از مراسم مذهبی تا خردگرایی

(نکته‌هایی دربارهٔ دگرگونی‌های تئاتر آسیایی)

● اِ.جی. گوناواردانا*
○ محمدحسن سجودی

نگرش‌های غرب نسبت به تئاتر آسیایی در صد سال اخیر تغییر اساسی کرده است. تا اواخر قرن نوزدهم، توجه غرب به تئاتر آسیایی، جنبهٔ انسان‌دوستی و عتیقه‌جویی داشت. بررسی «ادبیات نمایشی»، یکی از وسایل آموختن بیشتر دربارهٔ سایر فرهنگ‌ها بود و نمایندگان و مأمورین استعمار، آثار مهم تئاتر آسیایی را ترجمه و تفسیر می‌کردند. فن کلاسیک درام‌نویسی به زبان سانسکریت[1] از هند به تدریج شهرت یافت و به ویژه در محیط بارور رمانتیکِ آلمان ستایش برانگیخت. گوته[2] برای به نظم درآوردن شاکونتالای کالیداسا[3] همت گماشت. با این حال، تئاتر شرق در همان محدوده‌ای که پژوهشگران و عتیقه‌جویان به آن توجه نشان داده بودند، باقی ماند، زیرا اروپاییان به ضوابط مدون خود از نظر تئوری و تجربهٔ نمایش مطمئن بودند.

آنگاه که سنت تئاتر غرب در آستانهٔ از هم پاشیدن بود و احکام پابرجای قرن هجدهم کم‌کم راه را برای پرسش‌های فرم و نقش ویژهٔ تئاتر باز می‌کرد، تئاترهای شرقی بیشتر مورد توجه و سرمشق قرار گرفتند. در پنجاه سال اول قرن بیستم، آشنایی غربی‌ها با این تئاترها، روی هم رفته اتفاقی بود. کلودل[4] هنگامی که عضو سرویس دیپلماسی فرانسه در خاور دور بود، بر آن شد که تئاتر شرقی را بشناسد. آرتو[5] نخست به سال ۱۹۲۲، هنگامی که گروهی کامبوجی چند رقص بومی را در مارسی اجرا می‌کردند، موفق شد چند اجرا از تئاتر آسیایی را ببیند و بعد در سال ۱۹۳۱، تئاتر بالی را دید که در یکی از سالن‌های پاریس اجرا می‌شد. دانش دست‌اول برشت[6] از تئاتر شرقی، حتی از اینها هم محدودتر بود؛ شاید تنها یک‌بار نمایش می لن فنگ[7] را در مسکو دیده بود. می‌توان گفت تنها پس از جنگ دوم جهانی است که غربی‌ها در مشاهدهٔ شخصیِ تئاتر آسیایی و مطالعهٔ آن فعالیت زیادی به خرج داده‌اند.

دسترسی غربی‌های امروزی به تئاتر آسیایی از دو راه جداگانه تکامل یافته است نخست؛ ادامهٔ راه قبل ادبی ـ فرهنگستانیِ پژوهش و ترجمه است. گرچه پژوهش در تئاتر آسیایی، از حیث نظم و شدت کار، همگام با سایر حوزه‌های بررسی‌های آسیایی نبوده؛ ولی اکنون می‌توان ادعا کرد که دربارهٔ تئاتر آسیایی ادبیات بالنده‌ای در حال پاگرفتن است که همّ خود را صرف تئاترهای کلاسیک تهذیبی همچون کابوکی[8]، نوه[9]، وایانگ کولیت[10]، درام چینی[11] و تئاتر سانسکریت می‌کند. دسترسی دوم؛ نگرش عَملیِ تجربه‌گران تئاتری است که در شکل‌های تئاتر شرق، شخصاً برای خود و عموماً برای تئاتر غرب، درس‌هایی عینی می‌بینند. فرض کسانی که معتقدند مجموعهٔ گستردهٔ تئاتر آسیایی می‌تواند مکمل تدبیرهایی باشد که تئاتر بیمار غرب را جانی تازه بخشد، به دوگونه بیان شده است. عبارت زیر، از کتاب «تئاتر شرق و غرب»، اثر لئوناردسی. پرونکو[12] چنین راهی را بیان می‌کند:

> خوش‌ترکیبیِ سبک و محتوای تئاترهای آسیایی، ارزش آن را دارد که مورد بررسی و تأمل قرار گیرد (البته منظورم از محتوا، عمل یکپارچه است با استنباط‌های بیان‌نشده یا حتی غیرقابل بیان)؛ زیرا تئاتر شرق، درسهای زیادی دارد که به غرب عرضه کند. منظورم درس نامفهومی از روحیهٔ شرقی نیست، بلکه دروس مشخصی از فنون و نزدیکی‌هایی به مسائل خاصِ تئاتری است. تئاتر آسیایی، توانایی آن را دارد که مجموعه‌ای غنی از فنون را به ما عرضه کند تا شاید براساس آنها معادل‌های غربی را در شکل‌های کلاسیک شرقی پیدا و

---

* A.J.Gunawardana (از همکاران مجلهٔ Theatre Drama (TDR) Review و سردبیر شمارهٔ مخصوص این مجله دربارهٔ تئاتر آسیا، سرپرست بخش زبان انگلیسی در دانشگاه ویدیودایای (Vidyodaya) سیلان)

تدوین کنیم. این کار نه تقلید که بازآفرینی است[۱۳].

پرونکو، همان چیزی را بیان می‌کند که شاید بتوان پاسخ تجربی به تئاتر آسیایی نامید و اکثر تجربه‌گرایان تئاتر غربی که به دهه‌های نزدیک به قرن نوزدهم بازگشته‌اند، شفاهاً و کمتر عملاً از او پشتیبانی کرده‌اند. برای این دسته از تجربه‌گرایان، نمایش‌های آسیایی، گنجینه‌های بزرگی است که تجربه‌گرای حساس می‌تواند و پروتکو تأیید می‌کند که باید از آنها برای مسائل عملی نمایش‌سازی، بازیگری، طراحی و از این قبیل، راه‌حل‌هایی استخراج کند.

در گونهٔ دیگر، مکتب اندیشه قرائر می‌رود و در تئاترهای محلی، آیینی و مشارکتی، وجهی از اجرا را می‌بیند که کاملاً در خور شرایط و اوضاع و احوال معاصر است. به نظر آرتو و حامیان معاصر بعدی تئاتر مشارکتی، آیینی که به تئاتر ادبی «تکبد» نمی‌ورزیدند، آسیا نه تنها فنون حاضر و آماده و اجرای مناسبه بلکه «گوهای کامل و مفاهیم جامعی از تئاتر ارائه می‌کند. با این حال، در همین اواخر دست‌اندرکاران تئاتر برای کشف این نوع اجرای دست اول قدم برداشته‌اند. نژادشناسان و مردم‌شناسان نکته نخستین پژوهشگران

آیین‌ها ـ البته نه از دیدگاه نمایشی ـ بودند؛ ولیم را برای توجه به خود تئاتر فراهم آورده‌اند.

پروفسور است که در آغاز دهه‌ی غرب به تئاتر آسیایی به دلیل نیازهای عملی و آنی مورد شکل گرفته و از آنجا که تئاترهای آسیا چیزی برای عرضه داشته‌اند، پس باید مورد توجه قرار می‌گرفتند. اما چنین دیدگاهی، اجرا را از زمینهٔ اجتماعی و عادتها و رسوم قومی‌ای که آن را پدید می‌آورد، جدا می‌کند و به تئاتر آسیایی لطمه وارد می‌کند. این موضوع که یک تئاتر، تنها هنگامی کاملاً قابل درک است که به طور قاطع در زمینهٔ خود قرار گیرد، تازه باید در حوزهٔ بررسی‌های آسیایی به تمامی شناخته شود. نتیجهٔ نهایی پژوهش‌های غربی، تبدیل تئاترهای پرمایهٔ آسیایی به هنرهای دستی منزوی و بی‌تحرک و ثابت است. با این حال آن چه به نظر واقعی می‌رسد، شایستهٔ توجه است: در مجموع تئاتر آسیایی در حال دگرگونی است؛ برخی شکل‌ها دارند از بین می‌روند و برخی دیگر خود را از نو می‌سازند. انواع جدید به تدریج گسترش می‌یابند؛ همان‌گونه که خود جوامع آسیایی در همهٔ زمینه‌ها در حال تغییر و دگرگونی هستند. شاید مهم‌ترین و هنوز ناشناخته‌ترین پدیده طی صدسال گذشته در تاریخ تئاتر آسیایی، رشد نوع جدیدی از نمایش است که ابتدا بر شالودهٔ نمونه‌های غربی پی‌ریزی شده است. جالب توجه اینجاست که حتی پیش از آن که تجربه‌گران غربی کنتوکاو در دروس و الهام شرق را آغاز کنند، هنرهای آسیا در شرق، خلاف جهت آنها حرکت کرده، در غرب به دنبال همان ضوابط می‌گشتند. شرق و غرب، هر دو در این هدف اساسی یکسان سهیم‌اند که از یکدیگر بیاموزند تا رشد تئاترهای خود را گسترش دهند و کمال بخشند. آسیایی‌ها حتی یک گام فراتر می‌روند، زیرا رؤیای بیشتر هنرپیشگان، کارگردانان و نمایشنامه‌نویسان جوان آرزومند این است که در غرب آموزش ببینند و احیاناً عناوینی هم کسب کنند.

طبعاً این نوع تئاتر آسیایی که براساس الگوهای غربی شکل گرفته، کمتر مورد توجه تماشاگران غربی قرار می‌گیرد. با این حال، تئاتر مدرن هر چند هنوز هم اکثریت نیست، تنها سبک موجود تئاتر استوار و بالنده در سراسر آسیاست که ادعا دارد نیروهای خلاق جوانان را بکار می‌گیرد. نمایش‌های بومی همهٔ گستردهٔ تئاترهای خلهم از نوع غربی، یا رو به فنا می‌روند یا از چارچوب خود که دارای هویت سنتی است، خارج شده به سوی شکل‌های نمایشی و دراماتیکی غربی حرکت می‌کنند. این موضوع در مجموع برای تئاتر آسیایی، مهمن بیشترین گرایش آشکار است که از چند جنبه تعدیل یافته اما در نگاه دیگر به چند تئاتر مدرن که اکنون به سنت می‌پردازند، متوجه می‌شویم که چنان تغییر اساسی‌ای نکرده است.

این تحولات ارزشی را دارد که به طور جدی بررسی شوند نه تنها به این دلیل که چنین پژوهش‌هایی برای درک یکپارچهٔ تئاتر آسیایی ضرورت دارد، بلکه به علت برتری که امکان دارد به تمامی روند تئاتر بتابد. آن چه در آسیای امروز رخ می‌دهد، وضع ناهمسان تئاتر است. بسیاری تئاتر سنتی و مدرن ـ آیین‌های معتبر که صدها سال است تکرار شده و جا افتاده ـ همسنگ ملودرام‌های جالب و عجیب باقیمانده از دورهٔ ویکتوریا و ترجمه‌ها و اقتباس‌های نمایش مدرن غربی است. تاریخ کل تئاتر، در یک عصر فشرده شده و با هم به یک قاره و گاهی به یک جامعهٔ مجرد آورده شده است. شاید با آزمایش پویایی‌هایی که در چنین زمینهٔ تئاتری گسترده عمل می‌کند، بتوانیم از مناسبات پیچیده‌ای که نه تنها در بطن خود تئاتر،

بلکه بین تئاتر و جامعه مجسم می‌شود، بینش‌هایی کسب کنیم. اگرچه نیروهای بی‌شماری در کار است تا جوامع آسیایی را شکل دهند و دگرگون کنند، اما می‌توان همهٔ این عوامل را به دو مقولهٔ وسیع که در هر کشور آسیایی یافت می‌شود، تقسیم کرد و به بررسی آن پرداخت. یکی از این عوامل، سلطهٔ غرب و دیگری، تجدد است.

سلطهٔ غرب

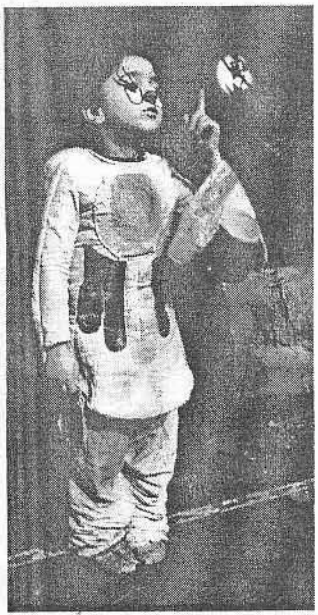
سلطهٔ غرب بر آسیا، از قرن شانزدهم تاکنون که خود را نشان داده، از سرمایه‌گذاری مورد پذیرش استعمار آغاز شده و به مرحلهٔ حضور فن‌آوریِ نظامی و اقتصادیِ کمتر آشکار اما بسیار قوی رسیده است. جواهرلعل نهرو در کتاب «کشف هند» به این موضوعِ مهم توجه نشان داده و چنین بیان کرده است:

> «تأثیر فرهنگ غربی در هند، تأثیری بود از جامعه‌ای پویا با آگاهی مدرن بر جامعه‌ای ایستا و پای‌بند ضوابط فکریِ قرون وسطایی که گرچه چهره عوض کرده و به شیوهٔ خود پیشرفت کرده بود، اما به سبب محدودیتهای فطری قادر به ادامهٔ پیشروی نبود[۱۴]».

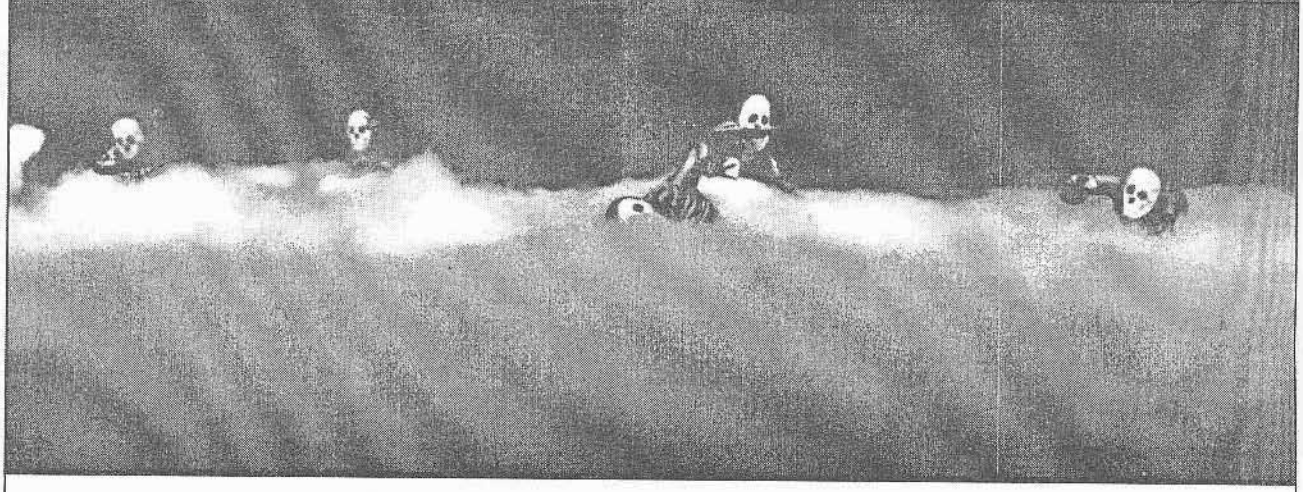
در طول زمانی که چند ملت آسیایی، کاملاً در فرهنگ غربی غوطه‌ور شدند، هم ملتهای مغلوب و نیز کشورهایی چون ژاپن و چین که زیر بار تجربهٔ استعمار نرفتند، فرهنگ تحمیلیِ غربی را به چشم فرهنگ پیشرفته نگریستند. این ارج‌گذاری، هنرهای غربی را نیز دربرگرفت؛ چراکه اگر ملتهای غربی در حوزه‌های نظامی، اقتصادی و صنعت تا آن اندازه «پیشرفته» بودند، پس هنرشان نیز می‌باید از هر جهت پیشرفته باشد. در مجموع، موقعیت استعمار، سنت‌های هنری بومی را ارزش‌زدایی کرد و فرهنگ فرمانروایان را به طور خودکار در هاله‌ای برتر مستقر ساخت. هنرهای غربی به مثابهٔ الگوهای معتبر مد نظر قرار گرفت و آسیایی‌ها تقلید و شبیه‌سازی از آنها را آغاز کردند (حتی بعضی از مظاهر غربی شبیه نزول و نمایشنامه‌نویسی برای بعضی از آسیایی‌ها پدیده‌هایی کاملاً تازه بودند). این روند، با نخبه‌های بومیِ غربی شده آغاز شد که اکثر با نظام‌های جدید آموزشیِ متأثر از الگوی غربی پرورش می‌یافتند. هنرهای غربی حتی پس از بیرون رفتن فرمانروایان غربی از سرزمین‌های استعمارزده، به تأثیرگذاریِ خود در زندگی آسیایی‌ها ادامه دادند. فرمانروایان سابق هنوز هم در مناطق تحت اشغال خود از قدرت و نفوذ عظیمی برخوردارند. افزایش باسوادان و گسترش شبکه‌های ارتباط جمعی، هنرهای غربی را در سطح وسیع‌تری به آسیایی‌ها ارائه کرد. در واقع امروزه، در عصر بعد از استقلال، هنرها، وسیلهٔ مهم و رقابت‌انگیز دیپلماسی شده‌اند. اکنون ملت‌های غربی برای بسط و نفوذ خود در شرق، از هنر استفاده می‌کنند. تحصیلات عالی، تماس دانشجویان را با فرهنگ غربی، بیوسته بیشتر و نزدیک‌تر می‌کند. بعضی از همین فارغ‌التحصیلان، هنرهای غربی را بهتر از هنرهای جوامع آسیاییِ همسایهٔ خود می‌شناسند؛ تا آنجا که اغلب گرایش غربیِ دانشجو، آشنایی او را با هنرهای کشور خود محدود می‌کند.

مدرن سازی

ما باید با تجربه‌های دیرسال، شیوه‌های تفکر و راه‌های عمل سروکار پیدا کنیم. ما باید از بسیاری روش‌های سنتیِ اندیشیدن، روش‌های سنتیِ عمل کردن، روش‌های سنتیِ تولید، روش‌های سنتیِ توزیع و روش‌های سنتیِ مصرف دست برداریم. ما باید از همهٔ آنها دست برداریم و برای انجام کارها به آن چه مدرن‌تر نامیده می‌شود، وارد شویم. جامعه، در کشورهای به اصطلاح مترقی امروزی چگونه است؟ جامعه‌ای است علمی و فنی. چنین جامعه‌ای، فنون جدید را در مزرعه، کارخانه یا حمل و نقل بکار می‌گیرد. آزمون پیشرفتگیِ یک کشور، مرهون این است که از فنون جدید تا چه اندازه استفاده می‌کند. فنون جدید صرفاً به دست آوردن و بکار گرفتنِ آن وسیله نیست. فنون مدرن با تفکر مدرن همراه است. شما نمی‌توانید ابزار مدرن را به دست گیرید، در حالی که فکرتان کهنه است. اگر چنین شود، آن وسیله کار نمی‌کند. دهقانان خودمان را در نظر بگیرید که موضوع جالبی است... شرمم باد اگر روستایی امروز در پی خیشی باشد که در عصر ودیک[۱۵] از آن استفاده می‌شد... برای من سخت شگفت‌انگیز است[۱۶].



فرهنگ دموکراتیک جدید، فرهنگی علمی است. فرهنگی است مخالف همهٔ عقاید خرافی و فئودالی. فرهنگی است که برای جست‌وجوی حقیقت از واقعیت‌ها مقاومت می‌کند[۱۷].



واکنش ملت‌های آسیا در برابر غرب، به زبان ساده، «غربی شدن» نامیده می‌شود که به عبارت روشن‌تر، تقلید یا پذیرش سبک‌های امریکایی و اروپایی، مد لباس، زبان، زیبایی‌شناسی، هنر و غیره معنی می‌دهد. من به جای این ترکیب تحقیرآمیز سبک، از مفهوم وسیع‌تر «تجدد» استفاده می‌کنم. جنبه‌های مادیِ تجدد در یک کشور معین، تأکید بیش از حد بر صنعت و ایجاد فنون است تا تولید اقتصادی را سامان دهد. در بیشتر کشورهای آسیایی، تجدد از زمان حکومت‌های استعماری آغاز شده، اما سرچشمهٔ اصلی این روند، جنگ دوم جهانی است که اقتصاد کشورهای آسیایی را به‌گونه‌ای تجهیز کرد که دیگر بازگشت به الگوهای سنتی کاملاً غیر ممکن بود.

یکی از آرمان‌های «خردگرایی»، خصلت اصولیِ تجدد است و اکنون در سراسر آسیا نیاز همه‌جانبه‌ای به «برداشت علمی ـ عقلی» از جهان احساس می‌شود. خردگرایی، نگرش انتقاد از گذشته را ارائه می‌کند و مسیر دگرگونی را پیشنهاد می‌کند. دیدگاه خردگرایی نسبت به جهان که حاکم بر آسیایی‌هاست، انتقادی اصولی از فرهنگ بومی است. این دیدگاه مدعی است که بیشتر روش‌های اکتسابیِ اندیشیدن و رفتارهای مربوط به باورهای غیرخردگرایی (جادو، خرافات و...)، سدهایی هستند که جلوی پیشرفت اقتصادی و اجتماعی را می‌گیرند. ثانیاً، دیدگاه خردگرایی تأکید می‌کند که تحریم سنت همواره دلیل شایستگی نیست؛ نهادهای اقتصادی و اجتماعی، شبیه خیش ودیک ممکن است معنا و سودمندیشان مدت‌های طولانی عمر کند. خردگرایی به فردی نیاز دارد که جنبه‌های از «مدافتادهٔ» فرهنگ موروثی را طرد کند و به روش‌هایی بیندیشد و عمل کند که موفقیت مادی را پیش می‌برد. خردگرایی در سطح ملی، خواستار اجرای برنامه‌های وسیع پیشرفت است که اغلب مستقیم یا غیرمستقیم، دگرگونی اجتماعی و نهادی را شامل می‌شود.

یکی از نتایج مهم تجدد در همهٔ کشورهای آسیایی، جابه‌جا شدن سلسله مراتبِ اجتماع سنتی مبتنی بر وظایف و خدمات نیمه فئودالی با ساختار پیچیدهٔ طبقاتیِ عمدتاً ناشی از مناسبات پولی است. آن چه اقتصاددانان، «پول‌زدگی» می‌نامند، اکنون در تمامیِ جوامع آسیایی در حال رخ دادن است. هرکس به گونه‌ای فزاینده، سنگینیِ اقتصاد پولی را حس می‌کند. کار مشترک، برای کار مستقل راه باز می‌کند و جوان امروزی به جای پرداختن به حرفه‌های معین سنتی، فرصت‌های شغلیِ دلخواه را به دست می‌آورد. جابه‌جاییِ شغلی و اجتماعی را نظام آموزش و پرورش گسترش می‌دهد و با گزافه‌گوییِ رسمیِ طبقاتِ حاکم تشویق می‌شود. سیاستمداران آسیایی، فلسفهٔ برابری انسانها را موعظه می‌کنند که به هموارکردن سد مذهب، کاست و نژاد مدد می‌رسانند و پیشنهاد می‌دهند که توانایی، پشتکار و لیاقت، کلیدهای پیشرفت حرفه‌ای و اجتماعی است. پا به پای گسترش تجدد، تأکید آموزش و پرورش از حد تعلیم انسان‌دوستی به سطح علم، فن‌آوری و مهارتهای حرفه‌ای ارتقاء می‌یابد. کشورهای در حال توسعه به پزشک، دانشمند و مهندس، بیش از شاعر و فیلسوف نیاز پیدا می‌کنند. در نتیجه، اکنون در هر کشور آسیایی، به تقریب، یک طبقهٔ متوسط رو به رشد و یک طبقهٔ پرولتر متمرکز در شهر و اطراف شهر پا گرفته است.

ادوارد شیلز[18] مصرانه معتقد است که تجدد، روندی برگشت‌ناپذیر است. تجدد از بدو شروع، نیروی حرکت آنیِ خود را می‌آفریند؛ هر چند ممکن است در اثر شرایط گوناگون کاهش یابد. تجدد برگشت‌ناپذیر موجود در آسیا، امنیت و دوام شیوه‌های سنتی را تهدید می‌کند، اما این تجدد باعث تلاشی و از هم گسیختگیِ عمیق در اجتماعات سنتی نمی‌شود. این تجدد، در اکثر مناطق آسیا، جریانی کند است؛ گاه به قدری کند که مورد توجه نیست. هرکشوری که در قارهٔ آسیا واقع شده، هنوز در نیمهٔ راه تجدد است و مسیر اصلیِ دگرگونی، به‌رغم گونه‌گونیِ وسیع در رفتار، سرعت و میزان، در همه جا یکسان است.

سلطهٔ غربی و تجدد، با تئاتر که هنوز عنصر حیاتی و زنده‌ای در زندگانی آسیایی‌هاست، چگونه برخورد می‌کند؟ بدبختانه به این پرسش مهم کمتر پرداخته شده است. آن چه به دنبال می‌آید، تنها کوششی

می‌تواند باشد برای تشریح اینکه در شرایط عمومی، دگرگونی‌های اجتماعی چگونه در تئاتر اثر می‌گذارد. با وجود تنوع وسیع شکل‌های تئاتر آسیایی، شایسته است دربارهٔ آنهایی که گمان می‌رود با دگرگونی مناسبتی دارند، تحت سه مقولهٔ گسترده سخن بگوییم:

۱. تئاترهای سنتی
۲. تئاترهای میانجی
۳. تئاترهای مدرن

تئاترهای سنتی

مهم‌ترین وجه تمایز تئاترهای سنتی، حد اعلای تخصص در ارائهٔ شکل است؛ روش خاصی که هر تئاتر در آواز، رقص، لال‌بازی، موسیقی، ایما و اشاره و صحبت و گفت و گو به کار می‌برد. تئاترهای سنتی متفاوت ممکن است داستان‌های همانندی را به عاریت بگیرند. برای نمونه، بسیاری از تئاترهای مناطق جنوبی و جنوب شرقی آسیا، از حماسه‌های هندی ماهابهاراتاوراماینا استفاده می‌کنند. امّا هر تئاتری با موضوعی معین به شیوهٔ مناسب با شکل خاص ارائهٔ خود رفتار می‌کند و معمولاً تنها برخی از انواع اپیزودها را برای اجرا بر می‌گزیند. در نتیجه تماشاگران تئاتر آسیایی، به شکل‌های ویژهٔ نمایشی بیش از داستان‌های مخصوص آن فکر می‌کنند. تئاتر سنتی باید برای حفظ هویت خود به ضوابط موضوع و شکل توجه دقیق داشته باشد. بعضی تئاترهای سنتی کاملاً تجویز شده هستند؛ این تئاترهای مذهبی، جادویی و آیینی که حماسه‌ها، افسانه‌ها و فرهنگ عامیانهٔ مردم را به نمایش در می‌آورند، ارزش‌ها و نظام‌های اعتقادی مشترکی را بیان می‌کنند.

نمونهٔ این نمایش‌های تجویز شده، رامیلا[۱۹]، کاناکالی[۲۰]، نمایش بارنگ[۲۱]، بالی، مایونگ[۲۲] مالزی و توویل[۲۳] سیلان است. از آنجایی که این نمایش‌ها وظایف عملی مهمی (شفادادن،

دستیابی به رفاه برای جامعه یا خودِ شخص و رابطه با خدایان) را تعهد کرده‌اند، در درجه‌های گوناگون دقیقاً به آمادگی نمایش، پاکیزگی مراسم (روزه داری)، پایداری در پرهیز از رابطهٔ جنسی، اجتناب از خوردن غذاهای ممنوع و غیره) نیاز دارند. اجراکنندگان مستقیماً با «حلول روح» شیاطین و خدایان مافوق طبیعی سروکار دارند و از قوانین و مقررات حاکمی که بالقوه، هم شرکت کنندگان و هم هدف‌های تئاتر را به خطر می‌اندازد، دوری می‌جویند.

در همهٔ تئاترهای سنتی، تعداد شرکت کنندگان از اهمیت خاصی برخوردار است. متن‌های نمایشی، آنچنان که در نمایش سانسکریت، نوه و وایانگ کولیت بکار می‌رود، کمتر دیده می‌شود. اگر متنی هم وجود داشته باشد، معمولاً نمایشنامه یا روایتی است که برای رهبری اجراکنندگان بکار می‌رود؛ اجرا کنندگانی که تقریباً انواع نقش‌های مختلف را بازی می‌کنند. نقش‌های بازیگران به چند قسمت تقسیم می‌شود و بدیهه‌گویی محدود هم آزاد است، اما بازیگر باید پیوسته در چارچوب نقش خود باقی بماند. از بازیگر انتظار نمی‌رود که صفت‌های مشخص فردی را بنمایاند، بلکه باید در اجرای نقشی که برایش انتخاب شده، مهارت به خرج بدهد.

دیگر اینکه اجرای تئاترهای سنتی به سبک ارسطویی «طراحی» نشده؛ در عوض، ساختمان اپیزودی و آزادی بکار گرفته می‌شود که به توجه اجباری تماشاگر نیازی ندارد. نمایش‌هایی که جنگ‌های نمادین، عناصر چهارگانه و آسمانی را عرضه می‌کنند و در آنها نیروهای نیکی بر نیروهای اهریمنی پیروز می‌شوند، ارزش جامعه را تثبیت و نظم اجتماعی را از نو تقویت می‌کنند. غیر از گروه‌های نمایشی که در مراسم شفادهنده تخصص دارند یا آنهایی که «زیبایی‌شناسانه»ترین تئاترهای سنتی را اجرا می‌کنند و مورد حمایت مالی شاهزادگان و درباریان قرار می‌گیرد، چند گروه دائمی دیگر نیز وجود دارند.

تئاترهای سنتی آسیا، شبیه نمایش‌های مذهبی اروپای قرون وسطا، به تدریج از بین می‌روند. بین

ارزش‌ها و مفاهیم حامی تئاتر سنتی و آنهایی که با دگرگونی نوین اجتماعی آفریده می‌شوند، فرق اساسی وجود دارد، زیرا تجدد می‌کوشد ساخت‌های اجتماعیِ ذهنیِ گذشته را تغییر شکل دهد. همپای فرو ریختن این بنیادها، آسیا مدام در برابر فرهنگ غربی که نگرش‌های بومی را نسبت به هنرهای سنتی تغییر می‌دهد و ارزش‌ها و روش‌های وارداتی همانند آنها را تبلیغ و تشویق می‌کند، رویاز می‌ماند. این روند، با وسائل ارتباط جمعی که رو دررو با تئاتر رقابت می‌کند، رشد سریعی داشته است. نتیجهٔ تأثیر این فشارها در حد سال گذشته، فرسودگیِ آرام تئاتر سنتی است. کمتر نوشته‌ای دربارهٔ تئاتر آسیا، به این موضوع پرداخته است. فوبیون باورز[۲۴] در نیمهٔ سالهای دههٔ پنجم این قرن نوشت:

«یک چیز مسلم است؛ هنرهای عامیانهٔ تئاتر برمه رشد می‌کند، گسترش می‌یابد و ادامه پیدا می‌کند و چیزی فراتر از بمبها، جنگها یا آیندهٔ مضطرب و نامطمئن می‌تواند هنرهای شاد این خلق شاد را از بین ببرد.»[۲۵]

کمتر نویسنده‌ای مرتکب چنین حرف‌های عوام‌پسندی می‌شود. بیشتر نویسندگان با تأسف می‌گویند که «این سبک آنطور که باید و شاید، همه پسند نیست» یا «این تئاتر امروزه دیگر به ندرت اجرا می‌شود». اکنون همان «هنرهای شاد» به جای گسترش و رشد کمتر اجرا می‌شود و رو به نابودی است (برای نمونه، تئاترهای سنتیِ سین‌هالی که در آغاز دههٔ چهل، به هنگام بچگی مرا به تماشای آن برده بودند، اکنون به کلی از بین رفته است. تنها شکل عمده‌ای که در سیلان به جا مانده، احضار ارواح توویل است که آن هم به تدریج رو به نابودی است).

انحطاط اکثر تئاترهای سنتی آسیایی، در زمان حکومت خارجی آغاز شد. شاهزادگان و اشراف به تدریج قدرت و ثروت خود را از دست می‌دادند و بیشتر گروههای تئاتری درباری، پا به پای اربابان خود از ادامهٔ کار باز ماندند و از بین رفتند. بعضی گروه‌های منحل‌شدهٔ درباری به خانه برگشتند و کوشیدند توجه عامهٔ مردم را به خود جلب کنند. با وجود اینکه قدرت‌های استعماری هیچ‌گاه مستقیماً با هنرهای بومی در نیفتادند ـ وگاه همان گونه که هلند در اندونزی عمل کرد، سیاست «حمایتیِ» فرهنگ‌های بومی را پذیرفتند ـ فعالیت‌هایشان به عنوان فرمانروایان و استثمارگران اقتصاد استعماری، الگوهای زندگی را که متضمن رشد و بقای اشکال هنرهای سنتی بود، از هم گسیخت. تجدد، این روند را با شیوهٔ منظمی توسعه داد. در اینجاست که خیش ودیک جای خود را به تراکتور می‌دهد یا کشاورز روستایی، کارگر کارخانه می‌شود. به عبارت دیگر، نظم زندگی تودهٔ مردم از بیخ و بن تغییر کرد و همراه آن، کیفیت تفریح و مناسبات اجتماعی‌ای که برای تئاتر آیینی ـ جادویی ساخته شده بود، دگرگون شد. نارضایی عمومی در شرق امروز بر این شالوده است که جوانان دیگر به هنرهایی که پدر، مادر و اجدادشان را خوش می‌آمد، توجه چندانی نشان نمی‌دهند.

سلطهٔ غربی و تجدد، به شیوه‌های مختلف بر تئاتر سنتی اثر گذاشت، اما به هر صورت، تئاترهای سنتی در هر کشور آسیایی با الگوی محلی، یک راه بیشتر ندارند و آن هم راه نابودی است. این نمایش‌ها نمی‌توانند به آسانی خود را با تحولات اجتماعی‌ای که بسیار عمیق هستند، در مقیاس وسیع هماهنگ سازند و سرانجام چاره‌ای ندارند جز اینکه با فرهنگ‌های وارداتی ترکیب شوند.

تئاترهای میانجی

تئاترهای میانجی، گروهی از نمایش‌های متجانس‌اند که میدان پهناور میان تئاترهای سنتی و مدرن را اشغال کرده‌اند. این تئاترها عبارتند

از کابوکی، اپرای چینی، جاترا[۲۶]، نائوتانکی[۲۷]، تماشای[۲۸] هندی، لیکای[۲۹] تایلندی، بنگساوان[۳۰] مالزی و لودروک[۳۱] اندونزی. تئاترهای میانجی در مجموع، نخستین چهره‌های امروزی شدهٔ تئاتر آسیایی هستند. این نمایش‌ها، از نظر شکل سنتی هستند، اما ارزش‌های دنیوی را تصویر می‌کنند. تئاترهای میانجی، مانند تئاترهای سنتی، شکل نمایشیِ معینی ندارند. حقیقت این است که دو نوع تئاتر سنتی و میانجی، از نظرِ چگونگیِ فرم و گاه محتوا در نظر اول به ندرت تشخیص داده می‌شوند، اما با نگرشی دقیق‌تر، بعضی تفاوت‌های مهم آشکار می‌گردد. تئاترهای میانجی، حتی هنگامی که محتوای مذهبی دارند، صورت‌های دنیوی را ارائه می‌کنند. به علاوه، لیکای وجاترا به ترتیب، داستان‌های بودایی و هندویی را به نمایش در می‌آورند، اما با این داستانها به عنوان قصه‌های پرماجرا و افسانه برخورد می‌کنند. در حقیقت، چنین داستانهایی اندوختهٔ عظیمی برای کسب و کار اکثر تئاترهای میانجی هستند. طیف نقش‌ها وسیع است؛ پادشاهان، ملکه‌ها، اشراف، بازرگانان، طلبه‌ها و از همه مهمتر، تودهٔ مردم. شاهان و نجیب‌زادگان تئاتر میانجی ـ بر خلاف شخصیت‌های درباریِ و نجیب‌زادگان تئاتر سنتی که وسیلهٔ تقرب به خدایان و گاه نمایندگان آنها روی زمین هستند ـ بیشتر دنیوی نشان داده می‌شوند.

این گرایش دنیوی که در زبان کاربردیِ هر تئاتر منعکس شده، از کهنه گرایی دوری می‌جوید. بهترین نمونهٔ آنها، نوه و وایانگ کولیت است که مکرر از موضوع‌های روزمره و قالبهای تجاری در اجرا استفاده می‌کنند. هر چند شکل‌های تئاتر میانجی از تئاترهای سنتی مایه گرفته‌اند، اما به این دلیل که قابل تطهیرتر و انعطاف‌پذیرتر از تئاترهای سنتی بوده و کمتر تجویزی هستند، از تئاترهای سنتی مناسب‌ترند؛ به ویژه تاریخ جاترا جالب توجه است. در اوایل سدهٔ هجدهم، جاترا، شکلی بسیار موزیکال داشت و منحصراً به مضامین اسطوره‌ایِ هند می‌پرداخت که بعدها افسانه‌های تاریخی نیز با آن درآمیخت. در قرن نوزدهم، جاترا از هنر مردمی به سرگرمیِ تجاری شهری بدل شد، موضوع دنیوی و مضمون سیاسی (ضد انگلیسی، له هندی) در آن پدید آمد، همپای دگرگونی‌های اساسی محتوا، در شکل نمایشی نیز دگرگونی‌هایی چند پدید آمد، برنامه‌های سراسری شب به چهار و گاهی به سه ساعت کاهش یافت و تعدادی از آوازها نیز حذف شد. در پنجاه سال اخیر نیز دگرگونی‌های بیشتری در آن ایجاد شده؛ همچون افزودن مقدمهٔ ملودی فیلم‌های مشهور هندی، بکاربردن دستگاه تقویت صدا و برطرف کردن تحریم از اجراکنندگان زن (در واقع جاترا در سال‌های اخیر اساساً بیشتر برای ارائهٔ تبلیغات سیاسی بکار گرفته شده است).

بیشتر تئاترهای میانجی به روش‌های مشابه تحول یافتند. این تئاترها که در آغاز شکل‌های سنتی داشتند، از تقدس به بی‌حرمتی، از علاقهٔ آشکار به نظم و سلسله‌مراتب (که در مبارزه‌های آسمانی قهرمانان اساطیری و الهی تصویر می‌شد) به قصه‌های دنیوی‌تر، و از برنامه‌گذاریِ متناوب (معمولاً در هوای آزاد) به برنامه‌های منظم در چهار دیواریِ تماشاخانه‌ها تغییر شکل دادند.

تئاتر کابوکی، تنها سیصد و پنجاه سال است که به حیات نمایشیِ خود ادامه می‌دهد، در حالی که نیای آن، نوه، دو برابر عمر دارد. در مقابل، تئاتر لودروک در طول قرن حاضر، از یک تئاتر عامه رو به تکامل نهاده و ابرای پکن، از نیمهٔ قرن نوزدهم، شکل ثابتی را پذیرفته است. قاعدتاً تئاترهای میانجی، شناساییِ اندک یا اعتبار خود را از نخبگان بومی کسب کرده‌اند. نخبگان بومی، نمایش‌هایی را که ولگردان، روسپیان و دیگر قشرهای پایینِ اجتماع برای مردم عادی اجرا می‌کردند، فاقد ارزش هنری می‌دانستند. در نتیجه، مقررات بی‌شماری چون محدودکردن زمان، مکان و تکرار اجرا علیه آنها وضع گردید. همچنین بازی مردان به جای زنان را زشت قلمداد کردند ـ هر چند زیبایی‌شناسیِ ماهرانه‌ای در حول مفهوم مردانی که نقش زنان را بازی می‌کنند، رشد کرده و این فن به دلیل ادامهٔ حیات چنین تئاترهایی آغاز شده است ـ . اخیراً اعتبار اجتماعی اجرا کنندگان بسیار بالا رفته است.

بسیاری از تئاترهای میانجی ـ به ویژه در کشورهای ژاپن و چین با کثرت جمعیت شهری ـ پیش از آنکه سلطهٔ غرب و تجدد به آسیا برسد و رشد دنیوی‌شدن، این تئاترها را تسریع کند، زاده شده بودند. این تئاترهای همه‌پسند در بین توده‌ها، همواره وسیله‌ای عالی برای اعتراض سیاسی ـ اجتماعی بوده است. آسیای مستعمره، از چنین تئاترهای پاسخگو به جنبش‌های اجتماعی و سیاسی، نمونه‌های بی‌شماری فراهم آورده است. تئاترهای میانجی هندی، در سراسر سال‌های مبارزهٔ استقلال‌طلبانهٔ این

کشور، همچون سلاحی پرقدرت در خدمت تبلیغات ضد انگلیسی بوده و نیروی متحدی به حساب می‌آمد که مردم را از جهات مشترک آگاه می‌ساخت. به طور کلی، سیاسی‌شدنِ تئاتر میانجی، جریانی اختیاری و داخلی بود که آن را گروه‌های تئاتری آغاز کردند و توسعه دادند. با این حال، در طول دو یا سه دههٔ گذشته این الگو با مقدمه‌ای از بیرون که شالوده‌ای نو و بسیار منظم در سطح سیاسی داشت و اغلب از محرک اجتماعی و سیاسیِ پیشرو مایه می‌گرفت، تغییر پیدا کرد. در چین که جامع‌ترین بازسازی تئاترهای میانجی به عمل آمده، تئاتر یکپارچه در فضای سیاست ملی جذب شده است. اپرای پکن با دقتِ هر چه تمامتر به یک تئاتر مدرن بدل شد که نمونهٔ اندیشه و عمل را در جامعهٔ امروزیِ چین به نمایش می‌گذارد.

بهره‌گیری سیاسی ـ اجتماعی از تئاترهای میانجی در سرزمین‌های دیگرِ آسیا کمتر گسترده و برنامه‌ریزی شده بوده است. در رژیم سوکارنو، دولت اندونزی بسیار کوشید تا تئاتر میانجی را سیاسی کند؛ به ویژه تئاترهای کتوپراک[۳۲]، لودروک و حتی تئاتر سنتی وایانگ کولیت را. در اواخر دههٔ پنجاه و اوایل شصت، تئاترهای اندونزی برای مدتی در جنبش‌های سیاسی غرق شدند، اما در اواخر دههٔ شصت، با تغییرات فاحش سیاسی که نتیجه‌اش انحلال حزب کمونیست اندونزی بود، تئاترهای میانجیِ این سرزمین غیر سیاسی شد. در هندوستان هم احزاب سیاسی به بهره‌گیری از تئاتر ادامه می‌دهند. جاترای بنگال و تماشای ماهاراشترا، از تئاترهای میانجی مشهوری هستند که احزاب سیاسی و افراد متعهد آنها را برای مقاصد سیاسی بکار می‌گیرند.

هر تئاتر میانجی هم، استعداد این را نشان نمی‌دهد که سنگینی محتوای سیاسی ـ اجتماعی اعمال شده از بیرون را تحمل کند. کوشش‌های ارتش برمه برای سیاسی‌کردن تئاتر، در مجموع بی‌حاصل بوده است. روشن است که تئاترهای میانجی، با استخوان‌بندی قوی و مطمئن و نهادهایی که احاطه‌شان کرده، در برابر نگرش‌ها و عقاید جدید اهلی کردن مقاومت می‌کنند. هر چه حالت سنتی بودن در آنها بیشتر باشد، کمتر قابل تغییرند. با این حال، خاصیت تغییرپذیری در اکثر نمایش‌های میانجی، بیشتر از تئاترهای سنتی است (کابوکی در این میان استثناست. کابوکی، تئاتری محکم و زنده است که سالهای زیادی عمر کرده و در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، اساس محکمی پیدا کرده است. شاید تغییرات سریعی که در زمان می‌جی رخ داد، بی‌اندازه پردامنه بوده و باعث همگام شدن سریع تئاتر میانجی شده است. شاید هم سلطهٔ غرب و شرایطی که ژاپن تحت نفوذ آن رؤیای تجدد داشت، بد یمن بود. بنیان‌گذاران سیاست می‌جی می‌خواستند به دنیا وجههٔ خوبی نشان دهند و از حکومت توأم با ترس و وحشت دوری جویند و چنین شد که کابوکی فوق‌العاده ملودرام، عاشقانه و به سرگرمیِ بی‌گزند محلی بدل شد).

نفوذ غرب در این نمایش‌ها، در جنوب و جنوب خاوری آسیا زودتر از خاور دور احساس شد، چرا که نمایش‌های این مناطق، از دویست سالِ گذشته تاکنون گه‌گاه با تئاتر غربی تماس داشته‌اند. شرکت‌های تئاتری انگلیس و فرانسه برای سرگرم کردن «صاحب‌ها» در پاسدار امپراطوری‌های استعماری، از آسیا دیدارهای منظمی کرده‌اند. در همان موقع، بریتانیایی‌ها هر جا می‌رفتند، گروه تئاتریِ غیرحرفه‌ای خود را هم با خود می‌بردند و معمولاً بازیگران بومی، هر چند خبره هم که بودند، اجازه نداشتند داخل این برنامه‌ها بشوند یا حتی از خود نمایش‌هایی به شیوهٔ غرب اجراکنند. همهٔ این جریان‌ها موجب آشناییِ مداوم با تئاتر معاصر غربی شد که شرکت‌های تئاتر پارسی از بمبئی در تحول بیشتر آن نقش اساسی داشتند. این نمایش‌ها، موضوع‌های هندی را با فنون اجرایی غرب به نمایش می‌گذاشتند.

پیامدهای تئاتر بی‌حفاظ آسیا در برابر سلطهٔ غرب، در طول نخستین دهه‌های قرن حاضر، با تجربهٔ عینی آسیایی‌های اروپا دیده، حیات تازه‌ای یافت و پدیده‌هایی چون پیش‌صحنه، آرایش صحنه و بلیت ورودی، از مشخصه‌های عادیِ تئاتر میانجی شده بود. حتی کابوکی، پیش‌صحنه و انداختن پرده را پذیرفت. تماشاخانه‌های محصور در چهار دیواری با فضای نیمه‌محصور، پرده‌های جلو، دکور قابل جابه جا شدن، جایگاه تماشاگر در مقابل صحنه به جای اطراف آن، بدعت‌های قابل توجهی برای اکثر تئاترهای میانجی بود. به همین نحو، محتوای نمایش‌ها نیز تغییر یافت و منتهی به دنیوی شدن و آگاهی اجتماعی گردید. با این حال، بیشتر تئاترهای میانجی، حتی با پذیرش فنون تازهٔ صحنه‌آرایی و محتوا، در شیوه‌های موجودِ ساخت نمایش دگرگونی‌های بنیادی ایجاد نکرده‌اند؛ دراماها به اپیزودی شدن و غیر اجباری بودن ادامه می‌دهند. تئاترهای میانجی، در موارد بسیار، ارتباط خود را با شکل‌های «حماسی» سنتی حفظ

کرده‌اند. شخصیت‌سازی زیاد تغییر نکرده؛ فردگرایی اگر ارائه می‌شود، به بهترین نحو است و تیپ‌های شغلی و اجتماعی به سهولت قابل شناسایی هستند. از نقش اجراکننده کاسته نشده، او هنوز هم نقش‌های مختلف را بازی می‌کند، رو دررو با حاضران حرف می‌زند و در اوج نمایش بی‌حرکت برجا می‌ماند. در همهٔ تئاترهای سنتی، فوت و فن مجری برای ترغیب تماشاگر، هر چند ضعیف باز هم جلوه‌گر است.

آن دسته از تئاترهای میانجی که به ارتباط زنده با جامعه اهمیت قائلند، بر طرح برنامه و اقتصاد ابزار تأکید بیشتری دارند. جیمزال. پیکاک[۳۳] ـ انسان‌شناسی که از جنبه‌های اجتماعی و نمادی لودروک، بررسی گسترده‌ای به عمل آورده ـ چنین گزارش می‌دهد:

> بعضی از کارگردانان جوان‌تر لودروک تمایل نشان داده‌اند که نمایش‌ها را به نکته‌های مداوم‌تری از آکسیون بدل کنند. باسن می‌گوید که توانسته احساسات مردم، حتی سالخوردگان را با صحنه‌های محزون کلیشه‌ای که با بنای دراماتیکی عظیم‌تری پیوند نخورده، برانگیزاند. سوئت جیتو از ترسوانگان (یکی از گروههای مهم لودروک) چنین گفته که وقتی برنامه‌ای در پارک عمومی ترتیب می‌دهد، چشمانش را به ساعت می‌دوزد و حرکت و ارتباط اشیاء را اداره می‌کند و وقتی قطعه‌ای توجه تمام مردم را جلب کرد، برنامه را قطع می‌کند. اینکه برنامه‌های باسن و سوئت جیتو به نقاط اوج‌های فوق العاده مداوم می‌رسند، حقیقتی انکارناپذیر است[۳۴].

شاید تبدیل جشن‌های پایین شهری به نمایش‌های چهار ساعتهٔ تجاری است که کارگردان‌های لودروک را واداشته تا بیش از پیش به نمایش لودروک به مثابهٔ واحدی محکم و منسجم و درست در قالب ریخته شده بیندیشند[۳۵].

اونهال دوت[۳۶]، کارگردان و نمایشنامه نویس پیشرو و برجستهٔ بنگالی، یادآور می‌شود که تماشاگران جاترا (بیشتر کارگران مزارع چای و معادن) سرودهایی را که جریان اجرای داستانی را قطع می‌کند، دوست ندارند. قطعاً ورود تجربه‌گران آگاه با گرایش‌های سیاسی به صحنهٔ تئاترهای میانجی، طرح‌های استوارتری پدید می‌آورد. اپرای پکن امروزه ملودرام خوش‌ساختِ ممتازی است. سبک‌های بازیگران و سایر جنبه‌های اجرا، نمایانگر این تغییرهای ساختاری است. تئاترهای میانجی که برای ادامهٔ کار به حمایت مردم وابسته‌اند، در برابر دگرگونی‌های طرح و سلیقه بسیار حساسیت نشان می‌دهند. این تئاترها، قصه‌ها، سبک‌های بازیگری، نوع لباس پوشیدن، ملودی‌ها و آوازها را پیوسته از سینه به سینه عاریت می‌گیرند. ضرورت‌های رقابت تجاری (سینما، تهدیدی همیشگی است) همواره به تحول اساسی روی خوش نشان نمی‌دهد.

تئاترهای میانجی، سوای محرک‌های سلطهٔ غرب و تجدد، خود نیز عقاید و ارزش‌هایی را برای جامعه به نمایش می‌گذارند که موجودیتشان را تثبیت کند. تجزیه و تحلیل دقیق از ماهیت و وسعت تأثیر تئاترهای میانجی در مرحلهٔ تجدد، با بررسی‌های اندکی که صورت گرفته، غیر ممکن است. باری، آنچنان بی ربط هم نیست که فرض کنیم موفقیت انتخاباتی د. م.ک در سرزمین تامیلی‌ها مرهون آرمان‌ها و ارزش‌هایی بود که از طریق تئاتر منتقل می‌شد. نمایش‌های د.م.ک به سلطهٔ برهمنی در تمامی گوشه‌ها و زوایای زندگی تامیلی‌ها تاخت، نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌ها را افشاء کرد. نظریه‌ها و احساسات دروغین را از سنت زدود و خواستار خط مشی‌های برابری بر مبنای اندیشه‌های خردگرایانه شد. این خواست‌ها و انتقادها، از راه موقعیت‌ها، نقش‌ها و آکسیون‌های قابل فهم برای توده‌ها به نمایش در آمد. در ضمن، این نمایش‌ها، نمادی از شکست احتمالی ستمگران و پیروزی‌های خردگرایانه بودند. از همین رو، سوای دستیابی به موفقیت سیاسی، به برانگیختن تجدد نیز کمک کرد. بررسی پیکاک این موضوع را به اثبات می‌رساند. او با اعتقاد راسخ ثابت می‌کند که این تئاتر، روند تجدد را در میان تماشاگران خود رواج می‌دهد.

پرسش لودروک از جادوی همزادگرایی (همچون آرزو بخشی) منجربه تفکر منطقی می‌شود... لودروک نتیجه می‌گیرد که جادوگاری نمی‌کند، پس آن را به استهزاء می‌گیرد... به طور کلی، لودروک، سوای فرم نمایش پایین شهری و دنیوی بودنش، با مقام تئاتری خود، ضد سنتگرایی را اعتلاء می‌دهد[۳۷].

صدای خردگرایی و ضد سنتگرایی لودروک، در نمایش‌های جاترای اوتپال دوت، تماشا، تئاتر تامیل و بیشتر از همه در اپرای پکن به روشنی بازتاب می‌یابد.

تئاترهای مدرن

تئاتر و نمایش بنگالی از واردات غرب است... مادهوسودان «دانا» به سبک مدرن اروپایی می‌نوشت و این سبکی است که از آن موقع تاکنون در تئاتربنگالی حکمفرماست. از این جهت، مادهوسودان، پدر نمایش بنگالی شناخته شده است[۳۸].

قرار است مؤسسهٔ تعلیم و تربیت تئاتر فیلی‌پین، با بهره‌گیری از امکانات گروه صلح، پنج نفر از متخصصان تنظیم و تولید برنامه‌های

تئاتری را به عنوان استاد مدعو و هنرمندان مهمان برای مدرسهٔ تئاتر و شرکت تولید تئاتر به خدمت بگیرد[۳۹].

تئاترهای مدرن آسیا، نوزاد تئاترهای غربی هستندکه تحت شرایط نامتشابه ملی در طول یکصد و پنجاه سال گذشته پرورش یافته‌اند. تئاتر مدرن کلکته از اوایل قرن نوزدهم شکل گرفت. پس از آن، بریتانیا چندین دهه بـر آن نـظارت داشت و تـئاتر انگـلیسی، جـزء نـخستین هـنرهای وارداتی‌ای بود که طبقهٔ متوسط روبه رشدِ کلکته را تحت تأثیر قـرار داد. شوشوکومارسن[۴۰]، مورخ تئاتر بنگالی، می‌گوید:

> از مدت‌ها قبل، بنگال جوان از اعماق چشمهٔ ادبیات انگلیسی، اعم از کلاسیک و مدرن و سایر کشورهای غربی نوشیده و چشمانش به صحنه‌آراییِ غرب خیره مانده بوده است[۴۱].

درام‌نویسان بنگالی، الگوهای تئاتر وارداتی انگـلیس را بـا افـزودن عناصر بومیِ موسیقی و آواز رقیق کردند و آن چه پدید آوردند، خیلی زود سودآور و موافق سلیقهٔ بورژواها شد. گرچه کنایه و اعتراض اجـتماعی را حذف نکردند، اما نمایش خنده‌آور (فارس) و ملودرام، مبنای کار بود. بازاری بودنِ این تئاترها، علاقه‌مندان جدیِ تئاتر را رویگردان کرد و آنها به تدریج جنبش «تئاتر جدید» را مبتنی بر الگوها و گرایش‌های برتر هنری و پیوند وسیع‌تر اجتماعی ایجاد کردند. تئاتر مدرن در ژاپن، راه متفاوت دیگری را دنبال کرد. ژاپنی‌ها نخست به تئاتر اروپایی حدود سال ۱۹۰۰ علاقه نشان دادند، اما کوشش‌های منظم برای خلق تئاتری واقعاً مدرن، بیست سـال پس از آن آغاز شد. به طور کلی، کوشش تجربه‌گران تئاتر مدرن ژاپنی، بر ترجمه و تهیهٔ هر نوع تئاتر غربی و نیز تئاتر موزیکال امریکایی متمرکز شده بود. این تئاتر جدید که شینجکی[۴۲] نامیده می‌شود، از جنگ جهانی دوم تاکنون، رقیب تجارتی تئاتر سنتی و تئاتر میانجی در ژاپن شده است. امروزه توکیو مانند کلکته، تئاترهای بدعت گذار دیگری دارد که تئاتر مدرن مستقر را به شدت مورد انتقاد قرار می‌دهند.

اندیشهٔ تئاتر غربی، نخست از ژاپن به چین رسید و چینی‌ها در اوایل سالهای قرن بیستم، تئاتر سبک غربی را تجربه کردند، اما تـنها پس از جریان آزادی‌بخش جنبش چهارم مه ۱۹۱۹ است که تئاتر مدرن چـینی آغاز به پیشرفت می‌کند. در طول دهه‌های دوم و سوم همین قرن، تئاتر چینی به سبک غربی، در شهرها برای انبوه تماشاگران اجرا شد. بـعد از ۱۹۴۹ که حکومت خلق مستقر شد، تئاتر جدید بـا تـرکیب سـبک‌های سنتی، وسیله‌ای برای تبلیغ مشی حکومت گردید. اخیراً تـئاتر مـدرن در جاهای دیگر، به ویژه آسیای جنوب شرقی وارد شده که غیرحرفه‌ای‌ها و نیمه حرفه‌ای‌ها آن را پایه‌گذاری کرده‌اند. با این حال در بعضی جاها مانند مانیل، برای حرفه‌ای کردن تئاتر مدرن گام‌هایی برداشته شده است.

تمامی تئاترهای مدرن آسیایی با برنامه‌های جزئی دست بکار شدند و شرکت کنندگانی را از قشرجدید روشنفکران و دانشجویانی که از تماس با غرب و تجدد سر در آورده بودند، به سوی خود جذب کردند. با این حال، به نظر می‌رسد که تئاتر مدرن، به رغم خاستگاه‌های روشنفکری، کششی نهانی به سوی حرفه‌ای‌کردن و تجاری شدن دارد. این اهداف تا به حال تنها در شهرهایی با جمعیت وسیع طبقهٔ متوسط به اثبات رسیده است. تئاتر مدرن مستقر، شبیه غرب، به ابداع یا نـهضت‌های «تـئاتر جـدید» اعتلاء داده است.

نخستین پیشروان تئاتر مدرن در آسیا احساس کردند که تئاترهای بومی ـ چه سنتی و چه میانجی ـ نمی‌تواند کاملاً بـا مـوضوعهای روز و حساسیت مدرن جور در بیاید. از همین رو، با اعتقاد به اینکه شکل‌های تئاتر غربی برای تبیین هوشیاری تازهٔ آسیایی‌ها مناسب‌تر است، به آنها رو آوردند. بدون شک، مشروع شمردن سبک‌های غربی از طرف آسیایی‌ها، تأثیرات اجتماعیِ نفوذ غربی را نیز در برداشته، اما پذیرش نامحدود مفاهیم غربی تئاتر در آسیا اصولاً نتیجهٔ دگرگونی‌های اجتماعیِ داخلی است. تئاتر مدرن، پا به پای طبقهٔ متوسط شهری رشد کرده و در بیشتر مـوارد هـم برخوردها و درگیری‌های همین طبقه را تصویر می‌کند. بدیهی است کـه اجراهای جادویی مذهبی برای بورژوازی، معنای چندانـی نـدارد و طـبقهٔ متوسط رو به تزایدِ شهرنشین در تئاتر به دنبال سبک معقولی، متضمن مضامین بومی و طرح‌های خوش‌ساخت است که زندگی روزانه‌اش را بـه نمایش در آورد.

تئاترهای نوپای مدرن آسیا، گرچه گام‌های مشخص و تازه‌ای به سوی روند دگرگونی برداشته‌اند، اما در سال‌های اخیر با مشکلات عدیده‌ای هم روبه رو بوده‌اند. زیبایی‌شناسی غربی‌شدهٔ جدید، به تولیدی نیاز دارد که با متن نوشته شده آغاز به کار کند و ارتباط منطقیِ عمل را از راه نقش موقعیت و گفت و گو گسترش دهد. موسیقی، رقص، آواز و ایما و اشاره‌های مشخص اگر استفاده شوند، الحاقی‌های تابعی هستند، نه کانون اصلی. هـمچنین اجرای هر برنامهٔ نمایشی باید مقرون به صرفه بوده، پیوسته توجه تماشاگر را جلب کند. بیشتر آسیایی‌ها، انتقال زیباشناسی را به متن تـئاتر زنـده مشکل می‌بینند. اکثر نمایشنامه‌هایی که آسیایی‌ها بـرای تـئاتر مـدرن نوشته‌اند، سست، اپیزودیک و کسل‌کننده است. دست‌اندرکاران امروزِ تئاتر آسیایی، از این موضوع آگاهند و از کمبود نمایشنامه‌های بومی که منسجم و خوش‌ساخت باشد، گله دارند. ناچار مانند پیش‌کسوتانِ خود به درام‌هـای

غربی روی می‌آورند. به همین دلیل، تعداد بی شماری از کارهای ارائه شده در زمینهٔ تئاتر مدرن، ترجمه و اقتباس نمایشنامه‌های امریکایی و اروپایی است، اما اکثر نمایشنامه‌ها، چه اصل و چه ترجمه یا اقتباس، یک مسألهٔ مهم را آشکار می‌سازد. روش‌های واقع بینانهٔ قابل استفادهٔ بیانی که کاملاً در خورِ اجتماع و مضامین بومی باشد، وجود ندارد. تئاتر بومی، بیانی عامیانه، آراسته، شعرگونه، تمثیلی و زبانی محاوره‌ای بکار می‌گیرد که منحصر به صحنه‌های کمیک و نقش‌های «پایین» می‌شود. برخی تئاترها شبیه نوه کاملاً از گفت و گوهای روزمره اجتناب می‌کنند.

همچنین بازیگران آسیایی دریافته‌اند که سازگاری با سبک‌های جدیدِ بازیگری مشکل است. در گردهمایی تئاتر مدرن آسیایی، یک امریکایی با تجربهٔ وسیع کارگردانیِ نمایشنامه‌های آمریکایی در هند گفته است:

«تنها مشکل کار با بازیگران هندی این است که مدام طرف صحبت مستقیم آنها تماشاگر است.»

پیتر آرنات[۴۳]، در آخرین کتابی که دربارهٔ تئاتر ژاپنی نوشته، به همین موضوع اشاره می‌کند:

سبک اجرایی و نمایش برون‌گرایی که فن‌ها در ژاپن رواج داشته، به آسانی نمی‌تواند با نمایشنامه‌هایی سرِ سازگاری داشته باشد که برای بازیگرانی تربیت‌شده در مسیر متفاوت نوشته شده‌اند. در نتیجه نمی‌توان انتظار داشت که آنها از نظر روانی خود را با نقشی که باید اجرا کنند، هماهنگ سازند. این تازه‌ترین مشکلی است که بازیگر ژاپنی با آن روبه‌رو است. به همین دلیل، او را تحت فشار قرار می‌دهند تا اصولی از حرفه‌اش را دگربار بیاموزد[۴۴].

مسائل زبان و سبک بازی کمک می‌کند که بیشتر دست اندرکاران تئاتر مدرن آسیایی، اتکاء به نمایشنامه‌ها و فنون غربی را ادامه دهند. بعضی مهارتهای ضروری و قابل قبول نمایشنامه‌نویسی، کارگردانی و صحنه‌آرایی در تئاتر بومی وجود ندارد و اگر هم وجود داشته باشد، مستقیماً با زیبایی‌شناسیِ تئاتر مدرن مناسب نیست. با علم به اینکه تئاتر مدرن هنوز جوان است، توجه به غرب اجتناب‌ناپذیر می‌نماید، اما در طول دو دههٔ گذشته، گرایش‌های آگاهانهٔ ابتدایی به سوی تئاتر غربی، همواره راه را برای این انتخاب و برداشت هموار کرده است. از همان مرحله تاکنون، تئاترهای سنتی و میانجی بیشتر جلب توجه می‌کنند. این تحولات، هم از ارزیابی مجدد آسیایی‌ها از غرب و هم از نگرش مثبت‌تر نسبت به فرهنگ موروثی‌شان سرچشمه می‌گیرد (از جنگ دوم جهانی تاکنون، ارزیابی مجدد تجربهٔ تئاتر غربی، مورد توجه روشنفکران آسیایی قرار گرفته است).

مائوتسه تونگ[۴۵] در سال ۱۹۴۰ چنین نوشت:

ما باید آن چه را که امروز برایمان سودمند است، جذب کنیم؛ نه تنها از فرهنگ‌های نو دموکراتیک و سوسیالیستِ عصر حاضر، بلکه از فرهنگ‌های پیشینِ ملل دیگر. برای نمونه، از کشورهای گوناگون سرمایه‌داری در عصر روشنگری. باری، ما نباید هر مادهٔ خارجی را بدون بررسی و انتقاد بپذیریم، بلکه با آن باید شبیه غذایی که می‌خوریم، عمل کنیم. یعنی پیش از آنکه ما را از پا در آورد، نخست آن را بجویم، بعد به کارگاه معده و روده‌ها بسپاریم تا آنها با شیره و ترشحات خود به آن چه می‌باید جذب شود و مادهٔ زایدی که باید دفع گردد، تقسیم کنند. حمایت از دربست غربی شدن خطاست[۴۶].

اکثر روشنفکران امروز آسیایی، با نزدیکی به فرهنگ غربی موافق‌اند؛ به شرطی که در حد امکان حق انتخاب داشته باشند. منتقد جوان و برجستهٔ ژاپنی، کاتیارو[۴۷]، می‌گوید:

تئاتر شینجکی، پدیده‌ای تاریخی و سنتی شده، اجبار داشته که با درام اروپایی، نه در حد آرمانی، بلکه در

حد تاریخ مقایسه‌ای و سنت مقایسه‌ای روبه رو شود. ما دیگر درام مدرن اروپایی را همچون میوهٔ طلایی دور از دسترس نمی‌بینیم. ما قبلاً مزهٔ گوشت بی‌رنگ و فاسد آن را چشیده‌ایم. به مجرد اینکه آن را می‌بلعیم، چندشمان می‌شود، زیرا می‌توانیم کرم‌هایی را که با آن میوه فرو داده‌ایم، در درونمان احساس کنیم[۲۸].

(تنفر فوق‌العادهٔ کارتیارو، گوشه‌ای از این حقیقت را می‌پوشاند که شینجکی اکنون عنصر مترقی برادوی توکیو است. این تئاترِ نهادی‌شدهٔ سبک غربی، در سایر قسمت‌های آسیا ناشناخته است).

تردیدی نیست که ادبیات تئاتری غرب و مفاهیم و فنون آن، مهم و با ارزش است، اما درست نیست که به سهولت آن را تقلید یا جذب کرد، بلکه باید با احتیاط به آن نزدیک شد. این موضوع، اشاره‌ای به هدفی بسیار وسیع‌تر است؛ یافتن شق‌هایی آسیایی به سوی فرهنگی که مستقیماً از غرب الهام گرفته شده باشد. این عقیده که فرهنگ ـ اعم از شرقی یا غربی ـ ترکیب گذشته و حال است، حرف تازه‌ای نیست. چند تن از آسیایی‌ها در طول نخستین روزهای تماس با غرب، باور داشتند که می‌توان عناصر بومی و خارجی را هماهنگ با هم در آمیخت و هنری آفرید که از گذشته مایه بگیرد، اما از نظر چشم‌انداز و حساسیت، مدرن جلوه کند. این طرز تفکر، با پیشرفت احساسات ناسیونالیستی و بلندپروازی‌های ملت‌های آسیا، تجدید نیروی بسیار کرد. هنگامی که رهبران برای تجهیز مردم در برابر نظام‌های غربی، تصور گذشتهٔ درخشان را به میان آوردند، فرهنگ بومی در طول کوشش‌های استقلال‌طلبانه، نیروی مهمی برای متحدکردن مردم بود، و هوشیاری سنت و تاریخ در همین دوره به‌وجود آمد و از آن پس نیز رشد کرده است. هر کشور آسیایی با سر بیرون آوردن از دورهٔ سلطهٔ مستقیم غربی، احساس کرده که به جایگزینیِ شخصیت خود نیاز دارد. یک راه دستیابی به این هدف، به هم پیوستن و به نمایش در آوردن فرهنگ بومی بوده است (حتی ژاپن که مدتها قبل خود را از نفوذ غربی رهانیده بود، این ضرورت را احساس کرد). توسل به گذشته نیز واکنش جامعه‌های سنتی در برابر دگرگونی‌ای بود که در تعدادی از نهضت‌های استقلال‌طلبانهٔ میهن‌پرستان و تجدیدگرایان تجلی یافت. این نهضت‌ها با بدترین شکل میهن‌پرستی افراطی و فشار، بهترین خلاقیت و پاسخ‌های آگاهانه به دگرگونی، پیوسته بر مدرن شدن و نفوذ شکل‌های بومی پافشاری کردند. در چنین حال و هوایی، اهل تئاتر می‌بایست با سنت مواجه می‌شد.

معمولاً آسیایی‌ها از سه راه متفاوت به سنت نزدیک می‌شوند؛ متداول‌ترین نظریه این است که تئاترهای بومی، پشتوانه‌ای از قراردادهای صحنه یا فنونی هستند که امکان حل مسائل عملیِ صحنه را فراهم می‌آورند یا به نمایشنامه‌های خارجی طعم بومی می‌بخشند. برداشت دیگر؛ جانشین کردن تمامیِ یک شکلِ موجود است (بعضی مواقع آن را کاملاً مدرن می‌کنند)، همان‌طور که چینی‌ها کردند. آنها پس از مناظره‌های شدید بر سر شکل‌های بومی و مزیت‌های نسبیِ شکل غربی، تصمیم به مدرن‌سازیِ اپرای پکن گرفتند. این تصمیم، متکی به گفتهٔ مائو بود که گذشته باید در خدمت حال درآید. اپرای قدیمی پکن، با شکلی بسیار مردم‌پسند، وسیلهٔ مناسبی برای نزدیکی توده‌های مردم بود. از این رو کاملاً «خردگرایانه» شد تا با قدرت و وضوح، ایدئولوژی مشخصی را انتقال دهد. پس از تجدید نظر، «اپراهای پکن با مضامین روز» ذاتاً نمایشنامه‌های خوش‌ساختی هستند؛ سوای همتاهای اروپاییِ آنان که تنها از جنبه‌های اجرایی مانند استفاده از آواز در آنها تجدید نظر شده است. سایر تئاترهای آسیایی، کوشش‌های مشابهی به خرج داده‌اند تا شکل‌های بومی را به کار گیرند، اما هیچ‌یک در حدِ کار چینی‌ها اساسی نبوده است. برای نمونه، اوتبال دوت، جاترای قدیمی بنگالی را به سهولت، همچون ظرفی بکار می‌گیرد و محتوای سیاسی را درون آن می‌ریزد. راه حل چینی‌ها و دوت هر دو فوق‌العاده است. اکثر نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان، شکل‌های تئاتر بومی را تا حدی که برای ارائه در صحنهٔ مدرن لازم است، تغییر می‌دهند.

سومین نزدیکی به تئاتر بومی بیشتر متافیزیکی است؛ جست و جو برای روح تئاترهای سنتی و میانجی، نه شکل آنان. تئاترهای بومی در این اندیشه‌اند که فلسفه‌ها و نگرش‌های تئاتر را جدا از آن چه در تئاتر غربی دیده می‌شود، با تمثیل بفهمانند. به همین دلیل، تجربه‌گران ژاپنی به کابوکی قبل از مدرن شدن رو می‌آورند که متضمن احساسات شدیدِ عاشقانه و ملودرام بود؛ همان کیفیت‌های ناشناخته برای طبقهٔ متوسط که تحسین کنندگان امروزی کابوکی هستند.

در تئاترهای مدرن امروزی آسیا، نیروهای همگرایی جمع شده‌اند؛ شامل سوق دادن تئاتر به سوی تجدد، ادعاهای سنت و کوشش در آفریدن فرهنگ‌های آلترناتیو. کشش در میان این نیروها، حالت تجربی به تئاتر می‌دهد و این مواجهه با گذشته که فعلاً بیشتر وقفه‌دار و آزمایشی است، بدون شک روزی مطمئن‌تر و منسجم‌تر خواهد شد. اما نتایج چنین برخوردهایی با سنت، تنها به استعداد فردی مربوط نمی‌شود، بلکه به پیشرفت‌های اجتماعیِ داخلی کشورها و به طور کلی آسیا نیز بستگی دارد. اگر نیروهایی که جامعهٔ آسیایی را شکل می‌دهند، به پیروی از راهی که من تشریح کرده‌ام، ادامه دهند و دلیلی نمی‌بینم که از چنین کاری سرباز زنند، به احتمال، همان طور که در غرب پیش آمد، با تمرکز روش‌های واقع

گرایانه بر مضامین اجتماعی معاصر، نوعی تئاتر آرمانی آسیایی به‌وجود می‌آید. دوباره گروه‌های پیشتاز و تجربی، همانند همتایان غربی خود، به دنبال شیوه‌های دیگری از ارائهٔ مسایل اجتماعی و زیبایی‌شناسی خواهند بود. این موضوع قبلاً در ژاپن ـ «پیشرفته‌ترین» کشور آسیایی ـ رخ داده که مردم دیگر از دیدن شینجکی ارضاء نمی‌شوند و دست اندرکاران می‌کوشند تئاترهای عامیانهٔ مشارکتی، بیشتر شبیه آنهایی که در اروپا و آمریکا به وجود آمده، خلق کنند.■

یادداشت‌ها:

۱. SANSKRIT : زبان باستانی هند، از خانوادهٔ هند و اروپایی. قدیمی‌ترین دورهٔ ادبی ودیک vedic (۲۰۰۰ ـ ۱۵۰۰ قبل از میلاد) است. دورهٔ کلاسیک، از سال ۲۰۰۰ قبل از میلاد تا ۱۱۰۰ بعد از میلاد به شمار می‌رود. برخی از قدیمی‌ترین متون هند و اروپایی به زبان سانسکریت نوشته شده است. مقایسهٔ سانسکریت با زبان‌های اروپایی در پایان قرن هجدهم، آغاز بررسی زبان علمی بود.

۲. گوته (۱۸۳۲-۱۷۴۹)؛ شاعر، نمایشنامه‌نویس و داستان‌سرای آلمانی

۳. کالیداسا KALIDASA : شاعر و درام‌نویس هندی که به زبان سانسکریت می‌نوشت. از کارهایش، یک سری نمایشنامهٔ منظوم را می‌توان نام برد که شاکونتالا یا ساکونتالا از آن دسته است.

۴. کلودل، پل .CLAUDEL, PAUL (۱۹۵۵ـ ۱۸۶۸): شاعر و درام‌نویس فرانسوی

۵. آرتو، آنتونین ARTAUD,ANTONIN : (۱۹۵۶ـ ۱۸۹۶): کارگردان و نمایشنامه‌نویس و صاحب‌نظر فرانسوی

۶. برشت، برتولت BRESHT,BERTOLT : (۱۹۵۶ ـ ۱۸۹۸): شاعر و نمایشنامه‌نویس، کارگردان و نظریه‌پرداز آلمانی

7. MEI LAN-FANG

8. KABUKI

9. NOH

10. WAYANG KULIT

11. CHINESE DRAMA

12. LEONARD C.PRONKO

۱۳. لئوناردسی. پرونکو / تئاتر شرق و غرب / چاپ دانشگاه کالیفرنیا، برکلی / ۱۹۶۷ / ص ۵

۱۴. جواهر لعل نهرو، کشف هند / نیویورک / جان دی / ۱۹۴۶ / ص ۲۰

۱۵. نگاه کنید به شمارهٔ یک

۱۶. «استراتژی برنامهٔ سوم» در حکومت هند، مسائل برنامهٔ سوم: مجموعه‌ای انتقادی / جواهر لعل نهرو / دهلی نو / وزارت اطلاعات و خبررسانی/۱۹۶۱/ص ۴۶

۱۷. مائوتسه‌تونگ/دربارهٔ هنروادبیات/پکن/چاپ زبانهای خارجی/۱۹۶۷/ ص ۷۵

۱۸. ادوارد شیلز / «ارتش در تحول سیاسی حکومتهای جدید» در «نقش ارتش در کشورهای توسعه‌نیافته»/چاپ دانشگاه‌پرینستون: پرینستون/ ۱۹۶۲ / ص ۶۰و ۶۱

19. RAMLILA

20. KATHAKALI

21. BARONG

22. MA'YONG

23. THOVIL

24. FAUBION BOWERS

۲۵. تئاتر در شرق / نیویورک / نی نلسون / ۱۹۵۶ / ص ۱۲۵

26. JATRA

27. NAUTANKI

28. TAMASHA

29. LIKAY

30. BANGSAWAN

31. LUDRUK

32. KETOPRAK

33. JAMES L.PEACOCK

۳۴. آداب مدرن‌سازی: جنبه‌های نمادین و اجتماعی درام پرولتری اندونزی / شیکاگو / دانشگاه شیکاگو / ۱۹۶۸

۳۵. همان کتاب

۳۶. UTPAL DUTT : نمایشنامه‌نویس و کارگردان پیشروی بنگالی

۳۷. کتاب جیمزال / پیکاک / ص ۲۲۴ و ۲۲۵

۳۸. جی.سی.گوش J.C.GOSH /ادبیات بنگالی /لندن /دانشگاه آکسفورد/۱۹۴۸

۳۹. اخبار تئاتر AETA / فوریهٔ ۱۹۷۱ / ص ۵

۴۰. SUSUKUMAR / تاریخ ادبیات بنگالی / دهلی نو / آکادمی ساهیتیا SAHITIA / ص ۱۹۶۰ / ص ۱۹۱

۴۱. همان

42. SHINGEKI

۴۲. PETER ARNOTT/تئاترژاپنی /نیویورک/سنت مارتین/۱۹۶۹/ص ۲۲۸

۴۳. همان

۴۵. دربارهٔ ادبیات و هنر / ۷۴

۴۶. همان

۴۷. TSUNO KAITARO / دربارهٔ تئاتر ژاپنی / اکتبر ۱۹۶۸ / ص ۱۲

۴۸. همان