فصلنامهٔ مطالعات زبان و ترجمه (دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی)، علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ چهارم، زمستان ۱۳۹۶

DOI: 10.22067/lts.v50i4.65407

بررسی دگرگونی معنا در صنعت بدیعیِ ایهام از منظر زبان‌شناختی

سید جواد مرتضایی (دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران، نویسنده مسئول)
gmortezaie@ferdowsi.um.ac.ir
فرزاد قائمی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران)
ghaemi-f@ferdowsi.um.ac.ir
داوود عمارتی مقدم (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران)
demarati@gmail.com
غلامرضا کاظمی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی، پردیس بین‌الملل، مشهد، ایران)
kazemi_fanni@yahoo.com

چکیده

نظام نشانه‌ای زبان، یکی از نظام‌های نشانه‌ای ارتباطی است و در هر واقعهٔ ارتباطی، مجموعه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای، از رمزگان‌های مختلف منطقی، اجتماعی و زیبایی‌شناختی، با میزان برجستگی متفاوت با هم در تعامل هستند. واحدهای زبانی نیز ممکن است یکی از عناصر نشانه‌ای دخیل در ارتباط باشد و بسته به رمزگان فراخوانی‌شده و هدف واقعهٔ ارتباطی، در یکی از سطوح لفظی، مورد استفاده قرار گیرد. یکی از این واحدهای رمزگانیِ زبان در قالب صنعت بدیعی به نام ایهام ظاهر می‌شود. ایهام از دیرباز محل اختلاف صاحب‌نظران حوزهٔ زبان‌شناسی و بلاغت ادبی بوده است و نظریه‌های گوناگونی در این‌باره وجود دارد؛ با وجود این، آن‌گونه که شایسته و بایسته است، گامی درخور جهت آشکارگریِ شیوهٔ دلالت در این مقولهٔ بدیعی و بازنماییِ شیوه‌های به‌کارگیریِ آن براساس ناخودآگاه بشری، برداشته نشده است و بیشتر به یادکرد تعریفی یگانه و سطحی، به‌همراه ذکر شاهدمثال‌هایی، بسنده کرده‌اند. در این مقاله جایگاه صنعت ایهام به‌عنوان یکی از نظام‌های نشانه‌ای با رمزگان زیبایی‌شناختی بررسی می‌گردد و در ادامه به چیستیِ شیوهٔ برقراری ارتباط و نیز چگونگیِ دلالت لفظ بر معنا، در حوزهٔ علم نشانه‌شناسی، پرداخته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: بدیع، ایهام، نشانه‌شناسی، هنجارفرازی، زیبایی‌شناختی

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۴/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۷/۰۴

۱. مقدمه

علم بدیع، به‌عنوان یکی از شاخه‌های اصلی مرتبط با ادبیات، علمی است که به مباحث زیبایی‌شناختیِ آثار ادبی می‌پردازد و از صنایعی سخن به میان می‌آورد که به‌کارگیری آن‌ها در یک اثر ادبی، موجبِ آراستگی آن اثر می‌گردد. همان‌گونه که معیارهای شناخت زیبایی اثر ادبی با جایگزین‌شدن دوره‌ای به‌جای دورهٔ دیگر و اندیشه‌ای به‌جای اندیشهٔ دیگر تغییر می‌کند، بازخوردِ کاربرد صنایع بدیعی و نوع آن‌ها نیز، به‌عنوان آرایه‌ها و معیارهای زیبایی‌شناختی اثر ادبی، دچار تغییر و تحولاتی می‌شود؛ پس می‌توان به این نکته اذعان داشت که میان رویکرد به صنایعی خاص در هر عصر با شرایط تاریخی و اجتماعی آن برههٔ زمانی و نوع جهان‌بینی حاکم بر نویسندگان آن دوره، رابطه‌ای معنادار وجود دارد. به‌عنوان مثال، در دورانی که حکومت‌های ترک‌نژاد در حقیقت تنها به‌منظور حفظ سیطرهٔ همه‌جانبهٔ خود، پای دین را به میان کشیدند و به آن سخت تعصب می‌ورزیدند، صنایعی چون ایهام، ایهام‌تناسب و غیره به‌فراوانی در پیکرهٔ آثار نویسندگان عصر مذکور، مشاهده می‌گردد و این مسئله امری پذیرفته است، زیرا در هر عصری که استبداد، چه به لباس دین (عصر حافظ) و چه به کسوت سیاست (عصر پهلوی)، در جامعه رشدی فزآینده به‌خود گیرد، صنایعی که دارای شاکله‌ای مبهم و غیرصریح است، کاربرد بیشتری خواهد یافت.

بدین‌منظور، پژوهش پیشِ رو نخست به مفهوم‌شناسی صنعت بدیعیِ ایهام و سیطرهٔ معناییِ آن پرداخته و ارزش هنری و زیبایی‌شناختی آن را بررسی می‌کند و در ادامه، با اثبات هنجارفرازیِ معناییِ این صنعت، به واکاویِ آن در چارچوب رمزگانِ نشانه‌شناختی می‌پردازد. در پایان این بخش از پژوهش، تذکر این نکته ضروری است که ممکن است مخاطب در خوانش نخستِ مقالهٔ پیشِ رو، احساس انفصال در مطالب بخش نهایی (بحث و نتیجه‌گیری) کند، اما حقیقت این است که بار معانی مطالب ارائه‌شده، ممکن است این حالت را حادث گردد و اگر در خوانش سطور

بخش مذکور، ایهام را پیش‌زمینهٔ ذهنی قرار دهیم، فهم و پیوستگیِ مطالب، حاصل می‌آید.

۱. ۱. بیان مسئله

صاحب‌نظران حوزهٔ بلاغت، ایهام را از جمله آرایه‌های معنویِ علم بدیع، ذکر کرده‌اند و در اصطلاح خود، لفظی می‌دانند که نخست حامل دو معنی حقیقی یا مجازی یا مختلف که یکی از آن‌ها بر اثر کثرت استعمال و شرایط خاص حاکم بر سخن، به فهم نزدیک باشد و دلالت لفظ بر آن روشن و از سویی دیگر، معنی دور از فهم [بوده] و دلالت لفظ بر آن پنهان و در عین‌حال، مراد و مقصود متکلم باشد (نک. قزوینی، بی‌تا، ۳۲۳/٤؛ حموی، ١٤٢٦، ص. ۹۳/۲). شیوهٔ کتمان معنا و پرده‌پوشی گفتاری تا آنجایی که با ضمیر ناخودآگاه و همیاری فطرت و طبع نویسنده همراه است، زیبا، پویا و مطبوع است و هرچه به وادی خودآگاهی نزدیک شود و در قید و بند نام و نشان و تکلف گرفتار آید، ایستا و بی‌روح و نامأنوس می‌گردد.

از جمله مباحث مرتبط با مبحث مورد نظر مقاله، مسئلهٔ کاربرد لفظ در بیش از یک معناست که از گذشته محل اختلاف عالمان، به‌ویژه اصولیان بوده است و نظریه‌های گوناگونی در این‌باره وجود دارد (نک. طیب حسینی، ۱۳۸۸، ص. ۱۵۱–۱۵۹)؛ در این میان، گروهی همچون آخوند خراسانی (١٤٠٩، ص. ٣٦) و مظفر (اصغری، ١٣٦٨، ص. ۲۹–۳۰) آن را ناممکن شمرده‌اند و گروهی دیگر نیز پذیرفته‌اند، از جمله در *الرافد فی‌علم الاصول* در این‌باره بحث مبسوط و زیبایی وجود دارد و این مسئله، امری واقع‌شده و ممکن به‌شمار آمده است (نک. حسینی سیستانی، بی‌تا، ۱۸۱–۱۸۵).

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

بـه‌عنوان یکـی از بهتـرین نمونـه‌ها، می‌تـوان بـه لوسـین گلـدمن[1] و روش سـاختارگرایی تکوینی او اشاره کرد.

از دیگـر سـو، نشـانه‌های زبـانی نیـز در سطـوح مـختـلف پیچیـدگی و کاربردهـای تحت‌اللـفظـی و غیـر تحت‌اللفـظی، بـه شـیوه‌های متنـوعی در تعامـل بـا نـشانه‌هـای دیگـر در رمزگان‌هـای مختلـف، بـروز مـی‌یابـد. میـزان برجسـتگی و شـیوهٔ تـعامل هـر یک از ایـن نشـانه‌های زبـانی و غـیرزبانی، بسـته بـه نـوع واقعـهٔ ارتبـاطی و هـدف آن، در رمزگـان خـاص تعیـین مـی‌شـود. در یـک واقعـهٔ ارتبـاطی، مـمکن اسـت نشـانه‌های زبـانی صـرفاً نشـانه‌های کـمکـی در کنـار دیگـر نـشانه‌هـای ارتبـاطی باشـند و در واقعـهٔ ارتـباطی دیگـر، نقشـی برجسـته داشـته باشـد و سـایر نشـانه‌ها، بـه‌منظور تقویـت و تسهیل آن‌ها به‌کـارگـرفته شوند.

از آنجـا کـه در هـر واقعـهٔ ارتبـاطی، عناصـر نشـانه‌ای زبـانی و غیرزبـانی از رمزگان‌هـای مـتفاوت بـه نسـبت‌های متفـاوت وجـود دارد، نحـوهٔ تعامـل نشـانه‌ها بـه تجربه‌های تفسـیری متفـاوتی منجـر مـی‌شـود؛ نـوع واقعـهٔ ارتبـاطی از یک‌سـو برجسـتگی و سـلطهٔ عناصـر هـر کـدام از ایـن نظام‌هـای نشـانه‌ای را رقـم مـی‌زنـد و از سـوی دیگـر تعیین‌کننـدهٔ اهمیـت رمزگان‌هـایی اسـت کـه در ایـن واقـعـه فراخـوانی مـی‌شـود و نشانه‌ها در بافت آن، وقوع می‌یابند.

۱. ۲. ضرورت و اهمیت پژوهش

بیشـتر ادیبـان و سخن‌سـنجان، بـر ایـن نکتـه اتفـاق نظـر دارنـد کـه ایهـام، یکـی از شگردهای بلـاغی بـا ارزش زیبایی‌شناسـی درخـور توجـه اسـت؛ بـا ایـن همـه، آن‌گونـه کـه بایستهٔ این صـنعت بـدیعی اسـت، تلاشـی شایسـته و درخـور بـرای شناسـایی و آشـکارگری آن نداشـته‌اند و بیشـتر بـه یـادکرد تعـاریفی واحـد و سـطحی بـا ذکـر شـواهدی نه‌چنـدان دلچسب بسـنده کرده‌انـد و از ایـن‌رو، بررسـی ایهـام بـا دیـدی ژرف‌کاوانـه و شـیوه‌ای نظـام یافته‌تر مهم و ضروری مـی‌نماید.

1. Lucien Goldman

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

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

در خصوص صنعت بدیعیِ ایهام، سوای آثار بزرگان بلاغت که این فن را در کنار دیگر فنون بدیعی، در چارچوب تعاریف تکراری و سطحی بررسی نموده‌اند، تاکنون تلاش قابل توجهی در راستای چنین رویکرد نوینی صورت نپذیرفته است؛ البته کوشش قابل ملاحظهٔ چناری (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی نو به ایهام در بدیع فارسی»، محسنی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «ایهام و دگرسازی مقوله‌های دستوری»، آقاحسینی و جمالی (۱۳۸٤) در مقالهٔ «فراتر از ایهام»، گام‌هایی ارزشمند و قابل تأمل در مسیر دستیابی به هدف مذکور است.

۲. مبانی نظری پژوهش

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

می‌سازد. کتاب *بدیع از بلاغت* به قلم سیدجواد مرتضایی، این تنوع در بیان معنا و مقصود به کمک صنعت ایهام را، به‌گونه‌ای مفصل و جامع در قالب عناوین ایهام چندمعنایی، ایهام چندگانه‌خوانی و ایهام ساختاری، شرح داده است (نک. مرتضایی، ۱۳۹٤، ص. ۱۷۳–۱۷۵).

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

۲. ۱. بررسی جایگاه لفظ و معنی در نظام نشانه‌شناسی

اکو[1] (۱۹۷٦، ص. ۸) در قالب تعریفی جامع، نشانه‌شناسی را «علم بررسی همهٔ فرآیندهای ارتباطی» می‌خواند. بر حسب این تعریف، حوزهٔ مورد مطالعهٔ نشانه‌شناسی، تمامی موارد ارتباط انسانی را شامل می‌شود. ارتباط در اینجا، طبق برداشت اکو، در تقابل با دلالت قرار نمی‌گیرد، بلکه دربرگیرندهٔ هر دو جنبهٔ ارتباط و دلالت است.

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

1. Umberto Eco

«هـر آن چیـزی اسـت کـه از نظـر کسـی، از جنبـه‌هایی بـر چیـز دیگـر دلالـت دارد» (کلارک[1]، ۱۹۸۷، ص. ۲۵).

اینکه زبـان ادبـی، معـانی خـود را نـه از راه دلالـت بـه چیـزی جـز خـویش، بلکـه از راه دلالت بـه خـودِ خـویش فـراهم مـی‌آورد، جهـانی از دلالت‌هـای تـو در تـو را در برابـر دید خواننده می‌گشاید که پیوند گزینشـی هـر پدیـدهٔ ایـن جهـان بـا پدیـدهٔ دیگـر آن، راهـی به‌سـوی معنـایی جـداگانه اسـت؛ مـعنایی کـه در واقـع از «افـق انتظارهـا»ی خواننـده بـر می‌خیـزد (نـک. احمـدی، ۱۳۷۲، ص. ٦٩١-٦٩٥). در حقیقـت مقولـهٔ تأویل‌پـذیری ادبیـات و در هیئتـی فشـرده‌تر، ایهـام، در همـین نکتـه بـروز کـرده و معطـوف بـه ایـن واقعیـت اسـت و چـه‌بسـا گـاه معـانی به‌دست‌آمـده محـدود نباشـند، امـا ایـن مـعانی سـرانجام در هیئـت معنـای نهـایی، محـو می‌گردنـد. ویگوتسـکی[2] (۱۹٦۲، ص. ۳۹) در بخـش دوم مقالـهٔ «تفکـر و واژه» در خصـوص بی‌قیـد و بنـدی معـانی واژگـان می‌گویـد: «معانی واژگان، واحدهایی پویا هستند نه ایستا».

نیـاز ارتبـاطی گفتمـان، در واقـع اسـاس دستورشـناختی را تشـکیل می‌دهـد؛ لـذا در چـارچوب دستورشـناختی، واژگـان و دسـتور، چیـزی جـز رمزگـذاریِ مفـاهیم مختلـفِ تجربـه نیسـت. «در چـارچوب دستورشـناختی، معنـی در وهلـهٔ نخسـت حاصـل عملکـرد ذهن و تفسیری اسـت کـه گوینـده بـر محتـوای مفهـومیِ یـک موقعیـت تحمیـل می‌نمایـد و توانایی گوینده در تحلیل و تفسیر یـک موقعیـت بـه شـیوه‌های گونـاگون، بـا توجـه بـه نیـاز ارتباطی گفتمان، جامهٔ عمل می‌پوشد» (هماوند[3]، ۲۰۰۳، ص. ۷۳).

