

کاربست الگوی معناکاوی کریستوا در خوانش شعری از رضا براهنی

مسعود الگوونه جونقانی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان،

اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۴/۰۶/۲۱، تاریخ تصویب: ۹۵/۰۳/۰۱، تاریخ چاپ: بهمن ۱۳۹۷)

چکیده

ژولیا کریستوا (۱۹۴۱-) یکی از مهم‌ترین پژوهش‌گران در حوزه نشانه‌شناسی به شمار می‌رود. نشانه‌شناسی کریستوا با عنوان معناکاوی شناخته می‌شود. معناکاوی علاوه بر بررسی شبکه‌های دلالتی در سطح خودآگاه به شبکه‌های غیردلالتی رانه‌محور نیز توجه دارد و در واقع بیشتر به عناصری از دلالت توجه دارد که خارج از حیطه ساختارهای بهنجار دلالت و قراردادهای اجتماعی واقع شده‌اند. به همین دلیل، در معناکاوی با دو وجه روبه‌رو هستیم، وجه نمادین و وجه ایمایی. وجه نمادین اساساً متوجه زبان، دلالت و قراردادهای اجتماعی است، اما وجه ایمایی متوجه رانه‌ها، سائق‌ها و عواطفی است که به نحوی وارد زبان شده‌اند. از آنجاکه به زعم کریستوا، شعر نوعی عصیان در برابر زبان است و بدین ترتیب امکان جریان یافتن وجه ایمایی را در بستر زبان فراهم می‌آورد، در پژوهش حاضر کوشیده شده است، شعری از رضا براهنی، به طور موردی، بر اساس الگوی معناکاوی کریستوا تحلیل و بررسی شود. بررسی این شعر نشان می‌دهد که وجه ایمایی از طریق شگردهایی مانند اصواتی که مستقل از وجه ارتباطی عمل می‌کنند، بی‌معنایی، قطع و سکوت، تکرار، وزن، هم‌آوایی و هم‌معنایی در بستر زبان پدیدار می‌شود. در پایان مشخص می‌شود که کاربرد این الگو در زمینه شعرپژوهی اهمیت ویژه‌ای در نقد عملی دارد.

واژه‌های کلیدی: کریستوا، معناکاوی، وجه نمادین، وجه ایمایی، رضا براهنی.

۱- مقدمه

ژولیا کریستوا (۱۹۴۱-) یکی از چهره‌های شاخص در زمینه‌های زبان‌شناسی، نقد ادبی، نظریه فرهنگی و روانکاوی است. از جمله موضوعات بنیادی اندیشه وی که او را از هم‌تایان خود متمایز می‌کند مبحث نشانه‌شناسی^۱ است. او شیوه جدیدی از نشانه‌شناسی را به نام معناکاوی^۲ پی‌ریزی کرده است. کریستوا در برپایی حوزه معناکاوی متأثر از نشانه‌شناسی سوسور و پیرس است، اما با غور و تعمق در اندیشه‌ها و آرای بنونیست موضوع سوژکتیویته^۳ را به تحلیل‌های خود وارد کرده است؛ موضوعی که نشانه‌شناسی سوسور و پیرس آن را به دلیل ملاحظات روش‌شناختی به کناری نهاده بود. در همین راستا، کریستوا به شدت منتقد آن دسته از رویکردهایی است که موضوع زبان را به امری عینی تقلیل داده و از هرگونه توجه به سوژه انسانی باز مانده‌اند. او معتقد است «فلسفه‌های زبان- در زمان وی- تنها چیزی در حد افکار یک مسئول بایگانی، باستان‌شناس یا مرده‌پرست است» (کریستوا، ۱۹۸۴، ۱۳).

این قبیل رویکردها، که به دلیل روش‌شناسی ضد انسان‌گرایانه خود شهره‌اند در دهه شصت با عنوان ساختارگرایی فرانسوی فعالیت می‌کنند. قریب به اتفاق ساختارگرایان فرانسوی در بررسی‌های خود «سوژه معرفتی را به کناری می‌نهند» (همان، ۳)، اما کریستوا با این‌که در همین زمینه فکری پرورش می‌یابد، همواره منتقد آن است. او معتقد است در نگرش‌های ساختارگرا «با زبان همچون یک امر مصنوع و بی‌روح برخورد می‌شود و فراشد پویایی که انسان به واسطه آن معنا و تجربه را بر می‌سازد نادیده گرفته می‌شود» (مک‌آفی، ۲۰۰۴، ۱۴). بنابراین، به زعم کریستوا رویکردهایی که به هر دلیل، سوژه انسانی را در آفرینش معنا یا بازتولید آن نادیده می‌گیرد، محکوم به شکست هستند،

۱. کریستوا، همواره نشانه‌شناسی (*La sémiotique*) را به مثابه علم عمومی نشانه‌ها در نظر دارد و بدان متوجه است، اما برداشت وی از نشانه‌شناسی متضمن قلمرو خاص دیگری نیز هست که وی آن را «وجه ایمایی» (*Le sémiotique*) می‌نامد و یکی از دو جزء فرایند دلالتی می‌شمارد. جزء دیگر این فرایند وجه نمادین (*Le symbolique*) است (ر.ک. کریستوا، ۱۹۸۴: ۴).

۲. Semanalysis

معناکاوی در زبان انگلیسی به صورت «*semanalysis*» به کار می‌رود. در این ترکیب، لفظ «*séme*» از لفظ یونانی «*sémeion*» گرفته شده است و معادل نشانه «*sign*» است، اما معانی دیگری مانند ردپا، علامت، ویژگی شاخص، مهر و نقش یا نمود را نیز در بر دارد (ر.ک. کریستوا، ۱۹۸۴: ۲۵).

۳. Subjectivity

چون «هر نظریه‌ای درباره‌ی زبان، در حقیقت، نظریه‌ای است درباره‌ی سوژه» (آلبور، ۱۹۹۷، مقدمه ۱۸) و نمی‌توان به نظریه‌هایی که در غیاب سوژه به موضوع زبان می‌پردازند اعتماد کرد. به این دلیل است که او بر خلافِ نگرش‌های ساختارگرا، موضوع سوژه انسانی را در پژوهش‌های خود وارد کرده و «دو حوزه‌ی عظیم سوپرتکتیویته و زبان را در هم آمیخته است» (مک‌آفی، ۲۰۰۴، ۱۴). آلن در اثرِ خود، بینامتنیت، چکیده و نقاوه چنین نگرش‌هایی را بدین شرح آورده است،

«در رویکردهای نشانه‌شناختی در دهه‌ی شصت، اسطوره‌ها، سنت‌های فرهنگی شفاهی، متن‌های ادبی، و در واقع هر متن فرهنگی به صورت علمی تحلیل می‌شود و چون دال‌ها، همواره، در یک نظام هم‌زمانی حاضرند و ایفای نقش می‌کنند، مدل‌های تعیین‌پذیری برای آن دال‌ها مهیا می‌کنند. چنین رویکردهایی از هرگونه توجه به سوژه انسانی به منظور حفظِ عینیت پرهیز می‌کنند» (آلن، ۱۳۸۵، ۵۲-۵۳).

کریستوا از طرفی دیگر در برپایی حوزه‌ی معناکاوی، تحت تأثیر پدیدارشناسی هوسرل و روانکاوی لکان است. او مباحثی را که در این حوزه‌ها آموخته است، با جرح و تعدیل‌هایی در معناکاوی خود وارد کرده است. برای نمونه تقابلِ وجهِ «ایمایی»^۱ و وجهِ «نمادین»^۲ موضوعی است که یادآور طرح سه بخشی لکان درباره‌ی زبان است. لکان در ساحتِ زبان، به سه وجه متمایز، یعنی امر واقع، امر خیالی و امر نمادین قایل است. همین نگرش است که به نوعی دیگر در تحلیل‌های وی بازتاب یافته است. در ادامه خواهیم دید که تقابل مطرح شده از سوی کریستوا چه ویژگی‌هایی دارد.

تأثیرپذیری کریستوا از هوسرل را نیز می‌توان در اصطلاحی دید که وی از هوسرل به وام گرفته است. این اصطلاح با عنوان «مرحله‌ی نهادیک»^۳ شناخته می‌شود و به همین صورت نزد هوسرل به کار رفته است. مرحله‌ی نهادیک بیانگر مرحله‌ای است که سوژه وارد جهان اجتماعی می‌شود. در این جهان، با اینکه غلبه‌ی قواعد اجتماعی، منجر به پیدا شدن تصورات تک‌گویانه از زبان می‌شود، سوژه با قدم نهادن به همین جهان اجتماعی است که وجه نمادین زبان را برای بیانِ خویش به کار می‌گیرد و به واسطه‌ی آن هویت خویش را رقم می‌زند. بنابراین

۱. Semiotic

۲. Symbolic

۳. Thetic phase

مرحله نهادیک «پیش شرط ضروری بیان و به تبع آن پیدایی سوژه سخن گو است» (بکر، ۲۰۰۵، ۱۶۵).

به هر ترتیب، بر اساس آنچه گفته شد تلقی کریستوا از زبان منجر به پدید آمدن شیوه خاصی به نام معناکاوی شده است که در ادامه به برخی از مهم ترین وجوه آن پرداخته شده است. در این پژوهش کوشش بر آن است نحوه جریان یافتن وجه ایمایی در بستر زبان بررسی شود، به همین منظور شعر «از هوش می روم» از رضا براهنی، بر اساس الگوی کریستوا تحلیل و بررسی می شود. بنابراین پرسشی که به طور صریح در این پژوهش مطرح می شود این است که وجه ایمایی از طریق چه شگردهایی در بستر زبان پدیدار می شود. بدیهی است از طریق فراهم آوردن پاسخی درخور به این پرسش، این امکان فراهم می آید که بتوان آثار ادبی را در پرتو این مباحث بررسی کرد.

۲- پیشینه پژوهش

پژوهش های معدودی با استفاده از الگوی معناکاوی کریستوا به تحلیل و بررسی شعر پرداخته اند. از این میان، فیروزی و اکبری (۱۳۹۱) در پژوهشی با نام «مفهوم معناکاوی در اندیشه ژولیا کریستوا» به این موضوع می پردازند که کریستوا چگونه وجه ایمایی و وجه نمادین را در نظریه تحلیل معنایی خود، به ویژه در حوزه هنر و ادبیات، تلفیق می کند. سلیمی و سکوت جهرمی (۱۳۹۳) نیز در پژوهشی مشترک، پس از تبیین مفهوم آلوده انگاری در اندیشه کریستوا، ابزارهای تحلیلی نظریه آلوده انگاری را در تحلیل شعر «دلم برای باغچه می سوزد» از فروغ فرخزاد به کار برده اند. این پژوهش با تکیه بر مبانی و ابزارهای واکاوانه نظریه آلوده انگاری، امکان تأویل پذیری و خوانش های بدیع از این شعر را به محک گذاشته و درصدد پاسخ به این پرسش است که آیا امکان کاربست چنین رویکردی در خوانش اشعار فروغ فرخزاد و دیگر شاعران معاصر فارسی وجود دارد یا نه؟ در پژوهش حاضر که به بازخوانی شعر «از هوش می روم» از رضا براهنی می پردازد، علاوه بر مؤلفه های مطرح شده در پژوهش های پیشین، به این موضوع پرداخته شده است که چگونه وجه ایمایی، از طریق شگردهایی از قبیل اصواتی که مستقل از وجه ارتباطی عمل می کنند، بی معنایی، قطع و سکوت، تکرار، وزن، هم آوایی و هم معنایی، در بستر زبان پدیدار می شود. به همین منظور، در آنچه در پی می آید نخست کلیات نظریه کریستوا مطرح می شود و به دنبال آن شعر «از هوش می روم» بر اساس این الگو بررسی و تحلیل می شود.

۳- کلیات نظریه کریستوا

۳-۱- معناکاوی

معناکاوی که در یکی از آثار شاخص کریستوا، یعنی «انقلاب در زبان شعری» (۱۹۷۴) مطرح می‌شود بر مادیّت بنیادی زبان تأکید دارد و در واقع جایگزین نظریه ایستا و صوری نشانه‌شناسی سوسور و پیروان فکری او شده است. در معناکاوی، زبان به عنوان یک نظام نشانه‌ای پویا تلقی می‌شود و مهم‌تر اینکه نقش تاریخی سوژه و فاعلیت وی در شکل‌گیری نظام زبان اهمیت می‌یابد. به همین دلیل است که منتقدان، پیدایی معناکاوی را دال بر «چرخش نظری کریستوا» (بکر، ۲۰۰۵، ۱۶۱) می‌دانند.

کریستوا بر این باور است که نشانه‌شناسی سوسوری «هیچ فهمی از بازی، لذت یا میل» (همان‌جا) ندارد و این موضوعات را صرفاً حاشیه‌ای تلقی می‌کند، اما معناکاوی دقیقاً در پی فهم چنین کنش‌هایی است و به همین منظور به عناصری از دلالت توجه می‌کند که ظاهراً خارج از حیطه ساختارهای بهنجار دلالت و قراردادهای اجتماعی واقع شده‌اند، اما در واقع بنیاد اصیل و واقعی معنا به شمار می‌روند.

معناکاوی در حقیقت بر فرایندهای رانه‌محور و بی‌انتظام ناخودآگاه متمرکز است. این فرایندها ممکن است، از طریق آثار هنری به درون رمزگان دلالتی راه یابند. به طور کلی، «هنر، امر بیان‌نشدنی را بیان می‌کند» (بدینت، ۱۹۰، ۸۰۷)؛ یعنی «وجود مادی و نفسانی از طریق هنر است که قابلیت بیان پیدا می‌کند» (کلنتر، ۲۰۱۱، ۲۲). به همین دلیل است که بروز و ظهور این قبیل فرایندها را در زبان شعر^۱ می‌توان مشاهده کرد، چون زبان شعر در برابر «قواعد دستور زبان و معناشناختی عصیان می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۲، ۳۲۶). البته، زبان شعر «منش دوگانه‌ای دارد؛ یعنی از یک سو به قوانین زبان هرروزه وابسته است و از سوی دیگر با شکستن این قواعد و قانون‌ها تحقق می‌یابد» (همان‌جا).

۳-۲- معناپردازی^۲ - دلالت‌مندی^۳

سودای مطالعه دقیق و عینی زبان، در مکاتبی چون ساختارگرایی منجر به این شده است که پدیداری مانند زبان در ساحتی ضدانسان‌گرایانه بررسی و تحلیل شود و این موضوع به زعم

۱. آنچه سرکوب شده و به امر نشانه‌ای احاله شده است در زبان سامان‌نیافته کودکان، زبان شعر، و زبان بیماران روان‌رنجور تجلی می‌یابد (برتنس، ۱۳۸۳: ۱۹۳).

۲. Significance

۳. Signification

کریستوا هم‌ارز با نادیده انگاشتن «معناپردازی» و توجه صرف به «دلالت‌مندی» است. از تحلیل‌های کریستوا این گونه بر می‌آید که دلالت‌مندی، به خودی خود، امری مستقل از سوژه است و بنابراین می‌تواند در غیاب فاعل انسانی امکان بروز پیدا کند، اما معناپردازی فرآیند مستمر و متغیری است که صرفاً با حضور سوژه امکان می‌یابد.

کریستوا اصطلاح دلالت‌مندی را زمانی به کار می‌برد که می‌خواهد به رابطه ایستا و ثابت دال و مدلول اشاره کند. این رابطه برآمده از تحلیل‌هایی است که معناشناسی ساختارگرا^۱ به دست می‌دهد. کریستوا معتقد است که رابطه دال و مدلول در نگرش مذکور بیش از حد به موازین خردورزانه دکارتی پایند است (ر.ک. کریستوا، ۱۹۸۰، ۲۸۷-۲۹۱) و به همین دلیل رابطه‌ای صلب و سخت است و بنابراین قابلیت آن را ندارد که پویایی فراشده دلالت را به تصویر بکشد. به زعم وی در معناپردازی «هیچ محدودیتی برای بازی معنا وجود ندارد» (کالر، ۱۳۸۸، ۳۳۸)، بنابراین در همین راستا می‌کوشد تا با طرح موضوع معناکاوی امکان «بازسازی و سرهم‌بندی دوباره شبکه زبانی» (کریستوا، ۱۹۶۹، ۲۲۵ به نقل از: پرودم) را بررسی کند. به این ترتیب، اگر نشانه را صرفاً برآیند تداعی ثابت و ایستا بین دال و مدلول تصور کنیم، آن‌گاه با رابطه‌ای نامتغیر روبه‌رویم که محدودیت اجتماعی بر آن حاکم است؛ محدودیتی که امکان معناپردازی نامحدود را سلب می‌کند. اما به زعم کریستوا فراشده دلالت در معناپردازی برخلاف دلالت‌مندی سیال و پویاست و این امکان را فراهم می‌آورد که یک نشانه چه در سطح دال و چه در سطح مدلول تداعی‌های بی‌شماری را به طور هم‌زمان برانگیزد.

جالب است که کریستوا، به هیچ وجه در همین سطح متوقف نمی‌شود. او معتقد است تمامی الفاظ هم‌آوا و هم‌معنی که به سایر زبان‌ها تعلق دارند نیز ممکن است با یک نشانه تداعی شوند و بنابراین در حوزه امکانات معناپردازی قرار می‌گیرند. البته همان‌طور که ایگلتون به درستی اشاره می‌کند، این شیوه از برخورد با تداعی که در معناکاوی کریستوا به چشم می‌خورد به این منتهی می‌شود که «نقد کریستوا به طرز خطرناکی فرمالیستی و به آسانی قابل تحریف» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ۲۶۱) به نظر برسد.

به هر ترتیب، به زعم کریستوا، در معناپردازی علاوه بر موارد مذکور گاهی با مجموعه‌ای از تداعی‌ها سروکار داریم که در دایره باورهای اسطوره‌شناختی و انگاره‌شناختی یا باورهای علمی قرار می‌گیرند. این قبیل تداعی‌ها در معناپردازی منجر به فرارفتن نشانه به سطح نماد

می‌شود. برای مثال، لفظ «شیر» در سطح باورهای اسطوره‌شناختی و انگاره‌شناختی ممکن است تداعی‌کننده مردادماه، خورشید، شمس، حضرت علی (ع) و ... باشد. بر اساس آنچه گفته شد معناپردازی، بر خلاف دلالت‌مندی، نامحدود است و به چهار شکل حاصل می‌شود،

- ۱) بر اساس دال‌هایی که با دال مورد نظر مشابهت آوایی / نوشتاری دارند. (هم‌آوایی)
- ۲) بر اساس مدلول‌هایی که با مدلول مورد نظر مشابهت معنایی دارند. (هم‌معنایی)
- ۳) بر اساس مجموعه دال‌ها یا مدلول‌هایی که در سایر زبان‌ها یافت می‌شوند و با دال یا مدلول مورد نظر در زبان مبدأ مشابهت دارند.
- ۴) بر اساس تمامی اشکال نمادینی که در مجموعه باورهای اسطوره‌شناختی و انگاره‌شناختی یا باورهای علمی جای دارند و به همراه نشانه مورد نظر تداعی می‌شوند. (نک، پرودوم و دیگران، ۲۰۰۶).

۳-۳- وجه ایمایی - وجه نمادین

مک‌آفی در تحلیل فراشد دلالتی زبان از چشم‌انداز کریستوا این‌گونه می‌نویسد،

در فراشد دلالتی اگر به زبان توجه کنیم متوجه دو وجه متفاوت آن می‌شویم، وجهی که با بیان آشکار و سامان‌مند معنا سروکار دارد و وجهی که با انگیزش عواطف یا به تعبیری تخلیه رانه‌ها یا انرژی‌های روانی سوژه درگیر است. وجه نخست، همان ساحت نمادین و دیگری، بیانگر ساحت ایمایی زبان است. کریستوا، البته، بر خلاف دوگانی‌های موجود در اندیشه غربی، معتقد است این دوگانی به هیچ وجه بیانگر دو قطب مقابل هم نیست، بلکه بیشتر بیانگر شبکه‌ای در هم تنیده است. کریستوا نشان می‌دهد که «این دو قطب به ظاهر متباین چگونه در یکدیگر آمیخته‌اند (مک‌آفی، ۲۰۰۴، ۱۵-۱۷).

همان‌طور که از این نقل قول برمی‌آید، کریستوا، با طرح موضوع معناکاوی، کوشیده است فراشد دلالتی را به بهترین وجه ممکن توجیه و تبیین کند. او معتقد است در فراشد دلالتی دو وجه متمایز، اما در هم تنیده، وجود دارد که برساننده زبان محسوب می‌شود، وجه نمادین و وجه ایمایی.

وجه نمادین متوجه امر «بسامان و عقلی» (سلدن، ۱۳۸۴، ۱۷۹) است. منظور کریستوا، از امر بسامان و عقلی وجهی از فراشد دلالتی است که به «حوزه اجتماعی دلالت» (کریستوا،

(۱۹۸۴، ۲۴) مربوط است و نمود آن را می‌توان در «علم، منطق یا حقوق» (بکر، ۲۰۰۵، ۱۶۲) دید. در وجه نمادین، زبان به مثابه امری تلقی می‌شود که متوجه دلالت^۱ است. دلالت‌مندی نشانه‌ها شرط برقراری روابط اجتماعی از طریق زبان به شمار می‌رود، به بیانی دیگر برقراری رابطه اجتماعی مستلزم فهم دلالت‌مندی نشانه‌هاست. پس این موضوع زمانی ممکن می‌شود که به وجود معانی ثابت در زبان قایل باشیم. بر این اساس، می‌توان گفت که تثبیت نظام دلالت‌مندی و ایجاد معانی ثابت در زبان کاری است که به واسطه وجه نمادین زبان صورت می‌پذیرد تا برقراری رابطه اجتماعی را تسهیل کند. به همین دلیل است که وجه نمادین زبان «نظام‌مند، قاعده‌محور و در پیوند با نظم اجتماعی» (کین، ۲۰۰۱، ۲۱۶۶) است.

کریستوا معتقد است که نشانه‌شناسی سوسور عمدتاً متوجه این وجه زبان است و وجه ایمایی را نادیده گرفته است. همان‌طور که می‌دانیم، سوسور در کتاب *دوره زبان‌شناسی عمومی* تمایزی را مطرح می‌کند که نشانه‌شناسی را به راه جدیدی می‌کشاند. در الگوی دو وجهی او، نشانه از یک آوای صوتی به نام دال و یک تصور ذهنی به نام مدلول تشکیل می‌شود. سوسور تأکید می‌کند که دال و مدلول هر دو سویه ذهنی و انتزاعی دارند و رابطه آن‌ها بر اساس تداعی استوار است. در این الگو، مصداق که متوجه دلالت بیرونی است جایگاهی ندارد، اما در عوض مدلول که بر اساس دلالت زبانی استوار است اهمیت ویژه‌ای می‌یابد.^۲ در الگوی دو وجهی سوسور، سوژه یا فاعل سخن‌گو اساساً جایگاهی ندارد و به همین دلیل آنچه مطرح است رابطه صلب و ایستایی است که بین دال و مدلول برقرار است. این رابطه به تعبیر خود سوسور، اگرچه اختیاری است، اما پس از پذیرش عام کاملاً قراردادی می‌شود و در روابط اجتماعی، در نهایت، موضوعی ثابت و لایتغیر به شمار می‌شود. بنابراین کریستوا با طرح نشانه‌شناسی ویژه خود، یعنی معناکاو، می‌کوشد ضمن ملاحظه محدودیت‌های الگوی سوسوری، از آن فراتر برود. طرح «وجه ایمایی» به عنوان وجهی متمایز در انتقال معنی کوششی در این راستاست.

بر اساس آنچه گفته شد «آداب اجتماعی ایجاب می‌کند که ما ساحتی از زبان را به کار ببندیم که عاری از وجوه نفسانی مطلق یا هر گونه بیانی باشد که نظم اجتماع را به چالش می‌کشد» اما به هر ترتیب، «کاربرد هر روزه زبان توسط انسان در محیط اجتماعی، همواره مستلزم گنجاندن امر مازاد در زبان است، امری که حاکی از فرا رفتن کنش‌های دلالتی از سوژه و ساختارهای ارتباطی اوست» (کریستوا، ۱۹۸۴، ۱۶). این فراروی‌ها در حوزه‌هایی چون هنر،

۱. Signification

۲. برای بحث مستوفی در این باره ر.ک. سوسور، ۲۰۱۱: ۶۵-۷۰.

شعر یا آیین به وضوح دیده می‌شود. در این قبیل موارد ما شاهد بروز عواطفی هستیم که نظم اجتماعی را به چالش می‌کشند. به تعبیر کریستوا، این فرایندها که بیانگر «عصبان در برابر زبان» (همان، ۱۵) هستند شاخصه وجه ایمایی زبان به شمار می‌روند. وجه ایمایی زبان وجهی از فراشد دلالتی است که به واسطه آن تجربه پیش‌زبانی؛ یعنی رانه‌ها، سائق‌ها و عواطف وارد زبان می‌شوند. به تعبیر ایگلتون، وجه ایمایی «باقیمانده مرحله ماقبل اودیپی است که می‌توان آن را درون زبان کشف کرد» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ۲۵۸). وجه ایمایی در لایه زیرین انسان سخن‌گو قرار دارد» (مک‌آفی، ۲۰۰۴، ۱۸) و کاملاً «نفسانی، ناهمگن و مادی» (کلتنر، ۲۰۱۱، ۲۲) است.

۳-۱- بروز و ظهور مادی وجه ایمایی

همان‌طور که دیدیم، وجه ایمایی زبان بازتاب عواطف، رانه‌ها و سائق‌های ناخودآگاه است و اساساً ماهیتی روان‌شناختی دارد. وجه ایمایی بر خلاف وجه نمادین که متوجه حوزه اجتماعی دلالت است متوجه فرایندهای بدوی، عاطفی و نفسانی دلالت است. برت وجه ایمایی را از این لحاظ به «لالایی» ای تشبیه می‌کند که در حین خواندن آن علاوه بر معانی ثابت اجتماعی، عواطف و احساسات نیز منتقل می‌شوند.

وقتی مادر برای کودک لالایی می‌خواند، الفاظ به کار رفته در ترانه لالایی معانی مشترک اجتماعی را منتقل می‌کنند، مثلاً عبارت «فرزند عزیزکم بخواب» برساننده وجه نمادین است، اما لحن، نواخت و سایر عناصر موجود در لالایی واقعی مادر برساننده وجه ایمایی هستند. اکنون، تصور کنید مادر ترانه را با لحنی یکنواخت و بی‌روح بخواند، به احتمال زیاد لالایی او هیچ تأثیر عاطفی‌ای روی کودک نخواهد داشت (برت، ۲۰۱۱، ۱۰).

به این ترتیب، وجه ایمایی درون معانی ثابت اجتماعی پدیدار می‌شود، اما به طور هم‌زمان خود را از آن واپس می‌کشد. البته وجه ایمایی صرفاً به لحاظ اعتباری بر وجه نمادین تقدم دارد و نمی‌توان این دو را با خطوط صریح و روشنی از یکدیگر متمایز کرد و در واقع، «تنها از طریق وجه نمادین است که می‌توان به حضور مفروض وجه ایمایی پی‌برد» (کریستوا، ۱۹۸۴، ۶۸). این بدان معناست که «ایما فراشدی درون نظام نشانه‌ای است که محدودیت‌های آن را مورد تردید و تجاوز قرار می‌دهد و بدین‌وسیله سامان نمادین زبان را تحلیل می‌برد (ر.ک. ایگلتون، ۱۳۸۰، ۲۵۸-۲۶۰).

جریان یافتن وجه ایمایی در بستر زبان و فراشد دلالتی از طریق شگردهای صورت می‌پذیرد که عمدتاً آوایی و موسیقایی هستند. «به لحاظ روان‌شناختی، وجه ایمایی با فرایندهای بدوی، رانه‌ها، ناخودآگاه، جابه‌جایی، تراکم و هم‌چنین با کنش‌های جسمی، ضرب‌آهنگ‌ها و آواها مرتبط است» (بکر، ۲۰۰۵، ۱۶۲). این شگردها امکان هدایت انرژی رانه را به درون متن فراهم می‌کنند. به همین دلیل است که می‌توان گفت در صورتی که انرژی رانه در متن آزاد شود، ویژگی‌هایی از خود به جا خواهد نهاد که ناشی از تأثیرات آوایی یا واج‌شناختی است. این قبیل فرایندها وقتی به درون متن راه می‌یابند شاخص‌های موسیقایی متن را تشدید می‌کنند و بدان وجه بارزی می‌بخشند. کریستوا، خود، در این‌باره می‌گوید، «وجه ایمایی از طریق شگردهای آوایی (مانند انباشت^۱ یا تکرار واج‌ها و قافیه‌پردازی^۲) و شگردهای موسیقایی (مانند نواخت^۳ و آهنگ جمله^۴) انرژی رانه را به متن منتقل می‌کند» (کریستوا، ۱۹۸۴، ۸۶).

ویژگی موسیقایی لغات و ترکیبات متن، از این چشم‌انداز، مستقل از وجه ارتباطی زبان عمل می‌کند و با اینکه قابلیت آن را دارد که به مثابه بخشی از فراشد دلالتی تفسیر شود، اما به یقین این قابلیت را در ساحتی پویا و غیر ایستا به دست می‌آورد؛ ساحتی که به هیچ وجه در حصار مدلول‌های ثابت و ایستای وجه نمادین قرار ندارد و همواره با فرا رفتن از آن است که مدلول‌های سیال خود را باز می‌آفریند. کریستوا در بررسی شاعران نمادگرای پیش‌رو فرانسه ادعا می‌کند که شاعران نمادگرای پیش‌رو ویژگی‌های وجه ایمایی را به خوبی در شعر خود باز تابانده‌اند و موجب جهشی راستین در بازنمایی ادبی شده‌اند (کریستوا ۱۹۸۴، ۸۸) برای نمونه، در شعر شاعرانی مانند مالارمه و لوتره‌مون فرایندهای اولیه انگاره وزن و آوا از ناخودآگاه آزاد شده‌اند (سلدن، ۱۳۸۴، ۱۷۹). او معتقد است اگر بتوانیم مبانی این جهش را به درستی تبیین کنیم، این امکان فراهم می‌شود که دگردیسی‌های شبیهی را در آثار اصیل سایر ادوار تاریخی نیز باز جُست (همان، ۲). منتقدانی که الگوی کریستوا را در بررسی نویسندگان مدرن انگلیسی‌زبان به کار بسته‌اند نیز بر این نکته اذعان دارند که در میان نویسندگان انگلیسی آثار جیمز جویس و ویرجینیا ولف این خصوصیات را باز تابانده است. به زعم نگارنده، شاعر شهیر فارسی‌زبان، جلال‌الدین محمد مولوی بلخی، در سرودن غزلیات دیوان شمس به تمام و کمال وجه ایمایی

۱. Accumulation

۲. Rhyme

۳. Rhythm

۴. Intonation

زبان را منعکس کرده است. در شعر معاصر فارسی نیز رضا براهنی در بسیاری از آثار فرمالیستی خود از این قبیل امکانات به بهترین وجه استفاده کرده است.

به هر ترتیب، تفکیک وجه ایمایی از وجه نمادین کاملاً امری اعتباری است و نمی‌توان در نظام‌های نشانه‌ای مواردی را بازجست که صرفاً به این یا آن وجه دلالتی محدود و مختص شده باشند. البته، در نظام‌های نشانه‌ای غیر کلامی مانند رقص، موسیقی و آیین می‌توان به خلوص نشانه‌ای قایل شد، اما در سایر موارد هر گاه از زبان استفاده می‌کنیم این دو وجه به طور هم‌زمان در زبان حضور دارند و با اینکه «وجه ایمایی نزد کریستوا به عنوان وجه اساسی‌تر، ناشناخته‌تر و به لحاظ هنری، بارآورتر به شمار می‌رود، اما زبان هرگز نمی‌تواند منحصراً ایمایی یا نمادین باشد» (بکر، ۲۰۰۵، ۱۶۲). بر این اساس، در تقابل وجه ایمایی و وجه نمادین «همواره فراشدی دیالکتیکی در کار است. چنین دیالکتیکی مبتنی بر قراردادن رانه‌ها و سایق‌ها در یک سمت و ساختارهای اجتماعی و خانوادگی در سمتی دیگر است» (کریستوا ۱۹۸۴، ۴).

۳-۴- رخ‌متن^۱ و زادمتم^۲

کریستوا برای تحلیل کل متون ادبی تمایز ویژه‌ای را پیش می‌کشد، رخ‌متن و زادمتم^۳. تمایز بین رخ‌متن و زادمتم را می‌توان تمایزی همچون وجه ایمایی و وجه نمادین دانست. بر این اساس، منظور از رخ‌متن آن چیزی است که نحو و معنای متن در پی انتقال آن به زبان معمول است، اما زادمتم به پویایی بین کلمات مربوط است، معنایی که شاید ضرورتاً در متن به چشم نیاید. بر همین اساس، زادمتم متوجه آن دسته از مفاهیمی است که در شبکه دلالتی عام نمی‌گنجد؛ یعنی نمی‌توان صرفاً از طریق دال‌های موجود در متن به آن پی بُرد، چون که زادمتم

۱. Phenotext

۲. Genotext

مخبر در ترجمه «پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی» این دو اصطلاح را به ترتیب به متن پدیدایشی- متن نمودی برگردانده است. صفوی نیز در «بوطیقای ساختارگرا» برگردان متن پنهان-متن آشکار را پس‌نموده است. سلیمی کوچی ضمن پژوهشی درباره آلوده‌انگاری کریستوا، در مقابل این دو اصطلاح متن ظاهری- متن زایشی را آورده است. نگارنده این سطور نیز برگردان رخ‌متن- زادمتم را پیشنهاد کرده است.

۳. لفظ «pheno» از اصطلاح یونانی «phainesthai» به معنای پدیدار شدن گرفته شده است. بنابراین اصطلاح «pheno-text» به تجلی مادی یا شکل انضمامی متن دلالت می‌کند. لفظ «geno» از اصطلاح یونانی «genêtikos» به معنای خلق، پیدایش، یا آفرینش است. بنابراین اصطلاح «geno-text» به فرایند ایجاد نظام دلالتی - یا معناپردازی- دلالت می‌کند.

بیانگر نامحدود بودن دلالت است و تنها یک فراشد دلالتی را آشکار نمی‌کند، بلکه بیانگر تمامی فراشدهای دلالتی ممکن است. بدین سان می‌توان گفت «تمامی امکانات زبان شامل فراشدِ نمادپردازی، مجموعه باورهای انگاره‌شناختی و مقولاتِ زبانی پیش از آن‌که در قالب رخ‌متن پدیدار شوند، همچون امکاناتی نهفته در سطح زامتن به سر می‌برند.

بر خلافِ «زامتن که ماهیتِ زبان‌شناختی ندارد و فرایندی غیردلالتی» است رخ‌متن یک «ساختار است که از قواعد پیروی می‌کند و حضورِ سخن‌گو و مخاطب در آن مفروض است» (کریستوا ۱۹۸۴، ۸۷). این بدان معناست که در رخ‌متن با دال‌هایی روبه‌رو می‌شویم که بر اساس قواعد اجتماعی به مدلول‌های خاص خود دلالت می‌کنند و به همین دلیل سخن‌گو و مخاطب، به عنوان بخشی از جامعه، می‌توانند از طریق این وجه با یکدیگر تعامل کنند. کریستوا برای روشن شدن رابطه رخ‌متن با زامتن از رابطه‌ای یاد می‌کند که بین «توپولوژی با جبر» (همان‌جا) مشهود است؛ در توپولوژی ما با شکلِ ظاهری اشیاء اما در جبر با ساختِ آن سروکار داریم.

به طور کلی، رخ‌متن در حوزه توافقی اجتماعی است که معنادار و اصیل به نظر می‌رسد و به همین دلیل است که قاعده و نظام مشخصی دارد. در واقع، «آن دسته از عناصری که از محدودیت‌های فرهنگی-اجتماعی ناشی می‌شوند به همراه قواعد نحوی و سایر قواعد مرتبط نظم نمادین زبان یا رخ‌متن را پدید می‌آورند» (بِرت، ۲۰۱۱، ۱۱). اما، زامتن، با معنایی سروکار دارد که از رابطه دال و مدلول فراتر می‌روند، به بیانی ساده‌تر «ترکیب‌های خاص حروف و آواهای خاص (مثلاً واج‌آرایی یا نام‌آواها) از شاخص‌های زامتن هستند» (همان‌جا). زامتن را می‌توان بر این اساس، تجلی وجه ایمایی به شمار آورد و آن را «انرژی‌ای تلقی کرد که به پیدایش متن می‌انجامد»، اما رخ‌متن متنی است که بر اساس قواعد و ساختارهای مقبول زبان در نهایت به صورت «ساختاری زبان‌شناختی پدیدار می‌شود» (کین، ۲۰۰۱، ۲۱۶۶).

۴- خوانش شعر «از هوش می‌...» بر اساس الگوی کریستوا

(برای راحتی در ارجاع‌ها، سطرها شماره‌گذاری شده است)

از هوش می‌...

- ۱) معشوق جان به بهار آغشته منی
- ۲) که موهای خیس‌ات را خدایان بر سینه‌ام می‌ریزند و مرا خواب می‌کنند

- ۳) یک روزمی که بوی شانه تو خواب می‌بردَم
- ۴) معشوق جان به بهار آغشته منی تو شانه بزَن
- ۵) هنگامه منی
- ۶) من دست‌های تو را با بوسه‌هایم تُک می‌زدم
- ۷) من دست‌های تو را در چینه‌دانم مخفی نگاه داشته‌ام
- ۸) تو در گلوی من مخفی شدی
- ۹) صبحانه پنهانی منی وقتی که نیستی
- ۱۰) من چشم‌های تو را هم در چینه‌دانم مخفی نگاه داشته‌ام
- ۱۱) نَحرم کنند اگر همه می‌بینند که تو نگاه گلوگاه پنهانی منی
- ۱۲) آواز من از سینه‌ام که بر می‌خیزد از چینه‌دانم قوت می‌گیرد
- ۱۳) می‌خوانم می‌خوانم می‌خوانم تو خواندن منی
- ۱۴) باران که می‌وزد سوی چشمانم باران که می‌وزد باران که می‌وزد، تو شانه بزَن! باران که می‌...
۱۵) یک لحظه من خودم را گم می‌کنم نمی‌بینم
- ۱۶) اگر تو مرا نبینی من کیستم که ببینم؟ من نیستم که ببینم، نمی‌بینم
- ۱۷) معشوق جان به بهار آغشته منی اگر تو مرا نبینی من هم نمی‌بینم
- ۱۸) آهو که عور روی سینه من می‌افتد آهو که عور آهو که عور آهو که او، او که آ... او او
تو شانه بزَن!
- ۱۹) و بعد شیر آب را می‌افشانند بر ریش من و عور روی سینه من او او می‌افتد
- ۲۰) و شیر می‌خورد می‌گوید تو شیر بیشه بارانی منی منی و می‌افتد
- ۲۱) افتادنی که مرا می‌افتد هنگامه منی هنگامه منی که مرا می‌افتد
- ۲۲) آغشته منی معشوق جان به بهار آغشته منی تو شانه بزَن
- ۲۳) اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانم
- ۲۴) می‌خوانم می‌خوانم می‌خوانم اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانم می‌خوانم
- ۲۵) خونم را بلند می‌کنم به گلوگاهم می‌خوانم خونم را مثل آوازی می‌خوانم
- ۲۶) نَحرم کنند اگر همه می‌بینند که تو نگاه گلوگاه پنهانی منی
- ۲۷) اگر تو مرا نبینی اگر تو مرا نخوابانی، من هم نمی‌بینم من هم نمی‌خوابانم
- ۲۸) زانو بزَن بر سینه‌ام تو شانه بزَن
- ۲۹) پاهای تو چون فرق باز کرده از سرِ زیبایی به درون برگشته بر سینه‌ام تو شانه بزَن زانو!

- ۳۰ من پشت پاشنه‌هایت را چون میوه دوقلو می‌بوسم می‌بوسم
- ۳۱ هر پایت را در رختخواب عشق جداگانه می‌خوابانم بیدار می‌شوی می‌خوابانم
- ۳۲ بین! آری بین تو مرا تا ته بین زیرا اگر تو مرا نبینی من هم نمی‌بینم
- ۳۳ با وسعت نگاه برگشته به درون، به درون برگشته، تا ته بین تو شانه بز
- ۳۴ اگر تو مرا نخوابانی من هم نمی‌خوابانم نمی‌بینم اگر تو مرا حالا بیا تو شانه بز زانو
- ۳۵ من هیچگاه نمی‌خوابم از هوش می‌روم
- ۳۶ دیروز رفته بودم امروز هم از هوش می‌روم
- ۳۷ افتادنی که مرا می‌افتد هنگامه منی که می‌افتد معشوق جان به بهار آغشته منی، منی، منی
که مرا می‌افتد
- ۳۸ و می‌روم از هوش منی اگر تو مرا تو شانه بز زانو منی از هوش می‌...
(براهنی، ۱۳۷۴، ۸۴-۸۵)

۴-۱- اصواتی که مستقل از وجه ارتباطی عمل می‌کنند

ریفاتر در نشانه‌شناسی شعر می‌گوید اثر ادبی به شیوه غیرمستقیم سخن می‌گوید و با شگردهای مختلفی عمل می‌کند. او بیان غیرمستقیم را شامل جابه‌جایی، کژدیی، و آفرینش معنا می‌داند. جابه‌جایی زمانی رخ می‌دهد که «نشانه از معنایی به معنای دیگر تغییر می‌کند» (ریفاتر، ۱۹۷۸، ۲)، کژدیی شامل «ابهام، تناقض، یا بی‌معنایی» (همان‌جا) است، اما آفرینش معنا زمانی روی می‌دهد که «فضای متنی به عنوان اصلی برای سازمان‌دهی معنا عمل می‌کند. در این حالت، آن دسته از آحاد زبان‌شناختی که به خودی خود دارای معنای خاصی نیستند طوری تفسیر می‌شوند که گویی یک نشانه شعری هستند» (همان‌جا). نظام قوافی، واج‌آرایی‌ها، تقارن‌های موجود در متن از این قبیل به شمار می‌روند.

آنچه ریفاتر با عنوان آفرینش معنا بررسی می‌کند در اندیشه کریستوا در چارچوب تحلیل معناکاوانه بررسی شده است. کریستوا معتقد است که «وجه ایمایی» اساساً خود را در موسیقی متن به جای می‌گذارد (ر.ک. کین، ۲۰۰۱، ۲۱۶۶). به این ترتیب آواها و اصوات موجود در متن در ساحت غیردلالی به پدید آمدن معناهایی منجر می‌شوند که «وجه نمادین» از بازتاب آن‌ها ناتوان است.

یکی از ویژگی‌های بارز در بررسی شعر براهنی بروز و ظهور مادی وجه ایمایی در اصوات و آواهاست. برای نمونه، یکی از برجسته‌ترین بخش‌های این شعر سطر [۱۸] است که مصوت

بلند / او / ۱۳ بار در آن تکرار شده است. الفاظی که این مصوت در آن‌ها دیده می‌شود شامل ضمیر او [۵ بار]، لفظ آهو [۴ بار]، لفظ عور [۳ بار] و لفظ روی [۱ بار] است.

تکرار ضمیر «او، او، او» بعد از ترکیب «آهو که ...» در این سطر، به طور هم‌زمان بیانگر وجه نمادین و وجه ایمایی شعر است. یعنی، ضمیر او هم در سطح ارتباطی عمل می‌کند و هم در سطح غیردلالی، در سطح نمادین، «او» به مثابه ضمیری عمل می‌کند که معنای خود را در ارجاع به لفظ «آهو» - در آغاز همین سطر - باز می‌یابد. به بیانی دیگر، «او» و «آهو» هم مرجع هستند. اما در سطح ایمایی «او» دو کارکرد غیردلالی از خود نشان می‌دهد.

۱. از طرفی، گویی لفظ «او» تکرار لفظ «عور» در همین سطر است. تکرار ترکیب «آهو که عور، آهو که عور» درست پیش از عبارت «آهو که او ...» این موضوع را تا حدی تأیید می‌کند. گویی به تعبیر ایگلتون در بازتکرار ناقص لفظ «عور» با نوعی «غیاب یا قطع» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ۲۵۸) سروکار داریم. غیاب یا قطع از شگردهای وجه ایمایی به شمار می‌رود که ضریب معناپردازی نامحدود را افزایش می‌دهد. این بدان معناست که وقتی لفظ «عور» در این سطر به صورت بریده و ناقص در آمده و تنها هجای نخست آن - به صورت مصوت بلند / او - در سطر تکرار شده است، گویی به این موضوع دلالت می‌کند که لفظ عور سانسور شده است.

۲. از سویی دیگر، تکرار لفظ «او، او، او ...» نه تنها ماهیت موسیقایی سطر را افزایش داده است، بلکه می‌توان این تکرار را حاصل پژواک «آهوی عور» در خیال شاعر و بنابراین در زبان شعر تلقی کرد.

بدین سان، می‌توان نمونه‌هایی را در این شعر برشمرد که بیانگر این حقیقت است که وجه ایمایی از طریق اصواتی که مستقل از وجه ارتباطی عمل می‌کنند در رخ‌متن به جای می‌ماند. بررسی رخ‌متن کمک خواهد کرد که رانه‌های روانی، انرژی‌های مرتبط با آن و عواطف و نفسانیات منتقل شده در شعر را بهتر دریابیم. نمونه‌های دیگر چنین کارکردی از اصوات در سطرهای [۲]، [۱۴] و [۲۳-۲۵] آمده است.

۴-۲- بی‌معنایی

بروز و ظهور مادی وجه ایمایی با خلوص نشانه‌ای، به طور کلی، در هنرهای غیرکلامی مانند موسیقی و رقص یا در مواردی مانند اجرای آیین‌ها ممکن است. اما در ساحت زبان که با الفاظ سروکار داریم وجه ایمایی با وجه نمادین آمیخته و ممزوج است و تفکیک آن دو

از یکدیگر تقریباً غیرممکن است، چراکه به هر ترتیب، لفظ در بردارنده معناست و گریز از این معنای ثابت و ایستا گاهی تقریباً محال است. با این همه، «دال»ها قابلیت آن را دارند که مستقل از مدلول خود عمل کنند و به این ترتیب، منتهی به نوعی «بی‌معنایی» شوند. در ترانه‌های عامیانه، اوراد یا جادو نمونه‌های فراوانی از این بی‌معنایی‌ها را می‌توان بازجست. برای نمونه عبارت‌هایی مانند «آجی مَجی لا تَرَجی»، «آتَل مَتَل توتوله» و غیره. در ترکیب‌هایی از این دست، حضور دال و غیاب مدلول منتهی به بی‌معنایی می‌شود (ر.ک. آگدن و ریچاردز، ۱۹۹۴، ۶۶-۸۶). در این قبیل موارد، بار عاطفی و انرژی روانی دال است که اهمیت دارد و دال با ویژگی‌های خاص خود بهتر می‌تواند کیفیات جسمانی و مادی زبان را منعکس کند.

در بررسی شعر حاضر نیز با چنین نمودهایی روبه‌رو می‌شویم. شاخص‌ترین نمود چنین کاربرستی را می‌توان در سطر [۳۸] دید،

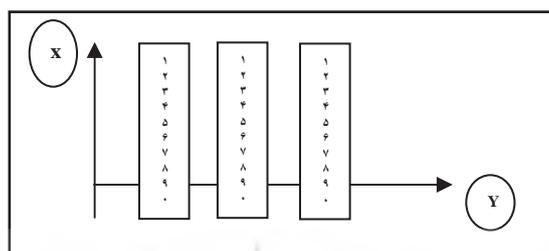
و می‌روم از هوش منی اگر تو مرا تو شانه بزنی زانو منی از هوش می‌...

سطر پایانی در این شعر، نمود کامل بی‌معنایی است. براهنی خود در این باره می‌نویسد «در سطر آخر، سرپیچی از مطلق‌های دستوری، نحوی و معناشناختی، و ارجاع‌پذیری را به اوج می‌رساند، حافظه‌ای را که از جملات و عبارات خود شعر دارد قطعه قطعه می‌کند و با تکه‌تکه کردن زبان آن را از معنی ساقط می‌کند» (براهنی، ۱۳۷۴، ۱۹۱). دقت در نحوه استفاده از کلمات و نحو حاکم بر این سطر نشانگر آن است که شاعر به عمد این سطر را طوری نوشته است که گویی «هذیان»های یک روان‌رنجور یا بیماری است که از هوش رفته یا در حال به هوش آمدن است.

علاوه بر شکل نحوی و معنایی جمله که در غیاب معنی شکل گرفته است، در پایان سطر نیز شاهد قطع جمله هستیم. در پایان سطر، لفظی که قطع شده و ناتمام گذاشته شده است، یعنی «از هوش می‌...» از سویی منتهی به تکثیر معناهای محتمل می‌شود و از سویی دیگر سطر را به بازتاب عاطفی و نفسانی «از هوش رفتن» مشتبه می‌کند. گویی کیفیات مادی و جسمانی از هوش رفتن در سطر به جای مانده است. این ویژگی، بیانگر حضور وجه ایمایی در زبان است چراکه «ایما را می‌توان از طریق کیفیات جسمانی و مادی زبان تشخیص داد» (ایگلتون، ۱۳۸۰، ۲۵۸).

۴-۳- قطع و سکوت

می دانیم که جمله از منظر ساختارگرایانی مانند سوسور یا یاکوبسن به طور هم زمان در دو محور افقی و عمودی شکل می گیرد. قبل از هر چیز به نمودار زیر دقت کنید،



نمودار (۱)، محور افقی و عمودی

«تصور کنید می خواهیم یک عدد سه رقمی بنویسیم. در محور عمودی [X] با ده انتخاب- از صفر تا نه- مواجهیم. در مرتبه یکان، دهگان و صدگان به ترتیب با ۱۰، ۱۰ و ۹ امکان جانشینی مواجهیم، یعنی در هر مرتبه از محور انتخاب- به طور کلی- با ده امکان مواجه هستیم. اکنون کافی است به محور دوم، یعنی، محور افقی [Y] نگاهی بیندازیم. هر یک از آحاد منفرد [در مبحث ما = نشانه‌ها] پس از انتخاب می‌توانند در محور ترکیب یا هم‌نشینی قرار بگیرند. احتمالات کلی برابر با $[9 \times 10 \times 10]$ یعنی ۹۰۰ احتمال است. اکنون با تعمیم این الگو به سطح گزاره، به راحتی می‌توانیم بگوییم گزاره از آحاد منفرد [نشانه] تشکیل می‌شود. هر یک از این آحاد در صورت دارا بودن شرایط معنایی خاص می‌تواند با عناصر منفرد دیگر در محور هم‌نشینی ترکیب شود تا گزاره شکل نهایی خود را به دست آورد. به این ترتیب، برای ایجاد یک گزاره درست کافی است قواعد انتخاب و ترکیب را به طور درست به کار ببریم» (ر.ک. میرباقری و دیگران، ۱۳۸۹، ۳۱-۳۰).

در محور هم‌نشینی، هرچه پیش‌تر برویم با محدودیت‌های بیشتری روبه‌رو خواهیم شد. این محدودیت‌ها عمدتاً ناشی از ساختار زبان است. برای نمونه در گزاره‌ای مانند «علی» «.....» امکانات بی‌شماری برای ادامه جمله داریم و بنابراین با زنجیره پیش‌بینی ناپذیری مواجهیم. اما در گزاره ناتمامی مانند «علی در را» محدودیت ساختاری جمله، حضور فعل را در این نقطه الزامی می‌کند. یعنی در این قسمت جمله نیازمند «فعل» است. البته بدیهی است که هر فعلی را نمی‌توان در اینجا به کار برد و شرایط معنایی فعل نیز باید لحاظ

شود. به این ترتیب، علاوه بر محدودیت ساختاری، محدودیت معنایی نیز در ساخت گزاره عامل تعیین کننده‌ای به شمار می‌رود.

پیش‌تر گفتیم که وجه نمادین به منظور برقراری ارتباط و تعامل اجتماعی تسلیم محدودیت‌های زبان می‌شود. پس در وجه نمادین زبان، گزاره با تمام محدودیت‌ها ساختاری و معنایی شکل می‌گیرد تا بتواند در بافت اجتماعی به عنوان گزاره‌ای معنا دار استفاده شود. بر همین اساس، اگر در محور هم‌نشینی، زنجیره جمله را در برهه‌ای خاص تکمیل نکنیم، علی‌رغم اینکه وجه نمادین زبان آسیب می‌بیند، ضریب معناپردازی افزایش می‌یابد. پس قطع جمله، در واقع، وجه ایمایی زبان را بهتر باز می‌تاباند، چون با قطع جمله و ناتمام گذاشتن آن، تمامی امکاناتی که در محور هم‌نشینی متصور است در حیطه معناپردازی‌های محتمل قرار می‌گیرند و به این ترتیب، صراحت برانداخته قلمرو ایمایی وارد قلمرو نمادین (سلدن، ۱۳۸۴، ۱۸۰) می‌شود.

در شعر حاضر، این شگرد سه بار و با سه هدف متفاوت به کار رفته است، در سطر پایانی، شعر با گزاره ناتمام «از هوش می‌...» به پایان می‌رسد. در این گزاره، اگرچه ساختار معنایی و نحوی آزادی چندانی برای افزایش امکانات معناپردازی به جای نمی‌گذارد و پایان جمله قابل پیش‌بینی است، اما این گزاره از طریق شگرد قطع و سکوت، به بهترین شکلی کیفیات مادی و جسمانی از هوش رفتن را بازتابانده است.

در ترکیب دیگری از این دست، در سطر [۱۴]؛ یعنی عبارت «باران که می‌...»، قطع جمله و ناتمام رها کردن آن این قبیل امکانات معنایی را محتمل می‌سازد، «باران که می‌آید»، «باران که می‌بارد»، یا «باران که می‌زند». با این همه، قطع جمله پس از اینکه عبارت «باران که می‌وزد» سه بار تکرار شده است، یقیناً به این معنی است که در این جایگاه نیز فعل «می‌وزد» مد نظر است. بنابراین در حوزه معنایی، این موضوع نه تنها منتهی به تأکید بر فرم آشنایی‌زدایانه فعلی می‌شود که مختص باد است نه باران، این امکان را نیز فراهم می‌آورد که ملاحظات معنایی دیگری از قبیل مستمر یا یکریز باریدن باران نیز، با این شگرد، در ذهن تداعی شود.

در سطر [۱۸] نیز لفظ آهو پس از چندبار تکرار، نهایتاً در پایان سطر تنها به صورت «آ...» تکرار می‌شود، بدیهی است مصوت بلندی مانند /آ/ در این جایگاه با اتکاء به موقعیت الفاظ پیشین، تغییر نقش می‌دهد و از یک واج به یک دال تبدیل می‌شود. بدیهی است مدلول «آ...» تنها در صورتی ممکن است در ذهن تداعی شود که به تکرار لفظ «آهو» در

طول سطر توجه کرده باشیم و در نهایت این مصوت بلند را شکل ناتمام آن لفظ تلقی کنیم. اینجاست که وجه ایمایی اصوات و آواها به روشنی مشخص می‌شود، چراکه آواها یا اصوات، بازمانده ساحتی از زبان هستند که در آن دلالت در غیاب الفاظ صورت می‌گیرد؛ در این ساحت «انرژی رانه از طریق شگردهای آوایی به متن منتقل می‌شود» (کریستوا، ۱۹۸۴، ۸۶).

۴-۴- تکرار

کریستوا معتقد است «انتخاب و توالی لغات، تکرار و ترکیب‌های ویژه، برسازنده وجه ایمایی زبان هستند» (بَرت، ۲۰۱۱، ۱۰). بررسی شعر حاضر نیز نشان می‌دهد که یکی از شاخص‌ترین شگردهای فرمالیستی که مؤید حضور پُررنگ وجه ایمایی در این شعر است، همانا عامل «تکرار» است. البته، در شعر حاضر عامل تکرار به شکل‌های متفاوت و با اهداف ویژه‌ای دیده می‌شود.

در جدول زیر برخی از مهم‌ترین موارد تکرار آمده است. در این موارد عامل تکرار، به هر نحو، نقشی در بازتاب وجه ایمایی زبان ایفا می‌کند.

جدول (۱)، تکرار

سطر	نوع تکرار	دفعات تکرار	عبارت یا لفظ تکرار شده	هدف تکرار
	ساده	۳ بار	می خوانم	تداعی کنش
	ساده	۲ بار	می بوسم	تداعی کنش
	قلب ساختاری	۲ بار	برگشته به درون	تداعی تصویر
	توازی ساختاری	بیش از ۴	اگر تو مرا نبینی، اگر تو مرا نخوابانی و...	تاکید بر عنصر معنایی
	تکرار در موضع قوافی	حدود ۵ بار	آغشته منی، هنگامه من و ...	احیای تصاویر پیشین

تکرار عبارت «می خوانم» در شعر، به ویژه، در سطر [۱۳] موجب پدید آمدن «۹» هجای بلند ---/---/--- در آغاز سطر می شود. تکرار ارکان سه گانه مفعولن/ مفعولن/ مفعولن که از طریق هجاهای بلند موجود در این لفظ پدید می آید، به نوعی یادآور نحوه اجرا یا خواندن آواز است. در واقع، تکرار هجای بلند به صورت ۹ هجای متوالی کشش‌ها یا تحریرهای آوازی را به یاد می آورد. در سطر [۳۰] نیز تکرار دوباره فعل «می بوسم»، در ساحتی غیر دلالتی، پیوند نزدیکی با عبارت «دو قلو» در همین سطر دارد. بدیهی است که بوسیدن میوه‌های دوقلو مستلزم آن است که شاعر دوبار این کار را تکرار کند، موضوعی که در وجه ایمایی شعر خود را به صورت تکرار دوگانه فعل به جای نهاده است. در سطر [۳۳] عبارت «برگشته به درون» بار دوم به صورت «به درون برگشته» تکرار شده است، شکل تکرار این عبارت، که بدان تکرار از طریق «قلب ساختار» می گوئیم، کمک می کند تا مفهوم «برگشتگی به سمت درون» از طریق ساخت عبارت نیز متداعی شود، نحوه چیدمان کلمات در عبارت به گونه‌ای است که همین مفهوم را مجدداً تداعی می کند.

از نمونه‌های برجسته تکرار در این شعر، موضوع تکرار از طریق «توازی ساختاری» است. در توازی ساختاری، قاعده بر این قرار است که ساختار نحوی جمله ثابت می ماند، اما سازه‌های معنایی جمله کم و بیش تغییر می کنند. این شگرد، این امکان را فراهم می کند که ساختار نحوی به پس زمینه حرکت کند، و عنصر معنایی، که معمولاً متغیر است، برجسته تر شود. در ساختار زبانی «قرآن کریم» چنین رویکردی بسیار مشهود است. از نمونه‌های معروف توازی ساختاری در قرآن می توان به ساختار کلی سوره «الشمس» اشاره کرد. برای نمونه، در آیات شریفه «۹» و «۱۰» این سوره با چنین ساختاری روبه‌رو هستیم، قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا (۹) وَ قَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا (۱۰). در بررسی شعر حاضر، به سهولت می توان نمونه‌های بسیاری از این نوع تکرار را مشاهده کرد.

در همگی مثال‌های که در زیر آمده است، ساخت‌های نحوی ثابت به صورت برجسته نشان داده شده است.

- (۱) من نیستم که بینم؟
- (۲) من کیستم که بینم؟
- (۳) من دست‌های تو را در چینه‌دانم مخفی نگاه داشته‌ام.
- (۴) من چشم‌های تو را در چینه‌دانم مخفی نگاه داشته‌ام.
- (۵) اگر تو مرا نبینی،

۶) اگر تو مرا نخوابانی،

۷) من هم نمی‌بینم.

۸) من هم نمی‌خوابانم.

نوع دیگری از عاملِ تکرار که در این شعر به خوبی خود را نشان می‌دهد، تکرار در موضع قافیه است. البته، در شعر حاضر نمی‌توان به موضعی برای قافیه‌پردازی قایل شد. اما به زعم نگارنده در شعر حاضر در برخی سطریندی‌ها با نوعی تکرار روبه‌رویم که با اندکی تسامح می‌توان آن را از این گونه به شمار آورد. در ترکیب‌هایی مانند «پنهانی منی» و «بارانی منی» و حتی «افتادن منی» - در صورتی که کسره را به اشباع بخوانیم - یا در عباراتی مانند «آغشته منی» و «هنگامه منی» این نوع قافیه‌پردازی به چشم می‌خورد. شایان ذکر است که زنگ قافیه امکان برانگیختن تداعی‌هایی را فراهم می‌آورد که ممکن است در طول شعر از هم فاصله گرفته باشند. یعنی، هر بار که به موضع قافیه نزدیک می‌شویم مجموعه‌ای از الفاظ هم‌آوا که در طول شعر پراکنده‌اند به طور هم‌زمان تداعی می‌شوند. کریستوا درباره اهمیت چنین تکرارهایی می‌گوید «وجه ایمایی از طریق شگردهای آوایی مانند قافیه‌پردازی انرژی رانه را به متن منتقل می‌کند» (کریستوا، ۱۹۸۴، ۸۶).

۴-۵- وزن

یکی از مواضعی که وجه ایمایی خود را در زبان به جای می‌نهد موسیقی کلام است. در واقع، «ایما به عنوان نوعی فشار دافعه در لحن و وزن قابل تشخیص است» (ایگلتنون، ۱۳۸۰، ۲۵۸). بررسی شعر حاضر نشان می‌دهد که رگه‌های مشخصی از وزن در برخی از سطرهای این شعر وجود دارد که آن‌ها را می‌توان از جمله مواردی دانست که شعر به سمت ناخودآگاه حرکت کرده است. در مثال‌های که در زیر آمده است، برخی از اوزان کامل یا ناقص نشان داده شده است.

پراکندگی هجاها	هجاها	وزن	مثال
۹ جای بلند	---/---/---	مفعولن / مفعولن / مفعولن	می خوانم می خوانم می خوانم
۷ هجای بلند - ۴ هجای کوتاه	---/UU-U/-U--	مستفعلن / مفاعل / فعلن فع	نحرم کنند اگر همه می بینند
۷ هجای بلند - ۵ هجای کوتاه	-UU/-U-U/-U-- -	مستفعلن / مفاعلن / فعلاتن	آهو که عور روی سینۀ من می...
۸ هجای بلند - ۵ هجای کوتاه	-U/---UU/-U-- -/U	مستفعلن / فعلاتن / فاعلات / فع	معشوق جان به بهار آغشته منی
۴ هجای بلند - ۲ هجای کوتاه	-U /-U--	مستفعلن / فعل	از هوش می روم هنگامه منی افتادن منی آغشته منی پنهانی منی باران که می وزد و ...

۴-۶- هم آوایی و هم معنایی

گفتیم که کریستوا در بحث معناکاوی متوجه معناپردازی و سیلان معناست. او برای روشن شدن موضوع، در تحلیل خود به پاراگرام‌ها پرداخته است. بررسی پاراگرام‌ها^۱ که بنابه نظر جاناتان کالر، نوعی جناس قلب، محسوب می‌شود (ر.ک. کالر، ۱۳۸۸، ۳۴۰-۳۴۳) امکان بررسی معناپردازی نامحدود را فراهم می‌کند. به تصور کریستوا، از طریق دال می‌توان کلیه امکانات آوایی یا نوشتاری‌ای را که به نوعی مشابه دال هستند تداعی کرد؛ بنابراین در ساحت معناپردازی، راز گستردگی معنا تداعی‌هایی است که ممکن است به وسیله دال برانگیخته شوند. بر این اساس «صورت‌های زبان صرفاً به یک معنی از پیش تعیین شده ارجاع نمی‌دهند، بلکه فضایی را پیش رویمان می‌گشایند که در آن فضا می‌توان صورت‌های زبانی را به زنجیره‌های دیگری که ردشان در این صورت به جا مانده است ربط داد» (کالر، ۱۳۸۸، ۳۴۰)، البته سیلان و پویایی معنا در سطح مدلول نیز از طریق تداعی‌های مرتبط با مفاهیم و

۱. بررسی پاراگرام‌ها در سطح دال نشان می‌دهد که آن‌ها مشابهت زیادی با موضوع جناس - در صنایع بدیعی - دارند، اما بررسی آن‌ها در سطح مدلول، آنها را به موضوع‌هایی مانند ایهام و مراعات نظیر مشتبه می‌کند.

مدلول‌های مشترک امکان‌پذیر است. به این ترتیب، برخلاف رابطه نسبتاً یک‌سویه دال-مدلول در نشانه‌شناسی سوسوری، نشانه در معناکاوی کریستوا به طور هم‌زمان می‌تواند مجموعه‌ای از الفاظ هم‌آوا یا هم‌معنی را برانگیزد و در ذهن احیا کند.

در بررسی شعر حاضر، لفظ شیر باعث پیدایی مجموعه‌ای از تداعی‌ها در سطح هم‌آوایی و سطح هم‌معنایی است. نشانه‌ای مانند «شیر» در سطح دال از طریق جناس قلب تداعی‌کننده لفظ «ریش» در سطر [۱۹] است. همین لفظ به واسطه مشابهت آوایی یا نوشتاری، شیر لبنی، شیر آب یا شیر جنگل را نیز به طور هم‌زمان تداعی می‌کند. همگی این تداعی‌ها در سطرهای [۱۹]-[۱۸] دیده می‌شوند،

(۱) و بعد شیر آب را می‌افشاند

(۲) و شیر می‌خورد

(۳) می‌گوید تو شیر بیشه بارانی منی

لفظ «شیر» در سطح مدلول نیز ممکن است مجموعه‌ای از مدلول‌های مرتبط با هر کدام از این شیرها را تداعی کند. مثلاً شیر جنگل مدلول‌هایی مانند (لیث، اسد، ارسلان و ...) یا شیر لبنی مدلول‌هایی مانند (لبن، ماست، دوغ، کره و ...) و شیر آب مدلول‌هایی مانند (آب، شیر مخلوط، آب گرم، آب سرد و ...) را ممکن است در ذهن سخن‌ور زبان تداعی کند. برای نمونه در شعر حاضر شیر جنگل با لفظ‌هایی در حوزه مشترک معنایی تداعی شده است؛ «بیشه» و «آهو» از این قبیل تداعی‌ها به شمار می‌روند. شیر آب نیز از طریق لفظ «آب» به ترتیب «باران» و سپس واژه‌ای هم‌ارز با آن، یعنی «بهار» را تداعی کرده است.

یکی از الفاظی که در سطح هم‌معنایی منتهی به پدید آمدن مجموعه‌ای از تداعی‌ها شده است لفظ «نحر» است. معنی «نحر» در لغت‌نامه دهخدا به این صورت آمده است، «کشتن شتر با فرو بردن نیزه به گلوگاه وی». این لفظ در سطرهای [۱۱/۱۲] و [۲۵/۲۶] عامل شکل‌گیری مجموعه‌ای از تداعی‌ها شده است که همگی در این شعر حضور دارند. مفاهیمی که در سطح معنایی هم‌زمان با لفظ «نحر» تداعی می‌شوند در بازتاب وجه ایمایی نقش مهمی ایفا می‌کنند. بر این اساس، لفظ «نحر» از سویی با خون و تداعی‌های آن مرتبط است. برای نمونه، وقتی نیزه را به گلوگاه شتر فرو می‌برند، «خون» با صدای «خرخر» از گلو زخمی بیرون می‌جهد. بازتاب این صدا را می‌توان در در سطرهای [۲۳-۲۵] به وضوح دید. در این سه سطر، صامت /خ/ در مجموع ۱۳ بار تکرار شده است. بدیهی است این تکرار وجه ایمایی زبان را به درستی بازتابانده است. لفظ «نحر» از سویی دیگر با گلو و تداعی‌های آن نیز ارتباط می‌یابد. «گلو»، «سینه»، «آواز» و «چینه‌دان» مجموعه‌ای تداعی‌هایی را شکل می‌دهند که هم‌زمان با لفظ «نحر» در

ذهن بر انگیخته می‌شوند. به نظر می‌رسد لفظ «آواز» پُلی است که تداعی‌های گروه اول و تداعی‌های گروه دوم را به یکدیگر پیوند می‌زند؛ چنین پیوندی از اینجا ناشی می‌شود که خونی که از گلو به بیرون پرتاب می‌شود به آوازی از جنس خون تشبیه شده است. چنین الفاظی به تعبیر یارمحمدی **پُل واژه** نامیده می‌شوند (یارمحمدی، ۱۳۹۱، ۱۱۱). کارکرد چنین الفاظی، علاوه بر در آمیختن تداعی‌ها با یکدیگر، ایجاد انسجام در متن است.

یکی از عبارتهایی که در این متن تقریباً کارکرد نامعلومی دارد، عبارت فعلی «شانه بزَن» است که ۹ بار تکرار شده است. به نظر می‌رسد که لفظ «شانه» در سطر [۳] «یک روز می‌که بوی شانه تو خواب می‌بردم» عامل این تداعی‌ها شده است. لفظ شانه به طور هم‌زمان به دو چیز دلالت می‌کند، «استخوان مابین دو دوش» و «چیزی که زلف و گیسو را بدان پرداز دهند». بنابراین لفظ شانه در سطح هم‌آوایی تداعی‌کننده هر دو معنی مذکور است و به همین دلیل در متن شعر با هر دوی آن‌ها مواجه می‌شویم. این تداعی امکان آن را ایجاد می‌کند که از طرفی مفاهیم مرتبط با زلف و گیسو و از سویی دیگر مفاهیم مربوط به دوش و کتف در ذهن شکل بگیرند. ترکیب‌هایی چون «موهای خیس» در سطر [۲] یا عبارت «بر سینه‌ام تو شانه بزَن» در سطر [۲۸] با مفاهیم گروه اول تداعی می‌شوند، اما حضور الفاظی مانند «سر»، «سینه»، «پاشنه»، «فرق»، «پا» و «زانو» در سطر [۲۹] بازتاب تداعی‌هایی به شمار می‌روند که همگی در حوزه معنایی مشترکی با شانه (به معنی دوش) قرار دارند.

۵- نتیجه‌گیری

خوانش نشانه‌شناختی شعر «از هوش می‌...» بر اساس الگوی کریستوا بیانگر آن است که در این شعر وجه ایمایی به طور مشخصی در کنار وجه نمادین به کار رفته است و در حقیقت جزئی از آن به شمار می‌رود یا به نوعی در آن تنیده شده است. در شعر حاضر، بروز و ظهور وجه ایمایی از طریق شگردهای متفاوتی صورت گرفته است. بنابراین فهم معنای اثر تنها در پرتو دلالت‌مندی صرف حاصل نمی‌شود، بلکه این امر از طریق مجموعه‌ای از معناپردازی‌ها میسر می‌شود. معناپردازی، بر خلاف دلالت‌مندی، سیال و پویاست و عمدتاً بازتاب رانه‌ها و عواطف درونی است. رانه‌ها و عواطف درونی، بر این اساس، از طریق شبکه‌های غیر دلالتی مانند اصوات و آواها، وزن و لحن، تکرار، قطع یا سکوت و شبکه الفاظ هم‌معنی و هم‌آوا خود را پدیدار می‌کنند. توجه به کارکرد این قبیل شگردها معناپردازی را به موضوعی پویا مبدل می‌کند. بدیهی است چنین رویکردی به تحلیل شعر ضمن اینکه مبانی نظری اندیشمندان بزرگ

را مطرح می‌کند و اهمیت آن را در ساحت شعرپژوهی متذکر می‌شود، راه را به سوی نقد عملی نیز باز می‌کند.

۶- منابع

۶-۱- منابع فارسی

- آلن، گراهام (۱۳۸۵). *بینامتنیت*، [ترجمه] پیام یزدانجو، تهران، نشر مرکز.
- احمدی، بابک (۱۳۸۲). *ساختار و تأویل متن*، تهران، نشر مرکز.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، [ترجمه] عباس مخبر، تهران، نشر مرکز.
- براهنی، رضا (۱۳۷۴). *خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم؟*، تهران، نشر مرکز.
- برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۸۳). *مبانی نظریه ادبی*، [ترجمه] محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، نشر ماهی.
- تادیه، ژان ایو (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*، [ترجمه] مهشید نونهالی، تهران، نشر نیلوفر.
- سلدن، رمان و ویدوسون، پیتر (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، [ترجمه] عباس مخبر، تهران، طرح نو.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳). *دانش‌نامه نظریه ادبی معاصر*، [ترجمه] مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر آگه.
- کالر، جاناناتان (۱۳۸۸). *بوطیقای ساختارگرا*، [ترجمه] کورش صفوی، تهران، نشر مینوی خرد.
- یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۹۱). *درآمدی به گفتمان‌شناسی*، تهران، نشر هرمس.

۶-۲- مقالات علمی- پژوهشی

- سلیمی کوچی، ابراهیم و فاطمه سکوت جهرمی (۱۳۹۳). «کاربست نظریه آلوده‌انگاری کریستوا بر شعر دلم برای باغچه می‌سوزد فروغ فرخزاد»، *جستارهای زبانی*، دوره ۵، شماره ۱، فروردین و اردیبهشت، صص. ۸۹-۱۰۶.
- فیروزی، آریتا و مجید اکبری (۱۳۹۱). «مفهوم معناکاوی در اندیشه ژولیا کریستوا»، *شناخت (پژوهشنامه علوم انسانی)*: پاییز و زمستان، شماره ۱/۶۷؛ صص. ۱۱۱-۱۳۱.
- میرباقری، سیدعلی اصغر و مسعود الگونه (۱۳۸۹). «تحلیل فرمالیستی زبان عرفانی: لوازم و عواقب آن»، *جستارهای ادبی*، پاییز، دوره ۴۳، شماره ۳، مسلسل ۱۷۰؛ صص. ۲۷-۴۸.

۳-۶- منابع انگلیسی

- Barrett, Estelle (2011). *Kristeva Reframed*, London: I. B. Tauris.
- Becker-Leckrone, Megan (2005). *Julia Kristeva and literary theory*, New York: Palgrave McMillan.
- Bedient, Calvin (1990). *The end of beauty: Kristeva*, cited in *Critical Inquiry*, vol. 166, issue 4, pp. 807-829.
- Cain, William E (2001). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, USA: W.W Norton & Company, Ltd.
- Keltner, S. K (2001). *Kristeva: thresholds*, Cambridge: Polity Press.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language*, trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez and ed. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language*, trans. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia (1986). *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi, New York: Columbia University Press.
- McAfee, Noelle (2004). *Julia Kristeva*, New York & London: Routledge.
- Ogden, C. K. & Richards, I. A (1994). *The meaning of meaning*, London: Routledge/Thoemmes press.
- Oliver, Kelly (1993). *Reading Kristeva: Unraveling the Double-bind*, Bloomington: Indiana University Press.
- Prud'homme, Johanne and Légaré, Lyne (2006). «Semanalysis. Engendering the Formula», in Louis Hébert (dir.), Signo [online], (Quebec), Rimouski <http://www.signosemio.com/kristeva/semanalysis.asp>.
- Saussure, Ferdinand de (2011). *Course in general linguistics*, trans. Wade Baskin, edited by: Perry Meisel & Haun Saussy, New York: Columbia University Press.