A Semiotic Analysis of Modernization and Identity Conflict in the Iranian New Wave Cinema: A Case Study of *Mr. Haloo* (i.e. Aqayeh Haloo) and *The Suitor* (i.e. Khastegar) Based on Julia Kristeva's Theory

Asiyeh Mohajeri[*]
Abdolrafi Rahimi[**]
Mohsen Bahramnejhad[***]
Bagherali Adelfar[****]
Seyyed Mohsen Alavipour[*****]

This study, assuming the representation of the conflict between tradition and modernity in Iranian New Wave cinema, examines the behavior and disorientation of the tradition-oriented subject in confronting accelerated modernization and state cultural policies. The aim of the research is to represent the identity crisis of the tradition-oriented subject in response to these processes. The central question is how the interaction between the semiotic and symbolic orders in the

[*]Corresponding Author: Ph.D. student in History, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.
as.mohajeri61@gmail.com
0009-0009-4751-4950
[**]Associate Professor, Department of History, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.
rahimi@hum.ikiu.ac.ir
0000-0002-1645-0300
[***]Professor, Department of History, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.
bahramnejad@hum.ikiu.ac.ir
0000-0002-3936-9345
[****]Professor, Department of History, Faculty of Literature and Humanities, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.
b.adelfar@ikiu.ac.ir
0009-0003-3719-4830
[*****]Associate Professor, Department of Political Science, Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran.
alavipour@ihcs.ac.ir
0000-0001-7996-0538

films *Mr. Haloo* and *The Suitor* reflects the identity crisis of tradition-oriented subjects. This study, relying on Julia Kristeva's theory of language and meaning, is qualitative and based on a semiotic analysis of selected sequences. The findings indicate that disruptions in the coordination between the semiotic and symbolic orders lead to identity fragmentation and psychological disarray in the subject. The study emphasizes the importance of a dialectical analysis of the semiotic and symbolic realms and its role in reinterpreting meanings within cultural and social layers.

Keywords: semiotic order, symbolic order, Julia Kristeva, Iranian New Wave cinema, modernization, identity conflict

Introduction and Statement of the Problem

In the 1960s and 1970s, Iranian cinema transformed from an imported, limited, and largely entertaining medium into a problem-oriented and thoughtful form capable of revealing hidden layers of collective life and narrating and critiquing the cultural and political conditions of society. During this period, with transformations in social structures, urban growth, the expansion of the middle class, mass rural-to-urban migration, and a deepening gap between traditional and modern lifestyles, the cinematic representation of Iran moved away from simple, hero-centered, and repetitive narratives toward depicting identity crises, value conflicts, and generational tensions. This shift was not merely a change in audience taste but indicated a broader shift in collective consciousness and a sense of crisis in response to modernization imposed from above and accelerated upon society.

Within this context, the Iranian New Wave, as a modernist and critical movement, distanced itself from the dominant logic of *Film Farsi*—characterized by melodrama, superficial hero-making, and fixed narrative formulas—and, relying on realist storytelling and multilayered character development, established a new cinematic language. In this language, the tension between deep-rooted tradition and rapid modernization, the rupture between village and city, and the conflict between individual desires and dominant social structures

were central. The Iranian subject was depicted not as a stereotypical type but as a disoriented, fragmented individual caught between conflicting orders, seeking their place in a transforming world. From the perspective of political theory, this cinematic movement can be understood beyond merely aesthetic transformation; the New Wave, as a culturally based visual expression, becomes a socio-political text in which meaning and power are negotiated. While reflecting the official discourse of the Pahlavi era, this cinema critiques state cultural policies, the imposed definition of national identity, and the idealized image of the "modern Iranian," questioning the limits and contradictions of this project. Through these representations, mechanisms of domination, forms of symbolic resistance, methods of marginalization, and the legitimacy crisis of the existing order in the years leading up to the revolution are revealed indirectly and symbolically.

This study, assuming the representation of the conflict between tradition and modernity in Iranian New Wave cinema, examines the behavior, speech, and disorientation of the tradition-oriented subject in confronting accelerated modernization and state cultural policies. The central question is: How does the interaction between the semiotic and symbolic orders in the films *Mr. Haloo* (Dariush Mehrjui, 1970) and *The Suitor* (Ali Hatami, 1971) reflect the identity crisis of tradition-oriented subjects within the context of modern urban transformations? These two films were purposefully selected because both center on a male character rooted in tradition, who, in confronting women embodying signs of modernity and failing to establish romantic relationships or marriage, reaches an impasse. This impasse is not merely the failure of an individual relationship but dramatizes the crisis of a historical subject. The male protagonists in both films represent subjects who cannot find a stable place in either the traditional or modern order: their ties to collapsing past structures are weakening, while full integration into the new order remains impossible, leaving them suspended and alienated. The aim of this research is to investigate the dialectic between these two realms and explain the failure of the modernization identity project through a semiotic analysis of these films—demonstrating how state cultural

policies, at the level of collective unconscious and lived experience, produce crises.

Research Method

Key sequences from both films were selected based on criteria such as the presence of traditional symbols, confrontation with modernity, portrayal of gender relations, and explicit or implicit indicators of the subject's psychological crisis. They were analyzed at three levels: semiotic, symbolic, and dialectical. At the semiotic level, attention was paid to music, rhythm, silence, gazes, and camera movement; at the symbolic level, dialogues, social situations, roles, and narrative structure were examined. At the dialectical level, the interaction, overlap, or rupture between the semiotic and symbolic levels and their impact on the construction of the subject's identity were analyzed. Data were collected through repeated and participatory observation and coded based on an open categorization of signs in both semiotic and symbolic orders.

Literature Review

Previous research indicates that although Kristevan semiotic approaches have been applied in visual arts and Persian literature, the interaction between the semiotic and symbolic orders in Iranian films has not been studied.

Theoretical Framework

This study is grounded in Julia Kristeva's theory of language, which views language as a dialectical space between the semiotic and symbolic orders. Inspired by Freudian psychoanalysis and critically reinterpreting Lacan, Kristeva argues that subject formation does not occur at a fixed point but through a fluid process between pre-linguistic, bodily, and affective drives (the semiotic) and the rule-governed structures of language and socio-cultural institutions (the symbolic). The semiotic is associated with the chora: a pre-linguistic, bodily space in which mother-child relations, rhythms, sounds, and unconscious energies operate in emotional and corporeal experience rather than fixed concepts. The symbolic, in contrast, is the realm of

grammar, law, institutions, social roles, and paternal order that situates the subject within a network of stabilized meanings and defines identity. Unlike Lacan, who emphasizes the dominance of the symbolic order and the repression of desire, Kristeva stresses the dynamic interaction between these two realms, noting that the semiotic is never entirely suppressed and continually re-emerges in language and culture through ruptures, slips, rhythms, and emotional outbursts. A relative balance between these orders constitutes the "subject-in-process," a constantly becoming and evolving subject whose identity is never fully fixed. Disruption in this balance—either through excessive repression of the semiotic by the symbolic or the unchecked eruption of the semiotic and collapse of the symbolic—leads to identity fragmentation and psychological disorder.

In Pahlavi-era Iran, the symbolic order is observable in state modernization policies, official development discourse, and pre-defined notions of the modern citizen, while the semiotic manifests in local traditions, customs, emotions, religious embodiment, and gender relations that remain marginal to the official order. Cinema's dual nature (visual-auditory) makes it an unparalleled arena for exploring this theoretical framework: the symbolic is expressed through narrative, dramatic structure, and dialogue, while the semiotic is conveyed through sound, music, editing rhythm, camera movement, mise-en-scène, and bodily presence, allowing the tension between the semiotic and symbolic to materialize within cinematic language itself.

In Mr. Haloo, Haj Rahim-Ali, representing traditional and moral order, comes from the village to the city and encounters modernizing Tehran, urban advertisements, an emerging middle class, new work relations, and modern women. The irregular rhythms of traditional music at the film's start evoke an emotional connection to the village and past attachments, which are disrupted by urban sounds, street noise, and modern music, producing an auditory dissonance between past and present. Shaky close-ups of Haj Rahim-Ali's face, montage sequences highlighting humiliation and failure, and the contrast between his simple, intimate language and the formal, distancing speech of others illustrate the dialectical rupture between the traditional semiotic and the modern symbolic order. Here, the traditional semiotic—present in his body, tone, gaze, and emotions—

comes under pressure from the rational, bureaucratic, urban symbolic order and, unable to find a new form of expression, transforms into repression, silent rage, and emotional failure.

In The Suitor, Khavari, a teacher, faces an urban and capricious woman and interacts within the traditional framework of courtship, using formal and polite language. At the semiotic level, his anxious body, repeated expressions, pauses, and nervous laughter reveal inner tension between desire and fear, showing how the semiotic manifests in daily behavior. At the symbolic level, class relations, the girl's family expectations, and modern standards of spouse selection create a structure in which the traditional subject is subordinate. The courtship scenario reveals the subject's inability to enter the modern symbolic order while exposing the hidden collapse of traditional structures; he can neither internalize the new rules nor rely on the old logic, leaving him in painful suspension.

Conclusion

The findings confirm that disruption in the semiotic-symbolic dialectic directly leads to the identity fragmentation of the tradition-oriented subject. The traditional symbolic order can no longer cope with the dynamics of modernity, and the modern symbolic order does not fully absorb the subject; in other words, neither provides the conditions for a coherent, low-tension identity. This suspended identity reflects the contradictions of accelerated modernization, which, without genuine interaction between tradition and semiotic innovation, produces unstable identity and paves the way for broader social and political crises in the years leading to the revolution.

Kristeva's theory thus provides an effective framework for understanding identity crises in Iranian New Wave cinema and Pahlavi cultural policies, demonstrating the importance of considering the interplay between language, body, desire, and power in cinematic analysis. It is recommended that this approach be extended to other New Wave and post-revolutionary films, with a focus on semiotic elements such as music, bodily expression, sound, and the role of women, to reveal deeper layers of meaning-making and identity conflict in contemporary Iranian culture.

Reference

Aghababaee, Ehsan; Mehdi ,Adibi, Mohammadi Jamal (2010) Narrative Analysis of Fantasy and Ideology in the Movie Aghaye- Halu, Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music [Honarhaye Ziba – Honarhaye Namayeshi va Musiqi], (42), 15–16.

Barrett, Estelle (2018) Kristeva Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts, Mehrdad Parsa ,Trans. Tehran: Shavand Publishing [Nashr-e Shavand].

ISBN 9786009785780.

Elliott, Anthony (2023) Social theory and psychoanalysis in transition: self and society from Freud to Kristeva (Parviz Sharifi Daramadi&Leila Torani Trans. Tehran: Gam-e No [Gām-e No].

ISBN 9786227450064.

Fath taheri, Ali; Parsa, Mehrdad (2012) A Study of the Concept of Semiotic Chora with a Reference to Plato's Timaeus, Wisdom and Philosophy [Hekmat va Falsafeh], 29(Spring), 77–92.

Freud, Sigmund (2015) The ego and the id (Amin Pasha Samadian ,Trans. Tehran: Pendar-Taban [Pendar-Taban].

ISBN 9786006895536.

Freud, Sigmund (2021) Beyond the pleasure principle (Mohammad Houshmand Vije,Trans. Tehran: Nashr-e Shoma-e.

ISBN 9786229959893.

Ghiyasvand, Mehdi (2013) Kristeva's Hermeneutics and Intertextuality. Wisdom and Philosophy [Hekmat va Falsafeh], 3(Autumn), 97–114.

Graham, Allen (2016) Intertextuality (Payam Yazdanjoo, Trans. Tehran: Markaz Publishing [Nashr-e Markaz].

ISBN 9789643056315.

Hatami, Ali (1971) The suitor [Film], Iran.

Jamee, Navid;Sharifzadeh, Mohammadreza;Mokhtabad Amreii, Seyed Mostafa; Adel, Shahabeddin (2022) An analysis on Iranian Cinema of 90th decade in mediation with the concept of Abject and Its relation to the feminine based on Julia Kristeva s thought. Journal of Performing Arts and Music [Name-ye Honarhaye Namayeshi va Musiqi], 29(Summer), 5–21.

Kristeva, Julia (1984) Revolution in poetic language. Columbia University Press.ISBN: 9780231056434

Kristeva, Julia (2023) Communal individuation. Tehran: Roozbehan Publishing [Nashr-e Roozbehan].

ISBN: 9789648175806.

McAfee, Noelle (2006) Julia Kristeva (Mehrdad Parsa,Trans. Tehran: Markaz Publishing [Nashr-e Markaz].
ISBN 9789643058913.
Mehrjui, Dariush (1970) Mr.Halu [Film].Iran.
Movallali, Keramat (2019) Foundations of Freudian–Lacanian psychoanalysis (13th ed.). Tehran: Ney Publishing [Nashr-e Ney]. ISBN 9786220602262.
Najafi, Zohre (2017) Analysis of the semiotic and the symbolic in Ghesseye Shahre Sangestan Based on Kristeva's Theory. Contemporary World Literature Studies [Pajouhesh-e Adabiyat-e Mo'aser-e Jahan], 2(Autumn & Winter), 615–639.
Nematollahi, Javad; Sayyad,Alireza. (2022) rn New Woman Akin to Mode Urban Way in thenew waveIslamic Revolution Era: -of Cinema in Pre Case Study of Films Mr. Naive (1973) and TheBalooch.
Interdisciplinary Studies in the Humanities [Motale'at-e Miyandesh-e dar Oloum-e Ensani], 2 (Spring), 127–152.
Payne, Michael (2001) Lacan, Derrida, Kristeva (Payam Yazdanjoo, Trans. Tehran: Markaz Publishing [Nashr-e Markaz].
ISBN 964-305-604-X.
Shahriari, Zahra ;Afarin, Farideh (2019) Semananalysis in Social Poster Entitled Nurture Women's Voices, by Parisa Tashakori According to the Ideas of Julia Kristeva. Women in Culture and Art [Zan dar Farhang va Honar], 2(Summer), 199–231.

دوفصلنامه علمی «پژوهش سیاست نظری»
شماره سی و هشتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۴: ۴۰۰- ۳۷۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۰۳
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل نشانه‌شناختی مدرنیزاسیون و تعارض هویتی در موج نو سینمای ایران (مطالعهٔ موردی: «آقای هالو» و «خواستگار» بر اساس نظریهٔ «ژولیا کریستوا»)

آسیه مهاجری*
عبدالرفیع رحیمی**
محسن بهرام‌نژاد***
باقرعلی عادل‌فر****
سید محسن علوی‌پور*****

چکیده

این پژوهش با فرض بازنمایی تعارض سنت و مدرنیته در سینمای موج نو ایران، به بررسی رفتار و سرگشتگی سوژهٔ سنت‌مدار در مواجهه با مدرنیزاسیون شتاب‌زده و سیاست‌های فرهنگی دولت می‌پردازد. هدف پژوهش، بازنمایی بحران هویت سوژهٔ سنت‌مدار در مواجهه با این فرایندهاست. پرسش اصلی این است که

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی، قزوین، ایران
as.mohajeri61@gmail.com
0009-0009-4751-4950

** دانشیار گروه تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی قزوین ایران
rahimi@hum.ikiu.ac.ir
0000-0002-1645-0300

*** استاد گروه تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی، قزوین، ایران
bahramnejad@hum.ikiu.ac.ir
0000-0002-3936-9345

**** استاد گروه تاریخ، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی، قزوین، ایران
b.adelfar@ikiu.ac.ir
0009-0003-3719-4830

***** دانشیار گروه علوم سیاسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران
alavipour@ihcs.ac.ir
0000-0001-7996-0538

تعامل میان امر نشانه‌ای و امر نمـادین در دو فـیلم «آقـای هـالو» و «خواسـتگار»، چگونه بحران هویت سوژه‌های سنت‌مدار را بازتاب می‌دهد. این مطالعه با تکیه بر نظریـهٔ زبـان و معنـای «ژولیـا کریسـتوا»، بـه صـورت کیفـی و بـر پایـه تحلیـل نشانه‌شناختی سکانس‌های منتخب انجام شده است. یافته‌ها نشان مـی‌دهـد کـه اختلال در هماهنگی میان امـر نشـانه‌ای و امـر نمـادین، بـه گسسـت هـویتی و آشفتگی روانی سوژه منجر می‌شود. این پژوهش بـر اهمیـت تحلیـل دیـالکتیکی ساحت‌های نشانه‌ای و نمادین و نقش آن در بازخوانی معانی در لایه‌های فرهنگی و اجتماعی تأکید دارد.

واژه‌های کلیدی: امر نشانه‌ای، امر نمادین، ژولیا کریستوا، موج نو سینمای ایران و مدرنیزاسیون و تعارض هویت.

مقدمه و بیان مسئله

سینمای ایران، هرچند در آغاز تجربه‌ای وارداتی و محدود بود، به تدریج با توسعه امکانات فنی و تحولات اجتماعی عمیق، جایگاهی اثرگذار یافت و به ابزاری مهم برای بازتاب و نقد مسائل فرهنگی و سیاسی تبدیل شد. این روند به‌ویژه در اواخر دهۀ ۳۰ شمسی و هم‌زمان با شکل‌گیری موج نو، دگرگونی بنیادینی را در سینمای ایران رقم زد. موج نو به عنوان جریانی فرهنگی- هنری، شکاف‌ها و تعارضات اجتماعی را با نگاهی نو نمایش داد. این جریان سینمایی، فاصله‌ای معنادار با ساختارهای سنتی فیلم فارسی داشت و توانست چالش‌ها و سرگشتگی‌های سوژۀ ایرانی را که در تقابل میان سنت و مدرنیته، روستا و شهر، میل و ساختارهای اجتماعی قرار داشت، به تصویر کشد. از منظر سیاست نظری، سینمای موج نو، اهمیت ویژه‌ای دارد؛ زیرا این سینما به عنوان متنِ فرهنگی- اجتماعی، نقش مهمی در بازتولید و نقد سیاست‌های فرهنگی و تعاریف هویت ملی ایفا کرد و سازوکارهای فهم مسائل قدرت، بازنمایی اجتماعی و مناسبات هویتی را در دوره‌ای حساس از تاریخ معاصر ایران روشن ساخت.

این پژوهش با اتکا بر نظریۀ زبان و معنای ژولیا کریستوا به تحلیل دو فیلم شاخص موج نو که به صورت هدفمند انتخاب شده‌اند، یعنی «آقای هالو» (مهرجویی، ۱۳۴۹) و «خواستگار» (حاتمی، ۱۳۵۰) می‌پردازد. به باور کریستوا، سوژه در پیوند میان میل (امر نشانه‌ای) و زبان و ساختار اجتماعی (امر نمادین) شکل می‌گیرد و اختلال در این پیوند منجر به بحران‌های هویتی و روانی می‌شود. شخصیت اصلی مرد در «آقای هالو» و «خواستگار»، سوژه‌ای سنت‌زده است که در مواجهه با ساختارهای مدرن و زن که نماد مدرنیته و میل است، در تحقق رابطۀ عاطفی و ازدواج، ناکام می‌ماند. ساختار روایی و چیدمان شخصیت‌ها در هر دو فیلم، تقابل میان سنت و مدرنیته، قانون و میل، شکست و امید را در قالب موقعیت‌های رفتاری و زبانی به نمایش می‌گذارد و به این ترتیب امکان مطالعۀ تطبیقی را فراهم می‌آورد.

پرسش اصلی این پژوهش این است که رابطۀ میان امر نشانه ای و امر نمادین در این دو فیلم چگونه است و شکست های عاطفی و اجتماعی سوژه در مواجهه با تحولات مدرنیزاسیون و سیاست‌های فرهنگی دولت، چگونه بازنمایی می‌شود؟

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد کیفی به تحلیل نشانه‌شناختی فیلم‌های «آقای هالو» و «خواستگار» در چارچوب نظری ژولیا کریستوا می‌پردازد. معنازایی در این چارچوب، فرایندی پویا و چندلایه است که برخلاف دلالت‌های صرف زبانی، در تعامل حسّی، ذهنی و ناخودآگاه سوژه با متن ایجاد می‌شود. این فرایند، بیانگر تلاقی و تعامل دیالکتیکی میان امر نشانه‌ای که شامل لایه‌های عاطفی، روانی و بدنی پیشازبانی است و امر نمادین که نظام‌های قانونمند اجتماعی و زبان را رقم می‌زند، می باشد. به همین دلیل، معنا در این رویکرد، تثبیت شده و قطعی نیست و تحلیلگر با کاوش تنش ها و گسست‌های معنایی و زبان‌شناختی، خوانش‌های چندوجهی ارائه می‌دهد (کریستوا، ۱۴۰۲: ۸۱، غیاثوند، ۱۳۹۲: ۱۰۲).

داده‌ها از طریق مشاهده مشارکتی فیلم‌ها و یادداشت‌برداری تحلیلی گردآوری شده‌اند. فرآیند تحلیل مبتنی بر بررسی تطبیقی سکانس‌های منتخب و استخراج نشانه‌ها و بررسی معنازایی آنها بر اساس چارچوب نظری کریستواست. واحد تحلیل شامل سکانس‌ها و صحنه‌های کلیدی هر فیلم است که به واسطه نمایش تعامل میان نظام اجتماعی (امر نمادین) و کشمکش های روانی- عاطفی (امر نشانه‌ای) به شکل هدفمند انتخاب شده‌اند. کدگذاری داده‌ها به صورت دستی و مبتنی بر روش کدگذاری باز انجام شده است؛ به این شکل که هر سکانس به صورت خط به خط مرور و در چارچوب نظری کریستوا به امر نمادین و امر نشانه‌ای دسته‌بندی شده است تا تعامل میان آنها در سکانس‌های مهم شناسایی شود.

پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، رویکرد کریستوایی به تحلیل آثار هنری اعم از نقاشی، شعر و رمان، رهگشای بررسی‌های نوینی در عرصه نشانه‌شناسی و معناشناسی هنری بوده است. برای نمونه، استل برت در کتاب «کریستوا در قابی دیگر» با بهره‌گیری از نظریهٔ ژولیا کریستوا، به بررسی نقاشی‌های آلیسون راولی و لیندا بانازیس می‌پردازد. برت معتقد است که هنر نه‌تنها بازتاب تجربهٔ انسانی است، بلکه خود فرآیندی خلاقانه تلقی

می‌شود و می‌تواند با عبور از نظم‌های نمادین، زمینهٔ خلق معانی نو و متکثر را فراهم آورد. این دیدگاه به فهم عمیق‌تر نقش هنر در فرآیند ساخت سوژه و معنا کمک می‌کند (برت، ۱۳۹۷: ۷۶-۴۸).

در زمینه هنرهای تجسمی، پژوهش شهریاری و آفرین (۱۳۹۸) با عنوان «تحلیل فرایند معنازایی در پوستری اجتماعی از پریسا تشکری بر اساس آرای کریستوا»، به شیوه‌ای هرمنوتیکی، نقش تعامل امر نشانه‌ای و امر نمادین را در آفرینش معانی جدید تحلیل کرده‌اند. یافته‌های آنها نشان می‌دهد که رابطه دیالکتیکی این دو ساحت، بنیانی برای دگرگونی معنا در آثار تصویری تلقی می‌شود.

در حوزهٔ ادبیات، پژوهش نجفی (۱۳۹۶) با عنوان «تحلیل امر نشانه‌ای و امر نمادین در قصه شهر سنگستان بر اساس نظریهٔ کریستوا» با تمرکز بر اشعار اخوان ثالث، به تأثیر عمیق رانه‌های نشانه‌ای، به‌ویژه یأس و ناامیدی، در شکل‌دهی جهان معنایی اثر می‌پردازد.

وحیدنژاد (۱۳۹۹) نیز در پژوهش تحلیلی خود بر رمان «خانه ادریسی‌ها» اثر غزاله علیزاده نشان داده است که چگونه تعامل بین این دو لایه در متن، موجب تعدد و پویایی معانی روایی می‌شود.

علاوه بر این در مطالعات دیگری، ایده‌های دیگر کریستوا همچون مالیخولیا و عشق در تحلیل فیلم یا بعضی انیمیشن‌ها به کار گرفته شده‌اند. از جمله برت (۱۳۹۵) در کتاب «کریستوا در قابی دیگر»، انیمیشن «کلارا» ساخته ون سوورین را با تمرکز بر نسبت عشق، مالیخولیا و هنر واکاوی می‌کند.

در مجموع مرور پژوهش‌های پیشین گویای آن است که هرچند رویکرد نشانه‌شناسی کریستوایی در هنرهای تجسمی و ادبیات فارسی مورد توجه قرار گرفته، با این حال بررسی تعامل امر نشانه‌ای و امر نمادین در فیلم‌های ایرانی به طور خاص، پیشتر انجام نشده است. مقاله حاضر با انتخاب دو فیلم شاخص موج نو، برای نخستین بار این تعامل را در ساختار روایت سینمای ایران می‌کاود و از این منظر، راه تازه‌ای برای فهم سازوکارهای هویتی و معنایی مدرنیزاسیون در هنر معاصر ایران مطرح می‌کند.

چارچوب نظری

ژولیا کریستوا (متولد ۱۹۴۶م) با ژاک لکان (۱۹۸۱-۱۹۰۱م) درباره شکل‌گیری زبان در ساختار تاریخی خانواده موافق بود، اما درباره نقش زبان و میل، دیدگاه دیگری داشت. لکان معتقد است که ورود سوژه به زبان و نظم نمادین -که ساختارهای قانونمند زبان و قواعد اجتماعی- فرهنگی را شامل می‌شود- باعث سلطهٔ گفتمان‌های عقلانی و نمادین بر سوژه می‌گردد و در نتیجه نیروی میل و انرژی‌های روانی فرد تحت کنترل و سرکوب قرار می‌گیرد. از نظر او، زبان نظامی، ساختاری است که سوژه را در چارچوب قوانین و دستوراتش محدود می‌کند و میل را تحت کنترل گفتمان‌های نمادین درمی‌آورد. به بیان دیگر، زبان همچون مرزی است که آرزوها و نیروهای ناخودآگاه را مهار می‌کند (موللی، ۱۳۹۸: ۹-۱۰۳).

در مقابل کریستوا، زبان را صرفاً نظامی سرکوب‌گر میل نمی‌پندارد. به باور او، نیروهای میل، انرژی‌ها و رانه‌های پیشازبانی که فروید آنها را با عنوان «نهاد[1]» معرفی می‌کند -بخشی از روان که شامل غرایز و نیروهای پیش‌زبانی است- نه‌تنها با ورود به نظم نمادین از میان نمی‌روند، بلکه در کنار نظم نمادین به شکل پویایی حضور دارند و با آن در ارتباط دیالکتیکی قرار می‌گیرند (آلن، ۱۳۸۵: ۷۹-۷۸، الیوت، ۱۴۰۲: ۳۲۷، پین، ۱۳۸۰: ۲۷۱-۲۷۳، برت، ۱۳۹۵: ۱۸، مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۳۳-۳۱ ، ۵۰-۴۶، نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۱۳۶). مرحله پیشازبانی بر اساس نظریه فروید، زمانی است که کودک هنوز وارد ساختار نمادین زبان و قانون اجتماعی نشده و تجارب روانی او عمدتاً بر رانه‌ها، انرژی‌های ناخودآگاه و بدنمندی اولیه مادر- کودک متکی است. این مرحله حامل انرژی‌هایی است که هنوز به وسیله زبان و نمادها، محدود و مهار نشده‌اند (فروید، ۱۴۰۰: ۵۸-۷۷؛ ۱۳۹۴: ۹-۲۷).

کریستوا برای توصیف این فضای پیشازبانی، اصطلاح «کورا[2]» را به کار می‌گیرد که آن را از رساله «تیمائوس» افلاطون وام گرفته است؛ جایی که کورا به عنوان فضای نخستین شکل‌گیری جهان و «دایهٔ هستی» تعریف می‌شود. با این حال تفاوت بنیادی کریستوا با افلاطون این است که او کورا را نه یک مفهوم فلسفی صرف، بلکه حوزه‌ای پیشازبانی، غیر

1. Id
2. Chora

بیانی و متشکل از رانه‌ها، ریتم‌ها و بدنمندی اولیه می‌داند که مستقل از نظم نمادین است و منبع حرکت خلاقانهٔ معنا و سوژگی به شمار می‌رود. به عبارت دیگر کورا، فضایی است که کودک در آن هنوز به زبان ساختاریافته و قوانین اجتماعی وارد نشده و ارتباطی بدنمند و پیشازبانی با مادر برقرار می‌کند. کورا در دیدگاه کریستوا به عنوان نخستین خاستگاه سوژه معرفی می‌شود که اهمیت ویژهٔ آن در پیش‌سوژه‌ای بودن و روند معنازایی است؛ یعنی فضایی که در آن نیروهای روانی اولیه و ناخودآگاه، رانه‌ای فعال و زنده‌اند و حتی پس از ورود به نظم نمادین از طریق امر نشانه‌ای همچنان اثرگذار باقی می‌مانند (keristeva, 1984: 25-26، فتح طاهری و پارسا، ۱۳۹۱: ۷۹-۸۹، مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۴۱-۳۶، ۴۵).

به باور کریستوا، در جهان سنتی، نظم نمادین تلاش می‌کند تا با سرکوب امر نشانه‌ای -که شامل انرژی‌های روانی و تجربه‌های پیشازبانی است- نظم اجتماعی و هویتی را پایدار و ثابت نگه دارد. اما در دوران مدرن، این سرکوب به طور کامل صورت نمی‌گیرد و امر نشانه‌ای به صورت پویاتر و خلاق‌تر وارد ساختار نمادین می‌شود و موجب نوآوری و بازسازی در آن می‌گردد. کریستوا توضیح می‌دهد که امر نمادین به عنوان ساختار، زبان و قانون، چارچوبی برای شکل‌گیری هویت و معنا فراهم می‌آورد؛ اما این چارچوب بدون حضور و نفوذ امر نشانه‌ای که منبع انرژی و خلاقیت است، نمی‌تواند زنده و متحول باقی بماند. بنابراین در مدرنیته، این تعامل دیالکتیکی میان امر نمادین و امر نشانه‌ای موجب می‌شود که نظم نمادین سنتی با نوآوری‌ها و تغییرات ناشی از امر نشانه‌ای، هماهنگ شود و به شکل جدیدی از هویت و معنا دست یابد. این تعامل برای پویایی جامعه ضروری است؛ زیرا سرکوب کامل امر نشانه‌ای باعث از بین رفتن هرگونه خلاقیت و تغییر می‌شود و در مقابل، سرکوب امر نمادین و گسترش بی‌رویه امر نشانه‌ای موجب ایجاد آشوب و قطع ارتباطات انسانی خواهد شد. این روند دیالکتیکی، سوژه را در حالتی دائم از فرآیند یا «Subject-in-Process» نگه می‌دارد و مانع تثبیت کامل هویت و معنا می‌شود (keristeva, 1984: 25-26, 48، مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۲۰-۱۹).

به این ترتیب چارچوب نظریه‌ای که کریستوا فراهم می‌آورد، هم‌زمان با پذیرش نقش نظم نمادین، به موجودیت نیروهای ناخودآگاه و بدنی پیشازبانی نیز می‌پردازد. کریستوا با پررنگ ساختن نقش مادری، ریتم‌ها و عاطفه، چارچوب سوژه در فرایند را مطرح

می‌کند که برخلاف سوژۀ منسجم و یکپارچه نظریه‌های کلاسیک، پیوسته با ناخودآگاه و دیگری درون خودش در حال مذاکره و دگرگونی است (keristeva, 1984: 25-26, 48، آلن، ۱۳۸۵: ۷۹-۷۸). این دیدگاه باعث شده چارچوب نظری کریستوا به ابزاری کارآمد برای تحلیل روایت‌های هنری و سینمایی که با بی‌ثباتی هویتی، بحران سنت و مدرنیته و مناسبات جنسیتی سروکار دارند، بدل شود (جامعی و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۹-۱۸). به همین دلیل در این پژوهش، از نظریۀ کریستوا استفاده شده است.

با استناد به کتاب «انقلاب در زبان شاعرانه»، وجوه برجسته تمایز امر نشانه‌ای و امر نمادین را می‌توان به شرح ذیل بیان کرد:

جدول ۱- وجوه امر نشانه‌ای و نمادین

ویژگی	امر نمادین (Symbolic)	امر نشانه‌ای (Semiotic)	ارجاع
تعریف	نظام زبانی ساختارمند، اجتماعی شده و تحت سلطه قانون پدر و دستور زبان	حوزۀ پیشازبانی متشکل از ریتم‌ها، رانه‌ها، انرژی و بدنمندی مادری	keristeva, 1984,25-26, 48
منشأ	پس از ورود به زبان؛ وابسته به ساختارهای اجتماعی و قانون	پیشا- اودیپی؛ وابسته به بدن مادر و ناخودآگاه بدنی	keristeva, 1984, 25, 48
زبان	دستوری، معنابخش و سازمان‌یافته؛ زبان معیار و نوشتار منطقی	غیر دستوری، دارای شوک‌ها و گسست‌ها؛ بیان از طریق موسیقی، شعر، ریتم، تکرار	keristeva, 1984, 25, 48
روانکاوی	مرتبط با قانون پدرانه و سوژه‌سازی در چارچوب اجتماعی	وابسته به رانه‌ها و انرژی‌های ناخودآگاه	keristeva, 1984, 26, 48
کارکرد در متن ادبی	عامل ثبات، ساختار، منطق و انسجام معنایی در متن	آفرینندۀ نیروی عاطفی و گسست معنایی در متن؛ عامل حرکت و پویایی در فرم	keristeva, 1984, 79
ساختار فلسفی	ساخت‌یافته، قابل تعریف و مشروط به نظم مفهومی	غیرساخت‌یافته، غیرقطعی، غیر قابل قالب‌بندی؛ می‌توان آن را موضع‌یابی کرد، اما نه اصل‌بندی	keristeva, 1984, 26

تعامل با دیگری	شکل‌گیری معنا و ارتباط بر مبنای قانون زبان	بنیاد غیر شفاهی ارتباط، پیش از معنا	keristeva, 1984, 48
نسبت با سوژه	سوژۀ اجتماعی‌شده و زبانمند؛ هویت‌یافته در ساختارهای قدرت و زبان	بخشی از سوژۀ ناخودآگاه و روان‌تنی؛ همواره فعال و سرکوب‌شده توسط امر نمادین	keristeva, 1984, ۷۹
نسبت میان آن دو	امر نمادین تلاش در کنترل و ساختاربخشی به امر نشانه‌ای دارد.	در تعامل دیالکتیکی: امر نشانه‌ای درون امر نمادین رخنه کرده، آن را مختل و زنده می‌سازد.	keristeva, 1984, 79

آقای هالو

داریوش مهرجویی از کارگردانان برجسته سینمای ایران است که با فیلم «گاو»، نقش مهمی در پیشبرد موج نو ایفا کرد. این فیلم بر اساس داستان غلامحسین ساعدی، نقطه عطفی در سینمای ایران شد و دغدغه‌هایی چون ازخودبیگانگی، گسیختگی اجتماعی و سرگشتگی هویتی را بازنمایی کرد. پس از موفقیت «گاو»، مهرجویی فیلم «آقای هالو» را بر اساس نمایشنامه‌ای از علی نصیریان ساخت.

«آقای هالو»، تصویری نمادین از کشمکش مردی شهرستانی با تحولات مدرن شهری ارائه می‌کند و واکنشی به مدرنیته ناتمام پهلوی است و تقابل سنت‌های مردسالار با تحولات اجتماعی و جنسیتی را نشان می‌دهد (نعمت‌اللهی و صیاد، ۱۴۰۱: ۱۵۲-۱۲۷). «آقای هالو»، فانتزی‌ای را مقابل دیگری بزرگ روستا می‌سازد و برای تحققش تلاش می‌کند که بیشتر متعلق به دیگری بزرگ است تا خودش (آقابابایی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۶-۵).

«آقای هالو»، داستان حاج رحیم‌علی (با بازی علی نصیریان) است که در شهرستانی کوچک زندگی می‌کند و تصمیم می‌گیرد زنی تهرانی بگیرد. در تهران به طور اتفاقی با مهری آشنا شده، دلبسته‌اش می‌شود. مهری، معشوقه کافه‌داری به نام حبیب است. حتی معشوق دیگری بودن، از عشق حاج رحیم به او کم نمی‌کند. تا اینکه از حبیب، کتک مفصلی می‌خورد و ناچار به شهرستان بازمی‌گردد.

تحلیل «آقای هالو» بر اساس چارچوب نظری کتاب «انقلاب در زبان شاعرانه» با اتکا به جدول شماره (۱)

برای پرهیز از اطناب مطلب، داستان «آقای هالو» به تیتراژ آغازین و هفت سکانس اصلی بخش‌بندی شد و تعامل امر نشانه‌ای و نمادین در آن به صورت زیر تحلیل شد.

۱- تیتراژ آغازین

تیتراژ آغازین، داستان را به صورت متراکم روایت می‌کند. قاب روشن و سفید، نماد ساحت سینما و نظم امر نمادین است. اسامی بازیگران و کارگردان در صفحه سیاه بیرون قاب، نماد هویت رسمی آنهاست. پتو، چمدان، چتر و تسبیح در دست حاج رحیم‌علی استعاره از سنت و ارزش‌های فرهنگی با بار معنایی نمادین است. ناپدید شدن تدریجی آنها، کنار گذاشتن هویت نمادین و حرکت به سوی لایه‌های عمیق‌تر حاج‌رحیم را نشان می‌دهد. کلاه بزرگی که از بالا، روی سر حاج رحیم می‌افتد، نماد سلطه امر نمادین است.

در رنگ‌های سیاه و سفید، موسیقی و کردار حاج رحیم، امر نشانه‌ای از جهتی دیگر حضور دارد. صفحه سیاه و حضور فرشته‌هایی که قاب سفید را در برگرفته‌اند، اشاره به کشمکش‌های ناخودآگاه دارد. تغییر آهنگ متن از شادی به غم، انتقال از فضای آگاه به ناخودآگاه را بیان می‌کند. هم‌زمان ناپدید شدن وسایل و لباس‌های حاج رحیم به جز یک پیژامه و چسبیدن به آن، بازگشت به فضای نشانه‌ای است. نگاه مستقیم و لبخند محو او به دوربین به معنای شکستن فضای نشانه‌ای است.

۲- خداحافظی طولانی با خانواده

داستان با خداحافظی طولانی حاج رحیم از مادر و خانواده‌اش آغاز می‌شود که نمادی از جدایی از فضای پیشازبانی (کورا) است؛ فضایی که کریستوا آن را با رابطهٔ عاطفی و جسمانی مادر و کودک مرتبط می‌داند (برت، ۱۳۹۵: ۱۵، ۲۰، ۹۶ و ۱۳۸). بغض مادر نشان‌دهنده مقاومت امر نشانه‌ای در برابر امر نمادین است. سفر حاج رحیم به تهران و انتخاب همسر بر اساس معیارهای اجتماعی (مثلاً تهرانی بودن)، تجلی امر نمادین و تعریف هویت در چارچوب قواعد اجتماعی است. بی‌توجهی حاج رحیم به دختران شهرستانی، به‌ویژه دختری با چادر گلدار و نگاه اخم‌آلود، نمود امر نشانه‌ای است. نگاه اخم‌آلود دختر چادرگلدار که نوعی اعتراض است، با لبخند تمسخرآمیز حاج

رحیم طرد می‌شود، اما همچنان در متن حضور دارد. پیش از سوار شدن به اتوبوس، حاج رحیم، دفترچه شعر (نماد امر نشانه‌ای و هویت عاطفی) و کیف پولش (نماد ابزار عقلانی و اقتصادی) را بررسی می‌کند. این دوگانگی بیانگر کشمکش میان خواسته‌های فردی و عاطفی (امر نشانه‌ای) و الزامات اجتماعی (امر نمادین) است.

۳- ورود به تهران

در تهران، حاج رحیم پس از پیاده شدن از اتوبوس با تغییرات گسترده‌ای مانند دزدیده شدن چمدان، برخورد سرد بلیط‌فروش، تبدیل مسافرخانه صداقت به هتل توریست و برج‌های بلند مواجه می‌شود که همگی نماد نظم نمادین مدرن و ساختارهای جدید اجتماعی و فرهنگی‌اند. تصاویر نیمه‌برهنه زنان و تغییر پوشش حاج رحیم از گیوه به کفش و حضورش در هتل توریست، نشانهٔ انطباق نسبی با ارزش‌های تازه و چالش با سنت‌هاست.

در مقابل این نظم نمادین، امر نشانه‌ای در شرم و خجالت حاج رحیم، واکنش‌های عاطفی او و پناه بردن به دفترچه شعر دیده می‌شود. زن بلوند، دفترچه را می‌قاپد و حاج رحیم با روشن شدن اتاق از خواب می‌پرد. این لحظه، تسلط نظم نمادین بر امر نشانه‌ای را نشان می‌دهد. راه رفتن تند حاج رحیم با پیژامه در خیابان، نماد تنش و کشمکش درونی میان این دو سطح است.

۴- برخورد با مهری

در گشت‌وگذار حاج رحیم در شهر، برخورد اتفاقی او با مهری در مغازهٔ خیاطی رخ می‌دهد. لباس عروسی در ویترین، نماد ازدواج و قواعد اجتماعی در چارچوب نظم نمادین است. پرو کردن لباس توسط مهری به درخواست صاحب مغازه، در بستر روابط اجتماعی (امر نمادین) انجام می‌شود.

شادی مهری و نگاه شگفت‌زده حاج رحیم، حضور امر نشانه‌ای و تجربهٔ عاطفی را نشان می‌دهد. خیال‌پردازی حاج رحیم درباره ازدواج با مهری، ترکیبی از امر نمادین (ازدواج) و امر نشانه‌ای (آرزوها و احساسات) است و درهم‌تنیدگی ساختار اجتماعی و عاطفی را بازتاب می‌دهد. همراهی حاج رحیم با مهری، خرید میوه و قرار دوباره، تمایل به رابطه‌ای عاطفی فراتر از چارچوب نمادین و نزدیک به حوزهٔ نشانه‌ای را نشان می‌دهد.

۵- ملاقات با محمدی‌پور (هم‌ولایتی)

فریبکاری محمدی‌پور و دوستانش به عنوان بنگاه‌دار به صورت استعاری با لفظ بازی‌های محمدی‌پور و تغییر مسیرهای ناگهانی ماشین به تصویر کشیده شده است و نماد امر نشانه‌ای است و بی‌ثباتی، میل و انرژی‌های ناخودآگاه را نشان می‌دهد. معامله زمین و امضای قولنامه، بیانگر نظم نمادین است که بر اساس قواعد حقوقی، اجتماعی و اقتصادی شکل گرفته و ساختارهای قدرت و مسئولیت را تعریف می‌کند. عصبانیت فروشندهٔ زمین و ترک محل، واکنشی به نقض این قواعد رسمی است.

در مقابل، امر نشانه‌ای در واکنش‌های حاج رحیم دیده می‌شود؛ دویدن مضحکش به دنبال متری که از دستش خارج شده، نماد سردرگم شدن اوست. با این حال حاج رحیم قولنامه را امضا نمی‌کند. امر نمادین سنتی، غالب است و حاج رحیم به‌درستی می‌داند: «امضا، مسئولیت دارد»!

۶- دیدار با مهری

در سکانس دیگر، حاج رحیم در پارک، فال حافظ می‌گیرد که ریشه در فرهنگ سنتی دارد و نماد امر نمادین است. اما استعارهٔ خسرو و شیرین و تأثیر عاطفی آن، به حوزهٔ امر نشانه‌ای تعلق دارد و لبخند عمیق حاج رحیم را برمی‌انگیزد. هدیهٔ عطر گل رازقی نیز ترکیبی از این دو حوزه است. گل رازقی به طور نمادین، نشانه معصومیت است، اما رایحه متناقضی دارد (ر.ک: ویکی‌پدیا، ۱۴۰۴) و واکنش عاطفی مهری به آن، حضور امر نشانه‌ای را نشان می‌دهد. حرکات دستپاچه حاج رحیم، خنده‌های مهری و لوندی‌های او، بیانگر لایه‌های عاطفی و ناخودآگاه روابطشان و نمود امر نشانه‌ای در زبان بدن است. در مقابل، خرید انگشتر، پارچه، لباس و کفش و جناق شکستن، رفتارهایی در چارچوب قواعد اجتماعی و فرهنگی و مصداق امر نمادین محسوب می‌شود.

۷- در کافه

مهری، فتح‌الله‌خان را به عنوان پدرش به حاج رحیم معرفی می‌کند. معرفی فتح‌الله‌خان به عنوان پدر، تلاش مهری برای تثبیت جایگاه اجتماعی و مشروعیتش است و ارزشمندی هنجارها و ساخت اجتماعی خانواده را نشان می‌دهد. حاج رحیم با نشان دادن بریده روزنامه‌ای که عکسش در آن به عنوان کارمند دولت چاپ شده،

شایستگی‌اش را در چارچوب ساختارهای رسمی اثبات می‌کند. پاسخ فتح‌الله‌خان که مهری «اهل زندگی نیست»، بازتاب مناسبات اجتماعی و جایگاه زن در حوزهٔ امر نمادین است. صورت‌حساب ۱۴۵ تومانی، نماد نظم مالی و واقعیت‌های اقتصادی جامعه است.

امر نشانه‌ای در کافه از طریق خنده‌های مهری، دادن تکه مرغ به حاج رحیم، رفتار گدای علیل، موسیقی و خنده جمعیت نمود می‌یابد و فضای پرتنشی ایجاد می‌کند. درگیری و کتک خوردن حاج رحیم نیز تنش‌های عاطفی و روانی را نشان می‌دهد که در تضاد با ساختارهای امر نمادین است. نگاه حاج رحیم به دفترچه شعر بدون برداشتن آن، نماد جدایی از خیال و پذیرش امر نمادین است (آقابابایی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۲).

۸- بازگشت

در آخرین سکانس، حاج رحیم در حال ترک شهر و بازگشت به شهرستان، در ذهن خود دوباره مهری را با لباس عروس تجسم می‌کند که نماد امر نشانه‌ای است. این خیال‌پردازی، نشان‌دهنده مقاومت درونی حاج رحیم در برابر واقعیت‌های سخت زندگی و تلاش او برای حفظ امید و آرزوهای شاعرانه است. نفس عمیق و لبخند زورکی‌اش، بیانگر کشمکش روانی میان فضای نشانه‌ای و فشارهای امر نمادین و واقعیت بیرونی است.

تعامل امر نشانه‌ای و نمادین در فیلم «آقای هالو» به صورت خلاصه در جدول شمارهٔ (۲) آمده است.

جدول ۲- تعامل امر نشانه‌ای و نمادین در فیلم «آقای هالو»

بخش‌بندی داستان	امر نشانه‌ای	امر نمادین	تحلیل تعامل امر نشانه‌ای و نمادین
تیتراژ آغازین	- رنگ‌های سیاه و سفید - تغییر موسیقی متن - فرشته‌ها - نگاه مستقیم و لبخند محو به دوربین	- قاب روشن و سفید نماد نظم و قانونمندی - اسامی بازیگران و کارگردان با هویت رسمی - وسایل سنتی (پتو، چمدان، چتر، تسبیح) - کلاه بزرگ و سلطهٔ امر نمادین	کشمکش ناخودآگاه و نظم اجتماعی
خداحافظی طولانی با خانواده	- بغض مادر - نگاه اخم‌آلود دختر چادری - دفترچهٔ شعر - مقاومت عاطفی حاج رحیم	- سفر به تهران - انتخاب همسر با معیارهای اجتماعی - کیف پول - نظم اجتماعی و قواعد زبانی	گسست از فضای پیشازبانی و عاطفی
ورود به تهران	- شرم و خجالت حاج رحیم و پناه بردن به دفترچه شعر - واکنش‌های عاطفی - رویای حاج رحیم	- دزدیده شدن چمدان - برخورد سرد بلیط‌فروش - هتل توریست جایگزین مسافرخانهٔ صداقت - برج‌های بلند - تغییر پوشش (گیوه به کفش)	تنش میان مقاومت نشانه‌ای و تسلط نمادین
برخورد با مهری	- شادی و سرخوشی مهری - نگاه شگفت‌زده حاج رحیم - خیال‌پردازی حاج رحیم - تمایلات عاطفی و آرزوها	- لباس عروسی و قواعد اجتماعی ازدواج - خرید میوه - قرار ملاقات	درهم‌تنیدگی ساختار اجتماعی و تجربه عاطفی

ملاقات با محمدی‌پور	- دویدن به دنبال متر - سردرگمی و واکنش‌های عاطفی	- امضا قولنامه - مسئولیت و ساختار قدرت	تضاد میان قواعد رسمی و واکنش‌های روانی
دیدار با مهری	- تأثیر عاطفی فال حافظ - لبخند حاج رحیم - واکنش‌های حسی مهری - حرکات غیر کلامی - لوندی‌های مهری	- فال حافظ به عنوان نماد فرهنگی - خرید انگشتر، پارچه و... که ضمن قراردادهای اجتماعی و فرهنگی تعریف می‌شود.	ترکیب تجربه‌های حسی و ساختارهای نمادین
در کافه	- خنده‌های مهری - بازی‌های روانی و رفتار گدای علیل - صدای تیمپو و تار - درگیری لفظی و کتک خوردن حاج‌رحیم	- معرفی فتح‌الله‌خان به عنوان پدر مهری - اثبات شایستگی حاج رحیم - مناسبات اجتماعی و مالی	لایه‌های عاطفی در مقابل ساختارهای رسمی
بازگشت	- تصور مهری با لباس عروس - لبخند زورکی و نفس عمیق حاج رحیم	- واقعیت‌های سخت زندگی - فشارهای امر نمادین	کشمکش روانی میان ناخودآگاه و واقعیت اجتماعی

این جدول، تعامل مستمر و پیچیده میان امر نشانه‌ای و امر نمادین را در فیلم «آقای هالو» نشان می‌دهد. از تیتراژ آغازین که کشمکش میان سنت‌ها و هویت رسمی دیده می‌شود، تا سکانس‌های مختلفی مانند خداحافظی با خانواده، ورود به تهران، برخورد با مهری و...، حاج رحیم در مواجهه با فشارهای نظم اجتماعی و تعهدات رسمی، هم‌زمان درگیر مقاومت‌های درونی، احساسات و رویاپردازی‌هایی است که نمایندهٔ امر نشانه‌ای است. این تقابل و تداخل کشمکش‌های اجتماعی و فرهنگی دوران مدرن را بازتاب می‌دهد.

خواستگار

علی حاتمی از جمله دیگر کارگردانان نام‌آشنای ایران است که در آثار خود به‌ویژه به چالش‌های مدرن شدن ایران در عصر حاضر می‌پردازد. کاوش در انقلاب مشروطه و

تلاش برای واکاوی روابط سنتی موجود در خانواده‌های ایرانی از جمله ویژگی‌های برجسته آثار اوست. «خواستگار» به زبانی طنزآلود، روابط پیچیده زن و مرد و همچنین مقابله خلوص/ تظاهر، صداقت/ فریب و دلدادگی/ محاسبه‌گری را به تصویر می‌کشد.

در ادبیات پژوهشی، کمتر به فیلم «خواستگار» پرداخته شده است«خواستگار»، نماد سرسختی و لجبازی انسان شرقی است که تضادهای درونی و اجتماعی‌اش در فیلم تصویر می‌شود. به اروتیسم نهفته در فیلم و بازنمایی نمادین روابط و مناسبات انسانی نیز در مواردی اشاره شده است (ذهبی، ۱۴۰۱: ۱۶۰-۱۵۹). این نقدها مکمل تحلیل این نوشتار است و به درک عمیق‌تر فیلم کمک می‌کند.

«خواستگار»، داستان خاوری، آموزگار خطی است که دلباخته زری، دختر صاحب‌خانه‌اش است؛ اما هر بار که برای خواستگاری می‌رود، زری بی‌توجه به او با مرد دیگری ازدواج می‌کند. این چرخه چندین بار تکرار می‌شود تا اینکه زری لحظاتی پیش از مرگ، به خاوری پاسخ مثبت می‌دهد. در پایان، خاوری پس از سال‌ها انتظار، تنها و دل‌شکسته باقی می‌ماند.

تحلیل خواستگار بر اساس چارچوب نظری کتاب «انقلاب در زبان شاعرانه» با اتکا به جدول شماره (۱)

۱- تیتراژ آغازین

در تیتراژ آغازین فیلم، قاب عکسی سیاه و سفید از زری در لباس عروس با لبخندی بر لب دیده می‌شود. در کنارش پنج مرد با نقش‌های اجتماعی مختلف ایستاده‌اند. این قاب به عنوان نشانه‌ای نمادین، ساختارهای رسمی و قواعد اجتماعی را نمایندگی می‌کند. حضور عکس سه در چهار پدر زری بالای قاب و ایستادن زری و مردان در سایه او، نماد نیروی پدرسالاری سنت‌های اجتماعی و نظم جامعه است.

در مقابل، امر نشانه‌ای در جزئیاتی مانند لبخند زری دیده می‌شود که بیانگر احساسات درونی و پیچیدهٔ او است. خاوری با لبخند مأیوس، بیرون قاب ایستاده و به آن تکیه داده است. قاب، نماد چارچوب رسمی ازدواج است که خاوری تا پایان داستان، موفق به عبور از آن نمی‌شود و تنها به آن تکیه دارد. رنگ آبی کت و شلوار خاوری،

گلدان و جعبه شیرینی، نشانه امر نشانه‌ای و آرزومندی او است. گلدان در دست خاوری به جای دسته گل معمول، اشاره‌ای به تداوم خواستگاری‌های او دارد.

۲- معرفی سوژه‌های اصلی و خواستگاری اول

خاوری، آموزگار خط است و اتاق اجاره‌ای‌اش با تابلوهای خطاطی تزیین شده است. تابلوها، تعلق او را به سنت نشان می‌دهد (ذهبی، ۱۴۰۱: ۱۵). خط یا نگارش منظم از مصادیق آشکار نظم و ساختار نوشتاری زبان است که به امر نمادین مربوط می‌شود.

پیش از آنکه خاوری به خواستگاری زری برود، دون ژوان با زری ارتباط می‌گیرد و مشاعره می‌کند. زبان دون ژوان، ابزاری برای ابراز سلطه مردانه است و بار جنسی دارد. ابیات ساده و کودکانهٔ زری، در برابر ابیات پیچیدهٔ دون ژوان، نوعی مقاومت نشانه‌ای است که از طریق زبان بیان می‌شود. کناره‌گیری زری از دون ژوان هنگام نزدیک شدن او، بیانی غیر کلامی و نشانه‌ای از مقاومت در برابر سلطهٔ مردانه است. زبان زرگری زری در گفتن رازش با مادر و دایه، گسست از نظام نمادین زبان است.

۳- خواستگاری دوم: ازدواج زری با علی بنا

در دومین جلسه خواستگاری، پدر زری، چکامه‌ای می‌خواند که با زبان رسمی و قراردادی جامعه، تلاش‌های خاوری را بی‌ارزش می‌شمرد و به عنوان نشانه‌ای نمادین، حامل پیام و معنایی قراردادی در چارچوب زبان و فرهنگ پذیرفته شده است. برخلاف شعرهایی که معمولاً با میل و ناخودآگاه پیوند می‌خورند و نظم منطقی را برهم می‌زنند، این چکامه بیشتر در چارچوب امر نمادین عمل می‌کند.

در همان جلسه، زری با زبان زرگری اعلام می‌کند که باردار است. این اعلام، امر نشانه‌ای محسوب می‌شود که ساختار نمادین را به بازی می‌گیرد. تعمیر عمارت کناری و نظارت خاوری از پنجرهٔ پایین، نمادی از کنترل و نظارت ساختاری است که خاوری سعی دارد بر زندگی آینده‌اش با زری اعمال کند. همچنین میانجی‌گری زری میان علی بنا و شاگردش، نمود امر نشانه‌ای است که ساختار استادکار و شاگرد را برهم می‌زند.

۴- خواستگاری سوم: ازدواج زری با جواد آقا راننده

بعد از مرگ علی بنا، خاوری دوباره به خواستگاری می‌رود و به او گفته می‌شود که باید چهل روز صبر کند. صبر و حوصله بعد از مرگ شوهر زری، تعهد به رسومات اجتماعی است و در حوزهٔ امر نمادین قرار می‌گیرد.

رفتار جواد آقا که زری را با اسم کوچک صدا می‌کند، ابراز عشق صادقانه و رانندگی پرشتاب و هیجانی‌اش، نمادی از انرژی‌های عاطفی و بی‌قانونی‌های درونی است که نظم و قانون نمادین را به چالش می‌کشد. در نهایت تصمیم زری برای ازدواج با جواد آقا، نشان‌دهنده غلبه امر نشانه‌ای بر امر نمادین (قول ازدواج به خاوری) است.

۵- خواستگاری چهارم: ازدواج زری با معلم موسیقی

تصمیم خاوری برای ترک عمارت و بازگشت زری به خانه پدری، بازگشت به سنت‌ها و قواعد خانواده را نشان می‌دهد. بازی تخته‌نرد میان خاوری و پدر زری، نماد بازی قدرت و تصمیم‌گیری در چارچوب قواعد اجتماعی است و همراه با خبر زندانی شدن جواد آقا و درخواست طلاق زری، محدودیت‌ها و تحولات رسمی زندگی شخصیت‌ها را در حوزه امر نمادین بازتاب می‌دهد.

در این سکانس، امر نشانه‌ای با خوانندگی زری و مقاومت او در برابر مخالفت خاوری نمود می‌یابد. همچنین بازی تخته‌نرد و تاس انداختن، عدم قطعیت و نیروهای ناخودآگاه مؤثر بر سرنوشت شخصیت‌ها را نشان می‌دهد. ازدواج زری با معلم موسیقی، علاوه بر تغییر رسمی در وضعیت اجتماعی، پیوندی با دنیای احساسات و خلاقیت است که امر نشانه‌ای را تقویت می‌کند.

۶- خواستگاری پنجم: ازدواج زری با صاحب‌خانه

ازدواج زری با صاحب‌خانه، بازتولید روابط قدرت پدرسالارانه و مالکیتی است که امر نمادین بر او تحمیل می‌کند. اما پاسخ ناخودآگاه زری به نیازهای عاطفی و جست‌وجوی امنیت او نیز هست.

نقش خاوری در اجارهٔ خانه برای زری، تلاشی برای حفظ نظم نمادین و کنترل زندگی اوست، در حالی که بازگشت زری به خانه پدری به منزله بازگشت به آخرین پناهگاه ساختارهای نمادین است.

۷- خواستگاری ششم: از حال رفتن زری

پدر زری، نماینده ساختار سنتی خانواده و قدرت نمادین است؛ اما بیمار است و نمی‌تواند به چشمان خاوری نگاه کند. او تصمیم نهایی را به زری واگذار می‌کند.

امر نشانه‌ای در واکنش زری به بی‌اعتنایی خانواده و درگیری لفظی با آنها نمود می‌یابد. بستری شدن زری در اتاقی با رنگ‌های سیاه و سفید، بیانگر وضعیت روانی اوست و تضاد و جدال درونی او را نشان می‌دهد.

۸- عقد و مرگ زری

امر نمادین با عقد زری و خاوری در بیمارستان نمود می‌یابد. تصور زری با لباس عروس در کنار مردانی که با آنها ازدواج کرده، بازی قدرت، مالکیت و مصرف‌گرایی را در رابطهٔ زن و مرد نشان می‌دهد. سیب نماد وسوسه، مالکیت و گناه (ر.ک: ویکی‌پدیا، ۱۳۸۵ و ۱۳۹۴) نشان‌دهندهٔ این است که زری همچون کالایی در میان مردان تقسیم شده و مورد استفاده قرار گرفته است.

خاوری با اخم و جدیت بله می‌گوید و حلقه ازدواج را به دست زری می‌اندازد. این آخرین تلاش او برای تثبیت نظم نمادین است. اما مرگ ناگهانی زری در همان لحظه، نماد قوت امر نشانه‌ای در برابر نظم نمادین و شکستن آن است.

تعامل امر نشانه‌ای و نمادین در فیلم «خواستگار» به صورت خلاصه در جدول شمارهٔ (۳) آمده است.

جدول ۳- تعامل امر نشانه‌ای و نمادین در فیلم «خواستگار»

بخش‌بندی داستان	امر نشانه‌ای	امر نمادین	تعامل امر نشانه‌ای و نمادین
تیتراژ آغازین	- لبخند زری - لبخند مأیوس خاوری - رنگ آبی کت و شلوار خاوری - گلدان به جای دسته گل	- قاب عکس سیاه و سفید - حضور مردان با نقش‌های اجتماعی مختلف کنار زری - عکس سه در چهار پدر زری به عنوان نماد پدرسالاری و نظم اجتماعی	کشمکش میان احساسات درونی و ساختارهای اجتماعی
معرفی سوژه‌ها و خواستگاری اول	- زبان ساده و کودکانه زری در مشاعره - کناره‌گیری غیر کلامی زری از دون ژوان - زبان زرگری زری و	- تابلوهای خطاطی اتاق خاوری - خط از مصادیق نظم و ساختار - سلطه مردانه دون ژوان - قواعد اجتماعی و زبان	مقاومت نشانه‌ای در برابر سلطه و نظم نمادین

	خانواده‌اش	رسمی	
خواستگاری دوم: ازدواج زری با علی بنا	- اعلام بارداری زری - میانجیگری زری میان اوستا و شاگرد - گسست از ساختار استادکار و شاگرد	- چکامه پدر زری - تعمیر عمارت و نظارت خاوری - قواعد و کنترل اجتماعی	کشمکش میان احساسات و نظم اجتماعی
خواستگاری سوم: ازدواج زری با جوادآقا	- رانندگی پرشتاب جوادآقا - ابراز عشق صادقانهٔ جوادآقا - تصمیم زری برای ازدواج با جوادآقا	- درخواست صبر از خاوری - تعهد به رسومات اجتماعی - قول ازدواج زری به خاوری - قواعد و تعهدات اجتماعی	غلبه امر نشانه‌ای بر نظم نمادین در تصمیم نهایی
خواستگاری چهارم: ازدواج زری با معلم موسیقی	- خوانندگی زری و مخالفت با خاوری - بازی تخته‌نرد و تاس انداختن، نماد نیروهای ناخودآگاه	- تصمیم خاوری مبنی بر ترک عمارت - بازگشت زری به خانه پدری - بازی قدرت و تصمیم‌گیری در چارچوب قواعد اجتماعی	ترکیب احساسات و خلاقیت با ساختارهای اجتماعی
خواستگاری پنجم: ازدواج زری با صاحبخانه	- پاسخ ناخودآگاه زری به نیازهای عاطفی و جست‌وجوی امنیت	- بازتولید روابط پدرسالارانه - مالکیت و کنترل خاوری - بازگشت زری به خانه پدری	تداوم سلطه امر نمادین و مقاومت نشانه‌ای
خواستگاری ششم: از حال رفتن زری	- واکنش زری به بی‌اعتنایی خانواده - درگیری لفظی - اتاق سیاه و سفید - جدال درونی خاوری	- پدر زری، نماینده سنت و قدرت نمادین - واگذاری تصمیم نهایی به زری	تضاد و کشمکش روانی میان ناخودآگاه و ساختار اجتماعی
عقد و مرگ زری	- مرگ ناگهانی زری	- عقد در بیمارستان - بازی قدرت و مالکیت - سیب، نماد وسوسه، مالکیت و گناه - تلاش خاوری برای تثبیت نظم نمادین	تقابل نهایی میان نظم اجتماعی و نیروی عاطفی و ناخودآگاه

این جدول، تعامل امر نشانه‌ای و امر نمادین در فیلم «خواستگار» را نشان می‌دهد. از تیتراژ آغازین که نماد کشمکش میان احساسات زری و نظم پدرسالارانه جامعه است، تا بخش‌های مختلف خواستگاری که نوسان میان مقاومت‌های عاطفی و قوانین اجتماعی دیده می‌شود، این دو حوزه به طور مستمر در تقابل و گفت‌وگو با هم قرار دارند. زری با رفتارها و انتخاب‌های عاطفی‌اش، حضور امر نشانه‌ای را نمایان می‌کند و خاوری برای حفظ نظم نمادین و کنترل ساختاری زندگی تلاش می‌کند. این رقابت در نهایت به شکست خاوری منتهی می‌شود.

نتیجه‌گیری

ظهور و پویایی سینمای موج نو در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی، فارغ از جایگاه هنری، بستری مهم برای فهم تحولات اجتماعی، فرهنگی و تعارض‌های هویتی در ایران فراهم کرد. تحلیل دو فیلم «آقای هالو» و «خواستگار» بر پایه نظریه ژولیا کریستوا آشکار ساخت که شخصیت‌های مرکزی در تقابل میان میل و انرژی‌های سیال امر نشانه‌ای از یکسو و ساختارها و نظم تثبیت‌شدهٔ امر نمادین از سوی دیگر، دچار بحران و سرگشتگی هویتی شده‌اند. این سوژه‌ها نه توان بازسازی کامل هویت در قالب نظم مدرن را دارند و نه امکان بازگشت به ساختار سنتی پایدار را می‌بینند؛ وضعیتی که بازتاب‌دهنده بی‌ثباتی اجتماعی و روانی در سال‌های منتهی به انقلاب اسلامی است.

شخصیت حاج رحیم‌علی، نماینده نظم نمادین سنتی، در مواجهه با پیچیدگی و سیالیت تحولات مدرنیته شهری، تجربه‌های عاطفی، اقتصادی و روانی شکست را تجربه می‌کند. همچنین خاوری هرچند ظاهراً به اهداف خود دست می‌یابد، در پایان مسیر تنها می‌ماند که نماد فروپاشی پنهان نظم نمادین پیشین در بستر تحولات تازه است.

یافته‌ها نشان می‌دهد که نظم نمادین سنتی در هر دو فیلم، توان مقابله با پویایی امر نشانه‌ای و آشوب‌های فرهنگی را از دست داده است و سوژه‌ها در دام ازخودبیگانگی و شکست وجودی گرفتار می‌آیند. این تجربه، معرف تناقضی اساسی در مدرنیزاسیون شتاب‌زده است که بدون تعامل بین سنت و نوآوری نشانه‌ای نمی‌تواند هویتی باثبات خلق کند. از این‌رو نظریه ژولیا کریستوا، چارچوبی مناسب برای تحلیل نشانه‌شناسانه و

گفتمانی فیلم‌های اجتماعی ایران فراهم می‌کند و پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های آتی، این رویکرد در بررسی گسترده‌تر آثار سینمایی و حتی متون ادبی و نمایشی به کار گرفته شود. همچنین توجه به تحلیل عمیق‌تر عناصر نشانه‌ای مانند موسیقی، صدا و نمایه‌های بصری و بررسی نقش زنان در این آثار می‌تواند به درک ژرف‌تری از فرآیندهای معناسازی و برخورد میان سوژه، جامعه و زبان در تاریخ معاصر ایران بینجامد. بدین ترتیب بهره‌گیری از این رویکرد بینارشته‌ای و نشانه‌شناسانه می‌تواند دریچه‌ای نو به فهم بحران‌های هویتی، تعارضات فرهنگی- اجتماعی و سیاست‌های فرهنگی دوران مدرن ایران بگشاید.

منابع

آقابابایی، احسان و مهدی ادیبی و جمال محمدی (۱۳۸۹) «تحلیل روایی فانتزی در فیلم سینمایی *آقای هالو*»، نشریه هنرهای زیبای- هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۴۲، پاییز و زمستان، صص ۱۵-۱۶.

doi: 10.22059/jfadram.2012.24365

آلن، گراهام (۱۳۹۵) بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.

الیوت، آنتونی (۱۴۰۲) نظریه اجتماعی و روانکاوی در گذر خود و جامعه از فروید تا کریستوا، ترجمه پرویز شریفی درآمدی و لیلا طورانی، تهران، گام نو.

برت، استل (۱۳۹۵) کریستوا در قابی دیگر، ترجمه مهرداد پارسا، تهران، شوند.

پین، مایکل (۱۳۸۰) لکان، دریدا، کریستوا، ترجمه پیام یزدان‌جو، تهران، مرکز.

جامعی، نوید و محمدرضا شریف زاده و سید مصطفی مختاباد امرئی و شهاب الدین عادل (۱۴۰۱) «تحلیلی بر سینمای دهۀ نود ایران به میانجی مفهوم طرد و ارتباط آن با امر زنانه مبتنی بر اندیشه ژولیا کریستوا»، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، فصلنامه علمی پژوهشی دانشگاه هنر، شماره ۲۹، تابستان، صص ۵-۲۱.

doi: 10.30480/dam.2022.4050.1694

حاتمی، علی (۱۳۵۰) خواستگار.

ذهبی، آرمان (۱۴۰۱) بررسی تطبیقی سینمای علی حاتمی و بهرام بیضایی با تأکید بر متغیر هویت ملی، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین‌المللی امام‌خمینی، قزوین، ایران.

شهریاری، زهرا و فریده آفرین (۱۳۹۸) «تحلیل فرآیند معنازایی در پوستری اجتماعی از پریسا تشکری بر اساس آرای کریستوا»، زن در فرهنگ و هنر، شماره ۲، تابستان، صص ۲۳۱-۱۹۹.

https://doi.org/10.22059/jwica.2019.276154.1219

غیاثوند، مهدی (۱۳۹۲) «سیمای تأویل در آیینه بینامتنیت کریستوایی»، حکمت و فلسفه، شماره ۳، پاییز، صص ۹۷-۱۱۴.

فتح طاهری، علی و حمزه پارسا (مهرداد) (۱۳۹۱) «بررسی مفهوم «کورا» در اندیشۀ کریستوا با نظر به رسالۀ تیمائوس افلاطون»، حکمت و فلسفه، شماره ۲۹، بهار، صص ۷۷-۹۲.

https://doi.org/10.22054/wph.2012.5838

فروید، زیگموند (۱۴۰۰) فرانسوی اصل لذت، چاپ سوم، ترجمه محمد هوشمند ویژه، تهران، نشرشما.

---------- (۱۳۹۴) من و نهاد، ترجمه امین پاشا صمدیان، تهران، پندار تابان.

کریستوا، ژولیا (۱۴۰۲) فردیت اشتراکی، تهران، روزبهان.

مک‌آفی، نوئل (۱۳۸۵) ژولیا کریستوا، ترجمه مهرداد پارسا، تهران، مرکز.
موللی، کرامت‌الله (۱۳۹۸) مبانی روانکاوی فروید- لکان، چاپ سیزدهم، تهران، نشرنی.
مهرجویی، داریوش (۱۳۴۹) آقای هالو.
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰) درآمدی بر بینامتنیت نظریه‌ها و کاربردها ۱، تهران، سخن.
نجفی، زهره (۱۳۹۶) «تحلیل امر نشانه‌ای و امر نمادین در قصه شهر سنگستان بر اساس نظریه کریستوا»، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۲، پاییز و زمستان، صص ۶۳۹-۶۱۵.
doi:10.22059/jor.2017.114273.1140
نعمت‌اللهی، جواد و علیرضا صیاد (۱۴۰۱) «زن جدید به‌مثابه امر مدرن شهری در سینمای موج نوی پیشاانقلاب (مورد مطالعه: آقای هالو (۱۳۴۹) و بلوچ (۱۳۵۱))»، مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، شماره ۲، بهار، صص ۱۵۲-۱۲۷.
وحیدنژاد، محمد (۱۳۹۹) «تحلیل شکل‌گیری سازه‌های «نشانه‌ای و نمادین» در داستان خانهٔ ادریسی‌ها نوشتهٔ غزاله علیزاده، بر اساس آرای نشانه‌کاوی ژولیا کریستوا»، جستارهای زبانی، شماره ۳، تابستان، صص ۲۸۱-۲۵۵.
doi: 20.1001.1.23223081.1399.11.3.11.4
ویکی‌پدیا (۱۳۹۴) سیب (نماد)، بازیابی شده از: https://fa.wikipedia.org/wiki.
ویکی‌پدیا (۱۳۸۵) وسوسه (نماد)، بازیابی شده از: https://fa.wikipedia.org/wiki.
ویکی‌پدیا (۱۴۰۴) گل یاس رازقی، بازیابی شده از: https://fa.wikipedia.org/wiki.

Kristeva, J. (1984) Revolution in poetic language (M. Waller, Trans.). New York: Columbia University Press.