تصویر یک شهر غربی، در آثار سه نویسندهٔ ایرانی

ایلمیرا دادور*

چکیده

هر آبادی بزرگ که دارای خیابان‌ها و کوچه‌ها و خانه‌ها و دکان‌ها و ساکنان بسیار باشد در تمامی فرهنگ‌ها شهر نامیده می‌شود، خواه این شهر شرقی باشد و خواه غربی. اما چگونه می‌توانیم روح شهر را در در و دیوار و دکان آن جستجو کنیم؟ مگر نه این است که ساکنان شهر تمدن‌سازان آن‌اند، فرهنگ‌آفرینان آن و دمندگان روح به آن؟ شهر و ساکنان آن لازم و ملزوم یکدیگرند. و اینکه می‌گوییم «این اهالی چنین‌اند» و «آن اهالی چنان» از همین جا نشئت می‌گیرد. منتقدان بر این باورند که نوین‌شهرنشینان آنچه در شهر به دست می‌آورند فرهنگ توده است و یکی از هزاران شدن؛ پس یافتن خویشتن خویش و تأیید خود در این میان کاری بس دشوار خواهد بود. همچنین، شهر مدرن بخشی از هویت ساکنان خود را از میان می‌برد، یا به آن هویتی جدید می‌دهد؛ این هویت را باید در تصاویر و انگاره‌های دیداری و شنیداری و گفتاری شهر یافت.

پاریس، پایتخت فرانسه، شهری است زیبا که در آثار بسیاری از نویسندگان و شاعران و فیلم‌سازان فرانسوی و غیرفرانسوی حضور دارد. این مقاله به حضور شهر پاریس از بُعد تصویرشناسی در آثار سه نویسندهٔ ایرانی، گلی ترقی و رضا قاسمی و رضا قیصریه، می‌پردازد تا مشترکات میان **نگاه** این نویسندگان و نزدیکی یا دوری آن با نگاه انگاره‌آفرین نویسندگان فرانسوی‌زبان نمایان گردد.

کلیدواژه‌ها: شهر، پاریس، بیگانه، نگاه، تصویر، ادبیات تطبیقی.

---

* عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
پیام نگار نویسنده: idadvar@ut.ac.ir

۱. مقدمه

حضور شهر در ادبیات داستانی می‌تواند یکی از عناصر سازندهٔ تصویر آن شهر و زندگی جاری در آن باشد. خواندن آثار دیکنز یا کانن دایل خواننده را با لندن قرن نوزده آشنا می‌کند، و تصویرهای مه‌گرفته و وهم‌آلودی که هر دو نویسنده از شهر لندن می‌دهند ذهن را آماده می‌سازد تا همواره در انتظار حادثه‌ای باشد. از این‌رو گفتهٔ ژرژ سیمنون[1]، نویسندهٔ داستان‌های پلیسیِ کمیسر مگره[2]، که می‌گوید: «رمان شهری باید یک رمان پلیسی باشد؛ هر محلهٔ پاریس، در قتل و خودکشی، روش‌های خاص خود را دارد» (به نقل ازکربرا[3] ٦٨) جای تأمل دارد. در مقابل این اظهار نظر، نگرش والنتین گُبی[4] را هم داریم که می‌گوید: «من گمان نمی‌کنم که شهر، یک مکان، بتواند به خودی خود موضوعی باشد. شهر نگاه را بر می‌انگیزد، نگاه مرا. من تصویر خود را در آن می‌یابم و او تصویر خود را در من. مکان‌های مجرد وجود ندارد، ما مکان‌هایی هستیم که از آن‌ها عبور کرده‌ایم» (۱۰۹). بنابراین شهر ساکن است، اما در جریان نیز هست. اتفاقاتی که در آن رخ می‌دهد ــ و عادت‌های شهروندان که آن‌قدر در روزمرّگی جا خوش کرده‌اند که دیده نمی‌شوند ــ همه در نهایت به درک فرهنگ و نگرش مردمی می‌انجامد که جامعه را بستر کنش‌های خود ساخته‌اند. گاه نویسنده‌ای از اهالی شهر دست به قلم می‌برد و از شهر خود می‌گوید، مثل امیل زولا و نوشته‌های معروفش دربارهٔ پاریس که آن‌ها را در کتاب *در دل پاریس* (١٨٧٤) جای داد، یا آندره برتون که در کتاب *ناجا*[5] می‌گوید: «شاید پاریس تنها شهر فرانسه باشد که ممکن است در آن اتفاقی برایم بیفتد، جایی که از نگاه بعضی‌ها شرر می‌بارد، جایی که اوج روحیهٔ ماجراجویی را هنوز نزد بعضی افراد آن می‌توان یافت» (۳۸). لوکلزیو هم در بسیاری از آثارش، مثل *غول‌ها* (۱۹۹۷)، شهری مدیترانه‌ای و زیبا را به تصویر می‌کشد که بیشتر شهرِ گردشگران و خوش‌گذران‌هاست و زندگی واقعی در پسِ مراکز خرید غول‌آسا و دیوارهای پر از آگهی و چراغ‌های چشمک‌زن و ساختمان‌های چندین‌مرتبهٔ ترسناک

1. Simenon
2. Maigret
3. Kerbrat
4. Goby

۵. *Nadja* . این کتاب در ایران با عنوان *نادیا* منتشر شده است.

جریان دارد؛ در چنین «ابرشهری» وجدان دیگر معنایی ندارد؛ در آن «رنگ، صدا، موسیقی، شکل، نور و خواسته، همه، به دام افتاده‌اند» (٥٤).

در ایران مشفق کاظمی *تهران مخوف* را در سال ۱۳۰٤ منتشر می‌کند. رمان *تهران مخوف* رمانی اجتماعی و سیاسی است؛ اما «از لحاظ ساختار و پشت هم آمدن وقایع و حوادث غیرمترقبه‌ای که سرنوشت و سرگذشت قهرمانان را به هم گره می‌زند، بیشتر به داستان‌های الکساندر دوما و میشل زواکو می‌ماند» (ستاری ٦۰). مشفق کاظمی خود گفته بود که «از مندرجات کتابم این حقیقت تلخ بر می‌آید که در گوشه و کنار تهران چه وقایع ناگواری می‌گذرد!» (همان). و امیرحسن چهل‌تن، *تهران، شهر بی آسمان* را هفتاد و شش سال بعد از کتاب مشفق کاظمی منتشر می‌کند. تهران او «تهرون بزرگ و درندشت بود. لاله زار... داشت. بهارستان و کافه لُقانطه داشت. سینما و میدان توپخانه داشت. باغ ملی و ایستگاه قطار داشت و او می‌توانست خودش را گم کند...» (۸۷). هر دو نویسندهٔ ایرانی جنبه‌های منفی شهر را در رمان خود به تصویر می‌کشند.

گاهی این دیگران‌اند که دربارهٔ شهری که به آن «تعلق» ندارند، اما برای مدتی و یا برای همیشه در آن ساکن شده‌اند، می‌گویند. گی‌یار[6] عقیده دارد که «هر انسانی، هرگروه اجتماعی، و حتّی هر کشوری، تصویر ساده‌شده‌ای را از اقوام دیگر برای خود ترسیم می‌کند که در آن تصویر فقط خطوطی حفظ شده‌اند؛ گاه این خطوط مهم‌اند و منطبق با خطوط اصلی و گاه تصادفی» (۱۱۰). در هر صورت در میان این خطوط می‌توان به یک **نگاه** دست یافت، نگاه **دیگری**، که بر روی یک جامعه می‌نشیند. و از آنجایی که «تصویر همواره در پی بیان چیزی است فراتر از دلالت صریح» (ژولی[7]، به نقل از بارت ۷۲)؛ **دیگری** آن جامعه را زیر ذره‌بین می‌گذارد و دربارهٔ آن به قضاوت می‌پردازد.

۲. بحث و بررسی

پاریس، پایتخت فرانسه، شهری است اروپایی یا غربی و به گفتهٔ بسیاری از فرانسویان و غیرفرانسویان شهری زیبا. این شهر، با کلیساها، رود سن، میدان‌ها، کافه‌ها، بلوارها و متروش، شهری است پرجنب‌وجوش. بسیاری از بیگانگان مثل تورگینیف،

6. Guyard
7. Joly

همینگوی، جویس، هدایت و... در آن زیسته‌اند و بسیاری هم این شهر را بستر وقایع داستانی خود قرار داده‌اند. این شهر در آثار سه نویسندهٔ معاصر ایرانی: *خاطرات پراکنده* (۱۳۷۱) از گلی ترقی، *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*[۸] (۱۳۸۰) از رضا قاسمی، و *کافه نادری* (۱۳۸۰) از رضا قیصریه حضور دارد. این سه با قرار دادن تمامی وقایع داستانی خود و یا بخشی از آن وقایع در این شهر تصویری از آن ارائه می‌دهند که هم نزدیک به هم و هم نه چندان دور از تصاویری است که نویسندگان فرانسوی از آن دارند.

در داستان «مادام گُرگه» ازکتاب *خاطره‌های پراکنده*، منِ راوی با منِ نویسنده یکی است، و در داستان «عادت‌های عجیب آقای «الف» در غربت» اوی راوی یک ناظر بی‌طرف است. در کتاب *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*، منِ راوی بسیار شبیه نویسنده است و بالاخره در کتاب *کافه نادری*، اوی راوی است که در داستان حضور دارد و بسیار بیش از یک دانای کل به تمامی زوایای روحی فرزاد مفتون ــ کسی که داستان در حول او می‌چرخد ــ اشراف دارد. کنشگران داستان‌ها هیچ‌یک گردشگر نیستند و از سر اختیار ساکن پاریس نشده‌اند. در دو کتاب نخست، راویان بعد از سال۱۳۵۷ راهی پاریس شده‌اند و در کتاب سوم، وقایع ۱۳۵۷ ایران به وقایع ۱۹٦۸ پاریس گره خورده است. شخصیت‌های سه کتاب، مثل همهٔ آدم‌ها، زندگیشان در مکان‌های خصوصی و مکان‌های عمومی سپری می‌شود و نگاه آنان به اطرافشان همان نگاهی است که انگاره‌آفرین است.

۳. مکان‌های مسکونی(خصوصی)

هر شهری دارای مکان‌های مسکونی است که همان خانه و منزل نامیده می‌شود. هر کس به فراخور حالْ جایی زندگی می‌کند، چه کوچک و چه بزرگ، چه ساده و چه مجلل، و این مکان همان مکانی است که بعد از خستگی‌ها و روزمرّگی‌ها به آن پناه برده می‌شود. در داستان « مادام گُرگهٔ» گلی ترقی، زن راوی یا خود نویسنده بعد از سال ۱۳۵۷ به همراه دو فرزندش در پاریس مستقر می‌شود. به قول خودش در یک «لانهٔ موش» زندگی می‌کند: «آپارتمان محدود و کوچک ما که خرکچی محلهٔ محمودیه هم

۸. برندهٔ جایزهٔ بهترین رمان سال ۱۳۸۰ بنیاد گلشیری و رمان تحسین‌شدهٔ سال ۱۳۸۰ جایزهٔ مهرگان ادب و برندهٔ بهترین رمان سال ۱۳۸۰ منتقدان مطبوعات.

حاضر به اجارهٔ آن نبود، از آنجا که در وسط شهر پاریس است و راهرو و گنجه دارد سخت گرانبهاست و در طبقهٔ پنجم ساختمانی است که رو به کلیسا دارد، و شکر خدا، در حیاط کلیسا تعدادی درخت کاشته‌اند و سه چهار گنجشک و هفت هشت کبوتر چاق زیر شیروانی آن می‌پلکند و همهٔ اینها من و بچه‌ها را به یاد تهران و شمیران و باغ‌های دربند می‌اندازد و خوشحالمان می‌کند» (۱٤۲). او از طرفی این آپارتمان را با شرایط گذشتهٔ خود در تهران مقایسه می‌کند و شرایط جدید را حقیرانه می‌داند و از طرفی می‌داند که چنین آپارتمانی در پاریس در دسترس همگان نیست. به علاوه آنچه مزیت دیگر این فضای مسکونی محسوب می‌شود داشتن یک ایوان است ولو کوچک: «جلوی پنجرهٔ اتاق نشیمن آن ایوانی دو متری قرار دارد که محل پذیرایی و استراحت و تفریح و تفرج ماست؛ در این باغ دلگشا، تا آنجا که می‌شود، گلدان شمعدانی و اطلسی چیده‌ایم و غروب‌ها، اگر هوا اجازه دهد، در این یک وجب مکان سبز و در میان گل‌های بی‌بو می‌نشینیم تا خیارهای تخمی و هلوهای بی عطر فرنگ را با فراغت خیال مزه کنیم، و اگر دوستی هم به دیدنمان آمد او را، با اینکه جای جم خوردن نداریم، دعوت می‌کنیم تا در خوشبختی ما سهیم شود و درد دوری از وطن از یادش برود» (۱٤۲–۱٤۳). خواننده خیلی خوب در می‌یابد که «تصاویر ارائه شده فقط آنهایی نیستند که دیده می‌شوند، بلکه این تصاویر به کار گرفته شده‌اند تا از چیزی دیگر بگویند» (ژولی ۷۲). راوی از باغ دلگشا می‌گوید و استراحت و تفریح و خوشبختی؛ اما در لایهٔ زیرین این واژه‌ها حسرت ترک مکانی عزیزتر نهفته است. در عین حال باغ دلگشا و تفریح و تفرج و پذیرایی از مهمان در منزل در پاریس واقعیتی است انکارناپذیر، چون داشتن چنین آپارتمانی در مرکز شهر برای خود پاریسی‌ها هم امتیاز بزرگی محسوب می‌شود. هانری تروایا[9]، نویسندهٔ مهاجر فرانسوی، که عضو فرهنگستان فرانسه بود، در رمان *آلیوشا* (۱۹۹۱) که بخشی از زندگی‌نامهٔ خود اوست، همین نگاه را دارد. آلیوشا و خانواده‌اش در نویی[10]، یکی از اعیانی‌ترین محله‌های پاریس، زندگی می‌کنند، اما درون خانه حکایت از چیز دیگری دارد: «او شب‌ها در همین اتاق می‌خوابید، روی نیمکتی که پتوی لاکی روی آن انداخته بودند. او همین‌جا درس می‌خواند و همگی همین‌جا ناهار

9. Troyat
10. Neuilly

می‌خوردند. چند تصویر باسمه‌ای بر دیوار آویخته بودند که منظره‌هایی از روسیه را نشان می‌داد...» (۱٤). اما مشکل اصلی راوی داستان «مادام گُرگه» همانند راوی رمان *آلیوشا* آپارتمان نیست؛ بلکه همسایه‌ای است که حضور اوی بیگانه را بر نمی‌تابد. سرایدار ساختمانی که آلیوشا و خانواده‌اش در آن زندگی می‌کردند، زیرلبی او را «اجنبی کثیف» صدا می‌زد، و راوی داستان «مادام گُرگه» و بچه‌هایش «مثل سگ از همسایهٔ طبقهٔ زیرین» می‌ترسند. این همسایه به طرق مختلف باعث آزار و اذیت خانواده شده است، تا به آنها بفهماند که «غریبه»اند، «جای خودی‌ها را غصب کرده‌اند»، زندگی شهرنشینی غربی را بلد نیستند و باید طوری زندگی کنند که انگار وجود ندارند. برای نویسنده‌ـ راوی داستان، تقریباً هیچ‌کس به حریم خصوصی فرانسوی‌ها راه ندارد: «فرانسوی‌ها در خانه‌شان را به آسانی باز نمی‌کنند. اول از همه، با چشمی‌ای که روی در نصب است، خوب نگاه می‌کنند تا ببینند کی پشت در است. بعد می‌پرسند که با کی کار دارید، چی می‌خواهید؛ وقتی که خوب مطمئن شدند، زنجیر در را از تو باز می‌کنند و بعد قفل اول و سپس قفل دوم را می‌گشایند و در این فرصت باز نگاه می‌کنند، و باز می‌پرسند و آخر سر با احتیاط لای در را باز می‌کنند و اگر سرزده به سراغشان رفته باشی که درجا عذرت را می‌خواهند و اگر کار مهمی در پیش باشد، همان‌جا دم در ترتیب آن را می‌دهند و قضیه خاتمه می‌یابد» (۱٤٤). با ارائهٔ چنین تصویری نویسنده‌ـ راوی آگاه است که ارتباط برقرار کردن با فرانسوی‌ها کار ساده‌ای نیست. سرایدار، همسایهٔ مجاور، پستچی، مأمور برق، همه مثل هم‌اند، انگار نیستند. بدین ترتیب پاریس، برای راوی، شهری می‌شود همراه با دلهره‌های پنهانی.

اما آقای «الف» آخرین داستان این کتاب هم مردی است پنجاه و دوساله که در تهران معلم تاریخ بوده و مشکلی با کسی نداشته است؛ اما روزی که سنگی پنجرهٔ کلاس را شکست و به سرش خورد تصمیم گرفت که ترک یار و دیار کند. به پاریس آمد و در انتهای راهرو، طبقهٔ پنجم ساختمانی در محلهٔ بیستم پاریس، محله‌ای نسبتاً فقیرنشین، در اتاقی کوچک و بی‌آفتاب زندگی جدیدی را آغاز کرد. دوست قدیمی‌اش، خانم نبوت، در نامه‌ای برایش نوشته بود: «خوش به حالت، کاش ما هم آنجا بودیم، در آن بهشت برین، در عروس شهرهای جهان.» (۱۸۳). اما خودش در نامه‌ای به آقای فاضلی، معلم شیمی، چنین نوشت: «من در اینجا گم‌شده و سرگردانم و معنی چیزها را

نمی‌فهمم. کارهایم سوءتعبیر می‌شود و درها به رویم بسته است. گذشته ندارم و تمام تصورم از آینده به انتهای هفته هم نمی‌رسد» (۱۸۵).

عروس شهرهای جهان برای پذیرفتن آقای «الف» هیچ رغبتی از خود نشان نمی‌دهد. او محکوم است که هر روز و به هر بهانه‌ای شنوندهٔ توبیخ‌ها و تهدیدهای خانم سرایدار باشد. آقای «الف» «از خجالت به خودش می‌پیچید. می‌خواست توضیح دهد که آدم محترم و آبرومندی است، از خانواده‌ای حسابی می‌آید و خانه‌اش در تهران، سرسرا و باغچه و حوض و فواره دارد و، اگر ناگزیر به زندگی در این هلفدونی شده است، از روی ناچاری است...» (۱۸۷). اما او هم مثل راوی داستان «مادام گُرگه» می‌بایست سعی کند که چیزی زمین نیندازد، در گنجه‌ها را آرام ببندد، وقت راه رفتن گرپ گرپ نکند. او در اتاقش را نیمه‌باز می‌گذاشت تا هر چه زودتر با همسایه‌هایش دوست شود، اما «همسایهٔ مجاور و همسایهٔ طبقهٔ پایین، هردو، ازش شکایت کرده بودند و خانم سرایدار یادداشت هشدار دهنده‌ای برایش فرستاده بود، و آقای «الف» از آن پس در و پنجرهٔ اتاقش را می‌بست و ورزش نمی‌کرد.... و چایش را در سکوت می‌خورد» (۲۰۷–۲۰۸).

آقای «الف» در پاریس زندگی می‌کرد، اما «در یک شهر بزرگ، یک فردْ دیگر عضوی از یک گروه اجتماعی محسوب نمی‌شود، بلکه بیگانه‌ای است در میان بیگانگان، تنهایی در میان خیلی از جمعیت» (کربرا ۸۰). این احساسی بود که آقای «الف» در پاریس دچار آن شده بود، و نه در تهران. «پاریس شهر زیبایی بود، مجسمه روی مجسمه، آیینه کنار آیینه، میدان، بناهای تاریخی، کلیسا، برج، موزه، پر از آثار قدیمی، پر از چیز، پر از جنس، پر از حرف و کتاب و نوشته و خوراک و پوشاک، پر از تنهایی، پر از ترس‌های مخفی و دلهرهٔ مردن» (۲۱۱ – ۲۱۲). پاریس هرچه بود شهر آرامش آقای «الف» نبود، جای او نبود.

در پاریس قرن نوزده یا پاریس هوسمان[۱۱]، افزون بر تغییرات بنیادی شهر، خانه‌هایی در خیابان‌های اصلی آن ساخته شد که پنج طبقه بود و خانواده‌ها در طبقات مختلف آن و در آپارتمان‌های نسبتاً بزرگ جای گرفته بودند؛ اما در طبقهٔ آخر یک ردیف اتاقِ زیرشیروانی تنها با پنجرهٔ کوچکی رو به آسمان بود که اغلب برای سکونت خدمه در

۱۱. Haussmann: دولتمرد فرانسوی (۱۸۰۹–۱۸۹۱) که در زمان لویی ناپلئون بناپارت برای زیباسازی و سالم‌سازی شهر پاریس دست به اقداماتی زد که سیمای شهر را به کلی تغییر داد.

نظر گرفته می‌شد و خدمه‌ای که در طبقات مختلف و برای ساکنان این طبقات کار می‌کردند، در طبقهٔ آخر اتاقی کوچک داشتند. سکونت خدمه در این اتاق‌ها از آن جهت بود که دسترسی به آنها آسان باشد و در هر ساعتی از روز بتوان آنها را فراخواند. اتاق‌هایی که ساکن نداشت انباری بود. یک دستشویی در پاگرد طبقه بود و حمام و آشپزخانه هم وجود نداشت. این اتاق‌ها از اواخر قرن نوزده به بعد، به‌خصوص بعد از جنگ جهانی دوم، محل زندگی دانشجویان و هنرمندان و قشر کم‌درآمد شد.

پاریس دگرگون شد، اما نگاه همهٔ نویسنده‌ـ شاعران فرانسوی بر این دگرگونی یکسان نبود. بودلر[12]، شاعر سمبولیست، افسرده است و در شعر «قو»، از مجموعهٔ *گلهای شرّ* خود، می‌گوید:

.... پاریس تغییر می‌کند
اما از اندوه من کاسته نمی‌شود
کاخ‌های نوین، داربست‌ها، بلوک‌ها
محله‌های قدیمی همه برای من استعاره می‌شوند
خاطرات عزیز من سخت تر از صخره‌هاست .... (*تاریخ ادبیات قرن نوزده فرانسه*، ٤٤٧)

آپولینر[13]، شاعر پیشگام سوررئالیست‌ها در اوایل قرن بیستم، بر خلاف بودلر خود پذیرای تمامی دگرگونی‌های شهری است و در شعر «اتومبیل کوچک» از *خط‌نگاری‌هایش* می‌گوید:

..... به پاریس رسیدیم
در آن دم که بسیج عمومی اعلان می‌شد
من و رفیقم دریافتیم
که اتومبیل کوچکْ ما را به عصری نو رهنمون بوده است
و گرچه اکنون هر دو موجوداتی میانه‌سال به شمار می‌آمدیم
اما از نو متولد شده بودیم (پیا ١١٤).

بسیاری از نویسندگان فرانسوی از اتاق زیرشیروانی گفته‌اند. ژرژ پِرک[14] در رمان *چیزها* (داستانی از سال‌های ١٩٦٠) با استفاده از وجه التزامی در زبان فرانسه، از تمامی آرزوهای دو جوانی می‌گوید که در یک اتاق زیرشیروانی زندگی می‌کنند: «برخی از روزها تنگی جا شکنجه‌آور می‌شد. به آنان خفقان دست می‌داد. هم آنان به عبث در

12. Baudelaire
13. Apollinaire
14. Perec

جهان رؤیا مرزهای دو چشمه اتاق خود را فراتر می‌بردند، دیوارها را فرو می‌ریختند، راهروها، گنجه‌ها و درگاهی‌ها و گوشه‌ها و پستوهایی می‌آفریدند، جالباسی‌های نمونه خیال می‌بستند و، در خواب خوش، آپارتمان‌های دیواربه‌دیوار را به خانهٔ خود می‌پیوستند؛ زیرا همواره، سرانجام خود را در همان جا می‌یافتند که روزیشان، یگانه روزیشان بود: در همان سی و پنج متر مربع» (۱۹). کربرا اتاق زیرشیروانی را شاعرانه می‌بیند و می‌گوید: «در شهر [پاریس] یک شاعر نزدیک به آسمان سر بر بالین می‌گذارد، یعنی در یک اتاق زیرشیروانی». و نگاه مرسیه[۱۵] هم نگاه شاعرانه‌ای است، اما او لفظ انباری را ترجیح می‌دهد و می‌گوید: «از شگفت‌انگیزترین جاهای پاریس بگویم، از انباری‌ها،... آنجا، در سکوت، نقاشْ نقاش می‌شود و شاعر نخستین اشعارش را می‌سراید» (۱۰۱). اما آیا برای همه همین‌طور است؟

راوی رمان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* یک تبعیدی نیمه‌ماخولیایی است که هم کتابی با عنوان *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* سال‌ها پیش نوشته است و هم، در کنار آدم‌هایی مثل خودش، در اتاقی زیرشیروانی زندگی می‌کند که هر لحظه قدم برداشتن بر روی چوب‌های پوسیدهٔ اتاق و صدایی را که از آن بر می‌خیزد احساس می‌کنند. او به خوبی می‌داند که «آدمی پس از مدتی زندگی در اتاق‌های زیرشیروانی، رفته‌رفته، همه را به صدای پایشان می‌شناسد» (٥٦–٥٧). و «در اتاق‌های زیرشیروانی هیچ‌کس مالک زندگی خصوصی خود نیست. و امر خصوصی، خیلی زود مثل توالت این طبقه، به امری عمومی بدل می‌شود» (۱۱۷). او برای اولین‌بار متوجه می‌شود که «این دیوارها برای کسی که بخواهد کنجکاوی کند چقدر نازک‌اند؛ که در تمام این مدت ما در برابر هم برهنه بوده‌ایم و گمان می‌کردیم در حریم اتاق‌هایمان دور از چشم اغیاریم.» (٦۱). این تعریف از زندگی زیرشیروانی‌ها خیلی واقعی‌تر از تعریف کربرا به نظر می‌رسد، گرچه راوی، خود هنرمندی است نقاش. خوانندهٔ این رمان از ابتدا می‌داند که داستانِ روایت شده در پاریس می‌گذرد، اما باید به صفحهٔ ۱۱۹ برسد تا با جملهٔ «ابر سیاهیِ آسمان پاییزی پاریس را قرق کرده بود» اطمینان حاصل کند که بازگفت روایت به پاریس بر می‌گردد و نه جای دیگر.

صاحب این خانه پیرمردی است فرانسوی که در طبقهٔ چهارم ساختمان ساکن است،

15. Mercier

و به غیر از گرفتن اجارهٔ خانه، دیگر مسائل برایش اهمیتی ندارد و به خانه اصلاً نمی‌رسد: «در این شهر که هیچ ساختمانی نبود که دروپیکر درست و حسابی و قفل رمزی نداشته باشد در ساختمان ما همیشه باز بود و نه تنها قفل نداشت، که حتی چفت هم نمی‌شد؛ و زمستان‌ها راه‌پله‌اش چنان به تصرف بی‌خانمان‌ها و ولگردان مست و بی‌خیال در می‌آمد که شب هر که می‌خواست بالا بیاید باید مثل کوه‌نوردان با هر گام به دنبال جای پایی می‌گشت تا مبادا کسی را لگد کند. و اریک فرانسوای مهربان و نازک‌دل که این همه را می‌دید نه تنها ناراحت نمی‌شد، که شاید در ته دلش هم احساس رضایت عمیقی می‌کرد» (۷٤). راوی این داستان مثل راوی کتاب گلی ترقی، خاطرنشان می‌کند که درها در پاریس بسته است و عبور از آنها کار آسانی نیست.

در متن رمان نیامده است که این ساختمان در کجای پاریس واقع شده است، تنها اشاره به ساعت کلیسای سن پل است که می‌نوازد، گاه تند و شتاب‌زده و گاه خسته و سنگین. کلیسای سن پل یکی از قدیمی‌ترین کلیساهای پاریس است که در قرن دوازده میلادی ساخته شده است. امروز این کلیسا در محلهٔ چهارم واقع شده است؛ محله‌ای که تا اواخر قرن نوزده به سبب وجود کارخانه‌ها، محله‌ای کارگرنشین بود، اما با برچیده شدن کارخانه‌ها و تغییر شکل یافتن محله، در قرن بیست تبدیل به محله‌ای هنری با موزه‌ها و نمایشگاه‌های متعدد شد. از طرفی در سال‌های اخیر این محله اشتهار منفیِ حضور همجنس‌گرایان را هم پیداکرده است. و نویسنده با زیرکی شخصیت پروفت (به زبان فرانسه، فرستاده) را پیش روی خواننده به نمایش می‌گذارد که قصد کشتن کسانی را دارد که گمان می‌برد همجنس‌گرا هستند: «هر از گاهی، دست خدا از آستین مردان خدا بیرون می‌آمد و سر کسانی را که کافر حربی بودند گوش‌تاگوش می‌برید» (۹۹). او همچنین اشاره‌هایی می‌کند به لبخند گارسن کافه. در نهایت همین نشانه‌هاست که تصور ذهنی نویسنده را معنا می‌بخشد.

پگی[16] شاعرْ ناقوسِ کلیسای جامع شارتر[17] را از میان گندمزارها تشخیص می‌داد؛ راسکین[18]، نویسنده، منتقد و جامعه‌شناس، جهت‌نمای کلیسای جامع آمیَن[19] را از میان

16. Péguy
17. Chartres
18. Ruskin
19. Amiens

دودکش‌های کارخانه‌ها مشاهده می‌کرد و راوی رمان رضا قاسمی فقط صدای ناقوس کلیسای سن پل را می‌شنود، چون پنجرهٔ رو به آسمان اتاق امکانِ دیدن کلیسا را به او نمی‌دهد. روسو در کتاب *امیل* گفته بود: «انسان‌ها برای این ساخته نشده‌اند که در یک لانهٔ مورچه، انباشته روی هم زندگی کنند، آنها باید اینجاوآنجا زمین‌های خود را آباد کنند» (۷۹)؛ در این داستان این گفته بیشتر شبیه یک شوخی است. عدهٔ ساکنان طبقهٔ ششم منزل اریک فرانسوا اشمیت ناگهان چند برابر شده بود، و همگی به دلیل زندگی تودرتویی که داشتند دیگر تاب تحمل یکدیگر را نداشتند. و در این میان باز یک همسایهٔ فضول و مزاحم فرانسوی بود که دائم قصد آموزش شیوهٔ زندگیِ آدم‌های متمدن را به همسایه‌های بخت‌برگشتهٔ غیرفرانسوی داشت: «گاهی ساعت چهار صبح با فریاد درِ اتاق همسایهٔ سمت راست یا سمت چپش را می‌زد و اعتراض می‌کرد... مدعی بودَ که سروصدا بیدارش کرده است»؛ و مدتی بعد تصمیم گرفت روزنامهٔ دیواری‌اش را در توالت منتشر کند: «لطفاً توالت را پس از استفاده نظافت کنید» (۷٦)؛ و یا «اگر شما تنه‌لش‌ها بیکارید من باید ساعت چهار صبح بلندشوم بروم سرکار!» (۱٦۱).

با این نوع برخورد، راوی داستان دچار تناقض می‌شود، چون او ذاتاً آدَمی است که کاری به کار کسی ندارد و «اینکه فرانسوی‌ها معمولاً در زندگی کسی دخالت نمی‌کنند»، برای او که «متعلق به انزوا»ی خودش بود، «امتیاز بزرگی بود»، اما سهم او از پاریس زیبا چقدر بود؟ و فشرده‌شده در این لانهٔ مورچه، چقدر از دخالت نکردن آنها مصون بود؟ آیا در نهایت، او تبعیدی‌ای نبود که همه‌چیز برایش متوقف شده بود؟

اما *کافه نادری* روایتی است شلوغ پر از اشارات بینامتنی و دلالت‌های ضمنی از وقایع سیاسی‌ـاجتماعی دهه‌های چهل و پنجاه ایران که برای گروهی از خوانندگان معنادار است؛ برای روشنفکرانی که شاهد این دو دهه بوده‌اند و در جریانات روز آن زمان، مستقیم یا غیرمستقیم، حضور داشته‌اند. بنابراین وقایع به گونه‌ای که در این کتاب به بحث گذاشته می‌شود برای کسانی که مطلع‌ترند کاستی‌هایی دارد؛ اما خواننده‌ای که فقط از راه این متن با گذشته پیوند می‌یابد، آن را آن‌طور که هست می‌پذیرد. این رمان روایت نویسنده، روزنامه‌نگار و منتقدی است که نه در زندگیِ حرفه‌ای خود موفق بوده و نه در زندگی خانوادگی‌اش، نه در ایران موفق بوده و نه در خارج از ایران، نه قبل از ۱۳۵۷ کار قابل توجهی انجام داده و نه بعد از آن. حلقهٔ اتصال

گذشته و حال محلی است به نام کافه نادری که بیشتر به آن پرداخته می‌شود. نویسنده، شخصیت اصلی داستان، فرزاد مفتون را از جنبش دانشجویی ۱۹٦۸ فرانسه (۱۳٤۷) به انقلاب ۱۳۵۷ ایران پیوند می‌دهد. حضور او در پاریس حضور یک تبعیدی نیست؛ گرچه بدش نمی‌آید طوری وانمود کند که انگار حضورش در تهران می‌توانست برایش گران تمام شود. فتاح با فرزاد مفتون، همزمان با جریانات ماه مه ۱۹٦۸، در پاریس آشنا شد: «خیلی زود شروع کرد از خودش حرف زدن، اینکه در امریکا دورهٔ روزنامه‌نگاری را دیده است و حالا در پاریس جامعه‌شناسی می‌خواند... و در یک روزنامهٔ پاریسی هم کار می‌کند» (۱٦–۱۷). فتاح دنبال جایی بود برای خوابیدن و مفتون خانه‌اش را در اختیار او گذاشت: «اتاقی کوچک و آشپزخانه‌ای کوچک‌تر و یک دستشویی در راهرو» (۱۷). این خانه شبیه خانهٔ راوی داستان *همنوایی...* است با این تفاوت که در خیابان دولاکروا[۲۰] واقع شده است. خیابانی در محلهٔ پانزدهم پاریس، محله‌ای مرفّه‌نشین. مفتون بورژوایی است که برای سوسیالیسم سینه چاک می‌دهد. مدام توی کافه‌ها یا می‌نویسد یا بحث می‌کند یا تلفن می‌زند. او مشکلی با همسایگان ندارد، و نگاه او با نگاه یک همسایهٔ فرانسوی گره نمی‌خورد که از آن پی به درونش ببرد؛ او اصولاً آدمی ساکن نیست چون عقیده دارد که «در شهر، آدم مستقر نمی‌شود؛ بلکه جابه‌جا می‌شود، برای خود یک مکان دائم انتخاب نمی‌کند، بلکه برایش یک هرّه کافی‌ست؛ آدم آزاد است» (کربرا ۱۰۲). بنابراین چه درون منزل و چه بیرون از آن، چه قبل از ازدواج و چه بعد از آن، او به دنبال ماندن نیست. و زمان را بیشتر در مکان‌های عمومی سپری می‌کند و نگاه او بورژوازی فرانسه را دنبال می‌کند: «بورژوازی فرانسه را قدرتمندتر از این حرف‌ها می‌دانست. بعضی از جنبه‌های جنبش را نمایشی می‌خواند، مثل اشغال تئاترها. روز راه‌پیمایی گلیست‌ها، روز بزرگ بورژوازی فرانسه، تمام شانزه لیزه را پر کرده بودند. این‌قدر بورژوا تو فرانسه بود و کسی خبر نداشت!» (۱٦–۱۷)

٤. مکان‌های عمومی

مکان‌های عمومی مکان‌های مشاهده، نظاره و گذر است. در خیابان، موزه، کافه، مترو و... «من نگاهم را به همه جا معطوف می‌کنم، گوش می‌دهم، مشاهده می‌کنم،

20. Delacroix

نظاره می‌کنم؛ امیدوارم که تصاویر بیرون در من نقش بندند ...» (گُبی ۱۳۰). ما یا نگاه می‌کنیم و می‌بینیم، یا نگاه می‌کنیم و نمی‌بینیم و یا اصلاً نگاه نمی‌کنیم. ژرژ پِرک که در آثارش بسیار از شهر گفته، از جمله کسانی است که در شهر به همه‌چیز نگاه نمی‌کند؛ او می‌گوید: «من بیش از حد به مجسمه‌ها عادت کرده‌ام که بخواهم به آنها نگاه کنم» (۱۲٤). اما بعضی از نورها را دوست دارد، همچنین چند تا از پل‌ها را. با این تعریف، تصاویر شهر یا برای همیشه در ذهن نقش بسته‌اند و یا از ذهن پاک شده‌اند.

شخصیت‌های سه کتاب مطرح شده بخش زیادی از وقت خود را در مکان‌های عمومی سپری می‌کنند و یا نظاره‌گر آنها هستند؛ و چه درون مکان باشند و چه بیرون از آن، همواره تصویری معنادار از واقعیت دو نظام فرهنگی متفاوت میان آن‌ها فاصله می‌اندازد؛ تصویر به فرضیه‌هایی می‌انجامد که در نهایت بیانگر نقش یک جامعه در ایدئولوژی‌هایش خواهد بود (پاژو[21] ٦۰).

رولان بارت در کتاب *امپراتوری نشانه‌ها* معنویت شهر فرانسوی را با کلیساهایش دیده است (۵۵). زن راوی داستان «مادام گُرگه» کلیسا را با چند درخت کاشته‌شده در حیاطش و سه‌چهار گنجشک و هفت‌هشت کبوتر چاق زیرشیروانی آن تصویر می‌کند. آقای «الف» از پاریس واهمه دارد، زنگ کلیسایی که آن دورها می‌نوازد برایش اندوه‌بار است و از کلیسای نتردام می‌ترسد: «از این زیبایی پیچیدهٔ کهنهٔ غامض تودرتو، با آن همه قدیس و شیطان و حفره‌های سیاه و نورهای خیره‌کننده، آن همه ثقل و سنگینی و مادّه جلوی کلیسای نتردام نفسش می‌گرفت.» (۲۱۲). راوی *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* فقط صدای ناقوس کلیسای سن پل را می‌شنود. و در رمان *کافه نادری، در* «پاریس با آن‌همه میدان‌ها و بولوارهای زیبایش، رود سن در روشنایی افسونگر چراغ‌های کناره‌اش، کافه‌های پرنور و پرازدحام و شب‌زنده‌دارانش ...» (۱۵)، از کلیسا خبری نیست و خواننده نمی‌تواند تصویری از معنویت کلیسایی برای خود ترسیم کند.

اما بارت، در شهر فرانسوی به‌خصوص مرکز آن، به غیر از معنویت و کلیسا، قدرت را با اداره‌ها می‌بیند، پول را با بانک‌ها و کلام را با میدان‌های مرکزی و کافه‌ها و فروشگاه‌ها. برای او «رفتن به مرکز به معنای ملاقات با «حقیقت» اجتماعی، به معنای شرکت در آکندگی شکوهمند «واقعیت» است» (۵۸). بارت در تصویری که از شهر ارائه

21. Pageaux

می‌دهد با دو واژهٔ «حقیقت» و «واقعیت»ای که لوکلزیو را چنان به هراس می‌اندازد به خوبی کنار آمده است. نویسندگان ایرانی نیز کم‌وبیش نگاه بارت را دارند و هر کدام تصویری از کافه‌ها و نقش تعیین کنندهٔ آنها را ارائه می‌کنند.

فرانسویان اهل ادب و هنر تا اواخر قرن نوزده در روزهایی معین از هفته در منزل خانم‌های اشراف‌زاده و ثروتمندی که حامی هنرمندان بودند گردهم می‌آمدند و جدیدترین اشعار و نوشته‌ها و... خود را در جمع ارائه می‌کردند. در این دوره، واژهٔ «سالن» نه فقط بر مکان که بر دور هم جمع شدن هم دلالت می‌کرد. از اواخر قرن نوزده، کافه‌ها در فرانسه رونق گرفت و کاربری آنها چند منظوره شد. رفتن به کافه فقط برای خوردن و آشامیدن نبود، بلکه کافه محلی شد برای بحث‌های سیاسی و فلسفی و ادبی، گردهمایی‌های روشنفکرانه و قرار و مدارهای روزانه. هر سه نویسندهٔ ایرانی تصویری روشن از این مکان عمومی در آثار خود ارائه می‌کنند.

دو جوانِ رمان پِرک «سراسر روز را در کافه‌ها می‌گذراندند و تنها برای خفتن به آلونک خویش پناه می‌بردند» (۱۸). راوی داستان «مادام گُرگه» با حال‌وهوا و رسم‌ورسوم ایرانی دلش می‌خواهد از دوستان و آشنایان در منزل پذیرایی کند؛ اما در پاریس این برایش میسر نیست، چون: «در این شهر مردم در ایوان خانه نمی‌نشینند و هرهر و کرکر نمی‌کنند...، و اگر هم خواستند دوستی را ببینند، که بدون تردید برای بحث دربارهٔ سیاست و فلسفه و ادبیات جهان است، او را به کافه‌ای دعوت می‌کنند و سروته قضیه را با عجله، همراه با نوشیدن قهوه‌ای غلیظ، هم می‌آورند» (۱۴۳). در حالی که آقای «الف» یاد گرفته بود که وقتی تنهایی خیلی فشار می‌آورد، می‌تواند خودش را به نزدیک‌ترین کافه برساند: «چترش را بر می‌داشت و تا سر کوچه می‌رفت. توی کافه‌ای می‌نشست و به مردمی که نمی‌شناخت خیره می‌شد» (۱۸۹). کافهٔ *همنوایی ارکستر شبانهٔ چوب‌ها* یک پاتوق است: «**باز** میز ما چون کشتی بی‌لنگری از میزهای دیگر کافهٔ «چراغ‌های دریایی» جدا افتاده بود... بیشتر مشتریان «چراغ‌های دریایی» فرانسویانی بودند که دل‌مشغولی‌های دیگری داشتند و بعضی از آنها هم روزهای یکشنبه در همان‌جا به مناظرهٔ فلسفی در اطراف مسائل حاد جامعهٔ مدرن می‌پرداختند» (۱۰۲– ۱۰۳).

کافه، با مفهوم گردهم آمدن روشنفکران دور میزی و بحث و جدل کردن دربارهٔ

مسائل ادبی و فرهنگی و سیاسی، بافتن و شکافتن دنیا، همراه با نوشیدن یک فنجان چای یا قهوه، از سال‌های ۱۳۲۰ در ایران رایج شد. در محدودهٔ مرکزی شهر تهران، خیابان نادری (جمهوری)، کافه‌های معروفی مثل نوشین، فردوسی، و نادری پذیرای نویسندگانی چون هدایت، علوی، آل احمد و ... شدند. اغلب این کافه‌ها طی سال‌ها تخریب و تبدیل به پاساژ و بانک شد. تنها کافه‌ای که شبحی از آن باقی مانده است کافه نادری است که از باغ غمگین و تنهایش فقط صدای کلاغ شنیده می‌شود و فضای درونی‌اش، با همهٔ فرتوتی و فرسودگی، میعادگاه پیرمردانی است که با چشم‌های آب‌مرواریدآورده، گذشته‌ها را در فنجان لب پَر و قهوهٔ ریختهٔ بر روی نعلبکی بو می‌کشند و جوان‌های دانشجویی که با شور و نشاط جوانی، خود را در قالب روشنفکران پنجاه سال پیش کافه می‌بینند.

نویسندهٔ رمان *کافه نادری* تمام تلاش خود را می‌کند تا کافه نادری را پلی سازد بین گذشته و حال، و نقشی را که کافه در شهری چون پاریس دارد در تهران به این کافه واگذار کند. فرزاد مفتون در سال ۱۹٦۸ «در کافه لئوناردو در بولوار ایتالی پاریس می‌نشست در کنار شیشهٔ بزرگ کافه، کافه و خیابان را تماشا می‌کرد، روزنامه می‌خواند، می‌نوشت، مثل خیلی‌های دیگر در پاریس» (۱۳). او «سه‌چهارتا روزنامه در می‌آورد و در کافهٔ نبش خیابان در پایین خانه‌اش در پاریس می‌نشست و می‌خواند» (۱٤). پرچم سرخ‌وسیاه آنارشیست‌ها همه جا دیده می‌شد، حتی بر بالای اپرای پاریس، «طبیعی است که در آن روزهای پر تب‌وتاب، صدای جروبحث فضای کافه را پر همهمه کرده باشد و روزنامه‌های جورواجور پراکنده باشند روی میز... بحث دربارهٔ موضوع‌های سیاسی خیلی راحت و بی‌مقدمه شروع می‌شوند و خیلی دیر تمام یا اصلاً تمامی ندارند و طرف‌ها انگار سال‌هاست هم‌دیگر را می‌شناسند و بلافاصله وارد جزئیات می‌شوند» (۱۵ـ ۱٦). و این همان کلام است که پیشتر بارت از آن گفته بود.

ژرژ پِرک که بسیار با پاریس دَم‌خور بود، از اتاق‌های زیرشیروانی گرفته تا خود شیروانی‌ها، خیابان‌ها، پل‌ها و کافه‌ها، در سال ۱۹٦۹، یک سال بعد از جنبش‌های پاریس، یکی از روش‌هایی که برای نمایاندن پاریس در آثارش برگزید، نشستن در کافه‌ها و تماشا بود: «نشستن در کافه... مدادی و دفترچهٔ یادداشتی در دست، هر آنچه را می‌بینم، خانه‌ها، مغازه‌ها، آدم‌هایی که با آنها مواجه می‌شوم، پوسترهای روی دیوارها، به

نوعی هرچه توجه مرا جلب می‌کند، یادداشت می‌کنم» (۱۰۸–۱۰۹). پِرک، تراسِ کافه‌ها را دوست داشت (۱۲٤). چون یکی از مکان‌هایی که در پاریس حضورش قابلِ توجه است همین پیاده روی جلوی کافه‌ها، یا به قول خود فرانسوی‌ها تراسِ کافه‌هاست. نشستن زیر سایبانی این احساس را به آدم می‌دهد که به دیگران نزدیک‌تر است.

فرزاد مفتون سال بحرانی ۱۹٦۸ پاریس را شاهد بود و این را به خوبی درک می‌کرد: «در پیاده روی جلوی کافه، رهگذران شتاب‌زده می‌گذشتند، انگار از چیزی ترسیده باشند. مفتون نشسته بود در پیاده‌رو، بیرون کافه، زیر سایبان. نم‌نمک قهوه می‌نوشید، یادداشت برمی‌داشت و خیلی هم تند» (۵۲). کافه نادری برای نویسنده‌اش حسرتی است و آهی؛ او تمام تلاشش بر این است تا کافه نادری را مدل پاریسی یک مکان گردهم‌آیی روشنفکران معرفی کند؛ سعی دارد تا تصویری که ارائه می‌کند همانی باشد که در پس خود، و در لایه‌های زیرینش دلالت‌های ضمنی‌ای را که خوانندهٔ آگاه در می‌یابد دربرگیرد.

خیابان در هر سه اثر به‌صورت جنبی دیده می‌شود. خیابان جایی است که همه در آن عجله دارند تا داخل اولین ورودی مترو یا اولین نانوایی یا اولین کافه شوند. راویِ «مادام گُرگه» پارک محله را به خیابان پیوند می‌زند و می‌گوید: «روبه‌روی خانهٔ ما پارکِ قراضه‌ای است که پاتوق پیرزن‌های محله و کُلفَت‌های عرب است. آخرِ غروب هم گداهای مست جمع می‌شوند و پول‌هایشان را تقسیم می‌کنند. از این پارک بیزارم و غم عالم به دلم می‌نشیند» (۱٤۸). او همچنان در رؤیای کوچه‌باغ‌های شمیران است.

به‌عقیدهٔ آقای «الف» فرانسوی‌ها عموماً انگلیسی بلد نیستند و زمانی که، در پاریس زیبا، توریست‌های امریکایی نقشه به دست سوار اتوبوس می‌شدند و آدرسی را می‌پرسیدند: «فرانسوی‌ها، ساکت و مغرور، نگاهشان می‌کردند و به نظر عصبانی بودند از اینکه پیرزن‌های امریکایی زبان فرانسه را کامل و عالی نمی‌دانند» (۲۱٦). در این جا دو بیگانه زیر ذره‌بین‌اند و نگاه آنها دو قضاوت را به دنبال دارد؛ آقای «الف» بیگانه‌ای است در شهر پاریس و تصویری که از پاریسی‌ها می‌دهد در مقابل انگاره‌ای قرار می‌گیرد که پاریسی‌ها از دیگر بیگانگان دارند.

کوچه و خیابان سهمی در *همنوایی ارکستر شبانهٔ چوب‌ها* ندارد. راوی محکومی است که باید محکومیت خود را در اتاق زیرشیروانی طبقهٔ پنجم یک ساختمان کهنهٔ

پاریسی بگذراند. ارتباط او با دنیای بیرون شبانه است و چیزی از آن را بروز نمی‌دهد. و بالاخره پاریس فرزاد مفتون «پاریس سال هزار و نهصد و شصت و هشت دانشجوها، جلسه‌های پرهیجان، شورش، گازهای اشک‌آور، عشق‌ها، دوست داشتن‌ها، راهپیمایی‌ها، سفرها، شبانه‌ها»ست (۱۹۹). پاریسی که می‌خواست آن را در کافه نادری پیدا کند و نشد.

۵. نتیجه‌گیری

مطالعهٔ سه کتاب از سه نویسندهٔ ایرانی انگاره‌ای از شهر پاریس را به خوانندهٔ خود ارائه می‌کند تا غیرمستقیم و به اجمال مفاهیمی را که اندیشمندان فرانسویِ ادبیات تطبیقی در «تصویرشناسی» به بحث می‌کشند دریابد. گلی ترقی با دو داستان «مادام گرگُه» و «عادت‌های غریب آقای الف در غربت» از *کتاب خاطره‌های پراکنده*، رضا قاسمی با *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها* و رضا قیصریه با *کافه نادری*، هر سه، از پاریسی می‌گویند که بیش‌وکم یک تصویر مشترک را به ذهن خواننده متبادر می‌کند؛ ناخواسته، این نظام بیان و ارتباط انسانی همان «زبان دوم» می‌شود و خواننده را به گفتهٔ ایو شورل[۲۲] و پی‌یر برونل[۲۳] می‌رساند که عقیده دارند:

> در میان تمام زبان‌هایی که جامعه‌ای در خود دارد و به کمک آنها می‌اندیشد، از میان تمامی زبان‌های نمادین، تصویر هم یکی است ، زبانی خاص، که کاربرد آن بیان ارتباطات بیناقومی، بینافرهنگی، میان جامعه‌ای که «می‌نگرد» و سخن می‌گوید و جامعه‌ای که «نگریسته می‌شود» است. ... این تصویر، چون تصویری است از «دیگری» خود می‌شود فرهنگ...، و از ورای آن است که جامعه‌ای دیده می‌شود، نوشته می‌شود، اندیشیده می‌شود و خیال‌انگیز می‌شود (۱۳۸).

در این دیدن‌ها همواره دو نگاه بیگانه با هم در تلاقی‌اند. یکی نگاه «بیگانه‌ـ نویسنده»، «نویسنده‌ـبیگانه»‌ای که از «دیگری» تصویری ارائه می‌کند تا او را بشناساند و یکی هم «نگاه خودی»، کسی که در معرض نگاه اولی قرار گرفته است و به نوبهٔ خود در حال ارزیابی و قضاوت اوست. هر سه کتاب به خوبی توانسته‌اند به این مهم پاسخ دهند.

---

22. Chevrel
23. Brunel

منابع

بارت، رولان. *امپراطوری نشانه‌ها*. ترجمهٔ ناصر فکوهی. تهران: نشر نی، ۱۳۸٤.
برتون، آندره. *نادیا*. ترجمهٔ کاوه میر عباسی. تهران: نشر افق، ۱۳۸۳.
پِرک، ژرژ. چیزها (*داستانی از سال‌های ۱۹٦۰*). ترجمهٔ احمد سمیعی(گیلانی). تهران: انتشارات سروش، ۱۳۷٦.
پیا، پاسکال. *گیوم آپولینر در آیینهٔ آثارش*. ترجمهٔ محمد علی سپانلو. تهران: انتشارات پخش گزیده، ۱۳۷۲.
ترقی، گلی. *خاطره‌های پراکنده*. چاپ چهارم. *تهران:* انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۲.
چهل‌تن، امیرحسن. *تهران، شهر بی‌آسمان*. تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه، ۱۳۸۰.
روسو، ژان ژاک. *امیل*. ترجمهٔ ع. صبحانی. تهران: انتشارات فرخی، ۱۳٤۸.
ستاری، جلال. *اسطورهٔ تهران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۵.
قاسمی، رضا. *همنوایی شبانهٔ ارکستر چوب‌ها*. چاپ هشتم. تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۷.
قیصریه، رضا. *کافه نادری*. تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۲.
مشفق کاظمی، مرتضی. *تهران مخوف*. تهران: انتشارات ابن سینا، ۱۳٤۰.

Brunel, Pierre et Yves Chevrel. *Précis de littérature comparée*. Paris: Puf, 1989.
Goby, Valentine. *Petit éloge des grandes villes*. Paris: Folio, 2007.
Guyard, M.-F. *La Littérature comparée*. Paris: Puf, 1969.
Joly, Martine. *Introduction à l'analyse de l'image*. Paris: Nathan université, 2001.
Kerbrat, Marie-Claire. *Leçon littéraire sur la ville*. Paris: Puf, 1995.
Le Clézio, J. M. G. *Les Géants.* Paris: Gallimard, 1997.
Pageaux, Daniel-Henri. *La Littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 2001.
Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Mayenne: Galilée, 2003.
Troyat, Henri. *Aliocha.* Paris: Flammarion, 1991.
Lagarde, André et Laurant Michard. *XIX^{e} Siècle.* Paris: Bordas, 1969.