نقد زبان و ادبیات خارجی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۷/۰۶/۰۵ «۱۹۸-۱۷۹» تایید:۹۷/۰۷/۱۱

تکنیک‌های ادبی و ضرب‌آهنگ‌های زندگی روزمره به مثابهٔ کردارهای تولید فضادر رمان صفرکی(۲۰۱۶) اثر دان دلیلو

عرفان رجبی[۱]
جلال سخنور[۲]

چکیده

هدف از این پژوهش بررسی چگونگی تولید فضا در رمان صفرکی (۲۰۱۶) اثر دان دلیلو بر اساس نظریهٔ اجتماعی-فضایی‌هانری لوفور(۱۹۰۱-۱۹۹۱)، فیلسوف و جامعه‌شناس معاصر فرانسوی، است. به نظر او، فضا تولیدی اجتماعی است که می‌توان آن را در دو مجموعهٔ سه‌گانهٔ بازنمایی‌های فضا، فضاهای بازنمایی و پراکتیس‌های فضایی ازیک طرف، و سه‌گانهٔ تصورشده، درک شده و زیسته از طرف دیگر دسته‌بندی کرد. کاربست این مفاهیم در رمان مذکور نشان می‌دهدکه میان کنشگر و تولید فضا رابطهٔ مستقیم وجود دارد زیرا هر کنشگری به شیوهٔ خاص خود، در رمان صفرکی به کنش تولید فضا می‌پردازد. اگرچه، در چشم‌انداز کلی، دو فضای انضمامی‌و فضای انتزاعی در رمان قابل تشخیص است، اما در نگاه خردتر، راوی که شخصیت اصلی رمان هم هست، با استفاده از راهبردهای طنز، توصیف، تغییرگونهٔ زبانی، بازی‌ها و ابداع زبانی ازیک طرف، و با بهره‌گیری از فعالیت‌های زندگی روزمره، از سوی دیگر، به تولید فضاهای زیسته و فضاهای بازنمایی می‌پردازد. از این رو، می‌توان، در ارزیابی کلی‌تر، برخی از شگردها وصناعات ادبی را به منزلهٔ کردارهای تولید فضا تلقی کرد زیرا خود رمان هم نوعی فضای زیسته محسوب می‌شود.

واژگان کلیدی: فضا،کردارهای تولید فضا،هانری لوفور، صفرکی، دان دلیلو.

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه کردستان
rajabi.e.sh@gmail.com
۲.استاد دانشگاه شهیدبهشتی
nakhoslaj@gmail.com

مقدمه و بیان مسأله

رمان صفرکی(۲۰۱٦)[1] تازه‌ترین اثر دان دلیلو[2](۱۹۳٦–)، رمان‌نویس معاصرآمریکایی، است . این رمان دربارۀ دانشمندانی است که در مکانی به نام "**تلاقی**"[3] جمع شده‌اند تا بدن بیماران و داوطلبان را برای مدتی در حالت انجماد نگه دارند و سپس احیا کنند و به آن‌ها حیات جاودانه ببخشند. "جف"[4]، شخصیت اصلی و راوی داستان، به درخواست ،پدرش،"راس لاکهارت"[5] به آنجا میرود تا شاهد انجماد و نگهداری، بدن "آرتیس"[6]، نامادریش، باشد. پژوهش حاضر شیوۀ تولید فضا و فضامندی از منظر نظریۀ اجتماعی–فضایی[7]هانری لوفور(۱۹۰۱–۱۹۹۱)[8]، فیلسوف و جامعه‌شناس معاصر فرانسوی، را مورد مطالعه قرار می‌دهد. مبنای دیدگاه این نظریه‌پرداز دربارۀ فضا عبارت از دو مجموعۀ سه‌گانه؛یعنی سه‌گانۀ بازنمایی‌های فضا، فضاهای بازنمایی و پراکتیس‌های فضایی ازیک طرف و سه‌گانۀ فضاهای تصورشده، زیسته و درک‌کرده؛ فضاهای ذهنی، فیزیکی و اجتماعی؛ و فضای انتزاعی از طرف دیگر است. این پژوهش ادعا می‌کند که در رمان صفرکی شگردهای زبانی و ادبی به مثابۀ کردارهای تولید فضای انضمامی‌متفاوت در مقابل فضای انتزاعی تلاقی عمل می‌کنند. به علاوه خود رمان نیز در مقام‌یک اثر ادبی و فرهنگی هم‌چون فضای زیسته تلقی می‌شود.

پیشینۀ پژوهش

پژوهش‌های معدودی به مسألۀ فضا در رمان‌های دان دلیلو پرداخته‌اند. شلبای در رسالۀ دکتریش با عنوان "قاب بندی ماشین در ادبیات آمریکا در قرن بیستم: رویکردی فضایی" (۲۰۰۷) از اهمیت ماشین در جامعۀ معاصر امریکا به مثابه شاخصی برای سنجش پایگاه اجتماعی–اقتصادی فرد و نیزکارکرد آن در سه مقطع زمانی اوایل، اواسط و اواخر قرن بیستم به ترتیب به‌عنوان مکان‌های خشونت، مقدس و سرانجام مصرف بحث می‌کند. استوارت نوبل در مقالۀ "دان دلیلو و توجه دوبارۀ جامعه به زمان و مکان: مطالعۀ *جهانشهر*"(۲۰۰۸) تغییر در مفاهیم زمان و فضا را ناشی از تغییر در ساختار

1. *Zero k* (2016)
2.Don Delillo
3. Convergence
4. Jeff
5. Ross Lockhart
6. Artis
7. Socio-spatial theory
8. Henri Lefevbre

جامعه دانسته و بر ناتوانی زبان در این نقاط عطف تاریخ انسان تأکید میورزد. گراواناو در مطالعه‌ایی با عنوان "شهر نیویورک در رمان‌های دلیلو" (۲۰۱۱) بر تأثیر نیویورک به مثابهٔ عنصری انقلابی در ایجاد هویت ایتالیایی-آمریکایی تأکید می‌کند. هربرشتر در مقاله‌اش با عنوان "پساانسانگرایی و پساانسان در رمان‌های *نقطهٔ امگا* و صفرکی" (۲۰۱۳) ادعا می‌کند که دلیلو در رمان *صفر کی* مشخصاً به مسألهٔ پساانسانگرایی در وادی پیشرفتهای فن‌آورانه می‌پردازد. شابرگ در مقالهٔ "اختلال موقعیت بوم‌شناسانه در تبلیغات خطوط هوایی و رمان صفرکی دان دلیلو" (۲۰۱۷) ادعا می‌کند که رمان صفر کی پر از تجربهٔ پرواز و اختلالات موقعیتی است و این امر حاکی از شکاکیت و عدم اطمینان انسان معاصر است. مافی و تئو در مقالهٔ مشترکشان با عنوان "تغییرکانال‌های فنآوری: فاجعه و (نا)میرایی در *سروصدای سفید*، *جهانشهر و صفر کی*" (۲۰۱۸) به رصد تحولات مفهومی‌و فلسفی پیرامون دو مفهوم کلیدی میرایی و فاجعه درآثار دلیلو می‌پردازند. بررسی ادبیات پژوهش نشان داد تاکنون مطالعه‌ای در مورد کاربست مفاهیم لوفور در رمان صفرکی صورت نگرفته است.

مبانی نظری پژوهش: نظریهٔ تولید فضا

تأثیرگذارترین نظریه‌پرداز فضا در اندیشهٔ معاصرهانری لوفور (۱۹۰۱-۱۹۹۱) است که اثر معروف او با عنوان تولید فضا[1](۱۹۷٤) بنیان‌های نظری و انضمامی‌فضاشناسی[2] را مطرح، ابزارها و مفاهیم مؤثری را در اختیار خواننده قرار داد تا به خوانش فضای تولیدشده بپردازد(Production17). هدف او از تألیف کتاب مذکور تولید "گفتمانی در باب فضا" نیست که در آن صورت فقط "فضای ذهنی"[3]دیگری را تولید میکرد؛ بلکه هدفش "تشریح وآشکارسازی تولید واقعی فضا و مدالیته‌های تولید آن به کمک‌یک نظریهٔ واحد است"(Ibid16). لوفور معتقد است که فضا امری خنثی و منفعل نیست، بلکه تولیدی (اجتماعی) است(Ibid26). پس، فضا عرصهٔ تقابل وتنازع است(Urry 391). هم‌چنین بر خلاف نظریه‌های دیگر که سه وجه فضا (اقلیدسی، اجتماعی و دریافته) را از هم تفکیک می‌کنند ویا فضا را صرفاً فیزیکی می‌پندارند، لوفور فضا را در سه لحظهٔ دیالکتیکی هم‌زمان‌یعنی ادراک، تصور و زیست تحلیل می‌کند(Production 39). بنابراین،

1. The Production of Space(1974/1991)
2. Spatiology
3. Mental space

در نظریهٔ لوفور نوعی تعاملِ مستمر بین مفهوم فضا و تجربهٔ فضا وجود دارد به گونه‌ایی که معرفت به فضا برخاسته از موقعیت‌مندی و فضای زیسته است نه فضای انتزاعی (Ibid. 95&246). او برای تبیین پیچیدگی فضا، تحلیل ساختارگرایانهٔ مبتنی بر تقابل‌های دوگانه را که ایستا و بر مبنای ثنویت ذهن و بدن هستند، ناکافی دانسته و لحظه‌های دیالکتیکی را بر اساس مفاهیم سه‌گانه بنیان نهاد(Ibid.14). هر جامعه‌ایی دربردارندهٔ مقولات فضایی سه‌گانه است (Ibid142). اولین سه‌گانه شامل پراکتیس‌های فضایی[۱]، بازنمایی‌های فضا[۲] و فضاهای بازنمایی[۳]ست. "پراکتیس فضایی" آن چیزی است که فضای اجتماعی را تولید می‌کند. "بازنمایی‌های فضا" همان فضای مفهومی‌و انتزاعی طراحان، دانشمندان و افراد دیگر است و "فضاهایِ بازنمایی" فضاهایی هستند که مستقیماً از راهِ ایماژها و نمادهای آن‌ها زیسته می‌شوند، بنابراین فضای "ساکنان" و "کاربران" هستند(Ibid 39).در توضیح بیشتر این سه‌گانه بوردن و همکارانش می‌نویسند که "پراکتیس‌های فضایی" عرصهٔ زندگی روزمره، فعالیت‌های شهری و فضاهای کاربردی گوناگون مانند اتاق‌های مجزا، ساختمان‌ها، سایت‌های بزرگ شهری است. این فضاها قبل از مفاهیم درک می‌شوند. دومین نوع فضا،یعنی بازنمایی‌های فضا عرصهٔ مقوله‌بندی و رمزگذاری فضا بوده و همان فضای "متصور"یعنی "مفهوم بدون زندگی" است. این فضا در هر جامعه‌ایی فضای مسلط است. سومین فضا، فضاهای بازنمایی شامل فضاهای تجربه و تخیّل است، چون این فضاها زیسته می‌شوند. این نوع فضاها، فضای "زندگی بدون مفاهیم" هستند(۸-٦). سه‌گانهٔ دیگری‌که لوفور مطرح می‌کند عبارتست از فضاهای زیسته[٤]، درک‌شده[٥] و تصورشده[٦] (Production 40). یکی دیگر از فضاهای سه‌گانهٔ لوفور شامل فضاهای فیزیکی[۷]، ذهنی[۸] و اجتماعی[۹]است (Ibid 34). بین این سه‌گانه‌ها تداخل و همپوشانی وجود دارد، مثلاً پراکتیس فضایی با فضای درک‌شده، بازنمایی‌های فضا با فضای متصور، و فضاهای بازنمایی با فضای زیسته هم‌پوشانی دارند. از طرف دیگر، فضای فیزیکی[۱۰] با فضای درک‌شده، فضای ذهنی[۱۱]

1. spatial practices
2. Representations of space
3. Spaces of representation
4.The lived
5. The conceived
6. The perceived
7. physical space
8. mental space
9. social space

۱۰. فضای فیزیکی را فعالیت عملی-حسی و درک طبیعت تعریف می‌کنند (Production27).

۱۱. فضای ذهنی را فیلسوفان و ریاضی‌دانان تعریف می‌کنند(Production27).

با فضای تصّورشده، و فضای اجتماعی با فضای زیسته تداخل دارند(Ibid 40). باید توجه داشت که فضاهای زیسته، درک‌شده و تصورشده سه ساحت هستند که هیچ یک بر دیگری برتری ندارد.صرفاً انگیزه‌های سیاسی موجب اولویت‌یافتن یک فضا بر فضای دیگر می‌شود. از نظر لوفور، فضای زیسته جایگاه استراتژیکی است که تمام تقارن‌های فضایی را در برمی‌گیـرد و بـالقوه دگرگون می‌کند(جوان و همکاران۱۳). لوفور ایدئولوژیک بودن فضارا باور دارد زیرا از نظر او "فضا امری اجتماعی و به معنای واقعی،آکنده از ایدئولوژی‌هاست" (Production341). زیلنیک هم به تصاحب‌کننده، مهارکننده و تنظیم‌کنندهٔ فضا، اهداف او و چگونگی تحقّق‌یافتن آن‌ها اشاره می‌کند(389). از همین روی، ریچاردسون[1] معتقد است که نظریهٔ لوفور کفایت تبیینی بالائی برای بررسی فضا درآثار معماری، ادبی، شهری و سینمایی دارد(19). باید توجه نمود که لوفور روش نظام مندی را برای تحلیل ارائه نمی‌کند بلکه مفاهیم و مقولاتی را برای تحلیل در اختیار قرار می‌دهد.

بررسی فضا در صفر کی

دلیلو رمان صفرکی (۲۰۱٦) را در سه بخش نگاشته و دو بخش آغازین و پایانی آن از لحاظ ساختاری و گفتمانی متقارن‌اند. فضاهای اصلی رمان شامل مکان تلاقی و شهر نیویورک است. آنچه در پی می‌آید تحلیل فضاهای درون رمان و کارکردهای فضایی شگردهای روایتی رمان است.

فضای تلاقی

تلاقی‌یک "آرمان‌شهر فن‌آورانه"[2] است که مؤلفه‌های شهر برنامه‌ریزی‌شده، آرمان‌شهر دولتی، و فضای انتزاعی را دارد. به زعم لوفور "شهر برای شهروندان باید تقریباً مثل‌یک اثر هنری باشد و نه‌یک نظام‌یا کتابِ قبلاً بسته شده که خود را بر مردم تحمیل کند"(*The Right* 117). از این رو، شارحانِ لوفور دو مفهوم "شهر زیسته"[3] و "شهر برنامه‌ریزی‌شده"[4] را مطرح می‌کنند که بیانگر تقابل فضای زیسته با فضای

1. Richardson

۲. در این نوع آرمان‌شهر، فن‌آوری نقش اصلی را در طراحی آینده برعهده دارد(Madanipour 80).

3. Practiced city 4. Planned city

مفهومی‌است (Fraser 31). تلاقی مصداق "شهر برنامه‌ریزی‌شده" است، شهری که مبتنی بر بازنمایی‌هایی فضا و نیروهای مؤثر بر بازنمایی‌های فضا است؛یعنی، نیروهای اقتصادی، اداری و فن‌آوری–طراحی(شیعه و همکاران۹۲). هر سه نیرو در طراحی و ساخت تلاقی مؤثرند. به گفتهٔ "راس" تلاقی را "افراد، بنیادها، شرکت‌ها، [و با] ...بودجه ... منابع پنهانی در دولت‌های مختلف با کارسازی آژانس‌های اطلاعاتی... علم وفناوری، ... تدابیر سیاسی و نظامی..."(دلیلو۳٦) طراحی کرده اند. فضای تلاقی فضای رمزگذاری شدهٔ فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی است. مثلاً پراکتیس فضایی آن به شکل بناهایی دارای سطوح شماره‌دار و مُطَبق و درهای فراوان و پنجره‌های کم است. حتی غذاها و طعم آن‌ها نیز برنامه‌ریزی شده‌اند. جف می‌گوید "برادران استنمارک[1] واحدهای غذا را طراحی کرده بودند" به گونه‌ای که "درست نمی‌دانستم غذایی که جلوم گذاشته بودند صبحانه است‌یا نهار. در خود خوردنیها هیچ نشانهٔ راهنمایی نبود" (دلیلو۸۲). جف به محض ورود به تلاقی پراکتیس فضایی آن را از راهِ بساوایی و بویایی و البته در چارچوب بازنمایی فضای تلاقی درک می‌کند.

تلاقی‌نوعی "آرمان‌شهردولتی"[2] است‌که‌می‌تواندمحل‌تعامل‌گفتمان‌ها(محیط‌زیست، هنر، علم و فن‌آوری)؛ علوم(جامعه‌شناسی، جغرافیا، معماری و مردم‌شناسی)؛ نهادها و زیرساخت‌ها باشد(Lefebvre, Urban 163-4). به گفتهٔ "راس" پروژهٔ تلاقی "فقطیه ابداع در علم پزشکی نیست. پای نظریه‌پردازان اجتماعی در میونه، و زیست‌شناسا، و فوتوریستا، و متخصصان ژنتیک، و اقلیم‌شناسا، و عصب‌شناسا، و روان‌شناسا، و اخلاق‌شناسا،"(دلیلو۳۵)، و زبان‌شناسانی که "دارن زبان پیشرفته‌ای رو طراحی می‌کنن که مختص **تلاقیه**". "راس" امیدوار است که تلاقی "عاقبت به کلان‌شهر جدید تبدیل بشه،...، متفاوت با همهٔ کشورهای دیگه...."(همان۳٦). تلاقی‌یک شهر کارسرال[3] هم هست؛ شهری که تحت کنترل و مراقبت است (Soja 235). آپستون معتقد است با مدیریت بدن فضای بیرونی نیز تحت کنترل قرار می‌گیرد و بدن فرد به منزلهٔ ابزاری سیاسی به خدمت سرمایه‌سالاری نئولیبرالستی در می‌آید و نظام سلسله مراتبی حفظ می‌شود(به نقل از: طاهری ۲٤۳). در تلاقی که "محیطی کاملاً تحت کنترل" است جف مجبور است "مچ‌بندی با صفحه‌ای کوچک" بپوشد تا موقعیت او برای "کسانی که مدام گوش می‌دهند

1. Stenmarks
2. State Utopia
3. Carceral city

و تماشا می‌کنند، "مشخص باشد(دلیلو۲۲۹). بنابراین پراکتیس فضاییِ تلاقیْ محل تبلور بازنمایی‌های فضایی است که به نوبهٔ خود مبتنی بر دانشِ متخصصان زیست‌شناسی، زیست‌فن‌آوری و ریاضیات حاضر در تلاقی است؛ این نوع فضا مصداق "مفهوم بدون زندگی" (Borden et al. "Things" 7) است.

فضای تلاقی و غلبهٔ علامت

زبان نقش کلیدی در ایجاد فضای انتزاعی و تأسیس آرمان‌شهر دارد. از این رو، ارتباطات باید بر پایهٔ علامت تنظیم گردد. لوفور در کتاب *زندگی روزمره در دنیای مدرن*(۱۹۸٤) بحثی را تحت عنوان نماد[1] و علامت[2] مطرح می‌کند که در فضای انتزاعی غلبه با علامت است چون علامت "مبتنی بر تقابل‌هایی است که دقیقاً به منظورکنترل و تضاد انتخاب شده‌اند(مانند قرمز و سبز)؛ به‌علاوه، می‌توان علائم را به شکل رمزها مقوله‌بندی کرد و نظام‌های اجبار را شکل داد(٦۲). فضای شهری نیازمند نظم خاصی است و برای جلوگیری از بی‌نظمی، برنامه‌ریزان شهری سعی می‌کنند تا "گشودگی" معنا، کاربردها و معانی زبان را محدود و سرکوب کنند(Highmore,Everyday134-5). بدین منظور، دانشمندان تلاقی مشغول طراحی زبانی "بدون تشبیه، بدون استعاره، بدون قیاس" هستند تا گفتار روزمرهٔ تلاقی را به "منطق و زیبایی ریاضی محض نزدیک" (دلیلو۱۲۲)کند. گفتار روزمره هم باید به مقولهٔ عقلی "قابل شناخت" تبدیل‌گردد(Production237). از طرف دیگر، تلاقی نمونهٔ آن چیزی است که بوردن آن را معماری صفر[3] می‌نامد. در این گونه معماری به دلیل وجود انبوهِ دستورات و علائمْ و نبود تنوع بیننده دچاریکنواختی و ملال می‌گردد (Borden,"Another" 184).

هم‌چنین تلاقی نوعی فضای انتزاعی[4] است. از نظر لوفور فضای انتزاعی "یک ساحت هندسی"[5] دارد که مبتنی بر فضای مفهومی‌است که "بازنمایی‌های فضا" را بر فضای اجتماعی تحمیل کرده و با خشونت تمام فضاهای اجتماعی مغایر با مفاهیم را محو می‌نماید(Production 38). تا قبل از ورود سرمایه،کار، و دخالت انسانْ تلاقی صرفاًیک فضای طبیعی و فیزیکی است، ولی با ورود سرمایه و شکل‌گیری مناسبات اجتماعی به فضای انتزاعی تبدیل می‌گردد. مسألهٔ دیگر نقش پدرِ جف در ایجاد فضای انتزاعی

1. symbol
2. Signal
3. Zero Architecture
4. Abstract space
5. Geometric formant

است. لوفور معتقد است که اصل "پدر"، انتزاع را اساس زندگی اجتماعی قرار می‌دهد و"فضای پیرامون او را به مثابهٔ فضای قدرت تشکیل می‌دهد"(Ibid 243). فضای انتزاعی جولانگاهِ رابطهٔ بصری است و تجربه حسی را به انفعال تفکری[1] و نوعی تفسیر نشان‌های فرو می‌کاهد. در نتیجه، جف به‌یک ناظرِمتفکر فروکاسته می‌شود. اشیاءِ در ساحت بصریِ فضای انتزاعی حضوری نمادین دارند و لوفور آن را براساس "سبعیت نرینگی"[2] و "خشونت مردانهٔ"[3] ساحت قضیبی[4] تعریف و توصیف می‌کند(Ibid. 287). در فضای تلاقی ماهیت زمان و مکان نیز تغییر می‌کند به گونه‌ای که زمان "بی‌روز، بی‌شب" و مکان دارای "درهای زیاد" ولی "بدون پنجره"(دلیلو۱۰۹) است. تأکید بر نبود پنجره در تلاقی بیانگر وجود دو دنیای بیرونی و درونی است. جف می‌گوید: "یه پنجره می‌خوام که ازش بیرونو نگاه کنم. باید احساس کنم‌یه چیزی اون بیرون هست، بیرون این درها و دیوارها" (دلیلو۱۰۹). از نظر نقش آفرینی در رمان، پنجره حد فاصل میان مکان بسته و باز است(کریمیان ۹۵). بر اساس مقولات سه‌گانهٔ لوفور، تلاش جف برای‌یافتن پنجره به معنای وجود تقابل بین فضای زیسته و فضای تصورشده است، چون جف در درون فضاهای فیزیکی(محیط مادی‌یا دریافت)، ذهنی(مدل مفهومی‌یا پنداشت) و اجتماعی(روابط با دیگران‌یا زیسته) تلاقی دچار تعارض می‌گردد.

اگرچه فضای انتزاعی بر تلاقی مسلط شده است، ولی جف سعی می‌کند فضای انضمامیِ متفاوت[5] خود را تولید کند. در همین راستا، لوفور باب تولید خودآگاهانهٔ فضاهای ذهنی تازه برای مقابله با فضای انتزاعی ر ا باز نگه داشته است – این تولید شامل کشف و تکریم حوزه‌های ازخودبیگانه‌نشدهٔ ذهنی زندگی مانند طنز، خلاقیت، بازی، تخیل، زندگی خیابانی و کارناوالی، عشق، تاریخ، خودبرانگیختگی و لذات بدنی می‌گردد. لوفور این وجه از زندگی را "نئورمانتیسیم"[6] می‌نامد، که درآن فضا از سلطهٔ سرمایه‌داری و فضای انتزاعی رها می‌گردد(به نقل از: McCreery241). در رمان صفرکی، جف شخصیت اصلی که راوی رمان هم هست به کمکِ طنز، بازی زبانی،

1. Specular passivity
2. Phallic brutality
3. Masculine violence
٤. فضای انتزاعی دارای سه ساحت است که عبارتند ازهندسی، بصری و قضیبی. ساحت هندسی فضای تصورشده، ساحت بصری فضای درک شده و ساحت قضیبی فضای زیسته را به وجود می‌آورند(*Production* 286).
5. Differential space
6. New romanticism

تخیل، گردش و پرسه در خیابان، عشق، خودبرانگیختگی و لذات بدنی می‌کوشد تا شهر را به فضای زیسته و هنر تبدیل کند.

طنز: کردار تولید فضای زیسته

از آنجایی که فضای مفهومی‌تلاقی جف را محاصره کرده و او در "موضع دفاعی"(دلیلو ۵۸) قرار گرفته، تنها چارهٔ او استفاده از کارکردهای دفاعی و اندیشمندانهٔ[۱] طنز[۲] است تا بتواند مقولات و مفاهیم گفتمان جدی را به سخره گیرد. جف می‌گوید او در تلاقی بود "تا رقص استعلا را با بازی‌ها و ترفندها"یش (دلیلو۲۲۵) برهم بزند. در نگاه اول، بخشی از کردار طنز در سطح توصیف‌های جف و گفتگوهای او با سایر شخصیت‌ها به چشم می‌خورد که البته این همان وجه آشکار طنز است و شامل رویکرد راوی، طنز کلامی، آیرونی، و عدم تناسب در موقعیت‌ها می‌گردد. اما ساختمان طنز رمان بر راهبرد اوج[۳] و فرود[۴] بنا شده است که وجه پنهان طنز است. این راهبرد نوعی تکرار، تقابل و تفاوت را در ساختار وگفتمان‌های کلان رمان ایجاد می‌کند. از مصادیق انضمامی‌راهبرد اوج و فرود در رمان صفرکی به چالش‌کشیدن تجریدی سازی[۵] پیرامون اصل "پدر" و فضای انتزاعی آن است. هم‌چنین جف با تغییر گونهٔ کاربردی[۶] زبان از گونهٔ رسمی‌به غیررسمی، به هجو "حس احترام وشکوهِ" تلاقی می‌پردازد. راس از عدم جدیت جف آزرده خاطر گشته و از او می‌خواهد که به تلاقی"احترام" بگذارد (دلیلو۱٤) و اینکه راس "مرد جدی‌ای" است ، ولی جف پاسخ طنزآمیزی می‌دهد: "با پول جدی"(دلیلو۳٦). تلاقی برای جف جذابیتی ندارد چون دارای " حس محصورشدگی و جداشدگی، ...، با کالبدهای انسانی در حالت‌های اغما" (دلیلو۲۰) است. در حالی که بن-ازرا[۷]، از سردمداران تلاقی، با لحن جدی از تلاقی تمجید می‌کند اما جف به امور روزمرهٔ زندگی او می‌اندیشدکه آیا "چنین مردی خانواده داشت؟ آیا دندان‌هایش را مسواک می‌زد، وقتی دندان درد داشت به سراغ دندانپزشک می‌رفت؟" (دلیلو۱۹-۱۲۰). زمانی که‌یکی

---

۱. زیف پنج نقش را برای طنز برمی‌شمرد که از جملهٔ آن‌ها نقش‌های دفاعی و اندیشمندانه (intellectual) (۲۲۵) هستند.

2. Humor
3. Bathos
4. anticlimax
5. Abstraction
6. Register
7. Ben-Ezra

دیگر از متخصصان تلاقی در مورد جنبه‌های فلسفی تلاقی حرف می‌زند، جف به جای تأمل فلسفی به بدن او خیره می‌شود و می‌گوید: "آن مرد کوتاه قامت و خپل بود، با پیشانی بلند و موهای فرفری. مثل چراغ چشمک‌زنِ راهنمایی بود، مدام پلک می‌زد. به سختی حرف می‌زد و حین حرف‌زدن دستش را طوری می‌چرخاند که انگار داشت هندل می‌زد"(دلیلو٦٤). جف هم‌چنین پروژهٔ تولید نانوانسان در تلاقی را هم به باد استهزاء می‌گیرد: "انسانهایی به دام افتاده...، زندگی‌هایی فردی و ضعیف شده جایی در مرز آینده‌ای حسرت‌مندانه" (دلیلو۲۳۷). بعد از سخنان‌یکی از زنان تلاقی در مورد حیات انسان و"ترکیب اتفاقی ریزذرات مواد ارگانیک و شناور در غبار کیهانی"، جف از او می‌خواهد که:"در مورد روسریت برام بگو" (دلیلو۲۳۵). در موقعیت دیگری وقتی راهنمایِ زن واحد **صفرکی**، با آب وتاب، از جداسازی سرها از بدن و نگهداری و پیوند آن‌ها درآینده به " نانوبدنِ سالم دیگری" حرف می‌زند، جف به آرامی‌از پدرش می‌پرسد آیا " مردان مردهٔ توی غلاف‌ها" "تحریک" می‌شوند "مثلاً به دلیل کارکرد نادرست سیستم؟". پدرش پاسخ می‌دهد "از راهنما بپرس"(دلیلو۱۳۷). راس می‌گوید: "یک واحد ویژه وجود داره. **صفرکی**. مبنای کار تمایل شخص به انتقالی خاص به مرحلهٔ بعدیه" ولی جف گفتهٔ او را بازطراحی می‌کند: "به عبارت ساده‌تر کمکت می‌کند که بمیری" (دلیلو۱۰۷). موارد بالا نشان می‌دهد که کردارهای کلامی‌طنزآمیز و کنایه‌ای جف در چارچوب راهبرد اوج وفرود صورت می‌گیرد. به عبارت دیگر، بعد از هر اوج و جدیتی در کلام طرفداران تلاقی، جف با به‌کارگیری زبان طنز و شوخ‌طبعی تبخترِ دست‌اندرکارانِ تلاقی را خنثی می‌کند. سیمپسون معتقد است که طنز سازوکار مبارزه و چالش است و مقولات و مفاهیم گفتمان جدی را بازگو و بازطراحی می‌کند، چون نوعی بازی قلمداد می‌شود(۲). علاوه بر بازطراحی گفتمان جدی، به‌کارگیری طنز به جف امکان می‌دهد تا مشروعیت و اقتدار اصل "پدر" و فضای انتزاعی آن را به چالش می‌کشد، چون کاربرد طنز فقط برای انتقاد از دیگران نیست بلکه به چالش کشیدن مشروعیت و اقتدار دیگران هم هست(Bell and Pomerantz 30). منشاء دیگر طنز عدم تناسب[1] است که در نتیجهٔ هم‌نشینی دو عنصر عجیب وغریب، غیرمنتظره‌یا نامناسب دریک بافت خاص شکل می‌گیرد(Ibid 23). رمان صفر کی اساساً برعدم تناسب بین تلاقی و نیویورک، زندگی ومرگ، تکنولوژی و زندگی استوار است. مثلاً وقتی راهبِ

1. incongruity

تلاقی در خصوص " امساک، کفّ نفس و سعادت تانترایی" حرف می‌زند جف می‌گوید به "لقمهٔ گوشت مانند تهِ چنگالم نگاه می‌کردم. این گوشت حیوان بود که می‌جویدم و قورتش می‌دادم"(دلیلو۸۵). جف در هنگام ترک تلاقی و عزیمتش به مقصد نیویورک تعبیر "بیابان" (دلیلو ۱۳۵) را در مورد تلاقی و صفرکی به کار می‌برد که گویای رویکرد شکاکانه و انتقادی اوست. همچنین او اصطلاح "نانوبوتها" را به سخره می‌گیرد و معتقد است که "کلمه‌ای کودکانه" (دلیلو۱۳۵) است. استفاده از تعابیری مانند "بیابان" و "نانوبوتها" ذیل کارکرد اندیشمندانه و فکری[1] طنز قرار می‌گیرد که مطابق طبقه‌بندی زیف نشان‌دهندهٔ پوچی و معناباختگی[2]، بازی واژگانی، بازی زبانی است(۲۲۵). در پایان باید گفت که کارکردهای اصلی طنز در رمان صفرکی عبارتند از تولید فضای زیسته، نقد زیست‌فن‌آوری، و تمسخر هرگونه کوششی برای رفع ناسازهٔ بنیادین زندگی‌یعنی زندگی بدون مرگ.

توصیف :کردار تولید فضا

یکی ازکنش‌های جف در رمان صفرکی(۲۰۱٦) کنش تخیّل، توصیف و نام‌گذاری افراد، اشیاء و فضاها است. جیاسینگهام معتقد است که توصیفِ مکانْ یکی از شیوه‌های بازنمایی فضا است(۷-۱۸۸٦) و بازنمایی فضا کوششی است برای اعمال قدرت در مناسبات قدرت. هلن تامس هم معتقد است که انسان از راهِ "توصیف معطوف به دانش در صدد کسب مالکیت و کنترل است. توصیف در مقام ضبط و ثبت نوعی ابداع محسوب می‌شود، وکنشی است که مستقیماً با واقعیت زیسته سر وکار دارد"(۱٤۰). جف می‌گوید "حالا من آنجا بودم، در محفظه‌ای بی‌درز و روزن، و برای دیگران اسم می‌گذاشتم، و در ذهنم برای آن‌ها پیشینه و ملیّت می‌ساختم" (دلیلو۷۲). جف از راهِ توصیف و تعریف افراد، اشیاء و فضاهای پیرامون خود به بازنمایی فضا پرداخته و بدین‌وسیله فضاهای بازنمایی خود را تولید می‌کند و به مقابله با فضای انتزاعی تلاقی برمی‌خیزد. وقتی‌یکی از مردان تلاقی در مورد "تنظیم" آینده حرف می‌زند، جف می‌گوید: "در ذهنم آن مرد را در خانه تصوّر کردم، رئیس خانواده در رأس میز، شام خانوادگی. اتاقی با مبل و اثاثیهٔ زیاد در فیلمی‌قدیمی" و برایش اسمی‌انتخاب می‌کند: "...اسم سابو[3].... با بدن

1. The intellectual
2. Absurdity
3. Szabo

خپل و قلمبه‌اش جور درمی‌آمد". جف "میکلوش سابو" را "پروفسورِ تاریخِ شرق" با "کت‌وشلوار و جلیقه در ذهن" و "مردی از دهۀ ۳۰، فیلسوفی مشهور با ارتباطی عاشقانه و نامشروع با زنی به اسم ماگدا" (دلیلو٦٦و٦٨) تجسّم می‌کند. جف دو تن از مسئولان تلاقی را "دوقلوهای استنمارک...یان و لارس[1]،یا نیلس و اسون"[2] (دلیلو۷۱) می‌نامد. جف می‌خواهد برای "آن زنِ روسری‌پوش" هم اسمی‌انتخاب کند، چون آن زن بدون اسم وجودی "عینی و واقعی" نخواهد داشت. جف ابتدا اسم "آرخونا"[3]، و سپس "آریانا"[4] را بر او می‌گذارد(دلیلو۷۲). همچنین، جف در اولین دیدارش با راهبِ تلاقی و شنیدن سخنان او می‌کوشد تا "ریشه و تبارش "(دلیلو٤٢) را بشناسد. تمرکز جف بر تعریف و توصیف افراد موجب می‌شود تا وی به جزئیات و تفاوت‌ها توجه کند و آن‌ها را برجسته سازد و به تقابل با فضای انتزاعی تلاقی بپردازد چون همان‌طور که لوفور می‌نویسد فضای انتزاعی سعی می‌کند تا تمایزات طبقاتی، اجتماعی، جنسیتی، قومیتی، جنسی، و سن را از بین ببرد(Production 49, 52&386).

فضای نیویورک: زندگی روزمره و گردش خیابانی

جف در مکان‌های متفاوت به شیوه‌های متفاوت به تولید فضا می‌پردازد. مثلاً در تلاقی از راهِ طنز، تغییرگونۀ زبانی و کنش توصیف به تولید فضای زیسته در مقابل فضای انتزاعی می‌پردازد، ولی در نیویورک برای تولید فضاهای بازنمایی از فعالیت‌های روزمره بهره می‌گیرد. به دلیل خستگی از فضای تلاقی، جف در میان انسان‌های منجمدشدۀ درون غلاف‌های واحد **صفرکی** مشتاق بازگشت به نیویورک است: "تن‌ها خواست نیروبخش باقی‌مانده برای من...، امید به بازگشت [به] پیاده‌روها، خیابان‌ها، چراغ سبز، چراغ قرمز، ثانیه‌های شمارش‌شده برای زنده رسیدن به آن سوی خیابان"(دلیلو١٤١) است. بر خلاف تلاقی، روزها در نیویورک "برای خودشان اسم و رقم دارند، تسلسلی قابل تشخیص،...آسانسورها به جای آنکه‌یک‌وری حرکت کنند و به طرفین بروند به شکل عادی بالا و پایین می‌روند.... تاکسی‌ها زردند، کامیون‌های آتش‌نشانی قرمز و دوچرخه‌ها اکثراً آبی. می‌توانم برگردم به حال و روز اول خودم،"(دلیلو١٥٩). در اندیشۀ لوفور زندگی روزمره حقیقتی انتزاعی نیست بلکه 'زندگی واقعی' و زندگی

1. Jan and Lars
2. Nils and Sven
3. Arjuna
3. Arjhana

'اکنونی و این جایی' است(Lefebvre, Everyday Life 21). جف نمی‌تواند در تلاقی معنا و مفهومی‌پیدا کند چون در آن‌ها "حفره‌یا نقطه‌ای تهی هست". او از خودش می‌پرسد آیا "هنوزیادم هست که کجا زندگی می‌کنم؟" (دلیلو۱۳٦). شاید گفتهٔ جاوریس در رابطه با نیروهای نامرئی که تیرگی فضای‌یأس‌آور شهر سرمایه‌داری متأخر را شکل می‌بخشند و به شخصیت اجازه نمی‌دهند در فضای مجازی شهر موقعیت خود را تعیین کند(٦۳) در مورد جف هم صادق باشد. مادر جف در توصیف پسرش می‌گوید: "پسرِ سرزنده. مرد بی‌شکل."(دلیلو۵۸). این تعبیر می‌تواند استعاره‌ای برای تقابل بین فضای تلاقی و نیویورک باشد،یعنی، تقابل شور زندگی روزمره در نیویورک با سطوح شماره‌دار، منقسم به واحدها و بخش‌ها، درهای فراوان و پنجره‌های کم در سایت تلاقی. برخلاف تلاقی که شکل دارد ولی سرزنده نیست، زندگی در نیویورک سرزنده اما فاقد شکل است.

کردار عشق و تولید فضا

بین جف و "اِما برسلو"[1] مشاور مدرسهٔ کودکان استثنایی در نیویورک روابط عاشقانه شکل می‌گیرد. به زعم لوفور دوستی، عشق، نیاز به ارتباط با دیگران و بازی در زندگی روزمره روابطی هستند که در مجموع انسان کامل[2] را می‌سازند–یک کل که شکل و فرم خود را مدیون این روابط است(Lefebvre, CritiqueI 97). هر دو بدون "مقصد مشخص" در "خیابانهایی لبریز از حس بی‌قیدی و رهاشدگی[نیویورک] به حال خود،"(دلیلو ۱۷۰) پرسه می‌زنند و لذات بدنی را پاس می‌دارند، و همان‌گونه که لوفور می‌نویسد بدن با تعیین جهت، مسیر، گردش، و اشارات فضا را تولید می‌کند (Pro-duction 170). هم‌چنین قدم‌زدن در شهر به مثابهٔیک ضد متن عمل می‌کند و چیزهای اضافی و دیگری را در نظم تحمیلی شهر جای می‌دهد (De Certeau107). به قول‌هایمور کردارهای زندگی (مانند شیوه‌های عشق‌ورزی، پخت غذا، سکنی‌گزینی و غیره) فقط "انتخاب‌های مصرف‌کننده" نیستند بلکه واکنش‌های جسمی–بدنی و اخلاقی به دنیایی هستند که از ما خواسته‌هایی دارند"(Ordinary lives 12).

حس‌ها و لذات بدنی در فضای نیویورک

1. Emma Breslow
2. Total Man

در فضای انتزاعیِ تلاقی "هیچ زندگی‌ای برای فکریا تصورکردن وجود" ندارد(دلیلو۲۳۷). در چنین فضاییِ بدن به تصاویر و ایماژ(Production 355)، و حجم به سطح (ibid 308&313) تقلیل می‌یابد. بدن چنان اهمیّتی برای لوفور دارد که معتقد است که هر پروژهٔ انقلابی آرمان‌گرایانه‌یا واقع‌گرایانه باید بازپس‌گیری بدن و فضا را در دستور کار خود قرار دهد (ibid166-7). جف هم به فعالیت‌های بدنی و کارهای روزمره می‌اندیشد: "حس راه رفتن و حرف زدن زیر آسمان، حس مالیدن محلول ضدآفتاب...تماشای پیرشدنمان در آینهٔ حمام، کنار توالتی که در آن مدفوعمان را دفع می‌کنیم و زیر دوشی که زیرش تطهیر می‌کنیم"(دلیلو۲۲۹). لوفور در کتاب *جامعه‌شناسی مارکس* از بازگشت به حس‌ها و توجه به فعالیت‌های عملی–حسی سخن به میان می‌آورد (۳۸). بازگشت به حس‌هایعنی بازگشت به تجربه، چون انسان معاصر به طور فزاینده و زیر تأثیر عقل‌گرایی و معرفت ابزاری که لازمهٔ رشد فرهنگ کالا است از خود بیگانه شده است(Fraser 90). اگر مردم بتوانند به جای تصور فضا وتأمل در آن، فضا را به امری زیسته تبدیل کنند(Production 362)،آن گاه شهر از کالا به کار هنری تبدیل می‌شود(Lefebvre,The Right to 173). در تکرار زندگی روزمره، آیین‌ها، مراسم، جشن‌ها، قواعد و قوانین همیشه امری تازه و غیرقابل‌پیش‌بینی اتفاق می‌افتد و تفاوت ایجاد می‌کند(Lefebvre,Rhythmanalysis 6). جف در "مرکز شهر" با پسربچه‌ای روبرو می‌شود که با "چشم‌اندازی واضح رو به غرب" به "خورشید فروزان اشاره و ناله" می‌کند. در همان اثنا پدرش را هم در رؤیایی می‌بیند که می‌گوید"همه می‌خواهندکلید پایان دنیا دست خودشان باشد"(دلیلو۲۵۶). جف از هم‌زمانی این دو رخداد تعجب می‌کند و می‌پرسد آیا بچه از تلاشِ همه برای کنترل پایان دنیا واقف است که چنین ضجه و ناله می‌کند؟ زبان رمان درسطرهای پایانی صبغهٔ رمانتیک و تغزلی پیدا می‌کند و به نظر جف پسرک در "نزدیکی صمیمانهٔ زمین و خورشید ناب‌ترین بهت و حیرت را تجربه می‌کند". شهود بچه نمون‌های از تجربهٔ عمیق و شدید در زندگی روزمره است که شامل حس‌های قوی تنفر، شوک، لذت و نشاط و غیره می‌شود، که اگرچه زودگذرند، ولی نوید امکان زندگی روزمرهٔ متفاوتی را می‌دهند(115Harvey). جفری دیگر "به نورآسمان نیازی" ندارد چون "فریادهای حیرت و شگفتی پسرک برایش کافی"(دلیلو۲۵۶) است. ضجه و نالهٔ بچه مصداق امر تراژیک لوفور است که چیزی نیست جز از خودبیگانگی انسان نسبت به خویشتن خویش(271 Dialectical). تجربهٔ رمانتیک و شهودی جف نیزیادآور نئورمانتیسیم نهفته در اندیشهٔ

لوفور است که جامعهٔ معاصر به حوزه‌های متعدد و پراکنده مانند مسکن، اوقات فراغت، ورزش،گردشگری و غیره تجزیه شده است(Production 91) و حاصل این تجزیه و جدایی سردرگمی‌فکری است(Lefebvre,Introduction to 377) . لوفور معتقد است که باید هنر با زندگی روزمره مردم ترکیب شود تا آنان توانایی مهار زندگی خود را به دست آورند(Ibid 109).

رمان به مثابهٔ فضای بازنمایی و نقد فن‌آوری

به باور ریچاردسون فیلم‌ها و رمان‌ها تجربهٔ فضاهای سه‌گانهٔ زیسته، درک‌شده و تصوّرشده را تولید می‌کنند(۲۱). وینکل هم فیلم‌ها و رمان‌ها را به مثابهٔ تولید فضاهای بازنمایی می‌داند چون هنرمندان فضای درک‌شدهٔ پیرامون خود را تفسیر نموده و در برابر بازنمایی‌های رسمی‌مقامات و برنامه‌ریزان فضا موضع می‌گیرند و با تولید فضاهای جدید واکنش نشان می‌دهند(۱۱). دلیلو با نگارش رمان صفرکی به دنبال تولید فضاهای بازنمایی است تا بتواند در مقابل بازنمایی‌های فضای فن‌آوری در جامعهٔ معاصر واکنش نشان دهد. علم و فن‌آوری به عنوان دو فضای ذهنی در دنیای معاصر در قالب دانش و رمزگان دست به بازنمایی پراکتیس بدن و زندگی می‌زنند و مدعی‌اند که می‌توانند انسان را نامیرا کنند، همان چیزی که مارک ورنان آن را "خداوارگی انسان"(۵) می‌نامد. در جامعهٔ معاصر امروز انسان تلاش می‌کند تا از طریق تکنولوژی به نامیرایی دست‌یابد. بودریار می‌نویسد که "این میل وسواسی به نامیرایی، به نامیرایی قطعی، بر محوریک دیوانگی عجیب می‌گردد" چون "تا ته امکانات رفتن اشتباه مطلق است و رسیدن به نامیرایی،...یعنی حذف مرگ به منزلهٔ افق زندگی‌بخش. اگر می‌خواهی زندگی کنی، نباید تا ته امکاناتت بروی" (۴۵۷-۸). دلیلو در پی انکار فن‌آوری نیست اما معتقد است که اگرچه پیشرفت‌های علمی‌و فن‌آورانه وعدهٔ "یقین می‌دهند، ولی‌یقین منجر به اضطراب و نگرانی می‌شود چون، در نهایت،یقین چیزی نیست جز انکار و نپذیرفتن". ورنان معتقد است که شاید با فن‌آوری "سالم‌تر زندگی کنیم، اما نه خوشبخت‌تر؛ مجلّل‌تر زندگی کنیم ولی نه هدفمندتر و معنادار؛ با علم و دانشِ بیشتری زندگی کنیم، ولی نه خردمندانه‌تر و حکیمانه‌تر" (Vernon 187). لوفور هم امیدوار است که دیالکتیک فضای مخالف بتوانند فضای "متفاوت" را تولید کرده تا تمام گرایش‌ها و جریانات فضای انتزاعی ساقط شوند(Urban 52). به نظر می‌رسدیکی از دغدغه‌های اصلی لوفور در هر

دوکتاب *تولید فضا* و *انقلاب شهری* تولید فضای اجتماعی عاری از خودبیگانگی است، و اینکه فضای اجتماعی فضایی "ناتمام" برای "امر ممکن"(Lefebvre, Right To ١٥٦) است. هم بچه و هم جفری از کویر ملالِ آرمان‌شهر فن‌آورانه در تلاقی و غرب ضجه و ناله می‌کنند. فضای انتزاعی تلاقی "فضاهای احساس"[١] (Richardson21) را سرکوب می‌کند. البته به دلیل آسیب‌پذیری، گشودگی و پایان‌پذیری ذاتی بدن افراد امکان کنترل بدن وجود ندارد(Lemke 91).

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از سه‌گانه‌های فضایی لوفور به مطالعهٔ ماهیت فضا و شیوهٔ تولید آن در رمان صفرکی(٢٠١٦) پرداخت. خوانش لوفوری نشان داد که رمان بر تقابل بین فضای انتزاعی تلاقی و فضای انضمامی‌متفاوت نیویورک تأکید می‌کند. فضای تلاقی فضای آرمان‌شهر فن‌آورانهٔ مبتنی بر شهر برنامه‌ریزی شده، آرمان‌شهر و فضای انتزاعی است. فضای انتزاعیْ بازنمایی‌های فضا را که فضای دانش، علوم، دانشمندان و برنامه‌ریزان است بر فضای اجتماعی تحمیل می‌کند. البته تلاقی دارای پراکتیس‌های فضایی روزمره‌یعنی ساختمان‌ها، اتاق‌ها، درها، راهروها و مسیرهای حرکت و سرمایه‌داری هم است. در تلاقی فضای زیسته به دلیل غلبهٔ گفتمان‌ها، ایده‌ها و تصورات مغلوب است. در نتیجه، نشانه‌های حیات شهری در آن به چشم نمی‌خورد. در سطح خردتر روایت، بازنمایی‌های فضا و پراکتیس‌های فضایی در تلاقی به گونه‌ای صورت‌بندی شده‌اند تا راوی داستان کنش‌پذیر شود ولی مقاومت می‌کند و به دفاع می‌پردازد. سازوکار دفاعی او طنز اندیشمندانه است که دارای وجوه پنهان و آشکار است. وجه پنهان آن راهبرد اوج و فرود است و وجه آشکارآن شامل کردارهای تولید فضا از قبیل طنز، تخیل، توصیف(شگردهای روایتی و ادبی)و گونهٔ زبانی متغیر است. این کردارها موجب تولید فضاهای بازنماییِ متفاوت از فضای انتزاعی می‌شوند. در فضای نیویورک هم اگرچه فضای انتزاعی غالب است اما شخصیت اصلی داستان با تمسک به عناصر حیات شهری و فعالیت‌های زندگی روزمره تلاش می‌کند شهر را به هنر تبدیل کند. با برقراری رابطهٔ عاطفی، پرسه‌زنی در خیابان، فعالیت‌های حرکتی–حسی

---

١. اصطلاح "فضاهای احساس" تأکیدی است بر حضور ملموس واقعیت فیزیکی این فضاها در تولیدات فرهنگی فارغ ازاین که ما بتوانیم آن‌ها را درک‌یا تصور کنیم.

و لذات بدنی(مانند دست کشیدن به کیف پول و زیپ شلوار و غیره)، حواسِ کرخت شدهٔ خود را بازسازی کند و شهرها، ساختمان‌ها، اشیاء، مناظر و روابط را مستقیماً لمس کند. رمان صفرکی هم‌چون فضای بازنمایی درصدد است امکان زندگی دیونوسی‌تر، بیانگرانه‌تر، تخیّلی‌تر و شوخ طبعانهٔ اجتماعی‌تری را در فضای انتزاعی مطرح سازد. اصالت و نوآوری این پژوهش درآنست که در پرتو مفاهیم و مقولات سه‌گانهٔ لوفور می‌توان برخی از شگردهای ادبی را بازتعریف وآن‌ها را به مثابهٔ کردارهای تولید فضا تلقی نمود که دارای کارکردهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در جامعه باشند.

منابع

– بودریار، ژان. "چگونه می‌توانی از روی سایه‌ات بپری وقتی دیگر سایه‌ای نداری؟" فصلنامه ارغنون، بهار وتابستان ۱۳۸٤، ۲٦و۲۷. مترجم، افشین جهاندیده. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. ٤٥۷–٤٦٦.

– جوان،جعفر؛ سعید دلیل ؛ محمد سلمانی مقدم، "دیالکتیک فضا از منظر لوفور" *مطالعات جغرافیایی مناطق* خشک. سال سوم، شماره دوازدهم ۱۳۹۲ تابستان، ۱–۱۷

– دلیلو، دان. صفرکی(۲۰۱٦). مترجم سهیل سمی. تهران: چترنگ، ۱۳۹٦.

– شیعه، اسماعیل، مصطفی بهزادفر و احمدعلی نامداریان. "تدوین چارچوب نظری منظر شهری به کمک نظریه تولید فضا و نیروهای مؤثر بر منظر شهری" فصلنامه مطالعات شهری، ۲٤ ، ۱۳۹٦.

– طاهری ،زهرا ."خانه پدری و " پسافضا "در خانه شن و مه" نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره چهاردهم، شماره ۱۹ ،پاییز و زمستان (۱۳۹٦)، ۲۳۳–۲۵۷.

– کریمیان، فرزانه، "فضا وکارکرد تخیل در اثر ژان ژیونو: شاه سرگرمی‌ندارد" مجله نقد زبان و ادبیات خارجی، دوره دوم، شمارهٔ ۳، پاییز و زمستان، (۱۳۸۸)، ۸۷–۱۰۳

– **Bell**, Nancy and Anne Pomerantz. *Humor in the Classroom: A Guide for Language Teachers and Educational Researchers*, New York: Routledge, 2016.

– **Borden**, Iain, et al. eds. "Things, Flows, Filters, Tactics" in *Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000.

––––––––. "Another Pavement, Another Beach: Skateboarding and the Performative Critique of Architecture" *Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*. eds. Borden, Iain et al. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000. 180-199.

– **De Certeau**, Michel, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley: University of California Press, 1984.

– **Fraser**, Benjamin. *Toward An Urban Cultural Studies: Henri Lefebvre and the*

Humanities. New York &London: Palgrave Macmillan, 2015.

– **Harvey**, David. "Afterword" The Production of Space, ed., Henri Lefebvre, trans. Donald Nicholson–Smith, Oxford: Blackwell, 1991. 425–434.

– **Highmore**, Ben. *Everyday Life and Cultural Theory: An Introduction*. London and New York: Routledge, *2002.*

———. *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*. London: Routledge, 2011.

– **Jeyasingham**, Dharman. "The production of space in children's social work: Insights from Henri Lefebvre's spatial dialectics." *British Journal of Social Work* 44.7 (2013): 1879-1894.

– **Jarvis**, Brian. *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. New York: St. Martin's, 1998.

– **Lemke**, Thomas. Biopolitics: An Advanced Introduction. Trans. Eric Frederick Trump. New York: New York University. 2011.

– **Lefebvre**, Henri. *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

———.*Everyday Life in the Modern World* [1968], translated by Sacha Rabinovitch, New Brunswick: Transaction Publishers, 1984.

———. *The Urban Revolution*. Trans. Robert Bononno. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

———. *Dialectical Materialism*, John Sturrock (Trans.), The University of Minnesota Press, 2009.

---------.*Rhythmanalysis: Space, time and everyday life*. Trans. S. Elden and G. Moore. London: Continuum, 2004.

——— *The Sociology of Marx*, trans. Norbert Guterman. New York: Columbia University Press, 1982.

----------"Towards a New Romanticism?" in Introduction to Modernity: Twelve Preludes,

September 1959–May 1961, trans. John Moore, London: Verso, 1995.

---------"*The Right to the City*". In *Writings on Cities*. eds. and trans., E. Kofman and E. Lebas, Oxford: Blackwell. 1996.

– **Madanipour**, Ali. *Designing the City Of Reason: Foundations and Frameworks*. New York and Oxon: Routledge, 2007.

– **McCreery**, Sandy."The Claremont Road Situation" *Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*. Borden, Iain, et al. eds. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000.

– **Richardson**, Nathan. *Constructing Spain: The Re-imagination of Space and Place in Fiction and Film, 1953-2003*. Lewsburg: Bucknell University Press, 2011.

– **Simpson**, Paul. *On the Discourse of Satire: Towards a Stylistic Model of Satirical Humour*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company,2003.

– **Soja**, E. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Oxford: Blackwell, 1996

– **Thomas**, Helen. " Stories of Plain Territory: The Maidan, Calcutta" *Unknown City: Contesting Architecture and Social Space*. eds. Borden, Iain, et al. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2000. 138-160.

– **Urry**, John. "Sociology of Time and Space", *The Blackwell Companion to Social Theory*. ed. Brayn S. Turner. Oxford: Blackwell Publishing, 1997.369-396.

– **Vernon**, Mark. *Science, Religion, and Meaning of Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

– **Winkel**, Adam Lee. "Zones of Influence: The Production of Madrid in Early Franco Spain." Diss., Columbia University, 2014.

Zieleniec, Andy. "The Hermeneutics of the Urban Spatial Sociologies of Simmel, Benjamin and Lefebvre"*Place, Space and Hermeneutics.* B.B. Janz ed.,Springer, 2017.

– **Ziv**, A. "Humor's role in married life". *Humor: The International Journal of Humor Research*, 1 (3), 223–229. 1988.