شکستن قاب آینه زبان استعمار

(نقد و بررسی نگرش مینا الکساندر به بازسازی خویشتن در فضای زبانی)

صبا عظیمی (کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه حیدرآباد هند، هند)
sabaazimi@yahoo.com

چکیده

پژوهش حاضر تلاشی مبتنی بر نظریه‌های پسا استعماری برای تحلیل تکاپوی بازسازی هویت در آثار مینا الکساندر، نویسنده هندی-آمریکایی معاصر و استاد دانشگاه در رشته ادبیات انگلیسی و مطالعات زنان در نیویورک است. شعر و نثر دکتر الکساندر مملو از موضوعاتی است که ریشه درخوانش پسا ساختارگرایی و پسا استعماری دارد که از آن میان می‌توان ازگفتمان هویت از هم گسیخته، ترس از تعلق و چالش زندگی در تنی زنانه نام برد. اما آنچه بازنمایی تن در اسارت او را به مخاطره می‌اندازد، زبان این بازنمایی است که همانا زبان استعمارگران تن و وطن اوست و لیک تنها آلتی است که او برای نواختن هویت خود در دست دارد. در این مقاله می‌کوشیم تا رویکرد الکساندر را در نظم و نثرش در بازاندیشی هویت خویش به‌عنوان زنی رنگین پوست و نگرش او به زبانی که برای واکاوی وجود خود بر می‌گزیند، رصد کرده و روایت کنیم.

کلیدواژه‌ها: مینا الکساندر، هویت، تن، زبان استعمار، عالم موسیقیایی مادرانه (سمیوتیک).

۱. مقدمه

کودکی الکساندر بر فراز اقیانوس بین هندوستان و خرطوم به پرواز در می‌آید. دختر بچه‌ای که در الله‌آباد دیده به جهان گشوده و چشمان کودکی‌اش با زیبایی‌های خیره کننده کرالا اجین گشته بود، در پنج‌سالگی به دنبال پدر راهی آفریقای شمالی شده و این سفر سرآغاز جدایی او از زبان مادری می‌شود. در کتاب خاطرات او می‌خوانیم که به‌عنوان یک کودک هندی، او زبان انگلیسی را در کنار مالایالام و هندی آموخته بود، اما کلمات، عبارات و جمله‌های انگلیسی که در تروالا بر زبان او در کنار مالایالام و هندی به نرمی جاری بود در سودان به زبانی تیز و

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۷/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۳/۵

برنده تبدیل می‌شود. خانم مک درموت، معلم خصوصی انگلیسی او سخت می‌کوشد تا زبان مادری خودش را طوری در دهان مینا فروکند که برای زبان مادری مینا جایی باقی نماند. او ناچار است که زبان انگلیسی را از نو بیاموزد، چراکه در خرطوم این زبان تنها زبانی در کنار زبان‌های دیگر نیست، زبان بقای اوست، تنها زبان بیان اوست. معلمش او را وا می‌دارد تا کلمات انگلیسی را دوباره و دوباره تکرار کند و تیزی این کلمات که پیش‌ازاین به‌راحتی در لابه‌لای کلمات زبان مادری‌اش جریان داشت با اصوات جدیدی که به خود می‌گیرد دهان او را زخم می‌کند (الکساندر، ۲۰۰۳). این تجربه عبور از زبان مادری که برای همیشه در سطح گفتار باقی می‌ماند به زبانی بیگانه که تجارب تلخی را در کودکی او رقم می‌زند موضوع اصلی شعر و نثر الکساندر می‌شود. گذر از زبان موسیقیایی مادرانه (سمیوتیک) به زبان قانونمند مردانه (سمبولیک) به مفهوم کریستیوایی خویش در آثار دکتر الکساندر مرکزیت یافته و در پیوند با مفاهیمی چون هویت سیال، شکل‌گیری شخصیت در فضای زبانی، باز شناخت خویشتن در آینه و میل بازگشت به طبیعت و کودکی خواننده آگاه را به خوانشی پسا ساختارگرایانه از آثارش وا می‌دارد، درحالی‌که به هیچ رو راه را بر خواندنی ساده و غیر فلسفی نمی‌بندد.

به گفته کریستیوا (۱۹۸٤)، هماره این دو بعد سمبولیک و سمیوتیک برای بیان خود در شعر در کشمکش هستند. شکافی که بیان عالم موسیقیایی مادرانه در زبان قانونمند مردانه ایجاد می‌کند همان فضایی است که در آن نطفه شعر بسته می‌شود. رابطه‌ای که بین دال و مدلول در شعر برقرار است اغلب، رابطه‌ای یک سویه و پایاپای نیست. چند لایه بودن معنا در شعر ذات ارجاعی زبان را به سخره می‌گیرد. تفاوت کریستیوا با دیگر نظریه‌پردازان زبان در این است که نیروی تن برای او از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ چراکه کودک زبان قانونمند مردانه در ازای پس زدن تن مادر به دست می‌آورد. صدای مادر پیش از ورود به زبان و نیز تن مادرانه با بیان خود عالم موسیقیایی را لحظه‌ای به سطح زبان می‌کشانند. اصولاً موسیقی شعر از نظر کریستیوا متعلق به این عالم است و سخن همیشه فضایی است برای کشمکش عالم موسیقیایی و عالم قانونمند زبان. در درک گذر از عالم موسیقیایی به دنیای زبان، مرحله آیینه لاکان که در آن کودک شروع به کشف خود می‌کند نیز حائز اهمیت است. در این مرحله که پیش از

شکل‌گیری "من" مستقل زبانی و اجتماعی کودک حادث می‌شود، انسان مرز بین تن خود و دنیای پیرامونش را ترسیم می‌کند. اهمیت مفهوم ابجکسیون یا واپس زدن تن مادر برای به دست آوردن استقلال زبانی و هویتی در تفکر کریستیوایی در این است که ارتباط انسان با آن عالم موسیقیایی مادرانه هرگز به‌طور کامل قطع نمی‌شود و مثل بند نافی که بریده باشند اثر آن تا ابد بر تن هویت به‌ظاهر مستقل ما باقی است.

خط شکستگی‌ها، کتاب شرح حال الکساندر، که در آن مینا مول نامی که او را در کودکی بدان می‌خوانده‌اند به شخصیتی روایی–واقعی تبدیل می‌شود، با نگاه به آینه آغاز می‌شود:

برای کسی چون من چه معنا می‌دهد که آینه را بردارد و بکوشد که چهره خویش را ببیند؟ شب به شب از خودم می‌پرسم که چون منی چگونه ممکن است به تصویر صافی از خویش بنگرد؟ برای این شمای صاف به چند نگاه همزمان نیازمندم؟ با خمیدگی تنی که به چشمانم باز تابانده می‌شود چه کنم؟ (ص ۵)

الکساندر نمی‌تواند تصویر خویش را در آینه با خطوط مشخصی باز شناسد. او چگونه می‌توانسته از مرحله آینه لاکان عبور نموده و مرزهای بدن خود را در آینه ذهنش ترسیم کرده باشد؛ وقتی که عبور مکرر از مرزها و مهاجرت‌های متعدد خود لاکانی او را در هم شکسته است و گذشته از تمام این‌ها وقتی که او یک زن است و به تعبیر کریستوا بین دنیای قانونمند مردانه و عالم موسیقیایی مادرانه مدام در نوسان است؟ الکساندر به‌خوبی به شکافی که در شخصیتش حادث شده واقف است و از این رو خود را توده‌ای از تکه‌های به هم چسبیده‌ای می‌بیند که ترک‌هایش حکایت از تمام پاره‌های زبانی و فرهنگی‌ای دارد که هویت او وامدار آن‌هاست، تمام شهرهای کوچک و بزرگ و دهکده‌هایی که در آن‌ها روزگار گذرانده است: الله‌آباد، تروولا، کوزنچری، پونا، دهلی و حیدرآباد در هند، خرطوم در سودان، ناتینگهام در انگلستان و منهتن در امریکا. پراکندگی جغرافیایی که او در روح خویش حامل آن است و ابراز هویتی که در گذر از تمام این مرزها شکل‌گرفته وقتی دو صد چندان مشکل می‌شود که زبان انگلیسی، استعمارگرایانه، زبان‌های دیگر را پس می‌زند: عربی، هندی، تامیل و زبان مادری‌اش مالایالام همگی در سطح گفتار باقی می‌مانند و انگلیسی تنها زبانی است که او را به دنیای

قانونمند مردانه رهنمون می‌شود. در سودان زبان انگلیسی تنها انتخاب پیش روی اوست. او می‌نویسد: " احساس می‌کردم که کسی سواد زبان مادری‌ام را از من ربوده است" (الکساندر، ۲۰۰۳، ص۱۲۸). اگرچه او نخستین تراوشات ذهنی خود را در دوازده، سیزده‌سالگی به فرانسه که در مدرسه آموخته می‌نویسد تا از استعمار زبان انگلیسی خود را برهاند در نهایت به ناچار به انگلیسی رو می‌آورد. او که در سیزده‌سالگی در سودان وارد دانشگاه می‌شود اولین اشعار خود را در همین سن به زبان انگلیسی می‌سراید و ترجمه عربی این اشعار در مجله دانشگاه به چاپ می‌رسد. اما زبان انگلیسی برای مینا به مثابه تیغی دو لبه است که نه تنها زبانی است متعلق به دنیای مردانه –زبانی که او را از سطح گفتار به سطح نوشتار و سمبلیک برده– بلکه زبانی است که او را با خود وجودی‌اش بیگانه کرده است، چراکه افکار مالایالامی او به این زبان راه نمی‌یابد.

چیزی در درونم از هم می‌گسیخت. نمی‌خواستم، نمی‌توانستم. نمی‌توانستم جملات مالایالام را به انگلیسی برگردانم. حتی چرا باید می‌خواستم که این‌چنین کنم؟ که کلمات زبانی را که در آن می‌زیستم، زبانی که در عمق من در جریان بود به زبانی برگردانم که قادر نبود آن احساس را در خود بگنجاند، که تحریفش می‌کرد. و از این فراتر، چگونه می‌توانستم که کلمات، احساسات زبان مادری‌ام را، تنها زبان مادری‌ام را به نوشتار متفاوت انگلیسی بسپارم. انگلیسی زبان قدرتمندی است، زبانی است که حتی سلان و یفتوشنکو به آن برگردانده شده‌اند، این چنین است که من می‌شناسمشان، این چنین است که من می‌خوانمشان. اما نمی‌توانستم خودم را به این چاه بیفکنم، خودم را تکه تکه کنم (الکساندر، ۲۰۰۳، ص ۱۲۱).

لیک از نوشتن گزیری نیست، چراکه مینا برای بازسازی هویت در هم شکسته خود فضایی جز فضای زبانی باز نمی‌شناسد. جغرافیای از هم گسیخته‌ای که در هویت او در هم پیچیده است به دنبال فضایی برای همگون شدن است. خود سیال او که مرزهای وجودی‌اش ترسیم نشده به دنبال چهارچوبی مشخص می‌گردد که در آن شکل گیرد. این چنین است که او به نوشتن روی می‌آورد، گویی که با نهادن کلمات بر کاغذ می‌تواند به خود تکه تکه‌اش تمامیت بخشد. در فرهنگ سنتی خانواده هندی الاصل او نوشتن به خودی خود با زنانگی او در تضاد

قرار می‌گیرد هر چند که تکالیف مدرسه برای یادگیری زبان انگلیسی به دیده‌ای دیگر نگریسته می‌شود، نوشتن شعر حکم دیگری دارد. در خرطوم او ناچار است که خود را در تاریک روشن توالت منزل و یا در سایه درختی در حیاط پنهان کند تا به "خصوصی‌ترین ژانرها –به شعر" سخن براند (گونیو، ۲۰۰۳، ص ۵۰). از دید مادر او، "شعر نوشتن مثل این است که لباس‌های کثیفت را در ملأ عام آویزان کنی تا همه تماشا کنند. همین و دیگر هیچ" *(الکساندر، ۲۰۰۳، ص ۱۱٤)*، و "بی پرده گویی شاعرانه با کم گویی که لازمه زنانگی است در تناقض است"(الکساندر، ۲۰۰۳، ۱۱۳). اما نوشتن برای مینا "فراری است به دنیایی دیگر از روزن کلمات" (شاه، ۲۰۰۲، ص ۲۲)؛ "فراری است از تناقض‌های زنانگی" (شاه، ۲۰۰۲، ص ۲۱). ریشه دوانی در شعر به منزله تصاحب فضایی است برای بودن؛ لختی جاست برای شاعری که متعلق به هیچ سرزمینی نیست. اما "ریشه داشتن همیشه به معنای ثبات نیست و روان بودن همیشه از کناره گذشتن نیست" (احمد، کاستاندا، و فرتی، ۲۰۰۳، ص ۱). با ریشه دواندن در کاغذ، مینا برای خود سیالش کناره گیری و پیوستگی هم زمان را ممکن می‌سازد. با نوشتن، خود وجودی او می‌تواند از دنیا کناره گرفته و با نگریستن به آن تعمق کند و با خواندن آنچه سال‌ها پیش نوشته شده، خود وجودی می‌تواند با وجوه پیشین خویش پیوند خورده وخود را باز اندیشد. بنابراین نوشتن به خود چند پاره درگذر تمامیت نمی‌بخشد، اما می‌تواند لحظه‌های حلول وجوه گوناگون آن را از طریق آگاهی‌ای که در کلمات و تصاویر شعر و نثر اندوخته شده به هم پیوند دهد.

بحث و بررسی

یک قطعه نثر یا شعر به همان اندازه که خیالی است، عینی نیز می‌باشد. خیالی است چراکه زاده خیال است و از طریق عناصر خیال به جهان واقع پا می‌نهد. عینی است چراکه با نوشته شدن بر کاغذ فضایی را در دنیای واقعی اشغال می‌کند که به عینه دیده می‌شود. نوشتن به مینا کمک می‌کند که وجوه سیال خودش را در ظرف کلمات ریخته بر پهنای کاغذ بچیند و پس از آن پا پس کشد وبه این عناصر خیال متبلور بنگرد.

الکساندر بر این باور است که:

منجمد کردن احساس در عناصر خیال به واقع زیبایی خاص خود را دارد، که انسان را، حتی برای چند صباحی از بار تجارب می‌رهاند. این هدیه حظیظ شعر است. بار تجربه‌هایی را که زیسته‌ای کم می‌کند، حتی اگر برای لحظه‌ای، مثل موسیقی (مصاحبه با باسو، ۲۰۰۲).

باید به این نکته توجه کافی مبذول داشت خودی که در نثرالکساندر پا به عرصه وجود می‌گذارد و خودی که در شعراو خلق می‌شود از دالان‌های متفاوتی برای تولد عبور می‌کنند. خودی که از طریق شعر زاده می‌شود زاده خیال است، و خودی که در نثر اغلب شرح حال گونه او ظاهر می‌شود از خلل خاطره گذر کرده است. برای خلق یک خود، شعر "به کائنات کنه تن دست میازد" (مصاحبه با باسو، ۲۰۰۲)؛ خودی که در شعر خلق می‌شود در زیر فشار حجم حال از شاعر کنده می‌شود. اما کتاب شرح حال الکساندر و هر دو رمان شرح حال گونه‌اش خودی را خلق می‌کنند که متعلق به گذشته است، و به مدد حافظه باز خلق می‌شود. او گذشته خود را به یاد می‌آورد، و در یک جهان روایی باز سازی می‌کند. اما حافظه او به سهولت ذهنش را می‌فریبد و حقایقی را که خود کنونی او مایل به باز سازی نیست بازگو نمی‌کند. "کتاب کودکی"، که دکتر الکساندر به انتهای *خط شکستگی‌ها* ده سال پس از اولین چاپ آن می‌افزاید، گواهی بر بازی ذهن است. "کتاب کودکی" با بازگویی حقایقی نا خوشایند در مورد ایلیا – پدر بزرگ مینا– که در تمام طول *خط شکستگی‌ها* خواننده را شیفته خویش می‌کند مرز بین قهرمان و ضد قهرمان را در هم می‌شکند، و خواننده را در شوک روحی شاعر شریک می‌کند.

الکساندر همیشه در آثار خویش با مرزها بازی می‌کند. گویی مهاجرت‌های متعدد در سنین کودکی و جوانی عبور از مرزها را برای او به بازی‌ای کودکانه بدل کرده است. مرز بین واقعیت و خیال، مرز بین افسانه و شرح حال، مرز بین شعر و نثر و مرز بین تن و طبیعت، همگی مفهوم خویش را به این بازی پسا ساختارگرایانه می‌بازند. لیک تعمق در آثار الکساندر این نکته را آشکار می‌کند که بین هدف او از بر هم زدن مرزها و مرزشکنی ای که شعار عصر حاضر است تفاوت بسیاری است. آن‌چنان‌که خودش یادآور می‌شود" تفاوت است بین زندگی‌ای که حقایق پسا استعماری تحت تأثیرش قرار داده باشند و زندگی‌ای که دیکته‌اش کرده باشند"

(مکسی، ۲۰۰۶، ص ۲۵). تمامی آثار الکساندر بی شک مفاهیم پسا ساختارگرایی و پسا استعماری را باز می‌تابانند، اما الکساندر به ساختار شکنی به مثابه پیش نیاز باز سازی می‌نگرد و عبور از مرزها را ضرورتی می‌بیند که بی آن کسی به خانه باز نمی‌گردد. ساختار شکنی برای او تفننی تماشایی نیست، ترفندی برای همراه شدن با سیل ساختار گریزی که در نیویورک احاطه‌اش کرده نیست، تکاپویی است برای بر هم زدن هر آنچه معنی‌اش را در فراسوی مرزهای تن و وطنش باخته، بلکه زیر تل تضادها و تناقض‌ها معنی را باز یابد، خویش را باز سازد.

الکساندر هم خیال و هم خاطره را به‌عنوان فضاهایی برای بازسازی خویش بر می‌گزیند. اگرچه در ابتدا به‌عنوان یک شاعر وارد این عرصه می‌شود از کار کردن در ژانرهای گوناگون ابایی ندارد؛ هر چند خاطر نشان می‌کند که تا چه اندازه برای او مشکل است که انسان‌هایی را که می‌شناسد، که می‌فهمد، به زبانی به تصویر بکشد که هرگز آن‌ها را نفهمیده است، زبانی که سالیان سال استعمارشان کرده است. اما برای یافتن صدای خود و صدای تمامی انسان‌هایی که ریشه در خاکی دارند که او از آن بریده شده است به ناچار به دنبال شکل داستانی‌ای است که فضایی بازتر از فضای موجز شعر فراهم کند (*الکساندر، ۲۰۰۳، ص۱۲۰*). او می‌کوشد تا "جهانی را که بر او بسته‌اند" وا کاود، و خرده پاره‌هایی را که می‌تواند بر فاصله حال و گذشته‌اش پل زند باز یابد (مصاحبه با باسو، ۲۰۰۲).

اما برای وصله کردن هویتی چندپاره با ریسمانی از کلمات، او به یک زبان احتیاج دارد. هر چند "نوشتن می‌تواند او را از قیودی که در بندش می‌کنند، برهاند"(شاه، ۲۰۰۲، ص ۲۲)، اما زبان‌های بسیاری که در دهان او انداخته‌اند مانند قلوه سنگ‌هایی که باید تا ابد در دهان خود بچرخاند بی آنکه قادر به هضمشان باشد راه گلویش را می‌بندند. اگرچه صورتی از انگلیسی که او به کار می‌برد "تا کرانه زبان‌های دیگر، تا عوالم دیگر کش می‌آید" (الکساندر، ۱۹۹۶، ص ۱۱)، اما حتی یک انگلیسی دستکاری شده از تیزی ابزاری که او به ناچار برای نوشتن خویش به کار می‌بندد نمی‌کاهد. انگلیسی زبانی است که " او را با خود وجودی‌اش بیگانه کرده است"؛ زبانی است که بر تن او تنیده است و ریشه‌های زبان مادری‌اش را خشکانده

است. اما انگلیسی همچنین زبانی است که "نیروی نوشتن" از آن اوست (همان، ص ۱۱٦). زبانی است که با آن می‌تواند خود را خلق کند، خودی که می‌توان هر بار به مرز انحلال می‌رسد باز نویسی‌اش کرد. روایت الکساندر از روزهای آموختن زبان انگلیسی، تجربه درد آور تکرار اصوات برنده آن، و تصاویر خشنی که او برای ترسیم این زبان به کار می‌برد، زبانی که باید با "دندان‌ها و ناخن‌هایش" به آن یورش برد، "پوست سفید اش را بدرد"، تا تن رنگین هزار پاره مینا از زیر آن بیرون بیاید، گویای خشونتی است که در خلق خویش با زبانی که از آن خویشتن نیست نهفته است.

میرا، قهرمان زن رمان *خیابان نامپالی* الکساندر (۱۹۹۱)، یک شاعر و معلمی است که با مشکلات بسیاری دست به گریبان است. او می‌کوشد که با زبان استعمارگران انگلیسی- زبانی که آموخته و اکنون معلم آن است- "خودی را خلق کند که تسلسلی با آنچه او هست داشته باشد" (ص ۳۰). او از انگلستان به هند باز می‌گردد تا با بازگشت به گذشته‌اش صدای خویش را بازیابد، تاریخ خودش را بنویسد. اما صدایش "در درونش گره خورده است" (ص ۳۳). او تلاش می‌کند تا صدای خود را رها کند اما " کلمات مفهومی که به هم پیوندشان دهد ندارند. خطوط لختی از جهان را می‌بلعند" و ناگه زیر فشار زبانی که میرا را در چنگال خود دارد "بر سر یکدیگر فرو می‌ریزند" (ص ۳۲). میرا که تحصیلات خود را در کشوری که وطنش مستعمره آن بوده، و به زبانی که زبان استعمار است، به سرانجام رسانده در بازگشت به موطنش در می‌یابد که این زبان از بازنمایی خیابان نامپالی که تاریخ مردم محلی هم اکنون در آن در گذر است ناتوان است. زبان وردزورث که او در کالجی در خیابان نامپالی مشغول تدریس آن است با آنچه در اطراف او در همین خیابان می‌گذرد هیچ سنخیتی ندارد.

به دنبال صدای خویش او راهی حنجره زنانی می‌شود که در اطراف او می‌زیند. وقتی که بر اثر تب شدید، صدای مادر کوچک- پزشک زن میانسالی که میرا در خانه‌اش زندگی می‌کند و می‌بیند که او چگونه خود را وقف مردم محلی کرده- از حنجره‌اش هذیان وار "رها می‌شود" به دنبال "فضایی برای بودن" می‌گردد، و میرا که به طنین صدای موسیقیایی او گوش سپرده احساس می‌کند خاطراتی که مادر کوچک بر زبان تب آلود خویش می‌راند خاطرات

مادر خود اوست، خاطراتی که میرا برای بقا در بی قراری ای کـه بـدان مبتلاسـت نیازمندشـان است (ص ۸۳). توسل میرا به زنانی که اطراف او هستند برای تشکیل حلقه‌ای کـه ماننـد دایـره زندگی قادر است او را به سر آغاز خویش – به عالم موسیقیایی مادرانـه– بازگردانـد خوانـشی است که به هیچ رو از چشمان خواننده تیزبین پنهان نمی‌ماند. در تکاپوی شنیدن طنـین صـدای خود، میرا درگیر زندگی رمیزابی می‌شود. رمیزابی زنی است که تجاوز گروهـی عـده‌ای پلـیس مست به بدن و نیز روحش صدای او را در خفای حنجره‌اش خفه کرده است. میرا می‌کوشد که صداهایی که از دهان رمیزابی "بـه بیـرون مـی‌پاشـند"، " هجاهـای از هـم گـسیخته...، خـرده پاره‌های سخن...، و آواهای بی آلایشی که تنها دردی عظیم می‌توانسته آزادشان کنـد"، را درک کند. او می‌کوشد که خودش را به جهان حقیقی پیرامونش پیوند دهد، می‌کوشد که با گـذر از " تن زنی به تن زنی دیگر، از این میرا ... به مادر کوچک، به رمیزابی، به روزاما، به آن زن پـشت آن کامیون که در راه مزرعه‌های عمومی است" جایی بـرای ریـشه دوانـدن بیابـد (ص ۹۲). او می‌کوشد تا تمام تن‌های زنانه‌ای را که احاطه‌اش کرده‌اند به صدا درآورد، باشد کـه در آن میـان صدای خودش را بازشناسد.

برای آن که در دنیایی که متعلق به آن است مفهومی پیدا کند، بـرای آن کـه هویـت زبـانی خودش را بازیابد، باید از زبان وردزورث گذر کند، فراتر رود، فروتر رود، و بـه حلقـه صـدای زنان محلی که زیر صدای وردزورث و هاسرل دفـن شـده اسـت دسـت انـدازد. زبـانی کـه او به‌عنوان دانشجوی زبان انگلیسی آموخته است نمی‌تواند مأمن تن و زبـان زنانـه او باشـد. بایـد این پوست سفید را بدرد تا حقیقت رنگین خودش را عریان کند، تا بتواند تجارب تدوین نشده دختران جوان، زنان بالغ، و مادران کوچک را گرد آورد.

در فصلی از *خط شکستگی‌ها* به نام "سایه آسترها" شاهد این هستیم که مینا مول که لبـاس ظریفش را آن قدر دوست داشت که تمام طرح‌های روی پارچه ابریشمی‌اش را از بـر بـود، بـه تقلید از مادربزرگ کنجو که در زمان گاندی تمام ساری‌های ابریشمی‌اش را که از پارچـه‌هـایی ساخت کارخانه‌های استعمارگران دوخته شده بودند مـی‌سـوزاند، ناگهـان سـاری‌اش را گلولـه می‌کند و درون آتش می‌اندازد (الکساندر، ۲۰۰۳، ص ۲۷٦).

اما برای الکساندر که ساکن امریکاست ساری ابریشمی‌اش معنای دیگری می‌دهد؛ حتی اگر که استعمار تا الیاف ساری‌اش نفوذ کرده باشد باز این ساری حجابی است کـه معـرف هویـت اوست، و سوزاندن آن برایش مثل این است که "پوسـت از تـنش جـدا کننـد". او کـه تـصور عریانی پاهایش با لباس‌هایی به سبک زنان آمریکـایی بـرایش دردنـاک اسـت مـی‌گویـد: "اوه، خدای من اگر ما لباسمان را بسوزانیم چه خواهیم شـد؟" (الکـساندر، ۲۰۰۳، ص ۱۹۰). او بـه بدنش نیاز دارد، محتاج پوست تیره تنش است، و نیازمند سـاری ابریـشمی ای کـه بـه دور آن می‌پیچد تا مدعی هویت خویش باشد. اما این تن به تنهایی کافی نیست، باید به تن تمام زنـانی که تاریخشان را از آن‌ها ربوده‌اند سفر کند تا بتواند "الفبای وحشی تـن" اش را بـا زبـانی زاده استعمار تلفظ کند (الکساندر، ۲۰۰۳، ص ۱۳۱).

برای الکساندر رهایی این نیست که حجابی را که فرهنگ هندی‌اش به دور تنش پیچیده بـر افکند، برای او رهایی تلفظ تفاوت‌های تن و تاریخ اوست. او سکوتی را که به آن محکوم بوده به سنگ‌هایی تشبیه می‌کند که زیر آن‌ها مدفون شده است، و تنها با سخن گفتن است کـه ایـن سنگ‌های سکوت می‌شکنند. این همان کاری است که اجداد زن او در "الفبای تـن" بخـشی از شعر طولانی "باغ، صحنه شب" با پایکوبی انجام می‌دهند:

در دل نرم و پر آشوب زمین
طبلی به صدا در می‌آید
که اجداد را احضار می‌کند

از دل خاک خاکستری
برمی خیزند
پوست زخمی‌شان شکاف خورده
و فرو می‌افتد

بر فراز قل قل قلوه سنگ‌ها
پایکوبی می‌کنند

پاشنه‌های رقصانشان
پوست طبل را
می‌خراشد.

طبلی که اجداد شاعر را فرا می‌خواند، زبانی است که بایست سراینده سرگذشتشان باشد. آنان با این ساز می‌رقصند و با پاشنه‌های رقصانشان پوست زبانی را که آن‌ها را فرا خوانده بود می‌شکافند. رقص، که در فرهنگ هندی هماره نماد مرگ و تولد دوباره است و از رقص شیوا، خدای مرگ و موسیقی که بر فراز تن میرای آدمی پایکوبی کرده و تولد دوباره او را نوید می‌دهد معنا می‌گیرد، دراین شعر ضمن حفظ این معنا به عالم موسیقیایی مادرانه نیز اشاره می‌کند که اجداد زن شاعر از آن عالم فرا خوانده می‌شوند تا به او مدد برسانند. کلماتی که الکساندر با آن‌ها می‌نویسد از "معدن تن" زنان دیگر و از زخم دهان‌هایشان به سوی او می‌آیند. خونی که بدین سان از هزاران تن زخم خورده به دستان او می‌رسد به مثابه جوهری است که می‌توان با آن اثری بر کاغذ گذاشت، و فضایی برای روایت این تن‌های زخمی باز کرد. در آثار او همیشه بین تن و زبان رابطه‌ای دو سویه بر قرار است. او می‌گوید که کار روی شعر فوق را زمانی آغاز کرده که هنوز تجربه زایمان دخترش تازه بوده است (الکساندر، ۲۰۰۳، ص ۱۲۹). در صور خیالی که او به تصویر می‌کشد، این رابطه بین تن و زبان به ارتباط ما بین زایمان و خلق آثار هنری نیز تعمیم می‌یابد:

بیا الفبای وحشی تن
بر کاغذ من بپاش و پاره پاره‌اش کن
شاید بتوان با تن لمس و خون آلودم
مدعی میراث من شد.

صورت خیالی سنگ به‌عنوان نماد سکوت در آثار الکساندر پر تکرار است. او احساس خود را در روزهای پس از مرگ ایلیا، زمانی که قادر نیست از خشونتی که بر تنش تحمیل کرده‌اند سخن بگوید، خشونتی که" نه زبان بیرون انداختنش را دارد و نه جرئت فرو دادنش را" (الکساندر، ۲۰۰۳، ص ۸۸) این چنین وصف می‌کند: " در رؤیا، به نظرم می‌آمد که تمام

تنم زیر توده‌ای از سنگ مدفون شده است. و قدرت دختر سنگ–خور از من خیلی دور است" (همان، ص۸۹). و زمانی که بالاخره از آن چه تنش در باره این تجاوز به یاد می‌آورد سخن می‌گوید می‌نویسد: "آیا دستی که بریده‌اند دوباره از آنِ تن من خواهد شد؟" (همان، ص ۲٤۳) آن چه که او قادر نیست به یاد بیاورد، هر آنچه که وادار به فراموش کردنش شده است، همیشه این گونه به تصویر کشیده می‌شود: پاره‌ای از تن مدفون زیر توده‌ای سنگ. "الفبای تنش" که پیش از گذر از مرحله آینه لاکان به تاراج رفته است از این قاعده مستثنی نیست. "می‌خواستم تنم را به صدا در آورم، یاد بگیرم مثل یک زن زندگی کنم. برای اینکه چنین کنم ناچار بودم که قلوه سنگ‌هایی که در دهن من است تف کنم. بایست روحی می‌شدم و در تن خود حلول می‌کردم" (همان، ص ١٦).

شاعره همیشه برای او مانند دختر سنگ–خوری است که در *خط شکستگی‌ها* می‌بینیم. دهان او همیشه پر از حرف‌های نگفته است که مانند قلوه سنگ‌هایی در دهان او است که اگر بتواند خردشان کند شهد شیرین شعر از درونشان سرازیر می‌شود: "بیایید سنگ‌ها را بشکنیم تا شهدشان در بیاید" (الکساندر، ١٩٩٦، ص ٩).

شخصیت‌های داستانی و شعری الکساندر تقلا می‌کنند تا در شکاف زبان مستولی‌ای که آن‌ها را در چنگال خود دارد برای تن خود فضایی باز کنند، فضایی که در آن بتوانند خود را بر کتیبه بودن حکاکی کنند. اما تیزی و برندگی این زبان مستولی چنان است که وقتی می‌کوشند از لابه لای خطوطش که چون سیم‌های خاردار مرز معانی آن را معین می‌کند بگذرند تنشان ریش ریش می‌شود. نوشتن یک ضرورت است، راهی است به سوی تولدی دیگر از طریق تبدیل تن به کلمات، تکاپویی است برای وصله کردن تنی هفت تکه. اما برای نوشتن تجاربی که زیسته‌اند بایست زبانی جدید بنگارند، با درون مایه‌ای نو، با عناصر خیالی باز خلق شده، با افسانه‌هایی تازه که ترجمان تن رنگینشان باشد. دهانشان که از گزند زبان استعمار زخم است تنها با گذشتن از مرزهای این زبان بهبود می‌یابد.

خود نوشتن نیز نوعی گذر از مرزهاست، چراکه او ناچار است چهار چوب زبانی را که در دهانش گذاشته‌اند زیر دندان‌هایش خرد کند تا قادر به سخن گفتن شود. درست مانند

چهارچوب آیینه‌ای که در شعر "علف‌های کنده شده او چنان از تصویر ابرهای سیار پر می‌شود که ورم کرده و می‌ترکد. تصویر او در آینه زبانی چونان تصویر ابرها مدام در حال تغییر است. او ناچار است حاشیه‌ها را هم بزند، کنج‌ها را وا کاود و تکه پاره‌های تنش را بازیافته و با آن بنویسد. اما هر بار که تقلا می‌کند از مرزهای زبانی منحنی که تصویری به غایت ناصاف را از او باز می‌تاباند گذر کند تیزی تکه‌های زبانی که خودش در هم شکسته است تنش را می‌آزارد. اما چاره ای جز شکستن آیینه ناصاف زبان استعمار نیست. او بایست این زبان را به کام خود خم کند، یا بایستد و تماشا کند که چگونه این زبان او را مانند تصویری در اتاقی پر از آینه‌های منحنی به هزار سو خم می‌کند.

آینه عنصر خیالی که به کرات در آثار الکساندر دیده می‌شود هرگز آینه‌ای آشنا نیست، بلکه از ابهامی بر خوردار است که هویتی در بحران را باز می‌تاباند که در تلاش است در سطوح بازتابنده تصویر خود را بشناسد. ویلیام فریدمن (۱۹۹۳) خاطرنشان می‌کند که "برای بسیاری از نویسندگان زن، جستجو در آینه جستجوی خود است، جستجوی خود به‌عنوان یک هنرمند" و "یک زن خود را هم در برابر آینه وهم در مقام آینه می‌بیند"(ص ۱۵۲). در آثار الکساندر زبان هماره همچون آیینه‌ای منحنی تصویری غیر واقعی را از او به نمایش می‌گذارد، اما وقتی او زبان را در دستان خود می‌فشرد و خم می‌کند زبان در نهایت ذوب می‌شود و مانند آب مرز خودش را به دستان او می‌بازد. او به اعماق این آب می‌رود، در تاریکی‌های پنهانش تردد می‌کند، و در نهایت به دنیای نوشتار باز می‌گردد؛ و حجم حضورش بر سطح آنچه به تحریر در آورده باقی می‌ماند. تصویری که این نوشته‌ها انعکاس می‌دهند هر چند مبهم است، هر چند زاده خیال است، هر چند چون سراب هر آن چه پیش‌تر می‌روی بیشتر از ذهن می‌گریزد، تصویری کج در آینه‌های کوژ و کاو زبان استعمار نیست.

در نگاه الکساندر، زبان آینه‌ای است که او جیوه پشتش را به سر انگشت خویش ذره ذره خراشیده است. آینه در شعر او نمی‌تواند مدعی داشتن چهار چوبی مشخص باشد. آینه غبار است، مرزی ندارد. هر وقت که دلش بخواهد بدان داخل می‌شود. اما ترس از نگاه کردن به تصویر خویش در آینه با او می‌ماند. او باید در این آینه زبانی موج اندازد تا بتواند در تلاطم آن

تصویر واضح‌تری از خویش را ببیند. خود او با انعکاسش در هم آمیخته، و او بایست به آن سوی آینه برود تا خود را باز یابد. در پشت آینه‌ها که به روشنی در اشعار او نماد مرحله آینه لاکان هستند او گرمای عالم مادرانه را حس می‌کند، گرمایی که به گذشته تعلق دارد، به خیال.

برای قدم نهادن در این غبار، دستانم را تا آنجا که می‌توانم باز می‌کنم. دست راست من از آینه بی مرز می‌گذرد و به گذشته‌ای شبح وار می‌رسد... در آن من گرمای خورشید تروولا را حس می‌کنم... اما دست چپم به اکنون من می‌چسبد. با آن لختی جا برای بودنم نگه می‌دارم (الکساندر، ۲۰۰۳، ص ۷).

خودی که الکساندر در نوشتار خویش خلق می‌کند، بین واقعیت و خیال، گذشته و حال، مرگ و زندگی در گذر است. برای بقا بایستی بازی هبوط و حلول هویت خویش را بارها و بارها تکرار کند. باید "بر کاغذ بنویسد تا مدعی مکانی شود" که موطن خود همیشه در گذر اوست (*الکساندر، ۱۹۹٦، ص* ١٦). باید "مدام مرزهای هویتی را که تضادها بر آن موج می‌اندازد وا کاود" (هاولی، ۲۰۰۷، ص ١٦).

قدم گذاردن در آینه در حقیقت فرار از مرحله آینه است که در آن کودک برای تن خود حدود معینی را می‌آموزد و مرز بین خود و دیگری را می‌شناسد. فراری است به دل آینه، به آغوش مادر، به جایی که هنوز بین خود و دیگری مرزهایی با سیم‌های خاردار نکشیده‌اند. الکساندر می‌خواهد به مرحله خیالی باز گردد، جایی که نه تنها می‌تواند تمامیت خود وجودی‌اش را تجربه کند بلکه می‌تواند تمام جهان را در خود فرض کند. جایی که تمام جهان اوست، و او تمام جهان است، بی آن که مجبور باشد جغرافیای تعلقش را تعریف کند. اما وقتی که مرزهای بین واقعیت و خیال، خود و دیگری، بر هم می‌خورد او ناچار است که بر لبه تیغ بایستد، با دستانی که به دو سو باز کرده تا تعادلش را حفظ کند؛ و این بازی خطرناک کودکانه‌ای است. او می‌گوید: "داستان است، داستان خطرناکی است اگر فکر کنیم تا ابد می‌توانیم این بازی پسا مدرنیسم را ادامه دهیم" (الکساندر، ۱۹۹۲، صص ۷-٢٦). "در نگاه او راه نجات پذیرش وجوه گوناگون خویش است، پذیرش نقش گذشته و حال در شکل‌گیری هویت"مان (نایدو، ۲۰۰۸، ص ۳۵۷).

مینا الکساندر، مانند ساندیا قهرمان زن رمان *موسیقی منهتن* اش، با ارزش نهادن به صور گوناگون خود، با اجتناب از پذیرش تنها یک وجه وجودی خویش در قبال رد وجوه دیگر، بقا می‌یابد. گرچه او می‌پذیرد که خودی که خلق کرده ساختگی است، اما همین ساختگی کاربرد مهمی دارد، ضامن بقای ماست (الکساندر، ۲۰۰۱). او از خلال خطوط شکسته هویتش می‌بیند که تمامیت تصویر در آینه سرابی بیش نیست؛ به همین خاطر است که نمی‌تواند هویت واحدی را که زبان استعمار با کلیشه‌های از پیش تعیین‌شده‌اش برای او ترسیم می‌کند به خود نسبت دهد. او تجاربی را که در چهار چوب این زبان جایی ندارد به مرکز آن می‌کشاند و با نوشتن آن چه که از طریق همین زبان به سکوت محکوم شده است زبان را به زانو در می‌آورد.

در ادبیات *تبعید*، الکساندر (۲۰۰۹) می‌اندیشد: " چه معنا می‌داد، اگر امروز، اینجا، در امریکا میرابای زنده بود؟". به دنبال تصور تولد دوباره میرابای، خواننده هندی سرودهای روحانی، او سؤالاتی را مطرح می‌کند که مستقیماً به خودش، به میرا، شاعره‌ای رنگین پوست که در منهتن می‌زید برمی گردد.

کنار هم چیدن تنی که تحت تبعیض است چه معنایی ممکن است داشته باشد؟ بدنی که مردانه نیست، تنی زنانه در تسخیر زنانگی‌اش، پوسته‌ای که نمی‌تواند بیندازد... چه کسی تنی را که با عبور از مرزها تکه تکه شده ترمیم خواهد کرد؟ پارگی‌های پوستی از سیم‌های خاردار گذشته، باندهایی با عجله بسته شده، تن زنی هندی تبار؟

چرا شاعره برای من این‌گونه معنا می‌شود؟ شاید به این خاطر که احساس می‌کنم باید از پوست خویش بیرون بخزد تا بسراید، اما تنها با بازگشتن به تنی متعالی‌تر، به تن هزاران زن دیگر است که می‌تواند بنویسد.

دنیای ما دنیای مرزها است. خطا است، خطای خطیری است که فکر کنیم توان کلمات ما باید از تن ما فراتر رود. تن‌هایی که تبعید شده‌اند، به بند کشیده شده‌اند، کتک خورده‌اند، از زور زایمان به هم پیچیده‌اند ....

شاعره‌ای که به مرزهای نژادی و جنسی که تنش باید از آن‌ها بگذرد می‌نگرد، باید خالق خطی باشد که پیش‌ازاین کسی ننوشته است. خطی در هم و بر هم، نظمش ناموزون، ضرورتش فراتر از خلق خویش. (ص ۸۱)

این "تن متعالی‌تر" که الکساندر از آن سخن می‌گوید در هر دو رمان او تعریف می‌شود. در این داستان‌ها، پیوند پایداری بین شخصیت‌های زن وجود دارد که به بقای قهرمان زن داستان کمک می‌کند. در *موسیقی منهتن*، دروپادی و ساکی که در طول داستان نقش مهمی در زندگی ساندیا دارند او را از خودکشی نجات می‌دهند و میرا، قهرمان زن *خیابان نامپالی*، صدای خود را در صدای تمام زنان دیگر داستان می‌یابد. در *خط شکستگی‌ها* نیز این پیوند زنانه حاضر است، مینا که در واقع قهرمان زندگی نامه داستان گونه دکتر الکساندر است "پر است از شوق یافتن اجداد مادری‌اش که به او کمک می‌کنند تا دهان بگشاید، تا زبان باز کند" (۲۰۰۳، ص ۱۵)، و برای خود مادربزرگی را متصور می‌شود که " نیمی روح است و نیمی جسم" ساخته و پرداخته خاطرات مادر مینا و خیالات خود او درباره مادربزرگ کنجو (۲۰۰۳، ص ۱۵).

در آثار او اصولاً نوعی ارتباط زبانی بین او و اجداد مادری‌اش بر قرار است که از طریق تن مادرانه به او منتقل می‌شود. او شرح حال خود را با سخن گفتن از این ارتباط که در نبود آن نوشتن نا ممکن می‌شود آغاز می‌کند، و زمانی که کابوسی درباره بیرون کشیدن دخترش از گودالی در کرالا را در صفحه بیستم بازگو می‌کند بلافاصله پس از آن دوباره از این ارتباط سخن می‌گوید:

در اطراف گودال، بر سنگ‌هایی با رگ‌های قرمز، خزه‌ها پیچ و تاب خورده به شکل حروف صدا دار در می‌آمدند. این حروف بدن‌هایی شکل مار، دم‌های باله مانند و باله‌ها و چشم‌هایی درخشان داشتند. صدای خشنی را شنیدم. این نفس کی است؟ تو یا من؟ یا در هم آمیختگی حروف صدادار در گودال تن؟

من از مادرم متولد شدم، و از مادر او پیش از خودش، و مادر او، و مادر او، و مادرش. خون زهدان، بافت آن جاری است، جاری است، می‌آید، نمی‌ایستد. (۲۰۰۳، صص ۲۰-۲۱)

در زنجیره ایماژهای الکساندر که سنگ نماد سکوت و خون نماد جوهر است، افتادن دخترش به درون آب‌های خاکستری گودالی را که سنگ‌ها در اطرافش به شکل حروف صدادار بودند می‌توان به ورود فرزندش به زبان قانونمند مردانه تعبیر کرد و مادر که نمی‌خواهد از کودکی که آن‌چنان به او نزدیک است که نمی‌توان تشخیص داد نفس کدام یک از آن‌هاست که دمیده می‌شود دست بکشد او را از این گودال بیرون می‌کشد و به سینه‌اش می‌چسباند تا مرز بین خود و دیگری –در این جا کودک– را بر هم زند. جالب است که حروف صدا دار که نماد فنوتیک اغلبشان در انگلیسی شکلی مدور دارد در این جا و در آثار دیگر او ناگهان شکل نمادهایی مردانه مثل مار، شمشیر و.. را به خود می‌گیرند، چراکه ورود کودک به مرحله زبانی و در نتیجه به دنیای قانونمند مردانه را رقم می‌زنند.

وقتی که در مورد ارتباط بین نویسنده زن و زبانی که خود متنی او را خلق می‌کند سخن می‌گوییم نا ممکن است که ارتباط این دو را با تن مادرانه‌ای که روزی واپس زده شده تا نویسنده بتواند مرزهای این خود وجودی و خود زبانی را حفظ کند نادیده انگاریم. مرزهای خود و مرزهای زبان با واپس زدن یا ابجکسیون تن مادر ترسیم می‌شوند، و عبور از این مرزها بی شک نویسنده را با آن فضای مادرانه دوباره پیوند می‌دهد. الکساندر بر این باور است که "وقتی به‌عنوان یک زن خالق اثری می‌شوی، به‌عنوان یک دختر و نیز به‌عنوان یک مادر، در فضای نیرومند بی زبانی سیر خواهی کرد" (۲۰۰۹ الف، ص ۷). همان زبانی که زن نویسنده برای نوشتن به کار می بندد او را به سکوت سوق می‌دهد، و او ناچار است به آن فضای بی زبانی بازگردد تا خویش را بازخلق کند و این فضای بی زبانی ارتباط تنگاتنگی با عالم موسیقی‌ای مادرانه دارد.

تحت تأثیر نظریه‌های امروزی، او بر این باور است که نویسنده زنی که سکوت را در هم می‌شکند بایست یا هویت زبانی مشخص خود را حفظ کرده و جستجوی جنبه‌های نا گفته وجود خویش را رها سازد و یا مدام بین عالم قانونمند زبان مردانه و عالم موسیقیایی زنانه خویش در گذر باشد تا مرزهای این زبان سمبلیک را بر هم زده و فضایی برای آن چه نا گفتنی است باز کند. در این صورت، او برای وصله کردن هویت خود ناچار است به آن فضای

واپس زده شده بازگردد و به دنبال آن چه ناچار به ترکشان گشته بود بگردد. نویسنده زنی که تلاش می‌کند با در هم شکستن هویت زبانی خویش خالق زبانی نو باشد–زبانی که مادرانگی و زنانگی‌اش را حفظ کرده باشد– هر بار که می‌نویسد نوعی مرگ و تولد دوباره هویت زبانی خود را تجربه می‌کند. ایماژ زبان مادرانه در آثار الکساندر در دو سطح معنا می‌شود. از یک سو می‌توان آن را به‌عنوان زبانی که متعلق به عالم موسیقیایی مادرانه‌ای است که کودک پیش از ورود به دنیای زبان مردانه تجربه می‌کند تفسیر کرد–در این سطح نویسنده تجربیات کودکی و دخترانگی خویش را در آثارش منعکس می‌کند و با این کار راه تجربیاتی را که متعلق به آن عالم است به زبان باز می کند–از سوی دیگر آن عالم ممکن است خود راه خود را از طریق تن مادرانه‌ای که خالق این آثار است به زبان مردانه باز کند. این همان چیزی است که الکساندر "الفبای وحشی تن" خود می‌نامد (۲۰۰۳، ص ۱۳۱). در هر دو سطح خطوط زبان مردانه با این اختلاط در هم می‌ریزد.

بنابراین در آثار الکساندر همیشه میل به بازگشت به کودکی از دست رفته‌ای که کلمات به آن راه نمی‌یابند دیده می‌شود. کودکی‌ای که در پیوند با طبیعت، دریا، رودخانه، درختان، پرنده‌ها و پروانه‌ها، و نغمه‌هایی است که نمی‌توان به آن‌ها به سادگی دست یافت. در نگاه نخست، شاید منطقی به نظر نیاید که این نوستالژی را به‌عنوان میل بازگشت به عالم موسیقیایی مادرانه تفسیر کنیم، اما وقتی که این صور خیال را در کنار طلب آواها و صداهایی که متعلق به آن فضا است و افکار کودکانه که کلمات را راهی به آن نیست، و نیزعدم وجود مرزی مشخص بین کودک و طبیعت در اشعار او بنگریم این خوانش را می‌توان پذیرفت. به خصوص که در اشعار او بسیار دیده می‌شود که کودک در شعر کلماتی از زبان مالایالام را زمزمه می‌کند بی آنکه شاعر دغدغه ترجمه آن‌ها و یا دادن زیر نویس برای خواننده این اشعار انگلیسی را داشته باشد. وقتی که از او درباره ارتباط بین زبان انگلیسی و زبان‌های متعدد کودکی‌اش که راه خود را به این زبان می‌یابند سؤال می‌شود، می‌گوید:

شاید بیش از هر چیز در سطح آهنگ وارد شوند و یا در سطح عناصر خیال چراکه افکار پیش از زبان به ما منتقل می‌شوند. بدون کلمات به سویت می‌آیند... تو آهنگ‌هایی را از زبان

مادری‌ات یا خانه‌هایی که در آن‌ها بزرگ شده‌ای می‌آموزی و وقتی که هنرت ظریف باشد به آن‌ها دست می‌یازد. (الکساندر، ۲۰۰۹، ص ۱۹۲)

این آهنگ‌ها متعلق به گذشته‌ای دور هستند اما زادگاه عناصر خیال بسیاری که طبیعت را در آثار او به تصویر می‌کشند آنجا است. برای الکساندر تنها مردانگی این زبان مستولی که او باید بر آن چیره شود نیست که او را می‌آزارد بلکه بیش از آن ذات انگلیسی این زبان است که او را پس می‌زند. آن‌چنان‌که خودش می‌گوید "زنانگی چیزی نیست که از نژاد تفکیک شود" (الکساندر، ۱۹۹٦، ص ۱۹۲) و نه تنها زبان مادرانه که زبان مادری او نیز باید راه خود را در این زبان انگلیسی مردانه باز کند.

رودخانه به سرعت در تغییر مجموعه شعری است که تصاویر کودکی او را مکرراً می‌نمایاند. آما- که واژه هندی مادر است- شخصیتی است که در بسیاری از این اشعار به صحنه می‌آید. در "چمن کنده شده" سومین شعر مجموعه می‌خوانیم:

کودکی کشور گرمی است، آما آن جا می‌زید
آسمان رنگ چمن کنده شده به خود می‌گیرد.
گوساله‌ای را به یاد بیاور که تا بازار چانگاناچاری کشان کشان بردند
موجودی کوچک تلو تلو خوران، با پوزه‌ای پر از شهد انگور قرمز
تو در گل‌ولای چمباتمه زده بودی خیره خیره می‌نگریستی
نمی‌خواستی به خانه بر گردی (۱۰-۱۱)

در ابیات بعدی می‌خوانیم که کودک می‌خواهد خود را در چشمان بی مرز ماده گاو غرق کند و *آیا* او را کثیف و آلوده به چمن کنده شده بیرون می‌کشد. تصویر خلق شده به فرار از واقعیت تلخ دنیای پیرامون- که با جدا کردن گوساله از مادرش و بردن گوساله به قربانگاه بیان می‌شود- و بازگشت به زهدان مادر اشاره دارد. و *آیا* که به معنی دایه است نقش ماما را بازی می‌کند و کودک را از جایی که به آن پناه برده به تولدی دوباره وادار می‌کند. میل به بازگشت به تن مادر در شعر "در تاریک" نیز دیده می‌شود می‌خواهم به زیر ساری قرمزت بخزم تا گلبرگ‌هایش من را به درون فرو بلعند"(٤٢).

نکته دیگری که در این شعر حائز اهمیت است این است که کودک که در گل‌ولای چمباتمه زده است از رفتن به درون خانه امتناع می‌کند که گویای تضاد بین طبیعت و فرهنگ است. خاک و گل در عناصر خیالی که الکساندر به کار می‌بندد اغلب نماد نزدیکی به زمین، به طبیعت و پناهی است که این دو برای کودک فراهم می‌کنند. در شعر "نیلا ماریا" کودک دعا می‌کند که به قلوه سنگی پوشیده از گل تبدیل شود تا هیچ کس او را نبیند.

در "۱٤ آگوست ۲۰۰٤"، گِل با آواها مرتبط می‌شود: "گل کندویی است از آواها". اما این آواها مانند زبان مادرانه متعلق به خود طبیعت هستند نه به زبان مردانه انگلیسی. گِل گوشت زمین است که کودک می‌تواند بر آن زبان مادرانه و زبان مادری خویش را حک کند. در *خط شکستگی‌ها*، الکساندر (۲۰۰۳) می‌نویسد:

وقتی که بچه بودم با تکه چوبی روی گِل می‌نوشتم. آن چه بر گِل، بر باغ کودکی‌هایم، می‌نوشتم تنها در خاطرات است که می‌ماند. اکنون بر کاغذ می‌نویسم هجاها به کلمات، خطوط و جمله‌ها تبدیل شده‌اند.

شعر "درختان هوای سرد" که با صدا زدن مادر شروع می‌شود (" آما از لابه‌لای باد باران‌های موسمی صدا می‌زند/ بیا مینا بیا لبه ساری‌ات را بالا بگیر/ مبادا حلزون‌ها به آن گیر کنند) با بازگشت به رحم زخمی زمین و فرار از خانه‌ای که مادر در آن زندگی می‌کند- " خانه‌ای با اتاق‌هایی پر از آینه" - پایان می‌یابد. به نظر می‌رسد که زمین، مادری است که بهتر از مادر کودک که خود نیز در خانه‌ای متعلق به دنیای مردانه با اتاق‌هایی پر از آینه می‌زید قادر به حمایت از اوست. در خطوط پایانی این شعر می‌خوانیم:

بعضی اوقات احساس می‌کنم که همه چیز عوض شده است
در آن خانه مرطوبش با اتاق‌های پر از آینه‌اش
پس از خلال شکاف‌ها راه خود را
به فضای زخم زمین، بند نافی از گل
زیر پوشش درختان هوای سرد می‌جویم.

مجموعه شعر *رودخانه به سرعت در تغییر*، پر است از تصاویر طبیعت و ایماژ صداها و رایحه‌هایی که کودکی و عالم موسیقیایی آن را بازگو می‌کند. این بازگشت به فضایی که شاعر می‌تواند در آن با ضربات موزون شعری نا نوشته همراه شود باید تولدی دیگر را در پی داشته باشد؛ چراکه شاعره‌ای که زبان ابزار اوست نمی‌تواند تا ابد در عالم موسیقیایی مادرانه باقی بماند.

تولدی دوباره تنها یک موضوع نیست که در آثار الکساندر تکرار شده باشد، برای او خود نوشتن تولدی دوباره است. برای او این آثار اقراری و شرح حال گونه به سطح ساکن آب می‌ماند. نویسنده که تنش را در آن غسل داده است، پاک، آرام و آسوده خیال بیرون می‌آید و به راه خویش ادامه می‌دهد، درحالی‌که سطح آبگونه اثر هنوز تصویر نویسنده ای را که ماه‌ها و گاه سال‌ها بر آن خم شده بود انعکاس می‌دهد و تا ابد این انعکاس در آن منجمد می‌شود. افراد بسیاری ممکن است این آثار را بخوانند و گمان کنند که به کنه افکار نویسنده راه یافته‌اند؛ اما برای خود او این آثار مانند تکه‌های شکسته یک آیینه‌اند که اگر کنار هم به بهترین نحو نیز چیده شوند چیزی جز یک خود چند پاره را انعکاس نخواهند داد. خودی که ترک‌هایش آن‌چنان‌که الکساندر در فصل اول کتاب شرح حال خویش عنوان می‌کند تا همیشه باقی است. او می‌گوید:

وقتی که شرح حال خود را بنویسی مردم گمان می‌کنند که می‌شناسندت، چون آن چه را که در کتاب است بی هیچ درزی به هویت نویسنده می‌دوزند، اما "من" همیشه در تغییر است، من خودم را نمی‌شناسم. (۲۰۰۱)

نتیجه

میل به رسیدن به تمامیت "من" در نوشتار هرگز به منزل نمی‌رسد. نویسنده تنها با تخطی از مرزهای عینیت و گریز به عالم خیال- عالم موسیقیایی‌ای که " کلمات هنوز در آن حادث نشده‌اند"- مرگ و تولدی دیگر را به‌طور نمادین تجربه می‌کند و با بازنوشتن خویش بر کاغذ خود را باز خلق می‌کند (الکساندر، ۲۰۰۳، ص ۲۰۸).

در *خط شکستگی‌ها* می‌خوانیم:

ناحیه‌ای هست که نهایت ندانستن زبان آن جاست. ما ازآن خطه خود را ترجمه می‌کنیم تا هویدا شویم، ... خطه‌ای که کلمات به آن نمی‌پیوندند، ناحیه‌ای که نحو محو می‌شود.

خطه‌ای که قیود تعلق را، حجم هوس انگیز مکان را، مختصات قطب نما و نقشه را نمی‌شناسد.

من باید به آن جا سفر کنم برای سرودن شعر.

این برای من مانند در تاریکی است که مرا به خود می‌خواند، پشت سرم بسته می‌شود و باز دوباره به رویم باز می‌شود (۲۵۹).

او بایست هر بار سفری زبانی را از نو آغاز کند. سفری که لازمه آن بازگشت به عالم بی زبانی کودکی‌اش و حاصل آن در هم شکستن زبان استعمار است. سفری که سوغاتش صداهای موزون عالم موسیقیایی مادرانه است که او با خویش به همراه می‌آورد و هزینه‌اش هویت اوست که با شکستن زبانی که فراگرفته در هم می‌شکند. زبانی که سال‌ها سخن گفتن با آن از تیزی‌اش نکاسته است. در مصاحبه با روث مکسی (۲۰۰۶) الکساندر عنوان می‌کند که انگلیسی آمریکایی در مقایسه با انگلیسی بریتانیایی که بسیار در بند قوانین است رهایی بخش است، اما در کتاب شرح حالش چنین می‌نویسد:

انگلیسی آمریکایی، در خود این زبان خشونتی است که بایست با آن مواجه شویم حتی اگر بکوشیم که از آنِ خود کنیمش، از استعمار برهانیمش تا بتواند حقیقت تن‌های کتک خورده دربندمان را بیان کند. برای امثال ما مرزها آزاد نیست، جهان باز نیست. آن فضای بی مرز، رؤیای آمریکایی، از دروغ تهی‌تر است. به خیال آسیبی بی‌انتها می‌رساند. ده سال از زندگی‌ام در این کشور می‌گذرد، ده سال تا جرئت کنم حتی به آن بیندیشم (۲۰۰۳، ص ۱۹۹).

زبان استعمار برای او زبان استعمار است چه از بریتانیا باشد چه از امریکا و چه در دهان خودش آمیخته با زبان‌های دیگر، زبانی است که سواد زبان مادری‌اش را از او ربوده است. اما او با بازی‌ای پسا ساختارگرایانه با واژگان این زبان راه را برای کلماتی که از ورای این زبان به ذهن او راه می‌یابند باز می‌کند و خود را از سلطه فرهنگ، مفاهیم و نظریه‌هایی که با این زبان به درون فکر او راه می‌یابند رها می‌کند. او با زنجیره‌ای از عناصر خیال که در شعر و نثر خود

خلق می‌کند قوانین این بازی پسا مدرنیسم را ترسیم می‌کند. در زمانه ما که هنر برای هنر جای خود را به ساختارشکنی برای ساختارشکنی داده است و عبور از مرزهای فرهنگی و هویتی بـه ارزش تبدیل شده است نگاهی به زندگی و آثار نویسنده‌ای آسیایی که در تلاش برای بازسازی هویت خویش فضای زبانی را بر می‌گزیند و به زیبایی بر سر میز این بازی می‌نشیند بی آن کـه هویت فرهنگی خویش را ببازد، بسیار به موقع می‌نماید.

کتابنامه

Ahmed, S., Castaneda, C., & Fortie, A. (Eds.). (2003). *Uprootings/ regroundings: Questions of home and migration*. New York: BERG.

Alexander, M. (1982). Almost literally making ground: A conversation with Meena Alexander. *Chandrabhaga*, 7, 69-74.

Alexander, M. (1991). *Nampally road*. San Francisco: Mercury House.

Alexander, M. (1992). Is there an Asian American aesthetics. *Samar: South Asian Magazine for Action and Reflection,* 1, 26-7.

Alexander, M. (1996). *The shock of arrival*: *Reflections on postcolonial experience.* USA: South End Press.

Alexander, M. (1997). *Manhattan music*. San Francisco: Mercury House.

Alexander, M. (2001). The voice that passes through me. In R. Srikanth & E. Y. Iwagana (Eds.), *Bold worlds: A century of Asian American writing* (pp. 3-9). USA: Rutgers UP.

Alexander, M. (2002). *Illiterate heart*. USA: Northwestern UP.

Alexander, M. (2003). *Fault lines*. (Expanded ed.). New York: The Feminist Press.

Alexander, M. (2004). *Raw silk*. USA: Northwestern UP.

Alexander, M. (2008). *Quickly changing river*. USA: Northwestern University Press.

Alexander, M. (2009a) Lifting the cup/crossing the border of maternity: A conversation on the poetics of Meena Alexander. *Weber: The Contemporary West*, 26.1, 7-18.

Alexander, M. (2009b). *Poetics of dislocation*. USA: University of Michigan Press.

Alexander, M. (2011, October). Tangled spaces: Poets writing motherhood. USA, CUNY: The Centre of Humanities. [Panel Discussion Video file].

Basu, L. (interviewer) & Alexander, M. (interviewee). (2002). The poet in public sphere: A conversation with Meena Alexander. [Interview transcript].

Retrieved from: <http://www. meenaalexander.com/ documents / Interview_muse.pdf. >

Freedman, W. (1993). The Monster in Plath's 'Mirror'. *Papers on Language and Literature,* 108.5, 152-69.

Grewal, G. (1996). Indian American literature. In A. S. Knippling (Ed.), *New immigrant literatures in the United States: A sourcebook to our multicultural literary heritage* (pp. 91-108). USA: Greenwood Press.

Gunew, S. (2003). The Home of Language: A Pedagogy of the Stammer. In S. Ahmed, C. Castaneda & A. Fortie (Ed.), *Uprootings/regroundings: Questions of home and migration* (pp. 41-59). New York: BERG.

Halliwell, M. (2007). *American culture in the 1950s*. Edinburg: Edinburg University Press.

Kristeva, J. (1984). *Revolution in poetic language*. (M. Waller, Trans.). Columbia: Columbia University Press.

Maxey, R. (interviewer) & Alexander, M. (Interviewee). (2006). *Melus,* 31.2, 21-39.

Naidu, S. (2008). Women writers of the south Asia diaspora: Towards a transnational feminist aesthetic. In P. Reghuram (Ed.), *Tracing an Indian diaspora: Contexts, memories, representations* (pp. 368-391). India: Sage Publication.

Shah, P. (2002). Meena Alexander. In G. Huang (Ed.), *Asian American poets: A bio-bibliographical critical sourcebook* (pp. 21-31). USA: Greenwood Press.

Vijayasree, C. (2000). Alternativity, migration, marginality and narrative: The case of Indian women writers settled in the west. In R. J. Crane & R. Mohanram (Ed.), *Shifting continents/colliding cultures: Diaspora writing of the Indian subcontinent* (pp. 123-134). Netherlands: Rodopi, 2000.