



A Comparison of "Identification" Methods of Three Children's Stories with the Common theme of Color Pencil: From the Perspective of Cultural Semiotics

Amir Hossein Zanzanbar ^{*1}

1. MA in Children's and Young Adults' Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran.

Received: 02/10/2020
Accepted: 05/03/2021

* Corresponding Author's E-mail:
rahimi.zanzanbar@ut.ac.ir

Abstract

One of the tricks of children's stories to objectify abstract relationships is employing the metaphor of "color". On the one hand, the metaphor of "color change" in the three stories of "Red: The Story of a Candle" (Hall, 2015), "The Day the Crayons Quit" (Daywalt, 2013), and "Purple Pencil" (Ghazaleh Bigdelou, 2012) refers to the "identity revolution" and on the other, the first two stories are American and the story of "Purple Pencil" is Iranian, so this article has selected the mentioned stories to compare the views of the two mentioned cultural discourses in terms of the meaning of "ideal identity". In this regard, it intends to answer three questions in a descriptive-analytical way, within the framework of Landowski semantic systems: How has ideal self been interpreted in each text, given that these three texts encourage the child to identify? How does each text invite the child to socialize? The hidden ideology in every text creates alienation and de-alienation, which institutions are related to subjectivity? From a cultural semiotic point of view, every text is a culture. The present study examines the paradigm of identification in children's stories. Since identity is a construct of discourse, it translates the ideology embedded in the identity-making discourse from the sphere of origin to the sphere of destination.



Keywords: cultural semiotics, subjectivity, Comparative Literature, Landowski, semantic systems, child's story

Introduction

J. Lotman designed the semio-sphere as the space of all the texts of a culture, being interconnected in such a sphere. Unlike constructivist semiotics, which considers culture to be a hypertextual element, cultural semiology considers culture to be an integral part of the text. According to Lotman, the semio-sphere is like a crystal in which each of the texts inside, as components, has the properties of the whole sphere. Therefore, by placing it within the semio-sphere, he did not only seek for the meaning of the text, but also attempts to reconstruct the semio-sphere.

Greimas divides semantic systems into two classic types: "programming" and "persuasion / manipulation". Landowski by passing over the dual system of Greimas believes in two semantic-interactive systems of "adjustment" and "accident".

Background

Landowski, in *Reflective Society* (1989) deals with the sign of social semantics and the role of the "other" in the formation of the meaning of "I", and in *Khatari Interactions* (2005), introduces his four systems. Moein, in *Meaning as Lived Experience* (2015), and *The Lost Dimensions of Meaning in Classical Narrative Semiotics* (2017), as well as in his articles, introduces Landowski to the Iranian semioticians. In Iran, semio-semantics research based on Landowski theory in the field of children's literature can be summarized in a study by Zanjani (2021).

Aims, significance, and questions

The theme of the three stories, *The Day the Crayons Quit* (Daywalt, 2013), *Red: A Crayon's Story* (Hall, 2015) and *Purple Pencil*



(Bigdellou, 2013) is “identity crisis”, and the main characters in all three are pencils. All three use the "color change" trick to portray the "identity revolution" of the protagonist. The first two stories are American and the story of "Purple Pencil" is Iranian. The aim of the present study is to compare the differences and similarities of the concept of "ideal self" in stories that have different cultural spheres. There is competition among Iranian publishers for the publication of books that receive international awards, regardless of the fact that the dominant discourses award these books due to ideological matters. The importance of this research is that it shows that although a skilled translator can change the language based on the target semio-sphere; but the theme of the story is the carrier of the ideology of the origin sphere.

The research questions are:

1. How has ideal self been interpreted in each text, given that these three texts encourage the child to identify?
2. How does each text invite the child to socialize?
3. The hidden ideology in every text creates alienation and de-alienation, which institutions related to subjectivity?

Research Methodology

The research method is analytical-descriptive and its approach is cultural semio-semantics. The theoretical foundations section introduces Landowski's four semantic systems and its related paradigms (subject, object, and modality verbs). In the analysis section, all three texts are read within the framework of Landowski semantic systems. Then, the signs (written signs and visual signs) that are the basis of the subject's identification are discovered in all three stories, and the signs of each text are compared with the signs of the other two texts, thus, the similarities and differences of the concept of ideal self should be discovered in these three texts, and the way of identifying the semio-sphere should be revealed in each of them.



Conclusion

Although all three works consider the flourishing identity to be dissident, hopeful and dynamic, they do not agree on all levels. According to "Purple Pencil" (Bigdellou, 2012), in Iranian and Eastern culture in general, the way out is based on the system of adaptation and the ideal self is based on the transcendence of the subject through pure love, family-centered, lasting relationships and life. This discourse severely undermines individuality, and strengthens marriage. It also ignores society by keeping silent. American culture recommends two types of dissent: one is for the inferior actor, and the other is for the superior actor. According to "Red: The Story of a Candle" (Hall, 2015), the dual subject is inferior, when it reaches a blossom that gives originality to self, not to its representation. This approach sees the way out, in the system of persuasion (self-persuasion), and believes in individualism, romantic incoherence, inviolability of privacy while cooperation, colloquialism and persuasion, temporary and not necessarily permanent relationships and coercion imposed by subjectivity. This discourse weakens the institutions of collective control (such as education, society, family, peer group), and empowers the individual. "The day the crayons stopped working" (Daywalt, 2013) sees the exit as an exploitation of the persuasion system. Hence, he considers the subordinate subject as an ideal when, as an actor within the system of persuasion, he considers the needs of the actors under his control. In other words, it has an identity such as politician, persuasive, flexible, community-oriented, free, expedient and creative. This discourse reinforces the institutions of social control (the pencil community, the education or teacher who gives a perfect grade, the police who dance), and in general, the discourse of power, but it knows flexibility.



References

- Bigdlu. Q. (2013). *Medād-e Banafsh*. Tehran: E'lmi o Farhangi Publication. [in Persian].
- Daywalt. D. (2016). *Ruzi ke Medād Sh'amihā Dast az Kār Kashidand*. Trans. Mahboubeh Najafkhani. Tehran: Z'Aferān Publication. [in Persian].
- Hall. M. (2015). *Red: A Crayon's Story*. New York: Greenwillow Books.
- Landowski. E (1989). *Reflective society* (in French). Seuil.
- Landowski. E (2005). *Khatari interactions* (in French). PULIM.
- Moin, M. B. (2015). *Meaning as lived experience* (in Farsi). Sokhan.
- Moin, M. B. (2017). *The missing dimensions of meaning in classical narrative semiotics* (in Farsi). Scientific and Cultural.
- Zanjanbar, A.H. (2021). "Tatbiq-e Nezāmhā-ye Khandeh M'anāyi-e Adabiyāt-e Āmmeh va Adabiyāt-e Koudak az Manzare Neshāneh-Ma'nā-Shenāsi-e Farhangi". *Farhang o Adabiyāt-e Āmmeh*. No. 36 (Vol. 8). Pp. 65- 97. [in Persian].

مقایسه «هویت‌یابی» در سه داستان کودک با موضوع مشترک مدارنگی: از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی

امیرحسین زنجانبار*

کارشناسی ارشد ادبیات کودک و نوجوان، دانشگاه پیام‌نور، تهران

چکیده

از شگردهای داستان‌های کودک جهت عینی‌سازی روابط انتزاعی، استفاده از استعاره «رنگ» است. از آنجا که از یک طرف استعاره «تغییر رنگ» در سه داستان قرمز: داستان یک مد/دشمنی، روزی که مد/دشمنی‌ها دست از کار کشیدند و مد/دشمنی بر «انقلاب هویت» دلالت دارد و از طرف دیگر دو داستان اولی امریکایی و داستان مد/دشمنی ایرانی است، لذا این مقاله داستان‌های مذکور را انتخاب کرده تا دیدگاه دو گفتمان فرهنگی مذکور را درباره معنای «هویت آرمانی» مقایسه کند. در همین راستا، برآن است که به‌روش تحلیلی‌توصیفی و در چارچوب «نظام‌های معنایی لاندوفسکی» به سه پرسش پاسخ دهد: با توجه به اینکه سه متن مذکور کودک را به هویت‌یابی تشویق می‌کنند، هرکدامشان چه تفسیری از هویت ایدئال دارند؟ و چگونه کودک را به آن فرامی‌خوانند؟ ایدئولوژی پنهان در هر متن کدام نهادهای مرتبط با سوژکتیویته را غیریت‌سازی و کدام را غیریت‌زدایی می‌کند؟ پژوهش حاضر برای نخستین‌بار در ایران، پارادایم هویت‌یابی را در داستان‌های کودک بررسی می‌کند. از منظر نشانه‌شناسی فرهنگی هر متن به‌مثابه یک فرهنگ است و ترجمه‌ها ایدئولوژی نهفته در

* نویسنده مسئول: rahimi.zanjanbar@ut.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۱۵

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۷/۱۱

متون را از سپهر نشانه‌ای مبدأ به سپهر نشانه‌ای مقصد انتقال می‌دهند. بی‌توجهی مترجمان متون کودک به تسری شیوه هستی - در - جهان دو متن ضرورت تحقیق را انکارناپذیر می‌نماید.

واژه‌های کلیدی: سوژکتیویته، نشانه‌شناسی فرهنگی، ادبیات تطبیقی، داستان کودک، نظام معنایی، لاندوفسکی.

۱. مقدمه

مدادرنگی‌ها ابژه‌هایی آشنا و مورد علاقه کودکان هستند؛ از همین رو از موتیف‌های جدایی‌ناپذیر ادبیات کودک به‌شمار می‌آیند. از این گذشته، مفهوم «رنگ» در دوران پیش‌عملیاتی با «هویت»^۱ ارتباط دارد. در آزمایش کیل (Keill, 1989: 307) عکس اسبی به کودک نشان داده و ادعا می‌شود که پزشکان اسبی را آموزش داده‌اند تا مثل اسب شیهه نکشد و تغییراتی انجام داده‌اند که سبب شده تا نوارهای سیاه و سفید بر بدنش پیدا شود. در این هنگام، آزمایشگر به‌عنوان سند دگردیسی، عکس گورخری را نشان می‌دهد. نتایج نشان می‌دهد ۶۵ درصد کودکان این تغییر رنگ ظاهری را به‌عنوان تغییر هویت واقعی حیوان (تغییر از اسب به گورخر) می‌پذیرند.

در بسیاری از داستان‌های تصویری،^۲ از «همرنگی دو شخصیت» برای بازنمایی روابط بیناسوژه‌ای «دوستی» و «تناسب مقوله‌ای» آن‌ها استفاده می‌شود و از «اختلاف رنگ» برای بازنمایی «تضاد فکری» یا «تضاد شخصیتی» آن‌ها. در *مداد سیاه و مداد قرمز* (شمس، ۱۳۸۵)، تضاد فکری با تضاد رنگ مدادها نمایش داده شده است. در هر فصل از رمان نوجوان *مسابقه دات‌کام* (بکایی، ۱۳۹۳)، به یکی از اعضای خانواده رنگی نسبت داده می‌شود. این رنگ‌های ناهمگون (تفکرهای متضاد) سرانجام همچون رنگین‌کمان به وحدت رنگ سفید (رنگ نور و استعاره‌ای از خوشبختی خانواده‌ای صمیمی) می‌انجامد. *آفتاب‌پرست غمگین* (گروت، ۱۳۹۲) داستان کوشش‌های

نافرجام یک آفتاب‌پرست برای همرنگی با اشیا و حیوانات است (به‌منظور اظهار هم‌مقولگی با آن‌ها و ایجاد زمینه دوستی). در *من گاستون بد/خلاق هستم* (شین شو شین، ۱۳۹۸) یال گاستون، اسب تک‌شاخ، بنا به حس و حال روحی‌اش هر بار به رنگی درمی‌آید و هنگامی که در تعادل روحی به سر می‌برد، یالش مثل رنگین‌کمان همه رنگ‌ها (رنگ به‌عنوان بازنمودی از وضعیت درونی) را در خود دارد. در *آبی کوچولو* و *زرد کوچولو* (لیونی، ۱۳۹۶)، دو دایره آبی و زرد پس از هم‌بازی شدن، رنگشان (رنگ به‌مثابه هویت) سبز می‌شود و به همین دلیل، پس از بازگشت به خانه، والدینشان آن‌ها را نمی‌شناسند.

قرمز: داستان یک *مد/دشمنی* (Hall, 2015) جوایز جهانی معتبری را دریافت کرده و در ایران با عنوان *دریا قرمز نیست* (هال، ۱۳۹۸) ترجمه شده است. روزی که *مد/دشمنی‌ها دست از کار کشیدند* (Daywalt, 2013)، اثر نویسنده و فیلم‌ساز هالیوودی، نیز جوایز متعددی کسب کرده و با ترجمه‌های رضی هیرمندی (۱۳۹۴)، محبوبه نجف‌خانی (۱۳۹۴) و ترجمه مشترک آزاده حضرت و شهرزاد زیبا (۱۳۹۳) منتشر شده است. ترجمه نجف‌خانی برگزیده کتاب برتر سال کودک و نوجوان شده است. *مد/د بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱) نیز موفق به کسب چهار لاک‌پشت پرنده شده است. «هویت مکانیزمی است که در جامعه نوعی انسجام و هم‌بستگی ایجاد می‌کند» (فرخی و نیکفر، ۱۳۹۶). هویت دو معنای اصلی دارد: اولین معنا بیانگر احساس تشابه مطلق است و دومین معنا نشان‌دهنده تمایز (جنکینز، ۱۳۸۱: ۵)؛ یعنی هویت هم نتیجه غیریت‌سازی و تمایز است و هم برابری و تشابه. مسئله پژوهش مقایسه معنای «هویت آرمانی» در سپهر نشانه‌ای هریک از متن‌های مذکور است. رویکرد پژوهش حاضر نشانه‌معناشناسی فرهنگی^۳ است. نشانه‌شناسی ساخت‌گرا به دنبال شباهت‌های ساختاری متون است تا نشان دهد که متون دارای کلان‌ساختاری جهان‌شمول‌اند؛ از همین رو فرهنگ را نه جزئی از متن، بلکه عنصری فرامتنی^۴

می‌انگارد. در نقطه مقابل، نشانه‌شناسی فرهنگی^۵ با پساساخت‌گرایی^۶ هم‌قول است که در آن، فرهنگ عنصری فرامتنی نیست، بلکه جزء جدایی‌ناپذیر متن است. «در نشانه‌شناسی فرهنگی، ابزارها و روش‌ها نسبت فرامتنی خود را با متن مورد مطالعه از دست می‌دهند. نشانه‌شناسی فرهنگی با تأثیرپذیری از نظریه‌های پساساخت‌گرایی، خود روش‌ها را جدا از گفتمان‌های فرهنگی نمی‌داند» (نجومیان، ۱۳۹۰: ۱۰). تفاوت نشانه‌شناسی فرهنگ^۷ با نشانه‌شناسی فرهنگی در همین است که اولی فرهنگ را به عنوان متن مطالعه می‌کند و دومی هر متنی را به مثابه فرهنگ (شهبازی، ۱۳۹۳: ۳۰). به تعبیر ساسانی (۱۳۸۹: ۱۹۶-۱۹۷)، فرهنگ طرح‌واره‌هایی اجتماعی^۸ را درخصوص ارتباطات میان فردی و تعاملات انسان - محیط ایجاد می‌کند.

نشانه‌شناسی فرهنگی با نام مکتب مسکو - تارتو^۹ گره خورده است. پیشاهنگ این مکتب، لوتمان^{۱۰}، در دهه شصت با طرح سپهر نشانه‌ای^{۱۱} به عنوان فضای تمام متون سازنده آن فرهنگ، مانفیسست نشانه‌معناشناسی فرهنگی را صادر کرد. لوتمان فقط به دنبال معنای متن از طریق استقرار آن درون سپهر نشانه‌ای نبود، بلکه در پی بازسازی سپهر نشانه‌ای بود؛ چراکه سپهر نشانه‌ای شبیه بلوری است که هریک از متن‌های داخلش، به مثابه اجزا، دارای ویژگی کل سپهر است (لئون، ۱۳۹۰: ۷۲-۷۳). در راستای همین هدف لوتمان، این پژوهش داستان‌های مذکور را نمایانگر سپهر نشانه‌ای آن‌ها (فرهنگی که متن در آن زاده شده است) می‌داند. گرمس^{۱۲} نظام‌های معنایی^{۱۳} را به دو گونه کلاسیک «برنامه‌محوری^{۱۴}» و «مُجایی^{۱۵}» تقسیم می‌کند. لاندوفسکی^{۱۶} با عبور از نظام دوگانه گرمس، قائل به دو نظام معنایی - تعاملی «تطبیق^{۱۷}» و «تصادف^{۱۸}» نیز است. پژوهش حاضر برآن است که داستان‌های مذکور را براساس نظام‌های معنایی لاندوفسکی بازخوانی کند و با شیوه تحلیلی توصیفی نشان دهد گفتمان ایرانی و امریکایی هر دو شکوفایی هویت را منوط به خروج از نظام برنامه‌محور می‌دانند؛ ولی اولی راه برون‌رفت را نظام تطبیق و دومی نظام مجاب‌سازی می‌داند.

لاندوفسکی، به عنوان نشانه‌معناشناس پساگرمس، با انتقاد از گفتمان شوشی^{۱۹} و زیبایی‌شناختی گرمس و فونتنی^{۲۰} نظام‌های معنایی‌اش را با تأکید بر نظام «تطبیق» معرفی می‌کند. لاندوفسکی از طریق آثار مرتضی بابک معین به جامعه دانشگاهی ایران معرفی شده است؛ کتاب‌هایی مثل *معنا به مثابه تجربه زیسته* (معین، ۱۳۹۴) و *ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک* (معین، ۱۳۹۶) و مقالاتی مانند «تحلیلی با رویکرد سیستمی از نشانه‌شناسی اجتماعی در قالب چهار نظام معنایی اریک لاندوفسکی» (معین و پاک‌نژاد، ۱۳۹۴) و «نگاه به جهان، به مثابه گفتمان روایت یا تجربه زیسته» (قاسم‌پوری و معین، ۱۳۹۹). مقاله «تطبیق نظام‌های خنده‌معنایی ادبیات عامه و ادبیات کودک: از منظر نشانه‌معناشناسی اجتماعی» (زنجابری، ۱۳۹۹) تنها پژوهشی است که با رویکرد نشانه‌معناشناسی لاندوفسکی در گستره ادبیات کودک انجام شده است.

۱-۱. مبانی نظری

این بخش ابتدا به تمایز دو مفهوم «ابژه^{۲۱}» و «سوژه^{۲۲}» اشاره می‌کند و سپس با معرفی افعال مُدال یا وجهی، به توصیف نظام‌های معنایی می‌پردازد.

۱-۱-۱. سوژه و ابژه

لاندوفسکی و نشانه‌معناشناسان پساگرمس سوژه را صرفاً فاعلی شناسا نمی‌دانند؛ بلکه حضور جسمانه سوژه را نیز لحاظ می‌کنند. ابژه بر دو نوع است: یکی «نه‌سوژه» و دیگری «ابژه ارزشی». وقتی روابط بیناسوژگی به گونه‌ای باشد که سوژه‌ای حق انتخابش نادیده انگاشته شود یا به نقش کاربردی‌اش تقلیل یابد، در آن گفتمان، به نه‌سوژه بدل شده است. نوع دیگری از ابژه (که می‌تواند با نه‌سوژه تفاوت نداشته باشد)، ابژه ارزشی

است. در برخی گفتمان‌ها، هدف سوژه اصلی تملک ابژه خاصی است که برای او صرفاً ارزش مصرفی دارد.

۱-۱-۲. افعال وجهی^{۲۳}

هر گفتمانی مبتنی است بر شیوه حضور^{۲۴} مشارکت‌کنندگان. شیوه حضور مشارکت‌کنندگان نیز وابسته است به چگونگی حضور افعال وجهی در هستی‌پدیدارشناختی آن‌ها. «خواستن، بایستن، دانستن و توانستن» افعال وجهی یا مُدال نامیده می‌شود. تحقق افعال مدال مقدم بر کنش است. شعیری (۱۳۹۵: ۲۶-۲۷) می‌گوید دو فعل وجهی «خواستن و بایستن» کنشگر را در آستانه کنش قرار می‌دهد و «توانستن و دانستن» او را در حضور پساآستانه‌ای.

۱-۲-۱. نظام‌های معنایی

منظور از «کنشگر^{۲۵}» سوژه یا نه‌سوژه‌ای است که خودش فاعل کنش است و منظور از «کنش‌گزار^{۲۶}» سوژه‌ای است که کنشگر را به کنش وامی‌دارد. تغییر وضعیت کنشگران و کنش‌گزاران از تغییر وضعیت افعال مدالیه‌ای که بر آن‌ها حاکم است، به‌دست می‌آید و تغییر معنا از تغییر وضعیت کنشگران و کنش‌گزاران. در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک، دو شکل تعامل وجود دارد: نظام کنش برنامه‌مداری و نظام مجاب‌سازی (معین، ۱۳۹۶: ۲۰). لاندوفسکی علاوه‌بر این دو نظام کلاسیک، قائل به دو نظام تطبیق و تصادف نیز است.

۱-۲-۲. برنامه‌مداری

در این گفتمان، سوژه‌ای برای مالکیت ابژه ارزشی مطابق با برنامه‌ای ازپیش‌مشخص رفتار می‌کند. نظام برنامه‌مدار جبرگرا و مونولوگی دوفره است؛ یعنی یک طرف سوژه‌ای غالب وجود دارد و طرف دیگر نه‌سوژه‌ای (ابژه‌ای برنامه‌مدار) که یارای

تخطی از برنامه طراحی شده را ندارد و به تعبیر شعیری (۱۳۹۵: ۲۸)، به «ناکنشگر»^{۲۷} بدل می‌شود. مثلاً وقتی پلیسی وظیفه‌شناس راننده متخلفی را جریمه می‌کند، پلیس سوژه‌ای است که با کنشی برنامه‌محور (متکی به آیین‌نامه‌های رانندگی) آن متخلف را به چشم نه‌انسان (نه‌سوژه) و به منزله راننده می‌بیند؛ یعنی انسانی را به‌پشتوانه برنامه‌ای از پیش مدوّن به نقش کارکردی‌اش تقلیل می‌دهد. فعل مدالیت‌ه در این کنش بیشتر بر «بایستن» استوار است تا «خواستن».

لاندوفسکی مجموعه کنش‌های کلیشه‌ای نه‌سوژه را (که آن کنش‌ها باعث ابژگی و ناکنشگری‌اش شده است) «نقش مضمونی»^{۲۸} می‌نامد (معین، ۱۳۹۴: ۱۱۲). علی‌رغم وجود «امنیت معنایی»^{۲۹} در این نظام، کنشگر به سبب تکرار رخوت‌آمیز معنایی ثابت و نقش مضمونی‌ای که کنش‌گزار به او تحمیل می‌کند، بعد از مدتی دچار «معنازدایی»^{۳۰} می‌شود و از «پیوستار تجویزی»^{۳۱} روزمره به سوی گسست^{۳۲} یا نه - پیوست^{۳۳} میل می‌یابد. به گفته معین (همان، ۷۲)، این گذار با وساطت «عنصری نامتجانس با گفتمان برنامه‌مدار» تسهیل می‌شود.

۱-۲-۳. مجاب‌سازی

خلاف مونولوگِ عدول‌ناپذیرِ نظام برنامه‌مدار، در مجاب‌سازی گفت‌وگو یک‌سویه نیست و احتمال تغییر وجود دارد. در این گفتمان، سوژه برای رسیدن به ابژه ارزشی، طرف مقابل را به چشم نه‌سوژه نمی‌بیند، بلکه او را سوژه‌ای موازی و مانند خود می‌بیند و با او وارد تعاملی می‌شود که نتیجه تعامل وابسته به چگونگی انتخاب کنش و واکنش طرفین گفتمان است.

۴-۲-۱-۱. تطبیق

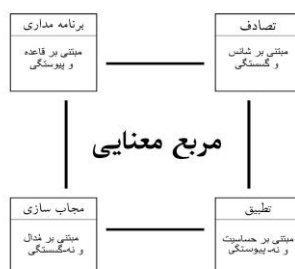
در این نظام، «معنا یعنی فعلیت بخشیدن به قابلیت‌های ناب بالقوه» (همان، ۵۱). به عبارتی قابلیت‌های پنهان هر دو طرف گفتمان بر اثر فرایند تعامل، هم‌زمان شکوفا می‌شود. «نظام تطبیق» افعال مدالیت را نفی نمی‌کند؛ اما برخلاف نظام‌های معنایی کلاسیک، قائم به مدالیت نیست. همچنین هدف طرفین گفتمان تحصیل ابژه‌ای ارزشی نیست؛ بلکه قائم به جسمانگی و «روابط حسی ادراکی بیناجسمی»^{۳۴} است. درواقع بر اثر «هم‌حضور»^{۳۵} جسمانه‌ای دو سوژه، «سرایت حسی»^{۳۶} بین آن‌ها ایجاد می‌شود. لاندوفسکی معتقد است حسی که با «هستی - در - جهان»^{۳۷} سوژه‌ها در ارتباط است، قابل نام‌گذاری نیست؛ چراکه نام‌گذاری برچسب‌زدنی مبتنی بر نظام پیشینی برنامه‌محور است. بر همین اساس، به آن «احساسات بی‌نام»^{۳۸} اطلاق می‌کند (همان، ۳۱). احساسات بی‌نام باعث «درهم‌تنیدگی»^{۳۹} و استعلای دو «هم‌سوژه»^{۴۰} می‌شود و به هستی - در - جهان آن‌ها معنایی تازه می‌بخشد؛ «معنایی که دیگر از قبل به شکل یک‌جانبه و تنها به نسبت معیارهای معتبر سوژه حاصل نمی‌شود» (همان، ۴۸). اگرچه نظام‌های برنامه‌محور و مجاب‌سازی لاندوفسکی به ترتیب با نظام‌های «کنشی تجویزی» و «القایی» گرمس متناظرند، نظام تطبیق لاندوفسکی با نظام شوشی گرمس، درعین‌اینکه هر دو مبتنی بر «هم‌حسی» هستند، تفاوت‌هایی دارند. گرمس تجربه حسی ادراکی را به لحظه گسست از پیوستار روزمره تقلیل می‌دهد؛ یعنی نظام شوشی زودگذر و لحظه‌ای است، درحالی که نظام تطبیقی «درزمانی» و دیرشی^{۴۱} (معین، ۱۳۹۶: ۵۰). متناسب با تقابل دو نظام برنامه‌محور و تطبیق،

لاندوفسکی دو گونه انگیزه را که توجیه‌کننده کنش است، از هم تشخیص می‌دهد: یکی انگیزه سوژه‌ای که هم‌وغمش این است تا درخصوص چیزهای اطرافش پرسش کند، حتی درباره چیزهای بسیار پیش‌پاافتاده و می‌خواهد پیوسته اعمال خود را نقد کند. او جهان خود را پیوسته به مثابه جهانی معنادار بازسازی می‌کند و

این انگیزه را انگیزه سرنوشت‌ساز^{۴۲} و تعیین‌کننده می‌داند؛ یعنی انگیزه او مبتنی است بر اراده و تصمیمی که ارزش اعمال قبلی را باطل و اعمال دیگری را جایگزین می‌کند. گونه دوم انگیزه‌ای است که در آن کنش سوژه در قالب برنامه‌مداریت هنجارهای اجتماعی از قبل موجود توجیه می‌شود. او این گونه دوم را گونه توافقی^{۴۳} می‌نامد؛ زی‌را انجام تکراری اعمال از پیش نهاده شده است (Landowski, 2005: 35).

۵-۲-۱-۱. تصادف

معین (۱۳۹۶: ۴۹) می‌گوید نخستین بار لاندوفسکی نظام تصادف را از تطبیق تفکیک کرد. در نظریه گرمس، نظام تصادف به عنوان نظام معنایی مستقل مفروض نبوده است. لاندوفسکی نظام تصادف را به منزله نظامی معناساز و کاتالیزور سه نظام معنایی دیگر مطرح می‌کند. خلاف نظام برنامه‌مدار که مبتنی بر نظم، قاعده، پیش‌بینی‌پذیری و امنیت، معنزدایی، یک‌دستی و پیوستار است، نظام تصادف بر اغتشاش، شانس، پیش‌بینی‌ناپذیری و خطر، بی‌معنایی و گسست استوار است (همان، ۴۷). لاندوفسکی (2005: 63) معتقد است در نظام تصادف، نه تنها همه چیز فراتر از اراده سوژه قرار دارد، بلکه توجیه عقلانی برای جبر معنایی حاکم بر تصادف نمی‌توان یافت؛ زیرا عناصر شکل‌دهنده اتفاق قابل شناسایی نیستند. «از منظر نظریه تصادف، خوش‌شانسی یا بدشانسی گسستی است که هیچ فهمی از دلیل پیش آمدن آن‌ها حاصل نمی‌شود. آن گونه که ما در این مقوله‌ها نوعی بی‌معنایی را تجربه می‌کنیم» (معین، ۱۳۹۶: ۴۸).



شکل ۱. مربع معنایی نظام‌های معنایی لاندوفسکی

۳. داده‌ها

۳-۱. مداد بنفش

مداد قرمز از گذاشتن خط‌فاصله بین کلمات خسته شده است. او عاشق مداد آبی است. هر بار با توجه به نیازهای مداد آبی، اجسام رماتیک می‌کشد و به او هدیه می‌دهد، اما مداد آبی در حال‌وهوای خودش است و به کشیدن آسمانی بی‌ابر، دریا، قایق آبی و دختری با لباس‌های آبی می‌اندیشد. بنابراین 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 هم مانند مداد قرمز کوتاه می‌شود.

۳-۲. روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند

دانکن در جعبه مدادشمعی‌هایش را که باز می‌کند، به جای مداد با دوازده نامه مواجه می‌شود. هر نامه‌ای به رنگ یکی از مدادرنگی‌ها نوشته شده است. همگی از نحوه استفاده دانکن از آن‌ها ناراضی‌اند. مداد خاکستری می‌گوید چرا با کشیدن فیل‌های بزرگ باعث کوتاه شدنش می‌شود و مدادهای دیگر هم همین‌طور. در این کتاب، هر اعتراض‌نامه با دست‌خطی کودکانه و در یک فرم جداگانه (دو صفحه روبه‌روی هم) به‌نمایش درآمده است. در پایان خواننده با تصویری مواجه می‌شود که دانکن نقاشی کرده است؛ ولی نقاشی‌اش این بار مثل همیشه نیست، بلکه یک نقاشی با رنگ‌های نامعمول و جای‌گذاری سوژه‌ها در مکان‌هایی نامعمول است؛ مثلاً دریا را به رنگ سبز کشیده و روی کله نهنگ، پلیسی در حال رقص را. نامتعارف بودن رنگ‌ها و نقاشی صریحاً روایت نمی‌شود، بلکه این هنجارشکنی تلویحاً برعهده تصویر گذاشته شده

است. البته در متن تصریح می‌شود که آموزگارش به نقاشی خلاقانه او نمره‌ای عالی داده است.

۳-۳. قرمز: داستان یک مَدادشمعی (دریا قرمز نیست)

مَدادشمعی آبی کاور قرمز دارد و روی کاور نوشته شده «قرمز». معلمش، مَدادگلی، به او می‌گوید: «من یک توت‌فرنگی می‌کشم تو هم مثل من بکش». اما او به جای توت‌فرنگی قرمز، توت‌فرنگی آبی می‌کشد. مادرش، مَداد سبز زیتونی، او را به همراه دوستش، مَداد زرد، می‌فرستد که پرتقال بکشند. اما آن‌ها به جای پرتقال نارنجی، پرتقال سبز می‌کشند. پدربزرگ و مادربزرگش سعی می‌کنند با شال قرمز گرم نگاهش دارند. قیچی، چسب و مَداد تراش هم می‌خواهند که او قرمز بودنش را بازیابد، اما بی‌ثمر است. تا اینکه روزی مَداد بنفش کشتی‌ای می‌کشد و از او می‌خواهد برایش اقیانوس نقاشی کند. مَداد قرمز امتناع می‌کند، اما با اصرار این کار را انجام می‌دهد. نقاشی آن‌ها مورد تشویق همهٔ دوستان ملامتگرش قرار می‌گیرد. از آن پس، مَداد قرمز دریا، نهنگ آبی و آسمان را نقاشی می‌کند.

۴. بحث و تحلیل داده‌ها

در این بخش، با استفاده از رهیافتی مبتنی بر پارادایم‌های نظام‌هایی معنایی لاندوفسکی، سه داستان مذکور بازخوانی می‌شود؛ سپس وجوه اشتراکشان در نحوهٔ استخدام نظام‌های معنایی و فصول اختلافشان در چگونگی به‌کارگیری این نظام‌ها بررسی می‌گردد.

۱-۴. خوانش نشانه‌معناشناختی

ابتدا خوانشی نشانه‌معناشناختی از داستان قرمز: داستان یک مَدادشمعی (Hall, 2015) ارائه می‌شود که بیانگر گذار شخصیت اصلی داستان مذکور از نظام معنایی تصادف به

نظام معنایی مجاب‌سازی (خودمجاب‌سازی) است؛ سپس خوانشی از مداد بنفش (بیگدلو، ۱۳۹۱) به دست داده می‌شود که مبین گذار دو شخصیت اصلی‌اش از دو نظام برنامه‌محوری و نظام تصادف به نظام تطبیق است و سرانجام قرائتی از روزی که مداد/دشمنی‌ها دست از کار کشیدند (Daywalt, 2013) که نمودار گذر از برنامه‌محوری به مجاب‌سازی است.

۱-۱-۴. قرمز: داستان یک مداد/دشمنی

مداد قرمز نه‌سوژه‌ای است که هویتش از پیش تعیین شده است. این هویت پیشینی از طریق برچسب کلمه «قرمز» (یعنی نشانه نمادینش) که روی کاورش نوشته شده و نیز از طریق رنگ قرمز کاورش (یعنی نشانه شمایی‌اش) به او تحمیل شده است. برچسب «قرمز بودن» (الزامات اجتماعی) به مثابه کنش‌گزاری است که تمام کنش‌های او را پیشاپیش هدایت کرده است. مادرش، مداد زیتونی، وقتی می‌بیند فرزندش ماشین آتش‌نشانی را به رنگ آبی کشیده است (متوجه بحران معنا در فرزندش می‌شود)، سعی می‌کند به راه‌های مختلف او را جامعه‌پذیر کند.



شکل ۲. ماشین آتش‌نشانی آبی

او را به معلم (نهاد آموزش و پرورش) می‌سپارد تا از او ابژه‌ای برنامه‌مدار بسازد. معلم سعی می‌کند یادش بدهد که توت‌فرنگی را باید قرمز کشید. اما مداد قرمز

نمی‌تواند «نقش مضمونی» ای را که معلم به او تجویز می‌کند، تحقق بخشد. این بار مادر موجبات هم‌حضور او را با هم‌بازی‌هایش (مداد زرد) مهیا می‌کند تا به سبب تأثیر اجتماعی مداد زرد، رنگ نارنجی حاصل شود؛ اما همچنان هویت ذاتی او (منِ حضوری‌اش) بر هویت برنامه‌محور اجتماعی‌اش (منِ بازنمودی‌اش) غلبه می‌یابد و گفتمان بین دو مداد را مختل می‌کند (به جای پرتقال نارنجی، پرتقال سبز می‌کشند). درواقع نظام‌های اجتماعی اعم از خانواده (مداد زیتونی به عنوان مادر)، آموزش و پرورش (مدادگلی در مقام معلم)، همسالان (مداد زرد به عنوان هم‌بازی) می‌خواهند فعل وجهی «توانستن» و «بایستن» را به این نه‌سوژه تحمیل کنند. بنابراین در سلسله‌مراتب کنش‌گذاری، در بالاترین سطح (در ساحتی برتر)، «نظام اجتماعی» در نقش کنش‌گذاری ظاهر می‌شود که کنش را به کنشگر دیکته می‌کند. در سطح پایین‌تر، «خانواده» نقش کنش‌گزار ثانوی را دارد که برنامه کنش‌گزار مرتبه بالادستی خود (نظام اجتماعی) را به کنشگر تحمیل می‌کند و به همین ترتیب آموزش و پرورش و همسالان نیز در سطوح بعدی، در تحمیل سوژکتیویته ایفای نقش می‌کنند. این «رابطه‌ای انعکاسی»^{۴۴} است که هر نظام معنایی (در اینجا نظام معنایی برنامه‌محور که در سطح نظام اجتماعی، حاکم است) نظام معنایی مشابه خود (نظام برنامه‌محوری که به سطوح پایین‌تر مانند خانواده و مدرسه تسری می‌یابد) را فعال می‌کند (معین، ۱۳۹۶: ۵۹). از همین رو سلسله‌مراتب کنش‌گزاران برنامه‌محور اولاً با بدیهی انگاشتن قطعی بودن نظام رنگ‌ها، فعل وجهی «بایستن» را به مداد قرمز تحمیل می‌کنند: تحمیل ناخودآگاهانه اینکه ماشین آتش‌نشانی و آژیر باید قرمز باشد، پرتقال نباید سبز باشد، کنش مدارنگی باید تابع برجسب اجتماعی پیشینی او باشد (برجسب نوشتاری کلمه «قرمز» روی مدارنگی وظیفه به رنگ قرمز طراحی کردن را دیکته می‌کند، نه برعکس). ثانیاً فعل مدال «توانستن» تابع «بایستنی» است که از طرف کنش‌گزار بیرونی وضع می‌شود، نه تابع «خواستنی» درونی کنشگر. به عبارتی از منظر نظام برنامه‌محور، به جای «خواستنی،

توانستن است» باید گفت: «بایستن، توانستن است». حتی «خواستنی» که مداد قرمز برای انتخاب موضوع نقاشی‌ها (ماشین آتش‌نشانی، توت‌فرنگی، قلب و آلبالو) دارد، در راستای نقش اجتماعی پیشینی اوست؛ یعنی نقش اجتماعی مداد قرمز حکم می‌کند که او باید ماشین آتش‌نشانی و توت‌فرنگی بکشد، نه دریایی که قرمز نیست را. همه مدادرنگی‌ها (نظام اجتماعی) در پی راهی برای تحقق فعل وجهی «بایستن» و «توانستن» در او هستند، فقط دوست تازه‌اش، مداد بنفش، سعی می‌کند فعل وجهی «خواستن» را در او تحقق ببخشد. بنابراین با کشیدن کشتی، او را مجاب به کشیدن اقیانوس می‌کند. قرمز نمی‌خواهد اقیانوس بکشد؛ اما مداد بنفش با استفاده از راهبرد «اتیک^{۴۵}» (مرام‌محوری) و خواهش‌های مکرر باعث تغییر فعلش از «نخواستن» به «خواستن» می‌شود. پس از کشیدن اقیانوس، توانش‌های بالقوه‌اش شکوفا می‌شود و تحسین‌ها را برمی‌انگیزد. درواقع همه مدادرنگی‌ها به «معنای پیشینی» و «هستی مقدم بر استفاده» (معین، ۱۳۹۶: ۱۴۹) اعتقاد دارند؛ اما مداد بنفش عنصر دگراندیشی است که به «معنی در عمل»^{۴۶} معتقد است. لاندوفسکی (2005: 180) بین «معنا» و «معنی» تفاوت قائل است. معنا حاصل رمزگشایی جهان (به‌مثابه نظامی با رمزگان پیشینی) است و معنی براینده تعامل حسی ادراکی بی‌واسطه با جهان. مداد بنفش نشان می‌دهد که «معنی» مدادرنگی برخاسته از پراتیکی است که در گفتمان یک نقاشی خاص به‌صورتی پویا خلق می‌شود، نه اینکه مستقل از گفتمان نقاشی، «معنای» مداد قرمز پیشاپیش به‌صورتی ثابت تعیین شده باشد. مداد بنفش باعث می‌شود مداد قرمز با گذر از «انگیزه برنامه‌مدار توافقی» به «انگیزه سرنوشت‌ساز»، جهانش را از بی‌معنایی به‌سوی معناداری سوق دهد. مداد قرمز می‌کوشد از کشیدن نقاشی لذت ببرد. به تعبیر لاندوفسکی (به نقل از معین، ۱۳۹۴: ۲۱۹)، سعی اولیه‌اش برای «التذاذ آپولونی»^{۴۷} (لذت از مورد تأیید واقع شدن) ناکام می‌ماند؛ یعنی راهبرد «شبیه‌سازی با گروه مرکزی مرجع» به شکست

می‌انجامد؛ بنابراین به «التذاذ دیونیسوسی»^{۴۸} (لذت ادراکی حسی از نقاشی خود) روی می‌آورد. در پایان اوج لذت دیونیسوسی در کشیدن آسمان آبی بی‌کران عینیت می‌یابد.

۴-۱-۲. مداد بنفش

مداد قرمز از فاصله‌گذاری بین کلمات سیاه خسته شده است؛ چراکه همه خط‌فاصله‌ها هم‌اندازه، هم‌شکل و دارای نقش مضمونی ثابت (نقش فاصله‌گذاری) هستند. این تکرارهای برنامه‌محور باعث ایجاد پیوستار روزمرگی و معنازدایی از زندگی‌اش شده است؛ از همین رو کلیشه‌های ازپیش تعریف‌شده باعث آمایه‌سازی حرکت به سوی نه‌پیوست (نفی پیوستار روزمرگی) می‌شود. با دیدن مداد آبی، به‌عنوان سوژه میل‌آور، این نه‌پیوست به‌صورت ادراکی حسی شروع به شکل‌گیری می‌کند. مداد قرمز به‌صورت تصویر خانمی قرمز‌رنگ در کتاب کشیده شده است؛ یعنی مداد قرمز یک سوژه فرودست (مؤنث) است؛ بنابراین در نظام برنامه‌محور مردسالار توانش بیان را ندارد و ذاتاً فعل وجهی «توانستن» بر او حاکم نیست. از آنجا که به‌قول اسپواک^{۴۹} (۱۹۸۸) «فرودست نمی‌تواند صحبت کند»، صرفاً با کمک تصاویر و نقاشی کردن هدایایی (مثل قلب، بادکنک و ماهی قرمز) خود را تخلیه می‌کند. مداد آبی جنس مذکر است؛ لذا خلاف جنس فرودست (مؤنث) با صداها بیش از تصاویر مأنوس است (حتی در پایان از صدای افتادن، توجهش به حضور مداد قرمز و نقاشی‌هایش جلب می‌شود، نه اینکه با دیدن به حضور نقاشی‌ها پی برده باشد). بنابراین عجیب نیست که مداد آبی هدایای دیداری مداد قرمز را نمی‌بیند. متناسب با نقاشی‌های مداد آبی، مداد قرمز هدایایی برای رفاه مداد آبی می‌کشد:

مداد قرمز فکر کرد مداد آبی در کنار دریا آفتاب‌سوخته می‌شود؛ بنابراین کلاه قرمزی برایش کشید [...] مداد قرمز که دید مداد آبی قایقی آبی کشیده است، بادبان قرمزی کشید که مداد آبی بتواند به سرزمین‌های دور سفر کند [...] مداد قرمز برای مداد آبی یک چتر قرمز کشید تا زیر باران خیس نشود (بیگدلو، ۱۳۹۱).

هدف مداد قرمز از دادن هدایا تحصیل هیچ ابژه ارزشی خاصی نیست و صرفاً وفق رابطه هم‌حسی، تا مرز نابودی (کوتاه شدن و ناتوانی از کشیدن هدایای بیشتر) پیش می‌رود. وقتی مداد قرمز از پا می‌افتد، تصادفاً (نه وفق برنامه قبلی) «سرایت حسی» از مداد قرمز به مداد آبی محقق می‌شود. مداد آبی تحت تأثیر ادراک حسی و هم‌حضوری‌های مداد قرمز به یک هم‌سوژه بدل می‌شود و بر اثر این هم‌سوژگی توانش بالقوه مداد قرمز برای خلق رنگ بنفش به‌فعلیت می‌رسد. بنابراین هم‌سوژگی و تطبیق طی فرایند و به‌صورت درزمانی محقق می‌شود، نه به‌تعبیر گرمس در لحظه‌بارقه^{۵۰}. صفت دگرخواهی مداد قرمز باعث تطبیق دو هم‌سوژه (هم‌اندازه شدن دو مداد و یک‌رنگی ناشی از تلفیق رنگ‌ها) می‌شود.



شکل ۳. هدیه مداد قرمز به آبی نامه‌ای با تصویر قلب است. یک پرنده با چشم‌های بسته وارونه روی سیم کابل ایستاده (وارونه ایستادن روی کابل نقض قانون فیزیک و نیروی گرانش زمین است و نشانه‌ای از خیالی بودن پرنده). پرنده چشم‌هایش را بسته (بستن چشم پرنده نشانه‌ای از در تخیل بودن اوست) و دارد پرنده‌های واقعی آبی‌رنگی را که آن سوی هر صفحه قرار دارد، تجسم می‌کند (در تصاویر، پرنده‌های آبی در هیچ صفحه‌ای وارونه نیستند و چشم‌هایشان همواره باز است).

۳-۱-۴. روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند

مجموعه مدادشمعی‌ها مبین طبقه فرودست کنشگرانی است که به‌واسطه نقش مضمونی ثابتی که کنش‌گزاری فرادست (دانکن) برای آن‌ها تجویز کرده، به ابژه‌هایی برنامه‌مدار بدل شده‌اند. عده‌ای به این سبب که از یک طرف خود را در آستانه مرگ (کوتاه

شدن بر اثر استفاده بی‌رویه) می‌بینند و از طرف دیگر احساس معنزدایی از زندگی یک‌نواختشان می‌کنند، رو به گسست گذاشته‌اند. از آنجا که امکان کشیدن نقاشی ابژه‌ای ارزشی برای دانکن محسوب می‌شود، دانکن با گذار از نظام برنامه‌محور به نظام مجاب‌سازی روی می‌آورد و با آن‌ها به مثابه سوژه وارد تعامل می‌شود. بر اثر این تعامل، مدینه فاضله‌ای (جامعه‌ای اتوپیا) در هیئت نقاشی «یک شهر ساحلی» شکل می‌گیرد که در آن مدینه (شهر ساحلی)، جمع اصداد در کنار هم به شادی زندگی می‌کنند. آموزگار این هستی - در - جهان جدید دانکن را سزاوار تشویق می‌داند.



شکل ۴. نقاشی شهر ساحلی (مدینه فاضله) با رنگ‌های نامتعارف و موقعیت‌های شاد مبتنی بر جمع اصداد؛ مثلاً آقای پلیس (که نماد قانون و برنامه‌مداری است) با تمساحی در حال پایکوبی دونفره و شادی بر روی کله دلفینی است که سر از آب بیرون آورده است. فیلی توی دریا دارد با به‌هوا انداختن فلفل‌دلمه‌ای سبز و موزی قرمز رنگ در بالای سرش، مثل آکروبات‌بازها نمایش می‌دهد. راننده ماشین آتش‌نشانی بدون عجله و لبخند به لب در ماشین بنفش رنگ خود در خیابان خلوت آبی رنگ رانندگی می‌کند و انواع حیوانات هم توی خیابان‌اند.

۲-۴. تشابه ساختارهای معنایی

هر سه داستان با نظام معنایی برنامه‌محور آغاز می‌شود. در هر سه، سوژه از نقش مضمونی‌اش ناراضی است. در نقطه اوج هر سه داستان، عنصری ناهمگون با جو

برنامه‌محور حاکم ظاهر می‌شود و به‌مثابه کاتالیزوری زمینه‌ساز دگرمعنایی سوژه (هویت‌یابی) می‌گردد.

۴-۲-۱. نظام برنامه‌محور و نارضایتی از نقش مضمونی

فضای حاکم بر موقعیت آغازین هر سه داستان قائم بر نظام برنامه‌محور است؛ یعنی هر سه داستان با نمایش نقش مضمونی تکراری - که به‌صورت پیشینی و خارج از اراده سوژه‌ها تجویز شده - آغاز می‌شود.

گره‌افکنی در هر سه داستان مبتنی است بر نقصان و نارضایتی شخصیت‌هایی که به‌علت این نظام برنامه‌محور، در این پیوستار تجویزی گرفتار ابژگی شده‌اند.

الف. در *مداد بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱)، سوژه مداد قرمزی است که از نقش مضمونی گذاشتن خط‌فاصله به ابژگی و معنازدایی رسیده است.

ب. در *روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند* (Daywalt, 2013)، مجموعه مدادشمعی‌ها از کنشی که کنش‌گزاری به‌نام دانکن برایشان تجویز کرده است، ناراضی‌اند. عنوان جلد دوم این مجموعه، *روزی که مدادشمعی‌ها به خانه برگشتند* (Daywalt, 2015)، نشان‌دهنده رضایتشان بعد از زدایش نقش‌های مضمونی پیشینی‌شان است.

پ. موقعیت آغازین *قرمز: داستان یک مدادشمعی* (Hall, 2015) موقعیت مداد قرمز در میان فضای اجتماعی برنامه‌محوری است که مجموعه مدادرنگی‌ها در آن زندگی می‌کنند. مداد قرمز از ناتوانی در برآورده‌سازی نقش‌های مضمونی‌ای که این نظام برای او تجویز کرده است، رنج می‌برد. بنابراین شخصیت اصلی هنوز ابژه‌ای برنامه‌محور نشده است. درواقع خلاف سوژه‌های دو داستان قبلی، مداد قرمز دچار گسست مطلق (بی‌معنایی) است، نه دچار پیوست (معنازدایی)؛ چراکه سوژه این داستان اصلاً به معنایی (معنای پیوستار برنامه‌محور) دست نیافته است که حالا بخواهد آن را آماج

زدایش قرار دهد. بنابراین در راستای رفع بحران معنی خود، درصدد رهایی از گسست و الحاق به پیوستار نظام جمعی است.

۲-۲-۴. حضور عنصری نامتجانس

در هر سه داستان، عنصری ناهمگون با فضای برنامه‌محور ظهور می‌کند و زمینه عدول از رویه برنامه‌محور را برای شخصیت اصلی داستان فراهم می‌آورد؛ یعنی هستی - در - جهان معنزدایی‌شده قهرمان (یا هستی - در - جهان بی‌معنای قهرمان) را به‌سوی دگرمعنایی سوق می‌دهد.

الف. در قرمز: داستان یک *مدادشمعی* (Hall, 2015)، مداد بنفش عنصری نامتجانس با فضای گفتمان غالب است. مداد قرمز (قرمزآبی) با کمک تجویز اطرافیان می‌خواهد از نظام بی‌معنای گسست مطلق به قطب متضادش، یعنی به نظامی با امنیت معنایی کامل (پیوست مطلق) برود؛ اما با ظهور عنصری دگراندیش، موسوم به مدادشمعی بنفش، حرکتش هنوز به پیوست‌نرسیده متوقف می‌شود و به‌سوی نه - گسست (مجاب‌سازی) تغییر جهت می‌دهد. از آنجا که رنگ بنفش ذاتاً ترکیبی از آبی و قرمز است (ژن نهفته‌ای از هر دو رنگ را دارد)، مداد بنفش^{۵۱} زبان این مداد را (که ماهیتاً آبی ولی ظاهراً قرمز است) بلد است و می‌تواند با او وارد گفت‌وگو و مجاب‌سازی شود. گفتمان مداد بنفش در مقایسه با گفتمان بقیه مدادشمعی‌ها نامتجانس به‌شمار می‌آید. مداد بنفش به‌سبب ترکیب آبی و قرمز ژنتیکی‌اش، با جنس مدادی مثل «قرمزآبی» بیگانه نیست. بر همین اساس، فقط مداد بنفش حرف مداد قرمزآبی را می‌فهمد.

ب. در *مداد بنفش* (بیگللو، ۱۳۹۱)، دو عنصر نامتجانس وجود دارد: یکی نسبت به کنش‌های مداد قرمز نامتجانس تلقی می‌شود و دیگری نسبت به کنش‌های مداد آبی. در آغازگاه داستان، از نگاه مداد قرمز، مداد آبی عنصری است که با نظام برنامه‌محور

همگون نیست؛ چراکه دچار نقش مضمونی محدودکننده نیست و می‌تواند آسمان و دریا و هرچه را که دلش بخواهد، آزادانه نقاشی کند (خلاف مداد قرمز که در نقش مضمونی فاصله‌گذاری محصور است). با ظهور مداد آبی زمینه تغییر رویه مداد قرمز آمایه‌سازی می‌شود و از آن پس به کشیدن نقاشی‌هایی متفاوت با نقش مضمونی‌اش (هدایایی مثل چتر و کلاه) دست می‌یابد. درواقع عنصر نامتجانس مداد آبی به مثابه نیرومحركه سوژه برای حرکت به سوی نه - پیوست (به سوی نظام تطبیق) است. از طرف دیگر در پایان داستان، از نگاه مداد آبی، نقاشی‌ها و هدایای دیگر دوستانه مداد قرمز به مثابه عنصر نامتجانسی است که با خودمحورانه بودن نقاشی‌های مداد آبی همگون نیست و این عنصر ناهمگون باعث شکل‌گیری معنای جدید در مداد آبی می‌شود. او را از خودمحوری جدا و به دیگرمحوری (تطبیق و بازرنگ‌آمیزی آنچه که قبلاً مداد قرمز رنگ کرده) هدایت می‌کند.

پ. خلاف داستان‌های قرمز: داستان یک مدادشمعی (Hall, 2015) و مداد بنفش (بیگللو، ۱۳۹۱) که یکی از مدادرنگی‌ها نقش شخصیت اصلی را برعهده داشت، شخصیت اصلی در روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند (Daywalt, 2013)، مدادشمعی‌ها نیستند؛ بلکه دانکن، یعنی صاحب مدادشمعی‌ها، شخصیت اصلی است. در همین راستا، وجود دوازده نامه در جعبه به جای دوازده مدادرنگی، با پیوستار روزمره دانکن همخوانی ندارد. به عبارتی نامه‌ها، به مثابه عنصر نامتجانس، دانکن را از پیوست مطلق (نظام برنامه‌محور) به سوی نه - گسست (نظام مجاب‌سازی) سوق می‌دهند.

۳-۲-۴. گذر از نظام معنایی اولیه به منظور دگرمناسازی

گره‌گشایی هر سه داستان بر گسست از پیوستار برنامه‌مدار استوار است. شخصیت اصلی داستان با گسست از نظام برنامه‌محور، برای هستی - در - جهان‌ش معنای نوینی می‌آفریند. به قول لاندوفسکی، سوژه تولدی دوباره می‌یابد و از ابژگی می‌رهد (به نقل

از معین، ۱۳۹۴: ۶۵). هر سه داستان برای نمایش گسست از نشانه‌های «دریا»، «آسمان» و «اقیانوس» استفاده کرده‌اند که طرح‌واره «وسعت بی‌کران» را تداعی و بر مدلول «رهایی» دلالت می‌کنند.

الف. در *مداد بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱)، عنصر نامتجانس (مداد آبی)، به‌عنوان شخصیتی دگراندیش، از ازل از کمند پیوستار رها است و همیشه در وضعیت گسست مطلق (نظام تصادف) آزادانه برای خودش دریا، اقیانوس و آسمان می‌کشد. با ظهور این عنصر نامتجانس، قرمز از نظام برنامه‌محور فاصله‌گذاری عدول می‌کند و در راستای تطبیق با مداد آبی نقاشی می‌کشد.

ب. در *قرمز: داستان یک مدادشمعی* (Hall, 2015)، گسست مداد قرمز از بازنمود تحمیلی برنامه‌محور با کشیدن اقیانوس برای کشتی بنفش آغاز می‌شود و به کشیدن آزادانه آسمان (نه برای دیگر سوژه‌ها و مداد بنفش، بلکه برای دل خودش و خودمجاب‌سازی) ختم می‌شود. همه می‌خواهند قرمز را از بی‌معنایی به سمت امنیت معنایی پیوستار تجویزی بکشانند؛ اما او با ظهور مداد بنفش، به نظام معنایی دیگری روی می‌آورد که مغایر با نظام برنامه‌محور تجویزی جامعه است.

پ. در *روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند* (Daywalt, 2013)، نامه‌ها زمینه‌ساز دگرمعنایی دانکن و تغییر روند کنش‌گزاری او می‌شوند.

۳-۴. تفاوت ساختارهای معنایی

پایان‌بندی داستان‌ها مبتنی بر نظام‌های معنایی متفاوتی است. این شیوه متفاوت در پایان‌بندی باعث تفاوت درون‌مایه، پیام و سیر شکل‌گیری معنا در سه داستان مذکور می‌شود.

۱-۳-۴. درون‌مایه‌هایی با نظام‌های معنایی متفاوت

الف. در روزی که *مدادشمعی‌ها* دست از کار کشیدند (Daywalt, 2013)، دانکن پس از اعتصاب کنشگران زیردست (*مدادشمعی‌ها*)، با نیت مجاب‌سازی و برگرداندن آن‌ها به سر کار و دستیابی به ابژه ارزشی (به‌منظور بازیابی امکان کشیدن نقاشی) از کلیشه‌های معنزدایی‌شده دست برمی‌دارد؛ چراکه اگر اعتصاب ادامه یابد، دیگر دانکن نمی‌تواند به ابژه ارزشی خود (نقاشی کردن) نائل شود. اگرچه تا قبل از اعتصاب، دانکن در نقش کنش‌گزاری برنامه‌محور، *مدادشمعی‌ها* را به‌مثابه ابژه‌هایی کنشگر به‌کار می‌گرفته است، بعد از اعتصاب، دانکن آن‌ها را به چشم سوژه‌ای همسنگ خودش می‌نگرد (نه به‌مثابه ابژه‌ای زیردست). درواقع دانکن در چارچوب نظام مجاب‌سازی و با هدف دستیابی به ابژه ارزشی دست به خلق معنایی جدید (خلق یک نقاشی متفاوت) می‌زند که این دگرمعنایی نمره بیست معلم را به‌ارمغان می‌آورد.

ب. در *مداد بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱)، مداد قرمز اگر برای مداد آبی کلاه می‌کشد که مبدا مداد آبی زیر آفتاب بسوزد و چتر می‌کشد که زیر باران خیس نشود، فقط برای هم‌حضوری مبتنی بر «احساسات بی‌نام» اوست، نه برای مجاب‌سازی او؛ چراکه اگر قصد مجاب‌سازی داشت، تا مرز از پا افتادن (کوتاه شدن و از روی میز افتادن) جان‌فشانی نمی‌کرد و درمقابل دیده نشدن‌های مکرر، دست‌کم یک بار درمقابل مداد آبی کلامی بر زبان می‌آورد. در پایان داستان، رنگ دو مداد عاشقانه درهم تنیده می‌شود و هر دو هم‌زمان به رنگ جدیدی (رنگ بنفش) استعلا می‌یابند. این درحالی است که در قرمز: *داستان یک مدادشمعی* (Hall, 2015)، مداد بنفش نقش کاتالیزوری را دارد که این خودشکوفاسازی را تسهیل می‌کند؛ اما پس از شکوفایی استعداد بالقوه مداد قرمز، دیگر این دو به‌عنوان هم‌سوژه در کنار هم باقی نمی‌مانند و هرکدام پی کار خودشان می‌روند؛ چراکه هدف آن دو صرفاً همکاری در کشیدن نقاشی مشترک (نقاشی به‌عنوان هدف مشترک) است، نه هم‌سوژگی. خلاف شخصیت‌های دو داستان

مذکور، هدف شخصیت‌های *مداد بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱) رسیدن به ابژه ارزشی‌ای به نام نقاشی نیست، بلکه خودشان به عنوان دو هم‌سوژه، کنش نقاشی را به مثابه ابزار (نه به مثابه هدف) برای نمایش هم‌حسی‌شان به کار می‌گیرند. بنابراین درون‌مایه *مداد بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱) مبتنی بر نظام تطبیق است. از طرفی خلاف نظر گرمس مبنی بر لحظه بارقه‌ای بودن استعلای دو هم‌سوژه، لاندوفسکی معتقد است استعلا در نظام تطبیق در زمانی (فرایندی دیرشی) است، نه ناگهانی. در *مداد بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱) هم‌سوژگی و هم‌حضور در لحظه (جهشی) اتفاق نمی‌افتد، بلکه فرایندی دیرشی است. در هر اپیزود از داستان، مداد قرمز نقاشی خود را با توجه به نیازها و نقصان‌های نقاشی مداد آبی می‌کشد و با هر نقاشی به تطابق با مداد آبی نزدیک‌تر می‌شود. از طرفی وقتی مداد قرمز کوچک می‌شود، مداد آبی برای اینکه خودش را با قرمز تطبیق دهد، طی فرایند باز رنگ‌آمیزی، به تدریج قدش کوتاه می‌شود تا سرانجام به تطابق قدی با مداد قرمز می‌رسد. هم‌زمان با این فرایند «تطابق قدی»، نقاشی‌های آن دو (به ویژه نقاشی عروس و داماد در صفحه پایانی) نیز فرایند «تطابق رنگی» را طی می‌کند (نقاشی‌هایشان نه دیگر رنگ قرمز است، نه آبی؛ بلکه به قول آخرین جمله کتاب: همه جا بنفش است).

پ. در قرمز: *داستان یک مدادشیمی* (Hall, 2015)، شخصیت اصلی با هدف هم‌سوژه شدن با مدارنگی‌ها دست به نقاشی نمی‌زند، برای مجاب‌سازی هیچ مدارنگی خاصی نیز دست به این کار نمی‌زند؛ بلکه فقط می‌خواهد از نظام بی‌معنای تصادفی خود به نظامی معنادار برسد. بنابراین با گذر از انگیزه توافقی به انگیزه سرنوشت‌ساز، به خودمجاب‌سازی متوسل می‌شود.

۲-۳-۴. نقطه اوج‌های متفاوت

وفقِ هرم فریتاگ^{۵۲}، نقطه اوج نقطه تحول است؛ یعنی در این نقطه از ساختار داستان، وضعیت عدم تعادل به سوی بازیابی تعادل تغییر جهت می‌دهد. هم‌زمان با این تغییر

جهت درون‌ساختاری، تغییر سرنوشت بیرونی و یا تحول درونی قهرمان نیز در همین نقطه رقم می‌خورد.

الف. در قرمز: داستان یک مد/دشمنی (Hall, 2015)، از لحظه‌ای که قرمز دست به کشیدن اقیانوس آبی می‌زند، عدم تعادلی که مبتنی بر ناتوانی در کشیدن نقاشی‌های مناسب بود، به‌سوی کشیدن نقاشی‌های زیبا (به‌سوی تعادل ثانویه) تغییر می‌یابد. هم‌زمان با این تغییر، مداد قرمز هویت ذاتی خود را (رنگ آبی نهفته در وجودش) می‌یابد و از منظر انگیزه درونی (از انگیزه برنامه‌محور به انگیزه سرنوشت‌ساز) متحول می‌شود و به‌جای کشیدن اشیائی با تم قرمز، به‌سراغ نقاشی اشیائی با تم آبی می‌رود. این بار از آثار هنری خود سرخورده نیست؛ بلکه از آن لذت می‌برد. بنابراین نقطه اوج داستان مقارن است با لحظه گسست شخصیت اصلی از پیوستار نقش‌های مضمونی‌ای که اجتماع قصد تحمیلش را داشته است.

ب. در روزی که مد/دشمنی‌ها دست از کار کشیدند (Daywalt, 2013)، نقطه اوج لحظه‌ای است که فکر کشیدن نقاشی نامتعارف به ذهن دانکن می‌رسد. بنابراین بااینکه نقطه اوج بسیار به پایان داستان نزدیک است، همچنان مقارن است با لحظه گسست شخصیت از پیوستار نقش‌های مضمونی. بنابراین دانکن دست به تغییر در این نظام می‌زند؛ دریا را سبز و پلیس را درحال پایکوبی روی سر یک نهنگ می‌کشد.

پ. خلاف دو داستان اخیر که هرکدام یک شخصیت اصلی، یک عنصر متجانس و یک نقطه اوج دارد، در مداد بنفش (بیگدلو، ۱۳۹۱)، دو شخصیت اصلی، دو عنصر متجانس و دو نقطه اوج وجود دارد؛ چراکه ساختار این داستان متقارن است: یک صفحه کنش‌ها و نقاشی‌های قرمز را به‌تصویر می‌کشد و صفحه روبه‌رویش کنش‌ها و نقاشی‌های آبی را. کنش‌های دو مداد به موازات همدیگر در هر فرم به‌تصویر کشیده می‌شود. متناظر با این دو شخصیت، داستان دو نقطه اوج دارد: یکی لحظه گسست مداد قرمز از پیوستار خط‌فاصله‌گذاری است (شروع عشق‌ورزی‌اش) و دیگری لحظه

گسست مداد آبی از نظام تصادفی مبتنی بر گسست مطلقش (لحظه گسست از نقاشی‌های خودمحورانه‌اش)؛ یعنی لحظه‌ای که مداد آبی با نگاهی به نقاشی‌های مداد قرمز از بی‌معنایی (گسست مطلق) می‌رهد و روی به نه - پیوست (نظام تطبیق) می‌نهد. در نقطه اوج اولی، وضعیت تعادل اولیه (خطفاصله‌گذاری) برای قرمز رخوت‌انگیز است و معناداری شده؛ لذا این معناداری شدن نوعی بی‌تعادلی برای قرمز ایجاد کرده است. با ظهور مداد آبی، نظام معنایی مداد قرمز از معناداری به معناآفرینی تغییر وضعیت می‌یابد. با این تغییر وضعیت، عدم تعادل قبلی (رخوت خطفاصله‌گذاری) حل شده است (به تعادل ثانویه رسیده)؛ اما عدم تعادل ثانویه جدیدی (بی‌توجهی معشوق) دامن مداد قرمز را می‌گیرد و نقطه اوجی دیگر برای داستان می‌آفریند. تعلیق چگونگی حل این عدم تعادل ثانویه کشش داستان را تا پایان پابرجا نگه می‌دارد. در نقطه اوج دوم، مداد آبی به جای ترسیم نقاشی جدید، به خلق معنای جدید (از طریق دوباره رنگ کردن نقاشی‌ها) اهتمام می‌ورزد.

۳-۳-۴. تعامل فیزیکی مجاب‌سازی و تعامل شیمیایی تطبیق

در واکنش شیمیایی، ساختار درونی دو ماده واکنش‌دهنده (ماهیتشان) تغییر می‌یابد؛ اما در واکنش فیزیکی تغییرشان ظاهری است، نه ماهیتی. تعامل طرفین در نظام تطبیق با هم آمیختگی شیمیایی قابل مقایسه است و در مجاب‌سازی با همکاری فیزیکی.

الف. در *مداد بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱)، از ترکیب رنگ مداد قرمز و مداد آبی، ماهیت دو رنگ، به مثابه دو هم‌سوژه، تغییر می‌کند و به رنگ بنفش (هم‌آمیختگی جدایی‌ناپذیر) استعلا می‌یابد. اگرچه در طول داستان، مداد قرمز هر نقاشی و اتود ذهنی مداد آبی را با کشیدن هدایایی تکمیل می‌کند، این کار به قیمت ازدست رفتن هارمونی رنگ‌های نقاشی مداد آبی انجام می‌شود؛ یعنی قایق آبی اگرچه بادبان ندارد، در عوض رنگش یک‌دست (تماماً آبی) است. اما وقتی بادبان قرمز برایش کشیده می‌شود، اگرچه بادبان

دارد، رنگ قایق با بادبان‌ش هم‌رنگ نیست. درواقع فقط هنگامی تکامل تحقق می‌یابد که علاوه بر اعطای هدایای تکمیل‌کننده، بین آن‌ها هم‌رنگی (بنفش شدن هر دو) اتفاق بیفتد. درون‌مایه و پایان داستان بر همین «درهم‌تنیدگی» مبتنی بر نظام تطبیق (عشق و ازدواج) استوار است.

ب. در داستان مبتنی بر نظام مجاب‌سازی قرمز: داستان یک مدادشمعی (Hall, 2015)، نه تنها بر آمیختگی رنگ‌ها تمرکز نیست، بلکه هم‌آمیختگی نفی می‌شود؛ چراکه مداد قرمز برای کشیدن پرتقال نارنجی، با زرد ترکیب می‌شود، ولی آمیزش این دو به رنگی استعلا یافته منتج نمی‌شود (ترکیبشان به جای رنگ مطلوب نارنجی، به رنگ نامطلوب سبز تقلیل می‌یابد). آنچه در این داستان مورد تأکید است، همکاری درعین حفظ استقلال ماهیت است برای رسیدن به یک اثر ارزشی مشترک (نقاشی کشتی بنفش و اقیانوس آبی)، نه تغییر ماهیت و ذوب در هم‌سوژگی.

پ. وفق نظام مجاب‌سازی در روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند (Daywalt, 2013)، نامه هر مدادرنگی با رنگ همان مدادرنگی تحریر شده است. در نقاشی پایانی نیز رنگ‌ها ضمن حفظ ماهیت (بدون ترکیب و تغییر رنگ)، در کنار هم (نه در داخل هم) قرار دارند.

۴-۳-۴. خانواده محوری، فردمحوری، جامعه محوری

الف. در مداد بنفش (بیگدلو، ۱۳۹۱)، هدایایی مانند بادکنک قرمز، نامه با عکس قلب، گل سرخ، شمع، پرنده، چتر و دو فنجان چای موجد فضایی رمانتیک و دونفره است. دو هم‌سوژه (یکی مؤنث و دیگری مذکر) بدون چشم‌داشت به هیچ اثر ارزشی، وارد رابطه‌ای می‌شوند که به ازدواج منتهی می‌گردد. این دو هم‌سوژه ذاتاً برای همدیگر ساخته شده‌اند؛ چراکه شکوفایی توانش‌های بالقوه هر دو شخصیت صرفاً و ذاتاً منوط به هم‌حضور و هم‌حسی هیچ‌کسی جز خودشان نیست. درواقع اگر یکی از طرفین با

سوژه‌ای دیگر جانشین می‌شد (مثلاً به جای مداد آبی، مداد زرد هم سوژه مداد قرمز می‌شد)، نتیجه هم‌حسی آن‌ها توانش بالقوه بنفش شدن را برای هیچ‌کدامشان شکوفا نمی‌کرد. بنابراین گره‌گشایی داستان بیانگر تفکری کاملاً شرقی است مبنی بر اینکه شکوفاییِ هویت فردی و راه‌هایی از معنازدایی صرفاً و ذاتاً با درهم‌تنیدگی (تشکیل خانواده) و دیگرخواهی عاشقانه محقق می‌شود (ضمن اینکه به لحاظ نمادین، رنگ بنفش رنگ عشق است). تصویر پایانی کتاب، بیانگر حرکت از تکثر (دو رنگ مجزا) به سوی وحدت (رنگ بنفش به عنوان خانواده‌ای واحد) است. علاوه بر داستان‌های کودک، در داستان‌های نوجوان مثل مسابقه د/ت‌کام (بکایی، ۱۳۹۳) نیز از استعاره «رنگ» (با همین شیوه ترکیب رنگ‌های وابسته به پدر و مادر) برای تبیین و اهمیت جایگاه خانواده استفاده می‌شود (زنجانیر، بستانی و زارع، ۱۳۹۸). از طرفی پس از اینکه راوی می‌گوید: «مداد آبی داشت به کشیدن یک خانه با سقف آبی فکر می‌کرد»، اولین کنشی که از مداد آبی دیده می‌شود، تصمیم به بازرنگ‌آمیزی (ترکیب شدن با مداد قرمز) است. بنابراین در شیوه روایت مذکور، هم‌نشینی آخرین اندیشه مداد آبی (فکر کشیدن خانه) با اولین تصمیم عملی‌اش (تشکیل رنگ جدید بنفش)، به مستعارمنه «تشکیل خانواده» اشاره دارد.

ب. از منظر قرمز: داستان یک مدادشمعی (Hall, 2015)، سوژه شکوفا کسی است که فقط به هویت فردی خود توجه و آن را کشف کند. هویت جمعی بر ساخته گفتمان‌های قدرتی مانند خانواده، دوستان و مدرسه است که چه بسا با واقعیتِ هویت فردی سوژه در تناقض باشند. بنابراین وقتی می‌توان به معنا دست یافت که از یوغ نظام برنامه‌مدار اخلاق و آموزه‌های تجویزی اجتماع و انتظارات آن‌ها خارج شد و به جای لذتِ مجاب کردن آن‌ها (لذت آپولونی)، در پی لذتِ مجاب کردن خود (لذت دیونیسوسی) برآمد. بنابراین این تفکر نوعی هویت‌یابی غربی مبتنی بر اصالت آزادی فردی (لیبرالیستی) است. در نظام خودمجاب‌سازی این داستان، هدف از هم‌سوژگی با

مداد بنفش فقط رسیدن به شکوفایی خودمحورانه است. قرار نیست پس از شکوفایی، هیچ کدامشان به مثابه دو هم‌سوژه برای همیشه به پای هم بمانند؛ بلکه هر سوژه‌ای در جهت شکوفاتر شدن به مسیر فردی خود ادامه می‌دهد (مداد قرمز از آن پس برای خود آسمان و هرچیزی را مستقل از مداد بنفش می‌کشد). داستان قرمز: داستان یک مل/دشمنی (Hall, 2015) اگرچه شکوفایی را در بی‌توجهی به «میل به تأیید عمومی» می‌داند، در ذات خود «تأیید عمومی» را نفی نمی‌کند؛ چراکه معتقد است فرد می‌تواند با کشف هویت فردی‌اش اجتماع را تغییر دهد و سرانجام تأیید عمومی را بگیرد. درحالی که در مل/د بنفش (بیگدلو، ۱۳۹۱) نیاز به تأیید عمومی و موضع جامعه مسکوت مانده است؛ چراکه دغدغه آن داستان هم‌سوژگیِ دونفره است، نه بیشتر. از آنجا که صفحه آغازین کتاب به کل قرمز است و صفحه پایانی کتاب شامل تصویری تماماً آبی، سیر تحول هویت قرمز به آبی در فرایند کتاب‌سازی رعایت شده است، بی‌اینکه تکرر رنگ‌ها به وحدت برسد؛ یعنی رنگ صفحات ابتدایی و انتهایی کتاب مبین سیر تحول شخصیت اصلی از «منِ بازنمودی» تا «منِ حضوری» است.



شکل ۵. چه در نسخه اصلی و چه در ترجمه کتاب، صفحه آغازین کتاب تماماً قرمز و صفحه پایانی‌اش شامل تصویری کاملاً آبی است. رنگ این دو صفحه ابتدایی و انتهایی کتاب استعاره‌ای از تحول هویت شخصیت اصلی داستان (از منِ بازنمودیِ قرمز تا منِ حضوریِ آبی) است.

خلاف دو داستان دیگر که به محض شکوفایی هویت، داستان پایان می‌یابد، در قرمز: داستان یک مدادشمعی (Hall, 2015) پس از شکوفایی هویت، داستان همچنان با توصیف خودشکوفایی‌های بعدی مداد قرمزآبی ادامه می‌یابد و این‌گونه رویکرد فردمحور داستان برجسته می‌شود.

پ. خلاف قرمز: داستان یک مدادشمعی (Hall, 2015) که در آن شخصیت اصلی جایگاه فرودست را در برابر گفتمان قدرت برنامه‌محور داشت، در روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند (Daywalt, 2013)، دانکن جایگاه شخصیتی فرادست و اُلیگارش‌ی را دارد که به مثابه کنش‌گزاری است که مدادشمعی‌ها (کنشگران) را در سیطره دارد. بنابراین سوژه شکوفا سوژه‌ای فرادست است که از معنزدایی کنشگران فرودست جلوگیری می‌کند. خلاف قرمز: داستان یک مدادشمعی (Hall, 2015) که مبتنی بر فردگرایی است، این داستان مبتنی بر جامعه‌گرایی است؛ چراکه برعکس مداد بنفش (بیگدلو، ۱۳۹۱)، در این داستان دانکن با مجموعه مدادشمعی‌ها وارد تعامل می‌شود، نه با فقط یکی از آن‌ها. نقاشی پایانی مدینه فاضله‌ای را نشان می‌دهد که اجتماع رنگ‌ها در کنار هم جامعه اتوپیایی شاد را خلق کرده‌اند. در آخرین صفحه کتاب، تصویر مدادی است که کآوری (پوشش) دوازده‌رنگ دارد و از آن رنگ‌های فراوانی (به شکل گل‌های تذهیب) فواره زده است. این تصویر نمایش سیر تحول جامعه از تکثر به وحدت اجتماعی است (نه وحدت خانوادگی).



شکل ۶. تصویر آخرین صفحه از کتاب روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند، فوران رنگ‌های متکثر از مدادشمعی واحدی را نشان می‌دهد که استعاره‌ای از سیر تحول جامعه (از تکثر به وحدت) است.

در این گفتمان، «نیاز به تأیید عمومی» تصریح شده است و این تأیید با انعطاف داشتن به خواسته‌های دیگران حاصل می‌شود (با انعطاف‌پذیری هم رضایت مدادشمعی‌های زیردست به دست می‌آید و هم رضایت معلم فرادست). تقسیم‌بندی دیرش داستانی (تعداد صفحات کتاب) نیز بیانگر رویکرد جامعه‌محوری است؛ چراکه به جز آخرین صفحات، تمام صفحات کتاب به موضوع اعتراض‌نامه‌های جامعه مدادرنگی‌ها پرداخته است. درحالی که در *مداد بنفش*، به جز نخستین پاراگراف کتاب، تمام صفحات به موضوع عشق دو مداد اختصاص دارد.

۵-۳-۴. هویت اکتشافی، اختراعی، امتزاجی (استعلایی)

نگاه قدیمی به تقابل طبیعت و عادت، در کُنه نگاه‌ها به مفهوم «هویت» هنوز وجود دارد. برخی هویت را مفهومی پیشینی می‌دانند و سوژه را به کشف آن فرامی‌خوانند و بعضی هویت را برساخته و پسینی می‌دانند و برای آن جوهره ثابت و قابل کشف قائل نیستند.

الف. در قرمز: *داستان یک مدادشمعی* (Hall, 2015)، سوژه دوپاره (مداد قرمزآبی) بین دو رنگ متقابل در کشمکش است. در تقابل با رنگ قرمز (به مثابه هویتی جمعی که برساخته گفتمان حاکم است)، رنگ آبی (به مثابه هویت فردی نهفته) قرار دارد که نیاز به شکوفا شدن دارد و یک سوژه خوب کسی است که به کشف هویت فردی‌اش نائل شود. نکته قابل ملاحظه پیش فرض مفهوم هویت فردی ثابت در این داستان است. رنگ آبی، به مثابه هویت فردی، جوهره‌ای پیشینی است که ذاتاً در سوژه وجود دارد، فقط سوژه هویت‌یاب باید آن رنگ ثابت موجود را در خود کشف کند؛ مصداق «و آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد» است.

ب. در روزی که *مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند* (Daywalt, 2013)، رنگ‌ها (دریای سبز و ماشین آتش‌نشانی آبی)، جایگاه سوژه‌ها (پلیس روی سر دلفین و حیوان

در ماشین آتش‌نشانی) و مقوله‌بندی‌ها (پلیس در جوار تمساحی خطرناک درحال پایکوبی دونفره و بابانوئل در قایق حیوانات) همگی نقض گفتمان برساخته‌اند؛ بنابراین مقوله‌سازی‌ها و مفاهیم (به‌ویژه مفهوم رنگ به‌مثابه هویت) جوهره‌لایتغیر و پیشینی نیستند. سوژه فرادست (کنش‌گزار حاکم همچون دانکن) می‌تواند هر جور دیگری نیز نظام خود را خلق کند. لذا از این منظر هویت اکتشافی نیست، اختراعی است. قرمز: *داستان یک مدادشیمی* (Hall, 2015) علی‌رغم ادعای اصالت آزادی فردی، پیش‌فرض وجود هویتی لایتغیر، جبری و پیشینی را در خود دارد که باید کشف شود؛ یعنی قائل به معناداری پیشینی است؛ درحالی که در *روزی که مدادشیمی‌ها دست از کار کشیدند* (Daywalt, 2013)، قائل به بی‌معنایی مطلق پیشینی و قابلیت معناآفرینی پسینی است. بنابراین به‌دلیل رد پیش‌فرض هویت جبری و پیشینی، مدعی آزادی مطلق سوژه برای تعیین هویتش است.

پ. هویت‌یابی در *مداد بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱) امتزاجی از اکتشاف و اختراع است. مداد آبی دارای هویت ثابت و پیشینی (رنگ ذاتاً آبی) است؛ اما می‌تواند بر اثر هم‌سوژگی به‌تدریج به هویتی دیگر (به بنفش) استعلا یابد. در این نگاه، هویت تلفیقی از جبر و اختیار است.

۶-۳-۴. همدلی، هم‌زبانی

الف. در قرمز: *داستان یک مدادشیمی* (Hall, 2015)، مداد بنفش مرشدی است که اگرچه با مداد قرمزآبی به‌لحاظ ترکیب رنگ اشتراک دارد، اشتراکشان ضمن حفظ استقلال حریم‌های خصوصی‌شان، صرفاً مبتنی بر هم‌زبانی است و به مکالمه گفتاری بین آن دو و مجاب شدن مداد قرمزآبی (تغییر فعل وجهی — توانستن به توانستن) می‌انجامد.

ب. در *مد/د بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱)، بنفش حاصل درهم‌تنیدگی دو رنگ آبی و قرمز است؛ یعنی بر ترکیب حریم‌های خصوصی‌شان استوار است و اشتراکشان همدلانه است، نه هم‌زبانانه؛ چراکه بین آن‌ها هرگز گفتاری ردوبدل نمی‌شود و فقط با زبان نگاه (به قول سپهری: با زبان «ما هیچ، ما نگاه») نشان می‌دهند که همدلی از هم‌زبانی بهتر است. از منظر تفکر ریاضت‌کشانه شرقی، جنس مؤنث خوب کسی است که مانند مداد قرمز این قدر مأخوذ به حیا باشد که تا مرز فنافی‌العشق بسوزد اما به زبان نیاورد. مداد قرمز، به قول صائب، مصداقی است از «در طلب ما بی‌زبانان امت پروانه‌ایم/ سوختن از عرض مطلب پیش ما آسان‌تر است». جنس مذکر خوب نیز کسی است که رنگ زندگی را با ترکیبی از تفکر حل مسئله و عشق تغییر دهد.

پ. در *روزی که مد/دشمعی‌ها دست از کار کشیدند* (Daywalt, 2013)، نیز اجتماع مدادشمعی‌ها هم‌زبان‌اند و با زبان نوشتار با دانکن گفت‌وگو می‌کنند؛ لذا این گفتمان هم مبتنی بر هم‌زبانی است.

۵. نتیجه

اگرچه مترجم زبردست می‌تواند زبان را وفق سپهر نشانه‌ای مقصد تغییر دهد، درون‌مایه داستان ناقل ایدئولوژی سپهر مبدأ است. از طرف دیگر بین ناشران ایرانی در زمینه انتشار کتاب‌های دارای جوایز بین‌المللی رقابت است، بی‌توجه به اینکه گفتمان‌های غالب، این جوایز را به کتبی می‌دهند که مقوم ایدئولوژی و مؤید فرهنگ خودشان باشد. این مقاله با تطبیق دو گفتمان امریکایی و ایرانی، چگونگی معناداری به هویت آرمانی را در سه متن مذکور بررسی کرد و نشان داد باینکه هر سه اثر هویت شکوفا شده را دگراندیش، امیدوار و پویا می‌دانند، در انتخاب مسیر دگراندیشی اتفاق نظر ندارند. وفق *مد/د بنفش* (بیگدلو، ۱۳۹۱)، در فرهنگ ایرانی و به‌طور کلی شرقی، راه برون‌رفت بر نظام تطبیق استوار است و هویت آرمانی مبتنی است بر

استعلای سوژه از طریق عشق محض، خانواده‌محوری، روابط پایدار، ازجان‌گذشتگی برای هم‌سوژه، حیا در ابراز عشق، محرمیت دو هم‌سوژه، مرززدایی حریم خصوصی به‌مثابه غایت همدلی، وحدت درعین کثرت و پذیرش هم‌زمان جبر و اختیار. این گفتمان فردیت را به‌شدت تضعیف و زوجیت را تقویت می‌کند و جامعه را نیز با مسکوت گذاشتن، نادیده می‌گیرد. اما فرهنگ امریکایی، دو گونه دگراندیشی را توصیه می‌کند: یکی برای کنشگر فرودست و دیگری برای کنش‌گزار فرادست. وفق قرمز: *داستان یک مد/دشمنی* (Hall, 2015)، سوژه دوپاره فرودست وقتی به شکوفایی می‌رسد که اصالت را به من‌حضور خود بدهد، نه به من‌بازنمودی‌اش. این رویکرد راه برون‌رفت را در نظام مجاب‌سازی (خودمجاب‌سازی) می‌بیند و قائل است به فردگرایی، عدم هم‌آمیختگی عاشقانه، نفوذناپذیری حریم خصوصی درعین همکاری، هم‌زبانی و مجاب‌سازی، روابط موقت و نه لزوماً پایدار و جبر سوژکتیویته. این گفتمان نهادهای کنترل جمعی (نظیر آموزش و پرورش، جامعه، خانواده و گروه همسالان) را تضعیف می‌کند و خود فردی را تقویت. *روزی که مد/دشمنی‌ها دست از کار کشیدند* (Daywalt, 2013) برون‌رفت را بهره‌گیری از نظام مجاب‌سازی می‌داند. از همین رو سوژه فرادست را وقتی آرمانی می‌داند که به‌مثابه کنش‌گزاری در چارچوب نظام مجاب‌سازی، نیازهای کنشگران تحت سیطره‌اش را درنظر بگیرد؛ به‌عبارتی دارای هویتی باشد سیاست‌مدار، مجاب‌ساز، انعطاف‌پذیر، جامعه‌محور، آزاد، مصلحت‌اندیش و خلاق. این گفتمان نهادهای مرتبط با کنترل اجتماعی (اجتماع مدادرنگی‌ها، آموزش و پرورش یا معلمی که نمره بیست می‌دهد و پلیسی که می‌رقصد) و به‌طور کلی گفتمان قدرت را تقویت می‌کند؛ اما این گفتمان را انعطاف‌پذیر و مبتنی بر چارچوب مجاب‌سازی و غیرمتعصبانه می‌داند که بنابه شرایط، قوانین جدیدی را وضع می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. identity

2. picture books
3. cultural semio-semantics
4. metatextual object
5. cultural semiology
6. poststructuralism
7. semiotics of culture
8. social schema
9. moscow-tartu school
10. Lotman
11. semio sphere
12. Greimas
13. semantic systems
14. programmation
15. persuasion/ manipulation
16. Landowski
17. adjustment
18. accident
19. État
20. Fontanill
21. object
22. subject
23. modality verbs
24. presence
25. performance
26. sender
27. non-subject
28. thematic role
29. semantic security
30. deleting meaning
31. prescriptive continuity
32. conjunction
33. non-conjunction
34. interbody
35. co-presence
36. conagion of sense
37. existence in the universe
38. unnamed pasions
39. interlaced
40. co-subject
41. long

- 42. decision motivation
- 43. consensual motivation
- 44. reflective relation
- 45. ethic
- 46. sense in action
- 47. apollonian enjoyment
- 48. dionysian enjoyment
- 49. Spivak
- 50. esthesie

۵۱. در ترجمه کتاب مذکور، به جای «مداد بنفش» از «مداد شاتوتی» استفاده شده است. اگرچه blackberry به معنای شاتوت است، berry به معنای اسم عام «توت» است. بهتر بود مترجم آن را «بنفش» ترجمه می‌کرد؛ چراکه اولاً رنگ تصاویر کاملاً منطبق بر بنفش است؛ ثانیاً خلاف نام‌گذاری مهجور «شاتوتی»، رنگ بنفش برای کودکان آشناست، ثالثاً قابل درک بودن معضل «مداد قرمزآبی» برای رنگ بنفش (به‌منابه ترکیب دو رنگ قرمز و آبی) مبتنی بر حسن‌تعلیل است.

52. Freytag's pyramid

منابع

- بکایی، حسین (۱۳۹۳). *مسابقه دات‌کام*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
- بیگدلو، غزاله (۱۳۹۱). *مداد بنفش*. تصویرگر پگاه کاظمی. تهران: علمی و فرهنگی.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱). *هویت اجتماعی*. ترجمه تورج یاراحمدی. تهران: نشر و پژوهش شیرازه.
- دیوالت، درو (۱۳۹۳). *روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند*. ترجمه شهرزاد زیبا و آزاده حضرت. تهران: بصیرت.
- دیوالت، درو (۱۳۹۴). *روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند*. ترجمه محبوبه نجف-خانی. تهران: زعفران.
- دیوالت، درو (۱۳۹۴). *روزی که مدادشمعی‌ها دست از کار کشیدند*. ترجمه رضی هیرمندی. تهران: به‌نگار.

زنجانبَر، امیرحسین، فاطمه بستانی و حسین زارع (۱۳۹۸). «تحلیل نشانه‌روان‌کاوی رمان نوجوان 'مسابقه دات کام' با رویکرد واسازی». *دوفصلنامه پژوهش‌های زبانی*. د ۱۰. ش ۱. صص ۵۹-۸۲.

زنجانبَر، امیرحسین (۱۳۹۹). «تطبیق نظام‌های خنده‌معنایی ادبیات عامه و ادبیات کودک از منظر نشانه‌معناشناسی فرهنگی». *فرهنگ و ادبیات عامه*. ۸۵. ش ۳۶. صص ۶۵-۹۷. ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹). *معناکاوی: به‌سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*. تهران: نشر علم. شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵). *نشانه‌معناشناسی ادبیات*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس. شمس، محمدرضا (۱۳۸۵). *مداد سیاه و مداد قرمز*. تصویرگر محمدرضا گلدوزیان. تهران: شب‌اوین.

شهبازی، رامتین (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی فرهنگی تاریخ ادبیات و تئاتر ایران*. تهران: نشر علم. شین‌شو شین، اورلی (۱۳۹۸). *من گاستون بد/خلاق هستم*. ترجمه ناهید درودیان‌راد. چ ۲. تهران: پرتقال.

فرخی، سوفیا و جاسب نیکفر (۱۳۹۶). «پروبلماتیک هویت ایرانی در اندیشه داریوش شایگان». *جامعه‌پژوهی فرهنگی*. ۸۵. ش ۴. صص ۸۱-۱۰۵. قاسم‌پوری، شایا و مرتضی‌بابک معین (۱۳۹۹). «نگاه به جهان به‌مثابه گفت‌وگو یا تجربه زیسته». *روایت‌شناسی*. ۴۰. ش ۷. صص ۲۵۵-۲۷۶.

گروّت، امیلی (۱۳۹۲). *آفتاب‌پرست غمگین*. تهران: علمی و فرهنگی. لئونه، ماسیمو (۱۳۹۰). «تورینوی بهاری، تأملی در نشانه‌معناشناسی فرهنگی تصویر». ترجمه حسن زختاره. در *نشانه‌شناسی فرهنگی*. به‌کوشش امیرعلی نجومیان. تهران: سخن. لیونی، لئو (۱۳۹۶). *آبی‌کوچولو و زردکوچولو*. ترجمه طاهره آدینه‌پور. چ ۳. تهران: علمی و فرهنگی.

معین، مرتضی‌بابک (۱۳۹۴). *معنا به‌مثابه تجربه زیسته*. تهران: سخن. _____ (۱۳۹۶). *ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک*. تهران: علمی و فرهنگی.

معین، مرتضی‌بابک و کامران پاک‌نژاد (۱۳۹۴). «تحلیلی با رویکرد سیستمی از نشانه‌شناسی اجتماعی در قالب چهار نظام معنایی اریک لاندوفسکی». *جامعه‌شناسی ایران*. د ۱۶. ش ۱. صص ۱۲۹-۱۴۷.

نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی فرهنگی*. تهران: سخن.

هال، مایکل (۱۳۹۸). *دریا قرمز نیست*. ترجمه آناهیتا حضرتی. چ ۵. تهران: پرتقال.

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

Boka'yi, H. (2015). *Mosābeqeh dāt kām*. Tehran: Kānun-e Parvareh-e Fekri-e Kudakān o Novjavānān Publication. [in Persian]

Chien Chow Chine, A. (2020). *Man Gāston-e Bad Akhlāq Hastam*. Nahid Dourudyannrad (Tr.). Tehran: Porteqāl Publication. [in Persian]

Daywalt, D. (2013). *The Day the Crayons Quit*. Illus: Oliver Jefeers. New Yurk: Philomel Book.

_____ (2015). *The Day the Crayons Came Home*. Illus: Oliver Jefeers. New Yurk: Philomel Book.

_____ (2015). *Ruzi ke Medād Sh'amihā Dast az Kār Kashidand*. Shahrzad Ziba & Azadeh Hazrat (Trans.). Tehran: Basirat Publication. [in Persian]

_____ (2016). *Ruzi ke Medād Sh'amihā Dast az Kār Kashidand*. (Trans. Mahboubeh Najafkhani. Tehran: Z'Aferān Publication. [in Persian]

_____ (2016). *Ruzi ke Medād Sh'amihā Dast az Kār Kashidand*. Trans. Razi Hirmandi. Tehran: Behnegār Publication. [in Persian]

Farrokhi, S. & J. Nikfar (2018). "Problemātik-e Hovvyat-e Irāni dar Andisheh-ye Daryoushe Shaygan". *Jāme'eh Pazhouhi-ye Farhangi*. No. 4. pp. 81- 105. [in Persian]

Gravett, E. (2014). *Āftāb-Parast-e qamgin*. Tehran: 'Elmi o Farhangi Publication. [in Persian]

Hall, M. (2015). *Red: A Crayon's Story*. New York: Greenwillow Books.

_____ (2020). *Daryā Qermez nist*. Anahita Hazrati (Tr.). 5th Ed. Tehran: Porteqāl Publication. [in Persian]

Jenkins, R. (2003). *Hoviyyat-e Ejtema'i*. Turaj Yarahmadi (Tr.). Tehran: Nashr o Pazhouhesh-e Shirāzeh Publication. [in Persian]

Keill, F.C. (1989). *Concepts Kinds and Cognitive Development*. Cambridge: MIT press.

- Landowski, E. (2005). *Interactions risquées*. Limoges: PULIM.
- Lionni, L. (2018). *Ābi Kuchoulu va Zard Kuchoulu*. Tahereh Adinehpur (Tr.). Tehran: 'Elmi o Farhangi Publication. [in Persian]
- Massimo, L. (2012). "Turinoy-e Bahāri Ta'ammoli dar Neshāneh-Ma'nā-Shenāsi-e Farhangi" in *Neshāneh-Shenāsi-e Farhangi*. Hassan Zokhtareh (Tr.). Amir Ali Nojournian (Ed.). Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]
- Mo'in, M.B. (2016). *M'anā be-masābe-ye Tajrobe-ye Zisteh*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]
- (2018). *Ab'ād-e Gomshede-ye m'anā dar Neshāneh-Shenāsi-e Revāyi-e Kelāsik*. Tehran: 'Elmi o Farhangi Publication. [in Persian]
- Mo'in, M.B. & K. Paknezhad (2016). "Tahlili bā Ruykarde Systemi az *Neshāneh-Shenāsi-e Ejtema'i* dar Qāleb-e chāhr Nezām-e Ma'nāi-ye Eric Landowski". *Jāme'eh-Shenāsi-ye Iran*. Vol. 16. No. 1. pp. 129- 147. [in Persian]
- Nojournian, A.A. (2012). *Neshāneh-Shenāsi-e Farhangi*. Tehran: Sokhan Publication. [in Persian]
- Sasani, F. (2011). *Ma'nā-Kāvi: be-suy-e Neshāneh- Shenāsi-e Ejtema'i*. Tehran: 'Elm Publication. [in Persian]
- Qasempuri, Sh. & M.B. Mo'in (2021). "Negāh be Jahān be-masābe-ye Goftemān yā Tajrobe-ye Zisteh". *Revāyat-Shenāsi*. No. 7. pp. 255- 276. [in Persian]
- Sha'iri, H.R. (2016). *Neshāneh-Ma'nā-Shenāsi-e Adabiyāt*. Tehran: Tarbiat Modarres University Publication. [in Persian]
- Shams, M.R. (2007). *Medād-e Syāh o Medād-e qermez*. Tehran: Shabāviz Publication. [in Persian]
- Shahbazi, R. (2015). *Neshāneh-Shenāsi-e Farhangi-e Tārikh Adabiyāt o Te'ātr-e Irān*. Tehran: 'Elm Publication. [in Persian]
- Spivak, G.C. (1988). "Can the Subaltern Speak?" in *Marxism and the Interpretation of Culture*. Cary Nelson and Lawrence Grossberg (Eds.). London: Macmillan. pp. 271-313.
- Zanjanbar, A.H., F. Bostani & H. Zare' (2020). "Tahlil-e Neshāneh Ravānkāvi-e Romān-e Novjavāne Mosābeqeh Dāt kām bā Ruykarde Vāsāzi". *Pazhouheshhā-ye Zabāni*. Vol. 10. No. 1. pp. 59- 82. [in Persian]
- Zanjanbar, A.H. (2021). "Tatbiq-e Nezāmhā-ye Khandeh M'anāyi-e Adabiyāt-e Āmmeh va Adabiyāt-e Koudak az Manzare Neshāneh-Ma'nā-Shenāsi-e Farhangi". *Farhang o Adabiyāt-e Āmmeh*. Vol. 8. No. 36. pp. 65- 97. [in Persian]