The University of Tehran Press

Research in Contemporary World Literature

Online ISSN: 2588-7092

Journal Homepage: https://jor.ut.ac.ir/

Representation of the "Intercultural Other" in Madame Gorgé: An Imagological Reading Based on Daniel-Henri Pageaux

Atiyeh Arabi[1] **Fatemeh Gholami** [2]

1.- Department of French Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. E-mail a.arabi@umz.ac.ir

2- Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail tgholami@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received : 4 October 2025
Received in revised form: 5 December 2025
Accepted: 31 January 2026
Available online: 23 September 2026

Keywords:
Pageaux's imagology, "intercultural Other," "Self," Madame Gorgé, migrant identity.

ABSTRACT

This study employs Daniel-Henri Pageaux's (1939) theoretical framework in imagology, focusing on his tripartite model of infatuation (phobie/philie/ manie), to examine the representation of the "intercultural Other" in Madame Gorgé, a story by contemporary Persian novelist Goli Taraghi from her collection Scattered Memories (1318 AH). Using a multi-layered lexical, structural, and discursive analysis, the research investigates how the Iranian "Self" is depicted in relation to the culture of the "Other" within the context of migration, and how socio-political conditions shape this representation. The findings indicate that the protagonist's stance oscillates between infatuation and fear toward the host culture. A key contribution of this study is the observation that resolution is not achieved by stabilizing one of these poles but through a transition from initial fear to a stage of "attachment," wherein a measured acceptance of the "Other" occurs without fully dissolving the "Self." This dynamic interplay highlights how language, as well as political and social contexts, facilitates the transformation of the "Other" and offers a more nuanced understanding of migrant identity in contemporary Iranian fiction.

Cite this article A. Arabi and F. Gholami, "Representation of the "Intercultural Other" in Madame Gorgé: An Imagological Reading Based on Daniel-Henri Pageaux,". *Research in Contemporary World Literature*, *31*(3), 423-438
https://doi.org/ 10.22059/JOR.2026.403635.2742

© Author(s) retain the copyright. **Publisher**: The University of Tehran Press.

https://doi.org/ 10.22059/JOR.2026.403635.2742

پژوهش ادبیات معاصر جهان

انتشارات دانشگاه تهران

شاپا الکترونیکی: ۷۰۹۲-۲۵۸۸

Journal Homepage: https:// jor.ut.ac.ir/

بازنمایی «دیگری بینافرهنگی» در «مادام گرگه»: خوانش ایماگولوژیک بر مبنای الگوی دانیل هانری پاژو

عطیه اعرابی✉[۱] فاطمه غلامی [۳]

۱- گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. رایانامه: a.arabi@umz.ac.ir

۲- گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده زبانها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: tgholami@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخچه مقاله:
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۱۱
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

کلیدواژه‌ها:
تصویرشناسی پاژو، «خودی»، «دیگری بینافرهنگی»، مادام‌گرگه گلی ترقی، هویت مهاجر.

چکیده

این پژوهش با اتخاذ رویکرد نظری دانیل-هانری پاژو (۱۹۳۹) در حوزه‌ی ایماگولوژی (تصویرشناسی) و با تمرکز بر چارچوب سه‌گانه‌ی او (شیدایی/هراس/علقه) به تحلیل بازنمایی «دیگری بینافرهنگی» در داستان «مادام گرگه» اثر گلی ترقی از مجموعه داستان *خاطره‌های پراکنده* اثر گلی ترقی (۱۳۱۸)، رمان‌نویس معاصر فارسی، پرداخته است. روش‌شناسی پژوهش، تحلیل چندسطحیِ واژگانی-ساختاری-گفتمانی است و هدف این جستار، واکاوی تصویر «خودی» ایرانی در مواجهه با فرهنگ «دیگری» در بستر مهاجرت و بررسی میزان تأثیرپذیری این تصویر از شرایط سیاسی-اجتماعی است. این مطالعه نشان می‌دهد که نگرش پرسوناژ در نوسانی میان دو قطب شیدایی و هراس نسبت به فرهنگ میزبان قرار دارد. یافته‌ی نوآورانه‌ی این تحقیق تأکید بر آن است که فرایند گره‌گشایی نه در تثبیت یکی از این دو قطب، بلکه در گذار از هراس اولیه به مرحله‌ی «علقه» محقق می‌شود؛ مواجهه‌ای که در آن پذیرش نسبی «دیگری» بدون انحلال کامل «خودی» امکان‌پذیر می‌گردد. این ترکیب نشان می‌دهد که پویایی قدرت زبان و شرایط سیاسی و اجتماعی چگونه بستر دگردیسی «دیگری» را فراهم آورده و درکی پیچیده‌تر از هویت مهاجر در ادبیات داستانی معاصر ایران ارائه می‌دهد.

استناد: عطیه اعرابی و فاطمه غلامی، "بازنمایی «دیگری بینافرهنگی» در «مادام گرگه»: خوانش ایماگولوژیک بر مبنای الگوی دانیل-هانری پاژو." *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۳۱ (۳)، ۴۲۳-۴۳۸ https://doi.org/ 10.22059/JOR.2026.403635.2742

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران. © نویسندگان.

۱– مقدمه

از سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم، یکی از موضوعاتی که پژوهش‌های علوم انسانی، به‌ویژه در حوزه ادبیات و جامعه‌شناسی بدان معطوف بوده است، دوگانه خود/ دیگری است: «دیگری مفهومی است که توجه به آن نخستین‌بار در آثار کسانی چون هوسرل و هایدگر به چشم می‌خورد و توجه به این مفهوم به‌خصوص بعد از جنگ جهانی دوم سبب ایجاد چشم‌اندازهای جدیدی در مباحث فلسفی و ادبی گردید» (دزفولیان و امن‌خانی ۲۰۰۹، ۲). اگرچه برخی از پژوهشگران «سبقه تاریخی 'دیگری شناسی' در غرب را به یونان باستان نسبت می‌دهند» (مارتی مونترد ۲۰۲۱، ۳۰۰). ژان–مارک مورا[1]، از چهره‌های مطرح ادبیات تطبیقی در فرانسه، تصویر دیگری را «یکی از قدیمی‌ترین بازنمایی‌های انسان» می‌داند که قدمت آن به زمان «تشکیل جوامع انسانی» باز می‌گردد (مورا ۱۹۹۸، ۲۷۱). بااین‌حال، علی‌رغم استمرار بازنمایی دیگری در ادبیات و هنر، مطالعه نظام‌مند آن قدمت زیادی ندارد، چرا که ادبیات تطبیقی تا پیش از سال‌های ۱۹۳۰ بیشتر به کشف نقاط اشتراک و افتراق دو اثر ادبی می‌پرداخت. در حوزه‌ی ادبیات تطبیقی، مطالعاتی که به بررسی تصویر «دیگری» و «فرهنگ دیگری» در ادبیات و هنر می‌پرداختند، با نام «تصویرشناسی» یا «ایماگولوژی»[2] پا به عرصه وجود نهادند.

تصویرشناسی، در شکل امروزی آن، از اولین گرایش‌های ادبیات تطبیقی است که نخستین‌بار در سال‌های ۱۹۳۰ در رساله دکتری ژرژ اسکلی[3] با عنوان «تصویر بریتانیای کبیر از نگاه فرانسه قرن هفده» مطرح گردید. پس از آن، ژان‌ماری کاره در سال‌های چهل میلادی با مطالعه‌ای با عنوان «نویسندگان فرانسوی و سراب آلمان»[4] آن را از سر گرفت و تصویرشناسی را با «تفسیر متقابل ملت‌ها، سفرها، سراب‌ها» (مورا ۱۹۹۸، ۳۷) تعریف کرد. در دهه‌ی بعد، این مطالعات همراه با مقاله‌ای از ماریوس فرانسوا گیارد[5] با عنوان «بیگانه چنان که دیده می‌شود»[6] ادامه یافت. علی‌رغم تمامی انتقادات و ایرادات وارده بر تصویرشناسی به علت مبهم بودن دامنه‌ی کاربردی آن و تلاقی آن با مطالعات تاریخی، این مبحث تا مدت‌ها موردعلاقه پژوهشگران فرانسوی ادبیات تطبیقی بود و تعداد بسیار زیادی مقاله و رساله در این حوزه به چاپ رسید که به رشد و فراگیری تصویرشناسی کمک شایانی کرد: «آلمان در ادبیات فرانسه از ۱۸۳۵–۱۸۱۴»[7]، «تصویر بریتانیا در رمان فرانسوی ۱۹۴۰–۱۹۱۴»[8]، «تصویر روسیه در زندگی روشنفکری فرانسه ۱۸۵۶–۱۸۳۶»[9] (پاژو ۱۹۹۴، ۶۵) از این دست تحقیقات هستند.

در واقع، تصویرشناسی بر آن است تا «تصویر کشور، شخصیت‌ها، فرهنگ بیگانه را در ادبیات و هنر یک ملت مورد مطالعه قرار دهد» (نامور مطلق ۲۰۰۹، ۱۲۲) و ابعاد گوناگون تصویر «دیگری»، ماهیت ساختاری و چگونگی شکل‌گیری آن در خلال ادبیات را بیابد (شورل ۱۹۸۹، ۳۵). تصویرشناسان برخی از انواع ادبی را زمینه مناسب برای تبلور حضور بیگانه در متن دانسته‌اند؛ ازآن‌جمله می‌توان از سفرنامه‌ها یاد کرد که تقابل

---

[1] Jean-Marc Moura

[2] Imagologie

[3] برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به:

Georges Ascoli, *La Grande Bretagne devant l'opinion française, depuis la guerre de Cent Ans jusqu'à la fin du XVIe siècle* (University of Lille, 1931).

[4] برای اطلاعات بیشتر رجوع کنید به:

Georges Ascoli, *Les écrivains français et le mirage allemand, 1800–1940* (1947).

[5] Marius-François Guyard

[6] L'étranger tel qu'on le voit (1951)

[7] L'Allemagne devant les Lettres françaises de 1814 à 1835

[8] L'image de la Grande-Bretagne dans les romans français 1914-1940

[9] L'Image de la Russie dans la vie intellectuelle française 1839-1856

میان «خود» و «دیگری» در آنها بسیار مشهود است. ژان مارک مورا در تعریف تصویرشناسی برای دو مورد مطالعه ارجحیت قائل است: «سفرنامه‌ها و آثار داستانی که به بازنمایی بیگانه پرداخته‌اند، شخصیت‌های خارجی حضور دارند یا کشوری خارجی را به تصویر می‌کشند» (مورا ۱۹۹۸، ۳۵).

در حیطه تصویرشناسی در ایران چندین پژوهش در حوزه ادبیات فارسی صورت‌گرفته است. در زمینه مطالعات نظری می‌توان به مقاله «درآمدی بر تصویرشناسی، معرفی یک روش نقد ادبی و هنری در ادبیات تطبیقی» (نامور مطلق ۲۰۰۹، ۱۱۹–۱۳۸) و «تصویرشناسی به منزله خوانش متون نثر معاصر فرانسه و فارسی» (نانکت ۲۰۱۱، ۱۰۰–۱۱۵) اشاره کرد که به توضیح تصویرشناسی در حوزه نقد ادبی، تاریخچه، اصول و مبانی آن پرداخته‌اند. مقالهٔ «تصویرشناسی ادیبان ایران از نگاه ادبیات عرب (موردپژوهش: صاحب بن عباد از نگاه ابن نباته، سعدی و شریف رضی)»، تصویر این شاعران از وزیر ایرانی را بررسی می‌کند (افضلی ۲۰۱۵، ۲۷–۵۲). مقالهٔ «تصویرشناسی دیگری در ادبیات خودی باتکیه‌بر داستان خسی در میقات از جلال آل احمد» (آلبوغبیش ۲۰۱۵، ۲۵–۱) پژوهشی دیگر در این حوزه است. حمیده لطفی‌نیا در مقاله «تصویرشناسی در ادبیات تطبیقی: شناخت خود از نگاه دیگری» (۲۰۲۱، ۱۵۵–۱۳۵) به مشکلات موجود در پژوهش‌های انجام شده در حوزه تصویرشناسی در ایران می‌پردازد و به نبود دیدگاه تحلیلی انتقادی در بسیاری از این مطالعات اشاره می‌کند. بیشتر پژوهش‌ها در زمینه تصویرشناسی در ایران توصیف یک سفرنامه است که متأسفانه غالباً بدون تحلیل انتقادی و صرفاً به روش توصیفی صورت‌گرفته است. در خصوص آثار گلی ترقی، پژوهشی تحت عنوان «تحلیل تصویر دیگری در داستان 'سفر بزرگ امینه' اثر گلی ترقی» (حاجی‌آقابابایی و صالحی ۲۰۱۸، ۳۳–۵۶) به چاپ رسیده است که در آن پژوهشگران به بررسی تصویر زنان شرقی و غربی در این داستان از مجموعه داستان *جایی دیگر* پرداخته‌اند. باوجود این حجم از مطالعات انجام شده بر آثار گلی ترقی که عمدتاً بر ابعاد روانکاوانه، فمینیستی، یا جامعه‌شناختی تمرکز کرده‌اند، جای خالی پژوهشی با خوانش ایماگولوژیک آثار او با تمرکز بر الگوی سه‌گانه پاژو، محسوس است. این شکاف پژوهشی، فرصتی را برای تحلیل عمیق‌تر سازوکارهای بازنمایی «دیگری» و نقش پویای زبان و شرایط سیاسی–اجتماعی در تحول پرسوناژ فراهم می‌آورد.

پژوهش حاضر بر آن است تا بر پایه‌ی روش تحقیق و نقد تصویرشناختی پیشنهادی دانیل هانری پاژو[1]، یکی از برجسته‌ترین تصویرشناسان فرانسوی و استاد ادبیات تطبیقی در دانشگاه سوربن، داستان «مادام گرگه» از مجموعه داستان *خاطره‌های پراکنده* (۱۳۷۱) نوشته گلی ترقی را مورد بررسی قرار دهد. این مجموعه داستان حاوی هشت داستان کوتاه است که با الهام از خاطرات شخصی نویسنده در دوره‌های گوناگون زندگی نگاشته شده است. از خاطرات کودکی و نخستین روزهای نوجوانی گرفته تا آماده‌شدن برای عزیمت از تهران در بحبوحه روزهای جنگ ایران و عراق و در نهایت ورود به پاریس و زندگی در غربت. ششمین داستان از این مجموعه با عنوان «مادام گرگه» پیکره مطالعاتی این پژوهش را شکل می‌دهد. این داستان کوتاه، راوی تجربه نخستین روزهای مهاجرت نویسنده و فرزندانش به پاریس و مشکلات و دغدغه‌هایی است که در بدوِ ورود با آن دست‌به‌گریبان می‌شوند. در حقیقت، آنچه این داستان را درخور مطالعه از منظر تصویرشناسی می‌سازد، روشی است که نویسنده از خلال آن، هم به بازتاب تجربه‌های زیسته خویش و هم به بازنمایی تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی میان شرق و غرب پرداخت‌هاست. مطالعه تصویرشناختی این داستان در پی کشف تصویری است که نویسنده از بیگانه/ دیگری بینافرهنگی ارائه می‌دهد. ذکر این نکته در اینجا خالی‌ازلطف

[1] Daniel-Henri Pageaux

نیست که اصطلاح «دیگری برون‌فرهنگی» (Cultural Other) به تصویرسازی‌های کلیشه‌ای و غالباً منفی از فرهنگ‌های بیگانه اشاره دارد، درحالی‌که «دیگری بینافرهنگی» (Intercultural Other) بر پویایی‌های تعاملی و متقابل در مواجهه دو فرهنگ تأکید می‌کند که می‌تواند منجر به شکل‌گیری فضاهای جدید معنایی و عاطفی شود. (احمد ۲۰۰۱).

در واقع، پرسش اصلی پژوهش به این شرح است: چگونه واژگان و ساختارهای دستوری در خدمت بازنمایی تصویر «دیگری بینافرهنگی» به کار گرفته‌شده‌اند؟ و در این امر، بستر سیاسی–اجتماعی داستان چه تأثیری بر تصویر ارائه شده دارد؟ آیا نویسنده با بازنمایی این تصاویر، سعی در بازتولید کلیشه‌های مرسوم درباره «دیگری» دارد؟ برای یافتن پاسخ سؤالات مطرح شده، داستان را مطابق مراحل خوانش تصویر پیشنهادی پاژو در سطح واژگانی و ساختاری بررسی خواهیم کرد. سپس نتایج حاصل را با هدف تعیین نگرش این نویسنده ایرانی به غربی‌ها (فرانسویان) در مبحث تقسیمات گفتمان اجتماعی پاژو تحلیل می‌کنیم؛ چرا که سعی بر آن است نشان دهیم در *مادام گرگه*، گذار از هراس به عُلقه، نه صرفاً یک دگردیسی عاطفی، بلکه پیامد بازپیکربندی زبانی و مکانی در تصویر دیگری و خودی است. روش تحقیق در این مقاله، توصیفی–تحلیلی بوده و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است.

۲– بحث و بررسی

دانیل هانری پاژو از مفهوم «تصویر» در معنای تطبیقی آن، چنین تعریفی ارائه می‌دهد: «هر تصویر، حاصل از آگاهی‌یافتن یک 'من' از 'دیگری' است، یک 'اینجا' از یک 'آنجا'، هرچند این آگاهی مختصر و جزئی باشد. تصویر بیانی، ادبی یا غیرادبی، از فاصله‌ی معنادار میان دو نظام فرهنگی است» (پاژو ۱۹۹۴، ۶۰).

با به‌میان‌آمدن مفهوم فاصله، بُعد بیگانگی را بازمی‌یابیم که هرگونه تفکر تطبیقی بر پایه‌ی آن بنا شده است؛ بنابراین، تصویر ادبی با به رسمیت شناختن تمایز و «فاصله‌ای معنادار» میان دو فرهنگ معنا می‌یابد: مشابه و متمایز، خودی و دیگری. لزوم این «فاصله‌ی معنادار» میان «خودی» و «دیگری» در چیست؟ «من» خود را از «دیگری» دور می‌کند تا بهتر بتواند به تماشا و قضاوت او بنشیند، همانند فردی که برای تماشای بهتر تابلوی نقاشی از آن فاصله می‌گیرد. در واقع، تصویر مجموعه‌ی منسجمی از باورها، نظرات و اعتقاداتِ «من» (خودی) درباره‌ی «بیگانه» (دیگری) است که در قالب واژگان بازنمایی شده‌اند. باید به این نکته نیز توجه داشت که از منظر پاژو، «دیگری» در تضاد یا نقطه مقابل «خودی» نیست. «دیگری» تنها از جنس و فرهنگی دیگر است، فرهنگی غیرخودی و نه «ضد خودی»؛ بنابراین، اگر در حالت کلی بتوان «دیگری» را به دو دسته بزرگ «درون فرهنگی» و «برون فرهنگی/بینافرهنگی» تقسیم کرد، «دیگری درون فرهنگی» حداقل برای بخش گسترده‌ای از پژوهشگران، موضوع ادبیات تطبیقی نیست.

در هر فرایند تصویرسازی، شخص یا فرهنگ تصویرساز به ملاقات شخص یا فرهنگ تصویرشده می‌رود، آن را جستجو می‌کند، درمی‌یابد و تصویری از آن ارائه می‌دهد. ازاین‌رو، تصویرپردازی از دیگری همواره با مقایسه با خویشتن همراه بوده و در اغلب موارد خویشتن، محور مقایسه بوده است. از یک سو، «خودی» فاصله‌ای میان خود و «دیگری» قائل می‌شود تا آن را بهتر ببیند و به تصویر بکشد. ازسوی‌دیگر، «خودی دیگری را نظاره می‌کند، تصویر دیگری درعین‌حال حامل نوعی تصویر از خویشتن در حال نظاره، نگارش و صحبت است. خودی بر آن است تا از دیگری صحبت کند اما هم‌زمان تمایل دارد آن را انکار و از خود بگوید» (پاژو ۱۹۹۴، ۶۱). به‌زعم پاژو، ازآنجاکه تصویر در ادبیات تطبیقی به دریافت یک فرهنگ از فرهنگ دیگری اطلاق می‌شود، چنین تصویری دووجهی است: بدین معنا که تصویر «دیگری»، در نهایت، تصویری است از «خویشتن» که از شرح، نشر و بسط تصویر «دیگری» استنتاج می‌شود. تصویر «دیگری» همانند آینه‌ای

عمل می‌کند که تصویر خویشتن را انعکاس می‌دهد. از مجرای تصویر بیگانه است که در می‌یابیم چگونه جامعه و فرهنگِ خودی، «خویشتن» را می‌بیند، ارائه می‌دهد، هویت می‌بخشد و قضاوت می‌کند (پاژو ۱۹۸۱، ۱۷۸). پس، تحلیل و بررسی بیگانه‌ی تصویرشده می‌تواند ویژگی‌های هویتی تصویرگر را نیز ترسیم کند. پاژو پس از ارائه‌ی تعریفی جامع از تصویر و بیان ویژگی‌های اساسی آن، سه مؤلفه سازنده برای پژوهش در تصویرشناسی تبیین می‌کند که در ادامه بدان می‌پردازیم.

بررسی واژگانی، اولین مرحله از خوانش تصویرشناختی چندلایه‌ای است که پاژو معرفی می‌کند. زیرا به نظر او، اولین مؤلفه‌ی تشکیل‌دهنده‌ی تصویر، واژه است. بدین معنا که محقق تصویرشناس در اولین مرحله از پژوهش خود به جمع‌آوری مجموعه‌ای از کلمات و واژگان می‌پردازد که در دوره یا فرهنگ خاصی، تصویر «دیگری» را ارائه می‌دهند. با توجه به دووجهی بودن تصویر تطبیقی، باید به این نکته توجه کرد که بررسی واژگانی، علاوه بر اینکه تصویر ارائه شده از «دیگری» را آشکار می‌سازد، تصویری از خود نیز هویدا می‌کند. به‌عنوان مثال، «تکرار وسواس‌گونه‌ی برخی واژگان در نوشتار یک نویسنده، پرده از تخیل اجتماعی–فرهنگی آن برمی‌دارد» (سلیمی کوچی و شفیعی ۲۰۲۱، ۴۸۲). شناسایی این کلمات، مقایسه آنها با سایر شبکه‌های واژگانی و در نهایت ترسیم خوشه‌های واژگانی بر پایه این واژگان از مراحل تحلیل واژگانی است. بااین‌حال، محدودکردن مطالعه‌ی تصویرشناختی به این بررسی واژگانی و اشارات معناشناختی، امری عبث خواهد بود. این واکاوی واژگانی و کمّی– آماری می‌بایست، در سطحی دیگر با مطالعه‌ای عمیق از ساختارهای بنیادی متن همراه شود.

در مرحله‌ی دوم، چگونگی ظهور روابط میان «خودی» و «دیگری» در ساختار متن مورد بررسی واقع می‌شود. در این تحلیل ساختاری، مؤلفه‌هایی که بر اساس آن متن پایه‌ریزی شده و در ارائه تصویر «دیگری» دخیل هستند، مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در این مرحله، توجه خاصی به «واحدهای مضمونی، جایگاه و کارکرد عناصر توصیفی، صحنه‌ها و بخش‌هایی که عناصر اصلی و معرفِ دیگری در آن حضور دارد»، می‌شود (پاژو ۱۹۹۴، ۶۷). شایان ذکر است که تصویرشناسی علی‌رغم تمام توجهی که به تقابل و تفاوت «خودی» و «دیگری» معطوف می‌کند، از شباهت‌های آنان غافل نمی‌شود. در واقع، «دیگری» ارائه شده از منظر «خودی» به دو صورت در متن ظاهر می‌شود: گاه به‌صورت متفاوت از خویشتن و گاه شبیه به خویشتن. این واگرایی و همگرایی شالوده متن را تشکیل می‌دهد که تشخیص و تحلیل آن برای دریافت تصویر «دیگری» ضروری به نظر می‌رسد.

علاوه‌برآن، توجه به چارچوب زمانی– مکانی در این مرحله حائز اهمیت است: یعنی مکان و زمانی که در آن، «دیگری» از منظر «خودی» نگریسته شده است. پژوهشگر به بررسی هر آنچه در ارتباط با مکان و محیط بیگانه است، می‌پردازد: بخصوص، تقابل آن با مکان و محیط خودی، ترکیب‌های متقابلی که «دیگری» را از لحاظ مکانی در برابر «خودی» قرار می‌دهند مثل بالا–پایین، شمال–جنوب، محیط شهری–محیط روستایی و غیره. پاژو همچنین بررسی نظام ارتباطی شخصیت‌ها را در این مرحله توصیه می‌کند: بررسی عناصر و مؤلفه‌هایی که بر ساخت و پرداخت شخصیت «دیگری» و مرزهایی که «خودی» را از «دیگری» جدا می‌کنند، حاکم هستند. محقق، پیش‌ازاین در مطالعه‌ی واژگانی، تحلیلی ریخت‌شناختی از ویژگی‌های فیزیکی، رفتاری، ظاهری، طرز بیان، طرز فکر شخصیت‌ها ارائه داده است. اکنون در این مرحله به مطالعه ساختار و نظام تعاملی شخصیت‌ها می‌پردازد.

در روش تحلیل تصویرشناختی پیشنهادی پاژو، در مرحله آخر، تلاقی مطالعات لغوی و ساختاری در «عرصه» گفتمان اجتماعی بررسی می‌شود. «در این بخش نوسان میان مبانی و سازوکار جهان‌بینانه دخیل در

شکل‌گیری هویت 'دیگری' لحاظ می‌شود و در این مرحله است که از نظر پاژو تقابل با "دیگری" در سه نگرش اصلی ظهور پیدا می‌کند» (شیخ‌الاسلامی و پوینده ۲۰۲۳، ۱۰۷۳).

از نظر پاژو، روابط بینافرهنگی میان «خودی» و «دیگری» به سه گونه‌ی متفاوت تقسیم می‌شوند. در نوع اول، فرهنگ «دیگری» از نقطه‌نظر «خودی»، برتر در نظر گرفته می‌شود که حاصل آن احساس ضعف نویسنده در برابر فرهنگ بیگانه است. در این حالت، واقعیت فرهنگ بیگانه نسبت به فرهنگ «خودی» فراتر دیده شده و «شیدایی»[1] شکل می‌گیرد. در حالت دوم که نقطه مقابل حالت اول است، فرهنگ «خودی» در دیدگاه نویسنده بر فرهنگ بیگانه برتری دارد. فرهنگ بیگانه نسبت به فرهنگ «خودی» فروتر دیده شده و «هراس»[2] پدید می‌آید. «حاصل این دیدگاه شکل‌گیری سرابی از فرهنگ خودی است که برتر قلمداد شده و در اثر آن دیگری نه‌تنها دیده نمی‌شود بلکه خاموش نیز می‌گردد» (شیخ‌الاسلامی و پوینده ۲۰۲۳، ۱۰۷۴). در حالت سوم فرهنگ «خودی» و «دیگری» هر دو با رویکرد مثبتی قضاوت می‌شوند و مکمل یکدیگرند. در این حالت، هر دو فرهنگ تعاملات و تبادلات بسیاری با یکدیگر برقرار می‌کنند. «خودی» و «دیگری»، در مرتبه‌ای برابر، نه برتر و نه فروتر، یکدیگر را باز می‌شناسند و شناخت و گفتگوی فرهنگ‌ها حاصل می‌شود. این احترام متقابل با عنوان دوستداری یا «علقه»[3] تعریف می‌شود. لازم به یادآوری است که این دیدگاه‌ها ممکن است به‌صورت هم‌زمان در یک متن حضور داشته باشند و از یکی به دیگری گذر شود.

گلی ترقی، نویسنده معاصر، در کارنامه‌ی ادبی خود پنج مجموعه داستان کوتاه دارد: *من هم چه‌گوارا هستم*، *خاطره‌های پراکنده*، *جایی دیگر*، *دو دنیا و فرصت دوباره*. از میان این آثار، مجموعه داستان *خاطره‌های پراکنده* حاصل تجربه‌های نویسنده پس از مهاجرتش از ایران، استقرار در فرانسه و دغدغه‌ها و سختی‌های این مسیر است و بیشترین بار ادبیات نوستالژیک او را در بر می‌گیرد (زرلکی ۲۰۱۰، ۱۰). آنچه این مجموعه را که به لحاظ ژانر روایی در دسته حسب‌حال‌نویسی طبقه‌بندی می‌شود و دارای رنگ‌وبوی اتوبیوگرافیک است، از سایر نوشته‌های ترقی متمایز می‌سازد، در واقع، برقراری نوعی ارتباط فرهنگی است که راوی/نویسنده با فرهنگ و کشور میزبان (فرانسه) برقرار می‌کند. «راوی داستان‌های ترقی که شخصیت اصلی بیشتر داستان‌ها هم هست، خصوصیات یک قهرمان را ندارد. [...] در حقیقت، بخش مهمی از موفقیت نویسنده، در طراحی همین راوی منفعل و بی کمالات است که در اغلب صحنه‌ها نقش شاهدی را دارد که می‌تواند تصویری قانع‌کننده و منصفانه از وقایع ارائه دهد» (باقری مزرعه و مدرس‌زاده ۲۰۲۳، ۱۳). شگردهای ادبی و زیبایی‌شناختی او در راستای توصیف واقعیت‌های زندگی، گاه هماهنگ و گاه در اعتراض به شرایط اجتماعی است، ساده می‌نویسد و جملات اغلب بازنمایی تفکر و بینش نویسنده هستند. او با بهره‌بردن از امکانات نگارشی و دستوری، فضای خاطره‌ها را به سمتی سوق می‌دهد که شرایط موجود در جامعه را ترسیم کند؛ «عامل زمان متغیر مهمی در میزان واقع‌گرایی متن و شیوه نگاه مؤلف به امور به شمار می‌رود؛ مثلاً فعل مضارع ارتباط فوری و بی‌واسطه با واقعیت دارد» (فتوحی ۲۰۱۲، ۲۹۱).

داستان «مادام گرگه»، روایت روزهای نخست مهاجرت راوی به همراه دو فرزند کوچک خود به فرانسه است. راوی/ نویسنده بعد از سال ۱۳۵۷، نه از سر اختیار و رغبت بلکه به‌ناچار، راهی پاریس می‌شود و در آپارتمانی در مرکز شهر مستقر می‌گردد. این خانواده که به سیاق زندگی پیشین خود در ایران به معاشرت با اقوام و دوستان خو گرفته بودند، در پاریس به ناگاه هدف شکایت‌های همسایه طبقه پایین قرار می‌گیرند. همسایه طبقه پایین که «بچه‌ها او را مادام گرگه می‌نامند» (ترقی ۲۰۰۱، ۱۴۳)، زنی بداخلاق است که با

[1] Manie
[2] Phobie
[3] Philie

تذکرهای دائمی و سنگدلانه عرصه را بر این خانواده ایرانی تنگ می‌کند. راوی که خود با مشکلات و تجربه-های پرچالش مهاجرت دست در گریبان است، نمی‌تواند با این همسایه وارد تعامل شود. ندانستن زبان مشترک هم مزید بر علت شده است و امکان ایجاد ارتباط میان او و همسایه‌اش را دشوارتر می‌کند. مادام گرگه با وضع قوانین سخت‌گیرانه، راوی و فرزندانش را در چنان شرایط سختی قرار می‌دهد که مجبور می‌شوند اغلب ساعات روز را در خارج از خانه سپری کنند. یک شب، درحالی‌که بچه‌ها خواب هستند، همسایه فرانسوی در می‌زند و مثل همیشه از سروصدای ایشان شکایت می‌کند. راوی که روزهای زیادی تحت فشار عصبی ناشی از برخورد با این همسایه به سر برده بود، ناگهان عصبانی می‌شود، خشم فروخورده خود را سرریز می‌کند و با فریاد، همسایه مزاحم را فراری می‌دهد. او سرانجام با از میان برداشتن مانع زبان و هم سخن شدن با همسایه پرخاشگر، مسئله را حل می‌کند. پس از گذشت سال‌ها، راوی روزی مادام گرگه را تنها و افسرده در پارک روبروی خانه می‌بیند که فرزند کوچک خود را به همراه دارد. شاید همسایه او هم قانونی برای گذران ساعات روز در خارج از خانه وضع کرده باشد.

همان‌گونه که اشاره شد در هر پژوهش با محوریت بررسی تصویر تطبیقی، بازنمایی تصویر کشور یا فرهنگ بیگانه مدنظر است. بااین‌حال، باید این نکته را مدنظر قرار داد که این تصویر الزاماً تصویری کلی از یک کشور نمی‌باشد؛ گاه نویسنده با خلق یک شخصیت داستانی، ویژگی‌هایی را به آن نسبت می‌دهد که از طریق آن می‌توان ردپای فرهنگ کلی آن کشور را در اثر آن نویسنده جست‌وجو کرد. در این صورت، شخصیت داستانی بیشتر به تیپی از افراد جامعه تبدیل شده و نماینده گروهی از افراد کشورش می‌شود. گلی ترقی، به واسطه روایت داستان مواجهه با همسایه فرانسوی‌اش (مادام گرگه)، فرصتی می‌یابد تا تصویری از فرهنگ بیگانه/غرب را بازنمایی کند.

در نخستین مرحله از تحلیل تصویرشناختی، محقق در جستجوی واژگانی است که بیگانگی و غیر بودن توسط آنها القا شده است. آنچه در اینجا از اهمیت خاصی برخوردار است، توجه به واژگانی است که تشابه و یا تمایز «دیگری» و «خودی» را پر رنگ می‌کنند. در میان واژگان، صفات و تقسیم‌بندی آنها به مثبت و منفی نقش ویژه‌ای دارند. پاژو در بررسی واژگانی، لغات را به دو دسته تقسیم می‌کند: «کلمات کلیدی»[1] و «کلمات وهم‌گون»[2]. واژگان کلیدی واژگانی از کشور تصویرساز را شامل می‌شوند که در معرفی کشور تصویر شده به کار می‌روند. به‌عنوان مثال، غرور، افتخار، غیرت و حسادت واژگان کلیدی هستند که تصویر مردمان اسپانیا را از زمان‌های دور منتقل می‌کرده‌اند. کلمات وهم‌گون واژگانی هستند که از کشور و فرهنگ تصویر شده به امانت گرفته شده‌اند و بدون ترجمه در زبان کشور مبدأ (تصویرساز) مورد استعمال قرار می‌گیرند. کلماتی نظیر کنیز، حرم، صحرا، حمام و مانند آنها که به خلق بیگانگی و جای «دیگر» بودن شرق کمک می‌کند. این کلمات ترجمه نشده که قابلیت ترجمه دارند ولی هیچ‌گاه معادل آن‌ها در زبان مقصد مورد استفاده قرار نمی‌گیرد، بیانگر واقعیتی کاملاً بیگانه هستند و بدون مداخله من راوی یا نویسنده، دری را به‌سوی فرهنگ دیگری می‌گشایند. واحد تحلیل در این پژوهش، صحنه و پاراگراف است که شامل جملات کانونی و خوشه‌های واژگانی مرتبط است. این واحد به‌منظور ردیابی تحولات عاطفی و معنایی پرسوناژ نسبت به دیگری انتخاب شده است.

در داستان انتخابی به‌عنوان پیکره مطالعاتی در این پژوهش، نویسنده با انتخاب نام «مادام گرگه»، ابتدابه‌ساکن نگرش «دیگربودگی» را به خواننده القا می‌کند. طبق خوانش تصویرشناختی پاژو، عنوان داستان که هوشمندانه

[1] Mots-clés
[2] Mots-Phantasmes

انتخاب شده است، در دسته کلمات «وهم‌گون» قرار می‌گیرد. این دسته از کلمات، به‌ندرت در نوشتار ترقی به چشم می‌خورند. از جمله معدود کلمات وهم‌گون می‌توان به «مادام» و «مسیو» اشاره کرد که تنها برای اطلاق به زنان و مردان فرانسوی به کار می‌رود. در کنار هم قرارگرفتن واژه «مادام» و واژه «گرگه» به‌تنهایی از نگرش هراس‌آمیز نویسنده نسبت به بیگانه فرانسوی پرده برمی‌دارد. از روزگاران قدیم، گرگ در فرهنگ عامه و ادبیات فولکلوریک اقوام گوناگون دارای جنبه‌های نمادین گسترده‌ای بوده است و مضامین و بن‌مایه‌های متفاوتی را به خود اختصاص داده است. «حضور دیرپا و تعامل ناگزیر گرگ با انسان، موجب شده این حیوان در اسطوره‌های بسیاری از اقوام و ملل جلوه‌گر شود» (جهانگرد ۲۰۲۱، ۳۳). در حقیقت، گرگ از دیرباز به سبب رقابت بر سر شکار مشترک همواره با انسان در جدل بوده است. «انسان و گرگ همیشه رقیب و گاهی اوقات دشمن یکدیگر بوده‌اند. شاید به علت همین قرابت انسان و گرگ بوده است که افسانه‌ها و داستان‌های محلی بسیاری راجع به این حیوان نقل شده و در ادبیات آمده است» (۳۳). در ادبیات کلاسیک و داستان‌های فولکلوریک ایرانی، این حیوان بیشتر به‌عنوان موجودی درنده‌خو، آزاردهنده، بی‌رحم و اهریمنی بازنمایی شده است. انتخاب نام مادام گرگه برای همسایه فرانسوی بی شک به‌منظور اطلاق ویژگی‌های بی‌رحمی و آزار دهندگی به بیگانه صورت پذیرفته است.

همان‌گونه که پیش‌ازاین ذکر شد، در خوانش تصویرشناختی پیشنهادی پاژو، توجه به صفت‌هایی که در جهت بازنمایی بیگانه به کار گرفته شده‌اند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. در داستان ترقی، صفت‌های محدودی صراحتاً به «دیگری» نسبت داده شده‌اند. ازآن‌جمله می‌توان به «استثمارگر، پول‌پرست، ظاهربین» (ترقی ۲۰۰۱، ۱۴۰)، «دیوانه» (۱۴۵) و «دشمن» (۱۴۶)، «سرد و غمگین و بی‌عاطفه» (۱۴۳) اشاره کرد. در نقطه مقابل، صفات اطلاق شده به «خود» در نوشتار ترقی به‌وفور یافت می‌شوند. «مغلوب و بی‌دفاع»، «هیجان‌زده»، «هراسان» (۱۴۱)، «محتاط و بی‌سروصدا» (۱۴۷)، «صبور و پرحوصله» (۱۴۳)، «متهم به گناهی مجهول و محکوم از پیش» (۱۴۴) مثال‌هایی از این دست هستند. در تصویرشناسی، تصویر ارائه شده از بیگانه در حقیقت همانند آینه‌ای معرفی می‌شود که تصویری از «خود» را بازتاب می‌دهد؛ از دیگر سو، می‌توان این‌گونه استنتاج کرد که صفات نسبت‌داده‌شده به «خود» نیز می‌توانند منعکس‌کننده تصویر بیگانه باشند. کیفیت و فراوانی صفات اطلاقی به «خود» در مقایسه با صفات نسبت‌داده‌شده به «دیگری» در نوشتار ترقی، خواننده را از جایگاه فرودست راوی در برابر بیگانه «مستبد» آگاه می‌سازد.

برای ترقی، بیگانه متفاوت از «خودی» است و همین تفاوت است که آسایش او را در غربت سلب کرده است. بچه‌هایش «از بغل مادربزرگ و عمه و خاله‌ها، و از میان یک انبار عشق و محبت و ناز و نوازش» به جایی «سرد و غمگین و بی‌عاطفه» تبعید شده‌اند. این سه صفت به‌عنوان واژگان کلیدی در توصیف بیگانه به کار برده شده‌اند:

در این شهر مردم در ایوان خانه نمی‌نشینند و هِرهِر و کِرکِر نمی‌کنند و وقت گران‌بهایشان را به چرندگویی و الکی خوش بودن نمی‌گذرانند، و اگر هم خواستند دوستی را ببینند که بدون تردید برای بحث درباره 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)

راوی آگاه است که برقراری ارتباط با فرانسوی‌ها کار ساده‌ای به نظر نمی‌رسد. آنها تقریباً هیچ‌کس را به خانه خود راه نمی‌دهند:

فرانسوی‌ها در خانه‌شان را به‌آسانی باز نمی‌کنند. اول از همه، با چشمی ای 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. (ترقی ۲۰۰۱، ۱۴۴)

سرایدار، همسایه مجاور، پستچی، مأمور برق، همه مثل هم‌اند. این در حالی است که راوی از دیدن مهمان ناخوانده ذوق‌زده می‌شود و همه را به داخل خانه دعوت می‌کند، حتی مادام گرگه را «در خانه ما چفت‌وبست و چشم ذره‌بینی ندارد» (۱۴۴). تکرار مداوم واژگانی چون «در»، «قفل» و «زنجیر» در راستای برجسته‌سازی ویژگی خون‌گرم نبودن دیگری و امکان تعامل دشوار با او صورت پذیرفته است.

پاژو در دومین مرحله از تحلیل تصویرشناسی پیشنهاد می‌کند تا شناسایی و تشخیص تقابل‌های مهمی که ساختار متن را شکل می‌دهند در دستور کار قرار گیرد. تقابل میان منِ راوی یا فرهنگ تصویرساز با دیگری یا فرهنگ تصویر شده. به بیانی دیگر، تصویرسازی‌های ترقی در خدمت نشان‌دادن تضاد طبقاتی موجود نیز است. در داستان «مادام گرگه»، این تقابل به دو صورت آشکار می‌گردد که در ادامه بدان می‌پردازیم.

در این داستان، راوی که به‌تازگی در پاریس مستقر شده، موقعیت مرفه اجتماعی و طبقاتی خود را از دست داده و دلتنگ کودکی، عمارت شمیران و شرایط قبلی است، «چون و چرای زندگی در فرنگ را نمی‌شناسد» (۱۴۱)، در آپارتمان کوچکی در مرکز پاریس ساکن می‌شود، جایی که از آن با لفظ «خانه موش» یاد می‌کند:

آپارتمان محدود و کوچک ما که خرکچی محله محمودیه هم حاضر به اجاره آن نبود، ازآنجاکه 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 همه اینها من و بچه‌ها را به یاد تهران و شمیران و باغ‌های دربند می‌اندازد و خوشحالمان می‌کند. (ترقی ۲۰۰۱، ۱۴۲)

آپارتمان فرانسوی به‌هیچ‌عنوان قابل‌مقایسه با محل سکونت قبلی او در تهران نیست. راوی که به طبقه مرفه و اعیان‌نشین جامعه ایرانی تعلق داشته، با دیدی تحقیرآمیز به این مکان بیگانه می‌نگرد. بااین‌وجود، دانستن این حقیقت که سکونت در چنین آپارتمانی در پاریس برای همگان مقدور نیست، او را کمی دلگرم می‌کند.

جلوی پنجره اتاق نشیمن 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 بی بو 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. (ترقی ۲۰۰۱، ۱۴۲ و ۱۴۳)

ترقی با به‌کارگیری عنصر مقایسه در این جملات و با لحنی کنایه‌آمیز، می‌کوشد دیدگاه خود نسبت به زندگی در محیط بیگانه را بازگو کند. در واقع، در پسِ توصیف کنایه‌آمیز خوشبختی و دیدار دوستان در ایوان کوچک آپارتمان پاریسی، خواننده به‌راحتی حسرت ترک مکانی عزیز را می‌یابد. به‌کارگیری این جملات از سوی نویسنده، تأکیدی بر نگرش فرادستانه او نسبت به دیگری است. استفاده از تمثیل‌هایی نظیر «لانه موش» و عبارت کنایی «باغ دلگشا» بر این نگرش صحه می‌گذارد. لحن کنایی و طنزآلود، به‌خصوص در توصیف مادام گرگه و محیط اطرافش، نه‌تنها یک نقشه عاطفی از ذهن پرسوناژ ارائه می‌دهد، بلکه خواننده را نیز درگیر فرایند قضاوت و شکل‌گیری تصویر می‌سازد.

زندگی در آن آپارتمان کوچک و محدود با تمام کاستی‌هایش دغدغه اصلی راوی داستان نیست بلکه آنچه او را بیش از هر چیز می‌آزارد، حضور همسایه طبقه زیرین است که او را به ستوه آورده است. همسایه فرانسوی حضور این همسایه ایرانی را برنمی‌تابد. خواننده در اولین جمله از داستان، با احساس راوی نسبت به همسایه خود مواجه می‌شود: «همه ما، من و بچه‌هام و دوستانی که گه‌گاه به سراغم می‌آیند، مثل سگ از همسایه طبقه زیرین می‌ترسیم» (ترقی ۲۰۰۱، ۱۴۰). ترقی با به‌کارگیری عبارت «مثل سگ ترسیدن» در اولین جمله داستان نگرش منفی خویش به بیگانه را به‌سرعت به خواننده انتقال می‌دهد. این زن به روش‌های گوناگون اسباب آزار و اذیت آنها را فراهم کرده تا به این خانواده ایرانی بفهماند «غریبه» اند، «از آن‌سوی مرزها آمده و جای خودی‌ها را غصب کرده‌اند» و باید «احساس گناه» کنند. (۱۴۰) به‌زعم بیگانه فرانسوی، خانواده ایرانی «زندگی شهرنشینی غربی را بلد نیستند و باید طوری زندگی کنند که انگار وجود ندارند.» (۱۴۱) شکوه‌های مستمر همسایه، راوی را وادار به «نوعی پوزش و عقب‌نشینی اجباری و خشمی خاموش که جرأت بروز ندارد و احساس تحقیری درونی که نیش می‌زند و منتظر تلافی است» (۱۴۱) می‌کند. مادام گرگه با «نگاهی پیوسته از آن بالا، با تردید و تمسخر» به «نوادگان کوروش و داریوش» می‌نگرد و آنها را در «شکست و فلاکت و زوال» می‌یابد.

موضع‌گیری راوی در جایگاه فرودست در برابر بیگانه فرادست که به واسطه واژگان برای خواننده آشکار می‌گردد، برخلاف اغلب تصویرهای کلیشه‌ای ارائه شده از فرهنگ فرانسوی در ادبیات داستانی ایران با نگاه مثبت صورت نپذیرفته است. نیک می‌دانیم که نخستین تصاویری که از کشورهای بیگانه نزد ایرانیان ثبت شده، حاصل مشاهدات، نگرش‌ها و تجربیات سفرنامه‌نویسان ایرانی است که با انگیزه‌های گوناگون به این کشورها سفر کرده‌اند. باوجوداین‌که روابط میان فرانسه و ایران از دوران صفوی آغاز گردید، برای مطالعه اولین تصاویری که از فرانسویان در آثار ادبی فارسی به ثبت رسیده، می‌بایست به سفرنامه‌های بازمانده از دوران قاجار، همانند سفرنامه فرخ خان امین‌الدوله (۱۲۳۵ شمسی)، سفرنامه حاجی پیرزاده (۱۲۵۸ شمسی) و سفرنامه میرزا محمدعلی معین‌السلطان (۱۲۷۱ شمسی) رجوع کرد. تصویرسازی صورت‌گرفته در این‌گونه سفرنامه‌ها به شکل‌گیری تصاویر کلیشه‌ای در خصوص «دیگری» منتهی می‌شود. برای نمونه، تصویر کلیشه‌ای فرانسه به‌عنوان کشوری آباد، پر زرق‌وبرق و پیشرفته و فرانسویان به‌عنوان افرادی متمدن، اهل هنر و فرهنگ اغلب برآمده از تصویرسازی‌های صورت‌گرفته در سفرنامه‌ها است. در داستان گلی ترقی، بر خلاف این دیدگاه کلیشه‌ای، تصویر ارائه‌شده از بیگانه، علی‌رغم اینکه او در موضع قدرت قرار دارد، در قالب تحسین‌گری یا حتی همسان‌انگاری نمی‌باشد. تصویرساز دلیل موقعیت فرودست خود و «دلهره‌های پنهانی» ناشی از آن را خود «غربی‌ها» می‌داند: «و اگر به این روز افتادیم و از آن همه دبدبه وچهچهه و دنگ و فنگمان چیزی باقی نمانده تقصیر شماست، شما غربی‌های استثمارگرِ پول‌پرست ظاهربین» (ترقی ۲۰۰۱، ۱۴۰).

در آخرین مرحله از تحلیل تصویرشناختی، همان‌گونه که پیش‌ازاین عنوان شد، مشاهده‌گر سه نوع واکنش در مواجهه با بیگانه بروز می‌دهد که پاژو با نام‌های «شیدایی»، «هراس» و «علقه» از آنان یاد می‌کند. در اغلب صحنه‌های داستان، نویسنده به مدد خلق شخصیت مادام گرگه تصویری که از «دیگری بینافرهنگی» ارائه می‌دهد، با نگاهی منفی در قالب هراس‌افکنی بازنمایی شده است. به بیان دیگر، خودِ «فروتر» وارد رابطه‌ای با دیگریِ «فراتر» می‌شود اما این رابطه به‌زعم پاژو «شیدا محور» نیست و بر پایه بیم و هراس استوار است. «خانم طبقه زیرین دیوانه است. با او دعوا داریم و این خودش یک‌جور رابطه است» (۱۴۵). در واقع، رابطه شکل‌گرفته میان تصویرساز و تصویر شده به جنگ میان دو طرف یک دعوا تشبیه شده و «دیگری» همچون «دشمن»

انگاشته شده است. راوی که در بحبوحه جنگ میان ایران و عراق و برای فرار از بمب و موشک راهی پاریس شده است، خود را همچنان در میان میدان جنگ می‌یابد:

در حقیقت، میدان جنگ اینجاست. هر لحظه در گریز و مقابله هستیم و مسلسلی نامرئی به سویمان نشانه رفته است. صدام حسین در آن‌سوی مرزهاست و مادام گرگه در یک‌قدمی نشسته است. ما مثل اُسرای جنگی، دست‌هایمان را روی سر گذاشته‌ایم و در نهایت خفت به تسلیمی مذبوحانه تن درداده‌ایم. (ترقی ۲۰۰۱، ۱۴۶)

در مقابل این دشمن پرقدرت و زورگو، راوی چاره‌ای جز اطاعت نمی‌یابد تا جایی که این اطاعت بی‌چون‌وچرا به نفی فردیت او منجر می‌شود:

پذیرفته‌ایم [...] که خواسته‌هایمان را انکار کنیم. کم‌کم از یادمان رفته است که ما هم آدم هستیم و هر کس در چهاردیواری خودش آزاد است و [...] خیلی آسان و طبیعی استبداد مادام گرگه را پذیرفته‌ایم؛ عادت نداریم که از حق خود دفاع کنیم و حقوق خود را در این دیار نمی‌شناسیم. (۱۴۷)

مادام گرگه چون «شبحی شوم» آسایش را سلب کرده است، «گاهی وقت‌ها با دسته جارو یا چوبی دراز به طاق اتاقش می‌زند و یا از پنجره داد می‌کشد که 'خفه شوید' [...] و این طنین خشمگین مداوم که انگار از چهار گوشه جهان برخاسته است، چون شیپور اسرافیل دل را می‌لرزاند» و «منطق ساده و عقب‌مانده» راوی را به هم می‌ریزد (۱۴۲). در مواجهه با این زن فرانسوی، تصویرساز، «مغلوب و بی‌دفاع» هر لحظه «آماده عقب‌نشینی و فرار است» و تمام سعی‌اش بر «تبعیت از قوانین این ملک و رعایت اصول مردم این شهر» (۱۴۲) است، می‌کوشد «صبور و پرحوصله» باشد، «با تواضعی دردناک، غرور باستانی را فروببلعد» و در برابر «استبداد» مادام گرگه سر تعظیم فرود آورد: «من ایرانی، متهم به گناهی مجهول و محکوم از پیش، حق هیچ‌گونه اعتراضی ندارم» (۱۴۳). با توجه به مجموع واژگان و جملات به‌کاررفته، خواننده آشکارا به نگرش «هراس محوری» که راوی در مواجهه با بیگانه اتخاذ کرده است، پی می‌برد.

پذیرش جایگاه «بی‌دفاع و مغلوب» در مقابل بیگانه از سوی راوی می‌تواند ریشه در موقعیت تاریخی اجتماعی داستان نیز داشته باشد. برای راوی، بیگانه‌ی فرانسوی «استثمارگری» است که عامل شکست، فلاکت و بدبختی او محسوب می‌شود. بهره‌گیری از این صفت و استفاده از واژگان مربوط به حوزه جنگ، به‌ویژه لفظ «دشمن»، اشاره‌ای تاریخی است به تلقی راوی از نقش فرانسه در جنگ میان ایران و عراق که با کمک‌های نظامی و تسلیحاتی خود به عراق در طول دوران جنگ هشت‌ساله، خود را در زمره حامیان عراق قرار داد.

در این میان، آنچه آتش این دشمنی را شعله‌ورتر کرده است و راوی را در موقعیت تسلیم در برابر دیگری قرار داده است، ندانستن زبان و نفهمیدن حرف‌هاست. «هیچ حربه‌ای برنده‌تر از کلمه‌ها نیست و دهان ما بسته است و پیروزی دشمن به‌خاطر احاطه‌اش بر الفاظ است». (ترقی ۲۰۰۱، ۱۴۶) «مادام گرگه لکنت زبان و تردید و تزلزل مرا که می‌بیند، بُراق می‌شود. صدایش را بالا می‌برد» (۱۴۶). شبی، درحالی‌که بچه‌ها در خواب هستند و خانه در سکوت محض است، مادام گرگه به نشانه اعتراض، همچون همیشه، باقدرت به در خانه می‌کوبد و علت این «جنجال و همهمه» را جویا می‌شود. راوی که عادت کرده است حق را به او بدهد، ناگهان به خود می‌آید و تصمیم می‌گیرد «زیر بار زور» نرود. حق با او بود و صدایی از خانه او نمی‌آمد. «این "داشتن حق" امتیاز بزرگی است» که به نویسنده/راوی «نیرو و جسارت» می‌دهد. خشمی کهنه ناگهان فوران می‌کند و مادام گرگه آماج حملات راوی قرار می‌گیرد. خانم همسایه که انتظار بازخواست ندارد، از این واکنش متفاوت راوی جا می‌خورد. با از میان برداشتن مانع زبانی (راوی یک‌مرتبه تصمیم می‌گیرد حرف‌هایش را به زبان انگلیسی بگوید که برایش راحت است) راوی یک‌قدم جلوتر می‌رود و از فاصله نزدیک‌تر به مادام گرگه نگاه می‌کند.

«فرانسوی‌ها از زبان انگلیسی می‌ترسند و با غروری کودکانه و سماجتی عقب‌مانده از یادگرفتن آن اِبا دارند». (۱۵۳)

در تقابل میان «خود» و «دیگری»، این بار و برخلاف همیشه، این «دیگری» است که در موقعیت «فروتر» در مقابل خودی «فراتر» قرار گرفته است:

دهانم باز می‌شود [...] دیگر کسی جلودارم نیست. مثل بلبل چهچه می‌زنم و در اقیانوسی از کلمات شناورم. فکرهایم با زبانم یکی است.[...] مست از قدرت بیان خود هستم. می‌توانم به این زبان که در اختیارم است، فحش بدهم. [...] هر چه بیشتر اوج می‌گیرم مادام گرگه کوچک‌تر می‌شود. (ترقی ۲۰۰۱، ۱۴۸)

تصویر ارائه شده تحت تأثیر شرایط جدید تغییر می‌کند:

تصویر دیگری از او داشتم؛ فکر می‌کردم که عجوزه و پیر است. حتی، شاخ و ریش و پشم دارد؛ فکر می‌کردم شبیه دراکولاست و دندان‌های گراز دارد. هیچ کدام از اینها نیست. [...] شبیه بره‌ای شده که می‌خواهند سرش را ببرند. در عوض، من قد کشیده‌ام و دندان‌هایم، مثل دراکولا، بیرون زده است. حس می‌کنم که شاخ و ریش درآورده‌ام و شبیه اژدها شده‌ام و کیف می‌کنم. (۱۵۴)

این تغییر موضع از فروتر به فراتر سبب تغییر زندگی راوی می‌شود و همه چیز «شکل طبیعی» به خود می‌گیرد. لحظه کلیدی گشایش زبان و تصاحب زبان انگلیسی توسط راوی، به راوی قدرت نام‌گذاری و قدرت بیان می‌دهد؛ او دیگر قربانی زبان نیست، بلکه کنشگر فعال در تولید معنا می‌شود. این تغییر، مستقیماً بر کاهش هراس و آغاز شکل‌گیری علقه تأثیر می‌گذارد.

سال‌ها بعد، در یکی از «یکشنبه‌های سرد و گرفته پاریس»، راوی مادام گرگه را «غمگین و زواردررفته» روی نیمکت پارک باز می‌یابد، درحالی‌که «نگاهش خیره به نقطه‌ای دور است» و «بچه‌اش روی خاک‌ها سرگرم بازی است» (۱۵۵). با مشاهده وضعیت اسفناک همسایه فرانسوی خود، حس ترحم در او برانگیخته می‌شود:

از خودم می‌پرسم که چرا در این سوز سرما، در این پارک کوفتی نشسته است. بی شک، همسایه‌ای ازش شکایت کرده و به او دستور داده است تا بچه‌اش را در خارج از خانه بازی دهد. می‌بینم که مادام گرگه دیگری برای او دندان تیز کرده و دلم می‌گیرد. (۱۵۵)

علی‌رغم تمام تحقیرها و ناملایماتی که راوی در رویارویی با همسایه فرانسوی خود تجربه کرده است، در فراز پایانی داستان شاهد این هستیم که راوی، جدای از تمام هراس‌ها و شیدایی‌ها، در پی ایجاد تعامل، گفتگو و «علقه» با دیگری است؛ اگر چه تعامل و گفتگویی حقیقی میان «خودی» و «دیگری» صورت نمی‌پذیرد، اما نگرشی مبتنی بر دوستداری و علقه میانشان شکل می‌گیرد. پایان‌بندی داستان و شکل‌گیری علقه را می‌توان به‌دور از هر ایده‌آل‌سازی تفسیر کرد: این علقه نه به معنای آشتی نهایی و حل کامل تعارضات، بلکه به‌مثابه تعلیق خصومت و شکل‌گیری هم‌حسیِ موقعیت‌مند است. این هم‌حسی، میان دو فرهنگ و در گرو پذیرش ابهام و تقابل فرهنگی رخ می‌دهد: راویَ و مادام گرگه به یکدیگر در مقام غریبه قابل‌تحمل نزدیک می‌شوند، نه همسایه کامل. او دیگر مادام گرگه را به چشم دشمن بیگانه تلقی نمی‌کند و در او خود را باز می‌یابد که همچون بره‌ای در چنگال گرگ گیر کرده است. «در این ساختمان مرفه پاریسی که رو به باغ و کلیسا دارد، ده بره گرگ‌نما در کمین هم نشسته‌اند و بدبختی‌هایشان را به حساب هم می‌گذارند؛ گرگ‌های خسته ناامید، با آرزوهای کوچک و امیدهای واهی، در انتظار روزها و چیزهای بهتر» (۱۵۵).

۳– نتیجه‌گیری

تصویرشناسی ادبی و به‌ویژه مطالعات پژوهشگران مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی که دانیل هانری پاژو از برجسته‌ترین آنها به شمار می‌رود، ابزاری کارآمد و ارزشمند برای واکاوی و تحلیل بازنمایی تصویر دیگری/

بیگانه در فرهنگ و هنر یک کشور ارائه می‌دهد. در این پژوهش، داستان «مادام گرگه» از مجموعه داستان *خاطره‌های پراکنده* نوشته گلی ترقی با توجه به مراحل خوانش تصویرشناختی پیشنهادی پاژو مورد بررسی قرار گرفت. با استناد به طبقه‌بندی پاژو در خصوص روابط میان «خودی» و «دیگری» و تجزیه‌وتحلیل واژگانی – ساختاری انجام شده، می‌توان به این نتیجه رسید که داستان‌نویس با تأثیرپذیری از محیط و شرایط موجود، انگاره‌های ذهنی متفاوتی از «دیگری» داشته و بر اساس آن، تصاویر متفاوتی از آن ارائه داده است.

مطالعه واژگان و ساختارهایی که از طریق آنها بیگانه بازنمایی شده است، آشکارا نشان می‌دهد که در داستان خودنگاری گلی ترقی، راوی، برخلاف آنچه انتظار می‌رود، دیدی منفی و تحقیرآمیز نسبت به فضاهای بیگانه دارد. این نگرش با به‌کارگیری صفات، تشبیهات و عباراتی که پیوسته در ساختاری مقایسه‌ای، خواننده را به مقایسه بیگانه با خود و فرهنگ خودی سوق می‌دهد، مورد تأکید قرار گرفته است. این دیدگاه در رویارویی پرچالش میان «خود» و «دیگری» فرانسوی به‌گونه‌ای دیگر ظاهر می‌شود؛ راوی، باوجوداینکه خود را در جایگاه بالاتری می‌بیند، عملاً در برابر بیگانه خود را در موضع ضعف و ناتوانی می‌یابد. این انگاره ذهنی راوی که از سویی متأثر از عقبه خانوادگی و حضور در خانواده‌ای متمول و متجدد و ازسوی‌دیگر، متأثر از گذشته باستانی ایران است، سبب ایجاد احساس تحقیر درونی در مقابل بیگانه فرانسوی می‌شود که پیوسته از موضع فراتر و با نگاهی از بالا به او می‌نگرد. این نگرش فرودستانه راوی در مواجهه با بیگانه فرادست برگرفته از شرایط تاریخی اجتماعی داستان نیز است. راوی که کشوری جنگ‌زده را ترک کرده و راه غربت را در پیش گرفته است، خود را همواره در جبهه جنگ باز می‌یابد. آنچه این نوع نگرش به «دیگری» را در داستان ترقی متمایز کرده است، دیدگاه فرادستانه همراه با ترس است. باوجوداینکه در طبقه‌بندی پیشنهادی پاژو در خصوص رابطه میان «خود» و «دیگری»، هنگامی که «دیگری» و فرهنگ بیگانه در موقعیتی بالاتر نسبت به فرهنگ «خودی» انگاشته می‌شود، نوعی شیدایی حاصل می‌شود. در داستان گلی ترقی، این دیدگاه بر خلاف آنچه پاژو می‌گوید با ترس و دلهره همراه است.

بااین‌وجود، علی‌رغم این نگرش در برابر «دیگری»، در انتهای داستان راوی تلاش می‌کند با آگاهی از تفاوت فرهنگی، «خود» و فرهنگ خودی را پایاپای با فرهنگ دیگری دانسته و با «دیگری» وارد تعامل شود. «دیگری» که تا پیش‌ازاین دشمن انگاشته می‌شد، اکنون به «بره گرگ‌نما» تبدیل شده است که خود در چنگال گرگی دیگر اسیر است. جمله پایانی داستان در واقع آخرین تلاش نویسنده برای از میان برداشتن دوگانه متأثر از کلیشه‌ها و استروتیپ‌های موجود در ذهن و ناخودآگاه جمعی است: آن جا که از خود می‌پرسد جور دیگری هم می‌شد ادامه داد یا گرگ و بره بودن را انتخاب کنیم و به این جنگ فرسایشی و همیشگی ادامه دهیم. این مطالعه با پیوند نظام‌مند خوشه‌های واژگانی، ساختاری و گفتمانی بر پایه نظریه ایماگولوژی پاژو، کوشید فهم عمیق‌تر از پیچیدگی‌های بازنمایی «دیگری» در بستر مهاجرت ارائه دهد. بر مبنای این پژوهش، حال می‌توان اذعان داشت که تصویر «دیگری» پدیده‌ای ایستا نیست، بلکه در پویایی‌های قدرت زبان، شرایط سیاسی–اجتماعی و عاطفی متحول می‌شود و امکان هم‌حسی و گفت‌وگو را، حتی در حداقلی‌ترین اشکال آن، فراهم می‌آورد.

الگوهای شناسایی شده در «مادام گرگه» می‌تواند مبنایی برای تحلیل‌های تطبیقی در متون دیگر قرار گیرد. پیشنهاد می‌شود که پژوهش‌های آتی، نظیر این تحلیل را به داستان «سفر بزرگ امینه» از گلی ترقی، یا متون دیگر نویسندگان دیاسپورای ایرانی در فرانسه گسترش دهند تا الگوهای عام‌تری در بازنمایی دیگری در ادبیات مهاجرت ایرانی شناسایی شود. در پایان، باید به این نکته اشاره داشت که گفتگوی میان فرهنگ‌ها که موضوع اصلی ادبیات تطبیقی است تنها محدود به مبادلات و روابط فرهنگی نمی‌شود. تصویرشناسی به‌عنوان گرایشی

نوین از ادبیات تطبیقی، از نقطه‌نظر ویژه و متفاوتی به این روابط می‌نگرد و افق تازه‌ای بر روی مطالعات بینافرهنگی می‌گشاید. روش نقد تصویرشناختی پیشنهادی دانیل هانری پاژو، علاوه بر علمی و به‌روز بودن شالوده‌ی نظری آن، از پویایی و انعطاف‌پذیری عملی منحصربه‌فردی برخوردار است و بر همین اساس می‌تواند در بسیاری از تحلیل‌های ادبی مورد استفاده قرار گیرد.

***

۱. نویسنده اذعان کرد که این مقاله از حمایت مالی هیچ نهاد یا مرکز آموزشی و یا طرح پژوهشی مصوب استفاده نکرده است.

۲. نویسنده اذعان کرد که هیچ تعارض منافعی در ارتباط با این پژوهش وجود ندارد.

۳. نویسنده اذعان کرد که در نوشتن این مقاله از هوش مصنوعی مولد استفاده نکرده و تمام اثر آفریدهٔ ایشان است.

References

Afzali, Zahra. 2015 [1394]. "Tasvīr-shināsī-yi Adībān-i Īrān az Nigāh-i Adībān-i ʿArab [Imagology of Iranian writers from the perspective of Arab writers]". *Research in Comparative Literature* 5 (18): 27-55.

Ahmed, Sara. 2001. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-coloniality* . London: Routledge.

Albogabish, Abdollah. 2015 [1394]. "Tasvīr-shināsī-yi Dīgarī dar Adabīyāt-i Khudī bā Takyah bar Dāstān-i *Khasī dar Mīqāt* [Studying the literary image of the other in Persian literature Using *Khasi Dar Miqat* by Jalal Al Ahmad as an example]". *Research in Comparative Literature* 5 (19): 1-26.

Bagheri Mazrae, Mansooreh and Abdolreza Modareszadeh. 2023 [1402]. "Naqd-i Jāmiʿah-shinākhtī-yi Majmūʿah-yi Dāstān-hā-yi Kūtāh-i *Khāṭirah-hā-yi Parākandah* [A Sociological Criticism of the Short Story Collection *Scattered Memories* by Goli Taraghi]". *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)* 15 (56): 312-338. https://doi.org/10.30495/dk.2021.1915327.2136.

Chevrel, Yves. 1989. *La littérature comparée.* Paris: PUF.

Dezfoulian, Kazem and Isa Amnkhani. 2009 [1388]. "Dīgarī va Naqsh-i ān dar Dāstān-hā-yi *Shāhnāmah* [The Other and Its Role in Shahnameh Stories]". *Research in Persian Language and Literature* 7 (13): 1-23.

Fotoohi, Mahmood. 2012 [1391]. *Sabk-shināsī: Nazarīyah-hā, Rūykard-hā va Ravish-hā* [*Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*]. Tehran: Sokhan.

Haji Agha Babaei, Mohammadreza and Narges Salehi. 2018 [1397]. "Tahlīlī-yi Tasvīr-i Dīgarī dar Dāstān-i *Safar-i Buzurg-i Āmīnah* Asar-i Goli Taraghi [Analysis of the Image of the Other in the Story 'Amina's Great Journey' by Goli Taraghi]". *Literary Criticism* 11 (41): 34-56. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20080360.1397.11.41.1.7.

Jahangard, Faranak and Rahman Naghizadeh Garmi. 2021 [1400]. "Barrasī-yi Tatbīqī-yi Naqsh-i Gurg dar Asātīr-i Milal va Ustūrah-hā-yi Īrānī [A Comparative Study of the Role of Wolves in the

Mythology of Nations and Persian Myths]". *Literary Interdisciplinary Research, Institute for Humanities and Cultural Studies* 3 (5): 31-78.

Lotfinia, Hamideh. 2021 [1400]. "Tasvīr-shināsī dar Adabīyāt-i Tatbīqī: ShināKht-i Khūd az Nigāh-i Dīgarī [Imagology in Comparative Literature: Knowing Yourself from Another Perspective]". *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities* 1 (1): 135-155. https://doi.org/10.22077/islah.2021.4409.1036.

Martí Monterde, Antoni. 2021. "Jean-Marie Carré et les origines historiques et politiques de l'imagologie comparatiste". *Revue de littérature comparée* 95 (3): 297-312. https://doi.org/10.3917/rlc.379.0041.

Moura, Jean-Marc. 1994. "L'imagologie littéraire: Tendances actuelles". In *Perspectives comparatistes.* edited by Jean Bessière and Daniel-Henri Pageaux, 181-191. Clermont-Ferrand: Presses de l'Université Blaise Pascal.

———. 1998. "Imagologie". In *Dictionnaire international des termes littéraires*. edited by Robert Escarpit and Jean M. Grassin. De Gruyter Mouton.

Namvar Motlagh, Bahman. 2009 [1388]. "Darāmadī bar Tasvīr-shināsī: Muʿarrafī-yi Yak Ravish-i Naqd-i Adabī va Hunarī dar Adabīyāt-i Tatbīqī [An Introduction to Imagology: Introducing a Method of Literary and Artistic Criticism in Comparative Literature]". *Comparative Literature Studies* 3 (12): 119-138.

Nanquette, Laetitia. 2011 [1390]. "Tasvīr-shināsī bi-Manzalah-yi Khānish-i Mutūn-i Nasr-i Farānsah va Fārsī [Imagology as the Reading of Contemporary French and Persian Prose Texts]". Translated by Mozhdeh Daghighi. *Comparative Literature* 2 (1): 100-115.

Pageaux, Daniel-Henri. 1994. *Littérature générale et comparée.* Paris: Armand Colin.

———. 1981. "Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle." *Synthesis* 8: 169–185.

Salimikouchi, Ebrahim and Samaneh Shafiee. 2021 [1399]. "Mutālaʿah-yi Tasvīr-shināKhtī-yi Gharb dar *Safar-i Āmrīkā*-yi Jalāl Āl-i Ahmad [Imagological Study of West in Jalal Al-e Ahmad's *Visit to America*]". *Research in Contemporary World Literature* 25 (2): 476-493. https://doi.org/10.22059/jor.2021.114985.1144.

Sheikholeslami, Mahzad and Parisa Pooyandeh. 2023 [1401]. "Bāznamāyī va Tarsīm-i Abʿād-i Huvīyat-i Dīgarī Safarnāmah-navīs Mawrid Pazhūhi: *Safarnāmah-yi Pietro Della Valle* [Representing the Travel Writer's 'Other Identity' in Pietro Della Valle's *Travels in Persia*]". *Research in Contemporary World Literature* 27 (2): 1064-1094. https://doi.org/10.22059/jor.2022.321603.2133.

Taraghi, Goli. 2001 [1380]. *Khātirāt-i Parākandah [Scattered Memories]*. Tehran: Niloufar.

Zarlaki, Shahla. 2010 [1389]. *Khalsah-yi Khātirāt: Taḥlīl va Barrasī-yi Āsār-i Goli Taraghi [The Ecstasy of Memories: Analysis and Review of Goli Taraghi's Works*]. Tehran: Niloufar.