معنا، خواه در قالـب رویکـرد اجتمـاع‌بنیـاد آن و خـواه رویکـرد فردبنیـاد، وجـه مشـترک همـهٔ رویکردهـا اعـم از رویکـرد حوزه‌هـای مربـوط بـه زبـان، زبان‌شناسـی شـناختی و روان‌شناسـیِ زبـان اسـت. از دیگـر سـو، بـا توجـه بـه تفـاوت میـان نظـام ادبیـات و نـظام زبان بایـد پـذیرفت کـه معنـای ادبـی نیـز خواه‌نـاخواه بـا معنـای زبـانی تفـاوت دارد؛ یعنـی معنای زبانی، تنها ماده‌ای برای معنای ادبی فراهم می‌آورد.

1. Clarke
2. Vygotsky
3. Hamavand

در قاموس و ساختمان نظام‌مند زبان، کارِ لفظ دلالت بر معنی است؛ یعنی گوینده یا نویسنده لفظی را به‌عنوان نشانهٔ مفهومی که در ذهن اوست ادا می‌کند یا می‌نویسد، به قصد آن‌که شنونده یا خواننده، از روی آن نشانه، همان مفهوم را در ذهن بیاورد. اگر آنچه به ذهنِ دومی می‌گذرد، درست معادل و مطابقِ آنچه در ذهن اولی بوده است نباشد، ناچار باید معتقد شد که در نشانه نقصی هست، یعنی مقصودِ اصلی از آن حاصل نمی‌شود و ناچار باید در پی یافتنِ نشانهٔ دیگری بود و در چارچوب زبانی، این نقیصه، پژمردگی و بیماری کلمات (نک. ناتل خانلری، ۱۳٦۱، ص. ۲۲٤) خوانده می‌شود. در جایگاه مقابل، این مسئله در مورد ادبیات کاملاً متفاوت است، زیرا یکی از وجوهِ تمایزِ زبانِ ادبیات از زبان عادی، ترکیباتِ بدیع آن است. در ادبیات، پیام‌های بسیاری وجود دارد که قواعدِ نحوی یا کلامی، یعنی قواعدِ ترکیبِ واژگان را در زبان از بین می‌برد.

«شکستن یا فرارفتن از رمزگانِ معنایی، مخاطب را متوجه محتوای جدیدِ معنایی می‌کند. زبان ادبی، آگاهانه یا ناآگاهانه، از هر قاعده‌ای فراتر می‌رود و به این اعتبار شاید بتوان ادبیات را به معنای گریز از اقتدارِ زبان و انقلابِ مداوم زبان خواند و شعر را گذر از یک معنا به معناهای بی شمار». (احمدی، ۱۳۷۰، ص. ۲٤٥)

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

«مطابق با بنیانی‌ترین قاعدهٔ زبان‌شناسی ساختارگرا، آن‌گونه که سوسور آن را تبیین کرد و لاکان نیز در نظریهٔ خود عیناً پذیرفت، معنا در زبان از راه تمایز بین نشانه‌ها ایجاد می‌شود و نه از راه کیفیات ذاتی کلمات؛ زبان در تلقی زبانی یک چیز است و در تلقی ادبی چیز دیگر: در اولی ابزاری است در خدمت دانش و در دومی ماده‌ای برای آفرینندگی، یعنی برای هنر». (حق‌شناس، ۱۳۷۰، ص. ۱٥)

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

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

۲. ۲. صنعت بدیعیِ ایهام

ایهام یا توریه، یکی از پرکاربردترین صنایع در دانش بدیع است که با گسترهٔ معنا در سخن سروکار دارد. ایهام (به وهم و گمان افکندن) یا توریه (پوشانیدن و در پرده سخن‌گفتن)، گونه‌ای شیرین از تعبیر است؛ بدین‌سان که در کلام، واژه‌ای آورده شود که دارای دو معنا باشد: یکی نزدیک که دلالت لفظ بر آن آشکار است و دیگری دور که دلالت لفظ بر آن پنهان است. گوینده یا نویسنده به‌واسطهٔ قرینه‌ای نهان، معنای دور را قصد کند، اما آن را با معنای نزدیک بپوشاند، به‌طوری‌که در نخستین برخورد، شنونده یا خواننده، آن را مقصود متکلم پندارد (نک. حموی، ١٤٢٦، ص. ٤٠؛ سیوطی، ١٤٢١، ص. ١٥٢؛ مطلوب، ٢٠٠٠، ص. ٢١٧–٢١٩ و ٤٣٣–٤٣٥). اسامی دیگری همچون تخیل، ابهام، مغالطه و توجیه نیز بر ایهام اطلاق شده است، اما صحیح آن است که این اصطلاحات با ایهام تفاوت‌هایی دارد.

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

«عبارت است از اینکه واژه‌ای در متن بیاید که بیش از یک معنا داشته باشد، معنایی مشهور و زبانزد و معنا و یا معانیِ نه چندان آشنا و مشهور. گاه تنها معنای نه چندان آشنا و مشهور از آن واژه، گاه هر دو معنا و گاه بیش از دو معنا مد نظر گوینده است». (مرتضایی، ١٣٩٤، ص. ١٦٤)

این صنعت از دیرباز مورد توجه شاعران و نویسندگان و بلاغیون بوده است. حموی (١٤٢٦) حدود یک‌چهارم از کتاب خویش را به این موضوع اختصاص داده و شواهد شعری فراوانی برای آن یاد کرده است. او توریه را ارزشمندترین و برترین فنون ادب و سحرانگیز بر می‌شمارد که هر کس را توان دسترسی به آن نیست. همین‌گونه، سیدعلی‌خان مدنی، حجم قابل توجهی را همراه با صدها شاهد

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

ظهور و بروز ایهام، در شعر معمولاً عمدی است و شاعر با استفاده از آن، بر بارِ معنایی شعر می‌افزاید و ارزشِ هنری شعر را بالا می‌برد. به‌نظر می‌رسد ایهام در اکثرِ متونِ ادبی، تصاویری نظیرِ استعاره، تشبیه و... را نیز در بر می‌گیرد و از این لحاظ نیز با دلالتِ چندگانه از نوعِ زبان‌شناختی تفاوت دارد، زیرا دلالتِ چندگانه از نوع زبان‌شناختی آن، برداشتِ دو یا چند معنی از یک واژه یا ساختِ واحد است و این برداشتِ چندگانه، عللِ زبانی روشنی دارد.

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

«این اجزاء را از آنجا که هر یک در سامان‌پذیری ساخت سخن سهمی دارند، واحدهای ساختاری (سازه) نام نهاده‌اند و برای هر یک، نقشی خاص در نظر گرفته‌اند. ساخت ویژهٔ سخن، پی‌آمد پیوندهای ویژه و هم‌سازی حساب‌شده‌ای است که واحدهای ساختاری با هم دارند، پیوندهایی که 'روابط ساختاری' نام گرفته‌اند و با دگرگونی آن‌ها، ساخت سخن نیز دگرگون می‌شود». (راستگو، ۱۳۷۰، ص. ٤٤)

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

اگرچه می‌پذیریم که ایهام نوعی از دلالت چندگانه در زبان ادبیات و شعر است، با این‌حال یاکوبسن[1]، ایهام را استدلالِ منطقی شعر می‌داند (سو[2]، ۱۹۹٤، ص. ۷۹).

