بسمِ اللهِ الرّحمنِ الرّحيم

دانشگاه علامه طباطبایی

دانشکدهٔ ادبیات

پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی

بررسی نشانه‌شناسی و بلاغی عناوین کتاب‌های شعر معاصر ایران

(از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۱ش)

استاد راهنما: دکتر شیرزاد طایفی

استاد مشاور: دکتر نعمت‌الله ایران‌زاده

نگارش: مرتضی داوری

۱۳۹۱

.

چکیده

نشانه‌شناسی رهیافتی در نقد ادبی است که به مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی می‌پردازد که در تولید و تفسیر نشانه ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند. نشانه‌شناسی در جستجوی آن است که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چگونه در قالب نشانه‌ها بازنمایی می‌شود. نشانه‌شناسی همچنین در پی معانی ضمنی و غیر صریح نشانه ها است.

شعر معاصر فارسی با آثار و کتاب‌های بسیار خود کارنامهٔ پربرگی از خود بر جای گذاشته است؛ تنها در طول ۲۱ سال(از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۱ش) ۶۱۹ عنوان کتاب شعر در ایران به چاپ رسیده است. تحقیقات بسیاری که در حوزهٔ شعر معاصر انجام گرفته غالباً معطوف به تاریخ شعر معاصر و جریان‌های شعری آن و یا تحلیل اشعار شاعران برجستهٔ آن بوده است و کمتر تحلیلی از عناوین کتاب‌های شعر معاصر انجام شده است. در این پژوهش با تأکید بر مطالعات کتابخانه‌ای و بهره‌گیری از روش استقرایی و توصیفی- تحلیلی به تهیه و تدوین مطالب پرداخته شده است. تحلیل این عناوین تحول شعر معاصر، دگرگونی دیدگاه زیبایی‌شناسی شاعران و نیز تحولات فکری جامعهٔ ایران را در این دورهٔ تاریخی نشان می‌دهد. در این تحقیق می‌بینیم که نظرگاه شاعران در این ۲۱ سال به سرعت در حال دگرگونی و گسستن از سنت است. برای مثال، عنوان دیوان که نشانهٔ آشکاری از سنت کلاسیک شعر فارسی در نام‌گذاری کتاب‌های شعر است، در ابتدای دورهٔ مورد بحث بسیار دیده می‌شود، اما هر چه از ابتدای این دوره فاصله می‌گیریم تلاش برای نوجویی و رهایی از این عنوان‌گذاری بسیار به چشم می‌خورد و این نشانهٔ کوشش برای گذر از سنت است. این تحقیق می‌تواند دریچه‌ای باشد برای پژوهش‌هایی از این‌گونه و چراغی در برابر پژوهش‌گران آینده تا این مسیر را کامل و زوایای پنهان بیشتری از شعر معاصر فارسی را کشف کنند.

واژگان کلیدی: شعر معاصر، عناوین شعری، نشانه‌شناسی، بلاغت، نظریهٔ ادبی.

پیش‌گفتار

نظریه‌های ادبی گوناگون را می‌توان در قالب چهار نظریه مطرح کرد. هر کدام از این نظریه‌ها بر بعدی از ابعاد اثر ادبی تأکید دارند؛

۱. نظریهٔ ادبی معطوف به خالق اثر (نظریهٔ لذت)؛

۲. نظریهٔ ادبی معطوف به مخاطب اثر (نظریهٔ تعلیمی)؛

۳. نظریهٔ ادبی معطوف به جهانی که اثر در آن آشکار می‌شود (نظریهٔ تقلید)؛

۴. نظریهٔ ادبی معطوف به خود اثر.

در نظریهٔ لذت، آفرینندهٔ اثر که قادر است اثری به وجود آورد که در خواننده ایجاد لذت کند اهمیت می‌یابد. این لذت ناشی از صورت بیان (***Expression***) است. نظریهٔ تعلیمی تأکید را بر مخاطب می‌گذارد و بر جنبهٔ تعلیمی اثر ادبی و مفید بودن آن تکیه می‌کند. نظریهٔ تقلید اثر ادبی را تقلیدی از طبیعت می‌داند.

در دورهٔ معاصر، یعنی از قرن بیستم به این سو، نظریه‌های ادبی رویکرد خود را اثر ادبی و واکاوی معانی نهفته در اثر و یا گشودن رازهای زیبایی آن قرار دادند. کتاب زبان‌شناس سوییسی، فردینان دو سوسور، که به نام *دورهٔ زبان شناسی عمومی*(۱۹۱۵) منتشر شد، از جمله آثار دوران‌ساز زبان‌شناسی نوین به شمار می‌رود و شالودهٔ بخش عمده‌ای از نظریه‌های ادبی در قرن بیستم را تشکیل می‌دهد. در سرتاسر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم فقه‌اللغه، و نه زبان‌شناسی، علم زبان بود. لغت‌شناسان توجهشان را عمدتاً به تکوین تاریخی همهٔ زبان‌ها معطوف ساخته بودند. این عطف توجه به جنبهٔ تاریخی زبان، حاکی از مفروضات نظری لغت‌شناسان قرن نوزدهم دربارهٔ ماهیت زبان بود. آنان بر این باور بودند زبان بازنمایی است از ساختار دنیای مورد تقلیدش و درنتیجه هیچ ساختاری از

خود ندارد. بنابراین فرضیه، که به نظریهٔ محاکاتی (***Mimetic theory***) زبان معروف است، واژگان نمادهایی هستند برای چیزهای موجود در دنیا و هر واژه یک مصداق مختص به خود دارد؛ یعنی شیء یا مفهوم یا ایده‌ای که آن واژه نمایان‌گر و یا نماد آن است. سوسور این اندیشه را مردود دانست که زبان انبوه واژگانی است که به تدریج و به مرور زمان جمع‌آوری شده و کارکرد اصلی آن معطوف به اشیای موجود جهان است. از دیدگاه او، واژگان نمادهایی معطوف به مصادیق نیستند، بلکه «نشانه»هایی هستند که مانند دو روی یک ورق کاغذ از دو قسمت تشکیل شده‌اند: دال و مدلول. عناصر زبانی صرفاً به مثابهٔ اجزایی از یک نظام معنا پیدا می‌کنند، و نه درنتیجهٔ پیوندهایی که میان واژگان و اشیا وجود دارد. از دیدگاه سوسور، زبان اساسی‌ترین نظام نشانه‌ای است که از طریق آن به دنیا ساختار می بخشیم. به اعتقاد وی، ساختار زبان بی‌شباهت به ساختار هر یک از نظام‌های نشانه‌ای رفتار اجتماعی از قبیل طرز لباس پوشیدن و آداب غذا خوردن نیست. این‌گونه نمودهای رفتار اجتماعی نیز همگی همچون زبان از طریق نظامی متشکل از نشانه‌ها معنا تولید می‌کنند. سوسور علم جدیدی با عنوان نشانه‌شناسی(***semiology***) مطرح ساخت و موضوع آن را مطالعه در این زمینه دانست که ما چگونه از طریق نشانه‌های موجود در نظام‌های رفتار اجتماعی معنا خلق می‌کنیم. وی اعلام کرد زبان مهم‌ترین و خصیصه‌نماترین نظام از میان همهٔ این نظام هاست، از این‌رو، شاخهٔ اصلی علم نشانه‌ها خواهد بود. براساس نشانه‌شناسی، معنا در جامعه را می‌توان به گونه‌ای نظام‌مند مطالعه کرد؛ هم از این جنبه که این معنا چگونه ایجاد می‌شود و هم به لحاظ ساختارهایی که امکان عملکرد معنا را فراهم می‌آورند. امروزه نشانه‌شناسی به منزلهٔ یک رشتهٔ مطالعاتی خاص، با تمایز قائل‌شدن میان انواع گوناگون نشانه‌ها ، کماکان در حال گسترش است.

در این تحقیق عناوین کتاب‌های شعر فارسی که از ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۱ش در ایران به چاپ رسیده بررسی شده است. این ۲۱سال، سال‌هایی پر فراز و نشیب برای ایران بود. حوادث مهمی چون اشغال ایران در۱۳۲۰و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ در این دوره روی داده است. این تحقیق در هفت فصل تنظیم شده است: در فصل اول، ابتدا تعریفی از نشانه‌شناسی داده شده است، آن‌گاه تاریخچهٔ مختصری از مطالعات نشانه‌شناسی آمده است؛ پس از آن آرا و دیدگاه‌های نشانه‌شناسان برجسته از جمله سوسور، پیرس، اکو، دریدا و لوتمن بیان شده و به بررسی تطبیقی

آرای آنان پرداخته شده است. در فصل دوم، جایگاه پدیدارشناسی در مطالعات مربوط به حوزهٔ نشانه‌شناسی و رابطهٔ تعامل میان این دو تبیین شده است. در فصل سوم، آرای نشانه‌شناسان معاصر دربارهٔ استعاره، مجاز، مجاز مرسل و کنایه بررسی شده است. ویژگی اصلی این دیدگاه‌ها آن است که نشان می‌دهد صورت‌های بلاغی نقشی ژرف و انکارناپذیر در شکل‌دادن به «واقعیت‌ها» دارند و از ساز و کارهای شکل‌دهنده به گفتمانند. در فصل چهارم، برخی اصطلاحات نشانه‌شناسی توضیح داده شده است. در فصل پنجم، به موضوعاتی چون علم بلاغت و تاریخچهٔ مباحث این علم پرداخته شده است. از آن‌جا که نظریه‌های بدیع جرجانی فصلی تازه در علم بلاغت گشود، به بررسی آرا و دیدگاه‌های او دربارهٔ بلاغت و استعاره نیز پرداخته شده است. در فصل ششم، عناوین کتاب‌های شعر معاصر از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۱ شمسی که در ایران به چاپ رسیده آورده شده است. در فصل هفتم نیز تحلیلی نشانه‌شناسانه و بلاغی از این عناوین ارائه شده است.

در پایان از استاد گران‌قدرم دکتر شیرزاد طایفی برای راهنمایی‌های ارزندهٔ ایشان و نیز دکتر نعمت‌الله ایران‌زاده که استاد مشاور بنده در این تحقیق بودند سپاس‌گذاری می‌کنم.

