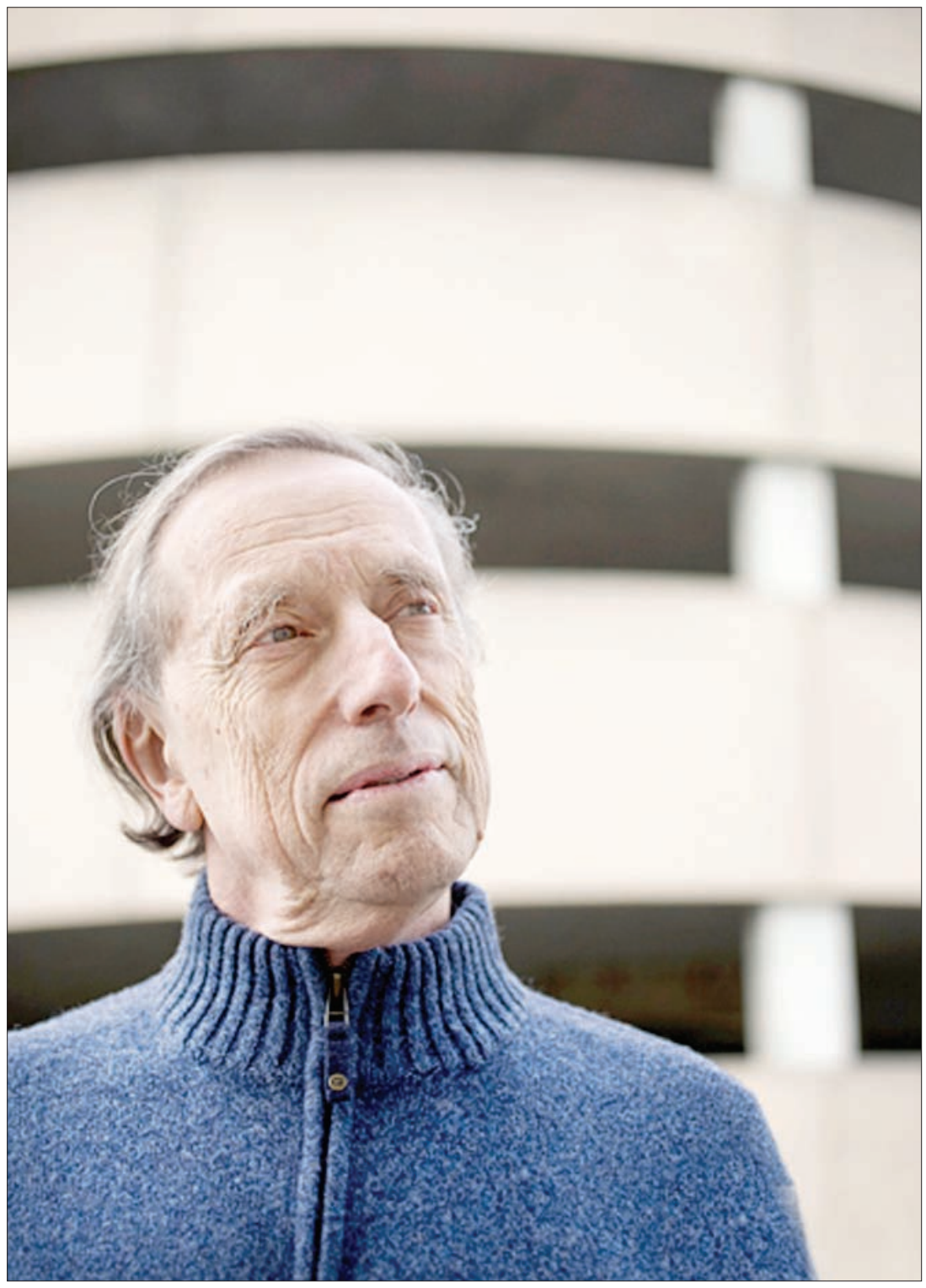
تازه‌ترین گفت‌وگوی آریل دورفمان

توانایی شکستن مهر سکوت

ترجمه: آرادی رضائیان مقدم

آریل دورفمان با در نظر گرفتن هر معیاری نویسنده‌ای مشهور و شناخته‌شده است. نویسنده‌ای امریکایی- شیلیایی، خالق رمان‌ها، نمایشنامه‌ها، فیلمنامه، اشعار و مقاله‌های متعددی به زبان‌های انگلیسی و اسپانیایی که به گفته مجله تایم استاد مسلم ادبیات است. وی به نقل از نشریه نیوزویک یکی از بزرگ‌ترین رمان‌نویس‌های در قید حیات امریکای لاتین است. کتاب‌های دورفمان به بیش از ۴۰ زبان ترجمه شده و جوایز جهانی مهمی را گرفته است. مشهورترین نمایشنامه وی «مرگ و دوشیزه» در بیش از صد کشور روی صحنه رفته است و جوایز گوناگونی از جمله جایزه الیوبر انگلستان را به خود اختصاص داده است.

مهاجری اهل شیلی که از سال ۱۹۷۳ و پس از کودتای نظامی ژنرال پینوشه علیه دولت سالوادور آلنده طی ده‌ها سال به عنوان یک فعال حقوق بشر همواره مجامع عمومی سازمان ملل و انجمن مرکزی یونسکو در پاریس را خطاب قرار داده است. در حال حاضر دورفمان در دانشگاه دوک کرسی ادبیات والتر هینز را در دست دارد و همچنین در زمینه مطالعات امریکای لاتین تدریس می‌کند. تا به امروز دورفمان مدارک افتخاری بسیاری را دریافت کرده است و همچنین عضو آکادمی فرهنگ بین‌الملل در فرانسه و آکادمی امریکایی هنر و علوم ایالات متحده امریکا نیز هست.



ترجمه بدون اینکه بدانند بازی آنها درباره آمدن دشمن به واقعیت می‌انجامد. این فیلم کوتاه را با پسرم رودریگو در کارولینای شمالی (محل زندگی خودم) ساختم. بچه‌ها (شخصیت‌ها) دختر و پسر یک خانواده مهاجر غیرقانونی هستند. این موقعیت داستانی در اصل به صورت شعر به ذهنم رسید ولی در چنین محیط‌هایی بچه‌ها باید خیلی زود بزرگ بشوند، در محیطی مملو از وحشت مثل شیلی باید خیلی زود بزرگ شد. باید اول موقعیت را به شکل یک داستان کوتاه می‌نوشتم برای اینکه ببینم چطور آن روابط پیچیده از پسربچه مردی خشن و عبوس می‌ساخت.

