شعر: دیالکتیک نشانه و ضد نشانه

فرزان سجودی

در این مختصر می‌کوشم در تداوم مطالعاتی که در زمینهٔ نشانه‌شناسی ادبیات انجام شده است، دستگاه نشانه‌ای ادبیات را به مثابه ی نظامی حاصل از دیالکتیک نشانه و ضد نشانه به تصویر بکشم. در حقیقت، شرح اصطلاحاتی که انتخاب کرده ام بخش عمدهٔ این مختصر را تشکیل می‌دهد، زیرا شرح این واژگان به طور اجتناب ناپذیر در متن بافتی صورت خواهد گرفت که ابداع آنها را ضروری کرده است، لذا از رهگذر شرح این اصطلاحات به تدریج دیدگاه نظری نگارنده در مورد چگونگی کارکرد نظام نشانه ای ادبیات ارائه خواهد شد.

۱- داستان نشانه

بی تردید وقتی نوعی بررسی تاریخی مفهوم نشانه مورد نظر باشد، ابتدا باید از سوسور شروع کرد. به اختصار می‌گویم که سوسور نشانه را مفهومی دو وجهی می‌داند، سکه ای که یک روی آن دال (یا تصویر آوایی) است و روی دیگر آن مدلول (معنی یا مفهوم) است. سوسور هر دو، دال و مدلول، را ذهنی و غیر مادی می‌داند، و به همین دلیل وقتی از دال سخن می‌گوید آن را تصویر آوایی می‌نامد، و نه آوای مادی. پس، از دیدگاه سوسوری نشانه و فرایند دلالت به طور عام فرایندی ذهنی است، گسسته از جهان مصداقی. فرایندی که زبان را، لانگ را، که آن هم نظامی انتزاعی و ذهنی است، به وجود می‌آورد. دالها، یا صورتهای آوایی اختیاری اند، یعنی هیچ رابطهٔ جوهری و ماهوی بین آنها و مدلولهایشان وجود ندارد و تنوع زبانها از همین روست. اما در باب مدلول باید متذکر شوم که خوانشهای متفاوتی از سوسور وجود دارد، برخی بسیار ساده انگارانه آن را تا حد مصداق بیرونی فرومی‌کاهند. در مورد دال هم چنین ساده انگاری ممکن است. سرانجام رابطهٔ دال و مدلول، یا نشانهٔ زبانی به رابطهٔ بین واژه ها و مصادیق جهان خارج کاهش می‌یابد. این دیدگاه قطعا دیدگاهی ساده انگارانه است و نمی تواند پیچیدگیهای کارکرد نظام نشانه‌ای زبان و همچنین ادبیات را که رسانه اش زبان است تبیین کند. خوانش دیگری پا را فقط کمی فراتر می‌گذارد و مدلول را تصویری ذهنی (احتمالا از مصداقی مادی) می‌داند. مدلول "درخت" تصویر ذهنی "درخت" است. این استدلال هم به لحاظ روش شناختی ما را با مشکلاتی روبرو می‌کند، آنچه در زبان درخت نامیده می‌شود، در

