

## خوانشی نشانه‌شناختی از پیرنگ داستان کودکانه «مداد بنفش»: با رویکرد نوشتار زنانه

امیرحسین زنجانبار\*

### چکیده

سیکسو (Cixous) مانند لکان، زبان را قضیب‌محور می‌داند؛ از همین رو با دعوت به «نوشتار زنانه» قصد واسازی زبان را دارد. سیکسو با الهام از دریدا منکر تمامیت زبان و خواهان نفی دال‌های دارای مدلول ثابت و روشن است؛ بر همین اساس مهمترین ویژگی نوشتار زنانه را ابهام و استعارات کثیرالمعنا می‌داند. با توجه به اینکه «نوشتار زنانه» رویکردی پساساختگرا است و هدف پساساختگرایی، دگرخوانی متن، لذا مقاله حاضر در پی آن است که با رهیافتی نشانه‌شناختی و در چهارچوب فمینیسم سیکسویی، دگرخوانشی از داستان «مداد بنفش» ارائه دهد. در همین راستا، در عناصر اصلی داستان مذکور (در شخصیت‌ها، کنش‌ها، روابط علیّی حوادث) دال‌های سیال و چندمدلولی را کشف و وفق پارادایم‌های نظریه «نوشتار زنانه» تعبیر می‌کند. پژوهش حاضر به روش تحلیلی توصیفی نشان می‌دهد که: اولاً، نوشتار زنانه صرفاً قائم به سبک و صورت نوشتار (روساخت داستان) نیست؛ بلکه از طریق شخصیتی سیکسویی و روابط علیّی حوادث می‌تواند نمود پیرنگی (در ژرف‌ساخت داستان) داشته باشد؛ ثانیاً، راه برون‌رفت از سرکوب جنسیتی، از زبان می‌گذرد. پژوهش‌هایی که تا کنون وفق رویکرد سیکسویی انجام شده‌اند، اغلب سبک بیان و شگردهای شاعرانه‌سازی قُرم را مورد توجه قرار داده‌اند. نوآوری پژوهش حاضر این است که اولاً، نوشتار زنانه را نه صرفاً در سطح سبک و سیاق بیان، بلکه در سطح پیرنگ و درون‌مایه مطالعه می‌کند. ثانیاً، با استفاده از رویکرد پساساختگرای

\* کارشناسی ارشد، ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۲

«نوشتار زنانه»، خوانش مسلط مردسالارانه متن را وسازی می‌کند. ثالثاً، برای نخستین بار از رویکرد نوشتار زنانه سیکسو برای خوانش ادبیات داستانی کودک بهره می‌جوید.

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

## ۱. مقدمه

سیکسو (Cixous) تعمداً از زبانی استعاری و چندپهلوی برای ارائه نظریه «نوشتار زنانه» استفاده می‌کند. چراکه اولاً، نوشتار علمی (نوشتاری مبتنی بر دال‌هایی signifier با مدلول‌های روشن) را به رسمیت نمی‌شناسد و ثانیاً، قائل به تعریف‌پذیری فمینیسم در چهارچوب ساختارهای مردسالاری همچون نظریه، زبان و علم 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 است و در صدد وسازی نظریات روانکاوی فروید و لکان. از همین رو، خوانش سیکسویی، همچون خوانش دریدایی با تکیه بر نشانه‌های ظاهراً کم‌اهمیت و فرعی متن سعی در دگرخوانش و وسازی خوانش مسلط مردسالارانه را دارد. این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به دو پرسش است: چه نشانه‌های کلامی و تصویری‌ای در داستان تصویری «مداد بنفش» (بیگدلو، ۱۳۹۱) وجود دارد که خوانشی مبتنی بر نوشتار زنانه را برای داستان مذکور به ارمغان می‌آورد؟ شخصیت‌ها، کنش‌ها و روابط علیّی حوادث داستان مذکور چگونه می‌توانند مقوم نوشتار زنانه در سطح پیرنگ (plot) باشند؟ انتخاب این کتاب و این رویکرد، نه به خاطر جنسیت نویسنده‌اش، بلکه به خاطر پیرنگ زنانه اثر است. «مداد بنفش» (بیگدلو، ۱۳۹۱) برنده چهار لاک‌پشت پرنده و یکی از سه داستانی است که در مقاله «مقایسه هویت‌یابی در سه داستان کودک با موضوع مشترک مدادرنگی: از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی» (زنجانبر، ۱۴۰۰) با رویکرد نشانه‌معناشناسی لاندوفسکی (Landowski) مورد مطالعه قرار گرفته است.

## ۲. پیشینه

با توجه به اینکه «زبان و جنسیت با یکدیگر پیوند دارند» (Fairus & Fauzi, 1917: 275)، فمینیست‌های 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» را، سیکسو «نوشتار زنانه» را و ایریگاری (Irigaray) «هم‌جنس‌گرایی» را به‌عنوان راه برون‌رفت از نظام قضیب‌محور (Phallogentrism) زبان پیشنهاد می‌دهند. «نوشتار بدن: به‌سوی فهم نوشتن زنانه» (Jones, 2014) مقاله‌ای مروری است که به اشتراک و افتراق آرای این فمینیست‌های فرانسوی پرداخته است. «نوشتار زنانه: سیکست‌های (Sexts) سیاسی هلن سیکسو» (Sellers, 1986) نیز مقاله‌ی مروری دیگری است که مبتنی بر فرازهای گزیده‌ای از مقالات متعدد سیکسو است. «معناکاوی فمینیستی داستان کودکانه خط سیاه تنها، از منظر گفتمان انقلاب زبان شاعرانه» (زنجانبر و مرادی، ۱۴۰۰) تنها مقاله‌ای در گستره ادبیات کودک ایران است که با رویکردی زن‌گرا نوشته شده است. برای جامعه‌ی دانشگاهی ایران کریستوا شناخته‌شده‌تر از سیکسو و ایریگاری است. شاید کم‌اقبالی سیکسو ناشی از زبان استعاری و مبهم او باشد. از همین رو اکثر پژوهش‌هایی که در این رابطه انجام شده است، نظریات سیکسو را به‌واسازی چند تقابل دوتایی (binary opposition) تقلیل داده است. مقاله «خوانش ساختارشکنی تقابل‌های دوگانه در رمان یومیات مطلقه: براساس دیدگاه‌های هلن سیکسو» (صدقی و همکاران، ۱۳۹۵) با یافتن واسازی‌های (deconstructions) تقابل‌های دوگانه در داستان هیفا بیطار، تنها به‌وجه واسازانه نظریات سیکسو (که رویکردی دریدایی (Derrida) است) التفات داشته است. «زن سیکسویی در داستان بی‌بی هالدر اثر جومپا لاهیری» (فرحبخش و بزرگی، ۱۳۹۱) نیز به نقش‌های واسازانه قهرمان مؤنث داستان می‌پردازد که با آستن شدن و شکستن ارزش‌های ازپیش موجود، طرحی نو درمی‌اندازد. «تحلیل شخصیت لیا در رمان رهش رضا امیرخانی براساس رویکرد فمینیستی» (موسوی‌پور، ۱۳۹۸)، شخصیت قهرمان داستان را به‌لحاظ فمینیستی به‌طور اعم و به‌لحاظ سیکسویی به‌طور اخص بررسی کرده است. از وارونه‌سازی رابطه سلسله‌مراتبی تقابل‌های دوگانی برای اثبات سیکسویی بودن شخصیت بهره‌جسته است. «برجسته‌سازی زبان زنانه در مجموعه داستان رؤیای مادرم اثر آلیس مونرو» (صولتی و کشیشیان، ۱۳۹۹) به روش تحلیل محتوا (نه با رویکرد سیکسویی)، جملات حاوی

نگاه جنسیت‌زده 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 استعاره‌ی 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 برساخته دو وجه ناهمگون زبان می‌داند: یکی «وجه مادرانه نشانه‌ای (semiotic)» (که تا مرحله پیش‌زبانی به صورت آوایی بی‌معنا مثل قان‌وقون کردن نمود می‌یابد) و دیگری «وجه پدرانه نمادین (symbolic)» (که با ساختار نحوی جملات و دال‌هایی با مدلول‌های ثابت و روشن تحقق می‌یابد). به زبانی ساده‌تر، از منظر ایشان زبان هویت را می‌سازد و هویت نتیجه سرکوب وجه نشانه‌ای (وجه زنانه زبان) و تقویت وجه نمادین (وجه مردانه زبان) است. با توجه به ویژگی هویت‌ساز زبان، فمینیست‌های فرانسوی به‌ویژه کریستوا و سیکسو، نظام واژه‌قضیب زبان را به چالش می‌کشند. به اعتقاد 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 گونه دیگری از رسانه ارتباطی (موسوم به «نوشتار زنانه»). از منظر سیکسو «نوشتار زنانه امپراطوری تحلیل‌گرایی ساخته‌شده بر پایه زبان را نمی‌پذیرد» (حبیب، ۱۳۹۶: ۲۰۱). از همین رو، زنی که در دفاع از حقوق خودش با نظام واژه‌قضیب زبان می‌نویسد (نه با نوشتار زنانه)، همچنان از جایگاهی مردانه می‌نویسد و چرخه محرومیت خود را با به‌کارگیری زبان بازتولید می‌کند.

ب) لکان (Lacan) معتقد است که کودک در مرحله آینگی (Mirror stage) (پیش‌زبانی) 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 نظریه لکان

معتقد است: از آنجا که لازمه ورود به نظم نمادین (زبان) فراموشی تن مادر (تن زن) است، بنابراین تن زن با نظام زبان ذاتا ناسازگار است. یعنی بدن زن در زبان نه قابل بیان و نه قابل نوشتن 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 فلج شدن) را نشانگان بیماری روانی (مانند هیستری) و نشانه یک میل پسرانده به ناخودآگاه می‌داند. بنابراین «بدن آنچه ذهن ناخودآگاه توان گفتنش را ندارد، بیان می‌کند» (کلیگز، ۱۳۹۹: ۱۵۸). با توجه به این‌که امر نشانه‌ای (وجه زنانه سوژه) سرکوب شده است، بنابراین نوشتار بدنی می‌تواند این وجه زنانه به ناخودآگاه رانده شده را احیا کند. در راستای احیای همین وجه سرکوب شده، سیکسو سیطره امپراطوری بدن بر متن را اساس نوشتار زنانه می‌داند و برای متنی که مبتنی بر ناگفته‌های بدن زن است پارادایم سیکست (تلفیقی از text متن و sex جنس) را به کار می‌برد. در واقع، «نوشتن با توجه به بدن تلویحا به معنای بازگشت به سرکوب شده‌ها است» (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 دالّ 'زن' باید به روش تازه‌ای به دالّ 'من' مرتبط شود» (کلیگز، ۱۳۹۹: ۱۵۱). بدن می‌توان فردیت انسان را نشان دهد، درحالی که نوشتار مردسالار می‌خواهد فردیت زن را (که بیانگر حضور او در یک مکان، زمان، طبقه، رنگ، نژاد و مذهب خاص است) بزداید. از منظر سیکسو جنسیت زنانه قابل تقلیل به طبقه‌بندی با کدهای مشخص، متحدالشکل و همگون نیست، و زن کلی وجود ندارد (Cixous, 1976: 876). انتقاد سیکسو از ویژگی همگون‌ساز و فردیت‌زدای زبان، انتقادی پسااستعمارگرایانه (Postcolonial) نسبت به امپریالیسم نظام مردسالار است.

### ۳.۳ اسطوره‌زدایی

مدوسا (Medusa) زنی با هیئتی هیولایی و موهایی مارمانند است که دیدن آن باعث سنگ‌شدن بیننده‌اش می‌شود. فروید با بازتفسیر روان‌کاوانه این اسطوره، سر مدوسا و

موهای مارمانند او را به مثابه آلت مادینه زن بزرگسال (مادر) تعبیر می‌کند که پوشیده از مو است و نیز ترس از آن را به ترس و بُهت پسر بچه از دیدن ناگهانی جای خالی قضیب (Phallus) در مادرش. سیکسو این ترس از مدوسا (ترس از زن) را ترسی برساخته نظام اسطوره‌ساز مردسالار می‌داند و با به کارگیری استعاره «خنده مدوسا»، از این که موهای مدوسا تعبیری قضیب‌محور دارد، انتقاد می‌کند. از همین رو، با تعمیم این اسطوره به تمام اسطوره‌ها معتقد است که «در هیچ جای این اسطوره‌ها بدون اشاره به قضیب، توصیفی از خود اندام زن وجود ندارد» (کلیگز، ۱۳۹۹: ۱۵۷). بنابراین هدف سیکسو از به کارگیری استعاره «خنده مدوسا» این است که جایگاه مدوسا (زن ترسناک) را به دوران پیش‌اسطوره‌ای (زمانی که هنوز مدوسا موهایی بسیار جذاب داشته، نه موهایی مارمانند) باز گرداند. «در مقاله داستان‌ها<sup>۱</sup> سیکسو به تفصیل به بحث پیرامون لزوم حیاتبخش اسطوره‌سازی، و در کنار آن، اسطوره‌شکنی می‌پردازد» (فرحبخش و بزرگی، ۱۳۹۱: ۱۵۲).

رابطه «نگاه» و «سنگ شدن» کهن‌الگویی است که علاوه بر مدوسا در اسطوره‌های دیگر نیز دیده می‌شود. مثلاً «منع نگاه» یک قانون اسطوره‌ای است که در روایت لوط و همسرش نیز دیده می‌شود. پس از نزول عذاب الهی و در آستانه نابودی شهر سدوم (Sodom)، لوط و همسرش می‌گریزند. لوط همسرش را از نگاه به پشت سر منع می‌کند، اما همسرش تابوشکنی می‌کند و بی‌درنگ به سنگ بدل می‌شود.

### ۴.۳ دوجنس‌گرایی دیگر

خلاف «جنس» که مفهومی زیست‌شناختی دارد، «جنسیت» برساخته فرهنگ است. از منظر فمینیست‌ها «زنانگی»، جنسیت (gender) است، نه جنس (sex). رهیافت سیکسو برای واسازی جنسیت (زدودن تقابل دوگانه 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 در عین تأکید بر تفاوت‌ها و حفظ ویژگی‌های جنسی (Cixous, 1976: 884)، تقابل دوگانه جنسیت‌ها را حذف می‌کند.<sup>۲</sup>

### ۵.۳ ابهام‌گرایی و سیالیت معنا

نوشتار مردانه از دال‌هایی با مدلول ثابت و یگانه استقبال می‌کند (نمونه عالی این تطبیق دال با مدلول در داستان‌های واقع‌گرا و متون علمی دیده می‌شود). در نقطه مقابل، نوشتار زنانه با به کارگیری استعارات، ابهام‌ها و ابهام‌ها به پیشواز سیالیت معنا می‌رود (نمونه اعلاای 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. درحالی که نزد فمینیست‌های پساساختگرایی همچون سیکسو و ایریگاری، مدلول‌های متکثر (ضمن و اسازی یگانگی قضیب‌محوری) با تکثر اعضای جنسی زنانه (تمام بدن زن، به‌عنوان جایگشتی از مراکز متعدد لذت) همخوان است. به قول ایریگاری «همه قسمت‌های بدن زنانه می‌تواند حرف بزند. زیرا بدن زنانه لذت را در همه جا تجربه می‌کند» (کلیگز، ۱۳۹۹: ۱۶۳).

### ۶.۳ نوشتن با جوهر سفید (white ink)

«مردان در هراس از چندگونگی و بی‌نظمی موجود در بیرون از نظم نمادین 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 نوشتن یکسان است. جوهر سفید روی صفحه سفید، حکم جوهری نامرئی را دارد که استعاره‌ای از نامرئی بودن زن در نظام زبان است. صدای جوهر سفید در پس‌زمینه‌ای سفید، قابلیت شنیده‌شدن ندارد؛ گویی تجلی ادعای اسپواک (Spivak) (1988) مبنی بر «بی‌صدایی فرودست» است. سیکسو نمی‌خواهد با طرح جوهر سفید، آب در آسیاب نظام مردسالار بریزد؛ بلکه از به کارگیری 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 حافظ تمایزهای زن و مرد است. بنابراین سیکسو می‌خواهد همچنان که در نظام واژه‌قضیب، نوشتار زن مانند جوهری سفید ناپیدا است در نوشتار ضد واژه‌قضیب (در نوشتار زنانه) نیز رنگ سفید جوهر زنانه حفظ شود؛ اما این بار رنگ پس‌زمینه این جوهر سفید (به رنگی مثل سیاه) تغییر یابد تا در آن بستر، رنگ سفید به معرض پیدایی برسد، نه این‌که رنگ جوهر سفید زنانه تغییر کند.

### ۷.۳. واسازی تقابل‌های دوگانی

نوشتار مردانه در پی حقیقی جلوه دادن تقابل‌های دوگانه است و این هدف را با ادعای تمامیت زبان و تظاهر به امین بودن رسانه زبان در فرایند انتقال اندیشه محقق می‌سازد. از آنجا که «تمامیت» به منکوب کردن زنان گرایش دارد، یافتن حفره‌ها و شکاف‌های زبان در حکم فضایی بالقوه برای نجات زنان از ستم نهفته در زبان است (Robbins, 2000: 169). در واقع، زبان موضعی بی‌طرف نسبت به تقابل‌های دوقطبی ندارد، بلکه همواره یک سوی هرتقابل (قطب مردانه تقابل) را بر سویه دیگر (قطب زنانه تقابل) مسلط می‌کند. دریدا برای این‌که نشان دهد تسلط و رابطه سلسله‌مراتبی در تفکر غربی، یک حقیقت محض نیست، از دو روش برای واسازی استفاده می‌کند: یا از روش وارون‌سازی رابطه تسلط استفاده می‌کند، یا از ابژه‌ای که ردی از هر دو سوی تقابل را دارا است، استفاده می‌کند. سیکسو با الهام از دریدا تقابل‌های دوگانه را برساخته فرهنگ می‌داند، نه حقیقتی فی‌نفسه. تفاوت سیکسو با دریدا این است که «از نظر او تمامی این تقابل‌های دوارزشی از تقابل دوارزشی بنیادین یعنی مرد/ زن الهام می‌گیرند» (Tong, 2017: 187). از همین رو خنده 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 سویه دیگر را با غیبت و نادیده گرفتن نابود کند. بنابراین باید این ستیز تقابلی را با چیز دیگری جایگزین کرد (Robbins, 2000: 171).

### ۸.۳. نردبانی برای نوشتار

سیکسو کل پارادایم‌های نظریه «نوشتار زنانه» خود را در شمایل حرف فرانسوی 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 «آش» تلفظ می‌شود و با واژه hache تلفظ یکسانی دارد (سیکسو، ۱۳۹۸: ۸). سیکسو با روشی مشابه با روش دریدا (با بازی با شباهت آوایی دو نشانه) در تعویق بودن معنا را به نمایش می‌گذارد و بدین ترتیب H را به‌عنوان استعاره‌ای برای پارادایم «ابهام و سیالیت معنا» به کار می‌برد. او با تمرکز بر شباهت آوایی حرف H با



واژه *hache* (آش به معنای «تبر» و «ابزار خرد کردن») می‌کوشد که تلویحا «نوشتار زنانه» را به‌مثابه تبری برای خرد کردن و ساخت‌شکنی زبان مردسالار معرفی کند. سیکسو نه‌تنها از شباهت آوایی *H*، بلکه از شباهت سیمایی *H* نیز برای تبیین سیالیت معنا استفاده می‌کند. مثلا به‌جای اینکه به حرف *H* به‌عنوان یک نشانه نمادین (نشانه‌ای از نظام زبان) نگاه کند، با «گسست از نظام زبان» آنرا به چشم یک نشانه شمایی می‌نگرد و آنرا به شکل یک نردبان می‌بیند (یعنی از شباهت سیمایی *H* با شکل نردبان استفاده می‌کند). این نردبان از دو حرف *I* (در نقش دو ستون نردبان) تشکیل شده و یک خط که به مانند پله این دو حرف را به هم وصل کرده است. سیکسو با تعبیر استعاری این نردبان، دو حرف *I* (دو ستون نردبان *H*) را به‌مثابه دو زبان متفاوت و خطِ اصلِ این دو حرف (تنها پله این نردبان) را به‌مثابه دالانی می‌انگارد که دو زبان مذکور را به هم پیوند می‌دهد. بنابراین این پله، آستانه‌ای است که ردی از هر دو زبان (هر دو ستون نردبان) را در خود دارد (سیکسو، ۱۳۹۸: ۷) و باعث «واسازی تقابلی دوگانه» ستون‌های نردبان می‌شود. وظیفه نوشتار زنانه بالارفتن از پله همین نردبان است.

تعبیر دیگری که سیکسو از دو ستون (دو حرف *I*) دارد، دو جنس مذکر و مؤنث است و تعبیر او از پله میانی آنها «جنسیت دوگانه‌ای» است که هم جنسیت مذکر دارد و هم مؤنث. «*A* ظاهری مردانه دارد، مثل *B, C, D, E* و غیره؛ ولی تنها *H* است که هم ظاهری خنثی دارد، هم مردانه و هم زنانه» (سیکسو، ۱۳۹۸: ۸). با توجه به این‌که پله جنسیت دوگانه دقیقا در وسط دو ستون مذکر و مؤنث (وسط دو حرف *I*) قرار گرفته است، سیکسو از این استعاره گوشه 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 آوایی این حرف در تاریخ زبان فرانسه، نشان می‌دهد که این حرف یا با دَمَش تنفس از ته حلق به شکلی ضعیف به گوش می‌رسیده است، یا همواره اصلا خوانده نمی‌شده است (سیکسو، ۱۳۹۸: ۸). در واقع، تعبیر اسپیواک (1988) مبنی بر اینکه «فرو دست صدا ندارد»، در کلام سیکسو با استعاره «بی‌صدایی حرف *H*» بیان شده است. غیبت صدای این حرف در زبان، استعاره‌ای برای غیبت صدای «زن» در زبان و فرهنگ است. گویی خاستگاه تاریخی بی‌صدایی حرف *H* با کهن‌الگوی «منع نگاه به زن» (به مدوسا) بی‌ارتباط نیست و سیکسو با ریشه‌یابی بی‌صدایی این حرف، کهن‌الگوی «ندیدن و نشنیدن زن» را در معرض «اسطوره‌زدایی» قرار می‌دهد.

#### ۴. خوانش نشانه‌شناختی داستان

اگرچه در متن نوشتاری 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 به تصویر 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 از آن پس 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 حال و هوای 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 همه نقاشی‌های مداد قرمز را دوباره رنگ‌آمیزی می‌کند و از ترکیب رنگ آن دو، همه نقاشی‌ها به رنگ بنفش درمی‌آیند. مداد آبی نیز مانند مداد قرمز کوتاه می‌شود.

#### ۱.۴ گسست از زبان

واژه‌ها با جوهر سیاه (جوهر مردانه) نوشته می‌شوند و هر کدام فردیت و معنای خاص خود را دارند؛ در نقطه مقابل، نقش تمام خطفاصله‌های قرمز (به‌عنوان نوشتار زنی که در راستای نظام واژه‌قضیب می‌نویسد) همه با هم یکسان، همگون، کلیشه‌ای و فاقد معنای خاص است. این درحالی است که از منظر سیکسو جنسیت زنانه قابل تقلیل به کدهای متحدالشکل و همگون نیست (حیب، ۱۳۹۶: ۲۰۳). نوشتار زنی که خوشایند نظام واژه‌قضیب می‌نویسد، در جهت بازتولید غیریت‌زدایی نقش زنان (همسانی خطفاصله‌ها) و تقویت غیریت‌سازی نقش مردان (تمایز واژه‌ها) است. در آغاز داستان، مداد قرمز، زنی است که خوشایند نظام مردسالار می‌نویسد. یعنی کنش مداد قرمز (گذاشتن خطفاصله بین کلمات) در راستای بازتولید و تقویت نظام واژه‌قضیب زبان است؛ چراکه نقش مداد قرمز پرکردن فاصله‌ها و شکاف‌های زبان است. این در حالی است که تظاهر به تمامیت زبان (پنهان‌سازی و پر کردن شکاف‌های زبان) خواسته‌ای مردسالارانه است، نه خواسته‌ای فمینیستی. پر کردن شکاف مابین کلمات با خطفاصله‌های قرمز و نوشتن کلمات با

جوهر سیاه، هنجاری طبیعی است که نظام واژه‌قضیب آنرا طبیعی‌سازی کرده است (یعنی برعکس این شیوه نگارش - نوشتن کلمات با جوهر قرمز و خط‌فاصله‌های سیاه - در نظام آموزشی، غیرطبیعی به نظر می‌رسد).

مداد قرمز وقتی که از محصور بودن بین کلمات (محصور بودن در زبان واژه‌قضیب) و نقش کلیشه‌ای خط‌فاصله‌گذاری خسته می‌شود و دست به هنجارشکنی و عدول از نوشتار می‌زند و از زبان تصویر (رمزگان شمایی) به‌عنوان زبانی جدید (به‌عنوان نوشتاری زنانه) استفاده می‌کند، از زنی کنش‌پذیر به زنی سیکسویی و کنشگر تبدیل می‌شود.<sup>۳</sup> مداد قرمز سیر انفصال از زبان واژه‌قضیب را طی سه گام پشت‌سر می‌گذارد. در گام اول، مداد قرمز در نقش یک نشانه نمادین (خط‌فاصله به‌مثابه نشانه‌ای کاملاً زبانی) در لابه‌لای کلمات ظاهر می‌شود. در گام دوم، از کلمات فاصله می‌گیرد و در قالب نشانه‌های شمایی (نقاشی‌ها به‌مثابه نشانه‌هایی نیمه‌زبانی) نمود می‌یابد. سرانجام در گام سوم، در قالب نشانه‌ای نمایه‌ای (صدای افتادن از روی میز به‌مثابه نشانه‌ای طبیعی و کاملاً غیرزبانی) با مداد آبی (مرد) ارتباط برقرار می‌کند. دیده شدن مداد قرمز (زن) توسط مداد آبی (مرد) با همین نشانه‌های غیرواژگانی (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 شمایی (نقاشی‌ها) دست به نوشتاری نوین (نوشتار زنانه) می‌زند، با جوهر بدنش می‌نویسد. اندامش در اثر فرایند نوشتار زنانه (در اثر کشیدن نقاشی‌های عاشقانه) این‌قدر کوتاه می‌شود که دیگر توان نوشتن ندارد. نه تنها نقاشی‌ها (نشانه‌های شمایی) با زبان بدن مداد قرمز (با جوهر داخل مداد قرمز و با حرکت بدنش روی صفحه کاغذ) رقم می‌خورد، بلکه صدای افتادنش (نشانه نمایه‌ای) نیز با زبان بدن (با سقوط جسمش از ارتفاع) تولید می‌شود و به قول سیکسو، بدنش شنیده می‌شود. در واقع، هم نقاشی‌ها و هم صدای افتادن، نشانه‌هایی غیرزبانی و بدن‌مند هستند.

سیکسو از استعاره «نوشتن به زبان بدن»، دو منظور دارد: اول اینکه زنان باید داستان‌های خودشان را بگویند. در همین راستا مداد قرمز روایتگر داستان معضلی زنانه است؛ روایت‌گر خط‌فاصله‌هایی است که در بین کلمات سیاه مردانه زندانی‌اند؛ روایتگر نقش تکراری، ثابت و خسته‌کننده خط‌فاصله‌ها است. مداد قرمز از آرزوهایش، از این‌که می‌خواهد مانند

مداد آبی (مرد) آزادی بی‌کران داشته باشد می‌نویسد؛ از این‌که نمی‌تواند دریا و آسمان و اقیانوس (که هر سه نمادهای آزادی عمل بی‌کران‌اند) بکشد و از محرومیت تحمیلی‌اش می‌نویسد.

دومین منظور سیکسو از نوشتن به زبان بدن این است که دال 'زن' باید به روش تازه‌ای به دال 'من' مرتبط شود. مداد قرمز با جوهر وجودش (که بی‌شبهت به قرمزی خون نیست) و با استفاده از زبان تصاویر (نشانه‌های شمایی‌ای که یک عمر به‌خاطر تحمیل نظام نمادین واژه‌قضیب از حق استفاده‌اش محروم بوده است) سعی می‌کند که پیام خود را بدون استفاده از کلمه منتقل کند. اسپواک (1988)، فرودست (زن) را فاقد صدا می‌داند. سیکسو در نظام زبان، به دنبال رفع بی‌صدایی زن نیست. یعنی در پی 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 زودوده 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 به‌کارگیری یک کلمه از زبان نمادین واژه‌قضیب) و با بدنش نوشتاری نوین و زنانه را رقم می‌زند. از منظر سیکسو بدن زن قابلیت حرکات و کرشمه‌هایی دارد که ویژگی‌های جنسی متمایز زن را در خود نهفته دارد و حرکات بدن زن باید در نوشتارش شنیده شود. از همین رو، هم صدای قل خوردن مداد قرمز (صدای حرکت بدنش) در پایان داستان شنیده می‌شود و هم این‌که از کرشمه‌ها و حرکت بدنش بر روی صفحه کاغذ، نقاشی‌های عاشقانه (قلب، گل، بادکنک،...) 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 آنرا با خودارضایی مقایسه می‌کند (Cixous, 1976: 877). لذت نقاشی کشیدن‌های مداد قرمز، مانند خودارضایی، با در خیال آوردن مخاطبی (تصور معشوقی) همراه است که آن معشوق (مداد آبی) هم غایب است و هم از ایژه میل بودن خودش بی‌خبر. از آنجا که به قول سیکسو نوشتار زنانه باعث رهایی از استیلای فراخود (فراخود به‌عنوان عامل ملامت و شرم) می‌شود (Cixous, 1976: 880)؛ لذا در پایان داستان پس از تحقق نوشتار زنانه، این پنهان‌سازی عشق به آشکارسازی می‌رسد. یعنی به قول حافظ آن راز که در دل بنهفته به در می‌افتد و مداد آبی نقاشی‌های تقدیمی او را می‌بیند. درواقع، تداوم نوشتار بدن‌مند زنانه

سرانجام مداد قرمز را از نادیده گرفته شدن می‌رهاند و توجه مداد آبی را به نوشتار زنانه‌اش (به نقاشی‌هایش، به کوتاه شدن بدنش، و به میل جنسی‌اش) جلب می‌کند.

#### ۳.۴ اسطوره‌زدایی

در اسطوره «اورفه و اوریدیسه» (Orpheus and Eurydice)، اورفه طاقت مرگ زنش، اوریدیسه، را ندارد. پس به جهان تاریک زیرزمین می‌رود و ایزد دنیای مردگان، هادس (Hades)، را قانع می‌کند تا اجازه بدهد که اوریدیسه را به همراه خودش به دنیای زندگان بازگرداند. هادس می‌پذیرد؛ اما مشروط به اینکه تا زمانی که هر دو به دنیای روشنایی روی زمین نرسیده‌اند قانون «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. از همین رو، به محض اینکه پایش به روی زمین می‌رسد، به پشت سرش نگاه می‌کند. اورفه را در فضای تاریک روشن دروازه میان دو دنیای مردگان و زندگان می‌بیند. اورفه دست دراز می‌کند که او را از توی مغاک بالا بکشد اما به خاطر «نقض منع نگاه به پشت سر» همسرش را برای همیشه از دست می‌دهد. همان‌گونه که فروید زن را «قاره تاریک» می‌نامد و خود زنان نیز آن را به‌عنوان مظهر خودشان پذیرفته‌اند (Cixous, 1976: 876)، در این اسطوره نیز زن با جهان تاریک، دنیای مردگان قرین شده است. اسطوره مذکور از یک سو، مانند اسطوره مدوسا مرد را از دیدن و نگاه کردن به زن می‌هراساند و از سوی دیگر، هستی زن (زنده ماندن زن) را در گرو دیده نشدن می‌داند و زن را به رضایت‌مندی از این دیده نشدن مجاب می‌کند. همان‌گونه که فروید، هستی زن را به صورت قائم‌به‌ذات تعریف نمی‌کند بلکه با نفی رجلیت آنرا 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، 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 زمانی که مداد قرمز (زن) از پا می‌افتد (تمام می‌شود) و از روی میز به دروازه مردگان سقوط می‌کند، مداد آبی به پشت سرش نگاه می‌کند. نتیجه شکستن تابوی «منع نگاه به پشت سر»، نه تنها «فقدان و از دست دادن» نیست؛ بلکه «به دست آوردن

و رسیدن» و بازگشت به زندگی است. یعنی تابوشکنی هم ابژه نگاه (زن) را و هم عامل نگاه (مرد) را به زندگی رجعت می‌دهد (محصول نگاه، تولد جنس سومی، موسوم به رنگ بنفش است). درحالی که در اسطوره‌هایی مانند «مدوسا» و «اورفه»، عقوبت شکستنِ تابوی «نگاه به زن»، چیزی جز «مرگ» یا «سنگ شدن» نیست. از آنجا که «سنگ شدن» نوعی «مرگِ تعلیقی» است (زنجانبر و عباسی، ۱۳۹۹: ۵۴)، بنابراین اسطوره‌ها نگاه به زن را مترادفِ مرگ می‌دانند. یعنی یا ابژه نگاه (زن) مانند اوریدیسه اسیر دنیای مردگان می‌شود، یا مانند اسطوره «مدوسا» نگاه‌کننده (مرد) اسیر سنگ‌شدگی (مرگ تعلیقی) می‌شود.

#### ۴.۴ دوجنس‌گرایی دیگر

راوی 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 به تصویر کشیده شده است، آبی‌رنگ (مذکر) است و نیم دیگرش قرمز (مؤنث). این خانه نخستین ابژه مبتنی بر «دوجنس‌گرایی دیگر» است. خانه مذکور با وجود اینکه تمایز دو جنس را حفظ کرده است (تمایز رنگ قرمز و رنگ آبی در آن قابل تشخیص هستند)، ابژه‌ای از جنس سوم (هم مذکر و هم مؤنث) است. با توجه به این‌که ابژه جدید همزمان ردی از هر دو سوی تقابل (هم مذکر و هم مؤنث) را در خود دارد، بنابراین با زدودن مرز دو جنس، تقابل دوقطبیِ مرد/زن (آبی/قرمز) را واسازی کرده است.



تصویر ۱. خانه‌ای از جنس سوم که هم قرمز (مؤنث) است، 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.

علاوه بر این، پس از این که مداد آبی تصمیم به کشیدن چنین خانه‌ای می‌گیرد، کنش بازرنگ‌آمیزی هدایای مداد قرمز را آغاز می‌کند و بدین ترتیب جنسیت 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) را در خود دارد و هم قرمز (مذکر) را. یعنی تلاش شخصیت سیکسویی مداد قرمز و نوشتار زنانه‌اش، جنسیت سومی را شکل می‌دهد که این جنسیت جدید، سیال و متغیر است؛ چراکه هدایا یک زمانی قرمز (مؤنث) بوده‌اند و سپس بنفش (ترکیب دو جنس) شده‌اند. متنی (خط‌فاصله‌ها و نقاشی‌هایی) که از جوهر وجود مداد قرمز تولید می‌شود، تلفیقی از جنس و متن است که سیکسو آنرا (سیکست) می‌نامد...

#### ۵.۴ ابهام‌گرایی و سیالیت معنا

نخستین گام مداد قرمز، برای خلق نوشتار زنانه، امتناع از پر کردن شکاف‌های زبان (سریچی از فاصله‌گذاری بین کلمات) است. یکی از عوارض عدول از خط‌فاصله‌گذاری، مرززدایی میان کلمات سیاه است. یعنی نبود خط فاصله باعث ایجاد ابهام و قاطعی شدن 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.

علاوه بر موتیف‌های استعاری نوشتاری متن، تصاویر و نقاشی‌ها نیز به‌عنوان نشانه‌هایی شمایی، معانی سیال و استعاری دارند. مثلاً مداد قرمز پرنده‌ای را روی کابل برق کشیده که به‌صورت وارونه (خلاف جهت جاذبه زمین) و با چشم‌هایی بسته آر미ده است. این تصویر گویای فضایی مبتنی بر خیال است، که در مقابل فضای واقعی مداد آبی قرار گرفته است. پرنده قرمزی که چشم‌هایش را بسته و در خیال فرو رفته است، در برابر پرنده‌های آبی‌ای که با چشم‌های باز روی نرده نشسته‌اند، مبین دو فضای ذهنی متضاد است: یکی فضای ذهنی مبتنی بر خیالات رمانتیک زنانه است و دیگری فضای ذهنی مبتنی بر واقعیت‌گرایی مردانه. همه این تصاویر به‌شکلی استعاری کنار هم چیده شده‌اند.



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

ماهی‌هایی که مداد آبی می‌کشد روی صفحه کاغذ هستند؛ درحالی که ماهی مداد قرمز توی تنگی سفید در حال گردش است. در تصاویر کتاب، استخوان ماهی‌هایی که جلوی گربه آبی‌رنگ قرار گرفته است، بیانگر این است که مداد آبی، ماهی‌ها را برای خوراک گربه‌اش می‌کشد، نه به‌خاطر زیبایی‌شان. بنابراین نقاشی‌های این دو مداد به شکلی استعاری بیانگر تفاوت دو دیدگاه عاشقانه و عاقلانه آنها است.



تصویر ۳. ماهی آبی‌رنگ به‌مثابه خوراک گربه، در تقابل با ماهی قرمز (توی تنگ) به‌مثابه ایزدهای زیبایی‌شناختی است.



#### ۶.۴ نوشتن با جوهر سفید

متن داستان به رنگ سفید و بر زمینه صفحاتی سیاه نوشته شده است. این رنگ سفید نوشتار، نمودی استعاری از جوهر سفید زنانه سیکسویی است که بر بستر سیاه رؤیت‌پذیر شده است.

سیکسو جوهر سفید را با شیر مادر مترداف می‌داند؛ اما نه به‌خاطر هم‌رنگ بودن هر دو، بلکه به‌خاطر این‌که سرچشمه هر دوی آنها، بدن زن است. جوهری است که رابطه بدن زن با متن (به تعبیر سیکسو «سِکست») را به نمایش می‌گذارد؛ لذا برای مداد قرمز این داستان، جوهر قرمز به‌لحاظ کارکرد به‌مثابه همان جوهر سفید زنانه سیکسو است. جوهر قرمز، عصاره زنانگی 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 هدیه قرمز تمام شد و روی زمین افتاد» (بیگدلو، ۱۳۹۱: ۲۳). از منظر سیکسو نوشتن مترداف است با مردن (Cixous, 2008: 51) و مداد قرمز وقتی که دیگر نمی‌نویسد به «مدرسه مردگان» درمی‌غلطد. گذر از مدرسه مردگان از منظر سیکسو نخستین گام برای شکل‌گیری نوشتار زنانه است (سیکسو، ۱۳۹۸: ۱۲). در واقع پارادوکسی که در پایان این داستان شکل می‌گیرد، این است که: نوشتن 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 شمایی (نقاشی کشیدن) دست می‌کشد؛ همچنان با زبان نشانه‌های نمایه‌ای (با صدای افتادش از روی میز)، پیام خود (پیام شنیده شدن و دیده شدن) را به مداد آبی می‌رساند. نوشتن با زبان نشانه‌های نمایه‌ای (نه نشانه‌های سیاه نمادین واژه‌قضیب)، نوشتنی است با جوهر سفید که دیده نمی‌شود اما خوانده می‌شود. یعنی مداد قرمز مترادف «دیدن» با «وجود داشتن» (Robbins, 2000: 161)، (که شالوده تفکر غربی و پایه اسطوره‌هایی مثل «اورفه و اوریدسه» است) را به چالش می‌کشد؛ چون اگرچه نوشتنی در مداد قرمز به چشم نمی‌خورد اما فرایند نوشتار زنانه او (با افتادش و با گذرش از مدرسه مردگان) همچنان ادامه می‌یابد.

**ب) واسازی تقابل مرد/ زن:** محدودیت مداد قرمز (جنسیت زن) در برابر آزادی مداد آبی (جنسیت مرد) تقابل دو گانه‌ای را شکل می‌دهد. سیکسو تقابل‌ها را «برخورد مرگ» می‌خواند؛ چراکه یک سوی تقابل برای حضور و تثبیت معنای خود باید سویه دیگر را با غیبت و نادیده گرفتن 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؛ هویت یک ابژه (خط‌فاصله) مستقلاً تعریف‌پذیر نیست، بلکه هویت ابژه عین کارکردش در نظامی است که آن را تعریف می‌کند و کارکرد خط‌فاصله‌ها، به‌منزله ابژه‌های نظام زبان، صرفاً جداسازی واژه‌ها (سوژه‌ها) است؛ یعنی واژه‌ها (سوژه‌ها) قائم بالذات‌اند اما خط‌فاصله‌ها (ابژه‌ها) قائم بالغیرند 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 بر اساس مقتضیات نقاشی‌های مداد آبی انتخاب می‌کند. یعنی باز هم نقاشی‌های مداد آبی کمافی‌السابق متغیر آزادند و نقاشی‌های مداد قرمز متغیر وابسته. بنابراین به نظر می‌آید که این پیرنگ نه‌تنها واسازنده تقابل نیست، بلکه مقوم رابطه سلسله‌مراتبی نقش کنش‌پذیر زن (ابژگی زن) در برابر نقش کنش‌گر مرد (سوژگی مرد) است. لیکن این ظاهر امر است؛ چراکه اتفاقاً در طول داستان، مداد قرمز است که عملاً کنش‌کشیدن 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: ۱۱-۶). بنابراین مداد آبی تا پایان داستان نه قایق آبی می‌کشد، نه دختری با لباس آبی، نه دریا، نه آسمان؛ بلکه فقط نقاشی‌هایی را که مداد قرمز از قبل کشیده را بازننگ‌آمیزی می‌کند. کسی که نقش کنش‌گر را دارد 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 دو گانه کنش‌پذیری / کنش‌گری استوار است.

ت) **واسازی خورشید / ماه:** سیکسو در مقاله‌هایش (Cixous, 1981: 44) و (Clement and Cixous, 1986: 63) به واسازی چند تقابل صراحتاً تأکید ورزیده است که از آن جمله می‌توان به تقابل خورشید / ماه اشاره کرد. دلیل اینکه تقابل خورشید / ماه مورد توجه 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. از آنجا که نور خورشید قائم بالذات است و نور ماه قائم بالغیر (نورش قائم به نور خورشید است)؛ بنابراین با تقابل مرد / زن قابل قیاس است؛ چراکه علم روانکاوی مرد را قائم بالذات (قضیب‌محور) تعریف می‌کند و زن را با احاله به تعریف مرد (با نفی قضیب) به صورت قائم بالغیر (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 به شکلی مؤنث تصور می‌شود و ماه به شکل مذکر. دلیل اینکه در فرهنگ فارسی و زبان عربی خورشید با زن در محور جانشینی قرار می‌گیرد، شاید این است که خلاف ماه، نور خورشید اجازه نگاه را به بیننده نمی‌دهد، و این «منع نگاه به خورشید» با تابوی فرهنگی «منع نگاه به زن» در اساطیر و فرهنگ آریایی (ایرانی و آلمانی)، و عرب همخوانی دارد. پس این که مداد قرمز خورشید را به رنگ قرمز (زن) کشیده است، در فرهنگ فارسی واسازی به شمار نمی‌آید (اگرچه در فرهنگ فرانسوی سیکسو، واسازی تلقی می‌شود). آنچه در این داستان تقابل خورشید / ماه را واسازی می‌کند حضور همزمان این دو در آسمانی واحد (هر دو در یک فریم) 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 آبی رنگ 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 است و خیالی (پرنده‌ای قرمز به شکل وارونه روی کابل برق نشسته است و قانون علمی گرانش زمین را نقض کرده است. پرنده قرمز چشم‌هایش را بسته و گویی در حال رؤیابافی است)؛ اما فضای نقاشی‌های مداد آبی واقع‌گرا است (مثلاً پرنده‌های آبی چشم‌هایشان باز است و بدون نقض قانون گرانش روی نرده ایستاده‌اند). همان‌طور که در تصویر (۱) و (۴) دیده می‌شود، این تصویرگری‌ها مقوم تخیلی بودن زن و عقل‌گرایی مرد

است و به قول سیکسو بیانگر تقابل قلب/ سر است. قلب به‌مثابه کانون احساس در نقاشی‌های مداد قرمز نیز به کرات به چشم می‌خورد؛ در نقطه مقابل، فعل «اندیشیدن» که از ملائمت «سر» است در کنش مداد آبی دیده می‌شود. پس در ابتدای امر، به نظر می‌آید که هیچ‌و‌اسازی‌ای به‌منظور تخریب این تقابل رخ نداده است؛ اما با کمی دقت در کنش شخصیت‌های داستان، مشخص می‌شود که مداد قرمز واقعا نقاشی می‌کشد، درحالی که مداد آبی صرفاً از خیالش نقاشی‌های مختلف می‌گذرد. بنابراین در عین اینکه نقاشی‌ها تخیلی بودن فضای زنانه قرمز و واقعی بودن فضای مردانه آبی را به تصویر می‌کشند، کنش شخصیت‌ها در پیرنگ نوشتاری داستان، تخیلی بودن مداد آبی (مرد) را در برابر واقع‌گرایی 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 پرنده تخیل صرفاً با این نردبان امکان‌پذیر است. نردبانی که در تصویر، دسترسی به پرنده رؤیاها را امکان‌پذیر می‌سازد، می‌تواند استعاره‌ای تصویری برای دومین مرحله از مراحل نوشتار زنانه باشد. سیکسو نوشتار زنانه را مبتنی بر گذر از سه مدرسه می‌داند: ۱- مدرسه مردگان، ۲- مدرسه رؤیاها، ۳- مدرسه 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 پرنده رؤیاها (که روی کلاه آرمیده است) را 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 واژه‌قضیبِ زبان) نقش کنش‌های منفعلانهٔ زنانه‌ای را ایفا می‌کنند که صرفاً در چهارچوب کلیشه‌های تجویزی و تحمیلی ساختارهای مردانه معنا می‌یابند. خوانش نشانه‌های موجود در پیرنگ «مداد بنفش» مبین تفکر انتقادی داستان است و نشان می‌دهد که: نظام واژه‌قضیبِ زبان، مفهوم دوقطبی جنسیت را شکل می‌دهد. مردها مثل واژه‌های توی دفتر مشق هر کدام برای خودشان معنا و فردیت جداگانه‌ای دارند اما زن‌ها مانند خط‌فاصله‌های قرمز بین کلمات هستند. بدون اینکه معنای خاصی داشته باشند، همه با هم به صورتی متحدالشکل و فردیت‌زدوده در این نظام محصورند؛ یک «دیگری» هستند که تعریف‌شان قائم به مردها است. نظام مردسالار زن را نمی‌بیند. راه گریز از امپریالیسم جنسیتی، نقض تابوی «منع نگاه به زن» و سرپیچی از نقش‌های تحمیلی 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 دروغین حقیقت، زبان است. زبان این تقابل بنیادین جنسیت را طبیعی‌سازی می‌کند و سپس بقیهٔ تقابل‌ها را. در داستان «مداد بنفش»، زدودن تقابل دو دنیای فکری دو سوژهٔ جنسیت‌یافته، با حرکت و عدول شخصیت زن صورت می‌پذیرد. سیکسو خواهان زدودن تقابل‌ها در عین حفظ تفاوت‌های دو جنس است. در داستان مذکور نیز ویژگی‌های زنانه حفظ می‌شود؛ اما جنس سومی که به تعبیر سیکسو «دوجنس‌گرایی دیگر» است باعث واسازی این تقابل بنیادین جنسیتی می‌شود. جنس سوم هم مذکر است و هم مؤنث. خوانش ارائه‌شده در این پژوهش نشان می‌دهد که «نوشتار زنانه» علاوه بر فرم و سبک نویسندگی، می‌تواند در سطح عناصر پایه‌ای یعنی در سطح پیرنگ داستان (شخصیت‌ها، کنش آنها، روابط علت و معلولی حوادث) نیز رخ دهد. به‌جای اینکه نویسندهٔ داستان نقش زن سیکسویی را بازی کند، می‌تواند این نقش را شخصیت مؤنث داستان، به‌عنوان نویسندهٔ نوشتار زنانه، ایفا کند. در همین راستا، وظیفهٔ منتقد پسا‌ساخت‌گرای فمینیست این است که متن را نه به شکل خوانش مسلط مردسالار آن، بلکه با دگرخوانشی زن‌گرا آنرا بازآفرینی کند. این مقاله، با گشودن استعارات نهفته در کلیدواژگان سیکسو، روش دگرخوانی متن را برای سایر متون داستانی کودک نیز پیشنهاد می‌دهد.

## پی‌نوشت‌ها

۱. سیکسو در داستان «بدن سوم» (1999) دوجنس‌گرایی را عملاً با درهم‌آمیزی بدنِ راوی و بدنِ معشوقِ داخل داستان به نمایش می‌گذارد.
۲. فرحبخش و بزرگی به مقاله «داستان‌ها» از سیکسو استناد کرده‌اند، از آنجا که مقاله «داستان‌ها» در منابع مقاله فرحبخش و بزرگی نیامده است، و نویسنده مقاله حاضر نیز، عنوان «stories» (داستان‌ها) را در بین عناوین مقالات سیکسو نیافته است، بنابراین بعید نیست که قصد ایشان، استناد به مقاله «sorties» (1986) از سیکسو بوده باشد.
۳. لازم به ذکر است که نشانه‌های نمادین (مثلاً: واژه‌ها و علائم نگارشی) به‌خاطر ماهیت کاملاً قراردادی‌شان، نشانه‌هایی زبان‌شناختی‌تر و برساخته‌تر از نشانه‌های شمایی (مثلاً: نقاشی‌ها) به‌شمار می‌روند و نشانه‌های نمایه‌ای (مثلاً: صدای افتادن مداد) به‌خاطر ماهیت غیرقراردادی‌شان نسبت به هر دو نوع نشانه دیگر، طبیعی‌تر (غیرزبانی‌تر).
۴. sext یک بازی زبانی با دو واژه sex (جنس) و text (متن) است که سیکسو از آن برای نمایش انفکاک‌ناپذیری مفاهیم جنس و متن استفاده کرده است.

## کتاب‌نامه

- بیگللو، غزاله (۱۳۹۱). *مداد بنفش*. تصویرگر: پگاه کاظمی. تهران: علمی فرهنگی.
- حبیب، ریفی (۱۳۹۶). *نقد ادبی مدرن و نظریه*. ترجمه سهراب طاووسی. تهران: نگاه معاصر.
- زنجانبر، امیرحسین و علی عباسی (۱۳۹۹). سبک‌شناسی دگردیسی جسمانه در داستان‌های کودک: بر پایه نظام گفتمان تنشی. *جستارهای زبانی*. د ۱۱. ش ۴. پیاپی ۵۸. صص ۷۴-۴۹.
- زنجانبر، امیرحسین (۱۴۰۰). «مقایسه هویت‌یابی در سه داستان کودک با موضوع مشترک مدادرنگی از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی». *نقد ادبی*. د ۱۴ (ش ۵۳). صص ۷۳-۱۱۶.
- زنجانبر، امیرحسین و ایوب مرادی (۱۴۰۰). معناکاوی فمینیستی داستان کودکان «خط سیاه تنها»، از منظر گفتمان انقلاب زبان شاعرانه. *پژوهشنامه زنان*. د ۱۲ (ش ۳۵).
- سیکسو، الن (۱۳۹۸). *سه گام بر نردبان نوشتار*. ترجمه ماهان تیرماهی. تهران: ناهید.
- صدقی، حامد؛ سیدعدنان اشکوری؛ علی اصغر حبیبی، مجتبی بهروزی (۱۳۹۵). خوانش ساختارشکنی تقابل‌های دوگانه در رمان یومیات مطلقه: براساس دیدگاه‌های هلن سیکسو. *لسان مبین*. د ۷ (ش ۲۴). صص ۳۷-۵۸.
- صولتی، حسین و گارینه کشیشیان (۱۳۹۹). برجسته‌سازی زبان زنانه در مجموعه داستان رؤیای مادرم اثر آلیس مونرو. *زن و فرهنگ*. د ۱۲ (ش ۴۵). صص ۷۵-۸۵.

خوانشی نشانه‌شناختی از پیرنگ داستان کودکانه «مداد بنفش»: ... ۱۵۹

فرحبخش، علیرضا و شبنم بزرگی (۱۳۹۱). زن سیکسویی در مداوای بی‌بی هالدر اثر جومپا لاهیری. *نقد زبان و ادبیات خارجی*. (ش ۸). صص ۱۳۹-۱۶۱.

کلیگز، مری (۱۳۹۹). *درسنامه نظریه ادبی*. ترجمه جلال سخنور، الاهه دهنوری و سعید سبزیان. تهران: اختران.

موسوی‌پور، سیده‌سارا (۱۳۹۸). تحلیل شخصیت لیا در رمان «رهش» رضا امیرخانی: بر اساس رویکرد فمینیستی. *رخسار صبح*. ش ۹. صص ۴۶-۶۰.

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

Bigdlu, Q. (2013). *Medād-e Banafsh*. Tehran: E'lmi o Farhangi Publication. [in Persian].

Cixous, H. (1976). The Laugh of the Medusa. Trans: Keith Cohen, and Paula Cohen.

**Signs: Journal of Women in Culture and Society**. Vol. 1 (No. 4). Pp 875-893. Retrieved March 29, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/3173239>. [in English].

Cixous, H. (1981). Castration or Decapitation?. Trans: A. Kuhn. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol. 7 (No. 1). Pp 41- 45. [in English].

Cixous, H. and C. Clément (1986). "Sorties" in *the newly born woman*. Trans: Betsy Wing. Minneapolis: Minnesota University Press. [in English].

Cixous, H (1999). *The Third Body*. Tran: K. Cohen. Evanston, IL: Northwestern University Press. [in English].

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

Cixous, H. (2019). *Seh Gām bar Nardebān-e Neveshtār*. Trans. M. Tirmāhi. Tehran: Nāhid. [in Persian].

Farahbakhsh, A. and Sh. Bozorgi (2012). Zan-e Cixouyi dar Modāvā-ye Bibi Hālder Asar-e Jhumpa Lahiri. *Naqd-e Zabān va Adabiyāt-e Khāreji*. N. 8. Pp 139- 161. [in Persian].

Fairus, R. & A. Fauzi (1917). The Role of Gender in the Process Translation. *Applied Linguistics and Language Research*. V, 4 (N, 4). 273- 282.

Habib, M.A.R (2017). *Naqd-e Adabi-ye Modern va Nazariyeh*. Trans. S. Tāvousi. Tehran: Negāh-e Mo'āser. [in Persian].

Jones, A.R. (2014). Toward an Understanding of "L'Écriture Feminine".

*Feminist Studies*. Vol 7 (No, 2). Pp. 247-263.

Klayges, M. (2020). *Darsnāmeh-ye Nazariyeh-ye Adabi*. Trans: J., Sokhanvar & E., Dehnouri and S., Sabziān. Tehran: Akhtarān. [In Persian].

Moosavipour, S. (2019). Tahlil-e Shakhssiyyat-e Layā dar Romān-e Rahesh Rezā Amirkhāni bar Asāas-e Ruykard-e Feministi. *Rokhsār-e Sobh*. N:9. Pp 46- 60. [in Persian].

Nojournian, A.A. (2012). *Neshāneh-Shenāsi-e Farhangi*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian].

- Sedqi, H. & S.A. Eshkevari & A.A. Habibi and M. Behrouzi (2016). Khānesh-e Sākhār-shékani-ye Taqābolhā-ye Do-gāneh dar Romān-e Yovmiyyāt-e Motlaqeh bar Asās-e Didgāhhā-ye Helen Cixous. *Lesān-e Mobin*. N. 24 (Vol: 7). Pp 37- 58. [in Persian].
- Sellers, S. (1986). Writing Woman: Helene Cixous' Political 'SEXTS'. *Women's Studies International Forum*. Vol. 9 ( No. 4). pp. 443- 447. [in English].
- Sovlati, H and G. Keshishiān (2020). Barjasteh-sāzihā-ye Zabān-e Zanāneh dar Majmou'e Dāstān-e Ro'ya-ye Mādaram Asar-e Alice Munro. *Zan va Farhang*. N. 45 (Vol. 12). Pp 75- 85. [in Persian].
- Spivak, G.C (1988). Can the Subaltern Speak? in *Marxism and the Interpretation of Culture*. ed: Cary Nelson and Lawrence Grossberg. London: Macmillan. Pp 271-313.
- Zanjānabar, A.H. & A. Abbāsi (2020). Sabk-shenāsi-ye Degardisi-ye Jesmāneh dar dāstānhā-ye Koodak bar Pāyeh-ye Nezām-e Gofmān-e Taneshi. *Jostārhā-ye Zabāni*. No. 4 (Vol. 11). Pp. 49- 74. [in Persian].
- Zanjānabar, A.H. (2021). Moqāyeseh-ye Hoviyyat-yābi dar She Dāstān-e koudak bā Movzou'e Moshtarak-e Medād-rangi az Manzar-e Neshāneh-shenāsi-ye Farhangi. *Naqd-e Adabi*. N. 53. (Vol. 14).
- Zanjānabar, A.H. & A. Morādi (2021). Ma'nā-kāvi-ye Feministi-ye Dāstān-e koudakāneh-ye Khatt-e siyāh-e tanhā az Manzar-e Gofmān-e Enqelāb-e Zabān-e Shā'erāneh. *Pazhouhesh-nāmeḥ-ye Zanān*. N. 35 (Vol. 12). [In Persian].

