Journal of Sociolinguistics
Payame Noor University

فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی
دورهٔ ششم (سری جدید)، شمارهٔ ۴، پیاپی ۲۴، پاییز ۱۴۰۲ (صفحات ۶۱-۵۱)

Original Research **مقالهٔ پژوهشی**

بازنمایی مکان در سفرنامه‌های دورهٔ قاجار: مطالعهٔ موردی پاریس از دور نمایان شد؛ رویکردی نشانه-معناشناختی به تحلیل گفتمان تاریخی-اجتماعی

رضا رضایی*
استادیار زباشناسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران

دریافت: **۱۴۰۱/۰۷/۲۳** پذیرش: **۱۴۰۱/۱۰/۰۷**

The Representation of Place in Qajar Safarnamas (Travelogues): Case Study of Paris Appeared afar: A Semiotic Approach to Historico-Social Discourse

Reza Rezaei*
Assistant Professor of Linguistic, Yasuoj University, Yasuoj, Iran

Received: 2022/10/15 **Accepted: 2022/12/28**
10.30473/il.2023.65772.1566

چکیده

نقش مکان به شیوه‌ای ضمنی یا صریح در شکل‌گیری گفتمان و تولید معنا غیر قابل انکار است. عینیت و انتزاع دو ویژگی بارز مکان است که هر یک بنابر بافت کاربردی‌شان در گفتمان‌های گوناگون جای خود را به یکدیگر می‌دهند. مکان‌های انتزاعی ویژگی تخیلی واستعلایی دارند. مسئله این است که چگونه گفتمان‌ها می‌توانند به جایگاه چالش مکانی و در نتیجه عبور از وضعیت کنشی به وضعیت استعلایی و تخیلی منجر شوند؟ گریز و گسست از فضا و مکان عینی، وجه پدیداری حضور و دریافت حسی-ادراکی از مکان می‌توانند راه را برای استعلای مکانی هموار کنند. مکان در گفتمان، دارای کارکردهای مختلف روایی، کنشی، تخیلی، استعاری و استعلایی است. هرچه جنبهٔ عینی و فیزیکی مکان تقویت شود، بُعد شناختی آن نیز اوج می‌گیرد و بالعکس، هر چه از وجه عینی مکان کاسته و وجه استعاری آن تقویت شود، مکان از مکان‌بودگی خود فاصله می‌گیرد و به‌سوی فضاشدگی سوق داده می‌شود. در پژوهش حاضر، با استفاده از روش تحقیق توصیفی– تحلیلی در پیکرهٔ پژوهش، یعنی کتاب *پاریس از دور* نمایان شد، که مجموعه‌ای است از شرح سفرهای مسافران دورهٔ قاجار، در پی پاسخ به این پرسش هستیم که چگونه با نفی جنبهٔ کنشی مکان، به مکانی آرمان‌گرا که فرامکان است دست می‌یابیم؟ هدف‌اصلی پژوهش حاضر، ضمن خوانش پدیداری این روایت‌ها، پاسخ به این پرسش است که چگونه گفته‌پرداز با اتکا به تجربهٔ حسی- ادراکی ناشی از هم‌حضوری سوژه و دنیای اطراف راه را برای فضاشدگی مکان–شهر (پاریس) گشوده و آن را تا مکانی استعلایی پیش می‌برد و دریافتی تازه از «جای دیگر» و هستی به دست می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: مکان، فضا، استعلای مکان، پاریس از دور نمایان شد، سفرنامه‌های‌دورهٔ قاجار، گفتمان تاریخی- اجتماعی، زبانشناسی اجتماعی.

Abstract

The role of place is implicitly or explicitly undeniable, in the formation of discourse and the production of meaning. Objectivity and abstraction are two predominant characteristics of places, each of which exchanges place with the other based on its practical context in various discourses. Abstract places have imaginative and transcendental characteristics. The main question is, how can discourses be the place of spatial challenge and pave the way to pass from the state of action to the state of transcendence and imagination? Dissociation from objective space and place, phenomenal aspect of presence and sensory-perceptual reception of place can lead to spatial transcendence. Place in discourse has various functions such as narrative, actantial, imaginative, metaphorical and transcendental. By adopting the descriptive-analytical research methodology in the corpus *Paris Appeared from afar*, which is a collection of *Safarnamas* (travelogues) of Qajar period travelers, the author seeks an answer to the following question, how does enunciator achieve a transcendental and spatial aspect of Paris through denying the actantial aspect of the place. How does he make Paris a transcendental place-city through the sensory–perceptual experience resulting from the co-presence of the subject and the surrounding world. This perception of the word and live experience reveals the phenomenological aspect of the place and gives the reader a new insight of the "other place" and existence.

Keywords: Place, Space, Place Transcendence, *Paris Appeared from afar*, Qajar Period, Safarnama, Historico-Social Discourse, Sociolinguistics.

***Email:** reza.rezaei1@yu.ac.ir

مقدمه

سفرنامه‌های عصر قاجار به دلیل ورود دانش نوین اروپایی و نگاه انتقادی سیاحان به جامعه ایران و همچنین جوامع خارجی از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند (پناهی و دیگران، ۱۳۹۸: ۳۸).

کنش‌های گفتمانی چه به‌صورت عینی و چه به‌شکل انتزاعی، همواره دارای وجهی مکانی هستند. کنشگران گفتمان نیز از مکان هم به‌عنوان یکی از عوامل ضروری تولید معنا و هم به مثابه پایگاهی ارجاعی استفاده می‌کنند. مکان‌ها دارای صورت بیان و نیز صورت محتوا هستند و به همین دلیل، مستقیم یا غیرمستقیم در تولیدات زبانی نقش دارند. مکان می‌تواند دارای کارکردهای مختلف روایی، کنشی، تخیلی، استعاری، استعلایی و مانند آن باشد. هرقدر جنبهٔ عینی و فیزیکی مکان تقویت شود بُعد شناختی آن نیز اوج می‌گیرد؛ برعکس، هرچه از وجه عینی مکان کاسته و وجه استعاری آن تقویت شود، مکان از مکان‌بودگی خود فاصله می‌گیرد و به‌سوی فضاشدگی سوق می‌یابد (رضایی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۰۰). مسالهٔ پژوهش حاضر واکاوی کارکردهای مکان در سفرنامه‌های تاریخی است. هدف پژوهش حاضر نیز پاسخگویی به سوالات زیر است: چه عناصری سبب می‌شوند گفتمانی وجه مکانی خود را ازدست بدهد و به سمت فضاشدگی حرکت کند؟ چه تفاوت‌هایی میان مکان کاربردی و مکان استعلایی وجود دارد؟ چگونه در سفرنامه‌های دورهٔ قاجار با نفی جنبهٔ کنشی مکان به مکانی آرمان‌گرا که درواقع، فرامکان است، دست می‌یابیم؟ بنابراین فرضیهٔ پژوهش حاضر این است که سیالیت مکان می‌تواند راه را برای توسعهٔ انتزاعی آن بگشاید و ما را تا مرز استعلا و فضاشدگی پیش ببرد.

مبنای پژوهش حاضر چارچوب نظری نشانه–معناشناسی در تحلیل‌گفتمان تاریخی–اجتماعی و روش‌شناسی توصیفی تحلیلی است. پیکرهٔ پژوهش نیز مجموعهٔ *پاریس از دور نمایان شد* است که مجموعه‌ای است مشتمل بر ۹ سفرنامه که علی اکبر شیروانی آن‌ها را گردآوری کرده است.

چارچوب نظری: مکان از منظر رویکرد نشانه–معناشناسی گفتمان

مکان‌های پیوستاری با قابلیت تبدیل به مکان کاربردی

مکان‌های پیوستاری[1]، عبارت‌اند از مکان‌هایی که هیچ چیزی آن‌ها را از یکدیگر جدا نمی‌کند. برخلاف مکان‌های شبکه‌ای که ابتدا در نظامی ناپیوستار قرار می‌گیرند تا سپس این ناپیوستار به‌وسیلهٔ رابطه‌ای تعاملی حذف و پیوستاری مجدد برقرار شود، مکان‌های پیوستاری دارای هیچ انفصالی نمی‌شوند و همواره در اتصال با یکدیگر قرار دارند. چنین مکان‌هایی بدون ویژگی کنشی به مکانی مجازی قابل تعبیر هستند؛ اما به محض اینکه ما را در نظام روایی برنامه‌مدار با الزام‌ها و ضرورت‌های نظام‌مند قرار می‌دهند، مکان ناپیوستار شکل می‌گیرد. علت این مسئله که چنین مکان‌هایی را روایی[2] می‌نامیم، آن است که برای سیر در آن‌ها باید برنامه‌ای فرایندی داشت و این برنامه صرفاً با توجه به ضرورت‌های زیستی کنشگران جمعی و فردی معنا می‌یابد. اگر مکان‌های شهری را درنظر بگیریم، متوجه می‌شویم این مکان‌ها پیوستاری و درعین حال، برنامه‌مدار هستند. همه چیز در اختیار یک پیوستار و نظام قرار دارد؛ چنان‌که خانه به کوچه، کوچه به خیابان، خیابان به بزرگراه و بزرگراه هم به نقطه‌ای دیگر از همان کلان‌شهر متصل است؛ ولی برای عبور از یکی و رسیدن به دیگری برنامه‌ای روایی لازم است که به‌وسیلهٔ نظام حمل‌ونقل شهری یا شخصی تحقق می‌یابد. شهر به‌دلیل همین نظام پیوستار مکانی به یک کلان‌روایت تبدیل شده است و کنشگران در چنین کلان‌روایتی به یک منطق کنشی تن داده‌اند که سبب شکل‌گیری ناپیوستار مکانی می‌شود و به دیگر سخن، تابع یک جریان روایی برنامه‌مند حرکت می‌کند. همین مسئله، مکان را به نوعی مادیت مکانی تقلیل می‌دهد. این مکان‌ها کمتر وجه استعاری دارند؛ چون رفته‌رفته عادت می‌کنیم در آن‌ها به یک شکل ثابت عمل کنیم.

پس کنش ما تابع برنامه‌ای منظم و شاید ازپیش‌مشخص است و به مرور زمان تثبیت هم می‌شود. چنین مکان‌هایی را می‌توان مکان‌های کاربردی[3] نیز نامید؛ زیرا کنشگران از آن‌ها بیشتر به‌عنوان ابزارهایی برای رسیدن به هدف‌هایی متفاوت استفاده می‌کنند؛ اما این مکان‌ها الزامی و ضروری نیز هستند؛ یعنی کنشگر نمی‌تواند آن‌ها را به میل خود تغییر دهد یا به‌سادگی در تعارض با آن‌ها قرار گیرد. این مکان‌ها علاوه‌بر استعمالی‌بودن، قدرتمند نیز هستند؛ زیرا سوژه برای

1. continuous
2. narrative space
3. pragmatic space

دست‌یافتن به هدف‌های خود، مجبور بـه گـذر از آن‌هاسـت. ژاک فونتنی در کتـاب *مکان‌هـای انتزاعـی*[1]، دو نـوع مکـان صوری[2] و مجازی[3] را شناسایی کرده است.

مکان‌هـای صـوری، مکان‌هـایی ناپیوسـتار هسـتند کـه کنشگران در آن‌ها استقرار می‌یابند؛ همچنـین ایـن مکان‌هـا به‌واسطهٔ دو امر تناسـب و هم‌جـواری معنـا می‌یابنـد. مکـان مجازی، مکانی پیوستار و پویا است که مستقل از کنشگران و تأثیر آن‌ها بر فواصل مکانی معنادار است. چنین مکانی دارای کارکردی انتزاعی است و جنبهٔ مادی آن کاهش یافتـه اسـت (فونتنی[4]، ۱۹۸۹: ۸۰).

با توجه بـه ایـن تقسـیم‌بندی، می‌تـوان ادعـا کـرد اگـر مکان‌های ناپیوستار بدون وابسـتگی بـه حضـور کنشـگران و کنشی خاص تعریـف شـوند، بـه مکان‌هـایی پیوسـتار تغییـر می‌یابند؛ چنان‌که مکان‌های پیوستار بـا حضـور کنشـگران و جاری شدن کنش در آن‌ها به مکان‌هایی متمـایز و ناپیوسـتار تغییر می‌کنند (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۴۵–۲۵۹).

مکان‌های گردبادی یا اسپیرال

اریـک لاندوفسـکی[5] چنـین مکان‌هـایی را دارای کـارکردی خودبسنده یا هم‌نوا دانسته و معتقد است «گویا مکانی خـاص شکل گرفته است که دارای ارزش ویژه یا افـزوده اسـت؛ بـه عبارت دیگـر، برشـی در مکـان شـکل می‌گیـرد کـه مکـان پیوستاری را به مکانی خـاص و خودبسـنده تغییـر می‌دهـد» (لاندوفسکی، ۲۰۱۰).

مکان‌های اسپیرال یا گردبادی کنشگر را حیـران می‌کننـد. مکان حلزونی یا گردبادی درمقابل نگاه کنشگر شکل می‌گیـرد و سـپس می‌توانـد فروبپاشـد. چنـین مکان‌هـایی را می‌تـوان مکان‌های هم‌آیی کنشگر با دنیا نامید؛ زیرا کنشـگر را مبهـوت خود می‌کنند و بدین ترتیب، او با حالتی بهت‌زده، مسیر آن‌ها را پی می‌گیرد. در این حالت، گویا کنشگر بـه نظـاره‌گری تبـدیل می‌شود که درمقابل مکانی قـرار گرفتـه و مـات و مبهـوت آن شـده اسـت. کنشـگر شـگفت‌زده درحـالی‌کـه مقابـل عظمـت گردبادی مکان، خود را محوشده می‌بیند، فقط فرصـت می‌یابـد لحظه‌ای با نگاهی، مکان و همهٔ آنچه را بـه آن وابسـته اسـت، تعقیب کند. سوژه در این حالت، در گردباد مکان گم می‌شـود و مکان، خود به کنشگری تبدیل می‌شود که بیننده را درمی‌نوردد و در خود محو می‌کند. در این حالت، کنشگر مخاطـب ابـژه‌ای بیش نیست و گویا تاب مقاومـت او درمقابـل مکـان گردبـادی می‌شکند (شعیری،۱۳۹۰). ایـن مکـان، دیگـر ایسـتا نیسـت و بیننده در هر ضلعی از آن قرار گیرد، ضلعی دیگر وجود دارد کـه او از آن، غافـل اسـت و ایـن غفلـت براثـر تکثـر زوایـای دیـد عرضه‌شده ازجانب مکانی به‌وجود می‌آید کـه بیننـده فرصـت و توانایی دنبال‌کردن همهٔ آن‌ها را در یک «آن» ندارد.

بـه دیگـر سـخن، مکان‌هـای گردبـادی مشـارکتی، مکان‌هایی هستند با ارزش‌های زیبایی‌شناختی و عاطفی کـه کنشگر دیداری در شـکل‌گیری ایـن ارزش‌هـا همـراه مکـان پیش رفته است. بهترین مثال برای این‌گونه مکان‌هـا را کـه دارای ویژگـی قطعیت‌نیـافتگی معنـایی هسـتند، می‌تـوان در تعامل کنشگر و مکانی جسـت کـه در مسـیری پـرپیچ‌وخم و دارای فراز و نشیب بسیار وارد بازیِ بودن و نبـودن، حاضـر و غایب، دور و نزدیک و حتی گاهی جابه‌جاشدن فضا و عناصـر آن می‌شود. گاهی این تعامل به‌گونه‌ای صورت می‌گیـرد کـه کنشگر در حال حرکت در وسیلهٔ نقلیه احساس می‌کند درحال عبور ازمیان ابرهاست. در اینجا کنشگر و مکـان در نـوعی از هم‌آیی با یکدیگر قرار می‌گیرند و مکان سـیالیت می‌یابـد تـا بدین ترتیب، دیگر نتوان دربارهٔ تثبیـت آن، سـخن گفـت. در این راستا، تغییر زاویهٔ دید کنشگر دیداری به مکـان، معنـایی جدید از آن را متبلور می‌کند و باز بـا زاویـهٔ دیـدی دیگـر یـا معنای قبلی فرومی‌ریزد و یا در معنایی دیگر استمرار می‌یابد.

مکان‌های استعلایی[6]

مکان گردبادی اگر در اوج معنایی قرار گیرد و به دیگر سخن، باعـث جداشـدن کامـل از مکـان عینـی و بـه‌نوعی اسـتمرار احساس مکـان و اسـتمرار حضـور آن در اندیشـه یـا تخیـل کنشگر شود، مکانی اسـتعلایافته اسـت. به‌عقیـدهٔ تاراسـتی[7]: «استعلای نشانه‌ای یعنی اینکه حرکت اندیشه و حضور سوژه در فهـم و درک او از مکـان متوقـف نگـردد و فراتـر از آن استمرار یابد و به اسـتعلا برسـد؛ بـه همـین دلیـل، موسـیقی گونه‌ای استعلایی است؛ اما با ایـن تفـاوت کـه موسـیقی بـه استعلا عینیت می‌بخشد. موسیقی مکان را به‌گونـه‌ای خـاص شاعرانه می‌کند (تاراستی، ۲۰۰۹: ۳۰۰).

می‌توان به صورت فیزیکی در مکـان حضـور داشـت؛ امـا اندیشه در جایی دیگر و فراتر از آن مکان سـیر کنـد. در اینجـا

1. subjective spaces
2. figurative
3. figural
4. J. Fontanille
5. E. Landowski
6. transcendental space
7. Eero Tarasti

کنشگر دچار نوعی گسست از خود می‌شود؛ یعنی «منِ» کنشگر از «خود» او جدا می‌شود. «من» که قابل تعبیر به حضور فیزیکی است، در مکان می‌ماند و «خود» که حضوری انتزاعی‌تر است، از آن مکان می‌گریزد. آنچه سبب چنین گریزی می‌شود، عنصری است که مکانیت مکان را حذف می‌کند و آن را به‌سوی فضایی فراتر از آن مکان سوق می‌دهد. در اینجا مکان به فضا تبدیل می‌شود و استعلا صورت می‌گیرد. مکان استعلایی، دیگر در قیدوبند تثبیت مادی و ایستایی و ثبات نیست. استعلای مکان، سبب پویایی و حذف جنبه‌های مادی آن می‌شود و در چنین فضایی کنشگر هم حاضر است و هم غایب؛ اما این بار حضور و غیاب جابه‌جا شده‌اند. حضور در مکان، ازنوع فیزیکی است و حضور در فضا (فراتر از مکان)، ازنوع تخیلی و استعلایی. کنشگر دیداری، در مکان، غایب و در فضا حاضر است (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۴۴).

با توجه به توضیحات ذکرشده، می‌توان حضور را شامل دو نوع دانست؛ نخست، حضور «من» که سنگینی حسی در مکان است و دوم، حضور«خود» که سبکی در مکان و امکان گریز از آن تا مرز استعلا و تغییر است.

پیشینهٔ پژوهش

سفرنامه‌ها، گنجینه‌ای غنی و اسنادی تاریخی و معتبر هستند که در بطن خود، اطلاعاتی از اوضاع سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، آداب و رسوم، اقلیم، معماری، هنر و نظایر آن را از جوامع مختلف در ادوار تاریخی ثبت و ضبط می‌کنند. از این جهت، مطالعات سفرنامه‌ها، در تحقیقات معاصر، یکی از مهم‌ترین ابزارهای گردآوری اطلاعات مردم‌شناسی و فرهنگ‌شناسی است (پورخوش سعادت و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۸۴).

با رواج سفرنامه‌نویسی در دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار که طی آن ایرانیان با سرعت بیشتری با مسائل فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و مردم‌شناختی غرب آشنا شدند، روند نگارش این گونه ادبی نیز سرعت بیشتری به خود گرفت .گفتنی است که از این دوره تا اوایل سلطنت پهلوی حدود سی سفرنامه از مشاهدات مسافران ایرانی فرنگ به رشتهٔ تحریر در آمده است. این سفرنامه‌ها همواره شامل توصیفات حیرت‌آور از سیر تحولات مدرنیته در جوامع غربی و پیشرفت‌های علمی، اجتماعی و سیاسی مردمان آن سرزمین‌ها بوده است. بدون شک، هدف سیاحان ایرانی غرب معرفی و ثبت دقیق و موشکافانهٔ نظام حاکم بر آن جوامع و الگوبردای از آن‌ها برای نظام سنتی کشور بوده است (علی‌مددی، ۱۳۹۹: ۲۱۳-۲۱۴).

کنش‌های[1] گفتمانی مکان‌مند هستند و مکان همواره بستر را برای اعمال کنش انسان فراهم می‌کند. مفهوم مکان در حوزه‌های متنوع هنر، صورت[2] اولیهٔ بیان است و به تبع آن کنش‌های گفتمانی نیز از آن‌ها برای تولید، تهدید، چالش و انتقال معنا استفاده می‌کنند. زبان همواره برای تولید معنا از برش در مکان برای تولید معنا و دلالت معنایی بهره می‌جوید. شعیری (۱۳۹۰: ۹۷)، تأکید کرده است «همه جا مکان است. ما هیچ‌گاه از مکان خارج نمی‌شویم؛ بلکه مکانی را ترک می‌کنیم و به مکانی دیگر راه می‌یابیم (خانه، کوچه، خیابان، اتوبان، مرکز شهر...)؛ بنابراین، هیچ کنش و شوشی خارج از مکان صورت نمی‌گیرد. مکان چه انتزاعی باشد و چه عینی، مکان است و تولید معنا می‌کند».

پیرامون سبقه و مسالهٔ معرفت شناختی مکان ژیل گاستون گرانژر[3] چنین بیان می‌کند: «چگونه می‌توان از اندیشهٔ ابژه‌هایی که در درون مکان قرار دارند، به اندیشهٔ واقعی مکان دست یافت؟ (گرانژر، ۱۹۹۹: ۱۰). نقطهٔ مقابل این تفکر مبتنی بر عینیت که مکان‌های عینی و فیزیکی را مکان‌هایی واقعی می‌داند، باشلار[4] (۲۰۰۴: ۱۷) است که مکان را شاعرانه، منشأ تخیل و تولید استعاره به‌شمار می‌آورد و در این باره می‌نویسد:

«ما درپی ارائهٔ تصویری بسیار ساده از مکان، یعنی تصویری بسیار جذاب هستیم؛ به همین دلیل، می‌توانیم این تحقیقات درمورد مکان را مکان‌دوستی[5] بنامیم؛ تحقیقاتی که به‌دنبال کشف و ارائهٔ ارزش‌های انسانی مکان‌هایی که دراختیار داریم، هستند. مکان تخیلی، مکانی نیست که بتواند با معیارهای عینی و فیزیکی و هندسی سنجیده شود. مکان تخیلی[6]، مکانی است که با آن زندگی می‌کنیم. زندگی‌کردن در اینجا به‌معنای زندگی عینی و پوزیتیویستی در مکان نیست؛ بلکه به‌معنای تخیلی همه‌جانبه از آن است».

این دو نوع تفکر مبتنی بر عینیت و تخیل که از سوی گرانژر و باشلار مطرح شد را می‌توان با دیدگاه دیگر فلاسفه، نشانه‌شناسان و زبان‌شناسانی که به نوعی در مطالعات مکان سهمی دارند مقایسه کرد. فردینان سن مارتین[7] و پانوفسکی[8]

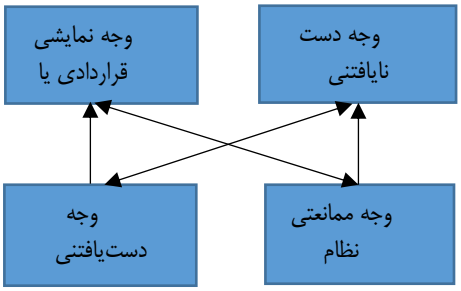
1. discursive action
2. formant
3. G. G. Granger
4. G. Bachelard
5. Topophilia
6. Imaginary places
7. F. S. Martin
8. E. Panofski

(۱۹۷۵: ۱۵۶) در زمرهٔ پژوهشگرانی هستند که مکان را درگفتمان‌های متعدد «نامحدود، پیوستاری و یکپارچه می‌بینند» که در قالب منظری خطی تحقق‌پذیر است.

ژاک فونتنی نشانه–معناشناس فرانسوی به کارکرد شناختی[1] مکان اعتقاد دارد و به همین دلیل، ویژگی‌های وجهی[2] مکان را در ارتباط با فرایند شناختی آن به‌دست می‌دهد. به‌عقیدهٔ فونتنی این ویژگی‌ها عبارت‌اند از:

- وجه نمایشی؛ یعنی همهٔ آن چیزهایی که گفتمان در برابر نگاه بیننده قرار می‌دهد؛ مانند شخصیتی که در پلان اول گفتمان و روبه‌روی بیننده قرار می‌گیرد.
- وجه دست‌نایافتنی؛ یعنی همهٔ آنچه که در مکان دور از دسترس بیننده قرار می‌گیرد؛ مانند آن چیزهایی که خارج از محدودهٔ نگاه بیننده قرار دارند و گویا سوژه به‌راحتی به آن‌ها دسترسی ندارد.
- وجه ممانعتی؛ که نفی وجه نمایشی است، به وجوهی از مکان اطلاق می‌شود که در مخفی‌نمودن، ناقص جلوه‌دادن یا ایجاد ابهام و گنگی نقش دارند. در این حالت، ابژه یا شخصیت دور از نگاه، پشت به بیننده و یا به‌گونه‌ای نقاب‌دار دیده می‌شود.
- وجه دست‌یافتنی؛ همهٔ آنچه که راه را بر دیدن بهتر می‌گشایند و با حذف موانع، سبب می‌گردند تا میدان دید مکانی وسعت بیشتری پیدا کند؛ مانند آینه، وجه انعکاسی مکان، درب باز و یا شکاف‌های مکانی (فونتنی، ۱۹۸۹: ۵۵).

مجموعهٔ این ویژگی‌ها نشان می‌دهند گفتمان مکانی تحت نظارت یک اطلاع‌دهنده[3] و یک مشاهده‌کننده[4] قرار دارد (همان: ۵۶)؛ به همین دلیل، می‌توان این الگوی شناختی مکانی را محل بروز نظام‌های تعاملیِ گفتمانی[5] دانست.



شکل ۱. نوع‌شناسی مکان (برگرفته از فونتنی، ۱۹۸۹: ۵۵)

1. cognitive
2. modal
3. informant
4. observer
5. interactive regime of discourse

دربارهٔ بحث پدیدارشناسی[6] و روایت نیز، همان‌گونه که معین (۱۳۹۴) در کتاب خود نوشته است، با مراجعه به بنیان‌های پدیدارشناختی ادراک حسی و تعامل تن‌به‌تن با دنیا دیگر معنا را تابع روابط تقابلی به‌صورت مطرح در نشانه‌شناسی کلاسیک گرمسی نمی‌دانیم؛ بلکه آنچه معنا را رقم می‌زند، فوریت و آنیت حضور[7] پدیداری[8] تن در تعامل با زمان و مکان است؛ بدین صورت، منطق «داشتن»، جای خود را به منطق «بودن» می‌دهد و بنابراین در پژوهش حاضر، رخدادگی معنا و پدیدارشناسی تن که ناشی از تعامل انسان و دنیاست، گفته‌پردازان این مجموعه از سفرنامه‌ها را نیز به‌سوی خلق لحظه‌ای پدیداری و معنایی منحصربه‌فرد سوق می‌دهد. همچنین به‌تبع آن، حضور گفته‌پرداز[9] در مکان به خلق گفتمانی تاریخی می‌انجامد که تابع بنیان‌های پدیدارشناختی و دارای کارکرد زیبایی‌شناختی است. با مراجعه به پیشینهٔ پژوهش و جستجو در منابع، تاکنون هیچ پژوهشی در این چارچوب پیرامون بازنمایی مکان در سفرنامه‌های تاریخی به انجام نرسیده است. بنابراین پژوهش حاضر اولین تلاش در این راستاست.

روش‌شناسی پژوهش

در پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی–تحلیلی، به واکاوی استعلای مکانیِ شهر پاریس از منظر مسافران ایرانی دورهٔ قاجار در مجموعهٔ *پاریس از دورنمایان شد* پرداخته و بدین منظور و با توجه به مقتضیات چارچوب نظری، یعنی رویکرد نشانه–معناشناختی به تحلیل گفتمانی مکان، سفر گفته‌پردازان یعنی مسافران قاجاری و روایت ایشان از پاریس را بررسی می‌کنیم که به دریافتی پدیداری از مکان و استعلای مکان و استعلای حضور منجر می‌شود. همچنین با توجه به شواهد متنی از اثر موردنظر، نشان می‌دهیم مکان همواره قابلیت تبدیل‌شدن به فضا و بالعکس را دارد و در این سفرنامه‌ها، گفته‌پرداز ما را با روایتی دوتکه مواجه می‌کند که با خلق گفتمانی زیبایی‌شناختی و پدیداری که همانا ناشی از تلاقی شوشگر گفته‌پرداز با دنیای پیرامون خود و برقراری رابطهٔ حسی–ادراکی با دنیای پیرامون است، به دریافتی تازه از مکان می‌رسد و راه را برای بُعد پدیداری روایت می‌گشاید.

6. phenomenology
7. instance of presence
8. phenomenal
9. enunciator

تحلیل: بازنمایی نشانه–معناشناختی مکـان در مجموعه سفرنامه‌های *پـاریس از دور نمایـان شد*

خلاصه‌ای از پیکره پژوهش

پاریس از دور نمایان شد مجموعه سفرنامه‌ای اسـت مشـتمل بر ۹ فصل که به کوشش علی اکبر شیروانی گردآوری شده و هر فصل به شرح روایت مسافران دورهٔ قاجار از شهر پـاریس می‌پردازد. فصل اول شرح گشـت و گـذار و مشـاهدات علـی خان ظهیرالدوله[۱] است. در فصل دوم، به قلم ناصرالدین‌شـاه، شرح مفصلی از پاریس ارائه شده است. در فصـل سـه، میـرزا عبدالرئوف به تفصیل و با جزئیات، به ثبت مشاهدات خـود از پاریس می‌پردازد. در فصل چهار بـا روایـت حـاجی پیـرزاده[۲] روبرو هستیم. در فصل پنجم، میرزا نصـرالله[۳] روایـت خـود از پاریس را به تصویر می‌کشد و فصول شش، هفـت، هشـت و نه به‌ترتیب، به روایت میرزا ابوطالب خان[۴]، حاج سیاح[۵]، فـرخ خان امین الدوله[۶] و در نهایت، مظفرالدین‌شاه، شهر پـاریس را به تصویر می‌کشد. در این مجموعه، از سفرنامه‌ها هر کدام از گفته‌پرداز (راویان) از منظـری بـه ارائـهٔ تصـویری از پـاریس پرداخته و در برخورد با وجه مکانی این شهر، به‌نوعی خواننده را با وجوه مختلف مکانی به لحاظ نشـانه‌شـناختی کـه دارای کارکردهای عاطفی، زیباشناختی و پدیداری- استعلایی اسـت مواجه می‌کند. هر کدام از این سفرها عـلاوه بـر ذکـر دقیـق مشاهدات تاریخی به سـلوکی درونـی نیـز منجـر می‌شـود و آمیـزه‌ای از لحظـه‌های نـاب و پرشـور را در برابـر دیـدگان مخاطب از آن مقطع زمانی پاریس قرار می‌دهـد. نویسـندگان در این اثر، از دو نوع سفر سخن می‌گوید که به دو گونه زمان نیاز دارد. آن‌ها از زمان پدیداری در برابر زمـان قـراردادی یـا زمینی حرف می‌زند. در این سـفرنامه‌هـا، سـفر گفتـه‌پردازان (راویان) در دو مرحله صورت می‌گیـرد: سـفر اول از زمـان و مکان واقعی است و سفر دوم در زمان و مکان پدیداری.

پاریس: مکانِ کنشی-شوِشی

در مجموعهٔ *پاریس از دور نمایان شد* و در فصـل اول تحـت عنوان *اطلس گلدارِ زرد نیم‌رنگ* که به شـرح ورود علـی‌خـان ظهیرالدولـه بـه پـاریس اختصـاص یافتـه اسـت، روایـت گفته‌پردازی را به‌تصویر می‌کشد که حین سفر به پاریس و بـا نگاهی دقیق و موشکافانه بـه ثبـت دقیـق جزئیـات و روح و روال حاکم بر شهر و فضـای پرآشـوب و حیـرت‌آور مدرنیتـه حاکم بر شهر می‌پردازد. پس با مکانی سروکار داریم که گویا بازپردازی شده و همان‌گونه که شعیری (۱۳۹۱: ۲۳۹) اشـاره می‌کند، مکان از نوع روایی اسـت؛ یعنـی مرجعیـت مکـانی و قالب‌های شناختی خود را دارد. ایـن مکـان بـه‌دلیل وضـعیت گفتمانی جدیـدی کـه بـر آن افـزوده می‌شـود، ویژگی‌هـای معنایی جدیدی پیدا می‌کند؛ چنان‌که گویـا ایـن مکـان دچـار زایشی مجدد شده است؛ بـه همـین دلیـل، این‌گونـه مکـان، زایشـی نامیـده می‌شـود. پـاریس هـم‌اکنـون ازمیـان همـهٔ مکان‌های ممکن به مکانی ویـژه تبـدیل می‌شـود و معنـایی جدید می‌گیرد؛ یعنی دیگر پـاریس معمـول نیسـت و بـه‌دلیل روایت بزرگ انقلاب مـدرنی کـه بـه خـود دیـده و تحـولات عظیم صنعتی که متعاقب مدرنیته به خود دیـده بـه‌نوعی بـه مکانی برای ثبت یاد و خاطرهٔ تخیل و شـگفتی تبـدیل شـده است؛ به بیـان روشـن‌تر، مکـان بـودن مکـان، تحـت تـأثیر وضعیت نشانه- معنایی جدیدی کـه بـر آن گذشـته، اهمیـت ثانوی یافته و وجه فرهنگی آن اهمیت اولیه پیدا کرده اسـت. این مسئله نشان می‌دهد کارکرد مکـان بـا توجـه بـه فراینـد معنایی، همیشه یکسـان نیسـت و روایـت می‌توانـد مکـان را بازپردازی و ارزش‌های جدید را در آن ثبت کند؛ پـس روایـت در تغییر یا بازپردازی معنای مکان، نقشـی تعیین‌کننـده دارد. چنین مکانی هم از نوع کنشی- شوِشی است؛ یعنـی بـه‌دلیل

---

۱. (۱۳۰۳-۱۲۴۳): سیاستمدار و شخصیت مذهبی ایرانی و وزیر تشریفات ناصرالدین‌شاه

۲. (۱۳۲۱-۱۲۵۱): از عارفان روشنفکر دورهٔ قاجار که شرح سفرهای خود به پاریس، استانبول و لندن را ثبت کرده است.

۳. میرزا نصرالله خان ملقب به مشیرالدوله (۱۲۱۹-۱۲۸۶)، وزیر امور خارجه در دولت مظفرالدین شاه و همچنین نخست‌وزیر در دولت مظفرالدین‌شاه و محمدعلی‌شاه به سال ۱۲۸۵ بود.

۴. میرزا ابوطالب خان (۱۷۵۲-۱۸۰۷) جهانگرد ایرانی الاصل ساکن هندوستان.

۵. حاج سیاح: میرزا محمد علی محلاتی ملقب به حاجی سیاح (۱۲۱۵-۱۳۰۴)، کنشگر سیاسی مشروطه وسفرنامه‌نویس ایرانی–آمریکایی و اولین ایرانی بود که تابعیت آمریکا را گرفت.

۶. فرخ خان امین‌الدوله: در جوانی وارد دربار قاجار شد و فتحعلی شاه او را به فرخ موسوم کرد. به سال ۱۲۳۹ به رتبهٔ سرهنگی رسید و مدتی حکمران اصفهان و سپس گیلان شد. در ۱۲۶۰، به صندوق‌داری محمدشاه قاجار منصوب شد و مدتی به حکومت کاشان رفت. در سال ۱۲۷۲، از ناصرالدین شاه لقب امین‌الملک گرفت و برای امضای معاهدهٔ پاریس به عنوان سفیرکبیر به دربار ناپلئون سوم اعزام شد و سه سال بعد به ایران بازگشت. وی در مدت اقامت خود در اروپا سفرنامه‌ای نوشت که به خاطر ثبت مذاکرات سیاسی با افرادی نظیر ناپلئون سوم، هوسمان، لئوپولد بلژیک، و شاهزاده ویکتوریای انگلیس توجه مورخان را جلب کرد.

روایتی که سبب شکل‌گرفتن ویژگی معنایی خاصی در آن شده، کنش‌مدار بوده و سپس به‌علت نمادین و اسطوره‌ای‌شدن، ویژگی شوشی پیدا کرده است. این مسئله با نظریهٔ سپهر نشانه‌ای لوتمان[1] هم‌پوشانی کامل دارد؛ زیرا روایت تحقق‌یافته در یک مکان، ویژگی‌های معنایی و کیفی خود را به آن مکان انتقال می‌دهد و در تحول هویت مکانی، نقش ایفا می‌کند؛ به همین دلیل، لوتمان تمامیت سپهر نشانه‌ای را در تولید معنا دخیل دانسته و معتقد است: «کل مجموعهٔ سپهر نشانه‌ای را می‌توان زایندهٔ معنا دانست» (لوتمان، ۱۹۹۹: ۱۶).

حال با توجه به این مسئله، می‌توانیم بگوییم گفته‌پرداز یا به بیانی کنشگر دیداری (علی‌خان ظهیرالدوله)، مکانی را به‌تصویر می‌کشد که به‌نوعی سرتاسر کنش‌مدار است. در صفحات آغازین داستان می‌خوانیم: «همین قدر در جلالت قدر این شهر بس است که در موقع اکسپوزیسیون تقریباً دو میلیون مهمان در خودش می‌پذیرد بدون آنکه نانش گرانتر یا نظمش کمتر بشود» (شیروانی ۱۳۹۶: ۱۶). در ادامه، گفته‌پرداز به واسطهٔ استفاده از آسانسور برای اولین بار مکانی را به‌تصویر می‌کشد که به‌نوعی قدرت عینی و تمایزی خود را از دست می‌دهد و به‌سوی فضاشدن حرکت می‌کند. در این حالت می‌توان گفت انسان در مکان محو می‌شود؛ به‌گونه‌ای که ابژهٔ آن می‌شود؛ یعنی مکان فضاشده انسان را در احاطهٔ خود دارد؛ پس در این حالت، از تفکیک و تمایز به‌سوی نبودِ تمایز پیش می‌رویم و به انتزاع نزدیک می‌شویم (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۴۰). گفته‌پرداز سفرنامه‌ی *اطلس گلدارِ زرد نیم‌رنگ* حین استفاده از آسانسور قابلیت تفکیک در مکان را ازدست می‌دهد و به‌نوعی گویا خود را دربرابر آن، نظاره‌گری بیش نمی‌بیند و فقط کنش‌های پیرامون خویش را توصیف می‌کند در این فصل گنشگر دیداری وارد رابطهٔ حسی ادراکی با دنیای پیرامون خود شده و همان‌لحظه درونه عاطفی حیرت در او شکل می‌گیرد:

«من از بس بین راه، چراغ برق که تمام شهر را مثل روز روشن کرده بود و دکان های مزین پر اسباب که عوض تخته جلوی آن دکان‌ها آینه‌های هفت ذرع –هشت ذرع طول در پنج ذرع در شش ذرع پاکِ صافِ مصفا یکپارچه دیده بودم مبهوت شده، فراموش کرده بودم که بپرسم در این اتاق به این کوچکی چرا باید نشست. به محض آنکه روی آن نیمکت نشستیم و آن پیشخدمت آمد تو و درب را محکم بست به یک پستانکی که مثل زنگ دیوار آن اتاق بود دست گذارده فشرد. من احساس کردم که ثقل بدنم در کار است، سبک می شود و مثل آنکه اثر جذبیه از نقطهٔ جاذبهٔ کره گرفته شده باشد و سنگینی تمام اجساد مبدل به سبکی شده باشد. خیلی خیلی حالت تماشایی قشنگی است شازده فر حالت بهت مرا ملتفت شده و گفت اینکه درش نشسته‌ایم آسانسور است».

بدین ترتیب، با مکانی مواجه هستیم که به‌دلیل وجه مدرن آن، وجه کاربردی خود را ازدست داده است و اکنون برای ما از فضا، یعنی مکان یا به‌زعم فونتنی (۱۹۸۹: ۵۶) از وجه دست‌یافتنی مکان صحبت می‌کند. توصیف‌های گفته پرداز سفرنامه (علی‌خان ظهیرالدوله) از آن زمان، همگی مؤید این نکته هستند و بنابراین، تمام عناصر مکانی پاریس، حاکی از همین فضای مدرن حاکم بر پاریس است که کل شهر را به فضایی تبدیل کرده که گفته‌پرداز از هر سو به آن می‌نگرد، از خانه و کوچه تا خیابان و غیره را متأثر از چنین فضایی می‌بیند. گفته‌پرداز سفرنامهٔ *اطلس گلدارِ زرد نیم رنگ* به‌زعم فونتنی (۱۹۸۹)، اطلاع‌دهنده‌ای است که برای گفته‌خوان یا مشاهده‌کنندهٔ خود، روایت فضا، یعنی مکان مدرن پاریس در سال ۱۲۷۹ شمسی را بیان می‌کند.

در ادامه، گنشگر دیداری درابتدا با مقایسهٔ کرایهٔ هتل با خانه‌باغ‌های طهران «بنگ از سرش می پرد» (همان: ۱۸) و در ادامه چنین بیان می کند: «اگرچه خیلی گران است به قدری این اتاق‌ها مبلش خوب و قشنگ است که مسافر راضی می‌شود تمام دارایی‌اش را در ولایت بفروشد و کم‌کم کرایهٔ این‌جور خانه‌ها را بدهد». در اینجا می‌توان مشاهده کرد که مکان وارد نظام باور گفته‌پرداز شده و او را متفاعد می‌کند.

در بخش دیگری از این سفرنامه و در ادامهٔ شکل‌گیری و تقویت درونهٔ عاطفی حیرت، چنین می‌خوانیم:

«نمی‌دانستم که به کدام سمت می‌روم. چشمم تیره و عقلم خیره شد» (همان: ۲۲). در اینجا می‌بینیم که تمامیت فضا یکباره به گنشگر دیداری عرضه می‌شود و چنین ادامه می‌دهد: «قریب یک ساعت در پای ماشین راه‌آهن بی‌هوشانه به این طرف و آن طرف نظری کردم و حیران و سرگردان بودم». در اینجاست که به راحتی می‌توان مشاهده کرد که مکان به سمت فضا شدن در حرکت است تا جایی که گفته‌پرداز از شدت حیرت، پاریس را با تمامیت دنیا مقایسه کرده و می‌گوید: «راستی بیسمارک چه خوب گفت که پاریس قهوه‌خانه و تماشاگه دنیاست» (همان: ۳۲).

1. Y. Lotman

عبور از حصارِ مکان کنشی-شوِشی به فضای استعلایی شهرِ پاریس

در فصل سوم که به روایتِ میرزا عبدالرئوف از پاریس در سال ۱۲۸۱ اختصاص دارد، شوِش‌گر دیداری چنان مبهوت فضاست که آن را شهره در دلفریبی و غارتگری می‌بیند. در این فصل نیز، راوی در تعاملی حسی–ادراکی با مکان (شهر پاریس) حصار مکان را می‌شکند و در فضا سیر می‌کند و تمامیت شهر به وی عرضه می‌شود و در لحظه‌ای خود را از آن جدا کرده و در بهشت می‌بیند: «داخل شهر پاریس شدم که این شهر دارالسرور شهرهای فرنگستان است که آوازهٔ نکویی و آبادی آن عالم‌گیراست و تمام خلق عالم آرزوی دیدن این شهر قشنگ مرغوب غم‌زدا را دارند. هر کسی که در دنیا آمده باشد و پاریس را ندیده باشد مثل این است که هیچ در دنیا از عدم به وجود نیامده است. می‌توان گفت بهشت روی زمین است» (شیروانی، ۱۳۹۶: ۷۴). در این هنگام درونهٔ عاطفی حیرت که به جسم او سرایت کرده است او را از مکان کنده و در فضا شناور می‌کند: «بنده هنگامی که وارد این شهر شدم، چنان مات و متحیر بودم که راه رفتن خود را نمی‌دانستم که به کدام سمت می‌روم، چشمم تیره و عقلم خیره شد. قریب یک‌ساعت در پای ماشین راه‌آهن آن طرف نظر می‌کردم و حیران و سرگردان بودم» (همان : ۷۵). در این حین، روایت وارد مرحله‌ای جدید می‌شود: در فصل چهارم سفرنامه با عنوان به روایت خانهٔ نمرهٔ دوازدهم که از زاویهٔ دید جاجی پیرزاد روایت می شود، گفته‌پرداز با برش در فضا–مکان به وحدت در زاویهٔ دید می‌رسد تا جایی که تمامیت فرنگستان را در یک مکان یافته و به نوعی با پدیداری از مکان مواجه می‌شود. «فرنگستان خاصه شهر پاریس است» (شیروانی، ۱۳۹۶: ۸۶). بازدید از پاریس و خانه‌باغ‌های آن که نماد زیبایی مطلق و مظهر نور و تقدس است، او را چنان حیرت‌زده و مسحور می‌کند که در یک لحظه از زمان حال، از تاریخی‌بودن خود بیرون افکنده می‌شود و به جهانی مثالی قدم می‌گذارد. این سفر درونی و استحالهٔ روحی، در یک دقیقهٔ ابدی صورت می‌گیرد و رفت و برگشتی خارج از زمان است. بقیهٔ داستان در واقعیت می‌گذرد.

این شخص در یک لحظه می‌بیند تمامیت شهر بر او عرضه شده است و بدین‌صورت می‌بینیم سوژه همان‌گونه که لاندوفسکی (۲۰۰۴: ۵۷) می‌گوید، با دیگری یا وجه غیریت[1] یک چیز وارد تعامل و حس هم حضوری می‌شود و معنایی در وی شکل می‌گیرد و او را از پیوستار زندگی روزمره جدا می‌کند. وی چنان محو خانه‌باغ‌های پاریس شده است که نمی‌تواند حتی آن را توصیف وتقریر کند.

«وقتی انسان در خیابان‌های آن باغ گردش می‌کند و به هر طرف آن نظر می اندازد خود را چنان مات و محو آن گلهای قشنگ و آن آب و هوای ارم مانند عمارات دلپسند، آن سرو اشجار سربلند می‌دید که از کمال وجد و سرور از خود رفته، خود را در عالم دیگری می‌دید» (شیروانی، ۱۳۹۶: ۸۹).

در اینجا می‌بینیم گویا تمامیت شهر به شوِش‌گر دیداری عرضه شده و او را در محاصره خود گرفته است و در فضایی سرتاسر وهم و خیال حرکت می‌کند. در جایی از همین فصل و هنگام توصیف میدان کنکورد[2] چنین بیان می‌کند:

«آن میدان به قدری پاک و پاکیزه و تمیز است که به تقریر نمی‌آید و لسان قاصر از حد بیان و لیس الخبر کالعیان و در آن میدان شب‌ها به قدری چراغ و گاز روشن می‌نمایند که از روشنایی عین روز می‌شود» (همان: ۹۶).

به‌زعم لاندوفسکی (۲۰۱۰)، مکان‌های اسپیرال یا «گردبادی»، خود مکان‌شکن‌اند؛ یعنی مکان‌هایی که کنشگر را حیران می‌کنند. در این حالت، کنشگر، مخاطب ابژه‌ای بیش نیست. گویا تاب مقاومت او درمقابل مکان گردبادی می‌شکند. کنشگری هنگام ملاقات با باغ در احاطهٔ مکانی گردبادی قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که در هرسوی او مکانی قرار دارد که درعین مکان‌بودن از مکانیت خود فاصله می‌گیرد؛ زیرا او هم‌اکنون با تمام تن خود، پذیرای حضور باغ است.

گفته‌پرداز یا شوِشگر در این قسمت از داستان با مشاهدهٔ سادگی، صمیمیت و لطافت باغ، دچار شوِشِ عاطفی می‌شود و درونهٔ عاطفی نوستالژی به‌زعم ژاک فونتنی (۱۹۹۸: ۸۲) در وجودش شکل می‌گیرد و او را به یاد لطافت اردیبهشت و بهار عنبرین سرزمین خود می اندازد.

«درین باغِ خوش‌لطافت زیبا که زمینش عنبرین سرشت و هوایش چون اردیبهشت بود تا چهار ساعت از شب رفته سیر و تماشا می‌کردم. زمین باغچه‌ها را چنان با ترتیب گل‌کاری کرده بودند که از دور به نظر مثل قالی‌های ایرانی جلوه می‌کرد» (شیروانی ، ۱۳۹۶: ۱۰۰).

در اینجا و از اینجاست که کنشگر دیداری خود را در فضایی محشرگونه می‌بیند که در آن تمامی عناصر با هم وارد گفتگو و تعامل شده تا هر گوشه از شهر کنشگر را در

1. alterity

2. Concorde Square

ورطه کشیده و مات و مبهوت کند. در فصل هفتم سفرنامه که روایت حاج سیاح (۱۲۸۳) از شهر پاریس است، این حرکت از سمت مکان به فضا به خوبی توصیف شده است:

«محشر غریبی بود مثل آن که ابری پدید گردیده و آفتاب بر او تابیده، از یک طرف بسیار روشن و از یک طرف به سان مس گداخته و ازیک طرف هوایی زیر ابر و از طرفی مثل خورشید و در میان ابرها حوری‌ها با لباس‌های بسیار لطیف گویا مجسمه بودند که یک مرتبه از زمین بیرون می‌آمدند غیر متحرک و آهسته آهسته به نوای موافق موسیقی که می‌نواختند آن‌ها بر آسمان تیاتر می‌رفتند و چیزهایی که آن شب آن‌جا دیده شد قول این سیاح فقیر حیران است» (شیروانی، ۱۳۹۶: ۱۵۵).

پاریس، مکانی است که دیگر ایستا نیست و بیننده در هر ضلعی از آن قرار گیرد، ضلعی دیگر وجود دارد که او از آن، غافل است. این غفلت براثر تکثر زوایای دید عرضه‌شده ازجانب مکانی به‌وجود می‌آید که بیننده فرصت و توانایی پی‌گرفتن همهٔ آن‌ها در یک «آن» را ندارد. همین تقابل بین «آن» مکان و «آن» بیننده، پاریس را به مکانی گردبادی، سیال و درحال گریز تبدیل می‌کند.

پس مکان‌های گردبادی به دو شکل عمل می‌کنند: یا بیننده، مبهوت آن‌ها می‌شود و یا خود او در شکل‌گیری مکان و معنادهی به آن، شریک است. به دیگر سخن، مکان‌های گردبادی مشارکتی، آن‌هایی هستند که ارزش‌های زیبایی‌شناختی و عاطفی دارند و کنشگر دیداری در شکل‌گیری این ارزش‌ها همراه مکان پیش رفته است. بدین ترتیب، پاریس مکانی است که نمی‌توان بر آن سلطه یافت و به‌نوعی، فضایی تثبیت‌نیافته دارد که کنشگر دیداری را مبهوت خود کرده است. بنابراین، تغییر زاویهٔ دید کنشگر دیداری به مکان، معنایی جدید از آن متبلور می‌کند و باز با زاویهٔ دید دیگر یا معنای قبلی فرو می‌ریزد و یا در معنایی دیگر استمرار می‌یابد (رضایی و دیگران، ۱۳۹۶).

پاریس: مکان استعلایی

مکان گردبادی اگر در اوج معنایی قرار گیرد و به دیگر سخن، باعث جدایی کامل از مکان عینی و به نوعی استمرار احساس مکان و استمرار حضور آن در اندیشه یا تخیل کنش‌گر شود، مکانی استعلایافته است. هرمان پارِت[1] در مطالعهٔ نشانه‌شناختی از باغ به‌عنوان یکی از مکان‌هایی که انسان با آن‌ها درحال تعامل است، گفته: «باغ‌ها راهی به‌سوی بازگشت به سعادت اولیه، یعنی همان بهشت هستند. اما این سعادت به‌شکل تخیلی آرمان‌گرا تجلّی می‌یابد. آرمان‌گرایی باغ‌ها آن‌ها را به بی‌مکانی و بی‌زمانی سحرآمیز تغییر می‌دهد که زایندهٔ سعادت‌اند» (پارت، ۱۹۸۸: ۱۹۵). اولین تصویری که انسان از بهشت دارد، از زیبایی باغ‌گونه نشأت گرفته است؛ پس باغ، مکانی است که ما را به زمان اسطوره‌ای، یعنی زمان آدم و حوا، زمان بهشت و زمان ازلی هدایت می‌کند. به همین دلیل، هنر باغ‌آرایی، فراتر از همهٔ هنرهای دیگر، ما را به‌سوی زمان آرمان‌گرا سوق می‌دهد. زمان آرمان‌گرا ازنوع تخیلی است، محدودیت نمی‌شناسد و زمان بی‌زمانی است. باغ‌ها مکان‌هایی هستند که با زمان گره خورده‌اند و به همین دلیل، با یک مکان–زمان مواجه هستیم. این مکان، فراتر از یک مکان می‌رود و به فضا تبدیل می‌شود؛ به همین علت، باغ‌ها استعلای مکان به زمان ازلی و زمان آرمانی هستند. اینک اگر سؤال شود چرا همهٔ قصرها دارای فضای سبز و باغ‌هایی گسترده و باشکوه هستند، می‌توانیم پاسخ دهیم همهٔ صاحبان قدرت، نیازمند عبور از زمان مادی، محدود و تقویمی هستند. چهاردیواری‌ها زمان را محبوس می‌کنند و جبران چنین زمان مادی، عینی و حبس‌شده‌ای جز با ورود به باغ‌ها امکان‌پذیر نیست. باغ‌ها زمان سنگین، سخت و مادی حضور را به احساس حضور در زمان استعلایی و سعادت جاودانه تغییر می‌دهند و این تغییر، فرصتی است که به‌لطف حضور مکان‌های استعلایی یا تبدیل‌شده به فضا میسر می‌شود (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۰–۲۳۲).

پاریس ازجنس بهشت است و استعلای مکان، سبب پویایی و حذف جنبه‌های مادی آن می‌شود و باعث وسعت قوه تخیل می‌شود. «از مشاهدهٔ شب پاریس و کثرت روشنایی فانوس‌های مرتبه در کوچه‌ها و در عمارات و بازار هر چه به خیال وسعت داده، اغراق‌گویی شود عشری از اعشار و یکی از هزار نخواهد بود. شهری است در روی زمین منحصر به فرد. ...» .(شیروانی ، ۱۳۹۶: ۱۶۸).

با توجه به توضیحات بیان‌شده می‌توان از دو نوع حضور صحبت کرد: نخست، حضور «من» که سنگینی حسی در مکان است و دوم، حضور «خود» که سبکی در مکان و امکان گریز از آن تا مرز استعلا و تغییر به‌شمار می‌رود؛ پس مکان از خود عبور می‌کند و راه را به فضای استعلایی می‌گشاید که عقل از «تصور و زبان از تقریر تفصیل اوضاع این شهر عاجز و قاصر است» (همان: ۱۸۵).

1. H. Parret

بحث و نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، با توجه به ارکان اصلی مفاهیم نظری و بنیادی در تحلیل نشانه–معناشناسی مکان و کارکرد گفتمانی آن، به تحلیل اثر *پاریس از دور نمایان شد* از علی‌اکبر شیروانی که مجموعه سفرنامه‌های دورهٔ قاجار است پرداختیم. آنچه در این جستار به آن پرداخته شد، به‌طریقی بازنمایی و نوع‌شناسی مفهوم مکان در ژانر سفرنامه به لحاظ مؤلفه‌های نشانه–معناشناختی مکان بود که اولین تلاش در این راستاست. در راستای تأیید و اثبات فرضیهٔ پژوهش و همانطور که شرح آن رفت سیالیت مکان می‌تواند راه را برای توسعهٔ انتزاعی آن بگشاید و ما را تا مرز استعلا و فضاشدگی پیش ببرد. همان‌گونه که دیدیم، گفته‌پرداز با عبور از مکان کنشی و رسیدن به مکان–فضای استعلایی به‌نوعی به درکی تازه از جهان پیرامون خویش دست می‌یابد. این مفاهیم با لحظهٔ کنشگر و شوِشگر روایت‌های سفرنامه گره خورده‌اند؛ زیرا همواره تفکر انسانی، ازگونه‌ای با محتویات مکانی و زمانی است. راویان (گفته–پردازان) در این اثر با خلق روایت‌هایی با حافظه‌ای زمانی و مکانی در روایت، زیبایی‌شناختی ویژه‌ای از نوع تعامل انسان با دنیا و بالعکس به‌دست می‌دهد. گفتمان شوِشی *پاریس از دور نمایان شد* با ایجاد لایه‌های مکانی، زمانی و جسم‌محور به‌نوعی در تعویق و تداوم معنا دخیل است و این مسئله، بدون درنظرگرفتن کارکردهای عاطفی، پدیداری و زیبایی‌شناختی گفتمان، میسر نیست. در گفتمانِ تاریخی این مجموعه از سفرنامه‌ها، گفته‌پرداز با نمادین جلوه‌دادن مکان (پاریس)، گفته‌خوان را با جریانی از حضور زندهٔ خود در سرتاسر روایت همراه می‌کند که همه چیز آن در لحظه رقم می‌خورد و به خلق معنایی غیرمنتظره می‌انجامد. این معنای غیرمنتظره نیز به‌نوبهٔ خود با ایجاد نوعی گسست هویتی در گفته‌پرداز–کنشگر روایت ایجاد می‌شود؛ زیرا «من» که دارای ابعاد حضوری زمینی است، در مکان می‌ماند و «خود» که دارای بعد انتزاعی حضور است، در فضا شناور می‌شود. مکان به استعارهٔ مکان و فضا، و زمان روایت نیز استعارهٔ زمان یا زمان ازلی با ابعاد کیفی حضور آمیخته می‌شود و همواره در حافظهٔ گفته‌پردازی که در تعامل تن‌به‌تن با دنیا همساز و همگون می‌شود، باقی می‌ماند.

منابع

پناهی، عباس. محمد زاده، اسدالله. (۱۳۹۸). تصویر زن ایرانی در سفرنامه‌های فرانسویان از اوایل دورهٔ قاجار تا انقلاب مشروطه بر اساس نظریهٔ بازنمایی استوارت هال، *مطالعات تاریخ فرهنگی*. سال۸، شماره ۲۷. صص ۱–۲۳.

پورخوش‌سعادت، صدیقه. مودنی، علی‌محمد. نوروزی دادخانی، ثورالله. (۱۴۰۰). بازتاب مسائل اجتماعی در سفرنامه های قاجار. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*. دوره ۱۳. ش.۴۸. صص: ۴۵–۶۶.

رضایی، رضا. گلفام، ارسلان. آقاگلزاده، فردوس. شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۶) تحلیل نشانه–معناشناختی استعلای مکان در داستان کوتاه بزرگ بانوی روح من: اثر گلی ترقی. *دوفصلنامه روایت‌شناسی*. دورهٔ۱. شمارهٔ۱. صص ۸۵–۱۰۴.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۰). نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا. *نشانه‌شناسی مکان*. به‌کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سخن.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۱). *نشانه–معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.

شیروانی، علی اکبر. (۱۳۹۶). *پاریس از دور نمایان شد*. تهران : اطراف.

علی‌محمدی، مونا. (۱۳۹۹). سیری در سفرنامه نویسی: بررسی چرایی رواج سفرنامه‌نویسی در ایران دورهٔ قاجار، تحول و افول آن پس از انقلاب مشروطه، *ادبیات پارسی معاصر*. دورهٔ۱۰. شمارهٔ۲. صص ۲۱۱–۲۴۱.

معین، مرتضی بابک. (۱۳۹۴). *معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته: گذار از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. تهران: سخن.

Bachelard, G. (2004). *La Poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/PUF.

Fontanille, J. (1989). *Les Espaces Subjectifs: Introduction à la Sémiotique de l'observateur.* Paris: Hachette.

Fontanille, J. (1998). *Sémiotique du Discours*. Limoges: PULIM.

Granger, G. G. (1999). *La Pensée de l'espace*. Paris: Odile Jacob.

Landowski, E. (2004). *Passion Sans Nom*. Paris: PUF-

Landowski, E. (2010). "Régimes d'espace".

Nouveaux Actes Sémiotiques. Recherches. Sémiotiques. http://revues.unilim.fr/nas.
Lotman, Y. (1999). *La Sémiosphère*. Limoges: PULIM.
Lyotard, J.F. (1985). *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck.
Panofski, E. (1975). *La Perspective Comme Forme Symbolique et Autres Essais*. Paris: Editions de Minuit.
Parret, H. (1988). *Le Sublime du Quotidien*. Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamin.
Tarasti, E. (2009). *Fondement de la Sémiotique Existentielle*. Paris: Harmattan.

COPYRIGHTS
© 2023 by the authors. Licenses PNU, Tehran, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0) (http:/creativecommons.org/licenses/by/4.0)