

فصلنامه «مطالعات نظریه و انواع ادبی»

دانشکده ادبیات و علوم انسانی - دانشگاه حکیم سبزواری

سال اول، شماره دو، بهار ۱۳۹۵، صص ۱۹۰ - ۱۷۶

نگاهی پسااستعمارگرایانه به هویت‌شناسی ادبیات نمایشی مدرن

(نمونه مورد بررسی: نمایشنامه مدرنیستی انگلیس)

بهزاد قادری سَهی^۱

دانشگاه ارجی‌یس ترکیه/دانشگاه تهران

چکیده

به نظر می‌رسد در دهه دوم سده بیست، یک گفتمان پسااستعماری به دو شاخه مجزا اما مرتبط تقسیم شده باشد؛ بخش اول آن واکنش مردم تحت سلطه استعمار به فرهنگ و ادبیات و نوع نگاه آن‌ها است و چند سده پیشینه دارد؛ هر چند از دهه ۱۹۷۰ و با کتاب *شرق‌شناسی* ادوارد سعید شتاب گرفت و رنگ و بوی دیگری یافت. بخش دوم آن شامل واکنش هنرمندان و نویسندگان کشورهای سلطه‌گر، مثل کاریل چرچیل و هاوارد برنتن در انگلیس، است که پس از «رخداد» ۱۹۶۸ در اروپا و آمریکا از نظام‌های استعماری کشورهای خود انتقاد کردند و در این زمینه آثار هنری متفاوتی خلق کردند. در ادبیات نمایشی پسامدرن انگلیس، می‌توان نمونه‌هایی یافت که نویسندگان انگلیسی‌تبار به ستیز با خودبرترینی فرهنگی و سلطه ادبی بریتانیای کبیر پرداخته‌اند. این نمایشنامه‌ها، از ماهیت تئاتر ارسطویی که تئاتر رایج و «مشروع» قدرت‌های سلطه‌گر از اصل تقلید و کثاریسیس (پالایش روانی) آن برای تحکیم قدرت و خودبرترینی فرهنگی‌اش استفاده می‌کرد، دوری می‌کند یا در اصول آن اختلال می‌آفریند تا بتواند به دگراندیشی دامن بزند. این‌گونه نمایشنامه‌های معاصر انگلیس، بازتاب اعتقادات قشری از مردم انگلیس در دوره معاصر است که معتقدند بریتانیای کبیر، سده‌های بسیاری با قانونی جلوه دادن برده‌داری و ستیزه با مخالفان، به سلطه‌گری فرهنگی پرداخته است. این نمایشنامه‌های پسامدرنیست با هویتی متفاوت، به ستیزه با نگرش سیطره‌گرایانه «بریتانیای کبیر» برخاسته‌اند و می‌کوشند به بازشناختِ هویت و فرهنگ بومی خود بپردازند؛ از این رو، شخصیت‌های این نمایشنامه‌ها، اغلب به هویت‌شناسی جدیدی بر پایه رویکرد پسااستعماری می‌گرایند. این مقاله می‌کوشد با رویکرد پسااستعماری به معضل هویت‌شناسی در دو اثر شیلا استفنسن بپردازد.

واژه‌های کلیدی: هویت‌شناسی، ادبیات نمایشی مدرن، نقد پسااستعماری، بریتانیای کبیر.

۱. استاد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه ارجی‌یس ترکیه؛

استاد بازنشسته زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه تهران: ghaderibehzad8@gmail.com

زمان پذیرش: ۱۳۹۵/۲/۷

زمان دریافت: ۱۳۹۴/۹/۲۳

۱- مقدمه

پس از نمایشنامه *اطلس جهان* (۲۰۰۲)، *روشنگری* (۲۰۰۵) دومین نمایشنامه شیلا استفنسن است؛ اثری از نسل دوم نمایشنامه‌نویسان انگلیسی که پس از جنگ جهانی دوم، از مهتاب سرد و سربی *میزهای جدا*^۱ (۱۹۵۴) اثر ترنس رتیگن و از آفتاب تیز و تند به گذشته با *خشم بنگر* (۱۹۵۶) جان آزبورن پدیدار شدند؛ تلخ و تیز و گس و شور اما به نمایی بریتانیایی پرداختند که حالا دیگر به چشم آن‌ها کبیر نبود. این نسل فیزیک کوانتمی، متافیزیک کلاسیک، نظریه آشوب، تاریخ معاصر، جادو، خرافه و رسانه‌های جمعی را در هم می‌آمیزد تا شاید از این معجون، اکسیری برای رهایی آگاهی بختک‌زده مردم‌شان از مفاهیم قالبی درباره هویت بسازند. کدام بیداری؟ چه هویتی؟ نمایشنامه‌نویسان این نسل انگلیس دو اصل مهم، مکان‌مندی^۲ و زمان‌مندی^۳ را در پیوند مستقیم با هویت می‌بینند؛ بنابراین هر دو مفهوم را رو می‌آورند، حلّاجی می‌کنند، از محتوای معنایی‌اش می‌کاهند یا بر آن می‌افزایند و دوباره آن‌ها را در هم می‌تنند تا شاید، تار و پود قبای نوی برای آگاهی فردی و هویت ملی فراهم آید.

این نمایشنامه‌نویسان، رفتار امپراتوری را همچون ماهیت تئاتر ارسطویی می‌دانند که خصلت سرکوب‌گرش را بر شالوده اصل تقلید^۴ بنا می‌کند، آن هم با تأکید بسیار بر کتارسیس (پالایش روانی) که هدف نهایی آن، یادآوری تصویر خود، در ذهن بیننده و تنبیه آن‌هایی است که شاید خیال سرپیچی از معیارهای قدرت سلطه‌گر را در سر داشته باشند. نظر این هنرمندان درباره رفتار مجریان امپراتوری با زیردستان، در مستعمرات و کشور مادر، یادآور و شاید متأثر از دیدگاه آگوستوبال درباره سرنوشت مخاطب در تراژدی ارسطویی است؛ چون از دید آگوستوبال «مخاطب از نظر سرنوشتش (یعنی کرداری که در نمایشنامه می‌بیند)، به بازشناخت خطایی می‌رسد که سبک‌سرانه از او سرزده و با بازشناسی آن خصلت ضد اجتماعی در وجود خودش، در صدد پاک‌سازی آن برمی‌آید. این ماهیت سرکوب‌گر دستگاه تراژدی است» (Boal, 2008: 34). از قضا، وقتی امپراتوری، با استفاده از نهادهای قدرت سیاسی و هنری، به نهادینه کردن تصویر خود در میان مردم می‌اندیشد، بر «این‌جا و اکنون» پافشاری می‌کند و این دقیقاً بر اساس همان اصل «وحدت مکان و زمان» ارسطویی است؛ خواه این در تراژدی یونان باستان و خواه در آثار اخلاقی قرون وسطا، مثل نمایشنامه *هرکس*، باشد.

مکان‌مندی یک قوم، بیش از آن که عینی باشد، برخاسته از حضور در جغرافیای ذهنی اوست که خود بر ساخته باورها و تلقی‌ات فرهنگ سیاسی، مذهبی، اقتصادی آن قوم است، اما با دگرگونی در این ساختارهای نمادین اجتماعی، هویت مکانی مردم نیز دستخوش بحران و دوگانگی می‌شود و این همان کاری است که نمایشنامه‌نویسان انگلیس در آن تجربه طولانی دارند.

۱-۱. پیشینه تحقیق

در حوزه نقد و رویکرد پسااستعماری‌گرایانه در ادبیات، تاکنون کتاب‌ها و مقالاتی به زبان فارسی ترجمه و نوشته شده است؛ مانند کتاب *نظریه و نقد پسااستعماری* (۱۳۸۹)، نوشته آزاده شاهمیری و نیز مقالاتی مانند «گفتمان پسااستعماری» (۱۳۸۲)، نوشته شعله وطن آبادی؛ «نظریه ادبی پسااستعماری» (۱۳۷۹)، نوشته کیت گرین و ژیل لبیهان، ترجمه ابوالفضل حرّی و شماری دیگر از مقاله‌ها که ذکر آن در این جستار نمی‌گنجد. در زمینه ادبیات نمایشی به زبان انگلیسی و فارسی شمار فراوانی فعالیت پژوهشی انجام شده است؛ از جمله کتاب *دنیای درام: نشانه و معنا در رسانه‌های نمایشی: تئاتر، سینما، تلویزیون* (۱۳۹۳)، نوشته مارتین اسلین، ترجمه محمد شهباز؛ *تئاتر تجربی: از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک* (۱۳۹۱)، نوشته جیمز روز-اونز، ترجمه مصطفی اسلامیه؛ *تاریخ تئاتر جهان* (۱۳۷۵)، نوشته اسکار براکت، ترجمه هوشنگ آروز، *گذر از تئاتر ارسطویی به درام پسا-مدرن* (۱۳۸۲) و نیز کتاب *با چراغ در آینه‌های قناس* (۱۳۸۴) نوشته بهزادقادی سهی. نگارنده در این پژوهش با توجه به انقلاب فرانسه و رخدادهای ۱۹۶۸، تأثیر رمانتی‌سیسم را در ادبیات نمایشی پسامدرن انگلیس خاطر نشان می‌سازد.

۲- بازخوانی ملی‌گرایی و هویت در میان میراث‌داران استعمار

نسل دگراندیش نمایشنامه‌نویس انگلیس پس از دهه پنجاه قرن بیست، از جمله استفنسن، سر آن دارند تا آرمانشهرهای اروپامحور را واخوانی کنند و این، شاید تا اندازه‌ای، برخاسته از جبر تاریخ و بیش از آن، به دلیل بینش‌های تازه و معرفت‌شناسی متفاوت با اندیشه‌های مرکز محور دوران مدرنیته باشد.

نمایشنامه‌های این نسل نو کالبدشکافی رسوبات تاریخی در ذهن مردم انگلیس به عنوان میراث‌دار استعمار انگلیس است. برای همین است که در آثار بیشتر آن‌ها، آرشیو

(بایگانی)، یاد، خاطره، حافظه، تاریخ و واقعیت با هم گره می‌خورند و فضاهای ذهنی پیچیده‌ای را شکل می‌دهند. چنین فضاهایی به خودی خود مستندسازی‌های دراماتیکی از کار در می‌آیند؛ گیرم کشمکش و پیرنگ و کردارها به آن شدت نمایش‌نامه‌های سنتی نباشند. فضاسازی‌های دراماتیکی از این دست به بوم‌نگاری‌های بسیاری نیز دامن می‌زنند و خود بخش مهمی از این کالبدشکافی مغز و رسوب‌زدایی از آن به شمار می‌روند.

در دهه ۱۹۸۰ بود که هاوارد برنتن نمایشنامه *رُمی‌ها در بریتانیا* را نوشت و مردم انگلیس را به یاد استعمار انگلیس در ایرلند انداخت. او در جای دیگری، انباری باغچه خانه‌های انگلیسی را آرشو جنایت و دروغ و ریا خواند و گفت در زیر چمن هر باغچه‌ای جسدی خفته است.

نژاد و اصالت در برابر چندفرهنگی‌گرایی و چندقوم‌گرایی از رگه‌های دیالکتیکی نمایشنامه‌های این نسل است. آن‌ها با جست‌وجو در خاطرات، آرشیوها و نقشه‌ها، در مسئله اصل و اصالت شک می‌آفرینند تا مردم را از پندارهایی مانند نژاد ناب سیاه یا سفید برهانند. در واقع، این نویسندگان کاری را انجام می‌دهند که در شرایط آرمانی، از وظایف دولت‌های نوینی است که پیش‌تر در استعمار ملت‌های دیگر دست داشته‌اند. در سطح کلان و در آرمانشهرهایی که ما با آن‌ها آشنا می‌شویم، قوانین تازه از سوی سران نخبه برای اجرا به مردم ابلاغ می‌شود، قوانینی که بر اساس حذف و استثناء است. اما اگر بتوان آرمانشهری «آرمانی» را برای امروز و در سطح کلانش در نظر گرفت، بر دولت‌ها است که، برخلاف رفتارهای معمول در آرمانشهرهای گذشته، نخستین گام را برای همزیستی و همسازی بردارند، گذشته خود را واکاوی کنند، به اشتباهات و گناهان خود اعتراف کنند و راه را برای تفاهم فرهنگی میان مردم خودشان و نیز بین این مردم و دیگر مردمان هموار سازند؛ اما این نمایشنامه‌نویسان می‌دانند که دولت‌هایشان چنین کاری نمی‌کنند؛ زیرا آشکارا می‌بینند آن‌ها در این چند دهه دنیا را با چندین جنگ نفتی به دشمنی و جدایی کشانده‌اند؛ اما این نمایشنامه‌نویسان، همچون ریموند ویلیامز، به «انقلاب امید» دل بسته‌اند، انقلابی که در آن توده مردم‌اند که نیاز به همزیستی و همسازی در زیستگاه‌های خودشان را نخست حس می‌کنند و سپس،

همانند *منطق الطیر*، تلاش می‌کنند از وحدتِ مبتنی بر همانندی به سوی وحدتی مبتنی بر چندفرهنگی‌گرایی و چندقوم‌گرایی گام بردارند.

شیلا استفنسن از همین نسل نمایشنامه‌نویس انگلیس است که در نمایشنامه‌هایش «خودی» و «دیگری» را در تقابل، ستیز با هم و نهایتاً، آمادۀ کوچ به شناختی متفاوت و مبتنی بر همزیستی و تساهل ترسیم می‌کند. در آغاز، چهره‌های او در پوست سختِ «من» گرفتارند و «دیگری»، به عنوان غریبه یا دشمن در بیرون و دور از آن‌ها و به خیال خودشان در فاصله‌ای امن، به سر می‌برند، اما بیماری یا ذهن‌پریشی، به عنوان استعاره‌ای برای دگرگونی و نماندن بر یک مدار، همچون نشتری است بر دملِ «من» که آن را، هرچند کار دشواری است، به پیشواز «دیگری» روانه کند.

۳- بحث و بررسی

در مقدمهٔ این گفتار آمد که نمایشنامه‌نویسان ضداستعمار از نسل نو انگلیس، رفتار امپراتوری را همچون ماهیتِ تئاتر ارسطویی می‌دانند که با تأکید بر کثاریسیس (پالایش روانی)، هدف نهایی آن یادآوری تصویر «خود» در ذهن بیننده و تنبیه آن‌هایی است که شاید خیالِ سرپیچی از معیارهای قدرت سلطه‌گر را در سر داشته باشند. در رویکرد فمینیستی این نویسندگان به تئاتر، آن‌ها این موضوع را با یک جابه‌جایی در مفهوم و هدف «کثاریسیس» زیر سایهٔ گفتمان سلطه‌گر امپراتوری تجربه می‌کنند. در تئاتر ارسطویی، کثاریسیس در پایان اثر و برای پالایش عواطف و ایجاد تعادل عقلانی در رفتار شخصیت تراژیک و نیز مخاطب، رخ می‌دهد. این را در شرح و بسط تراژدی که از ارسطو تا هگل ادامه دارد می‌بینیم، زیرا به گفتهٔ آگوستوبال، «انگار هر دو فیلسوف می‌خواهند بگویند [با کثاریسیس] دنیا به ثبات دائمی، تعادل نامحدود و آرامش جوانی‌اش باز می‌گردد» (Boal, 2008: 86).

تئاتر فمینیستی، کثاریسیس را نفی نمی‌کند، بلکه جایش را عوض می‌کند و آن را در میان کار می‌آورد. تئاتر کلاسیک با اصل «وحدت مکان و زمان» بر نظم و توالی علت و معلولی تأکید می‌کند تا از آن مصالحی برای تولید نظمِ دل‌خواهش بسازد. شخصیت تراژیک با خطای تراژیک‌اش، در واقع، از چارچوب این نظم و توالی بیرون می‌زند و این در مخاطب ترسی تزکیه‌گر پدید می‌آورد؛ چنان ترسی که مخاطب در پایان باخود عهد می‌کند در

زندگی واقعی‌اش مرتکب خطایی همچون لغزش شخصیت تراژیک نشود. بنابراین، کثارسیس نقش روان‌درمانی و بازگرداندن نظم را بر عهده دارد. اما تئاتر فمینیستی با این-الوقت بودنش، کثارسیس را دقیقاً بر دو مفهوم مکان و زمان اعمال می‌کند تا مخاطب را از بند «وحدت زمان و مکان» مورد نظر سلطه‌گران برهاند و شالودهٔ تداومی متکی بر «این‌جا و اکنون» را در ذهن آن‌ها سست کند. در این حالت، «این نیز دقیقاً نوعی پاک‌سازی است. آنچه که پاک می‌شود [...] زمان، همین مرضِ توالی، است و کل زندگی که تصادفاً در زمان رخ می‌دهد را به اتفاق و تکرار تبدیل می‌کند» (Diamond, 2006: 143) با پرتاب مخاطب از «این‌جا و اکنون» به مکان‌ها و زمان‌های دیگر، برای او فرصتی پیش می‌آید که خودش را در بیرون از باورها و رسوبات فرهنگی مزمن جامعه‌اش ببیند و این هم نوعی کثارسیس است.

یکی از رسوبات فرهنگی در ذهن مردم انگلیس هویتی برخاسته از پنداشتن خود در مکان و زمان ناشی از اصطلاح «بریتانیای کبیر» است، هویتی که دوپست سال سلطهٔ نظامی، سیاسی و اقتصادی این کشور بر بخش بزرگی از جهان به آن دامن می‌زند. بریتانیای کبیر نیز همچون همهٔ امپراتوری‌ها، برای پایداری و بازآفرینی تصویر سیاسی و ایدئولوژیک خودش در مستعمرات، بر دو مفهوم «این‌جا و اکنون» استعماری و از میان بردن تفاوت‌ها تأکید داشت.

امروزه در میان مردم انگلیس موجی درگرفته که این اصطلاح را برنمی‌تابد. به باور آن‌ها، سردمداران امپراتوری بریتانیا سالیان سال از این نام برای «قانونی جلوه دادن برده‌داری، تهاجم غیرقانونی [به سرزمین‌های دیگر]، غصب قهری ثروت دیگران و به زندان انداختن منتقدان و دشمنان استفاده می‌کردند» (Rojek, 2007: 7). این است که بخش نسبتاً بزرگی از جامعهٔ انگلیس، با اصلاحاتی که در این چند دهه برای خودشان، اسکاتلند، ویلز، و ایرلند شمالی پدید آوردند، هویتی متفاوت از مفهوم سیطره‌خواه «بریتانیای کبیر» می‌خواهند. این تلاش‌های سیاسی در این چند دهه به ثمر هم نشست است؛ اما ساده‌انگاری است که فکر کنیم این پدیده با واکنش جدی ملی‌گرایان انگلیس روبه‌رو نبوده است. بگذریم از این‌که، به گفتهٔ رویک، مورخان محافظه‌کار انگلیس نیز همچنان در پژوهش‌های خود دربارهٔ تاریخ امپراتوری بریتانیا اصرار دارند که «روی‌هم‌رفته، باید امپراتوری [بریتانیای کبیر] را نیرویی که بانی خیر بوده در نظر گرفت» (همان)؛ بنابراین، طبیعی است که هویت

مبتنی بر مکان‌مداری در ذهن مردم بریتانیا و یا انگلیس دچار بحران باشد. از یک سو، مبارزه با ملی‌گرایی سیطره‌جوی «بریتانیای کبیر» و بازنگری در مفهوم ملی‌گرایی ناشی از آن و از سوی دیگر، سر برداشتن ملی‌گرایی‌های قومی، اسکاتلندی‌ها، ویلزی‌ها و ایرلندی‌هاست. اگر آن ملی‌گرایی امپریالیستی بریتانیای کبیر در میان مردم انگلیس واداده و پا پس کشیده، که آمار و ارقام چنین نشان می‌دهد^۵، اینک با چهار قوم رو به رو هستیم که هر یک، با نسخه خودشان از ملی‌گرایی، به دنبال اصل، ریشه و اصالت هستند. این امر کار را دشوار می‌کند، آن‌هم برای مردمی که، دست‌کم بر اثر پیامدهای اقدامات همان امپراتوری مثل کوچاندن مردم مستعمرات به انگلیس، ناچارندو باید، پذیرای نوعی همزیستی باشند که با کمترین اصطکاک و با شتاب هر چه بیشتر شرایط را برای چندفرهنگی‌گرایی، چندقوم-گرایی، و پان‌اروپاگرایی آماده کند.

اگر در این‌جا از زاویه ایجاد کثارسیس غیرارسطویی، به مفهوم بیرون کشیدن مخاطب از «این‌جا و اکنون» مطلوب و متعارف در گفتمان استعمار و پرتاب او به مکان و زمان‌های طبقه‌بندی و بایگانی شده، به دو اثر مورد بحث استفنسن بنگریم، نوآوری‌هایی را می‌بینیم که به نوبه خود، به بحران هویت در میان شخصیت‌ها، در مکان و زمان قراردادی متن جامع انگلیس، دامن می‌زند. در *اطلس جهان*، انبوه نقشه و بوم‌نگاری بر چمن سنتی منازل انگلیسی، یکی از نمادهای «این‌جا و اکنون» می‌بارد. از یک سو، باورهایی همچون بازگشت به ریشه، اصل و نژاد ناب، یعنی همان گفتمان سلطه‌جوی امپراتوری مبتنی بر «این‌جا و اکنون» و از سوی دیگر، نکات نوینی همچون خاطرات بایگانی و پیوند خونی (ژنتیک) همه نژادها در برابر هم قرار می‌گیرند. در گزیده زیر بین آن، مایکل و جک، به ترتیب، خواهر، برادر و پدر سفید پوست انگلیسی و شولتو و پورشیا، پسر و مادر رنگین پوستی که خواستگار آن‌ها هستند، بحثی در می‌گیرد که خودش نمونه یک *منطق الطیر* در فرهنگ معاصر انگلیس است:

آنا: جدمون، توماس گود، یه خدمت‌کار سیاه‌پوست داشت به اسم دایدو.

مایکل: دقیق که نمی‌دونم، یه نفر بوده به اسم دایدو، یه خدمت‌کار سیاه‌پوست‌ام بوده، نمی‌دونم که اونا یکی‌ان یا نه.

آنا: باید همین‌طور باشه.

پورشیا: اون وقت چی؟

آنا: پس ما احتمالاً از نسل یه زن سیاهیم. فکر نمی‌کنی محشر باشه؟

شولتو: چیش محشره؟

آنا: یعنی این که، یعنی، می‌دونی ...

مایکل: حتی می‌تونیم علیه‌شون ادعای خسارت کنیم که قربانی شدیم.

آنا: یعنی ما ارتباط عمیق‌تری داریم، من و شولتو ...

مایکل: حالا این یاوه چه ربطی داره با ...

آنا: داره ...

شولتو: نداره، ما همین الان هم با هم ارتباط داریم. ربطی به این نداره که مادرِ مادرِ مادرِ مادرِ مادر بزرگت کی بوده ...

آنا: ولی اگه سیاه‌پوست باشه ...

جک: خب، من قانع نشدم که ...

پورشیا: تو سیاه‌پوست نیستی، عزیزم، همون طور که شولتو سفیدپوست نیست. سیاهی رنگ

پوست آدمه، نه رنگ خون. سیاهی یه چیز مخفی نیست. سیاهی اون بیرونه، تو صورت

آدمه.

شولتو: تو سفیدپوستی، عزیزم.

آنا: ای خدا، من که نمی‌گم نیستم ...

مایکل: خوبه، چون اون طوری احمقانه بود که ...

شولتو: منظورت چیه؟

مایکل: خوب یکی از اجدادمون سیاه‌پوست بوده... احتمالاً... و در نتیجه ما باید چه حسی

داشته باشیم؟ بهتر؟ جالب‌تر؟ یه خرده سیاه‌پوست؟

آنا: من فقط فکر می‌کنم که جالبه، همین. هیچ‌وقت چیزی درمورد یه خورده سیاه

پوست بودن نگفتم. زنِ اول «توماس گود» یه خدمت‌کار سیاه‌پوست داشته که قتلند و

خوشگل بوده ظاهراً، هرکسی می‌دیدش بی‌نهایت ازش تعریف می‌کرده ...

بخش بزرگی از ذهنِ جک، پدرِ سفید پوست و رو به مرگ آنا، برساختهٔ تلقیاتی است که

«بریتانیای کبیر» برایش ساخته است که این در مجموعهٔ نمادین نقشه‌ها و سخنانش هم

نمود دارد، اگر چه معلومات عمومی او که از «دانستنی‌ها»ی پراکندهٔ امروزی می‌آید، مدام

بنیان آن آرشیو کذایی را سست می‌کند و همین سبب می‌شود او نقشهٔ جغرافی پنهان در

کاسهٔ سرش، که در نقشه‌های گردآورده‌اش نیست، را رو کند: حضورِ خشن و جنایت‌بار او،

زیر لوای بریتانیای کبیر، در یمن که به قتل یک نوجوان انجامیده است. با اعتراف به ارتکاب

این گناه در قلمرو امپراتوری است که جک در پایان این نمایشنامه با پورشیا، زن رنگین

پوست، به رقص درمی‌آید؛ این یعنی پرتاب شدن جک به بیرون از «این جا و اکنون» که به باورهای سنتی دوام می‌بخشد.

در نمایشنامه *اطلس جهان* نقشه‌های عالم، که گردآورده جک هستند و نقشه‌های واقعی و ذهنی که شخصیت‌ها در این اثر مجسم می‌کنند به مکان‌مندی گسترده اما گوناگونی دامن می‌زنند و این، به نوبه خود، دامنه زمان‌مندی را نیز گسترش می‌دهد. این بازی با مکان، زمان و هویت جوهر نمایشنامه *روشنگری* هم هست، اما این بار استفسنن روش دیگری را می‌آزماید. او در یادداشتی در ابتدای متن تأکید می‌کند که در «آغاز نمایشنامه کتاب و کاغذ، و چندتایی اثاثیه منزل می‌بینیم. به پایان که می‌رسیم، اتاق جعبه‌ای خالی است، با چنان نورپردازی‌ای که انگار درون پوسته تخم مرغی است». هدف از کشاندن نمایشنامه به چنین فضای بسته و انتزاعی، نشان دادن شخصیت‌هایی است که در فرایند گذر از زمان و مکان‌های متفاوت رفتارشان آمیزه‌ای از تنگناترسی^۶، اضطراب، کژپنداری^۷ و ذهن‌پریشی^۸ است.

نمایشنامه *روشنگری* از زن و مردی، لایا و نیک، در انگلیس سخن می‌گوید که فرزند بیست‌ساله‌شان «آدم»، برای گردشگری به خاور دور رفته و دیگر باز نگشته است. مادر گمان می‌کند پسرش در بمب‌گذاری در کلوپ شبانه بالی کشته شده باشد. با این حال، لایا از زنی به نام جوپس که کارش را «ارتباط با عالم فراحسی» می‌نامد، برای نشان یافتن از پسرش کمک می‌گیرد، اما نیک که ناپدری «آدم» است، اعتقادی به جوپس و کارش ندارد. پدر لایا، گوردن، که نماینده سابق حزب کارگر در پارلمان است، از زنی به نام جوانا که در یک شو تلویزیونی کار می‌کند می‌خواهد که او نیز برای کمک به لایا برای یافتن احتمالی «آدم» بخشی از برنامه را به لایا و مشکلش اختصاص دهد. در این بین، از سوی کنسول انگلیس در تایلند خبر می‌رسد که مرد جوانی در بیمارستانی بستری و در کوما است و چون در ساکش نام و آدرس «آدم» را یافته‌اند، این امید در لایا زنده می‌شود که او باید پسرش باشد. اما وقتی این جوان که ظاهراً دچار فراموشی است می‌رسد، «آدم» لایا نیست. نمایشنامه با ورود این جوان، که معلوم نیست شارلاتان یا بیمار است، بیشتر در عالمی آشوب‌زده فرو می‌رود و در تعلیق بازگشت «آدم» به پایان می‌رسد.

روشنگری کودتایی است برای براندازی زیستن آسوده در «این جا و اکنون» انگلیس. جوپس، با آن «ارتباط با عالم فراحسی» و اشاره به جاهای مختلف در این دنیا، از همان آغاز

راه را بر «این‌جا و اکنون» می‌بندد. در برابرش برنامه شو تلویزیون «گمشدگان» است که نماینده «این‌جا و اکنون» است، اما با ورود «آدم» قلبی و ذهن‌پریشی‌اش نیروی گریز از مرکز و تنش نمایشنامه بیشتر می‌شود.

نقش لایا در گریز از مرکز در این نمایشنامه چشم‌گیر است. جویس در یکی از ارتباط هایش با «عالم فراحسی»، به کسی می‌رسد که انگار حرف اول اسمش «ف» است:

جویس: انگار خط رو خط افتاده. حرف «ف» رو می‌بینم. فکر نکنم ربطی به «آدم»

داشته باشه. آدمی به اسم فیونا می‌شناسین؟

نیک: نه.

جویس: یه زنه. خیلی وقته که فوت کرده. میتونه «فنی» باشه؟

لایا: فرانسس. فرانسس نیست؟

جویس: فرانسس! خودشه. نمی‌دونم چیکار داره، ولی این جاست.

لایا: فرانسس هیوور می‌تونه اون باشه؟

جویس: فرانسس هیوور. آره.

لایا: نامه‌هاشو دارم می‌خونم. دارم راجع به شورش هند تحقیق می‌کنم. پسرش...

جویس: می‌گه همه چی عالیه.

لایا: حدود سال ۱۸۷۰ مُرد.

لایا با اشاره به «شورش هند» مکان و زمان دیگری را در این «پوسته تخم مرغ» وارد می‌کند، چون خودش دارد درباره فرانسس هیوور تحقیق می‌کند. در ادامه این گفت و گو لایا باز هم از این زن و پسرش می‌گوید: «پسرش رو سال ۱۸۵۷ توی لکنوی هند گشتن.» و با گفتن «جسدش هیچ وقت پیدا نشد.» نوعی همانندی بین خودش و فرانسس ایجاد می‌کند. در بخش دیگر این اثر که «آدم» به مطالعات لایا سرک می‌کشد، باز هم حرف فرانسس هیوور پیش می‌آید و در پاسخ به پرسش «آدم» که پسر این زن در هندوستان چه می‌کرده، حرف آخر را می‌زند: «اون‌جا بخشی از امپراتوری بود.» و طبعاً پسر این زن هم سرباز امپراتوری بوده است.

در گفت‌وگوی لایا با پدرش درباره احتمال کشته شدن «آدم» در انفجار بالی، لایا نوعی رابطه علت و معلولی بین این رخداد و رفتار امپراتوری را پیش می‌کشد:

لایا: فکر می‌کنی تقصیر ماست؟

گورْدُن: چی؟

لایا: ما کار اشتباهی کردیم؟

گوردُن: نمی‌تونی خودتو سرزنش کنی.
 لایا: تقصیر من نه. همه‌مون.
 گوردُن: یعنی چی؟
 لایا: انگار دنیا طوری کج شده که تمام پول و قدرت سُر می‌خوره به یه طرف.
 می‌آد طرف آدمایی مثل ما.
 گوردُن: در یه همچین وضعیتی آدم هیچ قدرتی نداره.
 لایا: دقیقاً.
 گوردُن: دقیقاً چی؟
 لایا: الان احساس می‌کنیم کاری از دستمون بر نمی‌آد و این همون چیزیه که اونا می‌خوان. اونا می‌خوان ما بدونیم که چه حسی داره.
 جویس، جوانا، «آدم»، نیک و گوردُن به ترتیب، با حضور سحابی، سطحی، پریشان، بی‌حوصله و فرصت‌طلبانه خود معانی و نمادهای متفاوتی را در پیش روی بیننده می‌گذارند؛ اما همانند لایا در متن نمایشنامه ریشه نمی‌دوانند، البته ریشه‌هایی سیار و فراگیر. پژوهش او دربارهٔ فرانسس هیوور می‌تواند دربارهٔ هویت لایا به ما سرخی بدهد. در شورش مسلمانان و هندوها (۱۸۵۹-۱۸۵۷) علیه رفتار خشن کمپانی هند شرقی انگلیس، که عاقبت امپراتوری بریتانیا جایگزین آن شد، پسر فرانسس هیوور به دست شورشیان تکه تکه می‌شود (اصطلاحی که در این متن بارها تکرار می‌شود). پس از آن، این زن به هندوستان می‌رود، در کلبه‌ای ساده زندگی می‌کند، به مذهب بودایی می‌گراید، شعر می‌نویسد و دفتر خاطراتی نیز از خود بر جای می‌گذارد.
 بین فرانسس و لایا شباهت خیره‌کننده‌ای وجود دارد: هر دو پسرشان را در یک خشونت انسانی و سیاسی، آن‌هم در پهنهٔ امپراتوری بریتانیا گم کرده‌اند؛ هر دو غرق تفکر دربارهٔ تضادهای موجود در فرهنگ‌شان‌اند، اما هر دو تلاش می‌کنند زندگی را به فراسوی حس عذاب وجدان و گناه بکشانند و با این کار، گامی به سوی شناخت و درک فرهنگ‌های دیگر برمی‌دارند که یعنی باز هم پشت کردن به گفتمان امپراتوری که مردم زیر سلطه‌اش را «دیگری» می‌خواند. لایا ذهنش شدیداً درگیر دگردیسی در زندگی فرانسس هیوور است: «نمی‌دونم، ولی مدام ذهنم‌رو مشغول می‌کنه. اون اولش یه زن مادرسالار طبقهٔ متوسط دورهٔ ویکتوریا بود و آخرش رسید به اون آلونک ساده. نه دارایی‌ای، نه موقعیتی، نه آسایشی. دست خالی رو به دنیا نشست. مثل یه شعلهٔ ناب». خلوت‌گزینی فرانسس هیوور در

هندوستان و روآوردنش به مذهب بودایی را مقایسه کنید با چوب حراج زدن لایا به اثاثیه اتاقش تا فضای نمادینی همچون غار یا کلبه‌ای گلی شکل بگیرد، فضایی که عاقبت باید زندگی در درون پوسته تخم مرغ (به نشانه ماندن در لاک خودبینی یا به امید تولدی متفاوت؟) را تداعی کند.^{۱۰} او تلاش می‌کند علل خشونت را بشناسد و از واژه‌های بویناکی «همچون تروریست»، با بار سیاسی و تبلیغاتی آن‌ها، بیزار است.^{۱۱} او در پاسخ به نظر جویس درباره قاتلان احتمالی پسرش در بمب‌گذاری بالی / جاکارتا مبنی بر این‌که بعضی مردم «درست‌شدنی نیستند» می‌گوید: «مردم به این جور کارا کشیده می‌شن. غصه یا بیماری دارن. عاصی‌ان. [...] من نگرانم. ما به قیمت زندگی کسای دیگه ثروتمندیم؟ [...] فقط چون نصف دنیا فقیره ما می‌تونیم ثروتمند باشیم». این نکته جالبی است: آیا لایا، غرق در مطالعه رفتار امپراتوری و واکنش فرانسس هیوور به آن، چنان با این زن همزادپنداری می‌کند که همزمان دو نقش را در هم می‌تند؟ با بازی‌هایی که استفنسن با نظریه ناموضعی^{۱۱} در بحث فیزیک کوانتم در می‌آورد، که بیشتر از آن خواهیم گفت و در پیوند با زمان و مکان مشککی که در ذهن لایا جریان دارد، او احتمالاً خودش را هم‌زمان در دوجا، هند و انگلستان معاصر، تصور می‌کند.

نمایشنامه با مشاهده یک آزمایش مورد علاقه «آدم» آغاز می‌شود. لایا و نیک دو توپ تنیس را از دستگاه دست سازی شلیک می‌کنند و رفتار آن‌ها را مشاهده می‌کنند، و عاقبت حدس می‌زنند که احتمالاً «آدم» به نظریه آشوب^{۱۲} علاقه‌مند بوده است. این شاید هشدار استفنسن در همان آغاز کار باشد که بیننده باید برای ورود به «شبکه تار عنکبوتی جهان»^{۱۳} در اثرش آماده شود؛ شبکه‌ای که بر اساس اصل عدم قطعیت^{۱۴}، محاسبه رخدادهای آینده را ناممکن می‌کند، مگر آن‌که انسان بتواند جزئیات تحولات ظاهراً ناچیز را بشناسد و در محاسبات خود در نظر بگیرد، دقیقاً امری که در **روشنگری** همچون آرمانی برای آینده مطرح می‌شود.

اگر استفنسن ساختار و کردار نمایشنامه را بر اساس نظریه آشوب بنا می‌کند، جوهر بینش لایا و نگاه او به جهان نشانه‌هایی از نظریه ناموضعی در فیزیک کوانتمی (ذره‌ای) و کنش ذرات در عالم دارد. بر اساس این نظریه در فیزیک کوانتم، ذرات عالم از حال هم باخبرند، حتی اگر میلیون‌ها سال نوری از هم فاصله داشته باشند؛ گویی این جهان هر

لحظه خود را با تغییرات در هر ذره در هر جایی از عالم، هماهنگ می‌کند و برای پیشباز عالمی با رخداد‌های متفاوت آماده می‌شود.

لایا با حس رواداری نسبت به «دیگری» و شناخت کوتاهی‌های خود و مردمش، تلاش می‌کند به آگاهی متفاوتی نسبت به گذشته برسد، ولی نباید به آسانی از «آدم» عوضی بگذریم، کسی که ورودش به فضای نمایشنامه آشوب، به معنای متعارفش، به پا می‌کند و همه را به جان هم می‌اندازد تا خودشان را بیشتر رو کنند. این «آدم» هویتی چندگانه دارد: حساس، بی‌عاطفه، بخت‌برگشته، فرصت‌طلب، انسان‌گریز، ستیزجو، دقیق و زیرک، پریشان‌فکر، روشن‌فکر، جامعه‌ستیز، شارلاتان، هزار چهره، بازرس، و بازجو. به درستی نمی‌توان دانست او از چه خمیره‌ای است، اما شاید بتوان بخشی از حضور او را برابر نهاد لایا و تهدیدی برای او دانست. فراموش نکنیم که «آدم» می‌تواند بسته‌ارسالی از سوی کنسول انگلیس در تایلند، با محتوای بازرس، بازپرس، بازجو و حتی تجاوزگر هم باشد. «آدم» در نبود لایا، یادداشت‌های او را می‌خواند؛ مثل شرلوک هولمز، می‌خواهد ته و توی پژوهش لایا درباره‌ی فرانسس هیوور را در آورد؛ با لحن بازپرس‌ها به لایا می‌گوید، «اوه، متأسفم. این فرانسس هیوور، ولی، آدم جالبیه، نه؟ [...] چون پسرش رو کشته‌ان، یه جورایی احساس همبستگی داری باهاش؟»؛ از همه مهم‌تر این‌که، رفته رفته، لحن او نسبت به لایا تهدیدآمیز و توهین‌کننده نیز می‌شود:

آدم: تو فکر می‌کنی یه قدیسی، نه؟

لایا: منظور تو نمی‌فهمم.

[آدم چند تکه کاغذ از روی میز لایا برمی‌دارد و می‌خواند.]

آدم: دوگانگی خوبی ... هر آنچه در یک فرهنگ بد تلقی شود شاید در فرهنگ

دیگری خوب پنداشته شود. یا حداقل گامی ضروری در راه رسیدن به خوبی غایی باشد. پرانتز باز، بمباران غیرنظامی‌ها، پرانتز بسته ...

لایا: اونو بده من ...

آدم: «احتمالاً آدم را کسی کشته است که این کار خودش را خوب خوانده است.

خوبی همچون خیالی واهی و دست نیافتنی است. چیزی که با تغییر نور تغییر می‌کند. ناپایدار همچون سایه.» تا حالا فکر کرده‌ای یه کتاب شعر

بنویسی؟ موضوعات عهد بوقی برای هزاره‌ی جدید؟

لایا: بسه دیگه ...

اسعی می‌کند نوشته را از او بگیرد، ولی او روی می‌گرداند.]

آدم: صبر کن ... «خوبی به عنوان نفی خود؟ بمب‌گذاری انتحاری. خوبی از دل شرارت. آیا چنین چیزی ممکن است؟ به کسی آسیب نرسان. به کسی آسیب نرسان. آیا نتیجه این است؟ آیا مسئله به همین سادگی است؟» لعنت به من. اونو بده من!

آدم: برای این انشاء و تلاشی که کرده از ده بهت هفت می‌دم. ولی می‌دونی، چیزی که من همیشه می‌گم اینه، صورتک یه قدیس سکولارو که برداری، همیشه چهره‌ی بورژوازی هر جایی زیر اون بر ملا می‌شه.

به عبارتی، این تهدیدی دوگانه، یکی برای لایا و دیگری برای استفنسن، به شمار می‌آید. «آدم» نوشته‌ی لایا را «موضوعات عهد بوقی برای هزاره‌ی جدید» و نویسنده‌اش را یک «بورژوازی هر جایی» می‌خواند. این توهین و تحقیر دامن استفنسن را نیز می‌گیرد، زیرا در چهارچوب سبک و محتوای اثر او است که شالوده‌ی «این‌جا و اکنون» سست می‌شود. از طرفی هم شاید این سخن «آدم» عوضی پیش‌بینی استفنسن درباره‌ی منتقدانی باشد که پس از دیدن اجرای این اثر، نه تنها خیلی از جنبه‌هایی را که در این‌جا آورده‌ام مسکوت می‌گذارند، بلکه گیجی خودشان را به حساب کارگردان و نویسنده‌ی این اثر می‌گذارند و مثل چارلز اسپنسر در روزنامه‌ی تلگراف اجرای آن را در تئاتر همپستد «خمپاره‌ای که عمل نمی‌کند» و متن را «نوشته‌ای ناشیانه» می‌خوانند.

۴- نتیجه

هویت بر جای مانده از اصطلاح «بریتانیای کبیر»، هویتی که دوپست سال سلطه‌ی نظامی، سیاسی و اقتصادی این کشور بر بخش بزرگی از جهان به آن دامن می‌زند، اکنون واکنشی منفی در ذهن مردم انگلیس پدید آورده است. امروزه در میان مردم انگلیس موجی در گرفته که این اصطلاح را بر نمی‌تابد. این است که بخش نسبتاً بزرگی از جامعه‌ی انگلیس، برای خود، مردم اسکاتلند، ویلز و ایرلند شمالی در پی هویتی متفاوت از مفهوم سیطره‌خواه «بریتانیای کبیر» هستند. این هویت مبتنی بر مکان‌مداری در ذهن مردم بریتانیا ویا انگلیس دچار بحران شده است. مبارزه با ملی‌گرایی سیطره‌جوی «بریتانیای کبیر» و بازنگری در مفهوم ملی‌گرایی ناشی از آن، موجب آفرینش نمایشنامه‌های مدرن در ادبیات انگلیسی بر پایه‌ی رویکرد پسااستعمارگرایانه شده است؛ این گونه نمایشنامه‌های پسامدرنیست می‌کوشند به هویت‌شناسی نوینی در مبارزه با خودبرتری‌بینی فرهنگی روی آورند.

یادداشت‌ها

۱. *Separate Tables* اثر Terence Rattigan (1911-1977) ترکیبی است از دو نمایشنامه تک-پرده‌ای به نام‌های *میز کنار پنجره* و *میز شماره هفت* و هر دو در هتلی اتفاق می‌افتند که ساکنان ثابتی دارند و رئیس آن یک زن سنتی و خرافاتی است. این فضا بیشتر نمایانگر انگلیس بعد از جنگ جهانی دوم و واماندگی فرهنگی و عاطفی مردم است.

2. Spatiality

3. Temporality

4. Mimesis

۵. ر. ک: به رویک صص. ۷-۱۰ که به چند نظرسنجی در میان مردم انگلیس دربارهٔ بریتانیایی بودنشان و کم‌رنگ شدن اهمیت آن اشاره می‌کند. این تغییر پس از جنگ جهانی اول جدی می‌شود و، پس از جنگ جهانی دوم، شتاب بیشتری می‌گیرد.

6. Claustrophobia

7. Paranoia

8. Amnesia

۹. در اجرای *روشنگری* به کارگردانی پال مک‌لاکلین در تئاتر سنترپوینت (Centrepoint) در نیوزلند (۲۰۱۲)، دیوار عقب صحنه، آرام آرام به جلو می‌آید تا صحنه فضایی بسته همچون غاری دیده شود.

۱۰. نام لایا یادآور مالایا (مالزی) و هیمالایا است، دو منتهی‌الیه امپراتوری بریتانیا، یکی در خاور دور و دیگری در آسیای جنوبی که از سودآورترین مستعمرات بریتانیا بودند.

11. Non-locality

12. Chaos theory

۱۳. این اصطلاحی در نظریهٔ فیزیک کوانتومی است که تمام ذرات جهان را همچون شبکهٔ تار عنکبوت در دادوستد مدام با هم و متأثر از هم می‌داند.

14. Uncertainty principle

کتابنامه

۱. اسلین، مارتین. (۱۳۹۳). *دنیای درام: نشانه و معنا در رسانه‌های نمایشی: تئاتر، سینما، تلویزیون*، ترجمهٔ محمد شهباء، چاپ اول، تهران: هرمس.
۲. روز-اونز، جیمز. (۱۳۹۱). *تئاتر تجربی: از استانیسلاوسکی تا پیتر بروک*، ترجمهٔ مصطفی اسلامی، چاپ اول، تهران: سروش.
۳. براکت، اسکار. (۱۳۷۵). *تاریخ تئاتر جهان*، ترجمهٔ هوشنگ آرور، چاپ اول، تهران: بیدگل.
۴. شاهمیری، آزاده. (۱۳۸۹). *نظریه و نقد پسااستعماری*، چاپ اول، تهران: علم.
۵. قادری سهی، بهزاد. (۱۳۸۴). *با چراغ در آینه‌های قناس*، چاپ اول، تهران: نشر قطره.

۶. _____ . (۱۳۸۲). گذر از تئاتر ارسطویی به درام پسامدرن، چاپ اول، کرمان: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
۷. گرین، کیت-لبیهان، ژیل. (۱۳۷۹). «نظریه ادبی پسااستعماری»، ترجمه ابوالفضل حرّی، *مجله زیباشناخت*، شماره ۲ و ۳، بهار و تابستان ۷۹، صص ۴۵-۵۲.
۸. وطن آبادی، شعله. (۱۳۸۲). «گفتمان پسااستعماری»، *مجله بایا*، شماره ۱۸ و ۱۹ و ۲۰، فروردین و اردیبهشت، صص ۳۰-۳۳.
9. Boal, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. 1979 and 2000. Trans. Charles A. & Maria-Odilia McBride and Emily Fryer. Reprint. London: Pluto Press, 2008.
10. Diamond, Elin. *Unmaking Mimesis: Essays on Feminism and Theater*. 1997. Reprint. London & New York: Routledge, 2006.
11. Rojek, Chris. *Brit-myth: Who Do the British Think They Are?*. London: Reaktion Books, 2007.
12. Spencer, Charles. "Enlightenment." Review of *Enlightenment*, directed by Edward Hall, at Hampstead Theatre, *The Telegraph*, 11 October, 2010.