

## مویزی در آفتاب: رویای آبستن

دکتر بهزاد قادری سهی

من نویسنده‌ام. به گمانم فکر می‌کنم والاترین استعدادی که آدمی دارد هنر است، و من آنقدر جسارت دارم که خودم را هنرمند بدانم – که بدانم با تشریح شخصیت می‌توان هم به سرور و زیبایی و هم به روشنگری و پیوند میان مردم دست یافت. می‌خواهم این‌کار را بکنم. می‌خواهم خودم را کمی به دنیا نزدیکتر کنم، که یعنی نزدیکتر به مردم، و ببینم آیا می‌توانیم در اندکی روشنگری در باره‌ی هم شریک شویم. هنزبری<sup>1</sup>

زمانی که لورن هنزبری (1930-1965) مویزی در آفتاب (1959) را نوشت، خیلی از نویسندگان آمریکایی، شاعر و رمان یا نمایشنامه‌نویس، به «رویای آمریکایی – سرزمین موعود و پروراندن اندیشه‌ی آرمان‌شهر» پرداخته و در راستی و درستی آن شک کرده بودند. چپ یا راست، هر یک به گونه‌ای، آیه‌ی یاس رایج در میان مدرنیست‌ها را خوانده بودند - با همان لحن حق به‌جانب و جهان‌شمولی که برای شمار زیادی از ما ایرانی‌های مدرسه‌ای (دانشگاهی) – که نافمان را همراه مدرنیست‌ها بریده‌اند - آشناست، لحن سفیدپوستان ناخشنود از روزگار و ساز و کار جامعه‌ی آمریکا در دهه‌های 1920 تا پس از جنگ جهانی دوم.

از منظومه‌ی سرزمین سترون (1922) الیوت (1888-1965) بگیرید تا برسید به رمان گنسیبی بزرگ (1925) فرانسیس اسکات فیتزجرالد (1896-1940) و نمایشنامه‌ی مرد یخین می‌آید (مسیحا نفسی می‌آید) (1939) یوجین اونیل (1888-1953) و مرگ دستفروش (1949) آرتور میلر و بعد به امروز رادریاب (1956) سائول بلو (1915-2005)، همه آدم‌هایی را نقش می‌زنند که راه تازه‌ی موفقیت را در چارچوب روابط و شرایط حاکم بر دستگاه‌های حاکم بر جامعه-ی آمریکا نمی‌شناسند و، در نتیجه، چرخشان لنگ می‌زند و از گردونه‌ی رقابت خارج می‌شوند و زمین و زمان را نفرین می‌کنند.

---

<sup>1</sup> - پس از مرگ هنزبری همسر او به کمک دوستاران هنزبری از سخنرانی‌ها و نمایشنامه‌های او مجموعه‌ای ساختند و این سخن او نیز در آنجا آمده است. علاقمندان می‌توانند به آدرس زیر مراجعه کنند:

راوی الیوت خودش را بذری می داند که در آن سرزمین سترون به‌بار نخواهد نشست. برای او اردیبهشت (یکم اردیبهشت یا همان سیزده بدر ایران باستان) و پیوند و پیمان بستن با سبزی‌نگی و رویایی دشوار است و از این روست که شعر بلندش با این لحن اندوهگین آغاز می‌شود: «اردیبهشت بی‌رحم‌ترین ماه هاست» چرا که راوی، در بی‌بهاری روزگارش، حسرت بهاران دور را به دل دارد. در گتسبی بزرگ نیز «نیک گروی» که از جنگ جهانی اول بازگشته است، از غرب آمریکا به نیویورک سفر می‌کند و با آدم ثروتمندی به نام گتسبی آشنا می‌شود. او خوب در زندگی گتسبی بزرگ، میهمانی‌ها، و شادخواری‌هایش می‌نگرد. گتسبی، به شیوه‌ی پیشینیانش، از هیچ آغاز کرده و از برکت قاچاق الکل، اینک به این جایگاه رسیده است. اما او آدمی است که در فرایند «بزرگ» شدنش دوست دارد خودش و دیگران برگرد او تار دروغ بتنند. او موفق اما تنها و ناکام است و چون می‌میرد، کسی نیست که در خاک‌سپاری اش شرکت کند - زندگی تهی و تنهای یک چهره‌ی موفق «رویای آمریکایی». «نیک» اینگونه داستانش را به پایان می‌رساند: «بدین سان، ما به پیش رهسپاریم، قایق‌هایمان خلاف جریان پیش می‌روند و جریان ما را مدام به گذشته پس می‌راند.» در مرد یخین می‌آید اونیل زمان بازایستاده است و بیست سالی می‌شود که مثنی آدم در پستوی میخانه‌ای مدام از آینده‌ای تابناک سخن می‌گویند و هر روز این آینده را به فردا موکول می‌کنند، فردایی که، از وحشت بیرون زدن از غار، هرگز از راه نمی‌رسد.

ده سال پس از نمایشنامه‌ی اونیل، نوبت به آرتور میلر می‌رسد که در مرگ دستفروش ویلی لومان را در نبرد با زندگی فرساینده‌ای به دنبال اثبات خود و تحقق «رویای آمریکایی» در فرزندانش، بیف و هپی نشان دهد. اما پدر و دو پسر راه به جایی نمی‌برند. ویلی لومان که نمی‌خواهد دوپسرش همچون خودش در این باغ آمریکایی بی‌ثمر باشند، بهتر آن می‌بیند که با مرگش در یک حادثه‌ی رانندگی پول بیمه‌ی عمرش را برای فرزندانش به ارمغان بگذارد (بنمایه‌ی بیمه‌ی عمر در بحث مویزی در آفتاب جایگاه ویژه‌ای دارد)، تا شاید بالاخره به آنان کمک کند که در آینده این رویا تحقق یابد: خواب و خیالی بیهوده برای رسیدن به «رویای آمریکایی»، زیرا دو فرزندش به‌درستی نمی‌دانند آیا برای رسیدن به این رویای آمریکایی پشتکار و جوهر و جنم داشتن حرف اول را می‌زند یا ماجراجویی و اختلاس و دغل و دزدی.

انگار سائول بلو در امروز را دریاب به همین دو دلی «بیف» و «هوپ» در مرگ دستفروش پاسخ می‌دهد. تامی ویلهلم، نامی که همزمان یادآور گور و اراده و یکدنگی است، آدم تنهایی است که از همسر و دو فرزندش جدا شده و اینک، زیر بار مسئولیت مالی این چند نفر، می‌خواهد

راهی به سوی آینده باز کند. او، همانند پدرش، در هتل گلوریانا اتاقی اجاره کرده. هرچند پدرش در آن هتل در رفاه زندگی می‌کند، تامی ورشکسته‌ای دست و پا چلفتی است که حتی پدرش دوست ندارد او را ببیند. او آرزو داشته در هالیوود بدرخشد، اما آنچه از آن رویا به یاد دارد، نقش کوتاهی در یک فیلم، آن هم سیاهی لشکر، بوده است. او میان گذشته‌ای ناموفق و آینده‌ای تاریک امروز و هر روزش را از کف می‌دهد و هر روز بیش از پیش فکر می‌کند باید کسی باشد که به او کمک کند تا از این سرگردانی و نابسامانی نجات یابد. امروز، اما، با پزشک/روانکاو/شارلاتانی به نام دکتر تمکین آشنا می‌شود، تنها کسی که امروز به او توجه دارد. اما آنچه تمکین – روح و روحیه‌ی چیره بر فرهنگ آمریکا با خوانش تازه‌ای از «رویای آمریکایی» – می‌خواهد به او بیاموزد به گذشته و آینده نیندیشد و صرفاً در زمان حال شناور باشد. تمکین، پس از جلب اعتماد تامی، تنها سرمایه‌ی او را در بورس می‌بازد و، دست آخر، خودش هم ناپدید می‌شود. صحنه‌ی پایانی رمان، جستجوی بی‌حاصل تامی در میان خیل مردم است و، اندکی که به پیش می‌رود، به گروهی که جنازه‌ی او را تشییع می‌کنند می‌رسد و تنها حسی که او در آن دم دارد این است که انگار دارد در تشییع جنازه‌ی خودش شرکت می‌کند.

می‌بینید که این نویسندگان سفید پوست، از دهه‌ی 1920 تا 1950 و حتی دهه‌های بعد، به قول فاکنر در خطابه‌ی معروفش به مناسبت ربودن جایزه‌ی نوبل، از عشق و همدردی و شادی نمی‌نویسند، بلکه از شکست و ناکامی می‌نویسند؛ اینان از دردهای مشترک نمی‌نویسند بلکه از دمل-های چرکین و از ترس‌ها و نگرانی و تباهی بنی‌آدم می‌نویسند.<sup>2</sup> اما فاکنر در همین خطابه‌اش به جوانانی امید دارد که به او گوش فرادهند و روزی پا جای پای او بگذارند و از عشق و امید بنویسند، از دل آدمی در چالش و نبرد با خودش برای ارج نهادن به آدمی که در برابر ترس‌های جدی تاب می‌آورد و به یاس و تباهی تن نمی‌دهد.

لورن هنزبری یکی از جوانان مورد نظر فاکنر است. اما او حتی تلاش می‌کند در جایگاهی متفاوت از، اما هم‌سو با، فاکنر بایستد – البته نه از نظر سبک مدرنیستی فاکنر، چرا که هنزبری از تبار دیگری بود و این را خوب درک کرده بود که سبک ادبی می‌تواند، و باید، با نژاد و تبار و شیوه‌ی نگرش به دنیا و راه‌های دگرگون کردن آن پیوند نزدیکی داشته باشد.

<sup>2</sup> - آن وقت ما، در هنگام تدریس این نویسندگان، معضل انسان سفید پوست غرب را به عنوان معضل جهانی و همگانی بشر غرغره کرده و می‌کنیم، آن هم با چه قیافه‌های حق‌بجانبی!

منتقدان زیادی هنزبری را نویسنده‌ای «غریزی» معرفی کرده‌اند و، می‌دانید، «غریزی» دانستن درک و شیوه‌ی نویسندگی دگراندیشان از سوی منتقدان کانونی، سفید و سیاهش هم بماند، از نامهربانی و رشک‌ورزی یا دست‌کم گرفتن فوت و فن فردی نویسنده خبر می‌دهد. هنزبری با شناخت و بینشی برخاسته از دگرگونی‌های فرهنگی، سیاسی و اجتماعی آمریکا و نقشی که سیاهان باید در آن بر عهده می‌گرفتند دست به کار شده بود. او نخست نیم‌نگاهی به فاکنر دارد. فاکنر در *خشم و هیاهو* (1929) بخش چهارم و پایانی رمانش را به دیلسی، زن سیاهپوست و خدمتکار خاندان سفیدپوست و رو به زوال کامسون، اختصاص داده‌بود. هرچه این خانواده‌ی سفید پوست افق دید بسته‌ای دارد، دیلسی که عمری را در این خاندان سپری کرده و شاهد شکوفایی و اینک زوال این خاندان بوده، آنقدر از زندگی آموخته که بداند برای رستگاری باید به افق‌های دور نگرست. دیلسی نماد امید و بردباری و پیروزی روحانی در هنگامه‌ی شکست، ناکامی، و تباهی سفیدهاست. او مادری است که هم به تیمار فرزندان کامسون می‌پردازد و هم از فرزندان و نوه‌های خودش پرستاری می‌کند. او چراغ امید برای بازسازی فرهنگی نو در آستانه‌ی فروپاشی ارزش‌های خودخواهانه‌ی خاندان کامسون است. لنا یانگر، مادر در نمایشنامه‌ی هنزبری، با نیم‌نگاهی به دیلسی فاکنر جان گرفته است: هنزبری، اما، لنا یانگر را از پیشخدمتی (در ادبیات آمریکا: ننه/دایه‌ی سیاه) به جایگاه مادری می‌رساند که نخست رئیس و مدیر خانواده اش است و، سپس، کارگری که در خانه‌ی سفیدپوستان نیز کار می‌کند.

اما بخش دیگری از دانایی و بینش هنزبری برخاسته از آشنایی‌اش با هوای تازه‌ی ادبیات سیاهپوستان آمریکاست که در تاریخ ادبیات آمریکا به آن دوره‌ی نوزایی ادبی هارلم (The Harlem Renaissance) یا دوره‌ی شکوفایی ادبیات سیاهپوستان می‌گویند، جنبشی که از 1919 در هارلم نیویورک آغاز شد و تا میانه‌های دهه‌ی 1930 ادامه داشت. گواه این سخن، عنوان نمایشنامه - *مویزی در آفتاب* - و نیز چند سطری است که از شعر «هارلم» (1951) لنگستن هیوز (1902-1967)، شاعر و رمان/نمایشنامه‌نویس و روزنامه‌نگار سیاه و یکی از چهره‌های برجسته‌ی دوره‌ی شکوفایی ادبی هارلم، برپیشانی این اثر نشسته‌است.

گستره‌ی جنبش نوزایی فرهنگی و ادبی سیاهان در اوایل قرن بیستم شتاب فراوان یافت و خیزشی بین‌قاره‌ای شد. در پاریس، در دهه‌ی 1920، جوانان سیاه از کشورهای کارائیب و از مستعمره‌های فرانسه در آفریقا - به ترتیب، امه سهرز (1913-2008) از جزیره‌ی مارتینیک در دریای

کارائیب، لئون گونتران داماس (1912-1978) از گینه و لئوپولد سدار سینگور (1906-2001) از سینگال - گرد هم آمدند و در مرکز امپراتوری استعمارگر فرانسه، پاریس، تلاش خود را برای رویارویی با گفتمان استعماری فرانسه و اروپای غربی آغاز کردند.<sup>3</sup> جنبش نوزایی ادبی/فرهنگی سیاهان هارلم بر این گروه تاثیر بسزایی داشت؛ لنگستن هیوز به پاریس رفت و با این گروه از نزدیک همکاری کرد و ریچارد رایت، رمان نویس سیاهپوست آمریکایی نیز با آنان همسو شد و دو مفهوم *noirism* و *negritude* به مفهوم «سیاه‌باوری» دوباره برسر زبان‌ها افتاد.

«دوباره»، چون اندیشمندان و آزاد اندیشان - غیراروپایی و اروپایی - از قرن شانزدهم میلادی به نژادپرستی و اکنش نشان داده بودند و در قرن نوزدهم نیز این واکنش شتاب بیشتری یافته بود. به همین دلیل، برای شناخت بهتر «سیاه‌باوری» باید به قرن نوزدهم و نگاه اروپائیان در چارچوب ملی‌گرایی برخاسته از رمانتیسیسم بازگردیم، هرچند تبار/دیرینه‌شناسی گفتمان استعماری اروپا/فرانسه را می‌توان از یونان باستان و نگاهش به آسیا (تروا) آغاز کرد. در استعمار مدرن، کنت آرتور د گوبینو (1816-1882)، رمان نویس، ادیب و سیاستمدار فرانسوی که به عنوان سفیر فرانسه در زمان ناصرالدین شاه در ایران نیز خدمت کرد، یکی از چهره‌های برجسته‌ی گفتمان استعماری اروپا و جدایی نژادها به‌شمار می‌رود. او در کتابش، *گفتار در باره-ی نابرابری نژادهای انسان* (1853-1855)، تمدن اروپای مدرن و سفیدپوست را برترین تمدن می‌دانست چرا که، از دید او، این تمدن، علاوه بر جذب تمامی تمدن‌های باستانی، از فرهنگ هلنی-رمی بهره‌مند شده و تبارشناسی آن به تمدن نژاد برتر آریایی می‌رسد که در فرهنگ مردمی که به زبان‌های هندواروپایی سخن می‌گویند، نابترین آن‌ها به‌شمار می‌آید. از دید د گوبینو، تمامی توان خلاقیت و بهسازی این تمدن از یک‌دست بودن این نژاد برتر آریایی است؛ بنابراین، او آمیختگی نژادی را برای این قوم برتر اروپایی/آریایی خطرناک می‌دانست، خطری که با شیوه‌ی نوین استعمار اروپا که هم با دیگر نژادها در می‌آمیخت و هم «غریبه»ها را به اروپا راه می‌داد هرروز بیشتر هم می‌شد. البته، گوبینو تمدن‌های گذشته را در بست رد نمی‌کرد، اما باور داشت که تمدن نژاد سفید اروپایی از همه‌ی تمدن‌های گذشته مایه گرفته است و،

---

<sup>3</sup> Souleymane Diagne, "Négritude", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/negritude/>>. 03/30/2012

بنابراین، تمدنی شایسته است، به‌ویژه آنکه تمدن اروپایی مسیحی است و تمدن‌های پیشین الحادی بودند.

در همان قرن نوزدهم، گفتار د گوبینو و بیانیه‌ی برتری نژاد سفید او بی‌پاسخ نماند.<sup>4</sup> آنتنور فرمین (1850-1911)، سیاست‌مدار و انسان‌شناس سیاهپوست اهل هائیتی در پاریس و در پاسخ به «د گوبینو» رساله‌ی نوشت به نام *درباره‌ی برابری نژادهای انسان* (1885) و در آن نه تنها افکار د گوبینو را خرافی و ساخته‌ی ذهن سفید اروپایی دانست، بلکه تمدن مصر باستان و هائیتی را از تمدن‌های سیاهپوستان دانست که در زمینه‌های طب، ریاضیات، فیزیک و فلسفه به تمدن بشری خدمات شایانی کرده‌اند.<sup>5</sup> وی سپس در فصلی از این کتاب، «نقش نژاد سیاه در تاریخ تمدن»، ضمن ستایش دستاوردهای سیاهان برای از میان برداشتن بردگی، برای سیاهان آمریکا در آینده نقش سرنوشت‌سازی را پیش‌بینی می‌کند و دلیلش هم این است که آمریکا با کشاورزی و صنعتی که دارد به سیاهان فرصت نشو و نمای فراوانی می‌دهد. او حتی می‌گوید، «بسیار احتمال می‌رود که در کمتر از صد سال آینده سیاهپوستی سکان‌دار دولت آمریکا شود.»<sup>6</sup> فرمین این را خواب و خیال نمی‌داند، بلکه باور دارد با تلاشی که سیاهان در آمریکا می‌کنند، این امر گریزناپذیر است.

پس «سیاه‌باوری» در اوایل قرن بیستم واکنشی بود به شیوه‌ی تفکر نژادپرستانه‌ای که سفیدها، با درست داشتن ابزار تبلیغاتی در طی این دو-سه قرن، تلاش کرده بودند به آن دامن بزنند. از این روی، «سیاه‌باوری» نیز باید با برنامه‌ی گسترده‌ای به میدان کارزار پا می‌گذاشت. آنان این جنبه-ها را بخشی از سرشت «سیاه‌باوری» می‌دانستند: الف- اعتراض و طغیان سیاسی/اجتماعی، ب- پان آفریقاگری (pan-africanism)، ج- زیبایی‌شناسی هنری ویژه، د- مبانی فلسفی و هستی-شناختی، و- معرفت‌شناسی ویژه.

4 - با آنکه این سرآغازها در تاریخ می‌توانند روشنگر باشند، نباید آن‌ها را نهایی پنداشت. در واقع، گفتمان نژادپرستانه‌ی اروپا از دیرباز در ادبیاتش جلوه‌گری کرده است و کسانی همچون پوما د آیالا اهل پرو در اواخر قرن شانزدهم میلادی و اوایل قرن هفدهم میلادی و سپس در قرن هجدهم از اوتاباه کوگوانا که در کشورهای کارئیب برده بود و سپس به انگلستان آمد به آن واکنش نشان دادند. برای دانستن بیشتر رک.:

Margaret R. Greer, Walter D. Mignolo, Maureen Quilligan, eds. *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Renaissance Empires* (Chicago: University of Chicago Press, 2007).

5 - در پرده‌ی دو، صحنه‌ی یک نمایشنامه‌ی مویزی در *آفتاب*، در کشمکش بین جورج مورچیس و بنیئا بر سر «جذب فرهنگی» و از خود بیگانگی، بنیئا طوری از تمدن سیاه سخن می‌گوید که یادآور سخنان فرمین در کتاب *برابری نژادهای بشر* است: «با توام ... تو اونجا با اون حماقت باشکوهت و ایستادی و از قومی حرف می‌زنی که اولین کسانی بودند که روی زمین آهن رو ذوب کردن! ... وقتی انگلیسیها هنوز داشتن روی تنشون اژدهای آبی‌خالکوبی میکردن ... مردم آشناتی عمل جراحی انجام میدادن!»

6- Anténor Firmin, *The Equality of the Human Races*, trans. Asselin Charles, Introduced by Carolyn Fluehr-Lobban (Illinois: Illinois University Press, 2002), 400-401.

اعتراض سیاسی/اجتماعی آنان در دو جبهه فعال شد. نخست تلاش کردند خط مشی خودشان را از مارکسیست‌های طرفدار شوروی استالینی جدا کنند، زیرا، همانگونه که امه سهزر گفته است، گفت‌مان مارکسیست‌های طرفدار شوروی، با تاکیدش بر «پیشرو» یا «پیشگام» بودن و کمک کردن به مردمان «عقب‌مانده»، با گفت‌مان استعماری غرب تفاوتی ندارد. بنابراین، «سیاه‌باوری» بر آن شد تا سازمان و خط مشی سیاسی خودش را بدور از شعارهای چپ و راست رایج بناکند. بنابراین، آنان دست به‌کار شدند و مارکسیسم و سوسیالیسمی را برای خود ساختند که، به قول امه سهزر، سیاهان در خدمت مارکسیسم نباشند، بلکه مارکسیسم و سوسیالیسم در خدمت سیاهان باشد. سوسیالیسم یا مارکسیسم اینان مارکس جوان و نه مارکس پس از نوشتن سرمایه (کاپیتال) را که در آن چندان به معنویت و اخلاق نمی‌پردازد و فقط انسان را در چارچوب ماتریالیسم و ماده می‌بیند، بیشتر می‌پسندید، زیرا، سیاهان می‌گفتند، آفریقا – نظر به اینکه وجوه معنوی و بوم/قوم/مردم‌گرایی در میانشان قوی است – نمی‌تواند با مارکس پس از سرمایه سرسازگاری داشته باشد. بنابراین، این اندیشمندان، با تکیه به پشتوانه‌ی قوی فرهنگ‌های آفریقایی، آزادی انسان را در توان بازنمایی/نمایش هنری و آفرینندگی تعریف کردند و، بدین ترتیب، خواستار دگرگونی نهادهای اجتماعی سیاهان بودند، نهادهایی که با نگرش جوامع سرمایه‌داری و کمونیستی به انسان تفاوت داشته‌باشند.

به همین دلیل، «سیاه‌باوری» مفهوم «پان‌آفریقاگری» را خیلی جدی دنبال می‌کرد و به همه‌ی آفریقایی‌ها، چه در آفریقا و چه در دیگر نقاط جهان، توصیه می‌کرد که از تفاوت‌های بومی بگذرند و بیشتر مشترکات اجتماعی، علمی، فرهنگی، و هنری آفریقائیان را دستمایه‌ی وحدت خود کنند. روشن است که «پان‌آفریقاگری» واکنشی تند به چند قرن برده داری سفیدها و خوار پنداشتن نژاد آنان بود. استعمار بریتانیا در این چند قرن استعمارش هر جا پا گذاشت سه چیز را برای بومیان ممنوع کرد: 1- زبان بومی، 2- مذهب رسمی بومیان، 3- از میان بردن پیوندهای خانوادگی/طایفه‌ای بردگان برای از میان بردن حس یگانگی در میان بومیان و بردگان. وقتی این بومیان به عنوان برده در سرزمین‌های دور به مذهب و زبان بیگانه نیایش کردند و سخن گفتند، با افزودن پاره‌گفتارهای زبان بومی خود به زبان استعمارگر و نیز با آمیختن سنت‌های مذهبی خود با مسیحیت، در دل آن جامعه‌ی زبانی و مذهب مسیحی به زبان و مذهبی دست یافتند که

بتواند برای آنان زبان و مذهب مقاومت باشد.<sup>7</sup> پس آفریقائیان در تبعید (برده یا آزاد) برای بازیابی خود به آفریدن زبان تازه (بطور مثال، زبان انگلیسی/آمریکایی سیاهان) پرداختند.<sup>8</sup> مذهب مسیحی را با موسیقی و آیین‌های آفریقایی خود به یغما بردند و گونه‌ای مسیحیت برای اعتراض ساختند و همیشه تلاش کرده‌اند حافظه‌ی تاریخی‌شان در گذر بین دو جغرافی باشد تا، بدین‌وسیله، بتوانند پیوندهای قومی و خانوادگی خیالی خود را با واقعیت غربت تاریخی‌شان پیوند بزنند. پس «پان‌آفریقاگری» از همه‌ی آفریقائیان می‌خواست به این چند جنبه‌ی مشترک دامن بزنند و گونه‌ای بازگشت به خود، هر چند نمادین و تمثیلی، را آویزه‌ی گوش کنند.

سدار سنگور «سیاه‌باوری» را بیش از هر چیزی جلوه‌گری هنر پیکرتراشی و نقاشی انتزاعی سیاهان می‌دانست. او باورداشت که هنر انتزاعی آفریقا در پیکرتراشی، نقاشی، صورتک‌سازی، جامه‌دوزی (گلدوزی و خیاطی) به چیزی ورای عینیت موجود اشاره دارد؛ او این هنر را نقب زدن به درون واقعیت و بازیابی تمامی نیروهای جاودانه‌ی حیات می‌دانست. به نظر او، نقش هنر خلاصه یا کوتاه کردن جان شیفته‌ی زندگی نیست، بلکه باید گویای ندای اثری هستی برای پیوند با آفرینش در جهان باشد. از این رو «سیاه‌باوری» تلاش می‌کرد در تمامی زمینه‌های هنری از معیارهای هنری (زیباشناسی) در نزد گروه بیشماری از هنرمندان دنیای سرمایه‌داری و نیز مارکسیسم دوری گزیند، هر چند اینان به نگاه تازه‌ی هنرمندانی چون پیکاسو که ارزش هنر هندسی آفریقا را درک کرده بودند، احترام می‌گذاشتند. اما سبزر می‌گفت سیاه باید ابتکار عمل

---

<sup>7</sup> - Daryl Zizwe Poe, *Kwame Nkrumah's Contribution to Pan-Africanism: An Afrocentric Analysis* (London and New York: Routledge, 2003), 46-48

<sup>8</sup> - در سال 1963، جنبش حقوق مدنی سیاهان تظاهرات بزرگی با شرکت بیش از دویست هزار نفر سیاه و سفید در واشنگتن برپا کرد و این یکی از کانال‌های آن زمان در واشنگتن را بر آن داشت تا از سیدنی پواتیه (هنرپیشه‌ی سیاه‌پوست و بازیگر نقش والتر یانگر) جیمز بالدوین (رمان‌نویس سیاه‌پوست)، هری بلافونته (بازیگر سیاه‌پوست)، مارلون براندو (هنرپیشه‌ی سفید)، جوزف منکلویس (منتقد سفید)، چارلتن هستن (هنرپیشه‌ی سفید) برای شرکت در میزگردی دعوت کند. آنان که می‌خواهند به محتوای این میزگرد بیندیشند، می‌توانند به این آدرس مراجعه کنند:

<http://www.youtube.com/watch?v=MruG888gH50>

اما آنچه برای من در پیوند با بحث حاضر مهم است توان زبانی خیره‌کننده‌ی سیاهان آمریکایی - به‌ویژه پواتیه و بلافونته - است. هر سه سفید‌پوست زبان را «خرج» می‌کنند، اما سیاهان این میزگرد با همین زبان انگلیسی چهارسو و چهارباغی می‌سازند و نشان می‌دهند که زبان انگلیسی سیاه آمریکایی جایگاه بیان تمناهایی است که بتواند سیاهان را برای گونه‌های معماری هستی، سوای آئونک‌های سیاهان هارلم و دیگر جاها، آماده کند.

از طرفی، اگر کم‌دی ایستاده‌ی جورج بوش و اوباما را هم تماشا کنید (رسم است که نامزدهای انتخاباتی ریاست جمهوری آمریکا، پس از انتخاب‌شدن، در میهمانی شامی با خیرنگاران، همانند کم‌دین‌ها، زبان بازی کنند و حضار را بخندانند. زبان اوباما مایه‌های بسیاری از فنون سخنوری سیسرو را دارد و یادآور ترفندهای سخنوری پواتیه و بلافونته در دهه‌ی 1960 است. از خودم پرسیدم، «آیا آمریکائیان اوباما را انتخاب کردند تا از سرافکنده‌ی زبانی‌ای که بوش برایشان پیش آورد رهایی یابند یا از منافع سیاسی اقتصادی/سیاسی‌شان در جهان دفاع کند؟» شیر یا خط که می‌کنم اولی می‌آید!



را در دست بگیرد و این شدنی نیست مگر اینکه او نخست از تقلید فرم‌های غربی دست بردارد و سپس بیاموزد که به تقلید از میراث گذشته‌ی سیاه نیز بسنده نکند.<sup>9</sup>

«سیاه‌باوری» نمی‌توانست با فلسفه و معرفت‌شناسی رایج در «بلوک غرب» یا «بلوک شرق» آرام بگیرد. درست برخلاف هلنیسم، که اروپائیان آن را به وادی عقلی‌گری یا «عقل‌افزاری» فروکاسته بودند، «سیاه‌باوری» نقش احساس و عاطفه و درک و شناخت اشراقی و شهودی را در روش‌شناسی و نظریه‌ی شناخت پررنگ کرد. پس روش شناخت در «سیاه‌باوری» بیش از آنکه به روش کارتری عمل کند، شناسا را از موضوعی که به دنبالش است جدا نمی‌کند. در شیوه‌ی شناخت کارتری شناسا از موضوع مورد شناسایی فاصله می‌گیرد تا تصویری «عینی» و «دقیق» از موضوع ارائه دهد؛ در نظریه‌ی شناخت در «سیاه‌باوری» شناسا در لحظه‌ی شناخت شرکت می‌کند و آن را تجربه‌ای پدیدارشناختی و یگانه می‌داند، تجربه‌ای که به گفته‌ی سارتر به «کلیت غیرافزاری»<sup>10</sup> جهان می‌رسد. از دید سِنِگور و امه سِزِر، شناخت ارسطویی انسان را در سطح نگه می‌دارد و این فریب است؛ در «سیاه‌باوری»، اما، شناخت راستین از راه چشم گشودن به سرّ و راز و نبض هستی پدید می‌آید. آنان تاکید می‌کردند که هنر آفریقا در این زمینه بایگانی بسیار سرشاری داشته و می‌تواند، و باید، باز هم بر آن بیفزاید. اینان با مارکسیسم، خاصه استالینی‌اش، نیز سر‌آشتی نداشتند، چرا که غرب و استعمارش دست کم مسیح را یدک می‌کشید (هرچند «سیاه‌باوری» تلاش می‌کرد مسیحیت را هم با آیین‌های آفریقایی ویرایش کند)، اما مارکسیسم برمادی بودن تلاش‌های آدمی تاکید می‌کرد و آیین و مذهب را واپس‌گرا می‌دانست. اما اینان مفهوم «ازخودبیگانگی» مارکس را باز یافتند و آن را پروراندند و آزادی از نیروهای از خود بیگانه‌ساز را در آفرینش هنری و معنی دادن به زندگی فردی و اجتماعی فرد معنی کردند، که این، به گمانم، بسیار به مفهوم خود مارکس از پراکسیس نزدیک است، زیرا «پراکسیس» فرایندی است که در آن بینش و تخیل فردی و قومی انسان، و نه خواسته‌ها و بینش «خدایگان»-های تاریخ، اند که سبب آفرینش می‌شوند. تجسم بخشیدن به این دو جنبه نیز ارزش فردی و

<sup>9</sup> - Souleymane Diagne, "Négritude", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2010 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2010/entries/negritude/>>. 03/30/2012

در چشم‌انداز ادبیات نمایشی، نشر پرسش، چاپ دوم، 1390، در مقاله‌ی «زبان خدایگان، تن بنده» یادآوری کرده‌ام که امه سِزِر تلاش کرد به ادبیات غرب نگاه پسااستعماری داشته باشد و، از این روی، او توفان شکسپیر را بازنویسی کرد و در آن به «توانبخشی» کالیبان پرداخت تا بتواند در برابر استعمارگران بایستد، کاری که شکسپیر نکرده بود (و چرا او (شکسپیر) باید چنین می‌کرد؟).

<sup>10</sup> - Jean-Paul Sartre, *The Emotions, Outline of a Theory* (New York: Kensington Publishing Corp, 1989), 52.

اجتماعی دارد، زیرا این کار جامعه را با خواست‌های قومی و فردی آشنا می‌کند و این یک گام به سوی دگرگونی است.<sup>11</sup>

هنزبری در گیرودار دگرگونی‌های تاریخی، اجتماعی و سیاسی دوران‌ش درام را برگزید و اینک باید دید این نخستین اثرش با کدامیک از گفتمان‌هایی که در بالا به آن‌ها اشاره شد گره می‌خورد. پیرنگ نمایشنامه خیلی ساده است: پدري در يك خانواده‌ی سیاهپوست درگذشته‌است و اینک همسر آن مرد و دو فرزندش – والتر و بنیثا یانگر – به همراه روث و تراویس، همسر والتر و پسرشان، در یک آپارتمان آلونکی زندگی دشواری را سپری می‌کنند. اما پول بیمه‌ی عمر والتر یانگر (پدر) در راه است و همه برای دگرگونی زندگی‌شان چشم به آن دوخته‌اند<sup>12</sup> – والتر می‌خواهد از شوفری برای سفیدپوستان رهایی‌یابد و کسب و کاری راه بیندازد، بنیثا می‌خواهد پزشکی شود، روث هوای تازه می‌خواهد، تراویس، فعلاً، زندگی راحت‌تری که قرار نباشد برای پنجاه سنت که مدرسه خواسته، به این و آن رو بزند و، از همه مهمتر، مادر می‌خواهد با این پول همه چیز را دگرگون کند. آن چک که می‌رسد، مادر با بخشی از آن، به عنوان پیش‌قسط، خانه‌ای می‌خرد و مانده‌ی آن را به والتر می‌سپارد، به این شرط که بخشی از آن را برای تحصیل بنیثا به بانک بسپارد و مانده‌ی آن را، البته نه در سرمایه‌گذاری در میفروشی، هرطور که صلاح می‌داند، مدیریت کند. والتر پول را به باد می‌دهد، اما خانواده در برابر خواسته‌ی نمایندگان محله‌ی سفیدپوستان – کلابیرن پارک - که به آنجا کوچ نکنند ایستادگی می‌کند و، نمایشنامه با پایان خوش کوچ آنان به پایان می‌رسد.

در آغاز این گفتار در باره‌ی «رویای آمریکایی» و شکست آن، از دید پاره‌ای از نویسندگان، سخن گفتیم. به راستی، زیاد هم نباید این نویسندگان را ملامت کرد که به ادبیات شکست دامن زدند. آنان از شکستی راستین در فرهنگ خودشان سخن می‌گفتند؛ مشکل از ما بوده که آن شکست را در بوق و کرنای ادبیات و دروس خودمان – و تن و جان دانشجویانمان - دمیدیم و آن را معضل همگانی و موقعیت بشر خواندیم و هنوز هم می‌خوانیم.

<sup>11</sup> ناگفته نماند که «سیاه باوری» نیز همانند دیگر جنبش‌ها، بعدها به نژادپرستی و ماهیت‌گرایی از نوع سیاهش متهم شد. بنابراین، حتی در میان سیاهان نسل بعد، مثل وله سوینکای نیجریه‌ای، راه میانه – بازسازی ارزش‌های سیاه و آمیختن آن با پدیده‌های مدرن غربی – گزینه‌ای معقول به نظر رسید، هرچند رگه‌هایی از سیاهان این را تلاشی از سوی غرب برای تضعیف «سیاه‌باوری» به‌شمار آورده‌اند. دگرگونی در این بینش با روآمدن انتقادات هومی بابا به مفاهیمی چون «ناب»، «اصل»، «وطن» شتاب بیشتری نیز گرفته است.  
<sup>12</sup> گفتنی است که واژه‌ی «چک» در یکی از سخنرانی‌های مارتین لوتر کینگ (1929-1968) نیز آمده است. او می‌گوید، حقوق مدنی سیاهان در آمریکا چکی است که تا کنون برگشت خورده است، اما اینک زمان آن است که نقد شود.

به هر حال، «رویای آمریکایی» با سن جون کِروکور (1735-1813)، آمریکایی فرانسوی تبار، و کتابی با عنوان *نامه‌هایی از یک کشاورز آمریکایی* (1782)، که در لندن چاپ شد، از شکل شفاهی‌اش درآمد و وارد ادبیات مکتوب آن سرزمین شد. کِروکور آمریکا را سرزمین رویاهای بزرگ و شیرین و شدنی نامید. در این‌جا به این بخش بحث نمی‌پردازم صلاح آن را بررسی می‌کنیم. او در این اثر آمریکا را «پاتیل خوب» نامید، که یعنی هرکس از هر فرهنگ و نژادی که به آن پا بگذارد در آن خوب می‌شود و «رنگ» آن‌جا را می‌گیرد. در آن زمان کسی نپرسید، یا اگر بعدها پرسیدند کسی پاسخ درستی نداد، که حاصل این خوب شدن چیست. این انسان نوی که از پاتیل بیرون می‌آید به چه «رنگی» خواهد بود؟ آیا همه به رنگ «سفید» درمی‌آیند یا نتیجه چیز دیگری است؟ و چون این پرسش را بی پاسخ گذاشتند یا نادیده گرفتند، بعدها از شکستش سخن گفتند و این، برای فرهنگ آنان خوب بود، چرا که باید به واکاوی این بخش از فرهنگ خودشان می‌پرداختند. واقعیت این بود که همه باید از این پاتیل به رنگ «سفید» و وابسته به فرهنگ و تاریخ دنیای کهنه (اروپا) بیرون می‌آمدند،<sup>13</sup> تنها تفاوتش این بود که در اروپا امکانات اسطوره سازی از خود کم بود اما آمریکا دنیای امکانات بود. «رویای آمریکایی» اصل خوب شدن دیگر اقوام و فرهنگ‌ها – سرخ‌پوست، سیاه، مهاجر آسیایی – را در فرهنگ اروپایی/هلنی/عبری مسلم انگاشته بود، هلنی/عبری از آن روی که تورات بیش از انجیل عهد جدید در آمریکا نقش داشته است، زیرا مهاجران اروپایی این سرزمین تازه یافته را «کنعان نو» یا «اورشلیم نو» - نامیدند.

در قرن نوزدهم، هلنی/عبری‌گری آمریکا ماتیو آرنولد، شاعر و مقاله نویس انگلیس را شیفته‌ی این فرهنگ کرد و او فصل چهارم رساله‌اش به نام فرهنگ و هرج و مرج را به این جنبه اختصاص داد و نامش را «عبری‌گری و هلنی‌گری» گذاشت و آمیزه‌ی این دو را سرمشق علم و ادبیات نوین و آمریکا را پرچمدار آن دانست. آرنولد بحث «فرهنگ نخبگان/برتر» و «فرهنگ توده/پست» را نیز پیش کشیده بود و این سخن او به «اومانیسم غربی»، پدیده‌ای که از دوران نوزایش هنری اروپا پاگرفته بود، شتاب بیشتری بخشید و عاقبت در قرن بیستم به «لیویسیسم» (Leavisism) و «سنت بزرگ» (The Great Tradition) نامیدن ادبیات غرب و آنچه الیوت به آن می‌گفت «ذهنیت اروپا» انجامید. افکار اینان در سه-چهار دهه‌ی اول قرن بیستم بر برنامه-

<sup>13</sup> آدم بی نام رالف الیسن (1914-1994)، نویسنده‌ی سیاه‌پوست آمریکایی در رمان *آدم نامرئی* (1952)، در یک کارخانه‌ی رنگ به کار مشغول می‌شود. کار این آدم سیاه در این کارخانه‌ی رنگ این است که قطره‌ی رنگ سیاه را در یک پاتیل رنگ سفید بریزد، رنگی که به سراسر آمریکا صادر می‌شود. وقتی چرایش را می‌پرسد، می‌گویند این قطره ماده‌ی سیاه برای قوام بخشیدن به رنگ سفید است! می‌بینید که از زمان کروکور تا رالف الیسن، این «پاتیل» همچنان معضل بوده است.

های درسی رشته‌ی ادبیات دانشگاه‌های اروپا و آمریکا فرمانروایی می‌کرد<sup>14</sup> و، روشن است، تاکید اینان بیشتر بر این بود که معیار فرهنگ برتر باید ادبیات کهن از هومر تا دوران خودشان در فرهنگ انگلیسی زبانان باشد. این، به خودی خود، یعنی سرکوبی و بی‌اعتنایی به ادبیات و آیین‌های خرده‌فرهنگ‌های غیر اروپایی چه در غرب و چه در مستعمرانشان.<sup>15</sup>

اما پس از جنگ جهانی دوم، دگرگونی‌های فراوانی پیش آمد و «اومانیسم غربی یا لیبرال» - دست‌پرورده‌ی آرنولد، لیویس، الیوت، توماس ارنست هیوم - سیطره اش را از دست داد و رفته رفته این نخبگان و نخبه سالاری‌شان را مکتب «ضد بشر» خواندند.<sup>16</sup> بنابراین، با جان گرفتن جنبش سیاهان هارلم و نوزایی ادبی آنان، یورش بردن به صورت‌های ادبی کانونی و سبک‌های رایج آنان در دستور کار قرار گرفت.

هنزبری در *مویزی در آفتاب* نشان می‌دهد که در این زمینه دیدگاه و برنامه دارد. کار او در این نمایشنامه پس و پیش کردن نشانه‌های فرهنگی سفید و سیاه است. وقتی هنزبری این نمایشنامه را نوشت، هنوز 9 سال به «رخدادهای 1968» و یورش بردن جوانان خشمگین به سبک‌های ادبی کانونی اروپا مانده بود؛ اما او، همانند برشت، در زمینه‌ی چهره‌پردازی گام بلندی برداشت. در رمان‌ها و نمایشنامه‌های مبتنی بر سنت «اومانیسم لیبرال» آن روزگار، یک چهره چون شمعی می‌شد که دیگر چهره‌های «فرعی» باید چون پروانه برگردش می‌چرخیدند. منتقدان آن زمان به هنزبری خرده گرفتند که نمایشنامه مشکل چهره‌پردازی دارد و، البته، با معیارهای خودشان درست می‌گفتند، زیرا در *مویزی در آفتاب* همه «چهره» اند و هریک به سهم خود باید بخشی از این کار گروهی را برعهده بگیرد. این شیوه‌ی کار بسیار با اهداف اجتماعی «سیاه‌باوری» پیوند

14 - بررسی نقش دانشگاه تهران و نیز دانشگاه ملی سابق و شهید بهشتی کنونی از آغاز تاسیسشان تا کنون، و نیز نقش وزارت فرهنگ و آموزش عالی (نام کنونی‌اش چندان فراگیر نیست که گفتنی باشد) و برنامه ریزان مواد درسی رشته‌های زبان انگلیسی و فرانسه، از آغاز تا کنون، می‌تواند آینه‌ای دربرابرمان بگذارد که چون نیک در آن بنگریم، خواهیم دید که برنامه‌های درسی ما، در این دو رشته، پیش و پس از 1357، سخت زیر نفوذ همین بانیان ادبیات مبتنی بر لیبرالیسم غربی، «لیویسیسم»، «سنت بزرگ» بوده و هنوز هم هست. جای تأسف است که پس از بهمن 1357 و زمانی که در برنامه‌های درسی این رشته‌ها دقیق شدیم، آن نکردیم که باید، و در این زمینه، چنان که تجربه سی و دو ساله و اسناد و مدارک مربوط به برنامه‌های درسی گواهی می‌دهند، گردانندگان این دوره در این دو دانشگاه، در مقاطع گوناگون، برای تمامی دانشگاه‌های ایران در این دو رشته تصمیم گرفتند و، بنابراین، مسئول ادامه‌ی این لیبرالیسم ادبی در دانشگاه‌ها هستند. این مسئولیت زمانی بیشتر حس می‌شود که بدانیم از دهه‌ی 1960 به این سو، تومار این سیطره‌ی «سنت بزرگ» را در آمریکا، کانادا، استرالیا، انگلیس در هم شکستند. نمی‌گویم نباید آن چهره‌های بانی «سنت بزرگ» را در برنامه‌ها می‌گجانیم؛ به‌عکس، باید بیشتر هم به آن‌ها می‌پرداختیم، اما نه با شیفتگی و جهان شمول نمایاندن آن افکار. این پرداختن نو، باید چشم ما را به جغرافیای ادبی گسترده‌تری می‌گشود که چنین نشد و نشده است.  
15 برای مطالعه‌ی بیشتر در این زمینه، رک.:

Jere Paul Surber, *Culture and Critique: An Introduction to the Critical Discourses of Cultural Studies* (Boulder, Co.: Westview Press, 1998), 44-48; 235-36.

16 در واقع، لیویس با این نخبه گرایی و صحبت از خرده فرهنگ‌ها در یک فرهنگ غالب، ناخواسته، راه را برای مطالعات فرهنگی و کسانی مثل ریموند ویلیامز که یکی از منتقدان سرسخت او بود، هموار کرد.

دارد. در ادبیات برخاسته از لیبرالیسم غربی، فردگرایی، تنهایی، و بیگانگی فرد با خودش و جامعه جلوه‌ی ویژه‌ی دار دو هنزبری، اما، با تاکید بر استعاره‌ی «خانه» به عنوان وطن در تبعید باید بر هم‌گرایی، همدردی، تفاهم و درک متقابل، و تاکید بر ارزش‌های جمعی، خودش را از سنت ادبیات سفید پوستان جدا می‌کرد. به همین دلیل، در این نمایشنامه، هریک از چهره‌ها وزنه ایست، حتی پدری که مرده و کودکی که در راه است؛ همه باید بپذیرند که وطن در تبعید را باید با چندصدایی سامان دهند، و در این هم‌گرایی، همه‌ی چهره‌ها نیز باید بیاموزند که عقل کل و ستاره نیستند، هر چند پرتو یکایک آنان در این رنگین‌کمان وطن در تبعید غنیمت است.

برای رسیدن به این هدف، هنزبری، از نظر محتوی و سبک، باید با «سنت بزرگ» دست و پنجه نرم می‌کرد. این را بنیثا نیز در بحثش با آساگای در باره‌ی شیوه‌ی بازنمایی زن در نوع ادبی رمان‌هایی که مردان نوشته‌اند، می‌بینیم: «میدونم، چون اینو توی تمام رمان‌هایی که مردها مینویسن گفته‌ن. ولی اینطور نیست.» گفتیم که کلفت/دایه‌ی سیاه داستان‌های سفیدپوستان اینک به مادری تمام عیار و آینده‌نگر تبدیل می‌شود. اما این فقط یکی از نشانه‌هاست. نشانه‌ی دیگر ایجاد پیوند بینامتنی با متون تراژیک است که سفیدپوستان درباره‌ی «رویای آمریکایی» و شکست آن نوشته‌بودند. یادمان هست که گل سرسبد آنان مرگ دستفروش میلر است. در آن نمایشنامه، ویلی لومان، پدر خانواده، به هر دری می‌زند که موفق باشد و چون شکست می‌خورد، به سرش می‌زند که در حادثه‌ی رانندگی بمیرد تا پول بیمه‌ی عمرش به دو پسرش برسد تا آنان رویای او را دنبال کنند. از این جهت، انگار مویزی در *آفتاب* ادامه‌ی نمایشنامه‌ی میلر باشد: اینجا پول بیمه‌ی عمر پدر از دست‌رفته می‌رسد و چشم والتر یانگر به این پول است. اما نمایشنامه‌ی هنزبری تکه‌هایی هم از گتسبی بزرگ دارد. وقتی رویای آمریکایی سخت و دست نیافتنی شد، آدم آمریکایی راه میانبرِ اختلاس و کلاهبرداری و یک‌شبه ره صد ساله پیمودن را برگزید. گنبد و بارگاه گتسبی بزرگ از برکت قاچاق مشروبات الکلی است و خیلی‌ها – وکیل و پلیس و نظامی – که در مرد یخین می‌آید اونیل بیست سالی است در پستوی میخانه‌ی هوپ معتکف شده‌اند، زمانی که «داخل آدم» بودند، برای رسیدن به «رویای آمریکایی» از هیچ تخلفی روگردان نبوده‌اند.

در مویزی در *آفتاب* هنزبری خیلی تلاش می‌کند والتر یانگر را، در آغاز، دست‌پرورده‌ی این تفکر قناس «رویای آمریکایی» نشان دهد. «قناس» از آن جهت که «رویای آمریکایی» نخست به این معنی بود که انسان با تلاش و پشتکار می‌تواند غیرممکن را ممکن کند، اما در تب و تاب سرمایه‌داری افسارگسیخته، آن تلقی به شیوه‌ی خطرکردن و رشوه‌دادن و اختلاس تبدیل شد. پس،

در ابتدای کار، والتر یانگر ترکیبی است از تامی ویلهلم و هپی و بیف، به ترتیب، در امروز را دریاب و مرگ دستفروش. او، همانند آنان، آدمی تنبل و تنبازه و متوقع است که به میانبرزدن و خطرکردن و اختلاس و پول بادآورده می‌اندیشد. هنزبری این سناریو را در نمایشنامه خیلی خوب پیش می‌برد: مثل تامی ویلهلم که دچار دکترا تمکین شارلاتان می‌شود و آخرین نقدینگی اش را مفت می‌بازد، والتر نیز فریب شارلاتانی به اسم ویلی هریس را می‌خورد که با پول او و بوبو غیبش می‌زند. این اقتباسی است از «رویای آمریکایی» در آثار سفیدپوستان آمریکا - و البته، ترکیبی از گرایش‌های «راست» و «چپ» - سائول بلو و آرتور میلر.

معمولاً در آثار سفیدها، این آدم شکست خورده، در پایان، در خود می‌خزد و به عزای زندگی از دست رفته و آینده‌ی نامعلوم می‌نشیند. اما کار هنزبری «احیاء» (resuscitation) این تفاله‌ی «رویای آمریکایی»، یا همان محصولات «پاتیل نوب»، است. «سیاه‌باوری» خودش بر شالوده‌ی یک رویا استوار است و خانه در نمایشنامه‌ی هنزبری شرکت تعاونی «احیاء» است. وقتی والتر یانگر چون پسماند آن رویای نخستین روی دست خانواده می‌ماند، هنزبری آن را لحظه‌ی مناسب برای آیین ورود او به رویای دیگری می‌داند. چنین فرایندی در آثار سفیدها رخ نمی‌دهد: معمولاً چهره‌ی شکست خورده در فضایی بیگانه به خود واگذاشته می‌شود. دوستان و وابستگی‌های هم که با او پیوندی داشته‌اند، با نفرت و خشم و بیحوصلگی به او می‌نگرند. در مویزی در آفتاب، بنیثا چنین رفتاری از خود نشان می‌دهد؛ او رو به مادرش می‌گوید، «اون برادر من نیست» زیرا، به نظر او، در والتر چیزی برای دوست داشتن باقی نمانده است. اما، مادر سخت به او می‌تازد:

مادر: همیشه چیزی برای دوست داشتن باقی می‌مونه. اگه اینو یاد نگرفته‌ی، هیچی یاد نگرفته-ی. [به او نگاه می‌کند] امروز واسه‌ی اون پسر گریه کرده‌ی؟ منظورم گریه برای خودت و خانواده بخاطر پولی که به باد رفت نیست. منظورم برای خودش: اتفاقی که براش افتاده و بلایی که سرش اومده. بچه، فکر میکنی کی وقتشه که کسی رو بیشتر از هر وقت دیگه‌ای دوست داشت؟ وقتی کار خوبی کرده باشه و مایه‌ی آسایش بقیه شده باشه؟ خب، پس خوب یاد نگرفته‌ی چون اون موقع اصلاً وقتش نیست. دوست داشتن مال وقتیه که طرفت تو اوج بدبختیه و نمی‌تونه خودش رو باورکنه چون دنیا زده تو سرش! وقتی می‌خوای در باره‌ی کسی قضاوت کنی، درست قضاوت کن، بچه. حواست باشه طرفت از چه پستی و بلندی‌هایی گذشته تا رسیده به این جای الانش.

بنیثا با همه شادابی فکری اش هنوز یک گام از آنچه مادر در ذهن دارد عقب است. بنیثا را بازتاب اندیشه‌ی نوگرایی هنزبری دانسته‌اند؛ شاید چنین باشد، اما هنزبری به «احیاء یا جان-بخشی» هم می‌اندیشید و این، در این مرحله، در فکر بنیثا نمی‌گنجد. برای شناخت فرایند «جان-بخشی» در چارچوب «سیاه‌باوری»، باید باز هم به گذشته‌ی آمریکا بازگردیم، زمانی که سفیدها به فکر «بهزادی» (eugenics) افتادند. سفیدپوستان از آغاز اقامت در دنیای نو نگران آمیزش نژادی و از دست رفتن هوش و استعداد ذاتی! قوم سفید بودند. این دیدگاه با رونق نظریه‌ی «بقای انساب» که داروین در نظریه‌ی انواع به آن پرداخته بود، سفیدهای نژادپرست را واداشت که نه تنها با آمیزش نژادی مخالفت کنند، بلکه از هر راه ممکن روند رو به رشد جمعیت رنگین‌پوست را کند کنند. بدین ترتیب، «بهزادی» دو روش را در دستور کار قرارداد: «بهزادی منفی» و «بهزادی مثبت». اولی شامل برنامه‌هایی بود که زندگی و تولید مثل را در میان رنگین‌پوستان مختل کند، برنامه‌هایی مثل عقیم‌سازی مردان و زنان رنگین‌پوست، دشواری‌سازی فضای زندگی آنان، سوء تغذیه و غیره. «بهزادی مثبت» درست عکس این برنامه‌ها را در باره‌ی نژاد برتر روا می‌دانست. در یادداشت زیر، هنزبری نشان می‌دهد با «بهزادی منفی» آشناست و «جان‌بخشی» برایش مهم است:

باید از آلونک‌های آمریکا بیرون بخزیم، چون آلونک‌ها دارند، نه تنها، آنطور که مادر می‌گوید، آرمان‌های ما را تباه می‌کنند، بلکه تن ما را نابود می‌کنند. برای ما این مفهومی انتزاعی نیست که امید به زندگی یک سیاه‌پوست متوسط آمریکایی نسبت به یک سفیدپوست متوسط آمریکایی پنج تا ده سال کمتر است. بفرما. سرکار خانم اوئهلر، این جنایت است و نویسنده‌ی سیاه‌پوست نمی‌تواند در باره‌ی این وضعیت شریک دیدگاه بیخیال نویسنده‌ی سفیدپوست باشد.

هنزبری در این نمایشنامه از نماد گیاه و نور نیز برای «جان‌بخشی» یا احیاء استفاده می‌کند. از همان آغاز نمایشنامه، مادر گیاهی دارد و نگران زنده‌ماندنش است: «آخ خدا، آگه این گیاه کوچولوی نازنین نورش از اینی که الان هست بیشتر نشه، عمرش به بهار بعدی دیگه قد نمی‌ده»، و زمانی که می‌خواهند از این آلونک کوچ کنند، در پاسخ به بنیثا که از مادر می‌پرسد چرا دارد «این چیز مردنی و داغون» را هم با خودش می‌آورد، با تندی می‌گوید، «این یعنی من!». او هر وقت به رفتار فرزندانش و آینده‌ی آنان فکر می‌کند، آنان را با این گیاه آفتاب ندیده مقایسه می‌کند.

البته، این بخشی از برنامه‌ی «جان‌بخشی» است. «سیاه‌باوری»، چنان‌که در بالا گفتم، با چند مورد دیگر پیوند مستقیم دارد: زبان، موسیقی و تن‌پوش. مادر در بخش‌های پایداری و اعتراض، معرفت‌شناسی، و هستی‌شناسی «سیاه‌باوری» حرف اول را می‌زند. او عصاره‌ی فرهنگ سیاهان را به صورت شفاهی دارد، اما در زمینه‌ی تاریخ کم می‌آورد. اینک، در این تعاونی «جان-بخشی»، اوست که باید از بنیثا چند درس بیاموزد و این با پیش کشیدن نام «آساگای» آغاز می‌شود:

مادر کی؟

بنیثا آساگای، ژوزف آساگای. اون یه پسر آفریقاییه که توی دانشگاه دیدمش. تابستون در بست کانادا درس میخونده.

مادر اسمش چیه؟

بنیثا ژوزف آساگای. آ - سا - گای اهل نیجریه س.

مادر اوه، همون کشور کوچیکی که برده‌ها خیلی وقت پیش تاسیسش کردن و ...

بنیثا نه مامان، اون لیبریا بود.

مادر فکر نکنم قبلاً هیچ آفریقایی ای رو دیده باشم.

بنیثا خب، یه لطفی بکن و ازش در باره‌ی آفریقا خیلی سوآلای بی‌سروته نپرس. منظورم اینه که مثلاً نپرسی اونا لباس میپوشن و اینجور چیزا.

مادر خب، اگه فکر میکنی اینجا ما اینقدر عقب‌مونده‌ایم، شاید بهتره دوستاتو نیاری اینجا.

بنیثا آخه چون مردم یه همچین چیزای مسخره‌ای می‌پرسن. تا صحبت آفریقا پیش میاد تنها چیزی که ظاهراً همه می‌دونن تارزانه .

مادر [خشمگین] چرا من باید چیزی راجع به آفریقا بدونم؟

بنیثا چرا توی کلیسا واسه‌ی کار کشیشای مبلغ پول میدی؟

مادر خب اون برای کمک به نجات مرده.

بنیثا منظورت نجات دادن اونا از کُفره؟

مادر [معصومانه] آره.

بنیثا فکر کنم اونا به نجات از ظلم انگلیسیها و فرانسویها بیشتر نیاز داشته باشن.

مادر نه تنها اینک باید به درس‌های تازه‌ای در باره‌ی تاریخ گوش دهد، بلکه باید در تلقی مسیحیان استعمارگر از آیین‌های مذهبی سیاهان، به عنوان «کفر»، که در ذهن او نیز جاخوش کرده است، بازبینی کند، نکته‌ای که «سیاه‌باوری» بر آن تاکید بسیار داشت.



اما بنیثا، که درست همانند گیاه مادر شکننده است، در صحنه‌ی بعد، خودش به شاگردی می‌رود، زیرا بخش دیگر این «جان‌بخشی» - پان‌آفریقاگری (pan-africanism) و زیباشناسی هنری آفریقایی - با آمدن آساگای آغاز می‌شود. او برای بنیثا لباس و موسیقی بومیان نیجریه را می‌آورد. اینک، هوای تازه‌ای در این آلونک جریان پیدا می‌کند. بین آساگای و بنیثا بحث جذب فرهنگی پیش می‌آید. موی سر بنیثا به سبک آفریقایی‌ها نیست و آساگای، وقتی لباس را برتن بنیثا راست می‌کند، به طعنه به او می‌گوید لباس خیلی به او می‌آید «خیلی خوب... با این موی سلاخی شده و بقیه‌ی چیزا».

بخش دیگر این «سیاه‌باوری» و «پان‌آفریقاگری» بر عهده‌ی والتر است. رفتار او نشان‌گر تلاش برای گذر از فضای آستانه‌ای برای بازسازی ذهن و سپس هویت تازه است. او پیش از برباد رفتن سرمایه‌اش، به گشت و گذار و «عمق یابی» فضای اطراف در پیوند با «رویای آمریکایی» اش می‌پردازد. شیکاگو شهری است آستانه‌ای؛ والتر یکبار با اتومبیل به سوی شرق، نماد صنعت سرمایه‌داری، می‌رود: «ماشینو پارک کردم و توش نشستم و تا غروب رفتم تو نخ کارخونه‌های فولاد. نشستم و ساعت‌ها اون دودکشای بزرگ و سیاهشون رو تماشا کردم.» روز بعد به سوی غرب، نماد کشاورزی، می‌رود: «یه چند ساعتی همینجوری رفتم، تا رسیدم ویسکانسین و رفتم تو بحر تماشای مزرعه‌ها. همینجور میرفتم و مزرعه‌هارو تماشا می‌کردم.» روز سوم، اما، او پیاده در شهر پرسه می‌زند و اینبار «این اطرافو، سیاهپوستا رو تماشا می‌کردم و اونام منو تماشا می‌کردن و آخرش سر تقاطع خیابون سی و نهم و پارک وی جنوبی نشستم روی جدول پیاده‌رو. نشستم و همینجور رفتم تو نخ سیاهپوستای رهگذر.» این بوم‌نگاری او، هر سه بار، به یک جا ختم می‌شود: «آخرشم رفتم گرین هت.»

والتر: میدونی از چی گرین هت خوشم میاد؟ از این یارویی که با ساکسوفون جاز می‌زنه ... آی می‌زنه! با آدم حرف می‌زنه جازش. نیم وجب قدشه و موهاش فرفریه و چشماش هم همیشه میبندد و میره تو بحر موسیقی‌ش. ... یه یاروی دیگه هم هست که پیانو می‌زنه ... آوازم دارن. منظورم اینه که یه چیزی فی‌البداهه می‌سازن. گرین هت بهترین گروه نقلی جاز دنیا رو داره ... آدم می‌تونه فقط بشینه و ... به اون سه نفر که جاز می‌زنن گوش بده و یادش بیاد که چیزی جز اونجا بودن ارزشش رو نداره که آدم بهش فکر کنه.»

این بوم‌نگاری اولیه‌ی والتر یانگر در تاریخ رشد سرمایه‌داری آمریکاست که در آن سیاهان با جذب فرهنگی زندگی موریانه‌ای دارند. گرایش او به «گرین هت» و نوازندگان سیاه از یک زندگی خفته و بدور از صنعت و کشاورزی، با کشتن لحظه‌ها، که والتر یانگر به آن عادت

کرده، گویای همسنگی «جذب فرهنگی» با «تخدیر» است. جالب اینکه، در این مرحله، او در رویایش فکر می‌کند در این دستگاه سرمایه‌داری برای خودش کسی خواهد شد، غافل از اینکه سفیدها با گوشت و پوست سیاهان و برده‌داری به این شکوه و بزرگی رسیده‌اند و او در این معادله هیچوقت جایگاهی نداشته که حالا خواهد داشته باشد. فضای «گرین هت» سیاهان آرامی را نشان می‌دهد که انگار در «پاتیل نوب» آمریکا به فراموشی تن داده‌اند.

یک فضای آستانه‌ای جایگزین برای والتر برای کوچ از «رویای آمریکایی» به «سیاه‌باوری» موسیقی حماسی/رزمی نیجریه، هدیه‌ی آساگای به خانواده‌ی یانگر، است. والتر یکبار نیز با بنیثا در این فضای «بدوی» شرکت می‌کند و طعم نوا و ضرباهنگ دیگری را می‌چشد، گیرم در فضایی کمیک که با آمدن جورج مورچیسن، جوان سیاهی که غرق فرهنگ و اقتصاد سفیدها شده، برهم بخورد. اما وقتی والتر برای بار دوم آقای «لیندنر»، نماینده‌ی محله‌ی کلایبرن پارک را به خانه فرا می‌خواند، از فضای رخوت و بیکاری «گرین هت» و رویای دروغین دور شده و بیشتر به شیوه‌ی پیروان «سیاه‌باوری» و با حافظه‌ی تاریخی نیرومندی، به آنچه که هستند و آنچه که خواهند بود افتخار می‌کند، و برای آینده آماده می‌شود. آنچه که برای مادر و والتر در این صحنه مهم است، حضور تراویس است تا با دگرگونی و شیوه‌ی رویارویی با آینده آشنا شود. به عبارتی، فرایند «جان بخشی» سلسله‌ای و زنجیره ایست و هر حلقه در این فرایند ارزشمند است.

\*\*\*

هنزبری در سال 1930 در شیکاگو به دنیا آمد و چهارمین و جوانترین فرزند خانواده بود. پدرش در کار املاک و از سیاهان روشنفکر بود. در هشت سالگی هنزبری، خانواده‌ی او به یک محله‌ی ویژه‌ی سفیدها کوچ کرد. او شاهد اعتراض سفیدپوستان این محله به اعتراض و سپس پیروز شدن پدرش در دادگاه علیه تبعیض نژادی در امر مسکن بود. او دو سالی هم به دانشگاه ویسکانسین-مدسین رفت و حتی در دانشگاه گوادالاخارا در مکزیک درس خواند و با آثار شون اوکیسی، نمایشنامه نویس ایرلندی و طنز ایرلندی، آشنا شد. بیست ساله بود که دانشگاه را رها کرد و در نیویورک به نویسندگی روی آورد و دستیار پال رابسن، سیاهپوست ورزشکار، خواننده، نویسنده، و سردبیر روزنامه‌ی آزادی شد.<sup>17</sup> در این فضا بود که با لنگستن هیوز نیز

<sup>17</sup> پال رابسن از کسانی بود که به جرم داشتن افکار ضدامپریالیستی در فهرست سیاه کمیته‌ی مجلس سنا برای رفتار غیرآمریکایی قرار گرفت و کارش به بازپرسی و ضبط گذرنامه‌ی آمریکایی اش انجامید. از سخنان برجسته‌ی او در آغاز «جنگ سرد» این بود که اگر شوروی با آمریکا وارد جنگ شود، سیاهان نباید در این جنگ به نفع آمریکا شرکت کنند. نکته اینکه او از سال 1943 تا 1945 در برادوی، نقش اتللو را نیز بازی کرد، کاری که اندکی بعد از آن پیشیمان شد. جالب اینکه دوست رابسن، سیدنی پواتیه، نقش اتللو را در دهه‌ی 1950 نپذیرفت، زیرا به نمایش گذاشتن سیاهی که بازیچه‌ی سفید پوستان باشد را از سوی یک سیاه و برای سیاهان به معنی

آشنا شد و به مطالعه‌ی تاریخ سیاهان پرداخت. او نمایشنامه‌ی *مویزی در آفتاب* را در سال 1957 نوشت، و نخستین اجراهایش در نیوهایون، فیلادلفیا و شیکاگو بود و سپس در سال 1959 به نیویورک رسید و در برادوی 530 اجرا داشت و نخستین نمایشنامه‌ی «تمام سیاه» - نویسنده، کارگردان و بازیگران - در تاریخ تناتر سیاهپوستان آمریکا به شمار می‌رود. این اجرا را لوید ریچاردز کارگردانی کرد و نقش والتر را نخست سیدنی پواتیه بر عهده داشت؛ در همین سال، این اثر بهترین نمایشنامه‌ی آمریکایی شناخته شد. در سال 1961، از این اثر با بازی سیدنی پواتیه فیلم سینمایی ساختند. از این پس، هنزبری یکی از فعالان برجسته‌ی جنبش حقوق مدنی سیاهان شد و بیش از شصت مقاله در این باره نوشت. او در یکی از سخنرانی‌هایش خطاب به جوانان دانشجوی سیاهپوست اصطلاح «جوان، با استعداد و سیاه بودن» را بکار برد. وی سپس شرح زندگی خودش را با همین عنوان چاپ کرد و، پس از مرگش به علت سرطان در سال 1965 و در سن 34 سالگی، این اصطلاح عنوان نمایشنامه‌ی او شد که همسر سابقش، رابرت نیمیرف، با اقتباس از نمایشنامه‌ها، سخنرانی‌ها و نامه‌های او در نیویورک بر صحنه برد. نینا سیمونه، خواننده‌ی سیاهپوست و فعال سیاسی در جنبش حقوق مدنی سیاهان آمریکا و دوست هنزبری، نیز به یاد او ترانه‌ای با همین عنوان ساخت که در مناسبت‌های مختلف آن را می‌خواند.<sup>18</sup>

از هنزبری آثاری چون *پارچ کدویی* (1959)، *علامت روی پنجره‌ی سیدنی برواستاین* (1964) و *سفیدها برجا مانده است*.

نیمیرف و شارلوت زالتسبرگ در سال 1973 اقتباس موزیکالی از *مویزی در آفتاب* را با نام *مویز* در نیویورک بر صحنه بردند که سه سال اجرا شد. در دهه‌ی 1980 دوباره به اجرای این نمایشنامه در آمریکا روی آوردند و چون، در اجراهای پیشین بخش‌هایی از این نمایشنامه، مثل صحنه‌ی موش کشی در خیابان که بخشی را بنیثا و بخش دیگرش را تراویس روایت می‌کند، یا صحنه‌ی ورود خانم جانسن و گفتگوی طولانی اش با مادر، روث و بنیثا، حذف می‌شد، در سال

---

خیانت به آرمان سیاهان می‌دانست. دعوت از او، و وسوسه‌ی بازیگری، برای نقش اتلو، پس از بازی در *مویزی در آفتاب* در نقش والتر، در دهه‌ی 1960 نیز ادامه داشت، اما او همچنان از این کار طفره می‌رفت.

برای مطالعه‌ی بیشتر در این زمینه، ر.ک.:

Aram Goudsouzian, *Sidney Poitier: Man, Actor, Icon* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2004).

<sup>18</sup> برای تماشای این ترانه که سیمونه آن را در تظاهرات حقوق مدنی سیاهان خواند، ر.ک.:

<http://www.youtube.com/watch?v=h3OIfuVpocU>

سواى موسیقی و ترانه‌ی سیمونه، طرح‌های هندسی در پس‌زمینه و پوشش نوازندگان و خوانندگان گواهی است بر تأثیر معیارهای آرمانی «سیاه‌باوری» در آن زمان.

1989 یک اجرای کامل از آن برای تلویزیون تهیه شد. در سال 2004 نیز در برادوی دوباره بر صحنه رفت.

ماجرای مویزی در *آفتاب* به همینجا ختم نمی شود. در سال 2011، بروس نوریس، بازیگر گروه تئاتر استپن ولف شیکاگو، نمایشنامه ای نوشت به نام *کلایرن پارک* که تا کنون جایزه‌ی پولیتزر و نیز جایزه‌ی اولیویه را ربوده است. کلایرن پارک همان محله‌ی سفیدپوستی است که خانواده‌ی یانگر می‌خواهند به آن کوچ کنند. پرده‌ی اول این نمایشنامه در سال 1959، یعنی زمانی که خانواده‌ی سفیدپوستی خانه را به خانواده یانگر می‌فروشد، رخ می‌دهد؛ پرده‌ی دوم در سال 2009 رخ می‌دهد، اما اینک، همین خانه را باز سفیدپوستی می‌خرد. این نمایشنامه پاسخ به هنزبری نیست بلکه بیشتر بررسی راه طولانی ای است که سیاهان و سفیدها در آمریکا پیموده‌اند، راهی در آن «پاتیل ذوب» جایش را به «سالاد آمریکایی» داده است – اواما و بانو و فرزندان‌شان، همه هم فرزندان مادر، به کاخ سفید هم کوچ کرده اند و پیش‌گویی آنتنور فیرمین درست از کار درآمده است. و این ماجرا همچنان ادامه دارد، زیرا هنوز صدای سرخپوستان در این «رویای آمریکایی» خاموش است.

\*\*\*

برای ترجمه‌ی مویزی در *آفتاب* باید به نسخه‌ی اصلی از آن دسترسی می‌داشتیم؛ این مهم را دوست همیشه هشیارم، کاری مایزر، استاد دراماتورژی دانشگاه پنسیلوانیا، با خوشرویی تمام بر عهده گرفت و در جریان ترجمه، هر جا به نظر می‌رسید متون موجود اشکال داشتند، او ما را در مطابقت دادن متن با نسخه‌ی اصلی یاری می‌کرد. همچنین، او نسخه‌ای از نمایشنامه‌ی *کلایرن پارک* را هم برایم فرستاد. سپاسگزار او هستیم. در جریان این ترجمه و این گفتار، با خانم دکتر کارولین فلونر-لوبان، استاد انسانشناسی دانشگاه رودآیلند آشنا شدم، او هم از متن این مقاله با خبر شد و کتاب آنتنور فیرمین را برایم روانه کرد و سپس از من خواست این مقاله را برای چاپ در مجموعه مقالاتی که در ماه مه 2011 در پرت دو پرنس هائیتی به مناسبت صدمین سال درگذشت آنتنور فیرمین برگزار شد بفرستم. برای این حسن نیت نیز از او سپاسگزارم.

دکتر بهزاد قادری سهی

20 فروردین 1391