# ژئوکریتیسیسم[1] چیست؟
## روایتِ زنانه از جنگ: از خودنگاری به مکان‌نگاری

**فریده شهریاری و آیدین ترکمه**

**چکیده:**
نوشتار حاضر از دو بخش عمده تشکیل می‌شود: ابتدا می‌کوشیم خطوط کلی و بنیان‌های مفهومیِ ایده‌ی ژئوکریتیسیسم (نقدِ جغرافیایی یا جغرافیانقد) را که در کارِ برتراند وستفال و رابرت تالی پرورانده شده است با اتکا به نوشته‌های خودشان معرفی کنیم. در این بخش هر جا که ضرورت داشته باشد با نگاهی انتقادی، پرسش‌هایی را نیز در راستای تدقیق مفهومیِ بیشتر طرح می‌کنیم. بخش دوم را اما می‌توان ادای سهمی در روش ژئوکریتیسیسم دانست که با تمرکز بر حوزه‌ی ادبیات جنگ و مشخصن خودنگاره‌های[2] زنانه (female memoir) از جنگ، یکی از تفاسیر ممکن را از این روش در معرض دید می‌گذارد. از همین رو پس از معرفی نسبتن تفصیلیِ ژئوکریتیسیسم، به منظور برجسته‌کردنِ اهمیت این روش‌شناسی، با تمرکز بر فضای جنگ، به نقشِ بازنمایی‌های زنانه در تولید فضا اشاره می‌شود. در همین راستا، در بخشی با عنوان «تاملی در سه‌گانه‌ی تولید فضا، جنگ، و زنان» توضیح می‌دهیم که چگونه می‌توان و باید این سه را در کنار هم مطالعه کرد زیرا این سه مولفه اساسن درهم‌تنیده هستند. در ادامه با تمرکز بر دو خودنگاره‌ی زنانه از جنگ می‌کوشیم نشان دهیم که چگونه می‌توان این خودنگاره‌ها را همچون آثاری ژئوکریتیکال یا جغرافیایی‌انتقادی بازخوانی کرد. در اینجا آنچه برجسته است مساله‌ی شهر و جایگاه آن در زندگی روزمره و نیز نقشش در تولیدِ نوعی دانش انتقادی و آلترناتیو در سطح و بر مبنای زندگی روزمره است. این نوشته با درمرکزقراردادن رابطه‌ی زنان و جنگ، برهم‌کنش بین فضا/جغرافیا و ادبیات را در خودنگاره‌های زنان عراقی می‌کاود. این خودنگاره‌ها شامل *رویای بغداد* (Dreaming of Baghdad) نوشته‌ی هیفا زنگنه، و *خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریا* (Diary of a Wave Outside the Sea) نوشته‌ی دنیا میخائیل هستند که به لحاظ زمانی از سال ۱۹۸۰ تا اولین سال‌های هجوم امریکا به عراق در سال ۲۰۰۳ را پوشش می‌دهند. خودنگاره‌نویسانِ جنگ اطلاعات‌شان را در شکلِ نقشه‌پردازی‌هایی سامان می‌دهند که با تبیین و توضیح فضاها و زمان‌ها پیش می‌روند و از همین رو شاید دقیق‌تر باشد که این نوع نوشتار را نوعی فضانگاری یا مکان‌نگاری نامید و نه خودنگاری. بی‌تردید این سبک نوشتاری کیفیتن متفاوت از خاطره‌نویسی، شرح‌حال‌نویسی، و زندگی‌نامه‌نویسی است. پس از معرفی کوتاه این دو نویسنده و آثارشان، تلاش شده است تا با اتکا بر شالوده‌های نظریِ رویکرد ژئوکریتیسیسم ــ فضازمان‌مندی (spatiotemporality)، تخطی (transgressivity)، و مرجعیت (refrentiality) ــ ماهیتِ فضامند این نوع نگارش را برجسته کنیم و برخی از ابعادِ چنین ژانر ادبیِ جدیدی را بکاویم. به نظر می‌رسد مقابله‌ی انتقادیِ ژئوکریتیسیسم و تولید فضا، هم برای نظریه‌ی جغرافیایی/شهری و هم برای نظریه‌ی ادبی پُرپیامد باشد و مسیرهای بازاندیشی را در هر دو نظریه بگشاید. خودنگاره‌های زنان، نقشی موثر در روایت‌های تاریخی از دو جنگ «امریکا و عراق» و «عراق و ایران» بازی می‌کند. در انتها استدلال می‌شود که خودنگاره‌نویسیِ زنان از جنگ اگر چه بیشتر و پیشتر به عنوان آرشیو تاریخی در نظر گرفته شده‌اند اما می‌توان آن‌ها را همچون طبقه‌ی مجزا و جدیدی از آثار ادبی در نظر گرفت: ادبیاتِ ژئوکریتیکال یا مکان‌نگاری.

**واژگان کلیدی**: آنری لوفور، بدن‌های رام، برتراند وستفال، برنامه‌ریزی شهری، جغرافیا، جنگ، زمان، رابرت جی. تالی، ژئوکریتیسیسم، شهر، فضا، قلمرو، مکان، نقد ادبی، نقشه

[1] Geocriticism

[2] زندگی‌نامه تعبیر دقیقی برای واژه‌ی memoir نیست چرا که زندگی‌نامه در واقع معادل بیوگرافی است و معمولن روایت زندگی یک فرد از زبان فردی دیگر است. خودنگاره شرح‌حال‌نویسی یا اتوبیوگرافی نیز نیست. چرا که در اتوبیوگرافی، فرد شرحی از کلیت زندگی خودش عرضه می‌کند. در خودنگاره یا با اغماض خودزندگی‌نامه اما نویسنده خاطرات خود را از لحظات و رویدادهایی روایت می‌کند که لزومن برای خودش رخ نداده است بلکه برداشت خود را از رویدادها و افراد و مکان‌های دیگر روایت می‌کند. خودنگاره از همین رو به طور مشخص شرحی است تاریخی و ابژکتیو که از نگاهِ سوبژکتیوِ راوی حول رویدادها و مکان‌های خاصی نوشته می‌شود.

## ۰ چرا ژئوکریتیسیسم؟

ژئوکریتیسیسم برتراند وستفال را که با اغماض می‌توان آن را نقدِ جغرافیایی ــ یا جغرافیانقد ــ ترجمه کرد، در واقع گسترش یکی از وجوهِ ایده‌ی تولید فضای آنری لوفور به اتکای نوعی نگاه پسامدرن به شمار می‌رود و از همین رو شباهتی‌های بسیاری به خوانش ادوارد سوجا از تولید فضا دارد. همان طور که می‌دانیم تولید فضای لوفور[۳] بیانگر دیالکتیکی است میان سه لحظه‌ی درهم‌تنیده‌ی پرکتیس‌های فضایی (فضای ادراکیِ پرکتیس‌های زندگی)، بازنمایی‌های فضایی (فضای ذهنی، مفهومی، ایدئولوژیک، علمی، موهومی، خیالی) و فضاهای بازنمایی (فضای نمادین، زیبایی‌شناختی) است. از دید استفان کیپفر[۴] (Stefan Kipfer) این سه لحظه بیانگر سه لحظه‌ی درهم‌تنیده‌ی *تولید* هستند: اول، پرکتیس‌های تولید و بازتولیدِ مادی، دوم، تولید ذهنیت‌های برساخته‌ی اجتماعی به اتکای دانشِ ایدئولوژیک که نهادهای قدرت ترویج می‌کنند، و سوم، تولید شکل‌های بدیل و انتقادی دانش به اتکای تخیل‌ورزی‌های روزمره که ریشه در تجربه‌های فردی و جمعیِ فضامند دارند. آنچه کار وستفال را پراهمیت می‌سازد این است که می‌کوشد بیشتر بر لحظه‌ی سومِ تولید فضا تمرکز کند و نشان دهد چگونه فضا ذاتن امکانِ بازنمایی‌های بدیل را در اختیار می‌گذارد که بازنمایی‌های رسمی را به چالش می‌کشد. ما نیز بر همین اساس نشان می‌دهیم که برای مثال خودنگاره‌های زنانه از جنگ چگونه این پتانسیل را دارند که اولن بازنمایی واقعی‌تری از جنگ ارائه کنند و دومن چگونه بازنمایی‌های مردمحورِ قدرتِ رسمی را به چالش می‌کشند. این روش نقد ادبی‌جغرافیایی را می‌توان برای شیوه‌های بازنمایی دیگر نیز به کار برد و نشان داد که مولفه‌های فضامند چگونه می‌توانند بازنمایی‌های مختلف را متاثر سازند.

این نوشتار در نتیجه اولن به دنبال معرفی رویکرد ژئوکریتیسیسم است و دومن می‌کوشد برخی از بینش‌های آن را از مجرای بازخوانی خودنگاره‌های زنانه از جنگ ارزیابی کند. باید در نظر داشت که ژئوکریتیسیسم را باید پیش از هر چیز نوعی نقد ادبی در معنای عام آن دانست که با درونی‌کردنِ پروبلماتیکِ فضا، نقد ادبی را به سطحی جدید برکشیده است. همچنان که رابرت تالی اصلی‌ترین شارحِ ژئوکریتیسیسم در جهان انگلیسی‌زبان می‌گوید، ادبیات (انواع بازنمایی‌های ادبی اعم از نوشتار و تصویر و ...) در واقع شکلی ضمنی از کارتوگرافی/نقشه‌نگاری است. از این رو، ادبیات می‌تواند تحریف‌های موجود در نقشه‌های رایج/رسمی را افشا و در عین حال فضاهای بدیلی را تولید کند. نقشه‌ها ــ یا همان لحظه‌ی دوم تولید فضا از دید لوفور ــ به هیچ وجه بازنمایی دقیق و کاملی از فضا/ها به دست نمی‌دهند و عملن بازنمایی‌های قدرت(های) سرکوب‌گرِ حاکم را تولید و بازتولید می‌کنند. در چنین بستری، ژئوکریتیسیسم، روشی را در اختیار می‌گذارد تا با گسترش دامنه‌ی دانش، و تولید دانشِ انتقادی، از شر ایدئولوژی‌های سرکوب‌گرِ حاکم رها شویم. به بیان لوفوری، تولید فضا را نمی‌توان صرفن به *بازنمایی‌های رسمی از فضا* فروکاست زیرا *فضاهای بازنمایی*، در مقابل، فضاهای آلترناتیوی را در تولید می‌کنند که ریشه در دانش روزمره و تجربه‌ی *سکونت‌کنندگانِ* فضاها دارند و بازنمایی‌های رسمی از فضا را نفی یا تدقیق می‌کنند. به طور خاص، در جنگ، آن‌ها که فضای شهر را به راستی زیست می‌کنند شاید نه مردان، که زنان و کودکان هستند. این زنان و کودکان هستند که به معنای دقیق کلمه فضای جنگ‌زده‌ی شهر را سکونت می‌کنند. مردان عمومن در فضای جبهه به سر می‌برند و آنگاه که جنگ به داخل شهر کشیده می‌شود نیز مردان، عمدتن *می‌جنگند*، اما این زنان هستند که در فضای جنگیِ شهر *سکونت* می‌کنند. و این همان تقدم سکونت بر هر چیز دیگر است. موضوعی که در سطحی دیگر به مساله‌ی بنیادینِ حق مربوط است و باید در پژوهش‌های دیگر بدان پرداخت.

در اینجا باید به موضوع مهم دیگری نیز اشاره کرد. همچنان که می‌دانیم تمرکز ژئوکریتیسیسم بیش و پیش از هر چیزی بر مقوله‌ی *تجربه* است؛ نگاهی که می‌تواند فروکاست‌گرا از آب در بیاید زیرا برای مثال از منظر رئالیسم انتقادیِ روی باسکاری (Roy Bhaskar) سطوح ساختاری (structural) و بالفعلِ (actual) واقعیت را کمتر مورد توجه قرار می‌دهد و در نتیجه واقعیت را به تجربه‌ی انسانی و یا در بهترین حالت، به بازنمایی‌های متکثری از تجربه‌ی انسانی فرومی‌کاهند همچنان که خود وستفال می‌گوید، فهم ما از یک مکان خاص بیش از همه به واسطه‌ی *تجربه‌های* شخصی‌مان از آن مکان و نیز به واسطه‌ی *مطالعه‌ی تجارب* دیگران از آن مکان تعیین می‌شود (ر.ک. وستفال، ۲۰۱۱: ix-x). سه مولفه‌ی اصلی ژئوکریتیسیسم عبارتند از: چندکانونیت (multifocalization)، چندحسیت (polysensoriality)، و دیدگاه لایه‌نگار (stratigraphic vision). این سه مولفه به طور اجمالی در بخش ۵ از همین نوشتار معرفی شده‌اند. نقد مهمی که بر ژئوکریتیسیسم از این منظر وارد است این است که هر سه مولفه را بر مبنای مقوله‌ی *تجربه* و یا *ادراک* تعریف می‌کند. این موضوع را البته نمی‌توان در این نوشتار باز کرد. از همین رو در متن دیگری که در واقع ادامه‌ی متن حاضر خواهد بود با معرفی تفصیلیِ سه مولفه‌ی پیش‌گفته‌ی ژئوکریتیسیسم، می‌کوشیم کاستی‌های این نگاه را نیز از منظر هستی‌شناسی و شناخت‌شناسی تبیین کنیم. در اینجا فقط برای نمونه می‌توان استدلال کرد که واقعیت، چندلایه است و تجربه فقط لایه‌ی مشاهده‌پذیر، شنیده‌شدنی، بوییدنی، لمس‌پذیر، و چشیدنیِ واقعیت را پوشش می‌دهد. حال آنکه واقعیت، یا فضازمان، افزون بر این لایه‌ی سطحی، دست کم از دو لایه‌ی ژرف‌ترِ دیگر نیز برخوردار است: یکی لایه‌ی ساختارها و نیروها و گرایش‌ها و دیگری سطحِ فعلیت‌یافته‌ی ناشی از برخورد این ساختارها و نیروها و گرایش‌ها که هیچ‌کدام به طور تجربی در دسترس نیستند. این هستی‌شناسی لایه‌مند که در رئالیسم انتقادی باسکار پرورانده شده است به ما می‌آموزد که فضازمان بسیار گسترده‌تر و ژرف‌تر از آن چیزی است که ما *تجربه* می‌کنیم. چه بسا بسیاری نیروها و ساختارهای طبیعی و اجتماعی که اساسن بالفعل نمی‌شوند و فقط در شکلی گرایش‌گونه باقی می‌مانند. حتا نیروها و ساختارهای بالفعل‌شده نیز ممکن است تجربه‌پذیر نباشند. در نتیجه تعریف فضا صرفن با اتکا

---

[۳] برای آشنایی بیشتر با ایده‌ی تولید فضا بنگرید به کتاب *درآمدی بر تولید فضای هانری لوفور*، آیدین ترکمه، انتشارات تیسا.

[۴] نگاه کنید به مقدمه‌ی استفان کیپفر بر کتاب *ماتریالیسم دیالکتیکی* آنری لوفور، با ترجمه‌ی آیدین ترکمه، نشر تیسا.

بر مقوله‌ی تجربه این ریسک را به دنبال دارد که واقعیت را به یک سطح از آن فروبکاهیم. اگرچه یکی از مولفه‌های ژئوکریتیسیسم رویکرد لایه‌نگار است اما این لایه‌نگاری فقط لایه‌مندیِ زمانیِ فضا را برجسته می‌سازد و در نتیجه لایه‌مندیِ عمودیِ واقعیت را دربرنمی‌گیرد. برای مثال به گفته‌ی تالی «ژئوکریتیسیسم مختصات هندسی و فلسفی زندگی ــ زمان و فضا ــ را به هم پیوند می‌زند. ژئوکریتیسیسم، مکان‌ها را در ژرفایی زمانی قرار می‌دهد تا هویت‌های چندلایه را افشا یا کشف کند، و در عین حال تنوع زمانمندِ فضاهای ناهمگن را نیز برجسته می‌کند» (تالی، ۲۰۱۲: ۳). در نقد ژئوکریتیسیسم همچنین به پتانسیل این روش در تولید بازنمایی‌های ابژکتیو پرداخته خواهد شد. این پرسش را طرح خواهیم کرد که ژئوکریتیسیسم ابژکتیویته یا واقعیتِ ابژکتیو را چه می‌داند. در این خصوص به پروبلمتیکِ سوبژکتیو-ابژکتیو و این موضوع اشاره می‌شود که آیا فضامندیِ روایت‌های ادبی می‌توانند تحریف‌های سوبژکتیو را در روایت‌ها آشکار کنند و در نتیجه گامی در راستای یک بازنماییِ ابژکتیوتر از واقعیتِ مساله ــ در این نمونه‌ی خاص، جنگ ــ بردارند؟ روایت‌های زنان خودنگاره‌نویس اگرچه بی‌تردید سوبژکتیو هستند اما فضامندیِ ذاتی‌شان، سوبژکتیویته‌ی آن‌ها را که شاهدان عینی به شمار می‌روند در بستر ابژکتیوِ فضازمان می‌گنجاند. به نظر می‌رسد سوبژکتیویته را فقط می‌توان در دلِ ابژکتیویته‌ی گسترده‌تری فهمید که همان فضازمان‌مندی است.

## ۱. زمینه‌های پیدایش ژئوکریتیسیسم:

همان طور که تالی در مقدمه‌ی خود بر کتاب *ژئوکریتیسیسم* وستفال با عنوان «ظهورِ بهنگامِ ژئوکریتیسیسم» می‌نویسد، ایده‌ی ژئوکریتیسیسم را باید در بستر گسترده‌تری فهمید که منجر به تولید آن شده است. فضا در دهه‌های اخیر به موازات مفاهیم فضامند دیگری مانند پرکتیس‌های فضایی، نقشه‌نگاری، توپوگرافی، قلمروزدایی و ... به مفهومی کلیدی در مطالعات ادبی و فرهنگی نیز تبدیل شده است. بر خلاف سده‌ی نوزدهم که زمان و زمان‌مندی، در شکل‌های مختلفی مانند غایت‌گرایی و پیش‌رویِ خطیِ زمان، بر اندیشه و ادبیات حاکم بود، در سده‌ی بیستم و به ویژه پس از *جنگ* جهانی دوم، این فضا است که ــ البته در نتیجه‌ی تغییر در نظام سرمایه‌داری جهانی[۵] ــ در نظریه‌ی انتقادی برجسته و به رقیبی برای خوانش‌های صرفن زمان‌مند تبدیل می‌شود. این همان روندی است که معمولن با عنوان چرخش فضایی شناخته می‌شود (ر.ک. وستفال، ۲۰۱۱: ix). باید توضیح داد که این چرخش یا شیفت[۶] از زمانمندی به فضامندی به نوعی بیانگر گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم است. اگر در مدرنیسم نوعی قطعیت در توسعه‌ی خطی جوامع غلبه داشت، پسامدرنیسم با تاکید بر فضا، نقطه‌ی تاکید را از تغییرِ خطی، به تفاوت در فضا منتقل کرد. این البته بدین معنا نیست که تا پیش از این دوره، فضایی وجود نداشت. بلکه فضای مدرنیسم فضایی ایستا، هندسی و اندازه‌پذیر بود که دقیقن بازتابِ فهمِ خطی از زمان به شمار می‌رفت. در نتیجه گذار از زمان به فضا یا همان چرخش فضایی به بیان دقیق‌تر چرخش از یک فضا-زمانِ خطی به یک فضا-زمانِ غیرخطی است. چرخشی که به جای *تغییر*، *تفاوت* را در مرکز توجه می‌گذارد. برجسته‌شدنِ رویکردهایی مانند سیاست تفاوت (politics of difference)، سیاست تشخیص/به‌رسمیت‌شناسی (politics of recognition)، و سیاست هویت (politics of identity) در نظریه‌ی انتقادی را نیز باید در چنین بستری فهمید. این مسیر در واقع بیانگر گذار مهمی است از رویکردهای طبقه‌محور به رویکردهای تنوع/تفاوت‌محور، یا از رویکردهای مارکسیستی به رویکردهای پسامدرن (پساساختارگرایی، پسااستعمارگرایی، واسازی/دیکانستراکشن، پسامارکسیسم، و بخش عمده‌ای از رویکردهای فمینیستی). این گذار البته معمولن به گذار از پوزیتیویسم یا مدرنیسم به هرمنوتیک یا پسامدرنیسم تقلیل داده می‌شود حال آن‌که در واقع گذاری است از تغییرمحوری به تفاوت‌محوری که خود نشان‌دهنده‌ی تقلیل‌گرایی و یک‌سویگیِ این چرخش/گذار است زیرا تغییر را به نفع تفاوت کنار می‌گذارد.

بینش‌های وستفال نیز عمدتن ریشه در دیدگاه‌های پساساختارگرایانه و پسامدرن دارد. با این حال تاکید او بر مرجعیت (referentiality) به نوعی دیدگاه او را از نظریات پسامدرنی که عمدتن همه‌چیز را به گفتمان و زبان فرومی‌کاهند متمایز است. وستفال البته مرتکب ساده‌انگاریِ نظریه‌های تناظر (copy theory or reflection theory) نمی‌شود که دانش را بازتاب یا رونوشتی از واقعیت بی‌انگارد. نقطه‌ی مرجع در جایی بین تخیل/ذهنیت و واقعیت رخ می‌دهد و در نتیجه با نوعی پویش و جنبش همیشگی یا به تعبیر دقیق‌تر، با نوسان دائمی بین این دو لحظه تعریف می‌شود. در نتیجه هرگز نمی‌توان مرجع را در جایی تثبیت کرد چرا که فقط متنِ خدا است که از چنین توانی برخوردار است. وستفال تاکید می‌کند که نمی‌توان به سادگی تلاش برای شناسایی و فهم مرجع ــ یا ابژکتیویته ــ را کنار گذاشت. برجستگی ژئوکریتیسیسم نیز دقیقن برآمده از همین ویژگی است چرا که امکان‌ناپذیریِ شناسایی و تثبیت مرجع در متون ادبی امکان می‌دهد تا منتقد برای فهم یک مکان خاص، به گستره‌ی ظاهرن بی‌پایانِ متون متنوعی چنگ بزند که به آن مکان خاص *ارجاع* می‌دهند. این در واقع همان دیدگاهی است که ادوارد سوجا به عنوان مکانی واقعی-و-تخیلی می‌پروراند. چنین

---

[۵] برای بحثی درباره‌ی تولید فضای سرمایه‌دارانه برای مثال بنگرید به کتاب *بقای سرمایه‌داری*، نوشته‌ی هانری لوفور، ترجمه‌ی آیدین ترکمه، نشر تیسا.

[۶] برای مثال نگاه کنید به:

Barney Warf and Santa Arias, *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives* (London: Routledge, 2008);

Peta Mitchell, *Cartographic Strategies of Postmodernity: The Figure of the Map in Contemporary Theory and Fiction* (London: Routledge, 2007).

مکانی همواره در حال تحول است و این تحول جز در روایت‌های متنوع از آن قابل فهم نیست (ر.ک. همان: xi). همچنان که می‌بینیم اینجا همه‌چیز به گفتمان فروکاسته نمی‌شود و نوعی رفت و برگشت دائمی بین متن و جهان وجود دارد.

وستفال در مقدمه‌ی خود بر کتابش موضوع را با بحثی تاریخی درباره‌ی متمایزدانستن *درکِ* فضا و *بازنمایی* فضا آغاز می‌کند. او نیز همانند دیگر نظریه‌پردازانِ انتقادی فضا، فضا را ظرفی تهی نمی‌داند. از دید او همه‌چیز حالا نسبی شده است حتا خودِ امر مطلق. بگذریم از اینکه خودِ این جمله مطلق‌گویی است و دست کم این رگه‌ی پسامدرنِ وستفال را دفاع‌ناپذیر می‌کند. به لحاظ تاریخی همواره خوانش‌هایی نمادین از فضا وجود داشته است (ر.ک. همان: ۱). به بیان دیگر، جزئیات انضمامی و ملموسِ جغرافیا اغلب به نوعی *هرمنوتیکِ* معنوی مرتبط است تا *مشاهده‌ی* مستقیم. از همین رو وستفال در واقع در نقد سلطه‌ی فضای اقلیدسی تاکید می‌کند که فضا همواره چیزی بیش از فیزیکِ صرف است. اشاره‌ی او به وجوه واقعی و تخیلیِ فضا در واقع از همین رو است. امر تخیلی/مفهومی از دید وستفال هیچ‌گاه به طور کامل از واقعیت مجزا نبوده است. پرسش مهمی که باید اینجا طرح کرد این است که منظور وستفال از امر تخیلی (the imaginary) چیست؟ به نظر می‌رسد که فضای *تخیلی* برای وستفال همان فضای *نمادین* است. درهم‌تنیدگیِ فضای واقعی و تخیلی از دید وستفال بیانگر آن است که هر فضایی، بازنمایی‌های نمادینِ تولیدشده از آن فضا را نیز دربرمی‌گیرد. به این معنا فضا محصول یک نظام نمادین و حرکت اندیشه نیز است. او اشاره می‌کند که فضا در سده‌های میانه ــ برای مثال در *کمدیِ الهی* دانته ــ ذاتن همان اندیشه‌ورزی درباره‌ی امر ماورای طبیعت، و نوعی بازتابِ خلقت بود. برداشت از زمان در این متن ایستا است. زمان در واقع بی‌حرکت است و این ذاتِ فضای ابدی بود: فضا همچون بی‌زمانیِ ابدی. این فضای بی‌زمان اما سلسله‌مراتبی عمودی داشت: جهنم، برزخ، و بهشت. فضازمان در اینجا بر نوعی فهم سلسله‌مراتبی از فضا و فهمی ایستا از زمان مبتنی بود. نگرشی که پس از رنسانس تغییر کرد.

پیدایش مفهوم جدید فضازمان از دید وستفال با رنسانس شکل می‌گیرد. حالا انسان دیگر تمایلی به تعالی و نجات در معنای معنوی و مذهبی ندارد. فضای جدید ــ فضای سرمایه‌داری مدرن ــ فهم رایج را از فضازمان دگرگون می‌کند. به طوری که فضازمان دیگر با نوعی سلسله‌مراتب عمودی تعریف نمی‌شود و با این حال صرفن افقی هم نیست. سنگ محک‌های پیشین رنگ می‌بازند. این روند تا به امروز نیز ادامه پیدا کرده است. پسامدرنیسم تقلا کرده است تا نوعی انسجامِ کل‌گرایانه را ایجاد کند اما این انسجام در واقع نوعی انسجامِ مولفه‌های ناهمگن است. گویی کنارهم‌قرارگرفتن این دو واژه‌ی انسجام و ناهمگنی، این اتحادِ بعید و ناممکن، خود بیانگر واقعیتِ آشوبناکِ فضازمانِ جدید است. ژئوکریتیسیسم وستفال در نتیجه برآمده از فضای لابیرنتیک/تودرتوی دوران پسامدرن است. وستفال می‌افزاید که آسان‌تر آن است که تاریخِ کوتاه‌ترِ پسامدرنیسم را دنبال کنیم تا تاریخِ پیچیده و دور و دراز بازنمایی‌های فضا (ر.ک. همان: ۲).

## ۲. ژئوکریتیسیسم و پسامدرنیسم:

وستفال تاکید دارد که پسامدرنیسم با فقدان و امکان‌ناپذیریِ تعریفِ آن تعریف می‌شود. از همین رو، این فقدانِ یک تعریفِ مورد توافق و روشن، به چندگانگی رویکردها راه می‌برد. وستفال با ارجاع به کتاب *فضاهای پسامدرنیته: خوانش‌هایی در جغرافیای انسانی* (The Spaces of Postmodernity: Readings in Human Geography) نوشته‌ی مایکل جی. دیر و استیون فلاستی عنوان می‌کند که پسامدرنیسم در واقع هستی‌شناسیِ عدمِ قطعیتِ رادیکال است. پسامدرنیسم همچنین با نابودیِ وحدتِ پیشین بین زبان و بازنمایی همراه است. از منظر پسامدرن، هماهنگی و وحدتِ پیشین که برای مثال در قامت پوزیتیویسم، *ابژکتیو* تلقی می‌شد، چیزی نبود جز یک *ایدئولوژی*. به گفته‌ی دیر و فلاستی، ما باید به طور گریزناپذیری در عملِ بازنمایی شکست بخوریم. منظور این است که چیزی به نام *بازنمایی* به معنای *گزارشِ ابژکتیوِ یافته‌های پژوهش* وجود ندارد. از همین رو هر گونه تلاشی برای آشتی‌دادنِ تفاسیر متضاد و متعارض نیز پیشاپیش محکوم به شکست است (ر.ک. همان: ۳). این واقعیتِ فضای پسامدرن است. هر چه هست، تفسیر است. پسامدرنیسم به این ترتیب این ایده‌ی مدرنیستی را که *نظریه* می‌تواند همچون آینه واقعیت را بازتاب دهد، نابود می‌کند. جایگزین این نظریه‌ی بازتاب یا تناظر، دیدگاهی ناتمام و نسبی است. این جا البته به نظر می‌رسد دیدگاه دیر و فلاستی ناقص است زیرا می‌دانیم که دهه‌ها پیش از شکل‌گیری چیزی به نام پسامدرنیسم، درون سنت مارکسیستی، برای مثال در کارهای لوکاچ، نظریه‌ی بازتاب واقعیت یا نظریه‌ی تناظر نقد شده بود[۷]. در هر حال، پسامدرنیسم به این ترتیب بر *ماهیت پیشامدیِ نظریه* پافشاری دارد. از همین رو متانظریه‌ها و اندیشه‌های بنیادگرایانه به نفع خرده‌تفسیرها و تصمیم‌ناپذیری کنار گذاشته می‌شوند. پسامدرنیست‌ها به این ترتیب یادگرفته‌اند که همیشه بر *کانتکست* و *تفاوت* تاکید کنند. در چنین محیطی، از دید وستفال، واقعیت، خود به واژه‌ای جمع تبدیل می‌شود: واقعیت‌ها. وستفال بیان می‌کند که منظور از واقعیت در اینجا واقعیتِ ابژکتیو یا همان فضاهای واقعی است (ر.ک. همان). اینجا مشخص نیست منظور از ابژکتیویتی چیست. وستفال با ارجاع به فهمِ دیر و فلاستی نشان می‌دهد که پسامدرنیسم به اضمحلال بنیان‌های ابژکتیو، در معنای پوزیتیویستی انجامیده است. نتیجه‌ای که می‌توان گرفت این است که گویی وستفال نوعی جدیدی از ابژکتیویته را در ذهن دارد که هنوز تعریفی از آن ارائه نکرده است. وستفال بیان می‌کند که اگرچه اعتبار و باورپذیریِ داستان/تخیل با ارجاع به جهان واقعی سنجیده می‌شود اما در دوران پسامدرن دیگر نمی‌توان گفت که جهانِ سیمان و بتن و فولاد واقعی‌تر از جهانِ کاغذ و جوهر است. از دید او حالا دیگر خط روشنی بین امر واقعی و امر تخیلی وجود ندارد.

[۷] نگاه کنید به کتاب *تاریخ و آگاهی طبقاتی* نوشته‌ی گئورگ لوکاچ که با ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده در دسترس است.

وستفال این پرسش را طرح می‌کند که آیا امروز هیچ دیدگاه یا نظریه‌ای می‌تواند مدعیِ تقدم و اولویت باشد؟ او بیان می‌کند که با پایان حکم‌رانی رژیم *استعماری*[۸]، بسیاری چیزهای دیگرِ همبسته با آن نیز اعتبار خود را از دست می‌دهند: از جمله سلطه‌ی یک تمدن، یک رنگ، یک مذهب، یک جنس، بر تمام تمدن‌ها، رنگ‌ها، مذاهب و جنس‌های دیگر. زمان زمانِ حضورِ همزمان تنوع‌ها است. در نتیجه با فقدان یک رویه‌ی یکتا و جامع روبه‌رو هستیم. حالا با نوعی سلسله‌مراتبِ هتک‌حرمت‌شده مواجهیم که در آن هر گونه ایده‌ای مبنی بر تقدم از بین رفته است. پرسش وستفال این است که در چنین وضعیتی، چه بر سر فضا می‌آید؟ در ادامه او پرسش مهمی را طرح می‌کند: منظور ما از فضا چیست؟ پاسخ او این است که فضا مفهومی است که کیهان را دربرمی‌گیرد. از دید اِروِ رگنو (Hervé Regnauld) جغرافی‌دان فرانسوی، ما نمی‌دانیم فضا بی‌کران است یا نه، نمی‌دانیم چه شکلی است، فقط می‌دانیم که چندان ربطی به تجربه‌ی *روان‌شناختی* ندارد و فهمش بیش از *ادراک*، نیازمند *اندیشه* است. وستفال می‌گوید که این *فضای مطلق و تمامیت‌گرا* اگرچه بخش اعظمی از حوزه‌ی ادبیات و فیلم را به خود اختصاص داده اما موضوع پژوهش او نیست. تمرکز وستفال در عوض بر نواحیِ رویت‌پذیر است که با وجودِ رویت‌پذیری، همچنان در برابر تعریف مقاومت می‌کنند زیرا به گفته‌ی رگنو، هیچ فضای جهانیِ واحدی وجود ندارد که همه‌ی مشکلات جغرافیایی را دربربگیرد. وستفال تاکید می‌کند که آنچه در جغرافیا حقیقت دارد، به طور اولی در ادبیات و هنرهای نمایشی نیز حقیقت دارد (ر.ک. همان: ۴).

در همین راستا می‌توان دو رویکرد پایه‌ای را به فضاهای رویت‌پذیر مطرح کرد هر چند با پذیرفتنِ ریسکِ بیشاساده‌سازی: یکی *فضای* مفهومی را دربرمی‌گیرد و دیگری *مکانِ* بالفعل. باید توجه داشت که این دو متقابلن بیرون‌گذار نیستند چرا که مرز بین فضا و مکان مرتبن در حال تغییر است. همان طور که ای فو توان (Yi-Fu Tuan) در کتاب *فضا و مکان: چشم‌اندازِ تجربه* می‌نویسد، فضا (space) عرصه‌ی آزادی و حرکت به شمار می‌رود و مکان (place)، فضایی محصور و انسانی‌شده است. مکان در واقع نقطه‌ای است که چشم، به آن دوخته و رویش متوقف می‌شود. مکان در این معنا نقطه‌ی توقف و سکون است. دقیقن به خاطر همین عدم قطعیتِ موجود در مرز بین فضا و مکان است که برنامه‌ریز شهری فلاویا شیاوو ( Flavia Schiavo) واژه‌ی *کانتکست* را به عنوان جایگزین مطرح می‌کند. کانتکست در این معنا دربرگیرنده‌ی عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی است. وستفال اضافه می‌کند که کانتکست در واقع به واسطه‌ی تاسیس فضایی معنادار در تشکیل مکان، فضا و مکان را به هم پیوند می‌زند! در همین ارتباط، وستفال، گریزی به *پدیدارشناسی* نیز می‌زند و می‌افزاید از دید ادموند هوسرل و آلفرد شوتز، تمایزی وجود دارد بین مکانِ فعالیت‌های عامدانه‌ی انسانی (Lebenswelt) و چارچوبی که این فعالیت‌ها درونش انجام می‌شوند (Umwelt). آنچه اینجا اهمیت دارد، رابطه‌ی فضا، مکان، و سوژگی، و نیز فهمِ ما از این رابطه است. می‌توان همراه با مریا دو فَنی (Maria de Fanis) استدلال کرد که این *سوژه‌ها* هستند که با اعمال و افکارشان، در پیروی از ارزش‌های فردی و جمعی، در فرایندِ تبدیلِ فضا به مکان، *فضا* را به وجود می‌آورند. هانس روبرت یاوس (Hans Robert Jauss) نیز استدلال می‌کند که فضازمان در زندگی روزمره حک می‌شود به طوری که فرد واقعیتِ جهان روزمره را همچون جهانی بیناذهنیتی/اینترسوبژکتیو تجربه می‌کند که در آن با دیگران شریک است (ر.ک. همان: ۵). البته باید در نظر داشت که این‌ها تنها شیوه‌های ممکنِ مواجهه با مفهوم‌پردازیِ فضا و زمان نیستند. از جمله آلترناتیوهای انتقادی و ابژکتیو در مفهوم‌پردازی فضازمان می‌توان به دیدگاه دیالکتیکی اندی مریفیلد[۹] (که بر رابطه‌ی بین فضا و مکان متمرکز و به لحاظ نظری برگرفته از فلسفه‌ی روابط درونی برتل اولمن[۱۰] (Bertell Ollman) است)، و فلسفه‌ی رئالیسم انتقادیِ روی باسکار[۱۱] (Roy Bhaskar) در کتابش با عنوان *دیالکتیک؛ نبض آزادی* اشاره کرد.

## ۳. ژئوکریتیسیسم از منظر رابرت تالی:

طبق آنچه رابرت تالی ــ شارح اصلی ایده‌ی ژئوکریتیسیسم در جهان انگلیسی‌زبان ــ توضیح می‌دهد، او در اوایل دهه‌ی ۱۹۹۰ پیش از آنکه کتاب برتراند وستفال با این عنوان نوشته شود، از اصطلاح ژئوکریتیسیسم برای ارجاع به یکی از وجوه پژوهش خود استفاده می‌کند به این امید که بتواند بر فضا، مکان، و نقشه‌نگاری (mapping) در مطالعات ادبی تاکید بیشتری بگذارد. ژئوکریتیسیسم در این معنا به نوعی همتای آن چیزی بود که منتقدان

---

[۸] اینجا نیز البته باید پرسید که آیا در جهان کنونی، رژیم‌های استعماری نابود شده‌اند؟

[۹] برای مثال نگاه کنید به متنی از اندرو مریفیلد که با عنوان «درباره‌ی مکان و فضا و درهم‌تنیدگی دیالکتیکی‌شان» با ترجمه‌ی آیدین ترکمه در لینک زیر در دسترس است:
https://pecritique.com/2015/02/13/%D8%AF%D8%B1%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D9%87%E2%80%8C%DB%8C-%D9%85%D9%83%D8%A7%D9%86-%D9%88-%D9%81%D8%B6%D8%A7-%D9%88-%D8%AF%D8%B1%D9%87%D9%85%E2%80%8C%D8%AA%D9%86%DB%8C%D8%AF%DA%AF%DB%8C-%D8%AF%DB%8C%D8%A7/

[۱۰] برای آشنایی با دیدگاه‌های برتل اولمن برای نمونه بنگرید به معرفی یکی از کتاب‌های او با عنوان *رقص دیالکتیک* که در دو لینک زیر در دسترس است:
https://praxies.org/?p=3796
http://www.kandokav.com/wp-content/uploads/2014/11/praxis-dialectics-ollaman1.pdf

[۱۱] برای نمونه بنگرید به متن «در دفاع از رئالیسم انتقادی» نوشته‌ی جاناتان جوزف، برگردان آیدین ترکمه در سایت فضا و دیالکتیک:
http://dialecticalspace.com/in-defence-of-critical-realism/

با عنوان *نقشه‌نگاری/کارتوگرافی* ادبی می‌شناختند. تالی توضیح می‌دهد که نویسنده، فضاهای اجتماعی جهانِ خود را با استفاده از این نقشه‌نگاریِ ادبی ترسیم می‌کند؛ یک ژئوکریتیک (منتقد ادبی که از رویکرد ژئوکریتیسیسم به عنوان مبنای نقدش استفاده می‌کند) این نقشه‌ها را در آثار ادبی می‌خواند به این معنا که می‌کوشد به طور خاص بر پرکتیس‌های فضایی موجود در ادبیات تمرکز کند (ر. ک. تالی، ۲۰۱۱: ۱).

تالی اگرچه در این زمان تصور می‌کرد او اولین فردی بوده که واژه‌ی ژئوکریتیسیسم را ضرب کرده است، با این حال اظهار می‌کند که آن قدرها هم ساده‌لوح نبوده است که با وجود آثار ارزشمند بسیاری که در حوزه‌ی نقد ادبی-جغرافیایی وجود داشته‌اند، او اولین نفری بوده که این واژه را به جهان ادبی-جغرافیایی وارد کرده باشد. تالی مشخصن به آثار مشهوری مانند *پیدایش فضای اجتماعی* (The Emergence of Social Space) نوشته‌ی کریستن راس، *فرهنگ و امپریالیسم* نوشته‌ی ادوارد سعید، *امر زیبایی‌شناختیِ ژئوپلیتیکی* (The Geopolitical Aesthetic) فردریک جیمسون، *روستا و شهر* (The Country and the City) نوشته‌ی ریموند ویلیامز، و *پروژه‌ی پاساژهای* والتر بنیامین که مشخصن به شهر پاریس مربوط است اشاره می‌کند. او همچنین اشاره می‌کند ایده‌ی ژئوفیلوسوفیِ دلوز و گتاری در کتاب *فلسفه چیست؟* نیز یکی دیگر از آثار طلایه‌داری است که بنیان‌های نوعی ژئوکریتیسیسم را در خود دارد (همان). بگذریم از اینکه تالی در این بخش از بحث خود حرفی از آثار آنری لوفور به عنوان نظریه‌پرداز اصلی تولید فضا نمی‌زند.

تالی عنوان می‌کند که پس از مطالعه‌ی مقاله‌ی وستفال[۱۲] درباره‌ی ژئوکریتیسیسم متوجه می‌شود که به رغم روح مشترک، تفاوت‌هایی نیز بین فهم او و وستفال از ژئوکریتیسیسم وجود دارد. او، که کتاب ژئوکریتیسیسم وستفال[۱۳] را به انگلیسی برگردانده است، توضیح می‌دهد که اگر چه وستفال آشکارا به دنبال متمایزکردن ژئوکریتیسیسم از دیگر مکاتب و پرکتیس‌های انتقادی بود با این حال به دنبال آن نبوده که با محدودکردنِ تعریفِ ژئوکریتیسیسم، موارد و رویکردهای سودمندِ دیگری را که می‌توانند به فهم عمیق‌تری از پیوند ادبیات و فضا بی‌انجامد از کادر بیرون بگذارد. از همین رو در زمان ترجمه‌ی کتاب به عناوینی مانند «نظریه‌ی ژئوکریتیسیسم» یا «به سوی نظریه‌ی ژئوکریتیسیسم» نیز فکر می‌کرده‌اند اما پس از بحث و بررسی در نهایت تصمیم می‌گیرند که عنوانی مطلق‌تر و تحریک‌کننده‌تر را برگزینند (ر.ک. همان: ۲). استدلال آن‌ها این است که به این ترتیب با تاکید بر اینکه این کتاب اتفاقن تعریف خاصی از ژئوکریتیسیسم را مبنا قرار می‌دهد تا در عین حالی که مخاطبان را به چالش می‌کشد زمینه‌ای را نیز برای بحث و بررسی و نقد بیشتر فراهم کند. شاید به همین خاطر است که وستفال در آخرین خط کتابش ژئوکریتیسیسم را در جایی بین جغرافیای امر واقعی و جغرافیای امر تخیلی/تصوری تعریف می‌کند. باید توجه داشت که تمایز و درهمتنیدگی بین فضای واقعی و فضای تخیلی/تصوری است که پایه‌ای‌ترین بینشِ ژئوکریتیسیسم به شمار می‌رود. این دو فضا/جغرافیا از دید وستفال بسیار شبیه به هم هستند و به نوعی در هم فرو رفته‌اند به نحوی که گاهی تمایزگذاشتن بین آن‌ها ناممکن است و دقیقن از همین رو است که وظیفه‌ی ژئوکریتیک یا همان منتقد ادبی-جغرافیایی، کاوش در این درهم‌تنیدگی و برهم‌کنشِ دائمی است. وستفال از آن رو اثر خود را با واژه‌ی *کاوش* تمام می‌کند که از هر جهتی که به این واژه بنگریم، هدف ژئوکریتیسیسم، کاوش در فضاهای واقعی و تخیلیِ ادبیات است. او صراحتن اعلام می‌کند که ژئوکریتیسیسم به این معنا پاسخی در اختیار نمی‌گذارد بلکه همواره طرح‌کننده‌ی پرسش‌های بیشتر و بیشتر است.

نتیجه‌ی ناسازه اما سازنده‌ای که چنین برداشتی از ژئوکریتیسیسم در پی دارد این است که اگرچه *تعریفی* از ژئوکریتیسیسم را مبنا قرار می‌دهد اما همزمان این رویکرد را به تعریفی صوری تقلیل نمی‌دهد. از همین رو این امکان گشوده می‌ماند که تنوعی از پرکتیس‌های جغرافیایی-انتقادی را همچون مصادیقی از ژئوکریتیسیسم در نظر گرفت. به بیان دیگر، هر گاه با تعریف، حد و مرزی برای یک پدیده وضع می‌شود، ناگزیر آستانه‌ها و فراروی از این آستانه‌ها نیز در پیش چشم پدیدار می‌شوند. این ویژگی، بیانگر گشودگیِ موجود در اندیشه‌ی وستفال و نیز تالی است. تعریفِ ایستای ژئوکریتیسیسم، ضرورتن به فراروی از آن ختم می‌شود. به همین معناست که از دید تالی، به موازات آنکه هر اندیشمند و نویسنده‌ای به کاوش در فضاها و نقشه‌ها و مکان‌ها می‌پردازد به نوعی با تکثیر پرکتیس‌ها و خوانش‌های ژئوکریتیکال مواجه خواهیم بود. به خاطر همین ویژگی است که انتظار می‌رود ژئوکریتیسیسم به بخش لاینفک مطالعات ادبی و فرهنگی تبدیل شود.

---

[12] Bertrand Westphal, "Pour une approche géocritique des textes: esquisse," in La Géocritique mode d'emploi, ed. Bertrand Westphal (Limoges: Pulim, 2000), 9-39.

[۱۳] عنوان این کتاب در زبان فرانسه چنین است:

Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, « Paradoxe », 2007.

باید اشاره کرد که عنوان کتاب وستفال در فرانسه چنین است: *La Géocritique. Réel, fiction, espace* که ترجمه‌ی فارسی آن *ژئوکریتیسیسم، واقعیت، تخیل/داستان، فضا* است. اما تالی به عنوان مترجم انگلیسی کتاب آن را به این صورت ترجمه کرده است: *Geocriticism: Real and Fictional Spaces* که در فارسی چنین می‌شود: ژئوکریتیسیسم: فضاهای واقعی و تخیلی/داستانی.

تکوین ژئوکریتیسیسم در مسیر فکری وستفال ابتدا از نوعی رویکرد زمین‌محور (geocentered) در/به ادبیات و مطالعات فرهنگی سرچشمه می‌گیرد به این معنا که یک مکانِ خاص می‌تواند همچون نقطه‌ای کانونی برای تنوعی از پرکتیس‌های انتقادی به شمار برود. به بیان دیگر، با تمرکز بر یک مکانِ خاص می‌توان گره‌گاهی را برای تلاقی دیدگاه‌های متفاوت به همان مکان خاص فراهم کرد. همچنان که وستفال در مطالعاتش درباره‌ی شهرهای مدیترانه‌ای ــ که شدیدن یادآور ضرب‌آهنگ‌کاویِ[۱۴] آنری لوفور است ــ به تصاویر متنوعی می‌نگرد که یک مکان چندوجهی ــ فضای خاص مدیترانه ــ ممکن می‌سازد. این تصاویر متعدد، در شکل‌های مختلفی نمایان می‌شوند که از اسطوره‌پردازی تا داستان‌های مدرن، آثار تاریخی، بروشورهای توریستی و همه‌ی این انواع بازنمایی‌ها را دربرمی‌گیرد. این‌ها همه با هم تصویری *تکثرگرا* را از مکانی *واحد* ترسیم می‌کنند. به این ترتیب گویی فهم ما از یک مکان خاص بیش از همه به واسطه‌ی *تجربه‌های* شخصی‌مان از آن مکان و نیز به واسطه‌ی *مطالعه‌ی تجارب* دیگران از آن مکان تعیین می‌شود (ر.ک. وستفال، ۲۰۱۱: ix-x). در نتیجه از آنجایی که فهم ما همواره حدی از تعصب و سوگیری را در خود دارد، همواره این امکان هست که تجارب دیگران را از منظر ذهنی خودمان تحریف کنیم. از همین رو ژئوکریتیسیسم، راهی برای مواجهه با واقعیتِ ناگزیرِ این سوگیری‌ها به شمار می‌رود. به این معنا که می‌کوشد همزمان فضاهای واقعی و ذهنی‌ای را بفهمد که ما آن‌ها را زیست می‌کنیم، از آن‌ها عبور می‌کنیم، تصورشان می‌کنیم، مساحی می‌کنیم، و در نتیجه به واسطه‌ی همین پرکتیس‌های‌مان، این فضاهای همزمان واقعی و ذهنی را به بی‌نهایت شیوه‌ی ممکن تعدیل می‌کنیم، می‌ستاییم یا خوار می‌شماریم.

ژئوکریتیسیسم در این معنا به ما اجازه می‌دهد تا بر شیوه‌های برهم‌کنش ادبیات و جهان تاکید کنیم و در عین حال نشان می‌دهد که چگونه همه‌ی این شیوه‌ها خود تا حدی ادبی هستند. جغرافی‌دان در این معنا همان نویسنده است که فضا و مکان‌های خاص را در قالب نوشتار خود همچون یک نقشه بازترسیم می‌کند. نوعی همسانی وجود دارد بین تکنیک‌هایی که جغرافی‌دان و نویسنده به کار می‌بندند. اما چطور می‌توان جغرافی‌دان و نویسنده را یکی دانست؟ از دید وستفال، محصول خروجیِ کارِ جغرافی‌دان و نویسنده نوعی نقشه است. همه‌ی نوشته‌ها در شکل‌گیری نوعی نقشه‌نگاری سهم ایفا می‌کنند. اگر چه واقعی‌ترین نقشه نیز نمی‌تواند تصویری حقیقی از یک فضا ترسیم کند، مانند ادبیات، فضا را باید در پیوند با کلاف پیچیده‌ای از روابط تخیلی/ذهنی فهمید. و همچنان که یک نقشه‌ی جغرافیایی در بهترین حالت هم نمی‌تواند حقیقتِ فضا را بازنمایی و ترسیم کند، نوشتارِ ادبی نیز به تنهایی نمی‌تواند حقیقتِ یک فضای خاص را آشکار کند. از همین رو نه باید در دامِ یک نقشه‌ی واحد از یک فضای خاص افتاد و نه باید یک روایتِ ادبی خاص را از یک فضای خاص به عنوان تنها روایت ممکن پذیرفت. برای مثال واقعیتِ لندنِ دیکنز یا پاریسِ بالزاک بیانگر آن چیزی هستند که تالی کارتوگرافی‌های ادبی از فضاهای جهان می‌نامد. ژئوکریتیسیسم به این ترتیب هر مکانی را آمیزه‌ای همزمان از واقعیت و تخیل می‌داند (ر.ک. وستفال، ۲۰۱۱: x).

از دید نویسندگانِ متنِ حاضر، دست کم دو تفسیر از این پیوند بین واقعیت و ذهنیت یا واقعیت و تخیل وجود دارد. یکی اینکه چگونه می‌توان ذهنیت را در برابر واقعیت قرار داد در حالی که واقعیت اساسن پیشاپیش ذهنیت و ایده را به عنوان لایه‌ای از خود درون خود دارد. و دیگر اینکه اگر چه وستفال هم در عنوان کتاب و هم در تعاریفش ظاهرن این دو را در مقابل هم قرار می‌دهد، اما تاکیدش بر آن است که این دو اساسن جدایی‌ناپذیرند. با این حال حتا اگر این تفسیر دوم را بپذیریم، این پرسش باقی می‌ماند که در پیوند بین واقعیت و ذهنیت، کدام‌یک دربرگیرنده‌ی دیگری است؟ آیا وستفال این دو را هم‌وزن یکدیگر می‌داند؟ به نظر می‌رسد که وستفال، وزن واقعیت را بیشتر از تصور و ذهنیت می‌داند اما از آنجا که مکان‌های تخیلی بسیاری چه با نام‌شان و چه با فیزیک اصلی‌شان پس از روایت در اثری خاص، در سال‌های بعد به واقعیت تبدیل شده‌اند، باید بخشی از واقعیتِ آن مکانِ به خصوص به شمار بروند. به این ترتیب وستفال، امر ممکن را همچون لحظه‌ی لاینفکی از امر واقع می‌داند و هر فضایی را دربرگیرنده‌ی بالقوگی‌هایی می‌داند که می‌توانند در شرایط متفاوتی محقق شوند. ژئوکریتیسیسم به این معنا به ما امکان می‌دهد تا مکان‌های واقعی را با فهمِ خیالی‌بودنِ ذاتی‌شان بفهمیم. بیانِ دیالکتیکیِ این گزاره این است که هر واقعیتی، دیگریِ خود را به شکلی نهفته و بالقوه در دل خود دارد بدان معنا که می‌توان این نهفتگی‌ها و بالقوگی‌ها را روایت کرد و محقق ساخت. با این حال پرسشی که باقی می‌ماند این است که واقعیت از دید وستفال چیست؟ واقعیتِ تجربی؟ آیا واقعیت از دید وستفال لایه‌هایی غیر از سطح تجربی را نیز دربرمی‌گیرد؟ این موضوعی است که همان طور که در مقدمه اشاره کردیم در متنی دیگر به آن می‌پردازیم.

## ۴. بنیان‌های نظریِ ژئوکریتیسیسم:

ژئوکریتیسیسم وستفال فضاهای انسانی را می‌کاود که هنرهای نمایشی، آن‌ها را در و به واسطه‌ی متون، تصویر، و برهم‌کنش‌های فرهنگیِ مربوط به آن‌ها می‌آرایند و سازمان می‌دهند. وستفال در کتابش پیش از طرحِ خطوط اصلیِ روش‌شناسی ژئوکریتیکال، یا همان ژئوکریتیسیسم به عنوان روش، ابتدا سه شالوده‌ی اصلی را به تفصیل و در سه فصل جداگانه بحث می‌کند. فصل اول که تاملی است درباره‌ی فضازمان‌مندی (spatiotemporality) به خواننده امکان می‌دهد بفهمیم که استعاره‌های زمان‌مند چگونه گرایش به فضامندساختنِ زمان دارند. به بیان دیگر درمی‌یابیم که چگونه به ویژه پس از جنگ جهانی دوم، فضا توجه انتقادی بیشتری را نسبت به زمان به خود جلب می‌کند. و این روند، سلطه‌ی بی‌چون‌وچرای زمان را در نظریه و نقد ادبی معلق می‌کند. در فصل دوم کتاب، بر یک مشخصه‌ی اساسی فضای معاصر تمرکز می‌شود: قابلیت فضا برای تحرک و جنبش. از دید وستفال، در دوران کنونی، تخطیِ دائمی از *مرزهای* تعریف‌شده است که فضا را به طور بنیادی *سیال* می‌سازد. این همان مفهوم تخطی (transgressivity) در

[۱۴] کتاب لوفور با عنوان *ضرب‌آهنگ‌کاوی: فضا، زمان و زندگی روزمره* با ترجمه‌ی آیدین ترکمه و آتوسا مدیری در سال ۱۳۹۳ از سوی نشر رخداد نو به فارسی منتشر شده است.

ژئوکریتیسیسم است. از دید وستفال، گوهر مقاومت را باید اساساً جغرافیایی و فضایی فهمید، به تعبیری آن را نه همچون کنش منفردِ خودانگیخته بلکه همچون وضعیت نوسان دائمی‌ای تلقی کرد که از آن به عنوان تخطی یاد می‌کند. فصل سوم از کتاب، به تامل نظری درباره‌ی پیوندهای بین جهان و متن (یا تصویر)، یا بین مرجع و بازنماییِ آن اختصاص دارد. این همان مفهوم مرجعیت (referentiality) است که بیانگر روابط بین واقعیت و داستان/تخیل، بین فضاهای جهان و فضاهای متن است. در همین فصل است که با بازاندیشی رابطه‌ی بین فضاهای واقعی و تخیلی، وستفال می‌کوشد به نظریه‌ی جهان‌های ممکن نیز بپردازد. او در ادامه‌ی اندیشه‌های لودویک ویتگنشتاین و آلکسیوس ماینینگ (Alexius Meinong) استدلال می‌کند که نوعی همسانی بین جهان ابژکتیو واقعیت و جهان‌های انتزاعیِ متن‌ها وجود دارد. وستفال افزون بر این تاکید می‌کند که در این سه فصل، تاکید به طور کلی بر فضا است که در قالب فضازمان‌مندی، تخطی، و مرجعیت فهمیده می‌شود. این سه شالوده، همزمان که در کنار همدیگر، تعریفی از فضا ارائه می‌دهند، ترسیم‌گرِ چارچوب نظری‌ای است که ژئوکریتیسیسم بر آن‌ها بنا می‌شود. با این حال باید توجه داشت که اگر چه دوگانگیِ موجود بین فضا و مکان در ژئوکریتیسیسم وستفال کنار گذاشته می‌شود و این دو عامدانه در قالب مفهوم فضای انسانی (human space) درمی‌آمیزند، با این حال ژئوکریتیسیسم تقدم و اولویت را به مکان می‌دهد. در فصل پایانی و پنجم کتاب، و پس از طرح مولفه‌های اصلیِ ژئوکریتیسیسم در فصل چهار ــ که در نوشتار بعدی‌مان به تفصیل معرفی خواهند شد ــ وستفال در واقع می‌کوشد به این پرسش بپردازد که متن و مکان به طور کلی و نیز نسبت به هم چه می‌کنند و بر همدیگر چه تاثیری دارند (ر. ک. وستفال، ۲۰۱۱: ۸-۶).

یکی از اهداف وستفال به گفته‌ی خودش این بوده است که گامی ابتدایی در تولید فهرستی *فضاشناسانه* (spatiological) بردارد که همان فراخوانی است که آنری لوفور در کتاب *تولید فضا* اعلان کرده است. چنین فهرستی به فراسوی مرزهای ملیِ یک حوزه‌ی انتقادیِ مطالعه، فراسوی مرزها/محدودیت‌های زبان‌شناختیِ آثار داستانی، و نیز فراسوی مرزهای دیسیپلینریِ رشته‌های دانشگاهی معطوف است زیرا ادبیات در اینجا در محیطی دوباره زمینه‌مند می‌شود که به نحوی بسنده به جغرافیا، برنامه‌ریزی شهری، و بسیاری دیسیپلین‌های دیگر می‌پردازد.

## ۵. مولفه‌های اصلی ژئوکریتیسیسم:

*ژئوکریتیسیسم* وستفال در واقع رویکردی جغرافیامحور را در مقابل رویکردی خودمحور (ego-centered) مطرح می‌کند به طوری که تحلیل بر بازنمایی فضاییِ جهانی/عام و نه بازنمایی‌های فردی مبتنی است. این بدان معنا است که فرد به جای توجه به شیوه‌ی برخورد و فهم نویسنده از یک مکان، در مقابل با رویکردی مبتنی بر جغرافیا به مطالعه‌ی یک شهر، منطقه و یا قلمرو بپردازد. ژئوکریتیسیسم از دید وستفال از سه مولفه‌ی اصلی تشکیل می‌شود: چندکانونیت (multifocalization)، چندحسیت (polysensoriality)، و دیدگاه لایه‌نگار (stratigraphic vision). او البته بینامتنیت (intertextuality) را نیز به عنوان مولفه‌ی چهارم برمی‌شمارد اما آن را بسط نمی‌دهد. اگر چندکانونیت بر اهمیت تنوع دیدگاه‌ها و روایت‌ها درباره‌ی یک مکان خاص تاکید می‌کند، چندحسیت بر اهمیت و جایگاه تمامی حواس پنج‌گانه و نه صرفن بینایی (the gaze) در ادراک فضا تاکید می‌کند. بر مبنای چندکانونیت، ژئوکریتیک نوعی هماهنگی را میان زوایای دید مختلف سازمان می‌دهد و در نتیجه این امکان را مهیا می‌کند که دیدگاه‌های مختلف بتوانند به منصه‌ی ظهور برسند ــ و همزمان اجازه دهد صداهای مختلف شنیده شوند، رایحه‌های متنوعی به مشام برسند، مزه‌های متفاوت قابلیتِ چشیدن پیدا کنند، و شاید از همه مهم‌تر، بدن‌های مختلف بتوانند همدیگر را لمس کنند. این در واقع نوعی بازتعریف رادیکالِ دگرگونی را بر مبنای بازاندیشیِ بدن به دنبال دارد که از بدن‌های سرکوب‌شده و رام به بدن‌های آزاد و میل‌های شکوفاشده ختم می‌شود. موضوعی که خود باید در کانتکست ایرانِ امروز، در جایی دیگر پی گرفته شود. ژئوکریتیسیسم به این شکل بر تصاویر کلیشه یا محدودکننده از یک مکانِ خاص غلبه می‌کند و در نتیجه تفسیر خاصی را از *حقیقت* می‌پروراند. به طوری که با نفی حقیقتِ واحد ــ به عنوانِ روایتی ایستا از یک مکان ــ نوعی تکثر حقیقت‌ها را به رسمیت می‌شناسد. این دیدگاه البته می‌تواند فروکاست‌گرا از آب در بیاید اگر نتواند حقیقت‌های ذاتیِ محتمل را نیز به رسمیت بشناسد. به بیان دیگر، باید مراقب بود که در نفی دیدگاه‌های یکسویه و مکانیکی، نوعی نسبی‌گرایی را به طور عام ترویج نکرد. نسبی‌گراییِ مطلق از آن رو تقلیل‌گرا است که وجود نیروهای مطلق را در واقعیت نادیده می‌انگارد. از طرف دیگر، چندحسیت یا همان تاکید بر چندگانگی حواس به هیچ وجه بینایی را کم‌اهمیت نمی‌انگارد بلکه اصرار دارد که این چندگانگی حسی مکمل همدیگر هستند. در نتیجه فضا را نمی‌توان صرفن به تصاویرِ فضا تقلیل داد. فضا افزون بر تصاویر، صداها، طعم‌ها، بوها، و لامسه را نیز شامل می‌شود. در اینجا می‌توان سویه‌های پدیدارشناختی وستفال را به روشنی مشاهده کرد که فضا را جدا از ادراک حسی آن توسط انسان نمی‌داند. تالی می‌نویسد: «ژئوکریتیسیسم رویکردی است چندحسی به مکان‌ها ــ مکان‌ها به معنای فضاهای ملموس یا واقعیت‌یافته. در بیشتر مواقع مکان‌ها را با چشمان‌مان ادراک می‌کنیم اما به نظر می‌رسد بهترین راه این باشد که حس‌کردن را طوری تنوع بخشیم که صداها، رایحه‌ها، مزه‌ها و بافت‌های یک مکان را نیز دربربگیرد» (تالی و باتیستا، ۲۰۱۶: ۲۳). وستفال نشان می‌دهد که ژئوکریتیسیسم مزیتی برای یک دیدگاه مشخص قائل نیست و به این ترتیب طیف وسیع‌تری از دیدگاه‌ها را درباره‌ی مکان دربرمی‌گیرد.

تالی می‌پرسد ژئوکریتیسیسم چیست؟ و پاسخ می‌دهد که ژئوکریتیسیسم یک قلمرو را می‌پیماید، درباره‌ی قلمروهای دیگر، می‌اندیشد، راه‌های ممکنی را برای پیمودن پیشنهاد می‌کند و برخی پرکتیس‌ها را بر برخی دیگر ارجح می‌شمارد. و این ممکن نمی‌شود مگر از طریق حرکتی دائمی میان دیسکورس‌های متنوع درباره‌ی فضا و ادبیات. با این حال پرسش اساسی همواره این است که در جهانی که داستان/تخیل می‌تواند به اندازه‌ی هر شکل دیگری از فهم/شناختِ جهان قابل اعتنا باشد، ما به چه اتکایی می‌توانیم دست به تحلیل بزنیم؟ ژئوکریتیسیسم تلاشی است برای پاسخ به این پرسش. ژئوکریتیسیسم می‌کوشد تا *چیزها را بفهمد*، و در عین حال، *شیوه‌های فهم چیزها را نیز بفهمد*. و این همان نقشی است که منتقد یا ژئوکریتیک ایفا

می‌کند. ژئوکریتیسیسم وستفال به این ترتیب تلاشی است برای فهم شیوه‌های فهمِ جهان، تلاشی برای فهم شیوه‌های فهم مکان‌های‌مان در جهان. چنین رویکردی نمی‌تواند نقشه‌نگاری‌های متنوع و پیچیده‌ی فضاها را نادیده بگیرد (ر. ک. وستفال، ۲۰۱۱: xi).

## ۶. تاملی در سه‌گانه‌ی جنگ، تولید فضا، و زنان:

جنگ واقعیتِ غالبِ جهان معاصر است. جنگ و تولید فضا همواره درهم‌تنیده بوده‌اند. از شکل‌های قدیمی‌ترِ استعمار در سده‌های ۱۶ و ۱۷ گرفته تا تمام مبارزات خونین برای رسیدن به دولت مدرن و تکوین ملت‌ها، تا همین امروز، در فلسطین، سوریه، افغانستان، یمن، عراق، کشمیر، و ... همواره جنگ برای تصرف و تولید فضایی جدید رخ داده است. این مهم یادآور حرف لوفور است که می‌گوید ساده‌لوحانه است اگر تصور کنیم قدرت، فضا/جغرافیا را دست‌نخورده باقی می‌گذارد. قدرت همواره برای تاسیس و بازتولیدش نیازمند تولید و بازتولید فضای خاص خودش است. این به ویژه از آن رو اهمیت می‌یابد که بدانیم در دوره‌ی کنونی، که سرمایه‌داری جهانی آخرین نفس‌هایش را می‌کشد، جنگ بیش از پیش به ابزاری برای جبران ناکارآمدی‌های اقتصادی و سیاسی تبدیل شده است. اهمیت‌یابیِ فضا در نظریه‌ی انتقادی و نیز نقد ادبی مشخصن از دوران پس از جنگ جهانی دوم پدیدار شده است. تخریب‌های گسترده‌ی ناشی از جنگ جهانی دوم، زمینه را برای تولید فضایی کیفیتن جدید با رهبری امریکا فراهم ساخت. این زمینه‌ی ابژکتیو، یکی از رانه‌های ظهورِ مفهوم فضا در عرصه‌ی نظری بوده است. وستفال می‌گوید، بازساختاردهی فاجعه‌آمیز جوامع در طول و بلافاصله پس از جنگ جهانی دوم به تحلیل‌رفتن دلمشغولی با زمان و متعاقباً کنارگذاشتنِ تصویرِ تاریخ به سان حرکتی رو به جلو و در نتیجه مفهومی از زمان‌مندی انجامید که در دوران پیشاجنگ غالب بود. این کم‌رنگ‌شدنِ بحث زمان عرصه را برای طرح مفهوم فضا باز می‌کند. اما داستان به هیچ وجه به عرصه‌ی شناخت‌شناسی محدود نمی‌شود. در سطح هستی‌شناختی می‌توان این طور گفت که از آن‌جایی که سرمایه‌داری دیگر به پایان پیش‌رویِ خطیِ خود رسیده بود، زمان‌مندی ضرورتن کمرنگ و بی‌معنا می‌شد. پایانِ سرمایه‌داری به معنای پایانِ تاریخِ آن است. پایانِ تاریخِ سرمایه‌داری به گسترش فضایی آن دامن زده است چرا که سرمایه‌داری در واقع توانسته است تمامِ زمان‌ها را از آنِ خود بکند. چیزی که مانده است، فضاهایی است که هنوز در سلطه‌ی سرمایه‌داری در نیامده‌اند. حالا باید با دستکاریِ فضا به بازتولید سرمایه‌داری یا دست کم حفظِ آن امید بست. ادوارد سوجا نیز به سهم خود نشان می‌دهد که «تاریخ‌گراییِ فضازدایی‌کننده»ی (de-spatializing historicism) اواخر سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم «راه را به سوی فضا مسدود، آن را ارزش‌زدایی، و سیاست‌زدوده کرده بود» (سوجا، ۱۹۸۹: ۴). در پی چرخش فضایی، خودِ نظریه به عرصه‌ای بنیادی برای مطالعات فضامندی تبدیل شده است. برای مثال دیوید هاروی در این خصوص می‌نویسد: «زیرِ رویه‌ی ایده‌های به ظاهر طبیعی درباره‌ی فضا و زمان، عرصه‌های پنهانِ ابهام، تضاد و مبارزه نهفته است ... مبارزات مهمی به همین ترتیب افزون بر مبارزات در سطح عملی، در قلمروهای نظریه‌ی علمی، اجتماعی، و زیبایی‌شناختی رخ می‌دهند. چگونگی بازنمایی فضا و زمان در نظریه مهم است زیرا بر تفسیر ما و دیگران از آن‌ها و عمل بر مبنای آن تاثیر می‌گذارد.» (هاروی، ۱۹۹۰: ۲۰۵) تاثیرگذارترین اثر در نظریه و چرخش فضایی بی‌تردید *تولید فضای* لوفور است. به گفته‌ی لوفور «دقیق‌تر آن است که بگوییم فضا همزمان پیش‌شرط و محصول روبناهای اجتماعی است. دولت و همه‌ی نهادهای سازنده‌اش خواهان فضا هستند ــ اما فضایی که بتوانند مطابق با مقتضیات و ضرورت‌های خودشان آن را سازماندهی کنند. به این ترتیب فضا به هیچ وجه صرفاً شرطی پیشینی برای این نهادها و دولتی که آن‌ها را تحت کنترل دارد نیست» (لوفور، ۱۹۹۱: ۸۵). به گفته‌ی لوفور هر شیوه‌ی تولیدی، فضای خاص خودش را تولید می‌کند. تولید فضا فرایندی تک‌علیتی نیست ــ آن طور که برای مثال در ساختارگرایی یا پدیدارشناسی می‌بینیم ــ بلکه فرایندی چندظرفیتی است که از چارچوبِ دیالکتیکی درهم‌تنیده‌ی کنش‌های انسانی تشکیل شده است. لوفور تولید فضا را سه لحظه‌ی دیالکتیکی درهم‌تنیده‌ی «پرکتیس‌های فضایی»، «بازنمایی‌های فضا» و «فضاهای بازنمایی» (و یا به ترتیب، فضای درک‌شده، فضای ذهنی/مفهومی و فضای زیست‌شده) تعریف می‌کند. (همان: ۳۳، ۳۸، ۳۹)

نوشتار حاضر با درنظرداشتن چنین تصویری، می‌کوشد درهم‌تنیدگی جنگ و تولید فضا را در خودنگاره‌های زنانه از جنگ برجسته سازد و در عین حال بر نقش این خودنگاره‌ها در تولید دانش‌های محلی ــ گاهی انتقادی و گاهی ایدئولوژیک ــ انگشت بگذارد. نویسندگان این نوشتار با مطالعه‌ی آرشیوی گسترده از خودنگاره‌های مردانه و زنانه از جنگ‌های مختلف (ایران و عراق، عراق و امریکا، امریکا و ویتنام، لبنان و اسرائیل، بوسنی و هرزگوین و ...)، متوجه شدند که نوعی تفاوت در *روایت* بین زندگی‌نامه‌های زنان و مردان از جنگ تشخیص‌پذیر است. به نظر می‌رسد که زنان به طور خاص روایت‌های خود را به نحوی فضامند سازماندهی می‌کنند. از همین رو به دنبال روشی رفتیم که بتواند این تفاوت را در سطحی نظری مفصل‌بندی و تبیین کند. ژئوکریتیسیسمِ وستفال بهترین روش‌شناسی را در این زمینه در اختیار می‌گذارد چرا که همان طور که در نامش مشخص است (ژئو + کریتیسیسم یا جغرافیا + نقد) به نوعی تلاقی‌گاهِ فضا و روایت/ادبیات است. از همین رو در این نوشتار با مطالعه‌ی خودنگاره‌های زنان ــ به عنوان شکل‌های آلترناتیو دانش محلی ــ می‌کوشیم بینش‌های انتقادی ژئوکریتیسیسم را در نمونه‌ی فضای جنگ ارزیابی کنیم، فضایی که در حال حاضر، بر همه‌ی ابعاد زندگی ما سایه افکنده است. ژئوکریتیسیسم به دنبال طرح و تولید دانش انتقادی فراتر از دانش ایدئولوژیکِ تولیدشده به شکل رسمی است. از همین رو تولید دانش در این معنا با تجربه‌های زیسته‌ی گروه‌های فرودست در معنای عام کلمه گره می‌خورد. به بیان دیگر، تولید دانش انتقادی، یا همان لحظه‌ی سوم تولید فضای لوفور، برآمده از زیستِ گروه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده و سرکوب‌شده است. بی‌تردید زنان یکی از همین گروه‌ها به شمار می‌روند. افزون بر آن، در ادبیات موجود، جنگ عمدتن به طور عام و انتزاعی مورد توجه قرار گرفته است یعنی فهم رایج از جنگ برآمده از همان بازنمایی‌های ایدئولوژیکِ موجود در ادبیات رسمی است که نهادهای قدرت پشتیبان و تولیدکننده‌ی آن هستند. این روند را به طور مثال می‌توان در گسترش کمیِ فیلم‌های سینمایی در جمهوری اسلامی به ویژه در ده سال اخیر مشاهده کرد. این فیلم‌ها که با پشتیبانی مالی و

تبلیغاتیِ نظام جمهوری اسلامی تولید می‌شوند بخش مهمی از بازتولید ایدئولوژی نظام سیاسی حاکم را تشکیل داده‌اند[۱۵]. باید تاکید کرد که وجهه‌ی جنسیتی ادبیات جنگ به واسطه‌ی روایت‌های زنانه‌ای که به جنگ‌های عراق و ایران و عراق و امریکا پرداخته‌اند، در حاشیه نگاه داشته شده است. رابطه‌ی بنیادی بین زندگی نویسنده به عنوان یک زن و فضایی که در آن زندگی می‌کرده، و نیز نقش التیام‌بخش خودنگاره، و پیوند دوباره‌ی نویسنده به چشم‌انداز فضایی است که این تحقیق به طور خاص به آن می‌پردازد. چنین رابطه‌ی نزدیک بین این نویسندگان و چشم‌اندازهای جغرافیایی محل سکونت‌شان است که آن‌ها را واداشته تا به توازی‌های بین بدن‌های فیزیکی و چشم‌اندازهای فیزیکی بیاندیشند و درباره‌ی آن‌ها بنویسند. رویکردهای این دو نویسنده بر مبنای چارچوب‌های نظری برگرفته از ژئوکریتیسیسم وستفال تحلیل خواهند شد. خودنگاره‌نویسان زن استراتژی‌های جغرافیایی را به عنوان استراتژی‌های روایی به کار می‌گیرند. زنگنه در *رویای بغداد* نشان می‌دهد که زنان برای ابراز معناهای جدید از زنانگی و روایت‌های زنانه باید عرصه‌های چندگانه‌ی زبانِ مردانه را مختل کنند (زنگنه، ۲۰۰۹). زنان به این ترتیب قادرند تا از طریق یافتن راه‌هایی حولِ گفتمان‌های تحمیلیِ مردسالارانه و بهره‌گیری از فضاهای خالی‌ای که بازنمایی‌های مردانه به خاطر یک‌سویه‌نگری‌شان باقی می‌گذارند، هنجار متعارف و رایج را بشکنند و براندازند. به گفته‌ی استل سی. جِلینِک (Estelle C. Jelinek) بسیاری از نویسندگان زن معاصر به این خاطر رو به خودنگاره‌نویسی آورده‌اند که به خوبی در خودنگاره‌های مردان و زنان بازنمایی نشده‌اند. خودنگاره‌های اندکی وجود دارند که تمرکزشان مقدمتاً بر موضوع و فرم‌های روایت و نیز تصویر بازنمایی‌شده از خودنگاره‌ی زنان بوده است. علت دیگری که باعث شده است توجه زنان به ژانر ادبی خودنگاره‌نویسی جلب شود گرایش به بازپس‌گیری مکانی در تاریخ است که زن نویسنده معتقد است از آن‌ها دریغ شده است.

## ۷. خودنگاره‌های زنانه از جنگ: هیفا زنگنه و دنیا میخائیل[۱۶]

### ۱,۷. *رویای بغداد* اثر هیفا زنگنه[۱۷]

هیفا زنگنه نویسنده، فعال سیاسی، و هنرمند کرد عراقی است که در حال حاضر در لندن ساکن است. از جمله کتاب‌های او *در سرسراهای پهناور خاطره* (In the Vast Halls of Memory) (۱۹۹۱) *زنان در سفر: از بغداد تا لندن* (Women on a Journey: Between Baghdad and London) (۲۰۰۱)، *کلیدهای شهر* (Keys to a City) (۲۰۰۰)، و *شهر پنجره‌ها: روایت زنی عراقی از جنگ و مقاومت* (City of Windows: An Iraqi Woman's Account of War and Resistance) (۲۰۰۸) هستند. باید یادآور شد که کتاب *رویای بغداد* (Dreaming of Baghdad) او که در این نوشته به آن پرداخته می‌شود در واقع نسخه‌ی چندباره تکمیل و ویرایش‌شده‌ی همان اثر اول او یعنی *در سرسراهای پهناور خاطره* است. به بیان دقیق‌تر، همچنان که عراق درگیر جنگ‌های مختلفی می‌شده، این کتاب نیز دستخوش تحول و بازنگری شده است. زنگنه در حال حاضر با زنانی که سابقاً در تونس زندانی سیاسی بوده‌اند کار می‌کند تا تجربه‌های آن‌ها را به عنوان بخشی از فرایند گذار به جامعه‌ای عادلانه به رشته‌ی تحریر درآورد. روایت *رویای بغداد* از وضعیت سیاسی عراق در دهه‌ی ۱۹۷۰ آغاز می‌شود یعنی زمانی که حزب بعث در قدرت‌مندترین موقعیت خود از لحاظ اثرگذاری در خاورمیانه و محبوبیتش در غرب قرار داشت. این روایت تا انتهای جنگ عراق و امریکا پیش رفته است و چه بسا با ادامه‌ی حضور امریکا و این بار ایران در عراق در آینده‌ی نزدیک بخش‌های جدیدی به آن افزوده شود. زنگنه در زمره‌ی مقاومت‌کنندگانی بود که دستگیر و به زندان ابوغریب منتقل شد. زندان ابوغریب در واقع مرکز نگهداری زندانیان سیاسی‌ای بود که علیه رژیم دیکتاتوری صدام حسین اعتراض می‌کردند.

زنگنه عضوی از یک گروه چپ‌گرای عراقی بوده که در دهه‌ی ۱۹۷۰ به منظور مقابله با حزب بعث تشکیل شد. در این خودنگاره زنگنه داستان دستگیری، زندانی‌شدن و تبعیدش، و نیز زندگی‌اش در عراق، یعنی جایی که دیگر هرگز نمی‌تواند به آن بازگردد، و عراقی را که اکنون دیگر وجود ندارد توصیف می‌کند. زنگنه در این اثر، فرایندِ یادآوری و نسیانِ آنچه را توصیف می‌کند که زمانی هم عاشقش و هم از آن وحشت‌زده بود. او در *رویای بغداد* تکنیک‌های متفاوتی را در انتقال روایتش به کار می‌برد و در بخش‌های مختلف کتاب به خود ــ در مقام شخصیت اصلی ــ هم در شکل اول شخص و هم در شکل سوم شخص ارجاع می‌دهد و به این ترتیب تصویری چندوجهی را به خواننده عرضه می‌کند. شرح واضح *مکان*‌هایی که زنگنه در

---

[۱۵] شاید جالب باشد که در حالی که تقریبن همه‌ی حوزه‌های اقتصادی با کسادی و رکود شدید مواجه هستند این عرصه‌ی فیلم‌سازی است که گویی برعکس با تمام قوا در حال پیش‌روی است. پرسش این است که چرا سینما باید متفاوت باشد؟ پاسخ را می‌توان در اقتصاد سیاسی تولید فیلم در جمهوری اسلامی جست که شاید قوی‌ترین بازوی ایدئولوژیک نظام در دوره‌ی کنونی است. از همین رو خودنگاره‌های زنانه از جنگ به نوعی می‌کوشند فاصله‌ی خود را با بازنمایی‌های رسمی حفظ کنند. میزان فروش بی‌سابقه‌ی فیلم‌های اخیرن تولیدشده را می‌توان همچون نشانه‌ای از این وضعیت دانست. باید پرسید چه شده است که این سینما در این شکلِ ایدئولوژیکش چنان پرمخاطب شده است؟

[۱۶] مطالب این بخش تا انتهای مقاله برگرفته از رساله‌ی دکتری فریده شهریاری هستند که زیر نظر خانم دکتر لیلا برادران جمیلی دفاع شده است. این بخش‌ها را می‌توانید در مقاله‌ای مستخرج از همین رساله با مشخصات زیر بخوانید:

گفتمان جغرافیای سیاسی: جنگ و خودزندگی‌نامه‌های زنان عراقی، فریده شهریاری و لیلا برادران جمیلی، دوفصلنامه‌ی نقد زبان و ادبیات خارجی، دانشگاه شهید بهشتی، دوره شانزدهم، شماره‌ی ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، صص ۲۴۸-۲۱۷.

[۱۷] تمام برگردان‌ها از دو اثر مورد بررسی در این متن (*رویای بغداد* اثر هیفا زنگنه و *خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریا* اثر دنیا میخائیل) از نگارندگان است.

آن‌ها زندگی کرده است و از جمله توصیف دقیق خیابان‌های عراق در طول و پس از جنگ، بیانگر نقشه‌پردازیِ مکان‌ها با استفاده از واژگان و نه تصاویر است. خوانندگان به این ترتیب به ماهیت مکان‌ها پی می‌برند به طوری که گویی خودشان شاهد عینی جنگ بوده‌اند. زنگنه در یکی از آزادترین جوامع در خاورمیانه ــ آزادترین تا پیش از به‌روی‌کارآمدن حزب بعث در دهه‌ی ۱۹۷۰ ــ بزرگ شده است. او که مخالف حکم‌رانی صدام حسین بود به زندان افتاد و در سال ۱۹۷۶ به لندن تبعید شد. روایت زنگنه در مکان جغرافیایی متفاوتی نسبت به مکانی که طرح اولیه‌اش شکل گرفت نوشته شد. این متن در واقع پس از آزادی‌اش از زندان و تبعید او به لندن و در شکل ادبیات تبعید به رشته‌ی تحریر درآمد.

### ۲,۷. *خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریا* اثر دنیا میخائیل

شاعر عراقی، دنیا میخائیل در بغداد متولد شد و مدرک کارشناسی خود را از دانشگاه بغداد دریافت کرد. او پیش از آن که در فهرست دشمنان صدام حسین قرار بگیرد به عنوان مترجم و روزنامه‌نگار برای *بغداد آبزرور* (Baghdad Observer) کار می‌کرد و در دهه‌ی ۱۹۹۰ به امریکا مهاجرت کرد. کتاب اول او در سال ۲۰۰۵ با عنوان *سخت‌کوشیِ جنگ* (The War Works Hard) با ترجمه الیزابت وینسلو (Elizabeth Winslow) به انگلیسی منتشر شد و جایزه‌ی PEN را برای ترجمه از آن خود کرد. *خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریا* نیز در سال ۲۰۰۹ با ترجمه‌ی مشترک میخائیل و وینسلو منتشر و جایزه‌ی کتاب عرب امریکن را به خود اختصاص داد. میخائیل با بهره‌گیری از کنایه و سادگیِ ویرانگر به موضوعات جنگ، تبعید، و فقدان می‌پردازد و از ژانرهایی مانند گزارش‌نویسی، حکایت، و ادبیات غنایی استفاده می‌کند. اگرچه ژانر انتخابی این اثر بسیار مناقشه‌برانگیز بوده است اما حقیقت این است که او اثرش را به زبان عربی در قالب نثر و در ترجمه‌ی انگلیسی، به دلیلی نامعلوم، به نظم به رشته‌ی تحریر در آورده است. اشعار او ثبت‌کننده‌ی تروماهای جنگ و تبعیدند. او از تاثیرات سانسور بر کارش نیز سخن می‌راند و در مصاحبه‌ای با کَتی لین‌چه (Cathy Linh Che) توصیفی را ارائه می‌کند که برای ما بسیار آشنا است:

> اداره‌ی سانسوری در عراق وجود داشت که کارکنانی واقعی در آن مشغول مراقبت از اخلاقیات عمومی و تصمیم‌گیری در این خصوص بودند که چه چیزی را باید بخوانید و بنویسید. همه‌ی نویسندگان می‌بایست پیش از انتشار، تایید این اداره را می‌گرفتند. به همین خاطر است که من به وفور از استعاره‌ها و لایه‌های معنایی استفاده کرده‌ام. اینجا در امریکا اما نوشتن معمولاً به قیمت ازدست‌دادن جان نویسنده تمام نمی‌شود. با این حال سخن‌گفتن گاهی به عرف‌های مقبول برای عموم محدود می‌شود. در نتیجه در عراق، متن مقدم بر سانسور است اما در امریکا سانسور پیش از متن رخ می‌دهد.

*خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریا* متنی چشمگیر و مسحورکننده است که خوانندگان را به یاد حماسه‌های اسطوره‌ای باستانی می‌اندازد از جمله زمانی که سسیفوس (Sisyphus) پس از آنکه به بالابردن سنگی از کوه برای تمام عمرش محکوم شد به نحوی تراژیک استقامتش را از دست می‌دهد. این اثر خودنگاره‌ای است که در قالب شعر به نگارش درآمده و به دو بخش اصلی تقسیم می‌شود: بخش اول در عراق نوشته شد در حالی که بخش دوم در زمان زندگی‌اش در تبعید به رشته‌ی تحریر درآمد. تفاوت‌ها در جهت‌گیری‌های جغرافیایی این دو بخش از کتاب اطلاعاتی را درباره‌ی تاثیر جهت‌گیری فضاییِ نویسنده و تاثیرش بر برگزیدنِ زبان و سبکِ مواجهه با رویدادهای جنگ در جنگ‌های عراق و ایران و عراق و امریکا در اختیار خوانندگان می‌گذارد. این اثر به شدت به استفاده از استعاره‌های انتزاعی و ارجاعات به خدایان و شخصیت‌های اسطوره‌ایِ باستانی گرایش دارد. در اثر چرخش به سوی زندگی در تبعید در امریکا، میخائیل نسخه‌ی اولیه‌ی بخش دوم از این نثر-نظم را تدوین می‌کند که همچون روشی برای محو مرز بین این دو ژانر برای فاصله‌گذاری با بخش اول به کار گرفته می‌شود و در قالب رویا به پایان می‌رسد، در حالی که بخش دوم را با توصیف زندگی‌اش در هنگام فرار از عراق آغاز می‌کند. او به خوانندگانش نشان می‌دهد که پیامد جنگ، نابودیِ سرزمین پدری است که با دگرگون‌شدنِ جنگ ــ حرب ــ به دریا ــ بحر ــ همراه است.

## ۸. خوانشی ژئوکریتیکال از *رویای بغداد* و *خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریا*

رویکرد ژئوکریتیسیسم وستفال و تالی سه مفهوم اصلی را معرفی می‌کنند: فضازمان‌مندی، تخطی، و مرجعیت که برهم‌کنش‌شان کمک می‌کند تا خوانشی فضامند حاصل شود. از این منظر فضا و زمان می‌توانند طیفی را به وجود بیاورند که گسترده‌تر از آن چیزی است که در فیزیکِ مدرن فهمیده می‌شود. واژه‌ی ژئوکریتیسیسم مفهوم ژئوفیلوسوفی (Geo-philosophy) را به دنبال دارد که برگرفته از رشته‌های متفاوت و گفتمان‌های فرهنگی مختلف از جمله حوزه‌های مهمی مانند معماری، مطالعات شهری، فلسفه و مطالعات جنسیت است. همان طور که پیش‌تر گفته شد ژئوکریتیسیسم وستفال در واقع رویکردی جغرافیامحور را در مقابل رویکردی خودمحور مطرح می‌کند. این را می‌توان برای نمونه در رویکرد روایی زنگنه در توصیف گورستان باب‌المعظم دید، جایی که او چنین روایت می‌کند:

> این دیوار گورستان بود. نیمی از گورستان تخریب شده بود و نیم دیگرش پر بود از درختان نخل. گورستان به محلی برای زادوولد سگ‌ها و گربه‌های ولگرد تبدیل شده بود. یادم می‌آید در بعدازظهری که بر سر مزار پدربزرگم رفته بودیم مادرم توضیح می‌داد که گربه‌ها بیش از حد چاق‌وچله بودند چون از اجسادی که به تازگی دفن شده بودند تغذیه می‌کردند (زنگنه، ۲۰۰۹: ۳۸).

زنگنه آگاهانه از رویکرد خودمحور و سوبژکتیوی که بر افکارش مبتنی‌اند فاصله می‌گیرد تا توصیفی جغرافیامحور از دیوارهای گورستان ارائه دهد، دیوارهایی که بخشی از حصار در شهر بغداد بودند. او با جلب توجه مخاطبان به توصیف همزیستیِ گربه‌های وحشی با شرایط جنگی در نزدیکی دیوارهای گورستان، حقیقتِ این موقعیت را به تصویر می‌کشد. آشکار است که به خاطر جنگ، اجساد بسیار بیشتری نسبت به حالت عادی به گورستان منتقل می‌شدند. برهم‌کنشی بین عوامل زیست‌شناختی که بر ماهیتِ گورستان تاثیر می‌گذارند و حضور اجساد مردگان وجود دارد. این گربه‌ها از

فضای جنگی برای فربه‌کردنِ خود بهره می‌گرفتند، و اینجا زنگنه نه دیدگاه‌های شخصی خود بلکه واقعیت‌هایی را توصیف می‌کند که در شهر جنگ‌زده و آشوب‌ناک در حال وقوع اند. نویسنده به نحوی ژئوکریتیکال به ترسیم نقشه‌های شهر و فضای جنگی‌اش می‌پردازد و بازنمایی از مکان‌های واقعی را با فضای خیالیِ داستان درمی‌آمیزد. زندگیِ نویسنده به نحوی استعاری بر روی زمین و تمام ساکنانش از جمله انسان‌ها، سایر حیوان‌ها، گیاهان و صخره‌ها حک و به این ترتیب قلمرو به متن، و جغرافیا به آگاهی تبدیل می‌شود و نویسنده نوع جدیدی از روایت زندگی را خلق می‌کند. نوعی روایتِ زندگی که نشان می‌دهد چگونه زندگی و فرایند فلاکت و بهبود، به چشم‌انداز و حس مکانِ فرد گره خورده است. توصیف زنگنه از فضای زندان و رابطه‌ی بین رئیسان زندان و حکومتی که به آن خدمت می‌کردند همان چیزی است که وستفال درباره‌ی آن می‌گوید: «ژئوکریتیسیسم از برتری‌بخشیدن به یک دیدگاه خاص دوری می‌کند تا طیف گسترده‌تری از نگاه‌ها را به یک مکان دربربگیرد» (زنگنه، ۲۰۰۹: ۳۴). نظریه‌ی وستفال از این رو بر کارِ زنگنه کاربست‌پذیر است که او نیز به دیدگاه خاصی برتری نمی‌بخشد. زنگنه با توضیح شیوه‌ی اعدام رئیس زندان به دست همان حکومتی که برایش انجام وظیفه می‌کرد، قضاوت درباره‌ی سطوح غفلت رئیس زندان را به مخاطب وامی‌گذارد.

زنگنه افزون بر این، توصیفی دقیق از جزئیات جغرافیایی بغداد ارائه می‌کند:

> می‌دانم که شهرم بغداد، تیره و تار است. حتی در طول روز زنی ترسیده می‌پرسد «چرا شب است؟» و مردی خواب‌آلوده می‌گوید «من برای عشقی که آرزویش را دارم خواهم خواند». من می‌دانم که کسی که در این شهر سکونت می‌کند دریانوردی است که با کیفش در دست آماده‌ی فرار است. می‌دانم که همه‌ی تندیس‌های برافراشته در میدان‌ها متعلق به یک نفر هستند، با این حال من از اعماق قلبم حسرت لحظه‌ای را دارم که دریانورد کیفش را بر زمین خواهد گذاشت، و با آرامش و شادمانه به نقاشی‌های کودکانی خیره می‌شود که خبری از سلاح و سربازان در آن‌ها نیست. (۱۴)

همچنان که می‌بینیم زنان ترسیده‌اند و نمی‌توانند در طول روز پا به خیابان‌های شهر بگذارند زیرا شهر در واقع به واسطه‌ی صحنه‌های کریه جنگ تیره و تار شده است. دریانورد در واقع به سان نماد اشتیاق برای صلح به کار می‌رود. تنها منبع صلح در شهر در حال فرار از شهرِ تاریک است، صلحی که دریانورد در آرزوی آن است. در این گفتاورد، فضایی که دریانورد و زن در آن ساکن هستند فضای تیره و تاری است آکنده از ترس و مرگ.

خودنگاره‌نویسان که از جغرافیایی در حاشیه می‌نویسند این توانایی را دارند که انحصار مردانه‌ی غالب را در ترسیم داستان جنگ درهم‌بشکنند و خود را همچون نجات‌یافتگان از جنگ علیه رژیمی اقتدارگرا به نمایش بگذارند. جنگ فرصت‌هایی را در اختیار زنان قرار می‌دهد تا دست به عمل سیاسی بزنند و نقش‌های سنتی را در جامعه به چالش بکشند، عملی که در وضعیت صلح امکان‌پذیر نبود. در این خصوص، زنگنه جنگ را همچون فضای بالقوه‌ای تلقی می‌کند که موقعیت‌های فرودست (subaltern positions) می‌توانند در آن به سوژه تبدیل شوند. زنگنه از عنوانِ *رویای بغداد* بهره می‌گیرد تا به خوانندگانش نشان دهد که فضایی وجود دارد بین جایی که هست و جایی که حس می‌کند باید باشد، که شکلی از فضازمان‌مندی است بین جایی که فرد هست و نسبتش با جایی که قرار است باشد. این را می‌توان رابطه‌ی بین آنچه به طور بالفعل هست و آنچه به طور بالقوه هست دانست که امکان‌های نهفته در وضع موجود را برجسته می‌سازد. زنگنه در این خصوص ادبیات خود را به مثابه ابزاری برای نقشه‌پردازی به کار می‌گیرد تا توصیفاتی از مکان‌ها را به خوانندگان عرضه کند. او این مکان‌ها را در فضای خیالی حک می‌کند و به این ترتیب با خلق نقاط مرجعی به آن‌ها کمک می‌کند تا جهانی را که در آن زندگی می‌کنند به خوبی جهت‌یابی و ادراک کنند.

در دو خودنگاره‌ی مورد بررسی در این تحقیق، با چندین شیوه‌ی مختلف از ترسیم روابط بین نقشه‌ها و روایت‌ها مواجه می‌شویم. در خلال تحلیل این روابط می‌توان دو نوع عمده‌ی آن‌ها را تشخیص داد. نوع اول مربوط به حالتی است که نقشه‌ها به منظور بازنمایی ساختارهای فضایی‌زمانیِ داستان‌ها و روابط‌شان با مکان‌ها به کار گرفته شده‌اند. در نوع دوم، نقشه‌ها بالقوه روایت به شمار می‌روند و در این حالت، پیوند نقشه با فرایند کامل نقشه‌پردازی به واسطه‌ی روایت‌ها مورد بحث قرار می‌گیرد. کنت رایدن (Kent Ryden) در *ترسیمِ چشم‌اندازِ نامرئی* بیان می‌کند ما به موازات آن که مکان‌ها را در قالب داستان به نگارش درمی‌آوریم مکان‌ها را در زندگی‌های‌مان خلق می‌کنیم. «مکان‌ها وجود ندارند تا زمانی که به زبان درآیند» (۱۶۸). در واقع در داستان، چشم‌اندازها شکل مکان را به خود می‌گیرند، مکانی گره‌خورده به رویدادهای زندگی و نه صرفاً فضایی مسکوت. از دید زنگنه خودنگاره شیوه‌ی نقشه‌پردازی و ترسیم فضاهایی را عرضه می‌کند که او در تجربه‌ی خودش با آن‌ها مواجه شده و یا آن‌ها را تصور کرده است. او نشان می‌دهد که موفقیت‌ها و شکست‌ها در جنگ صرفاً بر ماهیت مردسالارانه‌ی جامعه مبتنی نبود بلکه تمایل/رضایت زنان به پذیرش نقش‌های جنسیتی نیز ــ که جامعه از آن زمان به بعد دیگر امکانش را نداد ــ در این پیروزی‌ها و شکست‌ها نقش بسزایی داشته است.

تالی در بحث از چرخش فضایی، ژئوکریتیسیسم را همچون چارچوبی تلقی می‌کند که بر بازنمایی فضایی در متون ادبی متمرکز است در حالی که همزمان قلمروهای همپوشان نقشه‌پردازیِ شناختیِ بالفعل یا فیزیکی شخصیت مورد بحث را در متون ادبی می‌کاود. *رویای بغداد* زنگنه روایتی است که به مثابه یک نقشه عمل می‌کند، روایتی که باید بر صحنه‌های جنگ در عراق دهه‌ی ۱۹۷۰ الصاق و منطبق شود. معانی نقشه‌پردازی در این نمونه‌ی خاص بیانگر خط سیرهای سوژه و ابژه است، جایی که داستان همزمان ابزاری برای نقشه‌پردازی است و خودش همچون نقشه ترسیم می‌شود. تخطی به عنوان یکی از بنیان‌های ژئوکریتیسیسم و خوانش فضاها از دریچه‌ی چشم‌اندازهای نظری در *خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریا* نوشته‌ی میخائیل نیز به چشم می‌خورد. او چنین می‌نویسد: «من به تنهایی در انتظار نایستاده بودم، رودخانه هم آنجا بود، و دودی که از انفجارها و از سیگار یک عاشق برمی‌خواست که غرق در تنهایی خود بود، همچون سربازی در گوشه‌ی صفحه‌ی شطرنج» (میخائیل، ۲۰۰۹: ۵).

اگرچه که خودنگاره‌های جنگ عموماً مبتنی بر واقعیت هستند و بخشی از آرشیو تاریخی محسوب می‌شوند، آثاری همچون اثر میخائیل بی‌تردید مملو از استعارات و ارجاعات ادبی است. از این رو تصمیم میخائیل مبنی بر استفاده از سبک روایتِ فضامند به منظور اعتراض بر ضد مقتضیات رژیم دیکتاتوری شکلی از تخطی است، تخطی از هنجار ــ هنجار که عملاً به معنای رنج توده‌ها است. او همچنین با انسانی‌کردنِ فضای جنگ بر ضد هنجارها می‌شورد، او با این روش برهمکنش دیالوگ‌وار را بین فرد و فضا/شهر می‌گشاید. میخائیل به چیزی می‌تازد که سابقاً به عنوان خاورمیانه بازنمایی می‌شده است. او و دیگر فعالان سیاسی خواستار حمله به دولت/ملتی دیکتاتوری بودند که پر از ادعاهای واهی بود. او از طریق شرح شرایط اسفناکی که به مردم عراق در سرزمین مادری‌شان تحمیل شده بود جهت‌گیری فضامندی به روایت خود می‌دهد. میخائیل در *خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریا* می‌گوید: «بعضی اوقات تصور می‌کنم که جنگ پایان یافته است و زندگی فقط برای لحظه‌ای به پیشانی اجساد خزیده است. فقط یک ثانیه کفایت می‌کند، یک لحظه، لحظه‌ای به اندازه‌ی یک گلوله، آیا جنگ تمام شده است؟ حالا بدون دشمن چه کنیم؟» (همان: ۱۰). شاید فضامندی میخائیل یا موقعیتش به عنوان فعالی سیاسی به تولید دشمنان بیشتری انجامیده است تا حدی که او دیگر نمی‌توانست در شرایط پس از جنگ زندگی را بدون آن‌ها تصور کند. بخش دوم خودنگاره در تبعید نوشته شده است یعنی زمانی که او به خاطر ترس از قربانی‌شدن به دست مقامات دولتی از عراق گریخت. حالا در شرایطی که دیگر در معرض سانسور تحمیلی نبود و برخلاف ارجاعات متعددی که تا این زمان به اساطیر و زئوس می‌داد اسامی واقعی را در اشعارش به کار می‌گیرد. میخائیل می‌نویسد: «لارسا عکس‌های قدیمی را پخش‌وپلا و آن‌ها را با تصاویر جدید کلاژ کرد و عکس‌های گلوله‌های برفی را در میشیگان با تصاویری از یک شهر حلقوی با دو رودخانه، و درختان نخل، شعر، جنگ‌ها و هزار و یک شب درآمیخت. خانه‌ی ما در آن شهر بود، و باغچه در خانه‌ی‌مان بود، و هیچ دیواری ما را از همسایه‌ها جدا نمی‌کرد، و در باغچه گلی رازقی بود که دیگر هیچ‌گاه نخواهم بویید» (همان: ۱۲۳). ژئوکریتیسیسم به معنای این است که فضاهای واقعی و داستانی/خیالی بر همدیگر تاثیر می‌گذارند و از هم تاثیر می‌پذیرند. هدف، کاویدن فضاهایی است که به واسطه‌ی برهمکنش بین واقعیت و خیال در ادبیات خلق می‌شوند. تالی در همین ارتباط چرخش فضایی را اینگونه تعریف می‌کند: « آیا نمی‌توانیم بگوییم که خودِ این متن‌ها نوعی نقشه به شمار می‌روند حتا اگر تصویری در آن‌ها گنجانده نشده باشد؟ آن‌ها اجازه می‌دهند تا تصاویری ذهنی از مکان‌هایی خلق کنیم که توصیف‌شان می‌کنند حتا در غیاب هر گونه تصویر/عکس واقعی. آن‌ها نه تنها این امکان را می‌دهند تا مکان‌ها و فضاها را ترسیم کنیم، بلکه همزمان به آن‌ها زندگی و معنا نیز می‌بخشند» (تالی، ۲۰۱۲: ۳).

تحلیلی از نواحی حاشیه‌ای و جابجایی بین فضاها در *رویای بغداد* زنگنه و *خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریای* میخائیل از دریچه‌ی لنزی ژئوکریتیکال، کمک می‌کند تا ساختار، بنیاد، و کارکرد جنگ را همچون مواردی مرتبط با فضای دربرگیرنده‌ی خودنگاره‌های زنان از جنگ، برجسته سازیم. همان طور که وستفال و تالی نشان می‌دهند مکان‌ها را نمی‌توان صرفاً با چشمان تماشاگر درک کرد بلکه باید به کمک حواس تنوع‌یافته‌ی دربرگیرنده‌ی صداها، مزه‌ها و بافت‌های‌شان آن‌ها را درک کرد. زنگنه روایت می‌کند که: «دیدم نگهبان گورستان در حالی که در زیر سایه به دیواری تکیه داده خوابیده است. او استاد پرورش درختان نخل است. هر سال یکی از دهقانان محلی را استخدام می‌کند تا آن‌ها را هرس کند و هر سال این درختان نخل بهترین خرماها را می‌دهند که البته هیچ کس به آن‌ها دست نمی‌زند. چه کسی جرات می‌کند چنین میوه‌ای را بخورد، میوه‌ای که در زمینی به بار نشسته که پر است از اجساد انسان‌ها» (زنگنه، ۲۰۰۹: ۳۸). همچنان که در روایت فضامندِ زنگنه می‌بینیم، گورستان به مردگان تعلق دارد، به طوری که آن‌هایی که زنده‌اند نمی‌توانند محصولات درخت نخلی را مصرف کنند که بر روی اجساد رشد می‌کند، وضعیتی که به سهم خود بیانگر تعارضی بین این دو نوع فضا با بافت‌های مختلف است. این گورها/قبرها مکان‌هایی هستند که مردگان را در خود جای داده‌اند در حالی که محیط اطراف گورستان، فضایی است که زندگی در آن جریان دارد: تقابل فضامندِ مرگ و زندگی. همان طور که تالی می‌نویسد: «ژئوکریتیسیسم مختصات هندسی و فلسفی زندگی را به هم پیوند می‌زند ــ زمان و فضا ــ در آرایشی فضایی‌زمانی. تحلیل جغرافیایی-انتقادی، مکان‌ها را در ژرفایی زمانی قرار می‌دهد تا هویت‌های چندلایه را افشا یا کشف کند، و در عین حال تنوع زمانمند فضاهای ناهمگن را نیز برجسته می‌کند» (تالی، ۲۰۱۲: ۳). در اینجا مختصات هندسی زندگی دربرگیرنده‌ی زمان است در حالی که این فضاها هستند که مختصات فلسفی زندگی به شمار می‌روند. فضاهای اقتدار و حکم‌رانی، قلمروی استعمارگری و سلطه‌گری/امپریالیسم یا فضای مرگ است، که ساختار مرکز-حاشیه را همچون سلسله‌مراتبی ایستا برقرار می‌کند. به این ترتیب، فضای زندگی به فضای مقاومت و آزادی تبدیل می‌شود. در شرح وستفال فضای زندگی و مقاومت روزمره است که ستوده می‌شود زیرا این فضا امکانِ تخطی را در خود دارد. در آثار زنگنه و میخائیل همه‌ی قواعد، ساختارها، مرزها و تثبیت‌شدگی‌ها باید حذف شوند تا امکان حرکت و آزادی فراهم شود. از دید دورین ماسی «فضا سپهر امکانِ وجودِ چندگانگی است ... سپهری که در آن خط سیرهای متمایز می‌توانند همزمان و در کنار هم وجود داشته باشند» (ماسی، ۱۹۹۹: ۳۴)

خودنگاره‌های جنگ نشان می‌دهند که درهم‌تنیدگی‌های بین محکومان و حاکمان، ماهیتِ فضایی را که در آن زندگی می‌کنیم تعیین می‌کنند. برای مثال میخائیل از زبان سیاست‌مدار چنین می‌گوید «کشورت از هم پاشیده، در نتیجه بهتر است به جای بازسازی‌اش، جایگزینش کنی» (میخائیل، ۲۰۰۹: ۱۲۰). وی ادامه می‌دهد: «تعمیرکار می‌گوید ماشین لباس‌شویی‌ات خراب شده است. بهتر است که به جای تعمیر آن کلاً تعویضش کنی». سیاست‌مدار هم بر همین سیاق می‌گوید «کشورت از هم پاشیده است» در نتیجه «آسان‌تر آن است که به جای بازسازی‌اش، کلاً جایگزینش کنی» (همان) زنگنه اما بر خلاف واقعیتِ بالفعل، واقعیتِ ممکن را تخیل می‌کند. او از همین رو رویاهای زمان‌هایی را که دشوارترین دوران زندگی‌اش بوده‌اند، از جمله دوران حبسش در ابوغریب، به هم پیوند می‌دهد، فضایی که در آن برای عراق آن روزها رویا و برنامه‌ای دارد، فضایی که از آن به جهان ناخودآگاهش گریخته، و در عین حال عاری از سلطه‌طلبی، دیکتاتوری، و شکنجه است.

## ۹. فضازمان‌مندیِ روایت‌های زنانه در *رویای بغداد* و *خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریا*

همان طور که تالی یادآور می‌شود: «بی‌تردید جابجایی‌های عظیم جمعیت‌ها ــ تبعیدی‌ها، مهاجران، پناهندگان، سربازان، مدیران، کارآفرینان/کاسب‌کاران، و کاوش‌گران ــ سطحی از جابجایی/تحرک را آشکار می‌کنند که تاکنون تصورناپذیر بود. این جابجایی‌ها بر تفاوت جغرافیایی تاکید می‌کنند؛ یعنی دیگر نمی‌توان مکانِ فرد را پیشاپیش بدیهی فرض کرد» (تالی و باتیستا، ۲۰۱۶ : ۳۴). چنین موقعیتی را می‌توان با زندگی زنان خودنگاره‌نویس جنگ‌های ایران و عراق، و امریکا و عراق از جمله روایات زنگنه و میخائیل از جنگ مقایسه کرد. جابجایی و تغییر مکان (displacement) که چیزی بیش از ریشه‌داشتنِ صرف در مکان است اهمیت روابط فضایی را در تلاش‌های انسانی برای تفسیر و تغییر جهان برجسته می‌کند. در همین معنا، سازماندهی و اختلال‌های ژئوپلیتیکی در زمان پساجنگ مستلزم آن است که توجه بیشتری به ماهیت مشخصاً سیاسی جغرافیا معطوف شود زیرا نیروهای استعمارزدا و نیز نواستعمارگر نشان دادند که فضاهای نقشه همواره محل مناقشه‌اند. زنگنه و میخائیل با ارائه‌ی توصیف‌های فراوان از مکان‌هایی مانند عراق و ایران و امریکا به نوعی موضوعات مرتبط با تعارض‌های ایدئولوژیک را به مخاطب نشان می‌دهند.

این واقعیت را که فضامندی نقشی جدید در تاریخ انسانی پیدا کرده است نمی‌توان کم‌اهمیت جلوه داد؛ زیرا چنین برداشتی پیامدهای اساسی برای نظریه و عمل به دنبال دارد. زنان خودنگاره‌نویس پساجنگ عراقی نشان می‌دهند که چرخش فضایی در نظریه و نقد ادبی پسامدرن در واقع تاییدی است بر این که مفاهیم فضا، مکان، و نقشه‌پردازی در ادبیات متعارف به نحوی شایسته در روایات جنگی بازنمایی نشده‌اند. به این ترتیب این سبک‌های نوشتاری دربرگیرنده‌ی شیوه‌های بدیعی از نگرش به جهان پس از جنگ هستند. برای مثال زنگنه می‌نویسد:

> در ساعت دو بعد از ظهر روزِ دستگیریَم در منطقه‌ی باب‌المعظم بغداد هستم. می‌توانم خطوط تاکسی‌های به‌صف‌شده را در گرمای تابستان ببینم که رانندگانشان در حال فریادزدن هستند. رانندگان این تاکسی‌ها در کافه‌ها و رستوران‌ها و حتا در اتاقک‌های ایستگاه‌های اتوبوس پناه گرفته‌اند که آکنده از زنان و کودکان از یک سو و بطری‌ها از سوی دیگرند. آن‌ها به سوی بیمارستان کودکانی می‌روند که در آن نزدیکی‌ها است. بطری‌هایی که همه‌ی بیماران باید تهیه کنند قرار است با داروهای تجویزشده پر شوند. آیا این موج گرما است که این تصویر را در ذهن من به طور مبالغه‌آمیزی بزرگ می‌کند یا تخیلم؟ (زنگنه، ۲۰۰۹: ۳۶)

زنگنه اینجا تجربه‌های خود را به موازات فضا و مکان ترسیم می‌کند. همین گرمای طاقت‌فرسا به واسطه‌ی موج جنگ نیز تولید می‌شود، همان گرمای ویرانگری که باعث شده است تا رانندگان تاکسی در رستوران‌ها پرسه بزنند، زیرا جنگ، کسب‌وکارشان را به طور چشمگیری کساد کرده است. زنگنه می‌نویسد: «از خیابان می‌گذرم تا زیر اندک سایه‌ی دیوارهای بلند زندان راه بروم. با وجود گرما به آرامی قدم برمی‌دارم تا عبا زیر پایم گیر نکند و زمین نخورم. با این حال بارها سکندری می‌خورم و زبان به لعنت می‌گشایم چرا که مجبورم در سفر به کشورم عبا بر سر کنم. با خود فکر می‌کنم زمانی که به گورستان برسم شاید بتوانم از شرش خلاص شوم» (زنگنه، ۲۰۰۹: ۳۷). در این جا زنگنه پس از ده سال زندگی در تبعید به کشور زادگاهش بازگشته و همچنان این فشار فضا/جغرافیای اطراف است که دست از سرش برنمی‌دارد. او در توصیفاتش خیابان‌های خالی را از عواقب جنگ می‌داند. زنگنه سایه‌های دیوارهای بلند زندانِ زادگاهش را بقایای ویرانی‌های جنگ می‌انگارد؛ همان زندانی که زمانی برای شکنجه و کشتار فعالان سیاسی که مخالف حکومت صدام بودند استفاده می‌شد. او حضور خود را در این خیابان‌های خونین با حضور خود در گورستان مقایسه می‌کند چرا که تمام دوستانش در نتیجه‌ی شکنجه در همین خیابان‌ها کشته شدند. او در ادامه چنین می‌نویسد:

> همه‌ی فکر و ذکرمان حصارکشی بود. فرزندان‌مان نه در مزارع بلکه در پشت دیوارها بزرگ می‌شوند، آن‌ها در وضعیتی پا به جوانی و بهار زندگی‌شان می‌گذارند که دیوارهایی که اگرچه گویی آن‌ها را به آرامی در آغوش گرفته‌اند، اما باغچه‌ها، نورهای رنگارنگ، و فواره‌ها را از دیدشان پنهان می‌کنند. هر بار که در دوران جوانی به خانه‌ی جدیدی می‌رفتیم مادرم اصرار داشت که حصارهای بلندتری دورتادور خانه بکشیم تا خود را از چشم‌های کنجکاو در امان نگه‌داریم. (زنگنه، ۲۰۰۹: ۳۷)

در اینجا می‌بینیم که این فقط زندان‌ها نیستند که با دیوارهای بلند احاطه شده‌اند بلکه خانه‌های شهروندان نیز به همین منوال در خفقان مطلق به سر می‌برند. دیوارهای بلند در واقع محدودکننده‌ی حرکت مردم هستند. دیوار به این ترتیب بر مبنای مفهوم مرجعیت در ژئوکریتیسیسم برای اشاره به جداشدگی و انزوا از مناطق دیگر یا برای مرزبندی و علامت‌گذاری بین دو فضا به کار گرفته می‌شود. حالا شهر همان زندان است.

مرجعیت یا ارجاع همیشگی به یک نقطه‌ی مرجع، بیانگر نام‌گذاریِ ابژه‌ها، مکان‌ها و فضاها با استفاده از واژگان است؛ به ویژه مکان‌هایی را که نویسندگان زن در طول جنگ در پیوند با آن‌ها بوده‌اند و نیز فضاهایی که این زنان با مشارکت فعالانه در جنگ اشغال کرده‌اند. خودنگاره‌نویس همانند نقشه‌پرداز قلمروی مورد بحث را پیمایش و خصیصه‌های فضا را تعیین می‌کند پیش از آنکه بداند کدام نقاط از اهمیت بیشتر و یا کمتری برخوردارند. نقشه نه تنها تصویری است هندسی مانند شبکه، و آرشیوی تصویری، بلکه تجلی مکانی در قالب واژگان است. میخائیل در این معنا در نقش نقشه‌پرداز ظاهر می‌شود چرا که روایت او از جنگ محصول روابط بین فضاها و نوشتار است. برای مثال او می‌نویسد: «صف‌های طولانی در برابر ما قرار دارند. در حالی که ایستاده‌ایم و خورشید را در میان رگ‌های‌مان توزیع می‌کنیم. در حالی که در صف ایستاده می‌خوابیم، طراحان همزمان نقشه‌هایی را برای قبرهای عمودی در سر می‌پرورانند چرا که ما همین طور ایستاده هم خواهیم مرد» (میخائیل، ۲۰۰۹: ۳۴). میخائیل در اینجا موقعیتی جنگی را طوری به تصویر می‌کشد که خواننده تنها با خواندن متن می‌تواند نقشه‌ی این موقعیت خاص را در ذهن مجسم کند بی آنکه خودش در آن صحنه حاضر بوده باشد. زنگنه نیز فضای زندان را اینگونه روایت می‌کند: «بسیاری افراد دیگر نیز به اتاق آورده شدند. همه‌ی آن‌ها شکنجه شده بودند و صورت‌های‌شان کاملاً از ریخت افتاده بود به طوری که من تنها قادر بودم با صدای‌شان آن‌ها را بشناسم. اتاق کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شد» (زنگنه،

۲۰۰۹: ۲۹). این متن حس ترس و وحشت را تشدید می‌کند چرا که زنگنه در روایتش فضای اتاق‌هایی را که قربانیان در آن‌ها زندانی بودند پیوسته کوچک‌تر و کوچک‌تر ترسیم می‌کند زیرا بیشتر فعالان سیاسی به دست حکومت کشته می‌شدند. مساله‌ی غامض برای زنگنه این بود که در نوشته‌اش بین دو گزینه دست به انتخاب بزند: اینکه خواننده را شکنجه و او را با تروماهای خود همراه کند یا احساسی از آنچه که در آن فضازمانِ خاص رخ داده است به او منتقل کند که این دومی در واقع دورنمای گسترده‌تری است که ژئوکریتیسیسم بدان معطوف است. در این حالت در واقع می‌توان گفت که عامل جلوبرنده‌ی نویسنده در زمانِ نگارش، این تجربه‌ی روایی است که نقشه می‌تواند قدرت‌مندتر از نقاشی عمل کند. با این حال نقشه‌ای که او درباره‌ی وقایع شکنجه، طرح اولیه‌اش را برای مخاطبانش ترسیم می‌کند، برای ایجاد تصویری حقیقی، که همان فرایند نقشه‌نگاری به واسطه‌ی واژگان است، کفایت می‌کند.

## ۱۰. تولید فضا و بازنمایی‌های فضا در *رویای بغداد* و *خاطره‌ی موجی دورافتاده از دریا*

زنان خودنگاره‌نویس جنگ‌های عراق، آگاهانه یا ناآگاهانه آنچه را که آنری لوفور «تولید فضا» و «بازنمایی‌های فضا» می‌نامد به عنوان یکی از نظریه‌های ژئوپلیتیکی برای روایت جنگ در نوشته‌های‌شان به کار می‌گیرند. لوفور معتقد است که فضا امری خنثا و منفعل نیست، بلکه تولیدی (اجتماعی) است. پس فضا عرصه‌ی تقابل و تنازع نیز است. همچنین برخلاف نظریه‌های دیگر که سه وجه فضا را از هم تفکیک می‌کنند و یا فضا را تنها فیزیکی می‌پندارند، لوفور فضا را در سه لحظه‌ی دیالکتیکیِ همزمان یعنی ادراک، تصور و زیست تحلیل می‌کند. به گفته‌ی لوفور هر شیوه‌ی تولیدی، فضای خاص خودش را تولید می‌کند. تولید فضا فرایندی تک‌علیتی آن طور که برای مثال در ساختارگرایی یا پدیدارشناسی می‌بینیم نیست؛ بلکه فرایندی چندظرفیتی است که از دیالکتیکِ درهم‌تنیده‌ی کنش‌های انسانی و ساختارهای تاریخی، سیاسی و اقتصادی مختلفی تشکیل شده است. رژیم دیکتاتوری در عراق محصول کنش‌های انسانی و ساختارهایی بود که به قدرت‌رسیدنِ حزب بعث را دربرمی‌گرفت، در حالی که شکنجه‌ی زندانیان سیاسی در سلول‌های زندان محصول کنش‌های انسانی دیگری بود که کنش‌های افرادی مانند زنگنه و میخائیل را در مخالفت با همان رژیم دیکتاتوری شامل می‌شد. چرخش فضایی در علوم اجتماعی و نیز در ادبیات عمدتاً مرهون این برداشت از فضا است که هرگز صرفاً پس‌زمینه یا صحنه‌ای منفعل برای وقوع رویدادها یا ظرفی خالی که باید با کنش‌ها و چیزها پر شود نیست. فضا هم محصول است و هم تولیدکننده همچنان که واقعیت‌هایی را برای مخاطبان تولید می‌کند. و از همه مهم‌تر، فضا با سوژه‌های انسانی و کنش‌های مختلف آن‌ها مدام ساخته می‌شود.

نظریه‌ی تولید فضا نظریه‌ای است که به فضای شاعرانه/آفریننده یا فضای تخیل نیز می‌پردازد. بی‌تردید این بدان معنی نیست که این نظریه فضاهای واقعی را نادیده می‌گیرد. برای مثال احساس تنهایی در زندگی در تبعید نمونه‌ای از فضای ذهنی/تخیلی است که نمی‌توان آن را در قالب واژگان فضاهای واقعی توصیف کرد و مستلزم تکنیک‌های روایی فضای تخیلی است. فضای شاعرانه/آفریننده فضایی است که می‌توان رگه‌هایی از آن را در آثار زنگنه و میخائیل یافت. همچنان که در اثر میخائیل می‌بینیم نقشه‌کشیدن در واقع فعلی است که به خط سیر یک شعر مرتبط است، جایی که جغرافیای شعر به بهترین شکل شیوه‌ای را که خوانندگان می‌بایست با صداها/افکار تولیدشده درگیر شوند جمع‌بندی می‌کند. در متن میخائیل می‌توان دید که پرسش‌های مربوط به «چه کسی» به صداها و آواهایی تبدیل می‌شوند که به طور تفکیک‌ناپذیری به فضامندی خاصی متصل‌اند. میخائیل می‌گوید: «لرزه‌های پیاپی زیر پای‌تان قابل احساس است گویی دستانی نامرئی شبانه‌روز در حال تکان‌دادنِ درختان حیات خانه‌اند» (میخائیل، ۲۰۰۹: ۴۵). در اینجا او بمباران‌ها را همچون لرزه‌ها و تکان‌ها ترسیم می‌کند تا وضعیت پرتنشی را به تصویر بکشد که بی‌شک از عواقب جنگ است. روایت میخائیل تصویری شاعرانه و فضامند از تروماهای جنگ و تبعید و بیانگر تاثیرات سانسور بر کارش است که ماهیت فضای سکونتش را در عراق متاثر ساخته است. در شعر، درهم‌تنیدگی تنگاتنگی بین چه کسی و کجا وجود دارد، نوعی نقشه‌نگاری با استفاده از نقالی است که سوژه یا شخصیت داستان در شعر به «چه کسی» و مکان یا فضایی که او اشغال می‌کند به «کجا/چه‌جایی» تبدیل می‌شود. روایت درست همانند نقشه امکان خلق تصویری از جهان را به خوانندگان می‌دهد. زنگنه برای مثال اینگونه روایت می‌کند:

> خانه‌ها در کردستان یکجا در یک زمان ساخته نمی‌شدند. خانواده با ساختن یک اتاق و توالت و آشپزخانه شروع می‌کرد و سپس هر زمانی که پول لازم را در اختیار داشت اتاقی دیگری به خانه اضافه می‌کرد و کار را با کمک همسایگانش از سر می‌گرفت. گاهی اتاق جدید که هنوز تکمیل نشده بود به خاطر دیوارهای کوتاهش به محلی برای پناه سگ‌ها تبدیل می‌شد. نصب درها و پنجره‌ها معمولاً ماه‌ها به طول می‌انجامید زیرا مصالح لازم برای آن‌ها از شهرهای دوردست می‌آمد (زنگنه، ۲۰۰۹: ۲۰).

در اینجا زنگنه ابتدا با تحقیق درباره‌ی جهان اطرافش و پیش از طرح‌ریزی‌اش در قالب روایتِ یک مکان، به نقشه‌نگار تبدیل می‌شود. زنگنه در اینجا به توصیف شهری به نام زینو (Zino) در مرز ایران و عراق می‌پردازد. خواننده‌ی متن در نتیجه با مختصات موقعیتِ قرارگیری زینو و اینکه ساکنانش چگونه بر ماهیت آن مکان تاثیر می‌گذارند آشنا می‌شود. خواننده می‌تواند دریافت درستی از تاریخ رخ‌داده در آن مکان خاص به دست آورد بی آنکه به طور فیزیکی در آن حضور داشته باشد.

برداشت لوفور از علم فضا این است که این علم بازنمایی امر سیاسی در بستر غرب و با استفاده‌ی نوسرمایه‌دارانه از دانش است، به طوری که دانش در چنین نظامی به نحوی کمابیش بی‌واسطه با نیروهای تولید درهم‌تنیده و یکپارچه شده و در واقع به بخشی از روابط اجتماعی تولید تبدیل شده است. لوفور می‌گوید: از دید برخی متخصصان حتا بیماری و دیوانگی نیز فضای خاص خودشان را دارند. ما به این ترتیب با تنوعی تمام‌ناشدنی از فضاها مواجهیم که هر یک روی یا درون فضای جغرافیایی، اقتصادی، جمعیت‌شناختی، جامعه‌شناختی، بوم‌شناختی، سیاسی، ملی، و قاره‌ایِ دیگر

انباشته شده است. در پی چرخش فضایی، خودِ نظریه به عرصه‌ای بنیادی برای مطالعات فضامندی تبدیل شده است. این نوشته را با گفتاوردی از دیوید هاروی در همین خصوص به پایان می‌بریم:

> زیرِ رویه‌ی عرف عام و ایده‌های به ظاهر طبیعی درباره‌ی فضا و زمان، عرصه‌های پنهانِ ابهام، تضاد و مبارزه نهفته است. تعارض‌ها صرفاً از برداشت‌های ذهنی مختلف ناشی نمی‌شوند بلکه از این نیز سرچشمه می‌گیرند که گویی کیفیت‌های مادی عینی متفاوتِ زمان و فضا به زندگی اجتماعی در موقعیت‌های مختلف مرتبطند. مبارزات مهمی به همین ترتیب افزون بر مبارزات در سطح عملی، در قلمروهای نظریه‌ی علمی، اجتماعی، و زیبایی‌شناختی رخ می‌دهند (هاروی، ۱۹۹۰: ۲۰۵).

**منابع:**


ترکمه، آیدین (۱۳۹۵) *درآمدی بر تولید فضای هانری لوفور*، نشر تیسا.

لوفور، هانری (۱۳۹۳) *ضرب‌آهنگ‌کاوی؛ فضا، زمان و زندگی روزمره*، ترجمه‌ی آیدین ترکمه و آتوسا مدیری، نشر رخداد نو.

لوفور، هانری (۱۳۹۵) *بقای سرمایه‌داری: بازتولید روابط تولید*، ترجمه‌ی آیدین ترکمه، تیسا.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Conditions of Cultural Change*. New York: Prenticehall, 1990.

Haynes, Samuel Alfred. *Land of Freedom*. Belize: National Anthem, 1963.

Jelinek, Estelle C. *The Tradition of Women's Autobiography from Antiquity to the Present*, Woodbridge: Twayne Publishers, 1986.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.

Massey, Doreen B., John Allen, and Philip Sarre, eds. *Human Geography Today*. New York: Cambridge University Press, 1999.

Mikhail, Dunya., Winslow, Elizabeth. *Diary of a Wave Outside the Sea*. New York: New Directions Publishing, 2009.

Linh Che, Cathy. Interview with Dunya Mikhail, *New Directions*, 2010.

Ryden, Kent. *Mapping the Invisible Landscape*: *Folklore, Writing and the Sense of Place*. Iowa: University of Iowa Press, 1993.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Research of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989.

Tally Jr, Robert T. *Spatiality*. New York: Routledge, 2012.

Tally Jr, Robert T., and Christine M. Battista, eds. *Ecocriticism and Geocriticism: Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies*. New York: Springer, 2016.

Tally Jr, Robert T., ed. *The Geocritical Legacies of Edward W. Said: Spatiality, Critical Humanism, and Comparative Literature*. New York: Springer, 2015.

Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. New York: Springer, 2011.

Zangana, Haifa. *Dreaming of Baghdad*. New York: The Feminist Press, 2009.