



Revolution in poetic Language: The Integration of Kristeva's the Semiotic and the Symbolic Orders in Molana's *Divan-e-Shams*

Iraj Montashery,^۱

Assistant professor English Translation Department, Lahijan Branch, Islamic Azad University, Lahijan, Iran.

Received:1403/5/22 accepted:1403/10/16

Abstract

Julia Kristeva is a poststructuralist thinker whose thoughts have shed new lights in the comprehension of the convoluted texts. Since her theories are difficult to grasp, few practical studies have been done in the analysis of literary and artistic texts in Iran. A Major part of her theories refers to the Semiotic and the Symbolic orders of language. In her thought, language is the sum total of both of these orders and the interaction and the integration of these two make the signification process possible. The current research aims to trace the magical integration of the Semiotic and the Symbolic orders in Molana's *Divan-e-Shams* through descriptive-analytical approach and sheds new light on mysterious and unknown aspects of his artistic words. *Divan-e-Shams* showcases the perfect example of the integration of the Semiotic and the Symbolic in the intersections of language and psychoanalysis which offers a kind of poetic jouissance for readers. In this work, deep mystic concepts and themes are expressed in the most musical and aesthetic forms.

Key words: Julia Kristeva, Molana, *Divan-e-Shams*, The Semiotic, The Symbolic

^۱ iraj.montashery@gmail.com.

Revolution in poetic Language: The Integration of Kristeva's the Semiotic and the Symbolic Orders in Molana's *Divan-e-Shams*

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

Post-structuralism has opened new perspectives in philosophical, linguistic and literary studies recently. Julia Kristeva's thoughts have shed new lights in the comprehension of the convoluted literary texts.

Kristeva's most important theory is discussed in her influential and key book under the rubric of *Revolution in Poetic Language*. She has significant ideas about signs. A great part of her theories is related to the Symbolic and the Semiotic orders in language. In Kristeva's thought, language is the sum total of the integration of these two areas and it is impossible to imagine the true functioning of these two areas separately.

RESEARCH QUESTION AND METHODOLOGY

The current research aims to trace the magical integration of Kristeva's the Semiotic and the Symbolic orders in Molana's *Divan-e-Shams* through descriptive-analytical approach and hence, sheds new light on the mysterious and unknown aspects of his artistic words.

LITERATURE REVIEW

Since Kristeva's theories are difficult to grasp, few practical studies have been done in the analysis of literary and artistic texts in Iran. In recent years, due to the fact that Kristeva's works have become widely available to Persian-speaking readers through various translations, we are witnessing more and more success towards Kristevan approaches in the analysis of texts. Fathzadeh et al. (2017), Najafi (2016), Kakavand Qala-e-Noee (2016), Sadeghian Kello (2014) are among those who have been benefited from Kristevan approaches in the analysis of the Persian literature.

It goes without saying that no research has been done on the application of Kristeva's theories of language and especially the analysis of the Symbolic and the Semiotic on Molana's works.

THEORETICAL FRAMEWORK AND DISCUSSION: THE INTEGRATION OF THE SEMIOTIC AND THE SYMBOLIC IN MOLANA'S *DIVAN-E-SHAMS*

A Major part of Kristeva's theories refers to the Semiotic and the Symbolic orders of language. In her thought, language is the sum total of both of these orders and the interaction and the integration of these two make the signification process possible. From Kristeva's point of view, meaning is not created only from the reference or implication of words to things and thoughts, but meaning is also created through the emotional and poetic aspects of texts, since the process of meaning is not a static one, but something that is always dynamic and continuous. The Semiotic level is the level that the patriarchal and symbolic system of language has not yet penetrated. This level is everything that is related to the drives of the human body, especially the mother's body. Kristeva considers this level to be the source of poetic inspiration, which is gradually forgotten after birth. Scientific expressions can be considered as the best example of the Symbolic language. On the other hand, various forms of expression in music and poetry are among the clear examples of the Semiotic language.

Molana, a great poet and mystic of the 7th century, was fascinated by music. He, in his poems and especially in *Divan-e-Shams* shows the highest level of verbal music. For him, music becomes a tool of transition from the world of language to the world of music. By integrating the Semiotic and the Symbolic, he was able to express all his spiritual and mystical excitements and enter the field of music and the Semiotic.

Molana's poetry has an unbreakable link with music. He has given indescribable beauty and impact to his poems by making maximum use of the musical element in his verbal art. The proportions that turn into poetic music in the parts of the poem reaches its peak in *Divan-e-Shams*, because Molana used the most diverse meters of poetry in his sonnets, and in terms of music, it is perhaps the richest musical poetic work in Persian literature.

Molana uses many techniques to create meter and enhance the musical richness of his poems, including repetition of rhymes, use of Radif (identical ending syllable) and sometimes long Radifs, careful selection of words and their combinations. Another of the purest and most unique techniques that Molana uses in his verbal music is internal rhyme, which shows the unquestionable influence of the Semiotic order within the Symbolic system of language in his poetry. The balanced integration of the Kristevan Semiotic and the Symbolic creates a kind of poetic jouissance for readers.

CONCLUSION

Divan-e-Shams showcases the perfect example of the integration of Kristeva's the Semiotic and the Symbolic orders in the intersections of language and psychoanalysis which offers a kind of poetic jouissance for readers. In this work, deep mystic concepts and themes are expressed in the most musical and aesthetic forms. Various factors including phonetic and semantic proportions, formal and linguistic innovations, puns, arrangement of letters in words, coordination of words and meaning, beats, repetition of rhymes, use of Radif (identical ending syllable) and sometimes long Radifs, internal rhymes and prosody have led to the creation of special music and rhythm in *Divan-e-Shams* and these dimensions form part of the Semiotic aspects of the poetic language of Molana's sonnets.

Key words: Julia Kristeva, Molana, *Divan-e-Shams*, The Semiotic, The Symbolic, Poetic Jouissance



انقلاب در زبان شاعرانه: تلفیق امر نشانه ای و نمادین ژولیا کریستوا در دیوان شمس مولانا

۲

ایرج منتشری

استادیار گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد لاهیجان، لاهیجان، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۵/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۶

چکیده

ژولیا کریستوا متفکری پسا ساختارگراست که اندیشه هایش در تحلیل متون ادبی نور تازه ای بر فهم متون پیچیده ادبی و هنری تابانده است. بخشی از نظریه های وی مربوط به امر نشانه ای و نمادین در زبان است. در اندیشه کریستوا زبان حاصل ترکیب این دو ساحت می باشد و تصور کارکرد یکی از این دو ساحت به تنهایی غیر ممکن است. پژوهش حاضر در پی این است تا بر اساس چارچوب نظریه زبان کریستوا و روش تحلیلی-توصیفی تلفیق اعجاب انگیز و تمام عیار امر نشانه ای و نمادین را در غزلیات دیوان شمس مولانا ردیابی کند و نور تازه ای بر ابعاد ناشناخته هنر کلامی او بگستراند. از دید این رهیافت، دیوان شمس تجسم عالیتین نمونه نظریات کریستوا در حوزه زبان و روانکاویست چرا که از برآیند تلاقی و آمیزش دو امر نشانه ای و نمادین در زبان شعری غزلیات شمس، نابترین نمونه یکپارچگی و درهم تنیدگی این دو ساحت به نمایش گذاشته می شود و نوعی ژوئیسانس شعری پدیدار می شود. در این اثر مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی عمیق در قالب و شکل به غایت موسیقایی و زیبایی شناختی ارائه شده اند.

واژگان کلیدی: ژولیا کریستوا، مولانا، دیوان شمس، امر نشانه ای، امر نمادین

۱. مقدمه

پسا ساختارگرایی در اواخر دهه ۱۹۶۰ از بسط و ادامه ساختارگرایی و به ویژه ساختارگرایی سوسوری پدید آمد. علی رغم اینکه پسا ساختارگرایی به ظاهر به نوعی ادامه ساختارگرایی بود ولی در عمل بنیان های اساسی ساختارگرایی را به چالش جدی کشیده و آنها را به زیر سوال برد. یکی از شاخص ترین چهره های پسا ساختارگرایی ژولیا کریستوا است که کارش را با ساختارگرایی سوسوری آغاز و با روانکاوی و فلسفه در آمیخت و رویکرد پسا ساختاری نوینی در مطالعات زبان به ویژه زبان ادبی - هنری بنیان نهاد. دغدغه اصلی کریستوا «زبان» است. او نظریات قابل توجهی در باب نشانه دارد. مهم ترین نظریه ی او در کتاب تاثیرگذار و کلیدی *انقلاب در زبان شاعرانه* به بحث گذاشته شده است.

از دید کریستوا معنا صرفا از اشاره یا دلالت کلمات به چیزها و اندیشه ها خلق نمی شود بلکه معنا همچنین از طریق جنبه های عاطفی و شاعرانه متون نیز ایجاد میشود چرا که فرآیند دلالت امری ایستا و ساکن نیست و امری همواره پویا و مستمر است و خاطر نشان می کند که "نیروی زبان یک رانه ی حیاتی است که به زبان منتقل شده است. دلالت همچون تزریق تن زنده در زبان است" (مک آفی ۱۳۸۵: ۳۲). در نتیجه، زبان و دلالت گری با سوژه ی انسانی که سخنگوست گره خورده است و بدون آن بی مفهوم و بی معنی خواهد بود.

