

نظام مرکزمدار نشانه‌ای در شعر «آزادی» پل آلوار

ابراهیم سلیمی کوچ^۱ (دانشیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه اصفهان)

چکیده

ریفاتر در نظریاتی که در باب خوانش نوع ادبی شعر ارائه می‌کند، دو نوع خوانش متباین را از شعر 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 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 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 کاربست خوانش 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 این شعر ارائه کند. در خوانش پس‌کنشانه که از نظرگاه بررسی انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی این شعر صورت می‌پذیرد، کشف وجوه نمادین، نمایه‌ای و شمایی نشانه‌های موجود در شعر «آزادی» امکان‌پذیرتر می‌شود. خوانش پس‌کنشانه شعر «آزادی» مؤید این مطلب است که بن‌مایه‌های این شعر نظیر «گذشته مشترک»، «تاریخ مشترک» و «طبیعت آشنا» همچون بسیاری از دال‌های دیگر این شعر، رفته رفته آشکاربودن طبیعی و معمول خود را رها کرده و به هیئت نمادهای گسترده و رازناک درآمده‌اند. می‌توان گفت پل آلوار برای برساختن و انتقال معانی که در نظر داشته، 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 توصیفی این شعر ندارد.

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

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، ۱۳۸۴: ۳۲۶). مطالعه نشانه‌ها در حقیقت سوییۀ 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 دیرپاب‌تر و عمیق‌تر در متن می‌پردازد (لفکوویتس، ۱۹۸۹: ۶۰).

کریستوا بر این عقیده است که متن ادبی، شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای است که در نسبت با سایر کنش‌های دلالت‌گر قرار می‌گیرد (کریستوا، ۱۹۶۸: ۶۱). از این منظر، زبان ادبی همواره به مأوای منحصره‌فرد کاربرد زایشی، نامحدود و بی‌پایان رمزگان تبدیل می‌شود (کریستوا، ۱۹۶۹: 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: ۱۶۴).

از نظر نشانه‌شناسان «پدیده ادبی، دیالکتیکی میان متن و خواننده است» (ریفاتر، ۱۹۸۴: 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، ۱۹۶۹: ۵۴).

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 سوررئالیست 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 رؤیاهای* (۱۹۲۱) و به‌خصوص *پایتخت درد* (۱۹۲۶) 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 ۱۹۴۱، 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 ضروری‌تر، یعنی رهایی فرانسه از اشغال آلمان‌ها جایگزین کند. این شعر که اولین قطعه از مجموعه پنهانی منتشر شده شعر و حقیقت (۱۹۴۲) 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 ۱۹۴۲ هوایماهای نیروی هوایی انگلستان این شعر به‌یادماندنی را در صدها هزار نسخه در جای جای خاک اشغال‌شده فرانسه فرومی‌ریزند. از آن‌پس 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: ۱۴). 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: ۱۴۹). 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، ۱۳۸۴: ۶۷). از آن‌پس، همنشینی نشانه‌ها در ارتباط با یکدیگر و در درون یک نظام شکل‌گرفته از اجزای همپیوند به صورت یکی از مبناهای نظریه‌های ساختگرایان مطرح شد. به این ترتیب دامنه بهره‌مندی از ابزارهای تحلیلی نشانه‌شناسی به سایر رویکردهای مطالعات هنری و فرهنگی هم تسری 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 هر یک به نوبه خود بیش از پیش بر «کارکردهای ارجاعی زبان» (کلی، ۱۳۸۳: ۱۲۹) صحنه 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 مقاله خود با عنوان «نشانه‌شناسی به مثابه 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 «درباره 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 شیفته معناسازی و ابراز معناست، از طریق ارائه و تبیین هنرمندانه «نشانه‌ها» دست به کار تولید و یا بازآفرینی معنا می‌شود. از این‌رو، شعر شاید شاخص‌ترین ساحت هنری باشد که تجربه درک جهان و تعاملات بینانسانی 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 الگوهای جدید از دلالت می‌شود (کانر، ۲۰۰۳: ۷۳۸).

ریفاتر در رساله 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، ۱۹۸۴: 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 از این‌روست 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 سازواری 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 همین‌روست که ریفاتر وحدت‌صوری-مضمونی که دربرگیرنده تمام رویکردهای شاعرانه پرهیز از ارائه مستقیم و بی‌واسطه معناست، را عین دلالت می‌داند (ریفاتر، ۱۹۸۴: ۲) و از آنجا که دلالت شعر در محور هم‌نشینی صورت

می‌گیرد، برای جستجوی این دلالت حاجت به نوعی خوانش پی‌کنشانه یا پس‌نگرانه را ناگزیر می‌داند که پس از خوانش اکتشافی اولیه صورت می‌پذیرد و مؤید شاکله‌ مبنایی شعر و پایست وحدت و همبندی اجزای آن یعنی ماتریس شعر است (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۶).

