همچنین صورت‌های دیگری نیز برای نوشتن این طرح می‌توان متصور شد که طرح کردنش هیچ خاصیتی ندارد. در آخر نیز نمایشنامه‌ای خواهیم داشت پرِ حرف که اجرای آن نیز در سطح خواهد ماند.

اما نمایشنامه‌ی «یوکیو میشیما» و پرداخت او از این طرح به گونه‌ای‌ست که حتی اگر همان طور که نوشته شده اجرا بشود تماشاچی را به حیرت وا خواهد داشت چه رسد به اجرای هوشمندانه‌ای چون اجرای بهرام بیضایی. ژان پل سارتر در جایی که از تئاتر سخن می‌گوید، علت علاقه‌اش به نمایشنامه‌ی «دایره گچی قفقازی» برشت را، عمل‌گرا بودن شخصیت اصلی آن ـ گروشه و اخناترهٔ ـ می‌داند، چرا که گروشه، نه در حرف و احساس و سخن‌سرایی، بلکه در عمل ثابت می‌کند که صاحب حقیقی کودک خردسال، خود اوست. و اصلاً تمامی نمایشنامه در اثباتِ مادر بودن او کوشش می‌کند.

در صحنه‌ی معروف قضاوت نیز، نه حرافی و فن خطابه و زور و بازو به کار می‌آید، نه چیزی دیگر، بلکه این عمل هر زن در رابطه با کودک است که ادعای یکی را رد و ادعای دیگری را ثابت می‌کند. رای قاضی آزداک را نیز تماشاچی به راحتی می‌پذیرد و گمان نمی‌کنم تا به حال هیچ تماشاچی یا خواننده‌ای آرزو کرده باشد که کودک دایره‌ی گچی، به مادرِ خونی‌اش واگذار شود.

چرا که تماشاچی هم اعمال گروشه را در حفظ جان کودک دیده و رای نهایی قاضی را در سپردن کودک به گروشه درست و انسانی می‌داند. در نمایشنامه‌ی «بانو آئویی» وقتی مسئله‌ی انتقام بررسی می‌شود در می‌یابیم که روکوجو نیز، نه در حرف و احساس بلکه در عمل ثابت می‌کند که دوستدار حقیقی هیکارو، خود اوست. او با این که نمرده، شبح زنده‌ی خود را سراغ زن بیمار می‌فرستد، شبحی که هر شب در ساعتی معین به بیمارستان می‌آید و در شبی که نمایشنامه اتفاق می‌افتد با هیکارو بر خورد می‌کند.

روکوجو پس از آن با همان نیروهای غیر عادی خود قایقی را وارد صحنه می‌کند و هیکارو را به آن جایی می‌برد که می‌خواهد، جوری که نامه‌های زنش را با فضای دلخواه خود معنا می‌کند و در همین حین نیز از او انتقام می‌گیرد؛ این شاید زیباترین و همچنین سهمگین‌ترین نوع انتقام باشد که روکوجو هنگام عشق ورزی انجامش می‌دهد. آنچه مهم است عمل اوست نه حرف و حدیث، عملی که با کم‌ترین حرف به راحتی هیکارو را با خود همراه می‌کند و انتقامی ترسناک از آئویی می‌گیرد.

و چه تعبیر درستی کرده بود آقای بهرام بیضایی از این عمل آن جا که با یک کیمونوی افتاده بر تختِ بیمارستان، هم آئویی را نمایانده بود و هم با استفاده از تخت بیمارستان به عنوان قایق، نمایش را از نوعی فانتزی نجات داده بود. از سویی دیگر بیضایی انتقام را نه در آخر بلکه در حین عشق ورزیدن و همراه با آن کارگردانی کرد.

روکوجو با فشردن پا بر روی کیمونوی بر تخت افتاده هر لحظه جان او را بیش‌تر تهدید می‌کند و از سوی دیگر خود هیکاروهم در انتقام روکوجو از آئویی مشارکت و همکاری می‌کند، و در واقع روکوجو به این کار وامی‌داردش تا بتواند هر چه بیش‌تر او را از آئویی دور کند.

وقتی هم که روکوجو انتقام خود را کامل شده می‌بیند خارج می‌شود و هیکارو را در بهت و ناباوری باقی می‌گذارد. هیکاروبه روکوجو زنگ می‌زند و با تمام ناباوری خود متوجه می‌شود که روکوجو شب را در خانه بوده است.

بعد از آن روکوجو برای بردن دستکش‌هایش دوباره بر می‌گردد، هیکارو که چاره‌ای جز پذیرش آنچه اتفاق افتاده ندارد، به دنبال او روانه می‌شود و این نقطه‌ی پیروزی روکوجوست.

نویسنده‌ی نمایشنامه نیز مانند بازیگر ژاپنی محرک و حس و عمل شخصیت را از طبیعت می‌گیرد، اما آن را با اعمال زیبایی که طبیعی نیست و تا حدود زیادی هم نامأنوس است، نشان می‌دهد. در واقع شخصیت‌ها از طبیعت گرفته می‌شوند اما نمود آن‌ها در نمایشنامه طبیعی نیست و تنها عصاره‌ی پالایش یافته‌ی آن‌هاست که مهم است.

ناگفته نماند که چنین عملی با فکر و فلسفه‌ی مشرق زمین همخوانی بسیار دارد چرا که نمونه‌ی عمل روکوجو را حتّا در عرفان و سلوک ایران هم می‌توانیم ببینیم؛ عملی که به آن «طی‌الارض» می‌گویند. یعنی یکی جسمش این‌جاست اما روحش می‌تواند در جای دیگری پرسه بزند.

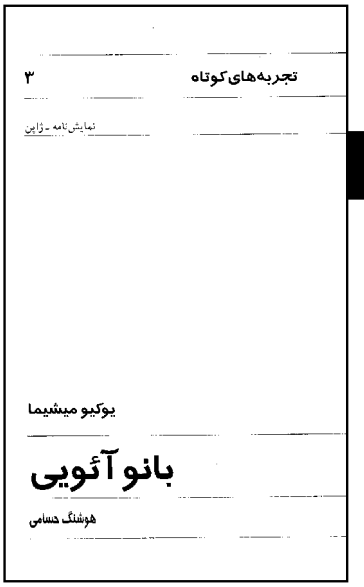
گذشته از راست یا دروغ بودن چنین عملی، بایست به استفاده‌ی نمایشی و درستی اندیشید که می‌توان از این فکر انجام داد، چون استفاده‌ای که یوکیومیشیما از سنت نمایشی خودش برای نوشتن «بانوآئویی» از آن بهره برده است، تابتواند هر چه بیش‌تر به نمایشی نزدیک شود که شخصیت‌ها در آن هر چه را می‌گویند در عمل ثابت و باورپذیر کنند نه این که فقط از آن حرف بزنند.

این نمایشنامه را از زوایای دیگری هم می‌توان تحلیل کرد، زوایایی که کمک می‌کند به راز و رمزنمایش کم‌تر شناخته شده‌ی شرق، بیش‌تر پی ببریم. گو این که، تنها، پی بردن به این راز و رمز به خودی خود به دردی نخواهد خورد، بلکه استفاده‌ی امروزه از آن مثل استفاده‌ای که در نمایشنامه‌ی «بانوآئویی» از آن شده، راهگشا خواهد بود.

*نمایشنامه‌نویس و کارگردان تئاتر.

شبح زنده

حسین کیانی



O بانوآئویی
O نوشته‌ی یوکیومیشیما
O ترجمه‌ی هوشنگ حسامی
O نشر تجربه

حذف گرایش به روان‌شناسی از حیطه‌ی تئاتر، شاید یکی از مهم‌ترین دستاوردهای تئاتر معاصر دنیا باشد. چرا که ذات روان‌شناسی مستلزم حرافی‌ست و حرافی هم می‌تواند بی‌ارزش باشد و بدون عمل، و هم ارزشمند و عمل‌زا، اما در هر صورت، جنس آن، از کنش نمایشی متفاوت است.

در تعریفی که الیا کازان از کارگردانی می‌دهد، روان‌شناسی حذف نمی‌شود، بلکه تبدیل می‌شود به دانش رفتار، اما اگر ذات روان‌شناسی تنها مستلزم حرف باشد چگونه می‌شود این حرف را تبدیل به رفتار کرد؟

بی‌شک قواعد و قوانین ثبت شده و ثبت نشده در این مورد هست که یادآوری آن‌ها جوابگوی این پرسش خواهد بود، اما آنچه که «دستاورد تئاتر معاصر دنیا» نامیدیم پا را از این فراتر می‌نهد و به طور کلی در پی حذف روان‌شناسی است تا بتواند نوعی پدیدارگرایی را جایگزین آن سازد.

از این پدیدارگرایی می‌توان به عمل‌گرایی، کنش‌گرایی، و «نمایشی بودن» و... تعبیر کرد.

با نگاهی به نظریات بزرگانِ تئاتر جهان دستگیرمان می‌شود که حذف ادبیات به مفهوم عنصری زاید و دست و پاگیر در سرلوحه‌ی کار ایشان قرار داشته که نمود آن را در آثار کارگردانانی که خودشان نویسنده نیز بوده‌اند به خوبی می‌توان دید.

پرهیز از نوشتن نمایشنامه‌ی ادبی و رفتن به سوی نمایشنامه‌ی اجرایی، چیزی است که این «کارگردان ـ نویسنده»ها را به تلاش طاقت فرسا واداشت. این که این نمایشگران چگونه و با چه اهداف و امکانی دست به چنین کاری زدند، مطالعه‌ای قابل کنکاش است که در حوصله‌ی این مقال نمی‌گنجد اما می‌توان به منبعی قابل دسترس و تمام نشدنی در این باب اشاره کرد که این هنرمندان از آن بهره‌ها جستند؛ و بعضی‌هاشان نیز با از نزدیک دیدن و رودررو شدن با آن، نظریات خود را کامل کردند.

تئاتر شرق، بی‌گمان مهم‌ترین منبعی بود که کامل می‌کرد هر آنچه را اینان به دنبالش بودند. پرهیز از حرف و گرایش روان شناسانه و رسیدن به عمل و پدیدارگری آن‌ها را به سوی کشف نمایش این سوی دنیا کشاند.

جهانی که راز و رمزش را نه با بحث و جدل و فلسفه، بلکه با حرکت و رنگ و شکل و بدن می‌نمود، و این خود نیز خالی از فلسفه نبود، منتها فلسفه‌ای زنده، گویا و در حرکت.

با این همه، انعکاسِ این کشف و شهود، بیش‌تر در کار کارگردان‌های آن سوی دنیا جایگاه حقیقی و تجربی خود را پیدا کرد و نویسندگی همچنان با تاثیر پذیری کم‌تر در کنار قرار گرفت. اما در این سوی جهان که نمایشش همواره دیدنی و اجرایی بود نه شنیدنی و ادبی، با این که نویسندگی نمایش چندان محلی نداشته (به دلایل گوناگون) اما معدود نمایشنامه‌هایی که نوشته شده‌اند، دارای همان خاصیت اجرایی بوده‌اند خاصیتی که محصول سابقه‌ای هزاران ساله است.

از میان این نمایشنامه‌ها، یکی «بانوآئویی» نوشته‌ی یوکیو میشیماست که نگاهی مختصر بدان می‌تواند تمام ادعاهای نگارنده را تا این جا پاسخگو باشد. داستان نمایشنامه مربوط به زنی‌ست که عشق جنون وارش به یک مرد، وا می‌داردش تا به کمک نیروهای غیر عادی و باور نکردنی، شبح زنده‌ی خود را برای مغازله و انتقام به سراغ معشوق خود بفرستد.

نمایشنامه، هیچ‌گونه توضیح یا موشکافی در مورد این نیروها نمی‌کند و اصلاً نیازی به چنین کاری نیست، چرا که هر چند این نیروها در ظاهر غیر عادی به نظر می‌رسند اما وقتی شرایط آدم عاشق نمایشنامه ـ بانو یا سوکو روکوجو ـ را درک کنیم همه چیز باورمان می‌شود و اصلاً این نیروها با توجه فکر و فلسفه‌ی مشرق زمین به خوبی قابل درک و باورند.

روکوجو چون دخترانِ جادوگر شهر سیلم دسیسه‌ای نمی‌چیند و در حالت غیر عادی خود در فکر توطئه نیست، شبح زنده‌ی او، روح زنده‌ای است که ربطی به جسم خفته و حقیقی او ندارد اما در «جادوگران شهر سیلم»، بازی روح، یک بازی ساختگی‌ست. در واقع آن‌ها وانمود می‌کنند که یک روح شیطانی در بدن‌شان دمیده شده، بنابراین با یک بازی احساس نه در یک عمل کلی، بلکه در حرف و چندین عمل جزئی نشان میدهند کسِ دیگری شده‌اند، اما روکوجو اگر کس دیگری می‌شود، آن را در عمل نشان می‌هد. اینجاست که ما در آخر با اینکه کار او (انتقام از آئویی) را ناشایست می‌دانیم اما حق را به او می‌دهیم چرا که او در عملش به ما ثابت کرده که تا حد مرگ، هیکارو را دوست دارد.

بدون این که بخواهیم مقایسه‌ای دیگر صورت بدهیم در می‌یابیم که در مورد اول عمل‌گرایی خانم روکوجو برای رسیدن به هدف به گونه‌ای واضح در حرکت است، اما در مورد دوم، گرایش روان‌شناسانه در دختران «جادوگردان...» درست است که به هدفی می‌انجامد اما از حیطه‌ی حرف و بازی احساس خارج نمی‌شود.

حال در نظر بگیرید که نمایشنامه‌ی «بانوآئویی» به صورتی دیگر نوشته می‌شد، یعنی عشق سوزان روکوجو با برگزاری یک گفت و گوی دو نفره در پارک مثلاً! یک مونولوگ بی‌رمق با... به نمایش در می‌آمد. در آخر هم با یک انتقام ملودرام وار، مثل ریختن زهر در غذای آئویی، جهت انتقام ماجرا به اتمام می‌رسید.