

# پادشاه زولوها

## رابطه میان ادبیات و هنر در ادبیات تطبیقی

ایلمیرا دادور (استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه تهران)<sup>۱</sup>

### چکیده

ادبیات تطبیقی همواره رابطه تنگاتنگی داشته است با تاریخ و هنرهای زیبا. مطالعات نشان می‌دهد که ادبیات و هنرها، به ویژه نقاشی، در طیفی گسترده، در طول تاریخ بسیار بر هم تأثیرگذار بوده‌اند. این نکته را می‌توان در مطالعات پسااستعماری نیز شاهد بود. مطالعات پسااستعماری از جدی‌ترین حوزه‌های مطالعاتی جدید در زمینه فرهنگ کشورهای در حال توسعه است. این مطالعات متمرکز بر رابطه فرهنگ و امپریالیسم در این کشورها در دوره پس از پایان حاکمیت استعمار غرب است. آنچه به این گفتار مربوط می‌شود حضور مکتب پسااستعماری در ادبیات و هنرها در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی است. در آن هنگام استعمارشدگان روشنفکر، در بسیاری از نقاط جهان، خواستار احیای حقوق انسان‌ها شدند و با ادب و هنر خود سعی بر نگارش مجدد تاریخ کردند تا دیدگاه‌های مغرضانه غربیان را نسبت به خود اصلاح کنند، یعنی تاریخ تحریف‌شده را بازنویسی کنند، یعنی بدانند چگونه و چرا از تاریخ حذف شده‌اند یا حقیقتشان تحریف شده است، و در حال حاضر در چه جایگاهی قرار دارند. در این مقاله، با تکیه بر تاریخ و آرای نظریه‌پردازانی چون هومی بابا، کوشش شده است تا بلوی نقاشی پادشاه زولوها، اثر باسکیا تحلیل شود، تا پاسخی باشد در خور پرسش‌های مطرح‌شده.

کلیدواژه‌ها: هنر، تاریخ، لئوپولد سدار سنگور، پسااستعمار، ژان-میشل باسکیا، هویت

<sup>۱</sup>. Email: idadvar@ut.ac.ir

هرگاه سخن از پسااستعمار به میان می‌آید، ذهن یادآور می‌شود که نخست استعماری بوده که پسااستعمار از پی آن آمده است. خوانش فرهنگ لغات<sup>۱</sup> دو تعبیر متفاوت، اما مکمل، از استعمار را پیش روی خواننده قرار می‌دهد: نخست طلب آبادانی کردن، آبادانی خواستن؛ و سپس تسلط مملکتی قوی بر مملکتی ضعیف به قصد استفاده از منابع طبیعی و ثروت کشور و نیروی انسانی افراد آن، به بهانه نابجای ایجاد آبادی و رهبری مردم به سوی ترقی (معین ذیل «استعمار»)

امروزه بسیاری از مردم جهان استعمار را تجربه کرده‌اند یا در شرایط کشورهای پس از استعمار زندگی می‌کنند. اروپای مدرن بر پایه رنسانس شکل گرفته است. رنسانس نیز نتیجه پول و نیروی کار مجانی و برده‌داری یا همان استعمار است. استعمار یعنی سیاست اعمال و تداوم کنترل بر مستعمرات با هدف سوء استفاده از آنان و نواستعمار یا پسااستعمار یعنی تداوم تأثیر استعمار بعد از پایان آن. اروپای قرن نوزدهم، با صنعتی شدن، به نیروی کار ارزان، مواد اولیه، و بازار فروش مطمئن نیاز داشت، به همین دلیل سرزمین استعمار را، با نوید زندگی بهتر، تبدیل به سرزمین پسااستعمار کرد تا وابستگی‌ها ادامه یابد. از دیر باز استعمارگر به کشورهای انگلستان، فرانسه، اسپانیا، پرتغال و هلند اطلاق می‌شود، و آمریکا هرچند زمانی خود مستعمره بود، امروز به گروه اول پیوسته است. ادبیات و هنر پسااستعمار نشان می‌دهد چگونه استعمار بر ملل مستعمره تأثیر گذاشته است. در اینجا هدف مطالعه دیدگاه‌های غربی است، یعنی غرب چگونه به این ملت‌ها می‌نگرد و چگونه این نگرش را تداوم می‌بخشد و جهان‌شمول می‌کند تا به استعمار خود ادامه دهد. این هدف در دو اثر موازی هم بررسی می‌شود: یک شعر و یک تابلوی نقاشی: شعر «شاکا» از لئوپولد سدار سنگور<sup>۱</sup> و تابلوی پادشاه زولوها اثر باسکیا<sup>۲</sup>.

بحث پیرامون ادبیات پسااستعمار را به ادوارد سعید و رساله معروف او، شرق‌شناسی (۱۹۷۸)، نسبت می‌دهند و فوکو، لاکان، گرامشی، دریدا را نیز در این زمینه صاحب نظر می‌دانند، اما نباید فراموش کرد که جنبش ادبیات پسااستعماری با گزینش

1. Léopold Sédar Senghor  
2. Jean-Michel Basquiat

نواژه «سیاه‌ستایی»<sup>۱</sup> در سال ۱۹۳۴، به وسیله دانشجویانی فرانسه‌زبان، از جمله لئوپولد سیدار سینگور از سینگال، امه سزر<sup>۲</sup> از مارتینیک، و لئون گتتران داماس<sup>۳</sup> از جزیره گویان مطرح شد که در آن زمان، همگی در دانشگاه‌های پاریس درس می‌خواندند. اینان نخستین هسته نویسندگان ادبیات «سیاه‌ستایی» بودند که با زبان «دیگری» دست به نگارش از «خودی» زدند. امه سزر در بخشی از کتاب *خاطرات بازگشت به زادگاه*<sup>۴</sup> (۱۹۳۹) چنین می‌نویسد:

سیاه‌ستایی من نه یک برج است و نه یک کلیسای جامع

در دل خاک سرخ نهفته است

و در روشنی سوزان آسمان

سیاه‌ستایی من، درماندگی کدرِ شکیبایی سزاوارش را می‌شکافد....

به مرور چنین ادبای می‌ان رنگین‌پوستان و استعمارشدگان شکوفا شد. مولود فرعون<sup>۵</sup> الجزایری کتاب *فقریزاده* را نوشت، کَمَرِالی<sup>۶</sup> گینه‌ای، کودک سیاه را به تحریر درآورد و فرانتس فائین<sup>۷</sup> از فرانسه ماوراً بحار *نفرین‌شدگان زمین* را، کتابی که به جرأت می‌توان گفت محتوایش دستمایه کتاب *غرب‌زدگی* آل احمد شد و عنوانش یادآور *نفرین زمین* همین نویسنده. کاتب یاسین<sup>۸</sup>، آلبر مِمی<sup>۹</sup> و... بسیاری دیگر نیز بودند اما باید از سه شاعر و نویسنده فرانسوی نیز یاد کرد که پیش از نهضت ادبیات پسااستعماری بدان پرداختند. در سال ۱۹۲۱ بِلِز ساندرار<sup>۱۰</sup> فرانسوی، نویسنده، شاعر و مردِ سفر، مجموعه اشعار خود را با عنوان *گزیده اشعار سیاه [سیاه‌پوستان]*<sup>۱۱</sup> به چاپ رساند. او برای نخستین بار فولکلور شفاهی افریقا را هم‌ارز شعرهای فرانسوی شمرد. میشل لَریس<sup>۱۲</sup> نویسنده و مردم‌نگار فرانسوی، در ۱۹۳۴، هم‌زمان با نخستین گروه سیاه‌ستایان، کتاب *شیخ افریقا*<sup>۱۳</sup> را نگاشت؛ و

1. Négritude

2. Aimé Césaire

3. Léon Gontran Damas

4. *Le retour au pays natal*

5. Mouloud Feraoun

6. Camara Laye

7. Frantz Fanon

8. Kateb Yacine

9. Albert Memmi

10. Blaise Cendrars

11. *Anthologie nègre*

12. Michel Leiris

13. *L'Afrique Fantôme*

در سال ۱۹۵۵ کلود لوی استروس<sup>۱</sup>، بزرگمرد فرانسوی و انسان‌شناس ساختارگرا، گرمسیری‌های غمگین<sup>۲</sup> خود را به چاپ رساند (دادور ۵-۱۴). ادبیات پسااستعماری وام‌دار تمامی این نویسندگان، شاعران و دانش‌گرایان است.

نظریه‌های پسااستعماری از فرهنگ کشورهای پشتمانی می‌کند که عملاً دیگر مستعمره نیستند اما هنوز با ذهنیت استعماری به آنان نگریده می‌شود. نظریه‌های پسااستعماری به نظریه‌های مطرح‌شده در آثاری گفته می‌شود همچون شرق‌شناسی (ادوارد سعید)، تعامل/استعمارشده با/استعمارگر<sup>۳</sup>، فرودستی جهان سوم (اسپیواک<sup>۴</sup>) که یادآور طبقات مارکسیستی و شبه‌طبقات فمینیستی است (تسلیمی ۲۶۹-۲۷۱).

شعر «شاکا» از مجموعه *اتیوپیایی‌ها*<sup>۵</sup> اثری است از مرد ادب و سیاست‌کشور سینگال، لئوپولد سیدار سینگور. سینگور اهل سینگال بود اما در اشعارش همواره برای قاره آفریقا هویتی یکپارچه قائل بود.

نخست باید یادآور شد که شخصیت **شاکا** یک شخصیت حقیقی است. او بنیان‌گذار امپراتوری زولو در جنوب قاره آفریقا بود و بین سال‌های ۱۷۸۱ تا ۱۸۲۸ در همان منطقه می‌زیست؛ او به دست برادران خود از پا در آمد. برای سیاه‌پوستان او جنگجویی قابل احترام بود و برای انگلیسی‌هایی که در آن منطقه بودند، نه تنها یک مزاحم، بلکه نماد وحشیگری بود. هانری فرانسیس فین<sup>۶</sup> با او ملاقات داشت و در سال ۱۸۶۰ کتابی به نام *شاکا، پادشاه زولوها*<sup>۷</sup> نوشت. در سال ۱۹۴۰ توماس موفولو<sup>۸</sup> کتابی به زبان سوستویی و با عنوان *شاکا، حماسه‌ای از بانتو*<sup>۹</sup> را نوشت. موفولو، در اثر خود، انگشت اتهام را به سوی شاکا دراز کرده و فقط خشونت او را به تصویر کشیده است.

در سال ۱۹۵۶ لئوپولد سیدار سینگور مجموعه شعری به چاپ رساند با نام *اتیوپیایی‌ها* که بخشی از آن نیز سرگذشت شاکا است. لحن سینگور بسیار نرم است. او شاکا را خونخوار نمی‌داند و مسئولیت او در مقابل قوم خویش را بسیار ارج می‌نهد. و سرانجام در سال ۱۹۹۱

1. Claude Levi- Strauss  
 2. *Tristes Tropiques*  
 3. Homi K. Bahabha  
 4. Gayatry Chakravorty Spivak  
 5. *Ethiopiennes*  
 6. Henry Francis Fynn  
 7. *Chaka, roi des Zoulous*  
 8. Thomas Mofolo  
 9. *Chaka : une épopée bantoue*

ژان سیوری<sup>۱</sup> کتاب خود، شاکا امپراتور زولوها: تاریخ، اسطوره و افسانه<sup>۲</sup> را نوشت. او در کتاب خود سعی می‌کند شخصیت شاکا را از ابعاد مختلف بررسی کند.

در منظومه «اندوهان شاکا» دو وجه تمایز از خصوصیات اخلاقی شاکا به نمایش گذاشته شده است. در این داستان حماسی شاکا هم مصمم است و هم سخت‌دل. شاکا علیه استعمار می‌جنگد و احساسات و عشق را فدای وظیفه می‌کند. «اندوهان شاکا» از دو سرود تشکیل شده که به موازات هم پیش می‌روند و به خواننده فرصت می‌دهند شاهد عشق عمیق شاکا باشد، عشقی که با رنج همراه است و رنجی که در مقابل مسئولیت رنگ می‌بازد. هر دو سرود به لحظه مرگ شاکا که به دست برادران خود کشته می‌شود اشاره دارد. در این میان، شاکا سرشت و عملکرد خود را مرور می‌کند تا بتواند آن را توجیه کند. شاکا تنها در لحظه مرگ است که عشق و آرامش را باز می‌یابد، عشقی که برای آرمانی والا از آن گذشته بود.

**سرود اول.** در سرود اول «صدای سپید ماورای دریاها» که همان صدای استعمار است، شاکا را محکوم می‌کند. او باید به خاطر کشتن نولیوه، «عروس خوب و زیبا»یش، از خود دفاع کند. او برای هدفی آرمانی به مردم خود سخت گرفت، چون از نظر شاکا برای ساختن سرزمینی نو باید تمامی کسانی را که رقت انگیزند کنار گذاشت. شاکا باید خود الگویی باشد برای دیگران. شاید برای نخستین بار، شاکا، این نماینده تفکر «شرق»، نمی‌خواهد «شرق منفعل» باشد، آن هم در برابر «غرب عمل‌گرا»؛ شاکا انفعال را نمی‌پذیرد، حتی به خاطر نولیوه، نوعروس زیبایش، و سنگور بر عملکرد این جنگجو صحنه می‌گذارد. اما نباید فراموش کرد که شاکا و یارانش نخست با آغوش باز به استقبال مردان آنسوی دریاها رفتند، «گویی آنان پیام‌آوران خداوندند»، «با سخنان دلنشین» و «نوشیدنی‌های گوارا» و بهترین‌هایی را که داشتند تقدیمشان کردند.

**سرود دوم.** سرود دوم سرود اوج عشق شاکا است. قهرمانی که فراسوی مرگ، فراسوی زمان و مکان پیوندی عارفانه با نولیوه خواهد داشت. سنگور، که خود و نیاکانش تحت قوانین استعماری زیسته بودند، از طریق فرایند بازنویسی، بازخوانی و

1. Jean Sévry

2. *Shaka empereur des Zoulous : histoires, mythes et légendes*

پاسخگویی عمل می‌کند. برای سنگور زندگی یک رئیس قبیله آزمون روشنگرانه‌ای است. او به حقیقت وجود خود باز می‌گردد و از «عشق»، «سرزمین کودکی»، «حرکت»، و «فریاد سیاه» سخن می‌گوید. شاعر حرکت را خلق نمی‌کند، رئیس قبیله هم جای سرنوشت را نمی‌گیرد. شاعر به رود می‌پیوندد، به آسمان، به زمین و به عروس خود. شاکا بی‌شبهت به نقالان دوره‌گرد نیست که قصد دارد گفته‌ها را به دیگران بسپارد. همه در انتظار «خبرخوش» هستند، خبری که نه تنها یک قبیله و یک قوم، بلکه یک قاره به خاطر آن رنج‌های بسیاری را تحمل کرد و حالا وقت آن رسیده است که نوید این «خبر خوش» به نسل‌های آینده داده شود، «به تمامی اقوام روی زمین». شاعر و مرد عمل هر دو به مقصود خود رسیده‌اند.

این شعر بلندبالا یکی زیباترین اشعار سنگور است، شعری ماندگار. برخلاف کانت که عقیده دارد «مفهوم مهمان‌نوازی به عنوان حق اقامت نیست بلکه حق بازدید است» (به نقل از دریدا ۷۸)، برای دریدا، همچون بسیاری دیگر، «مهمان‌نوازی یک فرهنگ است» (همان ۷۴). به عقیده او، «قانون جهان‌وطنی تنها تحت شرایط مهمان‌نوازی به وقوع می‌پیوندد» (۷۶). اما مهمان‌نوازی باید با لبخند باشد و با نشانی از خوشحالی. بدون لبخند و شادی، پذیرای کسی خواهیم بود برای مراسم سوگواری. متن به ما می‌گوید که شاکا و یارانش فرهنگ مهمان‌نوازی را دارا بودند اما «گوش‌صورتی‌ها» باور نداشتند که «غیرممکن است چیزی را که بر این خاک بنا شده، ساخته شده یا استوار است، از آن بیرون دانست، چیزهایی چون عادت، فرهنگ، نهاد حکومت و غیره» (همان ۷۸). اینان به‌جای دوستی و محبت متقابل «هدایای زنگارگرفته» و «خرده‌شیشه‌های غبارگرفته» تحفه دادند. شاکا و یارانش خیلی زود با کاربرد «آذرخش روی کشتی» آشنا شدند. «صدای سپید» می‌خواهد درس اخلاق بدهد: کنار گذاشتن خشونت، سر فرود آوردن و خضوع، اما شاکا پیشاپیش در رویایی شاهد تخریب جنگل‌ها، تپه‌ها، دره‌ها و رودها بوده است. او به خوبی سرزمین‌های چهارگوشه گیتی را پشت میله‌های اسارت قانون‌گذاران گونیا و پرگار دید و چنین سرنوشتی را نخواست. او «با آموختن اصول آنان سراپا عقل» شد. او نمی‌توانست ببخشد: «چه کسی از طرف قربانیان غایب حق بخشیدن دارد؟ آنها همیشه غایبند؛ وانگهی بخشایش درمان وفاق نیست و نباید به معنای درمانی برای وفاق باشد» (همان ۱۰۱-۱۰۲).

واسازی دریدا، که تناقض‌های یک وضعیت را برملا می‌کند، یادآور می‌شود که «وقتی قربانی و گناهکار زبان مشترکی ندارند، وقتی هیچ امر مشترک و جهانی فرصت درک دیگری را به آنها نمی‌دهد، به نظر می‌رسد بخشایش تهی از معنا می‌شود؛ بدون شک این موردی از امر مطلقاً نابخشدنی است، ناممکنیت بخشایش است» (همان ۱۱۰-۱۱۱). شاکا خود را، در میان درد و رنج، برای «برداشت محصول آینده» آماده می‌کند.

یکی از برجسته‌ترین مضمون‌های ادبیات پسااستعماری هویت و هویت ملی است زیرا غرب هویت این مردم را خدشه‌دار کرده است. هومی بابا، یکی از نظریه‌پردازان مهم پسااستعمار که خود در جامعه مستعمراتی هند زاده شد و شاهد تغییرات پسااستعماری سرزمین‌های مادری نیز بود و تونی مورینسن و ادوارد سعید او را تحسین کرده‌اند، مطالعات خود را با تکیه بر ادبیات، تاریخ و روان‌شناسی استوار کرده است و نظرات سعید و لاکان را به دیدگاه‌های خود نزدیک‌تر می‌بیند. از مباحث اصلی که هومی بابا مطرح می‌کند می‌توان به بحران هویت، زندگی در حاشیه، تقابل شرق و غرب، وجودی دیگر یا هویت دوگانه، و تبعیض نژادی اشاره کرد.

او در کتاب جایگاه فرهنگ<sup>۱</sup> از استعمارشده‌ای می‌گوید که نزد استعمارگر احساسی از اندوه دارد. در گفتمان پسااستعماری هومی بابا، استعمارشده واقعی است اجتماعی، یک «دیگری» قابل رویت است.



ژان-میشل باسکیا در سال ۱۹۶۰ در محله چندملیتی بروکلین نیویورک از پدر و مادری پورتوریکویی و هایتیایی به دنیا آمد. او زندگی در هارلم، محله سیاه‌پوستان، را تجربه و نابرابری‌ها را از نزدیک لمس کرد. باسکیا در ۱۹۸۸، در ۲۸ سالگی، در نیویورک از دنیا رفت.

پورتوریکو جزیره‌ای است در دریای کارائیب با ۱۲۰۰ کیلومتر فاصله از امریکا و متعلق به خاک آن. زبانش انگلیسی است و پول رایج امریکا در آن ردوبدل می‌شود اما در کنگره امریکا سناتور ندارد و تنها نماینده آن حق رأی ندارد. آنان فقط یک اقلیت هستند. هائیتی

هم تا اول ژانویه ۱۸۰۴ مستعمره فرانسه بود اما در این تاریخ با شورش برده‌هایی که از افریقا آورده شده بودند استقلال پیدا کرد و اولین مستعمره‌ای است که با شورش برده‌ها استقلال خود را به دست آورد. امروز زبان رسمی آن فرانسه است اما در نهایت فقر و وابستگی به فرانسه گذران می‌کند. باسکیا از نسلی از هنرمندان امریکایی است که در دهه ۱۹۷۰ میلادی با جریان‌های آوانگاردیسم، اندرگراندیسم، پاپ آرت خوش درخشیدند. او کارش را با graffiti یا نقاشی دیواری که نوعی اعتراض است آغاز کرد؛ سپس کارش را از روی دیوار به روی بوم برد. در بیست‌وسه‌سالگی جوان‌ترین هنرمندی بود که کارهایش در بزرگ‌ترین دوسالانه آکادمی هنری نیویورک به نمایش درآمد. از ۱۹۸۰ دوستی و همکاری نزدیک او با اندی وار هول، هنرمند سرشناس پاپ آرت، شروع شد و تا ۱۹۸۷، زمان مرگ وار هول، ادامه داشت و در کار هر دو تأثیرگذار بود. این دو بیش از صد کار مشترک خلق کردند. پس از مرگ وار هول و تا سال بعد، یعنی ۱۹۸۸ و سال مرگ خودش، تمام کارهای باسکیا مضمون مرگ، نژادپرستی و سرنوشت خود هنرمند را تداعی می‌کرد. تابلوی پادشاه زولوها بین سال‌های ۱۹۸۴-۱۹۸۵ کشیده شد. این اثر هنری در بیست‌وهفت‌سالگی باسکیا به موزه هنرهای معاصر ماریسی راه پیدا کرد.

هومی بابا عقیده داشت که فضایی وجود دارد که مستعمره می‌تواند علاقه‌ها و تجربیات خود را در آن، در قالب مفاهیم و واژگان خود، به دیگران بنمایاند. باسکیا این فضا را در تابلوی پادشاه زولوها به وجود آورد تا از استعمار به پسااستعمار برسد. تابلوی پادشاه زولوها ابعاد ۲۰۸ × ۱۷۳ دارد و تکنیک آکرلیک در آن به کار رفته است. شاید مخاطب عام نتواند به راحتی با این تابلو ارتباط برقرار کند اما هر دوره‌ای زیبایی‌شناسی خود را دارد.

- در نگاه نخست این تابلو ما را به یاد یک صفحه از روزنامه می‌اندازد. باسکیا همه چیز را در یک صفحه جمع کرده است: نوشته‌هایی با حروف کوچک چاپی، چهره‌ها و رنگ‌هایی که در هم رفته‌اند. باسکیا حرف‌های زیادی برای گفتن دارد که در این صفحه گرد آورده است. در وسط صفحه یک ماسک افریقایی دیده می‌شود که دندان‌هایش بیرون زده است، نمادی از ارزش‌های فرهنگی و قومی. ماسک آن‌قدر جاندار است که می‌تواند چهره‌ای واقعی باشد،





چهره‌ای که حرف می‌زند و فریاد می‌کشد. شکی نیست که این یک افریقایی است، دندان‌های سفید در میان چهره قهوه‌ای مایل به سیاه، استخوان‌بندی صورت، و فرم بینی همه گواه از افریقایی بودن آن دارند.

- این تابلو یک کولاژ است، یعنی مجموعه‌ای از عناصر ناهمگون، با بافت و رنگ‌های متفاوت، که در کنار هم قرار می‌گیرند تا نوعی همگونی به وجود بیاورند. تمام اجزای این کولاژ کار خود باسکیا است.

- بعضی از قسمت‌ها روی هم لغزیده‌اند، گویی جا به اندازه کافی نبوده تا هر چیزی سر جای خودش قرار بگیرد. باسکیا در نیویورک زندگی می‌کرد، شهری بزرگ، شلوغ و پرهیاهو، مردم بی تفاوت نسبت به هم یکدیگر را هل می‌دهند، در خیابان، در مترو، و گاه باعث ناراحتی می‌شوند. تابلو هم همین است؛ آن که خود را جلو بیندازد موفق است. تکه‌نوشته‌های ریز، اینجا و آنجا، دور ماسک را گرفته‌اند. در این شهر بزرگ، همه هر روز این ماسک‌چهره را می‌بینند و خواندنی‌های زیادی را بر آن می‌خوانند و همه، بیش و کم، در جریانند که چه خبر است! استعمارشده نزد استعمارگر احساسی از اندوه دارد.

- سر ماسک خیلی بزرگ است و حروفی که آن را احاطه کرده‌اند کوچک. این سر می‌تواند تمام حروف ریز را بخواند، بشنود و به آنها فکر کند. افزون بر آن، حروف ریز آن قدر روی هم تلنبار شده‌اند که گویی آدم‌های زیادی با هم و همزمان مشغول حرف زدن هستند. سرهای کوچک‌تری هم هست که هر کدام سرگذشت خود را دارد، همه در جنب و جوشند، می‌بینند، می‌خوانند، فکر می‌کنند و این سر بزرگ در مرکز تمام این جنب‌وجوش‌ها قرار دارد. مانند گرافیتی‌های روی دیوار است. باسکیا از دیوارشهر به تابلو روی آورد اما اصول اولیه خود را حفظ کرد. همه آنچه می‌توان هر روز در شهری همچون نیویورک شاهدش بود، زشتی‌ها، شنیده‌های ناگوار، رنگ‌های درهم، چهره‌ها، جمله‌های کوتاه، نقاشی‌های بی‌معنی، خط‌خطی‌ها و... (التقاط یا آمیختگی اجتماعی-فرهنگی) در این تابلو دیده می‌شود.

- اما ماسک-چهره بزرگ در بطن تابلو قرار دارد و همه چیز تحت الشعاع آن است. نخست، باسکیا تصمیم داشت عنوان تابلو را «ماسک قهوه‌ای» بگذارد اما این ماسک-چهره آن قدر گویا بود که عنوان برازنده‌اش، یعنی پادشاه زولوها، را برایش انتخاب کرد. او عنوان تابلو را تغییر داد تا لفظ «پادشاه» را در آن به کار برد، پادشاهی برآمده از تاریخ، که جمعیتی احاطه‌اش کرده، و خیابان قلمرو اوست. باسکیا که از ریشه‌هایش دور افتاده بود — از مرکز به حاشیه رانده شده و از شهروند به بیگانه تبدیل شده — با این تابلو خود را به آنها پیوند می‌زند. شلوغی تابلو و نقش‌های گوناگون موجود در آن اساسی‌ترین ذهنیت باسکیا را می‌سازد: چندرگه بودن، آمیختگی، ترکیبی بین افریقا و غرب در معنای گسترده آن. در تابلوی باسکیا ما نشانی از تلفیق عناصر نمی‌بینیم، بلکه باسکیا بر تقابل آنها و ریشه‌های متفاوتشان تأکید دارد. این یعنی در عین پراکندگی اجزا، ارزش کلی از مجموع همین اجزا گرفته می‌شود. چهره افریقایی در مرکز تابلو بر همه چیز احاطه دارد، تابلو، تابلوی او است و داستان، داستان او.

- رنگ‌ها بسیار تند هستند و یادآور رنگ‌های شهر. رنگ ماشین‌ها، پوست‌های تبلیغاتی، تابلوهای سردر مغازه‌ها، تابلوهای نئون. باسکیا از رنگ آکرلیک استفاده کرده است، یک ماده صنعتی مات و براق، که برای ساختن اشیای روزمره به کار می‌رود، اشیایی کم‌ارزش، یادآور اشیایی که سفیدپوستان به سیاه‌پوستان افریقا داده بودند.

- باسکیا با انتخاب این رنگ‌ها رابطه قدرت‌ها را به تصویر می‌کشد. واژه‌ها هم نقش آفرینند. جدا از معنای هر یک «سیاه بر روی سفید» آمده است، سیاهی جوهر بر روی سفیدی بوم؛ سفیدی پوست و سیاهی پوست. «سیاه بر روی سفید» نیز نمایانگر حضور سیاه‌پوست در شهر سفیدپوستان است. سیاه و سفید در خیابان‌های شهر. سرخی هم می‌تواند نشان از خون باشد، خونی که سده‌هاست ریخته شده، در مقابل زردی آفتاب و طلا، ثروتی که تاراج شد و می‌شود. تمامی عناصر نور و روشنی می‌تواند در مقابل تاریکی قرار گیرد.

- گفتنی‌ها دربارهٔ این تابلو بسیار است. هر نوشته و تصویر پیامی دارد، فضای تابلو تمامی ندارد. هر واژه تصویری نو با رنگ‌ها و آواهای نو می‌سازد. انتخاب محل واژه‌ها نیز معنادار است. واژه «باد» زیر ماسک قرار گرفته است و یکی از تعاریفی که می‌توان برایش در نظر گرفت نیاز این ماسک سیاه به هوا است، هوای در جریان، محیطی باز از فضای اصلی زندگانی‌اش. در سمت راست، کنار گوش ماسک، واژه‌هایی به زبان انگلیسی آمده است: «COPPER, BRASS, IRON, STEEL, GOLD...» (مس، برنج، آهن، استیل، طلا)؛ می‌توان صدای فلز را شنید، سختی آن، سردی‌اش، کم‌ارزش یا باارزش بودن آن، فلزی که با آن چیزهای مختلف ساخته می‌شود، ابزار خانگی و ابزار جنگی، «اسلحه» و «زیورآلات»...

- باسکیا واژگان را به بازی می‌گیرد: «COPPER» در تعریفی دیگر معنای «افسر پلیس» می‌دهد. از این جا کم‌کم داستان تابلوی باسکیا شکل می‌گیرد. در نگاه اول به نظر می‌رسد این تابلو یک سرهم‌بندی است و اتفاقی این شکل را پیدا کرده اما با دید جدی‌تر می‌بینیم که همه چیز آن حساب‌شده است. از طرفی پاسخگوی زمان خود است: پایین تابلو یک صفحهٔ موسیقی وینیل آن دوره دیده می‌شود. از طرف دیگر، تابلو تصویری است از تاریخ: پادشاه زولوها مورد انتقاد شدید دیگری، سفیدپوستان، قرار گرفت و از او روی برگرداندند. او شاهد خیانت برادران خود بود و به دست ایشان کشته شد (توماس موفولو، سنگور). ماسک یا مرد در میانهٔ تابلو تنها است. تنهای تنها.

تاریخ به ادبیات راه پیدا می‌کند و ادبیات آن را با هنر ادغام می‌کند. از دیدگاه هومی بابا، مستعمره زمانی قادر خواهد بود در برابر استعمارگر مقاومت کند که بتواند نگاه استعمارگر به خود را پاسخ گوید، خود نیز به استعمارگر نگاه کند و با نگاه خود قدرت استعمارگر را به چالش بکشد، چیزی که در تابلوی باسکیا مشاهده می‌شود. در تابلوی باسکیا می‌توان تمامی عناصر مورد نظر هومی بابا را دید:

**بحران هویت:** باسکیا هویت امریکایی را هم دارد و هم ندارد، پورتوریکو در سنا نماینده ندارد و کسی نیست که از او و دیگر پورتوریکویی‌ها دفاع کند. او امریکایی هست، اما نه به تمام معنی.

**زندگی در حاشیه:** بروکلین در قلب نیویورک شاهد بیشترین آمیختگی فرهنگی است و هارلم، محله سیاه‌پوستان، محله فقر و تمامی کاستی‌ها. جایی که اهالی در حاشیه جامعه آمریکایی زندگی می‌کنند و نه در بطن آن. باسکیا شهروندی در حاشیه زندگی را در بروکلین و هارلم تجربه کرد.

**تقابل شرق و غرب:** شرق و غرب در معنای گسترده خود در زندگی باسکیا حضور داشت. او آمریکایی را تجربه کرد که در آن قومی «کاکاسیاه» محسوب می‌شود و قومی دیگر بومی (دیگری در مقابل خودی).

**وجودی دیگر یا هویت دوگانه:** باسکیا، که مادری از هائیتی و پدری از پورتوریکو داشت و خود وابسته به بروکلین بود، هویت دوگانه را با پوست و گوشت و خون خود حس کرد. باسکیا هرگز نتوانست در امریکا احساس یک «خودی» واقعی را داشته باشد.

**تبعیض نژادی:** آیا اقوام ساکن افریقا می‌دانستند که افریقایی هستند؟ می‌دانستند وقتی از کشتی استعمارگران پیاده می‌شوند «کاکاسیاه» نامیده می‌شوند و تازه به مرور و طی دو سه سده تبدیل می‌شوند به سیاه‌پوست؟ سارتر در قضاوتی ناعادلانه می‌گوید: وقتی جمعیت دنیا دو میلیارد بود، نیم میلیارد انسان بودند و یک و نیم میلیارد بومی؛ گروه اول صاحب واژه بود و گروه دوم دنباله‌رو گروه اول. بعدها نام این را **جهانی شدن** مستعمره گذاشتند. اما به واقع «کاکاسیاه» وجود خارجی ندارد. این واژه و مفهوم ساخته و پرداخته اروپاست.

با یافتن تمامی عناصر مورد نظر هومی بابا از پسااستعمار در تابلوی باسکیا باید پذیرفت که باسکیا خود نماینده پسااستعمار است و شخصیتش در بافت استعماری به شدت تحت تأثیر ناخودآگاه خود و محیطش ساخته و پرداخته شده است. تابلوی **پادشاه زولوها**، با تکیه بر تاریخ و ادبیات، زندگی معاصر سیاهپوستی را به تصویر می‌کشد که می‌تواند خود باسکیا هم باشد در شهری مانند نیویورک.

### نتیجه‌گیری

از اواخر قرن بیستم ادبیات تطبیقی حوزه مطالعات خود را گستراند و پا فراتر از تأثیر و تأثر گذاشت. نقد نیز وارد گستره ادبیات تطبیقی شد و هنرها (سینما، نقاشی، موسیقی)

به موازات ادبیات حرکت کردند. در این میان، مطالعات پسااستعماری هم در چارچوب نظریه‌های ادبیات تطبیقی راهی برای خود باز کرد. این مقاله فرصتی بود تا رابطه میان تاریخ، ادبیات و هنر از نزدیک مشاهده و بررسی شود. شاکا جنگجویی بود از قوم زولو که تاریخ مهر تأییدی بر او زد، ادبیات او را جان بخشید و هنر، به موازات تاریخ و ادبیات، زندگی یک قوم و یک مرد را با قلم مو به تصویر کشید. اثری که آن قدر حرف برای گفتن داشت و ارزشمند بود که به یکی از شاخص‌ترین موزه‌های هنری جهان راه پیدا کند و داستان شاکا را ماندگار سازد.

### منابع

- تسلیمی، علی. نقد ادبی. تهران: کتاب آمه، ۱۳۸۸.
- دریدا، ژاک. جهان‌وطنی و بخشایش. ترجمه امیرهوشنگ افتخاری راد. تهران: نشر گام نو، ۱۳۸۷.
- فوکو، میشل. «حقیقت و قدرت». ترجمه بابک احمدی. سرگشتگی نشانه‌ها. گزینش و ویرایش مانی حقیقی. تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۴.
- معین، محمد. فرهنگ لغات. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۰.

- Dadvar, Elmira. *Initiation à la négritude*. Téhéran: Presses Universitaires d'Iran, 2000.
- Fynn, Henry Francis. *Chaka, roi des Zoulous*. Toulouse: Anacharsis, 2004.
- Homi K. Bhabha. *Les lieux de la culture, une théorie postcoloniale*. Françoise Bouillot (Traducteur). Paris, Payot, 2007.
- Mofolo, Thomas Mopokus. *Chaka une épopée bantoue*. Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1940 et 1981.
- Senghor, Léopold Sédar. *Éthiopiennes*. Paris : Éditions du Seuil, 1956.
- Sévry, Jean. *Chaka Empereur des Zoulous : histoires, mythes et légendes*. Paris : l'Harmattan, 1991.