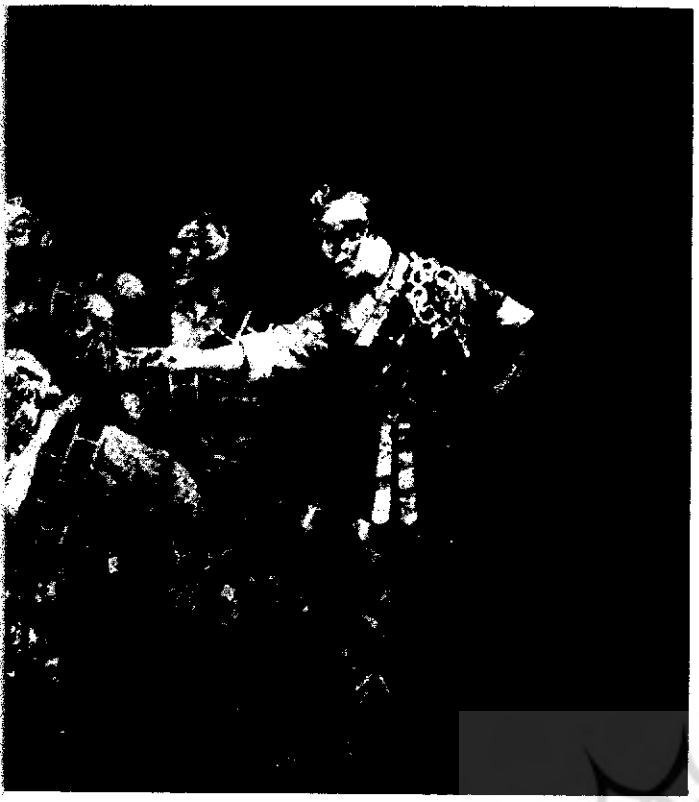
بحرانِ نمایشِ اپرایِ پکن

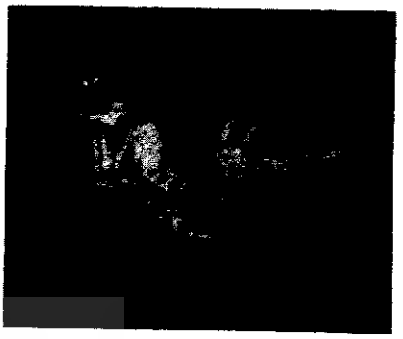
ترجمه ی احسان نوروزی

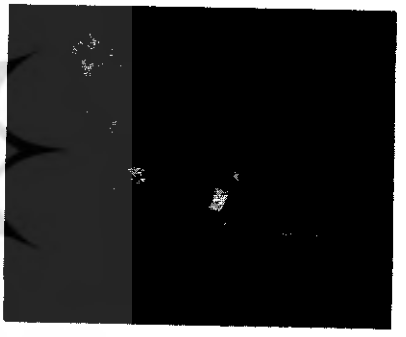
«نو»ی ژاپن و «اپرای پکن» چین دو شکل نمایشی مشرق زمین هستند که همیشه موردتوجه غربیان بوده‌اند. «نو»ی ژاپن پس از آن که در دوران «می جی» (۱۹۱۲ـ ۱۸۶۸) توسط *ارنست فنولوسا* فرانسوی به غرب شناسانده شد، موضوع تحقیق کسانی چون *ادوارد گوردون کریگ* (۱۹۶۶ـ۱۸۷۲) قرار گرفت و بر آثار کسانی چون *ویلیام باتلرییتس* (۱۹۳۹ـ ۱۸۶۵) تأثیری شگرف گذاشت. در مورد «اپرای پکن» نیز وضع بدین گونه است؛ تور نمایشی «اپرای پکن» که در اروپا و کانادا با موفقیت بسیار روبه رو شد و احداث محل دایمی برای اجرای «اپرای پکن» در سوئد، تنها نمونه های این موفقیت نیست. این دو شکل نمایشی نیز به نوبه ی خود با درام غربی (به عام ترین معنای آن؛ درام های تلویزیونی، سینمایی و غیره) مواجه شدند. از اواسط قرن بیستم، هنگامی که درام، موسیقی و فرهنگ غربی در چین رواج یافت، مشکلاتی را برای هنرهای سنتی چین پدید آورد؛ به تدریج با کاهش تماشاگران و تقلیل نام نویسی افراد در مدارس مشهور آموزش «اپرای پکن»، محققان و بازیگران شروع به تحلیل این موقعیت مشکل زا و بررسی راه حل های آن کردند. نسل جوان اپرای پکن به عنوان هنرمند درصدد بودند تا شکل هنری خود را زنده نگه دارند و فعال کنند. آن ها به این بسنده نکردند که اجراکننده ی قطعاتی باستانی باشند یا تنها نقش حافظان یک فرهنگ از دست رفته را ایفا کنند. آن ها می بایست