نشریهٔ علمی ـ پژوهشی
پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)
سال ششم، شماره سوم، پیاپی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۱، ص ۹۴-۶۹

رویکرد نشانه- معناشناختی فرآیند مربّع معنایی به مربّع تنشی در حکایت دقوقی مثنوی

عصمت اسماعیلی* - حمیدرضا شعیری**
ابراهیم کنعانی***

چکیده

نشانه- معناشناسی به عنوان یکی از شیوه‌های نقد ادبی نو، در قالب فرآیندها و در ابعاد مختلفی مطرح می‌شود که یکی از آن‌ها، فرآیند تنشی است. در فرآیند تنشی، بین عناصر نشانه- معنایی، رابطه‌ای به وجود می‌آید که معنا از کم‌رنگ‌ترین تا پُررنگ‌ترین شکل آن، در نوسان است. بر این اساس، در جریان فعّالیت حسّی- ادراکی می‌توان فرایندی را تبیین کرد که مجموع عناصر فضای تنشی، حضور فعّال دارند. شوِش‌گر، با کمک‌گرفتن از این عناصر و در فرآیندی گفتمانی، در مرکز تنش‌های حسّی قرار می‌گیرد. سپس در ارتباط با عمق فضای تنشی، سبب شکل‌گیری مدلول‌های معنایی می‌شود. این حضور، گفتمان را به سوی نوعی نظام ارزشی هدایت می‌کند که درونه‌های گفتمانی بر آن استوار است و ما را با معنای تولیدشده مواجه می‌سازد. این مقاله در پی آن است تا ضمن تبیین ویژگی‌های نشانه- معناشناختی «داستان دقوقی» از مثنوی، با روش تحلیلی و توصیفی فرآیند گذر از مربّع معنایی را به مربّع تنشی و نحوهٔ شکل‌گیری فرآیند تنشی را در این داستان، بررسی و تحلیل کند تا از این رهگذر

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان es_esmaeili@semnan.ac.ir
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس Shairi@modares.ac.ir
*** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان (مسئول مکاتبات) ebrahimkanani@gmail.com

تاریخ وصول ۹۱/۷/۲۴ تاریخ پذیرش ۹۱/۹/۲۹

بتوان پاسخی برای این پرسش مهم یافت که چگونه فرآیند تنشی، شرایط گفتمانی را تغییر می‌دهد و منجر به تولید معناهای سیال می‌گردد. در واقع هدف از این مقاله، آن است که نشان دهد چگونه عارفی راه‌یافته، به عنوان «منِ» خردگرا، از طریق رابطهٔ احساسی و تنشی، در گسست با خودش قرار می‌گیرد. سپس در سیری عرفانی و در فرآیندی استعلایی، به دیدار با ابدال و در مرتبه‌ای بالاتر، به مقام وحدت با خدا نایل می‌شود.

واژه‌های کلیدی

نشانه- معناشناسی، گفتمان، فرآیند تنشی، داستان دقوقی، مثنوی.

۱. مقدّمه

دیدگاه نشانه- معناشناسی، می‌تواند به عنوان روشی کارآمد برای تجزیه و تحلیل متون ادبی مطرح گردد. کاربرد این الگو، در بررسی و تحلیل متون عرفانی و بویژه شعر مولانا، نتایج چشمگیر و قابل توجّهی را آشکار می‌نماید و می‌تواند زمینهٔ خوانشی تازه از آن‌ها شود. داستان دقوقی که در میانهٔ سوّمین دفتر مثنوی پدیدار می‌شود، «روایتی غریب و شگفتی‌آفرین است که چه بسا بتوان آن را «داستانِ داستان‌های مولانا» نام کرد» (توکّلی، ۱۳۸۶: ۵). این داستان، یکی از ممتازترین و پیچیده‌ترین داستان‌های مثنوی است که از ظرفیت بسیار بالایی برای بررسی از دیدگاه نشانه- معناشناختی دارد و بخوبی می‌تواند وحدت پیری راه‌یافته را با خدا نشان دهد. این مقاله در پی آن است تا با معرّفی برخی از جریان‌های نشانه- معناشناختی و تبیین ارتباط آن‌ها با هم، فرآیند گذر از مربّع معنایی را به مربّع تنشی در داستان دقوقی بررسی و تحلیل کند. هدف از این پژوهش، مطالعهٔ نشانه- معناشناختی داستان دقوقی و تبیین ویژگی‌های نشانه- معناشناختی حاکم بر آن جهت نشان‌دادن سیالیت معنا در این گفتمان است. درواقع پرسش اصلی این نوشتار آن است که چگونه فرآیند تنشی در این داستان، شرایط گفتمانی را تغییر می‌دهد و منجر به تولید معناهای سیال می‌گردد. در واقع هدف از این مقاله آن است که نشان دهد، چگونه پیری راه‌یافته به عنوان «منِ» خردگرا، از طریق رابطه‌ای مرامی و تنشی، در گسست با خود قرار می‌گیرد. سپس در فرآیندی استعلایی و در سیری عرفانی، به «شوشگری ممتاز» تبدیل می‌شود و سرانجام به دیدار با ابدال و در مرتبه‌ای بالاتر به مقام وحدت با خدا، نایل می‌گردد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

دیدگاه نشانه- معناشناسی، یکی از مباحث جدید معناشناسی است که می‌تواند در مباحث ادبی فارسی، موجد تحوّل شود. شعیری در «تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان» (۱۳۸۵)، «راهی به نشانه- معناشناسی سیّال: با بررسی موردی ققنوس نیما» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸)، «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی» (شعیری، ۱۳۸۸: الف ۳۳- ۵۱) و «ویژگی‌های نشانه- معناشناختی تأخیر کنشی» (۱۳۸۷)، به تبیین و معرّفی این نظریّه پرداخته و برخی از اشعار سپهری، نیما و پروین اعتصامی را، تحلیل کرده است. شعیری، قبادی و هاتفی در «معنا در تعامل تصویر، مطالعهٔ نشانه- معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفّارزاده» (۱۳۸۸: ۳۹- ۷۰)، به تحلیل اشعار طاهره صفّارزاده، پرداخته‌اند. در زمینهٔ داستان دقوقی نیز توکّلی در «نشانه‌شناسی واقعهٔ دقوقی» (۱۳۸۶: ۴- ۳۴) و «از اشارت‌های دریا (بوطیقای روایت در مثنوی)» (۱۳۸۹: ۱۴۲- ۱۵۴)، این داستان را از منظر نشانه‌شناسی تحلیل کرده است. نویسندگان مقالهٔ «شیوه‌های روایت‌گری مولانا در داستان دقوقی» (امیری خراسانی و حسینی سروری، ۱۳۸۶: ۴۳- ۶۲) با استفاده از نظریات ساختارگرایان به تحلیل این داستان پرداخته‌اند و نویسندگان مقالهٔ «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی» (نوروزپور و جمشیدیان، ۱۳۸۷: ۹- ۲۸)، این داستان را از منظر فلسفی و عرفانی تحلیل کرده‌اند. با این حال تا جایی که نگارندگان اطّلاع دارند، به طور نظام‌مند و خاص از دیدگاه نشانه- معناشناسی در تحلیل شعر سنّتی و عرفانی فارسی استفاده نشده و جای خالی این دیدگاه در نقد ادبی نو، احساس می‌شود.

۳. خلاصهٔ داستان دقوقی به نثر

دقوقی عارفی است اهل سفر. او شیفتهٔ سیر و سلوک است و به دلیل دل‌بسته نشدن، هیچ‌گاه مدّت زیادی در مقامی مسکن نمی‌گزیند. او در عین آن‌که نسبت به مردم، مهربان و دل‌سوز است؛ امّا خود را از دلبستگی به دنیای آن‌ها بر کنار نگه می‌دارد. او در این سفر، هدف خود را طلب خاصان حق و معرفت آن‌ها و دیدن انوار یار در بشر معرّفی می‌کند و برای این منظور، سیر جسمانی را رها می‌کند و سیری عرفانی و شهودی را آغاز می‌کند. دقوقی در سفر خود به ساحلی گام می‌نهد. در دریاکنار، هفت شمع می‌بیند که به یک‌باره یکی می‌گردند و دیگربار از یگانگی به در می‌آیند و هفت شعله می‌شوند. لحظه‌ای دیگر به هفت مرد مبدّل می‌گردند. سپس مردان در هیأت هفت درخت چهره دیگر می‌کنند.

دقوقی پس از دیدن این صحنه‌ها در ساحل دریا، یکباره بیابانی را می‌بیند با مردمانی سرگردان و تشنه‌کام و البته درختانی که فریاد برمی‌آورند که «سوی ما آیید»؛ امّا کسی نه درختان را می‌بیند و نه آوایی می‌شنود. در میانهٔ آدمیان چند تن که می‌توانند درخت‌ها را ببینند، از سوی دیگران مجنون خوانده می‌شوند. از آن پس باز به صورتی غیر منتظره، دقوقی از بیابان به ساحل دریا می‌رسد. در ساحل، آن هفت درخت، پی‌درپی یگانه و هفت‌گانه می‌گردند. درختان به نماز می‌ایستند و در میانهٔ نماز به هفت ابدال مبدّل می‌گردند. دقوقی با حیرت به آن‌ها نزدیک می‌شود تا بداند کیستند و به آن‌ها، سلام می‌کند. آنان نامش را می‌برند و سلام می‌گویند. دقوقی در می‌ماند که نامش را از کجا می‌دانند. آن‌ها با اشرافی که بر ضمیر او دارند، سبب سرگشتگی‌اش را می‌دانند و می‌گویند عارفان از اسرار عالم باخبرند. سپس ابدال او را به امامت جماعت برمی‌گزینند و رو به دریا نماز می‌گزارند. دقوقی در میانهٔ نماز، چشمش به دریا می‌افتد؛ کشتی‌ای در بند امواج سهمگین این‌سو و آن‌سو کشیده می‌شود و ساکنان کشتی، از بیم موج و مرگ، شیون می‌کنند. دقوقی در میانهٔ نماز، برای نجات آن‌ها دعا می‌کند و هنوز نماز آنان پایان نیافته، کشتی به سلامت به دریاکنار می‌رسد. ابدال می‌پرسند که دعای چه کسی اهل کشتی را رهانده است؟ دقوقی روی بر می‌گرداند و می‌بیند که اثری از ابدال نیست. دقوقی سال‌ها در آرزوی دیدار روی ابدال اندوه می‌برد، امّا هرگز نشانی از آن‌ها نمی‌یابد (۳/ ۲۳۰۵- ۱۹۲۴).

۴. نگاهی گذرا به مسیر شکل‌گیری رویکرد نشانه- معناشناختی

با گذر از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا (Sémiologie) و پساساخت‌گرا (←احمدی،۱۳۸۸: ۱۱-۳۷)، نشانه- معناشناسی گفتمانی، مطرح می‌شود. این رویکرد، جریان تولید معنا را با شرایط حسّی-ادراکی انسان، پیوند می‌زند. در نشانه‌شناسی ساخت‌گرای سوسوری، رابطهٔ دال و مدلول، رابطه‌ای بدون حضور عامل انسانی است (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱). در نشانه‌شناسی مورد نظر «پی‌یرس» (Peirce)، رابطهٔ دال و مدلول، رابطه‌ای غیر متقارن است. از نظر او این رابطه، ویژگی حسّی-ادراکی دارد؛ چون ارتباط بین اُبژه یا موقعیتی که با آن روبه رو می‌شویم با تصوّر ذهنی از همان ابژه، از زاویهٔ دید یا نظرگاه سوژه صورت می‌گیرد. پس می‌توان به وجود حضوری زنده قایل شد که هم نگاه و زاویهٔ دید دارد و هم نشانه را در فرآیندی دینامیک دریافت می‌کند. امّا به دو دلیل هنوز نمی‌توان از نشانه-معناشناسی گفتمانی سخن گفت: الف) برای جسمانه به مثابه پایگاهی که از آن‌جا همهٔ فعّالیت‌های حسّی-ادراکی شکل می‌گیرد، جایگاهی دیده نشده است؛ ب) غیاب نظام ارزشی؛ نظامی که بدون آن نمی‌توان برای فرآیند معنا هیچ هوشمندی قائل بود (شعیری،

۱۳۸۸: الف ۴۰-۴۱). «یلمزلف» (Hjelmslev)، نظریّهٔ نشانه‌شناسی «سوسور» (Saussure) را تکمیل می‌کند و به جای رابطهٔ دال و مدلولی، رابطهٔ تعاملی دو سطح بیان و محتوا را می‌نشاند و با اعتقاد به حضور عامل انسانی، آن را به رابطه‌ای سیّال تبدیل می‌کند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲). قائل‌شدن به رابطهٔ تعاملی میان بیان و محتوا، همان مفهومی است که یلمزلف آن را «نقش نشانه‌ای» می‌نامد که در نتیجهٔ آن، نشانه از ویژگی زایایی برخوردار می‌شود (نقل از: سجودی،۱۳۸۷: ۱۹۸- ۹). «آلژیرداس ژولین گِرماس» (A.J. Greimas)، از نظریهٔ یلمزلف الگو می‌گیرد و با مطالعهٔ ترکیبات نشانه‌ها و بررسی ارتباط بین آن‌ها، البته از نوع انسانی آن، زمینهٔ گذر از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا را به نشانه-معناشناسی گفتمانی، فراهم می‌کند (شعیری(الف)، ۱۳۸۸: ۴۳). این رابطهٔ انسانی، به دو روی نشانه، کارکردی حسّی-ادراکی می‌بخشد و با کنترل فرآیند شکل‌گیری معنا، آن را به جریانی سیّال تبدیل می‌کند (شعیری و وفایی،۱۳۸۸: ۴). دیدگاه نشانه-معناشناسی، در ارتباط با پدیدارشناسی به اصل حسّی-ادراکی نشانه-معناها نزدیک می‌شود (شعیری، ۱۳۸۶: ۷۰). نشانه-معناشناسی در چنین رویکردی، به نظامی گفتمانی تبدیل می‌گردد و از این رهگذر سازه‌ای زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد.

۵. فرآیندهای گفتمانی

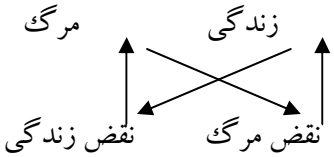
نشانه- معناشناسی، فرآیندهای گفتمانی گوناگونی را مورد مطالعه قرار می‌دهد که همهٔ آن‌ها در تنش‌پذیری و سیّال‌بودن نشانه- معناها، با هم اشتراک دارند. در بخش‌های زیر، با تکیه بر فرآیندهای مربّع معنایی، سپهر نشانه‌ای، هویتی و تنشی، داستان دقوقی تحلیل و بررسی شده و از این رهگذر، نشان داده شده است که با گذر از مربّع معنایی و با یاری‌گرفتن از مربّع تنشی، بخوبی می‌توان فرآیندهای تولید معنا را در این داستان، معرّفی کرد.

۵. ۱ مربّع معناشناختی

«مربّع معناشناختی» (carré sémiotique) را گِرماس، بنیان نهاده است (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۲۷). بنا بر اعتقاد «ژوزف کورتز» (Courtés)، مربّع معناشناختی، نوعی بازنمود دیداری و واضح از مقوله‌ای معناشناختی است» (نقل از: همان، ۱۲۶)؛ امّا آن‌چه دستیابی به چنین بازنمودی را میسّر می‌سازد، مطالعهٔ همه‌جانبهٔ فرآیند پویای کلام است. مربّع معناشناختی، بر ارتباط «مقوله»ای استوار است و در معناشناسی منظور از مقوله؛ یعنی، دو واژه‌ای که با هم در ارتباط تقابلی قرار بگیرند. به نظر گِرماس، در صورتی دو واژه رابطهٔ تقابلی دارند که حضور یکی، حضور دیگری را در پی داشته باشد؛ همان‌طور که فقدان

یکی فقدان دیگری را به دنبال دارد (← گِرماس و کورتز، ۱۹۹۳: ۲۹-۳۳). زبان‌شناسی سنّتی، از مقوله، برداشت «دوتایی» داشت. «یاکوبسون» (Jakobson) که خود از مدافعان «دوشقّی»ها (Binarisme) بود، برای دوتایی‌ها، دو نوع ارتباط در نظر می‌گرفت: ارتباط اوّل از نوع (a -و a) است؛ چنین ارتباطی نتیجهٔ تضادی است که اساس آن، فقدان یکی از تشکیل‌دهندگان دوتایی‌هاست؛ ارتباط دوّم از نوع (a) و غیر (a) است که در این ارتباط، (a) همواره حاضر است؛ امّا این حضور به شکل‌های مختلفی بروز می‌کند. همین دیدگاه، سبب مطرح‌شدن مسألهٔ ارتباط «بینامقوله‌ای» می‌شود و گِرماس را به سوی پایه‌گذاری مربّع معناشناسی، سوق می‌دهد (نقل از شعیری، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

مربّع معناشناسی، از چهار قطب تشکیل شده است که می‌توان آن‌ها را به چهار موقعیت بر روی مربّع تشبیه کرد. دو قطب بالایی تشکیل‌دهندهٔ مقولهٔ اصلی یعنی گروه متضادهاست. با منفی کردن هر یک از متضادها، دو قطب پایینی مربّع شکل می‌گیرد که می‌توان آن را گروه نقض متضادها خواند؛ برای مثال، برای مقولهٔ «مرگ و زندگی»، می‌توان گروهی تحت عنوان «نقض مرگ و نقض زندگی»، را در نظر گرفت. از مجموع این چهار موقعیت، سه نوع ارتباط حاصل می‌شود: الف) ارتباط تقابل تضادی (Relation de contrariété) که بر روی محور متضادها؛ یعنی بین دو قطب بالایی مربّع وجود دارد: (مرگ و زندگی)؛ ب) ارتباط تقابل تناقضی (Relation de complémentarité) که بین متضاد و نفی آن ایجاد می‌شود: (مرگ و نقض مرگ)؛ ج) ارتباط تقابل تکمیلی (Relation de contradiction) که بین یک نفی متضاد و واژهٔ مثبت برقرار می‌شود: (نقض مرگ و زندگی). بر اساس این سه ارتباط، سه محور متضادها، متناقض‌ها و مکمّل‌ها شکل می‌گیرد (ر.ک. شعیری، ۱۳۸۸: ۱۲۶- ۲۹). این فرآیند را از طریق رابطهٔ سلبی و ایجابی نیز می‌توان نشان داد؛ یعنی، با نفی مقولهٔ زندگی، مرگ تأیید می‌شود و با نفی مقولهٔ مرگ، زندگی مورد تأیید قرار می‌گیرد. از رابطهٔ سلبی بین دو مقولهٔ مرگ و زندگی، رابطهٔ ایجابی مرگ و زندگی که همان متضاد تأییدشده است، شکل می‌گیرد. این رابطه را می‌توان در طرح‌وارهٔ زیر نشان داد:



در داستان دقوقی، همه چیز از یک مفهوم اصلی و مرکزی آغاز می‌شود که «سفر» است؛ طلب و سلوک عرفانی پیری راه‌یافته چون دقوقی برای دیدار با ابدال؛ یعنی، روند کلّی شعر از تحوّلی حکایت

دارد که کنش‌گر (پیر وارسته= دقوقی) را به سیر و طلب روحانی سوق می‌دهد. در این‌جا «پیر وارسته»، کنش‌گری است که از آفت‌های سکون و سیر آفاقی و جسمانی آگاه است و به آن، «نه» می‌گوید؛ درواقع زمینه‌های ایجاد فراق را که سبب غیاب مردان حق می‌شود، نقض می‌کند:

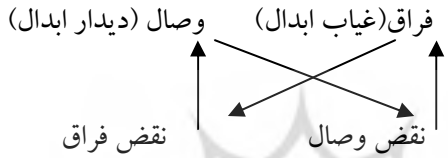
در مقامی مسکنی کم ساختی — کم دو روز اندر دهی انداختی
گفت در یک خانه گر باشم دو روز — عشق آن مسکن کند در من فروز
(۳/۱۹۲۶ -۱۹۲۷)

دقوقی، در آغاز، عامل «شوِشی» به شمار می‌رود؛ زیرا از نظر روحی در وضعیت «نقصان» (Manqué) قرار گرفته است. گِرماس در کتاب «نقصان معنا» (۱۹۸۷)، معتقد است که اکثر داستان‌ها، با طرح چنین نقصانی آغاز می‌شود (نقل از: عبّاسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۵۰) و قهرمان قصّه سعی می‌کند تا در «فرآیندی تحوّلی» (Arcours narrative)، وضع موجود را تغییر دهد (نقل از شعیری،۱۳۸۸: ۷۹). دقوقی به عنوان شوِش‌گر در این وضعیت قرار می‌گیرد و همین امر او را به سفر فرا می‌خواند. او سپس در فرآیندی تحوّلی، به زمینه‌های ایجاد فراق (سکون و ماندن)، «نه» می‌گوید و به همین ترتیب، همهٔ مؤلّفه‌هایی را که او یکی پس از دیگری پشت سر می‌گذارد، می‌توان به نقض این زمینه‌ها، تشبیه کرد. این مؤلّفه‌ها در گفتمان، چنین توصیف می‌شود:

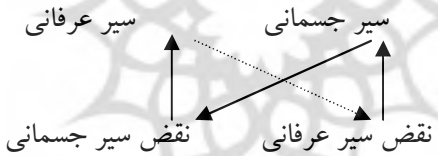
روز اندر سیر بُد شب در نماز — روز اندر سیر بُد شب در نماز
منقطع از خلق نی از بدخوی — منفرد از مرد و زن نی از دوی
مشفقی بر خلق و نافع همچو آب — خوش شفیعی و دعااش مستجاب
(مولوی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۹۳۲- ۱۹۳۰)

دقوقی پس از کناره‌گیری از زمینه‌های فراق، در مسیر وصال گام بر می‌دارد. مولانا به تصریح به ویژگی‌های چنین سفری اشاره می‌کند: (همان، ۳/ ۱۹۷۸-۱۹۷۶). در سفر دقوقی، «سیر جسمانه»، یک‌سر به سویی نهاده شده و این سفر، گونه‌ای تحوّل و تکامل انفسی و شخصیتی است: (همان، ۱۹۸۱). دقوقی خود به هدف و مقصد چنین سفری اشاره می‌کند و آن را دیدن نور حق در وجود بشر و وحدت در کثرت معرّفی می‌کند: «گفت روزی می‌شدم مشتاق‌وار/تا ببینم در بشر انوار یار» (همان، ۱۹۸۲). سیر و حرکت دقوقی، ادامه پیدا می‌کند تا جایی که او در نهایت به «دیدار مردان حق» نایل می‌شود و خود را در مقام پیشوای آن‌ها در نماز می‌یابد و با آن‌ها احساس یگانگی می‌کند: (همان،

۲۰۶۴). از سوی دیگر، پس از این که دقوقی به دیدار ابدال نایل می‌گردد، بار دیگر زمینه‌های غیاب مردان حق فراهم می‌شود. دقوقی در میانهٔ چنان نمازی با چنان همراهانی، نیایش اهل کشتی در حال غرق را با خداوند می‌شنود و از خدا برای رهایی آنان دعا می‌کند. ابدال به دعای دقوقی و تلاش او برای تغییر قضا و تسلیم نبودن مطلق او در برابر خواست خدا اعتراض می‌کنند و زمانی که دقوقی نماز را سلام می‌دهد، متوجّه غیاب مردان حق می‌شود و او با حسرت و حیرت از سفر باز می‌گردد. پس نتیجهٔ نقض الزامات همراهی و دیدار با مردان حق، فراق و غیاب آن‌هاست. بنابراین می‌توان، مربّع معنایی زیر را برای نشان‌دادن فرآیند حرکت دقوقی، ترسیم کرد:



با توجّه به توضیحات ذکر شده در بالا، اگر با نگاهی کلّی‌تر و جامع‌تر به فرآیند حرکت دقوقی نگریسته شود، می‌توان مربّع معنایی زیر را ترسیم کرد:



۵. ۲ سپهر نشانه- معناشناسی

مفهوم سپهر نشانه‌ای (Semiosphere) را اوّلین بار «یوری لوتمان» (Juri Lotman)، در مقاله‌ای «دربارهٔ نشانه‌شناسی» (On the Semiosphere)، معرّفی کرد (کاکه‌خانی، ۱۳۹۰: ۲۲۱). لوتمان معتقد است که سپهر نشانه‌ای، فضای نشانه‌ای است که بیرون از آن، «نشانگی» (Semiosis) ناممکن است. هر سپهر نشانه‌ای، از دو بخش هسته و پیرامون تشکیل می‌شود. بین سپهر نشانه‌ای (هسته) و فضای فرانشانه‌ای (پیرامون)، مرزی وجود دارد. مرز نشانه‌ای، با مجموعه‌ای از فیلترهای ترجمه‌پذیر دوزبانه نشان داده شده است که با گذشتن از آن، متن به زبان یا زبان‌های دیگری ترجمه می‌شود که بیرون سپهر نشانه‌ای مورد نظر قرار دارد (←لوتمان، ۱۳۹۰: ۲۲۱- ۲۵۷). لوتمان این دیدگاه را هر چند در حوزهٔ «ترجمه» بیان کرده؛ امّا همان‌طور که ترجمه، نشانهٔ فرهنگی را از سرزمینی به سرزمینی دیگر می‌برد، گفتمان ادبی و هنری نیز نشانه‌های ادبی و هنری را از جایگاه اصلی خود جدا می‌کند و در

تلاقی و تعامل با نشانه‌های خارج از حوزهٔ خود، قرار می‌دهد. همان‌طور که لوتمان نیز معتقد است، سطوح سپهر نشانه‌ای، دربردارندهٔ گروهی از سپهرهای نشانه‌ای است که ارتباط متقابل دارند و هر کدام از آن‌ها همزمان هم در گفت‌وگو و هم در فضای گفت‌وگو شرکت می‌کنند (نقل از: کاکه‌خانی، ۱۳۹۰: ۲۲۲). از این منظر، در هر سپهر نشانه‌ای، شاهد گونه‌های دوتایی هستیم که نه در تقابل با هم؛ بلکه در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و تعامل نشانه‌ای را به وجود می‌آورند. این گونه‌های تعاملی با قابلیّت بالای جانشینی، کارکرد نشانه را تغییر می‌دهند و آن را از جنبهٔ شناختی به سوی جنبهٔ زیبایی‌شناختی سوق می‌دهند و از این رهگذر، سیال‌بودن معنا تضمین می‌شود.

مطابق با بررسی هاتفی دربارهٔ سپهر نشانه‌ای (← هاتفی، ۱۳۸۸: ۱۶۹-۷۰)، هر گفتمان ترسیم‌کنندهٔ سه سپهر ارزشی است که با نفوذ در یکدیگر، رابطه‌ای تراسپهری می‌سازند که می‌توان آن را مطابق با دیدگاه لوتمان، محلِّ «گفت‌وگویی» (لوتمان، ۱۹۹۹: ۳۸) پایان‌ناپذیر دانست. سپهر بی‌کنشی مرحلهٔ اوّل، در مرحلهٔ دوّم به سپهر کنشی و سپهر کنشی، در مرحلهٔ آخر به سپهر شوِشی تبدیل می‌شود. بنا به عقیدهٔ لوتمان (همان، ۳۷)، «حرکت و جابه‌جایی به سوی نقطه‌ای مرکزی شکل می‌گیرد که راز موفقیت نظام‌های نشانه- معناشناختی در گرو آن است». مکان بی‌کنشی، مکانی است که کنش‌گران آن، خنثی هستند. در حالی که سپهر کنشی، ترسیم‌کنندهٔ کنش‌گری است که «قادر است تجربهٔ زیستی خود را مورد ارزیابی و نقد قرار دهد» (کورتز، ۱۹۹۷: ۸). این کنش‌گر سرانجام در مرحلهٔ نهایی، با گذر از مرحلهٔ کنش، با ورود به ساختارهای میزبان، به شوِش‌گری تبدیل می‌شود که حضور اسطوره‌ای خود را بر همگان، آشکار می‌سازد. به این ترتیب از ترکیب این دو سپهر، سپهری جدید شکل می‌گیرد که مرکز آفرینش و زندگی است.

از دیدگاه سپهر نشانه‌ای، گفتمان داستان دقوقی، ترسیم‌کنندهٔ سه سپهر ارزشی است. در سپهر ارزشی نوع اوّل، با پیری راه‌یافته چون دقوقی مواجه هستیم که دائم در سفر است. دقوقی، در قالب «منِ» خردگرا، خود را در گونه‌ای از مکان روزمره و دارای ارزش کمّی، گرفتار می‌بیند که برای گریز از این مکان، مرزهای جدیدی را ترسیم می‌کند و با افراد جدید به کنش می‌پردازد. در حوزهٔ دوّم، «منِ» خردگرا، در مسیر حرکت خود، به مکانی خاص دست پیدا می‌کند. این مکان نوین، مکان واسطه‌ای است که وضعیتی «بیناگفتمانی» را شکل می‌دهد و زمینه را برای رسیدن به مکان برتر فراهم می‌کند. در این مرحله، «منِ» خردگرا در مرزی استقرار می‌یابد که ویژگی دوسویه دارد: در یک سو، دنیای عادت و در سویی دیگر

دنیای تغییر معنا و استعلا. در این گفتمان این مکان واسطه‌ای مرز بین دو نوع سیر و سفر است: سیر جسمانی (آفاقی) و سیر جانی (انفسی). دقوقی با گذر از سیر جسمانی، به سیر جانی روی می‌آورد. در این سیر، کوتاه یا دراز بودن راه معنایی ندارد. این سیر، فراتر از زمان و مکان و گونه‌ای تحوّل و تکامل انفسی و شخصیتی است و سرانجام سالک را به لقای حق می‌رساند: (۱۹۸۴-۳/۱۹۷۳). سپهر ارزشی نوع سوّم، سپهری متعالی است که در آن، ارزش‌های کیفی و نوین مجال بروز پیدا می‌کنند. در چنین مکانی، «منِ» خردگرا به «منِ» عارف و استعلایی تبدیل می‌شود. در این فرآیند سه‌گانه، «منِ» خردگرا با پشت سر-گذاشتن تجربهٔ شناختی، از وضعیت کنشی فاصله می‌گیرد و در یک تجربهٔ حسّی-ادراکی، به وضعیت شوِشی می‌رسد. دقوقی هر چند به عنوان کنش‌گر به سفر می‌پردازد و سیر جسمانی را به نمایش می-گذارد، امّا در نتیجهٔ نوعی تحوّل، سیر جسمانی او به سیر روحانی تبدیل می‌شود. او در این حالت، در وضعیت شوِشی جدیدی قرار می‌گیرد و به عنوان شوِش‌گر حالت عاطفی خاصّی از خود بروز می‌دهد. این وضعیت در گفتمان چنین توصیف می‌شود: «تو مبین این پای‌ها را بر زمین/ زآنک بر دل می‌رود، عاشق یقین» (مولوی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۹۷۶)؛ «از ره و منزل ز کوتاه و دراز/ دل چه داند کوست مست دل-نواز»(همان، ۱۹۷۷)؛ «آن دراز و کوته اوصاف تن است/ رفتن ارواح، دیگر رفتن است» (۳/۱۹۷۸)؛ «می-رود بی‌چون نهان در شکل چون» (۳/۱۹۸۱). دقوقی در نتیجهٔ چنین تحوّلی، با گام نهادن در عرصهٔ خطرپذیری، دچار استحالهٔ عاطفی می‌شود و به «شوِش‌گر ممتاز» تبدیل می‌گردد.

