-- Literary Text Research ---------
25(89), 7-32
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2020.44104.2751

ATU PRESS

Original Reserch Received: 07/Jul/2019e Accepted: 24/Dec/2019 r ISSN:2251-7138 eISSN:2476-6186

Tehran in the Mirror of Novel: Sociological Thinking about Representation of Tehran in Persian Novels

Pooya Nikfar * MA in Sociology, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Esmaeil Alizad Assistant Professor, Department of Sociology, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

This study is aimed at investigating how Tehran is represented in the context of Iranian Novels. The study considers novels as epistemic components, shedding light on the contribution of these components to a general phenomenon named modernity, which is manifested by the city. To this end, the following novels were selected theoretically and purposively: Half Invisible (Hossein Sanapour, 1999), Tehran, a city without sky (Amirhossein Cheheltan, 2001), We'll get used to it (Zoya Pirzad, 2004). These novels were analyzed, using Lefebvre's maxims and critical analysis. From Lefebvre's perspective, there is inherently no space. He maintains that space is produced socially. Explaining how social space is produced, Lefebvre refers to the following three dimensions, which have internally dialectic interrelations: Spatial practices, spatial representations, representational spaces. The results of the study show that the novels at best only represent one of the three dimensions, failing to represent the city emerging from the dialectic relations among these spaces. Being unaware of the dialectic nature of the city, the authors have represented an image of a suppressive city rather than a dynamic polyphonic one in their novels. In fact, the adoption of a romantic approach to novel writing dating back to the First Pahlavi resulted in a regressive, anti-urban society, depriving the authors of the opportunity to view the city from a dialectic perspective.

Keywords: Tehran, Novel, City, Lefebvre, Modernity.

* Corresponding Author: pooya_nikfar@yahoo.com

- The present paper is adapted from a MA thesis on Sociology, Allameh Tabataba'i University

How to Cite: Nikfar, P., Alizad, E. (2021). Tehran in the Mirror of Novel: Sociological Thinking about Representation of Tehran in Persian Novels. *Literary Text Research*, 25(89), 7-32. doi: 10.22054/ltr.2020.44104.2751.

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۵، شماره ۸۹، پاییز ۱٤۰۰، ۸-۳۲
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2020.44104.2751

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۰۳
ISSN: ۲۲۵۱-۷۱۳۸ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

تهران در آینهٔ رمان: تأملی جامعه‌شناختی بر بازنمایی تهران در رمان‌های ایرانی

پویا نیک‌فر * کارشناسی‌ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

اسماعیل عالی‌زاد استادیار، گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

پژوهش حاضر در پی چگونگی بازنمایی سیمای شهر تهران در پیکرهٔ رمان‌های ایرانی است. در این پژوهش، رمان‌ها همچون اجزایی معرفت‌بخش تلقی شدند که به واسطهٔ آن‌ها دربارهٔ کلیتی به‌نام مدرنیته که شهر خاستگاه تجلی آن است، تأمل کردیم. بدین‌ترتیب رمان‌های «نیمهٔ غایب» نوشتهٔ حسین سناپور (۱۳۷۸)، «تهران شهر بی‌آسمان» نوشتهٔ امیرحسین چهل‌تن (۱۳۸۰) و «عادت می‌کنیم» نوشتهٔ زویا پیرزاد (۱۳۸۳) به شکل نظری و هدفمند انتخاب شدند و براساس آرای لوفور و روش تفسیر انتقادی مورد تحلیل قرار گرفتند. از منظر لوفور، فضا فی‌نفسه وجود ندارد، بلکه به شکل اجتماعی تولید می‌شود. لوفور برای توضیح چگونگی تولید فضای اجتماعی به سه بُعد کردار فضایی، بازنمایی‌های فضا و فضاهای بازنمایی که با یکدیگر روابط درونی دیالکتیکی دارند، اشاره دارد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان داد که رمان‌های اشاره شده در بهترین حالت تنها به بازنمایی مستقل یکی از این سه بُعد پرداخته‌اند و در به تصویر کشیدن شهری که از روابط دیالکتیکی این فضاها به‌وجود می‌آید، ناتوان مانده‌اند. عدم وقوف به ماهیت دیالکتیکی شهر در نزد نویسندگان ما موجب شده که بجای شهری چندصدایی و پویا، شهری یکسر سرکوب‌گر بر پیکرهٔ رمان‌های ایرانی نقش ببندد. در واقع اقبال به رمانتیسم که در نزد نویسندگان ما در دورهٔ پهلوی اول شکل گرفت در قالب جامعهٔ ایران، جامعه‌ای واپس‌گرا و ضدشهری به‌خود پوشاند و همین مانع بزرگی بود که نگاه نویسندگان ما به مقوله‌ای چون شهر از بینشی دیالکتیکی بارور شود.

کلیدواژه‌ها: تهران، رمان، شهر، لوفور، مدرنیته.

- مقاله حاضر برگرفته از رساله پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته جامعه‌شناسی دانشگاه علامه طباطبائی است.

* نویسنده مسئول: pooya_nikfar@yahoo.com

مقدمه

انسان شهرنشین امروز به‌واسطهٔ قرارگیری مداوم در کالبد و بستر زندگی شهری، دارای تجرب شهری است. بدین اعتبار، ذهن و زبان و معرفت ما آنچنان به‌واسطهٔ شهر و تجربهٔ شهرنشینی در حال رمزگذاری است که هر سخنی از ما به نوعی سخنی دربارهٔ شهر، شهرنشینی و تجربهٔ شهری است (فاضلی، ۱۳۹۱). بنابراین، شهر، فراتر از یک کالبد فیزیکی صرف ما را دربر می‌گیرد، ذهن و خیال‌مان را برمی‌انگیزد و ما را به گفت‌وگویی بی‌پایان و مستمر با خویش فرامی‌خواند. در عین حال باید اذعان داشت معرفتی که به‌واسطهٔ زیست در شهر و تجربهٔ شهری شهروندان حاصل می‌شود، ضمن داشتن ارزش مطالعاتی و تحقیقی در خور، معرفتی است برخاسته از یک رشته تجارب حسی محدود که بیشتر تنها به‌واسطهٔ تجربهٔ شخصی هر فرد در گسترهٔ میدان عمل زندگی روزمره‌ای که وی در آن قرار گرفته –و در جهت تحقق همین منافع– کسب شده است (همان). از این‌رو، تردیدی نیست که چنین معرفتی تنها امکان دیدن لایهٔ رویین و آشکار شهر را دارد؛ در حالی که شهر دارای لایه‌هایی تودرتو و پنهان و به غایت عمیق است. در این میانه، رمان که خود همزاد شهرنشینی است شاید بهترین میانجی برای نمایاندن احوال درونی و پنهان شهر باشد.

این طرح تحقیقی با در نظرگیری نوعی پیوند ارگانیک میان رمان، شهر و مدرنیته، رمان و شهر را هر دو زاییدهٔ مدرنیته تلقی می‌کند. از این رو، کوشیدیم تا با مطالعهٔ چند مورد از رمان‌های ایرانی، چگونگی بازنمایی سیمای شهر تهران را به عنوان خاستگاه اصلی مدرنیتهٔ ایرانی دریابیم تا از این طریق ضمن نشان دادن چگونگی نقش بستن این سیما بر پیکر رمان‌های ایرانی با نگاه به ادبیات به مثابهٔ یک امر خاص، دربارهٔ امر کلی‌تری به‌نام جامعه و تجربهٔ مدرنیتهٔ شهری در ایران تأمل کنیم.

۱. پیشینهٔ پژوهش

ستاری (۱۳۸۵) در کتاب «اسطورهٔ تهران» برای نخستین‌بار می‌کوشد تصویر و نقش تهران را در رمان‌های ایرانی بیابد و در پایان به این نتیجه می‌رسد که «رمان‌نویسان ایرانی، شهر و خصوصیات آشکار و پنهان و اسرار و رموز و جادو و افسونش را نمی‌شناسند و به همین جهت نیز شهر در رمان‌های ایرانی نقشی قابل اعتنا و کالبدی فضایی نداشته و ساکن و مسکون با هم گفت‌وگو نمی‌کنند» (ستاری، ۱۳۸۵). از منظر ستاری، شهر در ادبیات داستانی ما نقشی

چشمگیر نداشته و آنجایی هم که با شهر در رمان‌های ایرانی روبه‌رو می‌شویم، «این موجودیت همواره صوری یا کلامی است و عنصری سامان‌بخش در ساختار رمان نیست» (همان). البته باید توجه داشت که پژوهش ستاری فقط با استناد به ظاهر متون صورت گرفته و فاقد هرگونه مبنای نظری برای پیگیری چنین خواستی است. در مجموع، پژوهش ستاری به منزلهٔ جدی‌ترین پژوهش صورت گرفته در این عرصه، دریچه‌های بسیار خوبی را برای محققان بعدی می‌گشاید، اما باید اذعان داشت که پژوهش وی از ساحت و نظم یک کار علمی به دور است و با تحلیل‌های عمیق‌تر و با افزودن یک مبنای نظری منسجم و به‌کارگیری روش‌شناسی کارآمد می‌توان به نتیجه‌گیری‌های جالب توجه‌تری دست یافت.

خالصی‌مقدم (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «واکاوی نمود شهر و تجربه شهری سوژه در ادبیات داستانی معاصر با تکیه بر سه رمان از دورهٔ پهلوی» می‌کوشد تصویر شهر و سرگشتگی سوژه در کلان‌شهر مدرن را بر محور تجربهٔ سوژهٔ ایرانی و از منظر نمونه‌هایی از رمان‌های فارسی در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۲۰ بجوید. این طرح در اتخاذ مبانی نظری پژوهش به آرای وبر[1]، مارکس[2]، زیمل[3]، بنیامین[4] و لوکاچ[5] تکیه دارد و در پی آن است مجموعهٔ این نظریات را با توسل به مفهوم «منظومهٔ» بنیامین در هم ادغام کند تا این مفاهیم در یک تنش دیالکتیکی منجر به جرقهٔ نظری شوند که بنیامین نام آن را «حقیقت» گذاشت. فارغ از توفیق یا عدم توفیق خالصی‌مقدم در به‌کارگیری این روش بنیامینی باید گفت که به‌کار بستن اندیشهٔ کسانی نظیر وبر و مارکس برای توضیح امر فضایی راهگشا نیست، چراکه فضا همواره در پس‌زمینهٔ آثار مارکس و وبر حضور دارد و آنچنان صریح به آن پرداخته نمی‌شود. در واقع در آرای مارکس و وبر، فضا، هیچ‌گاه مبنای توضیح و تحلیل آن‌ها برای تحلیل‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی نیست (ژلنیتس[6]، ۱۳۹۶). از همین رو، به‌کارگیری آرای دو متفکری که بیشتر دربارهٔ زمان قلم زده‌اند تا فضا، قابلیت توضیح و درک یک رشته دگرگونی‌های عظیم فضایی را که در عصر ما حادث شده است، ندارد.

1- Weber, M.
2- Marx, K.
3- Simmel, G.
4- Benjamin, W.
5- Lukács, G.
6- Zieleniec, A.

۲. ادبیات و مسأله‌ای به نام بازنمایی

استاندال[1] معتقد است «رمان، آینه‌ای است که در جادهٔ بزرگی در حرکت است. گاهی آبی آسمان‌ها را در نظرتان می‌آورد و گاهی گل و لجن چاله‌های راه را» (استاندال، ۱۳۸۷). دیری نپایید این تعریف مشهور استاندال؛ یعنی «رمان همچون آینه‌ای بازتابنده» از سوی واقع‌گرایانی نظیر جورج الیوت[2] به چالش کشیده شد. به باور الیوت، «آینهٔ ادبیات ناقص است، تصاویری را که در خود منعکس می‌کند تیره و تار است و عین‌نمایی یا بازتاباندن حقیقت جهان کاری بس سترگ و طاقت‌فرساست» (فلسکی[3]، ۱۳۹۴). بنابراین، همان‌طور که پیدا است نگاه به ادبیات به‌مثابهٔ یک مقولهٔ معرفت‌بخش که قرار است بازنمای واقعیت باشد، همواره با بحث و چالش همراه بوده است. این موضوع بالاخص زمانی که پای بازنمایی پدیدهٔ پیچیده و تودرتویی همچون شهر به میان کشیده شود، بسیار مجادله‌آمیز می‌شود، چراکه بازنمایی شهر از دشوارترین وجوه ادبیات داستانی است.

ایتالو کالوینو[4] (۱۳۹۱) در کتاب «شهرهای بی‌نشان» به خوبی از این دشواری قرائت شهر پرده برداشته است. در این کتاب، قوبلای‌خان[5] امپراطوری، قرین عذاب مالیخولیا است که می‌کوشد شهرهایی را که جزئی از امپراطوری‌اش می‌شود به میانجی گفت‌وگو با مارکوپولوی جهانگرد به یاد آورد. در ادامه کالوینو نشان می‌دهد نه قوبلای‌خان که حامل زبان قدرت است و نه مارکوپولوی[6] جهانگرد در مقام راوی، هیچ‌یک قادر نیستند بازنمایی دقیقی از قلمروهای تحت سیطرهٔ قوبلای‌خان ارائه دهند (اسلامی، ۱۳۹۴). چنانکه مارکو[7] در جایی از رمان می‌گوید: «تصاویر خاطره، وقتی به کلمات قلاب شدند، پاک می‌شوند. شاید ترسم از آن است که اگر از ونیز صحبت کنم، آن را به یکباره از دست بدهم. یا شاید، همین الان هم با صحبت کردن از شهرهای دیگر، آن را از دست داده‌ام. خُردخُرد و اندک‌اندک» (کالوینو، ۱۳۹۱). به بیانی دیگر، همان‌طور که از عنوان رمان کالوینو هم پیداست، وی

1- Stendhal, H.
2- Eliot, G.
3- Fleski, R.
4- Calvino, I.
5- Khan, K.
6- Marco Polo
7- Marco

خواسته از اساس، ایدهٔ بازنمایی‌ناپذیری شهرها را نشان دهد؛ ایده‌ای که بعدها نیز به نوعی در ادبیات مدرن پیگیری شد.

تا بدین‌جا به کارکرد بازنمودی ادبیات و همچنین مجادلاتی که پیرامون این موضوع مطرح بود، اشاره کردیم. حال سؤال این است که جایگاه ما در این مناقشه کجاست و چگونه به این مسأله می‌نگریم؟

لاتور[۱] و هرمان[۲] دربارهٔ این‌که چگونه می‌توان تصویر شهری همچون پاریس را دید، امکان‌های جالبی را مطرح می‌کنند که درنهایت به ما نیز کمک می‌کند تا در این مناقشه به موضعی روشن دست یابیم. در نگاه نخست، مسأله ساده به نظر می‌رسد. برای اینکه تصویری از پاریس داشته باشید باید نظرگاه مناسبی پیدا کنید. این نظرگاه باید از کجا باشد؟ از بالای برج مونپارناس[۳]؟ نه؛ از آنجا جمعیت حواس ما را پرت می‌کند. از بالای مون‌مارت[۴]؟ شاید، اما دید ما از آنجا بیش از حد غیرمستقیم است. شاید یک عکس ماهواره‌ای؟ اما چنین عکسی فقط یک سطح را نشان می‌دهد... بالکن دفتر شهردار پاریس در هتل دوویل[۵]؟ مکان خالی و سردی که فواره‌های زشت احاطه‌اش کرده‌اند. از آنجا نمی‌توانی سرزندگی کلان‌شهر را ببینی. پس آیا درک شهر غیرممکن است؟ نه، به شرط آنکه همیشه در حال حرکت باشی! بیایید گشتی در شهر بزنیم و بعد ناگهان پاریس به تدریج خود را به ما نشان می‌دهد (لاتور و هرمان به نقل از هوبارد[۶]، ۱۳۹۶).

«بیایید گشتی در شهر بزنیم و بعد ناگهان پاریس به‌تدریج خود را به ما نشان می‌دهد»؛ باری، راه‌حل لاتور و هرمان کم شباهت به آینهٔ استاندال نیست؛ استعاره‌ای که حالا وقت آن رسیده درباره‌اش عمیق‌تر شویم. در واقع آینهٔ در حرکت استاندال بازتابندهٔ پویا و ناایستایی بوده که قرار است سلسله‌ای از تصاویر متغیر و ناگزیر جانبدارانه را پیش روی دیدگان ما قرار دهد (فلسکی[۷]، ۱۳۹۴). آینهٔ او بازتابندهٔ پویا و ناایستایی است که اتفاقاً نمی‌تواند هیچ‌گونه تصویر ایستایی را از طبیعت یا واقعیت ارائه دهد. از همین رو، آینهٔ متحرک

1- Latour, B.
2- Hermant, E.
3- Montparnasse
4- Montmartre
5- Deauville
6- Hubbard, P.
7- Fleski, R.

استاندال بخت این را دارد که پدیده‌ای همچون شهر متحرک و ناایستا را بی‌هیچ تلاشی برای خلاصه‌سازی یا بازنمایی تقلیدی از آن، همچون شهری نامتجانس بازنماید. بنابراین، آنچه از بازنمایی مراد ما است، نوعی نسخه‌برداری بی‌طرفانه و تقلیدی و یا بازآفرینی عینی واقعیت نیست. «هر کوششی برای انعکاس واقعیت اجتماعی باید گزینش‌گرایانه عمل کند و هر نویسنده‌ای که بکوشد همه‌چیز را در نوشتهٔ خود بازبتاباند عاقبت هیچ‌چیز را در متن خویش باز نخواهد کرد» (همان).

۳. هانری لوفور[1]: تولید فضا

«دانش معتبر فضا باید به مسأله تولید فضا بپردازد» (لوفور، ۱۹۹۱). مفهوم «تولید فضا» نزد لوفور بر آن چیزی دلالت می‌کند که گیدنز[2] آن را «دوگانگی ساختار» می‌نامید؛ به این معنا که فضا هم واسطهٔ روابط اجتماعی و هم فرآوردهٔ مادی آن است که می‌تواند روابط اجتماعی را تحت تأثیر خود قرار دهد. باید توجه داشت که این ایدهٔ دیالکتیکی، انگاره اصلی «جامعه‌شناسی شهری جدید» است (گاتدینر[3]، ۱۳۹۵). بنابراین، از منظر لوفور، فضای اجتماعی تولیدی اجتماعی است (اشمید[4]، ۱۳۹۳). به بیان دیگر، در تلقی لوفور، فضا فی‌نفسه وجود ندارد، بلکه فضا به شکل اجتماعی تولید می‌شود.

لوفور برای توضیح چگونگی تولید فضای اجتماعی و به‌منظور فائق آمدن به دوتایی‌های ذهن و عین، سه‌تایی‌هایی را عرضه می‌دارد؛ نخستین این سه‌تایی‌ها به سه بُعد کردار فضایی[5]، بازنمایی‌های فضا[6] و فضاهای بازنمایی[7] اشاره دارد که با یکدیگر روابط درونی دیالکتیکی دارند.

«کردارهای فضایی» به جریان‌های مادی و فیزیکی (افراد، گروه‌ها یا کالاها)، گردش‌ها، انتقال‌ها و برهم‌کنش‌هایی اشاره دارد که در سرتاسر فضا رخ می‌دهند و به نحوی ساختار یافته‌اند که تضمین‌کننده زندگی اجتماعی، تولید و بازتولید می‌شود (ژلنیتس، ۱۳۹۶). لُب

1- Lefebvre, H.
2- Giddens, A.
3- Gottdiener, M.
4- Schmid, C.
5- Spatial Practice
6- Space of Representation
7- Representational Spaces

کلام، مقصود از کردارهای فضایی همان شبکه‌های تعامل و ارتباطی است که در زندگی روزمره حضور دارند.

«بازنمایی‌های فضا» به فضای انتزاعی و مفهومی‌ای دلالت دارد که به‌دست مهندسان و معماران و برنامه‌ریزان شهری و کسانی که گرایش علمی دارند، ساخته می‌شود (مریفیلد[1]، ۱۳۹۵). بازنمایی‌های فضا، مربوط به فضاهایی هستند که در آن اعمال قدرت از سوی نیروی حاکمه صورت می‌گیرد؛ از این‌رو، فضایی ایدئولوژیک و نظم‌یافته است که کاربران فضا را ملزم به فرمان‌برداری از یک رشته قواعد تحمیلی می‌کند. به زعم لوفور، بازنمایی‌های فضا، «فضای غالب در هر جامعه‌ای (یا هر شیوهٔ تولیدی) هستند» (لوفور، ۱۹۹۱).

مراد از «فضاهای بازنمایی» همان فضای زیستهٔ زندگی روزمره است که تحت تأثیر مداخله و غضب فضای انتزاعی و ایدئولوژیک بازنمایی‌های فضا قرار دارد؛ با این حال، لوفور فضاهای بازنمایی را حامل پتانسیلی برای به چالش کشیدن و مقاومت در برابر بازنمایی‌های فضا می‌داند (ژلنتیس، ۱۳۹۶). فضاهای بازنمایی، فضایی است زنده و پویا که در آن کاربران فضا ملزم به فرمان‌برداری از قواعد نیستند.

در ادامه لوفور با پیش کشیدن مفاهیم سه‌گانهٔ حس‌شده[2]، درک شده[3] و زیسته[4]، دسترسی پدیدارشناختی به سه بُعد تولید فضا را فراهم می‌کند. مقصود لوفور از «فضای حس شده»، جنبه‌ای از فضا است که قابلیت ادراک حسی دارد که می‌توان به کمک حواس پنج‌گانه، آن را دریافت (اشمید[5]، ۱۳۹۳). این مفهوم را در یک معادل‌یابی می‌توان همسنگ با کردارهای فضایی در نظر آورد. مقصود لوفور از «فضای درک شده»، فضایی است انتزاعی و مفهومی که به‌وسیلهٔ برنامه‌ریزان، معماران و سایر متخصصان ایجاد شده و بر ادراک ما تأثیر می‌گذارند. فضای درک شده معادل با بازنمایی فضا است. سومین بُعد تولید فضا، «تجربهٔ زیسته» از فضاست. کاربران فضا، هر روز فضای زیسته را به واسطهٔ تصاویر و نمادها تجربه می‌کنند. فضای زیسته امکان‌هایی را برای مقاومت فراهم می‌آورد (رونبرگر[6]، ۱۳۹۳). فضای زیسته همان فضاهای زندگی روزمره است و در یک معادل‌سازی با مفهوم فضاهای بازنمایی

1- Merrifield, A.
2- The Conceived
3- The Perceived
4- The Lived
5- Schmid, C.
6- Ronneberger, K.

منطبق است. در واقع منظور لوفور از به‌کارگیری این رویکرد پدیدارشناختی این است که نشان دهد: «فضای اجتماعی نه‌تنها شامل مادیتی انضمامی است، بلکه مفهومی اندیشیده شده و احساس -تجربه‌ای- را نیز دربر می‌گیرد» (اشمید، ۱۳۹۳).

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، لوفور بازنمایی‌های فضا را فضای غالب در هر جامعه‌ای می‌داند. این فضا، فضایی انتزاعی، عقلانی، سرکوبگر و مردانه است که در آن پول و کالا، نیروهای بنیادین محسوب می‌شوند. به زعم لوفور، این فضای یکدست‌ساز بر فضای زیستهٔ زندگی روزمره سایه انداخته و در حال بلع و تخریب مداوم آن است. «فضای انتزاعی صوری و کمّی شده، تمام تفاوت‌ها را نفی می‌کند، تمام تفاوت‌های برآمده از تاریخ و نیز تمام تفاوت‌های برآمده از بدن، سنین، جنس‌ها و قومیت‌ها را» (لوفور، ۱۳۹۵). از این رو، لوفور حق به تفاوت را با پروژهٔ حق به شهر گره می‌زند، چراکه حق به شهر دربردارندهٔ مجموعه‌ای از حقوق است؛ از جمله حق به داشتن تفاوت و هویتی متفاوت. حق به شهر، دعوتی است برای ساختن بدیلی برای زندگی شهری که در آن زندگی معنادارتر، سرزنده‌تر و خلاقه‌تر باشد، شهری که در آن ارزش‌های مصرف به‌وسیلهٔ ارزش‌های مبادله‌ای بلعیده نشده و به فضا و زمان بازارها تبدیل نشده باشد. به بیان دیگر، پروژهٔ حق به شهر لوفور را می‌توان نوعی پویش اجتماعی و شهری دانست که در آن ارزش‌های کیفی (ناظر به ارزش مصرف) بر ارزش‌های کمی (ناظر به ارزش مبادله) چیرگی می‌یابند.

نکتهٔ آخر اینکه لوفور شهر را سطح یا نظم مشخصی از واقعیت اجتماعی می‌داند. از منظر وی، شهر، سطحی میانی است که نقشی واسط یا میانجی را بین سطحِ شخصی و سطح جهانی بازی می‌کند. لوفور سطح شخصی یا نظم نزدیک را شامل قلمرو زندگی شخصی می‌داند. علاوه بر این، مراد لوفور از سطح جهانی یا نظم دور، سطح کلی نظام اجتماعی است که دولت، نهادها و ایدئولوژی‌ها را دربر می‌گیرد (کیفر و دیگران، ۱۳۹۳). سخن لوفور این است که شهر، سطحی میانی بوده و نقش میانجی را بین سطوح خرد (نظم نزدیک) و کلان (نظم دور) بازی می‌کند که خود این نقش؛ یعنی میانجی بودن شهر میان سطوح خرد و کلان، باعث انتقال یک رشته تضادها و تناقض‌ها به شهر می‌شود، به آن پویایی و سرزندگی می‌بخشد و در نتیجه آن را واجد خصلتی شعرگونه می‌سازد. علت آنکه لوفور، هنر و ادبیات را جایگاه اصیل بازنمایی‌های شهری می‌داند این است که هنر، خود دارای خصلتی چندصدایی و متغیر بوده و توان بازنمود شهر، این پدیدهٔ ژرف و چندبُعدی را در خود دارد.

٤. روش‌شناسی

«هنگامی که در پی خاص کردن دانش برمی‌آییم، آن را از درون نابود می‌کنیم» (لوفور، ۲۰۰۲). روش تحقیق در نظریهٔ انتقادی، متناسب با آن و ترجیحاً مبتنی بر روش کیفی است. از این رو، در چارچوب نظریهٔ انتقادی، روش‌هایی مانند تفسیر انتقادی، تحلیل گفتمان، شالوده‌شکنی، روش‌های اسنادی و نشانه‌شناسی که با رویکردی انتقادی صورت می‌پذیرند از مقبولیت بیشتری برخوردارند. در این پژوهش متناسب با نظریهٔ اتخاذ شده در آن از نوعی روش تحلیل متن؛ یعنی روشِ تفسیر انتقادی سود جستیم. به‌کارگیری روش تفسیر انتقادی این مزیت را دارد که محقق ضمن دسترسی به ظاهر سطحی متن، امکان کاویدن لایه‌های زیرین متن را نیز داراست. در واقع، امکان توأمان دسترسی به ظاهر متن و لایه‌های عمیق‌تر آن و همچنین امکان رفت و برگشت میان این لایه‌ها و شکل دادن معرفتی انتقادی از خلال آن، همگی با اتخاذ روش تفسیر انتقادی به‌خوبی قابل تامین است. باید توجه داشت امکانی که برشمردیم در حیطهٔ روش‌های پساساختارگرایانهٔ دیگری نظیر تحلیل گفتمان قابل تامین است، اما از آنجا که در رویکرد تحلیل گفتمان، مطالعهٔ بازنمایی جایگزین مطالعهٔ آن چیزی می‌شود که بازنمایی‌ها بر آن دلالت دارند؛ از این رو، در این رویکرد، موضوع صادق یا کذب بودن بازنمایی، اهمیتش را به این موضوع می‌دهد که ادعاهای معرفتی درون بازنمایی چگونه به اعمال قدرت پیوند خورده‌اند (خالق‌پناه و حبیبی، ۱۳۹۳).

در این تحقیق می‌کوشیم با اتخاذ روش تفسیر انتقادی به رد این ادعای ضدمعرفت‌شناسانه پرداخته و به مطالعهٔ بازنمایی و ادعاهای معرفتی درون آن بپردازیم تا در ادامه بتوانیم با تفسیر نقادانهٔ بازنمایی، روشنگر تضادها و ابهام‌هایی باشیم که به‌وسیلهٔ بازنمایی صرف مقدور نمی‌شد. در واقع، بازنمایی «با تفسیر نقادانه تکمیل می‌شود و نمایی از جهانی را «آن گونه که باید باشد» ارائه می‌دهد» (لاجوردی، ۱۳۸۸).

در این پژوهش از مفاهیم لوفوری همچون تولید فضا و ارزش مبادله و مصرف استفاده شده است. برای درک چگونگی تولید فضا به هر سه مفهوم کردار فضایی، بازنمایی‌های فضا و فضاهای بازنمایی نیاز خواهیم داشت که به سه طریق دیدن و تجربه کردن فضا به مثابهٔ امری درک شده و تصور شده و زیست‌شده ناظر هستند. مفهوم لوفوری دیگری که از آن در این پژوهش تمتع جستیم، مفهوم ارزش مصرف و ارزش مبادله است. در ارزش مصرف، مناسبات میان انسان‌ها و کنش میان آن‌ها براساس یک‌رشته نیازمندی‌های انسانی صورت

می‌پذیرد که ویژهٔ شهر سنتی است، اما در شهر مدرن با چیرگی ارزش مبادله بر ارزش مصرف روبه‌روایم؛ یعنی چیرگی یک رشته ارزش‌های کمّی بر ارزش‌های کیفی. بر این اساس، در ارزش مبادله که ویژهٔ شهر مدرن است این کنش مادی انسان‌ها در شهر است که اهمیت می‌یابد.

در انتخاب رمان‌ها سعی کردیم بدون توجه به ارزش بازاری و ادبی اثر، رمان‌هایی را برگزینیم که شهر تهران در آن‌ها مانند بستری از تضاد و تناقض تصویر شده باشد. بنابراین، پاره‌ای از رمان‌ها -که ماجراهایشان در شهری دیگر یا در روستا و یا در خارج از ایران می‌گذرد- از آغاز در این پژوهش کنار گذشته شدند. رمان‌هایی که به روش نظری و هدفمند برگزیده شدند به این شرح‌اند: «نیمهٔ غایب» نوشتهٔ حسین سناپور (۱۳۷۸)، «تهران، شهری بی‌آسمان» نوشتهٔ امیرحسین چهل‌تن (۱۳۸۰) و «عادت می‌کنیم» نوشتهٔ زویا پیرزاد (۱۳۸۳).

۵. خلاصه و تفسیر رمان‌های پژوهش

۵-۱. رمان نیمهٔ غایب

۵-۱-۱. خلاصه رمان

فرهاد به‌خواست پدر محتضر خود به ازدواج گردن می‌نهد و از این‌رو به دانشگاه بازمی‌گردد تا با عشق دوران دانشجویی خود؛ یعنی سیندخت، ازدواج کند. نیمهٔ غایب سیندخت، مادرش ثریاست که در دو سالگی او را رها کرده و به آمریکا رفته است. جست‌وجوی نیمهٔ غایب در جان و وجود فرح (دوست سیندخت) هم تجلی دارد که وی این نیمهٔ غایب را در شخصی به‌نام بیژن یافته است. شخصیت دیگر رمان، شخصی بنام الهی است که از طرفی دلدادهٔ مادر سیندخت؛ یعنی ثُریا است و از طرف دیگر، دوست و دم‌خور سیندخت از دوران کودکی اوست. جایگاه الهی در این رابطه به او این امکان را می‌دهد که ملاقات مادر و دختر را بعد از ۲۲ سال دوری میسر کند، اما ملاقات مادر و دختر با وجود میل و تمنای فراوانی که برای دیدار یکدیگر دارند به سردی می‌گذرد.

۵-۱-۲. تفسیر رمان

وقایع رمان نیمهٔ غایب در اواخر دههٔ ۶۰ و در فضاهای شهری گوناگونی مانند بیمارستان، دانشگاه تهران، بزرگراه، فرودگاه، شرکت و خانه اتفاق می‌افتد. در این رمان قرارگیری

شخصیت‌ها در فضاهای شهری اشاره شده به ادراکات فضایی ویژهٔ آن فضاهای خاص منتهی می‌شود. بدین اعتبار، فضاهای متفاوت شهری به روابط آدمیان و مناسبات میان آن‌ها کیفیتی متمایز می‌بخشند. برای نمونه در جایی از رمان می‌خوانیم: «دانشجوها کنار دیوار و ستون‌ها ایستاده بودند و همان حرف‌ها [را] می‌زدند: «نمی‌روم سرکلاسش. از درس دادنش فقط گیجی و وقت تلف کردن‌اش برای آدم باقی می‌ماند». «بهترین جزوه را او دارد. استاد اگر سرفه هم بکند، می‌نویسد استاد فرمودند سرفه...»» (سناپور، ۱۳۷۸). هماطور که پیداست قرارگیری افراد در فضای دانشگاه به ادراکات فضایی خاصی منجر می‌شود که نتیجهٔ آن یک‌رشته رفتارها و گفت‌وگوهای خاص ویژهٔ این محل است.

در رمان نیمهٔ غایب رمان، بیمارستان، دانشگاه، فرودگاه و فضای شرکت‌ها جملگی فضاهای مدرن شهری را تشکیل می‌دهند که به تعبیر لوفور ذیل «بازنمایی‌های فضا» تعریف می‌شوند. در «بازنمایی‌های فضا»، علاوه بر اینکه فضا در جهت غلبهٔ ارزش‌های کمّی و بر شالودهٔ نیروهای بنیادین آن؛ یعنی پول و کالا نظم می‌یابد، ایدئولوژی‌های خاص متناظر با آن نظم نیز در فضا تجسد یافته و نمود فضایی می‌یابد. از این رو، در این رمان، خیابان‌های تهران پس از پایان جنگ به گونه‌ای ترسیم شده است که در آن می‌توانیم نمود ایدئولوژی انقلابی را در فضاهای شهری از طریق نقش بستن سیمای شهیدان بر دیوارهای شهر و یا تشییع پیکر شهیدان در میادین شهر ببینیم؛ «رادیو شروع کرد به پخش کردن مرثیه. سه مسافر دیگر هم مثل فرهاد جا خوردند و لحظه‌ای هم‌زمان با هم به رادیو نگاه کردند. مرد جا افتادهٔ پهلو دستی فرهاد گفت: «باز هم خبری شده؟ راننده بی‌آنکه رو برگرداند جواب داد: صبح تا حالا مرتب دارد پخش می‌کند این مارش را. چهارصد شهید را تشییع می‌کنند از دانشگاه». «امروز چهارصد پرستو به آشیان بازمی‌گردند. امروز خیابان‌های تهران غرق در عطر گل‌های بهشتی می‌شود...»» (همان).

در رمان نیمهٔ غایب، «فضاهای بازنمایی»؛ یعنی فضای زیستهٔ زندگی روزمره نیز بازنمایی شده است. در این رمان، در پاره‌ای از موارد از «خانه» سخن می‌گوید، فضایی پویا و زنده بوده و دارای نوعی هستهٔ عاطفی است.

از منظر ارزش‌های مبادله‌ای و ارزش‌های مصرفی که در فضا تبلور می‌یابند باید بگوییم در این رمان، کُنش برخی از شخصیت‌های داستان مبتنی بر ارزش مبادله‌ای است که نویسنده اغلب از فضای دانشگاه و فضای شرکت برای بازنمایی ارزش‌های مبادله‌ای جاری در فضا

استفاده کرده است. برای نمونه در جایی از رمان که فرح به همراه بیژن پای به خانهٔ مردی ملقب به مهندس گذاشته، می‌خوانیم: «...بیژن می‌گوید: «مهندس جان ملکی گفت این گره فقط به لطف شما باز می‌شود». مهندس می‌خندد: «لطف یعنی یک تیغ که کیسهٔ مردم را بشود باهاش برید و خالی کرد. مرحمت یعنی طناب که از خانهٔ دوست و آشنا بشود بالا رفت. توی کاسبی جای این بازی‌ها نیست. کار می‌خواهی، برابرش باید پول بسلفی. والسلام»» (همان). در عین‌حال می‌بینیم آنچه موجب پیوند و دوستی شخصیت‌های اصلی رمان می‌شود، وجود یک رشته ارزش‌های مصرفی برخاسته از شهر سنتی است. پیوند عمیق میان فرح و سیندخت، یا رابطه‌ای که فرهاد با سیندخت برقرار می‌کند یا روابط پدرانه- مردانهٔ الهی با سیندخت و مادرش ثریا، همگی مبتنی بر یک رشته نیازهای انسانی است که بُعد مادی آن کاملاً در برابر بُعد عاطفی و معنوی آن رنگ‌باخته است که البته در رمانی که موضوع آن میل به جست‌وجوی نیمهٔ غایب است به‌نظر در همین جهت، یعنی در جهت چیرگی ارزش‌های مصرفی بر ارزش‌های مبادله‌ای حرکت می‌کند.

رمان نیمهٔ غایب، تصویر تیره و تاری را از شهر تهران بازنمایی می‌کند. تهران در جابه‌جای این رمان به شکل شهری به تصویر درآمده که خیابان‌های آن لبالب از اتومبیل‌ها است و از هرگوشهٔ آن صدای بوق کَرکنندهٔ اتومبیل‌ها می‌آید. تهران در این رمان شهرِ مخاوف و مضایق، شهر اتومبیل‌ها و ساختمان‌های نوساز چندطبقه است، شهر بزرگراه‌ها و شهری که پارک‌های آن پاتوق معتادین و آدم‌های ناجور است و خیابان‌های تاریک آن، انسان را در احساس ناامنی و ترس فرو می‌برد و دست‌آخر اینکه تهران شهر آدم‌های هزاررنگ و تقلبی است.

نکتهٔ جالب توجه اینکه نویسنده برای نشان دادن مصائب شهری تهران و عمق بخشیدن بدان از شخصیتی به نام فرح که چندصباحی است برای تحصیل از لاهیجان به تهران آمده، استفاده می‌کند. اغلب بازنمایی‌های تیره‌ای که از تهران در این رمان صورت می‌پذیرد به‌واسطهٔ احساس ناامنی‌ای است که فرح در نتیجهٔ زیست در تهران دستخوش آن شده است. به تعبیر دیگر، می‌توان گفت ناخوشی فرح در تهران خود یادآور دوگانهٔ شهرستان و تهران در رمان‌های ایرانی است که در آن شهرستان در تقابل مستقیم با تهران دارای یک رشته خصایل نیک و مثبت است که تهران در ضدیت با آن، دودکنندهٔ همهٔ آن‌هاست.

در جایی از رمان می‌خوانیم که فرح با این آرزو دانشگاه قبول شده که به تهران بیاید و از شهر خودش خلاص شود. با این حال، او آنقدر با مکان‌ها و آدم‌های تقلبی و لون به لون در تهران روبه‌رو شده که به کل دچار یأس و سرخوردگی است. در ادامه، نمونه‌ای از این مواجههٔ مقرون به عذاب و اَلم فرح را با تهران می‌خوانیم: «از خانه که بیرون می‌آید انگار ناخواسته به غریب‌ترین جای ممکن، به آخر دنیا افکنده شده؛ به پارکی پُر از بیکاره‌ها و گردفروش‌ها، به خیابانی که ماشین‌هاش از سر و کول هم بالا می‌روند و راننده‌هاش ترجیع‌بند هر حرف‌شان فحش و فریاد است و هیچ‌کس و هیچ‌چیز همان نیست که می‌نماید؛ گدایی که شیشه را با لته کهنه‌اش کثیف می‌کند، گدا نیست و پسربچه‌ای که کاغذهای روی دستش را وسط چهارراه می‌گرداند، روزنامه‌فروش نیست و پیرزنی که آن‌طرف خیابان کتاب‌های شریعتی را می‌فروشد، کتاب‌فروش نیست و آنکه کیف زیربغل دارد و از در دانشگاه می‌رود تو، کار چاق‌کن نقشه‌ها و جوازهای ساختمانی نیست و او که پای تخته نمی‌رود و روی صندلی‌اش تا آخر می‌نشیند و جزوه می‌گوید استاد نیست. پس کی کی است و چی چی است؟ اینجا آیا آخر جهان او است و آخرالزمانش؟» (همان).

نویسنده تنها یک‌مرتبه با روی باز به استقبال تهران می‌رود که در آن مورد هم تهران بوی به‌اصطلاح «طهران قدیم» را می‌دهد. بی‌درنگ باید افزود این «دلتنگی برای تهران قدیم» در کنار تقابل تهران و شهرستان، ترجیع‌بند آشنای دیگری در رمان فارسی است. «روی دیوارهای کنگره‌دار گاهی چسب بود و گاهی یاس -گاهی هم هیچ- و بالای دیوارها گاهی کاج تهران، با تاج کوتاه و تنهٔ بلند و مسی‌رنگ؛ نشانه‌ای برای خانواده‌های متمول قدیمی. هنوز آپارتمان‌های چهار و پنج طبقه به این‌جا نیامده بود. تهران این‌جا، خلوت بود و در رنگ نخودی مانتوی اتوخورده و زنبیل دستباف آن پیرزن که از خانه بیرون آمد، یا موهای براق و بافتهٔ این دختربچه‌ای که دوچرخه‌سواری می‌کرد، چیزی از سادگی آرامش تهران قدیم بود» (همان).

روی هم رفته در رمان نیمهٔ غایب، طرح داستان با فضا پیوندی قوی برقرار کرده است؛ با این حال، این بدان معنی نیست که شهر همچون قهرمان داستان ظاهر شده باشد و نقطه عطفی قطعی در طرح داستان به‌وجود آورد، بلکه نویسنده بیشتر توانسته تأثیرگذاری فضاهای شهری را روی ادراک شخصیت‌هایش بازنمایاند به‌گونه‌ای‌که شخصیت‌ها در هر فضایی که قرار می‌گیرند، رفتارها و گفتارهای متناسب با آن فضا در کنش‌شان نقش می‌بندد. فضاهای شهری

مدرن بسیاری در طول صفحات متمادی در پیکرهٔ رمان نقش بسته‌اند، اما این حضور در بیشتر موارد مقرون به تصنّع است. به عبارت دیگر، نویسنده با وجود چیره‌دستی و دقتی که در توصیف فضا به‌خرج داده، اما دست آخر این توصیفات در خیلی از موارد در حُکم فضاپُرکنی محض در رمان باقی مانده و حذف آن هیچ لطمهٔ جدی‌ای به ساختمان رمان وارد نمی‌کند. همچنین همان‌طور که شرحش رفت، تهران در این رمان، سیمایی شرگونه یافته که این موضوع در ادامه مایهٔ تأمل ما قرار خواهد گرفت.

۵-۲. تهران شهر بی‌آسمان

۵-۲-۱. خلاصهٔ رمان

رمان تهران شهر بی‌آسمان (۱۳۸۰) نوشتهٔ امیرحسین چهل‌تن، دوره‌های مختلف زندگی کرامت از دورهٔ کودکی تا ایام شباب و نیمهٔ نگارین‌تر حیات وی را روایت می‌کند. کرامت در ایام شباب به تهران آمده و یار غار شعبان بی‌مخ می‌شود. پیرامون کرامت که به‌تازگی تن و بازو یافته، زن‌ها فراوانند، اما از این میان «طلا» برای کرامت زن دیگری است، چراکه او زنی است از طبقهٔ اعیان که به فرنگ سفر می‌کند و به میهمانی‌های آنچنانی می‌رود که در آن بازیگران و درباریان حضور دارند. کرامت به‌واسطهٔ حضور در این مهمانی‌ها با حقیقت تلخی به نام اختلاف طبقاتی آشنا می‌شود. در این میان مرگ آقا تختی، چشم و چراغ شهر باعث شد که کرامت دور شاه را خط بکشد. کرامت که دستی در کودتای شاه و برانداختن مصدق داشت، اکنون به صف انقلابیون پیوسته است. در ارزش‌های انقلابی کرامت، دیگر طلا جایی ندارد و در نتیجه با غنچه دختری ۱۷ ساله که سربه‌زیر و در جادهٔ عفاف است، ازدواج می‌کند.

۵-۲-۲. تفسیر رمان

در رمان تهران شهر بی‌آسمان، فضاهای شهری تهران بین سال‌های ۳۰ تا ۶۰ نقش می‌بندد. در این رمان فضاهایی نظیر خیابان، قهوه‌خانه، زورخانه، سونا و دکان قصابی تصویر شده است. قهوه‌خانه، زورخانه، سونا و دکان قصابی را می‌توان به تعبیر لوفوری معادل «فضاهای بازنمایی» در نظر گرفت؛ یعنی فضاهایی که تجربهٔ زیستهٔ مردمان در آن واقع می‌شود و کمتر دستخوش تحریف ایدئولوژی و قدرت قرار گرفته‌اند. کنش‌مندی در این فضاها برخلاف فضاهای انتزاعی، چندان ملزم به فرمان‌برداری از قواعد نیست. فضاهایی که در این رمان

تصویر شده، متناسب با طبقهٔ اجتماعی کرامت است که در آن افراد به تولید و بازتولید آن می‌پردازند. کرامت در سونای جنوب‌شهر با مشت‌ومال اوس‌تقی است که سر کیف می‌آید و یک‌مرتبه که او به سونای شمال‌شهر (فرشته) می‌رود، دچار نوعی حس غریبگی و ناخوشی می‌شود: ... آن‌وقت‌ها هم به سونا می‌رفت؛ شب‌های دوشنبه، سونای خیابان فرشته. با رئیس گمرک می‌رفتند. اما راستش با آدم‌هایی که به سونا می‌آمدند خیلی جور نبود. همه‌اش کلمات قلبه سلمبهٔ خارجی» (چهل‌تن، ۱۳۸۰). در اینجا به بیان لوفوری، متوجه تفاوت کنش کرامت در فضای سونای شمال‌شهر و جنوب‌شهر می‌شویم که این خود نشان‌دهندهٔ این گفتهٔ لوفور است که فضاهای مختلف شهری، ادراکات ویژهٔ خاص آن فضاها را پدید آورده و در تفاوت کنش‌مندی ما تجسم می‌یابند.

نکتهٔ دیگر آنکه هر چه از دورهٔ جوانی کرامت به سوی میانسالی او می‌رویم با تفوق ارزش‌های مبادله‌ای بر ارزش‌های مصرف روبه‌روایم. در دورهٔ جوانی کرامت، شاهد آنیم که یک رشته روابط انسانی که ناظر به ارزش مصرف هستند در شهر حضوری جدی دارد. برای نمونه در جایی از رمان می‌خوانیم: «گاه آن‌هم وقتی زن بی‌بضاعتی را دم قصابی می‌دید، تنهٔ سنگینش را یاالله، یاالله‌گویان از میان زن‌ها رد می‌کرد، سر یخچال می‌رفت و تکه‌ای گوشت لُخم بیرون می‌آورد، آن را لای روزنامه می‌پیچید و به دست زن می‌داد» (همان). و هر چه به سوی میانسالی کرامت می‌رویم، تغییرات شهری تهران هم بیشتر در عمق شخصیت‌هایش ریشه می‌دواند؛ طوری‌که در شهر، روابط انسان‌ها با جایگزینی و چیرگی ارزش مبادله بر ارزش مصرف، تغییر می‌یابد. نمونه‌ای از این تغییرات را در میانسالی کرامت در این جمله می‌بینیم: «شب از نیمه گذشته بود که دکتر بلند شد. کرامت گفت: راسّی!...بنا بود خبر بدی چه دواهایی تو دواخونه‌ها نیس تا بچه‌ها رو بفرستیم دوبی، بگیرن بیارن بریزن تو ناصرخسرو... دواهایی که مایه‌تیله داشته باشه‌ها!» (همان).

رشد چشمگیر درآمدهای نفت در دورهٔ پهلوی دوم، مازاد سرمایهٔ هنگفتی را ایجاد کرد که باید از طریق فرآیند زاد و رشد شهری تهران این مازاد جذب می‌شد. بدین ترتیب همزمان با تمرکز سرمایه در تهران و توسعهٔ زیربنایی آن، نیروهای کار به این شهر فراخوانده شدند. نیروهای کار، اغلب شهرستانی‌هایی بودند که در حاشیهٔ شهر سکنی می‌گزیدند و غالباً به کارهای بنّایی و ساختمانی و یا به‌صورت شاگرد یک دکان ساندویچی و... از طریق درآمدهای فصلی و موقت روزی می‌گذراندند؛ «آن‌ها [شهرستانی‌ها] همه‌جا بودند؛ بیشتر از

همه در حاشیهٔ تهرون. تهرون قد یک دریا بزرگ بود. هزارتا خیابان آسفالته داشت، صدتا میدان گلکاری شده با فواره و مجسمه. شهرستان‌ها فقط یک خیابان پهلوی داشت و یک میدان شش بهمن. نمی‌شد این همه خیابان و میدان را توی شهرستان ساخت، اما می‌شد آن‌ها را در تهرون خراب کرد» (همان). در جایی دیگر می‌خوانیم: «با هجوم مهاجرین زمین تهرون برای حفر چاه توالت دیگر تکافو نمی‌کرد. چاه‌ها به یکدیگر راه پیدا می‌کردند؛ تهرون روی دریاچه‌ای از فضولات شناور بود. این دریاچهٔ پنهان به هر تکان به سمت کاخ نیاوران لب پر می‌زد» (همان). همان‌طور که می‌بینیم نویسنده با چیره‌دستی از ابعاد تمرکز مدرنیزاسیون در تهران، نیروی کار حاشیه‌نشین آن که عمدتاً شهرستانی‌هایی بودند که بعدها به نیروی اصلی انقلابی تبدیل شدند، پرده برداشته است. همچنین جذب مازاد سرمایه از طریق دگردیسی شهری همواره با بعُد طبقاتی همراه است.

نویسنده در چند مورد توصیف‌های درخشانی را از این اختلاف‌های طبقاتی به‌دست می‌دهد؛ از جمله: «چیزی که می‌دانست، این بود: باید انتقام بگیرد. آن هم از همه. از همهٔ آن زن‌های مکش‌مرگ ما که کفش‌های پاشنه‌بلندشان بر آسفالت خیابان‌ها تق‌تق صدا می‌داد و همه‌شان ادعا می‌کردند از نوک پا تا فرق سر طیب و طاهرند. از آن مردهایی که همیشه بوی ادوکلن می‌دادند و وقتی کرامت خوب توی بحرشان می‌رفت، شک می‌کرد مبادا زیر ابروها را برداشته باشند؛ از بس همه‌چیزشان صاف و تمیز و با قاعده بود. باید خراب می‌کرد همهٔ آن خانه‌هایی را که از پنجرهٔ آشپزخانه‌هایش بوی خوب بیرون می‌آید...» (همان).

همانطور که پیداست کرامت و شهرستانی‌های دیگری که به تهران کشانده شده‌اند، طعم تلخ اختلاف طبقاتی را چشیده و در نتیجه همانند انسان‌های زیرزمینی میل به تخریب و انتقام دارند. به بیان لوفوری، آنان با حضور در شهر از طریق یک مبارزهٔ طبقاتی -که به لاجرم خود در فضا حک می‌شود- به همان فضاهای شهری‌ای هجوم بردند که ایدئولوژی قدرت در آن‌ها انعکاس یافته بود: «هویدا با عصا و پیپ و ارکیده فیلم دیگری می‌ساخت. کارگران و زنان و دانشجویان هم همین‌طور. چریک‌ها فیلم نمی‌ساختند، اهل تآتر خیابانی بودند؛ هفت‌تیر می‌بستند، مستشار اِمریکایی و سرهنگ ساواکی می‌کشتند. به بانک‌ها حمله می‌کردند و در آخر هم دفتر مجلهٔ «این هفته» را که عکس‌های بد، بد منتشر می‌کرد، منفجر می‌کردند» (همان).

در رمان تهران شهر بی‌آسمان، طرح داستان، پیوند ساختاری کم‌نظیری با فضاهای شهری تهران برقرار کرده است. در عین حال، همان‌طور که از عنوان کتاب هم برمی‌آید، خواننده منتظر یک روایت منفی و بدبینانه از تهران است که همین‌طور هم می‌شود. اما واکنش نویسنده در قبال این شهر بی‌آسمان همانند واکنش آشنای دیگر نویسندگان است و چهل‌تن بین گریز از شهر و دلتنگی برای تهران قدیم، دومی را انتخاب می‌کند. بدین‌ترتیب در این رمان، پابه‌پای نقش بستن سیمای شهر، حس دلتنگی برای تهران قدیم نیز فرونی می‌گیرد. «قهوه‌خانه و زورخانه و شیره‌کش‌خانه جایش را داده بود به کاباره لیدو، پیست دیزین و بولینگ عبدو. بزازی مش‌حبیب جایش را داده بود به مغازهٔ شارل جوردن. غیرت جایش را داده بود به قرتی بازی. الاغ‌سواری کنار رودخانه و صفای خرمنگاه ده جایش را داده بود به دود و دم قارقارک‌های خیابان‌های شهر. آن‌ها... آن‌ها همه گم شده بودند و به‌جای‌شان... چشم‌ها را باید با نفرت بست» (همان). این حس دلتنگی که سرچشمهٔ بسیاری از اسطوره‌های نوستالژیک است، دست آخر همه تکاپویش را در یک چیز خلاصه می‌کند: «جست‌وجوی بهشت‌های گمشدهٔ ماقبلِ مدرن».

۵-۳. عادت می‌کنیم

۵-۳-۱. خلاصهٔ رمان

رمان عادت می‌کنیم (۱۳۸۳) نوشتهٔ زویا پیرزاد، داستان زنانی از نسل‌های مختلف را به تصویر می‌کشد؛ آن‌هم با تمام تضادها و تقابل‌های آن. آرزو صارم -شخصیت اصلی رمان- زنی ۴۱ ساله است، متارکه کرده و با دختر ۱۹ ساله‌اش آیه و مادرش ماه‌منیر زندگی می‌کند. آرزو، زنی است به ظاهر محکم و نترس که اساساً تفکیک کار زنانه- مردانه برایش رنگ‌باخته است. آرزو پس از فوت پدر، پیشهٔ وی را پی گرفته و اداره‌کنندهٔ بنگاه معاملات ملکی می‌شود. آرزو از طرفی گرفتار فرمایش‌های مستبدانهٔ مادرش ماه‌منیر است و از طرف دیگر، گرفتار تقاضاهای سیری‌ناپذیر دخترش آیه. در این میان، روح فرسودهٔ آرزو طلب عشق می‌کند. روزی آرزو در جریان یکی از معاملات ملکی با شخصی با نام سهراب زرجو آشنا می‌شود. بعد از چندی سهراب و آرزو به هم دل می‌بندند، اما از این پس وجدان دردمند آرزو در کشاکش تعهد به انجام وظایف مادرانه یا توجه به ندای عاطفی درون خود، گیج و گول می‌شود.

۵-۳-۲. تفسیر رمان

در رمان عادت می‌کنیم، فضاهای شهری تهران اوایل دهۀ ۸۰ نقش بسته است؛ فضاهایی نظیر خیابان از تجریش، قیطریه و زعفرانیه گرفته تا حوالی توپخانه، ادارۀ پُست، باغ ملی و وزارت امور خارجه، رستوران از نوع سوئیسی تا رستوران‌های خودمانی لب جاده‌ای، خانه از نوع نوساز رو به کوه و اعیانی تا قدیمی و محصور شده در کوچه‌های تنگ و تاریک، دکان‌های لبنیات‌فروشی، سبزی‌فروشی، قفل‌فروشی، نانوایی، مرکز خرید، مرکز روان‌درمانی، بهزیستی، قهوه‌خانه، اتوبوس و آرایشگاه زنانه، همه و همه در پیکرۀ رمان نقش بسته‌اند.

بخش بسیاری از رمان در بنگاه معاملات ملکی می‌گذرد. در این رمان، بنگاه معاملات ملکی به مثابۀ فضایی چندکارکردی مطرح است؛ یعنی از یک‌سو، فضایی است ناظر به تعاملات خصوصی و عاطفی میان آرزو و دوستش شیرین، یا به تعبیری نوعی مکان اشتیاق و هم‌دلی مبتنی بر تجربۀ زیسته که لوفور آن را «فضاهای بازنمایی» می‌نامد و از سویی، فضایی است عقلانی برای کسب درآمد و سود. بی‌درنگ باید اضافه کرد که از منظر لوفوری، این فضاهای چندکارکردی ویژۀ جوامع شهری مدرن است که نمونۀ آن را در روستاها نمی‌توان یافت. از دیگر فضاهای شهری مدرنی که در این رمان تصویر شده است، می‌توان از مرکز خرید نام برد. مرکز خرید را می‌توان به تعبیر لوفوری، مصداق تام و تمام آن فضای انتزاعی‌ای نامید که پول و کالا نیروهای بنیادین آن‌اند. علاوه بر این، باید توجه داشت جذب مازاد سرمایه در زاد و رشد شهری که لاجرم بُعدی طبقاتی می‌یابد با تقسیم شهر به محله‌هایی برای ثروتمندان و فقیران همراه است. مراکز خرید از جمله فضاهایی است که در محله‌های ثروتمند بنا شده است، چراکه کالاهای مورد عرضۀ آن‌ها، مورد استفادۀ اغنیاست. در این رمان، مرکز خرید به‌دقت به منزلۀ عرضه‌کنندۀ کالاهای برند گران‌قیمت بازنمایی شده که هر کسی از پس خرید آن برنمی‌آید. نکتۀ جالب توجه، شلوغ بودن این مراکز با وجود محدود بودن مخاطب کالاهای گران‌قیمت مورد عرضۀ آن‌هاست.

در جایی از رمان می‌خوانیم: «لباس ورزشی فروشی پُر بود از زن و مرد و دختر پسرهای جوان، آرزو به دور و بر نگاه کرد. کی گفته پول توی دست‌وبال مردم نیست؟ نگاه کن، چقدر آدم. آیه رفت طرف پیشخوان. همه که خرید نمی‌کنند، بیشتری‌ها آمده‌اند برای حال و حول» (پیرزاد، ۱۳۸۳). این مورد حال‌وحول را می‌توان از منظر لوفوری نیز تشریح کرد. از منظر لوفور، سلطۀ فضاهای انتزاعی در شهر مدرن، فضای اجتماعی تجربۀ زیستۀ روزمره را

منقاد خویش می‌کند، اما به زعم وی نوعی مبارزه در مقابل سلطهٔ این فضای انتزاعی یکدست‌ساز وجود دارد که خود دارای بُعدی فضایی است و از این رو، در فضا حک می‌شود. به تعبیری شاید بتوان این حال‌وحول و یا بیان دقیق‌تر این شکل از مصرف مکان را بجای مصرف کالا در مرکز خرید، نوعی مقاومت یا نوعی از مبارزهٔ طبقاتی دانست که اتفاقاً در فضایی که برای اغنیا ساخته شده؛ یعنی مراکز خرید در جریان است.

در رمان عادت می‌کنیم همانند رمان نیمهٔ غایب، طرح داستان با فضا پیوندی قوی برقرار کرده است، اما همچون همان رمان، شهر با وجود حضور پرتعدادش در صفحات رمان، دست‌آخر نقطه عطفی در طرح داستان به‌وجود نمی‌آورد. همچنین باید اذعان داشت که در «عادت می‌کنیم» همانند «تهران شهر بی‌آسمان»، پابه‌پای حضور شهر و نقش بستن آن در پیکرهٔ رمان، همزمان نوعی حس حسرت و افسوس برای یادگارهای تهران قدیم نیز شدت می‌یابد. برای نمونه هنگامی که سهراب و آرزو در خیابان پهن غیرماشین‌رویی که ساختمان‌های وزارت امور خارجه و پستخانه در آن واقع است، قدم می‌زنند، دستخوش احوال نوستالژیک می‌شوند. «سهراب کنار جدول پهن وسط خیابان ایستاد. «از من بپرسی اینجا قشنگ‌ترین جای شهر ماست. نگاه کن. درخت‌ها جوانه کرده‌اند». آرزو گفت: «اینجا انگار تهران نیست». «تهران همین‌جاست، یا بود. جایی که ما زندگی می‌کنیم معلوم نیست کجاست»» (همان). در واقع سهراب و آرزو با بافتی از شهر ارتباط برقرار می‌کنند که همچنان بوی تهران قدیم را می‌دهد.

در نمونه‌ای دیگر هنگامی‌که سهراب و آرزو در همان حوالی باغ ملی و ساختمان‌های وزارت امور خارجه قدم می‌زنند به مرور خاطراتی از پشمک‌فروشی می‌پردازند که جایش را به پیتزافروشی داده است و قس‌علی‌ذلک (همان). این مرور خاطرات کودکی در صفحات دیگری از رمان برای نمونه زمانی که آرزو سوار اتوبوس می‌شود نیز دوباره بروز پیدا می‌کند. «نزدیک پل رومی سرک کشید و نگاه کرد. مدرسه که می‌رفت از همین‌جا سوار اتوبوس می‌شد. آنوقت‌ها ایستگاه اتوبوس کنار زمین نساخته‌ای بود. حالا همان‌جا ساختمان ۱۰ طبقه‌ای بالا رفته بود با نمای سنگ زرد و گنبد شیشه‌ای» (همان). در یک کلام، رمان عادت می‌کنیم با وجود حضور چشمگیر کالبد شهری دارای نگاهی حسرتمند به یادگارهای تهران قدیم است که خود دلیلی برای بیزاری و کنارهٔ گیری از فضای شهری موجود است.

بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش در پی چگونگی بازنمایی سیمای تهران در رمان‌های ایرانی، سه رمان «نیمهٔ غایب»، «تهران شهری بی‌آسمان» و «عادت می‌کنیم» به شکلی هدفمند، انتخاب و بر پایهٔ مضامین لوفوری و روش تفسیر انتقادی مورد تحلیل قرار گرفتند. در خوانش هر یک از این رمان‌ها سعی شد مکان حوادث داستان براساس آرای لوفور پیرامون تولید فضا مورد تحلیل قرار گیرد. لوفور در توضیح چگونگی تولید فضای اجتماعی به سه بُعد کردار فضایی، بازنمایی‌های فضا و فضاهای بازنمایی که با یکدیگر روابط درونی دیالکتیکی دارند، اشاره می‌کند.

نتایج حاصل از این پژوهش نشان داد که فضاهای شهری بازنمایی شده در رمان‌ها را تنها می‌توان به شکلی منفک از هم در یک معادل‌یابی ناظر بر یکی از سه‌گانه‌های فضایی لوفور در نظر گرفت در حالی‌که مراد لوفور از تولید فضا مشتمل بر سه لحظهٔ دیالکتیکی است و نه در نظرگیری سه لحظهٔ منفک از هم.

در واقع نکته‌ای که از خلال بررسی رمان‌ها نمایان شد، این بود که نویسندگان در بازنمایی فضاهای شهری تنها به شکل مستقل یا به «فضاهای بازنمایی» یعنی فضاهای خصوصی‌تر زندگی روزمره مثل خانه پرداخته‌اند (نظم نزدیک) و یا به«بازنمایی‌های فضا» که شامل فضاهای انتزاعی‌تری مثل معابر شهری که در آن دخل و تصرف قدرت صورت می‌گیرد (نظم دور). در این میان آنچه مورد غفلت واقع شده، همان شهری است که از تعامل میان این فضاها و روابط دیالکتیکی این فضاها با یکدیگر به‌وجود می‌آید. به تعبیر لوفور، شهر سطحی میانی بوده و واسط میان نظم دور و نظم نزدیک است و به‌دلیل ایفای همین نقش واسطه است که ماهیتی متناقض و چندصدایی به‌خود می‌گیرد. حال آنکه عدم چنین شناختی از شهر در نزد نویسندگان ما موجب شده که ایشان به ماهیت دیالکتیکی شهر – شهری که توامان آزادی‌بخش و سرکوبگر است– پی نبرند و در نتیجه بازنمایی‌هایی که از فضاهای شهری به‌دست می‌دهند، تک‌بُعدی، تیره‌وتار و سرکوبگر است. باید اذعان داشت که حاصل این عدم شناخت اغلب چیزی نیست جز حضور تصنعی و ساختگی فضاهای شهری در رمان‌های ایرانی که از قضا هیچ نقطه عطف قطعی هم در طرح داستان به‌وجود نمی‌آورد. حال پرسش اینجاست که «آن زیرلایهٔ معرفتی که نوع نگاه نویسندگان ما را به

پدیده‌ای چون شهر بارور می‌کند، دارای چه خصوصیاتی بود که در نزد ایشان نوعی شناخت دیالکتیکی از شهر -آنچنان که در آثار نویسندگان اروپایی دیده می‌شود- شکل نگرفت؟»

در پاسخ به پرسش مطرح شده باید گفت که بعد از انقلاب مشروطه با نضج‌گیری تدریجی بوروکراسی و پاگیری نهادهای ملازم با آن و در یک کلام با حرکت جامعه به سمت مدرنیزاسیون جبارانه که پیامدها و آثارش در شهر تجلی می‌یافت، رفته‌رفته سبک زندگی متفاوتی بروز یافت که برای اولین‌بار به تقابل عمیق شهر و روستا در ایران انجامید. با تمرکز مدرنیزاسیون پهلوی اول در تهران، دلتنگی به طبیعت و آرامش روستایی همراه با بیزاری از تمدن شهری نزد ساکنان آن قوت می‌گرفت. درست در فضای استشمام چنین اتمسفری بود که زمینه و بستر اقبال به «رمانتیسم» در نزد اصحاب قلم در دورهٔ پهلوی اول شکل گرفت و سبب خلق آثار بسیاری شد که مضمون آن ستایش تصنعی از طبیعت و طرد مضامین شهری بود.

بنابراین، می‌توان افزود از بدو شکل‌گیری نخستین جوانه‌های مدرنیزاسیون شهری در ایران، آن زیرلایهٔ معرفتی مساعد برای اندیشیدن به شهر در ساختار فرهنگی ما موجود نبوده است و از آنجا که اثر یک نویسنده نه به‌تنهایی، بلکه به‌واسطهٔ قرارگیری در یک میدان ادبی و امکاناتی که این میدان در اختیار او می‌گذارد، خلق می‌شود، چیرگی نوعی رمانتیسم واپس‌گرا و ضدشهری در میدان ادبی ما، امکان بروز نگاهی دیالکتیکی به شهر را فراهم نساخت و به نگارش یک‌رشته رمان شهرگریز منتهی شد. در واقع، رمانتیسم، خود واجد استعدادی است که تماماً در رمان‌های ما منعکس شده است: پروراندن مکان و فضای آرمانی که شرح و توصیف آن معادل با بیزاری و کناره‌گیری از فضای شهری موجود است. به عبارت دیگر، چون ما آن زمینهٔ ذهنی را که ناظر به مدرنیته است به منزلهٔ پیش‌درآمدی به مدرنیزاسیون تجربه نکردیم، برخوردمان با مدرنیزاسیون که در کالبد شهر تجلی می‌یافت عمیقاً دفاعی و تصنعی و آمیخته با جیغ و جنجال و در گریز از آن شکل گرفت که در پناه رمانتیسم رنگ‌ولعابی ضدشهری و البته موجّه به‌خود می‌گرفت. به بیان دیگر، از سر نگذراندن آن تجربهٔ ذهنی در این مرزوبوم، خود سبب آن شد که سنتی در طرفداری از شهر شکل نگیرد و طبعاً در ادامه نیز این موضوع در رمان‌های ما انعکاس نیافت.

در سالیان اخیر در کنار گفتمان‌های ضدشهری که همچنان در حال بازتولیدند، جامعهٔ شهری ایران با انقباض زمان و مکان که به‌واسطهٔ پیشرفت در وسایل ارتباط جمعی پدید آمده است از طریق مقایسهٔ تطبیقی خود با دیگری دارای نوعی تخیل مدرنیستی شده است.

انسان شهرنشین امروز دارای آرزوهایی است که تحقق این آرزوها در زمینه‌های رفاه و آزادی و دموکراسی و دیگر ابعاد اقتصادی و اجتماعی و سیاسی همسو با آرزوهایی است که در شهرهای توسعه‌یافته مشاهده می‌شود. این مقایسهٔ تطبیقی بدون شک ضمن فعال کردن تخیل مدرنیستی انسان ایرانی، وی را به بازاندیشی دربارهٔ وضعیت خویش و نوع شهرنشینی‌اش می‌کشاند (فاضلی، ۱۳۹۱). این موضوع خود گویای این است که نوعی تمنای شناخت از شهر در دل ساکنین آن در حال پدید آمدن است، طوری‌که اکنون ما خواهان شناخت بیتری از شهر هستیم. این تقاضا و این تمنای شناختی متأخر، نوعی نیاز اجتماعی است که رمان‌نویسان ما می‌توانند به آن پاسخ گویند، اما قبل از آن باید گفتمان‌های طرفدار شهر هم در میدان‌های ادبی ما حضور یابند که البته ظهور این گفتمان‌ها هم از ضرورتی اجتماعی و از زمینه‌ای اجتماعی برمی‌خیزد که مطابق آنچه شرحش رفت، جوانه‌های نخستین آن در حال رویش است. در آینده، با درونی‌تر و عمیق‌تر شدن این فرآیندها، می‌توان انتظار نوشته شدن آثاری از درون رمان پرماجرای مدرنیته را داشت. آثاری که آرزویشان این بار نه بازگشت به گذشته، بلکه آرزویی مربوط به دوران معاصر است؛ آرزویی از جنس دستیابی به شهرهای عمیقاً زنده و پرمسأله. باری، در چنین زمانه‌ای که فرآیندهای مدرنیزاسیون همچون توری بر همهٔ فضا–زمان‌های موجود گسترده شده‌اند (برمن، ۱۳۸۶)، بهتر است با خود تکرارکنیم: «شاید بهتر باشد که بالاخره یک کم دوستش بداری تا اینکه تمام عمر با کتک زدنش جانت بالا بیاید؛ یعنی، حالا که نمی‌توانی سرش را زیر آب کنی، بهترین کار همین است» (سلین، ۱۳۸۵).

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

سپاسگزاری

با سپاس و قدردانی از حسین پاینده که با راهنمایی‌ها و مشورت‌های فکریشان به تکمیل این طرح تحقیقی یاری رساندند.

ORCID
Pooya Nikfar https://orcid.org/0000-0003-4995-3569
Esmaeil Alizad https://orcid.org/0000-0002-3375-4832

منابع

استاندال، هانری بیل. (۱۳۸۷). *سرخ و سیاه*. ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: مرکز.
اسلامی، مازیار. (۱۳۹۴). *صحنه‌هایی از یک ازدواج*. تهران: حرفه هنرمند.
ا شمید، کریستین. (۱۳۹۳). *نظریه هانری لوفور درباره تولید فضا به سوی دیالکتیکی سه‌بُعدی در فضا، تفاوت، زندگی روزمره*. ترجمهٔ افشین خاکباز و محمد فاضلی. تهران: تیسا.
برمن، مارشال. (۱۳۸۶). *تجربهٔ مدرنیته*. ترجمهٔ مراد فرهادپور. چ ۶. تهران: طرح نو.
پیرزاد، زویا. (۱۳۸۹). *عادت می‌کنیم*. تهران: چشمه.
چهل‌تن، امیرحسین. (۱۳۸۰). *تهران شهری بی‌آسمان*. تهران: نگاه.
خالصی‌مقدم، نرگس. (۱۳۸۸). *واکاوی نمود شهر و تجربهٔ شهری سوژه در ادبیات داستانی ایران با تکیه بر سه رمان از دورهٔ پهلوی*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه علامه طباطبائی.
خالق‌پناه، کمال و حبیبی، فؤاد. (۱۳۹۳). *نظریه گفتمان به مثابه روش‌شناسی مطالعات فرهنگی در درآمدی بر روش‌شناسی مطالعات فرهنگی*. تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
رونبرگر، کلاوس. (۱۳۹۳). *هانری لوفور و زندگی روزمره در جست‌وجوی ممکن در فضا، تفاوت، زندگی روزمره*. ترجمهٔ افشین خاکباز و محمد فاضلی. تهران: تیسا.
ژلنیتس، آندری. (۱۳۹۶). *فضا و نظریهٔ اجتماعی*. ترجمهٔ آیدین ترکمه. تهران: علمی و فرهنگی.
ستاری، جلال. (۱۳۸۵). *اسطورهٔ تهران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
سلین، لوئی فردینان. (۱۳۸۵). *سفر به انتهای شب*. ترجمهٔ فرهاد غبرایی. تهران: جامی.
سناپور، حسین. (۱۳۷۸). *نیمهٔ غایب*. تهران: انتشارات چشمه.
فاضلی، نعمت‌الل.ه (۱۳۹۱). *فرهنگ و شهر*. تهران: تیسا.
فلسکی، ریتا. (۱۳۹۴). *کارکردهای ادبی*. ترجمهٔ مهدی شفقتی. تهران: آوند دانش.
کالوینو، ایتالو. (۱۳۹۱). *شهرهای بی‌نشان*. ترجمهٔ فرزام پروا. تهران: نگاه.
کیفر، استفان، کانیشکا گونودارنا، کریستین اشمید، و ریچارد میلگرام. (۱۳۹۳). *تولید هانری لوفور در فضا، تفاوت، زندگی روزمره*. ترجمهٔ افشین خاکباز و محمد فاضلی. تهران: تیسا.
گاتدینر، مارک. (۱۳۹۵). *مارکس زمان ما: هانری لوفور و تولید فضا در درآمدی بر تولید فضای هانری لوفور*. ترجمهٔ آیدین ترکمه. تهران: تیسا.
لاجوردی، هاله. (۱۳۸۸). *زندگی روزمره در ایران مدرن با تأمل بر سینمای ایران*. تهران: ثالث.

لوفور، هانری. (۱۳۹۵). *فضـــا: فرآوردهٔ اجتماعی و ارزش مصـــرف*» در *درآمدی بر تولید فضـــای هانری لوفور*. ترجمهٔ آیدین ترکمه. تهران: تیسا.

مریفیلد، اندرو. (۱۳۹۵). *مکان و فضـا: سـازش لوفوری در درآمدی بر تولید فضـای هانری لوفور*. ترجمهٔ آیدین ترکمه. تهران: تیسا.

هوبارد، فیل. (۱۳۹۶). *شهر*. ترجمهٔ افشین خاکباز. تهران: علمی و فرهنگی.

References

Berman, M. (2007). *The Experience of Modernity*. Translated by Morad Farhadpour. Tehran: Tarhe No. [In Persian]

Calvino, I. (2012). *Invisible Cities*. Translated by Farzam Parva. Tehran: Negah. [In Persian]

Celine, L- F. (2006). *Journey to the End of the Night*. Translated by Farhad Ghabrai. Tehran: Jami. [In Persian]

Cheheltan, A. (2001). Tehran, a city without sky. Tehran: Negah. [In Persian]

Eslami, Maziyar. (1394). *Scenes from a Marriage*. Tehran: Herfe Honarmand. [In Persian]

Fazeli, N. (2012). *Culture and City*. Tehran: Tissa. [In Persian]

Felski, R. (2015). *Uses of Literature*. Translated by Mehdi Shafeghati. Tehran: Avande Danesh. [In Persian]

Gottdiener, M. (2016). A Marx for our time: Henri Lefebvre and The Production of Space. In *An Introduction to Henri Lefebvre production of space.* Translated by Aidin Torkameh. Tehran: Tissa. [In Persian]

Hobbard, P. (2017). *City*. Translated by Afshin Khakbaz. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

Khaleghpanah, K. and Habibi, F. (2014). Discourse Theory as a Methodology of Cultural Studies. In *An Introduction to the Methodology of Cultural Studies.* Tehran: Pazhoheshkadeye Motaleaat Farhangi va Ejtemai. [In Persian]

Khalesi Moghaddam, N. (2009). *Analysis of the City and the Urban Experience of the Subject in Iranian Fiction Literature Based on Three Novels from the Pahlavi Period*. Master Thesis of Allameh Tabataba'i University. [In Persian]

Kipfer, S., Goonewardena, K., Schmid, C., and Milgrom, R. (2014). On the production of Henri Lefebvre.In *Space, Difference, Everyday Life*. Translated by Afshin Khakbaz and Mohmmad Fazeli. Tehran: Tissa. [In Persian]

Lajevardi, H. (2014). *Everyday Life in Modern Iran*. Tehran: Sales. [In Persian]

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Translated by D. Nicholson-Smit. Oxford: Blackwell.

_____. (2002). *Critique of Everyday Life*. Translated by J. Moore. London: Verso.

_____. (2016). Space:Social Product and Use Value. In *An Introduction to Henri Lefebvre Production of Space*. Translated by Aidin Torkameh. Tehran: Tissa. [In Persian]

Merrifield, A. *(2016). Place and Space*: A Lefebvrian Reconciliation. In *An Introduction to Henri Lefebvre Production of Space*. Translated by Aidin Torkameh. Tehran: Tissa. [In Persian]

Pirzad, Z. (2010). *We'll get used to it*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Ronneberger, K. (2014). Henri Lefebvre and Urban Everyday Life: In Search of The Possible. *In Space, Difference, Everyday Life*. Translated by Afshin Khakbaz and Mohammad Fazeli. Tehran: Tissa. [In Persian]

Sanapour, H. (2008). *Half Invisible*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

Sattari, J. (2006). *The Myth of Tehran*. Tehran: Daftare Pazhoheshhaye Farhangi. [In Persian]

Schmid, C. (2014). Henri Lefebvre's Theory of the Production of Space: Towards a Three-Dimensional Dialectic. In *Space, Difference, Everyday Life*. Translated by Afshin Khakbaz and Mohammad Fazeli. Tehran: Tissa. [In Persian]

Stendhal, H. (2008). *The Red and the Black*. Translated by Mehdi Sahhabi. Tehran: Markaz. [In Persian]

Zieleniec, A. (2017). *Space and Social Theory*. Translated by Aidin Torkameh. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: نیک‌فر، پویا، عالی‌زاد، اسماعیل. (۱۴۰۰). تهران در آینهٔ رمان: تأملی جامعه‌شناختی بر بازنمایی تهران در رمان‌های ایرانی. *فصلنامه متن‌پژوهی ادبی*،۲۵(۸۹)، ۷-۳۲. doi: 10.22054/ltr.2020.44104.2751

Literary Text Research is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.