دو فصلنامهٔ فلسفی شناخت، «ص ۲۱۵-۲۲۹»
پژوهشنامهٔ علوم انسانی: شمارهٔ ۷۲/۱
بهار و تابستان ۱۳۹٤، *Knowledge*, No.72/1

مفهوم سرپیچی در فلسفهٔ ادبیات کریستوا

آزیتا فیروزی *
مجید اکبری **

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۰/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱/۲۶

چکیده

آثار ادبی و هنری خلاقه نه‌تنها معنای تازه‌ای تولید می‌کنند، بلکه شیوهٔ تازه‌ای برای معناداری و در نتیجه تحول و دگرگونی ساختار ادبی و هم‌چنین سوژهٔ هنرمند در پی دارند. معنایی که بر اساس ساختارهای از پیش موجود و هنجارهای شکل گرفته کار نمی‌کند و در واقع تنها با دگرگون ساختن اصول پذیرفته شده، نحوه جدیدی از معناداری را معرفی می‌کنند. این خصلت دگرگون‌کننده را کریستوا در زبان شاعران آوانگارد و درون یک سیستم نمادین و از پیش پذیرفته شده تشخیص می‌دهد. در نظر کریستوا در یک اثر نوآورانه و به طور کلی خلاق ادبی، عناصر متن زایشی یا خصلت نشانه‌ای زبان، از تغییر جهتی در سوژه سخنگو و وجود ظرفیتی برای بازی و لذت حکایت می‌کنند که اجبار و الزام کلی قانون نمادین را نقض کرده و مفهومی از «مرز» و هم‌چنین سرپیچی، فراروی و یا تخلف از مرز را به همراه دارد. بنابراین، این «عمل» را می‌توان پذیرش قانون نمادین و توأمان، فراروی از آن قانون جهت احیای آن دانست. موضوعی که می‌توان مصادیق آن را در قالب‌های ادبی و هنری گوناگون سراغ گرفت و بر این اساس چارچوب نظریه‌ای در ادبیات از منظر کریستوا ترسیم کرد. اما چنین نظریه‌ای می‌تواند ابعاد گوناگونی بیابد و از زیبایی‌شناسی به شکل معمول نیز فراتر رود و برای ادبیات و هنر جایگاهی فراتر از یک ابژه زیبایی‌شناسی قائل شود. امری که قادر است تحول و دگرگونی سوژه و فرهنگ را در پی داشته باشد.

واژگان کلیدی: سرپیچی، امر نشانه‌ای، امر نمادین، سوژه سخن‌گو، زیبایی‌شناسی، انقلاب.

---

* . فارغ‌التحصیل مقطع دکتری رشتهٔ فلسفهٔ هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران. آدرس الکترونیک:
firoozi963@yahoo.com

**. عضو هیأت علمی گروه فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران. آدرس الکترونیک:
Akbari@iau.ac.ir

مقدمه

از منظر کریستوا در آثار و رویکردهای نوآورانه بالاخص نویسندگان مدرن[۱]، یک ویژگی مشترک و مهم وجود دارد که مورد تردید هیچ‌کس نیست؛ این آثار تصوری که ما از «معنادار بودن» داریم را درهم می‌شکنند. این نقطه شروعی است برای طرح چارچوبی در زمینه فلسفهٔ ادبیات کریستوا. به این معنا که در آثار خلاقانه آنها، یک اتفاق زبانی خاص می‌افتد. آثار ادبی خلاقه نه‌تنها معنای تازه‌ای خلق می‌کنند، بلکه شیوهٔ تازه‌ای برای معناداری و در نتیجه تحول و دگرگونی ساختار ادبی و هم‌چنین سوژه نویسنده یا هنرمند را درپی دارند. معنایی که بر اساس ساختارهای از پیش موجود و هنجارهای شکل گرفته کار نمی‌کند و در واقع تنها با دگرگون ساختن اصول پذیرفته شده، نحوهٔ جدیدی از معناداری را معرفی می‌کنند. این خصلت دگرگون کننده درون یک سیستم نمادین و از پیش پذیرفته شده رخ می‌دهد– مثلاً در زبان– اما آن را به بازی می‌گیرد و دگرگون می‌سازد.

در واقع این بار، با زبان شاعرانه است که با سر باز زدن از نظم (مثلاً ادبی)، نخستین گام ما برای درک انسان، هنر و خود زبان شکل می‌گیرد. کریستوا از همین نقطه و از محوریت «سوژه در فرایند» است که به سراغ ادبیات، سیاست و جنسیت می‌رود. نظریات کریستوا در خصوص زبان و تبیین فلسفی – روان‌شناختی او از ادبیات آوانگارد به عنوان کنشی انقلابی و برهم‌زننده نظم موجود، متمرکز است بر تبیین و شرح موضوع سرپیچی، فراروی و یا تخلف از قواعد و رمزگان زبان و محدودیت‌های ناشی از این قواعد.

انقلاب و دگرگونی در زبان

فرضیهٔ اصلی کتاب *انقلاب در زبان شاعرانه*[۲]، که تقریباً نقطهٔ آغاز مباحث کریستوا در نظریه ادبی و نقطهٔ آغاز کنکاش ما پیرامون فلسفه ادبیات او است، این مسئله است که آثار نویسندگان ادبی آوانگارد، انقلابی در زبان شاعرانه و هنری به وجود آورده‌اند. از این رو این آثار ادبی در اولین قدم، حامل عناصری هستند که تصوری را که ما از معنادار بودنِ متن‌ها داریم، «درهم می‌شکنند».

این نقطه آغاز درگیر شدن ما با مسئله زبان و تئوری‌های نشانه‌شناسی است. موضوعاتی که درک آنها در فرایند فهم هنر لازم به نظر می‌رسند. مسئله مزبور در حوزهٔ ادبیات و هم‌چنین هنر، در این موضوع نهفته است که معنا صرفاً با دلالت صریح، با کلماتی که صریحاً به اندیشه‌ها و اشیا دلالت کنند، ساخته نمی‌شوند. معنا تا حد زیادی توسط جنبه‌های عاطفی و شاعرانه متون نیز

---

۱. کریستوا به نویسندگان و شعرایی هم‌چون استفان مالارمه، جیمز جویس، آنتونی آرتو، لوتره آمون.. توجه خاص دارد.

2. *Revolution in Poetic Language*

برساخته می‌شود. با این حال این انقلاب به زبان شاعرانه محدود نمی‌گردد، بلکه در نحوه تلاش انسان‌های معمولی برای بیان خویشتن نیز حضور دارد.[۱]

تلقی ژولیا کریستوا از ادبیات مدرن و ماهیت دگرگون کننده آن، هماهنگ است با سوژه‌ای که چارچوب نظم نمادین را دستکاری و یا متحول می‌کند. کریستوا بـه تبـع جریـان سـاختارگرایی، نظریه‌های نوینی در تبیین ارتباط فرهنگ و شکل‌گیری سوژه دارد و با داخل کردن مفاهیمی نـو از دخالـت دادن بـدن و کـنش در معنـا یـافتن سـوژه در دل زبـان، هـم‌چنـین از پیشـگامان پساساختارگرایی نیز محسوب می‌شود.

پروژه انحلال سوژه در رویکرد متفکران ساختارگرا و تأکید آنها بر فرهنگ و زبان در شکل‌دهی به افراد، در چارچوب اندیشه کریستوا با طرح تازه‌ای مواجه می‌شود. فاعل شناسای آزاد و آگاه که قادر است جبر شرایط تاریخی و فرهنگی را به کنار نهد، نزد ساختارگرایان بـه فراموشـی سـپرده شد. بی اعتمادی به سوبژکتیویته و خردگرایی دکارتی که طی آن سوژه هوشیار و خودآگاه در امر شناخت و شکل‌دهی به فرهنگ و اندیشه تعیین‌کننده باشد مورد انتقاد قرار می‌گیرد. کریستوا نیز متأثر از این جریان فکری شکل تازه‌ای از سوژه ترسیم می‌کند که در ادامه این مقاله مورد توجـه قرار خواهد گرفت. اگرچه کریسـتوا سـوژه آگـاه، تعیـین کننـده و کـاملاً آزاد را نمـی‌پـذیرد، امـا ظرفیت‌هایی را در سوژه نشان می‌دهد که تحول سوژه را در پی دارد.[۲]

در این بین ایده‌های کریستوا به‌ویژه در سال‌های اولیه بر نقد فلسفه سنتی زبان و نظریه‌هـای معناداری سنتی متمرکز می‌شود و نظریاتی را ابداع می‌کند که نحوه نگاه به مقوله ادبی و هنـری را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. او معتقد است که زبان باید به عنـوان یـک فراینـد دلالتـی پویـا مطالعه گردد. «فرایند دلالتی پویا» از دیدگاه کریستوا عبارت است از: رانه‌ها و انرژی هـای بـدنی که برون فکنی می‌شود و از طریق زبان تخلیه می‌گردد. او این اصطلاح را در اشاره بـه شـیوه‌ای به کار می‌برد که کردارهای دلالتی از آن طریق سوبژکتیویته و تجربه ما را شکل می‌دهند.[۳]

از دیدگاه او تحولات زبانی، تحول در وضعیت سوژه، ارتباط او با تن، با دیگران و با ابـژه‌هـا را موجب می‌شود، بنابراین ما زبان را نمی‌توانیم فارغ از سوژهٔ بیان مطالعه کنیم؛ سوژه‌ای کـه معنـا می‌دهد، سخن می‌گوید، می‌نویسد، یا سعی می‌کند چیزی را بیان کند. این امر برای تحلیل آثـار ادبی و هنری برای ما کاربرد اصلی را دارد. ما سوژه‌هایی که تنها در یک چارچوب از پیش تعریف شده قرار داشته باشند نیستیم، بلکه در این چارچوب دخل و تصرف می‌کنیم و در نهایت قادریم از آن سرپیچی و یا به اصطلاح فراروی کنیم؛ موضوعی که به بهترین شکل در آثار ادبی و هنـری

۱. مک‌آفی ۱۳۸۵: ۳۰-۳۱ ۲. ساراپ ۱۳۸۲: ۳

3. Kristeva 1984: 13

قابل ردیابی است.

ادبیاتی فراتر از زیبایی‌شناسی

همان‌طور که لئون رودیز[1] در مقدمهٔ ترجمه خود بر *انقلاب در زبان شاعرانه* اشاره می‌کند، برای کریستوا، متن ادبی صرفاً ابژه‌ای زیبایی‌شناسانه نیست. کریستوا تعریف ادبیات را فراتر از معیارهای زیبایی‌شناسی، وسعت می‌بخشد. برای نشانه‌شناسی مانند او، ادبیات حوزه ممتازی از مطالعه است:

> «ادبیات...[به مانند دیگر اشکال نوشتار] به‌مثابه سخنی اداشده (گفتار[2]) یا ابژه‌ای زیبایی‌شناسانه وجود ندارد. ادبیات عمل نشانه‌شناسانه خاصی است که نسبت به دیگر اشکال نوشتار از این امتیاز برخوردار است که می‌تواند مشکلات غامض[3] تولید معنی که در شکلی جدید از نشانه‌شناسی مطرح می‌گردند را آشکار سازد و نتیجتاً تا جایی به کار ما می‌آید که ما آن را قابل تقلیل به ابژه‌ای برای زبان-شناسی هنجارمند ندانیم.»[4]

از آنجا که بدن الزاماً در مواجههٔ ما با زبان به طور ضمنی سهیم است، شاید اکنون بتوانیم «امر نشانه‌ای» را به عنوان «رمزگانی» دیگر برای زبان درک کنیم؛ رمزگانی با عنوان «دانستنی تنانه»[5] که بدین ترتیب خود را در ساخت معناهایی که در مناسبات اجتماعی نمود می‌یابند، به شکلی ضمنی دخیل می‌سازد و در دگرگونی آن سهم زیادی دارد.

نظم نمادین– به مانند مفهوم سوژهٔ سخنگو[6]، مفهوم نظم نمادین نیز صرفاً متعلق به کریستوا نیست. از دهه ۱۹۶۰ به بعد، بخش وسیعی از اندیشمندان فرانسوی، علی الخصوص لکان، از این مفهوم در اندیشه‌ورزی‌های خود بهره گرفته‌اند. مفهوم امر نمادین (امر نمادین– و درنتیجه نحو[7]) و تمام مقولات زبانی نزدِ کریستوا، معلولی اجتماعی است که از طریق ضرورت-های عینی ساختارهای تاریخی خانواده ایجاد می‌گردد، با این حال اگرچه این امر خیلی به مفهوم لکانیِ نظم نمادین شبیه به‌نظر می‌رسد، اما کریستوا در تعاریف خود از امر نمادین به لکان ارجاع نمی‌دهد. در واقع، تنها ارجاع او در این زمینه، لوی–اشتراس است:

> «...انسان‌شناسی اجتماعی همواره تعادل میان امر نمادین و امر اجتماعی را

1. Leon Roudiez
2. Parole
3. problematic
4. Kristeva 1986: 86
5. bodily knowing
6. speaking subject
7. Syntax

بازتاب داده است... زمینه مشترک میان ساختار خویشاوندی و زبان، همانا اشتراک‌مندی[1] نمادین است.»[2]

مفهوم مورد نظر کریستوا، با پیوند زدن نظریات روانکاوانه درباره سوژه و نظریات انسان‌شناسانهٔ حوزهٔ فرهنگ، هم‌زمان به دو چیز ارجاع می‌دهد: هم به شکل‌گیری سوژهٔ زبان‌شناسانه (فرایند سوبژکتیو) و هم به شاکله‌بندی‌های فرهنگی (فرایند درون‌سوژه‌ای، اجتماعی–فرهنگی). برای کریستوا، نظم نمادین هم قواعد گرامر (رمزگان زبانی) و هم گفتمان‌های مسلط فرهنگ را شامل می‌شود؛ نهادهای نظم نمادین، دستورالعل‌های رفتاری آن، تعریف آن از موفقیت و هنجارهای آن. با این‌حال، درک کریستوا از نظم نمادین از یک جنبه با ذهنیت لکان تفاوت دارد: کریستوا نظم نمادین را قابل به چالش کشیده شدن، تغییر یافتن یا متکثر شدن می‌داند.

امر نشانه‌ای– امر نشانه‌ای، هستهٔ نظریهٔ کریستوا را تشکیل می‌دهد. درجایی‌که لکان نظم نمادین را وجهه و مقامی مسلط و تسخیرناپذیر (خدشه‌ناپذیر) می‌داند، کریستوا بر این نکته تاکید دارد که امر نشانه‌ای مقامی است که می‌تواند استیلای امر نمادین را تضعیف کند:

«...آنچه همواره امر نمادین را باز شکل‌بندی می‌کند، جریان [و حضور] امر نشانه‌ای ا-ست... باید در این جا خاطر نشان کرد که امر نشانه‌ای یک «نظم» نیست؛ در فضا و مکان آشکار نمی‌شود و حضوری ایجابی (مثبت) و پایدار ندارد (چه کلمه باشد، چه سبک، چه رفتار): امر نشانه‌ای نه ساحتی از «داشتن» است و نه ساحتی از «بودن».»[3]

در واقع، امر نشانه‌ای یک لحظه است، تجربه‌ای منفرد و متفاوت از موضع‌گیری[4] در برابر نظم نمادین. امر نشانه‌ای تنها در نمودهای (مظاهر) خاص خود وجود دارد. شخصیت‌های یک داستان ممکن است لحظه‌هایی از چالش را آشکار سازند (یعنی لحظات نشانه‌ای)، اما این لحظات به آنها «تعلق» ندارد؛ این لحظات توسط نویسنده ایجاد می‌شوند تا خواننده را تحت تأثیر قرار دهند. از نظر کریستوا، جنبه‌ای از امر نشانه‌ای که ما آن را درک می‌کنیم، همیشه بعد از آنکه امر نمادین در گفتمان روان‌شناسانه و هم‌چنین در به اصطلاح عمل «هنری» وقوع یابد، بر ما آشکار می-گردد.[5]

از این رو، او در *انقلاب در زبان شاعرانه*، بنیان کار بعدی‌اش را بنا می‌نهد: او به امر نشانه‌ای غنا و ارزشی می‌بخشد تا ثابت نماید که تأئید امر نشانه‌ای، ساختارمندی اجتماعی آگاهی (یعنی همان نظم نمادین) را به‌چالش می‌کشد و این مسأله در قیاس با تحلیل‌های سنتی، تصویر دقیق-

1. commonality
2 . Kristeva 1984: 72
3. Ibid: 62
4. positionality
5. Ibid: 68

تری از آگاهی انسانی ارائه می‌دهد. علت این است که لحظات نشانه‌ای به بعد عاطفی[1] (و نه فقط بعد معرفتی) فرد جهت می‌دهند.

در متون، امر نشانه‌ای را می‌توان از طریق آنچه کریستوا آن را متن زایشی[2] (زیرمتن) می‌نامد، تشخیص داد؛ متن زایشی یا همان «بنیان زیربنایی زبان» اصطلاحی است در برابر متن ظاهری[3] (رو متن) یا همان «زبانی که در خدمت ارتباط است.»[4]

کریستوا هم‌چون یک منتقد ادبی شرح می‌دهد که «تشخیص متن زایشی در یک متن، نیازمند مشخص ساختن منتقل‌کننده‌های انرژی رانه است.»[5] از نظر کریستوا این انتقال‌دهنده‌ها در تکرار تکرار تک واژه‌ها، آهنگ صدا (مثل تراکم و تکرار آوای قافیه‌ها)، ریتم، خیال، تفاوت معانی ضمنی و روایت و امثال این‌ها، مادیت می‌یابند. امر نشانه‌ای خود را به شکلِ زبانی ساختارمند اما فاقد قدرت ارتباطی و غیرکدگذاری‌شده آشکار می‌کند؛ در قالب حالات، صدا واژه‌ها، آهنگِ صدا، سکوت‌ها، لبخندها، وقفه‌ها. از منظر امر نمادین، لحظات نشانه‌ای را می‌توان لحظاتی انقلابی، آشوب‌ناک، دیوانه وار، نابهنجار دانست. در *انقلاب در زبان شاعرانه*، کریستوا مظاهر و جلوه‌های امر نشانه‌ای را در شعر آوانگارد مالارمه و لوتره‌آمون می‌بیند؛ در آثار بعدی‌اش، او این لحظات نشانه‌ای را در موسیقی (مانند استابات متر[6] در کتاب «داستان‌های عشق» یا «کودک ناگفتنی» در کتاب «امراض جدید روح») در نقاشی («هولباین جوان» در خورشید سیاه)، در رفتار و گفتار بیمارانش (خورشید سیاه و امراض جدید روح)، در قدیسان کاتولیک در زندگی و نوشته‌های آدم-های خیالاتی (ژان گویون در داستان‌های عشق) می‌یابد.

ویژگی شعر مالارمه و لوتره‌آمون در «حمله» آنها به نظم نمادین سال‌های پایانی قرن نوزدهم است که از طریق امر نشانه‌ای صورت می‌پذیرد. در حالی‌که دولت، کلیسا و خانواده ستون‌های فرهنگ قرن نوزدهمی- ارزش‌های دست و پاگیر و از پیش‌مشخص خود را بر افراد تحمیل می-کردند، از راه رسیدنِ مدرنیته که در نوشته‌های مالارمه و لوتره‌آمون نمود می‌یافت، شروع به درهم‌کوبیدن این ارزش‌های مسلط می‌کرد. کریستوا با تحلیل آثار این دو، به چهار ویژگی مختلف در آثار آنها پی می‌برد؛ واج تک‌واژه‌ای[7] (الگوهای آوایی)، امر نحوی (تکرارها، ترتیب واژگان، وقفه‌ها)، ضمیرواره[8] (اینکه سوژه چگونه خود را در رابطه با دیگران می‌شناسد: تعامل

1. affective
2. Genotext
3. Phenotext
4. Ibid: 86
5. Ibid
۶. stabat Mater- سرودهای روحانی- درد و رنج حضرت مریم
7. Morphophonemic
8 .pronominal

میان من/ تو/او/آن‌ها) و زمینهٔ متن (بستر)[1] (اینکه سوژهٔ سخنگو چگونه خود را در متن جهانی فرهنگ قرار می‌دهد).[2]

کریستوا بر اساس تحلیل این ویژگی‌ها، صداهای یک متن را دسته‌بندی کرده و نشان می‌دهد که سوبژکتیوتیه چگونه خود را در وقفه‌ها یا لحظات نشانه‌ای نمود می‌بخشد (آشکار می‌کند). بخش عاطفی سوبژکتیویته و نمودهای خودویژه (تک‌هنجاری)[3]، همان چیزی است که کریستوا آن را سازوبرگ[4] نشانه‌ای یک متن می‌نامد. این نمودهای خودویژه (تک‌هنجاری)، نظم نمادین را را مختل می‌کنند؛ یعنی هنجارهای نوشتار ادبی را و هم چنین هنجارها و اصول زبان و از این طریق مفهوم سوبژکتیویته را مختل می‌سازند. ادبیات آوانگارد با انجام این کار، خلاف انتظارات خواننده عمل کرده و با به چالش کشیدن الگوهای فرهنگی مسلط، پیامی جدید را اعلام می‌دارد.[5]

بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان دید که در *انقلاب در زبان شاعرانه*، شکل متفاوتی از خوانش متن ارائه می‌گردد، تا آنجا که، کریستوا آن روال فرمالیستی که قرار است متن را با مقولات از پیش‌موجود فرم، سبک و بزرگی یعنی همان: آثار بزرگ ادبی، هماهنگ کند را معکوس می‌کند. متن برای کریستوا هم‌چون مراحلی است که طی آن، سوژهٔ سخنگو با نظم نمادین مواجه شده و از پذیرش آن سر باز می‌زند. این صرفاً انقلابی *در* زبان شاعرانه نیست بلکه انقلابی است *از طریق* زبان شاعرانه.

در واقع، برای کریستوا در *انقلاب در زبان شاعرانه*، افراد به سوژه‌هایی سخنگو بدل می‌گردند، نه تنها وقتی که در مرحلهٔ پساادیپی (سطح سوبژکتیو) وارد نظم نمادین می‌شوند، بلکه مهم‌تر از همه، وقتی که علیه قواعد و سنت‌های نظم نمادین می‌شورند.

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، ارزش امر نمادین در نزد کریستوا به خاطر قدرت متزلزل‌کنندهٔ آن است، زیرا او می‌بیند که چگونه نظم نمادین نه تنها یک ساختار مسلط بلکه هنجاری کرخت-کننده را بر عرصهٔ سیاسی، زبانی، زیبایی‌شناسانه و اجتماعی تحمیل می‌کند. اغلب این هنجارها و ساختارها افراد را از خود بیگانه می‌کنند، زیرا اجازه نمی‌دهند افراد با بدل گشتن به سوژه‌هایی سخنگو، نظم نمادین را به‌چالش بکشند. متن‌ها (به مثابه تولیدات متنی) اغلب کنشی دلالت گرانه را بازنمایی می‌کنند که از طریق آن، سوژه هنجار از خود بیگانه‌کننده را کنار زده و فرایند دیالکتیکی که برسازندهٔ سوبژکتیویته است را می‌پذیرد. این فرایند مستلزم کنش‌گری و گسترش

1. Context
2 . Becker-Leckrone 2005: 40
3. Idiosyncratic
4. apparatus
5. Kristeva 1986: 73

آگاهی فرد است که به لحاظ روان‌کاوانه، به ترتیب به شکل گفتار و نوشتار و امحاء مرزهای سنتی و غیرمنعطف تجربهٔ سوبژکتیو بروز می‌یابد. ادبیات به مثابهٔ متن، سوژه‌ای سخنگو را می‌پروراند، سوژه‌ای در فراشد، که پذیرای بی‌نهایت امکان (انقلابی) زبان است؛ یعنی زبان به مثابهٔ سازندهٔ هویت فردی. کریستوا می‌گوید:

«زیرا که متن فعالیت پوچ، مبهم[1]، ناآگاهانه که سرمایه‌داری از سوژه طلب می‌کند را محکوم می‌کند و از مسخ شدگی تن می‌زند.»[2]

درک این مسئله خیلی مهم است که مفهوم «متن» نزد کریستوا با مفهوم متن در چارچوب سنتی ادبیات یا زبان‌شناسی، تفاوتی اساسی دارد. برای کریستوا «متن» نه تنها «درون‌متنی» به‌معنای باختینی از ناهمگونی زبانی[3] است، بل همان‌طور که خود او می‌گوید، یک ژانر یا عملی (رویه‌ای)[4] دلالت‌گرانه است. کریستوا اصطلاح «عمل دلالت‌گرانه» را ترجیح می‌دهد، زیرا این اصطلاح بر فرایند خلاقه و سازندهٔ سرایش (تولید/بیان)[5] که شرط لازم نوشتار است، تأکید می‌کند. ازاین‌رو، کریستوا به مانند کسی که دربارهٔ «رمان»، «شعر» یا «نمایشنامه» سخن می‌گوید، از «متن» سخن می‌گوید. «متن» یک ژانر یا عملی دلالت‌گرانه میان چهار عنصر است: روایت، فرازبان[6]، تأمل[7] و «متن».

یکی از اصلی‌ترین معیارهای کریستوا در تعریفی که از هر عمل دلالت‌گرانه ارائه می‌دهد، قالب بیانی[8] یعنی موقعیت سوژه در متن است. در روایت، سوژه یا یک «من» یا «نویسنده» است که یک فرافکنی از نقش و حضور مثلاً والدین است (یعنی همان نظم نمادین). ساختارهای زبانی روایت، هنجاربخش‌اند. از نظر کریستوا، روایت‌ها شامل حماسه‌ها، اساطیر، رمان، گاه‌شماری‌ها و هر ژانر ژورنالیستی می‌شوند.

در فرازبان، سوژه بر فراز نظم نمادین می‌ایستد هیچ‌گاه به درون نظم نمادین راه نمی‌یابد. ساختارهای زبانی نه تنها هنجاربخش‌اند بلکه سوژه‌ای را آشکار می‌سازند که می‌خواهد ناشناس باقی بماند. فلسفه، علوم و تمام اشکال توصیف در رستهٔ فرازبان‌ها قرار می‌گیرند.

در تأمل، سوژه (اغلب عضوی از یک کاست یا اقلیت نخبه) از بیرون به ساختارها و قواعد اجتماعی می‌اندیشد. ساختارهای زبانی این عمل دلالت‌گرانه، از نوعی سرخوشی سبک‌مند برخوردار است که به تشریح مفاهیم هویت و ساختار می‌پردازد، بدون آنکه نقش ارتباطی را نادیده

1. Opaque
2. Ibid: 214
3. Heteroglossia
4. practice
5. Articulation
6. metalanguage
7. Contemplation
8. Matrix of enunciation

بگیرد. تأمل شامل ژانرهایی چون مذاهب (ادیان) و شالوده‌شکنی فلسفه می‌گردد.

اما غامض‌ترین[1] عمل دلالت‌گرانه، همان چیزی است که کریستوا آن را «متن» می‌نامد. او «متن» را شیوه‌ای ایده‌آل از ارتباط می‌داند، زیرا که ساختارهای نمادین و اختلالات نشانه‌ای یک سوژه که آزادانه عواطف خود را در آن قرار می‌دهد، از زمینه‌ای مشترک برخوردارند. «متن» نیازمند کلیتی[2] اجتماعی است که از دستورالعمل معین پیروی می‌کند، هر چند افراد هم‌زمان از خودمختاری کافی برای ایجاد زیرمجموعه‌های خود یعنی نسخه‌ای اصلاح‌شده از نظم نمادین برخوردارند[3]. در نتیجه، «متن» ممکن است ساختارهایی زبانی ایجاد نماید که نقش و عملکرد ارتباطی عادی را مختل سازند: به‌عنوان مثال، جویس یا مالارمه.

اگرچه کریستوا مقام‌های خاص هر گونهٔ ادبی[4] را تعریف می‌کند اما در *انقلاب در زبان شاعرانه*، *شاعرانه*، کریستوا بر تعریف و تحلیل «متن» به‌عنوان یک گونه ادبی و اثبات وجود آن عمل دلالت‌گرانه در ادبیات مدرن، تاکید دارد. متن در مقام عملی دلالت‌گرانه خود را شدیداً از فرازبان متمایز می‌سازد: در «متن»، سوژه کاملاً صرف شده و تمایل دارد تا محو شود؛ اما در فرازبان، سوژه منزوی مانده و کارکردش هماهنگ ساختن ساختارهای نظم نمادین است. یک خواننده حرفه‌ای در مواجهه با «متن»، باید «عملکرد کلامی–نحوی–معنایی که از طریق معنی کشف می‌شود، را کنار گذاشته و مسیر و نحوهٔ تولید آن‌ها را ردیابی کند.»[5]

همان‌طور که پیشتر گفته شد، این امر از طریق برجسته‌کردن زیرمتن در یک اثر انجام می‌پذیرد. از طریق زیرمتن، کریستوا نشان می‌دهد که متن چگونه با رمزگذاری میل سوژهٔ سخنگو، او را آزاد می‌سازد. در عین حال، او در انقلاب در زبان شاعرانه، گوشزد می‌کند که متن از فروپاشی نظم نمادین خبر می‌دهد.[6]

حوادث می ۱۹۶۸ (که معمولاً در فرانسه از عنوان «انقلاب ۶۸» از آن، یاد می‌شود) بر دیدگاه کریستوا درخصوص کارکرد نوشتار و شیوه‌های خوانش، تأثیر بسزایی داشت. اعتصاب‌ها، تظاهرات و اعتراضات گسترده در استعفای رئیس جمهور وقت فرانسه، شارل دوگُل (نماد قدرت و صلابت دولتی برای آن نسل) نقشی کلیدی داشتند و می‌شد این حوادث را مصداقی از حملهٔ امر نشانه‌ای به نظم نمادین دانست. به موازات خشم عمومی و تا حدودی در حمایت از آن، می‌توان به آثار و نظریات اندیشمندان فرانسوی آن زمان، از جمله: لکان، بوردیو، فوکو، دریدا، بارت، دلوز و دیگران اشاره کرد. همان‌طور که خود کریستوا در رمان‌اش با عنوان *سامورایی*[7]، شرح می‌دهد،

1. Disruptive
2. ensemble
3. Kristeva 1984: 102
4. genre
5. Ibid, p: 98
6. Ibid, p: 100
7 . The Samurai

حوادث و رخدادهای می ۶۸ به ایجاد فضای سیاسی و فکری منجر شد که زمینه را برای نگارش *انقلاب در زبان شاعرانه* فراهم آورد.

کریستوا در نوشته‌های خود ترجیح می‌دهد به تحلیل آثاری بپردازد که مصداق‌هایی از همان مفهوم «متن‌اند». مثلاً آثار نویسندگان چون نروال، سلین، پروست، جویس. هم‌چنین می‌توان پرسید که تحلیل‌های کریستوا از آثار ادبی، به کدام مقولهٔ عمل دلالت‌گرانه تعلق دارد (در کدام دسته‌بندی عمل دلالت‌گرانه جای می‌گیرد). انقلاب در زبان شاعرانه در مقام یک رساله برای دریافت درجهٔ دکترا، بسیاری از ویژگی‌ها و مشخصات یک فرازبان را نشان می‌دهد: سوژه‌ای منفرد و ناشناس که به ساختارهای اجتماعی و مشکلات فکری و از سوی دیگر فراروی و دگرگون ساختن آنها می‌اندیشد.

با این‌حال، نوشتار کریستوا در این سال‌ها، به‌شکل چشمگیری متحول شده است. در واقع، با قدرت گرفتن او در فضای آکادمیک فرانسه و با پیدا کردن آزادی عمل بیشتر، نوشتار او بیشتر به «متن» شبیه شده است. منظور این است که کریستوا به‌شکلی نظام‌مند (برنامه‌ریزی‌شده) هویت سوبژکتیو خود را در نوشته‌های نظری و تحلیلی‌اش دخیل می‌کند. مقدمه‌ها و نتیجه‌گیری‌های آثار او– به‌عنوان مثال در *بیگانه با خود*[1] – همواره دارای ارجاعاتی به خود او هستند، به‌شکلی که صدای نویسنده، آن ناشناس بودن (یعنی فرازبان) که بسیاری از متفکرین دانشگاهی بدان پایبند هستند را خدشه‌دار می‌سازد. درحالی که این عمل خشم برخی منتقدین که این امر را نوعی خودمحوری یا حتی نقص می‌دانند، برمی‌انگیزد، اما باید این کار را در راستای خواست کریستوا (لحظهٔ نشانه‌ای او) برای فروپاشی نوشتار فرازبانی آکادمیک و بدل کردن آن (حداقل برای خود کریستوا) به رویه‌ای متعادل و ایده‌آل از «متن» دانست. از این منظر، می‌توان گفت که کریستوا به شالوده‌شکنی قالب و عرف‌های نوشتار نظری پرداخته و خود را به عنوان یک نویسنده و نه یک نظریه‌پرداز مطرح می‌سازد.

با فرضِ نبود یک بازنگری نظام‌مند در آثار ادبی فاخر فرانسه– مانند آن‌چه در ایالات متحده رخ می‌دهد و آثار زنان و اقلیت‌ها را به گنجینهٔ آثار ادبی فاخر ایالات متحده اضافه می‌کند– کریستوا آثار نویسندگان مرد شناخته‌شدهٔ آن دوران را به‌مثابهٔ «متن» می‌خواند [و تحلیل می‌کند]. اگر کریستوا پیش‌تر بر اساس همان نظریهٔ ادبیات به‌مثابهٔ «متن»، به تحلیل آثار نویسندگان زن می‌پرداخت، پیشگامان وی (یعنی اندیشمندانی چون بارت، فوکو و دیگران) بر او خرده می‌گرفتند که آثار زنانی که به آن گنجینه تعلق دارند، نمی‌توانند محکی برای سنجش ارزش رویکرد نظری او باشند. او می‌بایست پیش از پرداختن به آثار زنان، آثار کلاسیکی که

1 . Strangers to Ourselves

توسط مردان نوشته شده بود را تحلیل می‌کرد.

گذشته از این، کریستوا بر اساس قواعد هنجارمند ادبی به خوانش آثار نویسندگان مرد نمی‌پردازد؛ بدین معنی که آثار آنان را هم‌چون آثاری کلاسیک تحلیل نمی‌کند. او افشا می‌کند که این نویسندگان، سوبژکتیویته (ذهنیت) خود را چگونه و در کجای «متن»، ثبت (حک) می‌کنند و همین‌طور نشان می‌دهد که تا چه اندازه، آثار آنان نظم نمادین را ویران کرده و هم‌چون نشانه‌هایی از تحولات عمیق فرهنگی عمل می‌کند. از این نظر، *انقلاب در زبان شاعرانه* دربارهٔ نگرشی متفاوت به سوژه و ادبیات به‌مثابهٔ متن است.[۱]

سرپیچی و فرهنگ

در جامعه بشری سرپیچی فرهنگی خاص خود دارد و کریستوا نگران آن است که همین هم دارد از بین می‌رود. به نظر او سرپیچی برای روان و جامعه ضروری است. او در کتاب *معنا و بی‌معنایی سرپیچی*، در این باره بحث می‌کند که ما نباید بگذاریم فرهنگ نمایش جای فرهنگ سرپیچی را بگیرد. منظور تبدیل همه چیز به بازنمود است و همه چیز شدن بازنمود. کریستوا می‌نویسد:

> «شادمانی تنها به قیمت سرپیچی به دست می‌آید. هیچ یک از ما بدون رو در رو شدن با یک مانع، ممنوعیت، اقتدار، قانونی که به ما مجال دهد تا خود را به صورتی آزاد و مختار دریابیم، لذتی در اختیار نداریم. سرپیچی به وجود آمده تا تجربه شخصی شادمانی را که بخش جدایی ناپذیر اصل لذت است همراهی کند. علاوه بر این در سطح اجتماعی، نظم هنجارساز هرگز کامل نیست و قادر نیست که از مطرودان محافظت کند:... وقتی ... فرهنگ سرپیچی نداشته باشند، مجبور می‌شوند خودشان را با ایدئولوژی ها، با نمایش ها و تبلیغاتی سرگرم کنند که لذت طلبی آن‌ها را اصلا ارضا نمی‌کند، بدل به آشوب طلب می‌شوند.»[۲]

به عقیده کریستوا، دو نوع سرپیچی فرویدی، یعنی، سرپیچی اودیپی و بازگشت به کهن الگو، به سه شکل از سرپیچی اشاره دارند. ۱. سرپیچی به منزله تخطی از یک ممنوعیت؛ ۲. سرپیچی به

---

۱. لئون رودیه در مقدمه خود بر کتاب *انقلاب در زبان شاعرانه* یکی از چند منتقدی است که بر اهمیت موضوع و واژه متن (text) برای متفکران پساساختارگرایی هم‌چون کریستوا تأکید می‌کند. او در آنجا یادآوری می‌کند که متن مرتبط است با بافت و یا بافتار. این متفکران تأکید دارند بر ناپایداری متن‌ها به عنوان درهم آمیختن صداها و گفتمان‌ها. از نظر او به همین خاطر هم هست که دپارتمان کریستوا در دانشگاه سوربن «علم متن‌ها و اسناد» نام گرفته است. در واقع در آنجا عموماً تقسیم‌بندی سنتی بین ادبیات، زبان‌شناسی، تاریخ و فلسفه انکار می‌گردد. کریستوا ۱۹۸۴: ۶ ، هم‌چنین نگاه کنید به مقدمه توریل موی در منبع زیر:

Kristeva 1986

2 . Kristeva 2000: 6-7

منزله تکرار، پردازش، و طرح ریزی و ۳. سرپیچی به منزله جابجایی، هم آمیزی‌ها، و بازی‌ها. کریستوا برای تحلیل سه نویسنده قرن بیستم، ژان پل سارتر، لویی آراگون، و رولان بارت، این بن مایه‌ها را به کار می‌گیرد (همان). کریستوا، بارت را یک شورشی می‌داند چون او در تلاش بود معنی متون (از جمله «متن» مد) را که دیگران طبیعی می‌یافتند تخریب کند و تغییر دهد. کریستوا می‌نویسد بارت این پرسش را مطرح کرد که «آیا انسجام و وحدتی — یک من، یک ما — وجود دارد که معنایی را در خود داشته باشد یا در جستجوی معنایی باشد». سرپیچی بارت در برابر وحدت و انسجام هر معنایی، خواه تولید شده یا تولید کننده، است. پیداست که سرپیچی از هر نوع نباید غالب شود. چون این پایان موجودیت شخص به عنوان سوژه سخنگوی منسجم خواهد بود.[1]

مک آفی می‌نویسد، بنابراین، کریستوا به چیزی کمتر از یک انسانیت جدید رضایت نمی‌دهد، انسانیتی که هر فردی می‌تواند با آن خصوصیات خویش را ابراز کند و در عین حال هنوز بخشی از طایفه خود باشد. کریستوا به راهی برای خروج از مهلکه گزینه‌های موجود در دوران معاصر — یا دفاع از حقوق جهانی بشر یا دفاع از تفاوت‌های هویتی متمایز — اشاره می‌کند. برای این کار ترجیح می‌دهد با توجه به حرفه‌اش به عنوان روانکاو از سیاست در سطح کلان به سیاست در سطح فردی روی آورد و از «چیزهای کوچک»، «مفروضات کوچک»، شروع کند و عمدتاً از سوژه سخنگو، و امور شخصی را به همان اندازه سیاسی هم می‌داند. از این زاویه، به ضرورت بنیادی سرپیچی روان شناختی اشاره می‌کند — سرپیچی از هویت، تجانس بخشی، نمایش، و قانون. کریستوا می‌گوید، اگر ما قلمروی درونی، یک باغ مخفی، زندگی ذهنی را زنده نگه نداریم، احتمال اندک برای هرگونه سرپیچی سیاسی با معنایی باقی می‌ماند. هر انقلاب دیگری هم به بوروکراسی سازی و ترور منجر خواهد شد، مگر این که فرد خصوصیت‌اش را حفظ کند و روح‌اش را زنده نگه دارد. حداقل، این درسی است که از بسیاری از «انقلاب»های قرن بیستم — و شورش‌های اخیرتر ملی و قومی این روزگار — می‌توان گرفت.[2]

مک آفی در مؤخره کتابش می‌نویسد، ترجیح می‌دهد کریستوا را فیلسوفی بداند که به حوزه‌های ادبیات و روان کاوی وارد شده، و تأثیری اساسی بر فلسفه قاره اروپا داشته است. سپس او به کسانی که از کار کریستوا تأثیر پذیرفته‌اند می‌پردازد، از جمله کلی الیور که ترجمه مقاله کوتاهی از او درباره کریستوا در آغاز این نوشته آمده است. دیگر چه می‌توان گفت جز این که، اندیشه فمینیستی، اخلاق، نظریه فرهنگی و زیباشناسی، مطالعات سینما و جامعه‌شناسی، سیاست،

1 . Ibid.

۲. مک‌کافی ۱۳۸۵: ۱۹۵-۱۹۹

دین و... از جمله حوزه‌های تفکری است در غرب که اندیشه‌های کریستوا به آن راه یافته است.[۱]

آثار کریستوا دوگانگی جنس/جنسیت را مختل می‌کنند: کارکردها و طنین‌های نشانه‌ای بخشی از کارکردهای دلالتی ما هستند. بنابراین نمی‌توانیم شکاف دقیقی میان تن و فرهنگ قائل شویم و غیر ممکن است بتوانیم جنسیت را از جنس جدا کنیم. به نظر کریستوا دوپارگی میان مرد و زن هم‌چون یک ضدیت میان دو رقیب مشکلی مربوط به متافیزیک است.[۲]

کریستوا در نخستین جمله کتاب نشانه‌شناسی می‌پرسد: «کار بر روی زبان، کار در مادیت آنچه جامعه آن را به مثابه ابزاری برای ارتباط و تفاهم می داند، آیا به یک‌باره همان اعلام خود به عنوان یک غریبه/بیگانه نسبت به زبان نیست؟»[۳] ده سال بعد او در کتاب *میل در زبان* بر زن بودن به عنوان امری تعیین کننده در نگرش نظری‌اش تأکید می‌کند: «شاید برای آنکه به قماری دیوانه وار دست بزنیم که پروژهٔ عقلانی را به دورترین سرحدات جسارت دلالتی مردانه می‌کشاند، زن بودن و سرپیچی ضروری هم باشد.»[۴]

نتیجه‌گیری

بر اساس چارچوبی که می‌توان برای فلسفه ادبیات کریستوا اخذ کرد، می‌توان گفت: در اثر ادبی، کارکرد نشانه‌ای از طریق تأثیری که زبان خلاقه بر ما می‌گذارد، گفتمان موجود را زیر و زبر می‌کند تا معانی جدید یا هنوز نمادین نشده‌ای را پدید آورد و بدین شکل ساختار از پیش موجود را نفی کرده و به معنایی از آن «سرپیچی» کند. این معانی جدید به‌نوبه خود، مکان‌هایی جدید از سوبژکتیوتیه ایجاد می‌کنند، یعنی به دست آوردن موقعیت‌ها یا ادراکاتی جدید در ارتباط با ابژه‌ها و جهان بیرونی. بنابراین، عمل، هم زبان را تولید می‌کند و هم سوژه را. کریستوا به ما می‌گوید که عملکردهای غریزی/مادی تنها در صورتی به دگرگون شدن مقاومت‌های طبیعی و اجتماعی منجر می‌شوند که به رمزگان زبانی و ارتباطی راه یابند. آنگاه در کمال تعجب، گفتمان‌های اجتماعی توسط فرایند سوژه وارد عمل می‌شوند، همان سوژه‌ای که در اثر منتزع شدن گفتمان‌های ارتباطی اجتماعی، نادیده گرفته می‌شود، عاملی در رستای فراروی وسرپیچی قرار می‌گیرد. کریستوا معتقد است که هم در عمل و هم در تفسیر، جنبندگی نشانه‌ای تجربهٔ فردی را گرفته و

---

۱ . همان: ۱۹۶

2. Chanter1993, 185.
3. Kristeva 1986: 130
4 . Kristeva 1980: 80

آن را مستقیماً در دلالت‌گری دخیل می‌سازد.

نظریه ادبی کریستوا بر این مبنا توصیف کننده این امر است که چگونه ادبیات و هنر مرتبط است با بازگشت اختلال و از هم گسیختگی عناصر نشانه‌ای درون گفتمان‌های مسلط. این امر نیز همراه است با دگرگونی سوبژکتیویته، و هم‌چنین معنی و رابطهٔ سوژه با ابژه‌ها در جهان. چنین سوژه‌هایی به صورت آگاهانه درجستجوی روش‌هایی دیداری و کلامی برای به تصویر کشیدن آن چیزی هستند که به گفتمان مسلط راه نمی‌یابد، در واقع هنرمند از این طریق، شکلی از کنش و مقاومت سیاسی را نیز پیش پای ما می‌گذارد. ادبیات در مقام عمل (پراکسیس) مستلزم رویارویی میان نیروهای سوبژکتیو ناخودآگاه و مناسبات اجتماعی است؛ نوعی خشونت مولد (سازنده) که گفتمان مسلط را در هم شکسته و از این طریق، جایگاه سوژه و رابطه آن با بدن، دیگران و ابژه‌ها را دگرگون می‌سازد؛ راهی است برای توضیح و تشریح مفهوم نفی که توسط جامعهٔ بورژوایی و گفتمان‌های تابعه‌اش سرکوب می‌گردد.■

فهرست منابع:

مادن ساراپ، ***پساساختارگرایی و پسامدرنیسم***، ترجمه محمدرضا تاجیک، تهران، نشر نی، ۱۳۸۲.

جان لچت، ***هنر، عشق و مالیخولیا***، در : خورشید سیاه مالیخولیا، ترجمه مهرداد پارسا، تهران، رخداد نو، ۱۳۸۸.

نوئل مک‌آفی، ***ژولیا کریستوا***، ترجمه مهرداد پارسا، نشر مرکز ۱۳۸۵.

Julia Kristeva , ***Desire in Language***: A Semiotic Approach to Literature and Art. Trans Thomas gora, Alice Jrdine, Leon Roudies, Oxford: Blackwell, 1980.

Julia Kristeva, ***Powers of Horror: An Essay on Abjection***. New York: Columbia University Press, 1982.

Julia Kristeva, ***The Kristeva Reader***. (ed. Toril Moi) Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Julia Kristeva, ***Black Sun: Depression and Melancholia***. New York: Columbia University Press, 1989.

Julia Kristeva, ***Revolution in Poetic Language***, trans Margaret Waller, New York, Columbia University Press, 1984.

Julia Kristeva, ***The Sense and Non-sense of Revolt***: The Powers and Limits of Psychoanalysis Vol. 1, trans. Jeanine, Herman, New York: Columbia University Press, 2000.

Anne-Marie Smith**,** ***Julia Kristeva, Speaking the Unspeaking***, London, Pluto Press, 1998.

Noelle McAfee*,* ***Julia Kristeva***, Routledge, London and New York, 2004.

Toril Moi, ***The Kristeva Reader***, Oxford: Basil Blackwell, 1986.

Megan Becker-Leckrone, ***Julia Kristeva And Literary Theory***, Palgrave Macmillan, 2005.

Kelly Ives, Julia Kristeva: ***Art, Love, Melancholy, Philosophy, Semiotics and Psychoanalysis***, Crescent Moon Publishing Édition, 2010.

Chanter, Tina "**Kristeva's Politics of Change**: Tracking Essentialism with the Help of a Sex/Gender Map," New York: 1993