مرتضی داوری

دی ماه ۱۳۹۱

فهرست

فصل اول: نشانه‌شناسی ۷

۱.۱.نشانه‌شناسی سوسور ۹

۲.۱. نشانه‌شناسی پیرس ۱۱

۳.۱. نشانه از دیدگاه دریدا ۱۳

۴.۱. نشانه از دیدگاه اکو ۱۶

۵.۱. نشانه‌شناسی لوتمن ۱۸

فصل دوم: از نشانه‌شناسی به پدیدارشناسی ۲۰

فصل سوم: از نشانه‌شناسی به بلاغت ۳۰

فصل چهارم: اصطلاحات نشانه‌شناسی ۴۳

فصل پنجم: بلاغت ۵۵

۱.۵. نگاهی به مباحث بلاغت ۶۰

۲.۵. عبدالقاهر جرجانی و بلاغت ۷۴

فصل ششم: عناوین کتاب‌های شعر معاصر از ۱۳۲۰ش تا ۱۳۴۱ش ۸۰

فصل هفتم: تحلیل نشانه‌شناسانه و بلاغی عناوین شعر معاصر از ۱۳۲۰ش تا ۱۳۴۱ش ۱۰۹

نتیجه‌گیری..... ۱۴۲

منابع..... ۱۴۵

فصل اول:

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند (ریما مکاریک،۱۳۸۴: ۱۸۴). از دیدگاه نشانه‌شناسی، نشانه‌ها به گونه‌های متفاوتی وجود دارند؛ به شکل کلمات، تصاویر، اشیا یا حتی اصوات. نشانه‌شناسان، نشانه‌ها را به صورت جداگانه بررسی و مطالعه نمی‌کنند؛ بلکه آن‌ها را به منزلهٔ تکه‌ای از «نظام‌های نشانه‌ای» می‌نگرند. آنان در جستجوی آنند که معناها چگونه ساخته می‌شوند و واقعیت چگونه در قالب نشانه‌ها بازنمایی می‌شود. همچنین آنان در پی معانی ضمنی و غیرصریح نشانه‌هایند. معانی صریح و قاموسی در فرهنگ‌های لغت یافت می‌شود، اما معانی ضمنی در جایی ذکر نمی‌شوند و متون تداعی‌کنندهٔ آن معانی‌اند؛ مثلاً معنای قاموسی واژهٔ «مادر» زن فرزنددار است، اما این واژه معانی محبت و ازخودگذشتگی را نیز تداعی می‌کند.

واژهٔ ***semiotics*** (نشانه‌شناسی) یا ***semiology*** که بیشتر نشانه‌شناسان فرانسوی آن را به کار می‌برند از ریشهٔ یونانی ***semeion*** به معنای «نشانه» مشتق شده است. اندیشهٔ نشانه‌شناختی ریشه در یونان باستان دارد. متفکرانی چون ارسطو، رواقیان، آگوستین قدیس، پوئنسو و جان لاک در این زمینه آثاری دارند. ارسطو در آثار خود دربارهٔ بوطیقا، فن بیان و منطق، نظریهٔ مهمی را در باب نشانه ساخته و پرداخته کرد. اندیشهٔ رواقی در آتن و توسط زنون کیتیونی شکل گرفت و رواقیان در چارچوب مباحثاتشان در باب«لوگوس» یا خردی که بنا بر جهان‌بینی آنان بر کیهان حکم می‌راند مفصلاً دربارهٔ نظریهٔ نشانه‌ها سخن گفته‌اند. آگوستین اندیشه‌های متقدم و هم‌زمان خود دربارهٔ نشانه‌ها را در هم آمیخت. او این اندیشه‌ها را در ارتباط با شناخت مطرح کرد و طبقه‌بندی‌ای از نشانه‌ها به دست داد که تأثیر بسیار بر فلسفهٔ زبان در دوران متأخر سده‌های میانه گذاشت. *رساله‌ای دربارهٔ نشانه‌ها* (۱۶۳۲) نوشتهٔ جان پوئنسو (۱۵۸۹-۱۶۴۴) نخستین رسالهٔ نظام‌مند دربارهٔ نشانه‌ها بوده است.

نشانه‌شناسی معاصر عمدتاً از دو منبع سرچشمه گرفته و رشد و گسترش یافته است: آرای زبان‌شناس سوییسی فردینان دو سوسور و نوشته‌های منطق‌دان آمریکایی چارلز سندرس پیرس . در سال‌های آغازین سدهٔ بیستم، این دو متفکر به طور جداگانه و مستقل از یکدیگر، به تدوین نظریه‌ای در باب نشانه‌ها و کارکرد آن‌ها پرداختند که چندین دهه بعد، شالوده‌ای برای تحقیقات پژوهش‌گران برجستهٔ رشته‌های مختلف (ازجمله مطالعات ادبی، جامعه‌شناسی، انسان‌شناسی، هنرهای بصری، مطالعات سینمایی و غیره) شد.

۱.۱. نشانه‌شناسی سوسور

سوسور در درس‌گفتارهایی که بین سال‌های ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۱ ایراد کرد، نظریات تازه و بدیعی دربارهٔ زبان و ارتباط بیان کرد. شالودهٔ اندیشهٔ سوسور، تعریف وی از زبان و نشانه‌های زبان است که زبان را می‌سازند. او کار خود را از تمایز میان زبان یا «لانگ»(به مثابهٔ نظامی تجریدی و خود تنظیم‌گر) و گفتار یا «پارول»(گفته‌های واقعی که شامل ویژگی‌های فردی گفتار گوینده نیز می‌شود) آغاز کرد. زبان‌شناسی سوسوری، بیش از آنکه به بررسی گفته‌های ملموسی بپردازد که «گفتار» را می‌سازند، به مطالعهٔ زبان به مثابهٔ نظامی انتزاعی می‌پردازد. از دیدگاه سوسور،«زبان» نظامی غیر شخصی است که فارغ از اراده و انتخاب افراد عمل می‌کند و اجزا و نحوهٔ عمل آن را قراردادهای اجتماعی تعیین می‌کند. بنابراین، زبان ماهیتی نهادی دارد و شبکه‌ای صوری از نشانه‌هاست. سوسور نشانهٔ زبانی را چیزی دو سویه با ماهیتی دوگانی می‌داند که در یک سوی آن، دال(یا تصویر آوایی) و در سوی دیگر مدلول(یا مفهوم) قرار دارد. نه دال و نه مدلول، هیچ یک به خودی خود و به تنهایی نشانه نیستند، بلکه تنها به واسطهٔ رابطهٔ ساختاریشان با یکدیگر بدل به نشانه می‌شوند. از نظر سوسور پیوند میان یک دال و مدلول متناظر با آن اساساً دل‌بخواهی است؛ هیچ انگیزه‌ای

طبیعی آن‌ها را به هـم نمـی‌پیونـدد. واژه‌هـای «*cheval*»، «*horse*» و «اسـب» در زبـان‌هـای فرانسـوی، انگلیسی و فارسی، همگی به یک مفهوم دلالت دارند. تصاویر آوای خاصی که ما در هر مورد، به این مفهـوم نسبت می‌دهیم دل‌بخواهی بودن این رابطه را نشان مـی‌دهـد. دال و مـدلول همچـون دو روی یـک کاغـذ هستند؛ به هم پیوسته، اما جدا. از آنجا که معناها همواره از نمونه یا نمونه‌های خاص نشأت می‌گیرنـد و در چشم ذهن ما همیشه متکی و مرتبط با بافت ارجاعی پیشین خود هستند، هر مدلول مرکـب از دو بخـش است: دلالت تصریحی آن(مفهوم) و دلالت ضمنی (تداعی‌های یک نشانهٔ خاص در بافتی معیّن).

نوآوری دیگری که در رویکرد سوسور به زبان وجود دارد، تأکید وی بر این نکته اسـت کـه هـیچ نشـانهٔ زبانی‌ای فی نفسه واجد معنا نیست، بلکه معنای خود را به واسطهٔ تقابلی که با دیگر نشانه‌هـا در چـارچوب نظام زبان دارد به دست می‌آورد. از منظر واج‌شناسی(شاخه ای از زبان‌شناسی که به بررسی صداهـای زبـان به مثابهٔ نظامی برساخته از تفاوت‌ها می‌پـردازد)، «دور» تنهـا از رهگـذر تقابـل بـا واژه‌هـایی چـون «زور»، «دود»، «درا» و غیره معنادار می‌شود.از دیدگاه سوسور، واحـدهـای جداگانـهٔ زبـان تنهـا از راه تقابـل‌هـا و تفاوت‌ها معنادار می‌شوند. در نتیجه، معنا تماماً محصول روابط میان عناصر در چارچوب نظام است.

جنبهٔ بسیار مهم دیگر اندیشهٔ سوسور، تمایزی است که او میان محورهای همنشینی و جانشـینی قائـل می‌شود. محور همنشینی از کنار هم قرارگرفتن واحدهای زبـانی بـه صـورت خطـی و از ترکیـب آن‌هـا بـه صورت زنجیره‌ای شکل می‌گیرد. محور جانشینی از واحدهای زبانی‌ای شکل می‌گیرد که می‌توانند به اعتبار تشابه معنایی‌شان، با نشانه‌های حاضر در یک گفتهٔ معیّن، جایگزین آن‌ها شوند. سوسور با قـراردادن تمـایز محورهای همنشینی و جانشینی در کانون نگرش خود به زبان، خواننده را به دو نوع متمایز فعالیت ذهنی که در کالبد زبان ضروری هستند آگاه می‌کند: نخست ترکیب خطی عناصر که در آن هر عنصـری معنـای خود را با تقابل با عناصر پیشین و پسین خود بدست می‌آورد(روابط مبتنـی بـر حضـور)؛ و دوم جـایگزینی

احتمالی یک عنصر با عنصری دیگر بر پایهٔ پیوندهای مشترکی که این دو عنصر با هم دارند(روابط مبتنی بر غیاب).

۲.۱. نشانه‌شناسی پیرس

تعاریفی که چارلز سندرس پیرس از نشانه به دست داد از بسیاری جهات با دیدگاه سوسور تفاوت داشت. اندیشهٔ پیرس دشوار و منحصر به فرد است. تا مدتی فقط بخشی از آن در دسترس بود، اما اخیراً، چاپ تازه‌ای از آثار فلسفی پیرس مشتمل بر مجموعه‌ای ۲۴ جلدی فراهم آمده است و همین امر به بسط و گسترش اندیشه‌های او کمک می‌کند. پیرس در مقام یک منطق‌دان بیش از هر چیز به نشانه‌ها در چارچوب رابطه‌ای که با شناخت و اندیشهٔ انتزاعی دارند، توجه می‌کند. او نشانه‌پردازی (فرایند تولید و تفسیر نشانه‌ها) را امری بنیادی در همه سوی واقعیت می‌داند و معتقد است در همهٔ ساحت‌های زندگی حضور دارند. سوسور نشانه را پدیده‌ای دوسویه تعریف می‌کرد و آن را رابطه‌ای ساختاری میان دال و مدلول می‌انگاشت. او نشانه را دارای سرشتی دوگانه می‌دانست. اگر سوسور این گونه می‌اندیشید، به این دلیل بود که او مرجع را پدیده‌ای برون‌زبانی می‌دانست. با وجود این، بیشتر نشانه‌شناسان نشانه را واجد سه بخش می‌دانند: دال، مدلول، مرجع. مرجع نشانه را بافت آن تعیین می‌کند و عبارت است از چیزی که نشانه به آن ارجاع می‌دهد. در معناشناسی، مرجع عنصری اساسی است و بدون آن معنای دقیقی وجود ندارد؛ مثلاً «او»، «آن» و دیگر ضمایر، اگر مرجعی نداشته باشند، عباراتی تهی هستند. چارلز سندرس پیرس نخستین کسی بود که نظریهٔ نشانهٔ «سه‌گانی» را مطرح ساخت. از نظر پیرس نشانه پدیده‌ای سه-گانی بود. نشانهٔ پیرس از رهگذر رابطه‌ای که با موضوع (چیزی که به آن دلالت می‌کند) و «تعبیر» خود

دارد(که تقریباً همان ایده‌ای است که نشانه تولید می‌کند) ساخته می‌شود. نظر پیرس در مورد تعبیر، دیدگاه او دربارهٔ نشانه را از دیگران متمایز می‌سازد. به اعتقاد او، تعبیر که همان اثر ذهنی یا اندیشه‌ای است که براساس رابطهٔ میان نشانه و موضوع ایجاد می‌شود، خود یک نشانه است. افزون بر این، خود آن نیز از طریق فرایند فهم و تعبیر، نشانه‌ای دیگر- تعبیر دیگر- تولید می‌کند. پیرس این تولید مداوم و پیاپی را که معرف ساختار عقل است، «نشانه‌پردازی بی‌پایان» می‌خواند. در میان دسته‌بندی‌هایی که پیرس در طبقه‌بندی نشانه‌ای خود به دست داده سه‌گانی شمایل، نمایه و نماد بیشترین توجه نظریه‌پردازان و محققان متأخر نشانه‌شناسی را به خود جلب کرده است. این طبقه‌بندی مبتنی است بر رابطهٔ نشانه و جهان بیرون از زبان. «شمایل»(***Icon***) نشانه‌ای است که به موضوع خود شباهت دارد. نمونهٔ بارز شباهت و شاید رایج‌ترین نمونهٔ آن، شباهت دیداری است؛ «عکس» نمونهٔ خوبی از نشانهٔ شمایلی است؛ و نیز نقشه‌ها و علائم روی آن‌ها، و نشانه‌های راهنمایی و رانندگی. رابطهٔ «نمایه»(***Index***) با موضوع خود بر پایهٔ مجاورت مادی است. این ارتباط «طبیعی» و مبتنی بر مجاز مرسل است نه قراردادی. رابطهٔ دود و آتشی که دود بر آن دلالت می‌کند، رابطه‌ای نمایه‌ای است. می‌توان دو نوع نمایه را از یکدیگر متمایز کرد که هر یک سویهٔ متفاوتی از مجاز مرسل را بیان می‌کنند: نمایه‌ای که در آن، رابطهٔ میان دال و مدلول رابطه‌ای علّی است؛ مثلاً نشانگان بیماری نمایه هستند؛ تب نمایهٔ بیماری است، و نمایه‌ای که در آن، رابطهٔ میان دال و مدلول مبتنی بر مجاورت است؛ مثلاً ابرهای سیاه نمایهٔ بارانی قریب‌الوقوع هستند، زیرا آن‌ها به طور طبیعی تداعی‌کنندهٔ بارانند و درنتیجه به آن اشاره دارند. در گفتمان ادبی اغلب سبک را نمایهٔ پس‌زمینهٔ اجتماعی- فرهنگی (واقعی یا فرضی) مؤلف یا محیط اجتماعی- فرهنگی شخصیت داستان تلقی می‌کنند. در داستان‌های علمی- تخیلی آدم‌ها، چیزها، روش‌ها و شیوه‌های ارتباطی غریب و ناآشنا به ما یادآوری می‌کنند که بافت، بافتِ زندگی ما نیست و با ما بیگانه است.

رابطهٔ «نماد»(*Symbol*) با موضوع آن رابطه‌ای مبتنی بر قانون یا قرارداد است. هر نشانهٔ زبانی که بـر پایـهٔ قرارداد بر مفهومی دلالت می‌کند نوعی نماد است. پیرس متذکر می‌شود که شمایل‌ها، نمایه‌ها یا نمادهـای ناب بسیار کمیاب هستند، و در واقع، این سه نوع مکمل یکدیگرند.

۳.۱. نشانه از دیدگاه دریدا

ژاک دریدا تعبیر تازه‌تری از نشانه دارد که هیچ وجه مشترکی با نظریه های یادشده ندارد. او اعتقادی به نشـانهٔ فی‌نفسه ندارد و مفاهیم نظام و بافت را نیز که برای تعریف نشانه بنیادی تلقی می‌شد، رد می‌کند. با وجود این، او به بخشی از آرای سوسور متکی است و نظریهٔ تفاوت‌های تقابلی او را شرح و بسط می‌دهد. نظریهٔ واسـازی او در نظامی مفروض، از مفهوم «سرگشتگی» بهره می‌گیرد. او این سرگشتگی را چونان «پادنشانه»ی تفاوت ویران‌گـر تفسیر می‌کند. این تفاوت(*difference*) که اکنون «تفاوط»(*difference*) نامیده می‌شود، فی‌نفسه مهم و معنا-دار است(واژهٔ «تفاوط» ابداع دریداست که از آن هم معنای تفاوت را اراده می‌کند و هم معنای تعویق را؛ تعویق بی‌پایان معنا). دریدا مفهوم سوسوری زبان به مثابهٔ نظامی از تفاوت‌ها را می‌پذیرد، اما وی این اصل را تـا نهایـت پی‌آمدهای آن می‌گستراند: اگر تنها تفاوت وجود داشته باشد، آن‌گاه معنا نه به واسطهٔ مدلول، بلکه صرفاً در سطح مناسبات میان دال‌ها تولید می‌شود؛ بنابراین مدلول به واسطهٔ شبکهٔ تفاوت‌ها مدام به تأخیر می‌افتد. نشـانه کـه دریدا آن را پدیده‌ای می‌داند که هم تفاوت‌گذار است و هم به تعویق‌انداز، نهایتاً تعریف‌پـذیر نیسـت، زیـرا معنـا همواره در تعویق است. نشانهٔ دریدایی چندان هم نشانه نیست، بلکه بیشتر ردی از آن است. خلأ میان این ردها فضای باز و گشوده‌ای است که در آن، خواننده می‌تواند تفسیر دل‌خواه خود را ارائه کند: فضای ردی همیشه متغیر و هماره ناتمام، هم غایب و هم به زودی (ذاتا)حاضر. نشانهٔ دریدایی ساختاری آینده‌ای است که به هیچ رو، امکان بازشناسی نشانهٔ اصیل ریشه‌دار را میسر نمی‌سازد، زیرا از نظر او، این نشانه‌ها هیچ ریشه‌ای ندارند.

ژاک دریدا در کتاب *دربارهٔ نوشتار شناسی*، استدلال‌هایی علیه برداشت سوسوری از زبان و نشانهٔ زبانی مطرح کرد و آن را نقطهٔ آغاز دیدگاه جدیدی دربارهٔ زبان و متنیت قرار داد. وی نظر سوسور در مورد تعریف زبان به مثابهٔ صورت و نه ماده را می‌پذیرد و توصیف او از رابطهٔ دال و مدلول و تلقی دل‌بخواهی از رابطهٔ نشانه و مرجع را می ستاید. با این حال، دریدا معتقد است که سوسور اهمیت زیادی به زبان گفتاری و مادیت دال می‌دهد و درنتیجه، نقشی درجهٔ دوم برای نوشتار قائل می‌شود و آن را فرع بر گفتار می‌داند. افزون بر این سوسور گرایشی به سوی متافیزیک حضور از خود نشان می‌دهد و این امری است که از دید دریدا اندیشهٔ غربی را به طور عام فرا گرفته است. دریدا معتقد است که سنت غربی همواره چنین پنداشته است که زبانِ گفتاری با توهماتی که از بی‌واسطگی و حضور به همراه دارد، گوهر زبان را نمایان می‌کند. به این ترتیب، اندیشهٔ غربی گرفتار برداشت‌های غلطی در مورد توانایی زبان برای بیان شده است. دریدا تأکید سوسور بر تفاوت‌های مبتنی بر تقابل و نبود ارزش‌های مثبت در زبان را می‌پذیرد، اما معتقد است که سوسور نمی‌تواند این نگرش را تا نتیجهٔ منطقی آن دنبال کند. دریدا به جای مفهوم سوسوری تفاوت به مثابهٔ ویژگی اصلی زبان، مفهوم «تفاوط» را می‌نشاند. مفهوم تفاوط نشان‌گر این موضوع است که زبان بر پایهٔ تفاوت‌ها و تأخیرهایی است که تنها ردی زبانی به دنبال فرد به جای می‌گذارند. به نظر دریدا، این ردها به خلاف نشانهٔ زبانی سوسور، بازنمایندهٔ حضور و کمال نیستند، بلکه نشان‌گر حرکتی بی پایان به سوی معنایند.

اصل حرف دریدا دربارهٔ سوسور این است که اگر دال و مدلول هر دو وجودهایی «افتراقی» یا «نسبی» هستند درنتیجه رابطهٔ بین این دو هم آن‌چنان «متمایز» نخواهد بود. جاناتان کالر، بر اساس بحث دریدا به این مسئله چنین پاسخ می‌دهد که رابطهٔ بین دال و مدلول «کاربردی» است:

> دال هر چیزی است که وعدهٔ دلالت می‌دهد، اما مدلول هم در زمان مناسب می‌تواند نقش دال را ایفا کند؛ چنان‌که وقتی واژه‌ای را در فرهنگ لغت جست‌وجو می‌کنیم تا معنی آن را دریابیم البته کلمهٔ دیگری را خواهیم یافت که خود می‌تواند در این فرهنگ (دالی باشد) که معنی آن را پیدا کنیم (***Culler***, ۱۹۷۶:۱۲۴).

به طور خلاصه، به رغم تأکید سوسور بر سرشت افتراقی زبان، دریدا بر این عقیده است که سوسور «تمایز محکم» بین دال و مدلول را حفظ می‌کند که این «تمایز اصلی»، راه را برای این امکان می‌گشاید که مدلولی(مفهومی) را به مثابهٔ خودش و حاضر در تفکر و مستقل از رابطه با زبان، یعنی رابطهٔ با نظام دال متصور شویم. اینجاست کـه مفهوم متافیزیکی «مدلول متعالی» مطرح می‌شود که به نوبهٔ خود، در اساس، به هیچ دالی ارجاع ندارد، زنجیرهٔ نشانه‌ها را گسترش می‌دهد و هیچ‌گاه به عنوان دال کاربرد ندارد.

دریدا معتقد است نشانه در حالی که به نظام متافیزیک متعلق است در عمل در همان زمان «حدود این نظام» را نشان می‌دهد و متزلزل می‌کند. بنابراین، ما با «برداشته‌شدن نشانه از خاک خود» مواجهیم .

