نمایش و دین

اجرای نمایشی و آئینی

داود حاتمی

قسمت اول

به نقل از دایرةالمعارف دین

پدیدهٔ موسوم به «اجرا»، «تئاتر»، «رقص»، «درام»، «نمایش ـ رقص»، «رقص ـ تئاتر» در میان همهٔ قومهای جهان وجود دارد و قدمت آن دست کم به عصر دیرینه‌سنگی می‌رسد. این اصطلاحها به خودی خود می‌تواند گیج‌کننده باشد، چرا که معنی آنها بسته به کسی که به کارشان می‌گیرد، فرق می‌کند. اجرا اصطلاحی است فراگیر به معنی فعالیتهای بازیگران، رقصندگان، نوازندگان، تماشاگران و بینندگان. تئاتر، رقص و موسیقی اصطلاحهایی معادل هم‌اند که هر یک به نوع خاصی از اجرا اشاره دارند. تئاتر به روایت مُتکی است، رقص به حرکت، موسیقی به صدا. نمایش نیز در قالب گفت‌وگوی روایی نگارش می‌یابد.

رقصیدن، آواز خواندن، استفاده از صورتکها و جامه‌های نمایش؛ در آوردن ادای آدمهای دیگر، حیوانات، یا موجودات فوق طبیعی (یا اسیر شدن در طلسم گونه‌های دیگری از همین موجودات)؛ بازی کردن داستانها، واگفتن چگونگی شکارگریها، بازآفرینی یک زمان در زمانی دیگر؛ تمرین و تخصیص مکانها و زمانهای ویژه برای نمایشها ـ همه همبودهٔ وضعیت آدمی هستند. هرچند بر سر اینکه نخست کدام‌یک از دو صورت «سرگرمی» و «آیین» پدید آمده‌اند هنوز میان محققان بحث و استدلالهایی در جریان است، اما شواهد و قراین بسیاری وجود دارند که نشان می‌دهند این دو به گونه جدایی‌ناپذیری درهم تنیده‌اند. مردم، اگر نگوییم در تمام طول تاریخ بشر، دست کم در بخش اعظم آن، نظم و ترتیبی به این دو صورت بخشیدند تا هم مفرح‌ترشان کنند و هم از رهگذر اجرای آنها به نتایجی دست یابند. تنها در همین سالهای اخیر بوده که به چشم محصولات هنری در اجراها نگریسته شده است. شاید این نگرش گذرا باشد، چرا که در حال حاضر، حتی در فرهنگهایی چون فرهنگ مردم اروپای غربی و آمریکای شمالی نیز که با مصرف‌گرایی خوی بسیار گرفته‌اند، عمومیتی پیدا نکرده است.

از رقصندگان، نوازندگان، جن‌گیران و بازیگران عصر دیرینه‌سنگی که از غارهایی چون تاک دو اودوبر[1] ـ واقع در جنوب غربی اروپا ـ استفاده می‌کردند، چه می‌دانیم؟ غارگرد امروزی در آنجا دنبالهٔ رودی را می‌گیرد تا به گودال شیبداری می‌رسد که رود بدان‌جا فرو می‌ریزد؛ در آنجا باید «از مجراهای پست و ترسناک سینه‌خیز برود تا به رد پاهای برهنه و شگفتی‌برانگیز رقصندگان باستان و همچنین طرحهایی از جفت‌گیری گاومیشهای وحشی بر زمینه رُسی دورترین نقطهٔ کف غار برسد.» مگر در اعماق غار تاک دو اودوبر چه می‌گذشت؟ ردّ پاها به ما می‌گویند که در آنجا حرکت دایره‌ای در میان مردم وجود داشته است. «ابزارها»ی استخوانی و عاجی نشانگر آن‌اند که در آن روزگاران دور ساز کوبه‌ای یا حتی بوق شاخی کاربُرد داشته است. این غار که در روکادِل موروس[2] واقع در ایالت لریدا[3]ی اسپانیاست، نشانه‌ها و کتیبه‌هایی در خود دارد که گویای استفاده از این ابزارها در یک دورهٔ دو تا سیصد پُشته هستند. نمادها و پناهگاههای صخره‌ای در هر قارهٔ مسکونی بر وجود پیوسته و گسترده و باستانی هنر آیینی در میان آدمیان گواهی می‌دهند.

این فضاهای اجرایی نهفته در دل زمین، که به وسیله مشعل روشن نگه داشته می‌شدند و من نمی‌دانم که آیا باید آنها را تماشاخانه، زیارتگاه یا معبد بنامم یا نه محتملاً جایی برای انجام تشریفات مربوط به شکارگری و حاصلخیزی بود. دلیل پیوستگی این دو (آیین و شکارگری) نیز روشن است. حتی امروزه نیز در میان شکارگران بیابان کالاهاری[4] وقتی حیوانی بزرگ به دام می‌افتد، آیین مختصری انجام می‌گیرد که در آن از خدایان درخواست می‌شود تا جای خالی این حیوان شکارشده را پر کنند. این آیین هم برای حیوانات انجام می‌گیرد و هم برای آدمیان. پیکره‌های شهوت‌انگیزی در معبد کنارک[5] (واقع در اوریسهٔ هند، سدهٔ سیزدهم میلادی) وجود دارد که تنها یک نمونه از موارد مربوط به مراسم حاصلخیزی، رقص و موسیقی به شمار می‌آیند. همین ارتباط دیرین و همیشگی هنرهای اجرایی با جنسیت یکی از آن دلایلی است که کلیساها و حکومتها به بهانهٔ آنها سعی کرده‌اند اجراکنندگان را سرکوب کنند: میان جشنهای حاصلخیزی مجاز (مشروع) و غیر مجاز (نامشروع) پیوند ظریف و غالباً بازدارنده‌ای به چشم می‌خورد. شاید غیر مجاز یا نامشروع بودن به معنی خطرناک، پنهانی و سخت بودن دسترسی بدان باشد.

رازداری که چنین می‌نماید بخشی از اجراهای عصر دیرینه‌سنگی بوده، تا امروز نیز ادامه یافته است. خبرگان اجراهای آیینی نه‌تنها آنچه انجام می‌دهند، بلکه چگونگی انجام دادن آن را نیز قسمت‌بندی می‌کنند. شیوه‌های سربه‌مُهر، همچنان که در نوی ژاپنی، در اختیار یک خانواده است، یا آنکه میان گروه ویژه‌ای محفوظ می‌ماند و یا اینکه آنها را همانند اجرای بسیاری از مناسک پاگشایی تنها به یک جنسیت محدود می‌سازند. همین رازداری می‌تواند تا اندازه‌ای علت تداوم آداب و رسوم اجرایی مهم را از عصر دیرینه‌سنگی تا روزگار ما بازگو کند. این محافظه‌کاری را باید درک کرد، به‌ویژه در هنگامی که از آیینی سخن می‌گوییم که ـ همچنان که ویکتور ترنر بر آن انگشت گذاشته ـ می‌تواند لبهٔ تیز دگرگونی، حتی دگرگونی انقلابی باشد. آنچه در روش، محافظه‌کارانه می‌نماید، از نظر فکری، رفتار فردی و ساختار اجتماعی می‌تواند افراطی باشد.

پرتال جامع علوم انسانی

گوناگونیهای اجرا

اجراهای نمایشی و آیین در آمیزه‌های بسیاری به هم باز بسته‌اند: در پاگشاییها و درمان از راه جادو و جن‌گیری؛ در آیینهای عشای ربانی، در مراسم معبد هندوها، و بسیاری از مراسم مذهبی دیگر؛ در نمایشهای بزرگ دوره، سانها، و بزرگداشتهای قدرت مذهبی یا غیر مذهبی توسط مردم؛ خودسازی و آماده شدن برای زندگی روزمره و ایفای نقش اجتماعی. اجراهای آیینی متفاوتی وجود دارند: آیینها در قالب اجراهای نمایشی، قالبهای آیینی که اجرای حقیقی را از نوع ساختگی آن جدا می‌سازند، و فرایند آیینی که نشان می‌دهند اجراها چگونه ساخته می‌شوند حتی اجرا به مثابهٔ آیین نیز وجود دارد که کاری است بسیار جدید برای دوباره حرمت‌دار کردن تجربه به وسیلهٔ اجرا. هر یک از این شرایط را باید جداگانه درک کرد تا بتوان به رابطهٔ کلی میان آیین و اجرا پی برد.

با آنکه تدوین‌کنندگان سنن یهودی، مسیحی و اسلامی اغلب، و به شدت، مخالف شخصیت‌آفرینی و تقلید تئاتری هستند، اما آوازخوانی و صورتهایی از رقص را تشویق می‌کنند، و به رغم تکفیرها و تنبیه‌ها، «خطرناک‌ترین» نوع اجرا ـ ادا و حرکات سکسی، هجو سیاسی و ضد مذهبی، و نمایش مضحکه (فارس) ـ پُررونق‌اند. آیین عشای ربانی نه تنها یکی از منابع تئاتر سده‌های میانه و عصر نوزایی (رُنسانس) است، بلکه در ذات خود نیز تئاتری است. طواف مرقد، برافروختن شمع، تعارف به طعام، نمازهای جماعت، اعتکاف در صحن، «شرکت در موکب» اوگون[۶] همه اجراهایی آیینی هستند، همچنان که ذکرگوییهای تقریباً خاموش هر گروه از راهبان بودایی گردآمده در زیارتگاه کیوتو[۷] این‌چنین‌اند.

نیایش، تئاتر، رقص، موسیقی، و شفابخشی غالباً وجه مشترک دارند. بسیاری از اجراها در بر دارندهٔ بُعدی حرمت‌دار هستند، و تقریباً همهٔ فعالیتهای حرمت‌دار نیز مستلزم اجرا. در هند، این رابطه ریشه در این باور مذهبی ـ زیباشناختی بنیادی دارد که اجرای نمایش هدیه‌ای است به پیشگاه خدایان. به روایت اخبار و احادیث، دِوَداسیها (**devadasis**) («خادمان خدا») برای خرسندی ایزدان می‌رقصیدند. اغلب اجراها را در معبدها در قالب به‌جا آوردن سوگندها، شکرگزاریها، دعاها، و بزرگداشت تعطیلات ویژه عرضه می‌داشتند. رقص با نقاب و تئاتر در بسیاری از بخشهای آفریقا، و رقص کاچینا[۸]ی اقوام هوپی[۹] و زونی[۱۰] ساکن در جنوب غربی قارهٔ امریکا نمونه‌های دیگری هستند از عبادت که، خود، آگاهانه و کاملاً تئاتری است. هر کس که وارد کلیسایی شده باشد که در آن ـ به‌عنوان عبادت ـ انجیل برمی‌خوانند، چنین چیزی را به چشم دیده است. در میان قبیله‌هایی که به جادودرمانی[۱۱] مبادرت می‌ورزند، اجرا نه تنها مذهبی بلکه درمانی است. وردخوانی، رقص، داستان‌گویی نمایشی جادوگر قبیله (= شَمَن) سفر پرماجرای وی را به دنیای دیگری مرتبط می‌سازد که شَمَن با دیوهای خبیث و خشمگین آن در نبرد است. به واسطهٔ همین اجرایی که حاضران نیز اغلب در آن مشارکت می‌جویند، فرد بیمار شفا می‌یابد یا از دست می‌رود.

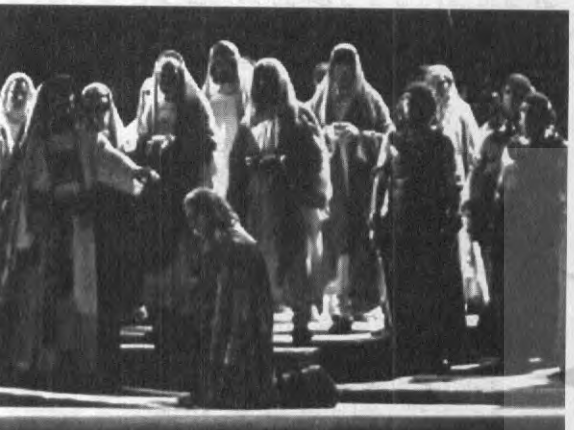
در آیین حَسیدیم[۱۲]، متعصب‌ترین افراد مذهبی یهودی، برای جَذبه می‌خوانند و می‌رقصند. آنها سخت به رقصهای موسوم به سیمحَتْ تورات[۱۳]، نمایشهای عید پوریم[۱۴] (به زبان ییدی، پوریمشپیلن[۱۵]) و بالماسکه دل بسته‌اند. در عید پوریم سال ۱۹۸۲، میدان عمومی مدیسن اسکوئر گاردن شهر مانهاتان[۱۶] پر بود از بیش از ۱۸۰۰ پیرو حسیدیم که برای تماشای نمایش ییدیْ زبان آدم مصنوعی پراگی[۱۷] آمده بودند. نمایش آدم مصنوعی را، همانند نمایشهای سنتی پوریم، می‌توان هم عبادتی به شمار کرد و هم یک تفریح افسانه‌ای عوام‌پسند.

در بعضی از ادیان آموزه‌هایی دربارهٔ نمایش وجود دارد، با این‌همه، تئاتر عوام‌پسند شرق میانه ـ ترکیه و بالاخص ایران ـ به گونه‌های مختلف انسانی و عروسکی مُزین است. تعزیهٔ مسلمانان شیعه یک آیین مذهبی پرشور و نمایش مُصیبت است که بازگوکنندهٔ شهادت حسین(ع)، نوهٔ محمد(ص) پیامبر خداست. حاضران در تعزیه چندان درگیر ماجرا می‌شوند که بسیاری از تماشاگران گریه سر می‌دهند و به همدردی با امام حسین(ع) بر سر و روی خویش می‌زنند. در میان صوفیان مسلمان نیز رقص پررمز و راز مولویه (که در غرب به «دراویش چرخان» معروف‌اند) با الهام‌گیری از آرای صوفیِ قرن ششم / سیزدهم میلادی ـ جلال‌الدین رومی (نیز معروف به مولانا) ـ از آناتولی برخاست. منظور و حالت سماع مولویه چیزی است شبیه به حالات رقص یکی از فرقه‌های دینی مسیحیان سده‌های نوزدهم و بیستم: شیکرها[۱۸].

همهٔ اجراهای دنیای اسلام مُقدس نیستند. در کنار تعزیه، نمایش روحوضی قرار دارد که تئاتر «بزن در رو»ی عامیانهٔ ایرانی است و پیوستگیهایی با کمد یا دلارته و تئاتر عامه‌پسند شمال هند دارد. مسلمانان کشور اندونزی ـ که بیشترین جمعیت مسلمان را داراست ـ از نمایش عروسکی سایه، تئاتر و رقص زنده (درآمیخته با حکایاتی از ادبیات مذهبی هندو)، و موسیقی لذت می‌برند.

گویا هیچ مخالفتی نمی‌تواند مردم را وادار کند تا از تئاتر، رقص یا موسیقی دست بکشند. اجرا نیز در پی یافتن روزنه‌هایی در همین عقیده‌هاست که به زعم خود می‌خواهند «به خاطر مردم» جلوی اجراها را بگیرند، همان مردمی که سرگرمیهای خود را دوست می‌دارند، به‌ویژه آن دسته از آنها را که بسیار کم‌ارزش، و غالباً رکیک، بی‌قواره، و شهوت‌انگیزند.

در خود هند نظر منفی دربارهٔ تئاتر که منوسمرتی[۱۹] در سدهٔ دوم میلادی اعلام کرده بود، هنوز از آن اندازه که حکم بسیار نافذ ناتیا شاسترا[۲۰] (سدهٔ دوم ق.م تا دوم میلادی) بتواند درهَمَش بشکند، بیشتر است. آیین هندو، دست کم، نظر مساعدی به تئاتر دارد. نظریه‌های دینی ـ کیهانی لیلا و مایا (هردو به معنی اجرا، نمایش، ورزش، شعبده) جهان را رویداد تئاتری بزرگی در مقیاس بسیار عظیم در نظر می‌گیرد.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بدین‌سان، هند همچون آفریقا از رقص، موسیقی و تئاتر بهرهٔ بسیار برده است.

در غرب، موقعیت آکنده بود از طنز و وارونه‌گویی. افلاطون در سدهٔ پنجم ق.م ـ آن هم در اواخر نخستین دوران بزرگ تئاتر ـ نظر منفی و ضد تئاتری خود را بی‌پرده ابراز داشت: همهٔ هنرمندان، به‌ویژه تئاتریها باید از جمهوری افلاطون بیرون رانده شوند. مباحثه‌های افلاطون بعدها بسط یافت و بر دست ترتولیانوس[۲۱] و اوگوستین[۲۲] با عقاید کلیسا آمیخته گردید. افلاطون و اوگوستین هر دو شورمندانه درگیر تئاتر شدند: هم‌پرسگیهای افلاطون نمایشنامه‌هایی فلسفی هستند، ضمن آنکه اوگوستین قدیس، افسوسِ یک اوگوستین شیفتهٔ تئاتر را می‌خورد.

برخی از رهبران دینی غربی و اسلامی نسبت به رقص و تئاتر نظر مساعد نداشته‌اند اما به موسیقی به دیدهٔ اغماض نگریسته‌اند. تئاتر از آن‌رو طرد می‌شود که از نظر اخلاقی می‌تواند مضر باشد. رقص نیز از آن‌رو تکفیر می‌شود که غیر اخلاقی، یعنی شهوت‌برانگیز است. اما موسیقی چون انتزاعی است، با سهولت بیشتری می‌تواند با تشریفات موجود تناسب پیدا کند. در سدهٔ هفدهم میلادی، پیرایشگران (پیوریتنها) تماشاخانه‌ها را در انگلستان بستند؛ در سدهٔ بیستم توراداوسکی[۲۳]، اسقف لهستانی، به کشیشان خود دستور داد از طلبیدن آمرزش برای زنانی که در چارلزتن می‌رقصیدند، خودداری کنند. با این‌همه، تئاتر را در سدهٔ بیستم دولتها سانسور کرده‌اند نه کلیسا.

کلیسای غربی، به رغم همهٔ بدگمانیها و تکفیرهایش، از تئاتر و رقص استفاده کرد. نمایشهای بزرگ دوره در انگلستان سده‌های میانه، تئاترهای آیینی بسیار باشکوهی بودند. یکی از این نمایشها مربوط بود به سرگذشت کامل انسان از سرآغاز آفرینش به واسطهٔ هبوط آدم، طوفان نوح، و تصلیب عیسای مسیح، تا روز بازپسین (قیامت). اجراها که پر بود از انواع فرشته‌ها و دیوها و همچنین دهانهٔ جهنم و بهشت عدن، اغلب، چند روز تمام از صبح تا غروب به درازا می‌کشید. نمایشهای دوره عبارت بود از چند نمایش جدا از هم که در جاهای مختلف شهر به اجرا درمی‌آمد. مثلاً، در سال ۱۵۵۴ پنجاه و هفت نمایشنامه در ۱۲ تا ۱۶ ناحیهٔ نیویورک به اجرا گذاشته شد. این نمایشهای ویژه از همایش آیین عشای ربانی، هم‌خوانی نمایشی دعای پیش از آیین عشا[۲۴]، و سرگرمیهای عوام‌پسندی برخاستند که از عهد رومیها تا امروز زنده مانده‌اند و خاستگاههای جادودرمانی آن به پیش از تاریخ بازمی‌گردد. نمایشهای دوره در فاصلهٔ سده‌های چهاردهم تا شانزدهم میلادی به اوج خود رسید. هرچند بیشتر این نمایشها با فرا رسیدن عصر نوزایی (رُنسانس) از میان رفتند، بقایایی از آنها تا به امروز نیز رسیده‌اند، اما نه به تعداد اجراهای معروف اوبرامِرگائو[۲۵] در میان بومیان آمریکا و قومهای اسپانیایی.

نمایش «وئِهما»[۲۶]ی یاکویی‌ها[۲۷] در ایام روزهٔ بزرگ (لِنت)[۲۸] آغاز می‌گردد. هفته به هفته بر شکوه آن افزوده می‌شود و در «جمعهٔ خیر» و «شنبهٔ مقدس» به اوج خود می‌رسد. وئِهما بازگوکنندهٔ مصائب و آلام حضرت مسیح است که شیوه‌های اجرایی بومی را با تئاتر مذهبی ـ که یسوعیان در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی از اروپا آوردند ـ درهم می‌آمیزد.

بیشتر کارهایی که امروزه یاکویی‌ها می‌کنند، در طول دهه‌های پس از سال ۱۷۶۸ میلادی ـ که یسوعی‌ها از نیویورک بیرون رانده شدند ـ شکل گرفت. وئِهما مشتمل است بر سی تا چهل رُخداد و مراسم. ماجرا بر کارهای نقابدارانی دور می‌زند معروف به چاپایکاها که در تعقیب و تصلیب عیسای مسیح به سربازان روم می‌پیوندند. وئِهما را در هر کجای شهر یا محلهٔ یاکویی‌نشین برپا می‌کنند: در کلیسا، خانه‌های مختلف، و در امتداد «راه صلیب»[۲۹] که یاکویی آن را کونتی وُو[۳۰] می‌نامد. گرچه چاپایکاها موفق به دستگیری و کشتن عیسی(ع) می‌شوند، اما نمی‌توانند سلطهٔ خود را برای همیشه بر کلیسا تحمیل کنند. سه بار چاپایکاها و سربازان رومی در صبح روز شنبهٔ مقدس به کلیسا هجوم می‌برند. در درون کلیسا کودکان بسیاری وجود دارند موسوم به «فرشتگان کوچک»، که به ترکه‌هایی کوچک مسلح‌اند. در کنار آنان رقصندگان ماتاچین[۳۱]

مقدس، دلقکهای پاسکولا[۳۲]، و رقصنده‌ای گوزن‌نما حضور دارند. هر بار که چاپایکاها و سربازان به کلیسا هجوم می‌آورند، در برابر فرشتگان کوچک و گلها و برگهایی که پاسکولاها و گوزن به طرفشان پرتاب می‌کنند، عقب می‌نشینند. ماتاچینی‌ها می‌رقصند و ناقوس کلیساها به نشانهٔ پیروزی و جشن به صدا درمی‌آیند. گلها و برگها نمادهایی از خون مسیح(ع) و هویه انیِه (huya aniya)ی مقدس، یعنی «جهان سراسر گل» یاکویی‌ها هستند. چاپایکاها زیر باران پرتابهای این قوای نیرومند خیر شکست می‌خورند و به کلی تغییر شکل می‌دهند. نقاب از چهرهٔ خود برمی‌دارند، و چون به زودی باید به همراه یهودای اسخریوطی در آتش بسوزند، به درون کلیسا می‌ریزند و به نشانه شکرگزاری به زانو می‌افتند. تا شنبهٔ فصح، یعنی پس از پایان گرفتن بزرگ‌ترین جشن مذهبی سالانه یاکویی‌ها، هیچ نمودی رسمی از استقبال از کلیسای کاتولیک رومی به چشم نمی‌خورد.

نمادگری آیین مردم یاکویی بسیار پیچیده است، چرا که این آیین مجموعهٔ پویایی است از تقابلهای آگاهانه و نفوذهای متداخل. ادوارد ه. اسپایسر[۳۳] در کتاب یاکویی‌ها[۳۴] می‌نویسد که:

«وئِهما شامل خیلی چیزهاست... اما چیزهای متنوع آن شرح مذهبی یک‌دستی را می‌آفرینند. برپا شدن آن بیشتر یا حتی همهٔ افراد جامعهٔ یاکویی را گرد هم می‌آورد... بنابراین، باید آن را جایز جمع‌ترین کار گروهی دانست که یاکویی‌ها بدان مبادرت می‌ورزند... این مراسم که، در واقع، برای تماشای همگان اجرا می‌شود، به تصریح ارزشمندترین اصول کردار آدمی می‌پردازد. از این نظر، نمایش اخلاقی زبردستانه‌ای است که کار خود را وقف تمثیل پیروزی نهادهای اجتماعی، سیاسی و دینی شری می‌کند که بازیگران آن را رؤیت‌پذیر می‌سازند.»

نمایشهای راملیلا (در سنسکریت، رامَه لیلا)ی شرق هند که هر ساله در هزاران روستا و شهر به اجرا درمی‌آمد، شباهت بسیاری به وئِهما دارند. آنها «نمایشهای دوره»ای هستند که کارکردهای راما، هفتمین تجسد ویشنو، را به نمایش درمی‌کشند. راملیلاها ـ بسته به اینکه در کجا و چه شرایطی به اجرا درآیند ـ از یک تا سی روز به درازا می‌کشند. بزرگ‌ترین راملیلا مربوط است به رامْنگر، که مهاراجهٔ بنارس[۳۵] توجه بسیاری بدانها داشت. راملیلای رامْنگر در روز بزرگ (ازجمله، زمانی که راما کمان شیوا را می‌شکند، یا بدان هنگام که راوانا را می‌کشد) نزدیک به هشتاد هزار جمعیت را به خود جذب می‌کند. ازجمله مردمانی که در نمایش رامْنگر «یک ماه آزگار را با راما می‌گذرانند»، کشاورزان، متخصصان، و سادو[۳۶]ها یا پاکان هستند.

داستان راما که چندان در هند شناخته شده که سرگذشت عیسای مسیح در غرب، مضمون حماسه‌نامهٔ رامایانای والمیکی[۳۷] و همچنین روایت هندی سده

شانزدهمی رامچاریتماناس[۳۸]، اثر تولسیداس[۳۹] را تشکیل می‌دهد. آنچه در نمایش راملیلا برخوانده می‌شود، شعرهای تولسیداس است. راملیلا یک تئاتر محیطی[۴۰] (فراگیر) است؛ به سخن دیگر، جاهای مختلفی برای صحنه‌های کلیدی در نظر گرفته می‌شوند: آیودهیا[۴۱] زادگاه راماست؛ جانکپور[۴۲] محل زندگی نوعروس راما، سیتا؛ چیتراکوت[۴۳] جایی که راما، سیتا و برادر راما ـ لاکشمانا ـ تبعید دوازده سالهٔ خود را در آنجا آغاز می‌کنند؛ پانچاواتی[۴۴] که راوانا ـ شاه ـ دیو دهسَریلانکا ـ[۴۵] از آنجا سیتا را می‌دزدد؛ رامسوارام[۴۶] که راما و هانومَن ـ سرکردهٔ میمون‌نما ـ سپاهیان خود را از آنجا با گذر از پُلی بزرگ به لانکا هدایت می‌کنند؛ و لانکا که نبردهای نهایی راوانا در آنجا رُخ می‌دهد.

تماشاگران ماجرا را از جایی به جای دیگر دنبال می‌کنند. نقشهای راما، سیتا، لاکشمانا، بهاراتا، و ساتروگنا را پنج پسر نوجوان به نام سواروپ[۴۷]ها یا «صورتهایی از خدایان» بازی می‌کنند. با آنکه این پسربچه‌ها جامه‌های نمایش می‌پوشند و تاج بر سر می‌گذارند، باز هم بسیاری هستند که می‌پندارند که آنها واقعاً خدایان‌اند و تنها افراد آشنا به تئاتر می‌گویند که آنها «در حال نمایش دادن»اند.

نمایش راملیلا مجموعه‌ای از فعالیتهای اجرایی را به کار می‌گیرد: تئاتر، موسیقی، قرائت و سرودخوانی، دسته‌روی، و نیایشهای مربوط به معبد. در رامْنگر، مهاراجه که اغلب بر فیل سلطنتی خود می‌نشیند، خود جزئی از اجراست. حاضران، در لیلای هر روز، وی را از نزدیک تماشا می‌کنند. در روزهای به‌خصوصی مهاراجه نیز وارد نمایش می‌شود، در تاج‌گذاری راما حضور یافته به آموزه‌هایش گوش می‌سپرد، ورودش را به قصر خوش‌آمد می‌گوید، و به همراه خانوادهٔ خود از سیتا، راما، و برادرانش پذیرایی می‌کند. اجرای راملیلا هم عینی است، هم روایی، و هم نمادین. بسیاری بر این باورند که ماه راملیلا ماهی است که «خدا در میان مردم حضور دارد.» موسمی است سرشار از جشن و سرور.

دوره‌های آیینی بزرگ تا دههٔ ۱۹۲۰ در میان جماعت الِمای ایریان غربی (گینهٔ نوی اندونزی) نیز پاییدند. دورهٔ رقصها، جشنواره‌ها، و مراسم آیینی موسوم به هِه هِه (heveve)ی جماعت الِما گاهی بیش از سی سالِ طول می‌کشید تا به پایان برسد. این زمان‌گیری فزون از اندازه ویژهٔ دوره‌های آیینی است. چنین اجراهایی تقلیدی (ساختگی) نیستند: در همان دم که نماد می‌پردازند فعلیت نیز می‌بخشند. آنها برای این کار زندگی عادی اجراکنندگان را با فعالیتهای فوق‌العادهٔ قهرمانان فرهنگی درهم می‌تنند. نمایشهای دورهٔ مسیحی سده‌های میانه ـ ازجمله، وئیما، راملیلاهای شمال هند، و هِه وِهِه ـ بسی پیش‌تر از آنکه ـ همچون تئاتر و رقص جدید یک «فعالیت

فراغتی» باشند، «کارهایی برای رضای خدایان» به شمار می‌آیند: واجب‌اند و هم‌سنگ آن تشریفاتی. آنها طالب سهم متناسبی از توجه، فعالیت، و ثروت جامعه‌اند. چنین بهایی از آن رو پرداخت می‌شود که این اجراها برداشتهای پویایی هستند از واقعیت، که کل اجتماع به وسیلهٔ آنها خود را باز می‌شناسد.

ادامه دارد

پانویسها

1- Tac d' Audoubert
2- Rocadel Moros
3- Lerida
4- Kalahari desert
5- Konarak
6- Ogun، از «ایزدان زُبدهٔ» بوروبایی. ـ م.
7- Kyoto
8- Kachina
9- Hopi
10- Zuni
۱۱ـ Shamanism، به نظر می‌رسد این معنی از نظر لُغوی تناسب بیشتری دارد. قیاس کنید با ترکیبهایی چون «دارودرمانی»، «پرتودرمانی» و ـ امثال اینها. ـ م.
۱۲ـ Hasidim، به عبری، = مؤمنان. نام متعصب‌ترین افراد مذهبی یهودی در برابر یهودیانی که تحت تأثیر هلنیسم قرار گرفته بودند. فرقهٔ حسیدیم میان ۳۰۰ ق. م و ۱۷۵ ق. م. رشد یافت. فرقه جدید حسیدیم در قرن ۱۸ م به وسیله بَعل شم طوو در اروپا تأسیس شد و با اصول عقلی غیر قابل انعطاف تلمودی مخالف بود. حسیدیم جدید معتقد به مُعجزات و به ظهور عاجل مسیح موعود و به اتصال به خدا از طریق جذبه است. ـ دایرةالمعارف فارسی. همچنین به مقاله «عرفان» در همین کتاب.
۱۳ـ Simhat Torah، یک اجرای رقص‌آمیز مذهبی است. حرکاتی است برای فرو رفتن در جَذبه، نظیر سماع در نزد صوفیان. ـ م.
۱۴ـ Purim، یا فوریم (به عبری، = قُرعه‌ها)، از اعیاد یهود، که مُصادف با روزهای ۱۴م و ۱۵م آذار (ماه ششم تقویم دینی یهود) است و با شادی تمام برگزار می‌شود. ـ [دایرةالمعارف فارسی، جلد اول، ص ۵۶۴]. ـ م.
15- Purimshpiln
16- Manhattan
17- The Golem of Prague
18- Shakers
19- Manusmrti
20- Natya Sastra
۲۱ـ Tertullian، ح. ۱۵۰ ـ ح. ۲۳ میلادی، متألّهٔ رومی. وی از بزرگ‌ترین نوابغ مسیحیت بود، و ادبیات مسیحی لاتینی را همو پدید آورد. ـ م.
۲۲ـ Augustine، ۳۵۴ـ۴۳۰، مجتهد کلیسا. در آغاز به مانویت گروید، ولی در میلان بر اثر آموزه‌های قدیس آمبروسیوس به دین مسیح باز آمد. هم متألّهان مسیحی کاتولیک و هم پروتستان وی را استاد الاهیات دانسته از نوشته‌هایش بهرهٔ فراوان برده‌اند. ـ م.
۲۳- Twardowski
۲۴ـ quem quaeritis trope، سرودی دینی که در تکامل نمایش اروپا اهمیت حیاتی داشت. از آن رو که از این سرود اقتباسهایی شد و ـ رفته رفته ـ آن را در قالب گفت‌وگوی نمایشی تنظیم کردند، که سرآغاز پیدایی درام نیایشی شد. ـ م.
۲۵ـ Oberamergau، از معروف‌ترین نمایشهای مذهبی مربوط به آلام (رنج و شکنجه‌ها و به صلیب کشیده شدن) عیسای مسیح. پیش‌تر، این نمایش را هر ده سال یک‌بار روستاییان اوبرامرگائوی باواریا برگزار می‌کردند، اما از سال ۱۶۳۳ بدین سو، مرتباً اجرا شده است. ـ م.
۲۶ـ Waehma، گونه‌ای از نمایش آلام عیسای مسیح، که در میان قبایل یاکویی‌زبان مکزیک در «ایام روزهٔ بزرگ» هر سال اجرا می‌شود. ـ م.
۲۷ـ مردمی از تیرهٔ آزتکها در مکزیک، که به زبان بومی یاکویی سخن می‌گویند. ـ م.
۲۸ـ Lent، ایام روزه و توبهٔ مسیحیان، که ـ در واقع ـ مقدمهٔ عید فصح است. ـ م.
۲۹ـ Way of the cross، نیز معروف به «مقامهای صلیب». مجموعه‌ای از ۱۴ تصویر یا مجسمهٔ تزیینی که واپسین رخدادهای آلام حضرت مسیح را از شتم و تسلیم وی بر دست پونتیوس پیلاطس تا تدفین حضرت باز می‌آفرینند. این مسیر، در واقع، نمادی است از دولتسرای پیلاطس تا جُلجتا، محل به صلیب کشیده شدن عیسای مسیح. در قدیم، مسیحیان مخلص در برابر این تصاویر مراسم سوگواری نیز برپا می‌کردند. ـ م.
30- Konti vóo
31- Matachin
32- Pascola
33- Spicer
34- The Yaquis
35- Banaras
36- Sadhu
۳۷ـ Valmiki، شکوفایی، سدهٔ سوم ق. م. شایع است که حماسه‌نامهٔ رامایانا را وی سرود. بنا به روایات، وی که در آغاز پیشهٔ راهزنی داشت با تکرار نام راما در شمار قدیسان قرار گرفت. ـ م.
38- Ramcaritmanas
۳۹ـ Tulsidas، ۱۵۳۲ـ۱۶۲۳، شاعر و اصلاحگر هندو. وی را بزرگ‌ترین شاعر هندوستان سده‌های میانه نامیده‌اند: منظومهٔ رامچاریتماناس (به معنی «دریاچهٔ کردارهای راما») به «انجیل هند شرقی» معروف شده است. ـ م.
۴۰ـ Environmental Theater، نیز تماشاخانهٔ همه‌گیر. هدف پدیدآورندگان این شیوهٔ اجرایی ـ که ریچارد شکنر نیز از جملهٔ آنان بود ـ از میان بردن سنت جدایی صحنه و تماشاگران برای کشاندن آنان به جمع اجراکنندگان در هنگام نمایش بود. این شیوه چون به تماشاگران به چشم جزئی از صحنه می‌نگریست، نیاز اساسی به تماشاخانه نداشت و بیشترینهٔ نمایشهای خود را در فضاهای آزاد اجرا می‌کرد. گروههای امریکایی «تئاتر فضای باز»، «تئاتر زنده» و «اجراهای نمایشی» از نامبردارترین دسته‌های بازیگر این شیوهٔ اجرایی بودند. ـ م.
41- Ayodhya
42- Janakpur
43- Chitrakut
44- Pancavati
45- Lanka
46- Ramesvaram
47- Swarup