Women's Studies, **Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)**
Quarterly Journal, Vol. 12, No. 1, Spring 2021, 69-95

Feminist semanalysis of Children's Story of the 'Alone Black Line' From the perspective of the discourse of poetic language revolution

Amir Hossein Zanjanbar*

Ayoob Moradi**

Abstract

The post-structuralist approach of semanalysis is a combination of semiotics and psychoanalysis and is based on the spaking subject, on two-dimensional heterogeneity of language 'sign' and 'symbolic'. In contrast to Lacan, who merely used language in subjectivity through "Father's Name", Kristeva also introduced language, from the "Signal blindness " motherhood dimension. Kristeva knows that power and language are intertwined, and she sees language as a repressive factor. Thus, by emphasizing the sign side, she knows the path to suppression, to pay attention to the "poets' discourse of language". While the goal of post-structuralism is to alter the text, it is the goal of the research ahead, the alteration of the signs of subjectivity, based on Kristeva 's views. In this regard, the present study using a descriptive-analytic method, seeks to answer two questions: In the text, what are the symptoms corresponding to the paradigms of poetic language revolution? According to what signs, the way of oppression in modern society, is the interaction of the feminine sign, and the symbolic of the masculine? The result of the research is a rejection of the separatist theory of radical feminism, and a confirmation of Kristeva 's belief that women, as the most symbolic carriers, can be represented in a symbolic masculine way by the poetic language revolution. The present study addresses for the first time, Iranian children's and adolescent literature on Kristeva thought, as well as

* Children's and Young Adults' Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran (Corresponding Author), rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir, https://orcid.org/0000-0002-3517-9798

** Associate Professor of Persian Literature Department, Payame Noor University, Tehran, Iran, Ayoob.moradi@gmail.com

Date received: 02-10-2020, Date of acceptance: 28-01-2021

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

feminist reading. Not paying attention to the affinities of child and feminist literature as bilinguals of minority literature justifies the necessity of research.

Keywords: poetic language revolution, subjectivity, child's story, Kristeva, chora, semiotics, feminist criticism.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌نامهٔ زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
فصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال دوازدهم، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۰، ۷۱ – ۹۵

معناکاوی فمنیستیِ داستان کودکانهٔ «خط سیاه تنها» از منظر گفتمان انقلاب زبان شاعرانه

امیرحسین زنجانبر*

ایوب مرادی**

چکیده

برخلاف لکان، که زبان را صرفا از طریق «نام‌پدر» در فرایند سوبژکتیویته دخیل می‌کرد، کریستوا علاوه‌بر وجه پدرانه، وجه مادرانهٔ زبان را نیز در این فرایندِ تکوینی ملحوظ می‌دارد. وجه پدرانه را «نمادین» و وجه مادرانه را «نشانه‌ای» می‌خواند. «معناکاوی» روشی مرکب از نشانه‌شناسی و روانکاوی است برای مطالعهٔ فرایند هویت‌یابیِ سوژهٔ دوپاره‌ای که برساختهٔ دو وجه ناهمگونِ نشانه‌ای و نمادینِ زبان است. کریستوا قدرتِ و زبان را درهم‌تنیده و وجه نمادینِ زبان را سرکوب‌گرِ وجه نشانه‌ای می‌داند، لذا با تأکید بر وجه نشانه‌ایِ زبان، راه سرکوب‌ستیزی را توجه به «گفتمان شاعرانهٔ زبان» می‌انگارد. خلاف رویکردهای «تنِ بیگانه» و «آلوده‌انگاری» که با تمرکز بر «تَرک کورا» تنها به افشای گفتمان سرکوبگر مردسالارانه می‌پردازند، «انقلاب زبان شاعرانه» با تمرکز بر «بازگشت به کورا»، در پی ارائهٔ راهی برای سرکوب‌زدایی است. پژوهش پیش‌رو برای نخستین‌بار از رویکرد مذکور برای خوانش متن استفاده می‌کند. این مقاله با روش تحلیلی‌توصیفی، در پی پاسخ به چگونگی تحقق آرمانشهر در سایهٔ تعامل امر نشانه‌ایِ زنانه و نمادین مردانه در متن «خط سیاه تنها» است. نتیجهٔ پژوهش، رد نظریهٔ جدایی‌طلبِ فمنیسم رادیکال و تأیید آرای کریستوا است مبنی بر اینکه زنان به‌عنوان

* کارشناس ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، پیام‌نور، تهران جنوب (نویسندهٔ مسئول)، rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-3517-9798

** دانشیار، گروه ادبیات، دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران، Ayoob.moradi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۱۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۱/۰۹

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

حاملانِ بیشینهٔ وجه نشانه‌ای می‌توانند، با انقلاب زبان شاعرانه، در وجه نمادینِ مردانه حضور یابند.

کلیدواژه‌ها: انقلاب زبان شاعرانه، سوبژکتیویته، داستان کودک، کریستوا، کورا، نشانه‌شناسی، نقد فمنیستی.

۱. مقدمه

کریستوا (J. Kristeva) هر نظریه‌ای در مورد زبان را نظریه‌ای در مورد سوژه می‌داند و معتقد است سوژه زبان را فقط به‌کار نمی‌گیرد بلکه «با زبان، خودش را می‌سازد و ویران می‌کند» (Kristeva, 1989: 272). او سوژه را برساختهٔ دو وجه ناهمگون زبان می‌داند: یکی امر نشانه‌ایِ (semiotic) زنانه، و دیگری امر نمادین (symbolic) مردانه. مطالعهٔ پیوند زبان و سوژه مستلزم روشی مرکب از نشانه‌شناسی (semiotics) و روانکاوی است، کریستوا با ابداع این روش آنرا «معناکاوی» می‌نامد. «معناکاوی (semanalysis)، به‌عنوان روش تفسیریِ کریستوا، به ماورای نشانه‌شناسیِ مبتنی بر زبان‌شناسی گام می‌نهد و در پی معانی‌ای است که فراتر یا خارج از قواعد نظام دلالتی است» (Barrett, 2011: 163). به‌عبارت ساده‌تر ازآنجا که نشانه‌شناسی، به‌عنوان شاخه‌ای از زبان‌شناسی، علمی است در ساختارِ نمادینِ مردسالار؛ پس طبیعی است که فمنیست‌های پساساختگرایی همچون کریستوا، به‌جای تحدید خود به نشانه‌شناسی‌های مبتنی بر زبان‌شناسی، از روش‌های فرانشانه‌شناسی (از روش‌هایی خارج از قواعد دلالت‌شناختی) بهره گیرند. وفق نظر فوکو (M. Foucault)، «بدن» در طول تاریخِ جسم ظهورات گوناگونی داشته و این تفاوتِ «جنسی» (زیست‌شناختی) مبنای مشروعیت بخشیدن به تفاوت «جنسیتی» (اجتماعی) در طول تاریخ شده است. داستان «خط سیاه تنها» (هنرکار، ۱۳۹٤)، فرایند ناپیدای تجاوز بر وجه نشانه‌ایِ زنانه را در قالب استعارهٔ «کوتاه‌شدن‌های متوالیِ طول خط سیاه تنها» به نمایش گذاشته است و در پایان، راه برون‌رفتی ارائه داده است که همخوان با راه پیشنهادیِ «انقلاب زبان شاعرانهٔ» (revolution in poetic language) کریستوا علیه استعمارِ ساختارهای دلالتی مردانه (به‌ویژه امر نمادین زبان) است. دلیل انتخاب داستان مذکور برای تحلیل زنانهٔ کریستوایی، به «زن‌نگاری»[1] آن ربطی ندارد، یعنی معطوف به جنسیت نویسنده‌اش نیست، بلکه معطوف به ساختارِ متن است. ساختار داستان مذکور (قالب استعارهٔ فرایند کاهشی[2]) نشان می‌دهد که فرایند رشد اجتماعیِ کودک، به‌طور نامحسوس و ناپیدا، به‌تدریج هویت زنانه را محو می‌کند و هویت مردانه را

تقویت. خلاف سایر پژوهش‌های مشابه که «درون‌مایه» (معمولا درون‌مایهٔ مهاجرت) را دستاویز خوانش کریستوایی قرار داده‌اند، مقالهٔ حاضر «ساختار» را (کوتاه شدن‌های پیاپیِ سوژه را) مورد توجه قرار می‌دهد. دیگر تفاوت این مقاله با سایر پژوهش‌های کریستوایی، در انتخاب رویکرد است. رویکردهای «آلوده‌انگاری (abjection)» و «تن بیگانه (foreign body)» بر حرکت از مبدأ (ترک وطن) تمرکز دارند، درحالی که رویکرد «انقلاب زبان شاعرانه» بر بازگشت به مبدأ (ارجاع به وطن) تمرکز دارد. به‌عبارتی، دو رویکرد «تن بیگانه» و «آلوده‌انگاری» بر مسئله (غلبهٔ گفتمان مردسالاری) تمرکز دارد، ولی رویکرد «انقلاب زبان شاعرانه» بر راه حل. هدف پژوهش حاضر این است که نشان دهد: چگونه، خلاف نظر فمنیست‌های رادیکال ـ که در پی امحای وجه نمادین مردانه هستند ـ آرای کریستوا از تعاملِ دو وجه ناهمگونِ زبان، به‌عنوان راه حل، پشتیبانی می‌کند. در همین راستا پژوهش حاضر در پی پاسخ به دو پرسشِ محوری است: خوانش نشانه‌شناختیِ داستان «خط سیاه تنها» بر اساس نظریهٔ «انقلابِ زبان شاعرانه» چگونه است؟ در این خوانش، سوژهٔ سرکوب‌شده چگونه از تعامل امر نمادین و نشانه‌ای به جامعهٔ آرمانی می‌رسد؟ تحلیل و خوانش حاضر با روش تحلیلی ـ توصیفی انجام شده است. ابتدا مبانی مفهومی پژوهش (مبانی نظری) به روش کتابخانه‌ای، گردآوری و سپس به روش هدفمند نشانه‌های متنی، بر اساس فهرست پارادایم‌های معرفی‌شده در مبانی نظری، مشخص شده‌اند و سرانجام از آن نشانه‌ها، برای دگرخوانش متن (نفی خوانش مسلط متن) استفاده گردیده است. ادبیات کودک مانند ادبیات زن‌گرا گفتمان اقلیتِ فرودست است. خلاف سیکسو (H. Cixous) و ایریگاری (L. Irigaray) که تنها در پی اتحاد گروه‌های زن‌گرا با یکدیگر بوده‌اند، کریستوا راه رهایی از سرکوب را نه‌تنها اتحاد گروه‌های زن‌گرا بلکه اتحاد همهٔ گروه‌های اقلیت می‌داند (سلدون و ویدوسن، ۱۳۸۷: ۲۸۰).

۲. پیشینه

کریستوای اولیه با انتشار رسالهٔ دکترای خود در قالب کتابِ «انقلاب شاعرانه» (1974) با دیدگاهی زبان‌شناختی ادبیات را نشانه می‌گیرد؛ اما کریستوایِ ثانویه با دیدگاهی روانکاوانه فرایند برساختگیِ سوژه توسط فرهنگ، اجتماع و تاریخ را مورد توجه قرار می‌دهد. ترجمهٔ کتاب‌های کریستوا و کتاب‌های دربارهٔ او به اندازهٔ کافی موجود است. حضور این ترجمه‌ها سابقه‌ای دوده‌ای دارد اما توجه به نظریات او در محافل دانشگاهی ایران، تنها محدود به

چند سال اخیر است. حضور کریستوا در پژوهش‌هایی که به داستان ایرانی پرداخته‌اند محدود به چند مقاله است که به اکثر آنها ذیلا اشاره می‌شود: «بررسی شخصیت‌های اناربانو و پسرهایش از منظر تن بیگانهٔ کریستوا» (سلیمی و همکاران، ۱۳۹٤)، به داستانی از گلی ترَقی، که مربوط به ادبیات مهاجرت می‌باشد، می‌پردازد. پژوهش مذکور قائم به این فرض است که مملکت بیگانه به‌مثابهٔ تن بیگانه است. پژوهش با رویکرد «تن بیگانه» عملا تفاوتی با پژوهش با رویکرد «آلوده‌انگاری» ندارد. مقاله‌های «بررسی داستان سیاوش بر اساس نظریهٔ آلوده‌انگاری ژولیا کریستوا» (علامی و باباشاهی، ۱۳۹٤)، داستانی از شاهنامه را و «خوانش رمان قاعدهٔ بازی فیروز زنوزی جلالی، بر پایهٔ نظریهٔ آلوده‌انگاری کریستوا» (پورعلی و همکاران، ۱۳۹۲)، رمانی از زنوزی را از منظر «آلوده‌انگاری» مطالعه کرده‌اند. «تحلیل امر نشانه‌ای و امر نمادین در قصهٔ شهر سنگستان بر اساس نظریهٔ کریستوا» (نجفی، ۱۳۹٦) موتیف‌های امر نشانه‌ای و نمادین را در شعری از اخوان مشخص نموده است. در سال‌های اخیر، در علوم مختلف مانند فلسفه، علوم سیاسی، جامعه‌شناسی، ادبیات، و هنر تعداد قابل‌قبولی از مقالات و پایان‌نامه‌ها به آرای کریستوا پرداخته‌اند. اغلبِ مقالاتی که در حوزهٔ فلسفی، سیاسی و جامعه‌شناسی نوشته شده است، صرفا گردآوریَ و خلاصه‌ای از نظریات کریستوا را در قالب مقالهٔ پژوهشی ارائه داده‌اند و حتی برخی از آنها ارجاعات سقیم هم کم ندارند، مثلا در علوم سیاسی، مقالهٔ «سوبژکتیویتهٔ زن و رهایی در اندیشه ژولیا کریستوا» (توانا و آذرکمند، ۱۳۹۳) ارجاعاتی به صفحات ۱۷۱ و ۱۸۳ از نسخهٔ زبان انگلیسی کتاب «ژولیا کریستوا» (Mcafee, 2004) داده است که ظاهرا آن کتاب ۱۵۳ صفحه بیشتر ندارد!!! با اینکه در بیشتر شاخه‌های علوم انسانی، آرای کریستوا و رویکردهای زن‌گرا مورد توجه قرار گرفته است، همچنان خلا نگاه زن‌گرا، به‌ویژه نگاه کریستوایی، در گسترهٔ ادبیات کودک و نوجوان ایران پابرجا باقی مانده است.

۳. مبانی مفهومی

۱.۳ هم‌آمیختگی امر نشانه‌ای و امر نمادین

در تقابل با لکان، که تنها قائل به وجه نمادین زبان بود، کریستوا معنا را حاصل کارکرد دو وجه دلالتیِ ناهمگونِ زبان می‌داند: یکی وجه نمادین و دیگری وجه نشانه‌ای. امر نمادین مقوّمِ ساختارهایَ انضباطی و نظام‌مند مانند ساختارهای از پیش موجودِ اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، زبانی و... است. از منظر روان‌شناختی، عبارت است از «اثر اجتماعیِ رابطه

با دیگری، که از طریق محدودیت‌های ابژکتیوِ تفاوت‌های زیست‌شناختی و ساختارهای خانوادگیِ عینی و تاریخی برساخته شده است» (Kristeva, 1984: 29) و از منظر زبان‌شناختی، «شیوه‌ای از دلالت است که مبتنی بر زبان، به‌عنوان نظام نشانه‌های کامل و نحومدار، است» (Kristeva, 1984: 27). در نقطهٔ مقابل، «امر نشانه‌ای یک شیوهٔ برون‌زبانی است که انرژی بدنی و عواطف از راه آن به درون زبان نفوذ می‌کند» (Mcafee, 2004: 17). یعنی بااینکه می‌تواند در زبان بروز پیدا کند، (مثل عوامل زبرزنجیریِ گفتار: ریتم، ضرباهنگ، تکرار آوا)، به قواعد نحوی تن نمی‌دهد و حتی (مثل زبان شاعرانه) مخلّ ساختارهای دلالتیِ ازپیش‌موجود می‌شود. از ناخودآگاه و احساس سوژهٔ سخنگو سرچشمه می‌گیرد و مجرایِ تخلیهٔ رانه‌ها و انرژی سوژه است. ازهمین‌رو، مانند قان‌وقون کردنِ پیشازبانی کودک مبهم است. کریستوا به‌جای توجه به تقابلِ قطبیِ این دو وجه زبان، که متناظر با دو وجه خودآگاه و ناخودآگاهِ سوژه و یا متناظر با ذهن و جسم سوژه و در حالتی کلی‌تر متناظر با فرهنگ و طبیعت است، به نقش هم‌آمیختگیِ جدایی‌ناپذیرِ آنها در برساختن معنا و برساختن سوژه توجه می‌کند و معتقد است که این دو نه‌تنها با یکدیگر تناقض ندارند بلکه وجه نمادینِ زبان، معناداریِ خود را مدیون انرژی‌ای است که از وجه نشانه‌ای می‌گیرد.

۲.۳ کورای نشانه‌ای (semiotic chora)

«کورا» به لحاظ لغوی «زهدان مادر» و «جایگاهی جسمانی برای نخستین فرایندهای دلالتیِ جنین است» (Payne, 1993: 167). بدن مادر نشانه‌ای اولیه از زبانی است که در آینده شکل می‌گیرد. کودک در کورا از طریق زبانِ نشانه‌ای (بدون وجه نمادین) با مادر حرف می‌زند. «تعبیر کورای نشانه‌ای به خواننده یادآوری می‌کند که کورا آن فضایی است که معنای خلق‌شده در آن، امری نشانه‌ای است: بازآوایی‌ها، زبان‌پریشی‌ها، ضرب‌آهنگ‌ها، و طنین‌های بیان کودکی که هنوز نحوهٔ استفاده از زبان را برای ارجاع به اشیا نیاموخته» (Mcafee, 2004: 19). کریستوا الگووارهٔ «کورای مادرانه» را از افلاتون (Plato) وام می‌گیرد اما آنرا، در معنایی انتزاعی‌تر از «زهدان مادر» و به‌عنوان کلیتی بیان‌نشدنی معرفی می‌کند که زادهٔ «رانه‌ها» و انبارهٔ انرژیِ ناخودآگاه است. «کورا فضایی است که در آن نه‌تنها جسم کودک، بلکه زبان کودک، به‌عنوان سوژه، درحال شکل‌گیری است» (فتح‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۰).

۳.۳ آلوده‌انگاری

فرایند دلالت با طرد و واپس‌رانی آغاز می‌شود. «آلوده‌انگاری یعنی طرد و واپس‌زنی چیزی که دیگری به شمار می‌آید» (Mcafee, 2004: 45). ابژهٔ مطرود الزاما خارج از کودک نیست، مثلا کودک مادر را آلوده می‌انگارد و او را پس می‌زند، در این حالت با توجه به اینکه کودک مادر را امتدادِ خودش می‌بیند، در واقع بخشی از وجود و امتداد خودش را پس می‌زند، نه مادر («دیگریِ» خارج از خود) را.

۴.۳ مرحلهٔ نهاده‌ای (the thetic phase)

در این مرحله، جدایی از طریق واپس‌زنی آغاز می‌شود. لکان از آن با عنوان «مرحلهٔ آینگی» یاد می‌کند و آنرا پس از شش‌ماهگی می‌داند اما کریستوا آنرا پیش از شش‌ماهگی و تحت عنوان «مرحلهٔ نهاده‌ای» می‌خواند. نخستین بار هوسرل (E. Husserl) اصطلاح «امر نهاده‌ای» را به‌عنوان دانشِ آستانه‌ها مطرح می‌کند. کریستوا با وام‌گیری این اصطلاح، مرحلهٔ نهاده‌ای را بازه‌ای از فرایند تکوین سوژه می‌داند که آستانهٔ یادگیری قواعد نحو (به‌عنوان استقرار زبان و ساختارهای دلالتی) است.

۵.۳ تن بیگانه

از نظر کریستوا سوژه‌های امروزی نسبت به تن خود بیگانه‌اند. یعنی بدن‌شان را همچون یک ارثِ جدایی‌پذیر می‌بینند، نه به‌مثابهٔ ذاتی جدایی‌ناپذیر. «ما در حال خروج از عصر سوژه و ورود به عصر فردِ دارای مالکیت موروثی هستیم... مسئله کلا این است که آیا من باید ارثیه‌ام را نگاه دارم یا از آن رها شوم؟» (Kristeva, 2000: 6).

۶.۳ جامعهٔ نمایش (the society of the spectacle)

«سوژه‌های مدرن بیشتر در خطر از دست دادن امر نشانه‌ای هستند تا خطر از دست دادن واقعیتی که از طریق معنای نمادین ساختار یافته است» (Mcafee, 2004: 106). «جامعهٔ نمایش»، از راه رسانه‌ها و تبلیغ مصرف‌گرایی، انسان را همچون ابزاری اقتصادی تعریف می‌کند. به زبان لکان: امیال سوژه‌ها امیال خودشان نیست بلکه امیال «دیگریِ بزرگ» است که از طریق زبان، فرهنگ، ایدئولوژی، خانواده و... به ناخودآگاه سوژه تحمیل

شده است. «از نظر کریستوا این جامعه احساس، عاطفه، عشق، تخیل، و شعر را به هیچ می‌انگارد» (کریستوا، ۱۳۸۹: ٤٢). چراکه با تقویت جنس مرد، باور سکولار، اقتصاد سرمایه‌داری، و طبقهٔ اجتماعیِ بورژوا باعث چیرگی و تک‌صدایی شدنِ وجه نمادین و زوال وجه نشانه‌ای سوژه می‌شود (Lechte, 2004: 63).

۷.۳ افسردگی ابژه‌ای (objectal depression)

از نظر کریستوا بین «افسردگی ابژه‌ای» و «افسردگی خودشیفته‌وار» تفاوت وجود دارد، اگرچه در هر دو، سوگواری برای چیزی است که از دست رفته است. ملانی کلاین (M. Klein) معتقد است:

> ابژهٔ ازدست‌رفته می‌تواند ابژه‌ای درونی باشد. سوژه در مقابل این ابژه هم احساس عشق می‌کند و هم تنفر. احساس عشق می‌کند چراکه نمی‌تواند بدون آن هیچ کاری انجام دهد و احساس تنفر می‌کند چراکه با از دست دادنش دچار ضربهٔ روحی شده است (Mcafee, 2004: 60).

کریستوا به این نوع افسردگی «افسردگی ابژه‌ای» اطلاق می‌کند و معتقد است: «نتیجهٔ فقدانی است که فرد را پس از عبور از امر نهاده‌ای به امر نمادین آزرده کرده است» (Mcafee, 2004: 60). اما «افسردگی خودشیفته‌وار (narcissistic depression)» نتیجهٔ آزردگی در کورا است، نه آزردگیِ پس از گسستِ نهاده‌ای. اگر فرد قبل از اینکه به مرحلهٔ نهاده‌ای برسد مادرش را از دست بدهد، امکان ابتلا به این نوع افسردگی وجود دارد.

۸.۳ زبان و سوژهٔ سخنگو (the spaking subject)

از نظر کریستوا زبان ملتقایی می‌سازد از فرهنگ و زیست‌شناسی؛ چراکه تن، در فرایند دلالتی، به بازی در می‌آید. لذا زبان، به‌مثابهٔ یک ملتقا، هر برداشت ذات‌باورانه را، که مانند کوژیتوی دکارتی «خود» را «ذهنی منفک از تن» تلقی کند، رد می‌کند (Mcafee, 2004: 90). «ما زبان و مهارت‌های به‌کارگیری‌اش را به‌عنوان جبرانی برای آنچه که از دست داده‌ایم می‌آموزیم: یعنی جبرانِ در آغوش گرفته شدن به‌وسیلهٔ تن مادر» (Mcafee, 2004: 35). لکان لازمهٔ سوژه‌شدگی را «اَختگی» توسط زبان می‌داند. «اختگی باید چنان حاد باشد و

تکان‌دهنده که سبب بازگشت امر نشانه‌ای، از راه امر نمادینی که آفریده است، شود» (Payne, 1993: 175).

۹.۳ سوژهٔ درفرآیند (the subject in process)

در طول فرایند رشد، انرژی‌ها به‌طور جداجدا به تنِ سوژه‌ای که هنوز به‌طور کامل شکل نگرفته است ـ بر اساس درونی کردنِ سانسورهای فَرهنگی و محدودیت‌هایی که از سوی خانواده و ساختارهای اجتماعی تحمیل می‌شود ـ سازمان‌دهی می‌شوند (Mcafee, 2004: 18).

۱۰.۳ زمان مادرانه (mother's tim)

«زمان پدرانه به زمان خطی‌ای اشاره دارد که مردان، با توجه به معنای تاریخ، تقدیر، و پیشرفت در آن ساکن‌اند» (Mcafee, 2004: 94). اما زمان مادرانه با توجه به ویژگی زایایی و آفرینشگری‌اش، همچون زمان خدایان و اسطوره‌ها، با تکرار و جاودانگی همراه است؛ بنابراین زمانی دایره‌ای است. با وجود اینکه در موج اول فمنیسم، زنان در پی تغییر در چارچوب زمان خطی بودند، موج دوم و سوم به زمان دَوَرانی بازگشتند. کریستوا در مصاحبه‌ای اظهار می‌کند: «امروزه فمنیسم در حال بازگشت به حافظهٔ آرکائیک و یک زمان دَورانی یا یادمانِ جنبش‌های درحاشیه است» (Guberman, 1996: 213).

۱۱.۳ مادرانگی اجباری (compulsory maternity)

چیزی که خوشآیندِ فمنیست‌های منتقدِ کریستوا نیست، «مادرانگی اجباری» در فلسفهٔ او است: ظاهرا «در فلسفهٔ کریستوا، زن و مادری الزاما با هم گره خورده‌اند» (Mcafee, 2004: 90).

۱۲.۳ انقلاب زیبایی‌شناختی و جامعهٔ آرمانی

سوژه برای رهایی از سلطهٔ امر نمادین (فرهنگ، اجتماع، و سیاست) باید در زبان کنش کند و در زبان دست به سرپیچی بزند. «همیشه امر نمادین در خطر ابطال توسط امر نشانه‌ای و امر نهاده‌ای قرار دارد» (Payne, 1993: 178). جامعهٔ آرمانیِ مد نظرِ کریستوا تنها با انقلاب

پدید می‌آید، آن هم نه با انقلاب‌های سیاسی، بلکه انقلاب‌هایی روانی و فرهنگی (Mcafee, 2004: 112). در این‌باره اُلیور اعتقاد دارد که: خلاف کریستوای اولیه، توصیف کریستوای ثانویه از انقلاب، صرفا انقلابی زیبایی‌شناختی است، نه سیاسی (Oliver, 1993: 10). انقلاب زبان شاعرانه با امحای وجه نمادین همراه نیست. در جامعهٔ آرمانیِ پساانقلابی، تعامل بین مرد و زن حاکم است، نه تقابل. دلوز و گتاری اصطلاح «خط پرواز (line of flight)» را در معنای مبدِّلی به کار می‌برند که تخیل را به نیروی خلاق بدل می‌کند، خلاقیتی رها از بیگانگیِ نمادها. این اصطلاح دقیقا مفسرِ روح آثار کریستوا است که در آن امر نشانه‌ای حکم خط پرواز را دارد برای رهایی از بیگانگیِ امر نمادین (Lechte, 2004: 120).

٤. داده‌ها

۱.۴ خلاصهٔ روایت کلامی

خط سیاهِ دراز، پچ‌پچ دو تا پاک‌کن را می‌شنود که با یکدیگر سرِ پاک کردنش مسابقه گذاشته‌اند. خط سیاه پا به فرار می‌گذارد. پاک‌کن‌ها دنباش می‌کنند. بین راه، از گل درخواست کمک می‌کند. گل اجازهٔ ورود خط به گلدانش را می‌دهد. ازآنجا که گلدان گل خاک ندارد، خط به دور خودش کلاف می‌شود و خود را به شکل خاک توی گلدان استتار می‌کند. پاک‌کن‌ها لای برگ‌ها و بالا و پایینِ گل را می‌گردند اما چیزی، جز خاک، توی گلدان پیدا نمی‌کنند. بعد از دور شدنِ پاک‌کن‌ها، خط سیاه می‌خواهد جدا شود و به راهش ادامه دهد. گل که تازه صاحب خاکی برای خودش شده است، از جدایی خط ناراحت می‌شود. خطِ دراز که ناراحتی گل را می‌بیند، قسمتی از درازای خودش را کلاف می‌کند و به‌عنوان خاک به گلدان می‌بخشد. سپس به راهش ادامه می‌دهد. چند بار این تعقیب‌وگریز بین خط و پاک‌کن‌ها تکرار می‌شود و هر بار خط سیاه به چیزی پناه می‌برد. بار اول به گل پناه می‌برد و به شکل خاک در گلدانش استتار می‌شود. بار دوم به درختی پناه می‌برد و در قالب شاخه در او استتار می‌شود. موقع جدایی، درخت پیشنهاد شاخه‌بودن را به خط می‌دهد اما خط نمی‌پذیرد و (این‌بار بدون اینکه قسمتی از خود را، به‌عنوان شاخه، به او بدهد) درخت را ترک می‌کند. خط سیاه از پرنده‌ای می‌خواهد که او را به آسمان برساند. پرنده به‌خاطر گرسنگی توان بردن خط به آسمان را ندارد. خط قسمتی از خودش را می‌کَند و به شکل کرم به پرنده می‌بخشد تا او با خوردن کرم، نیروی از زمین بلند کردنش را داشته باشد. خط هر بار با بخشیدن قسمتی از بدن خود کوتاه و کوتاه‌تر می‌شود. بار سوم در برابر

خطر پاک‌کن‌ها، از یک جفت ابر درخواست کمک می‌کند و در قالب رعدوبرق خود را در میان آن‌ها پنهان می‌کند. پس از مدتی که پیش ابرها می‌ماند، قصد جدایی و بازگشت به زمین می‌کند. ابرها از فقدان رعدوبرق و ناتوانی در غریدن و باریدن غمگین می‌شوند. خط سیاه قسمتی از خودش را به‌عنوان رعدوبرق به ابرها می‌بخشد و به شکل قطرهٔ باران راهی زمین می‌شود. به زمین که می‌رسد، از خاک می‌خواهد که او را پنهان کند. خاک او را به‌مثابهٔ یک دانه (بذر گُل) در دامن خود جای می‌دهد. در پایان، خط سیاه به‌شکل گلی زیبا از دل خاک می‌روید.

۲.۴ خلاصهٔ روایت تصویری

خط سیاهِ تنها، موجودی است که بالاتنه‌اش یک پسربچهٔ سیاه‌پوست و پایین‌تنه‌اش خطوطی درهم است. سیاه‌پوستیِ بالاتنهٔ انسانیِ او با اسمش (با «خط سیاه» بودنش) بی‌ارتباط نیست. خط سیاه تنها، دست‌زیرسر، روی صفحه‌ای از کتاب، به آسمان خیره شده است و رؤیاپردازی می‌کند.

تصویر ۱. خط سیاه تنها با بالاتنهٔ انسانی و پایین‌تنهٔ هندسی، روی صفحهٔ کتاب دراز کشیده و به آسمان چشم دوخته است (هنرکار، ۱۳۹۴: ۴– ۵).

در فِرِم بعدی، دو پسربچه با بدنی از جنس پاک‌کن و کله‌ای از جنس انسان، دست‌به‌کمر، در حال گفتگو هستند و خط سیاه پشت کتاب‌ها در صفحهٔ روبه‌رویی ایستاده است و پنهانی دارد حرف‌های پاک‌کن‌ها را می‌شنود. در فِرِم بعد، شمایل گُلی به‌صورت زن زیبای جوانی به تصویر کشیده شده است که زیر برگ‌هایش را دو پاک‌کن دارند وارسی می‌کنند.

تصویر ۲. گل به شکل یک زن بازنمایی شده است. خط سیاه در داخل گلدان گل کلاف می‌شود و به شکل خاک در گلدان، خودش را استتار می‌کند. دو پاک‌کن به قصد یافتن خط سیاه تنها، مشغول جستجو در لابه‌لای برگ‌های گل هستند (هنرکار، ۱۳۹۴: ۹).

در فرمِ دیگری در پشت برگه، شمایل درختی به‌صورت مردانه دیده می‌شود. فِرم بعد، پرنده‌ای سفید با حالتی اسطوره‌ای او را به ابرها می‌رساند. فِرم بعد، ابرها به شکل یک جفت زن و مردِ نه چندان جوان از او استقبال می‌کنند. ابرِ زن، خط سیاه تنها را بغل کرده و مشتاقانه چشم بر او دوخته است. در مقابل، پاک‌کن‌ها با نَردبان کمی بالا آمده‌اند اما برای اینکه خودشان را به آسمان برسانند، طنابی را قلاب و دور هلال ماه پرتاب کرده‌اند و سعی می‌کنند که از طناب بالا بروند تا بتوانند تعقیب و گریزشان را در آسمان ادامه بدهند.

تصویر ۳. خط سیاه بالاخره از زمین جدا می‌شود و به آسمان می‌رسد. پاک‌کن‌ها دست از تعقیبش برنمی‌دارند و پس از اینکه از نردبان بالا می‌آیند، طنابی را حلقه می‌کنند و بر گُردهٔ هلال ماه می‌اندازند، تا بتوانند تعقیب و گریزشان را در آسمان ادامه دهند (هنرکار، ۱۳۹۴: ۱۸– ۱۹).

فِرمِ بعد، زمانی را نشان می‌دهد که خط سیاه از پیش ابرها عزم رفتن کرده است. دو ابر مثل لباسی که دو سر آنرا دو نفر گرفته باشند و بخواهند آنرا بچلانند، قسمتی از بدن خودشان را در دست گرفته‌اند و دارند می‌چلانند تا بتواند خط سیاه تنها در قالب قطرهٔ باران

از آنها خارج شود. فرِم بعد، خط سیاه را آرمیده در قطرهٔ باران نشان می‌دهد که آهسته از ابرها جدا می‌شود و به‌سوی زمین فرود می‌آید. فِرم بعد، خط سیاه به‌مثابهٔ بذر گُل در آغوش خاک می‌آرامد و در صفحهٔ پایانی گلی کوچک از زمین جوانه می‌زند.

۵. بحث و تحلیل دادها

«خط سیاه تنها» (هنرکار، ۱۳۹٤) داستان سفری درونی و استعاره‌ای از فرایند صیرورت از مرحلهٔ کورای نشانه‌ای تا مرحلهٔ سوژهٔ سخن‌گو شدن است. شگرد روایی استعارهٔ «فرایند کاهشی» برای نمایش مستعارمنهِ «صیرورتِ سوژگی» در بسیاری از داستان‌های کودکانهٔ مبتنی بر سنت تشرف دیده می‌شود.

۱.۵ کورای نشانه‌ای

گُلی که در شمایل زنی زیبا و جوان در ابتدای داستان، در اولین گامِ حرکتِ سوژه، ظاهر می‌شود استعاره‌ای از مادر است و گلدانش به‌مثابهٔ کورای مادرانه. اولین رابطهٔ یگانگیِ سوژه با ابژه در نظریهٔ کریستوا در کورا و در قالب رابطهٔ اتحادِ مادرـ فرزندی رخ می‌دهد. پس از ورودِ خط سیاهِ تنها به گلدانِ گل (دخول به کورای مادر)، با مادرِ خود (با گل) تبدیل به یک تنِ واحد می‌شود (مرحلهٔ جنینی سوژه آغاز می‌شود) و به‌خاطر همین یک‌تن شدن و یگانگی با مادر است که پاک‌کن‌ها هرچه لای برگ‌ها و پایین و بالای گل را به قصدِ یافتنِ خط سیاه نگاه می‌کنند، چیزی جز بدنِ خود گل را نمی‌بینند. این مرحله را کریستوا با حاملگی مقایسه می‌کند. این اتحاد نوعی وحدت در عین دوگانگی است و مصداقی از نظر کریستوا است مبنی بر «امکان‌ناپذیری مرزبندی بین خود و دیگری» (Mcafee, 2004: 76).
فرایند دلالت و سوژه‌شدگیِ خط سیاه از همین کورا (از گلدان به‌عنوان محل اتحادِ خط سیاه با گل) آغاز می‌شود و در طول داستان، با اتحادش با درخت و ابر و خاک ادامه می‌یابد. «کورا فضای اختصاصا جسمانی و مشخصا زنانه‌ای است که زبان و سوژه در آنجا در وجود می‌آیند» (Payne, 1993: 175).

۲.۵ آلوده‌انگاری

از نظر کریستوا اولین ابژهٔ آلوده برای سوژه‌ای که هنوز سخنگو نشده است (برای خط سیاه)، تن مادر (گل) است. از یک طرف، این که خط سیاه بخشی از وجودش را در قالب خاک به پای مادر (گل) می‌ریزد، گویای خوشایندی و علاقه‌اش به اتحادِ مادر ـ فرزندی است. از طرفی دیگر، گرد و قلنبه خوابیدن داخل محفظهٔ محدودی به نام گلدان (خوابیدن جنین در کورا) برای خط سیاهِ دراز ناخوشایند است. به‌عبارتی، خط سیاه «هم حس ناخوشایندی نسبت‌به آن چیز آلوده دارد، هم حس خوشایند» (Mcafee, 2004: 49). ازآنجا که خط سیاه، در عین یگانگی با گل، آن فضای محدودِ گلدان را با تنِ نامحدودش بیگانه می‌بیند، پس «خودش را در پارادوکسِ غیرممکنی بین جدایی و یگانگی با تن مادر می‌بیند. سوژه از آن بدن متنفر است، تنها ازآن‌روی که توان رهایی از آن را ندارد» (Kristeva, 1982: 3). اما به‌هرصورت، «باید بخشی از خودش را، تا جایی که هنوز با مادرش یکی است، از یاد ببرد تا به یک خود بدل شود» (Mcafee, 2004: 48).

۳.۵ مرحلهٔ نهاده‌ای

به‌محض اینکه خط سیاه قسمتی از وجودش را، با زیر پا گذاشتن، فدای جامعه‌پذیر شدن و افتادن در فرایند دلالت و سوژگیِ خودش می‌کند، در آستانهٔ امر نمادین قرار می‌گیرد. گذر از این آستانه را کریستوا مرحلهٔ نهاده‌ای می‌نامد. در مرحلهٔ نهاده‌ای، سوژه اولین تعیُّنِ مرز را بین خود (خط سیاه) و دیگری (گل) ایجاد می‌کند. مرحلهٔ نهاده‌ای، قرینِ «مرحلهٔ آینگی لکان» برای استقرار اگو و مصادف با دورهٔ «اودیپی فروید» است که در آن کودک مادر را از حیّزِ توهمِ قادرِ مطلق بودن اسقاط می‌کند و به همذات‌پنداری با پدر روی می‌آورد. در این داستان نیز خط سیاه با واپس‌زنیِ گل (مادر)، در قالب دگردیسی به‌صورت شاخه، با درخت (پدر) همذات‌پنداری می‌کند.

۴.۵ تن بیگانه

آلوده‌انگاریِ تن بیگانه، از کورا آغاز می‌شود اما به کورا ختم نمی‌شود؛ بلکه در سراسر زندگیِ سوژه پابرجا باقی می‌ماند، تا او را همیشه به‌صورت یک «سوژهٔ در فرایند» نگه دارد. ازهمین‌رو، خط سیاه پس از آلوده‌انگاریِ تن بیگانهٔ مادر (گل)، فرایند سوژگی خود را،

به‌تناوب، با یگانگی از طریق همذات‌پنداری با بدنِ درخت، ابر، خاک (جذب شدن در آن‌ها) و با بیگانگی از طریق آلوده‌انگاریِ آن بدن‌ها (ترک کردن آن‌ها) ادامه می‌دهد. «امر آلوده بر مَنی دلالت دارد که مکررا خودش را در جایی جا می‌دهد، و جدا می‌کند» (Barrett, 2011: 102). خط سیاه، به‌عنوان سوژهٔ آلوده‌شونده، «در مورد مکان و جایگاه خود سرگردان است: کجا هستم؟ به‌جای چه کسی هستم؟» (Kristeva, 1982: 8).

۵.۵ جامعهٔ نمایش

تصویر روی جلد کتاب مبین این است که خط سیاه روی ابرها سیر می‌کند. یعنی جامعهٔ نمایش برای این سوژهٔ مدرن، آسمان است. از ابتدای داستان، خط سیاه، دست زیر سر، به آسمان چشم دوخته است و منتهای چشم‌اندازش آسمان است. حتی به‌خاطر آسمانی شدن، حاضر است در قالب کِرم، قربانی پرنده شود. علت غاییِ نماندن‌های خط سیاه در هیچ منزلگاهی، رسیدن به ابرهای آسمان است. وقتی‌که در داخل گلدان مجبور به سکنا گزیدن می‌شود، بلافاصله بعد از دور شدن و رفع تهدیدِ پاک‌کن‌ها، عزم رفتن می‌کند: «پاک‌کن‌ها که دور شدند، خط سیاه نفس راحتی کشید و از گل جدا شد تا به راهش ادامه دهد» (هنرکار، ۱۳۹٤: ۱۱). به‌طور مشابه، وقتی‌که در داخل درخت مجبور به پناهندگی می‌شود، پس از رفع تهدید پاک‌کن‌ها همچنان عزم ادامهٔ مسیر می‌کند:

> پاک‌کن‌ها که دور شدند، خط سیاه از درخت جدا شد تا به راهش ادامه دهد. درخت گفت: فکری دارم. اگر تو شاخه شوی، پرنده‌ها روی تو لانه درست می‌کنند. آن وقت تنها نیستی. خط سیاه نگاهی به ابرها کرد و آهسته گفت: نمی‌خواهم شاخه باشم (هنرکار، ۱۳۹٤: ۱۲)،

اما وقتی‌که به آسمان می‌رسد بنای ماندن دارد: «خط سیاه حالا توی آسمان بود. او با خوشحالی به پایین نگاه کرد و گفت: بالاخره به اینجا رسیدم» (هنرکار، ۱۳۹٤: ۱۸). رعدوبرق دو کارکرد نشانه‌شناختی در این جامعهٔ نمایش دارد: یکی، صدای مقتدر اما کاذب و دیگری، برق جذاب اما زودگذر. این دو، به‌لحاظ نشانه‌شناختی، نشانه‌هایی از جامعهٔ پرزرق‌وبرق و پرهیاهوی نمایش‌اند. «آسمان، ابر، ستاره‌های چشمک‌زن، ماه، جهان غیرزمینی» مبین جامعهٔ نمایشی است که خواستنی و رمانتیک است. این جلوهٔ مطلوبِ

جامعهٔ نمایش، برساختهٔ ساختارِ پیشینی و القاشده توسط امر نمادینِ مردسالار اجتماعی است.

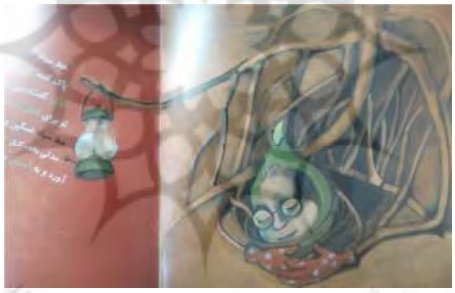
۶.۵ افسردگی ابژه‌ای

در جامعهٔ نمایش، خط سیاه تنها، به‌عنوان سوژه‌ای مدرن و خودباخته (و تن‌باخته)، به آسمانِ آمال خود می‌رسد؛ اما از احساس «اختگی» توسط امر نمادین، و یادآوری نوستالوژیکِ کورا دچار افسردگی و حس تنهایی می‌شود. حضور دو صفتِ «تنها» و «سیاه» در پشت‌بند نامِ «خط سیاه تنها» نشانگر تنهاییِ سوژهٔ مدرن و سیاهیِ افق هویتیِ او است. «تنهایی» صفتی است که جامعهٔ دلالتیِ معاصر و بیگانه‌پنداریِ تن‌ها (گل، درخت، آسمان، خاک) آنرا بر ناخودآگاه سوژه تحمیل کرده است. «سیاهی» صفتی است که در جامعهٔ نمایش (در میان سفیدی ابرها) نمود بیشتری می‌یابد. در این جامعهٔ مدرن (آسمان پرهیاهو و پر زرق‌وبرق)، میل بازگشت‌به اتحادِ مادرـ فرزندیِ کورا (بازگشت به خاک، به گلدان اولیه) بر سوژه غالب می‌شود، غمی که محصول از دست رفتن ابژه‌های زمینی‌ای مانند گلدان گل، شاخهٔ درخت، و پرنده است. «مدتی گذشت. خط سیاه هر روز از آن بالا، به گل، درخت، پرنده، و همهٔ چیزهای دیگر نگاه می‌کرد و روز به روز دلتنگ‌تر می‌شد» (هنرکار، ۱۳۹٤: ۲۲).

۷.۵ سوژهٔ درفرایند

خط سیاه، سوژه‌ای دوپاره است که نیمی از آن شمایل هندسی (خط) دارد و نیم دیگر آن، شمایل انسانی. ازآنجا که کریستوا دو وجهِ نشانه‌ای و نمادین را صرفا ناهمگون می‌بیند، نه متقابل؛ بنابراین با خوانش کریستوایی، این دو پارگیِ سوژه دال بر مشارکت و اتحاد دو وجه ناهمگون نشانه‌ای و نمادین در برساختنِ سوژه است. کریستوا وجه نشانه‌ای را «توپولوژیک[۳]» و وجه نمادین را «جبری» می‌بیند؛ چراکه اولی به شکل و شمایل طبیعی و انعطاف‌پذیرِ یک موجود اشاره دارد و دومی به ساختاری که نمادین، قراردادی و انعطاف‌ناپذیر است (Mcafee, 2004: 25). به عقیدهٔ کریستوا امر نمادین نیروی خود را از امر نشانه‌ای می‌گیرد. پاک‌کن‌ها به‌مثابهٔ رانه‌هایی هستند که کورای نشانه‌ای را می‌سازند و سپس با نیروی تهدید، نیرومحرکه‌ای می‌شوند برای سوق دادن ناخودآگاهانهٔ خط سیاه به‌سوی

مسیرِ امر نمادین اجتماعی (به‌سوی دگردیسی به خاک، شاخه، رعدوبرق، دانـه). خـط سـیاه، در فرایند دگردیسی، به‌طور پیاپی بخش هندسی خـود را (وجـه نشـانه‌ای مادرانـهٔ خـود را) تحت‌تأثیر ساختار پدرسالارانهٔ اجتماعی (وجه نمادین) از دست می‌دهد تا در آسمان توسـط همین ساختار نمادینِ پدرسالار (با بدل شدن به رعـدوبرق، بـه‌مثابـهٔ زرق‌وبـرق و هیـاهوی جامعهٔ نمایش) به اوجِ «اختگی» و نمادین شدن می‌رسد؛ اما راه برون‌رفت از ایـن بـن‌بسـت، بازگشت از آن «جامعهٔ نمایشی» (آسمان) به خاک (کورا و گلـدان اولیـهٔ مـادر) اسـت. خـط سیاه به‌شکل قطرهٔ باران به خاک باز می‌گردد. خط سیاه که از درازای بی‌انتهایش، فقـط یـک نقطه باقی مانده است، برای خاک دانه (بذر گُل) می‌شـود و اینچنـین بـار دیگـر در آغـوش شبحی از کورای مادرانه (خاک) به آرامش می‌رسـد. فرویـد بـه ایـن پدیـده «بازگشـت امـر سـرکوب‌شـده (the return of the repressed)» و لکـان بـه آن «ژوئیسـانس ثانویـه (second jouissance)» و کریـسـتوا بـه آن «آلـوده‌انـگاری مادرانـه (maternal abjection)» (Mcafee, 2004: 49) می‌گوید. در تصویر کتاب، خاک در قالب شمایلی مادرانه، خـط سـیاه را بـه‌مثابـهٔ دانه (بذر گل) در آغوش گرفته است.



تصویر ۴. خاک به‌مثابهٔ شبحی از کورای مادرانه، خط سیاه را به‌منزلهٔ دانه (بذر گل) در آغوش گرفته است (هنرکار، ۱۳۹۴: ۲۶– ۲۷).

۸.۵ امر نشانه‌ای

نه‌تنها خط سیاهِ تنها، تنها است؛ بلکه گل نیز سوژه‌ای تنها ست. در گفتمان گل نوعی کمبـود مادرانه (کمبود خاک) دیده می‌شود و نیاز دارد به خط سـیاه (بـه‌عنـوان خـاک و فرزنـد). از همین رو پیشنهادش بر وجه نشانه‌ای استوار است. همهٔ شخصیت‌هایی که حامیِ «خط سـیاه تنها» هستند (گل، درخت، پرنده، ابر، خاک)، خودشان به‌عنوان سوژه، قبلا در جامعهٔ نمـایش مستحیل شده‌اند و از همین رو، علیرغم اینکه وجه نمادین را در حد اعـلا در اختیـار دارنـد،

همچنان از کمبود وجه‌نشانه‌ای رنج می‌برند. بنابراین خط سیاه تنها، در اقدامی دلسوزانه هربار بخشی از وجه نشانه‌ایِ خود را به آنها هدیه می‌دهد. هر چه داستان جلوتر می‌رود و سوژهٔ دوپارهٔ خط سیاه جامعه‌پذیرتر می‌شود، از وجه نشانه‌ای خط سیاهِ تنها بیشتر کاسته و خط سیاه تنها، تنهاتر می‌شود.

۹.۵ امر نمادین

گفتمان درخت مبتنی بر فکر و اندیشه است و استدلالی قائم به وجه نمادینِ تفکرِ حل مسئله دارد، مسئله‌ای که مسئلهٔ درونیِ خودش نیست، بلکه راه حلی برای مسئلهٔ بیرونیِ مربوط به دیگران (مربوط به مشکل تنهایی خط سیاه) است: «درخت گفت: فکری دارم. اگر تو شاخه شوی، پرنده‌ها روی تو لانه درست می‌کنند. آن وقت تو تنها نیستی.» (هنرکار، ۱۳۹٤: ۱۲). فرایند حرکت سوژه بعد از خروج از بطن گل (دگردیسی به شاخهٔ درخت، و دگردیسی به رعدوبرق) مبیّن سوق یافتن به‌سمت «اختگیِ نمادین» است. دگردیسی در جامعهٔ نمایش (تبدیل شدن به رعدوبرق در آسمان)، اوج نمادین‌شدن است، اوجِ فاصله گرفتن از کورای خاکیِ گلدانِ مادرانه.

۱۰.۵ مادرانگی اجباری

ترادفِ زن با مادرانگی، اگرچه نقص گفتمان انتقادی کریستوا تلقی می‌شود، در داستان فوق، به‌عنوان مصداقی از فلسفه و گفتمان کریستوا، مشهود است. چراکه در تمام تصاویرِ داستان، زن مستقل از رابطهٔ مادرانه‌اش با خط سیاه (کودک) دیده نمی‌شود و وجودش نیازمند به کودک (خط سیاه) است. درواقع خط سیاه، در تمام تعاملاتی که در آن، نمادی از زن حضور دارد، قسمتی از وجود خودش را جا می‌گذارد. این درحالی است که خط سیاهِ تنها بدون اینکه چیزی از وجود خود را در وجود مردانهٔ درخت جا بگذارد، از او می‌گذرد.

۱۱.۵ زمان دایره‌ای مادرانه

«گل» استعاره‌ای از مادر، به‌عنوان سوژه‌ای سخنگو، است. خط سیاه در کورای خاکیِ گل بالیده می‌شود و طی فرایند اجتماعی ــ نمادین و دگردیسی‌های پیاپی به آسمان (جامعهٔ نمایش، به‌عنوان اوجِ وجه نمادینِ دلالت) صعودی کاذب می‌کند؛ اما دوباره به

آغوش خاک (شبحی از کورای مادرانه) بازمی‌گردد و خود تبدیل به گلی دیگر (سوژهٔ سخنگویی دیگر) می‌شود. بنابراین خطّ روایی داستان با سوژهٔ «گل» آغاز و به سوژهٔ «گل» ختم می‌شود و این‌گونه تمهید ساختارِ روایتِ دایره‌ای، مفهومِ تکرار ابدی و درفرایند بودنِ دائمیِ سوژه را بازنمایی می‌نماید.

۱۲.۵ انقلاب زیبایی‌شناختی

کریستوا در «انقلاب در زبان شاعرانه» (1984) و مقالهٔ «نظام و سوژهٔ سخن‌گو» (1986)، انقلاب را به معنای سرپیچی از ممنوعیتِ تأکیدشده به کار می‌برد، به‌ویژه سرپیچی از مدعیات ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژیک در قبال حقیقت. آیرونی داستان در این است که خط سیاه تنها، در یک فرایندی قرار گرفته است که تمام انتخاب‌هایش، به قول فریدمن (Friedman, 1999: vii) صرفا «توهمِ انتخاب» است. چراکه اگرچه از تهدیدِ «محو شدن» می‌گریزد اما عملا امرنمادین (زبان و ساختارهای مردسالار)، با انتخاب‌های اجباری‌ای که پیش پای خط سیاه می‌گذارد، وجه نشانه‌ایِ او را به شکلی ناپیدا و ناخودآگاه، به‌سوی «محو شدن» می‌راند. لکان این توهمِ انتخاب را «انتخاب واداشته» (فینک، ۱۳۹۷: ۱۰۷) می‌نامد. کریستوا در این «جامعهٔ نمایش» مدرن تنها راه مبارزه با فرایند تحمیل‌شده بر ناخودآگاه را انقلابی به نفع وجه نشانه‌ایِ زبان می‌بیند، انقلابی موسوم به انقلاب زبان شاعرانه. «انسان مدرن دچار نارسیسیم است، ممکن است از این خودشیفتگی رنج ببرد اما احساس پشیمانی نمی‌کند» (Kristeva, 1993: 8). بنابراین یکی از شرایطی که سوژهٔ امروزی بتواند علیه جامعهٔ نمایش انقلاب کند این است که، قبل از هرچیزی بتواند احساس پشیمانی را در خود زنده کند. در داستان مورد پژوهش، جرقهٔ انقلاب با پشیمانیِ سوژه زده می‌شود و با بازگشت به کورای مادرانه (بازگشت از آسمان در قالب قطرهٔ باران) آغاز می‌شود، بازگشتی که با محوشدنِ وجه نمادینِ ساختار دلالتی همراه نیست؛ بلکه با تعامل وجه نمادینِ ساختار اجتماعیِ مردانه و تتمهٔ وجه نشانه‌ای زنانه همراه است. «دانه» تتمهٔ ناچیزی از درازای نامتناهیِ خطی است که از سرکوب ساختار اجتماعی‌ـ نمادین جان سالم به در برده است؛ اما همین تتمه، که لکان به آن ابژهٔ کوچکِ (a) می‌گوید، کفایت می‌کند تا با وجه نمادینِ خط سیاه وارد آمیزش شود و گلی نوین (انقلابی درون همین نظام اجتماعی نمادین) را برویاند، انقلابی زیبایی‌شناختی که از دگردیسی دانه (به‌عنوان باقیماندهٔ وجه نشانه‌ای و زنانهٔ خط سیاه تنها)، به صورت گل، وارد نظام نمادینِ اجتماعیِ مردانه (زبان)

می‌شود. به قول کریستوا: امر نمادین هر چقدر هم قدرتمند باشد، یارای تسخیر کامل امر نشانه‌ای را ندارد. ازهمین‌رو دانه (به‌عنوان باقیماندهٔ بخش ناچیزی از وجه نشانه‌ای) داخل امر نمادین نفوذ می‌کند (به شکل جوانهٔ گل دوباره وارد جهان نمادین می‌شود). گل فرایند زایشِ وجه نشانه‌ای را، در یک سیکل بسته و دایره‌ایِ زمان، همچنان ادامه خواهد داد. در تصویر توی کتاب، گلِ نورُسته اندامی دوپاره دارد که نیمی از آن از جنس پسربچه (باقیماندهٔ وجه نمادین و انسانیِ خط سیاه) است و نیم دیگرش از جنس گل (به‌عنوان بخش دگردیس‌شده‌ای از وجه نشانه‌ایِ خط سیاه). این دو پاره، بدون تعارض، منجر به انقلاب شاعرانه‌ای در ساختار دلالتی اجتماع (زبان) می‌شوند (شاعرانگیِ این رویش، به خاطر این است که این گل از بذری روییده است که تتمهٔ وجه نشانه‌ایِ زنانه است و وجه نشانه‌ای به‌خاطر نحوگریزی و هنجارشکنی‌اش شاخصهٔ زبان شاعرانه است).

تصویر ۵. خط سیاه تنها (به‌مثابهٔ سوژه‌ای درفرایند) از دل خاک جوانه می‌زند و در هیأت سوژهٔ جدیدی که مرکب از وجه زنانهٔ نشانه‌ای (پایین‌تنهٔ گل)، و وجه مردانهٔ نمادین (بالاتنهٔ انسان) است، به شکل تازه و آرمانیِ زندگی دست می‌یابد (هنرکار، ۱۳۹۴: ۲۸).

۱۳.۵ زبان و سوژهٔ سخن‌گو

کریستوا می‌گوید: «بدن مادر ابزار واسطه‌ییِ میان قانون نمادین روابط اجتماعی و سوژهٔ جنینی است» (Payne, 1993: 169). زبان، سوژهٔ سخن‌گو، و مادر هر سه در مقالات مختلفی که درخصوص کریستوا نوشته شده است، به‌عنوان ملتقایی برای تعامل وجه نشانه‌ای و وجه نمادین، تعامل زیست‌شناسی و زبان‌شناسی، تعامل طبیعت و فرهنگ، تعامل جنس و جنسیت در نظر گرفته شده‌اند. در داستان «خط سیاه تنها» نیز «گل»، به‌عنوان بدن مادر و به‌عنوان سوژه‌ای سخنگو و به‌عنوان نتیجهٔ ساختار دلالتی اجتماع (زبان)، ملتقایی برای تعامل این دو وجه نشانه‌ای و نمادین (تعامل جنس و جنسیت) به نظر می‌آید.

٦. جمع‌بندی و خوانش معناکاوانهٔ متن

شخصیت اصلی داستانِ مورد پژوهش، خط سیاهی است که روی صفحهٔ کتابی دراز کشیده‌است (کتاب، محملی برای زبان است و مجازا بر خودِ زبان دلالت دارد). درواقع درازکشیدن خط سیاه در کتاب، بر پیوند جدایی‌ناپذیر سوژه و زبان دلالت دارد. خط سیاهِ تنها، سوژه‌ای دوپاره است: با نیم‌تنه‌ای از انسان و نیم‌تنه‌ای از خطی کلاف‌شده. این خط سیاه، با دو نیمهٔ نامتجانسش، استعاره‌ای است از سوژه‌ای که توسط دو وجه نشانه‌ای و نمادین زبان برساخته شده است. خط سیاه با تهدیدِ نیرومحرکهٔ پاک‌کن‌ها، به حرکت واداشته می‌شود. نیرومحرکهٔ پاک‌کن‌ها (رانه‌ها) سبب دخول خط سیاه دراز به درون گلدان (کورا) می‌شوند (کریستوا آنرا با دخول فالوس و حاملگی مقایسه می‌کند). خط سیاه، که در داخل محیط محدود گلدان مچاله شده است (استعاره از مرحلهٔ جنینی در کورای مادر)، آن فضای محدود را بیگانه و آلوده می‌انگارد. سوژهٔ دوپاره بین عشق به یگانگی با مادر و بیگانگیِ تنِ آلودهٔ مادر مردد است. خط سیاه به‌ناچار بخشی از وجود خودش را به شکل خاک در وجود گل (که استعاره‌ای از مادر است) جا می‌گذارد، درحالی که در پایان داستان به‌خاطر فقدانِ همین گلدانِ ازدست‌رفته (فقدان کورای مادرانه) دچار «افسردگی ابژه‌ای» می‌شود. در کُنه گفتمانِ گل (به‌مثابهٔ مادر) نوعی کمبود وجود دارد. گل به خط سیاه، به‌عنوان خاک، برای ادامهٔ رشدش نیازمند است، (این یعنی نیاز زن به کودک داشتن و مادر بودن). انتقادی که به گفتمان کریستوایی وارد می‌شود این است که: زنانگی را جدای از مادرانگی قابل‌تصور نمی‌داند، گفتمانی که به کمبود خط دراز سیاه، به‌مثابهٔ کمبود فالوس، برای گلدان گل (کورای زن) اذعان دارد. خط سیاه بعد از آلوده‌انگاریِ تن گل، طی گسستِ نهاده‌ای (زایمان) از گل جدا می‌شود. با درخت، به‌مثابهٔ پدر، در قالبِ شاخه همسان‌سازی و همذات‌پنداری می‌کند. هم تصویری که از درخت توی کتاب کشیده شده است و هم گفتمان درخت کاملا مردانه است. اگرچه درخت تاحدودی کمبود وجه نشانه‌ای دارد اما هستی‌اش وابسته به حضور وجه نشانه‌ایِ خط سیاه نیست. ازهمین‌رو درخت از روی بی‌نیازی، به خط سیاه پیشنهاد ماندن می‌دهد (از نگاه لکان: پدر دارای فالوس است و نیازی که مادر به داشتن فالوس دارد، در او دیده نمی‌شود). خط سیاه پیشنهاد درخت را نمی‌پذیرد و هیچ بخشی از وجودش را نیز در درخت جا نمی‌گذارد. اگرچه آلوده‌انگاری با گل شروع می‌شود، اما فرایند آلوده‌انگاریِ تن بیگانه و فرایند یگانگی با بدن‌های گل، درخت، ابر، خاک و... به‌صورت متناوب در سراسر زندگیِ خط سیاه ادامه

می‌یابند. بعد از آلوده‌انگاریِ تن بیگانهٔ درخت، در ادامهٔ این فرایند سوبژکتیویته، خط سیاه اجازه می‌دهد تا رسانه‌ای مانند پرنده (رسانهٔ زبان) او را، به شکل کِرم، قربانی کند ولی درعوض او را به آسمان برساند. خط سیاه که حالا قربانیِ پرنده است، بالاخره با جدایی کامل از کورا (خاک) به مقصد نهایی خود (آسمان) صعودی کاذب می‌کند و سپس خودش نیز در قالب رعدوبرق میان زرق‌وبرق و هیاهوی ابرهای «جامعهٔ نمایش» مستحیل می‌شود. در تصاویر کتاب، آسمان به‌صورت رؤیاگون و رمانتیک، همراه با ستاره و ماه و ابرهای عاشق، کشیده شده است. آسمان با ستاره‌ها و ماه و ... جامعهٔ نمایشی است که از دور زیبا و اغواگر است. تنِ خط سیاهِ تنها در طول فرایندِ رسیدن به این جامعهٔ نمایشی، به تعدیِ تن‌های زیادی تن داده است. یعنی، آسمان به بهای از دست رفتن نیم‌تنهٔ هندسیِ سوژهٔ دوپارهٔ خط سیاه (نه نیم‌تنهٔ انسانی آن) به دست آمده است. نیم‌تنهٔ هندسیِ خط سیاه استعاره‌ای از وجه نشانه‌ای و زنانهٔ سوژهٔ دوپاره است. خط سیاهِ تنها که حالا به اوج آسمان (اوج اختگی توسط ساختار نمادین اجتماعی و وجه نمادین زبان) رسیده و کاملا از خاک (کورای مادرانه) فاصله گرفته است، آسمان را تنی بیگانه می‌یابد و دلش برای خاک، درخت، گل که ریشه در خاک دارند تنگ می‌شود. خط سیاهِ تنها، به‌معنای واقعی کلمه، تنها است و سیاهی‌اش در میان ابرهای سفید، کاملا مشهود. ازآنجا که سوژهٔ جامعهٔ نمایش توان پشیمانی ندارد؛ لذا برای خط سیاه لازمهٔ بازگشت و شروع انقلاب، احساس پشیمانی است. خط سیاه در قالب قطرهٔ بارانی یکه و تنها به‌سوی خاک حرکت می‌کند و سرانجام به‌مثابهٔ بذر یک گل در آغوش خاک (شبحِ کورای مادرانه) می‌آرامد. خط سیاه تنها اگرچه دنبال «خط پرواز» خود در آسمان می‌گردد؛ اما سرانجام آنرا در زمین پیدا می‌کند. خط سیاه با بازگشتش، بار دیگر از طریق آغوش خاک، نوستالوژیِ گلدان (کورای مادرانه) را تجربه می‌کند. بازگشت خط سیاه (شروع انقلاب شاعرانه) باعث می‌شود: امر نمادینی که وجه نشانه‌ایِ خط سیاه را به‌شکل خاک، شاخه، کرم، رعدوبرق از سوژه جدا کرده است، حداقل به اندازهٔ ابژهٔ کوچکِ (a) از وجه نشانه‌ای را به شکل دانه در وجود خط سیاه باقی بگذارد. همین دانهٔ کوچکِ باقیمانده از بخش هندسیِ خط سیاه کافی است که با بازتولید گلی تازه، انقلابی زیبایی‌شناختی و شاعرانه را در نظام نمادین به بار بنشاند. فرایند دگردیسی خط سیاهِ تنها در یک مدارِ زمانیِ تکرارپذیر و دایره‌ای از تن گل آغاز شد و با تن گل پایان یافت، البته پایانی که، در قالبِ چرخهٔ رشد گل، ادامه خواهد داشت. چراکه خط سیاه همواره «سوژه‌ای در فرایند» است.

۷. نتیجه‌گیری

داستان «خط سیاه تنها»، داستان خط سیاهی است که در فرایند سوبژکتیویته قرار می‌گیرد و به‌طور ناخودآگاهانه آهسته‌آهسته از طریق وجه نمادین زبان، گرفتار ساختار جامعهٔ مدرن (جامعهٔ نمایش) می‌شود. در ازای رسیدن به این جامعهٔ مدرنِ نمایشی، رفته‌رفته وجه نشانه‌ایِ سوژه، که مقوّم عاطفه و روح شاعرانگی است، تحلیل می‌رود. این فرایند، مؤید رخوت و بی‌عاطفگی سوژهٔ امروزی است که، در اثر غلبهٔ وجه نمادینِ مردسالار، تنهایی و سیاهی وجودش را فراگرفته است. از منظر کریستوا جامعهٔ آرمانی محصول توازن دو قطبِ دلالت، یعنی توازن وجه نشانه‌ای و وجه نمادین، است. اگر وجه نشانه‌ای در یک جامعه بر وجه نمادینِ فرهنگ و زبان غلبه یابد، جامعه به وضعیت شیزوفرنیایی، هرج‌ومرج و گسست از منطق میل می‌کند و اگر مانند جامعهٔ مدرن (جامعهٔ حال حاضر ما) وجه امرِ مردسالارِ نمادین تسلط بیابد، تثبیت دلالت‌های ساختارهای کلیشه‌ایِ قدرت باعث معنازداییِ، تکرار و روزمرگی، و خشک و بی‌روح شدن جامعه می‌شود. در چنین جامعه‌ای، به‌خاطر تضعیف وجه نشانه‌ای، علاوه بر اینکه زنان توان بازنمایی خود را ندارند و ناچارند برای بازنمایی و ورود به جامعه، خود را در زبان و نظام نمادین مردسالار مستحیل کنند؛ مردان نیز از عشق و احساس (که زادهٔ وجه نشانه‌ای است) عاری می‌شوند. گره‌گشایی داستان، مؤید پیشنهاد کریستوا است مبنی بر اینکه: راه برون‌رفت از بن‌بست جامعهٔ پرزرق‌وبرق و پرهیاهوی نمایشیِ مدرن، سرپیچی از دلالت‌های زبانیِ بی‌روح است و بازگشت به وجه‌نشانه‌ایِ شاعرانه. فمنیست‌های رادیکال سرپیچی را به‌معنای نفی مطلق امر نمادین تلقی می‌کنند؛ اما کریستوا انقلابِ خود را در تعاملِ دو وجهِ ناهمگونِ نشانه‌ای و نمادین می‌بیند؛ بر همین اساس گلی که در پایان داستان می‌روید، هیأتی دوجنسیتی دارد: بالاتنهٔ انسانیِ مردانه و پایین‌تنهٔ هندسیِ زنانه. دوپارگی (دوجنسیتیِ) گلِ نورُسته، استعاره‌ای از توازنِ دو وجه ناهمگونِ نشانه‌ایِ زنانه و نمادینِ مردانه در سوژهٔ انقلابی است و در سطحی وسیع‌تر، بیانگرِ دموکراسی و توازن بین دو قطبِ ناهمگونِ نشانه‌ایِ زنانه و نمادینِ مردانه در جامعهٔ آرمانی.

پی‌نوشت‌ها

۱. ایلین شوآلتر در «ادبیاتی از آن خودشان» (Showalter, 1986) «تاریخ ادبیات زنان را به سه دورهٔ «زن‌نگاری»، «زن‌گرایی» و «زن‌مبنایی» تقسیم می‌کند. به اعتقاد او، نویسندگانِ زن در دورهٔ نخست

(دورهٔ زن‌نگاری) از سنت‌های ادبی‌ای پیروی می‌کردند که مردان بنیاد نهاده بودند» (پاینده، ۱۳۹۷، ج۲: ۹۲).

۲. «استعارهٔ فرایند کاهشی یکی از شگردهای روایی داستان کودک است که با نمایش فرایند کوتاه شدن یکی از تعلقات سوژه، به شکلی استعاری، فرایند بزرگ شدن و جامعه‌پذیری سوژه (کودک) را به تصویر می‌کشد» (Zanjanbar et al, 2020).

۳. توپولوژی یعنی هندسهٔ کِشسان (درتقابل با هندسهٔ صُلب و انعطاف‌ناپذیر). مثلا در هندسه، دایره و بیضی دو شکل متفاوت‌اند، اما اگر حلقه‌ای از جنس کش شلوار را با دست بگیرید و در دو جهت مخالف بکشید، حلقه از حالت دایره به بیضی تبدیل می‌شود و برعکس می‌توان بیضی را به دایره تبدیل کرد. ازهمین‌رو از منظر توپولوژیک، دایره و بیضی دو شکل متمایز نیستند، بلکه هر دو اسامی یک شکلِ واحدند. به‌عبارتی دیگر، خلاف هندسهٔ صلب، در توپولوژی شکل‌هایی که با کش آمدن (انبساط) یا با انقباض قابلیت تبدیل شدن به یکدیگر را دارند، شکل‌های متفاوتی محسوب نمی‌شوند.

کتاب‌نامه

پاینده، حسین (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی*. ج۲. تهران: سمت.

پورعلی، حجت‌الله؛ رویین‌تن، فرهمند؛ و باقری، نرگس (۱۳۹۲). «خوانش رمان قاعدهٔ بازی فیروز زنوزی جلالی بر پایهٔ نظریهٔ آلوده‌انگاری کریستوا». *مطالعات داستانی*، ۲ (۲)، ۲۶– ۳۹.

توانا، محمدعلی؛ آذرکمند، فرزاد (۱۳۹۳). «سوبژکتیویته زن و رهایی در اندیشه ژولیا کریستوا: ایده‌ای برای مشارکت امر نشانه‌ای خلاق در عرصهٔ عمومی نمادین». *زن در توسعه و سیاست*. ۱۲ (۲)، ۲۰۶– ۱۸۷.

زنجانبر، امیرحسین؛ بستانی، فاطمه؛ و کریمی‌دوستان، غلامحسین (۱۳۹۹). «تحلیل استعاره‌روانکاوی داستان کودکانهٔ 'یک داستان محشر' بر پایهٔ نظریهٔ ناخودآگاه زبانی». *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، ۹ (۱)، ۴۳– ۶۶.

سلدون، رامان؛ و ویدسون، پیتر (۱۳۸۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

سلیمی‌کوچی، ابراهیم؛ سکوت‌جهرمی، فاطمه (۱۳۹۴). «بررسی شخصیتهای داستان انار بانو و پسرهایش: ازمنظر تن بیگانهٔ کریستوا». *ادب‌پژوهی*، ۹ (۳۱)، ۱۱۷– ۱۳۵.

علامی، ذوالفقار؛ باباشاهی، فاطمه (۱۳۹۶). «بررسی داستان سیاوش براساس نظریه آلودگی ژولیا کریستوا». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ۱۵ (۴۶)، ۱–۲۶.

فتح‌زاده، حسن؛ دارابی، مرضیه؛ مصطفوی، شمس‌الملوک (۱۳۹۷). «انقلاب در زبان: مبانی نظریهٔ معنا نزد کریستوا». *متافیزیک*، ۱۰ (۲۶)، ۱۷-۳۲.

فینک، بروس (۱۳۹۷). *سوژهٔ لکانی*. ترجمهٔ محمدعلی جعفری. تهران: ققنوس.

کریستوا، ژولیا (۱۳۸۹). *فردیت اشتراکی*. ترجمهٔ مهرداد پارسا. تهران: روزبهان.

نجفی، امیر؛ لزگی، حبیب‌الله؛ و یوسفیان، محمدجعفر (۱۳۹۵). «معنازایی در عدول از پیش متن: خوانش بینامتنی هابیل و قابیل و رمان‌های هابیل سانچت و سمفونی مردگان». *جستارهای ادبی*، ۴۹ (۱)، ۱-۲۰.

نجفی، زهره (۱۳۹۶). «تحلیل امر نشانه‌ای و امر نمادین در قصهٔ شهر سنگستان براساس نظریهٔ کریستوا». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۲۲ *(۲)*، ۶۱۵- ۶۳۹.

هنرکار، لیلا (۱۳۹۴). *خط سیاه تنها*. تصویرگر: زهرا کیقبادی. تهران: علمی‌وفرهنگی.

Alami, Z. & Babashahi, F. (2017). "Story of Siavash in Shahnameh Based on Julia Kristeva's Theory of Abjection". *Research in Persian Language and Literature. Autumn*,15 (46), 1- 26. [in Persian].

Barrett, E. (2011). *Kristeva Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*. New York: I. B. Tauris.

Fathzade, H., Darabi, M. & Mostafavi, M. (2018). "Revolution in Language: Theory of Meaning Based on Kristeva s Attitude". *Metaphysik*, 10 (2), 17-32. [in Persian].

Fink, B. (2018). *The Lacanian Subject*. Mohammad ali Jafari (Trs.). Tehran: Ghoghnoos. [in Persian].

Friedman, L. (1999). *The horizontal Society*. New Haven. CT:Yale University Press.

Guberman, R.(1996). *Julia Kristeva Interviews*. New York: Columbia university Press.

Honarkar**,** L. (2015)." *Black Line Only*". Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. [in Persian].

Kristeva, J. (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Waller, M. (Trs.). New York: Columbia university Press.

Kristeva, J. (1984). "*Revolution in Poetic Language*". Waller, M. (Trs.). New York: Columbia university Press.

Kristeva, J. (1986). "The System and Speaking Subject". in Moi, T. (ed.). *The Kristeva Reader*. Oxford: Basil Blackwell. 24- 33.

Kristeva, J. (1989). "*Language the Unknown: An Initiation into Linguistics*". Menke, A. (Trs.). New York: Columbia university Press.

Kristeva, J. (2000). "*The Sense and Non-sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*". Herman, J. (Trs.). Vol (1). New York: Columbia university Press.

Kristeva, J. (2016). "*Shared Individuality*". M. Parsa (Trs.). Tehran: Roozbehan.[in Persian].

Lechte, J. & Margaroni, M. (2004). "*Julia Kristeva: Live Theory"*.

New York: Continuum.

Mcafee, N. (2004). "*Julia Kristeva: Critical Thinkers*" London and New York and Canada:Routledge.

Najafi, A., Lezgee, H. & Yousefian, M. J. (2016). "Significance of Deviation from Hypotext: Intertextual Study of Abel Sanchez (Miguel de Unamuno) and Symphony of Death (Abbas Maroofi)". Literary Studies, 49 (1). 1- 20.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی