ژان کلود کریر، نویسنده، نمایشنامه‌نویس و فیلمنامه‌نویس فرانسوی با شهرت جهانی ــ بیش از پنجاه فیلمنامه نوشته است، به‌ویژه برای بونوئل و وایدا ــ، رئیس مدرسه جدید سینمایی و سمعی بصری (FEMIS) پاریس، حماسه بزرگ هندی *مهابهاراتا* را برای تئاتر اقتباس کرده است. او برای خوانندگان پیام این تجربه استثنایی را که بیش از ده سال طول کشیده است تعریف می‌کند.

ژان کلود کریر

مهابهاراتا، منظومه جهان

● ***چگونه یک غیرهندی می‌تواند با مهابهاراتا تماشاگران را تحت تأثیر قرار دهد؟***

ــ در طی دو سه قرن گذشته غربی‌ها توانسته‌اند ژاپنی‌ها، آفریقایی‌ها و آرژانتینی‌ها را بوسیلهٔ موتسارت، شکسپیر و پیکاسو تحت تأثیر قرار بدهند. دلیلی وجود ندارد که عکس این موضوع صدق نکند، که موتسارت و پیکاسوی فرهنگ‌های دیگر، غربی‌ها را متأثر نکند. با این حال در میان فرهنگ‌های گوناگون موانعی سرسخت ــ هرچند نامرئی ــ وجود دارد.

اگر اروپا را به‌عنوان مثال در نظر بگیریم، ما هنوز درون دژهای فرهنگی واقعی زندانی هستیم و مدت زمانی دراز فرهنگ‌های دیگر را به‌داخل این دیوارها راه نداده‌ایم. تا این که چند هنرمند پیشرو، در آغاز قرن بیستم، شروع به‌نفوذ در این دیوارها می‌کنند.

پیش از این تاریخ، از قرن هیجدهم به‌بعد، اینجا و آنجا پیشگامانی هستند که جسورانه به‌پیشواز دنیاهای دیگر می‌روند. اما در نظر بگیرید که *بهاگاواد ــ گیتا*، معروف‌ترین متن تمام مشرق زمین، در پایان قرن هیجدهم، یعنی تنها چند سال پیش از انقلاب کبیر، در فرانسه و انگلستان ترجمه شده است.

مقاومت‌های داخلی، به‌ویژه مقاومت‌های مذهبی، وحشتناک بوده است. در قرن شانزدهم، هنگامی که فره‌لویی دولئون *غزل غزل‌های سلیمان* را که بخشی از کتاب مقدس است به‌اسپانیایی ترجمه کرد به پنج سال زندان محکوم شد. در اروپا وارد کردن متن‌های بیگانه به‌فرهنگ مسیحی عملی قهرمانانه بوده است و تنها انسان‌هایی استثنایی قادر به‌انجام آن بوده‌اند.

و اما درباره *مهابهاراتا*، این متن تا پایان قرن نوزدهم در اروپا ناشناخته مانده بود. باید دانست که ترجمه کردن *مهابهاراتا* اقدامی در خور ملاحظه است. طول این منظومه پانزده برابر کتاب مقدس است. شخص بدبختی که برای اولین بار دست به‌ترجمه آن به‌فرانسه زد بیست و پنج سال بر روی آن کار کرد. او در شروع کار دویست دستیار داشت که با گذشت زمان برخی از آنها مردند و از تعداد آنها کاسته شد. او به‌تنهایی و بی‌نتیجه به‌کار ادامه داد و جانش را بر سر آن گذاشت. شخص دیگری جای او را گرفت که او هم بدرود حیات گفت. این منظومه هرگز به‌تمامی به‌فرانسه برگردانده نشد. تنها برگردان کامل آن (به‌زبانی دور از خانوادهٔ زبان‌های هندی) در حدود سال ۱۹۰۰، به‌انگلیسی و به‌وسیلهٔ هندی‌ها به‌پایان رسید. در سال‌های ۱۹۳۰، آمریکایی‌ها در شیکاگو برگردان تازهٔ آن را به‌عهده گرفتند و در نیمه راه مجبور به‌توقف شدند.

بسیار عجیب است ولی تا سال ۱۹۸۵ اکثریت عظیم اروپایی‌ها هنوز *مهابهاراتا* را نمی‌شناختند.

● ***۱۹۸۵ یعنی سال بر روی صحنه آمدن مهابهاراتا، با اقتباس شما و صحنه‌آرایی پیتربروک.***

ــ بله. نمایشنامهٔ *مهابهاراتا* در این سال خلق شد و در فستیوال آوینیون به‌نمایش درآمد. مدت اجرای آن نه ساعت بود و می‌شد آن را در سه شب به‌اجرا در آورد یا گاهی یک روند در تمام طول روز یا تمام شب آن را نمایش داد. بازیگران که بیست‌وپنج نفر بودند و به شانزده ملیت گوناگون تعلق داشتند دومی را ترجیح می‌دادند.

نمایش سه سال روی صحنه بود، در فرانسه و در انگلستان، در بسیاری از جاهای دنیا، و در سالن‌های گرم و لبریز از جمعیت. خیلی زود بر ما آشکار شد که در ورای جذابیت داستان، زیبایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

صحنه‌آرایی پیتر بروک و استعداد بازیگران، در عمق این حکایتی که از دور دست‌ها آمده چیزی هست که مستقیم و پایدار تماشاگران غربی ناآشنا با آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

آیا این اثر احساسی مشخص از تهدیدی است که بر جهان سایه افکنده است؟ آیا جستجویی پیگیر جهت معنای حقیقی عمل درست است؟ آیا بازی ظریف و گاه سبع کسی است که با سرنوشت بازی می‌کند؟ شاید این بصیرت ــ مضحک یا رقت‌انگیز ــ شخصیت‌ها باشد که اصل خدائی‌شان را فراموش می‌کنند تا با آنچه که یونانی‌ها در همان دوره *پروبلماتا* می‌نامیدند رودررو شوند: مشکلات و درگیری‌های روزانه که کم‌کم اسطوره را محو می‌کنند و تراژدی را به‌وجود می‌آورند.

ورود ملکه گاندهاری. صحنه‌ای از *مهابهاراتا* در تئاتر بوف دوئر باریس با اقتباس ژان کلود کریر و صحنه‌آرایی پیتر بروک. (۱۹۸۵)

مها، به‌زبان سانسکریت «بزرگ» و «کامل» معنی می‌دهد. *بهاراتا* نخست نام یک فرزانهٔ افسانه‌ای است، سپس نام یک خانواده یا فرقه است. عنوان را می‌توان چنین معنی کرد: *سرگذشت عظیم بهاراتا*. اما باید اضافه کرد که *بهاراتا*، در یک مفهوم وسیع‌تر هندو، و به‌طور کلی انسان معنی می‌دهد. بنابراین سخن از «سرگذشت عظیم بشریت» است، نه بیشتر و نه کمتر.

در واقع، اساس داستان در این «منظومه بزرگ جهان» جدال طولانی و خشمناک دو گروه از عموزاده‌ها است: پانداواها که پنج برادرند و کوراواها که تعداد آنها صد است. این جدال خانوادگی، که بر سر امپراطوری جهان درمی‌گیرد و گسترش می‌یابد، با نبردی عظیم که سرنوشت عالم را تعیین می‌کند پایان می‌پذیرد.

● ***چطور جرأت کردید دست به‌چنین کار عظیمی بزنید؟ آیا ابتدا تمام متن را خواندید؟ به‌انگلیسی، به‌سانسکریت؟***

ــ مخلوطی از تصادف و خواست شخصی لازم بود. ابتدا، تصادف، برخورد با یک سانسکریت‌دان، فیلیپ لاواستین، که امروز نزدیک ۸۰ سال دارد. او یک شب پیتر بروک و مرا نزد خود دعوت کرد. و با روش خود شروع به‌صحبت از *مهابهاراتا* کرد، زنده و شاد.

آنچه ما می‌دانستیم تقریباً هیچ بود: ما قسمتی از *بهاگاواد ــ گیتا* را می‌شناختیم که به‌دلیل سطحی بودن از مجموعهٔ *مهابهاراتا* که به‌آن تعلق داشت کنار گذاشته شده بود. هنگامی که خود را در برابر لاواستین یافتیم، پیتر از او پرسید: «این آرجونا که در *بهاگاواد ــ گیتا* از او نقل قول می‌شود کیست؟ چرا پیش از آن که کریشنا با او صحبت کند به‌زانو در می‌آید؟» لاواستین پاسخ داد: «باید از آرجونا برای شما بگویم، اما برای این که دربارهٔ آرجونا حرف بزنم...» و این چند ماه به‌درازا کشید.

یک یا دو بار در هفته نزد او می‌رفتیم و شبی شگفت‌انگیز را می‌گذراندیم و او برایمان منظومه را حکایت می‌کرد. سپس من تنها به‌آنجا رفتم و شروع به‌یادداشت‌برداری کردم. لاواستین همانند شاعران آوازخوان یونان قدیم استعداد خاصی برای حکایت کردن دارد. او حرف می‌زند، دستهایش را حرکت می‌دهد، می‌خندد. خود شعر می‌شود.

در حدود ماه چهارم و پنجم، من کم‌کم شناختی از کل اثر پیدا کردم، پیچیدگی فوق‌العاده آنرا درک کردم و تعدد سطوح آن را، که تنها با آثار شکسپیر قابل مقایسه است. اثر از والاترین تفکرات عرفانی گرفته تا فارس غیرقابل مقاومت را در خود دارد و همهٔ سطوح عواطف و اندیشه‌های بشری در آن هماهنگی یک دسته گل باشکوه به‌نمایش گذاشته می‌شود.

آشکار است که تلاشی که باید برای نفوذ در *مهابهاراتا* بشود متناسب با پیچیدگی آن است. اگر پیش از آن که آمادگی کامل وجود داشته باشد متن را در دست بگیرند بسیم آن هست که در شروع صفحهٔ بیستم آن را رها کنند. شانس ما این بود که با اثر نه از طریق خواندن متن که از طریق راوی آشنا شدیم.

● ***سپس می‌بایست شروع به‌کار کرد...***

ــ یک سال از این جلسات گذشته بود که نخستین نمایشنامه را بر پایه *مهابهاراتا* نوشتم، حتی پیش از آن که خواندن متن را تمام کنم. به‌خوبی می‌دانستم که این نمایشنامه بازی نخواهد شد اما این کار به‌من اجازه می‌داد به‌نحوی اولین محصولم را برداشت کنم.

می‌خواستم ببینم آیا اقتباسی تئاتری با حفظ جوهر حماسی، یعنی راوی در حال حکایت، ممکن خواهد بود. آن نمایشنامه چیزی جز یک قصه نبود و هنوز تئاتری نشده بود اما موقتاً مقیاسی به‌من می‌داد. می‌دانستم که مجموعهٔ *مهابهاراتا* می‌تواند در یک مدت زمان تئاتری پنج تا شش ساعته جا بگیرد. همچنین پیتر و من از همان زمان می‌دانستیم که می‌خواهیم این کار را بکنیم. و انجام آن را به‌عهده گرفتیم.

آماده کردن نمایش‌نامه یازده سال طول کشید، از ۱۹۷۴ تا ۱۹۸۵. در همان حال که به‌کارهای دیگرمان در تئاتر یا سینما ادامه می‌دادیم *مهابهاراتا* رفیق راه هر دوی ما شده بود.

خواندن اساسی متن را در ۱۹۸۰ شروع کردیم. من فتوکپی ترجمهٔ فرانسهٔ آن و پیتر نسخهٔ انگلیسی آن را که هندی‌ها ترجمه کرده بودند در دست داشتیم. و ما هر یک به تنهایی شروع به خواندن کردیم. هر بار که فرصت دیدار دست می‌داد نظریات، و همچنین لذتمان را از خواندن آن، مبادله می‌کردیم.

خواندن تمام *مهابهاراتا* یک سال تمام طول کشید. از آنجا که ما همزمان کارهای دیگری هم می‌کردیم، این کار وقت بیشتری گرفت. شعر در ما زندگی می‌کرد، پیش رویمان این روشنایی، این نهنگ سفید، این موبی‌دیک را داشتیم... و هر چه پیش‌تر می‌رفتیم چیزهای خارق‌العاده‌ای کشف می‌کردیم که حتی لاواستین از آنها با ما سخن نگفته بود.

پس از آن، در ۱۹۸۲، به یکدیگر گفتیم: «حالا، با هم شروع به خواندن کنیم.» این کار شش هفت ماه طول کشید که در طی آن هر روز رو در رو و بهمراهی همکارمان ماری ــ هلن استین متن را می‌خواندیم. دو نسخهٔ فرانسه و انگلیسی را با هم مطابقت کردیم و قسمت‌هایی را که می‌توانستیم کنار بگذاریم (در حدود یک سوم متن) حذف کردیم و آنچه را باقی مانده بود از نو خواندیم. هربار که مشکلی پیش می‌آمد از یک سانسکریت‌دان برای مراجعه به متن اصلی کمک می‌گرفتیم.

در اوت ۱۹۸۲، مطالعهٔ مشترک‌مان را به پایان رسانده بودیم و تصوری تقریبی از آنچه می‌خواستیم نمایش بدهیم ــ نه از شکل تئاتری بلکه محتوای کلی آن ــ داشتیم. همچنین می‌دانستیم که مثلاً از سه مسابقه *مهابهاراتا* تنها یکی از آنها را نگه خواهیم داشت. به همین نحو، دو فصل تبعید به جنگل در اثر هست که ما می‌دانستیم در نمایش تنها یکی خواهد بود. از این مرحله به بعد عناصر تئاتری کار کم‌کم شکل گرفت.

اکنون خود را برای رفتن به هند آماده می‌دیدیم. شخصیت‌ها را می‌شناختیم. می‌توانستیم با شناختی تقریباً یکسان با هندیان بحث کنیم. از ۱۹۸۲ به بعد، چندین اقامت هیجان‌انگیز در هند داشتیم و می‌خواستیم کشف کنیم که در آنجا با چه روش‌هایی *مهابهاراتا* را نمایش می‌دهند ــ از مدرسه‌های رقص قبیله‌های گوناگون و نمایشهای توأم با رقص به شیوهٔ تیام، کاتاکالی و یاکساگانا بازدید کردیم. مدت‌های دراز با گروه‌های مختلف کار کردیم. آنچه اساساً جستجو می‌کردیم حضور منظومه در هند امروز بود. و همچنین می‌خواستیم اندازهٔ دقیق نیروی هرسکانس را بدست بیاوریم.

● منظورتان چیست؟

ــ آنچه هند به ما آموخت این بود که، پیش از هر چیز، لازم است نیرو و زندگی به اندازهٔ کافی در نمایش وجود داشته باشد. برای این‌که در هیچ لحظه‌ای نمایش سنگین و پر طمطراق نشود یا لحن آموزنده به خود نگیرد، برای این‌که اثر زنده باقی بماند. این درس بزرگ هند است: بی‌تکلفی احترام‌آمیز.

از سوی دیگر، ما می‌خواستیم همهٔ تصاویر هند، از قصرهای مهاراجه‌ها گرفته تا حلبی‌آبادها را در بصیرت‌مان بگنجانیم. یکی از این سفرها را، به همراه پیتر و کلوئه ابولنسکی، فقط به رفتن از این بازار پارچه به بازار پارچه دیگر اختصاص دادیم. ممکن است خیلی غریب به نظر برسد، اما تاروپود و جنس یک پارچه می‌تواند مؤلف را یاری دهد که صحیح‌تر بنویسد ــ یا موجزتر.

پنج برادر پانداوا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

● ***در طول تمام این سفرها، آیا خود را محدود می‌کردید که تنها تماشاگر باشید و تأثیرات را ثبت کنید؟***

ــ نه، در همان ضمن می‌نوشتم. اما از پیش فهرستی تهیه کرده بودم از کلماتی که به کار بردن آنها را برای خودم قدغن کرده بودم. کلمات هرگز بی‌گناه نیستند. آنها سلطه‌گری خاص خود را دارند و هنگامی که انسان دست‌اندرکار اقتباس از اثری متعلق به یک فرهنگ دیگر است باید آنها را با آگاهی کامل به کار گیرد.

باید نسبت به کلماتی که به متن اصلی جنایت می‌کنند و از آن هتک حرمت می‌کنند بدگمان بود به این دلیل که این کلمات از نظر فرهنگی زیادی نشان‌دار هستند و معانی انحصاری خاص خودشان را دارند، به این دلیل که بعضی از افکار و تصویرها را تسقلیل می‌دهند و چیزهای دیگری را القاء می‌کنند. مثلاً من نمی‌توانستم کلماتی همچون «شوالیه»، «شمشیر دو دم» و «گناه» را بکار ببرم. یا به نحوی ریاکارانه‌تر کلمات «پرهیب» و «از اسب افتاده» را.

کلمهٔ ناخودآگاه را در نظر بگیرید. اگر آن را به کار برده بودم خیانتی هرچند نامحسوس اما مطلق و چاره‌ناپذیر به شمار می‌آمد. در هندوئیسم و بودیسم تصوری ذهنی از کلمهٔ ناخودآگاه وجود دارد که کاملاً درک و توصیف شده است و ابداً ربطی به تصور ذهنی فرویدی این کلمه، با نشان‌گذاری‌های جنسی آن‌که امروز ما در غرب می‌شناسیم ندارد. در هند می‌دانند که موجود بشری می‌اندیشد بی‌آن که به آن واقف باشد و بی‌آن که آگاهی او، در تمام جهات، از اندیشه‌اش تجاوز کند.

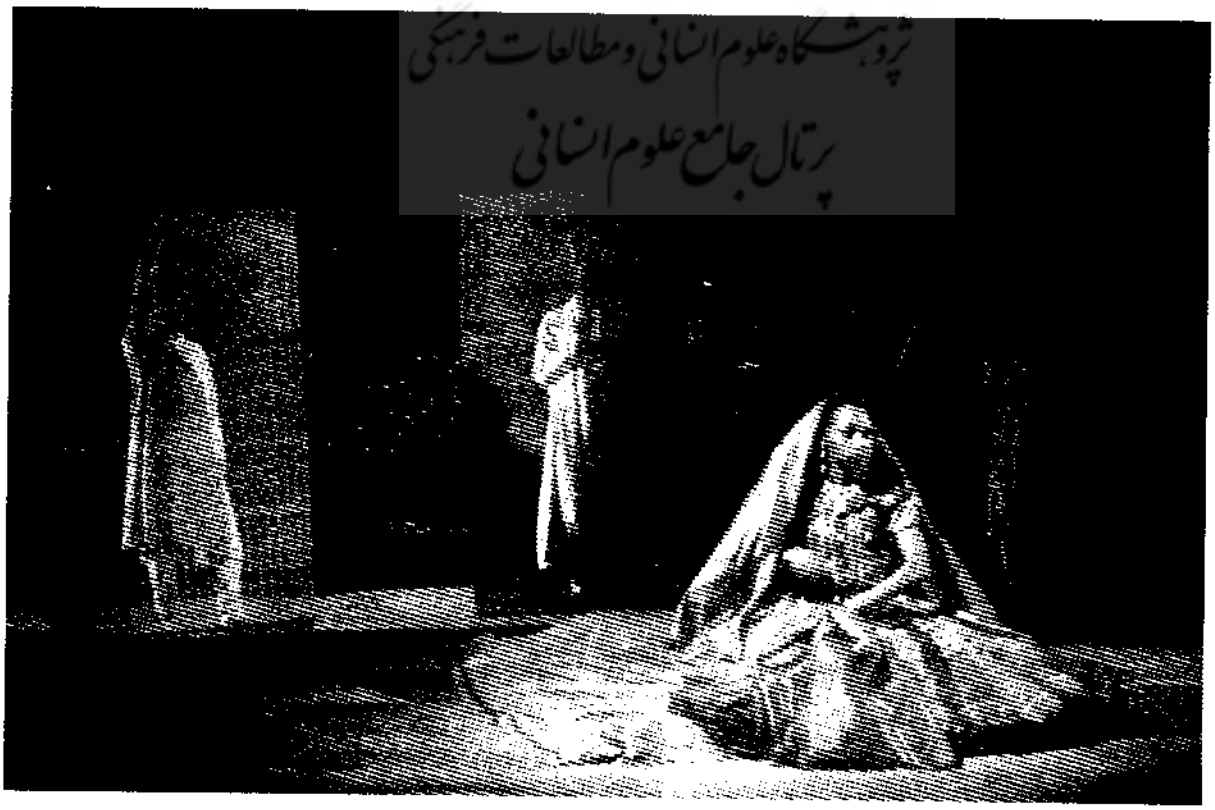
این عقیده از تعبیری سانسکریت سرچشمه می‌گیرد که می‌توان آن را کم و بیش این گونه ترجمه کرد: «حرکات مرموز آسمان». آشکار است که نمی‌توان این را ابتدا به ساکن در یک نمایش گنجاند! به همان گونه که نمی‌توان آن را به «ناخودآگاه» ترجمه کرد. من خیلی دنبال معادل مناسب آن گشتم و دست آخر خودم آن‌را پیدا نکردم، بلکه نزد نویسندهٔ بزرگ آفریقایی هامپاته‌با یافتم.

هنگامی که رمان او به نام سرگذشت عجیب *وانگرن* را می‌خواندم دو کلمهٔ بسیار ساده را که کنار هم گذاشته بودند. پیدا کردم: «ته دل». بنظر من جادویی آمد و آن را در سه یا چهار جای نمایشنامه‌ام گنجانده‌ام. هنگامی که مثلاً کریشنا به بهیشما می‌گوید: «آیا در ته دلت حس نمی‌کنی...؟» این دو کلمه به نحو سحرانگیزی جا افتاده است. مجسم کنید چه تأثیری می‌گذاشت اگر کریشنا می‌گفت: «آیا در ناخودآگاهت حس نمی‌کنی...؟»

بعدها، هنگامی که کوزه‌گر حسود از زبان اشتراوس را می‌خواندم همان تعبیر «ته دل» را در ترجمه‌ای از یک متن سرخپوستی باز یافتم. آیا نویسنده خود آن‌را پیدا کرده بود یا مانند من از هامپاته‌با گرفته بود؟ این تصادف بر من اثر گذاشت. این‌را می‌توان سفر زبان شناختی نامید.

● ***شما مجبور بودید در آغاز کار بعضی از کلمات را از فهرست لغات‌تان حذف کنید. اما آیا کلماتی هم بودند که به آنها امتیاز بیشتری بدهید؟***

ــ بله، کلمات ساده و در دسترس، که بی‌مانع از فرهنگ‌های مختلف عبور می‌کنند. کلمات درخشانی همچون «خون» که در آن واحد مایع قرمز رنگ درون رگ‌های ما، ارتباط خویشاوندی، جرأت و سرشت (در مورد یک اسب خوب می‌گویند که او «خون» دارد) را معرفی می‌کند. کلمهٔ «قلب»، که علاوه بر عضو بدن، دست



شب عشق شاهزاده خانم‌ها.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

آرجونا و پسر پادشاه ویراتا به جنگ می‌روند.

و دلبازی و گاهی اندیشه هم معنی می‌دهد. کلمات «زندگی» و «مرگ». تمام این کلمات بدون خشونت و غارتگری در متنی که از فرهنگی به فرهنگ دیگر وارد شده است جا می‌افتد.

به جز اسامی شخصیت‌ها، بیشتر کلمات سانسکریت را حذف کرده‌ام و معادلی برای آنها یافته‌ام. البته بجز استثناهایی. کلمهٔ دهارما را نگه داشته‌ام زیرا مرکز همه چیز است. حتی به خاطر «ثبت کردن دهارما در قلب آدمیان» است که ویازا شعرش را سروده است. این طرز فکر یکی از ابداعات واقعی هند قدیم است. دهارما قانونی است که نظم را در سراسر جهان استقرار می‌دهد. همچنین نظم پنهانی و شخصی است که هر کس در درون خود دارد و باید از آن پیروی کند. دهارمای هر شخص، اگر رعایت شود، ضامن برقراری نظم جهانی است. اگر از آن حمایت شود، حمایت می‌کند. اگر ویران شود، ویران می‌کند.

در این مبادلهٔ غریب بین یک و بی‌شمار، بین خاص و عام است که قلب تفکر هندی، آن‌گونه که در منظومه بیان می‌شود، می‌تپد. این مبادله‌ای است که امروز هم مانند گذشته عکس‌العمل‌های متعددی بر می‌انگیزد.

● ***شما از همان هنگام با انتخاب این کلمات کلیدی مشغول تعیین حدود فضایی بودید که دو فرهنگ در آن بتوانند در یکدیگر طنین‌افکن شوند، اینطور نیست؟***

ــ کاملاً. من داشتم حدود قلمروی را تعیین می‌کردم.

● ***این مجموعه سفرها به هند، می‌گویید به شما کمک کرده است که حقیقت اثر را دریابید زیرا اثر در آنجا به وجود آمده است؟***

ــ من می‌گویم حقیقت های اثر، بعضی از حقیقت‌هایش. یک نسخه اصل *مهابهاراتا* وجود ندارد. به یک روحانی هندو در جنوب و یک استاد مارکسیست در کلکته مراجعه کنید، پاسخ‌های متفاوتی دریافت خواهید کرد. همهٔ آنها جالب‌اند. و ما نهایتاً ادعا نمی‌کنیم که حقیقت اثر را ارائه داده‌ایم. کار ما اجرائی است میان دیگر اجراها، اجرای ما، در غرب، در سال‌های ۱۹۸۰.

همچنین گمان می‌کنم که نباید توجه را معطوف شرح و تفسیرهای اثر کرد، هر چقدر هم که جالب باشند. همانطور که دومزیل خود می‌گفت، «اصل زیبائی است». از نظر ما، این منظومهٔ عظیم، که با شکوهی لطیف جریان رودی با غنای بی‌پایان را پیش روی ما می‌گسترد، هرگونه تجزیه و تحلیل ساختی، موضوعی، تاریخی یا روانشناختی را به سخره می‌گیرد. درها بی‌وقفه گشوده می‌شوند، و ما را به درهایی دیگر هدایت می‌کنند. غیر ممکن است که بتوان بر تمامی *مهابهاراتا* احاطه پیدا کرد. شاخ و برگ‌های متعدد، و گاه به ظاهر ضد و نقیض، به دنبال هم می‌آیند و در هم می‌شوند اما ماجرای اصلی داستان، که همان تهدید است، هرگز در میان این شاخ و برگ‌ها گم نمی‌شود: ما در هر ویرانی به سر می‌بریم. همه چیز به شدت بر آن دلالت دارد. آیا می‌توان از این ویرانی اجتناب کرد؟

● ***ما می‌خواهیم ماهیت کار شما را به عنوان نویسنده نمایشنامه مشخص کنیم. پس از آن چگونه کار ادامه پیدا کرد؟***

بقیه در صفحهٔ ۵۶

بقیه از صفحهٔ ۹

مصاحبه با
ژان کلود کریر

مهابهاراتا
منظومهٔ سترگ بشری

ــ نخستین دلمشغولی ما این بود که هیچ یک از سطوح مختلف کار را قربانی نکنیم. *مهابهاراتا* می‌گوید که کریشنا استحاله‌ای از ویشنو است. بعضی از شخصیت‌ها این را باور دارند، دیگران نه. در هند همیشه بر سر این اختلاف بوده و هست برای یک مارکسیست کریشنا یک رؤیاست، برای یک ریشی (روحانی هندو) کریشنا، یک خدا است. ما طرف هیچ کدام نیستیم. ما نباید پیشاپیش چیزی را بر پایهٔ باور این یا آن حذف کنیم. باید به تردید خود اثر احترام گذاشت، همین. باید بعضی از تماشاگران بتوانند الوهیت را در کریشنا ببینند و دیگران بتوانند در آن شک کنند.

در *مهابهاراتا*، غالباً کریشنا نمی‌داند چه اتفاقی قرار است بیفتد. اگر او مقامی خدایی دارد چطور از همه چیز با خبر نیست؟ من در این باره با شانکاراشاریا، یکی از مقدسین بزرگ جنوب هند بحث کردم. من این سؤال را به انحاء مختلف با او در میان گذاشتم و او با لبخند از پاسخ دادن به آن طفره رفت. از او پرسیدم چگونه ممکن است در طول یک نبرد کریشنا نداند در تمام میدان جنگ چه می‌گذرد و از آن متعجب و حتی دلواپس شود. آیا یک خدا یا یک نیمه خدا ــ نیمه انسان می‌تواند ضعف‌های انسانی داشته باشد؟ شانکاراشاریا لبخندزنان با جمله‌ای شبیه این به من پاسخ داد: «این تصور یک ضعف انسانی است.»

● ***هنگامی که می‌خواستید نوشتن را آغاز کنید، آیا از اول منظومه شروع کردید؟***

ــ نه، من شروع به ساختن یک «چهل تکه» کردم، یعنی بعضی از صحنه‌ها را اول نوشتم. در *مهابهاراتا* صحنه‌هایی هست که نیازی به تغییر پیدا کردن و نمایشی شدن ندارند مثلاً صحنه‌ای که کونتی به کارنا اعتراف می‌کند که مادر اوست. آدم می‌داند که چنین صحنه‌هایی را، هر موقع که باشد، فقط باید رونویسی کند. برعکس، قسمت‌های دیگری در متن اصلی هست که تنها قصه است و برای روی صحنه آمدن باید استحاله پیدا کند. آدم باید موقعیت‌های دراماتیک خلق کند و شخصیت‌ها را با یکدیگر مواجه کند تا ببیند آیا اتفاقی می‌افتد یا نه. بیش از یک سوم صحنه‌های نمایش صحنه‌هایی هستند که در کتاب وجود ندارند.

مانند یک رقاص با صحنه‌های آماده شروع کردم و در عین حال به جستجویم برای یافتن زبان صحیح ادامه دادم. و این خیلی طول کشید. اولین صحنه‌ها را گاه در پاریس و گاه در هند نوشته‌ام. به محض نوشتن، آنها را برای پیتر بروک، همکاران نزدیک‌مان و آهنگسازان‌مان هنگامی که حضور داشتند می‌خواندم. به یاد می‌آورم که صحنه‌هایی را در فرودگاهها، بین دو پرواز خوانده‌ام یا در مدرس، سوار تاکسی و گرفتار در راه‌بندانی که تمامی نداشت. *مهابهاراتای* ما اینگونه زاده شد، ذره ذره، و گاه با نوشتن بر گوشهٔ رومیزی کاغذی چروکیده در یک کافه. با خواندن، می‌توانستم حس کنم کدام قسمت جا افتاده است، چه چیزهایی را باید نگه داشت و کجاها را باید دوباره نوشت.

زمانی رسید که طرح کلی صحنه‌هایی را که از کتاب گرفته بودم در دست داشتم. و به صحنه‌های دیگر، آنها که باید با تخیلم می‌ساختم و دشوارترین بودند، رسیده بودم. پیتر از من خواست جلسات روخوانی با بازیگران بگذاریم، و یک صحنهٔ سه چهار صفحه‌ای را با آنها بازی کنیم، طوری که انگار خود من هم بازیگر هستم. این برای او و دستیارش وسیله‌ای بود که در آن واحد بازیگر و صحنه را بسنجند. در روخوانی آدم باز هم بهتر حس می‌کند کجا خوب از کار درآمده و کجا هنوز جا نیفتاده است. صحنه‌هایی هست که یک نفس نوشته‌ام، در عرض ده دقیقه، و کوچک‌ترین تغییری در آنها نداده‌ام. صحنه‌های دیگری را بیست و پنج بار نوشته‌ام، بی‌آنکه بالاخره شکل دلخواه را بیابم.

سرانجام دوره‌ای حقیقتاً نگران کننده فرا رسید: زمان نمایش تعیین شده بود، جلسات روخوانی با بازیگران ادامه داشت و من هنوز زیربنای نمایش را پیدا نکرده بودم. قصه‌ای وجود داشت که در مجموعه‌ای از صحنه‌ها نقل می‌شد، اما چگونه می‌بایست این صحنه‌ها را باهم هماهنگ می‌کردم؟ هنوز نمی‌دانستم.

چهارماه به شروع تمرین‌ها مانده بود. من کمی به خودم استراحت دادم و به یک خانهٔ ییلاقی در جنوب فرانسه نزد دوستانم رفتم. و در آنجا، برای همان یک بار در زندگیم چیزی غیرقابل بیان اتفاق افتاد که آدم همیشه در کتابها می‌خواند بی‌آن که واقعاً باور کند: الهام.

ساعت سه بعد از نیمه شب بود. نمی‌توانستم بخوابم در حالی که معمولاً خوب می‌خوابم. چیزی در جستجوی من بود. ناگهان، بدون این که بتوانم بگویم به چه دلیل، بیست دقیقه اول نمایش را دیدم، و از پی آن همهٔ صحنه‌های نمایش به هم ربط پیدا کردند.

این گفتگوی بین کودک و راوی پیر است: «ـ آیا می‌توانی بنویسی؟» «نه. چطورمگر؟» سپس با ورود گانشا و شروع داستان همه چیز جلوی چشمانم مجسم شده بود طوری که گویی یک تماشاگر بودم، فوق‌العاده بود. عجله داشتم که همه را یادداشت کنم. اساس نمایش را پیدا کرده بودم. بر مثلثی قرار داشت که از یک راوی، یک خدا و یک کودک تشکیل می‌شد. و همچنین بر این تردید: گانشا یا کریشنا، کدام یک دیگری را دعوت کرده است؟ آن که حکایت می‌کند و آن که حکایت را می‌شنود به دیدار شخصیت‌های متغیر می‌روند و می‌توانند آنها را لمس کنند و با آنها به گفتگو بنشینند. کلید معما، اساس نمایشنامه را یافته بودم. آسوده خاطر خوابیدم. فردای آن شب، پیتر را صدا زدم و برایش تعریف کردم. گفت: «دیگر دنبالش نگرد، خودش است.»

● ***آیا این واقعاً پایان کار بود؟***

ــ بله و نه. ساخت کل اثر و اساس نمایشی آن پیدا شده بود. اما هنوز خیلی کارها مانده بود. من در تمام جلسات تمرین شرکت کردم، هزارویک چیز را، براساس مشکلاتی که بازیگران حین کار با آن برخورد می‌کردند اصلاح کردم. سپس در هر مرحله، هنگامی که نمایش روی صحنه رفت، هنگامی که اجرای انگلیسی آن را ارائه دادیم، هنگامی که مجموعه تلویزیونی را می‌نوشتیم، هنگامی که به فیلم رسیدیم که در حال حاضر مشغول به پایان رساندن آن هستیم، قسمت‌هایی بود که در آنها تجدیدنظر کردم. مثلاً، تنها هنگام نوشتن فیلمنامه بود که پاسخ مشکلی را یافتم که هنگام نوشتن نمایشنامه نتوانسته بودم حلش کنم. امروز، اگر قرار بود از نو این کار را بکنم، آن را طور دیگری می‌نوشتم.

● ***پس از این تجربهٔ فوق‌العاده، آیا به یک اندیشه یا تصور کلی دربارهٔ مهابهاراتا یا به طور کلی دربارهٔ تئاتر حماسی دست یافتید؟***

ــ دومزیل فکر می‌کرد *مهابهاراتا* اقتباسی حماسی از *ودای* پنجم است که ناپدید شده است. من نه اقتدار و نه دانش او را دارم. اما برداشت من هم همین است. هنگام خواندن *مهابهاراتا* و *وداها*، هم ارتباط و هم اختلاف را حس می‌کنم. تجزیه و تحلیل کردن آسان نیست. انسان باید بکوشد احساس کند، حتی هنگامی که کاملاً درک نمی‌کند.

وداها مؤلف ندارند. آنها متن‌های وحی شده‌ای هستند که به سادگی حقیقت را بیان می‌کنند. در همهٔ فرهنگ‌ها متن‌های مشابه هست، کتبی یا شفاهی، که حقیقت را می‌گویند، که برای یک ملت تعریف می‌کنند از کجا می‌آید، جایش در روی زمین چیست و چطور باید زندگی کند تا به خوبی این جا را اشغال کند. هنگامی که مؤلف دخالت می‌کند، از آنجایی که دارد ابداع می‌کند و از آنجایی که او آفریننده است، از حقیقت دور می‌شود، دروغ یا اشتباه را وارد کار می‌کند. می‌توان گفت خود را از جامعه‌ای که خود را در این حقیقت افسانه‌ای باز می‌شناخته است طرد می‌کند.

شعر حماسی با قید احتیاط از حقیقت اسطوره‌ای و حتی از شکل افسانه‌ای تاریخ دور می‌شود. برای مؤلفی که اثری خلق می‌کند کار دشواری است که خود را مجبور کند در تماس با اسطوره باقی بماند. *مهابهاراتا* اثر یک مؤلف است. در این شکی نیست، حتی اگر این مؤلف ناشناس باشد، زیرا از آغاز تا پایان منظومه، وجود شخصی در ورای متن حس می‌شود. جزئیات به هم مربوطند. و سبک نگارش آن یکسان است. البته، در طی هفت قرن نسخه‌برداری از این حماسهٔ عظیم ــ از قرن چهارم پیش از میلاد تا قرن سوم میلادی ــ دخل و تصرف زیادی در آن شده است. اما به خوبی مشخص است که این اثر واحدی است متعلق به نویسنده‌ای واحد. دومزیل هم همینطور فکر می‌کرد.

به نظر من این ملاحظه مهم است زیرا با دخالت عنصر آگاهی نویسنده واقعیت انسانی اثر ظاهر می‌شود. در اینجا است که انسان از حقیقت آشکار دور می‌شود و وارد حماسه می‌شود. حماسه، در حقیقت، به جوامع کمک می‌کند تا خود را برای بهترین و بدترین موقعیت‌ها سازمان دهند. قصهٔ عظیم مشترکی است که از سوی خدایان الهام شده است و از انسان‌ها سخن می‌گوید. بی‌شک مرحله‌ای ضروری و زمینه‌ساز است. تمام شخصیت‌های *مهابهاراتا*، در آغاز، یک پاد خویشتن آسمانی دارند. کم‌کم فراموش می‌کنند که فرزند خدایان هستند، با پست‌ترین و خشن‌ترین مشکلات رودررو می‌شوند و تبدیل به آدم‌هایی معمولی می‌شوند. به یک معنی، این عملکرد حماسه است: بریدن بندهایی که قهرمانان را به جهان آسمانی وصل می‌کند، مستقر کردن آنان در زمین، رودررو قرار دادن آنان با مشکلات فردی و سپس با مشکلات اجتماعی‌شان. همچنین باید قانون، و حتی قوانین را به کمک و به اعتبار شعر برقرار کرد. باید در هرج و مرج انسانی، یک پیوستگی مداوم و موجه را جستجو کرد.

به نظر من این موضوع در *مهابهاراتا* بسیار روشن و مشخص است، همانطور که در *ایلیاد* و *اودیسه* روشن و مشخص است. و این فکر راهنمای من در نوشتن نمایشنامه بود، در مورد صحنه‌آرایی هم همینطور بود، در آغاز نمایش، صحنه‌آرایی پیتر سبک، آسمانی، غیرواقعی و غرق در لطف خدایی است. کم‌کم فرو میرود، وارد سنگینی زندگی خاکی می‌شود، و بی‌رودبایستی در گل و لجن به پایان می‌رسد. شخصیت زمینی، که نقشی چنین با اهمیت بازی می‌کند، به تدریج ظاهر می‌شود. یک جامعه سازمان می‌یابد و کم‌کم با دوری جستن از جوانی آسمانی‌اش از هم فرو می‌پاشد.

● ***از این تجربه چه درسی گرفته‌اید؟***

ــ در *منطق‌الطیر* شاعر ایرانی فریدالدین عطار، سه پروانه دربارهٔ ماهیت شمع از خود سؤال می‌کنند. اولی نزدیک شمع می‌رود و بر می‌گردد و می‌گوید «نور است». دومی نزدیک‌تر می‌شود، یک بالش می‌سوزد و بر می‌گردد و می‌گوید: «می‌سوزاند». سومی بیشتر نزدیک می‌شود، خود را در آتش، می‌افکند و بر نمی‌گردد. او آنچه را می‌خواسته بداند فهمیده است، آنچه را که از آن پس تنها خود او می‌داند. اما نمی‌تواند به دیگران بگوید. این بهترین تمثیل است همیشه یک سومین و آخرین مدار هست که باید از آن عبور کرد، و اگر عبورکردی دیگر نمی‌توانی از آن سخن بگویی. آنچه را باید فهمیده‌ای اما نمی‌توانی آن را برای هیچکس تعریف کنی.

● *تئاتر، آیا فقط دومین مدار است؟*

ــ به تازگی یک شعر بسیار زیبای فارسی خوانده‌ام که می‌گوید: «دیشب صدایی در گوشم زمزمه می‌کرد: صدایی که شب، در گوش، زمزمه می‌کند وجود ندارد...» ■