۲. هدف و ضرورت پژوهش

پژوهش حاضر در پی این است تا تلفیق اعجاب انگیز و تمام عیار امر نشانه ای و نمادین کریستوا را در غزلیات دیوان شمس مولانا ردیابی کند و نور تازه ای بر ابعاد ناشناخته ی هنر کلامی او بگستراند. از دید این رهیافت، دیوان شمس تجسم عالیترین نمونه نظریات کریستوا در حوزه زبان به شمار می رود. در این اثر مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی عمیق در قالب و شکل به غایت موسیقایی و زیبایی شناختی ارائه شده اند. دستیابی به این هدف می تواند در درک و فهم بیشتر چگونگی کارکرد زبان شعری مولانا و همچنین در رمزگشایی دلیل و منشا موسیقایی زبان او راه گشا باشد.

^۳The Semiotic

^۴The Symbolic

۳. روش و سوال پژوهش

پژوهش حاضر بر اساس چارچوب نظریه زبان ژولیا کریستوا و روش تحلیلی-توصیفی بر آنست تا پاسخ گوی سوالات ذیل باشد:

۱- چرا دیوان غزلیات شمس می تواند عالیتین نمونه تجسم نظریات کریستوا در حوزه زبان باشد؟
 ۲- چگونه خوانندگان غزلیات شمس در خواندن این غزلیات به تجربه ژوئیسانس شعری نائل می شوند؟

۳- چگونه درهم تنیدگی مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی عمیق غزلیات شمس با شکل به غایت موسیقایی و زیبایی شناختی امکان پذیر شده است؟

۴. پیشینه پژوهش

نظریات کریستوا به دلیل پیچیدگی و غامض بودن و همچنین به دلیل بینا رشته ای بودنشان کمتر در ایران در قالب کاربست های عملی برای تحلیل متون ادبی و هنری مورد توجه قرار گرفته اند. خوشبختانه در سالهای اخیر، با توجه به اینکه آثار کریستوا از طریق ترجمه به طور گسترده ای در دسترس خوانندگان فارسی زبان قرار گرفته، روز به روز شاهد اقبال بیشتری نسبت به رویکردهای کریستوایی در تحلیل متون هستیم. فتح زاده و همکاران (۱۳۹۷)، در مقاله ای تحت عنوان «انقلاب در زبان: مبانی نظریه معنا نزد کریستوا» برآند تا پرده از چگونگی فرایند دلالت (معنازایی) بردارند و ماهیت کارکرد امر نشانه ای و نمادین کریستوا را توضیح دهند.

نجفی (۱۳۹۶)، در مقاله «تحلیل امر نشانه ای و امر نمادین در قصه ی شهر سنگستان بر اساس نظریه ی کریستوا» تأثیرات امر نشانه ای را بر زبان شاعر بررسی کرده و نتیجه گیری می کند که اخوان به شدت تحت تأثیر رانه های نشانه ای قرار دارد و ناامیدی و یاس را از مهمترین شواهد این امر بر می شمارد. او در مقاله خود پس زمینه های امر نشانه ای و نمادین را در ژک لاکان ردیابی کرده و این دو مفهوم کریستوا را از بعد نظری توضیح می دهد و سپس این مفاهیم را در قصه شهر سنگستان مورد تحلیل و واکاوی قرار می دهد و نتیجه گیری می کند که "خواسته های شاعر به صورت امر نشانه ای در زبان خود را نشان می دهد و میل به بازگشت به کورا با تکرار معانی سکوت و تنهایی برجسته می شود" (نجفی ۱۳۹۶: ۶۳۷).

استاد شفيعی کدکنی (۱۳۸۷) در مقدمه کتاب «غزلیات شمس» در بخش «قلمرو عاطفه و اندیشه ها» به طور مفصل تجلی بی همتای ذوق و دانش در غزلیات دیوان شمس را به دقت مورد واکاوی قرار می دهد. بدیهی است که استاد کدکنی در این مقدمه تحلیل و خوانش کریستوایی در دیوان شمس انجام نمی دهد ولی در جای جای این مقدمه طولانی ردیابی تلفیق «عاطفه و اندیشه» و یا «ذوق و دانش» کاری سهل و آسان است. خلیلی جهانتیغ (۱۳۸۰) در کتاب «سیب باغ جان» بخش عمده ای از کتابش را به بحث دربارهٔ فراهنجاری های معنایی، واژگانی، دستوری و سایر انواع فراهنجاری ها در شعر مولانا اختصاص داده است. او در این کتاب بر این باور است که مولانا از ترفندها و تمهیدات هنری ویژه ای جهت برجستگی های موسیقایی، معنایی، واژگانی، دستوری و بلاغی در آفرینش غزلیات بهره برده است. او همچنین در فصل اول این کتاب به رابطه خاص بین شکل و محتوا که در نهایت منجر به زبان شعری و هنری منحصر به فردی در غزلیات مولانا شده توجه ویژه ای کرده است. پور نامداریان (۱۳۸۰) نیز در کتاب «در سایه آفتاب» بخشی را به اسباب ساخت شکنی و هنجار گریزی های سبکی در غزلیات مولانا اختصاص داده است. او در این کتاب از آنجاییکه نقش عاطفی نشانه ها در معنازایی اشعار غنایی و به خصوص غزل را برجسته می کند به آرای کریستوا بسیار نزدیک می شود. او بر این باور است که در اشعار غنایی نشانه ها با همان کارکردی که در شعر حماسی یا تعلیمی به مدلول مشخصی دلالت می کنند عمل نمی کنند بلکه نشانه ها در تلفیق با عنصر احساسی و عاطفی در فرآیند معنازایی وارد می شوند و زبان صرفاً ابزار بیان هنری نیست.

برخی پژوهش ها هم مفهوم «بینامتنیت» کریستوا را در اشعار فارسی به ویژه مولانا مورد نقد و بررسی قرار داده اند. از این گروه می توان به مقاله ی کاکاوند قلعه نوعی و همگاران (۱۳۹۶)، با عنوان «رویکرد بینا متنی در آموزه های تعلیمی پروین اعتصامی و مولوی» و مقاله ی صادقیان کلو (۱۴۰۰) با عنوان «پیوندهای بینا متنی مولانا و سنایی با نگاهی به غزلیات شمس تبریز» اشاره کرد. ناگفته پیداست که پژوهشی در زمینه کاربست نظریه های زبان کریستوا و به خصوص تحلیل امر نشانه ای و نمادین او در آثار مولانا انجام نشده است و پژوهش حاضر تلاشی در جهت انجام همین امر می باشد.

۵. چارچوب نظری: امر نشانه ای و امر نمادین

کریستوا بین امر نمادین و نشانه ای تمایز قائل می شود و به رابطه بین مادر و فرزند مرکزیت می بخشد. او در نوشته های خود همواره تلاش کرده تا گفتمان مادری یا به عبارت دیگر امر زنانه را برجسته کند و حتی بر مقدم بودن آن بر گفتمان پدر سالارانه تاکید ورزد.

کریستوا نقطه ی آغازین زبان را به مرحله نشانه ای ارتباط می دهد. سطح نشانه ای سطحی است که هنوز نظام مردسالار و نمادین زبان در آن نفوذ نکرده است. این سطح هر آن چیزی است که به رانه های بدن انسان و به خصوص بدن مادر مربوط می شود. کریستوا این سطح را سرچشمه ی الهامات شاعرانه می داند که بعدها به تدریج به دست فراموشی سپرده می شود. امر نشانه ای و نمادین باهم و در کنار هم فرآیند معنازایی را تحقق می بخشند چون پروسه معنازایی نیازمند هر دوی آنهاست. او دوران پیشا اودیسی را که در آن کودک خود را بخشی از وجود مادر می داند و بین خود و مادر تمایزی قائل نمی شود را منبع امر نشانه ای تلقی می کند که بعدها راه خود را در درون امر نمادین می گشاید. کریستوا به دو کارکرد فرآیند دلالت توجه دارد: زبان به مثابه بیانی قاعده مند و منطقی و زبان به مثابه انگیزش احساسات و عواطف که از تخلیه رانه های ناخود آگاه و انرژی های سوژه پدید می آید.

امر نشانه ای شیوه ای برون زبانی است که انرژی های تن و عواطف توسط آن به زبان راه می گشایند. امر نشانه ای هم رانه های سوژه و هم سامانه های آن ها را شامل می شود. امر نشانه ای ممکن است به گونه ای زبانی بروز پیدا کند، اما تابع قوانین قاعده مند نحوی نیست. برعکس، امر نمادین شیوه ای از دلالت است که بر زبان، به عنوان یک نظام نشانه های کامل با دستور زبان و نحوش، مبتنی است (کریستوا ۱۹۸۴: ۲۷). بیان علمی را می توان به عنوان بهترین مثال زبان نمادین دانست. از طرف دیگر اشکال متنوع بیان در موسیقی و شعر از جمله مثالهای بارز زبان نشانه ای می باشند. نوئل مک آفی در این زمینه خاطر نشان می کند که "وجه نمادین دلالت به این خاطر معنا دار است که نیروی اش را از وجه نشانه ای می گیرد. اگر این نیروی مرتبط با تن که موجود سخن گو در زبان جاری می سازد نبود، زبان چه بسا برای ما اصلاً معنا نمی داد" (مک آفی ۳۶).

