**نگاهی به مجموعه داستان "رنگ ها"ی "محبوبه میرقدیری"**

**با رویکرد فمینیستی "ژولیا کریستوا"**

 "ژولیا کریستِوا" (Julia Kristeva) منتقد ادبی، روانشناس و نظریه پرداز فرهنگی بلغاری تبارانا فرانسوی نویس، یکی از شخصیت های برجسته در حیات روشنفکری فرانسه در پایان قرن بیستم و آغاز قرن بیست و یکم بوده است. نقش و جایگاه اصلی او در نظریه ی معاصر، به خاطر طرح و توضیح روندهایی مربوط به تجربه ی پیشاـ زبانی ((preverbal experience یعنی رانه ها یا انگیزه های تنی (bodily drives) و تأثیرات بعدی آن بر زبان و سویه های خلاق آن است که به نوبه ی خود به ایجاد شیوه هایی انقلابی در تولید فرهنگی می انجامد. او در 1974 با انتشار کتاب "انقلاب در زبان شاعرانه" (*Revolution in Poetic Language*) ـ که تز دکترای او بود ـ نظریه ی زبان شاعرانه ی خود را بر پایه ی آثار "مالارمه"Mallarmé)) و به ویژه "لوترِمون" ((Lautrémont شعرای قرن نوزدهم فرانسه تحقیق و تدوین کرد و کوشید نمودهایی از "انقلاب" در زبان شاعرانه ی پیشنهادی خود را در سروده های این سرایندگان مورد بازخوانی و بازاندیشی قرار دهد و درستی نظریه اش را با الهام از اشعار آنان، به کرسی نشاند و بلندآوازه شود.

 او به دو نیرویی پی برد که در پدید آمدن زبان شعر، دخیل بودند که یکی امر "سمبولیک" (symbolic) و دیگری امر "نشانه ای" ((semiotic بود. "امر سمبولیک" به آن جنبه از زبان مربوط می شود که به زبان اجازه می دهد جنبه ی "ارجاعی" داشته باشد؛ یعنی به جهان بیرون و نامگذاری چیزها و کسان و امور اشاره کند که به آن جنبه ی نمادین در زبان می گویند. این جنبه از زبان، نظاموار، گزاره ای یا خبری، قانونمند و وابسته به نظم اجتماعی است. (لیچ، 2010، 2068-2067). در زبان شناسی ساختگرای "سوسور" ((Saussure زبان، نظامی از نشانه ها بود که مطابق قواعد خاص دستوری (واجی، واژگانی، صرفی، نحوی، معنایی) در کنار هم می آیند و میان گوینده ـ شنونده پیوندی زبانی برقرار می شود و تنها جنبه ی اطلاع رسانی دارد. در این گونه برداشت از زبان، رانه ها یا انگیزه ها و غرایز و نیات پنهان گوینده یا فرستنده ی پیام و نیز برداشت ها و بازتاب های شنونده یا گیرنده ی پیام (گفتاری، نوشتاری) از نظر پنهان می ماند.

 زبان به این اعتبار و مطابق برداشت "سوسور" فاقد هر گونه ابهام یا دلالت ضمنی خاصی است. زبان به اعتبار "امر نمادین" از "منطق" و "خودآگاهی" الهام می گیرد و بسامان و نظاموار و قانونمند است و به جهان بیرون نظر دارد. اما جنبه ی "نشانه ای" زبان ـ که از تأثیرات و سویه های "امر نمادین" هم برکنار و فارغ نیست ـ به تن و بدن خود کاربرِ زبان و حضور سویه ی شِبهِ زبانی مادر مربوط می شود؛ یعنی مرحله ای در رشد کودک که هنوز در مرحله ی پیشا ـ زبانی به سر می برد؛ اصواتی بی معنی بر زبان می راند اما بازتاب و عاطفه ای از خود نشان می دهد؛ مثلاً با ترنم و لالایی مادر، کودک احساس آرامش می کند؛ گویی ناخودآگاهانه آن را درمی یابد یا خود از سر شور، اصواتی نامفهوم و بی معنی بر زبان می راند؛ گویی برای خود زمزمه می کند و ترانه ای می خواند و از آن لذت می برد و از این رهگذر، خود را برای ورود به مرحله ی "نمادین" یا یادگیری "زبان" آماده می کند. "امر نشانه ای" مرکز ثقل همه ی انرژی ها و رانه های غریزی موجود در زبان است که جنبه ی عاطفی دارد؛ با معنای "نمادین" یا "سمبولیک" زبان متفاوت است اما به اعتبار معنایی و تعدد و تکثر معنایی، از معانی تک بُعدی زبان رایج فراتر می رود. این تفاوت را در زبان شعری، بهتر می توان نشان داد. اگر بگویم: " شیفته ی زلف و بوی تو هستم " بی گمان به "امر نمادین" زبان اشاره کرده ایم که جنبه ی اطلاع رسانی و ارجاعی به امری بیرونی دارد، اما وقتی "سعدی" می سراید: " چنان به زلف تو آشفته ام، به بوی تو مست / که نیستم خبر از هرچه در دو عالم هست " ما از "امر نمادین" زبان به سویه ی "امر نشانه ای" زبان آهنگ کرده ایم. در این حال، میان "آشفتگی حال" عاشق و آشفتگی موی معشوق و "مست شدن" از بوی او و فارغ شدن از جهان عین، پیوندهایی پدید می آید که در نخستین گزاره وجود نداشت. در نخستین گزاره، واژگان همان معنایی را دارند که در زبان معیار، برای آنها وضع شده و درواقع، "دال" (signifier: لفظ، واژه) با "مدلول" (:signified معنی) خود مطابقت دارد؛ در حالی که جنبه ی "نشانه ای"، مشتمل بر آن بخش از زبان می شود که مرکب از عناصری از نوع "زیر و بم" (intonation)، "تُنِ صدا" (tone of voice)، "درجه و میزان صدا" یا "ارتفاع صوت" ((volume، "ضرباهنگ" ((rhythm و "زبان بدن" ((body language می شود که وقتی سخن می گوییم، کاملاً آشکار می شود و احساسات و رانه های بدنی ما را بازتاب می دهد و به "جنس" ((sex ما مربوط می شود. درواقع شاید بتوان گفت که جنبه ی نشانه ای، ناظر به آن بخش از زبان می شود که به "چگونگی" سخن و نوشته مربوط می شود (تیسن، 2006، 103).

 "کریستوا" خود در کتاب "نیّت در زبان: رویکرد نشانه شناختی به ادبیات و هنر" (*Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*) می نویسد:

 " برای مثال، گفتمان علمی گرایش به این دارد که تا آنجا که ممکن است اجزای سازنده ی نشانه شناختی را کاهش دهد. برعکس، زبان شاعرانه . . . یا زبان نشانه ای علاقه دارد به این که عناصر متشکله ی نشانه ای، نقشی به مراتب برجسته تر داشته باشد " (کریستوا،1980، 134).

 "کریستوا" امر "نشانه ای" را به زبان و گفتار کودکانی مانند می کند که بیش از آنچه جنبه ی زبانی و گفتاری داشته باشد یا به مرحله ی "امر نمادین" و زبانی هم رسیده باشند، بر حرکات و سکنات بدنی آنان و شور و شوقشان با نمایش اعضای بدن و سر و صورت تأکید دارند که بیشتر و زیباتر دلالتگر هستند. به نظر "کریستوا" این گونه برقراری ارتباط با دیگری، ریشه در نوع ارتباط مادر با کودک دارد که بیش از آنچه زبانی باشد، رشته ای از حرکات بدنی مادرانه است. به باور او، رانه های غریزی و نخستین ارتباطات ما با مادرانمان با ورود به مرحله ی "امر نمادین" یا زبان، سرکوب می شود، زیرا زبان، زیر سلطه ی نظام "مردسالارانه" ((patriarchal است که بُعد معناسازی را زیر نظارت خود دارد؛ در حالیکه سویه ی نشانه ای زبان، از این قلمرو بیرون و آزاد است و نظام مردسالاری قادر به سرکوب و نظارت بر آن نیست. البته باید تأکید کرد که "کریستوا" هرگز خواهان این نیست که ما به روزگار کودکی و زبان و سویه ی نشانه ای زبان کودکانه بازگردیم؛ بلکه تا آنجا که می توانیم باید بکوشیم تا به بخش ناخودآگاهی خود دست یابیم. این توان و ظرفیت در ادبیات و هنر، بیشتر در اختیار و دسترس ما قرار دارد. این گونه تلقی از زبان به زنان امکان می دهد که خود را از آسیب و ترکش زبان و ذهنیت مردسالاری ایمِن نگاه دارند.

 "امر نمادین" در "خـــودآگـــاهی" (consciousness) و "امر نشانه ای" در زبان در "ناخــــودآگـــاهی" (unconsciousness) ریشه دارد. در همین جاها است که متوجه تفاوتی می شویم که در دیدگاه "کریستوا" در مقایسه با زبان شناسان سنتی و کلاسیک وجود دارد. "کریستوا" زبان را از نظر کسانی چون "سوسور" به شدت "ایستا" می داند:

 " به ادعای کریستوا، دیدگاه ایستا در باره ی زبان، به برداشتی وابسته است که زبان را تا حدّ ابعادی تقلیل می دهد که آگاهی می تواند آن ها را درک کند (مانند قضایای منطقی) و بُعد مادّی، ناهمگن و ناخودآگاهانه ی زبان را حذف می کند. علاقه ی کریستوا به ضمیر ناخودآگاه، او را به پرورش نظریه ی سوژه ی سیّال می کشاند. بر اساس این نظریه، سوژه [فاعل] صرفاً سوژه ای ایستا و تدقیق شده [ به دقت معلوم] ی آگاهی نیست؛ صرفاً پدیده ی ایستایی نیست که به این یا آن صورت تخیّلی، درک می شود؛ بلکه صورت بیان ناپذیر، نام ناپذیر و سرکوب شده ای است که تنها از طریق تأثیرهایش شناخته می شود " (لچت، 1383، 222-221).

 "کریستوا" در تز دکترای خود می نویسد: " کمّیِت های از هم گسیخته ی انرژی از طریق بدن کودکی که هنوز به رشد و هویت کامل خود نرسیده و با توجه به محدودیت های مختلفی که بر بدن تحمیل می شود، از رهگذر خانواده و ساختارهای اجتماعی بر روند امر نشانه ای تأثیر می گذارند. به این ترتیب رانه های غریزی [مانند احساسات] ـ که حامل "انرژی" هستند ـ به نشانه های "جسمی" تبدیل می شوند که من از آن به "کورا" ((chora [ در زبان یونانی به معنی "فضا" و مقصود، فضای روانی نخستین است که به موجود زنده اجازه ی رشد و نمو می دهد ] تعبیر می کنم " (کریستوا، 1984، به نقل از ریوکین، 2000، 453).

 اینک با همین اندازه شناخت از باورهای "کریستوا" به سراغ مجموعه داستان "رنگ ها" (1396) می رویم تا در روند خوانش متن و به مقتضای پیشروی نوشته، به سویه های دیگری از رویکرد زبان شناختی، روان شناختی و فمینیستی "کریستوا" بپردازیم. این مجموعه، یازده داستان دارد که به اعتبار ارزش هنری، یکسان نیست اما در جمعبندی نهایی موفق است. "میرقدیری" جز رمان های "خانه آرا" (1380)، "پولک سرخ" (1384)، "و دیگران" (1385) و "حاشیه ی باغ متروک" (1393) دو دفتر شعر با عنوان های "یاس ها" (1396) و "بوی خاطرات دور" (1396) دارد که زبان شعری و دقیق تر بگوییم سویه ی "امر نشانه ای" بر زبان رمان و داستان های کوتاهش هم تأثیر نهاده است و دست منتقد ادبی را با توجه به حساسیت های ذهنی "کریستوا" برای توصیف، تحلیل و خوانش داستان ها، بازتر می کند؛ به ویژه که نویسنده به اعتبار "جنس" زن و با عوالم برداشت "کریستوا" از زبان و روان شناسی و زیست شناسی مأنوس تر و در بیشتر داستانهایش، سویه های زنانگی و مادرانگی آشکارتر است.

 نخستین نکته ای که باید در خوانش یک اثر به ویژه زنگرایانه از دیدگاه "کریستوا" در نظر داشت، پیوند میان ذهن، زبان، تن مادر و روان شناسی زن است. به این دلیل، کاربست رویکرد "کریستِوا" در یک اثر ادبی، بسیار دشوار و متفاوت با همه ی هنجارهای رایج در نقد و خوانش فمینیستی پیشین است. او در دیدگاه فمینستی خویش با دو نسل از فمینیستهای فرانسوی پیش از خود تفاوت دارد و به مبارزه ی سیاسی به معنی دقیق و عام واژه، اعتقادی ندارد و راه رسیدن به برابری در پهنه ی مبارزه ی فمینیستی را فردی، فکری و غیر انقلابی می داند و اعتقاد دارد آنچه باید تغییر کند، هویت زنان و مردان در یک مبارزه ی آرام و درازمدت است که تنها از رهگذر همداستانی "فرهنگ" و "طبیعت" ممکن می شود و به همین دلیل، مورد خرده گیری و کوچک انگاری بسیاری از منتقدان و نظریه پردازان کشور خود و دیگران قرار گرفته است.

 برای طرح و تبیین دو "امر نمادین" و "امر نشانه ای" چه بهتر از این که از "رنگ" و عناوین داستان ها آغاز کنیم که نویسنده از یازده رنگ در یازده داستان یاد کرده است که تا کنون، بی پیشینه بوده است. رفتار نویسنده در این مجموعه داستان، یکسره "شاعرانه" و به زبان کمتر شناخته ی "ناخودآگاهی" نزدیک تر است. اگر از یاد نبرده باشیم، اشاره کردیم که نویسنده، خود نیز شاعر است و گزینش عناوین داستان ها، دلالتگر می شود. عنوان نخستین داستان "لیمویی" است. مادرِ شخصیت زن داستان در آستانه ی زاییدن دخترش، دارد ملافه می دوزد و با گفتن "مبارکه" کار خود را ادامه می دهد:

 **" ملافه، سفید است باشکوفه های ریز صورتی. ژاکتی هم که خودم می بافم، لیمویی است با حاشیه ی سفید. تهِ دلم می خواهد دختر باشد. . . رسیده ام به یقه. فکر می کنم دکمه ی پاپیونی انتخاب می کنم.، پاپیون های کوچولو هر کدام یک رنگ. دکمه ها را زیر و رو می کنم. چند تایی پاپیون رنگی است و بیشتر صدف ساده و سفید و مردانه. پاپیون ها را سوا می کنم و خیال می کنم بعدها موهایش را دُمِ موشی می بندم وروبان هم می زنم، هر بار یک رنگ. مادر لبه ی ملافه را تا می زند و می گذارد زیر سوزن و دسته ی چرخ را می گرداند " (میرقدیری، 1396، 9).**

