بانو آئویی

چالش بنیادین هستی[1]

شهرام جعفری‌نژاد

یک[2]

سرچشمه‌ی اصلی بانو آئویی، جلد نُهُمِ کتاب مشهور **افسانه‌ی گِنجی** نوشته خانم موراساکی شاکیبو (نگارش حدود هزار میلادی)ست. سه‌آمی موتوکیو (۱۳۴۴-۱۳۶۳ میلادی) استاد بزرگ نمایش، که نمایشِ «نو» را به‌صورتی که ما امروز می‌شناسیم درآورد، نمایشی به‌همین نام را که در کودکی دیده بود، در اوج کارِ خود بازنوشت که در سال‌های اخیر به فارسی نیز ترجمه و منتشر شده است. [برگردانِ بهرام بیضایی، **۱۳۶۹**.]

موضوع چنین است: شاهزاده‌گِنجی در نوسالی به ازدواج بانو آئویی دخترِ وزیر درآمد که چون هردو کم‌سال بودند، مدت‌ها در خانه‌ی پدری زندگی می‌کردند. در این فاصله، شاهزاده‌گِنجی چند زمانی عاشق خانم روکوجو شد که از او بزرگ‌تر بود و پس از ترکِ او با آئویی زندگی آغاز کرد. اما خانم آئویی بیمار شد و آن‌طور که افسانه می‌گوید، حسادتِ خانم روکوجو چون شبحی ظاهر می‌شد و او را آزار می‌داد. در متن سه‌آمی موتوکیو، خانم آئویی که نمایش به‌نامِ اوست، هرگز بر صحنه ظاهر نمی‌شد و فقط با کیمونویی گسترده بر کفِ صحنه نشان داده می‌شد؛ و تمامیِ نمایش، کوششِ راهبان و سالکان برای نجاتِ آئویی از چنگِ آزارهای شبحِ خانم روکوجو را بازمی‌گفت، که سرانجام به گریزِ شبح و پشیمانی

۱- نقل از **فیلم و سینما**، اردیبهشت ۱۳۷۷.

۲- بخش نخستِ این یادداشت را از برنوشتِ نمایش بازآورده‌ام که به نظرم مفیدترین و فشرده‌ترین اطلاعات درباره متنِ **بانو آئویی** ست.

و رستگاریِ احتمالیِ او می‌انجامید. **بانو آئویی** یکی از شش نمایشنامه‌ی «نو»یی‌ست که میشیما یوکیو، داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویسِ بزرگِ قرن بیستمِ ژاپن (تولد ۱۹۲۵، خودکشی ۱۹۷۰) برای صحنه‌ی معاصر و نمایشِ جدید ژاپن اقتباس کرد و در آن، کوشید مضمونِ اصلیِ نمایشِ باستانیِ **بانو آئویی** را با زبان و روان‌شناسیِ امروزی و تحولاتِ اجتماعیِ ژاپنِ جدید هماهنگ کند. نمایشی که در آن، شخصیت‌ها، هریک به‌نحوی اسیرِ غرایزِ خود هستند؛ و خواست‌های نیرومند که از آن‌ها نجاتی ندارند، رویا و کابوس و حقیقتِ آن‌ها را می‌سازد.

دو

نمایشِ سی‌دقیقه‌ایِ **بانو آئویی** به‌عنوان پایان‌نامه‌ی تحصیلی مژده شمسایی در رشته‌ی بازیگری، دارای ویژگی‌هایی‌ست که درعینِ تجربی‌بودن ـ به‌معنای تجربه‌ی آن‌چه پیش از این در نمایشِ ما انجام نشده ـ آن را از یک نمایشِ عادیِ دانشجویی و بی‌شمار پایان‌نامه‌های خام و فاقدِ متن، کارگردانی و بازیگری در این‌سال‌ها متمایز می‌کند. آشکارتر بگوییم، **بانو آئویی** نمایشی حرفه‌ای‌ست که بر مفهومِ بد فهمیده‌شده‌ی «نمایش دانشجویی» خطِ بُطلان می‌کشد و حتّی امکاناتِ محدود و بازیگرانِ غیرحرفه‌ای ـ به‌معنای آلوده‌نشده به پیرایه‌های بازیگری در هزارویک اثرِ نازل ـ از کیفیتِ آن نمی‌کاهند؛ چه، به‌قدری با امکانات، فضا و بازیگرانِ خود سازگار است که مشکل می‌توان آن را گویاتر از این مرزها تصور کرد و عرصه‌ای فراتر برایش قائل شد. همچنین با این‌که انتخاب این متن از سوی مژده شمسایی همچون تجربه‌ای نو و قابل اجرا با امکاناتِ محدود و زمانِ کم صورت گرفته و با این‌که در پسِ نمایش، نامِ سه مؤلفِ پی‌درپی و مقتدر (موراساکی شاکیبو، سه‌آمی موتوکیو و میشیما یوکیو) به چشم می‌خورد، پیوندهای آن با دیگر آثار و اندیشه‌های بهرام بیضایی نیز بس آشکار است و این جز برخی تمهیداتِ اجرایی که این دیدگاه‌ها را جلوه‌گر یا تشدید کرده‌اند، یک بار دیگر نشانگرِ همسانیِ افق‌های فکریِ اندیشمندانی از زمان‌ها و مکان‌های گوناگون در اعتقاد به اهمیتِ پاره‌ی دوم (یا اول؟) هر انسان است که مأوای عشق‌ها، رویاها و کابوس‌های اوست. به‌هررو، در فضایی دلزده از انواع پایان‌نامه‌های تکراری برپایه‌ی اجراهای چندین‌باره از آثار میلر، آلبی، یونسکو، چخوف و دیگران، **بانو آئویی** با نوآوری و طراوتِ خود می‌تواند سرآغازِ توجه جدّی به متون نمایشیِ شرق باشد که ازقضا با اندیشه‌ها، روحیات و احساساتِ ما نزدیکیِ بیش‌تری دارند تا واقع‌گراییِ کهنه‌شده‌ی سوسیالیستی یا پوچ‌گراییِ درک‌نشده‌ی غربی؛ و چه‌بسا به‌همین دلیل، در میانِ

● «بانو آئویی»، ۱۳۷۷.

برگردان‌های خارجی، موفقیت در بازتابِ جوهره‌ی درونیِ آن‌ها نیز برای نمایشِ ما محتمل‌تر ـ نه آسان‌تر ـ باشد.

سه

مضمون بنیادینِ بانو آئویی، چالشِ آدمی میانِ دو قطبِ همیشگیِ هستی با نام‌ها و جلوه‌های گوناگونِ جسم و جان، سکون و حرکت، واقعیت و رویا، عقل و عشق، فراموشی و خِرد و بالاخره مرگ و زندگی‌ست. هیکارو، مردِ جوان و نیک‌نهاد دربرابرِ دو زن قرار دارد که هریک، بخشی از اویند؛ یکی جسمِ مطلق است («آئویی» همچون جسدی بی جان برتختِ بیمارستان) و دیگری روحِ مطلق («روکوجو» یا جلوه‌ای شبح‌وارِ و رویاگون). آئویی تجسّمِ واقعیتِ بی خاطره است و روکوجو محملِ خاطراتِ افسانه‌ای. آئویی به‌ویژه با تأکید بر عنوانِ «بانو» در نامش درعینِ کم‌سالی، منطق و وارستگیِ اخلاقیِ ناشی از یک زناشوییِ قانونی اما شکننده را متبادر می‌سازد و روکوجو با تسلطِ سنّی و رفتاری بر هیکارو، نمادِ عشق‌های بی‌پروا و جنون‌آمیز اما ماندگار و تأثیرگذار است... و هیکاروکه روزی دل در گروِ روکوجو داشت و اینک نیز از یادآوریِ خاطراتِ مشترک با او سرمست می‌شود،

مدام می‌کوشد خود را پشتِ پیوندِ زناشویی با آئویی پنهان سازد و از رویای روکوجو بگریزد. اما نیک می‌دانیم که سکونِ حال و جمودِ جسم به‌معنای سترونی‌ست، درحالی‌که حرکتِ پیوسته و عاشقانه‌ی روح با پیوندی که بینِ گذشته و آینده برقرار می‌کند، به زندگی و باروَری می‌انجامد (روکوجو خود از رنجی که نصیبِ آئویی می‌کند، همچون «گل‌های درد و رنج» نام می‌برد). این ستیز با تضادِ خطِ افقی و ساکنِ آئویی دربرابر خطِ عمودی و سیّالِ روکوجو در گرافیکِ صحنه نیز خودنمایی می‌کند و اساسِ صحنه‌پردازیِ نمایش است.

از سوی دیگر، «پرستار» تجسّمِ واقعیت و نمونه‌ی کاملِ تحلیل‌گرانِ واقع‌پرداز است، که واقعیت را با عیارِ خود می‌سنجند. او که خود به‌طرزی بیمارگون از نیازهای جنسی پاک شده، سرسختانه معتقد است بیماریِ آئویی از نیازهای جنسیِ او برمی‌خیزد که راهی جز بررسی‌های روان‌شناسی و خواب‌درمانی ندارد؛ او همچنین برابرنهادِ مادی و جایگزینِ ظریفی برای شخصیتِ آئویی درغیابِ اوست که دو تمهیدِ نمایش نیز بر زیباییِ این همسانی می‌افزاید: یکی آواهای موسیقاییِ درد و رنجِ آئویی که از زبانِ بازیگرِ نقشِ پرستار شنیده می‌شود و دیگر، خزیدن و آرمیدنِ عینیِ او به‌جای آئویی در پایانِ نمایش که همچون محملی، روحِ روکوجو را در آئویی می‌دمد و او را از پا درمی‌آورد.

پرستار همچنین تعبیرِ زیبایی از عشقِ وَرزی دارد به‌مثابه‌ی جنگی که طیّ آن، افراد با پرچم‌هایی سپید اما لگدمال‌شده، چروکیده و خون‌آلود می‌میرند و باز زنده می‌شوند که تجسمی ظریف از شکنجه‌ی آئویی توسطِ روحِ روکوجو نیز هست و از همین‌روست که رنجِ آیینیِ آئویی ماهیتی عاشقانه و تقدیری ـ همچون بازیِ گریزناپذیرِ زندگی و مرگ ـ می‌یابد.

درعین‌حال، تأکید بر نمودهای شخصیت‌ها و نقشِ تعیین‌کننده‌ی آن‌ها در پیشبُردِ اثر و گسترشِ درونمایه‌ی آن، به‌این معنا نیست که **بانو آئویی** همچون بسیاری از دیگر نمایشنامه‌های نوگرا، فاقدِ طرحِ داستانی به‌مفهومِ کلاسیک است. برعکس، نمایش با ایجازِ کامل در معرفیِ فضا و شخصیت‌ها آغاز می‌شود؛ از بیماریِ آئویی و نگرانیِ هیکارو آگاه‌مان می‌کند؛ از طریقِ شخصیتِ پرستار، مایه‌ی اصلیِ درام یعنی حضورِ پرسش‌برانگیزِ روکوجو را عنوان می‌کند و کمی بعد با ورودِ عینی و هراس‌آورِ او، آن را کامل می‌کند... و بالاخره پس از فراز و فرودی دلچسب که طیّ آن به گذشته‌ها می‌رویم و می‌فهمیم روکوجو نیز در پیِ پُرکردنِ خلاء تنهاییِ خویش است، به‌زمانِ حال بازمی‌گردیم که مرگِ آئویی به‌مثابه‌ی پایانِ راهِ جسم، پایانِ این ریاضتِ گریزناپذیر را رقم می‌زند.

چهار

اقتباسِ نوینِ میشیما یوکیو در اتاقِ یک بیمارستان می‌گذرد که به‌ظاهر، مأوای درمانِ بیماری‌های جسمی‌ست، اما در ادامه می‌بینیم که در پسِ آن، هاله‌ای پُررنگ از رنج‌های روانی نهفته است (پرستار: در این بیمارستان، ما مسئولیتِ کابوس‌های مریض‌ها را نمی‌پذیریم). هیکارو می‌گوید در سفری کاری بوده که همسرش را به بیمارستان آورده‌اند و از باقیِ اشاره‌هایش نیز کم‌وبیش فهمیده می‌شود که روابطِ چندان گرمی با همسرش ندارد.

• «بانو آئویی»، ۱۳۷۷.

جز این و به‌رغمِ فقدانِ اشاره‌های مستقیم، سایه‌ی سنگینِ فضا و روابطِ گسسته‌ی زندگیِ معاصر نیز بر داستان احساس می‌شود و به‌ویژه به نظر می‌رسد با تأکید بر جلوه‌های مهاجمِ ابزارِ ارتباطیِ جهان نو همچون تلفن، اتومبیل و... قصد، صحه‌گذاردن بر اصالتِ همچنانِ جهانِ روح و روان در میانه‌ی دنیای مادیِ پیرامون (ژاپن یا هرجای دیگر) است. اما این‌بار برخلافِ متنِ باستانیِ **بانو آئویی**، طبعاً از رستگاریِ شخصیت‌ها و اساساً اخلاق‌گراییِ کهنِ آن اثری نیست و شخصیت‌ها در پایان به‌لحاظِ اخلاقی به همان نقطه‌ای می‌رسند که در آغاز نیز بودند، با این تفاوت که به درکِ تازه‌ای از غرایزِ درونی‌شان می‌رسند، بی‌آن‌که این غرایز محکوم شوند. چنان‌که در مقدمه آورده شد، متنِ باستانیِ **بانو آئویی** استوار بر شخصیتِ برترِ آئویی در این مثلثِ عشق، و پشیمانی و گریزِ روحِ روکوجوست (و حتّی نمایش به‌نامِ «آئویی»ست)، اما **بانو آئویی** فعلی، قهرمانی ندارد و هر سه نقش با تمرکزی کم‌وبیش یکسان، صرفاً به نمایشِ یک موقعیت می‌پردازند؛ وضعیتِ انسان آمیزه‌ی دو قطبِ هستی که برای بقای خود و آرمان‌هایش، درنهایت، قطبِ خیال/ خاطره/ روح/ عشق/حرکت/ زیستن را برمی‌گزیند... و باید گفت در این حال، نامِ نمایش که همچنان به‌سودِ غایب بزرگِ اثر است، غرابتِ دلپذیرتری با متنِ آن دارد.

همچنین کلّ ماجرا در شبی دیرهنگام می‌گذرد که همگان در خواب‌اند و مناسب‌ترین

زمان برای هجومِ کابوس‌ها و رویاهاست (به‌تعبیرِ پرستار، «ساعتِ دوست‌داشتن، جنگیدن و نفرت‌ورزیدن»)، چون از دیدِ روکوجو ـ این «نوسفراتو»ی تنها و عاشق ـ در شب، همه‌چیز هماهنگ است و برخلافِ روز، از جنگِ نور و سایه یا عشق و نفرت در آن خبری نیست.

در صحنه‌پردازیِ ساده اما پُرمعنای اثر، تختِ آئویی همچون نامِ او مرکزِ نمایش است که دیگران گِردِ آن می‌چرخند. صحنه‌پردازیِ بخشِ پرستار و هیکارو و کُنش‌های آن‌ها خطّی‌ست که ماهیتی زمان‌پذیر و واقع‌گرایانه دارد، اما روکوجو با ورودش، صحنه را به اختیارِ خود درمی‌آورد و به آن ماهیتی سیّال و دایره‌وار می‌بخشد و از خلالِ گردش در همین دایره است که حصارِ زمان را می‌شکنیم و به گذشته می‌رویم. در این بخش، یکی از زیباترین لحظات آن‌جاست که فرازِ تخت، گریزگاهِ واقعیت می‌شود و تخت، جلوه‌ای چون عشقِ گذشته‌ی هیکارو و روکوجو می‌یابد و آن‌ها در تجسّمی مشترک، بخشی از خاطراتِ پیشینِ خود را باز می‌یابند؛ روکوجو با جلوه‌بخشیدن به تصاویرِ آن و هیکارو با افزودنِ صدای زمینه به آن. به‌این‌ترتیب، این فصل ضمنِ آن‌که تلقّی‌های هریک را از مفهومِ عشق می‌نمایاند و سوءتفاهم‌های منجر به جداییِ آن‌ها را آشکار می‌کند، ستایشی همه‌جانبه از نقشِ خاطره‌های مشترک در پیوندهای دوباره است. در پایان نیز با این‌که تلفن بارِ دیگر هیکارو را به واقعیت بازمی‌گرداند صدای روحِ روکوجو از هیکارو می‌خواهد دستکش‌های سیاهش را پس دهد و هیکارو از پیِ او می‌رود تا جهانِ رویا را برگزیند.

پنج

هر سه بازیگر، حضور و بیانی جدّی و اندیشیده‌شده دارند و به‌رغمِ پیشینه‌های گوناگون، بازی‌هایِ هماهنگی، در عین نقش‌های متفاوت‌شان، به نمایش می‌گذارند که بی‌تردید نشانگرِ بازی‌سازی مقتدر در پسِ آن‌هاست.

مژده شمسایی به‌خوبی از شبحی حسود با رفتارِ مسلّط و کنش‌های وزین به عاشقی جویای محبّت با سیمایی انسانی... و برعکس تبدیل می‌شود و به‌ویژه از تغییراتِ لحن و صدای خود بهترین استفاده را می‌بَرَد؛ مهشاد مخبری در نقطه‌ی مقابل و به‌درستی، شخصیتی صرفاً مادی و پرستاری بی‌احساس را به نمایش می‌گذرد که روی دیگرِ کالبدِ بی‌جانِ آئویی‌ست و پارسا پیروزفر نیز کم‌وبیش موفق می‌شود هیکارویی مستأصل و بر مرزِ خِرد و جنون بیافریند.

از ابزارِ صحنه در عینِ ایجاز و بسندگی، بیش‌ترین بهره برده شده و هرچه در صحنه

هست دقیقاً در لحظه‌ای به‌کار می‌آید و مفهومی را می‌سازد. تخت، میز و صندلی‌ها در صحنه‌پردازی و وضعیتِ افراد در لحظاتِ مختلف نقش دارند؛ ابزارِ پزشکی در دستانِ پرستار به‌کار گرفته می‌شوند؛ تلفن یک‌بار در آغاز، پیشقزاولِ حضورِ کابوس‌گونِ روکوجو می‌شود و یک‌بار در پایان هیکاروی کابوس‌زده را به واقعیت بازمی‌گرداند و به او یادآور می‌شودکه روکوجوی واقعی هرگز آن‌جا نبوده؛ پنجره، یادآورِ دنیای بیرون با همه‌ی گستردگی و مادیت‌اش دربرابرِ این جهانِ کوچکِ روياهاست؛ پرنده‌ی چوبی، مرغِ خیالِ گذشته‌ها می‌شود و پَر می‌زند، و حتّی سیگارِ هیکارو در صحنه‌ی قاپیدنِ آن توسطِ روکوجو، به نمادی عاشقانه تبدیل می‌شود. همچنین است طراحیِ خلّاقانه و بامعنای جامه‌ها، به‌ویژه جامه‌ی سیاه، مزیّن و تهدیدگرِ روکوجو که چون رنگِ خاطره به خود می‌گیرد، سرخیِ عشق از درونِ آن آشکار می‌شود؛ جامه‌ی بی‌جانِ آئویی با پارچه‌ای سپید به‌جای کالبد و چهرکی سترون‌که درعینِ پاکی و بی‌گناهی در این منازعه‌ی عشق و اخلاق، او را به پرستارِ سپیدپوش نیز پیوند می‌دهد؛ و جامه‌ی آراسته اما خنثی و بی‌رنگِ هیکاروکه از سویی به طبیعتِ خاک نزدیک است و از سوی دیگر آماده است تا پذیرای هرکدام از دو رنگِ سپید یا سیاه باشد. صحنه نیز در تمامیِ طولِ نمایش، برخوردار از نوری سپید، تند و یکدست است که به آن، ماهیتی واضح، بدون سایه و آشکارگر می‌بخشد. قصد هم آشکار دیدنِ همه‌ی زوایای این معارضه است، بی‌آن‌که هدفِ پنهان‌ساختنِ کنش یا اندیشه‌ای در میان باشد.

شش

بانو آئویی همچنین از بَرنوشتی خلّاقانه و درک‌شده از مضمونِ اثر (کارِ ژیلا اسماعیلیان) برخوردار است که جز طرّاحیِ گرافیکیِ عنوانِ **بانو آئویی** همچون نام‌های ژاپنی، حاویِ دو تصویرِ گرافیکیِ متقارن از دو زنِ بی‌چهره در جامه‌های کیمونوست؛ یکی رودرروی ما و بر جلدِ بَرنوشت‌با جامه‌ای ساده‌تر و دیگری پشت به ما، بر پشتِ بَرنوشت و با جامه‌ای مزیّن‌تر، که چون بَرنوشت را تا می‌کنیم، هردو زن بر یکدیگر منطبق می‌شوند و دو سویه‌ی متعارض اما گریزناپذیر و وابسته به هم هستیِ اثر را جلوه‌گر می‌سازند.

فروردین ۱۳۷۷