از دید کریستوا دلالت با تعامل امر نشانه ای و نمادین امکان پذیر می شود چون "جدایی کامل این دو سبب می شود تا دلالت، سوژه و جامعه یا به خاطر فقدان نیروی حیاتی و انرژی زیستی امر نشانه ای به وضعیتی خشک و بی روح و چه بسا بی معنا مبدل شود (مانند رشد فراگیر و سلطه گرانه تکنولوژی)

و یا به دلیل جریان مهارنشده‌ی رانه‌های نشانه‌ای و انرژی‌های زیستی و نبود سامانه‌های منطقی به گسستگی و شیزوفرنی بینجامد" (فتح طاهری و پارسا ۱۳۹۱: ۸۱).

۱-۵. فرآیند معنازایی و دلالت‌پردازی

کریستوا در انقلاب در زبان شاعرانه به این نکته اشاره می‌کند که "فلسفه‌های زبان ما و برداشت‌های مان از ایده، چیزی بیشتر از افکار بایگان‌ها، دیرینه‌شناسان، و مرده‌پرستان نیستند" (کریستوا ۱۹۸۴: ۱۳). او بر نظریه پردازان پیش از خود که زبان را مقوله‌ای ثابت با معنایی مشخص و ثابت فرض می‌کردند به تندی می‌تازد. اندیشه‌های کریستوا پایانی بر ایستایی و قطعیت معنا در چارچوب ساختاری با معنای مشخص بود. او به جای در نظر گرفتن زبان به عنوان مقوله‌ای ثابت و ایستا، زبان را به عنوان یک فرآیند دلالتی پویا می‌نگرد. کلی الیور دیدگاه کریستوا در باب دلالت‌پردازی را چنین بیان می‌کند:

به جای افسوس خوردن بر آن چه در زبان از دست رفته، غایب و یا ناممکن شده، کریستوا از حوزه‌ی دیگری [تجربه‌ی جسمانی] که به زبان راه می‌گشاید، در شگفت می‌شود. نیروی زبان یک رانه‌ی حیاتی است که به زبان منتقل شده است. دلالت همچون تزریق تن در زبان است. (الیور ۱۹۹۷، xx).

نقطه‌ی عطف اندیشه‌ی پسا ساختارگرایانه‌ی کریستوا آوردن سوژه به فرآیند دلالت و معنازایی است. از دیدگاه او درک معنا بدون در نظر گرفتن حضور سوژه سخن گو امری محال است چرا که سوژه بخش مهم معنازایی در فرآیند دلالت‌پردازی است. لئون رودیز با توجه به نوشته‌های کریستوا تمایزی بین معنا زایی و معنا دهی قائل می‌شود:

اصطلاح معنازایی (signifiante) به عملی اشاره دارد که در زبان (از طریق تبیین نا متجانس وضعیت‌های نمادین و نشانه‌ای) انجام گرفته و متن را توانا می‌سازد تا چیزی را که گفتار ارتباطی و باز نموده‌ای قادر به گفتن اش نیست، نشان دهد (کریستوا، ۱۹۸۰: ۱۸). این اصطلاحی است که کریستوا اغلب آن را به طور خاص تر و در برابر دلالت یا «معنا دهی» (significance)، که معنای عام تر یک واژه را در نظر دارد، به کار می‌گیرد. significance به معنایی اشاره دارد که به وسیله‌ی امر نشانه‌ای در پیوند با امر نمادین تولید شده است (مک آفی ۱۳۸۵: ۶۷).

مک آفی در مصاحبه‌ای با مهرداد پارسا اهمیت این نکته را برجسته می‌کند که سهم مهم کریستوا "اشاره به کارکرد مادرانه در تبدیل شدن طفل بی زبان به موجود سخنگو است. او [کریستوا] اشاره می‌کند که این

کار زبانی و اجتماعی پیش از مداخله ی پدر به واسطه ی مادر انجام می شود. بدین ترتیب، به سادگی نمی توان مادرانگی را از معنا و دلالت کنار گذاشت، زیرا چنان که اشاره کردم، امر نشانه ای برآمده از کورای مادرانه خود بخش مهمی از فرآیند دلالتی محسوب می شود" (پارسا ۱۴۰۱: ۷۱).

۲-۵. کورای نشانه ای

کورا واژه ای است که کریستوا آن را از رسالهٔ تیمائوس افلاطون گرفته است و به یازگی این مفهوم به بازتولید امر زنانه- مادرانه و فرآیند معنائی می پردازد. افلاطون در این اثر به شرح چگونگی پیدایش عالم می پردازد. مک آفی مینویسد که افلاطون از واژه کورا استفاده میکند که "هم به معنی ظرف و آوند است و هم به معنی پرستار و دایه، یعنی حامل و خالق آن چه در عالم وجود داشته و وجود دارد.... منظور افلاطون از این اصطلاح همان فضای اصیل و آغازین یا آوند عالم است" (مک آفی ۱۳۸۵: ۳۹). مفهومی که کانون آغازین تکوین و جنبش و کانون سائق ها، احساسات و غرایز بوده است. در این فضای ارتباطی بین مادر و کودک یا به تعبیری زهدان مادر است که مقدم بر زبان نیز هست سوژه تکوین می یابد و فرآیند معنائی شکل می گیرد.

کورا به عنوان فضایی زایا تلقی می شود که سازنده و ویران کنندهٔ امر نمادین است. در نظریه پردازی کریستوا، امر نشانه ای برگرفته شده از کورای نشانه ای که پیشا اودیپی و پیشا زبانیست و امر نمادین که محصول قانون پدر و مرحلهٔ اودیپی شدن است فرآیند دلالت و معنا دهی و معنائی را سبب می شوند. کورا فضایی است که فرد پیش از ورود به زبان و ابژه سازی و تمایز بین ابژه ها از طریق زبان در آنجا به سر می برد. بنابراین نشانه های زبان نمادین توان بیان و دلالت گری تجربیات کورا را ندارند و این امر نشانه ای است که سازنده و باز نمایی کنندهٔ تجربیات پیشا-زبانی است.

کریستوا به مدد "کورای نشانه ای" پتانسیلی عظیم در درون زبان شناسایی می کند که در این فضا امر نشانه ای به دلیل ارتباط و تماس دائم آن با رانه های بدن انسان و به خصوص بدن مادرامکان باز

^۰Chora

^۱Timaues

^۲Semiotic chora

تولید معنا را به یک فرایند انگیزخته و دائمی تبدیل می کند و از این سو فرایند دلالت تبدیل به فرایندی پویا و در جریان می شود. استل برت خاطر نشان می کند:

تن مادر ظرف و آوندی ایستا نیست، بلکه در آغاز در قالب صدا و آوا و چنان نوایی آهنگین و شاعرانه تجربه می شود. این مکان یا جایگاه تعاملات و تبدلات بر سازنده ی فضایی است که کریستوا آن را "کورای نشانه ای" می نامد؛ (برت ۱۳۹۷: ۱۹). توریل موی در در آمدی بر کریستوا: پروژه ی نشانه ای بحث می کند که "زمانی که سوژه به نظم نمادین وارد شود، کورا تقریباً با موفقیت سرکوب شده و تنها می تواند به عنوان فشاری انگیزختاری بر یا در زبان نمادین تلقی شود: به عنوان تناقض ها، بی معنایی، اختلالات، سکوت و غیاب. بنابراین، کورا بیشتر انگیزختاری آهنگین است تا یک زبان جدید. کورا بر سازنده ی بعد نامتجانس و مختل کننده ی زبان است، چیزی که هرگز در بستر نظریه ی زبان شناختی سنتی گرفتار نمی شود" (برت ۱۳۹۷: ۳۹).

۳-۵. مولانا، کورا و موسیقی کلامی

مولانا شاعر و عارف بزرگ قرن هفتم شیفته موسیقی بود. او در اشعار خود و به ویژه در دیوان شمس حد اعلای موسیقی کلامی را به نمایش می گذارد و موسیقی را عاملی تاثیرگذار در هیجانهای روحی و شیدایی های عاشقانه و عارفانه خود می داند. او غالباً اشعار خود را در فضایی "کورا" گونه سروده است. او اکثر اشعار خود را در حالت خلسه و از خود بیخودی و در اوج هیجان و غلبه احساسات شدید و تحت شرایط و حالات روحی خاصی سروده و از این رو همواره در معرض ساحت موسیقایی امر نشانه ای بوده که چنین موسیقی و ریتم دلنشینی در تمام غزلیات دیوان شمس موج می زند.

کورا یا کورای نشانه ای تضمین کننده و منبع بعد نشانه ای زبان نمادین یا همان بعد موسیقایی و ضرب آهنگی زبان شاعرانه است. کریستوا ساحت نشانه ای را سرچشمه ی الهامات شاعرانه می داند که بعدها به تدریج به دست فراموشی سپرده می شود، اما هنوز در قالب آواها و پیچ ها در زبان وجود دارد. همچنان که در بالا نیز ذکر شد اشکال متنوع بیان در موسیقی و شعر از جمله مثالهای بارز زبان نشانه ای می باشند.

موسیقی آغازین بشر که در رحم مادر از ضرب آهنگ ها و ریتم های قلب مادر شروع می شود و در هنر موسیقی به وسیله ی آلات موسیقی نواخته می شود راه خود را در درون زبان نیز در هنر های کلامی

به ویژه شعر باز می یابد و کلامی موسیقایی و آهنگین متولد می شود. فطری بودن موسیقی و لذت بردن از موسیقی نیز به خاطر همین ارتباط موسیقی به قبل از تولد بر می گردد.

