شعر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تئاتر سیاسی در الجزایر

قطب‌الدین صادقی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دیروز و امروز

الجزایر کشوری است مدیترانه‌ای، با مساحتی در حدود ۲/۳۷۶/۴۰۰ کیلومتر مربع و از پهناورترین کشورهای آفریقای شمالی. جمعیتش بر طبق آخرین برآوردها ۱۸ میلیون نفر است و هم‌مرز با مراکش، موریتانی، صحرا، تونس و نیجریه است. زبان رسمی الجزایر عربی است و از نظر تاریخی کشوری است که قدمت آن به آخرین سده هزارهٔ دوم پیش از میلاد مسیح می‌رسد. الجزایر در طول تاریخ همواره مورد هجوم بیگانگان و از جمله دولت فنیقیه، کارتاژ، روم و بعدها، ترک‌ها و فرانسوی‌ها بوده است. استیلای ترک‌های عثمانی بر الجزایر از اوایل قرن شانزدهم و فرانسوی‌ها از ۱۸۳۰ تا ۱۹۶۲ است که به مدت ۱۳۲ سال الجزایر را مستعمره خود کرده بودند. پیش از این وقایع در الجزایر تمدن بربرها وجود داشت. و «بربر»[1] فرق دارد با «بربَر»[2]، نامی که رومیان قدیم به همهٔ دشمنانِ به‌اصطلاح غیرمتمدن خود داده بودند. از این نظر باید گفت الجزایر کشوری بدون هویت و گمشده در قعر تاریخ نیست بلکه کشوری است دارای هویت، فرهنگ و تمدن نسبتاً کهن بشری که با فراز و فرودهای تاریخ به

مصائب بزرگی گرفتار آمده است. این گرفتاری تا آن‌جا حاد می‌شود که برای نمونه فرانسه فقط با ۳۷ هزار سرباز به آن‌جا دست پیدا می‌کند. هنگامی هم که آن‌جا را گرفت آخرین بازمانده ترک‌های عثمانی را راند و استیلای خود را نزدیک به یک قرن و نیم بر الجزایر پابرجا کرد. در این فاصله البته مقاومت‌هایی هم شد که مهم‌ترین آن‌ها مبارزه «امیر عبدالقادر» از ۱۸۳۴ تا ۱۸۴۳ است که پس از ده سال جنگ مردانه سرانجام به مراکش پناه برد و در سال ۱۸۴۷ تسلیم شد. الجزایری که در ۱۸۳۰ حدود ۲ میلیون نفر جمعیت داشت در ۱۹۵۴، سالی که مبارزات مسلحانهٔ ملت الجزایر برای کسب استقلال علیه فرانسوی‌ها آغاز شد، به بیش‌تر از ۱۰ میلیون رسیده بود. وجه غم‌انگیز تاریخ الجزایر در آن است که در طول عمر درازمدت خویش هرگز دارای دولتی مستقل و از آنِ خود نبوده و به‌رغم پیشرفت اسلام و عربی‌شدن کشور، همواره در جنگ قبایل به‌سر برده و به‌سختی اسیر ارزش‌های عقب‌مانده فئودالیستی دست و پاگیر؛ به همین سبب همیشه متفرق و پیوسته پاره‌پاره بوده است. تا این که در ۱۹۴۳ «فرهت عباس» مانیفست «ملت الجزایر» را چاپ می‌کند و همین نقطه آغاز مطالبات استقلال‌طلبانه مردم الجزایر می‌شود. پس از آن در ۱۹۵۴ «کمیته انقلاب» تشکیل شد و جنگ‌های استقلال‌طلبانه برای هشت سال در می‌گیرد که سرانجام به‌نفع مردم الجزایر تمام شد و نتیجه همه‌پرسی اول ژوئیه ۱۹۶۲ برای همیشه حکم قطعی به استقلال این کشور داد. بن‌بلا در ۱۵ سپتامبر ۱۹۶۳ به‌عنوان اولین رئیس‌جمهور برگزیده می‌شود و در ۱۹ ژوئن ۱۹۶۵ حواری بومدین کودتا می‌کند و با مرگ او در ۱۹۷۹ «بن‌جدید» به قدرت می‌رسد، و تا حوادث تازه‌ای که سرنوشت الجزایر را به مجرایی نو می‌اندازد. همین‌جا یادآوری کنم بحث ما هیچ پیوندی با وقایع اخیر ندارد و به دلیل کمبود اطلاعات، به سرنوشت فرهنگ و هنر آن‌جا پس از جنبش اجتماعی ـ سیاسی مسلمانان الجزایر، نمی‌پردازد.

پیش از بسط موضوع لازم می‌دانم در این‌جا یادآور شوم که موقعیت تئاتر الجزایر اندکی استثنایی است:

۱ ـ نخست برای آن که الجزایر کشوری اسلامی است که در تاریخ کهن خود کوچک‌ترین سنت نمایشی نداشته و هیچ نوع نمایشی تا پیش از استیلای ترک‌ها شناخته نیست. در این مورد دلایل بسیاراند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

الف ـ ممنوعیت‌های دیرین سنتی و آیینی در الجزایر جایی برای حضور تئاتر باقی نگذاشته بود.

ب ـ زندگانی بدوی و قبیله‌ای امکان و فرصت اسکان‌گرفتن، و ترویج و رونق فرهنگ شهری را از آن‌ها گرفته، در حالی که تئاتر نهادی است که ذاتاً در «شهر» و خاستگاه اجتماعی «باثبات» شکل می‌گیرد. بنابراین به این دو دلیل بزرگ نه در الجزایر و نه در هیچ کشور عربی ـ کویری دیگر تئاتر نمی‌توانسته است نضج بگیرد.

۲ ـ ویژگی استثنایی دیگر کشوری چون الجزایر این است که اصلاً یک مستعمره سابق است و این مسئلهٔ کوچکی نیست. دلیل این امر را متعاقباً خواهیم گفت.

۳ ـ کشوری است دارای اهداف سوسیالیست. (آن‌گونه که زمامداران اعلام کرده‌اند).

۴ ـ کشوری است که صاحب زبان یگانه‌ای نیست، چون به‌نحوی غم‌انگیز مردم و اهل فن و فرهنگ الجزایر بین چند زبان فرانسه، کابیل[۳]، بربر، عربی محلی و عربی کلاسیک سرگردان مانده‌اند. تا چند سال پیش از این کسی نمی‌دانست بالاخره باید با کدام زبان خود را بیان کند. از همه بدتر آن که هیچ منطقه‌ای از زبان و گویش منطقه دیگر اطلاعی درست نداشت، چندان که حتی از عهدهٔ عربی محلی هم کاری برنمی‌آمد زیرا عربی محلی به چند گویش داخلی کوچک‌تر تفکیک شده بود و آن‌ها از

ویژگی‌های درونی زبان هم آگاه نبودند. استعمار فرانسه حتی جلوی رشد زبان عربی کلاسیک یا عربی ادبی را هم گرفته بود و بنابراین هم غنای زبان عربی کلاسیک را از دست داده بودند و هم پویایی و قدرت و زنده‌بودن زبان عربی محلی را، که می‌توانست در جای خود وقایع روز را به بهترین شکل منعکس کند. مطلب دیگر این است که (این شاید برای ما قابل فهم نباشد اما برای الجزایری‌ها چرا) یک جدال درونی و نبرد دایمی بین زبان عربی کلاسیک و زبان عربی محلی وجود داشت. زیرا عده‌ای عربی کلاسیک را دارای ارزش و قداست می‌دانستند و عربی محلی را سزاوار تحقیر. در حالی که دسته‌ای دیگر بر این باور بوده و هستند که عربی محلی می‌تواند فرهنگ کنونی و مردمی را در طول تاریخ پاسداری کند. برهان آن‌ها این بود که زبان عربی کلاسیک با زندگانی مردم فاصله بسیار دارد و در هیچ لایه‌ای وارد زندگانی روزمره نشده است و تنها در حد کتاب‌های کهن، اشعار، احادیث و سنت‌های قرآنی کاربرد داشته و دارد.

