Archive of SID

خاستگاه‌های هنر نمایش در هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن

علیرضا اسماعیل‌پور[۱]
فارغ‌التحصیل دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی دانشگاه تهران
(از ص ۱ تا ص ۱۵)
تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۹/۱۴؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۴/۱۲/۲۰

چکیده

هنر نمایش در هند پیشینه‌ای کهن دارد. ادبیات نمایشی سنسکریت در بستر سنتی منظم شکل گرفته و تا سده‌های متمادی تداوم یافته است. خاستگاه‌های اصلی این هنر در شبه قاره عبارتند از سرودهایی گفتگووار در وداها، مناسک ودایی و سنت حماسه‌خوانی، و هنرهای مرتبطی چون رقص و موسیقی نیز در پیدایش و گسترش آن مؤثر بوده‌اند. ممکن است نمایش‌های یونانی نیز بر ادبیات نمایشی سنسکریت اثری گذاشته باشد. در بررسی مختصر خاستگاه‌های نمایش در فرهنگ باستانی هند آشکار می‌شود که اغلب این خاستگاه‌ها در ایران نیز نمونه‌هایی دارند که غالباً تا دورهٔ اسلامی باقی بوده و بعضاً از معادل‌های هندی خود نیز فراگیرترند. اما برغم این خاستگاه‌های نیرومند، هنر نمایش نتوانسته در قالب آثاری منظم و ماندگار در ایران پای بگیرد. در این مقاله، پس از بحث دربارهٔ خاستگاه‌های هنر نمایش در هند، به بررسی این خلأ تاریخی پرداخته‌ایم که در تحلیل نهایی شاید بتوان آن را ناشی از عدم نضج سنت کتابت در بخش اعظم تاریخ ادبیات باستانی ایران دانست.

واژه‌های کلیدی: نمایش، حماسه، سنت کتابت، رقص، سرودهای ودایی، نمایشنامه‌های ایرانی و هندی.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: alireza.esmaeilpour@gmail.com

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

مهمترین خاستگاه‌های نمایش هندی عبارتند از سنت ودایی (متن و آیین‌ها)، حماسه‌ها و ادبیات مابعد ودا، دستورنامه‌های هندی و اثرپذیری از تئاتر یونانی. در بررسی نمونه-هایی که در این مقاله خواهد آمد، همواره باید در نظر داشت که رقص‌های آیینی، نقالی، برخوانی حماسه‌ها، پوشش‌ها و چهرک‌های غریب در مناسبت‌های دینی، گفتگونویسی و گفتگوخوانی و نمونه‌هایی از این دست شاید خاستگاهی برای آنچه بعدها نمایش نامیده شد به شمار روند، اما البته برابر با آن نیستند. در اینجا هر یک از خاستگاه‌های یادشده را مختصراً بررسی کرده و سپس با در نظر داشتن آنان به نمونه‌های ایرانی و گمانه‌زنی در باب علت خلأ هنر نمایش در فرهنگ کهن ایرانی می‌پردازیم.

۱. وداها: گفتگوها و مناسک

اندیشهٔ هندی هنر نمایش را برخاسته از جهان خدایان می‌داند. بنا بر *ناتیه‌شاستره*،(۱) خدایان از برهما خواستند که «چیزی» بیافریند که تنها به سه طبقهٔ برتر هند، یعنی برهمنان و جنگجویان و کشاورزان، منحصر نباشد و افراد بی‌طبقهٔ فرودست نیز از آن سهمی داشته باشند. برهما طرح آفرینش ودای پنجمی را ریخت و از هر ودایی فضیلتی را در آن نهاد: هنر تلاوت متون را از *ریگ‌ودا*، آواز را از *سامه‌ودا*، هنر تقلید را از *یَجورودا* و شور و احساسات را از *اتهَروه‌ودا*. افسانه این هنر نوین را ودای پنجم و همسنگ و مکمل وداهای چهارگانه می‌داند (Keith, 1954: 12-13). این نکته وقتی برجسته‌تر می‌شود که ممنوعیت وداهای چهارگانه برای مردمان فرودست را به یاد آوریم. در ریگ‌ودا سرودهایی هست که به‌وضوح گفتگوهایی دوسویه (هم‌سخنی[1]) را در بر دارد و می‌توان آنها را یکی از مهمترین عوامل توسعهٔ هنر نمایش دانست (Awasthi, 1984: 23). برخی از سرودهای گفتگووار ودایی مبهم‌اند. با این همه، دست‌کم پانزده سرود وجود دارد که این ویژگی در آنها انکارناپذیر است، از جمله سرود معروفی که شامل بحث و گفتگوی یَمه و یَمی، دوقلوهای نخستین، است (۱۰:۱۰)، گفتگویی میان پورورَوَس[2] و پری اوروَشی[3] (۱۰:۹۵) و نیز سرودی که در آن ایندره، خدای بزرگ ودایی، با مروت‌ها، که دستیاران اویند، بگومگو می‌کند که چرا وی را در نبرد با ورتره، غول بزرگ آب‌ها، تنها رها کرده-