-به عنوان یک نویسنده دوزبانه انگلیسی و اسپانیایی، چه چیزی باعث می‌شود شما تصمیم بگیرید انگلیسی یا اسپانیایی بنویسید؟

برای سال‌های سال- داستانش طولانی است. در خاطراتم کتاب «به سمت شمال، به دنبال جنوب» گفته‌ام- من شدیداً نویسنده تک‌زبانه‌ای بودم و نسبت به زبان تعصب داشتم. می‌خواستم به زبان خودم وفادار بمانم و فقط یک‌زبانه باشم. در حقیقت من عاشق یک ملیت، یک تابعیت و یک هویت بودم. تاریخ- و نسیم خوشایند ادبیات- مرا متوجه این کرد که این چیزی نبود که من می‌خواستم باشم، چطور باید بنویسم، و این‌طوری بود که عاشق بی‌وفایی شدم که هستم. ولی من عاشق هر دو زبانم. انگلیسی‌ام و اسپانیایی‌ام من را بین خودشان تقسیم می‌کنند. بستگی دارد که در آغاز اولین کلمات هر چیزی به چه زبانی در ذهنم شکل بگیرد و چه کسانی اولین تماشاگرانم باشند و کدام زبان به سمت من نشانه خواهد گرفت. هر بار یکی از زبان‌های دوست‌داشتنی‌ام باید کنار گذاشته شود و متعاقباً به زبان دیگر مهر و توجه خود را نشان بدهم. به محض اینکه نمایشنامه «برزخ» را به انگلیسی نوشتم، اسپانیایی‌ام به من اخطار نشان داد. او از من فاصله گرفته بود پس من اصلاحاتم را روی متن به زبان اسپانیایی نوشتم. این شاید خسته‌کننده به نظر برسد ولی زبان نوشتاری مرا ارتقا می‌دهد: به این معنی که مثل یک مترجم همه جا و در هر زمان به آن چیزی که زبان دیگر می‌گوید مفهوم می‌بخشم و با زبان رقیب برای رساندن مفاهیم همکار و همدست می‌شوم. [تکرار همین جمله به اسپانیایی]

-جالب است که اولین کتاب شما مطالعاتی در زمینه تئاتر هارولد پینتر است. شما گفتید بعد از دیدن «پیشخدمت لال» «چیزهایی در کار و زندگی‌ام برای همیشه تغییر کرد». چه چیزی در نمایش پینتر روی شما تاثیر گذاشت؟

او به من نشان داد که چگونه می‌توان نمایشنامه‌ای شاعرانه خلق کرد بی‌آنکه نثر را به نظم تبدیل کنی. چگونه می‌توان تنها با کاوش در ریتم‌های فراموش‌شده سخنان شاعرانه نوشت. او به من آموخت که اغلب باید سخن را پنهان کرد و از بیان صریح احساسات و افکار خودداری کرد. او از سکوت در نمایش واهمه نداشت یا از اینکه شخصیت‌هایش بدون صراحت در گفتار و نفوذناپذیر روی صحنه رها شوند. او می‌دانست که اگر شما به حد کافی به واقعیت فشار بیاورید، واقعیت خودش موجب افشای لایه زیرین خود خواهد شد؛ موقعیتی خارق‌العاده، پوچ و تب‌آلود. او معتقد بود حتی بدترین شکل تجسم از ترس هم از ضربات آونگ طنز مصون نیست.

-در مقام یک نویسنده درگیر شدن با تئاتر را چطور می‌بینید؟

اگر منظورتان این است که تئاتر چه کمکی به کار نویسندگی رمان، مقاله یا شعر سرودن می‌کند، باید بگویم که تئاتر احساس آزادی فوق العاده‌ای را به من می‌دهد. از روایت کردن، شاعرانگی و تحلیل تا زمانی که تنش را در میان مردم به وجود می‌آورد و آنها را بر لبه صندلی‌هایشان، و از آن مهم‌تر لبه ذهن‌شان نگه می‌دارد، نمی‌ترسم (و معمولاً می‌گویم بر لبه عقل و دیانت). اگر منظور شما این است که تا چه اندازه در تولید دخالت می‌کنم، برای مثال تجربه جالبی از تبادل نظر با کسی دارم که برای اولین بار «مرگ و دوشیزه» را در پاکستان اجرا کرد یا یک همکاری طولانی با کارگردانی کلمبیایی که «به قدرت حقیقت را بگو» را در رم و تئاتر الیزه به روی صحنه برد. این تجربه تولید موفق و مهمی بود. نمایش را در صدها مدرسه ایتالیایی اجرا کردیم تا تمایل به حمایت از حقوق بشر را در میان جوانان تقویت کنیم .

-تا چه اندازه منتقد درونی شما در سیر تکاملی آثار و خلاقیت در کارهایتان موثر بوده است؟

به عبارتی بهتر است هنگام نوشتن قوه منتقد خود را میان یک پرانتز بگذارید یا در پاکتی گذاشته درش را ببندید و دورش کنید. شما به صدایی در درون‌تان که آه بکشد، نیازی ندارید. از سوی دیگر، مشخصاً، من از ماجراهای ساختگی قبلی ذهن خودم آگاهم. تنها یک قانون وجود دارد: در کار شخصیت‌هایت دخالت نکن یا به جاهایی که می‌روند کار نداشته باش، حتی اگر آنها پارامترها و پارادایم‌ها یا هر پارای (بند) دیگری را شکستند تو قانون مقدس را حفظ کن.

-چگونه کودتای سال ۱۹۷۳ علیه دولت آلنده موجب خوشنامی شما شد. آیا کودتا نقطه تحولی در کارهای هنری‌تان بود؟

متنفرم از اینکه بخواهم فکر کنم آن دوران زجرآور سبب شد نویسنده بهتری باشم. اگرچه نتوانستم از آن شرایط مثل یک انسان واقعی بیرون بیایم ولی شاید نویسنده بهتری شدم. چیزی که اهمیت دارد، این است که کودتا همه چیز مرا دگرگون کرد، تبعید شدم (مهاجرت کردم) چون توان فراری بودن را نداشتم، به قعر یأس و ناامیدی پرتاب شدم، ولی می‌دیدم که همه جا چشم‌ها از مقاومت می‌جوشد. همه اینها مرا بر آن داشت تا از خودم بپرسم وظیفه من چیست، مسوولیت من کدام است؟ من چه کاری می‌توانم انجام بدهم تا دنیا روح مبارزه را از یاد نبرد؟

-اوجنیو اهومدا آرشیودار فعالان حقوق بشر شیلی می‌گوید کارها و فعالیت‌های شما در «مرکز مبارزه و یادآور آن» است. آیا این همان چیزی بود که می‌خواستید؟

شرمنده‌ام نکنید.

-هنر سیاسی به چه معناست؟ آیا مطالبات و تعهدات سیاسی همواره در تقابل با هنر است؟

آنها مثل ملازمان در سفرند، کسانی که به یکدیگر زنجیر شده‌اند (دست‌کم برای من این طور است، من زنجیر هستم) و چه کسی می‌تواند مدعی شود که بین آنها تنشی وجود ندارد. من نسبت به کلمه هنر به مثابه «خدمت» محتاط هستم به یک دلیل، نه به خاطر آنکه باور ندارم که حق با ما نیست، یا اینکه متعهد نیستم، یا اینکه بگویم استعداد هنری ما ایده‌ها و فعالیت‌های ما را تغذیه نمی‌کند، بلکه فقط به خاطر اینکه بهترین شکل هنر از دل عدم قطعیت بیرون می‌آید، نه از اینکه بدانی به کدام سمت می‌روی و چه نتیجه‌ای می‌خواهی بگیری. در واقع باید پذیرفت شرایط پیچیده آدم‌ها را نمی‌توان با قطعیت سنجید. برای نمونه من سال‌های بسیاری را در دفاع از حقوق مهاجران و پناهندگان سپری کردم و سخنرانی‌های بسیاری داشتم ولی وقتی یک نمایشنامه نوشتم به نام «آن سوی دیگر» (نمایشی که در آن دیواری از سیم‌های خاردار از وسط خانه زن و مرد عبور کرد و حتی تختخواب‌شان را قطع کرد) در اینکه شخصیت‌ها چه باید بگویند و چه کاری درست و غلط است، نظر خودم را دخالت ندادم. من در آن کمدی سیاه از هر نوع سخن‌پراکنی پرهیز کردم، و آنها را رها کردم تا سرنوشت خودشان را رقم بزنند.

-شما در حال حاضر در امریکا زندگی می‌کنید و گفته‌اید دیگر حس نمی‌کنید که یک تبعیدی، یک مهاجر هستید. آیا هیچ وقت به بازگشت به شیلی فکر می‌کنید؟

من بارها و بارها به صورت فیزیکی، روحی و احساسی به شیلی بازگشته‌ام. من حتی کتابی درباره آن سفرها چاپ کرده‌ام. کتاب «خاطرات کویر» که به سفارش نشنال‌جئوگرافی برای تهیه گزارشی از خشک‌ترین صحرای دنیا در شمال شیلی به وجود آمد ولی دیگر با دوری مشکلی ندارم. بعد مسافت به من امکان نوشتن توامان با لذت را می‌دهد و مرا از وفاداری‌های غلط نسبت به سرزمین پدری‌ام و رعب و وحشت از آن دور می‌کند و در عوض به سرسپردگی عمیقی نسبت به حقوق انسانی و انسانیت سوق می‌دهد. فاصله، توانایی شکستن مهر سکوت را تقویت می‌کند. مثلاً من در نمایشنامه اخیرم «کمد پیکاسو» به زندگی نقاش معروف پیکاسو در زمان اشغال پاریس توسط نازی‌ها پرداختم که چطور در زمان تهاجم، پیکاسو با زندگی دست و پنجه نرم می‌کند. بی‌شک با این نمایش به صورت غیرمستقیم به دوران سرکوب در شیلی اشاره می‌کنم و به بزرگ‌ترین تردیدهایم در دوران خفقان. آیا با هجوم وحشت و ترور در جامعه خود را کنار می‌کشی؟ آیا به گوشه‌ای می‌خزی تا بتوانی هنرت را حفظ کنی؟ یا اینکه به خاطر حفظ زندگی انسان‌ها و شأن انسانیت خطر کردن را انتخاب می‌کنی؟

نکته

متنفرم از اینکه بخواهم فکر کنم آن دوران زجرآور سبب شد نویسنده بهتری باشم. اگرچه نتوانستم از آن شرایط مثل یک انسان واقعی بیرون بیایم ولی شاید نویسنده بهتری شدم. چیزی که اهمیت دارد، این است که کودتا همه چیز مرا دگرگون کرد، تبعید شدم (مهاجرت کردم) چون توان فراری بودن را نداشتم، به قعر یأس و ناامیدی پرتاب شدم، ولی می‌دیدم که همه جا چشم‌ها از مقاومت می‌جوشد. همه اینها مرا بر آن داشت تا از خودم بپرسم وظیفه من چیست، مسوولیت من کدام است؟ من چه کاری می‌توانم انجام بدهم تا دنیا روح مبارزه را از یاد نبرد؟

اطلس جهان

دکتر بهزاد قادری

تئاتر و ادبیات نمایشی سانسکریت

در افسانه‌هایی که در دو حماسه هندوها – «رامایانا» و «مهابهاراتا» – آمده، آفرینش جهان را نخستین درام نانوشته دانسته‌اند. می‌گویند خدایان در بهشت برین بر دیوان چیره شدند و چون خواستند پیروزی خود را نمایش دهند، دیوان به صحنه یورش بردند تا نگذارند خدایان پیروزی خود را با واگویی کردارشان جشن بگیرند. اما ایندرا، مدیر تئاتر خدایان در عرش برین، خشم گرفت و با عصای مرصعش دیوان را تاراند.

چون آدمی در عالم خاکی سر برداشت و، رفته‌رفته، رشک و کین‌توزی و آز بر او چیره شد، ایندرا باز هم به نزد برهما، آفریننده جهان رفت و گفت: «تو چهار وِدا را برای رستگاری آدمی سرودی، اما انگار باید برای آنان گونه‌ای سرگرمی نیز بیافرینی که بیش از هرچیز شنیداری و دیداری باشد تا با آن، همگان، حتی زیردستانِ پست که چهار ودا را نمی‌فهمند، بتوانند در آن نقش داشته باشند.» برهما اندیشید و گفت: «سخن، سرود، لال‌بازی (رقص) و حس را از چهار ودا وام بگیرید و آمیزه‌ای برای درام‌شناسی خود بنا کنید، نامش هم باشد «ناتیاودا» و آن را به آن دسته از خدایانی که چربه دست و نترس (از صحنه) و سختکوش‌اند هدیه کنید.» ایندرا که نگران بود مبادا این «ودا»ی نو – «ناتیاشاسترا» یا «ناتیاودا» - که چکیده هر چهار ودای پیشین بود، در بند خدایان و خواص بماند، به برهما گفت: «خدایان نه توان فهم آن را دارند و نه می‌توانند آن را پاس بدارند؛ تازه آنان برای درک و بهره‌برداری از آن مناسب نیستند. فقط فرزانگان آشنا به راز وداها که خوب به آنها اندیشیده‌اند، می‌توانند آنها را به‌کار بندند. چنین شد که برهما این هنر را به بهاراتا، مهتر فرزانگان، داد تا او آن را به یکصد پسرش (شاگردانش) بیاموزد. پس «ناتیاودا» را از عرش بر انسان خواندند تا از مائده‌های زمین خوب بهره ببرد. پس در تئاتر سانسکریت از آغاز تا به امروز نماد عصای ایندرا – مجمری با شعله‌ای فروزان و ایستاده بر پایه‌ای - در جلو صحنه علم می‌کنند تا همچنان ایندرا را پاسدار خوبی‌ها و تئاتر را ابزار این کار بخوانند (البته به گونه امروزی آن «کوتی یاتام» می‌گویند که سالانه در ایالت کرالای هند برگزار می‌شود و یونسکو از آن به عنوان شاهکار میراث شفاهی و غیرملموس بشر با پیشینه دوهزارساله پشتیبانی می‌کند).

