

Analyzing the Role of the Audience in the Formation of Rasa based on Ancient Indian Texts

Somayeh Ramezanmahi¹

Receive Date: 15 September 2024, Accept Date: 02 December 2024

Doi: 10.22034/theater.2024.477110.1089

Abstract

Ancient and traditional Indian performances are ritualistic enactments designed to evoke rasa in the audience. The significance of these performances within the Indian philosophical framework is so profound that dedicated texts have been written to elaborate on the formation process of these performances and their constituent elements, including stage props, set design, music, narrative structure, acting techniques, and even the audience's engagement with the performance. Given that the purpose of performance in traditional societies extends beyond mere aesthetic enjoyment, this article aims to explore the audience's role in the creation of rasa as a central principle of performance. It seeks to address the question: what is the relationship between the audience and the generation of rasa?

This qualitative study employs a descriptive-analytical approach, with data collected from library sources and primary Indian texts. The findings indicate that in Indian ritualistic performances, the audience is not merely a passive spectator but an active participant in the enactment. Rooted in the holistic perspective of traditional thought, these performances often dissolve the clear distinction between actor and audience during certain moments. In fact, the audience's actions during the performance can influence the actors' emotions, creating a reciprocal dynamic. Consequently, the generation and perpetuation of rasa depend not only on the narrative, stage elements, and actors but also on the active engagement of the audience as a co-creator in the performance process.

Keywords: Rasa, Natyashastra, Perception of Artwork, Traditional Indian Theater

1. Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.

واکاوی نقش مخاطب در شکل‌گیری رسه بر بنیان متون کهن هندی

سمیه رمضان‌ماهی^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۶/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۹/۱۲

صفحه ۵۵ تا ۷۰

Doi: 10.22034/theater.2024.477110.1089

چکیده

نمایش‌های کهن و سنتی هندی، اجراهایی آیینی هستند که با هدف ایجاد رسه در مخاطب شکل می‌گیرند. جایگاه این اجراها در نظام تفکری هندوستان از چنان اهمیتی برخوردار است که کتب خاصی به بسط روند شکل‌گیری نمایش و اجزای یک اجرا چون ادوات صحنه، دکور، موسیقی، روایت، نحوه اجرای بازیگر و حتی چگونگی مواجهه مخاطب با نمایش پرداخته‌اند. از آنجایی که هدف از امر اجرا در جامعه برآمده از سنت چیزی بیشتر از لذت زیبایی‌شناسانه است، این مقاله در نظر دارد با هدف شناخت عمیق‌تر نسبت به نحوه ادراک‌پذیری نمایش، نقش مخاطب در ایجاد رسه را به عنوان اصل اساسی در نمایش مدنظر قرار داده و به این پرسش پاسخ دهد که چه نسبتی میان مخاطب و ایجاد رسه وجود دارد؟ این تحقیق از نوع کیفی و به شیوه توصیفی-تحلیلی صورت پذیرفته و روش گردآوری اطلاعات در آن از طریق مراجعه به منابع کتابخانه‌ای و اسناد دست‌اول هندی است. نتایج تحقیق بیانگر آن است که در نمایش آیینی هند، مخاطب صرفاً به عنوان بیننده نمایش نیست، بلکه حضوری فعال در اجرای نمایش دارد. از آنجایی که تفکر سنت بر بنیان اصل کل‌گرایی است، در پروسه اجرای نمایش لحظاتی فرامی‌رسد که میان بازیگر و مخاطب، تفکیک دقیقی وجود ندارد. درواقع در جریان اجرا، کنش مخاطب می‌تواند در پی کنش بازیگر قرار گرفته و موجب برانگیختن احساسات در بازیگر نیز شود. از این رو ایجاد و تداوم رسه صرفاً وابسته به روایت، ادوات صحنه و بازیگر نیست، بلکه با کنش مخاطب به عنوان مشارکت‌کننده‌ای فعال ارتباطی مستقیم دارد.

واژگان کلیدی: رسه، ناتییه‌شاستره، ادراک اثر هنری، نمایش سنتی هند

درآمد

امر اجرایی بر روان فرد نیز در جمع حاصل می‌شود. با توجه به آنکه مباحث مربوط به حوزه زیبایی در جهان شرق کمتر به صورت مکتوب درآمده، تفحص در مبانی نظری هرچند اندک این تمدن‌ها می‌تواند به بازخوانی هنرهای برآمده از اندیشه شرقی کمک شایانی کند و همین امر را می‌توان مهم‌ترین ضرورت تحقیق پیش رو دانست.

روش تحقیق

این تحقیق از نوع کیفی و به روشی توصیفی-تحلیلی انجام پذیرفته و تلاش دارد با استفاده از منابع دست‌اول کتب و/یا، و همچنین جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، به ارتباط میان اجرای نمایش آیینی و ایجاد رسه در مخاطب به عنوان اصل اساسی در هنر اجرا بپردازد. برای این منظور از کتب کهنی چون *ناتیه‌شاستره* و *آبهی‌نوبهارتی* به عنوان اصلی‌ترین رسالاتی که به چگونگی اجرای نمایش سنتی هندی اختصاص دارند استفاده خواهد شد و سپس آراء متشاجرینی چون راداکریشنان و شنکره مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

پیشینه تحقیق

در خصوص پیشینه پژوهش در بنیان‌های حکمی هنر سنتی هند می‌توان به تحقیق رمضان‌ماهی و همکاران (۱۳۹۷) اشاره کرد که در پژوهشی با عنوان «نسبت زیبایی‌شناسی و هنرهای سنتی در حکمت هنر هند» تلاش کرده‌اند با پرداختن به بن‌مایه‌های تفکری در متون کهن هندی چون *ودها*، *وپنیشدها* و غیره، معنای هنر و کارکرد آن را در گفتمان زبانی و فرهنگی هند مورد مطالعه قرار داده و نسبت مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه با آن را تحلیل کنند.

درباره نمایش هندی نیز می‌توان به تحقیقاتی چون پژوهش اسماعیل‌پور (۱۳۹۲)

در مبانی نظری هندی، مفهوم رسه^۱ سهمی بسیار مهم و قابل توجه در تفکر هندی پیرامون مقوله هنر و زیبایی و ادراک اثر بر عهده دارد. مطالعه امر زیبا، که متونی چون *ناتیه‌شاستره*^۲ و *آبهی‌نوبهارتی*^۳ به دنبال آن است، به ادراک زیبایی متعالی، رغبت و یا لذت بردن از آن و آگاهی از سروری که با ذوق و شعف همراه است، می‌پردازد. در زبان سنسکریت بار معنایی تمامی این مفاهیم در کلمه رسه تبلور یافته، مفهومی که معادل دقیقی در دیگر زبان‌ها برای آن وجود ندارد؛ باین‌حال بسیاری از شارحان، نزدیک‌ترین معادل برای این واژه را «ذوق زیبایی»^۴ دانسته‌اند و بر همین مبنا هدف از اجرای آیینی را تداوم لذت تعبیر می‌کنند.

از آنجایی که در متون کهن هندی، تبلور رسه، مهم‌ترین اصل در اجرای نمایش آیینی است، تعمق و تفکر در خصوص چگونگی ایجاد آن در مخاطب اثر، امری مهم انگاشته می‌شود. بر این بنیان این مقاله در نظر دارد با هدف شناخت مؤلفه‌های مؤثر در ایجاد و ادراک رسه در مخاطب به این پرسش پاسخ دهد که رسه چگونه در مخاطب موجب ایجاد و تداوم حس لذت می‌شود؟ و چه نسبتی میان مخاطب و ایجاد رسه در نمایش سنتی هندی وجود دارد؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها ابتدا تلاش خواهد شد تا بنیان‌های معنایی و مفهومی رسه در نمایش سنتی هندی تبیین شده و سپس نقش و جایگاه مخاطب در شکل‌گیری رسه بیان گردد.

با توجه به آنکه ادراک اثر هنری از منظر متفکرین غربی امری شخصی و وابسته به حوزه ادراک فردی است، به نظر می‌رسد مبحث ادراک جمعی و تأثیرات حضور در جمع در تفکرات زیبایی‌شناسانه امروزی مغفول مانده است. از آنجاکه در امور آیینی، اجرا وابسته به حضور جمعی است، تأثیرات

در بستر فرهنگی-آیینی حکمت هندویی دارد، نحوه ادراک و ایجاد لذت در مخاطب را بازشناسی کرده و نحوه تداوم آن را مورد مذاقه قرار دهد.

رسه؛ اصل اساسی در اجرای نمایش هندی

نگاه برآمده از اندیشه هندی در تبیین عالم، ریشه در تفکری کل‌نگر به ساحت هستی دارد، لذا مقولاتی همچون هنر و زیبایی را نمی‌توان مفاهیمی مستقل دانست، به‌طوری‌که در تبیین مفاهیمی این‌چنینی همواره میان آیین، فرهنگ، هنر و زیبایی اشتراکاتی وجود دارد. بر این اساس اصولی چون رسه را نمی‌توان مستقل از مفاهیم آیینی ادراک کرد، به‌طوری‌که ایجاد و تداوم مفاهیمی از این دست تنها در بستر اجرای آیینی دست‌یافتنی است. از سوی دیگر، در چنین رویکردی امر اجرا نه صرفاً بر بنیان یک هنر، که بر اساس عمل آیینی است و اهمیت و ضرورت آن تا بدانجاست که هندی‌ها کتب مختلفی را به نحوه تعلیم بازیگر، صحنه‌آرایی، متون نمایش، نحوه اجرا و نحوه ادراک مخاطب اختصاص داده‌اند. از جمله نخستین و شاید مهم‌ترین این متون، متن مقدس *ناتیه‌شاستره* است که می‌توان آن را به‌مثابه دایرةالمعارفی در خصوص فراهم آوردن مقدمات نمایش، اجرا و مواجهه با این هنر دانست. این کتاب که احتمالاً بیش از یک نویسنده داشته، منسوب به بهاراتامونی^۶ است که در حدود قرون ۴ تا ۶ م. نگاشته شده است (Schweig & Buchta, 2010: 623). بر اساس متن *ناتیه*، رسه به‌واسطه چهار مؤلفه در نمایش ایجاد می‌شود:

- ستایی‌بهاواها^۷، عواطف بنیادین یا مراتب پایدار یا مرتبه روانی ذاتی
- ویتیه‌کاری بهاواها^۸، عواطف گذرا یا مراتب ناپایدار یا مرتبه روانی گذرا
- آنوبهاواها^۹، عکس‌العمل‌های احساسی

با عنوان «خاستگاه‌های هنر نمایش در هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن» اشاره کرد. در این پژوهش نویسنده تلاش کرده با مراجعه به سرودهای ود/ها، مناسک ودایی و سنت حماسه‌خوانی، به تبیین هنر نمایش سنتی در فرهنگ هندی بپردازد. رمضان‌ماهی و همکاران در پژوهشی با عنوان «ناتیه‌شاستره، دستورالعمل‌هایی برای ظهور رسه در نمایش هندی» (۱۳۹۶) به یکی از مهم‌ترین کتاب‌های هند در خصوص فن پیاده‌سازی و اجرای نمایش پرداخته و چگونگی تأثیرگذاری آن بر مشارکت‌کنندگان در نمایش را از دید آیینی تحلیل کرده است. سونیل (۲۰۰۵) در مقاله «رسه در متون نمایشی سنسکریت» به انواع متون نمایشی هندی و ریشه‌شناسی معنای رسه در آن پرداخته است. ویروش سینگ بغل (۲۰۲۴) در پژوهشی با عنوان «نظریه‌پردازی درباره ایده خود-زیبایی‌شناختی در آراء آبهیناواگوپتا» تلاش می‌کند نظریه ادراک مخاطب به صورت جمعی را تبیین کرده و وجوه مختلف مواجهه جمعی با نمایش هندی را بیان کند. او چنین نتیجه می‌گیرد که هنگام تجربه یک نمایش (ناتیا)، تماشاگران به حالتی از آگاهی جمعی می‌رسند که به‌واسطه نیت موجود در اشعار و متن روایی، باعث ایجاد یکپارچگی (اکاگنتا^{۱۰}) در ایشان شده و ایشان را از روابط شخصی جدا می‌کند. با این حال، مقاله استدلال می‌کند که اگرچه آگاهی جمعی یک موضوع جهانی را تشکیل می‌دهد، بعدی «غیرشخصی» از خود باقی می‌گذارد. این بعد نه کاملاً از جهان جداست و نه به‌طور کامل در خود حل می‌شود. مقاله نتیجه‌گیری می‌کند که این خود غیرشخصی، که حامل تجربه جمعی احساسات عمومی در تجربه‌ای زیبایی‌شناختی است، می‌تواند به عنوان «خود زیبایی‌شناختی» شناخته شود.

نوآوری این تحقیق از آن‌روست که تلاش دارد با نگاهی موشکافانه به معانی و کارکردهای نمایش سنتی هند که ریشه

یا پیامدها

- ویبهاوه‌ها^{۱۸}، واکنش‌یاریهای احساسی یا تقدیمات (رمضان‌ماهی و همکاران، ۱۳۹۶: ۲۵). متن فوق و همچنین اصول جاری در نمایش هندی در *ناتیه* و دیگر کتب هندی چند اصل را برای ظهور رسه متقدم می‌دانند که بدون آنها امکان ایجاد رسه ممکن نخواهد شد. این اصول را می‌توان به صورت «جدول ۱» خلاصه کرد:

جدول ۱. اصول پیشینی در ایجاد رسه (منبع: نگارنده)	
وجود هماهنگی در اجرای نمایش	اصول
ترکیب مناسب میان اجزا نمایش (البسه، دکور، روایت و غیره)	پیشینی در ایجاد
تکرارپذیری متن به عنوان روایتی قدسی	رسه در
تسلط بازیگر در اجرا	نمایش
آگاهی و حساسیت مخاطب	سنتی
	هندی

می‌توان گفت وجود هماهنگی در اجرای نمایش اصلی پایه در هر نوع اجرایی است که در نمایش سنتی هند نیز صادق است و باید میان روایت، دکور، اجرا، بازی و غیره هماهنگی موضوعی و محتوایی برقرار باشد. اهمیت این هماهنگی، ترکیب مناسب اجزای نمایش را به دنبال دارد و نقش آن تا بدانجاست که بر اساس متون هندی هنر نمایش زمانی قادر به برانگیختن رسه است که «یکی از حالات پایدار، نقش‌مایه اصلی^{۱۹} آن را تشکیل دهند». در چنین وضعیتی همه حالات دیگر (اعم از پایدار و گذرا) می‌بایست از نقش‌مایه اصلی تبعیت کنند» (Daśarūpa, 1912: IV: 46). به سخن دیگر «اولین شرط ذاتی برای یک اثر انگیزاننده رسه (یعنی رَسَوْت) وحدت است» (کوماراسوامی ۱۳۹۰، ۸۸). درعین حال خود رسه را می‌توان به مثابه اصل وحدت‌بخشی دانست که میان اجزا هماهنگی ایجاد می‌کند. به همین دلیل در تفکر هندی، کل همیشه چیزی بیش از اجزاء را شامل می‌شود و به واسطه همین موضوع می‌تواند سبب وسعت یافتن روح آدمی شود. در نمایش آیینی هندی وحدت میان عواطف مختلف پایدار و گذرا، یعنی همان *شتهای بهاوه* و *ویبهی‌کاری بهاوه* موجب می‌شود رسه در کیفیتی بالاتر ظاهر شود. در رساله شری *کیتیه کرتامرته*^{۲۰} پیرو همین موضوع چنین آمده: «رسه‌هایه^{۲۱} (خوشی ماندگار) آن زمان طعمی ماورائی به خود می‌گیرد که شتهای بهاوه (عواطف پایدار) با ویبهاوه

آنوبهاوه^{۲۲} (عکس‌العمل تابع و واکنش‌یار حسی) باهم آمیخته گردند» (Sri Caitan-ya-caritāmṛta, Madhya, 1975: 23. 48). حال اگر این روند به‌طور صحیح انجام نگیرد و در وضعیتی مخالف، ویبهی‌کاری بهاوه‌ها یا همان عواطف زودگذر زمام امور را به دست گیرند و به نقش‌مایه غالب کار بدل شوند، این «رد و بدل عواطف زودگذر به غیبت رسه می‌انجامد» (Daśarūpa, 1912: IV, 45). در چنین وضعیتی حالتی در نمایش بروز می‌کند که می‌توان آن را «احساساتی»^{۲۳} نامید. شکل هنر احساساتی گرچه چشمگیر و خوش آب و رنگ^{۲۴} است، اما از حقیقت هنر (در معنای شرقی آن) فاصله دارد و به همین دلیل از دیدگاه حکمت هندی فاقد زیبایی است؛ چراکه هنر حقیقی هنری است هر نوع جلوه زیبایی در آن تنها در لوای امر قدسی معنا می‌شود. بنابراین حضور رسه را می‌توان دلیلی بر قدسی بودن هنر نیز دانست؛ چراکه تنها در صورتی متجلی می‌شود که بنیان شکل‌گیری هنر به طرز صحیحی انجام پذیرفته باشد. اصل پیشینی بعدی آن است که موضوع و محتوای نمایش روایتی برآمده از ماوقع قدسی باشد. درواقع رسه تنها در بستر تکرار عمل قدسی ایجاد می‌شود؛ عملی که نمی‌توان آن را در حالت‌های معمول و طبیعی یافت. به همین دلیل رسه، نه امری طبیعی،

است که طعم‌ها و نحوه عرضه یک وعده غذا از طریق عمل به دستورالعمل‌های طبخ و آداب عرضه غذا قابل اداره است» (شکتر، ۱۳۹۴: ۵۲۲).

بدین ترتیب در نمایش هندی تفاوت مهم و معناداری میان احساسات و عواطف وجود دارد. احساسات به مقوله‌ای درونی و انفسی اشاره دارند درحالی‌که عواطف تداعی‌کننده مواردی بیرونی‌تر یا آفاقی‌تر هستند. البته تفکیک دقیق میان عواطف و احساسات آسان نیست، اما با توجه به آموزه‌های ناتییه‌شاستره، شتهایی‌بهاوه‌ها یا عواطف، اموری عینی هستند، درحالی‌که احساسات یا آنچه اجراگر به صورت منفرد و در درون تجربه می‌کند، امری درونی است.

پاسخ‌گویی به این پرسش که آیا بازیگر برای اجرای عواطف باید حتماً آن عاطفه را احساس هم بکند، چیزی است که هیچ پاسخ مثبت یا منفی‌ای در اصول گفته‌شده در ناتییه ندارد. احساس کردن عواطف چیزی نیست که لازم و ضروری باشد؛ مثلاً ممکن است در هنگام اجرای حالت خشمناک، بازیگر در درون خود حس خشم را داشته باشد و یا نداشته باشد. هیچ‌کدام از این دو حالت مهم نیست و لزوماً اجرا را بهتر یا بدتر نمی‌کند. مهم اطمینان از این است که نوع اجرای بیرونی بازیگر (یعنی نمایش عواطف) آن‌چنان بر بنیان درستی از نظر میمیک و حرکت باشد که مشارکت‌کننده (یعنی مخاطب) عاطفه خشم را درک و دریافت کند. این ادراک توسط مخاطب یعنی همان ظهور رسه. پس خود رسه‌ها (به عنوان طعم‌های احوال شخصی) در زمره احساسات قرار می‌گیرند، درحالی‌که آنچه از طریق رسه‌ها بیان یا منتقل می‌شود، عاطفه‌ها (شتهایی‌بهاوه‌ها) هستند. به عبارت دیگر «انسان عواطف را «دارد» حتی اگر آنها را احساس نکند؛ هم‌چنین انسان احساسات را «تجربه می‌کند» حتی اگر گاهی

بلکه کاملاً مربوط به عالم لاهوتی (آلتوکیکه)^{۱۸} است که به واسطه «عمل اجرا» امکان ظهور در مرتبه ناسوتی (لئوکیکه)^{۱۹} را می‌یابد. پس جای شگفتی نیست که رسه را نمی‌توان در مخلوقات طبیعی سراغ گرفت.

نکته بعدی تسلط بازیگر در اجرای روایت مقدس است. اما تا چه میزان این بازی بر بنیان احساسات و عواطف است؟ پاسخی که متون هندی در تعلیم هنرپیشه می‌دهند با آنچه به واسطه تعلیمات هنری تئاتر غربی مصطلح شده متفاوت است.

برای توضیح بهتر این تفاوت شاید نخست باید به تفاوتی که میان عواطف^{۲۰} و احساسات^{۲۱} در هنر نمایش هندی وجود دارد اشاره کرد؛ در شیوه بازیگری غربی، بازیگر احساسات «واقعی» را تجربه می‌کند و سپس عواطف «طبیعی» را به نمایش درمی‌آورد؛ پس عواطف به صورت فردی و از دل احساسات بروز می‌کنند، اما در هنر هندی این رویه به صورت عکس رخ می‌دهد، یعنی عاطفه بازی می‌شود و از این اجرا احساس به وجود می‌آید. «عواطف در نظام اجراهای هندی، شخصی (یعنی مبتنی بر تجربه فردی) یا عجین با نوعی تمرین «حافظه عاطفی» یا نوعی «آن خصوصی» و قابل وصول از طریق این دو نیستند [...] بلکه تا حدی عینی و مستقر در سپهر عمومی یا اجتماعی‌اند. در نظام رسه‌ای «عاطفه‌های به شکل هنری اجراشده»^{۲۲} ای وجود دارند که نوع خاصی از رفتار را تشکیل می‌دهند؛ رفتاری که احتمالاً در هرگونه اجرا با گونه دیگر متفاوت است. این عواطف اجراشده غیر از احساسات‌اند که تجربه درونی و ذهنی هر اجراگر خاص در حین اجرایی خاص است. هیچ پیوند ضروری و محتومی در بین «عواطف اجراشده» و «عواطف زندگی روزمره» وجود ندارد. در نظام رسه‌ای عواطف موجود در هنرها - و نه در زندگی عادی - کمابیش به همان طریقی قابل شناسایی، اداره و انتقال

یکدیگر پیوند می‌دهد: نخست، موقعیت مهیج در صحنه‌پردازی انسانی که عبارت است از علت فیزیکی حالت اصلی ذهنی؛ دوم تغییرات تقلیدی که از حالت اصلی ذهنی الهام می‌گیرند و از این رو نشانه‌ی حالت درونی هستند؛ سوم، عواطف زودگذر. حالت اصلی ذهنی مهم‌ترین مرحله و مرحله‌ی مرکزی این تبدیل است» (راداکریشنان، ۱۳۸۲: ۱، ۴۸۸). بنابراین می‌توان گفت «بحث درباره دو جزء این نظریه نقش مهمی در چگونگی بسط استعمال مذهبی رسه ایفا می‌کند؛ اول، تمایز رسه از احساسات معمولی که پیامدهای همراه با آن پاسخگوی این پرسش است که چه کسی می‌تواند رسه را تجربه کند. دوم، این موضوع که چه تعداد رسه وجود دارد و هویت این رسه‌ها چیست» (Schweig, 2010: 624). باین حال نمی‌توان گفت ایجاد رسه صرفاً به عواملی چون وحدت، ترکیب خوشایند و بازی خوب وابسته است. درواقع هرچند ایجاد احساس در مخاطب با بازی اجراکننده و دیگر عوامل نام برده در بالا در ارتباط است، اما با میزان آگاهی خود مشارکت‌کننده نیز ارتباط مستقیم دارد و دقیقاً همین نقطه است که آگاهی را به عنوان اصلی پیشینی در ادراک مخاطب مطرح می‌کند.

آگاهی و حساسیت؛ اصل پیشینی در مخاطب

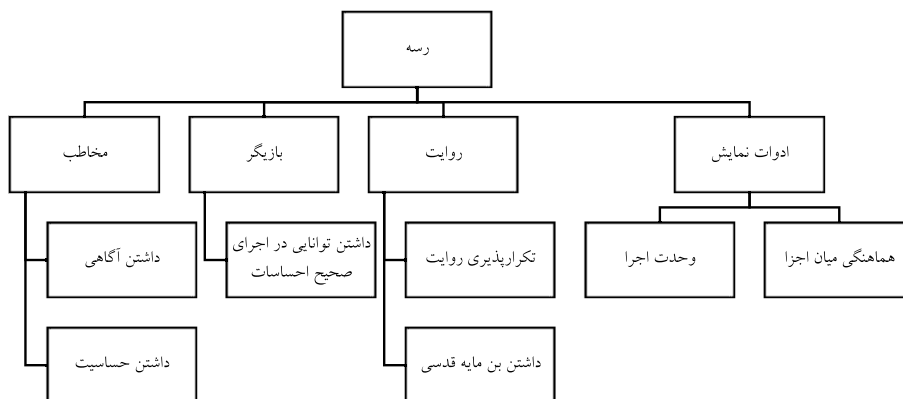
با توجه به مواردی که در بالا توضیح داده شد، میان هنر اجرا و ایجاد رسه متغیرهایی بدین قرار (نمودار ۱) وجود دارد. به بیان دیگر ایجاد رسه در مخاطب به دو چیز وابسته است: داشتن آگاهی و حساسیت خود مخاطب. اما مقصود از این آگاهی چیست؟ آگاهی مخاطب به معنای اشراف به اصول اجرا است، یعنی تماشاگر باید ظرایفی را که در کتبی چون *ناتیه* برای یک اجرای بی‌نقص بیان شده بشناسد و بتواند اجرای بازیگر را با آن مقایسه کرده و دریابد بازیگر تا چه اندازه در انتقال

پیوندش با عواطف گسسته باشد. زبان حال چنین کسی می‌تواند این باشد: خودم هم نمی‌دانم چرا چنین احساسی دارم! (شکنر، ۱۳۹۴: ۵۲۳).

در کتبی مانند *ناتیه*، که اصول چگونگی انتقال احساسات و عواطف توسط بازیگر با حساسیت تحسین‌برانگیزی شرح داده شده، آموزش بازیگری این اصل را مدنظر دارد، یعنی اجرای صحیح بازی از یک حس با احساس آن متفاوت است. این موضوع مختص به هند نیست و در اصول هنر بازیگری همواره بوده است. آموزش بازیگری در بسیاری از فرهنگ‌ها عمدتاً در ارتباط با انتقال ژست‌ها، حالت‌ها، عواطف و رفتارهای «دیگری» است که تلاش دارد حس خاصی را در تماشاگر برانگیزد. برای این برانگیزندگی نیازی نیست که خود بازیگر آن حالت‌ها را احساس کند. چنین عملی را می‌توان به مثابه عمل فیلی در سیرک دانست؛ فیل در پایان نمایش در مقابل تماشاگران تعظیم می‌کند، اما از حالت تعظیم و خم‌شدن هیچ منظوری برای ادای احترام ندارد، باین حال تماشاگران عمل او را به این معنا خوانش می‌کنند و او را مورد تشویق قرار می‌دهند. در نمایش نیز اجرای صحیح حالت ترس ممکن است در بازیگر حس ترس را ایجاد نکند، اما ترس را به مخاطب منتقل خواهد کرد. بنابراین اگر بازیگر در هنگام اجرای *ستابی بی‌هاوه‌ها* آن عواطف را احساس کند، رسه در او نیز اتفاق می‌افتد. اگر نه، بازی خوب وی تنها انتقال‌دهنده عاطفه به مخاطب و ایجاد رسه خاص در مشارکت‌کننده است و در اینجا چیزی اتفاق می‌افتد که راداکریشنان از آن به عنوان یگانگی یاد می‌کند و می‌گوید:

«این یگانگی خالص نیست، بلکه یگانگی در عین کثرت است. عامل یگانگی‌بخش در این کثرت، حالت اصلی ذهن است که عوامل زیر را به صورت کلی پیوسته به

نمودار ۱. مؤلفه‌های موثر در شکل‌گیری رسه.



که فارغ از هر کتاب و نظریه، کامل و درونی است.

بدین طریق اصول اجرا بر اساس کتبی چون *ناتیه* در دل فرهنگ شفاهی منتقل می‌شود و نه در قالب کتاب و نوشتارهای مدون شده؛ این نوع از آگاهی چیزی است که از جمع گرفته می‌شود و با ممارست فردی و مکاشفۀ درونی حاصل نمی‌شود. به همین دلیل به جای مخاطب بهتر است از واژۀ مشارکت‌کننده استفاده شود. چراکه مخاطب، انسانی منفعل نیست و در روند شکل‌گیری نمایش و ایجاد رسه حضوری فعال دارد.

هرچه مشارکت فرد در جمع‌های این‌چنینی بیشتر باشد، سطح ادراک او نیز بالاتر می‌رود. این «حضور» در ابتدا به معنای مشارکت است، اما در معنای عمیق‌تر می‌توان آن را با مفاهیمی چون «حضور قلب» و «ایمان» نیز برابر دانست که به واسطۀ شرکت جمعی فزونی می‌یابد.

مشارکت‌کننده فردی است که نه تنها در جمع حاضر می‌شود، بلکه به بنیان‌های تفکری نیز که آن آیین را شکل می‌دهد ایمان دارد. اگر فرد مسلمانی صرف دانستن زبان

آن ظرافت‌ها موفق بوده است. هرچه میزان این آگاهی از اصول بیشتر باشد، لذت و حصّ حاصل از دیدن و مشارکت در یک اجرای خوب برای تماشاگر بیشتر خواهد بود. اما آیا تمامی مردم هندوستان، چه در دوران گذشته و چه در زمان حال، به متن *ناتیه‌شاستره* دسترسی دارند و از تمام نکات و ظرایف ذکرشده در آن مطلع هستند؟ مسلماً نه!

پس چطور این اصول را تا حدودی می‌دانند و سلیقۀ خود را با آن منطبق می‌کنند؟ پاسخ در انتقال بنیان‌های حکمی در جامعۀ برآمده از آیین و سنت نهفته است. دستورالعمل‌های ذکرشده در کتبی چون *ناتیه* و *آبهی‌نوبهارتی* بیش از آنکه متونی برای خوانش باشند، اصولی اجرایی هستند که همواره در قالب جشن‌ها و آیین‌های کهن زنده بوده و در حال تکرار هستند. کودکی که در جامعۀ هندی متولد می‌شود در تمام طول دوران زندگی‌اش با مقولۀ اجرا در ارتباطی تنگاتنگ است. شرکت در مراسم آئینی در کنار خانواده و دوستان، شنیدن صحبت‌ها و حکایات مختلف، نوعی از آگاهی را مرحله‌به‌مرحله در ذهن کودک رشد می‌دهد

عهده ندارد. به همین جهت تمامی اجزای تشکیل دهنده نمایش رقص-موسیقی آیینی ساختاری یکپارچه را می سازند. بنابراین روایت از پیش تعیین شده و بازنمایی اساطیر برآمده از فرهنگ بومی نقطه قوت طرح و داستان نمایش است.

به همین دلیل گونه های مختلف نمایش سنتی از نوعی یکپارچگی در موضوع و شیوه های اجرایی برخوردارند که سبب می شود در آنها طرح بر اجرا اولویت پیدا نکند؛ طرح همواره به عنوان «بازآفرینی امر قدسی» باقی می ماند و درست در همین جاست که رسه پدیدار می شود.

به بیان دیگر در نگاه مردمان شرقی، هنر اجرای نمایش، تنها صحنه بازگویی صرف نیست، بلکه محل ظهور رسه است و از آنجایی که رسه امری با پشتوانه الهی و قدسی است، تنها در بستری به ظهور می رسد که با بازآفرینی و تکرار عمل قدسی همراه باشد. طرح روایت، داستانی بشری و برآمده از تخیل فردی نیست، بلکه اتفاقی است که توسط خدایان حادث شده، پس تکرار آن واجب و تغییر آن جایز نیست.

پس می توان گفت در اندیش هندی درک رسه توسط مخاطب، نیازمند مقدماتی است. این مقدمات می باید در ذهن و احساس مخاطب وجود داشته باشد. به عبارت دیگر مخاطبی امکان تجربه رسه را دارد که زمینه های لازم برای آن را پیش تر در خود آماده کرده باشد و لفظ خاص رسیکه (مخاطب آگاه) به همین معنا است. آبهیتوگوپته^{۳۴}، به عنوان یکی از بزرگ ترین شارحان نظریه رسه در هندوستان، رسیکه را چنین فردی می داند: «فردی صاحب دل که رضایت و آرامش قلبی دارد» (cited by Gnoli, 1956: XLIII). «کسی که توان شناخت موضوع را دارد و آیین قلبش به واسطه تکرار مداوم اوراد مقدس جلا یافته است، و آن کس که به ندای قلبش پاسخ می دهد، آن

هندی و آگاهی از موضوع روایت به دیدن این نمایش آیینی برود نمی تواند ارتباط کاملی با آنچه اجرا می شود برقرار کند، چراکه به هیچ یک از آن روایات و اساطیر و خدایان که بازیگران سعی در بازآفرینی اعمالشان دارند، ایمان ندارد. این «دل دادن» به واسطه ایمان قلبی وجه دوم مقصود از آگاهی مخاطب است. وجه بعدی در معنای آگاهی مخاطب در اهداف اجرای هنر آیینی شکل می گیرد؛ بدین معنا که غایت هنر ایجاد قرب است و این قرب نه در بیرون بلکه در درون رخ می دهد. نمایش آیینی نوعی از مراسم قربانی ودایی است که «من روزمره» در آن قربانی می شود و نیل به این غایت برای کسی حادث می شود که «می داند» (رسیکه^{۳۵} / یه / اوم^{۳۶} / ویدوان^{۳۷}). این بهجت در قیاس با هر نوع لذتی که خود اثر هنری القاء می کند متعالی است. شغف حاصل رسه است؛ آن نوع از زیبایی است که در اثر تجربه درونی «چشیده» (سوادیتیه^{۳۸}) می شود. «این چشش زیبایی متعالی (رسانوادیته^{۳۹}) در مرتبه «شغف- تعقل خالص» (آنتده- چینمیه^{۴۰})، استثنایی (گتیره^{۴۱})، کامل (آکنده^{۴۲})، خودآشکار (شوئیرکاشه^{۴۳})، همچون معجزه (چمتکاره^{۴۴})، همزاد طعم برهمن (تجربه عارفانه) (برهمسوده- سهندره^{۴۵}) است» (Sāhitya Darpaṇa, 1994: III, 2-3). دریافت این تجربه و ادراک آن تنها به واسطه پاکی دل، حضور قلب و خلوص درونی ممکن است.

شاید حذف پرداختن به موضوع نو و تازه از نمایش آیینی تأکیدی بر همین حضور قلب باشد. توضیح آنکه در نمایش آیینی، موضوع داستان چیزی است که بر مبنای یک روایت اساطیری شکل می گیرد؛ بنابراین ناظرین نمایش از موضوع داستان به تصویر درآمده از پیش مطلع هستند. برخلاف تئاتر غربی طرح داستان هیچ گونه کشش و جذابیتی افزون بر دیگر عناصر سازنده نمایش بر

می‌کند. پس دریافت زیبایی عملی انفعالی نیست و «رسه آن هنگام ادراک می‌شود که [...] مخاطب منیت خود و وجوه کاربردی امور را بر کناری بگذارد و با نگرشی معنوی و غیرشخصی [با نمایش] مواجه شود؛ نگرشی که گفته می‌شود یکی از والاترین مراتب وجود است؛ [مرتبتی که] اغلب به واسطهٔ آزمندی و تمایل به زندگی [زمینی] پنهان می‌ماند» (Chaudhury, 1965: 145).

این گفته را که لازمهٔ رسیکه بودن در نفی منیت شخصی است، می‌توان با مفهوم ستنیه پرجنه^{۳۵} ذکرشده در بهگودگیتا مقایسه نمود؛ ستنیه پرجنه به معنای انسان خردمند و آرامی است که وظیفه‌اش را بدون دخالت منیت خویش به انجام می‌رساند و از این طریق به آرامشی عمیق دست می‌یابد (بهگودگیتا، ۱۳۹۳: فصل ۲، ابیات ۵۵-۵۷). «وجد حاصل از امر زیبا، که بر مبنای غیرواقعی بودن بنیادین امر ادراک‌شده شکل می‌گیرد، ذهن رسیکه را به ذهن ستنیه پرجنه نزدیک می‌کند؛ [هرچند] دلایلی که برای بیان این هالهٔ غیرواهی گرد امور ادراک‌شده و امور محسوس ارائه می‌شود در دو گروه متفاوت جای دارند» (جانجی، ۱۳۸۸: ۵۹). منظور از غیرواقعی بودن بنیادین امور ادراک‌شده آن است که هم بازیگر و هم مخاطب بر این موضوع آگاهی کامل دارند که آنچه در نمایش رخ می‌دهد غیرواقعی است؛ مثلاً بازیگری که نقش رام را بازی می‌کند می‌داند که رام نیست و مخاطب نیز می‌داند که آن بازیگر، خود واقعی رام نیست. آبهینوگوپته این «غیرواقعی بودن» را با «فقدان» در ارتباط می‌داند، چراکه لذت حاصل از مواجه با امر زیبا «ریشه‌های خود را از انکار و طرد دل‌بستگی به وجود مادی کسب می‌کند که برای انسان رنج به همراه دارد. این انکار و طرد به خودی خود از نوعی فقدان ایجاد می‌شود: آگاهی از محرومیت» (جانجی، ۱۳۸۸: ۷۲).

کس که رسیکه خوانده می‌شود» (Masson & Patwardhan, 1969: 78. n4). «درواقع آثار آبهینوگوپته (قرن یازدهم) رابطه بین تجربه زیبایی‌شناختی و دیگر تحولات به‌وجودآمده در تجربه انسانی را تحلیل می‌کند» (Higgins, 2007: 43). تا بتواند تأثیرگذاری این امور بر فرد مشارکت‌کننده را در بستر آیین تبیین کند. این رضایت و آرامش قلبی در ارتباط کامل با خودشناسی مخاطب حاصل می‌آید. نقشی که اثر هنری در این میان ایفا می‌کند آن است که موجب تقویت این خودشناسی می‌شود. بنابراین داشتن حساسیت رسه‌ای در ارتباط مستقیم با قوهٔ خودشناسی قرار می‌گیرد.

مخاطب به‌مثابه مشارکت‌کننده فعال

با توجه به مواردی که توضیح داده شد و همچنین آراء شارحینی چون آبهینوگوپته، مخاطب در نقش مشارکت‌کننده فعال، نقشی بنیادین در ایجاد و تداوم رسه دارد؛ به‌طوری‌که دو اصل را می‌توان در این مشارکت بازشناخت:

نخست آنکه نمایش هندی به جنبه‌های عملی اجرا اهمیتی افزون داده‌اند. مثلاً آبهینوگوپته در کتاب خود عمیقاً دل‌مشغول جنبه‌های عملی ادراک تجربهٔ زیبایی توسط مخاطب بوده است. با توجه به متونی از این دست تجربهٔ رسه چیزی صرفاً ذهنی نیست، بلکه این امکان را فراهم می‌آورد که جهان واقعیت تعالی یافته و شناخت حاصل شود. لذت حاصل از این شناخت همان رسه است؛ و جدی که آتوکیکه است و تنها زمانی حاصل می‌شود که مخاطب بتواند به‌واسطهٔ آگاهی و خودشناسی از تنش‌های حاصل از تعلق خاطر به اشیاء و چیزهای عالم مادی رها شود.

دوم آن‌که ادراک تجربهٔ رسه فی‌نفسه گُنشی خلاقه است؛ حالت ذهنی منحصر به فردی که ویژهٔ مخاطب آگاه بوده و مشارکت او را طلب

می‌نمایند که شخصیتی اساطیری (مثلاً کرشنه یا راما) آن را انجام دهد؛ چراکه قدرت‌های اسرارآمیز ایشان پیش‌تر برای مخاطب و به واسطهٔ امور فرهنگی و مذهبی بیان شده و او تصویری ذهنی از آنها دارد. از همین رو آنچه در صحنه اتفاق می‌افتد برای مخاطب مقبول خواهد بود و کاستی‌های آن را در تخیل ذهنی خود کامل خواهد کرد (یارو، ۱۳۸۹).

از سویی همین تخیل در صورتی سازنده است که به سمت *شتهایی*، *بهاوه*‌ها هدایت شود. تأکید و تمرکز بیش‌ازحد مخاطب بر برخی عناصر نمایشی سبب می‌شود دریافت صحیحی از جان‌مایهٔ نمایش و نیت اصلی اثر صورت نگیرد. تماشاگر باید *آنوبهاوه* و *وی‌بھی‌کاری* *بهاوه*‌های یک نمایش را عناصر فرعی قلمداد کند و تلاش کند در طول اجرای نمایش فریفتهٔ این امور، که همچون ارکان سوم در یک اثر هنری هستند، نشود. تماشاگری که توسط عناصر فرعی یک امر هنری سرگرم می‌شود در این خطر است که اثر را بسیار متفاوت از نیت اصلی متجلی در آن تأویل و تفسیر کند.

مورد دیگری که *آبهینؤگوپته* در مورد مخاطب آگاه ذکر می‌کند پرهیز از عواطف و احساسات شخصی است؛ مخاطب باید در تلاش باشد تا احساسات شخصی خود را کنار بگذارد. ترس از چیرگی مداخلهٔ عواطف شخصی سبب شده که گوپته مانند بهاراتا با شرح جزئیات صحنهٔ نمایش، انواع گرم‌های سنگین و البسهٔ مناسب تلاش کند هویت واقعی بازیگر را پنهان کند و بدین طریق مخاطب را در وارد شدن به جهانی خیالی یاری دهد. گوپته معتقد است عواطف و احساساتی که از امر زیبا حاصل می‌آیند دارای ویژگی عمومیت‌یافتگی (*سده‌هاریکرت*^{۳۷}) است و از این رو نیازمند نوعی تغییر است. این تغییر در اجرای نمایش رخ می‌دهد و سبب می‌شود فرد (مخاطب) با دیدن صحنهٔ نمایش نوع خاصی از ادراک را تجربه کند

اثر هنری فراخوان آن چیزی است که غایب است و لذت حاصل از تجربهٔ رسه به معنای شرکت فعال و خلاقانه در آن چیزی است که نمایش به واسطهٔ حرکات و ژست‌ها درصدد حاضر کردن آن است. پس اثر هنری نه در صحنه بلکه در ذهن مخاطب کامل می‌شود و رسه به واسطهٔ قابلیت‌های خلاقانهٔ مخاطب آگاه (*رسیکه*) حاصل می‌آید. البته این موضوع به معنای نفی قدرت اجرای زنده، قدرت بازیگری و جلوه‌های بصری نیست. تمامی نظریه‌پردازانی که به مفهوم رسه و چگونگی حاصل شدن آن در هنر نمایش پرداخته‌اند، از قدرت‌های بصری و جلوه‌های اجرایی یک نمایش آگاه بوده‌اند. بهاراتا در *ناتیه* با چنان دقت و ظرافتی به شرح این امور پرداخته که خوانندهٔ امروزی را دچار شگفتی می‌کند. اما همان‌طور که پیش‌ازاین توضیح داده شد مسئلهٔ مورد نظر آن است که هرچند صحنه‌آرایی و بازیگری خوب لازمهٔ یک اجرای صحیح است، ولی برای ایجاد رسه کافی نیست. نمایش عرصه‌ای برای تجلی رسه است و این تجلی به واسطهٔ حساسیت و آگاهی مخاطب و در ذهن اوست که روی می‌دهد.

آبهینؤگوپته در توصیف خود از ویژگی‌های *رسیکه* به صورت سلبی عمل می‌کند و شرح می‌دهد که چه موانعی (*ویگهنه*^{۳۸}) سبب می‌شود دریافت رسه حاصل نشود. یکی از این موارد دریافت نامناسب است که به واسطهٔ عدم واقع‌نمایی اشیاء و امور ایجاد می‌شود. بنا بر نظر گوپته منظره‌ها و صحنه‌پردازی‌هایی که عاری از حسی واقعی باشند، همچون مانعی در دریافت مخاطب عمل می‌کنند. اما منظور او جلوه‌های ویژه نیست، بلکه ارتباطی است که این اشیاء با پیش‌داوری‌های ذهنی و پیشینی مخاطب برقرار می‌کنند. مثلاً اعمال فوق طبیعی بر روی صحنهٔ نمایش، تنها در صورتی واقعی

پیام مکنون در نمایش فرامی‌خواند، بلکه مشارکت او در ساختن بی‌واسطه آن را نیز طلب می‌کند و تجربه‌ای خوشایند و شخصی را شکل می‌بخشد؛ خورخه لوئیس بورخس^{۴۰} این تجربه بی‌واسطه را برابر با لحظه‌ای می‌داند که ما «قریب‌الوقوع بودن تجلی و ظهور چیزی را تجربه می‌کنیم که رخ نمی‌دهد» (Borges, 1962: 223). مخاطب در چنین لحظه‌ای با گسترش نگاه مواجه است؛ دیدن چیزی که نمایش داده می‌شود و هم‌زمان مشاهده آنچه در پس اجرا همچون رازی پنهان است. میزان شفافیت این دیدن بسته به شرایط روحی، روانی و روحانی مخاطب متفاوت است.

پس میزان مستی لذت‌بخشی نیز که از این آگاهی بی‌واسطه به مخاطب دست می‌دهد، نه در کیفیت اجرا بلکه در آمادگی باطنی روح وی نهفته است. بنابراین ادراک رسه نوعی سیر درونی است، شبیه آن کیفیتی که در انجام عمل آیینی و مقدس تجربه می‌شود. *ناتیه‌شاستره* به‌خوبی بر این هم‌بودی نمایش، آیین و قربانی صحنه می‌گذارد و نمایش را والاترین شکل پیشکش به خدایان می‌داند: «شخص یا اشخاصی که نمایش خوب را پیشکش کنند آمرزیده خواهند شد و به والاترین شمع و نشئه روحانی دست خواهند یافت» (یارو، ۱۳۸۹: ۱۸۰). بنا براین در نمایش آیینی هر تماشاگری بر طبق توانایی‌های خود از نمایش لذت می‌برد؛ هرچه آگاهی فرد بیشتر باشد، میزان لذت او بیشتر خواهد بود. درعین‌حال اگر اجرا بر اساس معیارهای صحیح انجام نشود، مخاطب آگاه بیشتر سرخورده خواهد شد. نشئه روحانی حاصل از دریافت رسه در زبان سنسکریت *آنند*^{۴۱} (وجدآور و لذت‌بخش^{۴۲}) نامیده می‌شود. این وجد روحانی در حالتی خاص از عملکرد صحیح و منسجم ذهنی، جسمانی و روان‌شناختی برای

که حاصل فراموش کردن عواطف خود روزمره و مواجهه با شخصیت در حال بازآفرینی به صورت امر کلی است. این فراموش کردن خود روزمره و برون‌رفت از خود به‌واسطه البسه رنگارنگ و گریم‌های زیبای بازیگران تشدید می‌شود و مخاطب را ترغیب می‌کند تا در تجربه دیگری، احساسات و عواطف شخصی خود را ارتقاء بخشد. به همین دلیل فنون اجرایی و نمادهای بصری، که متفکرینی چون گوپته و بهاراتا ذکر کرده‌اند، همچون یک «اصل» در آیین‌های هنری نمایشی هند درآمده است و نقص هر یک می‌تواند دریافت را با اختلال مواجه کند. جایگاه تماشاگر، ارتفاع صحنه، نحوه آرایش صحنه، ضرب‌آهنگ‌ها، جایگاه نوازندگان، نوع گریم‌ها، ویژگی لباس‌ها، حرکات بازیگر حتی نحوه تعرق، مورمور شدن همه و همه در جهت همین دریافت صحیح و تخیل سازنده شرح و بسط داده شده‌اند.

از آنجاکه هدف از اجرای نمایش بسترسازی برای خلق رسه است، بنا براین اجرای نمایش «چیزی بیش از یک مفهوم است و در حکم شرایطی زیست‌شناختی در نمایشگر و دریافت‌کنندگان است که نوعی دگرگونی وضعیت رفتاری را نشان می‌دهد. «حس و حال» یا «طعم»، نوعی از ادراک درونی کمال است [...] نه فقط برای دریافتن یک پیکره‌بندی معین، بلکه برای مشارکت در آفرینش آن یعنی در تصویب وضع معنا» (یارو، ۱۳۸۹: ۱۷۹). پس می‌توان گفت هنر نمایش در ادراکات مخاطب و غلیان احساسات اوست که کامل می‌شود و به هدف خود دست می‌یابد. مخاطبی این‌چنینی فردی ساده و معمولی نیست. «دیدن آگاهانه» لازمه چنین مخاطبی است. به همین دلیل در آیین هندی مخاطب آگاه را *سهریدیه*^{۳۸} به معنی «فرد صاحب‌دل»^{۳۹} می‌نامند. بنابراین «دیدن» فعالیتی است وابسته به شایستگی فرد که نه‌تنها احساسات او را برای دریافت و ادراک

انتظار می‌رود در آن حالت باشد. این حالت «پُر از خدا بودن»^{۴۴}، و یا «خدا درون»^{۴۵} را نمی‌توان تنها با حالت سرمستی و به وجد آمدگی برابر دانست، بلکه وضعیتی است که فرد در آن حالتی «خداگونه»^{۴۶} را تجربه می‌کند. حالت‌های ایجاد شده در خلسه‌های شمنیستی نیز که در فرهنگ‌های اقوام اقیانوسیه، اسکیمو، سرخ‌پوست و... وجود دارد از همین جنس هستند. شفا بخشی و فراخواندن ارواح مردگان، که در آیین‌های شمنیسم امری معمول است، این «در خدا. بودگی» را در ساحتی متفاوت امکان‌پذیر می‌کند. جالب آنکه در آیین‌های برجای مانده از شمنیسم هندی نیز میان اعمال خلسه‌وار شمن و انجام اعمال قربانی ارتباطی انکارناپذیر وجود دارد^{۴۷}، به‌طوری‌که هنر نمایش آیینی و خلسه‌های شمنی را می‌توان دو صورت گوناگون از عمل قربانی برای یکی شدن با عرصه الهی دانست.

این نوع نگاه خاص به مقوله شعف و وجدآوری حاصل از رسه را می‌توان با مفهوم سومه^{۴۸} در حکمت ودایی نیز برابر دانست. پرامور کشا کیل^{۴۹} در کتاب خود «عالم تئاتری: مطالعه ناتیبه‌شاستره»^{۵۰} به رابطه میان رسه و سومه اشاره کرده است (Kale, 1974: 81-82). بنیان این قرابت در ریشه‌شناسی هر دو واژه نیز وجود دارد؛ سومه از نظر معنایی با رسه قرابت دارد و آن نیز مانند رسه به معنای «شیره، زبده و جوهر است» (اوپنیشد، ۱۳۹۰: ۲، ۵۳۸). هم‌چنین «سومه گاه به معنای چسب نیز تعریف شده است، چراکه نوشیدن سومه، به عنوان شربت مقدس و شکرآور در آیین‌های ودایی حالتی را پدید می‌آورد که در آن تمام پیوندها میان درون و برون برقرار است. رهایی کامل نیز در همین پیوند امکان‌پذیر می‌شود. سومه نیز مانند رسه حالتی است که در شوریدگی و غرقگی^{۵۱} آن امکان تجربه مرزهای ناآشنا ایجاد می‌شود. این مرحله از ادراک و تجربه برابر با حالتی از آزادی است؛

فرد ایجاد می‌شود. تأثیرگذاری نمایش‌های آیینی هندی نه در مهیج بودن روایت بلکه در ایجاد همین حس *آئنده* معنا می‌یابد. اما منظور از وجدآور بودن هنر نمایش آیینی را نباید با اصطلاح عامیانه و امروزی از این واژه یکی دانست؛ چراکه معنای رایج امروزی از وجدآور بودن ریشه در دیدگاهی دارد که همه‌چیز را به دو وجه بیرونی و درونی تقسیم می‌کند. در عالم آیین چنین تفکیکی معنا ندارد. نمی‌توان شرکت‌کنندگان در نمایش را بسان قربانیانی دانست که چیزی را برای خدایان، خدایانی که تصور می‌کنند آن بیرون در فضا اقامت دارند، قربانی می‌کنند. در جهان برآمده از سنت، بیرون و درون دو چیز مجزا و منفک شده نیست. تمایزی میان این دو نمی‌توان تصور کرد. هر چه هست یک کل به هم منسجم است. خردگرایی حاصل از تفکرات مدرنیته در آیین‌های کهن راه ندارد و صورت‌های آگاهی مدنظر آیین را نمی‌توان با معیارهای خردگرایانه امروز سنجید.

متون برجای مانده پیرامون نظریه نمایش هندی و یا اعتقادات ودایی همواره تلاش دارد این فاصله میان امر بیرونی و درونی را به حداقل برساند. تمامی تفکراتی که در حیطه برابری *آتمن* درون و برهمن برون بیان می‌شود در پی دستیابی به همین حقیقت و بیان اصول خاص آن است. به همین دلیل رسیدن به حالت *آئنده*، وجد روحانی و تجلی رسه در درون فرد آگاه را نمی‌توان با ایجاد حس خوشایند، شعف و سرمستی یکی دانست. *آئنده* لحظه و نقطه «اتصال برون و درون» است؛ نوعی «خداشدگی» است که شاید در دنیای امروزی هیچ واژه معادلی ندارد. این معنا مختص به زبان سنسکریت و تمدن هندی نیست و می‌توان نظایر آن را در دیگر فرهنگ‌ها نیز جستجو کرد. مثلاً در زبان یونانی *انتئوس*^{۴۳} را می‌توان معادلی برای *آئنده* دانست. *انتئوس* حالتی در جریان آیین‌های دیونیزیوسی است که از نمایشگر

هم‌افزایی دارند و فعالیت دیگری بر دیگر مؤثر است. (نمودار ۲)

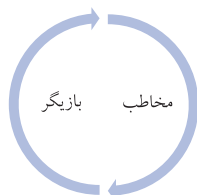
پس کارآمدی اجرا بیش از هرچیز به پاسخ فعال مشارکت‌کننده وابسته است. پاسخ فعال مشارکت‌کنندگان، انرژی بازیگر را افزون می‌کند. «در هماوایی‌های رقص یا موسیقی، مردم به آرامی *تال*»^{۵۳} (ضرب) می‌گیرند، زیر لب می‌خوانند، و گاه دست‌هایشان را هماهنگ با *مودراها*»^{۵۴} [...] حرکت می‌دهند» (شکندر، ۱۳۸۴: ۱۸). حتی در برخی از اجراها تماشاگران، کتب ترانه‌های آیینی را که قرار است در نمایش به اجرا درآید با خود می‌آورند و ترانه‌خوانی بازیگران را از روی آن پی گرفته و بعضاً با ایشان هم‌نوا می‌شوند. چنین مشارکتی، باعث ایجاد نوعی همدلی و قدرت در جمع می‌گردد که عشق حاصل از آن به شکوفایی رسه مدد می‌رساند. بنابراین اجراگر و بیننده هر دو با هم اجرا را تجربه می‌کنند. رسه نیز عصاره و طعم این اجرا است که میان اجراگر و تماشاگر به وجود می‌آید و ایشان هر دو در شکل‌گیری آن سهیم هستند.

«در همه این برهه‌های خاص روانی. فیزیکی «شخصیت» آفریده می‌شود؛ نه در شخصیت فردی بازیگر، بلکه در قالب شکلی متجسم و فراقکنده، پرنیرو و زنده در بین بازیگر و تماشاگر. این شکل‌های آسایبی به هیچ‌گونه «تعلیق [اراده] ناباوری»^{۵۵} تظاهر نمی‌کند، بلکه در آنها بازیگر و تماشاگر هم‌زمان شخصیت یا چهره تجسم‌یافته در بازیگر را به مثابه

آزادی‌ای که در عرصه مادی امکان تجربه شعف روحانی یا آئنده را ممکن می‌سازد. از این نظر سومه و رسه به مثابه پیش‌شرط‌هایی برای برون‌رفت از حصار «خود» هستند و گشاینده عرصه‌ای که «خلق» در آن ممکن می‌شود.^{۵۶}

هم‌بودی مخاطب و بازیگر در ایجاد رسه

با توجه و اصولی که در ایجاد رسه ذکر شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در سنت هندی و نمایش آیینی، عملاً تفاوتی میان بازیگر و تماشاگر لحاظ نمی‌شود که از همان کل‌نگری مستتر در آیین نشئت می‌گیرد؛ از آنجاکه هدف از نمایش، نه روایت صرف، بلکه ایجاد و انتقال رسه است، کلیه عوامل وابسته به نمایش، اعم از بازیگر، تماشاگر، حتی کاراکترهای روایت، می‌توانند از رسه ایجادشده بهره‌مند شوند. به همین جهت در صحنه‌آرایی و اجرا، تلاش می‌شود فاصله میان بازیگر و تماشاگر تا حد ممکن کم‌رنگ باشد و این موضوع، درست برخلاف اصول تئاتر غربی است که در آن تلاش در جهت جدایی هرچه بیشتر بازیگر از تماشاگر است؛ در تئاتر غربی صحنه نمایش به گونه‌ای طراحی شده تا بازیگران در سکویی بالاتر از تماشاگران قرار بگیرند و با ایجاد فضای مناسب میان تماشاگر و بازیگر بر این تفاوت تأکید می‌گردد. از سویی در تئاتر غربی، صحبت کردن و یا مشارکت تماشاگر در زمان اجرای تئاتر کاری خلاف قوانین است؛ اما دست‌کم در هند، واکنش فعال شرکت‌کنندگان، مورد انتظار است. به بیان دیگر رسه حاصل یک اجرای بی‌نقص از *ستهایی-بهاوه‌ها* توسط بازیگر نیست، بلکه این تنها نیمی از راه است. پس از یک اجرای خوب، مشارکت‌کننده‌ای که رسه را در درون احساس کرده باید دست‌به‌کار شود؛ بدین طریق که تلاش کند به رسه نمودی بیرونی ببخشد. به بیان دیگر می‌توان گفت بازیگر و مخاطب در ایجاد رسه نقش



نمودار ۲. هم‌بودی مخاطب و بازیگر در نمایش سنتی هندی (منبع: نگارنده)

غربی پس از او پیگیری نمی‌شود. در مقابل، در زیبایی‌شناسی سنتی هند، تمرکز بیشتری بر این تحولات زیبایی‌شناختی وجود دارد و تلاش دارد روان‌شناسی تحولات زیبایی‌شناختی را تحلیل کرده و آنها را در بستر گسترده‌تری از دستاوردهای انسانی قرار دهد. درواقع نقطه قوت اندیشه‌های شرقی درباره تحولات برآمده از مواجهه با اثر هنری در دیدن هم‌زمان ساحت فردی و جمعی با هم است که می‌تواند به بررسی بیشتر ارتباطات هنر با ابعاد اخلاقی و معنوی زندگی منجر شود» (Higgins, 2007: 43).

نتیجه‌گیری

با توجه به مواردی که در بالا شرح داده شد می‌توان گفت نمایش هندی به مثابه کلی یکپارچه است که رسه در آن در هماهنگی کامل میان بازیگر و مخاطب ایجاد می‌شود. به بیان دیگر دوسویه بودن ارتباط میان بازیگر و مخاطب در شکل‌گیری رسه نشانگر آن است که رسه مقوله‌ای صرفاً فردی نیست، بلکه به جمع وابسته است. وقتی بر اثر اجرای خوب بازیگر، مثلاً احساس شادی در عده‌ای از مشارکت‌کنندگان آگاه ایجاد می‌شود، واکنش ایشان (مثلاً خندیدن) سبب تأثیرگذاری بیشتر اجرا بر روی دیگر مخاطبان خواهد شد. پس واکنش صحیح و به‌موقع مشارکت‌کنندگان موجب تقویت رسه در دیگران می‌شود. از سویی با بالا گرفتن شور جمعی، این انرژی به بازیگران، نوازندگان و رقصندگان نیز بازخواهد گشت و آنها را در اجرای هر چه بهتر یاری خواهد رساند.

بنابراین هرچند ظهور رسه به عوامل مختلفی در سطح ادوات اجرا، روایت، بازیگر و مخاطب وابسته است، اما چیزی تنها مختص به مخاطب و فرد نیست، بلکه چیزی جمعی و مشارکتی است که همه می‌توانند در ظهور و استمرارش مشارکت داشته باشند و ظهور حداکثری رسه نیز در همین مشارکت و

«دیگری» هم‌آفرینی می‌کنند. «قدرت حضور»ی که در این دیگری نمایشی آشکار است، در ضمن آن‌که در فلان بازیگر خاص و در لحظه‌ای خاص تعین یافته، به آن من یا ایگو^{۵۶} محدود نمی‌شود. شخصیت پویای مورد اشاره در حدفصل میان بازیگر و تماشاگر وجود دارد، از هر دو آنها فراتر می‌رود و به فراسوی خود اشاره دارد» (Zarrilli, 1990: 144).

به همین دلیل است که در نمایش هندی، برخلاف تئاتر غربی، مخاطب در تاریکی و بازیگر در روشنائی نیست. هر دو همدیگر را می‌بینند. یکی عاطفه را بازی می‌کند و دیگری احساس را دریافت کرده و سپس به آن بروز بیرونی می‌بخشد. بنا براین رسه به واسطه بازی بازیگر در مخاطب ایجاد می‌شود و مشارکت فعال او نیز سبب ایجاد حس هم در بازیگر و هم در دیگر مخاطبان حاضر و در نتیجه بالاتر رفتن سطح اجرا در بازیگر می‌شود. پس ایجاد رسه در بازیگر، مستلزم مشارکت فعال مخاطب است.

همین موضوع ضرورت پرداختن به مبانی نظری شکل‌گیری هنر در اندیشه‌های شرقی را تبیین می‌کند. درواقع «زیبایی‌شناسی غربی، با وجود تمام گفته‌هایش درباره تجربه زیبایی‌شناختی، درباره تحولی که منجر به آن می‌شود، کمتر صحبت می‌کند. فریدریش نیچه، که استثنای قابل‌توجهی است، در این زمینه آموزنده است. او در «تولد تراژدی» تجربه موسیقی را توصیف می‌کند که حس هویت دگرگون‌شده‌ای را برمی‌انگیزد، و آن همان جایی است که آگاهی از نقش‌های معمول فرد کنار می‌رود. او توضیح می‌دهد که چگونه این تحول، تماشاگر تراژدی آتنی را به یک پرستنده واقعی دیونیزوس تبدیل می‌کند که ناگهان قادر است از بازیگری به شخصیت و به واسطه اتصال به شخصیت، امر مقدس (خدا) را ببیند. باین‌حال، تأکید نیچه بر این تحولات جادویی به‌طورکلی در فلسفه

به ظهور رسد. به همین جهت در گذشته، که پایبندی به آیین‌ها دوجندان بود، اجراهای آیینی جشن‌هایی بودند که در ظرف چند روز یا چند هفته انجام می‌شدند. در این جشن‌ها و مراسم چندبُعدی شادمانی و مشارکت مخاطب نه تنها امری ضروری بلکه بسان اصلی تکمیل‌کننده برای مراسم محسوب می‌شد.

همدلی و نیروی برآمده از جمع نهفته است. به همین جهت نمایش آیینی هند چیزی بیشتر از نمایش یا تئاتر صرف است؛ گویی در جشنی باشکوه، رقص، موسیقی، پایکوبی، تناول خوراک و... همه و همه در عملی عبادت‌گونه، دست در دست هم می‌دهند تا شور حاصل، راه را برای ظهور خدایان بگشایند، *آلائوکیکه* در عرصه زمینی ظاهر گردد و رسه

پی‌نوشت‌ها

1. *rasa*
2. *Nāṭya Śāstra*
3. *Abhinavabhāratī*
4. aesthetic relish
5. *ekaghanatā*
6. Bharatamuni
7. *sthāyibhāvas*
8. *vyabhicārībhāvas*
9. *anubhāvas*
10. *vibhāvas*
11. the essence of sentence
12. *rasavat*
۱۳. *Śrī Caitanya-caritāmṛta* در مورد تاریخ زندگی شری کرشننه کی‌تنیه (Sri Krishna Caitanya) است که یکی از بزرگ‌ترین جنبش‌های اجتماعی و معنوی هند را در حدود پانصد سال پیش پایه‌گذاری کرد.
14. *rasa haya*
15. *vibhāva anubhāva*
16. sentimental
17. pretty art
18. *alaukika*
19. *laukika*
20. emotions
21. feelings
22. artistically performed emotions
۲۳. *rasika* (رسیکه) به معنای فرد صاحب ذوق؛ کسی که در مواجهه با اجرای اثر هنری (نمایش آیینی) به تجربه و ادراک رسه دست یافته است.
24. *ya evam*
25. *vidvān*
26. *svādyate*
27. *rasāsvādāna*
28. *ānanda-cinmaya*
29. *lokottra*
30. *akhānda*
31. *svaparakāśa*
32. *camatkāra*
33. *brahmasvāda- sahodara*
34. Abhinavagupta (950-1016)
35. *stheitaprajana*
36. *vighna*
37. *sadharanikerta*
38. *sahrdaya*
39. a person of attuned heart
۴۰. Jorge Luis Borges (۱۸۹۹-۱۹۸۶) نویسنده، شاعر و ادیب مشهور آرژانتینی که از برجسته‌ترین نویسندگان آمریکای لاتین است.
41. *ānanda*
42. pleasure
43. *entheos= ēvθεος*
44. filled with God
45. the God within
46. almighty
۴۷. برای اطلاع بیشتر نگاه کنید: (الیاذه ۱۳۸۸، ۶۲۳-۵۹۰)
۴۸. *soma* شربت مقدس شکرآور، هم‌چنین نام گیاهی مقدس که در مراسم آیینی استفاده می‌شود.
49. Pramod Keshav Kale (1934-2013)
50. The Theatric Universe
۵۱. آقای نریمان افشاری *flow* را به غرقگی ترجمه کرده‌اند: (یارو ۱۳۸۹، ۱۸۱)
۵۲. از این نظر می‌توان رسه و سومه را هم چون پیش شرط‌هایی برای ایجاد پوئیس (poesis) دانست.
53. *tal*
۵۴. *mudras* نظام حالات و حرکات دست.
۵۵. *suspension of disbelief* تعلیق ناباوری (یا اراده ناباوری) کاری است که به زعم منتقدان و نظریه‌پردازان غربی، بیننده به هنگام مواجهه با اجرای دراماتیک انجام می‌دهد تا کار درام‌پرداز را در خلق توهمی از واقعیت تکمیل کند. اما از آن جا که در اجراهای آسیایی به طور عام خلق چنین توهمی مد نظر نیست، تعلیق (اراده) ناباوری هم لازم نیست (شکر ۱۳۹۴، ۵۳۵، پانویس ۶).
56. Ego

فهرست منابع

- اسماعیل‌پور، علیرضا (۱۳۹۲)، خاستگاه‌های هنر نمایش در هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن، نشریه پژوهش‌های ایران‌شناسی، ۵ (۲)، ۱۶-۱. DOI: <https://doi.org/10.22059/jis.2016.59421>
- الیاذه، میرچا (۱۳۸۵)، *رساله در تاریخ/دیان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
- اوپنیشدها، کتاب‌های حکمت (۱۳۸۷)، ترجمه مهدی جواهریان و پیمان یزدانجو، تهران: انتشارات مرکز.

- بهگودگیتا متن، واج نویسی، ترجمه، واژه نامه ها و باورها (۱۳۹۳)، ترجمه مهدی علایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- جانجی، رکا (۱۳۸۸)، ارتباط زیبایی شناختی، ترجمه نریمان افشاری، تهران: فرهنگستان هنر.
- راداکریشنن، سروپالی (۱۳۸۲)، تاریخ فلسفه شرق و غرب، دوره دو جلدی، ترجمه خسرو جهانداری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- رمضان ماهی، سمیه؛ ریخته گران، محمدرضا؛ بلخاری قهی، حسن؛ محمودی، ابوالفضل (۱۳۹۷)، «نسبت زیبایی شناسی و هنرهای سنتی در حکمت هنر هند»، فصلنامه کیمیای هنر، ۷ (۲۷)، ۹۳-۱۰۸.
- رمضان ماهی، سمیه؛ ریخته گران، محمدرضا؛ بلخاری قهی، حسن؛ محمودی، ابوالفضل (۱۳۹۶)، «ناتیه شاستره، دستورالعمل هایی برای ظهور رسه در نمایش هندی»، فصلنامه علمی-پژوهشی تئاتر، ۴ (۷۱)، ۱۴-۴۲. URL: <http://kimia-honar.ir/article-1-1312-fa.html>
- شکنر، ریچارد (۱۳۸۴)، «ناتیه شاستره، دستورالعمل هایی برای ظهور رسه در نمایش هندی»، نشریه تئاتر، ۴ (۷۱)، ۱۴-۴۲. URL: <https://quarterly.theater.ir/fa/117934>
- شکنر، ریچارد (۱۳۹۴)، نظریه اجرا، ترجمه مهدی نصرالله زاده، تهران: سمت.
- کوماراسوامی، آنداندا (۱۳۹۰)، مبانی سنتی هنر و زندگی، تحقیق، ترجمه و شرح امیرحسین ذکرگو.
- یارو، رالف (۱۳۸۹)، تئاتر هند، ترجمه نریمان افشاری، تهران: فرهنگستان هنر.

- Borges, Jorge Luise (1962), *Labyrinths*, trans. James E. Irby. London: Penguin.
- Chaudhury, P. J (1965), *The Theory of Rasa*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 24, No. 1, Autumn, pp. 145-149.
- Daśarūpa, Surendranath (1912), *A Treatise on Hindu Dramaturgy* edited by A. V. Williams Jackson, New York, Columbia University Press, Volume 7.
- Gnoil, Raniero (1956), *Aesthetic Experience according to Abhinavagupta*, Rome, Series Oriental XI.
- Higgins, Kathleen Marie (2007), *An Alchemy of Emotion: Rasa and Aesthetic Breakthroughs*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 65, Issue 1, September 2007, Pages 43-54, <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00236.x>
- Kale, Pramod (1974), *The Theatric Universe: A Study of the Nāṭyāśāstra*. Boombay: Popular Prakashan.
- Masson, J. L & M. V. Patwardhan (1969), *Santarasa and Abhinavagupta's Philosophy of Aesthetics*, Poona: B.O.R.I
- *Sāhitya Darpaṇa or Mirror of Composition of Visvanatha: A Treatise on Poetical Criticism* (1994), trans. by J.R. Ballantyne, Pramada Dasa Mitra, Motilal Banarsidass Publishers Private Limited. Delhi.
- Singh Baghel, Viros (2024), *Theorising the Idea of Aesthetic Self in Abhinavagupta*, Integrated Journal for Research in Arts and Humanities, Vol. 4 No. 4 (2024): July Issue. DOI: <https://doi.org/10.55544/ijrah.4.4.5>
- Sunil, Princy (2005), *Rasa in Sanskrit drama*, the Indian of world literature in English, vol. 1, No. I-Jan.
- Śrī Caitanya-caritāmṛta (1975), His Divine Grace A. C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada, *Madhya-līla*, Vol. 8, Printed in the United States of America.
- Schweig, Graham M. & David Buchta (2010), *Rasa Theory*, Brill's Encyclopedia of Hinduism 2. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden: Brill.
- Zarrilli, Philip (1990), *What Does It Mean to Become the Character: Power, Presence, and transcendence in Asian In-body Disciplines of Practice*, edited by Richard Schechner and Willia Apple, Cambridge: Cambridge University Press, pp 48-131.