ادب عربی، سال ١٤، شمارهٔ ١، بهار ١٤٠١
10.22059/jalit.2021.321344.612373
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Study and Analysis of Novel *I Lead You to Others* by Aicha Arnaout based on the Sense of Place Theory

Abdolahad Gheibi
professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Mahin Hajizadeh
professor of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University
Amir Farhangdust
PhD student of Arabic Language and Literature, Azarbaijan Shahid Madani University

Received: 2021, April, 4; Accepted: 2021, August, 17

Abstract

In the contemporary era, along with his changing thought and feelings, human being has transformed story writing ,as well and unlike the past, has hidden the meaning under beneath layers of the narrative. In this regard, the place and its meaningful reflections are among the capacities where various elements could be decoded by probing in its aspects. Phenomenology with expanded theories, has attracted the attentions into this meaningful element rather than other sciences. One of the most prominent theories that has been presented about place by phenomenologists is the theory of "sense of place". This sense transforms the space into the place with special sensual features and is considered an important factor for identifying people. A factor which has caused the authors to attribute the targeted positioning in their works to that. 'Aicha Arnaout', is a Syrian – Albanian author and poet, creator of psychological novel *I lead you to others* where the place carries the novel meanings and concepts which corresponds to the sense of place. The current research attempts to study the mentioned novel relying on the descriptive-analytical method and based on the mentioned theory, so that it finds information about latent conceptual layers in the place element of this story. Some of obtained results suggest existence of new models in places like home, school and cafes where by receiving the inner sense of place, the author has prepared the ground for a new reading of them.

Keywords: Story, Identity, Sense of Place, Aicha Arnaout, Novel *I lead you to the others*.

تحلیل رمان *أَقُودکَ إلی غَیري* از عائشة اَرناؤوط بر اساس نظریهٔ حسّ مکان

عبدالأحد غیبی*
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
مهین حاجی‌زاده
استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
امیر فرهنگ‌دوست
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
(از ص ۱۰۹ تا ۱۲۸)
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۲۶
علمی-پژوهشی

چکیده

در دورهٔ معاصر، انسان همسو با اندیشه و احساسات پرپیچ‌وتاب خود، داستان‌نویسی را نیز دستخوش تغییر کرد و برخلاف گذشته، معنا را در لایه‌های زیرین روایت پنهان ساخت. در این میان، از جمله ظرفیت‌هایی که با کاوش در زوایای آن، می‌توان عناصر گوناگونی از داستان را رمزگشایی کرد، مکان و بازتاب‌های معنابخش آن است. پدیدارشناسی با نظریه‌پردازی‌های گسترده، بیش از دیگر علوم، این عنصر معنابخش را در کانون توجهات خود قرار داده است. از پرنمودترین نظریه‌هایی که پدیدارشناسان دربارهٔ مکان ارائه داده‌اند، نظریهٔ «حسّ مکان» است. حس مکان به معنای ادراک ذهنی از محیط است که شخص را در ارتباطی درونی با مکان قرار می‌دهد. این حس، فضا را به مکانی با خصوصیات حسی ویژه تبدیل می‌سازد و عاملی مهم در هویت‌یابی افراد تلقی می‌شود؛ عاملی که امروزه نویسندگان را برآن داشته است تا موقعیت‌بخشی‌های هدفمندی در آثارشان نسبت به آن لحاظ کنند. در رمان روان‌شناختیِ أَقُودکَ إلی غَیري از **عائشة ارناؤوط**، شاعر و نویسندهٔ سوری-آلبانیایی، مکان، محمل معانی و مفاهیم نوینی است که با نظریهٔ حسّ مکان قابل تطبیق است. جستار حاضر می‌کوشد تا با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و بر پایهٔ نظریهٔ مذکور، رمان یادشده را بررسی و تحلیل کند تا از این رهگذر، به لایه‌های معنایی نهفته در عنصر مکان این داستان پی‌ببرد. برخی از یافته‌های پژوهش، ناظر بر حضور مدلول‌های جدید در مکان‌هایی چون خانه، مدرسه، نمایشگاه و ... است که نویسنده با دریافت حسّ درونی مکان، زمینه را برای خوانشی نو از آنها فراهم ساخته است.

واژه‌های کلیدی: داستان، هویّت، حسّ مکان، عائشة ارناؤوط، رمان أَقُودکَ إلی غَیري.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *Abdolahad@azaruniv.ac.ir*

١. مقدمه

مکان نزد اربابان هنر، همواره پدیده‌ای معنادار بوده است. این عنصر مهم در مشرق‌زمین و به‌طور خاص در ادبیات عربی، غالباً پیشینه‌ای درهم‌تندیده با نوستالژی را به همراه دارد؛ اما آنچه امروزه مکان را فراتر از یاد یار و دیار، به عنصری معنابخش در شعر و ادب مبدل ساخته است، ژرفنای اندیشه و سیطرهٔ دیگر علوم بر جزءجزء آن است. در دنیای پر رمزوراز امروز که سخن جای خود را به تصویر و به‌طورکلی ظرفیت‌های نمایشی دیگر عناصر داده است، مکان به‌عنوان کاربستی معنامند و بصری، بیش از پیش در کانون توجه ادیبان قرار گرفته است. امروزه مکان‌کاوی در عرصه‌های مختلفی چون جغرافیا، معماری، فیزیک، متافیزیک و حتی فلسفه، زوایایی از مکان را مورد بحث و بررسی قرارداده و هریک از اینها از نظرگاه خود بدان نگریسته‌اند؛ اما در میان آنها، آنچه ادبیات و داستان‌پردازی را در ارتباطی تنگاتنگ با عنصر مکان قرار می‌دهد، آراء و اندیشه‌هایی است که پدیدارشناسی با تبیین مختصه‌های جدید و متنوعی از مکان توسط نظریه‌پردازانی چون شولتز، رلف، شوموئل، لینچ و...، برجای نهاده است.

نظریهٔ حس مکان، اندیشهٔ پرطنطنه‌ای از مجموعه نظریه‌پردازی‌های پدیدارشناسان مکان است که با شولتز آغاز و توسط رلف و دیگران ادامه یافت. این مفهومِ تقریباً جدید با مؤلفه‌هایی چون دیالکتیک درون و بیرون، درون و برونی‌بودن‌های متنوع، مرکزیت و محصوریت و ...، سوژه و ابژه را در خوانشی نو مقابل هم قرار داد. از این منظر، «مکان دیگر نه‌فقط محل یادآوری خاطرات، بلکه در چارچوب نظری مشخصی نسبت به سوژه تعریف می‌گردد و با المان‌هایی که برای آن برشمرده‌اند، حس مکان را متناسب با موقعیت قرارگیری سوژه، به‌صورتی خاص به ظهور می‌رساند» (شولتز، ١٣٥٣: ٣٥).

عائشة ارناؤوط،[١] نویسندهٔ عرب‌زبان مقیم پاریس، در رمان اقودکَ إلى غيري[٢] روایتی روان‌شناختی را با مریم، شخصیت نخست داستان آغاز می‌کند و با پرداختن به تیپ شخصیتی «تشنهٔ همزاد» (Alter ago)، یکی از درونی‌ترین تجربه‌های نویسندگی خود را در قالب این رمان منتشر می‌سازد. رمان در شکلی خودنگاشت، رونوشتی از دنیای نویسنده را منعکس می‌سازد. وی کوشیده تا در قالب مریم به موضوعاتی چون آزادی، مسائل زنان در جوامع کمترتوسعه‌یافته و به‌طور خاص به شکل‌گیری شخصیت مریم به‌عنوان نمادی از دختران دگراندیش در جامعهٔ سوریه سرک بکشد. رمان به‌شدت تحت تاثیر جریان‌های فکری و روان‌شناختی است؛ از این‌رو، مکان را باید از جمله نمادهای بسیار برجسته در این اثر تلقی کرد که گاه در تناظری دلنشین با شخصیت کاراکتر، متولّد می‌شود.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر درصدد است تا پاسخی شایسته به پرسش‌های ذیل ارائه دهد:

۱. از مؤلفه‌هایی نظریهٔ حسّ مکان، کدام یک نمود برجسته‌تری در رمان ارناؤوط دارد؟

۲. نظریهٔ حسّ مکان چه جلوه‌های معناداری را در رمان تبلور بخشیده است؟

۳. اندیشهٔ حسّ مکان، چه تأثیری در شخصیت‌گشایی از شخصیت اصلی داستان داشته است؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

از جستارهایی که اخیراً به این دیدگاه پرداخته‌اند، می‌توان به «مفهوم حس مکان و عوامل شکل‌دهندهٔ آن» (۱۳۸۵) از محمد صادق فلاحت اشاره کرد که نگارنده، تنها نظریه و سیر تطّور آن را بررسی کرده است. مقالهٔ «مفهوم مکان و تصویر ذهنی و مراتب آن در شهرسازی از دیدگاه کریستین نوربرگ شولتز در رویکرد پدیدارشناسی» (۱۳۸۹) از حسنعلی پورمند و همکاران ، پژوهش دیگری است که محویت آن بر بازپروری اِلمان‌های حسّ مکان در ساختارهای جدید شهرسازی قرارگرفته است. همچنین مقالهٔ «چگونگی تبدیل روایت دراماتیک به فضای دراماتیک با استفاده از عناصر میزانسن براساس نظریه نوربرگ شولتز» (۱۳۹۷) از محمدحسین عابدی و همکاران، از دیگر آثار موجود در این زمینه است که از ظرفیت‌های نظریهٔ حسّ مکان در تغییر حسّ و حال میزانسن در سینما پرده گشوده‌اند. وجه تمایز جستار حاضر با آثار نامبرده را می‌توان در نگاهی تفصیلی به این نظریه در حوزهٔ ادبیات داستانی دانست؛ چراکه نخستین پژوهشی است که تاکنون به زبان فارسی این نظریه و مؤلفه‌های آن را در قالب یک رمان عربی کنکاش می‌کند.

