Literary Theory and Criticism
Year 9, Vol. 1, No. 18
Spring & Summer 2024
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2024.27223.2569
Received: 15/04/2024
Accepted: 04/09/2024

A Postmodern Literary Discourse Analysis of MohammadReza Safdari's "The Two Quails": A Lyotardian Reading

Reza Rezaei[1]*
Hossein Bagheri[2]

Abstract

The present article explores the manifestations and interactions of Postmodern discourse in MohammadReza Safdari's "The Two Quails." It endeavours to realise how a text can challenge the rules of representation and suggest new horizons of representation. Adopting a qualitative approach, informed by Jean-François Lyotard's conceptualisation of the event, the postmodern sublime, and the issue of identity, the present study investigates "The Two Quails." The results of this study show that by distorting the narrative line, Safdari creates a sense of suspension, which challenges the reader's expectations. By disobeying the rules and regulations of discourse and modern story-telling, Safdari showcases new methods of representation. His narrative explores a chaotic world in which any meaningful systematic unity is untenable and flexible. This uncertainty is echoed by the content and the form as well.

Keywords: Postmodernism, The Two Quails, Safdari, Lyotard, Grand Narrative

Extended Abstract

1. Introduction

Informed by the change in nature and position of knowledge in contemporary society, Jean-François Lyotard argues that those grand narratives which systematise knowledge and aim to functionally lead to a specified goal are obsolete in the postmodern world (Lyotard, 1401 [2022]: 16). As the grand narratives crumble, so does the subject's identity. People's exposure to paradoxical regulations dismantles their societal bond.

*1. Assistant Professor in Persian Language and Literature, Yasouj University, Yasuj, Iran. **(Corresponding Author: reza.rezaei1@yu.ac.ir)**
2. Ph. D. Student in Persian Language and Literature, Yasouj University, Yasuj, Iran. (hossein.ba62@gmail.com)

The literature review surrounding MohammadReza Safdari's oeuvre proves their potential for different readings, though most readings concern language and narratology.

Informed by Lyotard's theories, this study explores "The Two Quails." It aims to improve the reader's understanding of contemporary Persian story-telling. The present article endeavours to answer the following questions: What elements in the story go beyond the criteria of traditional contemporary story-telling? And what are the manifestations of Lyotardian postmodern discourse in the story?

2. Methodology

Adopting a descriptive-analytical approach and postmodern discourse analysis, this study explores MohammadReza Safdari's "The Two Quails." In this respect, after an overview of the story, the study interactively investigates the manifestations of Lyotardian notions, such as the event, the postmodern sublime, and the issue of identity in the story.

3. Theoretical Framework

Postmodern reading, according to Lyotard, focuses on micro-narratives and language games to emphasise the hidden cracks in societal bonds. Postmodern art acknowledges the sublime as a force capable of dismantling and re-creating familiar artistic structures and narrating methods. One can argue that postmodern art challenges representationality. It is an approach in which the subject has a scattered and unrecognisable identity (Bauman, 1396 [2017]: 248).

Postmodernism, according to Lyotard, correlates with a foundational disbelief in grand narratives. He posits that the criterion upon which this structure used to stand is no longer valid. Grand narratives, in his view, limit and reduce the so-called language games. When a grand narrative is broken, language starts to play, and the world expands (Lyotard, 1984: 18).

4. Discussion and Analysis

In "The Two Quails," we do not observe a clear plotline. Although we sense that something has happened, we are unable to exactly pinpoint the event. In this respect, the event resists representation. According to Lyotard, an event is a moment in the narrative when something happens. It requires the reaction of the reader, which is unpredictable; in other words, the point of departure in the story is an event cloaked for the reader and the narrator.

In his "The Two Quails," Safdari refrains from representing the outside world; instead, he creates a parallel universe, which confuses the reader. Throughout

the narrative, the main character, who used to conform to the outside world, starts to lose his identity. He goes from Abehoom to Behoom and, eventually, to Hoom, which is a representation of a plant.

Employing language and sentence conflicts, Safdari creates a suspension between imagination and reason, which clouds any visible unity among complex emotions. Imagination and reason both silence the other and merge in one another in the process. In the end, as the world and the character dismantle, so does language structure.

5. Conclusion

The results of this study show that by distorting the narrative, Safdari creates a sense of suspension, which challenges the reader's expectations. His text resists the traditional rules and regulations of modern storytelling and replaces them with new methods of representation. Safdari's narrative explores a chaotic world in which any meaningful systematic unity is untenable and flexible. This uncertainty is echoed by the content and the form as well.

By problematising the rules of representation, Safdari adopts an approach which refuses division or reduction to composing parts. The reader remains in constant confusion. As the narrative unfolds, the main character starts to lose his original identity which, in turn, nullifies the first impression. The suspension created between imagination and reason clouds any visible unity among complex emotions. Imagination and reason both silence each other and merge in one another in the process. In the end, as the world and the character dismantle, so does language structure.

Bibliography

Bauman, Z. 1396 [2017]. *Esharat-ha-e Postmodernite*. Hassan, C (trans.). Tehran: Qoqnoos. [*Intimations of Postmodernity*] [In Persian].

Cahoon, L. 1401 [2022]. *Az Modernism ta Postmodernism*. Abdolkarim, R (trans.). Tehran: Ney. [*From Modernism to Postmodernism: An Anthology*] [In Persian].

JafariNezhad, M and Moosa, S. 1395 [2016]. "Postmodernism dar Jame-eh-Shenasi-e Adabiyat ba Ta'kid bar Afkar-e Jean Francois Lyotard." *Konferans-e Bein-al-melali-e No-avari va Tahqiq dar Oloum-e Ensani va Motale'at-e Farhangi-e Ejtemaei*. Coi: ADCONF01-066. [In Persian].

Lyotard, J. F. 1380 [2001]. *Vaziyat-e Postmodern: Gozareshi Darbareh-e Danesh*. HoseinAli, Z (trans.). Tehran: Ga'm-e No. [*La Condition Postmoderne*] [In Persian].

Lyotard, J. F. 1399 [2020]. *Na-Ensani: Ta'molat-I dar Bab-e Falsafeh-e Zaman*. MohammadAli, J (trans.). Roozbeh, S (ed.). Tehran: Mola. [*The Inhuman*] [In Persian].

Lyotard, J. F. 1401 [2022]. *Ta'rif-e Pasamodern*. Katayoon, Sh (trans.). Tehran: Aban. [*Postmodern Explained*] [In Persian].

Malpas, S. 1389 [2010]. *Jean Francois Lyotard*. Qamar-al-Din, B (trans.). Tehran: Ney. [In Persian].

Moosavi, R. et al. 1401 [2022]. "Keshmakesh-e Realism-e Dastani va Tarikh dar Roman-e *Yek Parvandeh-e Kohneh* Reza Joulaei ba Tekyeh bar Ara-e Lyotard." *Faslnameh-e Elmi-e Adabiyat-e Parsi-e Mo'aser*. Year, 12. No, 2. 255-277. Doi:10.30465/copl.2022.40162.3716. [In Persian].

Noozari, H and Hamed, A. 1391 [2012]. "Barrasi-e Rabeteh-e Tajrobeh-e Amr-e Vala-e Honari, Takh'alof va Neshaneh-e Tarikhi dar Andisheh-ha-e Lyotard." *Faslnameh-e Takhassosi-e Oloum-e Siyasi*. No, 18. 95-134. [In Persian].

Safdari, M. 1401 [2022]. *Tileh-e Abi*. Tehran: Zaryab. [In Persian].

How to cite:

Rezaei, R., Bagheri, H. 2024. "A Postmodern Literary Discourse Analysis of MohammadReza Safdari's "The Two Quails": A Lyotardian Reading", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 18(1): 125-149. DOI:10.22124/naqd.2024.27223.2569

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2024.27223.2569

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۴
صفحات ۱۲۵-۱۴۹

سال (دوره) نهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۳، شماره پیاپی ۱۸
مقاله پژوهشی

واکاوی عناصر گفتمان ادبی پست‌مدرن با تکیه بر انگاره‌های ژان فرانسوا لیوتار: (تحلیل داستان دو بلدرچین از محمدرضا صفدری)

رضا رضایی[1*] حسین باقری[2]

چکیده

پژوهش حاضر به تحلیل نمودها و تعاملات گفتمان پست‌مدرنیسم در داستان دو بلدرچین نوشتهٔ محمدرضا صفدری پرداخته است. مسئلهٔ اصلی پژوهش پیش‌رِو، تحلیل و واکاوی این پرسش است که چگونه یک متن می‌تواند قواعد متعین بازنمایی را به چالش بکشد و جلوه‌های نوین بازنمود را پیشنهاد دهد. در این تحقیق به شیوهٔ تحلیل محتوای کیفی برپایهٔ اسناد، و با تکیه بر انگاره‌های برجستهٔ لیوتار مانند: رویداد، امر والای پسامدرنیستی، ترافع و ستیز جملات و مسئلهٔ هویت، داستان دو بلدرچین موردمطالعه قرار گرفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد صفدری، با برهم‌زدن بسط خطی و جهت روایت، پیش‌فرض‌های خواننده را در دست‌یابی به ماجرا به چالش کشیده و پیوسته در حس سردرگمی غوطه‌ور می‌گذارد. متن صفدری در این داستان، خصلت رویداد داشته که همچنان‌که از داوری بر مبنای اصول شناخته‌شدهٔ ژانر گفتمانی و قواعد داستانی مدرن سر باز می‌زند، شگردها و شکل‌های بازنمایی نوینی پیشنهاد می‌دهد. روایت صفدری نشان‌دهندهٔ وضعیت جهانی پرآشوب است که هرگونه پیوستگی ساختاری و انسجام معنایی در آن با تردید همراه است. این نامشخص بودن و عدم قطعیت نه تنها در محتوا قابل درک است بلکه در وجوه صوری و فرمی بیان و زبان نیز نمود آشکار دارد.

واژگان کلیدی: پست‌مدرنیسم، دو بلدرچین، صفدری، لیوتار، کلان‌روایت

۱. استادیار زبان‌شناسی گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران. (نویسندهٔ مسئول) * reza.rezaei1@yu.ac.ir
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران hossein.ba62@gmail.com

۱- مقدمه

موضع‌گیری فلسفی پست‌مدرنیسم بر این اساس استوار که عصر جدید در حال تجربه کردن نوعی بحران خرد است؛ بدین معنی که پارادایم‌های موجود به ناتوانی خود در حل مشکلات انسان معاصر واقف شده‌اند. بنابراین، پست‌مدرنیسم به دنبال راه‌حل‌ها و مسیرهایی است که متضمن تقلیل‌گرایی، ذهن‌گرایی، و معطوف به ساختارهای قدرت نباشد (محمدپور، ۱۳۸۷: ۴۲).

ژان فرانسوا لیوتار[1] یکی از برجسته‌ترین متفکران انتقادی نیمهٔ دوم قرن بیستم که به‌سبب تحلیل‌هایش پیرامون پست‌مدرنیسم شهرت یافت؛ به‌گونه‌ای که نام لیوتار تداعی‌کنندهٔ اصطلاح «پست‌مدرن» و «بدگمانی به فراروایت‌ها[2]» است. باید اذعان کرد، لیوتار در وهلهٔ نخست فیلسوفی سیاسی است که به تحلیل شیوه‌هایی می‌پردازد که جوامع مختلف می‌کوشند زندگی شهروندان خود را سامان دهند و تحت کنترل درآورند. ازاین‌رو، تحلیل‌های وی از هنر و ادبیات و فرهنگ، همگی در جهت فهم این شاخصه‌اند. درواقع کانون توجه لیوتار قابلیت‌های سیاسی رادیکال هنر است؛ مباحث زیبایی‌شناسی که روش‌های جاافتادهٔ بازنمایی جهان را متزلزل می‌کند. از نگاه لیوتار، روایت‌ها تمامی صورت‌های گفتمانی را در بر می‌گیرد که جوامع ازطریق آن، موجودیت و هویت‌شان، تاریخ و آرمان‌هایشان را ابراز می‌کنند (ملپاس، ۱۳۸۹: ۳۳). لیوتار در «وضعیت پست‌مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش»: با بررسی نحوهٔ تغییر ماهیت و موقعیت دانش در جامعهٔ معاصر، استدلال می‌کند «آن دسته از کلان‌روایت‌هایی که برای سازمان‌دهی دانش، طبقه‌بندی فایدهٔ آنها برای بشریت و هدایت‌گری به‌سوی هدفی خاص به‌کار گرفته می‌شد، در دنیای پست‌مدرن قدرتشان را از دست داده‌اند» (لیوتار، ۱۴۰۱: ۱۶). با نابودی کلان‌روایت‌ها، دیگر هویت واحدی برای سوژه وجود ندارد. بر اثر مواجههٔ افراد با قواعد متضاد و متناقض، پیوند اجتماعی‌شان می‌گسلد. سوژهٔ اجتماعی در پراکندگی بازی‌های زبانی تحلیل می‌رود. ازسویی تردیدی نیست که پسامدرن جزئی از مدرن است. ولی باید پرسید در نگاه پسامدرنیستی هنرمند یا نویسنده از چه پیش‌فرض‌هایی فاصله می‌گیرد؟

با مطالعهٔ آرای لیوتار، می‌توان گفت نقد پست‌مدرنیستی درصدد است با تمرکز بر خرده‌روایت‌ها و آشکارسازی ناهمگونی بازی‌های زبانی، بر شکاف‌های نهفته در پیوندهای اجتماعی تأکید کند. از دید لیوتار، رسالت هنر، مقاومت دربرابر کلی‌سازی، با به‌کارگیری امر

1. Jean- Francois Lyotard (1925-1998)
2. Metanarrative

والای پست‌مدرنیستی است. هنر پست‌مدرن با گواهی دادن بر وجود امر غیرقابل‌بیان تحت عنوان امر والا، این مفهوم را به‌مثابه نیرویی که شیوه‌های روایت را در هم می‌شکند، و ساختارهای هنری مرسوم و قواعد آشنا را بر هم می‌زند، بازتعریف کرده است. می‌توان ادعا کرد، توانایی بالقوهٔ هنر و ادبیات پست‌مدرن در به چالش کشیدن باورهای مربوط به بازنمایی، خلاصه می‌شود؛ رویکردی که در آن «سوژه» وجودی ازهم‌پاشیده دارد که فاقد هرگونه هویتی است که تشخص یابد (باومن، ۱۳۹۶: ۲۴۸).

محمدرضا صفدری (متولد ۱۳۳۳، خورموج) جزءِ معدود داستان‌نویسان سال‌های پس از انقلاب است که خواندن داستان‌هایش ما را وامی‌دارد تا توقف کنیم و بیندیشیم، برگردیم و دانسته‌های‌مان را بازنگری کنیم (میرعابدینی، ۱۳۹۸). صفدری در ادبیات داستانی ما چهره‌ای بسیار مهم است و اگر آثار او را از ابتدا دنبال کنیم، درمی‌یابیم با نویسنده‌ای توانا سروکار داریم که جهانی خاص دارد و شاید همه نتوانند به آن راه بیابند. مجموعه‌داستان *تیلهٔ آبی* او را می‌توان گامی مهم و اساسی در خلق آثار ادبیات داستانی اصیل، ذهنی و پیشرو دانست. داستان‌های صفدری را به‌لحاظ روایت می‌توان به سه دسته تقسیم کرد. برخی آثار با روایتی ملموس برای مخاطب (مثل سیاسنبو)، برخی با روایتی پیچیده و دشوار برای استخراج (مثل پریون) و برخی ضدروایت (مثل درخت نخستین) هستند (امیری، ۱۳۷۸). داستان دو بلدرچین از سنخ دستهٔ سوم و ضدروایت است که مخاطب عام را در ارتباط با خود به دشواری می‌افکند. مجموعهٔ *تیلهٔ آبی* به‌طورکل و داستان دو بلدرچین را به‌طور مشخص می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای قابل‌اعتنا از داستان‌هایی برشمرد که در دنیای پست‌مدرنیستی با طرح پرسش‌هایی بی‌پاسخ و بدور از قطعیت پیش می‌روند.

در این مقاله تلاش کرده‌ایم با شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و رویکرد گفتمانی پست‌مدرن به تجزیه و تحلیل داستان دو بلدرچین اثر محمدرضا صفدری بپردازیم. این مقاله در نظر دارد با تکیه بر انگاره‌های لیوتار و مباحث وی پیرامون مدرن و پست‌مدرن، به واکاوی داستان دو بلدرچین صفدری بپردازد و از این رهگذر به درک مخاطب از تحول و تطور داستان‌نویسی معاصر فارسی یاری رساند. سؤالی که نگارندگان به آن توجه داشته این است که اساساً چه تغییری در جهان و فرم داستانی دو بلدرچین رخ داده که با مؤلفه‌های داستانی مدرن فاصله گرفته است؟ همچنین وجوه گفتمان پست‌مدرنیستی موردنظر لیوتار چگونه در داستان دو بلدرچین صفدری نمود یافته است؟

۱-۱- پیشینه پژوهش

پژوهش‌های صورت‌گرفته در ارتباط با موضوع تحقیق به دو بخش تقسیم شده‌اند: الف- مطالعهٔ آثار صفدری؛ ب- کاربست اندیشهٔ لیوتار در حوزهٔ ادبیات.

در مروری بر مطالعات پیرامون آثار صفدری می‌توان به این آثار اشاره کرد: امیری (۱۳۷۸) در مقالهٔ «ماجراها مرتب به عقب می‌افتند؛ نقدی بر *تیلهٔ آبی*» به بررسی عناصر داستانی و خمیرمایهٔ مجموعهٔ تیلهٔ آبی می‌پردازد و استدلال می‌کند در کلیت بافت ادبی داستان‌های *تیلهٔ آبی* انفجاری رخداده که به تمام ارکان قاعده‌مند داستانی سرایت کرده است. تمام رخدادها و رخنداده‌ها به شکلی پیش می‌روند که به نظر می‌رسد قرار نیست به آینده‌ای برسند. به باور او، این داستان‌ها چارچوب‌های داستانی و ملاک‌های پذیرفتهٔ خواندن را نیز در هم فرو ریخته است.

گودرزی (۱۳۷۸) در «نقدی بر مجموعه داستان *تیلهٔ آبی*» بیان داشته است: محمدرضا صفدری طوری در بازی‌های زبانی و فرمی غرق شده است که مجال ارتباط‌یافتن مخاطب با اثر را از میان برده است و در داستان‌های پایانی این مجموعه، ویژگی اجتماعی زبان به‌فراموشی سپرده شده است. گودرزی معتقد است در این داستان‌های یکسره استعاری، استعاره‌های شخصی راه بر استعاره‌های جمعی بسته‌اند.

برازجانی (۱۳۹۴) در «رمان پست‌مدرن و گذار از فراروایت‌ها» با نگاهی به رمان *من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم* اذعان داشته: صفدری تلاش دارد با فروپاشی عناصر داستانی خود، از روایت‌های کلان عبور کند. در این رمان نظام دلالت زبانی فروپاشیده است. به‌موجب این فروپاشی، معنای نهایی مدام به تعویق می‌افتد. نویسنده، متن را به سمت غریبگی و بیگانگی سوق داده و موضوعی را که در شرف تکوین است به تأخیر می‌اندازد.

حاجی‌پور (۱۴۰۰) در پژوهش «گذار به رئالیسم ذهنی: نگاهی به مجموعهٔ *تیلهٔ آبی*» با مطالعهٔ جهان داستان‌ها و جهان‌بینی صفدری، استدلال کرده که بنیان داستانی وی مبتنی بر رئالیسم بوده ولی مواجههٔ او با امور، گذاری از عین به ذهن و روندی از روایت تصویر تا تصور واقعیت است. حاجی‌پور، با اشاره به داستان «دو بلدرچین» تأکید می‌کند: صفدری در این داستان به جهان رئالیسم ذهنی وارد شده است؛ جهانی که در آن قرار نیست واقعه‌ای روایت شود، بلکه واقعیتی ساخته‌وپرداخته می‌شود تا روزی به وقوع برسد.

دسته دوم پژوهش‌ها به آرای لیوتار در مطالعات ادبی مربوط است. از جمله:

نوذری و عزیزیان (۱۳۹۱) در تحقیقی با عنوان «بررسی رابطهٔ تجربهٔ امر والای هنری، تخالف و نشانه تاریخی در اندیشه‌های ژان فرانسوا لیوتار» نقش‌آفرینی عوامل ناسازگار، عرصه‌های هنر، سیاست و زبان را موردبررسی قرار داده تا بخشی از روابط ناپیوسته و رویدادی موجود این عوامل را آشکار سازند. نوذری و عزیزیان استدلال می‌کنند رژیم‌های جمله‌ای و بازی‌های زبانی تناقض مدرنیته را پررنگ می‌کنند و ستیز جمله‌ها، کارایی کلان‌روایت‌ها را مختل می‌کند.

جعفری‌نژاد و سعادتی (۱۳۹۵) در پژوهش «پست‌مدرنیسم در جامعه‌شناسی ادبیات با تأکید بر افکار ژان فرانسوا لیوتار» اصول پست‌مدرنیسم را در شک‌گرایی به خرد و اندیشهٔ عقلانی انسان مدرن مربوط دانسته‌اند؛ جنبشی که متکی به نقد داعیه‌های حقیقت‌شناسانهٔ غیرقابل‌شک، ایمان راسخ به علم و شیوه‌های متافیزیکی استدلال، فقدان ارتباط بین رویکردها و حقیقت‌ها، و مبتنی بر کثرت‌گرایی اختلافی و نسبی‌گرایی فرهنگی فکری بوده است.

