Print ISSN: 2008 - 7217
Online ISSN: 2383 - 2681
Journal of Arabic Language & Literature
www.jall.um.ac.ir

Journal of Arabic Language & Literature, Vol. 17, No. 3 Serial Number. 42

Re-reading the Semiotic Dimensions of Concepts in Imruʾ al-Qays' Muʿallaqa Based on Charles Peirce's Theory

Doi:10.22067/jall.2026.90487.1471

Ezzat Molla Ebrahimi [1]
Professor in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran

Mansooreh Ahmadi Jafari
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shar-e-Qods Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Received: 10 November 2025 ▌Received in Revised form: 21 February 2026 ▌Accepted: 23 February 2026

Abstract

Meaning in literary texts emerges beyond the explicit level of words, manifesting instead within latent layers of imagery, action, and collective memory. Accessing such meaning therefore necessitates an analytical framework capable of tracing the gradual unfolding of signification across successive layers. In this regard, Charles Sanders Peirce's semiotic system—with its triadic distinction of icon, index, and symbol, corresponding to the phenomenological categories of Firstness, Secondness, and Thirdness—provides a robust conceptual model for examining the dynamics of meaning. Employing a descriptive-analytical method, the present study examines the internal mechanisms of signification in the Mu'allaqa of Imru' al-Qais, a foundational ode of the pre-Islamic Arabic poetic tradition that offers fertile ground for exploring the evolution of meaning. Guided by Peirce's three-level model, the study analyzes linguistic elements, narrative shifts, and transformations of imagery in order to elucidate how meaning is generated and progressively transformed within the poem's structure, while also clarifying the relation between lived experience and the represented world. To achieve this aim, six central semantic categories were extracted from the text, and seventy-seven signs were classified and interpreted across the three semiotic levels. The findings indicate that icons foreground sensory experience, indices articulate the dialectical relation between action and meaning, and symbols stabilize signification within cultural-historical horizons. Consequently, the Mu'allaqa's multilayered structure, through a semiotic continuum, enters a system grounded in human action and meaning-making within a social context. This process generates collective reflections that transcend individual experience, ultimately culminating in an ontological reflection on impermanence and the passage of time.

Keywords: Peircean Semiotics, Icon, Index, Symbol, Imruʾ al-Qays' Muʿallaqa.

1- Corresponding Author. Email: mebrahim@ut.ac.ir

زبان و ادبیات عربی (فصلنامه علمی)
www.jall.um.ac.ir
شاپا چاپی: ۲۰۰۸-۷۲۱۷
شاپا الکترونیکی: ۲۳۸۳-۲۶۸۱
زبان و ادبیات عربی، دورهٔ هفدهم، شماره ۳ (پیاپی ٤٢) پاییز ١٤٠٤، صص: ٦٢-٣٧

بازخوانی ابعاد نشانه‌شناختی مفاهیم معلقهٔ امرؤالقیس بر اساس نظریهٔ چارلز پیرس

(پژوهشی)

عزت ملاابراهیمی[1] (استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، ایران، نویسنده مسئول)
منصوره احمدی جعفری (استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرقدس، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران)

Doi:10.22067/jall.2026.90487.1471

چکیده

معنا در متون ادبی، فراتر از سطح صریح واژگان، در سطوح پنهانِ تصویر، کنش و حافظهٔ جمعی تکوین می‌یابد و دست‌یابی به آن، مستلزم چارچوبی تحلیلی است که قادر به رصد سیر تدریجی دلالت در لایه‌های متوالی باشد. در این مسیر، نظام نشانه‌شناختی چارلز سندرز پیرس با تمایز سه‌گانهٔ «شمایل»، «نمایه» و «نماد» در سه سطح «اولیت»، «ثانویت» و «ثالثیت»، الگویی مفهومی برای واکاوی پویایی‌های دلالت فراهم می‌آورد. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی، به واکاوی سازوکار درونی دلالت در معلّقهٔ امرؤالقیس می‌پردازد؛ قصیده‌ای که به‌عنوان یکی از متون بنیادین در سنت شعری جاهلی، امکان مطالعه تطور در سطوح فزایندهٔ معنا را مهیا می‌سازد. این پژوهش با درنظرگرفتن ضرورت به‌کارگیری الگوی سه‌سطحی پیرس، این هدف را دنبال می‌کند که با واکاوی نقش عناصر زبانی، بررسی چرخش‌های روایی و جابه‌جایی‌های تصویری، سازوکار تکوین و تحول تدریجی معنا در ساختار درونی معلقهٔ امرؤالقیس را تحلیل و نسبت میان تجربهٔ زیسته و جهان بازنمایی‌شده را تعیین کند. به‌منظور تحقق این غایت، شش مقولهٔ دلالتیِ محوری از متن استخراج و بر مبنای الگوی یادشده، ۷۷ نشانه در سه سطح طبقه‌بندی و تحلیل شده است. نتایج حکایت از آن دارد که شمایل‌ها بر سیطرهٔ تجربهٔ حسی، نمایه‌ها بر پیوند دیالکتیکی کنش و معنا، و نمادها بر تثبیت فرهنگی ـ تاریخی دلالت دارند؛ بدین‌سان، ساختار چندسطحی معلّقه در پیوستی نشانه‌پردازانه با ورود به نظامی گویا که برپایهٔ کنش انسانی و معنابخشی در بستر اجتماعی استوار است و بازتاب‌های جمعی را برمی‌سازد، از تجربهٔ فردی فراتر می‌رود و به تأملی هستی‌شناختی دربارهٔ ناپایداری و گذر زمان بدل می‌شود.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی پیرس، شمایل، نمایه، نماد، معلّقهٔ امرؤالقیس.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۸/۲۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۲/۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۴

۱- رایانامه نویسنده مسئول: mebrahim@ut.ac.ir

۱. مقدمه

شعر جاهلی از مهم‌ترین اسناد ادبی و فرهنگی عرب پیش از اسلام به‌شمار می‌آید که افزون بر بازتاب زیست قبیله‌ای و ارزش‌های اجتماعی آن دوره، نظامی پیچیده از معنا را در لایه‌های متنوع زبانی و تصویری خود نهفته دارد. در میان این اشعار، معلّقات جایگاه ویژه‌ای دارند؛ زیرا در قالب‌های بلند و روایی، ساختاری منظومه‌وار از دلالت را ترسیم می‌کنند که هم واجد زیباشناسی حسی است و هم به تأملات فلسفی و وجودی می‌انجامد.

شاعر معلقه غالباً قصیده را با یاد سرزمین و اطلال آغاز می‌کند و با بازداشتن همراهان، گریه، شکایت و گفت‌وگو را ادامه می‌دهد تا ویرانه را بهانه‌ای برای یادکرد ساکنان کوچ‌کرده سازد (دینوری،۱۹٦٤:۲۰)؛ چنان‌که «امرؤالقیس، معلقه‌اش را با توصیف اطلال و دمن و گریه بر خرابه‌ها آغاز می‌کند، سپس به غزل مادی در باب زنان می‌پردازد، در حادثهٔ دارالجلجل درنگ می‌کند و پس از توصیف اسب، شب، باران و طبیعت سرزمین‌های عربی ـ یمنی شعر را به پایان می‌برد». (مرتاض،۱۳۹۳:۷۰)

ازآن‌جا که «نظام پیچیدهٔ پیرس[۱]، منبعی غنی و الهام‌بخش برای کاربست نظریهٔ نشانه‌ها در مورد متون ادبی است» (مکاریک،۱۳۹۳:۳۲۳)، می‌توان با تقسیم نشانه‌ها به «شمایل»[۲]، «نمایه»[۳]، «نماد»[٤] و انطباق هرکدام، با سطحی از تجربه ـ «اولیت»[٥] (ادراک حسی)، «ثانویت»[٦] (رابطه و کنش)، و «ثالثیت»[۷] (تثبیت فرهنگی) ـ مسیر تدریجی دلالت را در این متن بازشناسی کرد. در این بستر، شاعر بدون واکاوی شخصیت تاریخی به‌عنوان راوی کنشگر در ساختار دلالتی حضور دارد و به‌عنوان نیروی پیونددهندهٔ سطوح سه‌گانه عمل می‌کند؛ به‌گونه‌ای که بدون آن، مسیر حرکت معنا از تجربهٔ زیسته به افق فرهنگی کامل نمی‌شود.

ضرورت انجام این پژوهش در آن است که با به‌کارگیری الگوی سه‌سطحی پیرس، می‌توان چرخش‌های روایی، جابه‌جایی‌های زمانی و تصویری و نقش عناصر زبانی‌ـتصویری را در تولید معنا بازخوانی کرد؛ به‌طوری که ساختار معنایی معلّقه روشن‌تر می‌گردد و درک تازه‌ای از نسبت میان فردیت شاعرانه و حافظهٔ فرهنگی به‌دست می‌آید. براین‌اساس، محورهای اصلی تحقیق شناسایی جلوه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین در متن، تبیین سازوکار ارتباطی میان سطوح اولیت، ثانویت و ثالثیت، همچنین تحلیل نقش راوی در پیوند آن‌ها است. معلّقهٔ امرؤالقیس از نظر ساختار روایی چندپاره، غنای تصویری و ترکیب تجربهٔ شخصی با افق‌های جمعی، جایگاهی ویژه در مطالعات ادبیات عربی یافته است؛ اما با وجود پژوهش‌های متعدد در حوزهٔ بلاغت، تصویرپردازی و انسجام روایی این قصیده، چگونگی حرکت تدریجی معنا از منظر نشانه‌شناسی در این شعر مغفول مانده است.

۱.۱. پرسش‌های بنیادین

پرسش‌های بنیادین پژوهش بدین شرح است:

۱. سازوکار تکوین و تحول تدریجی معنا در ساختار درونی معلّقهٔ امرؤالقیس بر اساس سه سطح شمایلی، نمایه‌ای و نمادین پیرس چگونه شکل می‌گیرد؟

۲. این سطوح دلالتی چگونه با یکدیگر پیوند می‌یابند و نسبت میان تجربهٔ زیسته و جهان بازنمایی‌شده را تعیین می‌کنند؟

۱.۱.۱. فرضیه‌های پژوهش

فرضیه‌های پژوهش بر این مبنا است که:

۱. معنا در معلّقهٔ امرؤالقیس بر پایهٔ تعامل سنجیده و تدریجیِ سه سطح دلالتی در الگوی پیرس شکل می‌گیرد؛ فرایندی که از ادراک شمایلی آغاز شده، با روابط علّی در سطح نمایه‌ای گسترش می‌یابد و در سطح نمادین به تثبیت فرهنگی و مفهومی می‌رسد.

۲. پیوند هم‌ساز میان این سه سطح، با میانجی‌گری رویِ کنشگر درون متنی، ساختاری چندلایه و منسجم پدید می‌آورَد که غنای معنایی و پیوستگی روایی قصیده را استحکام می‌بخشد.

۱.۲. پیشینه پژوهش

معلّقهٔ امرؤالقیس در دهه‌های اخیر از منظرهای متنوع بلاغی، سبک‌شناختی، تصویری و زبان‌شناختی مورد بررسی قرار گرفته است؛ اما بررسی ساختار درونی معنا در این شعر بر اساس الگوی نشانه‌شناسی سه‌سطحی، مورد توجه نبوده است. در این بخش، مروری تاریخی و تحلیلی بر مهم‌ترین پژوهش‌های انجام‌شده ارائه می‌شود. مرتاض (۱۳۹۳) در کتاب «بررسی نشانه‌شناختی و مردم‌شناختی معلّقات سبع»، با تمرکز بر عناصر فرهنگی و مردم‌شناختی، مفاهیم اجتماعی، اسطوره‌ای و آیینی را در معلقات تحلیل کرده است. با اینکه این اثر از منظر نشانه‌شناسی نام‌گذاری شده است، اما بیشتر به لایه‌های مفهومی و معنایی اشاره دارد و به فرایند درونی دلالت در سطح ساختاری و لایه‌مند نپرداخته است. در مقاله «فاعلیهٔ التأویل فی تحلیل الشعر الجاهلی» زارع و محمدی(۱۳۹۳)، انسجام ساختاری معلّقهٔ امرؤالقیس بررسی و تلاش شده است تا نشان داده شود که این قصیده از پیوستگی روایی برخوردار است. با این حال، تمرکز مقاله بر انسجام ساختار زبانی است و حرکت معنا در سطوح مختلف دلالت مورد بررسی قرار نگرفته است. پشت‌دار و شکردست (۱۳۹٦) در مقاله «صور خیال در معلّقه امرؤالقیس»، به تحلیل فراوانی بسامد تشبیهات در این شعر پرداخته‌اند و بر کاربرد گستردهٔ صور خیال، به‌ویژه تشبیهات حسی و مرکب تأکید کرده‌اند. با وجود ارزشمندی تحلیل بلاغی، این پژوهش نیز از پرداختن به نظام دلالتی و رابطهٔ میان سطوح نشانه بازمانده است. در مقاله «تحلیل انسجام واژگانی در معلّقه امرؤالقیس با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا» میرزایی الحسینی و همکاران (۱۳۹۵)، انسجام واژگانی مبتنی بر تکرار و باهم‌آیی تحلیل شده است. رویکرد زبان‌شناختی مقاله محدود به سطح واژگانی است و به سطوح نشانه‌ای و فلسفهٔ معنا نمی‌پردازد. فراتی و نورایی‌نیا (۱٤۰۰) در مقاله «تعامل تصویرسازه‌های پویا و ایستا در پویایی تصاویر معلّقه امرؤالقیس»، بر نقش پویایی تصویر در انسجام دیداری شعر تأکید کرده‌اند و نشان داده‌اند که تصویرسازی در این قصیده، عاملی برای پایداری روایت است. این مقاله از حیث بصری نوآورانه است، اما حرکت درونی معنا و لایه‌بندی نشانه‌شناختی مورد توجه قرار نگرفته است. در مجموع، پژوهش‌های یادشده یا بر سطح زبانی، بلاغی و تصویری یا بر انسجام روایی تمرکز داشته‌اند و به سیر تدریجی و ساختاری معنا در بافت نشانه‌ای نپرداخته‌اند. پژوهش حاضر، با تکیه بر نظریه سه‌سطحی پیرس، به‌دنبال بازسازی فرایند درونی دلالت در قالب نظام نشانگانی است؛ به‌گونه‌ای که معنا فراتر از سطح متن، در پیوند میان حس، کنش و فرهنگ تحلیل شود و جایگاه شاعر به‌عنوان راویِ کنشگر نیز در این مسیر نشانه‌ای آشکار گردد.

۱.۳. مبانی نظری

نشانه‌شناسی، دانش مطالعه و تحلیل قراردادهایی است که بنیاد طبیعی‌ترین شیوه‌های رفتار، ارتباط و بازنمایی در زندگی اجتماعی را شکل می‌دهند. (کالر،۱۳۹۰:٦٥) نشانه‌شناسی معاصر برای تحلیل نظام‌های دلالتی، در آغاز قرن بیستم با دو رویکرد متفاوت شکل گرفت. فردینان دو سوسور[۸] (۱۸۵۷ـ۱۹۱۳) با دیدگاهی ساختارگرایانه، «نشانه»[۹] را بر رابطهٔ دوسویهٔ «دال»[۱۰] و «مدلول»[۱۱] استوار دانست و معنا را محصول جایگاه نشانه در شبکهٔ بستهٔ زبان معرفی کرد. این نگرش، بنیان زبان‌شناسی نوین را پی ریخت، اما به دلیل نپرداختن به تعامل نشانه با جهان برون‌متنی و پویایی فرایند معناسازی، در تحلیل متونی چون قصاید که ارجاعات و دلالت‌های فرهنگی بسیاری دارند، محدودیت‌هایی داشت. از سوی دیگر، چارلز سندرس پیرس، فیلسوف و منطق‌دان آمریکایی (۱۸۳۹ـ۱۹۱٤) نشانه‌شناسی را از چارچوب زبانی فراتر برد و آن را به نظامی پویا بدل ساخت. (الاحمر،۲۰۱۰:۳ـ۱۱؛ بنکراد،۲۰۱۲:۹ـ۱٤؛ السرغینی،۱۹۸۷:۵ـ۷) او برای نشانه، افزون بر جفت‌واره‌ای ایستا، فرایندی جاری میان سه عنصر «بازنمود»[۱۲] یا شکل ظاهری، «موضوع»[۱۳] یا مرجع عینی و ذهنی، و «تفسیرگر»[۱٤]یا برداشت معنایی تعریف کرد و تصریح داشت که نشانه چیزی است که برای کسی، به‌جایِ چیزی دیگر، در بُعدی معیّن قرار می‌گیرد. (Peirce,1932:228) پیرس برای توضیح سازوکار معناسازی، سه دسته‌بندی ارائه نمود. او نشانه را بر اساس کارکرد به سه گونهٔ کلی «شمایل»، «نمایه» و «نماد» تقسیم کرد؛ با این توضیح که شمایل بر اساس شباهت و نمایه بر مبنای پیوند علّی یا مجاورت عمل می‌کند و نماد بر پایهٔ قرارداد اجتماعی استوار است. (ibid:247-259) دومین تقسیم‌بندی پیرس به سطوح شکل‌گیری معنا در سه سطح «اولیت»[۱۲]، «ثانویت»[۱۳] و «ثالثیت»[۱٤] بازمی‌گردد. (Peirce,1932,1:343; Liszka,1996:41–45) به‌گونه‌ای که در سطح اولیت، معنا به صورت ادراک ناب و بی‌واسطهٔ حسی جلوه‌گر می‌شود؛ مانند رنگ سرخ خون یا بوی نسیم و مشک که پیش از هرگونه تفسیر فرهنگی، تجربه‌ای حسی است. در ثانویت، شکل‌گیری معنا از خلال کنش و واکنش با واقعیت است؛ مانند صدای نعل اسب که به حرکت اشاره دارد. در ثالثیت، معنا در حافظهٔ فرهنگی و زبان تثبیت می‌شود و به نماد اجتماعی بدل می‌گردد؛ چنان‌که «چشم گریان» از تجربهٔ شخصی عبور کرده و به نشانهٔ وفاداری یا اندوه در سنت ادبی بدل می‌شود. این سطوح، مسیر تکامل معنا را از تجربهٔ حسی فردی تا رمزگذاری فرهنگی آشکار می‌سازند. سومین دسته‌بندی پیرس بر پایهٔ هستی‌شناسی سه‌گانه‌های پیشین، به ماهیت وجودی نشانه‌ها مربوط می‌شود. نشانهٔ کیفی[۱۵]، نمود یا پدیداری حسی را منتقل می‌کند؛ نشانهٔ جزئی [۱٦]به رویدادی در زمان و مکانی خاص مرتبط است و نشانهٔ کلی[۱۷]، به طبیعت عام و قواعد کلی دلالت دارد. (Bergman&Paavola,2003:74) مجموعهٔ این نظام‌های سه‌گانه دستگاهی جامع برای واکاوی لایه‌های متن فراهم می‌آورد.

برتری نظریهٔ پیرس در تحلیل معلّقهٔ امرؤالقیس که در آن، عناصر طبیعی و نمادهای فرهنگی درهم‌تنیده‌اند از سه جنبه اهمیت دارد: نخست، پویایی معنا که بر اساس آن، هر نشانه در زنجیره‌ای بی‌پایان از دلالت‌ها تفسیر می‌شود و ابهام شعر، ظرفیتی برای معناسازی قلمداد می‌شود (احمدی،۱٤۰۲:۳۵)؛ دوم، تلفیق سه ساحت تجربهٔ انسانی با بیان حس‌آمیزی، کنش‌های عینی و رمزگان فرهنگی که در ساختار قصیدهٔ امرؤالقیس حضوری پررنگ دارد؛ سوم، وجه‌مندی بازنمایی، به این معنا که هر نشانه موضوع خود را از زاویه‌ای خاص ارائه می‌کند (Liszka,1996:67) و همین انتخاب زاویه، بر کیفیت معنا اثر می‌گذارد. براین‌اساس، پژوهش حاضر با تطبیق نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادی در پیوند با

سه‌گانهٔ اولیت، ثانویت و ثالثیت، درپی آن است که مسیر پنهان معنا در قصیده را بازسازی کند؛ مسیری که از ادراک ناب آغاز می‌شود، از تعامل با واقعیت عبور می‌کند و در حافظهٔ فرهنگی به‌صورت نمادهای جاودان تثبیت می‌شود.

۲. ساختار نشانگانی دلالت در معلقه امروالقیس

ساختار دلالت در معلّقه امرؤالقیس را می‌توان در چارچوب الگوی سه‌گانه پیرس (اولیت، ثانویت، ثالثیت) تحلیل کرد. در خوشه اطلال، مکان و زمان به سازوکار احضار حافظـه بدل می‌شـوند. خوشـه زبان عاطفی، نقش کنش‌های گفتاری در عینیت‌بخشی به تجربه درونی را برجسته می‌کند. در وصف معشوق، غلبه شمایل‌ها الگوهای زیبایی‌شناختی را تثبیت می‌سازد، در حالی‌که خوشه شب حرکت معنا را به ساحت تأملات وجودی می‌کشاند. خوشه اسب و شکار با محور کنش و قدرت شکل می‌گیرد و خوشه سیلاب به نمادپردازی زوال و بحران می‌انجامد. بر این اساس، نظام دلالی قصیده بر تحول تدریجی کارکردهای شمایلی، نمایه‌ای و نمادین استوار است؛ تحولی که معنا را از تجربه فردی به افق فرهنگی ارتقا می‌دهد.

۲.۱. ساحت مکانی ـ زمانی و بازنمایی حافظه فردی و جمعی در فرایند دلالت

نخستین خوشه معنایی (ابیات۱ـ۱۱) حول تصویر اطلال و کوچ قبیله شکل می‌گیرد و با نشانه‌های شمایلی، نمایه‌ای و نمادین، تجربهٔ فقدان معشوق را روایت می‌کند. مکان در این‌جا محمل بازسازی حافظهٔ فردی و جمعی است و حضور و غیاب در پیوندی دیالکتیکی هویت شاعر را می‌سازد. (ابودیب،بی‌تا:۳٤۸) این منطق در چارچوب سه‌سطحی پیرس به مرتبهٔ ثالثیت می‌رسد و شاعر در مواجهه با اطلال به بازشناسی خویشتن دست می‌یابد. در این خوشه، تجربه عاطفی تنها از طریق ساختار فضا ـ زمان معناپذیر می‌شود. اطلال به عنوان نقطهٔ تلاقی گذشته و اکنون، شکافی ادراکی ایجاد می‌کند که فرآیند تأویل را فعال می‌سازد. همچنین کوچ قبیله، زمان را از صورت انتزاعی به تجربه‌ای تاریخی و زیسته تبدیل می‌کند.

۲.۱.۱. نشانه‌های شمایلی در سطح اولیت: احضار مکان و زمان در حافظه شاعر

شعر جاهلی گذشته و آینده را در بستر مکان و زمان فرامی‌خوانَد. در وصف ویرانه‌ها، مکان به حافظه‌ای عاطفی بدل می‌شود که با فرسایش زمان، اندوه و حسرت را برجسته می‌سازد. (مونسی،۲۰۰۱:۲۱) چنان‌که در نخستین ابیات از خوشهٔ معنایی اول، حالت روحی شاعر با نشانهٔ تشبیه «ک» به گذشته پیوند می‌خورد؛ امری که نشان می‌دهد تشبیه در این بافت تنها آرایه‌ای بلاغی نیست، بلکه سازوکاری شمایلی برای احضار امر غایب در سطح ادراک حسی است.

كَدَأْبِـكَ مِنْ أُمِّ الحُـوَيْرِثِ قَبْلَـهَا / وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَـابِ بِمَأْسَلِ

إِذَا قَامَتَا، تَضَوَّعَ المِسْكُ مِنْهُمَا/ نَسِيْمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرَيَّا القَرَنْفُلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۱)

در این ابیات، آشفته‌حالی شاعر پس از دیدن اطلال، به تجربهٔ عاشقانهٔ پیشین او با «امّ حویرث» و «امّ رباب» تشبیه

شده و از خلال تصویر برخاستن آنان و پراکندن بوی مشک، تشبیهی پنهان به گل و نسیم شکل گرفته است. این تصویر در منطق پیرسی، نشانه‌ای شمایلی در سطح اولیت است؛ زیرا بر شباهت ناب حسی میان عطر زنان و عطر گل‌ها استوار است. یادکرد کوه «مأسل» و نسیم صبحگاهی، این دریافت حسی را از سطح ادراک فراتر می‌برد و با پیونددادن آن به رخدادی مکان‌مند و زمان‌مند، لایه‌ای زیباشناختی و خاطره‌انگیز بر تصویر شاعرانه می‌افزاید. بدین‌ترتیب، عطر محرکی نشانه‌ای است که گذشته عاطفی را فعال می‌سازد و پیوندی میان ادراک جسمانی و بازسازی ذهنی برقرار می‌کند.

۲.۱.۲. نشانه‌های نمایه‌ای در سطح ثانویت: بازنمایی زوال و گذر زمان

اطلال در این شعر به‌مثابهٔ نمایه‌ای از غیاب عمل می‌کند که بر رابطهٔ علّی و وجودی میان ویرانی و زندگی ازدست‌رفته استوار است و «یاد گذشته‌ای تکرارناپذیر را در حافظهٔ شاعر احضار می‌کند». (مونسی،۲۰۰۱:۲۰). اثر فرسایش، حضور زمان را به‌شکلی غیرمستقیم اما عینی آشکار می‌سازد و مکان را به میدان ظهور تاریخ‌مندی بدل می‌کند. بدین‌ترتیب، زوال از سطح رخدادی طبیعی فراتر رفته و به تجربه‌ای نشانه‌ای تبدیل می‌شود که در آن، زمان از طریق اثرگذاری مادی خود قابل ادراک می‌گردد. افزون بر این، پایداری «رسم» در برابر نیروهای فرساینده، تنشی معنایی میان بقا و فنا ایجاد می‌کند؛ گویی مکان، هم‌زمان حامل ردّ نابودی و مقاومت است. این دوگانگی، دلالت نمایه‌ای را تقویت می‌کند و نشان می‌دهد که خاطره محصول مواجهه با نشانه‌هایی مادی و بیرونی است.

فَتُوضِحَ، فَالْمِقْراةُ؛ لَمْ يَعْفُ رَسْمُها/ لما نَسَجَتْها مِنْ جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۱)

بادها در این بیت افزون بر عامل طبیعی فرسایش، زمان را به‌مثابه نیرویی فعال و مخرب صورت‌بندی می‌کنند. نشانه نمایه‌ایِ فرسودگی، نوعی زمان‌مندی قابل رؤیت می‌آفرینند که در آن، تاریخ به‌جای روایت، از طریق اثرگذاری فیزیکی بازنمایی می‌شود. این امر، اطلال را به سندی نشانه‌ای از کشمکش میان بقا و زوال در جهان‌بینی شاعرانه جاهلی تبدیل می‌کند.

وَقَوفا بِهَا صَحبِی عَلَی مُطَیّهَم / یَقُولُونَ: «لا تَهْلِکْ أسیً، وَتَجمّلِ!»

(همان)

اندوه برخاسته از حافظهٔ جمعی، در سطح بیناذهنی قابل درک است و بروز عاطفی آن، مانند گریه، با انتظار هم‌دلی و حمایت همراه می‌شود. یادکرد این مواجهه در اطلال «به قصیدهٔ عربی، شور و صلابت می‌بخشد و آن را از عاطفه‌ای کهن سرشار می‌سازد». (مونسی،۲۰۰۱:۲۰)؛ به‌این‌سبب، حضور همراهان و توصیه آنان به خویشتن‌داری، نشانه‌ای نمایه‌ای است که کنش اجتماعی را در دل رنج فردی بازنمایی می‌کند. چنین گفت‌وگویی، سطح ثانویت را تقویت می‌کند و شعر را از روایتی شخصی به تجربه‌ای جمعی برمی‌کشد.

فَفَاضَتْ دُمُوعُ العَیْنِ مِنّی صَبَابَةً / عَلَی النّحْرِ، حَتّی بَلّ دَمْعِی مِحْمَلِی

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۱)

اطلال، تصویری از ویرانی و کوچ را ارائه می‌دهد؛ تصویری از مرگ که با نشانه‌های اندک ادامه زندگی درهم‌تنیده

است. (حیدر،۱۹۹٦:۲۲۲) در مواجهه با چنین تصویری، گریه به‌عنوان نشانه‌ای نمایه‌ای، رنج را به کنش فیزیکی بدن پیوند می‌دهد. این واکنش طبیعی، سطح ثانویت را فعال می‌کند؛ زیرا اندوه در قالب اثری مادی و قابل مشاهده ظاهر می‌شود. سرریز شدن اشک و رسیدن آن به محمل، قلمرو دلالت را از درون سوژه به پیرامون او گسترش می‌دهد، به‌گونه‌ای که رنج از حالت روانی صرف خارج شده و در اشیای همراه شاعر نیز بازتاب می‌یابد. بدین‌ترتیب، تجربه عاطفی در شبکه‌ای از بدن، حرکت و محیط عینیت می‌پذیرد.

۲.۱.۳. نشانه‌های نمادین در سطح ثالثیت: آیین‌های قبیله‌ای و اسطوره‌سازی

«پیرس نخستین کسی بود که در نظریه نشانه‌ها رویکردی فلسفی عمیق اتخاذ کرد و نشانه‌شناسی را محدود به زبان‌شناسی و زبان نکرد؛ بلکه به بررسی اجزای رابطه نشانه‌ای و علل فرهنگی و ایدئولوژیک آن پرداخت». (الجرمانی،۱٤۳۳:۳٦) از این منظر، رهیافت پیرسی امکان مناسبی برای شناسایی ژرف‌ساخت‌های فرهنگی و قالب‌های کهن‌الگویی، از جمله صورت‌بندی زن ـ مادر، فراهم می‌آورد؛ چنان‌که در بیت:

كَدَأْبِكَ مِنْ أُمِّ الحُوَيْرِثِ قَبْلَهَا / وَجَارَتِهَا أُمِّ الرَّبَابِ بِمَأْسَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۱)

نام‌هایی چون «امّ الحویرث» و «امّ الرباب» که نشانه‌هایی از مادربودگی و جدایی را بازمی‌آفرینند، (ابراهیم، ۲۰۰۵:۱۳۵) در سطح شمایلی چهره و جذابیت زنانه را زنده می‌کنند، در سطح نمایه‌ای به تجربه یا خاطره‌ای خاص ارجاع می‌دهند و در سطح نمادین، زن را به نماد میل و عاطفهٔ مادرانه بدل می‌کنند و خاطره فردی را به حافظهٔ فرهنگی پیوند می‌زنند.

أَلاَ رُبَّ يَوْمٍ، لَكَ مِنْهُنَّ، صَالِحٍ / وَلاَ سِيَّمَا يَوْمٍ بِدَارَةِ جُلْجُلِ

(همان)

«یومٍ» فراتر از معنای یک روز منفرد، به لحظات خاطره‌انگیز با بار فرهنگی خاص دلالت دارد. (ابودیب،بی‌تا:۱۳۱) «لاسیما» نیز ذهن راوی را بر روزهایی با حضور زنان، متمرکز می‌سازد. (حیدر،۱۹۹٦:۲۲۲) در این ساختار، نام بردن از زنان میل عاطفی را در حافظهٔ جمعی برمی‌انگیزد و در منطق پیرسی، در سطح ثالثیت معنا را تثبیت می‌کند.

۲.۱.٤. نشانه‌های ترکیبی: گذار دلالتی

نشانه‌شناسی، پژوهشی درباره معنا از منظر برآمدنش از فرایندهای گوناگون متن‌سازی است؛ یعنی بررسی خاستگاه فرایندی که بر پایهٔ آن، دلالت‌ها پدید می‌آیند و شیوه‌های وجودشان به‌عنوان ظرفی قلمداد می‌شود که کنش‌های انسانی در آن جای می‌گیرد (بنکراد،۲۰۱۲:۱۲)؛ براین‌اساس، گذار دلالتی در متون ادبی صرفا به لایهٔ معنا محدود نمی‌شود؛ بلکه در سیر امتزاج کارکردهای گوناگون نشانه‌ها و هم‌نشینی آن‌ها شکل می‌گیرد. در بیت:

قفا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ/ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۱)

وقتی شاعر با نام‌گذاری دقیق مکان‌ها و فعل «قفا» مکان را به مالکیت ذهنی درمی‌آورد، در حقیقت در برابر سلطهٔ زمان مقاومت می‌کند. (ابودیب،بی‌تا:٤٢٠) سه وادی یادشده هم‌زمان نشانه‌ای نمایه‌ای، شمایلی و نمادین می‌آفرینند که در منطق پیرسی، کامل‌ترین نشانه معنا را از تجربه عاطفی به حافظهٔ جمعی و فرهنگ منتقل می‌سازد. (احمدی،١٤٠٢:٤٥) فعل امر «قِفا» مخاطب را از شنونده منفعل به شاهد تجربه ارتقا می‌دهد. هم‌نشینی «ذِکری حبیب» با «منزل» نیز پیوندی نشانه‌ای میان انسان و مکان برقرار می‌سازد و مکان را به ظرف دلالت عاطفی بدل می‌کند. بدین‌ترتیب، نام‌گذاری جغرافیایی فراتر از ارجاع مکانی، در تثبیت حافظه نقش می‌یابد.

وَإِنّ شِفَائی عَبْرَةٌ مَهْرَاقَةٌ / فَهل عند رسمِ دارسٍ من مُعوَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،١٤٢٩:٣١)

اشک نمایه‌ای از اندوه و نشانه‌ای تثبیت‌یافته از حزن عاشقانه است که به سطح ثالثیت می‌رود. گریه بر ویرانه‌ها تنها یاد گذشته نیست، بلکه بیان فلسفهٔ زوال و فناست؛ «این سرآغاز شعری با جلوهٔ تغزلی‌اش در پی شناخت وجود است». (مونسی،٢٠٠١:٢٠) همچنین «عبرهٔ مهراقهٔ» کنشی بدنی است که پیوندی علّی میان حالت روانی و واکنش جسمانی برقرار می‌کند؛ ازاین‌رو کارکردی نمایه‌ای دارد. افزون بر این، در بافت سنت تغزلی جاهلی، اشک از واکنشی طبیعی به نشانه‌ای فرهنگی ارتقا می‌یابد. پرسش بیت نیز دلالت معنایی را گسترش می‌دهد؛ زیرا اطلال را از موضوع سوگ به مخاطب بالقوه بدل می‌کند. بدین‌ترتیب، گریه هم‌زمان حامل دلالت نمایه‌ای و نمادین می‌شود.

کَأَنّی، غَدَاةَ البَیْنِ، یَوْمَ تحَمّلُوا / لَدَی سَمُرَاتِ الحَیِّ، نَاقِفُ حَنْظَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،١٤٢٩:٣١)

تشبیه خویشتن به شکنندهٔ حنظل با تصویر تلخی فراق، نشانه‌ای شمایلی است که در پیوند نمادین با سنت قبیله‌ای، جدال درونی شاعر را میان باروری و ناباروری بازمی‌نماید. «این تقابل در سوراخ‌کردن حنظل به‌مثابهٔ نماد نابودی باروری در برابر درخت سمر، نماد زایش و مادینگی، تجلی می‌یابد و صحنه‌ای از سقط و جدایی معشوق را می‌سازد». (حیدر،١٩٩٦:٢٢١) کنش «نَاقِفُ حَنْظَل» افزون بر دلالت شمایلیِ تلخ، واجد بُعدی نمایه‌ای است؛ زیرا فعل شکستن پیوندی مستقیم میان فراق و تجربه‌ای فیزیکی از گسست برقرار می‌کند. بدین‌ترتیب، رنج عاطفی به سطحی ملموس و مادی انتقال می‌یابد. هم‌نشینی «غداهٔ البین» با این تصویر نیز لحظه جدایی را به نقطهٔ تراکم معنا بدل می‌سازد؛ جایی که زمان و عاطفه در کنشی واحد فشرده می‌شوند.

ویَوْمَ عَقَرْتُ لِلْـعَذَارَی مَطِیّتی / فَـیَا عَـجَباً مِنْ کُـورِهَا المُتَحَمّلِ

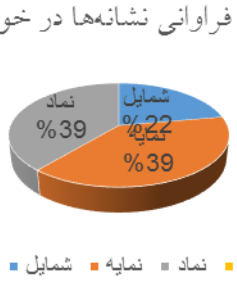
فَظَلّ العَذَارَی یَرْتَمِینَ بِلَحْمِهَا / وَشَحْمٍ کَهُدّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،١٤٢٩:٣١)

نمادهای زبانی، کنشی و دیداری در فرهنگ تثبیت شده و با معنا پیوند خورده‌اند. (احمدی،١٣٧٠:٢٨) قربانی‌کردن شتر و پرتاب گوشت آن ازسوی دختران، نمایه‌ای از آیین اطعام است که در بستر فرهنگ جاهلی به نماد کرم ارتقا می‌یابد. تشبیه شحم به دیباج نیز وجهی شمایلی به ضیافت می‌بخشد، اما غلبه هم‌چنان با نماد کرم است.

این خوشه شامل ٤ شمایل، ٧ نمایه و ٧ نماد است. توازن نمایه‌ها و نمادها نشان می‌دهد حافظه در شعر جاهلی تنها

بازتاب منفعل مکان نیست، بلکه حاصل پیوند کنش و فرهنگ است. نمایه‌ها بعدی تجربی به خاطره می‌دهند و نمادها، آن را در سطح فرهنگی تثبیت می‌کنند؛ درحالی‌که شمایل‌ها با تصویرهای حسی مکان، بو و رنگ، بُعد زیباشناختی را تقویت می‌نمایند. بدین‌گونه، معنا از ادراک فردی به حافظهٔ جمعی قبیله ارتقا می‌یابد.



نمودار ۱

۲.۲. زبان و مناسبات ارتباطی در نظام دلالت عاطفی

دومین خوشه معنایی (ابیات۱۲ـ۱۷) بر کنش‌های بدنی و نمودهای عاطفی استوار است. این بخش برخلاف خوشهٔ نخست، با ورود به قلمرو کلام عاشقانه، زبان را به ابزار بازنمایی روان بدل می‌سازد. شاعر در کشاکش خواهش و فراق، هویت خویش را بازمی‌آفریند و معنا از سطح احساس فردی به هویت زبانی ارتقا می‌یابد؛ جایی که فعل‌های گفتاری و واژگان فرهنگی هم‌زمان کنش عاطفی و قرارداد اجتماعی را دلالت می‌بخشند.

۲.۲.۱. نشانه‌های نمایه‌ای در سطح ثانویت: کنش‌های گفتاری

«از دید پیرس، نشانه‌شناسی علمی است که نشانه‌ها را در پیوند با صدق و پدیدارشناسی بررسی می‌کند و به ما امکان می‌دهد در موقعیت‌هایی که یقین کامل نداریم، بر پایهٔ ظواهر، داوری کنیم.» (حنون،۱۹۸۷:۷۷) در این چارچوب، کنش گفتاری را می‌توان رویدادی زبانی دانست که حامل معنا است و ازطریق رمزگذاری در زبان و فعال‌سازی پیوندهای ذهنی، می‌تواند در مخاطب عمل کند یا واکنشی را برانگیزد و بدین‌ترتیب از سطح بازنمایی فراتر رود و به حوزهٔ اثرگذاری عینی وارد شود.

وَإِنْ تَکُ قَدْ سَاءَتْکِ مِنِّی خَلِیقَةٌ / فَسُلِّی ثِیَابِی مِنْ ثِیَابِکِ تَنْسُلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی، ۱٤۲۹:۳۲)

خطاب «سلّی ثیابی» تصویر جدایی فیزیکی و عملی را بازنمایی می‌کند و در سطح ثانویت، نوعی دلالت نمایه‌ای دارد. در این بیت، «ثیاب» را کنایه از کار، رابطه و قلب گرفته‌اند؛ به این معنی که کارم را از کارت یا قلبم را از قلبت جدا کن؛ همچنین آن را در معنای کنایی به‌معنای قطع کامل پیوند و جدایی زن و شوهر دانسته‌اند. (ابن انباری،۱٤۱۲: ۳۲۵) در این‌جا، جدایی عاطفی با استعاره‌ای بدنی، ملموس و کنش‌محور نشان داده می‌شود.

۲.۲.۲. نشانه‌های ترکیبی: گذار دلالتی

گذار دلالتی زمانی رخ می‌دهد که نشانه‌ها از سطح شمایلی و نمایه‌ای عبور کرده و در قالب روابط به نمادهای

تثبیت‌شده بدل می‌شوند؛ در این مرحله معنا از تجربه فردی فراتر می‌رود و در متن روایی «به جهان‌های معنایی مشترک و قابل تأویل گسترش می‌یابد». (الجرمانی،۱٤۳۳،۲۷۲)

أفاطِـم، مَهْلاً بَعْضَ هَذَا التَّدلُّـلِ / وَإِنْ كُنْتِ قَدْ أزْمَعْتِ صَرْمِی فَأَجْمِلِی

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی، ۳۲:۱٤۲۹)

درخواست آمرانه از معشوق در بافت قصیده، واجد دلالتی نمایه‌ای است و با قرار گرفتن در سطح کنشی، بر شدت معنای عمل و موقعیت عینیِ جدایی می‌افزاید. «خطاب و لحن امر در این مقام صرفاً جنبهٔ تصریح و دستور ندارد، بلکه هم‌زمان حامل بار عاطفی و برانگیختن احساس است و یادآور مفهوم "قطع کردن" یا "گسستن" است.» (ابراهیم،۲۰۰۵:۱۳۵) این لحن، هنگامی که با واژگانی چون «صرم» و «تدلّل» پیوند می‌خورد، زبان قصیده را از سطح کنشی به سطح نمادین و ثالثیت ارتقا می‌دهد.

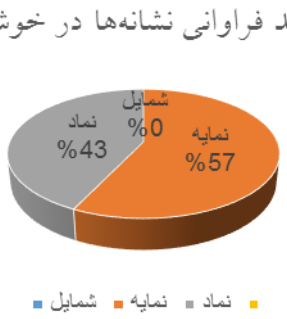
أغَـرَّكِ مِنِّـی أنَّ حُبَّـكِ قَاتِلِـی / وَأنَّـكِ مَهْمَا تَأْمُرِی القَلْبَ يَفْعَـلِ

وَمَا ذَرَفَـتْ عَيْنَاكِ إِلَّا لِتَضْرِبِـی / بِسَهْمَيْكِ فِی أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّـلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۳۲:۱٤۲۹)

«حُبُّک قاتلی» نشانه‌ای از دل‌باختگی مطلق است که در سطح ثالثیت، عشق قبیله‌ای را تثبیت می‌کند. در برابر آن، «تأمری القلب» دلالتی نمایه‌ای از اثرپذیری بی‌قید عاشق دارد. با توجه به این‌که همواره «در آگاهی ما نوعی احساس، تصویر، مفهوم یا بازنمایی دیگر حاضر است که به‌منزلهٔ نشانه عمل می‌کند.» (Hoopes,1991:68) اشک به‌عنوان نمایه‌ای از اندوه، با «سهمیک» ـ کنایه از نگاه ـ درمی‌آمیزد و در سطح نمادین به جراحت عاطفی و زیبایی‌ای عاشق‌کش ارجاع می‌دهد؛ ازاین‌رو بیت، هم‌زمان سطوح نمایه‌ای و نمادین دلالت را در گفتمان عاشقانهٔ جاهلی بازتاب می‌دهد.

در این خوشه ٤ نشانه نمایه‌ای و ۳ نشانه نمادین وجود دارد و به‌سبب ماهیت گفتارمحور، نشانهٔ شمایلی غایب است. نمایه‌ها واکنش‌های جسمانی چون اشک و اطاعت قلبی را بازمی‌نمایانند؛ درحالی‌که نمادها عشق را در چارچوب زبان و فرهنگ قبیله‌ای تثبیت می‌کنند و آن را از تجربه فردی به ساختاری اجتماعی و آیینی برمی‌کشند.



نمودار ۲

۲.۳. ادراک زیبایی‌شناختی و پیوند آن با بستر فرهنگی

سومین خوشه معنایی (ابیات۱٦ـ۳۲) با محور وصف زیبایی زنانه، عرصهٔ بازنمایی تمنیات راوی است. معشوق در حکم

آینه‌ای جلوه می‌کند که شاعر از خلال آن تمنای خویش، ادراک زیبایی و ارزش‌های عاشقانه را بازتاب می‌دهد؛ چنان‌که هر تصویر بدنی، پژواکی از نگاه او است. صراحت در بیان عشق و روابط جنسانی نیز در همین چارچوب برجسته می‌گردد. (عرب و صدیقی،۱۳۹۰:۱۱۰) در این سطح، پیکر معشوق به رسانه‌ای دلالتی تبدیل می‌شود که هم میل فردی و هم نظام ارزش‌های زیبایی‌شناختی را حمل می‌کند.

۲.۳.۱. نشانه‌های شمایلی در سطح اولیت: غلبهٔ تصویرپردازی حسی

در این بخش، معنا در سطح ادراک حسی باقی می‌ماند و بر بنیان شباهت‌های طبیعی با اندام‌های معشوق سامان می‌گیرد. این شباهت‌ها که اغلب در قالب تشبیه‌ها، استعاره‌ها و تصاویر بویایی و دیداری ارائه شده‌اند، نشانه‌هایی شمایلی محسوب می‌شوند. ضمن توصیف‌ها زیبایی معشوق در بستر فرهنگ قبیله‌ای تثبیت شده و به سطح نماد راه یافته است؛ بدین‌ترتیب، ادراک حسی به‌تدریج در قالب الگوهای فرهنگی زیبایی تثبیت و رمزگذاری می‌شود.

مُهَفْهَفَةٌ، بَيْضَاءُ، غَيْرُ مُفَاضَةٍ/ تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّجَنْجَلِ

كَبِكْرِ المُقَانَاةِ البَيَاضَ بِصُفْرَةٍ/ غَذَاهَا نَمِيْرُ المَاءِ غَيْرَ المُحَلَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۲)

شاعر با بهره‌گیری از تشبیهات حسی، معشوق را به نماد پذیرش بدل می‌سازد و در پناه نشانه‌های جسمانی، از رنجِ طرد شدن فاصله می‌گیرد. (عدنان،۱۹۹٦:۲۲۳) چنان‌که در تشبیه سینهٔ صیقلی معشوق به آینه، لطافت و درخشندگی پیکر او را برپایهٔ شباهت دیداری بازنمایی می‌کند. او زنی آرمانی را در خیال متصور می‌شود که مفهوم «محبوبه پنهان» را به ذهن متبادر می‌سازد. (همان:۲۲٤) و پوست آن معشوق را به سطحی سفید که پیرامون رنگ زرد را فراگرفته است تشبیه می‌کند و در هر دو بیت، تصویری شمایلی، حسی و طبیعی از طراوت و شادابی زنانه، در سطح اولیت برمی‌سازد.

وَجِيدٍ كَجِيدِ الرِّيمِ، لَيْسَ بِفَاحِشٍ/ إِذَا هِيَ نَصَّتْهُ، وَلاَ بِمُعَطَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۱)

تشبیه گردن معشوق به گردن آهو، بازنمایی توازن و ظرافت بدنی است و به‌عنوان نشانه‌ای شمایلی در سطح اولیت عمل می‌کند. در این تصویر، زن «به نمادی آشکار و زیبا از جنسیت با ویژگی‌های حیوانی بدل می‌گردد» (حیدر، ۱۹۹٦:۲۲٦) و این همانندسازی، زیبایی زنانه را با الگوی طبیعیِ هماهنگی و اعتدال پیوند می‌دهد.

وَفَرْعٍ يَزِيْنُ المَتْنَ، أَسْوَدَ فَاحِمٍ/ أَثِيْثٍ كَقِنْوِ النَّخْلَةِ المُتَعَثْكِلِ

غَدَائِرُهُ مُسْتَشْزِرَاتٌ إِلَى العُلَى/ تَضِلُّ العِقَاصُ فِي مُثَنًّى وَمُرْسَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۳)

گیسوان سیاه و انبوه با خوشه خرما و گیسوهای پریشان با تصویری شمایلی بازنموده می‌شوند؛ اما معنا از شباهت دیداری فراتر می‌رود و در بستر تاریخی- فرهنگی بازتولید می‌شود. (بنکراد،۲۰۱۲:۱۲۲) بدین‌ترتیب، عنصر طبیعی (نخل) به چارچوبی فرهنگی برای رمزگذاری زیبایی زنانه تبدیل می‌گردد.

وَكَشْـحٍ لَطِيفٍ كَـالجَدِيْلِ مُخَصَّرٍ/ وَسَاقٍ كَأُنْبُوبِ السَّقِيِّ المُذَلَّلِ
وَتَعْطُو بِرَخْصٍ غَيْرَ شَثْنٍ، كَأَنَّهُ/ أَسَارِيْعُ ظَبْيٍ، أَوْ مَسَاوِيْكُ إِسْحِلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۳)

تشبیه کمر و ساق به ریسمان و نی، نمایانگر تناسب، استحکام و انعطاف بدنی است و تشبیه انگشتان به کرم یا چوب درخت اسحل، ظرافت اندام زنانه را بازمی‌نماید. این تصاویر از نشانه‌های شمایلی در سطح اولیت به‌شمار می‌آیند؛ چراکه معنا مستقیماً از رهگذر شباهت‌های بصری و ادراک حسی سامان می‌یابد.

۲.۳.۲. نشانه‌های نمایه‌ای در سطح ثانویت: واکنش‌های عینی

در شعر امروالقیس غرایز و «میل، از طریق ایحاءها، تلمیحات و موسیقی لفظی، به تجربه‌ای هنری و معنوی ارتقاء پیدا می‌کند.» (فیدوح،۱۹۸۳:۷۸) بدین‌ترتیب، توصیف بدن معشوق، بیش‌از آن‌که ناظر به بُعد جسمانی باشد، در لایه‌های عاطفی شعر به نمادی از شکوه، ظرافت و هماهنگی کیهانی بدل می‌شود.

تَصُـدُّ وَتُبْدِي عَـنْ أَسِيْلٍ، وَتَتَّقِي/ بِنَاظِرَةٍ مِـنْ وَحْـشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۲)

حرکات چشم، بازتاب کرشمه و حیاست و در پیوند با کنش بدنی، در سطح ثانویت عمل می‌کند و نشانه‌ای نمایه‌ای به‌شمار می‌آید. این کنش دیداری، تنشی میان آشکارگی و امتناع ایجاد می‌کند که معنا را در بستر رابطه شکل می‌دهد. نگاه معشوق در این‌جا نه صرفاً توصیفی، بلکه رخدادی تعاملی است که واکنش عاطفی راوی را برمی‌انگیزد. بدین‌ترتیب، دلالت نمایه‌ای از طریق پویایی رفتار غیرکلامی تثبیت می‌شود.

أَلاَ رُبَّ خَصْمٍ فِيْكِ أَلْوَى رَدَدْتُـهُ/ نَصِيْحٍ، عَلَى تَعْذَالِهِ، غَيْرِ مُؤْتَـلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳٤)

ردّ خصم سرزنش‌گر، نماد ایستادگی عاشقانه است؛ نشانه‌ای که بین دال و مدلول آن، به‌جای شباهت و مجاورت، رابطه‌ای قراردادی برقرار است. (سیبیاک،۱۳۹۱:۱۰۷) این تصویر در سطح ثانویت با بازنمایی کنش بدنی شاعر در برابر دیگری، در دستهٔ نمایه‌ها جای می‌گیرد؛ زیرا این تقابل، موقعیتی کنشی و عینی را بازنمایی می‌کند. خصم در این بافت به میانجی اجتماعیِ فشار هنجاری بدل می‌شود که شدت دل‌بستگی شاعر را برجسته می‌سازد. بدین‌ترتیب، مقاومت شاعر دلالتی هویتی یافته و عشق در قالب کنش تثبیت می‌شود.

۲.۳.۳. سازوکار نمادین در سطح ثالثیت: نمادهای طبقاتی و عرفی

«سه‌گانه تأویلی پیرس، نقطه‌ای اساسی در بنیان‌گذاری گرایش نشانه‌شناسی فرهنگی بود.» (الجرمانی،۱٤۳۳:۱۷۸) ازاین‌رهگذر، تجربهٔ زیبایی فراتر از ساحت ادراک فردی، با تاروپود فرهنگ درهم‌تنیده می‌شود و معنا می‌یابد. به‌گونه‌ای که زیبایی از سطح ادراک فردی فراتر رفته و در قالب ارزش‌های هنجاری و اجتماعی تثبیت می‌شود، امری که نشان‌دهندهٔ گذار دلالت به قلمرو قراردادهای فرهنگی است.

إِلَى مِثْلِهَا يَرْنُو الحَلِيْمُ صَبَابَةً/ إِذَا مَا اسْبَكَرَّتْ بَيْنَ دِرْعٍ وَمِجْوَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۱)

در این بیت، توجه اهل تمییز به زیبایی معشوق، نشانه‌ای نمادین است که میل به زیبایی را از سطح فردی به ارزش اجتماعی برمی‌کشد. بدین‌سان، معنا در سطح ثالثیت شکل می‌گیرد و معشوق به‌عنوان «زن کامل» بازنمایی می‌شود، زنی که «حتی مرد خردمند نیز در برابر او شیفتگی نشان می‌دهد و در حد معبود یا الهه‌ای مطلوب همگان تصویر می‌گردد». (حیدر،۱۹۹٦:۲۲٦) بنابراین، معشوق از موضوع میل شخصی فراتر رفته، در قالب الگویی نمادین از کمال زیبایی در نظام ارزشی جامعه جاهلی بازنمایی می‌شود.

تَسَلَّتْ عَمَايَاتُ الرِّجَالِ عَنْ الصِّبَى/ وَلَيْسَ فُؤَادِى عَنْ هَوَاكِ بِمُنْسَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۱)

تقابل عشق زوال‌پذیر دیگران و عشق پایدار شاعر سبب می‌شود در چرخشی معنایی، بازنمایی معشوق از افق نمادین به عرصه‌ای ادراک‌پذیر و ملموس تغییر جهت دهد. (حیدر،۱۹۹٦:۲۲٦) با پایان توصیف زن، معنا به عرصهٔ عاطفی منتقل می‌شود و ناتوانی عقل در گسستن از عشق، در سطح نمادین، به‌عنوان بازنمایی کنشی، وفاداری عاشقانهٔ شاعر را تثبیت می‌کند **و** این امر نمادین، ناتوانی عقل در گسستن از عشق را به گزاره‌ای فرهنگی و فراشخصی تبدیل می‌سازد.

۲.۳.٤. نشانه‌های ترکیبی: گذار دلالتی

پیرس کوشید متن ادبی را بازتابی از کل زندگی با علل، مقاصد و روابط آن ببیند؛ هم‌چون تصویری سه‌بعدی یا مکعبی که همهٔ وجوهش آشکار است. (الجرمانی،۱٤۳۳:۲٤٦) بر اساس این رهیافت، نشانه‌ها در متن ادبی می‌توانند واجد کارکردی چندلایه باشند؛ امری که در بیت زیر به روشنی قابل مشاهده است:

وَتُضْحِى فَتِيْتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا / نَؤُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۳)

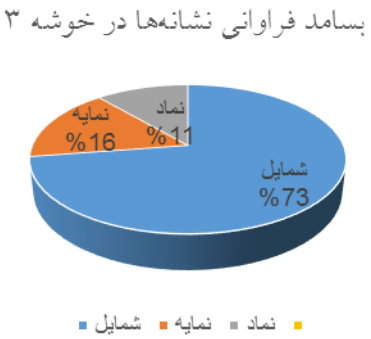
ترکیب «فَتِيْتُ المِسْكِ» در سطح شمایلی دلالتی حسی دارد و هم‌زمان در کنار «نؤوم الضحی»، به‌عنوان نماد فرهنگی اشرافیت معنا می‌شود. به‌گونه‌ای که زیبایی از تجربه‌ای فردی به ارزشی هنجاری و اجتماعی تبدیل می‌گردد.

تُضِيءُ الظَّلامَ بِالعِشَى، كَأَنَّهَا/ مَنَارَةُ مُمْسَى رَاهِبٍ مُتَبَتِّلِ

(همان)

در این بیت «زن، تاریکی شب را می‌شکند، همان‌گونه که فانوس راهب تارک‌دنیا شب را روشن می‌کند» (حیدر، ۱۹۹٦:۲۲٦) و زیبایی‌اش فراتر از نشانگان زمینی، جلوه‌ای قدسی می‌یابد. درخشش چهره در تاریکی، دلالتی شمایلی دارد و تشبیه به منارهٔ راهب، نمادی از طهارت و معنویت است.

در این خوشه، ۹ نشانه شمایلی، ۲ نمایه و ٤ نماد وجود دارد. غلبهٔ شمایل‌ها نشان می‌دهد که معنا در این بخش، عمدتاً از ادراک حسی و شباهت‌های دیداری ساخته می‌شود. نمایه‌ها در کنش‌هایی چون نگاه و واکنش اجتماعی ظاهر می‌شوند و نمادها در بافتار فرهنگی قبیله‌ای تثبیت می‌گردند.



نمودار ۳

۲.٤. تجربهٔ زیست‌وجودی و تأملات هستی‌شناختی در ساختار دلالت

چهارمین خوشهٔ معنایی (ابیات۲۹ـ۳۲)، بر تجربهٔ شبانه و آزمون روانی متمرکز است و یکی از فشرده‌ترین و تأمل‌برانگیزترین بخش‌های قصیده به‌شمار می‌آید. در این ابیات، شب به‌سان موجودی زنده مورد خطاب شاعری قرار می‌گیرد که از سنگینی و رنج آن شکایت دارد و آن را عامل ابتلاء می‌بیند. این مواجهه، فراتر از طبیعت عینی، رنگی از امر مهیب و متعالی به خود می‌گیرد و زبان را از سطح توصیف بیرونی به قلمرو درونی روان منتقل می‌سازد.

۲.٤.۱. نشانه شمایلی در سطح اولیت: تصویرسازی سنگینی و سیطره

نشانهٔ شمایلی در سطح اولیت بر شباهت و ادراک حسی ـ دیداری تکیه دارد؛ تصویر تنها از راه دیدن، معنا می‌سازد و دلالتش بر همانندی و مقایسه است؛ هرچند این معنا در پرتو دانش پیشین و فرهنگ تثبیت می‌شود. (بنکراد، ۲۰۱۲:۱۱۷)

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُوْلَهُ / عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الهُمُوْمِ لِيَبْتَلِي

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳٤)

پس از فضای تغزلی و وصف‌های عاشقانه، این بیت با تشبیه شب به موج دریا، تصویری گسترده و سیال از سنگینی شب می‌سازد و با «لیبتلی»، بُعدی کنشی می‌یابد. در این فضا که شاعر افزون بر سرمای بیابان، با سکوت مرگبار و بی‌حرکتی زمان مواجه است (حیدر،۱۹۹٦:۲۲۸) شعر از سطح حس به عرصهٔ اندیشهٔ رنج و آزمون برده می‌شود.

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ / بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳٤)

وقتی با نشانهٔ شمایلی روبه‌رو می‌شویم، در موقعیتی میانی قرار می‌گیریم که بازتولید تصویر و معنای تازه را ممکن می‌سازد. (بنکراد،۲۰۱۲:۱۲۳) در همین چارچوب، تصویر «طناب‌هایی از ستارگان بسته بر صخره»، تشبیهی شمایلی و در مرتبهٔ اولیت است که با شباهت دیداری، ایستایی و سنگینی شب را القا می‌کند.

۲.٤.۲. سازوکار نمایه‌ای در سطح ثانویت: کنش متقابل شاعر و شب

در سطح ثانویت، نمایه از رابطه‌ای علّی و فیزیکی پدید می‌آید و کنش متقابل میان شاعر و شب را بازمی‌نماید. در این

چارچوب، شب عاملی کنشی است که اثر آن در تجربه روانی شاعر آشکار می‌شود چنان‌که در بیت زیر توصیف می‌شود:

فَقُلْتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلْبِهِ / وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءَ بِكَلْكَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳٤)

در اینجا شب هم‌چون موجودی پیکردار و کشیده‌شونده تصویر می‌شود. کاربست «تمطّی» (کش‌آمدن) و «ناء» (دور شدن)، رابطه‌ای علّی و فیزیکی میان شب و رنج شاعر می‌سازد. این ساختار در سطح ثانویت عمل می‌کند و نمایه‌ای کامل از کنش شبانه بر روان شاعر پدید می‌آورد.

۲.٤.۳. سازوکار نمادین در سطح ثالثیت: نمادپردازی فلسفی

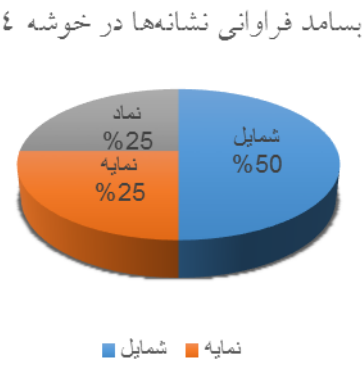
در سطح ثالثیت، دلالت بر بنیان‌های فرهنگی و فلسفی استوار می‌شود و معنا در پرتو قرارداد جمعی تثبیت می‌گردد. از همین منظر است که نشانه‌شناسی فلسفی پیرس، نقطه‌ای اساسی در بنیان‌گذاری نشانه‌شناسی فرهنگی بود (الجرمانی،۱٤۳۳:۱۷۸) در این سطح، نشانه‌ها به حاملان مفاهیم انتزاعی و کلی بدل می‌شوند و تجربه فردی شاعر در قالب ساختاری فرهنگی و تفسیری تعمیم می‌یابد. این فرایند، گذار دلالت از ساحت ادراک و کنش به قلمرو معناهای هنجاری را آشکار می‌سازد. تجلی این سازوکار نمادین را می‌توان در خطاب شاعر به شب در بیت زیر مشاهده کرد:

أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ، أَلاَ انْجَلِي / بِصُبْحٍ وَمَا الإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳٤)

خطاب کردن به شب و تمنای زوال آن، شب را به نماد فرهنگی ناامیدی بدل می‌کند. تعبیر «وما الإصباح منک بأمثل» بن‌بست معنایی را در سطح ثالثیت آشکار می‌سازد و نشان می‌دهد که معنا با گذر از شمایل و نمایه، در سطح فرهنگی تثبیت شده است. منطق پیرس، چنان‌که حنون یادآور می‌شود، بر روابط دلالتی و قواعد هنجاری استوار است که این فرایند نشانهٔ نمادین را تبیین می‌کند.(حنون،۱۹۸۷:۷۷)

این خوشه ۲ شمایل، ۱ نمایه و ۱ نماد دارد. شمایل‌ها تصاویر را در سطح حسی نمایان می‌سازند (احمدی، ۱۳۷۰:۲۵)؛ نمایه رابطهٔ علّی شب و رنج شاعر را می‌سازد و نماد در خطاب به شب معنای فرهنگی و فلسفی می‌یابد. بدین‌سان تجربه شب از تصویر حسی به رنج و اعتراض و سپس بحران هستی‌شناختی گذر می‌کند.



نمودار ٤

۲.۵. بازنمایی کنش در شعر جاهلی

پنجمین خوشه معنایی (ابیات۳۳ـ۵۰) بستر نمایش قدرت است؛ جایی که اسب به امتداد جسم راوی بدل می‌شود و چابکی و نیروی آن، با حالات روانی شاعر پیوند می‌یابد. «در ادب جاهلی، شاعر برای بیان احساسات درونی، صفات متعالی را در اشیاء یا حیواناتی چون اسب بازمی‌یافته است». (افخمی عقدا،۱۳۸۸:۱۰–۱۱)

۲.۵.۱. سازوکار شمایلی در سطح اولیت: تصاویر حرکت و نیرو

در توصیف اسب، کنش صرفاً بازنمایی بیرونی نیست، بلکه تجربه‌ای دوسویه میان شاعر و مرکب می‌آفریند. این همان چیزی است که در چارچوب پیرس می‌توان دلالت خودبازتاب‌گر دانست؛ نشانه‌ای که هم به موضوع بیرونی ارجاع می‌دهد و هم خود را بازمی‌نماید. (Liszka, 1996: 52; Colapietro, 1993: 118)

مِكَرٍّ مِفَرٍّ مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ، مَعاً/ كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳٤)

پس از وصف زن، شاعر ضمن این‌همانی با اسب، نیروی بدنی و سرعت خود را به‌عنوان راوی کنشگر بازتاب می‌دهد. «اسب که همانند زن در برابر تعارض‌های معنایی قرار می‌گیرد، به همان شکل عمل می‌کند؛ گاه یورش می‌برد و می‌گریزد، پیش می‌رود و بازمی‌ایستد، می‌رسد و عقب می‌ماند» (حیدر،۱۹۹٦:۲۲۷) همچنین تشبیه حرکت اسب به سنگ فروغلتیده از سیل، تصویری شمایلی است که شتاب و سنگینی را در سطح اولیت ایجاد می‌کند.

كَمَيْتٍ يَزِلُّ اللَّبْدُ عَنْ حَالِ مَتْنِهِ / كَمَا زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بِالْمُتَنَزَّلِ

عَلَى الذَّبْلِ، جَيَّاشٍ، كَأَنَّ اهْتِزَامَهُ / إِذَا جَاشَ فِيهِ حَمْيُهُ غَلْيُ مِرْجَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۵)

این ابیات از منظر دلالتی، تصویری از سرعت، که از بهترین ویژگی‌های اسب است، عرضه می‌کند. (حیدر،۱۹۹٦:۲۲۷) در این خوشه، تبادل احساس میان بادیه‌نشین و اسب، با تصاویر شمایلی بازنمایی می‌شود؛ لرزش زین و حرارت بدن مرکب، در قالب تشبیه‌های حسی و دیداری، سرعت و توان را برجسته می‌سازد.

دَرِيرٍ كَخُذْرُوفِ الوَلِيدِ أَمَرَّهُ / تَتَابُعُ كَفَّيْهِ بِخَيْطٍ مُوَصَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۵)

تشبیه اسب به چیزی شبیه فرفرهٔ کودک، تصویری شمایلی در سطح اولیت است که سرعت چرخشی و کنترل‌شدهٔ مرکب را نمایان می‌سازد. این تصویر برخلاف نشانه‌های آرام و عاشقانهٔ وصف معشوق که تجسم آرامش بود، بازنمای اضطراب، حرکت و خشونت است. (ابودیب،بی‌تا:۱٤۸) براین‌اساس، شمایل حرکتیِ اسب به سازوکاری برای انتقال انرژی، شتاب و ناپایداری صحنه بدل می‌شود.

لَهُ أَيْطَلا ظَبْيٍ وَسَاقَا نَعَامَةٍ / وَإِرْخَاءُ سَرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَتْفُلِ

ضَلِيعٍ، إِذَا اسْتَدْبَرْتَهُ، سَدَّ فَرْجَهُ / بِضَافٍ، فُوَيْقَ الأَرْضِ، لَيْسَ بِأَعْزَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۵)

همان‌گونه که زن با ویژگی‌های استثنایی توصیف شده است، اسب نیز با صفاتی متفاوت به الگویی ممتاز بدل می‌گردد. (حیدر،۱۹۹۶:۲۲۷ـ۲۲۸) تشبیه اندام اسب به حیوانات چابک، در سطح ادراک حسی، تصویری از قدرت، ظرافت، توازن، توان حفظ تعادل و کنترل را برمی‌سازد؛ چراکه شباهت‌های طبیعی، کیفیت‌های انتزاعیِ نیرو و چالاکی را در قالب تصویری حسی عینیت می‌بخشند.

كَأَنَّ عَلَى المَتْنَيْنِ مِنْهُ، إِذَا انْتَحَى/ مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَلَايَةَ حَنْظَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱۴۲۹:۳۵)

نشانه‌های شمایلی بیرون از بافت خود، نشانه به‌شمار نمی‌آیند و چون کاملاً شبیه موضوع نیستند، به دشواری می‌توان دریافت که چرا بر چیز دیگر دلالت دارند. (اکو،۱۳۸۹:۶۲) در این بیت نیز تشبیه پشت اسب به سنگ‌ساب یا ظرف کوبیدن حنظل، در پیوند با دیگر وصف‌ها معنا می‌یابد و در سطح اولیت، تصویری شمایلی از سختی و صیقلی‌بودن بدن مرکب پدید می‌آورَد.

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ / عَذَارَى دَوَارٍ فِي مُلَاءٍ مُذَيَّلِ

فَأَدْبَرْنَ كَالْجِزْعِ، المُفَصَّلِ بَيْنَهُ/ بِجِيدٍ مُعَمٍّ فِي العَشِيرَةِ مُخَوَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱۴۲۹:۳۶)

شکار، وجهی دیگر از توان‌مندی اسب را نمایان می‌سازد و در ادامهٔ وصف ابیات پیشین «به صورت نمادین، معبری برای انتقال از فضای تغزلی به فضای حماسی می‌شود.» (ابودیب،بی‌تا:۱۴۸) تشبیه گاوهای وحشی به دختران پرده‌نشین، شمایلی فرهنگی است که خشونت شکار و چیرگی را در پوشش تصویری لطیف می‌نمایاند. همچنین، گریز آنان، چون مهره‌های رنگارنگ پراکنده بر گردن، جلوه‌ای از نظم چشم‌نواز می‌سازد. این تصویر در منطق پیرس شمایلی است و در سطح اولیت قرار می‌گیرد.

۲.۵.۲. سازوکار نمایه‌ای در سطح ثانویت: کنش‌های فیزیکی و علّیت

در تقسیم‌بندی نشانه‌ها، نمایه رکن مهمی است که بر رابطهٔ علی و فیزیکی میان پدیده‌ها تکیه دارد. «مثل دود که نشانهٔ آتش و رد پا که نشانهٔ حضور شخص است، یا آه‌کشیدن که نشانهٔ اندوه است». (سجودی،۱۳۸۷:۳۱) این نشانه در ابیات این بخش با محور «المنجرد قید الاوابد» به‌عنوان ابزار مهار حیوانات وحشی، برجسته می‌شود.

وَقَدْ أَغْتَدِي، وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا / بِمُنْجَرِدٍ قَيْدِ الأَوَابِدِ هَيْكَلِ

مَسْحٍ، إِذَا مَا السَّابِحَاتُ، عَلَى الوَنَى/ أَثَرْنَ الغُبَارا بِالكَدِيدِ المُرَكَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱۴۲۹:۳۴ـ۳۵)

بادیه‌نشینان حیوانات را جزئی از دوگانگی حرکت و تغییر می‌دانستند. (حیدر،۱۹۹۶:۲۲۷ـ۲۲۸) حضور سحرگاهی با اسب شکاری، نمایه‌ای از آمادگی برای شکار است و تعبیر «قَیدِ الأوابد» وجهی کنترلی در سطح ثانویت می‌سازد. همچنین تشبیه پنهان سرعت حرکت اسب به تندبادی که گرد برنمی‌انگیزد، دلالتی نمایه‌ای از رابطهٔ علّی میان حرکت و اثر فیزیکی دارد و اهمیت نیروی طبیعی در زیست بادیه را برجسته می‌کند.

يُزِلُّ الغُــلامُ الخِفُّ عَنْ صَهَوَاتِهِ / وَيُلْــوِي بِأَثْوَابِ العَنِيفِ المُثَقَّلِ
فَـأَلْحَقَـنَا بِالــهَادِيَاتِ، وَدُونَــهُ/ جَـوَاحِـرُهَا، فِـي صَـرَّةٍ لَمْ تُزَيَّــلِ
فَعَـادَى عِـدَاءً بَيْــنَ ثَوْرٍ وَنَعْجَةٍ / دِرَاكـاً وَلَمْ يَنْضَـحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَــلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳٦ـ۳۸)

وزن سوارکار بر حرکت اسب اثر مستقیم دارد و این رابطهٔ علّی، نشانه‌ای نمایه‌ای در سطح ثانویت است. این پیوند جسم و مرکب در ابیات دیگر با تصویر سقوط و فروریختن ادامه می‌یابد و آسیب‌پذیری انسانِ دورافتاده از امنیت را تداعی می‌کند. (ابراهیم،۲۰۰۵:۱٤۷) اسب به‌مثابهٔ جانشین شاعر، جایگاه قهرمانانهٔ او را تثبیت می‌سازد. (ابودیب، بی‌تا:۱٤۸) همچنین تعقیب شکار و یورش به گاوهای وحشی، بازتابی نمایه‌ای از کنش مستقیم، همراه با کنترل خشم و دقت است.

وَرُحْنَا يَكَادُ الطَّرْفُ يَقْصُــرُ دُونَهُ/ مَتَى تَرَقَ العَيْــنُ فِيهِ تَسَهَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳٦)

خستگی چشم از تعقیب صحنهٔ شکار، نشانه‌ای نمایه‌ای از حرکت و گسترهٔ دید است که در سطح ثانویت معنا عمل می‌کند؛ زیرا فرسودگی ادراک دیداری، اثر مستقیم شدت کنش و شتاب حرکت را بازمی‌نماید. این فرسودگی، پیوند علّی میان پویایی صحنه و واکنش جسمانی راوی را آشکار می‌سازد و گستره میدان دید را برجسته می‌کند.

۲.۵.۳. سازوکار نمادین در سطح ثالثیت: نمادهای وفاداری و آیین

بازتاب نمادین وفاداری و آیین در شعر، فقط حاصل تخیل نیست؛ بلکه برآمده از شخصیت شاعر و پیوند او با بافت اجتماعی است زیرا «هر اثر ادبی به طرق مختلف، چه به صورت مستقیم و چه به‌صورت غیر مستقیم، بر زندگی شاعر، ساختار شخصیّتی وی و محیط اجتماعی‌ای که او در آن پرورش یافته است دلالت می‌کند». (مکاریک،۱۳۹۳:۲۹۳) در این چارچوب، نمادها بازتاب سازوکارهای فرهنگی و نظام ارزش‌های جمعی‌اند. بدین‌ترتیب، معنا از سطح بیان فردی به بازنمایی هنجارهای اجتماعی ارتقا می‌یابد چنان‌که در این بیت می‌توان مشاهده کرد:

فَبَاتَ عَــلَيْهِ سَــرْجُهُ وَلِجَامُهُ / وَبَاتَ بِعَيْنِي قَائِــماً غَيْرَ مُرْسَــلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳٦)

نزد راوی «اسب، نمادی از وفاداری، نیروی بکر و هم‌زمان، محدودیت‌های جسمانی است» (ابودیب،بی‌تا:۱٤۸) ایستادن شبانهٔ اسب با زین، نشانه‌ای از وفاداری، نگهبانی و آمادگی همیشگی است که در سطح ثالثیت، ارزش‌های قبیله‌ای را تثبیت می‌کند.

۲.۵.٤. نشانه‌های ترکیبی: گذار دلالتی

شاعر، تاخت‌وتاز اسب را نه فقط حرکتی فیزیکی، بلکه تجربه‌ای روحی و وجودی می‌داند. هر گام اسب، فاصله‌ای از رنج حال و نزدیکی‌ای به نوعی رهایی نمادین است. این رهایی، هرچند موقتی و شاید خیالی باشد، اما قدرت آن در

لحظه، انکارناپذیر است. (همان، ۱۴۸ـ۱۴۹) در این بافت، اسب به میانجی دلالتیِ انتقال از ساحت رنج به امکان رهایی بدل می‌شود.

حرکت، کارکردی فراتر از کنش بدنی یافته و به سازوکاری روانی ـ معنایی تبدیل می‌گردد. بدین‌ترتیب، تجربه زیسته شاعر در قالب نشانه‌ای نمادین احیا می‌شود.

فَظَلّ طُهَاةُ اللّحْـــمِ مِنْ بَيْنِ مُنْضِجٍ / صَفِيـفَ شِـوَاءٍ أَوْ قَـــدِيْرٍ مُعَجَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱۴۲۹:۳۶)

کنش پخت گوشت و صدای شعله، نشانه‌های نمایه‌ای از آیین اطعام است و تصویر چربی بر آتش، دلالتی شمایلی می‌سازد. در این بخش، سفر به‌منزلهٔ آزمون سختی‌ها و دوستی به‌عنوان عامل انسجام جمعی، دربرابر تجربه‌های فردی و عاطفی ابیات پیشین قرار می‌گیرد. (حیدر،۱۹۶۶:۲۳۰)

كَـأَنّ دِمَاءَ الهَادِيَـــاتِ بِنَـــحْرِهِ / عُصَـــارَةُ حِنّاءٍ بِشَـــيْبٍ مُرَجَّـــلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱۴۲۹:۳۶)

خون شکار بر گردن اسب، نشانه‌ای نمایه‌ای از کنش واقعی شکار است که در تشبیه رنگ حنا بر مو، دلالتی شمایلی می‌یابد. «از نظر تماتیک، این واحد نقطه اوج تصویر کامیابی و نمونه‌ای کامل از پیوند میان انسان و طبیعت در جهان‌بینی جاهلی است؛ پیوندی که بر اساس احترام، کارکرد و اعتماد شکل گرفته است». (حیدر،۱۹۶۶:۲۲۹)

این خوشه دربردارندهٔ ۱۱ شمایل، ۸ نمایه و ۱ نماد است. شمایل‌ها زیبایی و صحنهٔ شکار را بازنمایی می‌کنند، نمایه‌ها حرکت و یورش را برجسته می‌سازد و تنها نماد پایانی با اسب بیدار شبانه، وفاداری و نگهبانی را تثبیت می‌کند.

نمودار ۵

۲.۶. دلالت‌مندی بحران طبیعت، ویرانی و تثبیت اسطوره‌ای معنا

ششمین خوشهٔ معنایی (ابیات۵۱ـ۶۲) با تصویر باران‌های سیلابی و قدرت بی‌مهار طبیعت، فروپاشی انسان و مظاهر تمدن را در برابر عظمت آن نشان می‌دهد. در پایان، راوی از مرکز به حاشیه رانده می‌شود و چشم‌اندازی آخرالزمانی از زوال و بی‌پناهی انسان ترسیم می‌گردد.

۲.۶.۱. سازوکار شمایلی در سطح اولیت: زیبایی، متناقض ویرانی

سازوکار شمایلی در قصیده، زیبایی را در دل ویرانی بازنمایی می‌کند. وحدت تصویر، امری ساختاری و اجتناب‌ناپذیر

است و نشان می‌دهد شاعر درپیِ آفرینش نظامی هنری و منسجم بوده است. (ابودیب، بی‌تا: ۱٤۹) در این سطح، ادراک حسیِ زیبایی با تجربه ویرانی در تنشی هم‌زمان قرار می‌گیرد. بدین‌ترتیب، تصویر شمایلی امکان هم‌زیستی عناصر متقابل را در یک قاب ادراکی فراهم می‌سازد. این هم‌نشینی، نقش زیبایی‌شناختی شمایل را در تعدیل شدت معنای تخریب آشکار می‌کند.

أَصَاحِ تَرَى بَرْقاً أُرِيكَ وَمِيضَهُ / كَلَمْعِ الْيَدَيْنِ، فِي حَبِيٍّ مُكَلَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۷)

تشبیه درخشش برق به حرکت دست بر شن، تصویری شمایلی و زودگذر است که در سطح اولیت معنا، عمل می‌کند. همان‌گونه که زبان با داده‌های توصیفی خود، هم‌چون «قوانین» عمل می‌کند و ادراک انسان را هدایت می‌کند. (بنکراد،۲۰۱۲:۱۱۳) این تصویر نیز ادراک بیننده را به‌طور طبیعی به‌سوی فهم شباهت برق و حرکت دست سوق می‌دهد.

كَأَنَّ ثَبِيراً فِي عَرَانِينِ وَبْلِهِ/ كَبِيرُ أُنَاسٍ فِي بِجَادٍ مُزَمَّلِ

كَأَنَّ ذُرَى رَأْسِ الْمُجَيْمِرِ غُدْوَةً / مِنَ السَّيْلِ وَالأَغْثَاءِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی، ۱٤۲۹: ۳۷ـ۳۸)

تشبیه کوه «ثبیر» به مردی با عبای خیس، تصویری شمایلی از هیبت طبیعت در سیلاب است. همچنین تشبیه قلهٔ کوه به دوک نخ‌ریسی نیز شمایلی از چرخش و آشوب سیلاب و درهم‌تنیدگی حرکت آب را بازنمایی می‌کند؛ چراکه طبیعت در قالب پیکره‌ای انسانی و کنشی بازخوانی می‌شود.

كَأَنَّ مَكَاكِيَّ الْجِوَاءِ غُدَيَّةً/ صَبِحْنَ سُلافًا مِنْ رَحِيقٍ مُفَلْفَلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۸)

تشبیه چاله‌های آب به شراب شیرین، تصویرسازی شمایلی از لذت و زیبایی دیداری در دل ویرانی است. این جابه‌جایی معنایی، تجربه ویرانی را از صرف تخریب به کیفیتی ادراکی ـ زیبایی‌شناختی منتقل می‌کند. مایع بودن آب و شراب، شباهتی حسی ایجاد می‌کند که دریافت دیداری را تقویت می‌سازد. بدین‌ترتیب، شمایل نقش میانجی در تبدیل امر هولناک به تصویری دل‌پذیر ایفا می‌کند.

۲.٦.۲. سازوکار نمایه‌ای در سطح ثانویت: تأثیرات علّی

«پیرس بر معنای فعل یا عمل کنشی تأکید داشت؛ او با این کار پیوندی میان معرفت عملی و غایت عقلانی برقرار کرد» (الاحمر،۲۰۱۰:۵۰) و معتقد بود پیوند درونی میان معرفت، فعل و عقلانیت، زنجیرهٔ پیوسته‌ای را می‌سازد که در آن، عقلانیت از راه عمل، به آزمون درمی‌آید و معرفت از طریق کنش، عینیت می‌یابد. در پرتو این دیدگاه، کنش‌های به ظاهر ساده در متن شعری نیز واجد دلالتی نشانه‌ای می‌شوند؛ چنان‌که در بیت زیر:

قَعَدْتُ لَهُ وَصُحْبَتِي، بَيْنَ ضَارِجٍ/ وَبَيْنَ الْعُذَيْبِ، بَعْدَ مَا مُتَأَمَّلِي

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۷)

ایستایی به سبب دوری از رعد و باران، کنشی عملی و علّی است که در سطح ثانویت معنا می‌یابد و بر نسبت درونی انسان و طبیعت تاکید می‌کند. این توقف، واکنشی مستقیم به شرایط محیطی و نشانه‌ای از پیوند کنش انسانی با نیروهای طبیعی است. بدین‌ترتیب، حرکت روایت به‌طور موقت تعلیق شده و وضعیت انتظار و احتیاط برجسته می‌شود. در این بافت، دلالت نمایه‌ای از رهگذر رابطه علّی میان طبیعت، تصمیم و کنش شکل می‌گیرد.

عَلَى قَطَـــنٍ، بِالشَّيْمِ أَيْمَنُ صَـــوْبِهِ/ وَأَيْسَـــرُهُ عَلَى السِّـــتَارِ فَيَذْبُلِ

فَأَضْحَى يَسُحُّ الْمَاء فوقَ كُتَيْفَةٍ / يَكُبُّ عَلَى الْأَذْقَانِ دَوْحَ الْكَنَهْبَلِ

(همان)

توصیف گسترندگی ابر، مسیر باران و فروریختن سیلاب در دشت، رابطه‌ای علّی و نمایه‌ای میان جغرافیا و حرکت سیل می‌سازد؛ جریان آب و واژگون‌شدن درختان نیز شدت فیزیکی آن را به‌صورت نمایه‌ای در سطح ثانویت بازنمایی می‌کند. درختان از ریشه درآمده و لاشهٔ حیوانات، استعاره‌ای از موجوداتی هستند که از جایگاه طبیعی‌شان رانده شده‌اند و در وضعی آسیب‌پذیر قرار گرفته‌اند (ابراهیم،۱۴۷:۲۰۰۵) و تصویری از دلالت ویرانی در سطحی وجودی را به‌دست می‌دهند.

وَمَـــرِّ عَلَى الْقَنَانِ مِـــنْ نَفَيَانِهِ / فَأَنْزَلَ مِنْـــهُ الْعُصْـــمَ مِنْ كُلِّ مَنْزِلِ

وَأَلْقَى بِصَحْرَاءِ الْغَبِيطِ بَعَاعَهُ / نُزُولَ الْيَمَانِي ذِي الْعِيَابِ الْمُحَمَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱۴۲۹:۳۷ـ۳۸)

«تکرار، ویژگی ملازم شعر است، به شرط آن‌که در جهت آشکار ساختن دیدگاه و موضع شاعر عمل کند.» (شرتح، ۲۰۰۵:۴۴) در این ابیات، موقعیتی که شاعر ناگزیر در آن قرار گرفته است از رهگذر تکرار عینی و طبیعی سقوط، بارش و فروریختن در ذهن مخاطب تثبیت می‌شود. این تصاویر برپایهٔ روابط علّی، ماهیتی نمایه‌ای دارند و در سطح ثانویت معنا جای می‌گیرند.

۲.۶.۳. سازوکار نمادین در سطح ثالثیت: نمادهای فرهنگی زوال

نشانه‌شناسی الگویی برای بررسی هرچیزی است که بتوان آن را نشانه قلمداد کرد. (چندلر،۱۳۸۷:۲۰) در سطح ثالثیت، نشانه‌ها درقالب قراردادهای جمعی تثبیت می‌شوند و دلالت‌هایی از نمادهای فرهنگی زوال را برمی‌سازند چنان‌که در بیت زیر:

كَأَنَّ السِّبَاعَ فِيهِ، غَـــرْقَى، عَشِيَّةً/ بِأَرْجَائِهِ الْقُـــصْوَى، أَنَابِيشُ عُنْصُلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱۴۲۹:۳۸)

پراکندگی حیوانات درنده‌ای که از اثر سیلاب غرق شده‌اند و از پناهگاه امن خود بیرون افتاده‌اند؛ تصویری از مرگ و غلبهٔ طبیعت را بازنمایی می‌کند و دلالتی نمادین از فروپاشی نظم و بی‌پناهی انسان به‌دست می‌دهد. این وضعیت، نوعی «گسست بنیادی» پدید می‌آورد که در ناخودآگاه انسان به‌صورت «میل به بازگشت» یا «جستجوی امر گم‌شده» تداوم می‌یابد. (ابراهیم،۱۴۷:۲۰۰۵) در این تصویر، جابه‌جایی سباع از زیست‌بوم طبیعی‌شان، نشانه‌ای از برهم‌خوردن تعادل

هستی‌شناختی است. سیلاب، مرز میان قلمرو حیات و ویرانی را مخدوش می‌سازد و نظم مألوف طبیعت را تعلیق می‌کند. بدین‌ترتیب، دلالت نمادین، تجربه‌ای از ناامنی و بی‌ثباتی را القا می‌کند.

۲.٦.٤. نشانه‌های ترکیبی: گذار دلالتی

گذار معنا در قصیده تنها بر نشانه‌های منفرد استوار نیست، بلکه در پیوند این نشانه‌ها در شبکه‌ای فرهنگی و اجتماعی پدیدار می‌شود؛ بنابراین، «رویدادهای منفرد قابل مشاهده، تنها وقتی معنا می‌یابند که در چارچوبی از روابط و اصطلاحات قرار گیرند. دلالت زبانی نیز، حاصل پیوند این رویدادها با عناصر اجتماعی، فرهنگی و روانی است.» (السرغینی،۱۹۸۷:۲۵) نمونهٔ این فرایند در بیت زیر قابل مشاهده است:

يُضِيءُ سَنَاهُ، أَوْ مَصَابِيحُ رَاهِبٍ/ أَمَالَ السَّلِيطَ بِالذُّبَالِ الْمُفَتَّلِ

(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۷)

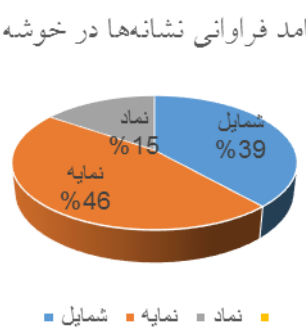
ازآن‌جا که نشانه، ساختاری سه‌گانه است که در آن یک شیء به‌واسطهٔ ارجاع به شیء دوم، دلالت بر شیء سومی پیدا می‌کند و این رابطه در زنجیره‌ای از ارجاعات استمرار می‌یابد. (مرابط،۲۰۱۰:۸۱) تشبیه نور برق به چراغ راهب نمونه‌ای از این فرایند دلالتی است که از یک‌سو شمایلی به‌حساب می‌آید، زیرا بر شباهت روشنایی‌ها تکیه دارد؛ و از سوی دیگر نمادین است، چرا که راهب در فرهنگ جمعی تداعی‌گر اشراق، خلوت و معنابخشی در تاریکی است.

وَتَيْمَاءَ لَمْ يَتْرُكْ بِهَا جِذْعَ نَخْلَةٍ/ وَلَا أُطُمًا إِلَّا مَشِيدًا بِجَنْدَلِ

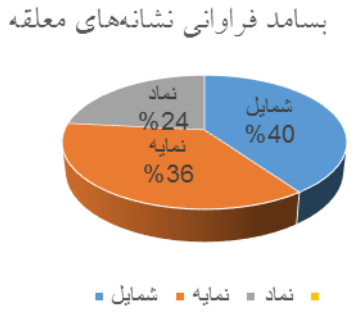
(امرؤالقیس،به نقل از البستانی،۱٤۲۹:۳۷)

«بنا بر روایات عربی، تیماء، شهری در مسیر شام و وادی‌القری با قلعه‌ای مشهور، نماد استواری و شکوه بوده است». (بیومی، بی‌تا: ٤۳۳) ویرانی کامل نخل‌ها و بناها در تیماء، نشانه‌ای نمایه‌ای از تخریب فیزیکی است؛ همچنین نام «تیماء» که در فرهنگ عربی نماد آبادی و مقاومت است، در بیت فوق نشانهٔ نمادین است. این تصویر پایانی، سبب می‌شود که قصیده با آمیزه‌ای از یأس و اندوه، شکست‌ها را در هیئتی دراماتیک بازنمایی کند. (فیدوح،۱۹۸۳:۷۸)

در این خوشه ۵ شمایل، ٦ نمایه و ۲ نماد وجود دارد. معنا در این بخش از تجربه‌های حسی هم‌چون برق رعد و سیلاب، به روابط علّی مانند فروریختن و ویرانی منتقل می‌شود و سرانجام در نمادهای فرهنگی و اسطوره‌ای مانند تیماء و چراغ راهب تثبیت می‌گردد. بدین‌سان پایان معلّقه، مخاطب را به تأملی فلسفی درباره جبر و ناپایداری وجود فرامی‌خوانَد.



نمودار ٦



نمودار ۷

نتیجه

یافته‌های این تحقیق که مبتنی بر تحلیل ۷۷ نشانه است، بیان می‌دارد که غلبهٔ کمّی نشانه‌های شمایلی (۳۱ مورد) بر سطوح دیگر، حاکی از نقش محوری ادراک حسی و تصویرپردازی عینی در ساختن جهانِ این معلقه است. این شمایل‌ها، بنیاد اولیهٔ معنا را در حوزهٔ حس و عاطفه پی‌ریزی می‌کنند. نمایه‌ها (۲۸ مورد) نیز در خوشه‌های مختلف معنایی با برجسته‌سازی روابط علّی و کنش‌های فیزیکی بُعدی پویا و دیالکتیکی به معنا می‌بخشند و آن را از سکون ادراک محض به عرصهٔ عمل و تأثیر متقابل می‌کشانند. نمادها (۱۸ مورد) از نظر کمّی کمتر به‌کار رفته‌اند؛ اما بار اصلی انتقال معنا به عرصهٔ ثالثیت را بر دوش می‌کشند. از برآیند این سطوح سه‌گانه نشانگانی، چهار مفهوم بنیادین سر برمی‌آورد که ساختار عمیق قصیده را شکل می‌دهند: ۱ـ مضمون زوال و نابودی از تجربهٔ فردی فراق آغاز می‌شود و در مواجهه با عظمت ویرانگر طبیعت که در آن انسان، حیوان و تمدن در برابر قهر کیهانی مغلوب و بی‌پناه تصویر می‌شوند، به پرسشی هستی‌شناختی دربارهٔ ناپایداری و بی‌ثباتی جهان بدل می‌گردد؛ ۲ـ این‌همانی انسان با حیوان در سطح نمایه‌ای، بدن و مرکب را در رابطه‌ای علّی یگانه می‌سازد و استعاره‌ای از تلفیق ارادهٔ فردی با نیروی جمعی و قهرمانانه برمی‌سازد؛ ۳ـ توازی مکان و زمان از رهگذر یادکرد مکان‌های مختلف، زمان را از خطیّت محض خارج می‌سازد و به مفهومی چرخه‌ای و اسطوره‌ای بدل می‌کند که در حافظهٔ جمعی بازتولید می‌شود؛ ٤ـ بازنمایی زن از سطح شمایلی و حسی فراتر می‌رود و در قالب کهن‌الگوی معشوق‌ـمادر، عشق فردی را به حافظهٔ جمعی و اسطوره‌ای پیوند می‌زند. بدین‌سان، معلّقه صرفاً بازتابی منفعل از زندگی جاهلی نیست، بلکه متنی کنشگر است که از رهگذر گردش میان سطوح نشانه‌ای، امر حسی را به امر نمادین بدل می‌سازد و شاعر در این فرآیند، سوژهٔ معناساز است که با زبان، «زوال» را به «آفرینش زیبایی‌شناختی»، «فقدان» را به «حافظه»، و «فردیت» را به «امری جمعی» فرامی‌برَد.

پی‌نوشت

1. Charles Sanders Peirce
2. Icon
3. Index
4. Symbol
5. Firstness
6. Secondness
7. Thirdness

8. Ferdinand de Saussure
9. Sign
10. Signifier
11. Signified
12. Representamen
13. Object
14. Interpretant
15. Qualisign
16. Sinsign
17. Legisign

کتاب‌نامه

۱. ابراهیم، السید. (۲۰۰۵م). **المتخیّل الثقافی و نظریة التحلیل النفسی المعاصر**. قاهره: مرکز الحضارة للعربیة.

۲. ابن قتیبه دینوری، عبدالله بن مسلم. (۱۹٦٤م). **الشعر و الشعراء**. المجلد الأول. بیروت: دارالثقافة.

۳. ابن‌الانباری، ابوبکر محمد بن قاسم. (۱٤۱۲ق). **الزاهر فی معانی کلمات الناس**. الجزءالثانی. (د.م). (د.ن).

٤. ابودیب، کمال. (۱۹۸٦م). **دراسات أدبیة**. مصر: الهیئة المصریة.

۵. احمدی، بابک. (۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**. تهران: مرکز.

٦. احمدی، بابک. (۱٤۰۲ق). **از نشانه‌های تصویری تا متن**. چاپ بیستم. تهران: مرکز.

۷. الاحمر، فیصل. (۲۰۱۰م). **معجم السیمیائیات**. بیروت: الدار العربیة للعلوم ناشرون.

۸. افخمی عقدا، رضا. (۱۳۸۸). «**تحلیل اساطیری تصویر گاو وحشی در شعر جاهلی**». مجله زبان و ادبیات عربی، شماره ۱، صص ۲٤–۱. Doi:10.22067/jall.v1i1.3007

۹. اکو، امبرتو. (۱۳۸۹). **نشانه‌شناسی**. ترجمهٔ پیروز ایزدی. تهران: ثالث.

۱۰. البستانی، افرام فؤاد. (۱٤۲۹ق). **المجانی الحدیثة**. المجلد الأول. الطبعة الرابعة. لبنان: ذوی القربی.

۱۱. بنکراد، سعید. (۲۰۱۲م). **السیمیائیات مفاهیمها و تطبیقها**. الطبعة الثالثة. لاذقیه: دارالحوار.

۱۲. بیومی مهران، محمد (د.ت). **دراسات فی تاریخ العرب القدیم**. اسکندریة. مصر: دار المعرفة الجامعیة.

۱۳. الجرمـانی، آراء عابد. (۱٤۳۳ق). **اتجاهات النقد السیمیائی للروایة العربیة**. الجزائر: منشورات الاختلاف.

۱٤. چندلر، دانیال. (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی**. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.

۱۵. حنون، مبارک. (۱۹۸۷م). **دروس فی السیمیائیات**. کازابلانکا: دار توبقال.

۱٦. سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). **نشانه‌شناسی کاربردی**. تهران: علم.

۱۷. السرغینی، محمد. (۱۹۸۷ق). **محاضرات فی السیمولوجیا**. کازابلانکا: دارالثقافة.

۱۸. سیبیاک، تامس آلبرت. (۱۳۹۱). **نشانه‌ها: درآمدی بر نشانه‌شناسی**. ترجمه محسن نوبخت. تهران: علمی.

۱۹. شرتح، عصام. (۲۰۰۵م). **ظواهر أسلوبیه فی شعر بدوی الجبل**. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

۲۰. عدنان، حیدر. (۱۹۹٦). «**معلقة امری‌القیس**». مجلة الفصول للنقد الأدبی، الشعر العربی المعاصر، الجزء الثانی، صص ۲۱۳_۲۳۸.

۲۱. عرب، عباس و صدیقی، کلثوم (۱۳۹۰). «**نمود پارناسیسم در معلّقه امرؤالقیس**». مجله زبان و ادبیات عربی، شماره ٤، صص ۱۲۱–۹۵. Doi:10.22067/jall.v3i4.9315

۲۲. فیدوح، عبدالقادر. (۱۹۸۳م). **دلالیة النص الأدبی**. الجزائر: دیوان المطبوعات الجامعیة.

۲۳. کالر، جاناتان. (۱۳۹۰). در **جستجوی نشانه‌ها**. ترجمه لیلا صادقی و تینا امرالهی. تهران: علم.

۲٤. مرابط، عبدالواحد. (۲۰۱۰م). **السیمیاء العامة و سیمیاء الأدب، من أجل تصور شامل**. بیروت: دارالعربیة للعلوم ناشرون.

۲۵. مرتاض، عبدالملک. (۱۳۹۳). **بررسی نشانه‌شناختی و مردم‌شناختی معلقات سبع**. ترجمه سید حسین سیدی. چاپ دوم. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۲٦. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). **دانشنامه نظریه‌های ادبی**. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.

۲۷. مونسی، حبیب. (۲۰۰۱م). **فلسفة المکان فی الشعر العربی**. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.

28. Bergman, Mats; & Paavola, Sami (eds.) (2003). The Commens Dictionary of Peirce's Terms: Peirce's Terminology in His Own Words. Helsinki: Helsinki University Press.

29. Colapietro, Vincent. (1993). Glossary of Semiotics. New York: Paragon House.

30. Hoopes, James (Ed.). (1991). Peirce on Signs: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

31. Peirce, Charles Sanders. (1931–1958). Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Vols. 1–8). Eds. C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press Press.

32. Liszka, James Jakob. (1996). A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce. Bloomington: Indiana University Press.

References

Abu-Deeb, K. (1986). *Dirāsāt al-Adabiyyah.* Egypt: Egyptian General Book Organization. [In Arabic]

Afkhami Aqda, R. (2009). "Mythical Analysis of the Image of the Wild Bull in Pre-Islamic Poetry". *Journal of Arabic Language & Literature*, 1, 1–24. Doi:10.22067/JALL.V1i1.3007. [In Persian]

Ahmadi, B. (1991). *Structure and Interpretation of the Text*.Tehran: Markaz. [In Persian]

Ahmadi, B. (2023). *From Pictorial Signs to Text*. 20th ed. Tehran: Markaz. [In Persian]

Al-Ahmar, F. (2010). *Muʿjam al-Sīmiyāʾiyyāt*. Beirut: Dar al-ʿArabiyyah li-l-ʿUlum Nashirun. [In Arabic]

Al-Bustani, E.F. (2008). *Al-Majānī al-Ḥadīthah*. Vol. 1, 4th ed. Lebanon: Dhawi al-Qurba. [In Arabic]

Al-Jurmani, A.A. (2012). *Ittijāhāt al-Naqd al-Sīmiyāʾī li al-Riwāyah al-ʿArabiyyah*. Algiers: Ikhtilaf Publishers.

Al-Sarghini, M. (1407). *Muḥāḍarāt fī al-Sīmūlūjiyā*. Casablanca: Dar al-Thaqafa. [In Arabic]

Arab, A & Sedighi, K. (2011). "The Parnassian Mode in the Muʿallaqa of Imruʾ al-Qays". *Journal of Arabic Language and Literature, 3*(4), 95–121.. [In Persian]
Doi:10.22067/JALL.v3i4.9315

Benkrad, S. (2012). *Al-Sīmiyāʾiyyāt: Mafāhīmuhā wa Taṭbīqātuhā*.3rd ed. Latakia: Dar al-Hiwar. [In Arabic]

Bergman, M & Paavola, S (Eds.). (2003). *The Commens Dictionary of Peirce's Terms: Peirce's Terminology in His Own Words*. Helsinki: Helsinki University Press.

Bioumi Mehran, M. (n.d.). *Dirāsāt fī Tārīkh al-ʿArab al-Qadīm.*Vol. 1. Alexandria, Egypt: Dar al-Maʻrifa al-Jamiʻiyya. [In Arabic]

Chandler, D. (2008). *Semiotics: The Basics*. Translated by M. Parsa. Tehran: Soore Mehr. [In Persian]

Colapietro, V. (1993). *Glossary of Semiotics*. New York: Paragon House.

Culler, J. (2011). *In Pursuit of Signs*. Translated by. L. Sadeghi & T. Amrollahi. Tehran: Nashr-e Elm. [In Persian]

Eco, U. (2010). *Semiotics*. Translated by P. Izadi. Tehran: Nashr-e Sales. [In Persian]

Fidouh, A. (1983). *Dalāliyat al-Naṣṣ al-Adabī*. Algiers: Diwan al-Matbuʿat al-Jamiʿiyyah. [In Arabic]

Haidar, A. (1996). "Muʿallaqah of Imruʾ al-Qays". *Al-Fusul: Journal of Contemporary Arabic Poetry Criticism*, Part 2, 213–238. [In Arabic]

Hannoun, M. (1987). *Durūs fī al-Sīmiyāʾiyyāt*. Casablanca: Dar Tubqal. [In Arabic]
Hoopes, J (Ed.). (1991). *Peirce on Signs*: Writings on Semiotic by Charles Sanders Peirce. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
Ibn al-Anbari, A. M. (1412 AH). *Al-Ẓāhir fī Maʿānī Kalimāt al-Nās*. Vol. 2. (n.p.): (n.p.).[In Arabic]
Ibn Qutaybah al-Dinawari, A. (1964). *Al-Sheʿr wa Al-Shuʿarāʾ*. Vol. 1. Beirut: Dar al-Thaqafa.[In Arabic]
Ibrahim, S. (2005). *Al-Mutakhayyil Al-Thaqafi wa Nazariyyat Al-Tahlil Al-Nafsi Al-Muʿasir*. 1st Arabic ed. Cairo: Markaz al-Hadāra al-ʿArabiyya. [In Arabic]
Liszka, J.J. (1996). *A General Introduction to the Semeiotic of Charles Sanders Peirce*. Bloomington: Indiana University Press.
Makaryk, I.R. (2014). *Encyclopedia of Literary Theories*. Translated by M. Mohajer & M. Nabavi. Tehran: Agah. [In Persian]
Merabet, A. (2010). *Al-Sīmiyāʾ al-ʿĀmmah wa Sīmiyāʾ al-Adab: Min Ajl Taṣawwur Shāmil*. Beirut: Dar al-ʿArabiyyah li-l-ʿUlum Nashirun. [In Arabic]
Mortaz, A. (2014). *Semiotic and Anthropological Study of the Seven Muʿallaqat*. Translated by S.H. Seyyedi. 2nd ed. Mashhad: Ferdowsi University Press. [In Persian]
Mounsi, H. (2001). *Falsafat al-Makān fī al-Shiʿr al-ʿArabī*. Damascus: Ittihad al-Kuttab al-ʿArab. [In Arabic]
Peirce, C.S. (1931–1958). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Vols. 1–8)*. Eds. C. Hartshorne, P. Weiss, & A. W. Burks. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Sajudi, F. (2008). *Applied Semiotics*. Tehran: Nashr-e Elm.
Sebeok, T.A. (2012). *Signs: An Introduction to Semiotics*. Translated by M. Nobakht. Tehran: Nashr-e Elmi. [In Persian]
Sharatah, I.(2005*). Ẓawāhir Uslūbiyyah fī Shiʿr Badawī al-Jabal. Damascus*: Ittihad al-Kuttab al-ʿArab. [In Arabic]