جهان مصداقی گسترهٔ وسیعی از مصادیق را در برمی‌گیرد و به راستی این استدلال

نمی تواند به ما بگوید که کدام درخت این تصویر ذهنی را می‌سازد. هستهٔ اصلی و مشترک این خوانشها کوششی اثبات گرایانه و تجربه گرایانه است، کوشش جهت ارائهٔ شرحی تجربه گرایانه از زبان. ولی دستکم خوانشی نگارنده آن است که سوسور دریچه را به سوی فضایی نظری باز کرد، که امروز در آن از عدم قطعیت حقیقت(به مثابهٔ پیش انگاره‌ای غیرزبانی)در چارچوب نظام شناختی انسان سخن گفته می‌شود.از زبانی بودن شناخت ما از جهان و در نتیجه متکثر و متنوع بودن این شناخت، و اینکه این زبان ماست که جهان را در قید مقوله ها و طبقه بندی مقوله ای می‌کشد. سوسور با طرح مفاهیم ذهنی دال، مدلول، نشانه، و سرانجام زبان(لانگ)به مثابهٔ نظامی ذهنی که تمایزی است و معنا در آن تمایزی حاصل می‌شود، راه را برای بسط این اندیشه در طول این قرن باز کرد. پس مدلول سوسوری از نوع انگاره یا تصویر ذهنی نیست، بلکه نظام مدلولها نیز نظامی تمایزی است و مدلولها نه بر مبنای مضمونی ایجابی بلکه به گونه‌ای سلبی و بر مبنای روابطشان با دیگر اجزای این نظام تعرف می‌شوند، یعنی دقیق ترین مشخصهٔ آنها آن چیزی است که دیگر اجزای نظام فاقد آنند. "مفاهیم مثل سوراخهای یک تورند: مرزهایشان آنها را مشخص می‌کند، اما به خودی خود تهی‌اند.» «هارلند، ۱۹۸۷، ص۱۵». آن چه گفته شد، البته باختصار بسیار، شرح نشانه به روایت سوسور است، یعنی هستی ذهنی، انتزاعی و هم زمانی که تاش ازانطباق دال (تصویر آوایی) و مدلول است، ارزش آن تمایزی است، و شبکهٔ روابط تمایزی که نشانه ها با هم دارند زبان (لانگ) را می سازد که نظامی است بسته و هم زمانی. این اصول از سوی ساختگرایان پساسوسوری پی گرفته شده، و استخوان‌بندی شیوهٔ تفکر ساختگرایی اروپایی را تشکیل می‌دهد. در این قرن بر شرح و بسط این اصول بسیار نوشته شده است، که از آنها می گذرم و داستان نشانه را با شرحی از این مفهوم در تفکر پساساختگرا پی می‌گیرم.

برای آنکه داستان نشانه را در دورهٔ پساساختگرا پی بگیریم، بنظر می‌رسد سر راست ترین راه آن است که به سراغ مفهوم "تمایز و تویق" differance برویم (که به صورت «تمایوز» و «تفاوط» هم به فارسی ترجمه شده است). در اصل این واژه سازی دریدا که تلفیقی است از مفاهیم دو واژهٔ differ و defer دارای این بار نظری است که زبان را به شرح سوسوری از مفهوم و کارکرد نشانه می‌افزاید، یعنی معنی دو وجه مکانی و زمانی می‌یابد. از این دیدگاه، معنی هیچ گاه جایگاهی ثابت و قطعی ندارد بلکه در امتداد یک خط حرکت می‌کند، نشانه خود را متمایز می‌کند و در همان حال دلالت را به تویق

می‌اندازد. جهان به شبکه‌ای از معانی بدل می‌شود، وفور معنا و

نه نامعنا. او می‌نویسد:

اولین نتیجه ای که می توان (از بحث سوسور و از اختیاری بودن نشانه و از شکل گیری معنا بر اساس "تمایز و تعویق") گرفت این است که مفهوم مدلول هیچ‌گاه در خود و برای خود حضور ندارد، حضوری به کفایت که فقط به خود ارجاع دهد. در اساس و به قاعده هر مفهومی در زنجیره یا نظامی نقش می‌بندد که در درون آن می‌تواند، به‌واسطهٔ بازی نظام بافتهٔ تمایزها، به دیگری، به مفاهیم دیگر ارجاع دهد. (دریدا، ۱۹۶۸)

به بیان بسیار ساده شده نشانهٔ سوسوری ایستاست، در زمانی است، بعد زمان ندارد، و مدلول را در هر برش از زمان، ثابت و قطعی با خود حمل می‌کند، و در تقابلی هم زمانی با دیگر نشانه های زبان که بر روی محور انتخاب (تداعی یا جانشینی) قرار دارند، معنی می یابد. نشانه به مفهوم دریدایی یا پساساختگرایانه، تن به آن مدلول نمی دهد، منش دلالتگریش در روی خط زمان متغیر است، گذشته‌ای دارد و آینده‌ای. اگر واژه ای معنی می‌دهد، معنادهیش حاصل تمایز است و آنچه واژه خود را از آن متمایز می‌کند، به بخشی اجتناب ناپذیر از حضور آن واژه بدل می‌شود. حضور پیوسته آن را که غایب است برمی‌انگیزد، و این زنجیره به گونه ای پویا تداوم می یابد. در عمل نشانه به این مفهوم به دال فروکاسته می‌شود و مدلول توهمی دست نیافتنی باقی می‌ماند.

برای سوسور و همچنین دریدا، دلالت در سطح نشانه (بعبارتی در سطح واژه) اتفاق می‌افتد، نشانهٔ منفرد، که در پس خود، (به عبارتی) در روی محور انتخاب همهٔ دیگر نشانه های زبان را به گونه‌ای تمایزی برمی‌انگیزد. درست است که دریدا بعد زمان را نیز بر این منش دلالتگری می‌افزاید، و نشانه را در قالب نوشتار از صدا که مرکز دارد جدا می‌کند و در زنجیره ای بی مرکز به حرکت درآورد، اما سرانجام برای او نیز متن، جهان، نظام نشانه هایی است که به گونه ای نظام یافته هم دیگر را برمی‌انگیزند، یعنی برای دریدا هم نشانه منفرد، و در محور جانشینی یا متداعی کار دلالتگری (البته فاقد قطعیت) خود را ادامه می‌دهد، و به بازی در می‌آید. این بازی ناشی از خصلت تداعی‌گرانهٔ نشانه تلقی می شود. حقیقت امر آن است که هم‌نشینی نشانه ها، مجاورتشان، و چگونگی تعامل نشانه‌های هم نشین، یعنی زنجیره های زبانی، در منش دلالتگری آنها و نقشی که این هم‌نشینی در راه فعال کردن روند متداعی دارد، مورد توجه قرار نگرفته است. نه اینکه در شیوهٔ تفکر ساختگرا در مورد محور هم‌نشینی و زنجیره ها سخنی گفته نشده است. آنچه گفته شده، که شرح مختصری از آن را ارائه خواهم داد، هیچ کمکی به گسترش شناخت ما از معنی و منش دلالت نشانه های زبانی نخواهد کرد، زیرا اساس تفکر آن است که معنی و دلالت (و در پساساختگرایی وفور معنی و بازی دلالت) مبتنی بر عملکرد محور تداعی است.

سوسور می‌نویسد، "جمله نمونهٔ عالی یک زنجیره است، اما متعلق به گفتار است و نه زبان." (سوسور، ترجمهٔ فارسی، ص۱۷۸). اما بلافاصله ادامه می‌دهد که از این جمله نباید نتیجه گرفت که زنجیره متعلق به گفتار است. ولی زنجیره هایی که او سپس به مثابهٔ مثال ذکر می‌کند تا نشان دهد که زنجیره به زبان تعلق دارد و نه گفتار، از نوع اصطلاحات هستند. اما می‌دانیم که در واقع هر اصطلاح هر چند هم که طولانی باشد، دلالتگریش تاشی از ساختار هم‌نشین آن و برهم کنش نشانه های هم‌نشین شده نیست، بلکه خود به صورت یک پارچه حکم یک نشانهٔ زبانی را دارد. پس مشاهده می‌کنیم که حتی وقتی سوسور سرانجام نمونه هایی را ذکر می‌کند تانشان دهد که زنجیره به زبان تعلق دارد و نه گفتار، به لحاظ دلالت و معنی کماکان این محور روابط متداعی است که کار می‌کند و اشاره ای به تعامل نشانه ها در محور هم‌نشین و تأثیر این هم‌نشینی و تعامل بر روند دلالت نمی شود. در بهترین حالت رابطهٔ هم‌نشینی در حد تحلیل قواعد منظمی (احتمالا نحو) که زنجیره‌ها براساسشان ساخته شده‌اند (و این قواعد به زبان تعلق دارند و نه گفتار) مورد توجه قرار می گیرد.

یاکوبسن نیز مسالهٔ روابط هم‌نشینی و متداعی را در نظریهٔ زبانی خود مورد توجه قرار داده است و بخصوص در تحلیل ساختار ادبیات به آنها متوسل شده است (و شعر تغزلی را ناشی از غلبهٔ قطب استعاری (یا همان روابط متداعی) و شعر حماسی و ادبیات رئالیستی را ناشی از غلبهٔ قطب مجاز یا همان روابط هم‌نشینی دانسته است). در حقیقت تصویری هم که یاکوبسن از روابط هم‌نشینی ارائه می‌دهد دربرگیرندهٔ تحلیل چگونگی برهمکنش نشانه ها در مجاورت با یکدیگر و تاثیری که این تعامل بر روند دلالت آنها دارد نیست. در مقالهٔ معروف "زبانشناسی و شعرشناسی" می‌نویسد "نقش شعری، اصل هم‌ارزی (تشابه) را از محور انتخاب (جانشینی) به محور ترکیب (هم‌نشینی) فرامی‌افکند"[۱۰] در حد تحلیل نظم آفرینی باقی می‌ماند، زیرا در ادامهٔ همین جمله می‌نویسد، "هم ارزی (تشابه) به ابزار سازندهٔ توالی بدل می‌شود. در شعر (بخوانید نظم) هجایی با هر هجای دیگر همان زنجیره هم ارز می‌شود، جایگاه تکیه در واژه‌های آن زنجیره برابر تلقی می‌شود همانگونه که جایگاه های فاقد تکیه؛ هجاهای بلند با هجاهای بلند و هجاهای کوتاه با هجاهای کوتاه هم‌ارز می‌شوند و..."[۲۰] ملاحظه می‌شود تشابهی که فرافکنی آن از محور انتخاب بر محور ترکیب مورد نظر است از نوع تشابه صوری واجشناختی است، و نه بازیگوشی نشانه ها. یاکوبسن نیز محور هم‌نشینی را دخیل در کار دلالت نمی داند. وقتی از قطب مجاز سخن می‌گوید که غلبهٔ آن موجب تحقق حماسه و ادبیات رئالیستی می‌شود نیز محور هم‌نشینی، و برهم کنشهای درون آن موثر در روند معنازایی تلقی نمی‌شود. محور هم‌نشینی جای کنار هم قرار گرفتن

مکانیکی اجزای یک کل است، و به طور کلی رابطه ای که در آن تحقق می‌یابد از نوع رابطهٔ جزء به کل یا کل به جزء است، حرفی از تعامل نشانه ها بر هم، تحقق زبان استعاری در اثر هم‌نشینی در میان نیست. این هم‌نشینی که یاکوبسن از آن نام می‌برد در حقیقت همان مجاورت مجازی (metonymic) است و نه هم‌نشینی سازگانی (syntagmatic).

و اما سرانجام دریدا نیز به بحث در مورد هم‌نشینی نشانه‌ها می‌پردازد. دریدا از حق آزادی نشانه های منفرد دفاع می‌کند و مقابله اش با زنجیرهٔ سازگانی را به طور مشخص در مخالفتش با اصل کتاب بیان می کند. مقصود از اصل کتاب اصل کلیتی است که واحد های کوچک‌تر زبان در آن سازمان یافته اند (به این ترتیب جمله تجلی خرد کتاب است.) دریدا با این اصل مخالفت می‌کند: "آنچه نخست باید مورد تردید قرار گیرد وحدت کتاب و "کتاب" یگانه است که کلیتی کامل تلقی می‌شود"[۳۹] او به جای اصل کتاب اصل متن را پیشنهاد می‌کند. متن به روایت دریدا برابر است با "از سویی بستن کتاب و از سوی دیگر باز کردن متن"[۴۰] با این بحث نه تنها مخالفتی ندارم، بلکه معتقدم قطعا دلالت(بخصوص در شعر) از قید جمله و در شکل کلان آن از قید کتاب رها می شود، کتاب بسته می‌شود و متن آغاز می‌شود.از دید دریدا آغاز متن برابر رها شدن نشانه ها از یکدیگر در رابطهٔ هم‌نشینی و به سیلان در آمدن آنها در روابط متداعی به صورت نشانه های آزاد است. اما بر خلاف دریدا استقلال نشانه ها از منشا آنها (یعنی نویسنده شان) را برابر استقلال نشانه ها از یکدیگر نمی‌دانم و گمانم بر آن است که اتفاقا آنچه نشانه ها را رها کرده، به بازی در می‌آورد، یعنی موتور محرک روابط متداعی و سیلان نشانه در دل زنجیرهٔ هم‌نشین سازگانی قرار دارد، هم آنچه از چشم سوسور، یاکوبسن و دریدا و شارحان آنها پنهان مانده است.نشانه در رابطهٔ هم‌نشینی سازگانی یا ضد نشانه است که به سیلان در می‌آید، با حضور خود همهٔ آنچه را غایب است، گذشته و آیندهٔ خود را به بازی دلالت دعوت می‌کند.

۲- نشانه، ضد نشانه و نانشانه

در پساساختگرایی حرف از مرگ نویسنده، حذف سویژه و کارکرد آزاد و خلاق نشانه ها زده می‌شود. اما از آنجا که نشانه ها نه در ارتباطی پویا و ساختاری با یکدیگر بلکه در در ارتباطی صرفا تداعی گرانه مطرح می‌شوند، به عبارتی حذف ذهن فاعل پدیدآورنده با جایگزینی ذهنی دیگر یعنی ذهن خواننده جبران می‌شود.تردید ندارم که نشانه ها رها از ذهنیت پدیدآورنده‌شان به کار معناسازی می‌پردازند و معنا را تکثیر می‌کنند. در این نیز تردید ندارم که خواننده در خواندن متن حضوری فعال و خلاقه دارد، متن را بازمی‌آفریند، و جهان معنای متکثر در نزد او تحقق می‌یابد. نکته‌ای که نقد آن را در تفکر پساساختگرا مورد نظر دارم آن است که پساساختگرایان از متن و چگونگی کارکرد ابژکتیو آن، کارکردی که نظام ساختاری متن، هم‌نشینی سازگانی نشانه ها امکان آن را به وجود می‌آورد اتفاقا تصویری ذهنی و به عبارتی "رمانتیک" ارائه می‌دهند زیرا به جای ارائهٔ تصویری از ساخت و کار نظام نشانه ای متن، سرانجام بازی نشانه را به فرایندی ذهنی و تداعی‌گرانه کاهش می‌دهند. دریدا از بستن کتاب و باز کردن متن سخن می‌گوید، ولی وقتی چگونگی کارکرد بازیگوشانهٔ نشانه‌های زبانی را در متن مطرح می‌کند، نشانه هایی منفرد که تا بی نهایت تداعی‌گر یکدیگرند اسباب تشکیل متن تلقی‌شود، و همان طور که گفته شد تاریخ نشانه، گذشته و آیندهٔ آن را، این که نشانهٔ باصطلاح حاضر گذشته و آیندهٔ غایبش را نیز فرامی خواند و پیوسته چنین می‌کند نه در روابط متن آفرین بلکه در رابطهٔ متداعی بین نشانه‌ها می‌جوید. نگارنده نیز تردید ندارد که یک بعد بازی نشانه ها و سیلان آنها بعد روابط متداعی است، ولی آنچه موتور محرک این روابط است، آنچه روابط متداعی را پیوسته زنده نگه می‌دارد و مانع از ایستایی آن در حد تداعی خاطرات می‌شود، آنچه پیوسته نشانه‌ها را منفجر می‌کند و به گذشته و آینده شان پیوند می‌زند، چگونگی هم‌نشینی آنهاست، آنچه متن را بوجودآورد، یعنی به قول خود دریدا کتاب را می‌بندد و متن را آغاز می‌کند، برهم کنش نشانه ها در رابطهٔ زنجیری سازگانی آنهاست. در ادامهٔ مطلب بطور مشخص به چگونگی کارکرد نشانه و ضدنشانه در شعر خواهم پرداخت و نشان خواهم داد که آنچه به تکثر و وفور معنا می‌انجامد تعامل بین نشانه های هم نشین است. این تعامل است که روابط متداعی را فعال می‌کند و پیوسته تازه نگه می‌دارد.

با یک مثال شروع می‌کنم:

در پس درهای شیشه‌ای رویاها،/در مرداب بی ته آینه ها،/هر جا که من گوشه ای از خودم را مرده بودم/ یک نیلوفر روییده بود./ گویی او لحظه لحظه در تهی من می‌ریخت/ و من در صدای شکفتن او/ لحظه لحظه خودم را می‌مردم./ (سپهری، هشت کتاب، ص۱۱۹)

با هم می‌خوانیم ببینیم نشانه در گفتمان شعری چطور متکثر می‌شود و به بازی در می‌آید: سطر اول "درپس درهای شیشه ای ..." تا اینجا هنوز هیچ اتفاقی نیفتاده است جمله می‌تواند این طور تمام شود "... او ایستاده بود." و به این ترتیب تا حد یک جملهٔ خبری، که البته تداعی‌های محدودی را نیز برای هر کسی ممکن است برانگیزد باقی می‌ماند. اما ناگهان در روی محور هم‌نشینی با انتخابی غیر منتظره روبرو می‌شویم "رویاها"، غیر منتظره بودن "رویاها" نیز ناشی از خود واژهٔ رویاها نیست، بلکه ناشی از هم‌نشینی با بخش اول این زنجیره است. "رویاها" خود یک نشانهٔ زبانی است، اما در هم‌نشینی با بخش اول زنجیره حکم ضد نشانه را بازی می‌کند. یعنی سازه های

"درپس" و "درهای شیشه ای" را به حرکت در می‌آورد آنها را از مدلولها یشان جدا می‌کند و به بازی وامی‌دارد دیگر اینها نه "در"ند و نه "شیشه‌ای". بلافاصله سطر دوم "در مرداب بی ته آیینه‌ها" بدنبال سطر اول می‌آید و زنجیرهٔ سازه‌ای تداوم می‌یابد. با تکرار یک گروه حرف اضافه رویرو هستیم که گویی دومی، برای اولی نقش بدل را بازی می‌کند. در "مرداب بی ته آیینه ها"، "مرداب" هنوز نشانه‌ای است که ثقل دارد و سنگین است، هنوز دالی است دلالت کننده بر مدلول مرداب، سپس "مرداب بی ته..." بی ته در هم‌نشینی با مرداب "مردابی بسیار گود" را تداعی می‌کند. آنگاه "مرداب بی ته آیینه ها" آیینه ها برای مرداب بی ته، نقش ضد نشانه را بازی می‌کند، "مرداب" دیگر مرداب نیست، "آیینه" است، آیینه آیینه نیست، مرداب است، و اینهمه "پس درهای شیشه‌ای رویاها"ست، رویا مرداب است، مرداب آیینه است، آیینه رویاست، و... نشانه و ضد نشانه در روندی انفجاری فرایند دلالت را پیوسته در چرخهٔ بی‌انتهای معنازایی به حرکت در می‌آورند، و این مهم تحقق نمی یابد مگر در هم‌نشینی نشانه‌ها و رابطهٔ زنجیره‌ای و سازه ای که بین آنها برقرار است. روند معنا زایی تصاعدی است. کافی است سطر دیگری را ادامه دهیم، می‌بینیم مهاری که ابتدا بر نشانهٔ "درها"، "شیشه ای"، یا "مرداب" وجود داشت، با هم‌نشینی سست تر و سست تر می‌شود و نشانه از ثقل مدلول خود رها می‌شود و به بازی در می‌آید. کتاب تمام می‌شود و متن آغاز. سطر سوم را بخوانیم. "پس درهای شیشه‌ای رویا"، "مرداب بی ته آیینه‌ها" می‌شود "هرجا..." ... که من گوشه ای از خودم را مرده بودم". در آنجا یی که حالا دیگر فاقد قطعیت معنایی است و به دنبال هم‌نشینی نشانه ها، کارکرد نشانه‌ها و ضد نشانه‌ها به غایت متکثر شده است، "من... خودم را مرده بودم"، "گوشه ای از خودم را". من متکثرم، گوشه گوشه دارم، که هر یک را من خودم می توانم بمیرم! حالا کارکردهای نحوی نشانه ها هم وارد بازی می‌شود. "مردن" فعل لازم، در هم‌نشینی با "خودم را" متعدی می شود، غریب می‌شود و جهانی، متنی ناایستا و معنا ناشدنی در عین وفور معنی تولید می‌شود می توان به همین روال ادامه داد.

نشانه تا وقتی منفرد است، کم و بیش مثل نشانهٔ سوسوری عمل می‌کند، نه با آن قطعیت، ولی ثقل دارد، وحدت دالی است با مدلولی، هم‌نشین که می‌شود یا نشانه های دیگر که برای نشانه های پیشین، و نشانه های پیشین برای نشانه های بعدی، حکم ضد نشانه را دارند، مدلولشان بتدریج رنگ می‌بازد، و به بازی در می‌آیند. دریدا می‌گوید "مفهوم مدلول هیچ گاه برای خود و در خود وجود ندارد..."[5] ما مدعی هستیم که مفهوم مدلول در هم‌نشینی نشانه‌ها و در دیالکتیک نشانه و ضد نشانه وجود در خود و برای خود را از دست می‌دهد و به این ترتیب بازی نشانه‌ها، و نه دالها، آغاز می شود.

جمع بندی می‌کنم. ضد نشانه از نوع نشانه است. نشانه در هم‌نشینی با نشانه دیگر امکان متلاشی کردن نشانهٔ اول را می‌یابد و به ضد نشانه بدل می‌شود. ضد نشانه در دل نشانه است. این هم‌نشینی است که محیط لازم را برای تعامل دیالکتیکی و پویای نشانه‌ها (ضد نشانه‌ها) به وجود می‌آورد. زنجیرهٔ هم‌نشین از نوع زنجیرهٔ زمان است. بعد زمان دارد حالا بعد زمانی که دریدا مطرح می‌کند امکان حضور در زندگی نشانه را می یابد. همان طور که روی خط زمان پیش می‌رویم، یعنی روی محور هم‌نشین، که محور دریافت زنجیرهٔ نوشتار (یا گفتار) است، نشانه‌ها با بازی کردن نقش ضد نشانه برای نشانه های پیشین و پسین آنها، امکان تداعی گذشته و آیندهٔ آنها را، تداعی غایب را از طریق حاضر بوجود می‌آورند. فقط بر زنجیرهٔ هم‌نشینی است که "تمایز و تعویق" (différance) تحقق می یابد. نشانه‌ای در تمایز با کل نشانه های زبان برای لحظه ای معنی می‌یابد؛ این معنی فقط تا لحظهٔ آمدن نشانهٔ بعدی در زنجیره اعتبار دارد و به همین دلیل معلق است، و به تعویق می‌افتد و این روند پیوسته ادامه می‌یابد. در هر لحظه معنی هست و در عین حال آنچه هست، لرزان و فروریزنده است چرا که همیشه ضد نشانه ای در راه است.

و اما نانشانه. در زبان، نانشانه معنی ندارد. یعنی هر دالی تا وقتی ارزش تمایزی نسبت به دالهای دیگر دارد نشانهٔ زبانی است و منطبق بر مدلولی. اما در شعر، بخصوص آنچه در نحله ای از شعر امروزمان می‌بینیم، گاه نشانه های زبانی چنان در کنار هم "چیده می‌شوند" که نسبت به هم خنثی می‌شوند، دیگر همدیگر را منفجر نمی کنند و به هوا نمی فرستند. کاری به کار هم ندارند. در نتیجه بر خلاف ادعای شاعران این نحله، بی معنایی جای وفور معنا و تکثر را می‌گیرد. آنچه پدید می‌آید دیگر متن نیست، چون کنش ندارد، برهم کنش ندارد. نشانهٔ زبانی به سوی نانشانه شدن کشانده شده است. دریدا خود جایی می‌گوید: "برای آنکه نوشته نوشته باشد باید کماکان "کنش" داشته باشد، و خوانا باشد"[6] نوشته ای که دیگر نوشته نبود، یعنی کنش نداشت، نشانه را به نانشانه بدل می‌کند (ولی نشانه زبانی هیچ گاه در قالب نانشانه قطعیت نمی یابد، چراکه به هر رو نشانهٔ زبانی میل به دلالت دارد، ولی این جا این دلالت ملالت بار است و از ایستایی خود نشانه ایستاتر). به ذکر نمونه ای بسنده می کنم:

بلند که شوم دراز می‌شوم از تو/ شبیه خوابی بلند / آخرین نشانه / زیاد/ خواب تو درازتر / ... (جمالی، ۱۳۷۷) ■

۱. باکهسن، ۱۹۶۰
۲. ملن
۳. دریدا، ۱۹۸۱
۴. دریدا، ۱۹۷۸
۵. دریدا ۱۹۶۸
۶. دریدا، ۱۹۸۳