پژوهش‌های زبان و ترجمه فرانسه، شماره اول، پائیز و زمستان ۱۳۹۷

نظام مرکزمدار نشانه‌ای در شعر «آزادی» پل آلوار

ابراهیم سلیمی کوچ[1] **(دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه اصفهان،)**

چکیده

ریفاتر در نظریاتی که در باب خوانش نوع ادبی شعر ارائه می‌کند، دو نـوع خـوانش متبـاین را از شـعر ممکن می‌داند: خوانش دریافتی و خوانش پس‌کنشانه. مراد او از خوانش دریافتی، خوانشی است که در آن معنای اولیه از منشور دلالت‌های رایج زبانی مورد توجه قرار می‌گیرد و خوانش پس‌کنشانه، خوانشی است که خواننده در آن مجال پیدا می‌کند که به سامان‌دهی ذهنی تداعی‌های معنایی عمیق‌تـر مبـادرت ورزد. در واقع خوانش دریافتی، به دریافت اولیه معنا منتهی می‌شـود و خـوانش پـس‌کنشـانه، کشـف دلالت‌های پوشیده و ژرف‌ساختی متن را به ارمغان می‌آورد. مقاله حاضر با انتخاب یکی از مشهورترین اشعار ادبیات معاصر جهان، یعنی شعر «آزادی»، سروده پل الوار، شاعر فرانسوی قرن بیستم، در نظر دارد اولاً تبیینی مبسوط از آنچه خوانش پس‌کنشانه شعر نامیده می‌شود، ارائه کند؛ ثانیاً؛ با کاربسـت خـوانش پس‌کنشانه به شعر «آزادی» پل آلوار، قابلیت‌های تأویل‌پذیری شعر او را مورد بررسی قرار داده و با تکیه بر مفاهیمی نظیر نظام مرکزمدار نشانه‌ای، خوانشی بدیع و خلاق از ایـن شـعر ارائـه کنـد. در خـوانش پس‌کنشانه که از نظرگاه بررسی انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی این شعر صورت می‌پـذیرد، کشـف وجوه نمادین، نمایه‌ای و شمایلی نشانه‌های موجود در شعر «آزادی» امکان‌پـذیرتر مـی‌شـود. خـوانش پس‌کنشانه شعر «آزادی» مؤید این مطلب است که بن‌مایه‌های این شعر نظیر «گذشته مشترک»، «تـاریخ مشترک» و «طبیعت آشنا» همچون بسیاری از دال‌های دیگر این شعر، رفته رفته آشـکاربودن طبیعـی و معمول خود را رها کرده و به هیئت نمادهای گسترده و رازناک درآمده‌اند. می‌توان گفت پل آلوار بـرای برساختن و انتقال معانی که درنظرداشته، از نظام نشانه‌ها مدد جسته و خواننده‌ای که در سودای درک و فهم عمیق‌تری از شعر اوست، راهی جز رمزگشایی از سلسله انباشت‌ها و منظومه توصـیفی ایـن شـعر ندارد.

کلیدواژه‌ها: پل آلوار، شعر«آزادی»، نظام مرکزمدار نشانه‌ای، خوانش پس‌کنشانه، ادبیات فرانسه.

1- Email: ebsalimi@fgn.ui.ac.ir

DOI: https://doi.org/10.22067/rllf.v0i0.20085

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۱۲/۱۶ تاریخ تصویب: ۱۳۹۷/۰۵/۰۴

مقدمه

نشانه‌شناسی، دانش مطالعه و واکاوی نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزینه‌ها و علامت-هاست (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳). تحلیل‌های نشانه‌شناختی، امکانات و مزیت‌های نشانه‌ها و رمزگان را در تحقق کارکردهای معنایی متن مورد توجه جدی قرار می‌دهد. ازاین‌رو، نشانه‌شناسی، مطالعه نظام‌مند تمام عواملی است که در «تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت شرکت دارند» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۲٦). مطالعه نشانه‌ها در حقیقت سویهٔ مطالعات ادبی را از بررسی‌های معمول و رایج معنای متن به مطالعه روابط موجود بین اجزای متن معطوف می‌کند تا از طریق کشف و تحلیل این روابط، سازوکارهای پیچیده معناسازی متن را آشکار کند. ازاین‌رو نشانه‌شناسی متون ادبی بیش از هر چیز در جستجوی کشف و تبیین فرایندهایی است که به هر تصویر یا توصیف ادبی، قابلیت ساختن «معنایی دیگر» می‌بخشد (احمدی، ۱۳۷۲: ۷). در واقع نشانه‌شناسی از تلقی هنر به‌مثابه ابزار محاکات، یعنی بازنمایی واقعیت، روی برمی‌تابد و با تأکید بر نقش نشانه‌ها به جستجوی معانی دیریاب‌تر و عمیق‌تر در متن می‌پردازد (لفکوویتس، ۱۹۸۹: ٦۰).

کریستوا بر این عقیده است که متن ادبی، شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای است که در نسبت با سایر کنش‌های دلالتگر قرار می‌گیرد (کریستوا، ۱۹٦۸: ٦۱). از این منظر، زبان ادبی همواره به مأوای منحصربه‌فرد کاربرد زایشی، نامحدود و بی‌پایان رمزگان تبدیل می‌شود (کریستوا، ۱۹٦۹: ۱۱۸). هر متن ادبی سلسله‌ای از رمزگان را پیش روی خواننده قرار می‌دهد و افق‌های تازه‌ای از دلالت را به روی او می‌گشاید. در واقع تلاش او برای کشف و فهم معنا از رهگذر تکاپوی ذهن او در بستری از کنش‌های نشانه‌ای اتفاق می‌افتد. همچنان که ریفاتر بر این نکته تأکید می‌ورزد «او تنها کسی است که رابطه‌های ظریف و نهان میان متن، تأویل و بینامتن را پدید می‌آورد. در واقع انتقال نشانه‌شناختی از یک نشانه به نشانه دیگر تنها در ذهن او شکل می‌گیرد» (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۱٦٤).

از نظر نشانه‌شناسان «پدیدهٔ ادبی، دیالکتیکی میان متن و خواننده است» (ریفاتر، ۱۹۸٤: ۱) و متن که خود مجموعه‌ای است از دال‌ها یا «واحدهای معنایی» از راه فهم مناسبات نشانه‌ای به مجموعه‌ای از «موضوع‌های معنایی» تبدیل می‌شود (کریستوا، ۱۹٦۹: ٥٤).

بسیاری از مطالعات نشانه‌شناختی که در باب تحلیل شعر صورت پذیرفته است، به دو خوانش متباین اشاره کرده‌اند: خوانش دریافتی و خوانش پس‌کنشانه. مراد از خوانش دریافتی، خوانشی است که در آن معنای اولیه از منشور دلالت‌های رایج زبانی مورد توجه قرار می‌گیرد و خوانش پس‌کنشانه خوانشی است که خواننده در آن مجال پیدا می‌کند که به سامان‌دهی ذهنی تداعی‌های معنایی و مفهومی عمیق‌تر مبادرت ورزد. در واقع خوانش دریافتی، به دریافت اولیه معنا منتهی می‌شود و خوانش پس‌کنشانه کشف دلالت‌های پوشیده و ژرف‌ساختی متن را به ارمغان می‌آورد.

مقاله حاضر در نظر دارد با عنایت به فرضیه مرکزمدار بودن نظام نشانه‌ای در شعر «آزادی» پل آلوار، با کاربست خوانش پس‌کنشانه به شعر او، قابلیت‌های تأویل‌پذیری شعر او را از آن منظر مورد بررسی قرار داده و خوانشی بدیع و خلاق از این شعر ارائه کند.

پل آلوار، شاعر «آزادی»

پل آلوار (۱۹۵۲–۱۸۹۵) در جرگه شاعران سورئالیست و مبارز فرانسوی قرن بیستم به شمار می‌رود. او از پایه‌گذاران نهضت سوررئالیسم است و با انتشار آثاری همچون *جانوران و آدمیزادگانشان* (۱۹۲۰)، *نیازهای زندگی و نتایج رؤیاها* (۱۹۲۱) و به‌خصوص *پایتخت درد* (۱۹۲٦) در کنار شاعرانی همچون «رنه شار»، «بروتون» و «سوپو» سهم چشمگیری در نوجویی‌ها و نوآوری‌های جنبش‌های ادبی قرن بیستم دارد.

قطعه «آزادی» را پل الوار در سال ۱۹٤۱، در بحبوحه جنگ جهانی دوم و اشغال فرانسه توسط آلمان نازی سروده است. به گفته خود او، طرح اولیه این شعر از قبل در اشعار او وجود داشته و نام اصلی آن «تنها یک فکر» بوده است. او اول بار این شعر را در تجلیل نام یک زن نگاشته بوده و به جای نام «آزادی» در انتهای شعر، نام آن زن را آورده است. الوار در دوره

اشغال نازی‌ها به این نتیجه می‌رسد که باید نام آن زن را با یک آرمان شکوهمندتر و ضروری-تر، یعنی رهایی فرانسه از اشغال آلمان‌ها جایگزین کند. این شعر که اولین قطعه از مجموعه پنهانی منتشر شده *شعر و حقیقت*(۱۹٤۲) است، بلادرنگ به نماد مکتوب امید و پایداری در فرانسه اشغال‌شده و زخم‌خورده، تبدیل می‌گردد. متن این شعر و ترجمه‌های آن به‌وسیله چتربازان نهضت مقاومت فرانسه در تمام اروپا توزیع می‌شود و در سال ۱۹٤۲ هواپیماهای نیروی هوایی انگلستان این شعر به‌یادماندنی را در صدها هزار نسخه در جای جای خاک اشغال شده فرانسه فرومی‌ریزند. ازآن‌پس این شعر به‌عنوان مانیفست نهضت مقاومت فرانسه مطرح شده و به تأسی از آن، آثار ادبی و هنری فراوانی در زمینه‌های سینما، تئاتر، نقاشی و هنرهای تجسمی خلق می‌شود.

معنا در نظام نشانه‌ای مرکزمدار

به‌طورکلی «زبان، نظامی نشانه‌ای است که بیانگر اندیشه‌هاست» (گیرو، ۱۳۸۰: ١٤). دانش نشانه‌شناسی که خود برآمده از رویکردهای ساختارگرایانه در باب کارکردهای زبان است، از آن روی می‌تواند در تحلیل و تفسیر شعر به کار بیاید که «شعر خود نوعی از کارکرد زبان است. با این تفاوت که زبان شعر اثرهایی را پدید می‌آورد که زبان روزمره نمی‌تواند آن‌ها را به‌طور مداوم پدید بیاورد» (ریفاتر، ۱۹۹۹: ١٤٩). این موضوع نظر ساختگرایان و صورتگرایان نظیر رومن یاکوبسن را به خوبی جلب کرد و آن‌ها را به جستجوی راه‌های تازه‌ای برای تحلیل زبان شعر واداشت. آن‌ها به خوبی دریافتند که شاعرانه بودن یک متن بیش از هر چیز حاصل استفاده از نظامی از نشانه‌هاست که «زبان در آن کارکردی زیبایی‌شناختی پیدا می‌کند» (مکاریک، ١٣٨٤: ٦٧). از آن پس، همنشینی نشانه‌ها در ارتباط با یکدیگر و در درون یک نظام شکل‌گرفته از اجزای همپیوند به صورت یکی از مبناهای نظریه‌های ساختگرایی مطرح شد. به این ترتیب دامنه بهره‌مندی از ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی به سایر رویکردهای مطالعات هنری و فرهنگی هم تسرّی پیدا کرد؛ به‌عنوان مثال چگونگی دلالت نشانه‌ها و فرایندهایی که طی آن‌ها نشانه برای تولید و یا بازتولید معنا به کارگرفته می‌شود، در چارچوب مطالعات

زبان‌شناختی و چرایی دلالت نشانه‌ها در بافت‌های فرهنگی-اجتماعی در چارچوب رویکردهای جامعه‌شناختی صورت پذیرفت. این رهیافت‌ها هریک به نوبه خود بیش از پیش بر «کارکردهای ارجاعی زبان» (کلی، ۱۳۸۳: ۱۲۹) صحه گذاشتند.

نظام مرکزمدار نشانه‌ای با قرار دادن نشانه‌ها در لایه‌های همنشینی درون‌متنی یک کلیت معنایی مشخص ایجاد می‌کند. بدیهی است که روابط همنشینی به صورت درون‌متنی به دال‌های دیگری که درون متن وجود دارند، مربوط می‌شوند. این سازوکار نشانه‌ها را در یک کلیت نظام‌مند و سازوار سامان می‌دهد.

نشانه‌شناسی آنچنان که امروز در مطالعات فرهنگی کارکردهای تبیینی فراوان دارد، نشانه‌ها را به‌طور منفک و منزوی مورد واکاوی قرار نمی‌دهد، بلکه آنها را به‌عنوان پاره‌ای از نظام‌های نشانه‌ای کلان‌تر به حساب می‌آورد که در تولید، تکمیل و بازنمایی کلیت معنایی نقش اساسی دارند. از همین روست که میکی بال در مقالهٔ خود با عنوان «نشانه‌شناسی به مثابهٔ نظریه‌ای در باب هنر» تأکید می‌کند که پایبست نظریه نشانه‌شناسی «تعریف عوامل دخیل در فرایند همیشگی نشانه‌سازی و تفسیر است». (بال و نایتز، ۱۳۸۱: ۱۹) بنابراین «نظریه نشانه‌شناسیک به دو راستای اصلی تقسیم می‌شود: نظریه تولید نشانه و نظریه رمزگان. در راستای نخست، موضوع نشانه‌شناسی تمامی فراشدهای فرهنگی است که چونان فراشدهای ارتباطی مطرح می‌شوند. در راستای دوم، موضوع نشانه‌شناسی شناخت دلالت‌های نشانه‌هاست». (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۲)

همجواری نشانه‌ها در شعر

هیچ شعری دریافت تمام دلالت‌هایش را بی‌واسطه و عریان به مخاطب ارائه نمی‌کند. «درک معنای یک شعر فقط به توانایی زبانی نیاز دارد» در حالی که دریافت دلالت‌های یک شعر تنها با عطف توجه به سازوکارهای دستوری آن امکان‌پذیر نیست. (سلدن، ۱۳۸۷: ۸۵).

متن شعر از آن رو که همواره مستعد تأویل است، باید «دربارهٔ چیزی» باشد، باید «چیزی بگوید» و در واقع همین محتوی معناشناختی‌اش است که آن را به ساحت هنر نزدیک می‌کند.

(رامین، ۱۳۸۳: ۳۱۲). شاعر، از آنجا که شیفتهٔ معناسازی و ابراز معناست، از طریق ارائه و تبیین هنرمندانهٔ «نشانه‌ها» دست به کار تولید و یا بازآفرینی معنا می‌شود. ازاین‌رو، شعر شاید شاخص‌ترین ساحت هنری باشد که تجربهٔ درک جهان و تعاملات بینا‌انسانی در آن بدون وجود واسطه‌های رمزگانی و نشانه‌ای امکان‌پذیر نیست. همچنان که کانر می‌گوید: آنجا که زبان به بازنمایی (محاکات) روی می‌آورد، شعری به وجود نمی‌آید. شعر زمانی پدید می‌آید که نظام زبانی آن دست به کار ایجاد الگوهایی جدید از دلالت می‌شود (کانر، ۲۰۰۳: ۷۳۸).

ریفاتر در رسالهٔ مشهور خود *نشانه‌شناسی شعر* ساختار معنایی شعر را تابع سه فرایند جابه‌جایی، قلب و تحریف و آفرینش معنا می‌داند. از نظر او، این سه فرایند وجه تمایز عمده‌ایست که می‌توان بین زبان شعر و زبان غیر شعر قائل شد (ریفاتر، ۱۹۸٤: ۳-۱). بنابراین زبان شعر پایبندی چندانی به ایجاد تناظر بین نشانه‌های زبانی و واقعیت‌های که باید بازنمایی بشوند، ندارد. در حقیقت زبان شعر به جای تلاش برای بازنمایی واقعیت تمام امکانات نظام نشانه‌ای خود را صرف ایجاد واقعیتی بدیل می‌کند. (ماراندا، ۱۹۸۰: ۲۰۱). هم ازاین‌روست که در فرایند خوانش شعر، هرآنچه که مایه‌ای از دلالتگری، ارجاع‌دهندگی و اشارت‌گری داشته باشد، خودآگاه یا ناخودآگاه با نظامی قراردادی از مفاهیم ارتباط می‌یابد.

ریفاتر انتقال نشانه‌ها از سطح محاکات کلام به سطح عالی‌تر دلالت را «نشانه‌پردازی» می‌نامد و بر این عقیده است که اصولاً نقد نشانه‌شناختی شعر بررسی این فرایند است که چه قلب و تحریفی رخ می‌دهد تا مجموعه‌ای از دال‌های مجزا در سطحی نازل به نظامی یکپارچه از دال‌ها در سطح عالی بدل می‌شوند (پاینده، ۱۳۸۷: ۹۹). اگر به شعری از منظر نشانه‌شناسی بنگریم، کل متن شعر به صورت یک واحد معناشناختی همبند و یکپارچه جلوه می‌کند. البته این کلیت همان دلالتی است که از همنوایی و سازوارگی تمام اجزای شعر به دست می‌آید. البته همچنان که قبلاً هم اشاره شد، از آنجایی که «معنا» عموماً در ساحت محاکات یا تقلید پدید می‌آید، در تقابل با «دلالت» قرار می‌گیرد. از همین روست که ریفاتر وحدت صوری-مضمونی که دربرگیرنده تمام رویکردهای شاعرانه پرهیز از ارائه مستقیم و بی‌واسطه معناست، را عین دلالت می‌داند (ریفاتر، ۱۹۸٤: ۲) و از آنجا که دلالت شعر در محور همنشینی صورت

می‌گیرد، برای جستجوی این دلالت حاجت به نوعی خوانش پی‌کنشانه یا پس‌نگرانـه را نـاگزیر می‌داند که پس از خوانش اکتشافی اولیه صورت می‌پذیرد و مؤید شاکلهٔ مبنایی شعر و پایبست وحدت و همبندی اجزای آن یعنی ماتریس شعر است (ریفاتر، ۱۹۷۸: ٦).

خوانش دریافتی و خوانش ثانویه

همجـواری نشـانه‌هـا در یـک مـتن، نمایـانگر مناسـبات بینانشـانه‌ای نظیـر «منظومـه‌های توصیفی»اند. از این رو خواننده باید در جستجوی خوانشی باشـد کـه مقدمـهٔ درک و تفسـیر و رمزگشایی منظومه‌های توصیفی و به تبع آن دلالت مبنایی متن بشود.

در خوانش دریافتی، شعر از اولین سطر تا واپسین واژه خوانده می‌شـود و خواننـده معنـای اولیه شعر را درمی‌یابد. بدیهی است که این خوانش اولیه، خوانشی بی‌درنگ و بی‌مداقـه اسـت. به این معنا که خواننده با جریان مستمر شعر تا پایان همنوا و همراه می‌شود و دریافتی بلادرنگ از معنای شعر در ذهن او نقش می‌بندد و احیاناً دست به کار فـراهم آوردن فرضـیه‌ای در بـاب معنای شعر می‌شود. حال اگر او در جستجوی دلالت‌ها و تفسیرها و تاویل‌های ممکن از آنچـه پیش روی دارد برآید و یا در صدد آزمودن فرضیه‌ای که در نظر آورده است، برآیـد، خوانشـی پس‌کنشانه آغاز کرده است.

در واقع خوانش پس‌کنشانه بستر امکان‌سنجی و آزمون فرضـیه‌ای می‌شـود کـه در خـوانش دریافتی اولیه صورت گرفته است. ازاین‌رو فرضیهٔ حاصل از خوانش دریـافتی بـه مثابـهٔ گـزارهٔ محوری به شمار مـی‌رود کـه همـواره در فراینـد خـوانش پس‌کنشـانه دخیـل اسـت. خـوانش پس‌کنشانه که در جستجوی تحقق خوانشی پرتکاپو و فعال در پرتو بررسی نشانه‌هاست، «معنا» را از چنبرهٔ امور قطعی‌الیقین، ایستا و مستحل در غایتی قطعی به نام «مصداق» بیـرون مـی‌آورد. بنابراین خوانش پس‌کنشانه یا پس‌نگرانه که قرائت دیگربارهٔ متن است، در ساحتی از بـازنگری، تجدید نظر و استنتاج رخ می‌دهد (ریفاتر، ۱۹۸٤: ۵). از خلال ایـن خـوانش مجـدد اسـت کـه دلالت شعر برای خواننده روشن می‌شود. در واقع در این خوانش، ذهن خواننـده در تعامـل بـا

نشانه‌های متن وارد نوعی گفتگو با متن می‌شود که مبنای فهم او از دلالت شعر قرار می‌گیرد (روزن‌بلات، ۱۹۹٤: ۱۲۲).

از همین روست که خوانش دریافتی خوانشی نابسنده به حساب می‌آید. همچنانکه سلدن عقیده دارد: «اگر فقط به معنای شعر توجه کنیم، ممکن است آن را به رشته نامفهومی از قطعات بی‌ارتباط با یکدیگر کاهش دهیم» (سلدن،۱۳۸۷: ۸۵). از سوی دیگر قرائت پس‌کنشانه شعر تلاشی است برای روشن ساختن دشواری‌های معنایی و موانع تفسیری که ذهن مخاطب را در خوانش دریافتی اولیه به چالش کشیده است. تلاش خواننده برای خوانش پس‌کنشانه متن، تمایل عمیقی است که او برای جهش از تأویل محاکاتی متن به سوی تأویل نشانه‌شناسانه آن دارد (آلن، ۱۳۸۰: ١٦٦). اینجاست که خواننده جستجوگر دیگر صرفاً مصرف کنندهٔ معنای محاکاتی متن نیست و خود را در برابر متنی نشانه‌پردازی شده می‌بیند که دریافت معنای تصریح نشده اما القا شدهٔ آن تنها از طریق تعاملی خودانگیخته و فعال با متن صورت می‌پذیرد. ازاین‌رو می‌توان گفت که خوانش نشانه‌شناختی در گرو خوانش پس‌کنشانه، پس‌نگرانه و تأویلی است که پس از خوانش دریافتی و اولیه صورت می‌پذیرد. در واقع در خوانش پس-کنشانه، خواننده با تکیه بر آنچه در مرحلهٔ خوانش دریافتی از معنای شعر دریافت کرده است، شروع به رمزگشایی از متن می‌کند (پاینده، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

منظومه‌های توصیفی در نظام نشانه‌ای مرکزمدار

منظومه‌های توصیفی، شبکه‌های ساختمند و سازوار از واژه‌هایی است که پیرامون محور یک واژه مرکزی با هم در ارتباط وثیق قرار می‌گیرند. بدیهی است که مبنای ارتباط در این شبکه معنابن واژه مرکزی است (ریفاتر، ۱۹۸٤، ۳۹). قرائت پس‌کنشانه، شعر را به مثابه نظامی خودبسنده از دلالت‌ها معرفی می‌کند که عمدتاً از طریق فرایندهایی نظیر «انباشت» و «منظومه‌های توصیفی» عینیت می‌یابند (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۱۸). از منظر نشانه‌شناسی شعر، هر کلمه واجد یک یا چند واحد کمینه معنایی است که «معنابن» خوانده می‌شود. مثلاً کلمهٔ «درخت» می‌تواند واجد معنابن‌های «طبیعت، سرسبزی و حیات» باشد. حال اگر این معنابن‌ها حول یک

مؤلفهٔ معنایی وحدت‌بخش که به آن «معنابن مشترک» می‌گوییم، زنجیره‌ای به هم پیوسته از معنابن‌های همگون تشکیل بدهند، پدیدهٔ انباشت اتفاق افتاده است است.

از سوی دیگر شبکه‌ای کلان‌تر و درهم‌تنیده‌تر از واژگان، اظهارات و تصورات وجود دارد که حول یک واژهٔ مرکزی (هسته) همنشینی می‌یابند. این زنجیرهٔ متشکل از تصورات و دریافت‌های پیش‌آموخته و باورهای قراردادی را که حول واژه و یا مفهومی که هسته به شمار می‌رود، تنیده می‌شوند، منظومهٔ توصیفی نام نهاده‌اند (ریفاتر، ۱۹۸٤: ۳۹). هر کس که از زبان استفاده می‌کند، از ایجاد و یا تفسیر این منظومه‌ها بهره‌مند می‌شود هر چند که ممکن است استفادهٔ او از آن‌ها تحت تأثیر رایج‌ترین و معمول‌ترین قالب‌های موجود باشد یا بر عکس آنچنان که در شعر اتفاق می‌افتد با تکیه بر آن‌ها تصویرهای بدیع، آشنازدایانه و خلاق به وجود بیاورد. «خواننده ضمن فرایند تفسیر، در مواجه با موانع غیردستوری ناگزیر است سطح دوم و عالی‌تری از معنا را آشکار سازد که جنبه‌های غیردستوری متن را تبیین می‌کند. آنچه سرانجام باید کشف شود، یک ماتریس ساختاری است که می‌تواند به یک جمله یا حتی یک واژه کاهش یابد» (سلدن، ۱۳۸۷: ۸۳). این ماتریس (شبکه) ساختاری «را فقط به صورت غیرمستقیم می‌توان استنتاج کرد، زیرا به صورت یک کلمه یا یک جمله در شعر وجود ندارد» (سلدن، ۱۳۸۷: ۸۵).

خوانش پس‌کنشانه شعر «آزادی»

فرضیه‌ای که از خوانش دریافتی (اولیه) شعر «آزادی» حاصل می‌شود و البته قطعیتی ندارد و در واقع حاصل تأمل شخصی اولیه و برآمده از توانایی‌ها و قابلیت‌های معمول خواننده در مواجهه با زبان و متن شعر است، اعلام شیفتگی به یک مفهوم بنیادی نظیر «رهایی» است که با تکیه بر زنجیره‌ای از مجازها و تلمیحات و در ساحتی مصرانه و تکرارپذیر، درونمایه «شیفتگی به آزادی» را مطمح نظر قرار می‌دهد.

اگر چه در بدایت امر چنین به نظر می‌رسد که شعر نسبتاً بلند «آزادی» و زبان ساده، صمیمی و ایجازگرای پل الوار مجال چندانی برای انباشت تعداد فراوانی از دال‌ها را ندارد، اما

قرائت پس‌کنشانه این شعر که با دقت و بازبینی در واژگان شعر آغاز می‌شود از انباشت‌های فراوان متشکل از همنشینی دال‌های همپیوند پرده برمی‌دارد. گویی هر بند از شعر «آزادی» که به ترجیع‌بند «نام تو را می‌نویسم» ختم می‌شود، خود یک منظومه توصیفی خرد است که در نهایت با فرارسیدن بند آخر شعر و حضور نامنتظر و آشنازدایانه واژه «آزادی» در آخرین سطر شعر و به‌عنوان آخرین کلمه این شعر، یک منظومه توصیفی کلان و سازوار را پیش روی خواننده قرار می‌دهد (الوار، ۱۹٦۸: ۱٦۰۸)[1]:

روی دفترهای مدرسه‌ام
روی میز، روی درخت‌ها
روی شن، روی برف
نام تو را می‌نویسم

روی همه صفحه‌های خوانده شده
روی همه صفحه‌های سپید
روی سنگ، خون، کاغذ یا خاکستر
نام تو را می‌نویسم

روی الواح زرین
روی سلاح جنگجویان
روی تاج پادشاهان
نام تو را می‌نویسم

روی جنگل و صحرا
روی آشیانه‌ها و خلنگزارها
روی انعکاس کودکی‌ام
نام تو را می‌نویسم
روی شگفتی شب‌ها
روی نان سپید روزها
روی فصل‌های عاشق

نام تو را می‌نویسم

روی کهنه‌های آبی
روی برکه‌های آفتابی
روی دریاچه‌های مهتابی
نام تو را می‌نویسم
روی دشت‌ها، روی افق
روی بال پرنده‌ها
و روی کنگره سایه‌ها
نام تو را می‌نویسم

روی تمام نسیم‌های صبحدم
روی دریا و قایق‌ها
روی کوهسار از خود رها
نام تو را می‌نویسم

روی کف‌آلودگی ابرها
روی مشقت طوفان‌ها
روی باران انبوه و بی‌رنگ
نام تو را می‌نویسم

روی صورتک‌های درخشان
روی ناقوس رنگها
روی حقیقت مسلّم
نام تو را می‌نویسم

روی کوره‌راه‌های بی‌خواب
روی جاده‌های فراخ
روی میدان‌های شلوغ
نام تو را می‌نویسم

روی چراغی که روشن می‌شود
روی چراغی که خاموش می‌شود
روی خانه‌هایی که از نو ساخته می‌شوند
نام تو را می‌نویسم

روی میوه‌ای که دو نیم می‌شود
روی آینه و روی اتاق
روی تختخواب و روی قفسه خالی
نام تو را می‌نویسم

روی سگ لوند و شکمویم
روی گوش‌های تیز کرده‌اش

روی قدم‌های ناهشیارش
نام تو را می‌نویسم

روی آستانه در خانه‌ام
روی اشیای آشنا
روی موج آتش مقدس
نام تو را می‌نویسم

روی هر تن موزون
روی صورت دوستانم
روی هر دستی که دراز می‌شود
نام تو را می‌نویسم

روی پنجره‌ی شگفتی‌ها
روی لب‌های محتاط
روی سکوت
نام تو را می‌نویسم

روی پناهگاه‌های ویران‌شده‌ام
روی فانوس‌های فروریخته‌ام
روی دیوارهای خستگی‌ام
نام تو را می‌نویسم

روی غیبت ناخواسته
روی تنهایی عریان
روی قدم‌های مرگ
نام تو را می‌نویسم

روی سلامتی بازآمده
روی خطر از میان رفته
روی امید بی‌نام و نشان
نام تو را می‌نویسم

و با قدرت یک واژه دوباره
زندگی‌ام را از سر می‌گیرم
من زاده شده‌ام
که تو را بشناسم
که نام تو را صدا بزنم آزادی!

خوانش پس‌کنشانه شعر «آزادی» و توجه عمیق‌تر به معنابن‌هایی که از هر یک از بندهای بـه ظـاهر متباین این شعر به دست می‌آید، سلسله‌ای از انباشت‌های همپیوند بـه وجـود مـی‌آورد. آنچنـان کـه در ذیل آمده است، فربه‌ترین انباشت مربوط به «طبیعت آشنا» و نمایه‌های برآمده از آن است:

انباشت ۱: (طبیعت آشنا)

درخت، شن، برف، سنگ، جنگل، صحرا، آشیانه‌ها، خلنگزارها، برکه‌های آفتـابی، دریاچـه-های مهتابی، دشت‌ها، افق، بال پرنده‌ها، کنگره سایه‌ها، نسیم‌های صبحدم، دریا، کوهسار، ابرها، طوفان‌ها، باران، میوه، سگ.

انباشت ۲: (شهر و خانمان و اماکن)

کوره‌راه‌های بی‌خواب، جاده‌های فـراخ، میـدان‌هـای شـلوغ، چـراغ، خانـه‌هـا، آینـه، اتـاق، تختخواب، قفسه، آستانه خانه، اشیای اشنا، آتش مقدس، پنجره، پناهگاه، فانوس، دیوار.

انباشت ۳: (روشنفکری و فرهنگ)

صفحه‌های خوانده شده، صفحه‌های سپید، خون، خاکستر، حقیقت مسلّم، مرگ، تنهایی، غیبت ناخواسته، سلامتی، خطر، امید، واژه، زندگی، زاده شدن.

انباشت ٤: (نوستالژی کودکی و نوجوانی مشترک)

دفترهای مدرسه، میز، انعکاس کودکی، نان سپید روزها، شگفتی شب‌ها، فصل‌های عاشقی، قایق‌ها.

انباشت ٥: (روابط عاطفی)

تن موزون، صورت دوستان، دست، لب‌ها.

انباشت ٦: (تاریخ)

الواح زرین، تاج پادشاهان، سلاح جنگجویان.

هر یک از این ٦ انباشت به نوبه خود بستر یک منظومه توصیفی خُرد قرار می‌گیرد. این انباشت‌ها که هرکدام واجد یک بن‌مایه خاص است، لاجرم با یکدیگر در یکپارچگی و کلیتی سازوار و انتظام یافته قرار می‌گیرند و منظومهٔ توصیفی کلان این شعر را تشکیل می‌دهند. حال اگر هر یک از این منظومه‌های توصیفی خُرد را در راستای یک محور همنشینی در همسایگی هم قرار دهیم، به ماتریس شعر که همان دلالت مبنایی آن است، دست یافته‌ایم: اشتیاق به رهایی و بیرون آمدن از چنبره استیلا و تجاوز. این دلالت مبنایی البته در پیشینه خودآگاه و ناخودآگاه فرهنگی و تاریخی خواننده تصویری زودیاب و آشنا دارد. این ماتریس در واقع تصویر برشی از شاعر و خوانندهٔ شعر اوست که این شمایل دوست‌داشتنی و در عین حال نایاب را در صفحات تاریخ آن روزهای جامعه فرانسه در خویش جای داده است. ناگفته پیداست که این تصویر با تعریفی از نشانه که آن را «به مثابه هر چیزی که به حکم قراردادی تلویحی یا تصریحی، ارزشی تازه علاوه بر ارزش اولی و ذاتی‌اش پیدا می‌کند»، می‌داند، به خوبی تطابق دارد (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۱۵۸).

خوانش پس‌کنشانه بر این فرض صحه می‌گذارد که شعر «آزادی» واقعیت‌هایی شگرف‌تر و استعلایی‌تر را مطمح نظر قرار داده است. خواننده شعر «آزادی» اغلب دلالت‌های این شعر را

مفهومی و نه مصداقی می‌پندارد و در خوانش پس‌کنشانه به خوبی این موضوع را درمی‌یابد که در این گونه دلالت‌ها، زبان شعر پل آلوار کاملاً به نشانه‌پردازی تمایل دارد و همواره از مدلول به سمت نشانه حرکت می‌کند که این خود جوهرهٔ زبان شاعرانه اوست. این ویژگی، زبان شعر او را به خوبی از ناهمگونی و پراکندگی پیراسته می‌کند و وحدتی سازوار نصیب اجزای شعر او می‌کند که متضمن دریافت دلالت مبنایی شعر اوست. انسجام و چینش ساختمند نشانه‌ها در شعر «آزادی» یکپارچگی و وحدتی بین بندهای به ظاهر متباین این شعر ایجاد می‌کند که خود در انتقال تجربهٔ حسی و عاطفی آلوار نقش عمده‌ای دارد.

بدیهی است که هر چه دلالتی صریح‌تر باشد از قابلیت‌های تفسیرپذیری آن کاسته می‌شود و هر چه دلالتی وابسته به کندوکاوهای عمیق‌تر و هوشیارانه‌تر در چیستی و چرایی نشانه باشد، امکان تأویل‌پذیری آن افزایش می‌یابد. منظومه توصیفی کلی که از انباشت‌های مستخرج از شعر «آزادی» بدست می‌آید، بیش از پیش بر این موضوع انگشت تأیید می‌گذارد که آلوار در استفاده از نظام دلالتی نشانه‌های همپیوند به خوبی توفیق یافته است.

همچون پیرس که همین کنش فعال و پویای تفسیرهای ممکن از نمایه‌های آشنا را عین «نشانگی» می‌داند (سجودی، ۱۳۸۲: ۳۰)، می‌توان چنین گفت که بسیاری از نمایه‌های موجود در شعر آلوار که در بدایت امر واژگان دم‌دستی معمولی به شمار می‌روند، در چارچوب انباشت‌هایی که ایجاد می‌کنند، فعالانه در فرایند شکل‌گیری معنا سهیم می‌شوند و رفته رفته وجوه نمادین و دلالت‌های ضمنی خویش را آشکار می‌سازند. از اینجاست که این نمایه‌ها با کارکردهای ارجاعی و عملکردشان بر محور همنشینی و جانشینی در بندهای مختلف شعر که قرار می‌گیرند، بنا به گفته یاکوبسن به «قطب استعاری» شعر «آزادی» تبدیل می‌شود (صفوی، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

از این جاست که در پرتو کارکردهای ارجاعی برجسته‌ای که هر یک از بندهای این شعر می‌یابد، حتی دلالت‌های ایدئولوژیک هم پا به عرصه می‌گذارند. البته ایدئولوژیک به آن معنا که بارت آن را نتیجه درهم‌تنیدگی دلالت‌های صریح و دلالت‌های ضمنی می‌داند (بارت، ۱۹٦٤). این طیف جدید از دلالت‌های ایدئولوژیک (اشتراکاتی که در برابر تهدید مشترک ابراز شده‌اند)، پویاترین زمینهٔ آرمان‌طلبی را برای آلوار فراهم می‌آورد و تا حد زیادی به دغدغهٔ خودابرازی او پاسخ می‌دهد.

نمایه‌های همپیوندی که در بندهای مختلف شعر «آزادی» در کنش با یکدیگر قرار می‌گیرند، حتی گاه از بسیاری از معانی ضمنی و نمادین که به مرور در چارچوب‌های متداول و مصطلح رسوب کرده‌اند، فاصله می‌گیرد. «نام گمشده‌ای» که در فرجام همه بندهای شعر تکرار می‌شود، پایبست معنایی «خاطرات دوست‌داشتنی مشترک، طبیعت آشنا، شادابی و شادکامی، جوانی و کامرانی، سرزندگی و بالندگی و لطافت و زیبایی» می‌شود. از این رو، انباشت‌های برآمده از بندهای مختلف شعر، بیش از پیش کارکرد همدلانهٔ نشانه‌ها را برای فریاد زدن مفهوم «رهایی» حفظ می‌کند. در واقع نظام نشانه‌ای این شعر نمونهٔ زبده‌ای از «کارکرد همدلی» است که مالینفسکی آن را مولد گفتگوی بین متن و خواننده می‌داند (گیرو، ۱۳۸۰: ۲۲–۲۳). همدلی که در شعر «آزادی» متضمن ادامهٔ ارتباط آلوار با مخاطب و حصول اطمینان از هوشیاری و همراهی اوست. همراهی که باید تا واپسین بند شعر که نام نهفته و در پستو نگاه داشته‌شده «آزادی» در آن رخ می‌نماید، همواره وجود داشته باشد. ازاین‌رو، هر گونه بهره‌مندی از شعر «آزادی» برای عرضه و یا دریافت معنای مبنایی شعر وابستهٔ به توافقی است ضمنی که لاجرم میان پدیدآورنده شعر و مخاطب برای دریافت دلالت-های نشانه‌شناختی بن‌مایه‌ها و درونمایه‌های شعر صورت می‌پذیرد.

نتیجه‌گیری

همچنانکه آلن بر این عقیده است، اگر اجزای معنایی یک متن رابطه‌بنیاد باشد، آنگاه هر نشانه‌ای معنای خویش را از تشابه و یا تفاوت با دیگر نشانه‌های همجوار اخذ می‌کند (آلن، ۱۳۸۵: ۱۱۰–۱۰۹)، آنچنان که دیدیم، شعر «آزادی» نظامی ساختمند و سازوار از شبکهٔ درهم‌تنیده نشانه‌های همپیوند با «آزادی» را به خوانندهٔ جویای خوانش‌های پس‌کنشانه ارائه می‌دهد. تکرار و پی‌آوری نمایه‌های مرتبط با این نشانه که شکل‌گیری سازوار نظام دلالتی این شعر را میسر می‌کند، مخاطب را بر آن می‌دارد تا در تصمیم خویش برای خوانش‌های ممکن پس‌کنشانه مصمم‌تر گام بردارد. این تصویر از آزادی، همخوانی و تناظری عمیق با باورهای تاریخی، ناخودآگاه قومی و جمعی، پیش دانسته‌ها و تصورات مخاطب دارد. تصویرهایی که آلوار در بندهای به ظاهر متباین شعر «آزادی» پیش

روی ما می‌گذارد، تصویرهای آشنا و زودیابی است که به نوبهٔ خود «ابزاری برای تقویت تـأثیر نشـانه‌ها در خوانش متن» به حساب می‌آیند (تودورف، ۱۳۸۵: ۸٤).

سادگی، صمیمیت و حتی پیش‌پاافتادگی واژگان و وحدت انداموار این واژگان که مضـامین همیشگی شعر آلوار (کودکی، نور، معصومیت، عشـق، عـدالت و آزادی) را در خـویش دارنـد، معنای مبنایی شعر «آزادی» را در یک نظام نشانه‌ای مرکزمدار به خوبی متبادر می‌کند: تجلیـل از آزادی به مثابه شریف‌ترین آرمان آحاد مردمان سرزمین مادری اعم از سربازان (بند ۳)، کودکـان مدرسه (بند ۱)، روشنفکران (بند ۲)، عشاق (بند ۱۷) و ... .

شعر «آزادی» که به نوعی ستایش زندگی است، به کلی بر پایه یک نظام نشانه‌ای مرکزمدار بنا شده است. شاعر در پرتو بهره‌مندی از این نظام نشانه‌ای مرکزمدار، معـانی عمیـق‌تری پـیش روی ما قرار داده است که در آن‌ها رابطـهٔ دال و مـدلول در سـاحتی غیرانگیختـه و تـا حـدود زیادی قراردادی قرار می‌گیرد. آنچنان که دیدیم، در نظام نشانه‌ای این شـعر دال و مـدلول‌ها بـا دلالت‌های ضمنی در هم تنیده شدند و این دلالت‌های ضمنی نمایانگر سلسله ارزش‌های ذهنـی بودند که به واسطه صورت و کارکرد این نظام نشانه‌ای به آن منسوب می‌شـدند (گیـرو، ۱۳۸۰: ٤٤ از این منظر، بن‌مایه «رهایی» و نمایه‌های همپیوند با آن، صرفاً حامل بارهای معنایی محدود و از پیش تعیین‌شده نیستند، بلکه در برساختن معنی نقش آفرینشگری هـم دارنـد و اتفاقـاً بـه دلیل همین ویژگی دلالتی و ارجاعی انباشت‌های همپیوند محسوب می‌شوند.

با عنایت به آنچه که از بررسی انباشـت‌ها و منظومـه‌های توصـیفی شـعر «آزادی» بـه دسـت آمـد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که ماتریس و به عبارتی خواستگاه این شـعر کـه برآینـد عمـوم فراینـدها و کنش‌های نظام‌ساز، یکپارچه‌ساز و وحدت‌بخش اجزای آن است، مضمون فربه و دیرینـه «رنـج و امیـد برای آزادی» است. این مضمون متناقض‌نما که پایبست معنـایی بسـیاری از اشـعار دهـه ٤۰ پـل الـوار است، در بسیاری از اشعار او با بهره‌گیری از بن‌مایه‌ها و نمادهای همپیوند با «سرزمین و طبیعـت آشـنا» بیان شده است.

ریفاتر معتقد است خوانندگانی که به خوانش پس‌کنشانه هم می‌پردازند، می‌توانند به سلسله معانی فراسوی معانی ظاهری شعر پی ببرند (سلدن، ۱۳۸۷: ۱٤). خوانش ثانویـه شـعر «آزادی»

توجه خواننده را به وحدت جوهرینی که بندهای متباین شعر آلوار و بن‌مایه‌هایشان (طبیعت، تاریخ، روابط بینا‌انسانی) را به یک همپیوندی ساختمند و سازوار می‌رساند، معطوف می‌کند. بدیهی است که در پرتو چنین خوانشی است که می‌توان سرانجام به کشف ماتریس شعر و دلالت مبنایی آن دست یافت و فهم نظام‌یافته‌تر و درک ژرف‌تری از شعر به دست آورد.

در پایان لازم به ذکر است این خوانش پس‌کنشانه از شعر «آزادی» به هیچ روی نسخهٔ واپسین و قطعی تفسیر نشانه‌شناختی این شعر نیست. ناگفته پیداست هر تفسیر متکی به نظام نشانه‌ای یک متن که به زعم سوسور «ماهیتی اختیاری» دارد (کالر، ۱۳۷۹: ۲۶)، لاجرم به چرخه‌های تفسیری و تأویلی دیگر منتهی می‌شود و هر کنش تفسیری خوانش‌های دیگرگونی از نظام نشانه‌ای آن متن ممکن می‌سازد (سجودی، ۱۳۸۲: ۳۱). با این حال می‌توان چنین گفت که مناسبات و ملاحظات نشانه‌شناختی در رمزگشایی از انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی یک شعر، قبل از هر چیز موجب رهایی متن ادبی از یک نظام معنایی محدود و متصّلب می‌شود. بی‌گمان این موضوع خود یکی از دلایل عمده اقبال عمومی به اشعار ساده و صمیمی پل آلوار و مطابق «نظریه پذیرش» یاوس یکی از مولفه‌های عمده «دریافت» شعر اوست (یاوس، ۱۹۷۸: ۵۱). متن اشعار او به مثابه متنی که از یک نظام نشانه‌ای مرکزمدار بهره‌مند است، محل تلاقی و تعامل آگاهی‌های متکثّر می‌شود. همین آگاهی‌های متکثّر متن شعر او را از فروغلتیدن در نوعی جهان-نگری یکسویه و تبلیغی نجات می‌دهد و امکان تفسیرپذیری و افزایش سهم خواننده را در دریافت معناهای مبنایی آن افزایش می‌دهد.

یادداشت‌ها

۱- شعر «آزادی» بارها به فارسی برگردانده شده است. از آن میان می‌توان به ترجمه نخست آن در شماره ٦ مجله *گلچرخ* توسط جعفر معین‌فر و پس از آن به ترجمه محمدرضا پارسایار در کتاب *تنهایی جهان* که گزیده‌ای از اشعار آلوار است، اشاره کرد. با این حال، نگارنده نوشتار حاضر ترجمه خویش را مبنای تحلیل قرار داده است.

کتابنامه

احمدی، بابک. (۱۳۷۲). *ساختار و تأویل متن، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. جلد اول. تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۸۸). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: نشر مرکز.

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. تهران: نشر مرکز.

آلن، گراهام. (۱۳۸۵). *رولان بارت*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.

بال، میکی و نایتز، ژان ژاک. (۱۳۸۱). «نشانه‌شناسی به مثابهٔ نظریه‌ای در باب هنر». *زیباشناخت*. ترجمه فرزان سجودی. شماره ٦.

پاینده، حسین. (۱۳۸۷). «نقد شعر «آی آدم‌ها» سرودهٔ نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی». فصلنامه نامه فرهنگستان. شماره ٤٠. زمستان ۱۳۸۷. صص ۹۵-۱۱۳.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۵). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمه عاطفه طاهایی. تهران: اختران.

حق‌شناس، علی محمد. (۱۳۸۲). *زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*. تهران: آگه.

رامین، علی. (۱۳۸۳). *فلسفهٔ تحلیلی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: نشر قصه.

سلدن، رامان. (۱۳۸۷). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. جلد دوم شعر. تهران: سوره مهر.

کالر، جاناتان. (۱۳۷۲). *فردینان دو سوسور*. ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس.

کلی، مایکل. (۱۳۸۳). *دایرةالمعارف زیبایی‌شناسی*. مترجم مشیت علایی و دیگران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری/گسترش هنر.

گیرو، پیر. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد نبوی. تهران: انتشارات آگاه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸٤). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: نشر آگه.

BARHES Roland. (1964). « Éléments de sémiologie », *Communications* n° 4, Paris: Seuil.

CONNOR Steven. (2003). ‘‘Structuralism and Post-Structuralism: From the Centre to the Margin’’, *Encyclopedia of Literature and Criticism*, 2nd ed., Martin Coyle, et al. (eds.). London: Routledge.

ÉLUARD Paul. (1968). *Œuvres complètes*, Tome 1. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.

JAUSS Hans Robert. (1987). *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard.

KRISTEVA Julia. (1968). « Problème de la structuration du texte », *La Nouvelle critique*, special issue: Acte du colloque de Cluny, pp. 55-64.

_____. (1969). *Sémiotike*: *Recherche pour une sémanalyse*, Paris: Seuil.

LEFKOVITZ L. H. (1989). "Creating the world: Structuralism and Semiotics" in *Contemporary Literary Theory*, by G. Douglas Atkins & Laura Morrow, MacMillan.

MARANDA Pierre. (1980). "The Dialectic of Metaphor: An Anthropological Essay on Hermeneutics", *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Susan Suleiman and Inga Crosman (eds.). Princeton: Princeton University Press, pp. 183-204.

RIFFATERRE Michael. (1983). *Text Production*, 1st ed. New York: Columbia University Press.

_____(1984). *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press.

_____. (1999). ‘‘Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire’s ‘Les Chats’ ’’, *Literary Theory, A Reader and Guide*, Edinburgh: Edinburgh University Press, pp. 146-161.

ROSENBALTT Louise Michelle. (1994). *The reader, the text, the poem: the transactional theory of the literary work*, Southern Illinois Universities Press.