ارسال: ۱۴۰۴/۶/۳۰
پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۸
10.22.34/nf.2026548141.1462

پاریس در سفرنامه‌های نیمهٔ دوم قرن نوزدهم: از جغرافیای واقعی تا جغرافیای تخیل

نرجس عبداللهی‌نژاد[1] (دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران، تهران، ایران)

چکیده: نقد جغرافیایی رویکردی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی است که به بررسی تعامل میان فضاهای جغرافیایی و بازتاب آنها در متون ادبی می‌پردازد. این رویکردِ جغرافیامحورْ مکان را در مرکز توجه قرار می‌دهد و با تکیه بر اصل چندکانونی، دیدگاه‌های متنوع پیرامون یک مکان را واکاوی می‌کند. در این میان، سفرنامه‌ها از غنی‌ترین منابع بازتاب‌دهندهٔ فضاهای ارجاعی به‌شمار می‌آیند و در بستر آنها، همواره چالشی میان مکان‌های ارجاعی و تصاویر ذهنی متکثر سفرنامه‌نویسان در جریان است. همان‌گونه که جغرافیای واقعی و نقشه‌های شهری در خوانش یک مکان مؤثر هستند، جغرافیای تخیل و تصاویر ذهنی نیز در درک مکان نقش سازنده و مکمل ایفا می‌کنند. شهر پاریس در بسیاری از سفرنامه‌ها حضور پررنگی یافته است و نویسندگان با زاویه‌دیدهای درونی، بیرونی و مهاجر به بازنمایی آن پرداخته‌اند. مقالهٔ حاضر با تکیه بر رویکرد نقد جغرافیاییِ وستفال و تمرکز بر نگاه مسافرنویسندگان فرانسوی و غیرفرانسوی از فرهنگ‌های گوناگون، به تحلیل شهر پاریس در چهار سفرنامه در بازهٔ زمانی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم می‌پردازد: برداشت‌های سفر یک بیگانه از پاریس (بازدید از نمایشگاه جهانی ۱۸۵۵)، سفرنامهٔ حاج سیاح به فرنگ، روزنوشت‌های سفر پاریس و سفرنامهٔ تحف بخارا. در این پژوهش، با تکیه بر بخش‌های مربوط به شهر پاریس در این سفرنامه‌ها، لایه‌های متنی شکل‌گرفته حول جزیره‌های اصلی سازندهٔ تصویر شهر و پویایی فضاهای انسانی آن بررسی می‌شود. مقاله همچنین به بررسی نحوهٔ تعامل مسافرنویسندگان با پاریس از منظر تجربهٔ چندحسی و لایه‌نگارانه می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: شهر، پاریس، سفرنامه، چندکانونی، نقد جغرافیایی

---

1) nabdollahinejad@ut.ac.ir

۱. مقدمه

در قرن بیستم، بررسی فضا و مکان تصویرشده در متون ادبی اهمیت فراوان یافته است. پایان جنگ جهانی دوم و تخریب شهرها، ایجاد تغییرات در نظام تقسیم‌بندی‌های بین‌الملل و دستاوردهای دنیای پسامدرن توجه به فضا و مکان و اهمیت آنها را در عرصهٔ مطالعات نقد ادبی و هنری دوچندان کرد (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص ۴۲-۴۴). نقد جغرافیایی[1] رویکردی میان‌رشته‌ای در حوزهٔ ادبیات تطبیقی است که به بررسی تعاملات متقابل جغرافیا و ادبیات، و رابطه میان مکان‌های ارجاعی و تصویر آنها در جهان متن می‌پردازد و افزون بر بازنمایی‌های فضا در ادبیات، بر تعامل میان فضاهای انسانی و ادبیات تأکید می‌ورزد. یکی از اهداف و اصول این رویکرد بررسیِ ادراکِ جمعیِ مکان از طریق اصل چندکانونی[2] است، یعنی تحلیل تصویرسازی‌ها و دیدگاه‌های نویسندگان مختلف با زوایای دید متفاوت نسبت به یک مکان مشترک. از این روست که نقد جغرافیایی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد زیرا نگاه‌ها و بازنمایی‌های چندین نویسنده از فرهنگ‌های متفاوت پیرامون مکانی واحد را، که هر یک حاکی از اندیشه‌ها و فرهنگ‌های بومی متفاوتی است، با یکدیگر مقایسه می‌کند (کهنمویی‌پور، ۱۳۹۱، ص ۸۲). ادبیات سفرنامه‌ای از بهترین نمونه‌های ادبی در بازتاب مکان‌های عینی ـ ارجاعی است و در بستر آن همواره نوعی چالش میان بازنمایی انتزاعی و عینی، میان نقشهٔ شهر و تصاویر ذهنی سفرنامه‌نویس در جریان است (Westphal, 2000, p.35). ارتباط میان متن و شهر چنان پیوسته و متقابل است که وجود و استمرار شهر در گرو بافت متنی‌ای است که پیرامون آن شکل می‌گیرد و به گفتهٔ کالوینو[3]، چنانچه شهر دست از تولید متن بردارد، دیگر وجود نخواهد داشت، درست مانند سرنوشت شهرزاد قصه‌گو که پایان قصه‌ها پایان زندگی‌اش را رقم خواهد زد. (Westphal, 2007, p.234)

شهر پاریس، فارغ از خاستگاه اسطوره‌ای خود (نک. دادور، ۱۳۹۵، ص ۷۷)، به‌دلیل کثرت روایت‌ها و گفتارهای پیرامون آن به شهری اسطوره‌ای بدل شده است. در قرن نوزدهم، هم‌زمان با دوران قاجار، رواج این اسطوره در قالب گرایش به «فرنگ» در میان ایرانیان به اوج رسید، پدیده‌ای که در سایر کشورها و در میان روشنفکران آنها نیز جلوه‌هایی مشابه داشته است. برای مثال، روبن داریو[4]، شاعر بزرگ نیکاراگوئه، چنین می‌گوید:

> از کودکی رؤیای پاریس را داشتم، تا جایی که هنگام دعا از خدا می‌خواستم نگذارد بمیرم بی‌آنکه پاریس را دیده باشم. پاریس برای من بهشتی بود که در آن، جوهر خوشبختی روی زمین را تنفس می‌کردم. پاریس شهر هنر، زیبایی و شکوه بود و، از همه مهم‌تر، پایتخت عشق بود، قلمرو رؤیاها. (Quiroga, 2016, p.7-8)

از آنجا که سفرنامه‌ها و تصویرسازی‌های آنان از «دیگری» در ایجاد چنین تصوراتی نقش اساسی داشته و نخستین حلقهٔ شناخت از دیگری بوده‌اند در مقالهٔ حاضر سعی شده است به

1) géocritique 2) multifocalisation 3) Italo Calvino 4) Ruben Darío

مطالعهٔ شهر پاریس در روابط بینامتنی و در زنجیره‌ای از متون، که حول آن شکل گرفته‌اند، یعنی چهار سفرنامه در بازهٔ زمانی نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم، پرداخته شود. براساس اصل چندکانونی در نقد جغرافیایی، نگاه هر نویسنده‌ـمسافر همچون کانونی است که نوع ارتباط او را نسبت به مکان بازتاب می‌دهد. زوایای دید درونی[1]، بیرونی[2] و مهاجر[3] (Westphal, 2007, p.208-209) یا به عبارتی نگاه‌های ساکنان بومی یک شهر، افراد غیربومی و مهاجران در درک مکان اهمیت دارند. به‌بیان دیگر، تقابل و گفت‌وگوی میان دیدگاه‌های متنوع، که در قلب رویکرد نقد جغرافیایی قرار دارد، موجب اصلاح، تکمیل و غنای متقابل آنها می‌شود (ibid, p.187). در مقالهٔ پیش‌رو، براساس تصویرسازی‌های مسافرـنویسندگانی که سه نفر از آنان غیرفرانسوی و در جایگاه غیربومی و از بیرون به قضاوت و ارزیابی پاریس نشسته‌اند و یک مسافرـنویسندهٔ فرانسوی یا غیر[4] (دیگری درون‌فرهنگی)، که بومی پاریس نیست اما از آن شناخت دارد، به مطالعهٔ این شهر بپردازیم.

مطالعات انجام‌شده پیرامون بازنمایی و تصویر شهر پاریس در ادبیات سفرنامه‌ای به صورت مستقل محدود است. رضا رضایی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی مکان در سفرنامه‌های دورهٔ قاجار: مطالعهٔ موردی پاریس از دور نمایان شد: رویکردی نشانه‌معناشناختی با تحلیل گفتمان تاریخی‌ـاجتماعی» نقش گفتمان در تبدیل مکان عینی به فضایی انتزاعی و آرمان‌گرا را بررسی کرده است. طبق بررسی‌ها، دربارهٔ بازنمایی پاریس در ادبیات سفرنامه‌ای و از دید چند سفرنامه‌نویس با خاستگاه‌های فرهنگی گوناگون با تکیه بر رویکرد نقد جغرافیایی وستفال تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است.

سفرنامه‌هایی که بخش مربوط به پاریس در آنها پیکرهٔ مطالعاتی نگارنده را تشکیل می‌دهد به ترتیب سال ورود نویسندگانشان به پاریس عبارت‌اند از:

۱. برداشت‌های سفر یک بیگانه از پاریس[5] به قلم هانری مولن[6]، باستان‌شناس فرانسوی و سیاستمدار مانش[7]، که برای بازدید از نمایشگاه جهانی ۱۸۵۵ به پاریس رفته و علاوه بر ارائهٔ توصیف‌هایی از پاریس در فصل نخست کتابش، در فصل دوم نیز به توصیف نمایشگاه پرداخته‌است.

۲. سفرنامهٔ حاج سیاح به فرنگ، به قلم محمدعلی سیاح، از معروف‌ترین سیاحان ایرانی دورهٔ قاجار که بیست سال از عمرش را به سیاحت گذراند و به کشورهای اروپایی و آسیایی زیادی سفر کرد. گفته می‌شود «سفرنامهٔ حاج سیاح به اروپا بهترین و پرمحتواترین سفرنامه‌ای است که طی دو قرن اخیر توسط یک ایرانی نوشته شده‌است.» (سیاح، ۱۳۹۹، ص ۹)

---

1) endogène 2) exogène 3) allogène 4) alius
5) *Impressions de voyage d'un étranger à Paris (visite à l'Exposition universelle de 1855)*
6) Henri Moulin 7) La Manche

۳. روزنوشت‌های سفر پاریس[1]، نوشتهٔ اوراسیو کیروگا[2]، نویسنده و شاعر اهل اروگوئه، که در بیست‌ویک‌سالگی برای بازدید از نمایشگاه جهانی ۱۹۰۰ راهی پاریس شد. روزنوشت او حاوی دو دفترچه (دفترچهٔ دوم به پاریس اختصاص دارد) است و دو مقالهٔ توصیفی-گزارشی از پاریس که آنها را در روزنامهٔ لارفورما[3] (روزنامهٔ شهر سالتو[4])، به چاپ رساند. کیروگا در روزنوشت خود، علاوه بر توصیف مواجهه‌هایش با شهر، از مشکل اقتصادی خود و گرانی شهر و کمبود غذا که سفرش را تحت تأثیر قرار داده بود نیز سخن گفته است.[5]

۴. سفرنامهٔ تحف بخارا به قلم میرزا سراج‌الدین حاجی میرزا عبدالرئوف، اهل بخارا و بازرگان دورهٔ قاجار، که زبان‌های روسی و فرانسوی را در نوجوانی آموخته و به تجارت ابریشم و پنبه مشغول بود. او برای تجارت به کشورهای اروپایی سفر می‌کرد و دیده‌هایش را در کتاب سفرنامهٔ تحف بخارا نگاشته است (حاجی میرزا عبدالرئوف، ۱۳۶۹، ص ۷-۸). لایه‌های متنی ایجادشده از پاریس در این آثار سال‌های ۱۸۵۵، ۱۸۶۷، ۱۹۰۰ و ۱۹۰۲ میلادی را به تصویر کشیده‌اند و می‌توانند پاسخ‌هایی به این پرسش‌ها به دست دهند: ارتباط میان پاریس متن و واقعیت بیرونی چگونه است؟ جزیره‌های سازندهٔ تصویر اصلی و فضاهای انسانی که پاریس را در دنیای متن بازآفریده‌اند از متنی به متن دیگر چگونه به تصویر در آمده‌اند؟ چشم‌اندازهای حسی و تاریخی شهر چگونه ترسیم شده است؟

۲. چارچوب نظری

نقد جغرافیایی

برتران وستفال[6] با انتشار مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ رویکرد جغرافیایی در ادبیات[7]» (۲۰۰۰)، رویکردی پست‌مدرن و بینارشته‌ای به نام «نقد جغرافیایی» را بنیان نهاد. او با الهام از فلسفهٔ جغرافیایی[8] دلوز[9] و گاتاری[10]، که رابطه‌ای دیالکتیکی میان قلمروزدایی و بازقلمروسازی برقرار می‌کند، به مطالعهٔ بازنمایی مکان و فضا در ادبیات پرداخت و از تعاملاتی که میان مکان‌های ارجاعی و تصویر آنها در آثار ادبی وجود دارد سخن‌گفت. نقطهٔ آغازین این رویکرد، همانند تصویرشناسی[11]، با «نگاه» است اما برخلاف تصویرشناسی که شخص‌محور[12] است و پیرامون

---

1) *Journal de voyage à Paris* 2) Horacio Quiroga 3) *La Reforma* 4) Salto

۵. شرایط کیروگا از برخی جهات یادآور توصیف لحظات سخت همینگوی هنگام ورود به پاریس در دههٔ ۱۹۲۰ در پاریس: جشن بیکران یا اورول در آس‌وپاس در پاریس و لندن در ۱۹۳۳ است. به‌تدریج، در مواجهه با واقعیت‌های زندگی روزمره در پاریس، «شهر نور [برای کیروگا] به دام یا زندانی بدل می‌شود: طوری که در مواجهه با فقر و مشکلات، خواندن و نوشتن پناه اصلی او می‌شود.» (Quiroga, 2016, p.10-13)

6) Bertrand Westphal 7) «Pour une approche géocritique des textes» 8) géophilosophie
9) Gilles Deleuze 10) Félix Guattari 11) imagologie 12) egocentré

دیدگاه نویسنده و ارزیابی‌های او از فضای دیگری استوار می‌شود، نقد جغرافیایی جغرافیامحور[1] است و مکان را در مرکز بحث قرار می‌دهد و، به‌عبارتی، از «نویسنده[ها] به سوی مکان حرکت می‌کند نه برعکس» (Westphal, 2007, p.185). بر همین اساس، نقد جغرافیایی، بیش از آنکه تنها بر نگاه یک مشاهده‌گر تأکید ورزد، به مجموعهٔ نگاه‌ها و زوایای دید جمعی به مکان جغرافیایی می‌پردازد و دریافت مکان را امری «جمعی» می‌داند.

نقد وستفال بر سه اصل فضاـزمان[2]، قلمروزدایی[3] و ارجاعیت[4] استوار است. دستاوردهای پست‌مدرنیسم و نسبیتْ فاصله‌ای را که پیش‌تر میان مکان و زمان وجود داشت از میان برمی‌دارد و زمان و مکان به صورت واحدی یکپارچه و جدایی‌ناپذیر با یکدیگر پیوند می‌خورند. از این رهگذر، علاوه بر داده‌های تاریخی، جغرافیا نیز در تحلیل‌های ادبی نقش محوری و برجسته می‌یابد. اصل قلمروزدایی، که از ریشهٔ لاتین transgredi استخراج شده است، به معنای خروج از فضای خود برای ورود به فضای بیگانه است (ibid, p.72). وستفال نیز این اصل را به معنای شکستن و خروج از مرزهای خود و پا نهادن به قلمرو و مکانی جدید به کار گرفته و معتقد است نویسنده برای بازقلمروسازیِ مکانِ بیگانه نیازمند قلمروزدایی و پا نهادن به بیرون از مرزهای خودی، گاه به صورت فیزیکی و گاه به شکل تخیلی، است. اصل ارجاعیت به رابطهٔ پویای میان فضای واقعی و فضای تخیلی، میان فضای جغرافیایی و بازنمود آن در اثر ادبی می‌پردازد. طبق این اصل، مکان میان واقعیت و تخیل در نوسان است و رابطهٔ دیالکتیکیِ مداوم و مستمری میان فضا ـ ادبیات ـ فضا برقرار است. نقد جغرافیایی در مطالعهٔ مکان‌ها به مطالعهٔ اصول چهارگانهٔ چندکانونی، چندحسی، لایه‌نگاری و بینامتنیت (ibid, p.200) می‌پردازد که در بخش‌های آتی به آنها اشاره خواهدشد.

شهر و متن

شهرها و مکان‌ها از دیرباز به دنیای متون ادبی و سفرنامه‌ای راه یافته‌اند و بسیاری از مخاطبان آثار ادبی شهرها را از دریچهٔ متن‌ها تجربه کرده‌اند. به عبارتی، تصویرسازی‌ها و بازنمایی شهرها در کتاب‌ها مقدم بر دیدار فیزیکی شهر بوده است. طبق اصل بینامتنیت، مجموعهٔ تصاویری که در طی زمان، مکان را در فضای متنی و بر روی کاغذ بازآفریده‌اند و مکان ارجاعی را در فضای متن امتداد داده‌اند در مطالعهٔ فضای عینی‌ـارجاعی اهمیت دارند. خوانش دقیق هر متن در روابط بینامتنی در کنار متون دیگر تحقق می‌یابد و تنها بررسی روابط میان آنهاست که درک کامل‌تری را از مکان ایجاد می‌کند. وستفال بر این باور است که «هر متن در روابط خود با فضایی که آن را بازنمایی می‌کند جوان‌ترین شاخه از یک تنهٔ کم‌وبیش درخت‌مانند است. لایه‌بندیِ زمانیِ فضای انسانی تا حدودی با معیار بینامتنی آن تعیین می‌شود» (Westphal, 2000, p.24). در این میان، روایت‌های بی‌شماری از هر شهر وجود دارد و نگاه هر بیننده به

1) géocentré 2) espace-temps 3) transgressivité 4) téférentialité

نحوی خاص با شهر گره می‌خورد، آن‌گونه که شهر برای پیر سانسو[1] شعری است که با پرسه زدن در آن آفریده می‌شود، اندیشه‌ای که به سنتی بودلری باز می‌شود (سانسو، ۱۳۹۹، ص ۶). میشل بوتور[2] شهر را به‌مثابهٔ یک متن می‌داند (Westphal, 2007, p.256) و رولان بارت[3] معتقد است: «شهر یک پنداره‌نگار است: یک متن پیوسته» (ibid, p.257). او موضع خود را خواندن و قرائت شهر می‌داند و نه مشاهدهٔ آن (ibid)، همان طور که کتابی خوانده می‌شود. بارت در جایی دیگر می‌افزاید: «شهر یک سخن است و این سخن به‌راستی یک زبان است. شهر با ساکنان خود سخن می‌گوید. ما با شهرمان که در آن زندگی می‌کنیم، به‌گونه‌ای بسیار ساده، با زیستن و آمدورفت در آن و نگریستن به آن، سخن می‌گوییم» (به نقل از: دادور، ۱۳۹۵، ص ۷۷). او همچنین در توصیف شهرهای غربی از بخش‌های گوناگون و نمادین شهر می‌گوید: «مراکز شهرهای ما همواره **آکنده**اند: مکانی که ارزش‌های تمدن ما را در خود گرد می‌آورد و متراکم می‌سازد: معنویت (با کلیساها)، قدرت (با اداره‌ها)، پول (با بانک‌ها)، و کلام (با میدان های مرکزی و کافه‌ها و فروشگاه‌ها)» نمود می‌یابد (بارت، ۱۳۸۳، ص ۵۵-۵۸). به همین شکل، وستفال نیز شهر را مجمع‌الجزایری از فضاهای انسانی یا مجموعه‌ای از فضاهای چندگانه می‌داند که در عین حال فضایی کلی و واحد است (Westphal, 2007, p.227). در واقع، موضوع اصلی نقد جغرافیایی بررسی روابط انسان‌ها و فضاها، به‌ویژه فضاهای انسانی، است و در میان فضاهای انسانی، «شهر» از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ص ۴۹). با چنین رویکردی است که نقد جغرافیایی به مطالعهٔ فضاهای انسانی تشکیل‌دهندهٔ شهر و بازنمایی‌های مکان‌های عمومی و جغرافیایی اهتمام می‌ورزد.

۳. پاریس در ادبیات سفرنامه‌ای نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم

پاریس از سال ۵۰۸ میلادی، از زمان استقرار کلوویس[4] (۴۶۶-۵۱۱م) در این شهر، پایتخت فرانسه شد اما در زمان شارلمانی[5] اهمیت خود را از دست داد و با ساخت لوور در اوایل قرن دوازدهم میلادی به دست فیلیپ اوگوست[6]، بار دیگر به جایگاه پیشین خود بازگشت (Kerbrat, 1995, p.25) و از آن زمان تاکنون دگردیسی‌های بسیاری را تجربه کرده است. پاریس شهری است لایه‌لایه و حافظه‌دار که در هر دوره لایه‌ای با کارکرد دینی، سیاسی، فرهنگی یا اقتصادی (ibid, p.19) به آن افزوده شده است. پاریس قرن نوزدهم شهری چندوجهی است که از طریق جزایر اصلی تشکیل‌دهندهٔ آن، مانند کلیساها، کافه‌ها، موزه‌ها، فروشگاه‌ها و بولوارهای وسیع در سفرنامه‌های گوناگون بازنمایی و تصویری از آن به تصاویر پیشین اضافه می‌شود. مطالعهٔ این جزیره‌ها و نقش متن در شکل دادن به آنها در خوانش نقد جغرافیایی از شهر اهمیت ویژه‌ای دارد[7].

---

1) Pierre Sansot 2) Michel Butor 3) Roland Barthes
4) Clovis 5) Charlemagne 6) Philippe Auguste

۷) لازم به ذکر است که شهر از «جزیره»های متعددی تشکیل می‌شود و در این مقاله تنها به مهم‌ترین آنها پرداخته‌ایم.

کلیسا

کلیسا از دیرباز یکی از مهم‌ترین جزایر شهر پاریس به شمار می‌آید که هم‌زمان نقش و کارکرد دینی و اجتماعی داشته است. همان‌طور که اشاره شد، بارت در امپراتوری نشانه‌ها معنویت یک شهر غربی را در کلیساهای آن می‌یابد. روزگاری برج‌ها و جهت‌نماهای کلیساها، که در قرون وسطی نمادی از ایمان مسیحی تلقی می‌شدند، در شهر نمایان بودند اما در قرن نوزدهم دودکش‌های کارخانه‌ها بودند که بر آنها پیشی‌گرفتند، چنان‌که بودلر می‌گوید: «لوله‌ها و مناره‌ها دکل‌های جدید شهرند و رودخانه‌های زغال‌سنگی را به آسمان صعود می‌دهند» (ibid, p.33). مولن صدای ناقوس کلیساها را برای شکستن صداهای شهری پاریس ضروری می‌داند: «پاریس اکنون بیش از هر زمان دیگری به زنگ‌ها نیاز دارد تا بر صدای این موج خروشان که از شهر بزرگ برمی‌خیزد غلبه کند و در میان این همهمه‌های گوناگون، صدایی برتر را به گوش برساند که بر تمام این صداها چیره شود و صدای آسمان در هوا باشد» (Moulin, 1856, p.13). با اینکه در آن دوره، کلیساهای بسیاری در پاریسِ مسیحی وجود داشت و کلیساهای جدیدی هم ساخته شده بودند، مولن همچنان تعداد کلیساها را کافی نمی‌داند. به گفتهٔ او، گسترش شهر و افزایش جمعیت نیاز به کلیساهای بیشتری را ایجاد کرده بود. از آنجا که پاریس پیش‌تر در کرانهٔ چپ رود سِن شکل گرفته بود بناهای مذهبی آن در این بخش شهر متمرکز هستند اما با گسترش شهر در کرانهٔ راست رود به سمت شمال، بناهای مذهبی جدیدی ساخته شد که باز تعداد آن کافی نبود (ibid, p.10-11). ساخت کلیسای نتردام[1] از قرن دوازدهم میلادی در منطقه‌ای به نام ایل دُلاسیته[2] آغاز شد و قرن‌ها به طول انجامید. این کلیسا که بعدها به نمادی از پاریس و فرانسه مبدل شد و معروف‌ترین کلیسای پاریس به شمار می‌آید، علاوه بر بعد مذهبی، جنبهٔ تاریخی نیز دارد و به حافظهٔ شهر و قلمرو خاطرات جمعی و رمان‌های فرانسوی راه یافته است. مولن با تشریح موقعیت جغرافیایی نتردام برای مخاطب خود تصویرسازی می‌کند: «با گذر از ساختمان شهرداری، با عبور از رود سن، وارد سیتهٔ باستانی می‌شوید و با بنای تاریخی قدیمی موریس دُسولی[3] و جنگ‌های صلیبی، نتردام پاریس روبه‌رو می‌شوید» و دست‌کم براساس نمای بیرونی کلیسا، که معرف سبک گوتیک است، جهت‌نماهای تیز، تزئینات و ستون‌های کوچکی که همگی مرمت شده‌اند، نتردام را همچنان زیباترین کلیسای پاریس می‌داند، زیرا فضای داخلی آن را غمگین و خالی توصیف می‌کند:

> دیوارهای بزرگ آن، که به‌خوبی سفید نشده‌اند، با شکوه بنا تناسب ندارند. به‌این‌ترتیب، در جشن‌های ملی باید آن را با مخمل زینت داد و دیوارهای سرد آن را با پرده‌های نفیس گوبلن پوشاند. تنها محراب با سنگ مرمر سفید، چوب‌کاری‌های باشکوه و نقاشی‌هایی از بزرگ‌ترین استادان ما تزیین شده‌است اما این مرمت بیش از آنکه خوش‌سلیقه باشد، پرزرق‌وبرق و درخشان است و هماهنگی چندانی با شبستان گوتیک ندارد. (ibid, p.6-7)

---

1) Notre-Dame 3) L'île de la Cité 4) Maurice de Sully

حاج سیاح، در ارزیابی کلی، کلیسای نتردام را کلیسای بسیارخوبی می‌داند که تنها عیب آن نداشتن صندلی است و درونش تاریک است (سیاح، ۱۳۹۹، ص ۱۹۰). کیروگا هم در بخشی از روزنوشت خود تصویری نزدیک به توصیف‌های پیشین ارائه کرده‌است: «نمای بیرونی نتردام همان حس و حال تاریک و گرفتهٔ دیگر بناهای پاریس را دارد. سیاهی و فقدان رنگ، برجستگی و نقش‌ونگار قویِ سبْک گوتیک آن را تحت‌الشعاع قرار داده‌است. مانند لوور، مادلن[1] و طاق پیروزی[2]» (Quiroga, 2016, p.132). با این حال، او همچنان بر شکوه نوتردام تاکید دارد و صدای بلند ناقوس و چشم‌انداز صوتی آن را ترسیم می‌کند و با ارجاع و اشارات بینامتنی به رمان گوژپشت نتردام[3] ویکتور هوگو و شخصیت اصلی داستان، کازیمودو، کلیسا و فضای داخلی آن را چنین توصیف می‌کند:

> درون کلیسا، تماماً از سبک گوتیک: پنج راهرو. زنگ بزرگ سواستوپول[4] را دیدم. فقط در روزهای خاص به صدا در می‌آید. زنگ زیر ضربه چکش می‌لرزد؛ هجده تن وزن دارد. نگهبان ــ کازیمودو نه ــ فقط با دستهٔ چکش به آن ضربه زد و زنگ دو دقیقه به صدا درآمد. اینک در بالای نتردام هستم، پس از بالارفتن از سیصد و چهل وپنج پلهٔ پلکانی مارپیچ. فوراً شیفته ناودان‌ها شدم ــ به شکل گردن موجودی عجیب است که بر فراز خیابان خودنمایی می‌کند ــ و لایهٔ سربی که نوک برج‌ها را می‌پوشاند. سرب، همه جا سرب. نگاه کردم ببینم آیا تکه‌هایی از آن که کازیمودو پیش از ریختن بر سر لشکر مهاجمان ذوب کرده بود کم شده است یا نه. (ibid, p.82-83)

کافه

کافه‌ها یکی از جزیره‌های فعال و پویا در زندگی پاریسی به شمار می‌آیند. فضاهای عمومی ازجمله کافه‌ها و خیابان‌ها، که تجلی‌گاه زندگی شهری هستند، فضاهای گفت‌وگو و دیدار بوده‌اند و مرز میان مکان‌های خصوصی و عمومی را دگرگون کرده‌اند. پیاده‌رو جلو کافه‌ها، یا ــ به قول فرانسوی‌ها ــ تراس کافه‌ها، از آن مکان‌هایی است که حضورش در پاریس قابل‌توجه است؛ گویی نشستن زیر این سایبان‌ها این احساس را در انسان ایجاد می‌کند که به دیگران نزدیک‌تر است (دادور، ۱۳۸۹، ص ۱۳۳). الیزه رکلو[5]، جغرافی‌دان و نویسندهٔ فرانسوی، بر این باور است که «مرکز شهر میراث همه است. هر شهر باید آگورا[6]ی خود را داشته باشد تا کسانی که اشتیاق مشترکی دارند، بتوانند آنجا با یکدیگر دیدار کنند» (Kerbrat, 1995, p.26). در فرانسه، از قرن هجدهم، کافه‌ها دیگر تنها کارکرد نشستن و نوشیدن نداشتند بلکه از آنها همچون «آگوراهای مدرن» یاد می‌شد که همانند آگوراهای یونان باستان که محل گردهمایی‌های سیاسی بود، به محل گردهمایی و دیدار و گفت‌وگوی فرانسویان بدل شده بود. همان‌گونه که آگوراهای آتن با ایجاد مناظره‌ها و گفت‌وگوها موجب پیدایش فلسفه شدند (ibid, p.37)، کافه‌های فرانسوی نیز به‌تدریج به محلی برای گردهمایی هنرمندان، نویسندگان و ایجاد فضاهای روشنفکری بدل شد و آوازهٔ آنها در قرن بیستم در سراسر جهان پیچید.

---

1) La Madeleine
2) L'Arc de Triomphe
3) *Notre-Dame de Paris*
4) Sébastopol
5) Elisée Reclus
6) agora

کافه‌ها سهمی در سفرنامهٔ مولن ندارند. حاج سیاح نیز تنها اشاره‌ای به کافه‌ها می‌کند و از ساز و موسیقی درون آنها خبر می‌دهد: «قهوه‌خانه‌ها پر از خوانندگی و نوازندگی چنانچه جای نشستن نبود» (سیاح، ۱۳۹۹، ص ۱۵۸). کیروگا نیز، بی‌آنکه فضای کافه‌ای را توصیف کند، کافه را به مفهوم «پاتوق» یا همان محل گردهمایی دوستان وصف کرده است. او، به طور مشخص، از کافه سیرانو[1] یاد می‌کند که در طی سفرش، برای دیدار و یافتن دوستان و آشنایان و نویسنده‌ها و شاعران اسپانیولی‌زبان همچون مانوئل ماچادو[2]، انریکه گومس کاریو[3] و... به آنجا آمدورفت داشته است. این کافه که در بولوار کلیشی[4] واقع است در آن دوره محل دیدار نویسندگان اسپانیایی و امریکای لاتین بود (Quiroga, 2016, p.88). میرزا عبدالرئوف نیز از فضای بیرونی کافه‌ای معروف خبر داده است و می‌گوید هنگامی که جلو کافه از کالسکه پیاده شده عمارتی دیده‌است که «عقل بیننده لال می‌شد. ابداً شخص گمان نمی‌کرد که این عمارت به این بزرگی و تجمل قهوه‌خانه باشد» (حاجی میرزا عبدالرئوف، ۱۳۶۹، ص ۱۳۳). او همچنین به بازنمایی فضای داخل کافه‌ای برای مخاطبان خود پرداخته است:

> بعد از دو سه ساعت تماشا و سیروگشت، در یکی از قهوه‌خانه‌ها پیاده‌شده قدری نفس راست کرده، شیر و قهوه میل نمودم. بسیار قهوه‌خانهٔ عالی‌جنابی بود که در تمام در و دیوار آن آینه‌کاری، اسباب‌های گران‌بها محض نمایش، با شکاف‌ها و طاق‌ها گذاشته بودند. خیلی آراسته و مکمل بود. چندین صد خدمتکار با رخت و لباس گران‌بها، با فورم فکول مشغول خدمتکاری بودند. (همان، ص ۱۲۶)

موزه

موزه‌ها جزیره‌های دیگری هستند که هویت فرهنگی شهر به آنها وابسته است. کربرا بر این باور است که «اگر شهر آموزنده است، به‌ویژه به لطف مدارس، موزه‌ها و سالن‌های نمایش آن است» (Kerbrat, 1995, p.37). موزه‌ها چنان در فرانسه رونق و اهمیت داشته‌اند که مولن می‌گوید: «نمی‌شود در پایتخت فرانسه بود و به موزه‌ها سری نزد و نمی‌شود به موزه‌ها رفت و در آنها چیز جدیدی ندید» (Moulin, 1856, p.20). موزهٔ لوور از موزه‌های معروف پاریس است که همواره در خاطرات‌جمعی فرانسویان و گردشگران غیربومی حضور چشمگیری دارد. کیروگا، که در مدت اقامت خود سه بار به موزهٔ لوور رفته‌است، این موزه را چنان عظیم می‌یابد که معتقد است برای دیدن کامل آن یک ماه زمان لازم است (Quiroga, 2016, p.78). مولن اطلاعاتی از فضای داخل لوور می‌دهد و همانند راهنمای موزه مخاطب را با خود همراه می‌کند:

---

1) Café Cyrano
2) Manuel Machado
3) Enrique Gómez Carrillo
4) Boulevard de Clichy

ابتدا سالن بزرگ مربع‌شکل، که از گالری آپولون[1] وارد آن می‌شوید، شاهکارهای استادان بزرگ را در خود جای داده و در فضایی محدود، زیباترین نمونه‌ها از مکاتب هنری را گرد هم آورده است. سپس، گالری بزرگ در برابرتان باز می‌شود و با نظم و ترتیب، آثار هنری ایتالیا، هلند، آلمان و فرانسه را از قرن‌هایی دور تا به امروز به نمایش می‌گذارد. سالن بزرگ دیگری به آثار هنرمندان مدرن ما اختصاص یافته است. [...] آنچه امروز لوور را واقعاً نو و تازه می‌کند، موزهٔ فرمانروایان است: مجموعه‌ای قابل‌توجه از ارزشمندترین اشیایی که متعلق به سلاطین و فرمانروایان بوده، از شارلمانی تا امروز. (Moulin, 1856, p.20-21)

حاج سیاح نیز، بی‌آنکه به جزئیات بپردازد، موزه را «عجایب‌خانه‌ای» خوانده است که اشیای نفیس جهان را در آن‌جا گرد آورده‌اند و صفای کل آن قصر را به همان اشیا می‌داند. او به سرای ناپلئون هم که در طرف دیگر آن قصر است اشاره کرده است (سیاح، ۱۳۹۹، ص ۱۶۳). کیروگا، برخلاف حاج سیاح، با نگاهی آمیخته به ظرافت و شناخت، به توصیف جزئیات بازدید از موزه می‌پردازد. او در نگارخانه‌ها از آثار نقاشان برجسته‌ای همچون دلاروش[2]، ریبرا[3]، پِردا[4] و گلیر[5] یاد می‌کند و اثر ژیرودهـ تریوسون[6]، نقاش فرانسوی، را که نیم‌ساعت محو تماشای آن شده بود برجسته‌ترین نقاشی موزهٔ لوور می‌داند. او همچنین به حضور نقاشانی اشاره می‌کند که در هر تالار سرگرم کپی کردن نقاشی‌های هنرمندان بزرگ هستند (Quiroga, 2016, p.126-127). در بخش مجسمه‌ها، پیکرهٔ ونوس میلو[7] تاثیری ژرف و ماندگار بر او می‌گذارد:

نمی‌توان چیزی شگفت‌انگیزتر و زیباتر از آن طلب‌کرد، به‌ویژه دهانش که واقعاً الهی است. چرا این زیبایی‌هایی که قلم و بوم به آیندگان منتقل می‌کنند، به‌منزلهٔ ادای احترامی شورانگیز به زیبایی کسانی که روزگاری الگوی آن‌ها بوده‌اند و دیگر از دنیا رفته‌اند، باید فناپذیر باشند؟ چرا گوشت تن نمی‌تواند همانند مرمر برای آن برگزیدگان بی‌همتای رنگ و خط جاودانه بماند؟ (ibid, p.126)

میرزا عبدالرئوف نیز عمارت موزه را بسیار «ممتاز و تعریفی» می‌داند و تصویری از کثرت، تنوع و قدمت اشیای عتیقهٔ گردآمده در آن ارائه می‌دهد:

از اول دورهٔ آدم الی یومنا هذا، آنچه اسباب هر دوره از هر طبقه اهالی روی زمین بوده، از هر قسم اشیاء درین موزه موجود بود. از اسباب‌های سلاطین قبل، از قبطیان مصر و فراعنه و عجم و عرب و مغول و مردمان صحرا و بادیه‌نشین، سلاح جنگ و سواری و ظروفات و رخت و لباس به اقسام مختلف چیدگی بود. (حاجی میرزا عبدالرئوف، ۱۳۶۹، ص ۱۲۹)

فروشگاه

پاساژها و مراکز بزرگ خرید، که مجموعه‌ای از چندین مغازه‌اند، یکی دیگر از جزایر فعال پاریس به شمار می‌آیند. فضای فروشگاه‌ها فضای تبادل کلام، دیدار و تبادل کالا است. در نیمهٔ نخست قرن

1) La galerie d'Apollon 2) Delaroche 3) Ribera 4) Pereda
5) Gleyre 6) Girodet-Trioson 7) Vénus de Milo

نوزدهم، پاساژهایی رونق گرفتند که پیشگامان و زمینه‌سازان ظهور فروشگاه‌های بزرگ در سال‌های آتی بودند. والتر بنیامین، براساس راهنمای مصور[1] پاریس، پاساژها را راهروهایی با سقف شیشه‌ای و سرستون‌های مرمرین توصیف می‌کند که از میان بلوک‌های ساختمان می‌گذرند، ساختمان‌هایی که صاحبانشان برای این نوع سرمایه‌گذاری متحد شده‌اند. در دو سوی این راهرو، که نور را از بالا دریافت می‌کند، مغازه‌های خوش‌نما کالای خود را عرضه می‌کنند، به گونه‌ای که چنین پاساژی، به خودی خود، یک «شهر» یا یک «جهان مینیاتوری» به شمار می‌آید (Benjamin, 2003, p.7). به تعبیر بالزاک، این پاساژها در قرن نوزدهم «از مادلن تا دروازهٔ سن‌دُنی[2] ترجیع‌بندهای رنگارنگ شعر بلند بساط کردن را می‌سرودند» (ibid). ولتر بر این باور است که این مراکز تجاری مردم را بیش از مذهب گرد هم می‌آورد. به‌این‌ترتیب، از اواخر قرن نوزدهم، از فروشگاه‌های بزرگ همچون «کلیساهای مدرن» یاد می‌شود (Kerbrat, 1995, p.31). فروشگاه بُن‌مارشه[3] نخستین نمونه از چنین فضایی است که در ۱۸۵۲ فعالیت خود را در پاریس آغاز کرد و منبع الهام امیل زولا در نگارش کتاب بهشت بانوان[4] شد. به‌تدریج فروشگاه‌های دیگری از جمله مغازهٔ لوور در ۱۸۵۵، بازار هتل‌دوویل[5] در ۱۸۵۶، لاگران مزون دُبلان[6] در ۱۸۶۴، لُپرَنتان[7] در ۱۸۶۵ و لاساماریتن[8] در ۱۸۶۹ به فهرست فروشگاه‌های مدرن در پاریس اضافه شدند (Daumas, 2020). میرزاعبدالرئوف، بی‌آنکه از فروشگاه خاصی نام ببرد، این پدیدهٔ پاریسی را چنین روایت کرده است:

> چندین مغازه‌های بزرگ نامی آن‌جا را که هر کدام به بزرگی یک شهری از شهرچه‌های آسیای وسط بود درآمده تماشا کردم که در هر کدام آن مغازه‌ها چندین ملیون منات را اسباب چیده بودند که هوش از سر تماشاچی و مسافر نوآمده می‌پرید. در هر کدام آن دکان‌ها صد نفر دویست نفر خدمتکار مشغول خدمت بودند. هر مغازه چندین طبقه عمارت بود که تمام پر از جنس و اسباب بوده، انبارهای آن مملو از متاع بود. (حاجی میرزا عبدالرئوف، ۱۳۶۹، ص ۱۲۶)

بولوار، کوچه و خیابان

بولوارها، خیابان‌ها و معابر عمومی یکی دیگر از جزایر سازندهٔ شهر است. ساخت‌وسازهای بارون اوسمان[9] چهرهٔ پاریس قرن نوزدهم را دگرگون کرده بود. برخی معتقدند او با هدف جلوگیری از بروز جنگ داخلی دست به «زیبایی‌سازی‌های استراتژیک» زده است (Benjamin, 2003, p.18). فعالیت‌های او، در کنار تخریب محلات قدیمی که زشت و غیربهداشتی تلقی می‌شدند، چشم‌اندازهای گسترده، مدرنیته، بولوارهای وسیع و بهبود بهداشت عمومی را به ارمغان آورده بود. برخی به از بین رفتن بافت قرون وسطایی شهر و، به تبع آن، بخشی از حافظهٔ شهر که منبع الهام

---

1) *Guide illustré de Paris*
2) Saint-Denis
3) Le Bon Marché
4) *Au bonheur des dames*
5) Le Bazar de l'Hôtel de ville
6) La Grande Maison du Blanc
7) Le Printemps
8) La Samaritaine
9) Baron Haussmann

شاعران و نویسندگان رمانتیک بود اعتراض کرده و با نگاهی نوستالژیک به شهر نگریسته‌اند (Kerbrat, 1995, p.27). بودلر دربارهٔ دگرگونی پاریس می‌سراید: «پاریس قدیمی دیگر نیست، افسوس! شکل یک شهر سریع‌تر از قلب یک جسد تغییر می‌کند» (ibid, p.76)، حال‌آنکه تغییرات و چهرهٔ شهر در چشم گردشگرانی که مدت محدودی را در شهر سپری کرده‌اند دلپذیر بوده است:

> کیست که پاریس و شگفتی‌هایش را ندیده باشد؟ کیست که برای دیدن نمایشگاه ۱۸۵۵ نیامده باشد؟ چه تغییری، و چه تغییری! پاریس همچنان شهر باشکوه بی‌نظیری است. مجموعه‌بناهای یادمان، که زمانی از هم جدا بودند، امروز به هم پیوسته‌اند و مجموعهٔ تحسین‌برانگیزی را شکل می‌دهند که از طاق پیروزی آغاز می‌شود و تا ساختمان شهرداری ادامه می‌یابد. (Moulin, 1856, p.3)

کیروگا از نبض زندگی در بولوارهای بزرگ پاریس گفته است. «بولوارهایی که در قلب شهر چند برابر شده و تمرکز تاریک خیابان‌ها را به صد تکه شکسته‌اند و زندگی، نور و مدارا را برای هزاران‌نفری که در هر ساعت از آن‌جا می‌گذرند به ارمغان آورده‌اند» (Quiroga, 2016, p.123). او معتقد است شمردن تعداد ماشین‌هایی که در یکی از بولوارها در حال رفت‌وآمد هستند ناممکن است. او در توصیف گذر ساده‌ای از عرض یک بولوار، با آوردن افعال پیاپی، تصویری از ضرب‌آهنگ تند شهری ارائه می‌دهد: «عبور بی‌خطر از بولوارها کار آسانی نیست؛ باید دوید، ایستاد، کنار رفت، دوباره دوید، عقب رفت، ایستاد، دوید، و تمام این‌ها در عرض تنها پانزده متر.» (ibid, p.124)

میرزا عبدالرئوف نیز چنین تصویری از خیابان های پاریس آورده است:

> خیابان پاریس بهترین خیابان‌های اروپاست. تمام با سنگ‌های مرمر و چوب جوز مصیقل فرش شده که عکس انسان مرئی می‌شد. از دو سمت جوی آب جاری [و] اطراف جوی سرتاسر درختهای موزون زمردی نشانیده‌اند. راه‌های پیاده‌گرد از دو طرف راه سواشده می‌باشد، یعنی جوی آب و قتار درخت دو سمت خیابان راه پیاده‌گرد را مجزا نموده است. (حاجی میرزا عبدالرئوف، ۱۳۶۹، ص ۱۲۵)

تصویر دیگری که در گذر از معابر عمومی از نظر گردشگران پنهان نمانده است روشنایی شب‌های پاریس است که حکایت از زیست شبانه در شهر دارند. حاج سیاح به بازنمایی نورانی بودن شب‌های پاریس و انعکاس نور در آب و زیبایی وصف‌ناپذیر آن پرداخته است: «آن شب بهر کجا که رفتم جز نور چراغ به خط مستقیم ندیدم. خانه‌ها جمیع منوّر به چراغ گاز تا طبقهٔ هفتم. [...] از دو طرف چراغ‌ها به چراغ پایه‌ها ابداً یکی از ردیف نیفتاده بود. [...] گویا طناب کشتی‌ها و دودکش و دیرکش همگی از چراغ ساخته بودند و اطراف همه‌جا چراغ‌ها نمودار بود و عکس چراغ‌ها در آب عالمی داشت که به تقریر و تحریر نمی‌گنجد» (سیاح، ۱۳۹۹، ص۱۵۶، ۱۵۸). بازنمایی میرزا عبدالرئوف نیز منطبق با تصویرسازی حاج سیاح است. او نیز از شمار فراوان فانوس‌های چراغ برق بر در و دیوار و دو طرف راه، منازل، مغازه‌ها و کافه‌ها سخن گفته‌است: «تمام رسته و بازار شهر، از کثرت چراغ الکتریک، مثل روز روشن بود.» (حاجی میرزا عبدالرئوف، ۱۳۶۹، ص ۱۲۸)

برقراری نظم شهری در عبورومرور وسایل نقلیه از دیگر وجوه کوچه‌ها و خیابان‌های پاریس است. سفرنامه‌نویسان به نقش پلیس در برقراری نظم اشاره کرده‌اند. حاج سیاح دربارهٔ مراقبت پلیس از شهروندان در حین عبورومرور کالسکه‌ها گفته است: «همه جا سواران ردیف با نظام پهلوی یکدیگر ایستاده، کالسکه‌ها نیز مردّف، سربازان پولیس در گذرها ایستاده که مبادا کسی زیر کالسکه برود» (سیاح، ۱۳۹۹، ص ۱۵۶-۱۵۷). کیروگا نیز تصویری مشابه از نقش پلیس و احترام شگفت‌انگیز مردم به دستورهای او ارائه کرده است:

> در هر لحظه صدنفر منتظرند که در صف چهارخطی ماشین‌ها فضایی باز شود تا عبور کنند. سپس **گروهبان شهر** دستش را بلند می‌کند، ترافیک فوراً قطع می‌شود، مردم عبور می‌کنند و صف‌ها فوراً بسته می‌شوند. آن‌چه می‌گویم چیز تازه‌ای نیست؛ هزار بار دربارهٔ آن صحبت شده اما باید آن را دید. احترام به پلیس شگفت‌انگیز است. وقتی مأموران دستشان را دراز می‌کنند، هیچ‌کس تکان نمی‌خورد: وای به حال کسی که این کار را بکند! (Quiroga, 2016, p.124-125)

۴. چشم‌انداز چندحسی و تاریخی شهر

نگاه چندحسی[1]

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نقد جغرافیایی در بستر پست‌مدرنیسم شکل گرفته و دیدگاه پست‌مدرن مروّج نگاه کثرت‌گراست و بر تجربه‌های متکثر فردی تأکید دارد. نقد وستفالی، با الهام از چنین رویکردی، اتکای مفرط بر یک حس را در درک یک مکان نهی می‌کند، اولویت‌بخشی صرف بر حس بینایی را که در دورهٔ مدرنیسم حائز اهمیت بود نفی می‌کند و بر اهمیت سایر حواس نیز تأکید می‌ورزد. به این ترتیب، دیدار چندحسی از یک شهر فراتر از توصیف صِرف مکان‌ها و در گرو بازنمایی مکان از طریق مجموعه‌ای از حواس است. وستفال برای تبیین نقش تمام حواس در درک محیط به آرای پل راداوی[2] استناد می‌کند که می‌گوید: «حواس ماهیت جغرافیایی دارند زیرا در جهت‌یابی فضایی، شناخت روابط مکانی و درک ویژگی‌های منحصربه‌فرد مکان‌های مختلف، چه مکان‌های حاضر و چه مکان‌هایی که در گذشته تجربه‌شان کرده‌ایم، نقش اساسی ایفا می‌کنند» (Westphal, 2007, p.216). در این میان، انتشار کتاب گل‌های رنج[3] بودلر نشان داد که «عطرها، رنگ‌ها و صداها با هم در ارتباط هستند» (ibid, p.220). البته حس‌آمیزی برای بودلر به ادراک فردی مربوط می‌شد اما وستفال بر «حس‌آمیزی جمعی» نیز تأکید می‌کند و بر این باور است که «فضای انسانی فضایی حسی است که ظرافت‌هایش را گروه تعیین می‌کند». به‌بیان دیگر، «حس‌آمیزی جمعی» از یک مکان و توصیف عطر و رایحه و رنگ و نرمی و صداهای یک شهر و ترسیم «چشم‌اندازهای حسی» گسترده با

---

1) polysensoralité 2) Paul Rodaway 3) *Fleurs du Mal*

تکیه بر ابعاد حسی گوناگون نظیر بینایی، بویایی، شنوایی، چشایی و لامسه منجر به ادراک عمیق شهر می‌شود (ibid). در بازنمایی پاریس، عمده‌ترین حسی که در ساخت شهر در جهان واژه‌ها نقش داشته حس دیداری است. مسافرراوی بیش از هر حس دیگری با چشمان باز به دیدار مکان‌ها رفته و به توصیف‌های بصری پرداخته است. میرزا عبدالرئوف در توصیف باغی «خوش‌لطافت زیبا که زمینش عنبرسرشت و هوایش چون فصل اردیبهشت» (حاجی میرزا عبدالرئوف، ۱۳۶۹، ص ۱۲۷) بود، علاوه‌بر توصیفات بصری، با اشاره به «لطافت» و رایحهٔ خوش «عنبرسرشت» از سایر حواس همچون لامسه و بویایی نیز استفاده کرده است. در بخش‌هایی از بازنمایی‌ها نیز سفرنامه‌نویسان صداهایی را وصف کرده‌اند که رابطهٔ آنها را با محیط پیرامون خود ترسیم می‌کنند. مولن از صدای ناقوس‌های پاریس گفته است. او معتقد است هر کلیسا بدون زنگ و ناقوس ناقص است و کلیساهای پاریس زنگ‌ها را کم دارند، جز در کلیساهای گوتیک که با داشتن برج و ناقوس‌خانه و جهت‌نما صدای ناقوس‌هایشان بلند است. او به این شکل از بار معنایی صدای ناقوس‌ها رمزگشایی می‌کند:

> ناقوس‌ها تمام احساسات زمینی را بیان می‌کنند. آنها به ما می‌گویند که یکی از برادران ما دیگر در میانمان نیست و ما را به اندیشهٔ پندآموز مرگ و زندگیِ دیگر می‌رسانند، همان‌طور که یکشنبه‌ها را با ناقوس‌های شادشان باشکوه می‌کنند و ما را از حواس‌پرتی‌ها و گرداب زندگی سطحی جدا می‌کنند تا روح ما را به ایده‌های والاتر ببرند و ما را به مکان دعا فرابخوانند. (Moulin, 1856, p.13)

کیروگا نیز از صدای ناقوس کلیساها در یکشنبه‌ها گفته‌است (Quiroga, 2016, p.101). میرزا عبدالرئوف از صدای دستهٔ نوازندگان در باغ و همراهی تماشاچیان با آنها یاد می‌کند (حاجی میرزا عبدالرئوف، ۱۳۶۹، ص ۱۲۷). درست همین صدا توجه حاج سیاح را نیز جلب کرده است: «از خانه‌ها صدای پیانو بلند، خوانندگان نیز همراهی می‌نمودند» (سیاح، ۱۳۹۹، ص ۱۵۶) و در توصیف فضای تئاتر و کافه‌ها نیز از این حس بهره می‌برد: «تیاتورها [تئاترها] و قهوه‌خانه‌ها پر از خوانندگی و نوازندگی چنانچه جای نشستن نبود» (همان، ص ۱۵۸). گاه ذکر سکوت و بی‌سروصدا بودن چرخ کالسکه‌ها و نعل اسب‌ها هنگام عبور از سنگفرش خیابان (همان‌جا) نیز حضور حس شنوایی در بازنمایی را برجسته‌تر و منظرهٔ صوتی شهر را ترسیم می‌کند.

لایه‌نگاری[1]

بررسی تأثیر زمان بر درک فضا یکی دیگر از محورهای اصلی نقد جغرافیایی به‌شمار می‌رود. «فضا آمیزه‌ای است از لحظه و بازهٔ زمانی؛ سطح ظاهری آن بر لایه‌های زمانیِ فشرده‌ای استوار است که در طول زمان گسترده شده و همواره قابل بازخوانی‌اند. زمان حالِ فضا با گذشته‌ای در هم تنیده

1) stratigraphie

است که لایه‌لایه آشکار می‌شود» (Westphal, 2007, p.223). جهان پست‌مدرن بر ویژگی لایه‌لایهٔ فضا (مکان) تأکید می‌کند؛ به عبارت دیگر، فضا در لحظه واحد نیست و چندگانه است. به تعبیر رونکایولو[1]، جغرافی‌دان و شهرساز فرانسوی، «شهر هرگز با خود هم‌زمان نیست» (ibid, p.225). لایه‌های گوناگونی که در ادوار مختلف گذشته، در بستر زمان و در فرایندی درزمانی[2]، روی هم قرار گرفته‌اند و بر یکدیگر اثر می‌گذارند گذشته و حال یک شهر را به هم پیوند می‌دهند و چشم‌اندازی نیز از آیندهٔ بالقوهٔ آن ترسیم می‌کنند. «هویت شهر در رابطهٔ درزمانی و در عمق نهفته است» (ibid, p.229). به این ترتیب، نقد جغرافیایی در تلاش است تا در لحظهٔ مطالعهٔ شهر، لایه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن و رابطهٔ آن را با گذشته و تاریخ نیز بررسی کند. مولن در بازنمایی‌های خود پیوسته به گذشتهٔ شهر اشاره می‌کند، به آنچه گاه در گذشته بوده و امروز از میان رفته است. ساختمان شهرداری پاریس[3] برای او از جمله مکان‌هایی است که حلقهٔ اتصال گذشته و حال است و یادآور روایت‌ها و خاطراتی از زمان ورود هانری چهارم به پاریس تا آن روز (Moulin, 1856, p.5-6). او، با مشاهدهٔ محوطه و میدان مقابل ساختمان شهرداری، پلی به گذشتهٔ آن مکان می‌زند، به روزگاری که آنجا محل اعدام بوده و با خاطرات غمناک آمیخته شده است:

> آن میدان گرو[4] با خاطرات غم‌انگیزش، با آن توده‌های خانه‌ها، با آن کوچه‌های پیچ‌درپیچ و خفه چه شده است؟ امروز، میدانی باشکوه، که یادمانی را در خود جای داده است، جای مکان قبلی را که فقط یادآور خاطرات غم‌انگیز و تراژیک بود گرفته است. از آن تودهٔ خانه‌ها فقط خرابه‌ای باقی مانده که پیش‌تر مدفون و نامرئی بود و امروزه مانند تکه‌سنگ یکپارچه‌ای از آن جدا شده است. این همان برج قدیمی سن ژاک[5] است که سفید و مرمت شده است، با قدیسان و فرشتگان سنگی‌اش، با اسقف‌های عصابه‌دست و کلاه‌پوش، تنها بازماندهٔ میدان گرو بزرگ‌تر و شاداب‌تر از همیشه: شاهد قدیمی پاریس قرون وسطی که خاطرات آن هر روز در حال از بین رفتن است. (ibid, p.4-5)

او در جایی دیگر از دگردیسی‌های محلهٔ کارتیه لاتن[6]، که در ساحل چپ رود سن قرار دارد، سخن می‌گوید:

> از خیابان‌های قدیمی کارتیه لاتن بالا می‌روید که زمانی چنان باریک و پرپیچ‌وخم بودند که الان به‌سختی آنها را بازمی‌شناسید، زیرا بسیار عریض‌تر و سرراست‌تر شده‌اند؛ [...] قطعاً پاریس دیگر خفه نمی‌شود؛ نفس می‌کشد. آیا هوا و آب نیمی از زندگیِ یک شهر بزرگ نیست؟ بله، این همان چیزی است که پاریس به آن مجهز شده است و تا به امروز هرگز نداشت. تلمبه‌های آب اکنون در هر خیابان قرار دارند و، در صورت لزوم، لوله‌هایی جویبارهای آب زلال را زیر پیاده‌روها جاری می‌کنند. (ibid, p.7-8)

او همچنان با دیدن گنبد سوفلوِ[7] پانتئون[8] بر فراز کارتیه لاتن، به تغییر و تحولات کاربری این مکان در طی زمان اشاره می‌کند. کلیسای سنت ژنوویئو[9]، که در قرن هجدهم به دستور لویی

---

1) Marcel Roncayolo
2) la diachronie
3) Hôtel de Ville de Paris
4) Place de Grève
5) St. Jacques-la-Boucherie
6) le quartier Latin
7) le dôme de Soufflot
8) Panthéon
9) Ste-Geneviève

پانزدهم ساخته شده بود، در دورهٔ انقلاب فرانسه به پانتئون تغییر نام داد و به محل دفن نام‌آوران و مشاهیر فرانسوی اختصاص یافت: «اما امروز آنچه پیش چشم شماست دیگر پانتئون بت‌پرستانه نیست بلکه کلیسای سنت ژنوویئو است که بازسازی شده و به آیین و مقصود اولیه‌اش بازگشته است» (ibid, p.9). مولن که از تغییر کاربری کلیسا به معبدی با ماهیت غیردینی ناراضی بود بر این باور است که: «درست است که روم و یونان پانتئون‌های خودشان را داشتند اما این بناها متعلق به دوران معابد بودند و مردان بزرگشان نیمه‌خدایان. برعکس، برای ما مسیحیان پانتئون چیزی پوچ و بی‌معناست که به روح و ایمان ما پاسخی نمی‌دهد.» (ibid, p.10)[۱]

در سایر سفرنامه‌ها، با اینکه نگاه اکثر مسافرـراویان بیشتر به تصویر هم‌زمانی[۲] شهر معطوف است، گاه اشاره‌هایی گذرا به چندزمانی[۳] شهر نیز دیده می‌شود. برای مثال، حاج سیاح در توصیف محیط شهری پاریس اشارهٔ هم‌زمانی به زمان حال بازدید خود از شهر، یعنی دورهٔ ناپلئون سوم، دارد: «در بسیاری جای‌ها از چراغ شکل نونی نوشته بودند یعنی ناپولیون و نیز به اعداد سه خط کشیده بودند یعنی سیّم» (سیاح، ۱۳۹۹، ص ۱۵۷) اما هنگام رفتن به مقبرهٔ ناپلئون بناپارت در اَنولید[۴]، که بنایی است عظیم و یادگار دورهٔ لوئی چهاردهم (همان، ص ۱۷۷)، و بازدید از سایر نقاط تاریخی شهر، از جمله مناره‌ای که «ناپلیون اول ریخته بود از توپ‌های دشمنان» (همان، ص ۱۹۰) اشاره‌ای هم به گذشتهٔ شهر می‌کند. کیروگا نیز در بخشی از کتاب خود، با اشاره به پل استرلیتز[۵] به دنبال برشی از تاریخ فرانسه در سال ۱۸۳۲ و اولین شورش جمهوری‌خواهان در دوران حکومت ژوئیه است که در کتاب بینوایان از آن یاد شده است و کیروگا نیز اشاره‌ای بینامتنی به آن می‌کند: «اطراف آن [پل] را با دقت زیادی بررسی کردم، به دنبال مناطقی که در سال ۳۲ خالی از سکنه بودند اما پس از این همه سال، صحنهٔ آن سرکوب مشهور احتمالاً دیگر قابل‌تشخیص نیست.» (Quiroga, 2016, p.96)

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، ضمن بررسی شهر پاریس در زنجیرهٔ کانون‌های متفاوت و روابط بینامتنی میان شهر و سفرنامه‌ها، نشان می‌دهد که جغرافیای تخیل (آن‌گونه که در جهان متن به تصویر درآمده است) با جغرافیای واقعی شهر در تعاملی همگام قرار دارد. از نقشهٔ واقعیِ شهر تصویرهای ذهنی متعددی تولید می‌شود، به‌گونه‌ای که هر بیننده به توصیف شهر خود می‌پردازد. همان‌طور که نقشهٔ واقعی شهر به خوانش و درک عمیق مکان‌های آن کمک می‌کند، تصاویر ذهنی سفرنامه‌ها یا همان جغرافیای متنی هم سهم بسزایی در درک مکان‌ها دارند. تصویرسازی‌های سفرنامه‌نویسان نه تنها

---

۱) البته پانتئون، پس از رفت‌وبرگشت‌ها، سرانجام معبدی غیردینی باقی ماند و دیگر کاربری کلیسا ندارد.

2) synchronie 3) polychronie 4) Invalides 5) Le pont d'Austerlitz

بازنمایی‌های گوناگونی از پاریس ارائه می‌دهد، بلکه هم‌زمان خاستگاه فکری و پیش‌زمینه‌های فرهنگی‌ـاجتماعی نویسندگان را نیز آشکار می‌کند. نگاه سفرنامه‌نویسان غیرفرانسوی، به مثابهٔ «دیگری»، نگاهی بیرونی و معطوف به مناظر شاخص شهری و مکان‌های دیدنی است که گاه مانند نگاه حاج سیاح و میرزا عبدالرئوف آمیخته با تحسین و حیرت است و گاه مانند نگاه کیروگا عینی‌تر است و ضمن جست‌وجوی دلالت‌های ضمنی، در صدد تأیید یا رد پیش‌فرض‌های خود برمی‌آید. اما نگاه هانری مولن، سفرنامه‌نویس فرانسوی، نگاهی از درون و مبتنی بر شناختی ژرف‌تر از لایه‌های تاریخی و فرهنگی پاریس است. چنین نگاهی با رویکردی جزئی‌نگر، تحلیلی و نقادانه به جنبه‌هایی از حال و گذشتهٔ شهر می‌پردازد که از دید مسافر‌ـراویان غیرفرانسوی پنهان است یا از آن بی‌اطلاع هستند. برآیند این دو نگاه و تکثر ادراک‌ها، که در قلب رویکرد نقد جغرافیایی جای دارد، افزون بر آنکه چشم‌اندازی از پویاییِ فضاهای انسانی متکثر شهر ترسیم می‌کند، بر شکل‌گیری هویت پاریس در نگاه مخاطب نیز تأثیر می‌گذارد. بررسی نگاه چندحسی نشان می‌دهد که حس هر چهار سفرنامه‌نویس در تجربهٔ شهر و ترسیم چشم‌اندازهای حسیِ آن حس بینایی است و گاه شهر از زاویهٔ حس شنوایی نیز توصیف شده است. سایر حواس همچون بویایی و بساوایی به‌ندرت نمود یافته‌اند.

نقد جغرافیایی امکان می‌دهد تا خواننده از طریق لایه‌های متنی با بررسی جزیره‌های اصلی و فضاهای انسانی پاریس پلی به گذشتهٔ شهر بزند و از متن به تاریخ شهر پیوند بخورد. تحلیل و بررسی فضاهای ادبی مخاطب را به نگرش عمیق‌تری از روابط دینی، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی حاکم بر پاریس می‌رساند و تصویری عینی‌تر، دور از کلیشه‌های مرسوم و نزدیک‌تر به واقعیت، از پاریس در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم تا اوایل قرن بیستم ارائه می‌دهد که در بازه‌های زمانی گوناگون و براساس زاویه‌دیدهای درونی، بیرونی و مهاجر قابل‌تغییر است.

* از سرکار خانم دکتر ایلمیرا دادور، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران، که مقاله با راهنمایی‌های ایشان نوشته شده است، بی‌نهایت سپاسگزارم.

منابع

بارت، رولان (۱۳۸۳)، امپراتوری نشانه‌ها، ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران، نشر نی.
حاجی میرزا عبدالرئوف، میرزا سراج‌الدین (۱۳۶۹)، سفرنامهٔ تحف بخارا، مقدمهٔ محمد اسدیان، تهران، بوعلی.
دادور، ایلمیرا (۱۳۸۹)، «تصویر یک شهر غربی در آثار سه نویسندهٔ ایرانی»، ویژه‌نامهٔ «ادبیات تطبیقی» نامهٔ فرهنگستان، س ۱، ش ۱ (بهار)، ص ۱۱۸-۱۳۵.
ـــــــ (۱۳۹۵)، «شهر آرمانی، از اسطوره تا ادبیات»، اسطوره و ادبیات (مجموعه مقالات)، تهران، سمت، ص ۷۶-۸۷.

سانسو، پیر (۱۳۹۹)، بوطیقای شهر، ترجمهٔ ناصر فکوهی، با همکاری زهره دودانگه، مشهد، کتابکدهٔ کسری؛ تهران، انتشارات انسان‌شناسی.
سیاح، محمدعلی (۱۳۹۹)، سفرنامهٔ حاج سیاح به فرنگ، به کوشش علی دهباشی، تهران، سخن.
کهنمویی پور، ژاله (۱۳۹۱)، «ادبیات، هنر و نقد جغرافیایی»، نقدنامهٔ هنر، ش ۴، تهران، موسسهٔ نشر شهر، ص ۷۵-۸۳ .
نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۱)، «درآمدی بر نقد جغرافیایی»، نقدنامهٔ هنر، ش ۴، تهران، موسسهٔ نشر شهر، ص ۳۷-۵۹.

Benjamin, Walter (2003), *Paris, capitale du XIX^e siècle*, Paris, Allia.
Daumas, Jean-Claude (2020), «Les grands magasins et la modernisation du commerce de détail au XIX^e siècle», *Les Révolutions du commerce. France, XVIII^e- XXI^e siècle*, Besançon: Presses universitaires de Franche-Comté, p.93-112. https://books.openedition.org/pufc/20239?lang=en
Kerbrat, Marie-Claire (1995), *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France.
Moulin, Henri (1856), *Impression de voyage d'un étranger à Paris* (Visite à l'Exposition universelle de 1855), Mortain: Typographie d'Auguste Lebel.
Quiroga, Horacio (2016), *Journal de voyage à Paris*, traduit de l'espagnol et présenté par François Géal, Lyon, Presse universitaire de Lyon.
Westphal, Bertrand (2000), «Pour une approche géocritique des textes» in: *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges: Presse universitaire de Limoges (PULIM), pp.9-40.
—— (2007), *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Paris: Minuit.

References

Sources are in Persian unless otherwise specified.

Barthes, Roland (2004), *Empire of Signs*, trans. Nāser Fakuhi, Tehran, Nashr-e No.
Haji Mirzā Abdolraouf, Mirzā Serāi al-Din (1990), *Safarnāme-ye Tohaf-e Bokhārā* (*The Travelogue of Tohaf-e Bokhārā*), Tehran, Bu Ali.
Dādvar, Ilmirā (2010), "The Image of an Occidental City in the Works of Three Iranian Writers", *Journal of Comparative Literature* (Special Issue of *Nameh-ye Farhangestan*), No.1 (Spring), pp.118-135.
—— (2016), "The Ideal City: From Myth to Literature." *Myth and Literature* (A Collection of Articles), Tehran, Samt, pp.76-87.
Sansot, Pierre (2020), *Poétique De La Ville*, trans. Nāser Fakuhi, Zohreh Dodāngeh, Mashhad: Kasrā; Tehran: Ensānshenāsi.
Sayvāh, Mohammad Ali (2020), *Safarnāma-ye Hāi Savvāh be Farang (The Travelogue of Hai Sevvah to Farang)*, Ali Dehbāshi (ed.), Tehran, Soxan.
Kahnamuyipur, Jāleh (2012), "Literature, Art, and Geocriticism", *Naghdname-ye Honar (Art Review Quarterly)*, No. 4, Tehran, Shahr, pp. 75-83.
Nāmvar Motlagh, Bahman (2012), "An Introduction to Geocriticism", *Naghdname-ye Honar (Art Review Quarterly)*, No. 4, Tehran, Shahr, pp. 37-59.

❑