خوانش دریافتی و خوانش ثانویه

همجواری نشانه‌ها در یک متن، نمایانگر مناسبات بینانسانه‌ای نظیر «منظومه‌های توصیفی» اند. از این رو خواننده باید در جستجوی خوانشی باشد که مقدمه‌ درک و تفسیر و رمزگشایی منظومه‌های توصیفی و به تبع آن دلالت مبنایی متن بشود.

در خوانش دریافتی، شعر از اولین سطر تا واپسین واژه خوانده می‌شود و خواننده معنای اولیه شعر را درمی‌یابد. بدیهی است که این خوانش اولیه، خوانشی بی‌درنگ و بی‌مداقه است. 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 فراهم آوردن فرضیه‌ای در باب معنای شعر می‌شود. حال اگر او در جستجوی دلالت‌ها و تفسیرها و تاویل‌های ممکن از آنچه پیش روی دارد برآید و یا در صدد آزمودن فرضیه‌ای که در نظر آورده است، برآید، خوانشی پس‌کنشانه آغاز کرده است.

در واقع خوانش پس‌کنشانه بستر امکان‌سنجی و آزمون فرضیه‌ای می‌شود که در خوانش دریافتی اولیه صورت گرفته است. از این رو فرضیه حاصل از خوانش دریافتی به مثابه گزاره محوری به شمار می‌رود که همواره در فرایند خوانش پس‌کنشانه دخیل است. خوانش پس‌کنشانه که در جستجوی تحقق خوانشی پرتکاپو و فعال در پرتو بررسی نشانه‌هاست، «معنا» را از چنبره امور قطعی‌الیقین، ایستا و مستحل در غایتی قطعی به نام «مصدق» بیرون می‌آورد. بنابراین خوانش پس‌کنشانه یا پس‌نگرانه که قرائت دیگرباره متن است، در ساحتی از بازنگری، تجدید نظر و استنتاج رخ می‌دهد (ریفاتر، ۱۹۸۴: ۵). از خلال این خوانش مجدد است که دلالت شعر برای خواننده روشن می‌شود. در واقع در این خوانش، ذهن خواننده در تعامل با

نشانه‌های متن وارد نوعی گفتگو با متن می‌شود که مبنای فهم او از دلالت شعر قرار می‌گیرد (روزن‌بلات، ۱۹۹۴: ۱۲۲).

از همین روست که خوانش دریافتی خوانشی نابسند 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: ۱۶۶). اینجاست که خواننده جستجوگر دیگر صرفاً مصرف‌کننده معنای محاکاتی متن نیست و خود را در برابر متنی نشانه‌پردازی شده می‌بیند که دریافت معنای تصریح نشده اما القا شده آن تنها از طریق تعاملی خودانگیخته و فعال با متن صورت می‌پذیرد. از این رو 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 مرحله 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 معنابین واژه مرکزی است (ریفاتر، ۱۹۸۴، ۳۹). قرائت پس‌کنشانه، شعر را به مثابه نظامی خودبسند 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 «معنابین» خواننده می‌شود. مثلاً کلمه «درخت» می‌تواند واجد معنابین‌های «طبیعت، سرسبزی و حیات» باشد. حال اگر این معنابین‌ها حول یک

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

از سوی دیگر شبکه‌ای کلان‌تر و درهم‌تنیده‌تر از واژگان، اظهارات و تصورات وجود دارد که حول یک واژه مرکزی (هسته) هم‌نشینی می‌یابند. این زنجیره متشکل از تصورات و دریافت‌های پیش‌آمخته و باورهای قراردادی را که حول واژه و یا مفهومی که هسته به شمار می‌رود، تنیده می‌شوند، منظومه توصیفی نام نهاده‌اند (ریفاتر، ۱۹۸۴: ۳۹). هر کس که از زبان استفاده می‌کند، از ایجاد و یا تفسیر این منظومه‌ها بهره‌مند می‌شود هر چند که ممکن است استفاده 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 مواجهه 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 (شبهه) 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، ۱۹۶۸: ۱۶۰۸)^(۱):

روی دفترهای مدرسه‌ام	نام تو را می‌نویسم	روی صورتک‌های درخشان
روی میز، روی درخت‌ها		روی ناقوس رنگها
روی شن، روی برف	روی کهنه‌های آبی	روی حقیقت مسلم
نام تو را می‌نویسم	روی برکه‌های آفتابی	نام تو را می‌نویسم
	روی دریاچه‌های مهتابی	
روی همه صفحه‌های خواننده شده	نام تو را می‌نویسم	روی کوره‌راه‌های بی‌خواب
روی همه صفحه‌های سپید	روی دشت‌ها، روی افق	روی جاده‌های فراخ
روی سنگ، خون، کاغذ یا خاکستر	روی بال پرنده‌ها	روی میدان‌های شلوغ
نام تو را می‌نویسم	و روی کنگره سایه‌ها	نام تو را می‌نویسم
	نام تو را می‌نویسم	
روی الواح زرین		روی چراغی که روشن می‌شود
روی سلاح جنگجویان	روی تمام نسیم‌های صبحدم	روی چراغی که خاموش می‌شود
روی تاج پادشاهان	روی دریا و قایق‌ها	روی خانه‌هایی که از نو ساخته می‌شوند
نام تو را می‌نویسم	روی کوهسار از خود رها	نام تو را می‌نویسم
	نام تو را می‌نویسم	
روی جنگل و صحرا		روی میوه‌ای که دو نیم می‌شود
روی آشیانه‌ها و خلنگزارها	روی کف‌آلودگی ابرها	روی آینه و روی اتاق
روی انعکاس کودکی‌ام	روی مشقت طوفان‌ها	روی تختخواب و روی قفسه خالی
نام تو را می‌نویسم	روی باران انبوه و بی‌رنگ	نام تو را می‌نویسم
روی شگفتی شب‌ها	نام تو را می‌نویسم	
روی نان سپید روزها		روی سگ لوند و شکم‌ویم
روی فصل‌های عاشق		روی گوش‌های تیز کرده‌اش

سال اول	نظام مرکزمدار نشانه‌ای...۷۳	
روی قدم‌های ناهشیارش	روی لب‌های محتاط	روی سلامتی بازآمده
نام تو را می‌نویسم	روی سکوت	روی خطر از میان رفته
روی آستانه در خانه‌ام	نام تو را می‌نویسم	روی امید بی‌نام و نشان
روی اشیای آشنا	روی پناهگاه‌های ویران‌شده‌ام	نام تو را می‌نویسم
روی موج آتش مقدس	روی فانوس‌های فروریخته‌ام	و با قدرت یک واژه دوباره
نام تو را می‌نویسم	روی دیوارهای خستگی‌ام	زندگی‌ام را از سر می‌گیرم
روی هر تن موزون	نام تو را می‌نویسم	من زاده شده‌ام
روی صورت دوستانم	روی غیبت ناخواسته	که تو را بشناسم
روی هر دستی که دراز می‌شود	روی تنهایی عریان	که نام تو را صدا بزنم آزادی!
نام تو را می‌نویسم	روی قدم‌های مرگ	
روی پنجره‌ی شگفتی‌ها	نام تو را می‌نویسم	

خوانش پس‌کنشانه شعر «آزادی» و توجه عمیق‌تر به معنابن‌هایی که از هر یک از بندهای به ظاهر متباین این شعر به دست می‌آید، سلسله‌ای از انباشت‌های همپیوند به وجود می‌آورد. آنچه‌ان که 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 آفتابی، دریاچه-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 فراخ، میدان‌های شلوغ، چراغ، خانه‌ها، آینه، اتاق، تخت‌خواب، قفسه، آستانه خانه، اشیای آشنا، آتش مقدس، پنجره، پناهگاه، فانوس، دیوار.

انباشت ۳: (روشنفکری و فرهنگ)

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

انباشت ۴: (نوستالژی کودکی و نوجوانی مشترک)

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

انباشت ۵: (روابط عاطفی)

تن موزون، صورت دوستان، دست، لب‌ها.

انباشت ۶: (تاریخ)

الواح زرین، تاج پادشاهان، سلاح جنگجویان.

هر یک از این ۶ انباشت به نوبه خود بستر یک منظومه توصیفی خرد قرار می‌گیرد. این انباشت‌ها که هر کدام واجد یک بن‌مایه خاص است، لاجرم با یکدیگر در یکپارچگی و کلیتی سازوار و انتظام یافته قرار می‌گیرند و منظومه توصیفی کلان این شعر را تشکیل می‌دهند. حال اگر هر یک از این منظومه‌های توصیفی خرد 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 خواننده 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 صحنه 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 آوار 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 ساختمان نشانه‌ها در شعر «آزادی» یکپارچگی و وحدتی بین بندهای به ظاهر متباین این شعر ایجاد می‌کند که خود در انتقال تجربهٔ حسی و عاطفی آوار 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 آوار 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 آوار 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 جاننشینی 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، ۱۹۶۴). این طیف جدید از دلالت‌های ایدئولوژیک (اشتراکاتی که در برابر تهدید مشترک ابراز شده‌اند)، پویاترین زمینهٔ آرمان‌طلبی را برای آوار 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، پایست 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 همدلانه نشانه‌ها را برای فریاد زدن مفهوم «رهایی» حفظ می‌کند. در واقع نظام نشانه‌ای این شعر نمونه زنده‌ای 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 ادامه ارتباط آوار با مخاطب و حصول اطمینان از هوشیاری و همراهی اوست. همراهی که باید تا واپسین بند شعر که نام نهفته و در پستو نگاه داشته شده «آزادی» در آن رخ می‌نماید، همواره وجود داشته باشد. از این رو، هر گونه بهره‌مندی از شعر «آزادی» برای عرضه و یا دریافت معنای مبنایی شعر وابسته به توافقی است ضمنی که لاجرم میان پدیدآورنده شعر و مخاطب برای دریافت دلالت‌های 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 شبکه درهم‌تنیده نشانه‌های همپیوند با «آزادی» را به خواننده 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 آوار در بندهای به ظاهر متباین شعر «آزادی» پیش

روی ما می‌گذارد، تصویرهای آشنا و زودپایی است که به نوبه خود «ابزاری برای تقویت تأثیر نشانه‌ها در خوانش متن» به حساب می‌آیند (تودورف، ۱۳۸۵: ۸۴).

سادگی، صمیمیت و حتی پیش‌پافتادگی واژگان و وحدت انداموار این واژگان که مضامین همیشگی شعر آوار (کودکی، نور، معصومیت، عشق، عدالت و آزادی) را در خویش دارند، معنای مبنایی شعر «آزادی» را در یک نظام نشانه‌ای مرکزمدار به خوبی متبادر می‌کند: تجلیل از آزادی به مثابه شریف‌ترین آرمان آحاد مردمان سرزمین مادری اعم از سربازان (بند ۳)، کودکان 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، معانی عمیق‌تری پیش روی ما قرار داده است که در آن‌ها رابطه دال و مدلول در ساحتی غیرانگیخته و تا حدود زیادی قراردادی قرار می‌گیرد. آنچنان که دیدیم، در نظام نشانه‌ای این شعر دال و مدلول‌ها با دلالت‌های ضمنی در هم تنیده شدند و این دلالت‌های ضمنی نمایانگر سلسله ارزش‌های ذهنی بودند که به واسطه صورت و کارکرد این نظام نشانه‌ای به آن منسوب می‌شدند (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۴ از این منظر، بن‌مایه «رهایی» و نمایه‌های همپیوند با آن، صرفاً حامل بارهای معنایی محدود و از پیش تعیین‌شده نیستند، بلکه در بساختن معنی نقش آفرینشگری هم دارند و اتفاقاً به دلیل همین ویژگی دلالتی و ارجاعی انباشت‌های همپیوند محسوب می‌شوند.

با عنایت به آنچه که از بررسی انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی شعر «آزادی» به دست آمد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که ماتریس و به عبارتی خواستگاه این شعر که برآیند عموم فرایندها و کنش‌های نظام‌ساز، یکپارچه‌ساز و وحدت‌بخش اجزای آن است، مضمون فریه و دیرینه «رنج و امید برای آزادی» است. این مضمون متناقض‌نما که پایست معنایی بسیاری از اشعار دهه ۴۰ پل الوار است، در بسیاری از اشعار او با بهره‌گیری از بن‌مایه‌ها و نمادهای همپیوند با «سرزمین و طبیعت آشنا» 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: ۱۴). خوانش ثانویه شعر «آزادی»

توجه خواننده را به وحدت جوهرینی که بندهای متباین شعر آوار و بن‌مایه‌هایشان (طبیعت، تاریخ، روابط بینانسانی) 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 نسخه‌ 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 متصلب می‌شود. بی‌گمان این موضوع خود یکی از دلایل عمده اقبال عمومی به اشعار ساده و صمیمی پل آوار 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 متکثر می‌شود. همین آگاهی‌های متکثر متن شعر او را از فروغلتیدن در نوعی جهان‌نگری 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 ۶ مجله گلچرخ توسط جعفر معین‌فر و پس از آن به ترجمه محمدرضا پارسایار در کتاب تنهایی جهان که گزیده‌ای از اشعار آوار 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 مثابه نظریه‌ای در باب هنر». *زیباشناخت*. ترجمه فرزانه سجودی. شماره ۶.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۷). «نقد شعر «آی آدم‌ها» سروده نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی». *فصلنامه نامه فرهنگستان*. شماره ۴۰. زمستان ۱۳۸۷. صص ۹۵-۱۱۳.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۵). *نظریه ادبیات*. ترجمه عاطفه طاهایی. تهران: اختران.
- حق‌شناس، علی محمد. (۱۳۸۲). *زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*. تهران: آگه.
- رامین، علی. (۱۳۸۳). *فلسفه تحلیلی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.
- سجودی، فرزانه. (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). *دایره‌المعارف زیبایی‌شناسی*. مترجم مشیت علایی و دیگران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری/گسترش هنر.
- گیرو، پیر. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد نبوی. تهران: انتشارات آگه.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهراں 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). *Sémiotique: 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.

Archive of SID