همایون علی‌آبادی

تئاتر هند

تئاتر سانسکریت از کهنترین هنرهای نمایشی جهان است؛ اگرچه در «هندِ امروز» یا به اعتباری «هندِ دیگر» از آنهمه قدمت و عظمت، شاید تنها نامی به جا مانده باشد. این جستار کندوکاوی است در تئاتر معاصر، تئاتر کهن و نمایش سنّتی سانسکریت. نکته‌ای که در بارهٔ این متن گفتنی است اینکه نویسنده از نزدیک نیز با مظاهر و نمونه‌های فرهنگی و شاخصهای تئاتری هند آشنایی پیدا کرده است.

صحنه و نمایش و نمایشنامه‌نویسی در هند، سابقه‌ای بس کهن دارد. از دیرزمان مردم این دیار با این هنر زیبا آشنایی داشته‌اند. «بهاس»، «کالیداس» و «بهاوابهوتی» شهرت جهانی دارند. داستان «رام وستیا» یا داستانهای دیگر «رامایانا» مأخذ و منبع خوبی برای نمایشنامه‌نویسی بوده است. در دوران باستان نمایشنامه‌نویسانی در هند برخاستند و هر یک درخورِ استعداد و قوّهٔ ادراک خود نمایشنامه‌هایی پرداختند و چون هر هنرمندی بیشترِ کارها و آثار خود را با خیال درمی‌آمیزد، نمایش و نمایشنامه‌نویسی را هم با خیال درآمیختند و ابداع و ایجاد هر هنری را، خواه نمایشنامه یا جز آن، به خدایان نسبت می‌دادند و می‌گفتند که: «خدایان، پیوسته به آنان که خواسته‌اند در جامعهٔ هندو خدمتی کنند و هنری به وجود آورند یاری رسانده‌اند.» چنانکه همه معتقدند کتاب مقدس هندوان یعنی *ودا* را براهما نوشته است. لذایذ روحی و معنوی فقط به وسیلهٔ موسیقی و خواندن سرودهای شادیبخش می‌تواند به وجود آید و پایدار بماند. «ودای پنجم» که به نام «ناتیا ودا» خوانده می‌شود، فی‌الجمله از رقص و شادی و نمایش گفت‌وگو می‌کند. خدایان دیگر نیز مانند «ویشنو» و «شیوا» هر یک سهم مهمی در ساختن و به وجود آوردن نمایش داشته‌اند. «ویشنو» به یکی از پیروان روحانی خود که دانشمندی به نام «بهاراتا» بود دستور داد تا رموز و فنون نمایش را به آدمیان بیاموزد. در *ریگ ودا* و *سام ودا* از هنر رقص و نمایش و موسیقی به حدّ کمال سخن رفته است.

برخی از پژوهشگران اروپایی به این نتیجه رسیده‌اند که نمایشنامه‌نویسی از گذشته‌های دور در هند رواج داشته است و حفریاتی که تاکنون در چند شهر انجام شده است نظر آنان را تائید می‌کند. از این کاوشها، مجسمه و شکلهای گونه‌گونی از زنان و مردان را در حال رقص به دست آورده‌اند که از همین‌جا آشکار می‌شود که معمولاً نمایشنامه‌های هندی بیشتر شامل رقص و آواز و موسیقی بوده است و مجموعهٔ این مدارک یعنی «*ودا*»ها و کشف مجسمه‌های مختلف گواه بر این است که «تمدن ایندس»[1] تا چه حد در اوج ترقی و تعالی بوده است.

نخستین اثر نمایشی هند را می‌توان به دو قرن پیش از میلاد مسیح(ع) نسبت داد. بدان علت که منابع تاریخی آن را در دست داریم؛ وگرنه تا هشت قرن پیش از میلاد مسیح(ع) نیز اشاراتی شده که البته منابعی برای آن در دست نیست. اوّلین رساله‌ای که در بارهٔ چگونگی نمایش هندی وجود دارد، رساله‌ای است به نام *ناتیاشا سترا* که بهاراتا نوشته است. هر چند هندوان خواستار آنند که این کتاب را تا حد امکان کهن وانمود کنند، ولی قدر مسلّم آن است که تاریخ آن میان ۲۰۰ سال پیش یا ۲۰۰ سال بعد از میلاد مسیح(ع) بوده است. این رساله را می‌توان «انجیلِ هنر نمایش هند» دانست، زیرا در آن نکاتی در بارهٔ قواعد و اصول رقص، موسیقی، پوشش، صحنه‌سازی، منظرسازی، سخن‌پروری، هنرپیشگی و مباحث دیگر درام ذکر شده است. بیشتر نمایشنامه‌های سانسکریت شامل ادبیات و اشعاری است که برای تشجیع و تشویق خوانده می‌شده است و این نوع درام را «ناتاکا» می‌گفته‌اند. هدف نمایش در نزد هندوان همیشه سرگرمی و اصلاح رفتار و شیوهٔ زندگی بوده است و از این روی، اشخاص نمایش را قهرمانان و دلاوران بزرگ و ارجمند تشکیل می‌داده‌اند که به‌طور کلی مورد اعتماد و اطمینان مردم بوده‌اند، زیرا معتقد بودند که نمایش بهترین راه تعلیم است. ولی از تمام نمایشهایی که به روی صحنه می‌آوردند غرض بر آن بوده است تا شادی و سرور در قلوب تماشاگران به وجود آورند و این عمل شادی‌آور را «راسا» می‌گفتند که این عقیده و اندیشهٔ عالی از هندیان سرچشمه گرفته است. نمایشنامه‌نویسان سانسکریت همیشه میل داشته‌اند که زشتی را مغلوب و خوبی را غالب و زیبایی و لطف و شکوه را به بهترین وجهی نشان دهند. دیگر

اینکه همهٔ نمایشنامه‌نویسان، تمام نمایشنامه‌های خود را با شعر و سرودهای بسیار درمی‌آمیختند و این اشعار بیشتر برای تلطیف و پالایش و تزکیهٔ روح و باطن مردم و درک لذّات معنوی آورده می‌شد. مزیّت نمایشنامه‌های هندی در این است که تمام آنها از وقار و سنگینی و متانت حکایت می‌کنند.

جواهر لعل نهرو در کتاب کشف هند مشخصات درام هندی را به زبانی قاطع تشریح کرده است. وی می‌گوید: «نمایشنامه‌های هندی دارای اهمیت فراوانی است و همهٔ آنها از زندگی آرام و ساکن مردم باستان هند حکایت می‌کنند.» دکتر کیت[۲] یکی از پژوهشگران ادبیات سانسکریت، نمایشنامه‌های هندی را عالیترین آثار منظوم هندی شناخته است. و اگر این نظر را بپذیریم درمی‌یابیم که چرا گوته،شاعر سرشناس آلمانی، تا آن اندازه با خواندن نمایشنامهٔ شکونتلا اثر کالیداس شاعر، تحت تأثیر قرار گرفته بود.

هند هماره منبع فیّاض تفکر و دیانت در آسیا بوده است. به اعتباری می‌توان گفت که تمام تمدنهای بزرگ آسیا، تحت تأثیر بناهای فکری خیره‌کننده و فاخر هندی بوده‌اند. دین بودا، عاملی بسیار مؤثر در اشاعهٔ بینش هندی بود. بیشتر مکتبهای فلسفی بودایی اعم از «هی‌نایانا» و «ماهایانا» در خود هند تکامل یافت و بعد از راه ترجمهٔ متون سانسکریت به تبّتی و چینی و سپس از چینی به ژاپنی، چراغ فرزانگی بودا را در سراسر آسیا روشن کرد. ما مظاهر بودا را در بیشتر کشورهای آسیایی می‌یابیم. «شمایل نگاری» بودایی و هندو جزو اصلیِ بیشترِ اساطیر آسیایی گردید و آداب ریاضت که از آیین پاکبازی آن مرز و بوم یعنی آداب یوگا نشأت می‌گرفت، در سراسر آسیا تأثیر گذاشت. قدرت سنتزی، که آن را صفت شاخص تفکر ایرانی می‌دانیم، در هند مانند اقیانوسی عظیم جلوه می‌کند که همه چیز را اعم از اساطیر، آراءِ فلسفی، منطق، طبیعیات و معتقدات مذهبی در خود حل می‌کند و این اقیانوس معنویت همان آیین هندوست. نمایش سانسکریت، نمایش سنّتی هند است که قدمتش به حدود سدهٔ چهارم میلادی می‌رسد و به زبان سانسکریت ــ زبان کلاسیک هند ــ نوشته شده است. سرچشمهٔ نمایش سانسکریت، مذهب هندو و سروده‌های مذهبی ریگ ودا ست. در این نمایشها به طرح و شخصیت‌پردازی توجه اندکی می‌شود. این نمایشها، خنده را با موضوعهای جدّی درمی‌آمیزد و اگر چه در کل، داستانهای عشقی، پرماجرا و فوق‌طبیعی را در خود دارند، باید آنها را حماسی دانست. در نمایش سانسکریت اصلِ غالب، «راسا» یعنی احساس است. این نمایش شامل صحنه‌هایی است از احساسات، تصویرها و رویدادهای پی‌درپی، که همهٔ آنها بازتافت و یاریگر یک «راسا»ی مذهبی است.

در سنّت هندی، نمایش هدیهٔ خدایان است و هنری است که در آن، ربّ‌النوعهای سه‌گانهٔ بزرگ هندو یعنی برهما، ویشنو و شیوا دست‌اندرکارند. در سنّت هندی، نمایش در اصل منشأیی الهی دارد اما وقتی از بهشت به زمین هبوط می‌کند و آدمیان به آن دست می‌یازند، خود به هدیه‌ای برای خدایان بدل می‌شود. به همین جهت از ویژگیهای مهم نمایش سانسکریت، فقدان کلی تراژدی و وجودِ پایانِ خوش[۳] در آن است و مرگ هیچگاه بر صحنهٔ نمایش پای نمی‌گذارد.

کالیداس، شاعر و نمایشنامه‌نویس سانسکریت، نویسندهٔ نمایشنامهٔ شکونتلا، بازیگری را «چاک‌شو» یا «جنا» یعنی «قربانی بصری» می‌خواند. در اندیشهٔ مذهبی هندو، خدای عالمیان، خود درگیر نمایشی جاودانه است و نمایش حالتی است که در آن، خدای عالم وجودِ خویش را در جهان به نمایش می‌گذارد و به هیأت آدمیان درمی‌آید تا در اوضاع بحرانی، نظم و عدالت را برقرار کند. زیرا نمایش، عرصهٔ مبارزهٔ خدایان و اهریمنان و نبرد نیکی و بدی هم هست. در نمایشنامه‌های سانسکریت، به‌طور معمول شخصیتهای معتبر به زبان سانسکریت و شخصیتهای عامی و عادی

به زبان پراکریت سخن می‌گویند. درام سانسکریت به شخصیت‌پردازی و مقولات فلسفی نمی‌پردازد بلکه همهٔ نمایش در اطراف «راسا» (یا فضای اصلی) شکل می‌گیرد ــ فضایی که عناصر دیگر دراماتیک در خدمت ارائهٔ آن قرار می‌گیرند. از این‌روی، نمایشنامه‌های سانسکریت را نمی‌توان به گونهٔ کمدی، تراژدی یا درام احساساتی طبقه‌بندی کرد، بلکه بر طبق نُه راسای اصلی یعنی عاشقانه، مضحک، تأثرانگیز، خشم‌آور، قهرمانی، ترسناک، نفرت‌انگیز، حیرت‌آور و صلح‌آمیز گروهبندی می‌شوند. برخی از این درامها فضاهایی متعدد دارند و برخی تنها یک فضا یا حالت را دنبال می‌کنند. از آنجا که هدف نهایی این درامها به دست آوردن حسّ آرامش و هماهنگی و تسلط بر نفس است، همگی با خوشی به پایان می‌رسند، که این البته با مفهوم پایانِ خوش کلاسیک ادبیات نمایشی ــ که پیشتر آمد ــ تفاوت ماهوی دارد. صحنه‌های مرگ و خشونت، خارج از صحنهٔ نمایش اتفاق می‌افتند و درست و نادرست به وضوح از یکدیگر متمایزند. گاه شادی و اندوه در هم می‌آمیزند، اما همه چیز باید در پایان به خوشبختی منتهی گردد تا نشان دهد خوبی هماره بر بدی چیره است. به علت وجود عناصر فراوان، نمایشنامه‌ها پیچیده‌اند. مسائل قهرمانی با مسائل میهنی، و مسائل آسمانی با مسائل زمینی همراه می‌آیند و این ترکیب پیچیده از طریق صحنه‌هایی قراردادی به سامان می‌رسند. قهرمان همواره یک مَحرم و همراه دارد که دلقکی طاس و کوتوله و شکموست. و در خلال داستانی جدّی، لحظه‌های کمدی و آرامبخش فراوانی را ایجاد می‌کند. این تنوّع ممکن است در گفت‌وگوها نیز رعایت شود که ترکیبی است از: شعر (برای شدّت بخشیدن به صحنه‌هایی که دارای احساساتی تندند)، نثر (برای صحنه‌های معمولی)، زبان سانسکریت (زبان روشنفکران، خدایان، شاهان، وزیران و فرزانگان) و زبان پراکریت (زبان روزمره برای زنان، کودکان، خدمتکاران، کشاورزان و مردمانی از طبقهٔ فرودست). همچنین با وارد کردن داستانهای فرعی مختلف از مسخره تا جدی در داستان اصلی، به صحنه‌ها تنوّع بیشتری می‌بخشند.

نمایشنامه‌های سانسکریت از نظر طول مدت با یکدیگر تفاوت دارند و از یک تا ده صحنه را شامل می‌شوند. بر طبق قانونی پذیرفته شده، حوادث هر صحنه باید در بیست و چهار ساعت اتفاق بیفتد و هر صحنه نسبت به صحنهٔ قبلی باید حتماً کمتر از یک سال، گذشت زمان را نشان دهد. از نظر تکنیک، درامهای سانسکریت به اشعار حماسی شباهت دارند، زیرا در هر نمایشنامه، صحنه‌ها در آغاز توضیح داده می‌شوند و از آنجا که صحنه‌ها به راحتی از محلی به محل دیگر تغییر می‌کنند، یک لحظه در آسمان و لحظهٔ دیگر در زمین اتفاق می‌افتند. لذا حوادث بین دو صحنه نیز شرح داده می‌شوند. بهاراتا به ده نوع نمایشنامه اشارت دارد، از جمله: تک‌گویی، فارس[۴] (نمایش لودگی و مسخرگی)، کارهای اپرایی، نمایشهای اجتماعی و از همه مهمتر «درام قهرمانی» (بر اساس اساطیر و تاریخ که در آن قهرمانی از عدالت دفاع می‌کند). در نمایشنامه‌های قهرمانی معمولاً داستانی عشقی نیز تداخل می‌یابد و در آن نیرویی اهریمنی تا پایان داستان، عشّاق را از یکدیگر جدا می‌سازد. قدیمیترین و کاملترین درامهای موجود سانسکریت سیزده نمایشنامه از *بهاسا* است که در سدهٔ دوم یا سوم میلادی می‌زیسته است. بهاراتا در کتاب *ناتیاشاسترا* اسامی هجده نوع درام کم‌ارزش را نام می‌برد، اما در بارهٔ چگونگی آنها توضیحی نمی‌دهد. مدارکی حاکی از وجودِ فارس نیز در سدهٔ هفتم میلادی در هند وجود دارد. لذا می‌توان گمان کرد که قبل از این تاریخ می‌بایستی انواع ابتدایی‌ترِ درام نیز وجود داشته باشد، زیرا احتمالاً این نوع نمایش در دوران قبل از میلاد مسیح به وسیلهٔ هندیان ابداع شده است. به نظر می‌رسد که رواج این نمایشها در شرق و غرب از طریق هند صورت گرفته باشد و در بسیاری از نقاط که تئاتر قابل

ملاحظه‌ای نداشتند، یک سرگرمی محسوب شده است.

در اواخر سدهٔ هفتم، هند دستخوش انقلابی سیاسی گشت و احتمالاً عدم ثبات کشور در آن دوران، موجب سقوط درام سانسکریت شد. پس از آنکه اسلام نفوذ خود را به سرزمین هند گسترش داد و در سده‌های دوازدهم و سیزدهم قدرت را در هند به دست گرفت، سرگرمیهای دراماتیک تا حد نمایشهای عروسکی صِرف، درامهای محلی، مراسم، رقص و سرگرمیهای محلی دیگر تغییر یافتند. از آنجا که درام هندو صرفاً به درون و به روح توجه داشت و نه به بیرون و به مادّه، لذا تکنیکها و اجراهای تئاتری از واقعگرایی به دور افتادند. قبل از هر نمایشنامه، برای ایجاد انگیزهٔ روحانی و برای تجلیل و تسکین خدایان و همچنین برای ایجاد آمادگی پذیرش درام، جشنهای باشکوه آیینی برپا می‌گردید. درام، تنها در مواقع ویژه اجرا می‌شد، از جمله در جشنواره‌های مذهبی، عروسیها، تاجگذاریها، جشنهای پیروزی یا پذیرایی از میهمانان بلندمرتبهٔ دولت. و اجرای درام با مراسمِ همراه آن حدود چهار یا پنج ساعت به طول می‌انجامید.

در نمایش سانسکریت دکور در صحنه به کار نمی‌رفت و صحنه به وسیلهٔ نقاشی، کنده‌کاری یا پس‌زمینه‌های زیبا زینت می‌یافت. در آغاز نمایش، زمان، مکان و وضع کلی با یک پیش‌درآمد تعیین می‌شد. در هر صحنه یک قطعهٔ توصیفی یا پانتومیم، فضای لازم را ایجاد می‌کرد. بازیگران حرکات و اشارات ویژه‌ای به کار می‌بردند. مثلاً علائمی برای صعود از کوه، چیدن گل، پریدن، جویبار، سوار شدن بر اسب یا راندن ارابه وجود داشت. و حرکت در طول و طیّ صحنه به معنای مسافرتی طولانی بود. به علت نبودن دکور، صحنه‌ها به سرعت قابل تغییر بودند. در اجرای یک نمایش، مهارت بازیگر اهمیت ویژه‌ای داشت. گفته می‌شود بازیگر چهار عنصر اصلی در اختیار داشت: حرکت و اطوار، گفتار و آواز، لباس و آرایش، و بصیرت روانشناسانه. با آنکه حرکت بر اساس رفتار طبیعی بود اما کاملاً قراردادی و محدود به علائمی بود که در گزارش بهاراتا و منابع دیگر هندو شرح داده شده است.

بر اساس قسمتهای مختلف بدن و احساسات درونی، اطوار و اشارات بازیگران را طبقه‌بندی کرده‌اند که عبارتند از: ۱۳ حرکت سر، ۶ حرکت بینی، ۶ حرکت گونه، ۷ حرکت ابرو، ۹ حرکت گردن، ۷ حرکت چانه، ۵ حرکت سینه، ۳۶ حرکت چشم، ۳۲ حرکت پا و ۲۴ حرکت برای هر دست. این حرکات برطبق تیپ، شخصیت، حالت و وضع با هم ادغام می‌شدند تا یک زبان ارتباطی به همان پیچیدگی زبان گفتار به وجود آورند. در هند امروز، نمایشهای سنّتی بومی محبوبیّت بیشتری از درامهای سانسکریت دارند. شاید ریشهٔ نمایشهای بومی نمایشهایی باشند که در اوایل دوران مسیحیت برای مردم عادی اجرا می‌شدند، اما تاریخ شناخته‌شدهٔ آنها به سالهای پس از سدهٔ ۱۵ یا ۱۶ برمی‌گردد. هر یک از دورانهای تاریخی هند، نمایشهای بومی و ویژهٔ خود را دارد و تنوع این نمایشها بی‌شمار است. در پاره‌ای از مناطق، نمایشهای بومی شامل شکلهای گوناگون اپرایی، قهرمانان افسانه‌ای و مایه‌های عاشقانه‌اند و در پاره‌ای دیگر شامل فارسهای سبک، رقصهای دراماتیک یا نمایشهای عبادی‌اند. اما با همهٔ تنوع، این نمایشها ویژگیهای مشترکی دارند: معمولاً نمایش را یک گوینده آغاز می‌کند و شخصیتهای مختلف را در مواقع لزوم به صحنه فرامی‌خواند و حوادثی را که در صحنه می‌گذرد، به توصیف بیان می‌دارد. همهٔ این نمایشها در صحنه‌ای رو باز که از سه طرف به وسیلهٔ تماشاگران احاطه شده است، اجرا می‌شوند. در هیچیک از آنها دکور به کار نمی‌رود. شیوهٔ بازیگری همواره شیوه‌پردازی شده است و معمولاً از قراردادهایی استفاده می‌کنند که برای تماشاگران محلی آشنا هستند. سراسر نمایش را موسیقی همراهی می‌کند و غالب نمایشها در زیر نور لرزان مشعلها از شب تا صبح

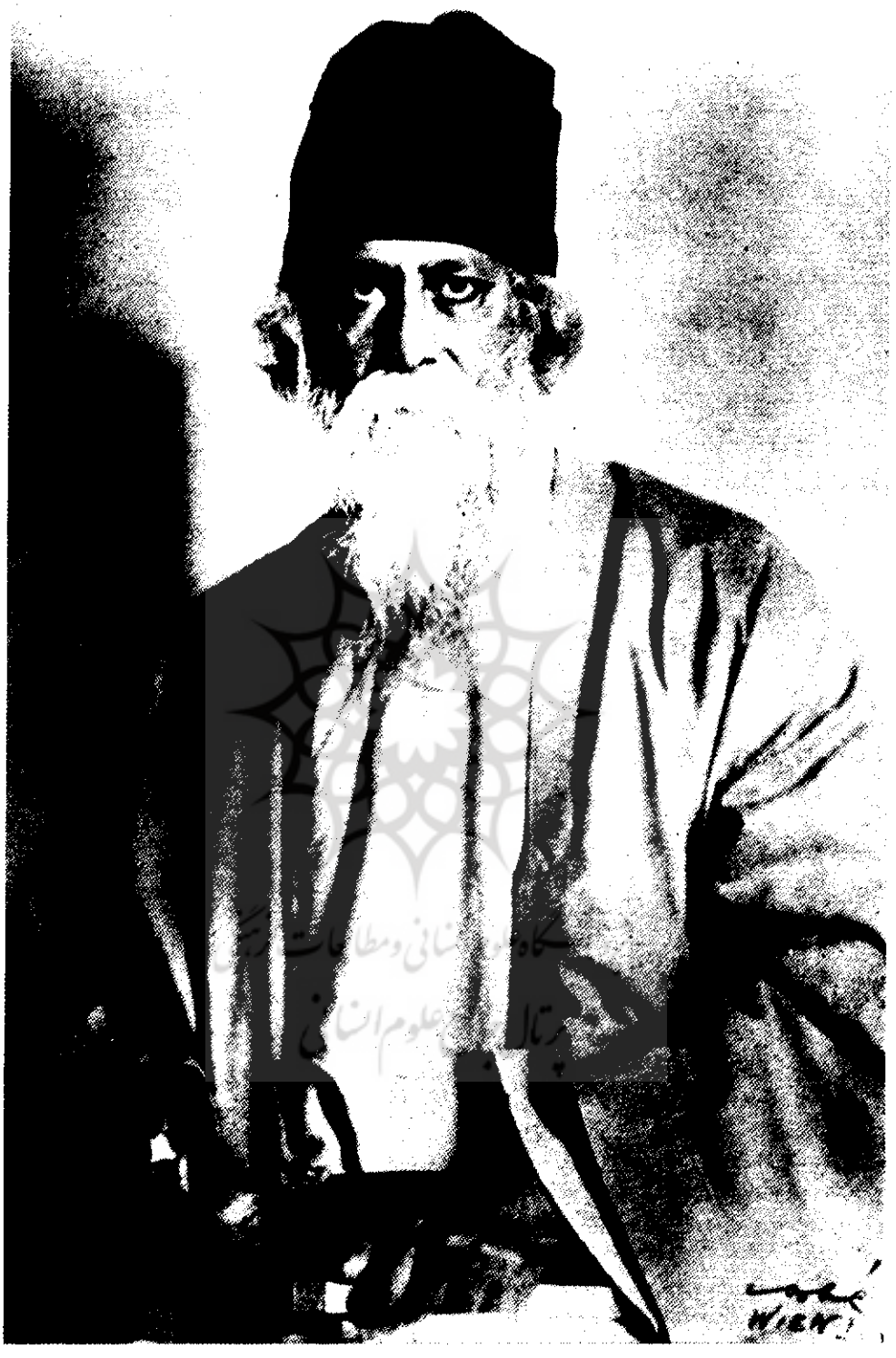
روز بعد به طول می‌انجامد. سنّت نمایشی هند در دوران تسلط مسلمانها و انگلیسیها بر هند از طریق نمایشهای عروسکی و نمایشهای بومی حفظ شده است. بدانگونه که رقص به وسیلهٔ خادمان معابد، به ویژه در ایالت مَدْرَس، از سدهٔ پانزدهم به بعد محفوظ ماند. وقتی ملت هند از دههٔ ۱۸۹۰ مقاومت در برابر استعمار انگلستان را آغاز کرد، رقص سنّتی هند نیز که در آن هنگام «بهاراتا ناتیام» نام داشت، بار دیگر رونق گرفت و تا به امروز در نواحی مَدْرَس مورد تحسین و علاقهٔ مردم است. این رقص را احتمالاً در آغاز بیش از یک رقصنده اجرا می‌کرده است، اما امروزه تنها یک تن آن را اجرا می‌کند تا نمایش زیبا و جذّاب جلوه کند. رقصهای کلاسیک هند نیز که در ناحیهٔ کاتاک محفوظ مانده، به سبب حرکات پیچیدهٔ پا و ضرباهنگ ویژهٔ خود متمایزند. رقص «مانی‌پوری» با پیچ و تابها و حرکات پروازگونه‌اش، در نقاط مختلف هند از تنوّع بی‌شماری برخوردار است. در میان رقصهای کلاسیک هند دو رقص به نامهای «چهاو» و «کاتاکالی» از همه شاخصترند.

درام به شیوهٔ غربی نیز در هند رواج دارد. نمایشنامه‌های غربی، نخستین بار به وسیلهٔ استعمارگران انگلیسی در سدهٔ ۱۸ در هند معرفی شدند. در سدهٔ ۱۹ نویسندگان هندی، نوشتن نمایشنامه به شیوهٔ غربی را آغاز کردند. از میان نویسندگان جدید رابیندرانات تاگور (۱۸۶۱ ــ ۱۹۴۱م.) موفقترین نمایشنامه‌نویسی بود که توانست تلفیق موفقی از سنّتهای هندی و غربی به دست دهد. نمایشنامه‌های *چیترا* (۱۸۹۴)، *پادشاه خانهٔ تاریک* (۱۹۱۴) و *چرخهٔ بهار* (۱۹۱۷) در میان آثار تاگور از همه مهمترند.

به رغم آنکه احیای خودآگاهی ملّی، بار دیگر توجه هندیها را به سوی نمایشنامه‌های سانسکریت و دیگر شکلهای نمایشی کلاسیک هند جلب کرده اما پراکندگی عظیم و تنوّع بی‌شمار زبان و فرهنگ در هند، امکان دسترسی به سبک تازه و شاخص هندی را مشکل می‌سازد. تئاتر هندی، امروزه بسیار وسیع و پراکنده است. و پهنه‌ای از درامهای سانسکریت، نمایشهای محلی و آثار واقعگرایانهٔ جدید را در بر می‌گیرد. تأثیر و نفوذ هند بر کشورهای دیگر تنها از طریق شکلهای نمایشی کلاسیک خود بوده است. بسیاری از بازیگران هندی کار خود را بازیگری نمی‌دانند. گروهی با تکرار قالب و طرح و تداوم بخشیدن به سنّت گذشتگان، ادای دین و انجام فریضه می‌کنند و گروهی عملاً «شبیه» و «تذکار»ی درمی‌آورند تا ثوابی و اجری بخرند.

در بسیاری از نقاط هند، نمایش نوعی «طریقت» است و حتی در غیر روحانی‌ترین نقاط شرق، هر کس نمی‌تواند بدون آموزشهای اخلاقی و روحی و فنّی، بر صحنه برود. «بازیگر شدن» در هند نوعی ریاضت است؛ و بازیگر با تسلط بر نفس وبه کار گرفتن امکانات جسمی به خلق فضایی فوق جسمانی و فوق عادی نایل می‌شود. وصول به این فضا و رجعت از آن به روزمرّگی ــ که در هر نمایش چند بار صورت می‌گیرد ــ به نحوی مبهم پیوند زمین و آسمان را نشان می‌دهد. اما در عمل معلوم می‌کند که او ــ اجراکننده ــ آدمی است عادی که امری فوق عادی را به ظهور درمی‌آورد. پس جوهر نمایش در جنبه‌های کلامی نیست و کلام ــ هرچند باارزش ــ قسمت اصلی به شمار نمی‌رود.

«نمایش بالی» اندیشه‌ای جسمانی و غیرکلامی را در بارهٔ نمایش بر ما آشکار ساخت که بنابرآن نمایش هر آن چیزی را که بتواند ــ مستقل از متن ــ بر صحنه واقع شود شامل است. حال آنکه نمایشی که ما در غرب می‌شناسیم وحدت خود را از طریق متن به دست می‌آورد و به وسیلهٔ همان هم محدود می‌گردد. برای غربی‌جماعت، «کلمه» همه چیز است و بدونِ آن امکان هیچ بیانی نیست. نمایش، شاخه‌ای از ادبیات است. نوعی از انواع صوتی زبان و حتی اگر ما تفاوتی قائل شویم میان متنی که بر صحنه گفته می‌شود و متنی که به چشم می‌خوانیم، یا اگر نمایش را به آنچه در فاصلهٔ



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مکالمه‌ها می‌گذرد منحصر کنیم، باز ترتیب جداکردن آن را از فکر «متن اجراشده» نداریم. پس برخلاف غرب، در شرق نمایشنامه‌ها اندکی از مقولهٔ ادبیات حساب شده است. نمایشنامه‌های شرقی، چندان خواندنی نیستند و بیشتر دیدنی‌اند. در بسیاری از نمایشنامه‌های سنّتی شرق، ارزش ادبی متن، امری درجه دوم است (نو، کابوکی، چینگ‌شی، تعزیه، وایانگ ئورانگ و جز آن) یا اصلاً منتفی است (تقلید) و آنچه واقعاً مهم و اصلی است، ظرفیت متن است برای ارزشهای خالص اجرا. برخی از نمایشهای شرقی، اجرای خالص است (کاتاکالی) و به همین جهت باز برخلاف غرب، ارزش واقعی این نمایشها را نمی‌توان بر اساس متونش یا قصه‌اش تعیین کرد.

در طیّ این مقاله یک نکته بر ما مسلّم شد و آن اینکه هنرهای نمایشی ــ اعم از تئاتر و رقص ــ عنصر اصلی تمدن و هنر و فرهنگ هندی است. در سه اصل[5] حوزهٔ تمدن هندی (که وحدتی است از مثلث رقص، موسیقی و داستان) در همان‌حال که به آواز روایت می‌خوانند و موسیقی ضرب و تپش می‌دهد، هر دو در اختیار رقص / لال‌بازی یا بیان رقص‌اند؛ در اختیار مفاهیم غنی بصری و نابی که بیان اصلی نمایش است: اجرا ــ و از همین‌جا شأن متن در مجموعه‌های نمایشهای سنّتی شرق آشکار می‌شود. متن ادبی در بسیاری از اجراهای شرقی وجود ندارد یا قصه‌خوانی به صورت صوتی و آوازی، اجرا را همراهی می‌کند. به تدریج این شیوهٔ روایی و آوازی نمایشی حتی از سنّت نقّالی و در ترکیب با مراسم دیگر، سه نوع اصلی می‌سازد.

جهان غرب تا سدهٔ نوزدهم به کلی با تئاتر شرق بیگانه بود. نمایشنامه‌های سانسکریت نخستین بار در این سده ترجمه و بررسی شدند و قراردادهای تئاتر شرقی تا زمانی که گروههای نمایشی شرق به غرب سفر نکرده بودند ناشناخته بودند. در ۱۸۹۵ یک گروه چینی در پاریس نمایشی اجرا کرد. در ۱۹۰۰ یک گروه ژاپنی در لندن ظاهر شد و پس از آن، اجراکنندگان انفرادی سفر به کشورهای غربی را آغاز کردند. باید گفت بزرگانی همچون: وسرووالد میرهولد، واختانگوف، برتولد برشت و آنتونن آرتو بودند که تئاتر شرق را همچون منبع الهام و جانشین تازه‌ای برای تئاتر واقعگرا (خیال‌پرور)ی غربی، به جهان غرب معرفی کردند و بدین‌سان سنن تئاتری شرق نفوذ بر معیارهای تئاتری غرب را آغاز کرد. در آغاز تئاتر شرق در نظر غربیها عجیب و غریب و افراطی می‌نمود. اما نوآوریهای بزرگانی چون برشت و آرتو با الهام از سنن تئاتری شرق پس از جنگ جهانی دوم در غرب پذیرفته شد. هر چند جای شک است اگر بگوییم همهٔ غربیها واقعاً تئاتر شرق را می‌فهمند، اما می‌توان گفت حداقل برای یافتن راههای تازه، این تئاتر محرک نیرومندی بوده است.

□ **پی‌نوشت :**

1. Indus valley civilization 2. A. B Keith
3. happy end 4. farce 5. Sangita

□ **مآخذ :**

۱. براکت، اسکارجی. تاریخ تئاتر جهان. ترجمهٔ هوشنگ آزادی. تهران : نشر نقره، مروارید، ۱۳۶۳ ـ ۱۳۶۶. ۲ج.
۲. بیضایی، بهرام. «مقدمه‌ای بر نمایش شرقی». جُنگ ارکه، ش. ۲ (۱۳۶۰)
۳. پریستلی، ج. ب. دنیای شگفت‌انگیز تئاتر. ترجمهٔ فرح خواجه‌نوری. چاپ دوم. تهران: نشر اندیشه، ۱۳۶۹
۴. تاگور، رابیندرانات. قربانی و پستخانه و مرتاض و مالینی و شاه و ملکه. ترجمهٔ فریدون گرگانی. چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۵۹
۵. دورانت، ویل. تاریخ تمدن. جلد دوم: مشرق زمین، گاهوارهٔ تمدن هند و همسایگانش . ترجمهٔ مهرداد مهرین. چاپ دوم. تهران: اقبال، ۱۳۴۳
۶. راماین: کتاب مقدس هندوان. به کوشش عبدالودود اظهر دهلوی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰. ۲ج
۷. شایگان، داریوش. آسیا در برابر غرب. چاپ اوّل. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۶
۸. شهریاری، خسرو. کتاب نمایش (دفتر اوّل : T ــ و). چاپ اوّل. تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۵
۹. کالیداس: شکونتلا. ترجمهٔ دکتر ایندوشیکهر. چاپ اوّل. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۱