

ادبیات نمایشی مهاجرت ایرانیان ساکن در استرالیا

تحلیل پسااستعماری نمایشنامه در آینه، اثر محمد عیدانی

زردشت افشاری بهبهانی‌زاده^{۱*} و فریندخت زاهدی^۲

چکیده

در این مقاله، نمایشنامه در آینه، اثر محمد عیدانی^۳، نمایشنامه‌نویس تحسین‌شده ایرانی ساکن استرالیا، به‌عنوان نماینده ادبیات نمایشی مهاجرت ایرانیان ساکن در استرالیا، با رویکردی پسااستعماری بررسی شد. نمایشنامه، به‌عنوان یک اثر ادبی و هنری، می‌تواند وسیله‌ای برای نمایش و شناخت تجربیات مهاجران و همچنین افزایش آگاهی از وضعیت مهاجران در کشورهای مهاجرپذیر باشد. این پژوهش از رویکرد نقد و تحلیل ادبی پسااستعماری بهره برده است، زیرا مفاهیم پراکندگی قومی^۴، تبعید^۵، و مهاجرت^۶، سه مفهوم محوری اندیشه پسااستعماری است و گونه‌های مختلف ادبیات تبعید، پراکندگی قومی، و مهاجرت، به شیوه‌ای وسیع در نقد ادبی پسااستعماری مورد تدقیق قرار گرفته است. این مقاله، نخستین پژوهش درباره ادبیات نمایشی ایرانیان ساکن استرالیا است و از منظر نقد ادبی تحلیلی موشکافانه از لایه‌های پنهان یک متن ادبی متعلق به ادبیات نمایشی مهاجرت ایرانیان پسااستعماری ارائه می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات مهاجرت و تبعید ایران، استرالیا، عیدانی، مهاجرت و تبعید، نظریه پسااستعماری.

پذیرش: ۱۳۹۱/۸/۱۶

دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۲۹

۱. کارشناس ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. zeroaster_zn@yahoo.com
۲. استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران. farinzahedi@hotmail.com

3. Mammad Aidani
4. Diaspora
5. Exile
6. Migration

مقدمه

پدیده مهاجرت یا تبعید نویسندگان و شاعران ایرانی، باعث ایجاد حوزه‌ای از ادبیات به نام مهاجرت و تبعید در کشورهای میزبان این نویسندگان و شاعران شده و در نتیجه بخشی پربار از ادبیات ایران در غربت نگاشته شده است. در این مقاله، قصد بر این است که نمایشنامه در آینه، اثر محمد عیدانی، نمایشنامه‌نویس ایرانی ساکن استرالیا، با استفاده از رویکرد نظریهٔ پسااستعماری بررسی شود. نمایشنامه‌ای که به واسطهٔ سکونت نویسندهٔ آن در خارج از ایران، زبان نگارش متن که انگلیسی است، و درونمایهٔ آن که به مسائل مهاجران در کشور استرالیا می‌پردازد به ادبیات نمایشی مهاجرت ایرانیان تعلق دارد.

مطالعات ادبی پسااستعماری نیز از سلسله‌رویکردهای نقد ادبی قرن بیستم محسوب می‌شود که مفسران این حوزه در نقد و تحلیل آثار ادبی استعمارزدگان و مهاجران از آن بهره می‌گیرند. مفاهیم اصلی موجود در نظریهٔ پسااستعماری مفاهیمی است چون مفهوم «دیگری»،^۱ «دو یا چند رگه بودن»^۲، در حاشیه قرار گرفتن، و «هویت»^۳ که فرد مهاجر یا تبعیدی به طرز جالبی با چنین مسائلی در کشور میزبان دست به گریبان است. اگر در متون استعماری، نویسنده یا به‌طور کل گفتمان استعماری می‌کوشد در جایگاه گفتمان غالب و از موضعی بالا، برتری خود را تثبیت کند و فرد استعمارزده و فرهنگ او را به حاشیه براند، در متون مربوط به ادبیات مهاجرت، آثاری وجود دارند (همچون نمایشنامهٔ در آینه از محمد عیدانی) که معمولاً نویسندهٔ جلای‌وطن‌کرده به رشتهٔ تحریر درآورده و در آن‌ها نویسنده تمرکز خود را بیشتر بر شکل‌گیری رابطهٔ فرد مهاجر با جامعهٔ مقصد قرار داده است. به‌طور معمول، شخصیت محوری این آثار، فردی مهاجر است و از نگاه او به جامعهٔ میزبان نگریسته می‌شود که می‌توان آن را نگاه گفتمان در اقلیت و در حاشیه و همچنین گفتمان سرب‌آورده در برابر گفتمان غالب دانست.

بسیاری از صاحب‌نظران جامعه‌شناسی هنر در رابطهٔ میان هنر و جامعه به «رویکرد بازتاب» اعتقاد دارند. «رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر، شامل تحقیقات متنوع و گسترده‌ای است که فصل مشترک تمامی آن‌ها این باور است که هنر آینهٔ جامعه است. در این رویکرد، تحقیق بر آثار هنری متمرکز می‌شود تا دانش و فهم ما را از جامعه ارتقا دهد» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۵۵). بنا بر این دیدگاه، آثار ادبی نیز ریشه در جامعهٔ خود دارند و بیانگر مسائل اجتماعی، سیاسی، و فرهنگی جامعهٔ خود هستند. از این رو، هدف جامعه‌شناسی هنر و ادبیات نیز بیان پیوندهای جامعه و ادبیات و آشکار کردن چگونگی بازتاب واقعیت‌های اجتماعی در آثار ادبی و هنری است. حال با پذیرفتن رویکرد بازتاب، می‌توان گفت بررسی آثار ادبی ایرانیان مهاجر می‌تواند تصویر روشنی از جامعهٔ ایرانی مهاجر در خارج از ایران در اختیار مخاطب قرار بدهد، زیرا نویسندگان ادبیات مهاجرت همچون محمد عیدانی با بهره‌گیری از قدرت هنر و ادبیات، سعی در بازنمایی

1. Otherness
2. Hybridity
3. Identity

روابط حاکم در کشورهای مهاجرپذیر دارند؛ روابطی که گاه حاوی تبعیض و فشار بر مهاجران و پناهنجویان در آن کشور است. مطمئناً، در تقابل میان این گفتمان‌ها (گفتمان مهاجر در برابر گفتمان جامعه مقصد) تضادها، فشارها، و مقاومت‌هایی شکل می‌گیرد. اکنون نویسنده مهاجری که در معرض فرهنگی جدید قرار گرفته، سعی می‌کند از طریق رسانه خود (ادبیات و شعر) به بازنمایی کوشش‌ها و مقاومت‌های یک مهاجر در جامعه مقصد بپردازد، زیرا در کشورهای مهاجرپذیر، گاه همان درونمایه یا میلی که در رابطه میان استعمارگر و استعمارزده وجود دارد، در رابطه میان ساکنان کشور میزبان و فرد مهاجر بازتولید می‌شود، زیرا در این رابطه و فرایند، ساکنان کشور میزبان به مهاجران به‌عنوان «دیگری» و یا «غیرخودی» می‌نگرند.

همپوشانی موجود میان نظریه پسااستعماری برای نقد و تحلیل متون ادبیات مهاجرت و همچنین شباهت‌های میان متون پسااستعماری و متون ادبیات مهاجرت سبب شد تا در این پژوهش، نقد و نظریه پسااستعماری، به‌عنوان رویکردی برای نقد و بررسی نمایشنامه‌ای از محمد عیدانی، انتخاب شود. رهیافت نقد و نظریه پسااستعماری این امکان را فراهم می‌کند تا با خوانش دوباره نمایشنامه در آینه، چگونگی بازتولید و استمرار روند استعمار، دیگری‌سازی، و اروپامحوری در دوران پسااستعمار در یک کشور میزبان مهاجران (در اینجا استرالیا)، نقد و بررسی شود.

ادبیات نظری

نقد پسااستعماری از زیرشاخه‌های نقد فرهنگی و نقد پسااستعماری به حساب می‌آید که سعی می‌کند روابط قدرت بین استعمارگر و استعمارشونده را در دوران امروز بررسی کند. پرداختن به چگونگی بیان واکنش‌های فرهنگ‌های استعمارزده به تاریخ استعمارگری و روش‌های مقاومت در برابر آن، به‌ویژه در طول مدت استعمارزدایی و همچنین پس از آن، نیز توجه به وضعیت نابرابر جهانی شدن معاصر در نقاط مختلف جهان، و روابط همواره نابرابر و استثمارگرانه فرهنگی از محورهای اصلی این بررسی به‌شمار می‌آیند. «متفکران این حوزه مطالعاتی قلمرو نقد خود را به حوزه‌های جامعه‌شناسی، فلسفه، سینما، ادبیات، و به‌طور کلی سنت‌های فکری غرب گسترش داده‌اند.» (کریمی، ۱۳۸۶: ۵).

ادوارد سعید^۱، هومی بهابها^۲، و اسپیواک^۳ نظریه‌پردازان اصلی نقد پسااستعماری‌اند که در عین تفاوت‌های جدی نظری و روش‌شناسانه با یکدیگر، با تمرکز بر نوشته‌های ادبی و تاریخی، نقدی جدی بر اروپامحوری و نژادگرایی فرهنگی غرب وارد کردند. سعید در کتاب شرق‌شناسی^۴ خود، دیدگاه غربی‌ها و به‌ویژه اروپاییان را نسبت به شرقی‌ها توضیح می‌دهد. او با استفاده از

1. Edward W. Said
2. Homi K. Bhabha
3. Gayatri Chakravorty Spivak
4. Orientalism

مفهوم «تقابل‌های دوگانه»^۱، شرق و غرب را در مقابل همدیگر می‌داند؛ به شکلی که «دیگری» یکدیگر به حساب می‌آیند. سعید ادعا می‌کند که «غربیان با ساخت شرق در واقع خودشان را تعریف می‌کنند (ساخت خود از طریق دیگری). به اعتقاد او شرق وجود خارجی ندارد، بلکه برای غربی‌ها یک ساخت ذهنی است.» (ریو کین و رایان، ۱۹۹۸: ۸۴۸). به بیان سعید در کتاب شرق‌شناسی، «گفتمان شرق‌شناسی با آفرینش شرق، در کار خلق غرب نیز هست. غرب و شرق برپادارندهٔ تقابلی دوتایی هستند که دو قطب آن یکدیگر را تعریف می‌کنند.» (برتز، ۱۳۸۲: ۲۶۰). بهابها نیز فرهنگ و هویت در جوامع امروزی را بررسی می‌کند و معتقد است که «انسان، فرهنگ، و هویت‌های امروزی "دو یا چند رگه" هستند» (ریو کین و رایان، ۱۹۹۸: ۹۳۷). این مسئله به‌ویژه در افراد مهاجر نمود پیدا می‌کند. افرادی که پدر یا مادری متفاوت با ملیت خویش دارند. ذهنیت این افراد دو یا چند رگه دربارهٔ خود و همچنین نحوهٔ زندگی، کنش، و واکنش‌های آن‌ها در جامعه از موارد مورد توجه بهابها است. دیگر منتقد مطرح رویکرد ادبی پسااستعماری خانم اسپوواک است. اسپوواک زنان و نقش استعمار بر زندگی آنان را پیش و پس از استعمار بررسی کرده است. او بر این نظر است که «امپریالیسم همواره زنان سیاه‌پوست و جهان سومی را به حاشیهٔ قدرت می‌راند» (لاج، ۲۰۰۰: ۴۸۶). اسپوواک به‌نوعی بین مطالعات فمینیسم و پسااستعماری رابطه برقرار کرده است.

نقد پسااستعماری و ادبیات مهاجرت

امروزه، شاید به اعتقاد برخی از روشنفکران مفهوم سنتی استعمار از بین رفته است، اما مطالعات پسااستعماری، تحلیل مهاجرت و پراکندگی‌های قومی عصر کنونی و آثار و نتایج آن همچون شکل‌گیری فرهنگ‌ها و هویت‌های مهاجر و به دنبال آن ادبیات مهاجرت را به‌مثابهٔ شاخه‌ای از نقد و تحلیل خود پذیرفته است. «رویکرد ادبی پسااستعماری هم برای نامیدن نوعی از ادبیات (غالباً ادبیات مهاجرت) و هم نوعی از نقد ادبی با همین نام به‌کار می‌رود.» (آبرامز، ۲۰۰۹: ۲۷۷). مک‌لود نیز معتقد است «در حالی که تحلیل پسااستعماری با در دستور کار قرار دادن مطالعهٔ کشورهای استعمارزده و امپراتوری‌ها، خود را به لحاظ جغرافیایی محدود می‌کند، با تحلیل وضعیت جهانی شدن، مهاجرت و پراکندگی قومی به خود ابعاد جهانی می‌بخشد.» (مک‌لود، ۲۰۰۷: ۵). امروزه، نقد پسااستعماری به‌مرور به سوی بحث‌های هویت و استعمار فرهنگی کشیده شده است، زیرا روابط نواستعماری یا پسااستعماری، نه تنها بین کشورهای غربی و مستعمره‌های پیشین آن‌ها که در میان اکثریت و اقلیت‌های قومی در کشورهای مهاجرپذیر نیز به‌وفور وجود دارد. در این میان، بخشی از ادبیات به روایت زندگی و مسائل اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی مهاجران در سرزمین بیگانه می‌پردازد. این حیطة ادبیات و نقد ادبی به نام ادبیات مهاجرت یا تبعید خوانده می‌شود که حاصل مهاجرت‌های انبوه قرن

1. Binary Opposition
2. East

بیستم و تحولات جهان در این دوران است. مهاجرت هویت مهاجر را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد و فرد مهاجر در جامعه میزبان به‌طور عملی با مسائلی چون زبان، نژاد، دیگری، حاشیه‌ای‌بودن، و تقلید مواجه می‌شود. ارتباط این موارد با مفاهیم نظریه‌ی پسااستعماری چون دیگری، مرکز و حاشیه، زبان و تقلید، که به‌عنوان مدل نظری مقاله در ادامه می‌آید، رویکرد و نقد ادبی پسااستعماری را به‌مثابه رویکردی مناسب و شایسته برای نقد و تحلیل آثار ادبیات مهاجرت کشورها و همچنین ادبیات مهاجرت و تبعید ایران مطرح می‌کند.

دیگری، دیگری‌سازی، و حاشیگی

فرانتس فانون^۱ نخستین اندیشمندی بود که مسئله «دیگری» را در ارتباط میان استعمارگر و استعمارزده مطرح کرد. در این ارتباط «فانون، استعمارزده را همواره در جایگاه "دیگری" ای که نمی‌تواند نقش خود را به‌عهده بگیرد ترسیم می‌کند؛ نکته‌ای که محور مباحث پسااستعماری شده است.» (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۱۳). می‌توان مسئله «دیگری» را، که بدین‌گونه در رابطه میان استعمارگر و استعمارزده مطرح می‌شود، به مناسبات میان یک مهاجر یا تبعیدی با جامعه مقصد خود وارد نمود؛ مناسباتی که براساس آن‌ها، گاه در جامعه میزبان، مهاجر یا تبعیدی یک مهمان ناخوانده و به چشم «دیگری» نگریسته می‌شود و با واژه‌هایی تحقیرآمیز چون غریبه، پناهنده، یا پناهجو به حاشیه رانده می‌شود؛ واژه‌هایی که در پشت آن‌ها این معنی نهفته است که او (مهاجر یا تبعیدی) در طی یک فرایند «دیگری‌سازی» از سوی میزبانانش کنار گذاشته شده است.

تقلید

مفهوم تقلید نیز از مفاهیم بنیادی گفتمان پسااستعماری است. «بهبها در فرایند ارتباطی استعمارگر و استعمارزده معتقد به روندی به نام تقلید است که اعتمادبه‌نفس استعمارگر را هرچه بیشتر تضعیف می‌کند. مقصود بهبها از تقلید، شیوه‌ای [...] است که استعمارزده به‌اختیار یا به‌اجبار در پیش می‌گیرد تا روش‌ها و گفتمان‌های استعمارگر را تکرار (تقلید) کند.» (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۶۴)

مهاجران و پناهجویان نیز در غربت، به هدف بهره‌مندی از مزایا، سودها و اعتبارهای جامعه میزبان، و همچنین برخورداری از ثروت، افتخار، اقتدار، و امکانات در آن کشور، تلاش زیادی برای شبیه‌سازی خود به افراد و جامعه میزبان نشان می‌دهند. یکی از روش‌های شبیه‌سازی، که یک مهاجر همه‌روزه با آن درگیر است، فرایند تقلید از میزبانانش است. اما سوژه مهاجر نیز همچون سوژه‌ای استعمارزده، به‌دلیل پشتوانه و سابقه فرهنگی و ملی خود قادر نخواهد بود حتی با تقلید نیز، نقش میزبانان را شبیه خود آن‌ها ایفا کند و در نتیجه از دیدگاه بهبها «در

1. Frantz Fanon

این فرایند سوژه استعمارزده یا [سوژه مهاجر] در حکم « تقریباً همان اما نه کاملاً »^۱ بازتولید خواهد شد. « (بهاپها، ۲۰۰۴: ۱۲۲). استعمارزده و مهاجر در رویکردی مشابه، گاه تقلید را از حد فراتر می‌برد و در بازنمایی ارزش‌های جامعه استعمارگران یا میزبانان خود به افراط رو می‌آورند که شکلی هجوآمیز به خود می‌گیرد. این افراط و تفریط نه تنها باعث فاصله‌گرفتن هرچه بیشتر استعمارزده و مهاجر از فرهنگ و پیشینه خود خواهد شد، بلکه گاه سبب می‌شود تقلیدکننده تمسخر و استهزای بیشتری شود.

زبان و هویت

زبان یکی از عناصری است که به انسان هویت می‌بخشد، بنابراین، استعمارگر در تلاش خود برای غلبه بر هویت و فرهنگ کشورهای استعمارزده، می‌کوشد زبان خود را جایگزین زبان کشور استعمارزده کند. زبان، به‌عنوان مهم‌ترین ابزار ارتباط انسان، نخستین مسئله‌ای است که بر مهاجر تحمیل می‌شود. او، به‌عنوان یک اقلیت، برای پذیرفته‌شدن در جامعه مقصد ناگزیر است به زبان میزبانانش سخن بگوید. اولین مواجهه جدی یک مهاجر با موضوع زبان، در هنگام جست‌وجوی او برای یافتن شغل به جهت تأمین معیشت رخ خواهد داد. زبان است که به او اجازه می‌دهد اطلاعات و توانمندی‌های خود را ابراز کند. هرچه سلیس‌تر به زبان کشور میزبان سخن بگوید بیشتر پذیرفته خواهد شد و به عبارتی «خودی‌تر» خواهد بود. بدین‌سان دامنه کاربرد زبان کشور میزبان در جهان زندگی مهاجر گسترش می‌یابد. به تدریج، زبان میزبانان به بخشی از زبان و هویت مهاجر نیز تبدیل می‌شود و در آن جامعه، زبان معیار مهاجر، دیگر زبان مادری او نخواهد بود. البته گاه مهاجر «زیر فشار قدرتی که زبان بیگانه بر او اعمال می‌کند و برای ایستادگی در برابر آن قدرت، در موقعیتی واکنشی، از زبان خود مدد می‌جوید تا به برتری‌طلبی زبان غربی عکس‌العمل نشان دهد» (گیلبرت، ۱۹۹۶: ۱۶۹).

معرفی شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرانی مهاجر در استرالیا: محمد عیدانی

محمد عیدانی در سال ۱۳۳۴ در خرمشهر ایران به دنیا آمد و کودکی خود را در محله‌های فقیرنشین زادگاهش گذراند. او در سال ۱۳۵۷ به اروپا سفر و پس از سه سال به استرالیا مهاجرت کرد. سپس، درجه کارشناسی هنری را از دانشگاه کوئینزلند^۲ استرالیا کسب کرد و پس از آن کارشناسی ارشد خود را در دانشگاه ملبورن استرالیا^۳ گذراند.

عیدانی در جایگاه شاعر، نویسنده، و نمایشنامه‌نویس نیز شخصیتی مشهور در استرالیاست و آثاری نیز در این حوزه ارائه داده است. از نمایشنامه‌های او می‌توان از

1. Almost the same, but not quite
2. University of Queensland
3. Melbourne University

احمقی در میان ما^۱ (۱۹۹۶)، او^۲ (۱۹۹۷)، چند قدم... نه اینجا... نه آنجا^۳ (۱۹۹۸ و ۲۰۰۲)، در آینه^۴ (۲۰۰۲)، غبار مادر^۵ (۲۰۰۵)، و به یاد آوردن درخت گیلاس^۶ نام برد. عیدانی دو کتاب ادبی نیز منتشر کرده است: رمانی کوتاه به نام عکسی خارج از قاب^۷ (۱۹۹۷) و مجموعه شعری به نام بهتره که توضیح ندهم^۸ (۱۹۹۴).

جوایز و افتخارات عیدانی

نمایشنامه احمقی در میان ما نامزد دریافت جایزه گرین روم^۹ برای بهترین نقش‌آفرینی و بهترین اجرا و همچنین نمایشنامه چند قدم... نه اینجا... نه آنجا نیز نامزد دریافت جایزه گرین روم برای بهترین نمایشنامه، کارگردانی، و نقش‌آفرینی برتر شده است. عیدانی در بسیاری از پروژه‌های جمعی هنری همراه با دیگر هنرمندان مشهور شرکت کرده است. در سال ۲۰۰۱ با همراهی پنج هنرمند دیگر، نمایش چند قدم... نه اینجا... نه آنجا را در ملبورن و در سال ۲۰۰۴ نیز نمایشنامه داری با من حرف می‌زنی؟^{۱۰} را با همکاری هنرمندان طراحی صحنه و موزیسین‌های حرفه‌ای در شهر پرت^{۱۱} استرالیا به روی صحنه برد.

در سپتامبر ۱۹۹۵ نیز تئاتر لاماما^{۱۲} ملبورن با انتخاب بخش‌هایی از شش نمایشنامه عیدانی که تا سال ۱۹۹۵ در آن تئاتر بر روی صحنه رفته بود، مراسمی به مناسبت سالگرد ۱۰ سال کار خلاقانه عیدانی برگزار کرد؛ مراسمی که معمولاً برای نویسندگان معتبر در استرالیا برگزار می‌شود و این نشان‌دهنده تأثیرگذاری این نویسنده در فضای ادبی استرالیا است. در سپتامبر سال ۲۰۱۰ نیز دو نمایشنامه کوتاه از عیدانی با نام‌های غریبه‌ای در راهرو^{۱۳} و اگر، به‌عنوان^{۱۴} در تئاتر لاماما ملبورن بر روی صحنه رفت که با استقبال مردم و منتقدان روبه‌رو شد. او همچنین در جایگاه یک نویسنده و فعال عرصه تئاتر، پژوهش‌هایی را نیز در عرصه تئاتر و نویسندگی خلاق انجام داده است و همچنین کارگاه‌های گوناگونی در زمینه تئاتر و حوزه‌های بینافرهنگی برگزار کرده و هم‌اکنون به‌عنوان مدرس و پژوهشگر در دانشگاه ملبورن مشغول به کار است.

1. An Idiot Amongst Us
2. She
3. A Few Steps... not Here... not There
4. In the Mirror
5. Mother Dust
6. Remembering the Cherry Tree
7. A Picture out of Frame
8. Better Not to Explain
9. Green Room
10. Are you talking to me?
11. Perth
12. Lamama
13. Stranger in the corridor
14. If, as...

چرایی انتخاب عیدانی

دلیل انتخاب عیدانی علاوه بر تاثیرگذار بودن آثار او در فضای اجتماعی و ادبی استرالیا این است که او مهاجری ایرانی و نماینده نسلی از ایرانیان مهاجر است که به سبب هویت ایرانی خود، در کشورهای میزبان خود به چشمی دیگر نگریسته شده‌اند. او نیز همچون دیگر مهاجران با چالش‌های هویتی، در حاشیه قرار گرفتن، و تحمیل زبان مواجه شده است. البته عیدانی علاوه بر از سرگرداندن تجربه مهاجرت، به دلیل کار فرهنگی با مهاجران کشورهای مختلف و فعالیت‌های پژوهشی خود، بیش از دیگر مهاجران در معرض روایت‌ها و داستان زندگی این افراد، اعم از ایرانی و غیرایرانی، قرار گرفته و بالطبع این درونمایه‌ها در نمایشنامه‌های او نیز انعکاس یافته است.

تحلیل نمایشنامه در آینه از منظر محورهای اصلی نقد پسااستعماری

در آینه داستان زندگی انسان‌هایی درگیر در یک مصاحبه شغلی در کشور استرالیا است. شاون جوان بیکار و جویای کاری است که تاکنون در ۴۲ مصاحبه شغلی شرکت کرده، اما هر بار از سوی هیئت مصاحبه‌کننده رد شده است. او اکنون با وجود کمبود اعتمادبه‌نفس و ابتلا به افسردگی، خود را برای انجام مصاحبه چهل و سوم آماده می‌کند. ویرجینیا نیز دختری مهاجر است که برای تأمین مخارج زندگی و کمک به خانواده‌اش و همچنین تأمین هزینه درمانی خواهرش در کشور خود، به شدت نیازمند یافتن شغل در استرالیا است. ویرجینیا نیز به‌رغم تسلط به زبان انگلیسی و دارا بودن قابلیت‌های لازم، تاکنون در ده مصاحبه شغلی پیشین خود موفقیتی کسب نکرده است. بخش‌هایی از نمایشنامه به شرح اضطراب، ترس، و حرمان‌های این دو شخصیت در هنگام آماده‌شدن برای انجام مصاحبه و همچنین وقایع پس از آن می‌پردازد. در سوی دیگر، هیئت مصاحبه‌کننده از سه شخصیت به نام‌های پُل، پائولا، و هندرو تشکیل شده است. پُل و پائولا علاوه بر حضور در هیئت مصاحبه‌کننده، دوستان بسیار صمیمی‌ای هستند که در خارج از محیط کار نیز روابط خصوصی بسیار نزدیکی با یکدیگر دارند. هر دوی آن‌ها بسیار خودخواه و خودشیفته‌اند و فقط خود، توانایی‌ها، و اعمال خویشتن را صحیح و شایسته می‌دانند. به نظر می‌رسد (زیرا در نمایشنامه صریحاً ذکر نشده است) پُل اصلیتی آنگلوساکسونی داشته باشد، اما پائولا از نسل دوم مهاجران است و خانواده او اصالتاً اهل اروپای شرقی‌اند. اما در مقابل، هندرو از نسل دوم مهاجران و دارای اصالتی جهان‌سومی است و جالب اینکه بازیگر مقابل این نقش نیز در اجرای سال ۲۰۰۲ این نمایشنامه، یک بازیگر ایرانی^۱ بوده است. هندرو در هنگام انجام کار و آماده‌کردن سؤالات مصاحبه، پیوسته از سوی پُل و پائولا مسخره و استهزا می‌شود و آن‌ها او را وصله‌ای ناجور در این هیئت مصاحبه‌کننده حرفه‌ای می‌دانند که البته این

1. Afshin Nokouseresht

موضوع با مقاومت چندان از سوی هندرو مواجه نمی‌شود و او تقریباً وقوع چنین رفتاری را با خود پذیرفته است.

۲۲ صحنه این نمایشنامه، در واقع به دو بخش اصلی تقسیم می‌شوند؛ بخشی به تلاش شاوون و ویرجینیا در اتاق‌های خود و در برابر آینه برای مهیاشدن و شرکت در مصاحبه کاری اختصاص یافته است، و بخش دیگر نیز به روابط میان پُل و پائولا، و هندرو در فرایند ترتیب‌دادن این مصاحبه. سرانجام، در پایان نمایشنامه، به‌رغم تمامی تلاش‌های شاوون و ویرجینیا، اعضای هیئت مصاحبه‌کننده، خصوصاً پُل و پائولا، با نهایت خونسردی هر دو را مردود می‌کنند و این موضوع به سرگشتگی و مصایب شاوون و ویرجینیا وسعت می‌دهد.

در آینه نمایشنامه‌ای است در نقد مناسبات تبعیض‌آمیزی که گاه در کشورهای مهاجرپذیر به مهاجران و خصوصاً مهاجرانی از کشورهای جهان سوم تحمیل می‌شود. از آنجا که مهاجرت در قرن اخیر موضوعی جهانی است و ملت‌های گوناگونی، چه به‌عنوان مهاجر و چه به‌عنوان میزبان، درگیر آن‌اند، پرداختن به این موضوع در یک اثر ادبی می‌تواند آن اثر را به محملی مناسب برای نقد و تحلیل پسااستعماری تبدیل کند.

مسائل شرق و اروپامحوری

یکی از نکات قابل تأمل در نمایشنامه در آینه این است که تحلیل‌ها و تعاریف مربوط به شرق‌شناسی و اروپامحوری به شیوه‌ای داستانی و دراماتیک در روابط میان شخصیت‌های این نمایشنامه نهفته و قابل واکاوی است. پُل و پائولا دو شخصیت این نمایشنامه، که به‌عنوان اعضای هیئت مصاحبه‌کننده در نمایشنامه حضور دارند، طبق اطلاعات نمایشنامه ریشه و تبار اروپایی دارند. پُل و پائولا هر دو بر این باورند که باید از موضعی بالاتر، دیگران را کنترل کنند. در واقع، آن دو، خود را، به‌مثابه نمایندگان یک سیستم کاملاً غربی (در استرالیا)، مجاز به اظهار نظر و بیانیه درباره خود و دیگران (مصاحبه‌شوندگان) می‌دانند؛ اظهارنظرهایی شیفته‌وار در مورد «خود» غربی آن‌ها و اظهارنظرهایی طردکننده و تحقیرکننده درباره «دیگران» که عموماً در این نمایشنامه شخصیت‌هایی شرقی‌اند. همین موضوع چنانکه بیل اشکرافت از قول سعید می‌گوید نمونه‌ای از «سلطه‌گری و اعمال قدرت غربی بر سوژه‌های شرقی» (اشکرافت، ۲۰۰۷: ۱۵۴) در این نمایشنامه است:

پُل: [...] ما دو آدم خیلی متمدن هستیم که مفهوم خنده و سرگرمی رو می‌دونن. و فلسفه آزادی و استراحت رو. همون طور که گفتم، چیزی که ما می‌گیمن مثل یه سیره.

پائولا: خوب گفتی.

پُل: من فکر می‌کنم روشی که ما توی مصاحبه‌هامون برای تحلیل طبیعت بشری به‌کار می‌بریم، عالیه.

پُل و پائولا نیز تمامی کوشش خود را برای حفظ تقابل‌های دوتایی مورد اشاره ادوارد سعید به‌کار می‌برند و برای رسیدن تعریفی از خود به مقایسه روی می‌آورند. مقایسه‌ای که در آن، این

دو شخصیت برای دو جزء در حال قیاس، موقعیت برابری قائل نشده‌اند و همین سبب می‌شود که این دو شخصیت (پُل و پائولا) در برابر ویژگی‌های منفی نسبت‌داده‌شده به دیگران/ آنها/ بقیه، خود را برتر و مقتدر بدانند. در واقع، پُل و پائولا هر دو، در جایگاه دو استرالیایی اروپاتبار، عملگران سیستمی اروپامحور هستند که به زعم خود به شیوه‌ای بسیار عملگرایانه^۱ در برقراری و حفظ این سیستم می‌کوشند و نهایت تلاش خود را می‌کنند تا سیستم را از فروپاشی نجات بدهند.

پائولا: [...] این همه‌اش به فلسفه عملگرایی ما مربوط می‌شه. در غیر این صورت سیستمی که ما توسعه‌اش دادیم به‌سادگی فرو می‌پاشه.

پُل: آره، امیدوارم همه بدونن که همه‌اش به موضوع عملگرابودن ربط داره.

پُل و پائولا، هندرو، همکار خود در هیئت مصاحبه‌کننده، را نیز ریشخند می‌کنند و توانایی‌های او را زیر سؤال می‌برند و مرتباً در تحلیل شخصیت و توانایی‌های هندرو، به تبار آسیایی یا شرقی او اشاره می‌کنند و تا آنجا پیش می‌روند که رسیدن هندرو به این جایگاه را اشتباه می‌دانند و از این موضوع متأسف‌اند.

هرچند پُل و پائولا در ابتدای نمایشنامه کلیتی واحد و یکپارچه به‌نظر می‌رسند، اما در ادامه، این نگاه دوقطبی و برتری‌جویانه به جمع دونفره آن‌ها نیز راه می‌یابد، زیرا «در تبیین گفتمان اروپامحور، غرب همواره برساخته‌ای تاریخی است و نه جغرافیایی؛ یک انگاره و مفهوم است و واقعیتی اجتماعی است. منظور از آن جامعه‌ای توسعه‌یافته، صنعتی، شهری، سرمایه‌دار، سکولار، و مدرن است» (هال، ۱۳۸۶: ۷۳). در گفتمان اروپامحوری، میان اروپای شرقی و غربی نیز تفکیک ایجاد می‌شود و «اروپای شرقی تعلق چندانی به غرب ندارد، در حالی که ایالات متحده آمریکا، که در جغرافیای اروپا موجود نیست، صد در صد جزو غرب است یا ژاپن [و استرالیا] که به لحاظ فناوری غربی است اما به دورترین نقاط شرق جغرافیایی تعلق دارد» (همان: ۷۴). در نتیجه، می‌بینیم که در بخش‌هایی از این نمایشنامه، پُل، پائولا را که دارای ریشه اروپای شرقی است، مسخره می‌کند.

پُل: [...] پس تو با من موافقی که بعضی از بچه‌های شما که لهجه خشن و بدی دارن، واقعاً برای شغل‌هایی که ما اینجا آگهی می‌دیم مناسب نیستن، درسته؟

پائولا: (دلخور شده) منظورت چیه بعضی بچه‌های شما؟

پُل: (خجالت‌زده) منظورم اینه... متأسفم، خوب، فراموشش کن، منظورم اینه... می‌دوننی منظورم چیه؟ تو الان یکی از ما هستی، مهم نیست.

پائولا: (فضل‌فروشانه) تو هیچ‌وقت از مسخره کردن من دست نمی‌کشی. یا وقتی به گذشته من مربوط می‌شه، منو کوچیک می‌کنی.

همان‌گونه که در لایه‌های زیرین این نمایشنامه شاهد هستیم، به‌نظر می‌رسد اروپامحوری و شرق‌گریزی نه تنها سبب گسیختگی روابط میان مهاجران شرقی و اروپاتباران جامعه استرالیا

1. Pragmatic

می‌شود که حتی به درون جامعه اروپایی تبار استرالیا نیز نفوذ می‌کند و در نتیجه به فضای چندفرهنگی جامعه استرالیا آسیب می‌رساند و باعث قطبی شدن این جامعه می‌شود.

دیگری، دیگری‌سازی، و حاشیگی

هریک از شخصیت‌های نمایشنامه در آینه، مفهوم «دیگری» و «دیگری‌سازی» را به‌نوعی تجربه می‌کنند. آینه، از ابزارهای کلیدی صحنه در این نمایشنامه، در تمامی صحنه‌های حضور شاون و ویرجینیا، نقش «دیگری» را برای آن‌ها بر عهده دارد. شاون و ویرجینیا، که بر اثر بحران‌ها و تنش‌ها، متزلزل و مردد و از درون بی‌ثبات و ضعیف شده‌اند، گاه آینه را به‌عنوان «دیگری» غالب، مسلط، و تهدیدگر می‌نگرند. هر دو بارها در برابر آینه قرار گرفته و با تک‌گویی‌های خود سعی می‌کنند دیالوگی میان خود و آینه خاموش اما قدرتمند و تهدیدگر برقرار کنند. گاه به آینه می‌تازند و گاه در برابر او به زانو می‌افتند. گاه به جای آینه با شخصیت‌های درون آینه صحبت می‌کنند، زیرا هر دو شخصیت (شاون و ویرجینیا) یکپارچگی خود را از دست داده و دوپاره شده‌اند و این چنین، تقابل و درگیری «خود» و «دیگری/آینه» را در درون خود تجربه می‌کنند.

شاون: اون پائولا، پشت تلفن خیلی نازنینه، جداً نازنینه.

تکون نخور، این اونه که داری تو آینه می‌بینی.

سلام پائولا، خوشحالم دارم باهات حرف می‌زنم. (به آینه نزدیک‌تر می‌شود).

چطوری؟

من خوبم. مطمئنی؟ آره، شکایتی ندارم. خوبم.

مکاریک معتقد است «بحث دیگری» در تقابل دوتایی خود/دیگری نیز مبتنی بر این فرض است که در دل تجربه شخصی، خودی ذهنی وجود دارد که هر چیزی را به‌مثابه دیگری از خود بیگانه می‌سازد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۱۲). در این نمایشنامه، آینه نقش «دیگری» بر ساخته ذهن شاون و ویرجینیا را بر عهده می‌گیرد که آن‌ها در برابر او گاه احساس می‌کنند که بازجویی و مصاحبه می‌شوند و در نتیجه می‌کوشند در نگاه آینه/دیگری خوب و قوی جلوه کنند غافل از اینکه آینه به‌علت ماهیت خود، واقعیت آن‌ها، یعنی «خود» متلاشی شده و فروریخته آن‌ها، را انعکاس می‌دهد.

ویرجینیا: [...] تو باید خودتو برای این مصاحبه آماده کنی. سعی کن تمرکز کنی (صدایش ضعیف‌تر می‌شود)، اما خاطره‌ها هجوم میارن، (به آینه اشاره می‌کند) و به‌خاطر همین که تو خیلی قوی هستی.

[...]

(پرخاشگرانه به آینه اشاره می‌کند) و تو منو تنها می‌ذاری!!! ازت بدم میاد.

[...]

(به طرف آینه می‌رود) ممکنه مشکل از من باشه. هر وقت روبه‌روی اون‌ها می‌شینم، احساس می‌کنم دارم توی خودم جمع می‌شم. این مشکل منه.

تنهایی و انزوای دو شخصیت شاون و ویرجینیا نشانه «در حاشیه بودن» این دو شخصیت در متن نمایشنامه است. «تعریف مرکز/ حاشیه در گفتمان پسااستعماری در حقیقت همان تقابل استعمارگر/ استعمارزده، سیاه/ سفید، یا خود/ دیگری است و بیانگر کنار گذاشته شدن حاشیه‌ها از مناسبات قدرت توسط مرکز است. مرکز همواره از موضعی بالاتر به حاشیه می‌نگرد» (مکلود، ۲۰۰۷: ۲). در اینجا، این تقابل، به تقابل مهاجر/ میزبان تبدیل می‌شود. «حاشیگی» بیانگر وضعیت شاون و ویرجینیای مهاجر است که برای دسترسی به قدرت، دچار محدودیت‌اند و این مرکز (در اینجا پُل و پائولا) است که وضعیت «حاشیگی» را خلق می‌کند. صداهای شاون و ویرجینیا صداهایی به حاشیه رانده شده‌اند که توسط مرکز صاحب قدرت (پُل و پائولا) شنیده نمی‌شوند و شنونده‌ای جز آینه ندارند. در نتیجه، در این نمایشنامه شاون و ویرجینیا دیالوگی ندارند و به تک‌گویی در برابر آینه پناه می‌برند و ساختار نمایشنامه نیز به این امر یاری می‌رساند و در کل نمایشنامه، شاون و ویرجینیا، هر دو، به استثنای یک مکالمه تلفنی، که با شخصیت‌های دیگر نمایشنامه دارند، هیچ دیالوگی ندارند. ویرجینیای مهاجر و شاون که در طول نمایشنامه عملاً توسط نمایندگان صاحبان قدرت، یعنی پُل و پائولا، از رسیدن به یک شغل ساده محروم می‌مانند، در انتهای نمایشنامه به «خود حاشیه‌ای» خویش پناه می‌برند و آنچه برای آن‌ها باقی می‌ماند هویت‌های درهم‌شکسته و شخصیت‌های نابودشده ناشی از «حاشیگی» است:

شاون: (به شدت پریشان و اندوهگین است) ساکت، ساکت، نمی‌تونم از این حس فرار کنم. آره، من فکر می‌کنم که همه اون‌ها با من غیرمنصفانه برخورد کردن. اگه اینو حس نمی‌کردم نمی‌گفتم. اینو مثل جیغ یه آژیر توی خودم شنیدم. داخل من خیلی عمیقه، اونجا واقعاً تودرتوئه. ببین، حس می‌کنم انگار اونا مثل یه میوه کهنه که داره توی سبد، توی آشپزخونه می‌گنده، با من رفتار کردن.

