نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۵/۱۲/۱۵ «۱۹۰-۱۷۱» تایید:۹۶/۰۱/۲۷

جلوه‌های تهران در شهروز غیب‌گو و سالومه

فرزانه کریمیان[۱]
غزاله حاجی حسن عارضی[۲]

چکیده

از نادر آثاری که در آن نویسنده‌ای خارجی و فرانسوی شهر تهران را در کنار شهر پاریس، پس‌زمینه‌ی وقوع حوادث داستانش قرار داده است، می‌توان به *شهروز غیب گو* نوشته‌ی رنه ژان کلو اشاره کرد که نویسنده در آن، تهران دهه‌ی هشتاد میلادی (دهه‌ی شصت شمسی) و سال‌های مصادف با جنگ ایران و عراق را روایت می‌کند. پیدا کردن این رمان و جدید بودن رویکردی که برای مطالعه‌ی ادبی تهران بر آن تکیه خواهیم کرد، انگیزه‌ی اصلی شروع کار را برایمان فراهم ساخت. از سوی دیگر، در کنار حضور پیچیده و گاه معماگونه‌ی مکان در این اثر، جنبه‌ی تخیلی شهر تهران در این اثر نیز از جایگاهی ویژه برخوردار است. با توجه به این که شهر تهران تاکنون از زوایای گوناگونی مورد بررسی قرار گرفته است، نیاز به یک بررسی همه‌جانبه پیرامون تهران در ادبیات نیز کاملا احساس می‌شود. به جز پژوهش ارزشمند جلال ستاری که در اسطوره‌ی تهران (۱۳۸٤)، این شهر را موضوع مطالعه‌ی اسطوره‌شناختی خود قرار داده است، متاسفانه اثر جامع دیگری با محوریت تهران در ادبیات یافت نمی‌شود. در تحقیق حاضر کوشیده‌ایم که تهران را با رویکرد نقد جغرافیایی که در ادامه به معرفی آن خواهیم پرداخت مورد بررسی قرار دهیم. آثار مورد پژوهش از دو دید خودی و بیگانه انتخاب شده‌اند تا نیازهای پژوهشی نقد انتخابی را برآورده سازند. توصیفات ارائه شده در دو اثر و نقشی که تهران در هر یک از آن‌ها ایفا می‌کند کاملا با یکدیگر متفاوت هستند. هدف از تحقیق حاضراین است که در سایه‌ی نقد جغرافیایی وستفالی به این پرسش اصلی پاسخ دهیم: نهایتا شکل جهان بازنمایی شده در دو اثر انتخابی چیست؟

واژگان کلیدی: نقد جغرافیایی-چند کانونی-چند حسی-رویکرد لایه نگار- شکل جهان بازنمایی شده

۱.دانشیار دانشگاه شهید بهشتی
f_karimian@sbu.ac.ir
۲.دانشجوی دکترای ادبیات فرانسه در دانشگاه شهید بهشتی
gh_arezi@sbu.ac.ir

مقدمه

وقتی از تهران سخن به میان می‌آید، وجوه بسیاری از این کلان‌شهر به ذهن خطور می‌کند، موضوعاتی همچون آلودگی هوا، شلوغی، ترافیک وغیره. ولی تهران از زوایای دیگر و مهم‌تری نیز قابل بحث است از جمله معماری، شهرسازی، جامعه‌شناسی، جمعیت‌شناسی، زیبایی‌شناسی و البته ادبیات. بی‌شک، پایتخت با جایگاه خاص خود، در ادبیات نیز منعکس شده است. اما متاسفانه تعداد آثاری که به طور مدون به جنبه‌های فوق پرداخته باشند بسیار اندک هستند.

سخن از مطالعه تهران در آثار، مسالهٔ انتخاب نوع پیکرهٔ مطالعاتی را در پی دارد[۱]. متأسفانه تهران به عنوان یک مکان ادبی و بستر وقوع حوادث داستان رمان از چشم نویسندگان خارجی دورمانده است. از نادر آثاری از این دست می‌توان به شهروز غیب گو[۲](۱۹۹۷) نوشتهٔ رنه ژان کلو[۳] اشاره کرد که نویسنده تهران دههٔ هشتاد میلادی (شصت شمسی)، مصادف با جنگ ایران و عراق را روایت می‌کند. مطالعهٔ این رمان و بدعت کاربرد نقد جغرافیایی به این پژوهش انجامید.

اثر فارسی مورد مطالعهٔ این جستار، داستان کوتاه "سالومه" از سه گانهٔ تریو تهران (۱۳۹۲) از رضیه انصاری است برای بررسی تطبیقی با تهران دههٔ هشتاد خورشیدی (۲۰۰۰ میلادی) انتخاب شد چون این داستان حضور پر رنگ تهران را با مرور خاطرات شخصیت اصلی به تصویر می‌کشد؛ شهر از یک چهارچوب ساده و محل وقوع حوادث پا را فراتر می‌نهد تا جایی که نمی‌توان بدون مکان‌های این شهر داستان را دنبال کرد. تهران تا حد یک شخصیت با اهمیت تمام عیار در این اثر است.

مقایسهٔ تطبیقی این دو اثر سوالات مهمی را مطرح می‌سازند: چه بازنمودی از تهران در این دو کتاب ترسیم شده است و مختصات آن چیست؟ چه تفاوت‌ها و شباهت‌هایی میان آنها وجود دارد؟ در صورت وجود وجه اشتراک، چه تصویری از شهر داریم؟ هرچند تفاوت نگاه نویسندگان از افق‌های مختلف فرض افتراق را بیشتر به ذهن متبادر می‌کند.

رویکرد ادبی در پژوهش حاضر همان نقد جغرافیایی[۴] براساس مطالعات برتران

---

۱. از این میان می‌توان بویژه از سفرنامه‌های تخیلی جهانگردانی گفت چون *Vers Isphahan* اثر *Pierre Loti* در قرن ۱۹ گفت.

2. *Charhouz le voyant.*

3. René-Jean Clot.

4. La géocritique.

وستفال[1] و مقابلهٔ تطبیقی وهمایشی است با عنوان نقدجغرافیایی، روش استفاده[2] که به شکل مجموعه مقالات انتشار یافت. بعدها وستفال در ۲۰۰۷، کلیات نظری نقد خود را در کتاب نقد جغرافیایی، واقعیت، تخیل، مکان[3]، گردآوری کرد.

در این نوشتار هدف، معرفی تفصیلی ابعاد نظری نقد مزبور نیست[4]. به طور اجمالی، سه ویژگی اصلی نقد جغرافیایی وستفالی، " چند کانونی[5]"، چند حسی بودن (کثرت حواس)[6] و لایه‌نگاری[7] آن است. ویژگی اول به معنای انتخاب آثاری است که به دیدهای خارجی، مهاجر و بومی تعلق داشته باشند. دومین ویژگی یادآور می‌شود که کلیهٔ حواس در کار بازنمایی از یک مکان دخیل هستند و نباید به حس بینایی بسنده کرد. ویژگی سوم به پیوند مکان و زمان اشاره دارد.

در پژوهش حاضر، به مطالعهٔ مکان و درون مایه‌های مرتبط با آن از خلال آثار می‌پردازیم. از سوی دیگر، با توجه به ادبی بودن دو اثر منتخب، ابعاد روایت و نقش مکان شهری در بافت روایی را مورد مطالعه قرار می‌دهیم. در گام نهایی و پس از بررسی ویژگی های نقد وستفالی، در بخش نتیجه‌گیری، به مطالعه شکل دنیای بازنمایی شده برای بازنمایی مکان شهری ادبی در دو اثر می‌پردازیم.

"سالومه"، یک داستان شهر محور؟

سالومه روایت تهران گردی‌های دختری به همین نام با محبوبش و سپس تلاش دختر برای ملحق شدن به او در اروپاست. صرف نظر از آن که تهران پس زمینهٔ حوادث سومین داستان کوتاه تریو تهران است، در این اثر اهمیت خاصی به مفهوم فضا داده شده است. در اثر استعارات فضایی زیادی از این دست می بینیم، مانند جمله سالومه : "کسی در کوپه نیست. کاش بشود فضای فکر کردن به تو را با کسی تقسیم نکرد" (همان: ۹۰) یا وقتی سالومه از رامی دور است و چاره‌ای ندارد مگر ارتباط از

1. Bertrand Westphal. 2. *La géocritique, mode d'emploi* (2000).

3. *La géocritique, réel, fiction, espace*(2007).

٤. برای جزییات بیشتر درباره ی نقد جغرافیایی مراجعه شود به کریمیان، فرزانه، حاجی حسن عارضی، غزاله،" جلوه‌های تهران در دستار و گل رز: نقدی جغرفیایی بر پایتخت بر اساس دید خارجی" ، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دانشگاه تهران، ١٣٩٦.

5. La multifocalité. 6. La polysensorialité.

7. La stratigraphie.

طریق اینترنت که چراغ برنامهٔ "یاهو مسنجر[1]" را به چراغ خانه تشبیه می‌کند که نه ماه زل می‌زند به " چراغ خانهٔ مجازی.." رامی(همان: ١٠٤). شاید در نظر سالومه، شهر و فراتر از آن عنصر فضا آنچنان اهمیت دارند که ناخود آگاه در تمام درک او از جهان پیرامونش سایه انداخته‌اند. مثال دیگرسفرسالومه به پیشنهاد رامی به پراگ است با ترکیبات و استعارات اغلب فضایی: ".. غصه ها و اشک های نباریده حجم دارند یا وزن؟ این کوله که جیب بیشتری دارد بهتر است یا این چمدان چرخدار را بردارم و دلتنگی‌هایم را پهن کنم کف آن؟ هوای دیدار تو بارانی لازم دارد؟ [..] عاج این کفش مناسب بالا رفتن از کوه عقده‌های خودم و تو هست؟" (همان: ١١٧). اما در این اثر علاوه بر حضور کلی فضا و عناصر طبیعی و جغرافیایی، در مقیاس جزئی‌تر، شهر دارای اهمیت خاصی است.

بخش قابل ملاحظه‌ای از اثر در "فلاش بک‌هایی" خلاصه می‌شود که سالومهٔ سرگردان در اروپا از خاطراتش در تهران روایت می‌کند. و شهر تهران و فضاهای گوناگون در بطن خاطرات هستند. اهمیت شهر در زندگی قهرمانان داستان چنان است که حتی آلودگی هوا نیز مانع ملاقات‌های شهری نمی‌شود(همان: ١٠٦) و زمانی که برای مدتی آلودگی تهران در وضعیت هشدار قرار گرفت، خانه در نظر او و همراهش بی‌شباهت به گور نیست(همان: ١٠٩). از سوی دیگر، حالات شهر تأثیری مستقیم بر روحیهٔ شخصیت‌ها دارد. در بخشی از داستان، تمام صفات به کار رفته در متن، حکایت از تهران زمستانی سرد، خشک وغمناک دارند(همان: ١٠٨). در این شرایط حتی غیبت کلاغ‌ها نیز احساس می‌شود: "روزنامه ها تیتر زدند "روز فرار کلاغ‌ها". کلاغ‌ها هم از شهرمان رفتند. که قارقار هم از شهر گرفته شود. که سطل های زباله هم تنها شوند" (همان). پس می‌توان گفت که زندگی این دو در شهر و فضاهای آن خلاصه می‌شود و در کل داستان توصیفات بیشماری از این نوع داریم. برای ملموس‌تر شدن کیفیت توصیفات شهری، به فضاهای موجود در تهران می‌پردازیم.

اغلب اماکن عمومی برای وقت گذرانی یک زوج تازه آشنا شده در سالومه توصیف شده‌اند، مکان‌هایی چون کافه‌ها. کارکرد آنها بسته به حالت روحی قهرمانان داستان متفاوت است(همان: ٩٤). این کارکردها از نوشتن، طراحی، خلوت، ملاقات با دیگران و البته صرف خوراکی تفاوت می‌کند(همان). به‌طور کلی سالومه روایت دو جوان است که با شهر پیوندی تنگاتنگ دارند. به‌جز خلوت‌های دو نفره، کافه کارکرد مهم‌تری

1. Yahoo Messenger.

نیز در این رمان دارد. این مکان محل زندگی مرد و سپس زن جوان می‌شود: "مدت ها بود در کافه ها زندگی می‌کردی و گفتی حیف که اکثرا ده و یازده شب می‌بندند، [..] فقط برای خوابیدن می رفتی خانه. [..] و من نمی دانستم بعدها بیماری بی‌خانمانی و بی‌خوابی‌ات به من هم سرایت می‌کند" (همان: ۹٤). پس نقش شهر چنان است که حذف آن لطمه‌ای اساسی به بافت داستان وارد می‌سازد که خود گواهی بر مدعای شهری بودن اثر است.

جز کافه‌ها، تمام پیکرهٔ تهران در داستان حضور دارند. یکی از ابعاد شهر که با وجود معاصر بودن رنگ وبویی از گذشته دارد، "کوچه پس کوچه‌های محله‌های قدیمی " است (همان: ۹۷) که در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

بازنمایی‌های اجمالی پایتخت در شهروز غیب گو[1]

اثر رنه–ژان کلو[2] روایت پسر جوانی به نام علی شهروز است که برای تحصیل و زندگی از تهران به پاریس آمده . او در تهران و زیر نظر مستقیم پدرش آموزش یوگا دیده است و می‌تواند در نقوش فرش‌های ایرانی آینده را ببیند. از میان برادرانش، شهروز محبوب پدر و مورد حسد بقیهٔ فرزندان است. از این رو، پدرهفت قالی گرانبهای ایرانی خود را برای او به ارث می‌گذارد. علی که سودای بازیگر شدن در سر دارد، پس از مرگ پدر و برخلاف وصیت او به فرانسه سفر می‌کند و فرش‌ها را نیز به همراه می‌برد. او بیشتر میراث خود را در راه کسب شهرت بر باد می‌دهد. بخش بیشتر داستان در پاریس و در حالی می‌گذرد که علی در حال نقل خاطرات برای استاد زبان فرانسه‌اش است. تهرانی که علی روایت می‌کند به دههٔ هشتاد میلادی و جنگ ایران و عراق مربوط می‌شود، شهری با ویژگی‌های خاص. بازنمایی‌های تهران در دو اثر، دارای اختلاف زمانی حدود ۲۰ سال است که تا حد زیادی ضرورت‌های پژوهشی نقد جغرافیایی را از نظر مطالعهٔ لایه نگار برآورده می‌کند.

با اینکه بخش مهمی از داستان در شهر پاریس می گذرد، همانند آن چه در سالومه شاهد بودیم، روایات مربوط به تهران به شکل "فلش بک" است. شایان ذکر است که فضاهای تهران در این اثر وجه تخیلی آنرا برجسته می‌سازد. یکی از توصیفاتی که راوی داستان تحت تاثیر سخنان شاگردش شهروز از شهر تهران دارد، حالت رازآلود و

1. *Charhouz le voyant*
2. René-Jean Clot.

رویایی شهر از دیدگاه نویسنده خارجی را نمایان می‌سازد: "این شهروز عجب شانسی داشت که زنی در قالی بر او ظاهر می‌شد و همین طور زن دیگری که در درون صدف او را صدا می کرد! .." (همان: ۱۳۵). بازار تهران در این توصیف بیش از آنکه با واقعیت این شهر همسو باشد، به قصه های هزار و یک شب می‌ماند.

اما فضای مستندتری که شهروز برای استادش روایت می‌کند، فضای تهران درگیر جنگ است. مردم در این فضا شیفتهٔ دفاع از سرزمین خود هستند. چنین بافتی فضای اجتماعی حاکم بر این رمان را نشان می دهد(کلو، رنه ژان، ۱۹۸۵: ۱٦۷). اما حتی در این فضای مستند تقریبا هیچ ارجاعی در کار نیست. البته از میدانی به نام انقلاب نام برده می‌شود (همان: ۲۷۳). تشییع پیکر موسی برادر علی شهروز از این میدان شروع می‌شود.

پس از معرفی اجمالی مختصات بازنمودهای مقابله‌ای تهران در دو اثر، به ویژگی‌های وستفالی نقد جغرافیایی می‌پردازیم.

تبلور گذشته در حال

موضوع حائز اهمیت در سالومه، **حضور گذشتهٔ در زمان حال است که در پاره‌ای فضاهای شهری آثار به جای مانده از زمان، حتی در بناها نیز قابل مشاهده هستند.** این ابنیه دیروز و امروز را با هم دارند: "از جلو دیوارهای کوتاه آجر بهمنی که می گذشتیم، محلهٔ مرمت شدهٔ خانه‌های ویلایی حیاط دار را نشانم می‌دادی. بند کشی امروز را که چه خوش بر تن دیروز ساختمان نشسته" (انصاری، ۱۳۹۲ : ۹۷)؛ مثالی برای تلفیق آشکار زمانی در این نقل قول خودنمایی می‌کند. نگاه تاریخی به شهر تهران هم چنین در بافت روایت نیز قابل مشاهده است. در بخش کوتاهی از رمان، راوی که شخصیت اصلی داستان نیز هست، به طور خلاصه و بدون جزییات، به تاریخ شهر خود اشاره می کند:

"حالا تعجب نکنی اگر بگویم همان شهر بی در و پیکر خودمان که چهل سال توش بزرگ شدیم و از هر کوی و خیابان اش هزار خاطرهٔ ریز و درشت داریم، همان تهرانی که ، ما ندیدیم، اما می گویند روزگاری دورش خندق داشته، با دوازده دروازه و کلی هم آبادی و و قلعه و کاخ و ارگ و باغ و محله و چه و چه، از تاج گذاری و جلوس شاهان بر تخت تا روزگار اشغال و قحطی و بیماری بر او گذشته، و آن روزهای موشک باران و این روزهای تهدید، زلزله و آلودگی هوا که ما هم دیدیم، همان تهرانی که قدیم ترها توپ

مرواری‌اش معروف بود و قدیم ها لاله زار و ساختمان پلاسکوش، بعد میدان آزادی و این روزها برج میلادش، [..] مدت های مدید است برای من فقط با یک آدم معنا شده: با تو" (همان: ۹۹).

راوی از مرور تاریخ شهر خود و نگاه لایه لایه به لحظات دور و نزدیک آن، دستاویزی می جوید که اهمیت شهر را در زندگی خود به محبوب اش نسبت دهد. با وجود آن که تریو تهران رمانی شهری است که فضاهای شهری در بطن روایت حضور چشمگیری دارند، اما کل شهر، از قدیم تا کنون، برای راوی بدون محبوب تصور ناشدنی و درحال تخریب است(همان). در این میان، ساخت سازه‌های نوین چندان چنگی به دل سالومه نمی زند. ساختمانی که پیش از سفر رامی هنوز در مرحله احداث بود، پس از کامل شدن، حس خوبی به سالومه نمی دهد: "حالا آن دیوار به کلی منظره ی شهرم را کور کرده. شب ها چراغ های شهر سوسو نمی زنند. ماشین ها مثل مورچه های شب تاب دنبال هم بر یک منحنی قطار نمی شوند و من دیگر بی دردسر نمی روم روی بالکن تا به پوست کشیدهٔ شب دست بکشم" (همان: ۱۱۰) همچنین، بیشترین نگرانی سالومه از گذر زمان و تغییر بافت شهر است. مکان‌هایی که صحنهٔ گشت و گذار او و رامی بوده اند، گواهی بر صحت عشق آنها هستند و ترس سالومه از تغییر شهر درحکم تغییر روابط بیان می‌شود: "می ترسم خودم هم به مرور دچار همین تغییرها شوم و وقتی شستم خبردار شود که دیگر کار از کار گذشته باشد و میان مان سلسله جبالی" (همان). شهر و تغییر بافت فضاها و لایه لایه شدن آن اجتناب نا پذیر است و همین تغییرات دشمن خاطرات می‌شوند.

در رمان نویسنده فرانسوی حالت لایه لایه فضا بیش از هر چیز در فرش ایرانی خود را نشان می دهد. علی شهروز غرق در تماشای یکی از فرش‌ها می گوید: "هر یک از این رنگ ها سرنوشتی بودند. هر یک را زندگی یک انسان بافته بود که خود سرنوشتی داشت. خاطرهٔ زندگی‌های پیشینی که تجربه کرده بودم گلویم را فشرد" (همان: ۱۷۲). او با نگاه به فضای فرش گذشته را پیش چشمانش می‌بیند. به‌علاوه، شهروز با تمرکز بر نقش‌های فرش از بدبختی آتی زندگی پیشاپیش آگاه می‌شود. درست پس از اقامت دوست برهمن پدرعلی در خانه، علی در نقش‌های قالی نیروی‌های مرموزی احساس می‌کند: " نیرویی وحشی و خشن" در نقش قالی که او را تهدید می‌کرد(همان: ۲۲). به‌غیر از موردی که در بخش حواس خواهیم گفت، در تهران رنه-ژان کلو، نشانی از

گذشته نیست. این امر شاید ناشی از نداشتن اشراف کامل نویسنده بر فضای شهری مورد توصیف باشد. اما تهران "سالومه" یاد تهران در جنگ را تداعی می‌کند. البته در داستان کوتاه انصاری، هیچ نشانهٔ مکانی خاصی از آن دوران دیده نمی شود و زمان از هیچ لایه ی مکانی برخوردار نیست.

صرف نظر از اهمیت تهران در تلفیق دو زمان گذشته و حال، در آثار مورد مطالعه توجه و تأکید خاصی بر حواس گوناگون نیز براساس نظریات وستفال مطرح می شود.

بازنمود تهران با حواس پنجگانه

داستان کوتاه سالومه حتی در نخستین خوانش نیز حضور قوی دورنماهای حسی را آشکار می کند. یکی از درخشان ترین صحنه‌ها چشم انداز کافه–سینما در دود است. این بخش، ارتباط ترس سالومه از گذر زمان را تقویت می‌بخشد. گذر سریع زمان و تبدیل پدیده‌ها به خاطره به خوبی در این جمله احساس می شود: "خاطرهٔ کافه–سینمایمان که حالا ساختمانی دودزده بود و سیاه" (همان: ۱۰۰). علاوه بر این نویسنده برای القای حس یک فضای در سوگ از مناظر حسی نیز بهره گرفته است. مهم ترین حس در این میان بی شک بینایی است. اما بوی دود نیز فعالانه در کار توصیف فضا دخیل می گردد: "چند چهارراه رفتیم (..) با همان بوی دود در سرمان و سیاهی دیوارها به دل تابستان خاطره هایمان" (همان: ۱۰۱): به نظر می‌رسد که کاربرد حس بویایی فقط بواسطهٔ زیبایی شناختی نبوده بلکه بیشتر جهت تولید معنا بکار گرفته شده باشد. چون سیاهی فضای سوخته و بوی دود به خوبی نابودی فضا را تا درون وجود شخصیت ها کشانده است، یعنی حس بویایی، هم ذات پنداری دو شخصیت داستان را با فضا تا حدی می‌رساند که سالومه دلیل افول رابطهٔ خود با رامی را نیز هم زمان و رویداد می داند: "ماه های خوشبختی ما انگار سر آمده باشد. از همان میانهٔ پاییز تعادل همه چیز به هم ریخت" (همان: ۱۰۱). این بخش از داستان، حتی فراتر می رود و از یکی شدن شخصیت ها با فضای تهران خبر می دهد. تنها کافه–سینمای محبوب سالومه و رامی تغییر ماهیت نداده، بلکه آسمان نیز گویی به سوگ نشسته است(همان). این بخش وحدت فضا و انسان را به خوبی نشان می دهد.

حضور حواس گوناگون در بازنمایی‌های تهران تنها محدود به بخش یاددشده نمی شود. حضور بو و رایحه نیز در خدمت تولید معنا قرار می گیرند. به عنوان مثال

می توان به اولین روز ملاقات دو شخصیت داستان در ماشین سالومه و در شهر اشاره کرد: "بویی را که پخش شده بود دوست داشتم. تند نبود. میان بوی باران و عرق من گم نمی شد. معناش این بود که می شد به تو عادت کرد" (همان: ۹۳) در این جا کارکرد رایحه در فضای انتشار، یک کارکرد فرازبانی است. چرا که مانند مورد پیشین، این جا نیز عنصر بو حامل پیامی است که فضای فیزیکی را در می نوردد و از روابط حاکم در فضای انسانی سخن می گوید.

اهمیت فضای آکنده از حواس در زندگی سالومه چنان است که نبود آن‌ها در فضای مجازی برایش پس از سفر رامی غیر قابل تحمل می‌نماید: "در مجاز عطر نیست، صدای نفس کشیدن یا جویدن شلختهٔ آدامس یا فوت کردن دود سیگار تو هوا نمی آید. هلال کبود پای چشم و رنگ پریدهٔ لب ها معلوم نمی‌شود، تکان بی‌قرار پاها کسی را لو نمی‌دهد، حرف‌ها لحن ندارند آن طور که باید. می‌ترسم" (همان: ۹۳)؛ پس در نظر شخصیت–راوی، حواس فضا را معنا دار می‌کنند و اماکن ملاقات شهری، بدون رامی، دیگر چیزی برای سالومه ندارد : "شهر با همه ی خیابان ها و کافه ها و ماشین ها خالی است از تو (..) حالا آن شهر برای من تهی از معنا شده" (همان: ۹۹).

اما میان حواس گوناگون نیز پیوندی معنادار وجود دارد. از همین روست که داستان کوتاه سالومه از ظرفیت خوبی برای اعمال شکل دوم از پژوهش چند حسی نقد جغرافیایی وستفالی برخوردار است. این امر خود را در قالب یک حس آمیزی تمام عیار نشان می‌دهد. پس از شنیدن خبر سوختن کافه–سینما، رامی واکنش نشان می‌دهد. اما وجود او آن چنان برای سالومه قابل پیش بینی و بی معما است که با شنیدن صدایی از محبوب اش از پشت تلفن به راحتی می‌تواند فضای تولید صدا را ببیند: "چنان نفس عمیقی کشیدی که صدای جز و جز سوختن سیگارت را شنیدم و گونه های تو کشیده ات را دیدم" (همان: ۱۰۰). با حذف مناظر حسی از سالومه **حتی به پیکرهٔ** تهران بازنمایی شده به‌نظرآسیب جدی وارد می‌شود، چرا که فضای شهری در این جا به نوعی فضای حسی نیز هست.

در مقیاسی مشابه در شهروز غیب گو نیز اهمیت ویژه ای به مقولهٔ حواس داده شده است. در بخش توصیف میدان انقلاب، کاربرد رنگ آبی کاملا معنا دار می نماید. عنصر رنگ به حس بینایی مربوط می شود که به طور قطع یکی از مهم‌ترین عوامل توصیفی است. در سراسر رمان شهروز غیب گو، کاربرد رنگ آبی از اهمیت خاصی برخوردار

است و تقریبا بار معنایی کم و بیش مشابهی دارد. علی شهروز که با یکی از هم رزمان سابق برادر فقیدش در حال پیاده روی است، متوجه می‌شود که "آسمان بیش از حد آبی بود" (همان: ۲۸۵). رنگ آبی، به دلیل شمار زیاد شهیدان، به‌نظر به مرگ و جهان پس از آن اشاره دارد. علاوه براین، به نظر می رسد که فضای آسمان در این اثر کامل کنندۀ زمین باشد. چه در مورد تشییع پیکر موسی شهروز و چه در بخش یاد شده، آسمان منعکس کنندۀ اتفاقات روی داده در شهراست.

حضور آسمان در این اثر، تنها به بخش یاد شده محدود نمی‌شود. در جایی از رمان شهروز تحت تأثیر تعالیم دوست پدرش از طنابی که تا آسمان کشیده شده است، بالا می‌رود. او از جایگاه بلندی نظاره‌گر شهر تهران از دور می‌شود: "باغچه های اطراف را طوری دیدم که هرگز ندیده بودم. حتی یک برگ هم تکان نمی خورد. همه چیز سنگ شده بود. اما خورشید، شهر را با لفافی، زرین نموده بود. نور و هوا مرا سرمست کرده بود" (همان: ۲۳). آن چه در این منظره جلب توجه می کند، حالتی است که شهر از دید یک نظاره گر از ارتفاع به خود می گیرد. شهر غرق در نور . بی حرکت است. این دو خصوصیت به فضای شهری وجهی ماورایی می دهد. به نظر می رسد دلیل این امر حضور ناظر در آسمان باشد.

علاوه بر آسمان، یکی از مهم ترین بخش های ظهور رنگ در این اثر، "فضا" ی فرش ایرانی است. فرش در این اثر فضایی پر از شگفتی است. وقتی موسی برادر کوچک خود را به مسکن جدیدش دعوت می‌کند تا از علم او برای خواندن آینده در نقش‌های فرش استفاده کند، علی از دیدن یک باره ی این تنوع رنگ سبز و آبی و نقوش "شگفت انگیز" فرش‌ها جا می‌خورد: "آبی غریب، آن رنگی است که هر کس در خود دارد. آبی است ولی به هیچ نمونۀ دیگری که به آن برمی‌خوریم شباهتی ندارد. با این حال، تنها افراد خاصی این امکان را دارند که در لحظاتی کم یاب، غنای این رنگ را دریابند که هم چون رازگوی جهان دیگر است" (رنه–ژان کلو، همان: ۱۷۲).

بنابراین، از میان تمام رنگ‌های به کار رفته در فرش‌های ایرانی، برای نویسنده و قهرمان داستان، آبی دارای جایگاه خاصی است. جالب این جاست که در این مثال، آبی مانند آن چه که در مورد میدان انقلاب و آسمان دیدیم، با جهان پس از مرگ در ارتباط است. از سوی دیگر، شهروز در جای دیگر اهمیت فرش را در زندگی ایرانیان خاطر نشان می‌کند و از تفاوت این اثر هنری ایرانی با نقاشی‌های غربی سخن می‌گوید: " رنگ ها

هم چون شیره در پشم جاری بودند. در پاریس، رنگ‌های نقاشان شما، رنگ همان تیوبی هست که خریداری کرده‌اند. برای ما، رنگ کشف و شهود فضاست. ریشهٔ رنگ نه در روز که در روح است. رنگ سبک و خفیف است. گویا خاطرهٔ ملاقات با مرگ را در ذهن دارد " (همان: ۱۷۳) سخن نویسنده در این جا بر انسانی بودن فضای فرش است و رنگ‌ها نیز، مظاهر نمود تخیل انسان هستند و از این رو زنده و پویا می‌مانند. به عقیدهٔ قهرمان داستان در نقاشی‌های فرانسوی چنین روحی دیده نمی‌شود. نویسنده بارها و بارها به این خصوصیت فرش ایرانی تکیه می‌کند. او "هر یک از این رنگ ها سرنوشتی" می‌داند.دست بافت انسانی که خود دارای سرنوشتی است. رنگ‌هایی که قدرت ازمیان بردن "نفرین زندگی" را دارند: "گل های رز، کلماتیسی که پرندگان در آن ها لانه ساخته بودند، ناگهان از سرزمین مردگان می‌شکفتند. گل‌ها حرکت می‌کردند، می‌توانستم لرزش گلبرگ هایشان را ببینم؛ روی بعضی از فرش ها، هنوز آتشی شعله ور بود، شعله ها را می دیدم که با تپش های قلب کسانی که آن ها را بافته بودند، زبانه می‌کشیدند" (همان: ۱۷۲).

علاوه بر حس بینایی، یکی از مهم‌ترین حواس به کار رفته در توصیف فضا دراین اثر نیز حس بویایی است که در بوی گل یاسمن خودنمایی می‌کند. علی از نوجوانی و طبق تصمیم خانواده‌ها، با دختری به نام "عجیبا" نامزد است. پس از مرگ ناگهانی او، علی به سفارش پدر به خاک سپاری می‌رود و چند گردنبند از گل یاسمن در گور او می‌گذارد. از این واقعه به بعد، این گل با مرگ ارتباطی تنگاتنگ پیدا می‌کند. هر بار که علی این بو را حس می‌کند، فضا رنگ مرگ و نیستی به خود می‌گیرد وهیچگاه او را رها نمی‌کند: "یک دسته گل یاسمن، بوی خاطرات من. عجیبا، ترکم کن!" (کلو، ۱۹۸۵: ۲۷٤).

وقتی که گوراک[1] دوست برهمن پدر علی، روح "عجیبا" را بر او احضار می‌کند، با وجود خواب، پراکندگی این بو در فضا کاملا معنا دار است: "خودم را می دیدم که به خواب رفته‌ام. احساس کردم که چیزی را جابه جا می‌کنند، شاید تنها دری بود که باز می‌شد، سپس شکلی مبهم را دیدم که به آرامی به من نزدیک شد و روی فرش کنارم دراز کشید. ناگهان، بوی تند یاسمن اطرافم را فراگرفت. اما من از روزی که گردنبند را در تابوت دوستم گذاشتم، هیچ گلی از این نوع نخریده بودم" (همان: ۲۷).

شبح شخص درگشته و سرما و گل یاسمن هر سه در فضای خانهٔ پدری علی شهروز در تهران احساس می‌شوند و در کنار یکدیگر به خوبی گویای حقیقت مرگ.

1. Gorak.

بعلاوه، در اثر، هرگاه که سخن از بوی یاسمن به میان می آید، پیامی از عجیبا به علی می‌رسد یا خواهد رسید. به همین دلیل می‌توان بوی یاسمن را در حکم واسطه‌ای میان زندگی (علی) و مرگ (عجیبا) در نظر گرفت. علی از این بو متنفر است: ".. دست ها و بدنم بوی بد یاسمن می‌داد.. " (همان: ۳۹)، چرا که علی شیفتهٔ زندگی است. به همین دلیل، او زندگی عارفانهٔ خانهٔ پدری را رها می کند و برای هنرپیشگی به فرانسه می رود.

به نظر می‌رسد در این بخش، با یک چشم انداز کلی حواس روبه رو هستیم. در نقل قول پیشین، حس لامسه در کنار حس بویایی و البته حس شنوایی (شبح با علی سخن می گوید) یک نوع کلیت را به وجود آورده است.

در مقیاسی وسیع‌تر و نه فقط در فضاهای بستهٔ خانگی، تهران برای علی شهروز حامل رایحه های گوناگون است. بوهایی که نه فقط در مکان که در زمان نیز گسترده‌اند: "در سایه ی نخل ها راه می رفتم. ادویه ها و میوه‌ها همان‌هایی بودند که در دوران کودکی‌ام و در بساط کاسب‌ها. بعضی از خیابان ها بوی زیرهٔ وحشی و آویشن می‌دادند" (همان: ۲۶۵). به نظر می‌رسد در این بخش چشم انداز بویایی شهری در خدمت تداعی گذشته قرار گرفته باشد. فضای شهری علیرغم تغییراتی که در طی سال‌ها به خود دیده است، هم چنان نشانی از گذشته با خود دارد. زمان گذشته در بوهای پراکنده در فضای حال زنده است.

صرف نظر از شکل بازنمایی مکان، مسالهٔ ارجاعی و یا تخیلی بودن آن نیز از اهمیت خاصی در رویکرد وستفال برخوردار است.

ارجاعیت

نکته‌ای که در سالومه در باب فضاهای شهری تهران، ارجاعیت است که در بافت روایت و در توصیف فضاها دیده می‌شود. ارجاعات گاهی تنها با ذکر یک رویداد خود را نشان می‌دهند مثل تک‌گویی سالومه که به چند واقعهٔ تهران معاصر اشاره می‌کند: "یک شبه هیچ درخت کهنسال و هیچ مجسمه‌ایش غیب نمی‌شود[۱]. یک شبه هیچ خیابانی یک طرفه نمی‌شود و خاطرهٔ هیچ خانه ای را با خواب برجی، تو روز روشن تاخت نمی‌زنند" (انصاری، ۱۳۹۲: ۹۲) البته برخی از این وقایع نظایر زیادی دارند و می‌توان چندین مصداق را در این زمینه یافت. ماجرای سوختن کافه–سینما نیز از ارجاعیت خارجی

۱. این جمله احتمالا به ماجرای قطع درخت کهنسال امام زاده صالح واقع در تجریش تهران اشاره دارد. واقعه دوم به ماجرای ناپدید شدن مجسمه های شهر تهران در ۱۳۸۹ می پردازد.

برخوردار است[1].

دیگر ارجاعات برون متنی اثر، به ذکر نام محلات، خیابان‌ها و فضاهای متنوع شهر تهران مربوط می‌شود. این مساله به خصوص دربارهٔ کافه گاندی، کافه گودو، کافه چهارمیز، کافه ماگ، کافه ویونا، کافه کوچه مشاهده می‌شود. علاوه بر این شکل از فضاهای شهری، مکان‌های دیگری چون بام تهران، سرپل تجریش، سرچشمه، بهارستان، توپخانه، اتوبان صدر، مدرس و یادگار، برج میلاد نیز در داستان ذکر می‌شوند.

سوالی که در این جا مطرح می شود این است که نویسنده چه کارکردی را برای ذکر فضاهای ارجاعی در اثر خود دنبال می‌کند؟ زیرا نام بردن فضاهای ارجاعی در یک اثر نمی‌تواند فاقد هدف خاصی باشد.

به نظر می‌رسد که مکان های حقیقی شهری در داستان کوتاه سالومه دو کارکرد کلی داشته باشند. اولی وجه نوستالژیک مکان هاست: "اما به شنیدن عوعوی سگی ولگرد کنار خیابان که آدم خانه عوض نمی کند، می کند؟ جلای یار و دیار کند، راه اش را بکشد برود رو به غروب ناکجا؟ بام تهران، سرپل تجریش، سرچشمه، بهارستان، توپخانه، آیا این اسم ها دلت را نمی لرزاند دیگر؟" (همان: ۱۰٤) همان طور که می‌بینیم، این چند مکان از شاخصه‌های شهر تهران هستند و ذکر آن ها برای یک ترک وطن کرده می‌تواند حاوی پیامی نوستالژیک باشد.

اما باید توجه داشت که اسامی ارجاعی در این اثر کاربردهای نمادین تری نیز دارند مانند صحنهٔ معروف آتش سوزی سینما: شخصیت‌ها بعد از ازاطلاع از ماجرای آتش سوزی در میدان هفت تیر قرار می گذارند تا به یکدیگر ملحق شوند(همان: ۱۰۰)؛ اینگونه ذکر نام محل، تنها کارکردی ارجاعی دارد، ولی در ادامه، فضا شکلی نمادین به خود می‌گیرد(همان). در این جا، فضای ارجاعی بهانه‌ای برای فضایی ذهنی و منجر به یکی شدن سالومه و رامی با آن می‌شود. البته مرجع تمام کلیهٔ فضاهای با نام و بی‌نام شهری، به طور نمادین به وجود رامی مربوط می‌شوند(همان: ۸۸)

موردی دیگر از این بار نمادین نام ارجاعی را می‌توان در میدان انقلاب پس از بازگشت از سینمای سوخته جست. اما حال و هوای این میدان با نام خود سازگاری دارد: فضایی که سالومه و رامی شاهد آن هستند، خبر از تغییری در رابطهٔ آن دو می‌دهد و از این رو حالتی انقلابی به خود گرفته است. "ماه های خوشبختی ما انگار سر

۱. موضوع مربوط به سینما جمهوری (نیاگارای سابق) تهران بود که در ۲۵ آبان ۱۳۸۷ دچار آتش سوزی شد.

آمده باشد. از همان میانهٔ پاییز تعادل همه چیز به‌هم ریخت" (همان: ۱۰۱). تاثیر اتفاق آن روز در ذهن سالومه چنان ماندگار می‌شود که جایی دیگر در میانهٔ تک گویی‌هایش اعتراف می‌کند: "انگار آن بعداز ظهر سنگین ابری کثیف، عطفی بوده بر همهٔ بیزاری‌ها و نخواستن هات و میلات به نماندن‌ها و رفتن‌ها. انگار قله‌ای همان لحظه آتشفشان کرد و بارید و سرد شد و خیلی چیزها زیر گدازه‌اش جا ماند" (همان: ۱۰٤). عباراتی منقلب بکار رفته حاکی از ارتباط آن دوران با فضای ارجاعی است. اما کارکرد جهت یابی مورد توجه رضیه انصاری قرار نگرفته است. در کل داستان، اثری از مسیر دسترسی به فضاها نمی‌بینیم.

در شهروز غیب گو، نام هیچ خیابانی به چشم نمی‌خورد. این طفره رفتن نویسنده از ذکر نام خیابان‌ها زمانی آشکار می‌شود که رهگذری نام یک خیابان را از علی می‌پرسد و او به گفتن " آن خیابان" (همان: ۳۱۰) اکتفا می‌کند. شاید تنها شناختی که نویسندهٔ فرانسوی از چگونگی نام گذاری خیابان‌ها پس از انقلاب دارد، نام گذاری این فضاهای شهری بر اساس نام شهیدان باشد، همانگونه که نام برادر علی گذاشته شد(همان: ۳۱۳ و ۳٤٦). البته نامشخص بودن نام‌ها بار تخیلی اثر را تا حد زیادی بالا می‌برد. هرچند بی تفاوتی نویسنده نسبت به فضای مرجع تهران می‌تواند فقط ناشی از شناخت اندک او نسبت به شهر باشد. عناصر فضایی که نویسنده به کمک آنها شهر را تصور می‌کند بیشتر به فضاهای گرمسیری مربوط می‌شود. به‌عنوان مثال در چند بخش از کتاب از درختان نخل نام برده می‌شود که ناشی از نداشتن شناخت دقیق کلو نسبت به شهر تهران است. البته پوسترهای رهبر انقلاب، شاید یکی از معدود عناصر باشند(همان: ۲٦٥). تنها واقعه‌ای که به نویسنده کمک می‌کند تهران را در غیاب اطلاعات مستند برای خوانندهٔ خود به تصویر بکشد، جنگ است. از همین روست که تهران رنه- ژان کلو، می‌تواند هر شهرگرمسیری دیگر در حال جنگ نیز باشد.

دوباره به توصیف میدان انقلاب بازمی‌گردیم: "در زیر گرمای سنگین و توفانی، [..] (هجوم) جمعیت گیجم کرد [..] همه جا سیاه بود. سیاهی سیاهی را در برمی‌گرفت [..]. تنها چیزی که می‌دیدم مردمی با چشمان درشت و زغالی رنگ و صورت‌هایی به رنگ موم بود" (همان: ۲۷۳). نویسنده تکیهٔ زیادی به عامل گرما در فضای میدان انقلاب در سوگ برادر علی شهروز می‌کند. به نظر می رسد که این گرما جز وجود فیزیکی، حکایت از خشم انقلابی مردم نیز داشته باشد. نمونهٔ دیگری از کاربرد استعاری و ادبی

این میدان را می توان در آسمان بالای سرش یافت : "فضای در گرما سنگ قبری بزرگ شد که آبی رنگ بود. این آبی، نگهبان سوگند انتقام بود" (همان: ۲۷٤). رنگ آبی در این جا یکی از عناصر دیداری در کار توصیف فضاست. از میان بارهای معنایی و نمادین این رنگ، جنبهٔ عدالت خواهی آن بیش‌تر جلب توجه می‌کند. جنبهٔ دیگر، وحدت زمین و آسمان است: زمین سیاه در سوگ و آسمان آبی و عدالت‌خواه که به خاطر برحق بودن در موقعیت مکانی بالاتری نسبت به زمین قرار گرفته است. تمام شهر در سوگواری موسی شهروز، شهید و قهرمان ملی–میهنی، است. در این جا مانند داستان سالومه، فضا و افراد آن یک کل جدایی ناپذیر را تشکیل می‌دهند و این وحدت، درست مانند اثر رضیه انصاری در میدان انقلاب خود را نشان می‌دهد. شاید بتوان گفت، این میدان و خیابان‌های منتهی به آن، استعاری‌ترین فضاهای تهران در دو اثر مورد مطالعه به شمار می‌آیند و با نام خود در هماهنگی می‌باشند.

وستفال در مطالعه خود بر چند کانونی بودن[1] تاکید زیادی دارد. آن چه در مورد میدان انقلاب شاهد بودیم، بازگو کنندهٔ تاثیرمطالعهٔ چند کانونی در تحلیل بازنمایی‌های ادبی از یک مکان شهری– جغرافیایی است. مفهوم انقلاب واژه ای فراگیر و جهانشمول است و صرف نظر از تعلق نویسنده به فرهنگی خاص، برای اکثر افراد میدانی با این نام، حاوی ظرفیت‌های معنایی کم و بیش مشابهی است. بنابراین، ذکر میدانی با این نام در اثر تا حد زیادی ماهیتی نمادین دارد که در هر کشوری، بویژه آنهایی که انقلاب در تاریخ خود دارند، احتمال وجود چنین میدانی هست.

جز فضای شهری که علی شهروز به طور مستقیم و بی واسطه توصیف می‌کند، فضای منعکس در فرش نیز بار ارجاعی و تخیلی فضا را تا حد زیادی به دوش می کشد: "با تمرکز باید میان ذهنم و نقش‌ها صمیمیتی تمام عیار به‌وجود می آوردم. بعد از آن می‌توانستم از آن طرح فاصله بگیرم و روی دریاچه، کوه یا شهری گردش کنم" (همان: ۳۰).

این فضاها هم می‌توانند به جهان دیگر نیز اشاره داشته باشند(همان)، هم به دنیای مادی (همان: ۲۰) وهم تلفیقی از فضای خانگی و فضای تخیلی. اشاره های مستقیم به شهر در جنگ و عناصر توصیفی فصل تابستان شاهدی هستند بر مدعای نیمه واقعی و نیمه تخیلی بودن این بخش (همان: ۳۰).

1. Multifocalité.

در جایی دیگر، علی شهروز آشکارا بخشی از شهر خود را در فرش می‌بیند. "اولین خانه‌های تهران را دیدم. به رنگ سفید، صورتی و آبی.. مناره ها، درختان نخل، خیابان ها. [..] زن‌هایی را دیدم با چادر، بچه ها، سربازهای در حال رژه، سپس یک جشن عروسی در حیاط یک خانه" (همان: ۲۳۵) و دوباره به درون خانه باز می‌گردد. شهر در بخش بالا کاملا ارجاعی است و می‌توان فرش را به مثابهٔ دوربینی تصور کرد که در حال فیلم گرفتن از شهر است.

با توجه به آن چه گفته شد، با وجودی که فضا در هر دو اثر دارای مایه های استعاری است، بار ارجاعی در سالومه قوی تر به چشم می خورد. علاوه بر این، نقش انکار ناپذیر شهر در این اثر از آن یک رمان کاملا شهری ساخته است.

فضای بازنمایی شده در یک اثر ادبی در یک بافت روایی گنجانده شده است و بررسی ارتباط این دو می تواند ظرفیت های معنایی دیگری را در مطالعه از دیدگاه نقد جغرافیایی وستفالی آشکارسازد.

روایت

در رمانی که شهری خوانده می‌شود، فضای شهری تنها یک چارچوب و بافت سادهٔ روایتی به نظر نمی‌آید که به چیدمان اجزای روایت نظم دهد و یا درحکم ترمزی عمل کند که قسمت های مختلف روایی را از یکدیگر جدا می‌سازد. وستفال در نظریه خود به فضاهای شهری فارغ از نقش آن‌ها در بافت روایت پرداخته است. اما از سوی دیگر، نمی‌توان نقش مکان و توصیفات برآمده از آن را در بافت روایی یک اثر ادبی نادیده گرفت. البته در این بخش هدف پرداختن به مطالعهٔ روایی دو اثر نیست، چرا که موضوع این پژوهش تهران و فضای بازنمایی شده از این شهر است.

در سالومه شکل فضایی روایت از لابه لای تک گویی‌های خاموش سالومه آشکار می‌شود. در تمام بخش‌های اثر، راوی ضمیر دوم شخص مفرد را به کار گرفته و از ابتدای روایت به طور آشکاری، مخاطب این سخنان، رامی است. از میان اشکال زمانی روایت که ژرار ژنت آن ها را در صورت سوم دسته بندی کرده است (۲۲٤)، شاهد دو شکل هستیم: روایت در اروپا و توسط سالومه در سفر انجام می‌شود. او هم حال خود را روایت می‌کند و هم به گذشته بازمی‌گردد یعنی در زمان حال داستان هیچ اثری از تهران نیست. در بستر شهر تهران گذشته سپری می‌شود. همین در گذشته روایت شدن

شهر تهران، حس نوستالژیکی به آن می‌دهد. از سوی دیگر، کاربرد ضمیر دوم شخص مفرد تا دو سوم داستان این وضعیت را در روایت حفظ می‌کند و این کاربرد بی‌معنا نیست. همان طور که خود بارها اشاره می‌کند، مکان و زمان سالومه در وجود رامی خلاصه می‌شود؛ یعنی وجود "من" در سخن گفتن با "تو" معنا می‌یابد. راوی چنان در فضای تهران با رامی اسیر است که سفر اروپا برای او تنها وسیله‌ای برای رسیدن به رامی تعریف می‌شود. پس می توان گفت که اکثر گفته‌های او به همین تک گویی‌ها محدود می‌شود. این تعادل اما در یک سوم پایانی داستان برعکس می‌شود.

با وجودی که به نظر سالومه تفاوتی نمی‌کند مخطاب سخن خود باشد یا رامی (همان: ۱۲۸)، درست از همین جای داستان، شخص مورد خطاب ضمیر تغییر می‌کند. از این جاست که سالومه با وجودی که همچنان از ضمیر "تو" استفاده می‌کند، به جای صحبت کردن با رامی، با خود سخن می‌گوید ، از فضای تنهایی خود با یاد رامی جدا شده و در صفحات آخر داستان یاد می‌گیرد که به فضای در حال گذر نیز عشق بورزد مانند عبور پیاپی مناظر پشت پنجرهٔ قطار (همان: ۱۳۱). دیگر رامی برای او اشتیاق پیشین را ندارد و نقطهٔ عطف این تغییر احساس هنگامی مشهود است که خود را به جای وی خطاب قرار می‌دهد: "از تهران تا پراگ تا پاریس، از یک روح در دو بدن تا دو روح و شاید هم چند روح.." (همان: ۱٤٥). او که به دنبال رسیدن به آرامش فرسنگ‌ها راه طی کرده بود حالا "زیر این آبی روشن و روی این چمن های سبز" (همان)، آرامش خود را بازمی‌یابد و فضا برایش تهران و پاریس نمی‌شناسد. در هر مکانی می‌توان خوش‌بخت بود.

روایت در شهروز غیب گو اما ارتباط چندانی با بستر وقوع حوادث ندارد. تهران ، درست مانند سالومه، در گذشته روایت می‌شود و البته پاریس، در گذشته و حال. شهروز، راوی لحظات گذشتهٔ خود است و استاد زبان فرانسه، روایت شهروز را بازگویی می کند. اما برخلاف سالومه، توصیفات، بخش اصلی بافت روایی را تشکیل نمی دهند و با توجه به شناخت اندک کلو از تهران، تنها آن گاه که احتمال سردرگمی خواننده می رود، به چند سطری از فضای مبهم شهر تهران برمی‌خوریم. بنابراین بیهوده نیست اگر بگوییم شهروز غیب گو مختصات یک رمان شهری را ندارد.

نتیجه‌گیری

تهران بازنمایی شده در تریو تهران، ارتباطی تنگاتنگ با حالات درونی شخصیت‌های اصلی داستان دارد. با این وجود، اگر بخواهیم شکلی برای این تهران در نظر بگیریم، با مشکل روبه رو می‌شویم. راوی چه زمانی که به همراه محبوب در خیابان‌های شهر گردش می‌کند و یا به دم خانه‌اش می‌رود و چه آن‌گاه که پیاده است، هیچ اطلاعی پیرامون مسیر دسترسی به مکان‌هایی بازدیدی نمی‌دهد و به همین دلیل نمی توان نقشه‌ای از آن ترسیم کرد. تهران در این اثر، شهری است پر از جاهای دیدنی اما با توجه به اینکه وجود محبوب به این نقاط معنای واقعی می‌دهد، می‌توان همزمان با عینی بودن توصیف‌ها، این شهر را تا حدی ذهنی دانست. درست به همین دلیل است که به نظر می‌رسد تهران با وجود رامی برای سالومه از نظم خاصی برخورداراست. چرا که بدون او، شهر پیش چشم سالومه تخریب می‌شود (همان: ۹۹). از همان لحظه‌ای که شهر برای سالومه بی‌معنا می‌گردد، شاهد تغییر شکل تهران از یک ساختار منسجم به یک آشفته بازار هستیم (همان: ۱۰۵). از این روست که تنها شکل‌های ممکن تهران در این اثر در ارتباط با ذهن نویسنده به‌وجود آمده‌اند و همین است که جنبهٔ ادبی سالومه را نشان می‌دهد.

مساله شکل جهان بازنمایی شده در شهروز غیب گو تا حد زیادی متفاوت است. علاوه بر آن که از توصیف مسیرهای جابه جایی در اثر خبری نیست، از نام مکان‌های شهری نیز اثری نمی‌بینیم. بنابراین چنین تهرانی از شکل خاصی نیز برخوردار نیست. اما در مقیاسی وسیع‌تر، به فضایی برمی‌خوریم که با آسمان بالای سر ارتباطی تنگاتنگ دارد. این آسمان در هماهنگی با هر آن چه در شهر می‌گذرد قرار دارد. گاهی نیز آسمان نوید جهانی بهتر است(همان: ۲۰۸).

شکل دیگر فضا در این اثر در محیطی به نام فرش ایرانی منعکس می‌شود. محیطی منظم و دایره‌وار که منعکس کنندهٔ فضاهای ارجاعی و تخیلی است. جلال ستاری در اسطوره ی تهران به این شکل از جهان شهری اشاره می‌کند: "دایره در این جا گرته ی ماندالا[1] است. ماندالا تصویر رمزی عالم و کائنات است. یعنی نقش آرمانی مکان منظم و بی نقصی است که اقامتگاه ایزدان محسوب می‌شود" (ستاری، ۱۳۸۵: ۱۹). در واقع

1. Mandala

فرش مانند قالبی است که به تصاویر دیده شده شکلی منظم می‌دهد. توصیفات شهروز از یکی از قالی‌ها، گواهی است بر این مدعا: "نقش‌های پیچیده بر دایره‌ها و نیم دایره هایی استوار بودند که هر کدام مربعی را دربرمی‌گرفتند. این مربع به چند مثلث تقسیم شده بود. در میان این اشکال، دایره های کوچکتری یافت می شدند که نشان‌هایی را در خود جای داده بودند. می‌شد در آن ها وجود بارو، برج، باغ یا دریاچه‌ای را حدس زد" (کلو، همان: ۲۹۲).

از این روست که شاید بتوان، کل اثر کلو را دنیایی دانست که علی شهروز در فرش /و با فرش می بیند. حتی وقتی چنین واسطه‌ای در درک دنیای پیرامون برایش وجود ندارد، آموزه‌های یوگا چنان نگاهش را متاثر ساخته که حضور پنهانی این دنیای ماورائی را می‌توان در درک او از فضا حس کرد (همان: ۱۴۳). از این روست که وجه تخیلی شهروز غیب گو در مقایسه با سالومه به مراتب قوی‌تر است. و این جنبه بیش از هر چیز در مفهوم فضا و خوانش آن توسط شخصیت اصلی داستان خودنمایی می‌کند.

تهران در سالومه را یک نگاه آشنا به شهر به تصویر کشیده که با فرهنگ ایرانی نیز آشنا است (انصاری، **همان**: ۱۰۸-۱۰۷). در مقابل تهران **شهروز غیب گو**، به دلیل فقدان اطلاعات مکانی، گویای وجود توصیف‌گری غیر ایرانی است. اما برای پاسخ به پرسش مقدمه باید گفت که تفاوت‌ها بسیار بیش‌تر از مشترکات میان دوبازنمایی تهران است و شاید تنها فصل مشترک تا حدودی توصیف میدان انقلاب از دیدگاه خودی و بیگانه باشد. میدانی که در هر دو اثر به فضایی تأثیر گذار و انقلابی مبدل می شود.

منابع

- انصاری، رضیه، تریو تهران، تهران، آگه، ۱۳۹۲.
- ستاری، جلال، اسطوره‌ی تهران، تهران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی، مجموعه تهران شهر، چاپ دوم، ۱۳۸۸.

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1958.

Clot, René-Jean, Charhouoz le voyant, Paris, Bernard Grasset, 1985.

Rodaway, Paul, *Sensuous geographies*, *Body*, *Sense and Place*, London, Taylor & Francis, 2002.

Tally, R.T., *Geocritical Explorations*. *Space*, *Place*, *and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave MacMillan, 2011.

Westphal, Bertrand, *La géocritique*, *mode d'emploi*, Limoges, Presses Univ, 2000.

- - - - - - - - - - , *La géocritique*, *réel*, *fiction*, *espace*, Paris, Editions de Minuit, 2007, pp. 29-30.