با توجّه به جایگاه دقوقی به عنوان شوِش‌گر در این سپهرهای سه‌گانه، می‌توان برای او دو گونهٔ حضور قائل شد: حضور شناختی و حضور زیبایی‌شناختی. منظور از حضور شناختی، حضوری است که در آن، پیوندهای دقوقی با دنیای عینی کاملاً قطع نشده؛ یعنی هرچند او نسبت به دیگر انسان‌ها از مقام بالاتری برخوردار است؛ امّا موقعیت مکانی، زمانی و شرایط زندگی او همان شرایط و موقعیت دیگر انسان‌هاست. او با وجود زندگی در کنار انسان‌ها و البته مهربانی نسبت به آن‌ها و دعا و شفاعت برای آن‌ها، خود را از گرفتاری در فضای مادّی آن‌ها، برحذر می‌دارد. بنابراین در همین دنیا و به ترتیبی شناختی، راه برای گذر از آن، برای دقوقی فراهم می‌شود. در این جایگاه که برای دقوقی، سپهر ارزشی نوع اوّل را در نظر گرفته‌ایم، او در قالب «منِ» خردگرا یا کنش‌گر، در تجربهٔ شناختی، از آفت‌های سکون و ماندن در مقام و منزل، آگاه می‌شود و احساس می‌کند سکون و ماندن سبب گرفتاری انسان می‌شود و انسان را از دیدار با ابدال باز می‌دارد: (۱۹۲۷-۳/۱۹۲۶).

در این مرحله هنوز اُبژهٔ زیبایی‌شناختی (جلوه‌هایی از حضور ابدال)، پدیدار نشده، زیرا «گسستی» اتّفاق نیفتاده است. به قول گِرِماس، «باید گسستی ایجاد شود تا اُبژهٔ زیبایی‌شناختی، خود را در همهٔ وجوه، پدیدار سازد» (گِرِماس، ۱۳۸۹: ۴۱). در مرحلهٔ دوّم، کنش‌گر پس از گسست با مفهوم تکرارای سکون و ماندن، به بیداری زیبایی‌شناختی دست پیدا می‌کند و در نتیجهٔ آن، از حضوری حسّی- ادراکی و پدیداری، برخوردار می‌شود. توصیف مولانا/ راوی، از سفر و سیر و سلوک دائمی دقوقی در بخش پیشین داستان (مولوی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۹۳۰- ۱۹۲۵)، نشان می‌دهد که او از وضعیت کنشی خود رضایت ندارد. همچنین تأکید مولانا در کناره‌گیری از دنیای مادّی انسان‌ها در بیت «منقطع از خلق نی از بدخوی/ منفرد از مرد و زن نه از دوی» (همان، ۱۹۳۱)، حکایت از آن دارد که این «تکانهٔ معنایی»، به طور ناگهانی در او شکل گرفته و «گسستی» اتّفاق افتاده است و همین گسست، آمادگی لازم را برای گذر او از حضور شناختی به حسّی- ادراکی، فراهم می‌آورد. این حضور، شوِش‌گر را به حرکتی فرا می‌خواند که نتیجهٔ آن، بیداری زیبایی‌شناختی و فراهم شدن زمینه برای جست‌وجوی ابدال است:

با چنین تقوی و اوراد و قیام — طالب خاصان حق بودی مدام
در سفر معظم مرادش آن بُدی — که دمی بر بندهٔ خاصی زدی
(مولوی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۹۴۶- ۱۹۴۵)

پس از پشت سرگذاشتن سپهر ارزشی نوع اوّل، در سپهر ارزشی نوع دوّم با حضوری شوِشی، مواجه هستیم. در این سپهر، کنش‌گر از حضور شناختی درونه‌ای، برخوردار می‌شود و همین حضور زمینه را برای اقدام زیبایی‌شناختی آماده می‌کند. این وضعیت در گفتمان چنین نشان داده می‌شود:

سال و مه رفتم سفر از عشق ماه — بی‌خبر از راه حیران در اله...
تو مبین این پای‌ها را بر زمین — زآنک بر دل می‌رود عاشق یقین
از ره و منزل ز کوتاه و دراز — دل چه داند کوست مست و دل‌نواز
آن دراز و کوته اوصاف تن است — رفتن ارواح دیگر رفتن است
(همان، ۳/ ۱۹۷۹- ۱۹۷۴)

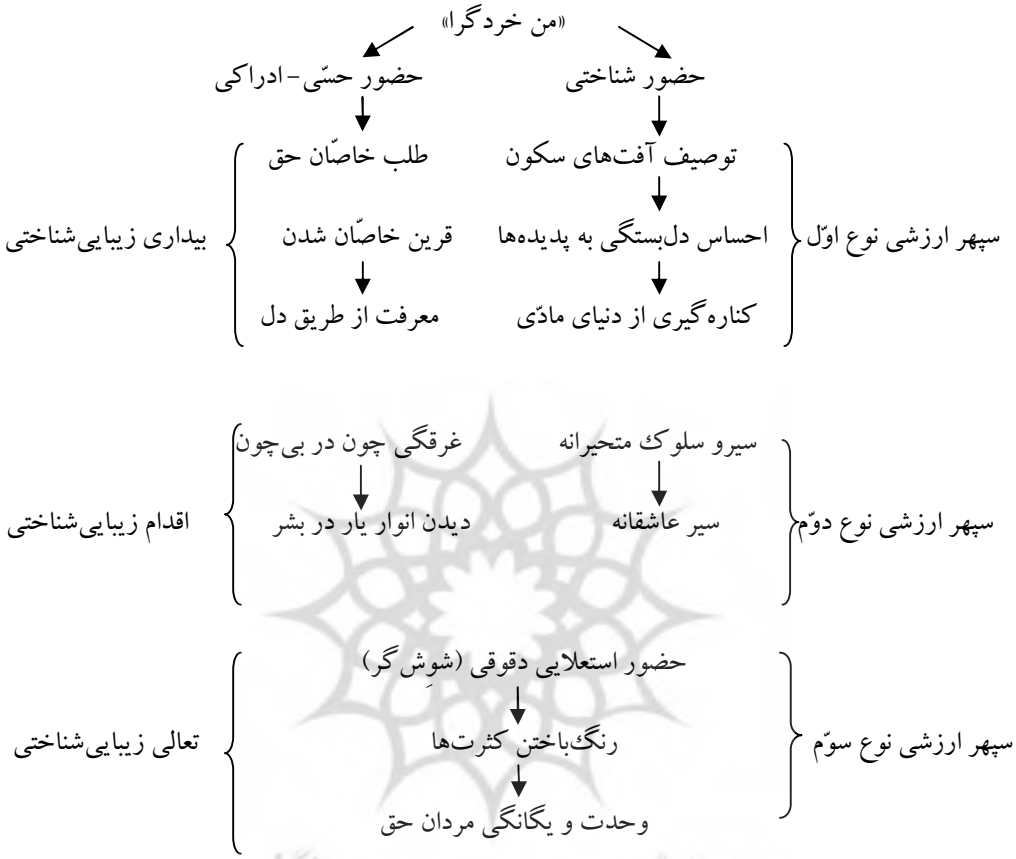
مولانا در این بخش دو نوع سیر معنایی را تبیین می‌کند: سیر جسمانی بر مبنای پا و سیر جانی بر مبنای دل؛ اوّلی کنشی و دوّمی شوِشی است. در این‌جا با نوعی گسست و انفصال نیز مواجه هستیم؛ گسست از جسم و مادّی‌گرایی که حضوری فیزیکی است و پیوستگی با دل و جان که نوعی حضور ایده‌آل و استعلایی است. در سیر جسمانی، زمان و مکان و دراز و کوتاه بودن سفر، مطرح می‌شود؛

زیرا نوعی حرکت کنشی است که کنش‌گر را با دنیای بیرونی مرتبط می‌کند. امّا سیر جانی، نوعی سیر شوِشی است و در این سیر، زمان و مکان به کناری می‌رود و شوِش‌گر با حالت درونی مواجه است. این‌جاست که سوژه از زمان حال و کنشی، در می‌گذرد و به زمان غیر کنشی و شوِشی یا زمان خاطره و نوستالژی، گام می‌گذارد. در این تجربهٔ جدید، شوِش‌گر، از حضوری دیگر سرشار می‌شود و در فرآیندی رُخدادی به معنایی نو دست پیدا می‌کند. این حضور، شوِش‌گر را به مرحله‌ای می‌رساند که اقدام زیبایی‌شناختی او را موجب می‌شود. این وضعیت در گفتمان چنین نمایش داده شده است:

سیر جسمانه رها کرد او کنون — می‌رود بی‌چون نهان در شکل چون
گفت روزی می‌شدم مشتاق‌وار — تا ببینم در بشر انوار یار
(مولوی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۹۸۲- ۱۹۸۱)

سرانجام در سپهر ارزشی نوع سوّم، با حضور استعلایی دقوقی به عنوان شوِش‌گر مواجه می‌شویم. در این مرحله، در اثر نگاه استعلایی دقوقی (شوِش‌گر)، شاهد دگرگونی و تغییر در پدیده‌ها هستیم: هفت شمع به یک شمع و سپس به هفت شعله و لحظه‌ای دیگر به هفت مرد مبدّل می‌شوند. سپس مردان در هیئت هفت درخت چهره، دیگر می‌کنند. هفت درخت پی‌درپی یگانه و هفت‌گانه می‌گردند. درختان به نماز می‌ایستند و در میانهٔ نماز به هفت ابدال مبدّل می‌گردند. درواقع در اثر نگاه استعلایی دقوقی، کثرت‌ها رنگ می‌بازد و همه چیز به جوهر پدیدارشناختی و اصل خود تبدیل می‌شود و در نتیجهٔ آن، تقابل‌ها به وحدت می‌رسد و ابدال که مظاهر متفاوت یک حقیقتند، به حقیقت یگانه‌ای تبدیل می‌گردند. این رویکرد، بر اساس اصول پدیدارشناسی قابل تبیین است. اساس پدیدارشناسی ادموند هوسرل (Edmond Husserl)، رویکردی ناب و تازه به هر پدیده و دست‌یافتن «به سوی خودِ چیزها» است (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۴۴). این پدیدهٔ ناب هوسرلی؛ یعنی، آن‌چه که اصل و جوهر جهانی آن پدیده را تشکیل می‌دهد و پدیدارشناسی، جوهر واقعی پدیده‌ها را در ادراک حسّی می‌داند که هر کس از چیزی دارد (شعیری، ۱۳۸۶: ۶۵). این رجعت به اصل چیزهاست که پدیدارشناسی را با نشانه- معناشناسی مرتبط می‌کند و به همین دلیل گِرماس و فونتنی در کتاب نشانه- معناشناسی عاطفی (گِرماس و فونتنی، ۱۹۹۱)، به تبیین راهکارهایی می‌پردازند که می‌توان به واسطهٔ آن‌ها یعنی با رجعت به اصل حسّی- ادراکی نشانه‌ها، به جنبهٔ وجودی نشانه- معناها نزدیک شد (شعیری، ۱۳۸۶: ۷۰). دقوقی (منِ استعلایی)، در جریان چنین تجربه‌ای، به شوِش‌گر ممتاز تبدیل می‌شود و از این رهگذر با ابدال، به وحدت و یگانگی می‌رسد و از این رهگذر، تعالی زیبایی‌شناختی رُخ می‌دهد.

طرح‌وارهٔ حضور زیبایی‌شناختی شوِش‌گر ممتاز



۵. ۳ فرآیند گفتمانی مرام‌مدار (اتیک)

یکی از ویژگی‌های مهم رابطهٔ دو سطح زبانی، ویژگی مرام‌مدار یا «اتیک» (Ethique) است که بر اساس آن، روابط بین کنش‌گران تنظیم می‌شود. اتیک به معنی از خود گذشتن و دیگری را در مرکز حضور و معنا قراردادن است. این ویژگی سبب می‌شود تا کنش، معنا و باوری پیدا کند که «دیگری» همواره در چشم‌انداز آن، قرار بگیرد (شعیری، ۱۳۸۸: الف ۴۷- ۴۸). دگرپنداری یا دگرمداری، دو اصلی است که بر اساس آن، نگرش پهلوان منشی در فرهنگ ایرانی شکل گرفته است. به عقیدهٔ «ژاک فونتنی» (Fontanille)، «هر مسألهٔ ارزشی به محض این‌که به توصیف و یا تحسین ارزش‌ها در رابطه با دیگری تبدیل شود، مسألهٔ سلوکی- مرامی (اتیک) است» (نقل از همان، ۴۸).

در وضعیت گفتمانی مرام‌مدار (اتیک)، همان‌طور که «بوردیو» (Bordieu)، اشاره می‌کند، «مبنای هر اقدام یا حرکت نمادین را باید در توانایی یا در توانشی جست که روی دیگران، باورها و روی جسمشان، تأثیر می‌گذارد» (نقل از شعیری، قبادی و هاتفی، ۱۳۸۸: ۶۰). پس رابطهٔ اتیک، رابطه‌ای فرآیندی است که در آن سوژه در حرکتی نمادین، مرزهای محدود خودمحوری را پشت سر می‌گذارد و با مطرح کردن دیگری، سعی می‌کند تا کنش خود را در خدمت جریانی فراخود قرار دهد. بر خلاف سوژه اخلاق‌گرا که از بایستن و جبر اخلاقی جامعه پیروی می‌کند، حرکت سوژهٔ اتیک بر ارادهٔ فردی استوار است؛ یعنی، افراد بر اساس اخلاق فردی و در تفاهم و همسویی با هم، به عمل می‌پردازند. شعیری معتقد است: «اتیک، تبیین‌کنندهٔ تفاهم و همسویی و همپوشانی جسمانه‌ها است که به لطف آن همبستگی انسانی، بر تمام کنش‌های اخلاقی سایه می‌اندازد که هدفی همه‌گستر داشته و فراروش‌شناختی است» (شعیری، ۲۰۰۸: ۴۹۰). پس اتیک به مفهوم عبور از خود و در مرکز قراردادن دیگری برای ایجاد وضعیتی فراخود و دگرمرکز است (شعیری و آریانا، ۱۳۹۰: ۱۸۰). اتیک به دلیل این‌که مرزهای محدود خود را پشت سر می‌گذارد و نگرشی فراخود دارد، راهی به سوی معناهای نامحدود و دارای تداوم است.

در داستان دقوقی، ما با دو عنصر گفتمانی «خود» و «دیگری»، مواجه هستیم که گفتمان، زمینهٔ گذر از «خود» به «دیگری» و تبدیل‌شدن به دیگری را فراهم می‌کند. در واقع فعّالیت گفتمانی، گفتمان را از وضعیت خودمحور، به سوی وضعیت دگرمحور و مرامی سوق می‌دهد. در این داستان، دقوقی به عنوان شوِش‌گر و به عنوان نمایندهٔ گفتمان «دیگر»محور، معرّفی می‌شود. او که پیری راه‌یافته و اهل تقوی، اوراد و قیام است، امّا با این حال، همیشه در جست‌وجوی ابدال و در پی آن است تا انوار خدایی را در بشر خاکی ببیند. این پیر وارسته در ابتدا به عنوان «منِ» خردگرا، در مکان مادّی (حوزهٔ نشانه- معنایی اوّل)، قرار دارد که به گونه‌ای میان «من»ها مشترک است. او برای تمایز با این «من»های مشترک، ابتدا نسبت به مکان مادّی که در آن قرار دارد، شناخت پیدا می‌کند. سپس برای گرفتار نشدن در عشق‌های زمینی، در مکان اصلی خود دچار پاشیدگی و تجزیه می‌شود. دقوقی به عنوان پیر صاحب‌کرامت، نسبت به انسان‌های دیگر احساس رهبری و محبّت می‌کند، امّا خود را از دنیای مادّی آن‌ها جدا می‌کند. او به همین دلیل از مکان اصلی خود خارج می‌شود و به سیر و سلوک می‌پردازد و زمینه را برای پیوند با گفتمان «دیگر»گرا و متکثّر آماده می‌کند.

دقوقی، این پیر راه‌یافته، با گسست از گفتمان «من»محور انسان‌های گرفتار عالم مادّه (خود) و در مرکز توجّه قراردادن «دیگری» (خاصّان حق= ابدال)، با گستره‌ای از حضور مواجه می‌شود. دقوقی، در اوّلین مرحلهٔ شناخت، از خویشتنِ خویش و یا از دنیای مادّی همنوعان خود، جدا می‌شود. سپس در تصرّف دیگری (ابدال)، در می‌آید و جان او با جان ابدال (دیگری)، این‌همانی پیدا می‌کند و به مقام قُرب و پیشوایی ابدال می‌رسد. در این گفتمان، رهاشدن دقوقی از سیر جسمانی و طلب او برای دیدن انوار یار در بشر (←مولوی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۹۸۳- ۱۹۸۰)، به جنبهٔ مرام‌مدار گفتمان اشاره دارد و نشان‌دهندهٔ مقام اتّصال و پیوستگی او با ابدال است. همچنین ملاقات دقوقی با ابدال و انتخاب او به عنوان پیشوا و امام، بر جنبهٔ مرام‌مدار گفتمان اشاره دارد (همان، ۲۰۶۴- ۲۰۵۶)؛ یعنی دقوقی با گسست از همهٔ هستی خود، جلوه‌ای از حضور خدا را در چهرهٔ ابدال می‌بیند و با آن‌ها، این‌همانی پیدا می‌کند و سرانجام در مقام پیر عارف، به مقام فنا و بقا می‌رسد. سپس در مقام بقا، به نیایش با خدا می‌پردازد و این بار این حق است که از زبان او سخن می‌گوید و این مسأله، همان تأکید بر گفتمان دیگرمحور و متکثّر است که از زبان حق امّا در شکل‌های مختلف بروز می‌کند:

اشک می‌رفت از دو چشمش و آن دعا — بی‌خود از وی می‌برآمد بر سما
آن دعای بی‌خود آن خود دیگر است — آن دعا زو نیست گفت داور است
آن دعا حق می‌کند چون او فناست — آن دعا و آن اجابت از خداست
(همان، ۳/ ۲۲۲۰- ۲۲۱۸)

۵. ۴ فرآیند هویّتی گفتمان

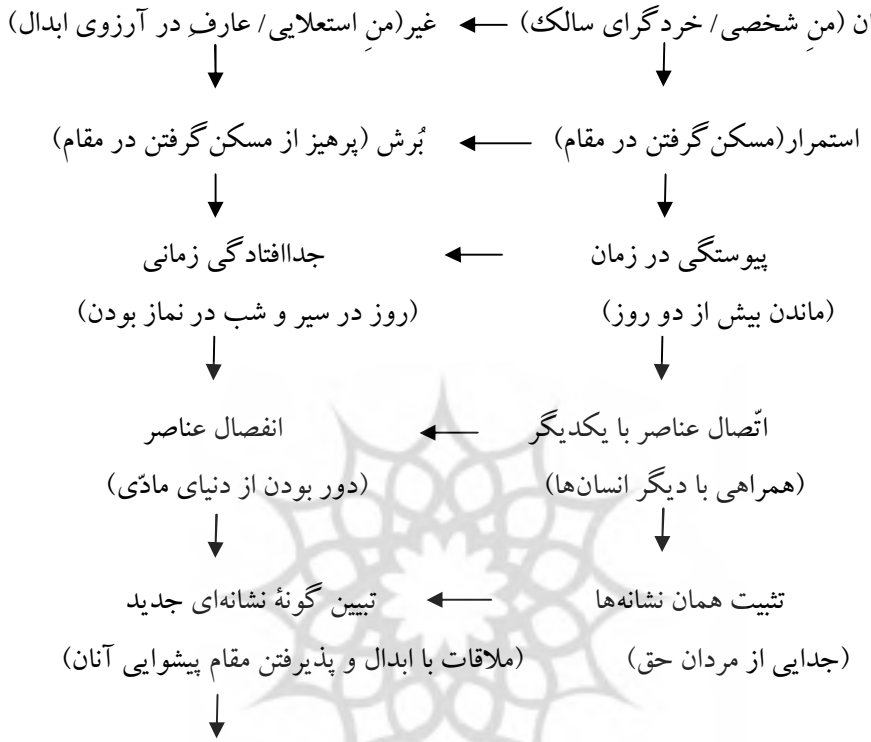
یکی از مباحث اساسی بُعد حسّی- ادراکی گفتمان، فرآیند هویتی است. از نظر «ژان ماری فلوش» (J. Marie Floch)، هویّت دو گونهٔ اصلی دارد: «همان» (Idem) و «غیر» (Ipse) (۱۹۹۵: ۳۵- ۴۱). مطابق با آن‌چه «پل ریکور» (P. Ricoeur)، به آن اعتقاد دارد، این فرآیند را می‌توان، «خود- همانی» و «خود- غیری» نیز نامید (نقل از: شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۵). «همان»، با «اتّصال گفتمانی» (Embrayage énonciatif) و «غیر» با «انفصال گفتمانی» (Débrayage énonciatif)، ارتباط دارد. هویّت، در ارتباط با اتّصال گفتمانی، بر اساس رابطهٔ جانشینی، با عامل زمانی، مکانی و انسانی پیوند می‌یابد و در ارتباط با انفصال گفتمانی، از «نظام‌یافتگی» (Ordre) به «تنش» (Tension) می‌رسد. بر اساس این دیدگاه، کنش‌گر در تعامل با نشانه‌ها، زمینهٔ گذر از نشانه‌های رایج (همان) را به نشانه‌های سیّال

(غیر)، فراهم می‌کند و در نهایت به ایجاد نشانه‌ای استعلایی منجر می‌شود (←شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۷۷-۸). فرآیند اتّصال و انفصال گفتمانی را می‌توان چنین نشان داد: الف) «همان ←استمرار (پیوستار) ← پیوستگی در زمان← اتّصال عناصر با یکدیگر← تثبیت همان نشانه‌ها»؛ ب) «غیر ← برش (ناپیوستار) ← جداافتادگی زمانی ←انفصال عناصر از یکدیگر ←تبیین گونهٔ نشانه‌ای جدید تغییر (تجدّد نشانه‌ای)».

در این داستان ما با دو گونه نشانه، برخورد می‌کنیم: نشانه‌های کلیشه‌ای و نشانه‌های نامنتظر و سرکش. بر این اساس، دقوقی به عنوان شوِش‌گر، از یک سو نشانه‌ای است متعلّق به دنیای نشانه‌های عمومی: «همان»، مثل همهٔ طالبان و سالکان؛ از سوی دیگر او در طول حیات فردی، از مرز «همان» که نوعی پیوستگی در زمان و مکان است می‌گذرد و مرز جدیدی ایجاد می‌کند. درنتیجه قالب‌های هویتی را در هم می‌شکند و در جریان «انفصال» زمانی، مکانی و عاملی، به نشانه‌ای نو تبدیل می‌شود که همان تغییر هویت و تبدیل شدن به عارفی است که با ابدال به وحدت عارفانه دست می‌یابد. درواقع آن‌چه دقوقی را از قالب‌های هوّیتی آشنا به گونهٔ هویتی ناآشنا سوق می‌دهد و نوعی تعادل نشانه‌ای، ایجاد می‌کند، فعّالیت گفتمانی مولانا/ راوی است که آن را «گفتمانه»، می‌نامیم؛ یعنی، فعّالیت گفتمانی مولانا، پیوند دهندهٔ دو گونهٔ نشانه‌ای معمول و منحصر به فرد است.

دقوقی، به عنوان پیر عارف، ابتدا مانند دیگر طالبان، به سیر و سلوک همیشگی مشغول است: «همان»؛ امّا آن‌چه «غیر» بودن او را می‌سازد این اندیشه است که دیگر نمی‌تواند در مقام خود ساکن باشد، چون از گرفتاری در عشق‌های مادّی، نگران است. در این‌جا «غیر»، شکل می‌گیرد و این کنارگرفتن از همهٔ شرایط معمولی است که دیگران در آن به سر می‌برند؛ بدین‌سان، انفصال ایجاد می‌شود. این انفصال به سه صورت در گفتمان، بیان می‌شود: الف) گسست مکانی: «در مقامی مسکنی کم ساختی/کم دو روز اندر دهی انداختی» (مولوی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۹۲۱) گسست زمانی: روز اندر سیر بُد شب در نماز/چشم اندر شاهباز او همچو باز (همان، ۱۹۳۰/۳ پ) گسست عاملی: منقطع از خلق نی از بدخوی/ منفرد از مرد و زن نی از دوی (همان، ۱۹۳۱). این انفصال، سبب بروز نوعی تمایز، می‌شود و زمینه‌های عبور را فراهم می‌کند. عبور از مرز تنگ و محدود «همان» که ما آن را تغییر می‌نامیم، راهی است به سوی ایجاد تجدّد نشانه‌ای که با انفصال و تقابل در سیر زنجیره‌ای «همان» همراه است. این انفصال، در دل خود زنجیرهٔ حرکتی جدیدی را تبیین می‌کند که زمینه را برای تبیین گونهٔ نشانه‌ای جدید، فراهم می‌کند و در نهایت منجر به تغییر و تجدّد نشانه‌ای می‌شود که همان تبدیل‌شدن به «غیر»

(دیدار ابدال) و شکل‌گیری مفهوم «وحدت» عارفانه است. طرح‌وارهٔ فرآیند هویتی گفتمان را در این داستان، به صورت زیر می‌توان ترسیم کرد:



۵. ۵ فرآیند تنشی گفتمان

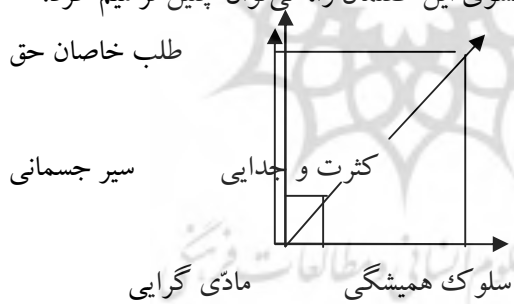
مطابق با یکی از ویژگی‌های اصلی نشانه- معناشناسی نوین، هر عمل گفتمان محلِّ تکثیر و تولید گفتمان‌های درهم‌تنیده و زنجیرواری است که می‌تواند هر لحظه در دل خود، گفتمانی ویژه و متّکی بر حضور را رقم بزنند. در این‌جاست که می‌توان گفتمان را عملی دانست که قادر است، طرح‌واره‌ای هوشمند را از فرآیند در جریان ارائه کند. مطالعهٔ‌چنین فرآیندی، شرایط بررسی آفرینش معنا را فراهم می‌آورد. یکی از مهم‌ترین طرح‌واره‌های فرآیندی هوشمند در حوزهٔ گفتمان، طرح‌وارهٔ «فرآیند تنشی» (Dimension tensive (Process tensif)) است. بر اساس این طرح‌واره، بین عناصر نشانه- معنایی، رابطه‌ای به وجود می‌آید که معنا از کم‌رنگ‌ترین تا پُررنگ‌ترین شکل آن، در نوسان است (شعیری،۱۳۸۴: ۱۳۷). طرح‌وارهٔ تنشی دو بُعد دارد: «فشاره» (Intensité) و «گستره» (Extensité)

که فشاره، همان بُعد عاطفی و گستره، همان بُعد شناختی و هوشمند است و فرآیند تنشی، در تعامل بین فشاره و گستره، شکل می‌گیرد (شعیری، ۱۳۸۷: ۹). تعامل این دو عامل یا سبب تحقّق بُعد عاطفی می‌شود که در این صورت، تنش در بالاترین میزان آن به وقوع می‌پیوندد و یا سبب تحقّق بُعد شناختی می‌شود که در این حالت، با اُفت فشار عاطفی و رفع تنش، روبه‌رو می‌شویم.

بر اساس نظریهٔ فونتنی (۱۹۹۸: ۱۰۰– ۱۰۸)، طرح‌وارهٔ تنشی گفتمان، چهار گونه دارد. این طرح‌واره از اصل محور (x) و (y)، پیروی می‌کند. محور (x)، همان محور افقی و گسترهٔ شناختی است و محور (y)، همان محور عمودی و فشارهٔ عاطفی است. تعامل دو محور افقی و عمودی، به وجود آورندهٔ چهار حالت است: الف) طرح‌وارهٔ فرآیندی اُفت تنش که بر اساس آن، هر چه در محور عمودی با کاهش کیفیت و اُفت فشار عاطفی مواجه می‌شویم، در محور افقی، با گستردگی و اوج عناصر کمّی مواجه هستیم. به همین دلیل منحنی اُفت فشار عاطفی به دست می‌آید. این رابطه، از نوع ناهمسو است. ب) طرح‌وارهٔ فرآیندی اوج فشار عاطفی که بر اساس آن، هر چه عناصر کمّی بر روی محور افقی، دچار اُفت می‌شوند، عناصر کیفی بر روی محور عمودی، رشد یافته و اوج می‌یابند. از این رابطه، منحنی صعود کیفی به دست می‌آید. این رابطه نیز از نوع ناهمسو است. ج) طرح‌وارهٔ فرآیندی افزایش همزمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها که در این حالت، به همان میزان که عناصر کیفی بر روی محور عمودی، رشد می‌یابند، عناصر کمّی نیز بر روی محور افقی، رشد یافته و اوج می‌گیرند. از این رابطه، منحنی صعودی همسو به دست می‌آید. د) طرح‌وارهٔ فرآیندی کاهش همزمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها که در این حالت، به همان میزان که عناصر کیفی بر روی محور عمودی، کاهش می‌یابند، عناصر کمّی نیز بر روی محور افقی، با کاهش مواجه می‌شوند. از این رابطه، منحنی نزولی همسو، به دست می‌آید. طرح‌واره‌های فرآیندی گفتمان، نشان‌دهندهٔ این موضوع است که عمل گفتمان، جریان «شدن» و تولید معنا است که در تعامل فشاره‌ها و گستره‌ها، رقم می‌خورد (← شعیری، ۱۳۸۵: ۳۴– ۴۴). در داستان دقوقی، که گفتمانی از نوع نوسانی است، همین رابطهٔ گستره‌ای و فشاره‌ای حاکم است. زیرا ما با گفتمانی زنده و نوسانی مواجه‌ایم که زیر نگاه بینندهٔ گفتمانی، معنایی سیال آفریده می‌شود و همین معنای سیال، سبب سیالیت ارزش می‌شود. با توجّه به زنجیره‌های مختلفی که در گفتمان دقوقی وجود دارد، برای این گفتمان می‌توان طرح‌واره‌های گوناگونی در نظر گرفت.

۵. ۵. ۱ طرح‌وارهٔ منحنی صعودی همسو

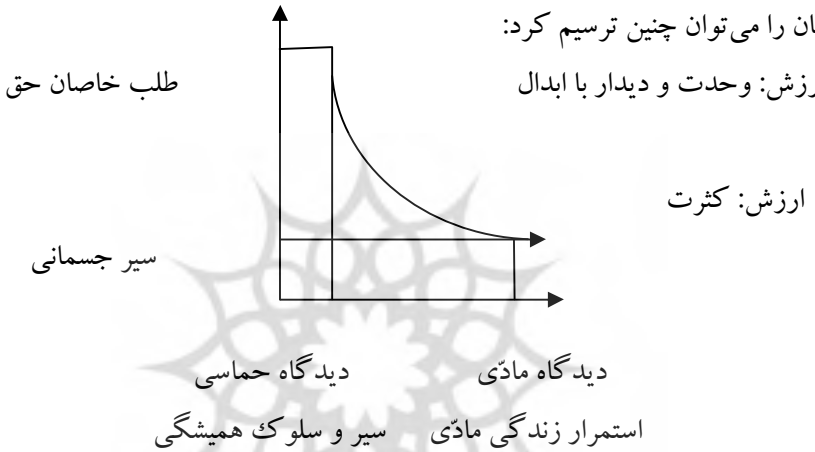
در این گفتمان، در محور کمّی ما با «سیر و سلوک همیشگی» مواجه هستیم که بر آن اساس دقوقی پیوسته در سفر و سیر و سلوک است: (مولوی، ۱۳۷۱: ۱۹۲۵/۳). از سوی دیگر در محور کیفی ما با عارفی روبه‌رو می‌شویم که «طالب خاصان حق» است و در اوج خود به دیدار با ابدال نایل می‌شود. هرچه عنصر کمّی به اوج و تعالی برسد و عارف جست‌وجوگر، حرکت و پویایی بیش‌تری از خود نشان دهد، در محور کیفی، شاهد اوج، تعالی و وصال عارف هستیم. برعکس هرچه در محور کمّی دچار تنزّل شویم و از سیر و سلوک، کناره‌گیری کنیم و گرفتار مادّی‌گرایی شویم، در محور کیفی نیز دچار تنزّل ارزش معنایی می‌شویم، از وصال ابدال، فاصله می‌گیریم و گرفتار سیر جسمانی می‌شویم. از تلاقی دو گونهٔ کمّی سیر و سلوک همیشگی و گونهٔ کیفی (طلب خاصان حق)، ارزش «وحدت و دیدار با ابدال» پدید می‌آید و از تلاقی گونهٔ کمّی مادّی‌گرایی و کیفی سیر جسمانی، ارزش «کثرت و جدایی از ابدال» ایجاد می‌شود. به این ترتیب، این رابطه از نوع همسو است. زیرا هر چه عنصر کیفی اوج می‌گیرد، عنصر کمّی نیز اوج می‌گیرد و برعکس، هر چه عنصر کیفی، سقوط می‌کند، عنصر کمّی نیز سقوط می‌کند. طرح‌وارهٔ تنشی همسوی این گفتمان را، می‌توان چنین ترسیم کرد:



۵. ۵. ۲ طرح‌وارهٔ منحنی صعودی ناهمسو

اگر تعامل تنشی را از دیدگاهی دیگر بررسی کنیم، آن‌گاه به رابطه‌ای ناهمسو می‌رسیم. دقوقی به عنوان شوِش‌گر، در حرکتی حماسی به مادّی‌گرایی پایان می‌دهد و از گسترهٔ حیات مادّی می‌کاهد. در حالی که اگر به سیر جسمانی خود ادامه می‌داد، گرفتار مادّی‌گرایی می‌شد. پس هرچه در محور کیفی از دقوقی (شوِش‌گر)، اوج، تعالی و پویایی (طلب خاصان حق) داشته باشیم، در محور کمّی با دیدگاه حماسی او که سیر و سلوک همیشگی اوست، روبه‌رو می‌شویم. برعکس، اگر در محور کیفی (عمودی) از پویایی و تلاش (طلب خاصان حق) کاسته شود، در محور کمّی (افقی)، مادّی‌گرایی

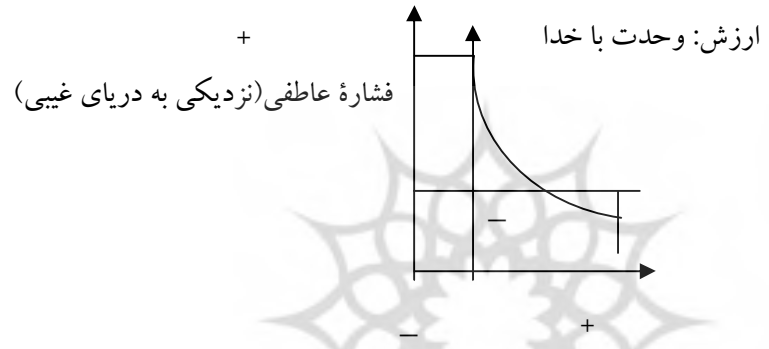
بیش‌تر می‌گردد. پس دیدگاه حماسی، بر سیر و سلوک خود افزودن و دیدگاه مادّی، استمرار زندگی مادّی است. نتیجهٔ گرایش به مردان حق، رسیدن به اوج لذّت عاطفی و معنوی و نتیجهٔ مادّی‌گرایی، در حضیض پستی و خواری بودن است. از رابطهٔ در جست‌وجوی خاصان حق بودن و حماسی شدن دقوقی (سیر و سلوک همیشگی)، ارزشی چون «وحدت و دیدار با ابدال» شکل می‌گیرد، درحالی‌که از تعامل مادّی‌گرایی و سیر جسمانی، ارزش منفی «کثرت و جدایی از ابدال» ایجاد می‌شود. این موضوع به خوبی نشان می‌دهد که چگونه فرآیند تنشی ارزش‌سازی می‌کند. طرح‌وارهٔ تنشی از نوع ناهمسوی این گفتمان را می‌توان چنین ترسیم کرد:



۵. ۵. ۳ طرح‌وارهٔ منحنی صعود کیفی ناهمسو

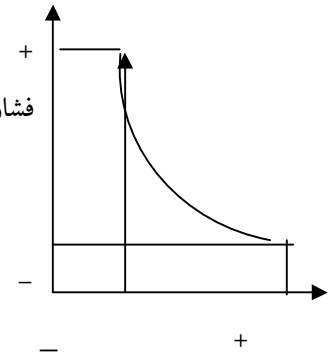
در این بخش از گفتمان، دقوقی، این پیر راه‌یافته، با رها کردن سیر جسمانه به جست‌وجوی انوار یار در بشر خاکی می‌پردازد: (←مولوی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۹۸۱). او در این سیر و سلوک عارفانه، به ساحل دریا می‌رسد. دریا در تمثیل‌های مولانا، غالباً نماد عالم وحدت‌مدار غیب است و ساحل با آن‌که روبه‌روی دریاست؛ امّا نماد نهایت نزدیکی به دریاست. دقوقی به ساحل دریا می‌رسد و هر لحظه به دریای غیب نزدیک‌تر می‌شود؛ یعنی، هر لحظه از بیابان (عالم مادّه) دور می‌شود و به همان نسبت به دریای غیب نزدیک می‌شود. او در سیر و سلوک خود به مرتبهٔ والایی دست پیدا می‌کند که در نتیجهٔ آن، حقایق بر او مکشوف می‌شود. سپس در جریان واقعه‌ای شگفت، با مظاهر مختلف ابدال آشنا می‌گردد و شاهد تغییر و تبدّل شمع‌ها، درختان و ابدال و در نهایت وحدت و یگانگی آن‌ها می‌شود. دقوقی پس از آن، به مقام پیشوای ابدال انتخاب می‌گردد. او در ممتازترین موقعیتی که می‌تواند به ساحل دریای وحدت به فنا برسد، چندان خویشتن را حاضر می‌بیند که فریاد کمک اهل کشتی را می‌شنود و ضمن همدلی با

آن‌ها، از خدا می‌خواهد تقدیرش را دگرگون کند. درواقع در آخرین منزل سلوک، دقوقی که در مقام فنا و بقا به سر می‌برد، به مقام وحدت با خدا دست می‌یابد. بنابراین چنین نیایشی در حین نماز، نیایشی است که از سوی حق بر زبان این پیر عارف تجلّی یافته است. با توجّه به این بخش از گفتمان، هر چه از گسترهٔ سرگردانی در بیابان عالم مادّه (در محور کمّی) بکاهیم، بر روی محور کیفی، نزدیکی به دریای غیب را تجربه می‌کنیم. به عبارتی، افزایش فشارهٔ عاطفی، با کاهش و محدودیت فضای گستره‌های شناختی همراه است؛ یعنی، نزدیکی به دریای غیب در گرو کناره‌گرفتن از عالم مادّه است.



۵. ۵. ۴ طرح‌وارهٔ منحنی افت فشارهٔ عاطفی ناهمسو

فرآیند تنشی بالا را می‌توان از منظر دیگر و در ارتباط با گمراهان مطرح کرد. همچنان که دقوقی به دریای غیب نزدیک و نزدیک‌تر می‌شود و در نظر او کثرت‌ها به وحدت تبدیل می‌گردد، گمراهان و بی‌بهرگان از مکاشفهٔ دقوقی، نوعی حرکت عکس را تجربه می‌کنند. گمراهان که از دریای غیب دور مانده‌اند، هر لحظه بر غفلت خود می‌افزایند. در این‌سوی دریای غیب، دقوقی دیده می‌شود که حقایق بر او مکشوف می‌گردد و در آن‌سو، گمراهان هستند که در بیابان عالم مادّه گرفتار شده‌اند و در نظر آنان باغ به بیابان تبدیل شده است و در حالی که درختان که صورت دیگری از ابدال هستند گمراهان را به سوی خود می‌خوانند، آن‌ها توانایی دیدن درختان (ابدال) را ندارند. درواقع هرچه در محور کمّی، بر حیات مادّی گمراهان افزوده می‌گردد، در محور کیفی شاهد دور شدن آن‌ها از دریای غیب و تنزّل کیفی هستیم.

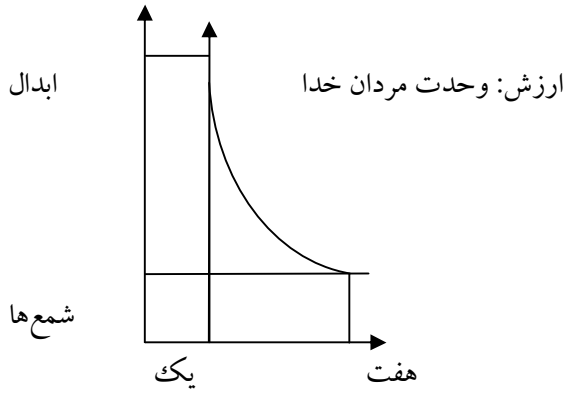


ارزش: کثرت و جدایی از حق　　فشارهٔ عاطفی (نزدیکی به دریای غیبی)

گسترهٔ کمّی (سرگردانی در بیابان عالم مادّه

۵. ۵. ۵ طرح‌وارهٔ منحنی صعود کیفی ناهمسو

با توجّه به تصویری که دقوقی در ساحل دریا در جریان مکاشفه می‌بیند، می‌توان طرح‌وارهٔ تنشی دیگری را ترسیم کرد. دقوقی در دریاکنار هفت شمع می‌بیند که به یک‌باره یکی می‌گردند و دیگربار از یگانگی به در می‌آیند و هفت شعله می‌شوند. لحظه‌ای دیگر به هفت مرد مبدّل می‌گردند. سپس مردان در هیأت هفت درخت چهره، دیگر می‌کنند. هفت درخت پی‌درپی یگانه و هفت‌گانه می‌گردند. درختان به نماز می‌ایستند و در میانهٔ نماز به هفت ابدال مبدّل می‌گردند (مولوی، ۱۳۷۱: ۳/ ۱۹۸۵). با توجّه به این بخش از گفتمان، دگرگونی‌ها در داستان دقوقی دو جنبه دارد: یکی تبدیل کیفی از شمع به درخت و آن‌گاه ابدال و دیگر تبدیل کمّی از هفت به یک و از یک به هفت بدل‌شدن شمع‌ها، درختان و ابدال. (ر.ک. توکّلی: ۱۳۸۹: ۱۴۷) هر دو دگرگونی، ابدال را تداعی می‌کند و نشان‌دهندهٔ این است که ابدال مظاهر متفاوت یک حقیقتند و بین آن‌ها، یگانگی دیده می‌شود. رابطهٔ تنشی این فرآیند از نوع ناهمسو است. هرچه در محور کمّی، این هفت عنصر به یگانگی می‌رسند، در محور کیفی، شاهد تبدیل‌شدن این عناصر به ابدال و درنتیجه شکل‌گیری یک حقیقت واحد هستیم؛ یعنی، هرچه در محور کیفی، شاهد شناخت شوِشی دقوقی و اوج عاطفی او باشیم، در محور کمّی از گسترهٔ شناخت عینی او کم می‌شود و دست‌یابی او به وصال و وحدت با ابدال آسان‌تر است.



نتیجه‌گیری

در این مقاله، با استفاده از مربّع معنایی، سپهر نشانه‌ای و فرآیندهای گفتمانی هویتی و تنشی، داستان دقوقی از مثنوی، بررسی شد. مطالعهٔ نشانه- معناشناختی این داستان نشان می‌دهد که چون مربّع معنایی کارکرد منطقی و بسته دارد و خوانش معنا در آن محدود است، نمی‌تواند به تنهایی، پاسخ‌گوی نیاز ما در بررسی شکل‌گیری معنا باشد؛ بلکه باید در فرآیند گفتمانی و با گذر از مربّع معنایی و با یاری‌گرفتن از مربّع تنشی، فرآیندهای تولید معنا را کنترل و هدایت کرد. این رویکرد به زیبایی توانسته است مفهوم «وحدت عرفانی» را، معرّفی و تبیین کند و از این رهگذر طریقی نو بر روی پژوهش‌های ادبیات عرفانی بگشاید. گفتمان غالب این داستان، نشان می‌دهد که پیری راه‌یافته، به عنوان «منِ» خردگرا، از طریق رابطه‌ای مرامی و تنشی، در گسست با خود قرار می‌گیرد. سپس در فرآیندی استعلایی و در سیری عرفانی و شهودی، به «شوِش‌گری ممتاز» تبدیل می‌شود و سرانجام به دیدار با ابدال و در مرتبه‌ای بالاتر به مقام وحدت با حق نایل می‌گردد. همان‌طور که دیدیم استعلای شوِش‌گر نتیجهٔ همهٔ چالش‌هایی است که تحت کنترل فرآیند تنشی قرار دارند و بر اساس همین فرآیند است که معنا تولید می‌گردد.

منابع

۱- احمدی، بابک .(۱۳۸۸). **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز، چاپ یازدهم.

۲- امیری خراسانی، احمد و نجمه حسینی سروری .(۱۳۸۶). «شیوه‌های روایت‌گری مولانا در داستان دقوقی»، مجلهٔ علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز (ویژه‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی)، دورهٔ ۲۶، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۵۱)، تابستان، ص۴۳ - ۶۲.

۳- توکّلی، حمیدرضا.(۱۳۸۶). «نشانه‌شناسی واقعهٔ دقوقی»، فصل‌نامهٔ مطالعات عرفانی، مجلّهٔ علمی- پژوهشی دانشگاه کاشان، شمارهٔ ۵، بهار و تابستان، ص ۴ - ۳۴.

۴- ---------- .(۱۳۸۹). **از اشارت‌های دریا** (بوطیقای روایت در مثنوی)، تهران: مروارید، چاپ اوّل.

۵- سجودی، فرزان.(۱۳۸۷). **نشانه شناسی کاربردی** (ویرایش دوّم)، تهران: نشر علم، چاپ اوّل.

۶- شعیری، حمیدرضا و دینا آریانا.(۱۳۹۰). «چگونگی تداوم معنا در چهل نامهٔ کوتاه به همسرم از نادر ابراهیمی»، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۴، شمارهٔ ۱۴، تابستان، ص۱۶۱-۱۸۵.

۷- شعیری، حمیدرضا، حسینعلی قبادی و محمّد هاتفی.(۱۳۸۸). «معنا در تعامل تصویر، مطالعهٔ نشانه- معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفّارزاده»، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۶، شمارهٔ ۲۵، پاییز، ص۳۹ - ۷۰.

۸- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی.(۱۳۸۸). **راهی به نشانه- معناشناسی سیّال: با بررسی موردی «ققنوس» نیما**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ نخست.

۹- شعیری، حمیدرضا (الف).(۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی»، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۲، شمارهٔ ۸، زمستان، ص۳۳ - ۵۱.

۱۰- ----------.(۱۳۸۸). **مبانی معناشناسی نوین**، تهران: سمت، چاپ دوّم.

۱۱- ----------.(۱۳۸۴). «بررسی بنیادین ادراک حسّی در تولید معنا»، پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی، شمارهٔ (۴۵- ۴۶)، بهار و تابستان، ص۱۳۱-۱۴۶.

۱۲- ----------.(۱۳۸۶). «رابطهٔ نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه‌ای تحلیلی از گفتمان ادبی- هنری»، ادب‌پژوهی (فصلنامهٔ علمی- پژوهشی دانشگاه گیلان)، شمارهٔ سوّم، پاییز، ص ۶۱ - ۸۱.

۱۳- ----------.(۱۳۸۷). «ویژگی‌های نشانه- معناشناختی تأخیر کنشی بررسی موردی مست و هوشیار پروین اعتصامی»، زیر نظر علیرضا نیکویی، مجموعه مقالات الکترونیکی چهارمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیّات فارسی، گیلان، دانشگاه گیلان با همکاری انجمن علمی زبان و ادبیّات فارسی، اردیبهشت، ص۱ -۱۳.

۱۴- ----------.(۱۳۸۵). **تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان**، تهران: سمت، چاپ اوّل.

۱۵- عبّاسی، علی و هانیه یارمند.(۱۳۹۰). «عبور از مربّع معنایی به مربّع تنشی: بررسی نشانه- معناشناختی ماهی سیاه کوچولو»، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳ (پیاپی ۷)، ص۱۴۷- ۱۷۲.

۱۶-کاکه‌خانی، فرناز(مترجم).(۱۳۹۰). «دربارهٔ سپهر نشانه‌ای»، به کوشش فرزان سجودی، نشانه-شناسی فرهنگی، تهران، نشر علم، چاپ اوّل، ص۲۲۱ -۲۵۷.

۱۷- گِرماس، ژولین آلژیرداس.(۱۳۸۹). **نُقصان معنا**، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: نشر علم.

۱۸- لوتمان، یوری.(۱۳۹۰). «دربارهٔ سپهر نشانه‌ای»، فرناز کاکه‌خانی(مترجم)، به کوشش فرزان سجودی، نشانه‌شناسی فرهنگی، تهران، نشر علم، چاپ اوّل، ص ۲۲۱ -۲۵۷.

۱۹- مولوی، جلال الدّین محمّدبن محمّد .(۱۳۷۱). **مثنوی معنوی**، به سعی و اهتمام رینولدالین نیکلسون، تهران: مؤسّسهٔ انتشارات امیرکبیر، چاپ یازدهم.

۲۰- نوروزپور، لیلا و همایون جمشیدیان.(۱۳۸۷). «تحلیل داستان دقوقی از مثنوی»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی کاوش‌نامه، سال نهم، شمارهٔ ۱۷، بهار و تابستان، ص ۹ - ۲۸.

۲۱- هاتفی، محمّد.(۱۳۸۸). بررسی و تحلیل نشانه- معناشناختی رابطهٔ متن و تصویر در متون ادبی، به راهنمایی حمیدرضا شعیری، رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرّس.

22- Courtés, J. Cl. (1997**). La quéte du sens**. Paris: P.U.F.

23- Flosh, Jean- Marie (1995). **Identités visuelles**. Paris: PUF.

24-Fontanille, j. (1998). **Sémiotique du discours**. Limoges: PULIM.

25-Greimas, A. J. et j. Courtés (1993). **Sémiotique**. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette.

26-Greimas, A.J. & j. Fontanille (1991). **Sémiotique des passions**. Des états de choses aux états d'âme. Paris: Hachette.

27-Lotman, Youri (1999). **La sémiosphère (traduction française)**. Limoges: PULIM.

28-Shairi, Hamid Reza (2008). **"la base éthique de la didaction"**. Ela, n°: 152. Paris: Didier Erodition and Klincksieck.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی