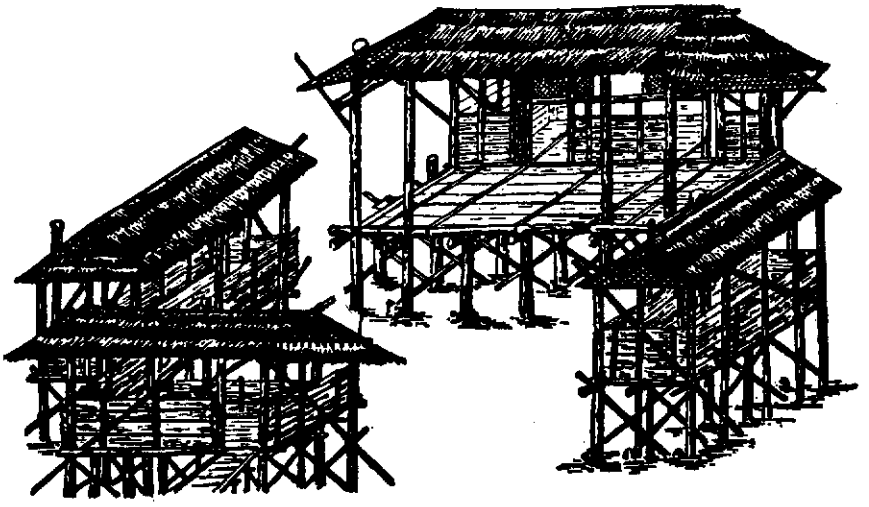

تئاتر چین

همایون علی آبادی

آسیا را شاید بتوان از لحاظ فرهنگی به سه بخش کرد: یکی آنجاست که ما در آن قرار داریم؛ یعنی حوزهٔ تسلط فرهنگ اسلامی که در آن، شرایط اجتماعی و مذهبی، هنرهای نمایشی را دچار تغییر و تحوّل کرد. جز این، آسیا به حوزه های هندی و چینی تقسیم می شود که از لحاظ هنری محرکهای جدا دارند. با وجود غنای نمایش سنسکریت، بیان اصلی رقص هندی است که زبان و وسیلهٔ یکی شدن انسان با خدایان بوده. حال آنکه به رغم تعدادی رقصهای محلّی، بیان اصلی چینی نمایش است که زبان و وسیلهٔ یکی شدن انسانها با هم است. بنابراین، پایهٔ هنرهای نمایشی چینی و هندی متفاوت است. هنرهای نمایشی هند بر سنگیتا (سه اصل) استوار است که ترکیبی است از مثلث رقص، داستان نمایش و موسیقی در یک واحد. بدیهی است که در این ترکیب، غلبه با رقص است که به شکل بازی و لالبازی و حالت و قرار و هر گونه عمل صحنه ای در می آید. به عکس، در مثلث چینی داستان نمایش و موسیقی است که بر رقص غلبه می یابد و آن را کاملاً جدا می سازد. و این گونه است که نمایش حوزهٔ تمدّن هندی، کم و بیش از نمایش حوزهٔ چینی مشخص می شود.

خدایان چین مانند خدایان هند نیستند و پیامبران آن بیشتر حکمای اخلاقی اند. گروهی از خدایان هندی که به چین رسیدند از صافی ذوق چینی گذشتند و سیمای تازه ای یافتند؛ حتی آیین بودا در چین به صورت موضوعی اخلاقی در مسالهٔ نیک و بد درآمد. بر همین قیاس، مسائل و مشکلات در نمایش چین مربوط به آسمان و خدایان نیست، بلکه جبرهای اجتماعی و انسانی ریشهٔ آن است و بر صحنهٔ نمایش چین (در مقایسه با نمایش هند باستان) به جای افسانه، واقعیات روزمره قرار می گیرد؛ به جای اساطیر مذهبی، وقایع ثبت شدهٔ تاریخی؛ و به جای ارادهٔ مبهم و مرموز آسمانی، قضاوت و ارادهٔ دلخواه و جابرانهٔ انسانی. استثناء همیشه هست. خدایان و ارواح و اتفاقات فوق طبیعی هم گاه دیده می شود، ولی اصل تغییر مسیر از آسمان به زمین و از خدا به انسان محفوظ

است.

مبادلهٔ فرهنگی هند با چین، شاید، در شکل گرفتن صحنه و اجرای چینی هم موثر بود. صحنهٔ سنّتی چین به اولین صحنه های سنّتی هند بسیار شبیه است و ارزش بزك و لباس و ایماء بازی در نمایش چین، ارزش این اصول را در نمایش هند یادآوری می کند. نمایش چینی با اینکه ظاهراً کمتر با واقعیت شباهت دارد، ولی از هر جهت بازتافت ساختمان سنّتی جامعهٔ چین است.

شیوهٔ روایی در هر جای شرق صورت و استقلال خود را دارد، ولی از لحاظ جوهر و اصول یکی است. در چین و ایران سنّت پی در پی آوردن صحنه های مستقل و مجزّا (گاهی تا چهل صحنه) با فاصله های موسیقی، وجود دارد. در چین هم سنّت تقسیم نمایش به چند پاره یا مجلس (پرده وجود ندارد) هست.

در نمایشنامه های ژاپنی که اغلب قطعهٔ کوتاه کاملی از یک واقعهٔ طویل را نشان می دهد، نقّال به صورت دستهٔ هماواز وجود دارد، و در ایران داستان چند جا قطع می شود تا وضع قهرمان با وضع قهرمان دیگری مقایسه شود یا تفسیری از موقعیت به دست آید، و در هند (نمایش سنسکریت و نه نمایش ناب غیر متنی) پس از دعای آغاز، ضمن توضیحی به صورت مکالمه در بارهٔ داستان و نمایش، از تماشاگر هوشیاری و دقت و قضاوت می خواهند و طیّ میان پرده هایی گاه یادآوری می شود که این روایتی است برای انتباه و عبرت و تذکار.

هنر تئاتر در چین به کندی پیش رفت، زیرا نه حکومت بدان عنایت داشت و نه روحانیان. مروّجین اصلی آن بازیگرانی بودند که در دهکده ها زیر آسمان باز، صحنه ای می ساختند و نمایش می دادند و از جایی به جایی می کوچیدند. گاهی دیوانیان، بازیگران را برای نمایش دادن اجیر می کردند و در جشنهای خصوصی خود به هنرنمایی وامی داشتند. گاهی هم اصناف شهرها نمایشی برای خود ترتیب می دادند. در قرن نوزدهم تعداد تماشاخانه ها بیشتر شد. اما حتی در پایان آن قرن، در شهر بزرگ نانلینگ تنها دو تماشاخانه وجود داشت.

نمایشهای چینی از تاریخ و شعر و موسیقی بهره ور بودند. معمولاً در هر شب یکی از وقایع تاریخی روی صحنه می آمد و گاهی صحنه هایی از چند نمایشنامه در یک شب اجرا می شد. نمایشها محدود به زمان معینی نبود. برخی از آنها زود به پایان می رسید و برخی، شبهای متمادی طول می کشید؛ ولی اکثر آنها مانند بهترین نمایشهای امروزی آمریکا، شش هفت ساعت وقت می گرفت. در این نمایشها لفّاظی و سخنوری و خشونت و خونریزی فراوان بود. با این همه، نمایش پردازان می کوشیدند که برای جبران فقر محتوای نمایشنامه، در آخر صحنه، فضیلت را بر رذیلت پیروز گردانند. به این ترتیب، نمایش به صورت عاملی تربیتی و اخلاقی در می آمد و به مردم اطلاعاتی تاریخی می داد و فضائل آیین کنفوسیوس، مخصوصاً وظایف فرزندان را با نظم طاقت فرسایی تاکید و تبلیغ می کرد.

صحنه دارای دکور، ساز و برگ کافی و در مخصوص نبود. همهٔ بازیگران اصلی و نیز سیاهی لشکرها در ضمن نمایش در کنار صحنه می نشستند و به نوبت برمی خاستند و نقش خود را ایفا می کردند. گاهی هم خادمان برای آنها چای می بردند. در حین نمایش، فروشندگان، توتون و چای و تنقّلات به تماشاگران می فروختند و در شبهای تابستان حولهٔ گرم برای پاك کردن عرق چهره ها عرضه می داشتند. تماشاگران همواره می خوردند و می نوشیدند و گفتگو می کردند و گاهی که صدای بازیگران بالا می رفت خاموش می شدند و نگاهی به صحنه می انداختند. بازیگران معمولاً به اجبار فریاد

می‌کشیدند تا صدای آنان به گوش حاضران برسد. برای آنکه نقشهای آنان به آسانی شناخته شود صورتکهای مناسب بر چهره می‌زدند. چون فغفورچی ین لونگ حضور زنان را در صحنه ممنوع کرده بود، ایفای نقشهای زنان نیز بر عهدهٔ مردان بازیگر بود. در عصر حاضر، زنان به صحنه راه یافتند، ولی مدتها همانند مردانی که سابقاً در نقش ایشان ظاهر می‌شدند به طرز مردانه عمل می‌کردند وگرنه، مورد پسند تماشاگران قرار نمی‌گرفتند. همهٔ بازیگران می‌بایست در بندبازی و رقص استاد باشند تا بتوانند به طرزی موزون بازی کنند و با موسیقی هماهنگی یابند. به حکم سنن، برای رسانیدن حالات روحی گوناگون، اندامهای بدن مخصوصاً دستها را با دقت به حرکت در می‌آوردند و نیمی از لطف شاعرانهٔ نمایشهای هنرمندان برجسته - از جمله می لن فنگ - زادهٔ این حرکات بود. نمایش چینی نه نمایش کامل بود، نه اپرای محض و نه رقص صرف، بلکه معجونی بود از این هرسه با کیفیت نمایشهای اروپا در قرون وسطی.

منتقدان غربی یا مجهز به معیارهای مشخص غرب - که نمایش را یک امر ادبی تلقی می‌کنند - می‌گویند که ساختمان بسیاری از نمایشنامه های چینی ضعیف است یا شخصیتهای نمایش دارای ابعاد پیچیدهٔ عمیق روانی نیستند یا در بیان، حداکثر استفاده از

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

امکانات زبان صورت نمی گیرد و غیره. این حرفها بیشتر در مورد «متون اجرایی» صادق است تا «متون جُنگها»؛ گرچه از طرفی هم بیشتر به تفاوت بینش شرقی با غربی و تفاوت نمایش غیر ادبی با نمایش ادبی مربوط می شود. متن نمایش چینی در اغلب موارد بهانه یا پایه ای است برای اجرا، و هدفش آن چیزی است که در عمل بیرون می آید، و متون اجرایی تقریباً هیچ ارزشی ندارند مگر آنکه بر صحنه دیده شوند.

همین جا لازم است که به ماهیت متون اجرایی توجه کنیم. امروزه نمایشنامه ای که اجرا می شود غیر از نمایشنامه ای است که نوشته شده. نوشتهٔ نمایش را معمولاً در «جُنگها» ضبط می کنند و به ندرت به طور کامل اجرا می شود. متون جُنگها به سبب طول مدت عیناً قابل اجرا نیستند و هر کدامشان یک یا چند خلاصهٔ اجرایی دارند. این خلاصه، طرح کوتاهی از یک گوشهٔ نمایشنامه است که فقط یکی دو قهرمان و یک واقعه را اصل قرار می دهد، یا مجلسی از نمایشنامه است که بتواند مستقل و کامل بر صحنه بیاید. منظور از متن اجرایی همین هاست. این متنها را معمولاً بازیگران از نمایشنامه بیرون می کشند. پس هدف آن اجرایی است نه ادبی. و همین هاست که جز بر صحنه ارزش مهمی ندارد.

متنهای اجرایی معمولاً در حین اجرا و عمل آزادانهٔ بازیگران بار دیگر وسعت می یابد که احتمال دارد آن را به متن سومی تبدیل کند. بازیگران، اغلب، خود یا بر اثر شوق بینندگان اشعاری را که مناسب باشد به متن می افزایند یا کم می کنند و روی صحنه آزادند و بالبداهه تغییر هایی به متن می دهند. ممکن است در موقعیتهای مشابه از اشعار مشابه استفاده شود و به همین دلیل، قطعه هایی هست که ممکن است در چندین نمایش مختلف دیده و شنیده شده باشد. اما متون جُنگها ارزش ادبی بیشتری دارند و از لحاظ مسیر و ساختمان و شعر و زبان، بسیاری از آنها دارای کیفیت عالی اند.

نمایشهای چینی را خود چینیها معمولاً به نمایش نظامی (wu hsi) و نمایش معمولی (wen hsi) تقسیم می کنند. اولّی به داستانهای جنگها، قهرمانیها و افسانه ها و ماجراهای تاریخی مربوط می شود، و دومی بیشتر به جنبه های ملموس و جاری زندگی می پردازد. ولی در هر دو، زمان ماجرا به قرنها پیش مربوط است. مایهٔ نمایشهای معمولی طبعاً از زندگی بود و قصه ها و افسانه ها و حکایتهای غیر نظامی و غیرتاریخی، که روابط انسانی و عاطفی را طرح می کرد.

در تئاتر چین، بازیگر مانند دیگر نمایشهای سنّتی[۲] هندی و جاوه ای و ژاپنی و ایرانی می تواند با دورزدن بر صحنه از محلی به محل دیگر برود و چون باشیوهٔ خاصی قدم برمی دارد و با آهنگ معینی راه می رود، تصوّر می کنیم که در سفرست. سرنوشت نمایش چین در سالهای اخیر مبهم است و اخبار مطمئنی از پشت پرده نمی رسد.

منابع:

۱. بیضایی، بهرام. *نمایش در چین*. چاپ دوم. تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۳.

۲. ـــــ. «مقدمه ای بر نمایش شرقی». *ارک (تبریز)*، دفتر دوم (۱۳۶۰).

۳. دورانت، ویل. *مشرق زمین گاهوارهٔ تمدن*. مترجمان احمد آرام، ع. پاشایی و امیر حسین آریان پور. چاپ دوم. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۷.

۴. مبو، ژان ژاك. «تئاتر چینی». ترجمهٔ عبدالرحیم احمدی. *نمایش*، دورهٔ دوم، شمارهٔ یکم (۱۳۳۸).