این نکته را از آن‌جهت یادآوری می‌کنم تا فراموش نشود دربارهٔ کشوری گفتگو می‌کنیم که فرهنگ اصلی آن یک فرهنگ شفاهی است. شفاهی است چون در لحظهٔ اعلام استقلال هشتاد درصد مردم الجزایر بی‌سواد بودند. برای هشتاد درصد بی‌سواد چه زبانی جز زبان شفاهی باقی می‌ماند؟ آنان که توانایی خواندن روزنامه، کتاب یا نشریه ندارند. و تازه همهٔ بیست درصد باسواد باقیمانده نیز زبان عربی نمی‌دانستند، و اصلاً بزرگ‌ترین مشکل الجزایر این بود که استعمار فرانسه در طول ۱۳۲ سال حاکمیت، تمام فرهنگ و ادب و تفکر این سرزمین را به زبان فرانسه منتقل کرده بود. یعنی الجزایری عرب به زبان فرانسه می‌نوشت، می‌اندیشید و می‌آفرید. هواداران زبان عربی محلی بر این گمان بودند که در چنین شرایط و چارچوبی شاید تنها زبان عربی مردمی است که می‌تواند اساس هرگونه ارتباط و خلاقیت باشد و لاغیر.

سه دوره تئاتر

اما دربارهٔ تئاتر الجزایر، بگذارید از کاتب یاسین شروع کنم که می‌گوید: «الجزایر جهانی است در حال تولد، در جهانی که در حال مردن است». این مردن و زادن یعنی پشت‌سرگذاشتن سنت‌ها و بازیافتن ارزش‌ها در جامعه‌ای تازه به‌استقلال‌رسیده که به هویت ملی و تاریخی خود دوباره دست یافته است. تئاتر الجزایر را از همان آغاز تا امروز یک تئاتر اعتراضی می‌دانیم، زیرا در هر دوره‌ای اراده خودش را برای دگرگون‌کردن جامعه الجزایر اعلام داشته و به‌نوعی خواسته است تا در تحولات سیاسی و اجتماعی ملت خود دخالت داشته باشد. برای این که بحث را با ساختار روشن‌تری دنبال کنیم بهتر آن است تئاتر الجزایر را به سه دوره مجزا تقسیم کنیم:

الف ـ تئاتر مردمی باگویش عربی تا ۱۹۵۴.

ب ـ تئاتر دولتی، که رژیم سوسیالیست اسلامی (اصطلاح دقیقاً از خود الجزایری‌ها است و از ما نیست) الجزایر بعد از استقلال خواست به‌عنوان وسیله ارشاد و هدایت مردم در زمینه‌های سیاسی و اجتماعی به‌کار گیرد.

ج ـ تئاتر معترض یا انتقادی.

تئاتر مردمی باگویش عربی تا ۱۹۵۴

پیش از پرداختن به تئاتر مردمی باگویش عربی تا ۱۹۵۴، می‌خواهم ابتدا نکته‌ای را یادآوری کنم و آن این است که تئاتر در بهترین تعریف خود جوهری پرومته‌وار دارد. پرومته قهرمان اساطیری یونان، کسی که مظهر رد و اعتراض و فردانیت و ایستادگی است، برای ربودن آتش مقدس از آسمان و هبه‌کردن آن به انسان‌ها، با

شهامت به ایزدان المپ «نه» گفت و با درگیرکردن خود، به تعبیری دیالوگ یا گفتگوی نمایشی از کردار او آغاز شد. بنابراین جوهر تئاتر را اساساً «درگیری» می‌دانند. درام غربی یا درام کلاسیک در بهترین شکل خود درام آزادی انسان، درام اعلام فردانیت و ایستادگی یک تن در برابر تن دیگر، ایستادن یک تن در برابر یک جمع، یا جدل جمعی با جمعی دیگر است.

با فرهنگی استعماری و نداشتن استقلال در طول تاریخ، این مفاهیم چگونه ممکن است در فرهنگ الجزایر جا افتاده باشد؟ از طرف دیگر با آمدن اروپاییان به خاک الجزایر، از همان آغاز، تئاتر امتیاز فرهنگی و سرگرمی رسمی آنان به‌حساب آمد، و بجز معدودی تحصیلکرده و آشنا به زبان فرانسه، سایر الجزایریان از وجود، ضرورت و ماهیت چنین هنری بی‌اطلاع بودند و تصور درستی از آن نداشتند. از سوی دیگر باید گفت که در تمام سرزمین‌های اسلامی تنها دو شکل نمایشی وجود داشت: ۱ ـ قره‌گز ترکی ۲ ـ تعزیه ایرانی.

نمایش کمیک و عروسکی قره‌گز ترکی اصلاً ریشه در تمدن و فرهنگ بیزانسی دارد و بعدها که ترک‌های سلجوقی آسیای صغیر را گرفتند و امپراطوری عثمانی را تشکیل دادند این شکل نمایش در آن‌جا پاگرفت و از طریق آن‌ها که برادرانه همهٔ کشورهای مسلمان را فتح کرده و تا فلسطین و مصر و الجزایر را مستعمره خود کرده بودند، این شکل نمایشی در تمام سرزمین‌های اسلامی نفوذ پیدا کرد. شکل دوم نمونه بی‌نظیر و درخشان فرهنگ ایرانی است که باید گفت یکی از کامل‌ترین زبان‌های نمایش در تمام فرهنگ‌های بشری است. بدون تردید سابقه و فرهنگ باستانی ایران و نیز اعتقادات شیعه در شکل‌گیری آن بسیار مؤثر بوده‌اند. بنابراین بجز این‌دو، و پاره‌ای خرده‌نمایش‌های میدانی دیگر، کشورهای اسلامی هیچ نوع شکل نمایشی کمال‌یافته دیگری در تاریخ خود نمی‌شناسند. از آن‌گذشته خلق و اجرای تعزیه، به دلیل ویژگی‌های مذهبی، محدود به ایران بوده است و در سایر جاها از جمله الجزایر، قره‌گز هم توسط فرهنگ رسمی بی‌رحمانه انکار می‌شد. فرهنگ رسمی آن را به حاشیه رانده بود و به رسمیت نمی‌شناخت. زیرا با طنزها، جسارت‌ها و شوخی‌هایش که افشاکننده نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌ها بود اندک‌اندک غیرقابل تحمل می‌نمود. این بود که آن را نیز در الجزایر به سال ۱۸۴۳ ممنوع اعلام کردند. یعنی زمانی که فرانسوی‌ها دیدند چنان طنز گزنده‌ای در قره‌گز هست که می‌تواند اراده توده‌های مردم را به‌گونه‌ای روشن برانگیزاند و مردم آن را مظهر پایداری و در واقع شهامت و جسارت خود می‌دانند، آن را هم ممنوع کردند. تأکید بر این مطلب بیش‌تر از آن‌روست که اولین بازیگران الجزایری الهام و ذوق هنری خود را از شکل نمایش عروسکی قره‌گز به‌دست آوردند.

علاوه بر این دو نوع نمایش البته در مدارسی که فرانسوی‌ها تأسیس کرده بودند، نمایش‌های اروپایی ساده‌ای با بار انتقادی برای شاگردان و اولیا و آموزگاران و فرنگیان به‌اجرا درمی‌آمد که برخی از آن‌ها به گویش عربی الجزایری بود. اما در کل زیاد جدی نیست. بیش‌تر سرگرمی‌های مدرسه‌ایِ مختصر و محدودی است که در چارچوب محیط خود زندانی است. اتفاق بزرگی که در این سال‌ها روی می‌دهد این است که یک گروه تئاتر مصری به الجزایر سفر می‌کند و نمایشی به‌اجرا درمی‌آورد که کم‌ترین تأثیر آن به‌جای‌گذاشتن شوق غریبی در اهل فن و فرهنگ‌دوستان الجزایری برای خلق نمایش به زبان عربی است. پس از دیدن کار این گروه مردی مستعد، «ال‌علو[۳]»، نمایشی به‌نام «حجلة» می‌نویسد با الهام از این دلقک مشهور که در فرهنگ مردمی عرب معادل ملانصرالدین خودِ ماست و مظهر طنزها، حساسیت‌ها و انتقاد توده‌های مردم از همه ارزش‌های حاکم بر جامعه. این نمایش که به زبان محلی عربی الجزایر نوشته و اجرا شد، توفیق بسیار به‌همراه داشت و به‌عنوان نخستین نمایش الجزایری توانست

آغازگر یک تئاتر مردمی و بسیار وسیع باشد و به‌گونه‌ای قاطع همه شکل‌های سخیف‌تر و شبه‌فرهنگی آن‌جا را به‌عقب راند. در این دوره بدبختانه سرگرمی‌های مردمی در آفریقای شمالی بسیار سخیف و محدود بودند. شاید جالب‌توجه باشد اگر بگوییم که سرگرمی‌های بزرگ و عمومی مردم الجزایر بجز قره‌گز ترکی یا «تام‌تام» آفریقایی بود یا «رقص شکم».[۵]

گرچه با «حجیٰ» یک تئاتر مردمی جذاب و پُر از طنز در کنار این سرگرمی‌های سبک پا به عرصه هستی می‌گذارد، اما تولد واقعی تئاتر الجزایر با بیدارشدن احساسات ملی‌گرایانه پس از پایان جنگ جهانی اول و به‌هنگام سقوط ارزش‌های سنتی-استعمار است که فرا می‌رسد. اولین گروه تئاتر الجزایر در سال ۱۹۲۱ با این فکر که تئاتر برای یک جامعه بیدار و انقلابی در حکم یک نیاز حیاتی است، به‌وجود آمد. گروه توسط چند تحصیلکرده و با عنوان «المطربیه» به‌وجود می‌آید و هدف خود را آموزش توده‌های مردم می‌داند و زبان عربی کلاسیک ادبی را به‌کار می‌برد. قصد آن‌ها هم‌چنین این بود که حوادث تاریخی را نشان دهند، زیرا در جستجوی هویت ملی و تاریخی خود بودند. افراد بازیگری که در این گروه کار می‌کردند، بجز مسلمانان، مسیحی و یهودی هم بودند و اولین زنی که بر صحنه حاضر شد «ماری سوسان»[۶] کلیمی بود که پس از او بانویی مسلمان به‌نام «کلثوم» آمد که یکی از بزرگ‌ترین بازیگران الجزایر شد. طبیعی است در چنین شرایطی نباید سخن از «آموزش آکادمیک» بازیگران به‌میان آورد. و حقیقت آن است که هیچ‌کدام از آنان آموزش صحیح و علمی در این رشته ندیده بودند، اما همه‌فن‌حریف بودند و قادر به انجام هر کاری: از حرکات موزون و آواز گرفته تا بازی‌کردن نقش‌های زنانه.

گام اساسی دیگری که برداشته شد اجرای نمایشی بود با نام «این را دیگر فتح نتوان کرد» که تئاتری بود سیاسی و دارای اندیشه که در ۱۹۳۲ به صحنه رفت. بدون تردید آن را می‌توان نخستین تئاتر سیاسی الجزایر دانست که نه‌تنها استعمار الجزایر بلکه نیرنگ‌های سیاسی، و شخصیت‌های شارلاتان به‌قدرت‌رسیدهٔ محلی را هم افشا می‌کرد. این نمایش واکنشی سخت برانگیخت، هم از طرف استعمارگران فرانسوی و هم از طرف نیروهای باقیمانده ارتجاعی که سر ستیز با تئاتر روشنگر را داشتند و آن را هنر خطرناکی می‌دانستند.

این دو نمایش مردمی و ادبی دارای جوهر انتقادی یکسانی بودند و می‌خواستند اعتمادبه‌نفس ازدست‌رفته و عزّت ملی الجزایری‌ها را دوباره به تماشاگران نشان دهند. شاید مهم‌ترین گامی که هر دو برداشتند و آنچه که آن‌ها را برجسته و متمایز می‌کرد، به‌کاربردن زبان عربی بود و این آغاز گسترش کار تئاتر در الجزایر است. پس از آن‌هاست که اقتباس و ترجمه آثار خارجی شدت گرفت یا نگاشتن نمایشنامه‌های دارای مسائل ملی و استقلال گسترش و رونق می‌یابند. تا ۱۹۵۰ این فعالیت‌ها به‌شدت ادامه داشت اما از ۱۹۵۰ به‌بعد اندک‌اندک حالت مخفیانه به‌خود گرفت و گروه‌های متعددی که در این مدت در الجزایر به‌وجود آمده بودند، فعالیت خود را به خارج از کشور کشاندند و برای افشای استعمار و معرفی مبارزات حق‌طلبانه الجزایر کوشش‌ها کردند. تونس، شوروی، لیبی و چین از جمله کشورهایی بودند که گروه‌های تئاتر عربی‌زبان به آن‌جا سفر کرده‌اند. شاید بشود گفت ۱۹۵۴ آخرین سال فعالیت رسمی تئاتر الجزایر پیش از استقلال بود، چون با شدت‌گرفتن سانسور، تعهد گروه‌ها و دخالت آن‌ها در جنگ برای کسب استقلال وسعت بیش‌تری یافت. از آن گذشته این گروه‌ها دیگر کمک‌های دولتی را هم به سادگی نمی‌توانستند بپذیرند، زیرا هر نوع پذیرش کمک از طرف دولت دست‌نشاندهٔ فرانسه در حکم همکاری با استعمارگران بود و در آن شرایط این گناهی نبود که الجزایری‌ها به آسانی بر کسی ببخشند.

یک جریان دیگر هم هست که اگر از آن سخنی

به‌میان نیاوریم، حق مطلب را به تمام ادا نکرده‌ایم، و آن تئاتر به «زبان فرانسه» است. مطلب از این‌قرار است که در طول این سالیان تنها تئاتر به زبان عربی محلی و یا عربی کلاسیک در الجزایر رشد نکرد، بلکه تئاتر به زبان فرانسه هم وسعت زیادی گرفت. چندان که حتی دسته‌ای بزرگ از این فعالان فرانسوی‌زبان بعدها نقش بسیار تعیین‌کننده‌ای در تئاتر الجزایر بازی کردند. این‌ها کسانی بودند که اصلاً به زبان فرانسه می‌نوشتند و به‌درستی باید مجموعه آفرینش‌ها و تلاش‌هایشان را یک فازگذار و مرحله‌ای، اما بسیار لازم برای تئاتر الجزایر به‌حساب آورد. نمایش‌هایی که آن‌ها می‌نوشتند و یا کارگردانی می‌کردند بیش‌تر دربارهٔ فروریختن نظام ارتجاعی کهن، استعمار، و فئودالیته یا خان‌خانی بود. آن‌ها هم‌چنین ساختار اجتماعی الجزایر و بافت درونی آن را هم مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دادند. برای نمونه «محمد بودیا»[۷] که از مهم‌ترین نویسندگان این‌دسته است در نمایش «تولد» مسئله انقلاب الجزایر و آزادی زن در جامعه الجزایر را یکجا مورد بررسی قرار می‌دهد. نمایشنامه بسیار معروف «جسد محاصره‌شده» اثر کاتب یاسین، «باد جنون» اثر مولود مامری[۸] و «زمین‌لرزه» اثر هانری کرئا[۹] نمونه‌های دیگراند.

کاتب یاسین

تئاتر دولتی

بخش دوم مطلب ما دربارهٔ تئاتر دولتی است. یعنی ماهیت و عملکرد تئاتر در زمانی که الجزایر استقلال به‌دست آورده، فرانسوی‌ها رانده شده‌اند، و دولت انقلابی برای تئاتر طرح، برنامه و تعریف مشخص دارد. پس از استقلال نخستین اقدام آن بود که دولت انقلابی الجزایر تمام تئاترها را ملی اعلام کرد تا بتواند از یک‌سو جلوی تمرکز فرهنگی دشمنان انقلاب را بگیرد و از سوی دیگر نگذارد تئاترهای تجاری وقت تئاتر اصیل، هنری و انقلابی را نابود کنند. از این‌پس هنر نمایش که از نیم‌قرن پیش در الجزایر هم‌چون وسیله‌ای برای بیداری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

وجدان‌های خفته عمل کرده و از ۱۹۵۴ تا ۱۹۶۲ مثبت‌ترین سلاح فرهنگی، حتی برتر از شعر تشخیص داده شده بود، در نزد مقامات و مسئولان سیاسی مملکت دو معنا یا دو گرایش بزرگ پیدا کرد.

گرایش اول این است که می‌گفتند: «باید تئاتر الجزایری «خالص» داشته باشیم، یعنی همه چیز را باید خود بنویسیم، خود طرح کنیم و خود بسازیم». مهم‌ترین کسی که در این دوره می‌تواند مظهر این گرایش تئاتر الجزایری ناب باشد، «عبدالقادر عبدالرحمن» ملقّب به «کاکی» با نمایشنامه «صد و سی و دو سال تاریخ» است. و کسی که در برابر گرایش اول می‌ایستد نویسنده و کارگردانی به‌نام «مصطفی کاتب» است. او می‌گوید: «هرگز نباید خود را محبوس و محدود کنیم. بنابراین ضرورت دارد تئاترهای خارجی را هم کار کنیم». از جمله کارهایی که او مثال می‌زند «دون‌ژوان» مولیر یا «داستان وست‌ساید» است. هر دو دسته برای ردّ برهان دسته مقابل به همدیگر تهمت وابستگی به استعمار جدید می‌زدند و می‌گفتند «طرف» همکار و یا همدست استعمارگران است و از این‌قبیل ناسزاهای سیاسی.

این جنگ تا ۱۹۶۴ ادامه داشت. در آوریل ۱۹۶۳ بیان نامه‌ای رسمی که حاوی رهنمودهای جدی مرامی به تئاترهای دولتی بود، به‌چاپ رسید. در آن بیان‌نامه به‌صراحت آمده بود: «هنر نمایش باید در جهت ساختار سوسیالیست الجزایر باشد، تا گرفتار خوشبینی ساده‌لوحانه یا سازشکارانه نگردد». بنابراین برای عبور از فرهنگ «جنگ» و رسیدن به فرهنگ «آموزش و سوسیالیسم اسلامی» الجزایر، نیاز به دخالت ایدئولوژیک مسئولان سیاسی کشور به‌وجود آمد. آن‌ها با این رهنمود مرامی جلوی جدل‌ها و اختلاف‌ها را تا حدودی سدّ کردند.

یکصد و سی و دو سال استعمار فرهنگ و زبان و نژادی دیگر در الجزایر، این کشور انقلابی را وادار کرده بود تا در زمینه فرهنگ و هنر دست به سه انتخاب بزرگ و ضروری بزند. انتخاب اول این بود که باید کشور را دوباره «عربی» می‌کردند. انتخاب دوم این بود که برای استحکام «هویت ملی» بکوشند و انتخاب سوم این بود که کشور باید در راه «سوسیالیسم اسلامی» گام بردارد. از این تاریخ به‌بعد یعنی از ۱۹۶۳ به این‌سو برای دست‌یافتن به سه هدف بزرگی که الجزایر برای خود در زمینه فرهنگ و نمایش تعیین کرده بود، می‌بایست هر نوع تئاتر حرفه‌ای و آماتور، هر نوع تئاتر مبارز و فرهنگی، در راه تحقق این سه اصل بکوشد. اگر از تئاتر آماتور نام بردیم از آن‌روست که در همان زمان حدود دویست گروه آماتور در الجزایر فعالیت می‌کردند. با توجه به این اهداف و موقعیت تاریخی این سرزمین، باید تئاتر دولتی الجزایر را هم‌چون تئاتر «آموزش سیاسی» تعریف کرد.

حال مهم‌ترین و مشکل‌ترین گام این تئاتر جدید تهیه رپرتوار یا «مجموعه نمایشی» بود. یعنی آنچه که به‌اصطلاح باید به‌عنوان آثار نمایشی برگزید و به صحنه آورد. و به‌راستی چه آثاری باید نمایش داد؟ الجزایری که دارای سنت نمایشی نیست و در پشت‌سرش فرهنگ کلاسیک نمایش ندارد، قاعدتاً نویسنده و کارگردان و بازیگر قابل هم نخواهد داشت. و اصلاً چه چیز را نمایش دهد؟ مگرنه این است که نمایشنامه مهم‌ترین عنصر و پایه خلاقیت‌ها است؟ آنان که اهل فن بودند از پای ننشستند و دست به تجربه و ابداع زدند. ثمره تلاش آنان تا امروز با یک تخمین سرانگشتی چیزی در حدود یکصد نمایش معتبر، قابل اعتنا و دراماتیک است که در جای خود هرکدام دارای ارزش‌های بزرگ سیاسی-اجتماعی جالب‌اند. در ۱۹۶۴ برای تربیت بازیگران، کارگردانان، نویسندگان و به‌خصوص مربیان و نیروهایی که بتوانند در شهرستان‌های متعدد و مناطق دور و نزدیک الجزایر فعالیت نمایشی بکنند، یک دانشکده تئاتر در «برج الکیفان»[۱۰] به‌وجود آوردند. باید گفت به‌رغم همه شعارهای مترقیانه، مقامات به دلایل

نامعلوم مدرک این دانشکده را تأیید نکردند و در ۱۹۷۲ به دلایلی که هنوز کسی نمی‌داند این دانشکده را بستند. از آن تاریخ به‌بعد الجزایر حتی صاحب یک دانشکده تئاتر هم نیست و بازیگران ناچارند به نحوی «خودرو» رشد کنند و در نزد خود چیزهایی بیاموزند، یا این‌که از سر جبر برخی فنون کار را از دیگران، از قدیمی‌ها، از روی سنت‌های کمابیش بازمانده، از روی فیلم‌های سینمایی و یا از طریق ارتباط با فرهنگ فرانسه، فراگیرند.

آوردن چند نمونه از نمایش‌های دولتی از هر نظر ضروری می‌نماید. گفتیم تئاتر دولتی دو گرایش عمده داشت. یکی از نمونه‌های گرایش اول که در زمان خود سر و صدای بسیاری به‌پا کرد اقتباسی از «زن نیک‌سچوان» اثر برشت بود با عنوان «سقا و سه زاهد» که در آن نویسنده اثر «کاکی» خدایان چینی را تبدیل به سه زاهد از بهشت بازآمده کرده بود. علاوه بر آن برای انطباق بیش‌تر اثر با فرهنگ و سیاست الجزایر کلی تغییرات دیگر وارد کرده و جنبه‌های اخلاقی و مذهبی متعددی به متن افزوده بود. نمونه دوم نمایشی است به‌نام «ال‌میدا»[۱۱]، خلق‌شده در ۱۹۷۳، که یک کار گروهی است دربارهٔ تعدادی دانشجوی داوطلب که در چارچوب «انقلاب کشاورزی» به روستاها می‌روند. نمایش تبلیغی است برای برنامه کشاورزی دولت. در پایان این اثر دانشجویان که با «لحنی برتر»، «آگاه» و «فنی» با کشاورزان سخن می‌گویند، هدایت و ارشاد آن‌ها را حق مسلّم خود می‌دانند. و سرانجام با انتقاد از روش‌های کهنه کشاورزی و افشاءِ مشکلات کنونی، نمایش را به پایان می‌برند. نمایش دیگری نیز به نام «المنتوج»[۱۲] وجود دارد که محصول یک کار گروهی در ۱۹۷۴ است و موضوع آن که در بیست تابلو تنظیم شده، دربارهٔ ضرورت شرکت کارگران در اداره کارخانجات و شرکت‌ها است. به‌صحنه‌کشیدن این‌دسته موضوعات آموزشی در واقع بهانه‌ای است برای عنوان‌کردن این‌گونه شعارهای شبه‌سوسیالیستی در قالب نمایش‌های آموزشی برای بحث پیرامون سندیکاها و اتحاد کشاورزان و کارگران با همدیگر. این دو نمایش، دو نمایش دولتی-تبلیغاتی‌اند که به‌رغم همه حمایت‌های مالی و تشکیلاتی دولت، در سالن‌های کاملاً خالی به‌نمایش درآمدند. احدی از این نمایش‌ها استقبال نکرد. این دو نمایش نشان دادند که پیروی‌کردن از رهنمودهای سیاسی به‌صورتی کورکورانه تا چه حد می‌تواند نیروی ابتکار را بگیرد، چقدر تجربه‌ها را مانع شود، تا چه اندازه تخیل را بکشد، تا چه پایه جلوی خلاقیت را سدّ کند، و تا چه حدّ مانع ارتباط تماشاگران با آن است.

تئاتر معترض و انتقادی

در کنار تئاتر تبلیغاتی دولتی که هنر نمایش را صرفاً وسیله‌ای برای تبلیغ رهنمودهای خود می‌دانست، اندک‌اندک تئاتر دیگری سر برآورد که از وجدان بیدار جامعه الجزایر الهام می‌گرفت. و آن تئاتری روشنگر، معترض و انتقادی بود که آبروی فرهنگ الجزایر به‌حساب می‌آید. این تئاتر پرخاشگر و خرده‌بین، البته تئاتر فرهنگی ناب نیست. تئاتر مداخله است. تئاتر حضور در صحنه‌های اجتماع و ارائه تحلیل شخصی از شرایط مشخص است. کار این تئاتر پیروی‌کردن از شعارهای روز نیست، بلکه پیش از هر چیز می‌خواهد خود را به‌عنوان وسیله تفکر مطرح کند و سر آن دارد تا اجتماع را با همه تضادهایش مورد بررسی قرار دهد. «بن‌عیسی»[۱۳] یکی از بهترین نویسندگان این‌دسته، در جایی گفته است: «فعالیت فرهنگی چند جنبه دارد. هم می‌تواند افراد مطیع قدرت تربیت کند، که این از اهداف تئاتر تبلیغاتی است، و هم می‌تواند افرادی تربیت کند که واقعیت‌ها را تغییر دهند، و این هدف تئاتر انتقادی است». با این تعریف می‌توان چهار نمونه درخشان از تئاتر الجزایر را نام برد که هم در شکل و هم در محتوا معترض، عمیقاً سیاسی، و حتی نسبت به کارهای

پیشین می‌توان گفت تازه‌اند. تازه‌اند زیرا در نمایش‌های پیشین کارگردانی نسبتاً دقیق و علمی وجود نداشت. برای هیچ‌کدام کسی دست به تجربه و تحقیق و پژوهش درست نزده بود و زبان درام را آن‌گونه که باید درست و جدی به‌کار نگرفته بودند. در حالی که اکنون برای هر یک از نمونه‌هایی که خواهیم آورد شکلی ویژه و دراماتیک یافته‌اند که زبان تئاتر را کامل‌تر و وسیع‌تر از گذشته نشان می‌دهد. چهار نمونه‌ای که نام بردیم به‌ترتیب عبارتند از: ۱) «بوعالم از پیش می‌رود» (۱۹۷۵)، ۲) «آهوها آدینه بیرون می‌روند» (۱۹۷۷) هر دو از بن‌عیسی، ۳) «زن» (۱۹۶۹) که کار مشترک گروهی نمایشی به‌نام «تئاتر و فرهنگ» است و ۴) «محمد چمدانت را بردار» (۱۹۷۲) درخشان‌ترین نمایش تاریخ تئاتر الجزایر اثر کاتب یاسین.

۱ ـ نخست درباره نمایش «زن» بگوییم که اتحادیه ملی زنان الجزایر با مطالبات خاص‌شان دربارهٔ آزادی زن از آن حمایت می‌کرد. این نمایش در واقع ترکیبی است از «بحث» و «نمایش». در ابتدا نمایش اجرا می‌شود بعد در میانه اجرا به‌مدت نیم ساعت بازیگران نمایش را قطع می‌کنند و ابتدا آن‌ها با مردم و آن‌گاه مردم با هم دربارهٔ آنچه که تا آن لحظه نمایش داده شده بحث و تبادل‌نظر می‌کنند. در قسمت سوم بازیگران دوباره نمایش را از سر می‌گیرند و در قسمت پایان یا چهارمین بخش دوباره بحث بازیگران با مردم از سر گرفته می‌شود. بحث و گفتگو با تماشاگران یکی از ویژگی‌های اساسی تئاتر «میتینگ» یا تئاتر مبارز است و رکن اساسی آن در خلاقیت و ارتباط با مردم به‌حساب می‌آید. تمام جوهر این نمایش نشان‌دادن زن و موقعیت او پیش از ازدواج و بعد از ازدواج است. «زن» پنج تابلو و یک درگیری ایدئولوژیک دارد که در سه موقعیت مختلف نشان داده می‌شود.

این نمایش به هنگام اجرا واکنش‌های تندی برانگیخت. زیرا نخستین‌بار بود که زنان، نمایشی با اهداف روانشناسانه و مطالبات اجتماعی خاص خود خلق کرده بودند. مخالفان آن را هم‌چون وسیله مداخله بیگانگان در مسائل داخلی الجزایر تلقی کردند و گفتند این نمایش اصلاً توطئه استعمار است و حرف‌هایی از این‌قبیل. زمانی طرح‌کردن موضوعی مثل نمایش «زن» جالب به‌نظر می‌آید که بدانیم در الجزایر تضادها بسیار عمیق‌اند. چون اولاً آموزش و پرورش مبنای عمیقاً بورژوایی دارد. دوم این‌که خانواده هنوز دارای ساختار فئودالی و سرشار از ارزش‌های سنتی دوران فئودالیته است. و سه دیگر جامعه دارای گرایشات سوسیالیست اسلامی است. در چنین ملغمه‌ای و در چنین جامعهٔ سردرگمی حالا زنان به‌دنبال «هویت» خود می‌گردند. ژان پل سارتر می‌گوید: «جذاب‌ترین نمایش‌ها، آثاری است که موضوع آن‌ها در چهارراه تضادهای زمانه خود واقع شده باشند، به‌گونه‌ای که آن آثار بتوانند ارزش‌های عمیقاً متضاد زمانه را در خود منعکس کنند». بنابراین فکر می‌کنم یکی از اهداف تئاتر معترض و سیاسی اصلاً طرح این تضادها و چگونگی آن‌ها است.

