

نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

ادب و زبان فارسی

دوره جدید، شماره ۲۶ (پیاپی ۲۳) زمستان ۸۸

## بررسی زیبایی‌شناختی عنصر مکان در داستان\*

(علمی - پژوهشی)

دکتر جواد اصغری

استادیار دانشگاه تهران (پردیس قم)

### چکیده

«مکان» یکی از عناصر اصلی تشکیل دهنده ساختار هر داستان کوتاه و بلند است که به گونه‌ای در آن خودنمایی می‌کند. نقد هر داستان بدون در نظر گرفتن این عنصر اساسی، بی ارزش و ناقص خواهد بود. مطالعه عنصر مکان در ابداعات داستانی در عرصه نقد ادبی ما بسیار نادر و اندک بوده است و منبع قابل ذکری به زبان فارسی در این زمینه یافت نمی‌شود؛ بنابراین در این مقاله کوشش شده است که مقدمه‌ای نظری برای مطالعه عنصر مکان ارائه شود و در این راه عمدتاً از منابع غیر فارسی استفاده شده است.

هدف نهایی این تلاش، این است که انگیزه‌ای برای مطالعه عنصر مکان و کمکی در جهت بررسی‌های زیبایی‌شناختی بیشتر در مورد آن باشد. بدین سبب این مقاله کاملاً مختصر و عاری از مثالهای تطبیقی است تا مخاطبان و علاقه‌مندان عرصه رمان، بتوانند آن را مبنایی برای مطالعات خود در این عرصه قرار دهند.

کلید واژه‌ها: عناصر داستان، مکان روایی، زیبایی‌شناسی، نقد داستان

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۸۷/۸/۱۵

\* تاریخ ارسال مقاله: ۸۶/۶/۱۹

نشانی پست الکترونیک نویسنده: asghari.j@gmail.com

## مقدمه

«مکان» یکی از عناصر تشکیل دهنده نوع ادبی داستان است. اگرچه بررسی این عنصر در حیطه داستان امروزی و مدرن قرار می‌گیرد، مظاهر آن را در داستانهای کهن نیز می‌توان مشاهده کرد؛ برای مثال مکانهای انتزاعی مربوط به دنیای آخرت و وقایعی که در آن اتفاق می‌افتد در داستان کهن «ارداویرافنامه» و رخدادهای سرزمین هند در مقدمه کلیله و دمنه و مکانهای انتزاعی و تخیلی در ادبیات عرفانی ما (مانند منطق الطیر)، بیانگر این مطلب است که عنصر مکان همواره در داستانهای شرقی و بویژه ایران، مد نظر داستانپردازان بوده؛ اگرچه این داستانها به صورت داستان شفاهی یا در قالب شعر نمود پیدا کرده است. درباره عنصر مکان در داستان مدرن، باید گفت اهمیت بسیار آن، تنها بدان سبب نیست که یکی از عناصر هنری داستان را تشکیل می‌دهد یا حوادث داستان در آن جریان می‌یابد و شخصیت‌های داستانی در قالب آن به حرکت در می‌آید. اگرچه همه این قضایا در اهمیت یافتن «مکان» در داستان، بی‌تأثیر نیست، سبب اصلی اهمیت این عامل این است که «مکان» در برخی آثار داستانی برجسته به «فضایی» تبدیل می‌شود که همه عناصر داستان از جمله حوادث و شخصیتها و روابط میان آنها را در خود جای می‌دهد و به روند شکل‌گیری ساختار داستان کمک می‌کند. مکان، حامل نگرشهای قهرمان داستان و بیانگر دیدگاه‌های راوی است و بنابراین می‌توان گفت که مکان نه یکی از عناصر داستان در کنار عنصرهای دیگر آن، بلکه قالبی کلی است که دیگر عناصر در آن واقع می‌شود. حسن بحرآوی در این باره می‌گوید:

«مکان عنصری زائد در داستان نیست بلکه شکلها و مضمونهای متعددی دارد که گاه ممکن است هدف نهایی اثر داستانی، همان شکلها و مضمونها باشد» (حسن بحرآوی، ۱۹۹۰، ص ۳۳).

## مکان و واقعیت

در ابتدای این مقاله باید تأکید شود که مکان در داستان- به هر شکل که باشد- همان مکان عالم واقع نیست حتی اگر با نامهای موجود در جهان واقع

نامیده شود؛ زیرا مکان پردازش شده در داستان، یک عنصر هنری به شمار می آید. مکان داستان، لفظی و خیالی است؛ یعنی جایی است که زبان، آن را برای برآورده ساختن اهداف تخیلات داستانی و مستلزمات آن پدید آورده است (سمر روحی الفیصل، ۱۹۹۵، ص ۲۵۱)؛ بنابراین، متن روایی از طریق واژگان، مکانی تخیلی را خلق می کند که دارای اصول ویژه و ابعاد شناخته شده خود است (سیرا قاسم، ۱۹۸۵، ص ۷۴)؛ حتی می توان گفت مکان فنی و هنری بیش از اینکه با واقعیت پیوند داشته باشد با آن فاصله دارد و تنها عامل اتصال میان این دو، قوه تخیل است. پیاپی شدن ظهور مکانها در داستان، فضایی شبیه به فضای جهان واقع می آفریند و همین موجب ورود داستان به گستره احتمالات و ابهامات می شود (ناصر یعقوب، ۲۰۰۴، ص ۲۵۲).

مکان داستانی نه در جهان خارج بلکه در خیال خواننده یا مخاطب شکل می گیرد و عامل ایجاد کننده آن، زبان است. اگر نقطه حرکت راوی در یک اثر واقعگرا، واقعیت باشد، نقطه ای که به آن می رسد، بازگشت به جهان واقع نیست بلکه خلق جهانی مستقل است که ویژگیهای هنری خاص خود را دارد. این ویژگیها جهان مزبور را از دیگر جهانها متمایز می سازد (همان، ص ۷۸۵). هنگامی که راوی به توصیف یا نامگذاری مکان متوسل می شود، هدف وی تلاش برای تصویر کردن مکان خارجی نیست بلکه می کوشد تا مکان داستانی را نقش بزند و هر گونه مطابقت و مقایسه میان این دو مکان نادرست است. کمک گرفتن راوی از مقوله نامگذاری یا توصیف تنها به منظور برانگیختن قوه خیال خواننده است.

دیگر نکته جالب توجه، رابطه میان مکان، زمان و انسان است. مکان و زمان در داستان به مثابه پیکره ای واحد و جدایی ناپذیر است. لازمه تکمیل این پیکره واحد، اضافه شدن عامل حرکت است. حرکت به این پیکره حیات می بخشد. مکان بدون حرکت شیئی مرده است. آنچه باعث ایجاد حرکت در مکان می شود انسان است. همه این مطالب در مورد زمان نیز صادق است. بنابراین آنچه باعث پویایی و حیات زمان و مکان داستان می شود، حضور انسان است و زمان

و مکان تنها با ظهور عامل انسانی و حرکت، نقش خود را در داستان ایفا می کنند (شاکر النابلسی، ۱۹۹۱، ص ۲۳۳).

### کاربرد مکان در آثار داستانی

در آثار داستانی دوره کلاسیسیزم، مکان به صورت یک پیش‌زمینه محض متجلی می شود که شخصیتها در برابر آن حرکت می کنند یا حوادث در ظرف آن به وقوع می پیوندد و راوی نیز به آن توجه چندانی ندارد. در داستانهای رمانتیک، مکان تفسیرگر درون و روان شخصیتها و همسوی با نگرش شخصیتها درباره جهان و حیات و حامل برخی اندیشه‌ها است. در این مکتب ادبی، «مکان» چنان به نظر می رسد که گویی مخزن اندیشه و احساس است؛ چه میان انسان و مکان، پیوندی دو سویه شکل می گیرد که در آن دو طرف بر یکدیگر تأثیر گذارند (حسن بحرآوی، ۱۹۹۰، ص ۳۱). در مکتبهای کلاسیسیسم و رمانتیسم، مکان داستانی در چارچوب معنای سنتی خود باقی می ماند و می توان آن را ژرف ساخت عنصر مکان در داستان تلقی کرد. اما مکان می تواند رو ساخت نیز داشته باشد و آن هنگامی است که مکان به «فضا» تبدیل می شود. چنانچه مکان در ساختار داستانی سهیم باشد و شخصیتهای داستان به درون آن نفوذ کنند و سپس همین عنصر چنان گسترش یابد که همه روابط میان مکانها، شخصیتها و حوادث را در برگیرد و تأثیری سامان یافته بر آنها نهد در این حالت، مکان به فضا تبدیل شده است (سمر روحی الفیصل، ۱۹۹۵، ص ۲۵۳).

کیفیت مکان داستانی می تواند به عامل تعیین کننده موضوع داستان و تسلسل حوادث مبدل شود؛ به دیگر سخن، مکان می تواند سرانجام به عامل بنیادین شکل گیری داستان تبدیل شود و از مفهوم اولیه خود فاصله گیرد (حسن بحرآوی، ۱۹۹۰، ص ۳۳). بنابراین مکان یکی از عناصر داستان است که در روند شکل گیری و ساختار داستان و در ماهیت شخصیتهای داستانی و روابط میان آنها مؤثر است.

بر این اساس، مکان مجموعه‌ای از روابط، نگرشها و دیدگاه‌های به هم پیوسته و منسجم است که فضای داستانی را می سازد. مکان به همان اندازه منظم

و سازمان یافته است که دیگر عناصر داستان به نظم رسیده است. از این رو، مکان در دیگر عناصر داستان مؤثر است؛ نفوذ و حضور آنها را تقویت می کند و اهداف نویسنده را روشن می سازد (حسن بحراوی، ۱۹۹۰، ص ۳۲). به این ترتیب فضای داستانی گسترده و فراگیرتر از مکان است. فضا مجموعه همه مکانهای داستان به اضافه روابط میان آن با حوادث و نگرشهای شخصیتها است؛ چه متشکل از نگرشهای راوی داستان، زبان داستان، شخصیتهای واقع شده در قالب مکان و سرانجام خواننده است (همان).

ملاحظه می شود که مکان به عنوان یکی از عناصر داستان از کاربرد اولیه و محدود خود، که همان ایفای نقش ظرفیت برای وقایع داستان است در می گذرد و به فضایی تبدیل می شود که در واقع همان ساختار داستان است. فضا از زاویه ای خاص بر داستان یا ساختار داستانی مؤثر واقع می شود که آن زاویه مخاطب یا خواننده است.

مکان هندسی محض (که در داستانهای دوره کلاسیسیزم مشاهده می شود) از ارزش هنری برخوردار نیست. تفاوت میان مکان داستانی و مکان واقعیت خارج نیز در همین مسئله نهفته است؛ زیرا مکان داستانی، ظرفی است که از زاویه نگاه راوی، شخصیتهای داستانی، حوادث و اندیشه ها و روابط میان آنها ارائه شده است.

مکان داستانی تنها با پذیرا شدن نفوذ قهرمان یا شخصیتهای داستانی در خود، شکل می گیرد. در داستان، هیچ مکان از پیش تعیین شده ای وجود ندارد بلکه مکانها از لابه لای حوادثی شکل می یابد که شخصیتها آنها را خلق می کنند (حسن بحراوی، ۱۹۹۰، ص ۲۹). بدین سبب منتقدان سه گونه مکان را بر اساس نوع رابطه داستان با این عنصر، ارائه کرده اند:

۱- **مکان مجازی:** که آن را در رمانهای حادثه ای می یابیم. این گونه مکان، تنها قالبی برای وقوع حوادث است و اصلی ترین نقش آن توضیح و تشریح حوادث است و هیچ نگرشی را در خصوص تعامل شخصیتها و حوادث به دست نمی دهد.

۲- **مکان هندسی:** و آن ظرفی است که داستان آن را با دقت و بی طرفانه ترسیم، و ابعاد بصری آن را نقل می‌کند. جزئیات مکان هندسی در داستان تشریح می‌شود اما ارتباطی با آن برقرار نمی‌شود.

۳- **مکان در مقام یک تجربه:** این گونه از مکان، حاصل رنج و اندیشه های شخصیتها و به عبارت دیگر حامل نوع نگرش آنها به مکان است. این نوع مکان، قوه تخیل خواننده را بر می‌انگیزد و او را وامی‌دارد تا آن مکان خاص را به عنوان مقوله ویژه و متفاوت تصور کند (غالب هلسا، ۱۹۸۹، ص ۹).  
بر اساس آنچه گفته شد، تنها توصیف مکان به خلق فضای روایی کمک می‌کند بلکه لازم است عامل انسانی نیز به عنصر مکان نفوذ کند و با آن تعامل و همزیستی داشته باشد و آن را از زاویه دید خود ارائه کند تا از این طریق مکان به عنصری مؤثر تبدیل شود.

مکان داستان بدون این چنین افقهایی به صورت یک پیرایه ادبی صرف در می‌آید که در بهترین وضعیت به درک و تحلیل شخصیت‌های داستان کمک می‌کند و هرگز به فضا تبدیل نمی‌شود. توصیف مکان، تنها یک زمینه است که فضا می‌تواند بر مبنای آن خلق شود اما توصیف نمی‌تواند به تنهایی فضا را خلق کند. بنابراین معیار تشخیص کارایی مکان، ایجاد «فضای روایی» است. تنها در صورتی که نویسنده بتواند چنین فضایی را ایجاد کند به مکان حقیقی و مکان روایی، ویژگی ابداع هنری بخشیده است (سمر روحی الفیصل، ۱۹۹۵، ص ۲۶۱).

### نامگذاری مکانهای داستانی

شاید نامگذاری، نخستین قدم در راه خلق مکان داستانی باشد. نامگذاری، خواننده را به سمت تصور کردن مکانی سوق می‌دهد که اگر چه مکان داستانی دقیقاً همان مکان جهان خارج و واقع نباشد، همان نام را در جهان واقع دارد. محل اختلاف مکان داستانی و مکان واقعی نیز همین جاست؛ زیرا نامگذاری مکان، تنها یک ابزار است که به تنهایی نمی‌تواند مکان داستانی را خلق کند. مکان داستانی، مکانی لفظی و تخیلی است که مصداقی در جهان خارج ندارد و

تحت تأثیر تلاشهای نویسنده برای نامیدن آن با نامهای حقیقی (که هدف از آن اقناع خواننده در خصوص صدق حوادث و واقعی بودن جامعه روایی است) قرار نمی‌گیرد (همان، ۲۸۳).

### توصیف مکان

توصیف، ابزاری اساسی برای تصویر کردن مکان و کوششی برای مجسم کردن صحنه‌ای از جهان خارج به وسیله مجموعه‌ای از واژگان است و نویسنده هنگام توصیف در واقع نه یک واقعیت محض بلکه واقعیتی را که شکل هنری به خود گرفته است توصیف می‌کند. توصیف در داستان، توصیف یک تابلوی نقاشی است نه توصیف یک واقعیت حقیقی (سینا قاسم، ۱۹۸۵، ص ۱۱۰).

توصیف اشیا و امور در داستان از طریق «زبان» صورت می‌گیرد و زبان یک عنصر اساسی در داستان است. بنابراین اگر راوی، حوادث را در قالب زمان روایت می‌کند، توصیف، نقش تصویرگری اشیا و امور را در قالب مکان برعهده می‌گیرد. اما این هدف نهایی توصیف نیست. هدف نهایی از توصیف، خلق مکان داستانی یا روایی یا به عبارت بهتر، خلق فضای روایی است. بنابراین، توصیف نه تصویر سازی واقعی بلکه تصویر سازی هنری است.

در داستان، توصیف مکان در کنار روایت و گفتگو دیده می‌شود؛ حتی می‌توان سطور یا بندهایی را در داستان یافت که نویسنده در آنها تنها به توصیف مکان پرداخته است. اما بی تردید توصیف کامل، تنها در آثار داستانی ضعیف و به هدف پیرایه پردازی و مفاخره ادبی به کار رفته است. توصیف مکان، کارکردهای متعددی دارد؛ از جمله این کارکردها ارائه تصویری هنری و زیبا شناختی از مکان و پرورش شخصیت نفوذ یافته در مکان است. با توصیف مکان، زمینه برای تشریح ماهت و ویژگیهای شخصیتها فراهم می‌شود و بدین ترتیب، مکان به تعبیرات مجازی از شخصیت مبدل می‌شود؛ برای نمونه، خانه انسان امتدادی از او تلقی می‌شود و اگر خانه توصیف شود در واقع انسان توصیف شده است (رنه ولک، ۱۹۷۲، ص ۲۸۸).

کارکرد دیگر توصیف بویژه هنگامی که در خصوص جزئیات کوچک باشد، کارکرد ایهامی است؛ بدین شیوه که جهان خارج را به همراه همه جزئیات ریز آن وارد جهان تخیلی داستان می‌کند و بنابراین، خواننده احساس می‌کند که در جهان واقع می‌زید و از درون خود برداشتی از حقیقت را خلق می‌کند و فراهم می‌آورد (سیزا قاسم، ۱۹۸۵، ص ۸۱). بی تردید این مسئله نوعی تأثیرگذاری ایهامی است که مخاطب نقش زیادی در آفرینش آن دارد؛ زیرا زبان به تنهایی نمی‌تواند جزئیات و تفصیل واقعیت را شرح دهد و در صورتی که چنین کاری انجام دهد نیز داستان، پویایی و حرکت خود را از دست می‌دهد. از سوی دیگر زبان تنها می‌تواند با برگرفتن برخی امور جزئی از واقعیت به جهان واقع اشاره کند و پس از این، قوه خیال مخاطب است که مکان داستانی را از راه همین جزئیات ارائه شده خلق می‌کند.

داستان در وهله نخست یک شیء یا یک کتاب است که در کتابخانه ما قرار دارد. اما وقتی ما آن را می‌گشاییم و به صفحات آن نگاه می‌اندازیم در جهان آن واقع می‌شویم و اتاقمان به مکانی دیگر تبدیل می‌شود که دکور داستان، آن را می‌سازد (میشل بوتور، ۱۹۷۱، ص ۵۹). شاید ذکر این مطلب نیز مهم باشد که توصیف، شکلها و رنگها را چنانکه چشم می‌بیند منتقل نمی‌کند بلکه طبق یک دیدگاه روانی، هنری و زیباشناختی انتقال می‌دهد که در راستای اهداف داستان است. این انتقال از طریق زبان و به شکلی است که به خلق فضای تحرک شخصیتها و بیان طبیعت و اندیشه آنها کمک می‌کند. مکان بخشی از ساختار کلی این فضا است.

توصیف مبتنی بر دو اصل متناقض است: باریک بینی و گزینش. همواره این سؤال و اختلاف میان نویسندگان وجود داشته است که کدام اصل نسبت محکمتری با واقعیت دارد. «بالزاک» از هواداران باریک بینی در توصیف است و همواره همه جزئیات صحنه را ذکر می‌کند. اما «استندال» معتقد است که توصیف مبتنی بر جزئیات از گستره تخیل خواننده می‌کاهد و حتی آن را به نابودی می‌کشاند (همان، ص ۸۸).



بی‌تردید هر داستان نویس، روش ویژه خود را دارد و موفقیت یک روش در آثار یک نویسنده ضرورتاً مستلزم موفقیت آن روش در آثار نویسندگان دیگر نیست. در هر حال توصیف، عنصری اساسی در ساختار مکان است و داستان نویس تنها نقش زنده دکور و شخصیتها است (میشل بوتور، ۱۹۷۱، ص ۴۶). در واقع توصیف، تنها تصویر ذهنی میان داستان نویسان متعدد است خواه این تصویر ذهنی، تقلیدی از یک مکان حقیقی و خواه تقلیدی از یک مکان تخیلی باشد. این تصویر ذهنی با دیدگاه داستان نویس در رابطه با مکان حوادث و شخصیتها و نیز با توانایی بیان و اهداف مورد نظر وی مرتبط است (سمر روحی الفیصل، ۱۹۹۵، ص ۲۶۲).

توصیف مناسب و خوب ممکن است به ظهور یک شخصیت یا برقراری ارتباط با طبیعت و سرشت یک شخصیت کمک کند اما این الزاماً به معنای خلق فضای روایی نیست. اگر توصیف مربوط به یک مکان اصلی در داستان باشد تصویر سازی خوب از آن مکان می‌تواند نقطه شروعی برای ایجاد فضای داستانی و روایی باشد و در صورتی که توصیف در باره یک مکان فرعی باشد بی‌تردید تصاویر مناسبی برای ساخت این فضا به وجود خواهد آمد. اما هنگامی که این رابطه میان توصیف و فضا- به سبب عدم توجه به مکانهای مختلف و فرعی داستان- از بین برود، توصیف تنها کارکردی تفسیری خواهد داشت (همان، ص ۲۶۹).

توصیف و تصویرسازی ضعیف باعث می‌شود مکان اصلی داستان به پدیده‌ای انتزاعی تبدیل شود که حادثه‌ای در آن رخ نمی‌دهد و شخصیتی در آن نفوذ نمی‌کند و به صورت تصویری ضعیف باقی می‌ماند که در بهترین حالت پیرایه‌ای لفظی یا تعیین کننده‌ای عام برای صحنه حوادث است؛ همچنانکه از کشف جوانب مختلف شخصیتها عاجز است؛ چه این مکان، موسوم به نام القا کننده یک واقعیت خارجی باشد و چه نباشد (همان).

بنابراین توصیف مکان اساساً، یک هدف نیست بلکه ابزاری برای ایجاد فضای داستانی یا روایی است و این فضای روایی تنها از طریق حرکت شخصیتها

در مکان و تعامل با مکان و نیز از طریق تعدد مکان و ایجاد ارتباط منسجم میان این مکانها محقق می‌شود. همه این امور، خود با شکل‌گیری دیدگاه و نگرشی پدید می‌آید که ریشه در جوهره اثر روایی دارد. در نتیجه برای تغییر وضعیت مکان به فضای روایی، چاره‌ای جز نفوذ شخصیت‌های داستان به مکان و بازسازی روابط مکانی و حیات بخشیدن به آن از راه حرکت و عمل نیست؛ زیرا فضا، فراگیرتر و گسترده‌تر از مکان است و شامل همه مکانهای داستان و نیز روابط آنها با حوادث و نگرشهای شخصیتها است. حتی داستان نویس یا راوی که محل وقوع حادثه داستان خود را به یک مکان واحد و محدود، منحصر می‌کند به ناچار باید امتدادهای مکانی دیگری را در ذهن خواننده ایجاد کند. بنابراین اظهار این مطلب دشوار است که فضای روایی متشکل از یک مکان واحد است اگر چه در ظاهر این گونه باشد. یکی از ناقدان درباره فضا می‌گوید: «مفهوم فضا در داستان به روح مسلط و حاکم بر داستان اشارت دارد... فضا سایه ای است که داستان در اثر ترکیب عناصرش بر ذهن خواننده می‌افکند. این سایه در بافت و جوهره، یکدست و بدون تغییر است. در واقع سایر کنش‌های داستان در نسبتی طبیعی با این فضا به کار گرفته می‌شود. فضای داستان به تبع درونمایه می‌تواند سرد و بی‌روح، پرامید یا اضطراب‌آور، نوستالژیک و پرحسرت و عشقی، آکنده از وحشت و ترس و یا حامل احساس عدم امنیت باشد» (مصطفی مستور، ۱۳۷۹، ص ۴۹ و ۵۰).

جمال میرصادقی نیز در تعریف این مفهوم، آن را «فضا و رنگ» می‌خواند. او فضا را استعاره وسیعی می‌داند که برای کل احساس و حال و هوای داستان به کار می‌رود و حاصل عناصر دیگر داستان چون پیرنگ، صحنه، شخصیت، سبک، نماد، ضرباهنگ و... است (جمال میرصادقی، ۱۳۷۷، ص ۲۰۸).

فضای روایی با ارتباطی که با بدنه داستان دارد به مفهومی تبدیل می‌شود که بخوبی می‌توان آن را درک و تعیین کرد و با آن تعامل داشت. این فضا در آثار داستانی کلاسیک قادر به دربرگرفتن همه عناصر مختلف و تناقضات درونی آنها بود اما در آثار داستانی دوره مدرنیسم، فضا به عرصه نزاع دائم میان راوی و

صداهای مختلف و متناقض تبدیل می شود. هم چنین از آنجا که هنر مسئله‌ای انتزاعی - و نه حقیقی - است (بدین معنا که عناصر تشکیل دهنده آن عناصر زبانی است که قضایای جهان واقع را روایت می کند)، راوی با ضرورت‌هایی هنری و معنایی روبه روست که نگرشها و اصول مورد قبولش آن ضرورتها را به او تحمیل می کند. همین ضرورتها، فضاهای انتزاعی و حقیقی و تعامل میان آنها را برای راوی تعیین می کند. بنابراین فضای روایی می تواند از یک سو دچار ابهام و از سوی دیگر دارای نوعی مرجعیت باشد (عبد الحمید المحادین، ۱۹۹۹، ص ۸۸). به طور خلاصه می توان گفت که اصطلاح «فضای داستانی» به گونه ای گسترده است که شامل روابط مکانی یا روابط میان مکانها، شخصیتها و حوادث می شود و از مرتبه ای بالاتر به همه اینها سامان می بخشد. لازم به ذکر است که برخی ناقدان نیز تعاریف ناقصی از فضای روایی به دست داده و آن را معادل مکان دانسته اند (برای نمونه بنگرید به: سمیر فوزی حاج، ۲۰۰۵، ص ۸۰).

### مکان در رمان شخصیت و رمان حادثه‌ای

شایسته است در اینجا به تفاوت‌هایی توجه شود که ادوین میور میان رمان شخصیت و رمان حادثه‌ای\* قائل شده است تا در این میان به تفاوت مکان در این دو نوع از رمان، پی ببریم. او در این رابطه می گوید: «هیچ رمانی وجود ندارد که بتوان آن را رمان شخصیت محض یا رمان دراماتیک یا حادثه‌ای محض شمرد؛ بلکه ممکن است هر کدام از این جنبه‌ها در یک رمان غلبه داشته باشد... در رمان حادثه‌ای، جهان خیال در قالب زمان و در رمان شخصیت، جهان خیال در قالب مکان واقع می شود. در نوع اول، نویسنده نشانه‌هایی گذرا و کوتاه از مکان به دست می دهد و حادثه خود را در دامنه زمان بنا می کند. اما در نوع دوم، زمانی فرض می شود و حوادث در یک چارچوب زمانی ثابت ریخته، و سپس بتدریج وارد گستره مکان می شود. بنابراین در رمان شخصیت، ثبات و

- در رمان شخصیت بیشتر بر معرفی خصوصیات و تحول شخصیتی تأکید می شود، اما محور رمان حادثه ای، حوادث گسسته و ناپیوسته است؛ برای اطلاعات بیشتر رک: میرصادقی، جمال، واژه نامه هنر داستان نویسی، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

خطی دایره‌ای شکل، روند حرکتی اجزای داستان و مناسبات و معانی آن را شکل می‌دهند اما در رمان حادثه‌ای، تسلسل حوادث و حل گره‌های داستان و خطی مستقیم، روند حرکت داستان را خلق می‌کنند (ادوین میور، ۱۳۸۳، ص ۶۱ و ۶۲).

در رمان شخصیت، شخصیت‌هایی معرفی می‌شوند که در یک جامعه زندگی می‌کنند. در رمان حادثه‌ای «افرادی» ارائه می‌شوند که از آغاز تا پایان داستان در حال حرکت هستند. بنابراین در رمان حادثه‌ای معمولاً مکان معنایی کم‌رنگ دارد. بدین سبب در رمانهای مهم شخصیت احساس می‌کنیم که به نحوی غیر عادی دچار ازدحام مکان هستیم. در رمانهای حادثه‌ای نیز ازدحام زمان کاملاً قابل لمس است (همان، ص ۸۴).

هر گاه میور درباره مکان در رمانهای شخصیت و حادثه‌ای سخن می‌گوید، تأکید می‌کند که این مسئله در این گونه از رمانها به طور مطلق نیست بلکه مسئله غالب در نظر گرفته می‌شود: «سخن گفتن از مکانهای داستان و قوت حضور آنها به معنای نفی حرکت زمان در داستان نیست؛ هم چنانکه سخن راندن از غلبه زمان به معنای خلأ مکانی نیست. پس بار دیگر تأکید می‌کنم که منظور ما عنصر غالب است» (ادوین میور، ۱۳۸۳، ص ۶۳).

در هر حال گفته‌های میور از اهمیت مکان داستان نمی‌کاهد و نافی تفاوت هنری مسلم میان مکان و فضا در انواع مختلف داستان نیست؛ چه ممکن است رمان حادثه‌ای - به رغم اقوال عموم ناقدان مبنی بر اتکای آن بر زمان و تسلسل حوادث - در خلق فضای روایی نیز موفق باشد.

شایسته است در اینجا اشاره‌ای نیز به مکان در داستانهای گوتیک شود\*. این داستانها کاملاً با مکانها و فضاها کهنه و قدیمی مانند قصرها و دخمه‌ها در

- داستان گوتیک داستانی است که در آن سحر و جادو، رمز و معما، شهوترانی، بی رحمی، خونریزی، دلهره و وحشت به هم آمیخته باشد؛ برای مطالعه بیشتر رک: میرصادقی، جمال، واژه نامه هنر داستان نویسی، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

آمیخته است. این چنین مکانهایی در داستانهای گوتیک دوران قرون وسطایی دیده می شود. در داستان های گوتیک امروزی هم همان غرابت و هراسناکی در مکانها دیده می شود اما این مکان و همناک ممکن است سفینه‌ای فضایی، نقطه‌ای دور از زمین، مکانهای ناشناخته و غریبی در پس شهرهای امروزی یا روستایی دور از شهر باشد (حسین سنایور، ۱۳۸۵، ص ۱۰۰).

### سطوح مکان

بنابر آنچه گفته شد، می توان به عنصر مکان به عنوان قضیه‌ای فکری نگریست؛ زیرا مکان مسئله‌ای نیست که تنها یک وجود خارجی و واقعی محض داشته باشد بلکه مقصود از آن، مکان روایی و هنری است که از طریق نگرشهای فکری، زاویه دید داستان، تعامل آن با شخصیتها و حوادث شکل می گیرد و بدین سبب دارای ارزش هنری و زیبا شناختی است.

ما در داستان با فضای ویژه روبه رو نیستیم بلکه با اجزا و عنصرهایی مواجه هستیم که به گونه ای خاص به آنها نگاه می شود. زاویه دید، عاملی است که به ما در شناخت واقعی یا انتزاعی مکان از طریق شخصیتها کمک می کند (حسن بحرایی، ۱۹۹۰، ص ۴۲). اما برخی منتقدان در مورد همین شخصیتها معتقدند که انسان به نسبت تحولات مکانی تابع روابط انسانی و سازمانی است و برای افزودن تحولات مکانی به نظامهای ذهنی خود به زبان پناه می برد (سیرا قاسم، ۱۹۸۵، ص ۷۵).

افزودن ویژگیهای مکانی به اندیشه‌های مجرد به تجسم این اندیشه‌ها کمک می کند و به کارگیری عبارات مبین ویژگیهای مکانی باعث نزدیک شدن آن اندیشه‌ها به ذهن می شود. این تجسم مکانی در مورد بسیاری از مجموعه‌ها و نظامهای اجتماعی، دینی، سیاسی، اخلاقی و زمانی صادق است (همان).

مکان روایی از طریق به نمایش کشیدن ارزشهای مکان و هم چنین تقابل میان این ارزشها متجلی می شود؛ برای مثال قصرهای گسترده و مجلل متعلق به ثروتمندان قوی و خانه های کوچک و حقیر از آن فقیران است. بر مبنای همین تقابل و تجلی ارزشهای مکانی، ملاحظه می شود که ویژگی جغرافیایی مهمی به منصفه ظهور می رسد. این ویژگی، «مرز» نامیده می شود. «مرز» فضای متن را به دو بخش موازی تقسیم می کند. این تقسیم بر مبنای اصل نفوذ ناپذیری است (حسن بحرآوی، ۱۹۹۰، ص ۳۷).

این مرز باعث ایجاد مکانهای مباح و ممنوع می شود؛ برای نمونه، قصر برای فقیر، مکانی ممنوع و خانه فقیر برای فرد ثروتمند، مکانی مباح است. پر واضح است که این مرز، نه یک مرز مکانی و جغرافیایی بلکه مرزی اجتماعی-اقتصادی است که دو فضای روایی را از هم جدا می کند (سمر روحی الفیصل، ۱۹۹۵، ص ۲۷۲). چنین تقسیم بندی، تأکیدی بر این است که فضای روایی از فضاها و مکانهایی که انسان هر روز با آن سرو کار دارد، جداست و فضای روایی با ساختار هنری و فنی داستان مرتبط است نه واقعیت.

تقسیم بندی دیگری نیز در این زمینه وجود دارد که گاستون باشلار در کتاب خود با عنوان «زیبایی شناسی مکان» ارائه کرده است. او از مکان مأنوس سخن می گوید که در واقع همان خانه ای است که انسان در آن زندگی می کند. وی سپس مکان متناهی کوچک و بزرگ را مطرح و تأکید می کند: «این دو مکان برخلاف عقاید برخی ناقدان با هم در تضاد نیست. در هر دو حالت نباید به جنبه واقعی کوچک یا بزرگ بودن مکان توجه کرد، بلکه باید آن دو را دو قطب برای تصویر سازی تصور کرد» (گاستون باشلار، ۱۹۸۴، ص ۳۳). او هم چنین تأکید می کند که حس کردن این دو مکان در درون ما انجام می شود و ارتباطی با جهان خارج ندارد؛ «برای مثال هنگامی که توصیفی از یک سنگ را مطالعه می کنیم از خواندن باز می ایستیم تا سنگی را که می شناسیم تصور کنیم؛ به دیگر سخن، مطالعه مکان در ادبیات، ما را وادار می کند که دوباره خانه دوران

کودکی را به یاد آوریم» (همان، ص ۷). سپس در اعتراض به عقیده اگزیستانسیالیست‌ها مبنی بر اینکه «هنگام تولد به جهانی تکراری تبعید می‌شویم»، می‌گوید: «ما در آغاز وارد سرخوشی دوران کودکی می‌شویم» (همان). حسن بحرآوی با توجه به سه مفهوم، روشی را برای تقسیم‌بندی مکان ارائه کرده است. این سه مفهوم عبارت است از: **الف - قطب‌بندی** که به معنای وجود دو قطب متضاد در مکان است؛ مانند حرکت و سکون. **ب - تراتب** که در آن فضا بر یک مبنای تراتبی پیچیده به طبقات یا گروه‌های مکانی متعدد تقسیم می‌شود. بحرآوی در اثنای این مفهوم به طبقات فضای زندان - بر حسب اهمیت درجات و مراتب آنها - پرداخته است. **ج - نگرش** که به ما در دریافت نوع شناخت شخصیتها از مکان کمک می‌کند. در واقع خواننده از طریق نگرش می‌تواند به ابعاد و ویژگیهای شخصتهای داستان و نوع نگاه آنها به مکان پی ببرد... این مفهوم فواید بسیاری در دسته‌بندی و تحلیل انواع نگرشهای حاکم بر قلمرو درک و ارائه عناصر تشکیل دهنده فضای روایی دارد. نگرش به عنوان معیاری محکم برای سنجش میزان توان داستان نویس، عامل تعیین کننده اجزای اصلی مکان و حذف فواصل میان عناصر آن و رسیدن به انسجام میان این عناصر است (حسن بحرآوی، ۱۹۹۰، ص ۴۱ و ۴۲).

### مکان در رمان جریان سیال ذهن

در پایان این مقاله لازم است به وضعیت ویژه‌ای که عنصر مکان در رمانهای «جریان سیال ذهن» دارد اشاره‌ای شود. لازم به ذکر است که جریان سیال ذهن نوعی شیوه داستان نویسی و روشی جدید در عنصر «زاویه دید» است. رابرت همفری در تعریف آن می‌گوید: «جریان سیال ذهن تکنیکی است که داستان نویس برای عرضه محتوای ذهنی و عملیات ذهنی شخصیت به کار می‌گیرد. این عرضه محتوای ذهن از طریق توصیف گسترده این جهان ذهنی صورت می‌پذیرد» (رابرت همفری، ۱۹۷۵، ص ۵۴). جریان سیال ذهن، اصطلاحی است که ویلیام جیمز (۱۸۴۰ م - ۱۹۱۰ م) آن را ابداع کرد. این اصطلاح شامل همه

منطقه عملیات عقلی از جمله سطوح ما قبل کلام می‌شود. این شیوه در درون خود دارای روشهای مختلف است که گاه با یکدیگر تفاوت‌های چشمگیری دارد (همان، ص ۲۱). یکی از روشهای مورد استفاده در شیوه جریان سیال ذهن «مونتاژ» است. مونتاژ به معنای مجموعه‌ای از ابزارهای به کار رفته برای شفاف سازی اندیشه‌ها یا تداعی آنها مانند توالی سریع تصاویر یا قرار دادن تصویری در بالای تصویر دیگر یا احاطه یک تصویر مرکزی به وسیله دیگر تصاویر مربوط به آن است (همان، ص ۷۲).

دیوید داجز به دو روش دیگر مونتاژ اشاره کرده است: نخست اینکه ممکن است یک شخصیت این نوع داستان در مکانی ثابت باقی بماند و ذهن او در زمان جریان یابد که نتیجه آن مونتاژ زمانی است؛ یعنی قرار دادن تصاویر یا اندیشه‌های زمانی معین بر تصاویر یا اندیشه‌های زمانی دیگر. دوم اینکه زمان ثابت و عنصر مکان متغیر باشد که مونتاژ مکانی را تشکیل می‌دهد (همان، ص ۷۵).

### نتیجه

چنانکه گذشت مکان روایی با مکان واقعی متفاوت است؛ زیرا مکان روایی، عنصری لفظی و خیالی است که توسط زبان خلق می‌شود. توصیف مکان و خلق مکان روایی به تنهایی از ارزش فنی برخوردار نیست بلکه خلق این عنصر هنری در نهایت باید به ایجاد فضا منته شود که دربردارنده عناصر دیگر داستان است. عنصر مکان در رمان شخصیت، نمود پررنگتر و قویتری دارد و در آن از طریق خلق مکان، ویژگیهای شخصیت‌های داستانی متجلی می‌شود. اما در رمانهای حادثه‌ای، عنصر زمان نقش برجسته تری دارد. مکان باعث ایجاد «مرز»هایی در فضای داستان می‌شود که مبین ارزشهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی است. عنصر مکان در شیوه‌های مدرن داستان نویسی مانند «جریان سیال ذهن» کاربردهایی نو یافته است که اصلی‌ترین آنها «مونتاژ مکان» است.



## فهرست منابع

- ۱- باشلار، غاستون. (۱۹۸۴م). **جماليات المكان**. ترجمه غالب هلسا. ط. الثانية. بيروت: المؤسسة الجامعية للنشر.
- ۲- بحرأوى، حسن. (۱۹۹۰م). **بنية الشكل الروائي**. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- ۳- بوتور، ميشل. (۱۳۷۹هـ.ش). **جستارهایی در باب رمان**: ترجمه سعید شهرتاش. سروش.
- ۴- سناپور، حسین. (۱۳۸۵هـ.ش). **۵۵ جستار داستان نویسی**. چ دوم. تهران: چشمه.
- ۵- فوزی حاج، سمیر. (۲۰۰۵م). **مرايا.. جبرا ابراهيم جبرا و الفن الروائي**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- ۶- الفيصل، سمرروحي. (۱۹۹۵م). **بناء الرواية العربية السورية**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- ۷- قاسم، سيزا احمد. (۱۹۸۵م). **بناء الرواية**. بيروت: دار التنوير.
- ۸- المحادين، عبد الحميد. (۱۹۹۹). **التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- ۹- مستور، مصطفى. (۱۳۷۹هـ.ش). **مباني داستان کوتاه**. تهران: نشر مركز.
- ۱۰- ميرصادقي، جمال و ذوالقدر، ميمنت. (۱۳۷۷هـ.ش). **واژه نامه هنر داستان نویسی**. تهران: كتاب مهناز.
- ۱۱- ميور، ادوين. (۱۳۸۳هـ.ش). **ساخت رمان**. ترجمه فريدون بدره ای. چ دوم. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگي.
- ۱۲- النابلسي، شاکر. (۱۹۹۱م). **مدار الصحراء: دراسة في روايات عبد الرحمن منيف**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
- ۱۳- ولک، رنه. (۱۳۷۳هـ.ش). **نظريه ادبيات**. ترجمه ضياء موحد و پرويز مهاجر. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگي.
- ۱۴- هلسا، غالب. (۱۹۸۹م). **المكان في الرواية العربية**. دار ابن هانئ. دمشق.
- ۱۵- همفري، روبرت. (۱۹۷۵م). **تيار الوعي في الرواية الحديثه**. القاهرة: دار المعارف بمصر.
- ۱۶- يعقوب، ناصر. (۲۰۰۴م). **اللغة الشعريه و تجلياتها في الرواية العربية**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.