موسوی و دیگران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «کشمکش رئالیسم داستانی و تاریخ در رمان یک *پروندهٔ کهنه* نوشتهٔ رضا جولایی» با تکیه بر آرای لیوتار، به گفتمان قدرت، نسبت ایدئولوژی و تبیین دگرگونی‌های تاریخی از طریق رمان پرداخته‌اند. نویسندگان این مقاله، بر مبنای حوادث تاریخی و فضای رئالیسم، روابط صاحبان قدرت و افراد مطیع را صورت‌بندی کرده‌اند.
سیری در مطالعات صورت گرفته، نشان می‌دهد نوشته‌های صفدری ظرفیت خوانش از منظرهای مختلف را دارد، لیکن تاکنون بیشترین توجه معطوف به حوزهٔ زبان و روایت‌شناسی آثار وی بوده است. ازسویی آنچه در ارتباط با اندیشهٔ لیوتار به‌کار گرفته شده، اغلب رویکردی تاریخی داشته و مخرج مشترک‌شان توجه به کلان‌روایت در ارتباط با امر سیاسی و تحولات فرهنگی جوامع بوده است. از این منظر، پژوهش حاضر با پیوند انگاره‌های متعدد لیوتار در کنار یکدیگر، به‌دنبال کاربست این مفاهیم در نقد داستانی است.

۲- بحث نظری

۲-۱- چندوچون گفتمان پست‌مدرنیسم در دیدگاه لیوتار

گفتمان پست‌مدرنیستی به‌لحاظ فلسفی، ریشه در تردیدهای جهان‌شمول انسان معاصر دارد. مسائلی که معطوف به عقلانیت عصر روشنگری، قطعی و مسلم فرض می‌شدند با انگاره‌های پسامدرن به چالش کشیده شدند. باید تأکید کرد وقتی از پست‌مدرنیسم حرف به میان می‌آید با انبوهی از طرز تلقی و گفتمان‌های بنیادی مواجهیم که حتی برخی از آنها متناقض هستند

و شاید این ایده را به ذهن متبادر کنند که پست‌مدرنیسم یک نظام دلالت نامتعارف است (هوور، ۱۳۹۸:۱۲). پسامدرن از اینکه به صورت کلیتی یکپارچه نمایش داده شود، سر باز می‌زند. برهمین اساس به پاره‌ای از تعاریف و طرح‌های متفاوت پسامدرن نزد اندیشمندان این حوزه اشاره می‌شود: نوعی شکل‌بندی زیباشناسانه‌ی جدید (حسن)؛ نوعی وضعیت (لیوتار؛ هاروی)؛ نوعی فرهنگ (کانر)؛ نوعی امر مسلط فرهنگی (جیمسون)؛ مجموعه‌ای از جنبش‌های هنری که در آنها از شیوهٔ نقیضه‌وار بازنمایی خودآگاهانه (هاچن)؛ دستوری اخلاقی یا سیاسی (باومن)؛ دورهٔ پایان تاریخ (بودریار؛ فوکویاما؛ واتیمو)؛ افق جدیدی برای تجربهٔ فرهنگی، فلسفی و سیاسی (لاکلو)؛ نوعی توهم (ایگلتن)؛ نوعی شکل‌بندی سیاسی ارتجاعی (کالینیکاس)؛ اشتباهی نسبتا ناگوار (نوریس)» (ملپاس، ۱۳۸۸ :۱۴). در این بخش، به‌منظور دست‌یابی به چندوچون و چیستی پست‌مدرن، به پاره‌ای از انگاره‌های لیوتار پیرامون این مفهوم پرداخته شده است.

لیوتار پرداختن به وجوه پسامدرن را با توجه نشان دادن به ماهیت و منزلت دانش آغاز می‌کند. او برای نمایش نحوهٔ انتقال اندیشه‌های معاصر و عبور از باورهای مدرنیسم، «دانش» را بر حسب روایت‌ها تحلیل می‌کند: یعنی شیوهٔ شناخته شدن جهان به کمک روایت‌های مختلف. داستان‌هایی که مفاهیم، عقاید و اتفاقات مختلف را به هم پیوند می‌زنند تا نظام فکری منسجمی بسازند. لیوتار، قواعدی که می‌کوشند همه‌چیز را با معیار و فهم خود بسنجند و درخصوص موجه بودن، درستی و اخلاقی بودن امور، حکم صادر کنند را «فراروایت» می‌نامد. او از طریق تحلیل ابرروایت‌هایی که اصول تعیین‌کنندهٔ مدرنیسم‌اند نشان می‌دهد چگونه مدرنیته به وضع پسامدرن منجر می‌شود. لیوتار دو شکل اصلی ابرروایت را شناسایی کرده است: نظرورزی و رهایی‌بخشی. ابرروایت نظرورزانه، قائل به پیشرفت جوامع در نتیجهٔ رشد دانش است. ازاین‌رو طرح پیشرفت را ترسیم می‌کند. در سوی دیگر ابرروایت رهایی‌بخش قرار دارد که معتقد است بشریت از طریق تعلیم و تربیت، از جزم‌اندیشی‌ها رهایی می‌یابد. رشد دانش، ابزار بهبود وضع بشری را فراهم خواهد ساخت و به مردم کمک می‌کند جایگاه خود در جهان را بشناسند و آنها را از تعصب و جهل برهاند (همان: ۵۸). به نظر لیوتار، حرکت به‌سوی پسامدرن، با ناباوری زمینه‌ای نسبت به همین فراروایت‌ها اتفاق افتاده است. او تأکید می‌کند، معیارهایی که به این نظام فکری و ساختار دانش، اعتبار می‌بخشید، دیگر به‌هیچ‌عنوان متقاعدکننده نیستند. آنچه باقی مانده است تنها تکه‌هایی از روایت هستند که به شکل خرده‌روایت‌هایی نمایان می‌شوند که نمی‌خواهند حرف آخر را بزنند (Lyotard, 1984: 18).

لیوتار به دوره‌بندی تقلیل‌گرایانه مبتنی بر توالی و ترتیب رئالیسم، مدرنیسم و پسامدرنیسم قائل نیست. او معتقد به زیست همزمان این جریان‌های فکری بوده و تنها تمایز این جنبش‌ها را در کارکردهای متفاوت‌شان می‌داند. وی تأکید می‌کند «پسامدرنیسم» را باید براساس تحولی فهمید که از دگرگونی در شیوه‌های بازنمایی در هنر نشئت گرفته است (لیوتار، ۱۳۹۹: ۷۹). برای درک دیدگاه لیوتار، مفهوم « امرغیرقابل بازنمایی» تحت‌عنوان «امر والا»، بسیار راهگشا خواهد بود. به زعم او، کارکرد امر والا این است که قوهٔ شناخت خوانندهٔ خو گرفته به واقع‌گرایی را به چالش بکشد. اگرچه امر والا یا امر نانمودنی، بین داستان‌های مدرن و پست‌مدرن مشترک است، اما کارکردهای متفاوتی دارد. والایی در مدرن، مسخر غم‌یاد و حسرت گذشته است و امکان تجلی نمودنی‌ها را چنان فراهم می‌کند که گویی محتوایی غایب است؛ در این شکل، اثر همچنان برای خواننده، احساس خوب تسکین یا لذت را به همراه دارد. پسامدرن از شکل‌های از پیش پذیرفته‌شدهٔ مدرن که باعث تسکین خواننده می‌شود روی برمی‌گرداند. احساسی که ایجاد می‌کند آمیزه‌ای درونی از لذت و رنج است. پسامدرن چیزی است که رو به آینده دارد و در جستجوی جلوه‌های نوینی از نمودن یا نمایش دادن است (لیوتار، ۱۴۰۱: ۲۵- ۲۹).

لیوتار، اثر پست‌مدرنیستی را به‌مثابه رویدادی معرفی می‌کند که قوهٔ شناخت را متلاشی کند و هر آنچه را تاکنون به‌منزلهٔ قواعد بازنمایی نگاشته شده، به چالش بکشد. این اظهارات اشاره به این ایده دارند که در نگاه لیوتار، ادبیات با قابلیت دگرگونی در ارتباط است. چنان‌که او اشاره می‌کند «هنر و ادبیات صرفاً واقعیت را باز نمی‌تاباند بلکه در ژانرهای گفتمانی که واقعیت را مفروض می‌سازند مداخله کرده و زمینهٔ تغییر را فراهم می‌آورد» (ملپاس، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

۳- تحلیل و بررسی

در این بخش از پژوهش، پس از نگاهی گذرا بر مجموعهٔ *تیلهٔ آبی* و مروری بر داستان دو بلدرچین، براساس مؤلفه‌ها و مفاهیم مورد تأکید لیوتار، داستان موضوع تحقیق مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

۳-۱- نگاهی به مجموعهٔ *تیلهٔ آبی*

تیلهٔ آبی دومین مجموعه‌داستان محمدرضا صفدری شامل ۷ داستان کوتاه است که چاپ اول آن در سال ۱۳۷۷ توسط انتشارات زریاب و اخیراً به‌وسیلهٔ انتشارات ققنوس بازنشر شده است.

داستان‌های این مجموعه از همان اول تکلیف خواننده را روشن می‌کنند: بازآفریدن دنیایی سوای واقعیات روزمره، دنیایی که فقط توسط متن می‌تواند وجود داشته باشد، بدون هیچ قطعیتی. دنیایی که در آن عینیات در حاشیه قرار می‌گیرند و مرزهای خیال در هم می‌شکنند (امیری، ۱۳۷۸). غالب داستان‌های مجموعهٔ *تیلهٔ آبی* خصلتی شعرگونه دارند و در آنها واژه‌ها بر معنای مألوف خود دلالت ندارند، و یا اگر دارند، واحدهای معنایی بزرگ‌تر آنها یعنی جملات، در معنایی غیرمعمول به‌کار می‌روند. (گودرزی، ۱۳۷۸).

۳-۲- مروری بر داستان دو بلدرچین

دو بلدرچین پنجمین داستان از مجموعهٔ *تیلهٔ آبی* است که به‌نحوی، فاصلهٔ آشکاری با جهان داستانی واقع‌گرای «سیاسنبو» گرفته و ازسویی بیانگر فرم داستانی‌ای است که صفدری در مسیر تجربه‌گرایی خود در آثار پس از آن پیش گرفته است. به‌گونه‌ای در دل همین داستان است که درگیری‌های اولیهٔ او با ایدهٔ رمان مشهورش *من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم* (۱۳۸۱) نمایان می‌شود. دو بلدرچین روایت فردی است به نام «آبهوم» که در انتظار زنی زمان می‌گذراند. داستان تأکید دارد که آن زن نخواهد آمد زیرا در میعادگاهی دیگر منتظر است. زن داستان ناشناخته می‌ماند و آبهوم نیز درخلال داستان و لایه‌های روایت دچار استحاله و پوست‌اندازی می‌شود؛ روایت مدام از مسیر خود منحرف و در فضایی تودرتو شکسته می‌شود، به‌گونه‌ای که در انتها مخاطب از بازگویی ماجرا و بیان قصه درمی‌ماند.

۳-۳- تحلیل نمودهای انگاره لیوتار در داستان دو بلدرچین

در این بخش از پژوهش، با بهره‌گیری از انگاره‌های برجستهٔ لیوتار مانند «رویداد، امر والای پسامدرنیستی، ترافع و ستیز جملات و پست‌مدرنیسم و هویت» به خوانش و تحلیل داستان دو بلدرچین نوشتهٔ محمدرضا صفدری پرداخته می‌شود.

۳-۳-۱- رویداد[1]

ایدهٔ «رویداد» از بن‌مایه‌های تفکر لیوتار است که در دریافت اندیشه‌های او اهمیت حیاتی دارد و از بسیاری جهات دقیقهٔ بنیان‌گذار هنر پست‌مدرنیسمی است. رویداد، واقعیت یا حالت اتفاق

1. Event

افتادن چیزی است، که پس از آن هیچ چیز دوباره مثل قبل نخواهد بود. «رویداد هرگونه چارچوب مرجع ازپیش‌موجودی را که در درون آن بایستی بازنمایی یا درک صورت پذیرد از هم می‌پاشد. رویداد به تعبیری چیزی است که بساط آگاهی را برمی‌چیند، چیزی که آگاهی نمی‌تواند آن را صورت‌بندی کند، به‌عبارتی چیزی است که آگاهی باید فراموش کند تا خودش را بسازد. آنچه ما نمی‌توانیم صورت‌بندی کنیم این است که چه چیزی رخ می‌دهد» (لیوتار، ۱۴۰۱: ۱۶). در دیدگاه لیوتار، رویداد به نقطه‌ای اشاره می‌کند که در آن چیزی روی می‌دهد که توان در هم شکستن شیوه‌های پیشینِ توضیح جهان و معنابخشی بدان را دارا است و دیگران را به شیوه‌های جدید تجربه کردن دعوت می‌کند (ملپاس، ۱۳۸۹: ۱۳۰- ۱۳۴).

با اولین خط و بند داستان دو بلدرچین، مخاطب متوجه می‌شود که با یک راوی غیرقابل اعتماد و یک تشکیک روایی روبرو است. تصویری که راوی ارائه می‌دهد در ذات خود با تردید ایجاد شده و اساساً تصویری لغزنده است. زیرا طرحی از یک ذهنیت است که بر «نیستی» بنا می‌شود و بلافاصله فرو می‌ریزد. ازاین‌رو، در همان ابتدا، خطوربط روایت و خطوط شناخت مخاطب از هم گسسته می‌شود:

«چیزی در سر آبهوم، اندیشه نه، چیزی در سرش بود. می‌شد که او تا همین‌جا هم نیامده باشد؛ شهری کوچک در پیاده‌روِ خیابانی جلوِ یک گل‌فروشی که روبرویش میدان نبود و کنار پیاده رو هم نرده‌ای نبود و چشم به آمدن کسی داشت که در آنجا نبود و نمی‌آمد» (صفدری، ۱۳۷۷: ۱۴۳).

گویی صفدری می‌خواهد تصویری علیه انتظار و توقع مخاطب رقم بزند. برای همین وقتی مختصات مکان و موقعیت قرار گرفتن آبهوم را جلو یک گل‌فروشی در پیاده‌رو شهری کوچک ترسیم می‌کند، می‌گوید: روبرویش میدان نبود و کنار پیاده‌رو هم نرده‌ای نبود. آبهوم منتظر کسی است که آنجا نیست و نخواهد آمد. جالب آنکه یقین دارد نخواهد آمد. این یقین به نیامدن و همچنان منتظر ماندن، طرح پارادوکسیکال این داستان است. حتی مکان موعود آن دو یکی نیست. ضربهٔ بعدی که صفدری به عناصر معنابخش جهان داستان وارد می‌کند این است که شخصیت‌ها نمی‌دانند منتظر چه کسی هستند؛ و هر شناختی از زمان و مکان و شخصیت با تشویش همراه می‌شود «نمی‌دانست که هست یا نیست و اگر هست کیست و در کجاست و کی او را خواهد دید [...] آبهوم دلش می‌کشد که زن دیدار آید از ته خیابان زیر درختان بی‌برگ سربه‌هم آورده که هنوز شب نشده به رنگ سرب درمی‌آیند و جنبشی ندارند» (همان: ۱۴۴).

اگرچه سیر راویت به‌آرامی پیش می‌رود ولی هر جمله همچون موجی است که عناصر سازندهٔ جهان داستان را متلاشی می‌کند و از هم دور می‌سازد. مخاطب درمی‌یابد که باید اتفاقی افتاده باشد اما مرکز وقوع آن را نمی‌تواند ردیابی کند. گویی راوی و روایت، شخصیت و جهان، فضا و پس‌زمینه همزمان از طوفانی گذشته‌اند که خاطره‌ها و تجربه‌ها را نیز وازگون کرده است.

«پاچه‌های رهگذران باد می‌کرد و چین برمی‌داشت و پایین می‌آمد و خودشان بی‌شرم و با گردن‌های افراخته و کله‌های جنبان می‌رفتند و می‌آمدند و با چشمان باز و دهان‌های، دهان بود. دهان داشتند و سر داشتند. سری و دهانی جنبید در تاریکی دکانی و خودش در پشت پیشخان پایین خزید. آبهوم خواست از آنجا دور شود[...] برگشت رو به پیاده‌رو آن‌دست خیابان دست تکان داد برای کسی که نبود» (همان: ۱۴۵).

۳-۳-۲- امر والا[1] و امر پست‌مدرن

امر والا که ریشه در فلسفهٔ کلاسیک و مباحث کانت دارد، خود را از طریق این احساس نشان می‌دهد که چیزی فراتر از مرزهای تجربه وجود دارد که ما می‌توانیم آن را درک کنیم ولی نمی‌توانیم آن را بازنمایانیم یا بشناسیم. آن چیزی که احساس امر والا را برمی‌انگیزد غیر قابل نمایاندن آن است. از اینجا تعریف لیوتار از امر والا به دست می‌آید: «نمایاندن چیزی غیرقابل نمایش». لیوتار ایدهٔ امر والا را برمی‌گزیند تا شیوه‌ای را توصیف کند که هنر و ادبیات می‌توانند بازی‌های مستقر و روش‌های بازنمایی دنیا را از هم بپاشند. لیوتار بین سه نوع بیان هنری و ادبی تمایز قائل می‌شود: واقع‌گرایی، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم.

الف- واقع‌گرایی: «واقع‌گرایی هنری است که دنیا را به طریقی به ما می‌نمایاند که به آن عادت داشته‌ایم. به‌عبارتی واقع‌گرایی با مصون نگه داشتن آگاهی از تردید دربارهٔ شیوهٔ وجود اشیا به تداوم راویت‌ها و وضعیت موجود کمک می‌کند» (لیوتار، ۱۳۸۰: ۹۱).

ب و ج- مدرنیسم و پست‌مدرنیسم: لیوتار برای واقع‌گرایی دو بدیل می‌شناسد: مدرنیسم و پست‌مدرنیسم که هر دوی آنها با زیر سؤال بردن قواعد حاکم بر تصاویر و روایت‌ها، سعی در از هم پاشاندن واقع‌گرایی دارند. لیوتار بر این باور است که هنر مدرن ظرفیت بیان این را دارد که چیزهایی وجود دارند که غیرقابل نمایاندن است. بیان این امر که چیزهایی وجود دارند که در بازی‌های زبانی موجود امکان بازنمایی آنها وجود ندارد، صداهایی که در فرهنگ خاموش

1. The Sublime

می‌شوند، ایده‌هایی که در نظام ارتباط عقلانی نمی‌گنجد. امر والا می‌تواند وجود امر غیرقابل بیان رابه دو شیوهٔ متمایز نشان دهد: یکی مدرن و دیگری پست‌مدرن. این تفاوت اساس تمایز بین دو صورت است.

در مختصات لیوتاری، امر والا، دو دستگاه والای نوستالژیک یا حسرتمندانه و والای نواتیو[1] یا نوآورانه وجود دارند. هرچند این دو دستگاه از بسیاری جهات به یکدیگر شبیه هستند اما تفاوت‌های ظریف آنها را از یکدیگر مجزا و تا حدودی قیاس‌ناپذیر می‌نماید. مطابق دستگاه اول، ناامیدان هستند که حالتی از افسوس و خسران در نوشته‌های خود دارند؛ در دستهٔ دوم، والای نوآورانه یا چنانکه بعدتر لیوتار می‌نامد والای پسامدرن قرار دارد که از نوستالژی زدوده شده و مخالف وضع یگانگی و اجماع است. والا در نظر لیوتار، به عامل مختل‌کنندهٔ شیوه‌های نمایاندن و فهمیدن یا به معنای آشفتن عمل معنی‌سازی روزمره تبدیل می‌شود (نوذری و عزیزیان، ۱۳۹۱: ۱۰۲-۱۰۵).

آنچه در داستان دو بلدرچین تصویر می‌شود، کنش و فعلی که نمود بیرونی داشته باشد نیست. صحنه‌ها بازنمود اعمال و رفتار کارکترها نیستند. بلکه تصور اعمالی است در ذهن شخصیت کانونی که به فعلیت نمی‌انجامد؛ تشویشی است برای فرار از جهان مشوش ذهن راوی. آبهوم در این داستان منتظری است مضطرب که می‌کوشد اضطراب وضعیت خود را پنهان کند. ولی دست به کاری نمی‌زند جز تخیل عمل. حضور او و فعل او هیچ واکنشی را به همراه ندارد. چنانکه وقتی وارد دکان می‌شود تا نشان بدهد که پی خرید ابزاری آمده، دکاندار حتی متوجه حضور و سؤال او نمی‌شود. وقتی کیوسک تلفن را می‌بیند و می‌خواهد با او خود را مشغول نشان بدهد، کیوسک از برابر او محو می‌شود. زیرا کیوسک تصویری وهمی و لغزان بوده است که نمی‌تواند آشوب آبهوم را بپوشاند: «از در دکان تو رفت. لبخند زد گفت: طناب دارید؟ بیلچه هم می‌خواهم. سر مرد پایین بود [...] دکاندار به دست‌های خود روی میز خیره ماند. آبهوم از دکان بیرون رفت. دور از دکان جلو اتاقک تلفن ایستاد» و «تا سر بلند کرد آن اتاقک زردرنگ ایستاده، به جنبش آمد. آهسته و بی‌صدا می‌لغزید و می‌رفت» (صفدری، ۱۳۷۷: ۱۴۷). «نمی‌خواهد کسی دهشاهی‌اش را ببیند اما مشت که به هم می‌فشارد بیشتر نشان می‌دهد که چیزی دارد و از ترس سرگیجه و به زمین افتادن پیشاپیش خود را به زمین می‌کوبد تا زمین نخورد» (همان: ۱۴۸).

1 . Novatio

دهشاهی از دست آبهوم می‌لغزد و گم می‌شود تا به مجموعهٔ ازدست‌رفته‌های او بپیوندد. بازی‌ها زبانی صفدری هم در پیوند با این گم کردن‌ها ایفای نقش می‌کند. جمله‌ها نمی‌خواهند چیزی را برای مخاطب روشن کنند. جمله‌ها ردیف می‌شوند تا صفدری بگوید اساساً هر چیزی که قابل‌گفتن بوده در مسیر گفتار و نوشتار، تلف شده‌اند. حرف‌زدن بدل به شگردی می‌شود برای فرار از گفتن.

«اکنون او نداشتن داشت. داشتن نداشتن هم خوب بود [...] در تاریکی دست مالید تو خاک و شن. در پشت دیوار خشتی راه رفت و میان انبوه درختان در کجای زمین آبراهی دیگر دید که سنگ نداشت و چیزی در زیر سنگِ نبوه، نبود [...] دهشاهی یا سی شاهی پیدا نکرد. چیزی که از اول هم در آنجا نبود و او با راه رفتن کج‌وکوله و دو فک باز شده از خنده در سیاهی شب آمد جست‌وجو کرد چندبار چنانکه ندانست اول بار در کجا ایستاده در آن شب‌سیاهان که شب این و آن نداشت» (همان: ۱۵۰).

جهان صفدری به‌جای تکیه بر واقعیات بیرونی و امور آشنا، بر غریبگی استوار است. او کوشیده جهان را از امور معمول خالی کند. زمان و مکان اولیه داستان که تا حدودی نمونه و نمود بیرونی داشت، با حرکت و جستجوگری آبهوم در هم شکسته می‌شود و در حالتی معلق، به بی‌زمانی و بی‌مکانی سوق می‌یابد. سپس، داستان وجه نمایشی بیشتری می‌گیرد؛ آبهوم از میان دری نیمه‌باز وارد خانه‌ای ناشناخته می‌شود، در میان انبوهی از اشیای عتیقه و کهنه بر روی صندلیی می‌نشیند و دیالوگی غریب را با زنی ناشناخته پیش می‌کشد. داستان با آنکه بر غریبه بودن آن دو تأکید دارد ولی به شکلی پارادوکسیکال نمایشی را عرضه می‌کند که گویی دو آشنای دیرینه با هم دارند اختلاط می‌کنند.

«توی پذیرایی میان خرت‌وپرت‌های درهم‌ریخته یک صندلی لهستانی پیش کشید و روی آن نشست و چشم‌ها را بست [...] زن آمد، پاهایش خورد به سماور و لگن ورشو و سینی‌های کوچک و بزرگ، با گل‌ها و شاخه‌های مسی برجسته روی آنها... گفت آنکه پرت کردی چوب گردو بود. آبهوم گفت: از دستم ول شد. زن گفت: میزش را پیش پای شما بردند. آبهوم گفت: پایه‌اش را نگه داشتی؟ زن گفت: یادشان رفت. نکند شما را فرستادند. آبهوم گفت: من تو کوچه بودم، تو خیابان هم بودم... آبهوم گفت: دیدی یادم رفت! شما را هم تا امشب ندیده بودم. زن گفت: دیدی یادم رفت! سیگارم را روشن نکردم، نگفتند پایهٔ میز را ببرید؟ آبهوم گفت: کسی چیزی به من نگفت. در باز بود آمدم تو. زن خندید: از دیشب در را باز گذاشتم نیامدی» (همان: ۱۵۳- ۱۵۴).

۳-۳-۳- ترافع[1] (تخالف): ستیزِ جمله‌ها[2]

ترافع در دیدگاه لیوتار، به‌منزلهٔ وضعیتِ ناپایدارِ زبان محسوب می‌شود؛ وضعیتی که در آن چیزی که باید قابل‌گنجاندن در قالب جملات باشد ولی هنوز نمی‌تواند به این قالب درآید. «ترافع لحظهٔ سکوت است، لکنتی در جریان زبان، جایی که کلمه‌های درست جاری نخواهند شد. ترافع اشاره به لحظه‌ای از درد کشیدن است که انسان جایی برای رساندن صدای خود نمی‌یابد، جایی که آسیب مسکوت می‌ماند» (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۶۵). از نگاه لیوتار، ترافع وقتی رخ می‌دهد که یک بازی زبانی قوانین و ارزش‌های خود را بر بازی زبانی دیگری تحمیل می‌کند و آن را از داشتن نحوهٔ سخن‌گویی عادی و مستقلش باز می‌دارد. به باور لیوتار، ستیز جملات، کارایی کلان‌روایت‌ها را مختل می‌کند و در نظام گفتمانی به شکل هرج‌ومرجی تمام‌عیار نمایان می‌شود که همواره در پیکرهٔ زبان در گردش می‌ماند.

بحث لیوتار از طرح ترافع این است که در هر بازی زبانی، برخی از امکان‌های صحبت کردن نادیده انگاشته شده، صداهای خاصی به سکوت وادار شده، و در نشان دادن اهمیت برخی رویدادها شکست می‌خورد. بر همین اساس او نتیجه می‌گیرد که ادبیات پست‌مدرن می‌تواند به‌مثابه وسیله‌ای، این طرد ساکت‌کننده را نشان دهد یا افشا کند (ملپاس، ۱۳۸۹: ۱۱۵).

در جهان داستانی دو بلدرچین، وجوه مختلف وهم، واقعیت، تخیل، خاطره، رؤیا به‌طور همزمان در حال حرف زدن هستند. گویی هریک با تأکید بر سخن خود می‌خواهد جنبهٔ دیگر را سرکوب کند و به سکوت وادار کند. یک جنبه از زبان به درازگویی و اطناب میل می‌کند و یک بخش دیگر در این جنجال، گرفتار لکنت می‌شود. گاه می بینم جملات شکسته می‌شوند و مخاطب از دنبال کردن حرف راوی درمی‌ماند. این صداهای متکثر و درهم‌تنیده موقعیتی را برای شنونده رقم می‌زنند که از بازگویی شنیده‌ها عاجز خواهد بود. آنچه در این داستان مؤید ستیز جملات و ترافع در این داستان است، شکست و انحراف مدام روایت است. روایت‌ها گسسته و ناتمام رها می‌شوند. گفتگوها و دیالوگ‌ها نیز در پی روشن کردن قصه و مجرا نیستند و چندان کمکی به شناخت شخصیت‌ها نمی‌کنند، بلکه می‌توان در این باره نتیجه گرفت که گفتگوها تنها برای مخدوش کردن صدای راوی است؛ برای ایجاد دست‌انداز در مسیر انسجام و تثبیت روایت است:

1. Adversarial
2. Phrases in Dispute

«زن گفت: آن را که پرت کردی چوب گردو بود. آبهوم گفت: از دستم ول شد. زن گفت: میزش را پیش پای شما بردند. آبهوم گفت: پایه‌اش را نگه داشتی؟ زن گفت: یادشان رفت، نکند شما را فرستادند. آبهوم گفت: من تو کوچه بودم، تو خیابان هم بودم. زن گفت: شما که میز را دیدید، می‌دانید این پایه همان میز است. امشب همه را یکجا می‌فروشم، فردا اینجا نیستم. آبهوم گفت: دیدی یادم رفت! شما را هم تا امشب ندیده بودم. زن گفت: دیدی یادم رفت! سیگارم را روشن نکردم» (صفدری، ۱۳۷۷: ۱۵۴).

از شگردهای سبکی صفدری که در داستان دو بلدرچین نمود پرتکرار دارد می‌توان به گسست و توقف روایت با انحراف از گفتار به‌سوی نوشتار و پیش کشیدن بازی زبانی‌ای که معطوف به مؤلف است نه راوی، اشاره داشت. در این داستان صحنه از وجهی خیالی و وهمی به خاطره و یادواره‌هایی پیوند می‌خورد که لایه‌هایی از فرهنگ و تاریخ و باور و اسطوره را روی هم تداعی می‌کند که با روند و گفتمان داستان ترافع ایجاد می‌کند. آبهوم که در یک وضعیت ایستا گرفتار دور باطلی از انتظار است، ناگهان این تسلسل و تکرار را می‌شکند و خانه‌به‌خانه به جستجوی زنی می‌گردد که می‌توان گفت شخص خاصی نیست بلکه هیچ‌کس یا هرکس است. یک زن ازلی و ابدی است. در اولین موقعیت گفتگویی میان آبهوم و زن در دل داستان شکستی ایجاد می‌شود. از روایت اصلی وارد روایت‌های فرعی و انحرافی می‌شود که به واسطهٔ آن کلان‌روایت‌ها فرو می‌ریزند. خرده‌روایت‌ها داستان را احاطه می‌کنند. و در این فرآیند استحاله آبهوم به‌عنوان شخصیت محوری داستان دست می‌دهد:

«خم می‌شد کاغذها را برمی‌داشت از زیر تخت و تشک و می‌گرفت بالای زبانهٔ کوچکی که از دل نیم‌سوخته‌ها کش می‌آمد[...] نمی‌گذاشت آبهوم آن را بکشد یک دسته کاغذ سفید را، میان انگشت‌های خودم و خودش گذاشت، گفت چیزی که هست این است که آیا هست درست است یا است؟ اگر این درست بشود می‌خواهم از تو بپرسم من آمده‌ام اینجا یا تو آمده‌ای اینجا یا هردومان در جای دیگری هستیم و اینجا در جای خودش هست[...] شاید از سفیدی کاغذ بود که بهوم را خیره کرد به راهما و دست اندازها» (همان: ۱۵۸).

۳-۳-۴- فراروایت‌ها یا کلان‌روایت‌ها

فراروایت تعیین‌کنندهٔ قواعد روایت‌ها و بازی‌های زبانی است. این بدین معنا است که فراروایت بازی‌های زبانی را سامان می‌دهد و تعیین‌کنندهٔ موفقیت یا شکست هر گفته یا حرکت زبانی است که در آن اجرا می‌شود. نگاه لیوتار معطوف به کلان‌روایت‌های مدرنیته است، ازاین‌رو دو

نوع عمده از فراروایت‌های مدرن را برمی‌شمرد: کلان‌روایت‌های نظرورزانه[1] و کلان‌روایت‌های رهایی‌بخش[2]. «ایدهٔ اصلی کلان‌روایت نظرورزانه این است که زندگی بشری با افزایش دانش پیشرفت می‌کند. نوع دوم فراروایت رهایی است. برخلاف کلان‌روایت نظرورزانه که در آن دانش به‌خودی‌خود یک هدف است، در این فراروایت دانش ازآن‌رو ارزشمند است که اساس آزادی بشر محسوب می‌شود. در این رویکرد، دانش بنیاد آزادی از ظلم و ستم را فراهم می‌سازد و پیشرفت دانش، بشریت را از درد و رنج رها می‌سازد» (ملپاس، ۱۳۸۹: ۳۷- ۴۱).

روایت کلان مدعی داستانی است که می‌تواند معنی تمام داستان‌ها را کشف و آشکار سازد، خواه مربوط به ضعف و عقب‌ماندگی بشر باشد، خواه مربوط به پیشرفت وی. لیوتار با جانب‌داری از روایت‌های خرد، معتقد است این روایت‌ها از ادغام شدن در تاریخ‌های کلیت‌بخشِ بازنمایی فرهنگی خودداری می‌ورزند. دلیل این امر مربوط به روشی است که طی آن واقعه‌ی اجرا و کاربرد زبانی انتقال روایت همانند یک تصویر عمل می‌کند (لیوتار، ۱۳۸۰: ۱۶).

چنانکه در داستان دو بلدرچین مشهود است، وضعیت و موقعیت آبهوم علاوه بر آنکه بر آشوب[3] بنا شده، به صورت مشخص بر ابهام و وهم ساخته شده است. این به‌هم‌ریختگی جزئی از خصوصیت هستی‌شناختی جهان متن صفدری در این داستان است. صفدری دنیایی ترسیم کرده که یکی از ویژگی‌های ذاتی آن، ناپیوستگی است. این جهان با هیچ نظام عقلی انطباق نمی‌پذیرد و با دنیای شناخته‌شدهٔ بیرون همخوانی ندارد. هر برداشت و برابرنهادی برای چنین متنی، تنها یک تفسیر مبتنی بر فرض است نه یک ارجاع استوار یا پیوند الزامی با کلان‌روایت‌های متافیزیکی. جهان روایی صفدری به همهٔ سویه‌های فرهنگی و ساحت‌های فلسفی سرایت می‌کند ولی در هیچ‌یک از آنها منزل نمی‌گزیند. اتصال به کلان‌روایت‌های اسطوره‌ای را چونان چاقویی به‌کار می‌گیرد تا تار و پودهای اصولی مدرن را بگسلد و بعد از آن عبور می‌کند. راوی این داستان، آنگاه که به کلان‌روایت‌ها نظر می‌افکند، ساختمانی استوار از آن نمی‌سازد بلکه بر ویرانه‌های آن قدم می‌گذارد و گه‌گاه بازمانده‌ای از آن را چون جامی عتیق اما شکسته در دست می‌گیرد و باز به زمین می‌افکند.

بهوم و زن که بازیگران محوری داستان دو بلدرچین هستند و هرکدام گم‌کرده‌ای دارند. چنانکه آبهوم برای پیدا کردن گمشده‌اش بعد از انتظار، جستجوی خانه‌به‌خانه را پیش

1. Speculation
2. Emancipation
3. Chaos

می‌گیرد، سپس سفری ذهنی در میان خاطره و خیال آغاز می‌کند که تا عمق تاریخ کهن و اسطوره جریان پیدا می‌کند. در گام بعد به کمک زن طرف گفتگو، بازیی را ابداع می‌کند که می‌خواهد گمشده‌اش را احضار کند. به تعبیری گمشده‌اش را وادار به ظاهر شدن یا ترفندی احضار کند. در میان سفال‌ها نظر می‌کنند و توافق می‌کنند سفال‌ها را درون گونی بریزند و بعد سوراخی در گونی ایجاد کنند که تنها راه بیرون آمدن باشد؛ حتی بر سر تعداد سوراخ و شکل سوراخ کردن گونی هم چانه می‌زنند.

«دو پاره سفال شکسته را به هم سایید. صدای سفال کهنه صدایش را ناگهان و یک دم پیر و خشدار کرد. گفت: پیدایش می‌کنیم. دو تا کیسه می‌گیریم پر از خرده‌سفال می‌کنیم. تو از این راه برو من از این راه. زن گفت: بگذاریم کیسه خودش پاره شود. بهوم گفت: نه، خودمان سوراخش کنیم، تا خودش سوراخ شود باید خیلی راه برویم. زن گفت: دو تا سوراخ. بهوم گفت: یکی، بیشتر از یکی سفال کم می‌آوریم.. زن گفت: کیسه را بکشیم سرمان بهتر است. از سوراخ های کیسه می‌توانیم سوراخ سنبه‌های بیرون را بهتر دید بزنیم» (صفدری، ۱۳۷۷: ۱۶۵-۱۶۶).

صحنهٔ داستان دو بلدرچین به همین طریق، بدل به نمایش جهان هستی می‌شود به پردهٔ نمایش ازلی و ابدی که جهان اسطوره است دوخته می‌شود، سپس در میان ترافع جملات تکه‌وپاره می‌شود.

«چند برگ کاغذ در تاریکی رها شد؛ هریک پرده‌ای بی‌آغاز و بی‌انجام روی زمین لوله شد دست چپ میان شکاف دو خشت ماند... امشب که ما کاغذ آماده کردیم کسی نمی‌گوید آمدم، گفت آمدن‌های پشت این در که می‌آمد توی می‌آمده بود ما کجا بودیم این پشت در یا آن پشت در؟ هنوز درهایی در جاهایی ما یک بار هم به‌سویشان برنگشته‌ایم تنها چیزی که هست شاید همین هم نیست برای همین است که ناگهان توی خواب پنجاه‌ساله می‌شوی شبی چندصدبار برمی‌خیزی دری به بزرگی این در و درهای کوچک‌تر را هی لنگر و کلید می‌گردانی تا فراموش نکرده باشی کی به کی است» (همان: ۱۶۲).

۳-۳-۵- بازی‌های زبانی

در حوزهٔ زبان‌شناسی و ادبیات، لیوتار از زبان‌شناسی ساختاری سوسور یاد می‌کند. به عقیدهٔ وی زبان‌شناسیِ ساختاری فردینان دوسوسور نمونهٔ بارز فرآیند گفتمانی‌کردن فضای متنی به‌شمار می‌رود که تمامی آثار زبانی را به معانی ایجادشده در جریان بازی بین دال‌ها تقلیل می‌دهد. در این صورت معانی برحسب موضع یا جایگاه خود در شبکهٔ گفتمانی تعیین و تعریف می‌شوند. اما درمقابل، زبان‌شناسی پساساختارگرایانه از روایت‌های کلان فاصله

می‌گیرد. مهمترین تأثیر حاکمیت فراروایت‌ها این است که بازی‌های زبانی را محدود کرده و تقلیل می‌دهند. اما وقتی روایت کلان در متن شکسته می‌شوند، زبان به بازی درمی‌آید و جهان بسط می‌یابد. به همین دلیل است که ادبیات پسامدرن هیچ‌گونه بازی زبانی واحدی را وجه غالب و مسلط در اثر قرار نمی‌دهد (Lyotard, 1984: 7).

از نگاه لیوتار «روایت‌ها داستان‌هایی هستند که جوامع بشری برای خودشان تعریف می‌کنند تا موجودیت زمان حال‌شان، تاریخ‌شان و آرزوهای دیرین و آتی‌شان را بیان کنند» (لیوتار، ۱۳۹۹: ۳۹). لیوتار در وضعیت پست‌مدرن از این گفتمان‌های مختلف با نام «بازی‌های زبانی» یاد می‌کند. لیوتار با عاریت گرفتن نظریهٔ بازی‌های زبانی لودویک ویتگنشتاین، سه دیدگاه دربارهٔ آنها مطرح می‌کند: نخست، «قواعد یک بازی با قراردادی صریح یا ضمنی بین بازیگران آن تعیین می‌شود». این گفته بدین معنا است که قواعد بازی زبانی خاصی مانند ادبیات طبیعی نیستند بلکه به دست گروهی تعیین می‌شود. دوم، «بایستی هر سخنی را به‌منزلهٔ یک حرکت در بازی فرض کرد». سوم، «اگر قاعده‌ای در کار نباشد بازیی هم در کار نیست، و اینکه کوچک‌ترین تغییری در یک قاعده ماهیت بازی را تغییر می‌دهد» (ملپاس، ۱۳۸۹: ۳۳).

صفدری اساساً توجه خاصی به بازی در تمام ابعاد معنایی آن دارد. بازی به معنای نمایش، بازی زبانی به‌عنوان تکنیک، بازی به معنای ایجاد یک چارچوب با قواعد خاص که آدم‌ها با آن خود را مشغول می‌کنند، بازی به‌عنوان امر سرگرم‌کننده. این بازی گویا فلسفه و جهان‌بینی صفدری را شکل داده است به‌گونه‌ای که اینها به شکل تودرتو به فلسفهٔ خیامی که جهان هستی در ذات خود یک صحنهٔ نمایش است و آدم‌ها بازیگران آن اشاره دارد: لعبتکانیم و فلک لعبت باز[...]؛ توجه به سفال‌ها نیز مؤید این نگاه خیامی صفدری است.

در جایی از داستان، آبهوم به‌عنوان شخصیت اصلی خود را از وضعیت انتظار بیرون می‌کشد و دست به کنش می‌زند. جستجوی خانه‌به‌خانه را پیش می‌گیرد. آبهوم رو به گذشته و بازآفرینی خاطره حرکت نمی‌کند. حرکت او از جنس شعف و هیجان پست‌مدرنیستی است. امید به آینده دارد بی آنکه این امیدواری با خوشبینی همراه باشد. گویی راوی، خوابی ندیده را دارد بازگو می‌کند؛ می‌توان گفت رؤیایی را پیش‌بینی می‌کند.

«از گل‌فروشی سر خیابان یک دو شاخه گل خرید و چشم‌بسته پشت کرد به جایی از جهان که سی شاهی را در زیر سنگی گذاشت و یکراست پیش روی خود را نگاه کرد و رفت به کوچه‌ای درِ خانه‌ای را زد که دلش کشید. زن جوانی آمد، اگر جوان هم نبود در را باز می‌کرد یا نمی‌کرد» (صفدری، ۱۳۷۷: ۱۵۱).

کافی است به جملهٔ پایانی این پاراگراف توجه کنیم تا دریابیم به‌طور مشخص این زن یک نمود ذهنی دارد. عدم قطعیت با این جمله قابل‌درک است: «زن جوانی آمد، اگر جوان هم نبود در را باز می‌کرد یا نمی‌کرد». زن وقتی گفته‌های نامفهوم و نابجای آبهوم را می‌شنود در را به روی او می بندد و آبهوم به سراغ کوچه‌ی بعد و بعدتر و در بعد و بعدتر می‌رود. «در کوچه‌ای دیگر دری نیمه‌باز بود. ایستاد و گذشت تا کوچه نمی‌دانست چندم خانه‌ای را نشانه کرد. شاخهٔ گل در دست کمی ایستاد سرفه کرد [...] به کوچه‌ای دیگر رفت. یک در داشت و نیمه‌باز بود» (همان: ۱۵۱).

۳-۳-۶- رژیم جمله‌ای و انواع گفتار

لیوتار نظریه‌ای از زبان ایجاد می‌کند که تا حد ممکن از ابهام احتمالی بازی‌های زبانی بکاهد. این ایده به «جمله» و «رژیم جمله‌ای» مصطلح شده است. او استدلال می‌کند، نخست اینکه ایده‌ی بازی‌های زبانی دربردارندهٔ این مضمون است که سوژه‌های بیرون از بازی‌های زبانی در مقام بازیگران حضور دارند؛ دوم اینکه اصطلاح بازی زبانی چندان دقیق به نظر نمی‌رسد زیرا هم اشاره به انواع گفته‌ها مانند معانی و تجویزها دارد و هم به شیوه‌هایی که این گفته‌ها به هم متصل می‌شوند. «لیوتار با رها ساختن ایده‌ی بازی زبانی و طرح ایدهٔ جمله‌ها تلاش دارد تا در ابتدا پیش‌داوری ریشه‌دوانده در خواننده را بخشکاند؛ منظور پیش‌داوری حاصل از سده‌های متمادی انسان‌گرایی است. این پیش‌داوری که انسان وجود دارد، که زبان وجود دارد و اینکه انسان از زبان برای رسیدن به مقاصد استفاده می‌کند. لیوتار باور دارد که انسان‌گرایی به‌هرروی، تنها یکی از راه‌های ممکن برای تفکر دربارهٔ واقعیت است که از قضا قانع‌کننده‌ترین نیست. ازاین‌رو پیشنهاد می‌کند اصطلاح جمله به‌کار گرفته شود زیرا جمله عزیمتگاه بی‌واسطه‌تری است» (Bertens, 2005: 103).

«جمله صرفاً چیزی نیست که کسی می‌گوید، اگرچه می‌تواند چنین باشد. جمله هر موردی از انتقال اطلاعات است؛ برای نمونه، جمله می‌تواند بخشی از یک کلام یا نوشته باشد، می‌تواند خنده‌ای یا فریادی، آوایی حیوانی یا حتی شکلی پدیدآمده از حالت دم یک گربه باشد. از دید لیوتار، حتی سکوت سازندهٔ جمله‌ای است. خودداری یا ناتوانی از صحبت یا واکنش نیز معنایی دارد. هر رژیم، جمله‌ها را به‌صورت متفاوتی شکل می‌دهد، ازاین‌رو غیرممکن است جمله‌های یک رژیم در رژیمی دیگر یکسان بمانند. ادبیات ممکن است جمله‌هایی از رژیم‌های مشابه را

به خدمت بگیرد، اما هدفش متفاوت باشد: مانند نسخه‌های جدیدی از دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم» (Lyotard, 1988: 43-48).

در این روایت، استحاله اسم به دگرگونی شخصیت و ازهم‌پاشیدگی داستان می‌پیوندد و مخاطب لایه‌لایه در بستر بازی زبانی از سطوح واقعیت به زمان و مکان و شخصیت اسطوره‌ای برمی‌خورد و از آن سطح به آینده سفر می‌کند: آبهوم به بهوم و هوم بدل می‌شود. اینها از دل رژیم جمله‌ای صفدری و چشم‌بندی‌های زبانی صورت می‌گیرند. هوم یا هئومه اسطوره‌ای است در ایران باستان که از دو نمود آسمانی و زمینی برخوردار است. و در منابع دیگر ریشهٔ «هوم» را در آیین‌ها و اساطیر هند و ایرانی جسته و آورده‌اند که «هوم، گیاهی است از آن عصاره‌ای گرفته می‌شود که در مناسک دینی کاربرد دارد و در هند آن «سومه» نامیده می‌شود و در ایران باستان نیز هئومه نام داشته است. گیاه هوم امروزه در مراسم زرتشتیان ایران مورداستفاده قرار می‌گیرد. این گیاه به صورت خشک به دست موبدان می‌رسد که از آن «آب هوم» تهیه می‌شود» (مزداپور و لطیف‌پور، ۱۳۹۰: ۲۱۳-۲۱۵).

با خواندن بخش پایان داستان می‌توان نتیجه گرفت: راوی در کلیت داستان، دیدن رؤیایی را پیش‌بینی کرده است. به کمک تخیل، فقدانی را جبران کرده است. پایان داستان، دقیقه‌ای است که رؤیابین در حال هوشیار شدن است. تناقضات ناشی از برخورد هستی‌ها به کمک بازی زبانی پدیدار می‌شود. این در حالی است که شخصیت بهوم، همچنان در حال دگردیسی است. راوی در گام بعد، دست به انهدام بهوم می‌زند. بهوم همچنان که زنده است، مردن خود را می‌بیند. در عین آن که مُرده، زنده است. سرانجام آخرین مرحله تطور و استحاله شخصیت فرا می‌رسد. بهوم به «هوم» که گیاهی است تبدیل می‌شود تا جنبه‌ای دیگر از تفکر خیامی، نمایش داده شود. «تا سبزه خاک ما تماشگه کیست!». کم کم نشانه‌های انسانی از چهرهٔ بهوم برداشته می‌شود. دهان و گوش، پاها و دست‌ها، شکم و سینه و تن او محو می‌شوند، تا شکل گیاهی چنبره زده در گودال بگیرد.

«باز خزید آنها را زیر شکم و سینه نگاه داشت و مُرد. پاها به زمین کشیده شد و صداهایی شنید [...] صدا رفت. لغزیدن خون از شانهٔ چپ به بازو و هنوز مرده بود و شاد از مردن آرام نگرفت [...] هنوز مُرده بود، مَرد دیداره‌ای در ته گودال. دست و پاها را کشید. دست و پا نداشت. پیشانی و دهان به خاک ماند [...] مُرده به روی سنگ به خود آمد، یافت کرد شکم و سینه ندارد و خودش در هیچ جا نیست تنها یک گوش دارد و دهان، دهان را در جایی دیده بود باز می‌شد سوراخ بود، هرچه کرد دست و پا و تن خود را ندید[...] دهان دهانم کجا دهانم می‌خواستم بگویم در میان

کشتزاری یا در کنار کشتزاری دو بلدرچین یکی بهوم من هوم و یکی فردا تا فردا می‌خوابم پشت به زمین پاها را رو به آسمان می‌گیرم» (صفدری، ۱۳۷۷: ۱۷۷).

در پایان داستان، همچنان‌که جهان و شخصیت ویران می‌شود، ساختار زبان و کلام نیز دچار انحراف جدی می‌شود. به‌گونه‌ای که می‌توان چنین نتیجه گرفت که «وضعیت پیچیده، شخصیت متلاشی، جهان معلق یا فروریخته و زبان بی قاعده شده» مختصات این داستان صفدری است. نقطهٔ پایان، جایی است که هر شناختی از عناصر داستان و جهان داستانی ویران می‌شود. شخصیت و هستی محاط بر آن از اعتبار ساقط شده و به موازات آن، زبان نیز از قاعده بیرون می‌زند. نه تنها ساختار نحو و جمله از هنجار عدول کرده، بلکه کلمات نامفهوم نیز همچون قارچ‌های ناشناخته بین سطور سبز شده‌اند.

«خزید توی گودال دنبالهٔ گردن روی زمین در کنار سنگ و ناودان بی جرنگیدن آن یک و نیم واژه که از نبودنش واژه‌های مُصطَمقوظ از یکی دهان دهان را دیده بود در جایی باز همه اصطمقاظ در اصتدراک های خوب مُتدارک توی دهان دهانم کجا» (همان: ۱۷۹).

۳-۳-۷- وضعیت پست‌مدرن[1] و هویت

با نابودی کلان‌روایت‌ها دیگر هویت واحدی برای سوژه یا جامعه وجود ندارد. در عوض، افراد تبدیل می‌شوند به نقطه‌های برخورد دسته‌ای از قواعد اخلاقی و سیاسی متضاد با یکدیگر، و در نتیجه پیوند اجتماعی از هم می‌گسلد. لیوتار استدلال می‌کند که از آنجا که بازی‌های زبانی با هویت در ارتباط اند، هرچه شمار بازی‌های زبانی مختلف و مشروع در جامعه بیشتر باشد، آن جامعه می‌تواند بازتر و تکثرگرا شود (Lyotard, 1991: 143).

فروریختن مرز میان واقعیت و خیال منجر به عدم قطعیت معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی می‌شود. یکی از مسائلی که در مباحث لیوتار به بحث کشیده می‌شود، بحران هویت و خود تکه‌تکه شدهٔ بشر است. این مسئله با تجربهٔ آشفتگی، بی‌معنایی و سردرگمی همراه است. بحران هویت و درهم‌ریختن سوژهٔ آگاه، انسانی را نمایش می‌دهد که زادهٔ زبان و بازی‌های زبانی است. لغزندگی زبان و ستیز جملات، سوژه را بی‌ثبات و ناخالص معرفی می‌کند. شخصیت در داستان پست‌مدرن دچار «من پریشی» و پوست اندازی مدام است. چهرهٔ این من پریشان، مابین سه وجه مشوش می‌شود: واقعی یا آن چیزی که تجربه می‌شود، تخیلی یا

1. The Postmodern Condition

بازنمایی آن چیزی که تجربه شده است، و نمادین یا بازنمایی پیچیده‌تر و سامان‌یافته با صورت خیال (کهون، ۱۴۰۱: ۴۷).

شخصیت‌های این داستان، از پاسخ به پرسش‌های هویت‌ساز سر باز می‌زنند. هر جوابی که می‌دهند به نوعی طفره رفتن محسوب می‌شود. نسبت به پرسش‌ها دهن‌کجی می‌کنند و حرف‌های گمراه کننده می‌زنند. دچار توهم می‌شوند، روان‌گسیخته می‌شوند، با پراکندگی و درازگویی نمی‌گذارند گفتمان حاکم بر فضا مشخص شود. خودشان را عرضه می‌کنند و می‌گریزند. آنها در هر کوانتوم کوچکی از زمان، محتوایی را نمایش می‌دهند و بازنمایی می‌کنند که در یک گفتمان یکپارچه قابل طرح و بحث نیستند. گویی شخصیت‌ها غیاب خود را نمایش می‌دهند و فراموشی خود را با تکرار به فراموشی عمیق‌تری می‌سپارند. شما در فرآیند معنایابی باید سه چیز را بازسازی کنید: زبانی که آنها حرف می‌زنند، جهانی که آنها در آن حضور دارند و چیزی که آنها راجع به آن بحث می‌کنند. اما دیر یا زود متوجه خواهید شد امکان مداخله و مکاشفه از شما سلب شده است. در نتیجه به گفتهٔ ریچارد فورمن دربارهٔ تئاتر هستی‌شناختی- هیستریک هم‌رای خواهید شد: بگذارید هرچیزی چنان لال شود تا آنچه دارد اتفاق می‌افتد اتفاق بیفتد. (Foreman, 1976: 77).

بهوم و زن پس از استحاله‌هایی پی‌درپی در خلال داستان، جایی به هم بدل می‌شوند و هر دو یکی می‌شوند تا مکمل هم باشند. دو پاره از یک کل. بهوم که خود گم‌کرده‌ای داشت، سفری در ساحت خیال و ذهن آغاز کرده تا گم شده‌اش را در ناخودآگاه و عالم رؤیا با تصور، تجسم ببخشد. در این مسیر گم‌کردهٔ بهوم از زنی در عالم واقعیت به زنی ازلی و اسطوره‌ای پیوند می‌خورد. در سیر تطور و دگرگونی شخصیت این داستان، از دل گفتگوها جنبه‌ای دیگر از گم‌شدهٔ بهوم نمایان می‌شود. بهوم و زن که به‌صورت اتفاقی با هم ملاقات کرده بودند، از غریبگی به آشنایی دیرینه می‌رسند، سپس در خلال گفتگوها، حرفشان و خاطره‌شان و خواسته‌شان یکی می‌شود: «بهوم گفت: دیشب دیدی که چطور از پله‌ها پایین رفت؟ زن گفت: سرش پایین بود» (صفدری، ۱۳۷۷: ۱۶۷).

بعد تمام این تصویرها و صحنه‌ها به لرزه درمی‌آیند و در هم می‌شکنند. راوی باز می‌سازد و درمی‌شکند. این کوزه‌گر دهر چنین جام لطیف/ می‌سازد و باز بر زمین می‌زندش. این ساختن و ویران ساختن، فرم روایی و فرم هستی شناختی صفدری در این داستان است. واقعیت و خیال و وهم در هم می‌پیچند تا هیچ مرزی قابل‌شناخت نماند. همه‌چیز با ابهام و

تردید همراه است؛ به شکلی که راوی با آوردن «یا» بین وضعیت‌ها آن را از هر تشخص و تعینی ساقط می‌کند.

«با دیدن سایه‌ای در پلکان سوم، ناودان از دستش ول شد. سایه بالا یا پایین آمد یا پنهان شد. بهوم در جای خود کز کرد و سر در پناه سنگ گرفت. سایه هیچ صدایی نکرد. ناگهان دید که لخت است و سایهٔ سنگ‌ها را به هم می‌زد» (همان: ۱۷۶)

۴-نتیجه‌گیری

چنانکه بحث شد، توان ادبیات پسامدرن در به چالش کشیدن باورهای مستقر درباب بازنمایی و مواجهه با واقعیت، تعریف شده است. لیوتار در طول حیات فکری‌اش این نقش را در هنر آوانگارد و آثار نویسندگان پیشرو جستجو کرده است. صفدری در داستان دو بلدرچین نشان داده است که به‌عنوان یک نویسندهٔ پیشرو به درهم‌شکستن قواعد شناخته‌شدهٔ بازنمایی توجه خاص داشته است.

در داستان «دو بلدرچین»، آنچه ما نمی‌توانیم صورت‌بندی کنیم این است که چه چیزی رخ می‌دهد. فرد این حس را دارد که چیزی اتفاق افتاده است، اما به نظر غیرممکن می‌آید که دقیقاً بداند آن چیز چیست. در این مفهوم، رویداد درمقابل بازنمایی مقاومت می‌کند. طبق نگاه لیوتار، یک رویداد عبارت است از لحظه‌ای که در آن چیزی رخ می‌دهد که ما به‌عنوان مخاطب برای واکنش به آن فراخوانده می‌شویم بدون اینکه جنس واکنش‌مان قابل‌پیش‌بینی باشد. می‌توانیم بگوییم نقطهٔ عزیمت این داستان، چیزی است که رخ داده یا بر راوی عارض شده، اما نمی‌توانیم بگوییم چه چیزی رخ داده است و گویی راوی نیز در این پرسش با مخاطب هم صدا است. این داستان توانسته حس‌هایی از اختلال و سردرگمی را برانگیزند که قابل‌تقلیل به قواعد منطقی نیست.

صفدری در دو بلدرچین، واقعیت بیرونی جهان را تقلید نمی‌کند، بلکه جهانی را در عرض آن خلق می‌کند. مخاطب در انطباق مکان و زمان با تعاریف قراردادی دچار تردید می‌شود، زیرا به گفتهٔ لیوتار درمی‌یابد «آنچه روی می‌دهد دیگر روی نمی‌دهد» یعنی واقعه به کمک ترافع و ستیز جملات متوقف یا معلق می‌شود. وقایع داستان دو بلدرچین چندان نمود بیرونی ندارند و هرچه از شروع داستان می‌گذرد بیش از پیش مرزهای قابل تفکیک واقعیت و تخیل، رویا و بیداری، دیدار و پندار درهم‌تنیده می‌شود. در این عرصه، نه تنها جهان متلاشی می‌شود، بلکه زبان نیز بی‌قاعده می‌شود. شخصیت اصلی داستان که در ابتدا با نمونه‌های

بیرونی هم‌خوانی داشت، در خلال روایت تحلیل می‌رود تا جایی که از هرگونه هویتی تهی می‌شود. آبهوم به‌عنوان شخصیت اصلی لابه‌لای جستجوگری دچار استحاله می‌شود، از آبهوم به بهوم و سرانجام به هوم که گیاهی است یا تصویری از آن بدل شود؛ و در این رهگذر سرنوشت آبهوم پس از عبور از ساحت‌های زمانی حال و گذشته، به آینده پیوند می‌خورد.

شخصیت این داستان در انتظار و به دنبال کسی است که با آمدنش او را از دور باطل برهاند. داستان در سطح رویی بر کسی یا چیزی رفته یا گم‌شده تأکید دارد ولی در خلال روایت‌های تودرتو و در سطح زیرین، نشان می‌دهد که این شخص گم‌شده همان خود فرد یا پاره‌ای از خود اوست. آبهوم به‌عنوان شخصیت اصلی داستان، در فرآیند جستجوگری خود دچار دگردیسی اساسی می‌شود؛ چنانکه می‌توان دریافت شخصیت اصلی، غیاب خود را نمایش می‌دهد و فراموشی و غیاب خود را با تکرار تثبیت می‌کند. صفدری با درهم‌شکستن قواعد بازنمایی، شیوه‌ای را در این داستان اتخاذ کرده که قابل تفکیک به اجزای سازندهٔ آن نیست. مخاطب مدام در آستانهٔ فهم داستان باقی می‌ماند. با سپری شدن ماجراها، نه تنها شناخت از شخصیت اصلی بیشتر نمی‌شود، بلکه هرگونه شناخت اولیه نیز بی‌اعتبار می‌شود.

صفدری به کمک زبان و ستیز جملات، ورطه‌ای میان تعقل و تخیل ایجاد می‌کند که همچون تاریک‌خانه‌ای از احساسات پیچیده، نمی‌تواند توافقی روشن میان خود ایجاد کنند. تعقل و تخیل هرکدام تلاش می‌کنند سویهٔ دیگر را به سکوت وادارند، و این ستیز جملات سبب می‌شود مرز میان آن دو به تمامی محو شود. در این میان، فلسفه‌ورزی و جهان اندیشگانی صفدری نیز نمایان می‌شود. جهانی که ضمن یادآوری پاره‌ای از فراروایت‌ها، از تن دادن به آنها دوری می‌کند و چنان صحنه‌ای را رقم می‌زند که تنها می‌توان خرابه‌ها و خرده‌های نظام‌های فلسفی جهان‌شمول را در آن نظاره کرد.

در پایان داستان، همچنان‌که جهان و شخصیت ویران می‌شود، ساختار زبان و کلام نیز دچار انحراف جدی می‌شود. به‌گونه‌ای که می‌توان چنین نتیجه گرفت که «وضعیت پیچیده، شخصیت متلاشی، جهان معلق یا فروریخته و زبان بی‌قاعده‌شده» مختصات این داستان صفدری است.

منابع

امیری، ناتاشا. (۱۳۷۸). «ماجراها مرتب به عقب می‌افتد: نقدی بر *تیلهٔ آبی*». *دنیای سخن*، (۸۶)، ۶۸-۶۹.

باومن، زیگمونت. (۱۳۹۶). *اشارت‌های پست‌مدرنیته*، ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: ققنوس.

برازجانی، سمیه. (۱۳۹۴). «رمان پست‌مدرن و گذار از فراروایت‌ها: با نگاهی به رمان *من ببر نیستم پیچیده به بالای خود تاکم*». *نشریهٔ ادبیات داستانی داستان خلاقانه سال (حیرت)*، ۱(۱)، ۱۷۲-۱۸۶.

جعفری‌نژاد، مینا و سعادتی، موسی (۱۳۹۵). «پست‌مدرنیسم در جامعه‌شناسی ادبیات با تأکید بر افکار ژان فرانسوا لیوتار»، کنفرانس بین المللی نوآوری و تحقیق در علوم انسانی و مطالعات فرهنگی اجتماعی. دسترسی در: https://civilica.com/doc/609786/

حاجی‌پور، محسن. (۱۴۰۰). «گذار به رئالیسم ذهنی: نگاهی به مجموعهٔ *تیلهٔ آبی*». *روزنامه شرق*، ۴ مرداد. دسترسی در:

https://www.sharghdaily.com/بخش-روزنامه-۲۹۵۷۶۹/۱۰۰-گذار-به-رئالیسم-ذهنی

صفدری، محمدرضا. (۱۳۷۷). *تیلهٔ آبی*. تهران: زریاب.

کهون، لارنس. (۱۴۰۱). *از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*، عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.

گودرزی، محمدرضا. (۱۳۷۸). «نقدی بر *تیلهٔ آبی*». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، (۱۸)، ۲۴-۲۶.

لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۰). *وضعیت پست‌مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش*، ترجمهٔ حسینعلی نوذری. تهران: گام نو.

لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۹۹). *ناانسانی: تأملاتی درباب فلسفهٔ زمان*، ترجمهٔ محمدعلی جعفری. ویراستهٔ روزبه صدرا. تهران: مولی.

لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۴۰۱). *تعریف پسامدرن*، ترجمهٔ کتایون شهپرراد. تهران: کتاب آبان.

مزداپور، کتایون و لطیف‌پور، صبا. (۱۳۹۰). «گیاه هوم و نقش آن در آیین‌ها و اساطیر هندو ایرانی». *فصلنامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*، (۱۰)، ۲۰۳- ۲۲۶.

ملپاس، سایمن. (۱۳۸۸). *پسامدرن*، ترجمهٔ بهرام بهین. تهران: ققنوس.

ملپاس، سایمن. (۱۳۸۹). *ژان فرانسوا لیوتار*، ترجمهٔ قمرالدین بادیردست. تهران: نی.

محمدپور، احمد. (۱۳۸۷). «ژان فرانسوا لیوتار و پیدایش علوم اجتماعی: خاستگاه نظری و مبانی پارادایمیک». *مجله علوم اجتماعی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*، ۵(۱۱)، ۸۲-۳۹.

موسوی، رقیه و مرادی، ایوب و پیامنی، بهناز. (۱۴۰۱). «کشمکش رئالیسم داستانی و تاریخ در رمان *یک پروندهٔ کهنه* رضا جولایی با تکیه بر آرای لیوتار». *فصلنامهٔ علمی ادبیات پارسی معاصر*، ۱۲(۲)، ۲۵۵-۲۷۷.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۹۸). «جهان داستانی محمدرضا صفدری»، *روزنامهٔ شرق*، ۱۶ بهمن. دسترسی در https://cdn.sharghdaily.com/servev2/7KALo6pzu055/i1kub06DEUw,/08.pdf

نوذری، حسینعلی و عزیزیان، حامد. (۱۳۹۱). «بررسی رابطهٔ تجربهٔ امر والای هنری، تخالف و نشانهٔ تاریخی در اندیشه‌های لیوتار». *فصلنامهٔ تخصصی علوم سیاسی*، (۱۸)، ۹۵- ۱۳۴.

هوور، پل. (۱۳۹۸). *آنتولوژی شعر پست‌مدرن جهان*، ترجمهٔ علی قنبری. تهران: ورا.

Bertens, H. (2005): *The Idea of the Postmodern: A History*, London: Routledge Press.

Foreman, R. (1976). *Ontological- Hysterical Theater*, Cambridge University Press. vol.19 (4), 71-81.

Lyotard, J-F. (1991): *The Postmodern Explained: Correspondence 1982-1985*, (Trans.) D. Barry. Minneapolis: University of Minestra Press.

Lyotard, J-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press.

Lyotard, J-F. (1988). *The Different Phrases in Dispute*, (Trans.) G, Van Den Abbeele. Minneapolis University Press.

روش استناد به این مقاله:

رضایی، رضا و حسین باقری. (۱۴۰۳). «واکاوی عناصر گفتمان ادبی پست‌مدرن با تکیه بر انگاره‌های ژان فرانسوا لیوتار: (تحلیل داستان دو بلدرچین از محمدرضا صفدری)». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۸(۱): ۱۲۵-۱۴۹. DOI: 10.22124/naqd.2024.27223.2569

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.