تئاتر

سنت‌های نمایشی شرق در برخورد با مدرنیسم غرب با تأکید بر آثار پیتر بروک و آرین منوچکین

دکتر سهیلا نجم

تئاتر سنتی دیرآشنای غرب در برخورد با نمایش پررمزوراز نویافته شرق، متناوباً دو مرحله مهم را پشت‌سر گذارده است: مرحله نخست را می‌توان مرحله غافلگیرشدگی و شگفت‌زدگی در برابر نمایشی ناشناخته و بیگانه دانست که زاده جریان فرهنگی کاملاً متفاوتی بود و همه چیزش از بیخ‌وبن (برای غرب) عجیب و غیرقابل درک می‌نمود. اما این ابهام جذاب و پیچیده، هنرمندان و تحلیل‌گران غرب را بر آن داشت تا مدت زمانی پس از به‌فراموشی سپردن و پشت‌سر گذاردن مرحله غافلگیرشدگی و رمززدگی جهت کشف و فهم فرهنگ و هنر چندلایه شرقی دوباره بدان بازگردند و در هزارتوی پیچیده آن به تعمق و کندوکاوی بی‌پایان بپردازند. پیتر بروک، کارگردان صاحب سبک انگلیسی، که کار خود را با اجرای آثار شکسپیر آغاز کرد و پس از آشنایی با ادبیات و نمایش واقع‌گریز شرق و قطع رابطه با ناتورالیسم غربی به اجرای آثار کاملاً متفاوتی پرداخت، درباره نخستین برخورد با اجراهای شرقی در کتاب معروف خود «نقاط تعلیق» چنین می‌گوید:

«یکی از مشکلات ما به هنگام برخورد با تئاتر سنتی شرق این است که بدون اینکه آن را بفهمیم تحسینش می‌کنیم، اما اگر کلیه دریافت سمبل‌های نمایشی موجود در آن را نداشته باشیم، پیوسته

بیرون از این دایره باقی می‌مانیم و قادر نیستیم که به جهان واقعیت‌های انسانی آن وارد شویم و با آن تماس لازم را برقرار کنیم، و طبیعی است که در چنین وضعیتی هرگز این شکل‌های پیچیده و مبهم هنری بر ما آشکار نمی‌شوند[1].»

این چنین است که در آستانه قرن بیستم کشف دوباره نمایش شرق آغاز شد و در حالی‌که نمایشگران شرقی شتاب‌زده و شیفته‌وار به ریسمان نوظهور تئاتر غرب می‌آویختند، نمایشگران غربی نقادانه و تحلیل‌گرانه با بهره‌برداری از سنت‌های ناب و ریشه‌دار اجرایی نمایش شرق، زندگی تازه‌ای به صحنه‌های تئاتر سنتی خود بخشیدند و ارزش‌های نویافته را چون بذری بارآور به اشکال مختلف در دل مدرنیسمی که می‌رفت کهنه شود، کاشتند. در این مرحله است که توجه بسیاری از تحول‌گران تئاتر غرب به سوی نمایش شرقی معطوف می‌شود، و هنرمندانی که از دورافتاده‌ترین نقاط مشرق زمین بر صحنه‌های غربی اجراهای درخشان و فراموش‌نشدنی‌ای داشته‌اند، دست‌اندرکاران و تماشاگران نمایش غرب را وادار به مطالعه و کندوکاو بیشتری در زمینه نمایش سنتی شرق می‌کنند که با الهام‌گیری‌های سازنده و بهره‌برداری‌های خلاقانه‌ای در صحنه‌های تئاتر غرب همراه می‌شود و این خود موجب نگاه دوباره نمایشگران شرقی به سنت‌های دیرینه و از یادرفته خویش و پیوند آنها با جلوه‌های مدرن تئاتر غرب می‌شود، و بدین‌ترتیب جریان‌های سیال تبادل فرهنگی آغاز می‌گردد و تأثیرات فاحش آن بر صحنه‌های نمایش ظاهر می‌شود.

نمایش هر سرزمینی چون فرهنگ آن پیوسته در بستر سفری تأثیرگذار و تأثیرپذیر جریان دارد و در روند این جابه‌جایی به هرجایی که می‌رسد نگاه‌های معطوف به خود را دگرگون می‌کند و به نوبه خود نیز در امتزاج با فرهنگ سرزمینی که پذیرای آن شده به شکل‌های گوناگون دچار دگرگونی‌ها و تحولاتی می‌شود. شاید بتوان گفت تمامی تاریخ تئاتر را همین زیروزبر شدن‌ها، بازگشت‌ها و استقراریافتن‌هاست که رقم زده است.

آنچه مسلم است سفرهای بین‌المللی بازیگران و گروه‌های نمایشی مختلف به این‌سو و آن‌سوی جهان، همواره راه‌های ناشناخته و تفکربرانگیز بسیاری را برای رهروان آن گشوده است که خود موجب پیدایش جریان‌های نوینی شده است.

این تلاقی‌ها در واقع برخوردی هنری میان دو فرهنگ بومی و بیگانه را به‌وجود می‌آورد، که به صورتی مضاعف بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند، گویی یکی سرچشمه است و دیگری مقصد، همانند

ترجمه از زبانی به زبان دیگر، انتقال و برگردان یک فرهنگ تئاتری اصیل قادر است در برخورد با فرهنگی که ترجمان آن شده است، جذب یا دفع شود، ریشه‌ها و هویتش مستحکم‌تر گردد، تقویت یا تضعیف شود، زاینده یا سترون گردد. انواع این جابه‌جایی‌های فرهنگی ممکن است هر بار به دلایل گوناگون به شکلی بروز کند، از تقلید و گرته‌برداری صرف گرفته، تا انتقال، تغییر شکل، تشبه‌جویی، استعاره، نقل‌قول، کلاژ، پیوندی عمیق، دو ماهیتی یا دو رگه شدن، و بالاخره تعامل و تبادل پویا و بی‌انتهای تولد زوج‌های فرهنگی که گویی یکی از دیگری زاده می‌شود.

از آغاز قرن بیستم و حتی کمی پیش‌تر، این جنبش‌ها و خیزش‌های فرهنگی هوشیارکننده و بیدارگر عمیقاً احساس می‌شوند، تا آنجا که اسطوره‌ای از غنای تبادل فرهنگ تئاتری را به‌وجود می‌آورند، تبادلی که زاده حرکت از نقطه‌ای به نقطه دیگر است، و در این سفر تحول‌گر به هر حال شکل‌های نمایشی به هیچ‌وجه ساکن نمی‌مانند، بلکه پیوسته در تغییر و تبادلند.

اولین مسافران غربی که نمایش پرتنوع و عجیب کابوکی ژاپنی را کشف کردند، برای معرفی و توصیف آن از واژه‌های مأنوس و آشنا چون «باله»، «اپرا» و «درام» استفاده کردند. آنها جلوه پرشکوه کابوکی، زندگی و جنب‌وجوش موجود در آن، غنای لباس‌ها و چهره‌آرایی، طراحی صحنه، میزانسن و مهارت تحسین‌آمیز بازیگران این نمایش را که ترکیبی است از آواز، رقص و بازی ستودند و با تمام شگفت‌زدگی‌هایشان در برابر این نمایش عجیب که زاده جریان فرهنگی کاملاً متفاوتی بود، و اساساً هیچ چیز آن به آنها تعلق نداشت، رابطه برقرار کردند.

اما برخورد آنها با نمایش پیچیده و فلسفی «نو» داستان دیگری بود. انگار همه‌چیز در این نمایش برای غافلگیر کردن آنها فراهم آمده بود. صورتک‌هایی با نگاهی تهی از هرگونه بیان و حالت، بر روی چهره بازیگری ماهر که عبادت‌گونه پاها را نرم و آرام روی صحنه می‌سرانید، حیاتی فوق‌تصور می‌یافت.

تنها بازیگر روی صحنه (شیته) که گاه همسرایان به جای او حرف می‌زدند، آواز دکلمه‌وار یکنواختی می‌خواند، هیچ چیز قابل درکی (برای آنها) روی صحنه رخ نمی‌داد. همه‌چیز در عین زیبایی مبهم و عجیب بود، اما از آنجا که ابهام خود انگیزه مهمی برای جست‌وجو و رسیدن به شناخت و تجربه است اصلاً تعجب‌آور نیست که «نو» نسبت به «کابوکی» کنجکاوی بیشتری را برانگیزد. انسان غربی تشنه دیدار پدیده‌های نامتعارف و پرسش‌برانگیز بود و هیچ پدیده‌ای بهتر از «نو» این عطش را سیراب

نمی‌کرد. پُل کلودل در کتاب «درام و موسیقی» توضیح می‌دهد که او تنها در ژاپن بود که توانست معنی موسیقی دراماتیک را عمیقاً درک کند. همچنین موقعیت حرفه‌ای و سیاسی پل کلودل و سفرهای ژان لویی‌بارو، بازیگر و کارگردان صاحب‌نام فرانسوی در این دوره، زمینه را برای تبادلات فرهنگی در فرانسه و حتی سایر نقاط اروپا مساعدتر می‌کند و باعث می‌شود بزرگ‌ترین تحول‌گر و زن‌پوش نمایش پکن بر آیزن‌اشتاین تأثیرات فاحشی بگذارد. تئاتر چین در واقع با نمایش‌های بین‌المللی مِی لان فانگ[۲] به عرصه تئاتر مدرن جهان راه یافت و سفرهای موفقیت‌آمیز او به ژاپن (۱۹۱۹/ ۱۹۲۴، ۱۹۵۶)، ایالات متحده آمریکا (۱۹۳۰) و اتحاد جماهیر شوروی (۱۹۳۵) بود که این شکل منحصربه‌فرد هنری را که طی چندین قرن تبدیل و تحول به صورت امروزین خود تثبیت شده است، تحت عنوان نمایش پکن، به عنوان یک شکل هنری قابل درک به دنیا معرفی کرد و بالاخره کشف نمایش شرق توسط پیتر بروک، که به ویژه به دنبال برخورد مهم و تأثیرگذار او با نمایش کاتاکالی و شناخت حماسه مهابهاراتا و فرهنگ هندی، خود به صورت یک نقطه عطف مهم در تاریخ تئاتر مدرن غرب درآمد. بهتر است ماجرای این برخورد جریان‌ساز را به نقل از خودش در کتاب نقاط تعلیق بخوانید:

«روزی که برای اولین بار نمایش کاتاکالی را دیدم، چندین بار کلمه‌ای را شنیدم که خیلی برای من تازگی داشت: «مهابهاراتا».

در این نمایش، یک رقصنده در حال نمایش صحنه‌ای از حماسه مهابهاراتا بود و اولین نمودار شدنش بر روی صحنه که از پشت پرده به صورت عجیبی رخ داد، برای من یک شوک فراموش‌نشدنی بود. موجودی با لباس سرخ و طلایی با چهره‌ای سبز و قرمز و دماغی مثل یک توپ بیلیارد روی صحنه بود. ناخن‌هایش به چاقو و سبیلش به دو هلال ماه شبیه بودند. ابروهایش مثل چوب‌هایی که بر طبل می‌کوبند، بالا و پایین می‌پریدند و انگشت‌هایش پیام‌های رمزگونه عجیبی را منتشر می‌کردند. از خلال حرکات پرقدرت و آیینی‌اش که عظمت و شکوه خاصی داشتند، من متوجه بازگو کردن داستانی شدم. اما چه داستانی؟ من فقط توانستم حدس بزنم که داستانی اسطوره‌ای و دوردست از فرهنگی دیگر است که هیچ ربطی به زندگی من ندارد. رفته‌رفته متأسفانه دریافتم که توجه من رو به کاهش، و غافلگیری بصری من در حال از بین رفتن و محو شدن است.

بعد از پایان یافتن صحنه، در فاصله آنتراکت، رقصنده بدون چهره‌آرایی، بازگشت و دیگر یک قهرمان

اسطوره‌ای نبود. او مثل یک هندی عادی در تی‌شرت و شلوار جین برایم صحنه‌ای را که بازی کرده بود شرح داد و همان رقص را دوباره اجرا کرد. گویی آن حرکات هیروگلیف مانند کهن اینک از دستانی معاصر و امروزی عبور می‌کرد، آن حرکات پرعظمت اسطوره‌ای اینک توسط یک انسان امروزی اجرا می‌شد. آن تصویر زیبا، اما غیرقابل درک پیشین، اینک جای خود را به حرکاتی عادی، اما قابل دسترس و دریافتنی داده بود و من دریافتم که این یکی را ترجیح می‌دهم. (...)

سپس برای بار دوم با «مهابهاراتا» از طریق «فیلیپ لاوستین[۳]»، متخصص ادبیات سانسکریت آشنا شدم، فیلیپ لاوستین گرم و پراحساس، سلسله‌ای از داستان‌های مهابهاراتا را برای من و «ژان کلودکاریر[۴]» تعریف می‌کرد. به یمن توضیحات او دریافتم که چرا این یک شاهکار جهانی است و مثل تمام آثار بزرگ جهان این همه دور از ما و این همه نزدیک به ماست. حماسه‌ای که بیانگر عمیق‌ترین اندیشه‌ها و جهان‌بینی هندوست و با وجود گذشت متجاوز از دو هزار سال این چنین با زندگی روزمره پیوند خورده است و هنوز زنده و پابرجا بیش از میلیون‌ها انسان را برمی‌انگیزاند.

من و ژان کلود به قدری محو و شیفته این اثر شده بودیم که پس از جلسه روایت این داستان بلند که تا ساعت ۳ صبح به طول انجامید، بلافاصله تصمیم به اقدام گرفتیم. ما می‌خواستیم راهی پیدا کنیم که این ماده داستانی هندی را وارد جهان خود کنیم و تماشاگران غربی را با این داستان‌ها سهیم سازیم. اولین قدم برای عملی کردن این تصمیم، مسلماً رهسپار شدن به سوی سرزمین رؤیایی هند بود.

بدین‌ترتیب سلسله‌ای از سفرهای طولانی به همراه همه عوامل نمایش از بازیگران گرفته تا نوازندگان و دکوراتورها صورت گرفت. حالا هند دیگر صرفاً یک رؤیا نبود، بلکه به غنایی بسی فراتر از آن تبدیل شده بود.

نمی‌توانم بگویم که ما تمامی ابعاد هند را مشاهده کردیم، ولی همین کافی است که دریافتیم این سرزمین گستره تنوع و گوناگونی‌های بی‌نهایتی است.

هر روز برایمان غافلگیری و کشف جدیدی را به همراه داشت. ما دریافتیم که هند هزاران سال است که درون جریان خلاقیتی مستمر و لاینقطع به سر می‌برد. هر چند که این جریان چون گذر رودخانه‌ای لایتناهی پرشکوه و آرام است، ولی در این رودخانه هر ذره دارای قدرت و تحرک خاص خودش هست. هنر یعنی تذکر و یادآوری ظریف‌ترین امکانات موجود در هر عنصر، بیرون کشیدن

جوهره نهفته هر جزیی به منظور تداعی این مفهوم که هیچ جزیی جدای از کل نیست.

هر چه بیشتر اشکال کلاسیک هنر هندی، به ویژه هنرهای صحنه‌ای را بررسی می‌کنیم، درمی‌یابیم که یک خارجی در مقابل آن فقط می‌تواند تحسینش کند، بدون آنکه قادر باشد آن را تقلید کند. به راستی بسیار مشکل بتوان مرز بین نمایش و مراسم را تشخیص داد. در هند تقریباً همه نمایش‌ها: نقالی، رقص، میم و آواز، به شکلی یادآور و مطرح کننده این یا آن قسمت از حماسه مهابهاراتاست. این همه عشق مردم هند به حماسه مهابهاراتا واقعاً تحسین‌آمیز و اعجاب‌آور است. در این میان جالب‌ترین شکل نمایش مهابهاراتا از طریق نقالان صورت می‌گیرد که تنها وسیله صحنه نمایش آنها سازشان است، که نه‌تنها آن را می‌نوازند، بلکه به هنگام، نیز توسط آن تجسمی از ابزار، اشیاء و حتی آدم‌ها و حیوانات مختلف پدید می‌آورند: کمان، شمشیر، رودخانه، دُم میمون و خلاصه هر آنچه که برای تجسم و نمایش هر چه بهتر قصه بدان نیاز دارند. در هر حال، مهم‌ترین رهاورد ما در بازگشت از هند رسیدن به این شناخت مهم بود که به تقلید نپردازیم، بلکه براساس تجربیات‌مان طرح‌های جدیدی را عملی کنیم. بر این اساس ژان کلود شروع به پیاده‌کردن تمام تجربیاتش درون یک متن جدید کرد و در روز اولین تمرین، یک متن ۹ ساعته را به بازیگران ارائه داد و گفت این را به عنوان یک نمایشنامه پایان یافته تلقی نکنید، بلکه من به تدریج هر صحنه را که در میان دست‌های شما گسترش می‌یابد دوباره خواهم نوشت.»

نقطه‌نظر مهم پیتر بروک در اجرای مهابهاراتا و نمایش‌های دیگر پس از آن به همراه ژان کلود کاریر و گروه تئاتری خود را شاید بتوان در این جمله بروک خلاصه کرد: «قصد ما این است که اثری را که هند فقط خلق کرده است به جهان معرفی کنیم، به طوری که هر کس بتواند در آن سهم خود را بیابد.» معمولاً اغلب گروه‌های تئاتری در تمرین‌ها و فعالیت‌های خود به دنبال یک توافق دوسویه هستند، در حالی‌که نظر پیتر بروک، برعکس، می‌بایست به دنبال برخوردها و تضادها گشت و از آنها بهره لازم را برد. او در این‌باره می‌گوید: «به نظر من ایجاد یک گروه تئاتری بین‌المللی (جهانی) برای ما این فرصت را به‌وجود می‌آورد تا با چشمانی جدید و نگاهی نو عوامل قدرتمند و مناسب را بین افراد مشاهده کنیم. باید عادت‌های همیشگی را از میان برد و عادت‌های تازه‌ای از گردهمایی آدم‌هایی که با زبان‌ها و فرهنگ‌های گوناگون گردهم آمده‌اند، پدید آورد. ما تلاش می‌کنیم چیزی را خلق کنیم که دیگران بتوانند در آن سهمی داشته باشند و این البته کار بسیار مستمر و طولانی را طلب می‌کند،

کاری که بتواند از ما وسایل و ابزار خوبی بسازد. برای این‌کار باید دانست که «وسیله به چه کاری می‌آید؟»

هدف ما آماده‌سازی و تولید وسائلی است که بتواند حقایقی را که تاکنون نادیدنی باقی‌مانده، منتقل کند، این حقایق می‌تواند از اعماق وجود خود ما یا آنچه که بیرون از ماست، برآید[۵].» (برگرفته ۲۱۲ تا ۲۲۱ بروک)

برخورد پیتر بروک با مجسمه یک بازیگر در کلمبیا نقطه عطف مهمی در زندگی حرفه‌ای او به شمار می‌آید. این واقعه از دهه ۶۰ به بعد نظر وی را راجع به بازیگری تغییر داد. این مجسمه سفالین توخالی است، چهره‌ای گشاده و لبانی خندان دارد و دست‌هایش به طرفین باز است و گویی خالص‌ترین شکل شادی و شوق را ارائه می‌دهد. بروک از این برخورد در فیلم «بروک توسط بروک» (که پسرش سیمون بروک در سال ۲۰۰۱ از زندگی او ساخته است) چنین می‌گوید:

«پیش از این فکر می‌کردم بازیگر به شکل پیچیده‌ای باید شخصیت (پرسوناژ) را بسازد و بپردازد، ولی بعد از این برخورد فکر می‌کنم، بازیگر فقط باید آنچه در درون دارد به بیرون بریزد و خود را از درون خالی کند. همه‌چیز باید گشاده و باز باشد؛ صدا کاملاً رها و آزاد شود؟، به همین ترتیب عواطف و هیجانات باید آزاد شوند. ذهن باید زنده و هوشیار باشد. بعضی اوقات احساسات و لرزش‌های صدا به صورت ناگهانی و بدون فشار بیرون می‌آیند و بعضی وقت‌ها این حس، این صدا، مثل یک زایش، با درد و به سختی متولد می‌شود.» ولی در هر حال، به نظر پیتر بروک، هدف از نمایش، یافتن راه و روندی برای آزاد کردن حقایق نهفته و انتقال آنها بر صحنه نمایش شاید رسیدن به چیزی شبیه به یوگن، یعنی همان جذبه باطنی، و زیبایی مرموز که آرمان همه هنرهای ژاپنی است.

اما برای بازگشت به چارچوب کلی این مبحث، و پرداختن به بررسی ویژگی‌های میزانسن‌های مدرن آرین منوچکین و تعامل آنها با انواع نمایش سنتی شرق، در تحلیلی کلی می‌توان گفت که غرب، فرهنگ‌های باستانی شرق را به صورت دوره‌ای، متناوباً به دست فراموشی سپرده و دوباره کشف کرده است. این دوران گردآوری و گردهمایی را شاید بتوان در دو نقطه عطف کاملاً غیرمنتظره و شگفت‌انگیز خلاصه کرد: یکی سال ۱۹۰۰ و دیگری ۱۹۹۹. در سال ۱۹۰۰، در قالب یک نمایش جهانی، نخستین ظهور درخشان یک بازیگر جوان و بی‌نام و نشان کابوکی (که در ژاپن هیچ شهرتی نداشت و هنر کابوکی را منطبق با ذوق و فهم غربی به نمایش درآورده بود) چنان انعکاس وسیعی در اروپا

داشت که از او اسطوره‌ای ستایش‌آمیز ساخت، و آندره ژید، پیکاسو، رودُن (Redon)، آپیا، کرگ، میرهولد و بسیاری از هنرمندان دیگر را سخت منقلب کرد و موجبات دگرگونی‌ها و تحولات بسیاری را بر صحنه‌های غرب پدید آورد و نزدیک به یک قرن طول کشید تا گنجینه سنت‌های غنی نمایش شرق به صورت پشتوانه‌ای مستحکم تئاتر جهان را تحت تأثیر خود قرار دهد.

در سال ۱۹۹۹، آرین منوچکین، کارگردان صاحب سبک فرانسوی، با گروه تئاتر خورشید، نمایش «آوای طبل‌ها روی سد[۶]» را براساس نمایشنامه‌ای از هلن سیک‌سوز بر روی صحنه آورد. این نمایشنامه چندلایه‌ای که ریشه در اساطیر حماسی چینی دارد، آمیخته به تفکری سیاسی و فلسفی است که بسیار شاعرانه پرداخت شده است.

آرین منوچکین در این اجرا زیبایی‌شناسی، شیوه بیانی و نمایشی و هویت هنری منحصربه‌فردی را خلق کرد.

این داستان سیاسی فلسفی که با قلم و تخیل هلن سیک‌سوز آفریده شده، در چین اساطیری و افسانه‌ای می‌گذرد. ساکنان شهر در معرض خطر عظیم طغیان آب قرار دارند که ممکن است سدهای محافظ شهر را با خود ببرد، و این تهدید فاجعه‌ای بزرگ و بی‌پایان را در ذهن هر کس از شاه تا گدا به شکلی متبلور می‌کند.

لحظه‌ای به شدت واقعی و تکان‌دهنده که از طبیعت و منش یکایک آدم‌ها پرده برمی‌دارد، و با قرار دادن آنها در برابر سرنوشتی هولناک، ایثارگری، خردمندی، شهامت و رشادت، بزدلی و بی‌خاصیتی، همیاری جمعی یا نفع‌پرستی شخصی... همه و همه را به نمایش درمی‌آورد.

برای اجرای این نمایش، آرین منوچکین با خلاقیتی تأثیرگذار و تفکربرانگیز، نمایش انسانی و عروسکی را با الهام از فاصله‌گذاری نمایش «نو» و تکنیک نمایش عروسکی «بونوراکو»ی ژاپنی و دیگر سبک‌های نمایش عروسکی به هم می‌آمیزد.

بازیگران که صورتک به چهره دارند و یا چهره‌شان صورتک‌گونه رنگ‌آمیزی شده است، چون عروسک‌های زنده، توسط سیاه‌پوشان به حرکت درمی‌آیند. به راستی آرین منوچکین را می‌توان خالق زیبایی‌شناسی خاص و شیوه بیانی و نمایشی و هویت منحصربه‌فردی به شمار آورد. او با چنین ترکیب نو و خلاقی دیدگاه خود را از نمایش سنتی شرق با ظرافت و مهارت بی‌نظیری در تاروپود نمایشی اصیل و مستقل می‌گستراند.

در نمایش «آوای طبل‌ها روی سد»، ما با یک میزانسن کاملاً مدرن و اصیل روبه‌رو هستیم که تعبیر و تفسیر شخصی کارگردان و جهان‌بینی خاص او را با الهام از متن و با شیوه‌ای متأثر از نمایش شرق به صحنه می‌آورد: عروسک‌های انسانی، زنده و به حرکت درآمده از سوی عروسک‌گردان‌ها، گویی چین کهن و افسانه‌ای را بر پهنه نقوش برجسته‌ای شاعرانه و فلسفی، درون مدرنیته‌ای دگرگون کننده، زندگی دوباره می‌بخشند.

آرین منوچکین، هلن سیک‌سوز و گروه تئاتر خورشید، گویی تماشاگر را درون یک خواب بیدار، غوطه‌ور می‌کنند، جایی که طراحی صحنه بازی تئاتری و عروسکی در یک نظام هماهنگ به تعاملی غریب و گیج‌کننده می‌پردازند.

شرق/غرب، بدون شک این سرنوشت‌سازترین مسیری است که بیشترین جابه‌جایی‌های فرهنگی اروپای قرن بیستم در آن صورت می‌گیرد. از نگاه آرین منوچکین، شرق پشتوانه‌ای قدرتمند و ابدی برای تئاتر جهان به شمار می‌آید. او حتی در اجرای نمایشنامه‌های کلاسیک یونان و آثار شکسپیر نیز از این پشتوانه اجرایی نیرومند بهره می‌گیرد، بی‌آنکه راه ورود عناصر اجرایی دیگر نظیر باله‌های روسی را بر چهارراه هنری صحنه خود ببندد، صحنه‌ای حاصل از فرهنگ‌های نمایشی مختلف که در عین حال وحدت و یک‌دستی زیبا و منحصربه‌فردی بر آن حکمفرماست. ولی مهم دوسویه بودن این تعامل فرهنگی و بازخورد آن به سرچشمه‌های اصلی است. بدین‌معنی که هر یک از این فرهنگ‌ها به سنت‌های فراموش شده خود نیز بازگشته‌اند، به عنوان مثال همچنان که «ای تومی چیو» (Itomichio) که برای فراگیری حرکات موزون به لندن آمده بود، نمایش «نو» را به «ویلیام باتلر یتس[۷]» و «ازراپاند[۸]» آموزش داد. کارگردان جوان ژاپنی «توران کیو جکی جو» نیز به یاری استاد خود «میرهولد» به رموز نمایش کابوکی دست یافت.

به نظر من تحول‌پذیری و پویایی موجب رشد و غنای هر چه بیشتر هنرمندان تئاتر و خلق ایده‌های جدید شده است و این تعامل روزبه‌روز پیچیده‌تر و پررنگ‌تر و تفکیک ناپذیرتر شده، به طوری که شاید بتوان گفت در بسیاری موارد مرز سنت و مدرنیسم شکسته شده و جای خود را به تعامل و تقابل داده است. اینک به کمک جریانی که آن را جهانی شدن می‌نامیم، و اغلب ناشی از سفرهای گروه‌های نمایشی و برگزاری جشنواره‌هاست، چشمگیرترین و شاخص‌ترین لحظات تئاتری، بر صحنه‌های جهان به نمایش درمی‌آیند و در پی آن ارتباط‌های بی‌شمار، سفرهای حرفه‌ای بازیگران و هنرمندان،

همایش‌ها، کارگاه‌ها، انتشار توسط رسانه‌ها، فیلم، کاست، ویدیو، سی‌دی و سایت اینترنت صورت می‌گیرد و این‌چنین است که دری به قرن بیست‌ویکم، قرنی دیگر، قرنی نو و شگفت گشوده می‌شود و مرزهای میان سنت و مدرنیسم در این ارتباط می‌شکنند، تجربه‌ای که آرین منوچکین و گروه تئاتر خورشید با نمایش «آوای طبل‌ها روی سد» با الهام از تئاتر ژاپن (شرق) در فرانسه (غرب) انجام داده بود، بار دیگر در سپتامبر ۲۰۰۱ در ژاپن به نمایش درآمد؛ نمایشی که حتی تماشاگران ژاپنی آن را به چشم نمایشی عمیقاً ژاپنی می‌نگریستند و نه نمایشی به سبک و شیوه ژاپنی. تجربه شگفتی بود! ژاپنی‌ها اینک به واسطه گرایش و توجه یک گروه نمایشی غریبه به نمایش بومی خودشان ناظر شکل‌گیری اجرایی بی‌نظیر و درخشان بر صحنه بودند، نمایشی که بذر سنت‌های ریشه‌دار و بی‌بدیل شرقی را در کمال زیبایی و تجانس در قلب مدرنیسم غرب رویانیده بود، گویی آنها تازه درمی‌یابند که صاحب چه گنجینه بی‌انتهایی هستند و این چشمه همیشه جوشان کهنسال چگونه تشنگان طراوت و نوجویی را آب حیاتی تازه می‌بخشد، و خود نیز در جریان این جوشش و دهش راکد نمی‌ماند و شادابی و طراوت دیگرگونی می‌پذیرد.

جالب است که یک استاد بونوراکوی ژاپنی که بیش از ۳۵ سال در هنر کهن ۳۰۰ ساله خود غور و بررسی کرده بود، به بازیگران گروه تئاتر خورشید می‌نویسد که با دیدن نمایش منحصربه‌فرد آنها به شکل تکان‌دهنده‌ای، گویی بخش جدیدی از وجود خودش را کشف کرده است. او احساس کرده بود که هنوز خیلی چیزها باقی‌مانده که برای پرورش خود و بیان هر چه بهتر هنرش باید فرابگیرد. در مسیر فرایند چنین تحقیق و تفحصی است که می‌تواند بونوراکو را به تماشاگر معاصر نزدیک‌تر کند و این ارزشی است که آرین منوچکین و گروهش به این نمایش سنتی بخشیده‌اند و این‌چنین وی را تحت تأثیر قرار داده است. منوچکین به صراحت اذعان می‌دارد که می‌خواهد تکنیک آنها را بیشتر بیاموزد. فرایند جابه‌جایی فرهنگی چنانچه مشاهده می‌شود، در این مورد به صورتی مطلوب و به شکلی خاص، بسیار موفق و دو سویه عمل کرده است.

یک گروه نمایشی غربی، با الهام و بهره‌برداری از گنجینه اصیل و غنی نمایش شرق کار ریاضت‌مندانه طولانی و بدون وقفه خود را چنان تأثیرگذار بر صحنه نمایش شرق به تماشا می‌گذارند که انگیزه‌ها و گرایش‌های نوینی را پیرامون یکی از سنتی‌ترین هنرهای سنتی در ذهن یک نمایشگر کهنه‌کار ژاپنی به‌وجود می‌آورند.

سنت وقتی می‌تواند به حیات خود ادامه دهد که ضمن حفظ ارزش‌های اصیل خود شکل‌های تازه‌ای نیز بپذیرد.

در گذشته این سنت متعلق به شرق بود. آیا می‌توان گفت که امروز به گروه فرانسوی تئاتر خورشید یا گروه‌های غربی مشابه آن، که تمامی جوهره این سنت‌های بیگانه را بر چهارراه جهانی صحنه‌هایشان خودی کرده‌اند، تعلق دارد؟ و حتی قادر است آن را دوباره به خاستگاه اصلی‌اش بازگرداند و لذت جریان یافتن عمق بی‌پایان این سرچشمه همیشه جوشان را با او تقسیم کند؟

پی‌نوشت‌ها:

1. Peter Brook, "Points de suspension", dition seuil, p.212

2. Mei Lan Fang

3. Philippe Lavastine

4. Jean-Claude Carriere

۵. نقاط تعلیق

6. Tembours sur la digue

7. William Butler Yeats

8. ezra Pound

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع:

- تیری سولانژ، نمایش ژاپنی زنده هزارساله، ترجمه سهیلا نجم، انتشارات سروش، ۱۳۷۰.

- نجم، سهیلا، کشف نمایش شرق در قرن بیستم، فصلنامه هنر، شماره ۲۹، تابستان و پاییز ۱۳۷۴.

- Ubersfeld Anne, L'ecole du spectateur, editions sociales, 1981.

- Brook Peter, Piont de suspension, editions Seuil, Paris France.

- XU Chengbei, Peking Opera, China Press, 2003.

- Wu Zugnang, Huang ZOULIN and Mei SHAOWU, Peking Opera and Mei Lanfang, New world Press, Peking China, 1981.

- Darrobers Roger, Opera de Pekin, Editions Bleu de Chine, 1998.

- Aslan Odette, L'acteur au xxe siecle, Editions Seghers, Paris, 1974.

- Jacquot Jean, Les Theatre D'Asie, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978.

- Mayer Fred, Burger Helga, L'opeera Chinois, Editions Denoel, 1982.

- JING Yuan, Traditional Opera in Beiging, China Pictorial Publishing House, 2006.

- Sieffert Rene, Theatre Classique, ALC et Maison des Cultures du Monde, 1983.

- Grund Francoise et KHAZNADAR Cherif, Atlas de L'imaginaire, Maison du Cultures du Monde, 1996.

- Boidin Richard, Du Theatre A L'ecran, collection de 10 DVD, 2005.

- Devos Patrick, Kabuki, dans le cadre de l'Annee du Japon en France, Festival d'automne a Paris, Decembre 1997.

- Lesoualc'h Theo, Les rizieres du theatre Japonais, editions Denoel, 1978.

- Sieffert Rene, Zeami La tradition secrete du no, Connaissance de l'orient, Gallimard/ Unesco, 1960.

- Banu Georges, Memoires du Theatre, Actes sud,1987.

- Corps Ecrit, 17 representations du Japon, revue trimestrielle, Presse Universitaire de France, 1986.