دلالتهای ضمنی است ـ این عرضه سطح بیرونی به‌جای سطح درونی مضمون است ـ که شعر به‌اصطلاح تعالی‌طلبان را به نثر (آن هم از سطحی‌ترین نوع آن) بدل می‌کند.

با اعتقاد به این نظریات، دو بند پایانی شعر را افزودم ـ دلالتهای ضمنی آن بدین‌سان تمام روایت پیش‌گفته را دربر می‌گیرد. معنایی که در آن جاری است برای نخستین بار با این خط آشکار می‌شود:

«نوکت را از دلم بیرون کش، و از در اتاقم دور شو!»
نعیق زد غراب «نه‌دیگر!»

حتماً توجه می‌شود که کلمات «از دلم بیرون بکش» متضمن نخستین اصطلاح استعاری در شعر است. این کلمات، همراه با پاسخ «نه‌دیگر» ذهن را وامی‌دارد تا از آنچه تاکنون روایت شده نتیجه‌ای اخلاقی بگیرد. خواننده کم‌کم غراب را به‌صورت نمادین می‌بیند ـ اما قصد تبدیل آن به نمادِ **خاطرهٔ سوگوار و بی‌پایان** تا آخرین خط آخرین بند مشهود نمی‌شود:

و غراب، بی‌تکان پر، هنوز نشسته است، هنوز نشسته است،
بر تندیس بی‌رنگ پالاس درست بالای آستانهٔ اتاقم؛
و چشمانش یکسره گویی از آن دیوی است که رؤیا می‌بیند،
و پرتو چراغ بالای سرش سایهٔ او را بر زمین می‌اندازد؛
و می‌شود آیا که روح من از آن سایهٔ جاری بر زمین
روزی جدا شود ـ نه دیگر.

1- Barnaby Rudge
2- Godwin
3- Caleb Williams
4- dénouement
5- effect
6- The Raven
7- Refrain

۸ـ Pallas یا آتنه‌آ، الههٔ خرد.

احمد اخوّت

مکان‌شناسی داستان

درآمد :

کارل هیل، نقاش سوئدی، به اصالت اسب معتقد بود و همهٔ جهان را در اسب خلاصه می‌دید. مردم او را دیوانه می‌دانستند زیرا فقط از اسبها نقاشی می‌کشید. می‌گفت درختان هم اسب‌اند، منتهی اسب سبز. ابرها را هم به شکل اسب می‌کشید. نقاش سوئدی در روزگار پیری که دیگر از اسبها خسته شده بود (و حالا مردم او را کاملاً دیوانه می‌دانستند) فقط از در و دیوار و مکانهای عمومی نقاشی می‌کرد. می‌گفت در و دیوار خانه‌ها به صورت انسانها هستند.

داستان‌نویس نیز پیوسته گوشهٔ چشمی به اشیا و مکان دارد. می‌گوییم گوشهٔ چشم به این دلیل که دستمایهٔ داستان‌نویس با نقاش تفاوت دارد و او نمی‌تواند آدمها را از داستان خود به‌کلی حذف کند، حتی اگر داستان‌نویس بزرگی چون ویرجینیا وولف به مکان و حضور قدسی اشیا توجه کند باز ناگزیر است که کسی را وارد صحنه کند: خدمتکاری، صاحبخانه‌ای، فردی که پرده‌ها را بکشد، اتاقها را مرتب کند، پنجره‌ها را بگشاید و خاک و غبار را از اتاقها پاک کند:

بدین ترتیب بود که خانه خالی ماند... درها قفل شد و تشکها پیچیده شدند. و این بادهای ولگرد، پیش‌قراولان لشکر بزرگ، با طنطنهٔ بسیار به خانه تاختند،

روکشهای چوبی خالی دیوارها را ساییدند، از آنجا که در اتاقهای خواب و نشیمن، برابر خود سدی نمی‌یافتند، می‌ساییدند و می‌وزیدند. تنها روکش دیوارها تکان می‌خورد و چوبها و تخته‌ها تراق‌وتروق می‌کردند و پایه‌های برهنهٔ میز، قابلمه‌ها و چینیهای کدر و سیاه‌رنگ‌شده، اداهایی از خود درمی‌آوردند، همهٔ چیزهایی که به گوشه‌ای انداخته شده بودند ـ لنگهٔ کفش، کلاه نقاب‌دار شکار، دامنها و کتهای کهنه در قفسه‌ها ـ تنها این اشیا ظاهر انسانی خود را حفظ کرده بودند، و در این خلأ همه‌گیر نشانگر دمی از حیات بودند که زمانی در آنها دمیده شده بود، دستهایی که دگمه‌ها و قلابها را بسته بود، آیینه‌هایی که چهره‌ای را منعکس می‌کردند و عالمی در بطن وجودشان جا گرفته بود که گاه پیکر انسانی در آن چرخیده بود، دستی برق‌آسا از آن عبور کرده بود، دری باز شده بود و کودکانی تنه‌زنان به بیرون شتافته بودند.

اکنون، هر روز، نور دوار بر دیوار، چون گلی که خود را در آب می‌نگرد، می‌تابید. و سایهٔ نوک درختان بر دیوار، با تکان باد، سر تعظیم فرود می‌آورد و لحظه‌ای بر دریاچهٔ نور سایه می‌افکند، پرندگان تیزپرواز، آرام لکه‌ای در دو ضرب بر کف زمین باقی می‌گذاشتند. این‌طور بود که سکون و زیبایی، بر مسند قدرت نشسته بودند... بعد، خانم مک‌ناپ، همان‌طور که از او خواسته شده بود، پردهٔ سکوت را با دستهای خود که درون سطل آبی فرو می‌برد در هم درید. و زیر پاشنهٔ کفشهایی که ریگ ساحل را خرد کرده بود، در هم کوبید. او آمده بود تا پنجره‌ها را بگشاید و خاک و غبار را از اتاقها بزداید.[1]

چگونگی شکل‌گیری داستان در ذهن نویسنده فرایندی است بسیار پیچیده و از نویسنده‌ای به نویسندهٔ دیگر متفاوت است. بسیاری از داستان‌نویس‌ها ابتدا زمینه و مکانی در ذهن دارند، آنگاه آرام‌آرام شخصیتها در می‌زنند و وارد مکان داستان می‌شوند. دیکنز می‌گوید در داستان **جیرجیرک روی اجاق** همه چیز با تصویر جوش آمدن یک کتری آغاز شد. همینگوی هم، که در جزءنگاری به دیکنز بسیار شبیه بود، گفته است که در ذهن وی جرقهٔ اولیهٔ بیشتر داستانهایش با یک مکان آغاز شده است: پلی، خیابانی خیس، گربه‌ای در باران در حیاط هتلی ساکت. ما نیز به‌عنوان خواننده از مکان داستانهایی که خوانده‌ایم تک‌عکسهای زیبایی در ذهن داریم: خانهٔ خانم **هاویشام**،

خانهٔ راتلیف، آن شخصیت گیرا که در بسیاری از داستانهای فاکنر ظاهر شده است، دیوارهای همینگوی: دیوارهایی که می‌توان آنها را دیوار مرگ نامید و در پای آنها اعدامیها را تیرباران می‌کردند. و یا این دیوار: «توی باغی بودیم در مون. یانگ باکلی با دسته‌اش از آن سوی رودخانه آمد. ماندیم تا یک پایش را آویزان کرد و بعد آتش کردیم. سازوبرگی زیاد بارش بود و نگاه بدجوری متعجب انداخت و افتاد توی باغ. بعد سه‌تای دیگر از دیوار افتادند. ما زدیمشان همه‌شان مثل اولی آمدند.»[2]

اما به‌راستی زمینه‌ای که داستان بر آن بنیاد می‌گیرد چیست، چه خصایصی دارد و کالبدشکافی آن چگونه است؟

ورود

زمینه (Setting) یا مکان داستان سطحی است که به‌منزلهٔ شالودهٔ ساختمان داستان است و کنش‌های داستانی بر آن اتفاق می‌افتد. مکان یا مکانهایی که داستان‌نویس برای داستان خود انتخاب می‌کند تأثیر عمده‌ای بر القای حال و فضا و مضمون موردنظر نویسنده دارد. از این رو مکان داستان، مانند شخصیتها، کیفیتی سه‌بعدی دارد، مکانی که گرچه می‌تواند شباهتهای زیادی به مکانهای دنیای واقعی داشته باشد اما هر یک از آنها کیفیتی مخصوص به خود و یگانه دارد.

وقتی از زمینه سخن می‌گوییم منظورمان فقط مکان داستان نیست بلکه مقصود محیط فیزیکی ـ روانی حاکم بر داستان است. بنابراین چشم‌انداز، معماری، وسایل و اشیا، وضعیت آب و هوا و تغییرات فصول، گذر زمان (زمان تاریخی و زمان تقویمی) و پیوند آن با مکان، محیط اجتماعی (مانند خانواده، دوستان و طبقهٔ اجتماعی آنها)، همه و همه عواملی هستند که در بررسی بوطیقای مکانهای داستانی اهمیت ویژه‌ای دارند و باید به آنها توجه کرد. به‌عبارت دیگر نویسنده پیش از اینکه به صحنهٔ داستان بپردازد و بخواهد آن را به خواننده منتقل کند باید به چهار عامل مهم توجه داشته باشد: زمان، مکان، حال و فضا (اتمسفر) و کنش. این چهار جنبه با هم پیوندی دیالکتیکی دارند. برای مثال زمان به این دلیل مهم است که تعیین‌کنندهٔ مکان هم هست: زمان قاجاریه مکان و معماری خاص آن دوره را می‌طلبد و زمان معاصر مکانهای خاص خود را داراست. حال و فضا نیز پیوندی تنگاتنگ با کنشهای داستان دارد: عشق به فضایی عاشقانه نیاز دارد و جنگ و

گریز به حال و فضای جنگی نیازمند است. داستانی که وقایع آن در شمال ایران می‌گذرد مسلماً حال و فضای آن از داستانی که در کردستان می‌گذرد متفاوت است. هر اشارهٔ کوتاهی به مکان می‌تواند در تشکل حال و فضا بسیار مؤثر باشد.

زمینه از محیط و محیط از زمینه تفکیک‌ناشدنی است. محیط دارای دو ساحت فیزیکی و روانی (ذهنی) است. محیط فیزیکی (مثل اتاق، خانه، خیابان و شهر) عینی است و گرچه دارای ویژگیهای خاص خود است اما با محیطهایی به‌اصطلاح واقعی وجه اشتراک بسیار دارد. هر زمینهٔ عینی القاکنندهٔ حال و فضای ذهنی خاصی است. نویسنده با جزءنگاری فیزیکی زمینهٔ داستان و واژه‌هایی که برای توصیف آن انتخاب می‌کند فضای ذهنی شخصیتها را به خواننده القا می‌کند و به قول همینگوی حس مکان را انتقال می‌دهد. پرسی لوبوک، در کتاب **صناعت رمان**، می‌نویسد زمینه خصلتی عینی و تجربی دارد و حتی می‌توان گفت واقعی است و اتمسفر [فضا] برداشت عینی و یا احساسی شخصیتها، نویسنده و یا خواننده از زمینه است. نویسنده‌ای که کوچه‌های گل‌آلود و خانه‌های محقر و توسری‌خورده را که از هر گوشه‌اش بدبختی و فلاکت موج می‌زند زمینهٔ داستان خود قرار می‌دهد مسلماً نسبت به نویسنده‌ای که داستان خود را بر زمینه‌ای روشن و آفتابی، شاد و دلکش برپا می‌دارد دو احساس متفاوت در خواننده بیدار می‌کند به دو زمینهٔ زیر که اولی از داستان **خاکسترنشین‌های ساعدی** و دومی از سفر شگرف **نیلس هولگرسون** (پرواز پسرکی بر فراز سرزمین سوئد بر بالهای غازهای وحشی) انتخاب شده است توجه کنید. در اینجا توجه به این نکته ضروری است که چگونه مجموعهٔ عناصر مکانی زمینه‌سازندهٔ فضا و القاکنندهٔ روان‌شناسی نهفته در بطن آن هستند: محیطی سرد، کوچک، وهمی و دنگال در مقابل فضایی شاد، روشن و رنگین که هر یک با دقت بسیار ساخته شده‌اند و در خدمت زمینه و حال و فضای موردنظر نویسنده‌اند:

> دایی بزرگو تو دخمه‌اش پیدا نکردم. از دروازهٔ ری رفته بود. سراغش را آن حوالی از هیشکی نتونستم بگیرم، بی‌خبر بساطشو جمع کرده بود، شبانه فلنگو بسته بود. کنار مهمانخانهٔ ارم از زیارتنامه‌فروشا شنیدم که کنار در صدراعظمی چپیده تو یک هلفدونی کوچک. زیاد که گشتم پیداش کردم. با ماشین چاپ و دم‌ودستگاهش رفته بود تو یک زیرزمین که درگاه کوتاهی داشت و سه تا پله

> می‌خورد و می‌رسید به دخمهٔ خاکی نموری که با مرکب و خرده‌ریز کاغذ کثیف شده بود. قد من بلندتر از قد دایی‌بزرگ بود. دایی سرفه کرد و گفت اگه صندوق کاغذو بکشم اونور، تو هم می‌تونی بیای تو... دو تا سرباز با عجله از توی صحن آمدند و رفتند بیرون. یک دسته هم کفتر از سردر بزرگ پریدند و نشستند کنار حوض. چند نفر طلبه از حجره‌ها آمدند کنار حوض. کفترها پر کشیدند و دوباره برگشتند سر جای اولشان... صدای پای سربازها بلند شد که آمدند و رد شدند. و پشت سر آنها چند حمّال جنازه‌ای را آوردند و پیچیدند داخل صحن.[۳]

در اینجا حتی عنوان نمادین داستان، «خاکسترنشین‌ها»، نه‌تنها ارتباط تنگاتنگی با شخصیتهای داستان دارد بلکه به ساخته‌شدن زمینهٔ آن کمک می‌کند. نویسنده با یکی دو حرکت، مکان داستان را می‌سازد: «یک زیرزمین که درِ کوتاهی داشت و سه تا پله می‌خورد...». اما برای ساختن کل زمینهٔ سرد و وهمی داستان از عناصر زمینه‌ای دیگر مانند پرواز کبوترها بر فراز سردرِ بزرگ، حرکت سربازها که فقط صدای پایشان را می‌شنویم، حرکت آفتاب، ورود جنازه‌ها به صحن و... یاری می‌جوید.

سفر شگرف نیلس هولگرسون

> غازهای وحشی در ارتفاع خیلی زیاد پرواز نمی‌کردند، زیرا همسفر تازهٔ آنها نمی‌توانست در هوای خیلی سبک نفس بکشد. و باز به‌خاطر همین سفر بود که آنها آهسته‌تر از حد معمول پرواز می‌کردند... عاقبت پسرک جرأت کرد نگاهی به پایین بیندازد... چیزی جز چهارخانه نبود، چهارخانه‌های باریک و دراز... آن‌وقت او دریافت که پارچهٔ چهارخانه همان دشت اسکانی است که آنها از آن می‌گذرند. و نیز دریافت که چرا آنجا آن‌قدر رنگارنگ به‌نظر می‌رسد. چهارخانه‌های سبز لطیف را در نظر اول به‌جا آورد: اینها مزارع چاودار بودند که پاییز گذشته کاشته شده و زیر برف سبز مانده بودند. چهارخانه‌های خاکستری که مقداری به زردی می‌زد مزارعی بود که در تابستان گندم داشتند، چهارخانه‌های تیره مزارع قبلی شبدر بودند، چهارخانه‌های سیاه نیز مزارع چغندری که محصولشان را برداشته و اکنون خالی و برهنه شده بودند، یا زمینهایی که برای آیش آماده شده بود. چهارخانه‌های سیاهی که اطرافشان زرد بود قطعاً جنگلهای

آلش بود... بعضی دیگر از چهارخانه‌ها وسطشان سبز بود و حاشیه‌های تیره داشتند. آنها باغچه‌هایی بودند که از حالا چمنشان به سبزی می‌زد در حالی که هنوز هم پوست خالی و برهنهٔ قلمه‌ها و چپرها دیده می‌شد.[۴]

در داستان کوتاه به‌خاطر محدودیت آن زمینه اغلب کوتاه و به صورت طرح است و جای چندانی برای زمینه‌پردازی و جزءنگاری نیست: «و حالا ما در حمام خصوصی هستیم. یک سرسرای دراز که به دالان بیشتر شبیه است و در دو طرف آن صندلیهای لهستانی گذاشته‌اند.»[۵] به عبارت دیگر داستان کوتاه منحصر به یک حال و فضاست و همه چیز داستان متناسب با آن است. شخصیتها، صحنه، زمان و حوادث تابعی از این حال و فضا هستند. در اینجا همه چیز به اشاره برگزار می‌شود. اما رمان با امکانات گستردهٔ فضایی و مکانی خود می‌تواند نکات بسیار مهمی را دربارهٔ چگونگی شخصیتهای رمان، وضعیت احساسی و فکری آنها، شرایط زیست‌شان و مضمون موردنظر نویسنده بیان کند. اجازه بدهید نظر به اهمیت هر یک از این عوامل دربارهٔ آنها کمی تأمل کنیم و از چند داستان نمونه‌هایی بیاوریم.

زمینه و وضعیت روحی شخصیتها

همان‌طور که زمینه می‌تواند خالق حال و فضای کلی باشد، یک محیط خاص هم قادر است احساسات شخصیتی را بیان کند. در اینجا هریک از اجزای صحنه می‌توانند در پیدایش حال و فضای حاکم بر زمینه مؤثر باشند. به قول دیکنز «این چیزهای کوچک است که به زندگی معنا می‌بخشد». خود دیکنز از جزءنگاری زمینه و پرداختن به ریزه‌کاریهای وضعیت ظاهری شخصیتها برای ساختن آنها بسیار کمک می‌گرفت: «لکهٔ روغنی بر لباس، حرکات خشن ناشی از خجالت‌کشیدن، و موهای سرخی که از گرشهٔ کلاه‌گیس بیرون زده‌اند». حتی نقاط، خطوط و سطوح زمینه و متغیرهای بصری آنها (مانند اندازه، شکل، رنگ و حجم) در بیان وضعیت روحی شخصیتها بسیار مؤثرند. القای خشونت نیازمند فضایی خشن است. مثلاً نویسنده‌ای را در نظر بگیرید که در ترسیم زمینهٔ داستان خود از رنگهای تیره استفاده می‌کند. روشن است که این گرفتگی بر شخصیتها و زمینهٔ روانی آنها تأثیر می‌گذارد. این یکی از نمونه‌های درخشان

زمینه‌پردازی برای بیان وضعیت روحی شخصیت و بیان جو جنگ‌زده است:

آنجا سراسر پاییز جنگ بود، اما ما دیگر به جنگ نرفتیم. میلان، در آن پاییز سرد بود و تاریکی زود فرامی‌رسید، آنگاه چراغ‌برقها روشن می‌شد و توی خیابان نگاه به پنجره‌ها دلنشین بود. لاشه‌های فراوانی بیرون دکانها آویزان بود و گرد برف روی خز روباهها نشسته بود و باد دمهایشان را تکان می‌داد. گوزنها خشک و سنگین و میان‌تهی آویزان بودند و پرنده‌های کوچک در هوا تاب می‌خوردند و باد پرهایشان را برمی‌گرداند. پاییز سردی بود و باد از کوهها سرازیر می‌شد.[۶]

در این فضاسازی درخشان عناصری مانند جنگ، پاییز، سردی محیط (میلان سرد)، لاشه‌هایی که در بیرون دکانها آویزان‌اند، گوزنهای خشک و سنگین و میان‌تهی آویزان در باد و... (که می‌توان اینها را مشخصه‌های معنایی (Seme) زمینه نامید) در خلق فضای حاکم بر داستان (جنگ که انگار همیشه با سربازان است، مرگ و خشونت) دخیل و با فضای ذهنی‌فکری راوی هماهنگ‌اند.

زمینه و آب‌وهوا

توصیف صحنه و چگونگی وضعیت آب و هوای آن از عوامل بسیار مؤثر در خلق زمینه و جو حاکم بر داستان است. از این عامل به‌خصوص در رمانهای قرن هجدهم و نوزدهم بسیار استفاده می‌کردند. هنگامی که قهرمان داستان ناجوانمردانه کشته می‌شد «آسمان نیز قرمز می‌شد، ابرهای سیاهی همه جا را می‌پوشاند و آسمان خون می‌گریست». باران که می‌بارید معمولاً جو نومیدی و غم را با خود می‌آورد و آفتاب درخشان نماد زندگی، کار و امید بود. گرچه در داستان امروز آب‌وهوا دیگر ارزش نمادین و کلیشه‌ای رمان قرن نوزدهم را دارا نیست اما مسلماً در خلق فضای حاکم و زمینهٔ داستان بسیار مؤثر است.

چارلز دیکنز، این استاد ریزه‌کاری و صحنه‌پردازی داستانی، از عامل آب‌وهوا در خلق زمینه‌های داستانی خود بسیار کمک می‌گرفت. تقریباً در تمام رمانهای او شاهد صحنه‌پردازیهای درخشان هستیم، بخصوص سرآغاز خانهٔ قانون‌زده:

«لندن... هوای ماه نوامبر سخت طوفانی است. کوچه‌ها و خیابانها را طوری گل فراگرفته است که گویی سیلابهای اولیه اندکی پیش از روی زمین واپس

نشسته‌اند و عجب نخواهد بود اگر آدم با مگالو سوروسی روبه‌رو شود که نزدیک چهل پا طول آن است و چون مارمولک فیل‌آسایی به سنگینی از «هوربون هیل» بالا می‌خزد. دودی که از دودکشها فرو می‌آید باران ریز سیاهی را به‌وجود می‌آورد که رشته‌های دوده به بزرگی دانه‌های برف در آن دیده می‌شود ـ گویی در سوگ خورشید نشسته‌اند. سیمای سگهای گل‌آلوده را نمی‌توان تشخیص داد و حال درشکه نیز بهتر از آن نیست: گِل حتی چشم‌بندشان را پوشانده است. عابران با خشمی که مسری است چترشان به هم می‌خورد، در سر پیچها می‌لغزند و سر می‌خورند... مه همه جا را فراگرفته: بر بخش علیای رود، آنجا که آب درمیان جزایر کوچک و سرسبز و خرم جاری است، بال می‌گسترد... در چنین بعدازظهری ـ اگر بنا باشد ـ قاضی‌القضات در حالی که هالهٔ افتخاری از مه دور سر دارد، در آغوش پرده‌های ارغوانی‌رنگ به قضا می‌نشیند ـ چنانکه نشسته است... آری، اینجا عدالتخانهٔ عظمی است که بناهای مخروبهٔ خویش را در هر شهرستان و زمینهای بایر خود را در هر استان دارد.[۷]

«این قطعه از یک نظر تصویری رئالیستی از خیابانهای لندن در هوای بد است. مونتاژی از جزئیات بارز که به‌سادگی در معنای قاموسی خود وصف شده است، اما تخیّل شعری دیکنز این صحنهٔ عادی را به بینش قیامت‌واری از پایتخت سربلند امپراتوری بریتانیا که به مردابی اولیه تبدیل می‌شود و یا نابودی نهایی کل حیات تغییر می‌دهد. شتک مضاعف مجازی از ذرات دود به دانه‌های برف که جامهٔ عزا پوشیده‌اند و به مرگ خورشید نشسته‌اند، به‌طرز خاصی مبهوت‌کننده است».[۸]

زمینه و هویت فردی شخصیت

گفته‌اند خانهٔ هر کس خانهٔ وجود او و نشان‌دهندهٔ شخصیت اوست. با توصیف خانهٔ شخصیتی می‌توان بسیاری از خصایص فکری و ذهنی او را نشان داد و این درواقع شیوه‌ای از شخصیت‌پردازی و بیان هویت فردی شخصیتهای داستانی است. اگر اتاق خانم هاویشام را، که زمان در آن درست بعد از شب عروسی از کار افتاده است، از او بگیریم آیا چیز دیگری از او باقی می‌ماند؟ گیرایی رمان هاکلبری‌فین هم بیشتر در زمینهٔ آن است: رودخانهٔ می‌سی‌سی‌پی، نیزارها و جنگل حاشیهٔ آن. بالزاک نیز شخصیت

اوژنی‌گرانده را عمدتاً به کمک توصیف خانهٔ او ساخت. یک گل سرخ برای امیلی یکی از نمونه‌های درخشان استفاده از زمینه در ساخت شخصیت است. در این داستان این‌همانی زیبایی میان شخصیت میس امیلی و خانهٔ او می‌بینیم: خانه‌ای که مثل میس امیلی گرچه در آستانهٔ فروریختن است اما سرسختانه مقاومت می‌کند و روی پای خود ایستاده است:

> وقتی که میس امیلی گریرسن مرد، همهٔ اهل شهر ما به تشییع‌جنازه‌اش رفتند. مردها از روی تأثر احترام‌آمیزی که گویی از فروریختن یک بنای یادبود قدیمی در خود حس می‌کردند و زنها بیشتر از روی کنجکاوی برای تماشای داخل خانهٔ او که جز یک نوکر ـ که معجونی از آشپز و باغبان بود ـ دست‌کم از ده سال به این طرف کسی آنجا را ندیده بود.
>
> این خانه، خانهٔ چهارگوش بزرگی بود که زمانی سفید بود و با آلاچیقها و منارها و بالکونهایی که مثل طومار پیچیده بود به سبک سنگین قرن هفدهم تزیین شده بود، و در خیابانی که یک وقت گل سرسبد شهر بود قرار داشت. اما به گاراژها و انبارهای پنبه دست‌درازی کرده بودند، حتی یادبود و میراث اشخاص مهم و اسم‌ورسم‌دار را از آن صحنه زدوده بودند. فقط خانهٔ میس امیلی بود که فرتوتی و وارفتگی عشوه‌گر و پابرجای خود را میان واگونهای پنبه و تلمبه‌های نفتی افراشته بود ـ وصلهٔ ناجوری بود قاتی وصله‌های ناجور دیگر.[۹]

این‌همانی بین شخصیت و زمینه دو شکل اصلی دارد: تقارن (شباهت) و تضاد. پیوند میان میس امیلی و خانه‌اش از نوع شباهت است، اما گاه به کمک ساز و کار تضاد می‌توان به این‌همسانی دست یافت. برای مثال اگر میس امیلی فقیر را در قصری باشکوه خانه می‌دادیم خواننده به کمک نشانه‌هایی که از شخصیت این زن در دست دارد ـ وصلهٔ ناجوری میان وصله‌های ناجور دیگر ـ و تضاد این شخصیت با خانه‌اش می‌توانست به این‌همانی متضاد میان میس امیلی و خانه‌اش پی ببرد.

زمینه و مضمون

همینگوی پیوسته می‌گفت داستان، بازگویی تجربه‌هاست نه اندیشه‌های ذهنی. اما پرسش ظریف این است که به‌راستی نویسنده چگونه می‌تواند با بازگویی تجربه‌هایش

اندیشه و وسوسه‌های ذهنی خویش را بازگو کند؟ آیا زمینهٔ داستان تا چه حد می‌تواند مضمون آن را بیان کند؟

جهان داستان امروز در عرصهٔ نسبیتها سیر می‌کند و پرسش موردنظر ما هم از این قاعده جدا نیست و بستگی به داستان و هدف نویسنده دارد. درست است که زمان و مکان شالوده‌ای هستند که داستان بر آنها شکل می‌گیرد، اما داستانهای بسیاری را می‌شناسیم که عمدتاً مکان آنها را نوشته است. اگر از داستانهای آلن پو و کافکا زمینه را حذف کنیم آیا دیگر چندان چیزی از آنها باقی می‌ماند؟ در اینجا مرکز ثقل داستان بر زمینهٔ آن استوار است و مجموعهٔ زمینه و صحنه‌های داستان کل واحدی را به‌وجود می‌آورند که عمدتاً کیفیتی مضمونی دارد و در پس آن می‌توان به مضمون موردنظر و جهان‌بینی نویسنده پی‌برد.

ریچارد گیل، نظریه‌پرداز امریکایی، معتقد است که پیوند میان زمینه و مضمون داستان از سه نوع بیرون نیست: ۱. زمینه در خدمت جهان‌بینی نویسنده، ۲. استفاده از زمینه برای خلق دنیایی غریب و وهمی، ۳. زمینه (به علل مختلف) از دیگر اجزاء داستان (کنش، شخصیت، طرح و...) اهمیت بیشتری دارد و نویسنده با تأکید و پردازش آن می‌خواهد «چیزهایی» را به خواننده «القا» کند.[۱۰]

اجازه بدهید کمی دربارهٔ این سه زمینه تأمل کنیم:

زمینه و جهان‌بینی

بعضی از داستان‌نویس‌ها ترجیح می‌دهند برای بیان اندیشه و جهان‌بینی خود از زمینه‌های داستان خویش کمک بگیرند. در این نوع داستان زمینه‌های مختلف اجزایی هستند که کنار هم می‌نشینند تا جهان‌بینی نویسنده را القا کنند. در اینجا صحنه و منظرهٔ داستان، صحنه‌پردازی فضاهای درونی (مکان)، توصیف هوا و جزءنگاری آن در خدمت القای جهان‌بینی نویسنده‌اند. کافکا جایی با ریشخند هولناکی می‌نویسد: «مرگ در برابر ما ایستاده است تقریباً مانند نقاشی نبرد اسکندر بر روی دیوار کلاس درس. از زمانی که به این جهان پا می‌گذاریم، وظیفهٔ ما این است که با کنشهای خویش این نقاشی را پنهان سازیم و حتی آن را محو کنیم». کافکا تمام عمر کوتاه خویش را با مرگ زیست و گفته‌ای را که از خاطرات روزانهٔ او نقل کردیم مضمون بیشتر داستانهای او می‌توان دانست. فضاهای وهمی، اتاقهای تاریک، پلکانهای سرد که انتهای آن به دیواری

می‌رسد، اتاق گرگور سامسا، برهوتی که در آن دو مرد (خاموش و گنگ) یوزف ک. را چون گوسفندی روی سنگی می‌خوابانند و با چاقو اعدام می‌کنند، همه در خدمت بیان همین جهان بینی نویسنده‌اند.

زمینه و جهان‌بینی غریب

در مبحث شکل‌شناسی فضاهای داستانی فضایی وجود دارد که به آن «دنیای غریب» و یا «نو» می‌گویند. معمولاً داستانهای علمی ـ تخیلی از این فضا بیشتر استفاده می‌کنند. اگرچه مکانهای دنیای غریب شباهتهایی به مکانهای واقعی دارند، اما حال و فضای آن غریب و ناآشناست. در دنیای غریب نویسنده برای بیان جهان‌بینی خود دنیایی کاملاً بیگانه و غریب خلق می‌کند. شواهد در این مورد فراوان است که سه نمونهٔ آن شاخص‌تر از بقیه‌اند: **آلیس در سرزمین عجایب** و **آلیس در میان آینه**، نوشتهٔ لوئیس کارول، **دنیای شجاع نو** از آلدوس هاکسلی، و **۱۹۸۴** جرج اورول. در دو اثر لوئیس کارول همراه با آلیس به دنیاهایی پا می‌گذاریم که گوچه شباهتهایی با دنیای روزمره دارند اما حال و فضا و منطق حاکم بر آنها عکس دنیای واقعی است. نکتهٔ مهم اینکه دنیای نو معمولاً به نوعی با دنیای جاری فاصلهٔ مکانی دارد. مثلاً در **آلیس در سرزمین عجایب** آلیس در لانهٔ خرگوش سُر می‌خورد و از سوراخ آن پایین می‌افتد و در اعماق زمین به سرزمین عجایب پا می‌گذارد.

در دو رمان **۱۹۸۴** و **دنیای شجاع نو** نیز زمینه مهمتر از حوادث و شخصیت‌هاست و در تشکل «دنیای نو» نقش اساسی به‌عهده دارد. در اینجا زمینه و خلق دنیای نو عمدتاً در خدمت بیان جهان‌بینی و نظریه‌های سیاسی نویسندگان این دو اثر است، دیدگاهی که در وحشت این نویسندگان از انسان امروز که در جهانی توتالیتر و تکنولوژی‌زده هویت خویش را از دست داده است خلاصه می‌شود. برای مثال آنچه از رمان **۱۹۸۴** بیشتر در یاد باقی می‌ماند زمینه و طنزگونهٔ آن است: دنیایی که در آن دولت توتالیتر، به کمک «وزارت حقیقت» و «پلیس اندیشه»اش، بر همه چیز مسلط است و حتی افکار مردم را می‌تواند بخواند. اورول برای بیان جهان‌بینی زمینه‌ای برمی‌گزیند که سراسر آن از ترس و وحشت، سردی محیط، تعقیب و سوءظن آکنده است. تلویزیونهای مداربسته‌ای که همه جا وجود دارند اعمال مردم را می‌بینند و حتی می‌توانند انسان را از پشت سر هم

تشخیص دهند. از خانه‌ها بوی مهوع غذای مانده و کلم پخته می‌آید و باد زباله‌ها را با خود به این سو و آن سو می‌برد. خانه‌ها محصور در سیمهای خاردار است و نگهبانان مسلح از شهر چون زندان پاسداری می‌کنند. همه جا ناظر کبیر، انسان را زیر نظر دارد.

دنیای نو همیشه کیفیتی غیرواقعی و کاملاً تخیلی ندارد. این دنیا گاهی از میان دنیای معمول و مناسبات آن رخ برمی‌کشد. طبیعی است که چنین دنیایی از آن جهان که همه خصوصیات آن غیرواقعی و تخیلی است به‌مراتب سهمگین‌تر است. در این مورد احوال گرگور سامسا را در نظر بگیرید که بدون هیچ مقدمه‌ای روزی از خواب بیدار می‌شود، می‌فهمد که به سوسک تبدیل شده است و هیچ کس هم از چنین دگردیسی تعجب نمی‌کند و زندگی طبق معمول جریان دارد.

زمینه و *دنیای طرفه*

گاهی زمینه به این دلیل که پس‌زمینهٔ زمان و مکان خاصی است و آنها را متبلور می‌کند جذاب، دوست‌داشتنی و خاطره‌انگیز است. به عبارت دیگر لطف عمدهٔ چنین داستانی به صحنه‌ها و زمینهٔ آن است. بازگشت به گذشته و تجدید خاطرات کیفیتی نوستالژیک دارد و باعث غم غربت می‌شود. نویسنده‌ای که برای زمینهٔ رمان خود دورهٔ خاصی از گذشته را انتخاب می‌کند با توصیف و بازسازی عناصر محیطی گذشته می‌تواند دنیایی طرفه و رنگین خلق کند و در این حالت زمینه نسبت به دیگر جنبه‌های داستان دارای برجستگی بیشتری است. بیشتر داستانهایی که زمینهٔ آنها بر دنیای رنگارنگ کودکی استوار است چنین خصوصیتی دارند. مکانهای سنتی و بومی نیز از این جمله‌اند: کوچه‌باغهای پردرخت یک روستا، بندری در جنوب، کوچهٔ هفت‌پیچ، قهوه‌خانه‌ای در انتهای خیابانی شلوغ، مکانهایی که نویسنده آنها را با شناخت و تجربه ساخته است.

اما آیا زمینهٔ داستان همیشه اینقدر اهمیت داشته است؟ برای پاسخ به این پرسش باید پیشینهٔ تاریخی آن را بررسی کنیم.

پیشینهٔ تاریخی

اگرچه در دوران باستان نوع ادبی رمان چیزی ناشناخته بود، اما ارسطو در کتاب بوطیقا هنگام بحث دربارهٔ تراژدی یکی از عناصر متشکلهٔ آن را منظرهٔ نمایش یا چشم‌انداز

نامید. فرزانهٔ دوران باستان می‌گوید هریک از عناصر محیطی، مانند یک ساختمان، معبد و یا قصر در ذهن بینندهٔ نمایش فضای خاصی را مجسم می‌کند که بدون این اجزاء محیطی تماشاگر نمی‌تواند با مکان و زمان نمایش ارتباط برقرار کند و درنتیجه سرگردان می‌ماند. ارسطو دربارهٔ جایگاه و اهمیت منظر نمایش، یکی از عناصر ششگانهٔ تراژدی، چنین می‌نویسد:

> ترس و شفقت ممکن است از منظرهٔ نمایش حاصل گردد و همچنین ممکن است که از ترتیب حوادث پدید آید، و آنچه از این طریق اخیر حاصل شود برتر است و البته کار شاعران بزرگ تواند بود. درواقع افسانه باید چنان تألیف گردد که هرچند کسی نمایش آن را نبیند همین که نقل و روایت آن را بشنود از آن وقایع بلرزد و او را بر حال قهرمان داستان رحمت و شفقت آید... اما همین که بخواهند همین تأثیر را تنها از طریق صحنه‌آرایی به‌دست آرند، امری است که از شیوهٔ صنعت شاعری به‌دور است و چیزی جز وسایط و اسباب مادی لازم ندارد.[11]

از آنجا که زمان و مکان در تراژدی، کمدی و رمانس نامشخص و عام است بنابراین زمینه در اینها چندان جایگاهی نداشت و به همین دلیل ارسطو برای منظرهٔ نمایش اهمیت چندانی قائل نبود و این جایگاه تا اواخر قرون وسطی که رمانس متکامل و به نوع دیگری تبدیل شد تغییر چندانی نیافت.

در رمانس‌های قرون وسطی و قصه‌های عامیانه (بویژه قصه‌های حیوانات) از زمینه یا اصلاً نشانی نیست و یا اگر هست حضور آن بسیار کمرنگ و فرعی است و بیشتر نقش دکور و یا پارچه‌های پس‌زمینهٔ صحنه را به‌عهده دارد. زمان و مکان هم در صورت وجود نوعی و عام است: «روزی روزگاری در مملکتی شاهی حکمرانی می‌کرد». حوادث و کنشهای قصه می‌توانند در هر سرزمین و دوره‌ای رخ دهند: در مملکت شام، سرزمین ایران، و یا روم. برای مثال در قصهٔ پیرزن، که جزو معدود قصه‌هایی است که نه‌تنها اشاره‌هایی به مکان دارد بلکه در آن نقش مکان کلیدی است[12]، همچنان با مکان نوعی (تیپیک) روبه‌رو هستیم:

> یکی بود، یکی نبود. یک **پیرزن بود. خانه‌ای** داشت به اندازهٔ یک غربیل. اتاقی داشت به اندازهٔ یک بشقاب. درخت سنجدی داشت به اندازهٔ یک چیلهٔ جارو.

یک خرده هم جل و جهاز سر هم کرده بود که رف و تاقچه‌اش خشک و خالی نباشد. یک شب شامش را خورده بود که...[۱۳]

با وقوع انقلاب صنعتی به انسان و نقش او در فرایندهای اجتماعی ـ اقتصادی اهمیت خاصی داده شد و شاید این انقلاب را بتوان انقلابی انسان‌مدارانه دانست. یکی از نتایج انقلاب صنعتی اعتقاد به اصالت امور دنیوی و جداانگاری دین و دنیا بود و برای ادبیات پیدایش نوع ادبی رمان را به همراه آورد که در آن شخصیت‌سازی و توجه به کیفیات محیطی در مدّنظر بود. در رمان قرن هجدهم، برخلاف رمانس‌های قرون وسطی، به مکان و همین‌طور آب و هوای پیرامون داستان توجه خاصی می‌شد. از لحاظ فکری نظریات این دو متفکر بیشتر از بقیه بر رمان‌نویسان اولیه ـ مشخصاً قرن نوزدهم ـ تأثیر گذاشت: لاواتر (۱۸۰۱-۱۷۴۱)، فیلسوف و متأله سوئیسی، و هیپولیت تین (۱۸۹۳-۱۸۲۸)، مورخ و فیلسوف فرانسوی.

لاواتر را درواقع می‌توان یکی از بنیانگذارن قیافه‌شناسی دانست. او بر این باور بود که شخصیت هر کس را از قیافه و ظاهر او می‌توان دریافت. لاواتر برای اثبات نظریهٔ خویش چهره‌های بسیاری از شخصیتهای تاریخی و معاصران خود را تحلیل کرد و خصوصیات روانی ـ شخصیتی آنها را مشخص نمود. روشن است که نظریهٔ لاواتر از لحاظ علمی مبنای درستی نداشت و خاصه امروز کمتر کسی آن را جدی می‌گیرد، اما همین نظریه بر رمان‌نویسان قرن نوزدهم، خاصه بر بالزاک و امیل زولا تأثیر عمیق گذاشت. این تأثیر برای رمان‌نویسی توصیف دقیق و جزءنگاری را به ارمغان آورد. بالزاک توصیف را در خدمت بیان روان‌شناسی شخصیتها به‌کار برد. به هر یک از آثار بالزاک، امیل زولا و استاندال که از این لحاظ بنگریم به‌خوبی تأثیر نظریهٔ لاواتر را می‌بینیم. (در این باره مشخصاً به باباگوریو، ژرمینال و آغاز سرخ و سیاه استاندال می‌توان رجوع کرد.)

نظریهٔ هیپولیت تین توجه رمان‌نویسان قرن نوزدهم را به تأثیر محیط بر شخصیتهای داستان جلب کرد. نظریهٔ تین گرچه غیرمستقیم مبلّغ تبعیض نژادی بود اما به‌درستی اعتقاد داشت که آدمها چیزی جز محصول محیط خویش نیستند و محیط اجتماعی عاملی تعیین‌کننده و اثرگذار است. نظریهٔ محیطی ـ نژادی تین نیز بر بالزاک، زولا و دفو تأثیرهای عمیقی گذاشت. این تأثیر به حدی است که کمتر رمانی را از قرن نوزدهم می‌توان یافت که با توصیف محیط ـ و در رمانهای ناتورالیستی با جزءنگاری اغراق‌آمیز آن ـ آغاز نشود.[۱۴]

گرچه توجه به عامل محیط (مکان و هوا) و توصیف وضعیت ظاهری شخصیت در رمان قرن نوزدهم به اوج شکوفایی خود رسید اما طلوع آن را در رمان قرن هیجدهم باید جستجو کرد. «این اصل بسیار مهم را که «خانهٔ هرکس معرف شخصیت اوست» ظاهراً اولین بار دفو رایج ساخت. از میان نویسندگان عصر طلوع رمان، دفو اولین نویسنده‌ای بود که طوری رمانهای خود را تصویر می‌کرد که دقیقاً مانند محیط واقعی خویش بودند.»[۱۵] نویسندگان رئالیست معتقد بودند قدرت رمان‌نویس در این است که «انسان را کاملاً در محیط فیزیکی خود قرار دهد». در این مورد به هر یک از آثار پیشگامان مکتب رئالیسم مراجعه کنیم توصیفهای مشروح و دقیقی از محیط اجتماعی و فیزیکی می‌یابیم و آثار آنها از «واقعیتهای» زندگی سرشار است و البته در این میان توصیف زمینه و محیط فیزیکی مقام برجسته‌ای دارد. برای مثال از رمان روبنسن کروزئه چیزی که در یاد باقی می‌ماند صحنه‌پردازی و جزءنگاری فضای جزیره: لباس، کرجی، اشیاء پیرامون است. هدف اصلی بنیانگذاران مکتب رئالیسم (دفو، ریچاردسون و فیلدینگ) و نویسندگان پیرو این مکتب این بود که زمینهٔ داستان را طوری توصیف کنند که «به خواننده بقبولانند که آنچه می‌خواند راست است و حقیقت دارد. لذا به یک رئالیسم کامل نیاز بود. آثار داستانی دفو مقنع و متقاعدکننده‌اند، آن هم فقط به این علت که تصور نمی‌رود افسانه باشند و در ایجاد چنین پنداری دفو نبوغی شگرف داشت... بخش نخست روبنسن کروزئه که حاوی همان داستانی است که جهان همهٔ ما و کودکانش را مسخر کرد نمونهٔ موفق این سبک کار است. مشکل بتوان باور کرد که آنچه می‌خوانیم حقیقت ندارد و افسانه‌ای بیش نیست.»[۱۶]

گرچه توصیف محیط طبیعی، و حتی اندیشهٔ بازگشت به طبیعت به‌عنوان محیطی «پاک» و «بی‌آلایش» بسیار موردتوجه پیشگامان مکتب رئالیسم ادبی بود، اما در امر شخصیت‌سازی و این‌همانی میان آدمها و محیط از توصیف و بازسازی فضاهای درونی خانه‌ها بسیار استفاده می‌کردند. برای نمونه گرچه ریچاردسون علاقهٔ چندانی به توصیف محیط طبیعی نداشت، اما تمام توجه خود را به جزءنگاری فضاهای درونی معطوف می‌کرد. زندانی‌بودن ساکنان رمان پاملا در لینکلن شایر و بدفورد شایر را به‌خوبی از توصیف فضاهای درونی محل سکونت آنها می‌توان حس کرد و ریچاردسون توصیف درخشان و مشروحی از فضاهای درونی گراندیسون هال به خواننده ارائه می‌دهد و در رمان کلاریسای همین نویسنده خانهٔ هارلو به‌راستی که از لحاظ محیط فیزیکی و روانی چه جای دهشتناکی است.[۱۷]

فیلدینگ، نویسنده‌ای از دستهٔ سه‌نفری پیشگامان رمان رئالیستی، به توصیف فضاهای درونی رمان چندان توجه نداشت و در توصیف مناظر و فضاهای طبیعی او چیز تازه‌ای دیده نمی‌شود و بیشتر کلیشه‌ای است. با این همه در مبحث موردنظر ما او از این لحاظ اهمیت دارد که در تاریخ رمان‌نویسی اولین بار یک خانهٔ گوتیگ را توصیف کرد[۱۸] و این سبک را معرفی نمود.[۱۹] با آنکه سه نویسندهٔ یادشده به عامل مکان در داستان توجه داشتند اما نتوانستند مکانهایی خلق کنند که مُهر تشخص آنها را بر خود داشته باشد. «مثلاً شهر لندن در رمانهای دفو یا فیلدینگ فاقد وضوح و تشخّص لندن در رمانهای دیکنز است. در فاصلهٔ ظهور رمان‌نویسان پیشگام تا رمان‌نویسانی چون دیکنز، مکتب رمانتیسم تأثیر محیط بر انسان را می‌سنجد و چشمان مردم را ابتدا به زیبایی مناظر و بعد به نشانه‌های دیگر شهرهای صنعتی می‌گشاید.»[۲۰]

جزء دیگری از مجموعهٔ رئالیسمی که می‌خواست به خواننده بقبولاند که «آنچه می‌خواند واقعیت دارد» توجه به محیط طبیعی، بویژه هوا، بود. در رمان قرن نوزدهم برای اولین بار به عامل هوا به عنوان یکی از عوامل سازندهٔ زمینه توجه شد و عنایت کامل به هوا را می‌توان یکی از مشخصه‌های بارز این قرن دانست. در آن دوران از این عامل بسیار استفاده می‌کردند، هم به عنوان جزئی از عناصر محیطی و هم به منظور استعاری ومجازی. برای مثال در آغاز **خانهٔ قانون‌زده** (۱۸۵۳) «از هوای سنگدل ماه نوامبر» سخن می‌گوید: هوایی که تشخص یافته و در زمرهٔ یکی از نیروهای سنگدل جامعه درآمده است. «در ادبیات داستانی تا اواخر قرن هیجدهم، بجز اشاره به طوفان عجیب دریا، توجهی به هوا نمی‌شد. اما در قرن نوزدهم ظاهراً رمان‌نویسان هیچ‌گاه هوا را از نظر دور نمی‌دارند. این تحول تا حدی به سبب تمایل به تحسین طبیعت که بر اثر شعر و نقاشی دوران رمانتیسم پدید آمد و تا حدی به سبب علاقهٔ فزاینده‌ای است که در ادبیات نسبت به خود شخص و حالات عاطفی او وجود دارد. همه می‌دانیم که حالات ما از هوا متأثر است. رمان‌نویس توفیق این را دارد که متناسب با حال موردنظر خود هوایی را بیافریند.»[۲۱]

با آغاز قرن بیستم نقش محوری انسان از میان رفت، همان پایگاه مرکزمدارانه‌ای که انسان به خود در رمان دوران کلاسیک تا قرن بیستم اختصاص داده بود. تأثیر این فرایند را در داستان قرن بیستم می‌بینیم. در داستان این قرن این موقعیت زمانی و مکانی است

که برجسته است و زنده‌تر از شخصیتهاست و بنابراین جزءنگاری اشیا و فضاسازی نقش اساسی دارد. شخصیتها، صحنه، زمان و کنشهای داستان همگی عمدتاً تابع حال‌وهوای داستان است. در اینجا معمولاً دیگر از آن نوع زمینه‌سازی توصیفی مشروح رمان قرن نوزدهم خبری نیست و همه چیز به صورت آنی، گذرا و اشاره‌ای است و فضای داستان القا می‌گردد. از این رو شاید اگر بگوییم که داستان امروز عمدتاً در ساختن حال و فضا خلاصه می‌گردد سخنی به گزاف نگفته‌ایم. حال و فضا را باید طوری ساخت که حس مکان را به خواننده منتقل کند. اما مقصود از حس مکان چیست، روان‌شناسی مکان چیست و چگونه به خواننده منتقل می‌شود؟

حس مکان

هر مکان دارای تشخص و ویژگی خاص خود است و مجموع مشخصه‌های مکانی حال و فضای خاصی را رقم می‌زنند. مقصود از مشخصه‌های معنایی مکان کیفیتهای محیط و عناصر به‌وجودآورندهٔ مکان است که حاصل‌جمع آنها در ذهن خواننده حال و فضای خاصی را ایجاد می‌کند. مکانهای نوعی و عاری از مشخصه‌های معنایی نمی‌توانند به خواننده اطلاعاتی دربارهٔ مکان و زمان اثر بدهند و باعث تعلیق وی می‌شوند. می‌گوییم این داستان حال و فضای صمیمی و آشنا دارد زیرا زمینه (مکان و زمان و جو آن) آشنا و دلپذیر است. تک‌تک عناصر سازندهٔ آن را چون محیطی آشنا می‌شناسیم، عناصری که پیوند انداموارِی با مکان داستان دارند و از آن تفکیک‌ناپذیر هستند.

> روزهای آخر تابستان است. خواب بعدازظهر سنگینم کرده است. شرجی هنوز مثل بختک رو شهر افتاده است و نفس را سنگین می‌کند. کولر را خاموش می‌کنم و از اتاق می‌زنم بیرون. آفتاب از دیوار کشیده است بالا. صابر، کنار حوض، رو جدول حاشیهٔ باغچه نشسته است و چای می‌خورد. مینا، شیلنگ را گرفته است و دارد اطلسی‌ها را آب می‌دهد. بوی خوش گلهای اطلسی، تمام حیاط را پر کرده است. چمباتمه می‌زنم لب حوض و دو کف آب می‌زنم به صورتم. صدای مادر را می‌شنوم. تو ایوان نشسته است پای سماور.
>
> - چای می‌خوری؟
>
> - تو لیوان بریز مادر.[۲۲]

در این نقل‌قول عناصر محیطی که باید آنها را جزو مشخصه‌های معنایی محیط دانست و باعث به‌وجود آمدن «مکان آشنا» می‌شوند عبارتند از: هوای شرجی خوزستان، کولر، صابر که کنارِ حوض آب نشسته و دارد چای می‌خورد، آب‌دادن مینا به اطلسی‌ها، بوی خوش اطلسی، حوض آب و صدای مادر. همین راوی در روایت خود از جنگ هرچه شرایط متعادل اولیه را پشت سر می‌گذارد حال و فضای داستان را نیز تیره، وهمی و شوم تجسم می‌کند و آرام‌آرام خواننده را برای مواجهه با شرایط نامتعادل (شروع جنگ) آماده می‌سازد. این انتقال دقیقاً به کمک تغییر زمینه صورت می‌پذیرد، تغییرمکان آشنا به زمینه‌ای وهمی و ویران‌شونده که حتی راوی شعله‌های گاز را هم به رنگ خون می‌بیند، خونی که درواقع پیش‌درآمد خونهایی است که بعداً بر زمین ریخته خواهد شد و قایقهای آشنای رودکارون این بار دارای پوزه هستند:

> انتهای کارون تو تاریکی فرو رفته است. صدای قطار می‌آید. سر برمی‌گردانم و به پل‌سیاه نگاه می‌کنم. قطار پل‌سیاه را می‌لرزاند و می‌گذرد. چراغهای جزیره خاموش است. نصف بیشتر جزیره با درختهای شوره‌گز، زیر آب رفته است. آسمان گوشهٔ شمال شرقی شهر، از شعله‌های گاز، خونی‌رنگ است. دوباره به قایقهای موتوری نگاه می‌کنم که رو پوزه‌شان چراغ کوچکی روشن است و تو تاریکی سینهٔ آب را می‌شکافند و با سرعت به چپ و راست می‌رانند... دو مرد پشت سرم، آهسته می‌آیند و حرف می‌زنند. از عراق می‌گویند و از نیروهای نظامی عراق که تو مرز متمرکز شده‌اند.[۲۳]

خوانندهٔ داستان متأثر از تجربیات و پیشداوری‌های خویش دارای حس مکانی است، حسی که دارای دو بعد زمانی ـ تاریخی و اجتماعی است. خواننده به کمک شمّ مکان‌شناسی خود زمینه را «می‌خواند». این مکان خفه و دلگیر است زیرا آفتاب درّ آن نمی‌تابد، فضای آن کوچک است و هیچ پنجره‌ای ندارد. اینجا مرا به یاد خانهٔ دوران کودکیم می‌اندازد که حیاط بزرگی داشت، کف آن آجری بود، حوضی وسط خانه بود و توی دو باغچهٔ کنار حیاط دو درخت انار بود. از لحاظ ساختار صحن حمام اصولاً تفاوت چندانی با صحن مرده‌شورخانه ندارد. آنچه این دو را از هم متمایز می‌کند حس مکان متفاوت آنهاست.

گرچه این نظر دیوید لاج که حس مکان را مربوط به تحولات نسبتاً اخیر داستان‌نویسی، مشخصاً از رمان رئالیستی به بعد، می‌داند کاملاً صحیح است، اما باید در نظر داشت که در قصه‌های عامیانه و رمانس زمینه ـ در صورت وجود ـ قانونمندی خاص خود را داراست و دقیقاً در راستای طرح دوقطبی قصه و رمانس عمل می‌کند. در اینجا مکان نوعی و دوقطبی است. خانه یا کوچک است یا بزرگ، یا دنگال و محقر است و یا پرشکوه و شاهانه. اینگونه قطب‌بندی حتی گذار و تغییرمکانی را هم متأثر می‌سازد: گذر از خانه‌ای محقر و ویران به قصر پادشاهی.

جالب اینجاست که بعضی از متخصصان روایت‌شناسی مانند لوی استروس، لوتمن، گرما، بارت و لارنس اوتول ساختار دوقطبی را دربارهٔ مکانهای داستانی امروز نیز صادق می‌دانند. برای مثال اوتول برای اثبات نظر خود داستان اولین جویس و زمینهٔ آن را شاهد می‌آورد. فاجعهٔ زندگی اولین رهاکردن خانهٔ پدری، «که به‌هرحال غذا و مأوایی داشت، کسانی را می‌دید که در همهٔ عمر با آنها آشنا بود»، و رفتن به کشوری دوردست و ناشناس است. اوتول زمینهٔ این داستان را چنین قطب‌بندی می‌کند:

آشنا ـ بیگانه
خانه ـ دوردست
فضای خفه ـ فضای باز
زندگی صمیمی و خصوصی ـ زندگی عمومی
خود ـ دیگری.[۲۴]

حس مکان دارای دو بعد زمانی ـ تاریخی و اجتماعی است. زمینه در پیوند مستقیم با زمان است. این مکان با این ویژگی‌ها مربوط به این دوره است. خانه‌ای است با اندرونی، بیرونی، دالان دراز و تاریک و هشتی. این خانه مربوط به دوران قاجاریه است و در صورتی که در دوران حاضر وجود داشته باشد کهنگی و غم غربت خاصی را به ذهن می‌آورد. خواننده با کنار هم گذاشتن مشخصه‌های معنایی مکان آن را می‌خواند و دورهٔ تاریخی آن را مشخص می‌کند. برای نمونه به نوشته‌ای از بزرگ‌علوی به نام «گذشت زمانه» ـ که اتفاقاً خود عنوان آن یکی از سرنخهایی است که به بازخوانی متن کمک بسیار

می‌کند ـ توجه کنید: متنی که به صراحت خود نویسنده یادداشتهایی است به قصد این که گردش روزگار را بنمایاند:

> پدربزرگ من تمام خانواده‌اش، پدر و عموها و عمه‌ام را دور خود جمع کرده بود و همهٔ آنها در حیاطهای متصل به هم میان بازار کهنه‌چینها و بازار آهنگرها مسکن داشتند. حیاط بیرونی با یک حوض مربع‌مستطیلی در وسط و اتاقهایی در سه طرف آن یک نوع مهمانخانه برای مردان بود و زنها فقط زمانی که غریبه‌ها در آنجا نبودند توقف داشتند. در طرف چهارم این حیاط اتاق کوچکی بود کنار در و از آنجا دالان سرپوشیده‌ای به کوچه منتهی می‌شد. در این خانه بابا قاپوچی که ما او را فقط بابا می‌خواندیم می‌نشست و تنها شبها در را می‌بست که کسی داخل نشود. دورتادور حوض شمشاد کاشته بودند.[۲۵]

در این متن اجزایی که در ساختن زمینه و اطلاق آن به گذشتهٔ خاص (زمان قاجاریه) مؤثرند عبارتند از: پدربزرگ، حیاطهای متصل به هم، بازار کهنه‌چینها، بازار آهنگرها، دالان سرپوشیده، باباقاپوچی و راه‌پلهٔ منتهی به ایوان.

حس مکان دارای بعد اجتماعی نیز هست. می‌گویند ما خانه را می‌سازیم و خانه ما را. هر مکان معرّف وضعیت اجتماعی ـ اقتصادی ساکنان آن است. خانه‌ای بزرگ در بهترین نقطهٔ شهر مسلماً یک سرپناه ساده نیست بلکه نشانهٔ ثروت، تشخص و منزلت بالای اجتماعی است. فضاهای درونی و برونی خانه هم دارای منزلت اجتماعی مخصوص به خودند. اتاق پیشخدمت خانه نمی‌تواند در قلب خانه باشد و معمولاً اتاق نشیمن در زیرزمین خانه نیست. منزلت‌بندی اجتماعی حتی فضای درونی اتاق را دربر می‌گیرد و هر قسمت آن مقام خاصی دارد. ما معمولاً وسط اتاق غذا می‌خوریم، مهمان را بالای اتاق می‌نشانیم و خودمان پایین اتاق، دم در، جا خوش می‌کنیم. هر اتاق دارای محدوده و حریمی است. در و دیوار اتاق حریم آن هستند. حال اگر اتاقی در نداشت، و یا مانند اتاق داستان «زنبورک‌خانه» ساعدی وسط آن را طناب‌کشی کرده‌اند و با چادرنماز آنها را از هم جدا نموده‌اند، چنین مکانی می‌تواند احساس شلوغی و وحشت، عدم‌امنیت و یک زندگی کرم‌وار و دوزخی را در ذهن خواننده به‌وجود آورد.

فیلیپ اری، در کتاب جذاب و خواندنی **قرنهای کودکی** می‌نویسد تا قرن هیجدهم اروپاییان به تفکیک اتاقهای خانه و اختصاص هر یک به وظیفه‌ای خاص عادت نداشتند. اتاق نشیمن و خواب یکی بود و غریبه‌ها آزادانه به همهٔ اتاقهای منزل رفت‌وآمد می‌کردند. از قرن هجدهم به بعد حیات آدمی تشخص بیشتری یافت، بخش‌بندی شد و قسمت خصوصی از عمومی تفکیک گردید.[۲۶] تبلور این فرایند را دقیقاً در مکانهای داستانی می‌توان دید.

عامل دیگری که در القای حس مکان و روان‌شناسی نهفته در آن بر خواننده مهم و مؤثر است حجم‌پردازی فضای زمینهٔ داستان است. مارشال مک لوهان می‌نویسد ظاهراً اولین نویسنده‌ای که حجم‌پردازی بصری را در ادبیات به‌کار گرفت شکسپیر بود.[۲۷] مک لوهان برگرفتهٔ زیر را شاهد می‌آورد:

> امیر گلاستر: چه وقت به قلهٔ آن تپه خواهیم رسید؟
> ـ شما هم‌اکنون از آن بالا می‌روید. ببینید که چگونه به زحمت راه می‌رویم.
> امیر گلاستر: چنین تصور می‌کنم که لحن صدای تو تغییر یافته و با عبارات بهتر و رساتری صحبت می‌کنی.
> ادگار: اشتباه می‌کنید. هیچ چیز جز لباس من تغییر نکرده است.
> امیر گلاستر: مثل اینکه بهتر سخن می‌گویی.
> ادگار: آقا بیایید اینجا همان‌جاست ـ آرام بایستید ـ چقدر هراسناک و گیج‌کننده است که آدمی به گودالی این‌چنین عمیق بنگرد. کلاغها و زغن‌هایی که در فضای نیمه‌راه این پرتگاه پرواز می‌کنند به‌سختی به بزرگی سوسک می‌نمایند. در نیمه‌راه پایین شخصی به جمع‌آوری رازیانه آبی سرگرم است ـ چه عمل وحشتناکی ـ ... ماهیگیرانی که در امتداد ساحل راه می‌روند به موشها شباهت دارند... صدای خیزابها که زمزمه‌کنان بر روی ریگها و شنهای بیشمار و بی‌حاصل دامن می‌دراند و طغیان می‌کند در اینجا به گوش نمی‌رسد. من دیگر به آنجا دیده نمی‌دوزم مبادا حواسم پرت شود و چشمانم سیاهی برود و از سر به ژرفای آن فرو افتم...[۲۸]

از نویسندگان معاصر بهترین نمونه را از کافکا می‌توان مثال آورد. در داستانهای کافکا زمینه نقش بسیار مهمی دارد و وی استاد بی‌نظیر فضاسازی بود و برای انتقال ویژگیهای

روانی مکانهای خویش، بخصوص برای القای فضاهای بسته و خفه، تیره، مسرد و بی‌روح، از عامل حجم‌پردازی و تعامل میان آدمها و مکان و حس‌آمیزی ناشی از آن یاری می‌جست. مثال زیر فقط یکی از دهها نمونهٔ خوبی است که از آثار وی می‌توان شاهد آورد:

> ک. به شبستان که برگشت تا صندلیی را بیابد که رویش آلبوم را جا گذاشته بود، چشمش به منبر جانبی کوچکی افتاد وصل به ستونی تقریباً مجاور جایگاه همخوانان. منبری ساده از سنگ برهنه و کمرنگ. به اندازه‌ای کوچک بود که از دور مانند تاقچه‌ای برای گذاشتن مجسمه می‌نمود. مسلماً برای واعظ هیچ جا نبود که از طارمی به سمت عقب یک قدم کامل بردارد. تاق‌بندی آسمانهٔ سنگی نیز از خیلی پایین شروع می‌شد و به سوی جلو و بالا خم برمی‌داشت، هرچند بدون آرایش، طوری که مردی میانه‌اندام نمی‌توانست راست زیر آن بایستد بلکه ناگزیر بود که دایم روی طارمی بخمد. کل ساختار انگار بر آن طرح شده بود که واعظ را عذاب دهد. هیچ دلیل فهم‌پذیری در میان نمی‌نمود که چرا آن باید اصلاً باشد در حالی که منبر دیگر، آن همه بزرگ و آراسته به زیورهای زیبا، آنجا بود.[۲۹]

مشخصه‌های معنایی مکان

هر مکان از اجزایی تشکیل می‌شود که در بیان حس مکان بسیار مهم هستند. اتاقی که دو در و چند پنجره دارد مسلماً از اتاقی یک در و بدون پنجره متفاوت است و دو حس مختلف در خواننده ایجاد می‌کنند. از لحاظ معنایی عناصر تشکیل‌دهندهٔ مکان را به دو دسته تقسیم می‌کنند: مشخصه‌های معنایی ساده و نشاندار (Simple seme/marked seme). مشخصه‌های معنایی ساده معمولاً حامل «خبر» خاصی نیستند و جز بر خرد بر چیز دیگری دلالت نمی‌کنند. جزء نشاندار آن عضوی از یک گروه دوتایی است که حامل مشخصهٔ خاصی است که آن را از جفتش مجزا و مشخص می‌کند و در بیان حس مکان نقش مهمی دارد. روشن است که فرضاً در اتاق (یکی از عناصر سازندهٔ اتاق) به‌خودی خود عنصری ساده و خنثی است و این زمینه و طرح داستان است که نقش آن را مشخص می‌کند که آیا باید فقط یک در ساده باقی بماند و یا به عنصری نشاندار تبدیل شود. همین در به‌ظاهر ساده اگر صفت(های) خاصی پذیرفت (در چوبی قهوه‌ای، در آهنی سفید، در آهنی زنگ‌زده که هر وقت روی پاشنه می‌چرخد صدا می‌کند، در آهنی

بزرگ با یک پنجرهٔ کوچک روی آن برای دیده‌بانی و...) به یک عنصر نشاندار تبدیل می‌شود. با همهٔ اینها به نظر می‌رسد که تواناییهای بالقوهٔ معنایی اجزای مکان متفاوت است و حتی برخی از آنها طبیعتاً عناصری نشاندار هستند. مثلاً پله و پلکان را در نظر بگیرید. پله به‌خودی‌خود عنصری ساده است اما پلکان شاید از آن‌رو که عنصری جهت‌نما و دارای دلالت ضمنی است، عنصری نشاندار است. حال اگر به این پلکان مشخصه‌های معنایی نشاندار دیگری اضافه شود بر بار معنایی آن افزوده می‌شود: پلکان زیرزمینی، پلکان گردگرفته، پلکانی که پله‌هایش در حال فروریختن است و نظایر اینها. هر نویسنده برای ساختن زمینهٔ داستان خود، با توجه به سنتهای نویسندگی رایج در زمان خود، شماری از عناصر ساده و نشاندار در اختیار دارد که از آنها استفاده می‌کند. این عناصر نامحدود نیستند و آنها را می‌توان شناسایی، طبقه‌بندی و حتی دورهٔ تاریخی آنها را مشخص کرد. داستانی می‌خوانیم که در آن از دروازهٔ شهر، کاروانسرا، هشتی، اندرونی و بیرونی، حوضخانه و... سخن به میان آمده است. هر یک از این مکانها که در دورهٔ خود عنصر ساده‌ای بودند امروز تبدیل به عنصری نشاندار شده‌اند زیرا دلالت بر دورهٔ خاصی می‌کنند. علاوه بر این هر عنصر ساده را با افزودن صفت به آن می‌توان به صورت زیر به عنصری نشاندار تبدیل کرد:

اتاق ← اتاق بزرگ = اتاق فرد مهم. نویسنده نیاز ندارد که مشخصه‌های معنایی زمانه را به خواننده یادآور شود و بگوید اتاق بزرگ یعنی شخصیت «مهم» بلکه فقط کافی است که فرضاً اتاق بزرگی را بسازد، در آن میز بزرگی مخصوص مدیرکل‌ها را قرار دهد تا خواننده خود با عنایت به شم زبان‌دانی خود و آگاهی از سنت و کلیشه‌های زمان متن را چنین بخواند.

از سنتهای نویسندگی زمان سخن گفتیم، زیرا اینها از دوره‌ای به دورهٔ دیگر تغییر می‌کنند. این فقط مفهوم عشق و نحوهٔ برخورد با آن نیست که زمانمند است بلکه زمان بر تمام عناصر داستان، حتی زمینه و مشخصه‌های معنایی آن تأثیر می‌گذرد. از این رو شاید بتوان از فضاهای نوعی سخن گفت. خانه‌های داستانهای امروز از خانه‌هایی که بالزاک آنها را توصیف می‌کرد نه‌تنها از لحاظ معماری و نحوهٔ توصیف تفاوت دارند بلکه مشخصه‌های معنایی آنها نیز تغییر کرده است. اجازه بدهید کمی بیشتر دربارهٔ

فضاهای نوعی و مشخصه‌های آنها تأمل کنیم و از دوره‌های مختلف نمونه آوریم:

معمولاً رمانهای قرن نوزدهم با توصیف هوا آغاز می‌کنند و زمینه بر این اساس شکل می‌گیرد. در این عصر نویسنده معمولاً زمینهٔ رمان خود را به این صورت طرح می‌زد: توصیف طبیعت (آب‌وهوا)، توصیف زمان (شب است، روز است...)، توصیف حیات گیاهی (جنگل سرسبزی از درختان کاج همه جا را پوشانده است)، توصیف حیات حیوانی (گوسفندها از چرا بازمی‌گردند، سگها پارس می‌کنند) و توصیف حیات انسانی (مردی کنار پنجره نشسته است). نمونه:

سبک معماری گوتیک بنایی شکوهمندتر از منزل آقای آلورتی به جهان تقدیم نکرده است... این ساختمان در سمت جنوب شرقی تپه‌ای واقع بود... و درختستانی از بلوطهای کهن میان آن و سمت شمال شرقی تپه حایل افتاده بود... در میان درختستان چمنزارانی وجود داشت که تا پشت خانه گسترده بود و بر فراز آن چشمه‌ای پرآب از دل صخره‌ای پوشیده از صنوبرهای شاداب بیرون می‌جوشید... و انبوه درختان کاج و نارون بر زیبایی آن افزوده بود و گله‌های گوسفند در آن می‌چریدند... با گستره‌ای از دریا و دورنمای جزیره‌ای دوردست در فراسوی آن چشم‌انداز بسته می‌شد. و در سمت راست دره چشم‌انداز دیگری گشوده بود... میانهٔ ماه مه بود و صبحگاهانی بسیار آرامش‌بخش که آقای آلورتی قدم به مهتابی خانه گذاشت».[۳۰]

در داستان قرن بیستم نه‌تنها زمینه در خلال اثر ساخته می‌شود بلکه حال و فضای زمینه به خواننده القا می‌شود و توصیف معمولاً درونی، نمایشی، بریده‌بریده و اشاره‌ای است و فقط از کنارهم‌گذاشتن اجزای زمینه می‌توان آن را ساخت:

> جای وحشتناک ـ کار خطرناک ـ چند روز پیش ـ پنج بچه ـ مادر ـ خانم بلندقد ـ که ساندویچ می‌خورد ـ متوجه تاق نشد ـ سقوط ـ تصادف ـ بچه‌ها به دوروبر نگاه می‌کنند ـ سر مادر از تن جدا شده ـ ساندویچ در دستش ـ دهانی نیست که اونو توش گذاشت ـ سر یک خانواده قطع ـ وحشتناک، وحشتناک. آقا وایت‌هال را نگاه می‌کنن ـ جای قشنگی ـ پنجرهٔ کوچک. اون جا سر یکی دیگم از تنش جدا شده. مگه این طور نیست: آقا؟ مگه این طور نیست.
>
> (قسمتی از تک‌گویی لوئی بلوم در رمان اولیس)[۳۱]

انواع زمینه

گرچه زمینه دارای شکلهای مختلفی است، اما ساز و کار حاکم بر آن از دو فرایند عمده بیرون نیست: استعاری و مجازی. معمولاً رشد کلام به دو شیوهٔ معنایی متفاوت انجام می‌گیرد: استعاره و مجاز. گرچه هر یک از این دو شیوه به فرایند طباق تعلق دارند اما شیوهٔ بیان آنها متفاوت است. استعاره در اثر شباهت و مجاز به واسطهٔ مجاورت میان دو موضوع (جزء و کل، علت و معلول و زمینه و اثر) صورت می‌پذیرد. درواقع بنیاد مجاز بر محور ترکیبی زبان استوار است و استعاره با محور انتخابی سووکار دارد. اگر موضوعی جانشین موضوع دیگر شود (بر اثر شباهت و یا تضاد) استعارهٔ آن است و اگر متمم آن باشد برای آن حکم مجاز را دارد. بحث خود دربارهٔ زمینهٔ مجازی و استعاری را با دو نمونهٔ کلاسیک در این باره که هر دو شهری را توصیف می‌کنند دنبال می‌کنیم. نمونهٔ اول (توصیف مجازی) از رمان **گذری به هند** نوشتهٔ ای. ام. فورستر و نمونهٔ دوم (توصیف استعاری) از رمان **خانهٔ قانون‌زده** اثر چارلز دیکنز (که ما در بخش ارتباط میان هوا و زمینه آن را نقل کردیم) انتخاب شده است:

زمینهٔ مجازی

«جز غارهای مارابار که در فاصلهٔ بیست میلی چاندراپور قرار گرفته است در این شهر هیچ چیز غیرعادی وجود ندارد. درواقع این رود گنگ نیست که کنارهٔ شهر را می‌شوید بلکه شهر به طول چند میل خود را به موازات ساحل آن می‌کشاند و به‌زحمت از زباله‌هایی که آب به ساحل آورده قابل تشخیص است. به علت مقدس نبودن گنگ در این نواحی سکوهای خاص آب‌تنی در کنار رود دیده نمی‌شود و عمارتها و بازارها در محوطهٔ محدودی دور از نمای وسیع و مواج آب واقع است. خیابانها کوچک است و معابد انسان را تحت‌تأثیر قرار نمی‌دهد، اگرچه چند خانهٔ خوب وجود دارد ولی آنها هم در میان باغها و کوچه‌ها ـ که کثافاتشان همه را جز مهمانی که خوانده شده است فرار می‌دهد ـ از نظر پنهان است. چاندراپور هرگز بزرگ و زیبا نبوده است و این خانه‌ها یادگار زمانی است که شهر در حدود دویست سال پیش در سر راه دریا و هند شمالی که در آن

زمان مقر سلطنت بود قرار داشت... همه چیز از گل است. چوبها هم از گل ساخته شده است و اهالی نیز از گل متحرک‌اند. هر چیزی که به نظر می‌آید به‌قدری پست و یکنواخت است که انسان انتظار دارد گنگ موقع رسیدن به آنجا این زائدهٔ خاکی را بشوید و با خاک یکسان کند.»[۳۲]

همین‌طور که ملاحظه می‌کنید فورستر گذری به هند را با وصف شهر چاندراپور آغاز می‌کند، توصیفی که علی‌رغم استفاده از چند استعاره، همچنان ساختاری مجازی دارد، مجاز از این رو که اولاً برای توصیف شهر از ریزنگاری اجزاء آن شروع می‌کند، اجزائی که در مجموع کل آن را می‌سازند و ثانیاً پیوند میان جزء و کل بر اساس مجاورت است نه شباهت. رودگنگی که کنارهٔ شهر را می‌شوید (با آن آبهای آلودهٔ خود) نه‌تنها با زباله‌هایی که با خود به ساحل می‌آورد تفاوتی ندارد بلکه مکمل آن است و همه اینها حیات طبیعی و اجتماعی شهر را رقم می‌زنند. راوی ـ نویسنده برای ساختن شهر با توصیف رودخانهٔ گنگ آغاز می‌کند، نظری به کنارهٔ آن می‌اندازد، از دور عمارتها و بازارهای شهر را می‌نگرد، از میان خیابانهای کوچک و معابد («که انسان را تحت‌تأثیر قرار نمی‌دهند») می‌گذرد. سپس اندکی تأمل می‌نماید، اشاره‌ای به تاریخ می‌کند، دوباره راهِ رفته را بازمی‌گردد (البته این بار اشاره‌ای هم به همسانی محیط و انسانها می‌کند: محیطی که از گل ساخته شده با آدمهایی که گویی همه از گل متحرک‌اند) و دوباره به رودخانه بازمی‌گردد: حرکت از جزء به کل.

در زمینه‌ای که به «تابلو» معروف است نیز از صناعت جزء به کل استفاده می‌کردند و می‌کنند. مقصود از تابلو توصیف فشرده‌ای بود که نویسنده در مقدمهٔ رمان، زمینه (مکان و فضا) ویا مضمون آن را «معرفی» می‌کرد و درواقع چکیده‌ای از کل اثر بود. این نوع معرفی در قرن نوزدهم بسیار رایج بود و نویسندگان به آن تابلو می‌گفتند. این تابلو را نباید با سرآغاز اصلی رمان اشتباه کرد و در حقیقت نقش گوشواره و یا پیشانی‌نوشت اثر را به‌عهده داشت. این چکیده معمولاً با دیدگاه یک فرد بی‌طرف و دانای کل توصیف می‌شد و زاویهٔ دید وی غالباً از بالا بود. در قرن حاضر بعضی از نویسندگان از این شگرد با نگاهی تازه استفاده کرده‌اند که یک نمونهٔ آن تابلوهای سرآغاز فصلهای رمان خیزابهای وولف است که با توصیف هوا مضمون هر فصل را پیش‌گویی می‌کند.

زمینهٔ استعاری

خانهٔ قانون‌زده با توصیف ماه نوامبر لندن و مهی که همه جا را پوشانده است آغاز می‌شود. در اینجا دیکنز، این استاد ریزنگاری که خود گفته است: «کار من یافتن شباهت و پیوندهای ناآشکار است»، با استادی هرچه‌تمامتر از عامل هوا، بویژه مه، در ساختن زمینهٔ رمان استفاده کرده است: مهی که همه جا را می‌پوشاند و نمی‌گذارد بی‌عدالتیها و زشتیها آشکار شود. «در اینجا حرکت زمینهٔ اثر به سوی قطب استعاری است، گرچه در آغاز، مانند توصیف لندن در «سرزمین هرز» الیوت، شکلی رئالیستی و مجازی دارد. دقیق‌تر بگوییم توصیف تا جایی که سخن از مرگ خورشید می‌گوید مجازی است اما از این قسمت به بعد حرکت به سوی قطب استعاری کاملتر می‌شود... قاضی‌القضاتی که در این قطعه وصف شده است (با چند عبارت موجز نظیر مهمترین عناوین خبری اخبار تلویزیون) گویی همچنان که ریاست محکمهٔ عدالت را برعهده دارد بر هوا نیز حکم می‌راند. این معادله در چند پاراگراف بعد تثبیت می‌شود: مه هرگز آنقدر غلیظ و گل‌ولای هرگز آنقدر عمیق نمی‌شود که با تیرگی و لغزشهای حاکم بر این محکمهٔ عدالت، این روسیاه‌ترین پیر سپیدموی، که امروز پیش چشم آسمان و زمین تشکیل می‌شود، برابری کند.»[۳۳]

شیوه‌های بیان زمینه

ژرار ژنت روایت‌شناس معاصر فرانسوی روایت را دارای دو سطح عمده می‌داند: ایستا و پویا.[۳۴] در بعد ایستای روایت نویسنده اشیا و شخصیتها را در حالت ساکن توصیف می‌کند: عکسی فوری از وضعیت داستانی. ژنت این سطح را توصیف می‌نامد. سطح پویای روایت همان نمایش اشیا و اشخاص داستان است در حال حرکت. روایت‌شناس فرانسوی نام این فرایند را روایت (Narration) می‌گذارد. بسیاری از روایت‌شناسان این انفکاک را ناممکن می‌دانند و به‌درستی معتقدند که توصیف و روایت از هم جدایی‌ناپذیرند. البته خود ژنت هم به این اشکال واقف است و این تقسیم‌بندی را صوری و فقط برای سهولت تحلیل انجام می‌دهد. به‌هرحال، آنچه تقریباً همهٔ روایت‌شناسان بر آن توافق دارند این است که صناعت زمینه توصیف است. اما مشکل اساسی اینجاست که توصیف اولاً دارای اشکال گوناگون است و ثانیاً می‌توانند برای

منظورهای مختلف به‌کار رود. برای مثال در داستان از توصیف می‌توان برای ایجاد زمینه و حال و فضا، صحنه‌آرایی، شخصیت‌سازی، ایجاد تعلیق، پیش‌گویی وقایع آینده و دادن اطلاعاتی دربارهٔ مضمون اثر، استفاده کرد.[۳۵]

از آنجاکه صناعت اصلی زمینه توصیف است باید دربارهٔ آن بیشتر تأمل کنیم. یکی از عوامل تعیین‌کنندهٔ شکل توصیف نوع متن و زمینه‌ای است که در آن به‌کار می‌رود. درست است که در توصیف ما با جزءنگاری مواجه‌ایم اما این کار همه‌جانبه و نامحدود نیست و همیشه با انتخاب همراه است. ما همیشه برای ساختن کل، اجزائی از آن را برمی‌گزینیم و این کار به قیمت حذف اجزاء دیگر صورت می‌پذیرد. اما حتی همین فرایند «گزینش اجزائی به قیمت حذف اجزاء دیگر» از متنی به متن دیگر متفاوت است. در این مورد دو متن را که یکی داستان و دیگری کتاب مرجع (مثلاً فرهنگنامه) است درنظر بگیرید. درست است که در این دو متن برای توصیف یک مکان خاص از اصل گزینش اجزاء استفاده می‌کنیم اما میزان این جزءنگاری متفاوت است، از علائم اختصاری استفاده می‌کنند و نحو جمله بریده است و علی‌رغم استفاده از تکنیک جزءنگاری، اطلاعاتی که متن ارائه می‌دهد (متناسب با هدف موردنظر خود) کلی و عام است. اما در داستان (خاصه رمان رئالیستی قرن نوزدهم) جزءنگاری به صورت کامل صورت می‌گیرد، بر ریزه‌کاری‌های خاص تأکید می‌شود (مثلاً حالت انگشتها و یا رنگ کفشهای یک فرد) و این مانند متن قبلی «خنثی» نیست و دارای سمت‌گیری و لحن است.

در این باره از استاد توصیف، بالزاک، از رمان اوژنی گرانده نمونه‌ای می‌آوریم:

«در برخی از شهرستانها خانه‌هایی هست که دیدارشان مثل تاریکترین صومعه‌ها، گرفته‌ترین دشتها یا غم‌انگیزترین ویرانه‌ها اندوهی در دل برمی‌انگیزد و شاید سکوت صومعه‌ها، بی‌باری و خشکی دشتها و اندوه مرگ‌آلود ویرانه‌ها یکجا در این خانه‌ها باشد. حیات و حرکت در آنجا چندان آرام و اندک است که اگر غریبی به این ناحیه بیاید و چشمش ناگهان به نگاه بی‌فروغ و سرد موجود بی‌حرکتی برنخورد ـ که صورت راهب‌مانندش به صدای پای ناشناسی از پنجره به در آید ـ این خانه‌ها را بی‌سکنه می‌پندارد. همهٔ این عوامل اندوه و گرفتگی را در چنین خانه‌ای در شهر سومور می‌توان دید که در قسمت بالای شهر، در انتهای کوچهٔ پست و بلندی که به سوی قصر می‌رود، جا دارد... خانه‌هایی که سیصد

سال عمر دارد، اگرچه از چوب ساخته شده است، هنوز در اینجا استوار و پابرجاست... در پاره‌ای از جاها، چوبهایی که به شکل مورب به‌کار رفته است زیر پوششی از سنگ لوح قرار دارد و بر دیوار لرزان و ناتوان منزلی که تیرهای سقف آن بر اثر گذشت سالها پشت خم کرده است و تخته‌های پوششی کرم‌خوردهٔ آن زیر آفتاب و باران تاب برداشته است خطوط آبی‌رنگی می‌نگارد... جنب خانهٔ لرزانی که سینهٔ دیوارهایش از سنگ و گچ است و... خانهٔ نجیب‌زاده‌ای سر به آسمان برافراشته است...»[۳۶]

در اینجا راوی ـ نویسنده توصیف نسبتاً مشروحی از خانهٔ موردنظر خود برای خواننده ترسیم می‌کند و ظاهراً چنین است که می‌خواهد خانهٔ مشخصی را در مکانی خاص در شهر سومور توصیف کند. می‌گوییم ظاهراً چنین است زیرا در عمل نتیجه چیز دیگری است. به عبارت دیگر گرچه بالزاک از سنت کاربرد زمینه در رمان قرن نوزدهم که معرفی مکان و آدمها (خانه‌ای در شهر سومور و انسانی سرد و بی‌حرکت با نگاهی بی‌فروغ) در آغاز داستان است پیروی می‌کند، اما حاصل کار زمینه‌ای بی‌زمان‌ومکان (یا همه‌مکان) است. در اینجا راوی همه چیز را در حالت سکون (مانند عکسی فوری) توصیف می‌کند. حتی اجزای کلام او نشان از همین سکون و مردگی دارند. ببینید چقدر از فعل «بودن» استفاده شده است: «در برخی از شهرستانها خانه‌هایی هست، حیات و حرکت در آنجا چندان آرام و اندک است...» فعلی که بیان‌کنندهٔ سکون و استمرار است. انگار اصلاً زمان به‌کلی حذف شده است. این فعل را در زمرهٔ افعال حالتی طبقه‌بندی می‌کنیم، فعلهایی که فقط حالتی را بیان می‌کنند و حال و فضایی را می‌سازند و دلالت کنشی ندارند. در اینجا افعال زمانمند نیستند و قیود زمان (مانند تابستان و زمستان) حالت کلی و عام دارند و بر زمانی حقیقتاً خاص دلالت نمی‌کنند و فقط توهم زمانمند بودن را در انسان به‌وجود می‌آورند. افعال حالتی را به این دلیل زمانمند نمی‌دانند زیرا کلی و تکراری هستند. طرفه اینجاست که در این زمینه حتی افعالی که ظاهراً کنشی هستند، و حتی به‌صورت ماضی نقلی و یا آینده به‌کار رفته‌اند درواقع بی‌زمان هستند: «...در پاره‌ای از جاها، چوبهایی که به شکل مورب به‌کار رفته است... و بر دیوار منزلی که تیرهای سقف آن... پشت خم کرده است و...». روشن است که زبان در خدمت بیان آن زمینه‌ای است که جز سکون، تکرار و مرگ چیز دیگری نیست. علاوه بر این بالزاک دقیقاً دارد از سنت

داستان‌نویسی زمان خود پیروی می‌کند که همه چیز از تعادل (زمینهٔ مرده و ساکت) آغاز می‌گردد، با وضعیت نامتعادل روبه‌رو می‌شود، آن را پشت سر می‌گذارد و دوباره به تعادل می‌رسد: فرمولی که گرچه برای رمان رئالیستی قرن نوزدهم صادق است اما در مورد رمان ناتورالیستی کاملاً صادق نیست، زیرا اینها معمولاً به تعادل مجدد نمی‌رسند.

توصیف مکان و آدمها در داستان آدمکشهای همینگوی درست مقابل **اوژنی گرانده** است. افعال کنشی هستند نه حالتی، زمان تقویمی است نه کلی و همه چیز به‌صورت نمایشی و در عمل ساخته می‌شود و بالاخره گرچه راوی در همان ابتدای داستان طرحی از زمینه می‌کشد اما زمینه و فضای داستان به‌تدریج ساخته می‌شود: «در خوراکپزی هنری باز شد ودو مرد وارد شدند و پشت پیشخوان نشستند.

جورج از آنها پرسید: «چی میل دارید؟».

یکی از آنها گفت: «نمی‌دانم، ال. تو چی می‌خواهی بخوری؟»

ال گفت: «نمی‌دانم. راستش نمی‌دانم چی بخورم.»

بیرون هواتاریک می‌شد. نور خیابان از پشت پنجره به درون می‌تابید. دو مردی که پشت پیشخوان نشسته بودند صورت غذا را نگاه می‌کردند. نیک آدامز آن سر پیشخوان آنها را تماشا می‌کرد؛ وقتی آن دو وارد شدند با جورج سرگرم گفتگو بود.

مرد اول گفت: «من کباب راستهٔ خوک با سوس سیب و پوره سیب‌زمینی می‌خورم.»

«هنوز آماده نشده.»

«پس چرا توی این کاغذ نوشته‌اید؟»

جورج توضیح داد: «این شام است. ساعت شش آماده می‌شود.»

جورج به ساعت پشت پیشخوان نگاه کرد.

«ساعت پنج است.»...

مردی که اسمش ال بود گفت: «من ژامبون و تخم‌مرغ می‌خورم.» مرد کلاه ملون به‌سر داشت و پالتو مشکی پوشیده بود که دگمه‌های آن را تا بالا انداخته بود. ریزنقش و سفیدچهره بود و لبهای قیطانی داشت. شال‌گردنش ابریشمی بود و دستکش به دست داشت.»[۳۷]

گرچه هر دو نویسنده از شیوهٔ توصیفی استفاده کردند اما روشن است که نه‌تنها شکل توصیف آنها با یکدیگر تفاوت دارد بلکه نگاه آنها به جهان اساساً متفاوت است. این دو شیوه از دیرباز (حتی از زمان ارسطو که آنها را به صورت نمایشی و روایتی از یکدیگر جدا

می‌کرد) از هم متمایز بوده‌اند و نظریه‌پردازان از آنها با عناوینی مانند: توصیفی / روایتی، گفتن / نشان دادن، توصیف ساده / توصیف نمایشی، توصیف / روایت سخن گفته‌اند.

با این همه نباید پنداشت که نویسنده برای ساختن زمینه فقط همین دو روش را در اختیار دارد. واقعیت این است که میان این دو قطب شکلهای فرعی متنوعی می‌توان یافت. یکی از این اشکال فرعی شیوهٔ ترکیبی توصیفی روایتی است. در اینجا نویسنده گرچه صحنه را در حالت ایستا توصیف می‌کند و افعال حالتی و تکراری به‌کار می‌برد اما به آن رنگ و لحن نمایشی می‌دهد. این حالت می‌تواند با شگردهای گوناگون به‌دست آید. یکی از اینها این است که صحنهٔ ساکنی را از دید راوی متحرک تصویر کنیم. به این نمونه از رمان **مأمور سرّی** توجه کنید:

«ساعت ده و نیم بامداد که آقای ورلاک به سوی غرب به راه می‌افتاد، خانه و سرمنزل و مشغله‌ای که پشت سر می‌نهاد بدین گونه بود. به نحوی غیرمعمول برای او زود بود، از همه وجود او لطف طراوت ژاله‌مانند برمی‌خاست، تکمه‌های پالتو پارچه‌ای سرمه‌ای‌رنگش را نبسته بود. پوتینهایش برق می‌زد. گونه‌های تازه‌تراشیده‌اش گونه‌ای درخشندگی داشت... نگاههای بالنسبه هوشیاری به اطراف می‌افکند. از میان نرده‌های پارک این نگاهها مردان و زنان را می‌دید که در خیابان سواره می‌رفتند. زوجها هماهنگ چهارنعل می‌تاختند، دیگران با قدم‌آهسته پیش می‌آمدند. گروههای وقت‌گذران، سه‌نفره و چهارنفره، ... می‌گذشتند... آقای ورلاک از میان شهری بدون سایه در محیطی گردگرفته به سوی غرب می‌رفت... از میان نرده‌های پارک شواهد توانگری و تجمل شهر را با دیدهٔ موافق می‌نگریست...»[۳۸]

می‌بینید که این صحنه اساساً تفاوت چندانی با زمینه‌ای که از **اوژنی گرانده** مثال آوردیم، ندارد. در اینجا هم با افعال حالتی و ادواری، مکان و آدمهای نوعی (مردان، زنان، زوجها: آدمهایی که گویی ارزش دیگری جز پرکردن صحنه ندارند) مواجه‌ایم و تنها عاملی که این دو را از هم جدا می‌کند، و حتی توهم نمایشی‌بودن را در خواننده به‌وجود می‌آورد، دیدگاه متحرک آقای ورلاک است که راوی از پشت آن صحنه را می‌بیند. ریموند دبری ـ ژانت، روایت‌شناس معاصر فرانسوی، معتقد است که فلوبر (در رمان مادام بوواری) اولین نویسنده‌ای بود که برای ترسیم زمینه از شیوهٔ روایت توصیفی (شیوهٔ نمایشی) استفاده کرد. دبری ـ ژانت در این باره بخش آغازین مادام بوواری را مثال

می‌زند، جایی که چارلز دستپاچه کلاهش را دستش گرفته، دم کلاس ایستاده و تمام صحنه از دید همشاگردی راوی توصیف می‌شود:[۳۹]

«سر کلاس مطالعه بودیم که مدیر دبیرستان همراه با "شاگرد تازه‌ای" در لباس شهری و با فراش، که نیمکت بزرگی با خود می‌آورد، وارد شد... مدیر به ما اشاره کرد که باز بنشینیم. سپس رو به معلم کرد و آهسته به او گفت:

ـ آقای روژه، این شاگردی است که به شما می‌سپارمش و به کلاس دوم می‌رود، اگر طرز کار و رفتارش رضایت‌بخش باشد به کلاس بزرگسالان... خواهد رفت.

"شاگرد تازه" که در گوشه‌ای پشت در مانده بود و به‌زحمت دیده می‌شد پسرکی بود دهاتی، تقریباً پانزده‌ساله، و قدش از همهٔ ما بلندتر بود... ظاهر معمولی داشت و بسیار دستپاچه به‌نظر می‌رسید... کفشهای زمخت و میخ‌داری که خوب واکس نخورده بود به‌پا داشت... پس دادن درسهای حفظی شروع شد. او با دقتی که به موعظه گوش می‌دهند به درسها گوش فراداد. و...»[۴۰]

شگرد دیگری که به نمایشی‌شدن صحنه و تجسم زمینه کمک می‌کند توصیف به کمک تک‌گویی (نقل) و یا گفتگو است. به‌کارگیری این صناعت به‌خاطر دیالکتیک حاکم بر گفتگو به صحنهٔ داستان حالت نمایشی می‌دهد و راوی با توسل به این شیوهٔ غیرمستقیم زمینه و حال و فضای حاکم بر آن را خلق می‌کند. داستان «سلمونی» رینگ لاردنر یکی از نمونه‌های موفق در این زمینه است.[۴۱]

علاوه بر اینها منظری که داستان‌نویس برای توصیف صحنه انتخاب می‌کند در بیان حال و فضای آن زمینه نقش تعیین‌کننده دارد. روشن است که انتخاب دیدگاه به هدف داستان‌نویس بستگی دارد. مثلاً نویسنده‌ای که دیدگاه بالا را برمی‌گزیند می‌تواند تمام صحنه را از بالا به صورت چشم ماهی توصیف کند. در اینجا ما درواقع یک عکس هوایی از صحنه داریم، با همهٔ امتیازها و کاستیهای این نوع عکس. از این منظر برای توصیف زمینه در اول رمان استفاده می‌کنند، و یا صحنه‌ای که خیلی بزرگ و یا شلوغ است. در اینجا نویسنده نمای کاملی از صحنه ترسیم می‌کند و بعد آرام‌آرام پایین می‌آید، به صحنه نزدیک می‌شود و بر فرد و یا گروهی تمرکز می‌کند. در این منظر گرچه همه چیز از بالا پیداست اما از جزءنگاری آن عاجز هستیم. در عوض در منظر نزدیک، و یا دیدگاه متحرک از پشت سر، نویسنده می‌تواند همه جا را خوب ببیند، کوچکترین جزئیات را

زیر نظر بگیرد و توصیف کند. همان طور که قبلاً گفتیم، در رمان‌نویسی قرن نوزدهم رسم بر این بود که معمولاً در آغاز داستان صحنه را به صورت چشم ماهی و از بالا توصیف می‌کردند، با شروع داستان آرام‌آرام به صحنه نزدیک می‌شدند و احیاناً به جزءنگاری آن می‌پرداختند. داستان امروز نسبت به گذشته در گزینش دیدگاه برای توصیف صحنه آزادی و امکانات بیشتری دارد. در مجموع منظرهایی را که نویسنده برای ساختن زمینه از آنها استفاده می‌کند بدین گونه می‌توان طبقه‌بندی کرد: دور (بالا)، نزدیک (پایین)، متحرک و موازی. پیوند میان منظر راوی و صحنه و شکل‌شناسی تفصیلی آن نیازمند بحث جداگانه‌ای است، همان طور که بحث نامشناسی مکانهای داستان فرصتی دیگر می‌طلبد.

۱ـ ویرجینیا وولف، **به سوی فانوس دریایی**، ترجمهٔ سیلویا بجانیان، به‌نگار، ۱۳۷۰، صفحات ۲۲۳-۲۲۱.
۲ـ ارنست همینگوی، **ازپانیفتاده**، ترجمهٔ سیروس طاهباز، مروارید، ۱۳۵۵، صفحهٔ ۶۳.
۳ـ غلامحسین ساعدی، **واهمه‌های بی‌نام‌ونشان**، انتشارات نیل، ۱۳۴۷، صفحهٔ ۹۳.
۴ـ سلمالاگرلوف، **سفر شگرف نیلس هولگرسون**، ترجمهٔ قاسم صنعوی، سروش، ۱۳۷۱، صفحهٔ ۳۹.
۵ـ بهرام صادقی، **سنگر و قمقمه‌های خالی**، زمان، ۱۳۵۶، صفحهٔ ۳۲۴.
۶ـ ارنست همینگوی، **ازپانیفتاده**، صفحهٔ ۸۰.
۷ـ چارلز دیکنز، **خانهٔ قانون‌زده**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، سحر، ۱۳۶۸، صفحهٔ ۲۳.
۸ـ دیوید لاج، «محیط در ادبیات داستانی»، ترجمهٔ لعیا، **کیان**، شمارهٔ ۷، ۱۳۷۱، صفحهٔ ۵۴.
۹ـ ویلیام فاکنر، **یک گل سرخ برای امیلی**، ترجمهٔ نجف دریابندری، نیلوفر، ۱۳۶۳، صفحهٔ ۷.
10- Richard Gill, Masterring English Literature, Mac Millan, 1985, P.111.
۱۱ـ **ارسطو و فن شعر**، مؤلف و مترجم عبدالحسین زرین‌کوب، امیرکبیر، ۱۳۵۷، ص ۱۳۵.
۱۲ـ در اینجا باید توجه داشت که نه‌تنها مکان نقش کلیدی دارد بلکه کوچکی پیرزن غیرمستقیم با اندازهٔ خانه‌اش سنجیده می‌شود.
۱۳ـ **افسانه‌های کهن**، گردآورنده فضل‌الله صبحی، جلد اول، امیرکبیر، ۱۳۵۸، صفحهٔ ۱۰۱.
۱۴ـ برای اطلاعات بیشتر دربارهٔ نظریات این دو متفکر و تأثیر اندیشه‌های آنها بر رمان‌نویسان قرن ۱۹ رجوع کنید به:
Shlomith Rimmon - Kenan, Narrative Fiction, Methuen, 1983, PP.63-67.
15- Ian watt, the Rise of the Novel, Penguin, 1957, P.28.
۱۶ـ جی. بی. پریستلی، **سیری در ادبیات غرب**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، جیبی، ۱۳۵۲، صفحات ۹۸-۹۷.
17- The Rise of Novel, P.29.
۱۸ـ «سبک معماری گوتیک بنایی شکوهمندتر از منزل آقای آلورتی به جهان تقدیم نکرده است. این بنا از چنان شکوه و جلالی برخوردار بود که انسان را به اعجاب وامی‌داشت و در زیبایی به بهترین نمونه‌های

معماری یونانی پهلو می‌زد و در درون به همان اندازه گسترده بود که از بیرون باشکوه می‌نمود و...» هنری فیلدینگ، **تام جونز**، فصل چهارم.

19- The Rise of Novel, P.29.

۲۰ـ «محیط در ادبیات داستانی»، صفحهٔ ۵۶.

۲۱ـ همان، صفحهٔ ۵۴.

۲۲ـ احمد محمود، **زمین سوخته**، نشر نو، ۱۳۶۱، صفحهٔ ۱۱.

۲۳ـ همان، صفحات ۱۹-۱۸.

24- Lawrence O'Toole, "Dimension of semiotic spac in narrative", Poetics Today, vol.1:4 (1980), P.145.

۲۵ـ بزرگ‌علوی، «گذشت زمانه»، **داستانهای کوتاه ایران و جهان**، ۱۳۶۹، صفحهٔ ۲۲.

26- Philippe Aries, Centuries of childhood, Alfred A. knopf, 1962, P.75.

27- Edward Hall, the Hidden Dimension, Anchor Books, 1969, P.95.

۲۸ـ ویلیام شکسپیر، **لیرشاه**، ترجمهٔ جواد پیمان، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۳۹، پردهٔ چهارم، صحنهٔ ششم.

۲۹ـ فرانتس کافکا، **محاکمه**، ترجمهٔ امیرجلال‌الدین اعلم، نیلوفر، ۱۳۷۱، صفحهٔ ۲۶۴.

۳۰ـ هنری فیلدینگ، **تام جونز**، ترجمهٔ احمد کریمی حکاک، نیلوفر، ۱۳۶۱، صفحهٔ ۸.

۳۱ـ برگرفته از:

له اون ایدل، **قصهٔ روان‌شناختی نو**، ترجمهٔ دکتر ناهید سرمد، شباویز، ۱۳۶۷، صفحات ۲۵-۲۴.

۳۲ـ ای. ام. فورستر، **گذری به هند**، ترجمهٔ حسن جوادی، خوارزمی، ۱۳۴۷، صفحات ۲۰-۱۹.

۳۳ـ دیوید لاج، «محیط در ادبیات داستانی» صفحهٔ ۵۴.

34- Gerard Genette, Narrative dicourse: An essay in methad, Cornell U. Press, 1980, PP. 25-29.

35- Harold F.Mosher, "Toward a poetics of descriptized narration" Poetics Today, 12:3 (1991, P.443).

۳۶ـ اونوره دوبالزاک، **اوژنی گرانده**، ترجمهٔ عبدالله توکل، سپهر، ۱۳۶۳، صفحهٔ ۱۸.

۳۷ـ **داستان و نقد داستان**، ترجمه و گزیدهٔ احمد گلشیری، جلد دوم، نگاه، ۱۳۷۰، صفحات ۳۴۴-۳۴۳.

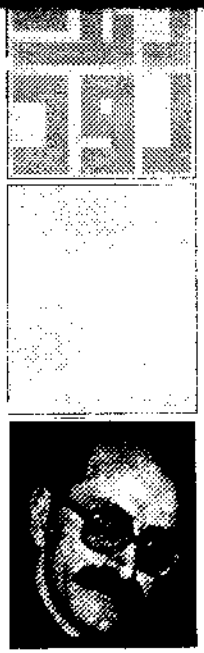
۳۸ـ جوزف کنراد، **مأمور سرّی**، ترجمهٔ پرویز داریوش، بزرگمهر، ۱۳۶۸، صفحات ۲۲-۲۱.

۳۹ـ استفاده از شیوهٔ نمایشی به این صحنه محدود نمی‌شود و فلوبر به دفعات از این شگرد استفاده کرده است.

۴۰ـ گوستاو فلوبر، **مادام بوواری**، ترجمهٔ محمد قاضی و رضا عقیلی، انتشارات هدایت، ۱۳۶۹، صفحات ۴-۳.

۴۱ـ برای ترجمهٔ فارسی آن رجوع کنید به: اسماعیل فصیح، **استادان داستان**، ناشر مؤلف، صفحات ۱۴۱-۱۱۷.

شماره‌های پیشین زنده‌رود را در تهران از نشر چشمه، خیابان کریم‌خان زند
و انتشارات نیلوفر، خیابان دانشگاه
و در اصفهان از کتابفروشی رستاران خیابان نظر، چهارراه توحید تهیه نمایید.



الیزابت جین‌وی

آیا داستان کوتاه ضروری است؟

اصغر رستگار

الیزابت جین‌وی (Janeway)، گردانندهٔ این میزگرد، خود نویسندهٔ چند رمان بسیار موفق است و یکی از نامورترین مقاله‌نویسان و منتقدان امریکا. خانم جین‌وی در عین حال رئیس انجمن قلم امریکاست.

الیزابت جین‌وی: به **دنیای اهل قلم** خوش آمدید. قصد داریم گپ و گفتی به راه کنیم در باب داستان کوتاه. خوشوقتیم که سه تن از شرکت‌کنندگانِ این نشست داستان‌کوتاه‌نویس‌اند و خوب هم می‌نویسند، ضمن این که رمان‌نویس هم هستند.

رمان‌نویس‌ها غالباً کارشان را با نوشتن داستان کوتاه آغاز می‌کنند، منتها رفته‌رفته از راه به در می‌شوند و به قالب گسترده‌تر، یعنی به رمان، روی می‌آورند و بعد هم اصلاً از خط هنر خارج می‌شوند و حتی مهارتشان را هم از دست می‌دهند. همین جا سه نویسنده حضور دارند که ضمن این که قدرت و قابلیت خود را در نگارش داستان کوتاه حفظ کرده‌اند رمان‌نویسان بسیار موفقی هم هستند.

یکی از این سه **شرلی هَزرد** (Hazzard) است، متولد سیدنیِ استرالیا و فارغ‌التحصیلِ مدرسهٔ عالی زنانِ **کوئین وود** در سیدنی. نادرند زنانِ نویسنده‌ای که رسماً انگِ زنانگی بر جبین داشته باشند. **شرلی** عمر خود را در خاور دور و نیوزیلند گذرانده است و حالا هم