مقاله

نمایش و دین

اجرای نمایشی و آئینی

داود حاتمی

قسمت آخر

به نقل از دایرةالمعارف دین

اشاره: در شماره پیشین صحنه، قسمت اول این مقاله را آوردیم. دومین و آخرین قسمت آن را می‌خوانید.

قالبهای آیینی

همهٔ اجراها، چه دینی و چه غیر دینی، از نظر آیین دارای قالب‌اند. قالبها تغییرهای زمانی، حال و هوایی، یا موضوعی ماجرا را تنظیم و مشخص می‌کنند، یا نشانهٔ آن‌اند که اجرا می‌خواهد آغاز شود یا آنکه بازگشت به وضع عادی نزدیک است. گاهی قالبها چندان «متعارف»اند که با آنکه وجود دارند، فراموش می‌شوند: کم‌نور کردن چراغهای خانه، برافروختن شمع، تشویق و تحسین آخر، پاشیدن عطر. یعنی پیوستاری میان قالبهای مذهبی، زیباشناختی، و بسیاری از موارد واسطه وجود دارد.

در اجراهای نمایش افه گلده‌ی قبیلهٔ یوربا[1]، همیشه از اوگبابا[2] («شفیع آسمانی») و آرابی اجیگبال[3] («نظارتچی») «درخواست می‌گردد روشنگر راه شوند»... آنها واسطهٔ میان فعالیت معمول روزمره... و فعالیت فکری هستند... جشن را آنها به میان جهانیان می‌برند». رقص پایانی افه را «بازیگر نقابدار مخصوصی که بازآفرینندهٔ سیمای ایزد ـ نیای مادینهٔ جامعه است، اجرا می‌کند. حضور او مردم را از دعای خیر مادر آن جامعه و نشانه‌های حُسن ختام جشنواره مطمئن می‌سازد، در این وقت همه با بی‌میلی متفرق می‌شوند و به جمع خویش می‌پیوندند».

در نمایش کاتاکالی[5] هند، اجراها را ـ حتی در روزگارانی هم که به عنوان سرگرمیهای توریستی به صورت رقص اجرا می‌شده، با کبراندن چراغ نفتی برنزی کالی‌ویلاکو[6] که مخصوص استفاده در مراسم عبادی معابد هندویی است، شروع می‌کنند. کالی ویلاکو در تمام طول اجرا روشن است و پاداور آن است که کاتاکالی هدیه‌ای است به پیشگاه خدایان که نخستین و مهم‌ترین تماشاگران‌اند. هر اجرا با نمایش ـ رقص کوتاه‌مدت دهاناسی[7] پایان می‌پذیرد.

کاتاکالی در سدهٔ هفدهم میلادی از گذشته‌هایی که دیرسالی آنها به تئاتر سنسکریت زبان سده‌های پنجم تا دهم میلادی می‌رسند، به وجود آمد. صورتی از تئاتر سنسکریت به نام کوتیاتام[8] هنوز در معبدها اجرا می‌شود. فن نظامی کالاریپایات[9] و آیین محلی تی‌یام[10] ریشه‌های دیگر نمایش کاتاکالی هستند. بخش اعظم هر کاتاکالی ـ که در میهمانخانه‌ها کمتر از یک ساعت به درازا می‌کشد و در روستاهای کرالهٔ گاهی تا تمام طول شب ـ از داستانهایی ساخته می‌شود که خود از حماسه‌نامه‌های هندویی رامایانا و مهابهاراتا، یا از پورانا[11]ها گرفته شده‌اند. در جریان اجرای کاتاکالی هر روستا معمولاً مردمی را می‌بینیم که به حالت ارادت و اخلاص دست به سینه ایستاده‌اند و با احترام به اجرای مُجری ـ یعنی شیوا که به نوبهٔ خود خداست ـ می‌نگرند. بدین سان، تئاتر و معبد به هم می‌رسند.

قالبهای آیینی نو به همان اندازه که مذهبی‌اند، زیبایی‌شناختی نیز هستند. نو در طول سده‌های چهاردهم و پانزدهم از دل جادودرمانی، شینتو، آیین بودا، و سارو گاکو[12] ـ که خود برنامهٔ تفریحی عوام‌پسندی است مرکب از جادو، سرودها و رقصهایی که گروههای وابسته به صومعه‌های بودایی در زیارتگاهها اجرا می‌کردند ـ سر برآورد. خود این صومعه‌ها عناصر مذهبی، سیاسی، و نظامی را درهم آمیختند. نو امروزه نیز خاستگاههای خود را حفظ کرده، و سرگرمیهای عوام‌پسند به واسطهٔ کیوگن[13] ـ یعنی نمایشهای خنده‌آوری که همواره پس از نو آورده می‌شود ـ در کنار آن ادامه یافته است. در نو عناصر جن‌درمانی در زیرزمینهای بزرگی قرار دارند که صدایشان را از زیر کف چوبی شُسته‌رُفته صحنه می‌شنویم و قرار است با تشریفات و کارهای جن‌گیرانه موجود در بسیاری از نمایشهای نو وارد صحنه شوند و بروند. سبک معماری تماشاخانهٔ نو دارای بسیاری از ویژگیهای هر صحن اجرای شینتو است.

ورود به صحنهٔ نو یک فرایند دوبخشی است: در کاگامی نو ما[14] («اتاق آیینه‌کاری‌شده»)، شیت[15] («بازیگر صورتک‌دار») در آینه به خود زُل می‌زند. در همان دَم با صورتک خود یکی می‌شود و خود را از آینه دور می‌کند. شیت به دنبال یک تغییر شکل ناقص، یک تنش دیالکتیک میان قدرت صورتک و مهارتهای خویش در مقام بازیگر است. اما حتی هنگامی که حالت روحانی

لازم را نیز به دست می‌آورد، باز نمی‌تواند یک‌راست وارد صحنه شود. نخست باید از هاشیگاکاری[16] (پُل معلق) که اتاق آینه‌کاری‌شده را به صحنه می‌پیوندد، بگذرد. وقتی نمایشنامه تمام می‌شود، شیت از راه هاشیگاکاری به اتاق آینه‌کاری‌شده باز می‌گردد، نقابش را برمی‌دارد و پیش از آنکه آن را کنار بگذارد، به دقت آن را وارسی می‌کند. این قالب‌بندی دوگانه ـ در اتاق آینه‌کاری‌شده و همچنین روی هاشیگاکاری ـ یادآور آن است که نو، مجریان و تماشاگرانی متناسب کیفیت آیینی و هنرمندانهٔ خود را دارد.

قالبهای آیینی افه گلده یا کاتاکالی چه اندازه با آنچه شیت انجام می‌دهد، تفاوت دارد؟ کارهای شیت چقدر با آن مطالبی فرق دارد که کنستانتین استانیسلافسکی[17] در تربیت بازیگران می‌گفت؟ «با آنکه هنوز در خانه هستید، باید چنان خودتان را آماده کنید که گویی برای نخستین‌بار است که می‌خواهید به روی صحنه بروید». هر روز اجرا باید «با حساب و کتاب» باشد. شایعات بی‌اساس نباید جلوی آمدن به تماشاخانه را بگیرد.

«باید همهٔ چیزهای مربوط به زندگی را فراموش کنید، مگر آن بخشی را که در دلتان به عنوان زندگی تئاتری طنین‌افکنده‌است.» بازیگر دست‌پروردهٔ استانیسلافسکی، همانند شیت در اتاق آینه‌کاری‌شده، فکر خود را بر وجودی متمرکز می‌کند که باید تبدیل به آن شود. استانیسلافسکی بر روشهایی از «تمرکز حواس» تأکید می‌ورزید که به بازیگر کمک کنند به صورت شخصیت درآید. شیوه‌های قالب‌بندی آیینی در تئاتر جدید کاملاً ریشه‌دار هستند. همین کارکردها، درست به‌مانند قالبهای آیینی مقدس، انواع نمایشهای معمولی و نو را متمایز و مرزهای ناپایدار فضایی و روانشناختی اجرا را مشخص می‌سازند. ناتوانی در ساختن قالبهای مناسب نه تنها مایهٔ از میان رفتن اجرا می‌شود، بلکه دستاوردها یا همان ثمربخشی آن را نیز خراب می‌کند.

فرایندهای آیینی کردارشناختی و عصب‌شناختی

کُنراد لورنتس[18] در کتاب دربارهٔ پرخاشگری[19] اظهار می‌دارد که چگونه، درست پیش از جنگ جهانی اول، جولیئن هاکسلی[20] «این واقعیت را کشف کرد که بعضی از الگوهای حرکتی، نقش ویژهٔ خود را در مسیر تکامل نژادی از دست می‌دهند و به تشریفاتی صرفاً نمادین تبدیل می‌شوند. وی این فرایند را آداب‌سازی نامید و این نام را نیز بدون گیومه آورد؛ به سخن دیگر، فرایندهای فرهنگی راهبرنده به رشد شعایر آدمی را با فرایندهای نوع ـ بالش پدیدآورندهٔ چنین «تشریفات» تماشایی در حیوانات یکی می‌داند.»

همه جانداران، از جمله آدمیان، در محدودهٔ بوم‌شناختی واحدی به سر می‌برند، ولی همه آنها مثل هم نیستند: پس مقایسه‌ها را باید محتاطانه انجام داد. «رقصها»ی زنبوران همان رقصهایی در مفهوم آدمیان نیستند. آنجا که هر کاری به لحاظ ژنتیکی تعیین گردد، هنری در میان نیست. به نظر کردارشناسان، هر آیین عبارت است از سلسله رفتارهایی که به طور ژنتیکی در گذر زمان تطور می‌یابند. رفتار نظم می‌پذیرد، فشرده می‌شود، سرعت می‌یابد و کندی و کاستی می‌گیرد؛ کارکردها چندان تغییر می‌کنند که رفتار تهدیدآمیز به جزئی از یک «رقص جفتگیری» تبدیل می‌گردد. حرکتها مبالغه‌آمیز یا ساده می‌شوند و به صورتهای موزون، تکراری، و ـ در چراگاهها ـ سرد درمی‌آیند. همراه با تغییرات رفتاری، ساختهای جسمی چشمگیری چون بال و پرگسترانی طاووس و یا شاخ به شاخ شدن گوزنها نمود پیدا می‌کند.

آیینها در میان جاندارانی غیر از انسان اتفاقی رُخ نمی‌نمایند. آنها بستگی به درگیریهای پُرزحمت دارند: تعیین قلمرو و سلسله مراتب، جفتگیری، و دست یافتن به غذا. آیینهای انسانی نیز که جزئیات خاص آنها بیشتر نمودی فردی و اجتماعی دارد تا ژنتیکی، حول «رازها» و «بحرانهای» تولد، بلوغ، ازدواج؛ بیماری، درمان و مرگ؛ جنگ؛ شکارگری؛ چرخهٔ فصلها با دوره‌های کاشت، برداشت و روزهای غیر فعال آنها؛ موسم باران و خشکسالی؛ پیش‌بینی‌پذیری یا پیش‌بینی‌ناپذیری بلایا و رویدادهای ناگهانی طبیعی دور می‌زند.

آیین جانوران بر پایه‌ای کاملاً غیراندیشگانی است، یعنی از سر عمل ـ و نه فکر ـ به این امور می‌پردازند. بیشتر انسانها نیز از رهگذر عمل به این رازها و بحرانها می‌پردازند. آیین در اندیشهٔ مردم است. از راه اجراهای آیینی، نگرانیها برطرف، و همبستگی گرامی داشته می‌شود؛ و ارتباطی رسمیت‌یافته و زنجیره‌های رفتار آیینی، تا مفهوم‌دار کردن این زنجیره‌ها و نمادبخشی انسان به آنها ردیابی کرد» (ص، ۳۷). آنها بر پایهٔ مطالعاتی در ساخت و کارکرد مغز، «امر شناختاری» ـ یعنی نیاز خاص آدمی به شرح تجربه ـ را مطرح کردند. پیوستگی همین امر شناختاری به آیین کردارشناختی این نیاز را پدید می‌آورد که مناسبات مرتبط با تجربهٔ بی‌واسطهٔ فردی در قالب مقولاتی بزرگ‌تر و حتی مطلق به اجرا درآیند. این یک نیاز منحصربه‌فرد انسانی است که موضوعات نه تنها باید شرح داده شوند، بلکه به اجرا نیز گذارده شوند. آیینهای انسانی تئاتری، مفهومی، و روشنگرند. «آدمیان هیچ انتخابی نمی‌کنند، بلکه اسطوره‌هایی می‌سازند تا جهان خود را توجیه و تفسیر کنند. مواد اسطوره‌ای می‌توانند اجتماعی باشند یا جدا جدا در افکار، رویاهای روزانه، و خیال‌پردازیها نمود یابند».

احساسات نیرومندی را که گاه بر اثر اجرا برانگیخته می‌شوند، می‌توان از روی جانبی بودن مغز درک کرد. بخش چپ مغز «ارگوتروپیک[25]» (مصرف‌کنندهٔ

شاخصهای ظاهری آنها تکرار، مبالغه، تلخیص، تسهیل و مضحکه است. حتّی با توجه به معیارهای کردارشناختی، می‌توان علاقه به آواز و رقص دسته‌جمعی، راهپیمایی، تظاهرات توده‌ای، تکان دادن پرچم، ابراز احساسات، کف زدن و پایکوبی را در افراد و جامعه بازآفرینی کرد.

خلاصه اینکه، آیینهای انسان از قربانی، خشونت، و گرامی‌داشت بهره می‌گیرند تا، صریح یا در لفافه، تمنای توفیق در زیستن یا مردن را به بیان آورند. درآمیختن موسیقی، رقص، و تئاتر؛ درآوردن صداهای موزون و انجام حرکات گروهی؛ اجرای نمایش با استفاده از صورتکها و جامه‌های نمایش؛ دسته‌رویها، پخش کردن طعام، آتش‌بازی، و به‌صدادرآوردن ناقوس کلیسا؛ عطرآگین کردن فضا: همهٔ اینها حس ارضای حیوانی عمیق در تماشاگران، عبادت‌کنندگان، یا مجذوب‌شدگان پدید می‌آورند.

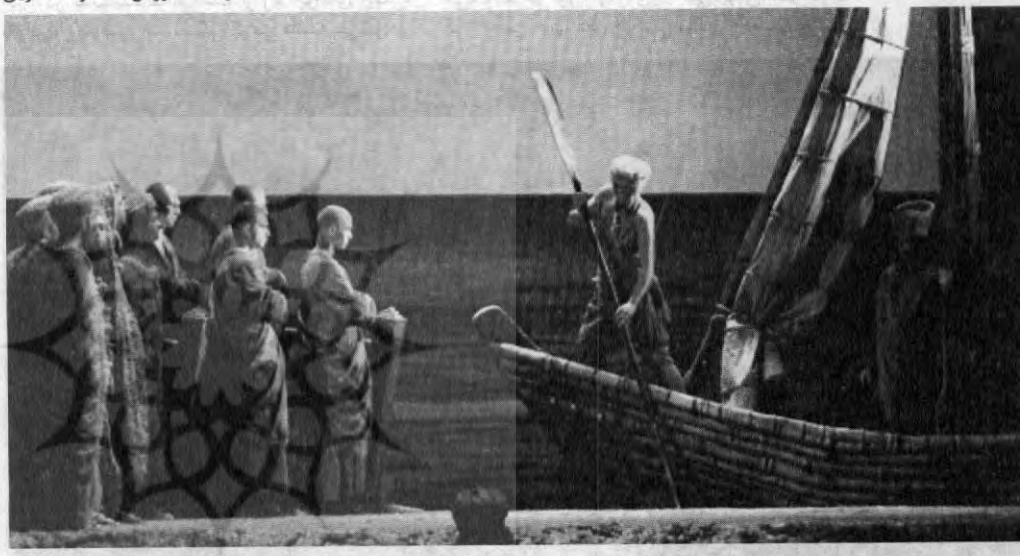
داکویلی[21]، لافلین[22]، مک مَنوس[23] در طیف آیین[24] می‌نویسند: «پیشرفت رفتار آیینی را می‌توان از سرآغاز رسمیت یافتن آنها به واسطهٔ هماهنگ شدن رفتار کارمایه) است و بخش راست آن «تروفوتروپیک[26]» (ذخیره‌کنندهٔ کارمایه). داکویل و لافلین این فکر را پیش کشیدند که چون بخشی بیش از اندازه تحریک گردد هر گونه «زیادتی» بخش دیگر را «چنان بیدار می‌کند که، دست کم، هر دو بخش تحریک می‌شوند». همین «زیادت» می‌تواند در جادودرمانی، رقص خلسه، حالت یوگایی سمادهی (Samadhi)، و اجراهای زیباشناختی نیز رُخ دهند.

نظریه‌های کردارشناختی و عصب‌شناختی به برخی از مسائل بسیار مهم پاسخ می‌گویند. آنها کمک می‌کنند تا نه تنها پایداری شگرف سنتهای اجرایی و نیاز به قالبهای آیینی را در مهار این قوای نیرومند برشمرند، بلکه تجارب ظاهراً همسان مجریان و شنوندگان ـ بینندگان ـ همکارانشان را نیز در خلال اعصار متمادی و از رهگذر فرهنگها، سبکها، و نظامهای مذهبی تشریح کنند. نظریهٔ «زیادتی» شمول خلسه را ـ خواه از رقص، آواز، تکلم زبانی، جادودرمانی، وساطت، یا خواب

مصنوعی (هیپنوتیزم) باشد و خواه فردی یا جمعی ـ دست کم تا اندازه‌ای توجیه می‌کند.

آنچه کردارشناسان و عصب‌شناسان توضیح نمی‌دهند ویژگیهای خلاق و بی‌مانند اجرای آیینی است. چرا که آیین فقط ذخیره‌گر رفتار و اندیشهٔ تکاملی و نوع ـ ویژه نیست؛ بلکه به عنوان تولیدکنندهٔ تصویرهای ذهنی، اندیشه‌ها و راه و رسمها نیز دارای اهمیت است. همچنان که ویکتور ترنر در یکی از آخرین نوشته‌های خود یعنی مقالهٔ «جسم، مغز، و فرهنگ» آورده:

«اگر آداب‌سازی، به گونه‌ای که هاکسلی، لورنتس، و دیگر کردارشناسان بحث کرده‌اند دارای بنیان زیست‌ژنتیکی باشد، با توجه به اینکه معنا مبنای فراگرفتگی در قشر تازهٔ مغز دارد، آیا این بدان معنی است که فرایندهای آفرینشی ـ یعنی آن فرایندهایی که دانش فرهنگی جدید را تولید می‌کنند، می‌توانند از همخوانی آگاهی ژنتیکی و فرهنگی که محتملا در خود فرایند آیینی اتفاق می‌افتد، ناشی شوند؟»



فرایند آیینی مردم‌شناختی

ترنر از نخستین کسانی بود که بر ویژگیهای «تولیدکننده»، «آفرینشگر» و «ساختارستیز» آیین انگشت گذاشت. وی در بررسی این ویژگیها رابطه‌های عمیقی را در میان فرایندهای آیینی، تئاتری، و اجتماعی کشف کرد. ترنر دربارهٔ اندیشه‌های مطرح‌شده در مناسک گذر[۲۷]، نوشتهٔ آرنولد وَن گِنپ[۲۸]، توضیحاتی داد. به نظر وَن‌گنپ، مناسک گذر ـ فَردی یا دسته‌جمعی، مربوط به زندگی یا گذر عمر ـ از الگویی سه مرحله‌ای پیروی می‌کنند: جدایی، گذر یا مرحلهٔ آستانه‌ای، و بازپیوست. ترنر متوجه شد که مرحلهٔ آستانه‌ای ـ که دربرگیرنده مقوله‌های فردی و اجتماعی است ـ سرشار از «ویژگیهای فعال و مثبت» است. همچنان‌که وی در از آیین تا تئاتر[۲۹] آورده، «معنی در فرهنگ میل به تولید شدن در سطوح خرده‌نظامهای جاافتادهٔ فرهنگی دارد، گرچه این مفاهیم بعداً نهادی می‌شوند و در دل همین نظامها جایگاهی محکم می‌یابند.»

این سطوح بسترهای مناسبی برای اجتماعات «ساخت‌ستیز» و «خودجوش» هستند.

«رهانیدن استعدادهای شناخت، عاطفه، خشونت، خلاقیت، و... الخ از قید و بندهای هنجاری به اتکای زنجیره‌ای از شئون اجتماعی، ایفای نقشهای متعدد اجتماعی، و آگاهی دقیق از عضویت در گروهی تقریباً یگانه ضروری است... نظامهای اجتماعی ـ فرهنگی چندان شتابنده به سوی همسازی راه می‌پویند که افراد انسانی تنها در موقعیتهایی نادر می‌توانند از گرفتاریهای هنجاری خلاصی یابند.»

بدین‌سان، در جریان مرحلهٔ آستانه‌ای هر آیین دو نتیجهٔ به ظاهر متضاد حاصل می‌گردد: افراد از قید و بندهای عاجل مربوط به فعالیت و رفتارهای اجتماعی منحرف وامی‌رهند، و چون این دوره از آزادی عمل به پایان برسد، شئون یا هنجارهای تازه‌ای بنیاد می‌گیرند یا آنکه هنجارهایی کهنه‌تر دوباره جا باز می‌کنند. همین امر به خوبی کنشها و اهمیت چاپایکاها را برای یاکوبیها تشریح می‌کند. ترنر به این فرایند به چشم هدایتگر گذارهٔ زنده‌ای می‌نگریست که در همهٔ جوامع انسانی فوران دارد. خلاقیتی گداخته، گذرا و دوره‌ای. این هدایتگر همانند فرایند آموزش ـ کار ـ تمرین بسیاری از گونه‌های اجرایی است. از رهگذر همین فرایند شیرازهٔ همه موضوعات «از پیش تعیین‌شده» یا «حاضر و آماده» ـ اعم از متون پذیرفته‌شده، شیوه‌های پذیرفته‌شدهٔ استفاده از بدن و احساسات پذیرفته‌شده ـ در هم می‌ریزد، فرو می‌شکند، و به صورت اجزایی از رفتار، احساس، اندیشه و متن انعطاف‌پذیر درمی‌آید. سپس همین اجزاء در قالب نظام جدیدی به نام اجرا بازسازی می‌شوند.

در شاخه‌های نمایشی دیرینه‌ای چون کاتاکالی، نو، یا باله، تازه‌کارها کارآموزی را از همان اوان زندگی آغاز می‌کنند. این کارآموزی مستلزم فراگرفتن روشهای جدید گفتار، ژست‌گیری، حرکت، و حتی شیوه‌های نوین تفکر و احساس کردن است. این شیوه‌ها برای کارآموز جدیدند، ولی برای خود اجرا قدیمی. یک ویژگی مهم کارآموزی کاتاکالی ماساژ سنگینی است که به خوبی عضلات و استخوانها را برای نمایش توانفرسا و کمرشکن کاتاکالی آماده می‌سازد. سختی بدن‌سازی برای باله نیز به هیچ‌وجه کمتر از کاتاکالی نیست. بدین معنی که ذهن و بدن را ـ همانند مناسک پاگشایی ـ مثل صفحه‌ای چنان آماده می‌سازد، که همه چیز به زبان فُرمی که آموزش داده شده بر آنها ثبت می‌گردد.

کارآموزی اجراکننده را توانا می‌سازد تا از طریق نو، کاتاکالی یا باله بگوید که او اینک به این سنت وارد شده است، و دیگر نه نوآموز بلکه عضوی کارآشناست.

ترنر در طرح این مسئله که مناسک جوامع قبیله‌ای، روستایی و سنتی شبیه به فرآورده‌های هنر و فعالیتهای اوقات فراغت جوامع صنعتی و فراصنعتی هستند پا ازگنپ نیز فراتر نهاد. وی این مناسک را «شبه مناسک آستانه‌ای» نامید، بدین معنی که همانند مناسک آستانه‌ای هستند، ولی هم‌ذات آن نیستند. مناسک آستانه‌ای اجباری‌اند، در صورتی که فعالیتهای شبه مناسک آستانه‌ای اختیاری هستند. بدین‌سان، کارگاه تئاتر تجربی و رقص ابزارهای شبه آستانه‌ای بازآموزی روانشناختی بشمارند.

در مناسک آستانه‌ای رفتارهای دیرینه لحاظ می‌گردد، درحالی‌که در هنرهای شبه مناسک آستانه‌ای رفتارهای تازه‌ای آفریده می‌شوند. اما اگر «پاگشاییها»ی شبه مناسک آستانه‌ای موسوم به کارگاهها را جزءبه‌جزء بررسی کنیم، متوجه می‌شویم که رفتارهای «از پیش تعیین‌شده» به‌صورت اجزای انعطاف‌پذیر تغییر می‌یابند، به‌گونه‌ای که وقتی در آمیزه‌های مختلف بازسازی شوند، به صورت تجربه‌ای تازه درمی‌آیند. بدین‌سان، هنر پیشتاز (آوانگارد) همیشه بالنده به نظر می‌رسد. با در نظر گرفتن چشم‌اندازی طولانی‌تر ـ مثلاً از ۱۸۷۵ تا ۱۹۸۵ ـ معلوم می‌شود که عناصر حرکتهای پیشتاز قدیمی بازیابی شده‌اند. وقتی هم که به دورنمایی بسیار طولانی ـ از عهد دیرینه‌سنگی تا امروز ـ نگاه کنیم، متوجه می‌شویم که هنر هرگز به اندازهٔ پیشرفتگی علم و تکنولوژی بالندگی نداشته است.

دوباره حرمت‌دار کردن اجرا

دانش رسمی ـ سنتی می‌گوید که تئاتر «برآمده» از آیین است، ولی عکس آن نیز صادق است. در جوامع مُدرن و فرامُدرن، بسیاری از بیگانه‌شدگان از آیینهای دیرینهٔ مذهبی رو به تئاتر و رقص، جنبش «استعداد بشری»، و صورتهای گوناگون روان‌درمانی آورده‌اند. در جوامع سنتی و حوزه‌های سنت‌گرای جوامع جدید، بازگشتی به «اصل‌گرایی» صورت گرفته است. همین جنبشهای پدید آمده در دینهای هندو، یهود، اسلام، مسیح، و ادیان دیگر در هنر آنان نیز رُخ نموده است.

از حدود سال ۱۹۶۰ بدین سو، کارگردانان تئاتر و رقص ـ از جمله پژی گروتوفسکی[۳۰]، آنا هالپرین[۳۱]، تاداشی سوزوکی[۳۲]، پیتر بروک[۳۳]، اوژنیو باربارا[۳۴] ـ کارگاههایی دایر کرده‌اند که بیشتر «الگوهایی برای زندگی» هستند تا سرمشقهایی برای اجراها. آنها ضمن استفاده از آیینهای آسیایی، اروپایی، امریکای بومی، و افریقایی تغییر صورتهایی نیز در آنها پدید آوردند. کار آنها هستهٔ یک جنبش اجرایی میان‌فرهنگی بالنده به شمار می‌آید. کارهای گروتوفسکی، در این میان، مؤثرتر افتاده است. وی در فاصلهٔ سالهای ۱۹۵۹ تا ۱۹۵۶ به بسط و اشاعهٔ اندیشه‌های معروف به «بازیگر مقدس» خود پرداخت. به گفته او، این بازیگر در «ملأ عام با جسمش کار می‌کند، و آن را [همچون] عملی روحانی اقامه می‌دارد». گروتوفسکی در کتاب به سوی تئاتر بی‌چیز اصرار می‌ورزد که «بازیگر مقدس» مذهبی به مفهوم متعارفش نیست:

«من از «تقدس» در مفهوم غیر مذهبی آن حرف می‌زنم. منظورم یک «تقدس ناسوتی» است. اگر بازیگر

با کشاندن خود به چالشی که علناً به چالش خواستن دیگران است، و نیز زیاده‌روی، بی‌احترامی و توهین به مقدسات، نقاب هر روزه را از چهره‌اش برمی‌دارد و خویش را افشا می‌کند، این امکان را برای تماشاگر پدید می‌آورد تا به فرایند مشابهی برای خویشتن‌کاوی دست بزند. او اگر جسم خود را به تماشا نگذارد، بلکه آن را نیست بینگارد، بسوزاند و هر گونه مقاومتی را از او در برابر ضربات روانی بگیرد، آن‌گاه دیگر بدنش را نمی‌فروشد، بلکه فدایش می‌کند. او این تاوان را تکرار می‌کند؛ پس مقرون به تقدس است.»

شیوه‌های گروتوفسکی نه تنها مشتمل است بر تمرینهای شاق نشئت‌یافته از نظم و تأدیبهای روسی، چینی و هندی، بلکه بررسیهایی «مربوط به آخرین نتایج به دست آمده در علومی چون روان‌شناسی، مردم‌شناسی، تعبیر و تفسیرهای اسطوره‌ای، و تاریخ دین نیز هست». پس از سال ۱۹۶۷ گروتوفسکی از «تئاتر در تئاتر» فاصله گرفت. رو به یک سلسله تجارب شبه‌تئاتری اروپا، مردم کارائیب، شمال و جنوب امریکا و آسیا آورد. از رقص خلسه، «وودو»ی هائیتیایی، آواز بُل[۳۵] بنگالی، و رقصهای کلاسیک آسیایی مضاف بر فنون خود که شاید مقتبس از حرکات بالقوهٔ انسان بود ـ مثل برخوردهای رودررو و «شب‌پایی»ها، دَم‌گیریها و حرکات فی‌البداهه، دویدن در تاریکی محض به درون جنگلها، دست به دست کردن آتش ـ استفاده‌ها کرد.

آنچه این تجربه‌ها را به یکدیگر می‌پیوست، جست‌وجوی آنان برای یافتن «اصالت» یا «عمل ابتکاری» در واکنشهای متقابل اشخاص بود. ظاهراً گروتوفسکی می‌خواست اجتماعات خودجوش را از هر مذهب خاصی جدا نگاه دارد. در سال ۱۹۳۸ گروتوفسکی طرح «درام عینی» خود را آغاز کرد که در پی به هم بر نهادن عناصر آیینی فرهنگهای گوناگون بود. به باور گروتوفسکی، این عناصر ـ صرف نظر از اهمیت کلامی یا نمادینشان ـ تأثیری «عینی» بر شرکت‌کنندگان می‌گذارد.

اسطوره‌های آیینی

معنی این اصطلاح چیست؟ آیا راست است که بسیاری از آیینها معنایی ندارد، و آنچه در آنها دنبال می‌شود، همانا کارکردهای کردارشناختی و عصب‌شناختی همبستگی گروهی و رهایی فردی است؟ آیا همان طور که فریتس استال[۳۶] اصرار ورزیده، پژوهندگان باید روی ساخت آیینی انگشت بگذارند؟ یا اینکه بُعدی مضمونی در مورد آیین وجود دارد که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت؟

مردم‌شناسان دانشگاه کمبریج از پایان سده نوزدهم تا نخستین دهه‌های سدهٔ بیستم، که تحت تأثیر کارهای جیمز. گ. فریزر قرار داشتند، نظریه‌ای را دربارهٔ آیین، به ویژه رابطهٔ آن با رقص ـ درام ـ تئاتر یونانی، عرضه کردند که عمیقاً همهٔ سگالشهای آتی را تحت تأثیر قرار داد. کارهای جین الن هریسون[۳۷]، فرانسیس م. کورنفورد[۳۸]، و گیلبرت موری[۳۹] با نظریهٔ نهادینهٔ کارل گوستاو یونگ[۴۰] درهم آمیخت تا صحنه را برای پیدایش نظریه‌های جوزف کمبل[۴۱]، سوزان لانگر[۴۲]، و نورثروپ فرای آماده سازد.

تمایل این اندیشه به این است که بگوید برخی از «مظاهر آیینی» پایه و اساس تئاتر یونانی به طور اخص و همهٔ تئاترها به طور اعم بوده‌اند. گرچه بسیاری از جزئیات تاریخی نظریهٔ علمای کمبریج اعتبار خود را از دست داده‌اند، معهذا این اندیشه اساسی هنوز پرجاذبه باقی مانده که تراژدی نوع فروتر کمدی است، و هر دو در انگارهٔ آیینی و کلی تلاش، مرگ ایثارگرانه، تلاشی اعضا، و رستاخیز می‌گنجند.

به گفتهٔ فرای:

ماجرای عاشقانه، تراژدی، طنز و کمدی همه حوادثی فرعی از یک اسطورهٔ جست‌وجوی کامل هستند... انگارهٔ آیینی نهفته در پس روان‌پالایی (کاتارسیس) کمدی همانا رستاخیز است که به دنبال مرگ ـ مظهر و نمود قهرمان گردن‌افراشته ـ می‌آید... مسیحیت نیز در تراژدی به چشم رویدادی در کمدی الهی می‌نگرد که خود طرح بزرگ‌تری از نجات‌یابی و رستاخیز است.

ارجاعهای فرای منابع مسیحی هستند، اما توصیف وی در صورتی که متنهای بسیار تکان‌دهنده شکسپیر را در نظر نگیریم، با نمایشهای کلاسیک و سنسکریت زبان کالیداس[۴۳] تناسب بهتری دارد تا با خشونت درگیرکنندهٔ نمایشهای ژاکوبی[۴۴]. آیا فرای از موضوعی کلی سخن می‌گوید؟ آیا این نظریه کارکردی میان‌فرهنگی دارد؟

تلاش بزرگ دیگر برای مشخص کردن کلیت آیینی

برداشت ترنر از «درام اجتماعی» است. هر درام اجتماعی از یک تسلسل چهاربخشی پیروی می‌کند: اختلاف، بحران، کنش جبرانی، و اتحاد مجدد (یا افتراق). هر اختلاف عبارت است از لغزشی نهفته در زندگی اجتماعی (دشمنی مونتاگو[۴۵] ـ کاپولت[۴۶]، جنگ سرد)؛ بحران رویداد شتابنده‌ای است که نمی‌توان نادیده‌اش گرفت (دلدادگی رومئو و ژولیت، محاصرهٔ برلین توسط روسها)؛ کنش جبرانی تلاشی است که برای حل بحران می‌شود؛ اتحاد مجدد یا افتراق دو پیامد از کل جریان هستند. مشخصه‌های این فرایند چهار مرحله‌ای عبارت‌اند از: بروز ناگهانی بحران در اثر یک اختلاف کم و بیش خاموش، و کنش جبرانی ناگزیر و گاه بسیار پیچیده. درام زیبایی‌شناخت (هنرمندانه) این فرایند کلی را فشرده می‌سازد، آیین مذهبی خلاصه و تکرارش می‌کند، و زندگی اجتماعی آن را کوچک می‌انگارد.

خود ترنر به قضایا تا اندازه‌ای متفاوت می‌نگرد. وی نمایش اجتماعی، تئاتر زیبایی‌شناخت (هنرمندانه)، و فرایند آیینی را به هم پیوند می‌زند و می‌گوید:

جهان تئاتر، بدان گونه که در آسیا و امریکا می‌شناسیم، و تنوع بسیار گسترده زیرشاخه‌های تئاتری نه از تقلید خودآگاه یا ناخودآگاه صورت پویشی درام کامل یا اشباع‌شده ـ اختلاف، بحران، جبران، اتحاد دوباره، یا افتراق ـ بلکه به‌خصوص از مرحلهٔ سوم آن، که من جبرانگری می‌نامم، بالاخص جبرانگری به مثابهٔ آیین ناشی می‌گردد.»

ترنر به این مرحلهٔ سوم به چشم تغییر شکل و بسط مرحلهٔ آستانه‌ای فرایند آیینی می‌نگرد.

اگر کلیت مزیت باشد، شوق به فروکاهش و تلخیص مفاهیم، ضعف نظریه‌های علمای کمبریج و ترنر است. نظریهٔ «درام اجتماعی» ترنر نیرومندتر از نظریهٔ کمبریج است، چرا که پایبند روایت (مسیحی) خاصی نیست. بلکه مقید به زیباشناختی غربی، و همراه با اشتهای درگیری، بحران و گره‌گشایی آن است. مضامین نو، رقصهای با نقاب یوروبا[۴۷]، کاتاکالی، جادودرمانی سیبریایی یا کره‌ای، وودوو، یا ـ در این مورد خاص ـ مضمون نمایش ترکیبی وئهمای مسیحی ـ یاکویی هیچ‌کدام به اندازه کافی با معیار بحران و بحران ـ گره‌گشایی توضیح‌پذیر نیستند. گاهی اصلا «اختلاف» یا «اتحاد مجدد»ی در کار نیست. موضوعاتی چون تولد، مرگ، بیماری، بلوغ، ازدواج، درگیری، توفانها، زمین‌لرزه‌ها، خشکسالیها، آتشفشانی کوهها در انحصار هیچ فرهنگ خاصی نیستند. با این حال، واکنشهای اجرایی در قبال رخدادهای زندگی بسیار متفاوت‌اند. چنین تنوع پرتضاد فرهنگهاست که اجازه نمی‌دهد مضامین «جهانی» و ساختارهای کمدی و تراژدی، آن طور که از چشم‌اندازهای مذهبی یونانی ـ مسیحی فهمیده شده، در بیرون از سرزمینهای خاص خود به روشنی قابل تشخیص باشند.

به نظر می‌رسد که نو آزمون خوبی برای نظرات فرای و ترنر است. در ظاهر، همانندیهای بسیاری میان نو و تئاتر کلاسیک یونان وجود دارد. برنامه‌های سنتی جای نمایش جدی نو را با کیوگن خنده‌آور عوض می‌کنند؛ و نو هم دربردارندهٔ شخصیت مثبت است و هم گروه همسرا. ولی این همانندی سطحی است. نه نو و نه کیوگن هیچ‌کدام «ماجرای آیینی» تلاشی، متلاشی شدن اعضا، و رستاخیز را که مکتب کمبریج در دل تراژدی و کمدی می‌بیند، دقیقاً مطرح نمی‌کنند. گره گشودن از کشاکش ناشی از بحران نیز هدف نو نیست. به‌واقع، عکس آن صادق است. نو ارواحی را احضار می‌کند که نمی‌توانند آرامجایی بیابند: جهان پُر است از ارواح پدر هملت.

این ارواح نه در پی انتقام، بلکه به دنبال مخاطبی هستند: در پی فرصتی تا مگر بار دیگر خودشان را معرفی کنند. بهانه‌ای می‌جویند و به شرح کار و کردار خویش می‌پردازند، بدون اینکه از این کار نتیجهٔ خاصی بگیرند. نمایشنامه‌های نو با خروج سادهٔ شیت از صحنه ـ که سرگذشتش گرچه به نمایش درآمده، ولی گره ناگشوده مانده ـ به پایان می‌رسند، یعنی روح سرگردان موقتا به وجهی نیکو آرام گرفته است. کار اساسی بسیاری از نمایشنامه‌های نو نه گره گشودن از کشمکشی است و نه پویشی برای رستاخیز یا همان حیات جاودان دین مسیح، بلکه جن‌گیری یا شَمَن یا طلب (و دست نیافتن) خاموشی بودایی است.

شیت، در واقع، نقشی دوگانه بازی می‌کند. او در قسمت اول هر نو اغلب یک سرایدار، زاهد، یا کسی

است بسته به جایی که در آن «چیزهایی اتفاق افتاده» است. در قسمت دوم، شیت ـ که به سیمای راستین یا ذاتی یک فرد مرتبط با این مسئله ـ جنگاوری شکست خورده، همسری تن به تسلیم سپرده، مادری غمگین، درنایی سینه‌سرخ، دو درخت کاج سومیوشی و تاکاساگو، خدا یا خدابانو، دیو مادینهٔ یامامبا[۴۸] ـ درآمده، می‌رقصد و شرح آرزومندی خویش را به آواز می‌خواند.

واکی[۴۹] بازیگر دوم، هم جادوگر قبیله (شمن) است و هم شاهد. او پرس‌وجوگر است؛ احضار روح می‌کند؛ استراق بَصَر می‌کند؛ و فالگوش می‌ایستد. دستهٔ همسرایان مرکب از شش تا ده مرد برای اجرای کل ماجرا و بر خواندن نقشهای داستان حاضر می‌شود. قسمتهایی از داستان را به آواز برمی‌خواند، قطعات وصفی بر آن می‌افزاید، و گاه حتی با خود شیت یا درباره‌اش سخن می‌گوید و در آگاهی دادن از وی سهمی ایفا می‌کند. به گمان برخی، همسرایی از آنجا آغاز شد که مردانی سوتره[۵۰]های بودایی را به صدای بلند می‌خواندند. افزون بر شمار همسرایان، چهار نوازنده هستند که طبل می‌زنند و فلوت می‌نوازند. موسیقی آنها کوبه‌ای است نه آهنگین: حالت روحی شیت را باز می‌تاباند و در همان دَم وی را به جلو می‌راند. نمایشنامه‌های نو کوتاه‌اند: هر کدام سی تا چهل دقیقه‌ای هستند، ولی تأثیر هر برنامهٔ مشتمل بر چهار نو و چهار کیوگن به مراتب نیرومندتر است. شاید هیچ‌گونه جن‌گیری هم صورت نگیرد، ولی ـ در عوض ـ ارواح فرصتی یافته‌اند تا سرگذشتهای خود را واگویند و رقصهاشان را نشان دهند.

موضوع کیوگنها که به دنبال نو نیز می‌آیند، مربوط‌اند به تازه‌دامادها و یا شوهران اسیر دست زنان، زمینداران ابله، حیوانات، کشتی‌گیران، خدمتکارهای آب‌زیرکاه یا سیاه‌مست که به اربابهای خود کلک می‌زنند، یامامبوشی یا «کاهنان کوهستان» که برخی آنان را نیمه‌خدا، و برخی دیگر دیو می‌دانند. در نمایش کوسابیرا[۵۱]، یامامبوشی بیشتر شبیه به شاگرد جادوگر است. وی که در تلاش است نجیب‌زده‌ای را از شر قارچهای مزاحمی که در حال از میان بردن باغ او هستند وارهاند، افسونی می‌کند که فقط تعداد قارچها را بیشتر می‌سازد. خلاصه اینکه، نو احضارگر مردگان و موجودات اهریمنی است، در صورتی که کیوگن ضعفها، خرافه‌ها، و سالوسیها را مسخره می‌کند.

نتیجه

گوناگونیهای اجراهای آیینی بی‌شمارند، و چنین آیینی بخشی از تار و پود هر نوع اجرای مذهبی و غیر مذهبی است. در این میان، هیچ گونه مضامین اجرایی، کنشها یا اسلوبهایی جامع و واحدی ـ مگر فرایندهای کردارشناختی و عصب‌شناختی که کیفیتهای صوری و تجارب ویژهٔ بازیگر و تماشاگر را شکل می‌دهند ـ به چشم نمی‌خورد. همهٔ اجراها قالبهایی آیینی دارند، امّا اینکه این قالبها چیستند و بر چه چیزهایی دلالت دارند فرهنگ به فرهنگ، حتی اجرا به اجرا تفاوت دارند. اجراهای فردی آن اندازه که شیوه‌های درک اوضاع و احوال خاص فرهنگی و خرده‌فرهنگی برای بینندگان خود تدارک می‌بینند، سرگذشتهای جامع و واحدی را باز نمی‌گویند.

امّا گروه اجراکنندگان به شرکت‌کنندگان خود تجربه‌ای ملموس، احساس‌برانگیز، و گاه به غایت نیرومند از ارزشهای فرهنگی ارائه می‌دهند. همانندی فرایند تقلید ـ این بُنا فرایند آموزش ـ کارگاه ـ تمرین این امر را محتمل می‌سازد که نه تنها آیین مذهبی صورت دنیوی به خود بگیرد، بلکه اجراهای زیبایی‌شناخت نیز حرمت‌دار شوند: نظامی دوگردشی و بسیار پیچیده.

چیست که از فردی انسان می‌سازد؟ زنجیره‌ای از شرایط: سخن گفتن، حرکت روی دو پا، اندازه و پیچیدگی مغز، سازمان‌یابی اجتماعی. امّا حتّی آن گاه هم که موجودی نخستی صرفاً «فعلیت دوباره بخشیدن» ـ رقصیدن، آواز خواندن، و نمایش هر آنچه فکر می‌کرد یا به خاطر می‌آورد ـ را یاد گرفت، از آستانهٔ مشخصی گذر کرده بود. اجرای دوبارهٔ یک کابوس، شکار روز گذشته یا برخورد با گروهی بیگانه، و یا صدایی که در جنگل شنیده شده ـ همه «فعلیتهای ثانوی» هستند که چون خوب اجرا شوند، در جزئیات و حضور با نوع اولیهٔ خود برابری می‌کنند.

این فعلیت ثانوی ویژگیهای بیشتری دارد که آن را حتی از آن اولی نیز برتر می‌سازد: به همان اندازه که می‌توانش بر چیزی استوار کرد که وجود دارد، می‌توان بر چیزی هم مبتنی ساخت که وجود ندارد: رؤیا، شکار، برخورد یا صدای «به خاطر آمده» یا «ترمیم‌شده» می‌تواند تخیلی باشد. می‌تواند بسط یابد و از رهگذر تکرار بهتر شود. آنچه مهم تصور می‌شود این است که تا چه اندازه خوب اجرا شود و چقدر تناسب ظریف پیدا کند، یا نگرشی موجود یا رو به وجود بدان افزوده شود.

بدین‌سان، سه دسته رویداد اجرایی امکان‌پذیرند: آنچه وجود داشته، آنچه به خیال آورده می‌شود، و آنچه که میان تاریخ و خیال‌پردازی قرار می‌گیرد. این رویدادهای دستهٔ سوم که هم در قوهٔ یادآوری دخیل‌اند و هم در خلاقیت خیال‌پردازی، بسیار نیرومندند. افزون بر این، همین که چنین عرصهٔ واقعیت بالقوه‌ای در اجرا به صورت هستی ملموس عرضه می‌شود، می‌تواند به دسته‌های سوم، چهارم و... nم رویدادها نیز بینجامد.

به این ترتیب، اجرا همواره در همه جا «در ارتباط با» دین قرار داشته است. این ارتباط نزدیک متقابل گاهی دوستانه و گاهی نیز خصمانه بوده است. در اجرا چیزی نیست که ذاتاً دین‌نواز یا دین‌ستیز باشد. شواهد و مدارک باستان‌شناختی و مردم‌شناختی خبر از همبودگی اجرا و دین، دست کم از عصر پارینه‌سنگی به بعد، می‌دهند. شواهد کردارشناختی و عصب‌شناختی نیز تأیید می‌کنند که آیین و اجرای نمایشی در میان انسانها کاملاً شبیه به‌هم‌اند: نمایشها و اعمالی هستند تکراری، فشرده، پرهیجان و ارتباطی. باورهای دینی منسجم، لذت و نظریه‌های زیبایی‌شناختی، مسلکها و زد و بندهای سیاسی: اینها برخی از کاربردهایی هستند که آدمیان برای رفتار آیینی ـ نمایشی خویش یافته‌اند. همان طور که ویکتور ترنر شیفته این سخن بوده، «وانمود کردن اعتقاد، همانا اعتقاد آفریدن است».

پی‌نوشت:

1- Efé - Geleda
2- Yoruba
3- ogbaba
4- Arabi Ajigbale
5- Kathakali
6- Kalivilakku
7- Dhanasi
8- Kutiyakku
9- Kalarippayatt
10- Teyyam
11- Purana
12- sarugaku
13- Kyogen
14- kaga mi no ma
15- shite
16- Hashigakari

۱۷ـ Stanislavski، نام حرفه‌ای کنستانتین سرگئی‌ویچ‌آلکسیف (۱۸۶۳ ـ ۱۹۳۸)، بازیگر، کارگردان، و معلم تئاتر روسی. از پایه‌گذاران گروه «تئاتر هنر مسکو» بود. وی فنون ساختگی و مکانیکی را در تئاتر قبول نداشت و بر این باور بود که بازیگر باید خود را از نظر روحی و معنوی با شخصیتی که می‌خواهد نقش او را بازی کند، عینیت بخشد. روش وی در تربیت بازیگران به متد یا روش استانیسلافسکی معروف است. ـ م.

18- Lorenz ـ ۱۸، (متولد ۱۹۰۳)، جانورشناس و کردارشناس اتریشی‌الأصل آلمانی، که در سال ۱۹۷۳ در زمینه‌های فیزیولوژی و پزشکی جایزهٔ نوبل گرفته است. ـ م.

19- Oh Aggression

۲۰ـ Huxley، ۱۸۸۷ ـ ۱۹۷۵، زیست‌شناس بریتانیایی. ـ م

21- D' Aquili
22- Laughlin
23- Mcmanus
24- The Spectrum of Ritual
25- Ergotropic
26- Trophotropic
27- Les rites de passage
28- Van Gennep
29- From Ritual to Theatre
30- Groto wski
31- Halprin
32- Suzuki
33- Brook
34- Barbara
35- Baul singing
36- Staal

۳۷ـ Harrison، ۱۶۰۶ ـ ۱۶۶۰، استاد و پژوهشگر انگلیسی، که آثار متعددی در زمینه اسطوره‌شناسی و ادیان تألیف کرده است. ـ م.

۳۸ـ Cornford، ۱۸۷۴ ـ ۱۹۴۳، فیلسوف انگلیسی. وی چند کتاب در فلسفهٔ و ایمان دارد. ـ م.

۳۹ـ Murray، ۱۸۶۶ ـ ۱۹۵۷، استاد، ادیب و محقق انگلیسی که آثاری در زمینهٔ ادبیات و دین‌شناسی دارد. ـ م.

۴۰ـ Yung، ۱۸۷۵ ـ ۱۹۶۱، روان‌شناس و روان‌پزشک بلندآوازهٔ سویسی. ـ م.

۴۱ـ Campbell، ۱۸۷۹ ـ ۱۹۴۴، شاعر ایرلندی. ـ م.

۴۲ـ Langer، ۱۸۹۵ـ؟، فیلسوف امریکایی. ـ م.

۴۳ـ Kalidasa، شاعر و نمایشنامه‌نویس هندی. وی را «شکسپیر هند» نیز نامیده‌اند. شاهکار وی نمایشنامهٔ منظوم شاکونتالاست. ـ م.

44- Jacobeans
45- Montague
46- Capulet
47- Yoruba
48- Yamamba
49- Waki

۵۰ـ Sutras، عبارت‌اند از آثاری سنسکریتی متعلق به سومین یا آخرین دورهٔ ودایی (از حدود ۵۰۰ تا حدود ۲۰۰ ق م) که عمدتاً در باب مناسک دینی و حقوق هستند و از قدیمی‌ترین مآخذ حقوق هندی به شمار می‌آیند. ـ م.

۵۱ـ Kusabira، نوعی از نمایشهای بومی خنده‌آور مردم ژاپن. ـ م.