تئاتر و خوانش پسااستعماری

آزاده شاهمیری

مقدمه

پرداختن به مطالعات پسااستعماری، بدون شناختن بسترهایی که این گونه نقد را در خود پرورانده است، ناممکن است. مطالعات پسااستعماری به شکل گسترده‌تر از دههٔ ۱۹۸۰ آغاز شدند و آنچه را که مطالعات بینافرهنگی، از دهه‌های پیش از آن مورد تحلیل قرار داده بود، پی گرفته و بسط دادند. در این مطالعه، تأثیر عمیق جنبش‌های نژادی در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ و رنسانس هارلم که مفهوم نگرش سیاه[پوستی] را در آن سال‌ها مطرح کردند، را نیز نمی‌توان نادیده گرفت.

«مطالعات پسااستعماری به بررسی انتقادی رابطهٔ بین استعمارگر و استعمار شده، از نخستین روزهای استثمار و استعمار، می‌پردازد،... جا به جایی‌های فرهنگی - و تأثیرات آن در هویت‌های فردی و اجتماعی - که نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر تسلط و حاکمیت استعمارگران است، از چشم‌اندازی که اروپا محور نیست، را مورد مطالعه قرار می‌دهد. نظریه و نقد پسااستعماری با توسل به مفهوم فوکویی «گفتمان» و مفهوم گرامشیایی «هژمونی» و همین‌طور ساختارشکنی و در مواردی مارکسیسم، بر نقش متون اعم از ادبی و غیر ادبی در استعمار تأکید می‌کند و نشان می‌دهد، که چطور این متون به باور برتری استعمارگر (معمولاً مذکر) و فرودستی استعمار شده (معمولاً مؤنث) شکل می‌دهند و به این ترتیب به استعمار مشروعیت می‌بخشند[۱].»

«فرانتس فانون از منتقدان تند و پرشور استعمار، که در جنبش مقاومت الجزایر علیه استعمار فرانسه جنگید، به جز آنکه مسألهٔ تأثیرات روانی استعمار را بر اهالی مستعمرات بررسی کرد، در کتاب خود سیه‌روزان زمین (The Wretched of the Earth)، نظریه‌ای که می‌توان آن را

ادبیات استعماری - یعنی ادبیات آنان که تحت ستم استعمار بوده‌اند - نامید، را نیز مطرح می‌کند. او با این کار از ایدهٔ سیاه‌بودگی فاصله می‌گیرد. این فکر که همهٔ سیاهپوستان خصیصه‌های ذاتی مشترک دارند. برای او بازتاب همان اندیشه‌های سلطه‌طلبانه‌ای است که سیاهپوستان همیشه در دستان فرهنگ سفید از آن در رنج بوده‌اند. او به جای یک سیاه‌بودگی همگن و متشابه، بر اهمیت فرهنگی ملی برای «روشنفکر بومی» تأکید می‌کند. فانون سه مرحله را در روابط فرهنگی - و ادبی - بین استعمارگر و استعمار شده مشخص می‌کند. در مرحلهٔ اول روشنفکر بومی با نشان دادن آنکه «فرهنگ قدرت اشغالگر را درونی کرده است - یعنی بر آن مسلط شده است»، به خود می‌بالد و احساس غرور می‌کند. در مرحلهٔ دوم «بومی آزرده می‌شود؛ تصمیم می‌گیرد آنچه را هست به خاطر آورد». به سوی مردم خود باز می‌گردد و خود را در فرهنگ بومی غرق می‌کند. در مرحله‌سوم، «مرحلهٔ مبارزه»، روشنفکر و نویسنده از این حالت غرق شدگی خارج می‌شوند و به «آگاه کنندهٔ مردم» تبدیل می‌شود و «ادبیات رزمی، ادبیاتی انقلابی و ادبیاتی ملی تولید می‌کند.»[۲]

طرح شدن نظریات فانون دربارهٔ حاکمیت استعمار و وضعیت مستعمره، در سال‌هایی که هنوز بخش عمده‌ای از قارهٔ آفریقا تحت استعمار بود، تأثیرات بسیاری در روند شکل‌گیری جنبش‌هایی علیه استعمار بر جای گذاشت. نظریات او موجب شدند که منتقدان نوشتار آفریقایی را وارد حوزهٔ مطالعاتی خود کنند و به ادبیات مستعمره، مستقلاً و فارغ از سنجش آن با ادبیات استعمارگر بپردازند.

ادوارد سعید (Edward Said)، هومی بهابها (Homi K. Bhabha) و گایاتری چاکراورتی اسپیواک (Gayatri Chakravorty Spivak)، دیگر نظریه‌پردازان مهم گونهٔ نقد پسااستعماری هستند. در واقع «مطالعات پسااستعماری در جهت‌گیری کنونی‌اش با انتشار کتاب شرق‌شناسی ادوارد سعید، منتقد آمریکایی فلسطینی تبار در ۱۹۷۸ شروع می‌شود. پژوهش سعید که مبتنی بر دیدگاه‌های فوکو تا حدودی گرامشی است، به‌طور کامل دستورکار مطالعهٔ فرهنگ‌ها وادبیات غیرغربی را تغییر داد و آن را به سمت آنچه امروز نظریهٔ پسااستعماری خوانده می‌شود، سوق داد. شرق‌شناسی به نقد کوبندهٔ شیوهٔ معرفی شرق وبه خصوص خاور میانهٔ اسلامی در متون غربی در طول تاریخ به خصوص در قرن نوزدهم‌یعنی دوران گسترش امپریالیسم می‌پردازد.[۳]»

«هومی بهابها از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان پسااستعماری، آنچه که در تعامل فرهنگی بین استعمارشده و استعمارگر رخ می‌دهد را مورد توجه قرار می‌دهد. در نوشته‌های اولیه دربارهٔ استعمار، وجود چنین تعاملی غالباً انکار شده بود. اما از نظر بهابها، رویارویی استعمارگر و استعمار شده همیشه بر هر دو تأثیر می‌گذارد. از دید او استعمارگر را از روابط پیچیده و تناقض‌آمیز با استعمارگر گریزی نیست. بهابها با توسل به دیدگاه‌های لاکان دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری هویت، تحلیلی ارائه می‌کند که براساس آن هویت استعمارشده - درکار بهابها استعمارگری بریتانیا در هند - را نمی‌توان از هویت استعمار شده یا دست کم ازهویت فرضی استعمار شده، جدا کرد. بهابها نیز چون لاکان معتقد است که هویت ذاتاً ناایستا است. استعمارگر دارای هویتی مستقل و متکی به خود نیست، بلکه هویتش دست‌کم تا حدی از طریق تعامل با استعمار شده شکل می‌گیرد، یا به بیان لاکان هویت در تعامل با «دیگران» و با

«دیگری» شکل می‌گیرد. شاید یکی از مؤثرترین دستاوردهای بهابها درنظریهٔ استعماری طرح مفهوم دو «رگه بودگی» است. بهابها کانون توجه خود را از«فرمانروایی پر هیاهوی حاکمیت استعماری» و سرکوب بی‌سر و صدای سنت‌های بومی» و «دو رگهٔ استعماری» تغییر می‌دهد، و استدلال می‌کند که تعامل فرهنگی بین استعمارگر و استعمار شده به آمیختگی صورت‌های فرهنگی می‌انجامد.

بهابها از نظریهٔ پساساختگرا (عمدتاً دیدگاه‌های دریدا و لاکان) در روابط استعماری و نواستعماری و استعمار داخلی استفاده می‌کند. نظریهٔ پساساختگرا او را به این سمت هدایت می‌کند که هویت و موقعیت استعمارگر را ذاتاً بی‌ثبات و متزلزل ببیند.[۴]»

دیگر نظریه‌پرداز پسااستعماری، گایاتری چاکراورتی اسپیواک است که برنامه‌ای کاملاً فمینیستی را دنبال می‌کند. همدستی نویسندگان زن با امپریالیسم نیز بخشی از کار مطالعاتی اوست. اسپیواک در میان نظریه‌پردازان اصلی حوزهٔ مطالعات پسااستعماری، بیش از همه، بر آنچه که در مطالعات پسااستعماری «فرودست» (Subaltern) خوانده شده است تأکید می‌کند. او توجه ویژه‌ای به زنان فرودست دارد، که مقوله‌ای بزرگ و البته متمایز را در میان مردم تحت استعمار (و استعمار نو) تشکیل می‌دهند. و به اعتقاد او به گونه‌ای مضاعف نادیده گرفته شده و به حاشیه رانده شده‌اند. اسپیواک رویکردی مارکسیستی تأکید بر طبقه در حکم یک عامل تمایزآفرین را با رویکردی ساختارشکنانه به متن وهویت تلفیق می‌کند. در برخورد با متون استعماری، او می‌کوشد نشان دهد که چگونه این متون با توسل به تقابل‌های کاذب بین مرکز فرضی و حاشیه‌ای که به همان اندازه خیالی‌است، به نوعی انسجام دست می‌یابند، و چطور زبان آنها همواره از انسجامی که اینان می‌کوشند تثبیت کنند، ساختارشکنی می‌کند. با توجه به این رویکرد ساختارشکنانه، اسپیواک را از این نتیجه گریزی نیست که هویت ما فاقد مرکز تثبیت شده است، و ذاتاً بی‌ثبات است.[۵]»

«نظریه و نقد پسااستعماری، همچون شاخه‌های دیگر انقلاب پساساختگرایی در عرصهٔ بسیار دشواری جریان دارد. عرصه‌ای که قطب‌های متقابل آن را تعریف کرده‌اند از طرفی رویکرد ضد اومانیستی (فوکویی یا مارکسیستی) در برابر شکل‌های تجدیدنظرطلبانهٔ اومانیسم و تمایز تام (یا همانندی تام) در برابر شکل‌هایی از تمایز که با همانندی همراه‌است (یا شکل‌هایی از همانندی که با تمایز همراه است) نظریه و نقد پسااستعماری باتشخیص این وضعیت آشفته و توجه به پیچیدگی‌های آن، دیگر از ادعاهای افراطی وکلی‌نگر که دوران اولیهٔ شکل‌گیری آن مطرح بود، فاصله گرفته و عموماً بر تکثر، تمایز و دورگه بودگی تأکید می‌کند.» (همان، ص ۲۷۳ و ۲۷۴)

نمونه‌هایی از خوانش و نقد پسااستعماری در تئاتر

نخستین نگرش‌های پسااستعماری، برای واکاوی مناسبات سلطه، متون ادبی را مورد مطالعه قرار داد، زیرا که ادبیات را محمل وسیعی برای در بر گرفتن تمامی وجوه زندگی اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و... که مورد مطالعهٔ منتقدان پسااستعمار بود، می‌دانست. ازنخستین متونی که مورد خوانش پسااستعماری قرار گرفتند، می‌توان از رمان قلب تاریکی‌نوشتهٔ جوزف کنراد

و سفر به هند نوشتهٔ ای. ام. فورستر نام برد.
اما در میان متون نمایشی، نمایشنامه‌های ویلیام شکسپیر از آن دسته آثاری هستند که مورد توجه ویژهٔ منتقدان پسااستعماری قرار گرفته‌اند. متون این نمایشنامه‌نویس به کرات بازخوانی و اقتباس پسااستعماری، نژادی و فمینیستی شده‌اند. در بسیاری از آثار او نمونه‌های روشنی از نگرش تحقیرآمیز دوران الیزابت نسبت به شرق دیده می‌شود، که مسیر نقادان را برای خوانش پسااستعماری آن آثار هموار می‌سازد. اگر با رویکردی در زمانی هندوستان - و در مقاطعی عثمانی را در اندیشهٔ انسان انگلستان قرن شانزده تلقی‌ای ازشرق بدانیم، می‌توانیم بارقه‌هایی شرق‌ستیزانه را از ناخودآگاه برخی آثار شکسپیر استخراج کنیم؛
اتللو قبل از آنکه خود را به سزای عمل خویش برساند این‌گونه عجز و لابه می‌کند:
«پس نام کسی را ببرید که اگر چه عاقلانه عشق نورزید ولی عشقش بی‌حد بود و اگرچه به‌آسانی دچار شک نمی‌شد ولی طوری برانگیخته گشت که بی‌نهایت حیران و مبهوت شد ودستش مانند هندی جاهلی گوهری را که بیش از تمام قوم او ارزش داشت دور انداخت وچشمان مقهورش با اینکه عادت به ملایمت نداشت چون ابر بهار اشک می‌ریخت.اینها را بنویسید و بگویید روزی در حلب که یک ترک دستار بستهٔ موذی یک ونیسی راضربت زد و دولت را متهم ساخت، من آن سگ بی‌دین را گرفتم و این‌طور کارش را ساختم.
[به خود خنجر می‌زند.][۳]»
بسانیو نیز در تاجر ونیزی می‌گوید: «پس زیور مانند ساحلی خیانتکار است که در کناردریایی خطرناک قرار دارد. در زیر یک حجاب زیبا، یک زن زشت روی هندی پنهان شده.»(همان، جلد اول، ص ۳۹۳)
اما در این میان آنچه نمایشنامهٔ رؤیای شب نیمهٔ تابستان را از دیگر آثار شکسپیر متمایزمی‌کند، وجود شخصیتی هندی در نمایشنامه است. پسر بچه‌ای هندی که تیتانیا ملکهٔ پریان آن را از پادشاه هند ربوده و به غلامی خود برگزیده است. اما اوبرون پادشاه پریان نیزبسیار به این پسر خوانده علاقه‌مند است و او را از ملکه طلب می‌کند تا به غلامی خویش‌درآورد، اما تیتانیا از واگذاری پسر هندی سرباز می‌زند. در تمام طول نمایشنامه، ابرون و تیتانیا بر سر تملک پسر هندی با هم در جنگ و کشمکش هستند. «ستیز مادرانهٔ تیتانیا و پدرانهٔ ابرون، برای تحت اختیار گرفتن پسر هندی مطمئناً زیر متنی استعماری دارد...منتقدان، جنگ ابرون و تیتانیا برای تملک پسر هندی را به یک ستیز جنسیتی بر سر تحت اختیار گرفتن انحصاری تجارت خارجی تفسیر می‌کنند که با توالی و گسترش مردسالاری وسلطه‌جویی هم معنی است.[۴]»
اما از این شخصیت در فهرست اشخاص نمایشنامه نامی برده نشده است، زیرا که هرگزروی صحنه حضور نمی‌یابد؛ «... پسر هندی زیبا، 'خدا آورده' ای که هرگز روی صحنه ظاهر نمی‌شود اما ابژهٔ میل هر دو؛ تیتانیا و ابرون می‌گردد... آلن دان (Allen Dunn) بر این‌نظر است که اتفاقاتی که در جنگل [پریان] رخ می‌دهد، تخیل پسر هندی است - واکنشی‌به ترومای جداافتادگی از مادرش. در نتیجه غیبت او از نمایشنامه، به واسطهٔ محوریت اوبه عنوان رؤیابین نمایشنامه توجیه می‌شود.» (همان، ص ۱۶۵)منتقدان بسیاری غیاب‌پسر هندی را تفسیر کرده‌اند اما شانکار رامان (Shankar Raman) عقیده دارد که این‌خوانش‌های خلاقانه، هیچ یک «هندی

بودگی» (Indianness) پسر را در نظر نمی‌گیرند اوخود بر این نظر است که باز [ن] نمودن (non)representation پسر هندی به ساز و کارهای ویژهٔ تاریخی و گفتمان‌های استعماری وابسته است (همان، ص ۱۶۵) «به اعتقاد منتقدان پسااستعماری، تقابلی که گفتمان غرب دربارهٔ شرق برقرار می‌کند از یک تقابل بنیادی دیگرنیز بهره می‌گیرد که عبارت است از تقابل مرد و زن. طبیعی است که غرب نقش قطب مردانه را بازی کند - روشن، خردورز، پیش‌رو، منظم و شرق نقش زنانه را داشته باشد - نابخرد، منفعل، مهارنشدنی و احساساتی[۵]».

در مقایسه‌ای بر اساس این نگرش، اگر تیتانیا را به دلیل جنسیتش نمونه‌ای از شرق فرض‌کنیم و ابرون را نیز به همان دلیل ایفاگر نقش غرب بدانیم، پیشکش کردن پسر هندی ازطرف تیتانیا به ابرون، انتقالی استعمارگرانه را صورت می‌دهد. تیتانیا به مثابهٔ شرق، سرمایه‌اش را به ابرون نمادی از غرب، تقدیم می‌کند. «به نظر می‌رسد، پسر هندی هم‌کالایی است که گذار از فئودالیسم به سرمایه‌داری را میسر می‌کند و هم رؤیای مالکیت‌استعماری است که به این گذار اشاره دارد[۶]».

توفان اولین اقتباس پسااستعماری از نمایشنامه‌ای نوشتهٔ شکسپیر است. امه سه‌زر (Cesiare Amie) نویسندهٔ سیاهپوست فرانسوی، با تغییر مناسبات حاکم بر نمایشنامه و اشخاص آن، و با اعمال مبناهای استعمارگرانه به متن از توفان شکسپیر خوانشی پسااستعماری به دست‌داده است. «توفان چه بسا مهم‌ترین متنی است که برای ایجاد پارادایمی برای خوانش‌های پسا استعماری مورد استفاده قرار گرفته است. خوانش استعماری توفان به خصوص در واکنش شدید آن علیه صلاحیت سیاسی، از سوی محافظه‌کاران امریکایی با حملات شدیدی مواجه شد. آنها این اثر را غیرمنصفانه و توهین‌آمیز خواندند، که شکسپیر را به یک تابع صرف قدرت استعمار تقلیل داده است.[۷]»

سه زر با تغییر کالیبان به برده‌ای سیاهپوست، او را به نمادی از استعمار شدگان همهٔ ادوار بدل کرده و خشم در گلو ماندهٔ خود را از زبان او بر سر استعمار و امپریالیسم فریاد می‌کند. «در نگاهی کلی پلات (طرح) نمایشنامهٔ توفان سه‌زر نسبتاً از پلات نمایشنامهٔ شکسپیر تبعیت می‌کند... در متن سه‌زر، بخش‌هایی از متن شکسپیر کم و بیش، بی‌کم و کاست حفظ شده‌اند. در مقاطعی دیگر سه‌زر لحظه‌ای را از شکسپیر وام می‌گیرد، آن را گسترش می‌دهد یا دوباره تنظیم می‌کند.» (همان، ص ۱۹۸)

«زبان» استعمارگر یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های نویسندگان تحت استعمار (سابق) است. «نویسندگان مستعمره‌ها به دلیل استفاده از زبان استعمارگر برای خلق آثارشان، از نویسندگان ادامه دهندهٔ سنت ادبیات انگلیسی، و از پاسداران تمدن بزرگ و اومانیستی اروپایی، که خاستگاه سنت ادبیات انگلیسی است محسوب می‌شوند. نویسندگان کشورهای تحت استعمار از این تلقی خشنود نبودند. چینوا آچه به در مقالهٔ نقد استعماری بیان می‌کند که «قبل از هر چیز نویسندگان کشورهای دیگر را باید در بافت فرهنگی خاص خودشان که بی‌تردید در نوشته‌هایشان تأثیر داشته است، مورد توجه قرار داد.» و ونگوگی و اتیونگو رمان‌نویس کنیایی بر این اعتقاد است که تداوم استفاده از زبان استعمارگر خود نوعی استعمار خود انگیخته است.[۸]»

به نظر می رسد سه زر در تأیید این نظرها جملات زیر را از زبان کالیبان /قهرمان /استعمارشده، به پراسپرو /ضد قهرمان /استعمارگر خطاب می کند:

«کالیبان:... تو هیچی بهم یاد ندادی؛ جز اینکه چطور تند و بی معنی به زبون تو حرف بزنم تا از امر و نهی جناب عالی سر در بیارم. کالیبان چوب ببُر! کالیبان ظرف بشور! کالیبان ماهی بگیر، سبزی بکار! از بس تنبلی زورت می آد خودت کاراتو بکنی! اصلاً تو هیچ وقت چیزی بهم یاد دادی؟ اونم تو؟! همه شو تنهایی واسه خودت نگه داشتی! اونارو با خودخواهی تموم تو کتابای پت و پهنت قایم کردی.[۹]»

«توفان سه زر اقتباس برای تئاتر سیاه عنوان شده است که اتفاقات نمایشنامهٔ شکسپیر را نه فقط از نظرگاهی دیگر، که برای تماشاگرانی دیگر بازمی نماید... این نمایشنامه، همچنین یک سایکو درام است که همهٔ شخصیت های آن را بازیگران سیاهپوست بازی می کنند. آنها نه تنها ساختارهای بیرونی و سیاسی که ساختارهای درونی و روانی ستمدیدگی را که با سلطهٔ امپریالیسم همراه است، به اجرا درمی آورند.[۱۰]»

اتللو دیگر نمایشنامهٔ شکسپیر، بیش از آنکه مورد نقد پسااستعماری قرار بگیرد، توجه منتقدان نژادگرایی را به خود معطوف داشته است.[۱۱] ادوارد سعید در کتاب شرق شناسی می گوید که چطور گفتمان شرق شناسی با آفریدن شرق، غرب را نیز خلق می کند، غرب وشرق یک تقابل دوتایی به وجود می آورند که دو قطب آن یکدیگر را تعریف می کنند. «احساسی بودن، فقدان عقلانیت، بدویت و جباریت شرق، غرب خردورز، دموکراتیک، پیش رو و غیره را می سازد. غرب همیشه به عنوان «مرکز» عمل کرده است و شرق یک «دیگری» حاشیه ای است که صرفاً از طریق وجودش مرکزیت و برتری غرب را تأیید می کند.[۱۲]»

به این ترتیب آیا اتللو تجسم تمامی تلقی غرب از شرق نیست؟ یک دیگری /شرقی منفور که هر چه بیشتر سقوط می کند، هم زمان صعود مرکزی /غربی را تسریع می کند. اتللو به مثابهٔ نمونه ای از انسان شرقی، جاهل، زودباور، غریزه مدار، وحشی و فاقد قوهٔ تعقل، که تنها سرمایه اش قدرت بدنی مردانه اش است، بر هم زنندهٔ نظم اروپا محور است. او موجودی بدوی است که در مواجهه با تمدن غرب شکست می خورد، زیرا که هنوز تابع الگوهای ابتدایی و واپس گرای اقوام و افکار خویش است.

مطالعات پسااستعماری و مطالعات بینافرهنگی

مرز مشترک مطالعات پسا استعماری و مطالعات بینافرهنگی، اغلب جداکردن این دوحوزه را از یکدیگر ناممکن می سازد. «در سال ۱۹۷۳ پیتر بروک کارگردان انگلیسی گروهی بازیگر را به آفریقا برد. برنامهٔ او پیدا کردن زبانی تازه برای تئاتر بود. زبانی که بتواند برای انسان هایی با نژادها و فرهنگ های متفاوت قابل فهم باشد؛ زبان «جهانی» تئاتر.

برخی ادعا می کنند که این حرکت تجربه ای در حوزهٔ بینافرهنگی بوده است، تلاشی برای اجرای تئاتر غربی به شیوه ای که بتواند تماشاگران آفریقایی را درگیر کند. اما در آن زمان واژهٔ بینافرهنگی این چنین کاربرد متداولی نداشت. ریچارد شکنر می گوید که در اواسط دههٔ ۱۹۷۰ در مخالفت با کلمهٔ انترناسیونالیسم از این واژه استفاده کرده است[۱۳].»

«اصطلاح "بینافرهنگی" بیانگر تعاملی فرهنگی است که رسوم یک فرهنگ را با فرهنگی دیگر رودررو کرده و یا می‌آمیزد. این اصطلاح بیشتر برای بیان تأثیر جنوب، شرق یاجهان سوم بر شمال، غرب یا جهان اول به کار می‌رود.[۱۴]»

روستوم بهاروچا (Rustom Bharucha) یکی از فعالان عرصهٔ نقد و تئاتر بینافرهنگی، که‌تأثیر به سزایی در حوزهٔ نظری و عملی مطالعات بینافرهنگی داشته است، معتقد است که«التقاط سنت‌های نمایشی فرهنگ‌های مختلف - تئاتر و اجرای (پرفورمنس) بینافرهنگی- آکنده از خطرات زیبایی‌شناختی و سیاسی است[۱۵].» «او از کژنمایی و تظاهر به رازآمیزی‌نمایش‌ها و فرهنگ آسیایی، در اجراها و فرایندهای تحقیقی کارگردان‌هایی چون یرژی گروتفسکی، ریچارد شکنر، یوجینو باربا و پیتر بروک پرده برمی‌دارد[۱۶].»

«بهاروچا یکی از منتقدان سرسخت تئاتر بینافرهنگی است. نخستین آماج حملهٔ او فعالان غربی حوزهٔ بینافرهنگی هستند. او در این فرآیند مشکلات بسیاری را برمی‌شمرد: نخست آنکه رابطهٔ قدرت بین غرب و باقی جهان به شکلی است که مبادله [فرهنگی] هرگزمنصفانه و متعادل نخواهد بود... دومین نگرانی بهاروچا آن است که درآمیختگی فرهنگی،همواره سنت‌ها را از آنجایی که واقعاً معنی می‌دهند، جابه‌جا می‌کند. بدترین چیز زمانی‌است که نمایشی سنتی از ارتباطش با زندگی مردمی که برای آنها به اجرا درمی‌آید، جداشود. برای یک تئاتر هیچ چیز توهین‌آمیزتر از آن نیست که کنش آیینی آن به منبعی ازتکنیک‌ها و تئوری‌ها تنزل یابد.[۱۷]»

بهاروچا به ماهابهاراتای بروک نگاهی به شدت انتقادی دارد. «او محصول فرهنگی بروک ازمنظومهٔ حماسی هندی، ماهابهاراتا به سبب تقلیل دادن زنندهٔ فرهنگ هند و فروکاستن‌فلسفه هندو به حرف‌هایی کلیشه‌ای و مبتذل تقبیح می‌کند.»(همان، ص ۲۰۳)

او دربارهٔ موقعیت فرهنگی خودشان می‌نویسد: «امروز "فرهنگ هندی" توسط دولت خودمان و قشر تازهٔ مقامات دولتی، به یک کالا تنزل یافته است که این "فرهنگ" را بسته‌بندی کرده، برای فروش عرضه کرده و به نقاط مختلف جهان صادر می‌کنند» (همان،ص ۲۰۳)

یکی دیگر از فعالان حوزهٔ بینافرهنگی وول سوئینکا (Wole Soyinka) نویسندهٔ پر کار وبرندهٔ جایزهٔ نوبل در سال ۱۹۸۶ است. شهرت سوئینکا به سبب نمایشنامه‌های اوست. این نویسندهٔ نیجریایی «استراتژی‌های بقا»ی تئاتر را در التقاط سنت‌ها و اشکال فولکلور وآیینی با شیوه‌های عملی غربی می‌داند.» (همان، ص ۲۰۲)

«برخی منتقدان اعم از آفریقایی و اروپایی اتفاق نظر دارند که سوئینکا مناسب‌ترین شیوه را برای بیان عقاید خویش انتخاب کرده است. بعضی نقادان آفریقایی پسااستعمار، با استفاده از زبان استعمارگر (مثلاً انگلیسی و فرانسه)، اساطیر استعمارگر، ساختارهای ادبی و نمادهای او مخالف هستند و خواستار استفاده، قدردانی و بزرگداشت انواع بومی‌آفریقایی آنها. سوئینکا طرفدار استراتژی «بینافرهنگی» درآمیختن زبان، اساطیر، نمادها وساختارهای استعمارگر و بومی است. کار او به ویژه به دلیل بازآفرینی و قیاس شکل‌نمایشی کلاسیک یونانی و اساطیر یوروبا به شهر رسیده است.[۱۸]» «او به درآمیختن سنت‌های موسیقی و داستان‌گویی مردم خویش با آثار افراد غربی مورد علاقه‌اش همچون آریستوفان، اوریپید و شکسپیر بسیار علاقمند بوده است. سوئینکا اشکال روایی درام‌های کلاسیک یونانی و تئاتر شکسپیری را با

اسطوره‌های محلی یوروبا می‌آمیزد. او در این شیوه نه فقط با الحاق نشانه‌های غربی به نمایشنامه‌های خود که همچنین به واسطهٔ به‌کارگیری نشانه‌های آفریقایی در اقتباس از آثار غربی به کار می‌پردازد.[۱۹]» در ادامهٔ این نگرش در قرن حاضر، فعالان بسیاری در این حوزه به کار پرداخته‌اند. از آن جمله می‌توان به شکل فهرست‌وار به اشخاص زیر اشاره کرد:

«تاداشی سوزوکی کارگردان ژاپنی، آموزش‌گر، طراحی فضاهای تئاتری، نویسنده، نظریه‌پرداز و فعال حوزهٔ بینافرهنگی است. او نمایشنامه‌های غربی را با استفاده از رسوم و سنت‌های نمایش‌های آسیایی کارگردانی می‌کند. آفرینش و نظریه‌پردازی سیستم آموزشی‌او - متد سوزوکی - چه بسا برجسته‌ترین ارمغان او برای تئاتر قرن بیستم است.[۲۰]»

«دیوید هنری هوانگ کارگردان چینی - آمریکایی، دیگر فعال این حوزه است که اثر موفق او M. Butterfly بسیاری از دغدغه‌های نظریهٔ پسااستعماری را به نمایش می‌گذارد. هوانگ به پیروی از سنت بنیامین، سعید و سه‌زر، ساختارهای ظالمانه را در قلب شاهکارهای فرهنگ غربی افشا می‌کند. او اپرای Madame Butterfly پوچینی را پارادایم نگرش مرد مدار غربی‌در برابر آسیا و زنان آسیایی می‌داند؛ نگرش‌هایی عمیقاً اشتباه و ظالمانه. کوتاه سخن آنکه اپرای پوچینی مثال بنیادین ایدئولوژی شرق‌شناسانه است که سعید درباره‌اش بحث می‌کند و در بسیاری از شاهکارهای ادبی فرهنگ غرب یافت می‌شود.»

مؤخره

با آنکه سال‌هاست که از آغاز رویکردهای پسااستعماری و نقد استعمار می‌گذرد، به نظر می‌رسد که نقد پسااستعماری همچون گونه‌های دیگر نقد، هنوز زوایای نامکشوف بسیاردارد. آنچه این نوع نقد را پویا و کاربردی می‌کند، پرسش‌های بنیادین آن است، که هنوز بی‌پاسخ مانده‌اند. دغدغهٔ دورگه بودگی، بحران هویت، التقاط فرهنگی، اختلاط زبان‌ها و...، که از نتایج ناگزیر فرایند جهانی شدن هستد و هنوز ردپای خود را در لابه‌لای صفحات متون ادبی جا می‌گذارند. نقد پسااستعماری نیز دیگر فعالیت‌های خود را به مطالعهٔ متونی‌که مشخصاً در کشوری مستعمره خلق شده باشند، محدود نمی‌کند. زیرا که این مسائل،منحصراً درگیری ذهنی شهروندان ممالک تحت استعمار نیستند. آنچه این دیدگاه راتقویت می‌کند آن است که در دنیای امروز دیگر الزامی برای حضور مستقیم استعمارگر نیست تا منطقه‌ای تحت سلطه قرار گیرد. او جغرافیا را درنوردیده است، و راه بهره‌کشی را به شیوه‌های گوناگون پیدا می‌کند. آنچه درام را می‌آفریند، کشمکش بین دو قطب مخالف است. قرار گرفتن میل به برتری وعطش قدرت در برابر دفاع و مقاومت، بنابراین به نظر می‌رسد که هر متن نمایشی، بالقوه‌ای دارای زیر متنی استعماری است. چرا که همیشه درگیر تقابل‌های دو قطبی است؛ قهرمان و ضد قهرمان، خیر و شر، مرگ و زندگی، و.... این زیر متن استعماری، گاهی به‌سطح اثر رسوخ می‌کند و رخ می‌نماید و گاه در همان لایه‌های پنهان اثر ته‌نشین می‌شود.اما آنچه به نقد پسااستعماری امکان حیات می‌دهد، همین وسوسهٔ کشف سطوح مدفون در متون نمایشی و ادبی، و واکاوی مناسبات مستتر در آنهاست. همچنان که فرانتس فانون معتقد بود: شناخت فرهنگ و ادبیات بومی، مهمترین اصل آزادی است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ - برتنز، یوهانس ویلم، نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ فرزان سجودی، نشر آهنگ دیگر، ۱۳۸۲ ص ۲۵۵ و ۲۷۵.

۲ - شکسپیر، ویلیام، اتللو، ترجمهٔ دکتر علاءالدین پازارگادی، جلد دوم، انتشارات سروش، چاپ سوم ۱۳۸۱، ص ۱۲۲۰.

3.Loomba, Ania (2000) The Great Indian Vanishing Trick_Colonialism, Property, and the Family in A Midsummer Night's Dream, a Feminist Companion to Shakespear, Blackwell, p. 166.

۴ - نظریهٔ ادبی، ص ۲۶۲.

5.The Great Indian Vanishing Trick ... , p. 189.

6.Fortier, Mark (1999) Theatre/ Theory, London, Routledge, p. 197-198.

۷ - نظریه ادبی، ص ۲۶۹، نقل به مضمون.

۸ - سه زر، امه، توفان، ترجمهٔ فرشید محسن‌زاده و فریبا کامگاری، نشر یفلا، ۱۳۸۱، ص ۳۲.

9.Theatre/ theory, ... p. 199.

۱۰ - برای مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به:

Albanese Denise (2000) Black and White, and Dread All Over: The Shakespear Theater's "Photonegative" Othello and the Body of Desdenmona, , A Feminist companion to Shakespear, Blackwell.

۱۱ - نظریهٔ ادبی، ص ۲۶۲.

12. Shepherd, Simon and Mick Wallis (2004) Drama/ theater/ Performance, London and New York, Routledge, p. 198.

13. Allain, Paul and Jen Harvie (2006)The Routledge companion to Theatre and Performance, London and New York, Routledge, p. 164.

14.Theatre/Theory, ... p. 202.

15.The Routledge Companion to Theatre and Performance, p. 25.

16.Theatre/ Theory, p. 202- 203.

17.The Routledge Companion .. " p. 65.

18.Theatre/ Theory, ... p. 200.

19.The Routledge Companion ... ,p. 164.

20.Theatre/ Theory, ... p. 203.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

۱ - برتنز، یوهانس ویلم، نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ فرزان سجودی، نشر آهنگ دیگر، ۱۳۸۲.

۲ - شکسپیر، ویلیام، مجموعهٔ آثار نمایشی، ترجمهٔ دکتر علاءالدین پازارگادی، انتشارات سروش، ۱۳۸۱.

3. Fortier, Mark (1999), Theatre/ Theory, London, Routledge.

4. A Feminist Companion to Shakespear (2000), Edited By Dympna Callaghan, Blackwell,

5. Allain, Paule and Jen Harvie (2006), A Routledge Companion to Theatre and Performance, Routledge.

6. Shepard, Simon and Mick Wallis (2004), Drama / Theatre/ Performance, Routledge.