آیین در نمایشنامه‌های پسااستعمار

ناصر دشت پیما

تاریخ ورود مقاله : ۸۸/۴/۱۲ | داوری نهایی:۸۸/۶/۶

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

www.noormags.ir

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

آیین در نمایشنامه‌های پسااستعمار

ناصر دشت‌پیما
عضو هیات علمی موسسه‌ی آموزش عالی نبی اکرم (ص)

www.noormags.ir

چکیده

آیین یکی از قوی ترین ،مناسب ترین و در عین حال مورد سوءتفاهم قرار گرفته ترین نشانه‌های تفاوت و استحکام فرهنگی در کشورهای پسا استعمار است .در تئاتر پسا استعمار نمایشنامه‌های آیین مدار از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند .آیین‌ها نمودی از فرهنگ بومی به شمار رفته و در اعاده‌ی هویت ملی نقش اساسی بازی می‌کنند .آیین‌ها ایستا نبوده‌اند و می‌توانند در شرایط مختلف خود را با فرم‌های جدید منطبق سازند.

واژگان کلیدی:آیین،تئاتر،پس استعمار،فرهنگ

«[آیین] اجرای اعمالی مراسم گونه است که آن را سنت یا خواستی مذهبی و روحانی مقرر کرده است. آیین اسلوب رفتاری خاص و قابل مشاهده در تمامی جوامع شناخته شده است. بنابراین آیین راهی برای تعریف یا توصیف انسان‌هاست... آیین ترجمان ایمان به عملی مشهود است» (اچرو، ۱۹۸۱).

واله شوینکا نمایشنامه‌نویس اهل نیجریه و برنده جایزه‌ی نوبل ادبیات در کتاب تاثیر گذار «اسطوره، ادبیات و دنیای افریقا» (۱۹۷۶) استفاده از آیین در نمایشنامه‌های افریقایی را تئوریزه کرده و به بررسی قلمروهای به هم پیوسته‌ی اسطوره، آیین و ادبیات در افریقا می‌پردازد. در این کتاب، شوینکا به انتقاد از استعمار نوین گفتمانی پرداخته و برای مقابله با آن یک استراتژی «ضد گفتمان» پیشنهاد می‌کند. «ضد گفتمان متداول» پروسه‌ای است که نویسندگان پسا استعمار از آن برای نشان دادن و برچیدن پیش‌فرض‌های اساسی متون متداول اروپا مدار بهره می‌برند. این کار با خلق متن جدیدی میسر می‌شود که نقطه‌ی مقابل متن متداول است. این متن جدید با به خدمت گرفتن بعضی از دلالت گرهای شناسه‌ای متن اولیه، ساختارهای قدرت آن را تغییر می‌دهد.

گفتمانی قدرتمند واروپا مدار مانند ادبیات، خودش را طبیعی، جهانی و جاودانه ارائه می‌کند و در عین حال به علت همین ادعاها، خودش را در معرض مقاومت و تناقض گویی قرار می‌دهد. این امر خودش را به طور وضوح در فرم ضد گفتمانی به نام «ضد گفتمان متداول» یا «به تلافی نوشتن»، که در درون گفتمان خود ادبیات عمل می‌کند نشان می‌دهد. متون متداول و معتبر چنان مورد استفاده قرار می‌گیرند که با انهدام ظریف ارزش‌ها و پیش فرض‌های سیاسی‌شان به بنیانی برای گونه‌های دست کاری شده‌ی مخالف تبدیل می‌شوند» (اشکرافت، ۲۰۰۱: ۳۳).

شوینکا معتقد است، به‌تدریج از سیاه‌پوستان افریقا خواسته می‌شود که خودشان را به عصر دوم استعمار تسلیم کنند. این‌بار این کار از سوی کسانی انجام می‌گیرد که «تئوری‌هایشان و رهنمودهایشان از درک و فهم دنیای خودشان، تاریخ خودشان، روان رنجوری‌های خودشان و سیستم‌های ارزشی

www.noormags.ir

خودشان به دست آمده است» (شوینکا، ۱۹۷۶:؟). این استعمار گفتمانی خودش را در واکنش‌های منفی منتقدین غربی نسبت به نمایشنامه‌های فرهنگی نویسندگان غیرغربی در کشورهای پسا استعمار نشان می‌دهد. با این کار منتقدین غربی می‌خواهند فرم‌هایشان را به نمایشنامه‌نویس‌های غیرغربی تحمیل کنند.

رابرت سرو ماگا، نمایشنامه‌نویس اهل اوگاندا، معتقد است که شیوه‌های اجرایی وارداتی، همچون سیستم‌های وارداتی استعماری، بنیادی ایدئولوژیک دارند. به باور سروماگا «تئاتر اروپا در کمال بی تفاوتی به سنت‌های [محلی] و عدم شناخت از آن پا به افریقا نهاد و پایه‌هایش را مستحکم ساخت» (به نقل از گراهام ـ وایت، ۸۹:۱۹۷۴). اجراهای آیینی کارکردهای خاصی در جوامع پسا استعمار داشته و اغلب عرصه‌هایی مهم برای مقاومت در مقابل ارزش‌ها و شیوه‌های تحمیلی به شمار می‌روند. این اجراها که ریشه در فرهنگ عامه دارد نه تنها ابزارهایی هستند که به حفظ تاریخ بومی کمک می‌کنند بلکه استراتژی‌هایی برای حفظ و پاسداشت تفاوت فرهنگی می‌باشند که از طریق سیستم‌های خاص برقراری ارتباط و از طریق ارزش‌های خاص رسوم بومی به این کار مبادرت می‌ورزند.

وقتی ازعناصر اجرای سنتی در نمایشنامه‌ای معاصر استفاده شود محتوای نمایشنامه تحت تاثیر قرار می‌گیرد. این روند از یک سو، شامل دور شدن از قلمرو تکنیک‌ها و مفروضات رئالیسم بوده، و از سوی دیگرتعریف استعماری نمایش و نمایشنامه را بسط داده تا قدرت دیگر شیوه‌های ارائه را به ثبوت برساند. چند تباری، استراتژی فرهنگی مهمی برای پروژه‌ی استعمار زدایی فرهنگی است. تلفیق سنت‌های اجرایی، یکی از روش‌های ایستادگی فرهنگی در برابر اروپا مداری است. ادوارد گلیسنت، شاعر و رمان‌نویس کارائیبی، می‌نویسد وقتی «پس زمینه‌ای از فرهنگ عامه ارائه شده یا بازتاب می‌یابد، رانش فرهنگی ایجاد شده و به سطح خود آگاهی [مخاطب] می‌رسد. این شکل جدیدی از فرهنگ انتقاد از خود است» (گلیسنت، ۱۹۸:۱۹۸۱). از طرف دیگر کریس بانفیلد از گریش کارناد، نمایشنامه‌نویس مشهور هندی، نقل قول می‌کند که «در دستان نمایشنامه‌نویسی روشنفکر که حساسیتی معاصر دارد فرم‌های تئاتر محلی می‌تواند برای انتقاد و محو [باورهای غیرمنطقی] به کار رود» (کرو و بانفیلد، ۱۳:۱۹۹۶). برخلاف کشورهای غربی، در قلمرو نمایشنامه‌های پسا استعمار مفهوم سنت واژه‌ای از مد افتاده، ثابت یا بی ارزش نیست.

آیین یکی از قوی ترین، مناسب ترین و در عین حال مورد سوءتفاهم قرار گرفته ترین نشانه‌های تفاوت و استحکام فرهنگی در کشورهای پسا استعمار است. لیکن بعضی از مواقع این تفاوت‌ها نادیده گرفته شده و بر اشتراک‌های فرهنگی این کشورها تاکید می‌شود. بعضی از منتقدین ادبیات نمایشی هر اثر نمایشی را اثری آیینی می‌دانند برای مثال اولاً روتیمی، نمایشنامه‌نویس نیجریه‌ای می‌گوید تئاتر «برای سرگرمی و تفریح نیست. برای من تئاتر تعهدی جدی و تقریبا مذهبی بوده و تلاش می‌کنم دیگران را نیز متقاعد کنم که تئاتر هوشیاری و متانت مخاطب را می‌طلبد» (برنس، ۱۷:۱۹۸۵). لیکن آیین و نمایش یکسان نیستند. نمی‌توانیم بگوییم همه نمایشنامه‌ها آیینی یا

www.noormags.ir

همه‌ی آیین‌ها اثری نمایشی هستند. گرچه این دو عنصر یکدیگر را به خدمت می‌گیرند. معمولاً آیین، واقعیت یا چیزی را نشان می‌دهد که همچون شرایطی واقعی به نظر برسد. آیین آکسیون‌هایی ارائه‌ای، مانند نشان دادن، گفتن، رقص، طبل زنی، آواز خوانی و دیگر فرم‌های ارتباطی را می‌طلبد که فضای بین اجرا کننده و موضوع را حفظ کند. از سوی دیگر، تئاتر، آکسیون‌های نمایشی مانند تقلید، همانند سازی، نقش بازی کردن و دیگر فرم‌های تقلید را می‌طلبد که یگانگی و وحدت بین بازیگر و موضوع را تضمین کند. اندرو هورن معتقد است شاید آیین تا اندازه‌ای تئاتر است ولی نمایشی بر اساس یک نمایشنامه نیست. آیین در جهتی دیگر به رشد و نمو خود ادامه داده است. آیین بیشتر از اینکه ارتباطی این جهانی بین انسان‌ها باشد ارتباطی جادویی بین انسان و نیروهای طبیعی است. اگر بتوان تفاوت‌های کلی آیین و نمایش ـ مذهب و هنر ـ را مشخص کرد آن‌گاه به درک بهتری از این دو دست خواهیم یافت» (هورن، ۱۹۸۱:۱۹۷).

«یکی از پیش فرض‌های کلی درباره آیین، این است که آیین واقعیتی پیش از استعمار و دست نخورده است لیکن آیین ایستا نیست. برای مثال آیین یوروبا، که بسیاری از نمایشنامه‌نویسان نیجریه‌ای از جمله واله شوینکا از آن استفاده می‌کند «از سوی اجرا کنندگان و مفسران خلاق شکل و قالب جدیدی به خود گرفته است» (درووال، ۱۹۹۲:۲۸). به علت انعطاف‌پذیری، دست‌یابی به فرم اصلی و قبل از استعمار آیین امکان‌پذیر نیست. لیکن می‌توان با تلفیق آیین با دیگر فرم‌های فرهنگی به اجراهای جدیدی دست یافت که بیان‌گر تغییرات صورت گرفته از سوی استعمار باشد. بسیاری از نمایشنامه‌نویسان پسا استعمار از جمله واله شوینکا و گریش کارناد آیین‌های محلی را با عناصری از نمایش پردازی غرب تلفیق می‌کنند. این فرم‌های تلفیقی و چند تباری، شیوه‌ای مناسب برای حفظ جایگاه آیین در سیاق پسا استعمار بوده و همزیستی آیین و نمایش می‌تواند در حفظ و اشاعه‌ی فرم‌ها و روال‌های سنتی کمک بزرگی به شمار آید.

در نمایشنامه‌های پسا استعمار، آیین به دو شیوه مورد استفاده قرار می‌گیرد. در شیوه اول یک آیین یا چند آیین مرتبط در مرکز نمایشنامه قرار گرفته، ساختار کلی آن را شکل داده و سبک اجرایی آن را تحت تاثیر قرار می‌دهند. برای مثال در نمایشنامه‌ی قربانی کردن کرلی (۱۹۷۶) فاطیما دایک، نمایشنامه‌نویس اهل افریقای جنوبی، به دو آیین، شکلی نمایشی داده تا از این طریق بتواند با بازسازی اجرایی سنتی به مرمت و بازسازی جامعه معاصر بپردازد. حوادث این نمایشنامه در بوموانالند در سال ۱۸۸۵ اتفاق می‌افتد. سفیدپوستان، بومیان قوم گکا لکا را به زور از سرزمین مادری رانده و درشرایط اسفناکی قرار می‌دهند. نمایشنامه نمایشگر اتفاقاتی است که در تبعید بر شاه ژوسای شکست خورده می‌گذرد. او بعد از اینکه برای نهمین بار با نیروهای بریتانیا می‌جنگد از آن‌ها شکست خورده و برای اینکه به دست بریتانیایی‌ها نیفتد به تبعیدی خود خواسته می‌رود. این نمایشنامه مثالی مناسب برای باز خوانی و استفاده مجدد از داستان‌های واقعی دوران قبل از آپارتاید است که می‌تواند چراغ راه دوران معاصر باشد. بنا به نوشته ویلوبی منشا الهام نمایشنامه‌ی قربانی کردن کرلی مصاحبه

www.noormags.ir

شاه کرلی در سال ۱۸۹۶ است. «این مصاحبه پاسخی برای یک سوال بود: چرا اجداد من این‌قدر احمق بودند که سرزمین‌هایشان را در ازای چند چاقو و آینه بذل و بخشش کردند؟ همانند ۱۹۷۶، «بی سرزمینی» مشکلی در ۱۸۷۶ بود» («دایک درمرز»).

اولین آیین به کار گرفته شده در این نمایشنامه، قربانی در راه مندو، خدای قوم، است که بیرون از صحنه انجام گرفته ولی ثمری در پی ندارد. بی‌ثمری اولین آیین، قربانی دیگری می‌طلبد، قربانی کردن ملانجنی، سپنتای قوم. سپنتا را در پوست گاوی دوخته و در معرض آفتاب قرار می‌دهند تا پوست گاو جمع شده و سپنتا بمیرد. به کمک این آیین، قوم، زندگی واقعی را از سر می‌گیرد و مردم برای برگشت به سرزمین‌هایشان قوت قلب می‌گیرند. این آیین‌ها، که هسته اصلی نمایشنامه را تشکیل می‌دهند، از کارکردی دوگانه برخوردار هستند. از طرفی مرکز توجه قوم بوده و از طرفی دیگر تمثیلی برای ستیز با آپارتاید است. آیین‌های نمایشنامه، که نشان دهنده‌ی کارِ گروهی قوم برای منافع جمعی قوم است، به طور استعاره‌ای مدلی از کنش فرهنگی را ارائه کرده و در سیاهان آفریقای جنوبی، که از سوی حکومت معتقد به آپارتاید تحقیر شده اند حس احترام به خویش و غرور را زنده می‌گرداند. کرلی به این نتیجه می‌رسد که پیش گویی ملا نجنی به قوم یاد می‌دهد که تسلیم تهدیدهای سفیدپوستان نشوند. بنابراین آیین واسطه‌ای مهم به‌شمار رفته و تاثیر به‌سزایی در اجرا کننده و مخاطب دارد. مخاطبان نمایشنامه برای مبارزه بر علیه آپارتاید و حفظ شان و منزلت خود تشویق می‌شوند.

فمی اوسوفیان، منتقد و نمایشنامه‌نویس نیجریه ای، معتقد است که نمایشنامه‌ی «مرگ و مهتر پادشاه» اثری است که در آن «شوینکا موفق می‌شود دنیای کامل و معتبر آیینی افریقا را باز سازی کند. در این اثر فقط آیین بازسازی نمی‌شود بلکه با جدل و احتجاج غنی شده و بینش فردی شوینکا برای زیر سوال بردن تاریخ در آن دیده می‌شود» (۸۷).

در «پژواکی در استخوان» (۱۹۸۵)، اثر نمایشنامه‌نویس جامائیکایی، دنیس اسکات، آیین چارچوب اصلی را تشکیل می‌دهد. دنیس اسکات از رسوم آیین «نه شب» استفاده می‌کند که در آن «به کمک سحر و جادوی آیینی اوبیای مردم جامائیکا روح بیماری که نه شب از مرگش گذشته است احضار می‌شود. با اعاده‌ی رفتارهایی که متعلق به دنیای خلسه وار روح است، نمایشنامه‌نویس نشان می‌دهد که چگونه صدای مردگان به کمک بدن زندگان شنیده می‌شود» (روچ، ۳۴:۱۹۹۶). ماده‌ی اصلی این آیین، تصاحب روح است. با این وسیله شخصیت‌های نمایشنامه می‌توانند به قالب شخصیت‌های تاریخی در آمده و گوشه‌های تاریک تاریخ استعمار را روشن کنند. همانند دیگر نمایشنامه‌هایی که از آیین استفاده می‌کنند پژواکی در استخوان از تکنیک متا تئاتر استفاده می‌کند تا رابطه بین سطوح متفاوت آکسیون را توضیح دهد. تکنیک متا تئاتر چالشی بر علیه تئاتر رئالیستی است.

«متا تئاتر با هوشیار سازی ما به اینکه زندگی با هنرهای نمایشی متفاوت است آغاز می‌گردد: و شاید با هوشیار سازی ما به اینکه زندگی همانندی مرموزی با هنر و توهم دارد پایان یابد. با جلب

www.noormags.ir

توجه به غرابت، تصنع، پوچ پنداری یا شانسی بودن زندگی ـ به طور خلاصه تئاتری بودن آن ـ متا تئاتر چارچوب‌ها و حد و مرزهایی که قلمرو نمایش سنتی سعی در مخفی کردنش را دارد بر ملا می‌کند. متا تئاتر با ابزارهایی مانند نمایش در نمایش، شخصیت‌هایی که آگاهانه «تئاتری» هستند و نقد و تفسیر خود تئاتر در مرز بین «توهم» با «تمهید» و «واقعیت» در نمایشنامه‌ای گنجانده شده و مارا وادار می‌کند تا درباره‌ی ماهیت پیچیده‌ی ترکیب توهم و واقعیت در تجربه‌ی روزمره‌ی زندگی به تفکر بپردازیم (متاتئاتر، ۲۰۰۶).

در نمایشنامه‌ی پژواکی در استخوان، استفاده از تکنیک نمایش در نمایش که شامل مراسم نه شب نیز می‌شود چارچوب ناتورالیستی را به کنار زده و بر حافظه‌ی قومی، که آیین آن را فعال کرده، تاکید می‌گردد. همان طوری که نمایشنامه‌ی پژواکی در استخوان نشان می‌دهد «باز اجرای» آیین تملک و تصرف گذشته است. «پیدا کردن سرپناهی در بین تکه پاره‌های تاریخی است که مملو از آوارگی و بردگی بوده و نشان‌گر امروز پیچیده‌ای است که در آن از نا برابرهای طبقاتی و نژادی گریزی نیست» (گیلبرت و تامپکینس، ۷۱:۱۹۹۶).

نوع دومی از نمایشنامه‌ها وجود دارد که در آن‌ها آیین نقش مکمل را دارد. در این‌گونه نمایشنامه‌ها، استفاده از آیین قسمتی از پروژه‌ی بزرگ بازیافت تاریخ و سنت به‌شمارمی رود. در این نمایشنامه‌ها آیین، نمایشگری چند تباری و ابزاری برای نشان دادن موقعیت زمانی و مکانی و یا همچون مدلی اجرایی برای بخش‌های آکسیون یا دیالوگ بوده و عناصر آیینی در ارتباط تنگاتنگ با بن مایه‌ی اثر هستند. نمونه‌ای از این نمایشنامه‌ها «جوش و خروش در شهر» (۱۹۹۱) اثر مبونجنی نجما نمایشنامه‌نویس اهل افریقای جنوبی است. منبع الهام این اثر اعتصاب خشونت آمیز کارگران راه آهن در سال ۱۹۹۰ در آن کشور بود. نمایشنامه شامل آیینی پاسداشتی است که به سیاه‌پوستان زولو تعلق دارد. به هنگام اجرای این نمایشنامه در رابطه با این آیین در سرتاسر سالن تئاتر دود پخش می‌شود. این همان دودی است که در انتظار اعتصاب کنندگان بوده و قراراست آن‌ها از آن استنشاق کنند. این آیین آن‌ها را برای خطرات آینده آماده ساخته و بر غیرانسانی بودن شرایط کاری شان تاکید می‌ورزد.

«کدوی قلیانی شکسته» (۱۹۸۴) اثر تس آنووم مشهورترین نمایشنامه‌نویس زن نیجریه و آفریقا است که با پس زمینه‌ای از عید مذهبی اینه‌ی مردم ایگبو (نشانگر شروع فصل برداشت محصول) تلفیق یافته است. کدوی قلیانی شکسته چندین آیین را در بر دارد که به مردم آن جامعه کمک می‌کند تا خود را برای فصل جدید برداشت محصول سیب زمینی (یام) آماده کنند. یکی از این آیین‌ها شامل رقصی است که در آن جوانان دهکده برای سرگرمی و تعلیم اهالی از حرکات کمیک استفاده می‌کنند. آنووم در این نمایشنامه به مسئله‌ی «سیستم‌های ارزشی سنتی و مخصوصاً نگاه این سیستم‌ها نسبت به حقوق زنان می‌پردازد» (سیج و شواتر، ۴۸۱:۱۹۹۹).

نمایشنامه‌ی «بدون شکر» اثر جک دیویس قرارگاه رودخانه‌ی موور را نشان می‌دهد. دیویس این مکان را «محل تخلیه مردم بومی استرالیا» می‌نامد (به نقل از شوردت وهاوسگینک، ۱۴۴:۱۹۹۹).

www.noormags.ir

این نمایشنامه داستان پر شور مقاومت خانواده‌ی میلیمیو در مقابل سیاست‌های به اصطلاح حفاظت در استرالیای دهه ی ۱۹۳۰ می‌باشد. دیویس در این نمایشنامه از آیین برای احیای هویت بومیانی که نیروهای استعمار آن‌ها را از خانه و کاشانه شان دور ساخته استفاده می‌کند. آیین رقص بومی‌های استرالیا، که در بیشتر آثار نمایشنامه‌نویسان بومیان استرالیایی می‌توان آن را دید، آن‌ها را قادر می‌سازد تا به کمک آواز، رقص، موسیقی و قصه گویی از فرهنگ و تاریخ شان سخن بگویند. مردان، قصه‌هایی خیال انگیز می‌گویند و مخاطب را با تاریخ بومی آشنا می‌سازند. این آیین، تاریخ سفیدپوستان استعمارگر را به چالش می‌کشد که در پی محدود کردن فیزیکی و استعاره‌ی بومیان بوده‌اند. استعمار با محبوس ساختن بومیان آن‌ها را به لحاظ فیزیکی در بند می‌کشد و با نابودی فرهنگ شان در پی به بند کشیدن استعماره آن هاست.

«اگر چه هدف اصلی [نمایشنامه‌ی] بدون شکر آموزش غیربومیان استرالیایی می‌باشد کاملاً واضح است که جک دیویس به همان اندازه دغدغه‌ی بازسازی و احیای هویت، قدر، منزلت و آینده‌ی بومیان را دارد. دیویس در این چارچوب گسترده‌ی سیاسی کار می‌کند. این چند تباری به این چار چوب این توانایی را می‌دهد که همزمان فضایی برای ارائه‌ی دیدگاه‌های متفاوت فرهنگی مهیا سازد که برای روند بازسازی و احیای هویت‌ها حیاتی می‌باشد» (شوردت و هاسکینگ، ۱۹۹۹:۱۴۹).

آیین و نمایش واقعیت‌هایی انکار ناپذیر در هند بوده و با سازگاری در کنار یکدیگر به حیات خود ادامه می‌دهند. برای مثال در آثارنمایشنامه‌نویس‌های هندو، نمایشنامه‌هایی وجود دارند که بنیان اساسی ساختارشان بر پایه‌ی آیینی استوار گشته است. این نمایشنامه‌ها با آیینی شروع می‌شوند که یا در پی برداشتن موانع موفقیت اجرا بوده و یا به صحنه نوعی تقدس می‌بخشند. پایان بخش این نمایشنامه‌ها نیز آیینی دیگر می‌باشد.

این آیین‌ها پیوند نزدیکی بین نمایشنامه‌های هندی و شعائر مقدس و نیایش مذهب هندو به‌وجود می‌آورند. «گیریش کارناد» از مشهورترین نمایشنامه‌نویسا ن معاصر هند در نمایشنامه‌هایش از آیین، تاریخ، اسطوره، موسیقی، رقص، آواز و قصه گویی، برای طرح مسائل معاصر استفاده می‌کند. در نمایشنامه‌ی «هایا وادانا»، به معنای انسانی که سر اسب بر تن دارد، گیریش کارناد حکایتی را از «کاتاساریستاگارا» بازنویسی می‌کند که تامس مان آلمانی نیز آن را در داستان «سرهای جابه‌جا شده» بازنویسی کرده است. نمایشنامه با آیین ستایش گانشا آغاز می‌گردد. این آیین برای رفع هر مانعی در برابر اجرای موفقیت‌آمیز نمایشنامه اجرا می‌گردد: در شروع اجرا ماسکی از گانشا به روی صحنه آورده شده و بر روی صندلی قرار داده می‌شود. پوجا اجرا می‌شود. با گاواتا ابیاتی در ستایش گانشا به آواز می‌خواند که با موسیقی همراهی می‌شود.

«ای هرامبای که سر فیل بر تن داری، پرچم ات پیروزی است. به مانند هزار خورشید می‌درخشی.ای همسر ریدی و شیدی که بر روی موشی نشسته‌ای و با ماری تزیین یافته ای.ای تک شاخ از بین برنده‌ی نقصان، با ادای احترام بر تو، نمایش‌مان را آغاز می‌کنیم.»

www.noormags.ir

پوجا نیایشی است برای رب النوع‌های مذهب هندو که با اهدای خیرات و بعضاً با قربانی‌هایی همراه است. بیشتر هندوها این نیایش را به صورت ثابت و آیینی انجام می‌دهند. در این آیین گانشا، مادرش شیوا، و دیگر رب النوع‌های مذهب هندو مورد حمد و ستایش قرار می‌گیرند.

■

منابع

1. Ashcroft, Bill (2001) Post-colonial Transformation, London, Routledge.
2. Burness, Donald, ed, (1985) Wanasema: Conversations with African Writers, Athens, Ohio, Ohio University Press.
3. Crow, Brian and Chris Banfield (1996) An Introduction to Post-Colonial Theatre. ambridge: Cambridge University Press.
4. Drewal, Margaret Thompson (1992) Yoruba Ritual: Performers, Play, Agency. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
5. Echeruo, Michael, J.C (1981) "The Dramatic Limits of Igbo Ritual." In Y. Ogunbiyi, ed. Drama and Theatre in Nigeria: A Critical Source Book. Lagos: Nigeria Magazine.
6. Gilbert, Helen, and Joanne Tompkins (1996) Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics. London, Routledge.
7. Glissant, Edouard (1989) Caribbean Discourse: Selected Essays, Charlottesville, Virginia, VirginiaUniversity Press.
8. Graham-White, Anthony (1974) The Drama of Black Africa, New York, Samuel French.
9. Horn, Andrew (1981) "Ritual Drama and the Theatrical: the case of Bori Spirit Mediumship."In Y. Ogunbiyi ,ed. Drama and Theatre in Nigeria, A Critical Source Book. Lagos: Nigeria Magazine.
10."Metatheatre." June 26, 2006.
http://instruct1.cit.cornell.edu/Courses/engl327/327.meta.html>.
11."Ritual" Encyclopaedia Britannica. 2006. Encyclopaedia Britannica Online. 20 June 2006 <http://search.eb.com/eb/article-9109488>.
12.Roach, Joseph (1996) Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance.
New York, Columbia University Press.
13. Sage, Lorna and Elaine Showalter (1999) The Cambridge Guide to Women's Writing in English. Cambridge:Cambridge University Press.
14. Schwerdt, Dianne and Sue Hosking (1999) Extensions. Essays in English Studies from Shakespeare to the Spice Girls. Adelaide, Wakefield Press.
15. Soyinka, Wole (1976) Myth, Literature, and the African World.
Cambridge, Cambridge University Press.
16. Willoughby, Guy (2001) "Dike on the frontier." Mail &Guardian online 23 November.23 June 2006
< http://www.chico.mweb.co.za/art/2001/2001nov/011123- dike.html>.

www.noormags.ir

www.noormags.ir