



مطالعه تطبیقی "شهر" در آرزوهای بزرگ چارلز دیکنز و تهران مخوف مرتضی مشفق کاظمی بر اساس نظریه فضای اجتماعی آنری لوفور

کیانا وکیلی رباطی^۱

مسعود فرهمندفر^۲

چکیده

بررسی مکان در ادبیات داستانی همواره از مسائل حائز اهمیت در ارزیابی‌های ادبی بوده‌است. این دغدغه از زمان ارسطو مطرح بوده و امروزه نیز مهم‌تر و مبسوط‌تر شده‌است. در مطالعات فضای ادبی، همیشه نام چارلز دیکنز در مقام رمان‌نویسی آگاه به کارکرد شهر می‌درخشد. به‌طور خاص، در رمان *آرزوهای بزرگ*، دقت به شهر و مدرنیته و بازگویی مشکلات اجتماعی زمانه، در قالب داستانی عاشقانه، موضوع این رمان را بسیار نزدیک به *تهران مخوف* مشفق کاظمی می‌سازد. پس از اثبات میان‌رشته‌ای بودن ادبیات تطبیقی از اصل و اساس چه در نظریه و چه در کاربرد، این مقاله با رویکرد تطبیقی، انتقادات اجتماعی و فرهنگی‌ای را نمایان می‌کند که این دو اثر به شهر و شهرنشینی در دوران زندگی پرسرعت مدرنیته وارد می‌سازند. اهمیت این مقاله، افزون بر معاصر بودن دغدغه پژوهش در حوزه فضای ادبی، ارائه درکی بهتر از تاریخ شهری و بافت اجتماعی رمان‌های برگزیده است که به زمان حاضر نیز بسط داده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: شهر، فضای اجتماعی، مدرنیته، *آرزوهای بزرگ*، *تهران مخوف*.

^۱ دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
kianavkl97@gmail.com

^۲ استادیار ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
farahmand@atu.ac.ir

مقدمه

مطالعه میان‌رشته‌ای، به معنای استفاده و ترکیب رشته‌های تخصصی متفاوت برای انجام یک فعالیت تحقیقی مشترک است. هنگام استفاده از این روش، باید در نظر داشته باشیم که «مطالعات میان‌رشته‌ای به‌ویژه در تاریخ‌نگاری، فلسفه، انسان‌شناسی، علوم سخت و فناوری، در کنار هنرهای تلفیقی هم‌تبار، نقش چشمگیری در غنی‌سازی پژوهش‌های ادبیات تطبیقی داشته‌اند» (رماک، ۲۰۰۲: ۲۴۵). مطالعات میان‌رشته‌ای با پشت سر گذاشتن مرزهای میان تفکرات متفاوت، پیوندی بین این دیدگاه‌ها پیدا می‌کند و حاصل این فعالیت چندبعدی‌شدن و پیچیدگی پژوهش است. البته، هنری رماک^۱ به بُعد منفی میل افراطی به میان‌رشته‌نگی نیز اشاره دارد که با خطاهای آماتوری همراه است و می‌گوید این اشتباه «مانع پیشرفت هسته بین‌المللی یا بین‌زبانی ادبیات تطبیقی شده که نیازمند صبر و حوصله در کسب دانشی فراگیر در زمینه‌های زبان، ادبیات و تاریخ دست‌کم یک تمدن غیرانگلیسی است که در درازمدت حاصل می‌شود» (همان: ۲۴۵). با وجود این مشکلات، لازم به ذکر است که امروز اساس میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی نسبت به قبل بسیار مورد توجه می‌باشد. رماک پس از تعریف و اشاره به محدودیت‌های مطالعات بین‌رشته‌ای در خصوص ادبیات تطبیقی، این نکته را مطرح می‌سازد که:

«بُعد میان‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی، برخلاف جنبه بین‌المللی آن، از سال‌های ۱۹۵۰ به‌طرز فزاینده‌ای جایگاه خود را در آمریکا تثبیت کرده‌است. این روند با رویکرد تلفیقی هنر، متناسب با اولویت‌های ادبی و هنری "نقد نو" و دیگر زمینه‌های علوم انسانی همچون فلسفه، مطالعات دینی، انسان‌شناسی فرهنگی و تاریخ‌نگاری آغاز شد و سپس از نیمه دوم دهه ۱۹۶۰، با ورود به حوزه علوم اجتماعی، گسترش یافت» (همان: ۲۵۰).

در نتیجه، روزبه‌روز ادبیات تطبیقی به‌عنوان مطالعه‌ای بین‌رشته‌ای، جایگاهی مستحکم‌تر پیدا می‌کند و اکنون ماهیت ادبیات تطبیقی، بین‌رشته‌ای شناخته می‌شود. در این مقاله با رویکردی تطبیقی و در واقع بین‌رشته‌ای، به بررسی فضای ادبی پرداخته می‌شود.

در نظر میشل فوکو (۱۹۲۶-۱۹۸۴) تمام اضطراب‌های دوران معاصر در دغدغه محیط و مکان‌مندی ریشه دارند. او به‌درستی از زمانه ما با عنوان عصر فضا و مکان‌مندی یاد می‌کند (۱۹۸۴: ۲۶). در اواخر قرن بیستم، توجه بیش از حد به تاریخ، مورد نقد بسیاری قرار گرفت و این باور شکل گرفت که تمرکز بر بُعد تاریخ و زمان موجب بی‌اعتنایی به بُعد مکان و فضا می‌شود. ادوارد سوجا^۲ (۱۹۴۰-

^۱Henry H. Remak

^۲Edward Soja

۲۰۱۵) این تحول در چهل سال اخیر را با تعبیر "چرخش فضایی" معرفی می‌کند که تقاضای بازاندیشی در پدیده فضا و مکان‌مندی را با خود به همراه دارد. بدین ترتیب، رابطه فضای جغرافیایی و ساخت‌های فرهنگی وارد مطالعات ادبی شد (وینکلر، ۲۰۱۲: ۲۵۳). این فضا پتانسیل تعریف‌شدن به‌عنوان دنیای واقعی یا تخیلی، یا به‌طور دقیق‌تر، ترکیبی از هر دو را دارد که سوچا از آن با نام فضای سوم یاد می‌کند و در کتابش با همین نام به این پدیده اشاره دارد. طبیعی است این باور ایجاد شود که سوچا برای مفهومی که آنری لوفور^۲ (۱۹۰-۱۹۹۱) پیش از او بیان کرده‌است، صرفاً به عمل نامگذاری پردازد. هر چند، ملاحظه این امر ضروری است که این دغدغه فضا و مکان‌مندی منحصر به اشخاصی چون آنری لوفور و دیوید هاروی نبوده و تفکرات انتقادی آن‌ها انقلابی نیست. بلکه، همان‌طور که رابرت ت. تالی^۳ اعلام می‌دارد، فضاگرایی وضع پست‌مدرن صرفاً تمدیدی است بر تغییرات مدرنی که منتقدان متعددی چون والتر بنیامین (۱۸۹۲-۱۹۴۰) به آن اشاره داشتند. در میان این آگاهی گسترده و جدید پس از چرخش فضایی، رویکرد انتقادی نوینی ظهور می‌ابد که "نقد جغرافیایی" نام می‌گیرد (تالی، ۲۰۱۳: ۱۳).

