مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۴ ـ تابستان ۱۴۰۰
صفحات ۳۷- ۶۶ (علمی ـ پژوهشی)

کارکرد معیارهای نشانه‌ای، ساختاری، ارزشی و نقشی در تحلیل فرایند زایشی معنا و دلالت‌پردازی در نظام نشانه‌ای زبانی و ادبی

مهیار علوی مقدّم*

چکیده

نشانه- معناشناسی، حوزهٔ مطالعاتی جدیدی است در زمینهٔ تبیین کارکرد لایه‌های زیرین نشانه‌ها و دست یافتن به روابط متقابل نشانه‌ها و دستاورد آن، چگونگی ظهور معناست. بر این اساس، به چارچوبی در حوزهٔ نشانه- معناشناسی نیازمندیم تا بتوانیم به فرایند زایشی معنا در متن ادبی دست یابیم. به رغم تمایز دو دیدگاه در زمینهٔ «تعّین معنا» بر پایهٔ نظریهٔ نشانه‌شناسی سوسور و «عدم تعّین معنا»، بر پایهٔ باور به لایه‌های تاریک و رازناکیِ متن ، بر اساس دو نظریهٔ نشانه‌شناسی ساختارگرای سوسوری و پیرسی و شالوده‌شکنی پساساختارگرای بارتی و دریدایی، می‌توان معیارهایی در فهم متن ادبی، چگونگی ظهور معنا و سنجه‌هایی در تبیین ساختارهای زبانی متن و نشانه‌های ادبی و تمایز بین دلالت «لفظ» بر معنا در «اثر زبانی» و دلالت «نشانه» بر معنا در «اثر ادبی» و دو نظام نشانه‌ای زبانی و ادبی ارائه کرد. به کمک پیوند بین نشانه و معنا و چهار «معیار نشانه‌ای»، «معیار ساختاری»، «معیار نقشی» و «معیار ارزشی»، می‌توان به تحلیل چگونگی ظهور معنا و نهایتاً فهم و تأویل متن ادبی دست یافت. از این رو، دست یافتن به مبانی نشانه- معناشناسی، بر اساس چهار مقولهٔ «نشانه»، «ساخت»، «نقش» و «ارزش» و چهار معیار نشانه‌ای، ساختاری، نقشی و ارزشی، در تحلیل فرایند زایشی معنا، هدف این پژوهش است؛ چهار مقوله و معیاری که برای نخستین بار علی‌محمد حق‌شناس برشمرده است.

کلیدواژه: *نشانه- معناشناسی، معیارهای نشانه‌شناسی، ساختار، نظام نشانه‌ای، فرایند زایشی معنا.*

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری m.alavi.m@hsu.ac.ir
تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۰۵/۱۱ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۶/۱۷

۱. مقدّمه

نشانه‌شناسی[۱]، رویکردی علمی و نظری است که به شناخت مبانی چگونگی ظهور معنا در اثر ادبی و تحلیل فرایند زایشی معنا منجر شود. این رویکرد، ما را از نگاه صرفاً زبان‌شناسیِ دارای جانب‌داری‌های یک‌سویه، دور می‌کند. اهمیت نشانه و نشانه‌شناسی، نظریه‌پردازان زیادی همچون فردیناند دو سوسور[۲]، ژاک لاکان[۳]، لویی یلمسف[۴]، چارلز سندرس پیرس[۵] و گِرِمس[۶] را برآن داشت تا در خصوص این رویکرد و ارتباط آن با جهان پیرامون، به تحلیل و بررسی بپردازند. به این ترتیب، دو دیدگاه وجود دارد: ۱. «تعیّن معنا»، بر پایهٔ نظریهٔ نشانه‌شناسی فردیناند دو سوسور و شکل‌گیری هر نشانه از یک دالّ (همان تصویرآوایی یا شکل نوشتاری آن) و یک مدلول (معنای دالّF) و اختیاری و قراردادی بودن رابطهٔ بین این دو؛ ۲. «عدم تعیّن معنا»، براساس باور به لایه‌های تاریک و رازناکیِ متن، مبتنی بر نظریه‌هایی مانند هرمنوتیک و شالوده‌شکنی ادبی دریدا. به رغم این تمایز، بر اساس دو نظریهٔ نشانه‌شناسی سوسوری و شالوده‌شکنی دریدایی و نیز پیوند دو حوزهٔ نشانه‌شناسی ومعناشناسی، می‌توان به اصول

۱. نشانه‌شناسی، پیشینه‌ای دیرینه‌تر از نیمهٔ سده بیستم دارد و به اندیشه‌های فلسفی و منطقی در یونان و روم باستان و در میان مسلمانان، به‌ویژه ایرانیان بازمی‌گردد. دست‌کم نظریه‌پردازان مسلمان در بحث‌های منطقی خود به تعریف دالّ و مدلول و دلالت و تمایز آن‌ها پرداخته‌اند. حتّی پیش از آنکه سوسور اصطلاح نشانه‌شناسی را مطرح کند، بسیاری از دانشمندان علوم طبیعی در سده‌های اخیر، از این عنوان استفاده کرده‌اند. در حدود صد سال پیش، فیلسوف پراگماتیست امریکایی، چارلز سندرس پیرس، اصطلاح Semiosis را به کار برد و از این اصطلاح برای دانش نشانه‌شناسی استفاده کرد. همچنین می‌توان از این نظریه‌پردازان نام برد که هریک تأثیری بسزا بر اندیشه‌های فلسفی و علمی نشانه‌شناسی گذاشته‌اند: لوی اشتروس:انسان‌شناسی و مردم‌شناسی، ژاک لاکان: روان‌کاوی، به‌ویژه تکامل نظریه‌های فروید، میشل فوکو: فلسفه، رولان بارت: نظریه‌های ادبی و مباحث زیباشناسی.

2. Ferdinand de Saussure
3. Jacques Lacan
4. Louis Hjelmslev
5. Charles Sanders Peirce
6. Greimas

و مبانی تحلیل فرایند زایشی معنا دست یافت و به تبیین ساختارهای زبانی متن پرداخت.

۱-۱. بیان مسئله

نشانه‌شناسی، رویکردی نظری است دربارهٔ دلالت و تأویل نشانه‌ها و مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای. این رویکرد، افزون بر راه یافتن به حوزهٔ ادبیات و متن‌های ادبی، به زمینه‌های دیگری نیز وارد شده است؛ مانند نشانه‌شناسی سینما، نشانه‌شناسی رسانه، نشانه‌شناسی اجتماعی، نشانه‌شناسی معماری، نشانه‌شناسی تئاتر، نشانه‌شناسی فرهنگی، نشانه‌شناسی موسیقی و نشانه‌شناسی تصویر. این پژوهش درچارچوب نشانه‌شناسی ادبیات گام برمی‌دارد و رویکرد پژوهشی این مقاله، نظریهٔ نشانه- معناشناسی گفتمانی است. در دهه‌های اخیر، حرکتی از نشانه‌شناسی ساختارگرا (که بر رابطهٔ دالّ و مدلولی تأکید می‌ورزد و درآن، معنای از پیش تعیین‌شده، اهمیتی بسزا دارد) به سوی نشانه- معناشناسی گفتمانی (که بر نظام فرایندی که بر رابطهٔ بین سطوح زبانی صورت و معنا تکیه دارد و معنا را تابع کشمکش و تنش سطوح زبانی می‌داند) شکل گرفته است. نشانه- معناشناسی گفتمانی، برآیند نشانه‌شناسی ساختارگرای سوسوری و پیرسی و نشانه‌شناسی پساساختارگراست. لویی یلمسلف، زبان‌شناس دانمارکی، نظریهٔ نشانه‌شناسی سوسور را تکمیل و رابطهٔ فرایندی دو سطح بیان و محتوا را جانشین رابطهٔ دالّ و مدلولی کرد (رک: شعیری، ۱۳۸۸: ۴۱). نشانه‌شناسی یلمسلفی، برخلاف نشانه‌شناسی ساختارگرا، با اعتقاد به دو سطح بیان و محتوا، رابطهٔ دنیای بیرون و درون را به رابطه‌ای حسی- ادراکی و سیّال تبدیل کرد (نک: شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲).

آنچه در این پژوهش، درپی آن هستیم، دست یافتن به مبانی بنیادین تحلیل فرایند زایشی معنا و چگونگی ظهورمعنا در متن ادبی، برخاسته از نشانه‌شناسی ساختارگرای گفتمانی است که با معناشناسی پساساختارگرا، پیوندی تنگاتنگ دارد و براساس آن‌ها می‌توان معنا را در چارچوب یک نظامِ دارای معیارهای برآمده از نشانه- معناشناسی توصیف کرد. این معیارها عبارت‌اند از: «نظام»، «ساختار»، «نقش» و «ارزش» که از

نشانه‌شناسی ساختارگرا و معناشناسی پساساختارگرا سرچشمه می‌گیرد. برآیند این دو، نظریهٔ نشانه- معناشناسی است که از یک سو، بر جنبهٔ هم‌زمانی مطالعهٔ زبان تأکید می‌ورزد و مطالعاتی زبانی و نشانه‌شناختی به دست می‌دهد و با نگرشی علمی، جامع، منسجم و دقیق به‌وسیلهٔ معیارهای نشانه‌ای، ساختاری، نقشی و ارزشی، به پیوند بین نشانه و معنا، عدم تأثیر ساخت‌ها و روابط دستوری و پیوند پیام اثر ادبی با جهان درون‌متنی، به تحلیل فرایند زایشی معنا می‌پردازد. در این پژوهش، می‌کوشیم بر اساس نظریهٔ نشانه- معناشناسی و با هدف بازشناخت و تبیین چهار مقولهٔ «نشانه»، «ساختار»، «نقش» و «ارزش» و چهار معیار نشانه‌ای، ساختاری، نقشی و ارزشی، به کاربرد این معیارهای چهارگانه در تحلیل دلالت «لفظ» بر معنا و«نشانه» بر معنا در نظام نشانه‌ای زبانی و ادبی و نهایتاً تحلیل چگونگی ظهور معنا و فرایند زایشی آن در اثر ادبی فارسی بپردازیم؛ حوزه ای که درآن، پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است.

۱-۲. پرسش‌ها و روش تحقیق

این پژوهش، بر پایهٔ این پرسش‌ها شکل گرفته است:

- مبانی نشانه- معناشناسی تا چه اندازه می‌تواند پژوهشگر را به نظریه‌ای منسجم دربارهٔ دلالت و تأویل نشانه‌ها و فرایند فهم متن برساند؟

- چهار مقولهٔ «نشانه»، «ساختار»، «نقش» و «ارزش» و چهار معیار نشانه‌ای، ساختاری، نقشی و ارزشی، چه جایگاهی در فهم و دریافت متن ادبی، تحلیل فرایند زایشی معنا و تمایز بخشیدن اثر زبانی و اثر ادبی دارند؟

- تمایز بین دلالت «لفظ» بر معنا در «اثر زبانی» و دلالت «نشانه» بر معنا در«اثر ادبی» و تمایز دو نظام نشانه‌ای زبانی و ادبی، چه جایگاهی در مطالعات زبانی و دانش نشانه‌شناسی دارد؟

در این پژوهش، روش گردآوری اطلاعات، از نوع کتابخانه‌ای، روش استدلالی تحقیق، استقرایی (جزء به کل) و روش تحلیل داده‌ها، کیفی است.

سال دوازدهم ـ تابستان ۱۴۰۰ ـ شمارهٔ بیست و چهارم

۲. پیشینهٔ تحقیق

کتاب *A Linguistic Guide to English Poetry*[1]، نوشتهٔ جفری لیچ (۱۹۶۹)، کتابی ارزنده است که خواننده را با ساختارهای زبانی و چهار سطح آوایی و موسیقایی، واژگانی و نحوی، بلاغی و ادبی و محتوایی و معنایی در تحلیل متن ادبی و به دست دادن الگوی بررسی زبان انواع ادبی حماسی، عرفانی، غنایی و ژانرهایی از این دست آشنا می‌کند. مقالهٔ «شعر، نظم، نثر، سه گونهٔ ادبی»، نوشتهٔ علی‌محمّد حق‌شناس (۱۳۷۱)، مقاله‌ای درخور توجه در تمایز زبان‌شناختی سه گونه زبان ادبی شعر، نظم و نثر است. همچنین در مقالهٔ «مرز میان زبان و ادبیات کجاست؟»، نوشتهٔ علی‌محمّد حق‌شناس (۱۳۸۱)، به چهار مقولهٔ «نشانه»، «ساخت»، «نقش» و «ارزش» و چهار معیار نشانه‌ای، ساختاری، نقشی و ارزشی پرداخته شده است و منبع اصلی این پژوهش به شمارمی‌رود. صفوی (۱۳۸۰) در جلد دوم کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات (شعر)* کوشیده است گامی بر اساس مطالعات نشانه‌شناسی به سوی ادبیات بردارد. حمیدرضا شعیری (۱۳۹۱) در کتاب *مبانی معناشناسی نوین*، زنجیره‌های متعدّدی را برای مطالعهٔ ساختار روبنایی گفتمان به دست داده است. شعیری (۱۳۹۲) درکتاب *تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان* و نیز درکتاب *نشانه- معناشناسی سیّال* (۱۳۸۸) به مباحثی در زمینهٔ تحلیل روایت از منظر نشانه- معناشناسان ساختارگرا پرداخته است. علی عبّاسی (۱۳۹۵) درکتاب *نشانه- معناشناسی روایی مکتب پاریس*، دیدگاه نشانه- معناشناسی و نگرش‌های مکتب پاریس، به‌ویژه نشانه- معناشناسی روایی را ارئه کرده است. مهیار علوی مقدّم (۱۳۸۱) در کتاب *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، به ساختارهای زبانی،کارکرد نشانه‌شناسی در تحلیل متن ادبی و نقش نشانه‌ها و عناصر ساختاری در فهم متن ادبی و تمایز دو زبان عادی و ادبی پرداخته است. فریبا مهری و دیگران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل رستاخیز ساختاری واژه‌ها بر پایهٔ سبک‌شناسی لایه‌ای

1. Geoffrey Neil Leech

در لایهٔ نحوی غزل معاصر ایران»، به هنجارگریزی لایهٔ نحوی غزل معاصر پرداخته‌اند که درخور توجه است.

به نظر می‌رسد در میان پژوهش‌های نشانه- معناشناسی، به‌جز مقالهٔ «مرز میان زبان و ادبیات کجاست؟»[1] تا آنجا که نگارندهٔ این مقاله آگاه است، تاکنون هیچ اثری دربارهٔ بهره‌مندی از معیار نشانه‌ای، ساختاری، نقشی و ارزشی در تحلیل فرایند زایشی معنا و چگونگی ظهور معنا در شعر کلاسیک و نو فارسی نگاشته نشده است و این خلأ پژوهشی موجب انجام این پژوهش گردید.

۳. مبانی نظری تحقیق

۳-۱. از نشانه‌شناسی ساختارگرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی

نشانه، واحد ساختاری نظام‌های نشانه‌ای است که «به حکم قراردادی تلویحی یا تصریحی، ارزشی تازه علاوه بر ارزش اوّلی و ذاتی‌اش پیدا می‌کند و به اعتبار همین ارزش تازه، به کار می‌رود» (حق‌شناس، ۱۳۷۱: ۴۰-۴۱). نشانه، «کلیتی» است که به سبب وجود رابطه یا نقش بین معنا و لفظ پدید می‌آید. در نشانه‌شناسی ساختارگرای سوسوری، رابطهٔ نشانهٔ دالّ و مدلول، رابطه‌ای منطقی و بدون حضور عامل انسانی است؛ امّا در نشانه‌شناسی پیرسی، رابطهٔ دالّ و مدلول، رابطه‌ای متقارن بود و نشانه‌ها از دیدگاه پیرس، سلسله قواعدی برای مطالعه همه چیز بودند؛ برخلاف سوسور که آن را فقط در زمینهٔ قراردادی ارتباط مطرح می‌کرد. در ابتدا، نشانه‌شناسی در مراحل آغازین خود بود و هنوز در این نظریه‌ها، نمی‌توان از تأثیر عامل حسّی ادراکی که برشکل‌گیری معنا مؤثر است، نشانی یافت.

---

۱. علی محمدحق‌شناس(۱۳۷۱)، به تمایز میان سه‌گونهٔ زبان ادبی، یعنی شعر، نظم و نثر می‌پردازد و جوهر شعر را بر پایهٔ گریز از هنجارهای زبان خودکار می‌داند. لیچ نیز به این تقسیم‌بندی اعتقاد دارد (Leech, 1969: 56). شفیعی‌کدکنی نیز شالوده و جوهر شعری را شکستن هنجار منطقی زبان می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۸: ۲۴۱). بنابراین در فرایند آفرینش ادبی، با گریز از قواعد حاکم بر زبان خودکار روبه‌رو هستیم.

در مرحلهٔ پس از سوسور و پیرس، نظریه‌پردازانی به این عرصه پا گذاشتند که هریک، افزون بر بسط و گسترش مباحث نشانه‌شناسی، مرزهای این رویکرد را گسترش و با معناشناسی پیوند دادند و به تحلیل کنش گفتمانی و روایی پرداختند. از این میان، لویی یلمسلف و گرماس، جایگاه درخوری دارند. از نظر یلمسلف، معنا و لفظ، نماهای زبانی هستند برای نقشی که این دو را به یکدیگر مرتبط می‌سازد. به بیان دیگر، بین این دو مقوله، همبستگی وجود دارد و لفظ و معنا لازم و ملزوم یکدیگرند (رک: دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۵۷). این نظریه، به‌ویژه در مقایسه با نظریهٔ سوسور که لفظ و معنا را از یکدیگر جدا می‌پنداشت و آوا و اندیشه را از صورت آن‌ها متمایز، شایستهٔ توجه است. یلمسلف، رابطهٔ زبانی دو سطح بیان و محتوا را جانشین رابطهٔ دالّ و مدلولی ساخت (نک: شعیری، ۱۳۸۸: ۴۰-۴۱) و با اعتقاد به حضور عامل انسانی، آن را به رابطه‌ای سیّال و ناپایدار تبدیل کرد (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲). سپس گرماس، سطح بیان را برون- نشانه و سطح محتوا را درون- نشانه نامید و با مطالعهٔ ترکیبات نشانه‌ها و بررسی ارتباط بین آن‌ها، البته از نوع انسانی آن، به تبیین نظریه‌ای پرداخت که زمینهٔ عبور از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا را به نشانه- معناشناسی گفتمانی فراهم کرد (رک: شعیری، ۱۳۸۸: ۴۳). این رابطهٔ انسانی، به دو روی نشانه، کارکردی حسّی - ادراکی می‌بخشد و سبب پیوند بیان و محتوا با یکدیگر یا نزدیکی، دوری یا سبقت آن‌ها از هم می‌شود. به این ترتیب، دامنهٔ نشانه‌شناسی از آنچه در آغاز، سوسور در نظر داشت، گسترش یافت و مفهوم نشانه از دایرهٔ نشانه‌های زبانی و صوتی فراتر رفت. در این میان، عوامل انسانی، مانند عوامل عاطفی، شناختی، حسّی- ادراکی و زیبایی‌شناختی، مطرح شد و نیز نشانه‌شناسی که در آغاز به یافتن رابطهٔ بین لفظ و معنا و دالّ و مدلول محدود می‌شد و حوزه‌های محدود زبان‌شناختی را دربر می‌گرفت، پا را فراتر گذاشت و به لایه‌های گوناگون زندگی بشر، از نظر قابلیت نشانه بودن که قابلیت مطالعه دارد، راه یافت. اکنون دامنهٔ مطالعات نشانه‌شناختی بسیار گسترده شده است و به‌عنوان ابزاری در تحلیل متون ادبی، متون تبلیغاتی روزنامه‌ها و متون

چندرسانه‌ای دیداری و شنیداری (از جمله سینما، تئاتر، موسیقی و معماری) به کار می‌رود.

۳-۲. نشانه- معناشناسی، نظریه‌ای دربارهٔ دلالت و تأویل نشانه‌ها و تحلیل فرایند زایشی معنا

رابطهٔ تصوّر ذهنی و واژه، رابطه‌ای متقابل و دوجانبه است؛ به این معنا که تصوّر ذهنی می‌تواند نشان‌دهندهٔ واژه باشد و واژه نیز تداعی‌کنندهٔ آن تصوّر ذهنی. با تصوّر کردن اشیا و پدیده‌ها، واژه در ذهن ما راه می‌یابد و با شنیدن واژه، تصویری در ذهن ما شکل می‌گیرد و معنا، حاصل پیوند واژه و تصوّر ذهنی است. دالّ، رویهٔ محسوس و حاضر هر نشانه است و مدلول، رویهٔ پنهان و غایب آن. دالّ همان «هر چیز» است و مدلول، معنا. در حقیقت، «دالّ» صورت نیست و «مدلول» نیز چیزی نیست که در جهان خارج وجود داشته باشد، «بلکه هر دو، پدیده‌ای ذهنی هستند که به نظام زبان وابسته‌اند. از نظر سوسور، چون دالّ و مدلول هر دو ذهنی‌اند، رابطهٔ بین این دو نیز ذهنی است» (رک: صفوی، ۱۳۸۰: ۲۵/۲-۲۶).

واژهٔ «لاله»، ترکیبی است از صداها. ارزش و اعتبار نخستین آن، ارزشی آوایی است که به کمک فیزیک اصوات و آواها می‌توان آن را شناخت و تعریف کرد. با شنیدن این واژه در عبارت: (۱) «در این باغ، لاله‌های زیبایی می‌روید»، تصوّری از این گل در ذهن نقش می‌بندد؛ تصوّری تجریدی که نمونه‌ای از گل‌های لاله است و به آن مدلول می‌گوییم و واژهٔ «لاله» را دالّ. در حقیقت ما به کمک یک قرارداد، به معنای آن دست یافته‌ایم؛ قراردادی که بین دالّ (واژه و شکل آوایی که از لاله بر زبان می‌آید یا به‌صورت نوشتاری) و مدلول (تصوّر ذهنی از لاله: بر اساس فرهنگ لغت، نام گل و سپس نام خاص) وجود دارد؛ یعنی به معنای قاموسی لاله (گیاهی پیازدار از خانوادهٔ لیلیاسه، از تیرهٔ سوسنی‌ها با کاسه و جامی زیبا...) ارزشی تازه افزوده می‌شود و از این به بعد، این واژه تبدیل به یک نشانه می‌شود. نشانه، آن چیزی است که به حکم قراردادی تلویحی یا تصریحی، ارزش تازه‌ای بر ارزش نخستین آن افزوده باشند و آن

را به اعتبار همین ارزش جدید به کار ببرند. ضمن آنکه بین دالّ و مدلول در کاربرد نشانه‌شناختی «لاله»، هیچ ارتباط ماهوی وجود ندارد و این واژه، واقعیتی است تجریدی از تصویری که از گل لاله بر کاغذ رسم و ذهن مخاطب را به آن تصوّر تجریدی یا مدلول راهنمایی می‌کنیم. از این رو، در زبان فارسی بر اساس قراردادی که میان فارسی‌زبانان پذیرفته شده است، به این تصوّر ذهنی (که به چیزی در دنیای خارج مربوط می‌شود) «لاله» گفته می‌شود و در انگلیسی Tulip و در زبان فرانسه Tulipe. واژهٔ «لاله» نمی‌تواند با ماهیت گل یکی باشد و در حقیقت، پذیرفتن این واژه به جای آن گل، گونه‌ای «دروغ» است، همان طور که امبرتو اکو[1] گفته است: «نشانه، تمام آن چیزهایی است که بر پایهٔ قراردادی اجتماعی و ازپیش‌نهاده، چیزی را به جای چیزی دیگر معرفی می‌کند و نشانه‌شناسی، نظریه‌ای است دربارهٔ دروغ» (Eco, 1975: 6-7).

امّا صرفاً دانستن اینکه نشانه چیست، چه ارتباطی بین لفظ و معنا در ارتباط دلالت‌آمیز نشانه وجوددارد، رابطهٔ تصوّر ذهنی و واژه چگونه ذهن ما را به سوی نشانه هدایت می‌کند و چگونه دالّ (رویهٔ محسوس و حاضر هر نشانه) و مدلول (رویهٔ پنهان و غایب هر نشانه) با یکدیگر پیوند می‌یابند و نشانه شکل می‌گیرد، نمی‌توان به الگویی در تحلیل دلالت و تأویل نشانه‌ها و الگوی زایشی معنا دست یافت و این، همان نقیصه‌ای است که موجب شد از الگوهای نشانه‌شناسی ساختارگرایِ برآمده از زبان‌شناسی، به نشانه- معناشناسی راه یابیم؛ الگویی که از سوسور و پیرس آغاز شد و به یلمسلف و گرماس انجامید. امّا این سیر تحوّل‌آمیز که ما را به نظام گفتمانی و نشانه- معناشناسی گفتمانی و روایی رساند، در ارائه الگویی جهت تأویل نشانه‌ها و اینکه چگونه معنا زاده می‌شود، ناتوان است و به گمان نگارندهٔ این سطور، بازشناخت تمایز بین دلالت‌های «لفظ» بر معنا و «نشانه» بر معنا در نظام‌های نشانه‌ای زبانی و ادبی و بهره‌گیری از چهار مقولهٔ «نشانه»، «ساخت»، «نقش» و «ارزش» و چهار معیار نشانه‌ای،

1. Umberto Eco

ساختاری، نقشی و ارزشی در تحلیل زایش معنا، به فهم و تحلیل متن ادبی بسیار کمک می‌کند.

۳-۲-۱. رابطهٔ «اختیاری» و «انگیخته» بین دالّ و مدلول در نشانه‌های زبانی و ادبی

سوسور بر این باور بود که رابطهٔ بین دالّ و مدلول، از نوع «اختیاری» است. اصل اختیاری بودن نشانه‌های زبانی را سوسور با توجه به وجود واژه‌های گوناگون که در زبان‌های مختلف بر یک مفهوم یکسان دلالت می‌کند، ارائه کرد. بر اساس کتاب *زبان‌شناسی عمومی* سوسور، می‌توان چنین استنباط کرد که هر مدلولی می‌توانسته هر دالّی داشته باشد و هر دالّی نیز می‌توانسته به هر مدلولی دلالت کند و از این رو، این رابطه، اختیاری است (رک: صفوی، ۱۳۸۰: ۲۶/۲). مثلاً دلالت لفظ «لاله» بر معنای قاموسی «گیاهی پیازدار...»، اصل ساختاری بودن رابطهٔ بین دالّ و مدلول با منطق زبان تا زمانی پذیرفته است که نشانه، اجتماعی نشده و پس از اجتماعی شدن نشانه، سخنگویان هر زبان، خود را موظّف می‌دانند برای دست یافتن به نقش اصلی زبان که همانا ایجاد ارتباط است، در هنگام اشاره به مدلول، از همان دالّ انتخاب‌شده استفاده کنند.

در برابر اصل اختیاری بودن، رابطهٔ «انگیخته» وجود دارد که به اعتبار خاصی، از جمله مجاورت، علّت یا شباهت شکل می‌گیرد. در علایم راهنمایی و رانندگی، چراغ قرمز دالّ است برای مدلول آنکه علامت خطر باشد و رابطهٔ این دو بر پایهٔ نوعی شباهت استوار است. این مدلول، ارزش تازه‌ای می‌یابد غیر از ارزش اولیهٔ نور قرمز و به این ترتیب، «نور قرمز» به یک نشانهٔ انگیخته تبدیل می‌شود. در حقیقت، در رابطهٔ انگیخته، رابطهٔ بین دالّ و مدلول، رابطه‌ای تثبیت‌شده نیست و سخنگوی زبان می‌تواند در شرایطی خاص، یک دالّ را به مدلول دیگری غیر از مدلول اولیه‌اش نسبت دهد (نک: حق‌شناس، ۸۲-۱۳۸۱: ۴۱؛ رک: صفوی، ۱۳۸۰: ۲۷)؛ مثلاً به جای آنکه واژهٔ «لاله» که یک دالّ است، به مدلول آن، یعنی نام گلی نسبت داده شود، به مدلولی

دیگر، یعنی نماد خون شهید نسبت داده شود. وقتی نشانهٔ زبانی «بوی» (دالّ) بر مدلول اولیهٔ خود، یعنی «رایحه» دلالت کند، ما با نشانهٔ اختیاری سروکار داریم. این اطلاق در چارچوب زبان عادی و خودکار جای می‌گیرد. در این بیت:

(۲) به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طرّه بگشاید

زتاب جعد مشکینش چه خون افتاد دردل‌ها

(حافظ، غزل ۱، ب ۲)

ایهام بوی از رایحهٔ خوش و امید و آرزو در شعر حافظ بسیار پرمعناست. بوی، همزاد آرزوست و گویا حافظ می‌خواهد بگوید بوی یار همانند آرزوی یار است؛ همراه و در عین حال دست‌نیافتنی. گویا وقتی عاشق می‌گوید بویی از معشوق می‌شنود، یعنی آرزوی دیدار او را دارد و آرزو دارد بویی از او به مشامش برسد و ای کاش نشانی از خوشی او دریافت کند. این نشان و اثر نیز بیان‌کنندهٔ حالتی دور و دست‌نیافتنی است و در عین حال، متناسب با رابطهٔ عاشق و معشوق که دور از یکدیگر و به یاد یکدیگرند. هنگامی که نشانهٔ زبانی «بوی» بر این مدلول ایهام‌آمیز امید و آرزو که همراه با نشان و اثری از معشوق است، دلالت کند، ما با نشانهٔ انگیخته سروکار داریم.

یکی ازتمایزهای نشانه‌شناسی و نشانه- معناشناسی در جایگاه رابطهٔ «اختیاری» و «انگیخته» بین دالّ و مدلول در نشانه‌های زبانی و ادبی است. در نشانه- معناشناسی و تحلیل نظام گفتمانی، این رابطهٔ بین دالّ و مدلول، از نوع انگیخته، غیرثابت و ناپایدار است و گویشور و به‌کاربرندهٔ زبان می‌تواند در هر شرایطی، یک دالّ را به مدلولی دیگر غیر از مدلول اولیه‌اش نسبت دهد.

۳-۳. تمایز دو نظام نشانه‌ای زبانی و ادبی: تمایز بین دلالت «لفظ» بر معنا در«اثر زبانی» و دلالت «نشانه» بر معنا در «اثر ادبی»

اگر از دیدگاه نشانه- معناشناسی به آثار ادبی و زبانی نگاه کنیم، می‌توانیم به جنبه‌های تمایز اساسی و بنیادین بین این دو دسته از آثار، دونظام نشانه‌ای زبانی وادبی

ودلالت لفظ برمعنا(دراثرزبانی) و دلالت نشانه برمعنا(دراثرادبی) پی ببریم و به مبانی نشانه- معناشناختی فهم ودریافت متن دست یابیم. این موضوع را با مثال می‌توان روشن کرد:

(۳) لاله ساغرگیر و نرگس مست و بر ما نام فسق داوری دارم بسی یارب که را داور کنم (حافظ، غزل ۳۴۶، ب ۴)

می‌توان کاربرد لاله را در مثال (۳) با مثال (۱) مقایسه کرد.کاربرد این گل در یکی، زبانی (مثال ۱) و در دیگری، ادبی (مثال ۳) چه وجه تمایزی وجود دارد؟ چگونه می‌توانیم از کارکردهای نشانه‌شناختی، به فهم، دریافت و تأویل بیت حافظ و تحلیل فرایند زایشی معنا در شعر او دست یابیم؟ نشانهٔ «لاله» در هر دو مثال مشترک است؛ امّا در مثال (۱)، نشانه‌ای است که در یک سوی آن، لفظ و در سوی دیگر، معنا قرار دارد و رابطهٔ بین این دو، قراردادی و بر اساس اصل اختیاری است؛ به گونه‌ای که اگر کسی بخواهد از معنای قاموسیِ «گیاهی پیازدار...» یاد کند، باید همین واژهٔ «لاله» را به کار گیرد؛ امّا در مثال (۳)، بی‌گمان معنایی که از این بیت حافظ دریافت می‌شود، اشاره به گیاهی پیازدار از تیرهٔ سوسنی‌ها بدون گل لاله نیست. پیداست که «لاله» در اینجا دیگر یک گل معمولی نیست که بتوان معنای آن را از فرهنگ لغت یافت یا نمونه‌ای از آن را در باغی جست. حافظ به لاله و نرگس جان بخشیده و حالت‌های آن‌ها را با حالات انسانی مقایسه کرده است. در نظر شاعر، کاسهٔ لاله به‌مثابهٔ جامی است در دست لاله و نرگس با داشتن چشمان خمارآلود، مست است. گویا لاله، ساغر به دست گرفته، می‌گساری می‌کند و نرگس از بس که مِی نوشیده، مست شده است؛ امّا محتسب یقهٔ مرا گرفته و بر من، منی که «عمری است...» نام فسق می‌نهد و مرا تبه‌کار می‌داند.

اکنون پرسش این است که حافظ چگونه و در چه فرایندی، در مصراع نخست به زبانی طنز می‌پردازد و در مصراع دوم از ستمی می‌نالد که بر او می‌رود؟ آیا مدلول لاله که به‌مثابهٔ جامی انگاشته شده، با واژهٔ «لاله» رابطهٔ دلالتی برقرار کرده یا این مدلول با کلِ نشانهٔ زبانی «لاله» این رابطه را ایجاد کرده است؟ پیداست در این دلالت ادبی، هم

واژهٔ «لاله» و هم معنای زبانی آن (در مثال ۱) و نیز رابطهٔ دلالت زبانی بین این دو را، به‌مثابهٔ یک کلیت در نظر می‌گیریم و به نشانه‌ای تازه دست می‌یابیم که در یک سوی آن، نشانهٔ زبانی است و در سوی دیگر آن، مدلولی تازه. در این نشانهٔ ادبی، جایگاه دالّ به کل نشانهٔ زبانی «لاله» داده شده، یعنی به مجموعهٔ واژه و معنای زبانی آن. افزون بر رابطه دلالتی قراردادی زبانی و نیز جایگاه مدلول در این نشانهٔ ادبی، یعنی به‌مثابهٔ جامی انگاشتن، معنایی تازه افزوده شده و بین این دالّ و مدلول ادبی تازهٔ آن، رابطهٔ دلالتی انگیخته‌ای بر پا شده است (رک: حق‌شناس، ۸۲-۱۳۸۱: ۴۱-۴۲). به این ترتیب، در اثر زبانی، اساساً و عمدتاً با رابطهٔ اختیاری و قراردادی روبه‌روییم و در اثر ادبی، با رابطهٔ انگیخته، غیرثابت و ناپایدار.

از آنچه گفته شد، نتیجه می‌گیریم که بین این دو نشانه (در مثال (۱) زبانی و در مثال (۳) ادبی) به رغم شکل ظاهری‌شان، تفاوتی ساختاری و بنیادین وجود دارد. در مثال (۱) ما با دلالت «لفظ» بر معنا سروکار داریم و در مثال (۳) با دلالت «نشانه» بر معنا. در مثال (۱) رابطهٔ دلالت از نوع اختیاری و قراردادی است و در مثال (۳) این رابطه از نوع رابطهٔ انگیخته، غیرثابت و ناپایدار. اصولاً رابطهٔ دلالت ادبی بین نشانه‌های زبانی در مقام دالّ ادبی و معنای ادبی در مقام مدلول ادبی، رابطه‌ای انگیخته، غیرثابت و ناپایدار است؛ به همین دلیل در مثال (۳)، «لاله» بر جام شراب و می‌گساری دلالت دارد و در شعری دیگر، چه‌بسا همین واژه بر نمادی که با خون شهید و شهادت در پیوند است، دلالت کند. همچنین دلالت نشانه بر معنا که از آنِ زبان ادبی است، از نوع معنای ضمنی نیست؛ زیرا «معنای ضمنی کلمه، معنایی ثابت، قراردادی و ناگزیر متعلق به زبان است و چنان در زبان مستقر و نهادینه شده است که در فرهنگ‌ها توصیف می‌شود، حال آنکه رابطهٔ دلالت ادبی نشانهٔ زبانی بر معنای تازهٔ ادبی، رابطه‌ای است ناپایدار و غیرثابت و در نتیجه به هیچ وجه جزء نهاد زبان نمی‌تواند باشد» (حق‌شناس، ۸۲-۱۳۸۱: ۴۱-۴۲). در مجموع می‌توان گفت در زبان ادبی، نشانه‌های زبانی (که در عمل به نشانهٔ ادبی تبدیل می‌شوند) جایگزین لفظ در زبان می‌شوند و بر این نشانه‌ها،

اعم از دالّ، مدلول و دلالت زبانی، معنایی تازه افزوده می‌گردد و به کمک این نشانه، رابطهٔ دلالتی انگیخته‌ای پدید می‌آید.

در هر اثر ادبی، ساخت‌های زبانی به‌عنوان دالّ‌های پیچیده و ساختمند به کار می‌روند تا در مجموع، یک درون‌مایه و پیام ادبی گسترده را منتقل کنند. در شعر و نثر ادبی، کل متن همراه با معنا و محتوای شعری و نثری وابسته به واژه‌های آن، بر پیام و درون‌مایهٔ دیگری دلالت می‌کند و معنای موجود در این اثر به ظاهر زبانی، معنایی نیست که درخور بازگویی باشد؛ بلکه اجزای معنایی آن جزء دالّ از نشانه‌های ادبی پنداشته می‌شود تا خواننده را به معنایی دیگر دلالت کند. در عین حال، روابط ساختاری که در یک اثر ادبی بین نشانه‌های ادبی پدید می‌آید و در شکل‌گیری معنای متن نقش دارد، به کمک ساختار دستوری و دستور زبان پدید نمی‌آید. بر همین اساس است که برای درک، دریافت و تأویل متن ادبی، نباید روابط دستوری موجود در ساخت‌های آن را ملاک و معیار قرار دهیم. اصولاً معنایی که از دل روابط دستوری، نشانه‌های زبانی و ساخت‌های زبانی شعر و نثر ادبی به دست می‌آید، باطل و ناپذیرفتنی است؛ از این رو، بی‌گمان باید از سطح معانی زبانی و روابط دستوری حاکم در اثر، فراتر رویم و به کمک نشانه‌های ادبی، به حوزهٔ تأویل و فهم متن راه یابیم. می‌توان نتیجه گرفت «ساخت‌هایی که به ایجاد معنای ادبی در اثر ادبی دخالت دارند، ساخت‌های غیردستوری‌اند و بر عکس، ساخت‌هایی که به ایجاد معنای زبانی در اثر زبانی نقش دارند، ساخت‌های دستوری‌اند» (حق‌شناس، ۸۲-۱۳۸۱: ۴۳-۴۴).

به نظر می‌رسد تمایز بین ساخت دستوری و ساخت غیردستوری می‌تواند به ما در تمایز بین اثر زبانی و اثری ادبی یاری کند. آنچه جایگزین شکل‌گیری و انتقال پیام در اثر ادبی می‌شود، ساخت‌های غیرزبانی و روابط غیردستوری است؛ امّا نکتهٔ درخور توجه آن است که ساخت‌های غیردستوری که در شکل‌گیری و تکوین معنا در اثر ادبی نقش دارد، ایجاب می‌کند فاصلهٔ زبان با خواننده و مخاطب هرچه بیشتر کاهش یابد، در حالی که ساخت‌ها و روابط دستوری در اثر زبانی به گونه‌ای است که قدرت

القایی و شیوایی و روانی کلام به گونه‌ای غیرطبیعی جلوه می‌کند. هر اندازه ساخت‌ها و روابط غیردستوری در آفرینش معنای ادبی بیشتر نمود یابد، آن‌چنان قدرت القایی و شیوایی کلام تجلّی می‌یابد که ما حتّی متوجه شگردهای بیانی شاعر نمی‌شویم.

(۴) من نه آن رندم که ترک شاهد و ساغر کنم
محتسب داند که من این کارها کمتر کنم
(حافظ، غزل ۳۴۶، ب ۱)

(۵) به عزم توبه سحر گفتم استخاره کنم بهار توبه شکن می‌رسد چه چاره کنم
(همان، غزل ۳۵۰، ب ۱)

(۶) من ترک عشق شاهد و ساغر نمی‌کنم صدبار توبه کردم و دیگر نمی‌کنم
(همان، غزل ۳۵۳، ب ۱)

در مثال‌های (۴) تا (۶)، حافظ بیش از آنکه از زبان عادی و محاوره‌ای سرپیچی کند، از زبان ادبی معتاد شاعران پیشین روی گردانده است؛ یعنی زبانی که سخت در بندِ ساخت‌ها و روابط دستوری است. این نوع ساخت‌ها و روابط دستوری موجب می‌شود در اثر زبانی، معانی زبانی انتقال یابد یا در اثر ادبی، زبان هنری و زیباشناختی، آمیخته با تکلّف و تصنّع، زبان را به سوی هنجارگریزی و برجسته‌سازی بکشاند. از این رو در بیت‌های زیر، شاعر از ظرفیت‌های زبان، بیشترین بهره را می‌گیرد و به زبانی طبیعی و سرشار از عناصر شعری و غنای معنایی بسیار نزدیک می‌شود و چون اجزا و عناصر کلام به همان ترتیبی در پی یکدیگر قرار می‌گیرد که معنای کلام اقتضا می‌کند، ضرورتی ندارد در فهم ابیات (۷) تا (۹) به ساخت‌ها و روابط دستوری روی آوریم؛ چراکه اصولاً این روابط دستوری، در انتقال پیام این شعرها نقشی ندارند.

(۷) محتسب، شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد قصهٔ ماست که در هر سر بازار بماند
(همان، غزل ۱۷۸، ب ۴)

(۸) ناصح به طنز گفت حرام است می مخور
گفتم به چشم و گوش به هر خر نمی‌کنم
(همان ، غزل ۳۴۵، ب ۵)

(۹) شیخم به طیره گفت که رو ترک عشق کن محتاج جنگ نیست برادر نمی‌کنم
(همان، ب ۶)

٤- تحلیل داده‌ها

٤-١. معیارهای نشانه- معناشناسی در تحلیل فرایند زایشی معنا و فهم متن

برخلاف موضوع نشانه‌شناسی که کشف نشانه بود، موضوع مطالعات نشانه- معناشناسی، چگونگی آشکار شدن معنا و دست یافتن به الگوی زایشی معنا و دست یافتن به «روابط ساختاری پنهان و نهفته ای است که معنا را تولید می‌کند» (عباسی، ۱۳۹۵: ۱). بر این اساس، نشانه- معناشناس برای تحلیل نظام‌های معنایی می‌کوشد ژرف‌ساخت و روساخت کلام و گفتمان را بیابد تا بتواند کلیت معنایی آن را به دست دهد. دستاورد این تحلیل، ظاهر شدن ساختارهای گوناگون انتزاعی و عینی متن است. بر اساس الگوی برآمده از نشانه- معناشناسی، با هدف تحلیل الگوی زایشی معنا در متن ادبی، می‌توان از «ژرف‌ساخت که جایگاه داده‌های انتزاعی است، شروع و به سوی روساخت که جایگاه داده‌های عینی است و معنا در آنجا ظاهر می‌شود، حرکت کرد» (همان: ۲). از این رو در فرایند فهم وتأویل متن که یک نظام معنایی است، به روش‌شناسی برآمده از نشانه- معناشناسی نیازمندیم؛ یعنی رویکردی که موضوع آن بیشتر چگونگی ظاهر شدن معناست تا خودِ معنا.

الگویی که نشانه- معناشناسی در تأویل نشانه‌ها و فهم و تحلیل فرایند زایشی معنا ارائه می‌کند، الگوی تحلیل فرایند دلالت بین نشانه‌هاست که چگونه معنا زاده می‌شود. برای دست یافتن به این الگوی زایشی و دریافت معنا، سه سطح را می‌توان طبقه‌بندی کرد: سطح «روساخت» که جایگاه داده‌های عینی است که در آن معنا ظاهر می شود؛ سطح «میانی» که کنترل و هدایت سطح روساخت را در اختیار دارد و سطح

«ژرف‌ساخت» که با مفاهیم انتزاعی در پیوند است (همان: ۱۱). الگوی برآمده از نظریهٔ نشانه- معناشناسی مبتنی بر چهار مقولهٔ «نشانه»، «ساخت»، «نقش» و «ارزش» و چهار معیار نشانه‌ای، ساختاری، نقشی و ارزشی که در این پژوهش به تحلیل کاربردی آن در تحلیل فرایند دلالت و تحلیل چگونگی فرایند زایشی معنا، به‌ویژه در جستار تحلیل داده‌ها می‌پردازیم، توسط علی‌محمّد حق‌شناس مطرح شده است و به گمان نگارندهٔ این سطور، نسخهٔ ایرانی نشانه- معناشناسی در تحلیل چگونگی ظهور معناست و می‌تواند در هر سه سطح روساخت، میانی و ژرف‌ساخت در تحلیل متن ادب فارسی یاری رساند؛ پژوهشی که تاکنون در عرصه بررسی تطبیقی نشانه- معناشناسی و معیارهای چهارگانهٔ نشانه‌ای، ساختاری، نقشی و ارزشی صورت نگرفته است (رک: حق‌شناس، ۸۲-۱۳۸۱: ۴۴).

الف. معیار نشانه‌ای: اثر زبانی، اثری است که در آن پیام و محتوا، از راه نشانهٔ زبانی و دلالت اختیاری و ثابت لفظ بر معنا به مخاطب انتقال می‌یابد؛ امّا در اثر ادبی، پیام و محتوای مورد نظر از راه نشانهٔ ادبی و دلالت ناپایدار، غیرثابت و انگیختهٔ نشانهٔ زبانی بر معنای ادبی به خواننده و مخاطب منتقل می‌شود. بر پایهٔ این معیار، در اثر زبانی، انتقال پیام بر لایهٔ بیرونی زبان استوار است؛ از این رو، با سطح معنایی، چندان سروکار نداریم و بافت معنایی زبان چندان به چالش کشانده نمی شود و اساساً در درک ودریافت این بافت معنایی که با برونهٔ زبان در ارتباط است و بر معنایی خارج از زبان ارجاع داده می‌شود، دشواری چندانی وجود ندارد؛ زیرا درآن، با نشانه‌های زبانی سروکار داریم. در نتیجه، این زبان، عمدتاً بر پایهٔ نظام تک‌معنایی شکل می‌گیرد و انتقال پیام و محتوای موردنظر گوینده، حاصل خودآگاهی ذهن گوینده و نتیجهٔ فعالیت خودآگاه ذهن اوست؛ امّا در اثر ادبی، انتقال معنا و درون‌مایه، بر پایهٔ هر سه لایهٔ بیرونی، میانی و درونی زبان استوار است. زبان شعر و نثر ادبی، با این سه لایه سروکار دارد. در لایهٔ بیرونی زبان، آرایه‌های لفظی بدیع، مانند انواع جناس، تکرارها، سجع‌ها و عناصر آوایی و موسیقایی، درلایهٔ میانی زبان،آرایه‌های زیباشناختی علم بیان،

آرایه‌های معنوی و تصویرپردازی و در لایهٔ درونی زبان، «معنا» پدیدار می شود؛ امّا این سه لایه، چنین نیست که از یکدیگر متمایز شوند و بتوان در عرصهٔ عمل، آن‌ها را از هم تفکیک کرد.

چون در زبان ادبی، هم با برونهٔ زبان و هم با لایهٔ میانی و درونهٔ زبان در ارتباط هستیم، با سطح معنایی زبان نیز سروکار داریم؛ چراکه هستهٔ زبان، معناست و دو لایهٔ میانی و درونی زبان، هریک در آفرینش معنا نقش دارند. شایان ذکر است وقتی شعر و نثر ادبی، حاصل لحظه‌های خودآگاهی ذهن شاعر باشد، دارای نظام تک‌معنایی است و اگر از ناخودآگاه شاعر و نویسنده سرچشمه بگیرد، تابع نظام چندمعنایی خواهد بود؛ یعنی حرکتی از برونهٔ زبان به میانه و درونهٔ زبان و در متن‌های بر چندگانگی معنایی و هسته زبان که محل ظهور معناست، درون‌مایه، هرچه بیشتر از راه نشانهٔ ادبی و دلالت‌های غیرثابت و انگیختهٔ نشانه زبانی بر معنای ادبی به خواننده و مخاطب منتقل می‌شود.

ب. معیار ساختاری: اثر زبانی، اثری است که ساخت‌ها و روابط دستوری آن در تکوین و شکل‌گیری پیام مؤثر است؛ امّا در اثر ادبی، ساخت‌ها و روابط ادبی موجود در آن، در تکوین و شکل‌گیری پیام اثر نقش دارد. در این اثر، ساخت‌های زبانی و روابط دستوری را نمی‌توان نادیده گرفت؛ ولی وجود آن‌ها در تکوین و شکل‌گیری پیام اثر مؤثر نیست و دخالت دادن این ساخت‌ها و روابط در فهم اثر، به ارتباط و پیام‌رسانی ادبی آسیب می‌رساند. به همین دلیل، در اثر زبانی، «زبان‌آموز» با «دستورزبان» سروکار دارد؛ ولی در اثر ادبی، با «دستور ادب» (شگردهای دانش‌های معانی، بیان و بدیع). از این رو، برای شناخت اثر ادبی، دانستن «زبان»، بایسته است؛ امّا تنها به زبان‌دانی نمی‌توان بسنده کرد. اثر ادبی، دارای زبانی است که پرورده شده و سرشت زیباشناختی یافته است. درست است که واژگان در اثر ادبی،کم‌وبیش همانی است که در «زبان» نیز به کار می‌رود، امّا درون‌مایه‌های هنری، شور و تپندگی، شوریدگی و جنبه انگیزه‌ای در آن نیست.

ج. معیار نقشی: اثر زبانی، اثری است که پیام مطلوب در آن تا حدّ امکان به‌صورت مستقیم و با صراحت به مخاطب «ابلاغ» می‌شود، به گونه‌ای که امکان تأویل‌پذیری پیام و محتوای مطلوب در آن به کمترین حد می‌رسد؛ امّا در اثر ادبی، پیام مطلوب به‌صورت غیرمستقیم و به یاری شگردهای بیانی و زیبایی‌شناختی، مانند ایهام، استعاره، تمثیل و... به خواننده و مخاطب «القا» می‌شود (نه ابلاغ)، به گونه‌ای که خواننده برای دست یافتن به پیام مطلوب باید به فرایند بازآفرینی دست یازد. در اینجاست که فرایند تأویل، کارکردی عینی و لازم می‌نماید. به عبارت دیگر، در اثر زبانی، با «ابلاغ معنا» و در اثر ادبی با «القای معنا» سروکار داریم. یکی از تفاوت‌های اثر زبانی و اثر ادبی، در همین نکته نهفته است که بیان اثر زبانی به گونه‌ای است که می‌کوشد معنا را روشن به مخاطب خود انتقال دهد و «ابلاغ» و ابهام‌زدایی کند؛ امّا اثر ادبی تلاش می‌کند معنا را پنهان و ابهام‌زایی کند. این پوشیدگی معنا، فرایندی است که از لایهٔ میانی زبان آغاز می‌شود و در شعر و نثر ادبی بر پایهٔ لحظه‌های خودآگاهی ذهن شاعر و نویسندهٔ ادبی، در همین لایه می‌ماند؛ ولی در شعر و نثر ادبی بر پایهٔ لحظه‌های ناخودآگاهی ذهن شاعر و نویسندهٔ ادبی، این فرایند از لایهٔ میانی زبان، پا را فراتر می‌گذارد و به لایهٔ درونی و درونهٔ زبان وارد می‌شود؛ یعنی هستهٔ زبان که محل ظهور معناست. اینجاست که ژرفای اندیشگی شعر و نثر ادبی در هستهٔ زبان به اوج می‌رسد و شاعر و نویسندهٔ ادبی، می‌تواند ژرفای اندیشهٔ خود را به مخاطب «القا» کند. به یاری معیار نقشیِ ابلاغ و القای زبان، به‌صراحت می‌توان گفت درجهٔ کامیابی، ارتباط با مخاطب، القای معنا، تنوّع و گسترهٔ مخاطبان، حضور در حافظه تاریخی مردم و تأثیرگذاری در فرایندهای فرهنگی و اندیشه‌ورزی شاعر و نویسندهٔ ادبی که به هر سه لایهٔ بیرونی، میانی و درونی زبان، به‌دور از افراط و تفریط اهمیت دهد، در لایهٔ بیرونی زبان که محل ظهور جنبه‌های واژگانی،آرایه‌های لفظی بدیعی و عناصر موسیقایی زبان است، در لایهٔ میانی که محل ظهور تصاویر هنری و آرایه‌های معنوی

است و در لایهٔ درونی که محل ظهور معنا و ژرفای اندیشگی اثر ادبی است؛ یعنی هستهٔ زبان، دوچندان می‌شود.

د. معیار ارزشی: اثر زبانی، اثری است که ارزش آن را می‌توان از راه رابطهٔ پیام با جهان خارج و مصداق‌های عینی و بیرونی سنجید؛ امّا ارزش اثر ادبی، از راه رابطهٔ پیام با جهان تخیّل‌آمیز درون‌متنی سنجیده می‌شود. نگاه همانند به اثر زبانی و اثر ادبی، این نتیجه را در پی خواهد داشت که «ارزش آثار ادبی، چنانچه به‌عنوان یکی از انواع زبانی قلمداد شوند، با ارزش آثار زبانی مساوی می‌شود؛ یعنی هر دو ارزش زبانی می‌یابند، حال آنکه ادبیات در مقام آثار ادبی، ارزش خاص خودش را دارد» (حق‌شناس، ۸۲-۱۳۸۱: ۴۰).

به یاری «معیار ارزشی» و ارزش‌گذاری اثر بر پایهٔ بافت برون‌متنی و بافت درون‌متنی، به‌صراحت می‌توان گفت ما با دوگونه اثر روبه‌رو هستیم: «اثر زبانی» و «اثر ادبی». ارزش آثار دستهٔ نخست بر پایهٔ پیوندشان با جهان مصداق‌ها و عینیت‌ها تعیین می‌شود؛ زیرا زبان در وهلهٔ نخست، کارکرد ارتباط، تفهیم و تفاهم دارد. بارزترین کارکرد اثر زبانی، اطلاع‌رسانی است. در حقیقت به کارگیرندهٔ زبان به یاری این ابزار، به موضوع و امری در جهان بیرون اشاره می‌کند و ارجاع می‌دهد. به دلیل همین کارکرد «خبری» و اطلاع‌رسانیِ اثر زبانی است که انتقال پیام در این آثار به شکل مستقیم صورت می‌گیرد و دریافت پیام نیز به‌آسانی روی می‌دهد؛ امّا وظیفهٔ اصلی و اوّلیهٔ زبان ادبی، تفهیم و تفاهم نیست و جنبهٔ اطلاع‌رسانی و خبری در آن‌ها کارکردی ثانویه دارد. بنابراین ارزش آثار ادبی به اعتبار رابطه‌شان با جهان مصداق‌ها و عینیت‌ها تعیین نمی‌شود؛ بلکه این آثار به اعتبار شیوه‌های بیانی و کارکردهای فراخبری، ارزش می‌یابند.

٤-٢. تمایز بین نظام نشانه‌ای در اثر زبانی و اثر ادبی

نظام زبان، نوعی نظام نشانه‌ای است و هریک از واحدهای این نظام، یک نشانه به شمار می‌رود. این واحدهای زبانی بر چیزی غیر از خود دلالت می‌کند و درآن، دو

اصل «انتخاب» و «ترکیب» وجود دارد که دو محور «جانشینی» و «همنشینی» را پدید می‌آورند. فرایند آفرینش اثر ادبی، به این سادگی که در فرایند آفرینش اثر زبانی و زبان عادی احساس می‌شود، نیست. در اثر ادبی، با بازی نشانه‌ها (جایگزینی برحسب مجاورت، جایگزینی برحسب مشابهت)، تحوّل نشانه‌ها و فرایند انتقال معنایی روبه‌رو هستیم، هرچند فرایند تولید زبان عادی و اثر زبانی نیز بسیار پیچیده است که در این بحث جای نمی‌گیرد.

مثال بازی شطرنج سوسور می‌تواند به ما در شناخت مفهوم گریز از اثر زبانی و ابزارهای آفرینش اثر ادبی و بازی و تحوّل نشانه‌ها وچگونگی انتقال معنایی درون‌بافتی و میان‌بافتی کمک کند. سوسور در مثال بازی شطرنج، به این نکته اشاره می‌کند که شکل و جنس مهره‌ها در بازی تأثیری ندارد. شکل مهره‌ها تا آن حد ارزش دارد که مثلاً «اسب»، «فیل» یا «رخ» را بتوانیم از یکدیگر تشخیص بدهیم. اگر بتوانیم نظام زبان را با بازی شطرنج مقایسه کنیم، آیا منظور از گریز از قواعد بازی این است که مثلاً مهرهٔ سفید به «شاه» سفید کیش بدهد؟ یا «اسب» بتواند از حرکت اصلی خود تخطّی کند؟ پیداست که گریز از قواعد بازی، از این نوع تخطّی‌ها نیست؛ زیرا نظام بازی شطرنج به هم می‌خورد و این دیگر، شطرنج نیست؛ بلکه ابداع یا تغییر نشانه‌های قراردادی در بازی شطرنج است. حال اگر مهره‌ای مانند «اسب» را برداریم و به جای آن «گل سرخ» بگذاریم و به این ترتیب بخواهیم به طرف مقابل دوست داشتن خود را نشان دهیم، چطور؟ گریز از قواعد زبان خودکار از همین نوع است. باید بپذیریم ما در این هنجارگریزی، در چارچوب نظام زبانی باقی می‌مانیم و زبان ادبی نیز بخشی از همین نظام زبانی است و نمی‌توان آن را یک نظام نشانه‌شناسی مستقل از نظام نشانه‌شناسی زبان عادی و خودکار پنداشت. بنابراین، آفرینش ادبی در چارچوب نظام نشانه‌شناسی زبانی صورت می‌گیرد و آنچه را روی می‌دهد، باید بتوان در همین چارچوب تبیین کرد (رک: صفوی، ۱۳۷۳: ۷۶/۲).

حال اگر یک نمکدان، جایگزین مهرهٔ «اسب» کنیم، نمکدان فقط نقش «اسب» را بر عهده می‌گیرد و معنای دیگری را القا نمی‌کند. از این رو می‌توان گفت گل سرخ، نقشی نشان‌دار بر عهده می‌گیرد، در حالی که نمکدان چنین نقشی ندارد و صرفاً جایگزین «اسب» شده است. گل سرخ علاوه بر اینکه نقش جایگزینی «اسب» را برعهده می‌گیرد، صرفاً «اسب» نیست؛ یعنی بر اساس «انتخاب» از روی محور جانشینی، ویژگی‌هایی را داراست که در «اسب» نیست و نقشی فراتر از نقش مهرهٔ «اسب» دارد (رک: همان: ۷۸/۲). ضمن آنکه این گل سرخ، دیگر گل سرخی نیست که می‌توان در گل‌فروشی یافت و با تمام گل سرخ‌های دیگر متفاوت است. در حقیقت این گل سرخ، به مدلولی دلالت دارد که از مصداق خارجی‌اش فاصله گرفته و ارزشی تازه یافته است.

امّا همچنان این پرسش‌ها فراروی ماست: تفاوت زبان ادبی با زبان روزمره که برای تفهیم و تفاهم به کار می‌گیریم، چیست؟ به‌راستی منظور از «زبان خودکار» چیست و آیا اساساً چنین زبانی وجود دارد و حتّی اگر به‌صورت نظری چنین زبانی وجود داشته باشد، قواعد حاکم بر این زبان چیست؟ فراموش نکنیم برای دست یافتن به پاسخ‌های دقیق این پرسش‌ها باید در چارچوب نظام زبانی حرکت کنیم. در اینجا، شبکهٔ روابط متقابل واحدهای زبان بر اساس محور همنشینی و جانشینی زبان و «ساخت» زبان، خود را می‌نمایاند. در این حالت، واحدی «از روی محور جانشینی انتخاب می‌شود و بر روی محور همنشینی قرار می‌گیرد که مجاورتش با دیگر واحدهای موجود بر روی محور همنشینی، تابع قواعد ترکیب‌پذیری معنایی نیست؛ به همین دلیل، بر شبکهٔ نشانه‌ها تأثیر می‌گذارد. بنابراین انواع انتخاب‌ها از روی محور جانشینی و قرار دادن این انتخاب‌ها بر روی محور همنشینی است؛ به شکلی که ترکیب حاصل، بر شبکهٔ نشانه‌های نظام زبان تأثیر بگذارد. این همان گل سرخی است که به جای مهرهٔ «اسب» روی صفحهٔ شطرنج قرار می‌گیرد.»

به این ترتیب می‌توانیم معنای شبکهٔ نشانه‌ها و نشانهٔ زبانی را درک کنیم. فرایند نقد و تحلیل زبان‌شناختی متن‌های ادبی نیز در همین چارچوب است. در محور جانشینی، چند صورت آوایی (همان دالّ) داریم که می‌توانیم هریک از آن‌ها را انتخاب کنیم. در این فرایند، با نشانه‌های زبانی سروکار داریم که یک دالّ را به یک مدلول پیوند می‌دهد. بنا به گفتهٔ سوسور، نشانه‌های زبانی، پدیده‌ای روان‌شناختی و دوسویه هستند و دو عنصر تصوّر معنایی (مدلول) و تصوّر صوتی (دالّ) وابسته به یکدیگرند و هریک متضمّن حضور دیگری است و پیوند این دو، «نشانه» را پدید می‌آورد. به این ترتیب، واحد هر نظام نشانه‌ای زبان را می‌توان برحسب «جایگزینی»، یعنی انتقال ارزش یک نشانه به نشانه‌های دیگر تقسیم‌بندی کرد. برحسب «مشابهت»، گل سرخ، جایگزین مهرهٔ اسب شده، برحسب «مجاورت»، واحدهایی از زبان را کاهش و در نتیجه، نظام نشانه‌ای اثر زبانی و اثر ادبی را شکل می‌دهیم. از این رو، هر نشانه در تقابل با نشانه‌های دیگر می‌تواند بر اساس جایگزینی برحسب مشابهت و مجاورت، ارزش خود را به نشانه یا نشانه‌های دیگر منتقل کند و نشانه‌های یک نظام نشانه‌ای یا نشانه‌های چند نظام نشانه‌ای در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. به این ترتیب، بازی نشانه‌ها که یکی از عوامل هنجارگریزی معنایی است، حاصل رابطهٔ دوسویه و تعاملی نشانه‌ها ،برپا می‌شود که در برجسته‌سازی زبان، نقش مهمی دارد و از عوامل ارتقای سطح اثر ادبی به شمار می‌رود.

٤-٣. «انتخاب» و «ترکیب» نشانه‌ها

آفرینندهٔ اثر ادبی می‌کوشد به انتخاب مناسب‌ترین «نشانه» و شکل دادن پیوند دوسویهٔ آن روی آورد. کاربرد واژهٔ «ساقی» در آغاز دیوان حافظ در نمونهٔ (۱۰) و «صبا» در نمونهٔ (۱۱)، با توجه به پیام، اندیشه و جهان‌نگری حافظ، بهترین نمونهٔ کارکرد عناصر آوایی در پیوند با معنا در محور جانشینی است. کارکرد «ساقی» (محبوب‌ترین چهرهٔ شعری حافظ، برابر با مغبچه باده‌فروش، معشوق زمینی و معشوق ازلی) و «صبا» (باد صبحگاهی، از مشرق و شمال شرقی می‌وزد، لطیف و خنک،

پیام‌رسان عاشق، نسیمی خوش، عامل شکفتگی گل‌ها، محرم اسرار عاشقان، نفحهٔ رحمانی و یکی از چهره‌های شاخص شعر حافظ) در محور همنشینی، بسیار درخور توجه است:

(۱۰) «الا یا ایها **الساقی** ادر کأساً و ناولها...»

الا ای **حبیب** دل...

الا ای **جان فرزانه**...

(۱۱) «نفس باد **صبا** مشک‌فشان خواهد شد...»

نفس باد **سحر**...

نفس باد **هوا**...

همچنین می‌توان کارکرد «ساقی» و «صبا» را در محور همنشینی و بر پایهٔ نشانه‌های آوایی، معنایی و... بررسی کرد و آن‌گاه دریافت که مناسب‌ترین «انتخاب» و «ترکیب» در دو محور جانشینی و همنشینی صورت گرفته است. در این شعر نیما یوشیج (۱۳۶۳):

(۱۲) قاصد روزان ابری، **داروگ**! کی می‌رسد باران؟

بر بساطی که بساطی نیست

در درون کومهٔ تاریک من که ذرّه‌ای با آن نشاطی نیست

و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکیش

می‌ترکد...

شاعر با «ترکیب» آواییِ «داروگ (قورباغهٔ درختی)، از سویی با این نشانه، این حیوان را به ذهن تداعی می‌کند و از سوی دیگر، از قاصد بودن داروگ و خبر آوردن روزهای ابری و باران سخن می‌گوید. به این ترتیب، نیما این واژه را نشانهٔ دو چیز قرار می‌دهد و با نمادسازی در چارچوب نظام نشانه‌ای، به زبان خود، بُعدی ادبی می‌بخشد.

براساس روابط جانشینی و همنشینی، می‌توانیم فرایند گریز از قواعد زبان خودکار و ابزارهای آفرینش ادبی را تحلیل کنیم. در نمونهٔ (۱۳)، احمد شاملو (۱۳۴۸) در چارچوب هنجارگریزی، واحدی را از محور جانشینی انتخاب کرده که پیش از این مرده است:

(۱۳) غبارآلوده، از جهان

تصویری باژگونه در آبگینهٔ بی‌قرار...

واژهٔ «باژگونه» در مقطع هم‌زمانی از زبان خودکار فارسیِ گذشته، به کار می‌رفته است؛ ولی در مقطع هم‌زمانی معاصر فارسی، در طول زمان تغییر یافته، در نظام زبانی امروز جایی ندارد. ورود این واحد به ساخت زبان، تغییری در نظام زبانی پدید آورده است. به سبب همین تغییر، بر شبکهٔ نشانه‌ها تأثیر گذاشته، کاربرد آن عملکردی نشاندار است. در نتیجه، این واحد، نقشی در فرایند برجسته‌سازی دارد (صفوی، ۱۳۷۳: ۸۱ و ۸۷). در نمونهٔ (۱۴) شعر حافظ، با شبکه‌ای درهم‌تنیده از مراعات نظیرها، تداعی معانی و ابهام‌ها روبه‌روییم که همگی، اصل مجاورت و مشابهت و شبکهٔ نشانه‌ها را در دو محور همنشینی و جانشینی، منسجم‌تر و هنری‌تر می‌کند:

(۱۴) «به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها» (حافظ، غزل ۱، ب ۲)

کاربرد «بوی» (رایحه، امید و آرزو و حرکت فیزیکی بوی) ، «نافه» (کیسه‌ای در زیر شکم آهوی نر ختن، استعاره از حلقهٔ خوش‌بوی گیسو)، «نافه‌گشایی» (عمل بریدن نافهٔ آهو، استعاره از عطرپراکنی زلف وگشوده شدن حلقه‌هایش)، «تاب» (پیچ و شکن، رنج و شکنج)، «مشکین» (سیاه، مشک‌آمیز و دارای رایحهٔ مشک) و «خون در دل افتادن» (خونی که در دل آهوی مشکین می‌افتد، دل‌خون و خونین‌دل شدن و خون‌جگر شدن و به کمال رنج و محنت افتادن). کاربرد واژه‌های بوی، نافه، صبا، طره و... در محور جانشینی در مثال (۱۴) درخور توجه است؛ مثلاً اگر حافظ چنین می‌سرود:

به رایحهٔ گیسوی خوش‌بویی که نسیم صبحگاهی از آن گیسوی پیچ‌درپیچ معشوق بگشاید...

به بوی کیسهٔ خوش‌بوی آهوی ختنی که باد پیام‌رسان، ازآن موهای مجعدافتاده زیباروی بگشاید...

در بافت زبان ادبی، ساختارهای غیرمتعارف وجود دارد و در آن هنجارهای عادی و متداول زبان، رعایت نمی‌شود. در حقیقت زبان ادبی و شاعرانه، معانی خاص را درهم می‌نوردد و از مستقیم‌گویی می‌گریزد. از این رو، شعر، هنری زبانی است که «شیوهٔ بیان» در آن اهمیت اساسی دارد. اصولاً می‌توان گفت آنچه در ادبیات اهمیت دارد، شیوهٔ بیان است. در اصل، «هدف هنر، نه انتقال اندیشه‌ها که از وظایف منطق است، بل بیان ضمیر آدمی است؛ وظیفهٔ شعر هم همین است» (غیاثی، ۱۳۶۸: ۳۰). این دو نمونه را با یکدیگر مقایسه می‌کنیم:

(۱۵) هر آدم ناپاک و بدنهادی به خشم آمد.

(۱۶) هرگاوگند چاله دهانی آتشفشانِ روشن خشمی شد (شاملو، ۱۳۴۸: ۴۲).

در نمونهٔ (۱۵)، موضوع به‌صورت یک جملهٔ خبری کوتاه و ساده، در چارچوب زبان عادی و خودکار بیان شده است؛ امّا در نمونهٔ (۱۶)، شاملو به کمک عناصر واژگانی، معنایی، موسیقایی و زیباشناختی، ساختاری هنری و بیانی پدید آورده و به حوزهٔ زبان ادبی راه یافته است. شاعر، دهانی را به تصویر درآورده که مانند چالهٔ گندگاوی است. این دهان، از آنِ انسان پلشتی است که گویا هر زمان که دهانش را باز می‌کند، چاله‌ای پر از گندیدگی پدیدار و آتشفشانی از خشم، فروزنده می‌شود. در حقیقت، شاملو با شیوهٔ بیانی شاعرانه (از جمله کاربرد واژه‌های خشن و زمخت)، به کلام خود ژرفا و گستردگی معنا بخشیده، حالتی نفسانی را به مخاطب خود منتقل کرده و جوهر شعر خود را بر شکستن هنجار منطقی زبان و گریز از قواعد و هنجارهای زبان خودکار استوار کرده است.

۵. نتایج و یافته‌های تحقیق

۱. موضوع مطالعات نشانه‌شناختی، کشف روابط ساختاری پنهان و نهفتهٔ آفرینندهٔ معنا، دست یافتن به ژرف‌ساخت و روساخت کلام و گفتمان، چگونگی ظاهرشدن معنا و نه کشف معنا و تبیین ساختار زبانی متن و کارکرد ساخت زبانی آن است. اگر از دیدگاه نظریهٔ نشانه- معناشناسی به آثار ادبی و زبانی نگاه کنیم، می‌توانیم به جنبه‌های تمایز اساسی و بنیادین این دو دسته از آثار، دو نظام نشانه‌ای زبانی و ادبی و دلالت لفظ بر معنا (در اثر زبانی) و دلالت نشانه بر معنا (در اثر ادبی) پی ببریم و به مبانی نشانه- معناشناختی تحلیل فرایند زایشی معنا دست یابیم. تحلیل نشانه‌های زبانی و دلالت اختیاری و ثابت لفظ بر معنا در انتقال پیام به مخاطب در اثر زبانی و نشانه‌های ادبی و دلالت انگیخته‌ای و ناپایدار و غیرثابت در پیوند بین نشانه و معنا (معیار نشانه‌ای)، تأثیر ساخت‌ها و روابط دستوری در شکل‌گیری پیام در اثر زبانی و عدم تأثیر این ساخت‌ها و روابط در شکل‌گیری پیام در زبان ادبی (معیار ساختاری)،کاربرد ابلاغ معنا در اثر زبانی و القای معنا در اثر ادبی (معیار نقشی) و پیوند پیام اثر زبانی با مصداق‌های عینی و پیوند پیام اثر ادبی با جهان درون متنی (معیار ارزشی) و مباحثی از این دست، می‌تواند به ما در شرح و تأویل متن‌های ادبی یاری رساند؛ چراکه بدون توجه به این‌گونه مباحث و رویکردها، نقد و تحلیل فرایند زایشی معنا ناممکن می‌نماید. در زبان ادبی، نشانه‌های زبانی، جایگزین لفظ در زبان می‌شوند و بر این نشانه‌ها، اعم از دالّ، مدلول و دلالت زبانی، معنایی تازه افزوده می‌شود و به کمک این نشانه، رابطهٔ دلالتی انگیخته‌ای پدید می‌آید. همچنین تمایز بین دلالت «لفظ» بر معنا در «اثر زبانی» و دلالت «نشانه» بر معنا در «اثر ادبی» و شکل‌گیری دو نظام نشانه‌ای زبانی و ادبی بر پایهٔ این تمایز، اهمیتی بسزا دارد.

۲. به کمک «معیار نشانه‌ای» در تحلیل اثر زبانی و اثر ادبی، بررسی نقش دلالت اختیاری و ثابت لفظ بر معنا و دلالتِ ناپایدار، غیرثابت و انگیختهٔ نشانه بر معنا، چگونگی ارتباط زبان با سه لایهٔ بیرونی، میانی و درونی زبان و انتقال پیام بر پایهٔ نشانهٔ

زبانی و نشانهٔ ادبی، به سنجه‌ای دست می‌یابیم. به یاری «معیار ساختاری»، به پیوند ساخت زبانی و روابط دستوری در دریافت اثر زبانی و نقش ساخت فرازبانی و فرادستوری دستور ادب به دلیل برانگیختگی و برانگیزندگی ذاتی اثر ادبی، می‌رسیم. به یاری «معیار نقشیِ» ابلاغ معنا در اثر زبانی و ابهام‌زدایی معنا برای مخاطب و «القای معنا» و ابهام‌زایی معنا برای مخاطب، در پیوند زبان با خودآگاهی و ناخودآگاهی ذهن گوینده و شاعر و نویسندهٔ ادبی، به سنجه‌ای دست پیدا می‌کنیم. پیوند اثر زبانی و زبان عادی با لایهٔ بیرونی زبان و پیوند اثر ادبی با لایه‌های فراتر از لایهٔ بیرونی، یعنی لایهٔ میانی و لایهٔ درونی زبان و نهایتاً رسیدن به هستهٔ زبان که محل ظهور معنا و ژرفای اندیشگی است و به اوج رسیدن ناخودآگاه آفرینندهٔ متن، معیاری برای بررسی جایگاه شاعر و نویسندهٔ ادبی در اندیشه‌ورزی و القای معنا، ارتباط با مخاطب و گسترهٔ مخاطب و ماندگاری او در حافظه تاریخی مردم، تأثیرگذاری بر ارتقای سطح فرهنگ و اندیشه و درنوردیدن مرزهای زمانی و مکانی، به دست می‌دهد. «معیار ارزشی» با ارزش‌گذاری اثر زبانی با بافت برون‌متنی و دنیای مصداق‌ها و عینیت‌ها و اثر ادبی با بافت درون‌متنی و دنیای تخیّل‌آمیز و غیر عینیت‌ها در پیوند است. به یاری این معیار، به سنجه‌ای دست می‌یابیم که تفهیم وتفاهم، سرشت خبری، دلالت هر دالّ بر یک مدلول و تک‌معنایی ذاتی در اثر زبانی و زبان عادی و قرار گرفتن تفهیم وتفاهم در مرتبهٔ دوم اهمیت، سرشت انشایی، دلالت هر دالّ بر بیش از یک مدلول و چندگانگی معنایی در اثر ادبی، از ویژگی‌های بارز آن است.

منابع

– باطنی، محمدرضا (۱۳۶۹)، **زبان و تفکّر**، چ ۴، تهران: فرهنگ معاصر.
– حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (بی تا)، **دیوان**، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: کتابفروشی زوّار.

- حق‌شناس، علی محمّد (۱۳۷۱)، **شعر، نظم، نثر، سه گونهٔ ادبی**، مجموعهٔ مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، به کوشش علی میرعمادی، دو جلد، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

- ـــــــــــــــ (۸۲-۱۳۸۱)، **مرز میان زبان و ادبیات کجاست؟**، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شمارهٔ ۶۵ و ۶۶، صص ۳۸-۴۹.

- دینه سن، آنه ماری (۱۳۸۰)، **درآمدی بر نشانه‌شناسی**، ترجمهٔ مظفر قهرمان، تهران: آبادان.

- سجودی، فرزان (۱۳۷۹)، **درآمدی بر نشانه‌شناسی شعر**، مجموعهٔ مقالات چهارمین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، به کوشش علی میرعمادی، ۲ جلد، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

- سلدن، رامان (۱۳۷۲)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

- دو سوسور، فردیناند (۱۳۷۸)، **دورهٔ زبان‌شناسی عمومی**، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس.

- شاملو، احمد (۱۳۴۸)، **مرثیه‌های خاک**، تهران: امیرکبیر.

- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)، **از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی**، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال دوم،شمارهٔ ۸، صص ۳۳-۵۱.

- ـــــــــــــــ (۱۳۹۲)، **تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان**، چ ۱، تهران: سمت.

- ـــــــــــــــ (۱۳۹۱)، **مبانی معناشناسی نوین**، چ ۱، تهران: سمت.

- شعیری، حمیدرضا و ترانهٔ وفایی (۱۳۸۸)، **راهی به نشانه- معناشناسی سیّال**، چ ۱، تهران: علمی و فرهنگی.

- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۶۸)، **موسیقی شعر**، چ ۲، تهران: آگاه.

- صفوی، کورش (۱۳۷۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج ۱ (نظم)، تهران: چشمه.

- ـــــــــــــــ (۱۳۸۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج ۲ (شعر)، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

- عبّاسی، علی (۱۳۹۵)، **نشانه- معناشناسی روایی مکتب پاریس (جایگزینی نظریهٔ مدلیته‌ها بر نظریهٔ کنشگران: نظریه و عمل)**، چ ۱، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

- علوی مقدّم، مهیار (۱۳۸۱)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، چ ۲، تهران: سمت.

- غیاثی، محمدتقی (۱۳۶۸) ، **درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری**، تهران: شعلهٔ اندیشه.

- مهری، فریبا، مهیار علوی مقدم، حسن دلبری و عباس محمدیان (۱۳۹۸)، **تحلیل رستاخیز ساختاری واژه‌ها بر پایهٔ سبک‌شناسی لایه‌ای در لایهٔ نحوی غزل معاصر ایران**، دوفصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۳۲۳- ۳۴۶.

- یوشیج، نیما (۱۳۶۳)، **حرف‌های همسایه**، چ ۵، تهران: دنیا.

- Eco, U. (1975), **A Theory of Semiotics**, Indiana University.

–Havranek, B. (1932), **The Functional Differentiation of Standard Language**, Literary Structure and Style, Prague School Reader in Esthetics,Georgtown University Press.

-Jakobson, Roman (1973), **Main Trends in the Science of Language**, London.

-Leech, G. N. (1969), **A Linguistic Guide to English Poetry**, Longman.

-Saussure, Ferdinand de (1966), **Course in General Linguistics**, translated by wade Baskin, MC Graw-Hill.