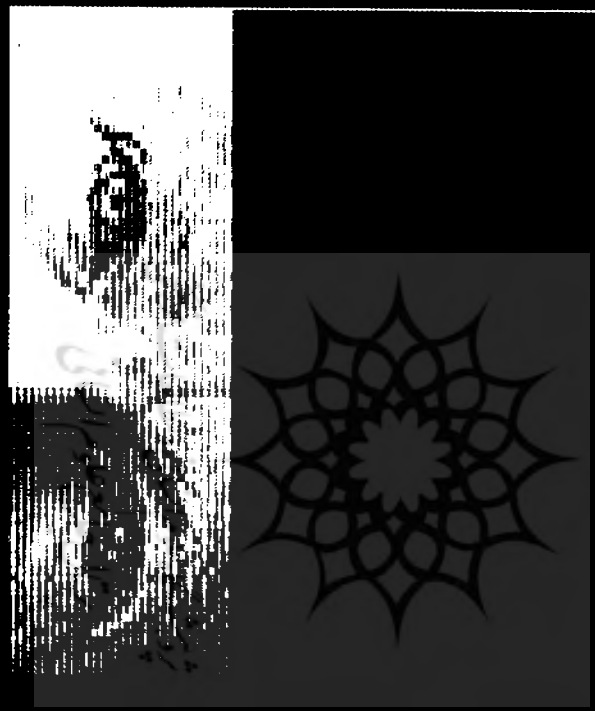
چشم انداز



حبیب تنویر: نمایش سنتی هند و تئاتر امروزی

حمید احیاء

جماعت تئاتری ایران سال‌هاست که بسیاری از نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان تئاتر اروپا و آمریکای شمالی را می شناسد و با دیدگاه‌های بیشتر نظریه پردازان مهم تئاتر غرب آشنایی دارد. اما کارگردان‌ها ، نمایشنامه‌نویسان ، و نظریه پردازان تئاتر کشورهای به اصطلاح جهان سوم ، کسانی که در فضایی کمابیش هم گون با فضای ما کار و زندگی می‌کنند ، جایی در دنیای تئاتری ما ندارند و آشنایی ما با فعالیت ها و دیدگاه‌های آنها بسیار محدود است. مشکل در این است که شهرت این بزرگان معمولاً از مرزکشورهای خود فراتر نمی‌رود و کسی چیزی راجع به آنها به زبان های رایج اروپایی نمی‌نویسد. محققین و نویسندگان تئاتری ما نیز (مثل اکثر نویسندگان تئاتری کشورهای جهان سوم) توان و دانش تحقیق به زبان های بومی اکثر کشورهای جهان سوم را نداشته و بیشتر به مطالبی که به یکی از زبان های رایج غربی پیرامون تئاتر غرب نوشته شده است دست یابی دارند. چنین است که برای بسیاری از تئاتری‌های ما ، مانند دیگر گروه های فرهنگی و غیر فرهنگی مان ، غرب هم چنان مرکز هستی باقی می ماند و میزان شباهت و نزدیکی با آنچه غربیان کرده اند تنها معیار اعتبار و ارزش هر کاری می شود. چنین است که تلاش بسیاری از تئاتری هایمان در این خلاصه می شود که نمایش هایی شبیه آنچه غربیان سال ها پیش به روی صحنه آورده اند (و ما تازه از وجود شان با خبر شده ایم) به روی صحنه آورند و با این کار اندیشه کنند که نوآورند و مدرن و پست مدرن. چنین است که ما بسیاری از نظریه های مهم و غیرمهم تئاتر اروپا و آمریکا را به فارسی برگردانده و منتشر کرده ایم؛ هر گفته و نظری از مثلاً **آنتونن آرتو** را هر چه قدر هم از فضا و واقعیت زندگی و تئاتر ما دور باشد خوانده ایم ، اما نمی دانیم که آیا همسایه مان پاکستان تئاتری دارد یا نه ، نمی دانیم که ترکیه هیچ نمایشنامه نویس و کارگردان معتبری دارد یا نه. ما از شباهت های تئاتر روحوضی با **کمدی دل آرته** آگاهیم ، اما پیرامون رابطه ی این فرم با خویشاوندان نزدیک هندی اش ، فرم های عامیانه ای چون **نائتانکی** ، **نقال** ، **تماشا** ، و **بهاوای** ، هیچ اطلاعی نداریم.

دانش ما از تئاترهای آسیا ، آفریقا ، و آمریکای مرکزی و جنوبی بسیار محدود است و هنوز موفق نشده ایم که به صورتی گسترده به مطالعه ی تجربیات تئاتری این مناطق بپردازیم. این موضوع در مورد همکاران ما در این قاره ها نیز صدق می کند و آنها نیز هیچ شناختی از تئاتر ما ، چه تئاتر سنتی و چه تئاتر معاصرمان ندارند. با گسترش وسایل ارتباطی و وجود اینترنت این امکان فراهم شده است که هنرمندان جهان سوم شناخت خود را تنها به اروپا و آمریکای شمالی محدود نکرده و بتوانند به صورتی مستقیم از تجربیات یک دیگر آگاه گردند. باید که از این فرصت استفاده کنیم؛ نمایشنامه‌نویسان ، کارگردان ها و دیگر هنرمندان تئاتری مان را به جهان معرفی کرده و با همکاران جهان سومی مان آشنا شویم. مطلب ذیل که به معرفی **حبیب تنویر** (Habib Tanvir) کارگردان برجسته‌ی هندی می‌پردازد تلاشی است در این سمت و سو.

***

در نیمه های قرن نوزدهم ، در حالی که نمایش های آئینی و سنتی ، از مراسم دو هزار ساله ی مذهبی در معابد گرفته تا رقص و آواز و مضحکه های عامیانه ی کوچه و بازاری ،

بخش مهمی از زندگی فرهنگیِ شهرها و روستاهای هندوستان را تشکیل می دادند، تئاتر اروپایی راه خود را به این کشور باز کرد. انگلیسی‌ها که هندوستان را تحت سلطه ی استعماری خود درآورده بودند، در شهر کلکته، مرکز حکومت شان، شروع به فعالیت تئاتری نمودند. در این سال‌ها گروه هایی تئاتری از انگلستان می‌آمدند و برای افسران و دیگر شهروندان دولت استعماری انگستان نمایش‌هایی به روی صحنه می‌آوردند و هم‌زمان گروه‌های آماتور متشکل از انگلیسی‌های مقیم هند نیز در باشگاه های خود به ارائه نمایش می‌پرداختند. این فعالیت ها مختص انگلیسی ها بود و حتی روشنفکران و اشراف هندی نیز اجازه‌ی دیدن این نمایشنامه ها را نداشتند و نمی‌توانستند که به عضویت باشگاه ها درآیند. اما طولی نکشید که این تئاتر جای خود را در میان هندیان باز کرد.

مضحکه ی سنتی و عامیانه اگر چه در سراسر هندوستان بسیار زنده و فعال بود و محبوبیت بسیاری بین عوام داشت، اما اشراف و روشنفکران و دیگر اقشار بالایی جامعه به خاطر وجود کلمات رکیک و موضوعاتی که به مزاق آنها خوش نمی آمد، این نوع تئاتر را مبتذل شمرده و آن را رد می کردند. آنها به تقلید از سبک تئاتر اروپایی پرداختند و گروه‌های خود را تشکیل داده و نمایشنامه‌های اروپایی را به روی صحنه آوردند. در سال ۱۸۶۰ نخستین ساختمان تئاتری به شیوه‌ی اروپایی، یعنی تالاری سرپوشیده با صحنه‌ای در جلو و جایگاه تماشاگران در برابر آن، در **کلکته** ساخته شد و نمایشنامه‌نویسانی چند شروع به نوشتن نمایشنامه‌های هندی به سبک تئاتر اروپایی کردند. بعد از آن تئاترهای دیگری در این شهر و هم چنین در **بمبئی** و **مدرس** ساخته شد. بسیاری از این گروه‌ها تبدیل به تئاتر حرفه‌ای شدند که در میان آنان گروه هایی که توسط پارسیان هند ایجاد شده بود به موفقیت بسیار دست یافته و تئاتر پارسی (Parsi Theatre) را پایه گذاری نمودند. تئاتر های پارسی، به بزرگ ترین و وسیع ترین شبکه ی تئاتر تجارتی در هندوستان تبدیل شدند. این تئاترها با استفاده از دراماتورژی و صحنه پردازی به سبک تئاتر اروپایی و تلفیق آن با رقص و آواز هندی محبوبیت بسیاری پیدا کردند، تماشاخانه‌های بسیاری ساختند و نمایش‌های خود را در اقصی نقاط هندوستان به روی صحنه آوردند.[1] در دهه های اولیه ی قرن بیستم روشنفکران هندوستان با جنبش‌های تئاتری اروپا آشنایی بیشتری پیدا کرده و سیستم **استانیسلاوسکی** و آثار نمایشنامه نویسانی چون **چخوف** و **ایبسن** و **استریندبرگ** نیز راه خود را به تئاتر این کشور باز کردند.

حبیب تنویر

تئاتر مدرن و یا به عبارتی دیگر تئاتر نوع اروپاییِ هندوستان نمی توانست بی تأثیر از تئاتر سنتی باشد. همان طور که اشاره شد تئاتر پارسی از رقص و موسیقی تئاترهای عامیانه استفاده بسیار برد و بسیاری از عناصر تئاتر سنتی در نمایشنامه های نوشته شده به سبک اروپایی دیده می شدند. هاریش چاندرا (Harishchandra) نمایشنامه‌نویس قرن نوزدهم که پدر تئاتر مدرن هندوستان شناخته می‌شود، از

۱ تئاترهای پارسی نادهه‌های سی و چهل میلادی مهم‌ترین تئاتر تجاری هندوستان تلقی می گشتند، تا این که سینما آهسته آهسته جایگزین این نوع تئاتر شد و بسیاری از فعالان آن به سراغ این قالب رفتند و نقشی مهم در رشد سینمای این کشور و به وجود آوردن "فیلم‌هندی" بازی کردند.

"چاراندای دزد"
اجرا در آتن، یونان
به کارگردانی حبیب تنویر
۱۹۹۴

قراردادهای تئاتر عامیانه چون میان پرده های کمدی و تکه های دو نفره استفاده نمود و آنها را با فرم های تئاتری غربی آن زمان تلفیق کرد و **رابیندرانات تاگور** مهم‌ترین نمایشنامه نویس آن دوران با اهمیت دادن به عناصر غنایی در کارهای خود و انتقاد از شیوه‌های واقع گرایانه‌ی تئاتر پارسی تأثیر خود را از سنت‌های هندی نشان داد.

اما این جنبش استقلال طلبی در نیمه ی اول قرن بیستم و به ویژه کسب استقلال در سال ۱۹۴۷ بود که توجه به شکل های سنتی و ملی را اهمیتی بسیار بخشید و روشنفکران را ترغیب کرد که نشانه های استعماری را از تئاتر هندوستان بزدایند. گروه‌ها و کارگردان های بسیاری از جمله سمبهو میترا (Sombhu Mitra) در شمال هندوستان، و بی. وی. کارانت (B.V. Karanth) و ک. ن. پانیککار (K.N. Panikkar) در جنوب پیشتاز استفاده از این شکل های سنتی شدند. در دهه ی شصت میلادی توجه به فرم های نمایشی هندوستان در غرب فزونی گرفت و بسیاری از کارگرانان و گروه های غربی به مطالعه این فرم ها پرداختند. این نیز عاملی گشت شد برای رویکرد بیشتر تئاتری‌های هندی به تئاتر بومی خود. اما در میان فعالان تئاتر مدرن در هندوستان هیچ کس مانند حبیب تنویر به تئاتر سنتی و عامیانه نپرداخته است. حبیب تنویر از آغاز فعالیت تئاتری خود به مطالعه و جست و جو در شکل های گوناگون تئاتر عامیانه پرداخت و توانست با استفاده از این سنت هنری و تلفیق آن با تئاتر دنیای امروز، تئاتری خاص خود، تئاتری عامیانه اما امروزین به وجود آورد. این کارگردان، نمایشنامه نویس و بازیگر هندی در هشتاد و چند سالگی هنوز می نویسد، و کارگردانی می کند و به روی صحنه می رود. او هنوز به صورتی خستگی ناپذیر تمامی سال به همراه همسر و گروه خود با قطار و اتوبوس از این گوشه هندوستان به گوشه ی دیگری می رود تا برای مردم نمایش اجرا کند؛ هم آنها را سرگرم کرده و هم مسائل شان را مطرح کند. او از آن دسته هنرمندانی است که علی رغم شهرت جهانی اش نه به نظریه پردازی بی ارتباط با جامعه تبدیل گشته است و نه به استادی در برج عاج نشسته.

تنویر در سال ۱۹۲۳ در شهر کوچک **رائیپور** به دنیا آمد. پدرش که زاده ی **پیشاور** بود نام او را **حبیب احمد خان** گذاشت، اما حبیب در جوانی، هنگامی که شعر می گفت و در برنامه‌های مشاعره شرکت می کرد، تخلص تنویر را برای خود انتخاب کرد. او از کودکی مشتاقانه به تماشای رقص و آواز و نمایش‌های عامیانه می‌نشست و بسیاری از آواز ها را از بر کرده و می خواند. وی بعد از اتمام تحصیلات دبیرستانی به دانشگاه مسلمانان **عالیگره** رفت و بعد از دریافت درجه ی لیسانس در سال ۱۹۴۵ راهی بمبئی شد تا به بازیگری در

سینما بپردازد. در آن زمان بمبئی روزهای پر جوش و خروشی را می گذاراند. سینما داشت رشد می کرد و با پایان یافتن جنگ دوم جهانی، جنبش ضد انگلیسی اوج می گرفت. انجمن تئاتر مردمی هندوستان (IPTA) در سال ۱۹۴۲ در این شهر تأسیس شده بود و تنویر نیز همانند بسیاری از هنرمندان مترقی به این گروه ملحق شد.[۲] تنویر جوان در این گروه بازیگری می کرد تا این که به قول خودش کارگردانی بر او "تحمیل شد":

«من در انجمن تئاتر مردمی هندوستان... در بمبئی بازیگری می‌کردم که تمام پیشکسوتانم، کارگردان‌ها و سازمان دهندگان گروه، توسط پلیس دستگیر شدند و به زندان افتادند. ما برای صلح، حقوق کارگران، و بسیاری چیزهای دیگر فعالیت می کردیم. بعد از چند روزی از زندان پیغام فرستادند که من باید رهبری گروه را به عهده بگیرم و کار را ادامه دهم. این بود که شروع به نوشتن و سازمان دادن و کارگردانی کردم». (Irvin, 2003, P.122)

حبیب تنویر به مدت نه سال در بمبئی به فعالیت تئاتری پرداخت، شعر گفت و برای امرار معاش در کارخانه کار کرد، نویسنده رادیو شد، نقد تئاتر و سینما نوشت، و در چندین فیلم سینمایی بازی کرد. اقامت در بمبئی و کار در سینما تنویر را راضی نمی کرد، از این رو در سال ۱۹۵۴ راهی دهلی شد و شروع به کار با گروه معروف تئاتر هندوستانی کرد. در طول اقامت کوتاهش در این شهر چند تئاتر برای کودکان نوشت و مهم تر از همه با مونیکا میسرا (Monika Misra) هنرپیشه و کارگردان جوان آشنا شد، آشنایی که سرانجام به ازدواج و یک عمر فعالیت هنری مشترک انجامید. نخستین نمایش مهم تنویر، بازار آگرا (Agra Bazaar ـ شهری که تاج محل در آن قرار دارد) نیز در این سال به روی صحنه رفت. "بازار آگرا" نمایشی بود متفاوت با تئاتر غالب آن زمان در دهلی. گروه های آماتور و یا دانشگاهی که نمایشنامه های انگلیسی را به زبان اصلی و یا به زبان های هندی برای قشر محدودی اجرا می کردند، جریان تئاتری غالب در این شهر بودند. صحنه پردازی این گروه ها نیز مانند نمایشنامه‌هایشان از قالب های تئاتری اروپا تأثیر می گرفت و هیچ گونه تلاشی برای نزدیک شدن به تئاتر سنتی و استفاده از عناصر ارزشمند آن انجام صورت نمی‌گرفت. نمایشنامه ی بازار اگرا بر اساس زندگی شاعر کوچه و بازار اردو، نظیر اکبرآبادی (Nazir Akbarabadi)، که در قرن هیجدهم زندگی می کرد، نوشته شده بود. از آنجا که منابعی راجع به زندگی این شاعر وجود نداشت، تنویر از آوردن شخصیت او در نمایش خودداری کرد و از آنجا که نمایش برخلاف تئاترهای مرسوم آن دوره داستان منسجمی نیز نداشت، از نظر سبک به عنوان تجربه ای تازه مورد توجه قرار گرفت. اما آنچه

"بهادر کالرین" به کارگردانی حبیب تنویر لندن، ۱۹۸۳

۲ - جان نائیا سانگ یا IPTA (Indian Peoples Theatre Association) یکی از مهم ترین جنبش های تئاتر مدرن هندوستان است. این انجمن که با حزب کمونیست هندوستان در ارتباط بود در سال ۱۹۴۲ در عکس العمل به قحطی بنگال (که به خاطر بی توجهی طبقه حاکم منجر به هلاکت سه میلیون نفر بر اثر گرسنگی شد) به وجود آمد. در سال ۱۹۴۴ بیژن بهاتاچاریا نمایشنامه ای نوشت به نام نابانا (برداشت) که اسثمار کشاورزان توسط زمین داران را نشان می داد. این نمایشنامه به همراه نمایشنامه های دیگری در بمبئی و دیگر شهرهای هندوستان به روی صحنه رفت و از طریق آن کمک بسیاری برای قحطی زدگان جمع آوری شد. کارگردان این نمایش و چند نمایش دیگر در همین رابطه سمیهو میترا هنرپیشه و کارگردان معروف بود این نمایشنامه ها که با رقص و اوار همراه بودند بسیار محبوبیت یافت و حزب کمونیست تصمیم گرفت که گروهی مرکزی در شهر بمبئی و به دنبال آن گروه‌های دیگری در شهرهای دیگر ایجاد نماید. هنرمندان بسیاری از جمله راوی شانکار به این گروه‌ها پیوستند. انها با استفاده از رقص و اوازهای سنتی از طرفی به رشد هنر عامیانه کمک کرده و از طرفی با به کار گرفتن طنز و مضحکه‌ی فرم‌های عامیانه‌ی، از جمله نمایش به ترویج پیام‌های اجتماعی سیاسی پرداختند. هنوز گروه‌هایی از IPTA در هندوستان به فعالیت مشغول‌اند اما از اهمیت چندانی برخوردار نیستند. (Awasthi)

این نمایش را جالب تر نمود استفاده از زبان، شعر و موسیقی عامیانه، و شرکت دادن بازیگرانِ روستایی در اجرا بود.

« اشعار [نظیر] بر خلاف سنت رایج در زمان خود هم در مورد مردم کوچه و بازار و مشکلات آنها نوشته شده است و هم از سبک و زبان فاخر رایج آن دوران دوری گزیده و به زبانی همه فهم سروده شده است. [تنویر] با استفاده از گروهی بازیگر تحصیل کرده ی شهری و هنرمندان تحصیل نکرده و دوره گرد روستایی، تئاتر رایج را، تئاتری که موضوعاتش درون اطاق های در بسته اتفاق می‌افتاد، کنار گذاشت و به نمایش بازار با همه ی سر و صداها و شخصیت های مختلف و روابط گوناگون اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی و تضادهای مربوط به آن پرداخت. نمایش با الهام از اشعار ناظر به مخالفت با فرهنگ نخبه گرا (elitist) برخاست و توجه تماشاگران عامه را به خود جلب کرد ». (Malick, 2000, p.2)

از این نمایش به بعد بازیگران تئاترهای عامیانه نقشی مهم در کارهای تنویر به عهده گرفتند و دو ویژگیِ دیگر، «جانب داری هنری و ایدئولوژیک از فرهنگ عامیانه ی اقشار پائینی جامعه، و استفاده از موسیقی و شعر نه به عنوان عاملی سطحی و تفریحی، بلکه به عنوان عنصری جدانشدنی از کل نمایش »، به مشخصه های اصلی تئاتر او بدل شدند. (Malick, 2000, p.2)

بعد از موفقیت بازار آگرا تنویر در سال ۱۹۵۵ راهی انگلستان شد و به مدت سه سال در آکادمی سلطنتی هنرهای دراماتیک (RADA) و مدرسه ی تئاتری اولد ویک (Old Vic) در بریستول به آموختن تئاتر پرداخت. در این مدارس با انضباط انگلیسی آشنا شد و اصول مربوط به میزانسن و بازیگری و برخی از فوت و فن های کارگردانی را آموخت.[۳] اما از آنجا که چندان جوان نبود و تجربه ی سال ها کار در هندوستان را پشت سر داشت، مرعوب و مجذوب تئاتر غرب نشد. با نگاهی باز به مقایسه‌ی تئاتر سنتی هندوستان با تئاتر ارسطوییِ اروپا پرداخت و و در تصمیم خود مبنی بر استفاده از فرم های سنتی کشورش راسخ تر شد.

« او متوجه شد که تئاتر انگلیسی برای هندوستان بسیار خشک و غیر انعطاف است. او وحدت های ارسطوییِ زمان و مکان و موضوع عمل را رد کرد و تئاتر هندی را، هم انواع باستانی سانسکریت آن را و هم فرم های روستایی معاصر را، پذیرفت. به اعتقاد تنویر تئاتر هندی تنها یک وحدت را در بر می گیرد و آن **راسا** [۴] می باشد. به عنوان مثال تنویر در باره ی نمایشنامه ی "ارابه ی کوچک گلی" می گوید که: «در پرده ی دوم ارابه ی کوچک گلی چند قمار باز به دنبال **ساموا هاک** می گردند. صحنه در خیابان اتفاق می افتد. ساموا هاک برای فرار نخست وارد معبد می شود و سپس وارد خانه ی **واسان تاسنا**. در هر دو مورد صحنه با دیالوگ و بازی هم زمان در داخل، و خارج در خیابان، اتفاق می افتد. برخی از مترجم ها این پرده را تقسیم کرده اند به بخش اول، صحنه ی یک، دو، سه، و غیره، بدون در نظر گرفتن این که برای نمایش نویس، شودراکا (Shudraka)، چیزی به عنوان وحدت مکان مطرح نبود. وحدت زمان نیز به همین صورت شکسته می شود. قاضی به افسری دستور می دهد که سوار بر اسب به باغ **پوشپاکارانداک** برود و ببیند که جنازه ی زنِ مُرده ای آنجا افتاده است یا نه. در جمله ی بعد افسر وجود جنازه را

۳ - زمانی، اصلاً برای اجرا در تاریخ تعیین شده آماده نبودیم. وقتی از تنویر پرسیدم که اخر چطور می توانیم نمایش را برای اجرای نخست اماده کنیم، حفه‌ای را که از یکی از آموزگارانش در آکادمی آموخته بود برایم فاش کرد: «اگر وقت کافی نداری، روی آغاز و پایان نمایش کار کن. وسط خودش درست می شود.» این طور هم شد. (Deshpandeh, 2004, p.79)

۴ - Rasa - راسا مفهوم می مهم و اساسی در هنرهای کلاسیک هندوستان و به ویژه در هنرهای نمایشی این کشور می باشد. واژه ی راسا در زبان سانسکریت معنای شهد، عصاره، و مزه می دهد و به گونه ای تقریبی و کلی این مفهوم را می توان "حس غالبی که به صورتی شهودی از اثر هنری به تماشاگر و شنونده منتقل می شود" تعبیر نمود. متن تاریخی ناتیاساسترا، کتاب نمایشی که قدمتی دو هزار ساله دارد، به تفصیل به موضوع راسا پرداخته و به هشت راسای اصلی از قبیل عشق و هوس، عصبانیت و خشونت، قهرمانی، و سی و سه راسای فرعی اشاره کرده است. در ناتیاساسترا آمده است که «هدف اصلی هر اجرای نمایشی خلق راسا می باشد». شاید درست نباشد که راسا را با وحدت های ارسطوئی مقایسه نمود. این مفهوم بیشتر به بحث **ارسطو** پیرامون "تراژدی و ایجاد حس ترس و ترحم در تماشاگران" مربوط می باشد.

تصدیق می کند. باید توجه کرد که افسر از صحنه خارج نشده است». (Deshpandeh, 2004, pp.74-73) [۵]

تنویر در سال ۱۹۵۶ چند ماهی به برلین می رود تا با برشت و کارهای او آشنا شود، اما با ورود به برلین در می یابد که هنرمند مورد علاقه اش در گذشته است. تنویر موفق به دیدار برشت نمی گردد اما با **هلنه وایگل** و تئاتر برلینر آنسامبل آشنا شده و چندین کار این گروه، را که توسط برشت کارگردانی شده بوده را می بیند. این نخستین آشنایی بی واسطه ی تنویر با برشت نویسنده و کارگردان بود و تأثیری که از تماشای این کارها گرفت به مراتب بیشتر از تمام آن چیزهایی بود که در آکادمی سلطنتی آموخته بود. او از دو ویژگی در کار برلینر آنسامبل؛ یکی سادگی و روشنی در شیوه اجرا و تکنیک های به کار گرفته شده در آن، و دیگری موضع اجتماعی و رابطه‌ی اجرا با تماشاگران، تأثیر بسیار می گیرد و شباهت‌های بسیاری بین این ویژگی ها با تئاتر سنتی هندوستان می یابند. از این رو وقتی در سال ۱۹۵۸ به هندوستان برمی گردد بیشتر آن درس هایی را که در انگلستان آموخته بود کنار می گذارد و برخلاف بسیاری از کارگردان های هندی تحصیل کرده در انگلستان به دنبال تئاتری می رود که مناسب هندوستان باشد. او با دیدن تئاترهای مختلف در اروپا، بیش از پیش متقاعد شده بود که هیچ تئاتری ارزشمند نخواهد بود مگر این که در چهارچوب سنت های فرهنگی و موقعیت و شرایط خودی قرار گیرد. اما کنار گذاردن آموخته ها و ایجاد چنین تئاتری در عمل آسان نبود.

"ما می بینیم" به کارگردانی حبیب تنویر بر اساس داستانی از ایستوان تسویگ دهلی، ۱۹۹۲

تنویر بعد از بازگشت از اروپا به شهر خود رائیپور برمی گردد. یک روز عصر به دیدن نمایش عامیانه‌ای می‌رود و عاشق آوازها و مضحکه‌سازی و خنده‌آفرینی بازیگران و نوع بازیگری آنها می شود. او تمام شب به تماشای بازی این بازیگران می نشیند و صبح بعد از آنها می خواهد که با او به دهلی روند. شش نفر از بازیگران که برخی سواد خواندن و نوشتن نیز نداشتند قبول می کنند و به او ملحق می‌شوند. تنویر به همراه این بازیگران و همسرش و تعدادی بازیگر شهری در سال ۱۹۵۹ گروه تئاتر نایا (Naya Theatre) را پایه‌ریزی می کند و برای اولین کار برگردانی معاصر از نمایشنامه ی کلاسیک سانسکریت، " ارابه‌ی کوچک گلی" را انتخاب می کند. هر شش بازیگری که همراه او آمده بودند در این اجرا شرکت می کنند و تنویر با مشاهده ی کار آنان به جست و جو و کنکاش در قواعد و تکنیک های تئاتر عامیانه می پردازد. با این اجرا او به شباهت های تئاتر سانسکریت و تئاتر عامیانه ی زنده در روستاهای هندوستان بیشتر پی می‌برد.

«اجرای "ارابه ی کوچک گلی" تنویر را متقاعد کرد که سبک و تکنیک‌های تئاتر عامیانه با سبک و تکنیک های اشاره شده در دراماتورژی نمایشنامه‌نویسان باستانی سانسکریت یکسان است. او بر این اعتقاد بود که می توان از طریق تئاتر عامیانه به سبک تئاتری سانسکریت دست یافت. تنویر می گوید که سادگی و انعطاف خلاقانه ای را که نمایشنامه‌نویسان کلاسیک در مشخص نمودن و تغییر مکان و زمان در نمایشنامه به کار می بردند، می توان به صورتی گسترده در اجراهای عامیانه دید. ارابه‌ی کوچک گلی و بسیاری از نمایشنامه های مانند آن به گونه ای عملی این حقیقت را عیان می سازند. برای نمونه، تغییر زمان و مکان در این اجراها بدون این که

د. به نقل از Sondhi, Reeta. "Habib Tanvir." Contemporary Indian Theatre: Interview with Playwrights and Directors. New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 1989.

وقفه‌ای در نمایش پیدا شود از طریق دیالوگ و حرکت مشخص می شود». (Malick, 2000, p.2)

تنویر تا سال ۱۹۷۲ به اجرای نمایشنامه های مدرن و کلاسیک هندی و اروپایی می پردازد، اما کارهایش به جز یکی دو نمونه کمابیش با شکست مواجه شده و رضایت خاطرش را برآورده نمی کنند. او از کار با بازیگران روستایی خود راضی نیست. می بیند که آنان در اجرای نمایشنامه های اصیل عامیانه در روستاها بسیار موفق و عالی هستند، اما وقتی در نمایش های او کار می کنند آن کیفیت برجسته خود را از دست می‌دهند. تنویر بعد از جست و جوی بسیار متوجه دو اشتباه می‌شود؛ دو اشتباهی که از شیوه‌ی برخوردش با این بازیگران ناشی می‌گشت. نخست در می یابد که همه‌ی آموخته های خود در انگستان را کنار نگذاشته است و به هنگام کار با این بازیگران روستایی از شیوه هایی که در سیستم انگلیسی آموخته بود استفاده می‌کند.

«[به آنها می گفتم]- این طور راه بروید، بایستید، صحبت کنید، اینجا بایستید، آنجا بایستید. همه‌ی آن آموخته ها را باید دور می ریختم. دیدم که آنها نمی دانستند طرف چپ و راست صحنه کجاست. و من داد می کشیدم که شما فرق دستی که با آن غذا می خورید با دستی که با آن خود را می شویید را نمی دانید؟... متوجه شدم که آنهایی که سالیان سال با تماشاگر این طور برخورد کرده اند [و ناراحت این نبوده اند که تماشاگران در یک طرف نشسته اند، یا در سه طرف، یا چهار طرف، و یا حتی روی صحنه] هیچ گاه نمی توانستند این آموخته ها را کنار بگذارند و قوانین خشک حرکت روی صحنه را دنبال کنند.» (Deshpandeh, 2004, p.75)

تنویر متوجه گشت که ایجاد فضایی زنده و پرشور هم چون فضای تئاتر عامیانه، و کار کردن با بازیگران چنین تئاتری مستلزم کنار گذاردن میزانسن ها و حرکات و نورپردازی خشک از پیش تعیین شده است. او احساس می‌کرد که استفاده از چنین شیوه هایی در کار با بازیگرانی که خواندن و نوشتن نمی دانستند و عادت نداشتند که میزانسن هایی دقیق را دنبال کنند باعث لطمه زدن به کیفیت اجرا می شود. اشتباه دوم را او در مجبور کردن بازیگران به استفاده از گویش استاندارد متعارف هندی و یا هندوستانی دید. بازیگران عامیانه‌ی گروه تنویر اهل ایالت **چاتیسگارها** بوده و به گویش محلی آن منطقه صحبت می کردند. اما در دهلی این بازیگران مجبور بودند که به زبان هندی و یا هندوستانی بازی کنند، زبانی که با آن راحت نبودند.

«در آغاز از آنها خواستم که به زبان هندی بازی کنند، اما اشکالی در کار بود. هر گاه به روستا می رفتم می دیدم که آنها شاهکارند، بنابراین آزادشان گذاشتم که از گویش خود استفاده کنند. سه سال بود که تجربه می کردم. تا اینکه در سال ۱۹۷۳ موفقیتی نصیبم گشت. در رائیپور کارگاه یک ماهه ای با هنرمندان تئاتر عامیانه برگزار کردم که در آن کولاژی ساختیم از سه کمدی متداول سبک ناچا [۶]. مردم از آن استقبال کردند و اجرای نمایش همین طور ادامه پیدا کرد و سال بعد ما نمایش چاراندای دزد (Charandas Chor) را خلق کردیم. در اینجا بود که دیگر متوجه شدم باید آنچه را که یاد گرفته‌ام کنار بگذارم و با تکنیک های بدیهه سازی جلو بروم». (Irvin, 2003, p.124)

این کارگاه که در آن بیش از یک صد هنرمند محلی به علاوه ی چندین ناظر از شهرهای رائیپور و دهلی و کلکته شرکت داشتند در ادامه ی تلاش های تنویر در سال های ۱۹۷۳-۱۹۷۰ قرار داشت. او در این سال‌ها به سراغ سبک های مختلفی رفت از آئین های معابد گرفته تا قطعات کمدی رایج عامیانه و مدام در حال جست و جو و آزمایش در شیوه های مختلف بود. او به صورت گسترده ای با بازیگران روستایی به گویش محلی خود آنها و سبک کار آنان کار کرد و به آنها اجازه داد تا قطعات سنتی خود را آن گونه که می‌خواهند اجرا کنند و خود به عنوان کارگردان تنها اینجا و آنجا تغییراتی می‌داد که قابلیت اجرایی بهتری پیدا کنند. در کارگاه یاد شده سه تکه ی معروف ناچا، انتخاب شد و به همراه چند صحنه‌ی کوتاه که با

۶ ناچا نوعی کمدی سبک عامیانه روستایی است که در منطقه‌ی **چاتیسگاره** اجرا می شود. آواز و رقص و نمایش در این فرم ادغام گشته‌اند. بازیگران معمولا نقش ها را بین خود تقسیم می کنند، بر سر یک داستان به توافق می رسند و بعد با بدیهه سازی نمایش را اجرا می کنند. برخلاف بسیاری از سبک های سنتی روستایی، داستان های ناچا اسطوره ای نیستند؛ آنها درباره زندگی روستایی بوده و به بسیاری از اتفاقات واقعی روز اشاره می کنند. (Deshpandeh, 2004, p.78)

بدیهه‌سازی به وجود آمد و تعدادی آهنگ، نمایشی بسیار جالب به نام "دهکده ی به نام فامیل شوهر، طاووسی به نام داماد" آماده گشت. با این نمایش تنویر حس کرد که سرانجام فرم و سبکی را که از آغاز فعالیت تئاتری خود در پی آن بوده یافته است. سبکی که بسیاری از عناصر تئاتر عامیانه را در خود داشت، اما خاص تنویر بود و امضای او را بر خود داشت. در فاصله ی ۱۹۷۵-۱۹۷۴ با اجرای بسیار موفق "چار اندای دزد" این سبک به تکامل رسید. این نمایشنامه که داستان زندگی دزدی است که دروغ نمی گوید توسط گروه نایا در سراسر هندوستان به روی صحنه رفت و به اروپا نیز دعوت شد. تکنیک استفاده شده در این نمایش چنان بود که نمایش از زبان کلامی فراتر می رفت و قادر بود با تماشاگرانی که به زبان هندی آشنایی نداشتند نیز رابطه برقرار کند. این نمایش که هنوز در سراسر هندوستان توسط همین گروه اجرا می شود، موفق شد جایزه ی نخست فستیوال ادینبورگ را در سال ۱۹۸۲ از آن خود کند.

او به خوبی به کاربرد هنر واقف است و سعی دارد که خود را در دام "پروپاگاند" نیاندازد؛ بدین دلیل در نمایش هایش از ارائه ی پاسخ می پرهیزد و می خواهد که تماشاگرانش با سوال سالن تئاتر را ترک کنند

تنویر با استفاده از سبک و متد خود نمایشنامه های بسیاری به روی صحنه آورده است. این نمایش ها همگی سرشار از انرژی پرشور تئاتر عامیانه بوده و شعر و آواز و دیگر عناصر این تئاتر سهمی مهم در آنها دارند، اما همه با عنصر مدرن در آمیخته اند. نه تنها بیشتر موضوعاتی که تنویر ارائه می دهد موضوعاتی امروزی هستند بلکه در صحنه پردازی نیز می توان این را مشاهده کرد. از این رو تئاتر تنویر را نمی توان تئاتر عامیانه به معنای سنتی آن دانست؛ این تئاتر تئاتری خاص است که البته نه برای معدود تماشاگرانی خاص، بلکه برای عوام اجرا می شود.

«ا"رویای شب نیمه ی تابستان" اثر **شکسپیر** ا بر صحنه ای خالی اجرا می شود و تنها دکور صحنه نیم- پرده‌ی گلدوزی شده ی بسیار زیبایی است که با دست نگاه داشته اند و گاهی اتفاقات نمایش را عیان می کند و گاه آنها را پنهان کرده و گاه پس زمینه آن می شود. با این سادگی، مستقیم بودن، و مینی مالیسم، تئاتر تنویر تئاتری آوانگارد تلقی می شد، اگر به این اندازه محبوب عامه ـ و این همه خنده دار ـ نبود». (Deshpande, 2004, p.96)

تلفیق بین نگاه مدرن با عناصر تئاتر عامیانه را می توان در متن و به خصوص در آوازهای استفاده شده در این نمایش نیز دید. او در اقتباس خود، به اثر شکسپیر و تصاویر و حال و هوای شاعرانه ی آن وفادار مانده است، اما با مهارت بسیار آنها را با آهنگ های عامیانه و کلامی ساده و قابل فهم وفق داده و نمایشی به وجود آورده است که تازگی یک نمایش هندی امروزی را دارد. چنین مهارت و زیبایی را می توان در اجرای تنویر از "انسان نیک سچوان" اثر برشت و بسیاری از اجراهای دیگر او نیز دید. تنویر به غیر از نمایشنامه‌های خود، آثار نمایشنامه‌نویسان هندی بسیاری را از نویسندگان سانسکریتی چون **شودراکا** و بهاسا (Bhasa) گرفته تا معاصرینی چون سیسیر داس (Sisir Das)، اصغر وجاهت (Asghar Wajahat)، شانکار شش (Shankar Shesh)، و **صفدر هشمی**[۷]، به روی صحنه آورده است. او هم چنین آثار بسیاری از نمایشنامه‌نویسان کلاسیک و مدرن تئاتر اروپا؛ **مولیر، گلدونی، برشت، لورکا، گوگول و گورکی** را اجرا کرده است. تنویر با به کار گیری شیوه ی اجرایی خود در ارائه ی بسیاری از این آثار، خاصیت آکادمیک را از آنها

۷ Safdar Hashmi نمایشنامه نویس و کارگردان هندی. او در سال ۱۹۸۹ به هنگام اجرای یک تئاتر خیابانی توسط اوباش وابسته به حزب کنگره ی هندوستان به قتل رسید.
(املای فارسی اسامی ذکر شده در این مقاله بر اساس شکل لاتین آنها نوشته شده و از دقت صحیح نیست.)

گرفته و نمایش هایی زنده و تماشایی و مناسب به تماشاگر امروز هندی ارائه داده است. او به این امر واقف است که ارزش پایدار یک اثر در خاصیت اقتباس پذیری و معاصر بودن آن نهفته است و نه در خاصیت موزه ای آن. این دیدگاه منعکس کننده‌ی شیوه ی برخورد تنویر به تئاتر عامیانه است.

ارزش پایدار یک اثر در خاصیت اقتباس پذیری و معاصر بودن آن نهفته است و نه در خاصیت موزه ای آن

« شیفتگی تنویر نسبت به "هنر عامیانه" به خاطر عشق باز گشت به گذشته و علاقه عتیقه شناسانه نیست، بلکه بر آگاهی او نسبت به امکانات خلاقه عظیم و انرژی هنری نهفته در این سنت ها استوار است. او در وام گرفتن و استفاده از موضوعات و تکنیک ها و موسیقی این فرم ها اتردیدی به دل راه نمی دهد، اما می داند که زنده کردن این سنت ها به شکل اصلی شان ناشدنی است و از نشان دادن آنها به عنوان قطعات موزه ای نیز خودداری می کند. ... به عبارت دیگر تنویر راجع به "هنر عامیانه" به صورتی غیر انتقادی و غیر تاریخی خیال پردازی نمی کند. او متوجه ی محدودیت های تاریخی و معرفتی آنها هست و نسبت به این که در آنها دست برد و اجازه دهد که آگاهی نوین و فهم سیاسی اش با انرژی و مهارت های سنتی بازیگرانش بده بستان داشته باشد تردیدی به خود راه نمی دهد. برنامه ی او از آغاز کار حرفه‌ای‌اش این بوده که از عناصر سنتی تئاتر عامیانه به عنوان محملی استفاده کرده و از آنها نمایش‌هایی که حامل معانی معاصر هستند از آنها بسازد». (Malick, 2000, p.4)

"رویای‌شب نیمه تابستان" به کارگردانی حبیب تنویر دهلی، ۱۹۹۲

حبیب تنویر هنرمندی است آشنا با تاریخ و سیاست و ناآشنا به بی‌طرفی ظاهری هنرمند. او در نمایش های خود به مسائل حیاتی هندوستان، مسائلی از جمله سیستم **کاست**، تنفر قومی، تعلیم و تربیت، تأثیر رشد بی‌رویه بر زندگی روستائیان، و غیره پرداخته است و در این راه بارها توسط حکومت و یا گروه‌های مختلف مورد آزار قرار گرفته است. تراژدی انفجار کارخانه‌ی باطری سازی آمریکایی در **بوپال** (که منجر به کشته و زخمی شدن بیش از صد هزار نفر شد) موضوع نمایشی بود که گروه نایا در سال ۲۰۰۲ به روی صحنه برد. در سال ۲۰۰۳ نمایشی که درباره ی یک کاهن هندو بود مورد حمله‌ی نمایندگان مجلس و روزنامه های طرفدار احزاب دست راستی هندو قرار گرفت و دار و دسته های وابسته به این احزاب به اجراهای نمایش حمله کرده و تنویر و بسیاری از اعضای گروه را مجروح کردند. اما این حملات نه تنها باعث تسلیم این هنرمند نگشت، بلکه وی را در کار خود مصمم تر کرده و محبوبیت بیشتری برایش به ارمغان آورد. تنویر معتقد است که هنر می‌تواند در بدترین شرایط شکوفا شود چرا که خاصیت اصلی هنر این است که بر جهت مخالف قراردادهای حاکم حرکت کند. ولی او به خوبی به کاربرد هنر واقف است و سعی دارد که خود را در دام "پروپاگاند" نیاندازد؛ بدین دلیل در نمایش هایش از ارائه ی پاسخ

می‌پرهیزد و می‌خواهد که تماشاگرانش با سؤال سالن تئاتر را ترک کنند. او در پاسخ به سؤال خبرنگاری که می پرسد آیا هنر و تئاترش می‌تواند تغییری در جامعه ایجاد کند می گوید:

« بله و نه. هنر هیچ وقت جامعه را تغییر نمی‌دهد. هنر نمی‌تواند وسیله‌ی تغییر باشد. اما هنر، به خصوص تئاتر، کار پر ارزشی انجام می‌دهد؛ جاده را برای تغییر صاف می‌کند، بر نظرها تأثیر می گذارد و فکرها را باز می‌کند».

(Gokhale, 2004)

حبیب تنویر اگرچه ترسی از مطرح کردن مسائل سیاسی و اجتماعی ندارد و حتی چند سالی نماینده مجلس بوده است، اما سیاست مدار نیست. او اگرچه به دریافت نشان "شخصیت برگزیده - افسانه ای" (Legend) هندوستان و دکترای افتخاری نائل آمده است، اما برج عاج نشین نشده است. او اگر چه به جشنواره‌های مختلف دعوت می‌شود اما هنرمندی "جشنواره‌ای" نشده است. این پیر تئاتر هنوز به همراه زن و دختر و بازیگران جوان و پیری که برخی پنجاه سال همراه او بوده اند کاروان تئاترش را از این شهر به آن شهر می‌کشاند؛ هنوز می‌نویسد و کارگردانی می‌کند و به روی صحنه می‌رود و به مردم لذت می بخشد و در این میان لحظه‌ای نیز از آموزش غافل نمی شود. معمول است که همراه هر نمایش و اجرای جدیدی، کارگاهی نیز برگزار شود تا جوانان علاقه مند بتوانند کنار پیشکسوتان گروه کار کنند و ریزه کاری‌های تئاتر عامیانه را از آنها بیاموزند.

تنویر از هنگامی که هشتاد سالگی را پشت سر گذاشته، چندین بار صحبت از بازنشستگی و نشستن در خانه و نوشتن خاطراتش به میان آورده است، اما قادر به این کار نیست چرا که « او مرد تئاتر است. نور و لباس و صدای طبله و هارمونیوم (ارغنون)، لذت بازی در برابر تماشاگران- ـ این‌ها ضربان قلب او هستند».

■ (Deshpande, 2004, p.78)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

- Deshpande, Sudhanva. "Upside- Down Midas." The Drama Review. Vol. 48, No.4, Winter 2004.

- Malick, Javed. "Habib Tanvir: The Making of a Legend." Theatre India 2., 2000.

Also at: http://www.samarmagazine.org/archive/article.php?id=56

-Gokhale, Shanta. "Art is always anti establishment". Windu, 2004.

http://www.hindu.com/thehindu/mag/2004/09/26/stories/2004092600430200.htm

- Gorgi, Balwat. Folk Theater of India. Seattle: University of Washington Press, 1966.

- Awasthi, Suresh. "Performance Tradition and Modern Theatre", in Performance Tradition in India. India: National Book Trust, 2001.

Also at: http://www.samarmagazine.org/archive/article.php?id=56

-Irvin, Polly: Directing for the Stage. England: RotoVision, 2003.