۲. تبارشناسی مکان

> مکان در زبان عربی غالباً مترادف با واژگانی چون «موضع»، «محلّ» و «الخَلاْ» و در زبان انگلیسی علی‌رغم معانی مختلف، با کلماتی چون «Place»، «Site» و «Location» تعبیر می‌گردد. برخی از زبان‌شناسان، مکان را از ریشهٔ فعلی «کینونة» و هم‌خانوادهٔ کلمات «کانَ» و «الکون» برشمرده‌اند. در این تعریف، مکان، ارتباطی تنگاتنگ و معنادار با مدلول هستی‌بخش خود برقرار ساخته و دست‌مایهٔ تعابیر فرامادّی متنوّعی قرار می‌گیرد (الضبع، ۲۰۱۸: ٤١).

در اصطلاح‌یابی از واژهٔ مکان، از آن چنین تعبیر کرده‌اند: «موضع و محلی ثابت و استوار با ابعاد گوناگون و قابل اشارهٔ حسی، به‌گونه‌ای که بتوان به‌طور مستقیم با آن روبه‌رو گشت و آن را دریافت» (صالح، ۲۰۱۸: ۳۸).

مکان اصطلاحی ادغام‌یافته و پیچیده از طبیعت و فرهنگ است که در محلی خاص، توسعه یافته یا در حال توسعه است و از طریق تعاملات بین افراد و تجارب به مکان‌های دیگر متصل می‌شود. در واقع مکان، تنها کجاییِ یک «چیز» نیست، بلکه عبارت است از یک محل، به‌علاوه تمامی چیزهایی که در آن وجود دارد و به آن به‌عنوان یک پدیدهٔ یکپارچه و معنادار نگریسته

می‌شود. به نظر می‌رسد سردرگمی دربارهٔ مکان بدین خاطر است که مکان فقط یک مفهوم رسمی جغرافیایی نیست که در انتظار تعریف دقیقی باشد، بلکه اصطلاحی خام و متغیر در تجربه‌های گوناگون به حساب می‌آید؛ در نتیجه توضیح مفهوم مکان از طریق تحمیل یک تعریف دقیق، اما اختیاری، حاصل نخواهد شد، بلکه باید با لحاظ ارتباطات میان مکان و اصول و پایه‌های پدیدارشناسی، به مفهوم آن پی برد (الضبع، ٢٠١٨: ٤٨).

مکان، موضوع ثابتی در تاریخچهٔ تفکر غربی، دست کم در سدهٔ اول بعد از میلاد بوده است. اولین فلسفهٔ صریح در مورد مکان در اندیشهٔ افلاطون و ارسطو شکل گرفت که هردو جایگاه خاصی به مکان در فرهنگ واژگان بخشیدند. واژه‌های آنها، یعنی «chora» و «topos»[٣] در سطح وسیعی آنچه شاید هم اکنون دربارهٔ ناحیه و مکان بیندیشیم، شرح می‌دهد (النصیر، ١٩٨٦: ١٧-١٨). آلبرتوس مگنوس (١١٩٣-١٢٨٠م)، میراث‌دار عمدهٔ عقاید ارسطو، در کتاب ماهیّت مکان تأکید دارد که خصوصیّات ویژهٔ مکان در نوع زندگی انسان نقش‌آفرین است. مکان برای او ترکیب منحصربه فردی از تأثیرات جهان‌شناسی و محیطی بود که چیزهایی را که در آن مکان بودند، شکل می‌داد؛ دیدگاهی که نقش شگرفی را برای عوامل محیطی مثل اقلیم و توپوگرافی در شکل‌بخشی به شخصیت انسانی قائل است.

باشلار (١٨٨٤-١٩٦٢م) از مهم‌ترین فلاسفه‌ای است که مکان را در کانون توجه قرار داده است. وی معتقد است که خاطرات در رابطه با زمان ظاهر می‌شوند و بدون حرکتی در فضا قرار می‌گیرند؛ آنها عمق دارند و به شکل ایمن‌تری در مکان تثبیت شده‌اند. از نظر باشلار، مهم‌ترین ناحیه برای خاطرات و تصاویر شاعرانه، خانه‌ای است که توپوگرافی حضور محرمانهٔ ما را فراهم می‌کند (کرسول، ١٣٩٨: ٣٢)؛ اما در دورهٔ اخیر، به جرئت می‌توان گفت هایدگر (١٨٨٩-١٩٧٦م) برجسته‌ترین فیلسوف شناخته‌شدهٔ مکان است. «dasein» عبارت کلیدی در فرهنگ واژگان اوست که اغلب به‌صورت «بودن در جایی» ترجمه می‌شود. «از دیدگاه هایدگر، بودن در یک مکان، نه به‌عنوان یک ظرف، بلکه به‌وسیلهٔ ارتباط قوی‌تری بین یک چیز و مکان آن مشخص می‌شود. وی برآن است که رابطهٔ بین فرد و مکـان همانند رابطهٔ بین محل سکونت ساکنان [که در آن نوعی ارتباط مداوم بین شخص و مکـان وجود دارد] و مکـان تائید می‌شود» (همان: ٢٩).

٣. مکان از نظرگاه هنر و ادبیّات

مکان، مفهوم بحث‌برانگیزی است که آزادانه بین رشته‌ها سیر می‌کند و مطالعه دربارهٔ آن، تنها ویژگی جغرافیا نیست، بلکه رویکردی بینارشته‌ای دارد. مکان در سطح پایه، فضایی است که در همهٔ مقیاس‌ها اتفاق می‌افتد و همواره یکی از وظایف اصلی جغرافیای انسانی، کشف مفاهیم متعدد آن بوده است. از طریق مکان است که ما جهان را معنادار می‌کنیم و آن را می‌آزماییم. در شرایطی که بیگانگی‌های متعدد با جامعهٔ مدرن، حس تعلق ما را تهدید می‌کند، اهمیت مکان برای

خلاقیت در زندگی و هنر نمی‌تواند دست کم گرفته شود. گویی مسیرهایی وجود دارد که مثل دستی گشوده‌شده به سوی شیوه‌ای جدید از بودن در جهان، جهت گرفته‌اند (الشهید، ۲۰۱۰: ۱۰).

مکان از آن جهت که خصوصیات زیبایی‌شناختی عناصر را در خود جای می‌دهد، ارتباط معنامندی را با ادبیات و هنر برقرار می‌سازد. در این ساحت، مکان از قاب مادی خود رها می‌شود و در قامت آئینه‌ای تمام‌نما از افکار و ذهنیات خالق آن و نیز محیط پیرامون جلوه می‌کند؛ به‌گونه‌ای که هر گوشه و کنار آن، از خوانشی نو بهره‌مند می‌شود (شارف، ۲۰۱۶: ۲۱). امروزه نوعی تجدید حیات در متون خلاقانهٔ داستانی وجود دارد که مکان را در کانون سوژه‌ها می‌نشاند. نویسندگان خلّاق و محققان ادبی در حال کشف دوبارهٔ مکان و افسون‌کردن مجدد آن هستند. مکان در ادبیات، فارغ از نغمه‌های نوستالژیکی، بستری مناسب برای خالق آن است تا به زایش مفاهیمی نو پردازد و نیز معنا را همه‌جانبه‌تر در متن به منصه ظهور رساند؛ از این‌رو، «آن‌گاه که از مکان در ادبیات، به‌ویژه در دنیای دستان سخن می‌گوییم، منظورمان عنصری فعال از عناصر داستان است که سهم عمده‌ای در شخصیت‌پردازی‌ها و شخصیت‌گشایی‌ها و به‌طورکلی در پیکره و پی‌رنگ روایت ایفا می‌نماید» (حسانین، ۲۰۰۴: ۱۱).

۴. حسّ مکان و تطور آن

آنچه امروزه با عناوینی چون «حسّ مکان»، «روح مکان» یا «هویّت مکان» ارائه شده، وام‌دار پدیدارشناسان و نظریه‌پردازی‌های آنان است. «در نگاه پدیدارشناسان، پدیداریِ جهان به میزان و چگونگی ادراک و التفات ذهن انسان و پدیدارشناسی به مراتبِ بازگشت به خود اشیا برمی‌گردد» (پورمند و همکاران، ۱۳۸۹: ۸۱). از این منظر، حسّ مکان به معنای مرتبط شدن با مکان و به واسطهٔ درک نمادها و فعالیت‌های روزمره سریان می‌یابد. این حس می‌تواند در مکان‌های زندگی فرد به وجود آمده و با گذر زمان عمق و گسترش یابد (میرغلامی و آیشم، ۱۳۹۵: ۷۰). پدیدارشناسی با نظریهٔ حس مکان، تجربهٔ انسان را از فضا، به مؤلفه‌های تشکیل‌دهندهٔ خاطره از فضا تجزیه کرده است؛ که اهمیت روایت برشکل‌گیری فضا در ذهن را نشان می‌دهد (عابدی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۸).

از جمله برجسته‌ترین مکان‌کاوان، می‌توان به شامای شوموئل (Shamai Shumuel)، ادوارد رلف (Edward Relph)، ای فیو توآن (YI-Fu Tuan)، آلتمن ولاو (Low and Altman)، کوین لینچ (Kevin Lynch) و نوربرگ شولتز (Norberg shultz) اشاره کرد. به باور شوموئل «حس مکان پیوندی پویاست که فرد در نتیجهٔ دلبستگی، هوشیاری، تعلّق و تعهّد به مکان، آن را توسعه می‌دهد و آمیزه‌ای است از احساسات خودآگاه و ناخودآگاه و ادراک؛ مفهومی غنی که چگونگی دریافت، تجربه و بیان افراد را شامل می‌شود، به مکان معنا بخشیده و بر نگرش‌ها و رفتار افراد تأثیر می‌گذارد» (کاشی و بنیادی، ۱۳۹۲: ۴۵). همچنین از نظر لینچ، حسّ مکان عاملی است که میان انسان و مکان ارتباط برقرار می‌سازد و وحدت‌آفرین است. از نظر او، فضا باید هویتی قابل ادراک، نمایان، قابل شناسایی و

به‌یادماندنی باشد تا حس مکان ایجاد شود؛ این نوع حسّ مکان می‌تواند احساس تعلق را نیز به همراه داشته باشد (فلاحت، ١٣٨٥: ۶٣).

در میان مکان‌پژوهان، بی‌شک حسّ مکان با شولتز بیش از دیگران مورد واکاوی قرارگرفته است. شولتز معتقد بود برای فهم روح مکان، معنای هر شیء ریشه در روابط آن با اشیای دیگر دارد؛ یعنی آن چیزی که اشیا را گرد هم می‌آورد. این تعریف و تحلیل از مکان را به‌راحتی می‌توان با هماهنگی و ترکیب عناصر داستان دراماتیک و اجرا مورد تحقیق قرارداد. ساختار هم بر ویژگی‌های شکلی مجموعه‌ای از روابط شاره می‌کند. از همین‌روست که ساختار و معنا وجوه یک کلیت‌اند. به باور شولتز، «انسان به‌واسطهٔ بنانهادن، به معناها حضوری عینی می‌بخشد و بناها را گرد هم می‌آورد تا شکل زندگی‌اش را به‌عنوان یک کلیت عینیت داده و نمادینه سازد. در شهر، معانی بیگانه و خارجی با روح محلی تلاقی کرده و مجموعهٔ پیچیده‌تری از معناها را به وجود می‌آورند» (شولتز، ١٣۵٣: ٨).

۵: مؤلفه‌های حسّ مکان در رمان *أَقودکَ إلی غَیری*

۵-١. مرکزیّت و محصوریّت (centerality & confinelity)

مرکزیت و محصوریّت، از جمله مؤلفه‌های درونی‌بودن حسّ مکان به شمار می‌آیند. «هر مکانی که در آن معنا آشکار می‌شود، یك مرکز است. احساس خاص احاطه‌شدن توسط عناصر موجود، از جمله ویژگی‌های اصلی حسّ مکان‌های مصنوع است که توسط عناصری مانند نورپردازی، ارتفاع، شکل و فرم می‌تواند متفاوت باشد» (شولتز، ١٣٨٩: ٩٧). بی‌شک آشناترین نمود از مرکزیّت و محصوریت مکان، «خانه» است که افراد با دلبستگی و ریشه‌داشتن در آن، حسّ درونی مکان را تجربه می‌کنند؛ جایی که می‌توان از فشارهای بیرون کناره گرفت و خود واقعی را به ظهور رساند. در نگاه باشلار:

> خانـه پناهـگاه رویاپردازی و پشتیبان رویاپرداز است و به آدمـی امکان می‌دهـد که در آسـودگی رویـا بپردازد. خانـه از بزرگ‌ترین قدرت‌های ترکیب‌کنندهٔ اندیشه، خاطـره و رویای آدمی است. گذشته، حال و آینده به خانه دینامیسم‌های گوناگون می‌بخـشد که گه‌گاه به هم برخورد می‌کنند، گـاه با هم درگیر می‌شوند و گـاه نیز در زنـدگی، محرک یکدیگرند. خـانه، پذیـرای پیـشامدهاست؛ پیشامدهایی پی‌درپی و بی‌وقفه. بدون آن آدمی موجودی جدامانده خواهـد بود. در رویاپردازی‌های ما، خانه گهواره‌ای است بزرگ؛ ارزشی مهم که ما در رویاپردازی بدان باز می‌گردیم (باشلار، ١٣٩٧: ۴۶-۴٧).

خانه در روایت ارناؤوط، نقش بسیار پررنگی در برون‌ریزی شخصیت مریم ایفا می‌کند و در این زمینه، بیش از دیگر عناصر داستان و کاربست‌های فنّی آن، مطمح نظر وی قرار گرفته است؛ به‌گونه‌ای که پرداخت‌های هدفمندانه‌ای را در هر بخش آن ترسیم کرده است؛ برای مثال، در بُرشی

از روایت، ترکیب فضای خانهٔ پدری مریم و محل استقبال از میهمانان، این‌گونه معنادار ترسیم شده است:

لم يكن لدينا غرفة استقبال كبقية العائلات، كنا نستقبل الزوار حيثما نكون، أغلب الأحيان في غرفة الجلوس التي كانت في الوقت نفسه غرفة طعام، حيث نجلس على الأرض و نتناول وجباتنا حول «السُّفْرَة»، طاولة مستديرة منخفضة نعلّقها بعد الطعام مباشرة على الحائط (ارناؤوط، ۲۰۰٦: ۱۷).

تعریفی چنین گرم و صمیمی از خانه که میهمان چون عضوی از اعضا به حریم آن پای می‌گذارد و در نشیمنگاه آنان، نه مکانی مجزّا، می‌نشیند، ظریفت روان‌شناختی خانه در معرّفی تیپ‌های شخصیتی داستان را تبلور بخشیده است. کارکرد روان‌شناختیِ خانه را می‌توان در ارائهٔ تیپ برون‌گرای خانوادهٔ مریم نگریست؛ خصیصه‌ای که پرسوناژ مریم را در روند روایت، به‌عنوان یک «فنوتیپ جنسی» که شیفتهٔ مشارکت در گروه‌های اجتماعی و ارتباط با دیگری است، معرفی می‌کند. خانه در ادامه به صورتی نمادین، الهام‌بخش مریم در رویارویی با دیگران، جریان‌ها و به‌طور کلی پذیرش اندیشه‌ها در ماجراجویی‌های شناختی‌اش قلمداد می‌شود؛ مقوله‌ای که شاهد نخست آن را در استقبال از فروشندهٔ دوره‌گرد نفت و راه‌یافتن او به حریم خانه می‌توان دید؛ شخصیتی با شمایلی مهیب که شنیدن صدایش، نفس‌ها را در سینه حبس می‌کند:

لا أذكر أحداً أوقفه مرة ليشتري منه، وما من مرة لمحه الأطفال قادماً من بعيد أو سمعوا نداءه حتى تراكضوا مختبئين وقلوبهم ترتجف هلعاً. أشرت إلى منزلنا القريب، نزل من العربة وتوجه إلى باب بيتنا حيث تنتظره أمي، تبادلا بضع كلمات لم أسمعها، توجه إلى أحد الصنبورين وملأ مكيالاً كبيراً ثم دخل إلى البيت و أفرغه في برميل خاص.تكررت حركته عدة مرات حتى امتلأ برميلنا (همان: ۱۲).

خانه در این بخش، به‌عنوان یک درون، به آنچه بیرون از آن قرار دارد، پیوند می‌خورد؛ و این یعنی پذیرفتن آنچه هارتشورن (Hartshorne) تحت عنوان «ترکیب‌بندی مکان» ذکر می‌کند. «دیدگاهی که برماهیت رابطه‌مند مکان در ضرورت ارتباط با خارج از خود تأکید و از مکان به‌عنوان محلّ گردآمدن تجربه‌ها، تاریخ‌ها، زبان‌ها و تفکرات یاد می‌کند؛ بنابراین، در بررسی مجموعهٔ اجزایی که یک مکان را می‌سازد، باید روابط بین آن مکان و هر آنچه بیرون از آن به مکان متّصل است، در نظر گرفته شود» (کرسول، ۱۳۹۸: ۵۷).

از جمله مناطق پرنمود خانه در روایت ارناؤوط، اتاق خواب مریم و پنجرهٔ مشرف به بیرون است که از دریچهٔ آن، مریم به جهانی دیگر نظر می‌افکند و در ژرفنای هستی غوطه‌ور می‌گردد؛ مقوله‌ای که حسّ درونی‌بودن مکان را می‌توان در بخش‌های گوناگون آن دریافت. برش ذیل، آغازین شاهدی است که پنجرهٔ اتاق و نگاه به خانه‌باغ ابورياح، مریم را رهسپار گذشته و غرق در سخن دهشتناک برادرش می‌سازد:

أتكئ على حافة النافذة، أتأمل الطبيعة من خلال الشَبَكِ المعدني ذي الفتحات السداسية كنخاريب النحل، رأيت من خلالها تتابع الفصول، اشتممت رائحة زهر المشمس مختلطة برائحة المطر.

تضمّختْ عيناي بألوان الخريف وارتحفتُ برداً لعريّ الأشجار. أسندُ مرفقيّ إلى حافة النافذة وأضم وجهي براحتيّ الصغيرتين أحلم بطاولة صغيرة منخفضة، هناك في الأسفل وسط الأعشاب الكثيفة في بستان أبي رياح. أثناء تأملات تلك أسترجع ما كان يردده أخي الكبير حازم عندما كنت في الرابعة من عمري، وأستعيد نظراته التي كانت تشعّ بخبث مفتعل: سألوي عنق أبي رياح ونأخذ بستانه. عندما قالها لي للمرة الأولى شعرت برعب حقيقي (ارناؤوط، ٢٠٠٦: ١٤).

مرکزیّت حسّ مکان در این بخش از فضای خانه، بازتابی از طرح‌وارهٔ «پنجرهٔ جوهری» در رویکرد رفتارشناسانهٔ لافت (Luft) و اینگهام (Ingham) است. نظریه‌ای که سطوح آگاهی در رفتار انسانی را به چهار خانهٔ یک پنجره با کارکردها و تفسیرهایی مختلف تشبیه کرده است. این خانه‌ها که به مناطق عمومی، کور، پنهان و تاریک تقسیم می‌شوند، زمینه‌ساز اکتشاف در سطوح تفکر، انگیزش و آگاهی‌اند. در میان چهارگانهٔ پنجرهٔ جوهری، منطقه‌ای که در نگاه مریم کانونی می‌شود، ناظر بر فضای پنهان این تقسیم‌بندی است. این گوشه که از آن به فضای خصوصی نیز تعبیر می‌کنند، نشان‌دهندهٔ جنبه‌هایی از شخصیت فرد است که برای خود او شناخته شده، ولی برای دیگران ناشناخته است. این کارکرد از پنجره با رؤیت «ساروس» در پرنمودترین شکل خود در داستان روایت می‌شود؛ لحظه‌ای که مریم، عفریتی با اندام ترسناک و غریب را که عاری از لباس است، از پنجرهٔ اتاق می‌بیند و در جستجوی او به سویش می‌دود؛ لحظات رمزآلودی که داستان را با آمیزه‌ای از خیال به صبغهٔ سوررئالیستی اندوده و در ژانری گوتیک‌وار پیش می‌برد:

قاربتُ غرفتي، لمحتُ على زجاج بابها انعكاسَ شجرةِ التفّاح متلاحكاً بجسدِ رجلٍ عارٍ في وضع الجلوس. التفتُّ إلى شجرة التفاح، لم يكنْ هنالك أحد، حدقتُ مرة أخرى في الزجاج، كان هناك عاريا تماماً، وبدا لي كأنّه يجلس على القاطع داخل الغرفة، تراجعت جزعة إلى الوراء وشعرت برعشة هلع تخترق عمودي الفقري (همان: ١٨).

نویسنده در پرداخت‌های مربوط به اتاق مریم، برای برانگیختن ارزش صمیمیت در خواننده، روایت را آکنده از تعلیق می‌سازد. ارناؤوط از همان آغازین بخش‌های داستان، اتاق و پنجرهٔ مشرف به بیرون آن را آستانهٔ رویاپردازی مریم قرار می‌دهد و با توصیفات موشکافانهٔ خود، گویی دریچه‌اش را از نظرگاه خواننده به ژرفنای داستان تعبیه ساخته است. رازآلودگی اتاق مریم در ادامه، آن‌گاه که ساروس در آن پنهان می‌شود و مأوی می‌یابد، بیش از دیگر اپیزودها در داستان آشکار می‌شود:

فتحتْ أمي الباب و دخلتْ، تبعتها متحاشية النظر إلى المكان الذي يجلس فيه، لاحقتُ وجهها بنظراتي مترقبة أيّ تغيير عليه لكنه بقي طبيعياً. جلستْ على القاطع الآخر المقابل للباب، قلتُ في نفسي إنه مجرد وهم. التفتُّ إلى مكانه، كان مازال جالساً. غادرتني أمي وتركتني وحيدة مع هذا الغريب العاري في غرفتي ... . بدأت أسمع همهمة مطرٍ في الخارج، برودة مساء الخريف تنسلّ من النافذة المفتوحة الجانبية، أما هو فمازال في مكانه. رأفت به، فتحت الباب فرفع وجهه إليّ وابتسم بوداعةٍ جرحتني عميقاً، جلست إلى جانبه على العتبة وأخذ رذاذ المطر يبللنا معاً (همان: ١٩-٢١).

ناتوانی مشاهدهٔ ساروس توسط اعضای خانواده که از میان فضای خانه در اتاق مریم مأوی گزیده است، خوانش پرطنینی از رازآلودگی را منعکس می‌سازد؛ به‌گونه‌ای که هرگاه داستان با نمای

بستهٔ مریم در کنار پنجره روایت می‌شود، مخاطب را در انتظار وقوع حادثه یا خلق احساسی شگرف قرار می‌دهد و این‌سان، اتاق مریم و پنجره‌اش، در کنار دیگر کارکردها و چشم‌اندازهای جادویی آن، آبستن احساسات پیچیده‌ای برای شخصیت نخست خود می‌شود و در محصوریّت فضای پنهان دیدگاه پنجرهٔ جوهری تعریف می‌گردد.

۵-۲. درونی‌بودن با واسطه (mediated internality)

حسّ مکان در قالب درون‌بودن واسطه‌ای، امکان تجربهٔ مکان به روش غیر مستقیم یا نیابتی را فراهم می‌سازد؛ یعنی بدون بازدید حقیقی، ولی به‌گونه‌ای که تجربهٔ مشارکت عمیقاً احساس شود. هدف یک هنرمند یا نویسنده در توصیف مکان، عبارت است از القای احساس زندگی و ارائهٔ حسیّ از آن مکان. در این خصوص، «رلف» از قول «مک‌کورد» می‌گوید:

> شعرا و نویسندگان بعضا سعی می‌کنند تا در دنیای فوق‌العاده خاصی زندگی و کار کنند که ابعاد مخصوص به خود را دارد. آنها درصدد کشف دنیای متعارف برنمی‌آیند، به نظر می‌رسد که آنچه بیان می‌کنند در درونشان متولد شده باشد. وقتی آثارشان را می‌خوانیم یا گوش می‌دهیم، وارد قلمروشان می‌شویم». به واسطه شرح مسافرت‌ها یا فیلم یا هر رسانه دیگری می‌توان عمیقاً وارد سایر دنیاها و مکان‌هایی شد که گاه واقعی و گاه خیالی‌اند؛ آثاری که می‌تواند ما را به دنیایی کاملاً ذهنی فروبرده و باعث شود که وضعیتی حقیقی را نشان دهد (۱۳۹۷: ۷۰-٦۹).

مکان در این نگاه، مرزهای مشترک و نزدیکی را با آنچه «مکان انتزاعی» نام گرفته، دارد. «مکان انتزاعی با نام‌هایی همچون مجازی، تخیلی و ذهنی شناخته می‌شود. گستردگی، پیوستگی و پویایی از اساسی‌ترین خصائص آن است، کارکردی ذهنی دارد و جنبهٔ مادی آن ناچیز است، از مفهوم اولیهٔ خود که همان ایفای نقش ظرفیت برای عناصر نمایشی است، خارج شده به سوی مفهوم فضاشدگی حرکت می‌کند» (شکیبایی‌فر و همکاران، ۱٤۰۰: ۷۳). از این منظر، میزان انتقال و هویّت مکان‌هایی که از طریق آثار هنرمندان به آنها منتقل می‌شویم، هم به مهارت هنرمند در توصیف و هم به گرایش‌های تخیلی و همدلانهٔ ما بستگی دارد؛ خصیصه‌ای بارز در القای حسّ درونی مکان که در روایت ارناؤوط به وفور به چشم می‌خورد. پیش‌تر اشاره شد که مریم را باید امتدادی از شخصیت ارناؤوط در داستان نگریست؛ دخترکی که بر تارک خیال، داستان می‌نویسد و نمایش‌نامه می‌خواند، در نوجوانی با آثار سارتر و ابن رشد مأنوس است، بی‌شک میدان دید عمیق‌تری را به اشتراک می‌گذارد؛ از این‌رو، خیال فعّال او، مکان را به چشم‌اندازی الهام‌بخش و فراتر از مادّه مبدل ساخته است. چنان‌که در جای‌جای داستان و از جمله در توصیف «بابُ صَدرانی» می‌توان این خصیصه از حسّ مکان را به‌وضوح احساس کرد:

> وقد أُطلق على الباب هذا الاسم لأن الداخل إلى الحي يراه من بعيد يتصدّر المشهد كله. كان باباً خشبياً ضخماً شامخاً ذا لون باهت، يؤطّره قوس طيني. كان هذا البابُ مُغلقاً على الدوامِ و لم يعرف أحد من يسكن خلفه. عنده تماماً يتفرع الطريق الترابي إلى منعطفين منحنيين يقودان إلى بساتين نائية مجهولة. كان لهذا الباب تأثير سحري علينا نحن الأطفال، نراه من بعيد ولا نجرؤ على الاقتراب منه.

أي جلا كان يرهبنا فيه؟ هل لأنّه كان يشرف علينا من بعيد كأنما يرصد تحركاتنا؟ ألأنه نقطة الانعطافي السحريين الهاربين نحو المجهول الوارف؟ أم لأنّه لم يُفتح على الإطلاق ففَقَدَ بذلك وظيفته الاصطلاح متحولاً إلى بعدٍ سريّ؟ (ارناؤوط، ٢٠٠٦: ١٢).

ارناؤوط با سوبژکتیوه قراردادن دروازهٔ صدرانی و توصیفی دیالکتیک‌گونه از آن، دروازه را با دو وجه درون و بیرون همراه و با این تقسیم‌بندی، هندسهٔ رمزآلودی را ترسیم کرده است. وی ابتدا با توصیفات ظاهری این دروازه، واقعیت کالبدی آن را به تصویر می‌کشد و سپس با انشعاب‌هایی که به باغ‌های خالی‌السکنه می‌دهد و نیز آن نمای خاصی که از دوردست در معرض دید است، پرده از وجه درونی و خیالی آن برمی‌کشد؛ در نتیجه با گام‌نهادن در ساحت استعاره، خیال و واقع به یکدیگر می‌آمیزد و چشمان خواننده را خیره می‌سازد. خوانش رمزآلود خانه در ذیل این ویژگی از حس مکان، در ادامه پررنگ‌تر نیز جلوه کرده است:

فتحتُ الباب و وقفتُ على العتبة أتمطي، لم أعرف إذا ما كنت أتنفس هواء الصباح أم أنه يتنفسني. قطراتُ المطر العالقة على أغصان شجرة التفاح تحلل ضوء الشمس إلى أقواس قزح صغيرة ترتعش بداخلها، خيط عنكبوت يهتز بألوانه القزحية المبعثرة. انتابتني سعادة فريدة، ها أَنَذِي وحدي ... وحدي تماماً .سمعت صوته الغافي يصل إليّ من الداخل: «أنا أنام» (همان: ٢٢).

روایت در این فریم، اشاره به لحظه‌ای می‌کند که مریم سعی دارد عفریت ساروس را به سخن درآورد که با موجی از نا امیدی، برای رفع خستگی در آستانهٔ بیرونی خانه قرار می‌گیرد. پیش‌تر اشاره شد که ساروس، انعکاسی از «دیگر من» مریم است که به گفتهٔ هاینز کوهات (١٩١٣-١٩٨١م)، روان‌کاو اتریشی، در تیپ‌های شخصیّتی «تشنهٔ همزاد» ظهور می‌یابد؛ وجودی که مریم درصدد است تا ناگفته‌ها، معمّاهای بنیادین، آزادی و پاسخ بسیاری از سؤالات خویش را در او یابد. قرارگرفتن ساروس در اتاق شخصی مریم که در جایگاه ویژه‌ای از خانه قرار دارد، بیش از پیش بر ارتباط معنادار ساروس با مریم صحّه می‌گذارد؛ چراکه خانه در این داستان، نماد برجسته‌ای از درون‌مکانی را به نمایش گذاشته است. نقطهٔ اوج این شاهد را باید در لحظهٔ قرارگرفتن مریم در بیرون از خانه دانست. ارناؤوط سعی بر آن داشته تا پس از تلاش‌های بی‌فرجام مریم در گفت‌وگو با ساروس، آنی برون‌وجودی را در یک نما نسبت به سوژه‌ها (مریم-ساروس-اتاق) نشان دهد؛ اما با دیالوگ «أنا أنام» ساروس که از اندرون خانه به بیرون آن راه می‌یابد، علاوه بر اتّصال درون و بیرون، علقهٔ ناگسستنی ساروس و مریم را با این پلان غافلگیرکننده بازگو می‌کند؛ صدایی برخاسته از اعماق وجود مریم که در تجسّدی ماهرانه با نشانه‌های معنادار مکان تجلّی می‌یابد.

مکان در درون‌بودن واسطه‌ای، می‌تواند جلوه‌گر آن چیزی باشد که در روان‌کاوی کوهات به «خود دوقطبی» (bipolar self) یا «چندپاره» مشهور است؛ مقوله‌ای که در پرسوناژ مریم عمدتاً با تیپ شخصیتی «خودِ دیگرخواه» همراه است. «خود در این تیپ، تصویر آرمانی‌شده‌ای‌است که انرژی روان‌شناختی عمل فردی را که به‌واسطهٔ جاه‌طلبی‌هایش سوق داده شده، ارتقا می‌بخشد» (کوهات،

۱۳۹۷: ۴۷). این تصویر از دنیای درونی مریم، مکان را در مفهومی ذهنی و انتزاعی که برآمده از نگاه دیگرخواهانهٔ اوست، معرّفی و با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند؛ چه در فصل «ملكُ الجان الأحمر»، این خوانش از حسّ درونی مکان را در پرسش‌های هستی‌شناسانهٔ مریم در کشف جهان موازی جنّیان، به‌خوبی می‌توان دریافت:

> لماذا يعتبر الإنسان أن وجوده هو الوجود الوحيد في الكون؟ ألا يمكن أن يكون هنالك إلى جانب عالمنا عوالم أخرى ذات زمان ومكان خاصين بها، وذات قوانين فيزيائية مختلفة؟ عالمنا كما نراه ليس بالضرورة أن يكون فعلاً كذلك وإنما يتجاوز صورة رؤيتنا له ليكون شيئاً آخر، وما نبصره ليس إلا صورة جزئية منه أو محرّفة عنه أو حتى صورة ذهنية تركيبية فينا بعيدة عن واقعه الفعلي. وما هو واقعه تماماً؟ وهنا تولّد لدي سؤال أصابني بالهلع: هل العالم موجود في إدراكنا أم أننا في إدراكه؟ (همان: ۱۰۳).

نگاه چندلایهٔ مریم به مفهوم وجود، به‌خوبی در این بخش روایت شده است. احضار پادشاه سرخ‌رنگ جنّیان توسط مریم، جهانی کاملاً انتزاعی را در ادامه می‌آفریند که درون‌بودگی واسطه‌ای در هر توصیف آن موج می‌زند. مکان در این نگاه مریم، برآمده از اختلالی پاتولوژیکی نیست، بلکه نشئت‌یافته از «گونهٔ تیپ‌های شخصیتی بهنجار است که به دنبال ابژه‌های خودی می‌گردد تا حسّ ارزشمندی و عزت نفس را در او انعکاس بخشد» (کوهات، ۱۳۹۷: ۴۴).

۵-۳. درونی‌بودنِ رفتاری - همدلانه (behavioral - sympathetic internality)

از مشخّصه‌های مهم حسّ درونی مکان، حسّ درون‌بودن عاطفی-همدلانه است؛ ویژگی‌ای که حسّ حاصل از محصوریّتِ آن، درون را به درک ژرف‌تری می‌رساند. این خصیصه تنها به بودن در یک مکان و مشاهدهٔ آن به‌عنوان مجموعه‌ای از اشیا و مناظر که به روش‌های خاصی چیده شده‌اند و کیفیت‌های قابل مشاهدهٔ معینی دارند، اطلاق نمی‌شود، بلکه شامل توجه تعمّدی به مکان و حرکت از ویژگی‌های ظاهری به سوی مشارکت عاطفی و همدلانهٔ آن است. «با این رویکرد است که ذکر مکان از یک طرف، گشوده شدن یاد و خاطره به زمان‌های دیگر و از طرف دیگر گشوده شدن روان به احساسات متنوع و پیچیده است» (فلاحتی و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۹٤).

> بودن در یک مکان به‌طور همدلانه به‌منزلهٔ درک آن به‌عنوان دارندهٔ معنای غنی و لذا همذات‌پنداری با آن است؛ چراکه این معانی صرفاً مرتبط با نمادهای صاحبان آن مکان نیستند، بلکه از تجارب شخصی فرد نیز نشئت می‌گیرند. درون عاطفی مستلزم تلاش آگاهانه جهت ادراک است و همچون گفتهٔ راسموسن، اگر خودمان پذیرای تأثیر و مایل به همدلی باشیم، مکان، خود جوهر واقعی‌اش را افشا می‌کند (شولتز، ۱۳۵۳: ٦۲).

در مکان‌وارگی‌های روایت ارناؤوط، از جمله نمودهای برجستهٔ حس درون عاطفی را باید در آنچه «مکان سوّم» نام نهاده‌اند، جستجو کرد. این مفهوم در اواخر قرن بیستم به حوزهٔ ادبیات نظری علوم اجتماعی وارد شد. نخستین‌بار، ری اُلدنبرگ (Ray Oldenberg) به‌صورت آگاهانه و با

چارچوبی مشخص به مکان سوم نگریستند. این مفهوم با کتاب مکان‌های خوب متعالی از اُلدنبرگ، زبانزد خاص و عام شد.

> در هر سکونت‌گاهی با هر فرهنگی، مکانی هست که مردمان آن سکونت‌گاه به دور از رسمی‌بودن‌های روزمره که عمدتاً در محیط کار با آن مواجه هستند، برای گردهمایی و گذراندن زندگی عمومی غیر رسمی خود به آن رجوع می‌کنند. الدنبرگ این مکان را «مکان سوم» می‌نامد. به زعم او، مردم در این مکان خود واقعی‌شان هستند و این موضوع کمک می‌کند تا خود را از استرس زندگی روزمره که عمدتاً حاصل یک زندگی رسمی در محیط کار و بعضاً در محیط خانه است، برهانند (نوری، ١٣٩٨: ٥٩-٦٠).

مکان سوم در واقع عرصه‌های عمومی مانند قهوه‌خانه‌ها، مکان‌های تجمّع عمومی محلی، پارک‌ها و فضاهای سبزند که اشخاص می‌توانند با حضور در آن، زندگی اجتماعی آزادانه‌ای را با برقراری ارتباط با افراد مختلف ایجاد کنند. این فضا، حس عضویت و تعلق به اجتماعات را در افراد القا می‌کند. «خصوصیاتی چون ظاهر ساده و اتمسفر صمیمی، مشابه خانه، اما متفاوت از آن، برقرارکنندهٔ گفت‌وگو، زمینهٔ خنثی‌ساز، هم‌سطح‌کننده، قابل دسترسی و موقعیت مناسب جهت استقرار، از ویژگی‌هایی‌است که الدنبرگ برای مکان سوّم برشمرده است» (همان: ٦١).

در روایت حاضر، مکان سوّم نقش بسزایی در شکل‌گیری و برون‌ریزی «منِ آرمانی» مریم دارد. در ماجرای او، مکان سوم را می‌توان در نمایشگاه‌های نقاشی، کافه‌ها، خانه‌باغ‌های اطراف خانه و نیز مدرسه مشاهده کرد؛ اما در میان آنها، آنچه همسو با منِ دلخواه و آرمانی مریم است، نمایشگاه‌های رسمی و نیمه‌رسمی نقاشی است که غالباً با حضور اصحاب هنر و متفکّرانی ژرف‌نگر همراه می‌شود؛ محلّی آکنده از جهان‌بینی‌های مختلف و اتمسفری متمایز که حضور در آن، به نقطهٔ عطفی در حیات مریم تبدیل می‌گردد:

> كنت أتردد بين فترة وأخرى إلى مرسم شقيقي عماد، الذي كان يقع في أرقى أحياء دمشق، قبو كبير معتم له نافذة عالية تطل على حديقة البناء الخضراء المحاذية للشارع. كنت أشعر براحة مخدّرة في هذا المكان، اللوحات والكتب، المقاعد الأربعة المريحة بقماشها الأخضر الغامق، ملمس مساندها الخشبية المصقولة. في هذا المكان كانت حواسي تتفاعل بغموض، أسترخي على مقعد أتصفح كتاباً فنياً أو أتأمل شقيقي عماد يتابع رسم لوحته، يلفنا سلام داخلي وغبطة شفافة.كان مرسمه أيضاً ملتقى للفنّانين والأدباء والشعراء وخصوصاً في فترة ما بعد الظهيرة أو المساء، حيث تضمّنا جلساتٌ طويلةٌ من الأحاديث والنقاشات الأدبية والفنية، كنت أشارك فيها تبعاً لقدراتي المتواضعة. في تلك الجلسات تعرفت إلى عدد كبير من مشاهير كنت قد اطلعت على أعمالهم. كان مرسم شقيقي عماد مكان تفتحي على العالم الخارجي فكرياً وثقافياً (ارناؤوط، ٢٠٠٦: ٢٦-٢٧).

نگارخانه‌ها برای مریم، مکان سومی است که با ویژگی‌های هم‌سطح‌کنندگی و برقرارسازی گفت‌وگو، آزادانه سوی معمّاهایش گام برمی‌دارد و خویشتنِ خویش را وامی‌کاود. اتمسفر غالب بر نمایشگاه، چه به‌لحاظ فرمی که با توصیفات موشکافانه‌ای چون رنگ‌های به‌کاررفته، نغمهٔ طنین‌یافته و یا طرح ویژهٔ سازهٔ آن، و چه به‌لحاظ معنایی که با حضور نگارگران، شاعران و نویسندگان و

مباحثه‌های آنان متبلور است، جملگی منِ دلخواه شاعر را از تاریک‌خانهٔ وجوش به منصهٔ ظهور می‌رساند. در میان عناصری که درون‌بودگیِ نمایشگاه را در این بخش جلوه بخشیده‌اند، رنگ‌پردازی، ظرفیتی هدفمند با کارکردی روان‌شناختی به شمار می‌رود. استفادهٔ چندبارهٔ نویسنده از رنگ سبز در توصیف نمایشگاه «عماد»، مقوله‌ای است که در این بخش خودنمایی کرده است. در روان‌شناسی رنگ‌ها، سبز عمدتاً نماد سرزندگی و تولّد دوباره است. روان‌کاوان، این رنگ را تداعی‌گر کامیابی و امنیت دانسته، علاقه به آن را غالباً در افراد برون‌گرا، متعادل و حامی گروه‌های اجتماعی می‌دانند. نویسنده با توجه هوشمندانه به بار روانیِ رنگ سبز، کوشیده است تا با کاربست آن در توصیف نمایشگاه عماد که پیش‌تر از شخصیتی خاکستری در روایت برخوردار بود، چهرهٔ جدیدی از او برسازد. حسّ درونی نمایشگاه عماد با کارکرد روان‌شناسانهٔ رنگ سبزش، این هدف را به خوبی زمینه‌سازی کرده است.

خانه‌باغ‌ها از دیگر جلوه‌های مکان سوم در روایت ارناؤوط است که مریم را در ارتباطی درونی و همدلانه با آن قرار می‌دهد؛ مکانی که مختصات آن، مرزهای خارج از خانه را از بیرون‌بودگیِ قاب می‌زداید و فضای خارجی را در تناظر با مؤلفه‌های درونی و دلخواه مریم قرار می‌دهد؛ مقوله‌ای که در برش ذیل به‌خوبی می‌توان آن را دریافت:

> مات أبو ریاح «موتاً طبیعیاً» وتمّ تأجیر القسم المقابل لبیتنا من بستانه لیتحول إلی معمل لطوب الإسمنت أصبتُ بحزن عمیق، فها هو ذا مکانِي المعشوشب یتجرد من طراوته الندیّة لیتحول إلی فسحة صماء لون محدد لها، ملیئة بأکوام الرمل وأکیاس الإسمنت وقوالب الطوب، ولأول مرة في حیاتي تذوقت نکهة الخیبة بشکل مبهم (همان: ١٤).

صرف نظر از جلوه‌های ناتورالیستی خانه‌باغ در تقابل با تغییر ماهیّت آن به کارگاه بلوک‌سازی، حزن و اندوه مریم در این برش را باید در تضادّی که میان درون و برون به وقوع پیوسته است، نگریست؛ به تعبیری دگر، چنانچه با نگاهی روان‌شناختی این بخش تبین شود، به این نکته توجه خواهد شد که تشویش برآمدهِ از فوبیایِ مریم بیش از آنکه بر تغییر کالبدی خانه‌باغ متوجّه باشد، بر برون‌بودگی و ناهمگنی میان درون و بیرون اشاره می‌کند؛ چراکه خانه‌باغ ابوریاح، مکانی است مشرف به اتاق مریم که دنیای درون او را به‌صورت نمادین تجسّد بخشیده است؛ از این‌رو، شخصیت حاضر با ازمیان‌رفتن علقهٔ درونی و همدلانهٔ جهان درون و بیرون خود، مضطرب و آشفته (Distress) می‌شود و در ادامه، اندوه عمیقی را (Deep Sorrow) تجربه می‌کند.

۵-۴. بیرون‌بودگی (Externality)

حسّ مکان می‌تواند شامل مواردی باشد که در ارتباط با بیرون به ظهور می‌رسد. «بیرون‌بودگی» در نقطهٔ مقابل «درونی‌بودن» قرارگرفته و نقشی اساسی در تعریف «داخل» ایفا می‌کند. این‌گونه کاربردها از اصطلاح مکان، ارتباط تنگاتنگی بین مکان جغرافیایی و تصوّرات را دربارهٔ رفتار بهنجار و نابهنجار مطرح می‌سازند؛ به تعبیر دیگر:

وقتی تشخیص داده می‌شود چیزی یا کسی خارج از مکان است، مرتکب تخطی شده است. تخطی به‌طور ساده عبور از یک خط معنا می‌شود و برخلاف تعریف جامعه‌شناختی از انحراف، مفهومی ذاتاً فضایی است. خطی که از آن عبور می‌شود، اغلب خطّی جغرافیایی و فرهنگی اجتماعی است. **مری داگلاس**، انسان‌شناس بریتانیایی، کثیفی را به‌عنوان خارج از مکان‌بودن مادی تعریف کرده است. «خارج از مکان‌بودن» بر تقدّم وجودی در یک سیستم طبقه‌بندی برخی انواع، مبتنی است (کرسول، ١٣٩٨: ١٧٣-١٧٤).

از انواع بیرونی‌بودن حسّ مکان که در روایت ارناؤوط انطباق‌یافتگی مشهودی نیز دارد، «برون‌وجودی» (External existenital) است. برون‌وجودی شامل خودآگاهی، بی‌خانمانی، عدم مشارکت فکورانه، احساس بیگانگی نسبت به مردم و مکان‌ها، احساس حقیقی‌نبودن عالم و عدم تعلّق می‌شود.

این مشخصه از بیرونی‌بودن در واقع ناظر بر بیگانه‌شدن عمیق از تمامی مکان‌هاست. از چنین دیدگاهی، مکان‌ها نمی‌توانند مراکز وجودی مهمی تلقی شوند، بلکه در نهایت پیش‌زمینهٔ اموری‌اند که بی‌معنایند، اوهام مطلق و در بدترین حالت تهی هستند. در برون‌وجودی، مکان‌ها هویت مشابه و بی‌معنایشان را اتخاذ کرده و صرفاً به‌واسطهٔ کیفیات ظاهری قابل تمایزند (رلف، ١٣٩٧: ٦٧).

برون‌وجودی را می‌توان به‌صورت بی‌پیرایه‌تر در مفاهیمی چون «نامکانی» و «بی‌مکانی» جستجو کرد. بی‌مکانی، هم محیطی را که خالی از مکان‌های معنادار باشد توصیف می‌کند، هم نگرشی که معنا را در مکان برنمی‌تابد. این موضوع مربوط به عمیق‌ترین سطوح مکان است و قائل به قطع‌کردن ریشه‌ها، فرسودن نمادها و جایگزین‌کردن یکنواختی به‌جای تنوع است. بی‌مکانی در شدیدترین حالات خود مستلزم بیگانگی شدید و گاه برگشت‌ناپذیر نسبت به مکان به‌عنوان خانهٔ انسان است که در سطوح عمیق‌تر، عبارت است از پذیرفتن نگرش **هاروی کاکس** (١٩٢٩م)، مبنی بر نگاهی انتزاعی و هندسی به مکان، یعنی کنارگذاشتن معنای انسانی آن.

بی‌مکانی به‌عنوان نگرشی ناخودآگاه بیشتر در ارتباط با فرهنگ توده است که غالباً خود را در مکان‌های خشک و بی‌روح، هدایت‌شده توسط دیگران، بی‌محتوا و پرزرق‌و برق نشان می‌دهد؛ مکان‌هایی فاقد معنا با عملکردی کم‌وبیش کارآمد که فرجام آن، نزول اهمیّت مکان برای افراد و فرهنگ‌ها و تبدیل مکان‌های معنادار جهان به مکان‌های ناشناخته و قابل معاوضه است (همان: ١٦٩-١٧٠).

ارناؤوط بی‌مکانی را با توجه به مشخّصه‌های یادشدهٔ آن، در بخش‌های مختلفی از داستان متبلور ساخته است؛ از جملهٔ آنها می‌توان به برشی از روایت اشاره کرد که در روزی تابستانی، مریم به همراه دوستش «هیلانه»، برای مهمانی در خانهٔ دوست مشترکشان «سراب»، گرد آمده بودند؛ بزمی که نویسنده کوشیده تا با قراردادن مریم در موقعیتی که در آن روابط قبل از ازدواج و فرودست‌های آن به نمایش درمی‌آید، واکنش یگانه‌شخصیت روایت را در محک تجربه بیازماید و

نشان دهد، برون‌وجودی و حس سیطره‌یافته از گوشه و کنار فضا، چگونه و تا چه اندازه بر واکنش‌های شخصیت اصلی داستان در موقعیت‌های این‌چنینی تأثیرگذار است:

لا أعرف كم من الوقت مضى. المرآة الكبيرة في صدر قاعة «الإيوان» تحتضن انعكاس أشجار النارنج المقابلة وبقعة من نور الباحة الهلامي. يحتضن المرآة إطار من شجر الجوز المطعّم بزخارف من الصدف وخشب الورد، تفصل بينها أسلاك لامتناهية دقيقة من الفضة، خطوط لا بداية لها و لا نهاية،كأفعى سرية تنبثق من الأزل وتنسحب نحو الأبدية. الأرائك المنخفضة العريضة تتلفع بغطاء وثير من البروكار الخمري والذهبي، تنتشر عليها وسائد ذات ألوان قاتمة تتخللها خيوط فضية بالكاد تظهر (ارناؤوط، ۲۰۰٦: ٥٩).

چنانچه در خرده‌روایت‌های پیش از این بخش داستان کاوش کنیم، خواهیم دید که راوی چگونه ناداستان‌گونه از طبقهٔ اجتماعی «سراب» و خانوادهٔ مرفّه او گزارش می‌دهد. این اطلاعات جانبی که با توصیفات مریم از اتمسفر پرزرق و برق خانهٔ سراب همراه است، اسلوب هدفمندی است که ارناؤوط بسان مدخلی در به تصویرکشیدن حسّ بروزیافته از مکان برگزیده است. رنگ و بوی جملات و ترکیب‌بندی آنها چنان لحن روایت را مضطرب و خاکستری کرده که بی‌آنکه رویارویی مریم با هیلانه و بهره‌کشی جنسی از او به صحنه رود، پلان بعدی روایت برای خواننده قابل پیش‌بینی می‌شود.

همسهسةُ الينابيع النائية، حيرةُ الأنامل وترقرق اللمسات، ارتعاش الأنسجة بين مدٍّ وجزر، رائحةُ البحر وأقحوان الزبد. الدوائر تتداخل بحنان يافع، ثغاء الرغبة يتوّج الحلمة، ألق النجوم ينداح على امتدا الخاصرة، اختلاج عضلات لامتمايزة (همان: ٥٩).

ارناؤوط با زمینه‌سازی از اتمسفر تاریکِ خانهٔ سراب و نیز مواجههٔ مریم با صحنه‌هایی چون استفاده از روان‌گردان، بهره‌کشی جنسی از هیلانه و صدایی که روح مریم را در تنگنا می‌فشرد، برون‌وجودی خانهٔ سراب را از دریچهٔ روان‌شناسی محیطی ترسیم کرده است. او در این نما، با ترکیب‌بندی هوشمندانه‌ای از خانهٔ سراب که صحنه‌پردازی فنّی آن، آکنده از محرّک‌های محیطی سوئی است، کوشیده تا برانگیختگی منفی (Negative arousal) شخصیّت مریم را در مواجهه با بازخوردهای چنین مکانی تصویر کند. نویسنده برای آنکه برون‌بودگی خانهٔ سراب را در قاب وسیع‌تری ارائه دهد، برانگیختگی کاراکتر را که با علائم فیزیولوژیکی نیز همراه شده، تشدید می‌کند:

خرجتُ دون وجهة محددة. كانت الساعة الواحدة بعد الظهر. اجتزت الزقاق الرطب الذي يفصل بيت سراب عن الطريق العام وتابعت المسير تحت هِرة الشمس. الطريق الإسفلتي يميع تحت حذائي، مربعات الأرصفة تتقارب وتتباعد أمامي في حالة خداع بصريّ، الأشجار تتلوى كأجسام مطاطية، الأبنية تصير طريّة تتناوس في انحنائها من جهة لأخرى، تتداخل وتتقاطع في خطوط منحنية. كما لو أنني أتقدم نحو عوالم مجهولة يتلاشى حسّي بي ولا صوت البتة، لا إدراك البتة، ثمة خطوات دون أقدام ودون صوت تجتاز قشرة مترجرجة. شعرت كمن يجتاز مئات السنين الضوئية في لحظة خاطفة ليعود (همان: ٥٩).

آشفتگی درونی مریم از دریافت حس خانهٔ سراب و گریز پرآشوب او از آنجا، خانهٔ روایت ارناؤوط را بیش از آنکه در المان‌های ساختی آن تعریف کند، مرهون مؤلفه‌های معنایی و همسو با منِ آرمانی مریم جلوه می‌بخشد. خانه برای مریم، معنایی بیش از مجموعهٔ طبیعی یا فیزیکی دارد و نمی‌توان آن را به یک مکان ساخته‌شده، محدود کرد. نویسنده با توجه به کاراکتر مریم و ژرفنای اندیشه‌اش، درصدد است تا خوانشی دیگر از مفهوم خانه بازتعریف کند. در روایت ارناؤوط، «خانه شاید یک مفهوم باشد؛ یک واحد از فضایی که به‌صورت ذهنی و مادّی و برای اقناع نیازهای اولیهٔ زیستی اجتماعی و بیش از آن، برای آمال زیباشناختی سازمان‌دهی می‌شود. خانه تا جایی که زندگی صمیمانه در یک مکان باشد، با معانی اخلاقی ملهم می‌شود» (باشلار، ١٣٩٧: ٥٨). خانه جایی است که مریم بی‌واهمه در آن دربارهٔ آزادی می‌اندیشد، پیرامون عشق بی‌حدّ و مرز خود ترانه می‌سراید و بی‌آنکه عتاب یا سایهٔ سنگینی بر فراز خود احساس کند، بر براق خیال سوار می‌شود و در هزارتوی داستان ماجراجویی می‌کند؛ از این‌رو مریم، برون‌وجودی و نامکانی را نه‌تنها دربارهٔ خانهٔ سراب، بلکه حتی زادگاه و خانهٔ پدری نیز احساس می‌کند؛ به‌ویژه در برشی که برادرش «حازم» در مورد دیرآمدن‌ها و شبهه‌هایی که از او در سر می‌پروراند، اعضای خانواده را علیه او می‌شوراند و در نتیجه مریم، مدت‌ها از تحصیل محروم و در کنج اتاق خود محبوس می‌شود؛ از این‌رو، خانه نزد مریم، گاه خلوتی با ساروس زیر درختانِ خانه‌باغ، گاه در نمایشگاه‌ها و کارگاه‌های عماد و دوستانش، گاه در دوردست‌ها و در خاک پاریس و به‌طورکلی در هرآنجایی که «دیگر من» او متجانس با دینامیسم آن مکان باشد، تولّد می‌یابد.

٦. نتیجه

حس مکان، نگاهی نو به عنصر مکان است که عمدتاً نظریه‌پردازان پدیدارشناس آن را معرفی کردند. این مفهوم به‌طور خلاصه عبارت است از درک ذهنی و احساسات فرد از محیط. این حس بین سوژه و مکان ارتباط درونی برقرار می‌کند؛ طوری که فهم و احساس فرد با معنای محیط پیوند خورده، یکپارچه می‌شود؛ بنابراین، هر مکان را باید القاگر احساسی متفاوت دانست.

از پربسامدترین مکان‌هایی که در چارچوب نظریهٔ حسّ مکان، محل شاهد بسیاری در روایت ارناؤوط قرار گرفت، می‌توان به خانه، اتاق خواب مریم، مدرسه، خانه‌باغ، نمایشگاه‌های نقاشی، کارگاه‌ها و کافه‌تریاهای محله اشاره کرد. ارناؤوط با کاربست مؤلفه‌هایی چون مرکزیّت و محصوریّت، درون‌بودن باواسطه، درون‌بودن رفتاری-همدلانه و برون‌وجودی نشان داد که رمان، همسو با محتوا و نوع پرداخت شخصیت خود، تا چه اندازه در چارچوب حس مکان و اِلمان‌های آن معنا می‌یابد. انطباق این نظریه با بخش‌های مختلفی از رمان، به‌ویژه در برون‌ریزی شخصیت مریم، تناظر هنرمندانه‌ای را در فرم و محتوا شکل داد. نویسنده از دریچهٔ این دیدگاه، در بخش‌های مختلفی از داستان نشان داد که برخلاف دیدگاه سنتی، می‌توان خانه را در ورای چارچوب زادگاه تعریف کرد.

همچنین با مختصهٔ درونی‌بودنِ باواسطه به‌طور خاص نشان داد که حسّ مکان، نه‌فقط با حضور کالبدی در مکان ایجاد می‌شود، بلکه به کمک خیال نیز می‌توان احساس ژرف، پیچیده و شاعرانه را از فضا دریافت کرد.

پی‌نوشت

۱. عائشة ارناؤوط (متولد دهم اکتبر ۱۹۴۶م)، اصالتاً آلبانی‌تبار است که خاندانش در سال ۱۹۱۸م به سوریه مهاجرت کردند. وی در ۱۹۷۸ به فرانسه مهاجرت کرد و در پاریس اقامت گزید (ألتونجی، ۲۰۰۱: ۱۲۱). فعالیت‌های ادبی او در شعر، داستان‌نویسی، ترجمه و روزنامه‌نگاری خلاصه می‌شود. مجموعه اشعارش شامل الفراشة تکتشف النّار، الحریق، علی غمد ورقة تسقط، الوطن المحرم، من الرماد إلی الرماد و حنین العناصر است. عائشة علاوه بر زبان عربی، پنج دفتر شعر به زبان فرانسه نیز به چاپ رسانده است؛ البته، آنچه تاکنون از او به چاپ رسیده، شمار کمی از نوشته‌هایش را دربرمی‌گیرد؛ از این‌رو، به نویسنده‌ای که «بسیار می‌نویسد و کمتر منتشر می‌کند»، زبانزد است (أحمد، ۲۰۰۴).

۲. رمان أقودکَ إلی غیري، روایتی خودنگاشت‌گونه است که در هوای دههٔ شصت قرن بیستم نفس می‌کشد. خیال، عنصری فعّال در این روایت است که نویسنده با کاربست آن، ژانر داستان را در مرزهای مختلفی جابه‌جا کرده است. ارناؤوط در این داستان با «مریم»، شخصیت نخست و یکه‌تاز داستان، به موضوعات مختلفی سرک می‌کشد. روایت، انعکاسی از دو دنیای درون و برون نویسنده است که با مَن راوی به برون‌ریزی شخصیت مریم و جامعهٔ او می‌پردازد. عائشة گرچه در موضوعات مختلفی ماجراجویی می‌کند، امّا آزادی و جوانب متعدد آن، بیش از هر درون‌مایهٔ دیگری بر پیکرهٔ روایت او سایه گسترده است. آنچه روایت ارناؤوط را در ساحت پر رمز و رازی فرومی‌برد، عفریتي به نام «ساروس» است که در نقش «همزاد مریم» در داستان حضور می‌یابد و به نقطهٔ عطفی در داستان تبدیل می‌شود؛ موجودی با شمایل دهشتناک که به گفتهٔ نویسنده، تجسمی دیگر از او یا همان «دیگر مَن» (Alter ago) است. ساروس، همان‌گونه که نویسنده بدان اشاره کرده، نمادی تجسم‌یافته از هویت ناشناختهٔ انسان است که در پیِ کشف راز و رمزهای وجود خویش، از کالبد مادّی تجرد می‌یابد و این‌گونه با مریم که وجهی دیگر از اوست، همراه می‌شود. روایت به‌لحاظ زمانی با بازآفرینی خاطرات مریم و بازگشت‌های مکرّر به حال، بین دو خط زمانی جریان می‌یابد و به‌لحاظ مکانی از پاریس آغاز و مقارن با جنگ شش‌روزه ۱۹۶۷ و هزیمت سوریه در دمشق پایان می‌یابد.

۳. «chora» ریشهٔ کلمهٔ «chorology» به معنای مطالعهٔ نواحی و «topos» ریشهٔ کلمهٔ «topography» به نقشه‌نگاری زمین گفته می‌شود.

منابع

أحمد، عدنان حسین (۲۰۰٤)، «عائشة أرناؤوط: لدي حلم واحد، هو أن أصلْ إلی قصیدة تشبه الصمت»:
http://www.jehat.com/ar/Ghareeb/2005/Pages/aaysha.html

ألتونجي، محمد (۲۰۰۱)، معجم أعلام النساء، بیروت، دار العلم للملایین.

ارناؤوط، عائشة (۲۰۰٦)، أقودکَ إلی غیري، دمشق، دار کنعان.

باشلار، گاستن (۱۳۹۷)، بوطیقای فضا، ترجمهٔ مریم کمالی و مسعود شیربچه، چاپ چهارم، تهران، روشنگران و مطالعات زنان.

پورمند، حسنعلی و همکاران (۱۳۸۹)، «مفهوم مکان و تصویر ذهنی و مراتب آن در شهرسازی از دیدگاه کریستین نوربرگ شولتز در رویکرد پدیدارشناسی»، مدیریت شهری، ش ٢٦، ٨٠-٩٢.

حسانین، محمدمصطفی علی (٢٠٠٤)، استعادةُ المکان، عمّان، دارالثقافة للنشر و التوزیع.

رلف، ادوارد (۱۳۹۷)، مکان و بی‌مکانی، ترجمهٔ محمدرضا نقصان محمدی و همکاران، چاپ چهارم، تهران، آرمان‌شهر،

صالح، صلاح (٢٠١٨)، قضایا المکان الروائي، دمشق، دار فواصل للنشر و التوزیع.

الضبع، مصطفی (٢٠١٨)، استراتیجیة المکان، القاهرة، الهیئة المصریة العامة للکتاب.

عابدی، محمدحسین و همکاران (۱۳۹۷)، «چگونگی تبدیل روایت دراماتیک به فضای دراماتیک با استفاده از عناصر میزانسن براساس نظریهٔ نوربرگ شولتز»، تئاتر، ش ۷۳، ۹۷-۱۱۳.

فلاحت، محمدصادق (۱۳۸۵)، «مفهوم حس مکان و عوامل شکل‌دهندهٔ آن»، هنرهای زیبا، ش ۲۶، ۵۷-۶۶.

فلاحتی، صغرا و همکاران (۱۳۹۳)، «محتواپذیری مکان و دلالت‌های متعدد آن در اشعار عزالدین مناصرة»، ادب عربی، سال ۶، ش ۲، ۲۹۲-۳۱۱.

شارف، محمد (٢٠١٦)، دلالة المکان في روایة ثقوب زرقاء لـخیّر شوّار، مرحلة الماجستیر، إشراف عبدالقادر رابحي، جامعة مصطفی اسطمبولي، کلیة الآداب و اللغات.

شکیبایی‌فر، شهلا و همکاران (١٤٠٠)، «نشانه‌شناسی لایه‌ای مکان در نمایشنامهٔ خارج السرب محمد الماغوط با نگاهی به نظریهٔ فرزان سجودی»، ادب عربی، سال ۱۳، ش ۳، ٦٨-٨٦.

شولتز، کریستیان نوربرگ (۱۳۵۳)، هستی، فضا و معماری، ترجمهٔ محمدحسن حافظی، تهران، نشر تهران.

ـــــــــــ (۱۳۸۹)، روح مکان به سوی پدیدارشناسی معماری، ترجمهٔ محمدرضا شیرازی، تهران، رخداد نو.

الشهید، زید (٢٠١٠)، الرؤي و الأمکنة، دمشق، دار الینابیع.

کرسول، تیم (۱۳۹۸)، مقدمه‌ای بر مکان، ترجمهٔ حسین حاتمی‌نژاد و بهار حبیبیان، تهران، دانشگاه تهران.

النصیر، یاسین (١٩٨٦)، الروایة و المکان، بغداد، دارالحریة للطباعة.

کوهات، هاینز (۱۳۹۷)، روان‌شناسی خود، ترجمهٔ مریم سرگلی و همکاران، مشهد، فرانگیزش.

میرغلامی، مرتضی و آیشم، معصومه (۱۳۹۵)، «مدل مفهومی ارزیابی حس مکان براساس مؤلفه‌های کالبدی، ادراکی، عملکردی و اجتماعی»، مطالعات شهری، دورهٔ ۵، ش ۱۹، ۸۰-۶۹.

نوری، محمدجواد (۱۳۹۸)، «تبیین تجربهٔ استحالهٔ مکان سوم اُلدنبرگ در قرن ۲۱»، معماری و شهرسازی، سال ۲۹، ش ٨٦، ٨٢-٥٧.

References

Abedi, M.H et al. (2018), "how to transform a dramatic story to a dramatic atmosphere using Mise-en-scène,elements based on Norberg Schultz theory", *Theater*, No.73, 97-113, [In Persian].

Ahmed, A. (2004), "Ayesheh Arnavut; I have one dream, which is to come up with a poem that looks like silence", http://www.jehat.com/ar/Ghareeb/2005/Pages/aaysha.html, [InArabic].

Arnā'ūṭ, A. (2006) *I lead you to others*, Damascus. Dar Canaan, [In Arabic].

Altunji, M. (2001). *Dictionary of women's flags*, Birut. Dar Al-Elm L'el-Malayeen, [In Arabic].

Alshahid, Z. (2010), *Visions and places*, Damascus. Dar Al-yanabei, [In Arabic].

Bachelard, G. (2018*), The poetics of space*, translated by Maryam Kamali and Masoud Shirbacheh, Tehran. Roshangaran and Motaleat-e-Zanan, [In Persian].

Cresswell, T. (2019), *An Introduction to place*, (Hataminejad and HabibianTrans), Tehran. Tehran, [In Persian].

Flahat, M. S. (2006), The concept of sense of place and its forming factors, *aesthetic arts*, No. 26, 57-66, [In Persian].

Flahati, S et al. (2014), "Location contetnt-affecting of Canaan & its various implictions in the poetries of Izz ad-Din al-Monasera", *Arabic literature*, No. 2 (6), 292-311, [In Persian].

Hasanin, M. M. A (2004), *Taking back the place*, Amman, Dar Al-Theqafa L'el-nashr va Al-Tozi, [In Arabic].

Kohut, H. (2018), *Self psychology*, translated by Maryam sargoli & al, Mashhad: Faraangizesh, [In Persian].

Pourmand, Hasanali et al.(2010), "the concept of place and mental image and its degrees in urbanism from Christine Norberg Schoultz point of view in the phenomenology approach", *urban management*, No. 26, 80-92, [In Persian].

Ralf, E. (2018), *Place and placelessness*, translated by mohammadreza, Noghsanmohammadi et al, Tehran, Armanshahr, [In Persian].

Saleh, S. (2018), *Narrative place issues*, Damascus, Dar Al-fawasel L'el-nashr va Al-Tozi, [In Arabic].

Shakibaeefar, Sh et al. (2021), "Layered semiotics of place in the play *kharej –al-Serb* by Mohammad Al-Maghout based on the theory of "Farzan Sojudi", *Arabic literature*, No. 13 (3), 68-86, [In Persian].

Sharef, M. (2016), "Implication of place in the novel *Blue Holes* by Al-Kheir chouar", Master degree, University Mustafa Stumboli, [In Arabic].

Schultz, Ch.N. (1974), *existence, space and architecture*, M. H. Hafezi Trans, Tehran, Tehran, [In Persian].

———— (2010), *the place soul towards architectural phenomenology*, M. shirazi Trans, Tehran, Rokhdad-e-No, [In Persian].

Mirgholami, M & Ayashm, M. (2016), "A conceptual model to evaluate the sense of place using four factors of perceptual, physical, social and functional", *Motaleate Shahri*, *5* (86), 69-80, [In Persian].

Nouri, M, (2019), "Explaining the experience of Oldenberg's third place transformation in the 21st century", *architecture and urbanism*, 29 (86), 57-82, [In Persian].

Alnasir Y. (1986), *Narration and place*, Baghdad, Dar Al-Horeya, [In Arabic].

Alzab, M. (2018), *Place Strategy:Research in the aesthetics of place in the Arabic novel*, Cairo, General Egyptian Book Organization, [In Arabic].