تئاتر هند، عرصه‌ای برای گسترش هستی

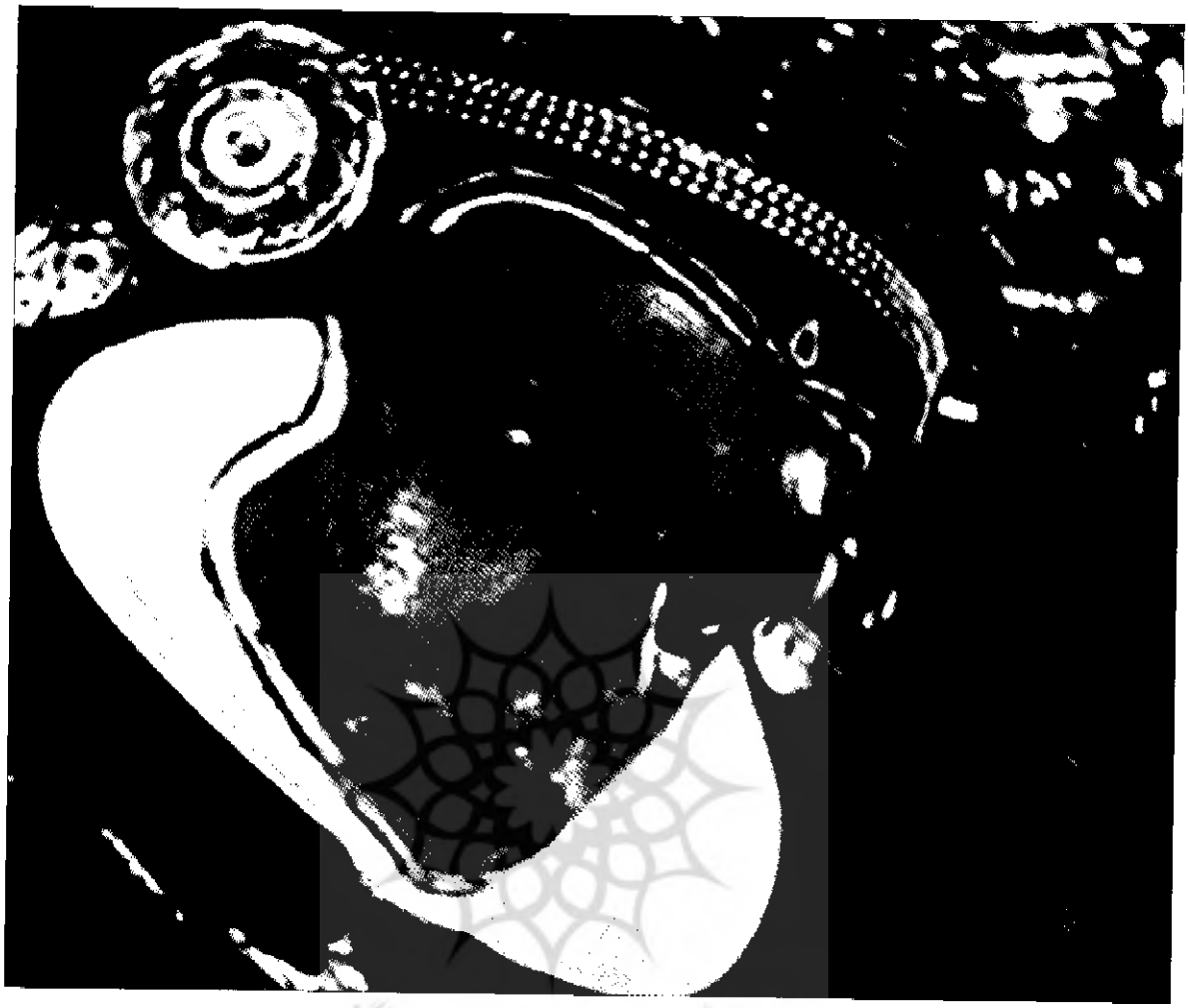
رالف یاراو / ترجمه ی نریمان افشاری

Indian Theater, a Horizon to Expand Existence

By: Ralph Yarrow| Translated by: Narlman Afshari

کار این کتاب را با تحقیق درباره‌ی این پرسش آغاز کردم که چرا بسیاری از اهالی «تئاتر غربی» در ۵۰ سال اخیر به تئاتر هند (و دیگر تئاترهای آسیایی) توجه کرده‌اند؟ ژان ماری پرادیه (پردایه، ۱۹۹۷) می‌گوید در طول این دوران، نگاه غربی نه با کنجکاوی یک خاورشناس بلکه به نیت یافتن مدارکی برای انواع ظرفیت‌های روانی و جسمانی به تئاتر هند بوده است؛ ظرفیت‌هایی که هنر غرب از دوران مدرنیسم در پی فراچنگ آوردن آن کوشیده ولی اندیشه‌ی پساروشنگری همواره آن را به حاشیه رانده یا از قلم انداخته است. عباراتی که در این‌جا برای توصیف این قابلیت‌ها به کار می‌رود، «ریشه‌ها» و «آزادی» است. این کلمات به برداشتی گسترده از پویایی خودآگاه اشاره دارند و نیز به نوع دریافت، تصور، بیان و تعامل ما به عنوان چیزی تجسم یافته در فرایندی روانی/ جسمانی به نام تئاتر.

کتاب حاضر به جنبه‌های مختلف تاریخ، نظریه، قالب‌های اجرایی و متون تئاتر هند می‌پردازد تا دریابد که این تئاتر چه چیزی می‌تواند به قابلیت‌های بالا بیفزاید. مدارک و پرسش‌هایی که این کتاب پیش می‌کشد همه در حواشی همین فرایند اکتشاف دور می‌زنند. این شواهد و پاسخ‌ها انتخابی‌اند، اما هدف این انتخاب، تحقیق برای



یافتن قابلیتی بنیادین برای همه‌ی کنش‌های خلاقه‌ی بشری است.

منظری که این کتاب از زاویه‌ی آن تئاتر هند را می‌نگرد، منظر مفاهیم علمی و پیچیده‌ی معاصر است که ابعاد مختلفی از تجربه‌ی بشری را نشان می‌دهد و وجه غالب اندیشه‌ی پساروشنگری غربی آن را رد می‌کند. همچنین این کتاب معتقد است که نگاه جهانی بخش بزرگی از تاریخ و نظریه‌ی هند را نادیده می‌گیرد در حالی که از راه چنین تحقیقاتی می‌توان آن‌ها را درک کرد.

این کتاب توسط افرادی که در آن موقعیت زمانی و مکانی زیسته‌اند، نوشته شده و بر اساس تاریخ شخصی و اجتماعی است. برای نشان دادن مراحلی که برای رسیدن به این کتاب گذرانده‌ام باید به سه کتاب اشاره کنم:

۱. **آنتای سیاه** (۱۹۸۷) روش‌هایی را که به واسطه‌ی آن‌ها روابط میان تمدن‌های مصر و یونان تشریح شده نشان می‌دهد و اشاره دارد که در ۱۵۰ سال اخیر شاهد رشد حضور تمدن مصر و طرح دوباره‌ی مفهوم «کلاسیک» در حوزه‌ی «آریایی» بوده‌ایم.

۲. **هند و خیال رمانتیک** (۱۹۸۷) برداشت‌هایی را که خاورشناسان یا نویسندگان اروپایی از هند داشته‌اند مطرح می‌کند و نشان می‌دهد که چرا و چگونه آن‌ها هند را با زبان و اندیشه‌ای افلاطونی تفسیر و ارائه کرده‌اند و کوشیده‌اند که ویژگی‌های زبان‌شناختی و اسطوره‌ای آن را در حوزه‌ی هندو اروپایی جای دهند.

۳. **صحنه و کارخانه‌ی بدن‌ها** (۱۹۹۷) مدعی است که شیفتگی اخیر غرب به تئاتر آسیایی با نوعی حس شهودی تقویت می‌شود که در ادراک رابطه‌ی میان جسم و ذهن نقش مهمی دارد و در غرب از زمان دکارت تا کنون رسماً وجود نداشته است.

در این‌جا دفاع از استدلال‌های این کتاب‌ها اهمیتی ندارد، اما آن‌چه همه‌ی آن‌ها به آن اشاره دارند این است که چگونه فرهنگ و فرآورده‌های فرهنگی توسط کسی که آن‌ها را ارزیابی و ارزش‌گذاری می‌کند، دوباره و دوباره ارزش‌گذاری می‌شوند و جایگاه جدیدی می‌یابند. برای این مسئله دلایل تاریخی وجود دارد (تاریخ در این‌جا به معنای تاریخ شخصی و فرهنگی/ طبقاتی/ ملی و... است). اگر چنین می‌نویسم به این دلیل است که این تجربیات را داشته‌ام.

پس من خودم موضوع این ماجرا هستم. این کتاب نشان می‌دهد که چرا متخصصان تئاتر غربی در ۵۰ سال گذشته متوجه تئاتر هند شده‌اند؛ و لاجرم این پرسش‌ها برایشان مطرح است که « تئاتر هند» چه می‌تواند باشد؟ و چه چیزهایی می‌توانند از آن بیرون بکشند؟ این موضوع، پرسش‌های دیگری نیز پیش می‌کشد: آیا متخصصان تئاتری در هند هم این‌گونه می‌اندیشند و هدف آن‌ها از اجرا و انجام این تئاتر، هدفی مشابه است یا سراسر متفاوت؟

برداشت من از همه‌ی این پرسش‌ها از تصویر شخصی‌ام از هند و تئاتر هند نشئت می‌گیرد که به عقیده‌ی من از بسیاری جهات دیدگاه کاملی نیست (به دلایل متعددی که بعدها اشاره خواهم کرد، دیدگاه هیچ‌کس را به عنوان دیدگاهی کامل قبول ندارم). مسلّم است که من نمی‌توانم هیچ زبان هندی را به سهولت و روانی بخوانم و به آن صحبت کنم، اما امیدوارم از کتابم پیدا باشد که مدت زیادی در هند گذرانده‌ام و در انواع مختلف نمایش‌های هندی حضور و مشارکت داشته‌ام، ولی دیدگاه من نیز محدودیت‌هایی دارد. تمایل به نوشتن این کتاب، بازدیدهای پیاپی از هند و به دست آوردن نتایجی که بتوانم درباره‌ی آن‌ها بنویسم، همه از تجربه و ادراک من ناشی می‌شود؛ نخست از راه انجام مدیتیشن که از هند برمی‌آید و روش اجرای آن از مسیر بدن است که دانش غربی نیز بدان باور دارد؛ و دوم از راه تمرین تئاتر در مقام مربی، کارگردان، نمایشگر و نویسنده در حالتی فی‌البداهه و کنونی که تئاتر را کنش و جایگاه اکتشاف می‌کند و به‌ویژه بدان‌گونه که در سنت هند وجود دارد، تئاتر را به عرصه‌ی گسترش هستی بدل می‌سازد. از آن‌جا که مقصودم با این گفته‌ی گروتوفسکی شبیه است که تئاتر «محملی برای انگیزش» است، این پرسش پیش می‌آید که «چرا به هنر می‌پردازیم؟ برای گذر از مرزهایمان، فرا رفتن از محدودیت‌هایمان و پر کردن خلأ درونمان یا برای ارضای خودمان؟ این یک موقعیت نیست بلکه فرایندی است که در آن همه‌ی تیرگی‌های درون به‌آرامی، شفاف و روشن می‌شوند». (گروتوفسکی، ۱۹۶۹)

شاید با گفته‌های بروک، منوشکین، باربا و دیگران نیز همخوان باشم چرا که آن‌ها نیز از منظری تاریک به دنبال روشنایی بوده‌اند: به دنبال الهام گرفتن یا باز وصل شدن به تئاتری که استعداد و شعور بدن را دوباره به آن بازمی‌گرداند. اما باید مراقب استعاره‌های گذشته‌گرا نیز بود که مسائل نواستعمارگرایانه را در خود پنهان می‌کنند؛ مانند فعالیت‌های بروک در مسافرت‌های‌هندی خود (برای نمونه نگاه کنید به مقاله‌ی بوچارا در کتاب ویراست ویلیامز، (۱۹۹۱) امیدوارم کتاب من سعی در مصادره به مطلوب کردن مسائل نداشته باشد و به آن‌چه با آن مواجه بوده‌ام احترام گذارد و دریابد که چطور این مسائل همان‌هایی‌اند که تئاتر در غرب و یا در جهان به دنبال آن است.

پرسش‌های غربی

کتاب حاضر از دل این پرسش بیرون می‌آید: چرا بسیاری از اهالی تئاتر غرب (کارگردانان، مربیان بازیگری و...) به هند می‌آیند و به دنبال چه هستند؟ چه کمبودی در اجرا و درک ماهیت و کارکرد تئاتر غربی، آن‌ها را به هند می‌کشاند؟ بدین‌ترتیب، این تحقیق با هدفی غربی آغاز می‌شود؛ با آگاهی از نوعی سرقت فرهنگی که ممکن است در این میان اتفاق افتد. اما برای پاسخ دادن به این پرسش‌ها به موضوع‌های زیر توجه می‌کنیم:

الف) سنت هندی، یعنی «کتابچه‌ی راهنمای اجرا» **ناتیا شاستر**ا، درام سنسکریت، نظریه‌ی دریافت و زیبایی‌شناسی؛ هر آن‌چه درباره‌ی کارکردهای نمایش در هند نوشته و اندیشیده شده است.

ب) این سنت در عمل چگونه بوده یعنی بازنگری تنوع عمیق قالب‌های اجرایی از داستان‌گویی گرفته تا سبک‌های کلاسیک و درباره‌ی ماهیت اجرا (آن‌گونه که برخی نظریه‌پردازان معاصر مانند شکنر معتقدند) چه نظریاتی وجود داشته است.

ج) ماهیت «متن» در دیدگاه هندی چیست و چگونه با «متن اجرایی» ارتباط می‌یابد.

بدین‌ترتیب در این بخش، ماهیت و اهمیت قالب‌های اجرایی سنتی و راهنمای عمده‌ی نظریه‌پردازی درباره‌ی آن‌ها را مورد بررسی قرار

می‌دهم. نیازهایی که پژوهشگران غربی‌به دنبال آن بوده‌اند را بررسی می‌کنم و می‌بینم که ما درباره‌ی تئاتر چه می‌گوییم و سپس به دو موضوع می‌نگرم یکی این‌که غرب در رابطه با بینش تئاتری و نوع نگرش به اجرا از شرق چه چیزی گرفته است؟ و دیگر این‌که اهالی تئاتر اکنون هند چه ارتباطی با سنت‌هایشان دارند؟ چگونه حرکت‌های پسا استقلالی و یا مثلا پسا IPTA (سازمان تئاتر مردمی هند) قالب‌های جدید ساخته‌اند و از دست‌مایه‌های سنتی بهره برده‌اند و یا چگونه ادراک آن‌ها از کسب و کار تئاتر در بستر امروزی تغییر یافته و رشد کرده است.

تئاتر و دیگر قالب‌های هنری سده‌ی بیستم غرب در مجموعه‌ای از بحران‌ها فعال بوده‌اند که وجودشان مبتنی است بر عدم قطعیت پیش‌گفته‌های بنیادینی چون:

الف) ماهیت «واقعیت» و موقعیت آن در قبال مسئله‌ی ذهن/عین و فرایند دریافت

ب) هویت و معنای وجود فردی

ج) زبان و جایگاه حقیقی نسخه‌هایی از واقعیت که زبان ارائه می‌دهد.

د) ساختارهای سیاسی و اجتماعی به عنوان روش‌های سازمان‌دهی و معنا دادن به زندگی انسان.

تکثر قالب‌های زیبایی‌شناختی که کوشیده‌اند این پرسش‌ها را مطرح کنند، ماهیت ریشه‌دار مسئله‌ی عدم قطعیت و توانایی چشمگیرش در ایجاد واکنش‌های جدید را نشان می‌دهد.

در تئاتر، این واکنش‌ها تنها در تجسم یافتن پرسش‌های بالا خلاصه نمی‌شود (در قالب فضاهای خالی یا پیچیده و نامعلوم، دوپهلویی زبان، پرسش از مسئله‌ی جنسیت و نقش، شکل دادن یا از بین بردن اعتماد به کنش‌های عامه)، بلکه در سطحی دیگر سبب ایجاد شرایطی جایگزین برای اجرا و رفتارهای متفاوت نمایشگران و شرکت‌کننده/دریافت‌کنندگان می‌شود که در جهت ایجاد مواجهه‌ای تنگاتنگ‌تر میان عقل و احساس و تبیین دوباره‌ی موقعیت فضای تئاتر و روابط درون آن عمل می‌کند.

تئاتری ازاین‌دست، بحران‌های مدرنیستی را حل نمی‌کند بلکه دقیقاً آن‌ها را اعمال می‌کند؛ چرا که می‌تواند معادل‌هایی جسمانی، روان‌شناختی و تاثیرگذار برای وضعیتی که مدام از تعریف شدن سر باز می‌زند، ایجاد کند. این تئاتر نوعی انگیزش است، چالشی است سخت با ذهن‌های طبقه‌بندی‌شده و نظم‌وترتیب‌یافته‌ی ما... زبان تند و آزاد آرتو و تصاویر خیره‌کننده‌ی ون‌گوگ چارچوب‌ها را می‌شکنند: «شاید زندگی ما از نظر وسعت و قابلیت در نیم‌کره‌ی دیگر که اکنون چندان برایمان آشکار نیست، غنی‌تر باشد». (استوک و هانسلر، ۱۹۸۱)

چنین تئاتری نه تنها در اندازه و نسبتِ دریافت، بلکه در ادراک و شکل‌دهی دوباره به فرایند دریافت، نیازهای آرتو را برای جراحی [روح] نمایشگر و دریافت‌کننده تأمین می‌کند. در چنین حالتی، این تئاتر فقط قیاس نمی‌کند بلکه چیزی همتراز با جهانی پویا، غیرخطی و محدودناشدنی ایجاد می‌کند که در فیزیک کوانتوم آشکار شده است:

«فیزیک مدرن نشان می‌دهد که ماده به‌هیچ‌وجه چیزی منفعل و ساکن نیست، بلکه موجودی است در رقص و جنبش مدام که الگوهای ریتمیک آن توسط ساختارهای مولکولی، اتمی و هسته‌ای تعریف می‌شوند و صوفیان شرقی نیز جهان مادی را چنین می‌بینند. همه‌ی آن‌ها تاءکید دارند که جهان باید به نحوی پویا درک شود، همان‌طور که خود جهان در حرکت و جنبش و رقص است و سرشت آن نه در سکون که در تعادلی آرام و پویاست». (کاپرا، ۱۹۷۹)

باید گفت که اصلی‌ترین شیوه‌ای که به واسطه‌ی آن می‌توان رشد و توسعه‌ی تئاتر غرب را دریافت، این است که ببینیم این رشد، مرهون ادراکی پویا از زندگی است و نه ادراکی ساکن و ایستا.

این مسئله در بازیگری نیز همان رسیدن به «تعادلی پویا» است. چنین هدفی را می‌توان در اهداف همه‌ی مربیان واقعی بازیگری از کوپو به این سو دید. (او استفاده از صورتک بی‌حالت را از دهه‌ی۱۹۲۰ در تمرین‌هایش رواج داد.) در این زمینه، دو مرحله‌ی اصلی وجود دارد: یکی پا فرانهادن از کاربردهای روزمره و دوم ورود به شیوه‌های دیگر. کوپو و دنباله‌رویش ژاک لکو (از دهه‌ی ۱۹۵۰ در سبک اجرایی غربی بسیار تاثیرگذار بود) از صورتک‌های بی‌حالت استفاده می‌کردند که چهره‌ی آشنا را حذف می‌کرد. این کار شکافی در هر آن‌چه عادی و روزمره و پذیرفته شده بود، ایجاد می‌کرد (نوعی طرز تلقی جدید دریافتی و روان‌شناختی) و می‌خواست نوعی شرایطِ روانی، آمادگی جسمانی و قابلیت‌های تعادلی به وجود آورد که در آن از نمایشگر خواسته می‌شود تا به کشف دوباره‌ی خود بپردازد. بدین ترتیب، آن‌ها به همراه گروتوفسکی، باربا و دیگران از راه تمرین‌های جسمانی، مایم و بداهه‌سازی در جهت تغییر کیفیت انرژی و نوع تمرکز بر بدن در اجرا کوشیده‌اند. (باربا به دنبال انرژی صحنه‌ای و کیفیات غیرمعمول بدن بود که با آن‌چه چتی در تمرین‌های ناتورالیستی استانیسلاوسکی و چخوف نیز یافت می‌شود، بی‌شباهت نیست.) «ایمپرو» اثر کیت جانسون که مثل آثار لکو عامل مهمی در تمرین بازیگری‌است، «آن‌که می گوید آری» را تشویق می‌کند و آن‌هایی که آماده‌ی ورود به شرایط و روابط جدیدند را پشت‌گرمی می‌دهد. بخش بزرگ این کار بر بدن تمرکز می‌کند و یا از بداهه‌سازی بازی‌ها بهره می‌برد: از قوه‌ی خلاقه‌ی آزاد و از آمادگی پذیرش پیشنهادهای جدید. چرا که هدف آن گریز از استیلای امور تحلیلی و تشویق فعالیت‌های «نیم‌کره‌ی چپ» (فعالیت‌های‌خودجوش، خلاقه و نسبی) و حرکت به سوی نوعی نبوغ اجرایی همه‌جانبه است که البته این نیز متکی است به حوزه‌ی اندیشه‌ی غربی (و مفاهیم بدن، خود، هویت و نظایر آن‌که این حوزه مطرح می‌کند) در جهت الگوهایی که هم دوسویه‌ترند و هم پربارتر.

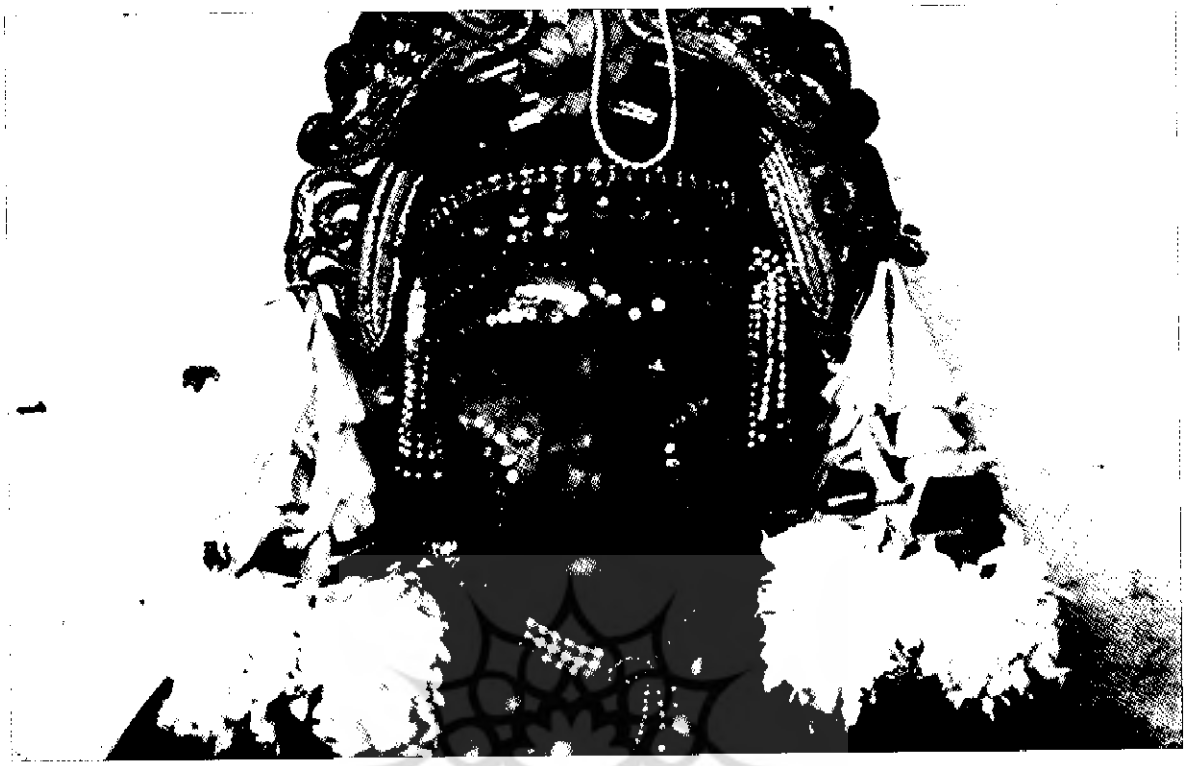
پس عجیب نیست که بازیگران نقش قدرتمندی در سیاست‌های تئاتری نداشته‌اند و برآیند سیاست‌ها همواره به سوی کارگردانان و حتی به سوی توقعات کسانی که در جرگه‌ی تماشاگران تئاتر قرار می‌گیرند، کشانده شده است.

به عقیده‌ی باربا، اجرا نوعی رفتار «فراروزمره» و غیرمعمول را بنیان می‌نهد و به عقیده‌ی شکنر، اجرا شرکت‌کنندگان خود را (به لحاظ زمانی) با خود می‌برد و (به طور مداوم) دگرگون می‌کند. شکنر برداشت سوزان لانگر از قهرمان تراژدی را به یادمان می‌آورد: نوعی تلخیص نمادین از چالش یک‌سویه با «محدوده‌ی رشد خود». (لانگر، ۱۹۵۳)

علاوه بر این، نظریه‌ی اجرا در دهه‌های اخیر، تئاتر و درام را از متن مکتوب به سوی نیروی غنی اجرا کشانده که گستره‌ی وسیعی از تبادلات نشانه‌شناختی و حداعلای تغییرپذیری تماشاگران را در نظر می‌گیرد. باید گفت که شیوه‌ی تفکر معمول، نیروی محرکه‌ی موقعیت‌های اجرا را تنها به عنوان چیزی که اغلب معیارهای زندگی فردی و اجتماعی را دربر می‌گیرد نمی‌بیند، بلکه دریافته است که این موقعیت‌ها می‌توانند نمایش داده شوند و از شرکت‌کنندگانشان انتظار چیزی بیش از کارکردهای معمول را داشته باشند؛ چیزی که مدام از محدوده‌ی مرزبندی‌های شخصی فراتر رود.

میراثِ بدعت‌آمیز دهه‌ی ۱۹۶۰-۱۹۵۰ که از رویارویی با فضا، زمان، هستی، زبان، چقیقت و واقعیت پدید آمد و نشانگر دوران هنر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی



مدرنیستی است، هنر «ابژورد» است که فروریختن دسته‌بندی‌های کلامی، فرمال، منطقی و کشف معنای جدید شخصی و اجتماعی و روشی که در آن تولید و پی‌ریزی می‌شوند (اشاره به روش‌شناختی ساخت‌گرا) را در خود دارد. مسلماً چنین تئاتری، سرگیجه و نهوع را هسته‌ی تجربه‌ی تئاتری می‌داند. آن‌چه از این دیدگاه نتیجه می‌شود، فقط بدبینی یا عدم رضایت از الگوهای توصیفی پذیرفته شده (از دانش، زبان و مذهب) نیست، بلکه در سطحی بنیادی‌تر، نهادی است که به گفته‌ی یونسکو این «نظام‌ها و نظام‌سازی‌ها» و به گفته‌ی لاکان این «نظام نمادین» به عنوان نوعی اعتراض و با پوشاندن واقعیت ادراک‌ناپذیر عمل می‌کند؛ تئاتر یونسکو همانند تئاتر ژنه، تعمداً این قالب‌ها را «تئاتری» می‌کند. الیزابت رایت در بحثی پیرامون رابطه‌ی میان روانکاوی و مسائل تئاتری، می‌گوید:

«عقیده‌ی رایج درباره‌ی امر نمادین که در زبان خلاصه می‌شود، مرگ و توقف میل را که همواره وعده‌ی تحقق آن را می‌دهد، می‌پوشاند. امر تئاتری نمی‌تواند در این‌باره کمکی کند اما این شکاف و جدایی را در دل درام نشان می‌دهد. به طوری که تأثیر آن نه تنها خلاصی از ترس، خشم و رنجش بلکه رسیدن به شناختی باشد درباره‌ی خطری که در درون کل نمایش وجود دارد...». (رایت، ۱۹۹۶)

به عبارت دیگر، درام از شکسپیر تا یونسکو (با ماهیت خود به عنوان نمایش وهم صحنه‌ای و بازنمایی آن‌چه هست و البته نه آن‌جا) مدام این واقعیت را بیان می‌کند که تخیلاتی که ما به تجربیاتمان نسبت می‌دهیم، ماهیتی سایه‌وار دارند: آن‌چه واقعیت است، ناتوانی همیشگی ما در ادراک چیزها و میل بی‌وقفه‌ی ما برای این ادراک است؛ التزامی فاوست‌وار برای نگه داشتن لحظه‌ی گذرا. بکت می‌گوید: «نمی‌توانم ادامه دهم، باید ادامه دهم». ایوروار به شکلی مازوخیستی تسلیم می‌شود ولی تئاترش هر چند اسف‌بار اما دوباره و دوباره خطر (جسمانی و کلامی) نمایش را می‌پذیرد و با تکه‌پاره‌های ته‌مانده با نمایش مسیرِ مکرر شکست، خلأ و تاریکی، باز ما را به قاعده‌های روشنفکرانه به‌اصطلاح دانشمان برمی‌گرداند.

این چشم‌اندازها به ما می‌گویند که چرا در آثار کسانی چون آرتو، گروتوفسکی، لکوک، کوپو، باربا، بروک، کیت جانستون، استانیسلاوسکی و مه‌یرهولد نیازهای آشکار برای دست یافتن به منابع جدید جسمانی، عاطفی و معنوی می‌یابیم. همه‌ی این تلاش‌ها برای گذشتن از مرز هر چیز آشنا و شناخته شده است، برای ساختن زبان‌ها و قالب‌های نمادین جدید و به عبارت بهتر برای تقویت کنش اجرا و دریافت به وسیله‌ی

فرارفتن مداوم از امر آشناست. اما کشف دوباره‌ی «تئاتر جسمانی» در دوران پس از دهه‌ی ۱۹۷۰ آخرین ظهور این انگیزش است که بسیاری از متون سده‌ی بیستم از آثار سمبولیسم گرفته تا ابزورد نیازمند آن‌اند.

پاسخ‌های شرقی

در قالب‌های شرقی، چه منابعی یافت می‌شود که آرتو، برشت، باربا، گروتوفسکی و دیگران به آن‌ها روی آورده‌اند و بینش و نگرش خود را بر اساس آن بنا نهاده‌اند؟ برخی از ویژگی‌های قالب‌های هندی از دیدگاه پژوهشگران غربی (که البته ادراک آن‌ها بر مبنای موقعیتشان، گرایش آن‌ها و اطلاعاتی است که در دسترسشان قرار گرفته و عمدتاً مبتنی است بر نظرات آنان درباره‌ی فعالیت‌های سنتی و نه کنونی و معاصر) را می‌توان در موارد زیر آورد:

الف) درآستانگی[1]
ب) تکثر
پ) جسمانیت
ت) تعالی

درباره‌ی این موارد بیش‌تر توضیح خواهیم داد ولی آن‌چه فعلاً به نظر می‌رسد این است که این موارد به انواع واکنش‌های متفاوتی اشاره دارند که برای پاسخ دادن به مشکلاتی که در بالا یاد شد، به کار می‌روند. آن‌ها الگویی از تئاتر می‌سازند که تئاتر را عرصه‌ی دگرگونی، محل گفت‌وگو بر سر مرزها و گذر از محدوده‌های آشنا و شناخته شده و نیز مدخلی برای شکل‌دهیِ مداوم خود و جهان می‌داند. قالب‌های مختلف تئاتری، همانند هنرهای دیگر، فرضیات مقدماتی خاصی‌درباره‌ی زندگی ارائه می‌کنند. در مورد تئاتر هند، این‌ها عمدتاً نظرات ودایی/ هندو هستند اما نمونه‌های مشابهی چون بودیسم و تائوئیسم نیز وجود دارند. در این میان، موارد زیر اهمیت محوری دارند چرا که فرم را به عنوان چیزی پویا و نوعی تداوم میان «واقعیت» و «وهم» تلقی می‌کند:

۱) برهما/ ویشنو/ شیوا (آفرینش/ نگه‌داری/ ویرانی)؛ اندیشه‌ی هندی عواملی که در طول فرایند آفرینش ایجاد می‌شوند را در نظر می‌گیرد و از خُردترین سطح (که به نام گونا[2] شناخته می‌شود) تا سطح بی‌کرانه و بزرگ در قالب سه‌گانگی خدایان، تعاملات آن‌ها را شامل می‌شود.

۲) جهان به مثابه‌ی بازی[3]/ نمایشِ فرم

۳) زیربنای این بازی/ نمایش برهمَن است، منبع همیشگی تحرک و نیروی بالقوه‌ی همه‌ی‌قالب‌ها. برهمن بنیادی‌ترین سطح واقعیت است. از آن منظر بازی/ نمایشِ فرم به عنوان مایا[4] (وهم) دیده می‌شود، یعنی باید موقعیتی گذرا و ناپایدار داشته باشد.

دیدگاه شرقی چنان‌چه در گفتاری از کاپرا آمده، جهان مادی را به عنوان بازی/نمایش فرم‌ها می‌بیند. ماده به طور مداوم خود را بازتولید و بازسازی می‌کند. بنابراین، در هندوئیسم نه یک خدا بلکه سه خدا وجود دارد . برهما، ویشنو، شیوا ـ با نیروهای آفریننده و ویرانگر به علاوه‌ی نیرویی‌که این دو را در کنار هم نگاه می‌دارد (حفاظت یا به تعریفی فعالانه‌تر، برقراری مداوم تعادل؛ ویشنو در اسطوره، هنگامی که چیزها از مسیر خود خارج می‌شوند در ده قالب مجزا و متفاوت تجسم می‌یابد). در این تفکر، ماده خود را انسجام می‌بخشد و سپس فرومی‌پاشاند. همه‌ی مراحل درنهایت به هم مرتبط‌اند و می‌توان دید که این موقعیت‌ها متکثر، چندسویه و دوجنسیتی هستند؛ هیچ عامل یا کیفیتی را نمی‌توان منحصراً مردانه یا زنانه دانست. (شاکتی اسلوبی زنانه معادل شیوا؛ کالی که اغلب توسط نویسندگان غربی به عنوان چهره‌ی شیطانی زن انگاشته می‌شود و در سنت هندی در ویران کردن موقعیت موجود برای ساخت موقعیت جدید به عنوان معادلی‌فعال‌تر از شیوا تعریف شده است). این نیروها گونا نام می‌گیرند و گرایش‌هایی نشان می‌دهند که در درون ماده وجود دارد: همراستا با فیزیک کوانتومی که انرژی را در جایگاهی می‌بیند که بالقوه می‌تواند به روشی معکوس عمل کند، یا هم‌ارز با تمایل ارگانیسم بدن برای داشتن نوعی تعادل درونی است. پس آن‌چه می‌توان گفت این است که همه‌چیز در چرکت و چندوجهی است و هیچ‌چیز آن‌چنان‌که به نظر می‌رسد نیست. بدین ترتیب، جان همان بازی/ نمایشِ فرم است. واژه‌ی سنسکریت که برای این مفهوم به کار می‌رود لی لا (lila) است. مسلماً بازی/ نمایشِ فرم تئاتر نیز هست زیرا که با عنوان رام‌لی‌لا[5] (نمایشی درباره‌ی راما) آمده است که بزرگ‌ترین نمایش سالانه‌ی جهان است و برای اجرا در مناطق مختلف شهری و بسیاری از اهالی بنارس/ وارناسی استفاده می‌شود.

سخت نیست که همراستا با تشبیه غار افلاطون به مسئله نگاه کنیم و ببینیم سایه‌هایی که به عنوان اموری ثابت و استوار تلقی می‌شدند، گذرا و ناپایدارند و عامل اصلی نیستند. در تفکر هندو، عامل اصلی برهمن است؛ نیرویی که همه‌ی قالب‌ها و فرایند شکل‌گیری از آن ناشی می‌شوند و از راه آنمن (روح یا انگیزش جاودانه) در دسترس هر فردی قرار می‌گیرد. برهمن از راه یکی شدن آگاهی فرد با آن در قالب آگاهی قابل فهم است. افرادی به صورت سنتی‌در این کار مهارت دارند و از موضع طبقه‌ی روحانیان قواعد خاصی برای انجام این امور وضع می‌کنند. برهمن فعالیت بی‌وقفه‌ی برهما/ ویشنو/ شیوا و گوناها را تقویت می‌کند، فعالیتی که آن را به عنوان «واقعیت» قلمداد می‌کنیم اما به مفهومی دیگر تنها وهم (مایا) است و این تا حدودی به این دلیل است که هرگز چیزی ثابت نیست؛ موجودیتی مجزا نیست که فیزیک یا ماده‌گرایی سده‌ی نوزدهمی فکر بازایستادنش را در سر داشته باشد. به گفته‌ی دریدا، به این دلیل که همواره نوعی تفاوط[6] است، هرگز همانند با خود نیست و همواره در حال دگرگونی‌است. اما واژه‌ی«وهم» illusion نیز به معنای «درحال بازی/ نمایش» است (ریشه‌ی لاتین آن il-ludere است).

حال اگر به منظر پژوهشگران سده‌ی بیستم غربی بازگردیم، می‌توانیم دریابیم که چه جذابیتی در این مباحث برای آن‌ها وجود داشته است. نخست این‌که بسیاری از متفکران مدرنیست از الگوها و ساختارهایی که بینش‌هایی را نادیده می‌گرفتند (در صفحات پیش از کاپرا روایت شد) ناراضی‌بودند. اما این الگوها و ساختارها در تحولات بزرگی که در اواخر سده‌ی نوزده و اوایل سده‌ی بیست در مقولاتی چون روان‌شناسی، سیاست و زبان‌شناسی و... پدید آمد، آشکار بودند. قطعیت جهان‌بینی سده‌ی نوزدهم جای خود را به «اصل عدم قطعیت» مشهور هایزنبرگ داد. هیچ‌چیز دقیقاً آن‌چه پیش‌تر به نظر می‌رسید، نیست و حتی «اسطوره‌های فراگیر» که لیوتار معرفی‌می کند نیز در زمره‌ی آن‌هایی هستند که ثبات و ایستایی را ترجیح می‌دهند. پس به الگو یا الگوهایی که بتوانند روند و جریان را درک کنند، نیاز است. برای نمونه، مفهوم مایا به معنای مورد نظر یونسکو و دیگرانی که پیش‌تر نامشان رفت، بسیار نزدیک است؛ یعنی نظام‌های نمادینی که در آن‌ها همه‌ی آن‌چه را که دانش، واقعیت و حقیقت می‌دانیم خلاصه می‌کنیم؛ فرم محض بی‌هیچ جایگاهِ مطلق.

دوم این‌که چارچوب کاملی وجود دارد که با آگاهی از بی‌ثباتی ماده آشکار می‌شود اما به راحتی با اسطوره‌شناسی و گستره‌ی وسیعی از قالب‌های زیبایی‌شناختی زنده و متنوع درمی‌آمیزد. در این‌جا، عدمِ ثبات به عنوان عدمِ امنیت تلقی نمی‌شود بلکه خصلت طبیعی فرایند خلاقیت دانسته می‌شود؛ برهمن، خود را در موقعیت ثبات محض می‌داند. با وجود این، جریانی از فرم‌ها ایجاد می‌کند که همزمان هم برهمن‌اند و هم نیستند. اشاره‌ی دوپهلوی بکت به تولید بی‌وقفه، چندان روشن نیست. بهتر است بگوییم که نمایش، خطرکردن است ولی مرگی که آن را در خود دارد، فرایندی است که زندگی را می‌بلعد، خود بلعیده می‌شود، ممزوج می‌شود و از دل این فرایند، دوباره زندگی پدیدار می‌شود.

سوم، با وجود این‌که راه‌حلِ نهایی و حقانیت جاودانه‌ی موقعیت فرد وجود ندارد ولی به نظر می‌رسد چنین مفهومی موجود است که در آن هر فرد می‌تواند در مقام عامل نخستین یا در شرایط تولید قدرتی باشد که همه‌ی فرم‌ها از آن نشئت می‌گیرند. معنای پردامنه‌تر «من» به عنوان بخشی‌از پروژه‌ی خلاقیت قلمداد شده است؛ «من» چیزهای مشترکی دارد با عواملی که هر چیزی را سازمان می‌دهند و «من» می‌تواند مشارکتی آگاهانه و فعال در این فرایند داشته باشد.

پس پیش‌فرض‌های مبنا درباره‌ی ماهیت زندگی و فرم، نویددهنده به نظر می‌رسند. اما نظریه‌ی زیبایی‌شناسی هندی چگونه این مارجا را نشان می‌دهد؟ و در کارکردهای اجرا چه چیزی را می‌بیند؟

نظریه‌ی زیبایی‌شناسی هندی به ناتیا شاسترا برمی‌گردد، متنی که هم نظریه و هم راهنمای اجراست و جنبه‌های مختلف آن از ترکیب و ابعاد صحنه گرفته تا جزیی‌ترین حالت‌های دست[۷] را دربرمی‌گیرد. تاریخ [نگارش] آن، میان سال‌های ۴۰۰ پیش از میلاد تا ۱۲۰۰ میلادی یاد شده و به یکی از بهاراتاها منسوب است که یکی از معانی نام او دقیقاً «هندوستان» است. (بی‌شباهت نیست به متون راهنمایی که توسط مربی/ نمایشگران تئاتر نو[۸] تهیه می‌شد و هر یک به تنهایی یا در کل با عنوان زیامی[۹] قرار می‌گرفت). هسته‌ی محوری ناتیا شاسترا نظریه‌ی راسا[۱۰] است؛ تنها مقولات مربوط به اجرا نیست که از خلال ارائه‌ی «سلایق» مختلف حسی آن آشکار می‌شود بلکه دستورات مربوط به آشپزی و چگونگی ترکیب ادویه‌های مختلف نیز از آن استخراج می‌شود ولی هدف اصلی آن، پرورش قوای دریافتی دریافت‌کنندگانی است که باید کیفیت‌های یک انسان آزموده و ماهر (راسیکا)[۱۱] را در خود بسازند.

دقیقاً به این دلیل که اجرا مسئله‌ای بسیار غنی است، می‌تواند بسیاری از مجاری واکنشی را فعال کند؛ از راه حرکت، رنگ، متن، موسیقی، ضرب‌آهنگ و.... هدف رسیدن به شرایط یگانگی و هماهنگی[۱۲] است. و به این دلایل است که از **ناتیا شاسترا** آشکارا به عنوان «ودای پنجم» یاد شده است. ودا به معنای دانش است یا دقیق‌تر به مفهوم کلِ فرایند دانستن. وداها متون اصلی‌روحانی هندوئیسم هستند. پس اجرا به عنوان کنشی فردی و اجتماعی دانسته می‌شود که برای تعالی بخشیدن به محدوده‌های هر روزه با پرورش کارکردهای چندسویه و همه‌جانبه‌ی آگاهی عمل می‌کند. ارتباط این نظریه با مباحث غربی پیرامون کارکردهای زیبایی‌شناختی، سیاسی و اجتماعی تئاتر در میانه‌ی سده‌ی بیستم از راه آن‌چه پیش‌تر گفته شده آشکار است و نیز در گستره‌ی دست‌اندرکاران تئاتر که چیزی مناسب حال خود یافته‌اند؛ میل برای گسترش منابع درونی و ارتباطی بازیگران (استانیسلاوسکی، مه‌یرهولد، آرتو، گروتوفسکی، لکو، بروک، باربا و...)، برای برانگیختن مخاطبان به لحاظ فکری و خیالی در جهت مشارکت آگاهانه‌تر (برشت، آرتو، گروتوفسکی، فو، منوشکین و...)، برای تشدید تأثیرات متن اجرایی به همه‌ی معانی ممکن و بیش‌تر غیرمنتظره (گروتوفسکی، کانتور، بکت، ژنه، شکنر، ساواری و...).

پس با دیدن این‌که الگوهای فلسفی و زیبایی‌شناختی چه پاسخ‌هایی به پرسش‌های غربی می‌دهند، می‌توانیم به ویژگی‌های نمایش هندی که پیش‌تر آمد برگردیم.

در آستانگی نوعی «بینابینی» رویداد نمایشی را نشان می‌دهد. این واژه از آرنولد وان ژنپ و ویکتور ترنر مردم‌شناس وام گرفته شده است. این عبارت نزد آن‌ها کارکرد نمایش در آیین‌های گذار را نشان می‌دهد. در چنین رویدادهایی، شرکت‌کنندگان نقش خود را در درون جامعه و نمایش عوض می‌کنند و به گذار از آستانه‌ی یک مرحله از زندگی اعتبار می‌بخشند (از کودکی به بلوغ و از زندگی به مرگ). در ضمن، این عبارت برای نشان دادن روش‌هایی که نمایش در فضا و زمان انجام می‌شود نیز مفیدند؛ روش‌هایی که خود به نحوی مربوط به مسئله‌ی انتقال و گذارند و تغییراتی میان مراحل مختلف بودن ایجاد می‌کنند. بسیاری از نمایش‌های سنتی هند ریشه در آیین‌ها و قالب‌های نیایشی معابد و سنت‌های اجتماعی و فرهنگ عامه دارند. اجرا اهمیتی فردی و نیز اجتماعی دارد اما بیش‌تر گرایش دارد تا در قسمت «سرگرمی مؤثر» مورد نظر شکنر باشد (شکنر ۱۹۸۸، ۱۲۰،۲۴). بخشی از متن، زندگی «روزمره» است در حالی که همزمان آشکارا «فراروزمره» و غیرمعمول است: به‌شدت «تئاتری»، بی هیچ تلاشی در جهت «دیوار چهارم» رئالیستی و سرشار از انبوه نشانه‌های تئاتری و نظایر آن. می‌توان گفت که فوای «فراعادی» متعلق به نمایش مجموعه‌ی زندگی فردی و اجتماعی دانسته می‌شوند. نمایش معمولاً تمام شب طول می‌کشد یا به عنوان بخشی از یک جشنواره اجرا می‌شود. این عمل مرتب و بیش‌تر در مرکز روستاها یا حیاط معابد انجام می‌شود تا در تئاترهای ممتاز. آن‌چه ریلکه «سوی دیگر» زندگی می‌نامد، چیزی جداگانه و مجزا نیست: «جادو»، «حماسه» و جهان «الهی» همراه با زندگی روزمره وجود دارند. مخاطبان می‌آیند و می‌روند، بچه‌ها بازی می‌کنند و به خواب می‌روند، خواب می‌بینند و بیدار می‌شوند و در زمان نمایش از تاریکی، از آن پایین به سمت نور کشیده می‌شوند. در این مجموعه، سخت نیست بپذیریم که «ما نیز ماهیتی شبیه ساخته شدن رؤیا داریم». پس در آستانگی موقعیتی است که در آن ادراک کیفیت موقتی و گذرای وجود فرد در تقابل با ساختار و جامعه‌ای که آن را شکل داده و می‌خواهد به همان صورت نگاه دارد، ممکن می‌شود. انگار که نمایش واسطه‌ی انجام گذار از مرزهای میان خود و محیط (دیگری، جامعه و جهان) است. گاه این مرزها تأییدشده و مشخص‌اند و گاه مبهم و ناشناخته؛ اما در هر صورت فرایند انتقال باید با تغییر شکل‌های بنیادی در وجود، فضا و زمان که هنرمندان غربی از دوران مدرنیسم به این سو همواره با آن روبه‌رو بوده‌اند، انجام شود.

تکثر نیز بر گذار از مرزها دلالت می‌کند. بیش‌تر نمایش‌های شرقی متکثرند به این معنا که تمایز آشکاری میان رقص، تئاتر، موسیقی و... از یک سو و امور مقدس و نامقدس از سوی دیگر مقرر نمی‌کنند. این‌ها که در غرب مرزهایی آشکار به شمار می‌روند در شرق به عنوان مرز و حایل شناخته نمی‌شوند. این مسئله لزوماً به این معنا نیست که «واقعیت» بخش‌بندی نشده، بلکه باید گفت که در مسیرهای مختلفی (یعنی نظام‌های جداگانه‌ای) بخش‌بندی شده است. علاوه بر این، باید بدانیم که یک تمامیت واحد به عنوان «تئاتر هندی» وجود ندارد؛ همان‌طور که یک زبان هندی واحد نداریم بلکه زبان هندی اصلی وجود دارد (به علاوه‌ی انگلیسی). پنج یا شش مذهب عمده که در میان آن‌ها هندونیسم (که بیش‌ترین هواداران را دارد) خود دارای کثرتی غیر قابل تمیز و نیروهای مختلف الهی است که مرتب از مرزها و جایگاه‌های بخش‌بندی‌شده عبور می‌کنند. قالب‌های اجرایی نیز چندگانه‌اند (بهاوای، کاتاکالی، تروکو تهو، یوورولیا چائو، تی‌یام) که دامنه‌ی آن‌ها از قالب‌های به‌شدت استیلیزه تا قالب‌های عامیانه، از صورتک‌های ظریف و پرداخته تا گریم‌های پرنقش و نگار، از مراسم جن‌زدایی آیینی تا داستان‌های اخلاقی گسترده است. (یکی‌از مشهورترین آثار هندی در این زمینه جریان‌های متعدد دارد (واتسیایان، ۱۹۸۰).

آن‌چه در این میان برای غربی‌ها اهمیت دارد، انعطاف فرم و توان گذشتن آسان از ژانر است که امکان ترکیباتی غنی و مبدعانه را از اجرا فراهم می‌کند که برای ارائه‌ی ادراکات پیچیده‌ای از واقعیت مناسب‌تر است. (به عبارت دیگر، برخی قالب‌های نمایش هندی نسخه‌های متعدد و «متکثر»ی از مقوله‌ی نمایشگر/نقش ارائه می‌کنند مثلاً اجرای تک‌نفره‌ی کودی‌یاتام). البته این مسئله در دوره‌های مختلف در سنت غربی وجود داشته است اما الگوهای آسیایی با شرقی، نوعی همبستگی خاص در دوران تاریخی معینی ارائه می‌کنند. همانند مسئله‌ی «آستانگی» و درواقع به کمک آن‌چه خواهم گفت، دلایلم نشان می‌دهند که انسان وقتی شروع به جست‌وجو می‌کند، تمایل دارد چیزی بیابد که از پیش در ذهن دارد و این شاید آن چیزی نباشد که مسؤولان امر گمان می‌کردند در حال انجام آن‌اند.

نمایش آسیایی و به‌ویژه هندی و رویدادها و فضاهایی که در آن روی می‌دهند و قالب‌ها و شیوه‌های آن نمایش‌ها، الگوهایی ارائه می‌دهند که پاسخگوی نیازهای متخصصان تئاتر غربی است. پس برای انجام این شیوه‌های آموزشی و استفاده از بدن به عامل جسمانیت می‌رسیم. در این‌جا، اشاره‌ی مختصری داریم به آن‌چه پیش‌تر درباره‌ی سنت کوبو و لکو گفته شد و به دیگر مربیان بازیگری مثل بروک، منوشکین، گروتوفسکی، باربا، شکنر و زاریلی که آشکارا شیوه‌های تمرین بازیگری و اجرای هندی را به کار بستند، مفید به نظر می‌رسد. آنان در سطحی بی‌واسطه به دنبال روش‌های آزادسازی و استفاده از توانایی‌های جسمانی و نیز روش‌های گسترش منابع برای بازیگران بودند و تمرین‌های شرقی مانند یوگا و کنترل تنفس با تکنیک‌هایی مفید برای ساخت گستره‌ی جدیدی از مهارت‌ها و گریز از استبداد بازیگری معمول

(بخشی از سلسله‌مراتب غربی امر مکتوب، امر نمادین لاکانی، امر ایده‌آل) از راه رسیدند. اما در بسیاری از موارد، پژوهشگران غربی درمی‌یابند که این روند تمرین‌ها، نیاز به دوران آموزشی طولانی دارد که بیش‌تر از کودکی آغاز می‌شود و دیگر این‌که این روند وابسته به کل یک سنت فرهنگی است و همان‌گونه که بسیاری از اهالی تئاتر تا کنون دریافته‌اند این تمرین‌ها و روند اموزشی را نمی‌توان بسته‌بندی و به شکل مجزا استفاده کرد. درواقع، کویو و لکو از ماسک‌ها و تمرین‌های بدنی که از فرهنگ اروپایی برمی‌آمد تاءثیر پذیرفتند (کمدیا دل‌ارته، تمرینات ورزشی).

اما در پس این کوچه‌ی به ظاهر بن‌بست، دری گشوده می‌شود؛ رهیافتی جایگزین برای روابط میان ذهن و جسم. شاید برای کسانی چون بروک، باربا، گروتوفسکی و دیگران پذیرفتن این مطلب که آن‌ها از این ابعاد [غربی] آگاه نبودند و در صدد کشف آن‌ها برآمده‌اند، چندان مطلوب نباشد. درواقع، رازهایی که دزدان دریایی فرهنگی در این نوع جدید شرق‌گرایی به دنبال آن بودند. نمونه‌ای از همین امور پیشین و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

سرنوشت‌ساز و همین نخطی از مرزها بود. روش‌های تمرین بازیگری نوعی کنترل، انعطاف و تغییرپذیری ارائه می‌دهند که برای حوزه‌ی بیش‌تر بازیگرانی‌است که در سنت غربی آموزش دیده‌اند و امکان دسترسی به موقعیت‌های متفاوت خودآگاه را فراهم می‌کند (خلسه‌های شمن‌گرایانه، جذبه، ...) که آرتو و شکنر هر چند به روش‌های مختلف اما هر دو در پی آن بودند و نیز امکان رسیدن به شرایط «پیشابیانگری» و کیفیت ویژه‌ی آمادگی بالفعل یا همان «حضور»ی را در برابر دیدگان غربی آشکار می‌کند که رقصنده‌ی کاتاکالی و نمایشگر نمایش «نو» آن را ارائه می‌کند. بحث درباره‌ی موقعیت، ماهیت و کارکرد این موقعیت‌های اجرایی در زمینه‌های مختلفی که در زیر خواهد آمد، رخ می‌نماید. اما این مسئله که نمایشگر هندی (یا نمایشگران سنت‌های فرهنگی دیگر) این‌ها را چگونه ارزش‌گذاری می‌کنند، در بحث ما نمی‌گنجد. آن‌چه در این‌جا برای ما مهم است، وجود آن‌ها در پژوهش‌های غربی است که به موجب آن به عنوان یکی از اهداف اصلی، برداشت‌های جایگزین و فعالیت‌هایی دانسته می‌شوند که در آن‌ها ذهن و جسم، آگاهی و ماده، چون زنجیره‌ای به هم پیوسته‌اند و در شرایطی کار می‌کنند

که نمی‌توان آن‌ها را در دسته‌های مشخص از هم جدا کرد و به عنوان نیروی چیاتی اجرا دیده می‌شوند.

این تحلیل‌ها نشان می‌دهد همان‌طور که عناوین پیشین در آستانگی و تکثر به دامنه‌ی محدود دسته‌بندی‌ها اشاره می‌کنند، عامل جسمانیت نیز به این مفهوم از مرزهای خود فراتر می‌رود و به قالبی از عامل تعالی بدل می‌شود. این عامل نیز معیاری محدودکننده نیست، بلکه طرز فکری است که عوامل دیگر بر پایه‌ی آن بنا می‌شوند. نمایش هندی موقعیتی برای تئاتر ایجاد می‌کند که «مقدس» (بروک، گروتوفسکی)، «خشن» (آرتو)، «روحانی» (ژنه)، «بشر-کیهانی» (نونز) و یا به قاعده‌ای دیگر «جسمانی»، «غنی» و «تئاتر تخیلات»، نظایر [غربی برای] آن است. سرشت آن به شیوه‌ای عامدانه تغییردهنده و تغییرپذیر و فرایند آن متعالی است چرا که در تجربه‌های مربوط به خود و جهان، عقل و احساس، انرژی و توجه ریشه دارد که تنها با گذر از تفکرات رایج غربی می‌توان به بیان درست آن‌ها رسید. واتسیایان نشان می‌دهد که «چگونه هندی‌ها جسم را به عنوان پیش‌نیاز اصلی برای تعالی در نظر گرفته و جسم، تاریخ کامل اندیشه‌ی هندی را شکل می‌دهد». به عبارت دیگر، فعالیت‌های فراروزمره و غیرمعمول که توسط تئاتر در نمایشگر و مخاطب ایجاد می‌شود، تنها تکنیک‌های اجرایی صرف نیست؛ بلکه گذاری است از سطوح کارکردهای روان‌شناختی که بر حوزه‌هایی ورای حوزه‌ی من خودمدار تأثیر می‌گذارد.

اما در زمینه‌ی توجه به عامل جسمانی در تئاتر غرب که پس از آرتو و برشت اتفاق افتاد، چشم‌انداز مهم دیگری نیز وجود دارد؛ این چشم‌انداز به نوعی بازشناخت اشاره می‌کند که پیش‌تر به مواردی چون «شکاف میان جسم به منزله‌ی ساختاری گفتمانی و تجسم آن در تجربه، میان امر بازنمودی و واقعیت» ارجاع می‌دهد. در رویارویی با چنین مسئله‌ای، این دیدگاه با نوعی مخالفت و درواقع رد زمینه‌های ایدئولوژیک برای مسئله‌ی تعالی و با پافشاری بر سه عامل تقلیل‌ناپذیر جسمانیت/ اخلاق/ ناپایداری نمایش و نمایشگر آشکار می‌شود. با وجود این، هر چند که خود روانکاوی نیز برای فهم این مسئله با دشواری‌هایی روبه‌رو است اما «سقوط» در واقعیت (به این معنا) به نوعی خروج از حوزه‌ی نمادین می‌انجامد و فضایی برای بازنویسی خود می‌گشاید که صورتک‌های خنثی و دیگر کارهای انجام‌شده، همه به دنبال آن هستند. شاید این مسئله مهم باشد که گرایش فرهنگ غربی به استفاده از صورتک برای پوشاندن آن چیزی است که فرد نمی‌خواهد دیده شود (مثلاً نقاط ضعف جسمانی یا اخلاقی) در این موارد ادراک مسئله‌ی صورتک شبیه کار آسیایی‌هاست که در آن گذاشتن صورتک به معنای ورود به حوزه‌ی دیگری و «دیگربودگی» است که هم آزادی‌بخش است و هم حیات‌بخش. نبود امر نمادین، اقبالی است برای دسترسی به امر واقع که موقعیتی است در شدن، در سیلان و غوطه‌ور شدن و راه پیمودن در توالی قالب‌ها.

تئاتر هند می‌تواند گستره‌ی وسیعی از قالب‌های مادی و معنوی را در خود بپذیرد؛ می‌تواند «حماسی» باشد به معنای مورد نظر برشت، عمومی، کارناوال‌وار، تئاتر«سوم»، سیاسی، «تئاتر مردم ستم‌دیده» و یا با قاب پیش‌صحنه‌ی غربی و نانورالیستی باشد. تمامیت، چه به معنای Geamtkunstwerk [اثر هنری جامع][۲] باشد یا نوعی مقام دریافتگر سامهیتا و چه به معنای گونه‌گونی‌قالب‌ها، کارکردی یکسان به عنوان راهی برای رسیدن به تعالی دارد. معنای مورد نظر شکنر از عبارت «شبفنه» که گستره‌ی وسیعی از رویدادهای نمایشی و اجرایی را می‌پوشاند (آیین، بازار هنری، بازی، ورزش‌ها، جشن‌ها و ...) در این‌جا می‌تواند به مفهومی گسترده‌تر به کار برده شود.

تئاتر ریشه‌ها؟

متخصصان غربی در جست‌وجوی آن‌چه که گمان می‌کنند از دست داده‌اند، به هند روی آورده‌اند. درنتیجه، شاید موج جدیدی از شرق‌گرایی و علاقه به مسئله‌ی «بیگانه» را ایجاد کرده باشد؛ ولی‌واقعیت این است که این حس آن‌ها با نوعی حس کمبود و نبود چیزی مهم تقویت می‌شود. خواه این فقدان به عنوان چیزی روان روحانی، فنی، زیبایی‌شناختی دیده شده باشد و یا ترکیبی از همه‌ی آن‌ها؛ این بدین معناست که تئاتر هند چیزی بنیادین درباره‌ی کسب‌وکار تئاتر و یا شاید درباره‌ی رابطه‌ی تئاتر با زندگی اجتماعی به همراه دارد.

روال هندی و شیوه‌ی آموزش سنتی آن به واسطه‌ی **ناتیاشاستر**[۱] و بحث‌های انتقادی که ملهم از آن است، از دیدگاه فلسفی، مذهبی و زیبایی‌شناختی نقشی بسیار ممتاز و با اهمیت برای نمایش و اجرا قائل می‌شود.

بنابراین، پیش‌فرض وجود چیزی قدرتمند در رویکردهای شرقی و غربی وجود دارد. هرچند من می‌دانم که شکنر نظریه‌های مربوط به ریشه‌های تئاتر را نوعی کژراهه و اساساً غیرمفید می‌داند، اما لازم است بپرسیم که آیا واقعاً در این‌جا با چیزی شبیه ادعای تئاتر ریشه‌ها (و نه ریشه‌های تئاتر) روبه‌رو نیستیم؟ بیایید نگاه مختصری به نمونه‌ای در این باره بیندازیم.

۱) **ناتیاشاستر**[۱] وجود ریشه‌های «الهی» از راه اسطوره یا روایت را زیربنای اجرای تئاتری می‌داند. و این بر اساس پاسخی است که برهما به خواست خدایان می‌دهد که مسئولیت تهیه‌ی وسیله‌ی سرگرمی را بر عهده‌ی بهاراتای حکیم می‌گذارند.

فکر می‌کنم در این‌جا سه نوع برداشت از عباراتی چون «خدایان» یا «الهی» وجود دارد:

الف) به عنوان نیروهای خنثی (باد، آتش، بهار و...)

ب) به مثابه‌ی نوعی نظام حکومتی (یا خلاصه‌ی آن یعنی کارکرد حکومتی یا قانون‌گذاری که در قالب خداوند خالق تجسم یافته یا تصویری از کسانی که حکومت می‌کنند و یا قدرت را در دست دارند.)

پ) به منزله‌ی رویداد، فرایند یا روش‌های عملکرد در آگاهی (کیفیات «غیرمعمول» یا قدرت دریافت و کنش).

این سه مورد شاید در نگرش اسطوره‌ای درهم‌تنیده و یا هم‌پوشاننده باشند؛ مثلاً آن‌هایی که در دسته‌ی الف یا ب قرار می‌گیرند، شاید در موقعیت‌های خاص جزو گروه پ به حساب آیند، یا آن‌هایی که در دسته‌ی پ هستند ممکن است شاید برای عضویت در گروه ب در نظر گرفته شده باشند. این الگو در قالب یک سطح عملکرد که به سه شکل متفاوت بیان می‌شود، بهتر قابل درک است.

تعاریف دسته‌ی الف شاید عموماً مردم‌شناسانه دانسته شوند؛ تعاریف دسته‌ی ب تعاریف سیاسی و مذهبی به حساب آیند و تعاریف گروه پ تعاریف روان‌شناختی (به معنای روان روچانی و نه معنای محدود شده‌ی غربی) تشخیص داده شوند.

اسطوره‌ی آغازین در **ناتیا شاستر**[1] با تعاریف دسته‌ی ب و پ منطبق به نظر می‌رسد. آن‌هایی که در دسته‌ی ب قرار می‌گیرند، می‌گویند که «بهاراتا»ی مؤلف (فردی یا جمعی) در تلاش برای به دست آوردن اعتبار بیش‌تر، ادعای ریشه‌ای الهی می‌کند یا شاید برای اعتبار بخشیدن به شکل‌های غیرآریایی نمایش. به عبارت دیگر، این مسئله نوعی ترفند سیاسی و یا تاریخی بود برای این‌که به ناتیاشاسترا نوعی مقام ودایی ببخشد و گذرگاهی ساده‌تر برای رسیدن به هنری که مبلغ آن بود بیابد. این ادعا نامحتمل به نظر نمی‌رسد اما نظریه‌هایی ازاین‌دست نیازمند دلایلی با زمینه‌های تاریخی‌اند (که به‌ویژه در مورد هند بسیار دشوار است) و همراستا با همان «ریشه‌های تئاتر»اند که شکنر با بدبینی به آن‌ها می‌نگرد.

علاوه بر این، فروکاستن قلمرویی که توسط امر «الهی» مشخص شده به نقشی که عامل قدرت ایفا می‌کند با دست یازیدن متناوب به «اقتدار کتاب مقدس» برای فعالیت‌های غیرقابل قبول دیگر، گرایش گسترده به این‌که زیبایی‌شناسی چیزی است که با روش‌های غیر رایج در ارتباط است را از میان می‌برد. این‌گونه شهود، گویی مبنای همان جست‌وجوی غربی است که پیش‌تر یاد کردم. تئاتر به عنوان یک روال و کنش عموماً (و مسلماً در شکسپیر) به عنوان تولید نسخه‌های متعدد خود و قالب‌های متعددِ بودن انگاشته شده است؛ چنین به نظر می‌رسد که هیچ دلیلی نیست که چرا بهاراتا نباید چنین ادعایی می‌کرد، به‌ویژه در متنی که حوزه‌ی وسیعی از قالب‌ها و حد والای دقت در روند تولید آن‌ها را تشریح می‌کند. اگر امر «الهی» می‌تواند به قابلیت تولید یا رسیدن به شیوه‌های متفاوت بودن اشاره کند و عبارت «خدایان» نیز به انواع شخصیت‌ها یا قالب‌های کهن نمونه‌ای که می‌توانند به بازی گرفته شوند و درجاتی بالاتر از ادراک روزمره را در دریافت‌کننده برانگیزد اشاره می‌کند، پس ما به تعریفی از فرایندی می‌رسیم که همان تئاتر در حال انجام است و نه گمانه‌زنی درباره‌ی این‌که از چه هنگام و کجا ممکن است که آغاز شده باشد.

بدین‌ترتیب می‌توان دید که «کتاب مرجع» تئاتر هند مدعی است که نمایش (تولید قالب‌های فعال و دلالتگر) نقطه‌ی آغاز خود را از هم‌پیوندی میان روش‌های ادراک و کنش «انسان» و «جهان» (یا فرد و فرافرد) دارد. یکی از کارکردهای اصلی اسطوره نشان دادن و تحلیل روش‌هایی است که خودآگاه در این روش‌ها فعال می‌شود؛ موجودات و رویدادهایی که در آن‌جا توصیف می‌شوند را می‌توان با عناوین «عامل‌ها» و «گردانندگان» به معنای روان‌شناختی، جسمانی و حتی سیاسی خواند. برای نمونه، اسطوره‌ی ناتیاشاسترا درباره‌ی آفرینش درام شامل کشمکش میان «خدایان» و «شیاطین» است (عامل‌ها و گردانندگان در سطح الهی، چنان‌که در ظاهر نیز هست). یکی از روش‌های توجه به این عبارات، تلاش برای توصیف گرایش‌ها و تمایل‌های مربوط است. تمایل به خلق نسخه‌ی هماهنگ و آرمانی (سرگرمی خوشایند یا یک الگوی مثبت) توسط خدایان ارائه می‌شود. در حالی که شیاطین اعتراض می‌کنند، می‌گویند که چیزها کاملاً به آن شکل نیستند، می‌خواهند نظم موجود را بر هم بزنند و به نحوی عمل کنند که درنهایت، ساختار جدیدی ایجاد کنند. بدین ترتیب، خدایان و شیاطین هر دو، رانه‌هایی فرمال و روان‌شناختی هستند. تعامل آن‌ها نیز همان فرایند شکل‌گیری فرم است و در این مورد، شکل‌گیری قالب دراماتیک یا داستان زندگی که با گردانندگی «انسان» (بهاراتا و صد فرزندش) انجام می‌شود. در این‌جا، سطح الهی می‌تواند راهی برای نشان دادن نبوغ و فرایند کنش باشد. هر چند خوانشی که در بالا بیان شد، می‌تواند تشبیهی باشد از الگوهای آپولو/ دیونیزوس نیچه و خود/ فراخود/ نهاد فروید ولی تردید داریم که در باب جنبه‌های مناسب کارکرد محرکی صحبت می‌کنیم که برای پرداختن به آن به الگوهایی گسترده‌تر از الگوی خودآگاه فروید نیاز داریم.

۲) متونی که بیش‌تر نمایش‌های هندی از آن‌ها گرفته می‌شوند، خود به عنوان متونی الهام گرفته و با ریشه‌های الهی دیده می‌شوند و به عنوان اموری بنیادی برای ادراک فرهنگ، نظام اجتماعی، آموزه‌های اخلاقی و مذهبی کشور به کار می‌روند.

متون حماسی و مقدس نسخه‌ها، روایت‌ها، اقتباس‌ها و بحث‌های زیادی ایجاد می‌کنند که در تنوع فرم‌ها و زمینه‌ها، جریان بی‌پایانی از دست‌مایه‌های مناسب برای نمایش را تولید می‌کنند و پرورش می‌دهند و با موقعیت اساطیری خود، مبنایی غنی برای نمایش بنیان می‌نهند. دیگر این‌که زبانی که این متون در قالب آن شکل می‌گیرند (سنسکریت) در سنت هندی، زبان مبدأ دانسته می‌شود و این جایگاه را فقط در خانواده‌ی زبان‌شناختی هند و اروپایی ندارد بلکه تا حدی است که از آن انتظار می‌رود معادل‌هایی دقیق و درخور برای سطوح بنیادین وجود مادی نیز ارائه کند. همچنان‌که بسیاری از زبان‌شناسان غربی با بدبینی به این مسئله می‌نگرند، دلایلی نیز وجود دارد که این مسئله را تأیید می‌کند؛ به‌ویژه در حوزه‌ی اجرا که مسائلی چون ضرب‌آهنگ یا تنفس می‌توانند بر معنا تاءثیری اساسی گذارند. زبان سنسکریت این توان را دارد که از هجاهای بنیادی، قالب‌های بی‌شمار بسازد.

۳) نمایشگران هندی در بسیاری از سنت‌ها به دقت آموزش دیده‌اند. اغلب در طول یک دوره‌ی طولانی و با قواعدی شبیه مقررات دیر راهبان. این آموزش‌ها، لااقل هم‌سطح‌اند با آن‌چه آکادمی‌های غربی ارائه می‌کنند و در ایجاد و پرورش کنترل و مقاومت کامل و دقیق جسمانی (عضلانی ، حسی و ژیمناستیک) تبحر لازم را دارند. نمایشگران معمولاً در سنت گورو به آموزش‌های خود دست می‌یابند، سنتی که در آن آموزگار از بالاترین درجه‌ی احترام بهره‌مند است. آن‌ها تمرین و حتی اجرای خود را به عنوان فرایندی می‌بینند که در آن، این کارها نوعی ایثار مقدس دانسته می‌شود. باید گفت که خود کنش نمایش نیز نوعی ارتقای قابلیت انسانی به درجه‌ی الهی دانسته می‌شود، همان‌طور که در **ناتیاشاستر**[۱] مده به این منظور که به دریافت‌کننده کمک شود که پای در راهی مشابه گذارد و ابعاد دیگری از وجود را درک کند. نمایش همچنین نوعی اغنا و پالایش حواس و احساس نمایشگر و مخاطب است. جست‌وجوی گروتوفسکی برای قربانی نیز امری مشابه است اما در اغلب موارد متفاوت: تاریخ لهستان و سنت کاتولیک چیزی غیر از میلی مازوخیستی که نمایشگران هندی اغلب به دنبال آن هستند را پیشنهاد می‌کند. به علاوه، آن‌چه از ارزش ویژه‌ای برخوردار است، قابلیت نمایشگران هندی در دستیابی به تعادل جسمانی و روانی است که از دل آن، فعالیت‌هایی پویا پدید می‌آیند.

به همین ترتیب، در حوزه‌ی نظریه‌ی زیبایی‌شناختی متن و اجرا نیز به نظر می‌رسد که تئاتر هند آن‌قدر نسبت به خود آگاه است که پیشنهاد گسترش حوزه‌ی قابلیت‌ها و تجربیات انسانی را مطرح می‌کند تا خط مرزی میان امور انسانی و الهی رسم کند. در هر مورد، این مسئله را می‌توان از مسیر اجرای اعمال از نقطه‌ی آغازین فرم، زبان، معنا و کنش جسمانی دریافت. نمایش به عنوان چیزی همنوا با شرایط جسمانی و روانی «بیرون از»، « فرای»، « تحت» یا «مقدم بر» ساختارهای بیانی شناخته‌شده‌ی معمول دانسته و اعمال شده و از آن‌جا به سمت فرایند خلاقه رفته است.

اگر چنین است پس ما درباره‌ی ریشه‌های بسیاری فعالیت‌ها که تئاتر را تشکیل می‌دهند، بحث می‌کنیم؛ نه ریشه‌هایی که در گذشته به فراموشی سپرده شده‌اند بلکه آن‌هایی که روش‌های مناسبی برای دسترسی ارائه می‌کنند و می‌توانند بارها مورد بازبینی قرار گیرند.

تئاتر آزادی؟

شاید این فهرست مختصر از آن‌چه در بخش آغازین آمد، مفید باشد.

ویژگی‌های شرقی	مشکلات غربی
درآستانگی	واقعیت
تکثر	هویت/ معنا
جسمانیت	زبان/ حقیقت
تعالی	ساختارهای سیاسی/ اجتماعی

فهرست این موارد به این معنا نیست که هر کدام از این‌ها مستقیماً و دقیقاً با مورد روبه‌روی خود معادل‌اند، بلکه کنار هم گذاشتن آن‌ها از این جهت مفید است که نشان می‌دهد در جایی که مسائل و مشکلات ناشی از دسته‌بندی‌ها غیرقابل تغییرند (و ناشی از طرز فکری که آن‌ها را پدید آورده)، «پاسخ‌هایی» که در روال شرقی یافت می‌شود مرزها و محدوده‌ها را پشت سر می‌گذارند تا انعطاف و آزادی را ارتقا دهند. بیش‌تر استدلال من در بخش پیشین بر همین مبناست که هم نگاه رایج و هم نگاه متفاوت هر دو بر این باورند که برآیند توجه به نمایش هند می‌تواند

گستره‌ی جدیدی از معنا و عملکرد را برایمان بگشاید.
اما بسیار ساده‌انگارانه است بپنداریم که روال هندی و نیازهای غربی می‌توانند زوج مناسبی باشند. در ابتدا، این به عهده‌ی هنرمندان غربی است که با بازگشت به شیوه‌های فرهنگی و موقعیت‌های تاریخی خود، پاسخ‌های ویژه‌ی خود را بیابند؛ آن‌ها مدت‌های مدید این کار را انجام داده‌اند و شواهد موجود نیز نشان می‌دهد که در این کار موفق بوده‌اند(از شکسپیر تا بکت، ازکمدیا دل‌آرته تا (complicite theatre de) در این فرایند، تداخلی همه‌جانبه میان مفاهیم و فعالیت‌هایی که فهرست‌شده وجود دارد که می‌توانست به خوبی در هنر مدرنیستی به کار گرفته شود. دوم آن‌که هنرمندان هندی هم سنت و روال خود را به پرسش می‌کشند و می‌کوشند که آن‌ها را با موقعیت‌های تاریخی و سیاسی معین وفق دهند و هم دل‌مشغول پرسش‌های خود از دسته‌بندی‌های موجود هستند. همه‌ی آن‌ها عامل تعالی را به عنوان پایانی غیرقابل پرسش نمی‌دانند، هرچند که شاید بسیاری، آن‌ها را در حال مداخله‌ای فعال در شرایط زیباشناختی و سیاسی حاکم ببینند.

به نظرم می‌آید، روش‌های زیادی وجود دارد که تئاتر به واسطه‌ی آن‌ها بتواند هم از قید و بندهای‌ساختارها و نظام‌های محدودکننده آزاد شود و هم تعاملی سازنده با آن‌ها داشته باشد. دیدگاهی که در این‌جا وجود دارد، ابعاد متفاوتی از رویارویی با خود و جهان و همچنین دسته‌بندی‌های متفاوتی از اجرا و تأثیرات آن بر مخاطب را دربر می‌گیرد. باید به نقش «خود» در حیطه‌ی امکانات بشری و نقش تئاتر در حیطه‌ی سامان‌دهی اجتماعی پرداخت؛ به انواع آگاهی‌که توسط تئاتر و نمایش تولید می‌شود و روش‌هایی که در آن این آگاهی تبدیل به کنش می‌شود.

در بیش‌تر نمایش‌ها، تمایلی ویژه به کار کردن در شرایطی که مواجهه‌ی مرزی نامیده می‌شود وجود دارد. این مرز می‌تواند خود/ دیگری به حساب آید، هم بر حسب چالش با این مسئله که چطور نمایشگران و دریافت‌کنندگان خود را تجربه می‌کنند و هم بر حسب این‌که چطور نمایش، خود را در درون بستر فرهنگی و اجتماعی خود تعریف و تبیین می‌کند. هر دوی این ابعاد را می‌توان در تئاتر و نمایش شرق و غرب دید.

در روال هندی، نیروهای بسیاری وجود دارند که سیلان و توان تغییر و دگرگونی را بپذیرند. چنان‌چه پیش‌تر اشاره شد، مفهومی از نمایش که در **ناتیاشاستر**ا بیان شده و نتایج مورد نظر در نشانه‌های تئاتری قالب‌های سنتی، نمایش را مسئول ایجاد نوعی تعادل روان روحانی در دریافت‌کننده می‌داند؛ هم به لحاظ فردی و هم اجتماعی (مورد دوم در قالب‌های رئالیستی‌تر). درام سنسکریت نیز بر همین مبنا استوار است اما به انجام پالایش زیبایی‌شناختی در دریافت‌کننده از راه استفاده‌ی نمادین و شاعرانه از زبان هم توجه دارد. آثار تاگور در اوایل سده‌ی‌بیست که به انگلیسی و بنگالی نوشته می‌شد، بر مبنای همین سنت است. تئاتر سیاسی و خیابانی نیز در جهت اعمال دیدگاه‌های آشکارتر و اهداف مردمی در ۵۰ سال گذشته همواره فعال بوده‌اند ولی همچنان به روال و قالب‌های عامیانه برمی‌گردند. «تئاتر سوم» بادال سیرکار و بیش‌تر اجراهایی که ملهم از IPTA هستند، از قالب‌های جدیدی استفاده می‌کنند که برای مداخله در مسائل اجتماعی، سیاسی و روان‌شناختی، نمایش و سرگرمی و بحث و مناظره را با هم ترکیب می‌کند. هم در اجراهای سنتی و هم اجراهای معاصر و کنونی، استفاده‌ی وافری از صورتک می‌شود و این مسئله برای مقاصد کمیک، زیبایی‌شناختی و حتی شمنیستی است که هم افراد و هم جوامع را مد نظر دارد. همچنین تئاتری وجود دارد که شیوه‌ی نمایش‌های هندی رایج یا نمایش‌های غربی را می‌پذیرد اما این کار را برای به پرسش کشیدن عقاید و رفتارهای مقبول نزد مخاطب مورد نظر خود انجام می‌دهد. این برداشت از تئاتر نیز وجود دارد که تئاتر را فعالیتی می‌داند که قدرت می‌بخشد چرا که به مشارکت‌کنندگانش امکان می‌دهد تا نهایت استفاده از توانایی‌های خود را تجربه کنند.

گذار از خود و نقش، ابعاد مهم بسیاری دارد. برخی از انواع نمایش، شرکت‌کنندگان خود را در درون محدوده‌هایی تقریباً «معمول» آزاد می‌گذارند و امکان به عهده گرفتن نقش‌های آشنا اما متفاوت (سیاسی، اجتماعی، روان‌شناختی)برای کشف گستره‌ای از «ادم»ها را به آن‌ها می‌دهند. هم برای نمایشگر و هم برای مخاطب، تأکیدی که در این‌جا به کار رفته، تأکیدی آگاهانه و بن‌فکنانه و نوعی بازشناخت از نسبی بودن این چارچوب‌هاست. درواقع، شکلی از آزادی است؛ من خود را به گونه‌ای تجربه می‌کنم که دیگر مجبور نیستم فقط چیزی باشم و تنها چیزی را ببینم که فقط برای یک نقش خاص آشکار می‌شود (فکر می‌کنم این مسئله شبیه این فرمول شکنر است «غیر من/ غیر غیر من» که او درباره‌ی الیویه که نقش هملت را بازی می‌کرد به کار برد). در این‌جا، هم نوعی تقویت نیرو می‌بینم و هم نوعی دقت در شناخت تفاوت ها؛ من از تجربه و شناخت ماهیت و محدوده‌ی مرزها (یعنی رفتارها و نقش‌هایی که به آن‌ها خو کرده‌ایم) ناتوانم و ناتوان از درک این نکته که بخشی از وجود من می‌تواند خارج از محدوده‌ی این مرزها عمل کنند. مسئله‌ی من/ دیگری که در این‌جا رخ می‌نماید، در درون سپهر امر نمادین لاکانی است اما همچنین نشان می‌دهد که چگونه در درون این حوزه یا نظام، نقش‌ها ساخته می‌شود و شانس چیزی را برایمان مهیا

می‌کند که من آن را «راهی به بیرون» می‌نامم و یا به عبارت هندی‌تر، مشاهده‌ی بازی / نمایش راما. دسته‌بندی‌ها چندان هم نفوذناپذیر نیستند چرا که فضاهای متفاوت برای بازی/ نمایش گشوده‌اند.

نمایش می‌تواند از راه فرم‌های بنیادی فراروزمره و غیرمعمول، مخاطب خود را به قالب‌های ناشناخته‌ی «دیگربودگی» ببرد که بسیار دور از جهان، زبان و عادات تعریف‌پذیر و آشناست. تغییراتی از این دست، معمولاً با تغییراتی که از بدن، نوع عملکرد، ضرب‌آهنگ و شکل آن آغاز می‌شود اتفاق می‌افتند؛ به عبارت دیگر، از راه درآمیختن عامل «دیگربودگی» در درون قلمرویی که به عنوان «خود» تجربه شده است و نه جدا ایستادن (عقلانی) یا ارزیابی تمایز میان این دو (حتی از منظری که این دو، نوعی همگرایی داشته باشند).

بداهه‌پردازی، کار با صورتک، خلسه یا اعمال ریتمیک می‌توانند حرکت به سوی چیزی را بنیان نهند که ناشناخته و برای ادراک خردگرا دور از دسترس باشد. آن‌چه در نتیجه‌ی این عمل با آن برخورد می‌کنیم، شاید مهیب و شنیع باشد؛ چیزی که از غرایز، ترس‌ها، رانه‌های روانی، نیروهای آشفته و برآشوبنده برمی‌آید؛ چیزی از ابهام و تاریکی درون که روش‌های اندوه و سرور «من» هر روزه بودن، هرگز آن را نمی‌پذیرد.

پس از یک جهت، مرزهای عقلایی خود یا مرزهایی که با خودآگاه درک می‌شوند، دوباره مورد بررسی و مطالعه قرار می‌گیرند. از سوی دیگر، مفهوم و فضای «من» سوژه‌ای می‌شود برای فشارهای چیزی درونی‌تر. بدین ترتیب من «خود» را به عنوان «دیگری» می‌بینم و احساس می‌کنم.

هم نمایشگر و هم دریافت‌کننده می‌توانند تحت‌تأثیر قرار گیرند؛ در هر دو جنبه (مثلاً هم در تجربه‌ی هجو سیاسی و هم آیین جن‌زدایی) امکان شکل‌گیری دوباره‌ی رویارویی میان فرد و فرافرد وجود دارد.

در عمل، این دو وجه می‌توانند نوعی همپوشی و وجود مشترک داشته باشند که مرتب هم این کار را انجام می‌دهند. اثری با ریشه‌های برشتی برای رسیدن به ناشناخته‌های روانی لازم نیست تلاش زیادی کند یا لحظه‌هایی در یک رویداد آیینی می‌توانند ناگهان به طنزی معمولی و زمینی تبدیل شوند. بخشی از کشف استانیسلاوسکی تحقیق برای یافتن زمینه‌هایی میان این دو شیوه است که به موجب آن مثلاً «حافظه» فراتر از مفهومی شخصی می‌شود و یادآوری چیزی را پی‌ریزی می‌کند که سوزان لانگر «قالب احساس» می‌نامد. دلقک‌ها و شیطانک‌ها در سنت هندی و غربی، تمام مرزهای زبان‌شناختی، سیاسی، اجتماعی و روان‌شناختی را در می‌نوردند. همان‌طور که جان امی می‌گوید: «صورتک‌ها و عروسک‌ها خود را به این نوع آکروبات هستی‌شناختی تقدیم می‌کنند». اما جمله‌ی روشنگر نهایی او درباره‌ی تمام آن تغییر شکل‌هایی که پیش‌تر اشاره کردیم، صدق می‌کند. هم برای نمایشگر و هم دریافت‌کننده یا دریافت‌کننده/ شرکت‌کنندگان این شرایط متقابل است. نمایشگران، چه آن‌هایی که «شخصیت» را نمایش می‌دهند و چه آن‌هایی که از صورتک استفاده می‌کنند، باید غرق شدن کامل در «دیگری» را تجربه کنند. دریافت‌کنندگان نیز به همین ترتیب، نوعی درگیری کامل دارند که همانند نمایشگران از بسیاری جهات شبیه هنر و نیز ورزش است؛ هر چیزی بدون کوچک‌ترین تلاشی در جریان است و درنهایت دقت به کار خود ادامه می‌دهد و هر دو دسته در زمان‌هایی دیگر، نوعی جدایی را تجربه می‌کنند. درباره‌ی هر دو دسته می‌توان گفت که در حال تجربه‌ی «غیر من/ غیر غیر من» هستند.

بدین‌ترتیب، عملکرد ذهن ما این است که نوعی آگاهی از چیزی را برایمان ایجاد کند که پیش از این «ورای» خود، نادیده و ناشناخته بود. گستره‌ی روزمره‌ی ادراک و کنش با گسترش چیزی که به لحاظ مفهومی و ساختاری رخ می‌دهد، تکمیل می‌شود. من «می‌دانم» که فقط خود روزمره‌ام نیستم و نیز «می‌دانم» که هر نقشی که به خود بگیرم بر مبنای خود روزمره است اما محدود به آن نیست. بنابراین همین «دانستن» [یا شناختن] نظامی متفاوت از آن‌چه پیش‌تر «می‌دانستم» [می‌شناختم] می‌شود من. معمولاً قضیه در همین‌جا خاتمه می‌یابد ولی این امکان هم وجود دارد که این «ندانستن» تا حدی ارتقا یابد که خود را به عنوان آن‌چه که فقط هست تجربه کنم؛ بی هیچ نشان از هیچ نقشی. با تعلیق کامل این فراتر بودن (آن‌چه اندیشه‌ی هندی آن را موکشا یا آزادی کامل می نامد) خود دانستن نیز به عنوان چیزی تغییر شکل یافته پدیدار می‌شود. این فرایند هم‌کناری و تقابل در هر موردی به چنین مسیری راه می‌برد.

پس اگر من، «من» نیستم و غیر من هم نیستم، پس چه هستم؟ چیزی چونان سفیری که یورش‌هایی گاه و بی‌گاه به آن‌سوی مرزها تدارک می‌بیند؟ در چنین شرایطی، من بر این سرزمین بی‌مالک دست می‌گذارم و مدعی آن می‌شوم؛ بر این قلمروی مرزی که در آن هر چه بیش‌تر پس و پیش می‌روم، آرام‌تر می‌شوم. من (ذهن من) به طرزی گسترده آگاه است؛ آن‌چه را که به «من» می‌افزایم، قابلیت دیگری بودن است. آن «دیگری» که نوعی برد است نه لطمه و باخت؛ و «من» با آن غنا می‌یابد.

در درون این فضای آمد و شد که من «غیر من/ غیر غیر من» هستم، من چیزی بالقوه است؛ «شکاف»ی است که گشوده شده. خود آشنای قبلی پشت سر گذاشته می‌شود. درست‌تر این‌که تعلیق می‌شود؛ نابود نمی‌شود بلکه برای آگاهی از زمان و فضایی آنی و گذرا از دست

می‌رود. خود نیز مانند دیگری در تعلیق می‌ماند. این «بینابینیت» (یادآور عبارت پیشین در آستانگی) امری حیاتی است چرا که به لحظه‌ای اشاره می‌کند که در آن رهایی از امر شناخته شده به یک امکان بدل می‌شود. این درواقع همان چیزی است که با خط مورب (/) شکنر مشخص می‌شود. این مسئله به عنوان یک تجربه، می‌تواند ترس یا شادمانی یا هر چیز میان این دو را ایجاد کند؛ هرچند که سخن گفتن از آن هرگز آن لحظه‌ی فنا را پدید نمی‌آورد، چرا که در آن لحظه «من»ی برای درک کردن وجود ندارد. آن‌چه هست، آگاهی است.

من چیزی شناخته و تعریف‌شده نیستم بلکه به عنوان چیزی بالقوه وجود دارم: چیزی بالقوه تا بدل به فرم شوم، تا در قالب «من» درآیم، «غیر من» باشم و «غیر غیر من». این نوع من‌بودگی می‌تواند مرا تا دیگری گسترش دهد. دیگربودگی می‌تواند وجوهی از من باشد که ترجیح می‌دهم در ابهام باقی بمانند یا استعدادهایی باشند که توسط چیزی خارج از من فعال می‌شوند. همچنین می‌تواند در موقعیت‌هایی خاص چیزی فراتر باشد. جالب است که توالی‌ای‌که درباره‌ی مراحل مختلف حرکت از «من» به «دیگری» گفته شد، بر مبنای عامل‌های افزایشی منفی است (غیر و غیر غیر). شاید سخت‌ترین هوادار این نفی مضاعف در غرب، ساموئل بکت باشد که قهرمان‌های او به‌شدت میل دارند که خود را از من خودمدار هرروزه خلاص کنند.

در تشابهی آشکار، برهمن اوپانیشادهایی برمی‌شمرد در جهت آن‌که خود (فراروزمره) را در مراحل مختلفی از «غیریت» جذب کند؛ نه این است و نه آن، نه از این راه می‌توان آن را در ربود و فهمید و نه از آن راه. اما با گذشتن از این «شکاف» به خودم امکان شدن را می‌دهم، امکان یکی‌شدن با این دیگری هرچه می‌خواهد باشد، سعی نمی‌کنم از آن بگریزم یا از سر راه بردارم. برای ثبت همه‌ی قابلیت‌های ممکن و برای گسترش فرمول شکنر، «من» این قابلیت را دارد که من باشد، دیگری باشد؛ غیر من؛ غیر غیر من؛ غیر ناب (باز بکت را با آقای knott در watt به یاد می‌آورد.)

در بازی تئاتر، این فقدان که شرط ضروری رویارویی با واقعیت دیگربودگی دیگری است، حاصل شده است. این دیگربودگی به معانی مختلف شاید به عنوان واقعیت یا امر واقع شناخته شود. با فعال کردن و یکپارچه کردن آن‌چه در درونم بیش‌ترین ترس را برمی‌انگیزد یا برایم چیزی بیگانه است، آن را دوباره بازسازی و مرمت می‌کنم. شاید عجیب و آزارنده باشد. شاید چیزی باشد که پشت محدوده‌هایی که تا کنون می‌شناختم پنهان است و ممکن است در موقعیت‌هایی دیگر (روزمره) از آن وحشت‌زده شوم. اما همان چیزی است که همه‌ی قالب‌های شناخته‌شده‌ی وجود مرا دربر می‌گیرد: من است و غیر من، هم مرگ و هم زندگی «من» است. غلظت خالص ناپایداری من است و قابلیتی ساده برای هستی چندگانه‌ی من. واقعیت محدودیت‌های من است و قدرتی است که از آن‌ها فرا روم. همچنین بهترین منبع برای دوطرف است. صریح‌ترین و اساسی‌ترین روشی است که از طریق آن، مهارت مرزشکنی می‌تواند پرورش یابد و مصلحت‌گراترین برآیندها را در جهانی چندفرهنگی و فرافردی دارد.

با توجه به دیدگاه‌های بالا، شاید دیگر عجیب نباشد که بگویم اعتقاد دارم که همه‌ی سیاستمداران باید آموزش تئاتری ببینند. مسلماً نه به این منظور که نقش آشنا و همیشگی‌خود را با قدرت بیش‌تر بازی کنند بلکه برای این که تئاتر محدودیت‌های این نقش‌ها را به آن‌ها نشان دهد و شانس بهتر کردن آن‌ها را برایشان به همراه آورد. کشف استعداد آزادی در تئاتر، نیازمند آن است که به نقش تئاتر در گستره‌ی سیاست نیز توجه شود.

این دلایل نشان می‌دهد که هر چند تئاتر شاید آن‌طور که باروکا می‌گوید جهان اطراف ما را زیاد تغییر نداده است ولی امکان تغییر زندگی شخصی ما توسط تئاتر وجود دارد. در میان انگیزه‌های تغییر که فعالیت تئاتر در حاشیه‌ی خود ارائه می‌دهد می‌توان به این‌ها اشاره کرد: ترسیم دوباره‌ی مرزهای ادراک و اعمال ممکن، تمرکز بر قالب‌هایی که از نظرها دور می‌ماند و بیان صداهایی که شاید ساکت بماند. در هند، فعالیت تئاتری در مرکز جنبش‌های سیاسی، اجتماعی ریشه‌ای نبوده است. برای نمونه، در مورد janam اثر هاش‌می[۴] که در دوران حاضر بحث‌های فرهنگی و سیاسی در مورد مسائلی چون هویت، سنت و ارزش به راه انداخت. از همه مهم‌تر، روش‌هایی برای تعادل فردی ایجاد کرد که بر تغییر در ادراک، دریافت، بیان و کنش تاءکید می‌کرد.

تمام این مسائل می‌توانند با مسائل مالی تشویق شوند و یا از بین روند. بودجه مسئله‌ای اساسی برای تمرین، تولید، منزلت و قابلیت نمایش است. همچنین فقدان آن و متعاقب آن عدم امکانات در بسیاری نقاط، مسئله‌ای جدی است. با وجود این، تئاتر و نمایش در سراسر هندوستان پهناور، حتی در مناطقی که بودجه‌ی مناسب وجود نداشته باشد، اجرا می‌شود. این نشان می‌دهد که مردم آن را امری انگیزاننده، مفید و باارزش می‌دانند و می‌خواهند تجربه‌ی مستقیم شیوه‌هایی را ادامه دهند که می‌تواند زندگی را برایشان بگشاید و آن‌ها را به مسیری جدید راهنمایی کند؛ مسیری فردی و اجتماعی.

پی‌نوشت مترجم:

Ralph Yarrow, Theatre of India, *Theatre of origin, Theatre of Freedom*, Curzon, Indian Theatre, 2001.

این نوشته، آغازگر کتاب است. از آن‌جا که در این نوشته نگاه نویسنده به تئاتر هند دقیق‌تر و کامل‌تر از دیگر مقالات بود، به انتخاب آن پرداختیم ولی خواندن دیگر مقاله‌های این مجموعه نیز برای خوانندگان و علاقه‌مندان نمایش شرقی بی‌لطف نیست(م).

یادداشت‌ها

1. liminality
2. guna
3. Lila
4. maya
5. ramlila

۶. دریدا برای نشان دادن تمایز میان واژه‌ی difference و مفهوم موردنظر خود که علاوه بر تفاوت، نوعی تعویق نیز در خود دارد و با «تفاوت» نیز متفاوت است این واژه را به صورت defferance می‌نویسد که هم «تفاوت» است و هم با «تفاوت» تفاوت دارد. در فارسی یکی از شکل‌های نوشتن آن و رساندن معنای موردنظر، همین صورت تفاوط است. م

7. mudras
8. noh
9. zeami
10. rasa
11. rasika
12. samhita

۱۳. نظریه‌ای که ریچارد واگنر در سده‌ی نوزده درباره‌ی اثر هنری اعلام داشت. م

14. Hashmi

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتاب‌نامه برای مطالعه بیش‌تر

Barba Eugenio and Savarese, Nicola *The Secret Art of the Performer*. London: Routledge.(1991)

Bernal, Martin *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*. London: Vintage.(1987)

Bharucha, Rustom: "A View from India", in Williams, David(ed.), *Peter Brook and The Mahabharata*, London: Routledge. (1991) pp. 228-252.

____ . *Theatre and the World*. London: Routledge.(1993)

Byrski, M. Christopher. *Concept of Ancient Indian Theatre*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. L td.(1974)

Capra, Fritjof, *The Tao of Physics*, London: Fontana.(1979)

Drew, John *India and the Romantic Imagination*. Oxford and New Delhi: OUP.(1987)

Emigh, John *Masked Performance: The Play of Self and Other in Ritual and Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.(1996)

Grotowski, Jerzy *Towards a Poor Theatre*. Tr. Eugenio Barba. London: Eyre Methuen.(1969)

Langer, Susanne *Feeling and Form*. New York: Scribner's.(1953)

Malekin, Peter & Yarrow, Ralph *Consciousness, Literature and Theatre: Theory and eyond*. London: Macmillan.(1997b)

Pradier, Jean-Marie *La Scene et la Fabrique du Corps*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.(1997)

Schechner, Richard *Performative Circumstances: From the Avant Garde to Ramlila*. Calcutta: Seaoull press.(1983)

____ *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.(1985)

_____ *Performance Theory*. London: Routledge Singleton, Brian. (e.d.). K. N. Panikkar's Teyyateyyam: *Resisting Interculturalism Through Ritual Practice'*. Unpublished ms.(1988)

Stok, Zbigniew & Hänssler, Erika *Production note to Van Gog, suicide through society*, by A. Artaud. Zürich: Stok Kammettbeater.(1981)

Vatsyayan, Kapila *Traditional Indian Theatre: Multiple Streams*. New Delhi: National Book Trust.(1980)

Wright, Elizabeth "Psychoanalysis and the theatrical: analysing Performance" In Patrick Campbell (ed.) *Analysing Performance*, pp. 175-190. Manchester: Manchester University Press.(1996)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی