درباره‌ی روش کارگردانی ژیائو ژوئین نظریه‌ی اجرایی یک کارگردان چینی*

سو مین، ژولای و دیگران
مترجم: امید روحانی

این ترجمه شامل بخش هایی از کتابی درباره ی ژیائو ژوئین (Jiao Juyin)، کارگردان برجسته ی تئاتر گفتاری چین است. این منتخب شامل دو نظریه ی اصل ژیائو ژوئین است: نظریه ی "تصاویر ذهنی" و "درباره ی ملی کردن تئاتر گفتاری". اولین نظریه، اقتباس او از روش **استانیسلاوسکی** ست و دومین شامل طرح کلی او درباره ی ایده هایی برای تلفیق درام واقع گرای غربی ست. با تکنیک و قواعد زیبایی شناسی اپرای سنتی چین که در واقع به پیدایش تئاتر گفتاری چین منجر شد.

سو مین (Su min)، نویسنده اصلی کتاب "درباره ی روش کارگردانی ژیائو ژوئین"، منتقد و مفسر تئاتر چین است.

شیائو لینگ یو (Shiau ling yu)، دانش یار زبان و ادبیات چینی در بخش ادبیات و زبان های خارجی در دانشگاه ایالتی اورگون است. نوشته های او درباره ی تئاتر و ادبیات معاصر و شعر چین در نشریات متعدد منتشر شده است. جنگ او "تئاتر چینی بعد از انقلاب فرهنگی" (۱۹۹۶) برنده ی جایزه ی ملی برای مطالعات هنری شده است.

ژیائو ژوئین (۱۹۷۵ـ۱۹۰۵) کارشناس برجسته ی روش استانیسلاوسکی در چین و یکی از دو کارگردان تأثیرگذار در درام گفتاری چینی (هواجو ـ huaju بود. (کارگردان دیگر هوانگ زئولین ۱۹۹۴ـ ۱۹۰۶ (Huang Zuolin) در شهر شانگهای بود). ژیائو، فارغ التحصیل دانشگاه معتبر یانجینگ (yanjing university) در بی جینگ (پکن)، مدرسه ی کارآموزی ژیکو (xiqu) در بی جینگ را در سال ۱۹۳۰ تأسیس کرد و خود به عنوان رئیس آن خدمت کرد. او در دوران چهار ساله ی تصدی اش بر این مدرسه به تجربیاتی عملی در ژیکو (اپرای سنتی چین) دست زد.

از ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۸ در دانشگاه پاریس به تحصیل در تئاتر اروپایی و فرانسوی و کار روی رساله ی دکترایش "تئاتر امروز چین" پرداخت و پس از پایان تحصیلات و کمی بعد از آغاز جنگ چین و ژاپن به چین بازگشت. در طی سال های جنگ در مدرسه اش تدریس کرد، دستی در کارگردانی تئاتر داشت و شروع به مطالعه در تئاتر و درام روسی کرد.

نمایشنامه‌های **چخوف** و خاطرات ولادیمیر نمیروویچ دانچنکو[1] (Vladimir Nemilovich-Danchenko) "زندگی من در تئاتر روسیه" را ترجمه کرد. از خلال همین فعالیت ها بود که ژیائو با روش استانیسلاوسکی آشنا شد و این آشنایی دری را برای او در جست و جو برای روشی چینی در اجراهای تئاتری اش گشود.

دوران کار هنری ژیائو به عنوان یک کارگردان حرفه ای با تأسیس و آغاز به کار تئاتر هنری خلق پکن در ۱۹۵۲ آغاز شد. او که یکی از اعضای مؤسس آن بود تا برکناری اش در سال ۱۹۹۶ در آغاز انقلاب فرهنگی به عنوان مدیر این تئاتر خدمت کرد. این تئاتر ـ که بر اساس تئاتر هنری مسکو شکل گرفته بود ـ تحت رهبری او به شاخص ترین گروه تئاتری در اجرای تئاتر و درام گفتاری تبدیل شد. از جمله نمایش هایی که او کارگردانی کرد، گودال ریش اژدها (Dragon Beard Ditch یا Longxu gou)، اثر لائو شی (Lao she) و چایخانه (Teahouse یا cha guan)، از همین نویسنده و نمایشنامه های تاریخی گئو مورئو (Guo Moruo) بود. او بازیگرانی هم تربیت کرد که همه و همه کمک کردند تا تئاتر هنری خلق پکن به سبکی یگانه و منحصر به فرد در اجرا دست یابد. نقش ژیائو در این تئاتر آن قدر

* این مقاله ترجمه ای است از:
Su Min, Zuo Lai, etal. "A Chinese Director's Theory of Performance: On Jiao Juyin's System of Directing", Asian Theatre Journal, Vol. 20, No.1 (Spring 2003). (c) 2003 by University of Hawai'i press. All rights reserved.

۱ـ ر. ک به: تیان بن ژیانگ (Tian Benxiang) "ساختن کاخ هنری تئاتر هنری خلق پکن با شعر"، کنفرانس کاوی او لیه در مکتب اجرایی ژیائو ژوئین و تئاتر هنری خلق پکن"، نوشته ی بو و دیگران، ۱۹۹۵، ص ۲۷۹.

عظیم بود که یک محقق درام چینی زمانی ادعا کرد که نظام و روش کارگردانی ژیائو ژوئین و مکتب اجرایی تئاتر هنری خلق چین یکی و در اصل مشابه اند.(۲)

مهمترین سهم ژیائو ژوئین در تئاتر چین، اقتباس نظری و عملی او از درام واقع گرای غربی برای خلق یک هواجو (درام گفتاری چینی) مدرن با ویژگی های ملی و بومی بود و روش استانیسلاوسکی نقطه عزیمتی برای این کوشش خلاقه بود. ژیائو نظریه ی "تصاویر ذهنی" را با به کارگیری اصل مهم استانیسلاوسکی که اجرا باید "با زندگی آغاز شود" وضع و سامان مند کرد. نظریه ی استاد بزرگ روسی از بازیگران می خواهد تا تصاویری از شخصیت ها را، پیش از اجرای آنها بر صحنه، ابتدا در ذهن شکل دهند. روش ژیائو برای آموزش بازیگران را می توان به سه مرحله تقسیم کرد: تجربه کردن زندگی، پرداخت تصاویر ذهنی، و خلق تصاویر صحنه ای. تصاویر ذهنی به عنوان پلی بین زندگی واقعی و اجرای صحنه ای عمل می کنند. این فرآیند را ژیائو "از بیرون به درون، از درون به بیرون" می نامد.

نظریه ی خلق تصاویر ذهنی، اول بار در اجرای "گودال ریش اژدها" در ۱۹۵۱ به کار گرفته شد. ژیائو از بازیگرانش خواست تا با زندگی شخصیت های نمایش کاملاً آشنا شوند و سپس با فضا و محیط پکن تا "زندگی را بر صحنه دوباره خلق کنند". این تأکید و توجه به زندگی واقعی با سبک و شیوه ی فرمالیستی اجرا در آن دوران در تضاد بود. ژیائو در مسیر کارگردانی این نمایش متوجه مشکل دیگری میان بازیگران چینی شد؛ یعنی درک غلط آنها از نظریه ی استانیسلاوسکی از "آمادگی روحی و روانی" که باعث می شد تا بر تجربیات شخصی شان تأکید بسیار کنند و از خلق شخصیت ها غفلت کنند. نظر ژیائو در جهت تصحیح این تمایل نادرست به این منجر شد که آنها اهمیتی یکسان به پرداخت تصاویر ذهنی و خلق تصاویر صحنه ای بدهند.

"گودال ریش اژدها"، کاملاً وفادار به روش استانیسلاوسکی، به خاطر رابطه ی نزدیک بین جمهوری تازه تأسیس خلق چین و اتحاد جماهیر شوروی از موقعیتی ممتاز برخوردار شد. در ۱۹۵۶، مقامات حزبی برنامه ی "صد گل" را اعلام کردند که روش لیبرال منشانه تری را برای ادبیات و هنرها نوید می داد ـ «بگذاریم صدها گل بشکفند و صدها مشرب فکری رقابت کنند». این سال در عین حال مصادف بود با شروع تجربیات ژیائو در به کارگیری فنون ژیکو (اپرای سنتی چین) در نمایش هایی که کارگردانی می کرد. در "چایخانه" (۱۹۵۸) مثلاً، او از قراردادی چون عرضه ی یک حرکت کوبنده برای فراخوانی توجه به ورود شخصیت‌های مهم و مؤثر نمایش به صحنه استفاده کرد. در نمایش تاریخی **Cay Wengi** (۱۹۵۹) او از شیوه ی ورود تعداد زیادی افراد که پرچم حمل می کنند و در دور صحنه همراه با به اهتزاز درآوردن پرچم‌ها می‌دوند و اشکالی گوناگون را بر گوشه و کنار صحنه شکل می دهند، برای معرفی کردن و مشخص کردن محل‌ها و موقعیت‌های گوناگون جغرافیایی سود برد تا نیاز به صحنه آرایی‌های پر نقش و نگار و مفصل را حذف کند.

استفاده از این فرم بومی در جهت سیاست های رسمی روز هم بود. در ۱۹۵۸، **مائوتسه تونگ** جنبش ترانه ی محلی و ملی را در حمایت از برنامه "گامی بزرگ به جلو" اعلام کرد و از آن پس نویسندگان مجبور بودند تا دستاوردهای این برنامه ی سیاسی ـ اقتصادی را با استفاده از ترانه های محلی و بهره گیری از شکل‌های هنری بومی و مردمی پاس دارند. اما در واقع، جست وجو برای یک "فرم بومی" برای هواجو بسیار پیش تر از تشکیل جمهوری خلق چین آغاز شده بود. جنبش ملی کردن درام گفتاری (**Huajv Minzuhva**) در سال‌های دهه ی ۱۹۳۰ آغاز شد و تا میانه ی سال های دهه ی ۱۹۴۰ ادامه یافت، با هدف "در دسترس قرار دادن این فرم دراماتیک وارداتی برای خلق های چینی". چگونگی بهره گیری از ژیکو (اپرای سنتی چین) ی سنتی برای "ملی کردن" هواجو میان درام پردازان چینی موضوعی داغ و مباحثه انگیز بود. خلق روشی چینی برای اجراهای تئاتری از خلال تجمع و ترکیب فنون هنری و قواعد زیبایی شناسی ژیکو با سنت های

۲ ـ این نمایش داستان چگونگی خشک کردن یک جوی متعفن در یکی از راغه های پکن توسط حکومت تازه تأسیس کمونیست چین را باز می گوید. این نمایش اولین بار در سال ۱۹۵۱ به اجرا درآمد.

واقع گرای درام غربی، کوشش و جست‌وجوی طولانی همه ی عمر برای ژیائو بود. نوشته‌های نظری او و اجراهای صحنه‌ای اش، هر دو، سمت گیری او را برای رسیدن به این هدف نشان می دهند.

مقاله ی ژیائو، "درباره ی ملی کردن درام گفتاری" فشرده‌ای از نظرات و آرای او درباره ی این موضوع بود، اما کنترل هر دم فزاینده بر ادبیات و هنرها، به ویژه پس از برنامه ی مبارزه با راست گرایان در ۱۹۵۷ به او اجازه نداد تا آن را به پایان برد[۳] و تنها طرحی کلی از آن باقی ماند. با بررسی این طرح کلی در ارتباط با دیگر نوشته های او و نیز در ارتباط با نمایشنامه هایی که کارگردانی و اجرا کرد می توان تا حدی به تصویر عمومی و کلی از شیوه ی کارگردانی ژیائو ژوئین دست یافت. در ابتدای این طرح کلی، ژیائو مسئله ی رابطه ی بین بازیگران و مخاطبان را مطرح می کند و ابراز میداد که «مخاطبان و درام‌پردازان مشترکاً خلق می کنند». اهمیت بخشیدن به مخاطب به اصلی بنیادین و اساسی در ژیکو و کارکرد تئاتر در چین اشاره دارد. ژیائو، در بحث‌اش از جوهر معنوی (Shen) در قبال جلوه ی ظاهری فرم (Xing) در زیبایی شناسی سنتی چین، بیش تر بر تقدم اولی پای می‌فشارد، بنابراین، او تأکید می کند که مخاطب تنها می تواند این "جوهر" را از طریق "جلوه" درک و تجربه کند و از این رو، اهمیتی ویژه به بهره گیری بازیگران از حالات صورت، ژست‌ها و جنبش‌های او برای انتقال عواطف و روحیات شخصیت هایی که بر صحنه تجسم می بخشند، می‌دهد. تأکید بر جوهر معنوی و روحی او را به درک این نکته می رساند که حقیقت هنری با حقیقت در زندگی همسان نیستند. او برای بیان این واقعیت بنیادین به اصلی دیگر در زیبایی شناسی چینی رجوع می‌کند: "واقعیت (Shi) در مقابل تخیل (Xu)". روش واقع گرای استانیسلاوسکی می تواند به روش نمادگرای ارائه ی ژیکو افزوده شود. هدف نهایی این مکتب چینی در کارگردانی و ارائه ی «استفاده از فرم هواجوی مدرن برای بیان جوهر و روح ژیکوی سنتی» بود. (Jiao, 1979, P.151)

ژیائو ژوئین در دوران انقلاب فرهنگی چین (۱۹۷۶ـ۱۹۶۶) درگذشت و به رؤیایش در رسیدن و برپایی مکتبی چینی در کارگردانی و اجرا دست نیافت. هنگامی که نسلی دیگر از درام‌پردازان چینی به دنبال راهی برای زنده کردن و احیاء تئاتر بی رمق چینی در سال های دهه‌ی ۱۹۸۰ رفتند، به سوی شیوه ها و سبک های تئاتری مدرن غربی چون تئاتر اپیک برتولت برشت و تئاتر پوچی روی آوردند تا بر محدودیت های تئاتر واقع گرا و روش استانیسلاوسکی فائق آیند اما آنها نیز چون ژیائو پذیرفتند که هواجوی چینی باید هم مدرن باشد و هم همه ی ویژگی های چینی را در خود داشته باشد. تئاتر تجربی سال های دهه ی ۱۹۸۰ در چین، در تداوم شیوه ی خلاقه ی ژیائو در ترکیب شیوه های درام غربی با تکنیک های هنری ژیکو بود.

آن‌چه در زیر می خوانید از کتاب "درباره ی روش کارگردانی ژیائو ژوئین"، صص ۴۱ـ۱۳۳ و ۱۷۸ـ۱۷۱ گرفته شده است.

***

نظریه ی تصاویر ذهنی: پلی بین شروع از زندگی و خلق تصاویر ذهنی

ژیائو در مسیر تحقیق و کاربرد روش استانیسلاوسکی به تعدادی ایده ی جدید رسید و آنها

۳ـ این برنامه درست بعد از برنامه ی "صد گل" در سال ۱۹۵۶ به اجرا در آمد. آنهایی که از حزب در جریان قبل تر "شکفتن و رقابت کردن" انتقاد کرده بودند به راست گرایی متهم شدند و به اردوگاه های باز پروری اعزام شدند.

را پرداخت. او که فهم و ادراکی عمیق از فرهنگ و هنر چین داشت می خواست تا وسیله ای مناسب برای نشان دادن زندگی و احساسات مردم چین بیابد. نظریه ی تصاویر ذهنی که او در طی کارگردانی و اجرای "گودال ریش اژدها" پیشنهاد و طرح کرد یکی از همین ایده ها بود. او نوشت: «اولین گام در خلق یک شخصیت این نیست که فوراً و بلاواسطه در شخصیت زندگی کنید، ابتدا باید بگذارید که شخصیت تان در شما زندگی کند و سپس می توانید در شخصیت تان زندگی کنید. ابتدا باید تصویر آن شخصیت را در ذهن تان پرورش دهید ـ از مرحله جنینی تا شکل گیری نهایی اش، از یک تصویر محو و نامشخص تا یک موجود زنده ی با گوشت و خون، از احساسات درونی اش تا حضورهای بیرونی اش ـ سپس می توانید در آن زندگی کنید». (Jiao, 1979, p. 82)

ژیائو ژوئین اهمیتی بسیار برای "تجربه کردن زندگی" در روش استانیسلاوسکی قائل بود، او باور داشت که تمایل فرمالیستی در اغراق تکنیک‌های اجرایی با حقیقت هم خوانی ندارد

ژیائو ژوئین با جذب جوهر روش استانیسلاوسکی، و با نگاهی به دیگر نظریه های اجرایی اروپایی چون نظریه دیدرو (Denis Diderot) و درهم آمیختن همه ی این ها با سنت زیبایی شناسی چینی، نظریه ی تصاویر ذهنی خود را تدوین کرد و آن را در اجرای "گودال ریش اژدها"ی خود به کار برد. نتیجه نه فقط یک اجرای موفق صحنه ای، بلکه مفهومی خلاق از نظریه ی کارگردانی بود.

نظریه ی تصاویر ذهنی ژیائو ژوئین تصادفی شکل نگرفت، بلکه در روندی طولانی قوام یافت. از زمانی که ژیائو آن را در اجرای "گودال ریش اژدها" به کار برد به بخشی از روش او در کارگردانی بدل شد. ژیائو، اولین بار اصطلاح "تصاویر ذهنی" را ـ که گه گاه تصویرگری (Yixiang) نامیده می شود ـ در ترجمه ی کتاب "زندگی من در تئاتر روسیه"[۴]، اثر دانچنکو به کار برد. هنگامی که می خواست "گودال ریش اژدها" را کارگردانی کند، اصطلاح غیرمعمول و ناآشنای "تصاویر ذهنی" را در تمام مراحل و روند اجرا به کار برد. چرا او این اصطلاح غیرمعمول را به جای اصطلاح آشنا و مشهور در روش استانیسلاوسکی برگزید؟ چرا او بر اهمیت پرورش "تصاویر ذهنی" توسط بازیگران تا این حد اصرار ورزید؟ برای درک مقصود او لازم است تا موقعیت و وضعیت را در آن زمان مورد بررسی قرار دهیم.

ژیائو ژوئین اهمیتی بسیار برای "تجربه کردن زندگی" در روش استانیسلاوسکی قائل بود. او باور داشت که تمایل فرمالیستی در اغراق تکنیک های اجرایی با حقیقت هم خوانی ندارد و نمی تواند "زندگی واقعی" را در آن چه او از "گودال ریش اژدها" در ذهن دارد انعکاس دهد. در سال های دهه ی ۱۹۵۰ نوعی اغتشاش ذهنی در درک و به کارگیری نظریه ی "تجربه کردن زندگی" در شیوه ی استانیسلاوسکی وجود داشت. در آن زمان، بیشتر بازیگران چینی تنها بخش "آمادگی بازیگر"، به ترجمه ی چنگ جون لی (Cheng Junli) و ژانگ مین (Zhang Min) را خوانده بودند که در سال های آخر دهه ی ۱۹۳۰ و اوایل ۱۹۴۰ ترجمه شده بود و تنها شامل آن بخش از کتاب اصلی بود که به

۴ـ مؤلف اشاره می کند که اجرای تئاتر هنری مسکو از نمایش "ژولیوس سزار" در کتاب دانچنکو نمونه ای از کاربرد تصاویر ذهنی ژیائو بوده است.

مراحل آمادگی روانی بازیگر می پردازد. آن بخش از کتاب اصلی که درباره ی خلق تصاویر هنری از خلال تکنیک های بیرونی بود هنوز به چینی ترجمه و معرفی نشده بود. تحت تأثیر این ترجمه ی نیمه تمام از "آمادگی بازیگر"، بسیاری از بازیگران، آمادگی روانی را چیزی انتزاعی و رازآلود می دانستند و هیچ کس جرئت نمی کرد تا مسئله ی "بازنمایی" را مطرح کند. در نتیجه، بیش تر بازیگران در شبکه ای تنیده از بدفهمی ها قادر به بازی نبودند. بازیگران همیشه بدون در نظر گرفتن این که چه شخصیتی را قرار است تجسم بخشند، در واقع همیشه خود را تصویر می کردند و نمی توانستند شخصیت هایی با ویژگی های شخصی متمایز و مشخص خلق کنند. اگر کارگردانی از آنها می خواست تا فرم بدن یا چهره ی خود را در جهت هماهنگی با شخصیت نمایش تغییر دهند، آنها به ناگزیر حقیقت و جودی خود و تصویر خود را نابود می کردند. بسیاری از آنها حتی این دستورات را شیوه ای فرمالیستی می دانستند که هیچ بازیگری نمی تواند آن را بپذیرد.

بنابراین ژیانو ژونین باید هم این دو شیوه ی نادرست و هم عادات اجرایی غلط را تصحیح کند، یعنی تأکید و تکیه ی آنها بر آمادگی روانی بدون تحرک و نیز تمایل فرمالیستی آنها در اغراق روی تکنیک های بازیگری را اصلاح کند. برای فائق آمدن بر این مانع اجرایی او دو رویکرد را برگزید. یکی را برای بازیگر تا عمیقا در واقعیت های زندگی کند و کاو کند و گونه های مختلف تیپ ها را بشناسد تا بتواند بصیرتش را وسعت بخشد و دیگری را بر اساس نیاز خود که بازیگر تصاویر ذهنی از شخصیت مورد نظر در نمایش را در ذهن پرورش دهد. هدف او دوگانه بود: اجازه دهد تا آنانی که فریفته ی فرم های خشک و غیرمنعطف و تکنیک هستند مصالحی برای اجرای صحنه ای از زندگی معمولی و روزمره ی آدم ها بیابند و به آنانی که فهمی نادرست و ناکامل از روش استانیسلاوسکی دارند کمک کند تا شخصیت مورد نظر را بر اساس مشاهده و مناظره ی واقعی آدم ها و تجربیات خود بیافرینند.

ژیائو برای پرورش دادن تصاویر ذهنی از شخصیت ها، اغلب شیوه هایی خلاق را پیشنهاد می کرد تا به بازیگران کمک کند در کار خلاقه شان پیشرفت کنند. او از بازیگران می خواست تا در دفتری مشاهدات روزمره شان از زندگی را یادداشت کنند. از آنها می خواست تا فهرستی از نوع لباس پوشیدن، آرایش و شکل مو، قیافه و فیزیک، مشخصات و ویژگی های فردی، حرکات و نوع وسایلی که استفاده می کنند و عادات و سرگرمی هایشان تهیه کنند. این پرونده ی شخصی کمک می کرد تا تصاویر ذهنی شخصیت هایی که آنان قصد تجسم آن را دارند شکل بگیرد و پرداخت شود.

کارگردان از این گزارش ها به درکی از وضعیت خلق شخصیت توسط بازیگر می رسید، در عین حال او را قادر می ساخت تا فاصله ی بین بازیگر و نقش را بسنجد و مشکلات را کشف کند. هر چند تصاویر ذهنی ایجاد شده از شخصیت بر اساس این گزاره ها هنوز پخته نبودند اما باعث می شد تا بازیگر در مسیری که برای خلق شخصیت بر صحنه پیش گرفته حرکت کند.

یو شی ژی (Yoshi Zhi)، بازیگری که نقش چنگ (Cheng)، مرد دیوانه در "گودال ریش اژدها" را بازی می کرد، تصاویر ذهنی اش را بسیار زود ساخت، در واقع تصویری نسبتا واضح و دقیق از شخصیت را در طی دوران تجربه کردن زندگی، قبل از آغاز تمرین ها به وجود آورد. برای بازیگران مختلف و شخصیت های متفاوت، تصاویر ذهنی ممکن است زود یا دیر شکل بگیرند اما شکل گیری تصاویر تابع طرحی عمومی و کلی اند. یو شی جی، بعد از خواندن متن، نوشته لائو شی (Laoshi)، درباره ی شخصیت انتخاب شده برای او در نمایش با ژیائو بحث کرد و هر دو توافق کردند که چنگ دیوانه باید خواننده ی ترانه های بومی باشد چرا که در متن اشاراتی بسیار به نقالی او با همراهی سنج وجود دارد و حضور یک خواننده ی بومی در گروه

بازیگران، مؤلفه هایی ویژه را برجسته می کند که یادآور پکن قدیم و متن کهنه‌ی "گودال ریش اژدها" خواهد بود. یوشی جی، پس از دوره‌ای از تجربه کردن و مشاهده ی زندگی واقعی مردم، شناسنامه‌ای برای شخصیت خودش در نمایشنامه نوشت و آن را به لائو شی نشان داد که او با مسرت تمام تصویر او از شخصیت را بررسی و آن را پیراست و حتی همراه با آن، تک گویی هایی را هم پیشنهاد کرد. یوشی جی چگونه توانست به این سرعت به تصویر ذهنی از شخصیت‌اش در نمایش برسد و چگونه توانست حتی برای او یک زندگینامه بنویسد، زندگینامه ای که موافقت لائو شی را نیز به همراه داشت؟

اول: اگرچه یو با زندگی خوانندگان دوره گرد ترانه های بومی و محلی آشنا نبود، اما به علت پیشینه ی خانوادگی اش و فقری که در گذشته داشت می توانست سختی زندگی آنان را درک و احساس کند. تجربه ی خود او که به خاطر نگهداری مادرش مجبور بود در سفر از این شهر به آن شهر نقش آفرینی کند در ترسیم زندگی در به در و کولی وار هنرمند ترانه ها و موسیقی قدیمی بسیار مفید واقع شد. یو، حتی قبل از مشاهداتش و سعی در درک زندگی این خوانندگان، امتیازی بر دیگر بازیگران گروه داشت که هیچ کدام دانشی درباره ی زندگی فقرا نداشتند. بنابراین او قادر بود تا عمقی از احساس را در دل شخصیتی که ترسیم می کرد، تزریق کند.

دوم: این عوامل مطلوب، به تنهایی برای یو کافی نبود تا تصویری ذهنی از شخصیت مورد نظرش را شکل دهد چرا که همه ی این اطلاعات، برداشت هایی پاره پاره و مقطع بود، اما یو به دیدار رانگ جیان چنگ (Rong Jiancheng)، "سلطان خوانندگان طبل نواز" رفت و توسط رانگ با یک مربی آواز در چایخانه ای دیدار و ملاقات کرد و از طریق آموزه های این مربی بود که تصویری از شخصیت چنگ دیوانه به تدریج در ذهن او شکل گرفت، بسیار شبیه فرآیند ظهور یک عمل نگاتیو. قوه ی تخیل حساس یو، بعد از ملاقات و دیدار حضوری با این دو نفر تحت تأثیر شدید رفتار متین و باوقار خواننده ی طبل نواز، متانت توأم با عزت او، ابروانی که اندکی رو به بالا هستند، چشمان و نگاه رو به پایین، حرکات بیانگر دست، صدای شفاف و لحن آرام و سنگین او، شیوه ی خوشامدگویی او به مشتریان چایخانه با حالتی از اندکی تعظیم و زانوانی نیم خمیده، قرار گرفت. گام به گام، تصویر مبهم یو از شخصیت با الهام از این دو نفر، شکلی مشخص تر و واضح تر به خود گرفت. در اینجا و تنها در این مرحله بود که می شد گفت یک تصویر ذهنی زاده شده است. تصویر شکل گرفته در ذهن یو، هرچند هنوز ناکامل و کوچک، اما داشت به مخلوقی از گوشت و خون تبدیل می شد و حیات و تحرک می یافت.

سوم: ذکر نمونه ی یوشی جی و رسیدن او به تصویری از چنگ دیوانه می تواند نشان دهنده ی بهترین راه برای نیل به یک تصویر ذهنی باشد اما در هر حال تصویریست که در مراحل اولیه ی کار و در اساس از یک لبخند زودگذر و یا یک حرکت دست در ذهن بازیگر شکل گرفته است. این تصویر دستاوردی با ارزش بود، اما هنوز نارس و قوام نیافته بود و بسیار دور از تصویر انسانی زنده بر صحنه با ویژگی های فردی منحصر به خود. مسئله ی نگران کننده این بود که چگونه این تصویر قوام یابد و به پختگی و کمال برسد. ژیائو ژوئین، در مواجهه با این شکل بر اهمیت و نقش تمرین تأکید می کرد؛ تمرین به عنوان بُعدی کلیدی

برای بازیگران مختلف و شخصیت های متفاوت تصاویر ذهنی ممکن است زود یا دیر شکل بگیرند اما شکل گیری تصاویر تابع طرحی عمومی و کلی اند

در نظریه‌ی تصویر ذهنی اش. بازیگر از طریق تمرین، تصویر ذهنی اش را به بخشی ارگانیک از وجودش تبدیل و آن را زنده می کند. به عبارت دیگر، زندگی این تصویر ذهنی، در وجود بازیگر شکل جسمانی پیدا می کند. بازیگر از طریق تمرین مداوم و مکرر می تواند حالت، طرز راه رفتن، حرکات چشم و صورت یا لحن صدای انتخاب شده برای شخصیت را با توانایی های درونی اش تطبیق دهد. اگر تصویر ذهنی یک بازیگر از شخصیت نتواند در درونش به بازنمایی آن شخصیت برسد ـ مثلاً بازیگر چاقی که تصویر ذهنی یک بازیگر لاغر را در ذهن می‌پروراند ـ آن گاه هیچ کس جز قوه ی تخیل خودش مقصر نیست. هنگامی که هر حرکت و جزء بیانگر یک تصویر ذهنی در بدن و شیوه ی بازیگری بازیگر از طریق تمرین به تجسم برسد، این فرآیند خلاقه گامی به جلو برداشته است.

حتی به رغم این که یوشی جی تصویر ذهنی اش را بسیار زود هنگام و از طریق مشاهده ی زندگی خوانندگان محلی و تجربه اندوزی در آن شکل داد، با این حال، تنها بعد از تمرین های مکرر و مداوم در نقش چنگ، تمرین حرکت های باوقار و ظریف دست، خم کردن مچ ها، شکل خوشامدگویی به آدم به شکل تعظیم خفیف و خم کردن نامحسوس زانوها، صدای آرام و ملودیک، و نیز حرکات ظریف و با وقار بدن بود که تصویر ذهنی اش از این شخصیت تجسمی واقعی در او یافت و به عینیت رسید. تنها در این نقطه بود که بازیگر به درک این حکم ژیانو ژوئین رسید: «تو ابتدا باید بگذاری که شخصیت در تو زندگی کند، آن گاه تو می توانی در آن شخصیت زندگی کنی». این هشدار که «بگذار شخصیت در تو زندگی کند» یعنی بگذار تا تصویری که از شخصیت مورد نظر ساخته ای در ذهن تو به زندگی برسد آن چنان که به خواست تو و هر زمان که می خواهی بیاید و برود. از طریق تمرین دائم، بازیگر این تصویر ذهنی خیالی را به تصویری از یک موجود زنده بدل می کند و به مجردی که بازیگر به تصویری ذهنی شکل می دهد، آن را روی خود تمرین می کند. در حالی که تمرین اهمیتی حیاتی در نظریهی تصویر ذهنی ژیائو ژوئین دارد اما تمامیت این نظریه را تشکیل نمی دهد.

چهار: حتی با این که تصویر ذهنی از ذهن و بدن بازیگر ریشه گرفته است، ممکن است به طور کامل با محتوای نمایش هم خوان نباشد؛ در این صورت بازیگر در طی تمرین ها، باید خود را در هر موقعیت خاص از نمایش تطبیق دهد. ژیائو ژوئین در تمرین "گودال ریش اژدها"، زمان تمرین را به دو مرحله تقسیم کرد: اول ـ که بخش طولانی تر است ـ "تداوم و استمرار تجربه کردن زندگی" ست و دوم، مرحله "ورود به درون شخصیت نقش" است. توجهی ویژه باید به بخش اول و تکنیک "استمرار تجربه کردن زندگی" معطوف داشت. ژیائو ژوئین می نویسد:

«پیش از تمرین، شخصیت در تخیل بازیگر در انزوا و تنهایی درون ذهن او وجود دارد و هیچ رابطه ی نزدیکی با دیگر شخصیت ها و موقعیت های گوناگون نمایش ندارد. بازیگر باید نقش خود را بر حسب موقعیت های گوناگون در نمایش و از طریق ارتباط با دیگر شخصیت ها دوباره تطبیق و تعریف کند. کارگردانان و بازیگران روسی، تمرین را مرحله ی "کنش" می نامند، اما من آن را "زیستن" می نامم». (Jiao, 1979, pp. 73-4)

دلیل این که چرا ژیائو ژوئین مرحله ی اول تمرین در اماتیک را "استمرار تجربه ی زندگی" می داند این بود که می خواست مانع این شود که بازیگران فکر کنند چون تصاویر ذهنی از شخصیت مورد نظرشان را شکل داده اند و این تصاویر را به درون خود انتقال داده اند، پس دیگر لازم است که تنها از این تصاویر ذهنی تقلید کنند و مرحله ی مهم و ضروری دیگر، یعنی "زندگی در درون شخصیت" را فراموش کنند. تنها از طریق قرار دادن این تصاویر ذهنی در موقعیت های نمایش و تحت رهبری کارگردان و طراح صحنه و از طریق کنش متقابل با دیگر شخصیت هاست که بازیگر می تواند تصمیم بگیرد که آیا این تصاویر ذهنی در موقعیت دراماتیک نمایش قابل پیاده کردن هستند یا نه و سپس به سمت کمال بخشی

بیشتر در نقش برود. تنها زمانی که تصاویر ذهنی سرانجام به تصاویر صحنه ای بدل می شود، می‌توان گفت که بازیگر به درون زندگی شخصیت مورد نظر وارد شده است.

ما نظریه ی تصاویر ذهنی ژیائو ژونین را به تفصیل شرح دادیم چرا که اجرا فرآیندی پیچیده است و نظریه ی او روشی کامل بر اساس تئوری و عمل را شامل می شود. ما باور داریم که از طریق اجرای موفقیت آمیز "گودال ریش اژدها"، بر اساس این نظریه، نظریه ی خلق تصاویر ذهنی به بخشی کامل و سازنده از روش کارگردانی ژیائو ژوئین بدل شد. این روش با روش استانیسلاوسکی و دیگر شیوه های کارگردانی غربی متفاوت است و جوهر و روح سنت ملی زیبایی شناسی ما را در بر می گیرد.

بنیاد نظری خلق تصاویر ذهنی بر اساس تأکید بر هنری است که از زندگی نشئت می گیرد و به عنوان قلب و تنه اجرا "از زندگی آغاز می کند". ژیائو ژونین به نظریه‌های استانیسلاوسکی درباره ی تجربه احترام بسیار می گذاشت اما او اعتقاد داشت که موضوع تجربه نباید احساسات و عواطف خود بازیگر و خاطرات او، بلکه باید زندگی واقعی شخصیت های نمایش باشد. وجهی قابل تأمل در تمرین های "گودال ریش اژدها" این حقیقت بود که ژیائو به ندرت از مفهوم بنیادین روش استانیسلاوسکی، یعنی "شروع از خود بازیگر" یاد می کرد، به ویژه هنگامی که متوجه شد بسیاری از بازیگران قادر به بازی نیستند چرا که در تجربه ی با خود اسیر شده اند. ژیائو به هنگام کارگردانی در اعماق (The Lower Depths) و "گودال ریش اژدها" بازیگران را آگاهانه و عمداً وادار می کرد تا در زندگی و امور واقع عمیقاً کندوکاو کنند و افق های دید خود را از طریق این تعمق در واقعیت زندگی وسعت بخشند تا بتوانند تصاویری زنده تر از شخصیت های تئاتری خود خلق کنند. "شروع کردن از خود زندگی" اصلی اساسی و بنیادین در نظریه ی در اماتیک ژیائو ژونین است و از همین قاعده است که پایه‌ی اصلی نظریه‌ی تصاویر ذهنی او ریخته می شود: یعنی تجربه کردن زندگی، پرداخت و ساخت تصاویر ذهنی و خلق تصاویری از شخصیت مورد نظر که بتواند همه ی تصویر کلی آن شخصیت را بر صحنه ی اجرا شکل دهد.

باید متذکر شد که انتخاب آگاهانه یا ناآگاهانه ژیائو ژوئین از اصطلاح "تصویر ذهنی"، انعکاس دهنده ی جوهر و روح زیبایی شناسی سنتی چین است. اصطلاحاتی چون "تصویر ذهن" و یا "تخیل" معنایی ویژه در ادبیات و هنر چین دارند. از این رو، ژیائو این اصطلاحات را به طور تصادفی انتخاب نکرده بلکه آنها را با در نظر گرفتن همه‌ی ملاحظات و با دقت برگزیده است. ژنگ بانکیو (Zheng Banqiao)، نقاش سلسله ی کینگ (Qing dynasty) که به خاطر نقاشی هایش از نی (بامبو) شهرت دارد، گفته است: «بامبو در ذهن من همان بامبوی در چشم هایم نیست ... بامبو در دست های من همان بامبوی در ذهن من نیست».(۵)

این گفته ای مشهور در نقاشی سنتی چین است. این جمله ی قصار گوشزد می کند که بدون در نظر گرفتن این که موضوع نقاشی یک جنگل از نی هاست یا تنها بیشه زاری از نی ها یا فقط چند شاخه‌ی نی، تنها از طریق مشاهده است که می توانیم هزاران شکل و جذابیت‌های بامبو را ستایش کنیم. این معنی همان جمله ی "بامبو در چشم های من" است. نقاشی چینی اما تنها طرحی واقع گرایانه نیست، بلکه نقاش احساساتش و تخیل خود را به مشاهده اش اضافه می کند تا به "بامبو در ذهن من" برسد. در ضمن، "بامبو در ذهن من" تنها یک ایده ی گنگ و مبهم نیست، بلکه تصویری است واضح که می تواند عاملی برای برانگیخته شدن تحرک خلاقه ی نقاشی شود. این تصویر دیگر توسط شیئی اصلی محدود نمی شود، بلکه شامل نیت زیباشناختی هنرمند نیز می شود و در عین حال فشرده ی آن چه است که ژیائو ژوئین "تصویر ذهن" می نامد.

هنگامی که هنرمند فرآیند ترسیم یک نقاشی بر اساس تصویر ذهنی اش را آغاز می کند، در نهایت وضعیتی جدید به وجود می آید. اندازه و ابعاد نقاشی، کیفیت و جنس کاغذ و مرکب، روحیه ی نقاش در لحظه، نتایج

۵ـ این گفته را احمد دژنگ به طور مستقیم درباره ی یکی از نقاشی هایش گفته است.

غیرمنتظره ای که پس از آغاز کار نقاشی حادث می‌شود، همه و همه ی این عوامل مخصوص، نمی توانند به طور کامل با تصویر ذهنی شکل گرفته در ذهن او منطبق باشند. در این لحظه لازم است تا نقاش ترکیب بندی اثرش را بررسی کند و تغییرات فی البداهه ای را برای حصول بهترین نتیجه در کارش منظور نماید. این همان معنای «بامبو در دست من همان بامبو در ذهن من نیست» است. این نوعی گفت و گوی دیالکتیکی در نقاش ست. عجیب نیست که ژنگ بانکیو با غروری آشکار این پرسش بنیادین را مطرح می‌کند: «آیا این تنها برای نقاشی صدق می کند؟». البته این اصل برای هنرهای اجرایی نیز کاربرد دارد. "بامبو در چشمان من" همان مشاهدات و تجربیات زندگی واقعی برای بازیگر است و "بامبو در ذهن من" همان مفهوم تصاویر ذهنی از شخصیت ها را تداعی می‌کند که بازیگران در خلال مرحله ی تجربه کردن زندگی واقعی نیز در تخیل خویش شکل می دهند و "بامبو در دستان من" به جای تصاویر صحنه ای خلق شده توسط بازیگر بر صحنه پس از تمرین و پردازش و جرح و تعدیل ها در شخصیت پردازیست تا با موقعیت های دراماتیک نمایشنامه وفق یابد. قواعد پایه ای همه ی فرم های هنری اغلب نمایشگر نوعی وجوه اشتراک بسیار محکم در درک آنهاست و گفتارهای مشابه بسیاری در متون زیبایی‌شناسی چین در این مورد وجود دارد ـ مثل بیانیه ی وانگ لو (Wang Lu)، شاعر و نقاش سلسله ی مینگ (Ming Dynasty) که «دست من از ذهن من می آموزد، ذهن من از چشم‌هایم می آموزد و چشم هایم از کوه تایی (Tai) می‌آموزد» یا این ضرب المثل «آموختن از طبیعت بیرونی، تعقیب آن در ذهنیت درونی». همه‌ی این گفتارهای خردمندانه نشان می دهند که تصویر ذهنی پیوندی حیاتی در فرآیند آفرینش هنری بازی می کند. مرحله ی "آغاز کردن از زندگی" و "تکمیل کردن تصویر هنری" را به یکدیگر وصل و به سان پلی میان این دو عمل می کند و در غایت امر، تأثیری کامل در خلاقیت و ذهنیت هنرمند در فرآیند خلق و تولید هنری دارد.

مبانی زیبایی شناختی تئاتر چینی و غربی کاملاً از نظر وجود مخاطب واهمیتی که به آن داده می شود و جایگاهش با یکدیگر اختلاف دارند

"درباره ی ملی کردن درام گفتاری" و نظام زیبایی شناختی آن

طرح اولیه ی "درباره ی ملی کردن درام گفتاری" میان یادداشت های باقی مانده از ژیائو ژونین پیدا شد. بر اساس محتوای این یادداشت ها، این طرح کلی، به احتمال قریب به یقین باید در ماه مارس ۱۹۶۳ نوشته شده باشد (و نه بعد از ژانویه ی ۱۹۶۴). در آن زمان ژیائو قصد انتشار کتابی را داشت با نام "مقالاتی درباره‌ی تئاتر" که قرار بود مشتمل از ۹ مقاله ی منتشر شده و یک مقاله ی نهایی با عنوان "درباره ی ملی کردن درام گفتاری" باشد و مقاله‌ی اخیر قرار بود بین ۳۰/۰۰۰ تا ۵۰/۰۰۰ واژه باشد. از آن جا که سلطه ی ایدئولوژی چپ هر دم سخت تر و سخت تر می شد، او به ناگزیر مجبور شد تا نوشتن مقاله را کنار بگذارد، بنابراین این کتاب هیچ گاه چاپ نشد.[۶]

برای این که خواننده به درکی کامل از طرح اولیه ژیائو برسد و شیوه ی تنظیم آن و نیز برای فهم مسیر فکری او، کل طرح اولیه اینجا به طور کامل ذکر می شود.

"درباره ی ملی کردن درام گفتاری" (طرح اولیه و کلی)

۱ـ مخاطب و درام پرداز مشترکا خلق می کنند.

۶ـ مجلدی از نوشته های ژیائو با عنوان "مقالاتی درباره‌ی تئاتر" پس از مرگ او، در سال ۱۹۷۹ بدون مقاله‌ی "درباره‌ی ملی کردن درام گفتاری" چاپ شد.

۲ـ رسیدن به جوهر معنوی از طریق حضور فیزیکی، اما تأکید بر جوهر معنوی است.
۳ـ بگذاریم تا مخاطب "روح اثر" را از طریق "حضور فیزیکی" تجربه کند. لب کلام در حضور نیست بلکه باید از طریق حضور تحقق یابد.
۴ـ باید از کمترین به بیشترین دست یافت. همه تکنیک های اجرایی در خدمت تجسم بخشیدن به شخصیت هاست. حرکت ها و کنش هایی که به افکار و برخورد درونی شخصیت ها مرتبط نیستند باید به حداقل ممکن تنزل یابند. کنش را طول ندهید. در آن چه "حقیقت" خوانده می شود کندوکاو نکنید. حقیقت در صحنه با حقیقت در زندگی واقعی تعریف و سنجیده نمی‌شود. این چیزی منحصراً مربوط به اجراست.
۵ـ در تضاد با اصل چهارم، اهمیت ویژه برای کنش هایی قائل شوید که در تجسم شخصیت ها مؤثرند و هیچ برخورد جزئی در اماتیک را فراموش نکنید. اجرا باید دارای احساسات باشد و پر از جزئیات. تغییر و تحول در عواطف و خلق و خوی شخص در زندگی واقعی در چشم برهم زدنی رخ می دهند، اما بر صحنه باید در طول زمان بیشتری اتفاق بیافتد. این چیزی است که مخاطب انتظار دیدنش را دارد. اوج و فرود در قصه، ریتم و اوج در اماتیک این گونه باید نمایش داده شود.
۶ـ زمان و مکان نامحدود (زندگی) را در زمان و مکان محدود (اجرای صحنه ای) نمایش دهید.
۷ـ همه چیز باید تابعی از کنش باشد. روابط بین شخصیت ها، برخوردها، تقابل شخصیت ها، همه باید در جهت گسترش قصه حرکت کنند. کنش می تواند در عین حال سکون را ایجاد کند.
۸ـ احساس شاعرانه ای را بر صحنه خلق کنید که بر بنیانی محکم از زندگی استوار باشد. بیش از حد نمایش ندهید یا عرضه نکنید و برای تخیل مخاطبان و خلاقیت آنها جایی بگذارید. توانایی مخاطبان در درک اجرا اساسی‌ست ـ درست مثل نگاه کردن به نقاشی های کی بایشی (Qi Baishi) از میگو. اگرچه فقط میگو در نقاشی وجود دارد، اما بیننده می تواند حضور آب را در ذهن استنباط کند. همین اصل زیبایی شناختی در ژیکو هم کارکرد دارد، یعنی جایی که قدرت درک و استنباط و ارزیابی مخاطب در هم می آمیزند و به استنتاج راه می دهند.
۹ـ قراردادها و شیوه های ژیکو را به طور جدی مطالعه کنید و توجه کافی به نیازها و عادات مخاطبان مبذول دارید. جذب و ایجاد علاقه به اجرا در مخاطبان به معنای این نیست که سلیقه ی او را ارضا کنید. باید تأثیرات تئاتر را مدنظر قرار دهیم و بکوشیم تا حساسیت های اخلاقی مخاطبان را ارتقا دهیم در عین این که او را با اجرایی زیبا سرگرم می کنیم.
ژیائو ژونین بازبانی موجز این طرح کلی را نوشت تا کاوش هایش را در باره ی "ملی کردن" تئاتر گفتاری به طور خلاصه جمع بندی کند، و بدین وسیله شواهدی انتقادی برای بررسی مبانی زیبایی شناختی اش برای ما فراهم آورد. مقاله ای که ژیائو در اصل بر این اساس طرح آن را ریخت، در واقع بخش اصلی آن کتاب می شد. این مقاله، خلاصه‌ای جامع از نظریه‌ای بود که طی دوران پختگی هنری او شکل گرفته بود. این طرح مختصر، نظامی زیبایی شناختی را که جانمایه ی افکار هنری ژیائو ژوئین است به طرزی دقیق طبقه بندی

بنیاد نظری خلق تصاویر ذهنی بر اساس تأکید بر هنری است که از زندگی نشئت می گیرد و به عنوان قلب و تنه اجرا از زندگی آغاز می کند

می کند. بررسی هر کدام از نقاط این طرح کلی در ارتباط با کارهای خلاق ژیائو و دیگر مقالات هنری اش، ما را به درکی از نظام هنری او رهنمون می سازد.

اولین اصل این طرح مسئله ی خلاقیت مشترک بین مخاطبان و درام پردازان (شامل نمایشنامه نویس، کارگردان، بازیگران، طراحان صحنه و دیگر عوامل) را مطرح می کند. ژیائو به خاطر درک عمیقش از تئاتر سنتی چین قادر بود تا این پرسش کلیدی را در نظریه ی خود درباره ی ملی کردن درام گفتاری بگنجاند، پرسشی که در شکل گیری نظام زیبایی شناختی چینی اهمیتی بنیادین دارد. علاوه بر این، مفهوم خلاقیت مشترک فهم یگانه ی ژیائو از طبیعت درام را منعکس می کند، تا آن جا که او همه ی برخوردهای دراماتیک را تحت عنوان رابطه ی بین مخاطب و درام پرداز قرار می دهد. ژیائو با این ایده به عنوان پایه ی انتقادی، سنت های دراماتیک غربی و چینی را مقایسه می کند و تفاوت های مهم قواعد زیبایی شناختی هر دو را متذکر می شود.

اصل اول: مبانی زیبایی شناختی تئاتر چینی و غربی کاملاً از نظر وجود مخاطب و اهمیتی که به آن داده می شود و جایگاهش با یکدیگر اختلاف دارند. شیوه ی استانیسلاوسکی بر جدایی از مخاطب پا می فشارد. این همان مفهوم "دیوار چهارم" است که فرض می کند مخاطبی وجود ندارد و اجرا در جدایی کامل از مخاطب شکل می گیرد. برشت وجود و حضور مخاطب را اذعان دارد، اما با هدف آموزش دادن به آنها و از همین روست که تئاتر او به عنوان "تئاتر آموزشی" شناخته می شود. ژیکوی چینی نه فقط تأکید می کند که تئاتر برای مخاطب است و اجرا برای تماشای مخاطبان شکل می گیرد، بلکه مخاطب را در فرآیند خلاقیت هنری و التذاذ آن شریک می داند.

اصل دوم: بسیاری از شیوه های هنری ژیکو از اصل مهم "خلاقیت مشترک با مخاطب" ناشی می شوند، یعنی تماشاگران فعالانه به کنش روی صحنه می افزایند و با تخیل خود به آن غنی می بخشند. در طی فرآیند کلی اجرا، بازیگران و مخاطبان نه فقط نوعی تفاهم معنوی با یکدیگر دارند، بلکه در عین حال مبادله ای مستقیم را شکل می دهند که آنها را قادر می سازد تا تجربه ای مشترک را بر صحنه خلق کنند. شیوه ی واقع گرای استانیسلاوسکی به سمت خلق توهمی از زندگی جهت گرفته است و می خواهد تا مخاطبان با تجسمی از زندگی بر صحنه درگیر باشند، در حالی که برشت، تماشاگر و مخاطب را از زندگی بر صحنه، با روایت منطقی خود و اندرزهای آموزشی "بیگانه" می سازد. در هر حال، مخاطب چه "درگیر" و چه "بیگانه" با اجرا، از خلاقیت مشترک خارج است.

اصل سوم: درام پردازان چینی نه فقط مفهوم خود از دنیای عینی را پاس می دارند، بلکه دنیای عینی مخاطب را نیز محترم می شمارند. در همان حال که دیدگاه های خود را برای مخاطبان بیان می کنند، به توانایی مخاطبان در شکل دادن به دیدگاه های شخصی خویش نیز احترام می گذارند و بر اساس تفاهم متقابل، زندگی را به طور مشترک به نمایش می گذارند و این هنگامی رخ می دهد که آن چه بر صحنه اجرا می شود بیانگر آن چه باشد که مخاطب احساس می کند و در این صورت است که اجرا می تواند نوعی همدلی و هم آوایی را بر انگیزاند. مکاتب تئاتری غربی ایده های درام پرداز را درباره ی واقعیت مؤکد می کنند و این ایده را در مخاطب القا می کنند تا دیدگاه درام پرداز و رویکرد او را به زندگی بپذیرد. ژیائو ژوئین از طریق این مقایسه، نظریه ی "خلاقیت مشترک با مخاطب" را به عنوان سنگ بنای زیبایی شناسی سنتی چین و اصل راهنما برای تفسیر و راه حل دیگر برخوردهای دراماتیک مطرح کرد.

دومین و سومین اصل مسئله ی "جوهر معنوی" در قبال "حضور فیزیکی" را مطرح می کنند. این مسئله با صداقت بیرونی و درونی تصاویر صحنه‌ای سروکار دارد. صداقت، روح هنر و ادبیات واقع گراست اما سنت های زیبایی شناسی متفاوت ادراک های مختلفی از صداقت دارند و از همین رو به کنش های هنری مختلفی راه می برند. زیبایی شناسی غربی از نظریه ی نمایش ارسطو نشئت می گیرد که رو به سوی تجسم حقیقی زندگی و بازنمایی جهان عینی دارد. ادبیات و هنر چین عمیقا از مفهوم "پیوند با جهان بیرونی" **کنفوسیوس** متأثر است که احساسات به واسطه ی جهان بیرونی برانگیخته می شود، اگرچه تأکید بر بیان احساسات درونی ست و نه تصاویر بیرونی. ژیانو ژونین مقاومت بین این دو سنت زیبایی شناسی را می فهمید. او از منظر زیبایی شناسی چینی در تلاش خود برای ملی کردن درام گفتاری این مسئله را طرح می کند که آیا باید آن حضور بر صحنه را به چنگ آورد یا روح و جوهر معنوی را. در عین حال رابطه ی دیالکتیکی بین "حضور" و "روح" را دریافت و این که "روح باید از طریق حضور بیان شود" و همه ی این ها برای رسیدن به هدف "خلاقیت مشترک با مخاطب" است.

ژیانو ژونین با در نظر گرفتن اجرای صحنه‌ای دریافت که دو شیوه برای انعکاس حقیقت زندگی وجود دارد. روش اول این است که حقیقت واقعی زندگی را از طریق تصاویر خارجی شبه زندگی بر صحنه بازنمایی کرد ـ که این شیوه ی پایه‌ای و اساسی تئاتر گفتاری است و شیوه ی دیگر این است که حقیقت زندگی را از طریق تصاویر خارجی نزدیک به واقعیت بر صحنه متجلی کرد ـ که این همان شیوه ی تئاتر ژیکو است. روش استانیسلاوسکی به عنوان یک مکتب مهم در اماتیک می کوشد تا این تصاویر خارجی شبه زندگی را به تصویر بکشد و تئاتر گفتاری مدرن چینی در اصل از این شیوه پیروی کرده است. تأکید ژیانو بر "جوهر معنوی" و "بیان روح اثر" در واقع نمایش دهنده ی کوشش و تلاش برای آموزش از طریق شیوه ی ژیکو در فرآیند "ملی کردن" تئاتر گفتاری چین است.

ترکیب "حضور" و "جوهر" در نمایش ژیکو نوعی وحدت میان صداقت و درستی جزئیات، و صداقت جوهر و درون مایه را نمایش می دهد. به خاطر نمایش این حقیقت بنیادین، ژیکو به طریقی خشک و بی روح به همه ی جزئیات واقع گرا استناد نمی کند، بلکه برای نمایش همانندسازی واقعیت با به کارگیری تصاویر خارجی می کوشد که بتواند به تأثیر هنری "بیان روح اثر" نائل شود. قراردادهای ژیکو ریشه در خود زندگی دارد، اما از واقع نمایی زندگی روزمره استخراج شده اند. این قراردادها، بعد از دورانی طولانی از "خلاقیت مشترک با مخاطبان" به نشانه هایی در هنر صحنه ای و نوعی زبان مشترک بین مخاطبان و درام پردازان برای اکتشاف زندگی بدل شده اند. به عنوان مثال گیبا (qiba) ـ رشته ای از حرکت ها که نمایشگر مراسم پوشیدن کلاه خود، زره، پای افزار و دیگر ادوات نظامی پیش از رفتن به مبارزه و جنگ است ـ به حرکت هایی رقص وار و ریتمیک بدل شده اند، بسیار دور و فراتر از الگوهای اصلی شان در واقعیت که به نوعی قرارداد صحنه‌ای برای تصویر کردن شجاعت و دلاوری سلحشوران و شخصیت های جنگاور بدل شده اند. ژیانو ژونین، از قواعد هنری شکل دهنده ی قراردادهای صحنه ای این نکته را دریافت که مفهوم چینی "صداقت بر صحنه" بر اساس خلاقیت و درک مشترک با مخاطبان ـ که در اساس چینی است ـ در جهان یگانه و منحصر به فرد است. این مفهوم با تئوری های مربوط به نقاشی چینی اشتراک ها و تشابه هایی دارد ـ مثل "بیان روح و هنر از طریق حضور" و "نیل به تشابه به شیئی جدا از نمایش ظاهری اش". همه ی این عملکردها تأکید چینی ها بر تخیل بیننده را بازتاب می دهد و خلاقیت مشترک هنرمند با مخاطب را. در اجرای صحنه‌ای بدون مشارکت فعال مخاطب، قراردادهای بازیگری ارتباط اش با زندگی را از دست خواهد داد. به خاطر درک و پاسخ مخاطبان، این قراردادها به تدریج به فنونی تبدیل و رشد یافته اند که متضمن کمال زیبایی و

نمایشگر نوعی حضور زیباشناختی هستند.

اصول ۴ تا ۷: اصول چهارم تا هفتم طرح و برنامه‌ی کلی ژیائو ژوئین، شیوه‌های هنری به کار رفته در ژیکو برای نیل به وحدتی میان فرم و محتوا را تحلیل می کنند. قوانین حاکم بر هنر صحنه‌ای چینی ـ زیاد در مقابل کم، حقیقت در مقابل تخیل، تحرک در مقابل سکون، زمان و مکان بی نهایت در مقابل زمان و مکان معین ـ همه و همه تحت اصلی راهبردی از کاربرد حضور بر صحنه و جوهر تئاتری به وجود می آیند و بر ایجاد تقدم بیان و تفسیر روح و جوهر اثر هنری شکل گرفته اند. این قوانین اس و اساس زیبایی شناسی سنتی چینی ست. در شعر این گفته نقل شده است که "شعر به خود رنگ هایی پذیرفته است اما نه رنگ های حقیقی". در نقاشی ما با تکنیک هایی چون تقطیع، فضاهای سفید و خالی، و "صحنه‌آرایی" سروکار داریم. به همین گونه، در صحنه‌آرایی و اجرای صحنه‌ای شیوه هایی از صحنه آرایی تخیلی وجود دارد. از بیان روح اثر، تقابل و تداخل بین واقعیت و تخیل، ارتباط بین تکثیر و انباشتگی با سادگی، چیدمان حرکت ها در مقابل سکون و از این قبیل. همه‌ی این ها خطی ممتد و مداوم از متدولوژی هنر چین را شکل می دهند. ژیائو ژوئین و به کارگیری او از این تکنیک ها به این هنر نمایشی نوعی شخصیت ملی مستحکم بخشیده است.

در میان این شیوه های هنری، ژیائو به ایده‌ای مرکزی و اصلی برای اجرای صحنه‌ای دست یافت که عبارت بود از تجسم شخصیت ها به عنوان تنه‌ی اصلی اجرای صحنه‌ای. او اظهار کرده است که «همه‌ی تکنیک های دراماتیک در خدمت هدف تجسم بخشیدن به شخصیت ها هستند. تفاوت اصلی میان نمایش ژیکوی چینی و تئاتر غربی در این است که ما اجرا را به بالاترین سطح آن ارتقاء می دهیم» و سپس می افزاید: «مشخصه‌ی مهم تئاتر چینی تمرکز و تأکید آن بر شخصیت هاست. صحنه‌آرایی، وسایل و یا دیگر سازوبرگ ها برای شلوغ کردن یا پر کردن صحنه نیست، بلکه همه‌ی این ها در خدمت اجرا و نقش آفرینی بازیگران است». از همین روست که تکنیک های متنوع در مقابل سادگی، واقعیت در مقابل تخیل، تحرک در مقابل سکون و دست کاری در زمان و مکان، همه و همه باید در جهت هدف اصلی یعنی شخصیت پردازی حرکت کنند. ژیائو، به خاطر همین توجه و تأکید، احساس می کرد که رعایت تکنیک های اجرایی "هواجو" برای تجسم و پردازش شخصیت ها مورد نیاز است. برای تجسم شخصیت ها همه‌ی تأکید باید بر حقیقت بنیادین و دنیای درونی او باشد. برای رسیدن به چنین مقصودی، جزئیات زندگی روزمره می تواند حذف شود اما احساسات درونی شخصیت ها باید در اوج بیانی خود ظاهر شوند. بنابراین اجرا باید هم دقیق و هم غلو شده باشد و وضعیت روانی و روحی شخصیت ها را در کانون توجه قرار دهد. هر چقدر زندگی فشرده‌تر می شود، نمایش بیرونی زندگی باید کمرنگ‌تر باشد. در این مسیر "روح" شخصیت ها برجسته‌تر و شاخص‌تر می شود و رابطه‌ی دیالکتیکی بین "نمایش" و "جوهر" و نیز بین حقیقت زندگی و حقیقت هنری مشخص تر می شود.

اصل هشتم: در این اصل ژیائو مفهوم "خلق حسی شاعرانه بر صحنه بر اساس بنیانی محکم از زندگی" را مطرح می کند. جهانی شاعرانه بر اساس زندگی واقعی، همه‌ی آن چیزی بود که ژیائو آن را بالاترین فرم حقیقت بر صحنه می دانست.(۷) او "احساس شاعرانه ـ جهان

ژیائو ژوئین از منظر زیبایی شناسی چینی در تلاش خود برای ملی کردن درام گفتاری این مسئله را طرح می کند که آیا باید حضور بر صحنه را به چنگ آورد یا روح و جوهر معنوی را

۷ـ به نمونه‌ای از ترجمه اصطلاح چینی جینگ جی (Jing Jie) به معنای "جهان" توسط جیمز جی لیو (James J. Y. Liu) اشاره می کنم. واژه‌ی "جینگ جی" گاهی به شکل "بی جینگ" هم به کار رفته که مفهوم می بسیار مهم در شعر چینی است. وانگ گووی (wang Guowei)، منتقد و ادیب و فاضل معروف چینی (۱۹۲۷ـ۱۸۷۷) آن را ترکیب و پیوندی از احساسات و منظره می داند و می گوید: «جهان فقط به منظره و اشیاء اطلاق نمی شود بلکه لذت، خشم، غم و شادی نیز جهانی را در قلب انسانی شکل می دهند. بنابراین شعری که بتواند مناظر واقعی و احساسات حقیقی را تشریح و توصیف کند می تواند شایسته‌ی اطلاق عبارت "داشتن یک جهان" باشد، در غیر این صورت فاقد یک جهان است».

شاعرانه" را یکی از سه عنصر اصلی و اساسی اجرا می‌دانست.[۸] جهانی شاعرانه بر اساس پیوند و اتصالی از شور و حس و صحنه، مفهومی بنیانی در زیبایی شناسی چینی ست. مفاهیمی بیانگر چون "مخلوط شور و صحنه"، "واژه ها نمی توانند به طور کامل معانی را بیان کنند"، "تشابه بدون تشابه"، "پایان بدون پایان"، "تصویر فرای تصویر" و "به چنگ آوردن روح و جوهر اثر بدون استفاده از حتی یک کلمه" ـ همه و همه جوهر این زیبایی شناسی را بیان می کنند. این روح و جوهر محصول خلاقیت مشترک بین مخاطبان و هنرمندان و نیز فهم و درک مشترکی ست که از این همراهی به چنگ می آید. ژیائو ژوئین این جوهر را به میراث برد و آن را در تجربیاتش در ملی کردن تئاتر گفتاری چین ادامه داد و نیز در باور خود به این که، اجرای صحنه ای نباید همه چیز را باز گوید بلکه باید جایی برای مخاطبان و تخیل و خلاقیت آنها بگذارد. این شیوه ی خلاق کوشش ژیائو ژوئین را برای ترکیب واقع گرایی و رمانتی سیزم بر بنیاد واقع گرایی نمایش می دهد.[۹]

اصل نهم: ژیائو بعدها مفهوم خلاقیت مشترک را در سنت تئاتری چین باقی می گذارد و کارآمدی آن را با در نظر گرفتن جایگاه تأثیرات اجتماعی ادبیات و هنرها بررسی می کند. ژیائو با پایان بردن رساله‌اش بر اساسی که در آغاز بنا نهاده بود، بر اهمیت این ایده پای می فشارد. از طرح کلی ژیائو ژوئین، یعنی "ملی کردن درام گفتاری" می توان ایده‌های زیبایی شناسی او را دریافت که چگونه به نظامی کامل، شکل گرفته از طریق فرآیند ممارست، تمرین، بررسی مجدد و عملی مجدد و بازنگری دوباره به تکامل رسیده است.■

۸ـ دو عنصر دیگر، تصویر صحنه ای و حرکت هستند. ژیائو ژوئین "شعر در تئاتر" را در مقاله‌ای دیگر چنین تفسیر می کند:
«در ادبیات کلاسیک غربی، تئاتر در طبقه بندی به حیطه‌ی شعر تعلق دارد. اپرای چینی، چه سنتی و کلاسیک و چه مدرن و امروزی را نیز باید در مقوله‌ی شعر قرار داد. تئاتر گفتاری اغلب به نثر نوشته می شود و نباید اصرار کرد که دارای شعر باشد. پس در حالی که فرم شعری ندارد، نباید فاقد احساسات شاعرانه باشد. یک اجرا به طور حتم نباید از نظر شعری ناکافی و نارسا باشد و باید گذاشت تا مخاطبان همه چیز را در یک نگاه دریابند.
شعر فقط مربوط به زبان سیال و روان و فرم های زیبا نیست و نه حتی مربوط به ریتم و شاعرانگی بیان. هنگامی که هنرمند درباره‌ی یک شی، یا چیز احساساتی عمیق دارد، تجسم و تصویر او از آن چیز، از قلب او می آید و انباشته از اشتیاق است و از همین روست که شعر به طور طبیعی در کارش تجلی می یابد. اگر یک نویسنده تنها با اندیشه‌اش می نویسد، تنها او را قی آکادمیک را رقم می زند و به اثاری تئوریک می رسد. نویسنده ابتدا باید توسط نمایشی که می نویسد برانگیخته شود، سپس می تواند خواننده‌اش را برانگیزاند. کارگردان ابتدا باید از نمایش برانگیخته شود، آن گاه است که می تواند از صحنه، چون بومی خالی برای نقاشی، برای پرورانیدن شخصیت هایی به یاد ماندنی استفاده کند. این همان شعر است». (Jiao, 1988, p. 129)

۹ـ در سال ۱۹۵۸، مائو تسه تونگ (mao zedong) در مبانه‌ی برنامه‌ی "جهش عظیم به جلو"، سیاست تلفیق واقع گرایی انقلابی و رمانتی سیزم انقلابی در ادبیات و هنرها را اعلام کرد. از آن پس، این اصل در خلاقیت های هنری لحاظ شد. ژیائو نیز ناگزیر شد تا با اصول عقاید مائو همراهی کند هر چند عقاید او درباره‌ی احساس شاعرانه در خلق هنری بر صحنه با نوع رمانتی سیزم مورد نظر مائو بسیار متفاوت بود. آدم های تو چکی که صحنه‌ی اجراهای ژیائو ژوئین را پر می کردند، در نمایش هایی چون "گودال ریش اژدها"، "چایخانه"، در واقع فریادهایی بلند از شخصیت هایی قهرمان و بزرگ تر از آدم های واقعی هستند. مائو از نویسندگان می خواست تا خلق کنند. برای تشریح کامل این سیاست به سخنرانی توسط ژو یانگ (zhou yag) نژاد ادبی مائو با عنوان "راه به سوی ادبیات و هنر سوسیالیستی در چین" رجوع کنید. این سخنرانی در سومین کنگره‌ی کارکنان هنر و ادبیات چین در ۲۲ ژوئیه‌ی ۱۹۶۰ ایراد شد.
(Hsu, 1980, pp. 444-446)

منابع و مأخذ:

-Hus Kai-yu, ed. 1980.

Literature of the People's Republic of China. Bloomington: Indiana University Press.

-Jiao Juyin. 1979.

Jiao Juyin xiju lunwenji [Jiao Juyin's Essays on Drama]. Shanghai: Shanghai Wenyi Chubanshe. ...1988.

Jiao Juyin wenji [Jiao Juyin's Collected Writhings]. 4 vols. Beijing: Wenhua Yishu Chubanshe.

-Liu, James J.Y. 1962.

The Art of Chinese Poetry. Chicago: University of Chicago Press.

-Stanislavsky, Constantin, 1936.

An Actor Prepares. Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts.

-Su Min, Zuo Lai, Du Chengfu, Jiang Rui, and Yang Zhuqing. 1985.

Lun Jiao Juyin daoyan xuepai [Jiao Juyin's System of Directing]. Beijing: Wenhua Yishu Chubanshe.

-Yu Shizhi et al. 1995.

Lun Beijing Renyi yanju xuepai [Beijing People's Art Theatre School of Performance]. Beijing: Beijing Chubanshe.