1. saṃvad
2. Purūravas
3. Urvaśī

www.SID.ir

Archive of SID

انـد (۱: ۱۶۵، ۱۷۰) (Keith, 1954: 13-15). به گمان ماکس مولر، سرود ایندره و مروت‌ها در مناسک قربانی برای مروت‌ها و توسط دو گروه بازی می‌شده و یکی نقش ایندره و دیگری نقش مروت‌ها را بر عهده می‌گرفته است. باقی سرودهای گفتگووار نیز کمابیش وضعی چنین دارند. فرض بر این است که هنر نمایش – البته با ماهیتی دینی– در دوران ودایی شناخته‌شده بوده و برهمنان پیاپی نقش‌هایی را به عهده می‌گرفته‌اند تا به تقلید از رویدادهای آغاز خلقت بر زمین بپردازند. فون شرودر در همین راستا بر این عقیده است که سرودهای گفتگووار ودایی – از جمله سرود ۱۰: ۱۱ در *ریگ‌ودا*، شامل خودستایی ایندرۀ سرمست از سومه– بازمـاندۀ کهن نمایش‌های ودایی است و میراث بدوی عصر هندواروپایی است. این سنت نمایشی ماهیتی دینمردانه داشته و با پایان عصر ودایی از میان رفته است (Keith, 1954: 15-16). اما تأمل در سرودهای ودایی به نتایجی خلاف آراء فوق راه می‌برد. سرود ۱۰: ۱۱۹ آشکارا یک تک‌گویی از زبان ایندره در ستایش سومه‌نوشی است. این سرود کاملاً روشن است و نباید آن را بخشی از یک آییـن سومه‌نوشی دانسـت که در آن برهـمـنی نقش ایندره را ایفا می‌کند. سرود قورباغه‌ها (۷: ۱۰۳) را هم متنی حاوی افسون باران دانسته‌اند که مردانی با نقاب قورباغه آن را می‌خوانده‌اند، حال آنکه اگر بپذیریم که این سرود افسون باران است، نیاز به توضیح بیشتری نخواهد بود. نیز هیچ شاهدی دال بر اینکه خواندنِ ریگ‌ودا با آواز همراه بوده در دست نیست. به عکس، اطمینان داریـم که سـرودهای سـامه‌ودا را بـه آواز می‌خوانند (√gai)، در حالی که سرودهای ریگ‌ودا را تلاوت می‌کرده‌اند (śaṃs) (Ibid: 18-20).

از گفتگوهای ودایی که بگذریم، در مناسک ودایی نیز می‌توان ریشه‌های هنر نمایش را مشاهده کرد. در برخی از روایات آمده که فرد سومه‌فـروش را پیش از آغـاز مراسـم آیینـی از دادوستـد خود محروم می‌کردند و با سنگ و کلوخ هدف می‌گرفتند که بی‌گمان تقلیدی است از درآوردن سومه از چنگ پاسداران غیورش، گندهروه‌ها[1]. یکی از بخش‌های بنیادین مناسک خورشیدی مهاورَته[2] ستیزه‌ای است میان یک وایشیه[3]، یعنی فردی از طبقۀ سوم جامعه (که سپید است)، و یک شودره[4]، یعنی فردی بی‌طبقه (که سیاه است)؛ بدین معنی که نیروی نور (یک کشاورز نجیب) با نیروی

1. Gandharvas
2. Mahāvrata
3. vaiśya
4. śūdra

www.SID.ir

Archive of SID

ظلمت (یک شودره) بر سر خورشید می‌جنگد. در واقع، با یک مناسک نمایشی نخستین روبه‌رو هستیم. بخش دیگر این آیین حتی غریب‌تر هم هست: یک برهمن نوآموز و یک روسپی طی کامجویی خشنی از یکدیگر چون زوج نامزدی نمایانده می‌شوند. بی‌گمان در ادوار کهن‌تر این کژرفتاری جنسی را آیینی برای افزودن باروری می‌دانسته و آن را مجاز می‌شمرده‌اند، اما ذائقهٔ روحانیون در دوره‌های بعدی آن را ناپسند دانسته است. با این‌همه، هرگز نباید در باب وجه نمایشی این اعمال اغراق کرد. یک نمایش را تنها وقتی می‌توان نمایش دانست که نقش‌آفرینان نقش خود را به هدف اجرا ایفا کنند، اما هدف اعمالی از این دست نه نفس اجرا، بلکه پیامد دینی آن است (Keith, 1954: 23-25).(۲) شکی نیست که خود هنر نمایش در آن دوران هنوز بر کسی شناخته شده نبوده است. در *یجورودا* فهرست‌هایی از پیشه‌های مردمان آمده، اما واژهٔ «نَته»[1] را، که نام پیشهٔ هنرپیشگان در آثار متأخر است، در این فهرست‌ها نمی‌توان یافت.

از دیگر عناصری که به هنر نمایش راه یافته آوازهای *سامه‌ودا* و نیز رقص‌های آیینی است. در مناسک مهاورته، دوشیزگان گرد آتش می‌رقصند و این خود افسونی است برای آوردن باران و سعادت برای رمه‌ها. گرچه ترکیب این عناصر آیینی سرانجام به برآمدن نمایش راستین منجر شده است، گواهی در دست نیست که این ترکیب در عصر ودایی رخ داده باشد. به عکس، شواهد حاکی از این است که نوع ادبی نمایشنامه به‌واسطهٔ حماسه‌خوانی‌های بعد از ودا خلق شده است. نباید از یاد برد که رکن اساسی نمایش‌های سنسکریت نه نثر و آواز، بلکه اشعار متعددی است که به صورت دکلمه طی اجرای متن خوانده می‌شود و این شعرخوانی بی‌تردید در سنت حماسی ریشه دارد. در بخش‌های کهن *مهابهارته*، بزرگترین حماسهٔ هندی، هیچ نشانی از هنر نمایش نمی‌یابیم. اگر اصطلاح «نَته» را که در این حماسه ذکر شده «بازیگر» معنا کنیم، مؤید وجود هنر نمایش خواهد بود. اما «نَته» می‌تواند به معنی بازیگر نمایش‌های بی‌سخن (پانتومیم) هم باشد. برای یافتن ردی از هنر نمایش باید در *هَری‌وَنشه*[2] جستجو کرد که ادامه‌ای است بر *مهابهارته* و در آن شواهدی یافت می‌شود دالّ بر وجود بازیگرانی که نمایشی بنا بر *راماینه* پرداخته‌اند. با این همه، تاریخ تقریبی تألیف *هری‌ونشه* از سدهٔ دوم یا سوم

1. naṭa
2. Harivaṃśa

www.SID.ir

Archive of SID

میلاری کهن‌تر نیست، یعنی بسیار پس از زمانی که از وجود یک نمایشنامهٔ سنسکریت بی‌گمانیم (Ibid: 23-29).

۲. حماسه‌ها

تغییر دادن صدا و تکیه حین حماسه‌خوانی (به‌ویژه خواندن دو حماسهٔ بزرگ *مهابهارته* و *راماینه*) سنت دیرپایی بوده که قوالان پیوسته بدان پایبند بوده و هستند؛ سبکی که به صورت بالقوه می‌تواند به اشکال نخستین نمایش تبدیل شود (Awasthi, 1984: 24). در آغاز سدهٔ هفتم میلادی، برهمنی نسخهٔ کاملی از *مهابهارته* را به معبدی تقدیم می‌کند تا از روی آن جلسات منظم حماسه‌خوانی برگزار شود. نقش‌برجسته‌ای نیز از سانچی[1] در دست است که گویا به ادوار پیش از میلاد برمی‌گردد و گروهی از این حماسه‌خوانان را نشان می‌دهد که همراه با موسیقی و رقص مشغول اجرایند و احساسات شخصیت‌های داستان را با حرکات خود نمـایـش می‌دهند. اگر کلام را هم بدین مایه بیفزاییم، صورت ابتدایی نمایش به دست خواهد آمد. بهوَبهوتی[2]، نمایشنامه‌نویس بزرگ سدهٔ هشتم میلادی، در اثر خود به نام *واپسین کارنامهٔ رامه*،[3] به دِین هنر نمایش به حماسه معترف است و بهاسه[4]، بزرگترین نمایشنامه‌نویس هندی پیش از کالیداسه[5]، نیز در آثارش آشـکارا خود را مرهون حماسهٔ بزرگ می‌داند (Keith, 1954: 29-31). شاعران نمایشنامه-پرداز مضامین خود را اساساً بیشتر از حماسه‌ها به وام گرفته‌اند تا از وداها. کالیـداسـه، نمایشنامه‌نویس مشهور سدهٔ چهارم میلادی، مضمـون نمایشنـامهٔ نامـدار خـود، *ویکرم-اوروشی*،[6] را در *هری‌ونشه* و *ویشنوپورانه* یافته است، چنان که مضمون *شکونتلا، مهمترین نمایشنامهٔ خود*، را نیز از *مهابهارته* و *پَدمَه‌پورانه* به وام گرفته است. در واقع، باید به جای جستجوی نمایش در وداها، سنت حماسی را دارای بذری دانست که به رویش درخت نمایش سنسکریت انجامیده است (Shekhar, 1960: 8).

1. Sanchi
2. Bhavabhūti
3. Uttararāmacarita
4. Bhāsa
5. Kālidāsa
6. Vikramorvaśī

www.SID.ir

Archive of SID

۳. تأثیر یونانی؟

این نظریه اصلاً از آن دو محقق آلمانی، وبر و ویندیش، است. آراء ویندیش در بادی امر درخور درنگ به نظر می‌رسد: عناصر حماسه‌خوانی، به‌کارگیری آمیزه‌ای از نثر و شعر، وجوه اسطوره‌ای و قهرمانی، تقسیم عمل نمایشی به صحنه‌های مختلف، توسعهٔ نقش‌های نوعی و کلیشه‌ای همه متناظر با عناصر نمایش یونانی هستند. افزون بر این، شواهد تاریخی حاکی از وجود نخستین نمایش هندی‌های در دورانی است که آن را اوج تأثیر یونانی بر فرهنگ هندی می‌دانند (Ibid: 54). از اجرای نمایش‌های یونانی در امیرنشین‌های هند شاهدی در دست نیست، اما می‌دانیم که اسکندر گروهی از هنرمندان را با خود همراه کرده بود و در فواصل فتوحاتش به تماشای هنرنمایی ایشان می‌نشست. بنا بر این روایات، برغم عدم شواهد، می‌توان تصور کرد که چنین اجراهایی در دربار امیران یونانی در هند به روی صحنه می‌رفته است (Keith, 1954: 59-60). در پی چیرگی شاهنشاهی هخامنشی بر بخش‌هایی از هند و نیز بر اغلب ایالات جهان یونانی میان این دو قلمرو روابطی پدید آمد. در سده‌های بعدی نیز میان پادشاهی ماوریه و سلوکیان روابط فرهنگی و بازرگانی برقرار بود. سلوکوس نیکاتور، شاه سلوکی، با چندره‌گوپته، بنیادگذار دودمان ماوریه، پیمان صلحی بست و دخترش را نیز به ازدواج وی درآورد (Pusalker, 1970: 153; Dutt, 1995: 49). تقسیم‌بندی نمایش‌های هندی و رومی به پرده‌ها و فواصل میان آنها خود شاهد دیگری از شباهت بین این دو سنت شرقی و غربی است. کِیت تأثیر نمایش یونانی بر نمایش هندی را محتمل می‌داند و می‌افزاید که هند نبوغ عجیبی در تغییر دادن و همانندسازی هر پدیدهٔ وارداتی دارد (Keith, 1954: 61-68).

با همهٔ این تفاصیل – چنانکه از خلاصه‌ای از آراء شیکهر که در این باره ذیلاً خواهد آمد معلوم می‌شود (Shekhar,1960: 55-58) – شاید نتوان نمایش هندی را متأثر از نوع یونانی دانست. وجوهی که ویندیش ذکر می‌کند ذاتی هر نمایش تکامل‌یافته‌ای است و تمام آنها نیز در آثار کهن حماسی هند یافت می‌شوند. تأکید بر شباهت تعریف هنر نمایش در این دو فرهنگ نیز روا نیست، چراکه نمایش یونانی بر تقلید از عمل مبتنی است و نمایش هندی بر تقلید از موقعیت، و مفهوم «ناتیه» (نمایش) حتی پیش از تألیف *ناتیه‌شاستره* تعریف شده بوده است (Keith, 1954: 62-63). هیچ‌یک از نویسندگان یونانی به اجرای نمایش‌های یونانی در هند اشاره نکرده‌اند. اسکندر در هند اقامتی کوتاه

www.SID.ir

Archive of SID

و دشوار داشت و تنها نیازمند لشکریانش بود، که البته آنان نیز خسته از نبردهای پیاپی مشتاق بازگشت به خانه بودند و این جایی برای آسایش و تماشای نمایش به جا نمی‌گذاشت. وانگهی، نمایش سنسکریت با نمایش یونانی تفاوت‌هایی اساسی دارد که تأثیرپذیری از فرهنگ یونانی را ظاهراً غیرممکن می‌سازد: نمایشنامه‌نویسان سنسکریت‌زبان به وحدت زمان و مکان (اصل بنیادین ارسطو) هیچ وقعی نمی‌نهند: صحنهٔ نمایش‌های هندی به‌آسانی از زمین به آسمان و ملکوت می‌رود و فواصل گذر سالیان بی‌هیچ وقفه‌ای پدیدار می‌شوند. نویسندگان هندی اساساً به وجه شاعرانهٔ نمایشنامه بیشتر نظر دارند تا وجه نمایشی آن. نمایش‌های هندی، به‌خلاف نمونه‌های یونانی، به‌ندرت به نمایش عموم گذاشته می‌شد و در مقاطع خاصی در برابر تماشاگرانی صاحب‌نظر به اجرا درمی‌آمد. یکی از عناصر مهم آثار نمایشی یونانی موسیقی و همسرایی گروهی است، حال آنکه نمایش‌های هندی سرشار از تک‌خوانی اشعار غنایی‌اند. از سوی دیگر رقص، که از عناصر اساسی نمایش هندی است، در تراژدی‌های یونانی هیچ جایگاهی ندارد. مهمتر از همه تفاوت در موضوع است: موضوع اصلی همهٔ نمایش‌های سنسکریت دستیابی به نیکبختی جاودان از طریق سه عنصر نیکوکاری، سودمندی و عشق[۳] است و از همین روست که در میان این نمایشنامه‌ها تقریباً هیچ اثری از تراژدی نیست.

۴. خاستگاه‌های دیگر

وداها حاکی از آشنایی کامل آریاییان با هنر رقص است، اما هیچ شاهدی وجود ندارد که رقص را جزء برجسته‌ای از حیات اجتماعی آنان بنماید. نمی‌توان ستایشی از هنر رقص در سرودهای ودایی یافت و این حاکی از کوته‌نظری دینمردان در باب این هنر است. این نکته در ادوار بعد، یعنی در عصر سوتره‌ها، آشکارتر می‌شود، چراکه طی آن رقص را هنری از آن شودره‌ها می‌پنداشتند (Shekhar, 1960: 47-49). انواع مختلفی از رقص‌های هندی ماهیتی نمایشی دارند و جزء مهمی از آثار نمایشی نیز رقص است. مثلاً صحنهٔ دختری که زنبوری به وی حمله کرده دارای قابلیت رقص دانسته می‌شود و از همین رو به مضمونی کلیشه‌ای در نمایش‌های سنسکریت بدل شده‌است: نمایشنامهٔ مشهور *شکونتلا* اثر کالیداسه خود دارای دو صحنهٔ زنبور است (Wells, 1970: 449).

www.SID.ir

Archive of SID

آثار ادبی برخاسته از سنن دینی خاص را نیز می‌توان از خاستگاه‌های نمایش هندی دانست. منظـومهٔ *گیته گُووِنده*[1] (لفظاً: سـرود رمه‌بان، یعنی کریشنا) اثـر جیوه‌دیوه،[2] که شرح عشقبازی کریشنا (کرشنه) و دخترکان شبان است، نقطهٔ اوج چنین آثاری است.

برخی نمایش هندی را دارای خاستگاه‌های غیردینی چون خیمه‌شب‌بازی می‌دانند. سوتره‌دهاره[3]، نام یکی از شخصیت‌های ثابت نمایش‌های سنسکریت که کارگردان نمایش است و در پیش‌پردهٔ نمایشنامه بر صحنه ظاهر می‌شود، لفظاً یعنی «ریسمان‌دار» و خود گویای تأثیر نمایش‌های عروسکی است: کارگردان چون عروسک‌گردانی است که با حرکت دادن نخ‌های بازیگران آنان را هدایت می‌کند (Awasthi, 1984: 24).

برخلاف نمایش یونانی که رشدی مستقل از دیگر انواع ادبی داشت، نمایش هندی از همان آغاز سخت متأثر از شعر بود. اثر نمایشنامه‌نویس– گرچه برای اجرا تصنیف می‌شد– بیشتر کتاب‌خوانان را جذب می‌کرد تا تماشاگران را. شعر سنسکریت از لحاظ صور خیال بسیار غنی است و طبعاً مایه‌های کلیشه‌ای و تصنعی بسیاری را در خود دارد. بدین‌سان، نمایش نیز بیشتر مستعد ظهور شخصیت‌های قراردادی است تا شخصیت‌های زنده و بدیع. تنها نمایشنامه‌نویسان اندکی هستند که توانستند شخصیت-های خود را از چنین وضعی درآورند و به آنها فردیت و طراوت بخشند. بسیاری از آثار نمایشی سنسکریت، گرچه از محاسن ادبی اشباع شده‌اند، به لحاظ اجرایی خـارج از مـعـیـار به شمار می‌آیند. چنانکه کالیداسه در پردهٔ نخـست اثر نامورش، *مالویکا و اگنی‌میتره*[4]، می‌گوید، توفیق نمایشنامه (ناتیه) به اجرای عملی آن بستگی دارد. اما بدبختانه تنها اندکی به اهمیت این گفته پی بردند (Shekhar, 1960: 62-64).

۵. نمونه‌های ایرانی

آیا مجموعهٔ این عوامل در هر اقلیمی ناگزیر به ظهور پدیدهٔ نمایش منجر می‌شود؟ با نگاهی گذرا به میراث فرهنگی ایرانی درمی‌یابیم که تقریباً همهٔ خاستگاه‌های اصلی یادشده برای نمایش سنسکریت در ایران نیز کمابیش وجود داشته، اما به شکل‌گیری

1. Gīta Govinda
2. Jīvadeva
3. sutradhāra
4. *Mālavikāgnimitra*

www.SID.ir

Archive of SID

سنت مشابهی راه نبرده است. بحث پیش رو تلاشی است برای بررسی علل سترون ماندن آنان.

سرودهایی با مضمون گفتگووار در *اوستا* نیز یافت می‌شود. در زامیادیشت (۴۷-۵۰) شرحی آمده از رجزخوانی اژی‌دهاکه و ایزد آذر بر سر گرفتن فرّه که حاوی گفتگو و کنش است. یسن نهم (هوم‌یشت) نیز شامل گفتگویی است میان زردشت و هوم که در پایان آن زاویهٔ دید روایت از سوم‌شخص به دوم‌شخص تغییر می‌کند. مناسک زردشتی هم از تغییر الحان و قرائت‌های دوگانه خالی نیست. تصاویر رقصندگان بر ظروف سفالینِ یافت‌شده در سیلک و تپهٔ موسیان گویای پیشینهٔ کهن این هنر در ایران است. از گزارش‌های برخی مورخان عهد باستان می‌دانیم که پارسیان عصر هخامنشی در هنر رقص آزموده بودند. در بزمی که شهربان سغد به افتخار اسکندر بر پا کرد، سی دختر جوان به رقص پرداختند. رقصیدن در مهرگان برای همه ممنوع بود، اما شاه در این روز اجازه داشت مست شود و برقصد. رقص محبوب پارتیان با نوای سازهای بادی و کوبه‌ای همراه بود و تصاویر و تندیس‌های دوران اشکانی نیز زنان رقصنده‌ای را با جامه‌های پارتی نشان می‌دهد. بهرام گور، شاه کامجوی ساسانی، به رقص و طرب علاقهٔ فراوانی داشت که شرح آن در *شاهنامه* آمده است (خالقی مطلق، ۶/۱۳۸۶: ۴۸۰). در میان کاشی‌های کاخ شاپور یکم در بیشاپور نیز تصویر زنان رقصانی به چشم می‌خورد (Shahbazi, 1993: 640-641).

از شواهد چنین برمی‌آید که حماسه‌خوانی در میان اقوام ایرانی سنتی دیرپا بوده است. به روایت *شاهنامه*، پس از آن‌که بهرام چوبین در ایران بر تخت شاهی می‌نشیند، از خواهر رزم‌آورش، گُردیه، می‌پرسد که کردار او را در دست بردن به تاج و تخت چگونه می‌بیند. گردیه او را سرزنش می‌کند و کار او را نمک‌نشناسی و غصب پادشاهی می‌نامد. بهرام برمی‌آشوبد و فرمان می‌دهد که خوان بیارایند. سپس به رامشگر می‌گوید سرود «پهلوانی» بخواند، داستان هفت‌خان اسفندیار را (خالقی مطلق، ۷/۱۳۸۶: ۶۰۷). وی آشکارا در پی آن است که بواسطهٔ حماسه‌خوانی برای جاه‌جویی خود توجیهی (و البته سرمشقی) بیابد. ماه‌ها پس از این روز و در آغاز پادشاهی خسروپرویز، بهرام برای جنگ با شاه نو لشکر می‌آراید و خسرو کارآگهانی را می‌فرستد تا از احوالات او خبری بیاورند. بهرام به شیوهٔ شاهان رفتار می‌کند، به زیردستان بار می‌دهد، با یوز به شکار می‌رود و «همه دفتر دمنه خواند همی» (همو، ۸: ۹). باز هم همان نمادگرایی پیشین، که این بار از حماسه به حکایت آمده است: شغال هوشمند و جاه‌طلب *کلیله و دمنه* که به جایگاه فرودست خود

www.SID.ir

Archive of SID

قانع نبود. گویا اساساً این کتاب نشانهٔ شورش عن‌قریب خواننده به شمار می‌رفته است. در روزگار کودکی شیرویه، پسر خسرو پرویز، روزی موبد دربار وی را، که کودکی بیش نیست، می‌بیند که پیش روی خود کتاب *کلیله و دمنه* گشوده است. دل موبد از اندوه پر می‌شود و از کلیله‌خوانی شیرویه به هراس میفتد (همو، ۸: ۲۷۰).

افزون بر این می‌دانیم که در ایران باستان چند بار نمایش‌هایی نیز بر صحنه رفته است. در هگمتانه دست‌کم سه هزار هنرمند یونانی در خدمت اسکندر بودند (Perrin, 1967/7: 424-425). نیز گفته شده است که فرزندان پارسیان در شوش و گِدروسیا، در همسایگی هند، اشعاری از آثار اوریپیدس و سوفوکلس را به آواز می‌خوانده‌اند (Keith, 1954: 59). اما معروفترین این روایات همان داستان اُرُد، شاه اشکانی، در دربار ارمنستان است. پلوتارک در شرح پایان کار کراسوس چنین می‌آورد که سردار رومی پس از تسلیم و ورود به اردوی سورن، سردار پیروزمند اشکانی، به دست یکی از پارت‌ها به نام پوماکسِرتِرس[1] کشته می‌شود. سر کراسوس را برای شاه اشکانی فرستادند. ارد در آن زمان به تازگی با ارته‌واز[2]، شاه ارمنستان، صلح کرده و در دربارِ متحد جدید به بزم نشسته بود. خوان گسترده‌ای فراهم بود و ضمن باده‌گساری اشعار یونانی فراوانی خوانده می‌شد، چه ارد با زبان و ادبیات یونانی نیک آشنایی داشت. شبی که سر کراسوس را به محضر ارد آوردند، در دربار شاه ارمنستان همه سرگرم تماشای تراژدی *باکانت‌ها*[3] اثر اوریپیدس بودند. داستان به صحنه‌ای رسیده بود که آگاوه،[4] پس از بریدن سر پسر، به بخت نگونسار خود نفرین می‌فرستد. درست در همین دم فرستاده وارد شد و سر کراسوس را به میان جمع انداخت. بازیگر نیز در میانهٔ اجرا پیش آمد، سر کراسوس را برداشت و همان اشعار اوریپیدس را دربارهٔ سر کراسوس خواند. در ادامه همسرایان به این بند رسیدند: «چه کسی او را کشت؟» و بازیگر نقش آگاوه پاسخ داد: «این افتخار نصیب من شد.» پوماکسرترس، قاتل کراسوس، که در جمع حضور داشت، برآشفت و چون خود را دارای این افتخار می‌دانست، پیش رفت و سر را از دست بازیگر گرفت. این صحنه مایهٔ خندهٔ ارد شد و صله و پاداش فراوانی به بازیگران و به پوماکسرترس بخشید (Perrin, 1967/ 7: 424-425). گویا اشراف اشکانی حاضر در این بزم و خصوصاً شاه به

1. Pomaxerthers
2. Artavasdes
3. *The Bacchantes*
4. Agave

www.SID.ir

Archive of SID

خوبی با متن اوریپیدس آشنا بوده‌اند. در مقابل، پوماکسرترس، جنگاوری احتمالاً عامی، به تصور اینکه کس دیگری مدعی کشتن کراسوس شده، وارد صحنه می‌شود و بازی را به هم می‌ریزد. این داستان نشان می‌دهد که طبقات عالیهٔ جامعهٔ اشکانی با فرهنگ، زبان و نمایش یونانی آشنایی داشته‌اند.

یکی دو سرود گفتگووار اوستایی می‌توانسته الهام‌بخش نمایش‌پردازان نخستین ایرانی باشد. اقوام ایرانی هم مثل هندیان از سنت حماسه‌خوانی و نقالی برخوردار بوده و با هنر رقص نیز آشنایی داشته‌اند. در ادوار پس از اسکندر زمینهٔ آشنایی با نمایش‌های یونانی هم فراهم آمد (در حالی که حضور کوتاه‌مدت یونانیان در بخش کوچکی از شبه‌قاره احتمالاً نمی‌توانسته به چنین نتیجه‌ای منجر شود). پس از چه رو این زمینه‌های نسبتاً غنی، که طی چندین سده در ایران تداوم داشته، به ظهور هنر نمایش راه نبرده است؟ جز تعزیه که از سدهٔ هشتم هجری شواهدی دارد، هیچ سنت مکتوب نمایشی دیگری در ایران ظهور نکرده و در واقع باید نمایش را در معنی اصیل خود پدیده‌ای نو در ایران به شمار آورد (Ghanoonparvar, 1995: 529). برخی متن حماسی *یادگار زریران* را دارای وجوه نمایشی می‌دانند.(۴) این متن اصلاً به نثر توأم با شعر و به زبان پهلوی اشکانی نوشته شده بوده و صورت کنونی آن را باید متنی پهلوی به شمار آورد (تفضلی، ۱۳۸۳: ۲۶۷). اگر وجود برخی مایه‌های نمایشی را در *یادگار زریران* بپذیریم، یا حتی آن را اساساً نمایشنامه فرض کنیم، باز نمی‌تواند دلیل بر وجود یک سنت نمایشی شامل نویسنده و کارگردان و بازیگر و ... باشد. این متن بیش از هر چیز بیانگر قاعدهٔ «اصالت مضمون» است و می‌توان چنین پنداشت که جایگاه آن در دورهٔ ساسانی بی‌شباهت به تعزیه‌های دورهٔ اسلامی نبوده است. داستان زریر مضمونی مقدس بوده که به همهٔ «ژانرها» بیان می‌شده است، همچون روایت شهدای کربلا که جز نقاشی و شعر و رثا به زبان نمایش نیز درآمده و تعزیه را شکل داده است: نمایشی با شخصیت‌هایی همیشه بی‌تغییر و آغاز و پایانی همواره یکسان، قالبی که تنها برای نقل داستان به وجود آمده است. اگر فرض کنیم که *یادگار زریران* نیز روزگاری اجرا می‌شده، گویا باید اجرای آن را چیزی از نوع تعزیه‌های دورهٔ اسلامی دانست. بدین سان، وجود چنین متن نمایش‌واری بیشتر دال بر رواج داستان آن است تا وجود هنر نمایش.

بسا که سلطهٔ شعائر موبدانه راه بر ظهور این هنر بسته باشد. سنت‌های دینی با هنر نمایش سازگاری چندانی ندارند،(۵) اما ساده‌انگارانه است که افول یا عدم هر پدیده-

www.SID.ir

Archive of SID

ای را ناشی از خصومت موبدان با آن بپنداریم. شریعت نیز تا مرز معینی قادر به تحدید خلاقیت بشر است. می‌دانیم که نوشیدن مسکرات در شریعت اسلام منع شده و نقاشی و موسیقی نیز در قوانین اسلامی جایگاهی ندارند، اما به‌ندرت می‌توان سلطان اسلام‌پناهی را یافت که خود را از سکر باده یا دربارش را از نقش و نگار و طرب محروم ساخته باشد. داستان خیش‌خانهٔ هرات (بیهقی، ۱۳۸۷: ۱۴۶-۱۵۰) در دورهٔ محمود غزنوی غازی تنها یک نمونه از هزاران است. در واقع، هنری که شریعت ممنوعش کند در اغلب موارد محدود می‌شود، اما موقوف نمی‌شود.(۶) بر این اساس، اگر هنر نمایش نیز (چون نگارگری و موسیقی و ...) در عهد باستان رواج می‌داشت، در دورهٔ اسلامی دست‌کم خبری یا نامی از آن برجای می‌ماند. بی‌گمان عصبیت در تضعیف هنر هنرمندان بی‌تأثیر نبوده است، اما علت اصلی خلأ هنر نمایش در ایران باستان را گویا باید در جای دیگری جست.

نگارنده بر این رأی است که سنن نمایشی در هر جامعه‌ای به مدد کتابت مجال تداوم می‌یابد. اگر آثار آیسخولوس یا بهاسه مکتوب نمی‌شد و به دست آیندگان نمی‌رسید، با سپری شدن عصر این نویسندگان همهٔ آن نمایشنامه‌های بی‌مانند به باد فراموشی می‌رفت. در ایران پیش از اسلام سنت به کتابت درآوردن آثار دینی نیز چندان معمول نبوده است، چه رسد به آثار ادبی. مردمان طی سده‌ها متون مقدس و ادبی را سینه به سینه حفظ می‌کردند و نیازی به ثبت آنها نمی‌دیدند. تنها اسناد سیاسی یا اقتصادی درخور نگارش بود. اوستا قرن‌ها سینه به سینه حفظ شد و تازه در دورهٔ ساسانی به کتابت درآمد. وانگهی، از آن پس نیز موبدان برای اجرای آیین‌های دینی به‌ندرت بدان رجوع می‌کردند و از بر خواندن آن را بسیار مهمتر می‌دانستند. اهمیت سنت شفاهی از یکی از سؤال و جواب‌هایی که در *کتاب پنجم دینکرد* آمده آشکار است. بُخت‌ماری نصرانی از آذرفرنبغ فرخزادان موبدان موبد می‌پرسد که چرا اورمزد این دین را به زبان ناآشنای نهفتهٔ اوستایی گفت و مقدر کرد که متن آن را به گفتار (شفاهی) حفظ کنند؟ آذرفرنبغ می‌گوید که گرچه اوستا را به کتابت هم درمی‌آورند، ازبرکردن آن سود بسیار دارد و منطقی است که سخن شفاهی زنده را از سخنِ نوشته پرمایه‌تر دانیم (آموزگار- تفضلی، ۱۳۸۶: ۸۶-۸۸؛ تفضلی، ۱۳۸۳: ۱۳-۱۴).

بر این اساس، اگر در ایران باستان نوعی از هنر نمایش هم پیدا شده باشد، احتمالاً عمرش به ظهور سنت کتابت قد نداده است. نباید از یاد برد که سنت کتابت نیز ابتدا

www.SID.ir

Archive of SID

آثار دینی را به قلم درمی‌آورد و بعد هم هر اثری را که صبغهٔ دینی‌اش آشکارتر بود. در تحلیل نهایی، می‌توان چنین پنداشت که خاستگاه‌های نامبرده در ایران (به‌ویژه در دورهٔ اشکانی و متأثر از فرهنگ یونانی) احتمالاً به برآمدن نوعی نمایش‌واره راه برده[۷] و چون کتابتی نظام‌مند در کار نبوده که بقای آن را تضمین کند، عمر چندانی نکرده است. حال آنکه *یادگار زریران* که از قضا اصلاً متنی به پهلوی اشکانی است، به دلائلی که ذکرش رفت تا عصر ساسانی دوام آورده و صورت مکتوب آن به دست ما رسیده است.

۷. نتیجه

بنا بر مباحث یادشده می‌توان به وجود خاستگاه‌هایی مشابه مبادی هنر نمایش هندی در ایران پی برد. گرچه وجود نوعی نمایش بدوی ایرانی در عهد باستان– که از این خاستگاه‌ها منتج شده باشد– کاملاً قابل تصور است، اما نباید از یاد برد که چون شاهدی دالّ بر وجود چنین آثاری در دست نیست، به هیچ روی نمی‌توان از وجود آنها مطمئن بود. اگر فرض کنیم که آثاری نمایش‌وار در ایران باستان وجود داشته است و حتی اجرای آنان را نیز محتمل بدانیم، باز باید گفت که عدم تثبیت و رواج کتابت آثار ادبی (که گویا در دورهٔ ساسانی هم درست پای نگرفت) مجال تداوم بقا را از همین انواع احتمالی نیز گرفته است. اگر سنت نمایشنامه‌نویسی در ایران نیز چون هند و یونان ریشه می‌داشت، چه بسا امروزه، افزون بر صورت منظوم حماسه‌هایی چون داستان‌های گرشاسبی و رستمی و داستان‌های عاشقانه‌ای مانند خسرو و شیرین، روایت نمایشی آنان را نیز در دست داشتیم. کتابت صرفاً ابزاری است برای حفظ خلاقیت، اما فقدان آن می‌تواند به افول یا سترونی توان آفرینش در ذهن نسل‌های بشری منجر شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱. *Nāṭyaśāstra* کهن‌ترین متن حاوی نظریه‌های نمایش که نام آن را می‌توان به «بازی‌نامه» یا بهتر از آن به «نمایش‌نامه» ترجمه کرد.

۲ . شیکهر حتی با وجود عناصر نمایشی در اعمال آیینی یادشده نیز مخالف است؛ رک. بحث وی در نقد رأی کیت: Shekhar, 1960:7 .

۳. dharma, artha, kāma. در واقع از آنجا که سنت شعری و ادبی سنسکریت (kāvya) بر پایهٔ تقلید از موقعیت بنا شده، جایی برای ظهور تراژدی ندارد. نظریهٔ نمایشی «نمایش سه‌فضیلت» (trivargasādhanaṃ

www.SID.ir

Archive of SID

nāṭyam) کمترین ربط را با واقع‌گرایی دارد. حتی منتقد متأخری چون مَمَته (Mammaṭa) در سدهٔ دهم میلادی هیچ تلاشی برای معرفی عناصر واقع‌گرایانه در حوزهٔ ادبیات نمی‌کند (Shekhar, 1960: 58).

۴. بنونیست کوشیده که کل متن *یادگار زریران* را در قالب اشعاری شش‌هجایی بریزد، حال آنکه این متن تعـزیه-نامه‌ای است که تنـها سخـنان بازیگران و گفت‌وشنود ایشان می‌تواند در اصل منظوم باشد. تأکید اوتاس بر اینکه تمام افعال متن اصلاً مضارع بوده نیز دلیل دیگری است بر وجه نمایشی این اثر (نوابی، ۱۳۷۴: ۷، ۱۰، ۱۳- ۱۶).

۵. برای اظهار خصومت برهمنان نسبت به رقصندگان و بازیگران و نیز برای نظر نامساعد عموم مردم در باب خلقیات این هنرمندان، رک. Keith, 1954: 28, 31. برای عناد کلیسا با هنر نمایش، فتاوی پدران کلیسا علیه این هنر و در نهایت برآمدن نمایش دینی از دل این ناسازگاری‌ها، رک. شادروان، ۱۳۸۶: ۱۰۹به بعد.

۶. چنان که در سده‌های میانه در کنار نمایش‌های تک‌بعدی دینی کلیسا، انواع دیگر نمایش چون هجو و غیره نیز رواجی نسبی داشتند؛ رک. شادروان، ۱۳۸۶: ۱۱۰به بعد.

۷. خالقی پس از بحث ممتعی در این باره نتیجه می‌گیرد که وجود عناصر نمایشی در برخی داستان‌های *شاهنامه* (به ویژه رستم و سهراب و سیاوخش در توران) گواهی است بر اینکه احتمالاً روایاتی از این دست در ایران باستان اجرا نیز می‌شده‌اند، اما چون بعدها این داستان‌ها نیز مثل اغلب انواع ادبی دیگر به *خداینامه* وارد شده‌اند، صورت اشعار نقلی و حماسی به خود گرفته‌اند (۱۳۸۸: ۱۶۱-۱۶۲).

منابع

آموزگار، ژاله؛ تفضلی، احمد (۱۳۸۶). *کتاب پنجم دینکرد*، تهران، معین.

تفضلی، احمد (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، تهران، سخن.

فردوسی، ابولقاسم (۱۳۸۶). *شاهنامه*، دفتر یکم تا هشتم، تصحیح جلال‌الدین خالقی مطلق، تهران، دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۸). *سخن‌های دیرینه*، تهران، نشر افکار.

شادروان، عباس (۱۳۸۶). *تاریخ تئاتر به روایت ویل دورانت*، تهران، علمی و فرهنگی.

بیهقی (۱۳۸۷). *تاریخ بیهقی*، به تصحیح علی اکبر فیّاض، تهران، هرمس.

نوابی، یحیی ماهیار (۱۳۷۴). *یادگار زریران*، تهران، اساطیر.

Awasthi, S. 1984. Indian Theatre, in S. Hochman (ed.), *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, 3: 23-46, New York, McGraw-hill Companies.

Dutt, R. C. 1995. *The Civilization of India*, New Delhi.

Ghanoonparvar, M. R. 1995. Drama, in E. Yarshater (ed.), *Encyclopedia Iranica*, 7: 529-535, London/NewYork, Mazda Publishers.

Keith., A. B. 1954. *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory and Practice*, Oxford.

Perrin, Bernadotte 1967. *Plutarch's Lives*, New York.

Pusalker, A. D. 1970. Cultural Interrelation between India and The Outside World before Aśoka, in Sarvepalli Radhakrishnan (ed.), *Cultural Heritage of India*, 1: 144-163, Calutta, The Ramakrishna Mission.

www.SID.ir

Archive of SID

Shahbazi, A.Sh. 1993. Dance I. In Pre-Islamic Iran, in E. Yarshater (ed.), *Encyclopedia of Iranica*, 6: 640-641, London/NewYork, Mazda Publishers.

Shekhar., I. 1960. *Sanskrit Drama: Its Origin and Decline*, Leiden.

Wells. H. W. 1970. India, in J. Gassner and E. Quinn (ed.), *The Reader's Encyclopedia of World Drama*, 448-454, London, Dover Publications.

www.SID.ir