

اسطوره و نمایش در هندوستان*

دکتر نغمه ثمینی** - دکتر محمود طاووسی***

۸۲/۱۱/۲۷

۸۴/۶/۵

تاریخ دریافت مقاله:

تاریخ پذیرش نهایی:

چکیده:

در مباحث مربوط به نقش اسطوره در تکوین و تکامل هنر نمایش، غالباً نگاه‌ها بر یونان باستان و عصر طلایی تراژدی نویسی (قرن پنجم پ.م) متمرکز می‌شود. حال آن‌که می‌توان در هندوستان نیز الگوهای غنی و متفاوت از رابطه اسطوره و نمایش جست‌وجو کرد.

مقاله‌ای که پیش‌روست در پی آن است تا با بررسی ماهیت اساطیر هندوستان در سه دوره تاریخی (پیشاودایی-ودایی-برهمنی) نقش‌شان را در شکل‌گیری و استمرار هنر نمایش در هندوستان آشکار کند.

هدف اصلی این مقاله رسیدن به این دریافت است که چگونه در یکی از غنی‌ترین فرهنگ‌های جهان، باورهای اساطیری به طور مستقیم هنر نمایش را شکل می‌دهند. فرهنگ ایستای هندوستان و امتداد این باورها تا زمان معاصر، به مقاله امکان می‌دهد تا در بخش انتهایی با تمرکز بر آیین‌هایی که همچنان در شبه‌قاره زنده‌اند، به نتیجه‌نهایی خود دست یابد. در نتیجه‌گیری مقاله می‌توان دریافت که با توجه به نوع اساطیر-انسان‌گرایی، فرا زمین‌بودن، آمیختگی یا عدم آمیختگی با طرح داستانی-می‌شود الگوهای ارتباطی متفاوتی میان نمایش و اسطوره در هندوستان کشف کرد. نگارنده برای نگارش این مقاله، از یافته‌های سه ماه تحقیق در هندوستان و منابعی که غالباً توسط پژوهشگران هندی نگاشته شده سود برده است.

واژه‌های کلیدی:

اسطوره، نمایش، هندوستان، آیین، تئاتر، سانسکریت.

* این مقاله از رساله دکتری با عنوان تجزیه و تحلیل ظهور کهن نمونه‌ها و اساطیر در ادبیات نمایشی ایران (قبل از انقلاب) که توسط نغمه ثمینی در بهمن ماه ۱۳۸۴ در دانشگاه تربیت مدرس دفاع شده، استخراج شده است.

** استادیار، گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

Email: Samini_n@email.com

*** استاد و مدیر گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

مقدمه

می‌شوند. به همین دلیل وقفه‌ای در حیات و باورپذیری اساطیر هندوستان رخ نمی‌دهد و حتی تا امروز به صورت جریانی پایا امتداد می‌یابد. در عوض این اساطیر در روند طولانی خود چند بار شکل عوض می‌کنند. باور به اساطیر ثابت است، اما نمونه‌ها با تحولات قومی و مردم‌شناختی جای عوض می‌کنند. این تغییرات بی‌تردید در اشکال نمایشی مرتبط هم تأثیر می‌گذارد و به ویژه در خاستگاه‌های نمایش در هند، نقش مهمی ایفا می‌کند. در دوره‌های متاخر با تثبیت اساطیر هندو، اشکال نمایشی نیز صورت ثابتی می‌یابند. بنابراین در گسترش این مقاله تکیه اصلی بر دوره‌های اساطیری خواهد بود و بر مبنای هر دوره گونه‌های نمایشی، علل تکوین یا عدم تکوین شان بررسی خواهد شد.

مهم‌ترین دوره‌های تاریخ هندوستان را می‌توان به سه دسته

تقسیم کرد:

الف - پیش از ورود هند و آریایی‌ها

ب - عصر ودایی

ج - عصر برهمنی

تأثیر اسطوره در تکوین تئاتر، امری است پذیرفته شده که غالب پژوهشگران حوزه هنرهای نمایشی آن را تأیید می‌کنند. در تبیین این رابطه و در جست‌وجوی نمونه‌هایی که آن را پوشش دهد، غالباً از تراژدی آتی و ارتباط تنگاتنگش با فضای اساطیر هلنی سخن به میان می‌آید. این میان‌نمایش در هندوستان با وجود غنا و قدمتش کمتر مورد توجه قرار می‌گیرد. حال آنکه بر مبنای فرضیه این نوشتار، تئاتر هندوستان می‌تواند الگویی متفاوت و پیچیده از ارتباط با اسطوره را به نمایش بگذارد.

در یونان باستان اسطوره در تقابل با فلسفه - و بعدتر دین - از باور عمومی بدل به موضوعی موزه‌ای و ایستا می‌شود. حال آنکه در هندوستان دین، فلسفه و اسطوره قابل تفکیک نیستند و هر یک در دیگری معنا می‌یابند. باور اساطیری در هندوستان هیچ‌گاه نیروی مانع و مقابلی نمی‌یابد که مانع استمرارش در میان توده مردم شود^۱. حتی مکاتبی چون بودیسم و جینیسم نیز که ظاهراً به مقابله با اساطیر هندی قد علم می‌کنند، یا در هندوستان طرفداران فراگیری نمی‌یابند و یا در فرآیندی پیچیده خود به اسطوره بدل

پیش از ورود اقوام هند و آریایی (دوران پیشاودایی)

توتم‌پرستان فارغ از اینکه به چه ناحیه جغرافیایی تعلق دارند، آیین‌هایی نمایشی بر پای می‌دارند تا در طبیعت نظم پدید آورند. بنا به نقوش غارها (تصویر ۱)، اقوام هاراپا نیز بر مبنای باورهای اسطوره‌ای شان، دارای این اشکال آیینی بوده‌اند:

"قدمت تئاتر در هندوستان تنها موضوعی حدسی نیست، بلکه استنتاجی منطقی است از شواهد موجود. به شمایل رقصانی اشاره می‌کنم که می‌توان بر دیواره غارهای پیش از تاریخ یافت و به وسیله مردمی کشیده شده‌اند که ساکنان قدیمی این سرزمین کهن محسوب می‌شوند. درام‌های رقصان آغازین یا مایه‌های آیینی در پی تضمین موفقیت در شکار یا جنگ بودند" (Madh, 1983, 17).

اما رابطه اسطوره و اشکال آغازین نمایش در هاراپا به همین مورد ختم نمی‌شود. مهم‌ترین نشانه تندبسی است از یک رب النوع رقصان که بسیاری از منتقدان آن را نمونه اولیه شیوا، اسطوره رقص می‌دانند؛ با چهار دست و سه سر و می‌دانیم

بر مبنای شواهد موجود می‌توان پذیرفت که چیزی حدود هزار سال پیش از میلاد، شاخه‌ای از اقوام هند و آریایی به هندوستان راه گشودند. اما ورود ایشان به معنای شکل‌گیری نخستین تمدن‌ها در منطقه جغرافیایی هندوستان نیست. بسیار پیش از این می‌توان نشانه‌هایی یافت که بر وجود دو تمدن غنی در این ناحیه دلالت دارد؛ یکی از این تمدن‌ها، هاراپا خوانده می‌شود:

"تمدن هاراپا^۲ (تا ۲۵۰۰ پیش از میلاد) با سرزمین‌های همسایه‌اش در درون هندوستان و همسایه‌های دور نواحی خزر و سومر در عراق ارتباطی داشته است" (Johanson, 1985, 25). تمدنی که بسیار دیر هنگام و در آغاز دهه ۱۹۲۰ کشف شد. از اساطیر هاراپا البته اطلاعات چندانی در دست نیست. نقوش مهرها و دیگر آثار به جای مانده از این دوران نمایان‌گر حضور ایزدان و ایزد بانوانی است که ارتباطی تنگاتنگ با طبیعت دارند. تا آنجا که می‌توان این اساطیر را گونه‌ای خدایان زاده طبیعت دانست و مردم تمدن کهن هندوستان را در دسته توتم پرستان جای داد. در گام اول می‌توان بر این اصل تکیه کرد که



تصویر ۳ - صورتک نمایشی از مهنجودارو



تصویر ۱ - آیین‌های نمایشی حک شده بر دیواره غارها

پس از ورود اقوام هندو آریایی (دوران ودایی)

اقوام آریایی زمانی به هندوستان رسیدند که بنا به یک نظر تمدن هاراپا به انحطاط گراییده بود و بنا به نظری دیگر در مواجهه با این اقوام تازه وارد، عظمت آغازین خود را به مرور از کف می‌داد. آریایی‌ها اما با خود انبوهی از اساطیر را به هندوستان آوردند. اساطیری که در بسیاری از موارد برآمده از باورهای مردمی کوچک بود که عمیقاً به فرهنگی شبانی وابسته بودند و در نهایت شکل گرفتن فرهنگ ودایی منجر شدند؛ "تمدن ودایی مثل تمدن ساکنان قبلی هندوستان شهری نبود، اما اجتماعاتشان نظم دقیق داشت. نظمی که از ریگ ودا برمی‌آمد" (Madh, 1983, 17).

درباب رابطه اساطیر این اقوام کوچک و نمایش می‌توان در گام نخست بر نظر کلی دکتر وارا پاند تکیه کرد:

"آریایی‌های ودایی اسطوره و آیین را در مراسم غریب مذهبی‌شان می‌آمیختند؛ چنان که لوئیس رنو اشاره می‌کند: قربانی ودایی به صورت نوعی درام با بازیگران، دیالوگ‌ها، گروه اختصاصی موسیقی، میانوندها و اوج‌هایش به نظر می‌رسد" (Varapand, 1979, 3).

به نظر می‌رسد اساطیر ودایی تنها گونه‌ای آیین‌های مبتنی بر ناخودآگاهی را پدید آوردند و هرگز به مرز اشکال تعریف شدهٔ تئاتر پای نگذاشتند. علت را باید در ماهیت اساطیر عصر ودایی جست‌وجو کرد. ورونیکا ایونس، پژوهشگر اسطوره شناس در این باب به نکته‌ای با اهمیت اشاره می‌کند؛ اینکه آریاییان به علت کوچ‌نشینی مدام، اساطیری خلق کرده بودند که "کم‌تر با خاکی که روی آن زندگی می‌کردند پیوند داشت" (ایونس، ۱۳۷۳، ۱۵). این در حالی است که درام یک فرم کاملاً انسانی است و روند تبدیل اسطوره به درام بی‌تردید از مسیر زنده و انسانی کردن اساطیر می‌گذرد.

به این ترتیب خدایان فاقد تجسم پذیری زمینی، یعنی نخستین شرط درام بودند. از سوی دیگر خویشکاری‌های ضد داستانی آنها نیز بیش از پیش مانع به وقوع پیوستن تئاتر می‌شد. کافی است مهم‌ترین این اساطیر را یک بار بنابر



تصویر ۲ - تندیس شیوا و رقص کیهانی

بعدتر چگونه همین نمونه اولیه کمال می‌یابد و در قالب حقیقی شیوا با درام رقصان خود نظم کیهانی را برقرار می‌سازد (تصویر ۲). این پیکره حاوی نکته مهمی است؛ این که از آغاز، نمایش عملی است متعلق به ایزدان و نیروهای مقدس و احتمالاً فرض بر این بوده که انسان با تقلید از این اسطوره می‌تواند از ساحت زمینی خود فراتر رود. به جز تندیس فوق، "مجسمه‌هایی از آدمک‌هایی کوتاه‌قد نیز به دست آمده که بنا به نظر دکتر روفر^۲ بعدها به صورت همراهان ستایش‌گر شیوا در آمدند" (Varapand, 1979, 12).

تمدن کهن دیگر، با عنوان مهنجودارو^۳ از نظر قدمت، همتای هاراپا خوانده می‌شود. اما از این تمدن کم‌تر از هاراپا نشانه‌های نمایشی به جای مانده. تنها نشانه مشخص صورتکی است که می‌توان آن را در آیین‌های توتمی، صورتکی نمایشی دانست (تصویر ۳).

که ما از آن اویمیم... (ریگودا، ۱۳۶۷).

کشمکش میان یم و یمی به شکل گرفتن یک داستان منجر نمی‌شود اما وجود این کشمکش در قالب دیالوگ می‌تواند سایه‌ای از یک درام را پدید آورد. این چالش را در گفتار میان پوروراوسه و اورواسی نیز می‌یابیم؛ چالشی که از گفتار یم و یمی فراتر می‌رود و بیش‌تر به شکلی داستانی نزدیک می‌شود: "پوروراوسه: هلائی همسر من، ای بانوی سخت‌دل، بایست تا با یکدیگر محاجه کنیم. افکاری چون افکار ما که در ایام گذشته ناگفته مانده، هیچ آرامشی برای ما نیاورده‌اند. اورواسی: من اکنون با این گفتار تو چه توانم کرد؟ من مانند صبح اول از پیش تو رفته‌ام. ای پوروراوسه به منزل خویش بازگرد، به دست آوردن من بسان (بستن) باد مشکل است" (ریگودا، ۱۳۶۷).

عصر برهمنی

مهم‌ترین خصیصه عصر برهمنی، ظهور انبوهی از اساطیر تازه‌ای است که پای به عرصه باورهای مردمی می‌گذارند و در ذات خود به کلی با اسطوره‌های ودایی متفاوت می‌نمایند:

"در پایان دوران ودایی که تقریباً از سال ۱۵۰۰ پیش از میلاد آغاز گردید و در سده ششم پیش از میلاد به پایان رسید، آیین نمایش و قربانی به افراط و تفریط رسیده بود و اندیشه از قیود این مرسومات منجمد و این افراطیان جزمی تجاوز نمی‌کردند. ظهور آیین عرفانی "اوپانیشادها" تغییرات عمده‌ای در سرنوشت فلسفی آن سرزمین پدید آورد [...] (شایگان، ۱۳۷۵، ۲۱۱).

توضیح این‌که وداها صرفاً در دست طبقه ممتاز بودند در حالی که گویا مردم طبقه عوام موازی با گسترش وداها در میان طبقه برتر، خود باورها و اعتقادات اسطوره‌ای‌شان را پرورش می‌دادند. عقایدی که به نظر می‌رسد بازمانده همان تمدن کهن هند باشد:

"[...] باید متذکر بود که بقای تمدن باشکوه ما قبل آریایی هنر، بالاخص مهنجودارو و هاراپا که پیش از استیلای اقوام هند و اروپایی و انقراض تمدن‌های شهرنشین آن دیار به کلی محو نشده بود به قشرهای پایین و پست جامعه مذهبی هند روی آورده و در بطن آن مستهلک شده بود، رفته رفته سر برآورد و در قرون وسطی، این عناصر غیر آریایی به وسیله آیین برهمنی جذب شد" (شایگان، ۱۳۵۷، ۲۱۲).

این اساطیر تازه برآمده، برخلاف اساطیر ودایی، از آن مردم عادی بودند و به همین جهت سرشار از نشانه‌های زندگی عادی به نظر می‌رسیدند کشمکش‌هایشان مجال ظهور می‌یافتند. در بررسی این اساطیر گام اول را خدایان تثلیث هندو به خود

خویشکاری‌هایشان مرور کنیم. در این مرور ورونا از اولین نام‌هاست. او در سرودهای آغازین ریگودا، به جنبش درآورنده جهان است و با مایای خود نزول باران را موجب می‌شود. دم او باد است و نقشی اخلاقی بر عهده دارد. اما هیچ‌کدام از این وظایف و ویژگی‌ها در فضا و بستری داستانی با انسان و جهان مادی ارتباط نمی‌یابد.

این‌درا - اسطوره‌ای دیگر - خدای توفان و پدید آورنده رعد، بارنده باران و شکست دهنده و ریتره اهمریمن خشکسالی است و خویشکاری‌های او تنها چند گام پیش‌تر از ورونا با اوج و فرودهای یک داستان می‌آمیزد. داستانی کوتاه در باب غلبه بر دیو خشکسالی. اگنی، خدای آتش نیز همچون این‌درا داستان کم رنگی را با خویشکاری‌اش پدید می‌آورد؛ این داستان به گوشتخواری اگنی باز می‌گردد. به جز این خدایان اصلی، باقی خدایان حتی کمتر از این با داستان پیوند خورده‌اند. بنابراین اساطیر ودایی برای تبدیل به یک متن نمایشی باید از دو مانع عبور می‌کردند: نخست خلق یک داستان؛ و دیگری تبدیل داستان به نمایش‌نامه. و این دو مانع را می‌توان از دلایل مهمی دانست که سر راه پدید آمدن متون نمایشی و نمایش‌هایی فراتر از آیین‌ها در عصر ودایی شدند.

اگرچه از عصر ودایی نمایش‌نامه‌ای باقی نمانده است، اما نشانه‌های پیش‌نمایش‌نامه‌ها را می‌توان در این دوران جست‌وجو کرد. این جست‌وجو به طور مشخص در کتاب کهن ریگودا به سرانجام می‌رسد؛ کتابی که بنا به نظر ماکس مولر در سال‌های ۱۲۰۰ تا ۱۵۰۰ پیش از میلاد مسیح پدید آمده است.^۵

این کتاب را می‌توان به نوعی دربرگیرنده آموزه‌های ودایی دانست و همچنین مهم‌ترین محل ظهور اساطیر این قوم به شمار می‌آید. مهم‌ترین نشانه نمایشی موجود در ریگودا، عنصر دیالوگ یا گفت‌وشنود است. با نظری قاطع می‌توان سخن‌گویی اسطوره‌ها را در ریگودا نخستین دیالوگ‌های تاریخ نمایش در هندوستان خواند. از میان پانزده قطعه گفت‌وشنود در ریگودا، مهم‌ترین‌ها از منظر درام و گفت‌وگویی نمایشی به سروده‌های ده و نودوپنچ ماندالای دهم مربوط می‌شود: گفت‌وگوی یم و یمی، و پوروراواس و اورواسی که بنا به سخن قبلی، هر چهار تا از اساطیر فرعی به شمار می‌آیند. در گفتار یم و یمی تنها یک کشمکش اصلی وجود دارد. یمی و یم خواهر و برادر هستند. یمی از یم می‌خواهد که با او ازدواج کند و یم سرباز می‌زند. "یمی: پس بگذار روح من و تو به یکدیگر بپیوند و چون شوهری مهربان همسر من شود.

یم: آیا باید کاری کنیم که هرگز نکرده‌ایم؟ ما که از تقوی سخن می‌گوییم، آیا اکنون از پلیدی سخن می‌گوییم؟ یمی: نیای ما، توشتری (Twashtri) زندگی بخش و سازنده همه اشکال و آفریننده، ما را همسر یکدیگر ساخته‌اند. هیچ‌کس از قوانین مقدس او تخطی نمی‌کند. آسمان و زمین معترف است

فرمانروایی می‌کردند. در آن زمان خدایان به سرکردگی ایندرا (Mendera)، نزد برهما رفتند و از او چنین طلبیدند: "کرم نما و به ما چیزی ببخشای که تنها پندمان ندهد، بلکه مایه لذت باشد برای گوش‌ها و چشم‌هایمان. ما وداها را داریم، اما آنها برای مردم عادی نهی شده‌اند. چرا برای ما ودا ی پنجم را خلق نمی‌کنی که در دسترس همه باشد، و میسر برای تمامی طبقات (کاست‌ها)؟" (Rangacharya, 1999,1).

و برهما با این خواسته موافقت می‌کند و تئاتر آفریده می‌شود...

این داستان البته ادامه دارد و بهاراتا اشاره می‌کند که چگونه نخستین جلوه ودا ی پنجم، یعنی تئاتر مایه آزردهی دیوان شد و چگونه با توضیح اینکه در این ودا ی پنجم، جهان بازنمایی می‌شود، این آزردهی از میان رفت. به نظر می‌رسد ناتیا ساشترا از وجه اساطیری، دست کم در خاستگاه‌ها، دوران ودا یی را با دوران بعد از آن پیوند می‌زند. این را با توجه به اشاره به دو رب‌النوع می‌گویم که انگار نقش مهمی در شکل‌گیری تئاتر دارند. منظور ایندرا و برهماست. در باب ایندرا پیش‌تر سخن گفتیم. او در این روایت نقشی کم‌اهمیت‌تر از برهما دارد؛ انگار تنها هست که به ما عصر ودا یی را یادآوری کند. اما برهما بنا به نقش اصلی خود در تثلیث خدایان هندو، آفریننده است.

درام سانسکریت

درام سانسکریت نخستین عنوان تعریف شده در تاریخ تئاتر هندوستان به شمار می‌آید و در فقدان نشانه‌های اجرایی، بیشتر بر مجموعه متونی که در دوره‌ای خاص نگاشته شده‌اند دلالت دارد. درام سانسکریت در عصر برهمنی به ظهور می‌رسد و می‌توان آن را عصاره قانونمند تمامی نشانه‌های خاستگاهی یاد شده و به ویژه نشانه‌های مربوط به اساطیر برهمنی دانست. چنان که در دایرةالمعارف تئاتر کمبریج اشاره می‌شود، درام سانسکریت برآمده از نظریات ناتیا ساشترا است^{۱۱} و از این جهت پیشاپیش می‌توان آن را در گفتمانی اسطوره‌ای به بررسی نشست؛ چرا که محور و مبدا ناتیا ساشترا اعتقاد به منشاء اسطوره‌ای تئاتر است و بنابراین درام سانسکریت نیز نمی‌تواند از این باور به دور باشد. آن‌چه تحت عنوان کلی درام سانسکریت می‌خوانیم به قرن پنجم بعد از میلاد باز می‌گردد. عصری که تمدن هندوستان خواه ناخواه قدری از آن فضای آیینی ابتدایی دور شده است. با این‌همه درام سانسکریت از دو جهت عمیقاً به اساطیر وابسته است: نخست در فضای اجرایی و دیگر در موضوعات انتخابی. در واقع درام سانسکریت نه تنها از اساطیر برآمده‌اند، بلکه در موقعیت‌های اساطیری نیز اجرا می‌شوند:

"تئاتر سانسکریت در ارتباط با جشنواره‌های معابد،

اختصاص می‌دهند؛ ویشنو، برهما و شیوا. خدایانی که گاه حتی با یکدیگر سر ناسازگاری دارند. اما حتی فراتر از این سه اسطوره اگر با در نظر گرفتن محدوده این مقاله بخواهیم موثرترین نمونه‌ها را در پدید آمدن درام هندی بررسی کنیم، بی‌شک از راما و کریشنا سخن خواهیم گفت. با این توضیح که هر دو تجسم زمینی ویشنو هستند.

کریشنا، از بدو تولد تا زمان بازگشت به کسوت حقیقی خود یعنی هیأت ویشنو- خدای تعادل بخش جهان- با مفاهیم انسانی بسیار دست و پنجه نرم می‌کند: خطر، ستیز، نفرت، عشق و مرگ. راما نیز درست به سان او، حتی چنان انسان گونه می‌شود که ارتباطش با محبوبش سیتا، از الگوهای عشق، خیانت و تردید که ملموس و انسانی هستند بهره می‌گیرد. از عصر برهمنی نشانه‌هایی موجود است که به طور مستقیم اسطوره را با عالم نمایش پیوند می‌زند. برای مثال در کتاب مقدس بهاگوتا پورنا که به ادبیات بعد از وداها تعلق دارد می‌خوانیم:

"کریشنا: افراد با ایمان داستان مرا بخوانند و اجرا کنند؛ داستانی که زیبا و خجسته است؛ و آدمیان را تطهیر می‌کند. [...] داستان‌ها می‌توانند به تولد و زندگی من مرتبط باشند. [...] نواها و رقص‌ها و ابزار موسیقی همه باید در جشن‌هایی که در معابد برگزار می‌شود، وقف من شوند" (Varadpand, 1979,12).

در واقع انگار خدایان عصر برهمنی خود تئاتر را بخشی از این تمدن تازه می‌خوانند. و به این ترتیب تئاتر در خاستگاه با اساطیر پیوند می‌خورد. به جز اشارات پراکنده، مانند آن‌چه که از پورانها ذکر شده، کتابی در دسترس ماست که به نوعی حکم فن شعر هندی را دارد؛ این کتاب که ناتیا ساشترا نام دارد، توسط نویسنده‌ای - که او را تا حد یک نیمه خدا بالا می‌برند - به نام بهاراتا نوشته شده است. تاریخ قاطع نگارش ناتیا ساشترا روشن نیست و بین قرن دوم قبل از میلاد تا دو قرن بعد از میلاد نوسان دارد^{۱۲}. احتمالاً آنچه در ناتیا ساشترا می‌خوانیم نه برآمده از ذهن نویسنده مرموز آن بهاراتا، بلکه به گردآوری جامعی می‌ماند از تمامی باورها و نظریه‌هایی که سال‌ها در میان مردم رواج داشته است؛ چنان‌که حتی اشاره می‌شود آیین‌های کریشنا بر ناتیا ساشترا تأثیر داشته. داستانی که در ناتیا ساشترا در باب پیدایش تئاتر هند می‌خوانیم، بار دیگر بر این امر صحنه می‌گذارد که اسطوره منشاء بی‌رقیب تئاتر در سرزمین معابد است:

"بهاراتا گفت: پیش‌ترها، خیلی سال پیش‌تر، آدمیان این جهان رنج و شادکامی، که جان آسوده بودند به آزمندی و طمع، حسد و خشم، راهی سوی زندگی پست و تبه‌گشودند. در آن هنگام جهان محل زندگی خدایان، دیوها، یاکاساها^{۱۳}، راکاساها^{۱۴}، ناگاها^{۱۵} و گاندهارواها^{۱۶} بود. و مردان، گوناگون بر زمین

دوباره اش با سیتا، سیتا محبوب راماست که ابتدا او را به سبب تهمت بی پایه، به تبعید می فرستد" (Singal, 1973, 240).

نمایش های آیینی

از تئاتر سانسکریت چنان که گفته شد، هیچ نشانه اجرایی در دست نیست. نشانه های موجود مکتوب هستند و در قالب نمایشنامه به ظهور می رسند. در دوران معاصر نمایشنامه های سانسکریت همچنان مرجع خوبی برای نویسندگانی به شمار می آیند که قصد دارند در زمینه ادبیات کلاسیک هند به تجربیاتی دست زنند. اما دیگر نمایشنامه نویسان معاصر دیگر اجباری در استفاده از فضاهای اساطیری احساس نمی کنند. به همین جهت نمایشنامه های یک قرن اخیر در هندوستان به همان میزان که با واسطه تئاتر سانسکریت، وامدار اساطیر برهمنی است، به همان میزان به تئاتر غرب وابسته است. اما آنچه در روزگار معاصر همچنان ارتباط تنگاتنگی میان اساطیر و هنرهای نمایشی هندوستان پدید می آورد، همانا نمایش های آیینی است که منشاء برخی از آنها حتی تا عصر ودایی به عقب باز می گردد. این نمایش های آیینی در شکل اجرایی عمیقاً وامدار اشکار کهن و سنتی هستند و غالباً از ترکیب آواز، موسیقی و حرکات موزون شکل می گیرند. در محتوا نیز این نمایش ها همگی آیشخور اساطیری دارند. جدول زیر با در برگرفتن برخی از مهم ترین و زنده ترین این آیین ها، ریشه های اسطوره ای شان را آشکار می کند:

جدول ۱- آیین های نمایشی هندوستان در عصر حاضر با موضوع های اسطوره ای

نام نمایش	موضوع	توضیح
کرشنا نام Krishnatham	زندگی کرشنا	در کرالا صورت می گیرد / همراه با رقص و موسیقی / به کانا کالی شباهت دارد.
رام لیلا Ramila	داستان رام و کرشنا	در ایالت اوتراپرادش / متن شاعرانه ای توسط گروه آوازخوان ها خوانده می شود در حالی که بازیگران در سکوت بازی می کنند.
یاکشایانا Yakshayana	برداشت از رامایانا و مهاباراتا و پوراناها	درام رقصان
راس لیلا Rslila	داستان رادها و کرشنا	از قرن ۱۶ در معابد اجرا می شده است.
کاتاکالی Katakali	برداشت از پوراناها و بهاگوات گیتا	در کرالا برگزار می شود. معروف ترین نمایش هندی در غرب است.
کوچی پودی Kuchipudi	داستان همسر کرشنا	—

در مناسبت های مهم مذهبی به اجرا در می آمده ناتیا ساشترا اجرای نمایش را به صورت قربانی بصری برای خدایان و در نهایت به عنوان حادثه ای مقدس ارایه می کند. نمایشنامه های سانسکریت برای جشن تاجگذاری، ازدواج، تولد فرزندان، بازگشت مسافر، و غلبه بر دشمن اجرا می شود" (Stanton, 1996, 328).

از میان نمایشنامه نویسان تئاتر سانسکریت، دو نام بیش از دیگران مطرح هستند:

بهاسا^{۱۲} (بین ۴۰۰ تا ۵۰۰ بعد از میلاد) و کالیداس^{۱۳} (حدود ۵۰۰ بعد از میلاد).

بهاسا که حدود سیزده نمایشنامه نوشته است که اغلب آنها را در معبد کریشنا وقف کرده. بهاسا سخت تحت تأثیر دو حماسه معروف، مهاباراتا و رامایانا بوده است و این میان دو نمایشنامه او با نام های دلاواگام^{۱۴} و بالاچاریتام^{۱۵} که اهمیت بیش تری دارند، هر دو درباره داستان زندگی کریشنا هستند. کالیداس، محبوب ترین نویسنده کلاسیک ادبیات سانسکریت، چنان تئاتر را با اساطیر عجین می داند که می گوید: "بنا به نظر حکما دراما روزه مقدس جذابی است برای چشمان خدایان" (Singl, 1973, 240) و این گونه او نیز در نمایشنامه ها خود نه تنها به مضامین اساطیری روی می آورد بلکه محتوای آیینی / مذهبی را هم به نمایش می گذارد. محتوایی که بنا به یک قانون گریزناپذیر در فرم اثر می گذارد و مثلاً به پایان های خوش در نمایشنامه هایی منجر می شود که صورت های تراژیک دارند. مهم ترین نمایشنامه های کالیداس، یعنی "شکونتلا" و "قهرمان و حوری دریا" نه تنها از کهن نمونه ها برداشت می کنند، بلکه در این برداشت در پی ارایه مفاهیم مرتبط با آیین برهمنی نیز هستند. جالب است که نمایشنامه دوم، از همان گفت و گوی مشهور میان پوروراوسی و

اورواسی در ماندالای دهم ریگ ودا اقتباس شده است. یکی دیگر از نمایشنامه نویسان سانسکریت که اگرچه به شهرت آن دو نمی رسد ولی آثارش مثال های خوبی برای این مقاله محسوب می شوند. ، بهاوا بهوتی^{۱۷} است که در نمایشنامه ای با نام "اوتراما کاریتام"^{۱۸} "آخرین داستان رام را دراماتیزه می کند، از زمان تاجگذاری او تا پیوند

نتیجه گیری

هندوستان به پیچیدگی یونان باستان نیست. تئاتر در مقابل اساطیر نمی ایستد و با منش معترض خود در پی تزلزل پایه های قدرت در قالب اسطوره نیست. بلکه همچنان حتی تا امروز تئاتر هندوستان محمل ظهور اساطیر است. اسطوره و نمایش در معنای اصیل هندی شان از یکدیگر جدایی ناپذیرند. اسطوره نمایش را به وجود آورده است و نمایش اسطوره را جاودانه نگاه می دارد و از آنجا که اساطیر کهن و به ویژه اساطیر عصر برهنی هنوز باورهای مردم عادی را پوشش می دهند، بنابراین نمایش می تواند همچنان در قالب یک وسیله بیانی در خدمت اشاعه باورهای معنوی باشد.

بر مبنای مباحث مطرح شده در این مقاله می توان نتیجه گرفت که نمایش در هندوستان چه در عصر تکوین خود و چه در زمان معاصر عمیقاً به اسطوره و مفاهیمش وابسته است. اساطیر مقدس هند، خود خالق تئاتر هستند و بدین واسطه این هنر نیز تقدیس می شود و شاید یکی از مهم ترین علل گسترش فراگیر نمایش در سطح هندوستان همین امر باشد. در مجموع تأثیر اساطیر بر تکوین و تکامل نمایش در هندوستان را می توان بر مبنای دوره های یاد شده در جدول زیر، خلاصه کرد^{۱۹}:

به نظر می رسد الگوی ارتباطی اسطوره و تئاتر در

جدول شماره ۲- تفکیک اساطیر موثر در تکوین نمایش در هندوستان بر مبنای دوره های تاریخی

پیشاودایی	نقوش غارها و تندیس رب النوع رقصان به انضمام همراهانش	پیش نمونه شیوا
ودایی	نخستین شبه دیالوگها در کتاب ریگودا - آیین های نمایشی	یم و یمی - اورواسی و پورورواس
برهنی	آیین های نمایشی - ناتیا ساشترا - درام سانسکریت	راما - کریشنا - ایندرا - برهما - (و دیگر خدایان هندوئیسم)

پی نوشت ها:

- ۱ برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: ارشاد، محمدرضا (۱۳۸۲) - گستره اسطوره (گفت و گو با داریوش شایگان) - نشر هرمس - چاپ اول، تهران.
- ۲ Harappa
- ۳ Ruffer
- ۴ Mohenjo - Daro
- ۵ برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: شایگان، داریوش (۱۳۷۵)، ادیان و مکتب های فلسفی هند (جلد اول)، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، تهران.
- ۶ برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به:
- Van-M-Baumer, Rachel (1981)- Sanskrit Drama in Performance art - Malilal Banarisdes Publication, New Delhi.
- ۷ Yaksa
- ۸ Raksasa
- ۹ Naga
- ۱۰ Gandharva
- ۱۱ برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به:
- Stanton, Sarah (1996)- Cambridge Paperback guid to Theatre Cambridge Press, London, P: 328
- ۱۲ Bhasa
- ۱۳ Kalidas

- ۱۲ Dlavaka gam
 ۱۵ Balacha ritam
 ۱۶ برای اطلاع بیشتر نگاه کنید به:
 Madh, M.K (1983)- History of Indian Theatre -Abhinar Pvblication, India. P 12
 ۱۷ Bhavabhuti
 ۱۸ Uttaramacaritam
 ۱۹ مواد و مصالح جدول دوم برگرفته از منبع زیر است:
 Rvin, Dun (1998)- The World Encyclopedia of contemporary Theatre (Volume 5) - Routledge, London & New york.

منابع و ماخذ

- ایونس، ورونیکا (۱۳۷۳)، "اساطیر هند"، با جلال فرخی، چاپ اول، انتشارات اساطیر، تهران.
 ارشاد، محمدرضا (۱۳۸۲)، "گستره اسطوره"، چاپ اول، نشر هرمس، تهران.
 بهار، مهرداد (۱۳۸۱)، "پژوهشی در اساطیر ایران"، چاپ چهارم، نشر آگه، تهران.
 ریگ ودا (۱۳۶۷)، "سید محمدرضا جلال نایینی"، چاپ دوم، نشر نقره، تهران.
 شایگان، داریوش (۱۳۷۵)، "ادیان و مکتب‌های فلسفی هند"، (جلد اول)، چاپ چهارم، انتشارات امیرکبیر، تهران.

منابع لاتین

- Johanson, Hans (1985), "India", Apa Production, India.
 Joshi, R.G (1985), " Myth in Indain Drama" , B.R.Publishing, India.
 Madh.M.K (1983), " History of Dramatic art in ancient India" , abhinav publication, India.
 Rang a charya, Adya (1999), " Natyasastra" , munchiram manoharlal publishers - New Delhi.
 Rubin, Dun (1998), "The World Encylopedia of contemporary Theatre (Volume 5)", Routledge, London New York.
 Singal, R.L (1973), "Aristol and Bharata" , publisher?
 Stanton, Sarah (1996), "Cambridge paperback guid to theatre" , Cambridge press, London.
 Van - M - Baumer, Rachel (1981), " Sanskrit Drama in performance", Motilal Banarisesdes publication. New Delhi.
 Vardpand, M.L (1979), " Tradition in-Indian theatre" , abhinav publication, India.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
 پرتال جامع علوم انسانی