دوفصلنامه علمی- پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر
سال ششم، شماره دوازدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۵



دریافت مقاله: ۹۵/۰۱/۲۸
پذیرش مقاله: ۹۵/۰۸/۲۹

# مقایسه تجلی الهه زولو و خدای پدر در دیوارنگاره دوربان با تکیه بر نظریه فضای سوم هومی‌بابا

**اشرف‌السادات موسوی‌لر* مریم کشمیری****

## چکیده

هومی‌بابا، تأکید می‌کند دورگه‌گی، حاصل حرکت گفتمان‌های استعمارگر و استعمارشده به سوی یکدیگر در فضای سوم است. آنچه پدید می‌آید (هیبرید)، ابژه‌ای تازه است که می‌تواند سبب تحول گفتمان قدرت و حرکتی جدید در اجتماع گردد. این نوشتار با هدف مقایسه المان‌های بصری و مفهومی دیوارنگاره دوربان در آفریقای جنوبی با گفتمان‌های پدیدآورنده‌اش- گفتمان مسیحیت (استعمارگر) و باورهای قوم زولو (فرهنگ استعمارشده) - در فضای سوم؛ و تأثیر فضای میانه در هنرهای تجسمی شکل گرفته؛ و می‌کوشد اثرات فضای سوم را در شکل‌گیری جریان‌های اجتماعی متأثر از هنر نمایان سازد. تلاش شده به این پرسش پاسخ داده شود: دیوارنگاره نام‌برده، محصولی دورگه است یا تنها تلفیقی ساده را نشان می‌دهد؟ در مقایسه با گفتمان‌های پیش از خود چه عناصری را اتخاذ کرده و چه تحولاتی را در آنان ایجاد نموده است؟ در جریان پژوهش، به شیوه‌ای تطبیقی، بیان هنری دیوارنگاره با دو گفتمان استعمارگر و استعمارشده، از جهاتِ عناصر بصری، و نمادشناسی مقایسه می‌گردد. تطبیق عناصر، متکی‌بر توصیف و تحلیل (کیفی)، و با استناد به آثار هنر بومی و مسیحی؛ و اسطوره‌شناسی غنی آفریقا صورت گرفته؛ و گردآوری داده‌ها، به شیوه کتابخانه‌ای با تأکید بر نگارش‌های اسطوره‌شناسی در دانشگاه‌های آفریقای جنوبی پیش رفته است. پژوهش حاضر با تکیه بر آرای مخاطبان بومی و اروپاییان مهاجر؛ و جریان اجتماعی که پس از اجرای دیوارنگاره به راه افتاد (مبارزه با ایدز و جلوگیری از پایمال‌کردن حقوق دختران بومی)، نشان می‌دهد دیوارنگاره دوربان نه‌تنها تلفیق عناصر هنر بومی و وارداتی است بلکه ویژگی تحول گفتمان اجتماعی- سیاسی در نظریه بابا را نیز بازمی‌نمایاند.

**کلیدواژگان:** فضای سوم، هنر معاصر آفریقای جنوبی، هنر پسااستعماری، نوم‌خوبولوانا، دیوارنگاره دوربان.

* دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران.
** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران (نویسنده مسئول). Maryam_keshmirey@yahoo.com

## مقدمه

آثار پسااستعماری از یک‌سو در لایه‌های پنهان خود، هویت انکارشده را بازمی‌تابانند و از سویی دیگر، بیانی از مقاومت و ایستایی قوم استعمارشده‌اند؛ درعین‌حال، لحن‌شان، شباهتی با گفتمان استعمارگر دارد. گویی از زبان استعمارگر، عناصر انکارشده مستعمره، واگویه می‌شود. این همان نکته‌ای است که دیدگاه *هومی‌بابا*[1] را از دیگر متفکران حوزه پسااستعماری مانند ادوارد سعید جدا می‌سازد. بابا به فضای میانه‌ای معتقد است که در آن، رابطه استعمارگر و استعمارشده، یک‌سویه نیست؛ بلکه حرکتی به سمت یکدیگر رخ داده؛ که حاصل آن بروز گفتمانی سراسر تازه و متفاوت است. دیدگاه بابا در هنر، آثار تقلیدی و تلفیقی را از آثار جریان‌ساز یا دورگه جدا می‌سازد. دورگه‌ها می‌توانند بروز گفتمانی جدید را سبب گردند. با تکیه بر آرای وی، برخی آثار پسااستعماری، با جنبش‌ها و چرخش گفتمانی پیوستگی می‌یابد. ازجمله این آثار، دیوارنگاره نوم‌خوبولوانا،[2] ایزدبانوی قوم زولوست که در دوربان آفریقای جنوبی، بر پایه پلی بزرگ در منطقه پرهیاهوی شهر نقاشی شده است. این مقاله با هدف خوانش دیوارنگاره دوربان در مقام اثری دورگه، با تکیه بر نظریه بروز دورگه‌گی در فضای سوم هومی‌بابا شکل گرفته است؛ و می‌کوشد به این پرسش‌ها پاسخ گوید:

دیوارنگاره دوربان اثری تقلیدی- تلفیقی است یا ویژگی‌های آثار دورگه را نشان می‌دهد؟ با توجه به جریان‌سازبودن آثار دورگه، جایگاه دیوارنگاره از این جهت چیست؟ و این اثر از چه جهاتی با عناصر بصری هنر استعمارگر و استعمارشده پیوستگی می‌یابد؟ شیوه پیش‌برد تحقیق چنین خواهد بود: پس از شرح اجمالی آرای هومی‌بابا درباره فضای سوم و بروز دورگه‌گی، نخست، دیوارنگاره دوربان معرفی خواهد شد. واکنش‌های منتقدان و مخاطبان به این دیوارنگاره در این بخش آورده شده است تا میزان پیوستگی اثر با گفتمان‌های هنری استعمارگر و استعمارشده، قابل ارزیابی باشد. سپس، چگونگی تجلی الهه زولو براساس داستان‌ها، تندیس‌ها و صورتک‌های آیینی اقوام آفریقای جنوبی بررسی می‌گردد؛ و پس از آن، تجلی خدای پدر در فرسکوهای مسیحی براساس معیارهای زیبایی‌شناسی هنر غرب بیان می‌شود. چهارمین گام تحقیق، مقایسه ایزدبانوی دیوارنگاره با نمود سنتی الهه زولو و تجلی خدای پدر است. ابتدا، مقایسه از جهت المان‌های بصری صورت گرفته و سپس، از جهت معناشناسی و نمادپردازی، مقایسه‌ای تطبیقی میان دیوارنگاره با مفاهیم مقدس مسیحیت و باورهای زولویی دیده می‌شود. در آخرین بخش، جریان‌سازی دیوارنگاره در سطح جنبشی اجتماعی، و همچنین تأثیرات هنری نشان داده خواهد شد. در جریان پژوهش دریافته شد که منابع فارسی درباره هنرهای آفریقایی به‌ویژه آثار معاصر و پسااستعماری بسیار اندک‌اند. نگارش‌های محدودی که در این عرصه دیده می‌شوند؛ اغلب از حدود معرفی اجمالی و شرحی تاریخ‌وارانه فراتر نرفته‌اند. کم تعداد بودن آثار تحلیلی فارسی در این حوزه، ضرورت نگارش‌هایی از این دست را نمایان می‌سازد.

دلیل انتخاب دیوارنگاره دوربان: ۱. دیوارنگاره، اندکی پیش از برگزاری نخستین انتخابات مردمی آفریقای جنوبی نقاشی شده است؛ به بیانی دیگر هنرمندان آن در اوج مبارزات ضداستعماری و فضای خفقان‌آور آپارتاید بالیده‌اند؛ ۲. اثر، حاصل فعالیت گروهی نقاشان خودآموخته و هنرمندان آکادمیک‌دیده آفریقای جنوبی است؛ هنرآموختگان دانشگاه‌های هنری افزون‌بر آگاهی از اسطوره‌ها و سنن بومی آفریقای جنوبی، به‌خوبی با «فضای هنری غرب و عناصر زیبایی‌شناختی آن آشنایی داشته‌اند» (Marshall, 1999: 67)؛ ۳. دیوارنگاره دوربان از شمایل‌نگارانه‌ترین آثار اجراشده در آفریقای پساآپارتایدی است (Hening, 2011)؛ ۴. اثر در دو سطح شکل‌شناسانه و نمادپردازانه قابلیت تحلیل دارد؛ ۵. اندکی پس از اجرای دیوارنگاره دوربان، حرکتی اجتماعی درراستای دفاع از حقوق دختران سیاه‌پوست و مبارزه با ایدز شکل گرفت که به‌شدت با مضامین ارائه‌شده در دیوارنگاره، هم‌بسته به نظر می‌آید (در آخرین بخش مقاله به تفصیل در این‌باره سخن گفته شده است).

## پیشینه پژوهش

برای سهولت بررسی، نگارش‌هایی که با تحقیق حاضر، پیوستگی دارند؛ در سه گروه معرفی می‌شوند:

نخست، پیشینه نظری پژوهش: مهم‌ترین اثر در این بخش، کتاب "موقعیت فرهنگ" نوشته هومی‌بابا (۱۹۹۴) است. در این کتاب، بابا به شرح دیدگاه‌های خود درباره فضای سوم و دورگه‌ها می‌پردازد. برای درک این اثر، خواندن کتاب "هومی‌بابا" از *دیوید هادرت* (۲۰۰۶) و مقاله "هومی‌بابا" از *گیلبرت مور* (۱۳۸۶) بسیار راه‌گشاست. نگارش حاضر در بیان دیدگاه‌های بابا از این آثار بهره بسیار برده است؛

دوم، پیشینه بررسی نمود ایزدبانوی آفریقایی: مهم‌ترین نگارش درباره نوم‌خوبولوانا، رساله دکتری فلسفه *فیلیپ سله* (۲۰۱۲)، "Zibanjwa Zimaphu Kwelikamathantya Kandaba"، است. در جریان تحقیق، بخش‌هایی از این رساله به کمک نرم‌افزارهای آنلاین از زبان زولویی به انگلیسی ترجمه گردید. رساله گفته‌شده، در معرفی توصیف‌های نوم‌خوبولوانا در

متون کهن و داستان‌های پیشین قوم زولو درباره این ایزدبانو بسیار اهمیت دارد؛ اما تجلی‌های امروزی ایزدبانو در این رساله، موردتوجه نبوده است. رساله سله بیشتر بر نگارش‌ها متکی است تا تصویرسازی‌ها و تندیس‌ها. براساس همین نکته، پژوهش حاضر از رساله سله فاصله می‌گیرد. همچنین کتاب "اسطوره‌شناسی آفریقا از A تا Z" نوشته *رابرتس و لینچ* (۲۰۱۰) درباره باورهای قوم زولو و نوم‌خوبولوانا، داده‌های بسیاری در اختیار این پژوهش نهاد. اما همانند رساله سله، تنها بر داستان‌های کهن و منابع ادبی متکی بود. درحالی که نگارش حاضر، جلوه امروزی نوم‌خوبولوانا را در حوزه هنرهای تجسمی پیش روی دارد. آثار دیگر نیز در این گروه جای می‌گیرند که به دلیل اهمیت کمتر به آنها نمی‌پردازیم.

سوم، پیشینه تحلیل دیوارنگاره دوربان: مقاله *سابینا مارشال* (۲۰۰۷)، "خوانش پسااستعماری هنر دیوارنگاری آفریقای جنوبی"، یکی از مهم‌ترین نگارش‌های پیوسته با مقاله حاضر است. در این مقاله، مارشال، ضمن شرح فضای هنری آفریقای جنوبی در دوره آپارتاید و پس از آن، برخی از مهم‌ترین دیوارنگاره‌های آن کشور را براساس نظریه "دیگری" *ادوارد سعید* شرح می‌دهد. نگارش حاضر از چند جهت با مقاله مارشال تفاوت دارد: ۱. در نگارش پیش‌رو، دیوارنگاره دوربان براساس دیدگاه فضای سوم هومی‌بابا تحلیل شده است و نه نظریه "دیگری" ادوارد سعید؛ ۲. برخلاف مقاله مارشال، تنها بر یک اثر تمرکز شد؛ ازاین‌رو، بسیار ژرف‌تر از مارشال به دیوارنگاره نگریسته‌ایم؛ ۳. مارشال باوجودی که به تأثیرپذیری جامعه هنری آفریقای جنوبی از معیارهای غرب توجه بسیار نموده است؛ اما این اثرگذاری‌ها را بررسی نمی‌نماید. پژوهش حاضر تأثیرها را در سطوح بصری و معنایی پی‌گرفته است؛ ۴. براساس دیدگاه بابا، درکنار رخدادهای هنری، در پژوهش حاضر تأثیرات دیوارنگاره بر جریان‌های اجتماعی و سیاسی نیز بررسی شده است. نکته اخیر نه‌تنها در تحقیق مارشال بلکه در بیشتر پژوهش‌های هنری، کمتر موردتوجه قرار گرفته است. افزون‌بر مقاله نام‌برده، دو نگارش دیگر از مارشال، یکی در نشریه Transformation (۱۹۹۹م. شماره ۴۰؛ ۷۶۹۶-۰۲۵۸ ISSN) و دیگری در نشریه Most Pluriels (۲۰۰۰ م. شماره ۱۶؛ ۱۳۲۷-۶۲۲۰ ISSN) موردتوجه قرار گرفت. هر دو مقاله در بررسی جزییات دیوارنگاره و واکنش مخاطبان اهمیت بسیار داشتند؛ اما به تطبیق آثار پیشین با دیوارنگاره، و موشکافی جریانات هنری و غیرهنری متأثر از آن نمی‌پردازند.

## روش پژوهش

تحقیق، بنیادین و مبتنی بر شیوه‌ای تطبیقی است. مقایسه‌ها در دو سطح فرم و معنا پیش رفته‌اند. در سطح نخست، نگاه بر عناصر بصری و زیبایی‌شناسی‌های شکلی یا ترکیب‌بندی‌ها بوده؛ و در سطح دوم، لایه‌های مفاهیم و نمادها بررسی شده‌اند. باتوجه‌به چارچوب نظری پژوهش (دیدگاه بروز دورگه‌گی در فضای سوم هومی‌بابا) درک ویژگی‌های دورگه‌گی از راهِ مقایسه گزاره گفتمانِ تشکیل‌شده در فضای میانی (گفتمان جدید، محصول سوم) با گزاره‌های گفتمان‌های استعمارگر (محصول دوم) و استعمارشده (محصول نخست) ممکن می‌گردد. بنابراین، بررسی دیوارنگاره دوربان در مقام دورگه یا محصولِ فضای میانی (همان محصول سوم)، مستلزم شناخت عناصر گفتمان‌هایی است که از آنها برخاسته است (یعنی محصول‌های نخست و دوم). ازاین‌رو، ابتدا به شیوه‌ای کیفی، مبتنی‌بر توصیف و تحلیل موردی، عناصر بصری و مفهومی تجلی خدای پدر در فرسکوهای مسیحی (محصول دوم)، و نوم‌خوبولوانای قوم زولو (محصول نخست) معرفی شده‌اند. داده‌ها در این مرحله به شیوه کتابخانه‌ای گردآوری شده و عمده منابع کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها، مقالات و تصاویر آثار برجای‌مانده از ساخته‌های اقوام آفریقایی و هنر مسیحیت در سده‌های ۱۵ و ۱۶ م. بوده‌اند. در تحلیل و بازبینی عناصر بصری و مفهومی ایزدبانوی قوم زولو، بر نگارش‌های اساتید و دانشجویان دانشگاه‌های آفریقای جنوبی نگاهی ویژه داشته‌ایم. پس از آن، مقایسه را به کمک جدولی پیش برده؛ و عناصر بصری خدای‌بانوی زولو را در دیوارنگاره دوربان (محصول سوم)، با المان‌های نمایش خدای پدر در فرسکوهای مسیحی (محصول دوم) و الهه قوم زولو (محصول نخست) در تندیس‌ها و صورتک‌ها مقایسه نمودیم. سپس در سطح لایه‌های معنایی و نمادپردازی‌ها، مقایسه دیوارنگاره با نمادهای مسیحیت و سمبول‌های آیینی زولو انجام شد. نمونه‌های موردبررسی، انتخابی هدفمند داشته‌اند تا تمامی ابعاد ویژگی‌های تصویرسازی خدای پدر و الهه زولو را نمایش دهند. از میان آثار بررسی‌شده، نُه نمونه در متن نگارش، معرفی و تحلیل شده‌اند.

## فضای سوم و دورگه‌گی

گفتمان، تنها مجموعه‌ای از گزاره‌های منسجم نیست؛ بلکه بنیادش، به دو گروه، رَویه درونی بستگی دارد: نخست، آنها که گزاره‌های مجازِ آن گفتمان را رواج می‌دهند؛ و دیگری رویه‌هایی که از گسترش و بیان برخی گزاره‌های دیگر ـ گزاره‌های غیرمجاز در آن گفتمان ـ جلوگیری می‌کنند (فوکو در میلز، ۱۳۸۹: ۹۲). برهمین اساس، *میشل فوکو*[۳] در جلد نخست "تاریخ میل جنسی" می‌نویسد: «گفتمان می‌تواند توأمان ابزاری برای قدرت و نتیجه قدرت باشد و افزون‌بر آن، مانعی در برابر قدرت، سدی مقابل آن، پایگاهی برای مقاومت، و نقطه آغازی برای

یک راهبرد مخالف نیز هم. کار گفتمان انتقال و تولید قدرت است؛ یعنی گفتمان قدرت را تقویت می‌کند اما، درعین‌حال، آن را به سستی و رسوایی نیز می‌کشاند.» (همان: ۹۲ و ۹۳). هومی‌بابا براساس آرای فوکو،[۴] گفتمانِ استعمار را نیز دارای ویژگیِ توأمانِ هر گفتمان دیگر می‌داند: یعنی از یک‌سو، برخاسته قدرت است؛ و از سویی دیگر، با سرکوب گزاره‌های غیرمجاز، سستی خویش را تسهیل می‌کند. بنابراین، گفتمان استعمار، دیرپا نمی‌ماند؛ زیرا صداهای سرکوب‌شده، گفتمان مقاومت را شکل می‌دهند. در پدیده امپریالیسم، گفتمانِ استعمارگر، غالب است و می‌کوشد زبان، فرهنگ، هنر، باورها و در یک کلام، هویت خود را به استعمارشده تحمیل نماید. گزاره‌های غیرمجاز در این گفتمان، هویت استعمارشده است؛ ازاین‌رو به‌شدت پس زده می‌شود و "در ـ حاشیه ـ بودگی"[۵] را برای استعمارزده به بار می‌آورد. نظریه‌پردازانی مانند *فانون* یا سعید[۶] بر این رابطه یک‌جانبه و از بالا تأکید دارند؛ اما در دیدگاه هومی‌بابا، رابطه استعمارگر و استعمارشده به معنای حذف هویت استعمارشده، چیرگی یک‌سویه، و نظارتی یک‌جانبه نیست. در جریان استعمار، نگاه مراقبی از بالا به نگاه خیره جابه‌جاشونده و انضباط‌یافته‌ای تبدیل می‌شود که مشاهده‌گر را در مقام مشاهده‌شونده نیز قرار می‌دهد (Bhabha, 1994: 89). ازاین‌رو، هویت استعماری، «هرگز نمی‌تواند هویتی بنیادی باشد.» (مور، ۱۳۸۶: ۵۳) اقتصاد، استعمارگر و استعمارشده را «به یکدیگر قفل کرده است.» (Huddart, 2006: 46) در این فضای متقابل، تلاش استعمارگر از راه تشویقِ استعمارشده برای تقلید[۷] از هویت برتر ـ یا همان گزاره‌های مجاز در گفتمان استعماری ـ نمود می‌یابد. «اما تقلید سلاح موذیانه مدنیت ضداستعماری، و آمیزه دووجهی احترام و نافرمانی نیز هست» (گاندی، ۱۳۸۸: ۲۱۴)؛ زیرا پاسخ سوژه استعمارشده به فرایند تقلید، پاسخی دو پهلوست که جنبه‌هایی از ناخودآگاه خویش را نیز به همراه دارد (همان: ۱۹۴). به بیانی دیگر آنچه می‌بایست در جریان تقلید دریافت شود، در ابتدا تکرار شده و سپس درون بافت بیگانه‌ای ترجمه می‌شود. تغییر و نقصان در جریان ترجمه بروز خواهد کرد (Huddart, 2006: 2). بنابراین، برساخته جدید، دیگر نه آن چیزی است که استعمارگر ارائه نموده، و نه مشابهتی با ناخودآگاه استعمارشده دارد. بلکه ابژه‌ای، سراسر تازه است (Bhabha, 1994: 25). بابا در مصاحبه با نشریه هنر در آمریکا می‌گوید چنین نیست که شما بتوانید هر تعداد از فرهنگ‌ها را که بخواهید مانند یک قطعه موزاییک‌کاری زیبا کنار هم بچینید و با لحیم‌کردن سنت‌های فرهنگی متفاوت، فرهنگی یک‌پارچه به دست آورید (Bhabha; Huddart, 2006: 84). ابژه سیاسی نوین یا ابژه دورگه (هیبریدی)، نه ابژه معهود است و نه دیگری (گاندی، ۱۳۸۸: ۱۸۹). برای هومی‌بابا، اهمیت دورگه‌گی، در توانایی آن، برای روشن‌ساختن ردپای عناصر سازنده‌اش نیست؛ بلکه او در "فضای سوم" (۱۹۹۱) بیان می‌کند دورگه‌گی، فضای سوم[۸] توانایی است که می‌تواند یک موقعیت سوم بیافریند. فضای سوم، پیشینه‌های خود را جابه‌جا کرده و ساختار قدرت تازه‌ای پی می‌افکند (Ibid: 85). با این چرخش قدرت، آنچه تا کنون انکار شده، صورتی تصدیق‌شده می‌یابد (Ibid: 84). بابا در موقعیت فرهنگ، به این رخدادها نظر دارد. او نگاهش را به "مرز فرهنگ‌ها" و آنچه "در ـ میان[۹] آنها" پدید می‌آید معطوف داشته و آن را «آستانه‌ای،[۱۰] به معنای آنچه در مرزها یا سرحدها رخ می‌دهد» (Ibid: 4) می‌نامد. "در ـ میان" فضایی، سیال، مبهم و نامعین است (Schorch, 2013: 69) که در آن، سوژه استعمارزده همواره پاسخی دو پهلو به مهاجم استعماری می‌دهد؛ پاسخی نیمه‌رام، نیمه‌سرکش و همواره غیرقابل اعتماد که اقتدار فرهنگی استعمارگر را با معضل روبرو می‌نماید (گاندی، ۱۳۸۸: ۱۹۴). شکل‌گیری بیان در این فضا تنها نیازمند تماس دو طرف نیست؛ بلکه تولید معنا به حرکت دو مکان به سوی یکدیگر پیوسته است (Bhabha, 1994: 36)؛ فضای سوم، این تصور را که نمادها و معانی‌شان، پیوستگی ازلی و کهن دارند؛ به دور می‌ریزد و امکان ترجمه، تاریخ‌زدایی و خوانش جدید نمادها را فراهم می‌سازد (Ibid: 37). ازاین‌رو، ناب‌بودگی هر فرهنگی منتفی گشته؛ و زمینه تأویل مذاکرات فرهنگی و مناظره‌های این عرصه به دور از مواضع دوسویه پیشین ـ استعمارگر و استعمارشده ـ گشوده می‌شود (Schorch, 2013: 69).

## دیوارنگاره دوربان

دیوارنگاره نومخوبولوانا (تصویرهای ۱ و ۲)، ایزدبانوی قوم زولو، از نخستین آثاری بود که پروژه دیوارنگاری‌های اشتراکی[۱۱] در ۱۹۹۴ م. در منطقه پر رفت و آمد شهر دوربان اجرا نمود. این اثر، «تنها دو روز پیش از برگزاری انتخابات مردمی ۱۹۹۴ م. آفریقای جنوبی» (Marshall, 2000b) به پایان رسید. برخی آن را سبب «غرور ملی و هویت مردم منطقه» (Dobson & Shinner, 2009: ۲۷) دانسته؛ و برخی دیگر، لقب «شمایل‌نگارانه‌ترین نقاشی دیواری دوربان» (Hening, 2011) را به آن داده‌اند. دیوارنگاره الهه قوم زولو به همت دو گروه از نقاشان اهل دوربان اجرا شد: گروه نخست، هنرمندان خودآموخته غیردانشگاهی را شامل می‌شد که صحنه‌های زندگی شهری و مردمانی شاد و سرخوش را در بخش پایین دیوارنگاره به تصویر کشیدند (Marshall, 1999: 67). این افراد، بسیاری از شخصیت‌های خود را از میان فروشنده‌هایی

که پیرامون همین دیوارنگاره به کسب و کار مشغول بودند، برگزیدند. برای نمونه، چهره زنی که جوجه می‌فروشد؛ برای بسیاری از عابران، آشنا و قابل‌تشخیص بود. این زن حتی تا همین اواخر نیز در این منطقه به داد و ستد می‌پرداخت (Ibid: 71). گروه دوم، هنرآموختگان دانشگاهی بودند که براساس آموزه‌های طراحی و نقاشی غربی، پیکره ایزدبانو را ماهرانه و درحالی که به سوی مردم خم شده است، نقاشی نمودند (Ibid: 67). گفتنی است دانشگاه‌های هنری آفریقای جنوبی از زمان استعمار و حتی بسیار پس از آن، مروج زیبایی‌شناسی غربی و حامی رعایت قوانین هنر غیربومی بودند.[۱۲] مارشال می‌نویسد: «گرچه در سال‌های اخیر از شاگردان آکادمیک خواسته می‌شود قوانین رئالیستی را به چالش گیرند؛ و از آبستره، انتزاع، و بیانگری‌های پریمیتیویستی بهره برند، اما انتظار می‌رود این افراد، پیش‌تر کلیه قوانین قطعی و مسلم هنر غربی را آموخته باشند و در حدود آنها حرکت نمایند.» (Marchall, 2000a: 103) نفوذ عناصر زیبایی‌شناسی، هنری و فکری غرب، حتی در ساخت‌های آیینی و بومی آفریقای جنوبی نیز دیده می‌شود. *ماگریت کری*، در "دایره‌المعارف بریتانیکا" می‌نویسد، اقوام زولو، سردیس‌های چوبی می‌ساختند که اغلب نامتمایزند؛ اما به نظر می‌رسد ساخت آنها تحت تأثیر اروپاییان بوده است (URL: 7).

روشن است در چنین فضایی، مخالفان به نقد جدی آثاری مانند دیوارنگاره اشتراکی نوم‌خوبولوانا بپردازند. این افراد که بیشتر از اعضای آکادمی‌های هنری بودند؛ دیوارنگاره الهه قوم زولو را مانند دیگر پروژه‌های اشتراکی، اثری ضعیف ارزیابی می‌کردند. برای نمونه جف *چندلر*،[۱۳] آثاری از این‌دست را نه هنر دیوارنگاری، بلکه نوعی گرافیکی با خطوط سنگین، ترکیب‌بندی‌های ضعیف و طراحی‌های بد می‌داند و می‌نویسد برای شرکت در این پروژه‌ها، کافی است افراد قادر به نگهداری قلم‌مو باشند؛ به آنها اجازه رفتارهای خودسرانه داده می‌شود.

تصویر ۱. دیوارنگاره نوم‌خوبولوانا، دوربان، آفریقای جنوبی، ۱۹۹۴ م. (Marshall, 2000b)

اینها نکاتی‌اند که در هنر دیوارنگاری ممکن نیست؛ هنری دقیق با پیش‌برنامه‌ای به دقتِ قوانین اجتماعی و عمومی (Chandler, 1996; Marshall, 2000a: 100-101). البته این آثار، موافقان اندکی نیز یافتند. *کاترین اسلسور*، این دیوارنگاره و پروژه‌هایی از این‌دست را سبب پرمایه‌کردن محیط زندگی و بالابردن خلاقیت مردمی می‌داند که اغلب درک چندانی از هنر ندارند (Slessor, 1995; Marshall, 2000a: 100).

افزون‌بر آرای منتقدان، مدتی پس از اجرای دیوارنگاره، با عده‌ای از رهگذران سیاه‌پوست نیز مصاحبه شد تا دیدگاه‌هایشان درباره این پروژه ثبت گردد. واکنش مصاحبه‌شوندگان بسیار متفاوت بود. یک‌سوم این افراد، چهره زنانه تصویر را در مقام ایزدبانو نوم‌خوبولوانا شناسایی کردند. سایرین نه‌تنها درکی از هویت زن یا معنای دیوارنگاره نداشتند؛ بلکه برخی از آنها، نسبت به اثر، اظهار تنفر نموده؛ شلوغی و ابهام تصویر را دلیل اصلی آن می‌دانستند. تنها دو تن از افرادی که نوم‌خوبولوانا را شناسایی نکرده بودند، دیوارنگاره را از جهت هویت و تاریخ سیاهان بااهمیت دانستند؛ البته همزمان تأکید کردند: درکی از مفهوم آن ندارند (Marshall, 1999: 71). در پاسخ به این پرسش که چرا مخاطبان سیاه‌پوست ارتباط چندانی با دیوارنگاره دوربان برقرار نکردند می‌توان سه دلیل بیان کرد: نخست، فقدان سنت نمایش بصری افسانه‌های مردمی و اسطوره‌های سیاه‌پوستان. مارشال می‌نویسد «اجتماعات سیاه آفریقای جنوبی، هنوز قبایلی به‌شدت شفاهی‌اند که [در میانشان] روایت، جایگاهی برجسته دارد.» (Marshall, 2000a: 111) مردمان آفریقا بیشتر با هنرهای سه‌بعدی مانند مجسمه‌ها و ماسک‌ها آشنایند؛ هنرهایی که کاربردی در مراسم آیینی می‌یابند (هزاوه‌ای، ۱۳۹۰: ۱۶ و ۱۷). *تامی جالی*،[۱۴] هنرمند اهل دوربان می‌گوید: «بسیاری از سیاه‌پوستان آفریقای جنوبی با برخی داستان‌ها، افسانه‌ها، خدایان یا خدای‌بانوهای خاص، مأنوس‌ترند و چون سنت بازنمایی بصری ندارند، هریک در ذهن

تصویر ۲. بازسازی همان دیوارنگاره، دوربان، آفریقای جنوبی، ۲۰۰۱ (Dobson & Shinner, 2009: 26)

خود، آن را به‌گونه‌ای پرورده‌اند. هنگام مواجهه با تصاویری مانند دیوارنگاره نوم‌خوبولوانا یا دیگر داستان‌های اسطوره‌ای، نیاز و تمایلی به برقراری ارتباط با آنها نمی‌یابند.» (Marshall, 1999: 76). دوم، کمرنگ شدن ایزدبانوها و نمودهای مؤنث اساطیر آفریقای جنوبی در دوره آپارتاید. «آشنایی با مسیحیت در جریان دوره استعماری، پرستش نمودهای زنانه خدایان را با افول مواجه ساخت؛ اما خدایان مذکر مانند آن‌کولون‌کولو[۱۵] برقرار ماندند.» (Alan Paton Center, 2014). دلیل سوم را می‌توان در شیوه نمایش نوم‌خوبولوانا در این دیوارنگاره جست: زنی امروزی که با رعایت کامل قوانین بُعدنمایی و تناسب در نقاشی غربی اجرا شده است. شاید نظراتی مانند «دیوارنگاره، شلوغ و متراکم است»؛ «رنگ‌های زیادی با تراکم به کار رفته»؛ یا «نقاشی فاقد وضوح است» (Marshall, 1999: 76) برخاسته از شیوه اجرا باشد. این درحالی است که بیشتر مصاحبه‌شوندگان، صحنه‌های روزمره پایین دیوارنگاره را ـ باوجود سادگی و ابتدایی‌بودن اجرای آنها ـ قابل‌درک یافته و با آنها ارتباط می‌گرفتند. بنابر اظهارات منتقدان و مخاطبان سیاه‌پوست، می‌توان گفت دیوارنگاره الهه قوم زولو، نه با اسلوب زیبایی‌شناسی غربی همخوانی داشت؛ و نه با ذائقه بصری و درک مفهومی مخاطبان بومی پیوستگی می‌یافت؛ بلکه تلفیقی از آموزه‌های آکادمیک و سنت‌های زولو بود. دورگه‌گی این دیوارنگاره تنها در بازنمایی نوم‌خوبولوانا دیده می‌شود. برای بررسی دقیق نمودهای مفهومی و بصری این دیوارنگاره و ردیابی چگونگی تداخل دو سنت آفریقایی و اروپایی، می‌بایست نخست نوم‌خوبولوانای سنتی قوم زولو و سپس شیوه بازنمایی خدای پدر در هنر مسیحی بازشناخته شوند.

## نوم‌خوبولوانا در باورهای زولو

زولوها معتقدند خدایی[۱۶] متقدم و پیش از همه خدایان بوده که پس از فرودآمدن از بهشت در یک نی‌زار، خدایان بزرگ و حیات این جهانی را آفرید. او پدر آسمان، خدای تندر و زلزله است. « البته سایر اقوام آفریقایی نیز به این خدای نخستین اعتقاد دارند و سپس، خدایان دیگر در حکم ابرانسان‌ها ظاهر می‌شوند.» (URL: 8) زولوها می‌گویند خدای آسمان‌ها، پس از آفرینش جهان، اداره امورش را به ابرانسان یا خدایی به نام آن‌کولون‌کولو واگذار کرد. آن‌کولون‌کولو به مردمان آموخت چگونه شکار کنند، آتش برافروزند و غلات بکارند (Lynch & Roberts, 2010: 138). به بیانی دیگر، مردمان، زندگی را مرهون لطف او هستند. در باور زولو، آن‌کولون‌کولو، پدر همه مردمان سیاه است (Pettersson; Adeymi, 2012: 439). درکنار آن‌کولون‌کولو، خدایان دیگری نیز در معابد زولو، برای گردش امور جهان با یکدیگر همکاری می‌کنند. پدر آسمان، تمامی امور زنانه این جهان را به دخترش، نوم‌خوبولوانا سپرده است (Adeymi, 2012: 144). *نوماگوگو گوبز*،[۱۷] استاد مذاهب آفریقایی و اسطوره‌شناس در دانشگاه ناتال می‌گوید: نوم‌خوبولوانا، مادر زمین و مترادف با آن، مادر طبیعت است. او مسئول هر دانه‌ای است که کاشته می‌شود یا بر خاک می‌افتد؛ و حتی آنگاه که ما می‌میریم و به خاک بازمی‌گردیم. (Hennig, 2011). بنابراین نوم‌خوبولوانا، خدای‌بانوی حاصل‌خیزی، زایمان، برداشت محصول و باران است (Adeymi, 2012: 440; Mkhize, 2009: 34). در برخی داستان‌ها آمده: او زنی جوان، بسیار زیباروی و بهشتی است. رنگین‌کمان، مه و بارانی که دراختیار دارد، سبب درخشش و زیبایی دو چندان وی می‌گردند (Adeymi, 2012: 441). نوم‌خوبولوانا به نام الهه رنگین‌کمان[۱۸] نیز شناخته می‌شود. پیوستگی او با رنگین‌کمان چنان است که برخی، او را خودِ رنگین‌کمان دانسته‌اند (Cele, 2012: 36). در توصیف اقامتگاهش آمده: «او در آسمان و در خانه‌ای زیبا از قوس‌های رنگین‌کمان می‌زید.» (Lynch & Roberts, 2010: 81) در برخی افسانه‌ها بیان شده: «چشم‌اندازی زیبا را با جنگل‌های انبوه در چند نقطه بدنش فرادید می‌آورد، دامنه‌های پوشیده از علف و دامنه‌های کشت‌شده در قسمت‌های دیگر ... [او] نور را چون جامه به تن کرده است.» (وارنر، ۱۳۸۹: ۱۱۰) نوم‌خوبولوانا می‌تواند به شکل هر حیوانی که می‌خواهد متجلی شود. معنای نام او نیز همین است (Botha, 2009). داستان‌ها، دلیل اهمیت نوم‌خوبولوانا را برای قوم زولو یادآوری می‌کنند: الهه رنگین‌کمان در خانه زیبای خود تنها می‌زیست و نمی‌توانست از میان خدایان خشمگین، همسری برگزیند. ازاین‌رو تصمیم گرفت همدمی از میرایان داشته باشد. پس به سوی دهکده‌ای ساده رفت و دل به آواز شبانی سپرد (Lynch & Roberts, 2010: 81). گرچه او هیچگاه با میرایان وصلت نکرد و دوشیزه باقی ماند، نزدیکی‌اش به میرایان سبب شد انسان‌ها برای راه یافتن به محضر خدای پدر، آن‌کولون‌کولو و دیگر خدایان آسمانی به نوم‌خوبولوانا روی آورند (Adeymi, 2012: 439). اقوام آفریقایی، گرچه خدایان و ایزدبانوانی گوناگون دارند اما در شرح ویژگی‌های آنها اشتراکات بسیاری وجود دارد. برای نمونه، الهه باروری، باران، حاصل‌خیزی، مادر زمین و طبیعت، ایزدبانویی مشترک در میان اقوام مختلف است که باوجود نام‌های گوناگون، ویژگی‌های، یکسان دارد. تندیس‌های این الهه‌گان، زنانی با شکم‌های برجسته، سینه‌هایی بزرگ، و بیشتر، موهایی بافته ـ شبیه ردیف گیاهان در کشتزار ـ هستند و نگاه‌شان به روبروست. مجسمه‌های ساخته‌شده از

این الهه‌گان، نمونه‌هایی مفید برای درک تصور سیاه‌پوستان از نمودِ این خدای‌بانوان هستند. برای نمونه، صورتک آیینی برداشت محصول قوم باگا (گینه)، سینه‌هایی افتاده و بزرگ دارد و تراش چوب برای نمایش موهایش، یادآور ردیف‌های کشت محصولات است (تصویر ۳). صورتک‌هایی این‌چنین در جشن‌های باران، ارتباط با نیاکان یا درخواست رخدادهای خوشایند به کار می‌آیند (Delafosse, 2012: 204). نمونه دیگر، خدای‌بانویی چوبی با سینه‌هایی برجسته است (تصویر ۴) که فرزندی در پشت دارد؛ و کاسه‌ای را بالای سر نگه داشته که نماد تمنای باران است (Ibid: 118). ایزدبانوی قوم بامبارا نیز با سینه‌هایی بزرگ، آشکارا، نماد باروری است. این مجسمه در جشن‌های برداشت محصول استفاده می‌شد (Ibid: 119). شاید یکی از بهترین نمونه‌ها، نوم‌خوبولوانای دهکده توریستی موتوا[۱۹] باشد. موتوا که شمنی از اهالی آفریقای جنوبی است؛ نخستین‌بار در دهه ۱۹۷۰ م. برای آشنایی بازدیدکنندگان سفیدپوست با اسطوره‌ها و فرهنگ آفریقا، دهکده‌ای کوچک در ژوهانسبورگ ساخت. دهکده، با اقسام مجسمه‌های خدایان و خدای‌بانوهای آفریقایی آراسته شد و موردتوجه سفیدپوستان قرار گرفت. اقدام موتوا و استقبال سفیدپوستان، برای بومیانِ تحت استعمار خوشایند نبود؛ ازاین‌رو دهکده به آتش کشیده شد. در ۱۹۸۳ م. موتوا، دهکده دیگری ساخت که پس از انتخابات ۱۹۹۴ به بخشی از پارک ملی ژوهانسبورگ ضمیمه گردید (Stier & Landres, 2006: 186-187). تصویر ۵، تندیس نوم‌خوبولوانا را در دهکده‌های نخست و دوم نشان می‌دهد. در هر دو تصویر، زنی جوان با قامتی استوار و سینه‌هایی برجسته دیده می‌شود. این مجسمه‌ها، لباسی بر تن ندارند و از این جهت مانند ایزدبانوان دیگر اقوامی‌اند که پیش‌تر اشاره شد. «بیشتر زنان زولویی باور دارند، الهه باران برهنه است؛ و تنها بندی با مهره‌های سپید بر کمر دارد. البته داستان‌های اندکی نیز، نوم‌خوبولوانا را با لباسی همانند رنگین‌کمان یا جامه‌ای سپید توصیف کرده‌اند.» (Cele, 2012: 36)

## تجلی خدای پدر

خدای مسیحیت یکتاست و تجلی آن در بیشتر آثار رنسانس ـ چنانچه تصویر شده باشد ـ مشابه است: پیرمردی بر فراز آسمان‌ها با موها و محاسنی سپید؛ که دست‌های گشوده‌اش، رحمت را به بندگان ارزانی می‌کند؛ لباسی ساده بر تن دارد؛ پاهای او دیده نمی‌شود و بیننده، تعلیق او بر آسمان را احساس می‌کند؛ بر میانه بالای تصویر ظهور کرده؛ با لبخند به پایین می‌نگرد؛ و روح‌القدس به شکل کبوتری سفید، میان او و بندگانش در پرواز است. تخته‌نگاره مدونا، کودکش را می‌ستاید، اثر *فرافیلیپو لیپی* (۱۴۶۰ م.)، تمامی این ویژگی‌ها را در خود دارد (تصویر ۶). این اثر به سفارش یکی از اعضای خانواده مدیچی برای نمازخانه مدیچی سفارش داده شد و اکنون در نگارخانه موزه دایم برلین نگهداری می‌شود (Kuiper, 2010: 73). در این تخته‌نگاره، جایگیری خدای پدر در میانه بالای اثر، خمش بدنش به سوی بندگان، و گشادگی دستان، افاضه رحمت الهی را بازمی‌نمایاند. همچنین می‌توان به فرسکوی رویای سنت

تصویر ۳. صورتک، گینه، چوب ۱۶ س.م، مجموعه خصوصی (Delafosse, 2012:204)

تصویر ۴. تندیس باروری، چوب، ۲۹س.م، مجموعه خصوصی (Delafosse, 2012:118)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ژروم (تصویر ۷) اثر *آندرئا دل کاستانیو* در کلیسای سانتیسما آنونسیاتای فلورانس (۱۴۵۴-۱۴۵۵ م.) اشاره نمود.[۲۰] «در این فرسکو نیز خدای پدر، پیرمردی است که برای به آسمان بردن صلیب مسیح، خم شده است؛ به همان شیوه‌ای که در اثری از مازاچو نیز دیده می‌شود.» (Zirpolo, 2009: 85) خدای پدر را بدان‌گونه که توصیف شد در تاجگذاری مریم عذرا اثر *جنتیله دا فابریانو* (۱۴۱۴؛ نگارخانه بررا در میلان)، اثری از *مازولینو* (۱۴۳۵؛ در تعمیدگاه کلیسای کاستیلیونه اولونا)، تاجگذاری مریم اثر *ویوارینی* (۱۴۴۴؛ سان‌پانتالئونه؛ ونیز)، عرضه هدایا در معبد اثر *لوختر* (۱۴۴۷، موزه ایالت هسن دارمشتات) و ستایش تثلیث اثر *آلبرشت دورر* (۱۵۰۸، موزه تاریخ هنر وین) می‌توان دید. پس از سده پانزدهم م، حضور خدای پدر در هنر مسیحی کمرنگ‌تر شد و مرکزیت تصویر به مسیح اختصاص یافت؛ چنان که در داوری پسین *میکل آنژ* (۱۵۳۶-۱۵۴۱، سقف نمازخانه سیستین در واتیکان) دیده می‌شود. جانشینی مسیح، گرچه سبب شد چهره مرکزی این آثار از پیری به جوانی گراید؛ اما همچنان شخصیتی مردانه این مکان را تصاحب کرده است.

## تحلیل مقایسه‌ای دیوارنگاره دوربان در سطوح بصری و معنایی

براساس ویژگی‌هایی که پیش‌تر گفته شد، می‌توان دیوارنگاره دوربان را تلفیقی موفق از عناصر بصری نوم‌خوبولوانای قوم زولو و خدای پدر مسیحیان دانست. مطالب جدول ۱، این مقایسه را نشان می‌دهد. الهه زولو، زنی جوان و سیاه‌پوست؛ و خدای پدر، پیرمردی سفیدپوست است. پیربودن خداوند در آثار مسیحی، مفهوم هستی درازمدت و بودن ازلی را در خود دارد. در دیوارنگاره دوربان نیز باتوجه‌به همین کارکرد

تصویر ۵. مجسمه نوم‌خوبولوانا، دهکده توریستی، ژوهانسبورگ، آفریقای جنوبی. راست: دهه ۱۹۷۰ م. (URL: 5)
چپ: دهه ۱۹۸۰ م. (URL: 2)

معنایی، از نقاشی چهره‌ای جوان پرهیز شده؛ اما به جای خدایی مذکر و سفیدپوست، ایزدبانویی سیاه‌پوست دیده می‌شود. هنرمندان برای بیان افاضه رحمت و مهربانی ازلی، به شیوه خدای پدر، حالت دست‌ها را گشوده و سویه نگاه را به سمت بندگان نقاشی کرده‌اند. اجتناب از طراحی پاها، مانند فرسکوهای کلیسایی، بر حس تعلیق دامن می‌زند؛ با این تفاوت که نوم‌خوبولوانا، همانند خدای پدر، بر فراز آسمان‌ها و دور از مردم به نظر نمی‌آید. در بررسی افسانه‌های زولو دیدیم، الهه باروری از میان میرایانِ دهکده‌ای ساده، همدمی برگزید. ازاین‌رو، وی را میانجی، میان خدایان و مردم زولو می‌دانند. در اسطوره‌ها آمده «ارواح درگذشتگان، پیرامون خدای آسمان در گردش‌اند و او مالک آنهاست؛ اما نوم‌خوبولوانا به زندگان نزدیک است.» (Cele, 2012: 36) در دیوارنگاره دوربان نیز، درعین تعلیق، نوم‌خوبولوانا از زمین فاصله زیادی نگرفته و حتی در پس‌زمینه چپ تصویر و پشت دامن او، دهکده کوچکی با کلبه‌های روستایی دیده می‌شود. رنگین‌کمان میان بال‌ها، گیاهانی که بر دستان او روییده‌اند، و «مادومبی[۲۱] که در دستش گرفته» (Marshall, 2000b)؛ همگی به باورها و زندگی سنتی مردمان زولو اشاره دارند. مجریان دیوارنگاره ترجیح داده‌اند تجلی‌ای پوشیده و ملبس، از نوم‌خوبولوانا را به نمایش گذارند؛ اما در انتخاب رنگ لباس از افسانه‌های سنتی فاصله گرفته‌اند (درادامه به بحث رنگ بازخواهیم گشت).

افزون بر تلفیق عناصر بصری، آمیختگی‌های مفهومی نیز در این دیوارنگاره دیده می‌شود: نخست، می‌توان به بال‌های روییده بر پشت نوم‌خوبولوانا اشاره نمود. در نمودهای کهن این ایزدبانو، چندان بر بال‌های او تأکید نشده است؛ پس بال‌های ایزدبانوی دیوارنگاره از کجا سرچشمه گرفته‌اند؟ به نظر می‌رسد نقاشان دیوارنگاره باتوجه‌به نقش میانجی که

تصویر ۶. مدونا کودکش را می‌ستاید؛ فرافیلیپو لیپی؛ ۱۴۶۰م. برلین (Kuiper, 2010: 73)

الهه قوم زولو دارد (پیش‌تر گفته شد او رابط میان بندگان و خدایان است)، بال‌های کبوتر روح‌القدس را به وی بخشیده‌اند. در فرسکوهای مسیحی نیز هرجا، خدای پدر حضور دارد، کبوتر روح‌القدس، میان او و بندگان نقاشی شده است. البته، توانایی افسانه‌ای نوم‌خوبولوانا در تبدیل‌شدن به حیوانات نیز در این انتخاب بی‌تأثیر نبوده است.

دوم، انتخاب سوسن سپید برای تزیین یقه لباس الهه قوم زولوست. «این گل در آثار مسیحی، نماد مریم باکره» است (Zirpolo, 2009: 238). برای نمونه، فرا فیلیپو لیپی در تاج‌گذاری مریم عذرا، تمامی پس‌زمینه آبی‌رنگ را با بوته‌های افراشته سوسن سفید تزیین کرده است (Ibid). سوسن در اسطوره‌های یونان نیز نماد دوشیزگی و گل بریتومارتیس، ملقب به باکره دلربا بود (وارنر، ۱۳۸۹: ۵۷۴). این گل در تاریخ مسیحیت نماد بسیاری از قدیسه‌های باکره گردید (هال، ۱۳۸۹: ۲۹۴). نوم‌خوبولوانا نیز نتوانست میان خدایان، همسری برگزیند. او الهه رحمت و بارآوری است اما در افسانه‌ها، همسری برای او معرفی نمی‌شود. *برگلوند*[۲۲] (۱۹۷۶) می‌نویسد «نوم‌خوبولوانا در مقام یک دوشیزه، تقدیس می‌شده است.» (Cele, 2012: 36) اهمیت باکره‌گی در افسانه‌های نوم‌خوبولوانا آنگاه پررنگ‌تر می‌گردد که به مراسم آیینی او در گذشته توجه شود (درادامه به مراسم آیینی پرداخته خواهد شد). درکنار به‌کارگیری نماد سوسن، رنگ آبی لباس نیز بار دیگر، بیننده آشنا با هنر غرب را به یاد مریم می‌اندازد. «آبی و سفید رنگ‌های مریم عذرایی هستند، و نشانگر گسستگی ارزش‌های این جهانی و گسیل روح آزاد به سوی خداوند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸: ۴۶) پیش‌تر دیدیم براساس اسطوره‌ها، الهه زولو چنانچه برهنه نباشد؛ جامه‌ای سپید یا رنگین (مانند رنگین‌کمان) بر تن دارد؛ اما تأکید بر رنگ آبی چندان مطرح نیست. نقاشان دیوارنگاره، سوسن‌های سفید را بر حاشیه یقه لباس نشانده‌اند تا دور از تزاحم نقش‌ها به چشم آیند؛ و در اتحاد با رنگ آبیِ یکدست لباس، در نظر بیننده جاودانه گردند. شاید شلوغیِ طرح، مانع از یادآوریِ تمامی اجزای دیوارنگاره گردد؛ اما گستره آبی جامه با گل‌های یقه و صورت آرام نوم‌خوبولوانا، عناصری‌اند که به‌سختی از خاطر محو می‌شوند. صرف‌نظر از رنگ لباس، شکل آن نیز بر لایه‌های معنایی این اثر می‌افزاید. نوم‌خوبولوانا، لباسی همانند زنان سیاه‌پوست معاصر پوشیده است؛ زنانی که درحال گذر از کنار دیوارنگاره‌اند یا در همان حوالی به کسب و کار مشغول‌اند. مادرانی نان‌آور که هریک الهگان باروری، نعمت و رحمت برای خانه‌های خویش‌اند. نوم‌خوبولوانا، زن امروز دوربان است.

## شکل‌گیری جریانی نوین

آنچه آثار دورگه را از تلفیق‌های ساده یا به قول بابا «موزاییک‌کاری‌های زیبا» (Bhabha; Huddart, 2006: 84) جدا می‌نماید؛ قابلیت این آثار برای شکل‌دهی به مناسباتی جدید در عرصه قدرت و اجتماع است. دورگه‌گی، نتیجه حرکت گفتمان‌های استعمارگر و استعمارشده به سوی یکدیگر است؛ اما کلاژ یا تکه‌چسبانی گزاره‌های آنها نیست. بابا می‌گوید آنچه ظهور می‌کند، ابژه‌ای، سراسر تازه است (Bhabha, 1994: 25). بر این اساس، دیوارنگاره نوم‌خوبولوانا یکی از بهترین نمونه‌های دورگه‌گی در هنر پساآپارتایدی آفریقای جنوبی به نظر می‌آید و جریان‌های پس از آن بر اهمیتش می‌افزاید.

پس از اجرای دیوارنگاره دوربان، نوماگوگو گوبز، دانشجوی ممتاز هنرهای نمایشی دانشگاه ناتال تصمیم می‌گیرد، مراسم سنتی پیشکش به ساحت نوم‌خوبولوانا را بار دیگر اجرا نماید. این مراسم که هرساله و بیش از دویست سال در جای‌جای

جدول ۱. مقایسه نمود بصری نوم‌خوبولوانای دوربان با الهه کهن و خدای پدر مسیحیت

| نمود نوم‌خوبولوانای زولو | دیوارنگاره نوم‌خوبولوانای دوربان | تجلی خدای پدر |
|---|---|---|
| ۱. زن‌بودن<br>۲. سیاه‌پوست‌بودن<br>۳. سینه‌های برجسته<br>۴. رنگین‌کمان در بال‌ها<br>۵. رویش گیاه بر دست<br>۶. پیوستگی به زندگی روستایی | | ۱. پیری<br>۲. خمش بدن<br>۳. دست‌های گشوده<br>۴. تعلیق در فضا<br>۵. مخفی بودن پاها<br>۶. نگاه به بندگان |

(نگارندگان)

آفریقای جنوبی برگزار می‌گردید؛ از دهه‌های میانی سده ۲۰ به‌دلیل حضور سفیدپوستان مسیحی، به دست فراموشی سپرده شده بود (Alan Paton Center, 2014). ازاین‌رو، گروه‌هایی از برگزیدگان، تشکیل شدند تا درباره شیوه اجرای مراسم سنتی، اطلاعاتی از پیران و بزرگان قبایل، گردآوری نمایند (Gordon & Eve, 2002: 45). براساس سنت زولویی، زمان جشن، پایان زمستان در نیمکره جنوبی بوده است. گفته می‌شود ایده و شیوه برگزاری مراسم، در خواب به رئیس یکی از قبایل، الهام گردیده و پس از آن، زنان قبیله وی، نخستین کسانی بودند که آیین پیشکش به الهه را برگزار کردند (Jesaka, 2011). به زودی جشن نوم‌خوبولوانا در میان اقوام زولو گسترش یافت؛ اما پس از حضور سفیدپوستان، کم‌کم به حاشیه رانده شده و فراموش گردید. در جشن الهه زولو، دوشیزگان که اجازه حضورشان را از زنان پیر قبیله دریافت کرده بودند، بر فراز کوهی بلند، آتش می‌افروختند؛ و با اهدای اقسام خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها به استقبال ظهور نوم‌خوبولوانا می‌رفتند. از آنجا که نوم‌خوبولوانا، دختر خدای آسمان‌هاست؛ می‌تواند خواسته‌های مردم را به گوش خدایان برساند و تقاضاهایشان را برآورده سازد (Ngobese; Hening, 2011). در خلسه صبحگاهان، نوم‌خوبولوانا در هاله‌ای از مه متجلی می‌شد (Cele, 2012: 36) و خوشبختی و بارآوری سال آینده را به مردمان عطا می‌کرد.

براساس اطلاعاتی که درباره برگزاری مراسم، گردآوری

تصویر ۷. رؤیای سنت‌ژروم؛ آندرئا دل کاستانیو ۱۴۵۵م. فلورانس (URL: 6)

شده بود، برای اجرای جشن، می‌بایست جمعی از دوشیزگان سیاه‌پوست، مراسم آیینی و اهدای پیشکش‌ها را انجام دهند؛ اما گوبز دریافت به‌دلیل خشونت‌های جنسی در کودکی یا نوجوانی، بیشتر دختران سیاه‌پوست، فاقد این ویژگی‌اند؛ و بدتر این‌که ویروس ایدز در میان این افراد بسیار شایع است. بنابراین، گردانندگان این مراسم، هدفی جدی‌تر را در کنار احیای سنت قدیمی دنبال کردند: بازگرداندن امنیت جنسی، و سلامت به دختران سیاه‌پوست (Gordon & Eve, 2002: 46). گوبز مراسم را در سه نوبت برگزار کرد: نخست، در اکتبر ۱۹۹۵م. با جمعیتی حدود دویست دوشیزه؛ دوم در سپتامبر ۱۹۹۶م. با هفت‌هزار نفر؛ و سوم در اگوست ۱۹۹۷م. با استقبالی در حدود یازده هزار دوشیزه (Sherrie, 1998: 87). بدین‌سان در جریان برگزاری جشن‌های سالانه، حضور دوشیزگان در مراسم، به ارزش تبدیل شد؛ زیرا گواهی بر سلامت جنسی و مراقبت خانوادگی آنها بود. برگزاری مراسم، پس از وقفه‌ای کوتاه، سالانه و درجهت ارتقای زندگی دختران، آموزش به آنها و گسترش سلامت از سر گرفته شد و همچنان ادامه دارد. برای نمونه در آگوست ۲۰۱۳ م. بیست و نهمین مراسم سالانه با حضور حدود سی هزار دوشیزه اجرا شد. گوبز که در این تاریخ، کارشناس سازمان توسعه فرهنگ و امور جوانان آفریقای جنوبی بود، گفت: «این مراسم، آموزشی برای دوشیزگان درمورد چالش‌های زندگی و آینده آنهاست. تعالیم مراسم، درباره احترام به خویشتن و آموزش و پرورش است.» (Ngobese, 2013)؛ به بیانی دیگر، مراسمی برای گسترش رفتارهای پسندیده، دوری از مواد مخدر و پرهیز از روابط پرخطر. امروزه، نام جشن‌های نوم‌خوبولوانا با حمایت از دختران، مبارزه با خشونت جنسی، و مقابله با ایدز همراه است؛ و نگارش‌های بسیاری در حوزه‌های پزشکی، جامعه‌شناسی، آموزش و ... با محوریت تأثیرات این جشن، دیده می‌شود. شاید به این دلیل است که برخی پژوهشگران معتقدند سنت‌هایی ازاین‌دست می‌توانند با احیای معیارهای پیشین، نقشی حمایت‌کننده داشته باشند (Gordon & Eve, 2002: 46). اهمیت این سخن آنگاه روشن‌تر می‌گردد که به یاد آوریم پس از اجرای دیوارنگاره دوربان، عابران اندکی با آن ارتباط برقرار کرده و از پیشینه اعتقادی تصویر اظهار آگاهی می‌کردند. به بیانی دیگر، دیوارنگاره دوربان نه‌تنها باوری ازدست‌رفته و بومی را احیا نمود؛ بلکه سرآغاز جریانی تازه در عرصه زندگی اجتماعی زنان و دختران سیاه‌پوست گردید.

پس از اجرای دیوارنگاره دوربان، تجلی‌های نوم‌خوبولوانا، دغدغه فکری بسیاری از هنرمندان گردید. آثار بسیاری از آن زمان تا کنون در سراسر جهان با نام او به نمایش درآمده

است. برای نمونه *آندریس بوتا*[۲۳]، هنرمند آفریقای جنوبی در سال‌های اخیر، چیدمان‌هایی را از دسته فیل‌های تندیس‌وار با نام نوم‌خوبولوانا در سراسر جهان به نمایش درآورده است (تصویر ۸). همچنین می‌توان به تندیس برنزی نوم‌خوبولوانا اثر *پرسی کن‌کوبه*[۲۴] هنرمند آفریقایی اشاره نمود (تصویر ۹). در این اثر، بخشی از پوشش دست‌های نوم‌خوبولوانا، بال را تداعی می‌کنند. *سالی رامبال*[۲۵] نیز اثری با نام نوم‌خوبولوانا براساس باورهای زولویی دارد. از آنجا که نوم‌خوبولوانا می‌تواند به شکل هر موجود زنده‌ای درآید؛ هنرمند در این نقاشی، به‌جای انگشتان پای چپ نوم‌خوبولوانا، ریشه گیاه کشیده و بر دستانش، پرهایی نقاشی کرده است. نوم‌خوبولوانای رامبال، سری گاومانند اما پیکره‌ای زنانه دارد (URL: 4). دیوارنگاره جدید نوم‌خوبولوانا (تصویر ۲) نیز که بر روی دیوارنگاره پیشین اجرا گردید؛ از اثر قبلی، بسیار تأثیر پذیرفته است. دیوارنگاره جدید را گروهی از هنرمندان و هنرآموزان آکادمی‌های هنری دوربان در سال ۲۰۰۱ م. به اتمام رساندند (Dobson & Shinner, 2009: 27).

تصویر ۸. نوم‌خوبولوانا، آندریس بوتا و گروهش، ۲۰۰۶، آفریقای جنوبی (URL: 1)

تصویر۹. نوم‌خوبولوانا؛ پرسی کن‌کوبه؛ برنز؛ نخستین نمایش: ۲۰۱۰ م. (URL: 3)

## نتیجه‌گیری

در این نگارش، نخست ویژگی‌های الهه زولو براساس مکتوبات سنتی، آیین‌نگاشت‌ها، تندیس‌ها و صورتک‌های اقوام آفریقایی تشریح گردید: زن جوان زیبا و سیاه‌پوستی که برهنه یا پوشیده در لباسی از رنگین‌کمان است؛ رابط خدایان آسمانی و مردم زمینی است؛ در مه صبحگاهی بر مردم ظهور می‌کند؛ رنگین‌کمان، مه و باران در اختیار او هستند؛ سینه‌های برجسته‌اش، نمادی از باروری و حاصل‌خیزی است؛ اما درعین حال در مقام دوشیزه‌ای باکره تقدیس می‌شود؛ نگاهش به روبروست و در تندیس‌ها، شکمی بزرگ دارد. سپس ویژگی‌های نمایش خدای پدر در برخی فرسکوهای مسیحی بیان شد: پیرمردی با موها و محاسن سپید؛ معلق در میانه یک‌سوم بالایی تصویر؛ دست‌هایی گشوده که رحمت را به بندگان ارزانی می‌دارد؛ خمیده به سوی بندگان و به آنها می‌نگرد. درپایان، پیوستگی عناصر بصری و مفهومی دیوارنگاره با المان‌های هنر استعمارگر (شیوه تجلی خدای پدر) و استعمارشده (تظاهر نوم‌خوبولوانا) بررسی گردید: ۱. پیرزنی سیاه‌پوست در میانه بالای تصویر؛ ۲. معلق در فضا اما درعین حال وابسته به دهکده روستایی و مردم؛ ۳. بدنی خم‌شده و دست‌هایی گشوده که بر آنها گیاهان خوراکی روییده‌اند؛ ۴. در بال‌هایش رنگین‌کمان دیده می‌شود. بنابراین می‌توان به شکلی خلاصه، در مقایسه ویژگی‌های چهارگانه یادشده چنین گفت: ۱. پیربودن از نمایش قدمت خدای مسیحی می‌آید و خدای‌بانو نگاهی بر ایزدبانوان بومی آفریقا دارد؛ ۲. نمایش تعلیق، حاصل الهام از خدای پدر است و وابستگی به زندگی روستایی، ریشه در باورهای زولو دارد؛ ۳. حالت کلی بدن، همان خدای پدر است درحالی که گیاهان روییده بر دستان، به زندگی کشاورزی جوامع آفریقایی و وابستگی خدایان بومی به این شیوه زندگی اشاره دارد؛ ۴. بال، عنصری مسیحی بود که در نمایش فرشتگان و مقدسان این دین رایج گشت. چنانچه از تصاویر و تندیس‌های بومی آفریقا برمی‌آید، الهگان و مقدسان این قوم، بالدار نمایانده نمی‌شدند. بال‌های دیوارنگاره دوربان، برخاسته از سنت تصویرسازی مسیحی

است. هنرمندان، همزمان با نمایش بال‌ها، رنگین‌کمانی بزرگ بر تصویر نشانده‌اند تا هویت آفریقایی نوم‌خوبولوانا را براساس روایات اعتقادی این قوم، بازنمایی کنند. درکنار این ویژگی‌های بصری، لایه‌های پنهان معانی در این اثر نیز تحلیل شدند: نوم‌خوبولوانا، همانند مریم مسیحیان، باکره‌ای تقدیس‌شده است؛ ازاین‌رو لباسی آبی‌رنگ (رنگ مریم عذرا) پوشیده که حاشیه یقه آن با سوسن‌های سپید (نماد دوشیزگان باکره در طول تاریخ غرب) آذین گردیده است؛ بال‌های روییده بر پشت نوم‌خوبولوانا، به ویژگی میانجی‌گری‌اش میان مردم و خدایان آسمان‌ها اشاره می‌کند که با کبوتر روح‌القدس مسیحیان هم‌بستگی دارد. همچنین شکلِ لباسِ الهه دیوارنگاره، مشابه زنان امروزی دوربان است که مفهومی بسیار ژرف در خود دارد: الهه باروری و نعمت آفریقای جنوبی، همان زن امروز دوربان است. به بیانی دیگر، درهم‌آمیختگی گزاره‌های گفتمان‌های استعمارگر و استعمارشده، منجر به ظهور پدیده‌ای تازه گشت که درک آن، تنها از خلال گزاره‌های یک گفتمان ممکن نیست. آنچه دیده می‌شود نه متعلق به استعمارگر بوده و نه به استعمارشده تعلق دارد؛ این، همان دورگه ظهوریافته در فضای سوم است.

براساس چارچوب نظری پژوهش، محصولِ دورگه، نتیجه تکه‌چسبانی گزاره‌های پیشین نیست؛ بلکه باوجود عناصر برگرفته، برآمدی جدید بوده که در ظهور گفتمانی تازه سهیم می‌شود. دیوارنگاره نوم‌خوبولوانا، الهه باروری قوم زولو در دوربان آفریقای جنوبی از آثاری است که می‌تواند ویژگی دورگه‌گی را نمایان سازد. الهه باروری دیوارنگاره دوربان در کمپوزیسیون و برخی لایه‌های معنایی با باورهای مسیحی (گزاره‌های گفتمان استعمارگر) همانندی دارد؛ اما همچنان، عناصری را بازمی‌تاباند که برخاسته از ویژگی‌های الهه سنتی زولوست (گزاره‌های گفتمان استعمارشده). برای روشن‌ساختن ویژگی دورگه‌گی، براساس مستندات نشان داده شد منتقدان سفیدپوست، چندان از دیوارنگاره دوربان استقبال نکردند و آن را دور از معیارهای زیبایی‌شناسی هنر غرب دانستند. همچنین این اثر در ایجاد ارتباط با مخاطبان سیاه چندان موفق نبود. از همین نکته می‌توان دریافت؛ دیوارنگاره نوم‌خوبولوانا، تنها تلفیق یا تقلیدی از گزاره‌های گفتمان‌های استعمارگر و استعمارشده نبوده است؛ و مفهوم و نگاهی تازه را فرامی‌خواند. بابا تأکید می‌کند اثر دورگه، جریان‌ساز است و مناسبات قدرت و گفتمان‌ها را دستخوش دگرگونی می‌نماید. تجلی مجدد نوم‌خوبولوانا که می‌رفت به دست فراموشی سپرده شود؛ سبب شد تمایل به اجرای جشن‌های این الهه در آفریقای جنوبی شکل گیرد. مقدمات برگزاری این جشن، پرده از حقیقت خشونت جنسی علیه دختران سیاه‌پوست برداشت و مراسم آیینی را به نهضتی برای رهایی زنان و جلوگیری از گسترش ایدز بدل ساخت. بدین ترتیب، دیوارنگاره پرمعنای دوربان، سرآغاز شکل‌گیری جریانی تازه در آفریقای جنوبی گردید. تأکید مجریان دیوارنگاره بر هویت امروزی نوم‌خوبولوانا و کاربردی کردنش برای نجات زن معاصر آفریقایی، به‌ویژه از شیوه لباس الهه در دیوارنگاره پیداست.

پیشنهاد برای پژوهش‌های آتی: به نظر می‌رسد بسیاری از آثار تولیدشده در کشورهای تحت استعمار، می‌توانند نمودی از فضای سوم و دورگه‌گی باشند. مقاله پیش‌رو متمرکز بر دیوارنگاره دوربان در آفریقای جنوبی بوده و به سایر کشورها یا هنرها نپرداخته است. تولیدات هنری هند، بومیان آمریکا و دیگر کشورهای آفریقایی در طول یا پس از خاتمه دوره‌های استعماری، بستری مناسب جهت مطالعات تطبیقی متکی بر نظریه فضای سوم هومی‌بابا هستند. به بیانی دیگر می‌توان با این بررسی‌ها، میزان شمول و فراگیری نظریه گفته‌شده را آزمود و خوانشی تازه از این آثار هنری نیز ارائه کرد.

## پی‌نوشت

۱. Homi K. Bhabha (1949)؛ استاد زبان و ادبیات انگلیسی و آمریکایی دانشگاه هاروارد.

۲. Nomkhubulwane؛ در برخی متون با این نگارش نیز دیده می‌شود: Nomkhubulwana.

۳. Michel Foucalt (1926-1984)؛ فیلسوف، نظریه‌پرداز اجتماعی، و منتقد ادبی اهل فرانسه است.

۴. در شکل‌گیری آرای هومی‌بابا، افزون‌بر دیدگاه‌های فوکو، تأثیر اندیشه‌های لاکان و دریدا نیز مشهود است.

5. Marginality
6. Frantz Fanon (1925-1961) ;Edward Said (1935-2003)
7. Mimicry

۸. Third Space؛ برخی نظریه‌پردازان پس از هومی‌بابا، فضای سوم را contact zone نیز نامیده‌اند. برای نمونه می‌توان به آرای کلیفرد (Clifford) در این‌باره اشاره نمود (Schorch, 2013: 60).

9. in-between
10. Liminal
11. The Community Mural Projects

۱۲. گسترش هنر و زیبایی‌شناسی غربی، تنها به آموزه‌های دانشگاهی محدود نمی‌شود. هنر عمومی پیشین آفریقای جنوبی، شامل مجسمه‌های رهبران استعماری سفیدپوست یا تزیینات انتزاعی موزاییک‌کاری ساختمان‌ها، همگی نشانی است از نادیده‌گرفتن هر آنچه وابسته به سیاهان و هنر آنهاست. آنچه نیکودموس و رومار در ۱۹۹۷ چنین تعبیر کردند: «حقه‌های بصری آپارتاید، برای شبیه‌ساختن آفریقای سیاه به [جامعه] سفید و ساخت اکثریت نامرئی سیاهان.» (Marshall, 2000a: 110)

۱۳. چندلر به همراه استادی دیگر به نام کوک در آن زمان، مسئول اجرای پروژه‌های دیوارنگاری با معیارهای غربی در آفریقای جنوبی بودند. این پروژه‌ها با سخت‌گیری‌های خاص آکادمی‌های غربی و به‌دست شاگردانی که با این شیوه‌ها آشنایی کامل داشتند؛ اجرا می‌گردید (Marshall, 2000a: 101).

۱۴. Thami Jali (1955)؛ متولد دوربان آفریقای جنوبی، نقاش.

15. UNkulunkulu
16. Umvelinqangi

۱۷. Nomagugu Ngobese؛ استاد دانشگاه ناتال.

18. Mbaba Mwana Waresa

۱۹. Credo Mutwa (1921)؛ شمن، نقاش و مجسمه‌ساز آفریقای جنوبی.

20. Vision of St. Jerome (14541455-); Andrea del Castagno; church of Santisima Annuziata.

۲۱. مادومبی (madumbi) نام گیاهی آفریقایی که بخشی از ریشهٔ آن، مصرف خوراکی داشته و در رژیم غذایی مردم آفریقا، اهمیت دارد.

۲۲. A. Berglund نویسندهٔ کتاب Zulu Thought Patterns and Symbolism در ۱۹۷۶.

۲۳. Andries Botha؛ (۱۹۵۲) متولد دوربان آفریقای جنوبی، مجسمه‌ساز.

۲۴. Percy Ndithembile Konqobe (۱۹۳۹)؛ متولد نیگل آفریقای جنوبی، مجسمه‌ساز.

۲۵. Sally Rumball؛ (۱۹۷۱) متولد ژوهانسبورگ، نقاش و هنرآموختهٔ دانشگاه هنرهای زیبای ژوهانسبورگ.

## منابع و مآخذ


- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۸). **فرهنگ نمادها.** ج ۱، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: جیحون.
- گاندی، لیلا (۱۳۸۸). **پسااستعمارگرایی.** ترجمه مریم عالم‌زاده و همایون کاکاسلطانی، تهران: پژوهشگاه مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- مور، گیلبرت (۱۳۸۶). هومی‌بابا، ترجمه پیمان کریمی، **نشریه زریبار**. سال یازدهم، (۶۳)، ۵۶-۵۱.
- میلز، سارا (۱۳۸۹). **میشل فوکو**. ترجمه داریوش نوری، تهران: مرکز.
- وارنر، رکس (۱۳۸۹). **دانشنامه اساطیر جهان**. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: اسطوره.
- هال، جیمز (۱۳۸۹). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

- Adeyemi ,S .Binebai ,B & .Osaku ,O .S .Eds (.2012). **A Gazelle of the Savannah :Sunday Ododo and the Framing of Techno-Cultural Performance in Nigeria .**UK :Alpha Crownes Publishers.
- Alan Paton Center & Struggle Archive. **The Goddess, the Festival and Virginity Testing.** University of KwaZulu-Natal; South Africa. http://paton.ukzn.ac.za/Collections/Nomkhubulwane.aspx. (Retrieved 03 September 2015).
- Bhabha, H. K. (1994). The **Location of Culture.** London & New Youk: Routledge.
- Botha, Andries (2009). **Nomkhubulwane.** http://artpropelled.blogspot.com/2009/09 (Retrieved 03 September 2015).

- Cele, P. M. (2012). **Zibanjwa Zimaphu Kwelikamathantya Kandaba. (**Doctoral dissertation). University of Zululand.
- Delafosse, M. (2012). **African Art.** New Yourk: Parkstone International.
- Dobson, R. & Shinner, C. (2009). **Working in Warwick.** Durban: University of KwaZulu-Natal.
- Gordon, M. & Mullen, E. (2002). **Religion and the Political Imagination in a Changing South Africa.** Berlin: Waxmann Verlag.
- Hennig, W. (2011). **Even the Spirits Need a Menu as a Zulu Goddess.** http://www.cuisinenoirmag.com. (Retrieved 01 September 2015).
- Huddart, D. (2006). **Homi K Bhabha.** London & New York: Routledge.
- Kuiper, K. (2010). **The 100 Most Influential Painters & Sculptors of the Renaissance.** Britannica Educational Publishing.
- Lynch, P. A. & Roberts, J. (2010). **African Mythology A to Z.** Chelsea House Publishers.
- Marschal, S. (2000b). Affirming Africa: Recovering Culture Heritage and Representing Ordinary People's Lives in South African Community Mural Art**. Most Pluriels**, (16).
- ---------- (1999). **A Critical Investigation into the Impact of Community Art. Transformation**, (40), 55-86.
- ---------- (2000a). A Postcolonial Reading of Mural Art in South Africa**. Critical Arts: South-North Culture and Media Studies**, (2), 96-121.
- Mkhize, D. N. (2000). The Portralyal of Ibgo Culture in Zulu: A Descriptive Analysis of the Translation of Achebe's Things Fall Apart into Zulu. **South African Journal of African Languages**, 20(2), 194-203.
- Ngobes (2013). All systems go for annual KZN reed dance. in: http//www.sabc.co.za/news 24.6.1394
- Schorch, P. (2013). Contact Zone, Third Space, and the Act of Interpretation. **Museum and Society,** 11(1), 68-81.
- Inness, S. A. (1998). **Millennium Girls: Today's Girls around the World.** Boston: Rowman & Littlefield Publishers.
- Stier, O. B. & Landres, J. S. (2006). **Religion, Violence, Memory, and Place.** Indian University Press.
- Zirpolo, L. H. (2009). **The A to Z Renaissance Art.** Scarecrow Press.
- URL 1 :http//:artpropelled.blogspot.com/2008/09/you-can-buy-my-heart-and-my-soul.html (access date :08/09/2015)
- URL 2 :http//:rigorousintuition.ca/board2/viewtopic.php?p=522418 (access date :08/09/2015)
- URL 3 :http//:www.rosekorberart.com/artists/item2368.htm (access date :08/09/2015)
- URL 4 :http//:www.stateoftheart-gallery.com/art/painting/nomkhubulwane-by-sally-rumball/2202 (access date :14/09/2015)
- URL 5 :https//:nladesignvisual.wordpress.com/tag/grade-12-visual-art (asccess date :08/09/2015)
- URL 6 :https//:www.studyblue.com/notes/note/n/test-2/deck/4201660 (access date :03/09/2015)
- URL 7 :http://www.britannica.com/art/African-art. (Retrieved 09 September 2015).
- URL 8 :http://www.britannica.com/topic/African-religions. (Retrieved 09 September 2015)

Received: 2016/05/21
Accepted: 2016/11/19

# A Comparative Study of Zulu Goddess and God the Father in Durban's Mural Painting Based on Bhabha's Third Space Theory

**Ashraf-Sadat Mousavi Lar*** **Maryam Keshmiri****

## Abstract

Homi Bhabha emphasizes that hybridity is the result of a movement of the two discourses of colonizer and colonized towards each other in the third space. The result would be a totally new object (hybridity) which can change the discourse of power and cause a new movement in society. This study has been done to explore the third space and its influences on visual arts, and it is tried to define the mural of Nomkhubulwane as a product of a clash between the Christian colonizing discourse and the mythological colonized one of Zulu tribe in the third space. The main question is whether this mural is a hybrid product or merely a simple combination of native and foreign elements. Through this comparative study, the artistic expression of the mentioned mural has been considered based upon both the colonized and the colonizer's visual as well as symbolic values. The comparison is based on descriptive and analytic methods with an emphasis on the rich mythological and traditional art of this tribe and those of Christianity. The required data have been gathered from library documents emphasizing the literature on mythology in South Africa's universities. This research considering both the ideas and beliefs of the natives and colonizers as well as the social movement that took place after this mural (the struggles against HIV and for defending the native girls' rights), proves that the mural not only is a combination of the native and foreign artistic elements, but also it presents Bhabha's ideas on transitions in socio-political discourse.

**Keywords:** third space theory; contemporary art of South Africa; post-colonial art; Nomkhubulwane.

* Associate Professor, Faculty of Arts, Alzahra University.
** PhD Student in Art Studies, Faculty of Arts, Alzahra University.