بازتاب و نقد جنبش نگریتود در *رقص جنگل‌ها* اثر وله شوینکا

سید محمد مرندی *
دانشیار دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران، ایران

محسن حنیف **
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۸/۱۰/۹، تاریخ تصویب: ۹۰/۱/۲۷)

چکیده

جنبش نگریتود در دههٔ ۶۰ میلادی به اوج شهرت رسید. اندیشمندان این جنبش برای مقابله با قدرت رو به گسترش امپریالیسم، بهره‌گیری از گفتار استعمارگر را یکی از شیوه‌های این رودررویی نهادند. برای مثال، نگریتودگراها از تقابل‌های دوتایی که در بطن گفتار سلطه‌طلبان بود، استفاده کردند، ولی در اقدامی راهبردی سلسله مراتب اهمیت، زیبایی و قدرت را به هم ریختند. *رقص جنگل‌ها*، نوشته به سال ۱۹۶۰، در لایه‌ای از خود نقدی بر جنبش نگریتود است. بنا بر آنچه در این نمایشنامه بازتاب داده شده است، شوینکا بیشتر پایه‌های نظری این جنبش را زیر سؤال می‌برد، هرچند در عین حال به قابلیت‌های راهبردی سیاسی آن باور دارد. آنان مدعی‌اند که فرهنگ‌های آفریقایی، همچون فرهنگ دیگر مناطق، استقلال عمل ندارند، از این‌رو شوینکا نگاه ماهیت‌گرای نگریتودگراها را به تاریخ و نژاد نکوهش می‌کند. در مجموع، به نظر می‌رسد که شوینکا موافق عقاید نگریتود نیست، مگر این‌که به صورت مقطعی برای ایستایی در برابر امپریالیسم به کار گرفته شوند.

واژه‌های کلیدی: جنبش نگریتود، شوینکا، *رقص جنگل‌ها*، هویت فرهنگی، تاریخ، استعمارزدایی.

* تلفن: ۸۸۶۳۰۸۶۱-۰۲۱، دورنگار: ۸۸۶۳۰۱۹۶-۰۲۱، E-mail:mmarani@ut.ac.ir
** تلفن: ۲۲۰۱۳۵۹۷-۰۲۱، دورنگار: ۲۲۰۱۳۷۰۱-۰۲۱، E-mail:mhanif@ut.ac.ir

تاریخچه جنبش فرهنگی نگریتود

جنبش نگریتود در دههٔ سی قرن بیستم در میان دانشجویان آفریقایی و جزایر هند غربی ساکن فرانسه به راه افتاد. لئوپولد سدار سنگور (Leopard Seder Senghor)، امه سه‌زر (Amie Cesaire) و لیون داما (Leon Damas) از پایه‌گذاران آن بودند. آنان سعی داشتند که در راستای یافتن نقاط مشترک فرهنگی بین تمام سیاهان گام بردارند. به‌طور خلاصه می‌توان گفت که این دسته از روشنفکران، که اغلب زادهٔ مستعمرات فرانسوی زبان بودند، در استخراج دوبارهٔ میراث فرهنگی سیاهان همت گماشتند. آنان گرچه تقابل‌های دوتایی (binary oppositions) را که در گفتمان استعمارگری ریشه داشت، تقویت کردند، ولی در ازای آن کوشیدند تا تصورات منفی یا بدی را که نسبت به یکی از دو شق تقابل وجود داشت، از بین ببرند. (احلووالیا ۲۳۰) به عنوان مثال، آنان بر یکی از تفاوت‌ها – که از نظر علمی پایه و اساس ندارد – مبنی بر این که قوهٔ منطق در میان اروپاییان و قوهٔ احساس در بین آفریقائیان به طور ذاتی قوی‌تر است، صحه گذاشتند، ولی از سوی دیگر این تصویر کلیشه‌ای ازآفریقایی‌ها را به‌عنوان انسان‌هایی که قدرت احساسشان فراتر از قوای عقلی‌شان است، تکریم کردند. یا این‌که این دسته از روشنفکران، تقابل‌های دوتایی سیاه و سفید را پذیرفتند، ولی زشتی، نفرت و توحشی را که اروپایی‌ها در سیاهی می‌دیدند رد نموده و اعلام کردند که زیبایی در سیاهی است. آن‌ها همچنین در سوگ معصومیت از دست رفتهٔ دوران پیش از استعمار آفریقا اشعار و قطعات ادبی سرودند و برای سیاهان آفریقا هویتی مستقل و ناب قائل شدند و تأکیدشان بر آن بود که این هویت مستقل با آمدن استعمارگران اروپایی از دست رفته است (گندزیر ۴۱). همچنین برای آفریقایی‌ها ماهیتی جداگانه قائل شدند، با این حال کوشیدند تا این هویت به اصطلاح یکتای آفریقایی را به‌دانش مدرن اروپا گره بزنند (۴۲). به‌عنوان مثال، سنگور یافته‌های انسان‌شناسی غرب را، که با قصد ابتدایی نشان دادن بیولوژی بدن سیاه‌پوستان مطرح شده بود، پذیرفت، ولی برای شکست دادن سفیدپوستان اروپایی در بازی که خود به‌راه‌انداخته، ادعا کرد که «آفریقا بهترین محیط طبیعی را برای راهبرد تکامل انسان ارائه کرده است» (۴۴۴).

دیری نگذشت که نقدهای فراوانی به سوی جنبش نگریتود سرازیر شد. برای مثال جیفو نوشت که شعار مشهور این جنبش که احساس را برای سیاهان و منطق را از آن یونانیان می‌داند، خود مشکل منطقی دارد. به عقیدهٔ جیفو، انسان برای نقد، به‌قوای منطقی نیاز دارد، در حالی که سنگور که خود سیاه‌پوست است، با این ادعا که قدرت احساس او فراتر از شعور منطقی اوست، در واقع پایه‌های عقلانی ادعای خود را زیر سؤال برده است («طبیعت چیزها»

(۶۵)[۱].

شوینکا نیز در مقالهٔ خود با عنوان تارزانیسم نو[۲] به‌ادبیاتی که در پی اصالت ناب آفریقایی است و نسبت به آفریقای پیش از استعمار احساسی نوستالژیک دارد، خرده گرفت. به گفته او، آفریقا امروزه دیگر آن سرزمین حیوانات وحشی و مراسم اعجاب‌انگیز و مرموز نیست. اینک خطوط راه‌آهن و صدها ماشین‌آلات، و صنایع دیگر به مؤلفه‌های هویتی این سرزمین پهناور پیوند خورده است (۲۲۶-۳۳). جالب این‌که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی و در اوج شهرت جنبش نگریتود، نه تنها شوینکا، بلکه بیشتر روشنفکران مستعمرات انگلیسی زبان نیز، برخلاف هم‌سلکان فرانسوی زبان خود، علاقهٔ زیادی به عقاید نگریتود نشان نمی‌دادند. این تفاوت ایدئولوژیک روشنفکران انگلیسی با فرانسوی زبان آفریقا، تا حدودی ریشه در تدابیر متفاوت ولی سلطه‌جویانه، بریتانیا و فرانسه در دوران استعمارگری داشت.

پس از جنگ جهانی اول، فرانسوی‌ها و انگلیسی‌ها تصمیم گرفتند سیاست‌های متفاوتی را در قبال مستعمرات خود اتخاذ کنند ولی به‌هر حال، هر دو این قدرت‌های استعمارگر به دنبال هدف مشترکی بودند. آن‌ها می‌خواستند با گسترش اقتدار خود در منطقه، استثمار اقتصادی را گسترش دهند. هر چند که بیشتر نظام‌های استعماری، سیاست یکسان‌سازی فرهنگ مستعمرات خود را با فرهنگ استعماریشان به‌کار بسته‌اند، هر چند که فرانسه بر آن تأکید بیشتری داشت. به طور مثال، فرانسه گروهی از روشنفکران سیاه‌پوست محلی را سازماندهی و پشتیبانی کرد که به‌ظاهر از حقوق شهروندی برابری با دیگر فرانسویان برخوردار بودند. این گروه، فرهنگ فرانسه را در خود هضم کردند و به فرانسویان سیاه‌پوست تبدیل شدند. وظیفهٔ غیرمستقیم این گروه این بود تا از برتری فرهنگ فرانسه دفاع کنند. و اگر روشنفکری از این گروه می‌خواست سیاست و فرهنگ فرانسوی را مورد انتقاد قرار دهد، او را به کمونیسم متهم می‌کردند. احساس برتری فرهنگی در میان بریتانیایی‌ها قوی‌تر بود. آنان براین باور بودند که سیاهان نمی‌توانند شهروندان «واقعی» بریتانیایی شوند. بنابراین، بر خلاف فرانسوی‌ها، انرژی و سرمایهٔ زیادی را صرف تزریق فرهنگ خود در روح و جان مردم مستعمراتشان نکردند. آن‌ها بیشتر بر سلطهٔ غیرمستقیم تکیه داشتند. بدین معنا که آنان برای کنترل مستعمرات خود به‌نهادها، قوانین و سنن محلی توجه بیشتری داشتند. قبایل تحت

۱- منظور همان "The Nature of Things" می‌باشد.

2- Neo-Tarzanism

حکومت بریتانیا می‌توانستند آزادانه به ترویج هویت فرهنگی، نژادی و همچنین اجرای آداب و رسوم خود بپردازند (بانچه ۳۹-۴۴).[۱]

این گونه سیاست‌های متفاوت، بر روشنفکران محلی نیز تأثیرگذار بود. روشنفکران آفریقایی فرانسوی زبان که مجبور بودند گذشته با عظمت غرب را در دانشگاه‌های اروپایی حفظ کنند، از آگاهی یافتن به جایگاه دون خود در جوامع فرانسه سرخورده شده و بدین ترتیب به تکاپو افتادند تا گذشتهٔ پرشکوه سرزمین مادری خود را بیابند، گذشته‌ای تا همتراز تاریخ اروپاییان باشد که هویت «ناب» فرهنگی آفریقا را بر پایه‌های آن بنا نهند. بنابراین در قطعه‌های ادبی خود، اهرام ثلاثه، امپراتوری سودان، شهرهایی مثل تومبوکتو و زیمبابوه را که روح آفریقایی در آن دمیده شده بود و همچنین قهرمانانی چون سونجاتارا می‌ستودند (نوردمن سیلر، ۴۱-۴۲). در حقیقت، روشنفکران فرانسوی زبان تصور می‌کردند که برای کمر راست کردن در برابر امپریالیسم، باید ریشه‌های فرهنگی نژاد سیاه را در آفریقای پیش از استعمار یافت.

اما متفکران سیاه پوست انگلیسی زبان کمتر به چنین فرایند هویت‌یابی می‌پرداختند چرا که آنان به نسبت کمتر از نظر فرهنگی تحت تأثیر فرهنگ استعمارگر بودند و می‌توانستند میراث فرهنگی خود را تا حدودی حفظ کنند. حتی نوشته‌های آن‌ها که در دورهٔ استعمار به زبان، انگلیسی منتشر می‌شد، مملو از مؤلفه‌های هویتی محلی آفریقایی بود. سیاهان انگلیسی‌زبان برخلاف روشنفکران آفریقایی فرانسوی زبان که مهارت خاصی در مسائل نظریه‌ای انتزاعی نشان می‌دادند، بیشتر بر مسائل روز جوامع آفریقایی تکیه داشتند (۵۵). *رقص جنگل‌ها* نیز نمونه‌ای از این متون است. این نمایشنامه به‌حکام آفریقایی پسا استعماری می‌تازد، فساد فراگیر جامعه را فریاد می‌زند، تیره‌ورزی‌های مردم عادی را به طور تمثیلی به تصویر می‌کشد، سوءاستفاده از منابع طبیعی را منکوب می‌کند و در اثناء کلام خود، جنبش فرهنگی نگریتود را نیز مورد بررسی قرار می‌دهد.

مقدمه‌ای بر *رقص جنگل‌ها*

وله شوئینکا نمایشنامه‌نویس، رمان‌نویس، شاعر و فعال سیاسی نیجریه‌ای است که در سال

۱- البته خلاف تصور بانچه اصول استعمار انگلیس در عمل آزادی بی قید و شرط برای فرهنگ محلی قائل نبود. بریتانیا حداقل به طور ضمنی فرهنگ بومی آفریقا را تحقیر می‌کرده. به‌علاوه، روش‌های استعمار انگلیس در همهٔ مستعمرات یکسان نبوده و نمی‌توان این تحلیل را برای دیگر مستعمرات انگلیس، مثلا هند، به کار برد.

۱۹۸۶ برندهٔ جایزهٔ نوبل ادبیات شد. او از قوم یوروبا[۱] (Yoruba) است. وی تحصیلات دانشگاهی خود را در دانشگاه ایبادان در نیجریه و سپس در دانشگاه لیدز انگلستان به پایان رساند. سال‌های دههٔ ۵۰ میلادی دورهٔ تجربه‌های فراوان در هنر نمایش بود و شوئینکا پیش از بازگشت به وطنش در تولیدات نمایشی بسیاری شرکت داشت. ولی او همیشه بر ریشه‌های بومی یوروبای خود تکیه داشت و اولین دستهٔ نمایشی خود را «ماسک» (Mask) نام نهاده تا به نوعی ریشه‌های نمایش یوروبا را در آثار خود تصدیق کند. از همان ابتدا شوئینکا شخصیتی سیاسی بود که حتی در خلال جنگ داخلی نیجریه متحمل دو سال زندان انفرادی شد. وی این تجربهٔ تلخ را در کتاب *مردی مرد* (*A Man Died*) به تصویر کشید. رفتار سیاسی او باعث شد که زندگی‌اش را در تبعیدی خودخواسته به سر ببرد. نوشته‌ها و نمایش‌های او گاه به پیچیدگی و گنگی که بیشتر وامدار سنت تئاتر اروپا است، متهم شده است. التقاط سنت نمایشی یوروبا با تجربه‌گرایی اروپایی در آثارش، شوئینکا را به‌چهره‌ای بحث‌برانگیز در عرصهٔ تئاتر تبدیل کرده است. اغلب آثار اخیر او طنزنامه‌هایی علیه رهبران آفریقایی همچون ایدی آمین و بوکاسا است. این مضامین سیاسی را به‌گونه‌ای برجسته‌تر می‌توان در آثاری چون *دیوانگان و اطبا* (*Madmen and Specialists*)، *محاکمات برادر جرو* (*The Trials of Brother Jero*) و *مسخ جرو* (*Jero's Metamorphosis*) یافت. *باکی اثر اوریپید* (*The Bacchae of Euripides*)، اثر دیگر شوئینکا، بازنویسی نمایشی از اوریپید است. سخن و سفسطه‌گری در این اثر، او یادآور آریستوفون در کمدی‌های *لیسستراتا* (*Lysisterata*) و *ابرها* (*The Clouds*) است. به نظر می‌رسد، نمایش *بازی بزرگان* (*the Play of Giants*) از *بالکن* (*The Balcony*) ژان ژنه، متا-تئاتر و تئاتر خشونت تأثیر پذیرفته است. چارچوب فکری شوئینکا نیز از جهاتی با بکت و برشت قابل مقایسه است. ولی با این‌حال تئاتر شوئینکا کیفیت و فضایی متفاوت با هم‌سلکان خود در اروپا دارد که به آثار او هویتی، گر چه متأثر ولی یکتا داده است.

شوئینکا نمایشنامهٔ *رقص جنگل‌ها* را برای شرکت در یک مسابقهٔ نمایشنامه‌نویسی نوشت. این مسابقه قسمتی از جشن استقلال نیجریه از بریتانیا در اول اکتبر سال ۱۹۶۰ بود. جالب اینجاست که شوئینکا به‌جای تکریم این استقلال، بدبینی‌های خود را نسبت به‌آینده نیجریهٔ به اصطلاح استقلال یافته به‌روی صحنه آورد. حکام تازهٔ نیجریه بعد از آن‌که بزرگنمایی‌های افکار و اعمال خود را به‌عنوان سوء استفاده‌گران از قدرت در این نمایشنامه دیدند، اجرای آن را

۱- یکی از بزرگترین اقوام ساکن در منطقه جنوب غربی نیجریه و شرق بنین.

متوقف کردند. از سویی دیگر پان-آفریقایی‌ها نیز *رقص جنگل‌ها* را به‌خاطر استفاده از فنون نمایشی غربی مورد ذم خود قرار دادند (فم). در حقیقت، این نمایشنامه هم از نظر سیاسی و هم از بعد زیباشناختی مورد انتقاد قرار گرفت.

نمایشنامهٔ *رقص جنگل‌ها* آنچنان از شخصیت و حادثه غنی‌ست که به زحمت می‌توان چکیدهٔ جامعی از آن را بیان کرد. ولی برای ورود به فضای داستانی و آشنایی با مضمون کلی آن، اشاره به چند خط مهم داستانی آن ضروری به نظر می‌رسد. در داستان *رقص جنگل‌ها*، رئیس قبیله پس از مشورت با مردم خود تصمیم به برگزاری جشن اتحاد قبایل می‌گیرد. پس، از تمامی قبایل، زندگان و مردگان آنان دعوت می‌کند تا به پاسداشت عظمت فرهنگ باشکوه مشترکشان گردهم آیند. «سرور جنگل» که الههٔ جنگل و موجودی ماوراء طبیعی است، برای آن که مردم را از کج فهمیشان نسبت به‌گذشته خود آگاه سازد، دو تن از قهرمانان واقعی تاریخ سرزمینشان را از عالم مردگان احضار می‌کند تا در مراسم آنان شرکت کنند. اهالی قبیله با دیدن سر و وضع ژندهٔ آن دو، آن‌ها را طرد می‌کنند و نمی‌خواهند باور کنند که اینان قهرمانان واقعی ملتشانند. این دو شخصیت به‌نام‌های «مرد مرده» و «زن مرده» در نمایشنامه ظاهر می‌شوند. از سوی دیگر سه تن از اهالی ده به‌نام‌های دموکه، آدنبی و رولا از جشن قبایل به‌جنگل پناه برده‌اند و «سرور جنگل» نیز قصد دارد این سه شخصیت را که نماد مردم گنهکار آفریقایند با رودر رو قرار دادن ایشان با گذشتهٔ خجلت‌بار آفریقا، محاکمه و تنبیه کند. در اینجاست که گذشته و حال با هم گره می‌خورد و یکباره زمان نمایشنامه به قرن دوازده و مکان آن به دربار ماتاخاریبو پادشاه بزرگ این سرزمین در دوران پیش از استعمار برمی‌گردد. جالب اینجاست که هر سه شخصیت دموکه، آدنبی و رولا نیز در این مکان و زمان نقشی به‌عهده دارند که در جای خود توضیح داده خواهد شد. ماتاخاریبو تصمیم دارد که یکی از فرماندهان ارتش خود را – که همان «مرد مرده» احضار شده زمان حال است – مجازات کند. دلیل این تنبیه، سرپیچی این فرمانده از دستور حمله به‌سرزمین و سپاه همسر نخست مادام تورتویس یعنی همان زنی که اکنون مقیم دربار و معشوقهٔ ماتاخاریبو است. در آخر، ماتاخاریبو برای مجازات «مرد مرده» او را عقیم می‌کند، سپس «مرد مرده» را همراه با همسر باردارش به‌عنوان برده می‌فروشد.

در صحنهٔ آخر نمایش، به‌یک‌باره زمان و مکان به وضعیت حال برمی‌گردد. دموکه، آدنبی و رولا ناگهان از متن دربار خارج شده و خود را میان گروهی از ارواح و خدایان جنگل در زمان حال می‌یابند. «زن مرده» که پس از گذشت نسل‌ها، فرزندش را زایمان کرده از آن بیم دارد که نوزادش به‌چنگ نااهلان بیفتد. فرزند زن که نماد ملت تازه تولد یافته است، پس از

دست به‌دست شدن بین ارواح خبیث، توسط دموکه نجات می‌یابد و تحویل «زن مرده» داده می‌شود. در اینجاست که «سرور جنگل» ظاهر می‌شود و نمایندگان تمام کائنات آتشفشان، رودخانه، مورچه‌ها و... گلایه و شکایت خود را از بشر نزد او بازمی‌گویند. پس از این صحنه، پیرمرد و افراد قبیله که از عاقبت دموکه و دیگر همراهان او در جنگل بیمناکند، آن‌ها را در گرگ و میش صبح در گوشه‌ای از جنگل می‌یابند، ولی دیگر نه خبری از ارواح و خدایگان است، نه از مرد و زن مرده و فرزند آنان.

در این نمایشنامه که در فضایی سورئال به وقوع می‌پیوندد، شوینکا بر رابطه میان فرهنگ و سیاست متمرکز شده است. او از نهادهای فرهنگی و فولکلور یوروبا سود می‌جوید تا مسائل سیاسی را مطرح کند. شوینکا در این نمایشنامه نه تنها سعی در بیدار کردن وجدان هم وطنان خود بوسیله «تئاتر مواجهه»[1] دارد، بلکه بر این است که راه را برای ورود هرچه بیشتر عناصر ماوراءالطبیعه به درون فن نمایشنامه‌نویسی بگشاید (آددجی ۱۶). قهرمان‌های داستان یک چرخهٔ نسلی را کامل کرده‌اند و ملتی نو در حال زایش است. درست همانند کشور نیجریه که در آن زمان به تازگی دوران استعمار ارضی را به‌پایان رسانده و پا به دوران پسااستعمار می‌گذارد (آدماکینوا ۸۲). نمایشنامه بر این مطلب گواهی می‌دهد که آشتی دادن نیروهای متفاوت و گاه متخاصم در فرهنگ و سیاست این سرزمین با مشکلات زیادی روبرو خواهد بود (گیلبرت و تامکینز ۲۱۹). همچنین در این نمایشنامه دلشوره‌های شوینکا نسبت به احتمال وقوع جنگ داخلی در نیجریه به تصویر کشیده می‌شود[2]. (آدماکینوا ۸۱). جدال بین میرندگان و خدایان خود نشان از این گفته است. نمایشنامهٔ *رقص جنگل‌ها* نه تنها اثری است برای نیجریه، بلکه آینه‌ای است که دیگر کشورهای تازه استقلال یافته آفریقایی آیندهٔ خونین خود را در آن می‌بینند. شوینکا این نمایشنامه را آبستن پشته‌هایی از شخصیت‌ها و حوادث نمادین کرده تا آیندهٔ نافرجام دولت‌های آفریقایی تازه استقلال یافته را به تصویر بکشد (مادوآکور ۸۴). همچنین به‌عقیده آدماکینوا، این نمایشنامه گاهی از بستر آفریقایی فراتر می‌رود تا نتیجهٔ کرده‌ها و نکرده‌های انسان را بر ساختار پیچیدهٔ تاریخی بشر نشان دهد (۸۱).

رقص جنگل‌ها عقاید سیاسی- فرهنگی رادیکال شوینکا را به‌اصول زیباشناختی آوانگارد او گره می‌زند. جهان‌بینی یوروبا در فنون نمایش اروپایی و، تا حدود کمتری، آفریقایی آمیخته

1- Theatre of Confrontation

۲- این جنگ (۱۹۷۰-۱۹۶۷) تقریباً هفت سال پس از استقلال نیجریه به وقوع پیوست.

می‌شود. شوینکا گذشته، حال و آینده را درهم می‌تند. این آمیختگی به ویژه در فلسفهٔ هستی‌شناسی قوم یوروبا ریشه دارد. بر اساس این فلسفه، مردگان، زندگان و آنان که هنوز پای به‌عرصه عالم خاکی نگذاشته‌اند با یکدیگر همزیستی دارند (ویلسون ۹). همچنین، ساختار این نمایشنامه از شیوه‌های هنر آفریقایی، همچون لال بازی و نمایش–در– نمایش سود جسته است (۸۴). *رقص جنگل‌ها* از جهات گوناگون وامدار تئاتر شکسپیر است. از میان این شباهت‌ها می‌توان به‌فشردن درونمایه‌ها و شخصیت‌های مختلف در نمایشنامه‌ای نه چندان طولانی، دشواری ساختمان جملات، آمیختن جملات شعر گونه با زبان عامیانه و بهره‌بری از ضرب‌المثل‌های فراوان اشاره کرد (آدماکینوا ۸۳–۸۲). نمایش رقص جنگل‌ها را با «رویای نیمه شب تابستان» و «توفان» از جمله آثار شکسپیر مقایسه کرده‌اند (آکادمی جایزه نوبل ۴۲۵ و جیفو ۱۲۹–۱۳۰).

همانطور که پیش‌تر نیز اشاره شد، این نمایشنامه از نظر نمادهای به کار گرفته شده در آن، بسیار غنی بوده و بنابراین اشارهٔ دقیق به‌دلالت هریک از شخصیت‌ها و حوادث کار بسیار دشوار و چه بسا ناممکنی است. با این حال برخی از منتقدان نظراتی را در ارتباط با پاره‌ای حوادث و شخصیت‌های مهم آن ارائه کرده‌اند. برای مثال «سرور جنگل» نمایانگر خداوندگار آگاه مطلق بر گذشته و آینده سرزمین است. او از گناهان و بدی‌های مردم آگاه است. و با رو در رو قرار دادن آن‌ها با گذشتهٔ خجالت‌آورشان جشن اتحاد قبیله‌ها را به مراسمی کاتارتیک برای تطهیر ملت تبدیل می‌کند (جیفو ۱۳۱). نام «مرد مرده» نمایشنامه، مولیرو، به معنای مردی است که به بردگی برده شده. جیفو معتقد است که او روحی است که از همدستی عده‌ای از خود آفریقایی‌ها با اروپاییان در تجارت برده به آمریکا فریاد می‌زند (۱۳۱). ارواح عناصر طبیعی مانند آتشفشان و رودخانه که شکایاتی را به عرض «سرور جنگل» می‌رسانند، در واقع، بی‌توجهی بشر را در نابود سازی منابع طبیعی زمین نقد می‌کند (۱۳۳). مورچه‌ها نماینده توده زیردست جامعه هستند؛ نمایندهٔ آنان که در هنگام خطر فراخوانده می‌شوند و رشادت‌هایشان ستایش می‌شود تا رهبران، جاده‌های مملکت را با سنگ قبر آنان فرش کنند (*رقص جنگل‌ها* ۷۵). «باده‌جو» همچنین به شباهت‌هایی بین دموکه حکاک و خود شوینکا اشاره می‌کند. از هر دو آنها، یکی در عالم نمایش و دیگری در عالم واقعیت، خواسته شده تا هنری را برای پاسداشت نیاکان خود خلق کنند. دموکه توتمی را برروی بلندترین درخت جنگل می‌تراشد و شوینکا نمایشنامهٔ *رقص جنگل‌ها* را برای استقلال نیجریه می‌نویسد (۶۶۷). شوینکا نه تنها دموکه را آینهٔ خود قرار می‌دهد، بلکه انتقادات مغرضانه‌ای را که نمایش *رقص جنگل‌ها*

برخواهد انگیخت در رابطهٔ بین دموکه و قبیله‌اش متجلی می‌سازد. برای مثال، آدنبی رو به «پیرمرد» (پدر دموکه) می‌گوید:

> به‌هر حال باید بهت بگم که چقدر از پسرت وقتی که کارش رو دیدم ناامید شدم. فکر نمی‌کنی چیزی که درست کرده یک جورهایی بر ضد عقاید ما است؟ خیال می‌کردم چیزی بسازه که بیشتر از این‌ها به‌درد پیشرفت و ترقی مون بخوره. (۳۰)

به‌غیر از شخصیت‌ها، مکان رخداد حوادث نیز تأمل‌برانگیز است. جنگل نماد ناخودآگاه مشترک ملتی است که به‌تازگی شکل گرفته. شوییِنکا مخاطبان خود را به‌درون این جنگل هدایت می‌کند تا آنان را با واقعیت‌های گذشته و حال خود روبرو کند و نسبت به‌آیندهٔ آنان اخطار دهد. درهمین جنگل است که دموکه و رولا حقیقت‌های ملت خود را می‌بینند.

نقد نگریتود در *رقص جنگل‌ها*

رقص جنگل‌ها با سفر به تاریخی خیالی سعی در نقد ادبیات نگریتود دارد؛ ادبیاتی که بر تاریخی تکیه می‌زند که به جای بررسی انگیزه‌های رخدادهای تاریخی، نگاهی خطی به حوادث دارد. بیشتر نظام‌های سیاسی، گذشته و حال را به نفع خود تفسیر می‌کنند، پس آنگاه روایت‌های خود را به وسیله دستگاه‌های ایدئولوژیک، مانند نظام آموزشی، در جامعه می‌گسترانند. آرجون آپادورای به درستی اصطلاح‌های «اقتصاد فراموشکاری» و «اقتصاد یادآوری» را برای چنین سیاست تاریخ‌نگاری آورده است. (گفتگو با بل ۲۵). به‌زبان دیگر نگریتودها هر آنچه را که به‌نظرشان پر افتخار می‌آمد، باز زنده کردند و هر آنچه را که به عقیدهٔ آن‌ها شرم‌آور بود، به باد فراموشی سپردند.

جالب اینجاست که *رقص جنگل‌ها* نیز مرتبط با همهٔ آن بازنمایی‌های یک سویهٔ تاریخی است که به نفع گروه خاصی صورت می‌گیرد. آدنبی در زندگانی خود و در دربار ماتاخاریبو به عنوان تاریخ‌نگاری است که برای رسیدن به اهداف شخصی خود به چنین کاری دست می‌زند. وی در ازای دریافت رشوه از یک برده‌دار، شاه را متقاعد می‌کند تا فرماندهٔ شورشی، ولی در عین حال با وجدان خود را به برده‌دار بفروشد. بدتر از آن، تاریخ‌نگار قسم می‌خورد تا با خدشه‌دار کردن چهرهٔ فرماندهٔ بخت برگشته در کتاب‌های تاریخی، او را فردی خیانت‌کار به ملت خود معرفی کند و نام او را در گورستان تاریخ دفن کند. اما این نگاه بدبینانهٔ شوییِنکا به تاریخ قابل نقد است و این سؤال را به اذهان متبادر می‌کند که اگر تاریخ چیزی جز قصه نیست

و واقعیت‌ها دستکاری می‌شوند، چگونه می‌توان به این توطئه شوم پی برد؟ هیچ کس نمی‌تواند دم از دروغین بودن همهٔ تاریخ بزند، مگر این‌که خود او حضوری فرا زمانی و مکانی در تاریخ داشته باشد. و سؤال دیگر این‌که آیا شوییکا در این نمایشنامه به طور ناخودآگاه در مقابله با روایت یک سو نگر نگریتودگراها از تاریخ، روایت جدید دیگری را برای تاریخ خلق نکرده است؟

شاید بتوان در دفاع از شوییکا گفت که او و منتقدان هم سلک او، تنها می‌خواهند خود را از بند روایت‌هایی که دم از افضل بودن می‌زنند، برهانند و «اما و اگرهایی» را به خطوط درهم نوشتهٔ تاریخ اضافه کنند تا دیگر این روایات به عنوان حقیقت محض به مردم عرضه نشوند. روسکو نیز باور دارد که شوییکا در *رقص جنگل‌ها* می‌خواهد نیاز ملت را به خودنکوهی بیان کند و اقتدار بازنمایی‌های یک سویه و ایستای تاریخ را بشکند (۲۲۷).

رقص جنگل‌ها به دستکاری‌هایی که در تاریخ یک ملت رخ داده و اثرات خود را برای همیشه برجا گذارده‌اند، اشاره دارد. وقتی که ارواح «مرد مرده» و «زن مرده»، که انسان‌های به راستی با افتخار گذشتهٔ آفریقا بوده‌اند و هیچگاه حاضر به سر فرود آوردن در برابر امیال پست حاکم نشدند، احضار می‌شوند، مردم با دیدنشان در آن لباس ژنده می‌گریزند و آنان را طرد می‌کنند. ظاهر پریشان اینان نماد همان خطوطی است که تاریخ‌نگاران بر سر و روی آنان نوشتند تا باطن پاکشان را بپوشانند. آفریقایی‌ها آن چنان تحت تأثیر روایات نادرست از گذشتهٔ ملت خود قرار گرفته‌اند که دیگر نمی‌توانند گذشته و قهرمانان واقعی ملت خود را بپذیرند. همین واقعیت یکی از ایراداتی است که شوییکا در این نمایش‌نامه به این جنبش وارد می‌داند. به عقیده او این افکار نوستالژیک و غیرواقع‌بینانه نسبت به گذشتهٔ به اصطلاح با شکوه آفریقا، توسط جنبش نگریتود بسط داده شده‌اند.

ولی شاید شوییکا نمی‌خواهد گذشتهٔ پرافتخار و یا حتی بود و نبود آن را بررسی کند. ممکن است مقصود او بیان عدم ارتباط این گذشتهٔ به اصطلاح باشکوه و فرایند استعمارزدایی باشد. برای مثال «زن مرده» متعجب است که چرا این مردمان چنین سخت در طلب یافتن گذشتهٔ خویش‌اند در حالی که این امر به‌نظر او نه تنها بی‌نتیجه، بلکه حتی در صورت رسیدن به آن گذشتهٔ واقعی، بی‌اثر هم به نظر می‌رسد:

> می‌دانم که آن‌ها [...] مرا احضار کردند. به‌آن‌ها چه من از نوادگان که هستم؟ – اگر این دلیل راندن من از خودشان است. جهان عظیم است، اما مردگان عظیم‌تر. ما از ابتدا در

احتضار بوده‌ایم [...] به‌آنان چه ما از که زاده شده‌ایم! (*رقص جنگل‌ها* ۴-۵).

از دیدگاه «زن مرده» اگر چنین واقعیتی هم برای مردم این سرزمین آشکار شود، نه تنها به‌آن افتخار نمی‌کنند، بلکه آن را رد می‌کنند و نمی‌پذیرند.

پیرمرد رو به آدنبی می‌گوید:

> امیدوارم که آن‌ها [مرد و زن مرده] را بکشند. این بردگان نمی‌توانند فراموش کنند که زندگی آن‌ها سپری شده! چطور جرأت می‌کنند که زندگان را با شوربختی خود بیازارند! (*رقص جنگل‌ها* ۳۲)

آدنبی در جواب پیرمرد می‌گوید که آن‌ها قصد داشتند قهرمان‌های تاریخی آفریقا را احضار کنند تا جلال و جبروت «مالی، سونگای، لیسابی» را زنده کنند، ولی در عوض در گذشته تاریخی خود «موجودات پوچی» را می‌یابندکه به باور شوییِنکا همانانی‌اند که مستوجب ستایش‌اند (*رقص جنگل‌ها* ۳۳).

یکی دیگر از خطوط داستانی نمایشنامه، سفر کوتاه ولی پر مخاطرهٔ سه شخصیت است که نمایندهٔ گذشتهٔ گناه‌آلود آفریقا یند: آدنبی (که در زندگی حال خود خطیب دادگاه است، ولی در زندگی گذشتهٔ خود تاریخ‌نگار بوده)، دموکه (که در زندگی حال خود حکاک است، ولی در عصر ماتاخاریبو شاعر دربار بوده) و رولا (که در زندگی حال و زندگی گذشته‌اش نقش زن زیبارو ولی بی‌رحمی را بازی می‌کند که عشاق او همگی با مرگ ازدواج می‌کنند). هر سه به دلیلی، جشن اتحاد قبایل را ترک کرده‌اند. آدنبی به‌دنبال آرامش می‌گردد. دموکه از این‌که اثر هنری او را دستکاری کرده‌اند، سرخورده شده و از سر قهر قبیله خود را ترک کرده است و رولا نیز از روابط خویشاوندی متنفر است و سعی می‌کند خود را به‌طور کامل از تمام ماجرا جدا کند. در این میان، «سرور جنگل» به لباس انسان درمی‌آید تا آن سه تن را با خود به اعماق جنگل بکشاند و پس از محاکمه‌ای نمادین تطهیرشان سازد.

دموکه همانگونه که پیش‌تر نیز گفته شد، شباهت‌های زیادی به خود شوییِنکا دارد. او صدای شوییِنکا در نمایشنامه است. دموکه نه به طور کلی عقاید نگریتود را رد می‌کند و نه آنها را کاملاً می‌پذیرد. او در جواب رولا که از جشن اتحاد قبایل شکایت دارد، می‌گوید که این جشن «چیز خوبی است، منظورم این است تا زمانی که زیاد تکرار نشود» (*رقص جنگل‌ها* ۶). شاید بتوان گفت عقاید شوییِنکا در ارتباط با نگریتودینیسم تا حدود زیادی با نظرات فرانتس

فانون و ژان پل سارتر قرابت دارد. آنان نیز به قدرت بازدارندهٔ جنبش نگریتود که هدفش اتحاد تمامی سیاهان بود ایمان داشتند، ولی با این حال می‌دانستند که این جنبش پایان راه نیست و باید در جهت مقاصد والاتری تغییر رویه دهد (فانون، *پوست سیاه، صورتک‌های سفید* ۱۳۳). بنابراین اگر نگریتودگراها در برهه‌هایی از تاریخ، بر تقابل‌های دوتایی مثل سیاه و سفید تأکید می‌کردند، شاید دلیل آن بیش از، هر چیز نگاه ابزاری و نه هستی‌شناختی آن‌ها به‌این تقابل‌ها به عنوان راهبردی فرهنگی بود تا از نفوذ هر چه بیشتر امپریالیسم به صورت مقطعی جلوگیری کنند. به بیان دیگر، هر چند که اصول نگریتود از نقطه نظر تئوریک قابل دفاع نیست، ولی گاهی می‌توان از آن‌ها به عنوان راهبردهای سیاسی به منظور مقاومت در برابر قدرت استعماری سود جست.

نقش آدنبی در زمان ماتاخاریبو و در زمان حال به موازات یکدیگر است. او کسی بود که در دورهٔ پیش از استعمار، قهرمانان واقعی ملت را به بردگی می‌کشاند و تاریخ را به نفع جنایتکاران تغییر می‌داد. او هم چنین جنگ و ستیز را ستایش می‌کرد. جالب اینجاست که وی در دوران زندگی زمان حالش، سنگ میراث آفریقای پرشکوه را به سینه می‌زند و از تاریخ پر غرور آن سخن می‌گوید. اوست که از امپراتوری‌های به ظاهر بزرگ آفریقایی سخن می‌گوید که به عقیده شوییکا در استثمار مردم این قاره کم از استعمارگران کشورهای اروپایی نبودند. در بخشی از داستان آدنبی در جواب به سؤال رولا که اصلاً «تاریخ» چیست می‌گوید:

> [تاریخ] میراث اندوخته شده است. مالی، چاکرا، سانگای، شکوه، امپرتوری‌ها... (*رقص جنگل‌ها* ۸).

از طرف دیگر رولا، یعنی همان زن خیانتکار دربار ماتاخاریبو، به طور کلی از جشن اتحاد قبایل به خاطر تأکید بیش از حد آن برروی ارزش‌های گروهی متنفر است. او با لحنی طنزآمیز می‌گوید:

> من نمی‌تونم اجازه بدهم که هر کس راهش افتاد، پاشو تو خونهٔ من بذاره، فقط به این خاطر که شاید خاله خانباجی منه...
>
> این خاله‌بازی‌ها حال منو به هم می‌زنه! بابا بذارید هرکه زندگی خودشو بکنه! (*رقص جنگل‌ها* ۵-۶)

نوردمن سیلر بر این باور است که جوامع آفریقایی اغلب براساس همکاری و ارزش‌های گروهی استوارند، از این رو این اصول گروهی، خواه ناخواه در خصوصی‌ترین ارکان زندگی

افراد دخالت داده می‌شوند (۶۷-۶۸)[۱]. شوینکا نیز به نظر انتقاداتی مشابه نسبت بـه ایـن طـرز تفکر در جامعه خود دارد. دموکهٔ حکاک که در متن چنین سنت‌هـایی پـرورش یافتـه، مجبـور است در برابر حملهٔ دیگر افراد قبیله به اثر هنری‌اش سکوت کند. آنان به منظور نزدیـک کـردن اثر خلاق دموکه به اصول جمعی، آن را تغییر می‌دهند، و یا به قول دموکـه تخریـب مـی‌کننـد، دموکه نیز از روی قهر به تبعیدی کوتاه و خود خواسته بـه درون جنگـل مـی‌رود. او احسـاس می‌کند که دیگر روح و جانش با اثر هنری‌اش – توتمی که به افتخار نیاکانش ساخته– دیگر در ارتباط نیست. دموکه در این باره که چطور شد او به جنگل پناه آورد، چنین می‌گوید:

> اول نمی‌دونستم واسه چی باید اون اثرو خلـق کـنم. اعضـای شـورا جمـع شـدن و تصمیم گرفتن که باید این کار انجام بشه. درختی رو باید روش حکاکی مـی‌کـردم، تـوی بیشه «*اورو*» بود، پس می‌شد از دید مردم مخفی نگه‌اش داشت. بعدش فهمیـدم کـه اونـو واسه جشن قبایل میخان. وقتی که تمومش کردم، اونا باقی درختای بیشه رو صاف کـردن. شاخ و برگ درخت رو هم پاک کردند و یه جاده پت و پهن هم به اونجا کشـیدن. دیگـه کار یه جور دیگه به نظر می‌رسید . دیگه اثر من نبود. من ازش فرار کردم. (*رقص جنگل‌ها* ۸)

دموکه خلاقیت فردی خود را در اختیار ملت خود می‌گذارد، ولی سرانجام نه تنهـا ارزش هنری اثرش را پاس نمی‌دارند، بلکه آن را به نام ارزش‌های گروهی تغییر می‌دهنـد و یـا حتـی برخی مانند آدنبی، آن را مذموم می‌دارند (*رقص جنگل‌ها* ۳۳). بنابراین دموکه چنین می‌اندیشد که او منفور و رانده شدهٔ اجتماع خودی است.

نهضت نگریتود همچنین به دلیل توجه بیش از حدش به اصل و اصالت نژادی و فرهنگی نیز مورد نقد قرار گرفت. شوینکا نیز حداقل در دو صحنه از نمایش خود نسبت به این مسـئله موضع‌گیری کرده و ادعاهای حاکی از اصالت تژادی را اصولاً ناکارآمد دانسـته و حتـی وجـود چنین جوهرهٔ بی غل و غشی را غیر ممکن قلمداد می‌کند. اولین صـحنه همـان اسـت کـه «زن مرده» از این همه اصرار آفریقایی‌ها– که در واقع اشاره بـه نگریتـود گراهاسـت – بـرای یـافتن ریشهٔ فرهنگی‌شان در تعجب است (*رقص جنگل‌ها* ۴-۵). نگریتودگراها این مسئله را فراموش

۱– البته بسط این عقیده از جانب نوردمن سیلر به کل قارهٔ ناهمگونی همچون آفریقا ادعـای بـزرگ و تقریبـاً غیـر قابل اثباتی است.

کرده‌اند که پاسداشت امپراتوری‌های آفریقا بدون در نظرگرفتن جنایات آن‌ها در حق مردم خود، در حقیقت گفتار امپریالیستی را که در آن عظمت یک ملت در به زانو درآوردن ملل دیگر و غارت آن‌هاست، تقویت می‌کند. ولی این نقد بر شوینکا و همفکران او نیز وارد است که چرا مذموم دانستن ریشه‌های فرهنگی فقط دربارهٔ آفریقایی‌ها صورت می‌گیرد. چرا این سخنان را تقریباً هیچ منتقدی دربارهٔ اروپاییان – که شکوه امپراتوری روم باستان را ستایش می‌کنند – نمی‌گوید؟

دومین اشاره در صحنه‌ایست که تاریخ‌نگار دربار ماتاخاریبو به جنگ تروآ اشاره می‌کند. واتسن ارتباطی را که شوینکا بین جنگ تروآ و جنگی که در دوران حکومت ماتاخاریبو صورت می‌گیرد، تحلیل می‌کند. واتسن معتقد است که این ارتباط ایجاد شده در درجهٔ نخست نشانگر آن است که بشر در همه جا فریفتهٔ چهره‌های اسطوره‌ای بوده که اغلب بیش از خونخواران بیرحمی نبوده‌اند که انگیزه‌های اعمال آن‌ها تنها در امیال شخصی خلاصه می‌شده (۲۵). افزون بر این، به نظر می‌رسد که شوینکا به طریقی با اشاره به جنگ تروآ با یک تیر دو نشان را هدف گرفته است. از یک طرف بحث گذشتهٔ فاسد حکام آفریقایی را پیش کشیده و از سوی دیگر گذشته‌ای را که اروپاییان به آن افتخار می‌کنند، پوچ شمرده است. هر دو این جنگ‌ها، چه جنگ تروآ و چه جنگی که ماتاخاریو در صدد به راه‌انداختن آن است، بر سر به دست آوردن زنی هرزه است. در جنگ تروآ نزاع بر سر هلن، زن زیباروی یونانی است که به همسر خود منلوس خیانت کرده و با پاریس شاهزاده تروآ گریخته است. در *رقص جنگل‌ها* نیز مادام تورتویس به همسر خود خیانت کرده و با ماتاخاریبو به دربار او آمده. جالب اینجاست که همسر نخست او، برخلاف منلوس همسر هلن، هیچ علاقه‌ای به بازپس گرفتن مادام تورتویس ندارد. ولی ماتاخاریبو از بی‌تفاوتی او به خشم آمده و به دنبال بهانه‌ای واهی برای حمله به همسر نخست مادام تورتویس است. بنابراین برای این که او را خوار و ذلیل‌تر از پیش کند به او پیغام می‌دهد که باید جهیزیهٔ زنی را هم که به همسری برده برای او بیاورد. و جواب منفی همسر نخست به این درخواست بهانه‌ای به دست ماتاخاریبو برای حمله می‌دهد. در حقیقت شوینکا نشان می‌دهد که بسیاری از جنگ‌ها و تصرفاتی که آفریقاییان و یا هر ملت دیگری به آن افتخار می‌کنند برای مقاصد پوچ و یا کاملاً شخصی بوده است.

همچنین اشارهٔ تاریخ‌نگار دربار ماتاخاریبو به جنگ تروآ نشان دهندهٔ شک شوینکا به ادعای نظریه‌پردازان جنبش نگریتود است؛ جنبشی که حس نوستالژیک پیروانش به دورهٔ پیش از استعمار، با اعتقاد آن‌ها به‌فرهنگ «ناب» آفریقایی همراه است که سلطهٔ استعمارگران آن را

خدشه‌دار کرده. سخن راندن از جنگ تروآ بدان معناست که حداقل سخنوران دربار از ادبیات و نوشته‌های غیرآفریقایی با خبر بوده‌اند. در نتیجه، فرهنگ پیش از استعمار حداقل از دیدگاه ادبی شوییکا پاک و به طور کامل آفریقایی نبوده و رگه‌هایی از عقاید به اصطلاح غیر محلی در خود جای داده است. در نتیجه می‌توان گفت شوییکا با این کار ادعای امکان هر گونه استخراج فرهنگ در کل آفریقایی را حتی اگر فاسد هم باشد، توسط نگریتودگراها مردود می‌شمرد.

باید به خاطر داشت که هر چند شوییکا به بحث اصالت فرهنگ با دیدهٔ تردید می‌نگرد، ولی بر ارتباط بین گذشته و حال یک ملت تأکید می‌کند. زندگی دو گانهٔ شخصیت‌ها در گذشته و حال، نشان از اهمیت درهم آمیختگی فرهنگی مردم آفریقا دارد. شخصیت‌ها چهل تکه‌هایی‌اند که به سختی می‌توانند از بعد تاریخی خود بگریزند. شوییکا باور دارد که پیشرفت صنعتی نمی‌تواند ردپای گذشتهٔ یک ملت را به طور کلی پاک کند. هر چند که مرد و زن مرده به ظاهر مایهٔ شرمساری برپاکنندگان جشن اتحاد قبیله‌هایند، ولی هیچ چیز قادر به راندن آنان از آن میان نیست. حتی ساکنان قبیله سعی دارند که با دود و دم ماشینی که نماد مدرنیته و صنعت است، آنان را از میان خود برانند، ولی نیاکان با تمام بدی‌ها و خوبی‌های خود در خاطرهٔ جمعی فرهنگی یک ملت ماندگاراند و رهایی از آنان امکان‌پذیر نیست (*وله شوییکا* ۱۳۶). همانطور که آگبارکو یکی از ساکنان همراهان رئیس قبیله می‌گوید: «آیا باور نمی‌کنید که شما نمی‌توانید از شر نیاکان خود با لعبت‌هایی چنین کودکانه رهایی یابید؟» (*رقص جنگل‌ها* ۴۱). به بیان دیگر شوییکا بر این ادعاست که سنت میرا نیست، هرچند که تکه‌هایی نو بدان اضافه می‌شود.

نتیجه

روی هم رفته، باید اذعان کرد که جنبش نگریتود با وجود همهٔ نقدها، جنبشی تاریخی و مهم در راه استقلال و استعمارزدایی کشورهای آفریقایی بود. هرچند که این جنبش بر پایه‌های خصومت فرهنگی و گاه حتی نظامی استوار بود (برای مثال رجوع شود به‌فانون ۶۱)، ولی در آخر در آماده کردن زمینه برای گسترش جامعه‌ای می‌کوشید که رنگ پوست پیش فرض بسیاری از مسائل دیگر نباشد. در حقیقت نهضت نگریتود شروعی بود برای هدفی والاتر.

شاید بتوان عمل نگریتودها را در به کارگیری گفتمان استعمارگر با نگاهی به نظریات هومی «بابا» روشن‌تر توضیح داد. گفته «بابا» به‌دفعات در مستعمرات اتفاق افتاده و می‌توان آن

را در «کشف یکباره و اتفاقی کتاب انگلیسی» خلاصه کرد (بابا ۱۰۲). و می‌توان گفت تقلید نگریتودگراها از نظام فکری امپریالیسم با نظریات بابا سازگار است. او در کتاب «محل فرهنگ» به بررسی داستان نقل شده توسط یک کشیش بریتانیایی در دورهٔ استعمار هند می‌پردازد. روزی که این کشیش خارج از شهر دهلی قدم می‌زند، گروهی از مردم فقیر را مشاهده می‌کند که غرق در مطالعهٔ یک کتاب‌اند. کشیش از سر کنجکاوی از نام و نشان کتاب می‌پرسد و پیرمردی در جواب او می‌گوید این کتابی است که یک فرشته برای آنان آورده. کشیش پس از تورق صفحاتی از کتاب متوجه می‌شود که کتاب همان انجیل است که به‌احتمال فراوان کشیش دیگری آن را در اختیار این مردم گذاشته است. کشیش واقعیت را بازگو می‌کند، اما با کمال تعجب درمی‌یابد که پیرمرد سخنان او را نمی‌پذیرد و در جواب می‌گوید: «این غیر ممکن است که فردی همچون کشیش این کتاب آسمانی را برای مردم آن سرزمین آورده باشد». دلیلی که پیرمرد برای سخنان خود می‌آورد، قابل تأمل است: «بدین دلیل که کشیش و هم سلکان او از خوردن گوشت ابایی ندارند». به طور خلاصه بابا چنین نتیجه می‌گیرد که پیرمرد کتاب را از انگلیسی‌ها می‌گیرد، ولی به آنان اجازه نمی‌دهد که کتاب را برای او تفسیر کنند. در حقیقت انجیل بیشتر نمایندهٔ قدرت استعمار بریتانیا است، تا کلام الهی. پیرمرد کلام انجیل را در بستر فرهنگی خود تفسیر می‌کند. به قول بابا کتاب به وسیلهٔ استعمارشده «تکرار، ترجمه، تعبیر غلط [و] جابجا می‌شود»(۱۰۲).[1] نگریتودگراها نیز تقابل‌های دوتایی را از گفتمان استعمارگران به عاریه گرفتند و آن را بر ضد خود امپریالیسم به‌کار بردند. وله شوینکا نیز در نمایش‌نامهٔ *رقص جنگل‌ها* سعی کرده است تا نگاهی نقادانه به وجوه مثبت و منفی این نهضت فرهنگی داشته باشد. این نمایشنامه که در دههٔ ۵۰ میلادی نوشته شده با نگاهی آینده‌نگرانه عاقبت تقویت تقابل‌های دوتایی را به مخاطب خود گوشزد می‌کند. شوینکا با روایتی متفاوت از گذشتهٔ ملتش – بر خلاف ادعاهای نگریتودگراها – پایه‌های فلسفی این نهضت را زیر سؤال می‌برد، ولی در عین حال از زبان دموکه آن‌جا که می‌گوید: «چیز خوبیه، منظورم اینه تا وقتی زیاد تکرار نشه» (*رقص جنگل‌ها* ۶) به پتانسیل استعمارزدایی این جنبش اذعان می‌کند.

۱– ولیکن این نقد بزرگ بر نظریه التقاط فرهنگی بابا وارد است که در چنین حالتی این استعمارگر است که دایره تفسیر را معیین می‌کند و تنها اوست که نقش فعال و خودآگاهانه‌ای را بازی می‌کند.

Bibliography

Adedeji, Joel. (1980). "Nationalism and Nigerian National Theatre." *Munger Africana Library Notes* 54: 1-23.

Ademakinwa, Adebisi. (2007). "A Dance of the Forests as the Inflection of Wole Soyinka's Socio-political Concern." *The International Journal of the Humanities* 1: 81-85.

Ahluwalia, Pal. "Negritude and Nativism." eds. Bill Ashcroft et al, The *Post-Colonial Studies Reader*. 230-232.

Badejo, Diedre L. (1988). "Unmasking the Gods: Of Egungun and Demagogues in Three Works by Wole Soyinka." *Black American Literature Forum* 22.4: 663-682.

Bell, Vikki. (1999). "Historical Memory, Global Movements and Violence: Paul Gilroy and Arjun Appadurai in Conversation." *Theory, Culture & Society.* 16: 21-40.

Bhabha, Homi. (1994). *The Location of Culture.* London and New York: Routledge.

Bunche, Ralph J. (1936). "French and British Imperialism in West Africa." *The Journal of Negro History* 21, 31-46.

Fanon, Frantz. (1967). *Black Skin, White Masks.* Trans. Charles Lam Markmann. New York: Grove Press.

Gendzier, Irene L. (1973). *Frantz Fanon: A Critical Biography*. New York: Pantheon Books.

Gilbert, Helen, Joanne Tompkins. (1996). *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics.* London and New York: Routledge.

Jeyifo, Biodun. (2006). "The Nature of Things: Arrested Decolonization and Critical Theory." Eds. Bill Ashcroft et al. The Postcolonial Studies Reader, 2nd edition, London and New York: Routledge, 62-65.

---.(2004). *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism.* Cambridge: Cambridge University Press.

Maduakor, Obi. (1993). "The Political Content of Wole Soyinka's plays."*The Journal of Commonwealth Literature* 2:82-96.

Nordmann-Seiler, Almut. (1367/1988). *Adabiate Noe Afrighai* (Neo-African Literature). tr. Afzal Vosoughi, Mashhad: Astan Ghods Razavi.

Pham, Peter J. (2006). "An African Adulthood*." Wilson Quarterly.* 30: 03633276.

Roscoe, Adrian A. (1971). *Mother is Gold; A Study in West African Literature*. London: Cambridge University Press.

Senghor, Leopard. (1972). "Negritude and Modernity." *Contemporary African Literature*. Ed. Edris Makward and Leslie Lacy. New York: Random House Inc, 438-458.

Soyinka, Wole. (1963). *A Dance of the Forests.* London: Oxford University Press.

---. (2008). "Neo-Tarzanism: Poetics of Pseudo-Tradition." *African Literature; an Anthology of Criticism and Theory.* UK: Blackwell Publishing, 226-233.

Watson, Ian. (1966). "Soyinka's A Dance of the Forests." *Transition* 27, 24-26.

Wilson, Matthew. (2000). "Writing the Postcolonial: The Example of Soyinka's A Dance of the Forests." *College Literature,* 27. 3.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی