

کالی داسہ  
شکوئلا

ترجمہ از سنی کونیت  
علیہما السلام



شکونتلا

Kali.dasa  
**The Recognition of Shakuntala**  
 Edited and Translated by Somadeva Vasudeva  
 The Clay Sanskrit Library, New York University Press & JJC, 2006

Kalidasa	کالی داسه، قرن ۵م. شکونتلا؛ کالی داسه؛ ترجمه از سنسکریت: علیرضا اسماعیل پور. تهران، نشر ماهی، ۱۳۹۸. ۲۸۸ ص. ISBN 978-964-209-325-0	سرشناسه: عنوان و پدیدآور: مشخصات نشر: مشخصات ظاهری: شابک:
Sakuntala	فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا. عنوان اصلی: کتاب حاضر با ترجمه‌ی ایندو شیکهر به دست ناشران متفاوت در سال‌های مختلف منتشر شده است. شکونتلا (اساطیر هندو) — نمایشنامه. نمایشنامه‌ی سنسکریت. اسماعیل پور، علیرضا، ۱۳۶۴ — مترجم.	یادداشت: یادداشت: یادداشت: موضوع: موضوع: شناسه‌ی افزوده: رده‌بندی کنگره: رده‌بندی دیویی: شماره‌ی کتابخانه‌ی ملی:
	PK ۳۷۹۱ ۸۹۱/۲۲ ۵۷۵۰۹۹۱	

---

# شکوئتلا

---

کالی داسه

ترجمه از سنسکریت  
علیرضا اسماعیل پور



نقترماہ

تہران

۱۳۹۹

## شکو نتلا

نویسنده مترجم	کالی داسه علیرضا اسماعیل پور
چاپ اول تیراژ	پاییز ۱۳۹۹ ۱۵۰۰ نسخه
مدیر هنری ناظر چاپ حروف‌نگار لیتوگرافی چاپ جلد چاپ متن و صحافی	حسین سجادی مصطفی حسینی سپیده آرمانسا صنوبر آرمانسا

شابک ۹۷۸-۹۶۴-۲۰۹-۳۲۵-۰  
همه‌ی حقوق برای ناشر محفوظ است.



نشر ماهی

تهران، خیابان انقلاب، روبه‌روی سینما سپیده، شماره‌ی ۱۱۷۶، واحد ۴

تلفن و دورنگار: ۶۶۹۵ ۱۸۸۰

[www.nashremahi.com](http://www.nashremahi.com)

۹	پیش‌گفتار
۱۱	مقدمه
۹۹	شکونتلا
۲۲۹	یادداشت‌ها
۲۵۱	درباره‌ی شکونتلا
۲۷۷	منابع
۲۷۹	نامنامه

تقدیم به  
استاد دکتر حسن رضایی باغبیدی  
ع.ا.

## برگزیده‌ی نمایشنامه‌های سنسکریت



آثار به‌جامانده از زبان سنسکریت انواع ادبی گوناگونی را شامل می‌شود که نمایشنامه یکی از آنهاست. هنر نمایشنامه‌نویسی در هند سنتی دیرپا به شمار می‌رود که از حدود سده‌ی اول پیش از میلاد تا سده‌ی دهم میلادی تداوم داشته است. از این سنت هزارساله، چندصد نمایشنامه به یادگار مانده است که شماری از آنها آوازهای جهانگیر دارند. هدف مجموعه‌ی حاضر این است که برگزیده‌ای از آثار نمایشنامه‌نویسان نامدار سنسکریت‌زبان را، که از زبان اصلی به فارسی برگردانده شده‌اند، فراهم آورد تا هم بخشی از آثار نمایشی شبه‌قاره در اختیار دوستداران ادبیات غنی و متنوع سنسکریت قرار گیرد و هم کارشناسان و علاقه‌مندان هنر تئاتر با این سنت کم‌تر شناخته‌شده آشنا‌تر شوند.







متن حاضر بخشی است از رساله‌ی دکتری نگارنده در رشته‌ی فرهنگ و زبان‌های باستانی که در تابستان ۱۳۹۵ در دانشگاه تهران ارائه شده است. آن رساله مشتمل بود بر یک مقدمه، متن سنسکریت، ترجمه‌ی فارسی، تعلیقاتی در پایان هر پرده و یک واژه‌نامه‌ی بسامدی سنسکریت-فارسی. از آن‌جا که احتمالاً تنها عده‌ی اندکی به متن اصلی و واژه‌نامه‌ی سنسکریت نیازمندند، بهتر آن دیدم که ابتدا مقدمه، متن فارسی و تعلیقات آن را در قالب کتاب پیش رو به چاپ برسانم. همچنین امیدوارم متن کامل رساله به‌زودی منتشر شود، هرچند در شمارگانی محدود. تا آن زمان، چنانچه جوینده‌ی علاقه‌مندی مایل به استفاده از واژه‌نامه یا متن اصلی یا مقابله‌ی آن‌ها با ترجمه‌ی فارسی باشد، می‌تواند برای دسترسی به رساله‌ی من به کتابخانه‌ی مرکزی، تالار پژوهش دانشکده‌ی ادبیات یا گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی دانشگاه تهران رجوع کند.

مقدمه‌ی رساله‌ی شکونتلا سه بخش اصلی داشت: خاستگاه‌ها و تاریخچه‌ی نمایشنامه‌های سنسکریت، زندگی و آثار کالی‌داسه و شرحی در باب نمایشنامه‌ی شکونتلا و جایگاه آن در تاریخ تئاتر جهان. این سه بخش با تغییراتی جزئی در نسخه‌ی حاضر نیز آمده، با این تفاوت که بخش مربوط به خود نمایشنامه به آخر کتاب منتقل شده است تا از لطف متن نکاهد. همچنین برای پرهیز از تراکم پانوشته‌ها، صورت آوانویسی‌شده‌ی اغلب اسم‌های خاص و اصطلاحات سنسکریت در پایان کتاب در سیاهه‌ای آمده است.

کار ترجمه و فراهم‌کردن واژه‌نامه و تکمیل رساله حدود سه سال به درازا کشید. در این مدت، دکتر حسن رضایی باغبیدی، که راهنمایی رساله را بر عهده داشتند، با بردباری و گشاده‌روی مشکلات و تردیدهای مرا برطرف کردند و همواره با پیشنهادهای راهگشا یاری‌ام دادند. به‌سرانجام رسیدن و عرضه‌ی این ترجمه‌ی فارسی از شکونتلا را باید مرهون لطف و بلندنظری ایشان دانست. استاد بزرگوار و فرزانه، بانو دکتر ژاله آموزگار یگانه، که هم از لحاظ علمی و هم از لحاظ اخلاقی بسیار از ایشان آموخته‌ام، و نیز استاد دکتر محمدتقی راشد‌محصل بر من منت نهادند و داوری رساله را پذیرفتند و مرا از پیشنهادهای ارزشمند خود بهره‌مند ساختند. از استاد ارجمند، دکتر محمود جعفری دهقی، سپاسگزارم که لطف خود را از من دریغ نکردند، نیز از استادان گرامی، دکتر سیداحمدرضا قائم‌مقامی و دکتر علی شهیدی، که زحمت مشاوره‌ی رساله را به عهده گرفتند. از مهر و بزرگواری یار دیرین، مهدی نوری، سپاسگزارم که فارغ از الطاف همیشگی‌اش، مشوق من در تدوین دوباره و چاپ شکونتلا‌ی فارسی بود. امیدوارم ترجمه‌ی حاضر بتواند تا حدی حق مغفول‌مانده‌ی اثر کالی‌داسه را در زبان فارسی ادا کند و پسند اهل ذوق افتد. بدیهی است که مسئولیت هر کاستی احتمالی در متن حاضر تنها به عهده‌ی نگارنده است.

علیرضا اسماعیل‌پور

آبان ۱۳۹۷



میان هندیان مثلی رایج است که می‌گوید: «هند از جهان بزرگ‌تر است.» اگر از طنز ملیح نهفته در این مثل بگذریم، باید گفت که به‌راستی می‌توان این شبهه‌قاره‌ی شگفت را جهان کوچک نامید. بیهوده نیست که افسانه‌پردازان ملل گوناگون همواره هند را سرزمین عجایب و قلمرو دیوان و پریان شمرده‌اند و تاریخ و ادبیات هر دو بر مغناطیس مقاومت‌ناپذیر شبهه‌قاره گواهی می‌دهند: دانایان این سرزمین را اقلیم درخت‌دانایی و اکسیر جاودانگی می‌پنداشتند، شاعران پارسی‌گو به نام «هند معنی» ستایشش می‌کردند و کاشفانِ جان‌برکفِ اقیانوس‌ها به نیت هند شرع می‌کشیدند.<sup>۱</sup>

هند سرزمین کثرت و گوناگونی است و شمار حیرت‌انگیز خدایان تنها یک وجه از این تنوع همه‌گیر به شمار می‌آید. سنت کتابت و خلق اثر که از عصر پساودایی تا بیش از دو هزار سال بعد تداوم یافته نیز خود گویای این تکثر است. ادیبان و دانشوران هندی در درازنای زمان، در باب هر موضوعی که آن را ضروری یا جذاب می‌دانستند، دست‌به‌کار تألیف بوده‌اند. از همین رو، در بررسی کتابخانه‌ی

۱. شاید ذکر نمونه‌ای از این دیدگاه خالی از فایده نباشد. در مقدمه‌ی رساله‌ی عجایب هند (قرن چهارم هجری) آمده است که خداوند عجایب جهان را به ده پاره بخش کرد و نه پاره‌ی آن را به مشرق‌زمین و یک پاره‌ی آن را به باقی عالم سپرد. از آن نه پاره نیز هشت پاره سهم هند و چین و یک پاره از آن دیگر سرزمین‌های خاور گشت. (عجایب هند، ص. ۱). خورخه لوتیس بورخس، نویسنده و شاعر و پژوهشگر نامی آرژانتینی، در سخنرانی خود در باب هزار و یک شب به نکته‌ی درخور درنگی اشاره می‌کند. وی، ضمن بیان این‌که غریبان از دیرباز به چشم شگفتی در مشرق‌زمین می‌نگریستند، سطری از یونانیس، شاعر رومی سده‌ی یکم و دوم میلادی، را نقل می‌کند: «آن سوی سپیده و گنگ.» (ultra Auroram et Gangem). بورخس می‌افزاید: «مشرق‌زمین برای ما یعنی

غول‌آسای آثار هندی، همواره باید این چندگانگی را مدنظر داشت. با این همه، در آثار نمایشی هندی که موضوع این گفتار است، به‌رغم تنوع آشکار، وحدت چشمگیری نیز دیده می‌شود.

## ۱. نمایش‌های سنسکریت

با توجه به سیر تاریخی نمایش هندی، می‌توان این هنر را در شبه‌قاره به سه گونه‌ی عمده تقسیم کرد: نمایشنامه‌های سنسکریت، که تألیفشان تا اواخر هزاره‌ی نخست میلادی ادامه داشته؛ نمایش‌های مردمی یا فولکلور، که ریشه در ادوار کهن دارند؛ و نمایش‌های آمیخته به رقص. نمایشنامه‌های کلاسیک هندی - جز چند استثنا - همه به زبان سنسکریت نوشته شده‌اند و اشارات حماسه‌های نامور مه‌بهارته و رامایته به هنر نمایش و بازیگران این هنر گویای قدمت تئاتر در تاریخ هند است (رک. بخش حماسه‌ها). نمایشنامه‌های سنسکریت به دو دسته‌ی اصلی تقسیم می‌شوند: ناتکه، که اقتباسی از روایات اسطوره‌ای یا تاریخی به شمار می‌رود؛ و پرکرنه، که داستان آن ابداع مؤلف است و شخصیت‌های داستان نیز به قدر قهرمانان ناتکه بلندپایه نیستند.<sup>۱</sup>

اندیشه‌ی هندی هنر نمایش را نیز، همچون اغلب پدیده‌های دیگر، برخاسته از جهان خدایان می‌داند. در نظر هندیان، این هنر گوهری از آن همگان بود، فارغ از فواصل طبقاتی و قوانین کاستی، نکته‌ای که از افسانه‌ی پیدایش این هنر آشکار است. در کتاب نایتیه‌شاستره<sup>۲</sup>، چنین آمده که در عصر زرین نیازی به چنین سرگرمی‌هایی نبود و عواطف بشری چون غم و شادی، که عناصر بنیادین این هنرند، هنوز ناشناخته بودند. اما در عصر سیمین، خدایان از برهما، پدر و خالق همگان، خواستند «چیزی» بیافرینند که مایه‌ی لذت گوش‌ها و چشم‌ها را فراهم کند، تنها به سه طبقه‌ی آریایی (یعنی برهمن‌ها یا دینمردان، کشتریه‌ها یا جنگجویان و ویشیه‌ها یا دست‌ورزان) منحصر نباشد و شودرّه‌ها (اعضای طبقه‌ی

1. Wells, p. 448.

۲. کهن‌ترین متن هندی که حاوی نظریه‌های گوناگونی در باب نمایش است و نام آن را می‌توان به «بازی‌نامه» یا بهتر از آن به «نمایشنامه» ترجمه کرد.

چهارم که پست‌ترین طبقه شمرده می‌شود) نیز از آن سهمی داشته باشند. برهما طرح آفرینش و دای پنجمی را ریخت که در آن سنت و آموزش در فرجام کار آدمیان با هم درمی‌آمیزند. خدای خالق از هریک از کتب چهارگانه‌ی وداهای مقدس فضیلتی را در این هنر نوپدید نهاد: هنر تلاوت متون را از ریگ‌ودا، آواز را از سامه‌ودا، هنر تقلید را از یَجورودا و شور و احساسات را از آتَهَرَوَه‌ودا. سپس از ویشوَه‌کَرَمَن، معمار خدایان، خواست نمایشخانه‌ای بسازد که در آن بهرته‌ی حکیم شیوه‌ی عملی این هنر را به دیگران بیاموزد. خدایان این آفریده‌ی نوین را شادمانه پذیرا شدند. شیوه، خدای قهار، رقص تاندَوَه را به آن بخشید که بیانگر خشم است و همسرش، پاروتی، رقص هوس‌انگیز لاسیَه را. ویشنو، خدای خلاق، ابداع چهار سبک نمایشی را بر عهده گرفت تا به عنصر بنیادین تمام نمایش‌ها بدل شوند. سرانجام، وظیفه‌ی انتقال و ترویج این ودای آسمانی در قالب مختصر خود – یعنی کتاب نایتَه‌شاستره – به بهرته سپرده شد. این روایت چندان کهن نیست و دلیلی ندارد آن را از زمان تألیف نایتَه‌شاستره کهن‌تر بدانیم. تاریخ پیدایش این کتاب نامعلوم است، اما بی‌شک از سده‌ی سوم میلادی عقب‌تر نمی‌رود. این افسانه دست‌کم از دو منظر اهمیت دارد: نخست این‌که بنا بر آن، هر سه عضو تثلیث هندی (برهما، ویشنو و شیوه) در خلق هنر نمایش سهیمند و دیگر این‌که برجستگی این هنر نوین را تا بدان‌جا می‌رساند که آن را ودای پنجم و همسنگ و مکمل وداهای چهارگانه می‌داند.<sup>۱</sup> این نکته وقتی برجسته‌تر می‌شود که ممنوعیت وداهای چهارگانه برای مردمان فرودست را به یاد آوریم، حال آن‌که ودای پنجم از آن همه‌ی طبقات دانسته می‌شد.<sup>۲</sup>

باید به یاد داشت که روایات اسطوره‌ای هندی، آن‌گاه که به تعریف خاستگاه و کاربرد پدیده‌ای می‌پردازند، دقت و نظم خیره‌کننده‌ای می‌یابند. در ادامه‌ی روایت بالا، نخستین نمایش جهان روی صحنه می‌رود: داستان چیرگی خدایان بر دیوان. دیوان برمی‌آشوبند و به اعتراض گروهی را نزد برهما می‌فرستند. نمایندگان دیوان برهما را متهم می‌کنند که مغرضانه از خدایان جانبداری کرده است. برهما نیز، چون

1. Keith, pp. 12-13.

2. Awasthi, "Indian Theatre", p. 23.

سیاستمداری کهنه کار، دیوان معترض را آرام می‌کند و توضیح می‌دهد که هنر نمایش به هدف بازآفرینی پدید آمده است. این هنر بازآفرینی را با خرد، دانش را با زیباشناسی و اخلاق را با لذایذ جسمانی درهم می‌آمیزد. نمایش ترکیبی آرمانی است از همه‌ی هنرهای موجود در سه جهان. برهما سخن خود را با این بیت به پایان می‌برد: «هیچ معرفتی و هیچ فضیلتی، هیچ دانشی و هیچ هنری، و هیچ فنی و هیچ کرداری نیست که در نمایش یافت نگردد.»<sup>۱</sup> بدین ترتیب، نمایش دیگری بر صحنه می‌رود در باب همکاری خدایان و دیوان در برهم‌زدن اقیانوس و بیرون‌کشیدن اکسیر جاودانگی. چنان‌که از این روایات می‌توان دریافت، نمایش ابزاری بود که طبقات فرودست را – که از دسترسی به وداها منع می‌شدند – از حکمت بهره‌مند می‌کرد. آثاری که به‌رته برای خدایان اجرا می‌کند نیز همه در تجلیل از اعمال ایشان است. وی احتمالاً از این طریق برهمنان را بی‌گمان می‌ساخت که هنر نوین نمایش برایشان زیانی نخواهد داشت.<sup>۲</sup>

### ۱.۱. خاستگاه‌ها

در بررسی نمونه‌هایی که در این بخش خواهد آمد، همواره باید تفاوت بنیادین خاستگاه هنر نمایش و خود این هنر را در نظر داشت. هر آنچه نمایشی می‌نماید نمایش نیست. رقص‌های آیینی، نقالی، برخوانی حماسه‌ها، پوشش‌ها و چهرک‌های غریب در مناسبت‌های دینی، گفت‌وگونویسی و گفت‌وگوخوانی و نمونه‌هایی از این دست شاید خاستگاهی باشند برای آنچه بعدها نمایش نامیده شد، اما به‌هیچ‌روی مترادف با آن نیستند.

از دیرباز، خاستگاه‌های مختلفی را برای سنت نمایشی هندی پیشنهاد کرده‌اند که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از سنت ودایی (متن و آیین‌ها)، حماسه‌ها و ادبیات پسودایی، دستورنامه‌های هندی و تأثیر تئاتر یونانی. در این جا هر یک از این خاستگاه‌ها را به‌اختصار بررسی می‌کنیم و به مهم‌ترین آرای می‌پردازیم که پژوهشگران در این زمینه ارائه کرده‌اند.

1. "na tac chrutam na tac chilpam na sã vidyã na sã kalã | nãsau yogo na tat karma yan nãtye' `smin na d̥śyate|]"

2. Shekhar, pp. 34-36.

## وداها: گفت‌وگوها و مناسک

گویا سنت هندی وداها را از عناصر نمایشی تهی می‌داند. از همین روست که در افسانه‌ی یادشده، خدایان از برهما می‌خواهند نوع ادبی کاملاً جدیدی خلق کند که با دوره‌ی پیش رو، یعنی دوره‌ی ودایی، تناسب داشته باشد. اما به‌رغم سکوت سنت هندی در این باره، در خود ریگ‌ودا سرودهایی یافت می‌شود که آشکارا گفت‌وگوهایی را در بر دارد. گفت‌وگوی دوسویه، که آن را سَمود (هم‌سخنی) می‌نامند، در اغلب متون هندی (از جمله حماسه‌ها) عنصری حیاتی است که در گسترش دامنه‌ی روایات به کار می‌رود و می‌توان آن را یکی از مهم‌ترین عوامل توسعه‌ی هنر نمایش دانست.<sup>۱</sup> برخی از سرودهای گفت‌وگووار ودایی کم و بیش مبهمند. با این همه، عامل گفت‌وگو دست‌کم در پانزده سرود نقشی انکارناپذیر دارد. در ریگ‌ودا سرود معروفی هست شامل بحث و گفت‌وگوی یمه و یمی، دو قلوهای نخستین، درباره‌ی آمیزش با محارم (۱۰:۱۰). یمی مشتاقانه می‌کوشد یمه را به پذیرش عشق خود وادارد و در تلاشی نافرجام، پیاپی برادر همزادش را برمی‌انگیزد که او را باردار کند. نمونه‌ی جنالب دیگر گفت‌وگویی است میان پوروزوس و اوروشی پری. پوروزوس ناپایداری و بی‌بندوباری اوروشی را سرزنش می‌کند، اما موفق نمی‌شود این پری افسونگر را وادارد که به او روی خوشی نشان دهد (۹۵:۱۰). گاه سه شخصیت طرف صحبتند، مثلاً آگستیه‌ی فرزانه با همسر و پسرش گفت‌وگویی چیستان‌وار دارد (۱۷۹:۱). برخی از این گفت‌وگوها نیز مبهم و پیچیده‌اند، از جمله هم‌سخنی ایندَره با وسوکره (۲۸:۱۰) و نیز مباحثه‌ی ایندَره با آدیتی و واهه‌دوه که بسیار مغلق است (۴:۱۸). همچنین سخن‌گفتن ایندَره با همسرش، ایندرانی، را باید از پیچیده‌ترین فقرات ودایی دانست (۸۶:۱۰). گاه سخنگو، به جای فرد، گروهی را مخاطب قرار می‌دهد، مثل سرودی که در آن سَرما، پیک ایندَره، در پی گله‌ی ربوده‌شده‌ای به میان دیوان پنی می‌رود و با ایشان گفت‌وگو می‌کند (۱۰۸:۱۰). در جایی دیگر، خدایان به بحث با آگنی می‌پردازند تا او را قانع کنند که پیشه‌ی ملال‌آور انتقال نثارهای مردمان به



خدایان را رها نکند (۵۱:۱۰-۵۳). ایندَرَه نیز با یاران خود، مَروت‌ها، بگومگو می‌کند که چرا در نبرد با ورتَرَه، ازدهای جهان‌آشوب، او را تنها گذاشته‌اند (۱:۱۶۵، ۱۷۰). نمونه‌ی جالب دیگر مجادله‌ی ایندَرَه و وَرَوَنَه است که طی آن هریک توانایی‌ها و جایگاه خود را به رخ دیگری می‌کشد (۶:۴۲). در اَتَهَرَوَه و دَا، تنها یک سرود گفت‌وگووار یافت می‌شود: یک اَتَهَرَوَن (کاهن) از خدایی می‌خواهد وام او را، که یک گاو است، پرداخت کند (۵:۱۱). خدا ابتدا تمایلی بدین کار ندارد، اما سرانجام نرم می‌شود و می‌پذیرد.<sup>۱</sup>

سرودهای گفت‌وگووار ودایی اساساً ماهیتی روایی دارند و از همین رو سرودهای روایی (آکھیانه) نامیده می‌شوند. این سرودها همچون مفصلی اشعار حماسی و نمایشی هندی را به یکدیگر می‌پیوندند.<sup>۲</sup> ماکس مولر در ۱۸۶۹، ذیل تفسیر خود از مجادله‌ی ایندَرَه با مَروت‌ها (۱:۱۶۵)، فرضیه‌ای را در این باب مطرح کرد. به گمان مولر، طی مناسک قربانی برای مَروت‌ها، دو گروه این گفت‌وگوها را بازی می‌کرده‌اند که یکی نقش ایندَرَه و دیگری نقش مَروت‌ها را به عهده داشته است. لوی، ضمن تأیید رای مولر، می‌گوید بنا بر سامه‌ودا می‌دانیم که موسیقی در عصر ودایی توسعه‌ای به کمال یافته بود، چنان‌که در ریگ‌ودا اشاراتی به دخترکان رقصنده و در اَتَهَرَوَه و دَا شرحی در باب رقص و آواز گروهی مردان آمده است. فرض بر این است که هنر نمایش - البته با ماهیتی دینی - در دوران ودایی شناخته‌شده بوده است و برهمنان پیاپی نقش‌هایی را به عهده می‌گرفته‌اند تا رویدادهای ازلی را بر زمین بازآفرینی کنند. در همین راستا، لئوپولد فون شرودر بر آن است که سرودهای گفت‌وگووار ودایی - از جمله سرود ۱۰:۱۱ در ریگ‌ودا، شامل خودستایی ایندَرَه‌ی سرمست از سومَه (نوشاک آیینی) - بازمانده‌ی کهن نمایش‌های ودایی است، یعنی میراث بدوی عصر هندواروپایی. این سنت نمایشی ماهیتی دینمردانه داشته و، بی‌آن‌که تداوم یابد، با پایان عصر ودایی از میان رفته است.<sup>۳</sup>

اما غور در سرودهای ودایی به نتایجی خلاف آرای فوق راه می‌برد. سرود

1. Keith, pp, 13-15.

2. Shekhar, p. 4.

3. Keith, pp. 15-16.

۱۱۹:۱۰ آشکارا یک تک‌گویی از زبان ایندِرَه در ستایش سومه‌نوشی است. این سرود کاملاً روشن است و نباید آن را بخشی از یک «آیین» سومه‌نوشی دانست که در آن برهمنی نقش ایندِرَه را ایفا می‌کند و از زبان این خدا قدرت سومه را می‌ستاید. «سرود قورباغه‌ها» (۱۰۳:۷) را نیز متنی حاوی افسون باران دانسته‌اند که مردانی با نقاب قورباغه آن را می‌خوانده‌اند و برخی هم آن را هجویه‌ای علیه رفتار بعضی از دینمردان آیین‌گزار می‌دانند. حال اگر بپذیریم که این سرود افسون باران است، نیاز به توضیح بیش‌تری نخواهد بود و اگر آن را هجویه بپنداریم، کارکرد آن در زمینه‌ی باروری بی‌درنگ از میان می‌رود. نیز چنین است «سرود قمارباز» (۳۴:۱۰). در این سرود، قماربازی می‌نالد که شیفتگی به تاس‌بازی او را به خاک سیاه نشانده، چنان‌که حتی همسر دل‌بندش را هم به حریف باخته است. این سرود را یک تک‌گویی نمایشی دانسته‌اند که طی قرائت آن رقصندگانی با پیچ و تاب اندام خود غلتیدن تاس را باز می‌نمایانند. چنان‌که می‌بینیم، در هر سرود صرفاً با احتمالاتی روبه‌رویم که اغلب به تفسیر کلی مضمون آن کمکی نمی‌کنند.

این نظریه که گفت‌وگوهای ودایی اساساً نمایش‌هایی دینی بوده از آن یوهانس هرتل است. او بر این باور بود که سرودهای ودایی همواره به آواز خوانده می‌شده‌اند و از آن‌جا که خواننده به‌تنهایی نمی‌توانسته تمایز میان شخصیت‌های مختلف را نشان دهد، این سرودها را دسته‌جمعی اجرا می‌کرده‌اند و از همین رو می‌توان آن را نمایانگر اشکال آغازین هنر نمایش دانست. برای پذیرفتن رای هرتل باید چنین پنداشت که این سرودها با رقص و عمل همراه بوده‌اند، اما هیچ شاهی در دست نیست که ثابت کند خنیاگر یا نغمه‌سرای ریگ‌ودا را به آواز می‌خوانده است. به‌عکس، اطمینان داریم که سرودهای سامه‌ودا را به آواز می‌خوانده‌اند (ریشه‌ی gai: آواز خواندن)، حال آن‌که سرودهای ریگ‌ودا را تلاوت می‌کرده‌اند (ریشه‌ی sams: تلاوت کردن). در ناتیّه‌شاستره آمده است که برهما صرفاً «متن» را از ریگ‌ودا به وام‌گرفت و از به‌وام‌گرفتن «عمل» سخنی در میان نیست، حال آن‌که دو رکن اساسی نمایش عبارت است از تقلید زندگی واقعی و قابلیت عملی آن. سرودهای ودایی احتمالاً چنان مقدس بوده‌اند که اعمال کوچک‌ترین تغییری در نحوه‌ی قرائت آن‌ها روا نبوده

است. چنین سرودهایی را نمی‌توان با تغییر لحن و تکیه برای اهداف نمایشی به کار برد.<sup>۱</sup>

ارنست ویندیش، هرمان اولدنبرگ و ریشارد پیشل در باب هدف این سرودها رایی کاملاً متفاوت دارند.<sup>۲</sup> آن‌ها گونه‌ای حماسه‌ی کهن هندواروپایی را در نظر می‌گیرند که در آن شور و احساسات به شعر بیان می‌شده و قطعاتی به نثر فواصل بین بندهای منظوم را پر می‌کرده‌اند (ویندیش ویژگی یادشده را با اشعار ایرلندی کهن قیاس می‌کند). بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که سرودهای ودایی حاوی عناصر نمایشی هستند. پیشل ترکیب شعر و نثر در نمایشنامه‌های سنسکریت را بازمانده‌ی این نوع ادبی کهن می‌داند که هم در حماسه‌ها و هم در متون نمایشی به کار می‌رفته است. به‌رغم دفاع سرسختانه‌ی اولدنبرگ از این رای، به‌سختی می‌توان آن را پذیرفت: وداها فاقد اثری با خصایص یادشده هستند، کاربرد نثر در نمایشنامه‌ها نیاز به توجیه ندارد و شعر نیز پدیده‌ای است که هم در عصر ودایی و هم در اعصار پس از آن – نظر به اهمیت آواز در نمایش و نیایش – خودبه‌خود موجه است. آثار نمایشی موجود نیز، بدون واسطه‌ی نوع ادبی کهن‌تری، بسیار به آثار منظوم حماسی نزدیکند.<sup>۳</sup>

نظریه‌ی یادشده بیش از آن بر حدس و گمان استوار است که اثبات‌شدنی باشد. اگر این سرودها با سنن نمایشی همراه بودند، مفسران باستانی وداها همچون یاسگه و شونکه، که این فقرات را «روایی» می‌نامند، به این ویژگی آن‌ها نیز اشاره‌ای می‌کردند. نکته‌ی مهم دیگر این است که فقرات گفت‌وگووار در اوستا نیز به چشم می‌خورد. این فقرات در ذات و صفات و زمینه‌ی اسطوره‌ای چنان به سرودهای روایی ودایی شبیهند که برخی معتقدند نمونه‌های مشابه ودایی در ایران تصنیف شده‌اند، اما این سرودها به پیدایش سنت نمایشی در ایران نینجامیده‌اند. ادبیات ایران باستان کم‌وبیش با هنر نمایش بیگانه است. شاید بتوان گفت آریاییان مهاجری که به هند آمدند [مستقل از سنت ودایی] یک سنت نمایشی بومی را بنیاد نهادند و این خود شاهده‌ی است بر وجود سنن نمایشی در میان اقوام بومی

1. Shekhar, p. 6.

2. ibid, pp. 4-5.

3. Keith, pp. 21-22.

ساکن در هند پیش آریایی.<sup>۱</sup> در پایان فصل حاضر به این موضوع باز خواهیم گشت. از گفت‌وگوهای معمایی ریگ‌ودا که بگذریم، می‌توان گفت ریشه‌های هنر نمایش با وضوح بیش‌تری در مناسک ودایی پدیدار می‌شوند. این مناسک صرفاً شامل آواز آوازخوانان و قرائت قاریان نیست، بل دارای مجموعه تشریفاتی هم هست که بی‌شک در برخی‌شان عناصری نمایشی دیده می‌شود، بدین معنا که آیین‌گزاران شخصیتی جز آنچه هستند به خود می‌گیرند. نمونه‌ی جالبی از این تشریفات را می‌توان در آیین خرید سومه برای انجام مراسم یافت. بنا بر برخی روایات، سومه‌فروش را پیش از آغاز مراسم آیینی از داد و ستد خود محروم می‌کردند و با سنگ و کلوخ وی را هدف می‌گرفتند. این کار بی‌گمان تقلیدی است از درآوردن سومه از چنگ پاسداران غیورش، گنده‌روه‌ها. در آیین مهاورته عناصری دیده می‌شود که می‌توان آن‌ها را از خاستگاه‌های هنر نمایش دانست. این آیین آشکارا مراسمی زمستانی است برای تقویت خورشید تا نیروی خود را بازابد و زمین را بارور کند. یکی از بخش‌های بنیادین این مناسک ستیزه‌ای است میان یک ویشیه (که سپید است) و یک شودره (که سیاه است)، بدین معنا که نیروی نور (یک آریایی) با نیروی ظلمت (یک شودره) بر سر خورشید می‌جنگد. در واقع این جا 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، همچون دو نامزد نمایانده می‌شوند. بی‌گمان در ادوار کهن‌تر، این کژرفتاری جنسی را آیینی برای افزودن باروری می‌دانستند و آن را مجاز می‌شمردند، اما ذائقه‌ی دینمردانه در دوره‌های بعدی آن را ناپسند دانسته است. در آیین آشوه‌مدهه (قربانی اسب) نیز می‌توان معادل دقیقی برای این نمادپردازی یافت، آن‌گاه که شهبانوی تیره‌بخت باید در کنار اسب ذبح‌شده بیارامد تا اطمینان حاصل شود که برای شاه فاتح پسری خواهد آورد. با این‌همه، هرگز نباید در تأکید بر وجه نمایشی این اعمال اغراق کرد. یک نمایش را تنها وقتی می‌توان نمایش دانست که نقش آفرینان نقش خود را سنجیده و با هدف اجرای یک متن ایفا کنند،

اما هدف از برگزاری مناسکی همراه با نقش‌آفرینی پیامد دینی یا جادویی آن است نه نفس اجرا.<sup>۱</sup>

این نمونه‌ها صرفاً دارای عناصری نمایشی‌اند، اما شکی نیست که خود هنر نمایش در آن دوران هنوز بر کسی شناخته‌شده نبود. در یَجورودا، پیشه‌های مردمان در فهرست‌هایی دراز برشمرده شده است، اما واژه‌ی نَته، نام پیشه‌ی هنرپیشگان در آثار متأخر، در آن‌ها دیده نمی‌شود. واژه‌ی شیلوشه که بعدها بدین معنا به کار رفت، در فهرست‌های یَجورودا آمده، اما گواهی در دست نیست که آن را به معنی هنرپیشه به کار برده باشند، چرا که می‌توان آن را «رقصنده» یا «نوازنده» هم معنی کرد. 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. همچنین، پیش از پایان مراسم ازدواج، کدبانوانی که شوهرانشان زنده باشند به پایکوبی می‌پردازند، آیینی به هدف تأمین پایداری پیوند زناشویی. موسیقی و پایکوبی جزء اصلی مراسم مرده‌سوزی هم به شمار می‌رود. ترکیب این عناصر آیینی سرانجام به برآمدن نمایش راستین می‌انجامد، اما گواهی در دست نیست که این ترکیب در عصر ودایی رخ داده باشد. به‌عکس، از شواهد چنین برمی‌آید که نوع ادبی نمایشنامه به‌واسطه‌ی حماسه‌خوانی‌های پساودایی پدید آمده است. باید به یاد داشت که رکن اساسی نمایش‌های سنسکریت نه نثر و آواز، که اشعار گوناگون است، آن هم اشعاری که نه به آواز، بلکه در قالب دکلمه و طی اجرای متن خوانده می‌شوند و این شعرخوانی بی‌تردید در سنت حماسی ریشه دارد.<sup>۲</sup>

## حماسه‌ها

در بخش‌های کهن مهابهارته هیچ نشانی از هنر نمایش نمی‌یابیم. اگر اصطلاح نَته را که در این حماسه ذکر شده «بازیگر» معنا کنیم، مؤید وجود هنر نمایش خواهد

۱. Keith, pp. 23-25. شیکهر حتی با وجود عناصر نمایشی در اعمال یادشده نیز مخالف است. رک. بحث وی در نقد رای کیت: 7. Shekhar, p. 7.

2. Keith, pp. 23-27.