شیفتگی مولانا به موسیقی در جای جای دیوان شمس به چشم می خورد. او با توجه به این که بارها تکرار می کند که به قافیه نمی اندیشد و از صورت و قالب شعری برای بیان معنویات و اتصال به معبود بهره می گیرد اما صور هنری و موسیقی کلامی به کار گرفته شده در اشعار او غیر قابل انکار و حیرت آور است. غزلیات او مملو از بدایع صوری و زبانی هستند.

مولانا در اشعار خود از طریق موسیقی کلامی اتصال پاره شده ی بشر با عالم موسیقایی و نشئه آور قبل از تولد را دوباره احیاء می کند. به عبارتی دیگر، شعر به غایت موسیقایی او فریادی دوباره برای باز سازی و اتصال به پیوند های قبل از تولد است. موسیقی ناب که به کلام آغشته نشده بیان درونی ترین احساسات و هیجانات روحیست و اگر نابترین مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی بخواهند بیان شوند و تاثیر گذار باشند دوباره باید با موسیقی و ضرب آهنگ های انسانی آغشته و عجین شوند.

۴-۵. عالم قیل و قال (امر نمادین) و عالم ذوق و حال (امر نشانه ای)

موسیقی برای مولانا تبدیل به سلاحی برای گذار از عالم قیل و قال به عالم ذوق و حال می شود. او اگر می توانست عالم قیل و قال را جملگی پشت سر بگذارد و فراموش کند این کار را می کرد ولی افسوس او برای بیان غلیانان و جوشش های روحی خود زبانی می خواهد و این زبان باید به دور از عالم قیل و قال قبل از ملاقات با شمس باشد و اینچنین است که او با تلفیق زبان قیل و قال (امر نمادین) و عالم ذوق و حال (امر نشانه ای) هم قادر می شود تمام جوشش های معنوی و عرفانی خود را بر زبان بیاورد و هم وارد ساحت ذوق و حال و مدهوش کننده ی مورد نظر خود شود.

در نظر او موسیقی پدیده ای اثری و آسمانی است و برای دریافتن حقیقت و نائل شدن به آن بایست مسلح به موسیقی شد. مولانا پس از ورود به ساحت ذوق و حال، موسیقی به تمام زوایای هنر و اندیشه و بیان او تسلط پیدا می کند و این موسیقی عنصری بیرون از بیان شاعرانه او نیست بلکه او پس از ملاقات با شمس این ارتباط گسسته شده خود با این عالم را احیاء می کند و در نتیجه در بیان شاعرانه ی او انقلابی رخ می دهد. با دستیابی به این زبان نو، مولانا همچون رودی به دریا متصل می شود و امواج

متناسب و توالی دار دریا که ریتم و موسیقی بسیار منظم و دلنشین دارند در بیان شاعرانه او هم تاثیر می گذارند و زبان شاعرانه او سرتاسر موسیقایی و آهنگین می شود. جلال الدین محمد با کلمات محدود و نارسای زبان، برای بیرون ریختن جوش درونی، همان کاری را می کند که موسیقی با ترکیب اصوات و آزاد خود، از محدودیت کلمات به بار می آورد (دشتی ۲۵۳۵: ۲۶).

انقلابی که در زبان مولانا به ویژه در دیوان شمس شاهدیم انعکاس روح پر خروش و به وجد و شغف آمده اوست و زبانی برآشوبنده و نابهنگام برای بیان آن روح بریده از تن و پر کشیده از قالب های متعارف انسانست و دقیقا به همین دلیل است که مولانا در اشعار خود، تمام و کمال خود را مقید به رعایت قالب های شعری متعارف نمی کند. در زمینه اشعار مولانا نمی توان گفت که آیا مضامین و محتوای اوست که بر صورت و قالب تاثیر می گذارد یا بر عکس. ورود مولانا به ساحت و عالم ذوق و حال باعث نوعی همزمانی و تلفیق زبان موسیقایی و مضمون می شود که هیچ کدام مقدم بر دیگری نیستند و نوعی این همانی بر آنها حکمرانی می کند. خود مولانا نیز در برخی از اشعارش که موسیقی ریشه ای دیرینه تر از تولد بشر دارد اشاره دارد واصل موسیقی را از نغمه های بهشتی می شمارد که گوش جان انسان، پیشینه ای بس دیرینه در شنیدن آن، در بهشت داشته و پس از ورود به این جهان مادی، آن را از یاد برده است.

مومنان گویند که آثار بهشت نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده ایم در بهشت آن لحن ها بشنوده ایم
گرچه بر ما ریخت آب و گل شکی یادمان آمد از آنها چیزیکی
لیک چون آمیخت با خاک کرب کی دهند این زیر و آن بم آن طرب

(مولوی ۱۳۶۳ دفتر چهارم، بیت ۷۳۵)

۶. موسیقی کلامی مولانا

موسیقی پدیده ای فطری و لذت بخش است. تعداد زیادی از غزلیات مولانا در مجلس سماع و در حالت وجد و شور و مستی سروده شده اند. بنابراین حرکت، پویایی و جاننداری را در تک تک واژه ها و کلمات آن می توان به خوبی احساس نمود. از رهگذر این کلمات جاندار و پویاست که خواننده، تجلی حقیقت را

در آن بیشتر و بهتر درک می کند.... عنصر موسیقی در غزلیات مولانا، آن چنان برجسته است که حتی خواندن ساده اشعار وی، بی ساز و آواز در مخاطب شور و وجد می آفریند. (ابراهیم تبار ۱۳۹۲: ۱).

شعر مولانا پیوندی ناگسستگی با موسیقی دارد او با بهره گیری حداکثری از عنصر موسیقی در هنر کلامیش زیبایی و تاثیرگذاری توصیف ناپذیری به اشعار خود داده است. این تناسب هایی که در اجزای شعر به موسیقی شعری بدل می شود در دیوان شمس به اوج خود می رسد چرا که مولانا در غزلیات خود متنوع ترین وزن های شعر را استفاده کرده و از لحاظ موسیقی شاید غنی ترین اثر شعری موسیقایی باشد. موسیقی اشعار او نیز از نوع موسیقی آرام و بی تحرک و ایستا نیست بلکه نوعی "موسیقی طربناک" و پویا است که خواننده یا شنونده این اشعار را به رقص و پایکوبی دعوت می کند:

من طربم، طرب منم، زهره زند نوای من عشق میان عاشقان شیوه کند برای من

۱-۶. انواع موسیقی کلامی در دیوان شمس (امر نشانه ای زبان)

۱-۶-۱. موسیقی بیرونی یا همان وزن های عروضی

مولانا در دیوان شمس از پتانسیل های عظیم اوزان عروضی بهره های فراوانی برده است و در این عرصه اوزان او از چنان پویایی برخوردار است که می توان به جرات گفت چنین امری در ادبیات فارسی بی نظیر است. وزن خیزابی به شاعر این امکان را داده تا شوریدگی ها و غلیانات روح خود را بر زبان بیاورد؛ به عنوان مثال:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم

در این غزل، موسیقی و وزن در خدمت بیان درون مایه های ناب عرفانی قرار می گیرد و توازن و تناسب حیرت انگیزی برقرار می شود که یکی بر دیگری برتری نمی یابد؛ چنین تلفیقی از امر نشانه ای و نمادین کریستوا در جای جای غزلیات شمس به چشم می خورد که گویا مولانا در دیوان شمس هدفش صرفاً به نمایش گذاشتن نمونه ای اعجاب انگیز از تلفیق این دو ساحت بوده است.

۲-۱-۶. موسیقی کناری

یکی از عوامل مهم موسیقی زایی در شعر، موسیقی کناری است که در قافیه و ردیف به اجرا گذاشته می شوند. موسیقی کناری «عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن

در سراسر بیت قابل مشاهده نیست... جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونه آن قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترصیع‌ها» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۱۹۲).

در زبان فارسی که شاعرانش در طول تاریخ بیشترین بهره را از قافیه و ردیف برده‌اند، جلال‌الدین مولوی سرآمد همه شاعران است و هیچ‌کدام از شاعران پارسی‌زبان به اندازه او از موسیقی قافیه و ردیف در شعر خویش به گونه‌ای خلاق سود نبسته‌اند... بدین لحاظ مولوی در صدر قرار دارد و او را باید آگاه‌ترین شاعران نسبت به اهمیت موسیقی کناری شعر دانست (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۴۰۷).

۲-۶. قافیه در شعر مولانا

زّین‌کوب قافیه را چنین تعریف میکند:

قافیه برحسب تعریف مشهورش قسمتی است از آخرین کلمه بیت آخرین کلمه نامکرّر آن. چون آخرین کلمه شعر اگر همچنان مکرّر شود جزو قافیه نیست ردیف است و قافیه را در آخرین کلمه قبل از آن باید جست. بله آخرین حرف کلمه نامکرّر در شعر سنگ بنای قافیه است و آن را روی می‌خوانند؛ به‌علاوه هم خود حرف باید به عنوان قافیه حفظ شود هم حرکت و سکون خود و طرفینش (زّین‌کوب ۱۳۴۶: ۹۸).

از میان شاعران گذشته تاکنون مولانا بیش از هر سراینده دیگری در شعر از موسیقی کناری شعر شامل قافیه و ردیف بهره برده است (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۴۰۷). "در عمل هیچ شاعری در تاریخ ادبیات هیچ ملّتی به اندازه‌ی او از قافیه و انواع آن در خلاقیت شعری خویش سود نبرده است. شاید ریشه روانی آن اعتراض‌ها بر قافیه و قافیه‌اندیشی در همین شیفتگی بیش از حدّ او نسبت به قافیه و قافیه‌اندیشی نهفته باشد." (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۴۰۶).