در این‌جا سه کنش درون متن که به واسازی متن می‌انجامد یادآوری می‌شود:

۱ـ فراوانی و انتشار نشانه‌ها

۲ـ ارتباط متزلزل و اختیاری دال و مدلول

۳ـ تعویق دائم مدلول متعالی

سوسور و دریدا در اینکه دال و مدلول رابطه‌ای پیچیده دارند در توافقند، اما دریدا قـدم بـالاتری برداشــته و می‌گوید این حرکتی مثبت به سوی تولید معناست و نشانه‌ها به شکل پارادوکس‌واری متن را قادر می‌سازند تا در برابر رابطهٔ مستقیم نشانه‌ها با معانی مشخصی مقاومت کند. آن‌ها متن را آزاد می‌سازند تا معنا به تعویق افتـد و این به نوبهٔ خود مفهوم نظام نشانه‌ای را واسازی می‌کند.

۴.۱. نشانه از دیدگاه اکو

اکو بین «ارتباط» و «دلالت» تمایز قایل می‌شود، او معتقد است که نشانه‌شناسی ارتباط و نشانه‌شناسی دلالت مانعه‌الجمع نیستند؛ هرچند با هم متفاوتند. اکو فرآیند ارتباطی را انتقال سیگنالی از منبعی، از طریق یک فرستنده و به واسطهٔ یک مجرا به مقصدی می‌داند:

> وقتی شناور باک بنزین، با ارسال سیگنال‌هایی سطح بنزین درون باک را به ابزار سنجشی که در روی داشبورد اتومبیل نصب شده است اطلاع می‌دهد این فرایند از طریق زنجیرهٔ مکانیکی علت و معلول‌ها رخ می‌دهد. در هرحال بر اساس اصول نظریهٔ اطلاعات، فرایندی "اطلاعاتی" اتفاق می‌افتد که به طریقی می‌توان آن را فرایندی ارتباطی نیز دانست... آنچه برای یک نظریهٔ نشانه‌شناسی اهمیت دارد و می‌تواند معضل باشد، فرایندی است که قبل از نگاه کردن انسان به عقربهٔ بنزین اتفاق می‌افتد: اگر چه لحظه‌ای که او به عقربه نگاه می‌کند آغاز یک "فرایند دلالت" است، قبل از آن لحظه نقطهٔ پایانی یک "فرآیند ارتباطی" است. در طی این فرآیند ما نمی‌توانیم بگوییم که موقعیت شناور به جای حرکت عقربه می‌نشیند: بلکه می‌توان گفت شناور موجب حرکت عقربه می‌شود و محرکی است برای حرکت عقربه و یا برانگیزندهٔ حرکت عقربه است (Eco, 1976: ۳۳).

ارتباط بین شناور و نشانگر سطح بنزین در داخل اتومبیل، ارتباط بین دو دستگاه است و اطلاعات، و نه معنی (دلالت)، از دستگاهی به دستگاه دیگر منتقل می‌شود. اما فرآیند دلالت زمانی اتفاق می‌افتد که مقصد انسان باشد (و مهم نیست که فرستنده انسان باشد یا نباشد) و سیگنال، صرفاً محرک، مسبب یا برانگیزنده نباشد و واکنشی تفسیری را در مخاطب به وجود آورد. چنین فرآیندی ممکن نیست مگر به واسطهٔ وجود یک دستگاه رمزگان:

> رمزگان، تا جایی که هستی‌های حاضر را به واحدهای غایب می‌پیوندد، در واقع یک نظام دلالت است. هر گاه... به موجب یک قانون زیر بنایی ـ چیزی که به واقع به محضر درک مخاطب ارائه شده است، به جای چیزی دیگر بنشیند دلالت اتفاق می‌افتد (همان:۸).

اکو نظام دلالت را یک ساختار نشانه‌ای خود انگیخته می‌داند که منش وجودی انتزاعی آن مستقل از هر کنش ارتباطی است که به واسطهٔ آن ممکن می‌شود. هر کنش ارتباطی که مقصد آن انسان باشد، یا بین انسان‌ها یا هر موجود زنده یا دستگاه مکانیکی هوشمند برقرار شود، شرط لازم آن وجود یک نظام دلالت است.

امبرتو اکو بر این باور است که نشانه‌شناسی نه از «نشانه‌ها» بلکه از نقش‌های نشانه‌ای تشکیل شده است. نقش نشانه‌ای رابطه‌ای قراردادی است که بین عنصر صورت بیان و عنصر صورت محتوا برقرار می‌شود. عناصر محتوا به وسیلهٔ یک فرهنگ معین ساخته و پرداخته می‌شوند. از این رو، بیان در وهلهٔ نخست به فرهنگ برمی‌گردد. از سوی دیگر، اکو به گونه‌شناسی نشانه‌ها اعتقادی ندارد و بر این باور است که فرهنگ و قراردادهای منتج از آن در زمرهٔ عوامل عمدهٔ تولید نشانه‌ها قرار دارند. فرایند نشانگی بسیار پیچیده است و با ادراک رابطه دارد. از این رو، نشانه زائیدهٔ عملیات پیچیده‌ای است که در آن شیوه‌های گوناگون تولید و شناخت دخالت دارند.

از دیگر مبانی نشانه‌شناسی اکو بحث نشانه و نماد است. از دید اکو نشانه و نماد با هم فرق دارند. نشانه جای چیزی می‌نشیند و نماد جای چیزی نمی‌نشیند. اکو به خود نشانه کار ندارد و بحث او تأویل است. از نظر او نشانه به خودی خود معنا ندارد، بلکه با نشانه‌های دیگر معنا می‌یابد.

۵.۱. نشانه‌شناسی لوتمن

کتاب‌های لوتمن یعنی *ساختار متن هنری* (۱۹۷۰) و *تجزیه و تحلیل متن شعری:* ساختار شعر(۱۹۷۲) از عمده‌ترین منابع نشانه‌شناسی در اتحاد شوروی به شمار می‌آیند. لوتمن متن شعری را نظامی پیچیده می‌داند که در آن هریک از اجزا با دیگر اجزا ارتباط دارد. هر متن ادبی نظام‌های متعددی از جمله قافیه، وزن و عناصر واژگانی را شامل می‌شود. تأثیراتی که متن بر خواننده می‌گذارد، ناشی از برخوردها و کشمکش‌های میان این نظام هاست. لوتمن برای مجزاکردن عناصری که به صورت مکرر در متن ظاهر می‌شوند و درنتیجه، برای تعیین سازمان زیربنایی متن، روشی مبتنی بر«تضاد- مقایسه» ابداع کرد. او در جستجوی آن است که نظام قواعدی را که در متن عمل می‌کنند بیابد و آن‌گاه، انحرافات گوناگونی را که از این نظام صورت می‌گیرد مشخص سازد. وقوع چنین انحرافاتی ادراک خواننده را به چالش می‌کشد. از نظر لوتمن، فرایند به چالش‌کشیدن قراردادهای تثبیت‌شدهٔ ادبی که به واسطهٔ انحراف از آن‌ها صورت می‌گیرد، یک جنبهٔ اساسی تحول ادبیات است. لوتمن در کتاب *ساختار متن هنری* (۱۹۷۰)، چارچوبی نظری ارائه می‌کند که بر مبنای آن، هنر نوعی زبان است که ایجاد ارتباط می‌کند. در آفرینش و درک آثار هنری، آدمیان نوع خاصی از اطلاعات را انتقال می‌دهند و دریافت می‌کنند که می‌توان آن را زبان نامید، زیرا زبان نظام ارتباطی سازمان‌یافته‌ای است که از نشانه‌ها استفاده می‌کند. لوتمن با فرض اینکه هنر نوعی زبان است، معتقد است که اثر هنری نیز نوعی متن است که اطلاعات را به شیوه‌ای متفاوت از سایر انواع ارتباط، انتقال می‌دهد. یکی از مشخصه‌های تمایزدهندهٔ زبان هنری این است که این زبان با استفاده از کمترین ابزارها واسطهٔ انتقال محتوای اطلاعاتی زیادی می‌شود زیرا اجزای اثر هنری هم‌زمان در نظام‌های متعددی عمل می‌کنند.

از نظر لوتمن، متن موجودی پویا است و نه مطلق. بوطیقای متن لوتمن دارای سه اصل پایه است:معنا در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، محتوا به واسطهٔ تجزیه و تحلیل درونی متن محتوا مشخص می‌شود، اما نباید نظام‌های برون‌متنی را نادیده گرفت. اثر هنری پس از اینکه از دیدگاه هم‌زمانی تجزیه و تحلیل شد باید به نظام‌های الگوساز دیگر مرتبط شود و در یک بافت تاریخی و اجتماعی قرار گیرد. از دید لوتمن، متن هنری ویژگی‌های بسیاری دارد. متن هنری بیشتر به قلمرو گفتار یا «پارول» تعلق دارد تا به قلمرو زبان یا «لانگ»؛ متن هنری نظامی است مرکب از چندین نظام و متنی «چندلایه» است، زیرا هر یک از عناصر آن در چندین ساخت حضور دارند، بنابراین معانی متفاوت به خود می‌گیرد. در چارچوب نظام پیچیده و بایگانی روابط چندگانه، همواره انحراف، تضاد یا گسیختگی وجود دارد. این انحراف موجب پویایی متن می‌شود. تضاد می‌تواند درونی باشد (تضاد میان معنا و نحو) و یا بیرونی(وقتی یک متن خاص در تقابل با هنجارها و محدودیت‌های معینی قرار می‌گیرد).

اصطلاح «نظام‌های الگوساز ثانوی»، یک چارچوب مفهومی برای تجزیه و تحلیل اشکال گوناگون هنری عرضه می‌کند. واژهٔ «ثانوی» به این اندیشه اشاره دارد که در عین اینکه هنر بر پایهٔ نظام اولیهٔ زبان طبیعی بنا نهاده شده است، ساختاری ضمیمه نیز دارد. به این ترتیب، اسطورهٔ فرهنگ عامه و هنرهای زیبا از آنجا که بر روی نظام زبانی زبان اولیه ساخته شده‌اند، نظام‌هایی ثانوی هستند. واژهٔ «الگوساز» بیانگر این امر است که نظام ثانوی هنر ساختاری است از اجزا و قواعد ترکیب آن‌ها، که این خود قیاس‌پذیر با کل قلمرو موضوع دانش و بینش است. در نهایت، واژهٔ «نظام» حکایت از این دارد که هنرها از نشانه‌هایی بهره می‌گیرند که به صورت یک نظام ارتباطی سازمان یافته‌اند. لوتمن در انتزاعی‌ترین سطح مفهوم‌پردازی، شعر را به عنوان یک نظام نشانه‌شناختی«ثانویه» در نظر می‌گیرد که بر یک نظام نشانه‌شناختی«اولیه»، یعنی زبان، بنا شده است (کریمی حکاک،۱۳۸۴:۳۴).