درام‌شناسی تئاتر سانسکریت دیرینه‌ای دوهزار ساله دارد و بین قرون ۲۰۰ پیش از میلاد و ۲۰۰ میلادی تدوین شده است. «ناتیاشاسترا» یا «ناتیا ودا» (ناتیا یعنی هنر درام و شاسترا یعنی دانش و خرد) را کهن‌ترین متن فن نمایش و بازیگری دانسته‌اند؛ متنی با سلسه اصول و قوانین بازیگری، رقص، زبان حال و حرکت، لباس و غیره. بازیگر تئاتر سانسکریت باید بداند که همه این ویژگی‌ها در سرشت برهماست و کارکشته شدن در رقص/ لال‌بازی، آموختن زبان حال و حرکات تن (به ویژه گردن، سینه، چشم، آهنگ گام‌ها)، آشنایی با رنگ و بازی‌های آن، به معنی رسیدن به فرزانگی (خداگونگی) است. بهاراتای فرزانه این را از برهما گرفت و پروراند و به صد پسرش آموخت. او تئاتر را این‌گونه تعریف می‌کند: «بازنمایی کردار و رفتار آدمیانی که سرشار از عواطف‌اند و می‌توانند موقعیت‌های مختلف را نقش بزنند. این کار در پیوند با کردار آدمیان است، خواه خوب، بد یا خنثی باشند، و هدف آن دلیری، سرگرمی و شادی و پندآموزی است.»

اجرای تئاتر سانسکریت دو «صورت» دارد: «لوکادارمی» یا واقع‌گرایی و «ناتیادارمی» یا نمادین. اولی کردار انسان را همان گونه که هست بر صحنه می‌کشد، دومی کردار انسان را به زبان «شعر» بر صحنه روایت می‌کند. منظورم از «شعر» بیان نمادین کردار انسان و پدیده‌های طبیعی است. در «ناتیادارمی» است که رقص/ لال‌بازی بازیگران و حرکات و اشارات نمادین آنان باید بتواند از صحنه‌ای خالی جهانی خیالی و در حال شدن بیافریند. در اینجا بازیگری که با گامی بلند وارد صحنه شود، یعنی زنجیر دری فرضی را برداشته و وارد شده است؛ یکی دیگر با پرچمی سیاه و دوان در صحنه می‌چرخد و این یعنی او خود باد است. پس بازیگر می‌تواند، و باید، با حرکاتش نماد جماد، نبات و حیوان باشد. تئاتر باروک قرون هفده و هجده اروپا آنقدر اصرار داشت که اشیا و فضاهای طبیعی را واقع‌گرایانه بر صحنه بیاورد که بازیگر را کوچک و خوار جلوه می‌داد؛ تئاتر هندو/ سانسکریت بازیگر را جهانی می‌انگارد که باید شدن‌های برونی و درونی را با زبان تن بر صحنه زنده کند. هوفمانستال، راینهارت و برشت که خواستند از شیوه بازنمایی تئاتر ارسطویی دوری کنند، وامدار شرق و تئاتر سانسکریت‌اند.

هندوها دو حماسه بزرگ دارند: «رامایانا» و «مهابهاراتا». آبشخور ادبیات شفاهی و نوشتاری، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری و بازیگری آنان - حتی صنعت نوین فیلم در هند (بالیوود یا همان فیلم هندی) - این دو حماسه است. این دو اثر، همانند «هزار و یک شب»، ذهن انسان را گردابی می‌دانند که در مرز واقعیت و رویا، در فضاهای آستانه‌ای سرگردان است و چون باید به شدن مدام تن دهد، از قضاوت‌های ارزشی به دور است. حتی خدایان‌شان هم در عالم انسانی، گاه، از انسان‌ها سرگردان‌تر و آشفته‌ترند. وقتی به قانون علت و معلول پایبند نباشیم، زمان و فضا از جنبه عینی دنیای نیوتنی (کلاسیک) فاصله می‌گیرند و این را، به بهترین وجه، در هنر مینیاتور هند می‌توان دید. زمان گردابی است که گذشته و حال و آینده را در خود می‌بلعد؛ گذشته با حال می‌آمیزد و حال در آینده محو می‌شود. انسان با هزاران تصویر و انگیزه سر و کار دارد و خودش باید با این مصالح به معماری روحش بپردازد.

هگل هنر متعالی را هنر کلاسیک (هلنی) می‌دانست که در آن میان ماده و روح تعادل برقرار است، اما هنر شرق را از مقوله هنر نمادین می‌دانست که در آن روح زیر فشار ماده از بیان منطقی و زبان‌محور امور دور می‌ماند. دیری نپایید که نیچه در برابر این زبان/ سخن‌محوری درام هلنی و هگل سر برداشت و آنانی را که تئاتر هلنی را به سوی سخن (دیالوگ) کشاندند، نفرین کرد. البته پیش از نیچه شلی بود که تئاتر باروک و هلنی را در مقاله‌اش به نام «دفاع از شعر دراماتیک» به دست‌آموز کردن آدمیان متهم کرد و ندا داد که باید موسیقی، معماری، نقاشی و شعر - که همه باید با تن بازیگر جان بگیرند – به تئاتر بازگردند.

تئاتر سانسکریت همانند تئاتر یونان باستان یا برگرفته از آن نیست. تئاتر نهادینه یونانی‌ها در فضایی گسترده و در بیرون دولت- شهرها و برای جمعیتی ۲۰ هزار نفری اجرا می‌شد. تئاتر سانسکریت در فضایی کوچک و برای جمعیتی روستایی – دست بالا، ۳۰۰، ۴۰۰ نفر -اجرا می‌شود. صحنه آن زمینی صاف و مربع، مستطیل یا مثلث‌شکل است و با طنابی که روی زمین می‌گذارند، آن را از تماشاگران جدا می‌کنند. کوچکی صحنه در تئاتر سانسکریت نیاز بازیگر و تماشاگر است چراکه برخلاف تئاتر یونان که بیش از هرچیز به زبان و دیالوگ و، بنابراین، به گوش تماشاگر متکی بود، بخش بزرگی از معنای تئاتر هندوان با حرکات ظریف چشم و ابرو و گردن و دست و پا و شکم پیوند دارد و تماشاگران از شیوه حرکت دادن این اندام‌ها توسط بازیگر به شخصیت و حال و هوای متفاوت او پی می‌برند. در تئاتر یونان، همسرایان نمایشنامه را آغاز می‌کنند، اما تئاتر سانسکریت با «نادی» که شعری هشت تا دوازده مصرعی در ستایش ایزدان هندو است، آغاز می‌شود و پس از آن «سوتراداهارا» یا مدیر صحنه با همسرش می‌آیند و موقعیت کردار نمایش را به اطلاع تماشاگران می‌رسانند. در تئاتر یونان زبان به نظم است و اندک تفاوتی در وزن و آهنگ بیانگر تفاوت طبقه و نسب بازیگر است؛ تئاتر سانسکریت از نظم و نثر استفاده می‌کند. زمانی که حالات نمادین متمرکز و پیچیده و جلوه‌های ویژه آن در نظر باشد، از زبان سانسکریت با نظمی فشرده استفاده می‌شود؛ وقتی زنان، کودکان، طبقات پست، دیوانگان سخن بگویند، به «پراکریت» یا زبان محاوره‌ای یا عادی روی می‌آورند.

تئاتر سانسکریت را با کثارسیس یونانی کاری نیست. در تراژدی یونانی طبیعت و تقدیر دشمن خونی آدمی‌اند و هر دو تلاش می‌کنند او را به زانو درآورند. در تئاتر سانسکریت طبیعت در پیوند مستقیم با حالات و روحیات آدمی است و هر دو به هم نیروی زندگی می‌بخشند و نبود یکی دیگری را رنجور می‌کند چون انسانی از جایی برود، گیاه افسرده می‌شود و پرنده دق می‌کند و آب کدر می‌شود.

آیا بخشی از توان هندی‌ها در به آشتی رساندن اضداد و شاد زیستن با آنها برخاسته از سنت تئاتر سانسکریت است؟ در سال ۸۸ در داکا با یک پژوهشگر هندی تئاتر که ایران را خوب می‌شناخت، در این باره گفت‌وگو کردم. او می‌گفت: «شما ایرانی‌ها هنوز هم از حمله اعراب و مغول به ایران شکوه می‌کنید، اما ما در فرهنگ مان داغ‌های اینچنینی نداریم. ما به بخش اسلامی و مغولی فرهنگ‌مان افتخار می‌کنیم و شاید این را از مهابهاراتا و رامایانا و تئاتر سانسکریت آموخته‌ایم.» درست، اما او فراموش کرده بود که ایران نخستین صافی‌ای بود که این نیروهای تاریخی از آن می‌گذشتند و سپس به شبه‌قاره می‌رسیدند. اما اگر آنان این سنت تئاتری را نداشتند، چه می‌شد؟