Literary Theory and Criticism
Year 8, Vol. 1, No. 15
Spring & Summer 2023
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2023.24643.2467
Received: 01/06/2023
Accepted: 28/07/2023

The Perception of Home in Zoya Pirzad's *I'll Turn off the Lights*: A Merleau-Pontian Reading

Samane Refahi[1]*
Nematollah Iranzadeh[2]

Abstract

This article employs an interdisciplinary approach which draws on theories and concepts from fiction and architecture to examine the perception of architectural spaces in literary fiction. It investigates the process through which the perception of home in fiction reveals certain aspects of fictional characters. This study utilises Maurice Merleau-Ponty's 'Phenomenology of Perception' and Juhani Pallasmaa's 'Architectural Phenomenology' in its analysis of Zoya Pirzad's *I'll Turn off the Lights*. Through the lens of Phenomenology of Perception, it becomes evident that the identity of the main character, Clarice, is intertwined with her daily and continuous interactions with home and concepts associated with it. She finds a new identity as an integral part of home which leads to a dissolution where both she and others forget Clarice. However, she becomes aware of the events in the story and gradually takes steps toward self-realisation. By the end of the narrative, Clarice transcends the threshold, undergoes transformation, and attains an independent identity.

Keywords: Phenomenology, Merleau-Ponty, Pallasmaa, Architecture, ZoyaPirzad

Extended Abstract

1. Introduction

In his *The Phenomenology of Perception*, Maurice Merleau-Ponty thoroughly investigates the role of the body in spatial perception. Although the mind/body binary oposition has always been a matter of discussion among philosophers, Merleau-Ponty believes in their fusion which is why he investigates the body and its function in sensory perception. In accordance with interdisciplinary

*1. Ph. D. Student in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'I University, Tehran , Iran. **(Corresponding Author: Samane_refahi@atu.ac.ir)**
2. Associate Professor in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'I University, Tehran, Iran. (Iranzadeh@atu.ac.ir)

studies, which employ theories from a specific field to analyse another, we can employ the phenomenology of perception as a tool for literary analysis. As a result, one can investigate this relationship in fiction to reveal interesting information about characters and other elements of fiction.

2. Theoretical Framework

This study draws upon Maurice Merleau-Ponty's 'Phenomenology of Perception' and Juhani Pallasmaa's 'Architectural Phenomenology.' Pallasmaa is a Finnish architect who employed Merleau-Ponty's theories in his studies on architecture. In accordance with the phenomenology of perception, he investigated the role of the senses in studying a work of architecture. He emphasises the importance of 'lived experience' in relation to a work of architecture, which in this interdisciplinary study is approached as a work of literature.

3. Methodology

This article is an analytical-descriptive study which employs the phenomenology of perception as a critical tool for its literary analysis. Zoya Pirzad's *I'll Turn off the Lights* provides the corpus of this study. The analytic data explored in this study are taken from library sources.

4. Discussion and Analysis

In the novel, the identity of Clarice and home are 'intertwined.' Clarice is the narrator and specifies our point of view. Not only does she narrate what she sees, but she also describes all that she perceives. She describes the smells which trigger odour-linked memories and synesthesia.

The way Clarice acts as well as her perception of home represents the correlation between the subject and the object. Clarice becomes one with home to the extent that she is able to perceive the events without the need to witness them. She knows home and sees and understands the events taking place in it through and through. Merleau-Ponty's 'Intentionality' conceptualises similar events. Another concept addressed by Merleau-Ponty is 'Habituation' which happens in Clarice's life and is among the reasons which make her special in her surroundings. However, after what happens to her in the story and her decision to pursue her true identity, she starts to notice things which she was unaware of before.

In architecture, 'threshold' is a place between inside and outside. It is a passage from one side to the other. To reach her self, Clarice must cross the threshold. Step by step, she walks her journey of self-discovery. By the end of the book, she walks past the threshold and reaches her self. Clarice is in a state

of metamorphosis due to her interaction with her home in Abadan and separation from her paternal home in Tehran. She constantly remembers Tehran in a 'nostalgic' sense; this foreshadows her return to Tehran, which symbolises a return to her-self.

5. Conclusion

Investigating Clarice's relationship with home and her process of perception show that she is submerged in her home and has forgotten about herself. Her daily interactions have made her a part of her home. A close reading of the text reveals that her habituation is a result of her relationship with her home. Unlike others, she does not need her eyes to perceive the events of the home. She is one with her home. As a result of this fusion, she is neither seen nor appreciated in her home. To understand her self, she unconsciously evades home by going out, but she is so deeply attached to her home that she can not enjoy the outside world. Another representation of this separation is a change in the process of perception and connection with her home. Among Clarice's loved possiessions, one can easily detect her vases beside windows. In architecture, a window is a threshold or a border between the outside and the inside worlds. To realise her self, Clarice must go beyond the threshold. Her negligence toward the broken vases symbolises her detachment from her home. In the end, her decision to go to Tehran symbolises her moving beyond the threshold toward her self.

Select Bibliography

Carman, T. 1394 [2015]. *Merleau-Ponty*. M, Aliya (trans.). Tehran: Qoqnoos. (*Merleau-Ponty*) [In Persian].

Hale, J. 1401 [2022]. *Merleau-Ponty baraye Me'maran*. G, Saleh-Karimi (trans.). Tehran: Fekre No. (*Merleau-Ponty for Architechts*) [In Persian].

Holl, S. J, Pallasmaa. A, Perez-Gomez. 1401 [2022]. *Porseh-ha-e Edruk: Padidar Shenasi-e Me'mari*. M, Nik-fetrat. S, Mirgoz'ar. E, Bitaraf (trans.). Tehran: Fekre No. (*Questions of Perception: Phenomenology of Architecture*) [In Persian].

Havik, K. 2015. *Urban Literacy: Reading and Writing Architecture,* Delft: nai010.

Merleau-Ponty, M. 2005. *Phenomenology of Perception*. C, Smith (trans.). London and New York: Routledge and Kegan Paul.

Merleau-Ponty, M. 1391 [2012]. *Jahan-e Edruk*. F, Jaberolansar (trans.). Tehran: Qoqnoos.

(*The World of Perception*) [In Persian].

Pallasmaa, J. 1392 [2013]. *Daste Motafaker: Hekmat-e Vojud-e Motajassed dar Me'mari*. A, Akbari (trans.). Tehran: Parham Naqsh.
(*The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*) [In Persian].

Pallasmaa, J. 1394 [2015]. *Cheshman-e Poust ba Maqaleh-y Tahlyli bar Falsafeh-e Maurice Merleau-Ponty va Me'mari*. A, Fakhr-konandeh. S, Golmakani (trans.). Tehran: Cheshmeh.
(*The Eyes of the Skin*) [In Persian].

Pallasmaa, J. 1395 [2016]. *Khyal-e Mojassam*. A, Akbari (trans.). Tehran: Parham Naqsh.
(*The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture*) [In Persian].

Primozic, DT. 1388 [2009]. *Merleau-Ponty, Falsafeh va Ma'na*. M, Abolqasemi (trans.). Tehran: Markaz.
(*On Merleau-Ponty*) [In Persian].

How to cite:

Refahi, S., & Iranzadeh, N. 2023. "The Perception of Home in Zoya Pirzad's *I'll Turn off the Lights*: A Merleau-Pontian Reading", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 15(1): 27-48. DOI:10.22124/naqd.2023.24643.2467

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2023.24643.2467

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۰۵
صفحات ۲۷-۴۸

سال (دوره) هشتم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۲، شماره پیاپی ۱۵
مقاله پژوهشی

ادراک خانه در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* برمبنای نظریهٔ پدیدارشناسی ادراک

سمانه رفاهی [۱*] نعمت‌الله ایران‌زاده [۲]

چکیده

مسئلهٔ اصلی این پژوهش چگونگی ادراک فضاهای معماری است. برای نیل به این مقصود، به شیوه‌ای میان‌رشته‌ای، از ادبیات داستانی استفاده شده است. به بیان دقیق‌تر این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که ادراک خانه در ادبیات داستانی چه نکاتی را دربارهٔ شخصیت‌های داستانی آشکار می‌کند. برای رسیدن به پاسخ این پرسش از نظریهٔ پدیدارشناسی ادراک موریس مرلوپونتی و پدیدارشناسی معماری یوهانی پالاسما استفاده شده است. در این مقاله رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* اثر زویا پیرزاد پیکرهٔ این پژوهش را شکل می‌دهد و مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. پس از بررسی این رمان برمبنای پدیدارشناسی ادراک مشخص شد هویت کلاریس- شخصیت اصلی داستان- به دنبال ارتباط روزانه و مداوم با خانه و امور مرتبط با آن، در خانه ادغام شده است و هویتی جدید، هم‌بستهٔ خانه پیدا کرده است و این انحلال باعث شده که هم دیگران و هم خودش، کلاریس را فراموش کنند. عادی انگاری موضوع دیگری است که گریبانگیر کلاریس شده است. او در پی اتفاقاتی که در داستان برایش رخ می‌دهد به آگاهی می‌رسد و برای رسیدن به خود حقیقی‌اش به‌تدریج گام‌هایی برمی‌دارد. در انتهای داستان کلاریس از آستانه عبور می‌کند، متحول می‌شود و هویت مستقلی می‌یابد.

واژگان کلیدی: پدیدارشناسی، مرلوپونتی، پالاسما، معماری، زویا پیرزاد، *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) * Samane_refahi@atu.ac.ir
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. iranzadeh@atu.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسأله

پدیدارشناسی[1] یکی از مهمترین جریان‌های فلسفی قرن بیستم است که با نام ادموند هوسرل[2]، فیلسوف آلمانی، شناخته می‌شود و پس از او نظریه‌پردازان دیگری آن را بسط و گسترش دادند. فیلسوفانی چون هایدگر[3]، گادامر[4]، سارتر[5]، مرلوپونتی[6] از چهره‌های شاخص پدیدارشناسی در شاخه‌های مختلف آن به شمار می‌آیند.

تمرکز موریس مرلوپونتی، فیلسوف و نظریه‌پرداز فرانسوی، بر پدیدارشناسی ادراک[7] است و کتابی نیز با همین نام دارد. *پدیدارشناسی ادراک*، که به‌طورمفصل دربارهٔ نقش بدن در ادراک فضا بحث می‌کند، برای پژوهشگرانی که به تجربهٔ فضا اهمیت می‌دهند، به منبعی کلیدی تبدیل شده است. دوگانه‌انگاری ذهن و بدن از دیرباز در مباحث فیلسوفان و نظریه‌پردازان نمودهای متعددی داشته است. یکی از بارزترین نمودهای این تفکر را می‌توان در نظریات دکارت[8] مشاهده کرد. دکارت معتقد بود که تنها به کمک عقل می‌توان به شناخت کامل رسید و بدن را شایستهٔ شناخت جهان نمی‌دانست. برخلاف دکارت مرلوپونتی به هم‌پیوندی ذهن و بدن معتقد بود و به همین دلیل توجه به بدن و نقش آن در ادراک حسی از مهمترین موضوعات مطرح شده از جانب او است.

در رشتهٔ معماری معماران و طراحان شهری نیز به کمک نظریات مختلف پدیدارشناسی بالاخص نظریهٔ *پدیدارشناسی ادراک* مرلوپونتی پژوهش‌هایی به ثمر رسانده‌اند. از آنجا که معماری هنری کاربردی است و به‌صورت مستقیم با انسان و نیازهای او سروکار دارد، به‌همین دلیل شناخت انسان و ارتباط او با محیط اطرافش از ابتدایی‌ترین موضوعاتی است که باید بدان بپردازد. واکاوی چگونگی ادراک در افراد مختلف می‌تواند بیانگر نوع ارتباط خاص هر فرد با محیط پیرامونش باشد که این دستاورد هم در شناخت بهتر انسان و هم در طراحی فضاهای معماری مطلوب برای معماران مفید است.

1. Phenomenology
2. Edmund Husserl (1859-1938)
3. Martin Heidegger (1889-1976)
4. Hans-Georg Gadamer (1900-2002)
5. Jean-Paul Sartre (1905-1980)
6. Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)
7. Phenomenology of Perception (Phenomenologie de la perception)
8. Rene Descartes (1596-1650)

در همین راستا می‌توان از پدیدارشناسی ادراک در مقام ابزار تحلیل متن ادبی بهره گرفت. یکی از روش‌های مطالعات میان‌رشته‌ای[1] استفاده از نظریات رشته‌ای خاص برای تحلیل رشته‌ای دیگر است. واکاوی این رابطه در ادبیات داستانی می‌تواند آشکارکنندهٔ مطالب جالب‌توجهی دربارهٔ شخصیت‌های داستانی و سایر عناصر داستان باشد. مرلوپونتی خود بارها در سخنرانی‌ها و مقالاتش و نیز در *پدیدارشناسی ادراک* اعلام می‌دارد که برای درک بهتر «جهان به ادراک درآمده» باید به سراغ هنر رفت. چراکه از دریچهٔ نگاه هنر می‌توان نگاهی بی‌طرفانه به تجربه‌های روزانه افکند و از نمایی نزدیک‌تر و دقیق‌تر به آنها نگریست. خود مرلوپونتی از میان هنرها به سراغ ادبیات و نقاشی می‌رود و در مقدمهٔ *پدیدارشناسی ادراک* از نویسندگانی چون بالزاک، پروست و والری یاد می‌کند و دقت و موشکافی آنان را در توصیف جزئیات تحسین می‌کند. در این مقاله نیز ما به سراغ متنی ادبی می‌رویم که «خانه» نقشی اساسی در پیرنگ[2] آن ایفا می‌کند و دربارهٔ این متن تأمل خواهیم کرد. پژوهش حاضر به کمک پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی و پالاسما به بررسی ادراک بدنمند خانه در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* اثر زویا پیرزاد می‌پردازد و نقش بدن و حواس و رابطهٔ آن در ادراک خانه را، در جایگاه یکی از بنیادی‌ترین بناهای معماری، بررسی خواهد کرد. پرسش اصلی این است که تحلیل رابطهٔ کلاریس، شخصیت اصلی رمان، و خانه در این داستان چه مطلبی را دربارهٔ او آشکار خواهد کرد؟ یک خانم خانه‌دار مانند کلاریس که دچار روزمرگی و عادت شده است چگونه خانه را تجربه و ادراک می‌کند و این ارتباط و نوع ادراک خاص او چگونه به تبلور درون‌مایه‌های رمان کمک می‌کند؟

۱-۱- پیشینهٔ پژوهش

مطالعهٔ رابطهٔ میان ذهن و بدن و چگونگی ارتباط این دو در موضوع شناخت، علاوه بر پدیدارشناسان، حوزه‌های مختلفی را به خود مشغول کرده است. حوزه‌هایی چون علوم شناختی، زبان‌شناسی، روانشناسی، علوم اعصاب، هوش مصنوعی و بسیاری حوزه‌های دیگر دربارهٔ این موضوع به پژوهش و بررسی پرداخته‌اند. معماران و طراحان شهری بسیاری نیز از پدیدارشناسی در مباحث نظری و طراحی‌های معماری و شهری خود استفاده کرده‌اند.

1. Interdisciplinary Studies
2. plot

کریستین نوربرگ شولتز[۱]، یوهانی پالاسما[۲]، استیون هال[۳] و آلبرتو پرزگومز[۴] از برجسته‌ترین چهره‌های شناخته‌شده در این زمینه هستند. کلاسکه هاویک[۵] معمار دیگری است که در اثرش *سواد شهری؛ خواندن و نوشتن معماری*[۶] به مطالعهٔ میان‌رشته‌ای معماری و ادبیات می‌پردازد و سعی دارد از ادبیات در جهت رفع چالش‌های معماران در طراحی‌های معماری بهره گیرد. او در این اثر از رویکردهای مختلفی برای نیل به مقصودش استفاده می‌کند. یکی از نظریاتی که هاویک برای ساختن پلی میان معماری و ادبیات از آن استفاده می‌کند پدیدارشناسی ادراک موریس مرلوپونتی است. از نظر هاویک تجربهٔ زیستهٔ افراد منبع ارزشمندی برای ادراک معماری است و توصیفات نویسندگان یکی از بهترین راه‌ها برای فهم و دریافت تجربهٔ زیسته است. او برای درک این تجربهٔ زیسته از پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی کمک می‌گیرد. از نظر او توصیفِ صرف به شیوه‌ای علمی و عینی، آن‌گونه که در متون علمی معماری آمده است، امکان درک چنین روایت‌های «زیست‌شده» از فضا را میسر نمی‌سازد. به همین دلیل به سراغ ادبیات داستانی می‌رود و به تحلیل آن می‌پردازد (vid. Havik, 2015).

میاحی و علیا (۱۴۰۱) در مقاله‌ای از کرونوتوپ به عنوان ابزاری برای تحلیل متن استفاده کرده و کرونوتوپ خانه را در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* بررسی کرده‌اند و در کنار بررسی این کرونوتوپ اصلی به کرونوتوپ‌های اتاق پذیرایی و آشپزخانه نیز در این رمان پرداخته‌اند. پژوهش یاد شده از این منظر که به موضوع خانه و سایر فضاهای معماری در این رمان پرداخته، با پژوهش حاضر در ارتباط است.

میرزایی (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود عنصر مکان را در مجموعه داستان‌ها و دو رمان زویا پیرزاد، ازجمله رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، واکاوی کرده است. از نظر نگارندهٔ پایان‌نامه در این داستان‌ها مکان فقط زمینه و ظرفی برای وقوع رخدادهای داستان نیست بلکه «دلالت‌های معنایی و کارکردهای روایی ویژه‌ای» را در داستان به همراه دارد.

1. Christian Norberg-Schulz (1926-2000)
2. Juhani Pallasmaa (1936-)
3. Steven Holl (1947-)
4. Alberto Perez-Gomez (1949-)
5. Klaske Havik (1975-)
6. Urban Literacy: Reading and Writing Architecture (2015)

پژوهشی به‌طورخاص این رمان را از منظر پدیدارشناسی ادراک واکاوی نکرده است. نوآوری این پژوهش در استفاده از پدیدارشناسی ادراک به‌عنوان ابزاری برای تحلیل این رمان است.

۲- چارچوب نظری

۲-۱- پدیدارشناسی مرلوپونتی

مرلوپونتی در مورد رابطه میان انسان و جهان و تجربه‌هایش شرح مفصلی از تجربهٔ تجسم‌یافته ارائه می‌دهد و به نقش حواس در ادراک می‌پردازد. با اینکه مرلوپونتی انتقادات زیادی به پدیدارشناسی هوسرل داشته است اما بااین‌حال می‌توان او را ادامه‌دهنده و بسط‌دهندهٔ نظریات هوسرل به حساب آورد. در پدیدارشناسی هوسرل مفهوم دوگانهٔ دکارتی برجسته می‌گردد و ذهن استعلایی ابزار درک و شناخت انسان محسوب می‌شود. مرلوپونتی جملهٔ مشهور دکارت را «می‌اندیشم، پس هستم»، به چالش می‌کشد؛ از نظر او ذهن با جسمانیت پیوسته است. تفاوت عمدهٔ مرلوپونتی با هوسرل در نگاهش به دوگانهٔ سوژه-اُبژه است. او دوگانگی سوژه-اُبژه را منتفی دانست. مرلوپونتی «بدنِ زیسته»[1] را به‌عنوان فصل مشترکی میان ایده‌آل‌گرایی[2] و واقع‌گرایی[3] در نظر می‌گیرد. توماس بالدوین در مقدمهٔ *جهان ادراک*، اظهار می‌کند: «برخلاف دکارت، مرلوپونتی معتقد است که جهان به ادراک درآمده جهان «واقعی» است، به‌گونه‌ای که در مقایسه با آن جهان علم فقط نوعی تقریب، یعنی نوعی نمود، است» (به نقل از مرلوپونتی، ۱۳۹۱: ۲۳).

محور اصلی فلسفهٔ مرلوپونتی «بدن زیسته» است. «مقصود از این بدن یک ابژهٔ ایستا با شکل مشخص فیزیکی یا ساختار مشخص آناتومی نیست، بلکه مقصود بدن به‌مثابه مجموعه‌ای از امکان‌ها برای کنش است که هریک از ما آن را در درون خود تجربه می‌کنیم» (هیل، ۱۴۰۱: ۲۵). او واضع نظریهٔ سوژهٔ بدنمند[4] است، در دیدگاه او این بدن است که امکان شناخت جهان را برای ذهن فراهم می‌کند. مقصود او از این اصطلاح سوژه‌ای است که آگاهی صرف نیست بلکه دارای بدن یا به تعبیر دیگر بدنمند[5] است. سوژهٔ بدنمند همان سوژهٔ ادراک حسی است (پیراوی ونک، ۱۳۸۹: ۲۰۶). بدن با تمامی حواسش امکان درگیرشدن

1. Lived Body
2. Idealism
3. Realism
4. Body-subject
5. embodiment

با ابژه را برای انسان میسر می‌سازد. مرلوپونتی در اولین رساله‌اش که بعدها با عنوان *ساختار رفتار*[1] (۱۹۴۲) در قالب کتاب چاپ شد از منظر روانشناسی رفتار انسان، حیوان و گیاه را بررسی می‌کند. او در این کتاب از روانشناسی گشتالت بهره برده است. مرلوپونتی در این رساله سوژهٔ بدنمند را مطرح کرد و پس از آن در رسالهٔ دومش با عنوان *پدیدارشناسی ادراک* آن را به کمال رساند.

«تجربهٔ زیسته»[2] از دیگر مفاهیم مهم و موردتوجه در پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی است. تجربهٔ هر فرد از فضا به کمک حواس مختلف او، تجربه‌ای منحصربه‌فرد است که توسط عقل و مفاهیم ریاضی مرتبط با آن قابل بررسی نیست. مرلوپونتی جهان ادراک را جهانی می‌داند که به‌واسطهٔ حواسمان بر ما آشکار می‌شود. در این نحله توجه به رابطهٔ میان سوژه و ابژه امری حیاتی برای شناخت است و از خلال این رابطه است که می‌توان به ادراک رسید. در همین راستا در مسیر شناخت جهان مرلوپونتی اذعان می‌دارد که انسان به کمک بدن خود در جهان زندگی می‌کند و از طریق همین بدن است که قادر به درک و شناخت جهان است. «ما تنها به‌واسطهٔ داشتن بدن است که که جهانی داریم: بدن لنگرگاه ما در جهان است» (کارمن، ۱۳۹۴: ۲۵). به همین دلیل ویژگی بدنمندی انسان از موضوعات مهم دیگری است که موردتوجه مرلوپونتی است و بدن یکی از کلیدواژه‌های اصلی در فلسفهٔ مرلوپونتی است. بدن انسان به او اجازه می‌دهد که جهان را تجربه کند و به شناخت آن بپردازد. از طریق بدن جهان و هر آنچه در آن وجود دارد را می‌بیند و لمس می‌کند، صداها را می‌شنود و بوها را استشمام می‌کند و مزه‌ها را می‌چشد و از همین روی بدن انسان نقطهٔ عزیمت برای تجربهٔ جهان و ادراک آن به شمار می‌آید.

۲-۲- یوهانی پالاسما

مرلوپونتی کتاب یا مقاله‌ای دربارهٔ معماری ننوشته است اما نظریات او در معماری کاربرد گسترده‌ای یافته است. یوهانی پالاسما، معمار فنلاندی، یکی از شناخته‌شده‌ترین معمارانی است که بر پایهٔ نظریات مرلوپونتی، پژوهش‌هایی در معماری به انجام رسانده است. او بر پایهٔ پدیدارشناسی ادراک به واکاوی نقش حواس در تجربهٔ اثر معماری می‌پردازد. همان‌طور

1. The Structure of Behavior (La structure du comportement)
2. Lived Experience

که اشاره شد، از نظر مرلوپونتی ادراک پدیداری بدنی است و نه ذهنی؛ معماری نیز هنری کاربردی است که در وهلهٔ نخست با بدن انسان سروکار دارد. ازهمین‌روی می‌توان به نقش و اهمیت پدیدارشناسی ادراک در معماری پی برد.

«تجربهٔ زیسته»، کلیدواژه‌ای که مرلوپونتی بر آن تأکید بسیاری دارد، در ارتباط با یک اثر معماری نیز نقش بسزایی ایفا می‌کند. پالاسما معتقد است هنگامی که یک فرد یک اثر معماری را تجربه می‌کند تمام توجه و حواسش را به سمت درون چیزها می‌چرخاند. «معماری به‌عنوان هنر، ما را از خلوت بنیادینمان آگاه می‌سازد» (هال و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۲). از نظر او تجربهٔ یک اثر معماری در مقام یک اثر هنری «گفتمانی خصوصی میان اثر و بیننده» است. ذکر این نکته ضروری است که در اینجا منظور پالاسما تجربهٔ یک شاهکار معماری نیست بلکه او دربارهٔ تجربهٔ فضاهای معماری به‌صورت کلی سخن می‌گوید. «اعتبار تجربهٔ معماری، بر مبنای زبان تکتونیکی (زمین ساخت) ساختمان و قابلیت درک عمل و کنش ساخت برای ادراکات حسی است» (همان: ۲۹).

> معماری دو حوزه را همزمان تصرف می‌کند: واقعیت ساختمانی تکتونیکی و مادی و بُعد انتزاعی، آرمانی و روحانیِ خیال‌پردازی هنری‌اش. افزون بر این، در همین حال، ثنویت دیگری نیز در معماری وجود دارد: ماهیت آن به مثابه ساختاری سودمند و نیز گزاره‌ای از آرمانی زیبایی‌شناسانه (پالاسما، ۱۳۹۵: ۸۵).

پرزگومز نیز از ما می‌خواهد که دربارهٔ معماری، میان زیبایی‌شناسی قرن هجدهم و زیبایی‌شناسی بومگارتن[1]، که زیبایی‌شناسی را علم آگاهی محسوس می‌دانست، تمایز قائل شویم (هال و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۵۳).

«خانه» به لحاظ کاربردی برای تأمین امنیت و حفظ انسان از سرما و گرما و دیگر خطرات تهدیدکنندهٔ او ساخته می‌شود و از نقطه‌نظر روانی نیز محلی برای تجربهٔ آرامش، صمیمیت، تعلق خاطر و ویژگی‌های دیگری ازاین‌دست می‌باشد.

> ساختارهای معماری همزمان که ساخته‌هایی سودمند برای اهداف مدنظرند، خیالات مادی فضایی از نحوهٔ هست‌بودن-ما- در-جهان هستند. آنها استعاره‌های زیسته‌ای هستند که بین جهان و قلمروی زندگی انسان، عظمت و صمیمیت، و گذشته و حال وساطت می‌کنند (پالاسما، ۱۳۹۵: ۹۰).

1. Alexander Baumgarten (1714-1762)

پالاسما معتقد است استعاره‌های معماری به‌صورت آگاهانه و عقلانی قابل درک و تعریف نیستند بلکه ناخودآگاه و از طریق حواس ادراک می‌شوند و انسان را هدایت می‌کنند. او در کتابش *دست متفکر* به حس لامسه و اهمیت آن در معماری می‌پردازد. در مقاله‌ای با عنوان «معماری مبتنی بر هفت حس» که در کتاب *پرسش‌های ادراک؛ پدیدارشناسی معماری* به چاپ رسیده است به واکاوی و تشریح حواس مختلف انسان در ادراک فضاهای معماری می‌پردازد. او علاوه بر پنج حس بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی و لامسه، اسکلت و عضلات را نیز در تجربهٔ حسی معماری دخیل می‌داند.

«تجربهٔ واقعی معماری، به سادگی یک سری تصاویر شبکیه‌ای نیست؛ یک بنا در معرض مواجهه قرار می‌گیرد- به آن نزدیک می‌شویم، روبه‌رو می‌گردیم، ارتباطی تنانه، پیرامون آن حرکت می‌کنیم و درنهایت با موقعیت دیگر چیزها را روشن می‌سازد» (هال و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۸).

برقراری ارتباط تنانه میان انسان و یک فضای معماری از طریق هفت حس، که در بالا بدان اشاره شد، میسر می‌گردد. این ارتباط دوجانبه آشکارکنندهٔ نکات بسیاری دربارهٔ یک فضای معماری و نیز سوژهٔ ادارک کنندهٔ آن فضاست.

یوهانی پالاسما در کتاب‌هایش از تبدیل شدن معماری به هنری بصر-محور گلایه می‌کند و از اینکه انسان‌ها به‌جای بودن در جهان و تجربهٔ آن با تمامی حواس، صرفاً در جایگاه ناظرانی قرار گرفته‌اند که تصاویر بر روی سطح شبکیهٔ چشمانشان نقش می‌بندد، ابراز نگرانی می‌کند (همان: ۱۷). او این وضعیت را «هژمونی تصویر» می‌خواند.

«از زمان یونان باستان تا به بعد، آثار فلسفی تمامی دوران‌ها مملو از استعاره‌های دیداری هستند، تا آن‌جا که شناخت با دیدِ دقیق و روشن هم‌ارز و هم‌معنا شده و نور به استعاره‌ای برای حقیقت بدل شده است» (پالاسما، ۱۳۹۴: ۲۳).

در کتاب *دست متفکر* نیز اظهار می‌کند: «مدرنیته به‌طور گسترده‌ای با قوهٔ بینایی تسخیر شده و لامسه را سرکوب کرده است (پالاسما، ۱۳۹۲: ۱۰۲). موضوع بصر-محور شدن دنیای مدرن موضوعی نیست که تنها گریبانگیر معماری شده باشد بلکه حوزه‌های مختلف زندگی انسان‌ها را در برمی‌گیرد. والتر ج. اونگ[1] در کتابش *گفتار و نوشتار* خاطرنشان می‌سازد که «چاپ برتری بینایی را جایگزین تسلط طولانی مدت شنیداری در دنیای تفکر و بیان کرد که آغاز آن در نوشتن بود» (به نقل از همان: ۱۹).

1. Walter J. Ong (1912-2003)

۳- بحث و بررسی

۳-۱- خلاصهٔ رمان

زویا پیرزاد رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* را در سال ۱۳۸۰ به شیوه‌ای رئالیستی به رشتهٔ تحریر درآورده است. این رمان برای پیرزاد جوایز متعددی را به ارمغان آورده است. رمان روایتگر خانمی خانه‌دار، سی و هشت ساله و ارمنی به نام کلاریس آیوازیان است که در سال‌های حوالی ۱۳۴۰ با همسر و سه فرزندش، آرمن، آرسینه و آرمینه که دوقلو هستند، در محلهٔ بواردهٔ آبادان زندگی می‌کنند. همسر کلاریس، آرتوش، کارمند شرکت نفت است و به همین دلیل به خانه‌های شرکت نفت در آبادان نقل مکان کرده‌اند. کلاریس قبل از ازدواج با همسرش در تهران زندگی می‌کرده است. پس از فوت پدرِ کلاریس، مادر و خواهرش آلیس نیز به آبادان نقل مکان می‌کنند؛ آلیس پرستار بیمارستانی در آبادان است. یکی از درون‌مایه‌های اصلی این رمان ملال و یکنواختی زندگی شخصیت اصلی داستان است. زندگی کلاریس دچار روزمرگی و محدود به خانه و رسیدگی به امور خانه و خانواده شده است. با ورود همسایهٔ جدید -خانوادهٔ سیمونیان- زندگی کلاریس دستخوش تغییراتی می‌شود. امیل سیمونیان به همراه مادر و دخترش به خانهٔ روبرویی آنها نقل‌مکان می‌کنند و رابطهٔ فرزندان کلاریس با امیلی، دختر امیل سیمونیان، مقدمه‌ای برای آشنایی و رفت‌وآمد این دو خانواده با یکدیگر می‌شود. کلاریس که تا قبل از ورود این خانواده تمام همّوغم خود را معطوف به خانه و خانواده‌اش کرده بود، در گیر و دار رابطه‌ای عاطفی و یک‌طرفه، متوجه خلأ عظیمی در زندگیش می‌شود و آن بی‌توجهی و در معرض فراموشی بودن خودش است. پس از این ماجرا گویی به‌یکباره متوجه می‌شود که همه و حتی خودش کلاریس را فراموش کرده‌اند. نقطهٔ اوج[1] داستان جایی است که کلاریس، که تابه‌حال تمام سعیش بر این بوده که مادر و همسری نمونه باشد، و به تعبیر مادرش کدبانویی تمام‌عیار باشد، نامه‌ای از پسرش خطاب به امیلی می‌یابد که در آن مادرش را فردی که «فقت بلد است ایراد بگیرد و غذا بپزد و گل بکارد و غر بزند» خطاب می‌کند. این نامه پس از کشمکش‌های ذهنی کلاریس بعد از ورود خانوادهٔ سیمونیان، تلاش او برای ایجاد تغییر در سبک زندگیش را درپی دارد.

1. climax

۳-۲- خوانش رمان بر مبنای پدیدارشناسی ادراک

۳-۲-۱- ادغام بدن و خانه

برخلاف جریان بصرمحور رایج در دنیای مدرن، توجه به حواس مختلف یکی از شاخصه‌های مهم رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* است. کلاریس فردی است که از تمامی حواسش برای ادراک استفاده می‌کند. کلاریس راوی[1] رمان است و داستان از زاویهٔ دید[2] او روایت[3] می‌شود. او تنها به روایت آنچه می‌بیند بسنده نمی‌کند بلکه همهٔ آنچه را که با تمامی حواسش ادراک می‌کند، برای خواننده توصیف می‌کند. از دید دیگر شخصیت‌های رمان نیز کلاریس فردی ریزبین و با دقت است. المیرا سیمونیان در گفتگویش با کلاریس دربارهٔ او اظهار می‌کند: «با زن‌های دیگر فرق داری. به چیزهایی توجه می‌کنی که دیگران توجه نمی‌کنند. چیزهایی برایت مهم است که برای زن‌های دیگر نیست» (پیرزاد، ۱۳۹۳: ۱۸۱). این نحوهٔ به‌کارگیری حواس در کنار مسئولیت‌های کلاریس در خانه، در جایگاه یک خانم خانه‌دار، باعث شده که هویت جدیدی در او شکل گیرد و به‌تدریج از شخصیت واقعی خودش و علاقه‌مندی‌هایش فاصله بگیرد و همین موضوع زمینه‌ساز ملال و دلزدگی او گردد. از نظر پالاسما «حواس پنج‌گانه صرفاً دستگاه‌های غیرفعال گیرندهٔ محرک‌ها نیستند. تن فقط کانون چشم‌انداز به جهان از پرسپکتیو مرکزی نیست. سر هم تنها جای اندیشندهٔ شناسنده نیست، چراکه حواس و وجود جسمانی ما مستقیماً معرفت وجودی را می‌سازد و تولید و ذخیره می‌کند» (پالاسما، ۱۳۹۲: ۱۷). به‌کارگیری این حواس در ارتباط با یک بنای معماری سبب‌ساز جهت‌گیری تجربه‌های فرد می‌شود. در این رمان نیز رابطهٔ کلاریس با خانه منجر به ایجاد تجربه‌های منحصربه‌فردی در او شده است.

> «هر ساختمان مادی، به‌خودی‌خود ابژه یا سرانجام نهایی نیست، بلکه تجارب ما از واقعیت را تغییر می‌دهد: هر ساختمان چارچوب یا ساختار می‌دهد؛ بازگو می‌کند و به هم پیوند می‌زند، جدا می‌کند و یکپارچه می‌سازد، ممانعت می‌کند و تسهیل می‌کند. تجارب عمیق معماری، بیش از آنکه ابژه‌های فیزیکی یا هستارهایی صرفاً بصری باشند، نوعی روابط و کنش هستند» (پالاسما، ۱۳۹۵: ۱۶۰).

1. narrator
2. Point of view
3. narration

در این رمان هویت کلاریس و خانه به یکدیگر «پیوند» خورده است. او علاوه بر آنکه بادقت تمام می‌بیند و توصیف می‌کند، صداها را نیز به‌خوبی می‌شنود و شرح می‌دهد: صدای کولر: «لنگه جوراب به دست رفتم توی راحتی چرم سبز، کنار پنجره نشستم. چند لحظه به صدای یکنواخت کولرها گوش دادم» (پیرزاد، ۱۳۹۳: ۲۳). اشاره به صفت «یکنواخت» قدرت صدا برای خیال‌پردازی را آشکار می‌کند. پالاسما برای توصیف صدای «یکنواخت» حرکت قطار در سکوت شب و نیز صدای قطرات آب در تاریکی را مثال می‌زند. تمامی این موارد تقویت قدرت خیال‌پردازی را به دنبال دارند. کلاریس نیز هنگام گوش دادن به صدای یکنواخت کولر خیال‌پردازی می‌کند و به اتفاقات روزی که گذشت و همسایهٔ جدیدش فکر می‌کند.

کلاریس صدای قیژ در فلزی، صدای دویدن بچه‌ها روی راه‌باریکه، صدای قورباغه‌ها و همه و همه را خوب می‌شنود و توصیف می‌کند. «صدای ترمز اتوبوس مدرسه آمد. بعد قیژ در فلزی حیاط و صدای دویدن روی راه‌باریکهٔ وسط چمن. لازم نبود به ساعت دیواری آشپزخانه نگاه کنم. چهار و ربع بعد از ظهر بود» (همان: ۹). کلاریس آمدن بچه‌ها را نمی‌بیند اما با شنیدن صداهای متوالی متوجه می‌شود که فرزندانش از مدرسه بازگشته‌اند. صدای ترمز اتوبوس و به دنبال آن قیژ در فلزی و صدای پای بچه‌ها هنگام دویدن در حیاط همگی برای کلاریس حاکی از آمدن بچه‌ها است. این صداها علاوه بر آشکار کردن رخدادها، زمان را هم برای او آشکار می‌کند. احتیاجی ندارد که به ساعت نگاه کند. با توجه به اینکه این اتفاق هر روز در زندگی او تکرار می‌شود تشخیص زمان نیز در پی شناسایی اتفاقات رخ می‌دهد. روزی که پس از شنیدن صدای ترمز اتوبوس باقی صداها را نمی‌شنود، نگران می‌شود و خود به حیاط می‌رود. او به ادراک از طریق حس شنوایی‌اش اعتماد دارد. «صدای ترمز کشدار اتوبوس از خیابان آمد. منتظر شنیدن صدای دویدن، دست کشیدم به پیشبندم. خبری که نشد رفتم به راهرو و در خانه را باز کردم» (همان: ۱۳۸). رابطه‌ای که کلاریس با خانه برقرار می‌کند و خانه را با تمامی حواسش ادراک می‌کند در سطحی عمیق‌تر ترجمه‌ای است از دغدغه‌های اصلی او در زندگیش. این نوع ادراک کلاریس از خانه برایش موجب خودکار شدگی امور خانه شده است و او را به‌سوی تکرار و دلزدگی پیش می‌برد.

او فضاهای داخل خانه را با بوهایشان توصیف می‌کند: «توی اتاق خواب دوقلوها بوی همیشگی می‌آمد. بویی شیرین. بویی که آدم را خواب‌آلود می‌کرد. آرتوش می‌گفت: «بوی دمی بچه» اتاق آرمن خیلی سال بود بوی دمیِ بچه نمی‌داد» (همان: ۱۷). در جایی دیگر می‌گوید: «خانه خنک بود و ساکت. بوی کیک بادامی که گذاشته بودم توی فر همه‌جا

پیچیده بود» (همان: ۲۷۲). هم از حس بویایی‌اش کمک می‌گیرد و هم از حس‌های شنوایی و لامسه. او در بازار هم بوها را با دقت استشمام و توصیف می‌کند: «جلو سینما مرد عربی روی گاری میگوی خشک می‌فروخت. دماغم را گرفتم و تند رد شدم» (همان: ۱۹۹).

دقت کلاریس در استشمام بوها گاهی اوقات رشته‌ای از خاطرات را از اعماق ذهنش بیرون می‌کشد و بوها برای او تداعی‌گر می‌شوند. با بوی صابون *وینولیا* یاد پدرش و خانهٔ پدری‌اش می‌افتد. «از بوی صابون وینولیا نمی‌دانم چرا یاد پدرم می‌افتادم و راهرو کم‌نور خانه‌مان در تهران» (همان: ۱۰۱). حس بویایی ذهن او را وادار به واکنش می‌کنند. «قوی‌ترین خاطرهٔ یک فضا، اغلب بو و رایحهٔ آن است» (هال و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۳). به همین دلیل است که کلاریس از بوی صابون وینولیا خانهٔ پدری برایش تداعی می‌شود. «یک رایحهٔ منحصربه‌فرد ممکن است ما را به‌طرز مرموزی دوباره وارد فضایی کند که کاملاً از حافظهٔ شبکیه زدوده شده است؛ بینی به تصویری فراموش‌شده معطوف شده و ما را برای ورود به یک رؤیای روشن وسوسه می‌نماید» (همان: ۲۲). از نظر پالاسما میان بینایی و بویایی نخی نامرئی وجود دارد که این دو حس را به هم متصل می‌کند. او علت بوی پوچی خانه‌های خالی را نیز به همین رابطه مرتبط می‌داند. موضوع «خانه‌های خالی» یادآور خانهٔ خانوادهٔ سیمونیان در این رمان است. خانهٔ خانوادهٔ سیمونیان دربرابر خانهٔ کلاریس خالی به نظر می‌رسد و به‌غیر از وسایلی که خود شرکت‌نفت به همهٔ خانواده‌ها داده است وسیلهٔ دیگری ندارد و به دلیل تعداد محدود وسایل خانه، به چشم کلاریس بزرگتر می‌آید. حتی پنجره‌های خانهٔ خانوادهٔ سیمونیان پرده ندارد. به اعتقاد پالاسما در خانه‌های خالی علاوه بر استشمام «بوی پوچی»، «ناهنجاری صوتی» نیز به گوش می‌رسد. «ما می‌توانیم ناهنجاری صوتی یک خانهٔ خالی‌ازسکنه و فاقد مبلمان را در مقایسه با ملایمت یک خانهٔ دارای سکنه که صوت در آن توسط سطوح اشیای متعدد زندگی شخصی، منعکس و خوشایند می‌شود، به یاد آوریم» (همان: ۲۱). ولی کلاریس عاشق آشپزخانه‌اش است و با وجود ایرادهای دیگران که آشپزخانهٔ او را به «کلبهٔ هنزل و گرتل» تشبیه می‌کنند، آن را مطابق میلش تزیین می‌کند که حاکی از تعلق خاطر کلاریس به خانه و آشپزخانه است. گل‌های خشک‌شده، کوزه‌های گلی، حلقه‌های آویزان سیر و فلفل از جزئیاتی هستند که کلاریس به آنها اشاره می‌کند و آشپزخانه‌اش را متمایز از آشپزخانه‌های دیگر می‌داند. حتی پس از نقل‌مکان به خانه‌شان در آبادان هرّه‌ای پشت پنجره آشپزخانه تعبیه کرده است که گلدان‌هایش را روی آن قرار داده است و در سرتاسر داستان حواسش پی «گل نخودی»های روی هرّه است. حین صحبت کردن با مادرش نگاهش به گل‌ها می‌افتد و یاد حرف‌های باغبان

می‌افتد: «به گلدان روی هرّه نگاه کردم. کاش به آقا مرتضی گفته بودم خاک گلدان‌ها را عوض کند. نگاهم به گل‌ها صورت خانم سیمونیان یادم آمد» (پیرزاد، ۱۳۹۳: ۲۵). کلاریس آشپزخانه‌اش را شخصی سازی کرده است که نشان دهندهٔ حس تعلق به مکان است. اما در سوی دیگر از نکات قابل‌توجه دربارهٔ المیرا سیمونیان عدم تعلق‌خاطر او به مکان است. او مدام درحال جابجایی است. علاوه بر اینکه در کشورهای مختلفی زندگی کرده است، در سال‌های اخیر نیز به‌خاطر پسرش مدام درحال جابجایی و نقل‌مکان به شهرهای مختلف است و این موضوع نکته‌ای است که توجه کلاریس را نیز جلب می‌کند. «گوشهٔ راهرو چند چمدان روی هم چیده شده بود» (همان: ۵۲). گویی خانوادهٔ سیمونیان همچون مسافران در انتظار نقل‌مکان بعدی به‌سر می‌برند.

در اغلب صحنه‌ها حس لامسه نیز در کنار حس بویایی توصیف می‌شود. کلاریس نسبت به هوای گرم و شرجی شهر آبادان ابراز ناراحتی می‌کند. «فکر کردم از وقتی که به آبادان آمده‌ام، زندگیم جنگی دایمی بوده با انواع حشره و خزنده که از بچگی متنفر بودم و هنوز هستم. حال تهوع مدام بوده از انواع بوها. بوی گاز پالایشگاه، بوی لجن جوی‌ها، بوی ماهی و میگوی نمک‌سود که قاطی با بوی عطرهای عربی بازار کویتی‌ها هربار می‌رفتم بازار حالم را بد می‌کرد و همراه همهٔ اینها و بیشتر از همهٔ اینها، گرما و شرجی. چرا به این شهر آمدم؟ چرا تهران نماندم؟» (همان: ۱۷۸). با اینکه سال‌هاست در آبادان زندگی می‌کند ولی هنوز به شرایط این شهر عادت نکرده است و در بخش‌های مختلفی از داستان از هوای گرم و شرجی آبادان گلایه دارد و خنکی درون خانه، فروشگاه و یا میلک‌بار را دلچسب توصیف می‌کند.

کلاریس با شنیدن صدایی، استشمام بویی یا دیدن صحنه‌ای مدام به حوادث گذشته بازمی‌گردد؛ چه خاطرات خوشش در خانهٔ پدری و چه رویدادی در چند روز گذشته. در نقطهٔ مقابل المیرا سیمونیان برای یادآوری گذشته از عکس‌ها کمک می‌گیرد. سبک زندگی کلاریس با سبک زندگی او تفاوت‌های اساسی دارد. در شبی که امیل و دخترش مهمان کلاریس و خانواده‌اش هستند، کلاریس برای مادر امیل، که ظاهراً به دلیل سردرد در خانه مانده است، شام می‌برد. او متوجه می‌شود که مادر امیل سردرد ندارد و در خانه با عکس‌هایش قدیمی‌اش خلوت کرده و مشغول مرور خاطراتش است. «پدرم سالی چندبار عکاس می‌آورد خانه یا مرا به عکاسی می‌برد. [...] چند عکس دیگر گرفت طرفم، دوباره سرش را تکیه داد به کلگی تخت و چشم‌ها را بست» (همان: ۱۱۵). او مانند کلاریس نمی‌تواند از تمامی حواسش برای یادآوری گذشته بهره جوید. او زمانی که قصد دارد خاطراتش را

مرور کند به عکس‌هایش پناه می‌برد که نمایانگر بصرمحور بودن اوست. برخلاف کلاریس که در لحظه‌لحظهٔ زندگیش با تمامی حواس خاطرات در ذهنش تداعی می‌گردند. نحوهٔ ادراک کلاریس و المیرا سیمونیان به‌کلی متمایز است و هرکدام نحوهٔ مواجههٔ این دو شخصیت با جهان را آشکار می‌سازد. مرلوپونتی نیز به دنبال کشف تفاوت‌های ادراک در فهم جهان بود. از نظر او تحلیل ادراک‌های حسی نشان‌دهندهٔ نحوهٔ برخورد با عالم است. «جستجوی ذات ادراک به دلیل آشکار ساختن ادراک به‌عنوان دریچه‌ای به حقیقت تعریف شده است» (Merleau-Ponty, 2005: xvi). تحلیل نوع ادراک متفاوت این دو شخصیت نشان می‌دهد که کلاریس از تمام حواسش در زندگی بهره می‌برد و یکی از دلایل پیوند عمیق او با خانه را در همین موضوع باید جستجو کرد. اما در نقطهٔ مقابل المیرا سیمونیان پیوند و علقه‌ای با خانه ندارد و به همین دلیل مدام درحال جابه‌جایی است.

کلاریس حتی زمانی که قصد دارد برای دل خودش پیاده‌روی کند با دیدن مغازه‌های خیابان مدام در فکر مهمانی آخر هفته و خرید برای مهمانی است. او تصمیم می‌گیرد به چیزی فکر نکند اما نمی‌تواند، چراکه خانه و اتفاقات آن به بخش جدایی‌ناپذیر وجودش تبدیل شده است. در اندیشهٔ مرلوپونتی مرز میان بدن و جهان از بین می‌رود. مرز میان خانه و بدن کلاریس نیز از بین رفته است و گویی کلاریس در خانه ادغام شده است.

در برخی صحنه‌ها کلاریس سعی می‌کند به‌عمد از قوهٔ باصره‌اش فاصله بگیرد و خانه را با حواس دیگرش ادراک کند. نمونه‌ای درخشان این وضعیت، توصیف صحنه‌ای است که حس لامسه، شنوایی و بویایی و چشایی در آن در کنار یکدیگر به‌خوبی تشریح شده است: «تکیه دادم به در و چشم‌ها را بستم. بعد از گرما و نور بیرون و سروصدای بچه‌ها، خنکی و سکوت و سایه‌روشن خانه دلچسب بود. فقط هومِ یکنواخت کولرها می‌آمد و بوی ادکلن آرتوش که هنوز توی راهرو بود. هوس قهوه کردم» (پیرزاد، ۱۳۹۳: ۶۴).

در صحنهٔ دیگری در روزی که کلاریس دستش سوخته است و امیل برایش «معجون ضدسوختگی هندی» آورده است و او با خانم سیمونیان عکس‌هایش را تماشا کرده است، شب هنگام رفتن به تختخواب می‌گوید: «چراغ‌ها را خاموش کردم و به صدای یکنواخت کولرها گوش دادم» (همان: ۱۱۶)، و باز هم به صدای «یکنواخت» اشاره می‌کند که پیشتر بدان پرداخته شد. در این موارد گویی کلاریس در به روی حس بینایی می‌بندد و از حس شنوایی‌اش استفاده می‌کند. پالاسما می‌گوید: دید ما را منزوی می‌کند، درحالی‌که صدا، حسی از ارتباط و مشارکت ایجاد می‌نماید (هال و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۱). در این صحنه نیز که

کلاریس به صدای کولرها گوش می‌دهد، گویی قصد دارد ارتباطش را با روزی که پشت‌سر گذاشته است حفظ نماید.

در صحنه‌ای که کلاریس پشت به آرتوش مشغول شستن ظروف است و او را نمی‌بیند، صحنه را این‌گونه توصیف می‌کند: «نمی‌دیدم، اما می‌توانستم مجسمش کنم. تکیه‌داده به چارچوب در با ریش بزی ور می‌رفت و دست دیگرش حتماً توی جیب شلوار بود. وقت‌هایی که می‌دانست دلگیرم و می‌خواست سروته قضیه را هم بیاورد همین کار را می‌کرد» (پیرزاد، ۱۳۹۳: ۱۸۶)، و در ادامه برای خواننده توضیح می‌دهد: «آرتوش چیزی را روی میز عقب جلو می‌برد. جاشکری بود یا شاید نمکدان» (همان‌جا). او نمی‌بیند، اما این صحنه را بدون دیدن به صورت کامل با استفاده از قدرت «تجسم» شرح می‌دهد.

شیوهٔ برخورد کلاریس و نوع ادراک او از خانه نشان‌دهندهٔ عادی شدن و «ادغام» شدن سوژه و ابژه در پی روزمرگی است. کلاریس آنقدر با محیط خانه یکی شده است که نیازی به دیدن ندارد و اتفاقات پیرامون خانه را با شنیدن صرف می‌تواند دریابد. او تمام خانه و اتفاقات خانه را ازبر است. مرلوپونتی در مواردی مشابه این، از مفهومی با عنوان «قصدیت»[1] استفاده می‌کند. قصدیت بدنی «درک و فهم ابتدایی ما از موقعیت را شکل می‌دهد و ما را قادر می‌سازد با جریان مداوم تجربه روبه‌رو شویم» (هیل، ۱۴۰۱: ۳۳). موارد متعددی از یکی شدن هویت کلاریس با خانه در متن رمان دیده می‌شود. در فصل نهم، زمانی که آرتوش بچه‌ها را به سینما می‌برد، کلاریس پس از راهی کردن آنها به درون خانه می‌رود و در را پشت‌سر خود قفل می‌کند:

> وارد خانه شدم و در را پشت‌سر قفل کردم. در آبادان کسی وسط روز در خانه‌اش را قفل نمی‌کرد. من هم فقط وقت‌هایی کلید را توی قفل می‌چرخاندم که می‌خواستم مطمئن باشم تنها هستم. ورِ بهانه‌گیر ذهنم بارها پرسیده بود «در قفل کردن چرا ربطی به تنها بودن دارد؟» هربار جواب داده بودم «نمی‌دانم» (پیرزاد، ۱۳۹۳: ۶۴).

قفل کردن در برای تنها بودن حاکی از ادغام شدن کلاریس و خانه است. در دنیای واقع قفل کردن در به معنای عدم ورود غیر به درون خانه است. کلاریس نیز به بخشی از خانه مبدل شده است و خود نیز از آن مطلع نیست و به همین دلیل پاسخی برای «ورِ بهانه‌گیر» ذهنش ندارد. او به‌صورت ناخودآگاه برای تنها بودن در خانه را قفل می‌کند. خانه برای کلاریس یک ابژه نیست بلکه، همان‌طور که مرلوپونتی نیز اشاره می‌کند، میان کلاریس و

1. Intentionality

خانه دیالکتیکی برقرار است که میان خانه و سایر اعضای خانواده وجود ندارد. پالاسما معتقد است «ما در حال محاوره و تعامل دائمی با محیط هستیم؛ تا حدی که تفکیک تصویر خود از وجود فضایی و موقعیتی آن ناممکن است» (هال و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۹). کلاریس در خانه و امور مرتبط با آن غرق شده است و به همین دلیل خود را فراموش کرده است. او حتی فراموش می‌کند که برای خود بشقابی بر سر میز بگذارد. «برای من بشقاب نبود. وقت میز چیدن برای مهمان‌ها همیشه یادم می‌رفت خودم را بشمرم» (پیرزاد، ۱۳۹۳: ۲۰۹). او در ارتباط و تعامل هرروزه با خانه به بخشی از خانه تبدیل شده است. حتی هنگامی که سعی می‌کند در پایان شب به علایقش فکر کند، چیزی به ذهنش نمی‌رسد: «فکر کردم وقت می‌کنم به کارهایی که دوست دارم برسم. وَرِ ایرادگیر ذهنم پرسید «چه کارهایی؟» در اتاق نشیمن را باز کردم و جواب دادم «نمی‌دانم.» و دلم گرفت» (همان: ۱۹). او علایق خود را نیز فراموش کرده است.

۳-۲-۲- جدایی بدن و خانه؛ عبور از آستانه

پس از اتفاقات مختلفی که برای کلاریس رخ می‌دهد، او در مسیر رسیدن به خود و استقلال، پای می‌گذارد. برای رسیدن به این مقصود او باید از ابژه‌ای که گویی در آن حل شده است فاصله بگیرد. طبق تحلیل‌های بخش قبل کلاریس با خانه یکی شده است و برای شناخت هویت خود باید از ابژه فاصله بگیرد. کلاریس در چند جای داستان سعی می‌کند از خانه بیرون برود؛ نه به قصد خرید، رستوران یا مهمانی، بلکه به قصد نزدیک شدن به خود. دفعهٔ اول زمانی است که به قصد دعوت از خانم سیمونیان برای مهمانی پنجشنبه شب از خانه بیرون می‌رود ولی به‌جای رفتن به خانهٔ خانم سیمونیان پیاده تا میدان می‌رود. در راه با خود فکر می‌کند: «می‌خواهم چند ساعت در روز تنها باشم» (همان: ۱۷۷). این اولین مرحله از تصمیم به جدایی کلاریس از خانه است. وابستگی او به خانه هنوز آنقدری زیاد است که نمی‌تواند از فضای بیرون از خانه لذت ببرد. «از کنار درخت اکالیپتوسی گذشتم. دست دراز کردم و برگی کندم. مچاله کردم و بو کردم. [...] لعنت به این شهر با همهٔ قورباغه‌ها و مارمولک‌ها و مارهای آبی زنده و مرده‌اش» (همان‌جا). او به شهر لعنت می‌فرستد. با خودش فکر می‌کند دلش می‌خواهد بازگردد و قصهٔ ناتمام ساردو را بخواند. اما با وجود این پس از دیدن خانم سیمونیان در خیابان و صحبت کردن با او به‌جای بازگشتن به خانه برای دیدن عکس‌های خانم سیمونیان به خانهٔ آنها می‌رود. باز هم ناخودآگاه از خانه دوری

می‌گزیند و با خود می‌گوید: «می‌خواستم کاری را بکنم که دوست داشتم بکنم. می‌خواستم عکس‌ها را ببینم» (همان: ۱۸۲).

بار دوم با خانم نوراللهی، منشی آرتوش، در کافه قرار دارد. در ابتدا این خروج از خانه بسیار برایش دشوار است و آرزو می‌کند که ای‌کاش با خانم نورالهی قرار نداشت و می‌توانست در خانه بماند. «چقدر دلم می‌خواست بیرون نروم» (همان: ۱۹۰)، اما پس از ملاقات با خانم نورالهی باز هم به خانه بازنمی‌گردد. این بار احساسش نسبت به شهر در مقایسه با دفعهٔ قبل تغییر کرده است. «بعد از خنکی و تاریکی میلک‌بار، گرما و نور خیابان دلچسب بود» (همان: ۱۹۹). فضای شهر برایش خوشایند است. مدام به‌دنبال بهانه‌ای است که به خانه بازنگردد. به مغازه‌ای می‌رود و برای آرمن شلواری می‌خرد. «از مغازه بیرون آمدم. دلم نمی‌خواست برگردم خانه. دلم می‌خواست راه بروم و فکر کنم یا شاید راه بروم و فکر نکنم» (همان‌جا). فکرکردن یا نکردن اهمیتی ندارد. مهم بازنگشتن به خانه است. کلاریس به خرید می‌پردازد و در مسیر به امیل سیمونیان برمی‌خورد و با او تا خانه بازمی‌گردد.

دفعهٔ سوم زمانی است که به دنبال دیدن کابوسی، صبح زود از خواب پریده است. یادداشتی برای اعضای خانواده می‌نویسد و از خانه بیرون می‌رود. این‌بار به کلیسا می‌رود و شمع روشن می‌کند. پس از بیرون آمدن از کلیسا می‌گوید: «رفتم طرف خانه. گرمای هوا دلچسب بود. چند وقت بود از گرما لذت نبرده بودم؟» (همان: ۲۲۲). در ابتدای داستان او مدام نسبت به گرمای هوا شکایت می‌کند و از گرما به خنکی درون خانه پناه می‌برد. این دومین بار است که، به دلیل دل کندن از خانه، از هوای گرم شهر لذت می‌برد و حتی از جیرجیرک‌ها و قورباغه‌ها که تا پیش از این از آنها متنفر بود: «پیچیدم توی خیابانمان. فقط صدای جیرجیرک‌ها و قور گاه‌به‌گاه قورباغه‌ها می‌آمد. دوروبر را نگاه کردم و فکر کردم این شهر گرم و ساکت و سبز را دوست دارم. در فلزی حیاط را باز کردم و رفتم تو» (همان‌جا).

یکی دیگر از نشانه‌های تغییر رابطهٔ کلاریس و خانه دقیقاً در فصل ۳۶، که پس از فصل ۳۵ که شرح رفتن کلاریس به کلیساست، شرح داده می‌شود. در این فصل آشخن برای نظافت خانه آمده است و دیگر کلاریس مانند فصول قبل مشغول امور خانه نیست. «آشخن گنجه‌های اتاق خواب را گردگیری می‌کرد» (همان: ۲۲۴). پیوندهای بازدارندهٔ کلاریس یکی پس از دیگری درحال گسستن است.

یکی از مباحثی که مرلوپونتی در ارتباط بدن و محیط بدان می‌پردازد، «عادی انگاری»[1] است. «عادی انگاری توانایی بدن است برای آن که به محرک‌هایی که پیوسته تکرار می‌شوند، به‌تدریج پاسخ ندهند» (هیل، ۱۴۰۱: ۴۴). مرلوپونتی دلیل این اتفاق را درغلتیدن آن فعالیت به حوزهٔ ناخودآگاه می‌داند. «شیئ تنها زمانی پیش چشمان من وضوح می‌یابد که با چشم‌هایم آن را اسکن کنم» (Merleau-Ponty, 2005: 249). «عادی انگاری» در زندگی کلاریس نیز رخ داده است و یکی از دلایلی است که باعث شده تا او نسبت به بسیاری از مسائل اطرافش بی‌توجه باشد. اما پس از سیر اتفاقاتی که در داستان برایش رخ می‌دهد و تصمیم می‌گیرد تا به‌سوی هویت واقعی خود گام بردارد، توجهش به موضوعاتی که تا قبل از آن به آنها بی‌تفاوت بود معطوف می‌شود. «چشمم افتاد به سیاه‌قلم سایات نُوا. دوتا از پونزها کنده شده بود و نیمرخ شاعر روی دیوار لق می‌زد. رفتم نزدیکش. چقدر زشت بود. چرا تا حالا فکر می‌کردم قشنگ است؟ [...] سیاه‌قلم را از دیوار کندم و مچاله کردم» (پیرزاد، ۱۳۹۳: ۲۵۱). انگار کلاریس برای اولین بار این تصویر را می‌بیند و تا پیش از این به آن توجهی نکرده بود. این موضوع در همان روز مجدد تکرار می‌شود. کلاریس که برای خرید به فروشگاهی که همیشه از آن خرید می‌کرده، رفته است با دیدن تابلوی «تعطیل» پشت در فروشگاه با خود می‌گوید: « چرا هیچ‌وقت این نوشته را ندیده بودم؟» (همان‌جا) گویی تغییری در کلاریس رخ داده و با دیدگانی نوین با محیطش ارتباط برقرار می‌کند.

در دنیای معماری «آستانه» فضای واسطی است میان درون و بیرون؛ مرزی برای عبور از سویی به سوی دیگر. در و پنجره از عناصر آستانه‌ای محسوب می‌شوند. در این رمان پنجره با هرّه‌ای که پشت آن تعبیه شده است و در به همراه پشت‌دری فضاهای آستانه‌ای هستند. تجربهٔ کلاریس از پنجره تجربه‌ای منحصربه‌فرد است. او این آستانه را با هرّه و گلدان تزیین کرده است. یکی از بخش‌های مورد علاقهٔ کلاریس گلدان‌های روی هرّهٔ پشت پنجره است. در صحنه‌های مختلف داستان کلاریس ناخودآگاه به گل نخودی‌های روی هرّه خیره می‌شود. «برای اینکه آرام بمانم سعی کردم به چیز دیگری فکر کنم. خیره شدم به گلدان پشت پنجره» (همان: ۹۵) . پنجره عنصری معماری است که با رؤیاپردازی پیوندی دیرینه دارد. «خانه برای انسان رؤیاپرداز سرپناه فراهم می‌کند اما فقط پنجره‌ها او را قادر می‌سازند آزادانه رؤیاپردازی کند» (پالاسما، ۱۳۹۵: ۱۶۹). از نگاه پالاسما پنجره‌ها چشم‌های خانه هستند و در این رمان کلاریس چشم‌های خانه را برای رؤیاپردازی بهتر تزیین کرده است. او نیز

1. Habituation

دقیقاً همان‌طور که پالاسما می‌گوید، در صحنه‌های مختلف با نگاه کردن به پنجره به رؤیاپردازی مشغول می‌شود. «نمک رفت توی بریدگی و انگشتم سوخت. جای بریدگی را مکیدم و به گل‌نخودی‌ها نگاه کردم» (پیرزاد، ۱۳۹۳: ۱۵۶). او که با نگاه به گل‌نخودی‌های پشت پنجره در خیالاتش غرق شده است با صدای مادرش از خیالات بیرون می‌آید: «با صدای مادر برگشتم. «حواست کجاست کلاریس؟» (همان‌جا). در جایی دیگر درحالی‌که سرگرم تدارک مهمانی پنجشنبه شب است می‌گوید: «آخرین دلمه را گذاشتم توی دیگ و خیره شدم به گل‌نخودی‌های روی هرّه» (همان: ۲۰۲)، و در کشمکشی ذهنی غرق می‌شود.

کلاریس برای رسیدن به خود باید از آستانه عبور کند. در روز دوشنبه‌ای که قرار است امیل به خانهٔ آنها بیاید طوفان عظیمی همراه با حملهٔ ملخ‌ها رخ می‌دهد و گلدان روی هرّه به زمین می‌افتد و می‌شکند. «باد هویی کشید و گلدان روی هرّه دمر شد» (همان: ۲۳۰). او که در تمام طول داستان فکر و ذکرش گل‌نخودی‌های روی هرّه است این بار به آنها اهمیتی نمی‌دهد: «همهٔ پرده‌ها را کشیدم. فکر کردم بروم گلدان شکسته را از زیر پنجرهٔ آشپزخانه بردارم. نرفتم. گلدان محبوبم شکسته بود و انگار هیچ اهمیتی نداشت» (همان: ۲۳۳)؛ در اینجا کلاریس گامی برای عبور از آستانه برمی‌دارد. پالاسما از تجربهٔ معماری به‌عنوان یک تجربهٔ «فعلی» و نه «اسمی» یاد می‌کند. کلاریس این تجربهٔ «فعلی» را برای خود شخصی‌سازی کرده است.

> «تجربهٔ معماری، تجربه‌ای «فعلی» است و نه تجربه‌ای «اسمی». تجارب معتبر معماری عبارتند از افعالی چون نزدیک شدن یا مواجهه با بنا، درعوض نمای صرف. عمل ورود و نه فقط در چارچوب در، نگریستن از میان پنجره به درون یا بیرون، به‌جای خود پنجره» (هال و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۹).

تجربهٔ آستانه برای کلاریس با عبور معنا می‌شود. مسیر خودشناسی او به‌تدریج تکمیل می‌شود. این مراحل یکی پس از دیگری در پی هم می‌آیند تا کلاریس بتواند به‌طور کامل به خود حقیقی‌اش دست یابد.

در فصل آخر کتاب کلاریس از آستانه عبور کرده و به خود رسیده است. مادر کلاریس، پس از ازدواج آلیس و رفتنش به هلند، به خانهٔ کلاریس نقل مکان کرده است. صحنه‌ای که در صفحهٔ پایانی رمان شرح داده می‌شود صحنه‌ای نمادین و تأمل‌برانگیز است. کلاریس رها از دغدغه‌ها بیرون از خانه در حیاط روی تاب نشسته است و مادرش به‌تمامی جای او را در آشپزخانه پرکرده و مشغول پختن ناهار است و به قول آرمن «ایراد می‌گیرد و غذا می‌پزد و غر می‌زند». مادر کلاریس خطاب به بچه‌ها داد می‌زند: «باز با کفش گلی زدید توی خانه؟»

(پیرزاد، ۱۳۹۳: ۲۹۲). جمله‌ای که جملات مشابه آن، تا قبل از این، از زبان کلاریس شنیده می‌شد. کلاریس که برای بازگشت به خود از آستانه عبور کرده است از بیرون در توری به درون خانه می‌نگرد. «از این طرف در توری به اندام نحیفش نگاه کردم که با موی سفید و لباس سیاه راهرو را جارو می‌زد. ماندن مادر پیش ما حتماً کمک بزرگی بود» (همان‌جا). مادر کلاریس اکنون جای او را در آشپزخانه گرفته است. کلاریس روی تاب نشسته و تاب می‌خورد و در فکر سفر به تهران است و با دیدن پروانه‌ها روی بوتهٔ گل سرخ به یاد جملهٔ امیل می‌افتد. «پروانه‌ها هم مهاجرت می‌کنند» (همان‌جا). این صحنه تمثیلی است از کلاریسی که از پیلهٔ خانه برون جسته است و به پروانه تبدیل شده است. تهران در این رمان نمادی است از بازگشت به خود که کلاریس در خاطراتش مدام در حسرت روزهای خوش زندگی در آنجا بوده است و اکنون در تدارک سفر به تهران و تجربهٔ مجدد آن است. پالاسما ارتباط ما با جهان تجربی‌مان را این‌گونه شرح می‌دهد:

«ما جهان را با کل ساختمان و وجود بدنی‌مان می‌بینیم، می‌شنویم و اندازه می‌گیریم؛ جهان تجربی حول مرکز بدن سازمان‌دهی و تبیین می‌شود. درواقع، جهانِ تجربیِ ما واجد دو کانون همزمان است: بدن ما و خانهٔ ما. رابطهٔ دینامیک خاصی میان این دو وجود دارد: آنها در امتزاج با یکدیگر، حس غایی در پیوند بودن ایجاد می‌کنند یا ممکن است از هم دور شوند و منجر به حس عطش، نوستالژی و بیگانگی گردند» (۱۳۹۵: ۱۶۱).

کلاریس که با خانه‌شان در آبادان «امتزاج» یافته است، هویت خود را با این خانه گره زده است. درعوض او از خانهٔ پدری‌اش در تهران جدا و دچار دگردیسی شده است. او در خاطراتش مدام به یاد تهران می‌افتد و نسبت به آن حس «نوستالژی» دارد. انتهای داستان و مقارن با سفر او به تهران که شهر خانهٔ پدری او است، نمادی است از بازگشت کلاریس به خود.

۴- نتیجه‌گیری

واکاوی رابطهٔ کلاریس با خانه و چگونگی ادراک او نشان داد کلاریس چنان غرق خانه شده است که خود را فراموش کرده است. ارتباط هرروزه باعث شده که کلاریس به بخشی از خانه تبدیل شود. پس از بازخوانی و واکاوی متن مشخص شد رابطهٔ میان کلاریس و خانه سبب «عادی انگاری» برخی امور شده است. عادی انگاری سبب شده که کلاریس توجه چندانی به برخی اشیاء و اتفاقات محیط اطرافش نداشته باشد و در پی آن به ورطهٔ ملال و یکنواختی بیفتد؛ او برای درک اتفاقات خانه مانند دیگران نیاز به استفاده از قوهٔ بینایی

ندارد. او با شنیدن صداها حوادث را درک می‌کند. کلاریس در خانه ادغام شده و انحلال یافته است. در پی این انحلال در خانه کسی او و نیازهای او را نمی‌بیند و حتی خودش نیز خود را فراموش می‌کند. کلاریس برای رسیدن به خود در ابتدا به صورت ناخودآگاه از خانه دوری می‌گزیند. سوژه باید خود را از ابژه جدا کند. در دفعاتی چند نه به دلیل خرید و رفتن به رستوران بلکه درواقع برای پیدا کردن خود پای به محیط بیرون از خانه می‌گذارد. او آنقدر به خانه دلبسته است که توانایی لذت بردن از فضای بیرون خانه را ندارد. از نشانه‌های این گسست تغییر در روند ادراک و ارتباط با خانه در ادامهٔ داستان است. یکی از دلبستگی‌های کلاریس در داستان علاقه‌اش به گلدان‌های روی هرّهٔ پنجره است. پنجره در دنیای معماری یک آستانه است؛ مرز بین برون و درون، آستانه فضایی است برای عبور. کلاریس برای رسیدن به خود و دل کندن از خانه باید از آستانه عبور کند. شکستن گلدان‌های روی هرّهٔ پنجره و بی‌توجهی کلاریس به آنها صحنه‌ای نمادین است از دل کندن کلاریس از خانه و عبور از آستانه برای رسیدن به خود که در بخش‌های پایانی داستانی به وقوع می‌پیوندد. صحنهٔ نمادین پایان داستان و تصمیم سفر به تهران نیز جدایی سوژه از ابژه و حرکت به‌سوی هویت واقعی کلاریس را آشکار می‌کند.

توجه به حواس در این رمان و برقراری ارتباط میان خواننده و داستان به دلیل توصیف حوادث داستان با تمامی جزئیاتِ مرتبطِ با حواس مختلف، می‌تواند یکی از دلایل موفقیت این رمان باشد. همان‌طور که پالاسما هم اشاره کرده است دنیای مدرن به دنیایی بصرمحور تبدیل شده است و حس بینایی بر دیگر حواس ارجحیت یافته است. این اتفاق منجر به ارتباطی تک‌بعدی شده است که ابعاد مختلف ادراک در آن نادیده گرفته می‌شود. او معماری را با داستان مقایسه می‌کند و یادآور می‌شود زمانی که یک رمان خوب می‌خوانیم مدام «زمینه و موقعیت‌های داستان» را در درون خود می‌سازیم. خواننده‌ای که رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* را می‌خواند برای تصور صحنه‌ها و اتفاقات، همگام با کلاریس، باید از تمامی حواسش استفاده کند و به‌نوعی درگیر رمان می‌شود و این را می‌توان یکی از دلایل مهم اقبال خوانندگان به این رمان به حساب آورد.

منابع

پالاسما، یوهانی. (۱۳۹۲). *دست متفکر: حکمت وجود متجسد در معماری*، ترجمهٔ علی اکبری. تهران: پرهام نقش.

پالاسما، یوهانی. (۱۳۹۴). *چشمان پوست با مقاله‌ای تحلیلی بر فلسفهٔ موریس مرلوپونتی و معماری*، ترجمهٔ علیرضا فخرکننده و سارا گلمکانی. تهران: چشمه.

پالاسما، یوهانی. (۱۳۹۵). خیال مجسم، ترجمهٔ علی اکبری. تهران: پرهام نقش.

پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۸۹). *پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی*، آبادان: پرسش.

پیرزاد، زویا. (۱۳۹۳). *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، تهران: مرکز.

کارمن، تیلور. (۱۳۹۴). *مرلوپونتی*، ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: ققنوس.

مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۱). *جهان ادراک*، ترجمهٔ فرزاد جابرالانصار. تهران: ققنوس.

میاحی، الهام و علیا، مسعود. (۱۴۰۱). «تحلیل کرونوتوپ خانه در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* اثر زویا پیرزاد». *نقد و نظریهٔ ادبی*، ۱۳(۱). ۲۷-۵. DOI:10.22124/naqd.2022.20769.2283

میرزایی، فاطمه. (۱۳۹۷). *مکان به‌مثابه شخصیت در آثار زویا پیرزاد*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.

هال، استیون، پالاسما، یوهانی و پرزگومز، آلبرتو. (۱۴۰۱). *پرسش‌های ادراک؛ پدیدارشناسی معماری*، ترجمهٔ مرتضی نیک‌فطرت، سیده صدیقه میرگذار و احسان بیطرف. تهران: فکر نو.

هیل، جاناتان. (۱۴۰۱). *مرلوپونتی برای معماران*، ترجمهٔ گلناز صالح کریمی. تهران: فکر نو.

Havik, K. (2015). *Urban Literacy: Reading and Writing Architecture*, Delft: nai010.

Merleau-Ponty, Maurice. (2005). *Phenomenology of Perception*, Trans. Colin Smith. London and New York: Routledge and Kegan Paul.

روش استناد به این مقاله:

رفاهی، سمانه و نعمت‌الله ایران‌زاده. (۱۴۰۲). «ادراک خانه در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* برمبنای نظریهٔ پدیدارشناسی ادراک». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۵(۱): ۲۷-۴۸. DOI:10.22124/naqd.2023.24643.2467

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.