تحلیل نشانه‌شناختی رنگواژه‌های غزل حافظ بر پایه رویکردهای پیرس و سوسور

لیلا خلیف‌پور[۱]
دکتر شبنم حاتم‌پور[۲*]
دکتر فرزانه سرخی[۳]
دکتر بهمن گرجیان[۴]

چکیده

شاعران در بیان احساسات و اندیشه‌های باریکی که شرح آنها ممکن است به درازا بکشد از رنگواژه‌ها بهره می‌برند. رنگواژه‌ها به ندرت به صورت صریح و اغلب به شکلی ضمنی و در قالب صنایع بدیعی و بیانی در قالبهای مختلف شعری به خصوص غزل به کار می‌روند. رویکردهای نشانه‌شنانه در زمره شگردهای نقد زبان‌شناسانه از جمله دیدگاه‌های نو علمی به شمار می‌آیند که به دلیل ماهیت زبانی متون ادبی ارتباط تنگاتنگی با آنها دارند و از این رو می‌توانند در تحلیل و نقد ادبی انتخابی شایسته برای پژوهشگران باشند. در این پژوهش به بررسی رنگواژه‌های غزلیات حافظ از ممتازترین غزلهای دوره عراقی بر اساس دو رویکرد پیرس و سوسور به عنوان الگوهای پایه‌ای علم نشانه‌شناسی می‌پردازیم. این پژوهش به شیوه‌ای توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است و هدف از آن پاسخ به این پرسش است که تفاوت و شباهت نتایج حاصل از کاربست دو رویکرد یاد شده در تحلیل رنگواژه‌های غزلیات حافظ چیست؟ نتایج حاصل از این پژوهش حاکی از آن است که دو رویکرد مسیر مشابهی را جهت دستیابی به نتیجه طی می‌کنند. اگرچه ابیات استخراج شده در هر دو الگو در اصل کاربرد رنگواژه یکسان هستند؛ اما در مرحله نهایی در الگوی سوسور رنگ به صورت غیرمستقیم و در قالب رنگواژه‌های ضمنی باقی می‌ماند؛ ولی در الگوی پیرس رنگ به دلیل نامحدود بودن چرخه تفسیر، از لایه‌های زیرین معنای واژه استخراج می‌شود.

واژگان کلیدی: رنگواژه، غزل حافظ، صنایع بلاغی، نشانه‌شناسی، پیرس، سوسور

---

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.
Email: leilakhalif56@gmail.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: Shabnamhatampour@iau.ac.ir
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.
Email: Fa.sorkhi1358@iau.ac.ir
۴. دانشیار گروه زبان‌شناسی، واحد آبادان، دانشگاه آزاد اسلامی، آبادان، ایران.
Email: bahgorji2021@gmail.com

تاریخ ارسال: ۱۴۰۳/۰۳/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۳۱

مقدمه

در تحلیل آثار ادبی همواره رویکردهای مختلفی به کار رفته است. یکی از این رویکردها که حدودا از یک قرن پیش مرسوم شده، منظر زبانشناسانه است. شعر به عنوان بارزترین نمود ادبی از جمله عناصری است که به دلیل ماهیت زبانی خود، در حیطه‌ی علم زبان‌شناسی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در همین راستا رومن یاکوبسن معتقد است: شعرشناسی به مسائل ساختار کلام می‌پردازد، درست همان‌طور که در تحلیل نقاشی به ساختار تصویر پرداخته می‌شود؛ از آنجا که زبان‌شناسی علم جهانی ساختار کلام است، شعرشناسی را باید جزء مکمل علم زبان‌شناسی دانست. (سوسور و دیگران، ۱۳۸۵: ۹۳) دانش زبان‌شناسی از بطن نشانه‌شناسی خارج شده است و اساس و بنیان زبان بر نشانه‌ها استوار است. از این‌رو به جهت بررسی صحیح و اصولی شعر از دیدگاه زبان‌شناسی ناگزیر از کاربست رویکردهای نشانه‌شناسانه هستیم. در هر نوع ارتباط کلامی و به ویژه شعر فرستنده پیام برای تاثیر بیشتر و ملموس‌تر شدن مکنونات ذهنی که به راحتی قابل بیان نیستند به تصویرسازی ذهنی روی می‌آورند. تصویر در حقیقت انعکاس ذهنی آن چیزی است که به واسطه قوه‌ی بصری قابل دریافت است. تصویری که گوینده پیام به کمک واژه بیان می‌کند همان چیزی است که یک نقاش بر روی بوم با کمک ماده رنگ ترسیم می‌کند. وجود عنصر رنگ در طبیعت و جهان پیرامون ما علاوه بر زیبایی‌بخشی، موجب تفکیک عناصر طبیعت و ماهیت‌بخشی به آنان می‌گردد. یکی از عواملی که اهمیت آن در بررسی رنگ نباید مورد تغافل قرار گیرد تأثیر روانی رنگ‌ها است. هر شخص با توجه به تأثیری که از انواع رنگ‌ها می‌پذیرد، در زندگی شخصی خود تمایل به کاربرد یک رنگ واحد و یا طیف ویژه‌ای از رنگ‌ها دارد. این رنگ منتخب به تعبیر ایتن (Johannes Itten)، رنگ «ذهنی شخص» و کلید درک درونیات اوست: ترکیبات ذهنی رنگ، کلیدی برای شناختن فکر، رفتار و احساسات طبیعی است. (هنر رنگ، ۱۳۹۱: ۲۶) ایتن تأثیر روانی رنگ‌ها را تا جایی می‌داندکه اگر یک شخص حساس در محیط پیرامون خود به ویژه در زندگی خصوصی خود در احاطه رنگ‌هایی قرار گیرد که با رنگ ذهنی او در تعارض و تضاد باشند ممکن است آسیب روحی ببیند و سلامت روانی او به خطر بیافتد.

(همان: ۳۵) رنگ‌ها می‌توانندمتأثر از عوامل سیاسی، مذهبی، اسطوره‌ای، تاریخی، جغرافیایی و اقلیمی باشد. برای مثال پیروان یک فرقه سیاسی ممکن است رنگ ویژه‌ای را نماد خط مشی فکری خود قرار دهند و یا رنگ سفید از دیدگاه مذهبی نماد پاکی از گناه، تهذیب نفس و نشانه پرهیزگاری است. (پاشایی و دیگران، ۱۳۹۴: ۶۲). یک رنگ واحد تحت تأثیر عوامل گوناگون در فرهنگ‌های متفاوت مفهوم و کاربرد متفاوتی می‌یابد. در برخی کشورها از جمله هند، یونان، چین و روم باستان لباس سفید را نماد سوگواری می‌دانند، در مصر نشان شادی و در میان هندیان بیانگر شعور ناب، حرکت رو به بالا و نور است. (همان) شاعر با استعانت از ابزار و صنایع بلاغی و بیانی تصاویر رنگی ذهن خود را در قالبهای شعری می‌گنجاند. چنانچه بخواهیم بر یک متن ادبی تحلیلی نشانه‌شناسانه داشته باشیم ناگزیر از شناخت دقیق فنون بلاغی هستیم. چرا که در رویکردهای پیرس و سوسور به عنوان دو رویکرد پایه‌ای علم نشانه‌شناسی مبحث بلاغت جایگاه ویژه‌ای دارد. پیرس علم نشانه‌شناسی را در مرتبط بودن بازنمون با زمینه، موضوع و تفسیر به سه دسته: ۱- تأمل دستوری ۲- منطق محض و ۳- بلاغت محض تقسیم می‌کند و کارکرد شاخه سوم یعنی بلاغت محض را تعیین قوانینی می‌داند که به موجب آنها در هر خرد علمی نشانه‌ای موجب زایش نشانه‌ای دیگر می‌شود و به خصوص اندیشه‌ای دیگر را در پی دارد. (پیرس، ۱۳۸۱: ۵۲) در حقیقت پیرس درک رابطه بازنمون و تفسیر را در گرو درک عملکرد فنون بلاغی می‌داند؛ از این رو در تحلیل شعر به عنوان پربسامدترین متن ادبی از لحاظ کاربست فنون بلاغی با همین بخش سوم یعنی بلاغت سروکار خواهیم داشت. سوسور در الگوی اولیه خود به فنون و راهکارهای بلاغی اشاره‌ای ندارد؛ ولی اندیشمندانی که بعدها در بسط و تکامل نظریه وی کوشیده‌اند به طور مفصل به این مبحث پرداخته‌اند. در نیمه دوم قرن بیستم صنایع بلاغی دوباره مورد توجه ساختگرایانی چون لوی استروس و یاکوبسن و پساساختگرایانی چون دریدا و لاکان و شناخت‌شناسانی چون لیکاف و جانسون قرار گرفت... (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۳) اعتلای کاربرد فنون بلاغی در غزل در سبک عراقی رخ داده است. غزل این دوره مملو از صناعات بدیعی و بیانی است. غزلیات حافظ را به جرأت می‌توان نوع برجسته و ممتاز غزل این دوره دانست. از

این رو در این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و روش انجام آن کتابخانه‌ای و به صورت فیش‌برداری بوده است، رنگواژه‌های غزلیات حافظ بر مبنای نظریات سوسور و پیرس مورد واکاوی قرار گرفته است و هدف مورد نظر در این جستار دستیابی به شباهتها و تفاوتهای نتایج حاصل از کاربست دو رویکرد مذکور در بررسی رنگواژه‌های غزلیات حافظ است. در خلال این تحقیق کوشیده‌ایم تا به سوالات زیر پاسخ دهیم: ۱- تفاوت رویکرد پیرس و سوسور در بررسی رنگواژه‌های غزلیات حافظ چیست؟ ۲- شباهت دو رویکرد یاد شده در این پژوهش چیست؟

رنگواژه

وجود رنگ در عناصر طبیعت همواره الهام‌بخش انسان در زندگی بوده است. رنگ‌ها که ابتدا تنها برای تزئین اشیاء، البسه و وسایل به کار می‌رفتند با رشد و گسترش تمدن بشری کاربرد و به تبع آن مفاهیم جدیدی یافتند. «به وجود آمدن سازمان‌هایی چون مسوده (سیاه جامگان) همراهان ابومسلم خراسانی، مبیضه (سفید جامگان) خون‌خواهان ابومسلم و محمره (سرخ جامگان) بر کارکرد سیاسی رنگ اشاره دارد. (نظری‌بقا و دهقان، ۱۳۹۳: ۷۳) رنگ سیاه خرقه راهبان مسیحی مصداقی از نمود فرهنگی و عقیدتی رنگ است؛ «رنگ کبود و سیاه از دیرباز مورد نظر پارسایان و گوشه‌گیران بوده است و بدین رنگ‌ها جامه می‌پوشیدند و حتی بدین سبب رهبانان نسطوری را سوگواران می‌خواندند. (همان: ۷۳) از دیرباز ادبیات عرصه تجلی زبانی رنگ‌ها بوده است. رنگواژه، در شعر دستمایه خلق مضامین باریکی است که شاید به راحتی قابل بیان نباشند. برخی شعرا با بهره‌گیری از آن تصاویر ذهنی خود را به شکلی بسیار دقیق و ظریف به رشته تحریر درمی‌آوردند، به گونه‌ای که مطالعه اثر موجب بازتولید تصویر ذهنی صاحب اثر در ذهن خواننده می‌گردد. همین موضوع نقطه اشتراک و پیوند میان ادبیات و هنر به خصوص نقاشی گردیده است. به طوری که «در دوره ایلخانی دو نهاد کتابخانه و صورت‌خانه در دربارها شکل گرفت و به همین دلیل در نقاشی ایرانی با دو ساخت متن ادبی و متن هنری مواجه هستیم» (رفیعی‌راد، ۱۴۰۰: ۳۲)

در شعر رنگواژه‌ها گاه به صورت مستقیم حامل رنگ هستند؛ سرخ، سبز، سفید و.. از این جمله‌اند و گاه با واژگانی روبرو می‌شویم که در لایه‌های پنهان معنا حامل رنگ هستند: واژه بنفشه ـ با مفهوم ضمنی سیاه ـ در این بیت از حافظ از این دسته است:

چنین که در دل من داغ زلف سرکش توست بنفشه‌زار شود تربتم چو درگذرم چنین واژگانی اصطلاحا رنگواژه‌های ضمنی نامیده می‌شوند.

غزل حافظ

در مطالعه سیر تاریخی غزل با گروهی از شاعران موسوم به گروه تلفیق مواجه می‌شویم که به شاعران غزل‌سرای قرن هشتم ه. ق که غزل آنها تلفیقی از غزل عاشقانه و عارفانه است، گفته می‌شود. سبک غزل گروه تلفیق، عراقی است. بارزترین ویژگی آن کاربرد فراوان صنایع بلاغی و بیانی است. اوج این جریان فکری در غزلیات حافظ به چشم می‌خورد. شمیسا معتقد است: غزل حافظ در به کارگیری زبان ادبی یعنی استفاده کامل بدیع و بیان و ایجاد روابط متعدد موسیقیایی و معنایی بین کلمات گوی سبقت را از همگان ربوده است. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۳۳) در واقع حافظ با یاری صنایع بلاغی، مضامین باریک و اندیشه‌های نازک خود را به صورت تلویحی بیان می‌کند. مظفری بیان غیر مستقیم را عنصر اصلی و مؤثر شعر بر باور مخاطب می‌داند؛ «عامل اساسی آثار ادبی در دگرگون‌سازی باورهای مخاطبانش همان بیان غیر مستقیم و تلویحی آنهاست. (مظفری، ۱۳۸۱: ۷) بسیاری از الفاظ یک زنجیره زبانی شعری، از مفهوم صریح خود عدول می‌کنند که این ویژگی همان کارکرد شعری واژگان است. واژگان غزلیات حافظ با تکیه بر همین کارکرد و نوع چیدمان بلاغی، گاه مفاهیمی را منتقل می‌کنند که تا آن زمان مابه ازای واژگانی نداشته‌اند. برای مثال در بیت:

اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد مفهوم «سرخی» در ترکیب «رنگ شفق» با سرخی یاقوت در این بیت زیر متفاوت است؛

علاج ضعف دل ما به لب حوالت کن که این مفرح یاقوت در خزانه توست

صنایع بلاغی

فنون بلاغی به سه دسته معانی، بیان و بدیع تقسیم می‌شوند. در علم معانی عمدتا کاربرد مجازی جملات و معانی ثانوی آنها مطرح است و سخن از عدول از مقصود و هنجار عادی و اصلی جملات می‌رود (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۰۶) به عبارت دیگر اینکه در کلمه و کلام رعایت و عدم رعایت چه اصولی موجب یا مخل فصاحت و بلاغت آن می‌شود، در علم معانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. برای مثال تنافر حروف، کراهت در سمع، مخالفت با قیاس و... در علم بیان شیوه‌های متفاوت و مبتنی بر تخیل یک معنای واحد مورد توجه است. صنایعی همچون مجاز، تشبیه، استعاره و.. در این حوزه قرار دارند. موضوع علم بدیع سخن ادبی فصیح و بلیغ است. اموری را که موجب زینت و آرایش کلام بلیغ می‌شوند را محسنات و صنایع بدیعی می‌نامند. آرایه‌های بدیعی به دو گروه لفظی: واج‌آرایی، انواع سجع، جناس و.. و معنوی: مراعات النظیر، تلمیح، تضمین، تضاد، ایهام و.. تقسیم می‌شوند.

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی برای ما مشخص می‌کند که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آنها حاکم است (سوسور، ۱۳۷۸: ۲۴) نشانه به عنوان موضوع محوری علم نشانه‌شناسی چیزی است که از دید کسی از جهتی یا ظرفیتی به جای چیزی دیگر می‌نشیند (پیرس، ۱۳۸۴: ۵۲) چارلز سندرز پیرس فیلسوف امریکایی و فردینان دو سوسور زبان‌شناس سوئیسی بنیانگذاران اصلی نشانه‌شناس هستند. پیرس فن‌واژه Semiotics و سوسور اصطلاح Semiologie را برای نشانه‌شناسی ارائه دادند. بعدها شماری از متفکران به پیروی از پیرس و سوسور با ادغام دو نظریه به بسط آن پرداختند. افرادی مانند لودویک ویتگنشتاین، چارلز ماریس، رولان بارت، امبرتو اکو، رومن یاکوبسن، دریدا، لوی استروس و بسیاری دیگر، صاحبان نظریه‌های تکمیلی علم نشانه‌شناسی هستند.

پیرس

چارلز سندرز پیرس (Charles Sanders Peirce) (۱۹۱۴-۱۸۳۹) فیلسوف، ریاضیدان و منطقدان امریکایی و پدر پراگماتیسم است. شالوده نظریات پیرس بر پایه رابطه دوسویه میان علم منطق و نشانه‌شناسی شکل گرفته است. وی نخستین بار در سال ۱۸۶۵ در درس‌گفتارهایی تحت عنوان «منطق علم» در دانشگاه‌هاروارد به موضوع نشانه‌شناسی پرداخته بود. نخستین طرح کلی پیرس در باب نشانه‌شناسی در سال ۱۸۶۷ در مقاله‌ی «در باب فهرستی تازه از مقولات» قرار گرفت. در سه مقاله بعدی که بین ۱۸۶۸ تا ۱۸۶۹ تحت عنوان «مسائلی چند در باب شماری توانایی ادعایی در آدمی»، «برخی نتایج چهار عدم صلاحیت» و «دلایلی در اعتبار قوانین منطق، نتایجی دیگر از چهار عدم صلاحیت» تلاش کرد نشانه‌شناسی را به علم بنیادین تمامی علوم تبدیل کند، هسته اصلی اظهارات پیرس در سه مقاله بالا عبارت است از «هرگونه اندیشه‌ای، اندیشه در قالب نشانه‌هاست» (اشباخ و ترابانت، ۱۴۰۰: ۲۵-۲۷)

سوسور

فردینان دو سوسور (Ferdinand de Saussure) (۱۹۱۳-۱۸۵۱ ژنو) زبان‌شناس و نشانه‌شناس سوئیسی و پدر زبان‌شناسی نوین، پیدایش علم نشانه‌شناسی را پیش‌بینی کرده بود. او هیچگاه اندیشهایش در این باب را در طول حیات خود به رشته تحریر درنیاورد. در طول سه دوره‌ای که از سال ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۱ تحت سمت استادی دانشگاه ژنو مشغول تدریس بود، بنا به اقتضای مقررات دانشگاه فقط بخش بنیادین نظریه معروف خود در باب نشانه را به شاگردانش تعلیم داد. پس از مرگ وی در سال ۱۹۱۶ کتاب (دوره زبان‌شناسی عمومی) که دربردارنده نظریات وی در خصوص نشانه است، توسط دو تن از همکاران وی به نامهای ش. بالی (Charles Bally) و آ. سه شه یه (Albert Sechehaye) منتشر شد. محتوای این کتاب را مطالب سامان‌یافته‌ای متشکل از دست‌نوشته‌های سوسور و یادداشت برداری‌هایی که توسط دانشجویان از روی درس‌گفتارهای وی در طول سه دوره تدریس در دانشگاه ژنو صورت گرفته بود، تشکیل می‌دهند.

پیشینه پژوهش

رفیعی راد (۱۴۰۰) تحلیل دلالت‌های کنایی عنصر بصری رنگ در اشعار حافظ، مجله هنر و تمدن شرق. به اعتقاد وی رنگ‌ها در شعر حافظ به صورت کنایی و غیرکنایی حضور دارند. حضور رنگ‌ها در ترکیبات واژگانی کنایی که با کمک رنگواژه‌های سفید، زرد، قرمز، سبز، کبود و سیاه ساخته شده است، دیده می‌شوند. او معتقد است که حافظ از معانی ذاتا کنایی رنگ‌های سیاه و سفید نیز در اشعار خود بهره برده است.

یانس و پاشایی فخری (۱۳۹۹) روان‌شناسی نماد رنگ در دیوان حافظ، فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا. طبق نتایج این پژوهش سیاه و سرخ پرکاربردترین رنگ در اشعار حافظ است، که حکایت از روزگار سیاه خفقانی که شاعر در آن می‌زیسته است. رنگ سبز و فیروزه‌ای نسبت به بقیه رنگ‌ها بیشتر به کار رفته است. این رنگ‌ها با کاربرد سمبلیک گویای تأثیرات مذهبی، سیاسی، اجتماعی، تاریخی و عرفانی شاعر هستند.

نظری بقا و دهقان (۱۳۹۳) تحلیل کارکرد رنگ در شعر حافظ، فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر. در این تحقیق شعر حافظ از دیدگاه نمادشناسی، جمال‌شناسی و روان‌شناسی، تأثیر اجتماعی رنگ‌ها و پیوند رنگ و صدا و طبیعت بررسی شده است. به اعتقاد آنها حافظ در حوزه رنگ و طبیعت برخوردی ذهنی‌گرایانه با مفهوم طبیعت دارد و تصاویر رنگی ذهن خود را در قالب ایهام بیان کرده است و در حوزه نمادشناسی، رنگ فیروزه‌ای نمادی مذهبی دارد و رنگ سیاه بیانگر افکار سیاسی و اجتماعی و عرفانی حافظ است.

شمیسا و کریمی (۱۳۸۴) سبک شخصی حافظ در رنگ‌آمیزی تصاویر شعری، مجله زبان و ادب دانشکده ادبیات فارسی وزبانهای خارجی دانشگاه علامه طباطبایی. آنها معتقدند که حافظ با نوع چیدمان واژه‌ها و با کمک ابزارهای بلاغی همچون ایهام و به خصوص ایهام تناسب و کنایه و همچنین از راه تداعی، رنگ‌های ذهنی خود را به رشته تحریر درآورده است.

چارچوب نظری پژوهش

رویکرد سوسور

در الگوی دو وجهی سوسور نشانه متشکل از دو بخش دال (signifier) و مدلول (signified) است. دال یک تصور صوتی است که جنبه مادی و فیزیکی ندارد بلکه تأثیر ذهنی آوا است که از طریق حواس نمایش می‌یابد. مدلول مفهومی است که دال به آن مرتبط است. سوسور رابطه بین دال و مدلول را دلالت (signification) می‌نامد. به اعتقاد وی دال و مدلول مانند دو روی یک برگ کاغذ هستند. دال بدون مدلول صدایی گنگ بیش نیست و مدلول بدون دال نمی‌تواند وجود داشته باشد. از این‌رو نشانه کلیت تشکیل شده از دال و مدلول است. دال و مدلول سوسور جنبه روان‌شناختی و غیرمادی دارند و به یک نظام انتزاعی و اجتماعی یا به تعبیر سوسور لانگ (languc) تعلق دارند. سوسور با پرداختن به مفهوم اصطلاحا «ارزش» به چگونگی مفهوم‌یابی یک نشانه می‌پردازد. سوسور دو نوع رابطه درونی و بیرونی را برای یک نشانه برمی‌شمرد، رابطه درونی اتفاقی است که درون یک نشانه رخ می‌دهد. یعنی همان دلالت دال به مدلول که رابطه‌ای مثبت است؛ اما رابطه بیرونی رابطه‌ای منفی است که بین یک نشانه با سایر نشانه‌های درون نظام برقرار است و سوسور آن را ارزش می‌نامد. در فرآیند مفهوم‌سازی دخالت هم زمان هر دو نوع رابطه مثبت و منفی شرط لازم ماهیت‌یابی نشانه‌ها هستند. به اعتقاد سوسور ارزش یک نشانه در نوع تقابل‌هایی که با سایر عناصر زبانی دارد مفهوم می‌یابد. به اعتقاد وی یک نشانه زبانی در پیوند با دو نوع رابطه که بر محورهای افقی و عمودی کلام حضور دارند قابل درک است. واژه‌ها با توجه به توالیشان که تکیه‌گاه آن امتداد زمانی است در گفتار ظهور می‌کنند و به یاری نشانه‌های نوشتاری در خط نمودار می‌شوند. در یک زنجیره خطی، هر عنصر تحت تأثیر عناصر پس و پیش روابطی را تشکیل می‌دهد که به تعبیر سوسور همنشینی نامیده می‌شوند. نوع رابطه همنشینی یک عنصر باعث فعال شدن یکی از عناصر موجود در محور عمودی کلام می‌شود؛ در رابطه با یک واژه خاص در گنجینه لغات ذهنی هر شخص واژگان بسیار متعددی به صورت بالقوه وجود دارند که پیوندهای متفاوتی با واژه مورد نظر دارند. جایگاه این دسته عناصر بر روی محور

عمودی کلام است و سوسور نوع رابطه آنها با عنصر مورد نظر را رابطه متداعی می‌نامد؛ عنصری که بر روی یک زنجیره قرار می‌گیرد تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود یا هر دو آنها باشد از سوی دیگر در خارج از چارچوب گفتار، واژه‌هایی که وجه مشترکی دارند در حافظه با یکدیگر ارتباط می‌یابند. (سوسور ص ۱۷۷) وی عناصر محور عمودی را «عناصر غیابی» و عناصر همنشین را به علت حضور مادی آنها «رابطه حضوری» می‌نامد؛ رابطه زنجیره‌ای، رابطه‌ای «حضوری» است یعنی رابطه دو یا چند عنصر که در رشته‌ای از عناصر موجود حضور دارند. برعکس، رابطه متداعی، عناصر غیابی را در یک زنجیره بالقوه ذهنی به هم می‌پیوندد. (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۷۷) سوسور موجودیت یک جوهر زبانی را تنها از طریق همبستگی صورت با معنی می‌داند. (همان: ۱۴۸) و آنچه را که باعث مجزا شدن و شناسایی یک جوهر ملموس زبانی می‌شود محدودیتهای آوایی می‌داند که عناصر پس و پیش بر روی زنجیره آوایی به وجود می‌آورند؛ زبان تنها وقتی مشخص می‌شود که محدود شده باشد، یعنی از تمامی آنچه بر روی زنجیره آوایی آن را احاطه می‌کند مجزا باشد. (همان: ۱۴۹) در جایی دیگر عوامل دقت و عادت را نیز به عوامل پیشین می‌افزاید. (همان: ۵۰) و به طور کلی یک جوهر ملموس زبانی را حاصل سه عامل:

۱. انطباق صورت و معنی،
۲. محدودیتهای آوایی تحمیل شده از جانب عناصر پس و پیش،
۳. دقت و عادت می‌داند.

رویکرد پیرس

در الگوی سه وجهی پیرس بازمون چیزی است که از دید کسی از جهتی یا ظرفیتی به جای چیزی دیگر می‌نشیند و موضوع آن چیزی است که نشانه به آن ارجاع می‌دهد. تفسیر، مفهومی است که از نشانه استنباط می‌شود و نشانه حاصل تعامل میان بازنمون، موضوع و تفسیر است. نشانه اگرچه موضوع را بازنمایی می‌کند ولی هدف آن آشنایی با موضوع نیست؛ موضوع یک

نشانه آن چیزی است که به موجب آن وجود آشنایی را پیش‌فرض می‌انگارد تا برخی اطلاعات دیگر درباره آن به دست دهد. (پیرس، ۱۳۸۱: ۵۳) موضوع یا مرجع در دریافت تفسیر نقش چشم‌گیری دارد. به گونه‌ای که حذف آن ماهیت نشانه را خدشه‌دار می‌کند. مرجع نشانه پیرس وجودی خارجی و کاملا مادی دارد و همین عامل از منظر تجربه‌گرایانه او عامل درک نشانه است. یک نشانه زبانی ممکن است ساده و بسیط باشد که در این صورت تنها یک مرجع دارد. مانند «اسب» که مرجع آن همان حیوان معروف می‌باشد یا اینکه نشانه‌ای مرکب باشد؛ یک نشانه مرکب مجموعه‌ای از نشانه‌های ساده است که بر روی هم یک مفهوم واحد و کلی را شکل می‌دهند. اگرچه هر کدام از نشانه‌های مرکب، یک نشانه واحد تلقی می‌شوند ولی موضوع آنها یک موضوع واحد نیست بلکه متشکل از چند موضوع است که هر موضوع ممکن است یک کیفیت، یک رابطه وجودی و یا یک واقعیت شناخته شده باشد؛ یک نشانه ممکن است هر تعداد موضوع داشته باشد... یک کیفیت یا رابطه‌ای یا واقعیتی شناخته شده که «موضوع» واحد می‌تواند مجموعه‌ای از آنها، یا کلی از اجزاء باشد. (پیرس، ۱۳۸۱: ۵۳) عبارت کنایی (آب از سر گذشتن) و یا صفت (کافر نعمت) مثال‌هایی از این دست هستند. در الگوی پیرس تفسیر یک نشانه تبدیل به بازنمون نشانه جدید می‌شود و بازنمون جدید یک‌بار دیگر در چرخه تفسیر از طریق بسط حوزه معنایی تفسیر قبلی، به ایجاد تفسیری نو می‌انجامد و این چرخه تفسیر به همین شیوه می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه داشته باشد. اما آنچه این چرخه را متوقف می‌کند به زعم پیرس اصل تداعی است. بر اساس سنت فلسفی تداعی به طور کلی بر پایه دو اصل مشابهت (similarity principle) و مجاورت (contiyuity principle) صورت می‌گیرد. (آلگونه جونقانی، ۱۳۹۶: ۹۹) که البته پیرس یک اصل دیگر تحت عنوان «اصل علیت» را نیز به دو اصل یاد شده می‌افزاید و در مورد سه‌گانه فوق چنین می‌گوید: تداعی معانی بر اساس سه اصل شباهت، مجاورت و علیت صورت می‌گیرد. از اینرو یک نشانه نیز بر اساس این اصول نقش نشانگی خود را عملی می‌کند و مدلولهایی که نشانه در ذهن احضار می‌کند همگی متأثر از این روابط هستند. (همان)تفسیری که بر اساس اصل شباهت شکل می‌گیرد بر محور عمودی کلام و تفسیری که بر پایه مجاز به

دست می‌آید، بر مبنای اصل مجاورت و بر محور افقی کلام صورت می‌پذیرد. در ادبیات فارسی و انگلیسی مجاز در کلام به علاقه‌های متفاوتی شکل می‌گیرد. یکی از این علاقه‌ها علاقه سببیت یا علت و معلولی است. به همین دلیل مسعود آلگونه جونقانی در کتاب نشانه‌شناسی شعر خود بر سه‌گانه اصول: شباهت، مجاورت و علیت پیرس خورده می‌گیرد: پیرس بر حسب گرایشی که به طبقه‌بندی‌های سه‌گانه دارد، اصل دیگری تحت عنوان اصل علیت را نیز مطرح کرده است. البته به نظر می‌رسد اصل سوم کارایی چندانی نداشته باشد؛ چرا که این اصل ذیل اصل مجاورت قرار می‌گیرد و در واقع اصل مجاورت اعم از تمامی علایق از جمله علاقه علیت است. (همان) به زعم نگارندگان برداشت مسعود آلگونه ناشی از یک تسامح است. چرا گه الگوی پیرس فقط مختص به دسته خاص نشانه‌های زبانی نمی‌شود و نمی‌توان مبحث علیت را فقط زیرمجموعه‌ای از مباحث بلاغی زبان برشمرد؛ نشانه بازنمونی است که دارای یک تفسیر ذهنی است. (پیرس، ۱۳۸۱: ۵۳) یعنی در عالم هستی هر چیزی که موجب پیدایش مفهومی شود که مورد تأیید خرد علمی ـ خردی که قادر به یادگیری از تجربه است (همان: ۵۱) ـ باشد، به تعبیر پیرس نشانه است که به صورت کلی اعم از نشانه‌های زبانی است. پیرس علم نشانه‌شناسی را همان علم منطق می‌داند؛ به اعتقاد من منطق به مفهوم کلی آن فقط نام دیگری است برای نشانه‌شناسی که خود دکترین ظاهرا ضروری یا صوری نشانه‌هاست. (همان) مسئله علت و معلول یکی از کهن‌ترین مسائل فلسفی است که به دلیل تأثیر آن در درک روابط بین پدیده‌های هستی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. به همین جهت در الگوی پیرس این اصل جزو اصول پایه‌ای قرار می‌گیرد. در یک تقسیم‌بندی، پیرس همه نشانه‌ها را با توجه به موضوع خود در سه گروه شمایل، نمایه و نماد قرار می‌دهد. شمایل: هر چیزی که مناسبت جانشینی چیز مشابهی را داشته باشد است. مانند یک تصویر و یا یک نمودار. لازم به ذکر است که وی شواهد بلاغی را جزو این دسته به شمار می‌آورد. به اعتقاد او شواهد بلاغی بازنمودهایی هستند که شکل شمایلی دارند و شباهت موجود در آنها به کمک قواعد قراردادی ایجاد می‌شود. از دیدگاه پیرس ضمایر شخصی نمایه هستند؛ ضمایر اشاره و ضمایر شخصی آن‌گونه که معمولا به کار برده می‌شوند، نمایه‌های اصلی‌اند. (همان: ۵۷)

وی سه ویژگی را برای نشانه‌های نمایه‌ای اختصاص می‌دهد: نخست اینکه نمایه‌ها هیچ شباهت قابل توجهی به موضوع‌هایشان ندارند. دوم اینکه به افراد، واحدهای منفرد، مجموعه‌های منفرد از واحدها، یا پیوستارهای منفرد دلالت می‌کنند. سوم آنکه نمایه‌ها توجه را از طریق نوعی اجبار کور به موضوع‌هایشان جلب می‌کنند. نمایه؛ در آن واحد یک ارتباط پویا از یک سو با موضوع و از سوی دیگر با خاطرات شخص برقرار می‌کند. از دیدگاه پیرس نماد نشانه‌ای است که ویژگی بازنمودی آن ناشی از قانونی است که آن را تفسیر می‌کند. تمامی واژه‌ها، جمله‌ها و کتابها از این نوع هستند. یک نشانه با توجه به موضوع خود به سه دسته: شمایل، نمایه و نماد تقسیم می‌شود. نشانه نمادین: به موجب یک قرارداد و قانون که اساسی فرهنگی دارد به موضوع که مرجع آن است ارجاع می‌دهد. در حقیقت زمانی یک ایده به صورت قانون و قرارداد اجتماعی ـ فرهنگی درمی‌آید که عموم مردم آن جامعه بر مبنای فرهنگ خود بر آن توافق داشته باشند؛ این تداعی ایده‌های عام است که باعث می‌شود نماد به مثابه ارجاع کننده به آن «موضوع» تفسیر شود. (پیرس، ۱۳۸۱: ۵۵) به اعتقاد پیرس یک نماد باید عام باشد و موضوعی عام داشته باشد. به زعم نگارندگان در هر زبان زنده‌ای به نمادهایی برمی‌خوریم که از دو شرط یاد شده یکی از آنها بر اساس تغییرات زبانی ضعیف شده‌اند. برای مثال نشانه «سیم» با موضوع: فلز با ارزش سفید رنگ که نزد عموم مردم شناخته شده است موضوعی عام دارد. ولی صورت بازنمونی آن در حال حاضر چندان متداول نیست و در عین حال منسوخ هم نیست. اکثریت مردم در برخورد با این واژه مجبور به استفاده از فرهنگ لغت هستند. دسته دیگر نمادهای زبانی موضوع عامی دارند ولی صورت بازنمونی آنها عمومیت ندارد و کاربرد آنها مستلزم به کارگیری فرهنگ‌لغت است. واژگان منسوخ شده زبان از این جمله‌اند و دسته سوم واژگان مرسوم هستند که بازنمون و موضوعی عام دارند. به طور خلاصه نمادهای زبانی لحاظ ماهیتی به سه دسته: مرسوم، کهن و منسوخ تقسیم می‌شوند. در رویکرد پیرس، نشانه در ارتباط با زمینه، موضوع و تفسیر به سه شاخه تقسیم می‌گردد. دستور ناب تعیین می‌کند بازنمون مورد استفاده خرد علمی چگونه باید باشد تا اساسا به معنایی عینیت دهد. منطق محض علم آن که چه چیز ظاهرا الزامی باید در مورد بازنمون‌های خرد علمی صادق

باشد تا این نشانه‌ها معرف موضوع خود باشند و بلاغت محض که وظیفه این شاخه تعیین قوانینی است که به موجب آنها درهر خرد علمی نشانه‌ای موجب زایش نشانه‌ای دیگر می‌شود.

تفاوت و شباهت دو رویکرد

از دیدگاه سوسور از اتحاد میان دال و مدلول نشانه شکل می‌گیرد. دالها یا تصورات صوتی ابتدا به شکل ملفوظ سپس در یک زنجیره زبانی بر روی محور همنشینی، به شکلی خطی تظاهر می‌یابد. از طرفی دیگر مفهوم اصلی از میان صورت‌های متعددی که بر روی محور متداعی قرار دارند انتخاب می‌شود. دال سوسور به بازنمون و مدلول تا حدودی به تفسیر پیرس شباهت دارد. یکی از تمایزات این دو الگو در وجود و عدم وجود عنصر مرجع است. اگرچه سوسور با محدود کردن جایگاه نشانه در ذهن پیوند آن با دنیای خارج از ذهن را می‌گسلد، ولی وجود مرجع به صورت ضمنی در این الگو غیر قابل انکار است. از دیدگاهی منطقی هیچ مفهومی از عدم به وجود نمی‌آید. بنابراین مفاهیم نشانه‌ها اصولا به خودی خود نمی‌توانند وجود داشته باشند. یک کودک در جامعه‌ای فرهنگی مفاهیم را به کمک مابه‌ازای خارجی آنها می‌آموزد. این مفاهیم با کمک تصویر صوتی در ذهن او نقش می‌بندد و جزئی از گنجینه ذهنی او می‌گردد. بعدها وقتی کودک بخواهد آن نشانه‌ها را به کار گیرد تنها به گنجینه ذهنی خود مراجعه می‌کند. از این‌رو اگرچه در اساس و پایه الگوی سوسور وجود ضمنی مرجع مشهود است، ولی در طرح اصلی او این عنصر غایب است. رسمیت حضور مرجع در نظریه پیرس موجب می‌گردد که هنگام تحلیل نشانه‌شناختی، ارجاع به مرجع خارجی نشانه‌ها، رهنمون ما در ادراک مفاهیم گردد. این در حالی است که تحلیلی که بر پایه نظریه سوسور صورت می‌گیرد تنها نوع ساختار زنجیره کلید دریافت مفاهیم است. اگر چه اغلب تحلیل‌های زبانی و ادبی بر پایه نظریه سوسور با توسل به فنون بلاغی صورت می‌گیرد ولی این مباحث در حقیقت مباحثی تکمیلی بر نظریه سوسور هستند در حالی که در الگوی پیرس این مبحث جزو دسته‌بندی‌های اصلی پیرس از نشانه است. سوسور نشانه‌های زبانی را نماد نمی‌داند از منظر وی مشخصه اختیاری بودن نشانه موجب می‌گردد که شکل‌گیری

یک نشانه بر اساس معقول و منطقی صورت نپذیرد. در صورتی که: نماد با مدلول خود نوعی رابطه عقلانی دارد اما چنین اساسی در مورد زبان که دستگاهی از نشانه‌های اختیاری است وجود ندارد. (سوسور، ۱۳۸۷: ۱۰۵)

یافته‌های تحلیل نشانه‌شناختی رنگواژه‌های غزلیات حافظ

نظر به اینکه در مطالعات پیشین در زمینه رنگ در دیوان حافظ محققان به مراتب به رنگواژه‌های صریح و تحلیل آنها پرداخته‌اند در این جستار سعی بر آن است که رنگ‌واژه‌های ضمنی که به دلایل مختلف از دید نقادان دور مانده‌اند مورد واکاوی قرار گیرند. تحلیل هر رنگواژه بر اساس رویکرد پیرس با شماره ۱ و تحلیل آن بر اساس رویکرد سوسور با شماره ۲ مشخص شده است.

رنگ سیاه

آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد زاغ کلک من بنام ایزد چه عالی مشربست (دیوان حافظ، ۱۳۷۲: ۲۱)

۱. با نگاه زیباشناسانه به این بیت متوجه رابطه تنگاتنگ و اتحاد میان قوه تخیل و اختیارات شاعری صاحب اثر می‌شویم که با تکیه بر سابقه فرهنگی و مضامین اجتماعی عصر وی باعث خلق مفهوم سیاهی از دل نشانه «زاغ» و تبدیل آن به نماد سیاهی می‌شود که در تصویرسازی و رنگ‌آمیزی این شعر تاثیر فراوان دارد. این روند مفهوم‌سازی هم‌سو با نظریه نشانه‌شناسی پیرس و در تأیید آن است. از دیدگاه پیرس موضوع (object) نشانه «زاغ» همان پرنده سیاه معروف است که در طبیعت وجود خارجی دارد. حافظ وجود پرنده زاغ که برای خواننده فارسی‌زبان آشنا می‌نماید را پیش‌فرض می‌انگارد تا برجسته‌ترین ویژگی آن که سیاهی بسیار است را مخاطب منتقل کند. روند مفهوم‌سازی یک نشانه در الگوی پیرس زمانی تحقق می‌پذیرد که یک نشانه در تقابل با نشانه‌های دیگر قرار گیرد. در اینجا هم‌آیی دو نشانه «زاغ» و «کلک» عامل معنی‌سازی جدید و استخراج مفهوم سیاهی از دل نشانه «زاغ» می‌باشند. نشانه کلک در اینجا معنی قلم کتابت

دارد و در قدیم ابزاری بوده که با دو مرکب سیاه و سفید برای نوشتن به کار می‌رفته است. نگارنده نفثه المصدور به زیبایی به این موضوع اشاره می‌کند: از قلم که چون بر سیاه نشیند سپید عمل کند و بر سپید سیاه، جز نفاق چه کار آید؟ (نفثه المصدور، ۱۳۹۹، ۳). حافظ با در نظر داشتن این نکته که نشانه زاغ و نشانه کلک در ذهن عموم فارسی‌زبان تداعی‌کننده چه مفاهیمی هستند دست به انتخابی آگاهانه می‌زند و با چینش این دو نشانه زبانی در کنار هم و تبدیل آنها به یک ترکیب تشبیهی مفهوم مدنظر خود را به شیوه‌ای هنرمندانه و منطقی به مخاطب عرضه می‌دارد. بکارگیری نشانه مرکب «آب حیوان» در این بیت اشاره به داستان خضر نبی و ذوالقرنین دارد که در ادبیات فارسی ریشه‌ای فرهنگی–مذهبی دارد. در این داستان چشمه آب حیات در ظلمات واقع شده است. به همین دلیل شاعر آگاهانه و به عمد نشانه «مشرب» در معنای آبشخور را که مفهوم مکان و قرارگاه چشمه آب حیات را در بطن خود جای دارد، می‌گزیند تا به شکلی انتزاعی ظلمات یا تاریکی که رنگ ضمنی سیاه را داراست با مرکب قلم یکی انگارد و در این تشبیه بار دیگر رنگ سیاه را در ذهن مخاطب تقویت و برجسته نماید.

۲. در نمونه:

آب حیوانش ز منقار بلاغت می‌چکد　　زاغ کلک من بنام ایزد چه عالی مشربست

قرار گرفتن نشانه زاغ پیش از نشانه کلک بر روی محور همنشینی زنجیره موجب ایجاد رابطه بلاغی دو نشانه و در نهایت فعال شدن مفهوم سیاهی بر روی محور متداعی می‌شود. با نظر به وابسته بودن جز و کل در نظریه سوسور، در این بیت نوعی رابطه میان جفت نشانه‌های آب حیوان و مشرب، منقار و زاغ، بلاغت و کلک وجود دارد که از تشابه میان مدلولها نشأت یافته است. این رابطه در ادبیات مراعات النظیر نامیده می‌شود. مراعات النظیر یا تناسب آن است که در سخن اموری را بیاورند که در معنی با یکدیگر متناسب باشند خواه تناسب آنها از جهت همجنس بودن باشد، خواه تناسب آنها از جهت مشابهت تضمن و ملازمت باشد. (همایی، ۱۳۸۹: ۱۶۸) در جفتهای فوق هر نشانه در گروه مدلولهای بالقوه دیگری وجود دارد. برای مثال صورت نوشتاری «زاغ» و «منقار» هر دو بر روی محور همنشینی وجود دارد. بر اساس پیوندهای متفاوت، مدلولهایی

از قبیل: زاغ، گنجشک، عقاب، منحنی، تیز و.. برای «منقار» و برای صورت نوشتاری «زاغ» مدلولهای: کلاغ، گنجشک، عقاب، پر، پا، منقار و.. وجود دارد. وجه اشتراک این دو نشانه، حضور هر یک در محور عمودی دیگری است؛ که موجب ارتباط معنایی آنها بر محور همنشینی می‌گردد و در مخاطب التذاذ ادبی بوجود می‌آورد. وجود دو نشانه «آب حیوان» و «مشرب» بر زنجیره همنشینی باعث تداعی مفهوم ظلمات و سیاهی که ریشه‌ای فرهنگی دارد بر روی محور عمودی می‌شود. قرار گرفتن ضمیر «ش» بلافاصله بعد از آب حیوان و چسبیده به آن با مرجع کلک، موجب فعال شدن مفهوم مرکب بر محور متداعی می‌شود که به صورت ضمنی دربردارنده رنگ سیاه است. الگوی سوسور در مفهوم‌یابی در همین‌جا متوقف می‌شود. در حالی که مطابق با الگوی پیرس از دل نشانه «مرکب» نشانه «سیاهی» خارج و تبدیل به یک نماد زبانی می‌گردد.

سایه

نشانه زبانی «سایه» یکی از واژه‌های رنگین زبان فارسی است. در لغت نامه دهخدا تعبیر «مقابل روشن در رنگ‌آمیزی توصیفی از این رنگواژه است. (دهخدا، جلد ۸: ۸ ۱۱۷۹۱) واژه «روشن» در معنای نورانی و منور، مقابل واژه «تاریک» آمده است. (دهخدا، جلد ۸: ۱۰۹۰۶) به تعبیر ایتن قوی‌ترین وسیله بیان نور و تاریکی، رنگ‌های سفید و سیاهند. (هنر رنگ، ۱۳۹۱: ۵۴) در حقیقت آنچه که یک نقاش با کمک ماده رنگ رؤیت‌پذیر می‌کند همان مفهوم ذهنی است که شاعر در قالب واژه بیان می‌کند. به همین دلیل رنگواژه «سایه» با مفهوم ضمنی سیاه باید زیر مجموعه رنگ سیاه مورد مطالعه قرار گیرد. در زبان فارسی رنگواژه سایه در ترکیباتی که معانی کنایه‌ای دارند به کار می‌رود. به طور کلی در علم نشانه‌شناسی مطالعه هیچ نشانه‌ای به صورت تک و منفرد نمی‌تواند به تفسیری صحیح منتج شود. براین اساس کنایه‌هایی که به صورت زنجیره زبانی وجود دارند و در صورت تفکیک اجزاء ماهیت خود را از دست می‌دهند، به صورت نشانه مرکب مفهوم‌یابی می‌شوند. برای مثال ترکیبات کنایی «از سایه خود گریختن به معنی سخت ترسیدن»، «سایه سر به معنی شوهر»، «سایه یزدان به معنی پادشاه»، «زیر سایه کسی بودن به معنی در حمایت

و توجه کسی بودن» و.. (دهخدا، جلد ۸: ۱۱۷۹۲) اگرچه رنگواژه سایه در ترکیبات مختلف زبانی با یاری شیوه‌های مختلف بلاغی باعث خلق مفاهیم جدید می‌شود ولی در اغلب موارد حتی در ترکیب با نشانه‌های دیگر به صورت کامل مفهوم ضمنی دربردارندگی رنگ سیاه را از دست نمی‌دهد. چنین برداشتی را می‌توان با بررسی این رنگواژه در بیتی از غزلیات حافظ شرح داد.

یا رب اندر کنف سایه آن سرو بلندگر من سوخته یکدم بنشینم چه شود؟ (دیوان حافظ، ۱۳۷۲: ۱۵۱)

۱. زنجیره زبانی «در سایه کسی بودن» در زبان فارسی یک عبارت کنایی است که مفهوم در حمایت و توجه کسی بودن را دارد. (دهخدا، جلد ۸: ۱۱۷۹۲) نشانه «سرو» در مفهوم استعاری شخص و یا معشوق بلند قد است. زیرساخت استعاره به عنوان یک آرایه‌های بلاغی تشبیهی است که مشبه آن حذف و تنها مشبه‌به آن به جای مانده است. در بیت بالا واژه «سرو» یک نشانه شمایلی است و شمایلی بودن آن زمانی بر ما آشکار می‌شود که به ریشه فرهنگی آن توجه کنیم و مفهوم اصلی آن تنها در جوار ویا تقابل با سایر نشانه‌ها حاصل می‌شود. قرار دادن نشانه‌های «سایه» و «سرو» در کنار هم باعث استخراج دو مفهوم متفاوت می‌شود. چنانچه در ترکیب «من سوخته»، نشانه «سوخته» را بازمانده از ترکیب وصفی «سوخته دل» انگاریم و تصور کنیم که شاعر بخش دوم را بنا به ضرورت‌های ذوقی و یا شاعرانه حذف کرده باشد، آنگاه نشانه «سوخته» می‌تواند به مفاهیم اندوهگین، محنت دیده و یا عاشق تفسیر شود. در این صورت در تقابل با نشانه ترکیبی «سایه سرو» موجب دریافت مفهوم کنایی «در حمایت و توجه کسی بودن» می‌شود؛ که آن شخص می‌تواند معشوق یا ممدوح شاعر باشد. ولی اگر نشانه «سوخته» در تقابل با نشانه «سایه» قرار گیرد، با ایجاد تضاد ذهنی خنکی ـ گرمی می‌تواند سوختن از حرارت شدید آفتاب را تداعی کند که در این صورت نشانه «سایه» در مفهوم اصلی آن یعنی «ظل چیزی» تفسیر می‌شود؛ که دربردارنده رنگ «سیاه» است. به تعبیری دیگر تقابل دو واژه «سوخته» و «سایه» باعث می‌شود مفهوم «نوعی سیاهی» که یک رنگ محسوب می‌شود، از دل نشانه «سایه» استخراج شود. واژه «سوخته» یک واژه چند معنایی (polysemy) است که وجود آن در زنجیره مورد بحث عامل

اصلی دو تفسیر متفاوت گردیده است. در ادبیات چندمعنایی واژگان موجب شکل‌گیری صنعت ایهام است. ایهام به تعبیر جلال الدین همایی آن است که لفظی را بیاورند که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری بکار ببرند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود. (همایی، ۱۳۸۹: ۱۷۵) کاربرد فراوان واژه‌های چند معنا در غزلیات حافظ همان‌گونه که در مثال فوق مشاهده کردیم، موجب می‌شود که از دل برخی از آنها بر اساس دیدگاه پیرس زایش رنگ صورت گیرد. که البته دریافت چنین تفسیری معلول هم‌آیی و یا تقابل با سایر نشانه‌های موجود در زنجیره زبانی است.

۲. ارزش واژه «سایه» در مثال بالا در واقع مفهومی است که در همین زنجیره‌ای که به کار رفته، پیدا می‌کند؛ و متفاوت از مفاهیمی است که در سایر زنجیرهای فرضی دیگر می‌تواند داشته باشد. سوسور معتقد است: زبان ادبی برای خود فرهنگ لغت و دستور زبان دارد و در مدارس نیز از روی کتاب و به یاری آن تعلیم داده می‌شود. (سوسور، ۱۳۷۸: ۳۸) از این رو با مراجعه به فرهنگ لغت درمی‌یابیم که عبارت «در سایه کسی یا چیزی بودن» یک عبارت کنایی به معنی «در حمایت کسی بودن» است. قرار گرفتن واژه «سوخته» بعد از واژه «من» باعث ایجاد یک ترکیب وصفی با دو معنای متفاوت می‌شود. اگر ترکیب «من سوخته» را در تقابل با «بنشینم» در مفهوم فعل «نشستن» قرار دهیم، نشانه «سوخته» معنای «سوختن از آفتاب» را می‌دهد، اگر با همین برداشت ترکیب «من سوخته» را در تقابل با عبارت «در سایه سرو بلند» قرار دهیم، واژه «سایه» در عبارت فوق معنای «ظل» را می‌دهد که به صورت ضمنی دربردارنده رنگ «سیاه» است و عبارت «در سایه سرو بلند» از حالت کنایه‌ای خارج می‌شود. حال اگر «بنشینم» در تقابل با عبارت «در سایه سرو بلند» قرار گیرد می‌تواند مفهوم «بهرمند شدن» را داشته باشد که در این صورت مجموعه «در سایه سرو بلند» یک نشانه مرکب و کنایی دانسته می‌شود. در حقیقت نشانه‌های زبانی «سایه»، «سوخته» و «بنشینم» در بیت فوق واژه‌های چند معنا هستند و همان‌گونه که فاطمه بهرامی به درستی بیان می‌کند در چند معنایی یک واژه، بر اثر گسترش معنای حاصل از استعاره یا مجاز، معانی مختلف اما مرتبط می‌یابد. (بهرامی، ۱۳۹۷: ۶۸) در تحلیل این بیت از دیدگاه

پیرس توانستیم واژه «سیاه» را از دل نشانه «سایه» استخراج کنیم و به عنوان یک نماد زبانی به آن رسمیت دهیم. در حالی که اگرچه مفهوم «سیاهی» بر اساس نظریه سوسور از واژه «سایه» قابل برداشت است، اما این دریافت به صورت ضمنی باقی می‌ماند و مدلول نهایی به شمار نمی‌آید و رسمیت ندارد.

رنگ سفید

شکر ایزد که ز تاراج خزان رخنه نیافت بوستان سمن و سرو و گل و شمشادت (دیوان حافظ، ۱۳۷۲: ۱۳)

۱. «سمن» نام گلی است سفید و خوشبو (دهخدا، جلد ۸: ۱۲۱۳۲) در ادبیات فارسی اغلب استعاره از چهره معشوق است. شاعر با کاربرد استعاری این نماد زبانی تنها یک ویژگی از مجموعه ویژگیهای آن را بر مبنای شباهت با سوژه خود ـ در اینجا معشوق ـ که «سفیدی» است را برجسته می‌سازد و در نهایت نشانه «سمن» با زایش مفهوم «سفیدی» و تبدیل آن به نماد زبانی رنگ چهره معشوق از مفهوم صریح خود عدول می‌کند. پیرس هیچ نشانه نمادینی را مطلقا نمادین نمی‌داند و به تعبیر نگارندگان یک نشانه نمادین با ویژگی‌های شمایلی یا نمایه‌ای می‌داند. قرار گرفتن نشانه‌های چندمعنای «خزان»، «بوستان سمن»، «سرو»، «گل» و «شمشاد» در این زنجیره موجب پیدایش چند مفهوم متفاوت و یا به لحاظ ادبی ایهام می‌شود. در نگاه اول ذهن به سمت مفهوم اولیه یا همان مصداق واقعی واژه‌ها در دنیای خارج از ذهن سوق می‌دهد؛ اما در انتهای زنجیره حضور ضمیر «ت» پس از نشانه «شمشاد» مفاهیمی جدید به عناصر یاد شده می‌بخشد. «ت» در اینجا به لحاظ دستوری یک ضمیر متصل شخصی است که در حالت اضافی قرار گرفته است. نشانه «ت» تمامی ویژگی‌های یک نشانه نمایه‌ای پیرس را دارد. هیچ شباهتی با موضوعش (در اینجا معشوق) ندارد، جمع نیست و مخاطب فارسی زبان را به اجبار به سمت موضوعش هدایت می‌کند. با درنظر داشتن اصل مجاورت نظریه پیرس قرارگیری نشانه «ت» در مجاورت نشانه «شمشاد» موجب می‌شود که «ت» از مفهوم ظاهری و اولیه خود که یک واج ساده است خارج

شود و مفهوم شخص مخاطب را به خود بگیرد. در نتیجه هم‌آیی نشانه‌های «تاراج خزان»، «بوستان سمن»، «سرو»، «گل» و «شمشاد»، در یک برداشت این نشانه‌ها مفهومی استعاری به خود می‌گیرند و موجب استخراج نشانه «سفیدی» از دل نشانه «سمن» می‌شوند و در برداشت دیگر نشانه‌ها در مفهوم اولیه و صریح خود باقی می‌مانند که در این صورت نشانه «سفیدی» قابل استخراج نیست. قرار گرفتن ضمیر متصل «ت» بعد از «شمشاد» باعث تخصیص نشانه‌های قبل از این واژه به مخاطب شعر که در نوع غزل غالبا ممدوح یا معشوق است به کار می‌رود. تخصیص نشانه‌های فوق به «ت» یا همان معشوق و مخاطب شاعر باعث می‌شود معنای استعاری آنها فعال شود. حال اگر هر کدام از ابیات را به عنوان نشانه‌ای جداگانه در نظر بگیریم، برای دریافت دقیق تفسیر هر بیت، ناچار به مراجعه به ابیات پس و پیش داریم که نتیجه این مراجعه بر دریافت بالا صحه می‌گذارد.

۲. نشانه‌های زبانی: خزان، بوستان سمن، سرو، گل و شمشاد با یکدیگر ارتباط معنایی دارند. هر یک عضوی از گروه مدلولهای موجود در محور غیابی دیگری است. که بر محور حضوری زنجیره موجودیتی مادی یافته است. بعد از اینکه خواننده متن با اولین نشانه برخورد کرد در محور عمودی آن نشانه، واژگان مختلفی با ارتباطات متفاوتی در ذهن او پدیدار می‌شوند. هنگامی که به خواندن متن ادامه می‌دهد، یکی از تداعی‌های بالقوه یا غیابی نشانه قبلی را به صورت مادی بر محور همنشینی مشاهده می‌کند و این اتفاق با رسیدن به سایر نشانه‌های مرتبط تکرار می‌شود. چنین کاربردی از واژگان همان‌گونه که قبلا اشاره شد در سنت ادبیات مرادف با صنعت مراعات النظیر است. این صنعت بلاغی دارای ارزش ادبی است چرا که با ایجاد شعف در خواننده و به چالش کشیدن ذهن، میل او را به خواندن متن افزایش می‌دهد. در بیت مورد بحث ما، به موازات نظریه سوسور می‌توان با حفظ ساختار زنجیره همنشینی بر روی محور جانشینی از بین عناصر محتمل دست به انتخاب‌هایی زد که به شیوه‌ای دیگر بتوان همان پیام اولیه را انتقال داد. برای مثال اگر به جای گروه اسمی «شکر ایزد»، «خداوند» و به جای گروه متمی «تاراج خزان»، «حوادث روزگار» به جای گروه فعلی «رخنه نیافت»، «آسیب ندید»، به جای گروه اسمی «بوستان سمن»،

«چهره سفید» و به جای اسمهای: سرو، گل و شمشاد به ترتیب: قد بلند، زیبایی و طراوت و راست قامتی و به جای ضمیر متصل «ت»، نام ممدوح یا معشوق را قرار دهیم، جمله زیر به دست خواهد آمد: شکر خدا که از حوادث روزگار چهره سفید، قد بلند، زیبایی و طراوت و راست قامتی تو ـ یا اسم ممدوح ـ آسیب ندیده است. در واقع انتخابها و جابجایی‌هایی که صورت گرفت بیانگر این است که انتخاب‌هایی که شاعر از روی محور جانشینی واژگان انجام داده است بر پایه شباهت صورت گرفته و استعاره به شمار می‌آیند. به این ترتیب بر مبنای نظریه سوسور نشانه مرکب «بوستان سمن» با کاربردی استعاره‌ای به صورت ضمنی و نه مستقیم دربردارنده مفهوم «سفیدی» و به تبع آن رنگ است.

سیم

تنت در جامه چون در جام باده دلت در سینه چون در سیم آهن (دیوان حافظ، ۱۳۷۲: ۲۵۹)

۱. در بیت مورد بحث ما تشبیه منش بنیادی انتقال معناست. تشبیهی که به کار رفته از نوع تشبیه مرکب است؛ شمیسا تشبیه مرکب را هیأتی منتزع از چند چیز می‌داند. یعنی یک تصویر ذهنی که چند چیز توأمان آن را به وجود آورده‌اند. (شمیسا، ۱۳۹۰: ۴۰) در یک تشبیه مرکب طرفین تشبیه و همچنین وجه شبه هر دو مرکب هستند و جایز نیست که تک تک اجزاء به صورت جداگانه مورد ارزیابی قرار گیرند. مشبه و مشبه‌به مرکب بر اساس نظریه پیرس نشانه‌های مرکب زبانی هستند. با توجه به اینکه رسالت هیچ نشانه‌ای معر فی کامل موضوع نیست و تنها کیفیت و یا کیفیتهایی از موضوع را هدف قرار می‌دهد در مصراع دوم این بیت نشانه مرکب «در سیم آهن» که شکل نامرتب «سیم در آهن» است کیفیت و یا کیفیاتی از دو فلز معروف نقره و آهن که در جهان واقعی وجودی خارجی دارند، می‌باشد. اینکه از میان کیفیتهای موجود کدام یک موضوع نشانه مرکب بالا است زمانی مشخص می‌گردد که نشانه مذکور در تقابل با نشانه مرکب «دلت در سینه» قرار گیرد. همان‌گونه که قبلا گفته شد تقابل صورت گرفته بر مبنای تشبیه است، به همین دلیل کیفیاتی از دو فلز نقره و آهن مد نظر است که در موضوع‌های نشانه «دلت

در سینه» که همان دو عضو «دل» و «سینه» آدمی هستند وجود دارند. نقره دارای کیفیت سفیدی است که این کیفیت در سینه نیز وجود دارد و کیفیت سختی موجود در آهن در دل نیز یافته می‌شود که این یافت برپایه باور عام واقعیتی شناخته شده است که در ادبیات فارسی سابقه‌ای فرهنگی دارد. بیت زیر از سعدی در تایید سابقه فرهنگی این ویژگی است: گفتم آهن دلی کنم چندی/ ندهم دل به هیچ دلبندی (سعدی، ۱۳۸۸: ۳۲۲) اگرچه از نشانه مرکب «در سیم آهن» مفهوم «سفیدی» استخراج شده است ولی نمی‌تواند به عنوان یک نشانه زبانی جداگانه به حساب بیاید و تنها بخشی از مفهوم کلی «یک جسم سخت در یک جسم سفید و نرم» که خود یک نشانه مرکب است می‌باشد. از آنجا که نشانه مرکب متشکل از چند نشانه ساده است نشانه «سفیدی» یا به تعبیر پیرس «نماد سفیدی» در اینجا نشانه‌ای ساده است که خود جزئی از یک نشانه مرکب است.

۲. در تحلیل این بیت بر اساس رویکرد سوسور در وهله اول ساختار زنجیره زبانی باید مورد توجه قرار گیرد. نوع روابط حاکم میان اجزای زنجیره افقی تعیین کننده گزینش‌هایی است که روی زنجیره عمودی صورت می‌پذیرد. در هر دو مصراع شاعر در عمل بازی با کلمات و جابجایی‌های عامدانه چیدمانی را تشکیل می‌دهد که پس و پیش آمدن برخی عناصر آن موجب به تأخیر افتادن دریافت مفهوم می‌گردد. این تأخیر دریافت نه تنها عیب به شمار نمی‌آید بلکه موجب حض ادبی مخاطب می‌شود. در مصراع نخست زنجیره «تنت در جامه» شامل: گروه اسمی: تنت (هسته + وابسته آن) + در (حرف اضافه) + جامه (متمم) است. در بخش پایانی مصراع نخست زنجیره «در جام باده» دیده می‌شود که در اصل همان ساختار زنجیره «تنت در جامه» را دارد ولی شاعر اجزای زنجیره را بنا به ضرورت شعری و با تکیه بر ذوق و قریحه شاعری خود جابجا آورده است. همین اتفاق در مصراع دوم نیز تکرار شده‌است و دو زنجیره «دلت در سینه» و «در سینه آهن» ساختاری مشابه با زنجیره‌های مصراع نخست را دارند. زنجیره‌های «تنت در جامه»، «باده در جام»، «دلت در سینه» و «سینه در آهن» هر کدام یک جوهر ملموس زبانی هستند. آنچه باعث محدودیتهای آوایی هر کدام از آنها می‌شود حضور نشانه زبانی «چون» می‌باشد. این

واژه به لحاظ دستوری ضمیر و به لحاظ بلاغی ادات تشبیه می‌باشد. حضور آن در هر دو مصراع علاوه بر ایجاد محدودیتهای آوایی برای زنجیره‌های قبل و بعد از خود باعث تقابل معنایی بین آنها می‌شود. تقابل صورت گرفته باعث تداعی مفاهیم می‌شود. این تداعی به واسطه تشابه مدلولها حاصل شده است. رابطه تقابلی که بین جوهرهای زبانی فوق وجود دارد در ادبیات تحت عنوان تشبیه مرکب یاد می‌شود. در یک تشبیه مرکب وجه شبه نیز باید مرکب باشد. آنچه در بلاغت ادبی وجه شبه نامیده می‌شود در نشانه‌شناسی عنصر یا عناصری هستند که از میان عناصر بالقوه حاضر در محور متداعی برگزیده می‌شوند.

در نمونه مورد تحلیل ما هر یک از جوهرهای زبانی در اصل نشانه‌های مرکبی هستند که تشکیل یافته از چند نشانه بسیط هستند. بر روی محور متداعی هر یک از اعضاء نشانه مرکب، گروه متعددی از عناصر وجود دارند که هر یک با صورت زبانی حاضر بر محور همنشینی رابطه متفاوتی دارند. چون تقابل بین دالها بر مبنای تشابه مدلولهاست از میان عناصر محور جانشینی ذهن ناچار به گزینش عنصرهای مشترک بین محورهای متداعی مدلولهای متقابل می‌گردد. برای روشن‌تر شدن موضوع در محور عمودی نشانه دل: نرمی، سختی، مهربانی، سرخی و..، در محور عمودی نشانه سینه: سفیدی، سطبری، فراخی، نرمی و.. و بر روی محور متداعی نشانه آهن: سختی، زنگ، سرخی، تیز، شمشیر و.. و بر روی محور متداعی نشانه سیم: نقره، سفید، سخت، قیمتی بودن و.. وجود دارد.

از میان عناصر موجود «سختی» در محور عمودی دو واژه دل و آهن و «سفیدی» در محور عمودی دو واژه سینه و سیم مشترک است. سختی و سفیدی در کنار هم وجه شبه مرکب تشبیه فوق را تشکیل می‌دهند. همین روند در ایجاد معنی در مصراع دوم نیز حاکم است. در واقع آنچه باعث ایجاد معنا می‌شود تقابل تک به تک اجزای تشکیل دهنده نشانه‌های مشترک در بیت بالا می‌شود. با توجه به تحلیل صورت گرفته بر اساس رویکرد سوسور «سفیدی» تنها یک مفهوم ضمنی است که در دل نشانه‌های مرکب «دلت در سینه» و «سیم در آهن» وجود دارد و به عنوان یک نشانه زبانی مجزا قابل استناد نیست.

نور

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود از گوشه‌ای برون آی ای کوکب هدایت (دیوان حافظ، ۱۳۷۲: ۶۳)

۱. یکی از معانی واژه کوکب در لغت‌نامه دهخدا «ستاره روشن بزرگ» است. (دهخدا، جلد ۱۱، ۱۳۷۳: ۱۶۵۲۳) در این بیت حافظ با چیدمان تعدادی واژه‌های منتخب برپایه قواعد نحوی و بلاغی زبان فارسی اقدام به ساخت یک تصویر ذهنی می‌کند که دارای ارزش ادبی و زیباشناسیک است. در یک زنجیره شعری که در آن اصول و قواعد ادبی رعایت شده است وجود هیچ نشانه زبانی بی‌دلیل نیست و تقدم و تأخر و نوع واژه‌ها چه به لحاظ دستوری و چه به لحاظ بلاغی در مفهوم‌سازی آن دارای ارزش است. مطابق با نظریه پیرس تقابل نشانه‌های «شب» و «کوکب» باعث استخراج مفهوم «نور» از دل نشانه کوکب و «تاریک» از دل نشانه شب می‌گردد. در چرخه دوم تفسیر وقتی نشانه‌های «نور» و «تاریک» در تقابل قرار می‌گیرند، نشانه نور به «سفید» و تاریک به «سیاه» تفسیر می‌شود. قرار گرفتن نشانه سیاه بلافاصله بعد از نشانه شب به لحاظ دستوری موجب شکل‌گیری ترکیب وصفی «شب سیاه» می‌گردد که متشکل است از: نشانه شب که به صورت ضمنی رنگواژه به شمار می‌آید و نشانه سیاه که خود یک نوع رنگواژه صریح است، می‌باشد. شاعر با تولید این ترکیب وصفی در حقیقت اقدام به تکرار رنگ سیاه کرده است. عمل تکرار رنگ باعث شدت و حدت بخشیدن به آن می‌گردد و را برجسته‌تر می‌سازد. حضور واژه هدایت در کنار واژه کوکب یک ترکیب اضافی حاصل می‌کند که در اشاعه و بازتاب مجدد رنگ سفید موجود در نشانه کوکب مؤثر است. حال اگر دو نشانه مرکب «شب سیاه» و «کوکب هدایت» را در تقابل با هم قرار دهیم، تصویر ذهنی که ایجاد می‌شود شامل یک نور پررنگ سفید در دل سیاهی مطلق است. آنچه باعث چنین برداشتی می‌شود کاربرد واژه‌های شب و کوکب است که به لحاظ معنایی مرتبط هستند. در فن بلاغت این روش به کارگیری واژه‌های همجنس مراعات النظیر نامیده می‌شود که با گسترش دامنه معنایی واژگان همراه است. یعنی مفهوم را همزمان در چند لایه از معنا منتقل می‌کند که این امر مستلزم این است که از یک یا چند عنصر از واژه‌های

به کار رفته، چند معنا باشند. در اینجا زنجیره فوق علاوه بر مفهومی که به آن اشاره شد به دلیل حضور نشانه چندمعنای «کوکب» در لایه‌های زیرین معنایی خود انتقال دهنده یک مفهوم مجزاست. مفهوم استعاری «مرید، پیر و یا شخص هدایت‌گر» با در نظر داشتن سابقه فرهنگی واژه و تکیه بر اصل مشابهت پیرس قابل دریافت است.

۲. حضور نشانه چند معنای کوکب موجب دو برداشت از این بیت می‌شود. در زنجیره فوق دو نشانه سیاه و کوکب هر کدام بر زنجیره متداعی دیگری وجود دارند از این رو به لحاظ معنایی مرتبط هستند. این دو واژه در عین حال عناصر معنایی متضاد هم را نیز بر روی محور عمودی خود دارند. یعنی برای سیاه مفهوم «سیاهی» و برای کوکب مفهوم «سفیدی» متصور است. زمانی که دو واژه بر روی زنجیره همنشینی قرار می‌گیرند، تقابل بوجود آمده تضاد مفهومی را برجسته می‌کند. ارتباط معنایی که بر اثر هم‌آیی نشانه‌های شب و سیاه بوجود آمده است محصول گسترش قطب مجازی هر دو واژه است. همین رخداد بین دو واژه کوکب و هدایت نیز بر اثر مجاورت و همنشینی صورت می‌گرد. در نتیجه وقتی دو زنجیره «شب سیاه» و «کوکب هدایت» مقابل هم قرار می‌گیرند پیامد آن تقویت مفهوم سیاهی در زنجیره نخست و پررنگ شدن مفهوم سفیدی در زنجیره دوم است. برداشت دومی که می‌توان از نشانه کوکب داشت مربوط به گسترش معنایی حاصل از استعاره واژه است. ریشه این استعاره از دیدگاه سوسور مانند پیرس مبتنی بر ریشه و خاستگاه فرهنگی واژه است. در تحلیل از دیدگاه سوسور اگرچه برداشت مفهوم سفیدی از نشانه کوکب امکان‌پذیر است ولی این مفهوم به طور ضمنی در واژه کوکب باقی می‌ماند و هرگز نمی‌تواند وجودی مجزا و قائم بالذات بیابد.

سرخ

یا رب چه غمزه کرد صراحی که خون خم با نعره‌های غلغلش اندر گلو ببست (دیوان حافظ، ۱۳۷۲: ۲۰)

۱. همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، از دیدگاه پیرس برای رسیدن به تفسیر صحیح یک نشانه باید نشانه‌های دیگر بافت را مد نظر داشت. در این بیت هم‌آیی دو نشانه «خون» و «خم» به

صورت ضمنی دربردارنده و منعکس کننده رنگ سرخ می‌باشند. با این توضیح که شاعر با توجه به سابقه فرهنگی نشانه‌های زبانی به کار رفته در این زنجیره چیدمان هنری خود را انجام می‌دهد. موضوع نشانه «خون» در واقعیت همان دم یا مایع سرخ رنگ سیالی است که در رگهای بدن وجود دارد. سرخی از مشخصه‌های بارز این ماده است و موضوع خم در واقعیت ظرفی سفالین یا گلین و بزرگ که در آن آب، دوشاب، سرکه، شراب، آرد و مانند آن کنند، است. (دهخدا، جلد ۶، ۱۳۷۳: ۸۷۳۰) پیرس بازنمون را معرف کلیت موضوع با نمایاندن تک تک اجزاء نمی‌داند. از نظر او دلیل پرداختن بازنمون به یک موضوع خاص، آشنایی ذهنی مخاطب با آن موضوع است. در واقع فقط بخشی از آن جدا و برجسته می‌شود تا با توجه به سابقه ذهنی مخاطب برای وی قابل درک و پذیرش باشد. هم‌آیی دو نشانه یاد شده موجب می‌شود که از میان کیفیات مختلف موجود در موضوع نشانه‌های خون و خم تنها وجه اشتراک آنها برجسته شود. از میان موادی که در خم نگهداری می‌شوند تنها شراب رنگ سرخ دارد و همین سرخی وجه اشتراک آن با خون می‌باشد. حافظ با اشراف به این موضوع هم سو با اصل مشابهت پیرس ابتدا در ذهن خود شراب را به لحاظ سرخی رنگ به خون تشبیه می‌کند، سپس آن را حذف می‌کند و خون را به جای آن بکار می‌برد. پیامد این کار تبدیل نشانه خون به یک نشانه شمایلی و در نهایت کاربرد استعاری آن در مفهوم شراب با رنگ ضمنی «سرخ» می‌باشد. در این بیت با تکیه بر نظریه پیرس یک ورودی دیگر برای رسیدن به مفهوم نیز وجود دارد. با نظر به اصل مجاورت پیرس حضور نشانه مرکب «غمزه کرد» در کنار نشانه «صراحی» باعث گسترش معنایی واژه «صراحی» می‌شود. «غمزه کردن» در اصل یک عمل به شمار می‌آید که از یک شخص ـ در ادبیات فارسی معشوق ـ سرمی‌زند. از این رو موضوع بازنمون «غمزه کرد» در جهان واقعی یک شخص است که یکی از ویژگیهای او غمزه کردن است. یعنی آنچه در زنجیره کلام تحت عنوان «غمزه کرد» مشاهده می‌شود فقط یکی از مشخصه‌های موضوع است که نمودی زبانی پیدا کرده است. هم‌آیی «غمزه کرد» و «صراحی»، باعث اتصاف عمل غمزه کردن به صراحی می‌شود. به بیانی دیگر شاعر موضوع دو نشانه را مانند و یکسان پنداشته و از این طریق به صراحی که یک شئ است جان بخشیده

است. در ادامه شاهد همین رخداد در ارتباط با واژه «خم» هستیم. وجود نشانه‌های نعره و گلو در این زنجیره به عنوان ویژگیهای مختلف یک موضوع واحد که یک شخص ـ در اینجا عاشق ـ می‌باشد و اتصاف آن به نماد زبانی خم که ماهیتی شمایلی یافته است موجب جانبخشی خم می‌گردد. واژه چند معنای گلو در این زنجیره دو تفسیر متفاوت می‌تواند داشته باشد. که در بلاغت تحت عنوان ایهام از آن یاد می‌شود. تفسیر اول با قرار گرفتن در جوار خم بدست می‌آید که مفهوم گلوگاه که بخشی از ظرف خم است راتشکیل می‌دهد و تفسیر دوم «گلوی شخص» است که در نتیجه کنار هم قرار دادن نشانه مرکب «خون خم» و «گلو» می‌باشد. با این توضیح که نشانه بسیط خون که جزئی از نشانه مرکب خون خم است و نشانه گلو هر دو مشخصه‌های مختلف یک موضوع واحد که انسان ـ در اینجا عاشق ـ است، می‌باشند. حضور این دو نشانه در جوار نشانه خم باعث شمایلی شدن و در نهایت جانبخشی خم می‌گردد. این روند تشکیل معنا در ادبیات فارسی برابر با استعاره تشخیص است. تقابل «صراحی» ـ با مفهوم استعاری معشوق ـ و «خم» باعث برجسته‌تر شدن مفهوم استعاری «عاشق» در واژه خم می‌گردد. با توجه به برداشتی که از این زاویه از رویکرد پیرس نسبت به بیت بالا گردید نشانه خون با کاربرد استعاری می‌تواند رنگواژه و دارای رنگ ضمنی سرخ باشد، که در دور بعدی تفسیر رنگ صریح سرخ را به مخاطب عرضه می‌دارد.

۲. در بیت حاضر قرارگیری نشانه خم بعد از نشانه خون موجب ایجاد پیوند اضافی بین دو عنصر می‌شود. به لحاظ معنایی خم در حالت مضاف الیهی، توضیحی است برای خون که در جایگاه مضاف واقع شده است و در تکمیل معنایی آن آمده است. در محور جانشینی این واژه شاهد روابط گوناگونی هستیم که خارج از چارچوب گفتار هستند. روابطی که بر پایه امتداد زمانی قرار نگرفته‌اند. در اصل اجزایی از گنجینه واژگانی فرد هستند و جایگاهشان مغز انسان است. هلد کرافت چهار نوع روابط متداعی را به اعتبار همانندی میان صورت و معنی بازمی‌شناسد: الف) بر پایه تشابه دال و مدلول مانند پرستیدن، پرستنده، پرستش. ب) تداعی به واسطه اشتراک ساختاری نشانه‌ها. مانند خواننده، گوینده، شنونده، بیننده و... ج) تداعی به واسطه تشابه مدلدل.

مانند تدریس، معلم، کلاس، شاگرد و... د) تداعی صرفا بر پایه شباهت آوایی دالها. مانند یارانه و رایانه. (بهرامی، ۱۳۹۷: ۶۷) در نمونه مورد بحث به لحاظ بلاغی خون، استعاره از شراب است. شراب از جمله عناصر موجود بر روی محور جانشینی نشانه خون است که با توجه به تقسیم‌بندی کرافت ارتباط این دو عنصر از نوع «ج» یا تداعی به واسطه تشابه مدلولهاست. تشابه صورت گرفته به واسطه مفهوم سرخی موجود در محور عمودی هر دو نشانه است. آنچه باعث برداشت استعاری از واژه «خون» می‌گردد، حضور نشانه خم بلافاصله بعد از آن است که در حالت مضاف الیه و در تکمیل معنایی واژه قبل از خود آمده است. به طور خلاصه مفهوم شراب حاصل گسترش بعد استعاری واژه خون است که خود به شکلی ضمنی مفهوم سرخی را در نهان دارد. در رویکرد سوسور مفهوم استنباط شده بر مبنای ساختار زنجیره، به صورت ضمنی ثابت و غیرقابل تغییر است. ولی در رویکرد پیرس با توجه به اینکه نشانه‌ها به دلیل زایایی ذاتی قابلیت تفسیرهای متعدد را پیدا می‌کنند، در نتیجه در نمونه‌ای که به آن پرداختیم نشانه شراب که تفسیر خون است در چرخه تفسیر، به زایش نشانه سرخی که به زعم پیرس یک نماد زبانی است و نوعی رنگواژه به شمار می‌آید می‌گردد. این روند توقف تولید مفهوم در نظریه سوسور و حرکت رو به جلو و زایش نشانه‌ای در نظریه پیرس به اعتقاد نگارندگان از جمله تفاوتهای مهم دو رویکرد به شمار می‌آیند که در دریافت مفهوم نهایی حائز اهمیت بسیاری است. در تحلیل نوشته‌های ادبی به دلیل ماهیت خلاقانه این‌گونه نوشته‌ها به زعم نگارندگان نظریه پیرس کارآمدتر است.

نتیجه‌گیری

ارجاع به بخش تحلیل داده‌ها در پژوهش حاضر حاکی از آن است که در بررسی نشانه‌شناسی بر پایه دو رویکرد پیرس و سوسور هر دو الگو مسیر نسبتا مشابهی را طی می‌کنند. هر دو نشانه را در تمامیت آن در بافت و در تقابل با سایر نشانه‌ها مورد تفسیر و مفهوم‌یابی قرار می‌دهند. به عبارت دیگر آنچه سوسور ارزش نشانه می‌نامد، در الگوی پیرس تداعی ناشی از مجاورت دانسته می‌شود. تداعی‌های صورت گرفته بر روی محور جانشینی نشانه که منجر به تفسیرهای متفاوت

بر پایه شباهت‌های گوناگون است و سازنده قطب استعاری در الگوی سوسور است، در نظریه پیرس ذیل اصل مشابهت صورت می‌پذیرد و آنچه در محور همنشینی طرح سوسور رخ می‌دهد و باعث به وجود آمدن قطب مجاز می‌شود، در الگوی پیرس طبق اصل مجاورت مطح می‌شود. همین تشابهات موجب می‌گردد که دو رویکرد در تحلیل متن ادبی مد نظر ما مراحل زیادی را نسبتا مشابه پشت سر بگذارند و در نهایت هر دو به حضور رنگ ضمنی پی ببرند. اما در الگوی پیرس به دلیل نوع تفسیر نامحدود، رنگواژه‌های دارای رنگ ضمنی یک بار دیگر در چرخه تفسیر قرار می‌گیرند و در نهایت رنگ صریح را به صورت یک رنگواژه مستقل و قائم بالذات معرفی می‌کنند. در حالی که در الگوی سوسور به دلیل محدودیت تفسیر تحمیل شده از الگوی ساختارمدارانه، مسیر در مرحله رنگواژه‌های ضمنی متوقف می‌شود. از این رو به اعتقاد نگارندگان در متون ادبی که خلاقیت زبانی نسبت به سایر متون بیشتر وجود دارد، به کارگیری طرح پیرس با گشاده‌دستی بیشتری نسبت به الگوی سوسور پژوهنده را در دریافت نتیجه دقیق یاریگر است.

فهرست منابع و مآخذ

حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۷۲) دیوان حافظ تصحیح غنی و قزوینی، فخر رازی، تهران، چاپ ششم، ۳۳۶ ص.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳) لغت نامه دهخدا، جلد ششم، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران، چاپ اول از دوره جدید، ۷۷۲۲ ص.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳) لغت نامه دهخدا، جلد هشتم، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران، چاپ اول ار دوره جدید، ۱۲۳۷۸ ص.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳) لغت نامه دهخدا، جلد یازدهم، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، تهران، چاپ اول ار دوره جدید، ۱۱۶۵۷ ص.

سوسور، فردینان دو، دوره زبان‌شناسی عمومی، مترجم: کوروش صفوی (۱۳۷۸) نشر هرمس، تهران، چاپ هفتم، ۳۴۳ ص.

پیرس، چارلز (۱۳۸۱) منطق به مثابه نشانه‌شناسی، مترجم فرزان سجودی)، نشریه زیباشناخت، شماره ۶، ص ۶۴-۵۱.

مظفری، علیرضا (۱۳۸۱) خیل خیال، ناشر دانشگاه ارومیه، نوبت اول، ۳۸۰ ص.

شمیسا، سیروس، کریمی، پرستو (۱۳۸۴) سبک شخصی حافظ در رنگ‌آمیزی تصاویر شعری، مجله زبان و ادب دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی دانشکده علامه طباطبایی، شماره ۲۵، ص ۱۰۳-۱۱۸.

سوسور، فردینان دو و دیگران، ساخت گرایی و پساساخت گرایی و مطالعات ادبی (مجموعه مقاله: سوسور، اشلوفسکی، موکاروفسکی، یاکوبسن، ژنت، تودورف، بارت، دریدا و...) گروه مترجمان: به کوشش فرزان سجودی (۱۳۸۵) انتشارات سوره مهر، تهران، چاپ سوم، ۲۳۲ ص.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷) نشانه‌شناسی کاربردی، نشر علم، تهران، چاپ ششم، ۲۸۷ ص.

سعدی، شیخ مصلح الدین (۱۳۸۸) قصاید و غزلیات سعدی، فردوس، تهران، چاپ اول، ۶۲۳ ص.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸) سبک‌شناسی شعر، نشر میترا، تهران، ۴۳۰ ص.

همایی، جلال الدین (۱۳۸۹) فنون بلاغت و صناعات ادبی، نشر اهورا، تهران، چاپ اول، ۲۵۸ ص.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰) بیان و معانی، نشر میترا، تهران، چاپ چهارم از ویراست دوم، ۲۲۷ ص.

ایتن، یوهانس، هنر رنگ، مترجم: شروه، عربعلی (۱۳۹۱) نشر یساولی، تهران، چاپ پانزدهم، ۱۹۲ ص.

نظری‌بقا، کاظم، دهقان، علی (۱۳۹۳) تحلیل کارکرد رنگ در شعر حافظ، فصلنامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، شماره ۲۲، ص ۷۱-۹۰.

پاشایی، کامران، حیدرجو، طیبه، عادل زاده، پروانه (۱۳۹۴) بررسی نماد رنگ در آثار سعدی، فصلنامه علمی پژوهشی بهارستان سخن، سال ۱۲، ش ۲۹.

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۶) نشانه‌شناسی شعر، نشر نویسه پارسی، تهران، چاپ دوم، ۳۳۲ ص ۱۹- بهرامی، فاطمه (۱۳۹۷) فنون ادبی از دریچه زبان‌شناسی: تحلیلی نشانه شناختی، دو فصلنامه علمی پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، ش ۱۷، ص ۵۵-۸۴

یانس، ندا، پاشایی، کامران (۱۳۹۹) روان‌شناسی نماد رنگ در دیوان حافظ، فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا، شماره ۳، ۱۵۳-۱۴۱.

رفیعی‌راد، ر. (۱۴۰۰). تحلیل دلالت‌های کنایی عنصر بصری رنگ در اشعار حافظ، هنر و تمدن شرق، سال ۹ (شماره ۳۱)

زیدری نسوانی، شهاب الدین (۱۳۹۹) نفثه المصدور، تصحیح: امیر حسین یزدگردی، نشر توس، تهران، چاپ ششم، ۹۴۸ ص.

Semiotic analysis of color words in Hafez's sonnets based on Peirce and Saussure's approaches

Leila Khalifpour[۱], Shabnam Hatampour Ph.D[۲]*, Farzaneh Sorkhi Ph.D[۳], Bahman Gorjian Ph.D[۴]

Abstract

Poets use color symbolism to express feelings and narrow thoughts that may take a long time to describe. They are rarely used explicitly and often implicitly and in the form of innovative and expressive arts in various poetic formats, especially sonnets. Semiotics is among the methods of linguistic criticism, including new scientific perspectives, which are closely related to literary texts due to their linguistic nature, and therefore can be a worthy choice for researchers in literary analysis and criticism. In this research, the color symbolism of Hafez's sonnets, one of the most distinguished sonnets of the Iraqi period, based on the two approaches of Peirce and Saussure as the basic models of semiotics. This research has been done in a descriptive-analytical method and its purpose is to answer the question that what are the differences and similarities of the results obtained from the application of the two mentioned approaches in the analysis of the color words of Hafez's sonnets? Findings indicated that two approaches follow a similar path to achieve the research objectives. Although the verses extracted in both patterns are basically the same in the use of color words; But in the final stage in Saussure's model, the color remains indirectly and in the form of implicit color words; But in Peirce's model, color is extracted from the lower layers of the meaning of the word due to the unlimited cycle of interpretation.

Keywords: color symbolism, Hafez's poem, rhetorical arts, semiotics, Peirce, Saussure.

۱. PhD student, Persian Language Literature Department, Shoushtar Branch, Islamic Azad University, Shoushtar, Iran.
Email: leilakhalif56@gmail.com
۲. Assistant Professor of Persian Language Literature Department, Shoushtar Branch, Islamic Azad University, Shoushtar, Iran.
Email: Shabnamhatampour@iau.ac.ir
۳. Assistant Professor of Persian Language Litrature Department 'Shoushtar Branch' Islamic Azad University, Shoushtar, Iran.
Email: Fa.sorkhi1358@iau.ac.ir
۴. Associate Professor, Linguistic Department, Abadan Branch, Islamic Azad University, Abadan, Iran.
Email: bahgorji2021@gmail.com