مولانا "با قافیه شعر را به پایکوبی و دست‌افشانی وامی‌دارد" (کیانوش، به نقل از: محسنی ۱۳۸۲: ۱۱۹) او به مدد قافیه و ردیف آن تکه‌های ضرب آهنگی و موسیقایی زبان را که بشر با ورود به ساحت زبان به تدریج فراموش میکند را در درون نظام نمادین احیاء می‌کند.

غلامحسین یوسفی خاطر نشان می‌کند که "یکی از بهترین شیوه‌های تأکید و تکیه بر کلمه قرار دادن آن در قافیه است. کلمه‌ای که در صدر، عروض، عجز یا قافیۀ بیت قرار می‌گیرد، از نظر صوتی ارزش خاصی پیدا می‌کند و در این میان کلمه قافیه از همه برجسته‌تر است" (یوسفی ۱۳۵۷: ۲۶۳)؛

مولانا از صناعات و تکنیک های زیادی برای ایجاد وزن و ارتقاء و غنای موسیقی اشعار خود از آنها بهره می گیرد که از آن جمله می توان به تکرار قافیه ها، استفاده از ردیف ها و بعضاً ردیف های طولانی، قافیه های درونی، گزینش دقیق کلمات و چگونگی ترکیب بندی آنها اشاره کرد.

۳-۶. ردیف در شعر مولانا

کدکنی ردیف را این گونه تعریف می کند: "بدان که ردیف عبارت است از کلمه ای یا بیشتر که مستقل باشد در لفظ و بعد از قافیه اصلی به یک معنی تکرار یابد" (شفیعی کدکنی: ۱۲۳). شاعران همواره در قالب های مختلف از ردیف برای برخورداری از غنای بیشتر موسیقی در شعر و در نتیجه تکمیل قافیه و موسیقی و وزن شعر بسیار سود جسته اند (نقوی ۱۳۸۴: ۱۷۸). مسلماً "ردیف به جهت ویژگی تکرار و موسیقی آشناتری که در شعر ایجاد می کند و بدین ترتیب خواننده خود را در احساس شاعر سهیم می یابد، تأثیر عاطفی بیشتری دارد و شعر را برای خواننده دلپذیرتر و زیباتر می سازد" (همان: ۱۸۷). مازندرانی خاطر نشام می کند که:

گویا در نظر وی [مولانا] همنشینی ردیف با قافیه در ابیات آن چنان این دورا وحدت و پیوستگی داده که نمی توان به طور جداگانه از آنها سخن به میان آورد؛ به نظر می رسد مولانا همان دیدگاهی را که در مورد قافیه در اشعار خود بیان نموده در مورد ردیف هم داشته است؛ زیرا همان تنگنایی را که گاه قافیه برای شاعر به وجود می آورد ردیف هم ایجاد می کند (صالحی مازندرانی ۱۳۸۱: ۱۵۰). ناگفته نماند که ردیف هایی که مولانا در غزلیات خود استفاده کرده صرفاً برای ایجاد وزن و غنای موسیقایی نیستند و تلفیقی بی بدیل از موسیقی و مفهوم و مضمون عمیق که به شکل بسیار پویا و خلاقانه به کار گرفته شده اند در جای جای آنها به چشم می خورد.

۴-۶. موسیقی داخلی یا قافیه درونی

یکی دیگر از نابترین و منحصر به فردترین صناعاتی که مولانا در حوزه موسیقی کلامی خود از آن بهره برده قافیه ی درونی می باشد که این صنعت هنری از نفوذ بی چون و چرای امر نشانه ای در درون نظام نمادین زبان در شعر او خبر می دهد. مولانا در اکثر غزلیات خود از قافیه درونی که یک ویژگی موسیقایی

مسلط در اشعار اوست بهره برده و همین امر باعث شده قافیه درونی تبدیل به یکی از مشخصه های بارز سبک شعری او شود:

یار مرا غار مرا عشق جگرخوار مرا یار تویی غار تویی خواجه نگهدار مرا
نوح تویی روح تویی فاتح و مفتوح تویی سینه مشروح تویی بر در اسرار مرا
نور تویی سور تویی دولت منصور تویی مرغ که طور تویی خسته به منقار مرا
قطره تویی بحر تویی لطف تویی قهر تویی قند تویی زهر تویی بیش میازار مرا
(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۳۷).

یا در نمونه ای دیگر:

جان ز تو جوش می کند، دل ز تونوش می کند عقل خروش می کند، بی توبه سر نمی شود
به نظر می رسد بهره گرفتن از موسیقی داخلی یا قافیه درونی که در دیوان شمس تبدیل به یکی از بارزترین مشخصه های سبکی مولانا بدل می شود کارکرد بسیار مهمی دارد و آن این که به مدد این مولفه موسیقایی، ضرب آهنگ های نشانه ای مقدم بر مولفه های نمادین راه خود را به غزلیات مولانا باز می کنند و زبان این غزلیات زبانی منحصر به فرد از تلفیق هر دو امر نشانه ای و نمادین می شود.

۵-۶. موسیقی معنوی

موسیقی معنوی به انواع تضاد ها یا طباق ها و ارتباطات درون مایه ای شعر اطلاق می شود. نزد مولانا ارکان و عناصر ساختاری شعری به یاری موسیقی معنوی انسجام معنایی ترزلز ناپذیر می یابند.

باز آمدم چون عید نو تا قفل زندان بشکنم وین چرخ مردمخور را چنگال و دنگال بشکنم
هفت اختر بی آب را کلین خاکیان را می خورند هم آب بر آتش زخم هم بادهاشان بشکنم

در این غزل نه تنها چهار عنصر آب و خاک و آتش و باد جملگی در کنار هم آمده اند بلکه نوعی انسجام و موسیقی معنوی هم در غزل ایجاد کرده اند.

۷. زبان نمادین و رانه های نشانه ای در اشعار مولانا

در بخش اول این مقاله به تفصیل به این نکته اشاره شد که کریستوا هر دو امر نمادین و نشانه ای را برای پروسه معنا زایی مهم و ضروری می داند ولی در عین حال او به این نکته اذعان دارد که درجه ای که امر

نشانه ای راه خود را در درون زبان نمادین می گشاید در متون گوناگون متفاوت است. اشعار مولانا عالیت‌ترین و برجسته ترین نمونه حضور تمام عیار امر نشانه ای در درون امر نمادین است آنچنان که تلفیقی اعجازگونه از این دو ساحت در این شعار و غزلیات حادث می شود که به هیچ عنوان قابل تفکیک از همدیگر نیستند.

کریستوا با توجه به این که خودش نویسنده ای ادبی است در تمام دوران فعالیتش دنبال یافتن متونی بود که امر نشانه ای و امر نمادین خود را به شکل کاملی نشان دهند. از جمله متونی که او به آنها اشاره می کند آثار فیلیپ سولرس یا برخی از شاعران سمبولیست فرانسوی از جمله مالارمه و بودلر می باشند ولی در آثار این نویسندگان و شاعران نیز تلفیق دو امر نشانه ای و نمادین به طور کاملاً نسبی هویداست و تنها رگه هایی از امر نشانه ای در این آثار قابل ردیابیست. به زعم نگارنده ی این سطور، کریستوا در صورت آشنایی با اشعار مولانا آنها را عالیت‌ترین نمونه شعری تلفیق دو امر نشانه ای و نمادین معرفی می کرد.

۸. آشنا زدایی و هنجار شکنی در دیوان شمس

مولانا در غزلیاتش از چارچوب ها و اوزان و ساختارهای معیار در شعر فارسی به طرز منحصر به فردی فاصله می گیرد و طرحی نو در می اندازد. به نظر می رسد همین طرح نو و انحراف از معیارهای شاعرانه زمانه خود و قبل از خودش عامدانه نبوده و نوعی الزام و اجبار تلقی می شود. آشنا زدایی های ماهرانه، هنجار شکنی های خلاقانه و ابتکارها و نوآوری های هنر مندانه اش از هیجانات شدید و روح سرکش و بی قرارش به هنگام سرودن اشعارش حادث شده است.

پورنامداریان خاطر نشان می کند که "آن چه شک洛夫سکی درباره آشنایی زدایی در زبان شعر می گوید و دیگران به صورت بیگانه سازی شعر مطرح می کنند حاکی از کنشی آگاهانه از طرف شاعر است در حالی که در بسیاری از غزل های مولوی، این آشنایی زدایی ها و نیز آشنا زدایی هایی که ناشی از معارف و تجربه های خاص عرفانی است، ناشی از کنش آگاهانه نیست" (پور نامداریان ۱۳۸۰: ۱۵۹).

از منظر کریستوایی، ساحت و امر نشانه ای که به هیچ عنوان تابع نظم و دستور و چارچوب های زبانی و شعری ساحت نمادین نیست در درون ساحت نمادین چندان رسوخ می کنند و شعر که از نظر وردز

وورث شاعر رمانتیک انگلیسی "غلیان خود جوش احساسات قوی" است یا از دیدگاه شفیعی کدکنی "تجلی موسیقایی زبان است" (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۳۸۹) از بند قواعد مرسوم رها شده و به نظم کورایی خود نزدیک می شود. شعری که سرتاسر تابع قواعد و نظم های شعری باشد بدون شک از ساحت نشانه ای فاصله گرفته و در نظام نمادین مسکن می گزیند. مولانا در غزلیاتش به شکل نا خود آگاه یا نیمه آگاه تحت نفوذ امر نشانه ای زبان قرار می گیرد و جامه دران از قواعد و چار چوبهای دست و پا گیر رها شده و شعر را به طور بی سابقه ای وارد ساحت نشانه ای می کند و حاصل کار او می شود پر شورترین و موسیقایی ترین غزلیات ادبیات جهان.