اغلب تعاریفی که از ایهام و گونه‌های آن در کتب بلاغی قدیم و جدید آمده، تقریباً مشابه و یکسان است و تفاوت چندانی میان آن‌ها دیده نمی‌شود؛ برای مثال، تعریفی که همایی (۱۳٦۳، ص. ۲٦۹) آورده است، نموداری از تعاریف پیشنیان است:

«صنعت ایهام را تخییل و توهیم و توریه می‌گویند. دو کلمهٔ اول در لغت به‌معنی به گمان و وهم افکندن و توریه به‌معنی سخنی را پوشیده‌داشتن و در پرده سخن‌گفتن است و در اصطلاح بدیع، آن است که لفظی بیاورند که دارای دو معنیِ نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به‌کار ببرند که شنونده از معنیِ نزدیک، به معنی دور منتقل می‌شود.»

همچنین، در بسیاری از کتاب‌ها، ایهام را بر اساس ملائمات معنی قریب یا بعید، به سه دستهٔ مجرده، مرشحه و مبینه تقسیم کرده‌اند (نک. واعظ کاشفی، ۱۳٦۹، ص. ۲۳٤-۲۳۵؛ آهنی، ۱۳۵۷، ص. ۱۹٤؛ تقوی، ۱۳٦۳، ص. ۲۳٤).

۳. بحث و نتیجه‌گیری

چگونگی عرضهٔ مفهوم و مقصود مطلب را می‌توانیم در شمار مسائلی بیاوریم که به‌مقتضای حال یا به‌مقتضای سخن مربوط می‌شود و در صورتی‌که رعایت شود، به تأثیر سخن افزوده می‌گردد. به‌گفتهٔ عنصرالمعالی (۱۳٦۸، ص. ٤٤) «... و سخن بود که بگویند به‌عبارتی که از شنیدن آن، روح تازه گردد و همان سخن، به‌عبارتی دیگر توان گفتن که روح تیره گردد».

یک واژه، به صرفِ داشتنِ مفاهیم متعدد، هرچند استعداد دلالتِ چندگانه‌یافتن را داشته باشد، دارای دلالت چندگانه نیست. دلالت چندگانهٔ واقعی تنها زمانی پدید می‌آید که رابطهٔ خاصی بین مفاهیم برقرار شود و این مسئله وقتی روی می‌دهد که

1. Jacobson
2. Soon Peng Su

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

محققانی همچون جرالد کتز[1] و فودور[2]، به بافتِ زبانی توجهی ندارند و معتقدند که تعابیرِ هر جمله در وضعیتِ خاص، گزیده‌ای است از میان تعابیرِ متعدد آن در حالت انفرادی و استدلال‌شان این است که هر ساختِ زبانی، یک سلسله معانی از پیش تعیین‌شده برای واژه‌ها دارد؛ یعنی همان معناهایی که در فرهنگ آمده است. این نظریه تا حدی درست است و اگر جز این بود، پیام‌رسانی میسر نبود، اما این بدان‌معنا نیست که معانی واژه‌ها محدود به آنچه در فرهنگ‌ها آمده، باشد. اگر معنا کاملاً مشخص و مفروض باشد، انعطاف‌پذیری و خلاقیتِ زبان در بافت منتفی خواهد بود. تلقی و فرضیهٔ کتز و فودور تنها در صورتی پذیرفتنی است که به زبان در سطحِ انتزاعی نوعی آن توجه کنیم، اما متون ادبی و شعری، نمونه‌ای از کاربرد زبانند و در آن‌ها، هر واژه ممکن است دارای معناهایی غیر از آنچه منفرداً داشته، باشد (سو، ۱۹۹٤، ص. ٦٥).

اگر بخواهیم به صنعت ایهام، صرفاً براساس تعاریف پیشینیان در کتب بلاغی بپردازیم، نمی‌توان گفت که در همهٔ این ایهام‌ها، چه لفظی و چه معنوی، ابتدا یک معنی معین به ذهن می‌رسد، سپس به معنی دورتر پی برده می‌شود؛ حتی نمی‌توان گفت که قطعاً و حتماً این معنیِ اول است و آن معنی دوم. از سویی دیگر، در مواردی فراوان، اصولاً نمی‌توان یک معنی را بر دیگر معانی ترجیح داد، بلکه عوامل متعددی ممکن است در معنی نقش داشته باشند که حضور ذهن خواننده در آن، نقشی اساسی دارد؛ حال هرچه مخاطب نسبت با معانی متعدد بیشتری آشنا باشد، وجوه ایهام نزد او بیشتر خواهد شد (نک. واعظ کاشفی، ۱۳٦۹، ص. ۱۱۰). بر همین اساس است که در تعریف مرتضایی (۱۳۹٤) پیرامون ایهام در *بدیع از بلاغت*،

1. Jerald Katz
2. Fodor

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

رنه ولک، این واقعیت را که امروزه توافقی عمومی دربارهٔ کنارگذاشتن جدایی کلاسیک میان صورت و معنی وجود دارد، چندان اغراق‌آمیز نمی‌شمارد و بر این باور است که این امر، از روزگار ارسطو مطرح بوده است و در نقد رمانتیک‌های آلمان، بار دیگر مطمح نظر قرار می‌گیرد و از طریق طی مسیری پیچیده، به‌وسیلهٔ کالریج با سمبلیست‌های فرانسه یا «دی سانکتس»[1] وارد نقد ادبی قرن بیستم نیز می‌شود و به کروچه و شکل‌گرایان روس و منتقدان جدید آمریکایی هم می‌رسد (نک. ولک، ۱۳٦۵). این گفتهٔ سمبلیست‌های فرانسه نقل زبان‌هاست که «برای هر اندیشه، یک جملهٔ منحصر به‌فرد وجود دارد» (تولستوی، ۱۳۵۷، ص. ۷۸)؛ حتی در نزد شکل‌گرایان روس نیز، اصطلاح Form را که در زبان فارسی بیشتر اصطلاح «صورت» را معادل آن قرار می‌دهند، مفهوم معنی را هم می‌رساند.

صاحب‌نظران علم بلاغت در اسلام، بحث صورت و معنی را با عنوان لفظ و معنی بسط داده‌اند و از میان این ادبیات‌شناسان بعضی به لفظ، بعضی به معنی و بعضی دیگر به هر دو اصالت بخشیده‌اند. از این میان، جاحظ نخستین کسی است که با عنایت بیشتری به این بحث پرداخت؛ او معنی را مطروحهٔ فی‌الطریق می‌دانست (عدنان، ۱۳۷٦، ص. ۲۸ به‌نقل از *الحیوان*) و لفظ را از آن مهم‌تر برمی‌شمرد. البته آن‌گونه که سعید عدنان تصریح دارد، از دیدگاه وی لفظ تنها به جنبهٔ آوایی شعر محدود نیست، بلکه جنبهٔ معنایی آن را نیز در بر می‌گیرد (همان). دیدگاه «عبدالقاهر جرجانی» در این‌باره، به‌گونه‌ای دیگر است؛ او ارزش شعر را به معنی می‌داند، نه به لفظ و می‌نویسد: «وَ إذا ظَفَرت بِالمَعنی فَاللفظ مَعَک» (جرجانی، ۱٤۰٤، ص. ٤۹)؛ با این‌حال، آنچه وی به‌عنوان معنی می‌شناسد، معنای شعری است که از راه دلالت ثانوی الفاظ در کسوت صورت‌گری‌هایی مانند کنایه، استعاره، تمثیل و ایهام رخ می‌نماید، تا جایی‌که می‌توان آن را، «معنای معنی» نامید (نک.

1. D.Sanktes

جرجانی، ۱٤۰٤، ص. ۲۰۰-۲۰٤). در ادبیات نیز ممکن است امور انتزاعی به تصویر در آیند و این امکان، به‌وسیلهٔ همنشینی یا جانشینی هستی‌های زبانی، دست می‌دهد.

۳. ۱. نظریهٔ تعدد معنا از سویِ لاکان

یکی از کسانی که در این بخش از مقاله به آرا و نظریات او خواهیم پرداخت، ژاک لاکان (۱۹۰۱-۱۹۸۱م.) پزشک، روانکاو و فیلسوف برجستهٔ فرانسوی است که از حدود سال‌های دههٔ هشتاد میلادی، نظریه‌های وی در بیشتر حیطه‌های علوم انسانی، اجتماعی و هنری نفوذی مستمر داشته‌اند. به جز زیگموند فرویدِ روانکاو (۱۸۵٦-۱۹۳۹م.)، نظریات او از نظریه‌پردازانی چون کلود لوی استروسِ قوم‌شناس (۱۹۰۸-۲۰۰۹م.)، فردینانند دوسوسور زبان‌شناس (۱۸۵۷-۱۹۱۳م.) و رومان یاکوبسنِ زبان‌شناس (۱۸۹٦-۱۹۸۲م.) تأثیر می‌پذیرد. دیگر نکتهٔ قابل ذکر دربارهٔ وی این است که او کلامش به سخت‌فهمی مشهور است و برای مطالعهٔ کارهای او، باید از بسیاری تئوری‌ها و پیش‌زمینه‌های وی، اطلاع داشت.

لاکان همواره خود را در حال تلاش برای بازگشت به فروید می‌دید. پس از سال‌ها تلاش برای اینکه آسیب‌شناسی روانی در چارچوب نمونه‌های پزشکی و به‌عنوان تابعی از زیست‌شناسی قرار گیرد، لکان این فرضیه را مطرح کرد که آسیب‌شناسی روانی انسان، ناشی از عملکرد زیستی وجود انسان نیست، بلکه ناشی از زبان است. او براساس این فرضیه، پایهٔ نظریهٔ روان‌شناختی فروید را از اسطوره‌ها و استعاره‌ها، به‌نوعی نظریهٔ زبانی تبدیل کرد؛ در واقع، نکتهٔ اصلی این بازگشت، قراردادن زبان به‌عنوان ساختار اصلی در نظر و عمل بود (کلمنت[1]، ۱۹۸۳).

دستاورد عمدهٔ لکان این بود که توانست با متأثرشدن از آثار زبان‌شناسانی چون فردینانند دو سوسور و رومن یاکوبسن، ناخودآگاه را مانند یک زبانِ ساختاریافته، معرفی کند. برای فهم لکان، باید بپذیریم که او واقعیت را در محدودهٔ زبان تعریف می‌کند و معتقد است روابط انسانی نیز در فضایی زبانی شکل می‌گیرد؛ بنابراین، ما

1. Clement

نیـز ذاتـاً در محـدودهٔ سـاختارمند زبـان قـرار داریـم. همان‌گونـه کـه پـیش ازیـن بیـان شـد، دسـتاورد عمـدهٔ وی، تفسـیرهای تـازهٔ او از فرویـد در چـارچوب زبان‌شناسـی سـاخت‌گرا[1] بود که در نیمهٔ نخست قرن بیستم، بسط داده شده بود (سمپسون[2]، ۱۹۹۹، ص. ١٦).

لاکان بر این بـاور نیسـت کـه معنـی وجـود نـدارد، بلکـه او بنـا بـه‌دلـایلی، معتقـد اسـت تعـداد زیـادی مـدلول بـرای یـک دال ممکـن اسـت وجـود داشـته باشـد کـه تلـاش بـرای رسیدن بـه معنـی، بیهـوده می‌نمایـد و هـر چـه بیشـتر بـه دنبـال معنـی باشـیم، کمتـر بـه آن می‌رسیم؛ پس لاکـان به عدم وجود معنـا معتقـد نیسـت، بلکـه بـه تعـدد و زیـادی معنـا بـاور دارد که می‌تواند گیج‌کننـده باشـد و به‌خصـوص تلـاش تحلیـل‌گران را بـرای نفـوذ بـه مـتن، بـه چـالش بکشـد. او معتقـد اسـت کـه در بعضـی مواقـع، درک شـنونده متفـاوت از منظـور کلـام گوینـده اسـت و ایـن دلیلـی بـرای سـوء تفاهم‌هـایی اسـت کـه در ارتباطـات زبـانی و کلـامی بـین گوینـدگان پـیش می‌آیـد؛ بـه‌علاوه، در برخـی مـوارد، خـود نویسـندگان از تعـدادی صـنایع ادبـی کمـک می‌گیرنـد تـا منظـور خـود را بـه‌طریـق دیگـری بیـان کننـد (کلمنت، ۱۹۸۳، ص. ۱۲۷).

در روان‌کـاویِ لاکـان، زبـان نقـش مهمـی را ایفـا می‌کنـد و جـزء اصـلی نظـم نمـادین محسـوب می‌شـود. زبـان صـرفاً وسـیلهٔ ارتبـاط نیسـت، بلکـه بُعـد مهمـی اسـت کـه اجـازهٔ ورود سـوژه بـه زنجیـرهٔ دلالـت را مـی‌بخشد. در نـظم نمـادین، مـا بـا زبـان صـحبت نمی‌کنیم، بلکه این زبان اسـت کـه از طریـق مـا صـحبت می‌کنـد. بـا ورود بـه نظـم نمـادین، سـوژه بـه‌تـدریج تصـویر کـاملی از خـود به‌دسـت مـی‌آورد و هویـت فـردی خـویش را مـی‌سازد؛ امـا در مـورد کـاربرد نظـم نمـادین و ارتبـاطش بـا سـوژه، پارادوکسـی نهفتـه اسـت. زبـان از طرفـی بـه سـوژه هویـت فـردی می‌بخشـد و از طـرف دیگـر، آن را محـدود می‌سازد تا آنـجا کـه دسترسـی بـه واقعیـت را از دسـت مـی‌دهـد و بـه یـک دال در زنجیـرهٔ دلالت تبدیل می‌شود. به نظر لاکـان، ضـمیر نمـادینِ «مـن»، همـان دال اسـت کـه همیشـه بـر

1. Structural linguistics
2. Sampson

«منِ»حقیقی تقدم دارد، چون زبان او را می‌سازد و از طریق او سخن می‌گوید (دین[1]، ۲۰۰۳، ص. ۹۷).

۳. ۲. ایهام، رفتار هنجارفرازِ طرز بیان

مبحث دیگری که در این بخش باید به آن پرداخته شود، نوع رفتار شاعران و نویسندگان با مقولهٔ زبان است. شاعران در مواجههٔ با زبان، رفتارهای متفاوت و مختلفی را پیشِ روی می‌گیرند. برخی براساس رفتار هنجار، کلامشان را پیش می‌برند، عده‌ای هنجارگریز و فراهنجار می‌گردند و برخی نیز سودای برترشدن در سر می‌پرورانند و رفتاری هنجارفراز دارند. نوع شیوهٔ رفتاری هنجارفرازانه با زبان، نیازمند اسباب و وسایلی است که مقولهٔ ایهام، یکی از مهم‌ترین ابزار دستیابی به این شیوهٔ رفتاری است. ایهام به‌دلیل گستردگی شیوه‌های ارتباطی میان لفظ و معنا، بازخورد و توسع میدانیِ زیادی برای به‌کارگیرندگان این صنعت فراهم می‌آورد. همان‌گونه که پیش ازین نیز بیان شد، در دوره‌های مختلف و با توجه به شرایط حاکم در هر دوره، دو دیدگاه متفاوت نسبت به این مسئله، یعنی تفوق و برتری صورت[2] و معنی یا محتوا[3] در خلق اثر ادبی و همچنین بررسی آن، وجود داشته است. در دیدگاه نخست، بررسی‌های ادبی محدود به خودِ متن می‌شود و ادبیات به‌عنوان یک مسئلهٔ صرفاً زبانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. مشهورترین طرفداران این رویکرد، پیروان مکتب فرمالیسم[4] هستند که «اثر ادبی را شکل (فرم) محض می‌دانستند و معتقد بودند که در بررسی اثر ادبی، تکیه باید بر فرم باشد نه محتوا» (شمیسا، ۱۳۸۳، ص. ۱٤۷). در واقع، هدف آن‌ها تحلیل متن جدا از شرایط تاریخی و رها از همهٔ عواملی بود که در خارج از حوزهٔ متن قرار داشت و صاحب‌نظرانی چون شکولوفسکی[5] یکی از سرشناس‌ترین سخن‌گویان جنبش فرمالیسم، هرگونه

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

تأویل اجتماعی‌تاریخیِ اثر هنری را رد می‌کرد (نک. احمدی، ۱۳۷۲). در دیدگاه دوم، بررسی متن به‌منظور رسیدن به ذهنیت مؤلف اثر صورت می‌گیرد؛ برای این دسته از منتقدان، به‌اصطلاح «چه گفتن» مهم است نه «چگونه گفتن»! از جمله مشهورترین طرف‌داران این دیدگاه،کسانی هستند که تعهد را از آثار ادبی گریزناپذیر می‌دانند و در این میان می‌توان به پیروان مکتب مارکسیست-لنینیست و ژان پل سارتر[1]، نویسنده و فیلسوف فرانسوی اشاره کرد. به‌نظر آنان، نگریستن به هنر به‌عنوان هنر، کاری عبث و بیهوده است.

در ادبیات ایران نیز می‌توان اهل تصوف را معنی‌گرا دانست، زیرا برای آنان نیز سخن از چه چیز به میان آوردن، مهم است؛ به‌عنوان مثال، می‌توان به دیدگاه ادبی ابوسعید ابوالخیر و همچنین مولوی بلخی اشاره کرد. در این بین نیز کسانی هستند که به مطالعهٔ هم‌زمان لفظ و معنی به‌عنوان شیوهٔ تحقیق و بررسی آثار ادبی پرداخته‌اند و قائل به مزیت هیچ‌کدام از طرفین صورت و معنی به‌عنوان شیوهٔ تحقیق و بررسی آثار ادبی نیستند و در نظرگرفتن هر کدام از آن‌ها را به‌طور جداگانه، عملی انتزاعی دانسته‌اند. جورج لوکاچ[2]، میخائیل باختین[3] و لوسین گلدمن[4]، منتقد رومانی‌تبار فرانسوی، از جمله کسانی هستند که می‌توان به‌عنوان نمایندگان مشهور این رویکرد نام برد.

در ادامهٔ بحث شیوهٔ رفتاری شاعران و نویسندگان با مقولهٔ زبان باید به این نکته اذعان داشت که همهٔ شاعران بزرگ نیز در مقطعی از زندگی ادبی خویش و در مرحلهٔ عبور از گردنهٔ آزمون و خطا، به‌طور ناخودآگاه، به رفتار هنجار و حتی در پاره‌ای موارد، رفتار فروهنجار با زبان مبتلا بوده‌اند، ولی در نهایت با کسب دانش و بینش ادبی و رسیدن به قلهٔ اجتهاد در حوزهٔ زبان، این منزل را پشت سر گذاشته و به سر منزل خلاقیت و نوآوری در زبان رسیده‌اند.

1. J.P.Sartr
2. Georges Lucacs
3. Mikhail Bakhtine
4. Lucien Goldmann

رفتار فراهنجار با زبان، به رفتاری اطلاق می‌شود که بر اساس یک نظریهٔ ادبی جامع استوار است و در این گونهٔ رفتاری، رابطهٔ شاعر با زبان، رابطه‌ای دوسویه و چندوجهی است که این رابطه باعث تعالی و تکامل هنجارهای زبان ادبی می‌شود. این گونهٔ رفتاری با زبان، بر سه اصل زیر استوار است: ۱. رابطهٔ متقابل شاعر با زبان؛ ۲. خلاقیت و نوآوری؛ ۳. هنجارفرازی مبتنی بر «رسانندگی» و «زیبایی‌شناختی» (اسماعیلی، ۱۳۸٤، ص. ٤٨).

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

در یک دسته‌بندی برای زبان ادبی که آن را محصول فرآیندی به‌نام برجسته‌سازی می‌دانند؛ «برجسته‌سازی از سه طریق امکان‌پذیر است: ۱. قاعده‌افزایی یا پیوسته‌سازی که باعث تبدیل نثر به نظم می‌شود؛ ۲. هنجارگریزی که باعث تبدیل نظم و نثر به شعر می‌شود؛ ۳. هنجارفرازی که باعث تبدیل شعر به فراشعر می‌شود (انوشه، ۱۳۷٦، ص. ١٤٤٥). صورت‌گرایان روس، فرآیند برجسته‌سازی را تنها از طریق دو شیوهٔ قاعده‌افزایی و هنجارگریزی امکان‌پذیر می‌دانند؛ حال آنکه از طریق هنجارفرازی می‌توان به عالی‌ترین مرتبهٔ برجسته‌سازی در زبان دست یافت و این جایگاه شیوه‌ای است که طی آن شعر به فراشعر تبدیل می‌شود (اسماعیلی، ۱۳۸٤، ص. ٤٤).

در فرآینـد هنجـارفرازی، علـاوه‌بر اینکـه بافت‌هـای فرسـودهٔ زبـان‌ترمیم می‌شـود، جـوهرهٔ شـعری یـک اثـر بـه‌صـورت صددرصـد بـه فعلیـت در می‌آیـد؛ در نهایـت ایـن تکنیـک بـاعث تجدیـد حیـات زبـان ادبـی می‌شـود و نهـاد زبـان را از اضـمحلال و فرسودگی نجات می‌دهد. شاعرانی کـه بـه رفتـار فراهنجـار بـا زبـان اعتقـاد دارنـد، به‌واسـطهٔ آنکـه در یـک تـعامل مـثبت و متقابـل بـا زبـان قـرار گرفته‌انـد، ضـمن بـهره‌گیری از تـوانایی‌هـای زبـان، در مـوارد ضـرورت بـه پیـرایش نهـاد زبـان از طریـق اصـلاح قـواعد دسـتوری و مرمـت و بازسـازی قالب‌هـای ادبـی می‌پردازنـد و در نهایـت در نـوزایش نهـاد زبـان، نـقشی بـزرگ را بـر عهـده می‌گیرنـد. همچنـین در شـیوهٔ رفـتار فراهنجـار بـا زبـان اسـت کـه شـاعر بـه آفـرینش کلمـات و تـرکیبات ادبـی جدیـد دسـت مـی‌یـازد. نویسـنده در ایـن شـیوهٔ رفتـاری بـه دنبـال هنجارشـکنی، هنجـارگریزی و هنجارسـتیزی نـیست، بـلکه در اندیشهٔ تکامل‌بخشیدن به هنجارهای مـوجود ادبی است.

۳. ۳. ایهام، سطح فرا اطلاعِ دلالت لفظ بر معنا

دیگـر نظریـهٔ مـورد بررسـی در پـژوهش حاضـر، نظریـهٔ «انگـارهٔ نظام‌هـای سادوسـکی» اسـت؛ نظریـه‌ای کـه در ارتـباط بـا جایگـاه نشـانهٔ زبـانی در نشانه‌شناسـی اسـت. سادوسـکی[1] در مجموعـه‌ای از مقـالات خـود (۱۹۹۹، ۲۰۰۱، ۲۰۰۳) معنـی را در ارتبـاط بـا رده‌شناسـی نشانه‌هـای زبـانی و ادبـی مطـرح کـرد. او ابتـدا نظـام را چنـین تعریف می‌کنـد: «مجموعـه‌ای از عناصـر بـه هـم مـرتبط، بـا تأکیـد بـر ارتبـاط درونـی بـین عناصـر» (سادوسـکی ، ۲۰۰۱، ص. ۲۸۹). در نظریـهٔ نظام‌هـا، ایـن نظام‌هـا از طریـق تبـادل اطلاعـات و انـرژی تعامل برقـرار مـی‌کـنند و ایـن تعامـل بـر همـهٔ نظام‌هـای دخیـل تـأثیر مـی‌گـذارد و در سـاختار آن‌هـا تغییـر ایجـاد مـی‌کنـد. از دیـدگاه سادوسـکی، نشانه‌شناسـی یـک نظـام اسـت کـه دارای سـه سـطح اطلـاع[2]، پیـرا اطلـاع[3] و فـرا اطلـاع[4] اسـت. نـظام نـشانه‌شناسـی بـا نظام‌هـای دیگـر در تعامـل اسـت. وی تعامـل بـین نظام‌هـا و تغییـرات

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

حاصل از آن را با استفاده از استعارهٔ کنترل، توصیف می‌کند؛ زمانی کنترل صورت می‌گیرد که تفاوت بین وضعیت‌های فیزیکی در نظام «الف»، منطبق بر تفاوت بین وضعیت‌های فیزیکی در نظام «ب» باشد. در سطح اطلاع، تفاوت بین علامت‌ها در وضعیت فیزیکی دو نظام، اطلاع را می‌سازد و به‌واسطهٔ آن، چیزی متفاوت از چیز دیگر است؛ مثل آوای گفتار که متفاوت از آوای دیگر یا سکوت است. این سطح، سطح پیش‌نشانه‌شناختی است و علامت‌ها پیش از آنکه تفسیرگری آن‌ها را شناسایی و تفسیر کند، وجود دارند (سادوسکی ، ۲۰۰۱، ص. ۲۸٤-۲۸۹).

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

در نشانه‌های عاطفی مثل اصوات تعجبی، انتقال معنا از طریق رابطه‌ای عارضه‌بنیاد[1] یا گواه‌مند است؛ در نمایه‌هایی که مثلاً حیوان را از روی رد پایش شناسایی می‌کنیم، این رابطه مبتنی بر مجاورت است و در نشانه‌های شمایلی مثل نام‌آواها، که اساس آن شباهت صوری بین نشانه و مصداق است، معنا براساس رابطهٔ قیاسی تعیین می‌شود و نهایتاً در مورد نشانه‌های دلبخواهی زبان چون واژه‌ها، این رابطهٔ معنایی، رابطه‌ای قراردادی است. (سادوسکی ، ۲۰۰۳، ص. ۲۳٦)

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

1. Symptomatic

و صریح نشانه به صورت غیرمستقیم با معنای ضمنی تداعی می‌شود و معنا از صورت یا حتی خود نشانه، فاصلهٔ زیادی دارد و مستقل است. در این سطح، اطلاع از نشانه به نماد در معنای سوسوری تبدیل می‌شود. تمایز بین پیرا اطلاع و فرا اطلاع به ما کمک می‌کند بین کاربرد غیرادبی و ادبی زبان، تمایز ایجاد کنیم. همچنین باید گفت که پیرا اطلاع زیربنای همهٔ ارتباطات حیوانی و انسانی است، اما فرا اطلاع، پدیده‌ای خاص انسان و تابع هوشیاری و آگاهی اوست (سادوسکی ، ۲۰۰۳، ص. ۲۳٦-۲۳۹).

درک معنا و واکنش به علامت‌ها، از طریق فرا اطلاع ممکن می‌شود و این توانایی، در اختیار نظام‌های تفسیرگری است که مجهز به قدرت پردازش اطلاعاتند. در این سطح، علامت‌های فیزیکی، نشانه‌های نشانه‌شناختی می‌شوند و در آن تداعی ذهنی بین صورت و نشانه می‌تواند گواه‌مند، مبتنی بر مجاورت، قیاسی یا قراردادی باشد. فرا اطلاع نیز به دو صورت می‌تواند وجود داشته باشد: هم به‌صورت ارجاع غیرمستقیم به اشیای بیرونی از طریق نمادهایی که مملو از معنای ضمنی هستند و هم به‌صورت امکانی برای تصور اشیا و وقایع غیرموجود در قالب نمادها که در مذهب، هنر و ادبیات تجلی می‌یابد. سادوسکی بر خلاف کلارک، گفتمان‌های ادبی و هنری با صورت‌های دلالتی پیچیده و نمادین را موضوع مورد مطالعهٔ نشانه‌شناسی می‌داند و سلسله‌مراتبی از نشانه‌ها را ارائه می‌دهد که بدین قرار است: علامت، نشانهٔ گواه‌مند (عاطفی)، نمایه، نشانهٔ شمایلی، نشانهٔ قراردادی و نماد (سادوسکی ، ۲۰۰۳، ص. ۲۳۸-۲٤۱). عبارات زبانی نیز می‌تواند متعلق به هر کدام از این انواع نشانه در نظام زبانی باشد و در هر نوع آن، موضوع نشانه‌شناسی است.

نشانه‌شناسی تمام قلمرو دلالت را در بر می‌گیرد و حوزه‌ای بسیار گسترده دارد. گیرو[1] (۱۹۷۵، ص. ٦۸-۷۹)) متأثر از پارادایم سوسوری، نشانه‌شناسی را علمی می‌داند که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های

1. Guiraud

علـامتی و غیـره مـی‌پـردازد. بـر اسـاس ایـن تعریـف، زبـان بخشـی از نشانه‌شناسـی است. او در مـورد حـوزهٔ مـورد مطالعـهٔ نشـانه‌شناسـی ادعـا مـی‌کنـد کـه نشانه‌شناسی علـم نشانه‌هـاست و بـاید هـمهٔ دانـش و تجربـهٔ انسـان را در برگیـرد، زیـرا همـه‌چیـز نشانه است. در این قلمرو گسترده، دغدغـهٔ گیـرو ایـن اسـت کـه چگونـه مـی‌تـوان مـرز مـیان انواع دلالت را تعیـین کـرد و مشـخص کـرد کـه انـواع نشـانه‌ها کدامنـد؟ او در مـورد فرآینـد دلالـت و ماهیـت، عناصـری کـه ایـن فرآینـد را مـی‌سـازند، معتقـد اسـت کـه از یـک‌سـو رمزگـان‌هـای تثبیـت‌شـدهٔ آشـکار و اجتمـاعی داریـم و در آن‌هـا، معنـا محصـول پیامـی اسـت کـه مبنـای آن، قـرارداد صـوری میـان مشـارکان در گفتمـان اسـت و از سـوی دیگـر، نظام‌هـای هنـری و هرمنـوتیکی فـردی و تلـویحی داریـم و در آن‌هـا، معنـا نتیجـهٔ تفسـیری اسـت کـه تفسـیرگر بـر مبنـای نظام‌هـای تلـویحیِ تفسـیری بـه آن مـی‌رسـد و از قیـد و بنـد هـر قـراردادی رهاسـت. از نظـر گیـرو، نـوع و معنـای نشـانه را رمزگـان‌هایی که نشانه در آن بـه‌کار رفتـه اسـت، تعیـین مـی‌کنـد و در ایـن بـاب، او بـه سـه رمزگـان اشـاره مـی‌کنـد: رمزگان‌هـای مـنطقـی[1]، رمزگان‌هـای زیبـایی‌شـناختی[2] و رمزگان‌های اجتماعی[3] (گیرو،۱۹۷۵، ص. ۸۰-۹۸).

رمزگان‌های زیبایی‌شناختی که بیشـتر بـا مقولـهٔ مـورد نظـر مقالـه یعنـی صـنعت ایهـام در ارتباط است، بـرای بیـان تجربـهٔ احساسـی درونـی و کـاملاً ذهنـی انسـان در مواجهـه با واقعیـت بـه‌کار گرفتـه مـی‌شـود و از ایـن‌رو، نشـانه‌هـای زیبـایی‌شـناختی، تصـویری از واقعیـت هسـتند. شـیوهٔ بیـان در هنـر و ادبیـات، مبتنـی بـر رمزگـان‌هـای زیبـایی‌شـناختی اسـت؛ در حـالی‌کـه در نقطـهٔ مقابـل، نشـانه‌های منطقـی دلبخـواهی و قراردادی اسـت. نشـانهٔ زیبـایی‌شـناختی، نشـانه‌ای شـمایلی و مبتنـی بـر همانندی[4] اسـت و بـه‌دلیل شـمایلی‌بـودنش، نسـبت بـه نـشانه‌های منطقـی، کمتـر قـراردادی و اجتمـاعی

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

است (گیرو،۱۹۷۵، ص. ۹۹-۱۰۳). به‌طور کلی، نشانه‌ها در هنر و ادبیات غیرقراردادی بوده و بازنمودی واقعی یا خیالی از مواجههٔ انسان با طبیعت هستند.

دیدگاه نظری گیرو در مورد نشانه‌شناسی عمیقاً از سوسور تأثیر پذیرفته است. موضوع مورد مطالعهٔ نشانه‌شناسی از نظر گیرو هر نوع نظام دلالتی است که انسان‌ها در رابطه با محیط و جامعه از آن بهره می‌گیرند تا به‌وسیلهٔ آن معنایی را منتقل کنند و نظام نشانه‌ای زبان، صرفاً زیرمجموعه‌ای از رمزگان منطقی با کارکردی ارجاعی است؛ علاوه‌بر این، از دیدگاه گیرو، نشانه در متن رمزگان‌های مختلف می‌تواند معانی متفاوتی پیدا کند و رمزگان‌ها در تفسیری که تفسیرگر از نشانه‌ها می‌دهد، نقشی تعیین‌کننده دارند.

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

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

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

کتابنامه

ابن‌اسکندر، ع. (۱۳٦۸). *قابوس‌نامه*. به‌اهتمام و تصحیح غلام‌حسین یوسفی. تهران: علمی و فرهنگی.

احمدی، ب. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن*. ج ۲. تهران: مرکز.

اصغری، ع. (۱۳٦۸). *شرح فارسی بر «اصول‌الفقه» اثر محمدرضا مظفر*. ج ۱. قم: ناصر.

آخوند خراسانی، م. (۱٤۰۹). *کفایةالاصول*. قم: مؤسسهٔ آل‌البیت.

آهنی، غ. (۱۳۵۷). *معانی بیان*، تهران: مدرسهٔ عالی و ادبیات و زبان‌های خارجی.

تقوی، س. (۱۳٦۳). *هنجار گفتار*. اصفهان: فرهنگ‌سرا.

تولستوی، ا. (۱۳۵۷). *رسالت زبان و ادبیات*. ترجمهٔ م. روحانی. تهران: توکا.

جرجانی، ا. (۱٤۰٤). *دلائل الاعجاز*. تصحیح السید محمدرشید رضا. بیروت: دارالمعرفة للطباعة و النشر.

حسینی سیستانی، س. ع. (بی‌تا). *الرافد فی علم الاصول*. قم: مکتب آیت‌الله العظمی السید السیستانی.

حق‌شناس، ع. (۱۳۷۰). در جستجوی زبان علم»، برگرفته از مجموعه مقالات ادبی و زبان‌شناختی. *زبان‌شناسی*، *۷*(۲)، ۲-۲۳.

حموی، ا. ح. (۱٤۲٦). *خزانةالأدب و غایةالأدب*. به‌اهتمام عصام شعیت. بیروت: دارالمکتبهٔ الهلال.

راستگو، س. م. (۱۳۷۰). *ایهام در شعر فارسی*. تهران: سروش.

سیوطی، ج. (۱٤۲۱). *الاتقان فی علوم‌القرآن*. تحقیق فواز احمد زمرلی. ج ۲. بیروت: دارالکتاب العربی.

شیخ امین، ب. (۱۹۹۱). *البلاغةالعربی فی ثوبها الجدید؛ علم البدیع*. بیروت: دارالعلم للملایین.

طیب حسینی، س. م. (۱۳۸۸). *چند معنایی در قرآن کریم*، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

عدنان، س. (۱۳۷٦). *گرایش‌های فلسفی در نقد ادبی*. ترجمهٔ نصرالله امامی. اهواز: انتشارات دانشگاه شهید چمران.

قزوینی، م. (بی‌تا). *ایضاح و تلخیص، ضمیمهٔ شروح‌التلخیص*. بیروت: دارالصادر.

مرتضوی، س. ج. (۱۳۹٤). *بدیع از بلاغت*. تهران: زوار.

مطلوب، ا. (۲۰۰۰). *معجم مصطلحات البلاغی و تطورها*. بیروت: مکتبی لبنان، ناشرون.

ناتل‌خانلری، پ. (۱۳٦۱). *زبان‌شناسی و زبان فارسی*. تهران: توس.

واعظ کاشفی، م. (۱۳٦۹). *بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار*. ویراسته و گزارهٔ میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.

ولک، ر. (۱۳٦۵). *مفاهیم ساخت و صورت در نقد قرن بیستم*. ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: توس.

Clement, C. (1983). *The lives and legends of Jacque Lacan* (A. Goldhammer, Trans.). New York: Columbia University Press.

Dean, T. (2003). Lacan and queer theory. In J. M. Rabate (Ed.), *The Cambridge companion to Lacan*. New York: Cambridge University Press.

Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. London: The Macmillan Press.

Guiraud, P. (1975). *Semiology* (G. Gross, Trans.). London: Routledge and Kegan Paul.

Hammavand, Z. (2003). The construal of atemporalisation in complement clauses in English. *Annual Review of Cognitive Linguistics, 4*(1), 59-85.

Lacan, J. (1989). Sience and truth from Ecrites. *Newsletter of the Freudian Field, 3*, 12-34.

Sadowski, P. (2001). Control, information, and literary meaning: A systems model of literature as communication. *European Journal of English Studies, 5*(3), 289-301.

Sadowski, P. (2003). From signal to symbol: Towards a systems typology of linguistic signs. In W. G. Muller & O. Fischer (Eds.), *From sign to signing: Iconicity in language and literature 3* (pp. 411–424). Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Sampson, G. (1999). The tree planes of language. *Language Sciences, 21*, 1-30.

Soon, P. S. (1994). *Lexical ambiguity in poetry*. London & New York: Longman.

Vygotsky, L. (1962). *Thinking and speaking* (E. Hanfmann & G. Vakar, Trans.). Cambridge: MIT Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی