University of Tehran press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092

An Imagological Analysis of *A Girl in Paris* by Shusha Guppy: Between Stereotyping and Realism

Farideh Alavi[1]✉ 0000-0001-9334-1717 Narjes Abdollahinejad[2] 0009-0004-4640-2328
Mahdi Mohajer[3] 0009-0009-4174-0105

1. Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: falavi@ut.ac.ir
2. Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: nabdollahinejad@ut.ac.ir
3. Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran.
E-mail: dousti.mehdi@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 11 November 2023
Received in revised form: 28 November 2024
Accepted: 01 December 2024
Published online: Spring2025

Keywords:
A Girl in Paris, comparative literature, demythologization, imagology, Other, Paris, Shusha Guppy

ABSTRACT

Imagology, as an approach in comparative literature, delves into the formation and representation of the "Other" within the framework of cultural interactions, offering new insights into the understanding of identities and intercultural differences. The present study undertakes an imagological analysis of the representation of the "Other" in *A Girl in Paris* (1991) by Shusha Guppy. Utilizing Daniel-Henri Pageaux's theories of imagology, this research article explores the reactions of the "observer" when faced with the culture and society of Paris and seeks to determine whether Guppy's representations fall into the common traps of stereotypes and prejudices or she transcends these limitations. According to these theories, there are three discernible perspectives in confronting the "Other": mania, phobia, and philia. The findings suggest that Guppy's gaze aligns closely with the philia perspective, where neither the foreign culture is deemed superior nor inferior to that of the observer, but rather a mutual and equal exchange between the observer and the observed is established. Through her long-term lived experience in Paris, Guppy has distanced herself from the conventional clichés found in the travelogues of the Qajar era, engaging in a process of demythologization. Using a descriptive-analytical method, this paper focuses on various aspects of social and cultural life such as student life, the educational system, the housing crisis, and the arts, providing a deeper exploration of the "Self" and the "Other." This study concludes that Guppy not only offers a more realistic portrayal of Parisian society, but also attains a deeper understanding of her own identity through these cultural encounters.

Cite this article: Alavi, F., Abdollahinejad, N., and Mohajer, M. "An Imagological Analysis of *A Girl in Paris* by Shusha Guppy: Between Stereotyping and Realism" *Research in Contemporary World Literature*, 2025, 30 (1), 1-23. DOI: http//doi.org/10.22059/jor.2024.383893.2588.

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2024.383893.2588.

پژوهش ادبیات معاصر جهان

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

تحلیل تصویرشناختی دختری *در پاریس* اثر شوشا گاپی: میان کلیشه‌سازی و واقع‌گرایی

فریده علوی [۱]✉ نرجس عبداللهی نژاد [۲] مهدی مهاجر [۳]

۱. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده‌ی زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: falavi@ut.ac.ir

۲. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده‌ی زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: nabdollahinejad@ut.ac.ir

۳. گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده‌ی زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: dousti.mehdi@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۲۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۰۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۹/۱۱

تاریخ انتشار: بهار ۱۴۰۴

کلیدواژه‌ها:

ادبیات تطبیقی، پاریس، تصویرشناسی، دختری در پاریس، دیگری، شوشا گاپی، کلیشه‌زدایی.

چکیده

تصویرشناسی، رویکردی در ادبیات تطبیقی است که به بررسی چگونگی شکل‌گیری و بازنمایی «دیگری» در بستر تعاملات فرهنگی می‌پردازد و دریچه‌ای تازه به درک هویت‌ها و تفاوت‌های میان‌فرهنگی می‌گشاید. پژوهش حاضر به تحلیل تصویرشناسانه بازنمایی «دیگری» در کتاب *دختری در پاریس* اثر شوشا گاپی پرداخته است. این تحقیق با بهره‌گیری از نظریات دانیل هانری پاژو در حوزه‌ی تصویرشناسی، به بررسی واکنش‌های «مشاهده‌گر» در مواجهه با فرهنگ و جامعه پاریس پرداخته و تلاش می‌کند تا مشخص کند آیا گاپی در بازنمایی‌های خود گرفتار کلیشه‌ها و پیش‌داوری‌های رایج بوده یا از آنها فراتر رفته است. بر اساس این نظریات، سه نوع نگاه در مواجهه با «دیگری» قابل تشخیص است: جنون، ترس و علقه. نتیجه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که نگاه گاپی به «دیگری» به نگاه علقه‌ای نزدیک است، جایی که فرهنگ بیگانه نه برتر از فرهنگ «مشاهده‌گر» تلقی می‌شود و نه فروتر از آن، بلکه تعاملی دوسویه و هم‌سطح میان «مشاهده‌گر» و «مشاهده‌شده» شکل می‌گیرد. گاپی با تجربه‌ی زیسته طولانی‌مدت خود در پاریس، از کلیشه‌ها و اسطوره‌های مرسوم سفرنامه‌نویسان دوره قاجار فاصله گرفته و توانسته به کلیشه‌زدایی بپردازد. این تحقیق به روش توصیفی–تحلیلی انجام شده و با تمرکز بر جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی و فرهنگی مانند زندگی دانشجویی، نظام آموزشی، بحران مسکن و هنر، به واکاوی دقیق‌تری از «من» و «دیگری» پرداخته است. این پژوهش نشان می‌دهد که گاپی نه تنها موفق شده است تصویری واقع‌گرایانه تر از جامعه پاریس ارائه دهد، بلکه توانسته است از خلال این مواجهه‌ی فرهنگی، به شناختی عمیق‌تر از هویت خود نیز دست یابد.

استناد: علوی, فریده , , عبداللهی نژاد, نرجس , و مهاجر, مهدی . "تحلیل تصویرشناختی *دختری در پاریس* اثر شوشا گاپی: میان کلیشه‌سازی و واقع‌گرایی". *پژوهش ادبیات معاصر جهان*۱۴۰۴ ، ۳۰ *(۱)*، ۱-۲۳.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2024.383893.2588.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱- مقدمه

نیمه‌ی دوم قرن بیستم به عرصه‌ای برای ظهور و بالندگی رشته‌های نوینِ حوزه‌ی علوم انسانی تبدیل گشت؛ رشته‌هایی که هر یک در راستای ژرف‌نگری و تعمیق شناخت انسان از جهان پیرامون خویش گام برداشتند. در این میان، تصویرشناسی[۱] به‌عنوان یکی از بارزترین دستاوردهای این دوره، از تلاقی مفاهیم مرتبط با مطالعات تطبیقی و فرهنگی، و با هدف تفسیر و تحلیل شیوه‌های بازنمایی[۲]«دیگری»[۳] در متون ادبی و فرهنگی، پا به عرصه‌ی وجود نهاد. این رویکرد بدیع که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی به اوج خود رسید، به‌سرعت جایگاه خویش را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابزارهای مطالعات تطبیقی و ادبی تثبیت کرد و توانست به ابزاری قدرتمند برای واکاوی تعاملات میان جوامع و فرهنگ‌ها تبدیل شود. در امتداد این رویکردهای نوین، ادبیات از دیرباز بستری زاینده برای انعکاس شهرها و مردمان آنها بوده است؛ فضایی که به واسطه‌ی آن، انسان‌ها بی‌آنکه خود گامی به سرزمین‌های دوردست نهند، از طریق سفرنامه‌ها، خاطرات و متون ادبی–داستانی، با شهرها و کشورهای گوناگون آشنا می‌شوند. این تعامل دیرینه میان ادبیات و بازنمایی شهرها، هرچند که اغلب با نقشه‌های عینی و واقعی آن مکان‌ها همخوانی کامل ندارد، اما از دریچه‌ی نگاه خاص و یگانه‌ی مشاهده‌گر، به خلق تصاویری ذهنی و تأثیرگذار در ذهن مخاطب منجر می‌شود. در واقع، آنچه در این متون به تصویر کشیده می‌شود، نه صرفاً بازتابی از فضاهای فیزیکی و ملموس، بلکه آفرینشی تصویری از جهان بیرونی است که با نگاهی تأمل‌برانگیز و دقیق به نگارش درآمده است. به عبارتی دیگر، توصیف صرف فضای بیرونی به تدریج جای خود را به بازآفرینی تصویری می‌دهد که از دل نگاهی منحصربه‌فرد و ژرف برمی‌آید؛ نگاهی که ازمرزهای واقعیت فراتر رفته و آن را به شکلی تازه و منحصر به فرد بازتاب می‌دهد (کهنمویی پور ۷۹). این دیدگاه است که رابطه هر فرد را با جهان عینی پیرامونش تبیین می‌کند و او را در مواجهه و تقابل با «دیگری» قرار می‌دهد؛ از این رهگذر، یکی از بی‌شمار جهان‌های ممکن از دل این بازنمایی‌های ذهنی زاده می‌شود. **یکی از آثاری که به شکلی دقیق و ژرف به بازنمایی «دیگری» پرداخته است، کتاب** *دختری در پاریس*[۴] **اثر** شوشا گاپی[۵] **، نویسنده و هنرمند انگلیسی می‌باشد. این کتاب، که بر پایه‌ی تجربیات نویسنده از سال‌های حضور و تحصیلش در پاریسِ پس از جنگ جهانی دوم نگاشته شده است، ضمن کاوش در ابعاد فرهنگی، اجتماعی و هنری، بازنمایی پیچیده‌ای از «دیگری» فرانسوی به مخاطب ارائه می‌کند و تصویری موشکافانه از زندگی روزمره و جامعه پاریس به دست می‌دهد. درواقع، آنچه این اثر را مستعد مطالعه‌ای تصویرشناسانه می‌سازد،**

---

[1] Imagologie
[2] Représentation
[3] Autre
[4] *A girl in Paris*
[5] Shusha Guppy

شیوه‌ای است که گاپی **از خلال آن، هم به انعکاس تجربه‌های زیسته‌ی خویش و هم به بازتاب تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی میان شرق و غرب پرداخته است.** حال مسئله‌ی اصلی این پژوهش، تحلیل نحوه بازنمایی «دیگری» از منظر تصویرشناسی است. مطالعه‌ی حاضر می‌کوشد تا به این پرسش پاسخ دهد که آیا شوشا گاپی با ترسیم این تصاویر، به بازتولید کلیشه‌ها و اسطوره‌های رایج درباره‌ی «دیگری» پرداخته است یا اینکه از مرز این چارچوب‌های محدودکننده فراتر رفته و به اسطوره‌شکنی[1]، یا به تعبیری، به کلیشه‌زدایی پرداخته است؟ همچنین، این مطالعه در تلاش است تا مشخص کند که چگونه تجربه‌های زیسته‌ی نویسنده و شرایط اجتماعی خاص دوران او بر این بازنمایی‌ها تأثیر گذاشته، و نیز اینکه آیا نویسنده توانسته است نگاهی ژرف‌تر و انتقادی‌تر به «دیگری» بیفکند یا خیر. تحقیق پیش رو از آن جهت حائز اهمیت است که به واکاوی فرآیندهای شکل‌گیری تعاملات میان فرهنگی و تأثیرات آن بر ذهنیت فردی و جمعی پرداخته و تأثیرات عمیق و متقابل برخورد با فرهنگ‌های متفاوت را مورد مداقه قرار داده است. همچنین ضرورت این تحقیق در واکاوی نقشی نهفته است که مواجهه‌های مستقیم با فرهنگ‌های بیگانه می‌تواند در دگرگون‌سازی یا تقویت تصورات پیشین ایفا کند و چگونگی شکل‌گیری نگرش‌ها و تصورات جدید در بستر تجربه‌های مهاجرتی و مواجهه با محیط‌های متفاوت را روشن سازد. لذا چنین مطالعه‌ای می‌کوشد تا نشان دهد چگونه تعاملات فرهنگی نه تنها بر شکل‌گیری نگاه فردی اثر می‌گذارند، بلکه به بازبینی جایگاه خود در جهان و بازآفرینی مرزهای فکری و فرهنگی نیز منجر می‌شوند. برای پیشبرد این تحلیل، از نظریات دانیل هانری پاژو[2] در حوزه‌ی تصویرشناسی و نوع نگاه مشاهده‌گر بهره می‌بریم. پاژو بر این باور است که هر مواجهه با «دیگری» با واکنش‌ها و ارزیابی‌های خاصی از سوی مشاهده‌گر همراه است؛ واکنش‌هایی که می‌توانند به بازتولید یا اسطوره‌شکنی از تصاویر فرهنگی بیانجامند. او معتقد است که نگاه مشاهده‌گر به «دیگری» در سه حالت جنون[3]، ترس[4]، و علقه[5] قابل دسته‌بندی است، و هر یک از این حالات، نوعی متفاوت از بازنمایی «دیگری» را رقم می‌زند (در بخش آتی به تفصیل از نظریات این تصویرشناس فرانسوی سخن خواهیم راند). بر این اساس، در این پژوهش قصد داریم به بررسی دقیق نوع نگاه شوشا گاپی به «دیگری» بپردازیم و واکنش‌های مختلف او را در مواجهه با فرهنگ و جامعه پاریس تحلیل کنیم. روش تحقیق در این مقاله، توصیفی–تحلیلی بوده و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای انجام

[1] Démythification
[2] Daniel-Henri Pageaux
[3] Manie
[4] Phobie
[5] Philie

شده است. ابتدا، با جمع‌آوری و مطالعه منابع مرتبط با تصویرشناسی، چارچوب نظری تحقیق تدوین شد. سپس، متن *دختری در پاریس* به‌دقت خوانش و داده‌های مرتبط با نحوه بازنمایی «دیگری» استخراج و تحلیل شدند تا به بررسی دقیق نوع نگاه نویسنده و شیوه‌های بازنمایی او در مواجهه با فرهنگ بیگانه پرداخته شود. شایان ذکر است که تاکنون هیچ پژوهشی به‌طور اختصاصی به مطالعه‌ی تصویرشناسی در اثر *دختری در پاریس* از شوشا گاپی نپرداخته است. لذا این مقاله به‌عنوان نخستین تلاش در این زمینه، با تمرکز بر تحلیل بازنمایی «دیگری» در این اثر، به ارائه‌ی دیدگاهی نوین در حوزه مطالعات تطبیقی، میان‌فرهنگی و تصویرشناختی می‌پردازد. برای پیشبرد این تحقیق، ابتدا به تحلیل و واکاوی مفهوم تصویرشناسی از منظر نظریات پاژو می‌پردازیم تا چارچوب نظری پژوهش روشن شود. سپس، به بررسی تصاویری که فرانسویان از ایرانیان در عصر قاجار ساخته‌اند و همچنین بازنمایی ایرانیان از فرانسویان در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم می‌پردازیم تا تصویری کلی از تعاملات فرهنگی میان این دو ملت ارائه شود. در ادامه، تحلیل ما به بررسی رابطه‌ی «من» و «دیگری» در اثر مذکور معطوف می‌گردد، که در آن، بازنمایی فضاهای اجتماعی نظیر زندگی دانشجویی، زندگی جنسی، نظام آموزشی، کافه‌ها و فضاهای روشنفکری، دنیای هنری و روحیات و خلقیات فرانسوی هر یک به‌صورت جداگانه و اختصاصی مورد توجه قرار می‌گیرد.

۲-بحث و بررسی

۲-۱- تصویرشناسی از منظر پاژو

تصویرشناسی یکی از زیرشاخه‌های ادبیات تطبیقی است که به مطالعه‌ی بازنمایی «بیگانه» در میان متون ادبی می‌پردازد (پاژو ۱۹۹۴، ۵۹). از دیدگاه پاژو، تصویر ادبی مجموعه‌ای از ایده‌ها و احساساتی است که درباره‌ی بیگانه در فرآیندی از ادبی‌سازی و اجتماعی‌سازی شکل می‌گیرد (پاژو ۱۹۹۵، ۱۴۰). نویسنده بخش‌هایی را که برای بازنمایی «دیگری» مناسب و صحیح می‌داند، برمی‌گزیند؛ به این معنا که بازنمایی واقعیت نه به‌طور کامل و دقیق، بلکه به شکل گزینشی صورت می‌گیرد و هرگز به انعکاس کامل و بی‌واسطه‌ی واقعیت نمی‌انجامد (۱۴۴). تصویر در معنای تطبیقی، آگاهی نسبت به وجود یک «دیگری» را بیان می‌کند و فاصله و تمایزی میان دو واقعیت فرهنگی برقرار می‌سازد: «هر تصویری موجب آگاهی هر چند مختصر از یک 'من' در برابر 'یک دیگری' و از یک 'اینجا' در مقابل یک 'آنجا' است و همواره فاصله و تمایزی میان جهان من و جهان دیگری و میان اینجا و آن مکان دیگر حکم‌فرماست». بنابراین «تصویر، بیان ادبی یا غیرادبی، از یک فاصله معنادار میان دو نظام از واقعیت فرهنگی است. با این فاصله، جنبه تفاوتی را می‌یابیم که اساس تمام تفکر تطبیقی است» (پاژو ۱۹۹۴، ۶۰). در تصویرشناسی، اصل بر تفاوت‌ها است و همچنان که استوارت هال

نیز بر این اصل تأکید می‌کند: «هویت‌ها به‌واسطه‌ی تفاوت ساخته می‌شوند، نه بیرون از آن» (نانکت ۱۰۲).

تصویرشناسی را می‌توان به‌مثابه‌ی یک زبان در نظر گرفت؛ زبانی دوم که برای بیان «دیگری» و مفاهیم مرتبط با آن، به موازات زبانی که «من» با آن سخن می‌گوید، پیش می‌رود و حتی گاه از آن فراتر می‌رود (۶۱). ایو شورل[1] و پی‌یر برونل[2] معتقدند که در میان تمامی زبان‌های نمادینی که یک جامعه به‌واسطه‌ی آنها می‌اندیشد، تصویر نیز یکی از آن زبان‌هاست؛ زبانی خاص که برای بیان ارتباطات بینا قومی و بینافرهنگی به‌کار می‌رود و به ارتباط میان جامعه‌ای که نگاه می‌کند و جامعه‌ای که دیده می‌شود، معنا می‌بخشد (پاژو به نقل از دادور ۱۳۸۹، ۷۷). اهمیت تصویرسازی در شناخت ملت‌ها، جوامع و انسان‌ها از یکدیگر بر کسی پوشیده نیست. طبق برخی نظریات، انسان بیش از آنکه در جهان بیرونی زندگی کند، در جهان تصاویری که خود و دیگران ساخته‌اند، زیست می‌کند. به همین دلیل، رابطه‌ی میان افراد و فرهنگ‌ها همواره بر پایه تصاویری که از یکدیگر دارند، شکل می‌گیرد. از این‌رو، تصویر نقشی اساسی در تفکر و حیات فرهنگی دارد و نحوه‌ی نگرش ملت‌ها به یکدیگر و تنظیم روابط میان آنها را تعیین می‌کند (نامور ۱۳۸۸، ۱۲۰).

۲-۲- تصویر پاریس: از نگاه آرمانی ایرانی تا واقع‌گرایی فرانسوی

تصاویری که از یک مکان ارائه می‌شوند، همواره در بستر زمان و به‌صورت بینامتنی[3] شکل می‌گیرند و در قالب زنجیره‌ای از تصاویر تداوم می‌یابند که گاه از متنی به متن دیگر انتقال یافته و دستخوش تغییر می‌شوند. با این حال، نخستین تصاویری که به‌عنوان مرجع شناخت ملت‌ها و جوامع از یکدیگر شکل می‌گیرند، اغلب از اهمیتی خاص برخوردارند؛ چرا که این تصاویر چنان در حافظه‌ی فرهنگی ثبت می‌شوند که تغییر آنها، حتی با وجود واقعیات جدید، دشوار می‌نماید. به‌عنوان نمونه، بسیاری از بیگانگانی که در دوران قاجار به ایران سفر کرده‌اند، همچنان در بند تصورات خود از شرق، به‌ویژه آنچه در *هزار و یک شب* به تصویر کشیده شده است، باقی مانده‌اند. این مسافران نه بر اساس مشاهدات واقعی، بلکه با تکیه بر قصه‌هایی که از شرق شنیده‌اند، عادات و رفتارهای تهرانیان را تفسیر و روایت می‌کنند. همان‌طور که ستاری اشاره می‌کند:

«بعضی مشغولیات و عادات و رفتار و کردار تهرانیان را بر سبیل تمثیل با قصه‌هایی که در باب شرق خوانده‌اند یا شنیده‌اند، شرح می‌کنند. چنان‌چه گویی از قید اسارت آن الگوهای سنتی رهایی

[1] Yves Chevrel
[2] Pierre Brunel
[3] Intertextuel

نیافته‌اند و می‌کوشند تا پاره‌ای از عادات و آداب تهرانیان را با استناد به نمونه‌هایی شناخته و مشهور که محتاج شرح و توضیح نیست، توجیه کنند و کتابی که بیش از همه بدان رجوع و حواله می‌دهند، هزار و یک شب است». (ستاری ۳۹-۴۰)

نخستین تصاویری که از فرانسویان نزد ایرانیان به ثبت رسیده، برآمده از دیده‌ها، مشاهدات و خاطرات سیاحان و سفرنامه‌نویسان ایرانی است؛ کسانی که گاه در کسوت تاجر، دیپلمات یا مسافر به فرانسه، به‌ویژه پاریس، سفر کرده‌اند. بخش عمده‌ای از این ادبیات در دوره‌ی قاجار رقم خورده و از نگاه این سفرنامه‌نویسان، فرانسه و به‌ویژه پاریس، به‌عنوان بازتابی ادبی، گاه فراتر از واقعیت و حتی در مرزهای تخیل به تصویر کشیده شده است. تداوم این نوع نگاه و تصویرسازی، به پیدایش الگوهای کلیشه‌ای و قالب‌های ثابت درباره‌ی «دیگری» منجر شده است. چنان‌که «زایش سرِ اسطوره فرنگ» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین سراسطوره‌های ایران در دوره قاجار و پس از آن شناخته می‌شود و با توصیفات سفرنامه‌نویسانی که با غرب، به‌ویژه فرانسه، مواجه شده‌اند، ارتباطی مستقیم دارد (نامور ۱۳۹۲، ۶۲۵). برای نمونه، حاج سیاح، یکی از نام‌آورترین سفرنامه‌نویسان آن دوره، در بخشی از سفرنامه‌ی خود چنین آورده است: «در تمام آن شهر [پاریس] یک نفر با لباس چرکین ندیدم» (سیاح ۱۵۹). سفرنامه‌نویس دیگری نیز تصویری مشابه از آبادانی پاریس ارائه می‌دهد: «اما پاریس، خدا می‌داند که چه کرده‌اند و چه قدرت نشان داده‌اند. عقل حیران است» (میرزا نصرالله ۲۳۹). حال آنکه در آثار نویسندگان و شعرای رئالیست فرانسوی آن دوره، که مقارن با دوره‌ی قاجاریه بوده‌اند، بازنمایی‌های اسطوره‌گونه‌ای که مسافر ایرانی از پاریس ارائه می‌دهد، دیده نمی‌شود و نویسندگانی همچون امیل زولا[1] در قرن نوزدهم، تصویری کاملاً متفاوت و واقع‌گرایانه از پاریس ترسیم می‌کنند. **برای نمونه، زولا در کتاب *قلب پاریس*[2] (۱۸۷۴)، تصاویری از فقر و سیه‌روزی مردم و تبعات انقلاب صنعتی را به تصویر کشیده است. لویی شوالیه[3]، تاریخ‌نگار فرانسوی، نیز به تفاوت‌ها و یکدست نبودن محله‌های پاریس در اواخر قرن نوزدهم اشاره می‌کند:**

«در اواخر قرن گذشته [قرن نوزدهم] پزشکان قدیمی بیمارستان‌های پاریسی به خود می‌بالیدند که می‌توانند اصلیت بیمارانشان را تشخیص دهند، لومارە[4] یا بلویل[5] یا له آل[6]... بنابراین هر کدام

[1] Emile Zola
[2] *Le Ventre de Paris*
[3] Louis Chevalier
[4] Le Marais
[5] Belleville
[6] Les Halles

از این محله‌ها ضرورتاً ویژگی‌های فیزیکی متمایز و همچنین بیماری‌های متفاوتی ایجاد می‌کردند که تا حد زیادی به مشاغل و شرایط زندگی ساکنانشان مربوط بود». (سانسو ۱۰۸)

این حقایق از گوناگونی مکان و فضاهای انسانی پاریس، در پس زرق و برق بلوارها و خیابان‌های اصلی و بخش‌های توریستی آن، از نگاه مشاهده‌گران ایرانی که اسیر تصورات اسطوره‌ای بودند، پنهان مانده است. به‌گونه‌ای که بسیاری از سفرنامه نویسان قرن بیستم «در مواجهه با کشور یا سرزمینی که به آن سفر می کنند در می یابند که آنچه در کتاب خود به تصویر کشیده اند به مرور زمان از تصویری که قبل از سفر داشته اند فاصله بسیار زیادی گرفته است» (علوی ۱۲۰).

در آثار متأخرتر، مشاهده‌گران با نگاهی ژرف‌تر به حقیقت مکان نگریسته‌اند. در حالی‌که سفرنامه‌های قدیمی غالباً بر ابعاد فیزیکی و توصیف ظاهری شهرها تمرکز داشتند، سفرنامه‌های متاخر، توجه خود را به روح مکان و فضاهای انسانی آن معطوف کرده‌اند و تعاملات اجتماعی و فرهنگی را در کانون بررسی‌های خود قرار داده‌اند. شوشا گاپی (۱۳۸۷-۱۳۱۴)، نویسنده و خواننده انگلیسی، یکی از این مشاهده‌گران دقیق و ژرف‌نگر است. هم‌چنان‌که پیشتر نیز اشاره شد، او در کتاب *دختری در پاریس*، تجربیات حضور و تحصیل خود در پاریس را روایت کرده و از خلال این نقل‌ها، تصاویری بدیع و چندلایه از «دیگری» فرانسوی به‌ویژه از ابعاد اجتماعی، فرهنگی و هنری فرانسه، و به‌طور خاص پاریسِ سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، ارائه می‌دهد.

۳-۲-. من و دیگری در آثار گاپی

مطالعه و بررسی «تصویر بیگانه» نه تنها به شناخت و اطلاعاتی از «دگربودگی»[1] می‌انجامد، بلکه بخشی از هویت، فضا، و فرهنگ مشاهده‌گر را نیز روشن می‌سازد. در واقع، از طریق بازنمایی «دیگری» است که می‌توان به کشف «خود» و همچنین شرایط تاریخی و فرهنگی جامعه‌ای که راوی-مشاهده‌گر در آن زیسته است، دست یافت. به این ترتیب، تصویر نه تنها ترجمه‌ای از دیگری است، بلکه در عین حال، بازتاب و ترجمه‌ای از خود نیز محسوب می‌شود (پاژو ۱۹۹۴، ۶۵). بر این اساس، می‌توان گفت که «مشاهده در لحظه‌ای به معنای واقعی به کمال می‌رسد که مشاهده‌گر به خود بازمی‌گردد و خود را موضوع قرار می‌دهد» (اوژه ۱۰۹) و به شناخت ابعاد و زوایایی دست می‌یابد که بدون حضور و بازنمایی یک «دیگری» میسر نبوده است.

پیش از تحلیل مفاهیم «من» و «دیگری» در اثر گاپی، لازم می‌دانیم توضیح مختصری از شرح حال و زندگی او ارائه دهیم. در واقع، شوشا گاپی پس از اتمام دیپلم متوسطه در تهران، در سن شانزده

[1] Altérité

سالگی برای ادامه تحصیل راهی فرانسه شد. او در سال ۱۹۵۲، هفت سال پس از پایان جنگ جهانی دوم، وارد پاریس می‌شود. از خلال خاطرات او، مخاطب با «منِ» دختر ایرانی آشنا می‌شود—البته شاید بیشتر از آنکه «منِ» فردی شوشا گاپی دیده شود، با خانواده‌ای مذهبی، تحصیل‌کرده و اصالتاً روحانی مواجه می‌شویم. در این مسیر، به موازات «من»، به ملاقات «دیگری» پاریس نیز می‌رویم.

تماشای تصاویر «شهر فرنگ» در دوران کودکی شوشا گاپی در تهران، که یکی از سرگرمی‌های محبوب کودکان آن زمان بود، نخستین بذرهای اشتیاق و کنجکاوی را در دل او برای کشف دنیای بیگانه کاشت: «این اولین محرک من برای رفتن، جستجو کردن و شاید یافتن سرزمینی بود که روح در آن احساس راحتی کند. با چنین آرزویی جلای وطن کردم؛ خوشبختی جای دیگری است» (گاپی ۱۴۰۱، ۱۵۱). بعدها، در آغاز جوانی، از یک سو با غرب از طریق فیلم‌ها و کتاب‌ها آشنا می‌شود و از سوی دیگر، از قوانین خانواده و محدودیت‌های اجتماعی، دینی و سنتی آن دوران که بر یک دختر جوان علاقه‌مند به آزادی و هنر تحمیل می‌شد، رنجیده خاطر می‌گردد. این تضادها او را مشتاق دنیایی می‌کند که «در آن زنان، ظاهراً، به اندازه مردان در شکل دادن و تغییر سرنوشت خود آزاد بودند، می‌توانستند جفت و یار خود را انتخاب کنند یا به پرورش استعدادهایشان بپردازند. ما میان آزادی و پاکدامنی هیچ نوع تضادی نمی‌دیدیم» (گاپی ۱۳۹۹، ۱۸). گاپی احساس می‌کند که چنین آزادی فقط در «جایی دیگر» ممکن است، همان‌طور که خود اذعان می‌کند: «من برای آن‌که آزاد باشم، هیچ راهی جز ترک این کشور به عقلم نمی‌رسید. در واقع، وقتی به گذشته نگاه می‌کنم، تا آنجا که یادم می‌آید، همیشه در آرزوی این بودم که در جای دیگری باشم، و آنجا برای من اروپا، و اگر دقیق‌تر بگویم، پاریس بود» (۱۹–۱۸). او با چنین تصورات و امیدهایی وارد فرانسه می‌شود، اما این نگاه و رویاهایش به تدریج و با آمیختن به زندگی روزمره و فضای جاری شهر، دچار دگرگونی می‌شود. هرچند که همچنان برخی نقاط خاص در نقشه خاطراتش ثابت می‌مانند و «فاصله میان رود سن[1] و مون‌پارناس[2] تا امروز همچنان پاریسِ 'من' باقی مانده است» (۳۲۷)، اما به تدریج باور او به وجود «جایی دیگر» رنگ می‌بازد. او در نهایت به این نتیجه می‌رسد: «باید نیمی از عمرم را صرف می‌کردم تا متوجه شوم که آن 'جای دیگر' دست‌نیافتنی است؛ هرگاه به آن نزدیک می‌شوی، از میان دستانت می‌لغزد و ناپدید می‌شود، و هرگاه فکر می‌کنی به آن رسیده‌ای، 'جای دیگر' به جایی دیگر منتقل شده است» (۱۸–۱۹).

[1] Seine
[2] Montparnasse

درواقع تصویرشناسان بر این باورند که نگاه به «دگربودگی» همواره با کنش‌هایی همراه بوده است. راوی–مسافر برای مواجهه با دگربودگی، گاه از طریق همسان‌انگاری[1] («من مشابه دیگری») و گاه با رویکرد متفاوت‌انگاری[2] («من در برابر دیگری») به ارزیابی می‌پردازد (پاژو۱۹۹۴، ۶۵). در تصویرشناسی، سه نوع واکنش مشاهده‌گر به واقعیت و فرهنگ مشاهده‌شده وجود دارد که تحت عناوین «جنون»، «ترس» و «علقه» طبقه‌بندی می‌شوند. هر یک از این نگاه‌ها، مشاهده‌گر را به فضایی متفاوت از تحلیل و ارزیابی از دیگری وارد می‌کند. در حالت «جنون»، مشاهده‌گر فرهنگ و واقعیت بیگانه را به‌مراتب برتر از فرهنگ خود ارزیابی می‌کند و به جای ارائه تصویری واقعی، سراب و توهمی از آن می‌سازد. حالت «ترس» (فوبیا) درست در نقطه‌ی مقابل قرار دارد؛ در این حالت، واقعیت بیگانه پایین‌تر از فرهنگ خودی ارزیابی می‌شود و مشاهده‌گر فرهنگ خود را برتر از فرهنگ دیگری می‌بیند. اما در حالت «علقه»، واقعیت بیگانه نه برتر و نه پایین‌تر از فرهنگ مشاهده‌گر است. در این حالت، واقعیت بیگانه دیده و به رسمیت شناخته می‌شود و شناخت متقابل و تبادل فرهنگی میان مشاهده‌گر و مشاهده‌شده برقرار می‌شود، به‌گونه‌ای که «من» و «دیگری» در گفت‌وگویی هم‌پایانه شرکت می‌کنند (پاژو ۱۹۹۴، ۷۱–۷۲).

گاپی ، در بدو ورود به پاریس، همچون هر تازه‌واردی، با نگاه پرسش‌گرانه به مقایسه دو مکان و دو فرهنگ (مشاهده‌گر و مشاهده‌شده) پرداخته و دچار جنون، به معنای تصویرشناختی کلمه، می‌شود. نخستین مقایسه‌ی آشکار او، مقایسه‌ی دو فرودگاه است. نویسنده–راوی در صفحات ابتدایی کتاب، فرودگاه تهران در دهه پنجاه میلادی را—یک یا دو دهه پیش از آنکه به شلوغ‌ترین فرودگاه خاورمیانه تبدیل شود—تنها اندکی بهتر از مسیری خاکی توصیف می‌کند که بیابانی وسیع و سوزان آن را در بر گرفته باشد (گاپی۱۳۹۹، ۱۵). در جای دیگری، فرودگاه تهران را در مقایسه با فرودگاه پاریس به آلونکی تشبیه می‌کند: «فرودگاه اورلی پاریس از آن بالا همچون دریایی از نور و روشنی بود، گویی علاءالدین چراغ جادو صندوق جواهراتش را گشوده و محتویاتش را روی تاریکی مخملی گسترده است. در مقایسه با آلونکی که از آنجا سوار هواپیما شده بودم، بی‌شباهت به قصری باشکوه نبود» (۲۷). فضای داخلی فرودگاه اورلی، با عکس‌هایی از طبیعت فرانسه، ویترین‌ها و کارکنانی با لباس‌های یک‌دست که در خدمت مسافران بودند، تمام توجه گاپی را به خود معطوف می‌کند. نکته‌ی جالب در این میان آن است که، با وجود نگاه فرادستانه او به فرودگاه اورلی، گاپی برای توصیف زیبایی آن از تصویر آشنای «علاءالدین چراغ جادو»، برگرفته از فرهنگ شرقی، که با ذهن مخاطب ایرانی آشناست، بهره می‌گیرد.

[1] Assimilation
[2] Différentiation

خاطره‌ی ورود به پاریس با تصاویری از بلوارهای پهن و درخت‌کاری‌شده، چراغ‌های چشمک‌زن، و ساختمان‌های بلند و سیاه در ذهن گاپی نقش می‌بندد (۲۸)؛ تصاویری که بلافاصله توجه او را به خود جلب می‌کند. فاصله‌ی میان دو مکان و برتری و پیشرفت صنعتی پاریس، به‌وضوح در «مترو» نمایان است، آن‌چنان‌که او می‌گوید: «در یک گوشه، یک تابلوی آهنی ورودی زیرزمینی را نشان می‌داد: مترو، که حتی مفهوم و تصور آن برای ما مترادف با توسعه و پیشرفت صنعتی بود» (۳۰).

تصویر مقایسه‌ایِ دیگری در ذهن نویسنده با ورود به «فروشگاه بزرگ» نزدیک لامادلن[1] شکل می‌گیرد؛ پدیده‌ای که در آن سال‌ها در ایران وجود نداشت. فروشگاه‌های بزرگ، در واقع فضاهایی برای تجارت، دیدار مردم و تعاملات اجتماعی به‌شمار می‌رفتند و از قرن نوزدهم در پاریس، از مادلن تا دروازه سن–دنی[2]، به تجسم زندگی تجاری شهر تبدیل شده بودند (بنجامین ۷). این مکان‌ها، طبق گفته‌ی ولتر[3]، مردم را بیش از مذهب به یکدیگر پیوند می‌دادند. از اواخر قرن نوزدهم، فروشگاه‌های بزرگ به‌عنوان «کلیساهای مدرن» شناخته می‌شدند، مفهومی که امیل زولا نیز در کتاب *بهشت بانوان*[4] به آن اشاره کرده است (کربرا ۳۱). در آن زمان،

> «در ایران فروشگاه‌های بزرگ وجود نداشت و لباس‌های آماده و دوخته هنوز رواج نیافته بود؛ باید می‌رفتی پارچه می‌خریدی و می‌دادی به خیاط تا برایت بدوزد. تنها در سال‌های شکوفایی و رونق دهه‌های شصت و هفتاد بود که سرمایه‌گذاران به امکانات فروشگاه‌های بزرگ پی بردند و چندتا فروشگاه ساختند، زنان طبقه ممتاز هم بوتیک باز کردند و لباس‌های طراحان غربی را به همدیگر می‌فروختند». (گاپی ۱۳۹۹، ۴۴–۴۵)

گاپی با نگاهی تحسین‌آمیز فروشگاه بزرگ را به «سرزمین عجایب» تشبیه می‌کند: «از میان دری چرخان وارد سرزمین عجایب شدیم؛ جایی‌که به تمام حواس من هجوم آورد؛ چراغ‌ها چشم را خیره می‌کردند، بوی عطرها سرگیجه‌آور بودند، جواهرات برق می‌زدند و مانکن‌ها از پایه ستون‌ها آدم را وسوسه می‌کردند که به‌سوی آنها برویم» (۴۵).

یکی دیگر از تصاویری که به‌خوبی فاصله و تفاوت‌انگاری میان دو فرهنگ، یا به‌عبارت‌دیگر تقابل «من» و «دیگری» را بازنمایی می‌کند، تصویر بوسه در ملأعام است. آنچه در عرف و فرهنگ ایرانی–اسلامی تقبیح می‌شود، در خیابان‌ها و فضای عمومی پاریس امری عادی و پذیرفته‌شده است. این

---

[1] La Madeleine
[2] Saint-Denis
[3] Voltaire
[4] *Au bonheur des dames*

تفاوت فرهنگی، موجب تعجب و شگفتی شوشا گاپی ، دختری برخاسته از خانواده‌ای مسلمان و پایبند به اصول دینی، می‌شود:

«زوجی جوان بازو در بازوی هم قدم زنان به‌طرف مترو می‌رفتند، مقابل ورودی آن ایستادند و همدیگر را در آغوش کشیدند. و بوسه‌ای طولانی و پرشور از هم گرفتند، درست مثل فیلم‌ها، اما همآنجا در جلوی چشم ما، در ملأعام! گویا صورتم سرخ شده بود، زیرا پری به من خندید و این نشان می‌داد چقدر بزرگ‌تر و باتجربه‌تر از من است». (۳۰)

شگفتی نویسنده از مشاهده‌ی کلیسای سن بندیکت، بنایی متعلق به قرن هجدهم، و مقایسه آن با مسجد ساده محله‌اش، که از هرگونه تزئینات و پیرایه‌های هنری خالی است، تصویر دیگری از تقابل فرهنگی میان دو فضا را ترسیم می‌کند. او کلیسا را چنین توصیف می‌کند:

«بوی بخور و موم در هوای سرد پخش شده بود. از میان شیشه رنگی با آذینی گلسرخ، روشنایی به درون اتاق‌ها می‌تراوید و از تاریکی می‌کاست. در عین حال، چند شمع بلند در زیر مجسمه مریم مقدس بر تاقچه می‌سوختند و هاله‌ای مهتاب‌گونه دور پاهای او پدید آورده بودند. کلیسای سن بندیکت هیچ اثر مشهوری نداشت و چند تابلو نقاشی روی پایه‌های صلیب در امتداد دیوار سمت چپ و چند شمعدانی و گلدان تزیینی روی میز، زیر شمایل مسیح مصلوب، جلوه‌گری می‌کردند. این اولین کلیسایی بود که می‌دیدم و دچار شگفتی شده بودم. چقدر با مسجد لخت و عور محله ما در تهران فرق داشت! » (۷۵)

نگاه انتقادی نویسنده نسبت به مسجد ساده محله‌اش، به مساجد بزرگ‌تری همچون مساجد جامع اصفهان و شیراز نیز تعمیم داده می‌شود؛ با این حال، او برای سادگی این مساجد توجیهی فرهنگی و دینی بیان می‌کند:

«حتی مسجدهای جامع اصفهان و شیراز با آن کاشی‌های رنگی باشکوه و هماهنگی معماری، لخت و خالی‌اند و فقط چند تا فرش نامرغوب کف آنها پهن است، زیرا هیچ چیز نباید حواس نمازگزار را پرت یا به خود جلب کند. در این جا شمایل‌ها و تزئینات فضایی مناسب برای پیوند معنوی و روحانی پدید می‌آورند؛ دو نگرش متفاوت به یک هدف». (۷۵)

بازنمایی فضاهای اجتماعی

شوشا گاپی چندین سال به‌عنوان دانشجو در مدرسه زبان‌های شرقی دانشگاه سوربن به تحصیل مشغول بوده است. او بخش بزرگی از دوران دانشجویی‌اش را در خوابگاه دانشجویی سپری کرده و به‌واسطه‌ی تحصیل و فعالیت‌های هنری متنوعی همچون نوازندگی گیتار و پیانو، خوانندگی و تئاتر،

فرصت آن را داشته تا با اساتید برجسته‌ای از جمله لوئی ماسینیون[۱]، هانری کربن[۲]، ژاک پرور[۳]، لوئی آراگون[۴]، ایدا پرستی[۵]، آلبر کامو[۶]، و لوسین گلدمن[۷] دیدار کند. همین دیدارها و تجربیات به او امکان می‌دهد تا به حلقه‌های درونی‌تر جامعه روشنفکری و دانشجویی پاریس راه یابد. این تعاملات و تجربه‌ی زیسته، عمق نگاه شوشا گاپی را به‌خوبی منعکس می‌کند و کتاب او ما را در برابر تصاویری زنده از پاریس پس از جنگ جهانی دوم قرار می‌دهد؛ تصاویری که نه تنها به بازنمایی فضاهای روشنفکری و دانشجویی آن دوره می‌پردازد، بلکه ارزیابی‌های ایدئولوژیک، فرهنگی و مردم‌شناسانه‌ای را نیز از این جامعه به همراه دارد. نگاه نویسنده–خاطره‌نگار، از دریچه‌ی این تجربیات، نه‌تنها زندگی شخصی او، بلکه فضای وسیع‌تر پاریس آن دوره را نیز در معرض تحلیل قرار می‌دهد.

بازنمایی زندگی دانشجویی

بحران مسکن، که پیش از جنگ جهانی دوم یکی از چالش‌های اساسی شهر پاریس به شمار می‌رفت، پس از پایان جنگ بسیار تشدید شد. جنگ‌های استعماری همچون جنگ هند و چین و جنگ الجزایر نیز بر وخامت این بحران افزودند و مانع از حل آن شدند. این موضوع در خاطرات شوشا گاپی، حضوری پررنگ دارد: «سخت‌ترین مسئله‌ای که دانشجوی تازه از گرد راه رسیده دهه پنجاه در پاریس با آن روبرو بود پیدا کردن جایی برای زندگی بود. دلایل بحران مسکن اول جنگ بود و سپس اشغال نظامی» (۴۹). گاپی به تفصیل از شرایط سخت مسکن در پاریس دهه‌ی پنجاه سخن می‌گوید. بسیاری از دانشجویان ترجیح می‌دادند اتاقی در محله کارتیه لاتن[۸] یا نزدیکی‌های سن–ژرمن–د–پره[۹] اجاره کنند تا به دانشگاه سوربن نزدیک باشند. «نزدیک سوربن دفتری برای اتاق‌های اجاره‌ای دانشجویان وجود داشت» (۵۲). اما بسیاری از دانشجویان به دلیل کمبود مسکن مجبور بودند اتاقی را در خانه‌های شخصی افراد اجاره کنند، که این نوع اقامت نیز خالی از خطرات و مشکلات نبود. گاه پشت پرده‌ی این اتفاقات به ظاهر مثبت، داستان‌های منفی و مشکلاتی پنهان بود و دانشجویان در دام افراد مزاحم و با انحرافات مختلف می‌افتادند (۵۳). برخی نیز مجبور به اقامت در هتل‌ها بودند، البته معنای هتل در آن دوره بسیار متفاوت از امروز بوده است. به گفته ژاک پرور: «در گذشته برای زندگی در هتل باید

[1] Louis Massignon
[2] Henry Corbin
[3] Jacques Prévert
[4] Louis Aragon
[5] Ida Presti
[6] Albert Camus
[7] Lucien Goldmann
[8] Le Quartier Latin
[9] Saint-Germain-des-Prés

فقیر می‌بودی، اما حالا باید حسابی ثروتمند باشی!» (۳۲۷). گاپی وضعیت هتل‌ها را چنین توصیف می‌کند:

«بسیاری از دانشجویان از روی ناچاری در هتل‌های کوچکی زندگی می‌کردند که اتاق‌ها را ماهانه اجاره می‌دادند. اما کلمه هتل نباید شما را دچار توهم کند که در آنجا از روشنایی، گرما و آسایش خبری بود. این بناها عموماً مخروبه، کثیف، تاریک، پر از کک و جای مناسبی برای هجوم ساس‌ها بودند». (۵۳-۵۴)

نویسنده در خاطرات خود تصویری از نبود حمام در بیشتر خوابگاه‌ها و منازل بسیاری از فرانسوی‌ها ارائه می‌دهد، که باعث می‌شد آنها ناچار به استفاده از حمام‌های عمومی (شهرداری) شوند. گاپی ، بدون پیش‌داوری و با رویکرد همسان‌انگاری، تجربه خود از استفاده حمام عمومی در پاریس را با تجربه مشابهی از ایران مقایسه می‌کند:

«خوابگاه کوچه بندیکتیان در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ ساخته شده بود یعنی همین خانه‌ای که من در آن صاحب اتاقی شده بودم. حمام نداشت. اگر می‌خواستم حمام کنم باید به حمام شهرداری در نیم کیلومتری کوچه می‌رفتم و صد فرانک (یک فرانک جدید) می‌پرداختم. برای یک اتاق کوچک چهارگوش با یک دوش و رختکن دوازده دقیقه به هر فردی وقت می‌دادند. من به این مسئله اهمیتی نمی‌دادم، زیرا در ایران عادت داشتم به حمام عمومی بروم». (۶۷)

. او همچنین به‌شیوه‌ی جایگزین دختران خوابگاه برای استحمام اشاره می‌کند و با دیدگاهی منفی، تفاوت آشکار آن را با فرهنگ ایرانی مسلمان برجسته می‌کند:

«بسیاری از دختران خوابگاه با همان کاسه دستشویی کارشان را راه می‌انداختند؛ چند بار آن را پر و خالی می‌کردند و از شامپو و لیف حوله‌ای هم استفاده می‌کردند، در انگلستان این طرز حمام کردن را حمام بدکاره‌ها می‌خواندند! من در یک خانواده مسلمان بزرگ شده بودم که در آن شستشوی آیینی بخش اساسی از مراسم مذهبی بود و این یعنی داشتن آب جاری یا حوض گود، نه یک ذره آب گربه‌شور [...] اما در فرانسه داشتن حمام هنوز یک تجمل به شمار می‌آمد و آپارتمان‌های مناطق مسکونی پولدارها به آن مجهز بودند». (۶۸)

بازنمایی زندگی مشترک

ازدواج، هرچند پدیده‌ای فردی است، اما به‌عنوان یکی از عناصر مهم اجتماعی همواره تحت تأثیر آداب، رسوم، فرهنگ و مذهب جامعه قرار دارد. در فرانسه پس از جنگ جهانی دوم، تقید به ازدواج سنتی-مذهبی به‌تدریج رنگ باخت و اشکال دیگری از روابط انسانی جایگزین آن شد. این تغییرات

فرهنگی که به آهستگی اما پیوسته اتفاق می‌افتاد، با انتقاداتی از سوی نسل‌های قدیمی‌تر نیز همراه بود. همان‌طورکه شوشا گاپی بیان می‌کند:

«آداب و رسوم و روابط جنسی در فرانسه بعد از جنگ خیلی عوض شده‌بود و این باعث تاسف نسل قدیمی‌تر می‌شد. آنها همه‌ی تلاششان را می‌کردند که جلوی موجی را که در راه بود بگیرند، چیزی که حالا از آن با عنوان دهه شصت بی‌بندوبار یاد می‌کنند. این روش ابتدا به زندگی هنرمندانه هنرمندان و روشنفکران محدود می شد، البته این حالت همیشه در آنها وجود داشت، اما این بی‌قیدی و آسانگیری اینک به عنوان نوعی گرایش پنهان در حال گسترش بود. با این همه اکثریت مردم با آداب و رسوم قدیمی و محدودیت‌هایی زندگی می‌کردند که بر پایه فرائض دینی استوار بود، و بیش‌تر جوان‌ها از داشتن روابط جنسی پیش از ازدواج خودداری می‌کردند. حتی کمونیست‌ها که ازدواج بورژوازی را به عنوان فحشای قانونی تقبیح می‌کردند از بی‌بندوباری بدشان می‌آمد و از تعهد تک همسری حمایت می‌کردند». (۹۴)

تصویر دیگری که شوشا گاپی از جامعه فرانسه ارائه می‌دهد، رایج نبودن طلاق در میان مردم آن کشور است؛ امری که ریشه در باورهای مسیحی و سنتی آن جامعه داشته است. در چنین شرایطی، گرفتن معشوقه برای بسیاری از افراد به امری عادی تبدیل شده بود و به‌نوعی جایگزینی برای طلاق محسوب می‌شد. نویسنده حتی به اصطلاحی رایج در آن زمان اشاره می‌کند که گویای این وضعیت بوده است؛ اصطلاحی که با تغییر و تحول شرایط اجتماعی، به تدریج از میان رفته و کارکرد خود را از دست داده است.

«پدر و مادر ژولی از هم جدا شده‌بودند، این امر هنوز در فرانسه به‌ندرت اتفاق می‌افتاد. یک مرد فرانسوی مرفه و پولدار به‌طور کلی ترجیح می‌داد معشوقه بگیرد ولی در عین حال به زندگی خانوادگی‌اش هم ادامه‌دهد. او معشوقه‌اش را عصرها، سر راه خود از اداره به خانه، از ساعت پنج تا هفت ملاقات می‌کرد، از این رو اصطلاح پنج‌تاهفت رایج بود که از قرار و مدار حکایت می‌کرد و همچنین حسن تعبیری از روابط نامشروع جنسی داشت. چندی پیش یکی از دوستان فرانسوی‌ام به من گفت اصطلاح پنج‌تاهفت دیگر به مرگ طبیعی مرده‌است چرا که امروزه بازرگانان فرانسوی در این ساعت‌ها مشغول کار هستند و [...] حالا دیگر ما هم مثل همه آدم‌ها طلاق می‌گیریم، مثل همه جای دنیا». (۱۶۴)

تصویر دیگری که شوشا گاپی در *دختری در پاریس* از فرانسه و پاریس دهه ۵۰ به بعد ارائه می‌دهد، به ممنوعیت سقط جنین در آن زمان اختصاص دارد. جرم‌انگاری سقط جنین در فرانسه تا سال ۱۹۷۱

ادامه داشت، زمانی‌که هفته‌نامه *نوول ابسرواتور*[1] بیانیه‌ای با امضای ۳۴۳ بانوی سرشناس فرانسوی منتشر کرد که همگی اعلام کرده بودند سقط جنین انجام داده‌اند. این تلاش‌ها در نهایت منجر به قانونی شدن سقط جنین در فرانسه شد. گاپی در خاطرات خود به ممنوعیت سقط جنین در دهه‌ی ۵۰ اشاره می‌کند و بیان می‌کند که فرانسوی‌ها برای انجام این عمل ناچار بودند به روش‌های غیرقانونی و خطرناک روی بیاورند یا به سوئیس سفر کنند: «آن روزها در فرانسه سقط جنین در حکم جنایت بود. او هم پول و پله‌ای نداشت که به سوئیس برود و راه چاره‌ی غیرقانونی هم گران و خطرناک بود» (۲۵۱). در جای دیگری می‌نویسد: «سقط جنین‌های غیرقانونی شغلی پررونق بود. و از همه راحت‌تر سفری کوتاه به سوئیس و مراجعه به کلینیک‌های سقط جنین بود» (۹۶).

بازنمایی نظام آموزشی

ساحل راست رود سن به فعالیت‌های اقتصادی اختصاص دارد، در حالی‌که ساحل چپ آن، موسوم به «کارتیه لاتن»، مرکز زندگی روشنفکری و علمی است. «قرن‌ها است یک کناره‌ی سن زندگی مادی و کناره‌ی دیگر زندگی معنوی یا روشنفکری، یک سوی رود سن دفاتر حساب‌وکتاب اقتصادی و سوی دیگر آن کتاب و کتب قدیمی، در یک طرف علاقه به دارایی و ثروت و در طرف دیگر نگرانی نسبت به 'هستی'[2] رقم خورده است» (کربرا ۳۸). به همین دلیل، کارتیه لاتن به‌عنوان قلب تپنده‌ی علم و روشنفکری پاریس در ساحل چپ رود سن شناخته می‌شود و دانشگاه سوربن، که در سال ۱۲۵۳ در این منطقه تأسیس شده، همواره مأمن دانشمندان و روشنفکران بوده است. در همین راستا، گاپی چنین اظهار می‌دارد:

«از اوایل قرن دوازدهم زمانی که انبوهی از دانشجوها برای شنیدن سخنرانی‌های پی‌یر آبلار[3] درباره‌ی فلسفه و دین گرد او حلقه می‌زدند تا زمان حاضر، مردان نام‌آور فرانسه در آنجا [دانشگاه سوربن] به تحصیل، مطالعه و آموزش علم و ادب پرداخته‌اند [...] (در حیاط مرکزی سنگ‌فرش‌شده نیم تنه‌های ویکتور هوگو[4] و لوئی پاستور[5] نمونه و نمایانگر دو شاخه از دانش بشری است)» (گاپی ۱۳۹۹، ۱۴۷)

[1] Nouvel Observateur
[2] L’être
[3] Pierre Abélard
[4] Victor Hugo
[5] Louis Pasteur

همچنین، «دانشجوها و آموزگاران دوره آبلار همگی به لاتین سخن می‌گفتند و این زبان نام خود را در محیط اطراف به یادگار گذاشته‌است : کارتیه لاتن. با این همه امروز، زبان مشترک ما، از هر کجا که آمده باشیم، زبان فرانسه است» (۱۴۷).

نظام آموزشی فرانسه پس از انقلاب فرانسه تحولات بسیاری را تجربه کرد و امکان تحصیل برای همه افراد، بدون توجه به طبقه اجتماعیشان، فراهم شد. با این حال، در اواسط دهه پنجاه، جریانی فکری به نام «ساگانیسم»[1] میان جوانان طبقات بالای جامعه شکل گرفت که به لذت‌گرایی ملایم این قشر اشاره داشت. این واژه توسط فرانسواز ساگان[2]، نویسنده کتاب *سلام بر غم*[3]، ابداع شد (۱۴۶). درواقع «چنین تفکراتی به‌تدریج در بستر عمومی جامعه به‌سوی یاس و ناامیدی پیش می‌رود. به‌طوری‌که ژرژ پِرک[4] از یاس و انفعال جوانان دهه ۶۰ پاریس می‌گوید» (دادور ۱۳۹۵، ۸۱). از مهم‌ترین رویدادهای این دهه، حوادث دانشجویی ماه می ۱۹۶۸ بود که به عقیده‌ی جامعه‌شناسان، تغییرات بنیادینی را در جامعه فرانسه به همراه داشت. گاپی به یکی از پس‌لرزه‌های این وقایع، که نهایتاً به انشعاب دانشگاه سوربن منجر شد، اشاره می‌کند و احساس منفی خود را از این اتفاق، به دلیل از دست رفتن یکپارچگی تاریخی دانشگاه، در لایه‌های واژه‌هایش نمایان می‌سازد:

> «شورش دانشجویان ماه می ۱۹۶۸ به اصلاحات عظیم و انشعابات سوربن به چند شاخه انجامید که در پاریس و حومه تحت نام جمعی دانشگاه پاریس معروف شد. چیزی که قبلا دانشگاه سوربن نامیده می‌شد اینک «پاریس چهار» نام دارد. این دیگر همان طنین یا پژواک هزار سال تاریخ را ندارد، اما احتمالاً دانشجویان را از وضعیت انسانی بیش‌تر بهره‌مند می‌سازد». (گاپی ۱۳۹۹، ۱۴۶)

بازنمایی کافه‌ها و فضاهای روشنفکری

در فرانسه، از قرن هجدهم به بعد، کافه‌ها دیگر تنها مکانی برای نشستن و نوشیدن نبودند، بلکه از آنها به‌عنوان آگوراهای دنیای مدرن یاد می‌شد (کربرا ۲۶). به این معنا که کافه‌ها به محل گردهمایی، دیدار، و گفتگوی افراد بدل شدند، شبیه به آگوراهای یونان باستان که مکانی برای تجمعات سیاسی بود. در سال‌های بعد، کافه‌ها در پاریس به نقطه تمرکز نویسندگان و اندیشمندان تبدیل شدند و فضای روشنفکری پیرامون آنها شکل گرفت. این فضای روشنفکری حتی به دیگر کشورها، از جمله ایران، نیز بازتاب یافت: «فلسفه سن ژرمن دپره به‌عنوان مرکز روشنفکران پاریس اواخر دهه ۴۰ به ایران نیز

[1] Saganisme
[2] Françoise Sagan
[3] *Bonjour Tristesse*
[4] Georges Perec

رسیده بود» (گاپی ۱۳۹۹، ۳۷۵). کافه‌هایی چون کافه فلور[۱] و کافه له دو ماگو[۲] در منطقه سن ژرمن از جمله مکان‌هایی بودند که هنرمندان برجسته در آنها رفت‌وآمد داشتند و نویسندگان بزرگی چون سارتر[۳]، سیمون دوبووار[۴]، آلبر کامو، و دیگران آثار خود را در این کافه‌ها خلق کرده‌اند. افزون بر این، نویسندگان و هنرمندان تبعیدی و جلای‌وطن‌کرده نیز در این منطقه حضور پررنگی داشتند:

«از آنجا که سن‌ژرمن، مرکز نوعی زندگی قلندروار بود، همیشه هنرمندان و نویسندگان جلای‌وطن‌کرده و تبعیدی را از آمریکای جنوبی، خاورمیانه، آفریقا به خود جلب کرده‌است. شماری از نویسندگان و هنرمندان بریتانیایی و آمریکایی به دنبال رد پای پیشینیان برجسته خود، جویس[۵]، همینگوی[۶]، فیتز جرالد[۷] و گرترود استاین[۸] هستند که شبح‌هایشان هنوز در ساحل چپ سن رفت‌وآمد می‌کنند و پس از جنگ برای کار و زندگی به پاریس آمده‌اند». (گاپی ۱۳۹۹، ۳۹۶)

به این ترتیب، دیدار و مواجهه اتفاقی با هنرمندان و نویسندگان در منطقه‌ی سن ژرمن و کافه‌های آن امری عادی به شمار می‌رفته است. چه در حقیقت «تمام اینها برای جذب گردشگر روشنفکر کافی بود و قیمت‌ها را چنان بالا می‌برد که دانشجویان از پسش بر نمی‌آمدند. آنها بیشتر جذب محل‌هایی می‌شدند که ارزان‌تر حساب می‌کردند؛ اغلب کمی دورتر، در پایین بلوار، در کوچه‌پس‌کوچه‌ها یا در کارتیه لاتن نزدیک بلوار سن‌میشل[۹] قرار می‌گذاشتند» (۳۷۷). با این حال، گاپی بر این باور است که

«سن‌ژرمن بیش از آنکه ناحیه‌ای جغرافیایی باشد فضایی ذهنی بود، زیرا الگوی پیروزی روح فرانسوی پس از سقوط در میدان جنگ بود. آلمان تفنگ‌هایش را به سوی فرهنگ نشانه رفت، ولی تیرش به خطا رفت، اما فرانسه از فرهنگش به‌عنوان اسلحه استفاده کرد و پیروز هم شد و شرم شکست نظامی را پاک از میان برد. در اینجا در سن‌ژرمن بود که فلسفه اگزیستانسیالیسم[۱۰] پدیدآمد». (۳۷۵)

به این شکل، تصویر کافه‌های پاریسی با فضای روشنفکری پیوندی ناگسستنی یافته و به خاستگاهی برای جریان‌های فکری تبدیل شد.

---

[1] Café de Flore
[2] Café les deux Magots
[3] Sartre
[4] Simon de Beauvoir
[5] Joyce
[6] Hemingway
[7] Fitzgerald
[8] Gertrude Stein
[9] Saint-Michel
[10] Existentialisme

بازنمایی دنیای هنری

همواره در تصاویری که نزد ایرانیان از پاریس و فرانسه ثبت شده، نام پاریس با هنر درآمیخته و به‌گونه‌ای آن را پایتخت هنری جهان غرب و بهشت هنرمندان دانسته‌اند (۴۱۲). گاپی نیز در بازنمایی‌های خود به این شهرت پاریس اشاره می‌کند، از جمله یارانه‌هایی که دولت به هنرهای نمایشی همچون تئاتر تخصیص داده بود و تخفیف‌های ویژه‌ای که برای بلیط‌ها به دانشجویان ارائه می‌شد. اما در کنار این تصویر رمانتیک، او به سختی‌ها و چالش‌های هنرمندان در آن دوره نیز اشاره دارد: « آن روزها موسیقی‌دانان در فرانسه پول خوبی گیرشان نمی‌آمد و ژاکلین ناچار بود سخت کار کند» (۱۹۸). همچنین درباره‌ی دستمزدهای ناچیز بازیگران تئاتر توضیح می‌دهد و بیان می‌کند که این کمبود درآمد تنها با بازی در فیلم‌های سینمایی تا حدی جبران می‌شد: «سینما برای بازیگران منبع درآمد خوبی بود و آن‌ها درآمدهای ناچیز خود را با بازی در فیلم‌ها و کارهای تلویزیونی جبران می‌کردند» (۳۰۷). در صنعت مد نیز وضعیت مشابهی وجود داشت: «پول هنگفت را فقط مانکن‌های خوش‌عکس در می‌آوردند که چهره‌هایشان را می‌شد در مجله‌های مد مشاهده کرد و معمولا دختران خیلی بالابلند و باریک آمریکایی از نیویورک برای این کار به پاریس پرواز می‌کردند» (۳۱۴).

یکی دیگر از تصاویری که از زندگی هنرمندان در کتاب *دختری در پاریس* به ثبت رسیده است، توجه آنان به امور سیاسی روز و گرایش به تفکرات کمونیستی است. چهره‌هایی چون آراگون و ارنبورگ[1] از جمله هنرمندانی بودند که گاپی در محافل سیاسی و هنگام سخنرانی‌های پرشور آنان حضور داشته است. با این حال، زمانی‌که او فرصتی برای گفت‌وگویی کوتاه با آراگون پیرامون زندگی روشنفکری در ایران پیدا می‌کند، احساس می‌کند که او نسبت به این مسائل بی‌تفاوت بوده و بیشتر به جذابیت ظاهری یک دختر توجه می‌کند (۲۳۶). تجربه‌های مشابه با دیگر نویسندگان سرشناس نیز او را به این نتیجه می‌رساند: «آنها به اندیشه‌ها یا افکار سیاسی و هنری من اهمیت نمی‌دادند و تنها به جاذبه جنسی من توجه می‌کردند. آیا این یک رویای احساساتی بود که آدم فکر کند هنرمند باید تجسم هنرش باشد؟» (۲۷۳).

بازنمایی روحیات و خلقیات فرانسوی

در دهه‌ی پنجاه، آثار جنگ جهانی دوم و خرابی‌های ناشی از آن همچنان بر تمامی ابعاد زندگی جامعه فرانسوی سایه افکنده بود. بی‌اعتمادی و ناامنی، به‌ویژه در حوزه‌ی اقتصاد و معیشت مردم، به وضوح دیده می‌شد: «دیگر باور کردنش سخت است که در آن موقع اکثر مردم عادی چه زندگی مشقت‌باری داشتند. بعضی‌ها می‌گفتند که وضع از زمان اشغال نازی‌ها بدتر است؛ میان گروه‌های

[1] Ehrenbourg

مختلف سیاسی که افکار متناقض داشتند نوعی جنگ اعلام نشده داخلی در گرفته بود که این یا آن مشکل کشور را چگونه به بهترین شیوه رفع کنند» (۷۲). حضور بازماندگان جنگ، «افرادی دست و پا از دست داده، با گلوله زخمی شده و چهره‌هایی که جای زخم بر آنها باقی مانده بود» (۷۸)، در تمام شهر به چشم می‌خورد و فضای شهر را تحت تأثیر قرار می‌داد.

فرهنگ لبخند زدن به غریبه‌ها در فضای عمومی یکی از تفاوت‌های فرهنگی میان جوامع است که هر کشور معنای متفاوتی از آن برداشت می‌کند. این تفاوت دیدگاهی برای شوشا گاپی زمانی آشکار می‌شود که او با لبخندی از روی نزاکت و گشاده‌رویی ایرانی، از مردی ناشناس آدرس می‌پرسد؛ اما این عمل ساده به مشکلی ناخوشایند تبدیل می‌شود و او را دچار وحشت می‌کند. یکی از دوستان ایرانی نویسنده، که با فرهنگ فرانسوی بیشتر آشنا بوده است، معنای این لبخند را برای او رمزگشایی می‌کند: «حتما به او لبخند زدی و او هم احتمالاً آن را حمل بر رضایت تو کرده. متوجه نشده‌ای که فرانسوی‌ها جز در مواقعی که طرف را بشناسند یا دلشان بخواهد که دلنشین باشند به کسی لبخند نمی‌زنند؟» (۵۶).

۳- نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، ضمن تحلیل رمان *دختری در پاریس* اثر شوشا گاپی، نشان می‌دهد که این نویسنده از رهگذر تجربه‌های زیسته و مشاهدات مستقیم خود از زندگی روزمره در فرانسه، تصویری واقع‌گرایانه از «دیگری» ارائه کرده و از الگوهای قالبی متداول عصر خود فاصله گرفته است و به کلیشه‌زدایی پرداخته است. خلاف سفرنامه‌های دوره قاجار که غالباً به اسطوره‌سازی و آرمانی‌نمایی از فرهنگ غرب تمایل داشتند، گاپی به‌جای بازتولید آن اسطوره‌ها، تصورات قالبی و پیش‌فرض‌های رایج، به نوعی بازنمایی متعادل دست یافته که ابعاد پیچیده و چندلایه فرهنگ فرانسوی را منعکس می‌سازد. مواجهه طولانی‌مدت و دقیق او با فرهنگ بیگانه، این امکان را برای وی فراهم آورده است تا نگاهی «علقه‌ای» اتخاذ کند؛ نگاهی که، طبق آراء پاژو، فرهنگ بیگانه را نه برتر از فرهنگ خودی می‌پندارد و نه فروتر از آن، بلکه بر همدلی و پذیرش متقابل تفاوت‌ها استوار است و ارتباطی دوسویه و هم‌تراز میان «خود» و «دیگری» ایجاد می‌کند. پژوهش حاضر همچنین نشان می‌دهد که حضور پایدار و تجربه‌محور در فرهنگی متفاوت، قضاوت‌های سطحی و کلیشه‌های مرسوم را کنار زده و به درکی ژرف‌تر و واقع‌بینانه‌تر منجر می‌شود. گاپی، از رهگذر چنین رویکردی، به شکلی از بازنمایی متمسک می‌شود که به‌جای تصویرسازی‌های آرمانی، جزئیات زندگی روزمره و واقعیت‌های اجتماعی پاریس را آشکار می‌سازد. این نگاه مبتنی بر تجربه شخصی و مشاهده دقیق، او را قادر می‌سازد تا از محدودیت‌های سنتیِ بازنمایی

عبور کند و تصویری انسانی و چندلایه از «دیگری» ارائه دهد. در عین حال، این مواجهه نزدیک با فرهنگ بیگانه تأثیر عمیقی بر خودشناسی گاپی نیز داشته است؛ او با مشاهده «دیگری» و تحلیل تفاوت‌ها و شباهت‌ها، به بازنگری در هویت و فرهنگ خویش پرداخته و به درکی تازه از خود دست یافته است. بدین‌ترتیب، تجربه‌ی زندگی در جامعه‌ای متفاوت نه تنها شناختی از «دیگری» به همراه داشته، بلکه گاپی را در مسیر خودآگاهی و بازنگری هویت فردی‌اش نیز یاری نموده است. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که گاپی، با فاصله گرفتن از کلیشه‌ها و اسطوره‌ها، به اسطوره‌زدایی از «دیگری» پرداخته و بازنمایی واقع‌بینانه از فرهنگ میزبان ارائه نموده، که به شناختی دقیق‌تر و چندلایه‌تر از هر دو فرهنگ، یعنی فرهنگ میزبان و فرهنگ خودی، انجامیده است. با توجه به کمبود پژوهش‌های مشابه در زمینه‌ی تحلیل تصویرشناختی آثار گاپی، مطالعات آتی می‌توانند با بهره‌گیری از مقایسه‌ی تطبیقی این اثر با دیگر نوشته‌های مهاجران ایرانی، به ابعاد بیشتری از تقابل‌های فرهنگی بپردازند و تحلیل‌های عمیق‌تر و جامع‌تری در زمینه روابط بینافرهنگی ارائه دهند. این رویکرد، به‌ویژه با در نظر گرفتن تحولات فرهنگی و اجتماعی ایران و فرانسه، بستری مناسب برای گسترش و تعمیق تحقیقات در این حوزه فراهم خواهد کرد.

References

Alavi, Farideh. "Negah dar safarnameha va adabiat safar" [View in Travel stories and Literature], Proceedings of the 4th Comparative Literature Conference, Tehran, University Press of Tehran, 2006 (1385).

Augé, Marc. *Non-lieux*. Translated by Manouchehr Farhoumand, Tehran, Daftar-e-Pajouheshhaye Farhangi, 2008.

Benjamin, Walter. *Paris, Capitale du XIXe Siècle*. Paris, Allia, 2003.

Dadvar, Ilmira. "Tasvir-e Yek Shahr-e Gharbi dar A'sar-e Seh Nevisandeh-ye Irani" [The Image of a Western City in the Works of Three Iranian Writers], *Nashriye-ye Adabiyat-e Tatbiqi (Vizheh-nameh Farhangestan) [Comparative Literature Journal] (Farhangestan Special Issue)*, 2010 (1389): 118-135.

----. "Shahr-e Armani, Az Ostureh ta Adabiat" [The Ideal City, From Myth to Literature], *Ostureh va Adabiat: Majmou'e Maqalat* [Myth and Literature: A Collection of Articles], Tehran, *Samt*, 2016 (1395): 76-87.

Guppy, Shusha. *A Girl in Paris*. Translated by Hormoz Abdollahi, Tehran, Nashr-e Saless, 1399.

----. *The blindfold horse: memories of a persian childhood*. Translated by Nahid Tabatabaei, Tehran, Nashr-e Saless, 1401.

Kahnamouipour, Jaleh. "Adabiyat, Honar va Naqd-e Joghrafiaei" [Literature, Art, and Geographical Criticism], *Naqdname Honar [Art Criticism]*, vol. 4, (2012) : 75-83.

Kerbrat, Marie-Claire. *Leçon Littéraire sur la Ville*. Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

Namvar Motlagh, Bahman. "Daramadi bar Tasvirshenasi: Mo'arefi yek Ravesh-e Naqd-e Adabi va Honari dar Adabiyat-e Tatbiqi" [An Introduction to Imagology: Introducing a Method of Literary and Artistic Criticism in

Comparative Literature], *Motaleate Adabiyat-e Tatbighi, [Comparative Literature Studies]*, vol. 3, no. 12, 2009 (1388) : 119-138.

----. *Daramadi bar Osoture Shenasi [An Introduction to Mythology]*. Tehran, Sokhan, 2013 (1392).

Nanquette, Laetitia. "Imagology as a Reading Practice for French and Persian Contemporary Prose Texts", translated by Mozhdeh Daghighi, *Vizheh-nameh-ye Farhangestan (Adabiyat-e Tatbiqi) [Special Issue of the Academy (Comparative Literature)]*, vol. 2, no. 1 (Spring 1390): 100-115.

Pageaux, Daniel-Henri. *La Littérature Générale et Comparée*. Paris, Armand Colin, 1994.

----. "Recherche sur l'Imagologie : de l'Histoire Culturelle à la Poétique", *Revista de Filologia Francesa*, vol. 8, Servicio de Publicaciones, Univ. Complutense, Madrid, (1995) :135-160.

Sansot, Pierre. *Poétique de la ville*. Translated by Naser Fakouhi, with the collaboration of Zahra Dodangueh, Mashhad, Ketabkadeh Kasra ; Tehran, Ensanshenasi Publications, 2020.

Sattari, Jalal. *Osoture Tehran [The Myth of Tehran]*. Tehran, Daftar-e Pajouheshhaye Farhangi, 2006.

Sayyah, Mohammad Ali. *Safarnameh Haj Sayyah beh Farang [The Travelogue of Haj Sayyah to Europe]*. Edited by Ali Dehbashi, Tehran, Sokhan, 2020.

Tabatabai Diba, Nasser-ol-Saltaneh Mirza. *Safarnameh Naseri [The Travelogue of Naseri]*. Edited by Rasoul Jafarian, Tehran, Ketabkhaneh, Mozeh va Markaz-e Asnad-e Majles-e Shoraye Eslami, 2011.