تئاتر آیینی، شیوه‌ای از مردم‌شناسی

دل لایولا / برگردان لیلا منتظری

Ritual Theater, a Practice of Anthropology

By: D. Laylwola | Translated by: Leila Montazeri

پیش درآمد

این مقاله به بررسی دو موضوع می‌پردازد: نخست، این‌که آیین‌ها آثاری ویژه و غیرمعمول تولید می‌کنند که گرچه غلط و ساختگی‌اند، ولی منطق آن‌ها باید به عنوان یک ویژگی ذهنی پذیرفته شود؛ دوم، این ذهنیت، روش‌شناسیِ آیین را مطابق کالبد و نظریه‌ی فرهنگ ارائه می‌دهد. من ضمن اشاره به چند نمونه، با نگاه پرسش‌آمیز به بررسی همزمان سبک، ساختار، شخصیت‌پردازی و نیز زمینه‌های ایجاد آن‌ها می‌پردازم. درضمن، در این راستا از الگوهای نظری برگرفته از مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی و همچنین از فولکلور (فرهنگ قومی) و تبارشناسیِ فرهنگ‌های آسیایی و آفریقایی استفاده خواهم کرد.

پی‌یر ورگر[1] پس از مطالعه و بررسی مسئله‌ی «خلسه» در گردهمایی میان افراد قبیله «یوروبا»[2] در داهومی (جمهوری بنین کنونی)، دریافت که ساختارِ این مراسم از راه مطالعه‌ی نظری به دست نیامده است:

«این جشنواره احساس اجرای یک تئاتر و یا حتی اُپرا را برجا می‌گذارد. بازیگران، طراحانِ صحنه، همنوازان، تک‌نوازان و همسرایان با اندک تفاوت روحی، نمایش‌های «رمز و راز» و «مصائب مسیح» را که در سده‌های میانه در پیش صحنِ کلیسا اجرا می‌شد، تکرار می‌کنند. تنها تفاوت مهم، حالت خلسه‌ای است که بازیگران حاضر

(اگر آن‌ها را به این نام بخوانیم) در آن به سر می‌برند... قصد ندارم در این‌جا به بازی‌های متظاهرانه و فریبنده‌ای که احتمالاً بر دیگر بازی‌ها و حرکات مسلط تأثیر می‌گذارد، بپردازم. همین‌قدر کافی است که بدانیم بعضی از این نشئگی‌ها واقعی‌اند و افراد، سلوک و حرکات قراردادی خود را در خلال اجرای تکنیک‌های معین در مدتی کم‌تر یا بیش‌تر از زمان تعیین‌شده کسب می‌کنند.» (ورگر، ۱۹۶۹، ۶۴۶۵)

درک این نکته از لحن گفته‌های ورگر آن‌قدرها دشوار نیست که دریابیم منطقی که او در نتیجه‌ی صرف وقت و انرژی فراوان برای مطالعات مستند بدان دست یافته، وی را قانع نکرده است.

نیازی نیست به ذهنمان فشار آوریم تا دریابیم چگونه آن‌چه در درام متعارف واقعی به نظر می‌آید، در آیین می‌تواند غیرواقعی و حتی فریبنده باشد؛ چنان‌که گویی حقیقت تحریف شده است. از نظر مور[۳] و میرهوف[۴]، آیین درواقع اظهار نوعی مخالفت و رویارویی با عناصر ناشناخته است؛ بنابراین، نوعی از ابهام در نهانگاه هر آیینی به چشم می‌خورد». (اسن، ۱۹۷۷، ۱۷) من کاوش خود را با نمایش‌نامه‌ی **پیش گو اداواوک** Oda Oak Oracle (۱۹۶۵) اثر تسگویه گابر مدهین[۵] آغاز می‌کنم.

این نمایش بر مبنای افسانه‌ای از کشور اتیوپی شکل گرفته است که در آن «آکاتی» دختر زیبای دهکده به نامزدی «شانکا» جوان شایسته‌ی قبیله درمی‌آید و طبق آداب قبیله ناچار است نخستین فرزند پسرش را به واسطه‌ی پیشگو اداواوک به درگاه ارواح نیاکان قربانی کند تا به قبیله زندگی دوباره بخشد. شانکا از ازدواج با آکاتی سر باز می‌زند و پیشگو و همسرایان او را که از بزرگان قبیله‌اند، با رعایت احترام به مبارزه می‌خواند. دوست او «گوا» که در یورش عرب‌ها یا اروپایی‌ها به بردگی گرفته شده و تا مدت‌ها در سرزمین‌های دیگری زندگی کرده بود، از اهالی بومی و محافظه‌کار دهکده روشن‌تر است و قول می‌دهد تا از تدابیر غیربومی خود برای جلب رضایت پیشگو و لغو تصمیمش بهره جوید. اما او در نیمه‌ی راه این نقشه، تسلیم می‌شود و آکاتی را به همسری می‌گیرد و زن حامله می‌شود. در پایان این تراژدی، ابر تیره‌ی رعب‌آوری بر دهکده سایه می‌اندازد؛ گوا و آکاتی زندگی‌شان را می‌بازند و جماعتی برای سنگسار کردن دختر کوچک آن‌ها گرد هم می‌آیند.

گابر مدهین از درون یک داستان کهن، درام آیینی خوش‌ساختاری می‌آفریند و به اجزای آن یکپارچگی می‌بخشد. برای نمونه، وقایع نمایش در یک میدان وسیع و در مدت بیست‌وچهار ساعت روی می‌دهد. پیداست نمایش او دارای وحدت مکان، زمان و شخصیت‌پردازی است. این حقیقت که سه جوان در قلب کنش دچار نوعی سوءتفاهم و عدم شناخت بنیادین از سنت متخاصم و تغییرناپذیر گذشتگان خویش‌اند، بر احساس حاصل از تراژدی تأکید می‌گذارد. حوادث در این نوع جهان‌بینی مانند تابو عمل می‌کند. اجتماعی که گوا، شانکا و آکاتی را محدود و محصور می‌کند، اجتماعی بسته و سحرآمیز است که به خرافه‌پرستی، ترس و خشونت گرایش دارد. سفر، مطالعه و معاشرت، تمدنی ویژه و تازه به گوا بخشیده و در دهکده از او فردی بیگانه ساخته است.

پیشگو «اُدا» هم بر این نکته صحه می‌گذارد: «اما حقیقت این است گوا/ به خاطر خویشتنداری‌ات/ از بیگانگان شدی/ و حکمت پیشین را/ که میراث پدرانمان بود/ به مبارزه طلبیدی/ و نفرین آنان را بر خود خریدی/ نفرین بر تو/ آری... / تو قربانی حکمت بیگانه‌ی آن‌هایی.» (گابر مدهین، ۲۶)

میل عصیان و نقض قانون در گوا، سرانجام با رها کردن افسار احساسات و غرایزش تحقق می‌یابد: با زنی همخوابه می‌شود و او را وقف نوعی توبه‌ی غیرمتعارف مذهبی می‌کند. این خطا، خیره‌سری و گستاخی در قبال خدا یا معبد است. در کهن‌الگوها، عصیان دردناک و سزاوار مجازات مرگ یا تبعید است. پیشگو اُدا حکم مکافات را صادر می‌کند:

