Kare Dergi
International academic journal on comparative literary, cultural, linguistics, and folklore studies.
ISSN: 2536-4596, Kayseri / Turkey
Volume 1, Issue 2, p. 3-7
www.karedergi.net

STEPHENSON'S *MAPPA MUNDI*: NEW CONSCIOUSNESS IN THE BACKGROUND OF BRITISH COLONIALISM

Behzad Ghaderi SOHI[1]

ABSTRACT

This articles is a study of Shelagh Stephenson's *Mappa Mundi* (2002), a play which explores the sediments of British Colonialism in the memories/maps of an old, dying 'Brit' who gradually wakes into a new consciousness as the agonizing, silenced memories of the past resurge in his mind in the form of confessions before a mixed audience comprised of two families: one from the former colonies and the other from a 'white' British family whose members have agrred upon an inter-racial marriage. The article further analyses the quandaries latent in an emerging consciousness needed for multiculturalsim in the 21st century England.

Keywords: Stephenson, *Mappa Mundi*, maps, colonialism, multiculturalism

اطلس جهان: آگاهی نوین در پس‌زمینهٔ استعمار بریتانیا

آنگاه که ما را از فردوس برین راندند، تازه جست‌وجوی‌مان را برای یافتن «بهشت گمشده» بر روی زمین آغاز کردیم. از آن پس، «نقشه»ها با شورِ سرگردانی آدمی پیوندی ناگسستنی یافتند. اسناد و مدارک نشان می‌دهند که اروپائیان از سدهٔ هشتم میلادی کوشیدند نقشهٔ جهان را در ذهن بپرورانند و آن را بر پارچه نقش بزنند. در هر نقشه‌ای هم که می کشیدند، باید جایی را به عنوان بهشت زمینی مشخص می‌کردند. این سنت را حتی در *رستگاری نابِ* (*The Divine Comedy*) دانته که در دو دههٔ نخست قرن چهاردهم میلادی پدیدآمد، به خوبی می‌توان دید. دانته بر اساس نقشه‌ای برخاسته از هیأت بطلمیوسی، سفری دشوار را از دوزخ آغاز می‌کند، به برزخ می‌رسد و عاقبت به بهشت زمینی دست می‌یابد. پس بهشت را بر روی زمین شدنی دانستند.

مانده بود بوم نگاری این بهشت. در آغاز کار، یعنی قرن هشتم میلادی، در نقشه‌هایی که مسیحیان از جهان می‌کشیدند، بهشت در دوردست‌ترین جای عالم، شرقِ دور، بود. بعدها، اما، جای این بهشت زمینی تغییر کرد و بین‌النهرین نیز در شمار بهشت موعود قرار گرفت. اما با نیرو گرفتن مسیحیت در اروپا، جایگاه این بهشت زمینی هم دگرگون شد. رفته رفته، این بهشت به صورت استعاری و چون تاجی بر سر مسیح بر تارک نقشه نشست، یک دستش از جانب شرق بیرون آمد و دستی دیگر از غرب و پاها از جنوب نقشه، که اشاره‌ای است به این که او بهشت را، با ظهور دوباره‌اش بر زمین، برپا خواهد کرد تا وحدتی مسیحی و یکدست بر جهان حاکم شود. هم‌اکنون، این

[1] Professor Dr. Behzad GHADERI SOHI, Department of English Language and Literature, Erciyes University, Turkey.

نقشه در کلیسای جامع هرفورد انگلیس نگهداری می‌شود (اندکی بعد، خواهیم دید که استفنسن با این نقشه کار دارد).[2]

باری، این تغییر مکان جغرافیایی بهشت و پاپ/مسیحیت‌محوری شدن آن پیامدهای سیاسی و اقتصادی‌ای داشت که واتیکان از خیلی پیش‌تر به دنبالش بود. وقتی دیگر بهشت در شرق نبود، آن منطقه برای غرب «دیگری» می‌شد و تاختن به آن روا بود. جنگ‌های صلیبی که از اواخر قرن یازده تا اواخر قرن سیزده میلادی شکل گرفت، نشانهٔ نوعی اروپامحوری بود که دیگر بوم‌نگاری‌اش دگرگون شده بود.

بوم‌نگاری و جست‌وجو برای بهشت زمینی در دوران نوزایش و با جان گرفتن اخلاق پروتستانی بیش از پیش رونق گرفت. نگاهی بیندازید به *تیمور لنگ و تراژدی دکتر فاستوس* مارلو، به *توفان* شکسپیر، به *کشف گینهٔ* سروالتر رالی و سفرنامهٔ او در بارهٔ شهر طلا در آمریکای لاتین، به آرمانشهر بیکن، *آتلانتیس نو*، تا برسیم به *رابینسن کروزوی* دفو: بهشت جایی شد که ارادهٔ اروپایی می‌توانست نظم و بینش و باورش را برپا کند.

اما نسلِ دگراندیش نمایشنامه‌نویسِ انگلیس پس از دههٔ پنجاه قرن بیست، از جمله استفنسن، سر آن دارند تا این آرمانشهرهای اروپامحور را واخوانی کنند و این، شاید تا اندازه‌ای، برخاسته از جبر تاریخ و، بیش از آن، به دلیل بینش‌های تازه و معرفت‌شناسی متفاوت با اندیشه‌های مرکزمحورِ دوران مدرنیته باشد. برگزیدن نام *اطلس جهان Mappa Mundi* خود نشانگر این نکته است که استفنسن می‌خواهد این اثر گفتگویی بینامتنی با متون نمایشی گذشته نیز داشته باشد و نقشهٔ تازه‌ای را در ذهن بیننده بیافریند (یادمان باشد که در *دکتر فاستوسِ* مارلو، دکتر فاستوس در پیش روی خودش اطلس جهان را می‌گذارد و آرزوی تصاحب آن را دارد).

معمولاً واکنش جناح محافظه‌کار منتقدان به چنین متونی ترشرویی است. به‌طور مثال، شریدان مورلی در مجلهٔ «نیو استیتسمن» (25 نوامبر 2002) به *اطلس جهان* واکنشی همانند واکنش منتقدان میانه‌رو نسبت به *در انتظار گودو* در دههٔ 1950 دارد:

مشکل این است که استفنسن هیچوقت واقعاً ما را قانع نمی‌کند که شخصیت‌های اثرش ارزش این همه توجه را داشته باشند: همیشه این معضل غیرمنصفانه وجود دارد که نمایش‌نامه‌ای تازه که در تئاتر ملی اجرا شود اندکی بیشتر به چشم می‌آید، و توقعات زیادی برمی‌انگیزد که اگر نخستین بار آن را در میخانه‌ای، جایی در تئاترهای حاشیه، می‌دیدیم چنین نمی‌شد، اما این یکی در یک برنامهٔ رادیویی ویژهٔ بعد از ظهر می‌توانست تاثیر بیشتری داشته باشد، چرا که این نمایش‌نامه از نظر کردار دراماتیک خیلی کم دارد. (46)

مشکل مورلی این است که همچنان در چارچوب گفتمان ملی‌گرایی و درام ملی سخن می‌گوید، یعنی همان مفاهیمی که استفنسن در این نمایش‌نامه آماج حملاتش قرار داده است. البته، این فقط مشکل مورلی نیست؛ بلکه یک مرض ملی در انگلیس است: درام پیرنگ و کردارهای هیجان‌انگیزی که، دست بر قضا، شکسپیر و مارلو به خورد انگلیسی‌ها، و ما، داده‌اند؛ منظورم جنون جهانخواری فاستوس و تیمور لنگ و هانری پنجم شکسپیر در قالب دیالوگ و کردار پر تنش و تعلیق است.

آن‌چه استیفنسن از آن می‌گریزد همین «کردار دراماتیکِ» باب طبع ملی‌گرایی است، زیرا این تلقی دیرزمانی است که به بیماری «آغاز» و «اصل» دامن زده است. این بیماری به جنون سوء ظن (پارانویا) دامن می زند، جنونی که باید برای خودش دشمنی بتراشد. اطلس وجود جک، پیرمرد 72 سالهٔ سرطانی این نمایش‌نامه و پدر نق‌نقوی مایکل و آنا (که همزمان یادآور ویلی لومان و شاه لیر است) را با تار و پود این ملی‌گرایی بافته‌اند، اما از آغاز این نمایش‌نامه، او به واکاوی آن می‌پردازد.

استفنسن خودش این واکاوی را با پژوهش در بارهٔ نقشه و بوم‌نگاری و تلاشش برای شناختن جهان کوانتومی معاصر انجام می‌دهد. او در «دفتر خاطرات زنی مایوس» (نهم جولای 2001) بر اهمیت بوم‌نگاری‌اش در این نمایش‌نامه چنین تاکید می‌کند، «امروز سر صبح فکری در بارهٔ این نمایش‌نامه به نظرم رسید، ولی الان یادم نمی آید. تصمیم دارم هفتهٔ دیگر به هرفورد بروم تا اطلس جهان را ببینم. چون این نام نمایش‌نامه‌ام است، باید نسخهٔ اصلی این

[2] برای مطالعهٔ بیشتر در این زمینه ر. ک. به:

Alessandro Scafi, *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

نقشه را ببینم» (38). همین است که جک مجموعه‌ای از این نقشه‌ها دارد و این تنها دارایی او است.

نمایشنامه‌های استفنسن کالبدشکافی مغز و رسوبات تاریخی آن است؛ برای همین است که در آثارش آرشیو (بایگانی)، یاد، خاطره، حافظه، تاریخ و واقعیت با هم گره می‌خورند و به فضاهای ذهنی پیچیده‌ای شکل می‌دهند. چنین فضاهایی به خودی خود مستندسازی‌های دراماتیکی از کار در می آیند، گیرم، آن‌گونه که مورلی انتظار دارد، کشمکش و پیرنگ و کردارها به آن شدت نمایش‌نامه‌های سنتی نباشند. فضاسازی‌های دراماتیکی از این دست به بوم-نگاری‌های بسیاری نیز دامن می‌زنند و خود بخش مهمی از این کالبدشکافی مغز و رسوب‌زدایی از آن به شمار می-روند.

در این کالبدشکافی، چهره‌های نمایشنامه‌های استفنسن با «من» و «دیگری» روبه‌رو می‌شوند. در آغاز، چهره‌ها در پوست سختِ «من» گرفتارند و «دیگری»، به عنوان غریبه یا دشمن در بیرون، و دور از آنان، و به خیال خودشان در فاصله‌ای امن، به سر می‌برند. اما بیماری یا ذهن‌پریشی، به عنوان استعاره‌ای برای دگرگونی و نماندن بر یک مدار، همچون نشتری است بر دملِ «من» که آن را، هرچند کار دشواری است، به پیشواز «دیگری» روانه کند.

در نمایش‌نامهٔ *اطلس جهان*، جک، مرد 72 ساله و پدر مایکل و آنا را در بستر مرگ می‌بینیم. البته بستر مرگ او نوبی است که او در آغاز نمایشنامه اصرار دارد او را از آن بیرون بیاورند. این بستر، استعارهٔ دوگانهٔ مرگ/تولد است که نشانگر گذر جک از آن «منِ» پوست کلفتِ ملی‌گرایی و نژادپرستی است که در سه دههٔ سی و چهل و پنجاه قرن بیست، یعنی دوران کودکی، نوجوانی و جوانی جک، دامن انگلیس را گرفته بود. ما این پدر را بیشتر در فضای بیرون از خانه‌های انگلیسی، با آن چمن و انباری متعارف‌شان، می‌بینیم؛ این خود فرصتی است برای استفنسن که این تغییر فضا را نمادِ خروج از قاب‌صحنهٔ تئاتر رایج، و نیز تلقیات رایج در چارچوب خانه‌های بریتانیایی، و ورود به فضایی آستانه‌ای بدانیم.

در عین حال، این فضا نقیضی از نقاشی‌های رایج در قرون هجده و نوزده انگلیس است که در آن‌ها طبقات مرفه انگلیس را در طبیعتی بکر نقش می‌زدند و حس فضایی چوپانی (Pastoral) را برمی‌انگیختند که در آن سفیدپوستان نقش محوری داشتند، و با کشاندن نگاه انسان به افق‌های دور، هوس چیره شدن بر طبیعت دست‌نخورده را به آن‌سوی مرزهای بریتانیا نیز می‌کشاندند. اینک، اما، در این فضای چوپانی، «دیگری» در هیأت شولتوی سیاهپوست و مادرش نیز حضور دارند.

این شیوهٔ دیالکتیکِ درام استفنسن است. این را می‌توان از نام تازه‌ترین نمایش‌نامهٔ او، *راه دراز*، نیز دریافت که اشاره‌ای است به دشواری رویارویی‌های جدلی با خود. به گفتهٔ بارنِت، «استفنسن یک سلسله کشمکش را به نمایش درمی‌آورد که هم نیازمند راه حل‌اند و هم از راه حل طفره می‌روند. ... درام او در دوتایی‌های دوگانه‌ای نهفته است که در چهره‌های نمایشنامه‌اش متجلی می‌شوند، و این دوگانگی‌ها در تقابل‌های ایدئولوژیکی، در فضای تفاوت‌ها، که الهام‌بخش انقلاب است، رخ می‌دهند» (206) در *اطلس جهان* جک این روند دیالکتیکی اندیشه را نخست با مثالی از فیزیک این‌گونه بیان می‌کند: «یه نوترون مثل یه‌ذره شروع به حرکت می‌کنه. به شکل موج سیر می‌کنه، و مثل یه ذره به مقصد می‌رسه» و سپس در پایان نمایش‌نامه حرکت خودش را نیز به همین صورت بیان می‌کند: «من مثل یه ذره شروع به حرکت کردم، مثل یه موج به مسیرم ادامه دادم و مثل یه ذره می‌رسم به ...».

نمونهٔ دیگر این دیالکتیک هدیه‌ای است که مایکل، آنا، و شولتو در روز عروسی آنا برای جک می‌آورند:

آنا، مایکل، و شولتو مقوای لوله شده را روی زمین باز می‌کنند و روی هرگوشه‌اش یک صندلی می گذارند. همزمان با آن، عکس آن را روی دیوار ته صحنه می‌تابانند. عکسی هوایی از یک شهر با چند خیابان و خانه که آن‌ها را با رنگ قرمز سایه زده‌اند. زیبا و غریب است. روی نقشه، رنگ قرمز شبکه‌ای نورانی می‌سازد.

آن‌ها سرگذشت زندگی جک در شهر خودش را بر روی نقشه نشان می‌هند و جک از ناچیزی زندگی‌اش در این نقشه یکه می‌خورد:

(جک در سکوت به نقشه خیره می‌شود.)

شولتو: نظرت چیه؟

جک: نمی‌دونم... این... نمی‌دونم چی بگم.

آنا: خوشت اومد ازش؟

جک: این... فکر می‌کردم این... همش همینه؟

آنا: منظورت چیه؟

جک: فکر می‌کردم بیشتر از این حرفا باشه.

آنا: منظورت چیه؟

جک: فقط چند تا علامت رنگی رو صفحه‌اس. فکر می‌کردم پیچیده‌تر از اینا باشه. فکر می‌کردم زندگی‌ام بیشتر از این حرفا باشه.

آنا: این فقط یه نقشه‌اس.

جک: روی این نقشه خیلی از خودم ردپایی نذاشتم، نه؟

این فضا صرفاً بخشی از آگاهی جک است؛ می‌ماند تا پردهٔ دو که جک یک نقشهٔ بایگانی را از آرشیو ذهنش بیرون بکشد، نقشه‌ای که او را در بیست و دو سالگی در دههٔ 1950 در یمن نشان می‌دهد، یعنی زمانی که او در شرکتی در خدمت امپراتوری بریتانیا مشغول به کار بوده است. جک این نقشه را، که از ناخودآگاه‌اش تراوش می‌کند و نوعی اعتراف است، برای مادر شولتو روایت می کند. او در آن دوران پسرکی بومی را زیر گرفته و کشته است، اما مسئولانِ وقت جک را، به بهانهٔ مرخصی استعلاجی، فوراً به انگلیس می‌فرستند و بر این قتل سرپوش می‌گذارند. در پایان نمایش‌نامه، هنگامی که پرده می‌افتد، بیننده با دو نقشه، دو فضا از یک ذهن، رو به رو می‌شود: «همچنان که رقص به پایان می‌رسد و نور محو می‌شود، نقشهٔ زندگی جک در سایه‌روشن در کنار نقشهٔ قتل او در عدن می-درخشد». این نمونهٔ برجسته‌ای از شیوهٔ جدلی کار استفنسن است: زندگی عادی و آشکار یک فرد در کنار جنایت او در فضای امپراتوری بریتانیا.

نژاد و اصالت در برابر چندفرهنگی‌گرایی و چندقوم‌گرایی یکی دیگر از رگه‌های دیالکتیکی این نمایش‌نامه است. از ردیابی همین نقشه‌ها روشن می‌شود که نژاد سیاه و سفید جایی در تاریخ با هم آمیزش داشته‌اند و چیزی به نام نژاد ناب سیاه یا سفید وجود ندارد. همان‌گونه که گفتم، در آن فضای سبز خانهٔ آنا که یادآور نقاشی‌های مناظر چوپانی در قرن هجده است، اینک سیاه و سفید در کنار هم قرار می گیرند. در پایان نمایش‌نامه جک و مادر شولتو با هم می-رقصند و این از اطلس جهانی نو خبر می‌دهد.

در سطح کلانش و در آرمانشهرهایی که ما با آن آشناییم، قوانین تازه از سوی سرانِ نخبه برای اجرا به مردم ابلاغ می‌شود، قوانینی که بر اساس حذف و استثناء است. اما اگر بتوان آرمانشهری آرمانی را برای امروز و در سطح کلانش در نظر گرفت، بر دولت‌ها است که، برخلاف رفتارهای معمول در آرمانشهرهای گذشته، نخستین گام برای همزیستی و همسازی را بردارند، گذشتهٔ خود را واکاوی کنند، به اشتباهات و گناهان خود اعتراف کنند، و راه را برای تفاهم فرهنگی در میان مردم خودشان و نیز بین این مردم و دیگر مردمان هموار سازند.

اما استفنسن در *اطلس جهان* آرمانشهری را پیش می‌کشد که در آن از دولت خبری نیست؛ زیرا او از دولت‌هایی که در این چند دهه دنیا را با چندین جنگِ نفتی به دشمنی و جدایی کشانده‌اند دل کنده است. اما او، همچون ریموند ویلیامز، به «انقلاب امید» دل بسته است، انقلابی که در آن تودهٔ مردم‌اند که نیاز به همزیستی و همسازی در زیست-گاه‌های خودشان را نخست حس می‌کنند و سپس، همانند *منطق‌الطیر*، تلاش می‌کنند از وحدتِ مبتنی بر همانندی به سوی وحدتی استوار بر بنیان چندفرهنگی‌گرایی و چندقوم‌گرایی گام بردارند. در صحنهٔ اعتراف جک به گناه خودش در امپراتوری بریتانیا در برابر پورشیا، این زن رنگین‌پوست، پس از شنیدن روایت جک، از او می‌خواهد رو به یک نعلبکی اعتراف و سپس در آن تف کند (که احتمالاً سنتی برای بخشش در جزایر کارائیب است). این نمونهٔ زیبای حرکت به سوی این آرمانشهر مبتنی بر شناخت، بخشش، تساهل، و رواداری است که راه را به‌سوی «انقلاب امید» هموار می‌کند.

****

شیلا استفنسن در سال 1955 در نورثهامبرلند در شمال شرق انگلیس به دنیا آمد و در دانشگاه منچستر دورهٔ

نمایشنامه و درام را سپری کرد. او از سال 1996 برای رادیو بی. بی. سی و تئاتر متون نمایشی نوشت و نخستین نمایشنامه‌اش، *خاطرهٔ آب* (1997) است که در سال 1996 در لندن بر صحنه رفت و جایزهٔ لارنس اولویه را ربود. نمایشنامهٔ دوم او، *آزمایشی با پمپ ایجاد خلاء* (1998) نیز جایزهٔ پگی رمسی را ربود. استفنسن سپس *انوار باستانی* (2000) را نوشت و در سال 2002 *اطلس جهان* او در تئاتر ملی سلطنتی لندن بر صحنه رفت. در سال 2005 نیز نمایش‌نامه *روشنگری* او در آبی تئاتر دوبلین اجرا شد. تازه‌ترین نمایشنامهٔ او *راه دراز* است که در سال 2008 در تئاتر سوهو در لندن بر صحنه رفت.

سبک و زبان در آثار استفنسن آمیزه‌ای است از طنز پنچرکنندهٔ برنارد شاو، زبان خشمگین و توفندهٔ جان آزبورن، و شیوه‌های درام‌نویسی پَم جمز و کاریل چرچیل. او *سالارزنان* چرچیل را انفجاری الهام‌بخش در سبک می‌داند. در گفت‌وگوهای مایکل و آنا بیشتر ترکیبی از برنارد شاو و جان آزبورن می‌بینیم. زبان مایکل، مثل زبان همتایش جیمی پورتر در *به گذشته با خشم بنگر*، مثل بادکنکی است که رفته رفته باد می‌شود تا به مرز ترکیدن برسد. این بادکنک عاقبت نیز می‌ترکد، اما نه با توپ و تشر طرف مقابل، بلکه با کمینه‌گویی و کم محلی طرف مقابل، و این روش برنارد شاو در گفت‌وگو ها است.

از سوی دیگر، استفنسن به شیوهٔ چرچیل، روند خطی جملات را مخدوش می‌کند و آدم‌ها را مثل سیاره‌هایی که گاهی در امتداد هم قرار می‌گیرند و بر هم سایه می‌اندازند بر صحنه می‌آورد. در عین حال، شاید بخشی از این روش شخصیت‌پردازی و افت و خیز زبان شخصیت‌ها برخاسته از علاقه‌اش به نظریه ذره‌ای / موجی بودن حرکت ذرات در فیزیک کوانتم باشد. در هر صورت، چنین زبانی کار را برای مخاطب دشوار می‌کند، چون باید، مثل چینی بندزن‌ها، خرده شکسته‌های زبان را سر هم کند.

یکی دیگر از روش‌های او انباشتن متن با رخدادها، اشخاص، و پدیده‌های معاصر و ایجاد پیوند بین آن‌ها و گذشته است. این هم شیوه‌ای برای آزمایش، و شاید برانگیختن یا جدال با، آسایش خیال خواننده یا بینندهٔ کار است. این امر کار را برای مترجم آثار او مشکل می‌کند، زیرا بسیاری از اشارات استفنسن به این موارد باید از یک شبکهٔ استعارات قومی، فرهنگی، سیاسی، و جغرافیایی به شبکهٔ فرهنگی دیگری سفر کنند. در چنین مواردی، یک راه معادل سازی‌های تقریبی یا همانند است؛ اما چنین کاری، در این موارد، نه درست است و نه چاره‌ساز. می‌توان متن را با آوردن پانوشت برای خواننده روشن‌تر کرد. اما اگر این متن بر صحنه برود، چه؟

در این صورت، برای روشن شدن اشارات متن به افراد و مفاهیم، باید آن‌ها را به صورت تفسیری/تحلیلی (یعنی با توضیحات مختصر در دیالوگ) ترجمه کرد: یعنی مترجم باید در دو نقش دراماتورژ و مترجم ظاهر شود.

Bibliography

Barnett, Claudia. "A Moral Dialectic: Shelagh Stephenson's *An Experiment with an Air Pump*." In *Modern Drama*, Vol.49, No. 2 (Summer 2006), 147-154.

Morley, Sheridan. "The Problem with Map-Reading." Review of *Mappa Mundi*. In *New Statesman*. Vol. 131, No. 4615 (November 22, 2002). p. 46.

Scafi, Alessandro. *Mapping Paradise: A History of Heaven on Earth*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

Stephenson, Shelagh. "Diary of a Woman in Despair." *New Statesman*. Vol. 130, No. 4545 (2001). 38, p. 38.