عبارت گسترده‌ای که تالی «نقد جغرافیایی» نامیده‌است، به دلیل نادیده‌گرفتن تفاوت بین مطالعات ادبی فضایی و جغرافیای ادبی، از سوی شیلا هونز^۴ نقد شد و عبارت مطالعات ادبی فضا/ مکان جای آن را گرفت. این انتخاب به دلیل دقیق‌تر بودن این عبارت از حیث بیان آگاهی نسبت به این تفاوت می‌باشد. بدین ترتیب، مطالعات ادبی فضا/ مکان تبدیل به خوانش معاصر شد که منحصراً در بررسی متون ادبی حساسیت بالایی نسبت به ارتباطات فضایی و موقعیت‌گیری مکانی از خود نشان می‌دهد. هونز با نقد خود بر تعریف گسترده تالی، شکافی میان واژه «ادبی» در دو حوزه جغرافیای ادبی و مطالعات ادبی فضایی ایجاد می‌کند که در تعریف جغرافیای ادبی به بررسی جغرافیای انسانی به عنوان اصلی آکادمیک و در تعریف مطالعات ادبی فضایی به جغرافیای حقیقی و تجسمی اشاره دارد (۲۰۱۸: ۱۴۶). بنابراین مطالعات ادبی فضا/ مکان محور عبارت دقیق‌تری است که به انواع نقدهای فضا/ مکان‌گرایانه تعلق می‌ابد که پس از علاقه نویافته به مفاهیم و موضوعات جغرافیایی، پدیدار شد. شهر در این دیدگاه ادبی، دیگر فضایی محدود به عنصری ایستا نیست و صرفاً ظرفی برای شخصیت‌ها و رخدادها نمی‌باشد. بلکه شهر تبدیل به مفهومی پویا می‌شود که شبکه زمانی- فضایی گسترده‌تری تشکیل می‌دهد که با متصل‌ساختن شخصیت‌ها به خود، تجربه کامل ادبی را برای خواننده فراهم می‌سازد. این رویکرد ادبی قادر به هدف قراردادن هر عنصر مربوط به فضا می‌باشد که شهر بخشی از آن محسوب می‌شود.

¹ Spatial turn

² Henri Lefebvre

³ Robert T. Tally

⁴ Sheila Hones

بنا بر تعریف ارائه‌شده از شخصیت‌ها و رویدادها در رابطه با فضا و به‌طور مشخص‌تر شهر، مطالعات ادبی فضا/ مکان‌محور برای بررسی رمان *آرزوهای بزرگ* دیکنز نیز رویکردی مناسب به‌شمار می‌رود. در تمام آثار دیکنز، شخصیت‌ها بخشی از طرحی کلی می‌شوند که ارتباطات اجتماعی‌شان در قالب شبکه وسیع شهری تعریف می‌شود (بامگارتن، ۱۹۹۸: ۱۹۶). لندن دیکنز به‌قدری در روند تحول است که شکل‌گیری تصویری کامل از شهر خارج از کنترل خود نویسنده می‌شود و این رخداد بیانگر تسلط کامل فضا در عملکردش است؛ بدین ترتیب، شهر *آرزوهای بزرگ* دیگر محیطی منفعل برای ظهور یافتن شخصیت‌ها و رخدادها نیست؛ بلکه طبق این دیدگاه، خود شهر تبدیل به شخصیتی شده‌است که کل داستان و شخصیت‌ها را می‌بلعد و بر همه عوامل احاطه دارد. تهران مشفق کاظمی نیز مانند لندن شگرف دیکنز، قربانی ارجح‌پنداشتن شخصیت و موضوع اصلی رمان بر تصویرپردازی محیط نمی‌شود.

مشفق کاظمی در کاری داستانی با تلاقی اجتماعی- فضایی بارز، با نمایش شهر پرسش‌های گسترده‌تری در باب مدرنیسم، هویت ملی، ساختار دولتی و تغییرات اجتماعی مطرح می‌کند که دیدگاه پیشین نسبت به زندگی شهری و فضا را به چالش می‌کشد (الینگ، ۲۰۱۹: ۲). تمامی این آگاهی‌ها نسبت به مورد خطاب قرار دادن شهر بیانگر این مسئله است که مشفق کاظمی با درکی از شهر که تنها به بررسی آن در باب محیطی منفعل می‌پردازد، موافق نیست؛ بلکه همانند دیکنز این فضا را به‌منزله دستگاهی گسترده‌تر به‌کار می‌گیرد که بر شخصیت و پیرنگ کلی اثر ادبی تأثیر مستقیم می‌گذارد و از آن نیز تأثیر می‌پذیرد.

بنابراین، آثار چارلز دیکنز و مشفق کاظمی بازتابی از زندگی مدرن شاهد بر تحولات بزرگ در شهرهای پایتخت است و به جهت ارائه منحصراً تصویرشان از این دو شهر و ارتباطشان با فضا، منابع مفیدی برای مطالعات فضا/ مکان محسوب می‌شوند. در حقیقت، نه‌تنها شهر در این دو کار تبدیل به یک شخصیت می‌شود؛ بلکه از نظر جایگاهی، گاهی حتی نقشی پررنگ‌تر از نقش شخصیت اصلی ایفا می‌کند. در نتیجه، شهر، تعیین‌کننده گفتمان‌های کلان‌تری می‌شود و روایت رمان را به‌کلی تحت سلطه خود می‌گیرد. از این جهت، پیشینه پژوهش مختص این دو اثر و ارتباط آن‌ها با یکدیگر، اولین گام بررسی جداگانه این دو متن ادبی به‌شمار می‌رود. در ادامه، نویسنده در بخش «شهر، فضا و جامعه» ابتدا مقدمه‌ای از نظریه فضای آنری لوفور در کتاب *تولید فضا* ارائه و در بخش بعدی «شهر»، رابطه جامعه و فضای شهری را مورد بررسی دقیق‌تری قرار می‌دهد. پس از آگاهی از جوانب تولید فضا، دو نیروی اثرگذار بر ساخت این دو اثر ادبی مورد بحث قرار می‌گیرند. نویسنده در بخش‌های «جامعه و بستر فکری نویسنده» و «تصویرگری شهر و فضای اجتماعی»، این دو نیرو را مطالعه و شهر تصویرشده دو نویسنده را از حیث ارتباط با روایت و ارتباطات اجتماعی بررسی می‌کند.

پیشینه پژوهش

برای محققان علاقمند به بحث‌های مربوط به فضای ادبی، دیکنز به سبب نگرش ویژه‌اش به شهر و کارکردهای آن شخصیتی برجسته محسوب می‌شود. موری بامگارتن در «دیکنز، لندن و خلق زندگی شهری مدرن» شهر رمان‌های دیکنز را دارای بُعدی تئاترگونه می‌داند. بامگارتن صحنه‌آشنایی پِیپ و وِیک در آرزوهای بزرگ را که در خیابان میان جمعیتی که در حال عبور و مرور هستند، شکل می‌گیرد، یادآوری می‌کند. این صحنه یکی از نمونه‌هایی است که برای وی نشانگر شرایطی تجربی است که به زندگی‌های کاراکتر در قلب پایتخت غول‌پیکر شهر صورت می‌بخشد. بامگارتن پِیپ را کاشف تجربه دگرگون‌ساز تئاترگونه‌ای تعبیر می‌کند که این دنیای شهری را برای خواننده خود معنا دار می‌سازد (۱۹۹۸: ۱۹۷)؛ در نتیجه به نظر می‌رسد نوع شکل‌گیری ادراکی در شخصیت پِیپ نسبت به شهر در روند این رمان رخ می‌دهد. رابرت ماکسول نیز در مقاله‌اش «اسرار پاریس و لندن» به بیان مشابهی نسبت به تصویرگری کاراکتر پِیپ می‌پردازد. در واقع، پِیپ از دید ماکسول تبدیل به شخصیتی می‌شود که «کلان‌شهر را درک می‌کند» (۱۹۹۲: ۲۸۱). همان‌طور که مشاهده شد، پِیپ شخصیتی آگاه به فضا و مطلع از شبکه شهری بزرگ‌تری است که در پس شکل‌گیری هر عنصری از روایات قرار دارد. هر چند شهر با توجه به انرژی و پتانسیل سرشارش خوش‌نما می‌باشد، برای پِیپ تبدیل به معمایی بزرگ می‌شود که شناخت شهری او را پیوسته به نابودی و نوسازی وامی‌دارد. مشابه این تعبیر، جون می در کتاب درآمد کمبریج بر چارلز دیکنز، پِیپ را شخصیتی روشنفکر توصیف می‌کند؛ از این جهت که وی با ناتوانی فرد برای فرار کامل از شهر آشناست و شهر را زندانی بزرگ می‌پندارد. به‌همین دلیل، پِیپ نسبت به شهری که در آن زندگی می‌جوشد و در عین حال شهروندانش را اسیر کرده، ناخشنود است (۲۰۱۴: ۵۹). بنابراین، شهر لایه‌ای کاربردی از جامعه می‌شود که به تعریف جامعه، شهروندان و بسیاری از ابعاد اجتماعی و فردیشان می‌پردازد.

ناتالی ژانک نیز در مقاله «پیشگامی دیکنز در بلاغت مکان» به هدف دیکنز نسبت به تولید اثری آگاه از فضا/ مکان اشاره دارد که در آن لندن به صورت منظره‌ای چند-بُعدی و پیچیده تصویر می‌شود که به صورت فرهنگی ساخته شده است و دیگر تنها تولیدی بی‌طرف از زمین نیست. برای ژانک، رمان آرزوهای بزرگ به‌منزله گسستن دیکنز از اسطوره خوبی و خوشی حومه شهر و امنیتش است که دائماً در تقابل با شهر قرار داده می‌شود. ژانک به چشم‌انداز مردابی اشاره دارد که دیدگاه واقع‌گرایانه‌ای از حومه روستایی شهر است که همچون «زندانی از خطوط عصبانی سیاه و سفید» (۲۰۱۷: ۳۹) توصیف می‌شود. با این حساب، نه تنها دیکنز با توانایی شهر در فراگیری کاراکترها و رخدادها آشناست؛ بلکه توصیفات وی در رابطه با حومه، با دقت کامل، توسط وی انتخاب شده تا تبدیل به خیال‌پردازی و زیباسازی ایدئال‌گرایانه نسبت به آن در تضاد با شهر نشود. بُعد مشابهی از فضای شهری که

تون سلبو^۱ در مطالعه تطبیقی خود به آن می‌پردازد، به تضاد درون خانه و بیرون از آن اشاره دارد. سلبو در این مقاله شهرها را «به‌وجودآورنده دسته‌های متفاوتی از نثر و صورت‌های گوناگونی از شعرهای شهری» (۲۰۱۰: ۹۶) توصیف می‌کند. به‌همین منظور، برای مطالعات معاصر، ارائه بررسی تطبیقی عملکرد شهری در موقعیت‌های مختلف ضروری است تا درک عمیق‌تری از این تفاوت‌ها ایجاد شود. نویسنده با استفاده از مقاله برایان راینسون^۲ به نام «چارلز دیکنز و لندن» و «خانه، دنیا و تناثر اثر ژرالدو کافارو»^۳ این نقاط اختلاف را مورد بررسی قرار می‌دهد.

متناظر با پیشینه پژوهش آرزوهای بزرگ، راسموس کریستین الینگ در «شهری‌سازی فضای عمومی ایران» تکنیک کلیدی مشفق کاظمی را در تهران مخوف «خطاب‌قراردادن بیماری‌های اجتماعی با نشانی‌بخشیدن به آن، یا به عبارت دیگر، جداسازی و سپس زیر ذره‌بین قراردادن گره‌های شهر» (۲۰۱۹: ۵) معرفی می‌کند. این دیدگاه مورد توجه بسیاری از محققان تهران مخوف واقع شده‌است. به‌نواز علی‌پور گسگری در جستاری با عنوان «زاویه دید و تغییرات راوی در تهران مخوف» به تکنیک تصویرپردازی اشاره دارد که به‌مدد آن، مشفق کاظمی به‌تفسیر شرایط اجتماعی، اقتصادی و سیاسی آن دوران می‌پردازد (۱۳۹۳: ۵۲). در نتیجه، تهران مخوف اثری سراسر انتقادی از زمانه‌ای محسوب می‌شود که در آستانه مدرنیت قرار دارد.

این بیگانگی منتقدانه با مدرنیت از دید زهرا وفایی دقیق، به‌طور کامل در تهران مخوف تجسم یافته‌است. او هنگام بررسی تصویر شهر تهران در رمان فارسی، به دوگانگی رفتاری تهران اشاره می‌کند: گاهی شهر در حال ساخت شرایط اجتماعی است و مشکل‌سازی می‌کند و گاهی فضای شهری به فرآیند حل مشکلات برخی از شهروندان یاری می‌رساند. تهران که به‌عنوان شهری مدرن ایفای نقش می‌کند و روشنفکری مدرن خارجی‌ها را فراگرفته‌است، تبدیل به نیرویی اسیرکننده و گاه رهاکننده برای کاراکترهایی می‌شود که با مشکلات اجتماعی در فضای شهری روبه‌رو هستند (۱۳۹۷: ۴-۵). شخصیت اصلی رمان تهران مخوف، فرخ، از حیث تفسیرش از فضای شهری همسان پپ در رمان آرزوهای بزرگ، درکی از محیط گسترده‌تر پیرامون دارد که به‌عنوان نیرویی اصلی در پس بسیاری از عملکردهای جامعه و فسادهای آن ظهور می‌ابد. هاشم صادقی محسن‌آباد نیز شهر را در این رمان مظهري از محیطی فاسد می‌داند که جامعه و مردمش را با هم آلوده می‌سازد. او مشفق کاظمی را جزو نویسندگانی می‌داند که به واسطه اشتراک خط فکری زمانه و مشکلات اجتماعی همسان، تحت تأثیر مدرنیزاسیون و شهرنشینی، به توصیف تهرانی تاریک می‌پردازند (۱۳۹۷: ۱۱۷-۱۴۳). از این‌رو، نویسندگان این دوره تجربه مشابهی از فضای اجتماعی کسب کرده‌اند که منجر به تولید اثری هنری با سطحی متناظر می‌شود. آثاری

¹ Tone Selboe

² Brian Robinson

³ Geraldo Magela Caffaro

که می‌توان در این زمینه به آن‌ها اشاره کرد عبارتند از: «نقد جامعه‌شناختی تهران مخوف» (۲۰۰۸) از مرتضی رزاق‌پور، «نقد و نظر: نخستین رمان اجتماعی ادبیات جدید فارسی» (۲۰۰۹) از عبدالعلی دست‌غیب، کتاب *نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی* (۲۰۱۰) از محمد پارسانسب و «نشانه‌شناسی اولین رمان اجتماعی ایران» (۲۰۱۰) از عفت نقابی و دیگران.

با وجود شباهت رویکردهای دیکنز و مشفق کاظمی نسبت به توصیف شهر و فضای مشترک زندگی پرسرعت مدرنیته و شهرنشینی، کارهای این دو نویسنده تا به حال به صورت تطبیقی مورد بررسی قرار نگرفته‌اند. به همین منظور، مقایسه رمان‌های *آرزوهای بزرگ* و *تهران مخوف* از حیث درکشان نسبت به کارکرد شهر در رمان انگلیسی قرن نوزدهم و رمان ایرانی اوایل قرن بیستم، به امری مهم مبدل می‌شود. تناظر مضمون و نیز داستان عاشقانه این دو اثر، آن‌ها را به منابعی سرشار برای مطالعات ادبی فضا/ مکان‌محور بدل می‌سازد. به منظور تسهیل درک نقش جامعه و شهر در این رمان‌ها، ابتدا باید شناختی کلی از این مفاهیم، با تعریفی از شهر که آن را بخش مهمی از فضا تلقی می‌کند، صورت گیرد. بنابراین در ادامه با اشاره به این مفاهیم، مؤلفه‌های پیوستگی آن‌ها شرح داده می‌شود.

شهر، فضا و جامعه

الف. درآمدی بر فضای اجتماعی لوفوری

دقت به ارتباط میان فضا و جامعه هنگام بررسی جزئیات توصیف‌شده از فضای شهری و تصاویر تاریک منعکس‌کننده اوضاع جامعه در *آرزوهای بزرگ* و *تهران مخوف* بسیار حائز اهمیت است؛ زیرا تصویرسازی شهر بدون درک ارتباط این دو مقوله‌ای قابل رمزگشایی نیست. در این چارچوب، ایده‌های آنری لوفور از حیث دقت به فضا و شهر، حاوی نکات ارزشمندی برای فهم بهتر این رابطه است.

لوفور برای آماده‌سازی ذهن مخاطب، پیش از بیان نظریه فضای اجتماعی، به بررسی درک پیشین از واژه فضا و معنی ثابت جغرافیایی آن می‌پردازد؛ فضایی خالی با درکی کلی از فضا به عنوان پدیده‌ای وابسته به ریاضیات (۱۹۹۱: ۱). در نتیجه لوفور در این فضا با معرفی فضای اجتماعی، خطر ارائه ایده‌ای دور از ذهن و عجیب را پذیرفته‌است تا بتواند درکی بهتر از این پدیده فراهم آورد. لوفور تغییرات در فهم فضا را از درکی سنتی با طبقه‌بندی ریاضی تا درکی به کمک رشته مدرن پدیدارشناسی بررسی می‌کند. از دید لوفور پدیدارشناسی پدیده فضا را به عنوان "شیء ذهنی" یا "جایی ذهنی" به کار می‌گیرد (همان: ۳). لوفور از این دیدگاه فراتر می‌رود و منتقدانه این دیدگاه نسبت به فضای ذهنی را به علت کلی‌گرایی بررسی می‌کند و این نوع رفتار را حتی در کارهای میشل فوکو هم دنبال می‌کند. طبق گفته لوفور، فضایی که فوکو در نوشتارش به کار می‌برد فضایی است که مرزی میان بُعد پدیدارشناسانه و بُعد عملی و بین فضای ذهنی و فضای اجتماعی قائل نیست. در نتیجه این‌طور

به‌نظر می‌رسد که رفتار علمی در تصور رابطه فضا و طرز فکر پدیدارشناسانه دچار اشکال است (همان: ۳-۴). لازم به ذکر است که دیدگاه علمی وظیفه اصلی تعریف این رابطه و تنظیم آن را برعهده دارد.

طبق اشاره لوفور، از آنجا که علم به دنیای مادی بر پایه پدیده‌هایی که با کلیت وسیعی تعریف شده‌اند، بنا شده‌است، درک فضا، با خود بزرگ‌ترین مفهوم انتزاعی را به همراه می‌آورد. زمانی که صحبت از فضا می‌شود، بلافاصله باید مشخص شود که این فضا توسط چه چیزی و به چه شکل اشغال شده‌است و این کار، فضا را به تنهایی تبدیل به "مفهومی انتزاعی و خالی" می‌کند (همان: ۱۲). لوفور با تأکید بر ذات ساختاری فضا، آن را محصولی اجتماعی تعریف می‌کند. او همان‌طور که نسبت به ساختگی بودن فضا آگاه است و روند آن را مانند کاپیتالیسم، پول و کالا می‌پندارد، نسبت به واقعی بودن فضا در روند تولیدش چشم‌پوشی نمی‌کند. لوفور بر این عقیده است که فضای تولیدشده «... وسیله‌ای برای فکر و عمل نیز می‌باشد؛ این فضا نه تنها وسیله تولید بوده، بلکه تبدیل به وسیله کنترل و در نتیجه تسلط و قدرت نیز می‌شود؛ درحالی‌که، تا حدودی از افرادی که از آن سوءاستفاده می‌کنند، فرار می‌کند» (همان: ۲۶). در نتیجه، لوفور هدف روشن‌سازی دیدی که لزوماً ذاتی اجتماعی دارد را نسبت به فضا دارد و نسبت به این پدیده، جایگاهی فعال، برخلاف دیدگاه‌های انتزاعی و بی‌تحرک پیشین می‌گیرد. لوفور فضای اجتماعی را جایگاهی میانه بین درک‌های متفاوت پیشین از فضا تعریف می‌کند. برای او:

خصوصیت فضای اجتماعی از یک سو درست به اندازه‌ای که از فضای ذهنی تفکیک‌ناپذیر است (همان‌طور که توسط ریاضی‌دانان و فلاسفه تعریف می‌شود) و از سوی دیگر با جداناپذیری‌اش از فضای فیزیکی (همان‌طور که توسط فعالیت حسی- عملی و درک "طبیعت" تعریف می‌شود) آشکار می‌شود...؛ چنین فضای اجتماعی‌ای نه شامل مجموعه‌ای از اشیاست و نه اطلاعات (حسی). در واقع نمی‌شود این پدیده را به صورت فضایی خالی تعریف کرد که تنها شامل محتویات مختلف باشد؛ چون این فضا محدود به یک "فرم بیرونی" نیست که تنها بر پدیده، شیء یا مادیت فیزیکی دیگری تحمیل شده باشد (همان: ۲۷).

در نتیجه، لوفور با تأکید بر ویژگی اجتماعی فضا، از مشکل درک فضا به صورت پدیده‌ای کاملاً ساختگی و خالی از فعالیت‌های اجتماعی از یک سو و درکی خشک و حاوی فهمی انتزاعی از آن، بدون هیچ‌گونه درکی از واقعیت آن، از سوی دیگر، دوری می‌جوید. او با گرفتن موقعیتی میانه، فضایی اجتماعی را معرفی می‌کند که فعالیت‌های اجتماعی را در خود جای می‌دهد و شامل تمام تجارب فردی و جمعی می‌شود؛ پس می‌توان نتیجه گرفت که «فضای اجتماعی، نقش وسیله‌ای را برای بررسی جامعه بر عهده می‌گیرد» (همان: ۳۳) و دیگر تنها مکانی بی‌تحرک برای ارتباطات اجتماعی نیست. فضا نقش پدیده‌ای فعال و مؤثر به خود می‌گیرد که نقش دانش و عمل را در حالت تولید فعلی ایفا می‌کند و هم‌زمان مورد تسلط و

استفاده هم واقع می‌شود.

درک دیدگاه لوفور در خصوص فضا به معنای باور به تولید شدن اجتماعی فضا است. در نظر لوفور، «انسانیت، یا همان تمرین اجتماعی، کارهای مختلف را ساخته و اشیا را تولید می‌کند» (همان: ۷۱)؛ در نتیجه، هر جامعه‌ای قادر به تولید فضایی مختص به خود است. فضا در این دیدگاه تنها یک شیء محسوب نمی‌شود؛ بلکه به‌عنوان شبکه‌ای از ارتباطات تعریف می‌شود. به باور لوفور، نیرویی در کار است که این ارتباطات را متحول ساخته و موقیعت‌گیری آن‌ها را در تنظیمات فضا- زمانی تعیین می‌کند، بدون اینکه لزوماً به حالت اصلی و بُعد مادی آن ضربه‌ای وارد سازد؛ این به عقیده لوفور، تحمیل کار اجتماعی است. نیروی اجتماعی جای فضا را به‌عنوان پدیده‌ای خالی یا خنثی یا مکانی که توسط جغرافیا و آب و هوا تعریف می‌شود، نمی‌گیرد (همان: ۷۷)؛ بلکه با آن ترکیب می‌شود و تصویر یکدستی از فضا تولید می‌کند که هم ذهنی است و هم واقعی. این فرآیند تولید فعال فضا به بخشی از این شبکه گسترده که شهر نام دارد نیز قابل اعمال است.

ب. شهر

لوفور با ارائه تعریفی از شهر به‌عنوان فضایی ساخته و پرداخته که در دوره تاریخی معینی بستر فعالیت‌های اجتماعی می‌شود (همان: ۷۳)، پرسش مهمی را در رابطه با ماهیت شهر مطرح می‌سازد: این که شهر باید بخشی از طبیعت به‌شمار برود یا صرفاً به‌صورت پدیده‌ای مصنوعی دیده شود که توسط انسان ساخته شده است. لوفور شهر را تقلیدی از طبیعت می‌داند. این دیدگاه به اهمیت در نظر گرفتن بُعد بصری شهر هنگام تفکر در باب ماهیت آن اشاره دارد. این بینش واقعیت شهر را با ایده‌آل‌گرایی آن ترکیب کرده است و ابعاد کاربردی، نمادین و خیالی آن را در بر می‌گیرد (همان: ۷۴). او بر این باور است که شهر نسبت به طبیعت به شکلی کاملاً متفاوت، خود را به نمایش می‌گذارد. به باور وی، شهر به علت تشکیل شدن از مردم و گروه‌های معین، دارای سطحی از خودآگاهی و نیت و هدفمندی است که هنگام تقلیدش از تکرار الگوهای طبیعت، به یک محصول تبدیل می‌شود و بُعد بصری آن پررنگ می‌گردد. تأکید بر جنبه بصری شهر و تلقی فضای شهری به‌عنوان فضایی کاملاً شخصی و تخیلی در مطالعات فضای ادبیات، اشتباه خطیری است که تنها بر بُعد روان‌شناسانه یا تولید فضا توسط شخص تکیه می‌کند و نسبت به نقش جامعه و بُعد طبیعی شهر بی‌اعتناست؛ حال آنکه در تحقیقات لوفور، قاعده اصلی این است که با پذیرش فضای سومی، که ترکیبی است از فضای تصور شده و فضای حقیقی، بیش از حد به هیچ یک از این دو ویژگی تصویر شهر نپردازیم؛ زیرا در صورت اتخاذ نگرشی استعاره‌ای و جایگزین، فضا به‌صورت مفهومی مطلق درک می‌شود و این چیزی است که لوفور به شدت با آن مخالف است. همچنین، مادامی که فضا، برعکس، به‌صورت خودبسنده بررسی شود، ایده‌ای نادرست از فضای ادبی تولید می‌شود و فرد دچار خطای بت‌واره‌سازی از فضا می‌شود که

مشابه با مفهوم موازی مارکسیستی آن نسبت به کالا است و هنگامی رخ می‌دهد که چیزی به‌تنهایی و به‌خودی‌خود بررسی شود. در این شرایط فضای اجتماعی از داشتن ماهیت شیء دوری می‌جوید و مرز میان تجسم و واقعیت از بین می‌رود و به‌جای جایگزینی، این تصویر از فضا دچار همزیستی این دو عنصر می‌شود و فقط در ترکیبی از این دو است که معنا می‌آید.

در نتیجه، لوفور علیه دیدگاه قالب که هویت فضا را به‌عنوان یکی از دو سوی طیف طبیعی یا فرهنگی می‌پندارد، هشدار می‌دهد و باور دارد که برخلاف این نگاه استعاری که عملکردی جایگزینی دارد، شهر دارای ماهیتی هم‌زمان ذاتی و تصنعی است؛ پس فضا و شهر انتزاعات واقعی هستند که «وجود واقعی خود را از شبکه‌ها و گذرگاه‌ها، دسته‌ها و گروه‌های روابط مختلف می‌گیرند» (همان: ۸۵-۸۶). در نتیجه، علاوه بر ایراد وارد بر مطلق‌پنداشتن فضا، ارتباطات اجتماعی نیز انتزاعاتی واقعی هستند که خارج از فضا هیچ‌گونه وجود خارجی ندارند و شهر بستر بروز آن‌ها می‌شود. از این جهت، فضا از منظر لوفور تبدیل به یک زیربنا می‌شود که هم‌زمان حاصل رو‌بناهاست. در واقع شهر تبدیل به ماهیتی دوگانه می‌شود که در عین اینکه محصولی برای مصرف‌شدن است، وسیله تولید نیز به‌شمار می‌رود.

بازتاب این قضیه را به‌عنوان مثال می‌توان در زیستگاه‌هایی دید که نمایانگر ارتباطات اجتماعی خاصی هستند. این دیدگاه در مورد جو و بیدی در آرزوهای بزرگ و جواد در تهران مخوف صدق می‌کند. هر دو دسته شخصیت‌هایی هستند که ارتباطات و موقعیت اجتماعی پایین‌شان با موقعیت جغرافیایی محل زندگی‌شان تعریف می‌شود. نمی‌توان در این شرایط به‌راحتی فضا را به‌صورت طبیعت یا تولید تفکیک کرد و این مثال نمونه‌ای است از اینکه تا چه حد تعیین مرز برای فضا دشوار است. با این وضع، فضا تبدیل به «شیء حد وسطی می‌شود که بین کار و تولید، طبیعت و کار و بین قلمروی نمادها و قلمروی نشانه‌ها قرار می‌گیرد» (همان: ۸۳)؛ در نتیجه، بررسی تلافی فضاهای اجتماعی در انزوا، تنها انتزاعاتی محسوب می‌شود که اگر به مفهومی گسترده‌تر بسط داده شود، می‌توان مشاهده کرد که این «فضا به قلمرو تولید، نفوذ می‌کند و حتی آن را تصرف می‌نماید و بخشی - شاید ضروری‌ترین بخش - از محتوای آن می‌شود...؛ درحالی‌که رابطه تولید و مصرف را خدشه‌دار نمی‌کند» (همان: ۸۵-۸۶)؛ ولی قطعاً این رابطه را با گسترش بخشیدن به آن اصلاح می‌کند.

شهر ترکیبی از تصاویر واقعی و ذهنی است که فضای سوم را شکل می‌دهد. این همزیستی تصویری از نمود فضا است که در ذهن شهروندان به اشکال متفاوتی تعبیر می‌شود و با وجود عدم صحتش، با تجمع این دیدگاه‌ها به نقش مهمی در کنش‌های اجتماعی بدل می‌گردد. دلیل خطابودن تصور خودبسند بودن فضا این است که با این کار، فضا که به یک انتزاع تبدیل شده است، در ذهن زیست‌کنندگان نیز به انتزاعی تبدیل می‌شود که در نتیجه آن، خود و تجارب زیستی خود را تبدیل

به انتزاع می‌کنند (همان: ۹۳). از این جهت است که دید خودبسنده از فضا، جای خود را به دیدگاهی می‌دهد که شهر را هم‌زمان با ارتباطات اجتماعی و فهم فردی افراد جامعه، محصولی فعال می‌پندارد. این دقیقاً امری است که شهر را تبدیل به مفهومی پیچیده کرده‌است که به راحتی قابل تعریف و دسته‌بندی نیست. روث رونن^۱ در «فضا در ادبیات» به روشنی بیان می‌دارد که منطق روایی در تعامل میان فضای ادبی و سایر ابعاد داستان تولید می‌شود (۱۹۸۶: ۴۲۱)؛ بنابراین، این خود متن ادبی است که عناصری فضا/ مکان‌مند را می‌سازد که معمولاً به صورت قراردادی تعبیر می‌شوند و مشخص است که جامعه نویسنده که زمینه تولید این اثر ادبی را فراهم کرده‌است، باید بررسی شود تا بتوان به نقش شبکه‌های فضا/ مکان‌مند در آثار ادبی پی برد.

جامعه و بستر فکری نویسنده

چارلز دیکنز جامعه‌شناس متفکر و رمان‌نویسی است که نسبت به زمانه و جامعه‌اش معرفت کامل دارد. گراهام استوری^۲ در کتابش، درباره خانه قانون‌زده دیکنز، از مشکلات اجتماعی انگلیس به منزله نیروی غالب در پس موضوعات بیشتر رمان‌های او اواسط قرن نوزدهم، یاد می‌کند و علت خشم دیکنز را که منجر به تولید فضای اجتماعی درون رمان‌هایش می‌شود، به آن نسبت می‌دهد. گراهام استوری این درگیری‌ها را به چند دسته تقسیم‌بندی می‌کند: فساد دادگاه عالی، تشکیل سلسله‌مراتب کلیسای کاتولیک در انگلیس، زاغه‌نشین‌های لندن و در نهایت چیزی که دیکنز آن را «بشردوستی تلسکوپی» می‌نامد. این عبارت به معنای هر حرکت ظاهراً بشردوستانه افرادی است که محرک‌های خیرخواهانه‌شان صرفاً برای ارضای حس غرور خویش است و هرچند به کشورهای خارجی کمک می‌کنند، به نیازهای مبرم جامعه خود بی‌اعتنا هستند (۱۳۸۲: ۹). یادآوری این حقیقت حائز اهمیت است که لندنی‌ها و غیرلندنی‌ها همگی تحت تأثیر گونه‌گونی اجتماعی لندن هستند؛ منتها نباید از خاطر برد که «برای هنرمندان و نویسندگان، کثیفی و تنزل معمولاً محتوای اصلی برای به‌کارگرفتن تخیل است» (هیلر، ۲۰۱۹: ۹۶). بدین ترتیب، نویسنده نسبت به جامعه خود، منتقد است ولی در عین حال تحت تأثیر آن، از بُعد تاریک شهر و مشکلات اجتماعی بهره می‌برد تا قدرت تخیل خود را در تولید فضای اجتماعی فعال سازد.

همسنگ با ناخوشنودی دیکنز نسبت به مسائل اجتماعی، دغدغه‌های مشابهی در کارهای مشفق کاظمی به چشم می‌خورد. برای نمونه، محمد پارسانسب طیفی از شرایط سیاسی - اجتماعی را عامل مستقیم ظهور رمان تاریخی فارسی می‌داند. یکی از این عوامل، طبق گفته وی، انقلاب مشروطه و بروز فردگرایی است. یأس

¹ Ruth Ronen

² Graham Storey

ایجادشده بعد از این انقلاب، مانند شماری دیگر از انقلاب‌ها، از جمله انقلاب فرانسه، موجب پرسش‌گری بسیاری از ایرانیان از سبب این اتفاق شد که بخش عمده‌ای از آن به دخالت کشورهای خارجی مربوط می‌شد. این اندیشه‌ها که تحت تأثیر افکار انتقادی و فلسفی رمانتیک شکل گرفته بود و به فردگرایی جدیدی در دولت ایران دلالت داشت، همه به یک جواب ختم می‌شد و آن نیاز ایران به احیای هویت ملی ایرانی در برابر خارجی‌ها بود. بنابراین، به تقلید از رمان‌های اروپایی، نویسندگان دهه‌ها بعد از انقلاب مشروطه به تلاش برای به‌چنگ آوردن مؤثر این ملیت برخاستند (۱۳۸۱: ۱۰۳-۱۰۴). در پی این رخداد، نویسندگان با امید به بیدارساختن ملت خود، هم‌زمان با رفع عطش زیبایی‌شناسانه مخاطبان، به تألیف رمان (تاریخی) پرداختند.

حال که بخشی از تصویرگری شهر به پس‌زمینه و جامعه نویسنده نسبت داده شد، وقت آن رسیده‌است که به نحوه تصویرگری دو شهر "واقعی" لندن و تهران، با در نظر داشتن مشکلات اجتماعی ذکر شده، پرداخته شود. در بخش بعد، به نگرشی ذهنی از شهر به‌عنوان نمودی از فساد جامعه می‌پردازیم. علاوه بر این، عملکرد نیرومند شهر به‌عنوان عاملی غیرقابل رؤیت و در عین حال مسلط بر شکل‌گیری و تنظیم ارتباطات اجتماعی، معرفی می‌شود.

تصویرگری شهر و فضای اجتماعی

در رمان *آرزوهای بزرگ*، پیپ که راوی است، فضا را به‌گونه‌ای از پیش تعیین شده روایت می‌کند و آن را قدرتی نفوذی می‌پندارد که وضعیت جامعه را تحت کنترل می‌گیرد. از دید پیپ، جامعه تحت تسلط شبکه گسترده فضایی قرار می‌گیرد که در تناسب با آن مکان و موقعیت اجتماعی افراد تعیین می‌شود. این شرایط متناظر با دخالت لندن قرن نوزدهم در شهر است که در تعامل با فضای شهر، آن را تبدیل به برساخته‌ای گفتمانی و ساختاری در فضا می‌کند (الف. رابینسون، ۲۰۰۴: ۸۰). نمونه‌ای از درک پیپ از فضا در توصیفات وی هنگام خیال‌پردازی‌اش در کوچه‌های لندن، پس از جداسدن از جو و بیدی، به‌چشم می‌خورد:

فضایی که میان من و آن‌ها قرار داشت، گسترش یافته بود و دهکده باتلاقی ما در دورترین مسافت بود. اینکه من اکنون می‌توانستم در همان لباس‌های قدیمی مخصوص کلیسا باشم، در همان آخرین روز یکشنبه، به‌نظر ترکیبی از غیرممکن‌های جغرافیایی و اجتماعی و تقویمی می‌آمد. با وجود این، در کوچه‌های لندن، شلوغ از مردم، و به‌طرز حیرت‌آوری چراغانی‌شده در غروب آفتاب، نشانه‌های افسرده‌کننده‌ای از سرزنش‌هایی پیدا می‌شد که من به خاطرش، خانه محقر را به‌سمت جایی بسیار دور ترک کرده بودم (دیکنر، ۲۰۰۳: ۱۹۳-۱۹۴).

متن بالا بیانگر تحول در دید نسبت به کارکردهای شهر است که از پیدا کردن نشانه‌های مرئی در کوچه، تبدیل به جست‌وجوی نشانه‌هایی شده‌است که قابل

رؤیت نیستند. این دقیقاً آن چیزی است که آلن رابینسون راجع به قدرت تخیل دیکنز درباره مفهوم شهر می‌گوید (۲۰۰۴: ۸۳). نشانه‌های دل‌سردکننده کوچه‌های لندن، مختص به پیپ است و اشاره به ارتباطات بصری‌ای دارد که فقط برای او معنادار است. پیپ شاهد فضای اجتماعی و شهری است که در آن زیست می‌کند. او شخصیتی است که نسبت به کلان‌شهر و کارکرد آن بی‌اعتنا نیست.

برای پیپ، لندن در برخورد اولیه، نمودی از مرگ و کشتار است که او را با اضطراب‌های عمیقش نسبت به تنبیه و احساس گناه مواجه می‌سازد؛ برای مثال هنگام گردش پیپ و میک در شهر، آقای جگرز در دادگاه، پلیس شلوغی است که زنی در حال بازرسی شدن را می‌زند. تهدیدهای وی هنگام روبه‌رو شدن با حرف‌هایی که با آن موافق نیست، لرزه به تن دزدان انداخته و تمام این‌ها، هنگام بررسی اولین برخورد پیپ با جگرز در فضای شهر رخ می‌دهد. اضطراب پیپ در تجربه‌اش از لندن به‌عنوان شهر مرگ انعکاس می‌ابد (۲۰۰۴: ۹۵-۹۸). افزون بر این، لندن تصویر شده توسط پیپ به منزله بازتابی از ترس‌های شخصی وی نیز هست و خلاصه‌ای از درک شهودی خود دیکنز نسبت به جامعه کاپیتالیستی زمانه خود می‌باشد. این جامعه، مکان‌هایی را در رمان تشکیل می‌دهد که موقعیت جغرافیایی دقیقی ندارند و برخی از آن‌ها حتی فاقد نام هستند.

نبود ناحیه‌های دارای وجود خارجی دقیق برای خواننده در کارهای دیکنز، می‌تواند هنگامی که پیپ برای بار اول به لندن می‌رود، مشاهده شود. پیپ هنگام انتظارش برای آقای جگرز، به اسمیت‌فیلد می‌رود و از آنجا به‌عنوان «جایی شرم‌آور، به‌خاطر لکه‌داربودنش از کثیفی و چربی و خون و کف» (همان: ۱۷۲) که به آدم می‌چسبد، یاد می‌کند. پیپ، در تلاش برای پاک‌کردن این لکه، به داخل کوچه‌ای می‌پیچد که زندان نیوگیت (محل تجمع جنایتکاران) در آن قرار دارد. او با دنبال کردن دیوارهای زندان، جاده را «پوشیده از کاه برای خفه‌کردن صدای اتومبیل‌های گذرا» (رابینسون ۲۰۱۴: ۱۷۳) می‌ابد. با توجه به این‌جا و تعداد افرادی که در آن حوالی ایستاده‌اند و بوی بد آبجو که از آنان به مشام می‌رسد، پیپ به این نتیجه می‌رسد که محاکمه‌ها شروع شده‌است.

توصیف مکان‌های به‌هم‌پیوسته، قابل مشاهده یا دارای موقعیت‌گیری واضح برای خواننده نیست. در عوض، خواننده به این فرض هدایت می‌شود که در فضای بی‌انتهای رمان، عناصر با مکان‌های مختلف احاطه و توسط آن به هم متصل شده‌اند (رابینسون، ۱۹۹۶: ۶۵). با این حال، این امر ضروری است که به پرهیز دیکنز از استفاده از موضوعاتی که تنها دارای بُعد نمادین هستند و به‌جای آن به‌کارگرفتن موضوعاتی که دارای جنبه مستقل می‌باشند نیز اشاره شود (استوری، ۱۳۸۲: ۵۲). دیکنز با اهمیت دادن به هر دو بُعد حقیقی و تصویری فضا، شهر را تبدیل به جایگاهی برای نقد اجتماعی می‌کند و با این شیوه منحصر به فرد، رمان‌های کلانشهری خود را از سایر معاصران خود متمایز می‌سازد. شهری که توسط دیکنز

ترسیم شده‌است، صرفاً تفسیری بی‌طرفانه نیست؛ بلکه شهر در این رمان تبدیل به تصویری از گفتمان‌های وسیع‌تر مانند بی‌عدالتی و مسائل اجتماعی مشابه شده است که در کنار بخش‌های حقیقی جغرافیایی، ترکیبی از عناصر مرئی و نامرئی (تصویری) را ایجاد می‌کند.

به همان نسبت که تصویر شهر دیکنز برای جغرافیدان دردرساز است (رابینسون ۱۹۹۶: ۵۹)، تهران مشفق کاظمی به سنتی بصری و هنری تصویر شده‌است که دور از تجسمی بی‌طرفانه، برای تاریخدان مشکل‌ساز و غیرقابل درک می‌باشد (رزاق‌پور، ۱۳۸۷: ۴۱). برای مشفق کاظمی، کلیت زمان و مکان رمان، تبدیل به تصویری نیرومند از پدیده‌ای می‌شود که وی از آن منزجر است: سودجویی شخصی به‌عنوان معیاری قابل محاسبه و فساد ناشی از آن. افزون بر این‌ها، مشابه نمادپردازی دیکنز در رابطه با شهر، تصویر شهر در اثر مشفق کاظمی صرفاً محصولی از شرایط اجتماعی - اقتصادی و روش‌های روایتی نیست؛ این شهر، افزون بر این جنبه، محصولی از ارتباطات ذهنی و تصویربخشی خوانندگان است که روابط را تثبیت می‌کنند و در پی درک بهتر متن، با تکیه بر جغرافیا هستند (کافارو، ۲۰۱۵: ۶۴)؛ برای مثال، متناظر با زنانی که در خیابان‌های رمان‌های دیکنز یافت می‌شوند تا تزویر سلطه مردانه از محیط عمومی را به تصویر بکشند، مشفق کاظمی داستان زنانی را مطرح می‌کند که همگی قربانیان کوچه‌هایی هستند که در تضاد با امنیت خانه قرار دارند. او نیز روشی مشابه با دیکنز را برای حل تنش میان خانه و شهر مطرح می‌کند که آن بازگشت قربانی به خانه، در تضاد با نگرش قرن هجدهمی نسبت به آزادی تصمیم‌گیری این‌گونه زنان است (رابینسون، ۱۹۹۶: ۶۴). این پاسخ، بیانگر نقش فضا به منزله نیرویی مستحکم در پس اخلاقیات یا موقعیت اجتماعی شخصیت است که از کوچه به امنیت خانه پناه می‌برد. معصومیت عفت که به این جمع تعلق دارد هنگامی نمایان می‌شود که وی داستان زندگی خود را بازگو می‌کند و قربانی محسوب می‌شود و ترحم خواننده را برمی‌انگیزد. باور به معصومیت وی تنها زمانی به او بازمی‌گردد که به فکر بازگشت نهایی به خانه، به کمک فرخ می‌افتد؛ فرخی که هنگام گشت‌وگذار در شهر وی را کشف می‌کند و نجات می‌دهد.

الینگ بر این باور است که فرخ با سیر مداومش در شهر، برای خود و شهرنشینان موقعیت خاصی تعیین کرده و خواننده را از این زندگی شهری پرسرعت و ضدونقیض دور می‌سازد. بهترین نمونه برای این ادعا زمانی است که فرخ با سیاوش میرزا برای اولین بار روبه‌رو می‌شود و مورد آزار وی قرار می‌گیرد. فرخ که «نزاع و مجادله با این جوان مست و ایجاد آشوب و هیاهو را نمی‌خواست، [در نتیجه] فرصت را غنیمت شمرده راه خود را دنبال کرد» (مشفق کاظمی، ج ۱ ۱۳۹۸: ۴۵). این مثال یکی از نمونه‌های رفتارهای قهرمانانه فرخ است که در حرکت وی در شهر تعریف می‌شود. الینگ علت این تصویرسازی را این‌گونه شرح می‌دهد که «با استفاده از فرخ در مقام کارآگاه مردمی یا راهنمای تور در شهری که تا بیخ‌وبن در

فساد است، نویسنده قادر به فاش‌ساختن نشانی‌هایی می‌شود که از آن‌ها بی‌عدالتی نشأت گرفته یا جنبه مادی پیدا کرده است» (۲۰۱۹: ۷). مشفق کاظمی از این روش برای ایجاد خشم در خواننده نسبت به شهر و نهادهای آن استفاده می‌کند.

تناظر رفتار قهرمانانه فرخ و تصویر آن در رابطه با شهر، با درک پپ از شهر به منزله شبکه کاپیتالیستی غول‌پیکری که در خود، تمامی جنبه‌های روایت را جای می‌دهد نیز به چشم می‌خورد. این بُعد قهرمانانه پپ و فرخ را در توصیفشان از فضای شهر، به صورت انتقادی و با فاصله‌گیری‌شان از فساد شهر می‌توان مشاهده کرد. این کاراکترها به اندازه‌ای قهرمانند که نسبت به عملکرد شهر آگاه هستند و نه تنها آن را خلاصه‌شده در یک شیء نمی‌پندارند؛ بلکه نسبت به عملکرد آن در تنظیم ارتباطات اجتماعی آن نیز واقف هستند. این درک چندبُعدی از شهر، تصویری غیرقابل تثبیت از شهر را روایت می‌کند که ترکیبی از تصورات کاراکتر و تجربه شخصی و هم‌زمان همگانی و واقعی است که در موقعیت دقیق جغرافیایی خلاصه نمی‌شود. این نوع روایت، مشابه درک افراد از شهر می‌باشد که مفهومی است که به علت ترکیبش با وابستگی‌ها، تصورات و واقعیت، قابل لمس نیست و بر شرایط اجتماعی تأثیر گذاشته و تأثیر می‌پذیرد.

نتیجه

فضا، شهر (به‌عنوان بخشی از آن) و جامعه نیروهای گسترده‌ای در رمان هستند که بر یکدیگر تسلط داشته و در عین حال، تحت سلطه هستند. کاراکتر، موضوع و اتفاقات، همه تحت فرمان شبکه وسیع فضا/ مکان‌محور هستند که جنبه‌های مختلف رمان را دربرمی‌گیرد. هر جامعه فضای مخصوص به خود را تولید می‌کند که به درکی از شهر به صورت مفهومی فعال منتهی می‌شود. در این مقاله بررسی دقیق شهر در رمان‌های آرزوهای بزرگ و تهران مخوف به اثبات این مسئله پرداخت که هر دو این آثار بیانگر مسئله‌ای فراتر از یک داستان عاشقانه می‌باشند. در واقع، قهرمانی پپ و فرخ، شخصیت‌های اصلی این دو داستان، در ارتباط با شهر و آگاهی آن‌ها نسبت به شبکه گسترده فضا/ مکان تعریف می‌شود که عامل اصلی در پس مشکلاتی اجتماعی است که این شخصیت‌ها قادر به مهار آن نیستند و صرفاً نسبت به این قضیه، دیدی منتقدانه دارند. پپ در آرزوهای بزرگ پس از رویارویی با شهر لندن، متوجه ناعدالتی، خشونت و کشتاری که در آن رخ می‌دهد، شده‌است و این تشخیص وی مشابه فرخ تهران مخوف است که در سرتاسر رمان مشغول‌گذار از تهران و مشاهده ناعدالتی‌های آن است. فرخ مابین دو نیروی تغییر و ثبات، گیر افتاده‌است و تغییرات حاضر تهران را فاسد می‌شناسد و در عین حال تهران را نیازمند تحول سالمی می‌داند که در این شهر هنوز آماده رخ‌دادن نیست. روایت این دو داستان تبدیل به تجربه‌ای شخصی شده‌است که دارای موقعیت واضحی نیست و خواننده را در فضای بی‌انتهایی قرار می‌دهد که رمان را احاطه می‌کند. این فضایی را برای دو نویسنده فراهم می‌کند تا انتقادات خود را با ارائه تصویری تاریک از

شهر مطرح و فساد و تباهی آن را هویدا سازند. شهر تاریکی که پپ و فرخ برای خواننده به تصویر می‌کشند، هنگام قدم‌زدنشان در شهر، با فاصله‌گیری و انتقاد کردن از فضای ناخوشایند شهر و فساد نهان در لایه زیرین آن، تصویر می‌شود؛ درحالی‌که در اکثر این توصیفات اشاره مستقیم به جهت حرکت دقیق آن‌ها و کوچه‌هایی که از آن عبور می‌کنند، وجود ندارد. این مقایسه، با وجود بررسی تاریخ شهری و موقعیت جغرافیایی متفاوت، از باب ارائه درکی بهتر از تولید فضا و شهر که عامل عناصر متعددی از رمان هستند، بسیار حائز اهمیت است.

منابع

- پارسانسب، محمد. (۱۳۹۰). *نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی (۱۲۴۸-۱۳۳۲)*. چاپ دوم. تهران: چشمه.
- دست‌غیب، عبدالعلی. (۱۳۸۷). «نقد و نظر: نخستین رمان اجتماعی ادبیات جدید فارسی». *کیهان فرهنگی*. دوره ۷، شماره ۲۶۹، ۴۸-۵۲.
- رزاق‌پور، مرتضی. (۱۳۸۷). «نقد جامعه‌شناختی تهران مخوف». *زبان و ادب*. دوره ۱۲، شماره ۳۵، ۲۷-۵۳.
- صادقی محسن‌آباد، هاشم. (۱۳۹۷). «شهر مخوف نخستین رمان‌های فارسی؛ مدرنیته ایرانی و الگوی توسعه شهر آسیایی». *نقد ادبی*. دوره ۱۱، شماره ۴۱، ۱۱۷-۱۴۲.
- علی‌پور گسگری، بهناز. (۱۳۹۳). «زاویه دید و تغییرات راوی در تهران مخوف». *نامه فرهنگستان*. دوره ۱۳، شماره ۴، ۴۷-۵۶.
- مشفق کاظمی، مرتضی. (۱۳۹۸). *تهران مخوف*. جلد اول، چاپ چهارم. تهران: امید فردا.
- نقابی، عفت؛ قربانی جویباری، کلثوم. (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی اولین رمان اجتماعی ایران». *زبان و ادبیات فارسی*. دوره ۶۷، شماره ۱۲، ۱۹۳-۲۱۶.
- وفایی دقیق، زهرا. (۱۳۹۷). «تصویر شهر تهران در رمان‌های فارسی». *سومین کنفرانس بین‌المللی ادبیات و زبان‌شناسی*. دوره ۳، برگزارکننده: هم‌اندیشان مبتکر رادمان، ۱-۱۰.
- Baumgarten, Murray. (1998). Dickens, London, & the Invention of Modern Urban Life. In Rosanna Bonadei, Clotilde de Stasio, Carlo Pagetti and Alessandro Vescovi (Eds.), *Dickens: The Craft of Fiction and the Challenges of Reading*. (pp.195-202). Milan: University of Milan.
- Caffaro, Geraldo Magela. (2015). *The House, the World, and the Theatre: Self-fashioning and Authorial Spaces in the Prefaces of Hawthorne, Dickens, and James*. [Unpublished doctoral dissertation]. Federal University of Minas Gerais.
- Dickens, Charles. (2003). *Great Expectations*. New York: Bantam Dell.
- Elling, Rasmus Christian. (2019). Urbanizing the Iranian Public: Text, Tehran and 1922. *Middle Eastern Studies*, 1-18.
- Foucault, Michel. (1984). *Of Other Spaces, Heterotopias*. New York: Routledge.
- Hiller, Geoffrey G. Groves, Peter L. Dilnot, Alan F. (2019). *An Anthology of London in Literature, 1558-1914 'Flower of Cities All'*. Springer Nature Switzerland AG: Cham.

Hones, Sheila. (2018). Literary Geography and Spatial Literary Studies. *Literary Geographies*, 4(2), 146-149.

Jaeck, Nathalie. (2017). Dickens's Pioneering Rhetoric of Landscape. *Cultures et Litteratures des Mondes Anglophones*, 33-52.

Winkler, Kathrin, Seifert, Kim and Detering, Heinrich. (2012). Literary Studies and the Spatial Turn. *Journal of Literary Theory*, 6(1), 253-270.

Lefebvre, Henri. (1991). *The Production of Space*. Donald Nicholson-Smith. Padstow: T.J. Press Ltd.

Maxwell, Robert. (1992). *The Mysteries of Paris and London*. Charlottesville. Virginia: University Press of Virginia.

Mee, Jon. (2014). *The Cambridge Introduction to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press.

Robinson, Alan. (2004). *Imagining London, 1770-1900*. New York: Palgrave Macmillan.

Robinson, Brian. (1996). Charles Dickens and London: The Visible and the Opaque. *GeoJournal*, 38 (1), 59-74.

Remak, Henry H. (2002). Origins and Evolution of Comparative Literature and Its Interdisciplinary Studies. *Neohelicon*, 29, 245-250.

Ronen, Ruth. (1986). Space in Fiction. *Poetics Today*, 3, 421-438.

Selboe, Tone. (2010). Home and City in Dickens's *Great Expectations* and Flaubert's *L'education Sentimentale*. *Rayaume-Uni et Irlaande*, 3, 95-105.

Tally Jr., Robert T. (2013). *Spatiality*. London and New York: Routledge.

City in Charles Dickens' *Great Expectations* and Morteza Moshfeq Kazemi's *Tehran-e Makhuf (The Dreadful Tehran)*: A Comparative Study

Kiana Vakili Robati¹

Masoud Farahmandfar²

Abstract

Setting and space in fiction have always been important in literary analyses. Indeed, the concern with these concepts in literature goes back to the time of Aristotle who has first systematically discussed the concept of "spectacle" and its essential role in the formation of the proper tragedy in his *Poetics*. Since the end of the twentieth century, studies on space have gained a new importance. Today, spatial studies frequently acknowledge Charles Dickens as one of the greatest observers of the function of the city in the novel. *Great Expectations*, one of his major novels, which depicts modernity and social hardships of the time in the form of a love story is closely similar to Morteza Moshfeq Kazemi's *Tehran-e Makhuf (The Dreadful Tehran)*. The present paper offers a comparative study of the creation of social spaces through an interdisciplinary lens. Drawing on Henri Lefebvre's theory of space as an active agent in forming and transforming the society, the concern with space and city and their function is further reflected in the section "City, Space, and Society," followed in more detail in the section "The City." In sections "Society, and the Author's Background" and "The Portrayal of the Two Cities and Social Space," city portrayals are studied apropos of their relationship to the narrative, and social relations. Finally, the paper proposes that urban spaces produced in these two novels are not passive containers, but rather are products and producers, dominating and actively producing and transforming the society.

Keywords: City, Social Space, Modernity, *Great Expectations*, *Tehran-e Makhuf*.

¹ M.A. of English Language & Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran kianavkl97@gmail.com

² Assistant Professor of English Language & Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran farahmand@atu.ac.ir