مقاله

بوطیقایِ مکانیِ انزوا و تأثیر آن در چگونگی روایت *داستان یک شهر*

کتایون شهپرراد (استادیار دانشگاه حکیم سبزواری، نویسندهٔ مسئول)
آذین حسین‌زاده (دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری)

۱ مقدّمه

ادبیّات داستانی مدرن زبان فارسی عمدتاً از احکام واقعگرایی تبعیّت کرده است. پس از انقلاب مشروطه و دگرگونی‌های ناشی از آن و توجّه به نقش و تعهّد اجتماعی نویسنده همچنین فحوای اثر ادبی او، واقعگرایی درکانون توجّه رمان‌نویسان ایرانی قرار گرفت. این واقعگرایی، که ابتدا گرایشی اجتماعی داشت، پس ازکودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ بُعدی انتقادی و روان‌شناسانه یافت. نویسندگان فرصت آن یافتند که، ضمن پرداختن به مسائل اجتماعی و روان‌شناختی، به فضاهایی نیز بپردازند که به‌نحوی با جامعه و زندگی شخصیّت‌ها مربوط بود. بدین‌قرار، بازنمایی فضاهای اقلیمی و خصایص جغرافیائی فرصتی شد تا نویسنده تجربه‌های متفاوتی را درپایبندی به اصول واقعگرایی از سر بگذراند (بالایی، بخش ۲و۳). بر این اساس، رابطهٔ فضای واقعی یا مرجعیّت référentialité و فضای ادبی، که یکی از قیود بوطیقای مکانی شمرده می‌شود، بحثی است که می‌تواند درحوزهٔ ادبیّات داستانی معاصر زبان فارسی کاربرد داشته باشد چون یکی

از مشاجره‌های ادبی در حوزهٔ نقد آثار ادبی قرن گذشته در ایران هماره این بوده که آیا اثر فلان نویسنده واقعگراست یا نه.

در جمعِ رمان‌نویسان معاصر ما، احمد محمود (۱۳۱۰ اهواز- ۱۳۸۱ تهران) نامی است آشنا. متخصّصان بر این باورند که در داستان‌های محمود، توصیف فضا جایگاه مهمّی دارد. او سوای توجّه به توصیف فضاهای طبیعی و اقلیمی جنوب ایران (دریا، ساحل، گرما، شرجی، طوفان، گیاهان و جانوران،...) به بازنمائیِ فضاهایی همچون قهوه‌خانه (همسایه‌ها، داستان یک شهر)، سلمانی (مدار صفردرجه)، دکّه‌های غذاخوری (داستان یک شهر)، و حتّیٰ زندان (همسایه‌ها، داستان یک شهر، مدار صفردرجه) می‌پردازد که عامّ‌اند و به اقلیم خاصّی اختصاص ندارند. در داستان **یک شهر** که موضوع این مقاله است، فضا و توصیف آن، در مقایسه با دیگر رمان‌های محمود، نقش مهمتری دارد. در این داستان، که ادامهٔ ماجرای «خالد» در رمان **همسایه‌ها**ست، زندگی آن شخصیّت به هنگام تبعید در بندر لنگه روایت شده است. همین تبعید است که، در مقالهٔ حاضر، محور اصلی بحث انزوا شده است. هدف اصلی تبعید ایجاد انزواست. درست است که خالد در فضای محدود بندر لنگه کم‌وبیش آزادانه جابه‌جا می‌شود امّا، در هر حال، غریبه‌ای است و ارتباطش با عموم اطرافیانش سطحی است. وی، در تبعیدگاه خود، در هر فضایی که قرار گیرد منزوی است. امّا این انزوا، که در دید نخست اجباری و ناخواسته و تحمیلی به نظر می‌رسد، در بسیاری از موارد، خواستهٔ خود اوست و راوی داستان، با استفاده از آن، فرصت می‌یابد تا به گذشته برگردد و به بازبینی حوادث و نقل آنها روی آورد. **انزوا** در این اثر چندان حاضر و مستمرّ است که حکم می‌کند، از آن، به عنوان بوطیقا یاد کنیم. بدین‌قرار، ساختار این مقاله بر مبنای دو پرسش اساسی بنا می‌شود که «رابطهٔ انزوا با فضا و روایت چیست؟» و «این دو را چه به هم پیوند می‌زند؟» رویکرد ژئوپوئتیکی به ما نشان می‌دهد که شخصیّت اصلی داستان مدام در حال تجربه کردن تنهایی و انزوا در فضاهایی است که از آنها با عنوان **نشانهٔ محیطی**[1] یاد خواهیم کرد. این فضاها که یادآور محیط محدودی هستند، در دل تبعیدگاه جزیره‌واری همچون بندر لنگه، در قالب جزیره‌هایی ثانوی

۱) sémiophère مرکّب از دو بخش sémio (نشانه) و sphère (محیط، محدوده).

جلوه‌گر می‌شوند که راوی جز جابه‌جایی و گردش در مدار و محدودهٔ بستهٔ آنها انتخابی ندارد. این گردش‌ها بازگوی تکرار مفهوم تبعید و انزواست. بررسی نحوهٔ بازنمائیِ این فضاها همچنین تأثیر آنها در ساختار روائیِ داستان از اهداف دیگر این تحقیق است و ما را به این پرسش نهایی می‌کشاند که «آیا فضا، جز ایجاد توهّمِ واقعیّت در ذهنِ خواننده، نقش دیگری دارد؟». از مجموع آثاری که از احمد محمود بر جای مانده، داستان یک شهر را برگزیدیم که نویسنده، در این رمان، توجّه خاصّی به انزوا و، به تَبَع آن، مفهوم فضا دارد و، ضمن تلاش در بازنمائیِ واقعگرایانهٔ پاره‌ای از مکان‌ها، به آنها رنگ رُمانتیک می‌دهد و، با قرار دادن راوی در این فضای بسته، از دیدگاه روایت‌شناختی، با شگرد و پیرنگ پلیسی جذّاب، لایهٔ نخستین داستان را به گذشته‌ای پیوند می‌زند که لایهٔ زیرین داستان را می‌سازد. خواهیم دید که این مکان‌ها بر کار احمد محمود و داستان یک شهر اثر می‌گذارند و باعث می‌شوند تا وی، به پیروی از آثار نمایشیِ عصر کلاسیک، شیوهٔ روائی را برگزیند که، در آن، سکون صحنهٔ توصیف‌شده فرصتی به دست دهد تا شخصیّت اصلی داستان، با استفاده از خصلت کانونی‌شدگی درونی[۲]، به گذشته سفر کند و، بی‌آنکه تغییری در صحنه ایجاد شود، با تکیه بر شگرد داستان در داستان، قطعات به‌ظاهر پیچیدهٔ پیرنگ را به هم متّصل کند. در اینجا، کار خود را با ارائهٔ پیشینه‌ای از پژوهش‌های صورت‌گرفته در این باب آغاز می‌کنیم، سپس به معرّفی جغرابوطیقا و محورهای اساسی می‌پردازیم، و درنهایت تلاش می‌کنیم ببینیم چرا باید به مقولهٔ انزوا در این اثر به دید بوطیقایی نگریست و تأثیر چنین رویکردی در ساختار روایی داستان چیست.

۲ پیشینهٔ پژوهش

داستان یک شهر در سال ۱۳۵۸ منتشر شد. ممنوع شدن چاپ این کتاب همچنین چند اثر دیگر از احمد محمود باعث شد تا پرداختن بدان در قالب پژوهش دانشگاهی به کندی صورت گیرد. با این حال، تحقیقات ما نشان می‌دهد که، در سال‌های اخیر، کتاب و مقاله‌های انگشت‌شماری به بررسی آثار او اختصاص یافته و بیشتر آنها درکلّیّات متوقّف

2) Focalisation interne

مانده‌اند و پژوهشی مختص در رمان داستان یک شهر و اساساً دیگر آثار داستانی معاصر ایران از منظر جغرابوطیقا صورت نگرفته است. از تحقیقات یادشده می‌توان به اقلام زیر اشاره کرد:

ــ فیروز زنوزی جلالی، بُعد واقعگرایی آثار محمود درکتاب باران بر زمین سوخته: تحلیل و نقد رمان‌های احمد محمود (همسایه‌ها، داستان یک شهر، زمین سوخته ...)، انتشارات تندیس، تهران ۱۳۸۶.

ــ مهری مرادی و محمّد ایرانی، رئالیسم بومی و بازآفرینی واقعیّت درآثار احمد محمود، دانشگاه کردستان، ۱۳۸۸.

ــ فروغ صهبا و خاطره دارایی، رئالیسم اجتماعی درآثار احمد محمود، رسالهٔ دکتری، دانشگاه اراک، ۱۳۸۸.

این مقاله‌ها بر بُعد واقعگرایانهٔ آثار محمود تأکید دارند امّا رویکرد جغرابوطیقا نشان می‌دهد که درداستان یک شهر ابعاد دیگری نیز می‌توان سراغ گرفت.

۳ چارچوب نظری بحث

۳-۱ بوطیقای مکانی چیست؟

جغرابوطیقا رویکردی است که اوّل بار کِنِت وایْت[3] ــ نویسنده و شاعر و سیّاح اسکاتلندی که سال‌هاست درفرانسه زندگی می‌کند ــ آن را مطرح کرد. او، درجستاری با عنوان فلات الباتروس، مقدّمه‌ای بر ژئوپوئتیک[4] می‌گوید که رابطهٔ تنگاتنگی بین ادبیّات و جغرافیا وجود دارد. به زعم او، ادبیّات به مناظر، مکان‌ها همچنین فضاهایی که مردم درآن زندگی می‌کنند توجّه ویژه‌ای دارد. پس رویکرد جغرابوطیقا بینارشته‌ای است که، درعین توجّه به ویژگی خاص هر متن ادبی، ازعلوم دیگری همچون جغرافیای انسانی (قوم‌شناسی) و طبیعی، نقشه‌نگاری، زمین‌شناسی، گیاه‌شناسی، نظریّات ادبیِ روایت‌شناسی، توصیف‌شناسی همچنین نگارش و خوانش مدد می‌گیرد. جغرابوطیقا،

3) White, Kenneth

4) *Le plateau de l'albatros. Introduction à la géopoétique*, Grasset, Paris 1994.

درکل، به دو نکته توجّه خاص دارد: یکی آنکه فضا در نگارش چگونه پیکربندی[5] می‌شود؛ دیگر آنکه این فضای پیکربندی‌شده، در فرایند خوانش، چگونه دوباره پیکربندی یا بازآرایی[6] می‌شود. هریک از ما درک خاصّی از محیط پیرامون خویش داریم و به شیوهٔ خاصّی در این فضا زندگی می‌کنیم. این درک می‌تواند خاستگاهی اجتماعی، فرهنگی یا زیباشناختی داشته باشد. درست است که اعضای جامعه از جغرافیا درک معینی دارند که در مدرسه یا به تأثیر داده‌های سنّتی خانوادگی کسب کرده‌اند امّا، طیّ عمر، بر اثر جابه‌جایی‌ها، رابطهٔ فرد با فضا تغییر می‌کند. در نتیجه، هریک از ما، درکی از فضا داریم که از تجربه‌های شخصی برآمده است. هنگام خواندن اثر، پیکربندی خاصّ ذهنی که از فضا داریم، به تأثیر نگرش نویسندهٔ اثر به این فضا، بازآرایی می‌شود.

نخستین دغدغهٔ جغرابوطیقا کاوش در فضا و مکان است. در واقع، شخص ــ نویسنده یا خواننده ــ با فضایی که داستان در آن رخ می‌دهد همکُنِش می‌شود تا بتواند، در حدّ امکان، درکی واقعگرایانه از آن داشته باشد. در رویکرد جغرابوطیقایی، می‌توان، از چهار منظرِ نقطه و خط و سطح و حجم، به فضا نگریست که رابطه‌ای مستقیم با هندسه دارند.

در **نگاه نخست**، نقطه‌ای به‌حیث مکان اصلی مدّنظر قرار می‌گیرد ــ شهر، روستا، بندر، یا محلّه‌ای که در داستان به‌کانون اصلی درک ما از فضا بدل می‌شود. این درک می‌تواند شنیداری، دیداری، بویایی، روایی، حتّیٰ چشایی باشد. اثر ادبی بر نقطهٔ مرکزی استواری است که حکم لنگرگاه را دارد و مدار کلّ حوزهٔ درک نویسنده یا خواننده است.

در **مرحلهٔ دوم**، نوبت به خط می‌رسد. شخصیّت داستان هنگام جابه‌جایی از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر می‌رود و بدین‌ترتیب، خط سیری را ترسیم می‌کند. با تعدّد شخصیّت‌ها، خطّ سیرها بر یکدیگر منطبق می‌شوند یا همدیگر را قطع می‌کنند. بررسی مسیر این شخصیّت‌ها همان بررسی خطوط است یعنی وارسی این فرایند که شخصیّت داستان از مسیری که رمان‌نویس برای او خیال بسته خارج می شود یا نه. اینجاست که جایگاه قهرمان و تفاوتش با دیگر چهره‌های داستانی آشکار می‌گردد. قهرمان تلاش می‌کند از مرزهای تعیین‌شده گذر کند و به فضاهایی دیگر دست یابد، در حالی که شخصیّت‌های

5) configuration 6) refiguration

دیگر از فضای خود پا فراتر نمی‌گذارند. مصداق این نوع عبور از مرزها را می‌توان، به عنوان مثال، در شخصیّت «باباگوریو» در رمانی با همین نام از بالزاک یا «ژولیَن سورِل» در سرخ و سیاه از استاندال یا «ژان والژان» در بینوایان از ویکتور هوگو در ادبیّات غرب و شخصیّت «منصور فرجام» در زمستان ۶۲ از اسماعیل فصیح در ادبیّات داستانی معاصر ما یافت. طیّ این تحقیق خواهیم دید که در داستان یک شهر، خالد، در قفس تبعیدگاه، نمی‌تواند گام از مرز بیرون گذارد لذا وجههٔ قهرمانی پیدا نمی‌کند.

بعد سوم را سطح می‌سازد. از دیدگاه جغرابوطیقا، پاره‌ای از مکان‌ها دست‌یافتنی و پاره‌ای دیگر دست‌نیافتنی‌اند و این سبب می‌شود تا بین مکان‌ها تنش پدید آید. خواننده پیش‌فرضی از فضاهای رمان در ذهن دارد. امّا چون نویسنده، در این فضاها، تنها به برخی از جاها اشاره دارد یا چنان می‌کند که شخصیّت‌هایش صرفاً به برخی از آنها دسترسی داشته باشند، تقابل این مکان‌ها با ذهنیّات خواننده به تنش می‌انجامد. در جهان واقع، وقتی نقشهٔ جغرافیائیِ مکان خاصّی را پیش چشم داریم، مسیرهایی را در ذهن خود رسم می‌کنیم و نقاطی به نظرمان دور از دسترس را می‌بینیم. به هنگام خواندن متن داستانی، نقشه‌ای متفاوت در ذهنمان شکل می‌گیرد که حاصل اندیشهٔ نویسنده/راوی است و از طریق داستان به ما تحمیل می‌شود. پس، این دو نقشه را تلفیق می‌کنیم و به نقشه‌ای جدید می‌رسیم که بازآرایی یا بازپیکربندی فضا و مکان واقعی است.

در **بعد چهارم**، با فضا و حجمی سروکار پیدا می‌کنیم که شخصیّت در آن زندگی می‌کند. به این بُعد، اوّل بار هایدِگر[7] در حوزهٔ شعر توجّه کرد. امّا می‌توان آن را به کلّ گسترهٔ ادبیّات به‌ویژه رمان بسط داد. برای درک بعد چهارم باید به سخن هایدگر دربارهٔ یکی از اشعار هولدِرلین[8] اشاره کرد. به نظر او، سکونت در زندگی ما خصلت بحرانی دارد و از آنجا ناشی شده که مردم از ساکن شدن بیگانه‌اند و در همه‌جا احساس ناراحتی می‌کنند و می‌خواهند جابه‌جا شوند. هایدگر بر آن است که شعر، از این رو، می‌تواند به شکل‌گیری جهانی منجر شود که آدمی در آن احساس آرامش و آسایش می‌کند.

---

7) Heidegger, Martin

8) Hölderlin's Hymne «*Der Ister*», Vittorio Klostermann, Munich 1980.

درنظر هایدگر، سکونت داشتن شاخص بنیادی وجود است. این اندیشهٔ هایدگر را می‌توان به دیگر انواع ادبی نیز تعمیم داد و از خود پرسید که آیا جهان حاصل از فضای داستانی می‌تواند همچون شعر مأوایی برای خواننده باشد. با توجّه به اینکه، درمتون ادبی، شیوه‌های متفاوتی از سکنا گزیدن ترسیم می‌شود، بررسی متون ادبی از این دیدگاه می‌تواند دستاوردهایی نظرگیر داشته باشد. دراین باب پرسش‌های گوناگونی مطرح می‌شود از این قبیل که شخصیّت داستان نسبت به مسکنش چه احساسی دارد؟ در آن، احساس آرامش می‌کند یا نیاز به فرار از آن دارد؟ فضای موجود درنظرش مهمّ است یا نسبت به آن بی‌اعتناست؟ خود را دربند و اسیر می‌بیند یا آزاد و رها؟ در تحقیقی که در دست داریم خواهیم دید که «خالد» بر اثر انزوای اجباری و درچنبر تبعیدگاه مدام درحال تغییر فضا و گریز به حجمی ذهنی است که درنهایت به پریشانی بیشترش منجر می‌شود.

اکنون جا دارد این ابعاد چهارگانه را محور اصلی تحلیل اختیار کنیم و ببینیم چگونه می‌توان با استفاده از ابزارهای تحلیلی جغرابوطیقا، دیدی جامع و درعین حال تازه از فضای رمان احمد محمود به دست داد.

۲-۳ تأملی در انزوا به حیث بوطیقا

عناصر متعدّدی در داستان یک شهر وجود دارد که هریک به نوعی یادآور مفهوم انزوایند. از آن جمله است بندر لنگه به حیث مکان جغرافیایی. نگاهی به تاریخچهٔ این شهر نشان می‌دهد که در دوران سلطنت پهلوی تبعیدگاه زندانیان سیاسی بوده است. خود نویسنده نیز، پس از کودتای ۲۸ مرداد، از زندان به بندر لنگه تبعید و منتقل می‌شود. توصیف این شهر و حال و هوای آن در داستان حاصل تجربهٔ شخصی نویسنده است. هدف اصلی تبعید، منزوی کردن تبعیدی و قطع ارتباط او با بیرون از تبعیدگاه است. امّا این امر چه‌بسا از تبعیدی قهرمان بسازد.

در داستان یک شهر، بندر لنگه مظهر تام تبعیدگاه و، به تَبَع آن، محلّ انزواست. خالد، در پی فعّالیّت‌های سیاسی در دانشکدهٔ افسری احتیاط و لو رفتن سازمان نظامی حزب تودهٔ ایران، ابتدا به زندان سپس به تبعید محکوم می‌شود. خواننده از همان آغاز درمی‌یابد که بندر لنگه، هرچند افقش باز است و بندری فعّال است، دورافتاده و بسته و

دسترسی به آن محدود و بس دشوار است. خواننده، از طریق توصیف راوی، با تجربه‌های احساسی او در این انزوا شریک می‌شود و درمی‌یابد که این تبعیدگاه چه اندازه تنگام است. راوی در وصف آن می‌گوید:

> اگر بخواهم تمام خانه‌های لنگه را یکی‌یکی بگردم، دو ساعت بیشتر وقت نمی‌گیرد (ص ۲۷). [راه‌های ارتباطیش با فضاهای بیرونی چگونه است؟] پایین‌تر از قهوه‌خانه، لنج بزرگی پهلو می‌گیرد. بار لنج برنج حویزه است (ص ۶۰). حمّال‌ها، از انبار کنار حجرهٔ حاج سعدین، کیسه‌های قهوهٔ خام را بیرون می‌آورند و صف می‌دهند پشت نرده که بار لنج کنند و بفرستند خرمشهر (همان‌جا). [چه آب و هوایی دارد؟] از بالای چتر سبزِ به‌گردنشستهٔ درختان خرما، بادگیرهای شهر پیداست. آسمان سفیدی می‌زند. خورشید آنچنان پرزور است که انگار درِ جهنّم را باز کرده‌اند (ص ۱۱). خورشید افتاده است تو انبوه نخل‌های حاشیهٔ شهر که از انتهای خیابان مسّاح پیداست. انگار که نخل‌ها گُر گرفته‌اند (ص ۲۲). [چه صداهایی در آن شنیده می‌شود، چه حیواناتی دارد؟] بالای سر بچّه‌ها، عقاب مارخور نابالغی، با پاهای آویزان، درجا بال می‌زند. شکمش و زیر بال‌هایش سفید است. سینه‌اش تیره‌رنگ است، به رنگ قهوه‌ای سوخته. شاهپرهایش، مثل پر زاغ، سیاه است. سرش عینهو سر جغد است (ص ۱۳). [چه بوهایی به مشام می‌رسد؟] بوی تند ادویه و بوی چای خارجی و صابون خارجی و سبزی پلاسیده و روغن دختر هندی و دارچین و بوی چرمِ دم‌کرده، هوای زیر تاق بازارچه را سنگین کرده است (ص ۲۴). [و عناصر موجود در این فضا از حیث فرهنگی و قوم‌شناختی چه ویژگی‌هایی دارند؟] لنگه چول شد. کشف حجاب که شد همه زدن به دریا. دست زن و بچّه‌هاشون رو گرفتن و رفتن قطر، دوبی، شارجه... کار و بار و خونه و زندگیشونو رها کردن و زدن به دریا (ص ۲۵). محمّدنور... از حقّانیّت تسنّن می‌گوید و از کیاسَت عمَر. (ص ۵۰)

همچنین است وصف نحوهٔ غسل میّت و مراسم تدفین، چگونگی پخت نان در نانوایی، حال و هوای قهوه‌خانه‌ها، شیوهٔ به دریا زدن و آواز ماهیگیران. بدین‌سان، بندر لنگه‌ای در ذهن خواننده شکل می‌گیرد که بر اساس مفهوم **تبعید** و **انزوا** بنا نهاده شده و چه‌بسا با درکی که بسیاری دیگر از نویسندگان یا خوانندگان از این مکان دارند متفاوت باشد. بندر لنگهٔ احمد محمود، به رغم دریای بیکرانی که در برابرش گسترده شده و امکان می‌دهد ساکنان آن، هر وقت قصد کنند، رهسپار دیار دیگر شوند، فضایی است لااقل برای خالد، بسته و محدود، که، هرچند شاهد گستردگی این مکان است، می‌داند که بهره‌ای از آن نصیبش نمی‌شود و خود را تنها می‌بیند:

دریا پیش رویم گسترده است. آرام است. نور ماه، سطح دریا را روشن کرده است. از دوردست کشتی بزرگی به طرف شرق می‌راند. همهٔ چراغ‌هایش روشن است. می‌رود به طرف قشم و بعد تنگهٔ هرمز... چشمانم را رو هم می‌گذارم و می‌روم تو خودم... همهمهٔ جاشوها به‌گوشم می‌نشیند. سرِ شب هوا که صاف باشد، با لنج‌ها می‌زنند به دریا و هنوز فلق ندمیده است که با ماهی‌های صیدشده باز می‌گردند. ماهی سرخو، سنگسر، کلاغ‌ماهی، ماهی گباب، شوریده و... چشمانم را باز می‌کنم... کسی صدایم می‌کند. سر برمی‌گردانم

ــ حواست کجاس؟

گروهبان غانم است.

ــ تنهایی؟

ــ مثه همیشه! (ص ۲۸ و ۲۹)

خالد، به‌رغم تمام جنب‌وجوش پیرامونش و کشتی‌هایی که خبر از رفتن می‌دهند و جاشوها و ماهیگیرانی که به دریا می‌زنند، درپاسخ صدایی که از او سراغ می‌گیرد، ابراز تنهایی می‌کند. آنچه ما را بر آن می‌دارد تا، صرف‌نظر از موقعیّت مکانی بندر لنگه و تنهایی راوی در فضای آن، از **بوطیقای انزوا** سخن بگوییم این است که، در بطن این نقطهٔ ثقل، نقاط دیگری نیز وجود دارد که یادآور انزواست امّا در ابعادی محدودتر. گفتیم که این قبیل مکان‌ها را، در جغرابوطیقا، **نشانْ‌محدوده** می‌خوانند. هر فضایی مرزهایی دارد که درونش، نشانه‌هایی دالّ بر موجودیت این فضا یافت می‌شود. منظور از نشانْ‌محدوده، فضایی است جانبی با شاکله‌های خاصّ خود. به‌عنوان مثال، خالد، در بندر لنگه به مکان‌های متعدّدی آمد و شد می‌کند، جابه‌جا می‌شود، معاشرت‌هایی دارد، خرید و وقت‌گذرانی می‌کند. شاید تصوّر کنیم که، با توجّه به این رفت‌وآمدها، خالد تا حدودی آزاد است و چندان هم در قید اسارت و انزوا نیست. امّا، با بررسی نشانه‌های این محدوده‌ها درمی‌یابیم، که تک‌تک آنها یادآور انزوایند. در اینجا، به برخی از این مکان‌ها اشاره می‌کنیم.

۱-۲-۳ نشانْ‌محدوده‌ها

پادگان نخستین نشان‌محدوده‌ای است که، به‌رغم امکان جابه‌جایی شخصّیت داستان، یادآور انزواست. خالد باید هر روز صبح به پادگان برود و **حاضری بدهد**. به عبارت دیگر، جابه‌جایی او در شهر برای آن است که اعلام کند همچنان در بندر لنگه منزوی است:

باید برم پادگان حاضری بدهم. دیر شده است. هر روز باید ساعت ده صبح بروم پیش استوار جهانگیر، رئیس دفتر پادگان، و حاضری بدهم. (ص ۳۲)

این اجبار هر روزه کاری می‌کند که خالد اسیر فضای بستهٔ بندر لنگه باشد و مدام به او یادآور می‌شود که آزادیش سطحی است. وی ناگزیر است هر روز رأس ساعتی مشخّص از فضای به‌ظاهر آزاد بندر لنگه به فضای کوچک‌تر نظامی برود، وگرنه بازداشت و به فضایی بسته‌تر یعنی زندان منتقل می‌شود. توصیف او از فضای پادگان اینچنین است:

پادگان چسبیده است به‌گمرک. جلوش دریاست. صد قدم بیشتر درازا ندارد. یک ساختمان دو طبقه است با چند اتاق به‌هم‌چسبیده و یک انبار خواربار و پوشاک و پاسدارخانه و یک اسلحه‌خانهٔ فسقلی و یک آشپزخانهٔ بی در و پیکر. (ص ۳۳)

در دل انزوای اجباریِ خالد در بندر لنگه، **پادگان**، به حیث فضایی با محدودیّت بیشتر و مکلّف بودن خالد به حاضری دادن، معنایی جز انزوای مضاعف ندارد. قول خود او نیز بر این نکته تأکید دارد که فرقی نمی‌کند بازداشت باشد یا پرسه بزند:

سه شبانه‌روز بازداشتم. یک جوری باید بگذرانمش. همچین فرقی هم نمی‌کند. اگر بازداشت نبودم باید می‌رفتم دکان گیلان بنشینم و مجلّه‌های کهنه را نگاه کنم و باش گپ بزنم و دو استکان چای بخورم یا بروم پیش علی‌دادی و کمکش کنم یا بروم قهوه‌خانهٔ انورمشدی... یا بروم پستخانه پیش محمّدنور که ببینم برایم نامه آمده است یا نه. (ص ۴۹)

بدین‌قرار، می‌بینیم که، از دید راوی، فضای بستهٔ شهر با فضای پادگان یا بازداشتگاه تفاوتی ندارد، تو گویی این عوامل دست به دست هم داده‌اند تا بر میزان انزوایش بیفزایند. نخستین پیامد این انزوا، ملال و بی‌حوصلگی است. راوی می‌داند که دسترسی نداشتن به فضای گستردهٔ بیرون و وقایعی که در آن رخ می‌دهد هدف اصلی تبعید است. برای او فرقی نمی‌کند در بندر لنگه سرگردان باشد یا در بازداشتگاه زندانی؛ هر جا که باشد و هر جا که برود، دست و پایش بسته است و ملال کاری می‌کند تا چاره‌ای نداشته باشد جز نشخوار گذشته و غوته‌ور شدن در جریان افکار. درست است که اهالی و خود راوی به این فضای بسته خو کرده‌اند، امّا کسانی که اتّفاقی ناگزیر چند روزی را در بندر لنگه سر می‌کنند عاجلاً این فضا را ملال‌آور می‌یابند. نمونه‌اش رانندهٔ جهرمی، که به رفت و آمدهای طولانی در فضاهای گسترده عادت دارد، وقتی ماشینش خراب می‌شود و باید چند روزی در بندر لنگه بماند، واکنش نشان می‌دهد:

خدا میدونه چن روز دیگه میباد تو ئی خراب‌شده انگ بندازم. آدم دق میکنه!... شماها چطوری طاقت میارین؟... دو ساعته همه جاشو گشتم. دو تا قهوه‌خانه داره یک از یک فِزِرتی‌تر. دو تا نانوائی داره و سی و هفتام مغازه که، از روزنامه‌فروشی گرفته تا عرق‌فروشی و کفش‌فروشی، همه روهم میشن سی و هفتا که تازه یازدهتاشَم ماهی‌فروشیه. (ص ۲۲۸)

چنین به نظر می‌رسد که ساکنان بندر لنگه ــ از نظامیانی که مأموریّت دارند گرفته تا خود اهالی ــ همگی به‌نوعی درگیر ملال‌اند امّا به آن عادت کرده و در برابرش تسلیم‌اند.

دریا، به حیث یکی دیگر از نشانْ‌محدوده‌ها، مکانی است که راوی به‌کرّات، از سرِ بی‌حوصلگی و هنگامی که از پرسه زدن در شهر خسته شده، به آنجا پناه می‌برد. افق باز دریا، در نظر خالد، یادآور آزادی و، در عین حال، اسارت و انزواست. خالد، هرچند با دیدن گسترهٔ باز دریا، فرصت می‌یابد تا به آزادی بیندیشد، می‌داند که سهمی از این آزادی ندارد و نمی‌تواند مانند ماهیگیران یا ملوانان راه دریا را در پیش گیرد، چون باید هر روز لباس نظامی بپوشد و خود را به پادگان معرفی کند. امّا پس از مدّتی، دریا نیز برایش ملال‌آور می‌شود: «بس‌که دریا را نگاه کرده‌ام چشمم سفید شده است» (ص ۵۴). راوی، هربار که احساس ملال می‌کند خواه روزها پس از پرسه زدن بیهوده و تکراری در شهر و خواه شب‌ها پس از مستی در پشته، به ساحل دریا پناه می‌برد تا شاید این افق باز بتواند اندکی از هجمهٔ انزوا و تنهائیَش بکاهد امّا هربار دلسرد و دلسردتر می‌شود.

یکی دیگر از نشانْ‌محدوده‌ها، پشته یا همان قهوه‌خانهٔ آهن است. این مکان، در حکم تفرّجگاهی شبانه، کنار دریا واقع شده و روزها، به دلیل گرمای شدید هوا، کسی به آنجا نمی‌رود. شب‌ها امّا پاتوقی است برای شماری از ساکنان که، با خنک شدن هوا، راهی آنجا می‌شوند، هم در جریان آخرین اخبار و رویدادها قرار می‌گیرند و هم کباب می‌خورند و میخوارگی می‌کنند. در فضای محدود بندر لنگه، پشته حکم یگانه تفرّجگاه شبانه را دارد. امّا توصیف نویسنده آن را بسته نشان می‌دهد درست مانند بندر لنگه که مرزهای ناپیدا امّا ملموسی دارد و هرچند افراد در آن جابه‌جا می‌شوند و معاشرت دارند... باز هم بسته است. پشته نیز فضایی بسته تصویر می‌شود که تاریکی شب احاطه‌اش کرده و از آن جزیره‌ای ساخته که ساکنانش می‌دانند در دوردست‌ها چیزهای دیگری وجود دارد و اتّفاقات دیگری رخ می‌دهد امّا محکوم به سکونت درآن‌اند:

پشته روشن است. شش چراغ زنبوری، جابه‌جا، به پایه‌های چوبی آویزان است. نور تا دامنهٔ پشته کشیده می‌شود و ازآنجا دیگر تاریک است. نور چراغ‌های رنگ به رنگِ کشتیِ کوچکی که رو دریا می‌لغزد تو تاریکی‌های دوردست نشسته است. حرکت کشتی کند است. باید از بارکش‌هایی باشد که بین امارات خلیج فارس رفت و آمد می‌کنند. شاید هم از کشتی‌های ماهیگیریِ غریبه‌هاست. (ص ۸۳)

راوی، برای گذران وقت، به پشته می‌رود و، پس از میخوارگی، راه دریا را درپیش می‌گیرد و کنار ساحل قدم می‌زند یا می‌نشیند و در افکار خود فرومی‌رود. بدین‌قرار، پشته، هرچند مکانی به‌ظاهر جمعی است، عملکردش چیزی جز تشدید انزوای راوی نیست. خالد به‌صراحت می‌گوید که هدفش این است که سرش با الکل گرم شود تا بتواند خود را از جمع کنار بکشد و، در تنهایی خودخواسته‌اش، فرورود:

همه شب کارم است. آفتاب که غروب کند یا می‌روم کنار دریا، رو ماسه‌ها لم می‌دهم و عرق می‌خورم و یا پشته با بچّه‌ها می‌نشینم تا که شب به نیمه رسد و کِرِخْت شوَم و بروم و بخوابم تا روز دیگر که باز شب شود. (ص ۸۴)

از دیگر نشانْ‌محدوده‌هایی که خالد به آنها رفت‌وآمد می‌کند باغ عدنانی است ــ فضایی باز هم بسته که، در آن، مردی معتاد به عنوان باغبان با همسرش، «خورشیدکلاه»، از کسانی با منقل و تریاک پذیرایی می‌کند. باغ عدنانی نیز، که مرموز و بسته توصیف شده و سرایدارش اجازه نمی‌دهد هر کسی به آنجا وارد شود، به جزیره‌ای شباهت دارد در دل فضای جزیره‌مانند بندر لنگه که خالد، اگر برای گریز از دل‌مردگی و بی‌حوصلگی و ملال به آنجا پناه می‌برد، هدفی ندارد جز خلسه با دود افیون و غوته‌ور شدن در افکاری که ریشه درگذشته دارد و یادآور انزوای کنونی است.

امّا در میان نشانْ‌محدوده‌ها، زندان از همه مهم‌تر است. روند داستان به‌گونه‌ای است که خالد، در بطن فضای بستهٔ این تبعیدگاه، به عنوان مجرم به فضایی بسته‌تر یعنی زندان محکوم می‌شود. حبس، در نظر او، مترادف زندان کوچکی است در دل زندان بزرگ شهر. این‌گونه است که انزوا بُعدی مضاعف می‌گیرد. اگر فضای بسته و محدود بندر لنگه کاری کرده تا رابطهٔ راوی با دنیای بیرون به حداقل برسد، محبوس شدنش در زندان به‌ویژه انفرادی انزوایش را به کمال می‌رساند. خالد، به جرم فرستادن درودهای آتشین

به همرزمانش، بازجویی می‌شود و فرمانده دستور می‌دهد به بازداشتگاه منتقلش کنند و تأکید می‌کند که مراقبش باشند با هیچ‌کس ارتباط پیدا نکند. زندان، به‌حیث نهادی اجتماعی، در پی آن است تا، از طریق اِعمال فشار و منزوی کردن، از زندانی انسانی مقیّد و مطیع بسازد. واضح‌ترین شکل محرومیّت از آزادی در زندان جلوه‌گر می‌شود ــ فضایی بسته، با چهار دیوار، میله‌های آهنی، پنجره‌ای که، از آن، تنها پاره‌ای از آسمان دیده می‌شود و، از همه مهم‌تر، انفرادی بودن دوران حبس. هدفِ این جداسازی به بهانهٔ خفه کردن دسیسه‌ها آن است که، با انزوای اجباری، از برقراری ارتباط احتمالی پیشگیری کند. به تعبیری، زندان از تنهایی و انزوا به‌حیث ابزاری برای تربیت استفاده می‌کند با این باور که باعث می‌شود تا زندانی در خود فرورود، با افکارش کشاکش داشته باشد و، پس از ابراز انزجار از جُرمش، احساس ندامت به وجودش رخنه یابد. اینچنین است که خالد خود را در زندان تنها می‌بیند: «درِ [زندان] که بسته می‌شود، یکهو تنهائی را احساس می‌کنم. دارد باورم می‌شود». (ص ۱۶۱)

امّا تأثیر زندان در خالد آن نیست که انتظار می‌رود. او نه‌تنها احساس ندامت نمی‌کند بلکه حتّیٰ باور نیز ندارد که مجرم باشد. سرباز دیگری برای دوستانش پیام‌های سیاسی فرستاده و چون از خالد نام برده او را نیز شریک جرم می‌پندارند. دخالت نداشتن راوی در ارتکاب جرم و اطمینان از اینکه، در تبعیدگاهی همچون بندر لنگه، چند روز بیشتر یا کمتر در زندان ماندن به موقعیّت او نه چیزی می‌افزاید نه از آن چیزی می‌کاهد، باعث می‌شود تا زندان را جدّی نگیرد و، با استفاده از موقعیّتی که برایش فراهم آمده، استراحت کند. در اینجا نیز، درست مانند نشانْ‌محدوده‌های پیشین، این آرامشِ جسمانی است که مجال می‌دهد تا ذهن خالد به‌کار بیفتد و، بی‌آنکه کسی مزاحمش باشد، از طریق تداعی فضا یعنی مشابهت میان زندانی که در آن در بند است با زندانی که پیش از این در آن محبوس بود، به گذشته بازگردد و افکارش را مرور کند:

استوارْ پیش‌بین درِ بازداشتگاه را پشت سرم می‌بندد [...] چراغ کم‌نوری از سقف آویزان است. خروشی از پشت در می‌پرسد

ــ چیزی می‌خوری؟

ظهر ناهار حسابی نخورده بودم [...] پتوها را پهن می‌کنم و دراز می‌کشم. دلم می‌خواهد فکر کنم.

همه چیز قاطیِ هم به ذهنم هجوم می‌آورد.
صدای کامیونی می‌آید [...] صدایش به صدای کامیونی می‌ماند که هنوز چیزی از ظهر نگذشته بود راه افتاد به طرف شهر. سیزده نفر بودیم. با نگهبانان می‌شدیم بیست و پنج نفر. (ص ۱۴۳ و ۱۴۴)

در خلوت زندان و به تأثیر صداهایی که از بیرون می‌آید، خالد به گذشته می‌رود تا تجاربش را بازبینی و برای خواننده بازگو کند. او، در هر مکانی، دیر یا زود احساس تنهایی و انزوا می‌کند. آشکار است که نویسنده از همهٔ عواملی که تا بدینجا اشاره کردیم و از نشانْ‌محدوده‌هایی استفاده می‌کند تا مفهوم انزوا را به مضمون اصلی داستان بدل کند و این اجازه می‌دهد آن را بوطیقای داستان عنوان کنیم.

اکنون، پس از تأمّلی که در نقش بوطیقایی انزوا داشتیم به این نکته اشاره می‌کنیم که، هرچند احمد محمود را نویسنده‌ای واقعگرا می‌شناسیم، به عنوان خواننده، نحوهٔ توصیف مکان در داستان یک شهر را با هنجارهای رمان واقعگرا همخوان نمی‌بینیم. در وهلهٔ اوّل، میزان توصیف‌های واقعگرا را بسی کمتر از آن می‌یابیم که انتظار می‌رود. به خلاف رمان‌های سنّتی که مکان، با توجّه به توصیفی که از آن می‌شود، می‌تواند نقش مهمّی بر عهده داشته باشد، در داستان یک شهر، فضا یا مکان چنین منزلتی ندارد و شاخص نه خود فضا بلکه **شرایط حاکم** بر آن است که باعث می‌شود تا توصیف فضا، در نظر نویسنده اولویّت ذی‌نقشی نداشته باشد. امّا این امر را، با توجّه به توانایی‌های محمود در فنّ رمان‌نویسی، نمی‌توان نقصان تلقّی کرد چون، در بسیاری از بخش‌های داستان، نویسنده از تمامی قابلیّت‌های توصیفی خود برای بیان جزئیّات استفاده می‌کند و در این کار موفّق است. احمد محمود می‌توانست به شیوهٔ رمان‌نویسان همعصرش، صفحات بسیاری را به توصیف فضا و مکان اختصاص دهد تا، در ذهن خواننده، تصویر روشنی از آن بازنمون یابد. امّا او، با تکنیک روائی خاصّ خویش، از توصیف دقیق بعضی از مکان‌ها چشم می‌پوشد. در نظر محمود، آنچه اهمّیّت دارد **شرایط حاکم** بر فضا و تبادُر مفهوم انزواست. البتّه خواننده می‌بیند که توصیف محدود فضا بر روند خوانش اثرگذار است یعنی فضا، به حیث یکی از عناصر داستانی نه یکی از شاکله‌های داستانِ واقعگرا، به منزلهٔ عاملی نمودار می‌شود که نیروبخش مفهوم انزواست. به تعبیر رساتر، فضا ــ

به جای آنکه، به اقتضای فنّ رمان‌نویسی، زنده و پرهیاهو و لبریز از وقایع زندگی روزمرّه باشد ــ به محیطی بدل می‌گردد ملال‌آور و تکراری که، همچون محیط بستهٔ عکس، بر سکون و رکود و محدودیّت فضای زندگی راوی تأکید دارد. همین سکون است که باعث می‌شود راوی ــ چون زندگی در زمان حال را برنمی‌تابد و تجربه‌ای جز تکرار ملال‌آور ساعت‌ها و روزها ندارد ــ ناگزیر به گذشته و مرور خاطراتش روی بیاورد. در اینجا تلاش می‌کنیم، با تکیه بر عوامل و عناصر موجود، شگرد روائیِ حاصل از این رویکرد را بررسی کنیم.

۴ راهبرد روائی

تا اینجا، با استفاده از رویکرد جغرابوطیقایی، دیدیم که، در داستان **یک شهر**، رابطهٔ تنگاتنگی میان مفهوم انزوا و جغرافیا به حیث مکان و فضا برقرار است. این رابطه در راهبرد روائی نویسنده تأثیر مستقیم دارد یعنی سبب می‌شود تا داستان دو سطح یا به تعبیری دو لایهٔ روائیِ مجزّا پیدا کند. در لایهٔ نخست که به زمان حال راوی و حضورش در بندر لنگه اشاره دارد، نشانْ‌محدوده‌ها کاری می‌کنند تا رخدادها یادآور ملال و بی‌حوصلگی باشند و خواننده بتواند، با فرصتی که از این طریق برای راوی داستان پیش می‌آید و به بازگویی بسیاری از رخدادها منجر می‌شود، به لایهٔ دوم راه یابد و در جریان جزئیّاتی قرار گیرد که، هرچند به گذشته تعلّق دارد، دروازه‌ای است برای درک محیطی که زمان حال و رخدادهای عاجل را شکل می‌دهد. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که احمد محمود، در شیوهٔ داستان‌نویسی خود در این رمان، از راهبرد روائی خاصّی پیروی می‌کند که بر مبنای نوع ادبیِ حسب حال‌نویسی تخیّلی (autobiographie fictionnelle) سامان یافته و نویسنده، در آن، با مایه‌گیری از وقایع برگرفته از زندگی شخصی خویش و افزودن یا حذف پاره‌ای رویدادها، داستانی را روایت می‌کند که سهمی از واقعیّت و خیال دارد. راوی داستان **یک شهر**، که در بدو امر به نظر همه‌چیزدان است، چند صفحه دورتر وانمود می‌کند که اینچنین نیست و از تمامی حوادث آگاهی ندارد و، در بازگشت به گذشته، تلاش دارد برای پرسش‌هایش پاسخ مناسبی بیابد و، در این راه، خواننده را نیز با خود همراه می‌سازد. البتّه می‌دانیم که، در اغلب رمان‌های احمد محمود، استهلال

(جملات آغازین داستان، incipit) با زمان حال و روایت همزمان آغاز می‌شود تا جایی که می‌توان گفت بیشتر رمان‌های محمود شباهت فراوانی به سناریو دارد. به عنوان مثال در صفحهٔ نخست داستان یک شهر می‌خوانیم:

باد فرمان را از دهان گروهبان غانم می قاپد

ــ دسته... به جای... خودا...

صدای دسته جاشوها همراه باد رو سطح دریا کشیده می‌شود. (ص ۱۱)

یا در همسایه‌ها:

باز فریاد بلورخانم توی حیاط دنگال می‌پیچد. امان‌آقا، کمربند پهنِ چرمی را کشیده است به جانش. هنوز آفتاب سرنزده است. با شتاب از تو رختخواب می‌پرم و از اتاق می‌زنم بیرون. مادرم تازه کتری را گذاشته است رو چراغ. تاریک روشن است. هوا سرد است. (احمد محمود ۲، ص ۱۱)

در این نوع استهلال، شخصیّت مورد نظر در فضایی قرار می‌گیرد که به او امکان می‌دهد تا به بازبینی گذشته بپردازد. همین بازگشت است که اندک‌اندک حلقه‌های مجزّای پیرنگ داستان را به هم می‌پیوندد و به پرسش‌هایی که در ذهن خواننده پدید آمده پاسخ می‌دهد. در صفحهٔ دوم داستان یک شهر، پس از آنکه داستان با روایت حال آغاز شد، شخصیّت اصلی داستان از دیدن صحنه‌ای دلخراش ناخواسته چشم‌هایش را می‌بندد و به یاد گذشته می‌افتد و، بر اثر آن، زمان روایت تغییر می‌یابد:

دلم طاقت نمی‌آورد. سر بر می‌گردانم و چشمانم را رو هم می‌گذارم. همین سه‌چهار روز پیش بود که با هم رفته بودیم قهوه‌خانهٔ انورمشدی تا قلیان بکشیم و چای بخوریم و سربه‌سر قدمْ‌خیر بگذاریم و وقت بگذرانیم. (ص ۱۲)

خواننده چنین می‌پندارد که، درست مانند راوی، در زمان حالِ روایت قرار گرفته و همان تجاربی را از سر می‌گذراند که شخص پشت سر نهاده است. این حال ما را بر آن می‌دارد تا از **دوکانونگیِ** روایت در این اثر محمود سخن آغاز کنیم. بر این اساس، با بهره‌جویی از اصطلاحات روایت‌شناسیِ ژِرار ژِنت، با دو نوع **کانون‌شدگی** (focalisation) مواجهیم: **کانون‌شدگی صفر** که، در آن، راویِ به‌ظاهر همه‌چیزدان بر همهٔ مکان‌ها و زمان‌ها اشراف دارد؛ و **کانون‌شدگی درونی** که، طیّ آن، راوی در ذهن خود با مرور گذشته به دنبال واقعیّت‌ها می‌گردد تا خواننده نیز، همزمان با او، بین گذشته و حال ارتباط برقرار کند.

این‌گونه است که پیرنگ اصلی داستان شکل می‌گیرد و مرگ «علی» و مراسم غسل و کفن و دفنش در صفحات ابتدایی با روشن شدن دلیل مرگش و رابطهٔ بین او و «شریفه»، در دو صفحهٔ آخر کتاب پیوند می‌خورد. خالد، که برای گذراندن دوران تبعید راهی بندر لنگه شده، بار دیگر، با رفتن علی و شریفه، خود را از آنچه بود منزوی‌تر احساس می‌کند. فصل مشترک گذشته و حال چیزی جز بوطیقای انزوا نیست.

امّا این بوطیقا تنها بر فضا اثرگذار نیست و زمان را نیز متأثّر می‌سازد. می‌دانیم که، از دیدگاه زمان، روایت درکل و روایت واقعگرا بالأخص، سه بُعد دارد: همزمان با رخداد (narration simultanée)، پسارخداد (narration ultérieure) و پیشارخداد (narration antérieure) یا پیشگویی (Genette, p.289). از این منظر، بررسی داستان یک شهر نشان می‌دهد که نویسنده، مانند بسیاری از داستان‌نویسان معاصر ایران، هم از روایت همزمان استفاده می‌کند و هم از روایت پسارخداد.

می‌دانیم که روایت باید الزاماً تابع زمان باشد. به قول ژِرار ژنت،

> امکان ندارد راوی بتواند داستانی را نقل کند بی‌آنکه مقولهٔ زمان را در کنش روایی درنظر گیرد چون راوی چاره‌ای ندارد جز آنکه، در نقل داستان، از یکی از زمان‌های گذشته، حال، یا آینده بهره جوید. (Ibid, p. 288)

ژنت کنش روایی را از حیث زمان به سه دسته تقسیم می‌کند: **روایت همزمان** که، در آن، راوی کنش را در همان حال وقوع گزارش می‌کند. به بیان دیگر، راوی در صحنه حاضر است و ناظر وقوع رخدادهاست مانند گزارشگر ورزشی در تلویزیون که، در عین حضور، آنچه را در برابرش رخ می‌دهد گزارش می‌کند و همین باعث می‌شود تا بر شدّت هیجان ناشی از شنیدن گزارش افزوده شود و بیننده / شنونده آنچه را می‌بیند و می‌شنود واقعی بپندارد. در عالم ادبیّات، این حضور ترفندی است که نویسنده، با استفاده از آن، کاری می‌کند که خواننده، عطف به زمان نقل رخداد، احساس کند جنبهٔ واقعی آنچه نقل می‌شود غلیظ و پرمایه است. در این نوع روایت، زمان حال بیشتر از دیگر زمان‌ها کاربرد دارد. البتّه، در جنب زمان حال، تعبیرهایی وجود دارند که به حوزهٔ زمان اختصاص دارند و عملکردشان تفاوت چندانی با کاربرد زمان حال ندارد. این قبیل تعبیرات را در اصطلاح زبان‌شناسی عنصر اشاری (déictique) می‌خوانند مانند ضمیر شخصی و ضمیر اشاره یا

قید زمان (امروز، الآن، حالا) یا قید مکان (اینجا، آنجا).

در **روایت پسارخداد**، راوی (دانای کل یا یکی از شخصیّت‌ها) رخدادهایی را نقل می‌کند که در قیاس با زمان حالِ روایت، درگذشته‌ای دور یـا نـزدیک روی داده است. اکـثر آثـار شاخص عصر طلائی رمان ــ از بینوایان گرفته تا مجموعهٔ کمدی انسانی بالزاک یا آثار امیل زولا ــ از این شگرد بهره جسته‌اند. در این نوع روایت، بیشتر افعال به صیغهٔ گذشته است. ممکن است در ابتدا چنین به نظر رسد که این نوع روایت، از حیث واقع‌نمایی، در قیاس با روایت همزمان، تأثیر کمرنگ‌تری دارد. امّا در این شگرد روایی نیز، خواننده، با تـوجّه به حضور راویِ دانای کل و اینکه لابد چیزی اتفاق افتاده که راوی اکنون در حال نقل آن است، رویداد را زیر سؤال نمی‌برد. با این همه، نکتهٔ تأمّل‌برانگیزی در اینجا وجود دارد. در قرن نوزدهم، وجههٔ دانای کل، در داستان‌های نویسندگانی همچون بالزاک و هوگو و استاندال، به دلیل موجّهی زیر سؤال رفت. آنان چندانی دانای کل و از همه چیز بـاخبر بودند و در همه‌جا حضور داشتند که خرده‌گیران نسـل‌های بـعدی گـفتند: شـمایی کـه دغدغهٔ اصلی و بنیاد تفکّرتان واقعگرایی بود چگونه دانای کلّی را آفریدید کـه تـا ایـن اندازه همه‌چیزدان باشد؟ به زعم ایـن دست مـنتقدان، چـنین چـیزی بـا واقـعیّت جـور درنمی‌آمد. به همین دلیل، رمان‌نویسان اواخر قرن نوزدهم به‌ویژه قرن بیستم از این دانای کل اندکی فاصله گرفتند و کار روایت را بر عهدهٔ یکی از شخصیّت‌ها گذاشتند. این امر باعث شد تا شگرد نوینی در داستان‌نویسی با تأکید بر روایت پسارخدادی شکل گیرد. از شاکله‌های این نوع روایت ــ که، در آن، بیشتر از دیدگاه یکی از شخصیّت‌ها اسـتفاده می‌شود ــ آن است که نویسنده با این گزینهٔ روائی از موضع دانای کل فاصله می‌گیرد و وانمود می‌کند چهرهٔ داستانی برگزیدهٔ او بوده که در صحنه حضور داشته و درکارِ نـقل رویدادهاست. اختیار این شیوه بـاعث مـی‌شود کـه واقـع‌نمایی قـوّت گـیرد و داسـتان باورپذیرتر شود. در **روایت پیشارخداد**، راوی رخدادهایی را که قرار، یا مـمکن است در آینده به وقوع بپیوندد، پیشاپیش نقل می‌کند. تأثیر چنین شگردی آن است که خواننده یا از حوادثی که حتماً در آینده رخ خواهد داد مطّلع می‌شود، یا، با آنچه ممکن است رخ دهد، آشنایی می‌دهد. بدین‌سان، خواننده خود را مشتاق می‌بیند که همچنان داستان را پی‌گیرد.

احمد محمود امّا، به‌حیث رمان‌نویسی واقعگرا، بیشتر از شگرد دوم، یعنی **روایت پسارخداد** بهره جسته است. با توجّه به اینکه داستان خصلت حسب حال‌نویسی تخیّلی دارد، دانای کلّی به‌نام «خالد» یا همان راوی، کار داستان‌گویی را برعهده می‌گیرد. او، هرچند از همه‌چیز آگاه است و همه‌جا حتّیٰ در ذهن شخصیّت‌ها حضور دارد و داستان از زبان او نقل می‌شود، وانمود می‌کند که همه‌چیزدان نیست بدین‌معنا که لایهٔ نخست داستان (ماجرای علی و قتل شریفه و برادر و خواهر بودن آنان) را همزمان با آنچه رخ می‌دهد نقل می‌کند و تنها هنگامی درنقش دانای کل حقیقی ظاهر می‌شود که به‌گذشته می‌رود و به لایهٔ دوم روایت (لو رفتن سازمان نظامی و ماجرای دستگیری و زندان و شکنجه و اعدام مخالفان حکومت پهلوی در ارتش) درمی‌آید. این دقیقاً همانی است که در سطور بالا با عنوان **کانون‌شدگیِ صفر** به هنگام رجعت به‌گذشته و **کانون‌شدگی درونی** به هنگام نقل زمان حال از آن یاد کردیم. درکنار این راویِ دوبُعدی، شخصیّت یا شخصیّت‌هایی نیز هستند که، گاه و به تناوب، جای راوی را می‌گیرند مانند «علی» یا «خورشیدْکلاه» یا «شریفه» که، هریک به‌نوبهٔ خود، در مقطعی از داستان به‌نقل گذشتهٔ خویش می‌پردازند. امّا، در این میان، ویژگی بارزی وجود دارد که دنیای روائیِ نویسنده را از دیگر رمان‌نویسان معاصر متمایز می‌سازد و آن اینکه بخش عمدهٔ روایتِ پسارخدادیِ آثار محمود درفضاهای اوّلیّه‌ای صورت می‌گیرد که به‌ظاهر بازامّا در اصل بسته است و، در نتیجه، شخصیّت‌های داستان، ضمن حضور در این فضاها، به‌نقل وقایعی می‌پردازند که درفضا و زمانی دیگر رخ داده‌است. ویژگی بارز این قبیل فضاها ــ قهوه‌خانه، زندان، پشته ــ در سکون آنهاست. این فضاها، همان‌گونه که پیشتر با استفاده از رویکرد جغرابوطیقایی دربارهٔ نشانْ‌محدوده‌ها یاد شد در حکم پلی هستند که، ضمن سکون در صحنه‌ای واحد، گذشته و حال را به‌هم مرتبط می‌سازند. این سکون سازوکار روایی رمان محمود را به صحنهٔ نمایش به‌خصوص از نوع کلاسیک آن شبیه می‌سازد. یادآور می‌شویم که نمایش، در مکتب کلاسیسیزمِ قرن هفدهم، بر سه اصل **وحدت کنش**، **وحدت زمان**، و **وحدت مکان** مبتنی بود. این سه، که اساساً بر تقیّد به واقعگرایی استوارند، نمایش را، به زعم نظریّه‌پردازان این مکتب، تا حد امکان باورکردنی می‌سازند. وحدتِ کنش یعنی نمایشنامه‌نویس باید ساختار اثر را چنان سازمان دهد که تنها بر یک کنش اصلی مبتنی

باشد. در وحدت زمان، تأکید اصلی بر این است که زمان داستان از بیست و چهار ساعت یا حداکثر دو شبانه‌روز درازتر نشود چون که واقعگرایی حکم می‌کند که زمان وقوع رخداد در عالم واقعیّت به زمان بازنمائی آن بر روی صحنه تا حدّ امکان نزدیک باشد. بر مبنای وحدت مکان، فضای داستانی نمایش باید ثابت باشد تا بیننده در دریافت پیام اصلی سردرگم نگردد. این در حالی است که، در عالم واقعیّت، وقایع گوناگون عموماً در چند مکان رخ می‌دهند. تأکید می‌کنیم که هدف این اصول، ابهام‌زدایی و انتقال پیامی واحد و درک تک‌تک بینندگان از آن است.

امّا چنین رویکردی در سازوکار روائیِ نمایش مشکلات عدیده به بار می‌آورْد. عمده‌ترین آنها محدودیّت نمایشنامه‌نویس در نقل وقایعی بود که در فضاها یا زمان‌های متعدّد رخ می‌دهند. امّا نمایشنامه‌نویسان از ترفند جالبی استفاده کردند و برای احتراز از تغییر مداوم صحنه با هدف ایجاد توهّم واقعیّت و پایبند ماندن آنان به اصول وحدت سه‌گانه، کار روایت را بر عهدهٔ شخصیّت‌ها گذاشتند و، چنانچه پیرنگ داستان تغییر صحنه را برای نقل وقایع روی داده در فضا و زمان دیگری ایجاب می‌کرد، شخصیّت‌ها، در همان صحنهٔ واحد و با همان دکور درست همچون فردی داستانگو، وقایعی را روایت می‌کردند که در جایی دیگر و زمانی دیگر روی داده بود. بدین‌قرار، شخصیّت‌ها بودند که، درگفت‌وگو با یکدیگر، نقش راوی را بر عهده می‌گرفتند و نمایش را به آنچه «داستان در داستان» خوانده شده بدل می‌کردند. بدین‌قرار، نمایش، در همان حال که قید واقعگرایی دارد و به اصول وحدت سه‌گانه پایبند است، وقایعی را نقل می‌کند که در فضاها و زمان‌های متعدّد روی داده‌اند.

احمد محمود نیز به این راهبرد روایی تعلّق خاطر خاصّی دارد یعنی، به جای تغییر دادن مداوم صحنه‌های داستان، در صحنه‌ای خاص توقّف می‌کند و راویِ لایهٔ نخست، که تا لحظه‌ای راوی بود، یا خودش به گذشته می‌رود یا جایش را به یکی از شخصیّت‌ها می‌دهد که، با استفاده از ثابت ماندن صحنه، رخدادهایی را که در فضا و زمان متمایزی به وقوع پیوسته برای یکی دیگر از شخصیّت‌ها نقل می‌کند. به عنوان نمونه، در صحنه‌ای که «علی» تصمیم می‌گیرد ماجراهای دوران کودکیش را با نام‌های دروغین برای «خالد» نقل کند، خواننده، بر فور، به دلیل شباهت نام «علی» و نام‌های «دروغین» درمی‌یابد که داستانْ

ماجرای زندگی خود «علی» است. شایسته است به این نکته توجّه شود که هرگاه قهرمان/راویِ داستان اصلی این راهبرد را اختیار کند، کنش روایی در قالب تک‌گفتار درونی ظاهر می‌شود:

> درکه بسته می‌شود، یکهو تنهایی را احساس می‌کنم. دارد باورم می‌شود که سرگُرد تصمیم جدّی گرفته است تبعیدم کند به جزیرهٔ بنی‌فرور [...] هوا تیره می‌شود. دست‌هایم را دور قلم‌های پام حلقه می‌کنم. پیشانی‌ام را می‌گذارم رو زانوهام. یاد گذشته‌ها هجوم می‌آورد. انگار که باد فریاد می‌کشد. انگار که صدای کسانی را می‌شنوم. بعد، رپ‌رپِ برخورد پوتین است بر زمین سخت. بعد سکوت، صدای خشک گلنگدن
>
> ــ حیوان! این‌طرف
>
> هوای سنگین دلم را خفه می‌کند.
>
> ــ بتمرگ سر جات!
>
> غروب بود. سر جاهامان نشسته بودیم. تو کامیون تیره بود. (ص ۱۶۱)

راوی، در زندان، به دلیل ترس از تبعیدی سختگیرانه‌تر در محلّی باز هم بسته و تنگ‌تر از بندر لنگه، به تأثیر هجوم خاطرات، به گذشته گریز می‌زند. می‌بینیم که زمانِ نقلِ لایهٔ نخستین داستان حال است و افعالی همچون می‌شود، می‌کنم، می‌گذارم، می‌آورد... گواه این معنی است. بدین‌قرار، دولایه بودن داستان از طریق زمان افعال نیز آشکار می‌گردد چون راوی، به مجرّد بازگشت به گذشته، زمان افعال را تغییر می‌دهد: (غروب بود، نشسته بودیم، تیره بود) و، در قالب تک‌گفتار درونی، از صیغهٔ ماضی استفاده می‌کند. نمونه‌های اینچنینی در جای جای رمان فراوان دیده می‌شود:

> صدای چرخِ چاه می‌آید. انگار سرم بزرگ شده است [...] انگار که صدای یکنواختِ چرخ چاه برایم آشناست. به صدای خشکِ درِ آهنیِ حمّامِ پادگان لشکر دو زرهی می‌ماند [...] نیمه‌های شهریور بود که سرِ شب هُلَمان داده بودند تو حمّام و در را بسته بودند و جلوِ در مسلسل کاشته بودند و رو بام نگهبان گذاشته بودند. (ص ۲۱۱ و ۲۱۲)

جملات ابتدایی به زمان حال و جملاتی که پس از رجعت به گذشته بیان می‌شود به زمان ماضی روایت شده است.

گفتیم که، در رویکرد جغرابوطیقایی، حواسّ پنج‌گانه در درک ذی‌نقش‌اند. راوی داستان یک شهر از همهٔ حواس برای وصف فضاها و پیوستگی آنها استفاده می‌کند. امّا،

به دلیل اهمّیّت بوطیقای انزوا و تنهائی راوی، درعموم موارد به هنگام بازگشت به گذشته، طبیعی است که حسّ شنوایی نقش مهمّی برعهده می‌گیرد. در دو نمونه‌ای که نقل شد، رجعت به‌گذشته هربار با صدایی دیگر قرین است. راوی، درمثال نخست، می‌گوید «انگار صدای کسانی را می‌شنوم» یا صدای «رپ رپِ پوتین» را می‌شنود و، درمثال دوم نیز، این «صدای چرخ چاه» است که زمان حال روایت را به‌گذشته پیوند می‌دهد و همان ساختاری را می‌سازد که آن را «داستان در داستان» خواندیم.

دیدیم که، درداستان یک شهر، با تعدّد راوی مواجهیم. به جز «خالد» یعنی شخص اوّل همچنین راوی داستان، راویان دیگر (علی، شریفه، خورشیدْکلاه...) نیز هستند که، به‌تناوب، نقل داستانی در دل داستان اصلی را برعهده دارند. این راویان، هریک به طریقی، با معضل انزوا دست و گریبان‌اند. امّا توجّه داشته باشیم که تنها قول باورکردنی قول «خالد» است. «علی» به هنگام نقل داستانش، پیش از هر چیز، نام شخصیّت‌ها را تغییر می‌دهد یعنی وانمود می‌کند که این داستان داستانِ او نیست. بدین‌سان، مشخّص نیست چه پاره و چه سهمی از آن واقعیّت دارد و چه سهمی خیالبافی است. این معنی درگفته‌های «شریفه» نیز مصداق دارد که، درنقل داستان زندگیش، گاهی می‌گوید ازدواج کرده گاهی می‌گوید نکرده، گاهی طلاق گرفته گاهی نگرفته؛ یک بار می‌گوید درفلان شهر بوده، بار دیگر می‌گوید به آن شهر سفر نکرده... نویسنده تلویحاً به خواننده می‌فهماند که درجمعِ این راویان، تنها قول شخص اوّل اعتبار دارد.

نکتهٔ دیگری که دربارهٔ واقعگرائی احمد محمود از طریق رویکرد جغرابوطیقایی به ذهن متبادر می‌شود آن است که او، صرف‌نظر از قیود خواسته یا ناخواستهٔ تئاتر کلاسیک، به اقتضای اختیار بوطیقای انزوا، از شاکله‌های اساسی مکتب رمانتیسم نیز درکارش بهره می‌جوید. البتّه چنین ملغمه‌ای از مکاتب گوناگون، درآثار بسیاری از نویسندگان برجسته (بینوایان، شاهکار گمنام، باباگوریو، زمین...) مشاهده می‌شود. در بینوایان، که با تصویر دقیقش از انقلاب فرانسه اثری واقعگرا شمرده می‌شود، در توصیفی که از ژان والژان به دست می‌دهد نشانه‌های آشکاری از رمانتیسم همچون تنهایی و انزوا و سرخوردگی نیز به چشم می‌آید. در شاهکار، اثر امیل زولا، نویسنده شخص اوّل داستان را که از روی زندگی واقعی پُل سزان، نقّاش امپرسیونیست قرن نوزدهم، گرته‌برداری شده،

درست همچون ژان والژان، تنها و منزوی و سرگردان و مطرود وصف می‌کند. در باباگوریو نیز ــ که، در همه‌جا، بر بعد واقعگرایانه‌اش تأکید شده، خود باباگوریو مردی است تنها و مردم‌گریز و منزوی و البتّه مطرود. در نتیجه، واقعگرا بودن اثر مانع آن نیست که بتوان، در آن، عناصری همخوان با شاخصه‌های مکاتب ادبی دیگر سراغ گرفت. چنانچه از این دیدگاه به داستان یک شهر بنگریم، خواهیم دید که این اثر شهره به واقعگرایی نیز ابعاد دیگری دارد. حال این پرسش مطرح می‌شود که چرا پژوهشگران ایرانی ــ چنانکه پیشتر، در بخش زمینهٔ پژوهش همین تحقیق، نیز اشاره شد ــ تنها بر بعد واقعگرای اثر او تأکید دارند؟ در داستان یک شهر، از همان ابتدا، با نشانه‌هایی مواجهیم که با شاکله‌های اصلی مکتب رمانتیسم (اهمّیّت طبیعت، نقش تنهایی یا انزوا، روایتِ اوّل شخص همچنین سرگردانی) همخوان است. این خصال بارز به داستان یک شهر، در جنبِ برخورداری از ویژگی‌های واقعگرا، بعدی رمانتیک و شاعرانه می‌دهند. در نتیجه، بوطیقای انزوا، نه‌تنها شناسنامهٔ داستان یک شهر که ــ با نقل زندگی «خالد» به عنوان نماد مبارزهٔ شکست‌خوردگان سیاسی بعد از کودتای ۲۸ مرداد ــ یادآور نخستین نسل از نویسندگان و روشنفکران رمانتیک دورهٔ پس از وقوع انقلاب کبیر فرانسه نیز هست. همین سرخوردگی سیاسی بود که به پیدایش مکتب رمانتیسم در فرانسه و گرایش روشنفکران به تنهایی و مردم‌گریزی و انزوا منتهی شد. داستان یک شهر نیز، درست همچون بسیاری از رمان‌های واقعگرای قرن نوزدهم فرانسه، ردّی از رمانتیسم را در خود نهفته دارد.

۵ نتیجه

دیدیم که مضمون اصلی داستان یک شهر انزواست و نویسنده چنان و چندان در جای‌جای اثرش بر این مضمون تأکید دارد که می‌توان از آن با عنوان بوطیقا یاد کرد. رابطهٔ موجود میان مفهوم انزوا و فضا و مکان نیز ما را بر آن داشت که، با توجّه بر رویکرد جغرابوطیقا، این رمان را بررسی کنیم و ببینیم چگونه بوطیقای انزوا در آن امتداد می‌یابد، بر کلّ فضای داستان سایه می‌افکند، در نحوهٔ پرداخت شخصیّت‌ها جلوه‌گر می‌شود و، در نهایت، بر راهبرد روائیِ نویسنده اثر می‌گذارد. دیدیم که ساختار داستان متشکّل است از دو لایهٔ روایی مبتنی بر دو کانون‌شدگی. زمان غالب در نقل لایهٔ اوّل زمان حال است، شامل

وقایعی که در بندر لنگه یعنی نشانْ‌محدوده‌ای بسته روی می‌دهد. نشانْ‌محدوده‌های دیگر ــ قهوه‌خانه و زندان و پشته ــ به راوی فرصت می‌دهند تا از زمان حال فاصله گیرد و گذشته را بازبینی کند. هنر داستان‌پردازی احمد محمود در ایجاد پیوند میان این دو لایهٔ روایی است. انزوای شخصیّت راوی کاری می‌کند تا گذشته پیش چشم خواننده رمزگشایی شود و پیوند مستقیمی میان صفحات نخستین و پایانی شکل گیرد. رابطهٔ تنگاتنگِ مفهوم انزوا و اندیشهٔ رمانتیک ما را مجاز می‌سازد، در این رمان، صرف‌نظر از جنبه‌های انکارناپذیر رئالیستی آن، نشانه‌هایی نهفته از رمانتیسم ببینیم. رویکرد جغرابوطیقایی فرصتی به دست داد تا صحّت این نظر ثابت شود. از سوی دیگر، از حیث شخصیّت‌پردازی، دریافتیم که انزوا، نه‌تنها در وجود شخص اوّل داستان، «خالد»، بلکه در شخصیّت‌های دیگر نیز، به درجات گوناگون، نمودار می‌شود. این شخصیّت‌ها اسیر فضایی بسته‌اند. «علی» سرباز است و باید خدمتش را در این شهر دورافتاده بگذراند. «شریفه» دختری بدکاره و غیربومی است که تصمیم می‌گیرد، در فضای بستهٔ بندر لنگه درون اتاقی مخروبه، بی همدمی دایمی، با تنهایی خویش کنار بیاید. «خالد» نیز در تبعید است و تنها راه گریزش انزوایی است که هر آن شدید و شدیدتر می‌شود. شخصیّت‌های داستان با هم دوست‌اند و اوقات زیادی را با یکدیگر سپری می‌کنند؛ امّا هرکدام در حباب تنهایی خویش محبوس‌اند و گذشتهٔ رازآلودی دارند که نمی‌توانند با دیگری در میان نهند. داستان یک شهر، به‌واقع، چیزی نیست جز داستان تنهائیِ شخصیّت‌ها در دلِ جمع که، با قلم شیوای احمد محمود، در قالب بوطیقای انزوا ساخته و پرداخته شده است.

منابع

بالایی، کریستف، پیدایش رمان فارسی، ترجمهٔ مهوش قدیمی و نسرین خطاط، انتشارات معین و انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران، تهران ۱۳۷۸، بخش‌های ۲و۳.
براهنی، رضا، «کلیدر و زمان رمان»، تکاپو، ش ۸ (۱۳۷۱)، ص ۷۷-۸۳.
محمود (۱)، احمد، داستان یک شهر، انتشارات معین، تهران ۱۳۸۱.
ـــــ (۲)، همسایه‌ها، امیرکبیر، تهران ۱۳۵۳.

Genette, G. (1972), *Figures III*, le Seuil, Paris.
White, K. (1994), *Le Plateau de l'albatros, Introduction à la géopoétique*, Grasset, Paris.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی