به نام خدا

از ایستگاه واقعیت تا تقاطع بدعت ها

گذری در تصویر خیابان و شهر در رمان جهان و ایران

معصومه بوذری

در داستان رئالیستی، با جهانی آشنا مواجه هستیم که شباهت زیادی دارد به همان زندگی روزمره مردمانی از یک جامعه ی فرهنگی خاص در دوره ای مشخص. نویسنده ی چنین داستانی سعی می کند تقریباً همان تصویری را از شهر و خیابان و جامعه ارائه کند که یک عکاس واقعگرا یا مستندسازِ مردمنگار با دوربین و لنز معمولی و بدون دستکاری در اکسپوز. این ویژگیِ منحصر به فردِ سبک رئالیسم بوده است که در تمامی نمونه های داستانیِ خصیصه نما دیده ایم.

در این سبک، معمولاً چنین برداشت می شود که نگاه تصویرگر ثابت و ایستاست؛ او همه ی آنچه را می بیند در لحظه ثبت و ترسیم می کند و تصویری فریز شده از امر واقع به مخاطب می نمایاند؛ و آینه ای از عینیت دنیای بیرونی به او عرضه می دارد. در این سبک، مخاطب هیچ قدرت تفسیر اضافه و تعبیر و تأویل فردی از آنچه برایش مجسم کرده اند نخواهد داشت و تابع محض نظر هنرمند / نویسنده خواهد بود. تفاوت اثر هنری رئالیستی با اصل واقعیت نیز در این است که: هنرمند / نویسنده ی رئالیست همواره با شفاف سازی نکات مورد نظر خود، درخششی دوچندان به امر واقع می دهد که تا حدودی جاندارتر از اصل واقعیت عینی/ سند تاریخی نیز هست.

رئالیسم ادبی - در معنای سبک دوران - از زمان داستایوفسکی، تولستوی، تورگنیف، و بالزاک و... کم کم جای خود را به شیوه های دیگر نگارش داده است؛ بعد از آن دوران، سبکهایی از رمان مدرن پدید آمده اند که فضایی متفاوت با عینیت محض دارند. در این رمان های جدید، نویسنده تکه پاره هایی کلاژ گونه از اصل واقعیت را کنار هم می چیند، و با تکنیک های بیانی تازه زمینه ی تأویل های مختلفی را برای مخاطب فراهم می کند. در رمان مدرن، با آنکه با دنیای انتزاعی چندان سر و کار نداریم؛ امّا با انتخاب های سنجیده ی نویسنده از واقعیت، مجموعه ای از بدعت ها را شاهد هستیم که مشابه آن را تنها در برخی نقاشی های سبک کوبیسم تحلیلی دیده ایم: یعنی گونه ای تقلیل اجزاء واقعیت به کلیاتی انتزاعی با حفظ یکپارچگی نهایی اثر.

در این فاصله ی زمانی که از آغاز سبک رئالیسم ادبی گذشته است، تکنیک هایی مثل زاویه ی روایت و بکارگیری چند راوی، توجه بیشتر به فرم (منطبق با خواست نویسنده)، حذف ایدئولوژی نویسنده / راوی، همسویی ماجراهای داستان با تغییرات

اجتماعی و تاریخی جهان، بیان مشاهدات و ادراکات شخصیت اصلی، و... همگی موجب شده اند که داستان نویسی از واقع گراییِ محض فاصله بگیرد و در مسیر جدید خود پیش آید و در تقاطعی با مفاهیم سیال، و نظام هرمنوتیک مواجه شود.

به هر حال، این تغییرات سبکی در ادبیات داستانی، از نگاه ایستا و حکم مطلق و اقتدار نویسنده، تا جایی پیش آمده است که به پیچیدگیِ مضمون و چرخش دوّار ماجراها و اظهار نظر خود شخصیت های داستان و آزادی مخاطب برای تعبیر تازه و پیام غیر محافظه کارانه رسیده؛ و نتیجتاً جنبشی تازه در ادبیات را شکل داده است.

سوال این است که در فاصله ی زمانی رئالیسم ابتدایی تا رمان مدرن، آن تصویری که نویسنده از شهر، خیابان، روابط آدم های یک جامعه ی فرهنگی در دورانی خاص، و شیوه ی زیست انسانها ترسیم نموده با آن تصویری که از واقعیت تاریخی - جغرافیایی آن جامعه، اطلاع داریم منطبق است؟ و اساساً می توان از رمان به واقعیت تاریخ پی برد؟

و بخصوص در رمان مدرن نسبت های چهار مقوله ی 1) حقیقت تاریخ، 2) مستندات تاریخ نگاران، 3) واقعیت های تصویر شده در رمان رئالیستیِ خصیصه نما، و 4) انعکاس وضعیت جامعه در بدعت های تازه ی بیان، چگونه است؟

البته امروزه به نظر می رسد در خود مفهوم حقیقت تاریخ نیز تأمل باید کرد. لُیس تایسن، معتقد است در تاریخ گراییِ جدید، "چیزی به عنوان ارائه ی حقایق وجود ندارد، بلکه فقط تفسیر است که وجود دارد."[1]

اگر این گفته را بپذیریم، می توانیم آن را تعمیم دهیم و بگوییم حال که اصل تاریخیت یک سند تاریخی هم در معرض پرسشگری است، پس از ادبیات داستانی نباید توقع داشته باشیم حقیقت تاریخ را بیان کند.

با اینهمه، در بررسی رمان مدرن، و مقایسه ی آن با رمان های خصیصه نمای سبک واقع گرایی متوجه می شویم که وضعیت شهر و خیابان و روابط آدم های یک جامعه ی فرهنگی خاص، در هر دو گروه انعکاس می یابد؛ در گروه اوّل در عین واقعیت محض، و در گروه دوم ضمن تکه پاره های کلاژ گونه ای از امر واقع.

در گروه اوّل انعکاس وضعیتی از واقعیت با اتکا به جملات خبریِ از سوی راوی یا شخصیت اصلی بیان می شود که نمودار عینیت بیرونی و تاریخی مشخصی است؛ و در گروه دوم با حذف آن دنیای بیرونی و عدم دسترسی شخصیت های رمان به دنیای بیرون. و حاصلش اینکه ما مخاطبان با دنیایی سرشار از پوچی، سرگشتگی، گمگشتگی و ناامیدی روبرو خواهیم شد.

پس می بینیم نویسندگان امروز هم به همان میزان رئالیست های اولیه، به بیان انعکاس جامعه ی خود پایبند هستند؛ امّا با تکنیک های بیانی و سبکهای ادبی جدید: به طور مثال، در جایی از داستان، این سکوت است که حرف می زند، و چرخش های دوار ماجراها، بجای خط مستقیم، مسیر داستان را پیش می برند، و گاه یک واقعه از زوایای مختلف روایت می شود تا تفسیر آن به خواننده سپرده شود، و جا باز می شود برای حضور فعّال خواننده ی متن. این ها حقایقی خواهند بود شاید حقیقی تر از یک روایت رئالیستی ساده.

برای این فرض، کافی است متن را به شیوه ی زبانشناسان تجزیه کنیم به انواع جملات: 1- توصیف های صِرف از دنیای خارج چنانکه هست؛ 2- شرح افکار، ذهنیات و احساسات درونی شخصیت داستان از دنیای بیرون؛ 3- شرح حالات و رفتار شخصیت های داستان در ارتباطات اجتماعی؛ 4- حکمی که خود نویسنده درباره ی امری صادر می کند؛ 5- نظری که راوی داستان ارائه می دهد؛ همچنین، 6- اظهار نظر شخصیتی که همذات پنداری مخاطب را برمی انگیزد. و نهایتاً در کلیت داستان، 7- آنچه فرم و فضاسازی و ویژگی های سبکی و تکنیکهای بیان در سیر کلی داستان حاکم می کنند.

آنگاه می بینیم انعکاس واقعیت تاریخی با بسامد آن نوع جملات چگونه است: الف) در رمان رئالیستی ابتدایی جملاتی که توصیف صِرف نویسنده هستند از دنیای خارج و از روابط مستحکم آدم ها. ب) در رمان مدرن ذهنیات و احساسات درونی شخصیت ها و گاهی حتی با حذف جهان و چشم بستن بر محیط بیرون و فرو رفتن در انزوا و تنگناهای زندگی معاصر. همچنین فرم و فضاسازی و ویژگی های سبکی و تکنیک های بیان که باعث درک ما از واقعیت خارجی می شود.

البته بهتر است این فرض را با تسامح و به شرط احتیاط و به دور از حکم قاطع، در نظر بگیریم. و برای هر رمان و داستان، فرصتی را اختصاص دهیم؛ که قطعاً در این مختصر نمی گنجد.

---

[1] ص 469، *نظریه های نقد ادبی معاصر*، لیس تایسن، ترجمه مازیار حسن زاده و فاطمه حسینی، ویراستار دکتر حسین پاینده، 1387، انتشارات نگاه امروز و حکایت قلم نوین

تصویری از جامعه و دوران در رمان های غیر ایرانی

در *قزاقان*، با تصویری شفاف از وضعیت جامعه و دوران مواجه هستیم. تصویرسازی نویسنده از واقعیت به گونه ای است که احساس می کنیم در نقاشی های مردمنگارانه ی ایلیا رپین - نقاش برجسته رئالیسم روسیه - سیر می کنیم. کافی است بخش هایی از رمان را با تابلوهای " قزاقهای زاپاروژیه به سلطان محمد چهارم عثمانی جواب می نویسند"، یا تابلوی "نیکلای قدیس محکومان را از مرگ باز می دارد" مقایسه کنیم. در این رمان، واقعیت تاریخی عیناً و به صورتی درخشان جلوه گر شده است:

«در این بین، در میدان شیپور خاموشی را زده بودند. افراد از کار برمی گشتند... دخترها و زن ها در کوچه ها و حیاط رفت و آمد می کردند تا حیوانات را به منزل برگردانند... کم کم صداها در دهکده خاموش می شد. حیوانات در جای خود قرار می گرفتند. زنان قزاق از کوچه ها بیرون می آمدند، و در جلو خانه های خود نشسته تخم آفتاب گردان می شکستند.»

در این جاده ی پر گرد و خاک پسرها و دخترها با پیراهن هایی که سرتاپا پر از لکه ی آب انگور بود دنبال مادرشان می دویدند و دست و دهانشان مملو از انگور بود. در جاده کارگران ژنده پوشی دیده می شدند که سبدهای انگور را بر شانه های نیرومند خود حمل می کردند. مادران خانواده دستمال هایی به سر بسته، گاوهایی که به ارابه های پر از انگور بسته شده بودند این طرف و آن طرف می کشاندند.»[۲]

در *آرزوهای برباد رفته*، تشریح جزئیات مکان ها، توهمی از واقعیت می سازد با تصاویری ایستا و شاید با شفافیتی دوچندان نسبت به اصل واقعیت؛ زیرا حکم های نویسنده نیز بر اصل واقعیت افزوده می شود. نظرات و حکم های گاه به گاه نویسنده نیز به منزله ی قابی برای این تصاویر تلقی می شود. به تعبیر میلان کوندرا[۳]، بالزاک خوانندگان را تبدیل به تماشاگرانی می کند که چشم از پرده برنمی دارند. پرده ای شبیه پرده ی سینما که جادوی داستانسرایی اش بر آن صحنه هایی بس جذاب می آفریند.

«انگولم شهری قدیمی است که بر فراز صخره ای مخروطی ساخته شده که بر چمنزارهای جلگه ی رودخانه ی شارانت مسلط است. این صخره از سوی پریگور به تپه ی درازی منتهی می شود که ناگهان در سر راه پاریس به بوردو قطع شده و دماغه ای را تشکیل می دهد که سه دره ی زیبا و باصفا در آن نمایان است. برج و بارو و دروازه های این شهر، بیانگر اهمیت آن در زمان جنگهای مذهبی است و به خاطر موقعیت خاصش در گذشته، هم برای کاتولیک ها و هم برای کالوینیست ها، منطقه ی استراتژیک مهمی محسوب می شده؛ امّا آنچه در گذشته مایه ی اقتدارش بود، اکنون به نقطه ی ضعفش بدل شده: برج و باروها و شیب بسیار تند آن تخته سنگ، مانع توسعه ی این شهر د رکنار رود شارانت شده و بدین سان آن را به شوم ترین رکوها محکوم کرده است.»[۴]

در *بادبادک باز*، راوی تصویری واقعی از افغانستان سالهای جنگ طالبان ارائه می دهد؛ و تصویری رؤیایی از امریکای حال حاضر برای مهاجران افغان. آداب و رسوم سنّتی مردمان افغانستان در این اثر نشان داده می شود (مراسمی مثل قربانی گوسفند در عید قربان و آینه قرآن عروس و...) و همزمان تصویری از رؤیاهای شخصیت اصلی:

«تابستانها در کابل کمتر باران می بارید. آسمان آبی دور و بلند بود و خوشید چون میله ی داغی پشت گردنت را می سوزاند. نهرهایی که در تمام بهار من و حسن روی سطحش لیربازی می کردیم خشک می شدند و ریکشاهایی که در رفت و آمد بودند گرد و غبار بلند می کردند. مردم برای هشت رکعت نماز ظهر و عصر به مسجد می رفتند و بعد به هر سایه ای که دم دست بود برای خواب قیلوله پناه می بردند تا خنکای دم غروب برسد.»

«لابد فردا صبح بیدار می شوم و از پنجره ی اتاقم سرک می کشم: نه از سرباز روسی اخم آلود که در پیاده رو گشت می زند خبری خواهد بود و نه از تانکهایی که خیابانهای شهرم را شخم می زنند.»[۵]

---

[۲] ص 90 و 203، *قزاقان*، لئو تولستوی، ترجمه مهدی مجاب، 1389، انتشارات نگاه
[۳] ص 16، *رمان حافظه فراموشی*، میلان کوندرا، ترجمه خجسته کیهان، 1385، نشر علم
[۴] صص 70-71، *آرزوهای برباد رفته*، انوره دو بالزاک، ترجمه محمد جعفر پوینده، 1383، نشر نی
[۵] ص 112 و 117، بادبادک باز، خالد حسینی، ترجمه مهدی غبرائی، 1395، انتشارات نیلوفر

در *خانم دالووی*، توصیف خیابان و شهر، تأکیدی است برای انزوای شخصیت اصلی داستان و دوری درون عمیق او از دنیای بیرون:

«این حس بسیار شگفت به او دست می داد که خود نامرئی است، دیده نمی شود، ناشناخته است، ... تنها این پیشرفت دغدغه آور ... به طرف بالای خیابان باند بود، ... این [حسِ] خانمِ ریچارد دالووی بودن. خیابان باند او را افسون می کرد. خیابان باند صبح زود در این فصل، پرچم هایش در اهتزاز، مغزه هایش، نه شلپ و شلوپی، نه زرق و برقی، یک توپ فاستونی در دکانی که پدرش پنجاه سال لباسش را از آن می خرید، چند مروارید، ماهی آزاد روی تخته ی یخ. و کلاریسا که به دکان ماهی فروش نگاه می کرد، گفت: "همین و بس." و، در حالی که یک لحظه برابر شیشه ی مغازه ی دستکش فروشی، که پیش از جنگ می توانستی از آن دستکش های بی نقص بخری، متوقف مانده بود، باز گفت: "همین و بس."»[۶]

در *ساعت ها*، با نقب زدن های مداوم راوی به ذهن شخصیت ها، یک حس مشترک میان سه زن، با اجتماع اطرافشان تکرار می شود. حس جداافتادگی؛ درست همانند اثر وولف (خانم دالووی):

«کلاریسا از خیابان هشتم می گذرد. از تلویزیون قراضه ای که کنار جدول خیابان همراه یک پمپ سفید از چرم خام رها کرده اند خوشش می آید... جنب و جوش، افت و خیز، تو در تویی و پیچیدگی، و بی نهایت بودن زندگی در شهر آدم را به هیجان می آورد. داستان منهاتن را می دانیم که بیابانی بود که آن را به بهای چند رشته خرمهره خریدند، امّا باورت نمی شود که از ازل شهر بوده است؛ و اگر آن را حفر کنی، خرابه های شهری دیگر، شهری باستانی را می یابی، و بعد شهری دیگر و شهری دیگر. زیر سیمان و چمن پارک ... کلاریسا از روی اجساد مردگان می گذرد...»[۷]

در *خانواده ی خوشبخت*، محدوده ی ساختمان قصر و زمین های اطراف آن دلیلی است بر محدودیت دایره نگاه شخصیت اصلی داستان:

«یک شب برای هواخوری تا اول دهکده رفت و مردم دهکده را می دید که با هم زیرگوشی صحبت می کنند و تا او را می دیدند اشاره ها بین مردم ردوبدل می شد، بچه ها بدون حرف به او خیره می شدند و معلوم نبود از دیدن او چه حالتی داشتند. از آن روز با خود عهد کرد غیر از داخل پارک به جای دیگر نرود. قصر او برای مارگریت حکم یک زندان را داشت که محکوم بود همه ی عمر، در آن زندانی باشد.»[۸]

در *تهوع*، راوی از رفتارهای مردمان شهر، تصویری تکراری و ابدی می سازد؛ که باعث تشدید انزجار و دلزدگی درونی اش می گردد:

«از رستوران وزلیز که بیرون رفتم ... بعدازظهر من نه، مال آنها، بعدازظهری که صدهزار نفر بوویلی می خواستند به اشتراک بگذارند... جوانی شادمانه ی یکشنبه سپری شده بود. حالا می بایست مرغ و شیرینی را هضم کرد، و برای بیرون رفتن لباس پوشید. زنگ سینمای سینه الدورادو در هوای پاک طنین انداخت... بیش از صد نفر کنار دیوار سبز صف بسته بودند. آنها ساعت تاریکی ملایم، اسودگی، و ولنگاری را مشتاقانه انتظار می کشیدند... یکشنبه ها کارگران در خشکی به گردش می پردازند... میان نرده ی کنار دریا و طارمیهای ویلاها، جمعیت در موجهای کوچک روان بود؛ و می رفت تا پشت ساختمان بزرگ شرکت ترانس آتلانتیک در صدها نهر گم و گور شود. چقدر بچه بود! تو کالسکه، تو بغلها، دست در دست بزرگترها؛ ...»[۹]

---

[۶] ص 13، *خانم دالووی*، ویرجینیا وولف، ترجمه پرویز داریوش، 1362، انتشارات رواق
[۷] صص 25-26، *ساعت ها*، مایکل کانینگهام، ترجمه مهدی غبرایی، 1383، انتشارات کاروان
[۸] ص 213، *خانواده خوشبخت*، ژان پل سارتر، ترجمه بیژن فروغانی، 1387، انتشارات جامی
[۹] صص 134-136، *تهوع*، ژان پل سارتر، ترجمه امیر جلال الدین اعلم، 1385، انتشارات نیلوفر

در *بیگانه*، مکان های خارجی شامل جاده هایی هستند توأم با گرمای ملال انگیز و سکوت آنها به رنجوری شخصیت اصلی داستان می افزاید. همصحبتی و همدلی میان افراد اجتماع دیده نمی شود. و همه روابط گویی تصنعی است. نتیجتاً توصیف مکان ها هم صرفاً با چنین فضاسازی خشک و بی روحی مخاطب را تحت تأثیر قرار می دهد:

«نوانخانه ی پیران در مارنگو، هشتاد کیلومتری الجزیره است. ساعت دو سوار اتوبوس خواهم شد و بعدازظهر به آنجا خواهم رسید. به این ترتیب، می توان شب را در کنار جاده بمانم و فردا عصر مراجعت کنم.»[۱۰]

در *طاعون*، با آنکه داستان شیوع بیماری مسری و عمومی طاعون روایت می شود که سراسر شهر را ویران می کند، با این حال، از همان ابتدا راوی چهره ای زشت و کریه از شهر، ارائه و تشریح می کند:

«باید اعتراف کرد که خود شهر زشت است. منظره ی آرامی دارد و برای تشخیص آنچه این شهر را از آنهمه شهرهای تجارتی دیگر، در نقاط مختلف جهان، متمایز می سازد مدتی وقت لازم است. مثلاً چگونه می توان شهری بی کبوتر و بی درخت و بی باغ را تصور کرد که در آن نه صدای بالی هست، نه خش خش برگی؛ و خلاصه نقطه ای است بی خاصیت. تغییر فصل ها را تنها در آسمان آن می تواند دید، آمدن بهار را تنها از تأثیر هوا و از سبدهای گل که بچه های گل فروش از اطراف به شهر می آورند می توان دریافت. این بهاری است که در بازارها می فروشند. در تابستان، خورشید خانه های بسیار خشک را آتش می زند و دیوارها را از خاکستر تیره ای می پوشاند. آنگاه بجز در پناه پنجره ای بسته نمی توان زیست.»[۱۱]

در *خداحافظ گاری کوپر*، با یک نگاه منتقدانه و یک جهان وطنی پیچیده روبرو هستیم. همه چیز از بالا دیده می شود؛ و طبیعتاً ریز. واژه های مغولستان و ایتالیا و ویتنام و امریکا و... همگی گویی در حد نقطه هایی کوچک هستند؛ و سلاطین و دیکتاتورها و امپراتورها و آدم هایی مثل مائو و تروخیلو و پولیت بوروی شوروی و... تنها نام هایی تکراری از موجوداتی کوچک در سراسر این نقطه ها. در این رمان، وجهه ی مکانی شهر و خیابان و مغازه ها تشریح و تأکید نمی شود؛ و به محض بیان مکانی خاص، فوراً احساس راوی یا شخصیت اصلی و یادآوری نکته ای انتقادی (سیاسی/ اجتماعی) یا حکمی کلی بازگو می شود. مفهوم فاصله و دوری آنقدر برجسته است که طبق حکم نویسنده "تا زمانی آدم ها رفاقت دارند که همزبان نباشند!" این داستان سراسر در کوهستان ژنو سوئیس می گذرد؛ ولی ذهن سیال راوی در سراسر متن در توصیف مکان ها فاصله می اندازد و رفتار و افکار شخصیت ها را همراه با توصیف مکان ها در هم می آمیزد:

«پدر و مادرش این خانه ی کوهستانی را در ارتفاع دو هزار و پانصد متری برایش ساخته بودند زیرا در این ارتفاع از تنگ نفس اثری نبود. امّا باگ در این ارتفاع هم نفس راحت نمی کشید. روانپزشکش در زوریخ می گفت: "این از ایده آلیسم اوست" او حاضر نبود خود را بپذیرد. ضد طبیعت بود. امّا یک ضد طبیعت نخبه. سنگهایش را یکی یکی با سورتمه تا نوک کوه بالا کشیده بودند. به یک قلعه ی جنگی می مانست که روی یک صخره برپا شده باشد. دهکده ی ولن هفتصد متر پایین تر از آن بود. ابیگ از آنجا پیدا بود. آنجا ابرها را زیر پای خود می دیدی. دور و بر آن از هر جای دیگری، شاید بجز هیمالیا، برف بیشتر بود. همه چیز در این خانه زیبا بود و شکوهمند.»[۱۲]

در *هویت*، ترس شخصیت اصلی داستان، به هنگام حضورش در اجتماع به طور ملموس حس می شود؛ و نیز "تمایل مبهمش برای بازگشت به خانه" زیرا شهر و دیگر اجتماعات جای ناامنی است:

«هنگامی که به ایستگاه رسید، قطار لندن در آنجا بود. پلکان را، چهار تا یکی، بالا رفت و برای خودش بلیت خرید؛ بیشتر مسافران، پیش از آن، به راهرو کنار خط آهن، که شدیداً زیر نظر بود، رفته بودند؛ آخر از همه پایین رفت؛ افراد پلیس با سگهای آلمانی، که برای کشف مواد منفجره تربیت شده بودند در طول قطار قدم می زدند. به واگن خود، که پر از ژاپنی هایی بود که دوربین های عکاسی به گردن داشتند رفت؛ جای خود را یافت و نشست.»[۱۳]

---

[۱۰] ص 31، *بیگانه*، آلبر کامو، ترجمه جلال آل احمد و علی اصغر خبره زاده، 1385، انتشارات نگاه
[۱۱] ص 37، *طاعون*، آلبر کامو، ترجمه رضا سیدحسینی، 1383، انتشارات نیلوفر
[۱۲] ص 27، *خداحافظ گاری کوپر*، رومن گاری، ترجمه سروش حبیبی، 1391، انتشارات نیلوفر
[۱۳] ص 138، *هویت*، میلان کوندرا، ترجمه پرویز همایون پور، 1382، نشر قطره

در *کوری*، نباید توقع داشته باشیم که مکان ها نام و نشان داشته باشند. اینجا ناکجاآبادی است که هیچکس را با نام نمی شناسیم و همه ی آن چند شخصیت اصلی که پیش برنده ی داستان هستند با یکی از مشخصه هاشان تا انتهای داستان اشاره می شوند. این ترفند دقیقاً برای ایفای مقصود نویسنده از تمثیل نابینایی جمعی و بی هویتیِ انسان امروز است:

«عابرین از عرض خیابان رد شده اند امّا چراغی که باید به ماشینها اجازه ی حرکت بدهد هنوز چند ثانیه ای معطل می کند، بعضیها می گویند کافی است این معطلی به ظاهر ناچیز در هزاران چراغ راهنمایی موجود در شهر و تعویض پیاپی سه رنگ آنها ضرب شود تا یکی از جدی ترین علل تنگ راه یا راه بندان باشد که اصطلاح رایج تری است.»

«زن دکتر این خیابانها را نمی شناسد امّا مردی که اول کور شد گم نمی شود، راه را بلد است، زن دکتر اسم خیابانها را می خواند و او می گوید حالا بپیچیم دست چپ، حالا بپیچیم دست راست، و سرانجام می گوید همین خیابان است، ساختمان دست چپ است، تقریباً وسطهای خیابان، زن دکتر پرسید پلاک چند، مرد یادش نمی آید، ... این بدیُمن بود»[۱۴]

در *قطار به موقع رسید*، شاید بتوان گفت این فضاست که به صورتی یکپارچه در طول داستان، در اطراف شخصیت اصلی درک می شود بی آنکه مکان، وضعیتی جدای از شخصیت داشته باشد. نوعی بی مرزی میان فرد و مکانی که در اوست. در این داستان کلاً اکثر مکانها بسته و محدود هستند و بدون مشخصه ای قابل توصیف:

«ناگهان به یاد می آورد که الآن در خاک لهستان هستند... دیگر هرگز آلمان را نخواهم دید... وقتی خواب بودم قطار آلمان را پشت سر گذاشت. یک جایی خط کشیده اند، خطی نامرئی روی بیابان یا روی یک ده و آنجا مرز بوده، قطار هم با خونسردی از روی آن گذشته است... دیگر هیچوقت راین را نخواهم دید. هرگز بوی آن به مشامم نخواهد خورد، این بوی گس آب و خزه را که لای هر سنگ دیگر خیابانهای کنار راین، باغهای پشت ویلاها و کشتیهایی را که رنگ به رنگ اند و تمیز و شادی بخش. پلها را، این پلهای مجلّل را که محکم و قشنگ همچون حیوانات بزرگِ چُست و چالاکی روی آب پریده اند، نخواهم دید.»[۱۵]

در *خاطرات یک گیشا*، تماماً داستان در فضای زنانه ای می گذرد که بنا به بافت کلی داستان و نحوه ی زیست شخصیت اصلی چیزی جز محدوده هایی بسته و مختص زندگی گیشاهای تربیت شده نیست. و با آنکه داستان در دو کشور ژاپن و امریکا، قبل و بعد از جنگ، پیش می رود، مکان ها همچنان در سرتاسر اثر محدود است و درباره ی زندگی خارج از این حیطه گفتگو نمی شود:

«دیروقت صبح روز بعد، در مهمانخانه ی کوچکی رو به منظره ی کوههای فوجی به دنبالم آمدند و با یکی از اتومبیل های بارون به عمارت تابستانی اش در جنگلهای زیبایی در کنار یک دریاچه رفتیم. وقتی به میدانچه ای رسیدیم و من با لباس تمام رسمی گیشاهای کارآموز کیوتو قدم پایین گذاشتم، بسیاری از مهمانان بارون برگشتند و به من خیره شدند.»

«دو سه سال بعد دوبار دیگر نیز با رئیس به امریکا سفر کردم. وقتی او در جلسات اداری حضور می یافت، من و مستخدمه ام به موزه ها و رستوران ها می رفتیم - حتی به یک باله رفتیم، که به نظرم نفس بُر رسید. عجیب است، یکی از رستوران های ژاپنی که موفق شدیم در نیویورک پیدا کنیم در مدیریت آشپزی قرار داشت که پیش از جنگ او را در گیون خوب می شناختم.»[۱۶]

تصویری از جامعه و دوران در رمان های ایرانی

در *تنگسیر*، وجه وصفی و ادبی اثر در ایجاد فضایی هراس آور بسیار قوی است. با این حال، آنچه بیش از توصیف مکان ها دیده می شود رفتار آدم هاست که واقع گرایی داستان را رقم می زند:

---

[۱۴] ص 1 و 321، *کوری*، ژوزه ساراماگو، ترجمه مینو مشیری، 1390، نشر علم
[۱۵] صص 47-48، *قطار به موقع رسید*، هایتریش بل، ترجمه کیکاووس جهانداری، 1387، نشر چشمه
[۱۶] صص 382 و 633، *خاطرات یک گیشا*، آرتور گلدن، مریم بیات، 1380، انتشارات سخن

«مردمِ ده که کارشان تمام شده بود یکی یکی و دوتا دوتا می آمدند و دور و نزدیک آنها رو رَمل ها می نشستند و خاموش به آنها نگاه می کردند... ده خاموش بود. دو تفنگچی حکومتی دستمال نانی جلوشان باز کرده بودند و داشتند می خوردند و آهسته به طوری که تنگسیرها نشنوند با هم حرف می زدند.»[۱۷]

در *سووشون*، آدم ها لحظه ای نویسنده را رها نمی کنند تا بتواند به شرح و توصیف مکان بپردازد. آنقدر شخصیت های این اثر تراژیک، قدرتمندانه عمل می کنند و مدام در اندیشه و تفکر عمیق اند که خود آینه ی تمام نمای اوضاع دوران می شوند و دیگرجایی برای تصاویر ایستا از خیابان ها و گذرها و حیاط خانه و باغ نمی ماند.

«علامت تعزیه اینک به در باغ رسیده بود... همگی ایستادند. هرمز عینکش را از روی زمین برداشت. خرده شیشه ها را از شیشه ی چشم راست درآورد و عینک را به چشم گذاشت. ماشینی بوق زد و در باغ ایستاد. یک سرباز هندی پیاده شد. یک دسته گل سفید به شکل صلیب که با روبان سیاه زینت شده بود از ماشین درآورد. به باغ آمد و رو به جنازه پیش رفت و خواست دسته گل را روی تابوت بگذارد.»[۱۸]

در *سرودهای مخالف ارکسترهای بزرگ ندارند*، تصاویر شهر تهران با ویژگی های خاص و خیابان های معروفش عرضه می گردد؛ و همان فضایی حس می شود که نویسنده ی فیلمساز در فیلم هایش نشان می دهد. کیمیایی تهران را با تمام خصلت های ساکنان قدیمی اش و کوچه ها پس کوچه های معروفش می شناسد. در جلوه ی شهر تهران در سینما به نقل قولی از محمد تهامی نژاد، استاد سینمای مستند ایران، می توان استناد کرد؛ آنجا که از سینمای موج نو صحبت است: "... شهر تهران تا قبل از مسعود کیمیایی و نسل او، هویت چندان مشخصی نداشت..."[۱۹] که منظور ایشان جزئیاتی است که از هویت تهران در فیلم های کیمیایی و همدوره ای هایش دیده می شود. در این رمان هم با بیانی خاص که پهلو می زند به شیوه ی پست مدرن، ما تهران و آدم هایش را به طور ملموس تجسم می کنیم. هرچند حس می کنیم لحن و شیوه ی زندگی و تفکرات و حتی جامه ی تن این آدم ها بیشتر متعلق به چند نسل پیش باید باشد نه این سالهای اخیر:

«قرارشان سه راه امین حضور بود. کنار بستنی فروشی ممدریشِ شصت سال پیش که حالا یک جوان در آن بستنی می فروخت. گاراژ فولادی روبه روی آن بود. معروف و ستون ریخته. دو برادر به هم رسیدند. لبخندی زدند و راه افتادند.»[۲۰]

در *پیکر فرهاد*، همان فضای توهم و خیال بوف کور باید برقرار شود. همان تلفیق مکان و زمان و جاندار و بی جان. همان استحاله ها و یکی شدن ها و جهان های موازی. پس بی راه نیست که در خیابان منوچهری ماهیگیرها دور تور پر از ماهی حلقه بزنند و اسب ها تابلوهای هنرکده ی آیرومیان شیهه بکشند و از قاب بیرون بپرند:

«خیابان منوچهری شلوغ بود. صراف ها در هم می لولیدند، و دارایی این و آن را نقد می کردند. شور و نشاطی داشتند، خنده از صورتشان محو نمی شد. و قصاب ها منتظر غروب آفتاب بودند که چراغ بالایی دنبه ها را روشن کنند. ماشین ها کند می گذشتند و چرخ دستی های پر از اثاثیه راه را بند آورده بودند. چند صراف و دو پاسبان جلو یک مغازه آبمیوه فروشی معجون افلاطون می نوشیدند و یکیشان دسته ای اسکناس را در حال نوشیدن می شمرد، با یک دست... ماهیگیرها را می دیدید که عرق ریزان دور تور پر از ماهی حلقه زده بودند... به هنرکده ی آیرومیان رسیدید و جلو ویترین ایستادید. اسب ها شیهه کشان از قاب بیرون پریدند و مردی که از پی شان می دوید، نفس زنان از راه رسید، دستش را سایبان چشم هایش کرد و به افق خیره شد.»[۲۱]

در *سال بلوا*، با یک نظام شهری سنتی روبرو هستیم که در پرده ای تار و مبهم تصویر می شود. هیچکس به درستی آگاه نیست که دار برای چه باید برپا شود. آدم ها عنکبوت وار اسیر تارهای سیستم اجتماعی شان می شوند. زمان و مکان داستان اصلی

---

[۱۷] ص 118، *تنگسیر*، صادق چوبک، 1384، انتشارات نگاه
[۱۸] ص 298، *سووشون*، سیمین دانشور،
[۱۹] ص 42، *انسان سینما شهر*، مجموعه گفتگوهای علیرضا قاسم خان با...، 1395، انتشارات روزنه و موسسه تصویر شهر
[۲۰] ص 175، *سرودهای مخالف ارکسترهای بزرگ ندارند*، 1394، نشر اختران
[۲۱] صص 120-121، *پیکر فرهاد*، عباس معروفی، 1388، انتشارات ققنوس

شش ماه از اواخر سلطنت رضاشاه و دوران جنگ جهانی دوم در سنگسر سمنان است؛ که راوی دانای کل و شخصیت اصلی داستان، به نوبت روایت می کنند. امّا وجه دور افتادگی از وطن (شیراز) و احساس غربت بر تمام طول زندگی این شخصیت سایه انداخته است بسان آن کوهی که سنگسر را احاطه کرده. و در کل، شهر چیزی نیست جز جایی برای احساس غربت و شهادت و گواه بودن بر زجر مظلومان و ستم ستمگران.

:

«من به کوچه مان برگشتم، آنجایی که زن ها جمع شده بودند و گریه می کردند، زنی داشت در جوی آب کنار دیوارمان دست های گِلی بچه اش را می شست، و زخمی ها ناله می کردند. آنجا دسته ای از مردها را دیدم که در شیب کوچه، از راه مخفی به طرف کافرقلعه می رفتند. همه مسلح بودند.»

«آن شب عروسی غلامحسین خان بود، مردم در میدانچه ی بخوسر در شعاع نور چراغ های زنبوری و فانوس و لاله هایی که شمعی در آنها می سوخت، داماد را به خانه ی عروس می بردند، دو طرف کوچه را کوچه ساخته بودند، و اکبر لوطی درست وسط میدانچه معرکه گرفته بود، شیشه ای نفت در یک دست، و مشعلی در دست دیگر، جرعه ای می نوشید و آتش فوت می کرد. آتشی که انگار از دم کوره ی آهنگری ماشاالله آهنگر زبانه می کشید.»[۲۲]

در *همنوایی شبانه ارکستر چوبها*، قرار است استحاله ای در این جهان وطنیِ پیچیده صورت گیرد. قرار است پاراگراف پایانی داستان همان شوک پاراگراف آغاز داستان را تکرار و تأیید کند؛ و دایره ای از تناسخ را به سخره بگیرد. قرار است هرچه اعتقاد است از اعتبار بیاندازد و چهره را به بی چهره تبدیل نماید. کل ماجراهای داستان در یک آپارتمان شش طبقه در پاریس می گذرد با دیالوگ های عده ای مهاجر ایرانی، همراه با نقل خاطرات راوی اول شخص از خانه ی پدری؛ ایران. با این حال مخاطب بجای پاریس یا ایران، با منشوری از زمان و مکان در گردش دائمی مواجه است. هیچ تصویری برای مدتی اندک هم ثابت نمی ماند. همه چیز متغیر است و پیچ در پیچ و در هم ریخته، و بیشتر از همه فرم این اثر:

«نخستین بار بود که می دیدمش. خیره به او در زمان عقب رفتم. لابد او هم مرا جایی دیده بود که همین طور، خیره به من، در زمان عقب عقب می رفت. کیلومترها از قلب اروپا دور شده بودم، و میان مه و خاطره به هرچه از پیشِ چشمم می گذشت چنگ می زدم. در باز شد و از میان چارچوب در پرهیبت برنارد به درون آمد.»[۲۳]

---

[۲۲] صص 32 و 104، *سال بلوا*، عباس معروفی، 1393، انتشارات ققنوس

[۲۳] ص 111، *همنوایی شبانه ی ارکستر چوبها*، رضا قاسمی، 1393، انتشارات نیلوفر