 واژگانی چون "دختر"، "دکمه ی پاپیونی رنگی"، "دُم موشی" کردن موهای کوتاه بچه ی نیامده ـ که حتی جنسیتش هنوز هم دانسته نیست ـ بستن موهای دخترِ نیامده با "روبان" و آن هم "هر بار، یک رنگ" و نیز انتخاب رنگ هایی شاد و دخترانه چون "شکوفه های ریز صورتی" برای ملافه ـ که مادر انتخاب کرده ـ و این که دختر خود، دکمه هایی رنگی برای دکمه های "پاپیونی" سوا کرده است، همگی واژگان و "نشانه هایی نمادین" هستند؛ اصطلاحی که در زبان شناسی عمومی به کار می رود. اما اگر اندکی بیشتر دقت کنیم می بینیم که در پشت این واژگان ـ که از "خودآگاهی" مادر و دختر نشأت گرفته است ـ عناصری هم از "ناخودآگاهی" هست. این عناصر کاملاً با غریزه و عاطفه ی مادری ارتباط دارد. چرا مادرِ شخصیت زن، ملافه ی سفیدی خریده که "شکوفه های ریز صورتی" دارد؟ آیا اگر مادرِ شخصیت داستان، ناخودآگاهانه "دختر" نمی خواست، چنین طرحی انتخاب می کرد؟ چرا دختر از میان آن دکمه های سفید مردانه، تنها دکمه های پاپیونی شکل و رنگارنگ را سوا می کند که جنیست ایده آل دخترانه را به ذهن می آورد؟ مادر و دختر، از روی غریزه ی مادرانه و سویه ی عاطفی روان زنانه (انیما: anima) ی خود، جنین را "دختر" می خواهند و آرزو می کنند. دختر با توجه به این که جنبه ی عاطفی یا "انیما"یی نیرومندتری دارد، بیشتر مطلوب مادر است و این، همان است که "کریستوا" به آن " امر نشانه ای" می گوید.

 وقتی شوهر دختر "مجید" از همسرش می پرسد آیا دکتر برایت "سونو" (سونوگرافی برای تعیین جنس جنین) ننوشت؟ زن می گوید:

 **" نه، خودم نخواستم. بالاخره یا دختر یا پسر ." مادر می گوید: " فقط سالم باشه " (8).**

 اگر به راستی برای مادر بزرگ بچه ی نیامده، تنها "سالم" بودن بچه مهم است، چرا در انتخاب طرح ملافه، انتخابی زنانه ـ مادرانه داشته است؟ اگر برای دختر یا همسر "مجید"، "جنس" بچه مهم نبوده، چرا از میان آن همه دکمه، تنها دکمه هایی را سوا می کند که به درد ژاکت دخترانه با رنگ لیمویی می خورد؟ می بینیم که میان "زبان نمادین" (واژگان و رفتاری که مادر و دختر می گویند) با آنچه ناخودآگاهانه رفتار می کنند، تا چه اندازه تفاوت وجود دارد. این که "کریستوا" می گوید "امر نشانه ای" و آنچه از عاطفه و غریزه و بدن مادر نشأت می گیرد با آنچه بر زبان این دو تن روان می شود، فاصله ای وجود دارد، به همین دقیقه اشاره می کند. مادر آینده میگوید "بالاخره یا دختر یا پسر است" یعنی برایم فرق نمیکند. مادربزرگ آینده هم می گوید: " فقط سالم" باشد. در حالی که انتخابها و رنگ و نقشها از علاقه ی آنان به دختر بودن فرزند نیامده خبر میدهد. زبان نمادین، یک چیز میگوید، اما "زبان نشانه ای" یا زبان عواطف و غرایز از چیزی مغایر با آن حکایت میکند. جالب تر از همه، رفتاری است که دختر یا همسر در واپسین لحظات در دوختن دکمه ها، در پیش می گیرد:

 **" دکمه ها را یک بار دیگر زیر و رو می کنم. با دقت کنار می گذارم: یک، دو، سه، چهار، پنج. پنج دکمه ی صدف سفید، مردانه " (10).**

 چرا دختر یا مادرآینده ی بچه، بی درنگ تغییر عقیده می دهد و رفتاری مغایر با تصمیم و علاقه ی پیشین خود در پیش می گیرد؟ این هم گونه ای از "امری نشانه ای" است و به ندای غریزه و درک باطنی زن جواب می دهد. اگر بچه خدای نکرده "دختر" باشد، در جامعه ی "مردسالار" (pariarchal) قربانی و مظلوم خواهد شد؛ درست مانند مادرش که در همین آغاز زندگی مشترک با شوهر، احساس می کند به "جنس دوم" تبدیل شده است و اگر "پسر" باشد، دست کم چنین سرنوشت ناگواری نخواهد داشت. آیا آنچه این مادرِ آینده احساس می کند، دقیقاً همان دریافت هوشیارانه ی نویسنده ی زن نیست؟ این که چگونه می توان "زبان نمادین" را از "زبان نشانه ای" تمیز داد، به همین تضاد میان علایق قلبی (زبان نشانه ای) و زبان نمادین" مادر و دختر مربوطمی شود. هر دو میدانند، مرد در وجه غالب، "پسر" میخواهد.

 اگر خواننده شکیبایی و همت پیشه کرده، این مجموعه داستان را در مطالعه گیرد، متوجه خواهد شد که رفتارهای مادر و دختر، رفتارهایی نیست که خود بخواهند. شوهر تنها کاری که در خانه می کند، خواندن روزنامه آن هم بخش "سوانح" آن است. خبری هم که دامادِ خانه می خواند، به مشاجره و ضرب و جرح زنی مربوط می شود که مورد آزار فیزیکی شوهر قرار گرفته است. مادر ـ که بیشتر عاطفه و همدلی از خود بروز می دهد، می گوید:

 **" خیر و خوشی نبینه! دستش بشکنه! چه بی رحم! بگیرن بندازنش زندون " (8).**

 و سپس خیلی سنجیده و از سرِ تجربه و دل آگاهی می افزاید:

 **" پس زن، عزیزم! شنفتی خوب؟" می دانم دارد می گوید: زن گرفته برای چی؟ و بعد هم خبرهای روزنامه را که شنیدی چه مردهایی هستند! جلاد! حالا تو . . . " (همان).**

 مادر ـ که خیال می کند دختر به دقت متوجه اهمیت جنایت مرد نشده است ـ یک بار دیگر به قولی "اینک مشروح خبر" می گوید و به دخترش هشدار می دهد. از یک طرف، مرد و ضارب را "جلاد" می خواند و از سوی دیگر می خواهد به دختر هشدار بدهد که همه ی مردها، از همین قماش اند. تو هوای خود را داشته باشد و کاری نکن که به روز آن زن مضروب گرفتار شوی. نفرین هایی از نوع "دستش بشکنه" و اطلاق "بی رحم" و "جلاد" به مرد ضارب، از جمله مصداق های "امر نشانه ای" اند و احساس و غریزه ی مادر را نسبت به جنس مظلوم و قربانی در جامعه، نشان می دهد. او به دختر تلویحاً هشدار می دهد که باید در برابر گفته و امر شوهر، مطیع محض باشد و اگر هم حق با زن است، کوتاه بیاید و گرنه بر او همان روَد که بر آن زن مضروب رفته است. در این حال است که زن در تصمیم خود برای انتخاب دکمه های لباس دختر، تجدید نظر می کند و آنچه را بر سرِ زن آمده است، هشداری برای خود و آینده ی دختر نیامده اش می بیند و ناخواسته ترجیح می دهد، بچه، پسر باشد.

 در همین داستان، مرد جز خواندن تکه هایی از روزنامه و خوردن چایی و استراحت، کاری نمی کند اما خواننده شاهد کار بی پایان دو زن است. مادر، ملافه می دوزد و قیچی می زند و چنان ناتوان که نمی تواند نخی را از سوراخ سوزن رد کند (6، 10) و دختر نیز مشغول بافتن ژاکت است. با این همه، کار همسر به همین بافندگی محدود نمی شود. مادر از دختر می خواهد یک استکان چایی برایش بیاورد:

 **" مادر می گوید: یه چایی بیار. دهنم خشک شد." می دانم برای خودش نیست. بلند می شوم. چای می ریزم: لیوانی و استکانی. چای مجید را که می دهم، روزنامه را ورق می زند و باز مادر می گوید: بلند بخون. ما هم بشنویم " (9).**

 به این ترتیب، مادر از دختر غیرمستقیم می خواهد به شوهرش "سرویس" بدهد. کار زن در خانه، خدمت به شوهر است و سه نقش، مادری، همسری و کلفتی را با هم باید انجام دهد. ما از "مجید" رفتاری که نشان دهد در خانه "نقش"ی ایفا می کند، نمی بینم. او "فعالیت" در بیرون را باید با "انفعال" در خانه جبران کند. مادر در همه حال می کوشد کوتاه بیاید و کاری کند که دامادش خشنود شود و هیچ چیز، خاطر خطیرش را نگران نکند. با آن که می داند دامادش خواب نیست، دلسوزانه می گوید: " صدای چرخ بیدارت کرد؟ " (9) تا نشان دهد که در مورد او کوتاهی کرده و خود را مقصر بشمارد، زیرا خوب می داند که هر گونه رفتارش، غیرمستقیم بر رفتار داماد نسبت به دخترش تأثیرخواهد گذاشت. خانه برای مرد، باید آسایشگاه، رستوران و میهمانخانه و کافه شناخته شود و همگی در خدمت او باشند. مادر از دخترش می خواهد وقتی دامادش دراز می کشد، زودتر برخاسته " یه چیزی رویش بیندازد " در حالی که مرد تن آسان ـ همچنان که دختر می گوید ـ خواب نیست و خود می تواند این کار را انجام دهد. البته زن می تواند چنین خدمتی به شوهر بکند و از خود عاطفه نشان دهد اما این خدمت تنها هنگامی الزام آور می شود که شوهر نیز رفتاری مشابه و متقابل در قبال همسر داشته باشد. اگر این خدمت و رفتار، دوجانبه نباشد، خدمت زن جنبه ی تحمیلی به خود می گیرد و جزئی از فرهنگ تباه "مردسالاری" به شمار می آید که زن نیز آن را "درونی" و"ذاتی" خود کرده است، حتی اگر خود نخواهد. مادربزرگ مرتب نان به قرض داماد میدهد و آنچه میگوید، خواست دل او نیست، آن میگوید تا داماد را خوش آید. "صدای چرخ بیدارت کرد" در وجه غالب خود، "زبان نشانه ای" است و میخواهد مراتب محبت خود را به داماد نشان دهد.

 "کریستوا" در بخشی از کتاب "انقلاب در زبان شاعرانه" از دو اصطلاح خاص استفاده می کند: نخست، اصطلاح "متن زایشی" ((genotext و دوم، "متن ظاهری" (phenotext). او "متن زایشی" را حامل یک رشته انرژی هایی می داند که در متن می آید و آن را به متنی دلالتگر تبدیل می کند که چیزی معادل با "امر نشانه ای" می تواند تلقی شود. باید دقت کرد که جزء "geno" با "genesis" یا "generation" به معنی "تولید" ((production همریشه و به یک معنی است. این نکته نشان می دهد که دلالتگری واژه به معنی دقیق اخص واژه در "امر نشانه ای" زبان یا "genotext" نمود می یابد. به نظر "لیچ" (Leitch (V. B. "متن زایشی" با اندکی مسامحه و تقریبی می تواند از نوع "روندهای ناخودآگاهی نخستین فروید" ((Freud's primary unconscious processes یا "محتوای پنهان رؤیا" (dream's latent content) به شمار آید که تنها از قانون بازنمودی پیروی کند. چنین متنی به تمامی تابع ساختارهای زبان شناختی و اجتماعی نظم نمادین است (لیچ، 2010، 2068). در حالی که جزء "pheno" در "phenotext" ریشه ی یونانی داشته به معنی "ظاهر ساختن" (appear) است و "متن آشکار" یعنی همان نمود مشخص یک شکل مادّی است که تنها کارکرد ارتباطی (communication) دارد. وقتی همسر به مادرش می گوید شوهر "خواب نبود که" از صدای چرخ خیاطی تو بیدار شده باشد (9) یا وقتی مادر از دختر می خواهد برای شوهر بالشی زیر سرش بگذارد، دختر می گوید: "خودش بیاره" (8) تنها به معنی ظاهری واژگان یا جمله اشاره نمی کند. او می خواهد احساس و بازتاب روانی خود را در قبال کارهایی نشان دهد که ربطی به وظایف زنانه ندارد و به تعبیر "کریستوا" نوعی "سرپیچی" به شمار می آید. همسر، کلفت و بنده ی زرخرید شوهر نیست. هریک، وظایفی خاص خویش دارند که خود باید انجام دهند. این معنای ثانوی و پنهان تر، همان است که از آن به "امر نشانه ای" یاد می شود و متن را از نوع "متن زایشی" معرفی می کند.

 یکی دیگر از نکاتی که در رویکرد فمینیستی "کریستوا" اهمیت دارد، مسأله ی "تن" و نقش آن در "مادرانگی" و "زایندگی" است که بسیاری از منتقدان، او را به خاطر تأکید بیش از اندازه اش بر جسم و ایفای نقش مادرانگی مورد خرده گیری قرار داده اند که بی پایه است. "مک آفی" (McAfee) ـ که کتابی با عنوان "ژولیا کریستوا" (2004) نوشته است ـ با توجه به نظریات این نظریه پرداز فمینیست به نقد این باور "دکارت" (Descartes) می پردازد که می گفت: " من می اندیشم، پس هستم " (*I think, therefore A am*). در این گونه تفکر، آنچه نقش درجه اول را در تعریف هویت آدمی تعیین می کند، "اندیشیدن" و "ذهنیت" است. ایراد "کریستوا" بر این گفته ی فیلسوف فرانسوی قرن هفدهم و پدر مدرنیته این است که در این میان، نقش "تن" و "بدن" ـ که حامل آن "اندیشه" است ـ چیست؟ به باور "کریستوا" بر این گونه تفکر، دو خرده وارد است: نخست، این که چون زنان تا این روزگار به عنوان فاعل شناسانده شناخته نمی شدند، پس گونه ای ذهنیت "مردسالارانه" در این گفته، نمود می یابد. ایراد دوم، این است که برای "تن" زن ـ که فاعل شناسنده و ذهنیت در آن رشد و نمو می یابد ـ جایی و نقشی باقی نمی ماند. "مک آفی" می نویسد:

 " اگر چارچوبی دکارتی را پیش فرض بگیریم، هیچ فمینیستی نمی تواند با اتکا به ذهن خود در مورد تنِ زنان، حرفی بزند " (مک آفی، 129).

 معنی و مفهوم این عبارت "مک آفی" این است که "دکارت" با تأکیدش بر "اندیشه" بدن زن را - که ماهها جنین را در زهدان خود می پروراند – نقش و کارکردی مؤثر ندارد و شیر دادن و تیمارداری مادر در تمام این ماهها و سالها پس از آن، به حاشیه میرود. "کریستوا" نمیگوید گفته ی "دکارت" خطا است؛ تنها می خواهد بیفزاید تن و ظرفیتهای تنی زن نیز، در رشد و نمو و زبان آموزی زن به کودک نقشی برجسته دارد و تا کنون فیلسوفی به این نکته، نپرداخته است.

 "کریستوا" در 1977 مقاله ای با عنوان *Herethique de l'mour* منتشر کرد که کلاً به معنی "اخلاق سنت شکنِ عشق" است و در آن، به سرود نیایشی در باره ی رنج "مریم مقدس" حین تصلیب مسیح اشاره می کند و سرود، این گونه شروع می شود: " مادرِ ایستاده، سرشار از اندوه ". "کریستوا" در این مقاله از یک سو مادرانگی را هم از نگاه یک مادر توصیف می کند که چگونه شاهد به صلیب کشیده شدن حضرت "عیسی مسیح" است، هم با این نگاه که اصلاً مادر باعث خلق و آفرینش فرزند است و بدون مادر، اصلاً فرزند و زایش و خلقی وجود ندارد. "کریستوا" در کتاب دیگر خود با عنوان "داستان های عشق" (*Tales of Love*) تجربه ی مادرانگی را مایه ی مسرت خاطر و سرخوشی می داند، زیرا باور دارد که مادرانگی، تنها ضامن بقای جامعه است:

 " جامعه بدن زنان، قادر به بازتولید نیست و نمی تواند بقای کیان خانواده را حفظ کند " (کریستوا، 1987، 260).

 "مک آفی" در توضیح بیشتر این نظر "کریستوا" می نویسد:

 " طفل توسط مادر محافظت می شود، به وسیله ی تن او تغذیه می شود و با صدا و تَن او آرام می گیرد. مادر نیز با این کودک، وحدت آشکاری می یابد و در عین حال از درون، از او جدا می گردد. رابطه ی مادر و نوزاد یا حتی جنین، پیش از زبان آغاز می شود، اما کودک برای دست یافتن به سوبژکتیویته مجبور خواهد بود که زبان را بیاموزد و تسلیم "قانون" شود " (130).

 از همین ایراد "کریستوا" بر نظریه ی "دکارت" یک نتیجه ی مقدّر دیگر نیز برمی آید. چون در اوایل قرن هفدهم هنوز زنان به اعتبار ذهنیت و اندیشه پردازی جایگاهی در تاریخ فرهنگ نداشته اند، حکم "من می اندیشم، پس هستم" ذهنیتی مردسالارانه به خود می گیرد و معنی و مفهوم نهایی و ضمنی آن، این خواهد بود که جنس "زن" بیرون از قلمرو "اندیشه" است و آنچه از زن باقی می ماند، تنها "تن" و "طبیعت" جسمانی او است که تنها مادّه ی خام و اولیه یا ابزاری برای تولید مثل خواهد بود اما خود او به "فاعل شناسایی" (عامل اندیشه) تبدیل نخواهد شد.

 در داستان مورد بررسی ما، آن که پیوسته به پزشک مراجعه می کند تا مورد معاینه قرار گیرد، مادر است. آن که شیره ی جانش را به جنین می بخشد، مادر است. آنکه باید پیوسته مراقب حال نوزاد در مرحله ی جنینی و نگران سلامت او باشد، مادر است. آن که رنج زایمان را بر خود هموار می کند، مادر است و فاجعه تنها زمانی آغاز خواهد شد که جنس نوزاد مورد علاقه ی شوهر نباشد. "کریستوا" با توجه به تجربه ی مادرانگی خود، نمی تواند رنج سالها مراقبت مادرانه را ندیده بگیرد. او کودک را در جنین، جزئی از وجود جدا ناشدنی خود می داند و چون نوزاد از او دور شد، باز این پیوند مادرانگی به گونه ای دیگر ادامه می یابد. مادربزرگ با دوختن ملافه و مادر با دوختن ژاکت لیمویی رنگ ماه ها پیش از تولد فرزند، به استقبال مخلوق خود می روند. چه بسیار مادرانی که پیش یا پس از زادن فرزند خود بر اثر خونریزی بی اندازه، جان داده اند.

 در داستان "کهربایی" مادری به نام "مولود" دارد سومین فرزند خود را می زاید. اما این بار، زایمان بسیار دردناکتر از دفعات پیش است:

 **" مولود دولا شد و ناله ای میان گلویش شکست. "همدم" دست انداخت دور کمرش: " بلند شو. بلند شو. این جور، بچه رو خفه می کنی. " حالا اتاق پر بود از ناله هایی که دم به دم اوج می گرفتند و . . . مولود سر بر دیوار می کوبید و چنگ در بازوی همدم و مریم می انداخت. . . باید دیوار را می شکافت و در دل گچ و خاک، پناهی می جست. . . اتاق، چرخان بود؛ می چرخید و می چرخید با دیوارهایی سراسر پنجره پوش و با شیشه های یخ بسته. . . بر شیشه های داغمه بسته از یخ، نفسی گرم دمیده می شد و لخته ای از یخ ماسیده آب می گشت. صورتی پیر و چروکیده با خالی گوشتین چشم در چشم های از حدقه درآمده اش می دوخت و تیری از درد در نهانگاه تن او می نشاند. . . اتاق در هوا تاب می خورد. صورت پیر همچنان او را می پایید. . . پرسید: هنوزم برف میاد؟ . . . همدم جواب داد: "آره، برف میاد. از دیشب تا حالا همین جور می باره. " . . . "ماجان" گفت: "قد یه گاو ازت خون رفته. حالا خوب می شی." . . . بچه هم آمد اما چه بچه ای؟ این قدر." کف دست حنابسته اش را نشان داد: کبود و سیاه . ماجان جفت را هم گرفت و انداخت کنار. . . . مولود همراه با صورت پیر رفته بود و پشت شیشه های تنها پنجره ی اتاق، تیغه ی نازکی از برف، آرام آرام یخ می بست. شب نزدیک می شد " (63-58).**

 برفی که سر بازایستادن ندارد و یخی که بر پشت پنجره اندک اندک فرومی ریزد و صورت پیرمرد زشت رویی با صورتی چروکیده ـ که گویی از پشت پنجره ی برفی به زائو نگاه می کند ـ و نزدیک شدن شب، استعاره هایی از مرگ مادر است و به "امر نشانه ای" زبان نوشته اشاره دارد. کوچکی نوزاد ـ که به اندازه ی کف دست و کبود و سیاه است، همان "امر نمادین" و به معنی مرگ بچه اشاره دارد و این که " قد یه گاو ازت خون رفته " باز به "امر نمادین" زبان و در صفحات بعد به "مرگ" بی درنگ مادر اشاره دارد. جنین و نوزاد و خونریزی بیش از اندازه و عدم مراقبت پزشکی، باعث مرگ مادر می شود. راستی با مرگ مادر و خواهری که با داشتن دو دختر آرزوی مرگ نوزاد پسر و مادرش را داشته، تکلیف دو پسر این مادر چه می شود؟ آیا این اندازه تأکید "کریستوا" بر "مادرانگی" بی وجه می نماید؟

 دومین داستان "سرخ" نام دارد که بر خلاف "لیمویی" ـ که بارها در داستان تکرار می شود ـ یک بار هم در متن دیده نمی شود اما نویسنده ی فرابین ـ که ذهنیت و زبانی شاعرانه دارد ـ از این واژه معنایی خاص اراده می کند. داستان، ماجرای پرستاری به نام "نسرین" است که عاشق "دکتر فرهادی" جراح پنجه طلایی بیمارستان شده (17) اما آقای دکتر با زنی دیگر ازدواج کرده اما دختری دارد که برای نخستین بار دچار "خونروی" شده و خود او را عمل کرده است:

 **" پیش از عید و تخلیه ی کامل. تقصیر دختره خودش بود؛ دیر گفته بود. نه که دختر بود و کم سن و سال. خجالت کشیده بود بگوید خونریزی دارد. شاید هم ترسیده بود " (14).**

 "نسرین" ـ که از روی رنگ چشم های رنگی بیمار می داند که دختر بستری شده، دختر دکتر "فرهادی" است ـ در پرستاری از او سنگ تمام می گذارد. او که با ناامید شدن از ازدواج با دکتر جراح، دیگر حرف نمی زند و به زور جواب سلام همکاران خود را می دهد (13) پس از شناخت دخترِ معشوق پیشین، یکباره تغییر روحیه و رفتار می دهد:

 **" یک جوری شده بود. با خودش حرف می زد؛ می خندید؛ لبخند می زد؛ یک جور خاص با ناز مثل دخترها. . . ظاهرش هم فرق کرده بود: موهایش را می بافت با روبان زرد. . . یک بار بهش گفتم: " این جوراب ها چیه می پوشی؟" رو مچ جوراب، ستاره های رنگی بود؛ از این جوراب های ساقه کوتاه که دخترهای محصّل می پوشند. گفت: " قشنگه. دوست دارم ". همه ی بخش مات مانده بودند به سر و لباس و روبان زردش و خودش عین خیالش نبود. چه قدر هم کار می کرد! قبلاً هم خیلی خوب کار می کرد اما همه اش با غرولند، اخم و تَخم و حالا اما نه. خوش اخلاق، خنده رو؛ انگار که سال اول کارش باشد. عین پروانه دور و بر مریض ها می چرخید. . . یکسره بالا سرش بود و گاهی برایش قصه می خواند، شعر. . . برای دختره جوک می گفت. می نشست کنارش دعاهایی را که خودش نوشته بود، می خواند. به دختره می گفت: تو هم دنبال من تکرار کن. به ما می گفت: این جوری هم می شود مریض ها را خوب کرد. می گفت با تلقین هر کاری را می شود انجام داد. دکتر فرهادی می گفت: ولش کن اعصاب خودت خرد می شه. ولش نمی کرد. می گفت: من کارم را انجام می دم " (14-13).**

 وقتی "نسرین" شیفت شب خود را تمام می کند و کار را به پرستار شیفت صبح تحویل می دهد، به او می گوید:

 **" مواظب اون دختره، چشم رنگیه باشید ها. دختر منه " (11).**

 در این حال، خواننده متوجه می شود اکنون که "نسرین" خود نتوانسته همسر "دکتر فرهادی" شود، دختر او را همان دختر خود می داند و همان مراقبت هایی را از او می کند که گویی به راستی دختر خودِ او است. "نسرین" دیگر همان دختر ناامید و ناخشنود پیشین نیست. احساس می کند که ازدواج کرده و نتیجه ی این ازدواج خیالی،همین دختر زیبای چشم رنگی است که چشمهایش به پدرش رفته و نوعی همهویتی با این دختر در خود احساس می کند. پس می کوشد با پرستاری بهتر و بیشتر و پوشیدن لباس هایی با رنگ های شاد و آرایش و قیافه ی دخترانه، با بیمار خود مأنوس تر و خودمانی شده، نقش مادری ایثارگر به خود بگیرد.

 آنچه تا اینجا از عبارات و توضیحات ما آمد، ناظر به همان جنبه ی "امر نمادین" زبان و متن بود. اینک باید به جنبه هایی از زبان نوشته پرداخت که ناظر به "امر نشانه ای" متن است و به دلالت هایی می پردازد که "امر نمادین" از آن غافل است. یک بار وقتی "نسرین" از پنجره ی بیمارستان در زمستان چشمش به درخت های کاملاً خشک می افتد، می گوید:

 **" چه قدر این درخت ها قشنگند! از وقتی که سبز هستند هم قشنگ ترند. تازه آدم می داند یک روز، سبز می شوند . گفتم: از کجا معلوم؟ شاید ریشه هایشان پوسیده باشد." دوباره نگاه به پنجره کرد و گفت: " چرا؟ سبز می شوند، همه شان " (15).**

 گفتن این که شاخه های درختان در زمستان، "خشک خشک هستند" ناظر به "امر نمادین" زبان است و به واقعیتی عینی ارجاع می دهد و از "خودآگاهی" گوینده برمی خیزد، اما از نظر "نسرین" ـ که همه چیز را در حال تحول و تکامل می بیند و دیدی فرابین و آینده نگر دارد ـ به سادگی می گوید این شاخه ها از وقتی هم که سبز هستند، قشنگ ترند. این گونه تلقی از زبان، همان است که به آن "امر نشانه ای" می گوییم و در "ناخودآگاهی" او ریشه دارد و ناظر به خوشبینی به آینده، زیبایی شناسی، تحرک، پویایی اندیشه و ژرفای عاطفی او دارد؛ چنان که بسیاری از پرستاران به بهبود دخترک چشم رنگی امیدوار نبودند و یکی از آنان می گفت: " این و خوب شدن؟ " (15) اما هم چنان که "نسرین" به درستی پیش بینی می کرد، دخترک نه تنها بهبود یافت و به آلمان رفت، بلکه هر سال به مناسبت روز پرستار، کارتهایی برای بیمارستان می فرستاد و در آن از خانم پرستار مهربانی می گفت که:

 **" گیسوی بلند سیاه داشت و به خاطر او، روبان های رنگی می بست؛ جورابهای ستاره دار می پوشید؛ جوک می گفت؛ شعر می خواند و دوستش داشت " (18).**

"درختان خشک " در زمستان، ناظر به "زبان نمادین" است و به واقعیتی عینی اشاره دارد، او از نظر "نسرین" درختان خشکیده، استعاره ای از "دختر بیمار و بستری" است و او آرزو دارد و با درک شهودی خود، پیشگویی می کند که همان گونه که با گذشت زمستام، شاخه ها دیگر بار سبزپوش می شوند، تنها یادگار "دکتر فرهادی" هم بهبود خواهد یافت. این زبان استعاره ای، همان "زبان نشانه ای" است که از "ناخودآگاهی" پرستار عاشق پیشه سر برآورده است.

 یکی دیگر از دقایقی که "کریستوا" به آن پرداخته، کوشش و طرحی برای سازش میان "فرهنگ" و "طبیعت" بوده است. در تاریخ تفکر غرب، پیوسته میان این دو، تمایز و فاصله ای بوده است و گاه آن دو را در تضاد با یکدیگر تصور می کرده اند. "ذهن" را ـ که سازنده ی فرهنگ است و به رشد تمدن کمک می کند ـ ارجمند و "طبیعت" را ـ که سرکش، نافرمان و طغیانگر و یرانگر طوفان است ـ خوارمایه می دانسته اند. در جهان عینی، سیل و زلزله وآتش گرفتن جنگلها، نمودی از "طبیعت" سرکش هستند و "دانش" و "فن آوری" ابزارهایی هوشمند که می توانند با پیامدهای ناگوار "طبیعت" قهّار، مقابله کنند. کشورها و جوامعی که از دانش و فن آوری و مدیریت کارآمدتری برخوردارند، بیشتر می توانند با ویرانگری های "طبیعت" مقابله کنند. در این حال، آدمی می تواند میان "فرهنگ" و "طبیعت" گونه ای همگرایی و سازش ایجاد کند.

 "کریستوا" با توجه به همین همکاری میان "فرهنگ" و "طبیعت" به طرح این مسأله می پردازد که آیا می توان میان "ذهن" و "تن" نوعی همگرایی ایجاد کرد؟ پاسخ او مثبت است. او این فکر را از "فروید" ((Freud گرفته است که باور داشت "من" ( (ego می تواند در برابر "او" (Id: It) یا "نهاد" مقاومت کرده، آن را به سود خویش مهار و زیر نظارت خود درآورد. آن بخش از انرژیهایی را که در "ناخودآگاهی" هست و به کار سلامت روان می آید، به کار گیرد اما بخش های ویرانگر و سرکش آن را "سرکوب" کند. "کریستوا" از زنان می خواهد بکوشند تا میان "فرهنگ" و "طبیعت" درون خود، به نوعی تعادل و همگرایی دست یابند.

 یکی از نمودهای "طبیعت" تباه در داستان های "میرقدیری" تضاد، حسادت، رقابت، کوته نظری زنان حتی نسبت به همجنسان خویش است. در کمتر اثر فمینیستی ما به چنین تقابل و تضادی برخورد کرده ایم. آنچه در ادبیات فمینیستی ما بیشتر مطرح شده، تضاد و تقابل میان دو جنس "زن" و "مرد" بوده است؛ در حالی که یکی از علل تنش های روانی میان زنان، همین تضاد و تقابل میان خود زنان و به ویژه حسادت و رقابت و کدورت های بی موردی است که میانشان به وجود می آید و آنان را ـ که به دلیل جنس مشترکشان باید به هم نزدیک تر کند ـ از هم دور می کند. نمونه ای از همین تضادها را در داستان "سرخ" می یابیم. بسیاری از همکاران "نسرین" بدون دلیل با او دشمنی می پردازند؛ در قبال او جبهه گیری می کنند و برایش حرف درمی آورند و با گفتار خود، او را می آزارند. همکاران بر او خرده می گیرند که چرا "مثل دخترهای محصل" از این جوراب های ساقه کوتاه ستاره دار می پوشد (13). چون "نسرین" به "دختر چشم رنگی" زیاد رسیدگی می کند، همکاران پرستارش در بیمارستان تصور می کنند "هوایی" شده و قصد ازدواج دارد. حتی "خانم رحمتی" ـ که سن و سالی از او گذشته ـ از او می پرسد:

 **" نسرین! [داماد] تنها آمده یا با مادرش؟ یک وقت هایی هم می پرسید: " حالا عروسی چه وقت است؟ " یادم است یکی از بچه ها یک روز گفت: " حالا طرف، بچه مچه هم دارد؟ این که دیگر بچه دار نمی شه؛ یعنی نباید بشه". من گفتم:" یعنی جشن، خبری نیست؟ " خانم رحمتی گفت: " چرا خوب، بالاخره مهمانی می گیرد منتها دمبول و دیمبول نداره. این جور که این چسبیده به بخش و مریض ها، بعید نیست همین جا عقد بشه، با همین روپوش و مقتعه ی سفید. " . . . خوب، من تنها که نبودم. همه ی بچه ها سر به سرش می گذاشتن. نسرین دوباره رفته بود تو لاک خودش و بچه ها خیال می کردند طرف، گذاشته و رفته و پشت سرش، هِرهِر می خندیدند، خودِ من هم. . . . پرسیدم: "راستی، چرا روبان نمی بندد؟ جوراب های ستاره دار؟ و غش کردم از خنده. اما خانم رحمتی نخندید و فقط گفت: " می دانی بابای این دختره کیه؟ گفت: همان جرّاحه؛ همان که نسرین عاشقش شد و به خاطرش تنها ماند." وارفتم؛ انگار یک سطل آب یخ ریخته باشند رو سرم. پس ماجرا این بوده؟ " (18-14).**

 در داستان "آبی" دختر محصلی به نام "شیرین دخت" تنها سه بار با پسر همسایه دیداری داشته اما نامه هایی عاشقانه از او دریافت می داشته و از آنجا که این نامه ها، بازتاب نخستین تجربه ی عاطفی او بوده، آن ها را با نخ "آبی" بسته در سوراخی دراتاقی متروکه نگاه می دارد تا خاطره ی آن عشق نخستین را با خود نگاه دارد:

 **" از کوچه باغی خلوت می گذرند. بار سوم است و دو بار قبلی هم آمده اند اینجا. کوچه ساکت است. هیچ خانه ای اینجا نیست. پس کی، چه کسی دیده شان؟ . . . بار آخر، نشسته اند نزدیک هم، روی تنه ی خشکیده ی درختی کنار جوی آب و بادام خورده اند، مغز بادام بو داده " (70).**

 با این همه، جوان ناتراش و ناهمواری که از این رد و بدل نامه های عاشقانه یا دیدار آن دو آگاهی یافته، یک بار از

پشت بام توپ زرد رنگی به داخل حوضِ خانه ی "شیرین دخت" می اندازد که بر روی آن نوشته هایی حاکی از این ارتباط هست اما ابتدا کسی از آن چیزی سر درنمی آورد و تصور برخی از اعضای خرافی خانواده این است که چیزی از نوع دعا و طلسم است:

 **" رباب، قامتش را از پشت سر می بیند: کوتاه با موی سیاه، پیژامه خاکستری. به بی بی می گوید: " گفتم ای نسناس! آخه از قد و بالاش معلوم بود بچه نیست. آدم بزرگه. " و دولا می شود توپ را از آب می گیرد. . . رباب، نگاه دیگری به بام خانه می اندازد. او نیست. رفته. توپ را نگاه می کند. روی توپ از بالا تا پایین و دور تا دور انگار که دعا نوشته اند. . . "منیر" توپ را از دست "قربان" ـ که زل زده بود به رباب و نیشش باز است ـ می گیرد و مات می ماند به توپ و زیر لب می خواند. توپ را میان دست می چرخاند و می خوانَد زیرِ لب، و جیغ می کشد " (69).**

 همان روز، روز عروسی "شیرین دخت" است. و "منیر" که از ماجرا خبردار شده است:

 **" دور و بر شیرین دخت می چرخد: " راست بگو. چه کار کردی؟ " شیرین می نشیند روی اولین پله ی زیرزمین و سرش را میان دو کف دست می گیرد و چشمانش را می بندد " (70).**

 سطح فرهنگی پایین خانواده سبب می شود به بکارت دختر مشکوک شوند. پس درست در آستانه ی ازدواج "شیرین دخت" به دنبال "حکیمه" می فرستند تا با معاینه ی بدنی "عروس خانم" از بکارت او مطمئن شوند و این، همان وحشتی است که دختر جوان را به فکر خودکشی می اندازد. ترس از آبروریزی از انتشار خبرکشی "حکیمه" به بیرون، دختر بی تجربه را بیهوده هراسان می کند. ابتدا قرار است "دکتر"ی برای معاینه به خانه بیاید. طبعاً پزشک به خاطر باور داشتن به قانون اخلاقی "رازداری حرفه ای" از معاینه ی "شیرین دخت" به کسی خبر نمی دهد، اما صِرف آمدن دکتر به خانه ی ای که قرار است عروسی در آنجا صورت بگیرد، به هر حال همسایگان فضول و بی فرهنگ را هم کنجکاو می کند (71). در این میان، "بی فرهنگی" و حسابگری "منیر" هم مزید بر علت می شود. او به دنبال "حکیمه" می رود آن هم نه با تاکسی، خود پیاده می رود و "حکیمه" را هم پیاده از راهی دور به خانه می آورد تا پول تاکسی را خود تصاحب کند. باری، آمدن "حکیمه" و دهن لقی زنان بی فرهنگ، باعث می شود انتشار این خبر در جامعه ی بسته ای که ظرفیت زیادی برای شایعه پراکنی و آبروریزی دارد و ترس از پیامدهای ارتباط دختر با پسر همسایه و بازتاب آینده ی شوهر در برابر شایعات بی پایه، وجود یک شاهد عینی (شاهد دیدارها) و توپ کذایی و افشاگری ها، عزم "شیرین دخت" را برای خودکشی تشدید می کند. به این دلیل، در حالی که همه ی مقدمات عروسی در خانه فراهم آمده است، "شیرین دخت" به اتاق متروکی می رود که نامه های عاشقانه اش را در جایی غیر قابل دسترس، نگاهداری می کرده است. او برای آخرین بار به سراغ آن می رود:

 **" شیرین دخت، به پاکت زرد تا شده ای نگاه می کند که با نخ آبی بسته شده است. گره نخ را باز می کند و کاغذها را بیرون می کشد. اولی با جوهر سبز نوشته شده و دومی با جوهر آبی؛ یک در میان، سبز و ابی. شیرین دخت نامه ها را تا می زند. با نخ آبی می بندد و می گذارد توی سوراخ و آجر را جا به جا می کند، مثل اول و از پله ها سرازیر می شود " (72).**

 با این همه او پیش از آخرین رفتار خاطره انگیز خود، تریاک می خورد:

 **" چفت در را می اندازد. می رود بالای اتاق. روی تاقچه، یک جعبه ی خاتم قدیمی است. پارچ آب و لیوان هم هست. یک نفر صدایش می زند و او جعبه را خالی می کند؛ یک مشت پُر. خیالش از نامه ها راحت است. می داند کسی پیدایشان نمی کند. لیوان آب را سر می کشد؛ چرخی می زند و باز می گردد به ایوان " (71).**

 در ضمن این رخدادهای عینی، یک رشته رفتارهای دلالتگرانه ای هم هست که با "نوشتار زنانه" با برداشت خاص "کریستوا" پیوندی دارد. نوشته شدن نامه ها به رنگ "سبز" و "آبی" ـ که در آغاز جنبه ی اطلاع رسانی دارد، به نظر خواننده ی ژرف نگر، نمودی از "امر نشانه ای" است، زیرا بر خاطره ای عاشقانه، امیدبخش و عشقی جوانسرانه دلالت می کند. رنگ "سبز" بر "جاودانگی" و رنگ "ابی" بر "آسمانی و پاکی" عشق دلالت می کند که از "ناخودآگاهی" عاشقان خبر می دهد و بر زیبایی و ارزش دلالتگری اثر می افزاید. در خانه ای که "شیرین دخت" زندگی می کرده، یک قفس قناری بوده که صدای دل انگیزش، به خانه و "شیرین دخت" روح می بخشیده است. اکنون این خانه، متروکه است و قناری ای دیگر در قفس خانه نیست. اما در خانه ی روبرویی، دخترکی هست که کارش نقاشی است. او در آغاز عکس توپ زردرنگی می کشد اما سپس آن را خط خط می کند و می گوید: " خوب نیست " (71). این نقاشی ـ که در ابتدا "نشانه ای نمادین" به نظر می آید، سپس به "امری نشانه ای" تبدیل می شود و نشان می دهد که در آینده، این فاجعه برای او رخ نخواهد داد. بیخود وبی جهت، دچار ترس بی پایه نمی شود. او نیز در دفتر نقاشی خود می خواهد عکسی از "قناری" بکشد:

 **" مادربزرگ! می خوام عکس یه قناری بکشم " (71).**

 نقاشی "توپ زرد رنگ" هم مانند همان "توپ زرد"، "امری نشانه ای" است و نشان می دهد که وی به آینده امیدوار است و بی دلیل نباید به خاطر آن نگران شد و خد را از ترس رسوایی سر به نیست کرد. در این داستان، میان دخترک نقاش و "شیرین دخت" پیوند و شباهتی هست: دخترک، به "امری نشانه ای" تبدیل می شود؛ گویی دارد آینده ی خود را به گونه ای متفاوت با سرنوشت تراژیک "شیرین دخت" رقم می زند. او از همان لحظه ای که "شیرین دخت" وارد کوچه می شود، به کنار پنجره می آید تا او را ببیند:

 **" تا شیرین دخت به پنجره برسد، دخترکی است که می آید و سر می کشد بیرون. دو سمت کوچه را، بالا و پایین نگاه می کند و می نشیند پشت میز، میان هال و نقاشی می کشد. . . دخترک عکس یک جفت کفش می کشد: یک کفش سفید با پاپیون آبی. . . حالا شیرین دخت ایستاده است پشت در خانه. دخترک کنار کیف و کفش، یک درخت می کشد: یک درخت کاج. مادر بزرگ صدایش می زند. دخترک مداد سبز را کنار می گذارد و خودش را از روی صندلی پایین می کشد " (67-66).**

 "شیرین دخت" چون وارد کوچه می شود، همه چیز را دگرگون می بیند. خانواده سالها است از این کوچه رفته اند. کوچه بازسازی شده اما جای خالی یک درخت باقی مانده است:

 **" شاید هم خواسته اند اینجا چیزی بکارند، یک درخت، یک درخت کاج " (65).**

 وقتی خواننده این تصاویر را کنار هم می کند، به یک "همبافت" (context) پی می برد که همه ی اجزا و عناصرش دلالتگرند. کفش سفید با پاپیون "آبی"، "درخت کاج" با "رنگ سبز" و نقشی از "قناری" با آنچه در نامه های عاشقانه و رنگ نخ ها و نامه های عاشقانه با خودکار سبز و آبی در آن اتاق متروک در خانه ی سابق "شیرین دخت" وجود داشته، هماهنگی و ارتباط معنایی دارد و نشان می دهد که نویسنده ناخودآگاهانه نه تنها به نمودهای "امر نشانه ای" در نوشته ی خود نظر داشته، بلکه نوعی همهویتی میان خود و دخترک نقاش می بیند، به ویژه که در هر دو خانه هم "مادربزرگ" ی هست. "شیرین دخت" می میرد اما دخترک نقاشی در همسایگی او بزرگ می شود که آینده ای درخشان، امیدوارکننده و سرشار از شور زندگی خواهد داشت؛ دختری که دیگر به "توپ زرد" رنگ اهمیتی نمیدهد و به همین دلیل، آن را خط خطی و محو میکند. اکنون که از "قناری" در خانه ی "شیرین دخت" اثری نیست، دخترک همسایه ی رو به رو، به فکر کشیدن یک "قناری" افتاده است. کشیدن یک "درخت" جای خالی آن درخت کاج را پر میکند؛ گویی "شیرین دخت" دیگری در حال پدید شدن است وققنوس بچه ای از دل ققنوسی در حال مرگ دارد زاده می شود.

منابع:

لچت، جان. *پنجاه متفکر بزرگ معاصر: از ساختگرایی تا پسامدرنیته.* ترجمه ی محسن حکیمی. تهران: انتشارات خجسته، چاپ سوم، 1383.

مک آفی، نوئل. *ژولیا کریستوا.* ترجمه ی مهرداد پارسا. تهران: نشر مرکز، 1385.

میرقدیری، محبوبه. *رنگ ها.* تهران: نشر ثالث، 1396.

Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

-------------. *Tales of Love.* Trans. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1987.

--------------. *Revolution in Poetic Language.* trans. Margaret Waller. New York: Columbia University press, 1984.Cited in: *Literary Theory: An Anthology.* Edited by Julie Rivkin and Michael Ryan. Blackwell Publishers, 2000, p. 453.

Leitch, Vincent B. (General Editor). Second Edition, Norton & Company, New York, London, 2010.

Tyson, Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide.* Second Edition, Routledge, 2006.