آن نفسی که باخودی یار چو خار آیدت وان نفسی که بیخودی یار چه کار آیدت
آن نفسی که باخودی خود تو شکار پشه ای وان نفسی که بیخودی پیل شکار آیدت
(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۳۲۳)

اولین غزل دیوان شمس با نهایت شفافیت نشان می دهد که چطور موسیقی و وزن ساحت نشانه ای کریستوا در ساحت نمادین نفوذ و رسوخ پیدا می کنند و تلفیقی از این دو در واژگان شعری مولانا هویدا می شود؛ بدین سان "رستاخیز" امر نمادین تبدیل به "رستخیز" می شود؛ "امید" تبدیل به "اومید" می شود: ای رستخیز ناگهان وی رحمت بی منتها ای آتشی افروخته در بیشه اندیشه ها
امروز خندان آمدی مفتاح زندان آمدی بر مستملان آمدی چون بخشش و فضل خلا
خورشید را حاجب تویی لومید را واجب تویی مطلب تویی طالب تویی هم منتها هم مبتلا
(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۱)

در یک سری از غزل های دیوان شمس مولانا با تکرار یک حرف مشخص مثل "س" یا "ف" هم موسیقی دلنشینی ایجاد می کند و هم معنا و مضمون تقویت می شود:

دگر باره سر مستان ز مستی در سجود آمد مگر آن مطرب جانها ز پرده در سرود آمد
سراندازان و جانبازان دگر باره بشوریدند وجود اندر فنا رفت و فنا اندر وجود آمد

۹. تلفیق امر نشانه ای و نمادین در اشعار مولانا

لئون اس. رودیز می نویسد:

رابطه ی میان امر نشانه ای و امر نمادین به بافت تکه پارچه ای شباهت دارد که از دو رشته نخ متفاوت تشکیل شده است. آن رشته هایی که با رانه های جسمانی و حسیات بافته شده اند، به نظم نشانه ای زبان و جنبه ای که به «متن زایشی» معروف است تعلق دارند.... در مقابل، آن دسته از عناصر زبان که از دل قیود اجتماعی فرهنگی و قواعد نحوی و سایر قواعد پدیدار می شوند، نظم نمادین یا همان «متن ظاهری» را آشکار می سازند (رودیز ۱۹۸۴: ۵).

سرتاسر اشعار مولانا درهم تنیدگی و یکپارچگی شکل و معنا و امر نشانه ای و امر نمادین را به نمایش می گذارد. مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی عمیق اشعار مولانا در قالب و شکل موسیقایی و زیبایی شناختی ارائه شده اند آن سان که شکل و قالب خود بخش مهم و لاینفک معنا به شمار می رود و دقیقا به همین دلیل است که این اشعار ترجمه ناپذیرند چون در ترجمه آنها صورت و موسیقی به کلی از بین می روند و تنها بخشی از مفاهیم را می توان در قالب ترجمه به مخاطبان ارائه کرد.

به عنوان نمونه در سه غزل زیر این درهم تنیدگی صورت و معنا کاملا مشهود است. شکلی موسیقایی و آهنگین با معانی و مضامینی فاخر پیوندی ناگسستنی یافته است و اگر چه می توان در حد ترجمه، معانی این اشعار را استخراج کرد ولی در هیچ زبانی هیچ مترجمی قادر به انتقال همزمان صورت و معنای این اشعار نیست و همین امر تلفیق تمام عیار دو وجه نشانه ای و نمادین را آشکار می سازد:

ای دل چه اندیشیده‌ای در عذر آن تقصیرها	زن سوی او چنان وفا زین سوی تو چنلین جفا
زن سوی او چنان کرم زین سو خلاف و بیش و کم	زن سوی او چنان نعم زین سوی تو چنلین خطا
زن سوی تو چنلین حسد چنلین خیل و ظن بد	بد زن سوی او چنان کشش چنلین چشم چنلین عطا

(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۳)

بمیرید بمیرید در این عشق بمیرید	در این عشق چو مردید همه روح پذیرید
بمیرید بمیرید و زین مرگ مترسید	کز این خاک برآید سماوات بگیریید

(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۶۳۶)

ای قوم به حج رفته کجایید کجایید	معشوق همین جاست بیاید بیاید
معشوق تو همسایه و دیوار به دیوار	در بادیه سرگشته شما در چه هوایید
گر صورت بی صورت معشوق ببینید	هم خواجه و هم خانه و هم کعبه شماید

(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۶۴۸)

همچنین در غزل‌های زیر که مطابق قوانین زیبایی شناختی موسیقی از تکنیک تکرار هم برای ایجاد ریتم و موسیقی و هم به جهت تاکید مضمون بی بدیل این اشعار، بهره گرفته شده است. تکرار در غزلیات شمس یک عامل زبانی موسیقی آفرین است که گاه از تکرار واژگان به این موسیقی می‌رسیم و گاه به صورت قرینه سازی در میان اجزای مصراع:

زهی باغ زهی باغ که بشکفت ز بالا زهی قدر و زهی بدر تبارک و تعالی
 زهی فر زهی نور زهی شر زهی شور زهی گوهر منشور زهی پشت و تولا
 زهی ملک زهی مال زهی فال زهی حال زهی پر و زهی بال بر افلاک تجلی
 (کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۹۲)

زهی عشق زهی عشق که ما راست خلایا چه نغزست و چه خو بست چه زیست خلایا
 (کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۹۵)

بی گاه شد بی‌گاه شد خورشید اندر چاه شد خورشید جان عاشقان در خلوت الله شد
 (کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۵۲۴)
 بهار آمد بهار آمد بهار مشکبار آمد نگار آمد نگار آمد نگار بردبار آمد

(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۵۶۹)
 ای جان جان جان‌ها جانی و چیز دیگر وی کیمیای کان‌ها کانی و چیز دیگر
 (کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۱۱۱۳)

امتیاز اصلی ردیف‌های اشعار مولانا بر دیگر شاعران تنوع و طولانی بودن آنهاست. مولانا از انواع ردیف‌های اسمی، فعلی، صفتی، حرفی، گروهی و... استفاده می‌کند؛ اما در این میان ردیف‌های فعلی بیشترین بسامد را دارند. و این شاید ناشی از آن است که «مولوی اهل تجربه و رفتار و حرکت است چه در ذهن و چه در عالم خارج... مولانا اگر در مواردی غیرفعل را ردیف شعر قرار می‌دهد، قافیه را فعل می‌گیرد تا جبران این سکون و ایستایی بشود» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۳: ۴۱۳).

بیا بیا دلداری من دلداری من درآ درآ در کار من در کار من
 تویی تویی گلزار من گلزار من بگو بگو اسرار من اسرار من
 بیا بیا درویش من درویش من مرو مرو از پیش من از پیش من
 تویی تویی هم کیش من هم کیش من تویی تویی هم خویش من هم خویش من

(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۱۷۸۵)

معشوقه به سامان شد تا باد چنین بادا کفرش همه ایمان شد تا باد چنین بادا
ملکی که پریشان شد از شومی شیطان شد باز آن سلیمان شد تا باد چنین بادا
(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۸۲)

در هوایت بی‌قرارم روز و شب سر ز پایت برندارم روز و شب
روز و شب را همچو خود مجنون کنم روز و شب را کی گذارم روز و شب
(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۳۰۲)

با توجه به این که منبع زیبایی شناختی و موسیقایی این غزلیات از امر نشانه ای زبان سرچشمه می گیرد و با امر نمادین آمیزش پیدا می کند نتیجه و تاثیر ورای زبان نمادین صرف دارند.

موسیقی و نظم آوایی که در غزلیات دیوان شمس است و باعث خلق تأثیراتی اعجاب انگیز از پس صوت و کلام می شود در نقش تار، و بود آن همان معانی و مضامین عمیق و چند لایه ای این اشعار می باشد و کاملاً قابل قیاس با رابطه تار و پودی امر نشانه ای و نمادین کریستوا می باشد. بدون شک بعد زیبایی شناختی این غزلیات نیز از همین بعد نشانه ای یا موسیقایی آن نشأت می گیرد.

استل برت می نویسد:

امر نشانه ای از جلوه ها و تأثیرات آوایی و فونتیک تشکیل شده که نظام زبان را به سمت شالوده ی رانه مدار تولید سوق می دهد. به علاوه، انتخاب و زنجیره ی کلمات، تکرار، ترکیبات خاص و صداهایی که مستقل از کارکرد ارتباطی زبان عمل می کنند نیز عملکرد نشانه ای را شکل می دهند. این عملکرد چه بسا می تواند معانی احتمالی یک سخن یا متن را متکثر سازد (برت ۱۳۹۷: ۲۱).

همچنان که در بالا شرح دادیم مولانا از قافیه هم برای ایجاد موسیقی و هم انتقال مفاهیم و مضامین عالی سود می برد. او از ردیف هم که صنعتی منحصر به فرد در شعر ایرانیست به شکل های هنجارگریزی بهره مند می شود. در برخی از غزلها امر نشانه ای چنان بر امر نمادین چیره می شود که کفه ترازو به سمت ساحت نشانه ای سنگینی کرده و ردیف در خدمت ریتم و موسیقی است و چندان مفهوم خاصی را نمی رساند؛ به عنوان مثال:

باز آ کنون بشنو ز من یرلی یرلی یرلی یرلی هر دم می‌زنم تن تن تن یرلی یرلی
 من خود کیم یا کیست او یا او ز من یا من از او خود زنده و باقی است او یرلی یرلی یرلی یرلی
 غواص شو در بحر جان تا جان شوی در آب و گل افسانه‌ها از دل بهل یرلی یرلی یرلی یرلی
 (کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۳۲۱۶).

مولانا در برخی از غزلیات خود به دلیل تعادل وزنی و یا برای ارتقای غنای موسیقایی قافیه و ردیف را تکرار می‌کند. او بعضاً با بهرمندی از ردیف‌های بلند و درآمیختن قافیه و ردیف با یکدیگر، شیدایی و غلیانات و هیجانات روحی و عاطفی خود را از این طریق به مخاطبان خود انتقال می‌دهد. ولی در اکثر غزلها تلفیق هنرمندانه‌ای از دو امر نشانه‌ای و نمادین در قافیه و ردیف حادث می‌شد و تعادل بسیار زیبایی بین موسیقی و مفهوم و مضمون ایجاد می‌شود؛

ای یوسف خوش نام ما خوش می‌روی بر بلم ما ای درشکسته جام ما ای بردریده دام ما
 ای نور ما ای سور ما ای دولت منصور ما جوشی بنه در شور ما تا می‌شود انگور ما
 ای دلبر و مقصود ما ای قبله و معبود ما آتش زدی در عود ما نظاره کن در دود ما
 (کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۴)

خواجه بیا خواجه بیا خواجه دگر بار بیا دفع مده دفع مده ای مه عیار بیا
 عاشق مهجور نگر عالم پرشور نگر تشنه مخمور نگر ای شه خمار بیا
 پای تویی دست تویی هستی هر هست تویی بلبل سرمست تویی جانب گلزار بیا
 (کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۳۶)

۱۰. ژوئیسانس شعری

موسیقی پدیده‌ای فطری و لذت بخش است. شعر مولانا پیوندی ناگسستنی با موسیقی دارد او با بهره گیری حداکثری از عنصر موسیقی در هنر کلامیش زیبایی و تاثیر گذاری توصیف ناپذیری به اشعار خود داده است. همین بعد نشانه‌ای یا موسیقایی غزلیات اوست که ما را به تجربیات وحدت و یکسانی با مادر و ساحت عدم فقدان ارتباط می‌دهد. ژوئیسانس یا لذت کامل در فرهنگ نظریه‌های فمینیستی مگی هام و سارا گمبل اینچنین تعریف شده است:

اصطلاحی در نظریه ی فرانسوی، به معنای لذتی کامل از لحاظ جنسی، معنوی، جسمانی و ذهنی. لذت کامل در بیرون از هنجارهای زبانی در قلمرو شعری وجود دارد. ژولیا کریستوا این اصطلاح را مشابه ژاک لاکان تعریف می کند، با این تفاوت که لاکان از لذت جنسی و لذت فالوسی سخن می گوید، کریستوا لذت جنسی را شعف و ژوئسانس را شادی کامل یا وجد تعریف می کند (هام ۲۲۹).

بنابراین ژوئسانس لذتی وصف ناپذیر خارج از قلمرو زبان معیار و معمول روز مره است. لذتی که تنها قابل تجربه کردن است ولی توصیف آن از طریق زبان نمادین امکان پذیر نیست. لذتی است که سوژه انسانی را مرتبط به دوران پیشا زبانی و تجربیات وحدت با مادر می کند.

از برآیند تلاقی و آمیزش دو امر نشانه ای و نمادین در غزلیات مولانا نمونه ای عالی از یکپارچگی و درهم تنیدگی این دو ساحت پدیدار می شود آن سان که خواندن این اشعار با موسیقی نهفته در ذات آنها نوعی حظ و لذت و وجد ملکوتی بی بدیل و وصف ناپذیری ایجاد می کند. غزل زیر چنین تجربه ای را برای خواندگانش به ارمغان می آورد:

مرده بدم زنده شدم گریه بدم خنده شدم	دولت عشق آمد و من دولت پاینده شدم
دیده سیر است مرا جان دلیر است مرا	زهره شیر است مرا زهره تابنده شدم
گفت که دیوانه نه ای لایق این خانه نه ای	رفتم دیوانه شدم سلسله بندنده شدم

(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۱۳۹۳)

در نمونه ی بی بدیل دیگری، مولانا نهایت شور و شعف و نشئه ی عرفانی و تجربه ی ژوئسانس را به نمایش می گذارد:

آب زنید راه را هین که نگار می رسد	مژده دهید باغ را بوی بهار می رسد
راه دهید یار را آن مه ده چهار را	کز رخ نوربخش او نور نثار می رسد
چاک شلست آسمان غلغله ایست در جهان	عنبر و مشک می دمد سنجق یار می رسد
رونق باغ می رسد چشم و چراغ می رسد	غم به کناره می رود مه به کنار می رسد
تیر روانه می رود سوی نشانه می رود	ما چه نشسته ایم پس شه ز شکار می رسد
باغ سلام می کند سرو قیام می کند	سبزه پیاده می رود غنچه سوار می رسد
خلوتیان آسمان تا چه شراب می خورند	روح خراب و مست شد عقل خمار می رسد
چون برسی به کوی ما خامشی است خوی ما	زان که ز گفت و گوی ما گرد و غبار می رسد

(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۵۴۹)

در نهایت حیرت و شگفتی، در پایان غزل بالا که با موسیقی طرب انگیزش که شبیه موسیقی دلنشین ضرب آهنگ های ضربان قلب مادر در ساحت امر نشانه ای و قبل از آغاز زبان نمادین است، شاعر زبان نمادین عاری از موسیقی را پس می زند و خواستار "خامشی" ساحت نشانه ای و کورای نشانه ای می شود که در آن خبری از زبان "قیل و قال" نیست و جملگی همه موسیقی و سکوت و حضور یار و معشوق است.

گلی زاده حتی در پژوهشی به نقش جناس در اشعار مولانا پرداخته و خاطر نشان می کند که "بکارگیری جناسهای گوناگون در جایگاه قافیه انگیزه دیگری نیز دارد؛ مخاطب از قرینه سازیهای پایان ابیات احساس لذت میکند، گذشته از جنبه موسیقایی، شباهت شکلی کلمات، احساس لذتی را در درون مخاطب بیدار میسازد" (گلی زاده و دیگران ۱۳۹۲، ۳۸۸).

آهنگ و موسیقی اشعار مولانا از گزینش و چینش بسیار ظریف و دقیق حروفات و کلمات نشأت می گیرد و همین آهنگ و موسیقی محض اشعار او اثر شگفت انگیزی بر شنونده دارد حتی بدون توجه به بعد معنایی آنها؛ از طرفی دیگر، همین بعد آوایی و موسیقایی اشعار پیوند ناگسستگی نیز با معنای اشعار و غزلها دارند بدین مفهوم که هر چه شنونده فهم و درک بیشتری از مضامین و مفاهیم عمیق این اشعار کسب کند از تجربه ژوئیسانس شعری بیشتری بهره مند خواهد شد. در غزل بعدی مولانا شادمانی و شمع و تجربه ژوئیسانس خود را اینچنین بیان می کند:

مادرم بخت بده است و پدرم جود و کرم
فرح ابن الفرخ ابن الفرخ ابن الفرخ
(کلیات شمس ۱۳۸۵، غزل ۱۶۳۸)

۱۱. نتیجه گیری

تلفیق اعجاب انگیز و تمام عیار امر نشانه ای و نمادین کریستوا در غزلیات دیوان شمس مولانا نور تازه ای بر ابعاد ناشناخته هنر کلامی او می گستراند. سرتاسر غزلیات او درهم تنیدگی و یکپارچگی شکل و معنا و امر نشانه ای و امر نمادین را به نمایش می گذارد. مفاهیم و مضامین عرفانی و فلسفی عمیق در قالب و شکل موسیقایی و زیبایی شناختی ارائه شده اند.

عوامل متنوعی از جمله تناسب های آوایی و معنایی، بدایع صوری و زبانی، جناس، چینش حروف در کلمات، هماهنگی لفظ و معنا، ضرب آهنگها، تکرار قافیه ها، استفاده از ردیف ها و بعضا ردیف های طولانی، قافیه های درونی و وزن های عروضی به خلق موسیقی خاص و نظم آهنگ در غزلیات دیوان شمس سبب شده و این ابعاد بخشی از ساحت نشانه ای زبان شعری غزلیات مولانا را تشکیل می دهند. از دیگر جنبه های نشانه ای می توان به سبک و اسلوب بیان، روان بودن عبارات، گزینش منحصر به فرد و دقیق کلمات و چگونگی ترکیب بندی آنها اشاره کرد. از برآیند تلاقی و آمیزش دو امر نشانه ای و نمادین در زبان شعری دیوان شمس عالیتین نمونه یکپارچگی و درهم تنیدگی این دو ساحت به نمایش گذاشته می شود و نوعی ژوئیسانس شعری پدیدار می شود.

فهرست منابع

- ابراهیم تبار، ابراهیم، احمد غنی پور ملک‌شاه و سپیده ضیغم. ۱۳۹۲. «بازتاب اصطلاحات و سازهای موسیقی در غزلیات شمس». هفتمین همایش پژوهش های زبان و ادبیات فارسی. برت، استل. ۱۳۹۷. کریستوا در قابی دیگر. ترجمه مهرداد پارسا. تهران: شوند.
- پارسا، مهرداد. ۱۴۰۱. در ستایش دیگری. تهران: شوند.
- پور نامداریان، تقی. ۱۳۸۰. در سایه آفتاب. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- دشتی، علی. ۲۵۳۵. سیری در دیوان شمس. چاپ پنجم. تهران: انتشارات جاویدان.
- خلیلی جهانتیغ، مریم. ۱۳۸۰. سیب باغ جان. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- زرّین کوب، عبدالحسین. ۱۳۴۶. شعر بی دروغ. شعر بی نقاب. علمی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۷۳. موسیقی شعر. تهران: آگاه.
- صادقیان کلو، بهنام. ۱۴۰۰. «پیوندهای بینا متنی مولانا و سنایی با نگاهی به غزلیات شمس تبریز». مطالعات شهریار پژوهی. دوره هشتم، شماره ۲۹، صص. ۳۹۳-۴۲۰.
- صالحی مازندرانی، محمدرضا. ۱۳۸۱. «ماهیت شعر به روایت شاعران». پایان نامه دوره دکتری، به راهنمایی نصرالله امامی، دانشگاه شهید چمران اهواز.

- فتح طاهری، علی. پارسا، مهرداد. ۱۳۹۱. «بررسی مفهوم کورا در اندیشه ی کریستوا با نظر به رساله ی تیمانوس افلاطون». حکمت و فلسفه. سال هشتم، شماره اول، صص ۷۲-۹۲.
- فتح زاده، حسن، مرضیه دارابی و شمس الملوک مصطفوی. ۱۳۹۷. «انقلاب در زبان: مبانی نظریه معنا نزد کریستوا». متافیزیک. سال دهم، شماره ۲۶.
- کاکاوند قلعه نوعی، فاطمه و عفت نجار نوبری. ۱۳۹۶. «رویکرد بینا متنی در آموزه های تعلیمی پروین اعتصامی و مولوی». فنون ادبی. دوره ۶، شماره ۴، شماره پیاپی ۲۱، صص. ۴۷-۵۶.
- گلی زاده، پروین، قدرت قاسمی پور و رضا گورویی، ۱۳۹۲، «نقش جناس مرکب و خط در موسیقی کناری مثنوی از منظر سبک شناسی صورتگرا». فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب). سال ششم، شماره سوم، شماره ۲۱، صص. ۳۸۷-۴۰۲).
- محسنی، احمد. ۱۳۸۲. ردیف و موسیقی شعر. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- مک آفی، نوئل. ۱۳۸۵. ژولیا کریستوا، ترجمه: مهرداد پارسا. تهران: مرکز.
- مولانا، جلال الدین بلخی. ۱۳۸۵. کلیات شمس تبریزی. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چ ۱۹. تهران: امیرکبیر.
- مولوی، جلال الدین محمد. ۱۳۶۳. مثنوی معنوی. تصحیح رینولد ا. نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، ۴ جلد، تهران: امیر کبیر.
- مولوی، جلال الدین محمد. ۱۳۸۷. غزلیات شمس، چاپ دوم، مقدمه، گزینش و تفسیر محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- نقوی، نقیب. ۱۳۸۴. شکوه سرودن (بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی). چ ۱. مشهد: فردوسی.
- نجفی، زهره، ۱۳۹۶. «تحلیل امر نشانه ای و امر نمادین در قصه ی شهر سنگستان بر اساس نظریه ی کریستوا». پژوهش ادبیان معاصر جهان. دوره ۲۲، شماره ۲، صص. ۶۱۵-۶۳۹.
- هام، مگی. سارا گمبل. ۱۳۸۲. فرهنگ نظریه های فمینیستی. ترجمه فیروزه مهاجر و دیگران. تهران: توسعه.
- یوسفی، غلامحسین. ۱۳۵۷. «موسیقی کلمات در شعر فارسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد. ش ۲، ۲۶۷-۲۶۰.

Sources and Refereces

- Barret,Estelle.1397,*Kriseva Reframed*, translated by Mehrdad Parsa,Tehran: Shavand.
- Dashti,Ali.2535, *A Voyage Through Divan-E Shams*, Fifth Edition,Tehran: Javidan.
- Fath Taheri,Ali And Parsa,Mehrdad,1391, *A Study Of The Concept Of Semiotic Chora With A Reference To Plato's Timeous* ,Wisdom And Philosophy Journal,Vol.8,No.1 ,Pp 72-92.
- Fath Zadeh,Hassan,Darabi , Marzieh and Mostafavi,Shamsolmolouk,1397, *Revolution In Language: Theory Of Meaning Based On Kristeva's Attitude*, Metaphysic Journal,Vol.10,No.26.
- Golizadeh, Parvin, Qasemipour, Qodrat and Guruyi,Reza,1392, *Studying The Rhythmic Structure Of The End-Rhyme Of Masnavi According to Derivational Compounds*, Poerty And Prose Research Quarterly (Bahar Adab),Vol.6,Issue.3,No.21,Pp378-402.
- Humm,Maggie And Gamble,Sarah,1382,*The Dictionary Of Feminist Theories*, Translated By Firouzeh Mohajer And Others,Tehran :Tosseh.
- Ibrahim Tabar,Ibrahm ,Ghanipour Malekshah,Ahmad, and Zeigham,Sepideh.,1392, *Reflection of Musical Terms and Instruments in Shamss's Sonnets*. Persian Language And Literature Research Conference.vol7, pp1-14.
- Jalal-Al-Din Balkhi, Mawlana,1385, *Kolliat-E Shams Tabrizi*, Edited By Bdiozzaman Forouzanfar,19th Edition,Tehran:Amir Kabir.
- Kakavand Qal'enowyi , Fatemeh and Najjar Nobari,Effat,1396, *Intertextual Approach Towards Ethical Teachings Of Parvin E'tesami And Mowlawi*, Literary Arts,Vol.9,Issue.4, Pp47-56.
- Khalili jahantigh, Maryam ,1380, *The Apple of Garden's Life*, first edition,Tehran:Sokhan.
- Kristeva, Julia, *Revolution in poetic Language*, Trans. Margaret Waller, New York, Columbia university press, 1984.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A semiotic approach to literature and art*, Leon S. Roudiez (ed.), trans. Alice Jardine and Leon S. Roudiez.
- Mcafee, Noelle, *Julia Kristeva*, New York and London, Routledge, 2004.
- MacAfee, Noelle,1385, *Julia Kristeva*, Translated By Mehrdad Parsa, Tehran:Center.

- Mawlawi, Jalal Al-Din Muhammad, 1363, *Masnabi Ma'navi*, Edited By Reynold A. Nicholson With The Effort Of Nasrollah Pourjavady, Vol.4, Tehran: Amir Kabir.
- Mowlawi, jalal-e-deen, 1387, *Ghazaliyat of Shams e Tabrizi*, second edition, prefaced selected and interpreted by Mohammad Reza shafiei Kadkani, Tehran: Sokhan.
- Mohseni, Ahmad, 1382. *End Rhyme And Rhythm In Persian Poetry*, Mashad: Ferdowsi University.
- Naghavi, Naghib, 1384, *The Glory Of Composing; Analysis Of Poetry Music In Ferdowsi's Shahnameh*, First Edition, Mashhad: Ferdowsi University.
- Najafi, Zohreh, 1396, *The Analysis Of Ghesseye Shahre Sangestan (The Stone City) Based On Kristeva's Theory About Semiotics And Symbolism*, Journal Of Contemporary World Litreture, Vol.22no.2, Pp 615-639.
- Oliver, Kelly (1997) Introduction, in Kelly Oliver (ed.) *The portable Kristeva*. New York: Columbia University Press.
- Parsa, Mehrdad, 1401. *In The Praise of Another*, Tehran: Shavand.
- Pour Namdarian, Taghi. 1380, *In The Shadow Of Sun*, First Edition, Tehran: Sokhan.
- Roudiez, L.S. (1984). 'Introduction', in *Julia Kristeva, Revolution in Poetic Language*, trans. Margaret Waller, introd. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, pp. 1-10.
- Sadeghian Kalu, Behnam, 1400, *The Intertextual Relations Between Rumi and Sanai Considering Shams Tabrizi's Sonnets*. Journal of Shahriyar Pazhoohi Studies, vol.8, No.29, Pp420-397.
- Salehi Mazandarani, Mohammadreza, 1381, *Poetry Narrated by Poets*, PhD Thesis Supervised by Nasrollah Emami, Shahid Chamran University, Ahvaz
- Shafiei Kadkani, Mohammadeza, 1373, *Poetry and Music*, Tehran: Agah.
- Yousefi, Gholamhossein, 1357, *The Music Of Words In Persian Poetry*, The Journal Of The Faculty Of Literature and Human Sciences of Ferdowsi University, Mashhad, No.2, Pp260-267.
- Zarrinkoub, Abdolhossein, 1346, *Poem With No Lies. Poem With No Masks*, Tehran: Elmi.