هنر نمایش در چین

بحث دربارهٔ تئاتر ملی کشورها وشیوه های مختلف این‌هنرهم در پرورش دادن هنر مندان مؤثرست وهم وسیلهٔ بسیار مهمی‌است که مفهوم واقعی تئاتر را بما بیاموزد . ولی‌آنچه دراینکار بیشتر اهمیت دارد این است‌که باشناختن تئاتر ملی ممالك دیگر میتوان تحول هنر تئاتر را در ایران بهتر وروشن‌تر دریافت ونیز بعواملی که درایجاد تئاترملی‌ما باید مورد استفاده قرارگیرند آگاهی حاصل‌کرد . پس‌گفتگـو دربارهٔ تئاتر چین هم برای‌حصول این مقصود خالی ازفائده نیست .

***

سبکهای مختلفی راکه درتئاتر چین وجود دارد میتوان بـه دسته تقسیم کرد:

نخست سبك تئاترهای مغرب زمین که ماراجع بآن سخنی نمی‌گوئیم.

دوم ـ سبکی که دراپرای ملی یا اپرای پکن بکار میرود.

سوم ـ سبك تئاترهای ولایتی چین.

اپرای پکن

«چینگ ـ چولی» یا «اپرای پکن» درقرن هفدهم میلادی، یعنی در دوران سلطنت سلسلهٔ «مینگ» بوجودآمده است. ازآن زمان چین درنتیجهٔ نفوذ دول غرب وضعی بحرانی داشت. دهقانان و پیشه وران روستاها وشهرهای کوچك راترك‌گفته بسمت شهرهای بزرك روی‌میآوردند. باین‌طریق پس ازمدتی، آلات موسیقی نظیر سنج ، زنك، قاشقك وطبل وتمبك که بیشتر دردهات مورد استفاده بود باسازهای زهی چون ویولون چینی وگیتار وفلوت درآمیخت . تئاتر ازحیث لباس بازیگران غنی تر گردید وسبك بازی شکل خاصی بخود گرفت وسرانجام‌آنچه ما امروز بنام اپرای‌پکن میخوانیم بوجودآمد .

اپرای پکن عبارت ازتئاتری است‌که باآوازهاوآهنگهای قدیمی‌چین‌آمیخته است. دراین تئاتر صورت بازیگران بارنگهای تند وبطور اغراق‌آمیز آرایش‌میشود وهرآرایشی نشان معینی‌است. هریك ازحرکات وادا های بازیگران معنی و مفهـوم خاصی دارد وبهمین جهت این حرکات وادا‌ها کنایه‌ای ومعین وتغیر ناپذیراست. بطور کلی میتوان گفت که درتئاتر باین سبك «ادا» جای همه چیزدیگر را مـی‌گیرد : مثلا بازیگر، با ادای معین وفقط باحرکات دست نشان میدهد که دراطاقی را می‌بندد یـا میگشاید؛ براسبی فرضی‌سوار میشود ودرمیدانی خیالی‌جولان می‌دهد . اینرا نیز نگفته

نگذاریم که درصحنهٔ این تئاتر هیچگونه دکوری وجود ندارد وتنها ازنورهای مختلف استفاده میشود .

تئاترهای ولایتی چین

هر کس بشهرستانهای چین مسافرت کند ازتعداد تئاترهائی که درشهرها وقراء و قصبات وحتی دردهستانهای کوچك می بیند بتعجب خواهد افتاد .

صحنهٔ معمولی محلی است که درسطحی کمی بلندتر اززمین ساخته شده. درته صحنه دیوار نازکی است که درآن دو درقرار گرفته است . یکی ازاین دودر باطاق بازیکنان ودیگری بدالان پشت صحنه راه دارد . بالای صحنه را بامی پوشیده است ولی جای تماشاچیان زیرآسمان کبود میباشد .

ازاین خصیصهٔ کلی صحنه که بگذریم، درتئاترهای ولایتی چین سبکهای مختلف نمایشی وجود دارد که ما اینك فقط ازمهمترین آنها نام میبریم .

مهم ترین این تئاترها « اپرای شائوهینگ Chaohing » میباشد. اپرای شائوهینگ بیشتر ازیکقرن پیش درشهرستانی بهمین نام ایجادگردید . از خصوصیات این تئاتر آنست که فقط زنان درآن بازی میکنند ونمایشنامه هایش هم ترکیبی است از آوازها وسرودهای مردم .

دکور دراین اپرا سه بعدی است وعمق صحنه همیشه چشم انداز بسیاروسیعی را نشان میدهد. لباس دراین اپرا نیز قراردادی وکنایه‌ای وغیر واقعی است. مثلا گدا لباس کهنه وپاره برتن نمیکند بلکه روپوشی ازپارچهٔ ابریشمی میپوشد که با تکه ها ووصله های مختلف برنگهای خیلی تند دوخته شده است. آرایش چهره دراینجا برخلاف اپرای پکن کاملا طبیعی میباشد . اما ازاین تباین واختلاف درآرایش چهرهٔ بازیگران نباید اینطور نتیجه گرفته شود که اپرای «شائو- هینگ» تحت تأثیر اپرای پکن قرار نگرفته ؛ زیرا بادقت بیشتر معلوم میگردد که اپرای شائو-هینگ از نفوذ سبك «چینگ - چوئی» برکنار نمانده است .

غیر ازاپرای «شائو- هینگ مهم ترین سبك های نمایش ولایتی چین عبارتند از: «کوا- کو» که درایالت «هونان، بوجودآمده، تئاتر «تسین کیانگ» که بسیار مورد علاقهٔ مردم شمال غربی چین میباشد، تئاتر «پانك تسو» که در شمال چین بازی میشود وبالاخره اپرای «سوچ اووان که سبك نمایشی کهنه ایست وآهنگها واشعارآن رنك وشکل خاصی دارد .

بحث دربارهٔ سبك خاصی که هریك ازاین تئاترها دارند ازحوصلهٔ این مقاله خارج است . هدف ما دراینجا معرفی یك یك این سبکها وخصوصیات آنها نیست ، بلکه منظور اینست که آنچه بطور مشترك درکلیه این سبکهایافته نمیشود(ومجموعهٔ

این خصوصیات مشترك بنام اصول فنی تئاتر چین شناخته شده است) بخوانندگان عرضه کردد .

برای مطالعه دراصول فنی تئاتر ملی هر کشوری باید لااقل عوامل‌زیر مورد مطالعه قرارگیرد :

۱– اجزاء صحنه .

۲– لباس که متأسفانه اطـلاعات نویسندهٔ این سطور در بارهٔ آن بسیار ناچیزاست .

۳– طرز بازی بازیگران .

٤–آثـار نمایشی یعنی مجموعهٔ نمایشنامه هائی که بآن سبك‌خاص روی صحنه آورده میشود .

ولی هنگامی که راجع باصول فنی تئاتر چین بحث بمیان میآیـد لازم است بعامل دیگری که موسیقی است نیزتوجه داشت. وهمانطورکه بعداً خـواهیم دید در تئاتر ملی چین موسیقی تأثیر مهمی را دارد ودرحقیقت یکی ازعوامل غیرقابل‌تفکیك تئاتر بشمار میآید .

I– عوامل صحنه

عوامل صحنه عبارتند از:

پرده – دکور واسبابهای موجود روی سن – نور.

درتئاتر ملی‌چین، چنانکه گذشت، عموماً نه دکور وجود دارد ونه پرده. تنها بوسیلهٔ حرکات بازیگران وتأثیر موسیقی وگاهی با استفاده ازبعضی وسائل‌کنایه ای است که وضع زمانی ومکانی نمایشنامه بتماشاچیان نشان داده میشود. تماشاگرآشنا و آگاه بحرکات صحنه‌ای باملاحظه کارهای بازیگر پی‌میبرد که نمایشنامه درچـه وضع زمانی ومکانی ای میگذرد . مثلا بازیگر برای نشان دادن مسافرت طولانی چند بار دورصحنه میگردد درحالیکه مسافرت کوتاه را بایکبارگردش دور صحنه یابیرون‌رفتن و زود بدرون‌آمدن ازیکی ازدرها ، نشان میدهد. اگربازیگر فقط بوسیلهٔ حرکـات ادای‌گشودن وبستن دری را درآورد تماشاچی فوراً درك میکندکه او وارد خانه‌ای شده است .

درداخل صحنه نیزاثاثیه ای وجود داردکه بحسب موضع مختلف نشان دهندهٔ امور مختلفی میباشد. این اثاثیه – مهمترین عامل‌دکور درتئاترچین– عبارت است‌از تعدادی میز چینی ساده وچند صندلی که گاهی بی‌روپوش وگاه باروپوش گلدوزی شده مورد استفاده قرار می‌گیرد وممکن است دریك صحنه چندین میز وصندلی بکاررود.

اگرمیز دروسط سن وصندلی دربشت‌آن قـرار داده شود نشان دهندهٔ تخت شاهی یا اطاق تحریر یاکتابخانه است. شمارهٔ بالشهای اطلس قرمز یا آبی رنگی که «خدمتکار صحنه» Valet de Scene درجلوی چشم تماشاگران، روی صندلی قرار

میدهد معرف اهمیت شخصی‌است که باید پشت‌میز بنشیند اگر فقط بالش برروی‌صندلی بگذارد معلوم میشود شخصی که میخواهد برآن بنشیند فردی است غیر نظامی که دل جوان یا پدر ویا مادر را بازی میکند؛ واگرپنج یاشش بالش بنهد نشانهٔ آنست که فردی جنگجو یا سرداری بیمثال روی صحنه خواهدآمد. عادت وسنت براین جاری است که شخصیت های مهم نبایستی هیچگاه بتمام وکمال بصندلی تکیه دهند بلکه‌لازم است فقط روی گوشه‌ای ازبالش‌ها بنشینند.

اگر گرداگرد میزصندلیهای‌متعددی قراردهند صحنه جلسهٔ‌فامیلی یادوستانه‌ای را نشان میدهد.

هرچیزی که روی‌میز گذارده شود دکور معین و اوضاع‌مکانی وزمانی‌مشخص را مجسم میسازد: مثلا اگر پادشاه بخواهد بارعام دهد فوراً خدمتکار صحنه دوات و قلم مو وکاغذروی میز میگذارد. وقتی خود بازیگر- البته با استفاده ازعوامل‌دیگر- بالای میز برود علامت اینست که بقلهٔ کوهی صعودکرده یا برسردیوار یا بالای بلندی رفته است.

ازصندلی نیز استفاده های گوناگونی میشود. وقتی‌آنرا بپهلو قرار دهند ورویش بالشی بنهند منظور نشان دادن نیمکت یاصخره‌ای است. اگر بوضع معمول خود باشد وکسی برفرازآن رود حکایت‌از کوهی میکند؛ ودرصورتیکه برآن‌لم‌بدهند صندلی تخت خوابی را مینماید. اگرکسی پشت میله های‌صندلی رود نقش یك‌زندانی را بازی میکند واگر بازیگر خودرا ازبالای صندلی بپائین بیندازد وسپس ازصحنه خارج شود این عمل نشان میدهدکه اوخودرا بقصد خودکشی درچاهی افکنده است.

درتئاترچین بابکار بردن وسائل دیگری غیر ازمیز وصندلی وضع نمایشنامه را ازنظر زمان ومکان ووظیفهٔ هربازیگر را درذهن تماشاچیان مجسم‌میکنند. مهمترین این وسائل عبارتند از:

۱- شلاق: اگر بازیگر شلاقی دردست داشته باشد نشانهٔ اینست که سوار بر اسب است. سوار وپیاده شدن خودرا باحرکات نشان میدهد وهنگامیکه ازاسب‌پیاده شد شلاقش رابکمر می‌آویزد. اگر بخواهد نشان‌دهدکه اسبش را بدرختی بسته‌شلاقش را روی زمین میگذارد؛ یاشلاق را بمهتری میدهد ومهتر باردن شلاق می‌نماید که اسب راگرفته وبیرون برده است.

۲- مگس پران: مگس‌پران چوب کوچك وظریفی است که برسرآن مقدار زیادی موی دم اسب بسته است. این‌آلت درتئاترچین‌علامت ظرافت وتشخص‌میباشد فقط مردم دانشمند وخدایان ونیمه خدایان ومرتاضان آنرا دردست میگیرند و بوسیلهٔ آن صحنه های متعددی را نمایش میدهند.

۳- پرده‌های باد: خدمتکاران صحنه چهار پردهٔ مشکی را بتندی تکان می

دهند واین‌عمل‌حاکی ازآنست که باد وطوفان برخاسته است .

۴ـ پرده‌های آب :خدمتکاران صحنه چهارپردهٔسفید راکه برروی‌آنهاامواج دریا نقاشی شده بتماشاچیان نشان میدهند وباین نحو دریا ویا رودخانه ای را مجسم میکنندکه بازیگر خودرا درآن می‌افکند وسپس عده‌ای اورا ازفرقاب رها میسازند.

ازیکی دومورد که بگذریم، در تئاتر کلاسیك چین، «نور» بعنوان یکی از عوامل دکور محسوب‌میگردد وفقط بصورت معمولی برای روشن کردن صحنه مورد استفاده قرار میگیرد: زیرا میدانیم که دربعضی سبك‌ها «نور» راحتی بمثابهٔ مهمترین عامل دکور بکار میبرند وباتغییرنور میکوشند درذهن تماشاچیان اثربیشتری بگذارند.

تنها مواردی که ما دربارهٔاستفاده ازنور درتئاتر ملی‌چین میشناسیم‌عبارتنداز: «آتش‌افروزی» و«دکورفانوس» که درزیر بشرح آن میپردازیم:

«آتش‌افروزی»درنمایشهای اساطیری وافسانه‌ای ویا برای نشان‌دادن‌حریق مورد استفاده واقع میشود. خدمتکار صحنه بادبزن کاغذی را دردست میگیرد. این بادبزن ازکاغذ مخصوصی ساخته‌شده است وپس‌ازآنکه خدمتکارصحنه گوشه‌ای‌ازآنرا آتش‌زد درلابلای چین‌های آن گردصمغ میریزد .گرد صمغ وقتی آتش گرفت بشکل آتشی درمیآید که‌زبانه میکشد. شعله‌ها بحسب موارد مختلف، رنگهای گوناگون‌دارند.

اگربخواهند دیو یاجادوئی را نشان دهند که برانسانی آتش‌می‌افکندخدمتکار صحنه درنزدیك شخص مورد بحث قرار میگیرد سپس بسته کاغذی راکه درالکل‌آغشته شده آتش میزند وآنرا بابنور وآنورحرکت میدهد وضمناً برای نمودن نیروی پلید آن دیو هرموقع که لازم افتد ترقه ونشفشه میترکانند.

«دکورفانوس» مخصوص نمایشنامه های میتولوژی است وبرای نمایش دادن یك دریاچه مستور ازگل نیلوفر ویا یك‌پل ساخته ازنور بکار میرود .

این مختصری بود دربارهٔ عوامل صحنه درتئاترملی چین. اکنون ببحث‌دربارهٔ مسائل دیگر بپردازیم .

II ـ طرز بازی هنرمندان

تئاتر کلاسیك چین ثمرهٔ قرنها کاروتجربه است وبازیگران درنتیجهٔ تمرین چنان تسلط بحرکات‌خود یافته‌اندکه انگاری‌بوسیلهٔ بدن خود سخن میگویندوباظرافتی که دربیان کلمات وادا‌ها بدست‌آورده‌اند بنمایشنامه روح وزندگی میبخشند. تصور نمی‌رود درهیچ سبك نمایشی‌لازم باشدکه بازیگراینقدر بحرکات وطرز بیان‌خودتسلط یابد؛ زیرا چنانکه دربالاگفتیم درتئاتر چین، که فاقد دکور میباشد فقط بوسیلهٔ بازی هنرمندان است که باید شرائط‌زمانی ومکانی درام بتماشاگرنشان داده شود. وهم‌باین مناسبت است که هنگام مطالعه طرزبازی درتئاترچین هیچگاه خصوصیت کنایه‌ای بودن

آنرا نباید از نظر دور داشت .

صحنه سازی

در تئاتر کلاسیك چین بامفهومی که ما از این کلمه داریم وجود ندارد. گردش کارهای صحنه و بازی طبق رسوم وسنن موجود انجام میگیرد . همه چیز باید مطابق این سنن عمل گردد .

دربارهٔ طرز بازی بازیگران درقدیم‌الایام اطلاعات دقیقی دردست نداریم‌ولی ازشواهد وقرائن چنین برمیآید که نظم وطرز کارآن بتدریج تکامل یافته است.

اینك بازی بازیگران راازوقتی که‌روی صحنه‌ظاهر میگردند تاپایان‌نمایشنامه مورد مطالعه قراردهیم !

چنانکه گفته شد پرده‌ای نیست که صحنه را ازمحل تماشاچیان جدا کند. صحنه خالی‌است . قبل ازاینکه بازیگران وارد صحنه شوند موسیقی مخصوص نواخته‌میشودو اینان درحالیکه حرکات خودرا با آهنگهای موسیقی مطابقت داده‌اند وارد صحنه می گردند. همینکه بازیگر باروی‌صحنه گذارد دیگرهمهٔ حرکاتش تابع قواعد و اصول غیرقابل تغییری میباشد . ابتدا دست راست وسپس دست چپش راکمی پائین‌تر ازقلب قرار میدهد وتعظیمی میکند وبعد باحرکات سریع مچ‌ها، سرآستین های گشادش را بعقب می‌افکند وخودبرمیخیزد . این به‌«عقب انداختن آستین‌ها» نشانی است‌ازمهارت وتسلط وظرافت بازیگر. گشادی ودرازی بی‌اندازهٔ سرآستین‌ها بحرکت درآوردن آنهارا خیلی مشکل میسازد .

بازیگر وقتی بوسط صحنه رسید، آهسته بسمت راست میچرخد ودست چپش را تا محازی چانه بالا میآورد وبادست گوشهٔ پائین سرآستین دست چپ را میگیرد . این‌عمل نشانهٔ شروع نمایش است وبازیگر بلافاصله آغاز بخواندن میکند . هنوز معرف شخصیت نمایشی خود نیست، ولی بمحض اینکه درآخرمقال خود اسم شخصی که نقش اورا باید ایفا کند، آورد، دودستش راآهسته بسمت پائین میآورد وباین نحو می‌نمایاند که دیگر «درنقش خود اوست».

حرکات «سرآستین‌ها» بحسب انواع مختلف نمایندهٔ معانی گوناگون است. مثلا اگر دربرابر صورت قرارداده شود نشانی است ازدل‌گرانی شخص نمایشی. این حرکت دربعضی موارد نشان‌میدهدکه بازیگر ازچشم دیگران پنهان میباشد. بازیگرزن درموقع‌خندیدن باید حتماً صورتش را باسرآستین‌ها بپوشاند فقط بازیگران مرد، هستندکه می‌توانند آشکارا بخندند . وقتی بازیگر زن یامرد بخواهدگریه کند بجای بقلیدگریه وتغییر قیافه‌گوشهٔ بالای سرآستین دست چپ را با دست راست میگیرد آنرا بسمت چشمانش میبرد، سرش را هم‌کمی خم میکند و حالت‌کسی را مینمایدکه اشکهایش راپاك میکند .

بازیگری که بخواهد دیگری را از سرغیظ وخشم براند باز ازحرکت سر آستین استفاده میکند وهمچنین باحرکات معین و مخصوص آن‌ترس وشرم و وحشت

بیان میگردد .

وضع دستها وانگشتان نیزحاکی ازمقاصد ومعانی مختلفی است مثلا دختری که میخواهد حالت دفاع ازخودرا نشان دهد دستهایش را بسمت جلو میآورد، شست وانگشت میانه را راست میگیرد، انگشت کوچك را بهمان وضع طبیعی خودنگه میدارد ودو انگشت دیگر رابهم می چسباند . این تنها موردی است که در بازی بایقا کنندهٔ دل دختر اجازه داده میشود که دوانگشت خودرا بجلو بیاورد. برای نشان‌دادن‌حالت تفکر بازیگر یکی ازدستهایش را روی سینه دایره وار بحرکت درمی‌آورد وانگشت دست دیگر را بشقیقه میگذارد. غضب را باکوبیدن دست بسینه وکوبیدن پا بزمین می‌نمایانند .

بطورکلی درتآترچین هیچ ادائی طبیعی وواقعی نیست: التماس، سلام وکلیه حالات دیگر همه تعیین شده است وطبق رسوم وسنن نمایشی باید انجام پذیرد. طرز راه رفتن نیز کاملا قراردادی است وبه دل شخص بستگی دارد . بازیگرزن باقدمهای بسیارکوتاه وچابك وظریف راه می‌رود . کسی که نقش‌آدم دانشمندی را بازی میکند نیز باید باظرافت وخردمندانه گام بردارد . افرادی‌که دل بدخویان و لوطیان و بدکاران را دارند باید باخشونت راه بروند .درموقع نشستن، بازیگر حتماً لازمست قواعد بسیاری را رعایت کند : او ابتدا بسمت چپ متوجه می‌گردد سپس بسوی محلی که باید بنشیند میرود، دوباره بسمت‌راست برمیگردد تا اینکه کاملادرمقابل‌تماشاچیان قرارگیرد ودرست درجلوصندلی واقع شود .

کسی که بدیدن دوستی میرود تاجلو صحنه میآید وسپس ادای کسی‌را که در میآوردکه مشغول حلقه کوفتن بدراست (درهمین هنگام ارکستر سازهای مسی رامصدا در میآورد). صاحبخانه ازدر دیگری وارد صحنه میشود وانیز تاجلوصحنه می‌آید، در خیالی را بروی دوستش می‌گشاید وطوری وانمود میکندکه بازیگر دیگر را تاحال ندیده وپس ازگشودن دراورا می‌بیند .آنکه بدیدن‌آمده پای راستش‌را کمی‌بلندمیکند مثل اینکه میخواهد ازآستان دربگذرد. اگربازیگر زن باشد باید یکی از دستهایش را هم بلندکند وبچهارچوب تکیه دهد . صاحبخانه با حرکت دست راست باو تعارف میکندکه وارد خانه شود . اگربازیگر بخواهد نشان دهدکه وارد منزل خود شد یا «میم» نشان می‌دهد که کلید را داخل قفل درمیکند، آنرا می‌گشاید و بعد از ورود بدالان خانه دررا ازپشت خود می بندد .

اگربازیگر بخواهد بالارفتن ازکوه یاپلکانی را نشان دهد، بنحو هماهنگی گام برمیدارد وگاه دست خودرا مثل اینکه آنرا بجائی تکیه می‌دهد یا سنگی را می گیرد، بالا می‌آورد .

کسی‌که دل مردی را بازی میکند نباید برای نشان دادن حالت خواب دراز بکشد . این‌عمل خالی ازظرافت است . بازیگر به‌پشتی صندلی‌که رویش نشسته تکیه

میدهد . تنها بازیگرزن میتواند دراز بکشد . بازیگر مسخره که کارهـای دیگران را بصورت اغراق‌آمیز نشان می‌دهد، خودرا روی صندلی می‌اندازد، سرش را بسمت‌عقب خم میکند، اعضایش شل وول روی صندلی مـی‌افتد وخود باصدای بلند ودهان بـاز خروپف میکند .

سوارشدن باسب یاکشتی ویاحرکت ایندو را نیز بازیگر با حـرکات نشان میدهد ومیتوان حدس زدکه بازیگران برای نمایاندن حرکت یورتمه یاچهار نعل ویا نوسان‌کشتی چه اندازه بایدبکار خود تسلط داشته باشند . درنمایشنامهٔ «مـاهیگیـر شورشی ودخترش» نمونهٔ‌بسیارجالبی ازاین هنرنمائی را میتوان ملاحظه‌کرد. دو نفر بازیگر باحرکات نشان میدهند، که بکناردریاچه‌ای میرسند، بند قایق را می‌گشایند و بوسط‌آن می‌برند نوسان قایق را باحرکات بسیارظریف وموزونی نمایش می‌دهند و باین ترتیب تاوسط دریاچه جلو میآیند؛ ولی‌آب درآنجا مشوش وپر موج است ودر نتیجه قایق باحرکت امواج بالا وپائین میرود. این‌وقایع درسکوت شب روی‌میدهد، ارکستر صدای امواج را درمی‌آورد .

***

آنچه درفوق‌گفتیم نمونهٔ مختصری بوداز‌اشارات‌وکنایاتی که درتئاتر کلاسیك چین برای نمایاندن مقاصد مختلفه بکار میآید وتنظیم همگی‌آنها درحوصلهٔ این مقاله نیست . معهذا ازذکراین نکته ناگزیریم که درتئاترملی‌چین نه‌تنها حرکات بلکه صدا وآواز نیزطبق سنن وقواعد قدیمی باید مورد استفاده قرارگیرند .

درچین صدا را به نوع تقسیم میکنند که تاحدی باتقسیم بندی غربـی یعنی : باریتون ـ باس ـ تنور شباهت دارد . ولی برطبق سنن قدیم درتئاتر چین برای رل «مردجوان» صدای مخصوصی لازم‌است که هم بایدکمی بصدای زن شباهت داشته وهم اینکه رساتر ونیرومندتر ازآن باشد .

درمورد مردانی که بجای زنان بازی میکنند‌امربهمین منوال است.این‌اشخاص باید صدای خودرا تغییر دهند وآنرا نازکترسازند واین تغییرصدا، بطوری کـه گوش خراش وناساز نباشد،کار بسیار مشکلی است واحتیاج بتمرین فراوان دارد . منتهـی مردی که میخواهد رل زن سالخورده‌ای را بازی‌کند صدای طبیعی خودرا بکارمیدارد.

باکمی دقت میتوان باین نکته پی‌بردکه تمام قواعد وسنن تئاترکلاسیك چین تقلیدی است ازطبیعت .

درچنین سبکی که‌همه چیزآن قراردادی واز قبل تعیین شده معلوم است کـه صحنه ساز نقش‌مهمی نمی‌تواند داشته باشد. هربازیگر همانوقت که مشغول آمـوختن وفراگرفتن متن نمایشنامه میباشد نقش‌خودرا نیزیاد می‌گیرد وبااین ترتیب‌یك‌بازیگر بدون اینکه احتیاج‌بتمرین مکرر ومجدد داشته باشد میتواند رل خودرا درمیان‌گروهی نشناخته بازی‌کند .

اگر گروهی بخواهد نمایشنامهٔ جدیدی روی صحنه آورد، تمرین آن زیر نظر بهترین هنرمندان انجام می گیرد . خدمتکار صحنه در تمام مدت تمرین حاضرست و رفت وآمدها را یادداشت میکند وهم اوست که بعد بیازیگران موقع ورود و خروج آنها را تذکر می‌دهد .

پس ازجنك وضع کارگروههای تئاتر تغییر یافته و کم کم جائی برای «صحنه ساز» باز شده است.

اهمیت موسیقی در تئاتر چین

اینك چند کلمه‌ای دربارهٔ موسیقی چینی واهمیت آن در تئاتر ملی این کشور گفتگو می کنیم :

اساس موسیقی چینی مبتنی بر پنج نوت است که بترتیب «کونك» Cung (مطابق با **دو**) -«شانگ» Shang (مطابق با **ره**) - «شوئه» Chüeh (مطابق با **می**) - «شیه» Chih (مطابق با **سل**) «یو» Yü (مطابق با **لا**) نام دارند. دو نوت دیگر بنام «پی‌ین کونك» Pien Kung و«پی‌ین‌شیه» Pien Chih نوت های اساسی ومستقلی نیستند و به مثابهٔ نیم پرده های **دو** و **سل** میباشند .

وزن تقریباً همیشه دوضربی است ودرموسیقی تئاتر طبل، قاشقك چینی وطبل کوچك نشان می‌دهد که موسیقی دانان دیگر بایدباچه ضربی بنوازند . درموسیقی تئاتر آلات دیگری ازقبیل فلوت، رباب، چنك، نوعی «بانجو» سه سیمی، کمانچه هفت سیمی وکمانچهٔ سیزده سیمی وعود مورد استفاده قرار می گیرد .

شاید بتوان موسیقی را بمثابهٔ دکور درتئاتر چین محسوب داشت. بوسیلهٔ موسیقی وحرکات چهره است که تماشاچی مفهوم درام را درمی‌یابد، وزمان ومکان آنرا تشخیص می‌دهد .

بوسیلهٔ موسیقی است که صدای امواج آب، قهر وغضب آسمان ، غرش طوفان وباد، چك‌چك باران، صحنهٔ نبرد وزمزمهٔ بادرا منعکس می‌سازند . دریك کلمه بگوئیم که تئاتر کلاسیك چین بدون موسیقی قابل تصور نیست .

امیر جهانی

درمقالهٔ بعد راجع به نمایشنامه‌های تئاتر ملی چین سخن خواهیم گفت وضروری میدانیم این نکته را یادآورشویم که برای تنظیم این مقاله ازمنابع زیر استفاده شده است:

۱- جزوهٔ Le Theatre Chinois چاپ پاریس بسال ۱۹۵۵

۲- مجلهٔ Theatre Populaire چاپ پاریس شمارهٔ مخصوص بحث در بارهٔ تئاتر چین.

۳- کتاب Histore de la Musique تألیف Louis Laloy چاپ پاریس