«ای مهجور! تو از همنشینی با مردگان ما نیز محروم خواهی بود/ و در دنیا زبان گستاخ زنان، تو را دست خواهد انداخت/ مایه‌ی تمسخر جوانان دره خواهی شد/ و بزرگان قبیله تو را طرد خواهند کرد/ در کلبه‌ات/ در میان دام‌هایت/ ارواح شیاطین خانه خواهند کرد/ روح تو سرگردان خواهد بود/ آواره و درمانده/ و بی‌قرار.» (گابرمدهین، ۱۹۶۵، ۳۰. ۲۹)

در قوانین گوناگون دادگری سنتی، مجازات غالباً سنگین‌تر از گناه است. این تنها بخشی از نابخردی و بی‌منطقی کهن‌الگوی آیین است، چرا که درون‌مایه و انگیزه‌های اصلی معمولاً پوشیده می‌ماند. مثال جالب بی‌منطقی ادیپی است که شانکا نیز گرفتار آن است. هر چه شخصیت‌ها بیش‌تر تلاش می‌کنند تا از تراژدی سرنوشتشان بگریزند، ناخواسته به سوی آن رانده می‌شوند و در پایان با وجود عجز و درماندگی، داوری علیه آنان همواره ساختگی و دروغین است و آن‌ها در مقام قربانیان انحرافات شخصی یا ظلم و جور به نمایش درمی‌آیند. این دلیل موبه‌های شانکاست:

«ای بی‌دادگران به‌ناحق!/ از من چه می‌خواهید؟/ ارواح پدران ما!/ از فرزند قوی‌پنجه‌تان چه می‌خواهید؟/ که پرنده‌ی خوشی‌های جوانی‌اش در قفس افتاده/ و در ناخوشی‌های قلبش مدفون شده است؟/ افسوس از نوعروسی که حرارت اشتیاقش را نچشیدم/ و طفل نزاده‌ای که می‌توانست از آن من باشد. / آه از دره‌ی غول‌آسای پدرانم/ که مایه‌ی مباهاتشان بودم/ اکنون، این‌جا، متهم ایستاده‌ام/ از من چه می‌خواهید؟/ خوابگزاران فرزانه؟/ از مظهر دلیری مردمتان چه می‌خواهید؟/ از قهرمانتان با قلبی پاره‌پاره سوار بر اسب چوبی؟/ از من چه می‌خواهید؟/ بزرگان خردمند؟» (همان، ۳۶/۳۷)

شکنجه‌ی ارواح و مناعت طبع آبرانسان که درام آیینی آن را از قهرمانش می‌طلبد، یکی از اساسی‌ترین بی‌منطقی‌هایی است که آیین به عنوان یک روش ارائه می‌دهد. در آیین‌های تسخیری، قهرمان درواقع به عنوان جانشین و مجرای ارتباطی خداوند عمل می‌کند. این اندیشه‌ای است که ورگر نیز به آن می‌پردازد: «در نیجریه، حرکات تسخیری الگان شانگو[۶] نشانه‌ای از ظهور پرشکوه قدرت خداوند است. برای نمونه، او زبانش را با تیغه‌ی آهنی سوراخ می‌کند، خرامان راه می‌رود، و بعد آن را بی‌هیچ احساسی از ناراحتی بیرون می‌اندازد و حتی پس از آن، هیچ‌گونه نگرانی از آن‌چه رخ داده بروز نمی‌دهد.» (ورگر، ۱۹۶۹، ۵۳)

در همین زمینه، کراپ[۷] می‌گوید: «رقص آیینی بالقوه، امکان نوعی سرخوشی و سرمستی را در خود دارد و به‌ویژه در ارتباط با این گونه فرقه‌های پررمز و راز به خلسه منجر می‌شود. نمونه‌های کلاسیک این جریان مزین به آیین دیونیزوسی‌اند.»

پیامبران و غیبگویان یهود با شیوه‌ای مشابه به مستی و سرگشتگی می‌رسیدند که رقص مدرن درویشان در کشورهای اسلامی نیز از نمونه‌های دیگر آن است. این شوریدگی چنان جنون‌آمیز است که از آن‌ها فردی رسوخ‌ناپذیر و مقاوم می‌سازد: تا آن‌جا که شروع به وارد کردن جراحت به بدن خود می‌کنند.» (کراپ، ۱۹۶۴، ۳۰۱.۹) این اندیشه در مشاهدات بیر[۸] نیز مشهود است. (بیر، ۱۹۵۹، ۵۷.۶۰)

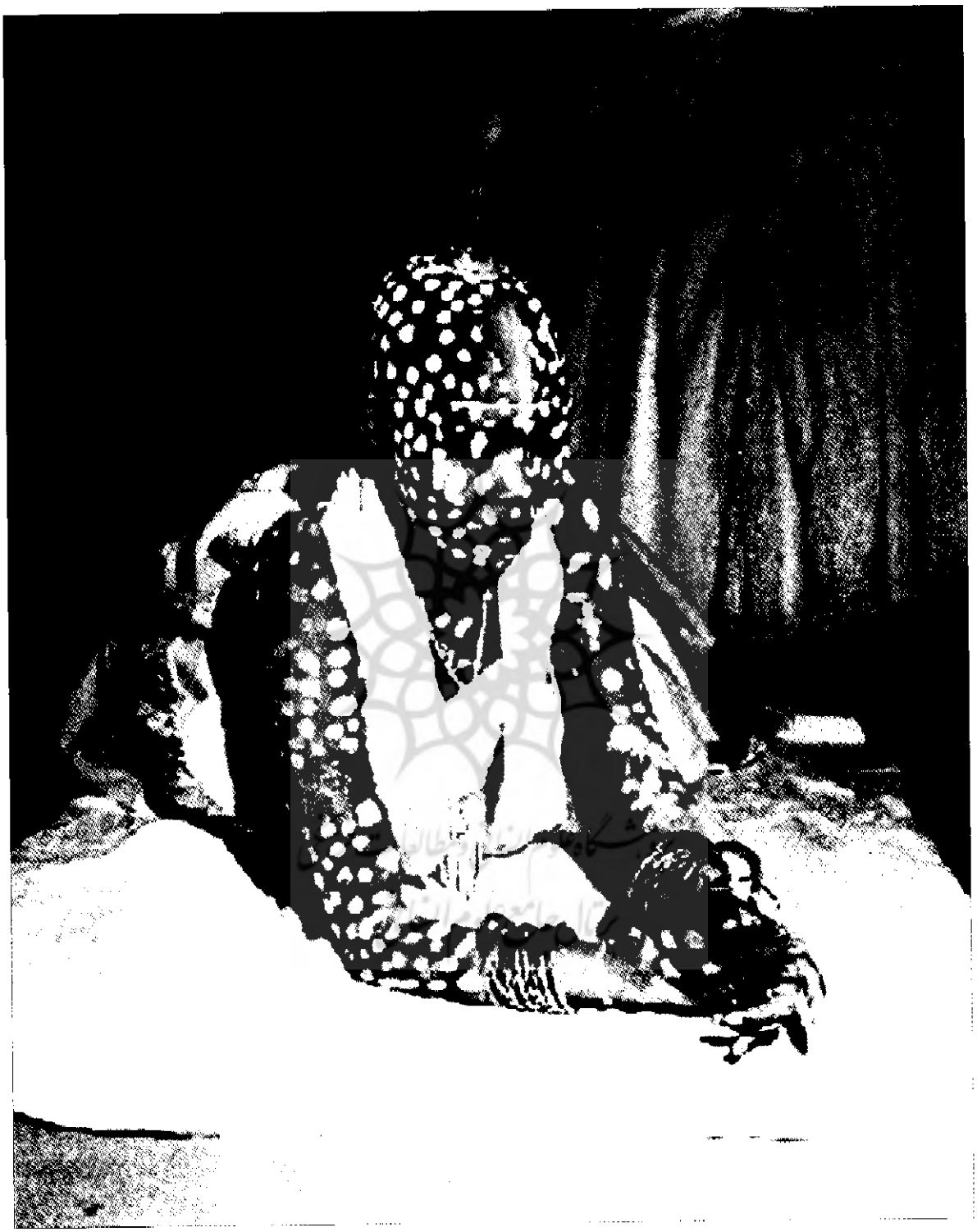
نکته‌ی خیره‌کننده در درام آیینی مانند **پیشگو اُدا** یا **وحشت** پایابای قهرمان‌ها از مخاطره‌ها و نیز علاقه به عدم درک دقیق از اجتماع و اساطیری است که بر اجتماع احاطه دارند. ازاین‌رو، تلاش آنان برای دوری از آن‌چه از آن می‌ترسند، بی‌نتیجه می‌ماند و به شکلی استعاری به سوی آن‌چه از آن بیزارند، سوق داده می‌شوند. این تصور در **پیشگو اُدا** و **ک** به خوبی نمایان است. ترس شانکا از قربانی شدن

و مرگ، مانع ازدواجش با آکاتی می‌شود. درحقیقت، همین ترس و تقیه تا پایان نمایش با او همراه است و او را آزار می‌دهد.

نمایش‌نامه‌ی سیاسی ابراهیم حسین[۹]، «کینجکتایل» (۱۹۷۰)، به منظور دستیابی به نتیجه‌ای سیاسی، از بی‌منطقی نمایش آیینی بهره می‌جوید و نشان می‌دهد که این عمل می‌تواند در زندگی واقعی به بلایی جبران‌ناپذیر منجر شود. تانزانیا با شروع سده‌ی اخیر زیر یوغ استعمارگری آلمان آمده بود. مَردان برای کار اجباری احضار و مجبور به پرداخت مالیات می‌شدند و از دختران سوءاستفاده و به آن‌ها تجاوز می‌شد.

«واماتومبی» در تانزانیای جنوبی تدبیری اندیشید تا از این بی‌عدالتی‌ها و اعمال ظالمانه جلوگیری کند. از آن‌جا که برای آن مردم انتخاب یک نماینده غیرممکن بود (چون اقوام مختلف با یکدیگر متحد نبودند) از این زمان، زمزمه‌های انتصاب یک رهبر میان آنان پیچید و عاقبت کینجکتایل در لباس یک پیشگو به رهبری رسید و ادعا کرد که توسط «هونگو» خدای رودخانه به او الهام شده است. سال ۱۹۰۴ بود. او کینجکتایل رؤیایی دید که مردم گرد او جمع شدند و او توانست آن‌ها را متحد کند. او آب را نماد اتحاد ملی قرار داد و بدین‌وسیله به سختی در مقابل آتش آلمانی‌ها ایستاد و مردم باور کردند که خدا در روح کینجکتایل دمیده است. برای نمونه، او روزها در بستر رودخانه مستقر می‌شد بی‌آن‌که غرق یا حتی گرسنه شود. او مخالف خشونت و طرفدار احتیاط و دوراندیشی بود. پس پیروان شیفته‌اش دست از هواداری و جان‌فشانی برای او برداشتند و نارضایتی بر آنان عارض شد. آن‌ها طالب نبرد مستقیم و رویارو بودند: ازاین‌رو، پس از یک پیروزی موقت و مشکوک اولیه، ارتش آلمان آن‌ها را با سلاح‌های آتشین و مرگبار خود قتل عام کرد. دوران بی‌منطقی، سرانجام باید مورد تأمل و تردید قرار می‌گرفت. برخلاف این انتظار، کینجکتایل با دقت و وسواس، گروه‌های محلی را متحد کرد. این شورش به خاطر الهام نیروی آب، شورش «ماجی‌ماجی» نامیده شد.

در این‌جا، یک نکته‌ی فلسفی بسیار حیاتی درخور توجه است. واماتومبی در زمینه‌های روحانی و مذهبی، سلسله‌مراتب دقیق و معینی دارد. آن‌ها یک خدا (مانگو) را می‌پرستند که قادر مطلق است و نظارت تام بر مسائل مربوط به مرگ و زندگی دارد و تصمیم‌گیری در باب این دو، حق انحصاری اوست. زیردست او در رده‌های بعدی، ارواحی به نام «میونگو»، «میزیمو» و «هونگو» قرار دارند. کینجکتایل ادعا کرد که منبع الهام او «هونگو» بوده است: روحی که حداقل صلاحیت و قدرت کمک را در



زمینه‌ی وقایع طبیعی دارد. سایر ارواح با وجود قدرت کم‌تر در مسائل مربوط به جنگ و خون‌ریزی صاحب قدرت و نفوذند. پس «هونگو» تنها چشمه‌هایی از قتل عام و مرگ و مصیبت را به کینجکتایل نشان داده، نمی‌توانست حرف آخر را در این‌باره بزند. آخرین تصمیم تنها در انحصار «مانگو»ست و این خطا برای کینجکتایل و جامعه‌ی او اشتباهی نحس و خطرناک به حساب می‌آید.

بنابراین، سلسله‌مراتب شبهه‌ناک در شیوه‌های آیینی، شاخص‌هایی چیانی و سرنوشت‌سازند. اما کی و کجا نمایه‌های آیینی به ثبات می‌رسند؟ این زمان اندک یا بسیار طولانی است؟ نکته‌ی کنایی ماجرا این است که چگونه کینجکتایل رهبر روشنگر و آگاه قبایل و ارتش و تمام سربازانش از سراسر «می‌کی‌چی» و «جنیدو» و «وازارامو»، به چنین غفلتی تن دادند و از پای درآمدند؟ منطق بنیادی چنین جریان آیینی به قطع با جریان‌های طبیعی یا قراردادی متفاوت است؛ یکی پیش‌بینی‌ناپذیر و غیرمنطقی است، دیگری به طور موشکافانه‌ای منطقی و نظام‌مند. و این خود یک روش است.

جان میدلتون[10] (۱۹۸۵، ۱۹۶۳) شباهت‌های مستندی را در شرح آن‌چه بر فرقه‌ی «یاکان» در شمال اوگاندا گذشت، بیان می‌کند؛ هیچ سندی در دست نیست که نشان دهد فرقه‌ی «یاکان» زیر تأثیر شورش «ماجی‌ماجی» عمل کرده است. گرچه اصل اساسی و مبنای حرکت هر دو یکی است. در ۱۹۱۵، پیشگویی به نام «رمبه» بر این باور بود که آب خالص دارای نیروهای آسمانی و نوش‌دارویی برای تمام آلام و بلاهاست و از وبا و آبله گرفته تا برده‌داران عرب و اروپایی را برطرف می‌سازد. رمبه همچنین جامعه‌ای را تصویر کرد که در آن مرد و زن و پیر و جوان به برابری اجتماعی می‌رسیدند. از اقدام‌های دیگرش، مشروعیت زنای با مُحارم در میان افراد قبیله بود. او کلامی عجیب و غیرقابل درک داشت و مثل کینجکتایل، دائماً در خلسه به سر می‌برد. پیروان رمبه سراسر روز را به رقص و پای‌کوبی می‌گذراندند تا از رمق می‌افتادند؛ به خیال آن‌که در آرمان‌شهر تازه‌ای به هوش بیایند. (میدلتون، ۱۹۸۵، ۱۷۹)

فرضیه‌ی پیشین ما، یعنی این‌که همه‌ی آیین‌های حقیقی و شاخه‌های مربوط به آن سیمایی از روحانیت و معنویت تواءم با روان‌پریشی دارند، در این‌جا نیز مشهود است. شکی نیست که روان‌پریشی، آشفتگی ذهنی، توهم و تظاهر به تعالی از مشخصه‌های رقص آیینی و تئاتر است و همین، میل پرتاب آرزوها به سوی واقعیت را اصلی اساسی در ایمان و باور قلمداد می‌کند. حتی در بهترین نمونه‌ها، چشمه‌هایی از هذیان و توهم وجود دارد. این‌گونه ذهنیت‌پردازی، توجیهی برای ظهور مبدل‌پوشی و زن‌جامگی در هنرهای نمایشی است. ورگر تولد این پدیده را به راهبی نسبت می‌دهد که مو و جامه‌ی زنانه به تن دارد:

«چهره‌ی سانگو، هفده روز زیبا و فریبنده است. موها به شکل تاجی در بالا بافته، صورتش با پودر کلوود[11] آرایش شده، دامن پوشیده و شالی گرد کمرش بسته که به آرامی پیچ و تاب می‌خورد و پیش‌بندی از چرم قوچ به تن کرده که به صدف‌های یکپارچه‌ی رنگین مزین است.» (ورگر،۱۹۶۹، ۵۲)

همچنین میدلتون به تشریح نمونه‌ی دیگری می‌پردازد؛ موقعیتی که نظام و ترتیب فصل‌ها به هم می‌ریزد و زنان لباس فاخر زنانه به شکارچی می‌پوشانند و در میان مردم همراه او پای‌کوبی می‌کنند تا این وضعیت را سامان دهند. (میدلتون، ۱۹۸۵، ۱۷۸) پیداست زن‌جامگی، ویژگی بارز آیین ـ هنر باروری است.

O

در آغاز این نوشتار، دیدیم که ورگر در صدد است الگویی برای مراسم آیینی آفریقایی بیابد و آن را با اپرا و نمایش‌های «رمز و راز» و «مصائب مسیح» که مربوط به کلیساهای جامع بود، مقایسه کند. گفته می‌شود که تئاتر از زمان آفرینش انسان و در خلال مراسم آیینی و با هدف شناخت و آشتی دادن او با طبیعت به وجود آمد و توسعه یافت. اساس آیین، تقلید عمل است و نه نمایش آن. چنان‌که در میم شاهدیم، در تضاد با عناصر موسیقایی و رقص، حضور دیالوگ‌های زبانی کم‌رنگ است و از همین‌رو، آلن ریچارد[12] این قبیل آیین‌ها را نسبت به درام، تئاتری‌تر می‌داند. او معتقد است تئاتر امروز برگرفته از آیین‌های کهن و البته برداشت تازه‌ای از آن به وسیله‌ی خلاقیت‌های فردی است:

«ما پیش‌تر به منظر آیین پرداخته‌ایم، به سیمای پرشکوه آن و حقیقت تئاتر در رقص‌ها، آوازها، حرکات و اشارات آن. همچنین به شخصیت‌سازی به وسیله‌ی نقاب و انتخاب درست فضا اشاره کردیم. اما در بسیاری از آیین‌های نسبتاً پیچیده یا مرکّب شاهد آغاز عمل دراماتیک با حضور عناصر اصلی تئاتر ـ به‌ویژه پیشبرد کنش به کمک نقاط اوج و فرود، بحران و گره‌گشایی هستیم.» (ریچارد،۱۹۸۳، ۵۲)

باور ریچارد قطعاً برای ما نیز پذیرفتنی است. چنان‌که هیلدا کوپر[13] نیز تایید می‌کند:

«آیین، تئاتر نیست؛ چرا که نه در مقام سرگرمی که در خلال گرفتاری‌های انسان ساخته و پرداخته شده است. در آیین، همه شرکت می‌کنند؛ اجازه‌ی ترک مراسم را ندارند و قادر به حرکت، خارج از قواعدِ تعیین‌شده نیستند. شرکت‌کنندگان، تماشاگران‌اند و تماشاگران،

پرستشگران. گرچه آیین به منظور خلق هنر آفریده نشده اما خود گونه‌ای از هنر است: ترکیب شایسته‌ای از نقاب، آواز، موسیقی و رقص.» (۹۰،۱۹۶۸)

در بسیاری از نمایش‌های آفریقایی ـ که نمونه‌هایی از آن را در آغاز این نوشته شرح دادم ـ مشکل بتوان میان آن‌چه اجزای آیین را می‌سازد و آن‌چه تئاتر را پی‌ریزی می‌کند، خط حایلی کشید؛ زیرا کافی است که آواز، موسیقی، اشارات بی‌کلام، کنش و دیالوگ با هم درآمیزند تا یک تئاتر جامع را بیافرینند. بنابراین عواملی مانند نقاب، آواز، موسیقی و رقص که کوپر آن‌ها را متعلق به آیین می‌داند، از ارکان هر رویداد تئاتری نیز است. اما این حقیقت که هیچ دیالوگ یا خط داستانی معینی به موضوع اشاره نمی‌کند، بدین معنا نیست که آن موضوع به خودی خود بی‌ارتباط و بی‌معناست. از نمونه‌های تلفیق آیین و تئاتر در متون نمایشی می‌توان به **جاده** (۱۹۶۵) و **مرگ و سوار کار شاه** the King is Death and the Horseman) (۱۹۸۱) اثر ولە سونیکا[۱۲] اشاره کرد.

حتی استدلال‌های بی‌پرده‌ی آلن ریچارد هم به بن‌بست می‌رسد، چنان که خود شگفت‌زده می‌گوید:

«دوراندیشی و احتیاط آگاهانه در برابر آسیمگی آیین با تئاتر و نظریه‌ی خاستگاه‌های تئاتر، نباید ما را از بررسی سایر جنبه‌های آن غافل کند. ما باید میان نمایش آیینی و تئاتر تمایز قایل شویم. اما چگونه می‌توان خط و مرز دقیقی میان این دو رسم کرد؟ تا جایی که ما می‌دانیم، تفاوت نمایش «کوتیا»[۱۳] و بالماسکه اکتئون[۱۴] مربوط به وجود دیالوگ در اولی و غیبت آن در دیگری است. اما درباره‌ی ایین، آیا تفکیک مشارکت تماشاگران و اجرای مراسم امکان‌پذیر است؟ آیا بسیاری از آیین‌ها به عنوان ابزاری برای همبستگی و تقویت انسجام اجتماعشان به کار نرفته‌اند؟» (ریچارد،۵۲،۱۹۸۳)

البته پرسش‌های ریچارد در چهارمین بخش این مقاله با پادرمیانی یرژی گروتوفسکی[۱۵] پاسخ داده می‌شود. بحث او بر سر ترسیم خط تمایز میان آیین و تئاتر است. پس برای او این خط مرزی معیار ارزش‌گذاری است، اما این خطوط تمایز به فراوانی و گوناگونی چهره‌ی تمام آدم‌هایی است که دیده‌ایم! پس این معیار کاملاً شخصی و برآمده از ذهن یک فرد است. گرچه ادعایی بر این نیست که اندیشه‌های هنری، عینی و واقعی‌اند ـ یا قرار است باشند ـ اما معیار حضور دیالوگ یا مشارکت تماشاگران به تنهایی برای تمایز آیین و تئاتر آیینی کافی نیست. در بسیاری از نمایش‌های آفریقایی، مانند آن‌چه تا کنون اشاره کردم، تماشاگران تشویق و تحریک می‌شوند، آواز می‌خوانند، می‌رقصند و ترکیه‌ای دسته‌جمعی و حالت‌های مهیج و پرشور روانی را تجربه می‌کنند. در این زمینه مونولوگ‌ها، دیالوگ‌ها و تریولوگ‌ها در رده‌های مشخصی از نمایش، نمادین و عمیقاً شهودی‌اند. بد نیست بار دیگر به درام‌های آیینی آتنی بازگردیم و از این مسیر به بررسی روش‌های مشخص آیین و جشنواره‌های نمایشی بپردازیم.

