ریچارد شکنر

شرق و غرب در آینه‌ی هم

منصور براهیمی

مقاله‌ی حاضر در اصل بررسی کتابی ست به نام «مفاهیم نمایشی در یونان و هند: بررسی *بوطیقا* و *ناتیا ساسترا*[1]»، نوشته‌ی *بهارات گوپت*[2] (دهلی نو؛ دی. کی. پرینت ورلد؛ ۱۹۹۴، ۲۹۵ صفحه) به قلم ریچارد شکنر؛ که امّا کارآیی اش برای خواننده می تواند فراتر از صرف آشنایی با کتاب آقای گوپت باشد؛ در حکم قیاسی جذّاب میان مفاهیم مشترک یا نزدیک یا قابل تطبیق در نگره های نمایش شرقی و تئاتر غربی؛ و ما را با تجربه ای ذهنی آشنا می کند که شاید یکی از دغدغه های نگره پرداز ایرانی تئاتر نیز می تواند بود.

«بوطیقا»ی *ارسطو* و «ناتیاساسترا» *بهاراتامونی*[3]، که دومی کتاب راهنمای اجرای نمایشی در زبان سانسکریت است، در هنر نمایش اروپا و هند جایگاه مشابهی را اشغال کرده اند (و با بسط نظر، باید گفت در سرتاسر حوزه ها و فرهنگ های گوناگونی که در آن ها سبک تئاتر اروپایی و سبک تئاتر هندی به اجرا درمی آید). این هر دو متن باستانی به طور جدی و مستمر، در نظریه و عمل، مورد تفسیر قرار گرفته اند؛ هردو در درون یا نزدیک «سرچشمه ها»یی قرار دارند که منشأ سنت های تئاتری مربوط به آن هاست؛ و هر دو موجد «متن های بعدی» یا «پاد- متن»[4] هایی بوده اند که برای تقویت، تجدیدنظر، یا رد اصول اساسی آن ها طراحی شده اند. نفوذ *بوطیقا* فراگیر اما پنهان است، در حالی که نفوذ و تأثیر «ناتیاساسترا» بی پرده مورد بحث بوده است. البته تفاوت هایی نیز وجود دارد، و *بهارات گوپت*، استاد زبان انگلیسی در دانشگاه دهلی، پیش از آن که به شباهت ها نظر کند، این تفاوت ها را مورد توجه قرار می دهد.

ارسطو سیمایی تاریخی ست، او نویسنده‌ی متون فلسفی مهم و متعددی ست که بر تفکر غرب در حوزه هایی بسیار گسترده همچون علوم طبیعی، علم سیاست، تفکر اجتماعی، زیبایی شناسی و الهیات مؤثر بوده، و قرن ها نقش تعیین کننده داشته است. نوشته های او بالغ بر دو هزار سال جداً محل بحث و مجادله بوده است. اما *بهاراتامونی* سیمایی اسطوره ای- تاریخی ست، مؤلف مفروض یا گردآورنده‌ی دانش شفاهی خاصی ست که به سرچشمه های مذهبی- اسطوره ای و تمرین های رایج «ناتیا» اختصاص دارد، و «ناتیا» واژه ای نیست که به آسانی بتوان ترجمه کرد، زیرا به معنی رقص- تئاتر- موسیقی ست. این که دقیقاً چه میزان از کتاب «ناتیاساسترا» کار یک شخص و چه میزان دانش افراد متعدد است احتمالاً هیچ گاه معلوم نخواهد شد. «ساسترا» بودن کتاب به معنی مقدس بودن آن است، در حالی که «بوطیقا» کتابی ست این جهانی. «بوطیقا» در قرن چهارم قبل از میلاد نوشته شد (یا شاید براساس یادداشت های شاگردان *ارسطو* جمع وجور شد)، در حالی که تاریخ نگارش «ناتیاساسترا» هنوز هم مورد تردید است. گوپت تاریخ نگارش «ناتیاساسترا» را در فاصله‌ی قرن ششم تا قرن سوم پیش از میلاد قرار می دهد، یعنی کم وبیش معاصر با *ارسطو*، در حالی که بسیار از دیگر محققین هندی استدلال می کنند که تاریخ نگارش آن در فاصله‌ی قرن دوم پیش از میلاد تا قرن دوم پس از میلاد قرار دارد. به هرحال «ناتیاساسترا» که قرن ها مکنون یا «فراموش شده» بود، در هنرها بیشتر به عنوان شیوه‌ی کارورزی زنده ماند، تا به عنوان کتاب-متن سانسکریتی که ما در اختیار داریم متنی ست که شرق شناسان اروپایی در سده‌ی نوزدهم میلادی از قطعات مختلف به وجود آوردند و پس از آن در قرن بیستم محققین و هنرمندان هندی کل آن را احیا کردند.

ارسطو بر تراژدی های یونانی به عنوان آثار نمایشی، یا متن های مکتوب، متمرکز شد، در حالی که *بهاراتا* همه‌ی وجوه اجرا را به تفصیل شرح می دهد، از جمله حرکات، بیانگری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شیوا، ایزد بازی و هنر در پایکویی

عاطفی، معماری تئاتر، موسیقی، و انواع گوناگون آثار نمایشی. «بوطیقا» و «ناتیاساسترا» هر دو بحث خود را با «داستان سر منشأ نمایش» آغاز می کنند: *ارسطو* آن را به شکل تاریخ بیان می کند، و *بهاراتا* به شکل اسطوره. *ارسطو* نقل می کند که چگونه تراژدی از دل شعر حماسی و آواز-رقص های دیتی رامبیک شکوفا شد، در حالی که *بهاراتا* می گوید چرا و چگونه برهمای خداوندگار، بهاراتای فرزانه و صد پسرش را تعلیم داد که در جزءجزء «ناتیا» ممارست و کارورزی داشته باشند. «بوطیقا» تفسیری ست موجز و سخت خردگرا در باب ساختار نمایشی، در حالی که «ناتیاساسترا»، با حجمی بیش از ده برابر «بوطیقا»، دایرة المعارف جامعی ست درباره ی کارورزی در «ناتیا». در هر دو کتاب نظریه های واضحی درباره ی ساختار، کارکرد، فرایندها، و نحوه ی تماس با تماشاگران در هنرهای اجرایی ریشه دوانده است.

شهرت و قدرت فعلی هر دو متن بسیار متفاوت است. «بوطیقا» کتابی ست شناخته شده و به عنوان متنی که در آموزشگاه هرکسی در زمینه ی تاریخ تئاتر آن را می خواند و بعد فراموش می کند غالباً مورد ارجاع قرار می گیرد؛ با این همه در تئاتر هستند هنرمندانی، از قبیل *اگوستوبال*[5] و، قبل از او، *برتولت برشت*، که نظریه های *ارسطو* را به عنوان نظریه هایی ظالمانه به جد رد می کنند. برای رقصندگان و آهنگسازان-که هنرشان بر وزن، صدا، حرکت و بدن مبتنی ست- «بوطیقا»ی *ارسطو* کاملاً بی اهمیت است. اما می توان قدرت «بوطیقا» را، چه آشکارا مورد ارجاع قرار گیرد و چه نگیرد، در سرتاسر جریان غالب تئاتر مشاهده کرد، و می توان دید که در این جریان غالب اکثر تولیدکنندگان، نویسندگان، کارگردانان، بازیگران و منتقدین با این نظر *ارسطو* موافقند که طرح یا روایتگری، «روح اثر نمایشی»ست، و از حیث اهمیت بلافاصله پس از آن، شخصیت قرار می گیرد. طرح و شخصیت در همان متن نمایشنامه ریشه دارند، و این متن چیزی ست که مهم به حساب می آید، دوام می آورد، و نسل های تازه را از سر می گذراند. تئاتر آوانگارد مبتنی بر آگاهی جسمانی[6] از قبیل تئاتر *سوزوکی تاداشی*[7] یا «گروه ووستر»[8] در اقلیت مانده اند، و این شرایط به احتمال زیاد تغییر نخواهد کرد. وسعت شکافی که رقص را از تئاتر جدا می کند در پنجاه سال اخیر کمتر شده است، اما شکاف همچنان باقی ست. و چنین است اپرا- که زمانی تلاش آگاهانه ای صورت گرفت تا آن را به ترجمان تراژدی یونانی برای عصر مدرن بدل کند- اما آن نیز راه و رسم مستقل خود را همچنان دنبال می کند. «تئاتر جامع»[9]، خواه پیشنهادهای *واگنر* سرمشق آن قرار گیرد یا پیشنهاد افراد دیگر- مثلاً *پیتربروک* - احتمالاً چیزی بیش از سبکی متفاوت از کار در نخواهد آمد.

قدرت «ناتیاساسترا» آشکارتر از قدرت «بوطیقا»ست. بسیاری از هنرمندان هندی بر این امر صحه می گذارند که تئاتر آرمانی تئاتری ست که بتواند درام، رقص و موسیقی را یکپارچه کند. گونه هایی سنتی از قبیل کاتاکالی[10]، بهاراتاناتیام[11] و اودیسی[12] همین منظور را برآورده می کنند- به این نحو که به رقص و موسیقی امتیاز بخشیده و طرح را از اهمیت می اندازند. به دلیل نفوذ این سنت که «ناتیاساسترا» نیز از آن نشأت یافته است، تئاتر هند از حیث روایتگری به نمایش ارسطویی دنیای غرب میل نکرده است. اجراکننده و تماشاگران دربازیگری، در بیان عواطف با اطوار خاص، و در برانگیختن احساسات مشارکت می کنند- این از جمله خصوصیات «راسا»[13]ست که به واسطه ی «آبهینایا»[14] یعنی اطوار و حرکات خاص، منتقل می شود، و از «ناتیاساسترا» منشأ می گیرد، و هنرمندان اجراکننده ی سنتی نسل ها براساس آن تمرین و ممارست کرده اند. مفهوم راسا، که گویت آن را با نوآوری و دقت بررسی می کند، برای سنت گرایان و هم نوآوران اهمیتی خاص دارد. در سال های اخیر کارگردانان تئاتر تجربی، که تمایل داشته اند خود را از قید استعمار فرهنگی رها کنند، برحسب تلاش خود در جهت سوق دادن تئاتر معاصر هند به سوی سنت های قومی و کلاسیک به «ناتیاساسترا» نگریسته اند. خواه همه ی این افراد واقعاً «ناتیاساسترا» را با این هدف همگام «بدانند» یا نه، به هرحال این کتاب جایگاهی بی رقیب و محترم را به خود اختصاص داده است.

گویت تاریخ طولانی و نحوه ی برخورد با این دو متن را به طور خلاصه تبیین می کند اما آن را شرح و بسط نمی دهد. توجه اصلی او معطوف مقایسه و تفسیر مفاهیم و اصطلاحات مهم است، از جمله اصطلاحات کاتارسیس[15] و راسا. گویت به تئاتر مدرن اروپا و هند روی نمی کند (هرچند به طور گذرا

ذکری از *ایبسن*، *شاو*، و *برشت* به میان می آورد). او به کارگردانان هندی از قبیل *بی. وی. کارانت*[16] و *کی. ان. پانیکار*[17] نمی پردازد که کوشیده اند بین نو و کهنه پیوند برقرار کنند و در نظر آن ها موسیقی، داستان و وزن (ریتم) به یک اندازه اهمیت دارد. نیز گوپت هیچ گفت وگویی با مربیان و اجراکنندگان برجسته ی اودیسی، بهاراتاناتیام، یاکاتاکالی، که ادعا می کنند «ناتیاساسترا» راهنمای آن هاست، ندارد. گوپت توانایی های خود را می شناسد، که توان قابل توجهی ست، و بی تزلزل در همان حوزه ی مسایل نظری و تطبیقی که در متن اثر *ارسطو و بهاراتا* نهفته است باقی می ماند.

گوپت تئاتر هند باستان را با تئاتر یونان (و مصر) باستان برحسب آنچه او «هیروپراکسیس»[18] (= کنش مینوی) می نامد مقایسه می کند، و «هیروپراکسیس» تئاترهای جشنواره مانندی بوده است که «در درجه ی اول کنشی جمعی و مقدس محسوب می شد [... و در طی آن] جامعه قید و بندهای زندگی معمول را به قصد برقرار کردن ارتباطی قوی با خود، با نیاکان، و با خدایانش کنار می گذاشت. هرچند این تئاتر ... در پی غایتی که مذهب دنبال می کند نبود، اما در آن، نمایش به منزله ی خرسند کردن خدایان و نیز آدمیان بود» (ص ۳). گوپت بر این باور است که تئاتر «هیروپراکسیس» در یونان و هند باستان باهم وجه اشتراك بیشتری دارند تا با همتای مدرن خود، و این است دلیل آن که او به بحث درباره ی تئاتر مدرن، چه اروپایی و چه هندی، نمی پردازد.

کتاب «مفاهیم نمایشی در یونان و هند» شرح دقیقی ست از تئاتر «هیروپراکسیس» برحسب اعتقادات هند و اروپایی که ریشه در آثار نمایشی یونان و هند دارد. گوپت جایگاه این شباهت ها را در گرایش به ناخوشی و مرگ، کاربست های طبی و مناسک خاکسپاری، و جشنواره ی تئاتر به عنوان زمان و مکانی برای نوگردانی جامعه می یابد. گوپت می نویسد: «مهم ترین خصوصیت متمایزکننده ی تئاتر «هیروپراکسیس» استفاده ی ناگسسته ی آن است از مجاری چندگانه ی موسیقی، رقص و گفتار. امتیاز خاص زبان گفتاری، که بعدها به ویژگی غالب نمایش اروپایی بدل شد، در طرز کار تئاترهای یونان و هند معمول نبود» (ص ۱۰۳). گوپت، *ارسطو و بهاراتا* را برحسب اصطلاحات «مایمسیز»[19] (محاکات) و «آنوکارانا»[20] باهم مقایسه می کند، و شرح می دهد که این اصطلاح هندی مشعراست بر نظام اختصاصی بازنمایی تئاتری که قسمت اعظم «ناتیاساسترا» را شکل می دهد. نیز او کار رفت یونانی و هندی فضای تئاتری، وجوه دیداری و شنیداری اجرا، و هنر نمایشنامه نویسی متفاوتی که تراژدی یونانی را از آثار نمایشی سانسکریت هندی جدا می کند مقایسه و تطبیق می کند. اما در این جا مسئله ای پیش می آید. از دوران «ناتیاساسترا» هیچ نمایشنامه ی سانسکریتی به دست نیامده است (البته اگر تاریخی را که گوپت تعیین کرده بپذیریم)، و نمایشنامه های سانسکریت باقیمانده به دوره ای تقریباً هزار سال پس از نگارش «ناتیاساسترا» تعلق دارند. بنابراین بحث از ساختار نمایشی برحسب نمایشنامه های باقیمانده ی سانسکریت مثل بحث از گاری ست در عصری که هنوز اسب اهلی نشده بود. ولی آیا محقق می تواند دست به انتخاب دیگری بزند؟

وقتی گوپت تصور *ارسطو* را از کاتارسیس با تصور *بهاراتا* از راسا مقایسه می کند بیش از موارد دیگر بحث انگیز می شود. گوپت می پرسد: «آیا "لذت شایسته" (=اویکیاهدونه»)[21] و «کاتارسیس» مانعة الجمعند، یا می توان آن ها را مترادف، یا درهم تنیده، دانست؟» (ص ۲۵۵). و نتیجه می گیرد که آن ها به گونه ای تفکیک ناپذیر باهم مرتبطند. گوپت استدلال می کند که «راسا» یعنی «عصاره» یا «جوهره»ی تجربه ی لذت مند هنری و تئاتری، و با کاتارسیس قابل مقایسه است:

به «کاتارسیس» نباید همچون تسکین صرف نگریست، بلکه بهتر است آن را به عنوان اعاده ی مرتبه ای از لذت ملاحظه کرد که معمولاً تجربه نمی شود، چنان که مثلاً فرایند بروز «راسا» مستلزم رفع موانع است [...].

«کاتارسیس و «راسا»، با این که تأکیدهای متفاوتی دارند، اما هردو با آلایش زدایی شروع شده و با مسرت و سرخوشی خاتمه می یابند. (ص۷۳ـ۲۷۲).

این نظری ست که پیش از این کسی طرح نکرده بود، و قطعاً در اصول نظری اجرا پیشرفتی محسوب می شود.

گوپت، به دلیل شناخت جدی خود از تراژدی یونانی و نمایش هندی، و نیز اصول نظری نهفته در آن ها، نه فقط مقایسه هایی قانع کننده به عمل می آورد، بلکه برای بررسی های آینده پرسش های جدید نیز طرح می کند. گوپت تئاتر یونان و هند و اصول نظری *ارسطو و بهاراتا* را به عنوان پدیده هایی متمایز اما مرتبط به خوبی درك می کند، و رئوس یک تئاتر «هیروپراکسیس» مشترك هند و اروپایی را شرح می دهد. گوپت می گوید تئاتر یونان و هند باستان قابل انعطاف و در عین حال مدون بود، و به لحاظ مضامین و از نظر توانایی خود در برانگیختن توده ی وسیع تماشاگر، تأثیرگذاری بر آن ها، پالودن شان، و لذت بخشیدن به آن ها در حال حاضر جامع، عاطفه برانگیز، و دوررس به نظر می رسد. اما با این که قسمت اعظم کتاب او شامل اصول نظری و عملی تئاتر در عهد باستان است، گوپت مطالعه و بررسی خود را با نگاهی به آینده ختم می کند:

بینش «هیروپراکسیس» عهد باستان که تعادل رسانه های گوناگون را در ارتباط تئاتری نشان می دهد، می تواند بی نهایت مفید باشد. استفاده ی هماهنگ از عناصر دیداری (رفتاری، نمادین، جنبشی) و شنیداری (گفتاری، آوازی، موسیقیایی)، به گونه ای که نمایش عهد باستان بدان نایل آمد، و سرمشق های آن در اصول نظری نمایش در یونان و هند ارایه شد، درس های بسیاری برای تئاتر امروز جهان دارد. (ص ۲۷۴).

این درس، به زعم گوپت، عبارت است از پیشنهاد علی البدلی مدون که «بتواند بدیلی محکم و متمایز در قبال غلبه ی واقع گرایی تجارتی عرضه کند» (ص ۲۷۴)، یعنی در قبال گرایشی که در تئاتر مسلط امروز، اعم از غربی و هندی،

برگ چهره‌ی نمایشگر هندی

صورتک بازیگر یونانی

استمرار دارد.

کتاب گوپت کتابی ست مهم، کتابی ست که پرسش های عمیقی را پیش می کشد اما آن ها را دنبال نمی کند. بیشتر آن هایی که به «مطالعات تطبیقی» می پردازند در مورد یکی از دو سوی موضوع آگاهی و اطلاع بیشتری دارند. دعاوی ریشه نگر در رابطه با تئاتر «هند و اروپایی» یا «اروپایی ـ آسیایی» پا در هواست و به ندرت جای پای آن ها بر زمین تحقیق علمی محکم می شود. گوپت تئاتر یونان و هند باستان را به خوبی می شناسد؛ کتاب او آکنده است از شرح جزییات، که واقعاً بحث انگیزند، مباحث نظری کتاب تماس خود را با داده های عینی از دست نمی دهد، و با این که موضوع بحث مشکل است، مطالعه کتاب آسان می نماید.

کتاب «مفاهیم نمایشی در یونان و هند» را باید متنی وابسته دانست ـ همراه با آن باید ویراست *استیون هالی ول*[۲۲] از «بوطیقا» (۱۹۸۷)، ترجمه ی *منومهن خوش*[۲۳] از «ناتیاساسترا» (۱۹۶۷)، کتاب «تئاتر یادکرد»[۲۴] (۱۹۸۴) از *باربارا استولرمیلر*[۲۵]، که برگردانی ست از نمایشنامه های سانسکریت، و کتاب «مجموعه ی کامل تراژدی های یونان»[۲۶] (۶۰ ـ ۱۹۵۹)، ویراست *دیویدگرن*[۲۷] و *ریچموند لاتیمور*[۲۸] در دسترس باشد ـ این مجموعه کتاب می تواند برای دوره های درسی موجود، که هنرجویانش سخت مشتاق یادگیری اند، تئاتر و نظریه های اجرا را در یونان و هند باستان مقایسه و تحلیل کند.

پانویس ها:

1. Dramtic Concepts Greek and Indian: A Study of Poetics and Natyasatra.
2. Bharat Gupt
3. Bharata-muni
4. Counter texts
5. Augusto Boal
6. body-consciuos
7. Suzuki Tudashi
8. Wooster Group
9. total Theatre
10. Kathakali
11. bharatanatyam
12. odissi
13. rasa
14. abhinaya
15. katharsis
16. B. V. Karanth
17. K. N. Panikar
18. hieropraxis
19. mimesis
20. anukarana
21. oikeia hedone
22. Stephen Halliwell
23. Manomohan Ghosh
24. Theatre of Memory
25. Barbara Stoler Miller
26. Complete Greek Tragedies
27. David Grene
28. Richmond Lattimore