گفت‌وگوی پاریس‌ریویو با تام استاپارد

می‌خواهم تمام زندگی‌ام را عوض کنم

◄ جان توسا / ترجمه: علی منصوری

تام استاپارد، سِر تام استاپارد، زیرک‌ترین نمایشنامه‌نویس بریتانیاست. بهتر است بگوییم بامزه‌ترین و زیرک‌ترین نمایشنامه‌نویس. موضوع فقط حرف‌ها و افکارش نیست. مساله اینجاست که هیچ چیز انتزاعی توی این ایده‌ها و افکار وجود ندارد. او این حرف‌ها را از طریق کنش‌های تئاتری و کاراکترهایی بیان می‌کند که مخلوقاتی سرزنده و کمیک هستند و مخاطبان را به وجد می‌آورند. کار او فراتر از تئاتر ایده‌هاست. بیشتر چیزی است شبیه تئاترِ ایده‌های مضحک و ابزورد یا شاید تئاتر تفکرات ابزورد. استاپارد از ۱۹۶۷ یعنی زمانی که «روزَنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» در لندن و نیویورک به روی صحنه رفت، تاکنون چیزهای زیادی را برای هر جور رسانه‌ای نوشته است. رادیو که از ابتدا یکی از علاقه‌مندی‌هایش بود، تلویزیون، صحنه و حتی فیلمنامه‌هایی نوشته که از میان آنها «شکسپیر عاشق»، جایزه اسکار را برایش به ارمغان آورد. در همه این کارها عنصر ثابتی که وجود دارد، تردستی لذتبخش او با کلمات است. اما این حرف‌ها همیشه در مورد چیزی هستند. اگر آدم مثل روزنکرانتز و گیلدنسترن، بی‌چهره و به دردنخور باشد، چه می‌شود؟ یا چه می‌شد اگر مثل «مضحکه‌ها» دادائیسم و لنینیسم در کنار هم در سوئیس ظاهر می‌شدند و این وسط چه کسی پیروز میدان می‌شد؟ یا چطور می‌شد اگر مثل «بازرس هوند واقعی» پای منتقدان تئاتر به یک معمای جنایی کشیده می‌شد که روی صحنه در حال تماشایش بودند. استاپارد علاوه بر اینکه آدم پرکاری است، در حرف زدن درباره آنها هم از خود سخاوت زیادی نشان می‌دهد. او جایی گفته بود: «هر چه پیرتر می‌شوم، کمتر به این اهمیت می‌دهم که بخواهم خودم را مخفی کنم.» البته جایی هم به یک مصاحبه‌کننده گفته بود: «بهت گفتم من آدمی نیستم که خودم را تحلیل کنم.» چیزی که روشن است او هر چه پیرتر می‌شود، از جاه‌طلبی و بلندپروازی‌اش کم نمی‌شود، این چیزی است که می‌شود آن را در سه‌گانه «ساحل اتوپیا»ی او هم مشاهده کرد.

– می‌خواهم با مساله صراحت شروع کنم. در سال‌های اولیه شما توانستید با کمک گرفتن از کلمات، خودتان را مخفی کنید؟

خودم تا حالا این‌طور به قضیه نگاه نکرده بودم. اما شاید بشود گفت این همان اتفاقی است که افتاده، اما به طور کلی من همیشه میل درونی‌ام را دنبال کرده‌ام. این یک اصل یا نقشه نبود. آن موقع هم مثل همین حالا، همان‌طور که می‌خواستم می‌نوشتم، همان‌طوری که برایم جاذبه داشت.

– بیشتر خودتان را پنهان می‌کردید یا صرفاً دلیلی نمی‌دیدید که بیش از حد خودتان را نشان بدهید؟

خب من خجالتی بودم. هنوز هم خجالتی هستم و البته خیلی کم‌رو. همان‌طور که اشاره کردید رفته‌رفته شروع کردم به اینکه کمتر به این چیزها اهمیت بدهم و شجاع‌تر شوم، ولی در وهله اول هیچ علاقه‌ای به این نداشتم که از تجربیات زندگی‌ام برای کسی حرف بزنم. اصلاً دوست نداشتم خودم را به عنوان منبع نمایشنامه‌هایم نگاه کنم. گرچه خب هر نمایشنامه نویسنده‌اش را تا حدی معرفی می‌کند. می‌شود گفت نمایشنامه‌های من بخشی از حال و هوا، بخشی از علاقه‌مندی‌های فکری و مهم‌تر از همه جاهایی را که من در آن می‌توانم خوش باشم، نشان می‌دهند.

–و اینجاها که در آن می‌توانستید خوشی را پیدا کنید، کجاها بود؟

خب، فکر می‌کنم خودتان آن را گفتید. بخشی از آن به زبان یا صناعات ادبی برمی‌گشت. تا جایی که یادم می‌آید من همیشه از بازی با لغات و کلمه‌های خنده‌دار خوشم می‌آمد.

–اما این تاثیری نبود که پدر و مادر یا ناپدری‌تان رویتان گذاشته باشند، خب البته منظورم ناپدری انگلیسی‌تان، سر گرد کنت استاپارد است، که اصولاً از آن دست آدم‌هایی نبود که از زبان و ادبیات خوشش بیاید یا فکر کند چنین چیزی کار درستی است. خودتان فکر می‌کنید این امر از کجا در شما شکل گرفته است؟

خب اول از همه باید بگویم نباید قضاوت اخلاقی در مورد کسی بکنیم. من فکر نمی‌کنم والدین یا محیط اطراف خیلی تاثیری روی علاقه یا نفرت ذاتی کسی به یک ادبیات خاص داشته باشند. در ضمن من بچه زودرسی هم نبودم که بخواهم بگویم از هشت تا ۱۳سالگی آثار کنراد را خوانده‌ام. آن روزها من بیگلز می‌خواندم.

–خب چطور شد به این نتیجه رسیدید که اینقدر به بازی با زبان علاقه دارید؟

این از آن دسته چیزهایی نیست که آدم درباره خودش بداند. خب یعنی توی آن سن و سال این اصلاً مساله جالبی به نظر نمی‌رسید. حتی نمی‌دانی به طور خاص به چه چیز علاقه داری. این هم مثل سایر بخش‌های دیگر بخشی از آدم است. این را می‌دانستم که آدم کتابخوانی هستم. وقتی به انگلستان رفتیم هشت ساله بودم. به بیگلز اشاره کردم، ولی این را هم باید بگویم که آرتور رنسوم هم جزء نویسنده‌های محبوبم بود. وقتی پایم به انگلستان رسید، یکی از خواننده‌های او شدم و برای چهار سال او نویسنده مورد علاقه‌ام بود.

–او بود که به شما کمک کرد تا احساس کنید انگلیسی هستید؟ خب برای اینکه من همزمان به سراغ آرتور رنسوم رفتم، ولی فوری آن را کنار گذاشتم چون دیدم زندگی من نمی‌تواند مثل آن خانواده‌های حومه‌نشین انگلیسی محشر باشد.

چه جالب، برایم عجیب است که چنین کاری کردید. برای من که اصلاً این‌طور نبود. من هم زندگی حومه‌نشینی نداشتم، اما چندان فرقی هم نمی‌کرد. ناپدری من عاشق ماهیگیری بود. تعطیلات خانوادگی ما همیشه در حومه‌های شهر سپری می‌شد. گرچه خب هیچ وقت به نواحی دریاچه‌ای شمال غربی نمی‌رفتیم، چون خب می‌دانی آنجا برای ماهیگیری جای مناسبی نیست ولی ما مدام به یورکشایر، نیدردیل و ولز می‌رفتیم و مدام کنار رودخانه‌ها و چشمه‌ها و تالاب‌ها بازی می‌کردیم. می‌شود گفت گاهی اوقات زندگی من و برادرم پیتر، بی‌شباهت با بچه‌های رنسوم نبود.

–ولی می‌شود گفت آنها کتاب‌هایی بودند که یک جور علاقه به زبان و فرهنگ انگلیسی را در شما زنده کردند. ببینم آیا شما هم خودتان را جزء کسانی می‌دانید که خود را انگلیسی دوآتشه می‌دانند، یعنی خواه متولد بریتانیا باشند یا نه ولی بیشتر از خود انگلیسی‌ها به زبان و فرهنگ آن اهمیت می‌دهند؛ کسانی مثل سیبالد، ویکرام ست، کنراد و... آیا شما هم به این سنت تعلق دارید؟

خب وقتی به گذشته‌ام نگاه می‌کنم می‌بینم واقعاً همین طور است. من در خودم هیچ تعلقی به هیچ‌چیز نمی‌بینم. فقط می‌دانم که همیشه خودم بوده‌ام و از چه خوشم می‌آمده. اما حالا حس می‌کنم کمی نسبت به زبان انگلیسی تعصب دارم. مثلاً هر بار که می‌بینم کسی در یک روزنامه به جای واژه whom از who استفاده کرده، مثل یک جور درد آزارم می‌دهد و خونم را به جوش می‌آورد. تا چند سال پیش خیلی کم پیش می‌آمد که چنین چیزی را ببینی، اما این روزها این اتفاق زیاد می‌افتد و من را به این فکر می‌اندازد که باید قبل از اینکه خیلی دیر شود، چیزی در این مورد بنویسم.

–بله، اما چه چیزی دیر بشود؟ خب به نظر می‌رسد این یک جور فضل‌فروشی ناشی از بالا رفتن سن باشد که خب همه ما با آن روبه‌رو هستیم.

مساله اصلاً بر سر فضل‌فروشی نیست. مساله اینجاست که هر کلمه معنای خودش را دارد نه هیچ معنای دیگری و اینکه انگار هیچ‌کس متوجه این نیست که مفهوم جمله با این کار ممکن است عوض شود. اگر آدم واقعاً زبان انگلیسی را بفهمد، از این دست جملات به این نکته پی می‌برد که نویسنده‌اش خود نمی‌داند چه دارد می‌گوید و متاسفانه خواننده هم فکر می‌کند این درست است و از اینجاست که آدم به بیراهه می‌رود.

–از این گفتید که چقدر همیشه احساس کردید انگلیسی هستید و اصلاً همین طور هم بار آمدید. وقتی کنت تایتان گفت «هرگز نباید فراموش کنید که استاپارد یک مهاجر است» آیا در شناسایی هویت انگلیسی شما دچار سوءتفاهم شده است؟

این یک داوری در مورد نوشته‌های من بود. فکر می‌کنم تایتان حق داشت چنین چیزی بگوید.

–یعنی فکر می‌کنید به نظر او، شما آن‌جور که یک نمایشنامه‌نویس انگلیسی در آن زمان باید می‌نوشت، نمی‌نوشتید؟

شاید، چون او احساس می‌کرد موضوعات غالب در آثار من شبیه نوشته‌های کسی نیست که به خاک این کشور تعلق داشته باشد. او احتمالاً تصور می‌کرده من به زبان انگلیسی به چشم یک جعبه بزرگ اسباب‌بازی نگاه می‌کنم به جای آنکه با آن تربیت شده باشم. چیزی که اغلب افراد در مورد من نادیده می‌گیرند، ظرفیت بالای بی‌خیالی و بی‌اعتنایی من است. خب این واقعاً چیز خوبی نیست و گاهی اوقات وقتی به آن فکر می‌کنم می‌بینم باید اهمیت بیشتری به آن بدهم.

–چرا؟ چون فکر می‌کنید خودتان که می‌دانید چه هستید و که هستید و نظرات بقیه فقط نظر شخصی آنهاست؟

فکر می‌کنم تا حد زیادی همین طور باشد. من به ندرت نظرات دیگران را در نظر گرفته‌ام، اما روی دیگر سکه هم این است که به ندرت اتفاق افتاده که از نظرات دیگران خوشم آمده باشد. البته منظورم نظرات‌شان در مورد خودم است.

–چه شد که به دانشگاه نرفتید؟

خب نمی‌خواستم در آن سطح تحصیل کنم. من به مدرسه پاکینگتون می‌رفتم که این روزها جای شناخته‌شده و قابل قبولی است. مساله اینجا بود که در دهه ۵۰ متاسفانه خوشم نمی‌آمد آنجا باشم و کیف و کتاب با خودم این طرف و آن‌طرف ببرم و ضمناً از امتحانات و سخنرانی‌ها هم گریزان بودم. برای مدتی نمی‌دانستم چه می‌خواهم بکنم، اما بعد ناگهان فکر روزنامه‌نگاری به سرم زد و به روزنامه‌نگاری علاقه‌مند شدم. در ۱۷سالگی در بریستول وارد یک روزنامه شدم و می‌توانم بگویم لحظه به لحظه‌اش برایم دوست‌داشتنی بود.

–بعدها نشد که فکر کنید اگر به دانشگاه رفته بودم فلان چیز را یاد می‌گرفتم یا جوری رشد می‌کردم که برایم مفیدتر بود؟

چرا چند سال بعدش پشیمان شدم و همین چیزها را به خودم گفتم. می‌دانید در سی و چند سالگی به این مساله پی بردم که اگر به دانشگاه رفته بودم می‌توانستم با عده‌ای آدم خوشایند ارتباط برقرار کنم. احساس می‌کردم به مسیر دیگری رفته‌ام و کلی چیز آموختنی را از دست داده‌ام.

–یا حتی ممکن بود فیلسوف شوید.

فکر نمی‌کنم. برای اینکه علاقه من به هر موضوعی یک کار عمومی و برای عامه بود. سال ۶۳ یا ۶۴ بود و من دو نمایشنامه پانزده‌دقیقه‌ای برای رادیو نوشتم.

–اما اصولاً از همان‌ها خیلی چیز یاد گرفتید. بعدها حس نکردید نوشتن برای رادیو در نوشتن کارآمد برای صحنه یا ساختار نمایشنامه کمک‌تان کرده باشد؟

به اعتقاد من تجربه می‌تواند از نوشتن هر چیزی حاصل شود. فکر نمی‌کنم رسانه به خودی خود از اهمیت زیادی برخوردار باشد اما برای من مهم بود، برای اینکه به سادگی یاد گرفتم چطور برای رادیو یا تلویزیون بنویسم. همان‌طور که می‌دانید من سال ۱۹۶۳ یک نمایشنامه هم برای تلویزیون نوشتم. همه اینها به من آموزش دادند. با این حال هنوز هم نمی‌دانم چقدر یاد گرفته‌ام و هنوز درباره ساختار یا شکل نمایشنامه‌هایی که می‌نویسم، مطمئن نیستم. این‌طور نیست که یک کلید کلی برای نوشتن همه نمایشنامه وجود داشته باشد. وقتی شروع به کار می‌کنی در مورد همه چیز کاملاً مطمئن نیستی.

–خب گفتید علاقه‌تان به بازی با کلمات خود به خود در شما شکل گرفت. آیا علاقه به تئاتر هم همین طور بدون هیچ محرک خاصی در شما پیدا شد و می‌خواستید تنها استفاده از کلمات را به شیوه نمایشی تجربه کنید؟

خب محرک خاصی نبود، اما می‌شود یکسری شرایط را دخیل دانست. مهم‌ترین مساله این است که در آن زمان در فرهنگ ما توجه زیادی به تئاتر می‌شد. در اواسط دهه ۵۰ بیشتر افرادی که هم‌سن و سال من بودند و می‌خواستند اسم و رسمی برای خود دست و پا کنند، سراغ تئاتر می‌رفتند. امروزه شرایط تغییر کرده و حالا نوبت رمان‌نویسان جوان شده است.

–تئاتر شما را به وجد می‌آورد، چون شنیده‌ام در همه تمرین‌ها شرکت می‌کنید. درست است؟

یکی از چیزهایی که در تئاتر دوست دارم اصل مصلحت‌گرایی آن است. در واقع این یک قالب هنری پراگماتیک است. از این خوشم می‌آید که در هر صورت می‌تواند خودش را وفق دهد. هیچ جور نمی‌شود جلوی تئاتر را گرفت.

–پس نمایشنامه‌هایتان را [برای اجرا] تغییرناپذیر نمی‌دانید؟

نه، قبل از اینکه نمایشنامه‌ای بنویسم فکر می‌کردم این‌طور است یعنی نمایشنامه‌نویس چیزی می‌نویسد و همان عیناً اجرا می‌شود. به طور کلی این فکر درستی است، اما نمی‌شود از تعامل متقابل و دنباله‌دار میان نمایشنامه‌نویس، کارگردان، بازیگر، طراح صحنه و مخاطب غافل ماند و این را هم باید بگویم که هر بار که من در یک تمرین شرکت می‌کنم، چیزهایی را حذف و اضافه می‌کنم.

–وقتی یک دیالوگ می‌نویسید، آیا گفت‌وگو به طور ناخودآگاه در درون‌تان صورت می‌گیرد یا اینکه کاملاً آگاهانه به خودتان می‌گویید این کاراکتر الف است و این کاراکتر ب و اینها باید با هم فرق داشته باشند و بعد یک گفت‌وگوی درونی در شما شکل می‌گیرد؟

خب تا حدی همین طور است. نمی‌شود یک کاراکتر را به حال خودش گذاشت و علاوه بر این طرز گفتار و پندار آدم‌ها خیلی گیج‌کننده و جدایی‌ناپذیر به نظر می‌رسد. به همین خاطر است که یک کاراکتر نمایشی از دل متن سر برمی‌آورد.

–وقتی آثار قبلی شما بررسی می‌شود، معمولاً از دو دوره صحبت می‌شود. اولی مربوط می‌شود به نمایشنامه‌های جدلی که آثاری بدیع و سرشار از هوشمندی هستند. دوره بعدی هم بعد از «چیز واقعی» در ۱۹۸۲ شروع می‌شود، که نمایشنامه‌ای بود درباره عشق، روابط انسانی و باز هم پر از عبارت‌های سلیس و می‌شود گفت بعد از آن احساسات و آگاهی شما در کنار هم قرار گرفت. آیا خودتان چنین دسته‌بندی‌هایی را قبول دارید؟

بله. خودم می‌دانم که کارم را با زبان شروع کردم و بعداً به این پی بردم که انسانیت در تئاتر تا حد زیادی توسط انسان‌هایی تامین می‌شود که اثر نمایشی را اجرا می‌کنند. فکر می‌کنم با همین انسانیتی که بازیگران با خود وارد نمایشنامه‌ها می‌کردند، توانستم کارم را پیش ببرم. قبلاً گفتم که من رفته‌رفته توانستم خجالتم را از بیان احساساتم کنار بگذارم و حالا جوری می‌نویسم که خیلی با قبل و زمانی که مثلاً «روزنکرانتز و گیلدنسترن مرده‌اند» را می‌نوشتم متفاوت است.

–یعنی می‌شود گفت حالا مغز و قلب‌تان ترکیبی طبیعی‌تر و تکامل‌یافته‌تر دارند و به این فکر نمی‌کنید که کدام یک بر دیگری ارجحیت دارد؟

فکر می‌کنم زمانی که در پی این بودم تا در هر لحظه از نمایش شور و حرارتی بگنجانم، خیلی درگیر این مساله بودم. فکر می‌کنم همیشه درون خودم به دنبال یک جور سرگرمی بودم و این سرگرمی برایم از دستکاری زبان حاصل می‌شد. برای همین این‌طور شد، یعنی این چیزی نبود که عمدی باشد یا برایش برنامه‌ریزی کرده باشم اما رفته‌رفته دیدم مثلاً وقتی باغ آلبالو را تماشا می‌کنی، مساله سر انسان‌هاست و نه زبان. بعد شروع کردم به نوشتن چیزهایی که هیچ وقت خوابش را هم نمی‌دیدم که در نمایشنامه‌هایم بخواهم از آنها استفاده کنم. جمله‌های کوتاهی مثل اینکه «دلت یک لیوان شیر می‌خواهد» یا «امروز حالت چطور است». منظورم همین تغییرات ساده است.

–که برای شما تغییر بزرگی بود.

بله، و این نمایشنامه‌ها ترکیبی شد از گفت‌وگوهای کوتاه و گفت‌وگوهای بلند.

–یکی از چیزهایی که همیشه برایم عجیب بوده، این است که شما هیچ وقت نویسنده‌ای سیاسی نبوده‌اید...

خب من همیشه نمایشنامه‌هایی را نوشته‌ام که دوست داشتم بنویسم، بدون اینکه بخواهم به این فکر کنم که چه جور نمایشنامه‌ای باید بنویسم. به طریقی می‌شود نمایشنامه «احمق حرفه‌ای»را که آن اوایل برای تلویزیون نوشتم به طور کلی یک نمایشنامه سیاسی قلمداد کرد، اما فکر نمی‌کنم این یک نوشته اساساً سیاسی باشد. همیشه این را گفته‌ام و هنوز هم بر این باورم که مسائل سیاسی خود را در مسائل اخلاقی حل می‌کنند... اخلاقیات خود را از طریق یک سناریوی سیاسی یا یک سناریوی ایدئولوژیک مطرح می‌کند. اما در واقع من همیشه احساس کرده‌ام ژورنالیسم و به طور خاص ژورنالیسم تلویزیونی است که می‌تواند ابزاری اثرگذار و آنی برای تغییری در جامعه باشد که هنرمندان همواره به دنبالش بوده‌اند.

–شما یک نشان شوالیه گرفته‌اید، یک درجه لیاقت، یک اسکار و در سر تاسر جهان شناخته شده‌اید. آیا چیز دیگری هم هست که بخواهید؟

اوه نه خیلی ممنون. تصورم بر این است که تقریباً بیشتر کسانی که این جوایز را گرفته‌اند با من هم‌عقیده‌اند که این روزها دیگر این چیزها مثل آن قدیم‌ها خیلی اهمیت ندارند.

–در مقام یک هنرمند چیزی هست که برای خودتان بخواهید؟

دلم می‌خواهد جوری تمام زندگی‌ام را عوض کنم که دفعه بعد وقتی چیزی می‌نویسم، هیچ کس انتظار آن را از من نداشته باشد. می‌خواهم به طور کلی معیار و شیوه کارم را عوض کنم.

نکته

به اعتقاد من تجربه می‌تواند از نوشتن هر چیزی حاصل شود. فکر نمی‌کنم رسانه به خودی خود از اهمیت زیادی برخوردار باشد اما برای من مهم بود، برای اینکه به سادگی یاد گرفتم چطور برای رادیو یا تلویزیون بنویسم. همان‌طور که می‌دانید من سال ۱۹۶۳ یک نمایشنامه هم برای تلویزیون نوشتم. همه اینها به من آموزش دادند. با این حال هنوز هم نمی‌دانم چقدر یاد گرفته‌ام و هنوز درباره ساختار یا شکل نمایشنامه‌هایی که می‌نویسم، مطمئن نیستم. این‌طور نیست که یک کلید کلی برای نوشتن همه نمایشنامه وجود داشته باشد. وقتی شروع به کار می‌کنی در مورد همه چیز کاملاً مطمئن نیستی.

اطلس جهان

دکتر بهزاد قادری

جشنواره حوسی: نگاهی به عاشورای حسینی در پهنه کارائیب

کشورهای پهنه دریای کارائیب برای بررسی نقش آیین‌های نمایشی و درام در چالش‌های پسااستعماری چندان به چشم ما نیامده‌اند. این در حالی است که این پهنه از دیرباز مهمیز استعمار را بر گرده‌اش حس کرده و گفتمان استعماری در متون ادبی نویسندگان غربی جایگاه ویژه‌ای داشته است. برای نمونه، شکسپیر (به سفارش استعمارگران) «توفان» را نوشت و در آن کالیبان، بومی یکی از جزایر دریای کارائیب، را حیوانی تکامل‌نیافته نشان داد (زبان‌بازی شکسپیر چنان است که نام کالیبان ما را به یاد واژه کانیبال – آدمخوار – می‌اندازد). توفان شکسپیر با نشانه‌شناسی ادبیات استعماری و با هدف «غریبه‌سازی» شکل می‌گیرد. امه سزر، از مارتینیک کارائیب، از نخستین کسانی بود که با بازنویسی این متن استعماری به استعمار غرب تاخت و دستاورد آن «انقلاب در توفان» (۱۹۶۹) بود. در نمایشنامه شکسپیر، پراسپروی استعمارگر، جزیره و بومیان را سحر می‌کند تا گوش به فرمان خدایگان باشند؛ امه سزر، اما، در نمایشنامه‌اش از افسونِ پراسپروی شکسپیر خوانش تازه‌ای می‌کند و آن را همان سازوبرگ نظامی، سیاست و زبان استعمارگر نشان می‌دهد؛ اما این بار کالیبان در برابر این ابزار قد علم می‌کند و پراسپروی اروپایی را می‌تاراند.

هلن گیلبرت و جون تامکینز در کتاب‌شان (Postcolonial Drama،1996) به تاثیر نمایش‌های آیینی و کارناوال در مبارزات ضداستعماری کشورهای حوزه کارائیب اشاره می‌کنند، اما هنگامی که باید به سرچشمه‌های کارناوال بپردازند، از محرم و عاشورای حسینی و تعزیه، که در کشورهای پهنه کارائیب نقش داشته است، سخنی به میان نمی‌آورند. به قول اسپیواک، نویسندگان دگراندیش غربی در همان زمانی که گمان می‌کنند دارند دیدگاه‌های پسااستعماری را پیش می‌کشند، با گزینشی که در کارشان انجام می‌دهند، همچنان در چارچوب «کانونیانِ» غرب می‌مانند (آسیایی‌ها) هم که برای پژوهش در این زمینه‌ها وقت و نیرو را، نکاشته، کشته‌ایم. محرم و عاشورای حسینی در کشورهای پهنه دریای کارائیب پیشینه‌ای ۱۵۰ساله دارد. تا سال ۱۸۳۸، استعمارگران کشتزارهای نیشکر و پنبه خود را با نظام برده‌داری می‌چرخاندند؛ با لغو تجارت برده در این سال، چون استعمارگران دیگر نمی‌توانستند به واردات برده به شیوه گذشته ادامه دهند، ترفند تازه‌ای به کار بستند و بین ۱۸۴۰ تا ۱۹۱۷ هزاران نفر از مسلمانان شبه‌قاره هند را در پوشش کارگر مهاجر قراردادی برای کار ارزان در این کشتگاه‌ها به کشورهای پهنه کارائیب کوچ دادند. مسلمانان در هند در اقلیت بودند و شیعیان اقلیتی در اقلیت سنی در هند به شمار می‌رفتند. این شد که شیعیان در اجراهای آیینی خود در را به روی سنی‌ها، بودائیان و هندوها باز گذاشتند و توانستند در اجرای مراسم دهه اول محرم شرکت‌کنندگان و تماشاگرانی با دامنه اعتقادی گسترده‌ای برای خود دست و پا کنند. این شرکت تا به آنجا پیش رفت که سنی‌ها و هندوهای هند نیز در مراسم «ماتم» سینه‌زنی آنان شرکت می‌کردند. در هند بود که انگلیس با مراسم عاشورا و اعتراض مسلمانان به حضور استعمارگران آشنا شد. دامنه تاثیر رفتار امام حسین(ع) با دستگاه حکومتی زمانش در ذهن هندیان چنان بود که سوای اقبال لاهوری و نایدو که در رثای این رخداد نوشتند، مهاتما گاندی نیز در روش مبارزه‌اش از امام حسین(ع) سرمشق گرفت و در سوگ او نوشت.

سفر آیین تعزیه امام حسین (ع) از ایران به هند دستخوش یک دگرگونی دیگر هم شد. در حالی که در ایران «تعزیه» به مراسمی گفته می‌شود که در آن به بزرگداشت پایداری امام حسین (ع) در برابر فساد دستگاه بنی‌امیه می‌پردازند، در هند «تجه یا تژه» نام نمایی از حرم امام‌حسین(ع) یا حرم دیگر امامان است که آن را، همچون سرو و نخل‌گردانی خودمان در روز عاشورا، از چوب یا مواد دیگر می‌ساختند و بر کجاوه‌ای بر دوش انسان یا بر پشت فیل در خیابان‌ها می‌گرداندند. در کشورهای پهنه کارائیب، هرجا سخن از «تزیه» باشد، منظور همان گرته‌برداری از حرم امام است و بسته به هنر و ذوق مردم هر ناحیه، به صورت‌های هنری خیال‌انگیز و خوش‌ترکیب ساخته می‌شود و در این راه، گاه حتی کار به رقابت و انتخاب برنده نیز می‌کشد. کروم برای این انعطاف در آیین تعزیه امام حسین(ع) در میان مسلمانان کشورهای کارائیب دو دلیل می‌آورد: از یک سو، مسلمانان به پاسداری از سنن مذهبی خود در سرزمینی بیگانه می‌اندیشیدند و از سوی دیگر، برای ماندن و سازگاری با فرهنگی که در آن بیگانه شمرده می‌شدند، به نوآوری تن دادند تا از «من» خویش تعریف نو ارائه دهند.

رفته رفته، عاشورای حسینی در کشورهای پهنه کارائیب از مراسم عزاداری به جشنواره تبدیل شد. در دگردیسی و همگانی شدن این آیین، یعنی تبدیل شدن به مراسمی فراسوی چارچوب باورهای مذهبی شیعیان، عوامل اجتماعی و اقتصادی و ترکیب قومی مردم مهاجر به این پهنه نقش بسزایی داشتند. گفتیم که سرمایه‌داران استثمارگر در این کشورها از سرخپوستان امریکای شمالی، سیاهپوستان امریکا، مسلمانان شبه‌قاره هند و چینی‌ها همچون بردگان کار می‌کشیدند. رونق اقتصادی این کشتزارها با زوال بازار نیشکر سبب شد این مهاجران در شرایط بدتری زندگی کنند و همین سبب شد این اقوام، با شرکت در آیین‌های هم، حس همبستگی را به عنوان عنصر مقاومت به رخ استعمارگران بکشند. دیری نپایید که اینان از آیین محرم شیعیان پایگاهی برای مقاومت و مبارزه همه ستمکشان و بندگان و ابزاری برای رساندن ندای اعتراض خود به گوش حاکمان ساختند. هنوز پا به قرن بیستم نگذاشته، بهره‌کشان استعمارگر در پهنه کارائیب عاشورای حسینی را تهدیدی برای حکومت شمردند و دست به کار شدند.اقدامات استعمار در آن پهنه از این قرار بود: ۱- بخشنامه دادند که این آیین فقط در میان شیعیان اجرا شود و گروه‌ها و مذاهب دیگر در آن شرکت نکنند؛ ۲- فرمان دادند که این آیین فقط در شهرها اجرا شود و کار به روستاها نکشد؛ ۳- گروهی از علمای سنی را از هند به این کشورها آوردند تا سنی‌ها را از شیعیان جدا کنند و «همبستگی» میان اقوام را در این آیین، ترفند مسیحیت برای از میان برداشتن اسلام معرفی کنند؛ ۴- گروهی از علمای شیعه را نیز از هند آوردند تا عاشورای حسینی را به جایگاه «سنتی»اش در میان مردم بازگردانند؛ ۵- از رویارویی‌ها و زد و خوردهای احتمالی اقوام در جریان اجرای این آیین به نفع خود و برای متوقف کردن آن به عنوان جنبشی اعتراضی بهره‌برداری کردند. به این شکل، حاکمان می‌توانستند از برخوردهای قومی برای سرکوبی اقوام مختلف بهره‌برداری کنند. نمونه‌اش برخورد پلیس با مردم در سال ۱۸۸۴ بود که با آتش گشودن پلیس به سوی مردم در این مراسم، شماری از شرکت‌کنندگان کشته و زخمی شدند. اما همبستگی اقوام و نژادها در این آیین به راهش ادامه داد؛ چنان که سیاهان غیرمسلمان امریکایی و آفریقایی در این مراسم طبل می‌زدند و هندوها ابزار دیگر را فراهم می‌کردند و، چنان‌که تصاویر «تزیه»ها – نسخه‌ای از حرم امام حسین (ع) – نشان می‌دهد، ذوق و سلیقه چینی‌ها هم در ساختمان این بناها نقش داشته و دارد. کروم و پراشاد هر دو معتقدند این مراسم در این منطقه، بیش از آنکه سبب تفرقه باشد، عامل همبستگی میان ستمدیدگان بوده و هست. امروزه در کشورهای پهنه کارائیب عاشورای حسینی به دو صورت برگزار می‌شود؛ یکی در میان شیعیان سنتی که آن را بر اساس تقویم هجری قمری در زمان خاصش اجرا می‌کنند و یکی که همه اقوام و مذاهب در آن شرکت می‌کنند. این دومی بیشتر در میان مردم ترینیداد و جامائیکا رایج است. در جامائیکا آن را همه ساله در اواسط ماه آگوست (شهریور) برپا می‌کنند. شیعیان به کمک دیگر اقوام، از روز اول محرم دست به کار ساختن «تزیه» می‌شوند: ساختمانی خیالی و مینیاتوری از حرم امام حسین(ع). گوستاو ثائیس، انسان‌شناس کانادایی، می‌گوید در روز تحقیق میدانی‌اش، به چشم خودش دیده که سازنده «تزیه» تصویر کلیسای ارتدوکس سن بازیل مسکو را که از نشریه نشنال جئوگرافیک گرفته بوده، در پیش روی خود داشته و «تزیه» را به شکل آن می‌ساخته است. در روز دهم – عاشورا – این ساختمان‌های مینیاتوری را در خیابان‌ها به حرکت درمی‌آورند. به همراه این «تزیه»ها که میان‌شان از حیث زیبایی رقابت هم هست، طبالان و نوازندگان سنج می‌آیند و هریک با شیوه خاص طبالی و سنج زدن خود به هیجان جمع می‌افزایند. نکته جالب این است که هر طبل یا سنج نامی دارد: حسین، حسن، پویزن (سم)، کربلا، راک اند رول و... ثائیس می‌گوید دو نام «پویزن» (سم) و راک اند رول دو نمونه جالب از این ترکیب قومی است: پویزن یا سم اشاره به مسموم کردن امام حسن(ع) و در عین حال نام یک گروه است؛ راک اند رول هم نشانگر نفوذ موسیقی نوین در این آیین است. با راه افتادن «تزیه»ها در عاشورا، در دو سوی خیابان فروشندگان دوره‌گرد با غذا و نوشابه از رهروان پذیرایی می‌کنند. شیعیان با این نوا «تزیه»ها را می‌گردانند: «حوسی، حوسی، حوسی» و تماشاگران با گفتن Hossey, I say با عزاداران همنوایی می‌کنند. رسم است که این «تزیه»ها را در پایان روز دهم به رود یا دریا بسپارند؛ گاهی هم آنها را به خاک می‌سپارند. انجمن سنی سنت‌الجماعت تنها سازمانی است که از سوی دولت به رسمیت شناخته می‌شود. این انجمن این جشنواره را بدعت می‌داند، اما دولت نمی‌تواند از جاذبه‌های جهانگردی آن چشم بپوشد و آن را همچون رخدادی ملی پذیرفته است. به هرحال، جشنواره حوسی با سابقه مبارزاتی ضداستعماری‌اش در صد سال گذشته فعالیتی فرهنگی، سیاسی و اقتصادی بوده است که دیگر از آن گروه خاصی نیست و سبب همگرایی اقوام ستمدیده آن پهنه شده است.