کهن‌ترین پیوند تئاتر و آیین، احتمالاً به حدود ۵۳۵ پ.م. بازمی‌گردد: زمانی که پیستراتوس[۱۶] برای توجه به جشنواره‌ی دیونیزوسی از تس‌پیس دعوت کرد تا در مسابقه‌ای دراماتیک شرکت کند. ولی نخستین جایزه‌ی این مسابقه که هر ساله در دو نوبت برگزار می‌شد، به اشیل در ۴۹۹ پ.م. رسید. این مسابقه‌ی نمایش‌نامه‌نویسی نقطه‌ی عطفی در مراسم دیونیزوسی بود که در ژانویه و مارس هر سال برپا می‌شد. (هانت[۱۷]، ۱۲،۱۹۶۲) جشنواره‌ی بهاری، بعدها «دیونوسیای شهر» نام گرفت که مهم‌ترین این جشنواره‌ها بود و تعداد تماشاگران آن به بیش از ۱۶۰۰۰ تن می‌رسید. (هانت، ۱۳،۱۹۶۲) این جشنواره زیر نظر آرکون[۱۸] برگزار می‌شد. او نمایش‌نامه‌ها را انتخاب و وظایف بازیگران را مشخص می‌کرد و تعیین گروه داوران به عهده‌ی هیئتی از مقام‌های رسمی و مسئول جشنواره بود و چنان‌چه در انتخاب برنده اشتباهی صورت می‌گرفت، آرکون و گروه داوران مجازات می‌شدند. بزرگداشتی برای برندگان این مسابقه برگزار و از آن‌ها قدردانی عمومی می‌شد و آن‌ها افتخار و حرمت، شهرت همگانی و البته جایزه‌ی نقدی کوچکی را دریافت می‌کردند.

برگزاری این مسابقه، سبب ارتقای سطح کیفی و کمّی نمایش‌ها شد و حس استقلال‌طلبی را در نمایش‌نامه‌نویسان تشدید کرد. برای افزودن بر کیفیت نمایش‌ها، بازیگران، توانایی‌های بازیگری و احساسات عمیق و فردی خود را پرورش دادند و همین از اهمیت همسرایان کاست و مطابق آن بر میزان استفاده از دیالوگ افزود. هانت اضافه می‌کند:

«خاستگاه‌های تئاتر آیینی سرودهای مذهبی و رقص‌هایی بود که توسط یک سرآهنگ و گروه همسرایان خوانده می‌شد. پس در نخستین نمونه‌های درام یونان، همسرایان نقشی اساسی داشتند و پیش‌برندگان کنش بودند. در تراژدی **ملتمسان** اثر اشیل، انبوهی از همسرایان ۵۰ نفر، بر صحنه حضور داشتند. اما این تعداد بعدها در تراژدی به ۱۲ و در کمدی به ۲۴ نفر کاهش یافت. دیالوگ به تناوب در میان ترانه‌ها و نوای چنگ و نی جای گرفت و گاهی همسرایان به خواندن آوازهای دسته‌جمعی یا ادای دیالوگ‌های گروهی می‌پرداختند و با رقص و حرکات هماهنگ نمایش را همراهی می‌کردند.» (۱۴،۱۹۶۲)

نکته‌ی نظری که من در پی استنتاج آنم، ارتباط میان هر گونه آیین و تئاتری است که طرح و نتیجه‌ی آن به سادگی پیش‌بینی‌پذیر است؛ چرا که اجتماع از خطا داستانی آن آگاه است و همانند نویسنده و بازیگر بر آن احاطه دارد. ازاین‌رو، گفته می‌شود که نوشتن یک نمایش آیینی یا سنتی یک رویداد مشترک گروهی است و اجتماع در عمل «نوشتن» و اجرای آن ـ گرچه غیرمستقیم ـ مشارکت دارد. از سوی دیگر، نوشتن تراژدی به عنوان موضوع اصلی مسابقه با جوایز نقدی، رفته‌رفته از فراگیری و شکل عمومی آن کاست و آن را به یک فن اختصاص داد. مهم‌تر آن‌که عاقبت یک رویداد آیینی همیشه قابل پیش‌بینی بود، در حالی‌که با برگزاری این مسابقه، نتیجه‌ی کار به عمل و رقابت دو یا چند گروه واگذار می‌شد.

س. ج. تامبیا[۲۱] (۱۹۷۹) در معرفی نمایش آیینی و نوشتاری از آن، از نظریات مردم‌شناسانی مانند لوی اشتراوس[۲۲] و رادکلیف براون[۲۳] بهره جسته است. او ادعا می‌کند که «نمایش، جشنواره و آیین به دستگاهی نظام‌مند تعلق دارند. نمایش همانند آیین، برداشتن گامی خارج از واقعیت به سوی محدوده‌ای معین از کارکرد و حیات وابسته به آن است (محدودیت زمانی)؛ نیز در فضایی محدود رخ می‌دهد، میدان یا صحنه‌ی آیینی (محدودیت مکانی). این جلوه‌ای ثابت و قراردادی فرهنگی و مشتمل بر عناصر تکرار و تناوب است که همچون تاروپود یکپارچه، بافتی کامل و هماهنگ می‌آفرینند. مسابقه به جای نمایش دوباره و دوباره‌ی یک رویداد، رقابتی بر سر آن است. این روشی نظام‌مند است و در این دنیای نابه‌سامان، قوامی به ارمغان می‌آورد». (تامبیا، ۱۹۷۹)

بااین‌همه، لوی اشتراوس پس از تامبیا این بحث را گامی به پیش می‌برد و مدعی می‌شود که تنش و بی‌ثباتی در پایان مسابقه و نمایش، بیش از رویداد آیینی است و همین، تفاوت عمده‌ی میان آیین و تئاتر را برای آن دو به همراه می‌آورد. قوانین مسابقه به افراد نامحدود اجازه‌ی شرکت می‌دهد و هر گروه می‌تواند برنده‌ی مسابقه باشد. یعنی با دیدن منظر مسابقه نمی‌توان نتیجه را پیش‌بینی کرد و برای همه امکانات و فرصت‌های فراوان وجود دارد. این مسابقه‌ها نظامی است انعطاف‌پذیر و مکانی برای انتروپی (تحلیل انرژی) با عدم توازن میان گروه‌ها. ولی آیین از این نظر، نمونه‌ای مطلوب‌تر از مسابقه است که اهداف آن در جهت همترازی و تعادل به پیش می‌رود:

«پیداست مسابقه‌ها، قصد جدایی گروه‌ها را دارند. با برقراری اختلاف میان بازیکنان منفرد یا تیم‌ها به پایان می‌رسند، جایی که معمولاً

نشانه یا قرینه‌ای گواه بر نابرابری آنان وجود ندارد. در پایان یک مسابقه، شرکت‌کنندگان به دو دسته‌ی برندگان و بازندگان تقسیم می‌شوند. در سویی دیگر، آیین درست در نقطه‌ی مقابل است؛ چون افراد را در جهت ایجاد یک واحد یگانه متحد می‌کند و همبستگی برایشان به همراه می‌آورد. در این گونه، یک ارتباط ارگانیک میان دو گروه شرکت‌کننده وجود دارد: یکی به دلخواه به پرستشگران ملحق می‌شود و دیگری به جمعیت وفادار مؤمنان». (لوی اشتراوس، ۳۲،۱۹۶۶)

پیشرفت طرح و ساختار در تئاتر آیینی آن را به سوی کسب به‌روزی و سلامت سوق می‌دهد؛ حتی اگر ایده و وقایع آن در جهت افشای نتیجه بنا شده و به گره‌گشایی داستان کمک نکند، پایان آن برای تماشاگران قابل پیش‌بینی و گاه شناخته شده است. بااین‌همه، آن‌ها همچنان اشتیاقی مهیج برای حل بحران و آشفتگی داستان دارند و این نکته مبنای برتری تئاتر آیینی است که ورگر نیز به آن اشاره می‌کند: «نمونه‌هایی از این گونه تحلیل‌های فردی در مراسم و آیین‌های مذهبی کلیساهای بومی آفریقا یا جشنواره‌های سنتی به‌وفور یافت می‌شود. بازیگران، کشیش‌ها و اعضای دیگر نمایش، خود را در شبکه‌ی بزرگی از نیروهای خورشیدی رها می‌کنند و گرد دایره‌ای آن‌قدر می‌چرخند تا به حالتی از نشئگی و خلسه فرو می‌روند و در این میان حتی اگر جراحتی به آنان وارد آید، آسیبی نخواهند دید». (ورگر ۵۳،۱۹۶۹)

عاملی که نه توجیه‌پذیر است و نه انکارپذیر این حقیقت است که نمایش‌هایی از این دست، تمایل ذاتی و توانایی بالقوه برای تحریک و اجرای حرکات با کمک رقص و گفتار دارند و بی‌تردید به این وسیله جریان‌های اجتماعی را برمی‌انگیزند و تحت تأثیر قرار می‌دهند.

در این راستا، همکاری اخیر ویکتور ترنر[۲۴] و ریچارد شکنر[۲۵] (ترنر، ۱۹۸۲، ۷۳.۴) به ابداع سطحی همتراز و متعادل در اجرای نمایش و آیین منجر شد. این نکته نیز درخور توجه است که رویدادها در تئاتر آیینی، عموماً مطابق با تعریف کلاسیک از وقایع دراماتیک و دارای آغاز، میانه و پایان هستند؛ چیزی که آرنولد ون گنپ[۲۶] (۱۹۶۰) با کلامی نمادین آن را مرحله‌ی پیش‌تحریک، تحریک و پس‌تحریک می‌نامد. آیین نیز همانند تئاتر از سکانس‌های متوالی و تغییرناپذیر، طرح و ساختاری زایا تشکیل شده که با همه‌ی گونه‌های نمایشی پیوند تنگاتنگ دارد. ترنر این مطلب را به روشنی ابراز می‌کند:

«آیین در بیش‌تر فرهنگ‌ها همنشین گونه‌های متنوع نمایشی تعریف شده است که اغلب به وسیله‌ی ساختاری دراماتیک نظام می‌یابد. طرح خود را وقف ساماندهی و دادن چهره‌ای احساسی به سنت‌ها و نشانه‌ها و رموز وابسته به آن می‌کند و همین نشانه‌ها، راه‌های گوناگونی برای تبیین معانی نهادین و بن‌مایه‌های دراماتیک به ما می‌آموزند. آیین رونوشتی جدید و تکرار غیرمتعارف جریان‌های فلسفی در درام اجتماعی است، پس نه تنها سنتی کهنه و مبتذل نیست بلکه ترکیبی پرارزش از همشینی عقل و احساس است». (ترنر،۸۱،۱۹۸۲)

O

ریچارد شکنر نیز در اندیشه‌ای درباره‌ی آینده‌ی آیین به عنوان رویدادی نمایشی گفته است:

«از آیین تعابیر گوناگونی شده است: ۱. آیین به عنوان مرحله‌ای تکاملی در پیشرفت (از ویژگی‌های حیوانی به سوی رفتار انسانی)، ۲- به عنوان ساختار و کیفیتی قابل درک از روابط معنایی، ۳. به عنوان نظام نمادین معنا، ۴. به عنوان رویدادی نمایشی و ۵. به عنوان تجربه. این تعبیرها هماهنگ و مطابق یکدیگرند. بدیهی است که آیین تنها جهشی مطمئن از بقایای اندیشه‌های قراردادی مرسوم نیست، بلکه نظام نمایشی پویایی است که با به کارگیری ابزارهای جدید، وقایع کهن را با روش‌های نوین در هم می‌آمیزد». (شکنر، ۱۹۹۳، ۲۲۸)

تامبیا پیش از این به تعریفی فوق‌العاده از آیین دست یافته بود. او اندیشه‌ی دو هم‌عصر خود ـ ترنر و شکنر ـ را چنین خلاصه می‌کند:

«آیین، نظامی از روابط نمادین و زاییده‌ی فرهنگ است که از توالی نمونه‌وار کلام و حرکت ساخته شده است و محتوای آن در اشکال گوناگون پای‌بندی به آداب و رسوم (سنت‌گرایی)، کلیشه (انعطاف‌ناپذیری)، اختصار (هم‌آمیزی) و فراوانی (تکرار) به نمایش در می‌آید. رویداد آیینی در سه مفهوم قابلیت اجرا دارد: اول، مفهوم آستینی[۲۷] که در آن بیان بعضی اعمال به منزله‌ی انجام آن اعمال به شکلی قراردادی است. دوم مفهوم کاملاً متفاوتی از نمایش صحنه‌ای که به کمک ابزارهای گروهی، افراد را در تجربه‌ای جمعی از وقایع شرکت می‌دهد و در مفهوم سوم، ارزش‌های شاخصی[۲۸] ـ که من آن را از اندیشه‌های پی‌یرس[۲۹] گرفته‌ام ـ که در ارتباط با دیگران و به وسیله‌ی آن‌ها در خلال اجرا ارائه می‌شود.» (تامبیا، ۱۹۷۹، ۱۱۹)

از گفته‌های تامبیا، ترنر و شکنر به‌سادگی می‌توان دریافت که آن‌ها آیین را پدیده‌ای متمایز از تئاتر می‌دانند: «در تئاتر هم شاهد حرکاتی نظام‌مند، خلاصه، اغراق‌شده و موزون هستیم. تئاتر لباس‌های رنگی را به خدمت می‌گیرد و اجزای صورت و بدن را با رنگ‌آمیزی به شگفتی پرهای طاووس و شاخک‌های گوزن می‌آراید». (شکنر، ۱۹۹۳، ۲۳۱)

خشونت و خودآزاری آیین در تئاتر هم به چشم می‌خورد؛ به‌ویژه آن‌جا که مقصود ایجاد توهّم و تعلیق است. همچنین استعاره‌های نمایشی که

حقیقت را کتمان یا آن را پدیدار می‌کنند، هر دو در آیین و تئاتر وجود دارند. آیا جانشینی کنایی نان و شراب برای جسم مسیح همان اندازه که آیینی است، تئاتری نیست؟ (شکنر، ۲۳۱،۱۹۹۳) بااین‌همه، هدف آیین و تئاتر خلق موقعیت‌های مبهم مادی و جسمانی نیست بلکه تقلیدی از آن است تا همان‌گونه که ارسطو توضیح می‌دهد، موجب برانگیختن حس ترحم شود.

خشونت و میل جنسی به ویژگی‌های ثابت تئاتر و آیین معروف‌اند. بدیهی است که بدون پیش‌آمدی ستیزه‌جویانه و تنش‌زا، تئاتری به وجود نمی‌آید. از سوی دیگر، چنان که پیش از این نیز اشاره شد، هدف آیین، رفع تنش‌ها و برقراری موقعیتی از تعادل است. درهرحال، پایان ناآرامی‌ها و برقراری تعادل، گرچه ممکن است به تعویق بیفتد اما امری قطعی است و روزی محقق خواهد شد و این آخرین آرزوی بشر است؛ حتی در مورد کسی که به خشونت، خون‌خواری و هوس‌بازی متهم شده و سوفوکل او را در ادیپ شهریار معرفی می‌کند.

تماشاگران و همسرایان لابه‌گر این حقیقت را فراموش نمی‌کنند که جدایی «ادیپ» و «ژوکاست» یک بار دیگر تعادل را به دنیای آن‌ها

باز خواهد گرداند. بدین طریق، آیین به گذر از ملال‌های زندگی روزمره به سوی تعالی و پرورش آن تا مرتبه‌ای از کهن‌الگوها کمک می‌کند ولی با تکرار مجدد، دوباره آن را به کهنگی و ملال می‌کشاند.

انسان مدرن در هیچ جای زندگی، مانند تئاتر، تحت تأثیر آیین نیست. جایی که او تعصبات، اندیشه‌ها و باورهایش را در گیشه‌ای کنار ورودی تئاتر به معرض داوری می‌گذارد تا با نظرات گوناگونی که توسط دیگران شلیک می‌شود روبه‌رو گردد. تماشاگران، تجسم جامعه‌ای بزرگ‌اند که توسط بازیگر یا گروه بازیگران بر لبه‌ی پرتگاه به چالش کشیده می‌شوند، بازیگرانی که همچون قربانیان یک مراسم آیینی‌اند؛ چرا که برخلاف ادعایشان مبنی بر «بازنمایی» وقایع و موقعیت‌ها، مورد چنان قضاوتی از جانب تماشاگرانی قرار می‌گیرند که گویی در آن دنیای دیگر حکم صادر می‌کنند و او را مثل شیادی بیرون می‌اندازند. پس از هر نمایش یا اپیزود، بازیگر، تیرباری خالی از تیر و بی‌دفاع است، مانند خدا در آیین‌های تسخیری که خسته است و دیگر تیری در ترکش ندارد.

همان‌گونه که از دراماتورژی مدرن برمی‌آید، اجراهای دوباره‌ی یک نمایش برای جست‌وجوی گونه‌های جدید تئاتر، تهیه‌کنندگان را در فشار و سختی نابی قرار می‌دهد که برژی گروتوفسکی، پیتربروک، ریچارد شکنر، فلیستا گودمن، آنتونن آرتو، آگوستو بوآل و رضا عبده از آن جمله‌اند. ازاین‌رو، تئاتر نو قطعاً آیینی و نمایشی است برای بازیافتن نیروی بزرگی که صرف آن شده است: انسان مدرن. به این منظور، تئاتر در هزاره‌ی جدید، دائماً به دنبال صحنه‌هایی انسان‌محور خواهد بود و ابزار و امکانات صحنه از مرکزیت فاصله خواهند گرفت و نقاب‌های انسانی به عنوان یادگاری از حقیقت گذشته‌ی از یاد رفته، از اعماق، سر برآورده، به نمایش درخواهند آمد. در آن نقطه، تجربه‌های تئاتری، آن‌چه از عهد یونانیان و زمان شکسپیر به دست فراموشی سپرده شده را دوباره احیا خواهند کرد. همچنین پیوندی رؤیایی با گذشته و افتخارات آن دوباره برقرار خواهد شد. این مطلب نیز مهم است که بازیگر تئاتر نقشش را بازی می‌کند و این خود نوعی توضیح یا تفسیر آن نقش برای تماشاگری است که در مقابل او ایستاده، اما در نمایش آیینی بازیگر یک مُجری است؛ یک روحانی، واسطه، رقصنده، جادوگر و یک جنگاور. او تجسم برخورداری از امتیازی ویژه از یک اندیشه یا پیروی آن است.

این همان اندیشه‌ای است که گروتوفسکی به آن‌ها می‌پردازد:

«نیایشگر مردِ عمل است، کسی نیست که نقش دیگری را ایفا کند. او یک رقصنده‌ی روحانی و جنگاور است؛ فردی فراتر از چارچوب گونه‌های هنری؛ و آیین، نمایش یک نیایش، یک رویداد کامل، یک عمل، یک آیین کهنه و فراموش‌شده و چشم‌اندازی خیره‌کننده از نمایشی پرشکوه است. قصد من اکتشاف پدیده‌ای تازه نیست، این یک پدیده‌ی قدیمی فراموش‌شده است: چنان قدیمی که با هیچ‌یک از قراردادهای گونه‌های هنری و نقاط تمایز آن‌ها سازگار نیست. این جوهره‌ی پدیده‌هاست که من را سرِ ذوق می‌آورد، چون هنوز آلوده به جامعه‌شناسی نشده‌اند؛ ماهیتی دست نخورده که هرگز از راه دیگری به دست نیاورده‌اید، هرگز از بیرون نیامده است، ان‌چه هرگز آموخته نشده است... آیین دروازه‌ی ورود به خلاقیتی است که منجر به کشف جسمانیتی باستانی در درون شما می‌شود تا آن‌جا که خود را به پیوندی موروثی وابسته می‌بینید با پدربزرگتان، با مادرتان. از جزئیات شروع کنید و آن‌ها را در وجود خود بیابید. یک عکس یا خاطره‌ی چین و چروک، دوری یک پژواک، انعکاس یک صدا یا یک رنگ. این‌ها همه شما را قادر می‌سازد تا آن جسمانیت را دوباره و از نو بسازید. ابتدا جسمانیت کسی که می‌شناسید و سپس دورتر و دورتر... جسمانیت آن‌ها که نمی‌شناسید، اجدادتان. می‌توانید به گذشته‌های دور بازگردید. می‌توانید حافظه‌تان را بیدار کنید و نیایشگر آیین‌های اولیه را به خاطر آورید. با عبور از موانع، همچون بازگشت از یک تبعید، می‌توان یک بار لمس کرد آن‌چه را که دیگر با سرچشمه‌ها در ارتباط نیست بلکه ـ به جرئت می‌گویم ـ خودِ سرچشمه‌هاست.» (گروتوفسکی، ۱۹۸۸، ۳۶.۴۰؛ به روایت شکنر، ۱۹۹۳، ۲۵۴. ۵)

در پایان، تنها می‌افزایم که مفهوم تئاتر آیینی و روش‌شناسی جدید آن، امروز مورد تأیید قرار گرفته و رسالت بازیگر را بر صحنه‌های پسامدرن دوباره تعریف کرده و شور و شوق علاقه‌مندان را برانگیخته است. امروزه، آیین خود را از قید مفاهیم محافظه‌کارانه و برداشت‌های ابتدایی و اسرارآمیز از مذهب و محدودیت‌های کلیشه‌ای رهانیده است. نکته‌ی کلیدی برای مخاطبان امروز تئاتر امکانات این گونه‌ی جدید و جمع‌بندی ویژگی‌هایش که با بهره‌گیری از آن می‌توان برای بازسازی و بازپروری جامعه اقدام کرد.

یادداشت‌ها

۱. Pierre Verger: روزنامه‌نگار و عکاس فرانسوی که تمام عمر خود را در سفر گذراند. ورود او به آمریکا زمینه‌ای برای اقامت و پژوهش درباره‌ی آیین‌ها و فرهنگ آن‌ها شد.

۲. Yoruba: نژاد ساکن در نواحی ساحلی غرب آفریقا.

۳. Moore: مردم‌شناس و استاد اسطوره‌شناسی دانشگاه هاروارد.

۴. Meyerhoff: مردم‌شناس.

۵. Tsgoye Gaber Medhin: شاعر، نمایش‌نامه‌نویس و کارگردان اهل اتیوپی (۲۰۰۶-۱۹۳۶)، دانش‌آموخته‌ی تئاتر تجربی از رویال کورت تئاتر لندن و کمدی فرانسه پاریس.

۶. Elegun Shango: نوعی رقص آیینی آفریقایی که در آن راهبه‌ها اجرای حرکات اصلی را به عهده دارند.

۷. Alexander A.Krappe: پژوهشگر افسانه‌های سده‌های میانه و اولین مترجم به‌نام حکایت‌های فولکلور به زبان انگلیسی.

۸. Ulli Beier: پژوهشگر و مترجم آثار ادبی آفریقا و معرف نمایش‌نامه‌نویسان این قاره به مخاطبان جهانی و ناشر «شعر مدرن» منتخبی از اشعار آفریقایی در ۱۹۶۳.

۹. Ibrahim Hussein: مهم‌ترین شخصیت ادبی تانزانیا و معروف‌ترین نمایش‌نامه‌نویس سواحیلی.

۱۰. John Middelton: استاد بازنشسته‌ی مردم‌شناسی دانشگاه «ییل» امریکا.

۱۱. Colwood: درخت کوچکی در آفریقا با چوب سخت سرخ‌رنگ.

۱۲. Alain Ricard: استاد مرکز مطالعات آفریقایی دانشگاه بوردو فرانسه.

۱۳. Hilda Kuper: حقوقدان و نمایش‌نامه‌نویس، استاد دانشگاه کلمبیا و پژوهشگر فرهنگ و مردم‌شناسی آفریقا.

۱۴. Wole soyinka: اهل نیجریه و برنده‌ی جایزه‌ی نوبل ادبی در ۱۹۸۶.

۱۵. Koteba: رقص بزرگ و دسته‌جمعی روستای مربوط به نواحی ساحلی "Ivory" در آفریقا با مضامین حماسی، بزمی یا غنایی که با آواز طبل و دهل و هرزگی و حرکات رکیک همراه است.

۱۶. Egunton: ماسکی متعلق به ناحیه یوروبا در نیجریه که به جای قطعات چوب از اتصال نوارهای رنگی کتانی ساخته می‌شود. رقصندگان اگانگان تکه‌های پارچه و لباس‌های رنگین مزین به روبان و آینه و مرصع‌کاری را در هوا می‌چرخانند. گاهی تکه‌های لباس، مثل یک بازو، روی شانه‌ی تماشاگران قرار می‌گیرد و این‌چنین، تصویری آبستره از ارواح نیاکان را به نمایش درمی‌آورد.

۱۷. Jerzy Grotowski: (۱۹۹۹ ـ ۱۹۳۳) کارگردان و نظریه‌پرداز تئاتر و صاحب روش‌های نوین بازیگری.

۱۸. Pisitratus: حاکم آتن.

۱۹. Hugh Hunt: استاد تئاتر دانشگاه منچستر و مدیر اجرایی «تئاتر الیزابتن استرالیا».

۲۰. Archon: دادستان کل آتن.

۲۱. S.J.Tombiah: استاد مردم‌شناسی دانشگاه هاروارد و پژوهشگر مسئله‌ی بودائیسم و تقدس و روحانیت آن.

۲۲. Levi Strauss: مردم‌شناس ساخت‌گرای فرانسوی.

۲۳. Rodcliff Brown: ۱۹۵۵ ـ ۱۸۸۱: مردم‌شناس انگلیسی صاحب نظریه‌ی کاربردگرایی ساختاری.

۲۴. Victor Turner: مردم شناس امریکایی

۲۵. Richard Schechnor: پروفسور مطالعات تئاتر دانشگاه نیویورک.

۲۶. Arnold Van Gennep: ۱۹۵۷ ـ ۱۸۷۳: فوم‌شناس و فولکلورشناس.

۲۷. Austinian: نظریه‌ی زبان‌کردارهای فیلسوف انگلیسی جی.ال.آستین که معتقد است همه‌ی زبان ما واقعیت‌ها را «توصیف» نمی‌کند، بلکه بسیاری از آن‌ها را «اجرا» می‌کند و انسان به مجرد بیان آن اعمال، آن‌ها را «انجام» می‌دهد. افعالی مانند «من قول می‌دهم» یا «من اعلام می‌کنم» از آن جمله است.

۲۸. indexical: یکی از انواع نشانه‌ها در طبقه‌بندی پی‌یرس. نشانه‌های شاخصی به نوعی با مصداق خود پیوند دارند، مانند رابطه‌ی دود با آتش.

۲۹. Pierce: فیلسوف و بنیان‌گذار آمریکایی نشانه‌شناسی

Abdoh, Reza " Reza Abdoh", *The Drama Review*, 39 (4): 9-136, (1995).

Beier, Ulli *A Year of Sacred Festieals in One Yoruba Town*, Lagos: Nigeria Magazine, (1959).

Gabre-Medhin, Tsegaya. *Oda Oak Oracle*, London: Oxford UP, (1965).

Grotowski, Jerzy (1988). Workcenter of Jerzy Grotowski-Centro di Lauoro di Jerzy Grotowski, Pontedara, Italy: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale.

Hunt, Hugh. *The Live Theatre: An Lutrodction to the History and Practice of the Stage*, London: Oxford UP, (1962).

Hussein, Ebrahim *Kinjeketile*. London: Oxford Up, (1970).

Krappe. Alexander A. *The Science of Folklore*, New York: Norton, (1964).

Kuper, Hilda "Celebration of growth and Kingship: Incwala in Swaziland." *African Arts* 1:3, (1968).

Levi-Strauss, Claude, *The Savage Mind*, London: Weidenfield and Nicholson, (1966).

Middlelson, John "The Dance Among the Lugbara of Uganda," in Paul Spencer (ed.), *Society and the Dance*, Cambridge: Cambridge UP, pp. 165-182, (1985).

Moore, Sally Falk and Meyerhoff, Barbara G. (eds.) *Scular Rilual*, Assen, The Netherlands: Van Corcum, (1977).

Ricard, Alain *Theatre and mationnalism*, (tr.) Femi Osofisna, Lelfe: U of Lelfe Press, (1983).

Schechner, Richard *The Future of Ritual; Writings on Culture and Performance*, London: Routledge, (1993).

Soyinka, Wole *The Road*, London: Oxford UP, (1965).

____ *Death and the King's Horseman*, London: Methuen, (1975).

Tambiah, S. J. "A Performative Approach to Ritual," *The Proceedings of the British Academy*, 113-169, (1979).

Turner, Victor (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications.

Verger, Pierre "Trance and Convention in Nago-Yoruba Spirit Mediumship", *Spirit, Mediumship and Society in Africa*, London: Routledge, (1969).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی