هر چند استعداد دلالت چندگانه یافتن را داشته باشد، دارای دلالت چندگانه نیست. دلالت چندگانه واقعی تنها زمانی پدید می‌آید که رابطه خاصی بین مفاهیم برقرار شود و این مسئله وقتی روی می‌دهد که

1. Jacobson

2. Soon Peng Su

واژه یا جمله، اولاً در بافت زبانی یا غیرزبانی قرار گیرد و ثانیاً بتوان با توجه به بافت، معانی متعدد معقولی برای آن قائل شد.

محققانی همچون جرالسد کتز^۱ و فودور^۲، به بافت زبانی توجهی ندارند و معتقدند که تعبیر هر جمله در وضعیت خاص، گزیده‌ای است از میان تعبیر متعدد آن در حالت انفرادی و استدلال‌شان این است که هر ساخت زبانی، یک سلسله معانی از پیش تعیین شده برای واژه‌ها دارد؛ یعنی همان معنایی که در فرهنگ آمده است. این نظریه تا حدی درست است و اگر جز این بود، پیام‌رسانی میسر نبود، اما این بدان معنا نیست که معانی واژه‌ها محدود به آنچه در فرهنگ‌ها آمده، باشد. اگر معنا کاملاً مشخص و مفروض باشد، انعطاف‌پذیری و خلاقیت زبان در بافت متغی خواهد بود. تلقی و فرضیه کتز و فودور تنها در صورتی پذیرفتنی است که به زبان در سطح انتزاعی نوعی آن توجه کنیم، اما متون ادبی و شعری، نمونه‌ای از کاربرد زبانند و در آن‌ها، هر واژه ممکن است دارای معنایی غیر از آنچه منفرداً داشته، باشد (سو، ۱۹۹۴، ص. ۶۵).

اگر بخواهیم به صنعت ایهام، صرفاً براساس تعاریف پیشینیان در کتب بلاغی بپردازیم، نمی‌توان گفت که در همه این ایهام‌ها، چه لفظی و چه معنوی، ابتدا یک معنی معین به ذهن می‌رسد، سپس به معنی دورتر پی برده می‌شود؛ حتی نمی‌توان گفت که قطعاً و حتماً این معنی اول است و آن معنی دوم، از سویی دیگر، در مواردی فراوان، اصولاً نمی‌توان یک معنی را بر دیگر معانی ترجیح داد، بلکه عوامل متعددی ممکن است در معنی نقش داشته باشند که حضور ذهن خواننده در آن، نقشی اساسی دارد؛ حال هرچه مخاطب نسبت با معانی متعدد بیشتری آشنا باشد، وجوه ایهام نزد او بیشتر خواهد شد (نک. واعظ کاشفی، ۱۳۶۹، ص. ۱۱۰). بر همین اساس است که در تعریف مرتضایی (۱۳۹۴) پیرامون ایهام در بدیع از بلاغت،

1. Jerald Katz

2. Fodor

تعریف صنعت و تلاش جهت شناخت آن، بدون حد و مرز خاص و ویژه‌ای بیان گردیده تا مخاطب را در تنگنای واژگانی و آگاهی محدود نسازد.

رنه ولک، این واقعیت را که امروزه توافقی عمومی درباره‌ی کنار گذاشتن جدایی کلاسیک میان صورت و معنی وجود دارد، چندان اغراق‌آمیز نمی‌شمارد و بر این باور است که این امر، از روزگار ارسطو مطرح بوده است و در نقد رمانتیک‌های آلمان، بار دیگر مطمح نظر قرار می‌گیرد و از طریق طی مسیری پیچیده، به وسیله‌ی کالریج با سمبلیست‌های فرانسه یا «دی سانکتس»^۱ وارد نقد ادبی قرن بیستم نیز می‌شود و به کروچه و شکل‌گرایان روس و منتقدان جدید آمریکایی هم می‌رسد (نک. ولک، ۱۳۶۵). این گفته‌ی سمبلیست‌های فرانسه نقل زبان‌هاست که «برای هر اندیشه، یک جمله‌ی منحصر به فرد وجود دارد» (تولستوی، ۱۳۵۷، ص. ۷۸)؛ حتی در نزد شکل‌گرایان روس نیز، اصطلاح Form را که در زبان فارسی بیشتر اصطلاح «صورت» را معادل آن قرار می‌دهند، مفهوم معنی را هم می‌رساند.

صاحب‌نظران علم بلاغت در اسلام، بحث صورت و معنی را با عنوان لفظ و معنی بسط داده‌اند و از میان این ادبیات‌شناسان بعضی به لفظ، بعضی به معنی و بعضی دیگر به هر دو اصالت بخشیده‌اند. از این میان، جاحظ نخستین کسی است که با عنایت بیشتری به این بحث پرداخت؛ او معنی را مطروحه‌ی فی‌الطریق می‌داند (عدنان، ۱۳۷۶، ص. ۲۸ به نقل از الحیوان) و لفظ را از آن مهم‌تر برمی‌شمرد. البته آن‌گونه که سعید عدنان تصریح دارد، از دیدگاه وی لفظ تنها به جنبه‌ی آوایی شعر محدود نیست، بلکه جنبه‌ی معنایی آن را نیز در بر می‌گیرد (همان). دیدگاه «عبدالقاهر جرجانی» در این باره، به‌گونه‌ای دیگر است؛ او ارزش شعر را به معنی می‌داند، نه به لفظ و می‌نویسد: «وَ إِذَا ظَفَّرْتَ بِالْمَعْنَى فَالَلْفِظُ مَعَكَ» (جرجانی، ۱۴۰۴، ص. ۴۹)؛ با این حال، آنچه وی به‌عنوان معنی می‌شناسد، معنای شعری است که از راه دلالت ثانوی الفاظ در کسوت صورت‌گری‌هایی مانند کنایه، استعاره، تمثیل و ایهام رخ می‌نماید، تا جایی که می‌توان آن را، «معنای معنی» نامید (نک.

جرجانی، ۱۴۰۴، ص. ۲۰۰-۲۰۴). در ادبیات نیز ممکن است امور انتزاعی به تصویر در آیند و این امکان، به وسیله همنشینی یا جانشینی هستی‌های زبانی، دست می‌دهد.

۳. ۱. نظریه تعدد معنا از سوی لاکان

یکی از کسانی که در این بخش از مقاله به آرا و نظریات او خواهیم پرداخت، ژاک لاکان (۱۹۰۱-۱۹۸۱ م.) پزشک، روانکاو و فیلسوف برجسته فرانسوی است که از حدود سال‌های دهه هشتاد میلادی، نظریه‌های وی در بیشتر حیطه‌های علوم انسانی، اجتماعی و هنری نفوذی مستمر داشته‌اند. به جز زیگموند فروید روانکاو (۱۸۵۶-۱۹۳۹ م.)، نظریات او از نظریه‌پردازانی چون کلود لوی استروس قوم‌شناس (۱۹۰۸-۲۰۰۹ م.)، فردیناند دوسوسور زبان‌شناس (۱۸۵۷-۱۹۱۳ م.) و رومان یاکوبسن زبان‌شناس (۱۸۹۶-۱۹۸۲ م.) تأثیر می‌پذیرد. دیگر نکته قابل ذکر درباره وی این است که او کلامش به سخت‌فهمی مشهور است و برای مطالعه کارهای او، باید از بسیاری تئوری‌ها و پیش‌زمینه‌های وی، اطلاع داشت.

لاکان همواره خود را در حال تلاش برای بازگشت به فروید می‌دید. پس از سال‌ها تلاش برای اینکه آسیب‌شناسی روانی در چارچوب نمونه‌های پزشکی و به‌عنوان تابعی از زیست‌شناسی قرار گیرد، لکان این فرضیه را مطرح کرد که آسیب‌شناسی روانی انسان، ناشی از عملکرد زیستی وجود انسان نیست، بلکه ناشی از زبان است. او براساس این فرضیه، پایه نظریه روان‌شناختی فروید را از اسطوره‌ها و استعاره‌ها، به‌نوعی نظریه زبانی تبدیل کرد؛ در واقع، نکته اصلی این بازگشت، قرارداد زبان به‌عنوان ساختار اصلی در نظر و عمل بود (کلمنت^۱، ۱۹۸۳).

دستاورد عمده لکان این بود که توانست با متأثر شدن از آثار زبان‌شناسانی چون فردیناند دو سوسور و رومان یاکوبسن، ناخودآگاه را مانند یک زبان ساختاریافته، معرفی کند. برای فهم لکان، باید بپذیریم که او واقعیت را در محدوده زبان تعریف می‌کند و معتقد است روابط انسانی نیز در فضایی زبانی شکل می‌گیرد؛ بنابراین، ما

1. Clement

نیز ذاتاً در محدوده ساختارمند زبان قرار داریم. همان‌گونه که پیش ازین بیان شد، دستاورد عمده وی، تفسیرهای تازه او از فروید در چارچوب زبان‌شناسی ساخت‌گرا^۱ بود که در نیمه نخست قرن بیستم، بسط داده شده بود (سَمپسون^۲، ۱۹۹۹، ص. ۱۶).

لاکان بر این باور نیست که معنی وجود ندارد، بلکه او بنا به دلایلی، معتقد است تعداد زیادی مدلول برای یک دال ممکن است وجود داشته باشد که تلاش برای رسیدن به معنی، بیهوده می‌نماید و هر چه بیشتر به دنبال معنی باشیم، کمتر به آن می‌رسیم؛ پس لاکان به عدم وجود معنا معتقد نیست، بلکه به تعدد و زیادی معنا باور دارد که می‌تواند گیج‌کننده باشد و به‌خصوص تلاش تحلیل‌گران را برای نفوذ به متن، به چالش بکشد. او معتقد است که در بعضی مواقع، درک شنونده متفاوت از منظور کلام گوینده است و این دلیلی برای سوء تفاهم‌هایی است که در ارتباطات زبانی و کلامی بین گویندگان پیش می‌آید؛ به‌علاوه، در برخی موارد، خود نویسندگان از تعدادی صنایع ادبی کمک می‌گیرند تا منظور خود را به‌طریق دیگری بیان کنند (کلمنت، ۱۹۸۳، ص. ۱۲۷).

در روان‌کاوی لاکان، زبان نقش مهمی را ایفا می‌کند و جزء اصلی نظم نمادین محسوب می‌شود. زبان صرفاً وسیله ارتباط نیست، بلکه بُعد مهمی است که اجازه ورود سوژه به زنجیره دلالت را می‌بخشد. در نظم نمادین، ما با زبان صحبت نمی‌کنیم، بلکه این زبان است که از طریق ما صحبت می‌کند. با ورود به نظم نمادین، سوژه به‌تدریج تصویر کاملی از خود به‌دست می‌آورد و هویت فردی خویش را می‌سازد؛ اما در مورد کاربرد نظم نمادین و ارتباطش با سوژه، پارادوکسی نهفته است. زبان از طرفی به سوژه هویت فردی می‌بخشد و از طرف دیگر، آن را محدود می‌سازد تا آنجا که دسترسی به واقعیت را از دست می‌دهد و به یک دال در زنجیره دلالت تبدیل می‌شود. به نظر لاکان، ضمیر نمادین «من»، همان دال است که همیشه بر

1. Structural linguistics

2. Sampson

«من» حقیقی تقدم دارد، چون زبان او را می‌سازد و از طریق او سخن می‌گوید (دین^۱، ۲۰۰۳، ص. ۹۷).

۲.۳. ایهام، رفتار هنجارفراز طرز بیان

مبحث دیگری که در این بخش باید به آن پرداخته شود، نوع رفتار شاعران و نویسندگان با مقوله زبان است. شاعران در مواجهه با زبان، رفتارهای متفاوت و مختلفی را پیش روی می‌گیرند. برخی براساس رفتار هنجار، کلامشان را پیش می‌برند، عده‌ای هنجارگریز و فراهنجار می‌گردند و برخی نیز سودای برترشدن در سر می‌پرورانند و رفتاری هنجارفراز دارند. نوع شیوه رفتاری هنجارفرازان با زبان، نیازمند اسباب و وسایلی است که مقوله ایهام، یکی از مهم‌ترین ابزار دستیابی به این شیوه رفتاری است. ایهام به دلیل گستردگی شیوه‌های ارتباطی میان لفظ و معنا، بازخورد و توسع میدانی زیادی برای به‌کارگیرندگان این صنعت فراهم می‌آورد. همان‌گونه که پیش ازین نیز بیان شد، در دوره‌های مختلف و با توجه به شرایط حاکم در هر دوره، دو دیدگاه متفاوت نسبت به این مسئله، یعنی تفوق و برتری صورت^۲ و معنی یا محتوا^۳ در خلق اثر ادبی و همچنین بررسی آن، وجود داشته است. در دیدگاه نخست، بررسی‌های ادبی محدود به خود متن می‌شود و ادبیات به‌عنوان یک مسئله صرفاً زبانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. مشهورترین طرفداران این رویکرد، پیروان مکتب فرمالیسم^۴ هستند که «اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی اثر ادبی، تکیه باید بر فرم باشد نه محتوا» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱۴۷). در واقع، هدف آن‌ها تحلیل متن جدا از شرایط تاریخی و رها از همه عواملی بود که در خارج از حوزه متن قرار داشت و صاحب‌نظرانی چون شکولوفسکی^۵ یکی از سرشناس‌ترین سخن‌گویان جنبش فرمالیسم، هرگونه

-
1. Dean
 2. Form
 3. Content
 4. Formalism
 5. Shlovsky

تأویل اجتماعی تاریخی اثر هنری را رد می‌کرد (نک. احمدی، ۱۳۷۲). در دیدگاه دوم، بررسی متن به منظور رسیدن به ذهنیت مؤلف اثر صورت می‌گیرد؛ برای این دسته از منتقدان، به اصطلاح «چه گفتن» مهم است نه «چگونه گفتن»! از جمله مشهورترین طرفداران این دیدگاه، کسانی هستند که تعهد را از آثار ادبی گریزناپذیر می‌دانند و در این میان می‌توان به پیروان مکتب مارکسیست-لنینیست و ژان پل سارتر^۱، نویسنده و فیلسوف فرانسوی اشاره کرد. به نظر آنان، نگرستن به هنر به عنوان هنر، کاری عبث و بیهوده است.

در ادبیات ایران نیز می‌توان اهل تصوف را معنی‌گرا دانست، زیرا برای آنان نیز سخن از چه چیز به میان آوردن، مهم است؛ به عنوان مثال، می‌توان به دیدگاه ادبی ابوسعید ابوالخیر و همچنین مولوی بلخی اشاره کرد. در این بین نیز کسانی هستند که به مطالعه هم‌زمان لفظ و معنی به عنوان شیوه تحقیق و بررسی آثار ادبی پرداخته‌اند و قائل به مزیت هیچ‌کدام از طرفین صورت و معنی به عنوان شیوه تحقیق و بررسی آثار ادبی نیستند و در نظر گرفتن هر کدام از آن‌ها را به طور جداگانه، عملی انتزاعی دانسته‌اند. جورج لوکاج^۲، میخائیل باختین^۳ و لوسین گلدمن^۴، منتقد رومانی تبار فرانسوی، از جمله کسانی هستند که می‌توان به عنوان نمایندگان مشهور این رویکرد نام برد.

در ادامه بحث شیوه رفتاری شاعران و نویسندگان با مقوله زبان باید به این نکته اذعان داشت که همه شاعران بزرگ نیز در مقطعی از زندگی ادبی خویش و در مرحله عبور از گردنه آزمون و خطا، به طور ناخودآگاه، به رفتار هنجار و حتی در پاره‌ای موارد، رفتار فروهنجار با زبان مبتلا بوده‌اند، ولی در نهایت با کسب دانش و پیش ادبی و رسیدن به قله اجتهاد در حوزه زبان، این منزل را پشت سر گذاشته و به سر منزل خلاقیت و نوآوری در زبان رسیده‌اند.

1. J.P.Sartr

2. Georges Lucacs

3. Mikhail Bakhtine

4. Lucien Goldmann

رفتار فراهنجار با زبان، به رفتاری اطلاق می‌شود که بر اساس یک نظریه ادبی جامع استوار است و در این گونه رفتاری، رابطه شاعر با زبان، رابطه‌ای دوسویه و چندوجهی است که این رابطه باعث تعالی و تکامل هنجارهای زبان ادبی می‌شود. این گونه رفتاری با زبان، بر سه اصل زیر استوار است: ۱. رابطه متقابل شاعر با زبان؛ ۲. خلاقیت و نوآوری؛ ۳. هنجارفرازی مبتنی بر «رساندگی» و «زیبایی‌شناختی» (اسماعیلی، ۱۳۸۴، ص. ۴۸).

از آنجایی که این شیوه رفتاری، بر خلاقیت و نوآوری استوار است، ترمیم و بازسازی بافت‌های فرسوده زبانی، نوزایش و تجدید حیات نهاد زبان را در پی دارد، زیرا «هنجارفرازی» فرآیندی است که باعث تبدیل شعر به فراشعر می‌شود. در واقع، رفتار هنجارفرازان با زبان، بر درونه زبان استوار است. این رفتار منحصر به شاعرانی است که علاوه بر اشراف و احاطه بر ادبیات هزارساله پارسی و ادبیات معاصر، از ادبیات جهان نیز شناخت کاملی دارند و به واسطه برخورداری از دانش، بینش و بصیرت ادبی، بر مسند اجتهاد ادبی تکیه زده‌اند. در این شیوه رفتاری، شاعر با اتکا به بصیرت و اجتهاد خویش در این عرصه، زبان را به چالشی جدی با نیازهای ادبی عصر خویش می‌کشد و برای آن که زبان بتواند توانایی پاسخگویی به این نیازها را پیدا کند، به رفع کاستی‌ها و مرمت و بازسازی بنای زبان می‌پردازد.

در یک دسته‌بندی برای زبان ادبی که آن را محصول فرآیندی به نام برجسته‌سازی می‌داند؛ «برجسته‌سازی از سه طریق امکان‌پذیر است: ۱. قاعده‌افزایی یا پیوسته‌سازی که باعث تبدیل نثر به نظم می‌شود؛ ۲. هنجارگریزی که باعث تبدیل نظم و نثر به شعر می‌شود؛ ۳. هنجارفرازی که باعث تبدیل شعر به فراشعر می‌شود (انوشه، ۱۳۷۶، ص. ۱۴۴۵). صورت‌گرایان روس، فرآیند برجسته‌سازی را تنها از طریق دو شیوه قاعده‌افزایی و هنجارگریزی امکان‌پذیر می‌دانند؛ حال آنکه از طریق هنجارفرازی می‌توان به عالی‌ترین مرتبه برجسته‌سازی در زبان دست یافت و این جایگاه شیوه‌ای است که طی آن شعر به فراشعر تبدیل می‌شود (اسماعیلی، ۱۳۸۴، ص. ۴۴).

در فرآیند هنجارفرازی، علاوه بر اینکه بافت‌های فرسوده زبان ترمیم می‌شود، جوهره شعری یک اثر به صورت صددرصد به فعلیت در می‌آید؛ در نهایت این تکنیک باعث تجدید حیات زبان ادبی می‌شود و نهاد زبان را از اضمحلال و فرسودگی نجات می‌دهد. شاعرانی که به رفتار فراهنچار با زبان اعتقاد دارند، به واسطه آنکه در یک تعامل مثبت و متقابل با زبان قرار گرفته‌اند، ضمن بهره‌گیری از توانایی‌های زبان، در موارد ضرورت به پیرایش نهاد زبان از طریق اصلاح قواعد دستوری و مرمت و بازسازی قالب‌های ادبی می‌پردازند و در نهایت در نوزایش نهاد زبان، نقشی بزرگ را بر عهده می‌گیرند. همچنین در شیوه رفتار فراهنچار با زبان است که شاعر به آفرینش کلمات و ترکیبات ادبی جدید دست می‌یازد. نویسندگان در این شیوه رفتاری به دنبال هنجارشکنی، هنجارگریزی و هنجارستیزی نیست، بلکه در اندیشه تکامل بخشیدن به هنجارهای موجود ادبی است.

۳.۳. ایهام، سطح فرا اطلاع دلالت لفظ بر معنا

دیگر نظریه مورد بررسی در پژوهش حاضر، نظریه «انگاره نظام‌های سادوسکی» است؛ نظریه‌ای که در ارتباط با جایگاه نشانه زبانی در نشانه‌شناسی است. سادوسکی^۱ در مجموعه‌ای از مقالات خود (۱۹۹۹، ۲۰۰۱، ۲۰۰۳) معنی را در ارتباط با رده‌شناسی نشانه‌های زبانی و ادبی مطرح کرد. او ابتدا نظام را چنین تعریف می‌کند: «مجموعه‌ای از عناصر به هم مرتبط، با تأکید بر ارتباط درونی بین عناصر» (سادوسکی، ۲۰۰۱، ص. ۲۸۹). در نظریه نظام‌ها، این نظام‌ها از طریق تبادل اطلاعات و انرژی تعامل برقرار می‌کنند و این تعامل بر همه نظام‌های دخیل تأثیر می‌گذارد و در ساختار آن‌ها تغییر ایجاد می‌کند. از دیدگاه سادوسکی، نشانه‌شناسی یک نظام است که دارای سه سطح اطلاع^۲، پیرا اطلاع^۳ و فرا اطلاع^۴ است. نظام نشانه‌شناسی با نظام‌های دیگر در تعامل است. وی تعامل بین نظام‌ها و تغییرات

1. Sadowski
2. Information
3. Parainformation
4. Metainformation

حاصل از آن را با استفاده از استعاره کنترل، توصیف می‌کند؛ زمانی کنترل صورت می‌گیرد که تفاوت بین وضعیت‌های فیزیکی در نظام «الف»، منطبق بر تفاوت بین وضعیت‌های فیزیکی در نظام «ب» باشد. در سطح اطلاع، تفاوت بین علامت‌ها در وضعیت فیزیکی دو نظام، اطلاع را می‌سازد و به واسطه آن، چیزی متفاوت از چیز دیگر است؛ مثل آوای گفتار که متفاوت از آوای دیگر یا سکوت است. این سطح، سطح پیش‌نشانه‌شناختی است و علامت‌ها پیش از آنکه تفسیرگری آن‌ها را شناسایی و تفسیر کند، وجود دارند (سادوسکی، ۲۰۰۱، ص. ۲۸۴-۲۸۹).

سطح پیرا اطلاع، سطحی است که در آن، امکان دلالت و درک معنای اطلاع وجود دارد؛ در سطح پیرا اطلاع، علامت‌ها با اطلاع پیوند یافته و با آن تداعی می‌شوند یا به بیان ساده‌تر، پیرا اطلاع معنای مستقیم و تحت‌اللفظی (محتوایی) است که با علامت‌ها تداعی می‌شود. حضور پیرا اطلاع، علامت را به نشانه تبدیل می‌کند؛ زیرا در اینجا سخن از درک اطلاع، امکان دلالت و انتقال معناست و این در صورتی ممکن است که تفسیرگری، قادر به پردازش اطلاعات وجود داشته باشد. معنا نیز می‌تواند به شیوه‌های گوناگونی بین نشانه و مصداق منتقل شود:

در نشانه‌های عاطفی مثل اصوات تعجبی، انتقال معنا از طریق رابطه‌ای عارضه‌بنیاد^۱ یا گواه‌مند است؛ در نمایه‌هایی که مثلاً حیوان را از روی رد پایش شناسایی می‌کنیم، این رابطه مبتنی بر مجاورت است و در نشانه‌های شمایی مثل نام‌آواها، که اساس آن شباهت صوری بین نشانه و مصداق است، معنا براساس رابطه قیاسی تعیین می‌شود و نهایتاً در مورد نشانه‌های دلخواهی زبان چون واژه‌ها، این رابطه معنایی، رابطه‌ای قراردادی است. (سادوسکی، ۲۰۰۳، ص. ۲۳۶)

شکل پیچیده‌تری از دلالت نیز وجود دارد که در آن، رابطه بین نشانه و مصداق، غیرمستقیم‌تر است؛ این سطح دلالت، سطح فرا اطلاع نام دارد که مقوله صنعت بدیعی ایهام، در این دسته‌بندی می‌گنجد. در سطح فرا اطلاع، معنای واژگانی

و صریح نشانه به صورت غیرمستقیم با معنای ضمنی تداعی می‌شود و معنا از صورت یا حتی خود نشانه، فاصله زیادی دارد و مستقل است. در این سطح، اطلاع از نشانه به نماد در معنای سوسوری تبدیل می‌شود. تمایز بین پیرا اطلاع و فرا اطلاع به ما کمک می‌کند بین کاربرد غیرادبی و ادبی زبان، تمایز ایجاد کنیم. همچنین باید گفت که پیرا اطلاع زیربنای همه ارتباطات حیوانی و انسانی است، اما فرا اطلاع، پدیده‌ای خاص انسان و تابع هوشیاری و آگاهی اوست (سادوسکی، ۲۰۰۳، ص. ۲۳۶-۲۳۹).

درک معنا و واکنش به علامت‌ها، از طریق فرا اطلاع ممکن می‌شود و این توانایی، در اختیار نظام‌های تفسیرگری است که مجهز به قدرت پردازش اطلاعاتند. در این سطح، علامت‌های فیزیکی، نشانه‌های نشانه‌شناختی می‌شوند و در آن تداعی ذهنی بین صورت و نشانه می‌تواند گواه‌مند، مبتنی بر مجاورت، قیاسی یا قراردادی باشد. فرا اطلاع نیز به دو صورت می‌تواند وجود داشته باشد: هم به صورت ارجاع غیرمستقیم به اشیای بیرونی از طریق نمادهایی که مملو از معنای ضمنی هستند و هم به صورت امکانی برای تصور اشیا و وقایع غیرموجود در قالب نمادها که در مذهب، هنر و ادبیات تجلی می‌یابد. سادوسکی بر خلاف کلارک، گفتمان‌های ادبی و هنری با صورت‌های دلالتی پیچیده و نمادین را موضوع مورد مطالعه نشانه‌شناسی می‌داند و سلسله‌مراتبی از نشانه‌ها را ارائه می‌دهد که بدین قرار است: علامت، نشانه گواه‌مند (عاطفی)، نمایه، نشانه شمایی، نشانه قراردادی و نماد (سادوسکی، ۲۰۰۳، ص. ۲۳۸-۲۴۱). عبارات زبانی نیز می‌تواند متعلق به هر کدام از این انواع نشانه در نظام زبانی باشد و در هر نوع آن، موضوع نشانه‌شناسی است.

نشانه‌شناسی تمام قلمرو دلالت را در بر می‌گیرد و حوزه‌ای بسیار گسترده دارد. گیرو^۱ (۱۹۷۵، ص. ۶۸-۷۹) متأثر از پارادایم سوسوری، نشانه‌شناسی را علمی می‌داند که به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های

1. Guiraud

علامتی و غیره می‌پردازد. بر اساس این تعریف، زبان بخشی از نشانه‌شناسی است. او در مورد حوزه مورد مطالعه نشانه‌شناسی ادعا می‌کند که نشانه‌شناسی علم نشانه‌هاست و باید همه دانش و تجربه انسان را در برگیرد، زیرا همه چیز نشانه است. در این قلمرو گسترده، دغدغه‌گیر و این است که چگونه می‌توان مرز میان انواع دلالت را تعیین کرد و مشخص کرد که انواع نشانه‌ها کدامند؟ او در مورد فرآیند دلالت و ماهیت، عناصری که این فرآیند را می‌سازند، معتقد است که از یکسو رمزگان‌های تثبیت‌شده آشکار و اجتماعی داریم و در آن‌ها، معنا محصول پیامی است که مبنای آن، قرارداد صوری میان مشارکان در گفتمان است و از سوی دیگر، نظام‌های هنری و هرمنوتیکی فردی و تلویحی داریم و در آن‌ها، معنا نتیجه تفسیری است که تفسیرگر بر مبنای نظام‌های تلویحی تفسیری به آن می‌رسد و از قید و بند هر قراردادی رهاست. از نظر گِیرو، نوع و معنای نشانه را رمزگان‌هایی که نشانه در آن به کار رفته است، تعیین می‌کند و در این باب، او به سه رمزگان اشاره می‌کند: رمزگان‌های منطقی^۱، رمزگان‌های زیبایی‌شناختی^۲ و رمزگان‌های اجتماعی^۳ (گیرو، ۱۹۷۵، ص. ۸۰-۹۸).

رمزگان‌های زیبایی‌شناختی که بیشتر با مقوله مورد نظر مقاله یعنی صنعت ایهام در ارتباط است، برای بیان تجربه احساسی درونی و کاملاً ذهنی انسان در مواجهه با واقعیت به کار گرفته می‌شود و از این‌رو، نشانه‌های زیبایی‌شناختی، تصویری از واقعیت هستند. شیوه بیان در هنر و ادبیات، مبتنی بر رمزگان‌های زیبایی‌شناختی است؛ در حالی که در نقطه مقابل، نشانه‌های منطقی دلبخواهی و قراردادی است. نشانه زیبایی‌شناختی، نشانه‌ای شمایی و مبتنی بر همانندی^۴ است و به دلیل شمایی بودنش، نسبت به نشانه‌های منطقی، کمتر قراردادی و اجتماعی

-
1. Logical codes
 2. Aesthetic codes
 3. Social codes
 4. Analogical

است (گیرو، ۱۹۷۵، ص. ۹۹-۱۰۳). به‌طور کلی، نشانه‌ها در هنر و ادبیات غیرقراردادی بوده و بازمودی واقعی یا خیالی از مواجهه انسان با طبیعت هستند. دیدگاه نظری گیرو در مورد نشانه‌شناسی عمیقاً از سوسور تأثیر پذیرفته است. موضوع مورد مطالعه نشانه‌شناسی از نظر گیرو هر نوع نظام دلالتی است که انسان‌ها در رابطه با محیط و جامعه از آن بهره می‌گیرند تا به‌وسیله آن معنایی را منتقل کنند و نظام نشانه‌ای زبان، صرفاً زیرمجموعه‌ای از رمزگان منطقی با کارکردی ارجاعی است؛ علاوه‌بر این، از دیدگاه گیرو، نشانه در متن رمزگان‌های مختلف می‌تواند معانی متفاوتی پیدا کند و رمزگان‌ها در تفسیری که تفسیرگر از نشانه‌ها می‌دهد، نقشی تعیین‌کننده دارند.

در حقیقت، نشانه زبانی خاص آن موقعیت‌های ارتباطی است که در آن تفسیرگر انسانی وجود دارد؛ کاربرد نشانه زبانی، وجه تمایز تفسیرگر انسانی و غیرانسانی است. کاربرد نشانه زبانی در سطوح مختلف پیچیدگی (کاربرد تحت‌اللفظی و غیرتحت‌اللفظی)، پیش‌فرض گرفته شده است. تفاوت اساسی بین این نظریه‌ها مربوط به این است که چه واحد زبانی‌ای می‌تواند نشانه باشد؛ به بیان دیگر، این نظریه‌ها پاسخ متفاوتی به این پرسش می‌دهند که آیا واحد زبانی در سطح کاربرد تحت‌اللفظی نشانه است، یا در سطح غیرتحت‌اللفظی، یا در هر دو سطح؟

در یک جمع‌بندی نهایی درباره مقوله دلالت نشانه‌ها باید بیان داشت که کلارک (۱۹۸۷) واحد زبانی را در صورتی که کاربرد تحت‌اللفظی داشته باشد، نشانه می‌داند و در غیر این صورت، آن را موضوع نظریه‌های ادبی و زیبایی‌شناختی می‌داند. از سوی دیگر، سادوسکی (۲۰۰۳)، در صورتی که واحد زبانی به منزله موجودیتی فیزیکی چون آوای گفتار بدون دلالت بر چیزی مطرح باشد، آن را نشانه نمی‌داند، اما زمانی که واحد زبانی به‌واسطه دلالت در انتقال اطلاع و معنا به کار می‌رود، چه در کاربرد تحت‌اللفظی، چه در کاربرد غیرتحت‌اللفظی، می‌تواند موضوع نشانه‌شناسی باشد. گیرو (۱۹۷۵) نیز دیدگاهی شبیه به سادوسکی بر می‌گزیند؛ وی واحد زبانی را در همه کاربردهای تحت‌اللفظی و غیر تحت‌اللفظی آن

نشانه می‌داند و بافت رمزگانی که نشانه در آن به کار رفته است، نوع آن را رقم می‌زند.

کتابنامه

- ابن اسکندر، ع. (۱۳۶۸). *قابوس‌نامه*. به اهتمام و تصحیح غلام‌حسین یوسفی. تهران: علمی و فرهنگی.
- احمدی، ب. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. ج ۲. تهران: مرکز.
- اصغری، ع. (۱۳۶۸). *شرح فارسی بر «اصول‌الفقه» اثر محمد رضا مظفر*. ج ۱. قم: ناصر.
- آخوند خراسانی، م. (۱۴۰۹). *کفایة‌الاصول*. قم: مؤسسه آل‌البیت.
- آهنی، غ. (۱۳۵۷). *معانی بیان*، تهران: مدرسه عالی و ادبیات و زبان‌های خارجی.
- تقوی، س. (۱۳۶۳). *هنجار گفتار*. اصفهان: فرهنگ‌سرا.
- تولستوی، ا. (۱۳۵۷). *رسالت زبان و ادبیات*. ترجمه م. روحانی. تهران: توکا.
- جرجانی، ا. (۱۴۰۴). *دلایل الاعجاز*. تصحیح السید محمد رشید رضا. بیروت: دارالمعرفه للطباعة و النشر.
- حسینی سیستانی، س. ع. (بی‌تا). *الرافد فی علم الاصول*. قم: مکتب آیت‌الله العظمی السید السیستانی.
- حق‌شناس، ع. (۱۳۷۰). *در جستجوی زبان علم*، برگرفته از مجموعه مقالات ادبی و زبان‌شناختی. *زبان‌شناسی*، ۷(۲)، ۲-۲۳.
- حموی، ا. ح. (۱۴۲۶). *خزانه‌الأدب و غایة‌الأدب*. به اهتمام عصام شعیب. بیروت: دارالمکتبه‌الهلل.
- راستگو، س. م. (۱۳۷۰). *ایهام در شعر فارسی*. تهران: سروش.
- سیوطی، ج. (۱۴۲۱). *الاتقان فی علوم‌القرآن*. تحقیق فواز احمد زمرلی. ج ۲. بیروت: دارالکتاب العربی.
- شیخ امین، ب. (۱۹۹۱). *البلاغه‌العربی فی ثوبها‌الجدید؛ علم‌البدیع*. بیروت: دارالعلم للملایین.
- طیب حسینی، س. م. (۱۳۸۸). *چند معنایی در قرآن کریم*، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
- عدنان، س. (۱۳۷۶). *گرایش‌های فلسفی در نقد ادبی*. ترجمه نصرالله امامی. اهواز: انتشارات دانشگاه شهید چمران.
- قزوینی، م. (بی‌تا). *ایضاح و تلخیص، ضمیمه شروح‌التلخیص*. بیروت: دارالصادر.
- مرتضوی، س. ج. (۱۳۹۴). *بدیع از بلاغت*. تهران: زوار.
- مطلوب، ا. (۲۰۰۰). *معجم مصطلحات البلاغی و تطورها*. بیروت: مکتبی لبنان، ناشرون.
- ناتل خانلری، پ. (۱۳۶۱). *زبان‌شناسی و زبان فارسی*. تهران: توس.

واعظ کاشفی، م. (۱۳۶۹). *بدایع الافکار فی صنایع الشعار*. ویراسته و گزاره میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.

ولک، ر. (۱۳۶۵). *مفاهیم ساخت و صورت در نقد قرن بیستم*. ترجمه محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: توس.

- Clement, C. (1983). *The lives and legends of Jacque Lacan* (A. Goldhammer, Trans.). New York: Columbia University Press.
- Dean, T. (2003). Lacan and queer theory. In J. M. Rabate (Ed.), *The Cambridge companion to Lacan*. New York: Cambridge University Press.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. London: The Macmillan Press.
- Guiraud, P. (1975). *Semiology* (G. Gross, Trans.). London: Routledge and Kegan Paul.
- Hammavand, Z. (2003). The construal of atemporalisation in complement clauses in English. *Annual Review of Cognitive Linguistics*, 4(1), 59-85.
- Lacan, J. (1989). Science and truth from *Ecrits*. *Newsletter of the Freudian Field*, 3, 12-34.
- Sadowski, P. (2001). Control, information, and literary meaning: A systems model of literature as communication. *European Journal of English Studies*, 5(3), 289-301.
- Sadowski, P. (2003). From signal to symbol: Towards a systems typology of linguistic signs. In W. G. Muller & O. Fischer (Eds.), *From sign to signing: Iconicity in language and literature 3* (pp. 411-424). Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Sampson, G. (1999). The tree planes of language. *Language Sciences*, 21, 1-30.
- Soon, P. S. (1994). *Lexical ambiguity in poetry*. London & New York: Longman.
- Vygotsky, L. (1962). *Thinking and speaking* (E. Hanfmann & G. Vakar, Trans.). Cambridge: MIT Press.