نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت: ۹۸/۰۱/۳۰ «۹۹-۱۱۷» تایید:۹۸/۰٤/۰۹

آفرینش هنرمند مهاجر در فضای هیبریدی: تعامل نشانه های فرهنگی

هدا شب‌رنگ[۱]

چکیده

تجربه مهاجرت با نوعی تنش یا تناقض همراه است، مهاجر همواره با دستور/ خواسته ای دوگانه و متناقض رو به رو است. میزبان در آن واحد از مهاجر می‌خواهد هم با فرهنگ میزبان همانند و همسو شود و هم حدی از تفاوت را حفظ کند که این عمل منجر به ایجاد "پارادوکس همانندی و تفاوت" می‌شود. بدین صورت مهاجر در موقعیتی ناممکن قرار می‌گیرد: از سویی، باید فعالانه در فرآیند همانندسازی شرکت کند و از سوی دیگر باید فاصله ی خود را با فرهنگ میزبان حفظ کند. در این مقاله، ابتدا به بررسی عواقب وضعیت پارادوکس همانندی و تفاوت می‌پردازیم و سپس فیلم *دختری شب تنها به خانه می‌رود* ساخته آنا لیلی امیر پور که از فیلمسازان مهاجر ایرانی است را بررسی می‌کنیم تا ببینیم چگونه این هنرمند در بازنمایی هنر خود در واقع هویت ایرانی- آمریکایی را که برای خود قائل است در فیلمش برای بیننده بازنمایی می‌کند. فیلم او بازنمایی ملغمه ای از نظام های نشانه ای متفاوت است، نشانه هایی که همه به نظام نشانه ایِ میزبان (آمریکایی) یا مهاجر (ایرانی) تعلق ندارند. اگر چه این وضعیت ناممکن بسیار دردناک می‌نماید، اما هنر مهاجر از این وضعیت دوگانه سود می‌برد، چرا که نشانه های این هنر به تمامی‌از نظام های نشانه ای از پیش تعیین شده هالیوودی فارغ می‌شود و هنرمند مهاجر قادر می‌گردد در وضعیتی بینابینی یا هیبریدی به خلق اثری دست بزند که بسیار بدیع است.

واژگان کلیدی : مهاجرت، هویت، نشانه شناسی، پارادوکس همانندی و تفاوت، وضعیت بینابینی یا هیبریدی.

۱.عضو هیئت علمی‌گروه زبان انگلیسی، دانشگاه خاتم، تهران، ایران
h.shabrang@khatam.ac.ir

مقدمه

تجربه مهاجرت ، امروزه به یکی از بزرگترین دغدغه های حوزه نظریه‌پردازی علوم انسانی به ویژه مطالعات فرهنگی نشانه شناسی فرهنگی تبدیل شده است. مقاله حاضر ابتدا به طرح نظریه امیرعلی نجومیان که آن را "پارادوکس همانندی و تفاوت" می‌نامند، می‌پردازد، سپس عواقب چنین نظریه ای را در خلق هنرِ هنرمند مهاجر که او را در وضعیتی ناممکن قرار می‌دهد، بررسی می‌کند (نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۲۰). این مقاله بر آن است تا با بررسی فیلم *دختری شب تنها به خانه می‌رود*[1] به کارگردانی آنا لیلی امیرپور که از فیلم سازان مهاجر ایرانی-آمریکایی محسوب می‌شود، به بررسی فرآیند خلق هنری در فرهنگ های حاشیه ای مهاجران درون نظام نشانه ای فرهنگ میزبان (آمریکا) بپردازد و از این راه ساز و کار پارادوکس همانندی (تشابه) و تفاوت (تمایز) را بررسی و تحلیل کند.

در هر نظام نشانه ای، به ویژه نظام نشانه ای فرهنگی، تنش یا تقابل بین متن فرهنگی غالب یا میزبان با متن فرهنگی حاشیه ای یا اقلیت یا مهاجر وجود دارد. نظریه پردازان فرهنگی اکثراً معتقدند که در این کشمکش فرهنگ غالب بر فرهنگ حاشیه ای یا مهاجر چیره می‌شود و در نهایت هنرمند مهاجر به "همانندسازی"[2] وا داشته می‌شود. ادعای این مقاله این است که فرآیند همانندی تنها فرآیند موجود در تجربه مهاجرت نیست بلکه هنرمند مهاجر با دستور/ خواسته ای دوگانه و متناقض رو به رو است. میزبان در آن واحد از مهاجر می‌خواهد هم با فرهنگ میزبان همانند و همسو شود و هم حدی از تفاوت را حفظ کند که این عمل منجر به ایجاد "پارادوکس همانندی و تفاوت" می‌شود. در این حالت خلق هنری به هر شکلی که باشد تحت الشعاع هویت هنرمند قرار می‌گیرد. هنرمند مهاجر با هویت تکه خود که نه کاملا به فرهنگ میزبان تعلق دارد و نه فرهنگ بومی‌خویش دست به آفرینش هنری می‌زند. هرگونه زایش هنری بازنمایی برخی نشانه های نشات گرفته از ساختار نشانه ای هویتی هنرمند است. نویسنده مقاله "خوانش فرهنگی رمان" بر این باور است که در آثارش شخصیت‌ها به طور استراتژیکی در لحظه هایی از زندگیشان قرار می‌گیرند که تبعید جغرافیایی آنها را وادار می‌کند که با هویتی جدید، با خودی "نو" مواجه گردند (مهرابی و سخنور، 2017 :۲۹۷). هنرمند نیز با در نظر گرفتن ساختار هویتی خود که نوعی ساختار نشانه ای است، ادراکش از خود

1. The Girl Walks Home Alone at Night
2. assimilation

و جهان پیرامونش همچنین ارتباطات و مناسبات خود را به مخاطب عرضه می‌کند. اگر چه که هنرمند مهاجر هویتی شبح گونه و متناقض دارد یعنی نه به تمامی‌هویت کشور خود را داراست و نه کشورِ میزبانی که آن را انتخاب نموده است، اما به دلیل همین هویت چندپارهٔ خود وارد فضای بینابینی[1] یا هیبریدی[2] می‌گردد که به وی کمک می‌کند هنری را بیافریند که از نظام های نشانه ای کلیشه ای فارغ گشته و بدین گونه آثاری با اصالت و بدیع باز آفرینی کند. از منظر هومی‌بابا، اصطلاح هیبریدی یا بینابینی به ایجاد فرهنگی تلفیقی/پیوندی از برخورد چند فرهنگ مختلف و انعکاس این پدیده در ادبیات جهان اشاره دارد. آنچه نظریه هومی‌بابا، را در این میان برجسته می‌کند توصیف خاص او از فرایند درهم‌آمیزی و چگونگی ایجاد یک فرهنگ پیوندی است. به گفته وی بر روی مرز فرهنگ‌ها و خرده فرهنگ‌های هم‌جوار، شکاف‌هایی وجود دارد که امکان نشت فرهنگ‌ها در یکدیگر و شکل‌گیری فرهنگی جدید را فراهم می‌کند(Bhabha, 1994: 83). از آنجایکه در فرایند خلق هنری هویت هنرمند با وضعیت بینابینی یا هیبریدی وی رابطه تنگاتنگی می‌یابد. برای طرح بحث خود، پیش از هر چیز لازم است به مساله هویت[3] اشاره کنیم.

هویت و نشانه های فرهنگی

نجومیان هویت را همواره در حال ساخته شدن و بازسازی می‌داند و آنرا از دیدگاه نشانه شناسی اینگونه تعریف می‌کند "هویت دلالتی است بین فرد و اجتماع" (نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۲۲). در واقع یک فرد برای رابطه با اجتماع خود مجبور به ساختن هویتی است تا خود را به واسطه آن به اجتماع وصل کند و از سوی دیگر هر جامعه ای برای ساخت رابطه خود با فرد، باید هویتی بسازد که بر اساس آن افراد را به عضویت خود در آورد.

نظریه های معاصر هویت را دارای سه ویژگی می‌دانند: نخست اینکه "هویت" بدون بحث تفاوت بی معناست، چرا که هویت خود نتیجه تفاوت است. به عبارت دیگر، هویت نه از طریق شباهت بلکه تنها از طریق تفاوت با دیگران قابل تعریف است (Young, 2000:199). نجومیان فهم نشانه شناسی از هویت را فهمی‌ساختاری- نشانه ای می‌شمارد و معتقد است که از اینروست که "تفاوت"[4] معنی می‌یابد. وی همچنین هویت

1. ybridity
2. liminal
3. identity
4. liminal

با دلالت "همانندی" را نگاهی جوهری به این مفهوم بومی‌شمارد در حالیکه هویت به مثابه "تفاوت" را نگاهی ضد جوهری و نشانه شناختی می‌داند (نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۲۲). البته باید توجه داشت که هر "تفاوت" خود بر پایه "همانندی" شکل می‌گیرد. در واقع در مطالعات فرهنگی ما زمانی از دیگری سخن می‌رانیم که او در عین شباهت با ما باید متفاوت هم باشد. امانویل لونیاس می‌گوید "ما دیگری را شبیه خود تشخیص می‌دهیم ولی در عین حال بیرون خود" (Wolfreys, 2004: 173). نکته حائز اهمیت دیگری که باید بدان توجه شود این است که "هویت محصول ساختارهای نشانه ای فرهنگی است، درون گفتمان، زبان و ساز و کار بازنمایی است و مفهومی‌طبیعی یا بیولوژیک ندارد" (نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۲۳). از نظر هال، هویت اشخاص و صفات آنان صرفا کارکردی از جایگاه آنان در جامعه است و هویت محصول نیروهای اجتماعی و فرهنگی است. در این دیدگاه، ما اساسا حاملانی هستیم که جامعه و فرهنگ از طریق ما خود را بیان می‌کنند(Hall, 1990: 227) .

دومین نظریه معاصر در بحث "هویت" طرح بحث "هویت‌ها" به جای یک هویت واحد است. تک تک افراد برای شکل دادن رابطه ها یا مناسبت هایی بین نشانه های یک نظام نشانه ای، منطق های متفاوتی دارند که هر یک براساس هویت ویژه ای شکل می‌گیرند. به عبارت دیگر افراد هویت‌های بی شماری برای خود و دیگران می‌سازند و هریک از این هویت‌ها تنها گویای یکی از این مناسبتهای بی شمار است. برای اینکه هر نشانه درون متن فرهنگی "خود را شکل دهد."[1] به هویت‌ها نیاز دارد(مانند خانواده، نژاد، جنسیت، طبقه) و همیشه هر فرد در این رابطه و مناسبتِ نشانه ای با دلالت های متفاوتی احساس همسویی و همراهی می‌کند. بدین صورت ، هر فرد، هر بخشی از هویت خود را با همسویی با بخشی از ساختارها پر می‌کند و بنابراین دیگر این هویت، یک هویت واحد نیست بلکه در مناسبتی "هم زمانی"[2] مجموعه ای از هویت با تعلق ها و روابط مجزا است.

سومین نظریه "فرآیند هویت" است. طبق نظر نجومیان هویت ها در یک فرآیند در حال تغییر و تحول مدام هستند. هویت ها در رابطه ی دلالتی بین نشانه ها درون ساختارهای نشانه ای شکل می‌گیرند و دگرگون می‌شوند. روابط نشانه ها همواره در حال تغییرند و این سبب می‌شود که ساختارها سیال و متغییر شوند، اینجاست که

1. subject- formation
2. synchronic

هویت، که از نگاه نشانه شناسی فرهنگی منطق دلالتی روابط متن فرهنگی است، همواره در مناسبتی " در زمانی"[1] در حال بازسازی خود است (نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۲٤). از نظر استوارت هال بایستی درباره هویت به مثابه یک "محصول" بیاندیشیم که هیچ گاه کامل نیست، همیشه در جریان است و همیشه درون بازنمایی و نه بیرون از آن ساخته می‌شود. از این منظر هویت هرگز ماهیتی ثابت نیست که بدون تغییر خارج از تاریخ و فرهنگ قرار گیرد. هویت یک روح فراگیر و متعالی درون ما نیست که تاریخ هیچ نشان بنیادی بر آن نداشته باشد. هویت مقوله های یکبار و برای همیشه نیست. هویت خاستگاه ثابت نیست که بتوانیم بازگشتی نهایی و مطلق به آن داشته باشیم و البته هویت یک تصور ذهنی و یک جادوی خیال هم نیست (Hall, 1990: 226) .

نجومیان همچنین ادعا می‌کند که متن فرهنگی میزبان در آن واحد دو خواسته/ دستور[2] کاملاً جدا و متناقض به فرهنگ مهمان یا مهاجر دیکته می‌کند. از یک سو به او می‌گوید "مانند من باش" و از سوی دیگر او را بر حذر داشته و می‌گوید "مانند من نباش و متفاوت باقی بمان." به عبارت دیگر فرهنگ غالب میزبان از مهمان یا مهاجر طلب می‌کند که از سویی همگون یا همانند شود و از سویی دیگر متفاوت و متمایز باقی بماند (نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۲۵–۱۲٤). البته نباید از نظر دور داشت که نظام فرهنگی غالب از سویی به تمکین "دیگری" نیازمند است تا سلطه خود را حفظ کند، اما درست به همین دلیل که طلب سلطه و غلبه می‌کند ، دیگری همواره پیشاپیش "دیگری" باقی می‌ماند. از نظر نجومیان هویت سوژه به حاشیه رانده شده همواره هویتی "خیالی" و "غیرواقعی" باقی می‌ماند (همان: ۱۲۵). راداکریشنان معتقد است که هویت مهمان یا مهاجر به یکی از دو جهان کشور بومی‌و کشور میزبان هم تعلق دارد و هم ندارد، به عبارت دیگر به همه جا و هیچ جا تعلق دارد (Radhakrshnan, 2003: 322).

جینا ویسکر در کتاب *مفاهیم کلیدی در ادبیات پسااستعماری* بر این باور است که "نویسندگان مهاجر سعی می‌کنند که از یک سو تفاوت ها و تجربه‌های خود و دیگران را در تمام دو فضا/ مکان بازنمایی و مشخص کنند. از سوی دیگر، بر این تفاوت ها فائق شوند، شباهت‌ها را مشخص کنند و آنها را در درون خود ادغام نمایند (Wisker, 2007: 97). البته نجومیان از گفته ویسکر این چنین برداشت می‌کند که این ویژگی نتیجه همان دستور/ خواسته ی دوگانه متن فرهنگی میزبان است. هنر مهاجر هم همانند است

1. diachronic
2. double command

هم متفاوت. این دستور/ خواسته دوگانه[1] و متناقض، هنرمند مهاجر را در "موقعیتی ناممکن" قرار می‌دهد (نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۲۷). به عبارت دیگر هنرمندِ مهاجر می‌بایست برای هنر تعریف دوباره ای ارائه دهد تا بتواند خلق کند : هنری که هم ریشه در گفتمان فرهنگ بومی‌او داشته باشد و هم درون فرهنگ میزبان قابل خوانش باشد. او در فرآیند "تقلید"[2] ویژه ای قرار می‌گیرد، که در حوزهٔ مهاجرت، فرد مهاجر را تبدیل به "یک دیگری اصلاح شده و مشخص شده می‌نماید که در آن فردی می‌شود که کم و بیش همان است، اما نه به تمامی" (Bhabha, 1994: 86).

در اینجاست که خلق هنری و هویت هنرمند در ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر قرار می‌گیرند. به عبارت دیگر هنرمند بر اساس هویت (هایی) که برای خود تعریف می‌کند دست به خلق هنری می‌زند. هر اثر هنری، بازنمایی برخی از نشانه های بر گرفته از ساختار نشانه ای هویتی هنرمند است. او بر اساس ساختار هویتی خود که نوعی ساختار نشانه ای است، فهمی‌از جهان، روابط و مناسبت خود با این جهان و جایگاه خود را در این جهان شکل می‌دهد ودر اثر خود آن را بازنمایی و تکرار می‌کند و اگرچه هنرمند مهاجر هویتی شبح گونه دارد (نه این است، نه آن)، اما به کمک پارادوکس "همانندی و تفاوت" و همچنین تعلیق هویت یکدست توان این را می‌یابد که از نظام های نشانه ای متفاوت و متناقض سود جسته وآثاری بدیع و خلاقانه را بیافریند. هنر او از این لحاظ بدیع است که نتیجه جمع نشانه هایی است که همه به یک نظام نشانه ای تعلق ندارند و این خواننده یا بیننده اثر هنری را وا می‌دارد تا به نظام های نشانه ای متفاوتی رجوع کند و خوانش "فرامتنی"[3] انجام دهد.

معرفی آنا لیلی امیر پور و فیلم "دختری شب تنها به خانه می‌رود"

آنا لیلی امیرپور در سال ۱۳٦۰ از پدر و مادری ایرانی در انگلستان به دنیا آمد و در سنین کودکی به کالیفرنیا آمریکا مهاجرت کرد و در نهایت از مدرسه تئاتر، فیلم و تلویزیون کالیفرنیا فارغ التحصیل شده است. ***دختری شب تنها به خانه می‌رود*** (۲۰۱٤) اولین تجربه فیلم بلند امیرپور است. اگرچه که پیش از آن سابقه کارگردانی فیلم های کوتاه را داشته است. این فیلم اولین بار در جشنواره ساندَنس[4] و سپس در شصت

1. ambivalence
2. mimicry
3. transtextual reading
4. Sundance Festival

و چهارمین جشنواره فیلم برلین به نمایش درآمد و برای امیرپور جوایز زیادی به همراه آورد. ***دختری شب تنها به خانه می‌رود*** در دنیای خیالی می‌گذرد. این داستان در شهری به نام بد سیتی (شهر بد) می‌گذرد؛ شهری بی قانون که معلوم نیست دقیقا کجاست، اما در مسیری صنعتی و سوخته و با جعبه‌هایی که عناوینی از حومه شهر را بر خود دارد، تصویر می‌شود. این فیلم در بی زمانی و بی مکانی می‌گذرد و اگرچه که نشانه های شهری ایران یا آمریکا را دارد به طور مطلق قابل اطلاق به هیچ کدام نیست. این فیلم که در کالیفرنیا فیلمبرداری شده به نوعی اشاراتی به فیلم *شهر گناه*[1] فرانک میلر[2] دارد. این فیلم ۱۰۵ دقیقه‌ای به زبان فارسی تهیه شده و بیشتر گروه ساخت آن آمریکایی هستند. در میان تهیه‌کنندگان ویژه این فیلم نام الیجا وود[3]، دانیل نوا[4] و جاش وِلِز[5] نیز به چشم می‌خورد که کارشان را بر ساخت فیلم‌های ترسناک متمرکز کرده‌اند. فیلم امیر پور فیلمی‌داستانی و سیاه و سفید است که تلفیقی از ژانر نوآر[6] و فیلم های وسترن را تداعی می‌کند. این فیلم درباره یک دختر خون آشام (با بازی شیلا وند) است که عاشق پسری آس و پاس (آرش مرندی) می‌شود که قیافه‌اش شبیه به "جیمز دین"[7]، بازیگر درگذشته هالیوود، است. فیلمبرداری سیاه و سفید با کنتراست بالا از دکل‌ها و دودکش‌های پالایشگاه نفت در شب، با قطاری که زوزه‌کشان از کنار آن می‌گذرد، از نظر تصویری چشمگیرند. همین‌طور خیابان‌های تاریک با سایه روشن غلیظ که زن خون‌آشام در آن پرسه می‌زند. اما این جهان پسا آخر الزمانی[8]، یکپارچه نیست، برای مثال نور پردازی صحنه‌های داخلی، پارتی‌های شبانه پر زرق و برق، زندگی لوکس خانواده مرفه جامعه، یکدستی فضای شوم و آخر زمانی فیلم را برهم می‌زند (جاهد، ۱۳۹۳).

دختری شب تنها به خانه می‌رود از منظر زمانی از یک سو شبیه فیلم های فارسی زمان قبل از انقلاب است و از سوی دیگر فیلم های وسترن دهه۵۰ آمریکا را تداعی می‌کند. در این فیلم امیرپور نشانه های فرهنگی بسیاری از دو فرهنگ میزبانِ آمریکایی و مهاجرِ ایرانی را در هم تنیده است به طوری که حتی گاهی اوقات این دو جایگزین

1. Sin City
2. Frank Miller
3. Elijah Wood
4. Daniel Nova
5. Josh Velez
6. noir genre
7. James Dean
8. post-apocalyptic

هم می‌شوند و یا جای یکدیگر را می‌گیرند. در مصاحبه ای امیرپور در حالیکه لباسی پوشیده که رویش نام کارگردان های محبوبش، دیوید لینچ[1] و الخاندرو جودورفسکی[2]، حک شده است می‌گوید: "جاده مالهالند[3] در لس آنجلس اتفاق می‌افتد، اما لس آنجلسی که در ذهن لینچ وجود دارد"(سالم، ۱۳۹٤). با این توضیح امیرپور در بی زمانی و بی مکانی فیلم خویش صحه می‌گذارد. همان گونه که در بخش های پیشین عنوان شد، هنرمند مهاجر با فرمان دوگانه ای روبرو است که از یک سو او را به همانند شدن فرا می‌خواند و از سوی دیگر از او می‌خواهد تفاوت خود را حفظ کند. در مورد فیلم امیرپور با توجه به نشانه های فرهنگی که از هر دو فرهنگ میزبان (آمریکایی) و مهاجر (ایرانی) وام گرفته پارادوکس همانندی و تفاوت قابل پیگیری است. تمامی‌شخصیت های فیلم هویتی دوگانه دارند، نه کاملا ایرانی اند و نه آمریکایی و گویی همیشه بین این دو دنیا در نوسان هستند.

منتقدین بسیاری فیلم امیرپور را اولین فیلم وسترن خون آشام ایرانی[4] نامیده‌اند (Kaleem, 2015) و معتقدند که وی اگر چه برخی از خصوصیات فیلم های خون آشامی‌را رعایت کرده (مثل قتل‌های زنجیره ای) اما از کنار برخی دیگرمانند نیاز و میل ذاتی دختر خون‌آشام به آشامیدن خون که عنصر وجودی این موجود اساطیری است، به راحتی گذشته و گویی دختر خون آشام تنها از روی وظیفه اخلاقی و برای پاک کردن شهر بد از آدم‌های بد، خونشان را می‌خورد نه به خاطر ذات خون‌آشامانه‌اش. امیر پور به جای پرداختن به ویژگی های بارز خون آشام ها (مثل جاودانگی) و عطش خونخواری، عناصر فیلم فارسی (قبل از انقلاب) را وارد کرده است (مانند وجود شخصیت جاهل، دلال محبت، زن بدکاره و همچنین عشق بین جوان فقیر و دختر ثروتمند). از سوی دیگر روایت و نگاه سرد و بی روح امیرپور به دختر خون آشام داستان، فیلم او را کاملاً از مجموعه فیلم هایی مثل گرگ و میش[5] که کارگردان نگاهی کاملاً دلسوزانه و جانبدارانه به خون آشام ها دارد، جدا می‌سازد. برخی فیلم او را شبیه *تنها عشاق زنده می‌مانند*[6] جیم جارموش خوانده‌اند. از آنجا که تعامل زن و مرد داستان مانند شخصیت‌های فیلم جیم جارموش تداعی کننده آدم و حوایی است که به هیاتی امروزی و مدرن در آمده باشند.

1. David Leach
2.citpylacopa-stop
3. Mulholland Drive
4. Iranian Vampire Western
5. Twilight Saga
5. Iranian Vampire Western

تحلیل نشانه های فرهنگی متناقض در فیلم "دختری شب تنها به خانه می‌رود"

اگر چه که فیلم نقاط برجسته بسیاری دارد، جالب ترین تقابل و درهم آمیزی داستان که با تکیه بر پارادوکس همانندی و تفاوت ساخته شده است، شخصیت خون آشام فیلم است. اگرچه که او خون آشام است و همانطور که می‌دانید داستانهای خون آشامی‌اولین بار در غرب و با داستانهای دراکولا[1] به وجود آمد اما پوششی مانند چادر به سر دارد تا در وقت شکار استتارش کند اما از سویی با این پوشش به شکل زنان ایرانی یا شرقی در می‌آید. پس امیرپور تحت همان فرمان/خواسته دوگانه با خون آشام قراردادن شخصیت اصلی از یک سو، سعی در همانندی با ژانر خون آشام غربی دارد ولی از سویی اجازه ندارد او را کاملاً به شکل غربی بازنمایی کند بنابراین ظاهری کاملا شرقی به وی می‌دهد. از دیگر تناقضات این شخصیت این است که وقتی چادر از سر بر می‌دارد کاملاً لباسی غربی به تن دارد و موهایش بلند و فتان شبیه زنان شرقی نیست بلکه کوتاه و پسرانه است و ما را یاد نوجوانان آمریکائی می‌اندازد. وقتی برای اولین بار می‌خواهیم وارد خانهٔ دختر خون آشام شویم عمارت از بیرون کاملاً شبیه خانه های قدیمی‌ایرانی است و حتی پلاک خانه ایرانی است با پله هایی که گویی به یک سرداب می‌روند اما زمانی که وارد فضای خانه می‌شویم تمامی‌نشانه ها آمریکایی است. عکس هایی که به دیوار اتاق دختر است عکس‌هایی از مدونا[2] و مایکل جکسون[3] است که سمبل آمریکایی بودن هستند. دختر سراغ گرامافون می‌رود و موسیقی پخش می‌شود که تلفیقی از ترانه های ایرانی و آمریکایی است. همین دختر وقتی قصد می‌کند که به دنبال قربانی بگردد مانند زنان ایرانی بسیار غلیظ آرایش کرده (مخصوصاً آرایش چشمها) و به خیابان می‌رود. اگر چه او در خیابان با چادر تمامی‌هویت خود را پوشانده است اما زمانی که به پسرکی ژنده پوش می‌رسد اسکیت برد پسرک را که وسیله ای کاملاً غربی است از او می‌گیرد و مسیرش را با آن ادامه می‌دهد. جالب اینجاست که در اولین برخوردش با آرش، دختر او را روی اسکیت برد نشانده تا خانه اش هل می‌دهد گویی می‌خواهد بگوید در فرهنگ شرقی هیچگاه دختری پسری را به خانه دعوت نمی‌کند مگر اینکه عواملی غربی این کار را برایش میسر کرده باشند. این صحنه در تقابل با صحنه ای قبلی قرار می‌گیرد در جایی که آرش در یک عمارت اعیانی به عنوان باغبان کار می‌کند و دختر خانه وی را

1. Dracula
2. Iranian Vampire Western
3. Michael Jackson

صدا می‌زند که کاری انجام دهد و آرش از او می‌خواهد که اتاقش را ترک کند چون در فرهنگ ایرانی او درست نیست دختر پسری در اتاقی تنها باشند و اینجاست که ما یاد فیلم های فارسی می‌افتیم.

از اولین نشانه هایی که هر لحظه شروع فیلم و یا حتی قبل از آن نظر ما را جلب می‌کند پوستر و عنوان بندی فیلم است. نجومیان معتقد است "عنوان بندی اهمیت بسیاری در خوانش و پاسخ فکری و عاطفی مخاطب دارد" (نجومیان، ١٣٩٤: ١٩٨). همانگونه که گفته شد به علت وجود دستور/خواسته دوگانه امیرپور می‌بایست تمهیدی می‌اندیشیده که وی را متفاوت از فرهنگ آمریکایی میزبان نشان دهد به همین منظور از زبان مادری خود کمک می‌گیرد تا تفاوت خودش را در فیلم به نمایش بگذارد. کایلی کوپر که از سازندگان تاثیرگذار عنوان بندی است می‌گوید: "عنوان بندی، اپیزودِ آغازین فیلم است، مفهوم و احساس فیلم را منتقل می‌کند و شما را برای دیدن فیلم هیجان زده می‌کند" (همان: ٢٠١). در فیلمِ امیرپور تمامی‌پوسترها و عنوان بندی فیلم به زبان انگلیسی است. در حالیکه درکمالَ تعجب در کل فیلم همه فقط و فقط فارسی حرف می‌زنند. تغییر کد زبانی نشانگر هویت دینی، اجتماعی، و یا فرهنگی او نیست؛ بلکه این تناوب زبانی به منزله عملی ،باعث ایجاد فضای بینابین برای نویسنده مهاجر است که موجب بر هم زدن مرزبندیهای معمول و تفکر دوتایی می‌گردد (درزی نژاد و برادران جمیلی، ٦٧). البته برخی از جملات فارسی در فیلم غلط اَدا می‌شوند و یا این حس را به بیننده می‌دهد که از انگلیسی ترجمه شده اند (مثلا وقتی زن بدکارهِ فیلم به دلال محبت می‌گوید: "قسمت منو بده" منظورش این است که سهم منو بده). امیر پور ضعف زبانی خود را حتی در یادداشتی که آرش برای دختر می‌گذارد بیش از پیش رو می‌کند. آرش می‌نویسد "میخوام ببینمت، منو ملاقات کن. ساعت ١٠ شب. فردا. دم پالایشگاه نفت. دراکولا". زبان گفتاری و نوشتاری به بیننده ایرانی می‌فهماند که با هنرمندی مهاجر سر و کار دارد که خود جمعی از اضداد است و هویت و زبانی یکپارچه ندارد.

شخصیت مقابل(فویل) شخصیت خونِ آشام آرش است. پلان اول فیلم با آرش شروع می‌شود که تیپ و لباس‌هایش کاملاً جیمز دین را تداعی می‌کند (تیشرت سفید و شلوار جین، عینک و دود کردن سیگار). او کنار خرابه ای ایستاده و تمامی‌نشانه های ظاهری آرش بر آمریکایی بودن او تاکید دارند ولی در همین زمان او وارد خرابه شده و گربه ای ایرانی را در آغوش می‌کشد و شروع به راه رفتن می‌کند. آرش در خیابانی راه

می‌رود که کاملاً شبیه خیابان های آمریکایی است اما ناگهان به رودخانه ای متعفن و پر از آشغال می‌رسد که یادآور حلبی آبادهای تهران قدیم است و همچنین از همه مهمتر پالایشگاه‌های نفتی که این شهر لم یزرع را احاطه کرده اند و بالا و پایین رفت آنها آبادان قبل از انقلاب را در زمان‌های دور برای بیننده ایرانی تداعی می‌کند . جالب اینجاست که آرش که کاملاً نشانه های جوان آمریکایی دهه ۵۰ را دارد با گربه ایرانی به بغل در انتها سوار ماشین فورد مدل ۱۹۵۰ ایی می‌شود که پلاکش ایرانی است و به راه خود ادامه می‌دهد.

نکته دیگر در مورد گربه ایرانی که آنرا کاملاً به نشانه ای ایرانی تبدیل می‌کند این است که در انتهای فیلم زمانیکه آرش و پدرش دعوای سختی می‌کنند پدر تمامی‌نشانه های ایرانی (مثل قاب‌های عکس قدیمی‌خانه) را از بین می‌برد و آرش که دیگر از ایرانی بودن خود خسته شده است پدر را بیرون می‌کند و از او می‌خواهد گربه را نیز با خود ببرد انگار می‌خواهد بدین ترتیب هویت ایرانی خودش را انکار کند. بعد از اینکه دختر خون آشام پدر آرش را می‌کُشد گربه را بغل کرده و به خانه می‌آورد و در انتها نیز زمانی که آرش از او می‌خواهد شهر را ترک کنند، دختر در یک کیف گلیم بافت ایرانی پول‌های سرقتی را می‌گذارد و در دست دیگرش گربه ایرانی را بغل می‌کند. این صحنه به شدت یادآورنظریهٔ "ردپای"[1] دریدا است. دریدا رابطه دال و مدلولیِ سوسوری را رد کرده و معتقد است خواننده هرگز به معنا دست نمی‌یابد و تنها با زنجیره بی پایانی از مدلولها مواجه می‌گردد. وی در نظریه ردپا اینگونه مطرح می‌کند که در هر نشانه در آن واحد ردپاها یی از نشانه های دیگر نیز وجود دارد. اگر چه که نشانه دلالت بر عدم حضور دارد اما به حضوری جابجا شده یا حتی فراتر از خود اشاره می‌کند. بدین سان نشانه ها در یک متن به کمک ردپاهای مختلفی که در خود دارند به خواننده کمک می‌کنند تا فراتر از متن رفته و درک بهتری داشته باشد.(Derrida, 1973: 156) نجومیان نظریه رد پا را این گونه توضیح می‌دهد "بر این اساس، یک سویهٔ تقابل به سویهٔ دیگر وابسته و نیازمند است و همواره اثر یا رد پایی از یک سویه به سویه دیگر یافت می‌شود. گویی نوعی رابطه نشتی بین این دو وجود دارد، و سویه های تقابل درون خود اثری از دیگر سو دارند" (نجومیان، ۱۳۸٦: ۲۱۹). در فیلم امیر پور گویی این دو فرهنگ غرب و شرق با هم تلاقی کرده و در هر کدام ردپایی از دیگری باقی می‌ماند .

1. trace

شعیری می‌گوید:"در اصل، هیچ نشانه ای خالی از بار فرهنگی نیست. یک شی با فرهنگ متصل به آن است که نشانه می‌شود.]هیچ گاه نمی‌توان کپی کاملی از یک چیز برداشت. فقط وجوهی از یک چیز است که کپی می‌گردد. و این وجوه انتخاب شده اند، یعنی اینکه برش خورده اند" (شعیری، ۱۳۹۱: ۵۱). اگر پول و طلا را نشانه مادی گرای دنیای غربی بدانیم . دخترک آنرا در کیفِ گلیمیِ ایرانی جای می‌دهد و گربه ایرانی را به آغوش می‌کشد در حالیکه اصرار دارد لباسش را عوض کند و به شکل زنان جوان آمریکایی باشد، چادرش را به سر می‌کشد و با آرش قدم در جاده ای می‌گذارد که شبیه جاده های ایرانی پر از چاله چوله و بدون گارد ریل است و آنها در ماشین فورد امریکایی با نمره ایرانی به راه خود ادامه می‌دهد. در واقع این دو فرهنگ مداوماً از یکی به دیگری نشت می‌کند، و این بازی نشانه تا انتهای فیلم ادامه می‌یابد.

یکی دیگر از بهترین صحنه هایی که تلاقی دو فرهنگ یا دو هویت را نشان می‌دهد زمانی است که برای اولین بار دختر خون آشام و آرش با یکدیگر رو به رو می‌شوند . در یک طرف خون آشام را داریم که سوار بر اسکیت برد می‌راند و از سوی دیگر آرش را داریم که از کِلاب برگشته و شنل دراکولا را پوشیده وحتی دندانهای مصنوعی دراکولا را در دهان دارد. اولین حرفی که آرش می‌زند این است که "من گم شدم؟ اینجا کجاست؟" و بعد ادامه می‌دهد "چرا اینجایی؟ ما هردومون اینجائیم". در اینجا اگرچه آرش با لباس ها و آرایش دراکولا که نشانه های غربی است با خون آشامی‌نشانه های شرقی دارد روبه رو می‌شود به نظر می‌رسد که هویت هر دو یک دست نیست بلکه تکه تکه است و هم این است و هم آن. در واقع برای بیننده این سوال پیش می‌آید که خون آشام واقعی کیست؟ دختری که خون مرد های بد را می‌مکد، آرش که مواد فروشی می‌کند و خون جوانان را می‌مکد، دلال محبتی که روسپیان را سرکیسه می‌کند و یا شهری که پالایشگاهایش گویی به جای نفت، خون آن سرزمین را می‌مکند و این بازی نشانه هاست که فیلم امیرپور را روایتی بسیار مهییج می‌کند. شخصیت‌های وی هویتی یکدست ندارند و از یکی به دیگری نَشت می‌کنند.

از دیگر شخصیت‌های فیلم امیر پور که اگرچه شخصیت اصلی نیست اما تمامی‌نشانه‌های آمریکایی و ایرانی را در خود دارد. دلال محبت شهر بد است وی

لباسی ورزشی با مارک آدیداس پوشیده و گردنبندی به گردن دارد که او را کاملاً شبیه سیاه پوستان آمریکایی می‌کند. اما در نمایی از فیلم می‌بینیم که در پشت این لباس ورزشی نمایی از شیر که نشانه ای ایرانی و مردانه است دیده می‌شود. بدن و سر و صورت او پوشیده از خالکوبی است اما نکته این است که حتی خالکوبی هایش هم برخی نشانه های غربی اند (مثل صورتک اسمایلی، قارچ خور، کلمه SEX) و برخی کاملاً نشانه های ایرانی اند (مثل کلمات فارسی، قلب تیر خورده و آرم پرسپولیس). خانه وی پوشیده از نمادهای غربی است (مثل شومینه، مبل، میز ناهارخوری، درام) و موسیقی راک غربی در خانه او پخش می‌شود او با آهنگ راک، ایرانی می‌رقصد. خانۀ وی کاملاً در تقابل با خانه آرش و پدرش قرار می‌گیرد که تمامی‌نشانه ها ایرانی است (فرش ایرانی، سفره قلمکار اصفهان، قابهای خاتم ، قلیان ، پشتی). در خانۀ آرش، پدرش همیشه روی زمین نشسته و به پشتی تکیه داده اما در خانه دلال محبت او روی مبل می‌نشیند و هیچگونه نشانه ای از ایرانی بودن در خانه نیست و او مرتباً پول می‌شماردکه شاید نشانه ای از جامعه مادی گرای آمریکایی باشد.

در شهر بد حتی زن بدکاره اش نیز علیرغم ظاهر کاملا ایرانی او که ما را به یاد فیلم فارسی های قبل از انقلاب می‌اندازد، هویتی ناهمگون دارد. مثلا در یکی از بهترین صحنه های فیلم، پدرِ آرش از زن بدکاره می‌خواهد که برایش برقصد و آهنگ بسیار غمگین "چشم من" داریوش پخش می‌شود، تا اینجا همۀ نشانه ها به شدت ایرانی هستند اما رقصی که زن می‌کند اصلا رقصی ایرانی نیست بلکه رقص میله روسپیان غربی را تداعی می‌کند. نکته قابل تامل دیگر خانه زن روسپی است که اگر چه دارای نشانه های ایرانی است (مثل چشم نظر) اما نشانه های دیگری نیز دارد ازجمله نقشه جهانی که به دیوار زده و با حسرت منتظر روزی است که بتواند از شهر بد خلاص شده به جای دیگری در آن پناه ببرد. زیر این نقشه به فارسی نوشته شده "نقشه بزرگ جهان" که شاید نشانۀ این باشد که اگر چه جهان جای پهناوری است اما همه انسانها درگیر زبان و هویت‌های تکه تکه خود هستند و گویی نمی‌توانند از آن بگریزند.

از دیگر صحنه های فیلم که پارادوکس همانندی و تفاوت را بیان می‌کند،

صحنه رقص یک تراجنسه[1] است. در صحنه ای که از روی دیواری شروع می‌شود که رویش به فارسی نوشته شده "شهر بد" و زیرش به انگلیسی نوشته شده "SEX"، ترا جنسه ای می‌رقصد که لباس وسترن (کابوی) مردانه به تن دارد اما به جای کلاه کابوی رو سری به سر دارد و آرایش غلیظش توی ذوق می‌زند. در شهر بد گویی حتی هویت های جنسی مردمانش نیز تکه تکه است نه زن و نه مرد و در همان حال نه کابویی آمریکایی و نه زنی ایرانی.

از دیگر بحث های مهمی‌که نجومیان در کتاب *نشانه در آستانه* مطرح می‌کند، تکثر دلالت هاست، وی می‌گوید : "مدلول ها به جای دال ها نقش بازی می‌کنند. به عبارت دیگر هر مفهومی‌در جای خود، نشانه ای از مفهومی‌دیگر است... و به طور مرتب دسترسی ما به مدلول یا معنا به تعویق می‌افتد" (نجومیان، ۱۳۹٤: ۳۸). در واقع همانطور که دریدا می‌گوید لنگری[2] برای نگه داشتن و تمرکز کردن روی نشانه ها وجود ندارد (Derrida, 1974: xxxvi). در فیلم امیرپور همواره در مورد تمامی‌شخصیت‌ها و نشانه ها این اتفاق می‌افتد و تا بیننده می‌آید تا مرکزمعنایی برای هر یک از آنها در نظر بگیرد، جای دال و مدلول ها عوض می‌شود و دوباره بیننده سرگردان از تصمیم گیری در رابطه با معنی نشانه ها باز می‌ماند.

نتیجه‌گیری

فیلم ***دختری شب تنها به خانه می‌رود*** نمایانگر وضعیت ناممکن فرد مهاجر و درگیری او در فرایند دایمی‌دستور/ خواسته دو گانه ای است که فرهنگ میزبان (آمریکایی) به هنرمند دیکته می‌کند. این دستور دوگانه از سویی امیر پور را به همانندی ترغیب می‌کند اما از سویی دیگر او را از کاملا شبیه شدن بر حذر می‌دارد. در واقع وی تحت تاثیر این فرمان دوگانه در تنگنایی قرار می‌گیرد که او را وا می‌دارد هنرش را بر پایه "پارادوکس همانندی و تفاوت بنا کند. امیر پور در کسوت هنرمند مهاجر زمانی که می‌خواهد فیلمی‌با ژانر خون آشامی–وسترن بسازد، نمی‌تواند و اجازه ندارد کاملا آن را غربی بسازد از سویی آزاد نیست که اثری بیافریند که سراسر درون نظام نشانه ای فرهنگ بومی‌خودش (ایرانی) باشد چون این کار دلالتی را برای مخاطبان فرهنگ میزبان ایجاد نمی‌کند چون با نظام های نشانه ای فرهنگ مهاجر بیگانه اند هنرمند مهاجر

1. transsexual
2. anchor

اجازه ندارد اثری به تمامی‌همانند فرهنگ میزبان خلق کند، زیرا این جایگاه اختصاص به هنرمندان فرهنگ میزبان دارد.

الکس روتاز در مقاله ای با عنوان "آیا هنر تبعیدی ممکن است؟" از تجربه خود در انگلستان برای برگزاری نمایشگاه و دادن اعتبار مالی از سوی دولت می‌گوید و می‌نویسد برای اینکه هنرمندان مهاجر مشمول شرایط اعتبار قرار گیرند باید حدی را از تفاوت فرهنگی به نمایش بگذارند(Rotas, 2004: 57) . در این جاست که امیر پور می‌بایست تدبیری بی‌اندیشد تا هنرش با پذیرش استانداردهای فرهنگ میزبان مقبول واقع شود. او برای همانندی از نشانه های آشنای فیلم های وسترن استفاده می‌کند مانند انتخاب شخصیت آرش که کاملا شبیه هنر پیشه هالیوود جیمز دین است ولی برای حفظ تفاوت خود عناصر فیلم فارسی قبل ازانقلاب مثل دلال محبت و زن بدکاره و شاید از همه مهمتر زبان فارسی را وارد فیلمش می‌کند و بدین ترتیب تفاوت خود را حفظ می‌کند. از سویی دیگر بیننده هم مجبور می‌شود برای درک فیلم به نظام های نشانه ای متفاوتی (ایرانی و آمریکایی) رجوع کند.

اگر چه این وضعیت ناممکن بسیار دردناک می‌نماید، اما هنر مهاجر از این وضعیت دوگانه سود می‌برد، چرا که نشانه های این هنر به تمامی‌از کلیشه های هالیوودی و نظام های نشانه ای از پیش تعیین شده رها می‌شود و هنرمند مهاجر قادر می‌شود دروضعیت هیبریدی یا بینابینی به خلق اثری دست بزند که بسیار بدیع است.

The Artistic Creation of an Immigrant Artist in a Hybridized Atmosphere: The Interplay of Cultural Signs

Hoda Shabrang[1]

Abstract

Introduction: *Ana Lily Amirpour was born in 1980 from Iranian Parents in England, and moved to Miami, Florida with her family when she was young. She attended San Francisco State University as an art major for her undergraduate degree, and then graduated from UCLA School of Theater, Film, and Television. Although she has experienced a few short movies, A Girl Walks*

1.Faculty member. Department of English Language, Khatam University, Tehran-Iran.

Home Alone at Night (2014) is her first long movie. A Girl Walks Home Alone at Night happens in an imaginative city named Bad City. A lawless city which its location is not specified, but surrounded with industrial ugly oil companies. The time and place of this movie are not recognizable and although it has both Iranian and American signs you cannot certainly say whether it is Iran or America. In this movie, Amirpour integrates the cultural signs of both countries (America as a host and Iran as an immigrant).

Background Studies:*According to Nojoumian, identity is always under construction and reconstruction, he defines it from semiotics perspective "as a signifier between an individual and his community". On the one hand, in order to relate himself to his community, an individual should construct an identity; on the other hand, each community should have a specific identity to accept individuals as its members. Nojoumian believes that understanding the sign system is related to the identity and that like any other sign system is based on "differences". The second identity theory believes in "identity theme" rather than one single identity. Each individual by the help of his identity theme represents different aspects of his identity in different situations. The third identity theory is "the identity process". Nojoumian states that identities are always in a never-ending process of change and evolution. Identities also have a kind of signifier/ signified relationship in each sign system; however, the signs are constantly shaped and reshaped.*

Method and Discussion: *Immigration experience is always accompanied by tension and conflict. In other words, the immigrant is always under a double paradoxical command. The host asks the immigrant to assimilate into its culture, yet simultaneously it orders him to keep a distance which results in the "paradox of assimilation and difference". Therefore, the immigrant will be in an impossible situation: on the one hand he has to actively participate in the assimilation process; on the other hand, he should keep his distance from the host culture. The immigrant artist is not allowed to create a kind of art which is completely related to his culture because it is not readable and understandable in the host country, neither is he allowed to create some kind of art which is completely related to the host culture since that place is reserved for the artists*

of the host country. The aim of this article is to show how her shattered identity as an immigrant artist is represented in her art.

Conclusion: *A Girl Walks Home Alone at Night portrays the impossible situation of an immigrant artist since she is always under a double command of the host culture (American). This double command asks Amripoure to assimilate with American culture yet warns her at the same time to keep her distance from the host culture. On the one hand, as an immigrant artist, she is not allowed to create a movie which is completely according to Western-Vampire genre. On the other hand, she is not also allowed to produce something which is in complete accordance with her native Iranian culture since in that case, it is not understandable and attractive for American audiences. Although this impossible situation seems very painful at first glance, it is beneficial for the immigrant artist. In this hybridized space, she creates a kind of art which is innovative and unique, because she is not completely preoccupied with the Hollywoodian clichés imposed by the host culture.*

Keywords: *Immigration, Identity, Semiotics, Paradox of Assimilation and Difference, Hybridized Space.*

References:

Aftab, Kaleem. "Ana Lily Amirpour has created a completely new film genre - the Iranian Vampire Western", *Independent*, 2015.

http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/ana-lily-amirpour-has-created-a-completely-new-film-genre-the-iranian-vampire-western-10265538.html

Bhabha, Homi k. *The Location of Culture*, London: Routledge, 1994.

Darzinejad, Ensiyeh, Leyla Baradaran Jamili, "The Performative Subjectivity of Muslim Women in the Diasporic Discourse of Leila Aboulela". *Critical Language and Theory Studies*. Tehran: Shahid Beheshti University. Vol. 14, No 18, Spring and Summer 2017. 59-85.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology,* Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore

and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.

---. *Speech and Phenomena: And Other Essays on Husserl's Theory of Signs (Studies in Phenomenology and Existential Philosophy),* Trans. David B. Allison. Northwestern University Press. 1973.

Jahed, Parviz. "A Glace to the Movie 'A Girl Walks Home Alone at Night' by Ana Lily Amirpour". *Cinema Cheshm*, 2014.

http://cine-eye.org//نقد/خون-آشام-ایرانی

Hall, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". *Identity: Community, Culture, Difference*. Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990. 222-37.

Mehrabi, Khojasteh, Jalal Sokanvar. "A Cultural Reading of a Selected Novel (The Farming of Bones) of Edwidge Danticat in the Light of Stuart Hall's Theory of Identity". *Critical Language and Theory Studies*. Tehran: Shahid Beheshti University. Vol. 14, No 18, Spring and Summer 2017. 287-307.

Nojoumian, Amir Ali. "Immigration Experience and the Paradox of Assimilation and Difference", *Cultural Semiotics*. Tehran: Sokhan Publication, 2010.

Nojoumian, Amir Ali. "The Meaning of the Other in Jacques Derrida's Mind". *Us from the Other's Sight: Collection of Articles,* Tehran: University of Tehran Press, 2007.

Nojoumian, Amir Ali. *The Sign at the Threshold*. Tehran: Nashr-e Now Publication, 2016.

Salem, Ehsan. "Ana Lily Amirpour talks about 'A Girl Walks Home Alone at Night'". *7th Phase*, 2015.

http://7faz.com/Subject.aspx?Id=1165&T=1

Shairi, Hamidre *Sign—Visual Meaning Making: Theory and Analysis of Artistic Discourse.* Tehran: Sokhan Publication, 2012.

Radhakrshnan, R. "Postcoloniality and the Boundaries of Identity" in *Identities: Race, Class, Gender, and Nationality*, Linda Martin Acloff and Edurado Mendieta (eds), Oxford, Blackwell Publishing, 2003.

Rotsa, Alex. "Is 'Refuge Art' possible?", *Third Text.*,Vol. 18, Issue1, 2004.

Young, Robert J. C. "Deconstruction and the Postcolonial". *Deconstructions*, Nicholas Royel (ed), Houndmills: Palgrave, 2000.

Wisker, Gina. *Key Consents in Postcolonial Literature*, Houndmills: Palgrave, MacMillan, 2007.

Wolfreys, Julian. *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*, Houndmills: Palgrave, 2004.