گیریش کارناد، نمایشنامه‌نویس

میزگردی با حضور یو. آر. آنانتامورتی، پراسانا و گیریش کارناد.

■ ترجمه: عبدالمجید اسکندری

متن مصاحبه‌ای که در ذیل می‌آید، منتخبی از جلسه بحث مشروحی است که پیرامون نمایشنامه‌های **گیریش کارناد** در هگودو ساگارا انجام گرفت. **پراسانا**، کارگردان مشهور تئاتر، **یو. آر. آنانتامورتی** و همچنین **گیریش کارناد** در این بحث شرکت داشتند.

پراسانا: برای شروع بحث، دو نمایشنامهٔ مهم از گیریش به نام **توغلاک** (Tughlak) و **تالداندا** (Taledanda) مرگ به وسیلهٔ گردن زدن) را بررسی خواهیم کرد. ما اعتبار و جلب توجه دوره معاصر را به این گونه، مدیون گیریش هستیم. توغلاک این نمایش تمام تنشهای جهان مدرن را می‌بیند و تجربه می‌کند و در انتها فاسد و گناهکار می‌شود. از این رو به تبعید می‌رود و خوابی که در پایان کار بر او غلبه می‌یابد، می‌تواند فقط خواب، یک نوع مرگ یا خستگی بی‌پایان باشد. گیریش در تالداندا نیز چنین تلاش می‌کند. او اپیزودش را از نهضت **بهاکتی** (Bhakti) می‌گیرد و در آن‌جا به مسأله تجددگرایی نیز می‌پردازد.

یو. آر. آنانتامورتی: آنچه ما در برابرش واکنش نشان می‌دهیم، بُعد انقلابی نهضت است ـ که تا حدّ معینی با موانع اجتماعی مختل شده است ـ نه خود بهاکتی. نه تنها من و شما، بلکه حتی **آدیگا** (Adiga) هم نمی‌توانست این کار را انجام دهد. بهاکتی خود را کاملاً تسلیم می‌کند.

گیریش کارناد: درست است. **بی‌جالا** (Bijjala) در این نمایش، مفهوم آیین **پادوداکا** (Padodaka) را زیر سئوال می‌برد، یعنی آیینی که در آن پاهای مردان مقدس شسته می‌شود و آن آب را مقدس می‌شمارند. به نظر می‌رسد خود همین اصل، ورای این آیین برای او غیرقابل قبول است.

یو. آر. آنانتامورتی: ما این تضاد را در هر بهاکتایی بجز **آکا مهادوی** (Akka Mahadevi) می‌بینیم. **إی. کِی. رامانوجان** (A. K. Ramanujan) بر این عقیده بود که، حس پوچی، تلف شدن و نارضایتی افراد طبقات بالا را آزار می‌دهد اما، نه **شودراس** (Shudras)، یا زنان را.

نمایشنامه‌های گیریش از کیفیتی تغزلی برخوردارند. شخصیتهای او در نمایش با خود زمزمه می‌کنند. توغلاک و **باساوانا** (Basavanna)، همین طور که با خود صحبت می‌کنند، شخصیت نمایش می‌شوند و در کلیّت آن سهیم‌اند. آیا بهاکتی هنگامی که با خود صحبت می‌کند، با ساوانا ارتباط ایجاد می‌کند؟

پراسانا: برخورد با این مسأله، یعنی تصور و ارتباط بهاکتی، نمایشنامهٔ **سنکرانتی** (Sankranti) ـ یک نمایشنامه با دستمایهٔ مشابه ـ را به نمایشی موفق بدل می‌سازد و نمایش گیریش را نمایشی بلندپروازانه می‌نماید.

گیریش کارناد: وقتی من نوشتن توغلاک را شروع کردم به خدایان متعدد معتقد نبودم. اما معتقد نبودن من از یک جایگاه قاطع ایدئولوژیکی ریشه می‌گیرد. الحاد **سارتر** بسیار معمولی بوده اما، اگر شما به تاریخ توغلاک به‌دقت نگاه کنید، درمی‌یابید که رابطهٔ او با خدا کامل است. او مدت هفت سال نیایش را از قلمرواش دور می‌کند و سپس از طریق نوه پسری خلیفه، دوباره آن را از سر می‌گیرد. ایمان و پرداختن به خدا و مذهب مرا جذب کرد و باعث تحولی در من شد. گاهی نمایشنامه‌های خودمان موجب تغییر ما می‌شوند. رابطه بین خدا و انسان یکی از دلمشغولیهای نمایشنامه‌های من بوده است. إی. کِی. رامانوجان می‌گوید: «من به خدا اعتقاد ندارم. من به مردمی اعتقاد دارم که معتقد به خدایند». این جستجوی مذهبی را در **هیتینا هونجا** (Hittina Hunja) و تالداندا (Taledanda) نیز می‌توان دید. اما اگر عقیده شخصی خودم را بپرسید، پاسخ قاطعی به شما نخواهم داد.

یو. آر. آنانتامورتی: اعتقادی که در این‌جا مورد بحث است، فقط در مورد آثار خودتان مطرح است نه زندگی شخصی‌تان. در مورد **شکسپیر** نیز بحثی مطرح است که، آیا او به ارواح اعتقاد داشت یا خیر؟ خواه اعتقاد داشته باشد یا نه، به نظر می‌رسد که او با ایمان، یا حداقل با این تفکر می‌نویسد که شخصیتهایش به آن اعتقاد دارند. این عینیت یکی از بزرگترین توانمندیهای نمایشنامه‌نویس است.

گیریش کارناد: آنچه نمایشنامه‌نویس انجام می‌دهد نوعی متقاعدسازی است. یک کاراکتر، کاراکتر دیگری را در نمایش متقاعد می‌سازد؛ همانند واقعیت که ما اکنون آن را درک می‌کنیم. این متقاعد ساختن و قانع کردن بین نمایشنامه‌نویس و تماشاچیان نیز صورت می‌پذیرد. مثلاً **هلمت** را در نظر بگیرید. چه هملت به ارواح ایمان داشته باشد یا نه، او روح را دنبال می‌کند. بر اساس نظر شکسپیر حتی روح هم باید حرفش را بزند و هملت به آن اعتقاد دارد. کل مسأله انتقام هملت مبتنی بر حرفهای روح است.

پراسانا: نمایشنامه‌های گیریش حقایق جالب دیگری نیز در بر دارند مانند: **شکافته شدن خود**. این شکافته شدن گاهی به ظهور تضادهایی دوگانه مانند قهرمان و ضدقهرمان وغیره منجر می‌شود. توغلاک و **عزیز** (Azeez) در توغلاک، بی‌جالا و باساوانا در تالداندا، پدر و پسر در **یایاتی** (Yayati)، برادر و خواهر در **آنجومالیج**؛ و در **هَیَوادانا** (Hayavadana)، این شکاف خودش به سوژه بدل می‌شود ـ مثل **کاپیلا** (Kapila) و **دِوادانا** (Devadatta)، بدن و ذهن، ذهنهای متغیر وغیره.

گیریش کارناد: بله، همین طور است.

پراسانا: این تکنیک در مضامین متفاوت، در نمایشنامه‌های مختلف مورد استفاده قرار می‌گیرد و به ابعاد جدیدی جان می‌بخشد. آنجومالیج این را در شکل گفتگو بین **یاما** و **یامی** در توغلاک، گفتگویی مذهبی سیاسی، در یایاتی میل به جوانی در مقابل پیری و در تالداندا بین مذهب و جامعه دارد. این دوگانه شدن به دو شخصیت، یا شکاف یا کاراکتر از طریق تضاد درونی اساسی برای موفقیت نمایشنامه‌های اوست. نمایشنامه‌نویسی جدید **کندایی** در تبدیل ساختن این نیاز نمایش به نیاز کاراکترها، ناکام مانده است.

گیریش کارناد: آنچه که نمایشی را موفق می‌سازد، فقط بیان نیست بلکه متقاعد ساختن است. اما این تکنیک شکافته شدن در تالداندا، هنوز هم برای من مبهم است؛ رازی به این مسأله پاسخ می‌دهد، که آیا موفق شده‌اید یا خیر. رابطه بین بیجالا و باساوانا تفاوتی ندارد و رابطهٔ خصمانه‌ای هم نیست این دربردارندهٔ این خطر است که باساوانا به کاراکتری ایده‌آل تبدیل می‌شود.

گیریش کارناد: بله، این یک مسأله است. چگونه یک فرد کاراکتری جالب را از درون کاراکتر یک قدیس طرح می‌کند؟ این مسأله حتی در **سنت جان و قتل در کلیسای الیوت** نیز آشکار است. زمانی **رامانوجان** به من گفت: «باساوانا در نمایش شما ضعیف ظاهر می‌شود. او باید عصبانی شود، باید محکوم کند؛ اما این کار را نمی‌کند، که معنی‌اش این است، باساوانا به صورت ایده‌آل ظاهر نمی‌شود.

یو. آر. آنانتامورتی: باساوانا دارای حس مهارت و بیجالا دارای ایده‌آلهایی است.

گیریش کارناد: درست است.

یو. آر. آنانتامورتی: بیجالا به علت این ایده‌آلیسم در حالت تضاد قرار می‌گیرد. باساوانای شما کاملاً عمل‌گرایانه است. مثلاً اپیزود **ازدواج** را در نظر بگیرید. باساوانا کاملاً آگاه است که ایده‌آلهای او ازدواج را بر هم زده است و نتایج وخیمی در پی خواهد آورد. افراد درگیر در این ازدواج، این را نمی‌دانند، او می‌داند که، حرکتی که او به آن جان بخشید از دست می‌رود و خود او را قربانی می‌سازد. او **شارانا** (Sharana)، فداکار، مالک خانه و یک کاراکتر عمل‌گرایانه است. این ترکیب منحصر به فرد، او را به سوژهٔ بزرگی برای نمایش مبدل می‌سازد.

گیریش کارناد: درست است؛ و همان طور که پیشتر اشاره کردید، کاراکتری آداب‌دان نیز هست.

یو. آر. آنانتامورتی: بیجالا همچنین دارای آداب است، چون می‌داند که موفقیت مادی در قلمرو پادشاهی‌اش تنها با کاپاکا یا تعهد کاری (فداکاری ـ Sharanas) امکان‌پذیر شده است.

گیریش کارناد: بله؛ این‌که، چگونه این فداکاری‌ها با چنین فلسفه رادیکالی، وفور مادری را به همراه می‌آورند، یکی از تمهای عمده در نمایش است.

یو. آر. آنانتامورتی: بله، شما در آن‌جا کاملاً موفق بوده‌اید، اما چقدر موفق می‌شدید اگر مجبور بودید در **بهاکتا** تسلیم کامل را انجام دهید. شاید هیچ یک از ما نتواند. شاید **بندر** (Bender) آن را می‌دانست و از آن آگاه بود.

بله این در **داستایوسکی** نیز دیده می‌شود ـ وحشت. ایمان.

یو. آر. آنانتامورتی: عجبا وحشت ایمان.

گیریش کارناد: در **یاواکریتا** (Yavakreeta)، نمایش اخیر من، تمام نمایش حول یک **یاجنا** (Yajna) متمرکز شده است. **میمانساکارا** (Mimansakaras) مانند **کوماریلا بهاتا** و سایرین، بر یک نوع منطق سرد تکیه دارد. در حالی که آنها ایمان خود را به آیین توجیه می‌کنند. یاجنا فقط یک ساختار رسمی برای دستیابی به آرزوهای فرد است و انسان نیازی به ایمان برای آن ندارد. **ایندرا** (Indra)، **واریونا** (Varuna) و **رودرا** (Rudra)، از خدایانی نیستند که قلب شما را لمس کنند، اشک به چشمانتان بیاورند یا کاری بکنند که به پایشان بیفتید، بلکه تنها سمبلهایی در قالب یاجنا هستند. یاجنا مانند پریز برقی است که هر زمان کلید آن را بزنید روشنایی می‌دهد. در طی یاجنا دشمنی می‌آید و اعلام می‌کند که خدایی وجود ندارد. من به سوی آن کشیده می‌شوم. اگر ما هندی‌ها، همانند غربی‌ها دارای مفهوم **خدای واحد** بودیم، مفهوم **وحدانیت** و تنها یک **مذهب** نیز وجود داشت. اگر این افراد به خدایان متعدد ایمان نداشتند، با یکدیگر دشمن نمی‌شدند.

یو. آر. آنانتامورتی: پس نیازی نبود، خدا تنها نیروی شتاب‌دهنده در دستیابی به امیال فرد باشد. اما در مسیر

بهاکتی خدایی که در بهاکتا وجود دارد باید خود را کاملاً تسلیم سازد.

پرسشی مانند این‌که **آیا شما به خدا اعتقاد دارید؟** داستایوسکی را به وحشت می‌اندازد. تأیید در این جا، به عمل تجسم بخشیدن خارجی خدا بدل می‌شود. این ایمان شدید به خدا، باعث فروپاشی بسیاری از موانع اجتماعی قرن ۱۲ شد. اگر انسان بخواهد این حقایق تعالی‌بخش را کشف کند، تغییری شدید به شکل نمایش لازم است، از آن نوع تغییری که شکسپیر در **توفان** (Tempest) به آن دست یافت و از اشکال جلوتر که با تصور رئالیسم همخوانی داشت، منحرف شد. گیریش نیز مستعد انجام آن است.

گیریش کارناد: من سعی می‌کردم...

یو. آر. آنانتامورتی: نکته دیگری که در توغلاک توجه مرا به خود جلب می‌کند، آرزوی بزرگ توغلاک برای تجسم بخشیدن به مدینه فاضله خود است. این رؤیا از درون **خودمداری** یا **ایده‌آلیزم** سربرمی‌آورد. پیدایش این آرزو، موضوع بحث شدیدی، حتی درباره **گاندی** است. همین تضاد، **استالین** را نابود ساخت. گیریش در نمایش خودش با موفقیت رؤیای مذکور را منعکس می‌کند، امری که در سیاست غالب است. جنبهٔ جالب دیگر نمایشنامه‌های او بافت آن است و بینشی که به روابط انسانی تقدیم می‌کند. مثلاً پرداختن به مسأله حسادت را در رابطهٔ مرد ـ مرد یا مرد ـ زن در نظر بگیرید: حسادت چگونه به وجود می‌آید؟ از چه چیز تغذیه می‌کند؟ عمق روان‌شناسانه آن چگونه در **آنجومالیج** (Anjumallige) وغیره پرورش می‌یابد؟ رشک و حسادت، مادهٔ خام اصلی رمان‌نویس یا داستان‌پرداز است. در **هیتینا هونیا** (Hittina Hunya)، او سعی می‌کند عنصر شیطان را در یک قالب مذهبی تحلیل کند. آنجومالیج در انگلستان واقع می‌شود. با وجودی که تفکر آن دارای تمام کیفیات نمایش مدرن است، اما ذهن **کنداپی** (Kannada) این نمایش را قبول نکرده است. حساسیت **ماراتهی**، شاید ادبیات را بپذیرد که به دور تجربه‌ای شخصی بافته شده است.

گیریش کارناد: شانتینات دسای و من یک بار این موضوع را مورد بحث قرار دادیم. برخلاف ماراتهی، آگاهی شعری در کنّدا کامل نشده است. شعر، در هیچ یک از رمانهای ما که **یاسوانت چیتال** در این جهت آزموده، سوژه نبوده است. اما بیشتر **چیتاکوماتما** است که ما در رمانهایش **تا چیتال از بمبئی** و...

یو. آر. آنانتامورتی: چیتال از دهکده،

گیریش کارناد: پونه (Pune)، **بمبئی، کولهاپور** (Kolhapur)، **ناگپور** (Nagpur) همگی یک بخش زندگی برای ذهن ماراتهی شده‌اند. اما در مورد نویسندگان کنّدا، حتی **دهارواد** (Dharwad)، **سیری یا بنگلور** (Bangalore یا Siri) تجربه‌ای جدید بوده‌اند.

پراسانا: به نظر می‌رسد از این بیم داشته‌اید که ذهن کنّدا تجدد محض را نمی‌پذیرد. برای شما خیلی ساده است که نمایشنامه‌هایی مانند **هایاوادانا** (Hayavadana) یا **ناگاماندالا** (Nagamandala) بنویسید که به ادبیات عامیانه شباهت دارند. این حقیقت که شما در هنر ساخت نمایش استادید، غیرقابل بحث است. چنین ابزار ساده‌ای در عین حال می‌تواند تلاشهای بلندپروازانه شما را محدود کند.

یو. آر. آنانتامورتی: در نقطه مشخصی شعر **آدیگا** (Adiga) پر از سمبلهای شهری بود. اما شعر بعدی‌اش **بهومی گیتا** (Bhoomi Geetha) در ده واقع می‌شود. وقتی توجه او را به آن جلب کردم، او خاطرنشان ساخت که «کنداپی تنها در روستا زنده است و شهرهای انگلیسی‌مآب زبان خودشان را دارند. اگر گیریش نمایشنامه خیلی جدیدی بنویسد، کاراکترها آن‌جا باید انگلیسی صحبت کنند. اما او تنها به زبان کنّدایی می‌نویسد. این تضاد در آنجومالیج آشکار است.

گیریش کارناد: بله، زمانی رامانوجان به من گفت که باید نمایش را به انگلیسی می‌نوشتم. انجام آن کاملاً امکان‌پذیر است. اما به این مشکل، باید به زبان خود کنّدا پرداخت.

یو. آر. آنانتامورتی: به **چومانا دودی** (Chomana Dudi) نگاه کنید. **ذطبل چومانا** رمانی اثر **شیوارام کارانت**]. قسمت عمده این رمان کنّدایی در سرزمین تولو زبان رخ می‌دهد. این ابداً شکاف نیست. اما وقتی دیالوگهای یک نمایش که در انگلستان واقع می‌شود به زبان کنّدایی نوشته شود، این شکاف واضح می‌شود.

گیریش کارناد: تلاش سختی است که نویسنده به زبان کنّدایی بنویسد. آنچه هنگامی که کاراکتر چینی به کنّدایی برگردان می‌شود ترجمه به نظر می‌رسد، وقتی به زبان انگلیسی برگردان شود این گونه نیست. زبان انگلیسی می‌تواند همه چیز را دربرگیرد.

یو. آر. آنانتامورتی: ببینید، شکسپیر نمایشنامه‌های یونانی را به زبان انگلیسی می‌نوشت و هیچ کس نمی‌پرسد چرا **ژولیوس سزار** به انگلیسی صحبت می‌کند. این وظیفهٔ نویسندگان است که مردم کنّدا را برای پذیرش جنبه‌های غیرکنّدایی آماده سازند.

پراسانا: تالداندا تجربه جالبی از نقطه‌نظر زبانی است. **سامسا** گونهٔ متفاوتی از کنّدایی را برای شاهان در نمایشنامه‌اش ایجاد کرد. بعداً **نمایشهای شرکت** گونه متفاوتی را برای نمایشنامه‌های تاریخی توسعه داد. بعد توغلاک آمد که تنوع دیگری از کاراکترهای تاریخی را فراهم آورده پادشاه در تالداندا با زبان روستایی صحبت می‌کند. به عقیده من این تغییر شدیدی در زبان گیریش نیست، بلکه تغییری در جایگاه او نیز هست. بنابراین، پادشاه اولیه توغلاک جای خود را به پادشاه عامیانه تالداندا می‌دهد.

یو. آر. آنانتامورتی: پراسانا، در این جا نکتهٔ دیگری هست و آن **کاست بیجاتا** است، او از بدو تولد آرایشگر است و باید از زبان خود خبر دهد. شاید بسیاری از پادشاهان هند اساساً متعلق به چنین کاستهایی باشند. هنگام صحبت تنوع ویژه کاستی کنندرایی در وطن، این پادشاهان ممکن است به گونه‌ای پرطمطراق در زبان عادی پناه بگیرند. من حتی در **میسور مهاراجا** متوجه این شکاف شده‌ام. گیریش این تفاوت را خیلی خوب در بیجالا و باساوانا عرضه می‌کند و یک براهمن نخبه را ارائه می‌دهد که دارای چنین شکافی نیست، حقیقتی که در زبان خودش دیده می‌شود تفاوتهای ظریف فوق ابداً در نمایشنامه‌های اروپایی دیده نمی‌شود. اما در آن‌جا، هر کاست زبان و لهجهٔ خود را دارد.

گیریش کارناد: ما از محو موانع کاست صحبت می‌کنیم و یکی می‌شویم. اما لحظه‌ای که صحبت می‌کنیم، هویت کاست‌ها نیز بیرون می‌آید، مانند این یک براهمن است، آن یک **لینگایات** (Lingayat) است وغیره. هر کس در زبانی متولد می‌شود. آیا امکان دارد بدون دست کشیدن از زبانی که همراه آن است از کاست بیرون آید؟ این قضیه بر حرفهٔ ما نیز اعمال می‌شود. کاست اجتماعی و حرفه در میان ما بسیار به هم بافته شده است... کلمه Kshourika (آرایشگر) تنها به یک حرفه اشاره ندارد بلکه به کاست هم اشاره دارد. مفهوم کار بدون کاست شارانا (Sharana) یک مسأله اجتماعی را به وجود می‌آورد.

یو. آر. آنانتامورتی: این همان جایی است که ما در آن جنبهٔ انقلابی باساوانا را می‌بینیم. او می‌گوید: در دولت **شارانا** کاست شما از بین می‌رود. شارانا شغل خود را بازمی‌یابد اما از کاست خود دست می‌کشد. مارکسیست‌های فعلی معتقدند که انقلاب در روابط شخصی، تنها از طریق تغییر در روابط تولید، امکان‌پذیر است. گاندی، باساوانا و **تولستوی** آن را به شیوه دیگری می‌فهمند و می‌گویند این امر در روابط تولید تنها از راه تغییر قلب امکان‌پذیر است.

پراسانا: گیریش توجه ما را به این مسأله فرهنگی در تحولات اجتماعی جلب می‌کند. در تالداندا مادر براهمن، نگرانی خود را در مورد ازدواج دخترش با یک **هاریجان** (harijan) بیان می‌کند: «آه، دخترم از بوی بد کافور حالش به هم می‌خورد، چگونه می‌تواند در خانهٔ قایقرانها زندگی کند.» وقتی زبان و کاست، حرفه و کاست، جامعه و کاست

به هم متصل شوند، چگونه از یکی دست می‌کشید و دیگری را حفظ می‌کنید؟ فرد می‌تواند از نظر اجتماعی از یک کاست دست بکشد، اما از نظر فرهنگی نمی‌تواند.

یو. آر. آنانتامورتی: این مشکل بیجالا نیز هست. باساوانا پاسخ می‌دهد: «هیچ مانعی حقیقت ندارد، شما می‌توانید آن را تعالی دهید. این بهاکتی است که شما را قادر می‌سازد هر چیزی را تعالی بخشید.»

گیریش کارناد: این صحنه آخر در تالداندا وجود دارد که در آن‌جا بیجالا سعی می‌کند آنچه را که پیرامون او قرار دارند از طریق چشمهای یک پسر کاست پایین که روی شانه‌هایش نشسته، بفهمد. بیجالا می‌خواهد بداند که آیا باساوانا آمده است یا نه. آنچه من می‌خواهم در این صحنه به آن دست یابم دقیقاً آن چیزی بود که شما سعی می‌کنید بگویید: **تصور تعالی‌بخش.** اهمیت سیاسی یک پس از کاست پایین‌تر که روی شانه‌های یک شاه نشسته است، برای من همانند این ایده که بیجالا به دنبال آزادی از طریق این پسر کاست پایین است، مهم نیست. چون آنچه پسر می‌بیند و تفسیر می‌کند برای آزادسازی بیجالا مهم است، فقط از نظر سیاسی مهم نیست.

یو. آر. آنانتامورتی: در حالی که تالداندا را تحسین می‌کنم اما من هنوز مسائلی با این نمایش دارم. مثلاً، دو کاراکتر مهم، هر چند با هم مخالفاند، کاراکترهای خوبی هستند. بیجالا یا باساوانا هیچ کدام بد نیستند. شما بدی را از آنها خارج ساخته‌اید، و آن را به **جاگادرا** (Jagadera) آورده‌اید، اما شیطان در جاگادرا به نحو متقاعدکننده‌ای خارج نشده است. آیا بدجنس یا شیطانی است؟ به نظر می‌رسد بدجنسی او به شکل اکتسابی است. او همسرش را آزار می‌کند و او را بدون بهانه می‌کشد. شاید تمام نهضتهای بزرگ چنین افراطهایی مانند **ناکسالیست‌ها** (Naxalites) که از مارکسیست‌ها متولد شد، به وجود آورند.

پراسانا: من نمی‌توانم با عقیده شما کاملاً موافق باشم، که یک فرد فعال، در هر نهضتی که باشد، عمدتاً بدی را کسب کند. شما تفاوتی بین بدی و شیطان قائل شوید. در این مفهوم فاشیسم را می‌توان شیطانی نامید. فاشیسم فعالیتی سیاسی نیست. من آن را افراطی‌گری ناکسالیست می‌نامم نه شیطانی.

گیریش کارناد: اگر کاراکتری فاشیستی در تالدانا باشد، آن **سویدرا** (Sovidera) است نه **یاگادرا** (Yagadera).

پراسانا: جاگادرا ضد زندگی است. او از پدر در حال احتضارش، غفلت می‌کند، همسرش را آزار می‌کند، بیجالا را بی‌هیچ دلیلی می‌کشد. در حالی که یاگادرا ضد زندگی نیست. تصور نمی‌کنم شما فعالان افراطی را با کاراکترهای ضد زندگی یکسان تلقی کنید. چون فعالان سیاسی که بسیار افراطی هم هستند، رمانتیک‌اند.

گیریش کارناد: نه، وقتی مردی بحثهای انتزاعی را دنبال می‌کند، همیشه خطر تبدیل شدن به ضد زندگی وجود دارد. حتی به گاندی هم آنگ ضد زندگی زده شد. برخی غربی‌ها هم این مسأله را طرح کرده‌اند. افسون قوی تفکرات انتزاعی زندگی را بی‌اهمیت می‌سازد. یاگادرا تحت این اوهام است که بدل شدن به **شارا**، به معنی **برنهماهاری** (brnhmahari) است. باساوانا نه یک **براهماچاری** (brahmachari) بود و نه ادعای خویشتنداری داشت. یاگادرا تمام ایرادهای پیدا شده در تروریست‌ها را دارد. زنان بدبرخورد، با انگشت اشاره کرده و در پی براهماچاری خون بر پیشانی می‌کنند و با همسر خود صحبت نمی‌کنند. همهٔ اینها الگوهای استانداردی هستند ـ مذکر بودن برتر است، زن به خاطر فاسد کردن مرد مطرود است. اکنون باز هم بحثی بر سر ریاضت مطرح می‌شود.

یو. آر. آنانتامورتی: اوه، واقعاً.

گیریش کارناد: بله، بحث دربارهٔ آم. ای. کالبورگی.

یو. آر. آنانتامورتی: درباره نی‌لامبیک (Neelambike).

گیریش کارناد: داستان جالب دیگری درباره نی‌لامبیک مطرح است. **لرد شیوا** به باساناوا می‌آید تا او را در پوشش یک **ایوجی** (Yogi) امتحان کند و از او زنی را طلب می‌کند. باساناوا پس از جستجوی کامل زن، کسی را در اطراف بازنمی‌یابد. و چون نمی‌تواند به **چانگاما** نه بگوید ناچار تن به ذلت می‌دهد و همسر خودش را به او معرفی می‌کند. لرد شیوا که از باساوانا راضی شده است نی‌لامبیک را به او هدیه می‌دهد. اما باساوانا به او می‌گوید: مثل مادر من هستی. تو لرد شیوا را در حضور من طاهر کردی، چگونه می‌توانم مثل یک همسر با تو رفتار کنم؟»

سری کالبورگی در حال تفسیر **راچاناس** که توسط نی‌لامبیک نوشته شده، تندی را در آهنگ کلام او درمی‌یابد. بحث این بود که کالبورگی رابطه‌ای فیزیکی را بین باساوانا و نی‌لامبیک دنبال کرده است.

یو. آر. آنانتامورتی: وقتی برادر بلیک می‌میرد، بلیک گمان می‌کند که او برادرش را که به آسمان عروج می‌کرد، ربوده است. با او دست می‌دهد. وقتی از او درباره بلیک سؤال شد، پاسخ داد که او را دیده است. شاید بتوان آنها را **ساکشاتکارا** (Sakshatkaras)، نه فقط سمبل **ینیس** (Yenats) این را **ادبیت تصور** می‌نامد. در بهاکتی این جنبه وجود دارد. برای **مهاد** (Mahadei) هیچ چیز سمبل نیست، همه چیز واقعیت است. حتی برای **پرامهامسا** (Pramahamsa)، این ساکشاتکارا امکان‌پذیر بود. وقتی **پراسادا** (Prasada) را به **کالی** (Kali) تقدیم می‌کند، کالی آن را نمی‌خورد. او گربه می‌کند و سر و صدای زیادی به‌راه می‌اندازد. گربهٔ سیاهی ظاهر می‌شود و هدیه را می‌خورد. پرامهامسا احساس خوشحالی می‌کند که فکر کند گربهٔ سیاه خودش «کالی» بود.

گیریش کارناد: برای پرامهامسا، گربهٔ سیاه خود «کالی» بود.

یو. آر. آنانتامورتی: این تصوری جالب است، پوچ نیست. من تعجب می‌کنم که این امر چگونه برای ذهن انسان امکان‌پذیر است. برای من غیرممکن است.

پراسانا: نویسنده معاصر هندی شما نیمرال ورما (Nimral Verma)، واقعه‌ای را روایت می‌کند که طی آن او و دوستش در آن، راهشان را در **متورا** (Mathura) گم می‌کنند. به نظر می‌رسد که بالاکریشنا (Balakrishna) می‌آید و ایستگاه اتوبوس را به آنها نشان می‌دهد. تا زمانی پارمهاسا ایده شاکشاتکاری سمبل قابل قبولی بود. اما حال تا حدودی مشکل است که حرفهای نیرمای ورما را باور کنیم که مودوکریشنا (Muddukrishna) را به آنها نشان دهد.

یو. آر. آنانتامورتی: حتی قبلاً پرسنا نیز این‌گونه بود. بلیک، نیوتن را به خاطر تخریب ایمان نفرین می‌کند. پیتس نیز اظهار تأسف می‌کند که عصر مدرن ظرفیت اعتقادی را از دست داده است. پیتس نیز به اندازه شما شک داشت. اما شکهایش را آشکار نمی‌سازد.

گیریش کارناد: بله، شکنجه ایمان، این شکنجه عظیمی برای حفظ ایمان ماست. داستانی به قرار ذیل وجود دارد: مریدی که می‌خواست در شکل میرایش به Vykunta برسد، از مرشد (Guru) خود درخواست هدایت می‌کند. مرشد به او چهارراهی را نشان می‌دهد که اگر در آن جاده ده سال بنشیند در جستجوی خود موفق خواهد شد؛ بعد از ده سال پریشانی مرشد به همان مکان بازمی‌گردد و بی‌نهایت غمگین می‌شود که می‌بیند شاگردش مثل یک چوب خشک بی‌حرکت آن‌جا نشسته است. وقتی تصمیم می‌گیرد از شاگردش عذرخواهی کند، ارابهٔ آسمانی فرود می‌آید، شاگرد او را برمی‌دارد و آن‌جا را ترک می‌کند. مرشد می‌دود تا پای شاگردش را بگیرد و به این وسیله به آسمان برسد... (خنده بسیار).

پراسانا: فکر کن ما می‌توانیم سوژه را به نوشته‌های گیریش در نقد تغییر دهیم. با وجود این‌که کمتر نوشته، اما در پیمودن روند خلاق در کار موفق شده است. مثلاً، مقاله‌ای مانند **هیتینا کولی.**

گیریش کارناد: بله، من آن را آزادانه هیتینا کولی (Hithina Koli) نامگذاری کرده‌ام تا نشان دهم که آن در نمایش من نبود.

یو. آر. آنانتامورتی: مقالهٔ خوبی است. پس آیا در نقد شما بر نمایش **کاکاناکت** (Kakanaket) است. به نظر می‌رسد شما مقاله دیگری نوشته‌اید که من آن را نخوانده‌ام.

گیریش کارناد: بله، در **هاریجان وارا** (Harijan Vara)، **سریلاتاکا** که در **مانراتارا** (Manranthara) ظاهر شد.

پراسانا: من مشکلی دارم که آزارم می‌دهد. گیریش نمایشنامه‌های بسیاری به زبان کنداپی نوشته است. آثار بسیاری از نویسنده‌های دیگر را نقد کرده، بحثهایی به راه انداخته، اما هنوز به نظر می‌رسد به دور از احساس کنداپی ظاهر می‌شود. در حقیقت، او از من نمی‌خواهد که در کندا داخلی باشم. **چاندراشکاران پاتیلا** این مشاهده را به حدّ افراط می‌رساند و می‌گوید که، گیریش هرگز به کنداپی نمی‌نویسد.

گیریش کارناد: من خود را در فرهنگ کندا به شیوه معاصران **اناتامورتی** (Anatha Murthy)، **لنکش** (Lankesh) و یا **تجاوسی** (Tejawsi) درگیر نساخته‌ام. نمی‌دانم چرا؟ شاید تاکنون امکان نداشته است. شاید چون اناتامورتی و لنکش وقت خود را در دانشگاهها سپری کرده‌اند.

پراسانا: نه، فقط مسأله حرفه نیست. مسأله مربوط به آثارتان و انتخاب سوژه‌ها نیز هست. اناتامورتی بیش از شما، غربی است، او بیش از شما به خارج می‌رود اما هنوز مسأله تبدیل شدن به فردی بیگانه را ندارد.

گیریش کارناد: من هرگز نمی‌دانستم که به زبان کنداپی خواهم نوشت تا زمانی که پایاتی را نوشتم. نوشتن به زبان انگلیسی و تبدیل شدن به شاعری بین‌المللی آرزوی من بود تا زمانی که واقعاً به انگلستان رفتم، فکر می‌کردم هرگز به آن‌جا بازنخواهم گشت. اما وقتی شروع به نوشتن در کشوری کردم که تنها آثار الیوت و آلن را می‌خواندم، ناگهان زبان کنداپی به سوی من بازگشت. من دریافتم که محکوم به زبانم هستم و گریزی از آن نیست.

یو. آر. آنانتامورتی: آیا ای. کی. رامانوجان در تصمیم شما دخیل بود؟

گیریش کارناد: نه، تأثیر او خیلی زیاد نبود. حتی او عادت داشت به انگلیسی بنویسد و قصد رفتن به آمریکا را داشت. برای من حتی حالا هم، نمایش تنها به معنی نمایشهای شرکت (کمپانی) است. چون تنها نمایشهای شرکت را از روزهای کودکی تماشا کرده‌ام. من فقط آن تصور را دارم. حتی برای نوشتن یک نمایش مدرن، احتیاج دارم از تصور یک نمایش کمپانی شروع کنم. پایاتی در زبان کنداپی به‌وقوع پیوست چون نوشتن نمایش مشغله ذهنی من بود و این‌که تمام نمایشهایی که من تماشا کرده‌ام، نمایشهای کنداپی بوده‌اند. دوماً، من توغلاک را بعد از بازگشت به انگلستان نوشتم. **Saraswat** شدن من یکی از دلایل این احساس است که من یک بیگانه‌ام. این جامعه Saraswat نیز خودش این‌چنین است. همیشه در حاشیه مانده است. به‌استثنای نسل **Panjemangesh** سایرین همگی نیمه‌ماراتهی، نیمه‌کنداپی همراه با زبان خانه خانوادهٔ خود هستند. این جامعه به طور کامل قسمتی از نهضت کندا نبوده است. من به فرهنگ کندا تنها وقتی خود را با **سام‌شارا** (Samshara) یافتم، آشنا شدم. وقتی می‌خواستم پس از خواندن، آن را فیلم کنم، تنها پس از خواندن این فرهنگ شروع شد. تعداد کمی را از Manohar Grenthamala می‌شناختم، این داستان بود. به عبارت دیگر من در مدرّس ساکن شده‌ام. سامشارا عمیقاً بر من تأثیر گذاشته است.

یو. آر. آنانتامورتی: ازدواج خارج از کاست برای من کاملاً دشوار بود. گیریش از خود عصر، عصر پدرش آزادتر شده بود. آنچه فردا برای پسر من امکان‌پذیر است برای خود گیریش نیز امکان‌پذیر بود.

گیریش کارناد: مادرم بیوه است. او وقتی ۱۹ ساله بود، در سال ۱۹۲۱، شوهرش را از دست داد و با پدرم در سال ۱۹۳۱ ازدواج کرد. برادر بزرگترم که از ازدواج اول او متولد شده خود را کارناد می‌نامد، گر چه گوکارنا است. بعد از ازدواج دوم مادرم و بعد از این‌که همگی متولد شدیم، خود را کارناد نامید تا از هر گونه مجادله میان برادران اجتناب کند. او Balachandra Raghunath Kasrozd شد. وقتی پدرم درگذشت، با مسأله بزرگی مواجه شدیم. بزرگترین پسر باید تل هیزم را روشن کند یا جوانترین پسر؟ من جوانترین پسر بودم و از انجام این کار امتناع کردم، چون پدرم به این تشریفات اعتقاد نداشت. اما مادرم به این آیین نیاز داشت. بعد این مسأله پیش آمد - بزرگترین پسر کیست؟ من پیشنهاد کردم **پالاچاندار** این کار را انجام دهد. آن Purohits قیل و قال و داد و فریاد تماشایی برپا کرده و گریه می‌کردند. بنابر نظر آنها او پسر پدرم نبود، اما برای ما او یک پسر و کارناد بود. اما جامعه Saraswst چیزهای شهری زیادی را به میزان زیادی کشف کرده است. سختگیری، در موضوعات کاست، پاک‌آیینی بندرت رخ می‌دهد.

سام اشکارا تصویری از جامعه براهمن بود و Kaadu تصویری از جامعه‌ای متفاوت از غیر براهمن، و کالیگلاس، گوداس بود. در حال ساخت فیلم کادونو، **کریشنا آلاناهالی** مؤلف Kaadu در آن‌جا حاضر بود. یک روز، در طی گریم او آمد و گفت که باساکا باید شامل مقدس و یبهوتی را بر سر بگذارد و بعد گفت که حتی **شیواگانگا** (Shivaganga) هم باید این کار را بکند. من از او پرسیدم چرا. او گفت که، باساکا یک **لینگایات**، یک **ویراشیرا** بود. من گفتم: کریشنا به من بگو، به‌وضوح، چه تعداد از اینها لینگایات هستند و چه تعداد گوداس؟ او گفت که تمام کاراکترها گوداس هستند: زنان بدکاره، The Keep، شیواگانگا که تجاوز می‌کند، همهٔ اینها بر اساس نظر کریشنا Lingayats هستند. من گفتم: این می‌تواند جامعه‌شناسی شما باشد، اما من این جنبه‌ها را در فیلم نخواهم داشت. من تمام کاراکترها را گوداس ساختم. کریشنا در تصور خودش تا حدودی ساده‌نگر بود.

یو. آر. آنانتامورتی: بخشی از او...

گیریش کارناد: اگر جریانهای درونی کاست را در این رمان فراموش کنیم متوجه می‌شویم که مثلاً، برای حمله به **چاندره گودا**، شیواگانگا سهم گندم چاندرایودا را نمی‌سوزاند، در عوض موجود غله کارگران **چاندریودا** را می‌سوزاند. شیواگانگا به **چاندرگود** حمله نمی‌کند بلکه به همسر او حمله می‌کند. شیواگانگا مورد توجه همسر گودا قرار نمی‌گیرد. آن یک تجاوز جنسی نیست. این یک روش تحقیر چاندرگودا است.

یو. آر. آنانتامورتی: حتی در رمانهای **نارایان** (R. K. Narayan) هم این‌طور است. کاست‌هایی وجود ندارد این‌گونه است که برای او آسان است کاری بکند. باور کنیم که **مالیودی** (Malyudi) دهکده‌ای نمادین از هند است. نارایان از این جهان کاست عبور می‌کند و نوعی دیگر از حقیقت را به کاست فرعی بدل کرده و روشن می‌سازند.

پراسانا: این تکنیک منکوب کردن، گاهی به شکل پیچیدگی کار می‌آید. مثلاً نمایش **قازیرام کتوال** (Ghasiram Kotwal) و **بحی‌تن دوکلار** را در نظر بگیرید. هر کس در این‌جا یک براهمن است، آوازه‌خوانان در دسته کُر، دیوار، پادشاه، کاراکترهای خوب و بد همگی براهمن هستند. بنابراین، موقعیتی غیرطبیعی محض است. در دوره (Peshwas) این‌گونه نبود. اگر بخواهیم بدانیم که دهه طی دوره... چگونه بود، نیاز داریم که طبقه حاکم براهمن را در مقابله کاست‌های دیگر قرار دهیم و بعد نگاه کنیم.

گیریش کارناد: علاوه بر این حتی جامعه براهمن، جامعه‌ای یکپارچه نیست. در این نمایش **تندولکار** (Tendulkar) همه آنها را به عنوان Chitparan brahmins نشان می‌دهد. تنش‌های زیاد داخلی در میان خود براهمن‌ها ماراتا وجود داشت.

یو. آر. آنانتامورتی: ببینید حتی در میان ما، اولین کسانی که درخواست ذخیره‌سازی در میسور داشتند، برهمن میسور بودند نه شودراهای میسور، چون برهمن‌ها از کامیلاتادو در این‌جا حکومت می‌کردند. براهمن‌های میسوری بحث می‌کردند نیاز به ذخیره جا برای محلی‌ها است. وقتی جریانهای عادی متعددی در جامعه هست، نویسنده باید تصمیم بگیرد که در نوشته‌هایش چقدر خاص و چقدر عام باشد.

پراسانا: حملات گیریش درباره **ساراسوات‌ها** (Saraswats) مرا به یاد یهودیان می‌اندازد.

یو. آر. آنانتامورتی: آنچه شما در گیریش به عنوان یک شکل می‌شناسید، در **ادرمن، لاتکاش یا تجاسویی** (Tejaswi) فضیلت می‌یابید. آن فضیلت به خودی خود برای من مسأله‌ای می‌شود. اگر من با این فضیلت دست بدهم، نخواهم توانست چیز بدی بگویم.

گیریش کارناد: نمایش جدیدی که من دربارهٔ آن اندیشه کنم به جامعهٔ من مربوط است. بیست سال قبل، خواهرم می‌خواست با یک **ساراسوات** ازدواج کند که از امریکا آمده بود. خانواده‌های ما باسواد بودند، ازدواج می‌توانست بدون جر و بحث پیش برود، اما این‌طور نشد. ابداً مشکلی وجود نداشت حتی جهیزیه. می‌دانید، ازدواج فضای تنش‌های خود را ایجاد می‌کند - یکی جا و مکان ندارد. حق موروثی خانوادگی قدیمی ظاهر می‌شود - این مسائل جزیی به واقعیتی بزرگ تبدیل شدند. من تصمیم گرفتم آن را به تنهایی بنویسم. حق با شماست. ما نیازمند خارج شدن از قالبهای خود هستیم.

پراسانا: تصمیم دارید چگونه از آن بیرون بیایید؟

گیریش کارناد: مثلاً تئاتر هند را در نظر بگیرید. ما نتوانسته‌ایم سزی رانگا (Sriranga)، **تندولکار** (Tendulkar)، یا سنت واقعی کامل یا رئالیسمی را که برای ما کامل کار کند، بسازیم. وقتی ما آثار **چخوف** را می‌خوانیم واقعیت روسیه در حضور ما آشکار می‌شود.

در این مفهوم، هیچ یک از ما قادر نبوده‌ایم آنچه را چخوف انجام داد، تکرار کنیم. تا حد معینی، این **برنارد شاو** بود که تئاتر هندی را گمراه ساخت. بریتانیایی‌ها بر ما

حکومت می‌کردند و این اساتید گفتند که شاو بزرگترین نمایشنامه‌نویس است و ما آن را قبول کردیم. شاو ما را تا حدی اسیر کرده بود که **خانه عروسک** اثر ایبسن را تنها از طریق او می‌فهمیدیم. سایر نمایشنامه‌نویسان، مانند چخوف، را ابداً نمی‌شناختیم. در نمایشنامه‌های شاو، تمام کاراکترها بی‌وقفه و سلیس و حداقل نصف صفحه صحبت می‌کنند. آنها مثل یک ارکستر به نظر می‌آیند. اما در نمایشنامه‌های چخوف، بیشتر کاراکترها حتی نمی‌توانند صحبت کنند. این واقعیت حاضر ما نیز هست. عروس در جلو پدرشوهرش، یا همسر در حضور شوهرش حرفی نمی‌زند.

جامعهٔ ما، جامعهٔ موانع فوق‌العاده است. هر چیزی در این‌جا از قبل تعیین شده است. چه کسی باید یا نباید صحبت کند، کجا باید یا نباید صحبت کند، چه کسی باید اول و چه کسی بعد باید صحبت کند. چه کسی باید داخل آشپزخانه صحبت کند و چه کسی بعد از آن باید حرف بزند. هیچ نمایشنامه‌نویسی این ظرافت‌ها را درک نکرده است. در خانه‌های ما، زنان عادی هنگام بیرون غذا زیاد صحبت می‌کنند. آنها فقط اجازه دارند در آشپزخانه زیاد صحبت کنند. دلیلش این است که موقعیتهایی از این قبیل مطرح می‌گردند. تنها در آن‌جاست که مرد می‌نشیند و آنچه را زن عرضه می‌کند دریافت می‌دارد. تنها در آن احساس آزادی می‌کند تا آنچه حس می‌کند بگوید. و چنین ظرافتهایی باید در نمایشنامه‌های ما وارد شوند.

* * *