مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال چهاردهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲ (پیاپی۲۸)، صص ۱۴۵-
DOI: 10.22099/JCLS.2023.45070.1962

معناکاوی کتاب تصویری *سنگ آسمانی* بر اساس نظریه‌ی آلوده‌انگاری

امیرحسین زنجانبر*

چکیده

معناکاوی روشی مرکب از روان‌کاوی و نشانه‌شناسی است که کریستوا برای مطالعه‌ی فرایند سوژگی آن را ابداع کرده است. از نظر کریستوا انسان سوژه‌ی دوپاره‌ای برساخته از دو وجه ناهمگون زبان است: یکی وجه مردانه‌ی زبان، موسوم به امر نمادین و دیگری وجه زنانه‌ی آن، موسوم به امر نشانه‌ای. فرایند دلالت (و به‌طور متناظر، فرایند سوژگی) با آلوده‌انگاری تن مادر و ترک کورا آغاز می‌شود. کورا از نظر واژگانی به معنای زهدان مادر است و از نظر مفهومی، مخزن امر نشانه‌ای و جایگاه جسمانی برای شکل‌گیری نخستین دلالت‌ها. زبان به‌عنوان مظهر امر نمادین با واپس‌زنی امر نشانه‌ای، مرزهای هویت سوژه را تعیّن می‌بخشد؛ اما امر نشانه‌ایِ مطرود از بین نمی‌رود بلکه در قالب «میل بازگشت به کورا» همواره مرزهای هویتِ برساخته‌ی سوژه‌ی سخن‌گو را در معرض تهدید نگه می‌دارد. کریستوا تنها مجرای اعاده‌ی امر نشانه‌ایِ زنانه و بازگشت به کورای مادرانه را «انقلاب زبان شاعرانه» می‌داند. منظور کریستوا از این انقلاب زبانی، سرپیچی از نظام‌های مبتنی‌بر امر نمادین مردانه است. کتاب تصویری *سنگ آسمانی*، یکی از عناوین مجموعه‌ی ده‌جلدی *پهلوان کچل و اسبش کُرَی*، به قلم زهره پریرخ و تصویرگری زهرا کیقبادی (۱۴۰۰الف) برای گروه سنی «ب» است. برآنم به روش تحلیل محتوای کیفی از نوع قیاسی، ضمن دگرخوانش اثر مذکور به چگونگی رابطه‌ی بازگشت

* کارشناس ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران mosafer_e_barfi@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۴۰۱/۸/۲۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۴۰۲/۲/۲۵

به کورا و رفع افسردگی انسان مدرن، بپردازم. نتیجه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که سوژه‌ی مدرن که بر اثر آلوده‌انگاری کورای زنانه و تسلط نظام نمادین مردانه دچار افسردگی شده است، می‌تواند با اعاده‌ی امر نشانه‌ای به تعادل برسد.

واژه‌های کلیدی: آلوده‌انگاری، انقلاب زبان شاعرانه، کتاب تصویری، کریستوا، کورا، نقد فمینیستی.

۱. مقدمه

فلسفه‌ی وجودشناختی دکارت[1] با کوژیتوی «من می‌اندیشم، پس هستم»[2] آغاز می‌شود. پیش‌فرض کوژیتوی دکارتی، تفکیک ساحت اندیشه از ساحت بدن است. کریستوا[3] هرگونه بنیادباوری را که قائل به جدایی بدن از اندیشه باشد، مردود می‌شمرد. چراکه معتقد است فرایند دلالت، بدن‌مند است (رک. Mcafee, 2004: 90). کریستوا زبان را نقطه‌ی تلاقی فرهنگ و بدن (زیست‌شناسی) می‌داند. به اعتقاد او هر نظریه‌ای درباره‌ی زبان، نظریه‌ای درباره‌ی سوژه به شمار می‌آید، زیرا سوژه‌ی زبان را فقط به کار نمی‌گیرد؛ بلکه «با زبان، خودش را می‌سازد و ویران می‌کند» (Kristeva, 1989: 272). او سوژه را برساخته‌ی دو وجه ناهمگون زبان می‌داند: یکی امر نشانه‌ای زنانه[4]، و دیگری امر نمادین مردانه[5]. تقویت جنس مرد، باور سکولار، اقتصاد سرمایه‌داری و طبقه‌ی اجتماعی بورژوا، باعث چیرگی و تک‌صدایی‌شدن وجه نمادین و زوال وجه نشانه‌ای سوژه‌ی امروزی شده است (رک. Lechte, 2004: 63).

فرایند تکوین سوژگی از طریق آلوده‌انگاری[6] و واپس‌زنی امر نشانه‌ای زنانه از سوی امر نمادین مردانه صورت می‌گیرد. ازهمین‌رو، رهایی سوژه از نظام مردسالار اجتماعی تنها از طریق بازگشت به کورای نشانه‌ای[7] تحقق می‌یابد. کورا منبع تغذیه‌ی امر نشانه‌ای

---

1. René Descartes
2. Cogito, ergo sum
3. Julia Kristeva
4. feminine semiotic
5. male symbolic
6. abjection
7. semiotic chora

است. کریستوا بازگشت به کورا را از طریق «انقلاب زبان شاعرانه»[1] تحقق‌پذیر می‌داند. وظیفه‌ی انقلاب زبان شاعرانه این است که با سرپیچی از زبان و تمرد از تمام نظام‌های دلالتگرِ ازپیش‌موجود که مصادیقی از امر نمادین هستند، به بازگرداندن امر نشانه‌ای مطرود اهتمام بورزد. برخلاف نظریه‌ی لکان که بر بخش مردانه‌ی زبان (نام‌پدر) تمرکز دارد، نظریه‌ی کریستوا به بخش زنانه‌ی زبان توجه می‌کند. در این مقاله، برآنم که متن نوشتاری و متن تصویری داستان مذکور را با رهیافت فمینیسم کریستوایی بازخوانش کنم.

آرای کریستوا را می‌توان به دو بازه‌ی زمانی تقسیم کرد. *انقلاب شاعرانه* (۱۹۷۴) که برگرفته از رساله‌ی دکترای کریستوا است و بیانگر آرای اولیه‌ی اوست. این اثر با رویکردی زبان‌شناختی موضوع ادبیات را واکاویده است. کریستوای ثانویه رویکرد روانکاوانه را درخصوص سوژه‌ی درفرایند[2] به‌کار گرفته و به بررسی نقش عوامل فرهنگی، تاریخی و اجتماعی در فرایند تکوین سوژگی پرداخته است.

پژوهش‌هایی که با رویکرد کریستوایی در ادبیات ایران انجام شده است، در سال‌های اخیر رشد چشم‌گیری داشته است. باوجوداین، مقاله‌ی مشترک زنجانبر و مرادی (۱۴۰۰) تنها مقاله‌ای در گستره‌ی ادبیات کودک ایران است که با رویکرد کریستوایی به تحلیل متن پرداخته است. مقاله‌ی مشترک مرادی و چالاک (۱۴۰۰) و همچنین مقاله‌ی مشترک سلیمی و سکوت (۱۳۹۴)، بیگانگی دیار غربت را با تن بیگانه همسان پنداشته و از این طریق به پدیده‌ی مهاجرت توجه کرده‌اند. مقاله‌های نجفی (۱۳۹۶) و همچنین مقاله‌ی مشترک علامی و باباشاهی (۱۳۹۶) اشعاری از ادبیات کهن را با رویکرد کریستوایی بررسی کرده‌اند. پورعلی (۱۳۹۲) رمانی امروزی از زنوزی را با رویکرد آلوده‌انگاری مطالعه کرده است.

---

1. revolution in poetic language
2. the subject in process

۲. مبانی نظری

۲. ۱. سوژه‌ی دوپاره

کریستوا سوژه را همواره در فرایند و تحت صیرورت می‌داند. فرایند تکوین سوژگی به‌مثابه پیوستاری است که از تفوّق امر نشانه‌ای زنانه از داخل کورای مادرانه آغاز می‌گردد و با درونی‌کردن سانسورهای فرهنگی و محدودیت‌هایی که از سوی خانواده و ساختارهای اجتماعی تحمیل می‌شود، به‌سوی چیرگی امر نمادین مردانه حرکت می‌کند (رک. Mcafee, 2004: 18). چیرگی امر نمادین نقطه‌ی پایان فرایند سوژگی نیست و همیشه این چیرگی در خطر ابطال توسط امر نشانه‌ای قرار دارد(رک. Payne, 1993: 178). کریستوا به‌جای توجه به تقابل قطبی این‌دو وجه زبان که متناظر با دو وجه خودآگاه و ناخودآگاه سوژه یا متناظر با ذهن و جسم سوژه و در حالتی کلی‌تر متناظر با فرهنگ و طبیعت است، به نقش هم‌آمیختگی جدایی‌ناپذیر آن‌ها در برساختن معنا و برساختن سوژه توجه می‌کند و معتقد است که این دو نه‌تنها با یکدیگر تناقض ندارند، بلکه وجه نمادین زبان، معناداری خود را مدیون انرژی‌ای است که از وجه نشانه‌ای می‌گیرد.

۲. ۲. امر نمادین

امر نمادین «شیوه‌ای از دلالت است که مبتنی‌بر زبان، به‌عنوان نظام نشانه‌های کامل و نحومدار است» (Kristeva, 1984: 27). در واقع منظور از امر نمادین کلیه‌ی ساختارهای انضباطی و نظام‌مندِ ازپیش‌موجود (مانند ساختارهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، زبانی و امثالهم) است. بیشینه‌ی نمود عینی امر نمادین در زبان واقع‌گرای علم دیده می‌شود. یعنی زبان علم، بهترین پیش‌نمونه[1] برای تجلی امر نمادین به‌شمار می‌آید. کریستوا با اقتباس از کتاب *جامعه‌ی نمایش* اثر دوبور[2] جامعه‌ی تحت سیطره‌ی امر نمادین را

1. prototype
2. Guy Louis Debord [Fr.]

«جامعه‌ی نمایش»[1] می‌خواند (رک. Mcafee, 2004: 108). «از نظر کریستوا این جامعه احساس، عاطفه، عشق، تخیل و شعر را به‌هیچ می‌انگارد» (کریستوا، ۱۳۸۹: ۴۲).

۲. ۳. امر نشانه‌ای

برخلاف امر نمادین که قطب مردانه‌ی زبان است، امر نشانه‌ای مبین قطب زنانه‌ی آن است. «امر نشانه‌ای یک شیوه‌ی برون‌زبانی است که انرژی بدنی و عواطف از راه آن به درون زبان نفوذ می‌کند» (Mcafee, 2004:17). امر نشانه‌ای در قالب ویژگی‌های زبرزنجیری گفتار مانند ضرباهنگ، ریتم و تکرار آوا در امر نمادین و ساختارهای نحوی نمود عینی می‌یابد. بیشترین نمود عینی امر نشانه‌ای در زبان شاعرانه و گفتارهای تخیلی و فراواقعی است؛ زیرا کارکرد امر نشانه‌ای ایجاد اختلال در ساختارهای دلالتیِ ازپیش‌موجود است. بنابراین مانند قانون‌وقون‌کردن پیشاکلامی کودک نحوگریز، قاعده‌شکن و گنگ است. امر نشانه‌ای ریشه در ناخودآگاه سوژه دارد و گریزگاه رانه‌های سرکوب‌شده است.

۲. ۴. کورای نشانه‌ای

«کورا» به‌لحاظ واژگانی به‌معنای «زهدان مادر» است؛ اما از منظر کریستوا «کورا فضایی است که در آن نه‌تنها جسم کودک، بلکه زبان کودک، به‌عنوان سوژه، درحال شکل‌گیری است» (فتح‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۰). درواقع، «کورا فضای اختصاصاً جسمانی و مشخصاً زنانه‌ای است که زبان و سوژه در آنجا در وجود می‌آیند» (Payne, 1993:175). کریستوا با وام‌گیری این اصطلاح از افلاتون، کورا را به‌عنوان «جایگاهی جسمانی برای نخستین فرایندهای دلالتی جنین» (Payne, 1993: 167) وارد کلیدواژگان نظریه‌ی خود کرده است. کودک در کورا از طریق زبان 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

[1]. the society of the spectacle

طنین‌های بیان کودکی که هنوز نحوه‌ی استفاده از زبان را برای ارجاع به اشیاء نیاموخته» (Mcafee, 2004: 19).

۲. ۵. آلوده‌انگاری

«آلوده‌انگاری یعنی طرد و واپس‌زنی چیزی که دیگری به شمار می‌آید» (Mcafee, 2004:45). مدفوع، چیزهای بسیار بدمزه، استفراغ، خون قاعدگی، جسد و امثالهم مصادیقی از ابژه‌های آلوده‌ی واپس‌زده به شمار می‌آیند. تن مادر نخستین تن بیگانه‌ای است که کودک با آلوده‌انگاری آن را طرد می‌کند. فرایند دلالت با واپس‌زنی کورای مادر آغاز می‌شود. «کودک خودش را در پارادوکس 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).

لکان آغاز فرایند سوبژکتیویته را در مرحله‌ی آینگی (شش‌ماهگی تا هجده‌ماهگی) می‌داند؛ اما کریستوا ضمن تأیید مرحله‌ی آینگی، آغاز تکوین سوژگی را قبل از این مرحله می‌داند. از نظر کریستوا «آلوده‌انگاری، زمانی روی می‌دهد که طفل هنوز در وحدت خیالی با مادرش به‌سر می‌برد؛ یعنی درست پیش از آنکه تصویرش را در آینه تشخیص دهد و قبل از اینکه شروع به یادگیری زبان کند» (Mcafee, 2004: 47).

آلوده‌انگاری به کورا ختم نمی‌شود و در سراسر زندگی سوژه با واپس‌زنی شبح‌هایی از امر نشانه‌ای مادرانه[1] ادامه می‌یابد. وجه نمادین، مرزهای هویتی سوژه را تعیّن می‌بخشد و در نقطه‌ی مقابل، امر نشانه‌ای این مرز برساخته را دائماً تهدید می‌کند. سوژه علی‌رغم کشش به‌سوی امر نشانه‌ای مادرانه، ناگزیر برای محافظت از هویت برساخته‌اش آن را با آلوده‌انگاری طرد می‌کند. ابژه‌ی آلوده در عین تهدید مرزهای سوژگی، بقای آن را تضمین می‌کند، زیرا ترس از فروپاشی، سوژه را همواره هوشیار نگه می‌دارد (رک. Mcafee, 2004: 50).

---

[1]. maternal abjection

۲. ۶. افسردگی ابژه‌ای[1]

افسردگی ابژه‌ای با جدایی از کورای مادرانه مرتبط است و به اعتقاد کریستوا «نتیجه‌ی فقدانی است که فرد را پس از عبور از امر نهاده‌ای[2] به امر نمادین آزرده کرده است» (Mcafee, 2004: 60). منظور از امر نهاده‌ای، مرحله‌ای از رشد (پیش از شش‌ماهگی) است که کودک با آلوده‌انگاری بدن مادر، از توهم اتحاد مادر–فرزندی گذر می‌کند و بین خود و دیگری (مادر) قائل به مرز می‌شود. از آن پس، خاطره‌ی کورای مادر به‌عنوان نوستالوژی ابژه‌ی ازدست‌رفته باعث افسردگی سوژه می‌شود. ملانی کلاین[3] می‌گوید: «ابژه‌ی ازدست‌رفته می‌تواند ابژه‌ای درونی باشد. سوژه در مقابل این ابژه هم احساس عشق می‌کند و هم تنفر. احساس عشق می‌کند، چراکه نمی‌تواند بدون آن هیچ‌کاری انجام دهد و احساس تنفر می‌کند؛ چراکه با ازدست‌دادنش دچار ضربه‌ی روحی شده است» (Mcafee, 2004: 60).

۲. ۷. انقلاب زبان شاعرانه

مسئله‌ی انسان امروزی این است که باوجود میل به امر نشانه‌ای، همچنان در برابر این میل مقاومت می‌کند. به بیان دیگر، «انسان مدرن دچار خودشیفتگی است، ممکن است از این خودشیفتگی رنج ببرد؛ اما احساس پشیمانی نمی‌کند» (Kristeva, 1995: 8). کریستوا یگانه راه بازگشت به کورای نشانه‌ای را انقلاب زبان شاعرانه می‌داند. جامعه‌ی آرمانی کریستوا تنها با انقلاب پدید می‌آید، آن هم نه با انقلاب‌های سیاسی، بلکه انقلاب‌هایی روانی و فرهنگی (رک. Mcafee, 2004: 112). اُلیور اعتقاد دارد که برخلاف کریستوای اولیه، توصیف کریستوای ثانویه از انقلاب، صرفاً انقلابی زیبایی‌شناختی است، نه سیاسی (رک. Oliver, 1993: 10). انقلاب زبان شاعرانه با عدول از قواعد زبانی و هنجارهای مردسالار فرهنگی و اجتماعی به بازگشت امر نشانه‌ای آلوده‌انگاشته‌شده می‌انجامد. در

---

1. objectal depression
2. thetic phase
3. Melanie Klein

این انقلاب خبری از امحای وجه نمادین نیست. در جامعه‌ی آرمانی پساانقلابی، تعاملی دموکراتیک بین دو بعد ناهمگون امر نمادین و نشانه‌ای برقرار است، نه تقابل.

۳. روش و پرسش‌های پژوهش

در این مقاله، کتاب تصویری *سنگ آسمانی* از مجموعه‌ی ده‌جلدی *پهلوان کچل و اسبش کری*، به قلم زهره پریرخ و تصویرگری زهرا کیقبادی (۱۴۰۰الف) مطالعه می‌شود. انتخاب اثر مذکور برای موضوع پژوهش، نه به‌خاطر جنسیت مؤلفان، بلکه به‌خاطر رویکرد زن‌گرای متن نوشتاری و تصویری آن است. این اثر فراواقع‌گراتر از سایر عناوین مجموعه است و در نتیجه، زن‌گراتر. برخلاف ژانر واقع‌گرا که نظام‌مند و به تعبیر کریستوایی وجه نمادین زبان بر سلسله‌ی حوادث آن حاکم است، ژانر فراواقع‌گرا (سوررئالیسم) مبتنی‌بر پدیده‌هایی هنجارشکن و قاعده‌گریز است و به تعبیر کریستوایی، وجه نشانه‌ای (وجه زنانه‌ی زبان) در روابط علّیِ حوادث آن برجسته است و ازهمین‌رو، ماهیت آن زن‌گراتر از رئالیسم است. ازآنجاکه کریستوا زبان و سوژه را دو روی یک سکه می‌انگارد، برای مطالعه‌ی فرایند سوبژکتیویته از روشی مرکب از نشانه‌شناسی و روان‌کاوی استفاده می‌کند. کریستوا از این روش، به‌عنوان «معناکاوی[1]» یاد می‌کند. «معناکاوی، به‌عنوان روش تفسیری کریستوا، به ماورای نشانه‌شناسی مبتنی‌بر زبان‌شناسی گام می‌نهد و در پی معانی فراتر یا خارج از قواعد نظام دلالتی است» (Barrett, 2011:163). پژوهش پیش رو با رهیافت معناکاوی و با روش تحلیل محتوای کیفی از نوع قیاسی انجام شده است.

تفاوت مقاله‌ی حاضر با مقاله‌های مشابه، در نوع نگرش به ابژه‌ی آلوده است. در بیشتر پژوهش‌های ادبی مبتنی‌بر رویکرد کریستوایی در ایران، به این نکته توجه نشده است که در نظریه‌ی آلوده‌انگاری، ابژه‌ی آلوده‌انگاشته سرشار از امر نشانه‌ای و مادرانه است؛ نه انباشته از امر نمادین. به‌عنوان مثال، سرزمین بیگانه‌ای را که مهاجرین به آن سفر می‌کنند، نمی‌توان معادل تن بیگانه انگاشت؛ زیرا سرزمین بیگانه، به‌ویژه غرب مدرن، انباشت امر

[1]. semanalysis

نمادین است. بنابراین می‌بایست نویسندگان این نوع مقالات، وطن را در تناظر با تن مادر و ابژه‌ی آلوده قرار می‌دادند و مهاجرین را در تناظر با سوژه‌هایی که بدن آلوده‌ی وطن را ترک کرده‌اند. مقاله‌ی پیش رو درصدد پاسخ‌گویی به سه پرسش است: ۱. روش معناکاوی کریستوا چه دگرخوانشی از داستان *سنگ آسمانی* (پریرخ، ۱۴۰۰الف) ارائه می‌دهد؟ ۲. براساس دگرخوانش داستان مذکور، افسردگی ابژه‌ای قهرمان داستان از کجا ریشه می‌گیرد؟ ۳. راه رهایی انسان مدرن از این آسیب روانی چیست؟

نوآوری پژوهش حاضر، نسبت‌به پژوهش‌های مشابه، تمرکز بر راه برون‌رفت سوژه از افسردگی ابژه‌ای است.

۴. پیرنگ داستان

شبانگاه در بیابانی، پهلوان کچل در کنار اسبش، کُری، دراز کشیده است و هردو به آسمان تاریک و پرستاره خیره شده‌اند. عبور شهاب‌سنگ‌ها توجه کری را به خود جلب می‌کند. کری از خطر شهاب‌سنگ‌ها می‌پرسد و در پاسخ، پهلوان کچل احتمال خطرآفرینی آن‌ها را منتفی نمی‌داند. کری و پهلوان تصمیم می‌گیرند که یک گروه دونفره برای نجات مردم از خطرات سنگ‌های آسمانی تشکیل دهند. کری پیشنهاد می‌دهد که از این پس سربه‌هوا راه بروند و آماده باشند تا اگر سنگی آسمانی فرود آمد، پیش از خطرآفرینی آن را بگیرند و شوتش کنند به آسمان. کری به‌خاطر اینکه نور خورشید مانع سربه‌هوا راه رفتنش می‌شود از روزها ناخشنود است و از شب‌روی‌ها، خشنود. یک‌روز که کری از خستگی راه به‌تنگ آمده است، آرزو می‌کند که ای کاش بال داشت و می‌توانست با تسلط بیشتری مانع فرود سنگ‌های آسمانی شود. پهلوان کچل او را تمسخر می‌کند و بال داشتن را قابلیتی مادرزادی می‌داند. به‌خاطر فقدان این قابلیت، آهِ حسرت از نهاد کری بلند می‌شود. روزی کری تصمیم می‌گیرد یک‌جفت بال برای خودش دست‌وپا کند. پهلوان تا بازگشت او چرتی می‌زند. خواب می‌بیند اسبش بال دارد؛ او بر دوش اسبش درحال پرواز است و دوتایی تمام سنگ‌های آسمانی را در هوا می‌قاپند و نمی‌گذارند این اجرام آسمانی به اهالی زمین آسیبی برساند. میان این خواب شیرین، ناگهان کری با سم به شکم پهلوان

می‌کوبد و پهلوان از خواب می‌پرد. کری درحالی‌که گزارش موفق‌نشدن در یافتن بال را به صاحبش می‌دهد، ناگهان توجهش به سبیل‌های کلفت پهلوان جلب می‌شود و از او می‌خواهد که سبیل‌ها را در اختیارش بگذارد تا به‌عنوان بال از آن‌ها استفاده کند. بنابه تصویر کتاب، دولنگه‌ی سبیل‌های پهلوان از اندازه‌ی دو تا بال بزرگ هم بزرگ‌تر است. پهلوان از اینکه سبیل‌هایش را به‌عنوان بال استفاده کنند، عصبانی می‌شود. اسب قهر می‌کند و می‌رود. پهلوان پس از اینکه کری می‌رود، دلش نرم می‌شود و تصمیم می‌گیرد که سبیل‌هایش را به کری بدهد. هرجا دنبال اسبش می‌گردد، پیدایش نمی‌کند؛ وقتی با فریاد اعلام می‌کند که از قید سبیل‌هایش گذشته است، بی‌درنگ اسب بازمی‌گردد. پهلوان هنوز باور ندارد که سبیل‌ها بتواند کارکرد بال را داشته باشد. سبیل‌ها را با سنگ تیزی می‌کند و با طناب به پشت اسبش می‌بندد. اسب با بال‌هایی سبیلی به آسمان پرواز می‌کند.

۵. یافته‌ها و بحث

۵. ۱. امر نشانه‌ای

اسب استعاره‌ای از امر نشانه‌ایِ زنانه است. در اولین تصویر داستان، پهلوان و اسب در کنار یکدیگر خوابیده‌اند. تفاوت جنسیت دو شخصیت در تصویرپردازی کاملاً برجسته شده است. چشم‌هایی به رنگ آبی، لبخندی بر لب و طرّه‌ی فروریخته بر پیشانی مقوّم، بازنمایی جنسیت زنانه‌ی اسب هستند. در تصویر مذکور اسب نه به‌صورت یک چهارپا، بلکه مانند انسانی دوپا به‌تصویر کشیده شده است. دست اسب زیر سر پهلوان است و پهلوان در آغوش اسب با چشمانی حسرت‌آلود و خیره به آسمان آرمیده است. در ادامه خواهیم دید که آسمان در این داستان استعاره‌ای از کوراست؛ بنابراین نگاه حسرت‌آلود پهلوان به آسمان حاکی از حسرت فقدان کورا (ابژه‌ی ازدست‌رفته) است. حالت خوابیدن منقبضانه‌ی پهلوان در آغوش اسب یادآور کودک در کورای مادرانه است. ازهمین‌رو اسب استعاره‌ای از وجه نشانه‌ایِ پهلوان است و این تصویر گویای احیای خاطره‌ی خیالی اتحاد مادر–فرزندی در دوران کورای پیش از آلوده‌انگاری است.

تصویر (۱)

۵. ۲. امر نمادین

کچلی کله‌ی پهلوان، پرپشتی سبیل‌ها را نمایان‌تر کرده است. سبیل‌ها بخشی از هویت پهلوان به شمار می‌آید و پهلوان حاضر نیست به هیچ‌قیمتی آن‌ها را از دست بدهد. براساس تصاویر، قرارگرفتن سبیل‌ها در پیله‌ای از نخ سفیدرنگی که برای محافظت دور سبیل‌ها تنیده شده است؛ بیانگر اهمیت و جایگاه آن در نزد پهلوان است. پهلوانی و سبیل مصادیقی از ارزش‌های نظام زبانی مردسالار است. لقب پهلوانی و داشتن سبیل به‌مثابه امر نمادین مردانه است که باعث سرکوب بخش نشانه‌ای شخصیت داستان شده است. از همین‌رو پهلوان که سوژه‌ی برساخته‌ی امر نمادین زبان است، حاضر نیست برای رضایت خاطر اسبش (برای نیازهای مبتنی‌بر امر نشانه‌ایِ خودش)، به حذف سبیلش (حذف بخش نمادین هویت برساخته‌اش) رضایت بدهد. سبیل هیچ معنای واقعی ندارد و صرفاً محصول ساختار فرهنگی برای بازنمایی مفهوم جنسیت‌زده‌ی پهلوانی است. به‌عبارتی دیگر، عنوان «پهلوان» با مفهوم مردانگی و داشتن سبیل، پیوند زبانی و فرهنگی دارد. ازهمین‌رو زبان و کلیشه‌های ذهنی مردسالار می‌کوشند تا ارزش‌های برساخته‌ی خود را با حفظ نمادین سبیل تثبیت و بازتولید کنند.

۵. ۳. کورای نشانه‌ای

داستان با این جمله آغاز می‌شود: «پهلوان کچل و کُری زیر آسمان پرستاره‌ی بیابان خوابیده بودند» (پریرخ، ۱۴۰۰: ۶الف). کورا در این داستان «آسمان تاریک بیابان» است. رابطه‌ی شب، مادرانگی و پهلوان هرسه به‌صورت یک‌جا در نخستین تصویر داستان دیده می‌شود. اسب و پهلوان هردو خیره به آسمان شب هستند. در نظریات روان‌کاوی تاریکی استعاره‌ای از بُعد تاریک ناخودآگاه انسان است. مثلاً در روان‌کاوی یونگ[1]، شب، جنگل، زیرزمین، غار و همه‌ی فضاهای تاریک با پارادایم «سایه» مرتبط‌اند و در روان‌کاوی فروید[2] با «ناخودآگاه». در خوانش کریستوا، تاریکی دیجور بیابان چیزی جز تاریکی کورا نیست. برخلاف تاریکی شب (کورای مادرانه)، روشنی روز (امر نمادین) خوشایند اسب (امر نشانه‌ای) نیست. همچنین علاقه به شب (کورای مادرانه) در نگاه خیره‌ی پهلوان به آسمان مشهود است و میل بازگشت به کورای مادرانه در چشم حسرت‌آلود او دیده می‌شود.

تصویر (۲)

1. Jung
2. Freud

ازآنجاکه رؤیاها در روان‌کاوی، لباس مبدّلی برای برون‌ریزی بخش سرکوب‌شده و به تعبیر کریستوا بخش آلوده‌انگاشته‌ی سوژه هستند، درون‌مایه‌ی رؤیای پهلوان نیز بیانگر میل او به کورای طردشده‌اش (پرواز در آسمان شب) است: «خواب دید که با کری پرواز کردند و هرچی سنگ آسمانی بود گرفتند» (پریرخ، ۱۴۰۰الف: ۱۷). کُری نام اسب پهلوان است که اتفاقاً شباهت آوایی با «کورا» دارد.

تصویر (۳)

تصویر نشان می‌دهد که پهلوان سوار بر کری است و ستارگان و ماه با نخ به سبیل‌هایش آویزان‌اند. ماه و ستاره مجاز از شب‌اند. سفر با اسب به انضمام ماه و ستارگانی که به سبیل پهلوان بند هستند، تمثیلی از سفر به کورای مادرانه (شب) با امحای سبیل (امر نمادین) به‌نفع بال‌های اسب (به نفع امر نشانه‌ای) است. اگر پهلوان در پایان داستان تصمیم می‌گیرد قید سبیل‌هایش را بزند و آن‌ها را به‌عنوان بال به اسبش بدهد، تحت‌تأثیر همین خوابی است که ریشه در بخش سرکوب‌شده‌ی او (وجه نشانه‌ای او) دارد.

درون‌مایه‌ی داستان مبتنی‌بر آسمان شب است. ازهمین‌رو در همه‌ی تصاویر و حتی در آستر بدرقه‌ی کتاب (در صفحه‌ی قبل از جلد که مطلبی روی آن نوشته نشده است) نیز شب و متعلقات آن (ستاره‌ها، ماه و فضای وهمناک) برجسته شده‌اند.

۵. ۴. آلوده‌انگاری

هنگامی‌که به‌خاطر حفظ سبیل، پهلوان باعث قهر اسبش می‌شود؛ در واقع تن بیگانه‌ی اسب را با آلوده‌انگاری طرد می‌کند تا به مرزهای هویتش که برساخته‌ی نظام نمادین سبیل است، خدشه‌ای وارد نشود. به‌محض اینکه پهلوان اعلام می‌کند که حاضر است سبیل خود را بالی برای پرواز اسب کند، امر نشانه‌ای مطرود (اسب قهرکرده) بازمی‌گردد. در تقابل و تقارن با آسمان که نقش کورای دسترس‌ناپذیر و رؤیایی را دارد، زمین مهد امر نمادین و نظام اجتماعی است. آسمان، بهشتی است که انسان از آنجا طرد شده است و زمین به‌عنوان «جامعه‌ی نمایش» فضایی تحت حاکمیت هنجارها و نظام‌های برساخته‌ی اجتماع است. یکی از هنجارها، منش راه‌رفتن است؛ امتناع از نگریستن به زمین بیانگر میل به هنجارشکنی و سرپیچی از امر نمادین است و سربه‌هوا راه‌رفتن بیانگر میل به کورای آسمان: «کری گفت: از حالا به بعد، سربه‌هوا راه می‌روم» (پریرخ، ۱۴۰۰الف: ۸). اسب دوست دارد که عالم خاکیِ غرق در امر نمادین را ترک کند: «یک روز کری که از خستگی تلوتلو می‌خورد و راه می‌رفت، گفت: آخیش! کاشکی بال داشتم» (پریرخ، ۱۴۰۰الف: ۱۳). وقتی‌که اسب پیشنهاد همیشه سربه‌هوا راه‌رفتن می‌دهد، پهلوان از این چرخش نگاه استقبال می‌کند: «پهلوان کچل فکری کرد و گفت: خیلی خوب گفتی. دلم از بی‌کاری و بی‌خاصیتی می‌سوخت. این حرفت شد بادبزن دلم» (پریرخ، ۱۴۰۰الف: ۸). اسب (امر نشانه‌ای) پیشنهاد هنجارشکنی می‌دهد و پیشنهاد او تسلی‌بخش و بادبزنی برای داغ کورای ازدست‌رفته‌ی پهلوان می‌شود. از یک‌سو، پهلوان میل به سبیل و نام پهلوانی (نمادهای هویت‌ساز جامعه‌ی نمایش) دارد و نمی‌خواهد اسب، مرز هویت برساخته‌اش (سبیل‌هایش) را باطل کند. ترس پهلوان از امحای سبیلش از آنجا ناشی می‌شود که «همیشه امر نمادین

در خطر ابطال توسط امر نشانه‌ای و امر نهاده‌ای قرار دارد» (Payne, 1993: 178)؛ ازسویی دیگر، دل پهلوان با آسمان شب است و خواب می‌بیند که با اسبش (با بُعد نشانه‌ای خود) به آغوش آسمان شب (کورای اولیه) بازگشته است. کریستوا معتقد است که سوژه هم‌زمان رابطه‌ی عاطفیِ وصل و فصل را با تن بیگانه‌ی خود (آسمان شب) دارد. «هم حس ناخوشایندی به آن چیز آلوده دارد، هم حس خوشایند» (Mcafee, 2004: 49).

۵. ۵. افسردگی ابژه‌ای

پهلوان اگرچه عنوان مردانگی و پهلوانی را با خود یدک می‌کشد، اما از درون احساس «اختگی» می‌کند. «اختگی باید چنان حاد باشد و تکان‌دهنده که سبب بازگشت امر نشانه‌ای، از راه امر نمادینی که آفریده است، شود» (Payne, 1993: 175). آسمان شب (کورای مادرانه) برای سوژه‌های زمینی (اهالی جامعه‌ی نمایش) دسترس‌ناپذیر است و بنابر تصویر آغازین داستان، نگاه خیره‌ی پهلوان گویای «دست ما کوتاه و خرما بر نخیل» است. نگاه حسرت‌بار پهلوان به آسمان شب (در آغاز داستان) و دیدن رؤیای پرواز (در میانه‌ی داستان)، گویای تعارض روانی پهلوانی است که در نبرد با بخش زنانه‌ی خود نتوانسته پیروز باشد و هنوز زیر فشار فقدان ابژه‌ی میل نخستین (مادر) قرار دارد. شاید ازهمین‌رو است که اسبش (وجه نشانه‌ای پهلوان) کُری نام دارد. کُری یعنی رجزخوانی. پیرنگ تمام داستان‌های این مجموعه‌ی ده‌جلدی براساس تعارض و کشمکش بین پهلوان کچل (امر نمادین) و کری (امر نشانه‌ای) است. در هیچ یک از داستان‌های این ده جلد، هیچ مبارزه‌ای یا نشانی از پهلوانی دیده نمی‌شود. پرسش این است که پس چرا راوی از او با عنوان پهلوان یاد می‌کند؟ پاسخ این پرسش در پایان‌بندی داستان‌های این مجموعه است. در واقع پهلوان وقتی به‌معنای واقعی پهلوان خواهد بود که بتواند تعادلی بین وجه نمادین و وجه نشانه‌ای خود برقرار و بر چیرگی یک‌جانبه‌ی امر نمادینش غلبه کند. در پایان داستان‌های این مجموعه، همواره پهلوان به‌نفع بخش نشانه‌ای زنانه‌ی خود از وجه نمادین مردانه‌اش عقب‌نشینی می‌کند. مثلاً در «دل‌نازک» (پریرخ، ۱۴۰۰ب)، پهلوان کچل

که در مسیر رفتن است، ناگهان متوجه می‌شود که اسبش (امر نشانه‌ای) هوای بازگشت به خانه (کورای مادرانه) را کرده است. ازهمین‌رو با خواست اسبش همراه می‌شود و باز می‌گردد: «پهلوان کچل گفت: یعنی برای خانه و زندگی‌ات دلتنگی؟ بله؟ کری نفسش را همچین بیرون داد که لب‌هایش تا مدتی می‌لرزیدند.... پهلوان کچل گفت: کری جان! انگار نوبت من است که تو را نجات بدهم و به‌طرف خانه هی کرد. کری گفت: پس باز برمی‌گردیم» (پریرخ، ۱۴۰۰ب: ۲۴).

۵. ۶. انقلاب زبان شاعرانه

غلبه‌ی امر نمادین بر امر نشانه‌ای در نام مجموعه‌ی «پهلوان کچل و اسبش کری» مشهود است. در این عنوان‌گذاری، مرجع ضمیر «ش» پهلوان کچل است. یعنی پهلوان کچل اصل قرار گرفته و اسب به‌مدد ضمیر «ش» (به‌واسطه‌ی نام پهلوان) معرفی می‌شود. این به‌معنای برتری امر نمادین زبان، بر امر نشانه‌ای آن است؛ زیرا نام پهلوان استعاره‌ای از امر نمادین است و اسبش استعاره‌ای از امر نشانه‌ای.

ازسویی دیگر، رابطه‌ی اسب و پهلوان نیز رابطه‌ی برتری سوار بر مرکب است. اسب همیشه زیر پای پهلوان بوده است و پهلوان کچل (امر نمادین) همواره بر اسب (امر نشانه‌ای)، سوار. در پایان داستان، اول اینکه اسب (امر نشانه‌ای) از این سواری‌دادن رها می‌شود و دوم اینکه سلطه‌ی سبیل (امر نمادین) بر پهلوان پایان می‌پذیرد. کریستوا در *انقلاب در زبان شاعرانه* (1984) و مقاله‌ی «نظام و سوژه‌ی سخن‌گو» (1986)، انقلاب را به‌معنای سرپیچی از ممنوعیت تأکیدشده به‌کار می‌برد، به‌ویژه سرپیچی از مدعیات ساختارهای اجتماعی و ایدئولوژیک در قبال حقیقت. حقیقت این‌گونه بازنمایی شده است که اسب (امر نشانه‌ای) ذاتی و به‌صورت مادرزادی نمی‌تواند بال داشته باشد: «پهلوان کچل گفت: فکر و خیال شیرینی است. اما من که ندیدم اسبی بتواند پرواز کند؛ مگر اینکه دوبال داشته باشد. کری گفت: این دوتا بال را کجا می‌توانم پیدا کنم؟ پهلوان کچل گفت هیچ‌جا. جانوران یا با بال به‌دنیا می‌آیند یا بدون بال. کری آهی پر از غم و غصه کشید»

(پریرخ، ۱۴۰۰الف: ۱۳). راه برون‌رفت از سرکوبگری این حقیقت برساخته و بدیهی‌انگاشته‌ی علمی این است که پهلوان دست به انقلاب زبان شاعرانه بزند. به‌قول کریستوا، «ما زبان و مهارت‌های به‌کارگیری‌اش را به‌عنوان جبرانی برای آنچه که ازدست داده‌ایم می‌آموزیم: یعنی جبران در آغوش‌گرفته‌شدن به‌وسیله‌ی تن مادر» (Mcafee, 2004: 35).

به‌عبارتی دیگر، گسست از امر نشانه‌ای بهایی است که سوژه بابت کسب امر نمادین پرداخته است. ازهمین‌رو لازمه‌ی بازگشت به آغوش و کورای مادرانه، بازپس‌دادن امر نمادین است. بنابراین سوژه برای رفع افسردگی ابژه‌ای خود که ناشی از فقدان کورای مادرانه‌اش است، باید ارزش‌های نظام نمادین زبان (سبیلی که نماد مردانگی و پهلوانی است) را دور بریزد و اجازه‌ی رهایی به امر واپس‌رانده‌ی نشانه‌ای (پرواز اسب در آسمان رؤیایی شب) بدهد. سبیل‌های پهلوان آنقدر بلند و پرپشت هستند که گویی چهره‌ی پهلوان را پشت خود پنهان کرده‌اند. این ویژگی امر نمادین است که اجازه‌ی دیدن چیزی غیر از خودش را نمی‌دهد.

تصویر (۴)

آن واقعیت علمی که درباره‌ی بال‌داربودن جانوران بیان و باعث آه و سرخوردگی اسب (امر نشانه‌ای زنانه) می‌شود، می‌تواند در زبان فراواقعی (سوررئال) بیان شود. برخلاف زبان علم که مدعی واقع‌گرایی و قواعد علّی است، زبان شاعرانه، زبان فراواقعیت و قاعده‌گریز است. در جامعه‌ی نمایش که ارزش‌ها براساس امر نمادین معنا می‌یابند، ارزش‌های مبتنی‌بر امر نشانه‌ای به حاشیه کشیده می‌شوند. «از نظر کریستوا این جامعه، احساس، عاطفه، عشق، تخیل و شعر را به هیچ می‌انگارد» (کریستوا، ۱۳۸۹: ۴۲). پهلوان با بازارزش‌دهی به امر نشانه‌ای می‌تواند انقلابی به‌نفع زبان تخیل (وجه نشانه‌ای زبان) در خود ایجاد کند. انقلاب شاعرانه زمانی رخ می‌دهد که اسب با توصلِ سبیل‌های پهلوان دچار تغییری اساسی شود و قابلیت پرواز به آسمان پرستاره و زیبای شب (کورای مادرانه) را پیدا کند. اسب استعاره‌ای از وجه نشانه‌ای سوژه است و انقلاب عینی در شمایل اسب (بال‌دارشدن)، تمثیلی از انقلاب ذهنی سوژه‌ای است که حاضر به ازدست‌دادن امر نمادین خود (سبیل‌هایش) شده است.

تصویر (۵)

ضربه‌ی آغازین این انقلاب را سم اسبی می‌زند که پهلوان را از خواب بیدار می‌کند: «خواب دید که با کری پرواز کردند و هرچی سنگ آسمانی بود، گرفتند و یک کاسه کردند و فرستادند هوا. از خوشحالی هورا می‌کشید که یک‌هو بی‌هوا، کری با سمش کوبید توی شکم پهلوان. پهلوان کچل فریادی کشید و چشم‌هایش را از درد بست. باز که کرد دید توی آسمان نیست و روی زمین افتاده است. کری هم دماغش را به دماغ او چسبانده بود و می‌پرسید: پهلوان کجایی؟» (پریرخ، ۱۴۰۰الف: ۱۷). ضربه‌ی اسب (ترومای مواجهه با امر نشانه‌ای)، ندایی است که مقارن با خواب‌دیدن پهلوان است. در واقع ضربه‌ی اسب او را از خواب غفلت بیدار می‌کند و با جمله‌ی «پهلوان! کجایی؟» توجهش را به رؤیای زیبای مبتنی‌بر امر نشانه‌ای جلب می‌کند. اسب بلافاصله پس از بیدارکردن پهلوان، صحبت از جستجوی خود درخصوص بال می‌کند و این باعث توجه دوباره‌ی پهلوان به رؤیای پروازش می‌شود: «هرچه فریاد کشیدم بیدار نشدی. شکم قلمبه‌ات چشمم را گرفت. نوک سُمّی به آن زدم. ناراحت بودم دیگه. این دور و بر تا چشم کار می‌کند، سنگ است و خار و خاشاک. از بال و این چیزها خبری نیست» (همان). اسب با پیام «گشتم نبود، نگرد نیست» بازمی‌گردد و پهلوان خفته را بیدار می‌کند. در جامعه‌ی نمایش (زمین) که مهد امر نمادین است، هرچه بگردی، بال و از این چیزها (ابزار رسیدن به کورای آسمانی) نمی‌یابی؛ هرچه هست عوامل تزاحمِ طی طریق (سنگ و خار وخاشاک) است. برای رسیدن به کورای آسمانی، ابزاری آسمانی (بال) نیاز است؛ نه ابزاری زمینی (راه‌رفتن و به زمین نگریستن). فقط بال می‌تواند بخش نشانه‌ای سوژه را از زمین (جامعه‌ی نمایش) جدا کند و از روی جملگی موانع زمینی عبور دهد.

هدف پهلوان و اسبش از ابتدای داستان این بوده است که مردم را از خطر سنگ‌های آسمانی محافظت کنند. در پایان داستان، اسب (امر نشانه‌ای) با پروازی رؤیایی نه‌تنها خودش و صاحبش را از یوغ امر نمادین (خودش را از سواری‌دادن و صاحبش را از دلبستگی به امر نمادین سبیل) رها می‌سازد؛ بلکه براساس منطق فانتزی داستان، با سفر به آسمان شب و جمع‌آوری سنگ‌های آسمان، می‌تواند به‌زودی همه‌ی مردم را نجات

دهد. آنچه انسان امروزی را تهدید می‌کند، ادعای منجی‌گری زبان واقع‌گرای علم است که در داستان مذکور با کنایه‌ی علمیِ «خطر سنگ آسمانی» به طنز کشیده شده است. کریستوا جامعه را به انقلابی درون زبان دعوت می‌کند. نقطه‌ی مقابل زبان جزمی و واقع‌گرای علم، زبان سیال، شاعرانه و فراواقع‌گرای تخیل است. تخیلات و رؤیاها از مظاهر امور نشانه‌ای و از ملائمات دوره‌ی کودکی هستند. انسان‌های تحت سیطره‌ی امر نمادین (سوژه‌های جامعه‌ی نمایش)، این ملائمات و رؤیاهای کودکانه را در فرایند سوژگی و به‌خاطر جامعه‌پذیرشدن از دست داده‌اند. بنابراین اگر نجات‌دهنده‌ای وجود داشته باشد، زبان فراواقع‌گرای ازدست‌رفته است، نه زبانی که مدعی واقع‌نمایی است. سربه‌هوا راه‌رفتن و نگاه خیره به آسمان شب، انقلابی شاعرانه علیه نادیده‌انگاری کورای مادرانه (نادیده‌انگاری آسمان شب) است. فروید به این پدیده «بازگشت امر سرکوب‌شده»[1] و لکان به آن «ژوئیسانس ثانویه»[2] و کریستوا به آن «آلوده‌انگاری» (رک. Mcafee, 2004: 49) می‌گوید.

۵. ۷. اتحاد سوژه‌ی دوپاره

داستان دو شخصیت دارد اما در واقع این دو شخصیت دو بخشِ نشانه‌ای و نمادین از سوژه‌ای واحد هستند. این دو همیشه همسفر یکدیگرند. نام این مجموعه نیز حاکی از جدایی‌ناپذیری دوپاره‌ی نمادین (پهلوان کچل) و نشانه‌ای (اسبش کُری) است. در واقع، پهلوان و اسبش روی‌هم سوژه‌ای دوپاره و دچار تعارض به شمار می‌آیند که همواره در فرایند صیرورت و شدن قرار دارند. کریستوا این دو وجه سوژه را ناهمگون می‌داند ولی آن‌ها را نه در تقابل یکدیگر، بلکه در تکامل یکدیگر می‌بیند. این دوپاره‌ی از یکدیگر جداشده یا به قول لکان «سوژه‌ی شکافته‌شده» در پایان داستان در قالب اسب بالدار به وحدت می‌رسند و نوستالوژیِ اتحاد مادر–فرزندیِ کورا را اعاده می‌کنند. در واقع، بال‌های پرواز اسب چیزی جز سبیل‌های پهلوان نیستند. اسبی (امر نشانه‌ای زنانه) که بال‌هایی از

---

1. the return of the repressed
2. jouissance

جنس سبیل (امر نمادین مردانه) دارد، سوژه‌ای دوپاره است که در فرایند صیرورت به ایجاد تعادل بین امر نمادین و امر نشانه‌ای دست‌یافته است و با موفقیت تجربه‌ی اتحاد مادر–فرزندیِ ازدست‌رفته را بازیافته است. اسبی که بالی از سبیل پهلوان را دارد؛ تجسم بازگشت به کورایی است که در آنجا قاعده‌ی «امکان‌ناپذیری مرزبندی بین خود و دیگری» (رک. Mcafee, 2004: 76) حاکم است. اسب بالداری که یک‌نیمه‌اش از جنس امر نمادین و نیمه‌ی دیگرش از جنس امر نشانه‌ای است، «ملتقایی برای تعامل وجه نشانه‌ای و وجه نمادین، تعامل زیست‌شناسی و زبان‌شناسی، تعامل طبیعت و فرهنگ، تعامل جنس و جنسیت است» (زنجانبر و مرادی، ۱۴۰۰: ۸۹).

برخلاف فمینیست‌های رادیکالی که درپی امحای امر نمادین مردانه هستند، کریستوا درپی ایجاد تعادل بین دو وجه ناهمگون زبان است. به عقیده‌ی کریستوا امر نمادین نیروی خود را از امر نشانه‌ای می‌گیرد و نیروی امر نشانه‌ای از کورا سرچشمه می‌گیرد. ازهمین‌رو پهلوان به اسب بالدارش می‌گوید: «این نیروی سبیل من (امر نمادین) نیست. این نیروی عشق و خوشحالی (نیروی نشأت‌گرفته از کورا) است که سبکت کرده و به آسمانت برده» (پریرخ، ۱۴۰۰الف: ۲۲). داستان از جایی شروع شد که پهلوان هوای بازگشت به کورا در دلش افتاد.

۶. نتیجه‌گیری

قهرمان داستان استعاره‌ای از انسان امروزی است که در فرایند تکوین سوژگی، مغلوب امر نمادین شده است. فمینیست‌های رادیکال سرپیچی را به‌معنای نفی مطلق امر نمادین تلقی می‌کنند؛ اما کریستوا انقلاب خود را در تعامل دو وجه ناهمگون نشانه‌ای و نمادین می‌بیند، کمااینکه در داستان مذکور، اسب بالداری که صاحب بال‌هایی از جنس سبیل پهلوان شده است به‌مثابه سوژه‌ای با دوپاره‌ی متوازن است که یک‌پاره‌ی آن را امر نشانه‌ای زنانه تشکیل می‌دهد و پاره‌ی دیگر آن را امر نمادین مردانه. این‌دو بخش اگرچه با یکدیگر ناهمگون هستند اما مکمل یکدیگرند، به‌طوری‌که پرواز به‌سوی کورای مادرانه، نتیجه‌ی

توازن و تعادل هردوی آن‌هاست. تفوّق وجه نشانه‌ای به وضعیت شیزوفرنیایی، هرج‌ومرج و گسست از منطق می‌انجامد و تفوّق وجه نمادین، به افسردگی و معنازدایی. امر نشانه‌ای ضامن عشق، عاطفه و پویایی سوژه است و فقدان آن باعث معنازدایی و رخوت. برهمین اساس، پهلوان واقعی سوژه‌ای است که بین دو قطب ناهمگون دلالت، یعنی وجه نشانه‌ای و وجه نمادین تعامل و توازن برقرار کرده باشد. براساس خوانش کریستوایی این داستان انتقادی، راه برون‌رفت از افسردگی ابژه‌ای که محصول برتری امر نمادین است، فقط بازگشت به کورای مادرانه از طریق انقلابی زبانی است.

منابع

پورعلی، حجت‌الله و همکاران. (۱۳۹۲). «خوانش رمان قاعده‌ی بازی فیروز زنوزی‌جلالی برپایه‌ی نظریه‌ی آلوده‌انگاری کریستوا». *مطالعات داستانی*، دوره‌ی۲، شماره‌ی۲، پاییز و زمستان، صص۲۶-۳۹.

پریرخ، زهره. (۱۴۰۰الف). *سنگ آسمانی*. با تصویرگری زهرا کیقبادی، تهران: مدرسه.

ـــــــــــ (۱۴۰۰ب). *دل‌نازک*. با تصویرگری زهرا کیقبادی، تهران: مدرسه.

زنجانبر، امیرحسین؛ مرادی، ایوب. (۱۴۰۰). «معناکاوی فمنیستی داستان کودکانه‌ی «خط سیاه تنها» از منظر گفتمان انقلاب زبان شاعرانه». *پژوهش‌نامه‌ی زنان*، دوره‌ی۱۲، شماره‌ی۱، صص ۷۱- ۹۵.

سلیمی‌کوچی، ابراهیم؛ سکوت‌جهرمی، فاطمه. (۱۳۹۴). «بررسی شخصیت‌های داستان اناربانو و پسرهایش: از منظر تن بیگانه‌ی کریستوا». *ادب‌پژوهی*، بهار، سال۹، شماره‌ی۳۱، صص ۱۱۷- ۱۳۵.

علامی، ذوالفقار؛ باباشاهی، فاطمه. (۱۳۹۶). «بررسی داستان سیاوش براساس نظریه‌ی آلودگی ژولیا کریستوا». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، پاییز، دوره‌ی۱۵، شماره‌ی۴۶، صص۱-۲۶.

فتح‌زاده، حسن و همکاران. (۱۳۹۷). «انقلاب در زبان: مبانی نظریه‌ی معنا نزد کریستوا». *متافیزیک*، سال ۱۰، شماره‌ی ۲۶، صص ۱۷-۳۲.

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

مرادی، ایوب؛ چالاک، سارا. (۱۴۰۰). «نقد مجموعه‌داستان «چشم سگ» از عالیه عطایی براساس مفهوم بیگانگی از ژولیا کریستوا: بررسی معضلات و دغدغه‌های مهاجران افغان در این مجموعه». *ادبیات پارسی معاصر*، دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۱، ۲۶۳- ۲۸۵.

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

Allami, Z & Babashahi, F (2017). "Story of Siavash in Shahnameh Based on Julia Kristeva's Theory of Abjection". *Research in Persian Language and Literature. Autumn*. V:46. Issue:3. Pp1-26. . [in Persian].

Barrett, Estelle (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). Pp: 17-32. [in Persian].

Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans: Margaret Waller. New York: Columbia university Press.

Kristeva, Julia (1984). *Revolution in Poetic Language*. Trans: Margaret Waller. New York: Columbia university Press.

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

Kristeva, Julia (1989). *Language the Unknown: An Initiation into Linguistics*. Trans: Anne Menke. New York: Columbia university Press.

Kristeva, Julia (1995). *New Maladies of the Soul*. Ross Guberman (Trs.). New York: Columbia University Press.

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

Lechte, John & Maria, Margaroni (2004). *Julia Kristeva: Live Theory*. New York: Continuum.

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