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

The Blind Owl Transformed: Indigenization Strategies in Ruiz's La Chouette Aveugle and Lynch's Lost Highway

Esmaeil Najar[1]✉ 0000-0002-4004-0838 **Mohammad Ali Mansourian** [2] 0009-0008-7846-2527

1. Department of Drama, College of Arts, Tarbiat Modares University,Tehran, Iran.E-mail: najar@modares.ac.ir
2. Department of Drama, College of Arts, Tarbiat Modares University,Tehran, Iran. E-mail: mansourian.m@modares.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 24 May 2025

Received in revised form: 7 July 2025

Accepted: 8 July 2025

Published online: Autumn 2025

Keywords:

Adaptation, David Lynch, Indigenization, Raúl Ruiz, The Blind Owl

ABSTRACT

This study conducts a comparative analysis of the indigenization processes in two cinematic adaptations of Sadegh Hedayat's The Blind Owl: Raúl Ruiz's La Chouette Aveugle and David Lynch's Lost Highway. Despite differing approaches, both directors sought to harmonize the novel with their respective cultural norms, resulting in distinct transformations of the source material. Drawing on adaptation theories —particularly Linda Hutcheon's concept of indigenization— and critical perspectives, this study examines how Ruiz and Lynch embedded their personal experiences, worldviews, and stylistic approaches into their respective adaptations. The findings reveal that each director's geographic and cultural context significantly influenced their adaptation, yielding new works that reflect their individual perspectives. While Ruiz's adaptation resonates with themes of exile, cultural dissonance, and postcolonial identity, transforming Hedayat's novel, first translated into English in 1957, into a meditation on displacement, Lynch's version reinterprets the novel through a psychological and noir-inflected lens, embedding it in a distinctly American and contemporary milieu. By exploring the intersections of culture, adaptation, and creative vision, this study sheds light on the dynamic processes involved in reinterpreting and reimagining literary works for the screen. The study's results underscore that such cross-cultural adaptations are not merely reproductions of literary texts, but creative acts of reinterpretation that generate new meanings within the cultural frameworks of the directors.

Cite this article: Najar, E. , and Mansourian, M. A. . "The Blind Owl Transformed: Indigenization Strategies in Ruiz's La Chouette Aveugle and Lynch's Lost Highway" *Research in Contemporary World Literature*, 2025, 30 (2), 339-368. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2025.395978.2652

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2025.395978.2652

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

پژوهش ادبیات معاصر جهان

University of Tehran press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

بررسی تطبیقی روند بومی‌سازی در اقتباس‌های سینمایی از رمان بوف کور بوف کور رائول رویز و بزرگراه گمشده دیوید لینچ

اسماعیل نجار [۱] ✉ محمد علی منصوریان [۲]

۱. گروه ادبیات نمایشی دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران،ایران. رایانامه: najar@modares.ac.ir

۲. گروه ادبیات نمایشی دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران،ایران. رایانامه: mansourian.m@modares.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۱۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۱۷

تاریخ انتشار: پاییز ۱۴۰۴

کلیدواژه‌ها:

اقتباس، بوف کور، بومی‌سازی، دیوید لینچ، رائول رویز

چکیده

در مطالعات اقتباس، بومی‌سازی به مجموعه راهکارهایی اطلاق می‌شود که اقتباس‌کننده برای همخوان‌سازی یک اثر با فرهنگ مقصد به کارمی‌گیرد. در این فرآیند، انطباق اثر با هنجارهای فرهنگی مقصد، قصد و استراتژی اقتباس‌کننده و دریافت مخاطب بیش از وفاداری به متن اصلی اهمیت دارد. پژوهش حاضر با تکیه بر نظریات اقتباس، بویژه مفهوم بومی‌سازی نزد هاچن، و با در نظر گرفتن خوانش‌های مختلف از *بوف کور* صادق هدایت، به بررسی تطبیقی و کیفی روند و شگردهای بومی‌سازی در اقتباس سینمایی از رمان *بوف‌کور*، توسط دو فیلم‌ساز از دو بافت جغرافیایی متفاوت می‌پردازد یکی رائول رویز فیلمساز شیلیایی و دیگری دیوید لینچ فیلمساز آمریکایی. بنابر یافته‌های پژوهش هر دو فیلمساز با شیوه‌هایی متفاوت، اثر هدایت را با جغرافیا، فرهنگ، زیست، دغدغه‌ها و سبک خود سازگار کرده‌اند که به تغییر معنای اثر و خلق آثاری جدید منجر شده است. اقتباس رویز همخوان با تجربهٔ زیستهٔ فیلمساز، با تأکید بر تجربهٔ مهاجرت، بیگانگی و تصادم فرهنگی، به بازتابی از هویت پسااستعماری بدل شده است؛ درحالی‌که لینچ با تلفیق درون‌مایه‌های روان‌شناختی و مؤلفه‌های ژانر نوآر، *بوف کور* را، در بستری مدرن و آمریکایی بازتفسیر کرده است. این مقاله نشان می‌دهد که اقتباس‌های میان فرهنگی نه بازتولید، بلکه بازآفرینی‌هایی هستند که معنای تازه و همخوان با فرهنگ خود، در بستر جدید خلق می‌کنند.

استناد: نجار، اسماعیل ، و منصوریان، محمد علی . "بررسی تطبیقی روند بومی‌سازی در اقتباس‌های سینمایی از رمان بوف کور: بوف کور رائول رویز و بزرگراه گمشده دیوید لینچ"، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۴۰۴ ، ۳۰ (۲)، ۳۳۹-۳۶۸.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2025.395978.2652

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱-مقدمه

اقتباس، مفهومی چندوجهی در مطالعات فرهنگی و ادبی است که تاکنون تعاریف گوناگونی برای آن ارائه شده است. آنچه در نگاه نخست از این واژه به ذهن متبادر می‌شود، انتقال یک اثر، معنا یا شالودهٔ مفهومی آن از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر است. امروزه اقتباس در تمامی رسانه‌ها - از ادبیات گرفته تا سینما، بازی‌های ویدئویی و رسانه‌های نوین دیجیتال - حضوری چشمگیر دارد. مطالعات اقتباس، که ذاتاً با بیش از یک متن یا رسانه در ارتباط است، یکی از شاخه‌های پویا و میان‌رشته‌ای در حوزهٔ ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود. همچنین، از آنجا که فرایند اقتباس همواره متکی بر مواجهه و گفت‌وگوی میان متون است، این حوزه پیوندی ناگسستنی با نظریهٔ بینامتنیت دارد. در نظریهٔ بینامتنیت که توسط کریستوا[۱]، با الهام از منطق گفت‌وگویی[۲] باختین[۳] مطرح شد، هر متن نه به‌عنوان اثری مستقل، بلکه در پیوند و واکنش با متون پیشین درک می‌شود (ن.ک.ب. مک‌فارلن ۱۰، رشیدی و عظیمی‌فرد ۲۰۰).

بنابراین، می‌توان ادعا کرد که همهٔ آثار، کم‌وبیش در دل شبکه‌ای از ارجاعات قرار دارند. با این‌حال، تفاوت اصلی میان اقتباس و بینامتنیت در میزان و شیوهٔ آشکارسازی این پیوندهاست؛ به‌طوری‌که در اقتباس، ارجاع به منبع اولیه اغلب روشن و صریح است، در حالی‌که بینامتنیت می‌تواند ضمنی، پنهان یا ناخودآگاه باشد (هاچن و اُفلین ۲۰).

یکی از مهم‌ترین مسائل مطرح در اقتباس، بویژه هنگام انتقال یک اثر از فرهنگی به فرهنگ دیگر، بومی‌سازی است. این فرایند، در نگاه لیندا هاچن در کتاب نظریهٔ اقتباس[۴]، ذیل بخش «اقتباس فرافرهنگی»[۵] با واژهٔ بومی‌سازی[۶] معرفی شده و به معنای بازآفرینی اثری است که ضمن حفظ عناصر کلیدی متن مبدأ، با فرهنگ، زبان، نگرش و دغدغه‌های مخاطب مقصد همساز شود. بومی‌سازی نه تنها شامل انتقال معنا، که ناظر بر تغییر ساختار، جهان‌بینی، شکل و حتی ژانر است. پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی، تحلیلی و تطبیقی، درپی بررسی روند بومی‌سازی رمان بوف کور صادق هدایت در دو اقتباس سینمایی انجام شده توسط رائول روییز[۷] فیلم‌ساز شیلیایی مقیم فرانسه و دیوید لینچ[۸] فیلم‌ساز آمریکایی است. رمان بوف کور برای اولین بار در سال ۱۹۵۷ توسط دزموند پاتریک کاستلو[۹]، استاد دانشگاه منچستر، به انگلیسی ترجمه شد و مورد توجه علاقمندان به ادبیات جهان قرار گرفت. پژوهش

---

[1] Julia Kristeva
[2] Dialogism
[3] Mikhail Bakhtin
[4] Linda Hutcheon's *A Theory of Adaptation*
[5] Transcultural Adaptation
[6] Indigenization
[7] Raúl Ruiz
[8] David Lynch
[9] Desmond Patrick Costello

حاضر در چارچوب مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی انجام گرفته است؛ مکتبی که خلاف سنت فرانسوی، لزوما تأکیدی بر اثبات تأثیر مستقیم میان متون ندارد. رویکرد آمریکایی، دامنه‌ی مقایسه را از سطح تأثیرپذیری تاریخی فراتر می‌برد و مفاهیمی چون ایده، ساختار روایی و زبان را در مرکز توجه قرار می‌دهد (ن.ک.ب. بسنت ۳۱-۳۴). از این منظر، حتی در غیاب شواهدی مستند دال بر اقتباس مستقیم، شباهت‌های روایی، تماتیک و زیباشناختی میان دو اثر می‌تواند نشانگر نوعی گفت‌وگوی غیرمستقیم یا تأثیرپذیری درونی باشد. بدین مهم در بخش‌های پیش رو بازخواهیم گشت. هدف این پژوهش، بررسی شیوه‌هایی است که دو فیلم‌ساز مذکور، با بهره‌گیری از ابزارهای سینمایی و نگرش‌های مؤلفانه خود، برای بازآفرینی اثر هدایت در دو بستر فرهنگی متفاوت به کار گرفته‌اند. در همین راستا، پرسش‌های زیر مطرح می‌شوند: هر یک از فیلم‌سازان با چه رویکردها و شگردهایی به اقتباس از بوف کور پرداخته‌اند و چگونه فرایند بومی‌سازی را پیش برده‌اند؟ با فرض بر آنکه هیچ‌یک از اقتباس‌ها وفادار به متن اصلی نیستند، هریک از آنها ذیل چه نوعی از اقتباس جای می‌گیرند؟ چه تغییراتی در ساختار، روایت یا شکل اثر برای هماهنگی با فرهنگ مقصد اعمال شده است؟ نقش فیلم‌سازان به‌عنوان مؤلف در شکل‌گیری روایت اقتباسی تا چه اندازه مؤثر بوده و چه میزان از جهان‌بینی و دغدغه‌های آنها در اثر نهایی بازتاب یافته است؟ این پژوهش در تلاش است تا از منظری کیفی امکان‌های فرهنگی و روایی موجود در بومی‌سازی یک اثر ادبی فارسی را در دو جهان سینمایی غیرایرانی واکاوی کند. نتیجهٔ این تحلیل می‌تواند گامی در جهت فهم عمیق‌تر از مناسبات میان متون، رسانه‌ها و فرهنگ‌ها در بستر جهانی اقتباس باشد؛ از همین منظر پژوهش حاضر می‌تواند نوآورانه تلقی شود، چرا که تاکنون کمتر اثری فرآیند بومی‌سازی در اقتباس‌های فرافرهنگی را از منظر رویکردهای پسامدرن این حوزه کاویده است.

ابتدا توجه مطالعات اقتباس بر میزان وفاداری اثر و تغییر رسانه متمرکز بود؛ اما امروزه در مطالعات نوین، توجه به چگونگی جهانی‌سازی، عبور از مرزها و تعامل میان‌فرهنگی معطوف شده است (ن.ک.ب چوآ و هو ۱، مک‌فارلن ۱۰).بدین ترتیب اقتباس بستری برای هنرمندان پسااستعمار فراهم کرده است تا با بازخوانی متون استعماری هویت و فرهنگ خود را واکاوی کنند (پورصنعتی ۲۵۳-۵۴). از این منظر، میزان وفاداری در اقتباس اهمیت ثانویه می‌یابد. هاچن سه الگوی ارتباطی برای رسانه‌ها متصور شده است: گفتن (متن)، نشان دادن (تصویر) و تعامل کردن (بازی‌های رایانه‌ای). در هریک از این الگوها با توجه به ظرفیت‌های رسانه، نیازهای جامعه، فرهنگ، مخاطب و حتی سیاست‌های حاکم، تغییر و تحول به وقوع می‌پیوندد؛ اقتباس‌کننده شیوه‌های متنوعی را به کار می‌بندد، اجزایی را حذف یا دگرگون می‌سازد و یا جزئیات بیشتری را به اثر می‌افزاید. برای مثال، با بررسی اقتباس‌های تصویری از نمایشنامه مرگ

فروشنده اثر آرتور میلر می‌توان دریافت که در دوره جنگ سرد، تأکید بر سادگی شخصیت ویلی لومان و مسئول دانستن او در شکستش، با نگرش محافظه‌کارانه رایج همسو بود. درحالی‌که با پایان جنگ سرد و از سر گذراندن تجاربی چون جنگ ویتنام، نگاه انتقادی به ایدئولوژی رویای آمریکایی در اقتباس‌ها پررنگ‌تر شد (رضاپور و انوشیروانی ۲۲۴).

در این میان نقش اقتباس‌کننده، بویژه زمانی که در جایگاه مؤلف[1] قرار می‌گیرد، حیاتی است. برخی هنرمندان با سبک منحصر به‌فرد خود اثری خلق می‌کنند که با وجود اقتباسی بودن، حاصل جهان‌بینی و سبک آنهاست. بدین ترتیب اقتباس به عملی خلاقه بدل می‌شود و اقتباس‌کننده در قامت مؤلف عاملیت تام می‌یابد (کارتمل ۱۰۸). برای مثال، نگاهی کلی به مجموعه آثار اقتباسی پازولینی[2] چون هزار و یک شب[3] (۱۹۷۴)، دکامرون[4] (۱۹۷۱) و قصه‌های کانتربری[5] (۱۹۷۲) نمایان‌گر نوعی مؤلف‌بودگی است و به‌وضوح جهان‌بینی پازولینی و شیوه‌های اقتباسی او را آشکار می‌کند. تمام این آثار از اقتباس‌کردن به معنای سنتی آن پرهیز می‌کنند. در عوض، تمایزی با متن اصلی را به نمایش می‌گذارند و تقابلی دیالکتیکی میان فرم‌های زیبایی‌شناختی یک دوره‌ی تاریخی و فرم‌های سینمایی دورهٔ ما را به تصویر می‌کشند. پیامدهای این روش، با وجود صراحت ظاهری‌اش، نه ساده‌اند و نه بی‌طرف (اندرو ۱۰۰). در مقابلِ اقتباس‌های تجاری سینمای بدنه چون هالیوود که عمدتاً به دنبال تولید انبوه و بازده مالی هستند، سینمای هنری در پی انتقال نگرش، دغدغه‌ها و فلسفهٔ زیستی مؤلف خود است.

اگرچه هاچن بر لزوم اعلام مؤلف و دریافت مخاطب در شناسایی یک اثر به‌عنوان اقتباس تأکید می‌ورزد (ن.ک.ب هاچن و اُفلین ۱۰۸؛ کارتمل ۹۴-۹۵)، جولی ساندرز در اقتباس و اقتباس دگرگون‌ساز[6] با معرفی اقتباس دگرگون‌ساز یا تصاحب[7] افق این تعریف را گسترده‌تر می‌سازد. در نظر او، آنچه اقتباس دگرگون‌سازخوانده می‌شود، نوعی از اقتباس است که نه‌تنها از متن منبع فاصله می‌گیرد، بلکه گاه ارتباط خود را با آن پنهان می‌سازد؛ رابطه‌ای که تنها در فرآیند دریافت و رمزگشایی مخاطب یا منتقد آشکار می‌گردد. در این نوع اقتباس، مسیری از متن اولیه به سوی خلق جهانی تازه طی می‌شود که ممکن است شامل تغییر ژانر نیز باشد. اهمیت قرار گرفتن متن اقتباسی در کنار یا در برابر متن منبع، از لوازم درک کامل آن تلقی می‌شود (ساندرز ۲۶).

---

[1] Auteur
[2] Pier Paolo Pasolini
[3] Il fiore delle mille e una notte
[4] Il Decameron
[5] I racconti di Canterbury
[6] Adaptation and Appropriation
[7] Appropriation

چنین فرآیندی در نمونه‌هایی چون اینک آخرالزمان[1] (۱۹۷۹) اثر فرانسیس فورد کوپولا[2] که نسخه دگرگون شده‌ای از دل تاریکی[3] جوزف کنراد[4] است و یا داستان وست ساید[5] (۱۹۶۱) به کارگردانی جروم رابینز[6] و رابرت وایز[7] که نسخه دگرگون شده رومئو و ژولیت شکسپیر است بروز می‌یابد؛ در هیچکدام از این دو نمونه مؤلفین به رابطهٔ مستقیم اثر خود با اثر پیشین اذعان نکرده‌اند (۲۳-۲۲). در نتیجه، دریافت مخاطب نقشی اساسی در خوانش اقتباسی از متن ایفا می‌کند؛ رابطه‌ای که در صورت کشف، به غنای تجربه اثر می‌افزاید، اما در صورت عدم شناسایی، اقتباس بودن اثر را برای مخاطب منتفی می‌سازد (ساندرز ۲۸، کارتمل ۹۵). از همین رو، خوانش مخاطب نه امری ثانویه، بلکه جزئی از فرایند تولید معناست؛ بویژه آن‌گاه که نظریهٔ واکنش خواننده[8] به‌مثابهٔ بنیان، مخاطب را کنشگری فعال در رمزگشایی نشانه‌های متن می‌داند (هاچن و اُفلین ۱۳۴). از منظر فرآیند دریافت، اقتباس شکلی از بینامتنیت است، مخاطب اقتباس‌ها را از طریق حافظه به صورت زدوده‌نوشت‌هایی[9] تجربه می‌کند که در نسبتی با آثار دیگر طنین‌انداز می‌شوند (۸).

گاه حتی اشاره به متن یا متون اصلی می‌تواند کاملا مبهم‌تر از موقعیت‌های صریح باشد، این مسئله برخی اوقات به شکل بحث‌برانگیزی موضوعات مالکیت معنوی، و در بدترین حالت، اتهام سرقت ادبی را به میان می‌آورد (ساندرز ۳۲). اما باید در نظر داشت در فرهنگی که تولید معنا اغلب از طریق بازچینی و بازنوشت متون پیشین صورت می‌گیرد، انتظار اصالت محض نه‌تنها غیرواقع‌بینانه، بلکه نادیده‌گیرنده‌ی فرآیندهای حقیقی خلق ادبی است (۳۴). در این چشم‌انداز، اقتباس نه تنها در پیوند با بینامتنیت بلکه در هم‌سنخی با فرامتنیت[10] ژرار ژنت[11] نیز بازخوانی می‌شود. به باور ژنت هر متنی درواقع ابرمتنی[12] است که بر متن پیشین خود سوار شده است؛ در این فرایند، تقلید و دگرگونی که در اقتباس‌ها نیز وجود دارند به‌صورت هم‌زمان عمل می‌کنند (ن.ک.ب ژنت ۵-۶، کارتمل ۹۷). درواقع فرامتنیت به هر آنچه متنی را به دیگر متون مرتبط می‌کند، چه آشکار و چه پنهان، اشاره دارد (استم ۱۲). در پنج الگویی که

---

[1] *Apocalypse Now*
[2] Francis Ford Coppola
[3] *Heart of Darkness*
[4] Joseph Conrad
[5] *West Side Story*
[6] Jerome Robbins
[7] Robert Wise
[8] Reader-response theory
[9] Palimpsest
[10] Transtextuality
[11] Gérard Genette
[12] Hypertext

ژنت از فرامتنیت ارائه می‌دهد[1] هر متنی حاصل تعامل متون پیشین و بر یک زیرمتن استوار است که متن جدید آن را دگرگون، اصلاح، گسترش یا بازآفرینی می‌کند. در چنین حالتی حتی متون به ظاهر اصلی چون ایلیاد نیز ابرمتن‌هایی هستند که زیرمتن‌هایشان ناشناخته‌اند (ن.ک.ب کارتمل ۹۷، استم ۱۳). ژنت بینامتنیت را حضور مؤثر عناصر یک متن در متن دیگر می‌داند و آن را به دو نوع آشکار و پنهان تقسیم می‌کند. در نوع آشکار، رابطه میان متون روشن است و می‌توان با شناسایی عناصر بینامتنی در متون، بر ارتباط مستقیم آن‌ها صحه گذاشت. اما در نوع پنهان، یافتن این ارتباط دشوار است. ژنت در این دسته به مواردی چون سرقت ادبی و تلمیح اشاره می‌کند و تلمیح را کم‌صراحت‌ترین و یکی از دشوارترین گونه‌های بینامتنیت می‌داند (دادور و قاسمی ۵۲۴-۲۵). این درهم‌تنیدگی متنی، در بستر پسااستعماری، از منظر هومی بابا[2] با مفهوم آمیختگی[3] پیوند می‌خورد؛ فرآیندی که تنها در صورت احترام به تفاوت‌های فرهنگی، می‌تواند زاینده‌ی بیان‌های نو گردد، در غیر این صورت در قالب همگن‌سازی فرهنگی، خلاقیت را سرکوب می‌کند (ساندرز ۱۷).

بدین‌ترتیب، نظریه‌های پسامدرن اقتباس، با تأکید بر تکثر، سیالیت و عدم قطعیت، به گسترش قلمروهای رسانه‌ای، فرهنگی، میان‌رشته‌ای و نظری خود ادامه می‌دهند. از این منظر، مطالعات فرهنگی پسامدرن، اقتباس را زمینه‌ای بی‌پایان، نامتقارن و مجازی[4] می‌دانند که در پیوندی تنگاتنگ با دیگر جنبش‌های نظری چون پسامدرنیسم و پسااستعمارگرایی شکل می‌گیرد (الیوت، ۲۹۰). در این چارچوب، اگرچه فیلم رویز صراحتاً رابطه‌ی خود را با بوف کور آشکار می‌سازد، اما بزرگراه گمشده را می‌توان در جایگاه بینامتنیت پنهان یا اقتباس دگرگون‌ساز قرار داد؛ نوعی بازآفرینی که نه از طریق ارجاع مستقیم، بلکه با بهره‌گیری از ساختار دوپاره، عناصر روان‌شناختی و روایت نوآرگون، خوانشی نوین از بوف کور را در بستر فرهنگ آمریکایی بازتولید می‌کند.

پژوهش حاضر تمرکز ویژه‌ای بر فرآیند بومی‌سازی در اقتباس‌های میان‌فرهنگی[5] دارد؛ یعنی زمانی که یک اثر از زبان، جغرافیا و فرهنگی متفاوت، وارد محیطی دیگر می‌شود. در این میان محصول به دست آمده فرافرهنگی[6] است؛ بدین معنا که تلفیقی از فرهنگ‌های مختلف است که راه‌های بیان فرهنگی جدیدی را پیشنهاد می‌دهد (قیطاسی و سلامی ۲۰۲۴ a، ۲۱۷). هاچن اصطلاح بومی‌سازی را از

[1] Intertextuality, paratextuality, metatextuality, architextuality and hypertextuality
[2] Homi K. Bhabha
[3] Hybridity
[4] Metonymy
[5] Intercultural
[6] Transcultural

مطالعات انسان‌شناسی[1] وام گرفته است (۲۸). در انسان‌شناسی، بومی‌سازی فرایندی است که یک ایده یا محصول به منظور همخوانی با فرهنگ مقصد دچار تغییر می‌شود. این واژه، ریشه در مطالعات پسااستعماری دارد و درپی درک فرهنگ‌های مختلف از زاویه‌دیدی همخوان با هر فرهنگ و غیر از زاویه دید مرسوم اروپایی است (آلاتاس ۲۳۳). در این پروسه ممکن است نظام ارزشی اثر تغییر کرده و با فرهنگ مقصد همخوان شود (هاچن و اُفلین ۲۸). در مقابل،مفهوم بومی‌سازی[2] که در مطالعات ترجمه رواج دارد، ناظر بر چگونگی انتقال عناصر معنایی، زبانی و نشانه‌ای یک اثر برای درک بهتر مخاطب جدید است (تویسرکانی ٤٢).

خلاف تصور رایج، اقتباس میان‌فرهنگی تنها ترجمه‌ای زبانی نیست؛ بلکه اغلب شامل عبور از مرزهای نژادی، جنسی، فرهنگی و اجتماعی می‌شود. در چنین اقتباس‌هایی، درون‌مایه‌ای انتخاب می‌شود که برای فرهنگ مقصد آشنا یا معنادار باشد. (هاچن و اُفلین ۱۷۳). گاه حتی هستهٔ مرکزی اثر دچار دگرگونی می‌شود و تنها برخی عناصر مانند موقعیت یا ساختار روایی باقی می‌مانند. این دگرگونی نه صرفاً تغییر رسانه، که نوعی اقتضای فرهنگی است. اقتباس در چنین شرایطی، به کنشی استراتژیک بدل می‌شود. برای نمونه، درحالی‌که اقتباس از آثار شکسپیر در انگلستان ممکن است با تاکید بر میراث فرهنگی ملی همراه باشد؛ در هند یا کشورهای آفریقایی، به روایت‌های ضداستعماری تغییر شکل می‌دهد؛ و در چین با رمزگذاری فرهنگی[3] کاملاً بازآفرینی می‌شود (۱۵۱). گاه حتی به‌جای خط روایت، تنها از موقعیت‌ها یا نقل‌قول‌هایی از اثر مبدا برای ساخت اثر اقتباسی استفاده می‌شود (چوآ و هو ۱۳۹). نقل‌قول و ارجاع، هردو از دید ژنت در دسته‌بندی بینامتنیت آشکار قرار می‌گیرند (دادور و قاسمی ۵۲۴). گاه ممکن است اقتباس کننده اثر مورد اقتباس را نسبت به هنجارهای فرهنگی زمانه نابسنده بیابد و اثر سومی را وارد فرآیند اقتباس کند تا هسته معنایی جدیدی خلق شود. بدین ترتیب، می‌توان درک کرد که اثر هنری همچون مؤلف آن از بطن جامعه، فرهنگ و زمانه خود جدا نیست که اتفاقا از اجزای سازنده آن محسوب می‌شود. در یک اقتباس میان‌فرهنگی، مفاهیمی چون جنسیت، نژاد، زبان، معماری فضا، پوشش و حتی حرکات چهره شخصیت‌ها تغییر می‌کنند. اقتباس، در چنین صورتی، به باور ادوارد سعید[4] مجموعه‌ای از فرایندهای نهادینه‌سازی[5] فرهنگی است (نقل شده در هاچن و اُفلین ۱۵۰).

---

[1] Anthropology
[2] Localization
[3] Cultural transcoding
[4] Edward Said
[5] Institutionalisation

با توجه به آنچه گفته شد، اقتباس میان‌فرهنگی همواره با فرآیند بومی‌سازی پیوندی ناگسستنی دارد. میزان وفاداری به متن اولیه اهمیتی ثانویه می‌یابد؛ چرا که اقتباس کننده بسته به موقعیت فرهنگی، زمانی و اجتماعی مقصد، از راهکارهایی چون حذف، افزودن، تغییر مکان و زمان و دگرگونی شخصیت‌ها در ساختار روایت بهره می‌گیرد. در این میان، مهم‌ترین عنصر، استراتژی اقتباس کننده و قصد او از بازآفرینی اثر است.

پژوهش حاضر، با رویکردی کیفی و تحلیلی، در پی آن است تا به مدد مفاهیمی چون اقتباس دگرگون‌ساز، بینامتنیت، نظریهٔ دریافت، تحلیل روایت و سبک‌شناسی، در بستر پسامدرن اقتباس‌های میان‌فرهنگی، نحوه‌ی بومی‌سازی رمان هدایت را در دو سینمای هنری اروپا و آمریکا بررسی کند. تمرکز اصلی بر انتقال و دگرگونی عناصر روایی، سبکی و مفهومی در فرآیند بومی‌سازی در دو زمینه‌ی فرهنگی متفاوت است.

دو فیلم منتخب را می‌توان زیرمجموعه سینمای هنری به شمار آورد. از سینمای هنری تعاریف متعددی وجود دارد اما آنچه مدنظر پژوهش حاضر است، آن دست از فیلم‌هایند که خلاف سینمای تجاری و با نگاهی مؤلفانه ساخته شده‌اند. این دسته از آثار را به‌سختی می‌توان در تعریف آدورنو[1] و هورکهایمر[2] در دیالکتیک روشنگری[3]، به‌عنوان محصولات هم‌گن شده[4] که به‌صورت کارخانه‌ای و با اهدافی مشخص چون کنترل افکار عمومی تولید می‌شوند (۹۷)؛ جای داد. الفتریا تانولی[5] سه مؤلفه معرف آثار سینمای هنری را حقیقت عینی[6]، که معمولا در فاصله‌گرفتن از نظام فیلم‌سازی استودیویی جلوه‌گر می‌شود، حقیقت ذهنی[7]، که به درونیات شخصیت‌ها و اهمیت به تصویرکشیدن آن اما نه لزوما به مدد بازنمایی صرف بلکه با زبان نماد و نشانه و استعاره نظر دارد و حضور مؤلف[8] که به حضور سبک، جهان‌بینی و ذهنیت مؤلف در اثر نظر دارد، می‌داند (۱۴۰-۴۱). ردپای هرسه مؤلفه را در دو اثر منتخب می‌توان یافت.

۲- بحث و بررسی

بوف کور هدایت:

[1] Theodor W. Adorno
[2] Max Horkheimer
[3] Dialectic of Enlightenment
[4] Homogenized
[5] Eleftheria Thanouli
[6] Objective realism
[7] Subjective realism
[8] Authorial presence

صادق هدایت بوف‌کور را در سال ۱۳۰۹ شمسی احتمالا در فرانسه نوشته است. نخستین بار در همان سال، زمان اقامت او در هند، در بمبئی، در تعدادی محدود به چاپ رسید (شمیسا ۱۸). از آنجا که از سال ۱۳۱۳، هدایت در ایران ممنوع‌الکار بود، این اثر تا سال ۱۳۲۰ و پس از خروج رضاشاه از ایران امکان چاپ شدن در ایران را نیافت. هرچند که پس از نخستین چاپ اثر در ایران عدهٔ زیادی هدایت را به غرب‌زدگی و تاثیرپذیری از مکاتب ادبی غربی محکوم کردند و عده‌ای هم آن را اثری دانستند که خواندنش موجب خودکشی می‌شود (خریتس ۸٦). شاید دلیل این‌گونه واکنش‌ها نسبت به هدایت، فضای تاریک داستان‌های وی باشد که با دیگر نمونه‌های داستان فارسی متفاوت است (براهنی ۴۸۷). تا دو سال پس از خودکشی و مرگ هدایت به سال ۱۳۳۰ که این اثر نخستین بار توسط روژِر لسکو[1] به فرانسه ترجمه شد، اثر توفیق چندانی نیافت. پس از این ترجمه بود که آندره برتون[2] بنیانگذار مکتب سوررئالیسم، با خواندن و سخن گفتن پیرامون آن موجب شناخته شدنش شد؛ وی اثر هدایت را یک شاهکار خواند (خریتس ۸٦).

روایت بوف کور از دو بخش تشکیل شده است؛ به باور شمیسا بخشی جهان مادی و بخش دیگر جهان مثالین است (۲۷). در بخش اول راوی یک نقاش قلمدان است که دائما تصویر زنی را نقاشی می‌کند. یک روز دختر جوانی را می‌بیند که به یک پیرمرد قوزکرده گُلی هدیه می‌دهد. از همان روز عاشق چشمان جادویی دختر می‌شود. راوی، چشم‌های آن زن اثیری را نقاشی می‌کند تا برای همیشه داشته باشد. بعد از مدتی دختر به خانه راوی می‌رود و همانجا روی تخت می‌میرد. راوی بدن او را قطعه قطعه می‌کند و با کمک پیرمرد خنزرپنزری در گورستان دفن می‌کند. گورکن در حین حفاری، گلدانی را پیدا می‌کند و آن را به راوی می‌دهد. راوی درمی‌یابد که روی گلدان یک جفت چشم درست مثل همان نقاشی خودش کشیده شده است (کوشکی و همکاران ۲۴-۲۲۳). و بخش دوم که به‌گونه‌ای تکرار بخش اول است، با جزئیات بیشتری به زندگی راوی می‌پردازد. راوی ماجرای زندگی خود را برای سایه‌اش می‌نویسد. راوی با دختر عمه خود و دایه‌اش که دایهٔ زن او هم هست زندگی می‌کند. این زن همان زن اثیری بخش اول است که به لکاته، تغییر شکل داده. راوی بتدریج متوجه می‌شود که لکاته با پیرمرد خنزرپنزری رابطه دارد، یک شب تصمیم می‌گیرد که لکاته را بکشد و سرانجام خودش را در آینه می‌بیند که به همان پیرمرد خنزرپنزری تبدیل شده است (۲۲۴).

بوف کور و اقتباس

[1] Roger Lescot
[2] André Breton

بوف کور با نگاهی به ساختار پیچیده و مبهم روایتش اثر چندان ساده‌ای برای اقتباس به نظر نمی‌رسد. با وجود سختی‌هایی که روایت کتاب پیش روی اقتباس‌کنندگان می‌گذارد این اثر تاکنون در ایران دوبار اقتباس شده است؛ از جمله بوف کور (۱۳۵۴) ساختهٔ کیومرث درمبخش. همچنین می‌شود تاثیر روایت‌پردازی بوف کور را در فیلم‌هایی چون مهرگیاه (۱۳۵۴)، شام آخر (۱۳۵۵) و هامون (۱۳۶۸) یافت و حتی آنها را اقتباس‌هایی آزاد و یا دگرگون‌ساز از بوف کور به شمار آورد. برخی از ویژگی‌هایی که در بوف کور وجود دارند ریشه در ادبیات و عادات کهن ما دارند و شاید یکی از دلایلی که بوف‌کور علی‌رغم پیچیدگی‌هایش در ایران مورد توجه فیلم‌سازان قرارگرفته همین باشد.

بوف کور از طرفی دربردارنده تمام رمز و رازهای ادبیات سنتی ما و دقیقا ادامه منطقی ادبیات سمبلیک و تمثیلی ماست و از طرف دیگرسرآغاز فصلی جدید در ادبیات ماست و این راز عظمت همه شاهکارهای ادبی است که از یک‌سو ریشه در ادبیات و سنت‌های پیش از خود دارند و از دیگر سو، پنجره‌یی به فضا و زمانی دیگر و به تبع ذهنی و دریافتی دیگر می‌گشایند. (شیمسا ۱۶)

از سوی دیگر جذابیت این اثر برای فیلمسازانی چون رویز و لینچ را هم می‌توان از چند منظر بررسی کرد. نخست نزدیکی این اثر به مکتب سوررئالیسم که رویز و لینچ نیز به شدت تحت‌تاثیرش هستند؛ از سوی دیگر اثر هدایت به دلیل وجوهی که از ادبیات و فرهنگ ایرانی وام گرفته است جهان ناشناخته‌ای را برای مخاطب غربی ارائه می‌دهد و درنهایت، ابهام در ساختار روایت بوف‌کور که نه تنها یکی از ویژگی‌های ادبیات و سینمای مدرن و پسامدرن است بلکه با نگاهی به آثار دو فیلمساز مذکور می‌توان دریافت که از مؤلفه‌های اصلی آثارشان به شمار می‌رود.

هرچند بوف کور را رمانی سوررئالیستی می‌دانند اما سخت است این اثر را تنها ذیل یک مکتب هنری قرار داد و آن را تنها از یک رویکرد بررسی کرد. پیش‌تر گفتیم که با نگاهی ترکیبی به مقوله اقتباس و بینامتنیت درمی‌یابیم که هیچ اثری اصیل نیست و شاکلهٔ آن از مجموعه‌ای از متون و ارجاعات پیشین شکل گرفته است. بوف‌کور نیز همانطور که شمیسا اشاره می‌کند درحالی‌که ریشه در ادبیات کهن ایران دارد تحت تاثیر فرهنگ کهن هندوایرانی، جریان سیال ذهن، سوررئالیسم، رمان مدرن و حتی به زعم حبیب احمدزاده در کتاب کد ۲۴ (۱۳۹۵) تحت تاثیر سینمای اکسپرسیونیستی اوایل قرن بیستم میلادی است. احمد زاده تاثیر فیلم‌هایی چون نوسفراتو[1] (۱۹۲۲) مورنائو[2] را در این اثر کاویده است (۳۲). هرچند ردپای نوسفراتو و حتی مومیایی[3] (۱۹۳۲) را می‌توان در نوشته‌های کوتاه‌تر هدایت چون تخت

[1] Nosferatu, eine Symphonie des Grauens
[2] F. W. Murnau
[3] The Mummy

ابونصر و گجسته دژ یافت و حتی شکل حجم‌گونه خانه‌های ری کهن در بوف کور مارا به یاد دکور فیلم‌های اکسپرسیونیستی‌ای چون مطب دکتر کالیگاری[1] (۱۹۲۰) می‌اندازد اما اگر بپنداریم تنها مأخذ بوف کور سینمای اروپا و آمریکاست آن‌گاه بخش اعظمی از بوف‌کور و ارتباطش با کهن‌الگوهای ایرانی را نادیده گرفته‌ایم. البته تاثیر آثار سوررئالیستی‌ای چون مرد شنی[2] و گرادیوا[3] بر بوف‌کور آشکار و قابل بحث است که خود فرصت و پژوهشی دیگر می‌طلبد. یکی از ویژگی‌های اصلی بوف‌کور دوگانگی (ثنویت) است که شمیسا نیز بدان پرداخته است. دو بخش کتاب، دو زن، دو برادر و بسیاری دوگانه‌های دیگر؛ این خود می‌تواند یکی از ریشه‌های بوف‌کور در فرهنگ و اسطوره‌های ایرانی باشد. در اساطیر ایرانی نیز دوگانه‌ها بسیارند: اهورا و اهریمن، اژدهای خشکسالی و اژدهای باروری، و شاید از همه مهم‌تر، دو زن اساطیری همیشه در کنار یکدیگر که به اشکال متفاوتی چون سَنگهَوَکَ و اَرِنَوَکَ در اوستا، شهرناز و ارنواز و همای و به‌آفرید در شاهنامه و شهرزاد و دنیازاد در هزار و یک شب، تجلی یافته‌اند. آن‌طور که بیضایی استنباط می‌کند، این دو، تجلیِ تنانهٔ نیروهای باروری، آب و خاک و یا در دگرگشت‌های اسطوره، چهرهٔ پسینشان اَناهیتا (ایزدبانوی آب) و اِسپَندارمَذ (ایزدبانوی خاک) هستند. آب به دلیل روان بودن همیشگی‌اش خاصیت پاک بودن و نوزایی دارد درحالی‌که خاک (زمین) همواره آبستن حیات است. از این رو اَناهیتا ایزدبانوی همواره دوشیزه و سپندارمذ ایزدبانوی همواره آبستن است (۱۲۳). با مقایسه این الگوی اسطوره‌ای با دو شخصیت زن بوف کور که یکی لکاته است و دیگری زن اثیری، آیا می‌توان این‌گونه استنباط کرد که این دو زن همان کهن‌الگوی باستانی باروری ایرانیان هستند؟ البته این خود موضوع دیگری است و پژوهشی دیگر می‌طلبد.

بوف کور رائول رویز:

رائول رویز را می‌توان در کنار الخاندرو خودورفسکی[4] شناخته‌شده ترین فیلمساز شیلی دانست. رویز پس از کودتای نظامی در سال ۱۹۷۳ مجبور به ترک شیلی و سکنی گزیدن در فرانسه شد (خریتس ۸۵). پیش از اقامت در فرانسه، رویز در آمریکای لاتین و مشخصا کشور شیلی فردی شناخته شده بود و هفده فیلم ساخت. پس از ورودش به کشور فرانسه در همکاری با تلویزیون بیش از صد فیلم ساخت که برخی از آنها حتی دیگر در دسترس نیستند (اهرنستاین ۲). رویز علاوه بر فیلمسازی به تدریس اشتغال داشت و کتاب نیز می‌نوشت؛ یکی از مهم‌ترین کتاب‌های او بوطیقای سینما[5]ست شامل

[1] *Das Cabinet des Dr. Caligari*
[2] The Sandman by E.T.A. Hoffmann
[3] Gradiva by Wilhelm Jensen
[4] Alejandro Jodorowsky
[5] Poetics of Cinema

سخرانی‌ها و نظریاتش پیرامون سینما که در سه جلد به سال های ۱۹۹۵، ۲۰۰۶ و ۲۰۱۳ منتشر شده است. او فیلمسازی تجربی است و فیلم‌هایش مایه‌هایی آیرونیک و سوررئالیستی دارند. او همواره در فیلم‌هایش سعی کرده از قواعد مرسوم فیلم‌سازی عبور کند و از این منظر فیلم‌های او پر از خرق عادت هستند (بولو ۲۳۳).

اقتباس یا شبکه‌ای از بینامتن‌های میان‌فرهنگی

رویز حدودا چهل سال پس از مرگ هدایت در سال ۱۹۸۷ دست به اقتباس از اثر او زد. با وجود اهمیت رویز برای منتقدان کایه دو سینما[1] و توجهی که به سبک فیلمسازی متفاوت و جهان فیلم‌هایش می‌شد؛ فیلم بوف کور[2] چندان توجهی را به خود معطوف نکرد. در محدود بحث‌هایی که پیرامون اثر صورت گرفت کمتر کسی به اقتباسی بودن اثر رویز نظر داشته و حتی کمتر کسی به این اقتباس از رمان بوف کور نیز پرداخته است (خریتس ۸۵). اقتباس رویز را با وجود یکی بودن نامش با اثر هدایت می‌توان اقتباسی آزاد یا حتی دگرگون‌ساز به شمار آورد.

فیلم با جملهٔ نوشته شده بر سردر دوزخ در کمدی الهی دانته آغاز می‌شود: «از تمام امیدهایت دست بشوی، ای آن که بدینجا وارد می‌شوی.» راوی داستان که شخصیت محوری است درست در روز مرگ هدایت، نهم آوریل، و چهار سال پس از آن، به سال ۱۹۵۵ به‌عنوان یک آپاراتچی وارد سینمایی عربی در بلویل[3] واقع در حومه پاریس می‌شود. محله‌ای که خود رویز نیز در زمان ساخت فیلم در آن سکنی داشته است (موله ۱). در بخش عنوان‌بندی، نام فرانسوی «بوف کور» همراه عبارت عربیِ «المدان» روی تصویر نقش می‌بندد که بلافاصله به فرانسه تحت عنوان محکوم یا دوزخی[4] ترجمه می‌گردد. این یکی از ویژگی‌های سینمای رویز است که فرهنگ‌ها و زبان‌ها را درهم می‌آمیزد (بولو ۲۳۳). روایت اصلی فیلم بخش اول روایت بوف کور را در برمی‌گیرد با این تفاوت که راوی اثر رویز دیگر یک نقاش قلمدان یا نویسنده نیست بلکه آپاراتچی یک سینما است که فیلم‌های عربی پخش می‌کند. گویا چنین سینمایی در نزدیکی محل زندگی رویز نیز وجود داشته است. روای داستان به‌صورت روایت روی تصویر، احساسات خود را بیان می‌کند و یا پیرامون وقایع نظر می‌دهد. او در طول فیلم بارها می‌گوید که می‌خواهد به پاریس بازگردد. او که خانه‌ای در آن نزدیکی اجاره کرده با دیدن همکارش که در سینما زندگی می‌کند تصمیم می‌گیرد به سینما نقل مکان کند. راوی که آپاراتچی است به گفتهٔ خودش هیچ یک از فیلم‌هایی که پخش می‌کند را ندیده است تا روزی که صحنهٔ رقص زنی در یکی از فیلم‌ها توجه او را جلب می‌کند؛ او مسخ

---

[1] Cahiers du Cinéma
[2] La chouette aveugle
[3] Belleville
[4] Le condamné

زن رقاص می‌شود چرا که به بیان خودش این زن از نگاه کردن به او امتناع می‌کند (خریتس ۹۹). راوی شیفتهٔ چهره زنی می‌شود که در فیلم دیده است و خود اشاره می‌کند که آن‌قدر فیلم را دیده که دیگر برای یادآوری چهره زن نیازی به دیدن دوباره فیلم ندارد؛ مشابه راوی در رمان بوف کور که می‌نویسد: «... یادگار چشمهای جادویی یا شراره کشندهٔ چشمهایش در زندگی من همیشه ماند - چطور می‌توانم او را فراموش بکنم که آن‌قدر وابسته به زندگی من است؟» (۱۲-۱۱). راوی در طول روز، بارها به تماشای این فیلم می‌نشیند، اما هیچگاه نتوانسته فیلم را کامل ببیند چرا که هربار سر و کله همکارش - قاسم - پیدا می‌شود و حواس او را پرت می‌کند. همکار او چهره‌اش را پوشانده، چرا که ادعا می‌کند صورتش پر از زخم‌های زشت و تازه است. او گاه دستش را زیر روپوش چهره‌اش می‌برد و تکه گوشت پوسیده‌ای بیرون می‌آورد. فیلم سرشار از تصاویر خشن و نامتعارف است.

در طول فیلم، رویِیز سه خط روایی را به تصویر می‌کشد: واقعیت، رویا و فیلم درحال پخش. هرچند که این روایات به هیچ‌وجه خطی نیستند و دائم درحال برخورد با یکدیگرند. درواقع رویِیز به جز دو سطح رویا و واقعیت یا درواقع همان جهان حاضر و جهان مثالین بوف کور، جهان سومی را نیز معرفی می‌کند که همان جهان فیلم یا ساختار فیلم در فیلم است. رویِیز نیز مانند بسیاری از دیگر فیلمسازان جریان‌های تجربی و سینمای هنری، هیچ‌گاه مخاطب را در طول فیلم برای درک بیشتر یاری نمی‌رساند. کاملا برعکس؛ آن‌طور که خودش عنوان کرده است او با شیوه‌ای آمیخته به شانس، تصادف و خلاقیت[1] وقایع را در هم می‌آمیزد و بدین ترتیب تلاش می‌کند فیلم به هیچ روی برای مخاطب قابل حدس نباشد؛ چرا که به باور او زمانی که مخاطب به تماشای یک فیلم می‌نشیند آن را نه با زندگی واقعی که با تصاویری از فیلم‌های دیگر که در بانک حافظه او ذخیره شده است مقایسه می‌کند؛ به بیان دیگر، تماشاگر قوانین را می‌داند و بدین ترتیب برای یک مخاطب حرفه‌ای سینما شاید بسیاری از فیلم‌ها قابل پیش‌بینی باشند (ن.ک.ب رویِیز ۲۰، خریتس ۹۷). درواقع رویِیز در الگوی فیلمسازی خود، با ایجاد وقفه، قرینه‌سازی و اضافه‌کردن شخصیت‌ها و وقایعی که در نگاه اول نامربوط به نظر می‌رسند، درنهایت از مجموعه‌ای وقایع تصادفی، شبکه‌ای معنامند خلق می‌کند که البته چندان با قواعد مرسوم فیلم‌سازی سازگار نیست و بدین دلیل ممکن است در مخاطب احساس سردرگمی و ملال پدید آورد. از این منظر شاید بتوان سبک رویِیز را مشابه نویسندگان مدرنیستی چون جیمز جویس[2] دانست که با ایجاد ابهام و مقاومت‌های معنایی نیازمند خواننده‌ای فعال در راستای درک روابط متن هستند (هاچن و اُفلین ۱۳۴). رویِیز پیچیدگی‌ها و ابهام حاضر در بوف کور را دوچندان کرده است، برای مثال: در طول فیلم تمام شخصیت‌های زن توسط

[1] Pentaludic model
[2] James Joyce

یک نفر بازی می‌شوند؛ نامزد قاسم، زن رقاصه درون فیلم و زن درون رویا. با چنین تمهیدی رویز به الگوی یکی بودن شخصیت‌ها در بوف کور نزدیک شده است. زن درون فیلم که راوی بدان دلبسته است در زندگی روزمره راوی به‌عنوان نامزد قاسم - زنی به نام فاطمه - هرازگاهی وارد سینما می‌شود و در سطح رویا نیز دائما راوی چهره او را به خواب می‌بیند. در بخشی از رویا زن وارد اتاق راوی شده و راوی تا لحظه‌ای رو می‌گرداند زن را در تخت خود مرده می‌یابد، درست مانند رمان هدایت. راوی به کمک عمویش که در بخشی از داستان وارد شده و بی‌شباهت به پیرمرد خنزرپنزری نیست، جسد زن را درون چمدان گذاشته با ماشین به جنگلی می‌برد و درون رودخانه می‌اندازد. با جلو رفتن فیلم، شخصیت‌هایی چون عموی راوی، و برادر زاده‌اش اضافه می‌شوند؛ که گویا نمودهایی از خود این شخصیت هستند. راوی جایی در فیلم می‌گوید: «در سینه من سه قلب می‌تپد» (موله ۳). این درواقع بخشی از همان تمهیداتی است که رویز در ساختار فیلم‌هایش می‌گنجاند؛ در رمان به پدر و عموی راوی اشاره می‌شود، در اثر رویز این ارتباط با چاشنی تصادف دو چندان شده و بدین ترتیب راوی عمویی دارد و خود نیز عموی کس دیگری است. بدین شکل خطوط ارتباطی در داستان دوچندان می‌شوند (خریتس ۹۸). همچنین زمانی که چهره قاسم هویدا می‌شود، می‌فهمیم که درواقع همان راوی است و پس از این آشکارسازی دیگر هیچ خبری از قاسم نمی‌شود. گویی قاسم تجلی ناخودآگاه ناآرام راوی باشد. «رفتم جلو آینه ولی از شدت ترس دستهایم را جلو صورتم گرفتم دیدم شبیه، نه، اصلا پیرمرد خنزر پنزری شده بودم» (هدایت ۱۲۶).

از این بخش به بعد، در یک سوم پایانی، فیلم وارد محدوده فیلم درحال پخش می‌شود، جایی‌که بخش زیادی از قسمت‌های فرعی رمان هدایت به‌صورت فشرده گنجانده شده است. در پرداخت این بخش از فیلم، رویز پایش را فراتر از رمان هدایت گذاشته و از نمایشنامه‌ای اسپانیایی[1] به قلم تیرسو دُ مولینا[2]، که به سال ۱۶۲۵ نوشته شده، استفاده کرده است. در این بخش، فیلم وارد جهان نمایشنامه مولینا یا درواقع برداشت و اقتباس رویز از نمایشنامه او می‌شود و وارد دورهٔ صدر اسلام احتمالا در محدودهٔ آندولوس می‌گردد. داستان نمایشنامه پیرامون جوانی درست‌کار به نام پائولو است که به دلیل فقدان ایمان به دوزخ فرستاده می‌شود و شخصیت مقابل او که جنایت‌کاری بد ذات به نام اِنریک است که راهی بهشت می‌شود (خریتس ۹۸). نمایشنامهٔ مولینا یک نمایش در نمایش دارد و به نظر می‌رسد در کنار مفهوم رستگاری، بخش فیلم در فیلم را رویز از این اثر به عاریت گرفته باشد. در راستای بومی‌سازی، دگرگونی حتی در ساختار متن سوم نیز به وقوع پیوسته است. درحالی‌که اثر مولینا به اسپانیای اوایل قرن

[1] *Damned by Despair*
[2] Tirso de Molina

هفدهم میلادی و مفهوم رستگاری در فرهنگ مسیحیان اسپانیایی آن زمان می‌پردازد و اثر هدایت نیز دست‌کم در بخشی‌هایی به ایران پیش از اسلام نظر دارد؛ رویز مفهوم رستگاری و درکل جهان این بخش از فیلم را با قلمرو اسلامی پیوند می‌زند. درواقع نگاه رویز به شرق در فیلم، خلاف هدایت که نگاهی کهن‌الگویی و اساطیری است؛ نگاهی اغراق‌آمیز و مشابه شرق‌شناسی[1] غربی است، نگاهی که به بازنمایی تحریف‌شده و احساسی از شرق در راستای توجیه سلطهٔ استعماری نظر دارد (قیطاسی و سلامی ۲۰۲۴ b، ۵۲۹). این امر قابل درک است چرا که اقتباس‌ها مانند واریاسیون‌های موسیقی جَز، به تصمیم‌ها و کنش‌های خلاقه فردی بستگی دارند (هاچن و اُفلین ۸۶). کنش‌هایی که خود برخاسته از عوامل سیاسی، فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و شخصی پیرامون اقتباس کننده هستند (۱۱۰). در زمان ساخت فیلم تعداد مهاجران عرب در فرانسه بسیار بیشتر از مهاجران ایرانی بوده است؛ بدین ترتیب شاید نخستین تماس رویز با شرق، نگاهی آمیخته با عقاید و فرهنگ عربی باشد و بدین ترتیب این تغییر در اثر او نسبت به اثر هدایت به وقوع پیوسته است که هم ناشی از تجربهٔ زیستهٔ فیلم‌ساز می‌باشد و هم تجربهٔ فرهنگی همخوان‌تری برای مخاطبان فیلم او به ارمغان می‌آورد. رویدادهای معاصر و تصاویر غالب فرهنگی، بر تفسیر اقتباس‌گر و مخاطب اثر می‌گذارد (۱۴۹). البته هم‌آمیزی و ارجاع به فرهنگ‌ها و زبان‌های گوناگون یکی از ویژگی‌های اصلی آثار رویز است (بولو ۲۳۳) در یک سوم پایانی، زبان فیلم تغییر کرده و شخصیت‌ها تلفیقی از اسپانیایی قدیم و عربی صحبت می‌کنند که به فرانسه کهن با غلط‌های آشکار در ساختار جمله‌ها زیرنویس می‌شود. یکی دیگر از تمهیدات رویز برای دوچندان کردن ابهام در ساختار فیلم که در کنار ابهام می‌تواند در راستای فاصله‌گذاری و هم‌آمیزی فرهنگی نیز تعبیر شود (خریتس ۹۹). این هم‌آمیزی فرهنگی یادآور مفهوم فضای سوم[2] هومی بابا است؛ فضای سوم به ماهیت چندپاره و متغیر هویت در مهاجرت تاکید دارد. در این فضا تمامی سیستم‌های فرهنگی در فضایی متناقض‌نما خلق شده‌اند که ناپایداری ادعاهایی چون اصالت فرهنگی را آشکار می‌سازد. این فضا امکان تصرف، ترجمه و بازتفسیر معناها و نمادهای فرهنگی را فراهم می‌آورد و فقدان ماهیت ثابت و یکپارچهٔ فرهنگ‌ها را آشکار می‌سازد. این فضای میانی حاصل تعاملات و برخورد فرهنگ‌ها است و درحالی‌که تصورات ثابت از هویت را به چالش می‌کشد، امکانات جدیدی برای بیان فرهنگی پیشنهاد می‌کند (قیطاسی و سلامی ۲۰۲۴ a، ۲۱۸). از سوی دیگر شخصیت اصلی با پرسه‌زنی‌هایش در زندگی واقعی و فضای رویا، مفهوم عدم تعلق[3] را که وضعیتی روانی و احساسی در مهاجرانی است که به شهرهای

[1] Orientalism
[2] Third Space
[3] Nowhereness

ناآشنا در مکان‌های مختلف جهان انتقال داده می‌شوند (قیطاسی و سلامی ۲۰۲۴ b، ۵۲۶)، یادآور می‌شود.

هم‌نشینی ذهن‌های سوررئالیست ایرانی و شیلیایی، ورای مرزهای زمان، مکان، فرهنگ و رسانه، نه‌تنها بازتابی از تجربه‌های معاصر جابه‌جایی و مهاجرت در کلان‌شهرهای اروپایی چون پاریس است - شهری که میزبان هر دو هنرمند بوده و بستر روایی فیلم را نیز شکل می‌دهد - بلکه می‌تواند به‌مثابهٔ الگویی برای شکل‌گیری «فرهنگ اروپایی آینده» نیز در نظر گرفته شود. (خریتس ۸۵)

رویز با دستمایه قرار دادن اثر هدایت درواقع درحال نمایش فرهنگ مهاجرت به اروپاست. هیچ‌جا مستقیم در اثر اشاره نمی‌شود که راوی یا خانواده‌اش مهاجر هستند اما از نام شخصیت‌ها، محیط زندگی‌شان و سر و وضعی که عمو و برادرزاده راوی دارند آشکارا می‌توان فهمید که متعلق به فرهنگی به جز فرهنگ فرانسوی دهه پنجاه میلادی هستند. نشانهٔ مهم‌تر همان اوایل فیلم رخ می‌دهد، زمانی‌که راوی واژه‌ای را به زبان می‌آورد و قاسم او را اصلاح می‌کند؛ گویی راوی هنوز به‌صورت کامل زبان فرانسوی را فرا نگرفته باشد. البته این امر با لهجهٔ خوب راوی در تضاد است که خود از تمهیدات رویز در جهت ایجاد ابهام در ساختار اثر است. در ساختار فیلمسازی رویز، هرگاه مخاطب به نتیجه‌گیری نزدیک شده و یا خطوط ربطی می‌یابد، بلافاصله با واقعهٔ جدیدی روبه‌رو می‌شود که تمامی ارزیابی‌های پیشین را زیر سوال می‌برد. با این روش رویز درپی آشنایی‌زدایی از روایت‌های مرسوم سینمایی و منطق علی و معلولی حاکم بر آن است. این تناقض‌نمایی نیز شبیه تجربه متناقض و هم‌زمان مرگ و تولد است که مهاجران از آن یاد می‌کنند (قیطاسی و سلامی ۲۰۲۴ b، ۵۲۶).

در اقتباس‌های بینافرهنگی، معناهای اجتماعی و فرهنگی باید به محیطی جدید منتقل و با آن تطبیق داده شوند (هاچن و اُفلین ۱۴۹). باید در نگاهی کلی پذیرفت که زمینه فرهنگی دو هنرمند مورد بحث یعنی هدایت و رویز متفاوت است؛ یکی از ایران و به اصطلاح همان شرق است و همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد نتنها مدتی در هند اقامت داشته است که زبان پهلوی نیز می‌دانسته، اما رویز از آمریکای لاتین است و میراث دار ادبیات این قاره. تکرارهای اساطیری و کهن الگویی رمان هدایت در اقتباس رویز تبدیل به تصاویری شده است که پیوسته از پس یکدیگر می‌آیند و پیوسته نیز یکدیگر را نقض می‌کنند؛ و این در کنار سبک خاص فیلمسازی رویز، از سنت‌های ادبیات آمریکای لاتین است که در اقتباس رویز بیش از هرچیز به چشم می‌خورد. همچنین اقامت داشتن رویز در محله‌ای عرب‌نشین در زمان ساخت این فیلم می‌تواند از تاثیرات مستقیمی باشد که شرایط زیست و محیط زندگی فیلم‌ساز بر اثرش گذاشته است. میان جامعه‌ای که در آن اثر اصلی و اقتباس‌شده تولید می‌شوند و جامعه‌ای که در آن دریافت می‌گردند، نوعی گفت‌وگو برقرار است؛ و هر دوی این جوامع در تعامل و گفت‌وگو با خودِ

آثار نیز قرار دارند (۱۴۹). فیلم رویز با ارجاعات بینامتنی و میان‌فرهنگی متعددش، که برخی چون بوف کور، نمایش‌نامه مولینا و کمدی‌الهی دانته آشکار است و برخی پنهان، یادآور تقابل و هم‌نشینی دوگانه حماسه اُدیسه و هملت در اولیس[1] جویس است، جایی‌که اولی ارتباطی آشکار و دومی پنهان با متن جویس دارند (ساندرز ۳۵).

عباس میلانی پیرامون رمان بوف کور می‌گوید: «بوف‌کور رمانی است دربارهٔ نگارش رمان که انگیزه‌اش برگذشتن از آن بی‌عدالتی‌ای‌ست که به گمان هدایت در خمیرهٔ هستی انسان نهفته است» (۲۲۱). و موله پیرامون اثر روئیس می‌گوید: «... بوف‌کور فیلمی است دربارهٔ سینما» (۴). به‌زعم موله برای درک بهتر بوف‌کور اثر رائول رویز، خواندن نویسندگانی چون بورخس[2]، کاسارس[3] و کورتازار[4] که همگی نویسندگان آمریکای لاتین هستند راه‌گشا خواهد بود. سخن موله قابل پذیرش است اما باید در نظر گرفت که فیلم رویز تنها فیلمی پیرامون سینما نیست که سوالات بنیادی‌تری چون هویت، رستگاری، مهاجرت و تصادم فرهنگی را نیز نشانه رفته است. اگر به جملهٔ آغازین اثر - برگرفته از دوزخ دانته - توجه کنیم: «از تمام امیدهایت دست بشوی، ای آن که بدینجا وارد می‌شوی.» ابعاد تلخ اثر رویز بیشتر برای ما روشن می‌شود. درواقع رویز به جای آنکه اثر هدایت را وفادارانه اقتباس کند، آن را به صورت الگویی از ملالت‌ها و دشواری‌های تبعید و یا مهاجرت‌های خودخواسته بومی‌سازی کرده است و در هم‌آمیزی‌اش با نقل قول‌هایی از دانته، وقایع صدر اسلام و نمایشنامه مولینا شبکه‌ای از بینامتنیت‌های میان‌فرهنگی ساخته است که اتفاقا موضوعش در کنار مهاجرت، تصادم و برخورد فرهنگ‌ها با یکدیگر است. در چنین حالتی، گذار از متن روایی به متن اجرایی موجب ایجاد شکاف‌هایی می‌شود که لزوم دراماتورژی متن را به میان می‌آورد (هاچن و اُفلین ۱۵۰)، امری که رویز با اتکا به سبک و جهان‌بینی خاص خود بدان پرداخته است.

بزرگراه گمشده دیوید لینچ:

دیوید لینچ، هنرمند مستقل آمریکایی را می‌توان یکی از مهم‌ترین چهره‌های سینمای پسامدرن شمرد. وی فیلمسازی را از اواخر دههٔ شصت میلادی آغاز کرد و نخستین فیلم بلند خود، کله‌پاک‌کن[5] را به سال ۱۹۷۷ ساخت. به جز دورهٔ کوتاهی که در دو پروژه مرد فیل‌نما[6] (۱۹۸۰) و تلماسه[7] (۱۹۸۴) با

[1] *Ulysses*
[2] Jorge Luis Borges
[3] Adolfo Bioy Casares
[4] Julio Cortázar
[5] *Eraserhead*
[6] *The Elephant Man*
[7] *Dune*

هالیوود همکاری کرد هرچه بیشتر به استقلال خود پایند ماند و به اصطلاح، فیلم‌های خودش را ساخت. فیلم‌های لینچ عموما در برگیرنده فضاهای وهمی و سبکی سوررئالیستی هستند و از قواعد مرسوم فیلمسازی پا فراتر می‌نهند. این سه ویژگی را در کنار حفظ استقلال می‌توان نقطهٔ طلاقی یا شباهت میان سینمای او و رویز دانست. سینمای لینچ همواره رویای آمریکایی و زندگی توعم با خوشبینی آمریکاییان و همچنین نظام اخلاقی حاکم بر آن را نه تنها به سخره می‌گیرد که با دیدی انتقادی بدان می‌نگرد. برای مثال، جاده مالهلند[1] (۲۰۰۱) که داستان تراژیک زن جوانی است که در آرزوی رسیدن به شهرت به کالیفرنیا می‌رود. اتفاقا ساختار این فیلم هم بی‌شباهت به بوف کور نیست. لینچ را می‌توان هنرمندی پسامدرن دانست. نسبیت با جنبش‌های پیشین از مدرن تا کلاسیک، فعالیت در بیش از یک مدیوم هنری، ارجاع و کلاژ را می‌توان برخی از ویژگی‌های پسامدرنیسم دانست که در آثار لینچ قابل شناسایی هستند؛ برای نمونه، در قلبا وحشی[2] (۱۹۹۰) که یکی از آثار اقتباسی لینچ است ردپای جادوگر شهر اُز[3] (۱۹۳۹) و تجلی کاریکاتورگون سینمای نیکلاس ری[4] به وضوح دیده می‌شود و یا در مخمل آبی[5] (۱۹۸۶) تاثیر سینمای هیچکاک و ژانر نوآر را می‌توان یافت.

اقتباس پنهان و بومی‌سازی

بزرگراه گمشده[6] (۱۹۹۷)، یکی از شناخته‌شده‌ترین فیلم‌های دیوید لینچ، براساس آنچه پیشتر آمد یکی از دو مؤلفه هاچن یعنی اذعان مؤلف را برای در نظر گرفته شدن به‌عنوان اقتباس ندارد، اما با توجه به اهمیت دریافت مخاطب و گونه‌های متنوع اقتباس، همچنین امکانی که مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی فراهم آورده است، می‌تواند به‌مثابهٔ اقتباسی دگرگون‌ساز از رمان هدایت در نظر گرفته شود. درحالی‌که در این شکل از اقتباس ارتباط میان متون پنهان است اما برای آنکه یک اقتباس به‌عنوان اقتباس تجربه شود، باید امکان بازشناسی داستان وجود داشته باشد؛ در واقع، میزان معینی از وفاداری ضروری است (هاچن و اُفلین ۱۶۷). بوف کور و بزرگراه گمشده درواقع دو شکل از یک داستان هستند (ن.ک.ب. عبدالمالکی ۹۰۶). بزرگراه گمشده مانند بوف‌کور از دو بخش تشکیل شده است؛ بخش‌هایی که می‌توان آنها را به رویا و واقعیت تفکیک کرد. در بخش نخست شاهد زندگی سرد یک زوج هستیم. درست مانند بخش اول بوف کور «... در بخش اول کتاب هیچ گفتگویی بین راوی و زن اثیری رد و بدل نمی‌شود و فقط در بخش دوم است که راوی با جنبه منفی روح یعنی لکاته سخن می‌گوید» (شمیسا ۶۶). فیلم پس

---

[1] *Mulholland Drive*
[2] *Wild at Heart*
[3] *The Wizard of Oz*
[4] Nicholas Ray
[5] *Blue Velvet*
[6] *Lost Highway*

از عنوان‌بندی، صبح زود با صدای زنگ خانه‌ای در یک کلان‌شهر آغاز می‌شود. فرد ناشناسی از پشت آیفون اعلام می‌کند: «دیک لورانت مرده است». فِرِد مدیسون[1] – شخصیت‌اصلی مرد - که از نوعی ناتوانی جنسی رنج می‌برد به زنش مشکوک است. این زوج هرروز نواری ویدیویی از فرستنده‌ای نامعلوم دریافت می‌کنند. نوارها اتاق خواب این زوج را درحالی که خواب هستند نشان می‌دهند. آنها ماجرا را با پلیس در میان می‌گذارند و پلیس برای بررسی به خانه می‌آید و از رِنِه[2] - همسر فرد - می‌پرسد که آیا آنها در خانه دوربین فیلمبرداری دارند یا خیر. رِنِه پاسخ منفی می‌دهد و اشاره می‌کند که همسرش فِرِد از دوربین متنفر است و مایل است همه‌چیز را آن‌طور که دوست دارد به خاطر بیاورد. همان شب در یک مهمانی، مردی مرموز به سوی فِرِد می‌آید و ادعا می‌کند همزمان که مقابل فِرِد حضور دارد در خانه اوست. فِرِد تلفن را بر می‌دارد و با خانه خودش تماس می‌گیرد و مرد مرموز درحالی‌که همچنان مقابل فِرِد ایستاده است از خانه گوشی را برمی‌دارد. همان شب فِرِد در خواب که بی‌شباهت به نوارهای ویدیویی ارسالی نیست، رِنِه را می‌کشد. زمانی که از خواب بیدار می‌شود خود را به جرم قتل همسرش در اتاق بازجویی می‌یابد. او که به جرم قتل به مرگ محکوم شده در یک سلول دگردیسی می‌کند و به جوان مکانیکی به نام پیت دیتون[3] بدل می‌شود. از این بخش به بعد وارد بخش دوم فیلم می‌شویم. پیت با زنی به نام آلیس روبه‌رو می‌شود درست شبیه رنه، تنها تفاوت موهای طلایی آلیس است. نقش هردو را پاتریشیا آرکت[4] ایفا می‌کند. پیت که شیفته او شده می‌کوشد او را به دست آورد اما مانعی بر سر راهش قرار دارد و آن مردی است که گویی بر آلیس نفوذ دارد. مردی که بی‌شباهت به یک رئیس مافیا نیست. این مرد نیز دو نام دارد آقای اِدی و دیک لورانت. این مانع سرراه شخصیت برای دستیابی به زن مورد آرزویش که درواقع چهرهٔ دگردیس شده همسرش است، مارا به‌یاد رجاله‌ها در روایت بوف‌کور می‌اندازد. رجاله‌هایی که با لکاته در ارتباط هستند و به‌گونه‌ای مانع پیش روی کام ورزی راوی و همسرش به حساب می‌آیند. در ادامه آلیس پیت را اغوا می‌کند و آن دو با هم به صحرا فرار می‌کنند و در نهایت زمانی‌که پیت به آلیس دست می‌یابد و پس از معاشقه است که آلیس در گوش او زمزمه می‌کند: «تو هیچ‌وقت نمی‌تونی منو داشته باشی». و در بیایان محو می‌شود. این صحنه نیز بی‌شباهت به صحنه نزدیکی راوی و همسرش در بوف کور نیست؛ جایی‌که راوی درحالی‌که می‌تواند برای نخستین بار بدون هیچ مانعی با همسرش باشد با چاقویی او را به قتل می‌رساند. «در میان کشمکش دستم را بی‌اختیار تکان دادم و حس کردم گزلیکی که در دستم بود به یک

[1] Fred Madison
[2] Rene
[3] Pete Dayton
[4] Patricia Arquette

جای تن او فرو رفت - مایع گرمی روی صورتم ریخت. او فریاد کشید و مرا رها کرد - مایع گرمی که در مشت من پر شده بود همین‌طور نگه داشتم و گزلیک را دور انداختم. دستم آزاد شد به تن او مالیدم، کاملا سرد شده بود. او مرده بود» (۱۲۵). پیت در حضور مرد مرموز به فِرِد دگردیس می‌شود، مرد مرموز دست به قتل آقای اِدی می‌زند و فِرِد با فرار از دست پلیس به خانه‌اش باز می‌گردد. زنگ خانه را به صدا در می‌آورد و در آیفون می‌گوید: «دیک لورانت مرده است». سوار ماشین شده و درحالی‌که از پلیس فرار می‌کند فیلم خاتمه می‌یابد.

به باور اسلاوی ژیژک[1] منطق فیلم‌هایی چون بزرگراه گمشده چنین است که ما به رویاها پناه می‌بریم تا از بن‌بستی در زندگیمان اجتناب کنیم. اما آنچه در رویا با آن مواجه می‌شویم حتی وحشتناک‌تر است؛ بدین ترتیب در نهایت از رویا به سوی واقعیت فرار می‌کنیم (عبدالمالکی ۹۰۹). لینچ ایدهٔ بزرگراه گمشده را مشابه وقایع پیش آمده برای اُ. جی. سیمپسون[2] بازیکن فوتبال آمریکایی می‌داند. و ادعا می‌کند که پس از شنیدن خبر سرگذشت او در اخبار میان ایده فیلم که آن زمان درحال نگارش بود و زندگی سیمپسون ارتباطی یافت.

برایم سوال بود آدمی که مرتکب چنین اعمالی شده چطور می‌تواند به زندگی ادامه دهد؛ و بعد این اصطلاح مهم روان‌شناختی - گریزِروان‌زاد[3] - را پیدا کردیم. منظور این است که ذهن برای فرار از وحشت چیزی، خود را اغفال می‌کند. پس به‌نوعی، بزرگراه گمشده در این مورد است، و همچنین این حقیقت که هیچ‌چیز برای همیشه پنهان نمی‌ماند (لینچ ۱۱۳).

سیمپسون در اوج شهرت به قتل همسرش محکوم شد و هرچند درنهایت از این اتحام مبرا شد اما پرونده‌ی او همواره به‌عنوان یکی از پرونده‌های جنایی جنجالی در تاریخ معاصر آمریکا به یاد آورده می‌شود. با نگاهی به سرگذشت اُ. جی. سیمپسون و ادعای لینچ می‌توان اضافه کرد که زمینه‌های فرهنگی و دغدغه‌های اجتماعی پیرامون اقتباس کننده - فیلمساز مؤلف در بحث ما - است که او را به برگزیدن اثری با مایه‌های مشابه با دغدغه‌های شخصی و جمعی خود ترغیب می‌کند. به بیانی دیگر، این دغدغهٔ برخاسته از اجتماع است که لزوم اقتباس را پیش می‌آورد. هاچن بر این باور است که رویدادهای معاصر و تصاویر غالب فرهنگی، علاوه بر تفسیر اقتباس‌گر بر ادراک و تفسیر مخاطب نیز تاثیر می‌گذارند (۱۴۹). پیش‌تر اشاره شد که براساس نظریه بینامتنیت هیچ متنی اصیل نیست و متن‌ها درواقع مجموعه‌ای از ارجاعات میان چند اثر هستند. از این رهگذر می‌توان پی برد که اگر رویز در پیشبرد اهدافش از

[1] Slavoj Žižek
[2] O. J. Simpson
[3] Psychogenic Fugue

نمایشنامه مولینا بهره می‌برد یا لینچ از حوادث دلخراش زمانه خود الهام می‌گیرد، نه تنها منافاتی با اقتباس و آفرینش خلاقه ندارد، بلکه برعکس در فرآیند بومی‌سازی یاری دهندهٔ اثر اقتباسی خواهد بود. اصولا در رسانه‌ای چون سینما که ماهیتی عینی دارد؛ افزودن به همان اندازهٔ حذف کردن و چه بسا بیشتر اهمیت دارد (۳۷).

تغییر ژانر در فرآیند بومی‌سازی:

یکی از ژانرهای مهم و پرتکرار در سینمای آمریکا نوآر[1] است. ژانری با نورپردازی مایه‌تاریک و شخصیت زن اغواگر[2]. سینمایی که محصول دوران پس از جنگ دوم جهانی و درواقع جنگ سرد است؛ اما در بستر جامعه آمریکا به حیات، رشد و تکامل خود ادامه داد و در نتیجهٔ تغییرات فرهنگی دگرگون شد. ژیژک فیلم نوآر را به سه دوره تقسیم می‌کند: کلاسیک، مدرن و پسامدرن. او بر این باور است که در هریک از این دوره‌ها شخصیت زن اغواگر بازنمایی نسلی از زنان است. درواقع سیر دگرگونی این سه دوره مرتبط است با پیشرفت جنبش‌های برابری‌خواهانه زنان در آمریکا و هرگاه این جنبش‌ها تغییراتی را در نگاه جامعه نسبت به زنان به وجود آورده‌اند یا دست‌کم خواستار آن بوده‌اند تجلی این تحول‌خواهی در شخصیت زن اغواگر و ساختار فیلم‌های نوآر قابل پیگیری است (عبدالمالکی ۹۰۷). به باور ژیژک موج اول فیلم‌های نوآر یا همان کلاسیک که دربرگیرندهٔ فیلم‌های دهه ۴۰ میلادی است همزمان با نخستین موج از جنبش‌های برابری خواهانه زنان شکل گرفت؛ در این دوره، فیلم‌ها بیشتر به‌صورت یک واکسن عمل می‌کردند و زنان را از عاقبت کارهای خود و درنهایت تنبیه آنها توسط شخصیت اصلی یا قانون باخبر می‌کردند. درواقع زنان اغواگر در این فیلم‌ها از آنجا که خطری برای پدرسالاری غالب شمرده می‌شدند در خط روایی تنبیه شده و درنهایت شکست می‌خوردند (ژیژک ۱۳). زنان اغواگر در این دوره از سینمای نوآر حضوری کمرنگ و گذرا دارند؛ چنین کیفیتی را در بوف کور هدایت نیز می‌بینیم. همان‌طور که گلشیری می‌نویسد، «در این بخش به زن در داستان‌های معاصر ایران پرداخته ام. بخش اول، از ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰، بخش زن اثیری است. معلوم است که از «بوف‌کور» گرفته‌ام. زن در این دوره ،هیچ نمود عینی ندارد، حتی وقتی لکاته است» (۱۱۲). اما خلاف نظر گلشیری یا درواقع خلاف نظر شخصیت رمانش، شخصیت لکاته در بوف کور نمود عینی‌تری از زن اثیری دارد، هرچند که هنوزهم این نمود بسیار کمرنگ است.

[1] Noir
[2] Femme Fatale

در نوآر مدرن، فیلم‌هایی چون گرمای تن[1] (۱۹۸۱)، شخصیت زن اغواگر دچار تحول شد. این دوره همزمان با دهه‌های ۸۰ و ۹۰ قرن بیستم میلادی است. در این دوره زنان‌اغواگر آشکارا با آگاهی نسبت به امیال و قابلیت‌های تنانه خود دست به کنشگری می‌زدند. این زنان درحالی‌که تلاش می‌کردند خود را از سیطرهٔ نگاه خیرهٔ مردانه[2] برهانند گاه با آگاهی از آن، از مردان سواستفاده کرده یا آنها را تحقیر می‌کردند و در این دوره است که مردان، گاه موضوع نگاه خیره زنانه در این فیلم‌ها قرارمی‌گرفتند (عبدالمالکی ۹۰۷). در این دوره روایت فیلم‌ها تغییر کرده و زنان اغواگر در مرکز روایت قرار گرفته و درنهایت پیروز می‌شدند درحالی‌که مردان به درجه عاشقی بیچاره تنزل کرده بودند که محکوم به مرگ است (ژیژک ۱۴). تفاوت آنجاست که چهره اثیری و شبح‌گون زن اغواگر در روایت‌های دوره مدرن مخدوش شده است درحالی‌که در دوره کلاسیک زنان اغواگر تنها تجلی شبح‌گون حمایت از پدرسالاری بودند. در نهایت دوره سوم یا پسامدرن که ژیژک آن را مشخصا در سینمای لینچ می‌یابد و تداوم آن را تحت تاثیر سینمای لینچ و فیلم‌هایی چون: مخمل آبی، بزرگراه گم‌شده و جادهٔ مالهلند می‌داند (عبدالمالکی ۹۰۸). در این دوره ما با هردو نگاه یعنی مدرن و کلاسیک نسبت به زنان اغواگر مواجهیم. امر مهمی که خود یکی از ویژگی‌های پسامدرنیسم است؛ تلفیق کلاسیک و مدرن و برقراری نسبتی با مکاتب و دوره‌های مختلف. برای مثال در «بزرگراه گمشده»، زن اول - رِنه -یک زن اغواگر کلاسیک و بدین ترتیب موضوع نگاه مردانه در طول اثر است درحالی‌که زن دوم - آلیس - درواقع همان الگوی مدرن از زن اغواگر را ارائه می‌دهد که به مرد می‌گوید هیچ‌گاه او را نخواهد داشت و از مرد برای پیشبرد خواسته‌هایش سوءاستفاده می‌کند. مشابه این الگو را در بوف کور نیز می‌یابیم:

روان زنانه راوی دو جنبه دارد، یکی قسمت منفی اما فعال که با اجتماع در تماس است و راوی از آن نفرت دارد و یک جنبه اثیری و آرمانی که راوی در آرزوی پیوستن با آن است و می‌خواهد با به تصویر درآوردن حالت چشمانش او را برای خود، برای همیشه محفوظ نگاه دارد. (شمیسا ۶۴)

آنچه شمیسا جنبه منفی می‌خواند، به باور ژیژک همان جنبهٔ سرکوب شده است که در فیلم‌های نوآر نیز منفی تلقی می‌شود (ژیژک ۱۲). درواقع، رنه همان زن اثیری و آلیس همان لکاته بوف کور است که براساس الگوی فیلم‌های نوآر یکی در روایت تنبیه شده، - قتل رنه - و دیگری به اهدافش می‌رسد؛ سواستفاده آلیس از پیت برای کشتن دیک لورانت. با وجود آنکه ساندرز تغییر ژانر در اقتباس‌های دگرگون‌ساز را ممکن اما نه ضروری می‌داند (۲۶)، استم معتقد است ژانر نقشی اساسی در تعیین لحن و رویکرد اقتباس ایفا می‌کند (۱۴). بدین ترتیب، می‌توان تصور کرد دیوید لینچ با قرار دادن هستهٔ اصلی

[1] *Body Heat*
[2] Male gaze

رمان بوف کور در قالب ژانر نوآر که هم یکی از تاثیرگذارترین ژانرها بر سینمای لینچ است و هم پیوندی ریشه دار با سینما و فرهنگ آمریکایی دارد، با بهره‌گیری از مفاهیم روان‌شناختی، و با استفاده از تشابه‌های حاضر در بطن جامعهٔ خود با درون‌مایه‌ی بوف کور، اثر را برای مخاطب خود قابل لمس گردانیده، یا به بیانی دیگر، دست به بومی‌سازی زده است. ابزارهایی چون ژانر امکان شکل‌گیری انتظارات روایی را فراهم کرده و سپس آنها را هدایت می‌کنند، و معناهای روایی را در بستری خاص به مخاطبی خاص منتقل می‌سازند (هاچن و اُفلین ۲۶). بدین ترتیب، علاوه‌بر زنان که در دو الگوی نوآر کلاسیک و مدرن جایگذاری شده‌اند، شخصیت راوی و تنفر او نتنها از دیگران بلکه از خودش در شکاکیت و ناتوانی جنسی فِرِد و دگردیس شدنش به پیت که جوان‌تر از اوست، برای مخاطب امروز جامعه مقصد قابل لمس شده است. روای بوف کور که ابتدا نقاش قلمدان است و سپس به نویسنده بدل می‌شود، در فیلم نوازنده ساکسفون است که در نهایت به یک مکانیک دگردیس می‌کند. پیرمرد خنزرپنزری نیز جایش را به مرد مرموز داده است. مردی که در بزنگاه‌های مهم ناگهان ظاهر می‌شود؛ برای مثال پیش از قتل رِنِه یا هنگام قتل دیک لورانت. همهٔ این شخصیت‌ها آن‌طور که عبدالمالکی بیان می‌دارد نشان دهنده عمق ناخودآگاه شخصیت اصلی هستند. درواقع می‌توان این‌گونه استنباط کرد که در هردو اثر تنها دو شخصیت وجود دارد؛ در بوف کور راوی و همسرش و در بزرگراه گمشده فِرِد و رِنِه و دیگر شخصیت‌ها درواقع تجلی‌های دیگر این دو شخصیت یا ناخودآگاه آنها هستند (عبدالمالکی ۹۱۸). شمیسا معتقد است، «در بوف کور همهٔ قهرمانان مرد در حقیقت یک نفر و همهٔ قهرمانان زن هم یک شخصیت بیش نیستند و در نهایت این مرد و زن هم یک نفرند، یعنی باید یک وجود باشند، هدف تحقق یک «وجود متحد» است اما دریغ...» (۲۷-۲۶). «سایهٔ من خیلی پررنگتر و دقیق‌تر از جسم حقیقی من بدیوار افتاده بود، سایه‌ام حقیقی‌تر از وجودم شده بود. - گویا پیرمرد خنزرپنزری، مرد قصاب، ننجون و زن لکاته‌ام همه سایه‌های من بوده‌اند، سایه هایی که من میان آنها محبوس بوده‌ام» (هدایت ۱۲۲).

حتی اگر نتوان تأثیر مستقیم رمان بوف کور بر بزرگراه گمشده را به‌طور صریح نشان داد، اما با در نظر گرفتن مفهوم اقتباس دگرگون‌ساز و اهمیت دریافت مخاطب در مطالعات پسامدرن اقتباس، می‌توان فیلم لینچ را منطبق با جهان بوف کور، در راستای بومی‌سازی بازشناسی کرد. این رابطه، حتی اگر صرفاً فرامتنی باشد، نمونه‌ای قابل تأمل برای اندیشیدن به راه‌کارهای عملی بومی‌سازی در اقتباس‌های میان‌فرهنگی در جهان کلاژگون پسامدرن به شمار می‌رود. همان‌طور که هاچن اشاره می‌کند، امروزه اقتباس‌ها همه‌جا حضور دارند و قابلیت پیگیری یافته‌اند (۲).اقتباس‌ها متون سیالی هستند که در بیش از یک نسخه وجود دارند و با نیت‌های متکثری به وجود آمده‌اند (۹۵).

بوف کور در بستر میان‌فرهنگی اقتباس

کنار هم نهادن دو اثر منتخب بیش از هر چیز پویایی اقتباس و تنوع رویکردها نسبت به آن را آشکار می‌سازد. با این حال، در فرآیند بومی‌سازی باید به هشدار هومی بابا درباره‌ی تمایز میان آمیختگی خلاق و همگون‌سازی تقلیل‌گرایانه توجه داشت. از دیدگاه بابا، تنها آمیختگی‌ای که تفاوت‌های ماهوی را محترم می‌شمارد می‌تواند زاینده‌ی خلاقیت باشد، در حالی‌که همگون‌سازی، بویژه آن‌گونه که در گفتمان چندفرهنگ‌گرایی[1] جلوه‌گر می‌شود، خلاقیت را سرکوب می‌کند (نقل قول شده در ساندرز ۱۷-۱۸). بر پایهٔ این منطق، اگر در اثر رویز، با هم‌نشینی بینامتنیِ شبکه‌ای چندلایه از ارجاعات روبه روییم که در آن، هیچ متنی بر دیگری چیرگی ندارد؛ در فیلم لینچ، شاید به دلیل گستره مخاطبان، به نظرمی‌رسد فرهنگ و جغرافیای تولید فیلم، به متنی مسلط بر جهان بوف کور بدل شده است. فرآورده‌های فرهنگی بر اثر تعامل، به‌گونه‌ای بازگشت‌ناپذیر دچار دگرگونی می‌شوند. هر نسخه‌ی بومی‌شده تازه‌ای از یک داستان، همانند ژن‌ها، به رقابت می‌پردازد، اما این بار برای جلب توجه مخاطب، زمانی در رادیو یا تلویزیون، یا برای فضایی بر روی قفسه‌های کتاب. هر اثر بومی‌سازی شده خود را با محیط جدید وفق می‌دهد و از آن بهره‌برداری می‌کند، و این‌گونه داستان از طریق فرزندانش به حیات خود ادامه می‌دهد (ن.ک.ب. هاچن و اُفلین ۱۶۷).

۳- نتیجه‌گیری:

امروزه مسئلهٔ مطالعات اقتباس دیگر صرف بررسی وفاداری یا عدم وفاداری اثر اقتباس شده با متن پیشین نیست، بلکه توجه بر چگونگی انتقال اثر از فرهنگی به فرهنگ دیگر معطوف شده است. زمانی‌که از اقتباس میان‌فرهنگی سخن می‌گوییم درواقع مراد نه ترجمه یا انتقال عین به عین اثری از یک فرهنگ به فرهنگ دیگر، بلکه همخوان‌سازی هنجارهای اثر اقتباسی با فرهنگ مقصد است. در این میان بومی‌سازی اهمیت می‌یابد که مجموعه‌ای از تمهیدات است که توسط اقتباس کننده به همین منظور صورت می‌گیرد. در فرایند بومی‌سازی سبک اقتباس کننده، شرایط زیست شخصی و اجتماعی، استراتژی او و همچنین حافظه جمعی فرهنگ مقصد اهمیتی بی‌بدیل می‌یابند. با نگاهی به روند بومی‌سازی دو اثر منتخب از رمان بوف کور، پژوهش حاضر تلاش کرد تا به بررسی استراتژی و تمهیداتی که دو فیلمساز مؤلف از دو قلمرو جغرافیایی متفاوت برای نزدیک کردن بوف‌کور به فرهنگ خود اندیشیده‌اند بررسی شود. بنا به دستاوردهای پژوهش به نظر می‌رسد هریک از فیلمسازان با نزدیک کردن بوف کور به فرهنگ جامعه و شرایط زیست خود در نهایت با اقتباس اثر هدایت به شیوه‌ای استراتژیک، اما متفاوت، دست به خلق اثری جدید زده‌اند و براساس بافت‌متن برخاسته از جامعه و شرایط زیست خود معنای مرکزی بوف کور را دچار دگرگونی کرده‌اند؛ مهمی که در اقتباس‌های میان‌فرهنگی امری ضروری تلقی می‌شود. رائول

[1] Multiculturalism

رویین براساس تجربه زیسته خود از مهاجرت، بوف کور را به‌عنوان تصویری از ملالت‌های مهاجرت و تصادم فرهنگی اقتباس کرده است، درحالی که دیوید لینچ براساس فرهنگ جامعه آمریکا با پیوند اثر به ژانر نوآر و وقایع معاصر خود با رویکردی پسامدرن، در بزرگراه گمشده بر مفاهیمی چون هویت، ناخودآگاه و حقیقت نظر داشته است. در هردو نمونه، از آن‌رو که با فیلمسازانی مؤلف رو به رو هستیم، سبک اثر دستخوش تغییر شده و با سبک خاص فیلمسازان همخوان گشته است. هریک بر اساس سبک خاص خود به‌گونه‌ای متفاوت با اثر هدایت برخورد کرده و دست به تمهیداتی چون حذف، افزودن، یافتن مابازاءهای فرهنگی و یا استفاده از متن سوم زده‌اند که همگی از المان‌های فرآیند بومی‌سازی در اقتباس‌های میان‌فرهنگی به شمار می‌روند. درحالی‌که رویین تنها بخش اول رمان هدایت را اخذ کرده و آن را با متون دیگری آمیخته است، اثر لینچ اقتباسی دگرگون‌ساز یا پنهان، در بستر فرهنگی کاملا جدیدی است.

References:

Abdolmaleki, Kara. "The Female Gaze in 'The Blind Owl' by Sadeq Hedayat and 'Lost Highway' by David Lynch." *Iranian Studies*, vol. 46, no. 6. (2013): 903–919.

Ahmadzadeh, Habib. *Kode 24 ya Buf-e Kur Chegoone Sakhte va Pardakhte Shod* [Code 24 or How The Blind Owl Was Created]. Tehran: Soore Mehr, 2016.

Alatas, Syed Farid. "Indigenization: Features and problems." In *Asian anthropology*. Edited by Van Bremen et al. London: Routledge, 2005. 227-244.

Andrew, James Dudley. *Concepts in Film Theory*. Oxford University Press, 1984.

Barahani, Reza. *Ghesse-nevisi* [Storywriting]. Tehran: Alborz, 1989.

Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.

Beyzai, Bahram. *Hezarafsan Kojast?* [Where Is Hezarafsan?]. Tehran: Entesharat-e Roshnagari va Motale'at-e Zanan, 2023.

Bullot, Érik. “La théorie et les rendez-vous: Sur quelques films documentaires de Raúl Ruiz.” *French Forum*, vol. 35, no. 2–3, (2010): 233-248.

Cartmell, Deborah. *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012.

Chua, Brandon, and Elizabeth Ho. *The Routledge Companion to Global Literary Adaptation in the Twenty-First Century*. London: Routledge, 2023.

Dadvar, Ilmira, and Ghassemi Esfahani, Niko. “Barrasi-ye Ravabet-e Beynamatni dar Namayeshname-ye Bayad Darya ra Yaft va Manteq al-Tayr-e Attar” [Intertextual Study of the Play Il fallait inventer la mer (We Had to Discover the Sea) and The Language of the Birds]. *Research in Contemporary World Literature* [*Pazhuhesh-e Adabiat-e Moaser-e Jahan*], vol. 28, no. 2 (Summer 2024): 521–538.

Ehrenstein, David. “Raul Ruíz at the Holiday Inn.” *Film Quarterly*, vol. 40, no. 1. (1986): 2–7.

Elliott, Kamilla. *Theorizing Adaptation*. Oxford University Press, 2020.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky, University of Nebraska Press, 1997.

Gerrits, Jeroen. "Raúl Ruiz’s Adaptation of The Blind Owl: An Exilic Model for Europe." in *The Many Voices of Europe: Mobility and Migration in Contemporary Europe*. Edited by Gisela Brinker-Gabler et al. Berlin: De Gruyter, 2020. 85–102.

Gheytasi, Sajjad, and Ali Salami. "Navigating Decentralized Realities: Identity, Belonging, and Transcultural Experiences in Chimamanda Ngozi Adichie’s Americanah". in *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities*, vol. 4, no. 1. (2024a): 215-233.

-----. " Transcending Boundaries: The Role of Literature in Challenging Social Norms and Redefining Perspectives on Migration and Cultural Marginality

Through the Works of Halaby, Lahiri, and Hamid." *Changing Societies & Personalities [Online]*, vol. 8, no. 2. (2024b): 526–542.

Golshiri, Houshang. *Ayneh-haye Dardar [Compact Mirrors]*. Tehran: Niloofar, 1993.

Hedayat, Sadegh. *Buf-e Kur [The Blind Owl]*. Tehran: Amir Kabir, 1959.

Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Translated by Edmund Jephcott. Stanford: Stanford UP, 2002.

Hutcheon, Linda, and Siobhan O'Flynn. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2013.

Koushki, Zahra, et al. "Barrasi-ye Tatbiqi-ye Peirang dar Dastan-haye Malone Mimirad va Buf-e Kur ba Eteka' be Mo'allefe-haye Surrealism" [A Comparative Study of the Plot in the Stories of "Malone Dies" and "Blind Owl" Based on the Components of Surrealism]. *Journal of Comparative Literature [Nashrieh-ye Adabiyat-e Tatbiqi]*, vol. 13, no. 24. (Summer 2021): 220–238.

Lynch, David. *Seyde Mahi-ye Bozorg: Moraghebeh, Hoshyari va Khalaqiyat* [Catching the Big Fish: Meditation, Consciousness, and Creativity]. Traslated by Alizafar Ghahremaninezhad. Tehran: Bidgol, 2017.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Milani, Abbas. *Tajaddod va Tajaddod Setizi Dar Iran: Majmooe-ye Maghalat* [Modernity and Anti-Modernity in Iran: A Collection of Essays]. Tehran: Akhtaran, 2008.

Moullet, Luc. "Raúl Ruiz: An Annotated Filmography – The Blind Owl (La Chouette aveugle)" *rouge.com*. Excerpted from Trafic, no. 18, Spring 1996

Poursanati, Susan. "Eltiam-e Sheri va Eghtebas: Motale-eye Moredi-e Tarjome-ye Seamus Heaney az Komedie Elahi Dante" [Redress and Adaptation: A Study of Seamus Heaney's Translation from Dante's Divine Comedy]. *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Adabiat-e Moaser-e Jahan*], vol. 30, no. 1, (Spring 2025): 245-263.

Rashidi, Sadegh, and Fatemeh Azimifard. "Az Eqhtebas ta Beynamtaniat: Barrasi Mafhum-e Eqhtebas az Cheshmandaz-e Nazariyeh-ye Beynamtanit va Chand Estelah-e Kelidi" [From adaptation to intertextuality: Examining the concept of adaptation from the perspective of intertextuality theory and some key terms]. *Literary Interdisciplinary Research [Pazhuhesh-haye Beyn Reshte'i Adabi]*, vol. 5, no. 10. (Autumn & Winter 2023-2024): 198–236.

Rezapour, Pouyan, and Alireza Anushirvani. "Motale'e Tatbiqi-ye Eqhtebas-haye Cinemayi-ye Marg-e Yek Forushande Asar-e Arthur Miller" [A Comparative Study of Selected Cinematic Adaptations of Arthur Miller' s Death of a Salesman]. *Journal of Comparative Literature [Nashrie Adabiyat-e Tatbiqi]*, vol. 12, no. 23. (Winter 2021): 209–225.

Ruiz, Raúl. *Poetics of Cinema*. Translated by Brian Holmes. Paris: Dis Voir, 1995.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Routledge, 2006.

Shamisa, Sirous. *Dastan-e Yek Rooh [The Story of a Spirit]*. Tehran: Ferdowsi, 1997.

Stam, Robert. "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation*, edited by James Naremore, Rutgers UP, 2000

Thanouli, Eleftheria. *History and Film: A Tale of Two Disciplines*. London: Bloomsbury Academic, 2018.

Touiserkani, Farkhondeh. "Adaptation Strategies in Video Game Localization: A Case Study of Civilization." *Translation and Interpreting Research*, vol. 1, no. 3. (Summer 2024): 41–52.

Žižek, Slavoj. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Seattle: UW Press, 2000.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی