University of Tehran Press

Research in Contemporary World Literature

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir **p-ISSN : 2588-4131 e-ISSN: 2588 -7092**

Caribbean Minoritization in European Territory: Rereading Robinson Crusoe in Derek Walcott's *Pantomime*

Mahdi Javidshad [1]✉ 0000-0003-1901-1458 Navid Maghsoud [2] 0000-0002-9347-535x

1. Department of English Language and Literature, Arak University, Arak, Iran..E-mail: m.javidshad@gmail.com
2. Department of English Language and Literature, University of Tehran, Alborz Campus, Alborz, Iran. E-mail: navidmaqsoud@gmail.com

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 25 March 2022

Received in revised form: 22 April 2022

Accepted: 09 May 2022

Published online: Autumn 2024

Keywords:

Derek Walcott, *Pantomime*, *Robinson Crusoe*, minor literature, Eurocentrism, deterritorialization, becoming

ABSTRACT

In *Pantomime*, Derek Walcott presents his unique reading of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, a novel that forms part of Western cultural memory. What Walcott as a non-European writer does is entering the realm of European language and literature and deterritorializing it in order to express his indigenous collective concerns. Because *Robinson Crusoe* contains colonial values, Walcott sees it as a proper starting point for confronting the centralism of Western literature and producing anti-colonial values. The present article applies the concepts of "major literature," "minor literature," "deterritorialization," and "becoming" by Gilles Deleuze and Felix Guattari to explore Walcott's method of dissociation from European tradition and discourse and examine the attempt to fashion anti-colonial discourse in the play. This study finds its significance in its investigation into how a minor writer approaches major literature in order to appropriate tradition and consequently express marginalized indigenous values. These concerns are discussed in such areas as Walcott's overall strategy in rewriting canonical works, the possibility that metatheatre gives to the postcolonial Walcott to minoritize in major literature, the deconstruction of colonial concepts, and the fundamental change in meaning and status of the subaltern.

Cite this article: Javidshad, Mahdi & Maghsoud, Navid. "Caribbean Minoritization in European Territory: Rereading Robinson Crusoe in Derek Walcott's *Pantomime* " *Research in Contemporary World Literature*,2024, 29 (2), 627-655. DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.340842.2284.

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.340842.2284.

http//jor.ut.ac.ir, Email: pajuhesh@ut.ac.ir

پژوهش ادبیات معاصر جهان

University of Tehran Press

شاپای چاپی: ۲۵۸۸-۴۱۳۱ شاپای الکترونیکی ۲۵۸۸-۷۰۹۲

اقلیّت‌سازی کارائیبی در قلمروی اروپایی: بازخوانی رابینسون کروزو در *پانتومیم* نوشته‌ی دِرِک والکات

مهدی جاویدشاد [۱]✉ نوید مقصود [۲]

۱. گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه اراک، اراک، ایران. رایانامه: m.javidshad@gmail.com

۲. گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران، پردیس البرز، البرز، ایران. رایانامه: navidmaqsoud@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۱/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۰۲/۰۲

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۱۹

تاریخ انتشار: پاییز ۱۴۰۳

کلیدواژه‌ها:

دِرِک والکات، *پانتومیم*، *رابینسون کروزو*، ادبیات اقلیّت، اروپامحوری، قلمروزدایی، شدن.

چکیده

دِرِک والکات در *پانتومیم* به خوانش منحصربه‌فرد خود از رمان *رابینسون کروزو* نوشته‌ی دَنیل دفو، رمانی که بخشی از حافظه‌ی فرهنگی غربی را تشکیل می‌دهد، می‌پردازد. آنچه او به‌عنوان نویسنده‌ای غیر اروپایی انجام می‌دهد، ورود به قلمروی زبان و ادبیات اروپایی و قلمروزدایی آن به‌منظور بیان دغدغه‌های جمعی بومی خود است. ازآنجاکه رمان *رابینسون کروزو* حاوی ارزش‌های استعماری است، والکات آن را نقطه‌ی شروع مناسبی برای مقابله با اروپامحوری موجود در ادبیات غرب و تولید ارزش‌های ضداستعماری می‌داند. مقاله‌ی پیش‌رو از مفاهیم «ادبیات اکثریّت»، «ادبیات اقلیّت»، «قلمروزدایی» و «شدن» از ژیل دلوز و فلیکس گتاری بهره می‌برد تا نحوه‌ی گفتمان‌گریزی از سنّت اروپایی و تلاش برای گفتمان‌سازی ضداستعماری در نمایشنامه‌ی والکات را مورد بررسی قرار دهد. این پژوهش از آن جهت دارای اهمیّت است که نحوه‌ی مواجهه و تقابل نویسنده‌ای اقلیّت با ادبیات اکثریّت، به‌منظور مصادره‌ی سنّت و نتیجتاً ابراز ارزش‌های بومی حاشیه‌رانده‌شده را تبیین می‌نماید. دغدغه‌های مذکور در حیطه‌هایی همچون راهبرد کلّی والکات در بازنویسی آثار فاخر ادبی، امکانی که متاثّاتر به والکاتِ پسااستعمار جهت اقلیّت‌سازی در ادبیات اکثریّت می‌دهد، واسازی مفاهیم استعماری و تغییر بنیادین در معنا و جایگاه فرودست مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند.

استناد: جاویدشاد، مهدی و مقصود، نوید. "اقلیّت‌سازی کارائیبی در قلمروی اروپایی: بازخوانی رابینسون کروزو در *پانتومیم* نوشته‌ی دِرِک والکات ". *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ۱۴۰۳ ، ۲۹ (۲)، ۶۲۷-۶۵۵.

DOI: http//doi.org/ 10.22059/jor.2022.340842.2284.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱-مقدمه

درحالی‌که حضور آثار محبوبی همچون *طوفان*[1] نوشته‌ی ویلیام شکسپیر[2] و *رابینسون کروزو*[3] نوشته‌ی دنیل دفو[4] در فهرست برترین تولیدات ادبیات انگلیسی یا حتّی ادبیات جهان تا حد زیادی به‌واسطه‌ی کیفیّت زیبایی‌شناسی آنهاست، نباید نقش ارزش‌های استعماری موجود در آنها را در مجوّز ورود به این فهرست نادید گرفت. آنچه امروز فهرست آثار فاخر ادبی نامیده می‌شود، یعنی آثاری که کلاسیک لقب می‌گیرند و خواندن و بررسی آنها در محافل عمومی و دانشگاهی توصیه می‌شود، متأثر از روابط قدرت و ابزارهای ایدئولوژیک آن و به‌منظور نیل به اهداف خاص شکل گرفته است. این بدان معناست که حضور آثار نویسندگان بزرگی همچون شکسپیر و دفو در فهرست آثار فاخر ادبی، هم به‌معنای کیفیّت ادبی بالای آنهاست و هم نشان از اهمیّت ایدئولوژیک آنها دارد (ر.ک. جاویدشاد، «بررسی آثار معتبر» ۱۶۹-۱۷۰).

شکسپیر در نمایشنامه‌ی *طوفان* فضایی را ترسیم می‌کند که هم حکایت هنر و خلق هنری را در خود دارد و هم تمثیلی از استعمار اروپائیان در دیگر سرزمین‌ها است. به‌عبارتی دیگر، در اثر او هم‌زمان دغدغه‌های زیبایی‌شناسی و سیاسی حضور دارند. دفو در رمان *رابینسون کروزو*، درحالی‌که در فضایی واقع‌گرایانه ماجراجویی‌های یک انسان از طبقه‌ی متوسط را روایت می‌کند، روایتی از امیال استعمارگری اروپائیان را نیز در خود دارد. بنابراین، همانند *طوفان* شکسپیر، این اثر نیز ارزش‌های زیبایی‌شناسی و سیاسی را هم‌زمان در خود دارد. تأکید بر حضور نوشته‌هایی از این دست در فهرست آثار فاخر ادبی منجر به خوانش گسترده‌ی آنها می‌شود و متعاقباً بازتولید ارزش‌های استعماری را در فعالیّتِ به‌ظاهر فردیِ ادبیات‌خوانی به‌همراه دارد. ازآنجاکه ادبیات در فرایند شکل‌گیری هویّت فرهنگی نقش مهمی ایفا می‌کند، بازتولید ارزش‌های استعماری در آن می‌تواند به اشاعه‌ی گسترده‌ی نژادپرستی، سلطه‌گری و ایجاد رابطه‌ی فرودست و مستعمره در جوامع منجر شود.

پس از آغاز گسترده‌ی استعمارزدایی سرزمینی در نیمه‌ی قرن بیستم، حسّاسیّت‌ها به استعمار فرهنگی[5] که در ادبیات، مکاتب و مؤسساتی مانند مدرسه و دانشگاه نمود پیدا می‌کند، نیز افزایش پیدا کرد. درحالی‌که پیش از این دوران، فهرست آثار فاخر ادبی در انحصار نویسندگان سفیدپوست اروپایی بود و مقدّس و غیرقابل‌تغییر القاء می‌شد (ر.ک. Kolbas 1) ، با آغاز استعمارزدایی فرهنگی، نویسندگانی از کشورهای غیر اروپایی خود را به جامعه‌ی ادبی تحمیل کردند و صدای حاشیه‌نشین را به مرکز توجّه

---

[1] *The Tempest*
[2] William Shakespeare
[3] Robinson Crusoe
[4] Daniel Defoe
[5] برای این مبحث، رجوع کنید به نظرات ادوارد سعید (Edward Said) در کتاب *فرهنگ و امپریالیسم* (*Culture and Imperialism*) (۱۹۹۳) که در آن رابطه‌ی ادبیات و استعمار تبیین می‌شود.

آوردند. گاهی آنها در مقابله با اروپامحوری تا جایی پیش می‌رفتند که آثار فاخر را به چالش می‌کشیدند و آنها را تبدیل به نقطه‌ی شروعی برای ابراز دغدغه‌های اقلیّت‌ها می‌کردند. به‌عبارتی دیگر، آثار فاخری که ارزش‌های استعماری را در خود داشتند را بازنویسی می‌نمودند و آنها را از زاویه‌ی دید و یا آرزوهای قشر فرودست روایت می‌کردند.

دِرِک والکات[۱] (۱۹۳۰–۲۰۱۷)، شاعر و نمایشنامه‌نویس پسااستعمار اهل سَن لوسیا[۲] در شرق دریای کارائیب، یکی از نویسندگانی است که جسورانه وارد قلمروی ادبیات اروپایی می‌شود تا آن را در راستای آمال ضداستعماری خود قلمروزدایی کند. او در نمایشنامه‌ی *پانتومیم*[۳] (۱۹۷۸) سراغ رمان *رابینسون کروزو* می‌رود و آن را بهانه‌ای برای بازخوانی روابط استعماری می‌کند. نکته‌ی بارز اثر والکات، به‌کارگیری ژانر نمایشنامه در بازخوانی روابط مذکور است که امکان گفتگو بین استعمارگر و مستعمره را فراهم می‌کند. از والکات بیش از سی نمایشنامه و شانزده کتاب شعر برجای مانده است. او در دانشگاه‌های بزرگی همچون هاروارد، یِیل و اِسِکس تدریس کرده است و جوایز ادبی متعددی را بدست آورد که مهمترین آنها جایزه‌ی نوبل ادبیات در سال ۱۹۹۲ است (Hill 537). به‌عنوان نویسنده‌ای که درهم‌آمیزی و تلفیق فرهنگی در آثار او منعکس می‌شود (Cartelli 13)، والکات هدف پژوهش‌های پسااستعماری بسیاری بوده است. نکته‌ی مهم دسته‌ی قابل توجهی از آثار والکات، رویکرد فرهنگی کارائیبی او به بازخوانی آثار فاخر ادبی اروپایی در اقتباس‌هایش است (Döring 19) که امکان بررسی نحوه‌ی اقلیّت‌سازی در آثار مذکور را محیّا می‌کند.

مقاله‌ی پیش‌رو *پانتومیم* والکات را ادبیات اقلیّت[۴] در معنای ارائه‌شده از ژیل دلوز[۵] و فلیکس گتاری[۶] درنظر می‌گیرد و بر نحوه‌ی رویارویی آن با ادبیات اکثریّت،[۷] یعنی *رابینسون کروزو* از دفو و سنّتی که این اثر را در فهرست آثار فاخر ادبی قرار می‌دهد، متمرکز می‌شود. استدلال این مقاله بر این است که رابطه‌ی کروزو–جمعه در اثر دفو، به رابطه‌ی استعاری ارباب–رعیّت در ادبیات اکثریّت تبدیل شده است و والکات در *پانتومیم* به حریم ادبیات اکثریّت وارد می‌شود و با بازخوانی رابطه‌ی مذکور، امکان جدیدی از آن ارائه می‌کند.[۸] براساس این استدلال، سؤال محوری این مقاله این است: چگونه قلمروزدایی و

[1] Derek Walcott
[2] Saint Lucia
[3] *Pantomime*
[4] minor literature
[5] Gilles Deleuze
[6] Felix Guattari
[7] major literature
[۸] این نوع بازخوانی توسط دیگر نویسندگان پسااستعمار نیز انجام شده است که یکی از برجسته‌ترین آن‌ها، رمان *آقای فو* (*Foe*) (1986) نوشته‌ی جِی. اِم. کوتسی (J. M. Coetzee) است (ر.ک. بوربور و نیوول).

اقلیّت‌سازی والکات به‌هنگام ورود به قلمروی ادبیات اکثریّت، مفاهیم سنّتی در ادبیات کلاسیک را بازخوانی می‌کند و چگونه این بازخوانی منجر به تولید متنی انقلابی، ساختارشکن و ضداستعماری می‌شود؟ بررسی تقابل ادبیات اقلیّت با مفاهیم اکثریّت در مقاله‌ی پیش‌رو سبب می‌شود تا رسالتی که والکات به‌عنوان نویسنده‌ی پسااستعمار بر خود می‌بیند مورد تأکید بیشتری قرار گیرد و ذات ساختارشکن و برانداز اقدام اقتباسی او نمایان شود.

باآنکه والکات یکی از برجسته‌ترین شعرا و نمایشنامه‌نویسان معاصر است، به آثار او از جمله *پانتومیم* در پژوهش‌های داخلی توجّهی نشده است. امّا آثار والکات در پژوهش‌های خارجی مورد خوانش‌های نقادانه‌ی بسیاری قرار گرفته‌اند. از پژوهش‌های قابل توجّه در خارج از کشور درباره‌ی *پانتومیم* می‌توان به مقاله‌ی «اسطوره و واقعیت در روایت کارائیب: *پانتومیم* دِرِک والکات» (۱۹۸۶) نوشته‌ی پاتریک تیلور اشاره نمود که در آن مسائلی همچون تقابل روایت اسطوره‌ای و روایت رهایی‌بخش و همچنین مسخ رابینسون و جمعه در اثر والکات مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند. در مقاله‌ی «اجرا و اعتراض به مردانگی در *پانتومیم* دِرِک والکات» (۲۰۱۵)، دیوید لیهی بر مسئله‌ی جنسیّت در نمایشنامه متمرکز می‌شود و بازخوانی کدهای جنسیّتی و اضطراب‌های برآمده از آن را در اثر والکات بررسی می‌کند. به *پانتومیم* در کتب مربوط به ادبیات پسااستعماری و کتبی که درباره‌ی والکات نوشته شده‌اند نیز اشاره شده است. در کتاب *نمایشنامه‌ی پسااستعماری: نظریه، عمل و سیاست* (۲۰۰۲) نوشته‌ی هلن گیلبرت و جووان تامپکینز، مروری کلّی از نمایشنامه‌ی *پانتومیم* ارائه می‌شود و رابطه‌ی بازیگری و اجرا با قدرت مورد بررسی قرار می‌گیرد. کتب مربوط به والکات همچون *دیدگاه‌های انتقادی درباره‌ی درک والکات* (۱۹۹۷) با ویراستاری رابرت هَمنر و *دِرِک والکات* (۲۰۰۶) نوشته‌ی ادوارد بو نیز تحلیل‌هایی عمومی و کلّی از پانتومیم ارائه می‌کنند و عمدتاً به مسائلی همچون تقلید، ایفای نقش، تقابل فرهنگی و رگه‌های پسااستعماری می‌پردازند. بررسی مقالات و کتب مذکور نشان می‌دهد که این اثر با مفاهیم دلوزی مورد خوانش قرار نگرفته است.

آثار اقتباسی، مخصوصاً آثاری که به متن منبعی که آن را اقتباس می‌کنند وفادار نیستند؛ گرایشی انقلابی دارند که سنّت را بهانه‌ای برای سنّت‌گریزی در نظر می‌گیرند. گرچه این آثار به متون پیش از خود متوسل می‌شوند، اما در درون آنها به تولید صداها و هویّت‌های نو مشغول می‌شوند. جولی سندرز[1] به این حقیقت اشاره می‌کند که شکسپیر ساخته‌ی قدرت، ابزار امپریالیستی است که در بسیاری از

[1] Julie Sanders

مدارس دنیا، ارزش‌های امپراطوری بریتانیا را ترویج می‌دهد. در واکنش، متون پسااستعماری یا ساختارشکن برای مقابله با فرهنگ استعمارگر یا محافظه‌کارانه به دامان همان شکسپیر پناه می‌برند. به‌عنوان مثال، نمایشنامه‌ی *طوفان*[1] (۱۶۲۳) به یکی از آثار بزرگ در مطالعات پسااستعماری در اواخر قرن بیستم تبدیل شد (Sanders 52) و از فیلم اقتباسی براساس آن با عنوان *کتاب‌های پروسپرو*[2] (۱۹۹۱) اثر پیتر گرینوی[3] به‌عنوان یکی از آثار برجسته‌ی ادبیات اقلیّت یاد می‌شود (Colebrook 120). یکی از بهترین رویکردها برای بررسی سنّت‌گریزی موجود در آثار اقتباسی، مفاهیم «ادبیات اقلیّت»، «قلمروزدایی»[4] و «شدن»[5] از دلوز و گتاری است که می‌توانند چرایی و چگونگی تعامل متن اقتباس‌کننده و متن اقتباس‌شونده را تبیین نمایند.

واژه‌ی ادبیات اقلیّت ممکن است که نوشته‌های اقلیت‌های قومی، زبانی یا دینی را به ذهن متبادر کند. درحالی‌که این تداعی یکی از تعاریف رایج ادبیات اقلیّت است، دلوز و گتاری مفهوم جدیدی به آن می‌بخشند: «این‌که 'اقلیّت' از این پس ادبیات‌های خاص را دربرنمی‌گیرد، بلکه ماهیّت انقلابی تمامی ادبیات‌ها در داخل آن‌چه که بزرگ (یا تثبیت‌شده) می‌نامیم را توصیف می‌کند» (Deleuze and Guattari 18). دلوز و گتاری با ارائه‌ی دوگانه‌ی «ادبیات اکثریّت» و «ادبیات اقلیّت» به برجسته‌سازی گرایشات نافرمان و قدرت‌گریز نوشته‌های ادبی می‌پردازند تا صداهای متضادی را که در میان روایت-هایی منسجم راهی برای شنیده‌شدن جستجو می‌کنند را در معرض دید قرار دهند. از نظر آنها، نویسنده‌ی ادبیات اقلیّت در بافت ادبیات اکثریّت می‌نویسند؛ امّا از همان ابتدا نسبت به آن بیگانه است. این مسئله این اطمینان را می‌دهد که ادبیات اقلیّت در مفاهیم کلام‌محور ادبیات اکثریّت سهیم نمی‌شود (Barnett 552). بنابراین از نظر دلوز و گتاری، سه مشخّصه‌ی اصلی ادبیات اقلیّت عبارتند از قلمرو-زدایی زبان اکثریّت، ذاتِ تماماً سیاسی و توجّه وافر به ارزش‌های جمعی (Deleuze and Guattari 16-17).

دلوز و گتاری، فرانتس کافکا[6] را معیاری برای شرح و بسط نظریه‌ی خود قرار می‌دهند، زیرا کافکا به‌عنوان فردی یهودی از کشور چک به زبان آلمانی می‌نوشت، ولی در این زبان و فرهنگ اکثریّت، به‌دنبال تولید هویّت اقلیّت بود (Colebrook 103). به‌منظور افشای تلاش کافکا برای هویّت‌سازی، راهبرد دلوز و گتاری در قبال کافکا، در بوته‌ی آزمایش قرار دادن، و نه تفسیر، اوست (Barnett 553).

[1] *The Tempest*
[2] *Prospero's Books*
[3] Peter Greenaway
[4] deterritorialization
[5] becoming
[6] Franz Kafka

ازآنجاکه معنا از طریق ضوابط و معیارهای مکانی یا اجتماعی تولید می‌شود و افراد را گریزی از رمزگان و قراردادهای تحمیلی آن نیست (ر.ک. Fish 440) ، تفسیر، و نه آزمایش، کافکا ممکن است او را در قلمروی زبان و ادبیات اکثریّت جای دهد و نهایتاً او را در خدمت معانی کلام‌محوری قرار دهد که انواع متون را به یک الگو یا ساختار معیار تنزّل می‌دهد (Barnett 553). دلوز و گتاری به ماهیّت کلام‌گریز کافکا واقف‌اند و می‌دانند که او در قالب مفهوم معیار «مردمان» نمی‌نویسد، بلکه صدایی است برای «مردمانی که خواهند آمد» (Colebrook 104). بنابراین، دلوز و گتاری ادبیات را نظام بازی در زمین سنّت می‌دانند، اما این بازی، تکرارِ صرف نیست، بلکه تکراری سنّت‌گریز است که هویّت‌های جدید می‌سازد.

رسالت اصلی ادبیات اقلیّت معطوف به خودتحمیلی در سنّت ادبی، به‌منظور ایجاد اختلال در آن است. این ادبیات در محدوده‌ی زمان و مکان نمی‌گنجد و همانند مفهوم ادبیّت[1] در سازوکار فرمالیسم،[2] در فعل و انفعالات سنّت ادبی معنی و مفهوم می‌یابد (Colebrook 104). با توجّه به‌اینکه ادبیات اقلیّت خواستار اقلیّت‌سازی از طریق زبان اکثریّت است، سه ویژگی اصلی برای آن می‌توان برشمرد: ادبیات اقلیّت، به‌زبان اقلیّت نوشته نمی‌شود، بلکه زبان اصلی را قلمروزدایی می‌کند؛ در ادبیات اقلیّت همه چیز بلادرنگ سیاسی است: این تفکّر، تبلوری است از شعار ۱۹۶۸ «فردیّت، سیاست نیز است»؛ ادبیات اقلیّت، امری فردی نیست، بلکه همیشه از طریق مبانی جمعی تولید می‌شود (Lecercle 60). گریز ادبیات اقلیّت از محافظه‌کاری و سکون، و میل آن به پویایی و تغییر منجر به آنچه که دلوز «شدن» می‌نامد می‌شود. از نظر دلوز، «شدن» هیچ هدفی ورای خود ندارد و منجر به خلق و اکتشاف سبک‌ها و روش‌های جدیدی از ادراک می‌شود (Colebrook 145).

در فلسفه‌ی سنّتی، «شدن» در مقابل «بودن» قرار می‌گیرد. درحالی‌که «بودن»، منبع و شالوده است و ثابت و غیرقابل تغییر می‌نماید، «شدن»، گذرا، متغیّر و بی‌ثبات است (May 59). دلوز مفهوم «شدن» را در راستای تغییر ادراک قرار می‌دهد تا بتوان به تمامی تغییرات ممکن حسّاس شد، به آنها واکنش نشان داد و نهایتاً با جریان‌های در حال تغییر زندگی یکی شد. «بی‌ادراک–شدن» وضعیّت مطلوبی است که حساسیّت و تغییرات مذکور را ممکن می‌سازد. این وضعیّت، چالشی است که خلاف گذشته، شخص به‌عنوان نقطه‌ای متمایز و انتخاب‌گر در دنیای ادراک‌شده زندگی نمی‌کند، بلکه با و از

[1] literariness
[2] Formalism

طریق آنچه مشاهده می‌کند، متغیّر می‌شود (Colebrook 132-3). هنگامی که ایده‌ی «شدن» به ادبیات اعمال می‌شود، قدرت ادبیات مورد تأکید قرار می‌گیرد، یعنی قدرت نگاه متفاوت از طریق گسست ادراک از خواستگاه معمول انسانی خود (Colebrook 136).

۲- بحث و بررسی

رابینسون کروزو: آغاز دموکراسی یا بازتولید تسلّط؟

رمان *رابینسون کروزو* (۱۷۱۹) نوشته‌ی دنیل دفو را گاهاً اولین رمان در ادبیات انگلیسی می‌نامند (Mayer 193). پیشگامی دفو از آن جهت مهم است که با آن گونه‌ای جدید، عامه‌پسند و دموکراتیک به‌نام رمان پا به عرصه‌ی وجود نهاد. ظهور طبقه‌ی متوسط، اشاعه‌ی روز افزون سواد در عامه‌ی مردم، توسعه‌ی نظام سرمایه‌داری، میل به فردگرایی و پیشرفت‌های حاصله در صنعت چاپ از جمله عوامل دخیل در ظهور رمان در قرن هجدهم میلادی بودند. پیدایش و تقابل ژانر عامه‌پسند رمان با ژانرهای تحت حمایت دربار همچون شعر و نمایشنامه نشان از ورود هرچه‌بیشتر ادبیات به بطن جامعه داشت. درحالی‌که درک شعر قرون هفده و هجده، زبان، فرم و محتوای خاص خود را می‌طلبید و عمدتاً نخبگان جامعه قادر به درک آن بودند، و از طرفی دیگر، حال‌وهوا، اتفاقات و شخصیّت‌های نمایشنامه‌های این دوران، عمدتاً مربوط به دربار یا طبقات بالای جامعه بود و جایی برای عامّه‌ی مردم متصور نمی‌شدند، رمان با زبان، فرم و پیرنگ ساده و همه‌فهم خود مسیر دموکراسی در ادبیات را یک قدم به‌پیش برد و در شخصیّت‌پردازی و مخاطب‌شناسی، فردگرایی را تاحدی جایگزین جمع‌گرایی نمود (برای مبحث پیدایش رمان، ر.ک. Watt).

در قرن هجدهم، آنچه باعث می‌شد تا نوشته، عنوان ادبیات را به خود گیرد، وجود یا عدم وجود ارزش‌های ایدئولوژیک برآمده از طبقه‌ی اجتماعی خاص در آن بود؛ به همین دلیل در نامیدن ژانر تازه‌وارد رمان به عنوان ادبیات، تردید جدی وجود داشت (Eagleton 15). امّا رمان مسیر خود در مخاطب‌یابی را باموفقیّت طی نمود و فردگرایی و ذات ایدئولوژی‌گریز آن سبب شد که ظهور این ژانر اتّفاقی منحصربه‌فرد در تاریخ ادبیات لقب گیرد. به‌علّت ماهیّت تخیّلی، خلّاقانه و عامه‌پسند رمان که عاری از ارزش‌های مشخصاً ایدئولوژیک بود و شخصیّت‌هایی عام و آشنا از دل جامعه را در خود جای داده بود، ظهور این ژانر به‌معنای مقابله با سهم‌خواهی قدرت از ادبیات و خودنمایی انسان‌های طبقات متوسط و زیر متوسط در عرصه‌ی ادبیات بود. امّا باآنکه رمان در پیشروی مسیر دموکراسی در ادبیات سهم به‌سزایی داشت، این ژانر همچنان به پیشبرد ارزش‌های طبقه‌ی حاکم یاری می‌رساند.

معاونت رمان با قدرتِ حاکم ریشه در تجربه‌ی کلّی ادبیات‌خوانی دارد. ازآنجاکه عمل خواندن، اساساً فرایندی تعمقی در خلوت و تنهایی فرد است، از تعصب سیاسی و افراط‌گرایی جلوگیری می‌کند و میل به جمع‌گرایی برای انجام اعمال اخلال‌آمیز را مهار می‌کند. علاوه‌براین، محتوای اثر می‌تواند امیال ایدئولوژیک مانند ملی‌گرایی و احترام به ارزش‌های نظام سرمایه‌داری را در فرد نهادینه کند (Eagleton 22). باتوجّه‌به انعکاس ارزش‌های حاکم در برخی نوشته‌های ادبی، ادبیات‌خوانی به‌معنای تمرین ایدئولوژی به‌هنگام لذّت مطالعه است. به‌عبارتی دیگر، در فرایند به‌ظاهر زیبایی‌شناسیِ ادبیات-خوانی، افراد ممکن است ناخواسته به سوژه‌های مد نظر سیستم حاکم تبدیل می‌شوند. بسته به محتوی یا راهبرد متن، شدّت گفتمان موافق یا مخالف ارزش‌های حاکم ممکن است متغیّر باشد یا ممکن است گروه‌های هدف در رابطه‌ی سلطه‌گر و سلطه‌شونده تفاوت کنند. در رمان *رابینسون کروزو*، یکی از بارزترین مسائل، سلطه‌گری انسانی اروپایی بر انسانی غیر اروپایی است، رابطه‌ای که ریشه در میل انسان نوعی اروپایی در مطیع‌سازی و حکمرانی دارد.

رمان *رابینسون کروزو* داستان مردی انگلیسی و جاه‌طلب به نام رابینسون کروزو است که در قالب بیوگرافی خودنوشته، ماجراجویی‌ها، تقلاها برای زنده ماندن، تردیدهای مذهبی و تلاش‌های خود برای ترقی اقتصادی را روایت می کند. طولانی‌ترین و به‌یاد ماندنی‌ترین بخش رمان، توصیف رابینسون از بیست و هشت سال دورافتادگی خود در جزیره‌ای غیرمسکونی در آمریکای جنوبی است که در آن با ابزارهای برجامانده از کشتی آسیب‌دیده‌ای که با آن دچار سانحه شد، اسباب بقای خود و سپس خانه‌ای مرفّه برای خود فراهم می‌کند. سخت‌کوشی و خوداتکایی دو ویژگی بارز رابینسون هستند که نشان از میل او به ترقی اقتصادی دارند. به همین دلیل بخش عمده‌ای از نقدهای مربوط به این رمان متمرکز بر جایگاه آن «به‌عنوان حکایتی اقتصادی از انسان خودساخته» است (Hager 80). درحالی‌که ایدئولوژی‌های موجود در رمان ازجمله فردگرایی اقتصادی، اقتصاد آزاد و از همه مهمتر، توجیه برده‌داری از طریق مسیحیت، در زمان و مکان دفو مسائلی پذیرفته شده بود و این رمان، انعکاس‌گر تفکّرات انگلستان قرن هجدهم درباره‌ی سیاست و نژاد است، خوانندگان امروزی برخی از آنها را توهین‌آمیز تلقی می‌کنند (Brackett 379). مهمترین واکنش‌ها به نحوه‌ی برخورد رابینسون با زوری[1] و جمعه[2] بوده است.

[1] Xury
[2] Friday

زوری، پسربچه‌ای برده و رنگین‌پوست است که رابینسون در اولین ماجراهای خود، با او و یک برده‌ی دیگر از چنگال دزدان دریایی می‌گریزد. باآنکه زوری هیچ‌گاه به رابینسون خیانت نمی‌کند، رابینسون پس از نجات‌یافتن توسط ناخدای پرتغالی، او را به ناخدا می‌فروشد، که این امر نشان از نژادپرسی رابینسون دارد. آشنایی رابینسون با جمعه، مربوط به آدم‌خوارهایی می‌شود که گهگاهی برای کشتن و خوردن قربانیان خود به جزیره‌ی رابینسون می‌آیند. هنگامی که یکی از قربانیان از دست آدم‌خوارها می‌گریزد، رابینسون او را نجات می‌دهد و این جوان رنگین‌پوست که مصاحب جدید او می‌شود را جمعه می‌نامد. نکته‌ی بحث برانگیز درباره‌ی رابطه‌ی رابینسون و جمعه، آموختن زبان انگلیسی به جمعه و تغییر مذهب او به مسیحیّت است. ازآنجاکه زبان و مذهب، دو عامل اصلی در نهادینه‌سازی ارزش‌های استعماری در مستعمرات هستند و ازآنجاکه رابینسون و جمعه شخصیّت‌های نمادینی هستند که دو نژاد مختلف را نمایندگی می‌کنند، اقدام رابینسون به تحمیل زبان انگلیسی و مسیحیّت به‌معنای میل به تسلّط انسانی اروپایی بر انسانی غیر اروپایی و رنگین‌پوست است. این اروپامحوری در رمان، با توصیفات نژادپرستانه‌ی رابینسون همراه است که برتری را برای خود و حقارت را برای دیگری می‌داند:

«من از اعماق وجودم از درگاه خداوند خواستم تا مرا قادر به تعلیم و رستگاری این وحشی بیچاره کند، و با مدد روح خود، به قلب این موجود بیچاره‌ی نادان یاری رساند، تا نور دانش خداوند در مسیح را مشاهده کند و او را با خود آشتی دهد و مرا هدایت کند تا طوری با او از کلام خداوند سخن گویم که ضمیر او به درک حقیقت برسد، چشمانش باز شوند و روح او نجات یابد. هنگامی که او دوباره به سوی من آمد، با او وارد بحثی طولانی درباره‌ی موضوع رستگاری بشر توسط منجی عالم و آموزه‌های انجیل، یعنی توبه در پیشگاه خداوند و اعتقاد به عیسی مسیح مقدس‌مان، که ندای آن از آسمان می‌آمد شدم. » (Defoe 185)

توصیف جمعه با عبارات «وحشی بیچاره» و «موجود بیچاره‌ی نادان» نشان از تفکّرات دیگری-سازی و نژادپرستی در *رابینسون کروزو* دارد. درحالیکه ظهور ژانر رمان را می‌توان گامی در راستای ایجاد دموکراسی بیشتر در ادبیات دانست، یکی از اوّلین رمان‌های تاریخ حاوی رویکرد سلطه‌گر است و تسلّط را در تجربه‌ی ادبیات‌خوانی بازتولید می‌کند. ابراز خاطرات و دغدغه‌های رابینسون به‌عنوان شخصیّتی از طبقه‌ی متوسط را می‌توان نقطه‌ی عطفی در دموکراسی در ادبیات دانست، امّا تداوم نگاه سلطه‌گر به نژاد غیراروپایی در رمان دفو به‌معنای تداوم نژادپرسی در این اثر است. بنابراین، در اثر دفو،

دموکراسی مذکور از آنِ نژاد سفید است و نژاد رنگین‌پوست همچنان آماج تصویرسازی‌های کلیشه‌ای قرار می‌گیرد.

والکات و میراث ادبیات اکثریّت

پس از دهه‌ی پنجاه قرن بیستم و به‌دنبال استعمارزدایی سرزمینی، استعمارزدایی فرهنگی به جنبشی فراگیر و جهانی تبدیل گشت و ادبیات و مؤسسات ادبی و هنری را نیز شامل شد. یکی از بهترین و بنیادی‌ترین مصادیق استعمارزدایی در مطالعات ادبی، اعتراض نگوگی واتیونگو[1] و همکارانش در سال ۱۹۶۸ در دانشگاه نایروبی به تسلط استعماری دپارتمان انگلیسی در این دانشگاه بود که به بی‌توجهی به ادبیات بومی منجر می‌شد (Leitch et al. 1993). مقابله‌ی واتیونگو و همکارانش با انحصارطلبیِ استعماری در مطالعات ادبی، به‌نوعی مقابله با جایگاه ایدئولوژیک زبان و ادبیات اکثریّت بود که از مرزهای بریتانیا عبور کرده بود و در مستعمرات، زبان و ادبیات کشورهای بیگانه را به‌حاشیه می‌راند. درحالی‌که واتینگو و برخی دیگر پسااستعمارگرایان خواستار محو سنن استعماری بودند، وجود چهره‌های بزرگ ادبی در ادبیات اکثریّت استعماری، که از ابزارهای تبلیغاتی بهره می‌بردند و در میان عامه‌ی مردم محبوبیّت فراوانی داشتند، تقابل ضداستعماری را امری دشوار می‌نمود.

چهره‌های فاخر و بزرگ ادبی ریشه در سنّت دارند و مرور زمان و توجّهات وافر به آنها، جایگاه مستحکم و محبوبیّت فزاینده به آنها بخشیده است. همچنین، نوع خوانش‌های تحمیل‌شده به آثارشان در طول زمان، این چهره‌ها را در خدمت نقد محافظه‌کارانه قرار داده است.[2] این بدان معناست که چهره‌هایی که سابقاً در زمانه‌ی خود، قابلیّت اقلیّت‌سازی و به چالش‌کشیدن وضعیّت موجود را داشتند، امروزه به ادبیات اکثریّت تبدیل شده، وضعیّت موجود را تداوم می‌بخشند و پایه‌های ایدئولوژی فرهنگی را تشکیل می‌دهند. باتوجّه‌به قدمت، اعتبار و جایگاه ایدئولوژیک این چهره‌ها، حذف و یا حتّی تضعیف جایگاه آنها، اتّفاقی بسیار دشوار و شاید غیر ممکن می‌نماید. امّا ازآنجاکه مصادره‌ی ایدئولوژیک این چهره‌ها و آثارشان توسط قدرت منجر به تداوم وضعیتِ موجودِ محافظه‌کار می‌شود، نویسندگان ضد-استعمار ناگزیر بودند تا راهی برای مقابله با جایگاه گفتمانی آنها بیابند.

---

[1] Ngũgĩ wa Thiong'o

[2] اَلِن سینفیلد (Alan Sinfield) معتقد است که نقد محافظه‌کارانه از سه روش بهره می‌برد تا ادبیات را در خدمت اهداف سیاسی قرار دهد: آثار فاخر را انتخاب می‌کند تا متون متناسب با خود را برجسته نماید؛ این متون را آماج خوانش نقادانه‌ی سفت و سخت قرار می‌دهد تا جنبه‌های نابه‌هنجار آن تحت‌الشعاع قرار گیرد؛ و معانی ضمنی سیاسی موجود در این آثار را به‌عنوان خصیصه‌های سبکی اثر نشان می‌دهد. کاربست بلند مدّت این تدابیر، منجر به این حقیقت می‌شود که متون ادبی و گفتمان‌های نقّادانه‌ی معیار، در مقابل خوانش‌های جدید مقاومت نشان دهند (ر.ک. Sinfield 21).

دسته‌ی قابل توجّهی از نویسندگان ضداستعمار، روشی هوشمندانه در پیش گرفتند و به اقتباس آثار فاخر ادبی پرداختند. آنها با ایجاد رابطه‌ی بینِ متنی با این آثار، هم از اعتبارشان برای جلب توجّه به خود بهره بردند و هم با مصادره‌ی[۱] این آثار در راستای اهداف ضد استعماری خود، گفتمان‌های جدیدی ایجاد نمودند. به عبارتی دیگر، آنها با تکرارِ آمیخته با تفسیر و خلاقیّت سنّت، به سنّت‌گریزی مشغول بودند.[۲] این رویکرد، که به‌نوعی اقلیّت‌سازی در ادبیات اکثریّت بود، در بازخوانی‌های آثار شکسپیر توسط نویسندگان اقلیّت بهترین نمود را می‌یابد.[۳] اقتباس از شکسپیر در بسیاری از تولیداتِ پس از دهه‌ی پنجاه قرن بیستم، به‌منظور صرف بازسازی گذشته‌ای خاطره‌انگیز نبود، بلکه اعتباریابی از بت‌واره‌ای با جایگاه ایدئولوژیک فراوان بود تا نهایتاً بر روی همان بتواره، عمل بت‌شکنی صورت گیرد. بنابراین می‌توان گفت، نویسندگان ضداستعمار با ورود به قلمروی ادبیات اکثریّت، آن را در راستای منافع خود قلمروزدایی می‌کردند.

والکات، همانند دیگر نویسندگان ضد استعمار معاصر خود، اقلیّت‌سازی در ادبیات اکثریّت را راهی برای مقابله با استعمار فرهنگی یافته بود. به‌عنوان مثال، او در نمایشنامه‌ی *دریایِ در دوفین*[۴] (۱۹۵۴) نمایشنامه‌ی *دریانوردان*[۵] (۱۹۰۴) نوشته‌ی جان میلینگتون سینگ[۶] را بازبینی می‌کند؛ در نمایشنامه‌ی *شاخه‌ای از نیل آبی*[۷] (۱۹۸۶)، سراغ فاخرترین نمایشنامه‌نویس غربی، یعنی ویلیام شکسپیر، می‌رود و تلاش‌های گروهی از بازیگران اهل کارائیب در اجرای نسخه‌ی بومی‌شده‌ی نمایشنامه‌ی *آنتونی و کلئوپاترا*[۸] را به صحنه می‌آورد؛ و در شعر حماسی خود با عنوان *اومروس*[۹] (۱۹۹۰) به بازبینی

---

[۱] مصادره (appropriation) اصلاحی است که سندرز در کتاب خود با عنوان *اقتباس و مصادره* (۲۰۰۶) (*Adaptation and Appropriation*) به آن می‌پردازد تا ذات تصاحب‌گر واژه را در خدمت ذات نافرمان و براندازگر اقتباس قرار دهد (Sanders 9).

[۲] لیندا هاچن (Linda Hutcheon) به نقل از تعریف ادوارد سعید از ادبیات می‌پردازد و آن‌را به اقتباس تعمیم می‌دهد. سعید ادبیات را «نظام تکرار و نه [نظام] ابتکار – بلکه نظام سنّت‌گریز تکرار، و نه [نظام] مشابهت» درنظر می‌گیرد. هاچن با استناد به این تعریف، اعلام می‌کند «علی‌رغم این‌که [اقتباس] از لحاظ زمانی، ثانوی است، اما تفسیر و خلاقیّت را هم‌زمان در خود دارد؛ [اقتباس] نوعی داستان‌سرایی است که هم بازخوانی و هم بازروایی را شامل می‌شود» (Hutcheon 111). سعید، ادبیات را نظام بازی در زمین سنت می‌داند، اما این بازی، تکرار صرف نیست، بلکه تکراری سنّت‌گریز است که هویّت‌های جدید می‌سازد.

[۳] از نمونه‌های اقلیّت‌سازی از طریق آثار شکسپیر می‌توان به *یک طوفان* (*Une tempête*) (۱۹۶۹) نوشته‌ی اِیمی سزار (Aimé Césaire)، *لیر* (*Lear*) (۱۹۷۱) نوشته‌ی ادوارد باند (Edward Bond) و *مکبثِ کَهورت* (*Cahoot's Macbeth*) (۱۹۷۹) نوشته‌ی تام استاپرد (Tom Stoppard) اشاره نمود.

[4] *The Sea at Dauphin*
[5] *Riders to the Sea*
[6] John Millington Synge
[7] *A Branch of the Blue Nile*
[8] *Antony and Cleopatra*
[9] *Omeros*

پسااستعماری حماسه‌ی هومری می‌پردازد (ر.ک. MacDonald 191-193). این نشان می‌دهد که ایجاد ارتباط بینِ متنی با *رابینسون کروزو* در *پانتومیم*، بخشی از برنامه‌ی کلان والکات برای مقابله با تسلط فرهنگی غربی است، مقابله‌ای که با قلمروزدایی ادبیات اکثریّت حاصل می‌شود.

در نمایشنامه‌ی *پانتومیم*، والکات وارد قلمروی ادبیات اکثریّت می‌شود و به بازخوانی رابطه‌ی کروزو و جمعه می‌پردازد. والکات که متعلّق به حوزه‌ی دریای کارائیب است، جایی‌که رابطه‌ی استعماری کروزو و جمعه در رمان *رابینسون کروزو* در همان منطقه رخ می‌دهد، به جایگاه ایدئولوژیک رمان دفو در مجاورت جغرافیایی خود آگاه است و تصمیم دارد که با نوشتن اثری اقتباسی و روایت آن در همان سرزمین، به ایجاد گفتمان‌های اقلیّتی در قلمروی ادبیات اکثریّت بپردازد. او موقعیّت جغرافیایی *رابینسون کروزو* را حفظ می‌کند، امّا آن را در موقعیّت زمانی جدید روایت می‌کند. درحقیقت، والکات با به‌روزرسانیِ زمانی داستان *رابینسون کروزو*، امکان‌های جدیدی از رابطه‌ی کروزو و جمعه را ایجاد و ارائه می‌کند.

اقلیّت‌سازی در متاتئاتر

متاتئاتر، گونه‌ی اجرایی که توجّهات را به ذات نمایشی خود جلب می‌کند، به‌کرّات در بازخوانی‌های آثار فاخر ادبی در دوران پسااستعمار مورد استفاده قرار می‌گیرد. نویسندگانی همچون والکات، از آن برای بررسی مشکلات مربوط به اجرای آثار اروپایی در فرهنگ بومی بهره می‌برند و تفاوت‌ها و ناهمخوانی‌های فرهنگی به‌هنگام دریافت این آثار را مرور می‌کنند (Gilbert and Tompkins 23). باتوجّه‌به گفتگوی شخصیّت‌های حاضر در متاتئاتر درباره‌ی فرآیند، اجرا، کارکرد، مزایا و محدودیت‌های تئاتر، درگیری عاطفی مخاطب با اتّفاقات صحنه تا حد چشمگیری کاهش می‌یابد، احساس جای خود را به تفکّر و تعمّق می‌دهد و امکان حصول آگاهی‌بخشی فراهم می‌شود. در چنین فضایی، مسیر برای گفتگو هموار می‌گردد و تک‌صدایی جای خود را به چند صدایی می‌دهد. متاتئاتر در قلم نویسندگان پسااستعمار به ابزاری برای مقاومت اقلیّت دربرابر ادبیات اکثریّت تبدیل می‌شود و از طریق آن، تغییر یا آنچه دلوز «شدن» می‌نامد رقم می‌خورد.[۱]

---

[۱] متاتئاتر از پیدایش ادبیات نمایشی مورد توجّه نویسندگان بوده است. در یونان باستان این جنبه‌ی نمایشی در قلم نویسندگانی همچون اسکیلس (Aeschylus)، آریستوفان (Aristophanes)، اوریپیدس (Euripides) و سوفوکلس (Sophocles) مورد استفاده قرار گرفته است (ر.ک. Smith 1-2). در دوران رنسانس، شکسپیر در نمایشنامه‌های *هملت* (*Hamlet*)، *آنتونی و کلئوپاترا* (*Antony and Cleopatra*) و *جولیوس سزار* (*Julius Caesar*) صحنه‌های متاتئاتری گنجانده است (ر.ک. Dustagheer and Harry). در دوران پسااستعمار، نمونه‌های برجسته‌ای همچون *شاخه‌ای از نیل آبی* نوشته‌ی والکات و *روابط خونی* (*Blood Relations*) (۱۹۸۷) نوشته‌ی دیوید ملوف (David Malouf) صحنه‌های متاتئاتری در خود دارند (ر.ک. Gilbert and Tompkins 33-35).

به‌کارگیری متاتئاتر توسط والکات در نمایشنامه‌ی *پانتومیم*،[۱] چند صدایی و مقاوت مذکور را به‌همراه می‌آورد. والکات رابطه‌ی کروزو و جمعه را تکرار، اما تکراری خلّاق، تفسیرگونه و سنت‌گریز می‌کند و با بازخوانی و مصادره‌ی رابطه‌ی مذکور از طریق دیالوگ‌هایی درباره‌ی تئاتر، سنّت را درخدمت تغییر قرار می‌دهد. در *پانتومیم*، تنها دو شخصیّت به‌نام‌های هَری تروِا و جکسون فیلیپ حضور دارند. یکی از آنها، هنرپیشه‌ای بازنشسته از انگلستان در میانه‌ی دهه‌ی چهارم زندگی است که مالکیّت مهمان-خانه‌ی «دورافتادگان» را دارد و دیگری، خواننده‌ی آفریقایی بازنشسته، چهل ساله و اهل ترینیداد است که خدمتکار هَری است. هَری معتقد است ازآنجاکه در تبلیغات مهمان‌خانه‌ی خود عبارت «سرگرمی شبانه» را گنجانده است، باید مهمانان خود را با پانتومیمی که خود او نوشته است سرگرم کند. اثر تولیدی او برگرفته از داستان *رابینسون کروزو* است که قرار است خود او و جکسون نقش‌ها را ایفا کنند. این اقدام سبب می‌شود که هَری و جکسون، به‌ترتیب بازیگران نقش‌های کروزو و جمعه، درباره‌ی ایفای نقش با یکدیگر گفتگو کنند و همین مسئله سبب شود تا ارزش‌های اکثریّتی موجود در متن منبع، یعنی *رابینسون کروزو*، مورد بازتعریف قرار گیرند:

«هَری: پانتومیمه، جکسون. راحت باش. بداهه‌گویی کن!

جکسون: منظورت اینه که در طول کار از خودمون حرف درست کنیم؟

هَری: درسته!

جکسون: درسته! این کار رو می‌کنم.

(*موضع تندی اتخاذ می‌کند و با تحکّم اشاره می‌کند.*)

رابینسون، همین حالا از پنج‌شنبه اطاعت کن. با زبان پنج‌شنبه سخن بگو. از خدایان پنج‌شنبه اطاعت کن.

هَری: یا عیسی مسیح!

جکسون: (*یک زبان اختراع می‌کند.*) آماکا نوبو ساکاماکا شالوار خاکی کامالوما عیسی مسیح! عیسی مسیح کامالوگو!

(*مکث. سپس با یک ژست خشونت‌آمیز*)

کامالونگو کابا!

(*به‌معنای: عیسی مرده است!*) » (۶۹)

[۱] نمایشنامه‌ی *پانتومیم* برای نخستین بار در سال ۱۹۷۸ در پرت آو اسپاین، پایتخت ترینیداد و توباگو، اجرا شد و سپس در بسیاری از تماشاخانه‌های کارائیب و همچنین بوستون و لندن به روی صحنه رفت (Gilbert 131).

گفتگوی هَری و جکسون در پس‌زمینه‌ی قلمروی ادبیات اکثریّت صورت می‌گیرد. والکات داستان *رابینسون کروزو* را مبنای نمایش خود قرار می‌دهد، امّا در عین حال مشغول به اقلیّت‌سازی در قلمروی زبان و ادبیات اکثریّت است. رابطه‌ی یک‌طرفه، تک‌صدا و استعماری کروزو و جمعه در *رابینسون کروزو* به رابطه‌ای دوطرفه، چندصدایی و ضداستعماری تبدیل می‌شود. این چندصدایی سبب می‌شود تا والکات از طریق جکسون به رگه‌های استعماری *رابینسون کروزو* پاسخ دهد. در *رابینسون کروزو*، هنگامی‌که رابینسون سخن از آموزش انگلیسی به جمعه به میان می‌آورد تا جمعه بتواند تمامی سؤالات رابینسون را پاسخ دهد (Defoe 180)، یا هنگامی‌که جمعه از بِنَمیوکی، خدای بومی خود سخن، می‌گوید و رابینسون، با به‌رسمیّت نشناختن خدای او، تلاش می‌کند او را به مسیحیّت وا دارد (Defoe 182-3)، دفو فضایی تک‌صدا و استثمارگونه ایجاد می‌کند که صدای قالب متعلّق به رابینسون است. در واکنش، والکات در نمایشنامه‌ی *پانتومیم*، به جکسون صدا می‌بخشد و او را قادر می‌سازد تا به رابینسون فرمان دهد که «با زبان پنج‌شنبه سخن بگو. از خدایان پنج‌شنبه اطاعت کن». فرمان جکسون، یا همان جمعه، پاسخی به استعمار زبانی و مذهبی رابینسون در رمان دفو است، پاسخی که از طریق اقلیّت‌سازی در قلمروی اکثریّت حاصل می‌شود.

جکسون به زبانِ بومیِ خودساخته‌ی خود می‌گوید «عیسی مرده است» تا با جایگاه ایدئولوژیک عیسی مسیح در متن منبع مقابله کند. او حتّی تحمل نام جمعه در رمان دفو را ندارد و خود، برای خود نام «پنجشنبه» را انتخاب می‌کند. تقابل‌ها یا اقلیّت‌سازی‌های مذکور هنگامی رخ می‌دهد که هَریِ سفیدپوست به جکسونِ سیاه‌پوست فرصت «بداهه‌گویی» می‌دهد و نهایتاً فرودست امکان صحبت می‌یابد.[۱] این امکان سبب می‌شود تا جکسون زبان خاص خود را نیز تولید کند و مقابله با جایگاه ایدئولوژیک مسیح را به‌زبان بومیِ خودساخته‌ی خود به‌انجام رساند.[۲] چنین تقابلی توسط شخصیّت سفیدپوست داستان ممکن می‌شود که خلاف رابینسونِ دفو، رابطه‌ای یک‌سویه با خدمتکار خود ندارد و برعکس، رابطه‌ی او و جمعه، رابطه‌ای تعاملی است. تفاوت در دو رابینسون، ریشه در ذهنیّت خالق

[۱] امکان سخن گفتن فرودست در مقاله‌ای با عنوان «آیا فرودست می‌تواند سخن بگوید؟» ("Can the Subaltern Speak?") توسط گایاتری چاکراورتی اسپیواک (Gayatri Chakravorty Spivak)، منتقد پسااستعمار، مورد بررسی قرار می‌گیرد. پاسخ صریح اسپیواک «نه» است (ر.ک. Leitch et al. 2110-12).

[۲] مقابله با جایگاه ایدئولوژیک مسیح، یکی از درون‌مایه‌های پرتکرار در آثار پسااستعماری است، که در اشکال تداعی مسیحیّت با امپریالیسم، افشای ارتباط مسیحیّت با تجارت استعماری، میل به مسیحیّت استعماری با ایجاد انفعال در مستعمرات و نفی وجود تاریخی بنیانگذار مسیحیّت خود را نشان می‌دهد (ر.ک. جاویدشاد، «ادبیات اقلیّت‌ها»).

آنها، یعنی دفوی سفیدپوست و والکاتِ رنگین‌پوست، دارد. والکات در قلمروی ارزش‌های اکثریّتی دفو، رابینسونی با ظاهر سفید، امّا با ذهنیّت و آمال رنگین‌پوستان ایجاد می‌کند. رابینسونِ والکات، تحمیل-کننده‌ی زبان و مذهب اروپایی نیست، بلکه امکان مقابله‌ی فرودست با هژمونی مسیحیّت و زبان انگلیسی را فراهم می‌کند.

رابینسونِ والکات، درحالی‌که تاحدّی میل به تسلط بر جکسون را از خود نشان می‌دهد، حامل ارزش‌های اقلیّتی است. او را می‌توان نماینده‌ی شخصِ والکات در نمایشنامه دانست، زیرا میل والکات به ایجاد صدا و فضا برای فرودست توسط او اجرا می‌شود. مانند والکات، این شخصیّت می‌داند که صرفِ اجرای متن منبع، یعنی *رابینسون کروزو* نوشته‌ی دفو، به همان شکل اصلی و ارزش‌های اکثریّتی آن در تضاد با اقتضائات و تنوّع فرهنگی دنیای امروز است. بنابراین، او از جکسون دعوت می‌کند تا قلمروی ادبیات اکثریّت را در خدمت دغدغه‌های معاصر قرار دهد: «می‌تونیم طنز خوبی اجرا کنیم، می‌دونی، توهین نباشه، در مورد رابطه‌ی ارباب–خدمتکار، کارگر–مدیر، سفید–سیاه و غیره ... می‌دونی، می‌تونیم نکات مهمی رو درباره‌ی مسائل روز مطرح کنیم» (۶۷). گرایش هَری به طنز، گرایش او به نقد وضع موجود است. او تلاش می‌کند که این رویکرد تغییرگرا را به جکسون منتقل کند تا او نیز بتواند از دغدغه‌های جمعی کارائیب بگوید: «می‌تونی چیزای جالبی در مورد این مکان بگی، در مورد کل کارائیب، که ضمن آزاردهنده بودنشون، مردم رو به‌خنده بندازه» (۶۸). به‌طور کلّی می‌توان گفت مرتبط‌سازی متن *رابینسون کروز* با دوران معاصر، رویکردی غالب در *پانتومیم* است، اتفاقی که متن والکات را تبدیل به طنزی برای مقابله با متن دفو می‌کند. به همین دلیل، درحالی‌که *پانتومیم* جنبه‌ی سرگرمی دارد، مملو از افشاگری درباره‌ی روش‌های استعماری است:

«هَری: دوست من، بذار یه چیزی بهت بگم. اگه می‌خوای زبانت رو یاد بگیرم، بهتره یه تفنگ داشته باشی.

جکسون: رییس، شما تو نقش کروزو بهترین هستین. من تسلیمم. کاملاً برنده شدین. (*با خستگی اشاره می‌کند*) میز غذا خوری، صندلی، فنجان، انسان، مسیح. قبول می‌کنم. قبول می‌کنم. کاملاً برنده شدین. خیلی وقته. » (۷۱)

والکات در قلمروی رابطه‌ی رابینسون و جمعه، به افشای رابطه‌ی زبان و سرکوب می‌پردازد. او مانند هَری معتقد است که اثری طنزآلود باید تولید کرد تا علاوه‌بر ایجاد خنده در مخاطب، مسائل آزاردهنده که به مذاق برخی خوش نمی‌آید نیز مطرح شود. والکات در دیالوگ بالا، کارکرد استعماری زبان و مذهب را مطرح می‌کند و از زبان جکسون، به اثرات آنها تا همین امروز اشاره می‌کند. در اقدامی

افشاگرایانه، والکات در فضایی واقع‌گرا نشان می‌دهد که اثرات استعمار و برده‌داری پابرجاست و همچنان انسانی بومی، خدمتکار مردی انگلیسی است. در طول نمایش، جکسون مجبور به اجرای دستورات هَری است و شغل‌های سطح پایین خود را یادآور می‌شود: «تو هیلتون مسئول سرویس بهداشتی بودم» (۹۱). با این حال، درحالی‌که جکسون رابطه‌ی رابینسون و جمعه، و ارتباط آن با واقعیّت امروز را مرور می‌کند، از آرزوی خود برای تغییر شرایط کنونی سخن می‌گوید:

«می‌خوام در مورد رابینسون کروزو براتون بگم
اون به جمعه می‌گه، هر کاری من می‌کنم، همون رو انجام بده
هر کاری من می‌کنم، باید مثل من، عین من انجامش بدی
اون جمعه رو تبدیل به مترسک جودا می‌کنه
و این اولین نمونه‌ی برده‌داریه
چرا که من هنوز جمعه هستم و تو مثل من نیستی
الان کروزو مسیحیه
و جمعه، برده‌ی اون، یه آدمخوار
امّا یه روزی اوضاع قراره که برعکس بشه
کروزو برده می‌شه و جمعه ارباب» (۷۱)

شعرخوانی جکسون آنچه ذات انقلابی ادبیات اقلیّت در تعریف دلوز و گاتاری است را در خود دارد، زیرا در کلام جکسون، امکان‌های جدیدی از رابطه‌ی رابینسون و جمعه ایجاد می‌شود و ادبیات اکثریّت بهانه‌ای برای اقلیّت‌سازی و تغییر می‌شود. آواز جکسون نشان می‌دهد که متاتئاتر ایجاد شده توسط والکات، دیوار بین بازیگر و مخاطب را ازمیان برمی‌دارد و در فضایی صمیمی، امکان بیانات انتقادی علیه ادبیات اکثریّت را فراهم می‌کند. به‌عبارتی‌دیگر، متاتئاتر والکات، باعث ایجاد فاصله بین بازیگر و نقش، و همچنین مخاطب و صحنه می‌شود، فاصله‌ای که هم احساس راحتی، صمیمیّت و ابراز صریح و بی‌پرده را به‌همراه دارد، و هم تفکّر انتقادی را ایجاد می‌کند. در چنین فضایی، والکات ارزش‌های اکثریّتی را بازخوانی و واسازی می‌کند و نهایتاً صدای «مردمانی که خواهند آمد» را منعکس می‌کند.

واسازی در قلمروی اکثریّت

در نمایشنامه‌ی *پانتومیم*، نویسندگان و آثار فاخر ادبی در چندین دیالوگ مورد اشاره‌ی شخصیّت‌ها قرار می‌گیرند تا والکات قلمروی ادبیات اکثریّت را به‌عنوان پس‌زمینه‌ی روایت خود مورد تأکید قرار

دهد. در گفتگوهای پایانی نمایشنامه، هَری در آواز خود سخن از آلباتروس به‌میان می‌آورد و در واکنش، جکسون به ارباب خود یادآور می‌شود که آنچه او روایت می‌کند کروزو نیست، بلکه «سروده‌ی دریانورد پیر»[1] از ساموئل کالریج[2] است. در جایی دیگر، نمایشنامه‌های *مرغ دریایی*[3] نوشته‌ی آنتون چخوف[4] و *دوشیزه جولی*[5] نوشته‌ی آگوست استریندبرگ[6] مورد اشاره قرار می‌گیرند. هر یک از اشارات مذکور در راستای اقلیّت‌سازی مدّنظر والکات صورت می‌گیرند. به‌عنوان مثال، در اواسط تمرین برای اجرای رابینسون، هَری که از عدم هماهنگی با جکسون خسته شده است، تصمیم می‌گیرد که اجرا را لغو کند و جکسون را تهدید می‌کند که در صورت تمرّد، او اخراج خواهد شد. جکسون در واکنش می‌گوید: «ببینید، مردم شما بودند که ما رو با این فرهنگ آشنا کردن: شکسپیر، رابینسون کروزو، کلاسیک و غیره، و وقتی که ما شروع می‌کنیم به خوبی اونا بشیم، نمی‌تونین وسط راه جا بزنین. پس من ادامه بدم؟ می‌تونم؟» (۷۵). این واکنش نشان می‌دهد که جکسون به کارکرد آثار فاخر ادبی واقف است و سهم خود از ادبیات اکثریّت را طلب می‌کند.

هنگامی که جکسون می‌گوید «امّا یه روزی اوضاع قراره که برعکس بشه / کروزو برده می‌شه و جمعه ارباب» (۷۱)، او اذعان می‌کند که آرزوی واسازی ارزش‌های استعماری موجود در اثر دفو، به‌عنوان نمونه‌ای از ادبیات اکثریّت، را در سر می‌پروراند. دنیای نمایشی هَری این مجوز را به جکسون می‌دهد و هَری صراحتاً می‌گوید: «کل ماجرا باید بر عکس بشه، سفیدپوست باید سیاه بشه» (۷۶). شخصِ هَری برای تأیید داستان مدّنظر جکسون به واسازی متن دفو می‌پردازد: «اینجا این مرد سیاهپوست به‌نام رابینسون کروزو رو داری که این جزیره که توش این آدمخوار سفیدپوست زندگی می‌کنه رو کشف می‌کنه، درسته؟» (۷۶). فضای گفتمانی ایجاد شده توسط هَریِ سفیدپوستِ ارباب به جکسونِ سیاه‌پوستِ خدمتکار امکان ابراز فانتزی‌ها و آرزوهای نژادی خود را می‌دهد. این سبب می‌شود که به‌جای تکرارِ صرفِ متن منبع، جکسون خواستار اضافه‌نمودن خلاقیّت به متن دفو و نهایتاً واسازی آن است، گرایشی که با بازخوانیِ واسازانه‌ی هَری همراه می‌شود:

«جکسون: از کجا می‌دونی که امکانش نیست که من اون رو پنج‌شنبه صدا نکنم؟ آیا مجبورم همه چی رو کپی کنم؟ ... منظورم اینه که داریم بداهه‌گویی می‌کنیم؟

[1] "The Rime of the Ancient Mariner"
[2] Samuel Taylor Coleridge
[3] *The Seagull*
[4] Anton Chekhov
[5] *Miss Julie*
[6] August Strindberg

هَری: باشه، پس اسمش رو پنج‌شنبه می‌ذاری. اون با آدمخوار سفیدپوست لخت که پنج‌شنبه نامیده می‌شه مواجه می‌شه. و ببین که بعدش قراره چه اتفاقی بیفته. اون مجبوره که شروع کنه به ... خب، اون مجبوره که، ببخشید .... این آدمخوار که مسیحی هم هست، مجبوره که تمام آموزه‌های مسیحی‌ش رو فراموش کنه. بایستی بهش تعلیم داده بشه ... منظورم اینه که ... توسط این–آفریقایی، بایستی بهش تعلیم داده بشه ... که همه چی اشتباه بود، هر چی که انجام‌ش می‌داد ... یعنی به مدّت تقریباً دو هزار سال ... اشتباه بود. تمدن‌ش، فرهنگ‌ش، همه چیش ... وحشتناک بود. همش ... اشتباه بود، یعنی وحشیانه بود. و کروزو اون وقت باید به او چیزایی درباره آفریقا یاد بده، چیزایی مثل خدایانش، پاتامبا و غیره ... و همه چی خیلی خیلی پیچیده می‌شه و فکر کنم دست آخر خیلی کسل‌کننده بشه و اون چیزی که دست ما می‌مونه ... یه نمایشنامه هست‌ش نه یه پانتومیم کوچیک ... » (۷۶)

ارباب سفیدپوستِ داستان نیز به اقلیّت‌سازی متن منبع می‌پردازد، زیرا خود او نیز دچار واسازی شده است. درحالی‌که او صرفاً خواستار «یه پانتومیم کوچولو، یه طنز کوچیک، یه کمدی» است و نمی‌خواهد «مرتکب هنر» شود (۷۶)، نمایش او بین لودگی و درام اعترافی در نوسان است (Breslin 119-120)، اعترافی که از جنبه‌های نژادپرستانه‌ی رمان دفو پرده بر می‌دارد و به تسلّط تاریخی سفیدان اشاره می‌کند. هَری، یا همان رابینسونِ والکات، با رابینسونِ دفو تفاوت‌های بسیار دارد. درحالی‌که شباهت‌های اندکی بین آنها، مانند دوری از خانواده، وجود دارد، رابینسونِ والکات را می‌توان تقلیدی تمسخرآمیز از رابینسونِ دفو دانست. شخصیّت دفو روایت خود را جدّی می‌گیرد، امّا شخصیّت والکات روایت جدّی رابینسون اصلی را فقط برای «یه سرگرمی کوچیک» می‌خواهد (۷۶). شخصیّت دفو تسلّط خود بر محیط را بیشتر و بیشتر می‌کند، امّا شخصیّت والکات تسلّط خود بر محیط را بیشتر و بیشتر از دست می‌دهد. و نهایتاً درحالی‌که شخصیّت دفو ارزش‌های نژادی را طبیعی و ذاتی جلوه می‌دهد و آنها را مستحکم‌تر می‌کند، شخصیّت والکات ارزش‌های مذکور را وارونه می‌سازد. تمامی مسائل مذکور به‌بهترین نحو در دیالوگ زیر تبلور می‌یابند:

«جکسون: آقای تروا، شما واقعاً، واقعاً آدم یه دنده‌ای هستین. من قرار نیست اون کلاه پوست بز قدیمی رو سرم بذارم و حتی اگه یه میلیون دلار بهم بدین خودم رو مضحکه‌ی مردم نمی‌کنم و این رو قبلاً هم خدمتتون عرض کردم.

هری: منظور من رو بد متوجه شدی. من کلاه رو سرم می‌ذارم، من ... صبر کن، یه لحظه صبر کن. کات! کات! می‌دونی، این یه تغییر خیلی خوبی میشه، یه تغییر طنز آلود.

جکسون: چی آقای تروا؟
هری: ما برعکس‌ش می‌کنیم.
(مکث)
جکسون: منظورتون اینه که آماده‌اید لخت مادرزاد با یه بیضه‌بند تو نقش آدم‌خوار سفیدپوست جلو مردم خودت بازی کنین؟» (۶۲)

در دستان هَری، روایت رابینسون و رابطه‌ی جدّی ارباب–خدمتکار دچار تزلزل می‌شوند. درنتیجه، جکسون قدرت مقاومت می‌یابد، با ارباب خود مخالفت می‌کند و حتّی او را به چالش می‌کشد. نمایشنامه‌ی *پانتومیم* وارد قلمروی ادبیات اکثریّت می‌شود، امّا نه‌تنها ارزش‌های اکثریّتی را تکرار نمی‌کند، بلکه با وارونه‌سازی ارزش‌های اکثریّتی، به اقلیّت‌سازی مبادرت می‌ورزد. این اتّفاق سبب می‌شود تا امکان‌های جدیدی از مفاهیمِ از پیش نوشته‌شده حاصل شود، که یکی از مهم‌ترین آنها تغییر مفهوم فرودست است.

فرودست و «شدن»

آثار ادبی را می‌توان یکی از منابع شکل‌گیری تصوّر و ذهنیّت نسبت به مکان‌ها، زمان‌ها و حتّی افراد دانست. گاهاً آثار ادبی، که خود ممکن است برآمده از ذهنیّت‌های متعصّبانه باشند، تصوّرات کلیشه‌ای قومیّت‌ها از دیگر مکان‌ها، زمان‌ها و افراد را تأیید می‌کنند. این مسئله می‌تواند درباره‌ی رمان *رابینسون کروزو* صادق باشد. داستان کروزو تصوّر از کارائیب به‌عنوان مکانی عجیب و خاص، تصوّری که همچنان در گفتمان غرب رایج است، را نهادینه کرده است. هنگامی‌که امروزه سفرهای یک‌روزه به توباگو با عبارت «رؤیای کروزو» تبلیغ می‌شود، می‌توان گفت که میراث کتاب دفو آنقدر فراگیر است که حتی در صنعت گردشگری محلی ترینیداد نیز حضور دارد (Gilbert and Tompkins 36). این نشان می‌دهد که ورود شخصیّت رابینسون کروزو به حوزه‌ی صنعت گردشگری، از او چهره‌ای اکثریّت‌گرا می‌سازد و او را تبدیل به ایماژی می‌کند که میل به اکتشاف سرزمین‌های شگفت‌انگیز، میلی که به‌طور سنّتی در اروپای استعمارگر وجود داشته، را بیدار می‌کند.

این کلیشه‌سازی درباره‌ی شخصیّت جمعه نیز ممکن است رخ دهد. جمعه، شخصیّت مطیع و منفعل در رمان دفو، ممکن است در زبان و ادبیات اکثریّت به نماد اطاعت تبدیل شود و با توجّه به پس‌زمینه‌ی نژادی او، تصویری کلیشه‌ای از او، با تداعی بردگی و انفعال، ایجاد می‌شود که نتیجتاً می‌تواند به ذهنیّت‌سازی درباره‌ی رنگین‌پوستان منجر شود. یکی از مهمترین رسالت‌هایی که والکات در *پانتومیم* برای خود متصوّر می‌شود، گذر از انفعال در شخصیّت جمعه و تبدیل او به شخصیّتی کنشگر است تا

آنچه دلوز «شدن» می‌نامد حاصل شود. به‌عبارتی دیگر، مفهوم سنّتی فرودست، یعنی انسانی که حاشیه‌نشین، منفعل و ساکت است، دچار تغییر می‌شود و فرودست به مرکز توجه می‌آید تا با کنشگری، خود را ابراز کند. این «شدن» به جمعه این امکان را می‌دهد تا در مقابل تاریخ و ادبیات اکثریّت مقاومت کند و آگاهانه و کنشگرانه آن را نقد نماید:

«جکسون: خب، شما وارد یه مکانی می‌شین و اونجا رو همون طوری‌که که خدا خلق کرده بود می‌بینین، مثل رابینسون کروزو، بومی‌ها رو متمدن می‌کنین، اونا می‌خوان کاری انجام بدن، شما بهشون می‌گین: 'به اندازه‌ی کافی خوب نیستین، بذارین همه چی رو تمومش کنیم، اوضاع رو به شکل نرمالش برگردونیم، شما به موقعیّت خودتون به‌عنوان برده یا خدمتکار برگردین و من موقعیت خودم رو به‌عنوان ارباب حفظ می‌کنم و تمام اتّفاقات رو فراموش می‌کنیم.' درسته؟ ازم می‌خوای که این رو قبول کنم. » (۷۷)

کلام جکسون نشان می‌دهد که در اثر والکات، رابطه‌ی استعماگر–فرودست که معنای ضمنی سنّتی آن رابطه‌ی مطالبه‌گر–مطالبه‌شونده است، دچار واسازی می‌شود و معنای ضمنی رابطه‌ی مذکور به مطالبه‌شونده–مطالبه‌گر تبدیل می‌شود. جمعه‌ی والکات با کنایه درباره‌ی تاریخ سخن می‌گوید. او خود را محصول همان تاریخی می‌داند که از زمان پیدایش جمعه در رمان دفو آغاز شده است تا خود را همان جمعه‌ای بداند که دفو سیصد سال پیش خلق نمود: «سیصد سال بهتون خدمت کردم. [...] زیر آفتابی که در امپراطوری شما هرگز غروب نمی‌کنه، من سایه‌تون بودم. رئیس، ارباب، صاحب، هر کاری شما می‌کردین منم همون رو انجام می‌دادم ... اون پانتومیم من بود. هر حرکتی می‌کردین، سایه‌تون کپی‌ش می‌کرد» (۶۸). در کلام جمعه، انفعال و سکوت در ایماژ سایه تبلور می‌یابد، سایه‌ای که فرودستی صرفاً مقلّد است. امّا جمعه، معنایی دیگر از فرودست را جستجو می‌کند و سایه را به کنشگری دعوت می‌کند:

«امّا پس از مدّتی بچه از سایه‌ی خودش می‌ترسه. به خودش می‌گه، این اطاعت‌کردن دیگه زیادی هستش، بهتره تمومش کنم. امّا سایه متوقف نمی‌شه حتّی اگه بچه پانتومیم‌بازی رو کنار بذاره و سایه همه‌جا دنبال بچه راه میفته، وقتی که او دعا می‌کنه سایه هم دعا می‌کنه، وقتی از وحشت بر می‌گرده، سایه هم بر می‌گرده، وقتی که زیر ملافه قایم می‌شه، سایه هم قایم می‌شه. هر کاری کنه نمی‌تونه از دست سایه خلاص بشه. رئیس، ارباب، صاحب، این قدرت و جادوی سیاه سایه هستش تا وقتی که نوبت سایه می‌شه که به بچه مسلّط بشه، وقتشه که خدمتکار بر اربابش غلبه کنه ...

(*مثل سایه به‌طور دیوانه واری می خندد*)
و رئیس، این پیروزیِ سایه هستش
(*به‌طور عادی*)

و به این علت هستش که همه‌ی پاکستانی‌ها، و هند غربی‌های انگلستان، همه‌ی مهاجرین مثل جمعه، همه‌تون رو اینقدر دیوونه می‌کنن و این کار رو انقده ادامه می‌دن که پاک دیونه بشین. زیر آفتابی که هیچ‌وقت غروب نمی‌کنه، اونا سایه‌ی شما هستن، نمی‌تونین خودتون رو خلاص کنین. » (۶۹)

قدرتِ «شدن» در فرودستی که والکات خلق می‌کند، او را قادر به نقد وضعیّت موجود می‌کند. او هَری را متعصّب خطاب می‌کند، زیرا بر این باور است که هَری، یک سیاه‌پوست را لایق ایفای نقش رابینسون کروزو نمی‌داند و نتیجه می‌گیرد که ریشه‌ی این تعصّب در «تاریخ امپریالیسم» است (۷۵). در ادامه، جکسون به تغییرِ به‌تدریج جمعی از انفعال به کنشگری اشاره می‌کند و آن را مایه‌ی الهام خود می‌کند: «مردم مستقل میشن. الان می‌تونم تنهایی برم به ساحل و نقش رابینسون کروزو بازی کنم، نقش کریستف کلمب رو، سِر فرانسیس دِریک رو و نقش هر کسی رو که یه جایی رو کشف کرده، امّا نمی‌خوام که شما بمن بگین کی و کجا باید متوقش کنم!» (۷۵). درحالی‌که در برخی موقعیّت‌ها هَری از اجرای نمایش منصرف می‌شود، جکسون بر ادامه‌ی پروژه پافشاری می‌کند، زیرا فضای گفتمانی ادبیات و تئاتر به او امکان تمرین «شدن» می‌دهد.

جسارت جکسون تا جایی پیش می‌رود که در اواخر نمایشنامه به ارباب خود دستور می‌دهد: «این مسخره بازی ارباب –خدمتکار تموم شد. یه آبجو برام بیار» (۹۵). او آشکارا جایگاه ارباب خود، که تصمیم داشت نقش رابینسون کروزو را بازی کند، را تضعیف می‌کند و در اقدامی نمادین، طوطی او را می‌کشد. همانطور که هَری اشاره می‌کند، رابینسونِ دفو نیز طوطی داشت و به‌همین دلیل، هَری تصمیم دارد که به طوطی خود در اجرای مدنظرش نقش دهد. امّا طوطی با تکرار نام صاحب آلمانی قبلی خود، «روی اعصاب» جکسون می‌رود. جکسون معتقد است که این طوطیِ «متعصّب» متعلّق به دوران «پیش از استعمار» است و باید مجازات شود (۶۲-۶۳). پس از آنکه جکسون، طوطی را خفه می‌کند و ادعا می‌کند «من خفش نکردم ارباب. از تعصب خفه شد» (۹۳)، هَری این عمل را در بافت ادبیات اکثریّت توصیف می‌کند:

«شماها نمی‌تونین چیزی خلق کنین. همه چی رو تقلید می‌کنین. می‌دونی جکسون، همه چی قبلاً انجام شده. طوطی. فکر می‌کنی چیز مهمیه؟ از نمایشنامه‌ی *مرغ دریایی* گرفته شده، از *دوشیزه جولی*

گرفته شده. پسر، شماها هیچ وقت نمی‌تونین اصیل باشین. این مشکل سایه‌هاست، درسته؟ نمی‌تونن فکر مستقلی داشته باشن.» (۹۳)

درحالی‌که هَری عمل جکسون را تقلید و تکرار ادبیات اکثریّت می‌داند، اقدام جکسون را می‌توان کنشگری فرودست دانست. حتّی اگر جکسون، پرنده‌کشی موجود در *مرغ دریایی* و *دوشیزه جولی* را تکرار کرده باشد، تکرار او در خدمت اقلیّت‌سازی و تغییر معنای فرودست است. کشتن طوطی توسط فرودستی که تداعی‌گر جمعه است نشان از خشم موجود در فضای نمایش است، خشمی که لازمه‌ی تغییر و پیشبرد رهایی از استبداد است (Breslin 120). صحنه‌ی طوطی نشان می‌دهد درحالی‌که جکسون ظاهراً بازیگر نقشی است که هَری برای او تعریف می‌کند، جکسون نقش را به روش خاص خود پیش می‌برد. این کنشگری توسط هَری نیز مورد تأکید قرار می‌گیرد: «تظاهر می‌کردی که به این بازی بی‌تفاوتی امّا به روش خودت اون رو دستکاری کردی. الان باید بتونی تمام تلخی‌هاش رو به‌طور بامزه‌ای بیرون بریزی، نمی‌تونی؟» (۹۲) اختلاف نظر بین جکسون و هَری درباره‌ی بازیگری در طول نمایشنامه، ریشه در پس‌زمینه‌های متفاوتی در اجرا دارد که هر یک بدان تعلّق دارند.

در قلمروی اکثریّتی که والکات آن را در پس‌زمینه قرار می‌دهد، روش‌های اجرای اکثریّت و اقلیّت همزمان مورد استفاده قرار می‌گیرند. جکسون سبک بومی کالیپسونی را به‌کار می‌گیرد، درحالی‌که هَری از سبک سالن موسیقی انگلیسی پیروی می‌کند. همانگونه که بویدون جییفو[1] اظهار می‌دارد: «روش‌های اجرایی در سالن موسیقی انگلیسی و کارناوال کالیپسونی ترینیدادی تبدیل به ابزارهایی برای بازبینی همه‌جانبه‌ی متن رمان کلاسیک دفو می‌شوند و از طریق آنها، یورشی ساختارشکنانه به مجموعه‌ی عظیمی از سیستم‌ها و کدهای فرهنگی که مواجهه‌ی استعمارگران و مستعمره را تعریف کرده است، صورت می‌گیرد» (115). در آوازی کارناوال‌گونه در پایان نمایشنامه، این همنشینیِ دو سبک اجرایی توسط جکسون نیز مورد تأکید قرار می‌گیرد:

«خب، یه انگلیسی به نام تروِا به توباگو اومد
تو کار نمایش بود امّا هیچ نمایشی نداشت
واسه همین از روی ناچاری رو به من کرد و گفت:
آقای فیلیپ اینجا فقط من و تو هستیم
یه بازیگر کلاسیک و یه بازیگر اهل کاراییب

[1] Boidun Jeyifo

بیا دو نفری با دل و جونمون نمایش اجرا کنیم
مثل دو تا مرد و نمایش خوبی از آب در می‌آد
اسم‌ش رو هم پانتومیم می‌ذاریم
لا لا لا لا لا لا
لا لا لا لا لا لا» (۱۰۲)

در قلمروی زبان و ادبیات اکثریّت، والکات سبک‌های بومی و گفتمان‌های ضداستعماری را می‌گنجاند. زبان انگلیسی به‌عنوان زبان اکثریّت، ابزار ارتباطی جکسون و هَری است و جکسون با استفاده از این زبان، ایده‌های ضداستعماری خود را ابراز می‌کند. در شکل کلان‌تر، شخص والکات نیز همانند جکسون از زبان اکثریّت برای انتقال تفکرات ضدامپریالیستی خود استفاده می‌کند. بنابراین، می‌توان گفت که جکسون، گاهاً نویسنده‌ی اثر را نیز در نمایشنامه نمایندگی می‌کند. والکات که معتقد است «زبان انگلیسی ملک شخصی هیچ‌کس نیست» (به نقل از Greenblatt 2721)، جسورانه وارد قلمروی زبان انگلیسی می‌شود و از این زبان برای انتقال تجربیات پسااستعمار بهره می‌برد. نکته‌ی قابل توجّه، به‌چالش کشیدن زبان معیار انگلیسی توسط جکسون است. او در مواردی بسیار، ساختارهای گرامری انگلیسی را دستخوش تغییر می‌کند[1] تا از طریق او بتوان به ماهیّت قراردادی و متعارفی زبان پی برد. درحالی‌که کاربران زبان، واژگان و ساختارهای گرامری را طبیعی، ذاتی، حتمی و تغییرناپذیر می‌پندارند، رویکری که منجر به استحکام جایگاه ایدئولوژیک زبان و قدرت اقتصادی کاربران آن می‌شود، چالش‌های زبانی ایجاد شده توسط جکسون نشان می‌دهد که معنای ذاتی ازپیش‌تعیین‌شده در زبان وجود ندارد و معنا به مرور زمان و در بافت سنّت شکل می‌گیرد (Baugh 134). بهترین مثال چالش مذکور، صحنه‌ای است که جکسون و هَری درباره‌ی واژه‌ی «دریانورد» با یکدیگر بحث می‌کنند:

«جکسون: اون کروزو نیست، اون *سروده‌ی دربانورد پیر* هستش. (*دربیانورد تلفظ می کند.*)
هَری: دریانورد
جکسون: دریبانورد
هَری: دریانورد
جکسون: *سروده‌ی دربیانورد پیر*. کلاس چهارم این طوری یاد گرفتمش.

[1] به‌عنوان مثال، جکسون در جایی از نمایشنامه، هنگامی که می‌خواهد بگوید «من نگات می کنم» (۸۲)، از I does watch you به‌جای ساختار رایج I do watch you استفاده می‌کند. یا در جایی دیگر، هنگامی که می‌خواهد بگوید «اگه مسئول امپراطوری بریتانیا بودی» (۸۳)، به‌جای ساختار رایج If you were، از ساختار غیر مصطلح If you was استفاده می‌کند.

هَری: کشور خودته، رفیق.

جکسون: رفیق، این زبان شماست. اشتباه خودم رو قبول می‌کنم. الان، به‌نظرت زبان انگلیسی مسخره نیست؟ می‌تونم درست کنارت بشینم و بهت بگم که اشتباهم رو قبول می‌کنم. » (۹۹)

نکته‌ی قابل توجّه، تعمّد جکسون، که نشان از تعمّد والکات دارد، در ایجاد چالش برای زبان اکثریّت است. هنگامی که در موقعیّتی دیگر، جکسون واژه‌ی تراژدی را «ترادژی» می‌گوید و هَری به او یادآوری می‌کند که «تو تعمداً کلمات رو اشتباه تلفظ می‌کنی، نه جکسون؟» (۸۴)، در واکنش، جکسون لبخند می‌زند که این می‌تواند نشانه‌ی تأیید حدس هَری باشد. در حقیقت، جکسون با ایجاد چالش در زبان معیار اکثریّت، قدرت طبیعی‌سازی‌شده‌ی زبان انگلیسی را دچار تزلزل می‌کند و نهایتاً کنشگری و «شدن» فرودست را به‌تصویر می‌کشد.

۳-نتیجه‌گیری

در نمایشنامه‌ی *پانتومیم*، قلمروی زبان و ادبیات اکثریّت به آوردگاهی تبدیل می‌شود که تقابل گفتمانی ضداستعماری به‌منظور اقلیّت‌سازی در آن رخ می‌دهد. والکات تعریف رابطه‌ی ارباب–خدمتکار که در ادبیات اکثریّتی دفو در *رابینسون کروز*، مفهوم فرمانده–فرمانبردار را یافته است را پس‌زمینه‌ای قرار می‌دهد تا بتواند با واسازی آن، امکان‌های جدیدی از رابطه‌ی مذکور ایجاد نماید و نهایتاً پاسخی ضداستعماری به اثر فاخر پیش از خود بدهد. این اقدام انقلابی والکات در گونه‌ی ادبی نمایشنامه بیشتر نمایان می‌شود. اقدام هوشمندانه‌ی والکات در تغییر ژانر از رمان به نمایشنامه در روایت داستان *رابینسون کروزو* سبب می‌شود تا او روایت دیالوگ‌گونه‌ی نمایشنامه را در خدمت صدابخشی به فرودست قرار دهد. در دیالوگ‌های *پانتومیم*، *رابینسون کروزو* به‌عنوان متن منبع بهانه‌ای می‌شود تا جکسون، یعنی جمعه، به نقد هَری، یعنی رابینسون کروزو، بپردازد. این بدان معناست که درحالی‌که رابطه‌ی کلاسیک رابینسون و جمعه به روی صحنه می‌آید، ارزش‌های استعماری آن نه‌تنها تکرار نمی‌شود، بلکه دچار قلمروزدایی و بازخوانی بنیادین می‌شود. بنابراین، ذات انقلابی اثر والکات سبب می‌شود تا متن او از محافظه‌کاری سنّت گذر کند و امکان تغییر و «شدن» را مهیا نماید. جکسون که در ابتدا از اجرای نمایش رابینسون که توسط هَری برنامه‌ریزی شده است طفره می‌رود، به‌تدریج تئاتر را امکانی برای «شدن» می‌یابد. در ادامه، درحالی‌که هَری از اجرای نمایش منصرف می‌شود، جکسون بر اجرا اصرار می‌ورزد، زیرا او تئاتر را رویدادی می‌یابد که قدرت «شدن» را در خود دارد و حیات شگفت‌انگیز، متفاوت و ساختارشکن آن به او امکان دگرگونی خود را می‌دهد. این دگرگونی، شکلی جمعی به‌خود می‌گیرد،

زیرا جکسون فرودست‌هایی را بر روی صحنه نمایندگی می‌کند که مانند جمعه‌ی دفو توسط گفتمان غالب استعمار ساکت و به‌حاشیه رانده شده‌اند.

منابع:

Barnett, Stuart. "Review of *Kafka: Toward a Minor Literature*". *Criticism*, 29.4 (1987): 552-554.

Baugh, Edward. *Derek Walcott*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Borbor, Taraneh, Newell Stephanie. "Rabinson Kuruzohay-e Motefavet: Chand Sedayi dar Do Dastan az Jan Maxwel Cotsee." *Pazhouhesh-e- Adabiat-e-Moaser-e- Jahan [Research in Contemporary World Literature]*. Vol. 20, no. 1, 1394/2015, pp. 1-21.

Brackett, Virginia. *The Facts on File Companion to the British Novel*. New York: Infobase Publishing, 2006.

Breslin, Paul. *Nobody's Nation*. Chicago and London: University of Chicago Press, 200١.

Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*. London and New York: Routledge, 1999.

Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. London and New York: Routledge, 2002.

Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. Edited by Thomas Keymer. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Deleuze, Gilles and Guattari, Félix. "What is a minor literature?" translated by Robert Brinkley, *Mississippi Review*, 11.3 (1983): 13-33.

Döring, Tobias. "*A Branch of the Blue Nile*: Derek Walcott and the tropic of Shakespeare." In *World-wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*, Ed. Sonia Massai. London and New York: Routledge, 2005: 15-22.

Dustagheer, Sarah, and Harry Newman. "Metatheatre and Early Modern Drama." Shakespeare Bulletin 36.1 (2018): 3-18.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction* (Second Edition). Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

Fish, Stanley. "Consequences." *Critical Inquiry*, 11.3 (1985): 433-458.

Gilbert, Helen, and Joanne Tompkins. *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London and New York: Routledge, 2002.

---. *Postcolonial Plays: An Anthology*. New York: Routledge. 2001.

Greenblatt, Stephen. ed. *The Norton Anthology of English Literature* (Vols. 1-2). New York, Norton, 2012.

Hager, Alan, ed. *Encyclopedia of British Writers, 18th Centuries*. New York: Infobase Publishing, 2014.

Hamner, Robert D, ed. *Critical Perspectives on Derek Walcott*. Boulder and London: Lynne Rienner Publishers, 1997.

Hill, Anthony D. *Historical Dictionary of African American Theater*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2018.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge, 2006.

Javidshad, Mahdi. "Barresi Asar-e Motabar dar Do Noskheh az Ketab-e Gozide-ye Tarikh-e Englisi-ye Norton." *Naqd-e Adabi [Literary Criticism]*. Year 10, no. 40, 1396/2018, pp. ۱۶۷-۱۸۴.

Javidshad, Mahdi, Nikouei, Alireza. "Adabiyat-e Aqaliat ha va Tardid dar Masihiat be Onvan-e Fararevayat-e Rastegari." *Pazhouhesh-e- Adabiat-e-Moaser-e- Jahan [Research in Contemporary World Literature]*. Vol. 25, no. 2, 1399/2021, pp. 382-413.

Jeyifo, Boidun. “On Eurocentric critical theory: some paradigms from the texts and sub-texts of post-colonial writing,” *Kunapipi* 11,1 (1989): 107–18.

Kolbas, E. Dean. *Critical Theory and the Literary Canon*. Boulder: Westview Press, 2001.

Leahy, David. “Performing and contesting masculinity in Derek Walcott’s *Pantomime*.” *Postcolonial Studies* 18.1 (2015): 19-39.

Lecercle, Jean-Jacques. *Badiou and Deleuze Read Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

Leitch, V.B. et al. (Eds.). *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. 2nd Ed. New York and London: W.W. Norton & Company, 2010.

May, Todd. *Gilles Deleuze: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Mayer, Robert. *History and the early English novel: Matters of Fact from Bacon to Defoe*. No. 2004. Cambridge University Press, 2004.

MacDonald, Joyce Green. “Bodies, Race, and Performance in Derek Walcott's ‘A Branch of the Blue Nile.’” *Theatre Journal* (2005): 191-203.

Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Chatto and Windus, 1993.

Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.

Sinfield, Alan. *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading*. Oakland: University of California Press, 1992.

Smith, Robert Lewis. “Metatheatre in Aeschylus’ *Oresteia*.” Athens Journal of Philology 2.1(2015): 9-20.

Taylor, Patrick. “Myth and reality in Caribbean narrative: Derek Walcott’s *Pantomime*.” *Journal of Postcolonial Writing* 26.1 (1986): 169-177.

Walcott, Derek. *Remembrance and Pantomime: Two Plays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1980.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.