ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۱۳۱–۱۵۲

خوانشی نشانه‌شناختی از پی‌رنگ داستان کودکانهٔ *مداد بنفش*: با رویکرد نوشتار زنانه

امیرحسین زنجانبر*

چکیده

سیکسو، مانند لکان، زبان را قضیب‌محور می‌داند. ازهمین‌رو، با دعوت بـه «نوشـتار زنانـه» قصد واسازی زبان را دارد. سیکسو با الهام از دریـدا منکـر تمامیـت زبـان و خواهـان نفـیِ دال‌های دارای مدلولِ ثابت و روشن است. بر همین اساس، مهم‌ترین ویژگی نوشتار زنانه را ابهام و استعارات کثیرالمعنا می‌داند. باتوجه‌به این‌که «نوشتار زنانه» رویکردی پساساخت‌گـرا و هدف پساساخت‌گرایی دگرخوانی متن است، لذا مقالـهٔ حاضـر درپـی آن اسـت کـه بـا ره‌یافتی نشانه‌شناختی و در چهارچوب فمنیسمِ سیکسـویی، دگرخوانشـی از داسـتان *مـداد بنفش* را ارائه دهد. در همین جهت، در عناصـر اصـلی داسـتان مـذکور (در شخصـیت‌هـا، کنش‌ها، و روابط علّی حوادث) دال‌های سیال و چندمدلولی را کشف و وفقِ پارادایم‌هـای نظریهٔ «نوشتار زنانه» را تعبیر می‌کند. پژوهش حاضـر بـه‌روش تحلیلـی ــ توصـیفی نشـان می‌دهد که اولاً، نوشتار زنانه صرفاً قائم به سـبک و صـورت نوشـتار (روسـاخت داسـتان) نیست، بلکه از طریق شخصیتی سیکسویی و روابط علّیِ حوادث می‌تواند نمودِ پـی‌رنگـی (در ژرف‌ساخت داستان) داشته باشد. ثانیـاً، راه بـرون‌رفـت از سـرکوب جنسـیتی از زبـان می‌گذرد. پژوهش‌هایی که تاکنون برطبق رویکرد سیکسویی انجام شده‌اند، اغلب سبک بیان و شگردهای شاعرانه‌سازی فُرم را موردتوجه قرار داده‌اند. نوآوری پژوهش حاضر این است که اولاً، نوشتار زنانه را نه‌صرفاً در سطح سـبک‌وسـیاقِ بیـان، بلکـه در سـطح پـی‌رنـگ و درون‌مایه مطالعه می‌کند. ثانیاً، با استفاده از رویکرد پساساختاریِ «نوشـتار زنانـه»، خـوانش

* کارشناسی‌ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۲

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

مسلطِ مردسالارانهٔ متن را واسازی می‌کند. ثالثاً، برای نخستین بار از رویکرد نوشتار زنانهٔ سیکسو برای خوانش ادبیات داستانی کودک بهره می‌جوید.

کلیدواژه‌ها: داستان کودک، نقد ادبی، پساساخت‌گرایی، نشانه‌شناسی، فمنیسم، نوشتار زنانه، سیکسو.

۱. مقدمه

سیکسو (Cixous) به‌عمد از زبانی استعاری و چندپهلو برای ارائهٔ نظریهٔ «نوشتار زنانه» استفاده می‌کند، چراکه اولاً، نوشتار علمی (نوشتاری مبتنی‌بر دال‌هایی (signifier) با مدلول‌های روشن) را به‌رسمیت نمی‌شناسد و ثانیاً، به تعریف‌پذیری فمنیسم در چهارچوب ساختارهای مردسالاری هم‌چون نظریه، زبان، و علم قائل نیست. «تعریف علمی نوشتار زنانه (feminine writing) غیرممکن است و غیرممکن باقی خواهد ماند، زیرا این کنش هرگز نمی‌تواند در قالب نظریه محصور شود» (Cixous 1976: 883). بر همین اساس، در این پژوهش به تسامح از اصطلاح «نظریه یا رویکرد نوشتار زنانه» یاد می‌شود. «نوشتار زنانه» نظریه‌ای با پارادایم‌های مستقل نیست، بلکه وام‌دار نظریات دریدا و درصدد واسازیِ نظریات روان‌کاوی فروید و لکان است. ازهمین‌رو، خوانش سیکسویی، هم‌چون خوانشِ دریدایی، با تکیه بر نشانه‌های ظاهراً کم‌اهمیت و فرعیِ متن سعی در دگرخوانش و واسازیِ خوانشِ مسلطِ مردسالارانه دارد. این پژوهش درپی پاسخ‌گویی به دو پرسش است: چه نشانه‌هایِ کلامی و تصویری‌ای در داستان تصویری *مداد بنفش* (بیگدلو ۱۳۹۱) وجود دارد که خوانشی مبتنی‌بر نوشتار زنانه را برای داستان مذکور به‌ارمغان می‌آورد؟ شخصیت‌ها، کنش‌ها، و روابط علّیِ حوادث داستان مذکور چگونه می‌توانند مُقوم نوشتار زنانه در سطح پی‌رنگ (plot) باشند؟ انتخاب این کتاب و این رویکرد نه به‌علت جنسیت نویسنده‌اش، بلکه به‌علت پی‌رنگ زنانهٔ اثر است. *مداد بنفش* (بیگدلو ۱۳۹۱) برندهٔ «چهار لاک‌پشت پرنده» و یکی از سه داستانی است که در مقالهٔ «مقایسهٔ هویت‌یابی در سه داستان کودک با موضوع مشترک مدادرنگی: از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی» (زنجانبر ۱۴۰۰) با رویکرد نشانه‌معناشناسیِ لاندوفسکی (Landowski) موردمطالعه قرار گرفته است.

۲. پیشینه

باتوجه‌به این‌که «زبان و جنسیت با یک‌دیگر پیوند دارند» (Fairus and Fauzi 1917: 275) فمنیست‌های فرانسوی زبان (و سایر شیوه‌های دلالتی اعم از گفتار، نوشتار، اسطوره، علم،

آیین، و...) را متهم به سرکوب جنسیتی می‌کنند. کریستوا (Kristeva) «انقلاب زبان شاعرانه»، سیکسو «نوشتار زنانه»، و ایریگاری (Irigaray) «هم‌جنس‌گرایی» را به‌عنوان راه برون‌رفت از نظام قضیب‌محور (phallocentrism) زبان پیش‌نهاد می‌دهند. «نوشتار بدن: به‌سوی فهم نوشتن زنانه» (Jones 2014) مقاله‌ای مروری است که به اشتراک و افتراق آرای این فمنیست‌های فرانسوی پرداخته است. «نوشتار زنانه: سِکست‌های (sexts) سیاسی هلن سیکسو» (Sellers 1986) نیز مقالهٔ مروری دیگری است که مبتنی‌بر فرازهای گزیده‌ای از مقالات متعدد سیکسوست. «معناکاوی فمنیستی داستان کودکانهٔ خط سیاه تنها از منظر گفتمان انقلاب زبان شاعرانه» (زنجانبر و مرادی ۱۴۰۰) تنها مقاله‌ای در گسترهٔ ادبیات کودک ایران است که با رویکردی زن‌گرا نوشته شده است. برای جامعهٔ دانشگاهی ایران کریستوا شناخته‌شده‌تر از سیکسو و ایریگاری است. شاید کم‌اقبالی سیکسو ناشی از زبان استعاری و مبهم او باشد. ازهمین‌رو، اکثر پژوهش‌هایی که در این رابطه انجام شده است، نظریات سیکسو را به واسازیِ چند تقابلِ دوتایی (binary opposition) تقلیل داده است. مقالهٔ «خوانش ساختارشکنی تَقابل‌های دوگانه در رمان *یومیات مطلقه*: براساس دیدگاه‌های هلن سیکسو» (صدقی و دیگران ۱۳۹۵) با یافتن واسازی‌های (deconstructions) تقابل‌های دوگانه در داستان هیفا بیطار، تنها به وجه واسازانهٔ نظریات سیکسو (که رویکردی دریدایی است) التفات داشته است. «زن سیکسویی در داستان *بی‌بی هالدر* اثر جومپا لاهیری» (فرح‌بخش و بزرگی ۱۳۹۱) نیز به نقش‌های واسازانهٔ قهرمان مؤنثِ داستان می‌پردازد که با آبستن‌شدن و شکستن ارزش‌های ازپیش‌موجود، طرحی نو درمی‌اندازد. «تحلیل شخصیت لیا در رمان *رهش* رضا امیرخانی براساس رویکرد فمینیستی» (موسوی‌پور ۱۳۹۸)، شخصیت قهرمان داستان را به‌لحاظ فمنیستی به‌طور اعم و به‌لحاظ سیکسویی به‌طور اخص بررسی کرده و از وارونه‌سازیِ رابطهٔ سلسله‌مراتبی تقابل‌های دوگانی برای اثبات سیکسویی‌بودن شخصیت بهره جسته است. «برجسته‌سازی زبان زنانه در مجموعه داستان *رؤیای مادرم* اثر آلیس مونرو» (صولتی و کشیشیان ۱۳۹۹) به‌روش تحلیل محتوا (نه با رویکرد سیکسویی)، جملاتِ حاوی نگاه جنسیت‌زدهٔ داستان را گزینش و به‌لحاظ آماری جنسیت شخصیت‌های هر داستان را نیز تحلیل کرده است.

۳. مبانی نظری

در ادبیات پژوهش حاضر، ضمن تفسیری کوتاه از کلیدواژگان استعاریِ سیکسو، اهم شاخص‌های رویکرد «نوشتار زنانه» فهرست می‌شوند.

۱.۳ گسست از نظام واژه‌قضیب (زبان)

به دو دلیل سیکسو گسست از زبان را ضروری می‌داند:

الف. کریستوا سوژه را برساختهٔ دو وجه ناهمگون زبان می‌داند: یکی «وجه مادرانهٔ نشانه‌ای (semiotic)» (که تا مرحلهٔ پیشازبانی به‌صورتِ آواهایی بی‌معنا مثل قان‌وقون‌کردن نمود می‌یابد) و دیگری «وجه پدرانهٔ نمادین (symbolic)» (که با ساختار نحوی جملات و دال‌هایی با مدلول‌های ثابت و روشن تحقق می‌یابد). به‌زبانی ساده‌تر، از منظر ایشان زبان هویت را می‌سازد و هویت نتیجهٔ سرکوبِ وجه نشانه‌ای (وجه زنانهٔ زبان) و تقویت وجه نمادین (وجه مردانهٔ زبان) است. باتوجه‌به ویژگی هویت‌سازِ زبان، فمنیست‌های فرانسوی، به‌ویژه کریستوا و سیکسو، نظام واژه‌قضیب زبان را به‌چالش می‌کشند. به‌اعتقاد ایشان، زبان نظام هویت‌سازی است که توهم استیلای مرد بر زن را طبیعی‌سازی می‌کند. کریستوا راه برون‌رفت را احیای وجه نشانه‌ای زنانه (انقلاب زبان شاعرانه) می‌داند و سیکسو راه برون‌رفت را ابداع گونهٔ دیگری از رسانهٔ ارتباطی (موسوم به «نوشتار زنانه»). از منظر سیکسو، «نوشتار زنانه امپراتوریِ تحلیل‌گرای ساخته‌شده برپایهٔ زبان را نمی‌پذیرد» (حبیب ۱۳۹۶: ۲۰۱). ازهمین‌رو، زنی که در دفاع از حقوق خودش با نظام واژه‌قضیب زبان می‌نویسد (نه با نوشتار زنانه)، هم‌چنان از جایگاهی مردانه می‌نویسد و چرخهٔ محرومیت خود را با به‌کارگیری زبان بازتولید می‌کند.

ب. لکان (Lacan) معتقد است که کودک در مرحلهٔ آینگی (mirror stage/ پیشازبانی) مادر را امتداد خویش می‌پندارد، نه جدا از خود. با ورود به نظم نمادین (symbolic order) (ورود به زبانی که تابع قانون «نام‌پدر» است) تن مادر را ابژه‌ای جدا از خود می‌یابد. سیکسو جدایی از تن «مادر» را مترادف با جدایی از تن «زن» می‌انگارد و با اتکا به نظریهٔ لکان معتقد است که ازآن‌جاکه لازمهٔ ورود به نظم نمادین (زبان) فراموشی تن مادر (تن زن) است، بنابراین تن زن با نظام زبان ذاتاً ناسازگار است؛ یعنی بدن زن در زبان نه قابل‌بیان و نه قابل‌نوشتن است (کلیگز ۱۳۹۹: ۱۴۷). بنابراین، برای بازنمایی بدن زن باید از زبان عدول کرد.

۲.۳ نوشتن با زبان بدن

فروید (Freud) بسیاری از نواقص بدنی (مانند فلج‌شدن) را نشانگان بیماری روانی (مانند هیستری) و نشانهٔ یک میل پس‌رانده به ناخودآگاه می‌داند. بنابراین، «بدن آن‌چه ذهنِ

ناخودآگاه توان گفتنش را ندارد، بیان می‌کند» (کلیگز ۱۳۹۹: ۱۵۸). باتوجه‌به این‌که امر نشانه‌ای (وجه زنانهٔ سوژه) سرکوب شده است، نوشتارِ بدنی می‌تواند این وجه زنانهٔ به‌ناخودآگاه رانده‌شده را احیا کند. درجهت احیای همینِ وجهِ سرکوب‌شده، سیکسو سیطرهٔ امپراتوری بدن بر متن را اساس نوشتار زنانه می‌داند و برای متنی که مبتنی‌بر ناگفته‌های بدن زن است پارادایم سِکست (تلفیقی از text متن و sex جنس) را به‌کار می‌برد. درواقع، «نوشتن باتوجه‌به بدن تلویحاً به‌معنای بازگشت به سرکوب‌شده‌هاست» (حبیب ۱۳۹۶: ۲۰۱). «وقتی سیکسو می‌گوید: خودت را بنویس، بدنت باید شنیده شود؛ هم منظورش این است که زنان باید خودشان را رقم بزنند و داستان‌های خودشان را بگویند و هم این‌که دال ''زن'' باید به‌روش تازه‌ای به دال ''من'' مرتبط شود» (کلیگز ۱۳۹۹: ۱۵۱). بدن می‌تواند فردیت انسان را نشان دهد، درحالی‌که نوشتار مردسالار می‌خواهد فردیت زن را (که بیان‌گر حضور او در یک مکان، زمان، طبقه، رنگ، نژاد، و مذهبِ خاص است) بزداید. از منظر سیکسو جنسیت زنانه قابل‌تقلیل به طبقه‌بندی با کدهای مشخص، متحدالشکل، و همگون نیست و زنِ کلی وجود ندارد (Cixous 1976: 876). انتقاد سیکسو از ویژگیِ همگون‌ساز و فردیت‌زدای زبان انتقادی پسااستعمارگرایانه (postcolonial) درقبال امپریالیسمِ نظام مردسالار است.

۳.۳ اسطوره‌زدایی

مِدوسا (Medusa) زنی با هیئتی هیولایی و موهایی مارمانند است که دیدن آن باعث سنگ‌شدن بیننده‌اش می‌شود. فروید، با بازتفسیر روان‌کاوانهٔ این اسطوره، سر مدوسا و موهای مارمانند او را به‌مثابهٔ آلت مادینهٔ زن بزرگ‌سال (مادر) تعبیر می‌کند که پوشیده از موست و نیز ترس از آن را به ترس و بُهت پسربچه از دیدنِ ناگهانیِ جای خالی قضیب (Phallus) در مادرش نسبت می‌دهد. سیکسو این ترس از مدوسا (ترس از زن) را ترسی برساختهٔ نظام اسطوره‌سازِ مردسالار می‌داند و با به‌کارگیریِ استعارهٔ «خندهٔ مدوسا» از این‌که موهای مدوسا تعبیری قضیب‌محور دارد، انتقاد می‌کند. ازهمین‌رو، با تعمیمِ این اسطوره به تمام اسطوره‌ها معتقد است که «در هیچ‌جای این اسطوره‌ها بدون اشاره به قضیب توصیفی از خودِ اندام زن وجود ندارد» (کلیگز ۱۳۹۹: ۱۵۷). بنابراین، هدف سیکسو از به‌کارگیری استعارهٔ «خندهٔ مدوسا» این است که جایگاه مدوسا (زن ترسناک) را به دوران پیشااسطوره‌ای (زمانی‌که هنوز مدوسا موهایی بسیار جذاب داشته، نه موهایی مارمانند) بازگرداند. «در مقالهٔ داستان‌ها[1] سیکسو به‌تفصیل به بحث پیرامون لزوم حیات‌بخش اسطوره‌سازی و در کنار آن [به] اسطوره‌شکنی می‌پردازد» (فرح‌بخش و بزرگی ۱۳۹۱: ۱۵۲).

رابطهٔ «نگاه» و «سنگ‌شدن» کهن‌الگویی است که، علاوه‌بر مدوسا، در اسطوره‌های دیگر نیز دیده می‌شود. مثلاً «منعِ نگاه» یک قانون اسطوره‌ای است که در روایت لوط و همسرش نیز دیده می‌شود. پس از نزول عذاب الهی و در آستانهٔ نابودی شهر سدوم (Sodom)، لوط و همسرش می‌گریزند. لوط همسرش را از نگاه به پشت‌سر منع می‌کند، اما همسرش تابوشکنی می‌کند و بی‌درنگ به سنگ بدل می‌شود.

۴.۳ دوجنس‌گرایی دیگر

خلاف «جنس»، که مفهومی زیست‌شناختی دارد، «جنسیت» برساختهٔ فرهنگ است. از منظر فمنیست‌ها «زنانگی» جنسیت (gender) است، نه جنس (sex). ره‌یافت سیکسو برای واسازیِ جنسیت (زدودن تقابل دوگانهٔ مرد/ زن) ایجاد نوع سومی از جنسیت موسوم به «دوجنس‌گرایی دیگر» است. خلاف «دوجنس‌گرایی اخته‌شده»، که جنسیتی خنثی است و در آن تفاوت‌های هر دو جنس زدوده شده است، «دوجنس‌گرایی دیگر» جنسیتی متغیر و بی‌ثبات است که درعین تأکید بر تفاوت‌ها و حفظ ویژگی‌های جنسی (Cixous 1976: 884)، تقابل دوگانهٔ جنسیت‌ها را حذف می‌کند.[۲]

۵.۳ ابهام‌گرایی و سیالیت معنا

نوشتار مردانه از دال‌هایی با مدلول ثابت و یگانه استقبال می‌کند (نمونهٔ عالی این تطبیقِ دال با مدلول در داستان‌های واقع‌گرا و متون علمی دیده می‌شود). در نقطهٔ مقابل، نوشتار زنانه با به‌کارگیری استعارات، ایهام‌ها، و ابهام‌ها به پیشواز سیالیت معنا می‌رود (نمونهٔ اعلای این چندمعنایی در شعر دیده می‌شود). حمایت از مدلول‌های یگانه با نظام مردسالاری هم‌خوان است که با تفکری مرکزگرا (ساخت‌گرا) محوریت میل جنسی را در عضو یگانه‌ای از بدن (در قضیب) می‌انگارد، درحالی‌که نزد فمنیست‌های پساساخت‌گرایی هم‌چون سیکسو و ایریگاری مدلول‌های متکثر (ضمن واسازیِ یگانگیِ قضیب‌محوری) با تکثر اعضای جنسی زنانه (تمام بدن زن، به‌عنوان جای‌گشتیِ از مراکز متعدد لذت) هم‌خوان است. به‌قول ایریگاری، «همهٔ قسمت‌های بدن زنانه می‌تواند حرف بزند، زیرا بدن زنانه لذت را در همه‌جا تجربه می‌کند» (ایریگاری، به‌نقل‌از کلیگز ۱۳۹۹: ۱۶۳).

۶.۳ نوشتن با جوهر سفید (wite ink)

«مردان در هراس از چندگونگی و بی‌نظمیِ موجود در بیرون از نظم نمادینِ خود همواره با جوهر سیاه می‌نویسند» (Tong 2017: 188). سیکسو برای واسازی نظام نمادین سیاه جوهر سفید را پیش‌نهاد می‌دهد (Cixous 1976: 881). نوشتن با جوهر سفید عملاً با ننوشتن یک‌سان است. جوهر سفید روی صفحهٔ سفید حکم جوهری نامرئی را دارد که استعاره‌ای از نامرئی‌بودن زن در نظام زبان است. صدای جوهر سفید در پس‌زمینه‌ای سفید قابلیت شنیده‌شدن ندارد؛ گویی تجلیِ ادعای اسپیواک (Spivak 1988) مبنی‌بر «بی‌صداییِ فرودست» است. سیکسو نمی‌خواهد با طرح جوهر سفید، آب در آسیاب نظام مردسالار بریزد، بلکه از به‌کارگیری این استعاره دو منظور دارد: الف. رنگ سفید استعاره‌ای از شیر پستان مادر است. زن باید نوشتارش با جوهر بدنش نوشته شود؛ یعنی بدنش در متن شنیده شود؛ ب. جهان‌بینی سیکسویی حافظِ تمایزهای زن و مرد است. بنابراین، سیکسو می‌خواهد هم‌چنان که در نظامِ واژه‌قضیب نوشتار زن مانند جوهری سفید ناپیداست، در نوشتارِ ضد واژه‌قضیب (در نوشتارِ زنانه) نیز رنگ سفیدِ جوهر زنانه حفظ شود، اما این بار رنگِ پس‌زمینهٔ این جوهر سفید (به‌رنگی مثل سیاه) تغییر یابد تا در آن بستر، رنگ سفید به‌معرض پیدایی برسد، نه این‌که رنگ جوهرِ سفیدِ زنانه تغییر کند.

۷.۳ واسازی تقابل‌های دوگانی

نوشتار مردانه درپی حقیقی جلوه‌دادنِ تقابل‌های دوگانه است و این هدف را با ادعای تمامیت زبان و تظاهر به امین‌بودنِ رسانهٔ زبان در فرایند انتقال اندیشه محقق می‌سازد. ازآن‌جاکه «تمامیت» به منکوب‌کردنِ زنان گرایش دارد، یافتن حفره‌ها و شکاف‌های زبان درحکم فضایی بالقوه برای نجات زنان از ستمِ نهفته در زبان است (Robbins 2000: 169). درواقع، زبان موضعی بی‌طرف به تقابل‌های دوقطبی ندارد، بلکه همواره یک سوی هر تقابل (قطب مردانهٔ تقابل) را بر سویهٔ دیگر (قطب زنانهٔ تقابل) مسلط می‌کند. دریدا برای این‌که نشان دهد تسلط و رابطهٔ سلسله‌مراتبی در تفکر غربی یک حقیقت محض نیست، از دو روش برای واسازی استفاده می‌کند: یا از روش وارون‌سازیِ رابطهٔ تسلط استفاده می‌کند یا از ابژه‌ای استفاده می‌کند که ردی از هر دو سوی تقابل را داراست. سیکسو با الهام از دریدا تقابل‌های دوگانه را برساختهٔ فرهنگ می‌داند، نه حقیقتی فی‌نفسه. تفاوت سیکسو با دریدا این است که «از نظر او تمامی این تقابل‌های دوارزشی از تقابل دوارزشیِ بنیادین یعنی مرد/

زن الهام می‌گیرند» (Tong 2017: 187). ازهمین‌رو، خندهٔ مدوسا صرفاً خنده‌ای بر تقابل مرد/ زن نیست، بلکه خنده‌ای است بر تمام تقابل‌هایی هم‌چون کنش‌گری/ کنش‌پذیری، عقلانی/ احساسی، خورشید/ ماه، و... (Clement and Cixous 1986: 63). سیکسو تقابل‌ها را خشونت‌آمیز و «برخورد مرگ» (death-dealing) می‌نامد، زیرا یک سوی تقابل برای حضور و تثبیت معنای خود باید سویهٔ دیگر را با غیبت و نادیده‌گرفتن نابود کند. بنابراین، باید این ستیزِ تقابلی را با چیز دیگری جای‌گزین کرد (Robbins 2000: 171).

۸.۳ نردبانی برای نوشتار

سیکسو کل پارادایم‌های نظریهٔ «نوشتار زنانهٔ» خود را در شمایل حرف فرانسویِ «H» خلاصه می‌کند و از آن به‌عنوان «نردبان نوشتار» (سیکسو ۱۳۹۸: ۹) یاد می‌کند. او معتقد است که نوشتار زنانه باید از این نردبان بالا برود.

«H» در زبان فرانسوی به‌صورت «اَش» تلفظ می‌شود و با واژهٔ «hache» تلفظ یک‌سانی دارد (همان: ۸). سیکسو با روشی مشابه با روش دریدا (با بازی با شباهت آواییِ دو نشانه) درتعویق‌بودن معنا را به‌نمایش می‌گذارد و بدین ترتیب، «H» را به‌عنوان استعاره‌ای برای پارادایمِ «ابهام و سیالیت معنا» به‌کار می‌برد. او با تمرکز بر شباهت آواییِ حرفِ «H» با واژهٔ «hache» (اَش به‌معنای «تبر» و «ابزار خردکردن») می‌کوشد که تلویحاً «نوشتار زنانه» را به‌مثابهٔ تبری برای خردکردن و ساخت‌شکنیِ زبان مردسالار معرفی کند. سیکسو نه‌تنها از شباهت آواییِ «H»، بلکه از شباهت سیماییِ «H» نیز برای تبیینِ سیالیت معنا استفاده می‌کند. مثلاً به‌جای این‌که به حرف «H» به‌عنوان یک نشانهٔ نمادین (نشانه‌ای از نظام زبان) نگاه کند، با «گسست از نظام زبان» آن را به‌چشم یک نشانهٔ شمایلی می‌نگرد و آن را به‌شکل یک نردبان می‌بیند (یعنی از شباهت سیماییِ «H» با شکلِ نردبان استفاده می‌کند). این نردبان از دو حرف «I» (در نقش دو ستون نردبان) تشکیل شده و یک خط که به‌مانند پله این دو حرف را به‌هم وصل کرده است. سیکسو با تعبیر استعاریِ این نردبان دو حرف «I» (دو ستون نردبانِ «H») را به‌مثابهٔ دو زبان متفاوت و خطِ واصلِ این دو حرف (تنها پلهٔ این نردبان) را به‌مثابهٔ دالانی می‌انگارد که دو زبان مذکور را به‌هم پیوند می‌دهد. بنابراین، این پله آستانه‌ای است که ردی از هر دو زبان (هر دو ستون نردبان) را در خود دارد (همان: ۷) و باعث «واسازی تقابلِ دوگانهٔ» ستون‌های نردبان می‌شود. وظیفهٔ نوشتار زنانه بالارفتن از پلهٔ همین نردبان است.

تعبیر دیگری که سیکسو از دو ستون (دو حرف «I») دارد، دو جنس مذکر و مؤنث است و تعبیر او از پلهٔ میانیِ آن‌ها «جنسیت دوگانه‌ای» است که هم جنسیت مذکر دارد و هم مؤنث. «A ظاهری مردانه دارد، مثل E، D، C، B، و غیره، ولی تنها H است که هم ظاهری خنثی دارد، هم مردانه و هم زنانه» (همان: ۸). باتوجه‌به این‌که پلهٔ جنسیتِ دوگانه دقیقاً در وسط دو ستونِ مذکر و مؤنث (وسط دو حرف «I») قرار گرفته است، سیکسو از این استعاره گوشهٔ چشمی نیز به مساوات جنسیت‌ها داشته است.

سیکسو تعدادی از واژه‌های فرانسوی را که با حرف «H» آغاز می‌شوند به‌عنوان مثال‌هایی استعاری می‌آورد و با اشاره به سیر تحول آواییِ این حرف در تاریخ زبان فرانسه نشان می‌دهد که این حرف یا با دَمِش تنفس از ته حلق به‌شکلی ضعیف به‌گوش می‌رسیده است یا همواره اصلاً خوانده نمی‌شده است (همان: ۸). درواقع، تعبیر اسپیواک (Spivak 1988) مبنی‌براین‌که «فرودست صدا ندارد»، در کلام سیکسو با استعارهٔ «بی‌صداییِ حرف H» بیان شده است. غیبت صدای این حرف در زبان استعاره‌ای برای غیبت صدای «زن» در زبان و فرهنگ است. گویی خاستگاه تاریخیِ بی‌صداییِ حرف «H» با کهن‌الگوی «منع نگاه به زن» (به مدوسا) بی‌ارتباط نیست و سیکسو، با ریشه‌یابیِ بی‌صداییِ این حرف، کهن‌الگوی «ندیدن و نشنیدن زن» را درمعرض «اسطوره‌زدایی» قرار می‌دهد.

۴. خوانش نشانه‌شناختی داستان

اگرچه در متن نوشتاریِ داستان جنسیت شخصیت‌ها (مداد قرمز و مداد آبی) تصریح نشده است، در تصاویر کتاب، مداد قرمز به هیئت یک زن و مداد آبی به هیئت یک مرد به‌تصویر کشیده شده‌اند. مداد قرمز از گذاشتن خط‌فاصله بین کلمات سیاه خسته شده است. او عاشق مداد آبی است. در هر اپیزود از داستان، مداد آبی به کشیدن یک موضوع مانند «آسمان»، «دریا»، «دخترکی با لباس آبی»، «قطره‌های باران»، و «خانه» می‌اندیشد. مداد قرمز، پس از دل‌دادگی به مداد آبی، بی‌خیال فاصله‌گذاری می‌شود و ازآن‌پس به‌جای درج خط‌فاصله نقاشی می‌کشد. مداد قرمز متناسب با هر موضوعی که مداد آبی برای نقاشی انتخاب می‌کند، چیز رمانتیکی می‌کشد و به او هدیه می‌دهد، اما مداد آبی در حال‌وهوای خودش است و هدایای او را نمی‌بیند. مداد قرمز آن‌قدر کوتاه می‌شود که دیگر نمی‌تواند هدیه‌ای بکشد و از روی میز قل می‌خورد و پایین می‌افتد. مداد آبی صدای افتادنش را می‌شنود. به پشت سرش نگاه می‌کند و تمام نقاشی‌ها را می‌بیند. مداد آبی روی همهٔ نقاشی‌های مداد قرمز را دوباره

رنگ‌آمیزی می‌کند و از ترکیب رنگ آن دو، همهٔ نقاشی‌ها به‌رنگ بنفش درمی‌آیند. مداد آبی نیز مانند مداد قرمز کوتاه می‌شود.

۱.۴ گسست از زبان

واژه‌ها با جوهر سیاه (جوهر مردانه) نوشته می‌شوند و هرکدام فردیت و معنای خاص خود را دارند. در نقطهٔ مقابل، نقش تمام خط‌فاصله‌های قرمز (به‌عنوان نوشتار زنی که درجهت نظام واژه‌قضیب می‌نویسد) همه با هم یک‌سان، همگون، کلیشه‌ای، و فاقد معنای خاص‌اند. این درحالی است که از منظر سیکسو جنسیت زنانه قابل‌تقلیل به کدهای متحدالشکل و همگون نیست (حبیب ۱۳۹۶: ۲۰۳). نوشتار زنی که خوش‌آیندِ نظام واژه‌قضیب می‌نویسد، درجهت بازتولیدِ غیریت‌زداییِ نقش زنان (هم‌سانی خط‌فاصله‌ها) و تقویت غیریت‌سازی نقش مردان (تمایز واژه‌ها) است. در آغاز داستان، مداد قرمز زنی است که خوش‌آیند نظام مردسالار می‌نویسد. یعنی کنشِ مداد قرمز (گذاشتن خط‌فاصله بین کلمات) درجهت بازتولید و تقویت نظام واژقضیبِ زبان است، چراکه نقش مداد قرمز پرکردن فاصله‌ها و شکاف‌های زبان است. این درحالی است که تظاهر به تمامیت زبان (پنهان‌سازی و پرکردن شکاف‌های زبان) خواسته‌ای مردسالارانه است، نه خواسته‌ای فمنیستی. پرکردن شکافِ بین کلمات با خط‌فاصله‌های قرمز و نوشتن کلمات با جوهر سیاه هنجاری طبیعی است که نظام واژه‌قضیب آن را طبیعی‌سازی کرده است (یعنی برعکسِ این شیوهٔ نگارش ـ نوشتن کلمات با جوهر قرمز و خط‌فاصله‌های سیاه ـ در نظام آموزشی غیرطبیعی به‌نظر می‌رسد).

مداد قرمز وقتی‌که از محصوربودن بین کلمات (محصوربودن در زبانِ واژه‌قضیب) و نقش کلیشه‌ایِ خط‌فاصله‌گذاری خسته می‌شود و دست به هنجارشکنی و عدول از نوشتار می‌زند و از زبانِ تصویر (رمزگانِ شمایلی) به‌عنوان زبانی جدید (به‌عنوان نوشتاری زنانه) استفاده می‌کند، از زنی کنش‌پذیر به زنی سیکسویی و کنش‌گر تبدیل می‌شود.[۳] مداد قرمز سیر انفصال از زبانِ واژه‌قضیب را طی سه گام پشت‌سر می‌گذارد. در گام اول، مداد قرمز در نقش یک نشانهٔ نمادین (خط‌فاصله به‌مثابهٔ نشانه‌ای کاملاً زبانی) در لابه‌لای کلمات ظاهر می‌شود. در گام دوم، از کلمات فاصله می‌گیرد و در قالب نشانه‌های شمایلی (نقاشی‌ها به‌مثابهٔ نشانه‌هایی نیمه‌زبانی) نمود می‌یابد. سرانجام در گام سوم، در قالب نشانه‌ای نمایه‌ای (صدای افتادن از روی میز به‌مثابهٔ نشانه‌ای طبیعی و کاملاً غیرزبانی) با مداد آبی (مرد) ارتباط برقرار می‌کند. دیده‌شدن مداد قرمز (زن) توسط مداد آبی (مرد) با همین نشانه‌های غیرِواژگانی (نقاشی‌ها و صدای افتادن) تحقق می‌یابد، نه با به‌کارگیری واژه‌ها.

۲.۴ نوشتن با زبان بدن

مداد قرمز وقتی از نظام واژه‌قضیب کلمات می‌رهد و با مجموعه نشانه‌های شمایلی (نقاشی‌ها) دست به نوشتاری نوین (نوشتار زنانه) می‌زند، با جوهر بدنش می‌نویسد. اندامش براثر فرایند نوشتار زنانه (براثر کشیدن نقاشی‌های عاشقانه) این‌قدر کوتاه می‌شود که دیگر توان نوشتن ندارد. نه‌تنها نقاشی‌ها (نشانه‌های شمایلی) با زبان بدنِ مداد قرمز (با جوهر داخل مداد قرمز و با حرکت بدنش روی صفحهٔ کاغذ) رقم می‌خورد، بلکه صدای افتادنش (نشانهٔ نمایه‌ای) نیز با زبان بدن (با سقوط جسمش از ارتفاع) تولید می‌شود و به‌قول سیکسو، بدنش شنیده می‌شود. درواقع، هم نقاشی‌ها و هم صدای افتادن نشانه‌هایی غیرزبانی و بدن‌مندند.

سیکسو از استعارهٔ «نوشتن به زبان بدن» دو منظور دارد: اول این‌که زنان باید داستان‌های خودشان را بگویند. در همین جهت، مداد قرمز روایت‌گر داستان معضلی زنانه است؛ روایت‌گرِ خط‌فاصله‌هایی است که دربین کلمات سیاهِ مردانه زندانی‌اند؛ روایت‌گر نقش تکراری، ثابت، و خسته‌کنندهٔ خط‌فاصله‌هاست. مداد قرمز از آرزوهایش و از این‌که می‌خواهد مانند مداد آبی (مرد) آزادیِ بی‌کران داشته باشد می‌نویسد؛ از این‌که نمی‌تواند دریا و آسمان و اقیانوس (که هرسه نمادهای آزادی عملِ بی‌کران‌اند) بکشد و از محرومیت تحمیلی‌اش می‌نویسد.

دومین منظور سیکسو از نوشتن به زبان بدن این است که دالِ «زن» باید به‌روش تازه‌ای به دال «من» مرتبط شود. مداد قرمز با جوهر وجودش (که بی‌شباهت به قرمزیِ خون نیست) و با استفاده از زبان تصاویر (نشانه‌های شمایلی‌ای که یک عمر به‌خاطر تحمیلِ نظام نمادینِ واژه‌قضیب از حق استفاده‌اش محروم بوده است) سعی می‌کند که پیام خود را بدون استفاده از کلمه منتقل کند. اسپیواک (Spivak 1988) فرودست (زن) را فاقد صدا می‌داند. سیکسو در نظام زبان به‌دنبال رفع بی‌صداییِ زن نیست؛ یعنی درپی رفع تمایز بین دو جنس نیست، بلکه می‌خواهد با حفظ تمایزهایی که بین زن و مرد وجود دارد (با حفظ ویژگی سکوت‌مندی زن)، زبان جدیدی خلق کند که در آن ویژگی‌های زنانه نه‌تنها زدوده نشود، بلکه ویژگی‌های خاص زنان (سکوت زنانه و جوهر سفید آن‌ها) به‌عنوان نقاط قوت در زبان نوشتارشان شنیده شود. بر همین اساس، مداد قرمز با سکوتش (بدون به‌کارگیریِ یک کلمه از زبان نمادینِ واژه‌قضیب) و با بدنش نوشتاری نوین و زنانه را رقم می‌زند. از منظر سیکسو بدن زن قابلیت حرکات و کرشمه‌هایی دارد که ویژگی‌های جنسیِ متمایزِ زن را در

خود نهفته دارد و حرکات بدن زن باید در نوشتارش شنیده شود. ازهمین‌رو، هم صدای قل‌خوردن مداد قرمز (صدای حرکت بدنش) در پایان داستان شنیده می‌شود و هم این‌که از کرشمه‌ها و حرکت بدنش بر روی صفحهٔ کاغذ نقاشی‌های عاشقانه (قلب، گل، بادکنک، و...) شکل می‌گیرد.

نقاشی‌هایی که مداد قرمز برای مداد آبی می‌کشد، نوشتاری است که به‌خاطر شرم نویسنده‌اش (حیای مداد قرمز) قابلیت آشکارسازی در این نظام مردسالار را ندارد. سیکسو آن را با خودارضایی مقایسه می‌کند (Cixous 1976: 877). لذت نقاشی کشیدن‌های مداد قرمز، مانند خودارضایی، با درخیال‌آوردنِ مخاطبی (تصور معشوقی) هم‌راه است که آن معشوق (مداد آبی) هم غایب است و هم از ابژهٔ میل (مرد)بودنِ خودش بی‌خبر. ازآن‌جاکه به‌قول سیکسو نوشتار زنانه باعث رهایی از استیلای فراخود (فراخودِ به‌عنوان عامل ملامت و شرم) می‌شود (ibid.: 880)، لذا در پایان داستان پس از تحقق نوشتار زنانه، این پنهان‌سازیِ عشق به آشکارسازی می‌رسد. یعنی به‌قول حافظ آن راز که در دل بنهفته به‌در می‌افتد و مداد آبی نقاشی‌های تقدیمیِ او را می‌بیند. درواقع، تداوم نوشتار بدن‌مندِ زنانه سرانجام مداد قرمز را از نادیده‌گرفته‌شدن می‌رهاند و توجه مداد آبی را به نوشتار زنانه‌اش (به نقاشی‌هایش، به کوتاه‌شدن بدنش، و به میل جنسی‌اش) جلب می‌کند.

۳.۴ اسطوره‌زدایی

در اسطورهٔ «اورفه و اوریدیسه» (Orpheus and Eurydice)، اورفه طاقت مرگ زنش، اوریدیسه، را ندارد. پس به جهان تاریک زیرزمین می‌رود و ایزدِ دنیای مردگان، هادس (Hades)، را قانع می‌کند تا اجازه بدهد که اوریدیسه را به‌هم‌راه خودش به دنیای زندگان بازگرداند. هادس می‌پذیرد، اما مشروط به این‌که تازمانی‌که هردو به دنیای روشنایی روی زمین نرسیده‌اند، قانونِ «منع نگاه به پشت سر» را رعایت کند. اورفه پیش می‌افتد و اوریدیسه از پس. اورفه شروع می‌کند به نواختن چنگ. اوریدیسه که در تاریکی توان بازیابی راه را ندارد، به اتکای صدای چنگ، اورفه را دنبال می‌کند. در تمام مسیر اورفه نگران این است که اوریدیسه او را گم کرده باشد. ازهمین‌رو، به‌محض این‌که پایش به روی زمین می‌رسد، به پشت سرش نگاه می‌کند. اورفه را در فضای تاریک‌روشنِ دروازهٔ میان دو دنیای مردگان و زندگان می‌بیند. اورفه دست دراز می‌کند که او را از توی مغاک بالا بکشد، اما به‌خاطر «نقض منعِ نگاه به پشت سر» همسرش را برای همیشه از دست می‌دهد.

همان‌گونه‌که فروید زن را «قارهٔ تاریک» می‌نامد و خودِ زنان نیز آن را به‌عنوان مظهرِ خودشان پذیرفته‌اند (Cixous 1976: 876)، در این اسطوره نیز زن با جهان تاریک، دنیای مردگان، قرین شده است. اسطورهٔ مذکور ازیک‌سو، مانند اسطورهٔ مدوسا مرد را از دیدن و نگاه‌کردن به زن می‌هراساند و ازسوی‌دیگر، هستی زن (زنده‌ماندن زن) را در گرو دیده‌نشدن می‌داند و زن را به رضایت‌مندی از این دیده‌نشدن مجاب می‌کند. همان‌گونه‌که فروید هستی زن را به‌صورت قائم‌به‌ذات تعریف نمی‌کند، بلکه با نفی رجُلیت آن را به‌عنوان یک «دیگری» (other) تعریف می‌کند، در این اسطوره نیز هستی زن قائم‌به‌ذات نیست، بلکه در اختیار نگاه مرد است. یعنی زن فقط وقتی هستی دارد که دیده نشود. مرد در نقش راه‌نما، دست‌گیر، و کنش‌گر است و زن غرق در تاریکی، نیازمند مرد، و کنش‌پذیر محض.

در داستان *مداد بنفش*، مداد آبی (مرد) تا پایان داستان نگاه به پشت سر نمی‌کند، اما در آخرین لحظه، درست در زمانی‌که مداد قرمز (زن) از پا می‌افتد (تمام می‌شود) و از روی میز به دروازهٔ مردگان سقوط می‌کند، مداد آبی به پشت سرش نگاه می‌کند. نتیجهٔ شکستن تابوی «منع نگاه به پشت سر» نه‌تنها «فقدان و ازدست‌دادن» نیست، بلکه «به‌دست‌آوردن و رسیدن» و بازگشت به زندگی است؛ یعنی تابوشکنی هم ابژهٔ نگاه (زن) را و هم عامل نگاه (مرد) را به زندگی رجعت می‌دهد (محصول نگاه تولد جنس سومی موسوم به‌رنگ بنفش است)، درحالی‌که در اسطوره‌هایی مانند «مدوسا» و «اورفه»، عقوبت شکستنِ تابوی «نگاه به زن» چیزی جز «مرگ» یا «سنگ‌شدن» نیست. ازآن‌جاکه «سنگ‌شدن» نوعی «مرگِ تعلیقی» است (زنجانبر و عباسی ۱۳۹۹: ۵۴)، بنابراین اسطوره‌ها نگاه به زن را مترادفِ مرگ می‌دانند. یعنی یا ابژهٔ نگاه (زن) مانند اوریدیسه اسیر دنیای مردگان می‌شود یا مانند اسطورهٔ «مدوسا» نگاه‌کنندهٔ (مرد) اسیر سنگ‌شدگی (مرگ تعلیقی) می‌شود.

۴.۴ دوجنس‌گرایی دیگر

راویِ دانای کل یکایک چیزهایی را که مداد آبی در فکر کشیدنشان است نام می‌برد. آخرین چیزی که راوی به ذهن مداد آبی نسبت می‌دهد، یک خانه با سقف آبی است. «مداد آبی داشت به کشیدن یک خانه با سقف آبی فکر می‌کرد» (بیگدلو ۱۳۹۱: ۱۲). نیمی از خانه‌ای که در کتاب به‌تصویر کشیده شده است، آبی‌رنگ (مذکر) است و نیم دیگرش قرمز (مؤنث). این خانه نخستین ابژهٔ مبتنی‌بر «دوجنس‌گرایی دیگر» است. خانهٔ مذکور باوجوداین‌که تمایز دو جنس را حفظ کرده است (تمایز رنگ قرمز و رنگ آبی در آن

قابل‌تشخیص‌اند)، ابژه‌ای از جنس سوم (هم مذکر و هم مؤنث) است. باتوجه‌به این‌که ابژهٔ جدید هم‌زمان ردی از هر دو سوی تقابل (هم مذکر و هم مؤنث) را در خود دارد، بنابراین با زدودن مرزِ دو جنس، تقابل دوقطبیِ مرد/ زن (آبی/ قرمز) را واسازی کرده است.

تصویر ۱. خانه‌ای از جنس سوم که هم قرمز (مؤنث) است و هم آبی (مذکر)، تقابل جنسیت را واسازی می‌کند. خانه در زیر آسمانی است که هم خورشید می‌تابد، هم ماه. بنابراین تقابل خورشید/ ماه را واسازی می‌کند.

علاوه‌براین، پس از این‌که مداد آبی تصمیم به کشیدن چنین خانه‌ای می‌گیرد، کنشِ بازرنگ‌آمیزیِ هدایای مداد قرمز را آغاز می‌کند و بدین ترتیب جنسیتِ تمام هدایای مداد قرمز (نقاشی‌های مؤنث) تغییر می‌یابد و با جنسیت مذکر (رنگ آبی) ترکیب می‌شود و جنسیت سوم (رنگ بنفش) را پدید می‌آورند. این جنس سوم هم آبی (مؤنث) و هم قرمز (مذکر) را در خود دارد؛ یعنی تلاش شخصیت سیکسوییِ مداد قرمز و نوشتار زنانه‌اش جنسیت سومی را شکل می‌دهد که این جنسیتِ جدید سیال و متغیر است، چراکه هدایا یک زمانی قرمز (مؤنث) بوده و سپس بنفش (ترکیب دوجنس) شده‌اند.

متنی (خط‌فاصله‌ها و نقاشی‌هایی) که از جوهر وجود مداد قرمز تولید می‌شود، تلفیقی از جنس و متن است که سیکسو آن را (سِکست)[۴] می‌نامد.

۵.۴ ابهام‌گرایی و سیالیت معنا

نخستین گام مداد قرمز، برای خلق نوشتار زنانه، امتناع از پرکردن شکاف‌های زبان (سرپیچی از فاصله‌گذاری بین کلمات) است. یکی از عوارض عدول از خط‌فاصله‌گذاری مرززدایی میان کلمات سیاه است. یعنی نبود خط فاصله باعث ایجاد ابهام و قاطی‌شدن کلمه‌های سیاه می‌شود. این ابهام و خرچنگ‌قورباغه‌نویسی از منظر سیکسو شیوه‌ای زنانه‌نویسی است (Tong 2017: 187).

موتیف‌های متن معانی استعاری و سیالی دارند که به‌جای یک مدلول خاص به مدلول‌هایی چندگانه و هاله‌ای از مفاهیم اشاره دارند؛ مثلاً نوشتن با جوهر قرمز می‌تواند استعاره‌ای از «با خون خود نوشتن» باشد. کشیدن دریا و اقیانوس و آسمان می‌تواند استعاره‌ای از «رهایی و آزادی عمل» باشد.

علاوه‌بر موتیف‌های استعاریِ نوشتاریِ متن، تصاویر و نقاشی‌ها نیز، به‌عنوان نشانه‌هایی شمایلی، معانی سیال و استعاری دارند. مثلاً مداد قرمز پرنده‌ای را روی کابل برق کشیده که به‌صورت وارونه (خلاف جهت جاذبهٔ زمین) و با چشم‌هایی بسته آرمیده است. این تصویر گویای فضایی مبتنی‌بر خیال است که درمقابل فضای واقعیِ مداد آبی قرار گرفته است. پرندهٔ قرمزی که چشم‌هایش را بسته و در خیال فرو رفته است، دربرابر پرنده‌های آبی‌ای که با چشم‌های باز روی نرده نشسته‌اند، مبین دو فضای ذهنی متضاد است: یکی فضای ذهنیِ مبتنی‌بر خیالات رمانتیکِ زنانه و دیگری فضای ذهنیِ مبتنی‌بر واقعیت‌گرایی مردانه. همهٔ این تصاویر به‌شکلی استعاری کنار هم چیده شده‌اند.

تصویر ۲. پرنده وارونه روی سیم برق آرمیده است، گویی نیروی جاذبهٔ زمین نقض شده است. «عدم توانایی نیروی جاذبهٔ زمین» می‌تواند استعاره‌ای باشد از «عدم توانایی نیروی جاذبهٔ عشقی که بر شخصیت مؤنث حاکم است». ازطرفی پرندهٔ قرمز با چشم‌هایی بسته آرمیده است. این تصویر می‌تواند استعاره‌ای از «تخیل و فضای رمانتیک ذهن مداد قرمز» باشد. بنابراین، تصویر مذکور به‌عنوان دالی واحد می‌تواند معانی متکثر و مدلول‌هایی سیال داشته باشد.

ماهی‌هایی که مداد آبی می‌کشد روی صفحهٔ کاغذ هستند، درحالی‌که ماهی مداد قرمز توی تنگی سفید درحال گردش است. در تصاویر کتاب، استخوان ماهی‌هایی که جلوی گربهٔ آبی‌رنگ قرار گرفته است، بیان‌گر این است که مداد آبی ماهی‌ها را برای خوراک گربه‌اش می‌کشد، نه به‌خاطر زیبایی‌شان. بنابراین، نقاشی‌های این دو مداد به‌شکلی استعاری بیان‌گر تفاوت دو دیدگاه عاشقانه و عاقلانهٔ آن‌هاست.

تصویر ۳. ماهی آبی‌رنگ به‌مثابهٔ خوراک گربه، در تقابل با ماهی قرمز (توی تُنگ) به‌مثابهٔ ابژه‌ای زیبایی‌شناختی است.

۶.۴ نوشتن با جوهر سفید

متن داستان به‌رنگ سفید و بر زمینهٔ صفحاتی سیاه نوشته شده است. این رنگِ سفیدِ نوشتار نمودی استعاری از جوهر سفید زنانهٔ سیکسویی است که بر بستر سیاه رؤیت‌پذیر شده است.

سیکسو جوهر سفید را با شیر مادر مترداف می‌داند، اما نه به‌خاطر هم‌رنگ‌بودن هردو، بلکه به‌خاطر این‌که سرچشمهٔ هردوی آن‌ها بدن زن است. جوهری است که رابطهٔ بدن زن با متن (به‌تعبیر سیکسو «سِکست») را به‌نمایش می‌گذارد، لذا برای مداد قرمزِ این داستان جوهر قرمز به‌لحاظ کارکرد به‌مثابهٔ همان جوهر سفید زنانهٔ سیکسو است. جوهر قرمز عصارهٔ زنانگیِ مداد قرمز است که از بدن او می‌جوشد و نوشتارش را هم از مداد آبی (مرد) متمایز می‌کند، هم از کلمات سیاه (نظام واژه‌قضیب زبان).

۷.۴ واسازی تقابل‌های دوگانی

الف. واسازی تقابل جوهر سیاه/ جوهر سفید: در پایان داستان، مداد قرمز (زن) دیگر نمی‌نویسد، چراکه تمام شده و از پا افتاده است. «مداد قرمز بعد از کشیدن صدها هدیهٔ قرمز تمام شد و روی زمین افتاد» (بیگدلو ۱۳۹۱: ۲۳). از منظر سیکسو، ننوشتن مترادف است با مردن (Cixous 2008: 51) و مداد قرمز وقتی‌که دیگر نمی‌نویسد، به «مدرسهٔ مردگان» درمی‌غلتد. گذر از مدرسهٔ مردگان از منظر سیکسو نخستین گام برای شکل‌گیری نوشتار زنانه است (سیکسو ۱۳۹۸: ۱۲). درواقع، پارادوکسی که در پایان این داستان شکل می‌گیرد، این است که ننوشتنِ مداد قرمز مصداقی از نوشتن زنانه است، چراکه مداد قرمز ظاهراً از

نوشتن باز می‌ایستد، اما واقعیت این است که اگرچه او از نوشتن با زبان نشانه‌های نمادین (خط‌فاصله‌گذاری) و زبان نشانه‌های شمایلی (نقاشی‌کشیدن) دست می‌کشد، هم‌چنان با زبان نشانه‌های نمایه‌ای (با صدای افتادنش از روی میز) پیام خود (شنیده‌شدن و دیده‌شدن) را به مداد آبی می‌رساند. نوشتن با زبان نشانه‌های نمایه‌ای (نه نشانه‌های سیاهِ نمادینِ واژه‌قضیب) نوشتنی است با جوهر سفید که دیده نمی‌شود، اما خوانده می‌شود؛ یعنی مدادِ قرمز ترادفِ «دیدن» با «وجودداشتن» (Robbins 2000: 161) (که شالودهٔ تفکر غربی و پایهٔ اسطوره‌هایی مثل «اورفه و اوریدسه» است) را به‌چالش می‌کشد، چون اگرچه نوشتنی در مداد قرمز به‌چشم نمی‌خورد، فرایند نوشتار زنانهٔ او (با افتادنش و با گذرش از مدرسهٔ مردگان) هم‌چنان ادامه می‌یابد.

ب. واسازی تقابل مرد/ زن: محدودیت مداد قرمز (جنسیت زن) دربرابر آزادیِ مداد آبی (جنسیت مرد) تقابل دوگانه‌ای را شکل می‌دهد. سیکسو تقابل‌ها را «برخورد مرگ» می‌خواند، چراکه یک سوی تقابل برای حضور و تثبیت معنای خود باید سویهٔ دیگر را با غیبت و نادیده‌گرفتن نابود کند. در این داستان نیز نادیده‌انگاری و تغافل‌های مداد آبی باعث از پا افتادن مداد قرمز می‌شود، اما مداد قرمز هم‌چنان نوشتن را به زبان دیگری (دیگری = زن) ادامه می‌دهد تا سرانجام تقابل دو جنس با شکل‌گیری جنسیت سومی، موسوم به *مداد بنفش* (که ردی از هر دو مداد را در خود دارد)، واسازی می‌شود.

پ. واسازی کنش‌گری/ کنش‌پذیری: واژه‌های سیاه حق دارند که با هم فرق کنند، ولی خط‌فاصله‌ها حق ندارند. هویتِ یک ابژه (خط‌فاصله) مستقلاً تعریف‌پذیر نیست، بلکه هویت ابژه عین کارکردش در نظامی است که آن را تعریف می‌کند و کارکرد خط‌فاصله‌ها، به‌منزلهٔ ابژه‌های نظام زبان، صرفاً جداسازی واژه‌ها (سوژه‌ها)ست؛ یعنی واژه‌ها (سوژه‌ها) قائم‌به‌ذات‌اند، اما خط‌فاصله‌ها (ابژه‌ها) قائم‌به‌غیرند و به‌خاطر واژه‌ها، موجودیت یافته‌اند. حتی وقتی مداد قرمز از گیر نظام واژه‌قضیب زبان (نشانه‌های نمادین) خود را می‌رهاند و آزادانه نقاشی می‌کشد، باز هم نقاشی‌های خود را براساس مقتضیات نقاشی‌های مداد آبی انتخاب می‌کند. یعنی باز هم نقاشی‌های مداد آبی مانند قبل متغیرِ آزادند و نقاشی‌های مداد قرمز متغیرِ وابسته. بنابراین، به‌نظر می‌آید که این پی‌رنگ نه‌تنها واسازندهٔ تقابل نیست، بلکه مقومِ رابطهٔ سلسله‌مراتبی نقش کنش‌پذیرِ زن (ابژگیِ زن) دربرابر نقش کنش‌گر مرد (سوژگیِ مرد) است. لیکن این ظاهر امر است، چراکه ازقضا درطول داستان مداد قرمز است که عملاً کنشِ کشیدن نقاشی‌ها را محقق می‌کند و مداد آبی هرگز هیچ نقاشی‌ای نمی‌کشد، بلکه تنها به کشیدن نقاشی‌های مختلف فکر می‌کند:

> مداد آبی... به کشیدن یک آسمان بدون ابر فکر می‌کرد/ مداد آبی که داشت به کشیدن یک دریا فکر می‌کرد.../ مداد آبی در فکر کشیدن یک قایق آبی بود.../ مداد آبی در فکر کشیدن دخترکی با لباس آبی بود.../ مداد آبی در فکر کشیدن قطرات آبی باران بود... (بیگدلو ۱۳۹۱: ۶-۱۱).

بنابراین مداد آبی تا پایان داستان نه قایق آبی می‌کشد، نه دختری با لباس آبی، نه دریا، و نه آسمان، بلکه فقط نقاشی‌هایی را که مداد قرمز از قبل کشیده است بازرنگ‌آمیزی می‌کند. کسی که نقش کنش‌گر را ایفا می‌کند، مداد قرمز است و مداد آبی هیچ تولیدی از خود ندارد، بلکه صرفاً بازسازی تولیدات مداد قرمز را انجام می‌دهد. بنابراین، پی‌رنگ داستان بر واسازی تقابل دوگانهٔ کنش‌پذیری/ کنش‌گری استوار است.

ت. واسازی خورشید/ ماه: سیکسو در مقاله‌هایش (Cixous 1981: 44; Clement and Cixous 1986: 63) به واسازیِ چند تقابل به‌صراحت تأکید ورزیده است که از آن جمله می‌توان به تقابل خورشید/ ماه اشاره کرد. دلیل این‌که تقابل خورشید/ ماه موردتوجه سیکسو قرار گرفته این بوده است که خورشید (le soleil) در زبان فرانسه دارای جنسیت مذکر است و ماه (la lune) در این زبان دارای جنسیت مؤنث. ازآن‌جاکه نور خورشید قائم‌به‌ذات است و نور ماه قائم‌به‌غیر (نورش قائم به نور خورشید است)، بنابراین با تقابلِ مرد/ زن قابل‌قیاس است، چراکه علم روان‌کاوی مرد را قائم‌به‌ذات (قضیب‌محور) تعریف می‌کند و زن را با احاله به تعریف مرد (با نفی قضیب) به‌صورت قائم‌به‌غیر (دیگری). بنابراین، خورشید در محور جانشینی با مرد قرار دارد و ماه در محور جانشینی با زن. در زبان فارسی خورشید و ماه جنسیت ندارند، اما در فرهنگ فارسی خورشید به‌شکلی مؤنث تصور می‌شود و ماه به‌شکل مذکر؛ به‌دلیل‌این‌که در فرهنگ فارسی و زبان عربی خورشید با زن در محور جانشینی قرار می‌گیرد. شاید این است که برخلاف ماه، نور خورشید اجازهٔ نگاه را به بیننده نمی‌دهد و این «منعِ نگاه به خورشید» با تابوی فرهنگیِ «منع نگاه به زن» در اساطیر، فرهنگ آریایی (ایرانی و آلمانی)، و عرب هم‌خوانی دارد. پس این‌که مداد قرمز خورشید را به‌رنگ قرمز (زن) کشیده است، در فرهنگ فارسی واسازی به‌شمار نمی‌آید (اگرچه در فرهنگ فرانسویِ سیکسو واسازی تلقی می‌شود). آن‌چه در این داستان تقابل خورشید/ ماه را واسازی می‌کند، حضور هم‌زمان این دو در آسمانی واحد (هردو در یک فِریم) است (تصویر ۱). یعنی در آسمانی بالای سر خانه‌ای واحد (خانه‌ای که نیمی از آن آبی و نیمی از آن قرمز است) هم‌زمان هم خورشید قرمز و هم ماه آبی‌رنگ قرار دارند. استقرار خورشید (زن در فرهنگ فارسی/ مرد در فرهنگ فرانسوی) در محور هم‌نشینی با

ماه (مرد در فرهنگ فارسی/ زن در فرهنگ فرانسوی) چه با فرهنگ ایرانی و چه با فرهنگ فرانسوی تقابل زن/ مرد را می‌زداید.

ث. واسازی واقعیت/ تخیل: فضای نقاشی‌هایی که به مداد قرمز منتسب است، غیرواقع‌گرا و خیالی است (پرنده‌ای قرمز به‌شکل وارونه روی کابل برق نشسته است و قانون علمی گرانش زمین را نقض کرده است. پرندهٔ قرمز چشم‌هایش را بسته و گویی درحال رؤیابافی است)، اما فضای نقاشی‌های مداد آبی واقع‌گراست (مثلاً پرنده‌های آبی چشم‌هایشان باز است و بدون نقض قانون گرانش روی نرده ایستاده‌اند). همان‌طورکه در تصویر ۱ و ۴ دیده می‌شود، این تصویرگری‌ها مقوم تخیلی‌بودن زن و عقل‌گرایی مرد است و به‌قول سیکسو بیان‌گر تقابل قلب/ سر است. قلب به‌مثابهٔ کانون احساس در نقاشی‌های مداد قرمز نیز به‌کرات به‌چشم می‌خورد. در نقطهٔ مقابل، فعلِ «اندیشیدن» که از ملائماتِ «سر» است در کنش مداد آبی دیده می‌شود. پس در ابتدای امر، به‌نظر می‌آید که هیچ واسازی‌ای به‌منظور تخریب این تقابل رخ نداده است، اما با کمی دقت در کنش شخصیت‌های داستان، مشخص می‌شود که مداد قرمز واقعاً نقاشی می‌کشد، درحالی‌که مداد آبی صرفاً از خیالش نقاشی‌های مختلف می‌گذرد. بنابراین، درعین این‌که نقاشی‌ها تخیلی‌بودن فضای زنانهٔ قرمز و واقعی‌بودن فضای مردانهٔ آبی را به‌تصویر می‌کشند، کنش شخصیت‌ها در پی‌رنگ نوشتاریِ داستان تخیلی‌بودنِ مداد آبی (مرد) را دربرابر واقع‌گراییِ مداد قرمز (زن) قرار می‌دهد. بنابراین، کتاب مذکور (اجتماع نوشتار و تصویر) تقابل واقعیت/ تخیل را واسازی می‌کند.

۸.۴ H نردبانی برای نوشتار

مداد قرمز کلاهی به بلندای نردبان برای مداد آبی می‌کشد و حضور نردبان را نیز با تکرار (دو نردبان در کنار یک کلاه) برجسته می‌کند. نوشتار جایگاه مرتفعی است که زنان یارای دست‌رسی به آن را ندارند (Cixous 1976: 876)، مگر زنانی که از نردبان سیکسویی بالا می‌روند. روی کلاه، پرنده‌ای غرق در تخیل و رؤیا آرمیده است؛ گویی دست‌رسی به این پرندهٔ تخیل صرفاً با این نردبان امکان‌پذیر است. نردبانی که در تصویر دست‌رسی به پرندهٔ رؤیاها را امکان‌پذیر می‌سازد، می‌تواند استعاره‌ای تصویری برای دومین مرحله از مراحل نوشتار زنانه باشد. سیکسو نوشتار زنانه را مبتنی‌بر گذر از سه مدرسه می‌داند: ۱. مدرسهٔ مردگان، ۲. مدرسهٔ رؤیاها، ۳. مدرسهٔ ریشه‌ها و خاستگاه‌ها (سیکسو ۱۳۹۸: ۱۲).

شکل ۴. نردبان نوشتار در محور هم‌نشینی با نقاشی‌های مداد قرمز (با نوشتار زنانه) قرار گرفته است تا امکان دست‌رسی به پرندهٔ رؤیاها را (که روی کلاه آرمیده است) فراهم کند.

۵. نتیجه‌گیری

در داستان *مداد بنفش*، دو شخصیتِ مداد قرمز و مداد آبی بر جنسیت زن و مرد دلالت دارند و خط‌فاصله‌ها با پرکردن شکاف‌های بین کلمات (نظام واژه‌قضیب زبان) نقش کنش‌های منفعلانهٔ زنانه‌ای را ایفا می‌کنند که صرفاً در چهارچوب کلیشه‌های تجویزی و تحمیلیِ ساختارهای مردانه معنا می‌یابند. خوانش نشانه‌های موجود در پی‌رنگ *مداد بنفش* مبین تفکر انتقادی داستان است و نشان می‌دهد که نظام واژه‌قضیب زبان مفهوم دوقطبی جنسیت را شکل می‌دهد. مردها مثل واژه‌های توی دفتر مشق هرکدام برای خودشان معنا و فردیت جداگانه‌ای دارند، اما زن‌ها مانند خط‌فاصله‌های قرمزِ بین کلمات‌اند. بدون این‌که معنای خاصی داشته باشند، همه با هم به‌صورتی متحدالشکل و فردیت‌زدوده در این نظام محصورند؛ یک «دیگری» هستند که تعریفشان قائم به مردهاست. نظام مردسالار زن را نمی‌بیند. راه گریز از امپریالیسم جنسیتی نقض تابوی «منع نگاه به زن» و سرپیچی از نقش‌های تحمیلیِ پنهانی است که به زن‌ها دیکته شده است. منظور از سرپیچی یک شورش در چهارچوب نهادهای سیاسی نیست، چراکه هر جنبش که در چهارچوبی رخ دهد، صدای مردانه دارد. سرپیچی باید از داخل زبان شروع شود، چراکه مهم‌ترین مدعی دروغینِ حقیقت «زبان» است. زبان نخست این تقابل بنیادین جنسیت و سپس بقیهٔ تقابل‌ها را طبیعی‌سازی می‌کند. در داستان *مداد بنفش*، زدودن تقابل دو دنیای فکریِ دو سوژهٔ جنسیت‌یافته با حرکت و عدول شخصیت زن صورت می‌پذیرد. سیکسو خواهان زدودن تقابل‌ها درعین حفظ تفاوت‌های دو جنس است. در داستان مذکور نیز ویژگی‌های زنانه حفظ می‌شود، اما جنس سومی که به‌تعبیر سیکسو «دوجنس‌گرایی دیگر» است باعث

واسازی این تقابل بنیادینِ جنسیتی می‌شود. جنس سوم هم مذکر است و هم مؤنث. خوانشِ ارائه‌شده در این پژوهش نشان می‌دهد که «نوشتار زنانه»، علاوه‌بر فرم و سبک نویسندگی، می‌تواند در سطح عناصر پایه‌ای یعنی در سطح پی‌رنگ داستان (شخصیت‌ها، کنش آن‌ها، و روابط علت‌ومعلولی حوادث) نیز رخ دهد. به‌جای این‌که نویسندهٔ داستان نقش زن سیکسویی را ایفا کند، می‌تواند این نقش را شخصیتِ مؤنث داستان، به‌عنوان نویسندهٔ نوشتار زنانه، ایفا کند. در همین جهت، وظیفهٔ منتقد پساساخت‌گرای فمنیست این است که متن را نه به‌شکلِ خوانشِ مسلطِ مردسالارِ آن، بلکه با دگرخوانشی زن‌گرا آن را بازآفرینی کند. این مقاله، با گشودن استعاراتِ نهفته در کلیدواژگانِ سیکسو، روش دگرخوانی متن را برای سایر متون داستانیِ کودک نیز پیش‌نهاد می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. سیکسو (Cixous 1999) در داستان *بدن سوم* دوجنس‌گرایی را عملاً با درهم‌آمیزیِ بدن راوی و بدن معشوقِ داخل داستان به‌نمایش می‌گذارد.

۲. فرح‌بخش و بزرگی به مقالهٔ «داستان‌ها» از سیکسو استناد کرده‌اند، ازآن‌جاکه مقالهٔ «داستان‌ها» در منابع مقالهٔ فرح‌بخش و بزرگی نیامده است و نویسندهٔ مقالهٔ حاضر نیز عنوان «Stories» (داستان‌ها) را دربین عناوین مقالات سیکسو نیافته است، بنابراین بعید نیست که قصد ایشان، استناد به مقالهٔ «Sorties 1986» از سیکسو بوده باشد.

۳. ذکر این نکته لازم است که نشانه‌های نمادین (مثلاً: واژه‌ها و علائم نگارشی)، به‌دلیل ماهیت کاملاً قراردادی‌شان، نشانه‌هایی زبان‌شناختی‌تر و برساخته‌تر از نشانه‌های شمایلی (مثلاً: نقاشی‌ها) به‌شمار می‌روند و نشانه‌های نمایه‌ای (مثلاً صدای افتادن مداد) به‌خاطر ماهیت غیرقراردادی‌شان نسبت به هر دو نوع نشانهٔ دیگر طبیعی‌تر (غیرزبانی‌تر).

۴. sext یک بازی زبانی با دو واژهٔ sex (جنس) و text (متن) است که سیکسو از آن برای نمایش انفکاک‌ناپذیری مفاهیمِ جنس و متن استفاده کرده است.

کتاب‌نامه

بیگدلو، غزاله (۱۳۹۱)، *مداد بنفش*، تهران: علمی و فرهنگی.

حبیب، ریفی (۱۳۹۶)، *نقد ادبی مدرن و نظریه*، ترجمهٔ سهراب طاووسی، تهران: نگاه معاصر.

زنجانبر، امیرحسین (۱۴۰۰)، «مقایسهٔ هویت‌یابی در سه داستان کودک با موضوع مشترک مادرنگی از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی»، *نقد ادبی*، دورهٔ ۱۴، ش ۵۳.

زنجانبر، امیرحسین و ایوب مرادی (۱۴۰۰)، «معناکاوی فمنیستی داستان کودکانهٔ *خط سیاه تنها*، از منظر گفتمان انقلاب زبان شاعرانه»، *پژوهش‌نامهٔ زنان*، دورهٔ ۱۲، پیاپی ۳۵.

زنجانبر، امیرحسین و علی عباسی (۱۳۹۹)، «سبک‌شناسی دگردیسی جسمانه در داستان‌های کودک: برپایهٔ نظام گفتمان تنشی»، *جستارهای زبانی*، دورهٔ ۱۱، ش ۴، پیاپی ۵۸.

سیکسو، الن (۱۳۹۸)، *سه گام بر نردبان نوشتار*، ترجمهٔ ماهان تیرماهی، تهران: ناهید.

صدقی، حامد و دیگران (۱۳۹۵)، «خوانش ساختارشکنی تقابل‌های دوگانه در رمان *یومیات مطلقه*: براساس دیدگاه‌های هلن سیکسو»، *لسان مبین*، دورهٔ ۷، ش ۲۴.

صولتی، حسین و گارینه کشیشیان (۱۳۹۹)، «برجسته‌سازی زبان زنانه در مجموعه‌داستان *رؤیای مادرم* اثر آلیس مونرو»، *زن و فرهنگ*، دورهٔ ۱۲، ش ۴۵.

فرح‌بخش، علیرضا و شبنم بزرگی (۱۳۹۱)، «زن سیکسویی در *مداوای بی‌بی هالدر* اثر جومپا لاهیری»، *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ش ۸

کلیگز، مری (۱۳۹۹)، *درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ جلال سخنور، الهه دهنوی، و سعید سبزیان، تهران: اختران.

موسوی‌پور، سیده‌سارا (۱۳۹۸)، «تحلیل شخصیت لیا در رمان *رهش* رضا امیرخانی: براساس رویکرد فمینیستی»، *رخسار صبح*، ش ۹.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۴)، *نشانه در آستانه*، تهران: فرهنگ نشر نو.

Cixous, H. (1976), "The Laugh of the Medusa", Keith Cohen and Paula Cohen (trans.), *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 1, no. 4, Available at: <http://www.jstor.org/stable/3173239>.

Cixous, H. (1981), "Castration or Decapitation?", A. Kuhn. (trans.), *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 7, no. 1.

Cixous, H. (1999), *The Third Body*, K. Cohen (trans.), Evanston, IL: Northwestern University Press.

Cixous, H. (2008), *White Ink: Interviews on Sex, Text and Politics*, Susan Seller (ed.), New York: Columbia University Press.

Cixous, H. and C. Clément (1986), "Sorties", in: *The Newly Born Woman*, Betsy Wing (trans.), Minneapoli: Minnesota University Press.

Fairus, R. and A. Fauzi (1917), "The Role of Gender in the Process Translation", *Applied Linguistics and Language Research*, vol. 4, no. 4.

Jones, A. R. (2014), "Toward an Understanding of 'L'Ecriture Feminine'", *Feminist Studies*, vol. 7, no. 2.

Sellers, S. (1986), "Writing Woman: Helene Cixous Political 'SEXTS'", *Women's Studies International Forum*, vol. 9, no. 4.

Spivak, G. C. (1988), "Can the Subaltern Speak?", in: *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds.), London: Macmillan.