جامعه شناسی هنر و ادبیات،دورۀ۵، شمارۀ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۲، ص ۱۴۷- ۱۶۴

ادبیات نمایشی مهاجرت ایرانیان ساکن در استرالیا

تحلیل پسااستعماری نمایشنامۀ *در آینه*، اثر محمد عیدانی

زردشت افشاری بهبهانی‌زاده*[۱] و فریندخت زاهدی[۲]

چکیده

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

واژه های کلیدی: ادبیات مهاجرت و تبعید ایران، استرالیا، عیدانی، مهاجرت و تبعید، نظریۀ پسااستعماری.

دریافت: ۱۳۹۰/۱۱/۲۹ پذیرش: ۱۳۹۱/۸/۱۶

---

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

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

مقدمه

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

مطالعات ادبی پسااستعماری نیز از سلسله‌رویکردهای نقد ادبی قرن بیستم محسوب می‌شود که مفسران این حوزه در نقد و تحلیل آثار ادبی استعمارزدگان و مهاجران از آن بهره می‌گیرند. مفاهیم اصلی موجود در نظریهٔ پسااستعماری مفاهیمی است چون مفهوم «دیگری»[1]، «دو یا چند رگه بودن»[2]، در حاشیه قرارگرفتن، و «هویت»[3] که فرد مهاجر یا تبعیدی به‌طرز جالبی با چنین مسائلی در کشور میزبان دست به گریبان است. اگر در متون استعماری، نویسنده یا به‌طور کل گفتمان استعماری می‌کوشد در جایگاه گفتمان غالب و از موضعی بالا، برتری خود را تثبیت کند و فرد استعمارزده و فرهنگ او را به حاشیه براند، در متون مربوط به ادبیات مهاجرت، آثاری وجود دارند (همچون نمایشنامهٔ *در آینه* از محمد عیدانی) که معمولاً نویسندهٔ جلای‌وطن‌کرده به رشتهٔ تحریر درآورده و در آن‌ها نویسنده تمرکز خود را بیشتر بر شکل‌گیری رابطهٔ فرد مهاجر با جامعهٔ مقصد قرار داده است. به‌طور معمول، شخصیت محوری این آثار، فردی مهاجر است و از نگاه او به جامعهٔ میزبان نگریسته می‌شود که می‌توان آن را نگاه گفتمان در اقلیت و در حاشیه و همچنین گفتمان سربرآورده در برابر گفتمان غالب دانست.

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

1. Otherness
2. Hybridity
3. Identity

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

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

ادبیات نظری

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

ادوارد سعید[1]، هومی بهابها[2]، و اسپیواک[3] نظریه‌پردازان اصلی نقد پسااستعماری‌اند که در عین تفاوت‌های جدی نظری و روش‌شناسانه با یکدیگر، با تمرکز بر نوشته‌های ادبی و تاریخی، نقدی جدی بر اروپامحوری و نژادگرایی فرهنگی غرب وارد کردند. سعید در کتاب *شرق‌شناسی*[4] خود، دیدگاه غربی‌ها و به‌ویژه اروپاییان را نسبت به شرقی‌ها توضیح می‌دهد. او با استفاده از

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

مفهوم «تقابل‌های دوگانه»[1]، شرق[2] و غرب را در مقابل همدیگر می‌داند؛ به شکلی که «دیگری» یکدیگر به‌حساب می‌آیند. سعید ادعا می‌کند که «غربیان با ساخت شرق در واقع خودشان را تعریف می‌کنند (ساخت خود از طریق دیگری). به اعتقاد او شرق وجود خارجی ندارد، بلکه برای غربی‌ها یک ساخت ذهنی است.» (ریوکین و رایان، ۱۹۹۸: ۸۴۸). به بیان سعید در کتاب *شرق‌شناسی*، «گفتمان شرق‌شناسی با آفرینش شرق، در کار خلق غرب نیز هست. غرب و شرق برپادارندهٔ تقابلی دوتایی هستند که دو قطب آن یکدیگر را تعریف می‌کنند.» (برتنز، ۱۳۸۲: ۲۶۰).

بهابها نیز فرهنگ و هویت در جوامع امروزی را بررسی می‌کند و معتقد است که «انسان، فرهنگ، و هویت‌های امروزی "دو یا چند رگه" هستند» (ریوکین و رایان، ۱۹۹۸: ۹۳۷). این مسئله به‌ویژه در افراد مهاجر نمود پیدا می‌کند. افرادی که پدر یا مادری متفاوت با ملیت خویش دارند. ذهنیت این افرادِ دو یا چند رگه دربارهٔ خود و همچنین نحوهٔ زندگی، کنش، و واکنش‌های آن‌ها در جامعه از موارد مورد توجه بهابها است. دیگر منتقد مطرح رویکرد ادبی پسااستعماری خانم اسپیواک است. اسپیواک زنان و نقش استعمار بر زندگی آنان را پیش و پس از استعمار بررسی کرده است. او بر این نظر است که «امپریالیسم همواره زنان سیاه‌پوست و جهان سومی را به حاشیهٔ قدرت می‌راند» (لاج، ۲۰۰۰: ۴۸۶). اسپیواک به‌نوعی بین مطالعات فمینیسم و پسااستعماری رابطه برقرار کرده است.

نقد پسااستعماری و ادبیات مهاجرت

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

1. Binary Opposition
2. East

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

دیگری، دیگری‌سازی، و حاشیگی

فرانتس فانون[1] نخستین اندیشمندی بود که مسئلۀ «دیگری» را در ارتباط میان استعمارگر و استعمارزده مطرح کرد. در این ارتباط «فانون، استعمارزده را همواره در جایگاه "دیگری"ای که نمی‌تواند نقش خود را به‌عهده بگیرد ترسیم می‌کند؛ نکته‌ای که محور مباحث پسااستعماری شده است.» (شاهمیری، ۱۳۸۹: ۱۱۳). می‌توان مسئلۀ «دیگری» را، که بدین‌گونه در رابطه میان استعمارگر و استعمارزده مطرح می‌شود، به مناسبات میان یک مهاجر یا تبعیدی با جامعۀ مقصد خود وارد نمود؛ مناسباتی که براساس آن‌ها، گاه در جامعۀ میزبان، مهاجر یا تبعیدی یک مهمان ناخوانده و به چشم «دیگری» نگریسته می‌شود و با واژه‌هایی تحقیرآمیز چون غریبه، پناهنده، یا پناهجو به حاشیه رانده می‌شود؛ واژه‌هایی که در پشت آن‌ها این معنی نهفته است که او (مهاجر یا تبعیدی) در طی یک فرایند «دیگری‌سازی» از سوی میزبانانش کنار گذاشته شده است.

تقلید

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

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

1. Frantz Fanon

این فرایند سوژهٔ استعمارزده یا [سوژهٔ مهاجر] در حکم « تقریباً همان اما نه کـاملاً »[1] بازتولیـد خواهد شد.» (بهابها، ۲۰۰۴: ۱۲۲). استعمارزده و مهاجر در رویکردی مشابه، گاه تقلید را از حد فراتر می‌برد و در بازنمایی ارزش‌های جامعهٔ استعمارگران یا میزبانان خود به افراط رو می‌آورنـد که شکلی هجوآمیز به خود می‌گیرد. این افراط و تفریط نه تنها باعث فاصله‌گرفتن هرچه بیشتر استعمارزده و مهاجر از فرهنگ و پیشینهٔ خود خواهد شد، بلکه گاه سبب می‌شود تقلیـدکننـده تمسخر و استهزای بیشتری شود.

زبان و هویت

زبان یکی از عناصری است که به انسان هویت می‌بخشد، بنـابراین، اسـتعمارگر در تـلاش خـود برای غلبه بر هویت و فرهنگ کشورهای استعمارزده، مـی‌کوشـد زبـان خـود را جـایگزین زبـان کشور استعمارزده کند. زبان، به‌عنوان مهم‌ترین ابزار ارتباط انسان، نخستین مسئله‌ای است کـه بر مهاجر تحمیل می‌شود. او، به‌عنوان یک اقلیت، برای پذیرفته‌شـدن در جامعـهٔ مقصـد نـاگزیر است به زبان میزبانانش سخن بگوید. اولین مواجههٔ جدی یک مهاجر با موضوع زبان، در هنگـام جست‌وجوی او برای یافتن شغل به جهت تأمین معیشت رخ خواهد داد. زبـان اسـت کـه بـه او اجازه می‌دهد اطلاعات و توانمندی‌های خود را ابراز کند. هرچه سلیس‌تر به زبان کشور میزبـان سخن بگوید بیشتر پذیرفته خواهد شد و به عبارتی «خودی‌تر» خواهد بـود. بـدین‌سـان دامنـهٔ کاربرد زبان کشور میزبان در جهان زندگی مهاجر گسترش می‌یابد. به‌تدریج، زبـان میزبانـان بـه بخشی از زبان و هویت مهاجر نیز تبدیل می‌شود و در آن جامعه، زبان معیار مهاجر، دیگر زبـان مادری او نخواهد بود. البته گاه مهاجر «زیر فشار قدرتی که زبان بیگانه بر او اعمـال مـی‌کنـد و برای ایستادگی در برابر آن قدرت، در موقعیتی واکنشـی، از زبـان خـود مـدد مـی‌جویـد تـا بـه برتری‌طلبی زبان غربی عکس‌العمل نشان دهد» (گیلبرت، ۱۹۹۶: ۱۶۹).

معرفی شاعر و نمایشنامه‌نویس ایرانی مهاجر در استرالیا: محمد عیدانی

محمد عیدانی در سال ۱۳۳۴ در خرمشهر ایران به‌دنیـا آمـد و کـودکی خـود را در محلـه‌هـای فقیرنشین زادگاهش گذراند. او در سال ۱۳۵۷ به اروپـا سـفر و پـس از سـه سـال بـه اسـترالیا مهاجرت کرد. سپس، درجهٔ کارشناسی هنری را از دانشگاه کوئینزلنـد[2] اسـترالیا کسـب کـرد و پس از آن کارشناسی ارشد خود را در دانشگاه ملبورن استرالیا[3] گذراند.

عیـدانی در جایگـاه شـاعر، نویسـنده، و نمایشـنامه‌نـویس نیـز شخصـیتی مشـهور در استرالیاسـت و آثـاری نیـز در ایـن حـوزه ارائـه داده اسـت. از نمایشـنامه‌هـای او مـی‌تـوان از

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

احمقی در میان ما[1](۱۹۹۶)، او[2](۱۹۹۷)، *چند قدم... نه اینجا... نه آنجا*[3] (۱۹۹۸ و ۲۰۰۲)، *در آینه*[4] *(۲۰۰۲)*، *غبار مادر*[5] (۲۰۰۵)، *و به‌یادآوردن درخت گیلاس*[6] نام برد. عیدانی دو کتاب ادبی نیز منتشر کرده است: رمانی کوتاه به نام عکسی خارج از قاب[7] *(۱۹۹۷)* و مجموعه شعری به نام *بهتره که توضیح ندهم*[8] (۱۹۹۴).

جوایز و افتخارات عیدانی

نمایشنامۀ *احمقی در میان ما* نامزد دریافت جایزۀ گرین روم[9] برای بهترین نقش‌آفرینی و بهترین اجرا و همچنین نمایشنامۀ *چند قدم... نه اینجا... نه آنجا* نیز نامزد دریافت جایزۀ گرین روم برای بهترین نمایشنامه، کارگردانی، و نقش‌آفرینی برتر شده است. عیدانی در بسیاری از پروژه‌های جمعی هنری همراه با دیگر هنرمندان مشهور شرکت کرده است. در سال ۲۰۰۱ با همراهی پنج هنرمند دیگر، نمایش *چند قدم... نه اینجا... نه آنجا* را در ملبورن و در سال ۲۰۰۴ نیز نمایشنامۀ *داری با من حرف می‌زنی؟*[10] را با همکاری هنرمندان طراحی صحنه و موزیسین‌های حرفه‌ای در شهر پرت[11] استرالیا به روی صحنه برد.

در سپتامبر ۱۹۹۵ نیز تئاتر لاماما[12] ملبورن با انتخاب بخش‌هایی از شش نمایشنامۀ عیدانی که تا سال ۱۹۹۵ در آن تئاتر بر روی صحنه رفته بود، مراسمی به مناسبت سالگرد ۱۰ سال کار خلاقانۀ عیدانی برگزار کرد؛ مراسمی که معمولاً برای نویسندگان معتبر در استرالیا برگزار می‌شود و این نشان‌دهندۀ تأثیرگذاری این نویسنده در فضای ادبی استرالیاست. در سپتامبر سال ۲۰۱۰ نیز دو نمایشنامۀ کوتاه از عیدانی با نام‌های *غریبه‌ای در راهرو*[13] و *اگر، به‌عنوان...*[14] در تئاتر لاماما ملبورن بر روی صحنه رفت که با استقبال مردم و منتقدان روبه‌رو شد. او همچنین در جایگاه یک نویسنده و فعال عرصۀ تئاتر، پژوهش‌هایی را نیز در عرصۀ تئاتر و نویسندگی خلاق انجام داده است و همچنین کارگاه‌های گوناگونی در زمینۀ تئاتر و حوزه‌های بینافرهنگی برگزار کرده و هم‌اکنون به‌عنوان مدرس و پژوهشگر در دانشگاه ملبورن مشغول به کار است.

---

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

چرایی انتخاب عیدانی

دلیل انتخاب عیدانی علاوه بر تاثیرگذاربودن آثار او در فضای اجتماعی و ادبی استرالیا این است که او مهاجری ایرانی و نمایندهٔ نسلی از ایرانیان مهاجر است که به‌سبب هویت ایرانی خود، در کشورهای میزبان خود به چشمی دیگر نگریسته شده‌اند. او نیز همچون دیگر مهاجران با چالش‌های هویتی، در حاشیه قرارگرفتن، و تحمیل زبان مواجه شده است. البته عیدانی علاوه بر ازسرگذراندن تجربهٔ مهاجرت، به‌دلیل کار فرهنگی با مهاجران کشورهای مختلف و فعالیت های پژوهشی خود، بیش از دیگر مهاجران در معرض روایت‌ها و داستان زندگی این افراد، اعم از ایرانی و غیرایرانی، قرار گرفته و بالطبع این درونمایه‌ها در نمایشنامه‌های او نیز انعکاس یافته‌است.

تحلیل نمایشنامهٔ *در آینه* از منظر محورهای اصلی نقد پسااستعماری

در آینه داستان زندگی انسان‌هایی درگیر در یک مصاحبهٔ شغلی در کشور استرالیاست. *شاون* جوان بیکار و جویای کاری است که تاکنون در ۴۲ مصاحبهٔ شغلی شرکت کرده، اما هر بار از سوی هیئت مصاحبه‌کننده رد شده است. او اکنون با وجود کمبود اعتمادبه‌نفس و ابتلا به افسردگی، خود را برای انجام مصاحبهٔ چهل و سوم آماده می‌کند. ویرجینیا نیز دختری مهاجر است که برای تأمین مخارج زندگی و کمک به خانواده‌اش و همچنین تأمین هزینهٔ درمانی خواهرش در کشور خود، به‌شدت نیازمند یافتن شغل در استرالیاست. ویرجینیا نیز به‌رغم تسلط به زبان انگلیسی و دارابودن قابلیت‌های لازم، تاکنون در ده مصاحبهٔ شغلی پیشین خود موفقیتی کسب نکرده است. بخش‌هایی از نمایشنامه به شرح اضطراب، ترس، و حرمان‌های این دو شخصیت در هنگام آماده‌شدن برای انجام مصاحبه و همچنین وقایع پس از آن می‌پردازد. در سوی دیگر، هیئت مصاحبه‌کننده از سه شخصیت به نام‌های پُل، پائولا، و هِندرو تشکیل شده است. پُل و پائولا علاوه بر حضور در هیئت مصاحبه‌کننده، دوستان بسیار صمیمی‌ای هستند که در خارج از محیط کار نیز روابط خصوصی بسیار نزدیکی با یکدیگر دارند. هر دوی آن‌ها بسیار خودخواه و خودشیفته‌اند و فقط خود، توانایی‌ها، و اعمال خویشتن را صحیح و شایسته می‌دانند. به‌نظر می‌رسد (زیرا در نمایشنامه صریحاً ذکر نشده است) پُل اصلیتی آنگلوساکسونی داشته باشد، اما پائولا از نسل دوم مهاجران است و خانوادهٔ او اصالتاً اهل اروپای شرقی‌اند. اما در مقابل، هِندرو از نسل دوم مهاجران و دارای اصالتی جهان سومی است و جالب اینکه بازیگر ایفاگر این نقش نیز در اجرای سال ۲۰۰۲ این نمایشنامه، یک بازیگر ایرانی[1] بوده است. هِندرو در هنگام انجام کار و آماده‌کردن سؤالات مصاحبه، پیوسته از سوی پُل و پائولا مسخره و استهزا می‌شود و آن‌ها او را وصله‌ای ناجور در این هیئت مصاحبه‌کنندهٔ حرفه‌ای می‌دانند که البته این

1. Afshin Nokouseresht

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

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

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

مسائل شرق و اروپامحوری

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

پُل: [...] ما دو آدم خیلی متمدن هستیم که مفهوم خنده و سرگرمی رو می‌دونن. و فلسفۀ آزادی و استراحت رو. همون‌طور که گفتم، چیزی که ما می‌گیم مثل یه سِره.

پائولا: خوب گفتی.

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

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

دو شخصیت برای دو جزء در حال قیاس، موقعیت برابری قائل نشده‌اند و همین سبب می‌شود که این دو شخصیت (پُل و پائولا) در برابر ویژگی‌های منفی نسبت‌داده‌شده به دیگران/ آنها/ بقیه، خود را برتر و مقتدر بدانند. در واقع، پُل و پائولا هر دو، در جایگاه دو استرالیایی اروپاتبار، عملگران سیستمی اروپامحور هستند که به زعم خود به شیوه‌ای بسیار عملگرایانه[1] در برقراری و حفظ این سیستم می‌کوشند و نهایت تلاش خود را می‌کنند تا سیستم را از فروپاشی نجات بدهند.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Pragmatic

می‌شود که حتی به درون جامعۀ اروپایی‌تبار استرالیا نیز نفوذ می‌کند و درنتیجه به فضای چندفرهنگی جامعۀ استرالیا آسیب می‌رساند و باعث قطبی‌شدن این جامعه می‌شود.

دیگری، دیگری‌سازی، و حاشیگی

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

شاون: اون پائولا، پشت تلفن خیلی نازنینه، جداً نازنینه.
تکون نخور، این اونه که داری تو آینه می‌بینی.
سلام پائولا، خوشحالم دارم باهات حرف می‌زنم. (به آینه نزدیک‌تر می‌شود.)
چطوری؟
من خوبم. مطمئنی؟ آره، شکایتی ندارم. خوبم.

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

ویرجینیا: [...] تو باید خودتو برای این مصاحبه آماده کنی. سعی کن تمرکز کنی (صدایش ضعیف‌تر می‌شود)، اما خاطره‌ها هجوم میارن، (به آینه اشاره می‌کند) و به‌خاطر همینه که تو خیلی قوی هستی.
[...]
(پرخاشگرانه به آینه اشاره می‌کند) و تو منو تنها می‌ذاری!!! ازت بدم میاد.
[...]
(به طرف آینه می‌رود) ممکنه مشکل از من باشه. هروقت روبه‌روی اون‌ها می‌شینم، احساس می‌کنم دارم توی خودم جمع می‌شم. این مشکل منه.

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

شاون: (به‌شدت پریشان و اندوهگین است) ساکت، ساکت، نمی‌تونم از این حس فرار کنم.
آره، من فکر می‌کنم که همهٔ اون‌ها با من غیرمنصفانه برخورد کردن.
اگه اینو حس نمی‌کردم نمی‌گفتم. اینو مثل جیغ یه آژیر توی خودم شنیدم.
داخل من خیلی عمیقه، اونجا واقعاً تودرتوئه.
ببین، حس می‌کنم انگار اونا مثل یه میوهٔ کهنه که داره توی سبد، توی آشپزخونه می‌گَنده، با من رفتار کردن.
روشی که اونا با ما رفتار می‌کنن واقعاً تحقیرکننده است.
این باعث می‌شه احساس کنم که من یه عضو بی‌آبروی نژاد بشری هستم.

فرایند «دیگری‌سازی» در سوی دیگر نمایشنامه نیز رخ می‌دهد؛ پُل و پائولا علاوه بر مصاحبه‌شوندگان، «هِندرو»، همکار آسیایی‌تبار خود، را نیز «دیگری» می‌دانند و قصد دارند او را نیز به «حاشیه» ببرند. همان‌طور که گفته شد، طبق دیدگاه فانون، استعمارگر همواره استعمارزده را در جایگاه «دیگری»ای می‌بیند که نمی‌تواند نقش خود را به‌عهده بگیرد. به شیوه‌ای مشابه در اینجا نیز هِندرو دقیقاً به‌عنوان «دیگری»ای متزلزل و دست و پاچلفتی از سوی پُل و پائولا معرفی می‌شود که از عهدهٔ انجام مصاحبه با مصاحبه‌شوندگان برنمی‌آید. در رابطه میان اعضای هیئت مصاحبه‌کنندهٔ سه‌نفره، مرکز/ پُل و پائولا، همواره از موضعی بالاتر به حاشیه/ هِندرو می‌نگرند:

پُل: خوب نظرت دربارهٔ این هِندرو چیه؟ حدس می‌زنم یه کمی با ما هماهنگ نیست. اون جداً نمی‌دونه چطوری اون درخواست‌ها رو بخونه.

اصلاً اون چیزی دربارۀ زبونی که این افراد استفاده می‌کنن، می‌دونـه؟ اون بـه آمـوزش‌هـای زیادی نیاز داره. ما بودجه‌ای برای این کار اختصاص دادیم؟
[...]

پُل: اون جداً منو ناراحت می‌کنه. داره برای اون کنفرانس می‌ره سیدنی؟ با جِف، مدیر امـور مالی‌مون، صحبت کردم. یه کمی پول دارن. می‌تونن اونو بفرستن اونجا، برای یـه مـدتی اونـو از اینجا دور نگه دارن. بایـد سـریع یـاد بگیـره چـه جـور بـازی کنـه. (مکـث) انتظـار دارم وقتـی برمی‌گرده، بدونه خودشو چه جـوری اداره کنـه و روش درسـتی رو دنبـال کنـه. تـو چـی فکـر می‌کنی؟

پائولا: پُل، تمومش کن. اون یه همکار چندش‌آوره و همون‌جور که مـی‌دونـیم یکـی از اون کوچیک‌هاش هم هست. پس برای چی نگران اون باشیم.

مشکل اینه که ما با اون، قبل از اینکه این شغل رو به‌دسـت بیـاره، مصـاحبه نکـرده بـودیم. جیمز و جین، این گاگول رو تحویل ما دادن، پس بذار روش خاص خودمون رو ادامـه بـدیم. مـا این کارو خیلی بهتر می‌شناسیم، نه؟

مفسران معتقدند ردپای این شیوه‌ها همچنان در مناسـبات میـان غـرب و دیگـران مشـهود است. به بیان استوارت هال[1] «گفتمان غرب و بقیه به‌هیچ‌وجه صورت‌بندی‌ای مربوط به گذشته نیست و اهمیتی صرفاً تاریخی ندارد، بلکه در دنیای مدرن نیز حی و حاضـر اسـت و هنـوز هـم می‌توان تأثیرات آن را مشاهده کرد» (هال، ۱۳۸۶: ۱۱۶). این گفتمان «دیگری‌ساز» و قائـل بـه وجود مرکز و حاشیه، به درون ساختار قدرتمند مرکزی موجود در نمایشنامه نیز راه مـی‌یابـد و سعی در قطبی‌کردن قدرت مرکزی دارد. بدین‌گونه که پُل، که خود را یک غربی می‌داند، پـائولا را به‌سبب عادت‌ها و ریشۀ او، که به اروپای شرقی برمی‌گردند، «دیگری» می‌شناسد و گه‌گـاهی او را به تمسخر می‌گیرد. وجود این سلسله‌مراتب ارزشی میان پُل و پـائولا حتـی باعـث رنجـش پائولا نیز می‌شود.

تقلید

در نمایشنامۀ *در آینه*، شخصـیت هِنـدرو، نماینـدۀ نسـل دوم مهـاجران غیـراروپـایی در کشـور استرالیاست. هندرو همواره نگاهی تحسین‌آمیز به پُل و پائولا و توانمندی‌هـای آن‌هـا دارد و بـه این دو رشک می‌برد. با اینکه پُل و پائولا مرتباً هِندرو و توانایی‌های او را به تمسـخر مـی‌گیرنـد، اما این دو نفر به الگوی تام و تمام هندرو تبدیل مـی‌شـوند و هِنـدرو، پُـل و پـائولا را بـه‌عنـوان الگوهای بی‌نقص خود می‌پذیرد:

هِندرو: من باید چیزهای زیادی از شما یاد بگیرم.

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

هِندرو تمام تلاش خود را برای تقلید از پُل و پائولا و مشابهت با آن‌ها به‌کار می‌بـرد و حتـی

1. Stuart Hall

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

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

پُل: ببین، اون یه آدمیه که همش تقلید می‌کنه. این‌جوری دوست ندارم.

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

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

زبان و هویت

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

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

ویرجینیا: [...] هرکسی اینجا این عبارت وحشتناک «لعنتی فوق‌العاده» رو استفاده می‌کنه. مطمئن نیستم توی فرهنگ ما اگه من چنین چیزی رو با زبان خودم بگم چی پیش میاد. (جدی) نه، اصلاً پذیرفتنی نیست. شاید من هم باید به این طرز برخورد عادت کنم. کی می‌دونه، شاید یادگرفتن چند تا لغت استرالیایی مثل این، بتونه تنش‌های منو کمتر کنه و زندگی رو برای من تو این جای گیج‌کننده راحت‌تر کنه؟ تو این‌جوری فکر نمی‌کنی؟ نمی‌دونم، همون‌جور که گفتم، من دارم همه چی رو قاتی می‌کنم.

(حالتش تغییر می‌کند) نه، وقتی این حالت بِهم دست می‌ده حس می‌کنم اینجا نیستم. تنها چیزی که خیلی دوست دارم اینه که به زبان خودم حرف بزنم. آره، این تنها چیزیه که به من اجازه می‌ده که هرچی تو درونم هست بیان کنم.

نه، شوخی نمی‌کنم. می‌تونم هرچی دوست دارم بگم، و هرچی که می‌شنوم رو بفهمم. اما وقتی این زبان رو می‌شنوم تظاهر می‌کنم که می‌فهمم اونا دارن چی به من می‌گن.

اگه بخوام بِهت حقیقتش رو بگم، من بیشتر چیزایی رو که اونا بهم می‌گن نمی‌فهمم، اما هیچ وقت به روی خودم نمیارم (مکث می‌کند)، چون می‌ترسم که فکر کُنن من یه احمقم، می‌دونی؟

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

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

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

نتیجه‌گیری

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

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

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

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

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

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

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

منابع

۱. الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی هنرها*، ترجمـهٔ اعظـم راودراد، تهـران: انتشـارات مـتن، وابسـته بـه فرهنگستان هنر.
۲. برتنز، هانس ویلم (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی؛ مقدمات*، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: مؤسسهٔ انتشارات آهنگ دیگر.
۳. شاهمیری، آزاده (۱۳۸۹). *نظریه و نقد پسااستعماری*، زیر نظر فرزان سجودی، تهران: علم.
۴. کریمی، جلیل (۱۳۸۶). «مقدمه‌ای بر مطالعات پسااستعماری»، فصلنامهٔ *زریبار*، س یازدهم، ش ۶۳، ص ۵ـ۹.
۵. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگه.
۶. هال، استوارت (۱۳۸۶). *غرب و بقیه: گفتمان و قدرت*، ترجمهٔ محمود متحد، تهران: آگه.

7. Abrams, M.H.; Harpham, Geoffrey Galt.(2009).A Glossary of Literary Terms, Boston:Thomson Wadsworth.
8. Ashcroft, Bill;Griffith, Gareth, and Tiffin, Helen.(2007).Post-colonial Studies; The Key Concepts, 2nd Edition, London :Routledge.
9. Bhabha, Homi .K.(1994).The Location of Culture, New York & London : Routledge.
10. Gilbert, Helen.(2001).Postcolonial Plays,London :Routledge.
11. Lodge, David.(2000).Modern Criticism and Theory, New York :Pearson Education Inc.
12. McLeod, John.(2007).The Routledge Companion to Postcolonial Studies, London:Routledge.
13. Rivkin, Julie;Ryan, Michael.(1998).Literary Theory :An Anthology, New York: Blackwell.