۲ ـ «بوعالم از پیش می‌رود» بحث ـ نمایشی دونفره است. جوهر دراماتیک این اثر بر اساس بحث و جدال دونفره «بوعالم»[۱۴] با «سیکفالی»[۱۵] است. این دو تن که در حال سفر به‌سوی شهر آرمانی ـ رویایی و «سوسیالیست» بوعالم‌اند در همه سطوح دینی، فرهنگی، تاریخی و مرامی اختلاف عقیده بنیادی دارند. جدال این‌دو در واقع جدل دو دیدگاه متفاوت بوعالم سوسیالیست معتقد، و سکیفالی بورژوای واپس‌گراست. نمایش اصلاً از یک صحنهٔ مارخوردن در بیابان آغاز می‌شود و به کمک آن نویسنده بی‌درنگ تضادهای دو شخصیت را به نمایش می‌گذارد: ما گرسنه‌ایم، آیا می‌توانیم گوشت مار بخوریم؟ و بدین‌گونه بسط موضوع از طرح «حلال» و «حرام» در اسلام آغاز می‌شود. جالب‌توجه است که بدانیم بوعالم با این‌که سوسیالیستی مترقی است اما عمیقاً متدیّن و مؤمن

است، آن‌هم نه از سر جبر یا از روی ریا، او نماز می‌خواند چون تصوری که از دین دارد، تصور دینی جدید و مترقیانه است که در عمل او را فلج نمی‌کند، بلکه به او پویایی فکر و رهنمودهای عملی کارساز می‌دهد، و او را چنان به حرکت وا می‌دارد که بر سرنوشت خود مسلط باشد. تماشاگر الجزایری در سراسر نمایش گاه خود را در آینه این شخصیت می‌بیند و گاه در آن و در هر دو تضادهای روزمره، تاریخی و ایدئولوژیک خود را مشاهده می‌کند. در پژوهشی نیز که دربارهٔ این نمایش انجام داده‌اند، آمده است که در پایان نمایش هیچ‌یک از تماشاگران الجزایری نتوانسته‌اند تصمیم بگیرند که به‌راستی حق با کدام‌یک از این دو شخصیت است. چون اثر خواسته است پیش از هر چیز به نحوی دیالکتیک تضادهای درونی و مشکلات اجتماعی آن‌ها را به نمایش بگذارد.

۳ ـ «آهوها آدینه بیرون می‌روند» دربارهٔ طرز تفکر مردان دربارهٔ زنان و نحوهٔ برخورد با آنان است. طرح بسیار جذاب نمایش دربارهٔ سه مرد، یک کارگر، یک درویش و یک جوان غرب‌زده شیفته آمریکاست که در یک روز آدینه کسل‌کننده در خانه‌ای گرد آمده‌اند. فضای ـ مردانه آن‌ها را ورود ناگهانی زنی که سر و وضع کارمندان معمولی را دارد، درهم می‌شکند. زن که برای خرید بیرون رفته، دیرهنگام بازگشته و اینک در کوچه تاریک مورد تعرض واقع شده است. او به‌ناچار و از ترس تجاوز خاطیان به اولین خانه ــ خانه این سه مرد ــ پناه آورده است. عجیب است که این سه تن به‌جای هرگونه حمایت و یا درک و پشتیبانی، با او به تندی و خشونت رفتار می‌کنند و در حقّش توهین روا می‌دارند. بررسی موقعیت زن، تشریح محیط مذهبی، و نشان‌دادن میراث استعمار از تضادهای بزرگ جامعه الجزایری است که در این نمایش یک‌بار دیگر مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد. در این‌جا تئاتر مکان والایی است که پرسش‌های ژرف و بنیادی دربارهٔ اضطراب‌های گذشته بشر و وحشت در برابر آینده مبهم و غیرقابل پیش‌بینی انسان، و سرنوشت غم‌انگیز اجتماعی، و موقعیت ناپایدار او را مطرح می‌کند.

۴ ـ حال می‌رسیم به کاتب یاسین و «محمد چمدانت را بردار». کاتب یاسین بزرگ‌ترین درام‌نویس الجزایر و شاید جهان عرب است. ۱۹۲۹ پا به جهان گذاشت و ۱۹۹۰ چشم از آن فروبست. او این نمایشنامه را ۱۹۷۲ در سراسر فرانسه و سپس آلمان و بلغارستان و شوروی و عراق و بسیاری از کشورهای خاورمیانه به معرض تماشا گذاشته است. متن آن هرگز به‌چاپ نرسیده اما چیزهایی در دست است که بازیگران از روی نوار ضبط‌صوت پیاده کرده‌اند. یادداشت‌هایی نیز بر آن افزوده‌اند که بیش‌تر خاص خود آن‌ها است. یادآوری می‌کنم که کاتب یاسین همهٔ آثارش را اعم از رمان «نجمه» یا نمایشنامه‌های «جسد محاصره‌شده»، «مردی با صندل کائوچویی» ــ که دربارهٔ هوشی‌مینه و تاریخ مبارزات نیم‌قرن اخیر کشور ویتنام در مقابل استعمارگران متعدد است ــ و غیره را به زبان فرانسه نوشته است، و «محمد چمدانت را بردار» تنها نمایشی است که او با تعدادی بازیگر به زبان عربی محلی تجربه کرده است. شیوه کار او به‌طور خلاصه عبارت بوده است از القای فکر هر صحنه به گروه بازیگران. سپس آنان به‌مرور نمایشنامه را در طول تمرین‌ها و بدیهه‌سازی‌ها شکل داده و اندک‌اندک کامل کرده‌اند. بنابراین متن پیوسته تغییر کرده است. در این متن تغزل و طنز و تخیل بسیار نیرومندانه، و در پاره‌ای لحظات ماجرا به‌طور همزمان و در آن واحد هم در فلسطین می‌گذرد، هم در الجزایر، هم در ویتنام، هم در فرانسه و شاید در هر جای دیگر. هرگز نمی‌توان گمان برد مکان اصلی و مرکزی در کجاست.

نمایش ۲۷ صحنه دارد که خلاصه آن‌ها چنین است:

۱ ـ صحنه بیگاران استعمارزده.

۲ ـ محمد ۱ و محمد ۲ روی زمین کشاورزی کار

می‌کنند، یکی در فلسطین و دیگری در الجزایر.

۳ ـ محمد «محزیتون»[۱۶] در باغ مفتی شهر.

۴ ـ صحنه ژنرال «دکوک»[۱۷] و آفریقایی‌ها.

۵ ـ صحنه‌ای در یک کارگاه نقره‌سازی: «نگون‌بخت» ـ که نام یکی از شخصیت‌ها است ـ با «چهرهٔ زندان» ـ که یک شخصیت دیگر است ـ با هم روبرو می‌شوند.

۶ ـ صحنه قتل‌عام سربازان و برپاداشتن جشن به‌مناسبت بنای یادبود مردگان در «آنامیت»[۱۸].

۷ ـ صحنه ماهی‌گیری «ماریوس» کارگر فرانسوی و دو کارگر فرانسوی دیگر.

۸ ـ صحنه برخورد دو کارگر فرانسوی با «محی‌الدین». آن‌ها از او می‌خواهند تا فریاد بزند «اعضای شوراها اعدام باید گردند».

۹ ـ صحنه پلیس و «پوس‌پوس».[۱۹]

۱۰ ـ صحنه محمد و «بودینار»[۲۰]، که دقیقاً اقتباسی است از «حجن» و یهودی ثروتمند.

۱۱ ـ گروهبان سربازگیر و روسپی.

۱۲ ـ محزیتون و میخ ـ اقتباسی از لطیفه حجن و میخ ـ و ظاهرشدن «عتیقه»[۲۱] همسر محزیتون.

۱۳ ـ صحنه سرباز الجزایری که با یک صلیب (برای مسیحیان و در جنگ برای آنان) می‌میرد. پس از مرگ او از خاک برخاسته و هم‌چون یک، روح (بازمانده) به الجزایر برمی‌گردد. در این صحنه تنها یک صدا، گروه همسرایان و سرآهنگ ظاهر می‌شوند.

۱۴ ـ صحنه دو میرزابنویس و اداره‌سالاران (بوروکرات‌ها).

۱۵ ـ صحنه بیکاری و بازگشت به فرانسه.

۱۶ ـ صحنه ژتون‌ها و گفتگوی گروه همسرایان و سرآهنگ.

۱۷ ـ ژتون‌ها در روسپی‌خانه. برخورد نگهبان روسپی‌خانه و روسپی.

۱۸ ـ گفتگوی محزیتون و «چهرهٔ زندان» در عمق کشتی.

۱۹ ـ سرود «مارسی‌یز»[۲۲] زیبا و عتیقه.

۲۰ ـ صحنه ماریوس و محمد و «چهرهٔ زندان».

۲۱ ـ ماجرای غم‌انگیز «نگون‌بخت».

۲۲ ـ صحنه روزنامه‌فروش. جایی که ماریوس چهره عوض می‌کند.

۲۳ ـ روز ملی مهاجرت کارگران.

۲۴ ـ صحنه همسرایان و سرآهنگ، حوادث کار، و جایی که محمد به صورت بانوی فرانسوی سیلی می‌زند.

۲۵ ـ صحنه قاضی. جعل اخبار و تقلب در کار دروغین رسانه‌های گروهی.

۲۶ ـ محمد و «چهرهٔ زندان» در اتاق یک هتل.

۲۷ ـ صحنه پایانی مجسمه‌ها.

موضوع نمایش «محمد چمدانت را بردار» دربارهٔ مهاجرت کارگران الجزایری است منتها کاتب یاسین به‌گونه‌ای محدود یا مجرد به بررسی مسئلهٔ مهاجرت نمی‌پردازد، او این درونمایه را به شکلی گسترده و در ارتباطی تنگاتنگ با استعمار و استثمار تحلیل و بررسی کرده است. به‌گونه‌ای که صحنه پایانی نمایش شکل «دادگاهی مردمی» دارد که در آن هر نوع استثمار و استثمارگری را محکوم می‌کند. هفت درونمایه برجسته نمایش عبارتند از:

۱ ـ شرایط زندگانی کارگران مهاجر در فرانسه.

۲ ـ استثمار و جهل.

۳ ـ بیکاری در الجزایر.

۴ ـ عدالت طبقاتی یا عدالت خاص مهاجران.

۵ ـ تشدید از خود بیگانگی توسط رسانه‌های گروهی.

۶ ـ مسئولیت الجزایر در قبال مهاجرت کارگران به خارج.

۷ ـ حوادث کار.

نکته آموزنده این است که تا پیش از اجرای این نمایش، مردم الجزایر خود را نماینده و نماد مبارزه ملت‌های ستمدیده جهان تصور می‌کردند. اما با این نمایش دریافتند که در سرزمین‌های دیگر نیز جنگ و بی‌عدالتی بیداد می‌کند و نبرد برای یک زندگانی بهتر همواره وجود دارد و آن‌ها می‌توانند از مبارزات ملت‌های دیگر الهام بگیرند.

«محمد چمدانت را بردار» چهار ویژگی تازه و بزرگ دارد که عبارتند از:

۱ ـ گنجاندن داستان‌های خنده‌دار حجیٰ در دل نمایشی معاصر.

۲ ـ دادن اطلاعات مستند دربارهٔ تاریخ و اقتصاد و اجتماع.

۳ ـ نقد برخی از احکام سنتی الجزایر.

۴ ـ طرح شخصیت‌های مؤنث به شکلی جدی و معتبر.

«محمد چمدانت را بردار» با همه استقلالی که در شکل و موضوع دارد، دومین نمایش از یک تری‌لوژی (سه‌گانه) محسوب می‌شود که کاتب یاسین دربارهٔ مبارزات جهان سوم نگاشته است. دو نمایش دیگر او عبارتند از:

۱ ـ مردی با صندل‌های کائوچویی.

۲ ـ جنگ دو هزار ساله.

کاتب‌یاسین بسیاری از صحنه‌های نمایش «محمد چمدانت را بردار» را در دو نمایش دیگر نیز به‌نوعی آورده است، و شاید بعضی‌ها را از آن دو اثر به‌وام گرفته و در این نمایش گنجانده است. نکته درخور تحسین این نمایشنامه گسترش موضوع بیکاری و مهاجرت کارگران بدون کار از الجزایر به فرانسه است که در یک بررسی دقیق و دراماتیک کاتب یاسین آن را به تمام سرزمین‌های اسلامی و عربی، مخصوصاً فلسطین گسترش داده است. در «محمد چمدانت را بردار» الجزایر و فلسطین از طریق آوردن دو شخصیت محمد نام، یک محمد الجزایری و یک محمد فلسطینی، عمیقاً به هم پیوند خورده‌اند. و بدین‌ترتیب نژادپرستی، استعمار و استثمار یکجا و با هم بررسی شده‌اند. شاید بی‌فایده نباشد اگر یادآوری کنیم که مهاجرت کارگران الجزایری به فرانسه در یک مقایسه موازی با اشغال فلسطین توسط رژیم اسرائیل یکجا با هم طرح شده است. خود یاسین این‌ها را حلقه‌های به‌هم‌پیوسته‌ای می‌داند که یک بافت واحد را تشکیل می‌دهند. او معتقد است پراکنده‌شدن نیروهای ملی و مهاجرت آن‌ها به خارج نوعی سرگردانی و آوارگی است، درست همان‌گونه که ساکنان سرزمین فلسطین پس از آن که سرزمین‌شان را اشغال کردند، آواره شدند. و چرا اصلاً هم‌چون فلسطین، باید امروز بهترین نیروهای الجزایری سرزمین خود را ترک گویند و نیروی کار خود را در جای دیگری، که پیشتر استعمارگر همان سرزمین بوده، بفروشند و گرفتار بدترین عذاب‌های روانی و گرفتاری‌های اجتماعی و از همه مهم‌تر «ازخودبیگانگی» ناشی از اقامت در سرزمینی بیگانه شوند؟ «سندیت» این نمایش در واقع برای آگاهی‌بخشیدن و تربیت‌کردن تماشاگران است تا بتوانند به این‌ترتیب در برابر وقایع سرزمین خود به نحوی ارادی و فعال واکنش نشان دهند و بر علل از خود بیگانگی و دلیل مهاجرت به کشور فرانسه و کشورهای دیگر آگاهی بیابند. پرداختن به چهار درونمایه بزرگ: بیکاری، مهاجرت، حوادث کار و عدالت اجتماعی به همین منظور است.

یاسین هم‌چنین در نمایش دیگری به‌نام «گرد هوش» تمام لطیفه‌های حجیٰ هزال را که مظهر اراده توده‌های مردم در برابر حاکمیت است چنان تنظیم و تلفیق کرده که طنز و تخیل و ابعاد سیاسی روز درهم آمیخته‌اند. یاسین هیچ‌گاه انکار نکرده است که تئاتر برای او در حکم تریبونی سیاسی برای طرح مسائل حاد اجتماعی ـ سیاسی است. در «محمد چمدانت را بردار» او به مسیحیت به‌عنوان همدست استعمار می‌تازد، به

زاهدان ریایی الجزایر و مسئولیت آن‌ها در قبال تنزل پیام الهی یورش می‌برد، و چهار مسئلهٔ زن، الکل، جنسیت و تصویر در فرهنگ سنتی الجزایر را بیرحمانه مورد بررسی و انتقاد قرار می‌دهد. گفتنی است که در این نمایش کاتب یاسین در برابر مسئله زن یک موضع کاملاً تازه و مترقیانه می‌گیرد. به همین سبب شخصیت‌های زنانی که او ترسیم کرده ــ درست مانند «نجمه» شخصیت بزرگ رمانی به همین نام ــ همیشه مثبت و همه به‌نوعی اسطوره‌ای‌اند. دلیل دیگر ارائه این تصویر والا از زن این است که او در مصاحبه‌ای با مجله «کار نمایشی»[۲۳] فرانسه در سال ۱۹۷۳ می‌گوید: «پیش از هر چیز همهٔ ما از زن تصویر «مادر» داریم. مانند «مام وطن» یا مانند تصویر «مادر» خود ما در خانه. نزد ما قداست آن‌ها بالاتر از آن چیزهایی است که در زندگانی روزمره از آن‌ها تعریف به‌دست می‌دهند».

از نظر اجرایی باید گفت کارگردانی «محمد چمدانت را بردار» یکی از تازه‌ترین شکل‌هایی است که تا آن تاریخ در الجزایر بر صحنه رفته بود. نمایش فضای جشن‌گونه دارد. جدایی صحنه و سالن کاملاً از بین رفته و از شروع نمایش بازیگران با آواز و لطیفه‌های سرگرم‌کننده نمایشی مردم را سرگرم می‌کنند. کارگردان از موسیقی، دکور، نور و آواز استفاده کامل می‌برد، و هر بازیگر به ایفای چند نقش می‌پردازد. یکی از معانی و دلایل تعویض شخصیت‌ها و چند نقش بازی‌کردن بازیگران این است که نمایش می‌خواهد بگوید تقدیر این شخصیت‌ها قابل دگرگونی است یا می‌شود سرنوشت آدم‌ها را عوض کرد. این گامی است در جهت ازبین‌بردن تقدیرگرایی.

همهٔ بازیگران با لباس‌های جین آبی و پولیور یکدست ظاهر می‌شوند تا بتوانند با پوشیدن «لباس ـ نشان»های نمایشی بر روی آن‌ها، سریعاً شخصیت‌های متنوع را به معرض تماشا بگذارند. حتی جارختی لباس‌های نمایش در عمق صحنه قرار دارد و بازیگران در برابر نگاه تماشاگران لباس‌هایشان را عوض می‌کنند. اشیاء و علائمی نیز که در نمایش به‌کار می‌برند ــ مانند پرچم کشورها که در این نمایش کاربرد فراوان دارد ــ کاملاً نمادین‌اند. مکان‌ها هم توسط نور یا یک شیء مشخص می‌شوند و در بعضی موارد روش غالب بازی «فارس» و یا «سیرک» است. نمایش جنبه‌های فاصله‌گذاری فراوان دارد ولی نه در معنای برشتی آن. خود یاسین که به گمان ما عمیقاً پیشتاز و بسیار مترقی است، در جایی در ردّ شباهت با برشت گفته است که برشت تراژدی را از صحنه‌های اجتماعی جدا می‌انگارد، در حالی که من نویسنده‌ای هستم که انقلاب الجزایر برایم یک تراژدی است و من این تراژدی را می‌نویسم. شاید این سخن یاسین کامل‌کننده این نظریه باشد که بسیاری از پژوهشگران عقیده دارند که کاتب یاسین بیش‌تر از یک اثر ننوشته و آن نیز تراژدی سرزمین خودِ اوست.

به‌عنوان نتیجه

از این گفتار چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت؟ اولین نتیجه شاید این است که رونق تئاتر الجزایر بعد از انقلاب را نمی‌توان انکار کرد. افزایش شمار تماشاگران، گسترش تجربیات گوناگون و گویاشدن زبان نمایش از مواردی است که تا پیش از انقلاب هیچ‌کس تصورش را نمی‌کرد. از آن به‌بعد، تئاتر به‌عنوان یک رکن اساسی در فرهنگ و سیاست مطرح شد. نقشی که تا پیش از آن در فرهنگ و تاریخ و اعتقادات و باورهای سنتی الجزایر وجود نداشت. تئاتر دولتی اگر در آغاز به ارتجاع، اداره‌سالاری و استعمار یورش می‌برد، به‌مرور و در عمل به نوعی تئاتر تبلیغی ایستا منجر شد که می‌توان گفت محتوای آشنا و همیشگی آن یک‌مشت شعار تکراری روز بود که مردم به شکل‌های مختلف در روزنامه‌ها و رادیو و تلویزیون و مجلات هر روز شاهد یا مخاطب آن بودند و در شکل و محتوا چیز تازه و جذابی برای مردم دربر

نداشت. در عوض آنچه که می‌توان به‌عنوان تنها نماینده تئاتر جدی و راستین الجزایر نام برد و در آن تجربیات شکلی کارگردانی و نقد سیاسی و هنری توأمان دیده می‌شود و با تجربیات شکلی و با طرح مسائل اساسی‌اش تفکر را برانگیخته و لذت و انتقاد را یکجا مطرح کرده است، بدون هیچ تردیدی تئاتر معترض و انتقادی با نمایندگانی چون بن‌عیسی و کاتب یاسین شکل گرفته است.

پی‌نوشت‌ها:

1. Berbères
2. Barbares
3. Kabyles کابیل‌ها ساکنان کوهستانی الجزایر و از نژاد پربرانند.
4. Allalou
5. اخیراً فیلم مستندی دیدم از بانوی مسنی که به اجرای این رقص می‌پرداخت و دیدم اصل این رقص ابداً آن چیزی نیست که در اذهان و تصاویر فیلم‌های سینمایی مبتذل و تجاری ما ساخته و پرداخته‌اند، بلکه آیینی است کهن، باستانی و حتی مذهبی که ریشه مادرسالاری دارد و برای باروری زمین و ستایش برکت‌های آن برپا می‌شود.
6. Marie Soussan
7. Mohammed Boudia
8. Mouloud Mammeri
9. Henri Kréa
10. Bordj El Kiffan
11. El Meida
12. El Mentouj
13. Benaissa
14. Boualem
15. Sikfali
16. Moh - Zitoun
17. Decoq
18. Anamites
19. Pouss - Pouss

پوس - پوس نوعی گاری دستی است که در ویتنام با آن مسافر جابه‌جا می‌کنند.

20. Boudinar
21. Attika
22. Marseillaise مارسی‌یز سرود ملی فرانسه است.
23. Travail Theatral

منابع:

1. Aziza Mohammed: *Le Theatre Et L'Islam* Tunis, Sned, 1970.
2. Cherghi Zoubeida: *Le Theatre Algerien, 1965-1975*, Memoire Pour Une Licence De Sociologie, Avril 1979.
3. Roth, Arlette: *Le Theatre Algérien En Langue Dialectale*, Paris, Maspero, 1967.
4. Unesco: *Le Theatre Arabe*, 1969. Paris.
5. Landau Jacob: *Etudes Sur Le Theatre Et Le Cinema Arabes*, Paris, Maisonneuve Et Larose, 1965.
6. Baffet Roselyne: *Tradition Theatrale Et Modernite' En Algerif*, Paris, L'harmattan, 1985.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی