هنر

سوغات سومنات

گذری بر نمایش و نیایش در هند

همایون علی آبادی

هندوستان، سرزمین رمز ورازها، گستره وسیع و پهناور اقیانوس و خطه پربار و بارآور عطر و گل و ریحان و وسعت ناپیدا کرانه فلسفه و حکمت و عرفان، ما را به سوی خویش فرا خواند. باکولباری از ذهنیتها و فرایافتهای فراهم آمده از مطالعات جسته و گریخته و با زادو توشه‌ای چندانکه در وسع بضاعت این قلم بود، بار سفر را بستیم و به شرق مادر، این رب‌النوع پیچیدگی و غمض و غور و غوص سفر کردیم.

در این یادداشت بر آن نیستم که گزارش و نگرش و نگارش روزانه اقامت دو هفته‌ای در دهلی و بمبئی را به ساحت عزیز خوانندگان تقدیم کنم. این تنها بهانه و محملی است تا چیزی از تئاتر سنسکریت و وضع و موقع فعلی نمایش در هند را وارسم.

اساساً هند به همراه ایران و چین و ژاپن، پایگاه و خاستگاه مفهوم مشرقی حکمت و هنر و ادب و فرهنگ بوده است. بی‌گمان با اندک مداقه‌ای می‌توان وجوه اشتراک عمیق و درونمایه‌ای میان این سرزمینها در چالش و چنگاوری با قلمرو بسیط فرهنگ و ادب جست ویافت. به گمان من ارتباط تنگاتنگ بین مفهوم نمایش شرقی در این سرزمینها با اصل و اساس دایره لغتی تحت عنوان«شرق مادر تمدنها» همواره از اولویتی خاصی برخوردار بوده است. ایران و چین در همیشه تاریخ در سلوک و صیرورت و نقل و نقد بوده است.

از جاده ابریشم که بگذریم، نکته درخور یادآوری توازن ظریف بین هنر نمایشی و نیایشی و آئینی و مناسک تعزیه با اپرهای چینی است. چندانکه تعزیه با اپراهای چینی است. چندانکه تعزیه هم به روایت امروزین یک اپراست. آری تعزیه با تنقیح و تصحیح و تحشیه و پاکسازی از شوائب و زحاف می‌تواند یک اپرای مدرن تلقی گردد.

در هر حال سفر ما به هند، پیرامون دو نکته بسط و وسعت می‌یافت.

الف ـ میزان و اندازه‌های روی‌آوری به سنن مألوف و معهود تئاتر سنسکریت در نمایش معاصر هند.

ب ـ انحاء مواجهه و مقابله با تئاتر سنتی و دیرینه‌پا و دور و مسبوق به سوده‌های تاریخ فرهنگ بشری با تئاتر مدرن.

در هند و حوزهٔ هندی انگیزهٔ نمایشهای رقصی معابد و روستاها برانگیختن حس باروری زمین یا تقدیس ارواح نیک و آرام کردن نیروهای شر بود. و می‌دانیم که در هند همواره خدایان از تماشای اعمال خودشان بر صحنه سرمست می‌شده‌اند. این مختصر را از آن روی مصرح و مؤکد ساختم تا روشن کنم در جستجوی کدامین مکانت هستیم. ما در هند با دو نوع تئاتر رویاروی شدیم: تئاتر سنتی به مفهوم اعم کلمه حتی هندیها به رغم فرهنگ توانمند و تناور خویش به نمایشهای سنتی چینی و ژاپنی دلبستگیها دارند. این نوع تئاتر سنتی آمیزه‌ای است از رقص و موسیقی و لالایی. در این گونه تئاترها، هندیها دستخوش موج فرهنگ ستیز غرب شده‌اند و کمابیش خودباخته و تسلیم عمل می‌کنند در نمایشگاه اشیاء و اعیان و ضمائم ریرتوار تئاتری National School of Dramo که دیده‌ایم رؤیت آثار آسیایی ماوراءعجار

* در هند و حوزه هندی انگیزه نمایشهای رقصی معابد و روستاها برانگیختن حس باروری زمین یا تقدیس ارواح نیک و آرام‌کردن نیروهای شّر بود.

* مدرنیسم یکسره هند را بلعیده: تئاتر بی‌هویت، نقاشی بی‌ریشه و هنر و فرهنگ در خطه خطر.

و شرق دور اعجاب و شگفتی ما را برانگیخت. هندیها حتی از نمایش سنتی ژاپن "NO" به قلب و میسره و میمنه تئاتر نقب زده بودند حال آنکه تئاتر سنتی‌شان به رغم همه توسعها و فراخدستیها و فرادستیها، از اقبال و روی‌آوری شایسته‌ای برخوردار نبود و این برای ما عجب بود. ما در این نمایشگاه حتی اکسوارتئاتر چین و ژاپن را مشاهده کردیم. این از نوع نخست تئاتر هند نوع دوم فلسفه اجرای آثار بزرگ در اماتیک جهان است. در طی سالهای ۱۹٦٤ تا ۱۹۹۰ رپراتوار این مدرسه آثار بسیاری را از شکسپیر، پخوف، برشت، پیرآندلو، مولیر و دیگران بر صحنه آورده اما فی‌الجمله براساس «آداپتاسیون» یا تطبیق‌سازی فی‌المثل نمایشنامه «ارباب پوتیلا و نوکرش مانی» اثر برشت» به کوپال کمال و نوکوش جمال» تغییر نام یافته بود. یا «دایره گچی قفقازی»برشت یا «پیکماسیون» برناردشاو که به «حاضر جواب» بدل گشته بود.

هندیها اساساً به متون چینی و ژاپنی عاشقند. از کابوکی و نوونینگیو جوروری تا نمایشنامه‌های پکینگ اپرای چین. و عاشقتر بر تغییر نام شخصیتهای بزرگ و کلاسیک ادبیات نمایشی دنیا به شکل رونماسازی یا آداپته. و این گناه هرگز بر اصحاب تئاتر معاصر هند بخشودنی نیست که فی المثل به قول نیچه «برای شکمبه عوام علوفه تدارک بینند.»

همین معضل را در ایران سالهای پیش از انقلاب داشتیم که "خسیس" مولیر به "میرزاکمال الدین" تغییر نام داد. که البته سنت آداپتاسیون در تئاتر ما به زمانه‌ای دورتر و دیرتر باز می‌گردد: به عصر قاجار و مسئله میرزا حبیب "مردم گریز" مولیر به شکل یک کمدی تخت حوضی در می‌آمد. و یا اندکی این سوتر سید محمد علی جمالزاده اصطلاحاتی چون "غاشیه کش" و ابیاتی چند از شاهنامه را در دهان مثلاً "هارپاگون" تعبیه

ولو در پیاده‌روهای تحریم شده تا حضور رنگ رنگ اجله جمعیت گشت و پرسه زن و در سجاف خیابانهای دهلی و بمبئی. تئاتر هند بی‌گمان نیاز به تکانش دارد. آداپته کردن کار فرهنگهای سست عنصر و بی عصب و تخاع و بی‌رگ و ریشه است و هر ابجدخوانی یارای تعدی به این مقوله را دارد. سپس تئاتر هند باید متکی بر متونی چون راماپانا، بهگواد گیتا، پنچاتنترا، پورانا هاوودااهار و تاکید بر اساطیر و ارباب انواع غنی و مستغنی‌ای که دارد، ضربه و شوک تازه‌ای بر خویش وارد آورد. اما در بارهٔ مفهوم بازیگری در نمایشهای هندی باید گفت که:«بسیاری از بازیگران هندی کار خود را بازیگری نمی‌دانند. گروهی با تکرار قالب و طرح و تداوم بخشیده به سنت گذشتگان ادای دین و انجام فریضه می‌کنند و گروهی عملاً «شبیه» و «تذکار» ی در می‌آورند تا ثوابی و اجری بخرند. در بسیاری از نقاط هند، نمایش، نوعی «طریقت» است و حتی در غیر روحانیترین نقاط شرق، هر کس نمی‌تواند بدون آموزشهای اخلاقی و روحی و فنی بر صحنه برود «بازیگران» در هند نوعی ریاضت است و بازیگر با تسلط بر نفس و به کار گرفتن امکانات جسمی به خلق فضایی فوق جسمانی و فوق روزمره نایل می‌شود. وصول به این فضا و رجعت از آن به روزمرگی که در هر نمایش چندبار صورت می‌گیرد به نحوی مبهم پیوند زمین و آسمان را نشان می‌دهد اما در عمل معلوم می‌کند که اجراکننده آدمی است عادی که امری فوق عادی را به ظهور درمی‌آورد، پس جوهر نمایش در جنبه‌های کلامی نیست و کلام هر چند با ارزش، بیان اصلی به شمار نمی‌رود.«نمایش بالی» اندیشه‌ای جسمانی و غیر کلامی رادرمورد نمایش برما آشکار ساخت که بنابر آن، نمایش شامل هر آن چیزی است که بتواند ـ مستقل از متن ـ بر صحنه واقع شود. حال آنکه

می‌کرد که بگذریم و برسیم به گزارش سفر.

این وضع و موقع کلی تئاتر هند است. مدرنیسم یکسره هند را بلعیده: تئاتر بی‌هویت، نقاشی بی‌ریشه، و هنر و فرهنگ در خطه خطر و مخاطرات فرهنگ نو و استعماری جدید. از دمتک و دفتر پخش و پلا و

نمایشی که ما در غرب می‌شناسیم، وحدت خود را از طریق متن به دست می‌آورد و به وسیله همان هم محدود می‌گردد. برای غربی جماعت و جمعیت «کلمه» همه چیز است؛ بدون آن امکان هیچ بیانی نیست. نمایش شاخه‌ای از ادبیات است نوعی از انواع صوتی زبان و حتی اگر ما

تفاوتی قائل شدیم میان متنی که بر صحنه گفته می‌شود و متنی که به چشم می‌خوانیم و یا اگر نمایش را به آنچه که در فاصله مکالمه‌ها می‌گذرد منحصر کنیم، باز ترتیب جدا کردن آن را از فکر «متن» اجرا شده نداریم. پس برخلاف غرب ـ در شرق نمایشنامه‌ها اندکی از مقوله ادبیات حساب شده است نمایشنامه‌های شرقی چندان خواندنی نیستند و بیشتر دیدنی‌اند. در بسیاری از نمایشهای سنتی شرقی ارزش ادبی متن یک امر درجه دوم است. نو، کابوکی ، چینگ سنتی، تغزیه، وایانگ ثورانگ و غیره" و یا اصلا» منتفی است «تقلید» و آنچه واقعاً مهم و اصلی است ظرفیت متن است برای ارزشهای خالص اجرا. بعضی از نمایشهای شرقی اجرای خالص است (کاتاکالی) و به همین جهت، باز برخلاف غرب، ارزش واقعی این نمایشها را نمی‌توان از دور و براساس متونش یا قصه‌اش تعیین کرد. در طی عبور و گذر چهارده روزه ما از هند، یک نکته بر ما مسلم شد اینکه هنرهای نمایشی اعم از تئاتر و رقص، عنصر اصلی تمدن و هنر و فرهنگ هندوستان است. در سه اصل Sanyita حوزه تمدن هندی (که وحدتی است از مثلث رقص و داستان) در همان حال که به آواز و روایت می‌خوانند و موسیقی ضرب و تپش می‌دهد و هر دو در اختیار رقص، لالایی یا بیان رقص‌اند در اختیار مفاهیم غنی بصری و ونایی که بیان اصلی نمایش است اجراء و از همین جا محل متن در مجموعه نمایشی سنتی شرق کمابیش تعیین می‌شود. متن ادبی در بسیاری اجراهای شرقی یا وجود ندارد یا قصه خوانی به صورت یک زمینه صوتی و آوازی، اجرا را همراهی می‌کند بتدریج این شیوه روایی و آوازی نمایشی که طبعاً از سنت نقالی و در ترکیب با مراسم دیگر سه نوع اصلی می‌سازد. در سنت نمایش هند باستان، متون انتقادی بسیاری می‌بینیم که ضرباهنگ و ریتم خود را با منطق دراماتیک متن که با حرکات و ضربان طبیعت، همراه و همگام ساخته‌اند. حرکتهای نمایش رقص هند توازن بسیار شکننده‌ای با حس غالب و مسلط بر طبیعت دارد و از این روی می‌توان جایای تخیل و طبیعت را در آثار دراماتیزه هند به سادگی جست و یافت نمایشنامه «شکونتلا» اثر کالیداس ـ شاعر و درام‌نویس هند باستان ـ بیانگر این نکته است که طبیعت و حس همدلی و همراهی با آن، ـ اسطقس و عصب و نخاع و پایه هنر نمایش است در شکونتلا گاه آمیزه و ناز کاوباریکای غریب آشنا و غما خشم زده چندان بر حیطه و حوزه و ـ حدود درام غالب می‌شود که خواننده و بینندگان سیر و روند موجا موج رود و عود خود را در چرخش و غلیان و غوطه‌وری می‌یابد. عنصر اصلی و نمایش هندی طبیعت است. در اجرایی که ما از یک برنامه موسیقی و رقص دیدیم، و این برنامه‌ای بود که به رغم همه سادگی و سهل و ممتنع بودنش دلنشین جلوه کرد، کودکان نیز همگام با بزرگان به اجرای میمیک‌های حس در رقص نمایشی پرداخته بودند. در این اجرا آنچه بر دست و دل و دیده خوش نشست، حرکتهای موزون و هماهنگ و همخوان با ورزیدگی و گشتن و غورو محض بین دست و چشم با ریتم کلی کار بود. ارکستر بر صحنه، نقال ناقل وراوی و رقص در میانه میدان. رقصنده در واقع نقل را بازی می‌کرد و این بی‌گمان کاری است صعب و سخته. اما رقصنده با حس‌گیری و تمرکز تمام گاهی حتی با متن راوی که از روی آن تقریر می‌کرد، هم صدا و هم لحن می‌شد. از این روی هماهنگی میان دستها و چشمها با صداهای برخاسته و مایه گرفته از ساز و آواز، سخت هارمونیزه و دراماتیک جلوه می‌کرد لب خوانی‌ها یا به قولی لب ریخته‌های بی‌وقت و گاه‌بگاه یک دو رقصنده اصلی که سن و سالی افزونتر از کودکان داشتند، بسیار موزون متعادل و چشمنواز بود.

نمایش رقص هندی از سنت و سابقه بسیار برخوردار است و این چنانکه در سطور آغازین این مقال آمد، بازگونه وضعیت کلی تئاتر هند است که در حوزه و حدود اجرای آثاری مسطح و تک ساحتی ـ یله بر آب تاب می‌خورد از بین کلیه اجراهایی که موفق به رویت نماهایشان که خوش بخته بر چهارچوب خالی قاب عکس بود، تنها یک دو اثر از جمله «دائی وانیا» ـ اثر «آنتوان چخوف» بود که خبر از اجرای اصیل و چخوفی می‌داد و مابقی هر چه بود یا ملودرامهای اخلاقی اجتماعی از نوع آتراکسیونهای آشنا و سرشناس تئاترهای وطن یا آداپته آثار طراز اول دراماتیک بود. در هر حال هندو را مکاشفتی عمیق باید، تا با دست و دلی گشاده و سخی از آنجا بصوب ولایت بازگشت وگرنه ما را سفری فتاده بی ما. در هر حال این دو هفته فرصتی خجسته و متبرک بود تا با پرسه و گشت و واگشتی در متن نور و طبیعت به برآینده‌ها و چشم اندازهایی از هنر هند برسیم. روزی در زیر رگبار بارانهای سیل آسای دهلی همراه با دوستم در خیابانهای اطراف رایزنی می‌چمیدیم که سر از خیابان MONDYHOUSE محل و مکانت شناخته شده تماشاخانه‌ها و نگارخانه‌ها سر در آوریم. البته به تصادف صرف هم نبود و شب قبلش که در پیاده‌رویهای خوش و خیال‌انگیز سجاف عبور پیاده از خیاباتهایی که باید اول سمت راست را نگریست و به دولت فخیمه بریتانیا تاسی جست، این مکانت به درجه

*** در بسیاری از نقاط هند، نمایش، نوعی طریقت است و حتی در غیر روحانی‌ترین نقاط آن هرکس نمی‌تواند بدون آموزشهای اخلاقی و روحی و فنی برصحنه برود.**

کشف و شهود نایل آمده بود. در هر حال با دوستم کاظم سلطانی سر از یک رشته آلاچیق و تجیر که برپا شده و موقت می‌نمود درآوردیم آلاچیقی چتر زده در زیر باران شرشر و سیلاب‌گونه‌ی دهلی، یک دو مامور پریدند جلو و ما به آنها گفتیم که برای بازدید از نمایشگاه آمدیم. برشور و نوار کاست و مجموعه عکس به بهای ۵۰ روپیه و نمایشگاه که فی الجمله آثار و بقایا و اکسسوار تئاتری مدرسه ملی درامای دهلی بود. ۲۶ سال فعالیت این رپرتوار در زیر چند چادر برزنتی . و صدای سم ضربه‌های باران که در محیط دنج و عزیز این نمایشگاه که در میانش حوضی با فواره‌ای و گلی راجپوتان هدیتی والا و گرانبها در بغل گرفته و فشرده بود، همچنان ما را تهدید به سیل حمله و هجوم برق آسا بدرگاه خروج از نمایشگاه می‌کرد. باران امان نمی‌داد اما ما تشنه و عطش زده خبرنامه‌های دیواری را که گاه توضیحی بر اجرایی به قلم کارگردان و گاه دیگر توضیحاتی کلی بر یک رشته از گزارشهای اصحاب تئاتر هند بود می‌خواندیم. و بی خیال از هیاهو و هجمه باران به سلوک و هرج و مرج و بی‌خویشی که نظم و انضباط در عین آشفتگی به دانه‌های درشت تسبیحی خوش شسته بر نخ پنهان می‌ماند ادامه می‌دادیم و در هر حال چیزی از آن همه را برای شرح کشاف واسطش بهی دارالخلافه آوردیم. عصر زیبایی بود و خنکای آگوست دهلی به همراه هوای مرطوب و بارانی این شهر، فی الواقع تلنگری بود بر این جان خسته که تنهایی و تمامت غریبش را با دوست تقسیم کرده بود. این فرصت یگانه‌ی بود که به سادگی از کف ندادیمش و حالیا غم غریب غروب غربت به باران که مثل ململ مه، نازک و مواج می‌بارید. و به خدای راکه شبهای دهلی چه زیبا و پر ستاره است. هوا پاکیزه و منقح نیست اما هر چه هست شب خدا در دهلی از رونق اقیانوس و شبه قاره لطف بیشتری دارد تا هوای تهران که هر نقش مخل حیات است و چون پر می‌آید مهل وجود، نه وجود که واجب‌الوجود.