روشی که اونا با ما رفتار می‌کنن واقعاً تحقیرکننده است. این باعث می‌شه احساس کنم که من یه عضو بی‌آبروی نژاد بشری هستم. فرایند «دیگری‌سازی» در سوی دیگر نمایشنامه نیز رخ می‌دهد؛ پُل و پائولا علاوه بر مصاحبه‌شوندگان، «هندرو»، همکار آسیایی تبار خود، را نیز «دیگری» می‌دانند و قصد دارند او را نیز به «حاشیه» ببرند. همان‌طور که گفته شد، طبق دیدگاه فانون، استعمارگر همواره استعمارزده را در جایگاه «دیگری» ای می‌بیند که نمی‌تواند نقش خود را به‌عهده بگیرد. به شیوه‌ای مشابه در اینجا نیز هندرو دقیقاً به‌عنوان «دیگری» ای متزلزل و دست و پاچلفتی از سوی پُل و پائولا معرفی می‌شود که از عهده انجام مصاحبه با مصاحبه‌شوندگان بر نمی‌آید. در رابطه میان اعضای هیئت مصاحبه‌کننده سه‌نفره، مرکز/ پُل و پائولا، همواره از موضعی بالاتر به حاشیه/ هندرو می‌نگرند:

پُل: خوب نظرت درباره این هندرو چیه؟ حدس می‌زنم یه کمی با ما هماهنگ نیست. اون جدأ نمی‌دونه چطوری اون درخواست‌ها رو بخونه.

اصلاً اون چیزی درباره زبونی که این افراد استفاده می‌کنن، می‌دونه؟ اون به آموزش‌های زیادی نیاز داره. ما بودجه‌ای برای این کار اختصاص دادیم؟
[...]

پُل: اون جداً منو ناراحت می‌کنه. داره برای اون کنفرانس می‌ره سیدنی؟ با جف، مدیر امور مالی‌مون، صحبت کردم. یه کمی پول دارن. می‌تونن اونو بفرستن اونجا، برای یه مدتی اونو از اینجا دور نگه دارن. باید سریع یاد بگیره چه جور بازی کنه. (مکث) انتظار دارم وقتی برمی‌گرده، بدون خودشو چه جوری اداره کنه و روش درستی رو دنبال کنه. تو چی فکر می‌کنی؟

پائولا: پُل، تمومش کن. اون یه همکار چندش‌آور و همون جور که می‌دونیم یکی از اون کوچیک‌هاش هم هست. پس برای چی نگران اون باشیم.

مشکل اینه که ما با اون، قبل از اینکه این شغل رو به دست بیاره، مصاحبه نکرده بودیم. جیمز و جین، این گاکول رو تحویل ما دادن، پس بذار روش خاص خودمون رو ادامه بدیم. ما این کارو خیلی بهتر می‌شناسیم، نه؟

مفسران معتقدند ردپای این شیوه‌ها همچنان در مناسبات میان غرب و دیگران مشهود است. به بیان استوارت هال^۱ «گفتمان غرب و بقیه به هیچ‌وجه صورت‌بندی‌ای مربوط به گذشته نیست و اهمیتی صرفاً تاریخی ندارد، بلکه در دنیای مدرن نیز حی و حاضر است و هنوز هم می‌توان تأثیرات آن را مشاهده کرد» (هال، ۱۳۸۶: ۱۱۶). این گفتمان «دیگری‌ساز» و قائل به وجود مرکز و حاشیه، به درون ساختار قدرتمند مرکزی موجود در نمایشنامه نیز راه می‌یابد و سعی در قطبی‌کردن قدرت مرکزی دارد. بدین‌گونه که پُل، که خود را یک غربی می‌داند، پائولا را به سبب عادت‌ها و ریشه او، که به اروپای شرقی برمی‌گردند، «دیگری» می‌شناسد و گه‌گاهی او را به تمسخر می‌گیرد. وجود این سلسله‌مراتب ارزشی میان پُل و پائولا حتی باعث رنجش پائولا نیز می‌شود.

تقلید

در نمایشنامه درآینه، شخصیت هندرو، نماینده نسل دوم مهاجران غیراروپایی در کشور استرالیا است. هندرو همواره نگاهی تحسین‌آمیز به پُل و پائولا و توانمندی‌های آن‌ها دارد و به این دو رشک می‌برد. با اینکه پُل و پائولا مرتباً هندرو و توانایی‌های او را به تمسخر می‌گیرند، اما این دو نفر به الگوی تام و تمام هندرو تبدیل می‌شوند و هندرو، پُل و پائولا را به‌عنوان الگوهای بی‌نقص خود می‌پذیرد:

هندرو: من باید چیزهای زیادی از شما یاد بگیرم.

شما از پسر یه مهاجر نیمه‌اسواد انتظار دارید چی بدونه...؟ (به خودش می‌خندد.)

هندرو تمام تلاش خود را برای تقلید از پُل و پائولا و مشابهت با آن‌ها به کار می‌برد و حتی

1. Stuart Hall

خود را به استهزا می‌گیرد و از خویشتن و اصالت خود روی برمی‌گرداند. او تلاش می‌کند در تقابل میان میزبانان غرب‌تبار و مهاجران شرق‌تبار، جانب میزبانان را بگیرد تا شاید هرچه زودتر در جامعه میزبانان و از طرف آن‌ها به‌عنوان یک «خودی» پذیرفته شود. او آنچنان در این کار افراط می‌کند که پائولا و پُل، صریحاً به این موضوع اشاره می‌کنند:

پائولا: خوب، خوشحالم که اون [هندرو] رفت. فکر می‌کنم دستش اومد که این طرفا چطوری باید رفتار کنه. تو چی فکر می‌کنی؟

پُل: ببین، اون به آدمیه که همش تقلید می‌کنه. این جوروی دوست ندارم.

تمامی کوشش‌های هندرو به نتیجه نمی‌رسد و اگرچه به هیئت مصاحبه‌کننده راه یافته است، هرگز نمی‌تواند جایگاهی همچون پُل و پائولا در مناسبات قدرت موجود در نمایشنامه بیابد و فقط در حکم «تقریباً همان اما نه کاملاً» آن دو بازتولید می‌شود. پُل و پائولا، در جایگاه اعضای اصلی گروه مصاحبه‌کننده، نماد ساختار قدرتی‌اند که ورود بعضی شبیه خود را به جامعه استرالیا مجاز می‌شمردند و از دیگرانی که شبیه آن‌ها نیستند این امتیاز را دریغ می‌کنند. هندرو به این موضوع پی می‌برد که نه تنها همچون آن‌ها به مواهب «خودی» بودن دست نیافته که حتی با تن دادن به الگوهای آن دو، به مهاجران هم‌مرتبه خود نیز به‌گونه‌ای خیانت کرده و در نتیجه در این مناسبات، بی‌هیچ عاید چشمگیری تحلیل رفته است.

شاوون و ویرجینیا نیز سعی در تقلید و الگوبرداری از المان‌های ارزش‌گذار جامعه میزبان دارند. کتاب خودآموز انجام مصاحبه، که شاوون و ویرجینیا بخش‌هایی از آن را در صحنه‌هایی از نمایشنامه با صدای بلند می‌خوانند، راهکارهایی را برای جلب توجه هیئت مصاحبه‌کننده/جامعه میزبان و راهیابی به آن جامعه ارائه می‌دهد؛ دستورالعمل‌هایی که شاوون و ویرجینیا باید موبه‌مورعایت کنند تا از آزمون سرنوشت‌ساز پذیرش توسط هیئت مصاحبه‌کننده سربلند بیرون بیایند. شاوون و ویرجینیا مرتباً دستورالعمل‌ها را می‌خوانند و سعی در رعایت آن‌ها دارند. اما پاسخ هیئت مصاحبه‌کننده/جامعه میزبان به آن دو منفی است و با نهایت خونسردی توسط آن‌ها کنار گذاشته می‌شوند و تلاش آن‌ها برای تقلید راه به جایی نمی‌برد. شاوون، که اکنون از سوی ساختار قدرت طرد شده است، دوباره راه بازگشت به خویشتن را در پیش می‌گیرد و ویرجینیا نیز با طرد ارزش‌های کشور میزبان، به هویت خود و خاطرات سرزمین مادری‌اش رجوع می‌کند. شاوون مرتباً چهره خود را در آینه برانداز می‌کند و چهره کنونی‌اش را با گذشته مقایسه می‌کند و ویرجینیا نیز چندین بار به آلبوم عکس‌های خانوادگی، که نمادی از هویت و گذشته اوست، مراجعه می‌کند. در پایان نمایشنامه نفرتی هم در شاوون و هم در ویرجینیای خسته از تقلید، نسبت به ساختار حاکم شکل می‌گیرد که به خودیابی دردناک آن دو نیز منجر می‌شود. شاوون بیشتر به انزوا فرو می‌رود و ویرجینیا نیز عصیانگرانه راه خیابان را پیش می‌گیرد.

زبان و هویت

آنچنان که گفته شد، زبان به‌مثابه یک ابزار هویت‌ساز در گفتمان قدرت پسااستعماری، در حکم

ابزار سنجش به کار می‌رود و مسلط بودن به زبان حاکم یا رایج فضیلت محسوب می‌شود. ویرجینیا از شخصیت‌های نمایشنامه در آینه است که در درون خود درباره زبان، مفهوم، و کارکردهای آن در غربت دچار چالش می‌شود. عیدانی در ابتدای نمایشنامه و در یکی از توضیحات صحنه متذکر می‌شود که ویرجینیا با لهجه صحبت می‌کند و مفهوم آن این است که ویرجینیا، در جایگاه یک مهاجر تازه‌وارد، زبان انگلیسی رایج در استرالیا را با لهجه صحبت می‌کند که همین موضوع در همان ابتدا به وجود فاصله یا تفاوتی میان او و دیگران اذعان دارد. علاوه بر این، خود ویرجینیا در چند جای نمایشنامه به زبان مادری خود و تقابل آن با زبان میزبانانش اشاره می‌کند:

ویرجینیا: [...] هر کسی اینجا این عبارت وحشتناک «لعنتی فوق‌العاده» رو استفاده می‌کنه. مطمئن نیستم توی فرهنگ ما اگه من چنین چیزی رو با زبان خودم بگم چی پیش میاد. (جدی) نه، اصلاً پذیرفتنی نیست. شاید من هم باید به این طرز برخورد عادت کنم. کی می‌دونه، شاید یاد گرفتن چند تا لغت استرالیایی مثل این، بتونه تنش‌های منو کمتر کنه و زندگی رو برای من تو این جای گیج‌کننده راحت‌تر کنه؟ تو این جور فکر نمی‌کنی؟ نمی‌دونم، همون جور که گفتم، من دارم همه چی رو فاتی می‌کنم. (حالتش تغییر می‌کند) نه، وقتی این حالت بهم دست می‌ده حس می‌کنم اینجا نیستم. تنها چیزی که خیلی دوست دارم اینه که به زبان خودم حرف بزنم. آره، این تنها چیزیه که به من اجازه می‌ده که هرچی تو درونم هست بیان کنم. نه، شوخی نمی‌کنم. می‌تونم هرچی دوست دارم بگم، و هرچی که می‌شنوم رو بفهمم. اما وقتی این زبان رو می‌شنوم تظاهر می‌کنم که می‌فهمم اونا دارن چی به من می‌گن. اگه بخوام بهت حقیقتش رو بگم، من بیشتر چیزایی رو که اونا بهم می‌گن نمی‌فهمم، اما هیچ وقت به روی خودم نمی‌ارم (مکت می‌کند)، چون می‌ترسم که فکر کنن من یه احمقم، می‌دونی؟

ویرجینیا پی برده است که زبان کشور مقصد به تنهایی قادر به انتقال تمامی امیال و درونیات او نیست. فردی که در سرزمین مادری خود زندگی می‌کند، می‌داند که می‌تواند چیزهایی را به زبان مادری خود بگوید و شنونده آن زبان نیز به آسانی می‌فهمد که منظور چیست. در زبان مادری است که ما امکان‌های از هم تفکیک‌شده معانی را تشخیص می‌دهیم؛ امکان‌هایی که میراث بافت اجتماعی و فرهنگی است که زبان به آن تعلق دارد. کلماتی که ما در زبان مادری خود می‌دانیم به ما در جست‌وجو و کشف تجربه‌های درونی کمک می‌کند. ما به واسطه زبان از کلمات یا عبارات مشخصی استفاده می‌کنیم که حاوی معانی واحدی برای ما هستند؛ معانی‌ای که هیچ‌کس دیگری نمی‌تواند به‌طور کامل آن‌ها را دریابد. ویرجینیا نیز دقیقاً با چنین معضلی مواجه می‌شود و به‌رغم تسلط نسبی او به زبان میزبانانش، فاصله‌ای عمیق میان خود و این زبان تحمیلی احساس می‌کند که این موضوع به سرخوردگی او می‌انجامد. ویرجینیا چاره را در بازگشت به گذشته و خاطره‌های خود می‌داند. در نتیجه، به آلبوم

خانوادگی خود رجوع می‌کند و کمبود روحیه و تزلزل هویتی خود را از این طریق جبران می‌کند. در خلال مرور خاطرات ویرجینیا، عیدانی با استفاده از تمهید صدای انفجار بمب و عکس‌العمل‌ها و گفته‌های ویرجینیا، به‌اختصار به ما می‌فهماند که ویرجینیا پدیدهٔ جنگ را در کشورش تجربه کرده است و در اینجای نمایشنامه، بی‌آنکه نامی از ایران ببرد، به برهه‌ای از تاریخ کشور ایران و پیشینهٔ مهاجران ایرانی در استرالیا اشاره می‌کند.

در هیئت مصاحبه‌کننده نیز چالش زبان و لهجه به تقابل هویت‌ها می‌انجامد. در گروه مصاحبه‌کنندگان، پُل خود را یک آنگلو ساکسونی تمام‌عیار می‌داند و همواره به لهجهٔ سلیس انگلیسی خود می‌نازد و این موضوع را یکی از دلایل ارشدبودن در آن گروه می‌داند. پائولا، همان‌گونه که گفته شد، فرزند یک خانوادهٔ مهاجر است که از اروپای شرقی به استرالیا مهاجرت کرده‌اند. او بنا به تصدیق پُل، زبان انگلیسی را کاملاً روان و همچون یک استرالیایی تمام‌عیار صحبت می‌کند. با این حال، گاه پُل با یادآوری لهجهٔ مهاجران اروپای شرقی، قصد دارد پائولا را به تمسخر بگیرد و به‌گونه‌ای، ارشدبودن خود را به پائولا اثبات کند و پائولا را در رتبه‌ای پایین‌تر و به نفع دوم هیئت مصاحبه‌کننده تنزل دهد. هندرو نیز فرزند یک خانوادهٔ مهاجر و دارای اصالتی جهان‌سومی است. عیدانی در هیچ‌جای نمایشنامه به لهجهٔ هندرو در هنگام صحبت اشاره نمی‌کند، اما همان‌طور که گفته شد، زبان مادری و هویت شرقی هندرو سبب می‌شود که پُل و پائولا همواره خود را با او در تقابل ببینند و هر دو او را نفر سوم و مادون‌ترین عضو هیئت مصاحبه‌کننده بدانند. پُل، پائولا، و هندرو هر یک با توجه به هویت و زبان مادری خود به‌ترتیب و به شیوه‌ای تمثیلی، نمایندگان مردمان جهان اول، جهان دوم، و جهان سوم‌اند و همواره رابطه‌های تقابلی میان آن‌ها البته با شدت و ضعف متفاوت وجود دارد.

نتیجه‌گیری

با توجه به جمعیت ایرانیان مهاجر و پراکندگی حضور آن‌ها در کشورهای مختلف جهان، بررسی مسائل زندگی مهاجران ایرانی در جوامع میزبان آن‌ها می‌تواند موضوعی جذاب و مهم برای پژوهش با استفاده از رویکردهای مختلف جامعه‌شناسانه باشد. استرالیا نیز کشوری مهاجرپذیر است که سالانه مهاجران زیادی را از کشور ایران جذب می‌کند. با روند رو به رشد مهاجرت ایرانیان به استرالیا، که اکثر این مهاجران را افرادی تحصیل‌کرده تشکیل می‌دهند، بررسی مسائل مهاجران ایرانی در استرالیا امری ضروری به‌نظر می‌رسد. ضروری از این جهت که دورنمایی را از وضعیت ایرانیان و مسائلی را که یک مهاجر ایرانی در استرالیا با آن روبه‌رو خواهد شد در اختیار مخاطب ایرانی و حتی استرالیایی قرار می‌دهد. با در نظر گرفتن رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر و ادبیات و اعتقاد به اینکه هنر و ادبیات یکی از منابع غنی شناخت جامعه است، می‌توان آثار ادبیات مهاجرت ایرانیان ساکن در استرالیا را که از عمیق‌ترین و در عین حال ظریف‌ترین ابزارهای بازنمایی مناسبات انسانی در جامعهٔ مهاجرپذیر این کشور است به‌عنوان ابزار تحلیل استفاده کرد.

در این مقاله، نمایشنامه در آینه، از آثار محمد عیدانی، به‌عنوان نمونه‌ای از آثار ادبیات نمایشی مهاجرت ایران در استرالیا در نظر گرفته شد تا از رهگذر تحلیل این نمایشنامه، به شیوه‌ای غیرمستقیم، بیشتر با وضعیت مهاجران در کشور مهاجرپذیر استرالیا آگاه بشویم. محمد عیدانی از نمایشنامه‌نویسان تأثیرگذار مهاجر در استرالیاست که می‌توان او را نماینده ادبیات دراماتیک مهاجران ایرانی در استرالیا دانست. نویسندگان مهاجر همچون عیدانی، به‌عنوان کسانی که هم با موطن خود و هم با جامعه میزبان خود نزدیک‌اند، مزیت‌هایی دارند. این گروه از نویسندگان، حداقل، بار دو فرهنگ را بر دوش خود دارند و با دو عینک به فضای پیرامون خود می‌نگرند. در درون این افراد همواره گفت‌وگویی میان دو هویت و دو فرهنگ در جریان است.

در این مقاله بررسی شد که چگونه عیدانی در زیرمتن و در لایه‌های پنهان نمایشنامه در آینه همچون یک دیده‌بان، هم هموطنانش و هم میزبانانش، را از تعارض‌ها و تقابل‌های میان مهاجران و میزبانان آن‌ها آگاه می‌کند. در مقاله دیده شد که عیدانی در این نمایشنامه نگاهی عمیق به مهاجران در طبقات اجتماعی مختلف دارد و سرگشتگی و تحلیل‌رفتن هویت و شخصیت آن‌ها را در فرایند یک مصاحبه شغلی، که میزبانان برای آن‌ها ترتیب داده‌اند، تصویر می‌کند و در کلیت اثر می‌کوشد با معرفی شخصیت‌هایی که هر یک نمایندگانی از جامعه میزبان و جامعه مهاجران‌اند به ژرفای روابط تقابلی آن‌ها نقبی بزند و همین مسئله سبب می‌شود که نمایشنامه در نهایت از کلی‌گویی و شعارزدگی فاصله زیادی بگیرد.

در این مقاله، از رهیافت نقد و نظریه ادبی پسااستعماری برای تحلیل نمایشنامه استفاده شد. برای پاسخ به این پرسش که این رهیافت و رویکرد چه جنبه‌هایی از آثار ادبیات مهاجرت ایران و علی‌الخصوص متن انتخاب‌شده را مورد تدقیق و تحلیل قرار خواهد داد، در بخش‌هایی از این مقاله به اختصار و در حد نیاز، نظریه و رویکرد پسااستعماری و مفاهیم بنیادی آن معرفی شد.

مطالعات و نقد ادبی پسااستعماری با دیدگاهی انتقادی عمدتاً به واسازی تقابل‌های دوگانه در آثار ادبی می‌پردازد و در نتیجه متونی که در خود، این تقابل‌های دوگانی را داشته باشند، بستر مناسبی را برای تحلیل فراهم می‌آورند؛ به‌ویژه تقابل‌های دوگانی چون استعمارگر/استعمارزده، مهاجر/میزبان، خود/دیگری، مرکز/حاشیه، زبان مبدأ/زبان مقصد.

در این مقاله نیز استفاده از برخی مفاهیم بنیادی نظریه پسااستعماری همچون شرق و اروپامحوری، دیگری‌سازی، تقلید، زبان، و هویت، در تحلیل درونمایه و روابط میان شخصیت‌های نمایشنامه در آینه، مطابقت میان این رویکرد نظری و درونمایه و شخصیت‌های نمایشنامه انتخاب‌شده را بیش از پیش آشکار کرد؛ به‌طوری که با استفاده از این رویکرد، برخی از زیرمتن‌های این نمایشنامه کشف شد و ابعادی جدید را به مفاهیم موجود در نمایشنامه در آینه افزود. در پایان و به‌عنوان یک پیشنهاد می‌توان گفت با وجود شباهت‌های میان درونمایه متون ادبی پسااستعماری و متون ادبیات مهاجرت، مبانی بنیادی این نظریه می‌تواند راهگشایی

برای تحلیل آثار ادبی نویسندگان مهاجر ایرانی چون محمد عیدانی قرار بگیرد تا سبب افزایش آگاهی مخاطب از شرایط و مناسبات جوامع مهاجرپذیری چون استرالیا شود.

منابع

۱. الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی هنرها*، ترجمه اعظم راودراد، تهران: انتشارات متن، وابسته به فرهنگستان هنر.
۲. برتنز، هانس ویلم (۱۳۸۲). *نظریه ادبی؛ مقدمات*، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: مؤسسه انتشارات آهنگ دیگر.
۳. شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹). *نظریه و نقد پساستعماری*، زیر نظر فرزانه سجودی، تهران: علم.
۴. کریمی، جلیل (۱۳۸۶). «مقدمه‌ای بر مطالعات پساستعماری»، *فصلنامه زیربار*، س یازدهم، ش ۶۳، ص ۹-۵.
۵. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهراں مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگه.
۶. هال، استوارت (۱۳۸۶). *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*، ترجمه محمود متحد، تهران: آگه.
7. Abrams, M.H.; Harpham, Geoffrey Galt.(2009).A Glossary of Literary Terms, Boston:Thomson Wadsworth.
8. Ashcroft, Bill;Griffith, Gareth, and Tiffin, Helen.(2007).Post-colonial Studies; The Key Concepts, 2nd Edition, London :Routledge.
9. Bhabha, Homi.K.(1994).The Location of Culture, New York & London : Routledge.
10. Gilbert, Helen.(2001).Postcolonial Plays,London :Routledge.
11. Lodge, David.(2000).Modern Criticism and Theory, New York :Pearson Education Inc.
12. McLeod, John.(2007).The Routledge Companion to Postcolonial Studies, London:Routledge.
13. Rivkin, Julie;Ryan, Michael.(1998).Literary Theory :An Anthology, New York: Blackwell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی