نـقـد زبـان و ادبـیـات خـارجـی
Critical Language & Literary Studies

دریافت:۹۵/۰۷/۲۰ «۱۸۷-۲۰۸» تایید:۹۶/۰۲/۱۳

ایدئولوژی و فراخواندن جامعه سیاه‌پوستان آمریکا در شعر "به یاد رادیو" امیری باراکا: خوانشی آلتوسری

سید شهاب الدین ساداتی[۱]
علیرضا جعفری[۲]

چکیده

مقاله‌ی حاضر تلاش دارد تا با استفاده از تعریف لوییز آلتوسر از مفهوم "ایدئولوژی"، "فراخوانده شدن"، "ابزارهای فشار حکومتی" و "ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی"، شعر مشهور ایمامو امیری باراکا "به یاد رادیو" را بررسی کند. بنا به تعریف آلتوسر، "ایدئولوژی بازنماییِ روابط خیالی افراد با شرایط وجودی خودشان" است. به عبارتی دیگر، ایدئولوژی رابطه افراد با واقعیت خارج را مخدوش می‌سازد. در شعر باراکا "به یاد رادیو"، رسانه‌ی (رادیو) به عنوان یک ابزار ایدئولوژیک مخاطبین خویش شامل همه سفیدپوستان و سیاه‌پوستان را فراخوانده و آنها را تبدیل به سوژه‌هایی ایدئولوژیک می‌کند که بدون هیچ گونه مقاومتی ایدئولوژی طبقه‌ی حاکم (سفیدپوستان) را پذیرفته‌اند. باراکای جوان به عنوان شاعر، نگاهی حزن‌آمیز به کودکی خویش دارد (زمانی که با علاقه به رادیو گوش می‌کرده است)، و با خشم و بدبینی برنامه‌های رادیو در طی چند دهه گذشته را مورد انتقاد قرار می‌دهد، زیرا سیاه بودن را بد دانسته و برای نرمال بودن از سفیدپوستان کورکورانه تقلید کنند. مطالعه‌ی این شعر به کمک نظریات آلتوسر نشان می‌دهد که ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی به شکلی نمادین و پنهان در قالب برنامه‌های رادیویی عمل می‌کنند.

واژگان کلیدی: آلتوسر – ایدئولوژی – ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی – امیری باراکا – فراخوانده شدن

دوره چهاردهـم شـماره ۱۹ ، پاییـز و زمسـتان ۱۳۹۶

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی رودهن
sh.sadati@riau.ac.ir
۲. استادیار دانشگاه شهید بهشتی
jafari45@yahoo.com

مقدمه

هدف از نگارش این مقاله بررسی شعر معروف امیری باراکا "به یاد رادیو" از دیدگاه فرهنگی و سیاسی و به خصوص خوانشی آلتوسری از مفهوم "ایدئولوژی" و "فراخوانده شدن" است. ایمامو امیری باراکا[1] شاعر، نمایشنامه نویس، رمان نویس، هنرپیشه، کارگردان، منتقد ادبی و فعال سیاسیِ سیاهپوستِ آمریکایی ۷ اکتبر ۱۹۳٤ میلادی در نیوجرسی به دنیا آمد و ۹ ژانویه ۲۰۱٤ در نیوجرسی چشم از جهان فروبست. وی که با نام‌هایی چون "امیری باراکا" و "لیروی جونز[2]" شناخته می‌شود، یکی از بزرگترین و تاثیرگذارترین شعرای معاصر در ادبیات آمریکا به شمار می‌آید. به گفته‌ی یکی از منتقدان ادبی به نام آرنولد رَمپِرسد[3]، امیری باراکا در کنار لانگستون هیوز[4] تاثیرگذارترین چهره بر شعر مدرن سیاهپوستان آمریکا است. همچنین پاول ونجِلیستی[5] درباره باراکا می‌گوید: "در کنار ازرا پاند[6]، باراکا شاید به عنوان مهمترین و در عین حال دیر آشناترین شاعر قرن ما به حساب می‌آید" (ونجلیستی xi). همچنین در سال ۲۰۰۲، باراکا در لیست صد سیاهپوستِ آمریکایی مهم در تاریخ قرار گرفت.

امیری باراکا در خانواده‌ای از طبقه‌ی متوسط از پدر و مادری آفریقایی – آمریکایی به دنیا آمد. او در بهترین مدارس و دانشگاه‌های ایالات متحده آمریکا از جمله دانشگاه "نیویورک" تحصیل کرد. به گفته خودش بیشتر همکلاسی‌هایش سفیدپوستان حاشیه شهرهای سیاهپوست‌نشین بودند تا اینکه هم‌نژادانش باشند. پس از اتمام تحصیلات مقدماتی، به استخدام نیروی هوایی آمریکا درآمد که پس از مدتی کوتاه در سال ۱۹٥٤ آنجا را رها کرد، زیرا فعالیت‌های اجباری روح او را فرسوده کرده بود. پس از آن به تحصیلات خود ادامه داد و در دانشگاه هاروارد به تحصیل فلسفه و ادبیات در مقطع دکترا پرداخت. در ابتدا مجذوب مکتب شعری "بیت"[7] شد و با شعرایی همچون آلِن گینسبرگ[8] و فرانک اوهارا[9] دوستی برقرار کرد و حتی با زنی سفیدپوست به نام هِتی کوهِن[10] ازدواج کرد و خانواده‌ای دو نژادی را بنیان نهاد. امّا پس از مرگ ملکولم

1. Imamu Amiri Baraka
2. Leroi Jones
3. Arnold Rampersad
4. Langston Hughes
5. Paul Vangelisti
6. Ezra Pound
7. Beat
8. Allen Ginsberg
9. Frank O'Hara
10. Hettie Cohen

اِکس[1] در دهه ٦٠ میلادی به ناگاه انقلابی در او پدید آمد. در سال ١٩٦٧ نام خود را از لیروی جونز به نامِ اسلامیِ ایمامو امیری باراکا (برگرفته از زبان سواحیلی و فرهنگ آفریقایی بانتو[2]) تغییر داد که این مسئله نشانی از تغییرات بنیادین در زندگی و حرفه هنری وی است. او فعال تمام عیار جنبش‌های آزادی بخش حقوق سیاهپوستان گشت و به نظریه‌پردازی و نگارش شعر، نمایشنامه، مقاله و داستان در این حوزه پرداخت. سپس خانواده و همسر سفیدپوست خود را ترک کرد، به هارلم[3] (مکانی در نیویورک که به عنوان ناسیونالیسم فرهنگی نوین سیاهان اعلام موجودیت کرده بود) رفت و با زنی سیاه پوست، امینا باراکا[4] (با نام قبلی سیلویا رابین‌سون[5])، ازدواج کرد و تا آخر عمر در کنار او زیست. در طی این سال‌ها به فعالیت‌های ملی در جهت دستیابی به حقوق سیاهان در جامعه آمریکا روی آورد و پس از آن در دهه ٧٠ میلادی به عقاید انقلابی و چپ گروید. در دهه‌های ٦٠ و ٧٠ میلادی فعالیت‌های سیاسی و ادبی خود را در قالب نوشتن نمایشنامه‌ها و اشعار انقلابی دنبال کرد. به بیانی روشن‌تر، باراکا از ادبیات به مثابه ابزاری برای تحرک و بیداری جامعه سیاهپوستان، و سلاحی برای محکومیت جامعه سفیدپوستان آمریکا استفاده کرد.

شهرت امیری باراکا بیشتر مدیون رهبری و بنیانگذاری حرکت هنری و انقلابی "جنبش هنری سیاه"[6] در دهه‌های ٦٠ و ٧٠ میلادی بوده است. سبک ادبی باراکا تحت تاثیر اشعار لانگستن هیوز، موسیقی جاز[7] و بلوز[8]، و شخصیت‌هایی چون ملکولم اِکس و مارتین لوتر کینگ[9] می‌باشد. فعالیت ادبی امیری باراکا به طور کلی به چهار دوره تقسیم می‌شود: دوران "بیت" (١٩٦٢ – ١٩٥٧)، دوره "گذار"[10] (١٩٦٤ – ١٩٦٣)، دوره "ملی گرایی سیاه"[11] (١٩٧٤ – ١٩٦٥)، و دوره "مارکسیستی جهان سومی"[12] (٢٠١٤ – ١٩٧٤). دلیل این تغییرات بنیادین در سبک شعری و نویسندگی باراکا، همانطور که قبلاً نیز اشاره شد، روی گردانی از فرهنگ سفیدپوستان و مبارزه با سرمایه داری بود.

---

2. Bantu	2. Malcolm X
3. Harlem	3. Amina Baraka
5. Sylvia Robinson	5. Black Art Movement
7. Jazz	7. Blues
9. Martin Luther King	10. Transitional
11. Black Nationalism	12. Third-World Marxism

این عقاید تندِ انقلابی با تاثیرات منفی قتل و کشتار سیاه پوستان به ویژه ملکولم اکس و مارتین لوتر کینگ در دهه ٦٠ میلادی آغاز شد (بسیاری از روشنفکران سیاهپوستِ آمریکایی به دست گروه‌های شِبه نظامی و تروریستی سفیدپوست همچون اسکین هِدها[1] کشته شدند). اما عامل مشترک در تمام این دوران‌های ادبی و هنری باراکا، قدرت و انرژی فوق العاده‌ی انقلابی وی در خلق آثار ادبی بی‌شمار بود که با گذشت زمان چیزی از آن کاسته نشده است. باراکا در تمامی دهه‌های کاری، شاعر و نویسنده عصر خویش بود.

امیری باراکا جوایز ادبی زیادی کسب کرد که برای نمونه می‌توان به جایزه اوبی[2] برای نمایشنامه *مرد هلندی*[3] به سال ١٩٦٤، جایزه کتاب آمریکا[4] برای یک عمر فعالیت ادبی به سال ١٩٨٩، جایزه لانگستن هیوز سال ١٩٨٩، و جایزه ادبی پِن[5] به سال ٢٠٠٨ اشاره کرد. باراکا همچنین سِمَت ملک الشعرای[6] دانشگاه نیوجرسی[7] را در اختیار داشت که پس از انتشار شعر "کسی آمریکا را به آتش کشید"[8] در سال ٢٠٠٢ از این عنوان به اجبار عزل شد. امیری باراکا سال‌ها در دانشگاه‌های ییل، نیویورک و نیوجرسی به تدریس فرهنگ، هنر، موسیقی و ادبیات سیاه پوستان اشتغال داشت.

پیش زمینه‌ی تحقیق

در این بخش مروری بر کتب و مقالات منتشره درباره امیری باراکا ضروری است. متاسفانه به جز مختصری درباره زندگی‌نامه و ترجمه چند شعر، تا کنون در ایران مطلبی راجع به آثار باراکا نوشته نشده است. سید شهاب الدین ساداتی در نشریات *کیهان فرهنگی*، *کتاب ماه ادبیات* و *گلستانه* تلاش کرده تا با ترجمه اشعار باراکا و توضیحاتی مختصر، امیری باراکا را به ادبیات و فرهنگ فارسی معرفی کند. سال ١٣٩٣، نخستین بار علیرضا جعفری، جلال سخنور و سید شهاب الدین ساداتی در مقاله‌ای تحت عنوان "بررسی مفهوم خرده فرهنگ مقاومت سیاهپوستان و شکل‌گیری آن در شعر امیری باراکا" اشعار مهم باراکا را به کمک رویکرد ماتریالیسم فرهنگی مطالعه کردند

1. Skin Heads
2. Obie Award
3. *Dutchman* (1964)
4. American Book Award
5. PEN
6. Poet Laureate
7. New Jersey
8. "Somebody Blew Up America"

و شکل‌گیری مفهوم خرده فرهنگ جامعه سیاه‌پوستان را از منظر سیاسی و فرهنگی تبیین کردند.

کوموزی وودارد[1] در کتابش با نام *ملتی درون یک ملت*[2]، به بررسی نقش مهم امیری باراکا و تاثیر وی بر جنبش‌هایی همچون ملی‌گرایی سیاهپوستان[3] و نیروی سیاه[4] در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی می‌پردازد. وی پس از یک مرور کوتاه بر گسترش جنبش ملی‌گرایی سیاهپوستان، بر روی فعالیت‌های سیاسی در شمال شرقی آمریکا به ویژه نیوجرسی متمرکز می‌شود. وودارد این جنبش را عامل اصلی شورش‌های دهه ۱۹۶۰ می‌داند. وی همچنین اضافه می‌کند که پس از این قیام‌ها، تمرکز باراکا معطوف به مبارزات انتخاباتی برای به قدرت رسیدن شخصیت‌های سیاهپوست شد (همانند کِنِت گیبسون[5] که در دهه ۷۰ میلادی شهردار نیوآرک[6] شد). اما وودارد به تاثیرات روانی بر ذهن باراکا و جدایی و تنفر وی از جامعه‌ی سفیدپوستان اشاره‌ای نمی‌کند.

جری واتس[7] در کتاب *امیری باراکا: سیاست و هنر یک روشنفکر سیاهپوست*[8]، تلاش کرده است تا شخصیت ادبی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی امیری باراکا را رمزگشایی کند. واتس درون مایه‌های "بیگانگی"[9] و "بی‌قراری روشنفکری"[10] را در آثار باراکا مورد مطالعه قرار می‌دهد، و به چگونگی تنفر و جدایی باراکا از جامعه‌ی سفیدپوستان می‌پردازد. واتس ادعا می‌کند که باراکا هنرمندی درخشان است که سبب پیدایش دو قطبِ متضادِ نژادی شده است.

جِف شوارتز در رساله دکتری خویش، *موسیقی نو سیاه: امیری باراکا (لیروی جونز) و جاز*[11]، با تمرکز بر مطالعات فرهنگی، نقش موسیقی و کلام موسیقایی، آثار ادبی باراکا را بررسی می‌کند. وی امیری باراکا را مفسر پیشرو در موسیقی جدید سیاهپوستان آمریکا در نظر می‌گیرد و اعتقاد دارد که باراکا به پیشبرد و تفسیر موسیقی

1. Komozi Woodard
2. *A Nation within a Nation*
3. Black Nationalism
4. Black Power
5. Kenneth Gibson
6. Newark
7. Jerry Watts
8. *Amiri Baraka: The Politics and Art of a Black Intellectual*
9. "Outsiderness"
10. Intellectual Restlessness
11. *New Black Music: Amiri Baraka (LeRoi Jones) and Music*

سیاهپوستان آمریکایی کمک شایانی کرده است. اَمور کوهلی[1] نیز منتقد دیگری است که در پایان نامه دکتری خویش نقش موسیقی در آثار امیری باراکا را بررسی می‌کند. وی معتقد است که در یک رابطه دیالکتیک[2] (مکالمه‌ای)، باراکا موسیقی کلامی را با مفاهیم بنیادین سیاسی‌اش پیوند داده است.

