نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۶/۱۲/۲۷ «۲۴۳-۲۲۱» تایید:۹۷/۰۳/۲۲

جلوه‌هایِ امرِ نشانه‌ای در ساحتِ نمادین: خوانشِ گفتمانِ جنون در سه تراژدیِ برجسته‌ی ویلیام شکسپیر از دیدگاهِ جولیا کریستوا

رخشنده نبی‌زاده نوده‌ی[۱]
شیده احمدزاده[۲]

چکیده

مضمون جنون و جلوه‌های آن از دیرباز در آثارِ ادبی به اشکالِ مختلف ترسیم و توصیف شده است. شکسپیر یکی از نویسندگانی است که این پدیده را در تعدادی از تراژدی‌های خود از طریقِ آفرینش و معرفیِ چند شخصیتِ پیچیده بازنمایی کرده است. پرداخت و برداشتِ او از این پدیده را بسیاری از منتقدان نوآورانه و به دور از باورهایِ سنتی و پنداشت‌هایِ رایج می‌دانند. از همین رو می‌توان این عارضه و شخصیت‌هایِ مجنون در آثارِ او را بر مبنایِ نظریه‌های معاصر بررسی و تحلیل نمود. شکسپیر به ویژه زبانِ شاخصی برای شخصیت‌هایِ مجنونِ تراژدی‌هایِ خود ابداع می‌کند که بازتابِ وضعیتِ روانیِ آن‌هاست. در این جستار، گفتارِ چهار شخصیت در سه تراژدی برجسته‌ی شکسپیر –*هملت*، *شاه لیر*، و مکبث– از دیدگاهِ جولیا کریستوا بر اساسِ نظریاتِ زبان‌شناختیِ او در موردِ خصلتِ نشانه‌ای و نمادینِ زبان تحلیل خواهد شد، با این پیش‌فرض که گفتمانِ جنون در این نمایشنامه‌ها حاصلِ هجومِ وجهِ نشانه‌ای به وجهِ نمادین زبان است.

واژگان کلیدی: گفتمانِ جنون، وجهِ نشانه‌ای، وجهِ نمادین، ویلیام شکسپیر، جولیا کریستوا

۱.دانشجوی دکتری دانشگاه آزاداسلامی، واحد تهران مرکزی
r.nabizadeh2015@gmail.com
۲.دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شهیدبهشتی
sheed9@gmail.com

مقدمه

نمایشنامه‌هایِ شکسپیر از دیرباز تاکنونِ توجهِ بسیاری از منتقدان و نظریّه پردازان را به خود جلب نموده و مقالات، رساله‌ها و کتبِ بی‌شماری درباره‌ی وجوهِ مختلفِ آثارِ او منتشر شده است. مضمون جنون، کنش‌ها و گفتارِ شخصیت‌هایِ دیوانه یا به ظاهر دیوانه در این آثار از مواردی است که صاحب‌نظران همواره از زوایایِ مختلف به آن پرداخته‌اند. کرول تامس نیلی در مقاله‌ای تحتِ عنوانِ "نمونه‌هایِ بارز جنون" می‌گوید: "شکسپیر ... زبانی نوین برایِ جنون ابداع می‌کند و بستری مناسب برای بازتعریفِ آن فراهم می‌آورد" (۳۲۱:۱۹۹۱). نیلی براین اساس نتیجه می‌گیرد که شکسپیر جنون را در اصل بر پایه‌یِ "زبانی خاص" به نمایش درمی‌آورد نه از طریقِ "علائمِ جسمانی، رفتارهایِ شناخته‌شده و قراردادهایِ ادبیِ مرسوم" (همان ۳۲۳). این زبانِ خاص و متفاوت، به سببِ ابداعاتِ گفتاریِ بیش از اندازه، فراوانیِ صورِخیال، دلالت‌هایِ گسترده‌ی معنایی و کارکردهایِ چندگانه‌اش بسیار تاثیرگذار است (نیلی،۳۳۷:۱۹۹۱). همین ویژگی‌های منحصر به فرد سبب شده است که این زبانِ دیگرگونه طیِ قرون و اعصارِ متمادی نزدِ نسل‌های پیاپی و در فرهنگ‌ها و دوران‌های تاریخی مختلف جذاب جلوه کند و از آن تعبیر و تفسیرهایِ بی‌شمار به عمل آید. میشل فوکو نیز معتقد است که جنون نه به واسطه‌ی نوساناتِ روانی و جسمانی بلکه به خاطرِ "بروزِ *گفتارِ هذیان‌گونه*" متمایز است (۲۳۷:۲۰۰۶ تاکید در اصل). منتقدان عموماً گفتارِ این شخصیت‌ها را کنایه، توام با بذله‌گویی، مشحون از عباراتِ نیمه‌تمام و نقلِ قول‌های فراوان و استعاره‌های بیشمارِ حاصل از تداعیِ آزادِ معانی می‌دانند که از قواعدِ گفتمانِ خرد محور پیروی نمی‌کند (نیلی، ۳۲۵:۱۹۹۱، چارنی و چارنی، ۱۹۷۷:٤٥٥). به گفته‌ی یی‌چی چن این زبانِ "آبستن از جنون" گفتمانی غیرعقلانی و بی‌منطق" است که از حیطه‌ی "اقتدارِ پدرانه و نامِ پدر[1] حذف و به حاشیه رانده شده" و با زبانِ عقلانی و به‌سامانِ نظامِ مردسالاری بیگانه و در تضاد است (۲۰۱۱: ۳و۱۱). چن این زبان را در عینِ آشفتگی سرشار از معنا می‌داند، معنایی که در خم‌وپیچِ کلامِ آنان از دست می‌رود و درست فهمیده نمی‌شود و گویی همواره "به چیزِ دیگری ارجاع دارد" (همان ١٤). نیلی "زبانِ عجیب و غریب" برخی از شخصیت‌های مجنونِ شکسپیر را مشحون از واگویه‌های ترانه‌های محلی و ضرب‌المثل‌های معروف یا تکرارِ جمله‌های گفته شده در همان نمایش می‌داند

1.The Name-of-the-Father

(۳۲۳:۱۹۹۱). از نظرِ نیلی این نوع خاص از گفتار که گاه با آوازخوانی همراه است، نه تنها جنون را با فرهنگِ عامه پیوند می‌زند بلکه به سرگذشت، هویت جنسی، فشارهای روانی، زمینه‌ی اجتماعی و فرهنگی و سایر درون‌مایه‌های اثر نیز ارتباط می‌یابد (همان). به علاوه این ترفندِ زبانی کارکردِ دیگری نیز دارد. بنا به گفته‌ی میشل فوکو، اینگونه است که "گفتمانِ باژگونه‌ای" در دلِ "گفتمانِ قدرت" شکل می‌گیرد و در برابرِ گفتمانِ مسلط قد علم می‌کند و آن را به چالش می‌کشد (۱۰۱:۱۹۷۸). به همین دلیل جنون برای این افراد راهی برای رهایی از نظامِ سلطه و محدودیت‌های اجتماعی و سیاسی می‌گشاید.

لیکن در هیچ‌یک از پژوهش‌های مذکور به عوامل ایجاد گفتمانِ جنون در این آثار با چنین قابلیّت‌هایی اشاره نشده است. در این پژوهش‌ها عمدتاً آثار و نتایجِ به کارگیریِ این گفتمان توصیف شده امّا به چگونگی شکل‌گیریِ این فرآیند پرداخته نشده و تحلیلِ زبان‌شناختی جامعی از این پدیده صورت نگرفته است. در این جستار کوشش می‌شود اهمیتِ این شیوه‌ی گفتار که فراز و نشیب‌هایِ وضعیتِ روحیِ این شخصیت‌ها در آن تبلور می‌یابد از دیدگاهِ جولیا کریستوا موردِ بررسی قرار گیرد. جولیا کریستوا کردارِ دلالتی[1] را حاصلِ تعاملِ میانِ وجهِ نشانه‌ای[2] و وجهِ نمادین[3] زبان می‌داند. بُعدِ نشانه‌ای انرژیِ جسمانی را در فرآیندهایِ دلالت می‌دمد و به عواطف و احساسات مجالِ بروز می‌دهد و وجهِ نمادین با نظم بخشیدن به کردارِ دلالتی امکانِ تولیدِ معنا و برقراریِ ارتباطِ کلامی را میسر می‌سازد. از دیدِ کریستوا همه‌ی سوژه‌های سخنگو پیش از ورود به ساحتِ نمادین و قبل از آن که بتوانند نشانه‌های زبانی، ساختارهایِ نحوی و قوانینِ دستوریِ زبان را فراگیرند، از طریقِ لحنِ صدا، اصوات و آواها، ضرباهنگِ سخن و حرکاتِ بدن ارتباط برقرار می‌کنند. این توانمندی مربوط به کورایِ نشانه‌ای[4] است که فضا و قلمرویی متمایز از ساحتِ نمادین است. پس از زبان‌آموزی نیز این شیوه‌های بیانیِ کارآمد به موازاتِ زبانِ شفاهی به ویژه برای بروزِ هیجانات و عواطف همچنان موردِ استفاده قرار می‌گیرند. خصلتِ نشانه‌ای محصول رانه‌های ناخودآگاه است و با عواطف پیوند دارد بنابراین می‌تواند جریانی سازنده و هستی‌بخش باشد یا نیرویی آشوب‌گر و ویران‌ساز. ازاین‌رو وجهِ نمادین باید این نیروی توفنده را، که بی‌وقفه کردارِ دلالتی را موردِ هجوم قرار می‌دهد، مهار و سامان‌دهی کند. کریستوا همچنین خاطر

1.signifying practice
2. semiotic
3. symbolic
4. semiotic chora

نشان می‌کند که این دو بُعد از یکدیگر جدایی ناپذیرند و عملکردِ همزمانِ و هماهنگِ آن‌ها متضمنِ سلامتِ عقلانی و بقایِ سوژه‌ی سخن‌گوست. پیکارِ میانِ این دو بُعد را می‌توان در گفتارِ شخصیت‌های مجنونِ این تراژدی‌ها آشکارا مشاهده کرد و پیامدهایِ آن را در شکل‌گیریِ کنش‌های آن‌ها و رویدادهای نمایش بر این اساس تعبیر و تفسیر کرد.

لئون رودیز خاطرنشان می‌کند که از نظرِ کریستوا شکسپیر در زمره‌ی خلاق‌ترین شاعران است و او را هم‌پایِ شاعرانی چون راسین و مالارمه می‌داند که زبان شعرشان نمایان‌گرِ اوجِ زبانِ شاعرانه است (۵:۱۹۸۰). شکسپیر آن‌گاه که از زبانِ عشاق یا شخصیت‌هایِ مجنون نمایشنامه‌هایِ خود سخن می‌گوید، زبانش از همیشه شاعرانه‌تر است. بر اساسِ سنجه‌هایی که کریستوا ارائه و تعریف می‌کند، گفتارِ این شخصیت‌ها کلامِ شاعرانه است و نه سخنِ جنون‌آمیز. مانند شعرِ آوانگارد، این گفتمان بستری مناسب برایِ جلوه‌گریِ وجهِ نشانه‌ایِ فراهم می‌کند، به رانه‌هایِ ناخودآگاه امکانِ آشکار شدن می‌دهد و راهی برای ابرازِ عواطف و احساسات باز می‌کند. به علاوه، وجه نشانه‌ای به گونه‌ای نمایانگرِ شورشِ این شخصیت‌هاست علیهِ نهادهای قدرت و ساختارهایِ اجتماعی که آن‌ها خود را اسیرِ آن می‌بینند و از این رو برای این بُعد از فرآیندِ دلالتی ارجحیت و اولویت قائل می‌شوند. آن‌ها زبان را به گونه‌ای به کار می‌گیرند که کمتر با الگوهای وجه نمادین هماهنگ و منطبق باشد زیرا اسلوبِ نمادین نظم، یگانه‌سازی و وضوحِ معناییِ سختگیرانه‌ای را بر آن‌ها تحمیل می‌کند. بسامدِ به کارگیریِ الگوهایِ ناسازه‌وار، معماگونه و دوپهلو در گفتارِ این شخصیت‌ها بازگوکننده‌ی تمایلِ آن به طغیان، سرکشی و براندازیِ نظمِ موجود در ساحتِ نمادین است. آن‌ها با عمق بخشیدن به ابعادِ احساسی و جنب‌وجوشِ عاطفیِ کلامشان با توسل به غنایِ موسیقایی و بیان‌غیرشفاهی، آفرینشِ سطوحِ چندگانه‌ای از معنی را ممکن می‌سازند. آن‌چه شخصیت‌های مجنونِ شکسپیر را قادر می‌سازد تا از حدود و ثغورِ گفتارِ بازنمایانه و ارتباطیِ محض فراتر روند، فعال‌سازی و شورِ زبانِ شاعرانه است که از طریقِ آن شیوه‌ی بیان در وجهِ نمادین با توانایی‌هایِ بالقوه‌ی وجه نشانه‌ای هم آشفته و هم پرمایه می‌شود. شکسپیر برای این گروه از شخصیت‌هایِ نمایشیِ خود آگاهانه زبانی آراسته به صناعاتِ شعری در نظر می‌گیرد که به زبانِ آثارِ شعرایِ آوانگارد نزدیک است. این شخصیت‌ها غالباً ضمنِ سرپیچی از گفتمانِ مسلطِ قدرت در عرصه‌ی سیاست، فرهنگ، و قواعد و هنجارهایِ اجتماعی، مقررات و فرامینِ بُعدِ نمادین زبان را نیز زیرپامی‌گذارند. به این ترتیب، خلافِ

آن‌چه در نگاهِ نخست به نظر می‌رسد، آن‌ها معنا را نفی نمی‌کنند بلکه گفتار را از معنا آکنده می‌سازند و شیوه‌هایِ متفاوتِ بیان را می‌آزمایند با این پیش‌فرض که مفهومِ لفظیِ واژه‌ها همه‌ی آن‌چه از آن‌ها می‌توان دریافت نیست زیرا همیشه بخشی از معنا در "بُعدِ شاعرانه و عاطفی متن" نهفته است (مک‌آفی، ۱۳:۲۰۰٤). در این جستار تلاش بر این است که پس از توضیحِ مشروحِ مبانی نظریِ این پژوهش، نمودهایی از این امر در گفتارِ شماری از شخصیت‌های سه نمایشنامه‌ی *هملت*، *شاه‌لیر* و مکبث‌مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. هملت، اوفیلیا، شاه لیر و لیدی مکبث همگی شخصیت‌هایی هستند که علائمی از جنون یا عدم تعادل روانی را بروز می‌دهند و بنابراین در این جستار می‌توان نوسان‌ها، دگرگونی‌ها و ویژگی‌های گفتمانِ آن‌ها و چگونگیِ هجوم وجه نشانه‌ای در وجه نمادینِ کردارِ دلالتی را موردِ بررسی قرارداد.

زبان از منظرِ جولیا کریستوا

از قرنِ نوزدهم باور به خودمختاری[1] و خودآگاهیِ مطلقِ انسان‌ها به ضمیرِ خود موردِ تردید قرار گرفت و تزلزل یافت و از آن پس به تدریج در بسیاری از شاخه‌هایِ علومِ انسانی واژه‌ی "سوژه" جایگزینِ واژه‌ی "خود" شد. کاربردِ این واژه حاصل این پندار است که شخصیتِ انسان تحت تاثیرِعواملِ بسیاری شکل می‌گیرد که ما یا به هیچ وجه از آن‌ها آگاهی نداریم و یا مهارِ آن‌ها به دست ما نیست. یکی از عواملی که در ساختِ سوژه‌های انسانی نقشِ بسیار مهمی را ایفا می‌کند زبان است. کریستوا برای تاکیدِ نقشِ این عامل انسان‌ها را "سوژه‌ی سخنگو" یا "موجودِ سخنگو" می‌خواند. به عقیده‌ی کریستوا، زبان سازگانی پویاست که به افراد هویت می‌بخشد و در برساختِ سوژه‌های انسانی دخالت دارد. بنابراین نظریه‌ی کریستوا درباره‌ی ساختِ فردیت[2] با نظریاتِ او در مورد زبان درهم‌تنیده است. او سوژه‌های سخنگو را متجانس، همگن، یکپارچه و دارای ثبات نمی‌داند بلکه آن‌ها را "سوژه‌ی گسیخته"[3] می‌خواند که در نتیجه‌ی کشمکش میانِ ضمیرِ ناخودآگاه و خودآگاه یا به سبب تنشِ بین فرآیندهایِ تنکردی[4] و محدودیت‌های اجتماعی چندپاره شده‌اند (رودیز، ٦:۱۹۸۰). بدین سبب سوژه هیچ‌گاه در فرآیندِ شکل‌گیری به بستار و شکل نهایی نمی‌رسد و همواره در حالِ دگرگونی

1.autonomy
2.subjectivity
3.split subject
4.physiological

می‌ماند. به علاوه آن‌چه کریستوا کردارِ دلالتی نام می‌نهد صرفاً به زبانِ گفتاری یا نوشتاری محدود نمی‌شود بلکه شیوه‌هایِ گونه‌گون، چندگانه و ناهمگونِ معناسازی را در برمی‌گیرد. در این قلمروی گسترده، کریستوا هر روندِ مرتبط با معناسازی را حاویِ "دو گونه فرآیندِ دلالتی" می‌داند: گونه‌ی "نشانه‌ای" و گونه‌ی "نمادین" (همان). این دو وجه در ازهم گسیختگیِ سوژه دخیل هستند زیرا هریک از آن‌ها با لایه‌ی متفاوتی از روانِ بشری پیوند دارد و درعین‌حال هر دو همواره در ذهن به کنش‌گری مشغول‌اند. کردارِ دلالتیِ موجوداتِ سخنگو در آنِ واحد هم به "کورایِ نشانه‌ای" و هم به "ابزارِ نمادین" وابسته و نیازمند است (همان ۷).

زبان به عنوانِ سازگانی پویا برای تولیدِ معنا و تجربه از نظرِ کریستوا به نشانه‌های مختصِ انتقالِ افکار محدود نمی‌شود. این سازگان باید به شیوه‌ها و ابزارهایی برای بروز یافتنِ "رانه‌ها و انرژیِ بدن" هم مجهز باشد (مک‌آفی، ۱٤:۲۰۰٤). همچنین شکل‌گیریِ فردیت از دیدگاهِ کریستوا از فرآیندهایِ زبانی جدایی‌ناپذیر است و بنابراین مطالعه‌ی کنش‌های زبانی بدونِ در نظر گرفتنِ "سوژه‌ی گویش‌ور" امکان‌پذیر نیست (همان ۱۵). گذشته از بیانِ اندیشه‌ها، آن‌چه به زبان معنا می‌بخشد انرژیِ زیستیِ سوژه‌ی سخنگوست. به عبارت دیگر، بیان احساسات و عواطف[1] به سخن "ضرباهنگ[2] و توازن[3]" و به واژه‌ها حسِ زندگی می‌دهد (همان). از دیدِ کریستوا زبانِ نشانه‌ای بخشی از فرآیندِ دلالت است که در زبانِ شاعرانه، و به ویژه در شعرِ شاعرانِ آوانگارد، بروز می‌یابد زیرا زبانِ شاعرانه "*ناهمگونی‌هایِ* [نهفته‌ی] معنی و دلالت[4]" را آشکار می‌کند (۱۳۳:۱۹۸۰ تاکید در اصل). او خاطر نشان می‌کند که این شیوه‌ی دلالت بیشتر به "پژواک‌گویی‌هایِ[5] آغازینِ کودکان" شباهت دارد، یعنی "اصوات، الحان و ضرباهنگ‌هایی که پیش از شکل‌گیریِ نخستین واج‌ها[6]، واژک‌ها[7] و جملات برای بیان به کار گرفته می‌شوند" (همان). همین روش‌های دلالتی است که در زبانِ شاعرانه نه تنها تاثیراتِ موسیقایی بلکه کلامِ بی‌معنی[8] را نیز شکل می‌بخشد. به علاوه زبانِ نشانه‌ای "اساسِ سازگانِ دلالتیِ غیرِشفاهی" نیز هست (کریستوا، ۲۵:۱۹۸٤). به گفته‌ی جان لچت، همین شیوه‌هایِ دلالتی که از ویژگی‌هایِ زبانِ نشانه‌ای است و "ماده‌ی خامِ شعرِ شاعرانِ

1.affects
2.rhythm
3. modulation
4. signification
5.echolalia
6.phonemes
7. morphemes
8.nonsense

آوانگارد" نیز محسوب می‌شود، طی روند زبان‌آموزی "در گریه‌ها، آوازخوانی، ایما و اشاره، ضرباهنگ، اصواتِ موزون، بازی‌های کلامی و خنده‌هایِ کودکان" تبلور می‌یابد (۱٤۲). زبانِ نشانه‌ای ابعادِ محدودِ زبانِ کلامی را پشتِ سر می‌گذارد و با فروپاشی و دگرگون کردنِ نمادهایِ تثبیت شده و غیر قابل انعطاف موجود در نظمِ نمادین، طرح‌ها و شیوه‌های نوینی را در معناسازی پی می‌افکند. او این وجه از معناسازی را که در آن هدف صرفاً انتقالِ روشنِ معنا و دلالت‌گریِ آشکار نیست، زبانِ نشانه‌ای می‌نامد و آن را با مفهومِ کورا یا خورای[1] افلاطونی پیوند می‌زند. ازنظرِ افلاطون کورا "جایگاهی نام‌ناپذیر، نامحتمل، چندبنیاد است[2]" که با بدنِ مادر مرتبط است و ما پیش از آموختنِ زبان و کسب مهارتِ نام‌گذاری برای اشیاء در آن سکنا داریم (همان). کریستوا فرآیندِ بیانِ نشانه‌ای را نیز به کورا، به بدن مادرانه و به مرحله‌ی پیشازبانیِ رشدِ کودک قبل از ورودِ او به ساحتِ نمادین نسبت می‌دهد و آن را مخزنِ "حجمِ انبوه‌ی از انرژیِ نامتمرکز" تعریف می‌کند که در بدنِ سوژه در جریان است وطیِ عبورِ سوژه از مراحلِ رشد و پرورش، بر اساس قوانین و مرزبندی‌هایی که خانواده و اجتماع بر سوژه تحمیل می‌کنند، ساماندهی می‌شود اما هرگز به تمامی رام و مهار نمی‌شود (۲۵:۱۹۸٤). بدین ترتیب، همواره کشمکشی در جریان است که طیِ آن رانه‌ها در نتیجه‌ی تاخت وتازِ انرژی و تاثیراتِ جسمانی، کورا را تبیین می‌کنند و در آن سکنا می‌گزینند؛ در تمامیتی بیان‌ناپذیر که در عینِ سامان‌مندی سرشار از پویایی و جنبش است (همان).

وجهِ نشانه‌ای به سببِ آن که متغیّر و نامعیّن است از وجهِ نمادین که بازنمایی‌پذیر و معیّن است متمایز می‌شود. دخالت وجهِ نشانه‌ای در کردارِ دلالتی "معنایِ گفته را نامتعیّن" می‌سازد و بدین‌سان "فضایِ نوینی از معنازایی[3]" پدید می‌آید که مبهم، "بی‌پایان" و "تعریف‌ناشده" است (کریستوا، ۱۳۵:۱۹۸۰). بنابراین با طرح و بسطِ مفهومِ وجهِ نشانه‌ایِ زبان، کریستوا تاثیرِ کارکردِ رانه‌هایِ غیرارجاعیِ بدنی سوژه – یعنی عواطف، احساسات و هیجانات –را به سامانه‌ی ساختاریِ زبانِ ارجاعی که تنها متشکل از دال و مدلول پنداشته می‌شد، می‌افزاید (ویداوسکی، ٦۲:۲۰۱٤). او وجهِ نشانه‌ای را نیرویی سرکش و ناهمگون می‌داند که در زبان ایجاد آشوب و اختلال می‌کند و از طریقِ ضرباهنگ، لحن، تباین، اوج و فرودِ آواها، بی‌نظمی و گاه حتی سکوت شنیده، درک و

1.chora 2.hybrid

3.significance

احساس می‌شود. از همین روست که کریستوا وجهِ نشانه‌ای را با شورش[1] و آزادگی مرتبط می‌داند زیرا به گفته‌ی او زبانِ شعر "چندکاره و چندنیّت" و پای‌بندِ منطقی فراتر از منطقِ گفتمانِ رمزگذاری‌شده‌ی زبانِ روزمره است، یعنی همان ویژگی گفتمانِ کارناوالیِ باختین که از قواعدِ زبانِ مقید به دستور و اصولِ معناشناسی پیروی نمی‌کند و بنابراین نوعی اعتراضِ سیاسی و اجتماعی نیز به شمار می‌رود (۱۹۸۰:۶۵).

کریستوا گونه‌ی دیگری از کردارِ دلالتی را نیز تعریف می‌کند که کارکردِ نمادین خوانده می‌شود و در برابرِ امرِ نشانه‌ای قرار می‌گیرد. به گفته‌ی او وجهِ نمادین متضمنِ نسبتِ میانِ معنا، نشانه‌ی زبان‌شناختی و اُبژه‌ی موردِ دلالت (مدلول) در ضمیرِ آگاهِ سوژه‌ی سخنگوست. از این منظر، وجهِ نمادینِ زبان مترادف با "نام‌گذاری، نشانه‌پردازی و نحو است" (۱۹۸۰:۱۴۳). این بُعد از زبان تنها به واسطه‌ی گسست از فرایندهایِ اولیه (فشردگی و جابه‌جایی) که در فعالیتِ وجهِ نشانه‌ای جریان دارند بوجود می‌آید. بنابراین استواری آن در گرویِ "واپس‌راندنِ رانه‌هایِ غریزی و [نفی] پیوندِ همیشگی با مادر است" (همان ۱۳۶). این امر پیش‌زمینه‌ی ورود به حیطه‌ی نمادین را فراهم می‌آورد که تمایز سوژه از اُبژه و شکل‌گیریِ معنا نیز در قلمرو آن رخ می دهد. در این حوزه که با کارکردِ پدر، وضعِ نشانه‌هایِ زبانی، قواعدِ نحو، دستورِ زبان و محدودیت‌ها و قوانینِ اجتماعی پیوند دارد، بیانِ معانی بایستی تا حدِ امکان عاری از ابهام باشد. همین ویژگی‌ها سبب می‌شود که وجهِ نمادین برای گفتمانِ علمی رسانه‌ی مناسب‌تری باشد و در عوض وجه نشانه‌ای بیشتر به کار شعر و بیانِ ادیبانه بیاید.

در حوزه‌ی وجه نمادین ما به مددِ واژه‌ها به اشیا و امور اشاره می‌کنیم و افکار خود را بیان می‌داریم (مک‌آفی، ۲۰۰۴:۱۳). بنابراین با کاربردِ زبان به شیوه‌ای نظم‌یافته و منطقی، تصویری روشن و مشخص از خویشتن نیز ارائه می‌کنیم. لیکن همواره عواملی در کردارِ دلالتی دخیل هستند که در این روند اختلال ایجاد می‌کنند و تلاش ما را برایِ دست‌یابی به وضوح و یکپارچگی از بین می‌برند. نفوذ و دخالتِ عناصری که به وجهِ نشانه‌ای و زبانِ شاعرانه تعلق دارند حتی در زبان و گفتارِ عادی و هرروزه‌ی ما دریافتِ ما را از فهمِ درست معنا از طریقِ واژه‌ها برهم‌می‌زند. به عقیده‌یِ کریستوا فرآیندهایِ نشانه‌ای مبانیِ سامان‌دهیِ خود از قبیلِ ضرباهنگ، شگردهایِ آوایی و صوتی، نظام‌هایِ ترسیمی و تصویری و چیدمان‌هایِ خطی را جایگزینِ قواعدِ دستوریِ زبان می‌سازند

1.revolt

و گاه حتی اهمیتِ انتقالِ پیام و اندیشه را که هدفِ اصلیِ وجهِ نمادین است به کلی نادیده می‌انگارند (۱۳٤:۱۹۸۰). همان‌طور که زبانِ شاعرانه و کردارِ نشانه‌ای در زبان توجه ما را به "سرشتِ تعیّن‌ناپذیرِ" زبان جلب می‌کنند، "گفتمانِ تک‌آوا و خردمحورِ علم" می‌کوشد از این تعیّن‌ناپذیری بپرهیزد یا آن را انکار و پنهان کند (همان ۱۳۵). اما کریستوا خاطرنشان می‌سازد که "در مقابل، آفریننده‌ی زبانِ شاعرانه، سوژه‌ی بی‌ثبات و نامعیّن، (که هرگز واژه را با نشانه‌ی زبانی یکسان نمی‌داند) با فعال‌سازیِ مجددِ عنصرِ واپس‌رانده‌ی غریزی و مادرانه با تمام قوا در برابر نظمِ نمادین ایستادگی می‌کند" (۱۳٦:۱۹۸۰) و علیهِ بسیاری از قوانین و هنجارهایِ رایج نیز سر به شورش برمی‌دارد. به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت که کشمکشِ وجهِ نمادین و وجه نشانه‌ای نه تنها بخشی از فرآیند دلالت بلکه عامل مهمی در تکوینِ نفس و شکل‌گیری و احرازِ هویت نیز هست.

علیرغمِ تضادِ میانِ این دو وجه زبانی، کریستوا معتقد است که وجود یکی بدونِ دیگری امکان ندارد. از نظرِ او کودک با پذیرشِ وجهِ نمادین کاملا از حیطه‌ی امرِ نشانه‌ای خارج نمی‌شود. وجهِ نشانه‌ای همواره در دلِ وجهِ نمادین و در همه‌ی تبادلاتِ آن حضور دارد. هرچند کارکردِ نمادین در زبانِ شاعرانه مورد هجوم وجهِ نشانه‌ای قرار می‌گیرد و تباه می‌گردد، اما همچنان پابرجا می‌ماند و تداوم می‌یابد. کریستوا تاکید می‌کند که وجهِ نشانه‌ای به مثابه کیفیتی دلالتی رابطه‌ای چندگانه با معنا دارد اما "همواره در محدوده‌ی آن یا در یک رابطه‌ی سلبی یا مازاد با آن می‌ماند" (۱۳۳:۱۹۸۰). درنتیجه حتی "ناهمگونیِ وجهِ نشانه‌ای" که به زبانِ شاعرانه نسبت داده می‌شود، آن را به تمامی از کارکردِ نمادین جدا نمی‌کند چرا که زبانِ شاعرانه در هر حال کرداری دلالتی و یک گفتمانِ تبادلیِ اجتماعی است و از همین رو زبانِ شاعرانه همچنان زبان است نه "سخنی جنون‌آمیز" (همان ۱۳۵).کریستوا همچنین توضیح می‌دهد که "مجادله‌ی میانِ این دو وجه در کردارِ دلالتی" سوژه را می‌سازد، پس "سوژه همواره هم نشانه‌ای و هم نمادین است؛ هیچ‌یک از سازگان‌هایِ دلالتی که تولید معنا می‌کند،'منحصراً 'نمادین یا 'منحصراً 'نشانه‌ای نیست" (۲٤:۱۹۸٤). به همین دلیل سوژه‌ی گویش‌ور[1] هرگز در موقعیتی ایمن، استوار و ثابت قرار نمی‌گیرد. در همین راستا، کریستوا مفهومِ "سوژه–در–فرآیند[2]" را ابداع و تعریف می‌کند.

1.subject of enunciation 2. subject in process

از آن‌جا که وجهِ نشانه‌ای و نمادین در هر کردارِ دلالتی تنگاتنگ کنارِ هم حضور دارند، کریستوا دو ویژگی برای تحلیلِ فرآیندِ دلالتیِ متون به ویژه در زبانِ شاعرانه برمی‌شمارد: متنِ ظاهری[1] و متنِ زایشی[2] که اولی با وجهِ نمادین و دومی با وجهِ نشانه‌ای در ارتباط است. هر دوی این عملکردهای دلالتیِ متمایز از یکدیگر درونِ زبان به وقوع می‌پیوندند. به اعتقادِ کریستوا، متنِ زایشی دربردارنده‌ی فرآیندهایِ نشانه‌ای است اما در عینِ حال پیش‌زمینه‌ی پیدایشِ وجه نمادین را نیز فراهم می‌کند. بنابراین متنِ زایشی پایه و اساسِ زبان را پی‌ریزی می‌کند و هرچند به تمامی عنصری زبانی نیست، اما به واسطه‌ی عواملی چون حروف، اصوات، موسیقی و وزن که وجوهِ جسمانی و مادی زبان را تشکیل می‌دهند قابلِ دریافت است. در تشخیص این نوع ویژگی‌هایِ متن باید بیش از معنا به چگونگیِ "انتقالِ انرژیِ رانه‌ها از طریقِ واحدهایِ آوایی و شگردهایِ آهنگین" توجه کرد (۱۹۸٤:۸٦). متنِ ظاهری در خدمتِ تبادلِ اطلاعات و افکار است و از عواملِ اجتماعی، قواعدِ نحوی، محدودیت‌ها و قوانینِ دستورِ زبان پیروی می‌کند. پی‌ریزی و انتقال معنا به روشنی و به درستی هدفِ اصلیِ متنِ ظاهری است. در یک متنِ ادبی یا حتی در مکالماتِ عادی هردوی این وجوه به درجاتِ متفاوت می‌توانند موجود باشند زیرا این دو سطحِ فرآیندِ دلالتی از هم جدایی‌ناپذیرند. لیکن در متنِ زایشی انرژی و جنب و جوشی هست که گاه با اهداف و کوششِ متنِ ظاهری در جهتِ بیانِ هر چه صریح‌ترِ معنا در تضاد است و در صراحت معنا ایجادِ اختلال می‌کند. بنابراین کریستوا ساختارِ متنِ ظاهری را ساختاری همواره از هم گسیخته و نامنسجم می‌داند (۱۹۸٤:۸۷). متنِ ظاهری "همواره یک سوژه‌ی گویش‌ور و یک مخاطب را در نظر دارد" در حالی که "متنِ زایشی یک فرآیند است؛" در قلمرویی با مرزهایی "نسبی و ناپایدار" سیر می‌کند و "مسیری را می‌سازد که محدوده‌ی آن به دو قطبِ خبررسانیِ تک‌آوایی میانِ دو سوژه‌ی بالغ و کامل ختم نمی‌شود" (همان).

زبانِ شاعرانه و گفتمانِ شخصیت‌های مجنونِ شکسپیر: یورشِ وجهِ نشانه‌ای به ساحتِ نمادین

رودیز زبانِ شاعرانه را مملو از "جانشینی[3]های معنایی" می‌داند (۱۹۸۰:۵). در زبانِ

1.phenotext
2. genotext
3.displacement

شخصیت‌های مجنونِ شکسپیر، این‌جانشینی‌ها در گفته‌های دو پهلو و ایهام دار بیشترین نمود را دارد. ابهام و چندمعنایی از مهم‌ترین ترفندهایِ زبانیِ هملت است. می‌توان گفت که این شاهزاده‌ی شورشی و آشفته‌حال "عامدانه به تولیدِ ابهام، چندمعنایی و عدمِ وضوح پافشاری می‌کند" (آرین ٨٤). سخنانِ استعاری، مبهم و حتی متناقض[1] هملتَ گفتارِ او را پیچیده و چندوجهی می‌سازد و به همین دلیل تفسیری یکّه از گفته‌های او امکان پذیر نیست. ابهامِ سخنانِ گزنده‌اش "همه شخصیت‌های نمایشنامه" و خوانندگان را به یکسان "به شگفتی وامی‌دارد" (اولیایی‌نیا٨١). هملت در گفتارِ تعیّن‌ناپذیر، رازگونه و به ظاهر دیوانه‌وارش با به کارگیریِ توانش‌های زبانِ شاعرانه بستارِ معنایی را به چالش می‌کشد و بجای تسهیلِ برقراریِ ارتباط، به پرسش‌انگیزی[2] در زبان می‌پردازد. به عقیده‌ی لکان کارکردِ اصلی سخن بیشتر "پنهان کردنِ اندیشه"ی سوژه‌های سخنگوست تا آشکار کردن ایده‌ها و نیّاتِ آن‌ها، بنابراین "ساختارِ زنجیره‌ی دلالتی" این امکان را به گویش‌وران می‌دهد تا "آن را برای چیزی کاملاً مغایر با آن‌چه بر زبان می‌رانند به‌کارگیرند" (١١٨:٢٠٠٥).

اشتیاقِ هملت به طغیان علیهِ همه‌ی نهادهایِ سیاسی و اجتماعی، زبان و همه‌ی قواعد و اصولِ آن را نیز فرامی‌گیرد و به همین دلیل وجه نشانه‌ای ابزارهایِ مناسب برای اهدافش را در اختیارِ او می‌گذارد. کریستوا وجهِ نشانه‌ای را یک "فرآیندِ دلالتیِ متکثر، ناهمگن و متناقض" تعریف می‌کند که "دربردارنده‌ی جریانِ رانه‌ها، جسمانیتِ نامنسجم، ستیزه‌ی سیاسی و برهم ریختن زبان" است (٨٨:١٩٨٤). بنابراین هرچه با کورای نشانه‌ای مرتبط باشد سرشتی آمیخته با ابهام و دارای قابلیت ویرانگری و براندازی را داراست. این شاهزاده‌ی طغیانگر نیز به پیروی از یک سازگانِ بسته که در آن رابطه‌ی مستقیم میانِ نشانه‌ی زبان‌شناختی و مرجعِ آن برهانِ عقلانیت به شمار می‌آید تمایلی ندارد. به همین خاطر ابهام و چندگانگیِ متنِ زایشی را جایگزینِ معانیِ محدود و ثابتِ متنِ ظاهری و گفتمانِ نمادین می‌سازد و "سخنانِ درهم و آشفته"اش (١.٥.١٣٩) به نظر بسیاری یاوه و مهمل می‌رسد. هملت خود از این درک‌نشدن خشنود است زیرا به زعمِ او "سخنِ رندانه را ابلهان درنمی‌یابند" (٢٢–٢٣. ٢. ٤)،پس به عمد و با لجاجت، یگانگیِ مفروض میانِ دال و مدلول را انکار می‌کند و با ترفندهایِ شاعرانه‌اش شبکه‌ای درهم پیچیده از معانیِ گوناگون می‌سازد که در آن دال‌ها با مدلولشان هم‌سنگ

1.paradoxical 2.problematization

نیستند.به تعبیری او می‌خواهد طبقِ گفته‌ی کریستوا، چون شاعر زبان را وادار به بیانِ چیزی کند که قصدِ گفتنش را ندارد و گفتار را از قیدِ معنای لفظی[1] برهاند (۳۱:۱۹۸۰). بنابراین با تمام توان می‌کوشد در مقابل تقلیلِ واژه‌ها به نشانه‌های زبان‌شناختیِ صرف (یعنی دالِ دارایِ مدلولِ واحد) مقاومت کند زیرا به گفته‌ی کریستوا، برای سوژه‌ی آفریننده‌ی زبانِ شاعرانه، "واژه هرگز یک نشانه‌ی محض نیست" (۱۳٦:۱۹۸۰). معنایِ نشانه‌ی زبان‌شناختی حاصلِ "رده‌بندیِ عمودیِ میانِ دال و مدلول" است، اما چنین پیوندِ مشخصی میانِ دال و مدلول را نمی‌توان به زبانِ شاعرانه که "محملِ آمیزه‌ها، همبستی‌ها، هم‌آوندی‌هایِ بی‌پایان" است تعمیم داد (کریستوا، ٦۹:۱۹۸۰). به همین دلیل هملت گفته‌های سایرِ شخصیت‌ها را نیز به دلخواهِ خود طوری تعبیر و تفسیر می‌کند که معنایی دیگرگونه و حتی شاید متضاد با نظر گوینده حاصل شود. او با به کارگیریِ جابه‌جایی‌های وجه نشانه‌ای جریانِ آرام و آسوده‌ی گفتمانِ ارتباطی را آشفته و متزلزل می‌کند تا "متنِ زبانی به یک قانون و یک معنا" محدود نشود (کریستوا، ۱۲۷:۱۹۸۰).

از سوی دیگر، این گفتار هذیان‌گونه امکانِ "انتقادِ اجتماعی" را نیز فراهم می‌آورد (نیلی، ۳۲۳:۱۹۹۱). هملت بازی‌های زبانیِ زیرکانه‌ای ابداع می‌کند تا کلان‌روایت‌هایی را که نهادهای فرهنگی، اجتماعی و سیاسیِ مقتدر برایِ مشروعیت بخشیدن و موجه جلوه دادن به اقتدار خود وضع کرده‌اند سرنگون کند. کاربردِ مبتکرانه‌ی همین شگردهاست که از او شاهزاده‌ای یاغی و قانون‌شکن می‌سازد، کسی که انتقام‌جویی شخصی را به کنشی مبارزه‌جویانه علیه هر گونه اِعمالِ محدودیت و فرامینِ به‌هنجارسازیِ نهادهایِ قدرت مبدل می‌کند.کریستوا طغیان‌گری و ایستادگی در مقابل "موانع، ممنوعیت‌ها، افرادِ مقتدر و قانون" را سبب‌سازِ شادی و رضایتِ خاطری می‌داند که حاصلِ قاعده‌ی لذت[2] است و بنابراین با ناخودآگاه و رانه‌های نهفته در کورای نشانه‌ای ارتباط دارد (۷:۲۰۰۰). این شورش تنها قواعدِ زبان را درهم نمی‌ریزد بلکه از همه‌ی قوانینِ اجتماعی عدول می‌کند و به گفته‌ی ماری اسمیت به "یک فرآیندِ مستمرِ انتقاد" منجر می‌شود که امورِ گوناگونی را دربرمی‌گیرد (لچت و زورناتزی، ۱۳۱:۲۰۰۳). بدین ترتیب امرِ شخصی و امرِ سیاسی دیگرباره جدایی‌ناپذیر می‌نماید زیرا دغدغه‌ها و دل‌مشغولی‌های هملت به مشکلاتِ شخصی او محدود نمی‌ماند و پرسشگریِ فلسفی‌اش به مسائلِ سیاسی، فرهنگی، میهنی و حتی کیهانی تسرّی می‌یابد. در این پرسش‌ها، با اتکا به

1.denotation 2.pleasure principle

"نیروی تردید" (آرین ۹۷)، هملت ناباوریِ خود را به برخی کلان‌روایت‌های زمانه‌اش آشکار می‌کند به ویژه کلان‌روایت‌هایی که پاسدارِ مشروعیت و مقبولیت گفتمانِ مسلطِ سیاسی و اجتماعی هستند. هر کلان‌روایتی بازی‌های زبانیِ[1] خود را ابداع و ترویج می‌کند تا سوژه‌ها را رام و مطیع گردانده، مرزبندی‌های سیاسی و اجتماعی و طبقاتی را شکل دهد و تعریف نماید؛علاوه براین کلان روایت ها رفتارهایِ به هنجار را رقم زده و روابطِ میانِ سوژه‌ها را نیز سامان‌دهی می کند. بنابراین پای‌بندی و باور به این کلان‌روایت‌ها به منزله‌ی عقلانیت و شعور و آگاهی است و رد و انکار و ناباوری نسبت به آن‌ها بی‌خردی محسوب می‌شود. بازی‌های زبانیِ مشروعیت‌بخش به کلان‌روایت‌ها "متکی به معنایِ صریحِ گفته هاست که سنگِ بنایِ موسساتِ آموزش" بر آن‌ها استوار می‌گردد و یکسان‌سازیِ مطلوبِ نهادهای قدرت از طریقِ آن‌ها اعمال می‌شود (لیوتار، ۱۹۸٤: ۳۰). برای ایستادگی در برابرِ گفتمانِ یکپارچه‌ی این نهادها باید شگردهایِ گفتمانیِ تازه‌ای ابداع کرد که به ناگزیر در مسیری کاملا متضاد حرکت کنند و غیرارجاعی باشند. نهادهای قدرت متکی به "گزاره‌هایی صریح حاکی از حقیقتِ محض" هستند (همان) در حالی که گفتمانِ جنون با بهره‌گیری از توانشِ وجهِ نشانه‌ای و زبانِ شاعرانه با خلقِ استدلال‌های ناهمسو با باورهای کهن می کوشد آن اعتقادات را به چالش بکشد و اندیشه‌های نوین بی‌افریند. هرچند بازی‌های زبانیِ گفتمانِ مسلط درصددِ نیل به توافقِ همه جانبه است، شگردهایِ زبانیِ هملت درصددِ لغوِ این توافق و همسانی و تاکیدِ ناسازواری‌ها و جایگزینی پنداشت‌های کهنه با ایده‌های نو و نامتعارف است. برای مثال، در دورانِ رنسانس این اعتقاد که بدنِ پادشاه در اصل با بدنِ رعایایش متفاوت است حقیقتی مسلم شمرده می‌شد (اسکولز، ۵:۲۰۰۰).در یکی از مباحثاتش با کلادیوس، هملت که "به تمام آن‌چه حقیقتِ مطلق انگاشته می‌شود، به دیده‌ی شک و تردید می‌نگرد" (اولیایی‌نیا ۷۸)،این باور به خلوص و برتری بدنِ پادشاه را زیر سوال می‌برد و نفی می‌کند زیرا از دیدِ او در چرخه‌ی هستی، همه‌ی جانداران در یک زنجیره‌ی هم‌پیوسته که در آن هیچ موجودی بر دیگری برتری ندارد، می‌توانند با هم آمیخته شوند:

هملت. آدمی می‌تواند با کرمی که از بدنِ شاهی تغذیه کرده است ماهی بگیرد و خود همان ماهی را که آن کرم را خورده نوشِ جان کند.

کلادیوس. مقصودت از این گفته چیست؟

1.language games

هملت. هیچ، جز آن که به شما نشان دهم چگونه بدنِ پادشاهی ممکن است به یکباره سر از دل و روده‌ی گدایی درآورد. (۳۱-۲۷ .۳ .٤)

در صحنه‌ای دیگر، هملت شاه را "چیزی ... ناچیز" وصف می‌کند و بدین ترتیب علاوه بر به سخره گرفتنِ باور به بدنِ پاک و برترِ پادشاه، تمایزاتِ طبقاتی و رده‌بندی‌هایِ اجتماعی را نیز نقض می‌کند. گفتمانِ خودساخته‌ی او با به‌کارگیریِ قابلیت‌های خصلتِ نشانه‌ای زبان، نه فقط قواعدِ وجهِ نمادین بلکه هنجارهایِ رایجِ زمانه‌اش را نیز دچار تزلزل می‌کند و موردِ تهدید و تردید قرار می‌دهد.

منتقدانِ بسیاری واگویه‌هایِ تکه‌پاره‌ی اوفیلیا را وجهِ مشخصه‌ی عدمِ تعادل روانیِ او می‌دانند. لیکن گفتارِ او صرفاً سخنانی جنون‌آمیز نیست؛ با برخوانیِ "عباراتِ قالبی، داستان‌ها، و ترانه‌ها" او قصه‌ی "دگردیسی و فقدان" را باز می‌گوید (نیلی، ۳۲۳:۱۹۹۱). قدرتِ ترانه‌هایش که عصاره‌ی عواطفِ او هستند، او را در بیانِ اندوهِ عمیقش و سوگواری برایِ عزیزانش یاری می‌کنند. حرکات و اطوار و اشاراتِ جسمانیِ او نیز به یاریش می‌آیند و کمبودهایِ زبانِ شفاهی را برطرف می‌کنند. الین شوالتر معتقد است که بازنمایی اوفیلیا به همین دلیل غالباً بیشتر "موسیقایی بوده تا بصری یا شفاهی" (۸۳:۱۹۸۵). می‌توان گفتمانِ جنون اوفیلیا را نیز با وجهِ نشانه‌ای در پیوند دانست و دگردیسی او از خرد به دیوانگی را همسنگِ گذار از وجهِ نمادین به سویِ کورایِ نشانه‌ای شمرد. همین است که او را قادر می‌سازد تا علیه تمامیِ قید و بندهایی که ساحتِ‌نمادین بر او تحمیل کرده طغیان نماید و رهایی‌اش بیش از همه در گفتارش نمود یابد. از دیدگاهِ کریستوا، وجهِ نشانه‌ای حاویِ معانیِ مرتبط با رانه‌ها و عواطف است که بر اساسِ فرآیندهایِ اولیه سازمان‌ده‌ی می‌شوند. نمودهای حسیِ آن‌ها نیز غالباً غیرِ شفاهی است و از طریقِ آوا، آهنگ، ضرباهنگ، رنگ، رایحه و ... درک می‌شوند. بر این اساس می‌توان گفت که آوازخوانی که آمیزه‌ای از آهنگ و سخن است با قلمروِ نشانه‌ای پیوندِ نزدیکتری دارد. علاوه بر کشاکشِ همیشگی میانِ این دو که سوژه را همواره در روندِ تلاطم و دگرگونی نگاه‌می‌دارد، عواملِ بیرونی نیز در شکل‌گیریِ شخصیتِ سوژه موثر هستند. کریستوا با ارجاع به نظریاتِ فروید توضیح می‌دهد که بخشی از انرژیِ نهاد[1] به افرادی که ما به عنوانِ دیگری شناسایی می‌کنیم منتقل و در وجودِ آن‌ها ذخیره می‌شود. ما به ویژه تحتِ تاثیرِ کسانی هستیم که دوستشان داریم و عشق خود مبادله‌ی دو جانبه‌ی انرژیِ روانی

1.id

را به همراه دارد. این تراکنشِ دوسویه می‌تواند هم امیدبخش و هم خطرآفرین باشد زیرا ارتباطِ دوجانبه با دیگری ممکن است به "حداعلای سامان‌بخشی" بیانجامد یا به "برهم خوردنِ ثبات و ویرانی" منجر شود (کریستوا، ۱۹۸۷: ۱٤و۱۵). شخصیتِ اوفیلیا تا حدِ زیادی تحتِ تاثیرِ عزیزانش شکل پذیرفته یعنی پدر، برادر و دلدارش هملت. با نبودِ مادر، او در جهانِ نمادینِ مردسالار تنها رها می‌شود و پدر و برادرش ضرورتِ اطاعت از قوانینِ قلمروِ نمادین را به او می‌آموزند. اما بریدن از جهانِ نشانه‌ای ذهنِ سوژه را از شور و انرژیِ حیاتی تهی می‌کند و بدین‌ترتیب "نفس بیشتر به ماشینی خودکار شبیه می‌شود تا به انسان" زیرا بدونِ پیوند با وجهِ نشانه‌ای ، تلاش، دگرگونی و حسِ زندگی رنگ می‌بازد (مک‌آفی، ۱۰٦:۲۰۰٤). این دقیقاً مخمصه‌ای است که اوفیلیا در آن گرفتار است. از نظرِ کریستوا تنها طغیانِ خصلتِ نشانه‌ای علیهِ وجهِ نمادین می‌تواند از این بن‌بست راهی به بیرون بگشاید. برای اوفیلیا، جنون این شاهراه را می‌گشاید. پاره‌ای منتقدان اوفیلیایِ مجنون را فاقدِ هرگونه ویژگیِ شخصیتی دانسته و او را بیشتر تجسمِ مرگ، خلاء و نیستی (لنگ، ۱۹٦۵:۱۹۵) و نمودی از "غیاب و بی‌صدایی (هابس، ۱:۲۰۱٦) تعبیر می نمایند. اما در واقع این اوفیلیای مجنون است که بیشتر به یک شخصیتِ انسانی شباهت دارد. در آغاز، اوفیلیا بیشتر یک بازیچه و عروسکِ خیمه‌شب‌بازی است که عمدتاً موردِ خطاب قرار می‌گیرد و در پاسخ کمتر چیزی جز "اطاعت می کنم سرورم"؛ "خیر سرورم"؛ "آری، سرورم" از او شنیده می‌شود. گاه حتی به صراحت اعتراف می‌کند: "نمی‌دانم چه باید بیندیشم" (۱.۳.۱۰٤)؛ یا "اصلاً هیچ فکری نکردم" (۳.۲.۱۱٦) و به کرّات دیگران او را از سخن گفتن منع می‌کنند. در وادیِ جنون است که او صدایِ‌خود را بازمی‌یابد و با زبانِ ترانه‌هایش سخن می‌گوید و دیگران را به شنیدن وامی‌دارد. این ترانه‌ها "فضایی گفتمانی جدا از محدودیت‌های جنسیتی معمول درونِ خانواده و دربار" در اختیار او می‌گذارند (اسکالکویک، ۱۲۵:۲۰۰۲). در چنین صحنه‌هایی معمولاً اوفیلیا را آراسته به زینت‌هایی از گل‌ها و گیاهان طبیعی می‌بینیم که نی می‌نوازد و می‌رقصد و می‌خواند (شوالتر، ۸۰:۱۹۸۵). همه‌ی این عناصر با کورای نشانه‌ای و لاجرم با بدنِ مادرانه در پیوند است. حرکات، رفتار، ویژگی‌های فیزیکی، چهره و گیسوانِ آشفته‌اش نیز همگی جزیی از زبانِ غیرشفاهی هستند که او را در بیانِ احساساتش یاری می‌کنند و این‌ها همه به یگانه شمایلی از زنانگی که او می‌تواند برای خود برگزیند شکل می‌بخشند (همان).

دیگر شخصیت مجنون شکسپیر شاه لیر است که خشمش واژه‌ها را در ضرباهنگ و اصوات می‌گدازد و ذوب می‌کند. ماروین رُزنبرگ معتقد است که "بخشِ اعظمِ زبان در نمایشِ *شاه‌لیر* غیرِشفاهی است، یعنی برای چهره و بدنِ بازیگر طراحی شده است" به طوری که در این نمایش، چهره‌ها، بدن‌ها و اشیاء "نوعِ خاصی از شعر" را شکل می‌بخشند که سرشار از صنایعِ آوایی است: "شعری غیرِشفاهی آکنده از فریاد، نعره، ... نوایِ شیپور و انواعِ موسیقی" (۳۳۷:۱۹۷۲). به راستی هم بیانِ تجربه‌ی دردناکِ لیر زبانِ دیگرگونه‌ای را می‌طلبد که ترجمان خشم، رنج، درماندگی، پشیمانی و تنهاییِ او باشد (بروکز در دینگوال–جونز، ۱٤۰:۲۰۱٤) زبانی که "از کارکردِ ارجاعی سرباز [می‌زند] و آواها و صداها تواناییِ مرجعیت را از آن سلب" می‌کنند (آرین ۸٦). زبانِ شاعرانه از نظرِ کریستوا تنها به واسطه‌ی عبور از هنجارهای متعارف از زبانِ معیار بازشناخته نمی‌شود بلکه ویژگی‌های ملموس[1]، مادیّت و جسمانیّت[2] آن بدان تمایز می‌بخشد؛ یعنی اهمیّتِ ویژگی‌های مادیِ زبان –آوا، ضرباهنگ، هماهنگیِ موسیقایی –در زبانِ شاعرانه تحت‌الشعاعِ بیانِ معانی و اشاره به اشیاء و امور قرار نمی‌گیرد (رودیز، ۵:۱۹۸۰).کریستوا توانشِ ایجادِ چنین زبانی را در وجهِ نشانه‌ای می‌بیند که "آواپردازی[3]، هم‌صامتی[4] و پرنواختی[5]" را ممکن می‌کند (۱٦:۱۹۸۷). گفتارِ شاه لیر در واپسین پرده‌هایِ نمایشنامه، چون آواهای کودک در کورایِ نشانه‌ای، "پژواک‌گونه، صوت‌محور، موزون، توام با ایماواشاره، پرقوّت و آهنگین" است (همان ۱۲٦). این "سازگانِ نشانه‌ای غیرِشفاهی" وجهِ مشخصه‌ی جنونِ لیر است؛ به علاوه لیر هم مانندِ اوفیلیا، در اوج جنون در پرده‌ی چهارم، صحنه‌ی هفتم، آراسته به گل و گیاه بر صحنه ظاهر می‌شود و با صدایِ بلند آواز می‌خواند (ونتزل، ۱۵۲:۲۰۱۰). پادشاهِ عقل‌باخته ابزارهایِ فرازبانی را –از آواها گرفته تا حرکات و ویژگی‌هایِ ظاهری –به کار می‌گیرد تا درد و رنجِ خود را بیان کند. سرانجام آن‌گاه که لیر و مشاورِنابینایش گلاستر در صحنه های پایانی نمایش به هم می‌رسند، پادشاهِ دیوانه دیگر با صدایش یکی شده است به طوری که گلاستر با شنیدنِ سخنانِ او فریاد برمی‌آورد: "من این صدا را می‌شناسم" (٤.٦.۹۵).

همان‌گونه که جایگاهِ او در ساحتِ نمادین در مقام فرمانروا و پدرِ مقتدر متزلزل

1.concreteness
2.materiality
3.vocalization
4.alliteration
5.rhythmicality

می‌شود و سرانجام از بین می‌رود، لیر نیز علیهِ هنجارهایِ نظمِ نمادین سر به شورش برمی‌دارد و آن‌گاه که خود را تنها و رانده‌شده گرفتارِ توفان می‌بیند، از توفانِ سهمگین می‌خواهد که این جهانِ ستمگر را درهم‌کوبد و ویران نماید (۱-۹. ۲. ۳). آن‌چه گفتارِ او را در این صحنه تاثیرگذار و کوبنده جلوه می‌دهد تنها انباشتِ واژه‌ها، معانیِ استعاری و مفاهیمِ متضادی نیست که لیر در سخنانِ خود به هم می‌آمیزد بلکه تاکید بر کیفیتِ مادیِ زبان، جریانِ سیال و خروشانِ نثر، قدرت، طنینِ شعرگونه و هماهنگیِ آواها با سروصداهایی است که توفان در فضایِ پیرامون او به راه انداخته است. تاثیرِ ناهنجار و ناخوشایندِ تکرارِ آواهای سایشی و انفجاری سبب می‌شود که تماشاگران بی‌رحمی و خشونتِ طبیعت و خشمِ بی‌پایانِ لیر را در رگ و پیِ خود احساس کنند. بدین سان، "دیوانگیِ لیر با قیل‌وقال و سروصدا پیوند می‌خورد"، گفتار از هم می‌پاشد و زبان به "آوایِ محض" مبدّل می‌شود (رودر، ۲۰۰۷). این آواها و اصوات که به خصلتِ نشانه‌ای مرتبط هستند به جای معنا، کیفیتِ جسمانی و مادیِ زبان را برجسته می‌سازند و با تداخل در گفتارِ شفاهی، سازگانِ دلالتیِ معنامحورِ وجهِ نمادین را به چالش می‌کشند تا نه تنها بر ذهن بلکه بر جسم و جانِ بیننده نیز تاثیر بگذارند.

و دیگر شخصیت مجنون شکسپیر لیدی مکبث است که آشفتگیِ روانیِ اش به گسستِ او از قلمروِ نمادین می‌انجامد. جنونِ لیدی مکبث تنها در یک بخشِ کوتاه در پردهِ پنجم، صحنه‌ی یکم نمایش داده می‌شود. او در این بخش واردِ صحنه می‌شود، چند جمله گویی خطاب به همسرش که آن‌جا حضور ندارد، برزبان می‌آورد و طیِ حرکاتی تکراری ادایِ دست شستن درمی‌آورد. لیدی مکبث برخلافِ اوفیلیا در پریشان‌حالیِ جنون چندان سخن نمی‌گوید و حرف‌هایش عمدتاً تکرارِ سخنانی است که پیش‌تر گفته است به طوری که به نظر می‌رسد توانایی سخن گفتن را از دست داده است. گویی او دیگر در "جایگاهِ تولید زبان" قرار ندارد (کریستوا، ۱۹۸٤:۱۲٤). آن‌چه در این صحنه برزبان می‌رانَد تحتِ اختیارِ عقلِ سلیم و حاصلِ فعالیتِ آگاهانه‌ی قوایِ عقلانی و جسمانیِ او نیست. نیلی معتقد است که در گفتارِ شخصیت‌های مجنون شکسپیر "نقلِ قول" اهمیتِ ویژه‌ای دارد و علاوه براین معمولاً "چندپاره‌گی، وسواس و تکرار" از وجوهِ مشخصه‌ی گفتار این شخصیت‌ها است (۱۹۹۱:۳۲۳). این توصیف بیش از همه در مورد شیوه‌ی بازنماییِ پریشان‌حالیِ لیدی مکبث مصداق دارد. گذشته از سخنانش، دیوانگیِ لیدی مکبث در زبان بدنش و پاره‌ای از نشانه‌های فرازبانی دیگر چون حرکات، حالتِ موها و نحوه‌ی پوششِ

او نیز نمود می‌یابد (ونتزل، ۱۵۲:۲۰۱۰). اگر وجهِ مشخصه‌ی گفتارِ شاه لیر آهنگین بودنِ است و اگر گفتارِ اوفیلیا با آوازخوانیِ او از دیگر شخصیت‌ها متمایز می‌شود، گفتارِ جنون‌آمیزِ لیدی مکبث در حالتی از بهت و خوابگردی، که بیشتر با ناخودآگاه و قلمروِ نشانه‌ای مرتبط است، برزبان رانده می‌شود. حرکاتش بیش از سخنش درونیّاتِ او را که به شدت می‌کوشد آن‌ها را سرکوب کند آشکار سازد. از دیدگاهِ کریستوا، این "جنبندگی[1]"، چون همه‌ی ویژگی‌های صوتی از متعلقاتِ وجهِ نشانه‌ای است. فوکو این گفتار را "زبانِ خاموش" می‌خواند که با حرکاتِ بدن گونه‌ای "بیانِ قابلِ رویت" را شکل می‌بخشد (۲۳۷:۲۰۰۶). لیکن این علائم نگران کننده‌اند زیرا مبین این هستند که لیدی مکبث "فردی روان‌پریش[2] است که توانایی کاربستِ زبان به شیوه‌ای معنادار را از دست داده است" (مک‌آفی، ۱۹:۲۰۰٤). به گفته‌ی کریستوا، در فرآیندِ روان‌پریشی، یکپارچگیِ سوژه به مخاطره می‌افتد و کارکردِ شفاهی مختل می‌شود (۱۲۵:۱۹۸٤). وجه نشانه‌ای ذاتاً اخلال‌گر، آشوب‌زده و پرشور است و وجهِ نمادین باید این تب‌وتاب را مهار کند. نبود یا حذفِ هر یک از این دو خصلت به اختلالِ شدید و جدّی در فرآیندِ دلالتی می‌انجامد. فروپاشیِ زبان از دست رفتنِ هویّت را درپی‌دارد زیرا فهمِ سوژه از "خود" با ورود به ساحتِ نمادین و همزمان با زبان‌آموزی صورت می‌پذیرد. کریستوا توضیح می‌دهد که برای یک فردِ روان‌پریش، سازگانِ نمادین رفته‌رفته درهم‌می‌شکند و واقعیت فرومی‌ریزد (٤٦:۱۹۸۹). آن‌گاه که تعادلِ درون‌زاد میانِ "بنیادهایِ نشانه‌ای" و "نشانه‌های زبان‌شناختی" ازهم می‌پاشد، "توانایی سوژه برای آفرینشِ معنا" نیز از بین می‌رود (همان). بنابراین درد و رنجِ ناشی از آسیب‌هایِ روانی و خاطراتِ عذاب‌آور واپس رانده نمی‌شود بلکه دائماً به ذهن فراخوانده می‌شود و "این بازآوری و بازنماییِ امرِ واپس‌رانده به *بیانِ مبسوط*[3] آن در قالبِ نمادین نمی‌انجامد" (همان، تاکید در اصل). بدین‌سان نشانه‌های زبان‌شناختی به جایِ این که با بیانِ مشروح امکانِ رهایی از فقدان را فراهم کنند، تنها "عاجزانه آن را مکرراً مرور می‌کنند" (همان). از آن جا که جراحتِ روانیِ تجربیاتِ هولناکِ لیدی مکبث قابلِ واپس‌رانی یا بازنمایی نیست، پس به صورتِ خاطره‌ای بی‌وقفه و تکرارشونده درمی‌آید که او آن را در حینِ خوابگردی به تقلیدی بی‌پایان از شست‌وشویِ دست‌هایش ترجمه می‌کند، اما لکه‌هایِ آلاینده‌ی این خاطرات

1.motility
2.psychotic
3.elaboration

پاک‌شدنی نیست و گفتارِ بی‌معنایش نیز توانِ بیانِ رنجِ او را ندارد.

از دیدگاهِ کریستوا، طغیانِ وجه نشانه‌ای علیه وجهِ نمادین باید همواره درونِ‌وجهِ نمادین صورت پذیرد زیرا به محضِ ورودِ فرد به ساحتِ نمادین و جایگیر شدن در آن قلمرو، ترکِ این عرصه دیگرامکان‌پذیر نیست. گسست از عرصه‌ی نمادین مترادف با مرگ و نیستی است. بنابراین عبور از این قلمرو تنها در صورتی می‌تواند "ثمربخش و سازنده" باشد که "قوانینِ زبان، جامعه، فرهنگ، و هویتِ ادیپی" کاملاً نقض نشده باشد؛ وگرنه این امر قطعاً به "نابودیِ کامل"، "روان‌پریشی" و "خودویران‌گری" می‌انجامد (اسمیت، ۱۳۱:۱۹۹۸). لیدی مکبث بیش از همه‌ی شخصیت‌های مشابه در نمایشنامه‌های شکسپیر در وادیِ جنون پیش می‌رود و از عقلانیت دور می‌شود، به ویژه از این رو که وجهِ نمادین زبان را به کلّی طرد می‌کند تا جایی که کاملاً از سخن گفتن عاجز می‌شود و سرانجام به کامِ مرگی اسرارآمیز فرومی‌رود که او را از قلمروِ نمادین بیرون می‌برد.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیلی که از این نمونه‌ها ارائه شد، به روشنی می‌توان دید که چگونه شکسپیر زبان را به یکی از شیوه‌هایِ بازنماییِ جنون در تراژدی‌هایِ خود مبدل می‌سازد. این گونه‌ی خاص از زبان تنها متکی به گفتارِ شفاهی نیست بلکه از سایرِ شیوه‌هایِ بیان و گونه‌هایِ زبانِ غیرشفاهی از جمله حرکاتِ چهره و بدن، نحوه‌ی پوشش، ضرباهنگِ کلام، صنایعِ شعری و آوایی نیز بهره می‌گیرد. همه‌ی این ابعاد که در عرصه‌ی "زبان" گنجانیده می‌شوند با آن‌چه جولیا کریستوا به عنوانِ خصلتِ نشانه‌ای زبان تعریف می‌کند ارتباط دارند. زبانِ شخصیت‌های مجنونِ شکسپیر با این بُعد از کردارِ دلالتی قرابت دارد زیرا آکنده از صنایعِ شعری و آوایی است که پا را از محدوده‌ی معنایِ واحد و قراردادیِ نشانه‌های زبان شناختی زبانِ نمادین فراتر می‌گذارند و چندمعنایی، تکثر و کیفیتِ موسیقایی به زبان می‌بخشند تا اثرگذاریِ آن را افزون کنند و ابعادِ نوینی از معنازایی را ممکن سازند. این گرایش به خصلتِ نشانه‌ای در هر یک از شخصیت‌هایِ موردِ مطالعه به گونه‌ای بروز می‌کند. هملت زبانی شاعرانه و پرابهام را برمی‌گزیند که علاوه بر آهنگین و استعاری بودن، چندمعنا و ناسازه‌وار است. در عینِ حال او گزاره‌هایی خلق می‌کند که کلان‌روایت‌هایِ گفتمانِ مسلط را به چالش می‌کشد و حتی گاه نقض می‌کند. زبانِ شاه لیر به آوایِ محض و اصواتِ آهنگین تبدیل می‌شود که عمقِ

درد و رنجِ او را بیان می‌کنند. ترانه و آوازخوانی زبانِ اوفیلیا می‌شود و به او امکان سخن‌پردازی و شنیده شدن می‌دهد. اما لیدی مکبث به کلی از قلمرو نمادین فاصله می‌گیرد و توانایی به کار گرفتنِ زبان شفاهی را از دست می‌دهد و برون‌رفتِ او از ساحتِ نمادین به مرگ و نیستی می‌انجامد.

منابع

– آرین، آزیتا. "گریز از ساختارِ ادیپی." نشریه‌ی *نقد زبان و ادبیات خارجی*. دوره‌ی ۱۱، شماره ۱۵. (پاییز و زمستان ۱۳۹٤): ۱۰۹–۷۷.

– اولیایی نیا، هلن. "بررسی نقش‌مایه‌ی نامه در نمایشنامه‌ی هملت." نشریه‌ی *نقد زبان و ادبیات خارجی*. دوره‌ی ۲، شماره ۳ (پاییز و زمستان ۱۳۸۸): ۸۵–۷۵.

- Becker-Lecrone, Megan. 2005. Julia Kristeva and Literary Theory. London: Palgrave: Macmillan.

- Calbi, Maurizio.2006. Approximate Bodies: Gender and Power in Early Modern Drama and Anatomy. New York: Taylor & Francis e-Library, Routledge.

- Charney, Maurice and Hanna Charney. 1977. "**The Language of Mad Women in Shakespeare and His Fellow Dramatists.**"Sings, Vol. 3. No. 2. 451-460. JSTOR. Web. 14 July 2017.

- Chen,Yi-Chi. 2011. "**Pregnant with Madness: Ophelia's Struggle and Madness in** Hamlet." Intergrams. Web. 30 April 2016.

- Dingwall-Jones, Christopher. 2014. "**'Antic dispositions?' The Representations of Madness in Modern British Theatre.**" Diss. University of Kent. Web. 30 April 2016.

- Foucault, Michel. History of Madness. 2006. Ed. Jean Khalfa. Trans. Jonathan Murphy and Jean Khalfa. London and New York: Routledge.

---. The History of Sexuality, Vol.1: An Introduction. 1978. Trans. Robert Hurley. New York: Pantheon Books.

- Hobbs, Kathryn. "**The Anatomy of Madness: Ophelia and the Body.**" Web.27 April. 2016.

- Kristeva, Julia.1980. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

---. Revolution in Poetic Language. 1984. Trans. Margaret Waller. New York: Colum-

bia University Press.

—. Black Sun: Depression and Melancholia. 1989. Trans. Leon S Roudiez. New York: Columbia University Press.

—. Tales of Love. 1987. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.

—. The Sense and Non-sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis. 2000. Trans. Jeanine Herman. Vol.1. New York: ColumbiaUniversity Press.

Lacan, Jacques. Écrits: A selection.2005. Trans. Alan Sheridan. London and New York: Routledge.

- Laing, R. D. 1965. The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness. London: Penguin Books.

- Lechte, John. 1994. Fifty Key Contemporary Thinkers from Structuralism to Post-modernity. London and New York: Routledge.

- Lyotard, Jean-Francois. 1984. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.

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

- Neely, Carol Thomas. 1991. "**Documents in Madness: Reading Madness and Gender in Shakespeare's Tragedies and Early Modern Culture.**" Shakespeare Quarterly, Vol. 42. No. 3: 315-338. JSTOR. Web. 29 Nov. 2011.

- Payne, J. F. 2004. "**Jorden, Edward (**d. **1632)".** rev. Michael Bevan. Oxford Dictionary of National Biography, Oxford University Press. Web. 16 Feb 2017.

- Riemer, A. P. 1993. "**Troubled Speech: The Representation of Madness in Renaissance Drama.**"Sydney Studies in English. Vol. 19: 21-30. Web. 29 April 2016.

- Roder, Caroline. 2007. "**Invading the Body: Sound and (Non-)Sense in** King Lear**.**" Shakespeare Seminar Online. Issue 5. N. pag. Web. 26 May 2016.

- Rosenberg, Marvin. 1972. The Masks of King Lear. London and Toronto: Associated University Press,

- Roudiez, Leon S. Introduction. 1980. .Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art. By Julia Kristeva. Ed. Leon S. Roudiez. Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, and Leon S. Roudiez.New York: Columbia University Press. 1-20.

---. Introduction.1984. Revolution in Poetic Language. By Julia Kristeva. Trans. Margaret Waller. New York: Columbia University Press.. 1-11.

William Shakespeare. Hamlet. 1997. Ed. Ramji Lall. 10thed. New Delhi: Rama Brothers.

---. King Lear. 1997. Ed. Ramji Lall. 10thed. New Delhi: Rama Brothers.

---. Macbeth. 1996. Ed. Rajinder Paul. 6thed. New Delhi: Rama Brothers.

- Schalkwyk, David. 2002. Speech and Performance in Shakespeare's Sonnets and Plays. New York: Cambridge University Press.

- Scholz,Susanne. 2000. Body Narratives: Writing the Nation and Fashioningthe Subject in Early Modern England**.** Houndmills and New York: Palgrave/St. Martin's Press.

- Schulthies, Michela. 2015. "**Lady Macbeth and Early Modern Dreaming.**" M. A. Thesis. Utah State University.

- Showalter, Elaine. 1985. "**Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism.**" 77-94 in Shakespeare and the Question of Theory, Patricia Parker and Geoffrey Hartman.New York: Taylor and Francis.

- Smith, Anne-Marie. 1998. Julia Kristeva: Speaking the Unspeakable. London: Pluto Press.

---. "**Transgression, Transubstantiation, Transference.**" 130-138 in The Kristeva Critical Reader**,** JohnLechte and Zournazi, eds. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Wenzel, Peter. 2010. "**Word and Action in the Mad Scenes of Shakespeare's Tragedies.**" 141-155 in William Shakespeare: Tragedies, Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism.

- Widawsky, Rachel. 2014. "**Julia Kristeva's Psychoanalytic Work.**" Journal of American Psychoanalytic Association. 62.1: 61-67.