آتول فوگارد

دنیس والدر

ترجمه: یدالله آقاعباسی

www.ketab.ir

نشر کیادافراز
۱۳۹۸

www.ketab.ir

سرشناسه	والد، دنیس، ۱۹۴۳ - م. W[illiam] D[ennis
عنوان و نام پدیدآور	آتول فوگارد/ دنیس والدر ؛ [مترجم] یدالله آقاعباسی
مشخصات نشر	تهران: کیان افراز، ۱۳۹۶.
مشخصات ظاهری	۱۹۹ص.: مصور.
شابک	۹۷۸-۶۰۰-۸۸۵۴-۳۰-۲
یادداشت	عنوان اصلی: Athol Fugard, 1984.
یادداشت	کتابنامه.
یادداشت	نمایه.
موضوع	فوگارد، آتول، ۱۹۳۲ - م. -- نقد و تفسیر
موضوع	آفریقای جنوبی-- زندگی فرهنگی
موضوع	South Africa-- Intellectual life
شناسه افزوده	آقاعباسی، یدالله، ۱۳۳۱ - ، مترجم
رده بندی کنگره	PR۹۳۶۹/۳/ف۹و۲ ۱۳۹۶
رده بندی دیویی	۸۲۲
کتابشناسی ملی	۸۵۶۹۴۴۲

نشر کیان‌افراز

دفتر مرکزی: - خیابان دار - فروردین، خیابان آذربایجان شرقی، پلاک۱۲۸، واحد۷.
تلفن: ٦٦٤٥٣١٤٠

اتول فیگارد

دکتر عیس والد

ترجمه: یدالله آ[illegible]

نوبت‌چاپ: اول/ ۱۳۹۸
طراحی‌جلد: رعنا مهرابی‌نیا
صفحه‌آرا: تحریریه کیان‌افراز
چاپ/ صحافی: سورنا
شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه
قیمت: ٤٠٠٠٠ تومان

تمام حقوق این اثر برای نشر کیان‌افراز محفوظ است.

هیچ بخشی از این کتاب، بدون اجازه‌ی مکتوب ناشر، قابل تکثیر یا تولید مجدد به‌هیچ شکلی، از جمله، چاپ، فتوکپی، انتشار الکترونیک، فیلم، نمایش و صدا نیست این اثر تحت پوشش قانون حمایت از حقوق مؤلفان و مصنفان ایران قرار دارد

www.ketab.ir

فهرست مطالب

پیشگفتار مترجم..... ۷-۳۶
مقدمه..... ۳۷-۵۸
زندگی و تحولات شخصی..... ۵۹-۶۸
نمایش‌نامه‌های سوفیا تاون..... ۶۹-۸۹
سه نمایش‌نامه‌ی دیمیت الیزابتی و «آن‌ها زنده‌اند»..... ۹۱-۱۲۶
نمایش‌نامه‌های بینابینی..... ۱۲۷-۱۵۰
انسان تنها: «دیمتریس» و «همان»..... ۱۵۱-۱۶۶
بازدیدی دوباره از پورتر الیزابتی:
گل‌های همیشه بهار، صبر زرد، هارولد ... و نوکران..... ۱۶۷-۱۸۵
یادداشت‌ها..... ۱۸۷-۱۹۰
کتابشناسی..... ۱۹۱-۱۹۴
فهرست تصاویر..... ۱۹۵-۱۹۶
نمایه..... ۱۹۷

www.ketab.ir

پیشگفتار مترجم

آفریقای جنوبی و تئاتر آن کشور از جهات زیادی برای ما خاطره‌انگیز و جذاب است. مبارزات مردم آفریقا در مقابله با آپارتاید همواره تداعی‌کننده مبارزات کشورهای جهان سوم در برابر استعمار است. هم ازاین‌روست که ما در دهه‌هایی نه چندان دور از سرکوب مردم آن کشور به خشم آمده‌ایم، از قارمت جانانه‌ی آن‌ها و نمادهای مقاومت‌شان احساس غرور کرده‌ایم، بر شکست‌ها و تحقیر شدن‌های آن‌ها گریسته‌ایم و با پیروزی‌های‌شان رهایی و ارادت را احساس کرده‌ایم.

تئاتر ما نیز از بیش از سه دهه‌ی پیش با تئاتر مقاومت آفریقای جنوبی آشنا شد و نمایش‌نامه‌های گوناگونی نیز از همان زمان تاکنون از این تئاتر در گوشه و کنار کشور ما اجرا شده است. این تئاتر که در دوران پیش از انقلاب همه‌ی تأکید خود را بر مبارزه و مقاومت گذاشته بود، پس از فروپاشی نظام آپارتاید، مدت کوتاهی دچار فترت شد، اما به‌سرعت آن را پشت سر گذاشت و به اولویت‌های دیگری پرداخت. شناخت این تجربه هم ضروری و هم جالب است.

قصه‌ی پرغصه‌ی بردگی آفریقا حالا دیگر داستان شناخته‌شده‌ای است. پس از سال ۱۶۵۲ آلمانی‌ها در کیپ *(Cope)* جای پای خود را محکم می‌کنند و خویسان‌ها، یعنی بخشی از مردمان بومی آفریقای جنوبی را به بردگی می‌کشند. صد سال جنگ آن‌ها برای تصرف سرزمین‌های بیشتر در کرانه‌ی رودخانه به‌طول می‌انجامد و سرانجام در

www.ketab.ir

اواخر سده‌ی هیجدهم پس از نبردهای خونین با گروه نگونی- مردم خوسا- آن‌ها را به‌طرف شرق رودخانه‌ی فیش عقب می‌رانند. در چهار دهه‌ی نخست قرن نوزدهم بریتانیایی‌ها کیپ را مستعمره می‌کنند، با آلمان‌ها درگیر می‌شوند و آن‌ها را بیرون می‌رانند. مقاومت بومیان روزبه‌روز بیشتر درهم شکسته می‌شود. تا دهه‌ی ۱۸۴۰ انگلیسی‌ها نواحی ساحلی جنوب و بوئرهای آلمانی‌الاصل زمین‌های داخلی را اشغال کرده‌اند و آفریقاییان به بخش‌های بی‌آب و علف رانده شده‌اند.

در سراسر سده‌ی هیجدهم بردگی در کیپ رواج دارد. نخست خویسان‌ها و سپس ساکنان افریقای شرقی به بردگی کشیده می‌شوند. آنگاه از هند و مالاوی هم برده می‌آورند. بوئرها[1] هنگامی‌که به شمال می‌کوچند، برده‌های خود را نیز همراه می‌برند. هر چند پس از آن برده‌داری رسماً برچیده می‌شود، اما با تصویب قوانینی مثل لایحه‌ی «آقایان و نوکرها» عملاً در سرزمین‌های سفیدنشین روابط سابق همچنان برقرار می‌ماند. کمبود زمین مناسب برای آفریقاییان در این زمان و تا مدت‌ها بعد، آفریقایی‌ها را به‌صورت نیروی کار و اهرمی برای کنترل این نیرو در می‌آورد.

کمی بعد کشف معادن الماس و طلا چون دیگری سر برمی‌دارد. سرمایه‌گذاری‌های کلانی که از لندن می‌رسد، در معادن به کار می‌افتد و سفیدها به آفریقای جنوبی سرازیر می‌شوند. معادن کار می‌خواهند. نخست به‌نظر می‌رسد که وضع آفریقاییان بهتر خواهد شد، اما این امر خیلی زود خود را نشان می‌دهد. اقتصاد کشاورزی آن‌ها نابود می‌شود. سرکوب نظامی آن‌ها توسط بریتانیایی‌ها و بوئرها، نظام نیروی کار مهاجر، که از سایر مناطق

۱- بوئر یعنی کشاورز و بوئرها از وطن رانده شدگانی بودند که شرایط سخت و فلاکت‌آمیز در کشور اصلی (هلند) آن‌ها را وادار به گریز و جست‌وجوی سرزمین‌های جدید کرده، نه در غربت دلی شاد داشتند و نه رویی در وطن. جای خود را به زور با مقابله با جمعیت بومی و در مقابل رقابت نیروهای قدرتمند استعماری دیگری باز کردند. (لیچ، ۱۳۶۶، ص ۱۷)

www.ketab.ir

آفریقایی‌نشین سرازیر می‌شود، و سرانجام جنگ‌های ۱۸۸۶ و ۱۹۰۲ بین انگلیسی‌ها و بوئرها آن‌ها را هر چه بیشتر به خاک سیاه می‌نشاند.

با استقلال آفریقای جنوبی از بریتانیا، طبق لایحه‌ی اتحاد ۱۹۱۰ دو ژنرالِ جنگ را در راس حکومت می‌نشانند. اکنون قدرت سیاسی در دست نظامیان سفیدپوست و قدرت اقتصادی در اختیار بریتانیایی‌هاست. آن‌ها با همه‌ی نیرو به مقابله‌ی با سیاهان می‌پردازند و چون به نیروی کار ارزان آن‌ها نیاز دارند، تور کارگرگیری اجباری پهن می‌کنند و دامنه‌ی آن را به خارج از آفریقای جنوبی یعنی موزامبیک و لسوتو نیز می‌گسترانند. آن‌ها برای تامین نیروی کار تا می‌توانند محدودیت زمین ایجاد می‌کنند و تنگ بودن، پر جمعیت بودن و بی‌حاصل بودن این زمین‌ها که به «بانتوستان» معروف بودند، رود پایان‌ناپذیری از نیروی کار را به مراکز صنعتی، معادن و مزارع سفیدپوستان سرازیر می‌کند. دستمزدهای پایین، سرکوب اعتراضات و تظاهرات، کار سخت و طاقت‌فرسای ناگزیر، نیروی کارگران آفریقایی را به تحلیل می‌برد. کارگرانی که زن و فرزند خود را به‌ناچار و براساس قوانینی مثل قوانین «گذر» در مناطق آفریقایی‌نشین می‌گذارند و خود برای کار به مراکز یاد شده می‌روند تا بخش بزرگی از درآمدشان را برای آن‌ها بفرستند و خود علیل و از کار افتاده پیش آن‌ها برگردند و رنج آن‌ها، به خصوص زنان را بیشتر کنند.

در میانه‌ی دهه ۱۹۶۰ حکومت طرح بیرون راندن آفریقاییان «بانتو» از نواحی شهری را سخت‌تر کرد. آن‌ها که نمی‌توانستند کار کنند، بیوه‌زنان و بیماران از شهر رانده شده و به نواحی ذخیره یا به‌اصطلاح «اسکان دوباره» فرستاده می‌شدند (فرست، ۱۳۵۶، ص ۴۳).

کنترل نیروی کار، پخش آن در جاهای مورد نیاز و ایجاد توازن نیروها در صنایع کارخانه‌ای و کشاورزی و پایین نگه‌داشتن دستمزدها با اهرم

www.ketab.ir

استفاده از کارگران مهاجر خارجی و زندان‌های مزارع که تعداد آن‌ها زمانی به دویست‌وشصت زندان می‌رسید و کار آن‌ها فراهم کردن نیروی کار فوق ارزان بود، برنامه‌ای بود که دولت آفریقای جنوبی به‌خوبی از عهده‌ی اجرایِ آن برآمد. بر اثر این کار جامعه‌ی آفریقاییان شقه‌شقه شد. مهاجرینی که در زادگاه خود امکانی نداشتند، در زاغه‌ها ساکن شدند؛ زاغه‌هایی که کم‌کم مناطق وسیعی را در برمی‌گرفتند. حالا نوبت قانون بعدیِ برای جدا کردن آن‌ها فرا رسیده بود که آپارتاید نام داشت. آپارتاید به معنی جداگانه مشهور است. وجه منفی آن را مخالفان و وجه مثبت آن را مدافعان این قانون به کار می‌برند. وجه مثبت آنکه همان رشد جداگانه است برای هر نژاد که هرگز عملی نشد.

پیروزی حزب ملی‌گرای افریکانر در سال ۱۹۴۸ به ایجاد نظام و ایدئولوژی جدایی نژادها انجامید. فوراً قانونی تصویب شد که اختلاط و ازدواج بین نژادها را منع می‌کرد. دفاتر ثبت درست شد که افراد را طبق نژادشان طبقه‌بندی می‌کرد. قانون محله‌ی مسکونی (۱۹۵۰) در شهرها محل اقامت نژادهای مختلف را اجباراً از هم جدا می‌کرد و به‌تدریج پافشاری بر آپارتاید اجتماعی (خرده آپارتاید) افزایش می‌یافت که معنی آن جدایی نژادها در مکان‌های عمومی مثل تئاتر و سیستم استفاده‌ی جداگانه از وسایط نقلیه‌ی عمومی و آسانسورها و آبریزگاه‌های عمومی بود.

جمع شدن جمعیت سیاه‌پوست در بانتوستان‌ها جهت کنترل ذخایر دایمی کار، پایین نگه‌داشتن دستمزدها، جلوگیری از تشکیل سازمان‌های نیرومند کارگری، معاف کردن دولت از پرداخت هزینه‌های اجتماعی پیشرفت برای ساختن مدرسه، امکانات بهداشتی، حقوق بازنشستگی و امثال آن، باعث روی آوردن دوباره‌ی مردم به زندگی سنتی، پس از یک قرن به گور سپردن ساخت اجتماع سنتی با پیدایش دولت صنعتی مدرن،

www.ketab.ir

شد (پورخلخالی، ۱۳۶۰، ص ۲۲) که این خود توجیه بیشتری برای اعمال قوانین آپارتاید بود.

تئاتر در آفریقای جنوبی

ریشه‌های نمایش آفریقای جنوبی را می‌توان در سنت شفاهی غنی و باستانی بومیان آفریقای جنوبی پیدا کرد. اما تئاتر سوغات سفیدپوستان بود که بعضی از آن‌ها آن را شرّ می‌دانستند و برخی مثل میسیونرهای مذهبی از آن در تعلیم‌وتربیت استفاده می‌کردند. پدر «برناردهس» در سال‌های دهه ۱۹۲۰ اجرای کمدی‌ها و به نمایش درآوردن قصه‌های «زولو» را تشویق می‌کرد (ریشه‌ها، ۲۰۰۱، ص ۱).

تئاتر در شهرهای سیاه‌پوست‌نشین رونق گرفت و در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ به‌عنوان یکی از تفریحات کارگران محبوبیت پیدا کرد. دهه‌های ۱۹۳۰ و ۱۹۴۰ شاهد شکوفایی کار هربرت دلامو *(Herbert Dhlamo)* معلم، روزنامه‌نگار، موسیقی‌دان و نخستین نمایش‌نامه‌نویس آفریقای جنوبی بود که کوشش به‌سزایی در مقابله با تسلط استعمار به‌عمل‌آورد. اثر او «دختری که برای نجات آدم کشت» نخستین نمایش‌نامه‌ی یک نمایش‌نامه‌نویس سیاه‌پوست بود که در انگلیس به چاپ رسید.

در شهرها، به‌خصوص در سوفیا تاونِ ژوهانسبورگ که با جمعیت مختلط نژادها و فرهنگ‌ها، موسیقی‌دان‌ها، نویسندگان و تبهکاران، شهری زنده و پر تپش بود در دهه‌ی ۱۹۴۰ نوعی فرهنگ نمایشیِ التقاطی بر پایه‌ی سنت‌های فرهنگی آفریقایی، انگلیسی و آمریکایی رواج یافت که به شکل نمایش‌های خنده‌دار و بازیگری و نیز موسیقی و رقص جاز درآمدند. (ریشه‌ها، ۲۰۰۱، ص ۱)

در سال‌های اواسط قرن بیستم تئاتر برای سفیدپوستان انگلیسی زبان آفریقای جنوبی بیشتر عبارت بود از برداشت‌های محلی یا خارجی از

www.ketab.ir

نمایش‌نامه‌هایی که در انگلیس یا آمریکا بر صحنه می‌رفت. تئاتر ملی که در سال ۱۹۴۷ شکل گرفت، به خلاقیت سیاهان اجازه‌ی ابراز وجود نمی‌داد. (گریزگاه‌های خلاقه، ۲۰۰۱، ص ۱)

با تشدید اختناق نظام آپارتاید در آفریقای جنوبی در دهه‌ی ۱۹۵۰ نویسندگان بزرگ از جمله لویس آنکوسی *(Lewis Nkosi)*، نات ناکاسا *(Nat Nakasa)* و بلیک مدیسانا *(Blake Madisana)* که در سوفیا تاون زاده شده بودند، از سوی تئاترهای سفیدپوستان تحریم شدند و مشارکت بالقوه‌ی آن‌ها در تئاتر آفریقای جنوبی از دست رفت.

اما کوشش‌هایی به‌عمل می‌آمد که مفرّی برای مطرح شدن استعداد سیاه‌پوستان پیدا کنند. در اوایل دهه‌ی ۱۹۵۰ یان برنارد *(Ian Bernhardt)* عضو یک انجمن نمایش آماتور سفیدپوستی گروهی نمایشی تشکیل داد که همه‌ی آن‌ها سیاه‌پوست بودند. نام این گروه «بازیگران برنارد» بود و تئاتر را بر مبنای الگوهای اروپایی کار می‌کرد. او همچنین یکی از بنیان‌گذاران اتحادیه‌ی هنرمندان آفریقای جنوبی بود که هدف اصلی آن حمایت از هنرمندان سیاه‌پوست در مقابل بهره‌کشی بود. اتحادیه‌ی هنرمندان در اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ کنسرت موسیقی و نمایش آفریقا را تشکیل داد که در دورکی هاوس *(Dorkay House)*، ساختمان زهوار در رفته‌ای در حاشیه‌ی محله‌ی تجاری مرکزی روود سبورگ دور هم جمع می‌شدند. ساختمانی که به‌مدت یک دهه خانه‌ی خلاقیت گردید. برنارد همچنین کنسرت‌های جاز شهری را تقویت کرد که به اجرای کنیگ کونگ انجامیدند (گریزگاه‌های خلاقه، ۲۰۰۱، ص ۱)

این دوره تقریباً همزمان با دوره‌ای است که آتول فوگارد کار خود را آغاز کرده بود و آن را دوره‌ی نوزایی در تئاتر انگلیسی زبانِ آفریقای جنوبی می‌دانند. کینگ کونگ اپراموزیکالی بود که اتحادیه‌ی هنرمندان آن را تهیه

www.ketab.ir

کرده بود و با اجرا در داخل و خارج از کشور به شهرتی بین‌المللی دست‌یافت که بعداً مورد تقلید و سوءاستفاده نیز قرار گرفت. نمایش‌نامه‌نویسانی مثل آلن پیتون *(Alan Paton)*، جیمز امبروز براون *(James Ainbrose Brown)* و لویس سودن *(Lewis Sowdon)* در این دوره‌ی نوزایی کار می‌کردند. سپونونو *(Sponono)* نمایش موزیکال دیگری بود که در آن از بازیگران سیاه‌پوست استفاده می‌شد و نتیجه‌ی همکاری آلن پیتون و کریشناشا *(Krishnah Shah)* بود. لویس سودن نیز نمایش‌نامه‌ای نوشت به‌نام قطار کیمبرلی که با پیوند خونی مضمون مشترکی داشت، گرچه از نظر کیفیت و ربط منطقی به آن نمی‌رسید. (والدر، ۱۹۸۴، ص ۱)

آتول فوگارد نمایش‌نامه‌نویس جوانی از اهالی پورت الیزابت بود که با نمایش‌نامه‌ی «جمعه‌ی نه چندان خوب» در سال‌های پایانی دهه‌ی ۱۹۵۰ تئاتر ژوهانسبورگ را تحت‌تاثیر قرار داد. این نمایش را فوگارد با گروهی از روشنفکران سیاه‌پوست سوفیاتاون آفرید که بیشتر آن‌ها عضو اتحادیه‌ی هنرمندان بودند. (گریزگاه‌های خلاق، ۲۰۰۱، ص ۱)

مبارزه با آپارتاید

سراسر دهه‌ی ۱۹۵۰ شاهد مقاومت مناطق آفریقایی‌نشین در برابر پیاده شدن قوانین گذر برای زنان بود. در سال ۱۹۵۷ در روزهای اول ایالتِ «زیراست» زن و مرد کارت‌های عبور خود را آتش زدند. (پورخلخالی، ۱۳۶۰ ص۱۱۰).

در سال ۱۹۵۲ همچنین تظاهراتی صورت گرفت که در آن هشت هزار نفر به جرم تخطی از مقررات آپارتاید دستگیر و زندانی شدند که نتیجه‌ای دربرنداشت. رئیس آلبرت لوتولی *(Luthuly)*، مسیحی معتقد و رهبر «ا. ان. سی» به تبعید فرستاده شد. در ماه ژوئن سال ۱۹۵۵ سه‌هزار

www.ketab.ir

نماینده از همه‌ی نژادها براساس اعلامیه‌ی حقوق بشر ملل متحد منشور آزادی را تنظیم کردند. اما تبعیدها و مجازات‌های مخالفان افزایش یافت تا در پایان سال بعد صدوپنجاه‌وشش نفر در حمله‌ی گسترده‌ای بازداشت شدند تا براساس عملیات سرکوب کمونیسم و به جرم خیانت به کشور محکوم شوند. (والدر، ۱۹۸۴، ص ۳۵).

در حدود سال‌های ۱۹۶۰ در «ترانس کی» و «زولو لند» مبارزات زیادی علیه وضع لایحه‌ی مقامات بانتو به‌راه‌افتاد که در این مبارزات روستاییان مسلح شدند و زنان که بیشتر سکنه‌ی روستاها را تشکیل می‌دهند، فعالانه در آن‌ها شرکت کردند (پورخلخالی، ۱۳۶۰، ص۱۱۰).

دهه‌ی ۱۹۷۰ شاهد تشدید درگیری‌ها بین کارگران و اتحادیه‌های تجاری و ناآرامی‌های دانشجویان در سال ۱۹۷۶ بود که بذرهای انقلابی را می‌کاشت که می‌بایست پس از چهارده‌سال خونریزی، ستم افزاینده و خشونت به تولد دموکراسی بیانجامد.

رویارویی تئاتر با آپارتاید

همچنان‌که دولت حزب ملی خود و نظام سرکوبش را تثبیت می‌کرد، تئاتر نیز به‌نحو فزاینده‌ای به‌عنوان ابزار انتقاد از حکومت آپارتاید به کار گرفته می‌شد. نمایش‌نامه‌هایی از نمایش‌نامه‌نویسان سفیدپوستی مثل لویس سودن (قطارکیمبرلی)، باسیل وارنر *(Basil Warner)* (کوشش برای سفیدی)، دیوید هربرت (یونان آکاکاناس) و آتول فوگارد (پیوند خونی) با جنبه‌های گوناگون نظام آپارتاید برخورد کردند. اما تعداد کمی از آن‌ها در محیط‌هایی بر صحنه رفتند که قربانیان این نظام در آنجا زندگی می‌کردند. (برخورد با آپارتاید، ۲۰۰۱، ص ۱).

شهرهای سیاه‌پوست‌نشین آفریقای جنوبی، مناطق پراکنده‌ای پوشیده از زاغه‌های قوطی کبریتی بودند که منبع اصلی تأمین نیروی کار برای

www.ketab.ir

شهرهای سفیدپوست‌نشین مجاور خود به‌شمار می‌آمدند. این شهرها جز تعدادی استادیوم ورزشی، فاقد تسهیلات شهری بودند. مثلاً شهر سووتو با جمعیتی بیش از یک میلیون نفر در سال‌های دهه‌ی ۱۹۷۰ فقط یک کلوب شبانه، یک هتل، یک سینما و دو استادیوم روباز داشت.

نمایش‌های بالا در شهرهای مختلف، در هوای باز غبارآلود یا راهروهای کلیسا بر صحنه رفتند. در شرایطی که توفان شدیدی می‌توانست هر لحظه اجرا را متوقف کند، یا بارش باران یا تگرگ روی سقف‌های شیروانی مانع از رسیدن صدا می‌شد. (و بارها آب از سقف بر روی تماشاگران فرو ریخت). بااین‌حال در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ جنبش تئاتر شهری پا گرفت و شهری آغاز گشت.

در سال‌های دهه‌ی ۱۹۷۰ نمایش «ننه و خدا» *(Man and the Lord)* در یکی از اتوبوس‌هایی که کنت *(Kent)*، اسطوره‌ی تئاتری آفریقای جنوبی، به‌راه‌انداخته بود تا به‌صورت سیار در اطراف کشور نمایش بدهند، اجرا می‌شد. در این نمایش دو بازیگر در این مورد بحث می‌کردند که اگر عیسی مسیح در عصر آپارتاید آفریقای جنوبی برمی‌گشت چه اتفاقی می‌افتاد؟

در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ آتول فوگارد به‌همراه همسرش شیلا گروه تئاتر کوچکی به‌نام «حلقه» را در پورت الیزابت بنیان نهادند. با گروه‌های تئاتری هم در پورت الیزابت و هم در ژوهانسبورگ کار می‌کرد. به‌خصوص کارهای او در دهه‌ی ۱۹۶۰ با گروهی از پورت الیزابت به‌نام بازیگران «سرپنت» از نظر تاریخ تئاتر آفریقای جنوبی مهم است. از میان بازیگران این گروه می‌توان از جان کانیِ جوان و وینستون آنتشونا نام برد که با آن‌ها «سیزوئه بانسی مرده است» و «جزیره» را آفرید که هنوز هم تحسین جهانیان را برمی‌انگیزند. در آن سال‌ها فوگارد پرکار همچنین نمایش‌نامه‌های «سلام و خداحافظ» و «بوسمن ولنا» را نوشت.

www.ketab.ir

گروه‌های تئاتری در همه‌ی مناطق سیاه‌پوست‌نشین می‌آمدند و می‌رفتند و بسیاری از آن‌ها را فشارهای سیاسی یا گاهی بازداشت اعضاء از هم می‌پاشید. انجمن تئاتر ناتال که در سال ۱۹۶۹ بنا نهاد شده بود، با بازداشت سه رهبر اصلی «آگاهی سیاه» *(Black Consciousness)* که در آن انجمن فعالیت داشتند، فرو مرد. تئاتر تجربی مردم *(The People)* در سال ۱۹۷۳ شکل گرفت، اما با دستگیری چند نفر از رهبران آن به اتهام خیانت از هم پاشید.

بسیاری از کارها یا به حکم وزارتی و یا توسط مسئولان شهری که اجازه‌ی اجرا می‌دادند، توقیف شدند. یکی از کسانی که با مقامات درگیر شد، مایش ماپونیا *(Maishe Maponya)* نمایش‌نامه‌نویس بود که گروه نمایش باهومتسی *(Bahumutsi)* او راهروی کلیسای موراویایی *(Moravian)* را در سوویتو برای اجرا برگزید. نمایش «گانگسترها»ی او را مسئولان چنان «تحریک‌آمیز» تشخیص دادند که گفتند فقط می‌تواند به‌صورت تجربی یا آوانگارد در یک محل کوچک خصوصی اجرا شود. چون چنین جایی وجود نداشت، او تصمیم گرفت که آن را در یکی از حجره‌های کوچک بازار بر صحنه ببرد. (برخورد با آپارتاید، ۲۰۰۱، ص ۱)

دهه‌ی ۱۹۷۰ شاهد تشدید درگیری‌ها بین کارگران و اتحادیه‌های تجاری و ناآرامی‌های دانشجویان در سال ۱۹۷۶ بود که بذرهای انقلابی را می‌کاشت که می‌بایست پس از چهارده‌سال خونریزی و ستم افزاینده و خشونت، به تولد دموکراسی بیانجامد. سرکوب هر چه بیشتر و صدای فعالان سیاسی هر چه بیشتر در گلو خفه می‌شد و در چنین شرایطی تئاتر به ابزاری برای فریاد اعتراضی تبدیل می‌شد که در خیابان‌ها و پایگاه‌های سیاسی کشور از آن جلوگیری شده بود.

تئاتر از اتحادیه‌ها، از جنبش «آگاهی سیاه»، از کوشش‌های مشترک

www.ketab.ir

فوگـارد، کـانی و آنتشـونا، از کِنِـت و از تعـدّد گـروه‌هـای دانشـگاهی و حاشیه‌ای نشأت گرفت. مؤسسه‌ی هنرهای موسـیقی و نمـایش و ادبیـات (اموالی) *(MDALI)*، شاخه‌ای از اتحادیه‌ی هنرمندان و بازیگران فـونیکس بود که در سال ۱۹۷۲ به قصد تقویت استقلال، شـناخت و خودکفـایی در هنرهای نمایشی تشکیل شد.

د شکده‌ی تئاتری شاه *(Shah)* در دوربان تا دهه‌ی هشتاد بـه اجـرای نمایش ا امه داد. گروه بـازیگران امیتـا *(Emitha)* در «ایسـت لنـدن» در دهـه‌ی ۱۹۷۰ پـا گرفـت و گـروه بـازیگران «اینـک‌وزی» *(Inkwezi)* در گراهـامز تـاون د سـال ۱۹۷۴ پدیـد آمـد. نمـایش‌نامـه‌هـای مشـهور و مضمون‌های نمای ـ ـهار برای نشان دادن شرایط محلی بـه شـیوه‌هـای مختلفی برای اجرا ـ ـیم شدند.

بیشتر نمایش‌نامه‌نویسان شـ ـ ـشین‌ها به زبـان انگلیسـیِ آمیختـه بـا زبان‌های گوناگون آفریقایی و اصطلاحا ، عا یانه می‌نوشتند و این نوشته‌هـا از سوی اعضاء و تماشاگران سیاه‌پوسـ ـ ـا اشـتیاق و از سـوی سفیدپوسـتان که زبان‌های سیاهان برای بیشتر آن‌ها به کلی بیگانـ ـ ـود بـا سـکوتی سـرد روبه‌رو می‌شد.

آتول فوگارد و تئاتر او

یکشنبه سوم سپتامبر ۱۹۶۱ در یک اتاق تنگ و خفه واقـع ـ ـر طا قـه‌ی سوم یک کارخانه‌ی متروک در خیابان «الوتِ» ژوهانسبورگ نمـایش نامـ ـ ـی جدیدی به اجرا درآمد که در آن برای نخستین‌بار یـک نفـر سفیدپوسـت و یک نفر سیاه‌پوست با هم روی صحنه ظاهر می‌شدند. آن‌ها بـه‌مـدت چهـار ساعت تماشاگران خود را که از نژادهای مختلف بودند، سـحر شـده بـر جـا خشکاندند. از روبه‌روی ساختمان سروصدای مزاحم ترافیک بالا می‌آیـد و از خوابگاه معدنچیان آفریقای جنوبی در پشت ساختمان صـدای ضـرب و آواز

www.ketab.ir

کارگران از شانه‌های تخم‌مرغ که به پنجره‌ها کوبیده بودند، به داخل نفوذ می‌کرد، اما روزنامه‌نگاران، تئاتری‌ها و آدم‌های دیگر به‌نحو بی‌سابقه‌ای تنگ هم به تماشای نمایش دو نفره‌ی پرشوری نشسته بودند که عواطف مربوط به معضل ریشه‌دار آفریقای جنوبی ـ یعنی مساله‌ی نژاد ـ را کندوکاو می‌کرد و آن را نمایش می‌داد.

استقبال بی‌نظیر بود و بلیط‌های یک دوره‌ی اجرا قبل از شروع به فروش رسید. آتول فوگارد واقعاً یک شبه از نویسنده‌ی گمنامِ شهرستانیِ دو نمایش نامه‌ی «جمعه‌ی نه چندان خوب» (۱۹۵۸) و «نانگوگو» (۱۹۵۹) به شخصیتی ملی تبدیل شد (والدر، ۱۹۸۴، ص۱).

رومن رولان برای تحقق تئاتر مردم سه شرطِ لازم را برمی‌شمارد:

لذت: که تئاتر قبل از هر چیزی باید لذت‌بخش باشد.

نیرو: که تئاتر باید منبع نیرو باشد.

خرد: که تئاتر باید نوع حرکت را به‌سمت خرد باشد.

(بنتلی،۱۳۸۱، صص ۱۲-۱۱)

تئاتر فوگارد هر سه عنصر را به کمال دارد، اما با تمهیداتی مثل «شگفتی» و «لحظه‌ی زنده» بر کفه‌ی نیرو می‌افزاید. این لحظات زنده که اغلب شگفت‌انگیز نیز هستند، چنان باری از انرژی دارند که به‌راستی واژگون‌گرند. در شب اجرای پیوند خونی خیل تماشاگران را با منظره‌ای روبه‌رو شدند که الگوی آشنایی از سلطه را به‌طور وارونه به نمایش می‌گذاشت؛ منظره‌ای شگفت‌انگیز که خود انقلابی به‌شمار می‌رفت.

مضمون انقلاب در تئاتر نیازمند تامل بیشتری است. آیا به‌راستی تئاتری انقلابی است که شعار بدهد و برانگیزاند و تماشاگران را به عمل انقلابی فراخواند؟ یا به گفته‌ی دنیس والدر در هنر معنای مهم‌تری هم هست که می‌تواند انقلابی ـ یا به ترجیح او شورشی ـ باشد و آن توان

بالقوه‌ی هنر برای سست کردن وضع حاضر (والدر، ۱۹۸۴، ص ۱۰) است. آنچه که می‌خواهد به ما نشان دهد کـه همـه‌ی چیزهـا نبایـد آن‌طـوری باشند که تاکنون بوده‌اند. اگر تبعیض یا بهـره‌کشـی یـا نژادپرسـتی مثـل «رویش برگ‌ها در فصل بهار» طبیعی به‌نظر می‌رسند، این هنر اسـت کـه می‌تواند به ما نشان دهد که این‌طور نیست.

در نخستین تصویر بی‌کلام نمایش پیوند خونی سفیدپوستی[1] به درون آلـت می‌آید. لگن پاشویه‌ای را آماده می‌کند و منتظر مـرد سـیاه‌پوسـتی می‌ماند که از کار سخت روزانه برمی‌گردد، پـای پینـه بسـته‌اش را در آب می‌گذارد و مرد سفیدپوست که در مقابل او زانو زده، پـا را مـی‌شـوید. در این «لحظـه‌ی زنده»، در ایـن «تصـویر» رابطـه‌ای عرضـه شـده کـه بـا مضمون‌های آزاردهنده‌ی نمایش تن تماشاگر (تماشاگر آفریقایی در سال ۱۹۶۱ را) از هیجان می‌لرزاند: نمایش مـرد سفیدپوسـتی کـه مثـل یـک نوکر، یک پیشخدمت در خدمت مرد سیاه‌پوست است. این ارتباط در قلب جامعه‌ی آفریقای جنوبی و در برابر چشم آن واژگون شـده اسـت. (والـدر، ۱۹۸۴، ص ۱۱) و این یعنی انقلاب، نه در طبقه‌ی کار تبلیغـاتی یـا حتـی سیاسی به معنای شعار برای این گروه یا آن گروه، بلکه از واژگـون کـردن مناسبات زنده و جا افتاده و حتی سکوت. از این دیدگاه هیچ چیزی بهتـر از سکوت در نمـایش کـار انقـلاب را تسـهیل نمـی‌کنـد. خـود فوگـارد از سکوتی اسم می‌بـرد کـه بایـد بـا معنـا، اسـتفاده از کلمـات در صـداها در لحظاتی ـ آنگاه که هر عمل دیگری از عهده‌ی کـار برنمـی‌آیـد ـ بـه کـار گرفته شود. درست مثل عکس‌العمل در برابر وضعیت نابه‌جاست که خـود نیز البته نابه‌جا، تند و افراطی است. اما در محیط تحقیر و بربریت چگونـه عکس‌العملی می‌تواند مثل آفتاب روشنگرِ تاریکیِ جهل و عادت باشد؟

۱ـ در نخستین اجرا خود فوگارد این نقش را بازی می‌کرد.

www.ketab.ir

شگفتی حاصل از درک این نابه‌جایی و هیجان زاییده شده از آن، منبع نیرویی است که کوه سنگین عادت را در سکوت و از درون متلاشی می‌کند و رود پرخروش آگاهی را به قلب و مغز می‌کشاند و این امواج خروشان مثل نشئه‌ی روشنی‌بخش و جان‌بخش و لذت‌بخشی از رگ‌ها می‌گذرد. این همان نور هدایت کننده به‌سمت خرد است که «رومن رولان» در شرایط خود برای تئاتر مردم از آن نام برد. این خرد حتی آن خردی نیست که قرار باشد کسی در انتهای نمایش فریاد بزند: «خرد باید آموخت تا از زندگی بهره‌ای بتوان برد» (سوفوکلس،۱۳۵۳، ص ۶۸)، بلکه خردی است که تماشاگر ناچار آن را آموخته است و این خطری است که در تئاتر خودکامگان از آن می‌هراسند. تئاتر در اینگونه لحظاتِ زنده است که دگرگون می‌کند، شورشی و انقلابی است. این همان «حوّل حالی» است که در دعا آن را می‌خوانند؛ دگرگون کردن حال. جالب اینجاست که خود فوگارد را نیز نمی‌توان انقلابی به‌معنای رایج آن دانست. او از زمره‌ی آزادی‌خواهانی است که به اعتبار و ارزش انسان می‌اندیشند. ایستادگی در برابر خودکامگی نیز از این منظر صورت می‌گیرد. آزادی‌خواهان آفریقای جنوبی از میان روشنفکران برمی‌خاستند: استادان و دانشجویان دانشگاه، حقوق‌دانان، روحانیان، معلمان، روزنامه‌نگاران و نویسندگان. آن‌ها می‌خواستند پل‌هایی بسازند که از طریق آن‌ها در گفتگو را بگشایند. فوگارد هم، شخصاً، از همین دسته بود. اما این حرف‌ها کم‌کم رنگ باخت، چون به قول «پیر وان دِن برگ» «جنوب آفریقا تبعیض نژادی جایی برای سازش و مصالحه باقی نمی‌گذاشت. آپارتاید فقط می‌توانست متکی به زور و خشونت باشد وگرنه اساساً فرو می‌ریخت». (والدر، ۱۹۸۴، ص ۱۶).

با این همه تاثیر فوگارد در آفریقای جنوبی شدید است. کار او

تبلیغاتی یا سیاسی به این معنای سطحی نیست که صراحتاً کسی را مخاطب قرار دهد، یا حوادث، شخصیت‌ها و سیاست‌های مشخصی را نشان دهد و دقیقاً به‌همین‌دلیل است که می‌ماند و تاثیر می‌گذارد. آن چه او می‌گوید ساده‌تر از این حرف‌ها و البته اساسی‌تر است؛ چیزی که خودکامگان جاهل تاریخ هرگز درنیافته‌اند و نیز درنخواهند یافت. او به این مساله می‌پردازد که «همسایه‌ی ما چطور زندگی می‌کند و چه بر سر کسانی می‌آید که از ما نیستند؟» (والدر، ۱۹۸۴، ص ۶۱). حکومت آفریقای جنوبی این نکته را به‌حساب نق زدن سفیدپوستِ فضولی می‌گذارد که می‌شود آن را تحمل کرد و به‌همین‌دلیل است که او از تبعید، بازداشت و ممنوع‌القلمی جان به در می‌برد[1] و خودش نیز ترجیح می‌دهد او را نمایش‌نامه‌نویس سیاسی ندانند.

اما هم او سیاسی بود و هم راغب نشینانی که از نژادهای مختلف در ژوهانسبورگ در اواخر دهه‌ی پنجاه و از نیم رایتون و پورت الیزابت در اوایل دهه‌ی هفتاد پیش او رفتند و او با نمایش‌هایی مثل «جمعه‌ی نه چندان خوب»، «نانگوگو» و سپس «پیوند خونی»، «پیزوی بانسی مرده است» و «جزیره» نسبت به آنان و علاقه‌ی آن‌ها و زندگی آن‌ها دین کرد.

او و هنرمندانی مثل بارنی سیمون[2] بر تئاتر سیاه‌پوستان‌ها تاثیر گذاشتند. در نمایش‌نامه‌های او اشخاصی را می‌بینیم که وفاری لطمه خورده در حال تنازع بقا هستند و سرنوشت مقاومت‌ناپذیر بار رنج غیرقابل تحمل را بر دوش آن‌ها افکنده است. تقریباً در همه‌ی نمایش‌نامه‌ها این اشخاص در جامعه‌ای زندگی می‌کنند که صاحبان قدرت با در اختیار گرفتن جنبه‌های سیاسی اجتماعی، برابری افراد را

۱ـ فقط یک بار ممنوع‌الخروج می‌شود.

۲ـ نویسنده و کارگردان

نفی و افکار آن‌ها را شقه‌شقه می‌کنند و به ایدئولوژی حاکم تداوم می‌بخشند. جامعه‌ای که مردم در آن با زور «متفاوت» معرفی می‌شوند.

بر چنین زمینه‌ای است که تئاتر آفریقای جنوبی شکل می‌گیرد. گروه‌های تئاتری سیاه‌پوست در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ با استفاده از شیوه‌ی فوگارد شروع به کار می‌کنند. خود فوگارد در جستجوی زبانی تئاتری بود که قبلاً توسط گروتفسکی و پیتر بروک جست‌وجوی آن آغاز شده بود. رفقای او باعث شد که با استفاده از بداهه‌سازی بتواند آثار کلاسیکی مثل «ویتسک»، «دایره‌ی گچی قفقازی»، «پدر»، و «آنتیگون» را بر صحنه‌ی بی ساز، بدون نور مناسب یا تجهیزات کافی اجرا کند. همه‌ی این کارها برداشت‌هایی مناسب شرایط و اوضاع و احوال بودند. گروه‌ها جای تمرین مناسبی نداشتند. آن‌ها توی کودکستان‌ها یا خانه‌ها تمرین می‌کردند و آن‌ها را در جاهایی مثل راهرو کلیساها به اجرا درمی‌آوردند.

وضعیت خود فوگارد را با آنچه کامو مقابله کرده‌اند. تئاتر او نیز تئاتر شهادت بر اوضاع‌واحوال بود. نمایش‌نامه‌های او آکنده از خشم و شهادتی بودند به‌وضع اسفناک مردم عادی که در تنگنای نیروهای اجتماعی، سیاسی، نژادی و حتی مذهبی گرفتار شده‌اند که حتی قادر به درک آن نیستند.

کامو مجبور به تبعید شد، فوگارد بر ماندن پای فشرد و معتقد بود که فقط وقتی در آنجا زندگی می‌کند، می‌تواند بر زندگی آن‌ها که از حقوق خود محروم شده‌اند، کسانی‌که از دست‌رفته‌اند، شهادت دهد (والدر، ۱۹۸۴، ص ۶).

براین‌اساس فوگارد به این راه کشیده شد و طبعاً سیاه‌پوستانی که به او رو آوردند و او نتوانست به آن‌ها جواب رد بدهد، از او انقلابی‌تر بودند. بسیاری از همکاران او بازداشت شدند. شرایط کار سخت بود. پس از قتل‌عامِ شار پویل رهبران سیاه‌پوستان دستگیر و زندانی شدند. کمپ

www.ketab.ir

شرقی زادگاه خود فوگارد و محل زاد و رودِ رهبران سیاه‌پوست نیز بود. سه رهبر عمده‌ی سیاه‌پوستان دوران اخیر یعنی نلسون ماندلا، رابرت سوبوکوی و استیو بیکو[1] از این رهبران بودند که از جمع آن‌ها ماندلا زنده ماند و آزادی مردم کشورش را دید.

در ماه دسامبر ۱۹۶۴ قبل از گشایش نمایش برشت، «ولکام دورو» بازیگر نقش آزداک را بازداشت کردند و فوگارد خود نقش او را برعهده گرفت. پس از آن طی سه ماه عده‌ی دیگری از اعضای گروه از جمله نورمن آنتشینگا بازیگر نقش هیمون در نمایش آنتیگون بازداشت شدند.

همین بازداشت‌ها و متلاشی شدن پی‌درپی گروه‌های تئاتری سیاه‌پوستان نشان‌دهنده‌ی تئاتر زنده، پویا و انقلابی آن کشور است. مقدر این بود که در آن شرایط فوگارد بماند و سلسله از هم نگسلد. هم ازاین‌روست که بسیاری از مضامین سیاسی و اجتماعی رایج آن زمان را می‌توان برشمرد که فوگارد آن‌ها را به کار گرفت و به‌خوبی از عهده‌ی ایفای نقش تاریخی خود برآمد. او نه تنها به سیاه‌پوستان بلکه به سفیدپوستان فقیر نیز در نمایش‌نامه‌ی «سلام و خداحافظ» و به دو رگه‌ها و مشکلات هویتی آن‌ها در «پیوند زنی» پرداخت. همه‌ی نمایش‌نامه‌های او زندگی در نظام نژادپرست آفریقای جنوبی را نشان می‌دهند که درست بعد از جنگ جهانی دوم به‌وجود آمد.

پیروزی حزب ملی‌گرای «افریکانر» در سال ۱۹۴۸ به ایجاد نظام و ایدئولوژی جدایی نژادها انجامید. فوراً قانونی درست شد که اختلاط و ازدواج بین نژادها را منع می‌کرد. دفتری درست شد که افراد را طبق نژاد آن‌ها طبقه‌بندی می‌کرد. قانون محله‌ی مسکونی (۱۹۵۰) در شهرها محل اقامت نژادهای مختلف را اجباراً از هم جدا می‌کرد و به‌تدریج پافشاری بر

۱ـ استیو بیکو، رهبر «آگاهی سیاه» که در سال ۱۹۷۷ در بازداشت پلیس درگذشت.

www.ketab.ir

آپارتاید اجتماعی (خرده آپارتاید) افزایش می‌یافت که معنی آن جدایی نژادها در مکان‌های عمومی بود.

کشتار شارپویل (۱۹۶۰) نقطه‌ی عطفی در تاریخ مبارزه‌ی سیاهان آفریقای جنوبی بود. چرا که آغاز حرکت از مقاومت منفی به اعتراض عریان و مبارزه‌ی مسلحانه علیه حکومت تبعیض نژادی بود (لیچ، ۱۳۶۶، ص ۲۵۹). در آن سال پلیس به روی گروهی از سیاهان متقاضی لغو مقررات «گذرنامه» تیراندازی کرد و با خونسردی هر چه تمام‌تر زن و مرد و خرد و کلان را کشت (برتوتل، ۱۳۵۶، ص ۲۴).

چه کار می‌شد کرد؟ هنگامی‌که فوگارد در لندن اخبار شارپویل و آن تصویرهای وحشتناک را دید و شنید، ضرورت برگشتن را به نشانه‌ی همدردی و اتفاق با اوضاع و احوال احساس کرد. در واقع او نه ماه بعد این کار را انجام داد. تا آن وقت هم سرش باردار بود، پول، کار و موقعیتی نداشت و «پیوند خونی» کم‌کم در دفترچه یادداشتش پرورده می‌شد. این نمایش‌نامه با همان شفافیت و پرخاشگری شارپویل، آرمان نژادپرستانه را به مبارزه می‌طلبید. خود او در نامه به «آلن پیدا کن را.» نوشت: بله، قصد من اعتراض است. من علیه «توطئه سکوت» در باره‌ی شیوه‌ی زندگی همسایه و رویدادهایی که در گروه‌های غیرخودی اتفاق می‌افتد، اعتراض می‌کنم (والدر، ۱۹۸۴، ص ۵۷).

به‌این‌ترتیب «پیوند خونی» فریاد اعتراض است. اعتراض علیه تبعیض، علیه شرایط نابسامان زندگی، علیه قانون ممنوعیت ازدواج بین نژادها و علیه توطئه سکوت.

موریس: فکر می‌کنی وقتی دستشون به پسر سیاه مادرزادی که با یه فکر سفید بازی بازی می‌کنه برسه، نمی‌فهمن که شب چه خوابایی می‌بینه؟ اونا راهش رو می‌دونن. وسیله‌شم دارن، زک. راه‌های خفت‌بار.

www.ketab.ir