کیمبرلی کورتیس[3] در رساله‌ی دکتری خویش ادعا می‌کند که پیش از این، "جنبش هنری سیاه" به صورت جنبشی هنری ویژه سیاهپوستان و در ارتباط با توده‌های مردم تلقی شده است. وی به بازخوانی "جنبش هنری سیاه" می‌پردازد و اعتقاد دارد که این جنبش حرکتی بینا رشته‌ای در انواع ادبی و رسانه است. کورتیس اعتقاد دارد که "جنبش هنری سیاه" به عنوان یک حرکت آگاهی دهنده، دانش و زیبایی شناسی را با هم در آمیخت. وی اضافه می‌کند که هنرمندان این جنبش به مثابه روشنفکران جامعه، نسخه‌هایی هنری از تاریخ و دین شناسی را ارائه کردند تا سطح آگاهی سیاهپوستان را بالا ببرند.

آلتوسر و تعریف "ایدئولوژی" و "ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی"

لوییز آلتوسر[4] (۱۹۹۰ – ۱۹۱۸) فیلسوف، نظریه‌پرداز و نویسنده‌ی فرانسوی در بازخوانی نظرات کارل مارکس[5]، مفهوم ایدئولوژی[6] را باز تعریف می‌کند، زیرا اعتقاد داشت مارکس به درستی درک نشده است. شهرت آلتوسر نیز به خاطر مقاله معروف "ایدئولوژی و ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی"[7] (۱۹۶۸) است که در آن سعی در تبیین معنای ایدئولوژی و ابزارهای فشار و ایدئولوژیک را دارد.

آلتوسر بر این باور است که ایدئولوژی همواره در طول تاریخ وجود داشته و همیشه حاضر بوده است. ساختار و کارکرد ایدئولوژی را اینگونه توضیح می‌دهد: "بازنماییِ روابط خیالی افراد با شرایط وجودی خودشان" (Althusser 693). به عبارتی دیگر، افراد در رابطه ای توهم‌آمیز با واقعیت به سر می‌برند و یا "ایدئولوژی رابطه ما با شرایط واقعی وجود را مخدوش می‌سازد" (Bertens 85). آلتوسر دو دلیل را برای

1. Amor Kohli
2. Dialectic
2. Kimberly Curtis
4. Louis Althusser
4. Karl Marx
6. Ideology
7. "Ideology and Ideological State Apparatuses"

ساخت این توهم و یا روابط خیالی بر می‌شمارد: نخست، گروه کوچکی می‌خواهند تا بر اکثریت مردم از طریق "بازنمایی غلط جهان" مسلط باشند و بدین ترتیب بر ذهن و خیال آنها حاکم باشند. دومین دلیل "بیگانگی در تصویرگری از بازنماییِ شرایط وجودی انسان‌هاست" (Althusser 694). بنابراین، آلتوسر ایدئولوژی را ابزار اصلی تسلط در نظر می‌گیرد.

به اعتقاد آلتوسر، ایدئولوژی مجموعه‌ای از باورها است که به شکلی ساده در ذهن ما وجود دارند و شرایط وجودی را تولید و بازتولید می‌کنند، اما نکته قابل تامل این است که طبقه‌ی حاکم این باورها را تعیین می‌کند. به علاوه، وی معتقد است که ایدئولوژی خواستگاهی "مادی" دارد و به هیچ وجه ماهیتی معنوی و یا آرمانی ندارد. به عبارتی دیگر، آلتوسر معتقد است که ایدئولوژی در ابزارها و کارکردها مستتر است. بدین ترتیب، ایده‌های افراد در فعالیت‌ها و کنش‌هایی که انجام می‌دهند وجود دارد (Althusser 697).

آلتوسر سپس نظریه‌اش را اینگونه تعمیم می‌دهد: ۱) همه فعالیت‌ها با ایدئولوژی و یا درون آن انجام می‌شوند، و یا به عبارتی دیگر هیچ فعالیتی خارج از ایدئولوژی وجود ندارد؛ ۲) ایدئولوژی تنها به وسیله‌ی سوژه و یا برای سوژه وجود دارد، و یا، به عبارتی دیگر، بدون سوژه ایدئولوژی را نمی‌توان متصور بود. آلتوسر اعتقاد داشت که از طریق تجارب و اشکال مادی، ایدئولوژی افراد را به سوژه‌های ایدئولوژیک تبدیل می‌کند. وی همچنین اضافه می‌کند که هیچ راه فراری از ایدئولوژی وجود ندارد، زیرا ما درون ایدئولوژی زندگی می‌کنیم و خارج از ایدئولوژی هیچ اتفاقی نمی‌افتد. به عقیده‌ی وی، ما قادر نیستیم خود را خارج از ایدئولوژی بشناسیم، "ما هویت خود را در برابر آیینه‌ی ایدئولوژی می‌یابیم" (Althusser 698).

آلتوسر همچنین یکی از ایده‌های مهم خویش درباره ایدئولوژی را با تاثیرپذیری از "مرحله‌ی آینه"[8] در روانکاوی ژاک لاکان[9] توضیح می‌دهد. وی اعتقاد داشت که ایدئولوژی "افراد را به عنوان سوژه‌هایی منفعل فرا می‌خواند". به عبارتی دیگر، ایدئولوژی با "فراخواندن"[10] افراد، آنها را به سوژه‌های ایدئولوژیک تغییر می‌دهد. وی مثال پلیسی را می‌زند که وقتی فریاد می‌زند "آهای تو، اونجا"، همه افراد گناهکار و بی‌گناه به سوی پلیس

8. Mirror Stage
2. Jacques Lacan
10. Interpellation

برمی‌گردند (Althusser 699). در واقعیت افراد مدام از سوی ایدئولوژی فرا خوانده می‌شوند و بدون هیچ گونه مقاومتی به سوی آن می‌روند و آن را می‌پذیرند و تبدیل به سوژه‌هایی ایدئولوژیک می‌شوند. آلتوسر می‌گوید ایدئولوژی حتی پیش از تولد افراد را فرا می‌خواند (Althusser 700).

آلتوسر نهایتاً دو اصطلاح را تعریف می‌کند و اعتقاد دارد که طبقه‌ی حاکم ، توسط این دو روش تسلط خویش را بر جامعه حفظ می‌کند. این دو اصطلاح "ابزارهای فشار حکومتی"[1] (RSA) و "ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی"[2] (ISA) هستند. "ابزارهای فشار حکومتی"، روش‌های اعمال فشار و زور مستقیم مثل دادگاه، پلیس، ارتش، وغیره می‌باشند. به گفته‌ی آلتوسر، مهمترین استفاده این ابزارها، اعمال زور به همراه خشونت برای حفظ طبقه حاکم است (Leitch 1491 – 1492). نوع دوم ابزارهای حکومتی، ایدئولوژیک و غیرمستقیم هستند. ابزارهای ایدئولوژیک خانواده، رسانه، نهادهای مذهبی و از همه مهمتر نهادهای آموزشی است. ابزارهای فشار واحد و یکّه، اما ابزارهای ایدئولوژیک متکثر و متفاوت هستند؛ وا در نهایت این طبقه‌ی حاکم است که ابزارهای ایدئولوژیک را با وجود کثرت، به شکلی واحد به کار می‌گیرد. بر خلاف ابزارهای فشار، کارکرد ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی به شکلی پنهانی و نمادین است (Leitch 1488 – 1491). به اعتقاد آلتوسر، در بیشتر موارد، کارکرد ایدئولوژی از طریق ابزارهای ایدئولوژیک (نه ابزارهای فشار) است (Bertens 85).

با توجه به تعاریف آلتوسر از ایدئولوژی و ابزارهای ایدئولوژیک، حال می‌توان سئوالات تحقیق را مطرح کرد:

۱- ابزارهای ایدئولوژیکِ حکومت چگونه در شعر "به یاد رادیو" معرفی می‌شوند؟

۲- رسانه به مثابه ابزار ایدئولوژیک چگونه نژادهای سیاه و سفید را فرامی‌خواند؟

خوانشی آلتوسری از شعر "به یاد رادیو"

پیش از مطالعه شعر با رویکردی آلتوسری و تبیین عناصر مختلف و پنهان آن، نخست نگاهی به متن انگلیسی و سپس ترجمه آن می‌اندازیم (مترجم شعر: سید شهاب الدین ساداتی):

1. Repressive State Apparatuses
2. Ideological State Apparatuses

"In Memory of Radio"

Who has ever stopped to think of the divinity of Lamont Cranston?
(Only jack Kerouac, that I know of: & me.
The rest of you probably had on WCBS and Kate Smith,
Or something equally unattractive.)

What can I say?
It is better to haved loved and lost
Than to put linoleum in your living rooms?

Am I a sage or something?
Mandrake's hypnotic gesture of the week?
(Remember, I do not have the healing powers of Oral Roberts.
I cannot, like F. J. Sheen, tell you how to get saved & rich!
I cannot even order you to the gaschamber satori like Hitler or
Goddy Knight)

& love is an evil word.
Turn it backwards/see, see what I mean?
An evol word. & besides
who understands it?
I certainly wouldn't like to go out on that kind of limb.

Saturday mornings we listened to the *Red Lantern* & his undersea folk.
At 11, *Let's Pretend*
& we did

& I, the poet, still do. Thank God!

What was it he used to say (after the transformation when he was safe
& invisible & the unbelievers couldn't throw stones?) "Heh, heh, heh.
Who knows what evil lurks in the hearts of men? The Shadow knows."

O, yes he does
O, yes he does
An evil word it is,
This Love.

"به یاد رادیو"

چه کسی توانسته درباره‌ی تاثیر ژرف لامونت کرنستون[۱] فکر نکند؟
(فقط جک کِرواک[۲]، که میدانم: و خودم.
باقی شما شاید دبلیوسی‌بی‌اس و کِیت اِسمیت[۳] گوش می‌دادید،
یا چیزی کسل کننده شبیه آن.)

---

۱. نام یک برنامه رادیویی در شبکه سی‌بی‌اس آمریکا (WCBS) که به نام "سایه" (The Shadow) شهرت داشت. این برنامه توسط لَمونت کرنستون (Lamont Cranston) اجرا می‌شد و شامل داستان هایی دنباله‌دار و پلیسی بود که از رادیو سی‌بی‌اس آمریکا در دهه ۱۹۳۰ میلادی پخش می‌شد. شخصیت اصلی آن (سایه)، به یکی از قهرمانان مردمی تبدیل شده بود.

۲. جَک کرواک (۱۹۶۹ – ۱۹۲۲) با نام فرانسوی ژان لوئیس کرواک (Jean–Louis Kerouac) رمان‌نویس و شاعر آمریکایی فرانسوی و در کنار آلِن گینسبرگ و ویلیام اس باروز از رهبران جنبش شعری "بیت" به حساب می‌آید. شهرت وی به خاطر فی‌البداحه نویسی‌اش است.

۳. کاترین الیزابت اسمیت (۱۹۸۶ – ۱۹۰۷) مشهور به کِیت اسمیت (Kathryn Elizabeth Smith) خواننده و موسیقی‌دانی آمریکایی بود که در دهه ۱۹۴۰ و دوران جنگ جهانی دوم به اوج شهرت خود رسید و به خاطر حمایت و تبلیغ وطن‌پرستی در برنامه‌های رادیویی خود، لقب "پرنده آوازخوان جنوب" به او اطلاق شد.

چه می‌توانم بگویم؟
بهتر است گوش می‌دادید دوست می‌داشتید و دلتان تنگ می‌شد
تا اینکه مشمعی در اتاق پذیرایی‌تان بگذارید؟

باهوشم یا چیزی شبیه آن؟
ژِستِ خواب آورِ هفتگی ماندراک[1]؟
(به یادآور، قدرت التیام بخشی اورال رابرتس[2] را ندارم .
نمی‌توانم، همانند اف جِی شین، بگویم چگونه سالم و ثروتمند شوید!
حتی نمی‌توانم به تو دستور دهم تا همانند هیتلر[3] یا گودی نایت[4] وارد اتاق گاز شوی)

و عشق واژه‌ای پلید است.
وارونه اش کن / بنگر، بنگر منظورم چیست؟
واژه‌ای پلید[5] است. و به علاوه
چه کسی این را می‌فهمد؟
قطعاً نمی‌خواهم با چنین اندامی بیرون بروم

شنبه صبح‌ها به برنامه *فانوس قرمز*[6] و ملت زیرآبِ او گوش می‌دادیم
ساعت ۱۱، برنامه *بیا وانمود کنیم*[7]

1.Mandrake
2.Oral Roberts
3. Hitler
4.Goddy Knight

۵. اگر حروف کلمه عشق (Love) در زبان انگلیسی را وارونه کنیم (Evol) از نظر نوشتاری و خصوصاً از نظر تلفظ شبیه به واژه Evil می‌شود که به معنای پلیدی است.

۶. نام یک برنامه رادیویی در آمریکا (*Red Lantern*) بین سال‌های ۱۹۴۳ الی ۱۹۴۸ میلادی که برای کودکان ساخته شده بود. شخصیت‌های اصلی آن دو کودک بودند که در زیر آب زندگی می‌کردند و به کمک یک ماهی به نام "فانوس قرمز" در زیر آب ماجراجویی می‌کردند. این برنامه هر هفته با عبارت "در سرزمین اعجاب‌آمیز زیر دریا." شروع می‌شد. مجری این برنامه خانم ایزابل مانینگ هیوسن (Isabel Manning Hewson) بود.

۷. نام یک برنامه رادیویی دنباله‌دار برای کودکان در آمریکا (*Let's Pretend*) بود که به مدت طولانی توسط خانم نیلا مَک (Nila Mack) در دهه ۱۹۴۰ می‌لادی اجرا شد. هر هفته، گروهی از کودکان به مَک برای اجرای این برنامه کمک و نقش‌های متفاوتی را اجرا می‌کردند.

و گوش می‌دادیم
و من، شاعر، هنوز گوش می‌دهم. خدا را شکر!

چه کسی عادت داشت که بگوید (پس از دگرگونی وقتی که امن بود
و نامرئی و بی‌اعتقادان نمی‌توانستند سنگ پرتاب کنند؟) "ها، ها، ها.
چه کسی می‌داند پلیدی در قلب‌های مردم پنهان شده است؟ سایه می‌داند."

اوه، آری کار اوست
اوه، آری کار اوست
واژه‌ای شیطانی است،
این عشق.

در نگاه اول، شعر "به یاد رادیو" به هدف بزرگداشت برنامه‌ها و مجریان رادیویی در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹٤۰ ایالات متحده آمریکا تعبیر می‌شود. به عبارتی دیگر، اینگونه به نظر می‌رسد که شعر برای گرامیداشت خاطرات برنامه‌های رادیویی در دوره غیاب تلویزیون نوشته شده است. اما نگارندگان این مقاله می‌کوشند تا به کمک نظریات آلتوسر، ابعاد پنهان آن را آشکار کرده و اعلام می‌کنند که این شعر مرثیه‌ای برای از دست رفتن "هویت و فرهنگ سیاه‌پوستان آمریکا" است. شعر "به یاد رادیو" درباره واکاوی مفاهیمی چون "فناوری"، "ذائقه مردم"، "ایدئولوژی" و "نقش شاعر در جامعه" است. نویسندگان مقاله بر این باورند که لحن باراکا کنایه‌آمیز بوده و "برنامه‌ها و مجریان سرشناس رادیو به مثابه ابزارهای ایدئولوژیک حکومت جامعه سیاه‌پوستان را به سوی خود فراخوانده‌اند".

شعر "به یاد رادیو" به زبان محاوره سیاهپوستان است و از قواعد رسمی نقطه گذاری و دستور زبان تبعیت نمی‌کند. سبک این شعر همچنین تحت تاثیر مکتب دادائیسم[1] است (به ویژه این بیت: "حتی نمی‌توانم به تو دستور دهم تا همانند هیتلر یا گودی نایت وارد اتاق گاز شوی")، به این معنا که بر خلاف سنت شعری معمول تلاش نمی‌کند تا از طریق تصویر سازی ذهنی (خیال پردازی)، ایده مرکزی خود را جمع‌بندی کرده و آن را به شکل منسجمی بیان کند. در عوض، برای نشان دادن منظور خود، تلاش می‌کند تا

1. Dadaism

تفکرات شاعر را ثبت کند.

شعر لزوماً راجع به مسائل زیبا و متعالی نیست، بلکه ممکن است راجع به موضوعات روزمره و وقایع اجتماعی و سیاسی باشد. همانند شعر "به یاد رادیو" که درباره‌ی واکاوی موضوعات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی کشور ایالات متحده آمریکا است (این شعر یکی از مشهورترین آثار ادبی باراکا و شعر معاصر زبان انگلیسی به شمار می‌آید تا آنجا که در کتاب *جُنگ نورتون شعر*[1] آمده است). این شعر زمانی سروده شده است (۱۹۵۸) که باراکا هنوز با تند روی، رفتارهای ضد سفیدپوستان را از خود بروز نداده بود و به اصطلاح مربوط به دوره‌ی "بیت" وی می‌باشد. جنبش هنری بیت مربوط به گروهی از هنرمندان هنجارشکن ایالات متحده آمریکا در سال‌های ابتدایی پس از جنگ جهانی دوم بود. مشخصه اصلی این جنبش هنری که در مقابل مفهوم سرمایه‌داری جدید آمریکایی قرار داشت، هنجارشکنی اجتماعی، اعتقادی و جنسی در آثار هنری و ادبی بود. ادبیات ساده، پرخاشگرانه و به دور از زیباسازی فرمالیستی از ویژگی‌های هنر بیت است. از جمله سردمداران این جنبش هنری اَلِن گینسبرگ، فرانک اوهارا و جَک کرُواک می‌باشند. باراکا نیز در جوانی جذب افکار آن‌ها شد، اما بعدها به دلیل حمایت از حرکت‌های آزادی‌خواهانه‌ی سیاه‌پوستان از جنبش بیت فاصله گرفت و "جنبش هنری سیاه‌پوستان" را --که در بخش معرفی و زندگی‌نامه باراکا به آن اشاره شد --پایه‌گذاری کرد. در نتیجه، نباید این شعر را بی ارتباط با عصر نگارش آن یعنی دوره‌ای پر تنش و خونین در تاریخ ایالات متحده آمریکا (سال‌های ۱۹۵٤ الی ۱۹٦۸ میلادی) که در نهایت منجر به آزادی‌های اجتماعی و مدنی[2] برای سیاهپوستان شد ،مطالعه کرد. در این شعر، باراکا اسامی خاص چندی را ذکر می‌کند که همگی به رادیو، برنامه‌ها، اجراکنندگان آن در دهه‌های گذشته و فرهنگ عامه آمریکا مربوط است. هدف نویسندگان این مقاله این است که نشان دهند اگرچه شعر "به یاد رادیو" مربوط به دوره بیت امیری باراکا است، اما به شکلی ظریف و در قالب نام بردن از اشخاص معروف و سئوالاتی با لحن استفهام انکاری، برنامه‌ها و آیکون‌های صنعت رسانه آمریکا، مفهوم نژادپرستی و ایدئولوژی غالب سفیدپوستان در آن بارز می‌شود. این مقاله اندک اندک، مفهوم واقعی شعر را به کمک نظریات آلتوسر آشکار می‌کند.

ابیات و کلمات شعر "به یاد رادیو" به شکل یک "فرایند" زنجیروار و در ارتباط

1. *The Norton Anthology of Poetry*

2. Civil Rights Movement

با هم معنا پیدا می‌کنند؛ به همین دلیل معنا کردن بیت‌ها و یا بندهای شعر به تنهایی کاری دشوار و تقریباً غیرممکن است. شعر، به هیچ وجه ارجاعات مستقیم به جامعه سیاهپوستان آمریکا ندارد، در نتیجه درون‌مایه آن، به شکل کاملاً "غیرمستقیم" بیان شده است. جان هَکاک[1] می‌گوید: "باراکا در دوران جوانی‌اش، به پنهان کردن مضامین نژادی در اشعارش بسیار علاقه‌مند بوده است" (Hakac ۱). در واقع، شعر "به یاد رادیو" مرثیه‌ای برای رسانه و تمام نمادهای رایجی است که از صنعتِ سرگرمیِ رادیو برخواستند. باراکا با استفاده از زبانی محاوره‌ای و خاص سیاهپوستان ("جیو"[2])، با ظرافتی خاص و بی آنکه مفاهیم نژادی را برجسته کند، در طول این شعر، اسامی چند تن از ستاره‌ها و برنامه‌های رادیویی چون لمونت کرنستون و "سایه"[3]، اف. جِی. شین[4]، اورال رابرتس، کِیت اِسمیت، و "فانوس قرمز" را بر می‌شمارد و در نهایت به نقش ویرانگر آنها به شکل غیرمستقیم اشاره می‌کند. به کمک نظریات آلتوسر می‌توان ادعا کرد که شاعر منشا تمام گرفتاری‌های جامعه سیاهپوستان و تسلط سفیدپوستان بر آنها را "فناوری رسانه" (رادیو) می‌داند. به عبارتی دیگر، یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر "به یاد رادیو"، تفاوت میان "ظاهر" و "واقعیت" است. دیدگاه باراکا در این شعر بسیار شبیه و تحت تاثیر دیدگاه فلسفی افلاطون است، تفاوت بین جهان ظاهری (توهم واقعیت) و دنیای "مُثُل" که همان واقعیت اصلی است. بنابراین باراکا ظواهر دنیای غرب و صنعت رسانه (رادیو) را به چالش می‌کشد، ظاهر به هیچ وجه قابل اعتماد نیست. از دیدگاه خوانش آلتوسری، واقعیت پنهان شده همان ایدئولوژی غالب است که در پسِ برنامه‌های جذاب رادیو پنهان شده است. برنامه‌های رادیو به عنوان "ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی" بر اساس ایدئولوژی مسلط واقعیت را آن گونه که تفکر غالب می‌خواهد، می‌سازند. در نتیجه، مجریان برنامه‌های رادیویی (سلبریتی‌ها) که در این شعر نام برده می‌شوند، نماد "دنیای ایدئولوژیک نامرئی" هستند.

نامرئی بودن امواج رادیو و پنهان بودن ایدئولوژی مسلط سفید در یک راستا قرار می‌گیرند. به کمک خوانش آلتوسری، شعر "به یاد رادیو" درباره "متعالی کردن پلیدی" به شکلی پنهان و پوشیده تعبیر می‌شود (Hakac 1)؛ فرهنگی پلید (ایدئولوژی سلطه طلب سفید) که برنامه‌های طنز و جذاب رادیویی، ظاهری متعالی به آن بخشیده است.

1. John E. Hakac
2. Jive
3. "The Shadow"
4. F. J. Sheen

نخستین فرد مشهوری (سلبریتی) که باراکا در اولین بند شعر از او نام می‌برد، لامونت کرنستون مربوط به برنامه رادیویی "سایه" در دهه ۱۹۳۰ میلادی آمریکا می‌باشد. باراکا همان طور که نام این اسطوره‌های فرهنگ عامه و برنامه‌های سرگرمی را در شعر می‌آورد، به یادماندنی‌ترین افتخارات(!) آنها را که بیشترین "تاثیر ماندگار" را بر وی و سایر شنوندگان داشته است را به شکلی غیرمستقیم بیان می‌کند. اما این تاثیرات مایه تاسف شاعر است، زیرا بکمک همین برنامه‌های رادیویی بیشترین سوء استفاده‌های فرهنگ غالب سفید از اقلیت سیاهپوستان در جامعه آمریکا صورت گرفته است. باراکا با نام بردن از "دبلیوسی‌بی‌اس" و "کِیت اسمیت" به مثابه برنامه‌ای کسل‌کننده (بر خلاف ماهیت طنز آنها)، و همچنین نام بردن از برنامه‌هایی همانند "بیا وانمود کنیم"[1] و "سایه" (شخصیتی داستانی با شِنلی سیاه که با جنایات مبارزه می‌کند) که آنها را دوست داشته است، با لحنی کنایه‌آمیز خود را از سایر شنوندگان جدا می‌سازد: "چه کسی توانسته درباره‌ی تاثیر ژرف لامونت کرنستون فکر نکند؟ / (فقط جک کِرواک، که میدانم: و خودم. / باقی شما شاید دبلیوسی‌بی‌اس و کِیت اِسمیت گوش می‌دادید، / یا چیزی کسل کننده شبیه آن)". اما با ارجاع به نظریات آلتوسر، شِنلِ سیاه شخصیت اصلی داستان (سایه)، نمادی برای پنهان شدن ایدئولوژی غالب سفید در زیر یک حجاب است. بسیاری از ارجاعات این‌چنین درون شعر، نشان دهنده‌ی رفتار شکاک و انتقادی شاعر درباره ذات و "ماهیت واقعی" برنامه‌های رادیویی و ذائقه مردم طبقه متوسط است.

در بند دوم شعر (بیت پنجم) که همانند بند اول با یک سئوال استفهام انکاری شروع می‌شود، می‌خوانیم: "چه می‌توانم بگویم؟ / بهتر است گوش می‌دادید دوست می‌داشتید و دلتان تنگ می‌شد / تا اینکه مشمعی در اتاق پذیرایی‌تان بگذارید؟". این ابیات به شعر مشهور "به یادبود"[2] اثر آلفرد لورد تنیسون[3] اشاره می‌کنند[4] (تلمیح). از طرفی دیگر، ارجاعات باراکا به "اتاق پذیرایی" و "مشمع" نشان دهنده ظاهر پسندی و فقدان عمق در ذائقه طبقه متوسط است، افرادی که بی‌توجه به ماهیت برنامه‌ها، تنها جذب سلبریتی‌ها می‌شوند.ولی می‌داند در برابر مقبولیت عام نیز قدرتی از خود ندارد ("چه می‌توانم بگویم"). از ناتوانی خویش در برابر این اعتقادات فراگیر آمریکایی نگران است. بر اساس

1. "Let's Pretend"
2. "In Memoriam"
3. Alfred Lord Tennyson
4. "'Tis better to have loved and lost, / Than never to have loved at all."

خوانش آلتوسری، برنامه‌های رادیو مردم و به ویژه رنگین‌پوستان آمریکا را "فرا می خواند " وآنان ایدئولوژی حاکم را بدون هیچ گونه مقاومتی می پذیرند. به عبارتی دیگر، در ابتدا به نظر می‌رسد که باراکا شعری برای بزرگداشت برنامه‌های رادیویی آمریکا و مجریان آن‌ها در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹٤۰ میلادی نوشته است تا به خوبی از آن‌ها یاد بکند، اما در واقع و با خوانشی آلتوسری، شعر به صورتی ضمنی تلاش می‌کند تا این موضوع را برملا کند که همین برنامه‌های رادیویی ابزاری برای ترویج ایدئولوژی حاکم و یا همان برتری نژاد سفید بر سایر نژادها بودند. نگرانی از آنجا شروع می‌شود که مردم رنگین پوست آمریکا ناخواسته، از این برنامه‌ها لذت می‌بردند و ایدئولوژی تجویزی بدون هیچ‌گونه مقاومتی خوراک ذهن می شود. ایدئولوژی پلید و سلطه‌جویانه نژاد سفید آمریکا که در ظاهری زیبا و جذاب با قهرمانان رادیویی که باراکا در ابتدای شعر نام برد، به مردم عرضه می‌شود. اما نکته جذاب این شعر در آنجاست که تمام ادعاها به صورتی غیرمستقیم و پوشیده بیان می‌شود.

یک گروه دیگر از ارجاعات در بند سوم شعر با اشاره به "ژِستِ خواب آورِ هفتگی ماندراک" آمده است. *ماندراکِ جادوگر*، برنامه دیگر طنز رادیویی در دهه ۱۹۳۰ میلادی در آمریکا، سریالی درباره یک جادوگرِ مبارزه با جنایت بود که از همین کارکرد یعنی انتشار ایدئولوژی سفید به شکلی زیبا و جذاب بهره می‌بُرد: سئوال در ذهن باراکای بزرگسال شکل می‌گیرد (تفاوت میان باراکای نوجوان به عنوان مخاطب برنامه‌های رادیویی و باراکای جوان در مقام شاعر بزرگسال و منتقد رسانه دولتی)، چرا شخصیت‌های بد این برنامه‌های سریالی هیچ کدام سفیدپوست نبودند؟! سپس باراکا خود را با اِف جِی شین و اورال رابرتس مقایسه می‌کند و با لحنی کنایه‌آمیز می‌گوید نمی‌تواند راه ثروتمند شدن و نجات یافتن را نشان دهد و همچنین نیروی شفابخش ندارد (به یادآور، قدرت التیام بخشی اورال رابرتس را ندارم . / نمی‌توانم، همانند اف جِی شین، بگویم چگونه سالم و ثروتمند شوید!). هر دو این نامبردگان، مجریان رادیویی و موعظه‌گران مشهوری بودند، شین یک کاتولیک و رابرتس یک پِنتاکوستال[1] که هر دو شخصیت‌هایی محبوب بودند و به شنوندگانشان کمک می‌کردند تا در ظاهر بتوانند عمیقاً به واکاوی روحشان بپردازند. باراکا با طعنه می‌گوید، آن‌ها (شین و رابرتس) راه سعادت را میدانستند و با

۱. شاخه‌ای از مسیحیت (Pentecostal) که اعتقاد به هدایای الهی دارند و بر این باور هستند که این هدایا قادر به شفابخشی نیز هستند.

ظاهری زیبا هر آنچه را که ایدئولوژی حاکم می‌خواست، به مردم غالب می‌کردند؛ باراکا به کنایه اذعان می‌کند که "شعر" من قدرت نفوذ "برنامه‌های رادیویی" آن‌ها را ندارد و به همین دلیل غصه‌دار است. به عبارتی دیگر و به کمک خوانشی آلتوسری، شعر باراکا همانند برنامه‌های رادیویی سفیدپوستان نمی‌تواند ایدئولوژی غالب را به خورد مخاطبانش بدهد زیرا آن‌ها از جادوی رسانه استفاده کرده‌اند که هیچ‌کس نسبت به محتوای عمیق آن‌ها آگاه نبوده است، اما این شعر می‌تواند ایدئولوژی غالب را لو دهد. باراکای بزرگسال با نگاهی به گذشته و دوران کودکی خود در دوران حکومت رادیو از خود می‌پرسد: چرا در تمام برنامه‌های رادیویی فقط از فضائل اخلاقی سفیدپوستان تعریف و تمجید می‌شد؟! چرا هیچ‌گاه از فرهنگ رنگین‌پوستان به نیکی یاد نشد و در عوض فرهنگ غالب سفیدپوستان، تلاش کرد آداب و رسوم سیاه‌پوستان به حاشیه براند ؟ باراکا با حسرت به گذشته خود می‌نگرد (اشاره به جوانی باراکا و تقلید از سبک زندگی سفیدپوستان به ویژه دنباله‌روی از سبک شعری بیت) که تبدیل به ساخت و محصولی ایدئولوژیک شده بود.

در ادامه‌یِ بند سوم شعر به ناتوانی خود در محکوم کردن به مرگ یا مجازات همانند آدولف هیتلر یا گودوین نایت (گودی) اشاره می‌کند: "حتی نمی‌توانم به تو دستور دهم تا همانند هیتلر یا گودی نایت وارد اتاق گاز شوی". هیتلر و گودوین نایت تلمیح‌هایی به دنیای خارج از شعر و برنامه‌های رادیویی است، اما آوردن اسم آنها در کنار مجریان رادیویی کنایه‌ای تلخ و جسورانه است. نایت در زمان نگارش شعر، فرماندار کالیفرنیا بود که شخصی به نام کاریل ویتیِر چِسمن را ده سال در صف نوبت مرگ قرار داده بود. پس از انتشار "به یاد رادیو" در سال ۱۹۵۹، سلسله اعتراض‌های گسترده‌ای علیه رفتارهای غیرانسانی نایت به راه افتاد. باراکا از استعاره‌ی گودی نایت (استعاره‌ی "تاریکی و پلیدی") استفاده می‌کند تا این پیام را اعلام کند که بشردوستی در واقعیت وجود ندارد و تنها چیزی که هست بی‌عدالتی است (فرمانداری که باید مجری عدالت باشد خود عامل ظلم و شکنجه افراد است). به عبارتی دیگر با تعریف آلتوسر از ایدئولوژی و در نظر گرفتن کل مفهوم شعر، هیچ گونه خیرخواهی اجتماعی و فرهنگی در برنامه‌های رادیویی سرگرم کننده وجود نداشته است.

در ادامه شعر باراکا

بیشتر از جامعه آمریکا انتقاد می‌کند و به پلیدی‌های پنهانِ دنیا حتی در برنامه‌های ساده رادیویی حمله می‌کند؛ دیگر از برنامه‌های رادیویی اسم نمی‌آورد و به بازی‌های کلامی و زبان‌شناختی تکیه می‌کند تا حرف اصلی خود را به شکلی پوشیده و ضمنی منتقل کند، (مثلاً: و عشق واژه‌ای پلید است. / وارونه اش کن / بنگر، بنگر منظورم چیست؟ . / چه کسی این را می‌فهمد؟). به عبارتی دیگر، به تدریج هر چقدر که به جلو می‌رویم، متوجه می‌شویم که شعر "به یاد رادیو" تنها درباره به یادآوری خاطرات خوب گذشته و یا برنامه‌های جذاب رادیو در دهه‌های گذشته نیست، بلکه بالعکس تلاش می‌کند تا نیّات نامیمون این برنامه‌ها و رفتارهای مجریان را برملا کند. خوانش آلتوسری به ما کمک می‌کند تا نیّت باراکا را دریابیم؛ برنامه‌ها و مجریان رادیویی برای عشق‌ورزی و سرگرم کردن مردم ساخته نشده بودند، برای انتشار ایدئولوژی طبقه حاکم ساخته و اجرا می‌شدند. باراکا به کودکی خود به حسرت می‌نگرد (زمانی که به برنامه‌های رادیویی با عشق و علاقه گوش می‌دادهه است) که چگونه تحت تاثیر این برنامه‌ها از زبان و حتی لباس پوشیدن سفیدپوستان تقلید می‌کرده است؛ سیاه‌پوستی که به سبک و روش طبقه حاکم لباس می‌پوشد، سخن می‌گوید و ارزش‌های نژادی خود را نه تنها فراموش می‌کند، بلکه آن را بی‌ارزش می‌پندارد (نگاهی به زندگی باراکا و رویگردانی وی از شعر بیت و پایه‌گذاری جنبش هنری سیاه‌پوستان که در بخش زندگی‌نامه وی ذکر شد، گواهی بر این ادعاها است).

به اعتقاد شعر باراکا، عشق واژه پلیدی است (اگر حروف کلمه عشق (Love) در زبان انگلیسی را وارونه کنیم (Evol) از نظر نوشتاری و خصوصاً از نظر تلفظ شبیه به واژه Evil می‌شود که به معنای پلیدی است). عشق دارای ذاتی دوگانه است: همانطور که باراکا می‌گوید، می‌تواند عشق و یا پلیدی باشد (بدی همیشه در پس خوبی نهفته است و در کنار هم معنا می‌یابند). همچنین تغییر عشق به پلیدی، می‌تواند درون‌مایه‌ای مذهبی داشته باشد. امیری باراکا در کودکی و نوجوانی به برنامه *فانوس قرمز* که در سال ۱۹۴۰ ویژه کودکان بود گوش می‌کرد و همین‌طور به برنامه *بیا وانمود کنیم* که توسط نیلا مَک[1] ساخته و کارگردانی می‌شده است. اما وقتی که بزرگتر می‌شود به خاطر از دست دادن معصومیت‌اش ناراحت می‌شود و دیگر قادر نیست به حقایق ظاهر اعتماد کند: "چه کسی می‌داند پلیدی در قلب‌های مردم پنهان شده است؟ سایه می‌داند". درک

1. Nila Mack

مفهوم عشق بسیار سخت است و باراکا در بیت شانزدهم به این مطلب اشاره می‌کند. به عبارتی دیگر، راوی شعر باراکای جوان است، اما کانونی‌گر[1] باراکای نوجوان است. راوی شعر، حالا متوجه شده است که چگونه بازیچه‌ی ایدئولوژی حاکم جامعه سفیدپوستان بوده است که برنامه‌های رادیویی بوی منتقل کرده اند. افسوس می‌خورد که چگونه ایدئولوژی حاکم و آن هم از طریق رسانه‌ای رسمی چون رادیو (ابزار ایدئولوژیک) در کودکی و نوجوانی او را فراخوانده بود تا معیارهای جامعه سفیدپوستان را بپذیرد و آنها را به مثابه اجزای لازم شهروندی به هنجار به کار ببرد. اکنون خشمگین، شکاک و ناراحت است که چرا خوب بودن و به هنجار بودن را برابر با سفید بودن و یا مثل سفید شدن برایش تعریف کرده‌اند: " واژه‌ای شیطانی است، / این عشق".

شعر باراکا با دقت به کشمکش‌های درونی خود در زمان کودکی و بلوغ در کسوت سیاهپوست آمریکایی می‌پردازد که چگونه تجربه‌ی بزرگ شدن و بلوغش تحت تاثیر جامعه سفیدپوستان بوده و خواننده شعر را به فهم این مطلب که اوایل قرن بیستم رادیو ابزاری بر ضد سیاهپوستان آمریکایی بوده است رهنمون می‌سازد. در ادامه شعر توضیح می‌دهد که برنامه *بیا وانمود کنیم* را شنبه صبح ها ساعت ۱۱ گوش می‌کرده است. کلمات شعر، "و من، شاعر، هنوز گوش می‌دهم. خدا را شکر!"، این معنا را در ذهن متبادر می‌سازد که او هنوز وانمود می‌کند، وانمود می‌کند که شاید پلیدی در قلب انسان‌ها نیست و تنها یک اشتباه یا سوتفاهم است. از سویی دیگر، می‌توان کلمات شعر را این‌گونه تعبیر کرد که وی همچنان خود را در معرض ایدئولوژی حاکم می‌داند و هنوز مصرف کننده ایدئولوژی غالب است بی‌آنکه خود بداند.

اما در بیت "چه کسی می‌داند پلیدی در قلب‌های مردم پنهان شده است؟ سایه می‌داند" به وجود پلیدی‌ها در واقعیت اذعان می‌کند. نیّاتِ پلیدی که در پسِ ظاهر پر زرق و برق سخنرانی‌های مذهبی رادیویی، برنامه‌های طنز، و رسانه‌های میهن‌پرستانه پنهان شده‌اند تا مرگ میلیون‌ها برده سیاه‌پوست را به فراموشی بسپارند. شعر باراکا به تلخی نقش ایدئولوژیک رسانه‌ای چون رادیو را فاش می‌کند و عشق زمان کودکی را به نفرت یا رفتاری شیطانی تعبیر می‌کند. باراکا با بازی کلامی در زبان انگلیسی واژه عشق (love) را وارونه می‌نویسد و به صراحت می‌گوید که این واژه به سادگی می‌تواند به پلیدی و نفرت (evol = evil) تبدیل شود.

1. Focalizer

بنابراین در نهایت می‌توان نتیجه گرفت که اگرچه عنوان شعر مرثیه‌ای برای رادیو را به ذهن می‌آورد، اما در متن آن، خواننده بیشتر با افکار باراکا و دید انتقادی او نسبت به جامعه و نهادهای اجتماعی آشنا می‌شود. شعری که قصد دارد تا حجاب‌ها را کنار بزند و حقیقت جامعه آمریکا را آشکار کند، پرده‌برداری از واقعیتی مخوف در برنامه‌های رادیویی در دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹٤۰ میلادی. این شعر با هدف قرار دادن یکی از ابزارهای ایدئولوژیک جامعه سفیدپوستان یعنی همان رسانه رادیو، ایدئولوژی حاکم در جامعه را هویدا می سازد که به روشنی در خدمت طبقه حاکم سفیدپوستان است. تسلط از طریق رسانه (نه از طریق پلیس و ارتش) برقرار می‌شود. در واقع شعر "به یاد رادیو" مرثیه‌ای برای "مرگ واقعیت" است و نه ناله و زاری برای دوره تسلط رادیو و مجریان رادیویی بر فرهنگ عامه آمریکا.

نتیجه‌گیری

با توجه به سئوالات مطرح شده، می‌توان نتیجه گرفت که ابزار تسلط بر جامعه ایدئولوژیک (نه فشار) است. ابزارهای ایدئولوژیک که در این شعر همان برنامه‌های رادیو هستند، با ظاهری خوشایند ترسیم می‌شوند. در ابتدا به خوبی خاطرات برنامه‌های را گرامی می‌دارد و از آنها یاد می‌کند. اما در تداوم شعر لحن آن تلخ‌تر شده و ایدئولوژی حاکم در پسِ برنامه‌های رادیویی را فاش می‌کند. برنامه‌های رادیویی با ظاهری مذهبی، طنز و سرگرم‌کننده به مثابه ابزارهای ایدئولوژیک حکومتی تمام افراد جامعه را فرا می‌خوانند و مخاطبین بدون هیچ گونه مقاومتی می‌پذیرند که طبقه حاکم، سفیدپوست است و باید از معیارهای زندگی وی تقلید کرد تا به سعادت رسید.

خوانش آلتوسری این شعر، هشیاری باراکا را نسبت به مسائل ایدئولوژیک و تسلط ایدئولوژی حاکم نشان می‌دهد؛ توجه خواننده شعر را به ریاکاری رسانه معطوف می‌کند و وی را از پذیرش بدون مقاومت سلطه طبقه حاکم بر حذر می‌دارد. با خواندن این شعر، می‌توان پی برد که ایدئولوژی طبقه حاکم در ظاهر لطیف و خوشایند می نماید، اما در پس خود اهدافی پلید و ناخوشایند دارد. باراکا ایده‌ها را به صورت غیرمستقیم بیان می‌کند و این خوانش آلتوسری است که به ما کمک می‌کند تا معنای واقعی شعر را در یابیم. در آخر ابزارهای ایدئولوژیک به شکلی پنهان و نمادین در قالب برنامه‌های رادیویی عمل می‌کنند که شناخت آن برای همه امکان‌پذیر نیست.

منابع

- جعفری، علیرضا، جلال سخنور و سید شهاب الدین ساداتی. بررسی مفهوم خرده فرهنگ مقاومت سیاهپوستان و شکل‌گیری آن در شعر امیری باراکا. دوفصلنامه علمی پژوهشی نقد زبان و ادبیات خارجی. دوره هفتم، شماره ۱۱، پاییز و زمستان ۱۳۹۲.

- ساداتی، سید شهاب الدین. *انفجار جغد: ترجمه شعر امیری باراکا. کتاب ماه ادبیات*. اسفند ۱۳۸۸.

- ساداتی، سید شهاب الدین. *ترجمه و تفسیر سه شعر کوتاه از امیری باراکا. گلستانه*. شهریور ۱۳۹۱.

- ساداتی، سید شهاب الدین. ترجمه و تفسیر *شاهکار امیری باراکا "کسی آمریکا را به آتش کشید"*. *کیهان فرهنگی*. خرداد و تیر ۱۳۸۹.

- ساداتی، سید شهاب الدین. ترجمه و توضیح *شعر هنر سیاه باراکا: مانیفست جنبش هنری سیاهپوستان*. *گلستانه*. مهر ۱۳۹۲.

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatusses". Julie Rivkin and Michael Ryan. *Modern Theory*: *An Anthology*. New York: Blackwell, 2003. pp 693–702.

- Bertens, Hans. *Literary Theory*: *The Basics*. London: Routledge, 2001.

- Curtis, Kimberly M. *Black Consciousness is the Cornerstone of Liberation*: *The Black Arts Movement in African American Literature and Visual Culture*. United States: Saint Louis University, 2007. (Unpublished PhD Dissertation)

- Hakac, John E. "Baraka's In Memory of Radio". *Journal of Modern Literature.* Vol. 7, No. 4, 1977-1978 Annual Review: Supplement (1979), pp. 649-853. <http://www.jstor.org/stable/3831270>

- Harris, William J. *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*. New York: Basic Books, 1999.

- Henderson, Stephen. *Understanding the New Black Poetry*. New York: William Morrow & Co., Inc., 1972.

- Kohli, Amor. *The Demands of a New Idiom*: *Music*, *Language*, *and Participation in the Work of Amiri Baraka*, *Kamau Brathwaite*, *and Linton Kwesi Johnson*. United States: Tufts University, 2005. (Unpublished PhD Dissertation)

- Leitch, Vincent B., et al, eds. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2001.

- Schwartz, Jeff. *New Black Music*: *Amiri Baraka* (*Leroi Jones*) *and Jazz*, 1959-1965. United Stated: Bowling Green University, 2004. (Unpublished PhD Dissertation)

- Vangelisti, Paul. *Transbluency*: *The Selected Poems of Amiri Baraka*/*LeRoi Jones* (1961- 1995). New York: Marsilio Publishers, 1995.

- Watts, Jerry Gafio. *Amiri Baraka*: *The Politics and Art of a Black Intellectual*. New York: New York University Press, 2001.

http://www.scribd.com/doc/43372485/Analysis-of-Amiri-Baraka%E2%80%99s