

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 آنالی 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 ای 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 تمامی از 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.

مقدمه

تجربه مهاجرت، امروزه به یکی از بزرگترین دغدغه‌های حوزه نظریه‌پردازی علوم انسانی به ویژه مطالعات فرهنگی نشانه‌شناسی فرهنگی تبدیل شده است. مقاله حاضر ابتدا به طرح نظریه امیرعلی نجومیان که آن را "پارادوکس همانندی و تفاوت" می‌نامند، می‌پردازد، سپس عواقب چنین نظریه‌ای را در خلق هنر 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^۱ به کارگردانی آنالی امیرپور که از فیلم‌سازان مهاجر ایرانی-آمریکایی محسوب می‌شود، به بررسی فرآیند خلق هنری در فرهنگ‌های حاشیه‌ای مهاجران درون نظام نشانه‌ای 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 نشانه‌ای، به ویژه نظام نشانه‌ای فرهنگی، تنش یا تقابل بین متن فرهنگی غالب یا میزبان با متن فرهنگی حاشیه‌ای یا اقلیت یا مهاجر وجود دارد. نظریه پردازان فرهنگی اکثراً معتقدند که در این کشمکش فرهنگ غالب بر فرهنگ حاشیه‌ای یا مهاجر چیره می‌شود و در نهایت هنرمند مهاجر به "همانندسازی"^۲ واداشته می‌شود. ادعای این مقاله این است که فرآیند همانندی تنها فرآیند موجود در تجربه مهاجرت نیست بلکه هنرمند مهاجر با دستور/ خواسته‌ای 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 تکه خود که نه کاملاً به فرهنگ میزبان تعلق دارد و نه فرهنگ بومی خویش دست به آفرینش هنری می‌زند. هرگونه زایش هنری بازنمایی برخی نشانه‌های نشات گرفته از ساختار نشانه‌ای هویتی هنرمند است. نویسنده مقاله "خوانش فرهنگی رمان" بر این باور است که در آثارش شخصیت‌ها به طور استراتژیکی در لحظه‌هایی از زندگیشان قرار می‌گیرند که تبعید جغرافیایی آنها را وادار می‌کند که با هویتی جدید، با خودی "نو" مواجه گردند (مهرابی و سخنور، ۲۰۱۷: ۲۹۷). هنرمند نیز با در نظر گرفتن ساختار هویتی خود که نوعی ساختار نشانه‌ای 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 شبیح گونه و متناقض دارد یعنی نه به تمامی هویت کشور خود را داراست و نه کشور میزبانی که آن را انتخاب نموده است، اما به دلیل همین هویت چندپاره خود وارد فضای بینابینی^۱ یا هیبریدی^۲ می‌گردد که به وی کمک می‌کند هنری را بیافریند که از نظام‌های نشانه‌ای کلیشه‌ای 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 نشأت فرهنگ‌ها در یکدیگر و شکل‌گیری فرهنگی جدید را فراهم می‌کند (Bhabha, 1994: 83). از آنجاییکه 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^۳ اشاره کنیم.

هویت و نشانه‌های فرهنگی

نجومیان هویت را همواره در حال ساخته شدن و بازسازی می‌داند و آنرا از دیدگاه نشانه‌شناسی 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 جامعه‌ای برای ساخت رابطه خود با فرد، باید هویتی بسازد که بر اساس آن افراد را به عضویت خود در آورد. نظریه‌های 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, 199: 2000). نجومیان فهم نشانه‌شناسی از هویت را فهمی ساختاری- نشانه‌ای می‌شمارد و معتقد است که از اینروست که "تفاوت" معنی می‌یابد. وی همچنین هویت

1. ybridity

2. liminal

3. identity

4. liminal

با دلالت "هماندنی" 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 "هماندنی" 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 نشانه‌ای فرهنگی است، درون گفتمان، زبان و ساز و کار بازنمایی است و مفهومی طبیعی یا بیولوژیک ندارد" (نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۲۳). از نظر حال، هویت اشخاص و صفات آنان صرفاً کارکردی از جایگاه آنان در جامعه است و هویت محصول نیروهای اجتماعی و فرهنگی است. در این دیدگاه، ما اساساً 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 افراد برای شکل دادن رابطه‌ها یا مناسبت‌هایی بین نشانه‌های یک نظام نشانه‌ای، منطق‌های متفاوتی دارند که هر یک براساس هویت ویژه‌ای شکل می‌گیرند. به عبارت دیگر افراد هویت‌های بی شماری برای خود و دیگران می‌سازند و هر یک از این هویت‌ها تنها گویای یکی از این مناسبت‌های بی شمار است. برای اینکه هر نشانه درون متن فرهنگی "خود را شکل دهد." "به هویت‌ها نیاز دارد (مانند خانواده، نژاد، جنسیت، طبقه) و همیشه هر فرد در این رابطه و مناسبت‌نشانه‌ای با دلالت‌های 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" مجموعه‌ای از هویت با تعلق‌ها و روابط مجزا است.

سومین نظریه "فرآیند هویت" است. طبق نظر نجومیان هویت‌ها در یک فرآیند در حال تغییر و تحول مدام هستند. هویت‌ها در رابطه‌ی دلالتی بین نشانه‌ها درون ساختارهای نشانه‌ای شکل می‌گیرند و دگرگون می‌شوند. روابط نشانه‌ها 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" در حال بازسازی خود است (نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۲۴). 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^۲ 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: ۱۲۵-۱۲۴). 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 بومی و 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^۱ و متناقض، هنرمند مهاجر را در "موقعیتی ناممکن" قرار می‌دهد (نجومیان، ۱۳۸۹: ۱۲۷). به عبارت دیگر هنرمند مهاجر می‌بایست برای هنر تعریف دوباره ای ارائه دهد تا بتواند خلق کند: هنری که هم ریشه در گفتمان فرهنگ بومی او داشته باشد و هم درون فرهنگ میزبان قابل خوانش باشد. او در فرآیند "تقلید"^۲ ویژه ای قرار می‌گیرد، که در حوزه 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 اینجا است 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 نشانه‌های بر گرفته از ساختار نشانه‌ای هویتی هنرمند است. او بر اساس ساختار هویتی خود که نوعی ساختار نشانه‌ای است، فهمی از جهان، روابط و مناسبت خود با این جهان و جایگاه خود را در این جهان شکل می‌دهد و در اثر خود آن را بازنمایی و تکرار می‌کند و اگرچه هنرمند مهاجر هویتی شبیح 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 نظام‌های نشانه‌ای متفاوت و متناقض سود جسته و آثاری بدیع و خلاقانه را بیافریند. هنر او از این لحاظ بدیع است که نتیجه جمع نشانه‌هایی است که همه به یک نظام نشانه‌ای تعلق ندارند و این خواننده یا بیننده اثر هنری را و می‌دارد تا به نظام‌های نشانه‌ای متفاوتی رجوع کند و خوانش "فرامتنی"^۳ انجام دهد.

معرفی آنالیلی امیرپور و فیلم "دختری شب تنها به خانه می‌رود"

آنالیلی امیرپور در سال ۱۳۶۰ 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* (۲۰۱۴) اولین تجربه فیلم بلند امیرپور است. اگرچه که پیش از آن سابقه کارگردانی فیلم‌های کوتاه را داشته است. این فیلم اولین بار در جشنواره ساندنس^۴ 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 می رود** در دنیای خیالی می گذرد. این داستان در شهری به نام بد سیتی (شهر بد) می گذرد؛ 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 می شود. این فیلم در بی زمانی و بی مکانی می گذرد 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^۱ فرانک میلر^۲ 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^۳، دانیل نوا^۴ و جاش وِلز^۵ نیز به چشم می خورد که کارشان را بر ساخت فیلم‌های ترسناک متمرکز کرده‌اند. فیلم امیر پور فیلمی داستانی و سیاه و سفید است که تلفیقی از ژانر نوآر^۶ و فیلم های وسترن را تداعی می کند. این فیلم درباره یک دختر خون آشام (با بازی شیلاوند) است که عاشق پسری آس و پاس (آرش مرندی) می شود که قیافه اش شبیه به "جیمز دین"^۷، 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 می گذرد، از نظر تصویری چشمگیرند. همین‌طور خیابان‌های تاریک با سایه روشن غلیظ که زن خون‌آشام در آن پرسه می زند. اما این جهان پسا آخر زمانی^۸، 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 می زند (جاهد، ۱۳۹۳).

دختری شب تنها به خانه می رود از منظر زمانی از یک سو شبیه فیلم های فارسی زمان قبل از انقلاب است و از سوی دیگر فیلم های وسترن دهه ۵۰ آمریکا را تداعی می کند. در این فیلم امیرپور نشانه های فرهنگی بسیاری از دو فرهنگ میزبان آمریکایی و مهاجر ایرانی را در هم تنیده است به طوری که حتی گاهی اوقات این دو جایگزین

1. Sin City
3. Elijah Wood
5. Josh Velez
7. James Dean

2. Frank Miller
4. Daniel Nova
6. noir genre
8. post-apocalyptic

هم می‌شوند و یا جای یکدیگر را می‌گیرند. در مصاحبه ای امیرپور در حالیکه لباسی پوشیده که رویش نام کارگردان‌های محبوبش، دیوید لینچ^۱ و الخاندرو جودورفسکی^۲، حک شده است می‌گوید: "جاده مالهند^۳ در لس آنجلس اتفاق می‌افتد، اما لس آنجلسی که در ذهن لینچ وجود دارد" (سالام، ۱۳۹۴). با این توضیح امیرپور در بی‌زمانی و بی‌مکانی فیلم خویش صحنه می‌گذارد. همان‌گونه که در بخش‌های 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 نشانه‌های فرهنگی که از هر دو فرهنگ میزبان (آمریکایی) و مهاجر (ایرانی) وام گرفته پارادوکس همانندی و تفاوت قابل پیگیری است. تمامی شخصیت‌های فیلم هویتی دوگانه دارند، نه کاملاً 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^۴ نامیده‌اند (Kaleem, 2015) و معتقدند که وی اگر چه برخی از خصوصیات فیلم‌های خون آشامی را رعایت کرده (مثل قتل‌های زنجیره‌ای) 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 خون‌آشام تنها از روی وظیفه اخلاقی و برای پاک کردن شهر بد از آدم‌های بد، خونشان را می‌خورد نه به خاطر ذات خون‌آشامانه‌اش. امیرپور به جای پرداختن به ویژگی‌های بارز خون‌آشام‌ها (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 بی‌روح امیرپور به دختر خون‌آشام داستان، فیلم او را کاملاً از مجموعه فیلم‌هایی مثل گرگ و میش^۵ که کارگردان نگاهی کاملاً دلسوزانه و جانبدارانه به خون‌آشام‌ها دارد، جدا می‌سازد. برخی فیلم او را شبیه تنها عشاق زنده می‌مانند^۱ 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 می رود"

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. اگر چه که او خون آشام است و همانطور که می دانید داستانهای خون آشامی اولین بار در غرب و با داستانهای دراگولا^۱ 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 می آید. پس امیرپور تحت همان فرمان/خواست دوگانه با خون آشام قرارداد 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 کاملاً شرقی به وی می دهد. از دیگر تناقضات این شخصیت این است که وقتی چادر از سر بر می دارد کاملاً لباسی غربی به تن دارد و موهای بلند و فتان شبیه زنان شرقی نیست بلکه کوتاه و پسرانه است و ما را یاد نوجوانان آمریکائی می اندازد. وقتی برای اولین بار می خواهیم وارد خانه دختر خون آشام شویم عمارت از بیرون کاملاً شبیه خانه های قدیمی ایرانی است و حتی پلاک خانه ایرانی است با پله هایی که گویی به یک سرداب می روند اما زمانی که وارد فضای خانه می شویم تمامی نشانه ها آمریکایی است. عکس هایی که به دیوار اتاق دختر است عکس هایی از مدونا^۲ و مایکل جکسون^۳ است که سمبل آمریکایی بودن هستند. دختر سراغ گرامافون می رود و موسیقی پخش می شود که تلفیقی از ترانه های ایرانی و آمریکایی است. همین دختر وقتی قصد می کند که به دنبال قربانی بگردد مانند زنان ایرانی بسیار غلیظ آرایش کرده (مخصوصاً آرایش چشمها) و به خیابان می رود. اگر چه او در خیابان با چادر تمامی هویت خود را پوشانده است اما زمانی که به پسری ژنده پوش می رسد اسکیت برد پسرک را که وسیله ای کاملاً غربی است از او می گیرد و مسیرش را با آن ادامه می دهد. جالب اینجاست که در اولین برخوردش با آرش، دختر او را روی اسکیت برد نشانده تا خانه اش هل می دهد گویی می خواهد بگوید در فرهنگ شرقی هیچگاه دختری پسری را به خانه دعوت نمی کند مگر اینکه عواملی غربی این کار را برایش میسر کرده باشند. این صحنه در تقابل با صحنه ای قبلی قرار می گیرد در جایی که آرش در یک عمارت اعیانی به عنوان باغبان کار می کند 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 نشانه‌هایی 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، ۱۳۹۴: ۱۹۸). 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، اپیزود آغازین فیلم است، مفهوم و احساس فیلم را منتقل می‌کند و شما را برای دیدن فیلم هیجان زده می‌کند" (همان: ۲۰۱). در فیلم امیرپور تمامی پوسترها و عنوان بندی فیلم به زبان انگلیسی است. در حالیکه درکمال 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، ۷۷). البته برخی از جملات فارسی در فیلم غلط ادا می‌شوند و یا این حس را به بیننده می‌دهد که از انگلیسی ترجمه شده اند (مثلا وقتی زن بدکاره 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 ۱۰ 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 خون 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 تمامی نشانه‌های 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 خیابان‌های آمریکایی است اما ناگهان به رودخانه‌ای 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 کرده‌اند 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 نشانه‌های جوان آمریکایی دهه ۵۰ را دارد با گربه ایرانی به بغل در انتها سوار ماشین فوردمدل ۱۹۵۰ ای می‌شود که پلاکش ایرانی است و به راه خود ادامه می‌دهد.

نکته دیگر در مورد گربه ایرانی که آنرا کاملاً به نشانه‌های ایرانی تبدیل می‌کند این است که در انتهای فیلم زمانیکه آرش و پدرش دعوی سختی می‌کنند پدر تمامی نشانه‌های 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 می‌کشد 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 یادآور نظریه "ردپای" دریدا است. دریدا رابطه دال و مدلولی سوسوری را رد کرده و معتقد است خواننده هرگز به معنا دست نمی‌یابد و تنها با زنجیره بی‌پایانی از مدلولها مواجه می‌گردد. وی در نظریه ردپا اینگونه مطرح می‌کند که در هر نشانه در آن واحد ردپاهای بی‌پایانی از نشانه‌های 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 نشانه‌ها 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 ردپا را این‌گونه توضیح می‌دهد "بر این اساس، یک سویه تقابل به سویه دیگر وابسته و نیازمند است و همواره اثر یا ردپایی از یک سویه به سویه دیگر یافت می‌شود. گویی نوعی رابطه نشستی بین این دو وجود دارد، و سویه‌های تقابل درون خود اثری از دیگر سو دارند" (نجومیان، ۱۳۸۶: 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.

شعیری می‌گوید: "در اصل، هیچ نشانه‌ای 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 شده‌اند، یعنی اینکه برش خورده‌اند" (شعیری، ۱۳۹۱: ۵۱). اگر پول و طلا را نشانه مادی گرای دنیای غربی بدانیم. دخترک آنرا در کیف گلیمی 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 جاده‌ای می‌گذارد که شبیه جاده‌های 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 صحنه‌هایی 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 کلاب برگشته و شنل دراکولا را پوشیده و حتی 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 اینجا؟ ما هر دو مون اینجایم". در اینجا اگرچه آرش با لباس‌ها و آرایش دراکولا که نشانه‌های غربی است با خون آشامی نشانه‌های شرقی دارد روبه‌رو 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 پالایشگاه‌های گویی به جای نفت، خون آن سرزمین را می‌مکند و این بازی نشانه‌هاست که فیلم امیرپور را روایتی بسیار مهیج می‌کند. شخصیت‌های وی هویتی یکدست ندارند و از یکی به دیگری نشت می‌کنند.

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

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 نشانه‌ای 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 نشانه‌های غربی اند (مثل صورتک اسمایلی، قارچ خور، کلمه SEX) و برخی کاملاً نشانه‌های 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 و با آهنگ راک، ایرانی می‌رقصد. خانه وی کاملاً در تقابل با خانه آرش و پدرش قرار می‌گیرد که تمامی نشانه‌ها ایرانی است (فرش ایرانی، سفره قلمکار اصفهان، قابهای خاتم، قلیان، پشتی). در خانه آرش، پدرش همیشه روی زمین نشسته و به پشتی تکیه داده اما در خانه دلال محبت او روی مبل می‌نشیند و هیچگونه نشانه‌ای از ایرانی بودن در خانه نیست و او مرتباً پول می‌شمارد که شاید نشانه‌ای از جامعه مادی گرای آمریکایی باشد.

در شهر بد حتی زن بدکاره اش نیز علیرغم ظاهر کاملاً ایرانی او که ما را به یاد فیلم فارسی‌های قبل از انقلاب می‌اندازد، هویتی ناهمگون دارد. مثلاً در یکی از بهترین صحنه‌های فیلم، پدر آرش از زن بدکاره می‌خواهد که برایش برقصد و آهنگ بسیار غمگین "چشم من" داریوش پخش می‌شود، تا اینجا همه نشانه‌ها به شدت ایرانی هستند اما رقصی که زن می‌کند اصلاً رقصی ایرانی نیست بلکه رقص میله روسپیان غربی را تداعی می‌کند. نکته قابل تامل دیگر خانه زن روسپی است که اگر چه دارای نشانه‌های ایرانی است (مثل چشم نظر) اما نشانه‌های دیگری نیز دارد از جمله 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 نشانه‌ای 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 صحنه‌های فیلم که پارادوکس همانندی و تفاوت را بیان می‌کند،

صحنه رقص یک تراجنسه^۱ 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"، تراجنسه 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 مهمی که نجومیان در کتاب *نشانه در آستانه* مطرح می‌کند، تکرار دلالت هاست، وی می‌گوید: "مدلول ها به جای دال ها نقش بازی می‌کنند. به عبارت دیگر هر مفهومی در جای خود، نشانه ای از مفهومی دیگر است... و به طور مرتب دسترسی ما به مدلول یا معنا به تعویق می‌افتد" (نجومیان، ۱۳۹۴: ۳۸). در واقع همانطور که دریدا می‌گوید لنگری^۲ برای نگه داشتن و تمرکز کردن روی نشانه ها وجود ندارد (Derrida, 1974: xxxvi). در فیلم امیرپور همواره در مورد تمامی شخصیت‌ها و نشانه ها این اتفاق می‌افتد و تا بیننده می‌آید تا مرکز معنایی 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.

نتیجه گیری

فیلم *بختری شب تنها به خانه می‌رود* نمایانگر وضعیت ناممکن فرد مهاجر و درگیری او در فرایند دایمی دستور/ خواسته دو گانه ای است که فرهنگ میزبان (آمریکایی) به هنرمند دیکته می‌کند. این دستور دوگانه از سوئی امیر پور را به همانندی ترغیب می‌کند اما از سوئی دیگر او را از کاملاً شبیه شدن بر حذر می‌دارد. در واقع وی تحت تاثیر این فرمان دوگانه در تنگنایی قرار می‌گیرد که او را می‌دارد هنرش را بر پایه "پارادوکس همانندی و تفاوت بنا کند. امیر پور در کسوت هنرمند مهاجر زمانی که می‌خواهد فیلمی با ژانر خون آشامی- وسترن بسازد، نمی‌تواند و اجازه ندارد کاملاً آن را غربی بسازد از سوئی آزاد نیست که اثری بیافریند که سراسر درون نظام نشانه ای فرهنگ بومی خودش (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 تمامی همانند 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 می گوید و می نویسد 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 می بایست تدبیری بی اندیشد تا هنرش با پذیرش استانداردهای فرهنگ میزبان مقبول واقع شود. او برای همانندی از نشانه های آشنای فیلم های وسترن استفاده می کند مانند انتخاب شخصیت آرش که کاملاً شبیه هنر پیشه هالیوود جیمز دین است ولی برای حفظ تفاوت خود عناصر فیلم فارسی قبل از انقلاب مثل دلال محبت و زن بدکاره و شاید از همه مهمتر زبان فارسی را وارد فیلمش می کند و بدین ترتیب تفاوت خود را حفظ می کند. از سویی دیگر بیننده هم مجبور می شود برای درک فیلم به نظام های نشانه ای متفاوتی (ایرانی و آمریکایی) رجوع کند.

اگر چه این وضعیت ناممکن بسیار دردناک می نماید، اما هنر مهاجر از این وضعیت دوگانه سود می برد، چرا که نشانه های این هنر به تمامی از کلیشه های هالیوودی و نظام های نشانه ای از پیش تعیین شده رها می شود و هنرمند مهاجر قادر می شود در وضعیت 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 Shabrang¹

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 Nojournian, 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. Nojournian 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". Nojournian 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 Glance 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 Sakanvar. "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.

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

Nojournian, 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.

Nojournian, 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.

Radhakrishnan, R. "Postcoloniality and the Boundaries of Identity" in *Identities: Race, Class, Gender, and Nationality*, Linda Martin Alcoff and Eduardo 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.