منبعی برای بازسازی این شکل می یافتند که نه تنها منشاء الهام هنری شان باشد بلکه فعالیت آن ها را در چشم روشنفکران جوانی که آن ها می کوشیدند جذب کنند، معتبر کند. در عین حال «اپرای پکن» تماشاگران غیرحرفه ای و کم آشنای خود را نیز (که نمایش را به خاطر صحنه های نبرد و حرکات آکروباتیکش تماشا می کردند) از دست می داد؛ چرا که آن ها می توانستند همین هیجان را به شکل بسیار زنده تر از طریق دیگر رسانه ها دریافت کنند. این وضعیت در چین تایپه بسیار وخیم تر بود؛ هر چند که به خاطر قابل درك شدن زبان منسوخ «اپرای پکن» برای آن ها، در هنگام نمایش از زیرنویس هایی استفاده می شد که توسط پروژکتور بر پرده می افتاد ـ راه حل موقتی که از توسعه ی درست این شکل نمایشی جلوگیری کرد. زبان منسوخ تنها مشکل نبود، موسیقی سنتی که نمایش را همراهی می کرد حالا دیگر برای بسیاری از تماشاگران که با موسیقی غربی بیشتر آشنا شده بودند، پر سر و صدا و ناخوشایند می نمود. تک خوانی ها که اهمیت به سزایی در محتوای نمایش «اپرای پکن» دارد دیگر تماشاگر را به خود جلب نمی کرد، و مهم تر از همه آن که در نظر بسیاری «اپرای پکن» از دنیای مدرن گسسته و بیانگر جهان بینی و قوانین اخلاقی گذشته بود. این مسئله خصوصاً درجامعه ای که روزبه روز به سوی مادی گرایی پیش می رود غرابتی محض را پیش می آورد. همگی این مسایل دست به دست هم داد تا این نسل جوان روش شناسی ای بنیان نهد که به کمک آن متون جدیدی خلق کنند تا بتوان تماشاگران جوان را به تماشاخانه ها جذب کرد: «اقتباس درام های غربی و



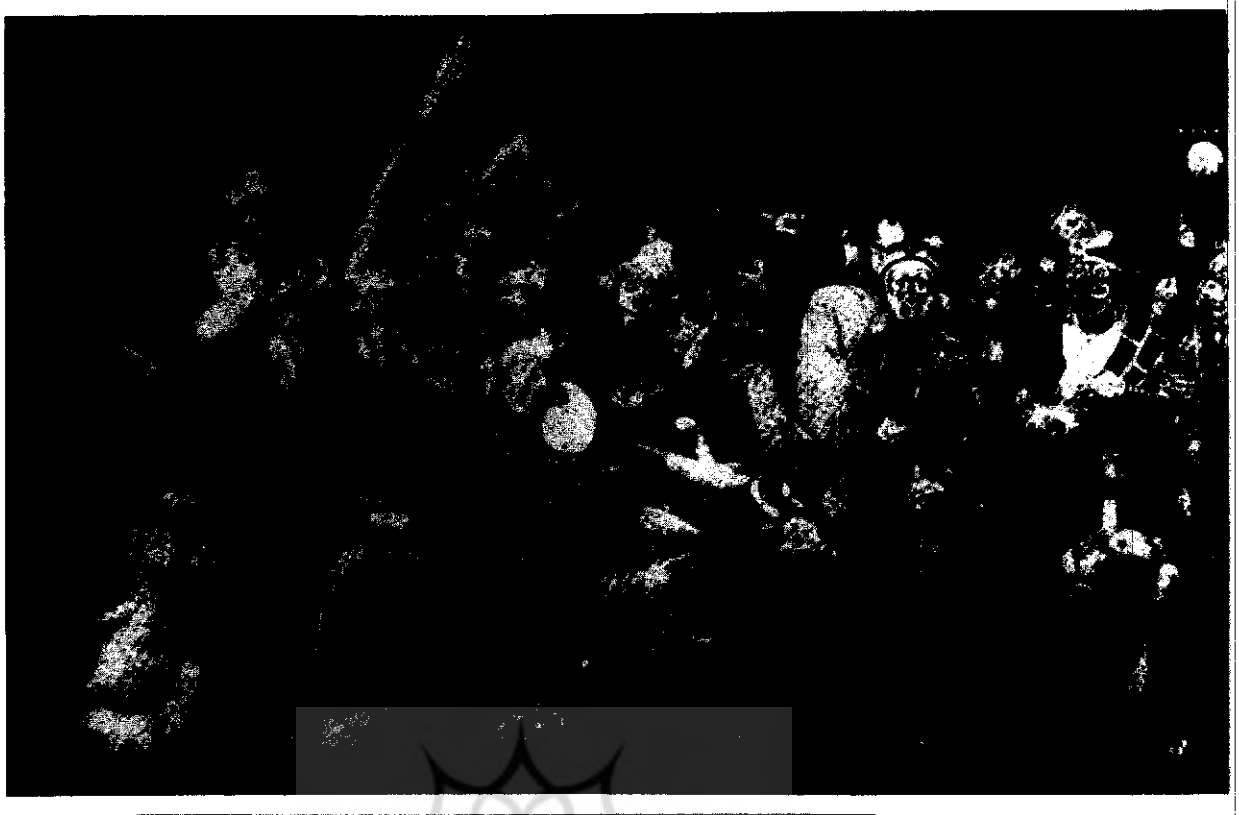
اپرای پکن ـ جنگ شاه میمون ها با هجده تن، در نمایش «سفر به باختر»

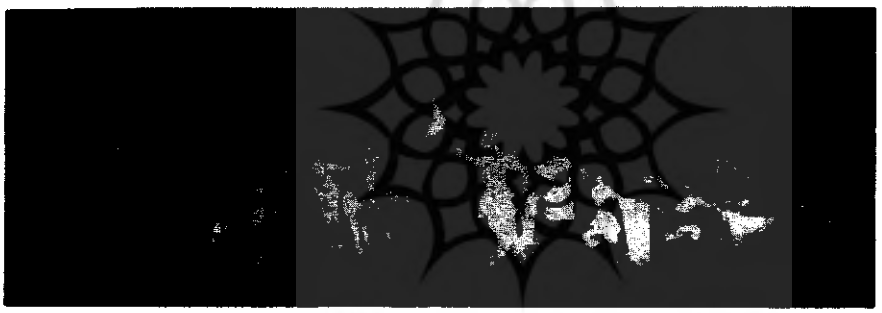
سه تصویر از اجرای «سفر به باختر»





نادیده گرفتن شکل، مضمون و نظریه ی نمایش غربی؛ استفاده از اسطوره شناسی به مثابه مواد خام و جست وجوی منبع الهام خلاق در زندگی روزمره ی انسان های مدرن که در محیط مدرن می زیند». بدین ترتیب آن ها تصمیم گرفتند همان کاری را که *مارتا گراهام* در مورد تراژدی یونانی انجام داد و همان موفقیتی را که نمایش «کابوکی» ژاپن با اقتباس از ادبیات نمایشی کلاسیک غرب به دست آورد، تجربه کنند. (هر چند این ترفند در مورد ژاپن کارساز نیفتاده و با شکست روبه رو شده بود.) نخستین متونی که موردتوجه آن ها قرار گرفت آثار شکسپیربود و از میان آن ها، ابتدا به «مکبث» پرداختند. در توجیه این انتخاب معتقد بودند که بین داستان این نمایشنامه و رقابت های بین اربابان زمیندار در دوران هرج و مرج تاریخ چین شباهت های بسیاری وجود دارد. *وو زینیو* در مقام کارگردان و *لی هیویمین* که اقتباس کننده و ویرایشگر متن بود تصمیم گرفتند تا نمایش را به دوران سلسله ی «وارینگ» ـ دوره ی سلطنت کیویی ـ منتقل کنند. زمانی که توطئه های سیاسی و غصب مناصب همراه با قتل عملی عادی محسوس می شد، عملی که معمولاً به تحریک زنی که پشت ماجرا قرار داشت صورت می گرفت. نمایشنامه ی جدید آن ها «امپراطوری هوس» بود که بر زن و شوهری شرور و جاه طلب، آشوژنگ و همسرش، متمرکز بود. گروه معتقد بود که از میان تراژدی های شکسپیر، «مکبث» بیشترین همخوانی را با بیان چینی دارد و می تواند با کمترین مقدار دستکاری در طرح داستانی اصلی، به متن چینی برگردانده شود. البته گروه آن ها ـ گروه «تئاتر اسطوره ای معاصر» ـ اولین کسانی نبودند که درصدد اجرای «مکبث» برآمدند؛ *لی جیان وو* در سال ۱۹۴۴، متنی به شکل نمایش گفتاری نوشته بود که آمیزه ای از «مکبث» و نمایشنامه ی «فرزند یتیم ژائو» (نمایشنامه ای متعلق به دوران «یوان») بود. در سال ۱۹۸۶، انجمن تئاتر شانگهای کونکو، اقتباس خود از «مکبث» را در پکن اجرا کرد، به چندین کشور برد و سرانجام در سال ۱۹۸۷ در جشنواره ی بین المللی نمایش ادینبورگ به روی صحنه آورد. در اقتباس آن ها که همسر مکبث یک خواهر و یک طوطی نیز داشت تا درونیات خود را برای آن ها بازگو کند، «مکبث» همچون انسانی شرور، تک بعدی و خالی از ابهام تصویر می شد. ولی به هر جهت گروه «تئاتر اسطوره ای



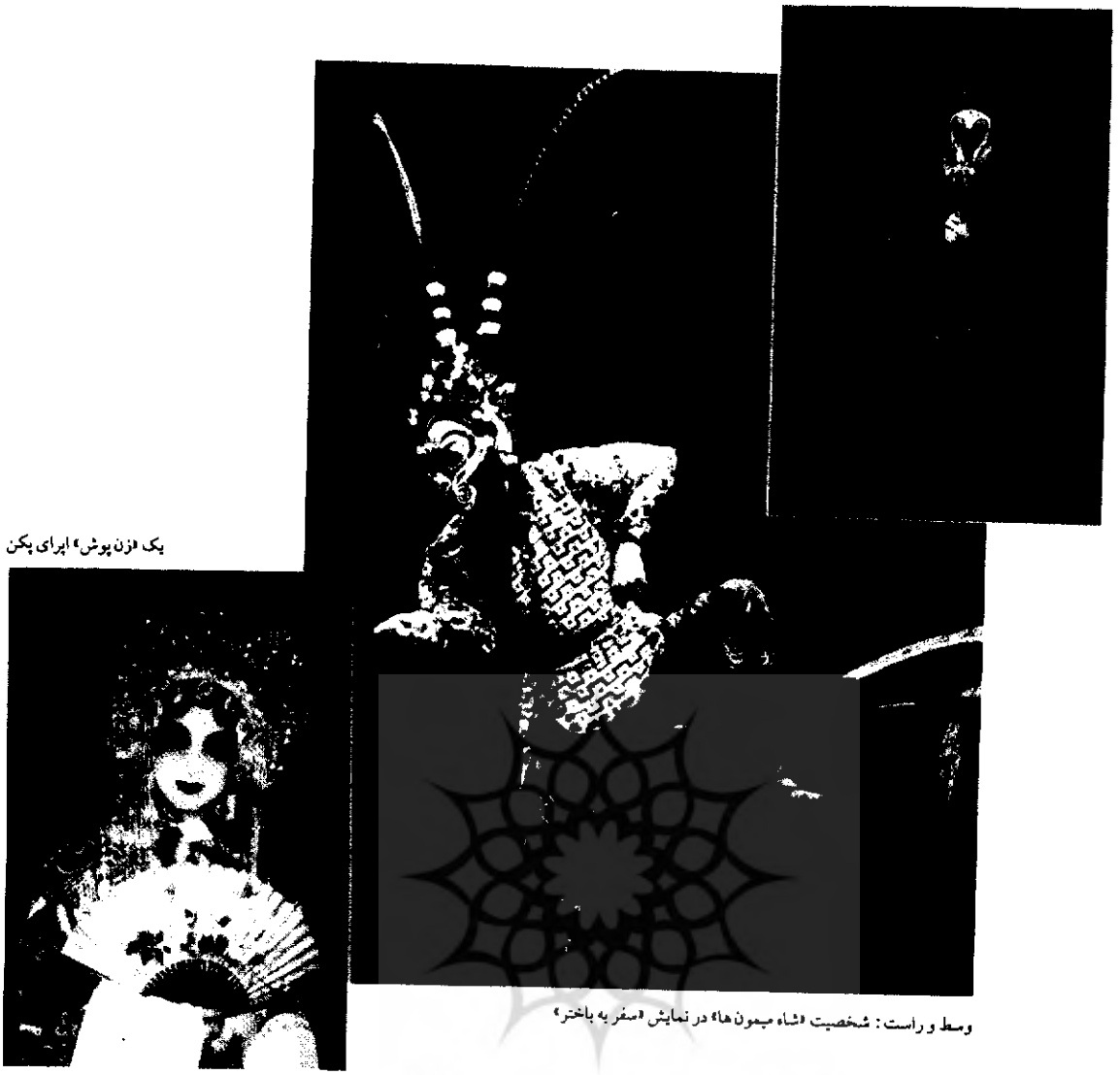


نبرد در آب، در نمایش «سایه».

معاصر» این دو اقتباس و بداعت آن ها را نادیده می گیرد و خود شروع به تهیه ی نسخه ای از «مکبث» می کند. آن ها حدود پنج یا شش نسخه ی «مکبث» را موردمطالعه قرار دادند ولی دست آخر تمام تغییراتی که نسخه ی آن ها نسبت به طرح شکسپیر داشت ـ چه از لحاظ متن و چه از لحاظ بداعت نمادین ـ تقریباً به تمامی از فیلم *آکیرا کوروساوا* یعنی «سریر خون»(۱۹۵۷) گرفته شده بود. در واقع می توان گفت که «امپراطوری هوس» اجرای «مکبث» به شیوه ی اپرای پکن نیست، بلکه اقتباسی ست از «سریر خون» با این تفاوت که یک بار دیگر از صافی نظرگاه آسیایی گذشته است. آنچه که *وو* حقیقتاً به چالش طلبیده است در تفسیر متنی اثر نیست، بلکه در شکل اجراست. خود «سریر خون» *کوروساوا* تغییراتی بسیار اساسی نسبت به متن شکسپیر دارد و آنچه که اثر او را برجسته می کند، وفادار بودن به جنبه های شکل گرایانه ی نمایش «نو» و سبک پردازی والای آن است. در هر دوی این روایت ها ـ «امپراطوری هوس» و «سریر خون» ـ نمایش الیزابتی اصلی در پسزمینه محو شده است. تفاوت آن ها بازتاب تفاوت احساسات ژاپنی و چینی ست که در نمایش های سنتی آن ها ریشه دوانیده ولی این تفاوت باعث نشده است که میزانسن «امپراطوری هوس» از تأثیر طرح های ژاپنی به دور باشد.

با آن که «مکبث» یکی از تراژدی های کوتاه شکسپیر است ولی برای داشتن وقت کافی برای تکخوانی ها، نمایش رقص ها و صحنه های آکروباتیک، متن شکسپیر می بایست به طور اساسی کوتاه می شد. در این عمل ژاپنی ها هم شریک بودند چرا که آن ها نیز متن منظوم را به متنی با نثر بسیار موجز تبدیل کرده بودند.

در این میان بسیاری با این عمل ـ اقتباس آثار شکسپیر ـ مخالفت کردند. آن ها معتقد بودند که این عمل هیچ مشکلی را از آنان حل نمی کند چرا که نمایشنامه های شکسپیر نه تنها قدیمی هستند بلکه به زبانی مشکل و بیگانه نگاشته شده اند. *وو* با پیش بینی تردید محققان در مورد این که «مکبث» نمی تواند با حفظ ویژگی هایی که آن را برجسته کرده، به شکل «اپرای پکن» درآید پاسخ می دهد که هدف او اجرای شکسپیر نیست بلکه استفاده از هر چیزی ست که بتواند «اپرای پکن» را نجات دهد و



یک «زن پوش» اپرای پکن

وسط و راست: شخصیت «شاه میمون ها» در نمایش «سفر به باختر»

ابعاد این شکل هنری را گسترش دهد. در واقع او از شهرت نمایشنامه برای تحریک افکار عمومی سود می جوید.

بدین ترتیب، متون غربی به سوی نمایش سنتی چین و خصوصاً چین تایپه راه یافتند و باعث شدند که دیگر تماشاچیان نه فقط برای دیدن اجراکنندگان مشهور، بلکه برای دیدن نمایشنامه های جدید به تماشاخانه بیایند. در این میان، شاید غیرمعمول ترین این گونه تجربه ها، اجرای «صندلی ها»ی *اوژن یونسکو* در سال ۱۹۸۱ باشد که برای شکل «اپرای پکن» اقتباس شده بود! یکی از مسئولان روزنامه ی «یونایتد دیلی نیوز» معتقد است که این اجرا ثابت کرد «اپرای پکن» توانایی کافی برای اقتباس هر گونه مواد خام از فرهنگ های بیگانه را داراست. تمام آنچه که برای این کار نیاز است استفاده ی کافی از خلاقیت است و جنبه های عادی نمایشنامه احتیاج به دستکاری یا مطابقت ندارد. نظرات دیگری نیز وجود داشت که کمتر راضی شده بودند و معتقد بودند که: «این اجرا که با پشتوانه ی خود یونسکو و با نظارت شخص او انجام شد، تماشاگران را سردرگم کرد ـ چیزی که پیش از این هم انتظارش می رفت. از یک سو چیزی در ماهیت نمادین متن اصلی وجود دارد که خود را به اقتباس چینی منتقل کرده است ولی از سوی دیگر هارمونیک وجودی که تئاتر ابزورد یونسکو سعی در انتقال آن دارد، تقریباً در تماشاگران چینی صورت نمی گیرد. اکثریت کسانی که حداقل تجربه ی تئاتری داشتند نیز، اطمینان نداشتند که نمایشنامه نویس قصد گفتن چه چیزی را داشته است.»

از دیگر اجراهایی که می توان به آن ها اشاره کرد، آثار *یوجین اونیل* است و نهایتاً «دایره ی گچی قفقازی» *برشت* که هر چند منشاء اصلی آن نمایشنامه ای تحت عنوان «دایره ی گچی» از اصل چینی ـ متعلق به دوران یوان ـ است، ولی اجرای هوژیفنگ از این اثر آمیزه ای از هر دوی آن‌ها (نسخه ی *برشت* و نسخه ی اصلی) بود که به سبک «اپرای پکن» درآمده بود. او نیز با این قصد که خون تازه ای به «اپرای پکن» تزریق کند و در عین حال، اثری خلق کند که به مذاق تماشاگران امروزی خوش بیاید و دارای ارزش های زیبایی شناسانه ی این زمانه نیز باشد در سال ۱۹۸۶ اجرایی به روی صحنه برد که با موفقیت روبه رو گردید.

نگره