Archive of SID

بودیسم و جایگاه آن در تحول تئاتر سنتی ژاپن

حسین حق پرست*

چکیده

در طول عصار دین همچون اسبی جسور کباده جامعه بشری را می‌راند و تمامی زوایای هستی او را در برگرفته است. هنر و به خصوص هنر تئاتر نیز از این قاعده مستثنی نبوده است. تئاتر به عنوان هنر آگاه ساز و ابزار آموزشی جامعه بشری، همواره تحت تاثیر دین قرار گرفته بطوریکه در هر دوره ای نمودی نو از آن زاییده می‌گردد. که این نمود پیرو دیدگاه و محیطی ست که در آن متولد گردیده است. تئاتر«نو» نیز از جمله هنرهای نمایشی است که تحت تاثیر تفکرات دینی زمان خود قرار گرفته است. در این هنرنمایشی پیچیده مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و هنرهای ژاپنی درهم‌آمیخته‌اند که در این میان حضور آیین بودائیسم، در شکل‌گیری و اعتلای تئاتر«نو» قابل تأمل است. هرچند برخی از محققان در زمینه میزان این اثرگذاری تردید کرده و آن را به چالش کشیده‌اند، اما از سوی دیگر عده‌ای از صاحب‌نظران تئاتر«نو» را از اساس وامدار آیین بودیسم دانسته اند. در این مقاله از طریق بررسی اجزا و ارکان تئاتر«نو» نظیر موضوعیت، تئوری، طراحی صحنه، موسیقی، لباس و غیره پیوند عمیق و ناگسستنی میان آیین بودائیسم و تئاتر«نو» مورد بحث قرار گرفته است. که نتایج حاصل گویای پیوند ارکان و اجزاء تئاتر«نو» با اندیشه‌های بودیسم دارد. بطوریکه اصول تئاتر«نو» به صورت مستقیم و غیرمستقیم از مفاهیم بودیستی بهره گرفته است و از

* کارشناس ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز
Hosseinhaghparast۹۰۹۰@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۱۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۲/۰۷

www.SID.ir

Archive of SID

همین رو بررسی اجمالی اجزاء تئاتر«نـو» و بازتـاب آن در تفکـرات مخاطبـانش نشـانه مشخصـی از تبلور مفاهیم آیین بودا در تئاتر«نو» میباشد.

واژگان کلیدی: بودائیسم، تئاتر«نو»، ژاپن، یوگن

مقدمه

بسیاری از محققان بر این باورند که تئاتر از دل آیین های مذهبی پدید آمد که به صـورتی مـوثر از عناصر نمایشی بهره می گرفتند (مفتونی، ۱۳۹۳: ۷۶). نظریه منشا آیینی تئاتر به عنوان موضـوعی جـدی در تاریخ این هنر از ابتدا تاکنون، در پی تفسیر شکل گیری هنـر تئـاتر براسـاس سـاختاری نمایشـی بوده است که نمایانگر تلاش بشر برای ارتباط بـا نیروهـای ناشـناخته یـا فـوق‌انسـانی از راه نمـایش بیرونی یا درونی و اندیشه مذهبی اوست (آرتو، ۱۳۸۳: ۵۹). از این منظر نمایش به عنوان هنری خاص در کنار سایر هنرهای انسان ساخته به جنبه روحانی زندگی بشر در رابطه او با نیروهای فـوق طبیعـه باز می گردد.

به عقیده هانینگر[۱] در آغاز، انسان با حوادث و وقایعی ناشناخته روبـه‌رو بـود کـه زنـدگی‌اش را بـه جدی مورد تهدید قرار می‌داد (اسلین، ۱۳۹۱: ۷۹). از نظر انسان اولیه برقراری رابطه با نیروهای مـافوق طبیعه می توانست او را در برابر این حوادث ناخوشایند حمایت کند. برای برقراری این ارتباط نیـاز به کانال مطمئنی بود که بتواند تمام منظور او را به درستی به ساکنین برتر دنیای مافوق انتقال دهـد؛ پس رقص، آواز و حرکات نمایشی نمادین و اجـرای آیـین هـای خـاص، ایـن وظیفـه را بـه عهـده گرفتند (اکبرلو، ۱۳۸۵: ۹۹). چهار گروه مهم آیـین‌هـای نمایشـی یعنـی آیـین‌هـای شـکار، آیـین‌هـای کشاورزی، آیین‌های پرستش، آیین‌های جادویی حاصل این تلاش بشر بـرای حـل مشـکلات او از طریق تمسک به نیروهای فوق‌بشری بود. این آیین‌ها در طول زمان به حیـات خـود ادامـه داده و بـا پیشرفت تجربه و تعقل انسان نه تنها از اهمیت آنها کاسته نشد، بلکه بـا تکثـر در اشـکال گونـاگون دیگر و بهره گیری از حس اسطوره‌طلبی انسان، پایه گذار نمایش های کامـل تـری چـون آیـین‌هـای نمایشی مصر باستان، یونان و تمدن‌های کهن شرقی شد (ایجادی و محمدخانی، ۱۳۹۰: ۳۸).

[۱] Hunningher

www.SID.ir

Archive of SID

همان‌طور که گفته شد، نمایش از آیین و مناسک دینی مایه و پایه گرفته است، چنان‌که در برخی تراژدی یونان و میراکل و میستری قرون وسطی و حتی تعزیه ایرانی، جای پای آن بخوبی مشخص است (سقایان، ۱۳۸۹: ۲۴). پس تئاتر دینی محصول جامعه دینی بوده است، ولی تئاتر جوهر و گوهر اندیشه دینی، مسبوق و مشروط به جامعه دینی نبوده و نیست؛ زیرا در جوامع پس از رنسانس نیز جوهره فکر دینی در هنر و بویژه در نمایش جاری بوده است، از مترلینگ[۱] و بکت[۲] گرفته که خلاء خداوند را احساس کرده است تا الیوت[۳] با نمایش‌های مذهبی‌اش و از داستایوسکی که معتقد است؛ در جهانی که خدا نیست هر کاری مجاز است و کشتن یک انسان حتی به ظاهر بی‌ارزش مانند کشتن تمام انسان‌هاست، گرفته تا نقاشی‌های شاگال[۴] و سالوادار دالی[۵] و برگمن[۶] و تارکوفسکی[۷] (ناظرزاده کرمانی، ۱۳۶۶: ۴۵). تاثیر تئاتر چه در شرق یا غرب از بسیاری از آیین‌ها و مراسم دینی و مذهبی، بخوبی آشکار است. آیین عشای ربانی نه تنها یکی از منابع تئاتر سده‌های میانه و عصر نوزایی (رنسانس) است، بلکه در ذات خود نیز تئاتر است (الام، ۱۳۹۴: ۱۰۸). مراسم طواف در حج و سعی صفا و مروه، زیارت مرقد ائمه اطهار، برافروختن شمع، طعام های نذری، نمازهای جمعه و جماعت، اعتکاف در مساجد، عزاداری‌ها و دسته‌بری‌ها همه اجراهایی آیینی هستند، همچنان که ذکرگویی‌های تقریبا خاموش هر گروه از راهبان بودایی گردآمده در زیارتگاه کیوتو[۸] این چنین‌اند. نیایش، تئاتر، رقص، موسیقی و شفابخشی غالبا وجه مشترک دارند. بسیاری از اجراها دربردارنده بعدی حرمت‌دار هستند و تقریبا همه فعالیت‌های حرمت‌دار نیز مستلزم اجرا هستند.

---

۱ Maeterlinck
۲ Beckett
۳ Eliot
۴ Shagall
۵ Salvador Dalí
۶ Bergman
۷ *Tarkovsky*
۸ Kyoto

www.SID.ir

Archive of SID

مساله تحقیق

تاریخ کشور ژاپن چون دیگر کشورهای آسیای جنوب شرقی با خدایان آغاز می‌شود. یعنی برای مدت زمانی بسیار طولانی در این کشورها، خدایان و تاریخ غیر قابل تفکیک بوده‌اند. تاریخ‌نگاران معتقدند مهاجرت‌هایی در دوران ماقبل تاریخ از جنوب غربی کشور چین آغاز شد و این مهاجرین در بخش‌های مختلف منطقهٔ آسیا حکومت‌هایی را بنیان کردند (زاهدی،۱۳۹۷: ۲۳). مذهب عمومی تمامی آنان، جاندار نگاری طبیعت بود و بر این اساس اعتقاد داشتند که در همه چیز در جهان روحی وجود دارد. در سنگ، در دانه برنج، در درخت، در کوه، در رودخانه. بنا بر اعتقاد جاندارنگاری طبیعت، روح دانه برنج باید با داس بزرگی که ساق‌های برنج را می برد، کشته یا ترسانده شود و این اعتقاد در بسیاری از مناطق آسیای جنوب شرقی حفظ شده است. یک جاندار انگار نیز به وجود قدرت خارق‌العاده یا قدرت جادویی معتقد است که بنا بر آن انسان می‌تواند کنترل آن قدرت را با اعمال خود و معمولاً با برخی شیوه‌های ریاضت به دست آورد. هر گاه کسی کار بزرگی برای کسی یا جامعه‌ای به انجام رساند، آن کار «آیین جادویی» محسوب می شود (کوجیکی، ۱۳۸۴: ۳۹). این مذهب جادویی در دوران ماقبل تاریخ، منبع الهام بسیاری از هنرها، و بسیاری تحولات فکری و اجتماعی نیز شد. بسیاری از اساطیر از این اعتقاد سرچشمه دارند و برخی از آن اسطوره ها تا امروز در فرهنگ این کشورها باقی مانده‌اند.

امپراتوری به نام یاماتو[۱] به عنوان تجلی حضور این خدایان شناخته شده است و سپس در قرن ششم قبل از میلاد نخستین بار مذهب، با نام شینتو[۲] شناخته شد که این مذهب جدید از هند جنوبی و با اعتقاد بر گوتامابودا[۳] که به نام «بودا» شناخته است معمول شد (ارهات، ۱۳۹۸: ۲۶). قبل از سال ۱۸۶۸ و آغاز نفوذ فرهنگ غرب ژاپن کشوری بود که در آن احترام به فرهنگ سنتی اهمیت بسیار داشت، و امروز نیز مردم این کشور برخی از آن سنت‌ها را حفظ کرده و به آنها علاقه نشان می‌دهند.

---

[۱] Yamato
[۲] Shinto
[۳] Goutama

www.SID.ir

Archive of SID

ژاپنی‌ها در سنت‌های خود سه نوع نمایش قابل توجه دارند که عبارت است از نو[۱]، بن‌راکو[۲] و کابوکی[۳]، این شیوه‌های سنتی که امروز به خوبی حفظ شده‌اند از پدیده‌های مهم در شناخت فرهنگ این کشور به شمار می‌روند (بیضائی، ۱۳۴۳: ۶۷). از میان این سه نمایش، «نو» سرآغاز پدید آمدن دیگر نمایش‌های سنتی در ژاپن یعنی«کابوکی» و نمایش عروسکی «بن‌راکو» است (تاکاهاشی، ۱۳۹۸: ۱۶).

این تئاترها سال‌های متمادی در فضای باز و در میان مردم معمولی به اجرا در می‌آمد و تنها پس از جنگ دوم جهانی برای اجرای آن‌ها مکانی خاص ساخته شد و به تدریج ژاپنی‌ها به جمع‌آوری نمایشنامه هایی پرداختند که برای این اجراها نوشته شده بود. با تأثیر فرهنگ غرب و استقبال خارجیان از این نماش‌ها، ترجمه متون آن‌ها به زبان‌های غربی نیز سبب رونق بیشتر نمایش‌های سنتی ژاپن شد. چرا که نمایش‌های سنتی ژاپن، به ویژه نمایش‌های «نو» سبب پیدایش ادبیات ارزشمندی در کشور شدند که تأثیر بودیسم در آن‌ها آشکار است (تیری،۱۳۹۰: ۳۵).

پیشینه تحقیق

در زمینه تئاتر«نو» ژاپن مطالعات فراوانی صورت گرفته است که به برخی از مهمترین آنها اشاره میگردد؛ بهرام بیضائی در سال ۱۳۴۳ یکی از نخستین و مهمترین تالیفات خود را در زمینه تئاتر «نو» ژاپن با عنوان «نمایش در ژاپن» به تحریر آورد. که در این کتاب پیوند میان آیین بودا و ذن را با تئاتر «نو» به صراحت مورد بحث قرار داده و تئاتر«نو» را دستاورد حضور بوادائیسم در هنر ژاپن معرفی نموده است. غفاری کتاب تاکاهاشی را با عنوان «نو، نمایش کلاسیک ژاپن» در سال ۱۳۹۸ترجمه و تالیف نمود که در این کتاب نیز به ارتباط و تاثیر مستقیم آیین بودا بر شکل گیری تئاتر «نو» اشاره شده است. نجم کتاب «نمایش ژاپنی، زنده هزارساله» اثر تیری را در سال ۱۳۹۰

[۱] Noh (能)
[۲] Bunraku
[۳] Kabuki

www.SID.ir

Archive of SID

ترجمه نمود که وی در این کتاب به بررسی دیدگاه صاحبنظران در مورد نقش و جایگاه بودائیسم در ادبیات و هنر ژاپن پرداخته و تئاتر«نو» را وامدار آن دانسته است. همچنین زاهدی در سال ۱۳۹۷ در کتابی با عنوان «از آیین تا پرفورمنس در ژاپن» تاثیر آیین بودا بر تکامل تئاتر «نو» را انکار نشدنی دانسته است. شمشائی نیز در سال ۱۳۹۴ در اثر خود با عنوان «کیوگن، نمایش شادی بخش ژاپن» ادیان را عامل تاثیرگذار بر هنر ژاپن بخصوص هنرهای نمایشی دانسته است.

روش تحقیق

هدف این نوشتار، واکاوی جایگاه و نقش مکتب بودائیسم در تکامل و تولد تئاتر «نو» در ژاپن است تا ضمن بررسی تاریخچه و چگونگی حلول مکاتب دینی در تفکرات و اندیشه های هنری و اجتماعی مبدعان هنرهای نمایشی در جهان و بالاخص ژاپن، نقش آن را در جامعه مورد بررسی قرار دهد. روش تحقیق پژوهش حاضر، توصیفی - تحلیلی بوده که به صورت کتابخانه ای و مطالعه اسناد مرتبط انجام گرفته است. نگارنده نوشتار حاضر سعی دارد تا ازطریق بررسی مطالعات صورت گرفته به این پرسش پاسخ دهد که ادیان در جوامع توسعه یافته ای نظیر ژاپن از گذشته تا به امروز بر روی مظاهر هنری نظیر هنرهای نمایشی چه تاثیری گذاشته است؟ و آیا این تاثیرات همچنان پایدار است و یا دستخوش تحولات نوین شده است؟

بحث و بررسی دین بودا[۱]

دین بودا یکی از ادیان بزرگ جهان است که مجموع‌های از اصول اخلاقی و فلسفی را در بر دارد. این دین در آغاز شبیه آیین برهمایی(هندو) بود و با آن ارتباط نزدیک داشت، ولی ظاهرپردازی آن کمتر بود و به ترک نفس و ترحم بیشتر توجه می‌کرد (رضایی، ۱۳۹۴: ۶۲). چهار اصل مهم بودا شامل:

[۱] Buddhism.

www.SID.ir

Archive of SID

۱. زندگی رنج است
۲. منشاء رنج در آرزوی نفس است
۳. چون آرزوی نفس زائل شود، رنج به پایان می‌رسد
۴. راه زائل ساختن آرزوی نفس، سلوک در طریقت است (زوتز، ۱۳۹۳: ۴۷).

راههای هشت گانه حقیقت عبارتنداز:

اعتقاد درست، اراده درست(ترک لذات جسمی، خودداری از آزار جانوران) گفتار درست، رفتار درست، معیشت درست، کوشش درست، اندیشه درست و مراقبه درست (در متن مرجع: خلسه و حال) (آرمسترانگ، ۱۳۹۹: ۱۷۰). غایت مرد دیندار این است که از وجود به نیروانا[۱] یا عدم سعادت آمیز پناه ببرد. فرد انسانی مرکب از عناصری است که قبلاز او بوده است و هنگام مرگش از هم جدا میشوند، ولی باز ممکن است به نحو مشابه به یکدیگر بپیوندند. انسان می تواند، از این سلسله وجود، به وسیله زندگی دینی رهایی یابد. این تعالیم را رهبانان بودایی، به سرعت انتشار دادند و دین بودا در زمان آشوکا[۲] در هندوستان به اوج ترقی رسید، ولی بعد در آنجا از بین رفت و در سیلان و برمه، به شکل اولیه و ساده تر و پاک تر خود، که هینایانه[۳] نام دارد، باقی ماند (ضیایی، ۱۳۹۴: ۲۹). درقرن اول بعداز میلاد به چین رسید و از آنجا، از راه کره، ژاپن را فرا گرفت. در اینجا تغییر صورت داد و به نام ماهایانه[۴] بسیاری از جنبه های ادیان محلی و خدایان آنها را اقتباس کرد. در تبت به شکل مذهب لاماپرستی در آمد (آشتیانی، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

طبق نظر استادان بودا »حقیقت آیین، فارغ از هر متن بودایی انتقال میابد، نه با کلام (که سینه به سینه چنانکه از روزگار بودا بوده است) منتقل می‌شود، مستقیم بر دل مینشیند و آدمی با تحقق خود حقیقی اش به بودائیت دست پیدا می کند». بنابراین در آیین بودا کوشش می‌شود فارغ از هر کلام

---

[۱] Nirvana
[۲] Asoka
[۳] Hinayana
[۴] Mahayana.

www.SID.ir

Archive of SID

و به صورت عملی مسیر یافتن حقیقت طی شود و براین اساس به کلیه مفاهیم و موضوعات باید از این منظر نگریست.

امروزه حدود سیصد و هشتاد میلیون نفر بودایی در جهان وجود دارندکه اکثر قریب به اتفاق آنها بیرون هندوستان هستند با اینکه خاستگاه این آیین در درون دین هندویی بوده است (تیسا، ۱۳۸۳: ۶۳).

تئاتر «نو»

تکوین و رشد هنر «نو» در فاصله بین اواخر قرن چهاردهم و اواسط قرن پانزدهم میلادی صورت گرفت و این مصادف با ایامی بود که ژاپن دستخوش بحران ها و تشنج های بی شمار سیاسی شده بود (زاهدی،۱۳۹۷: ۵۲).

بودا و تئوری تئاتر«نو»

ابداع نمایش نو به زآمی موتوکیو[۱] و پدرش کانآمی کیوتسوگو[۲] نسبت داده می شود (تاکاهاشی، ۱۳۹۸: ۱۹). زآمی (۱۴۴۳-۱۳۶۴) برجسته ترین نظریه‌پرداز، درام نویس، بازیگر و کارگردان تئاتر«نو»، در دوره موروماچی[۳] است. او در دوران کاری خود، رساله های متعددی راجع به تئاترنو نوشت و اکنون به عنوان مؤلف و نظریه‌پرداز اصلی تئاتر«نو» شناخته می‌شود. زآمی با نوشته هایش بنیانهای نظری و معیارهای زیباشناسانه ای را برای اجرای تئاتر«نو» پدید آورد و اصول این نمایش را در قالب مفاهیمی چون یووگن[۴] تبیین کرد (حسینی،۱۳۸۴: ۶۷). این مفاهیم گاهی به طور مستقیم از اندیشه و فرهنگ بودیستی اقتباس شده اند و گاهی حال و هوایی دارند که با تامل در آنها می توان به ارتباطشان با اندیشه بودا پی برد.

---

[۱] Zeami Motokiyo

[۲] Kannami Kiyatsgu

[۳] دوره موروماچی به طور تقریبی فاصله سال های ۱۳۳۶ تا ۱۳۷۳ میالدی را در بر می گیرد.

[۴] Yugen

www.SID.ir

Archive of SID

یوگن، بیشتر از سایر مفاهیم زیبائی شناختی ژاپنی، با سنت بودیسم و شیوه نگرش آن مرتبط است. واژه یوگن مرکب از دو کلمه یو و گن است. «هرقسمت آن یعنی Yu» و «Gen» در معنای شناخت ناپذیری تاریک و معنی ترکیبی آن: ابهام، ناشناختگی، معما گونگی، ورای عقل و منطق می‌باشد. اما به معنای تاریکی محض نیست. بلکه آن بخشی از زیبائی است که علیرغم اینکه به دید نمی آید، اما ادراک می گردد و همین مسئله سبب احساس وهم و راز آلودگی می‌شود (براکت،۱۳۶۶: ۲۸). معنای اصلی یوگن، ناپیدائی اسرار آمیز و ژرف است و نیز بر چیزی دلالت دارد که فراتر از ادراک بشری است و گنگ و راز آلود است. یکی از اهداف اصلی در هنری که حامل یوگن است، تاکید بر ناپایداری اشیاء است و این، همان مفهوم زیبائی است. این زیبائی به ادراک در نمی آید مگر زمانی که تمایز میان سوژه و ابژه از میان برخیزد و تجربه ای متفاوت، بی واسطه و مستقیم برای ذهن و ادراک بشری اتفاق بیافتد (تیری،۱۳۹۰: ۱۶). در واقع جذابیت یوگن در گنگی و نیمه آشکاری و در عین حال زیبائی عمیق و فراطبیعی آنست. یوگن همان جنبه اسرار آمیز و ناشناخته هستی است. غیر عقلانی بودنی، که خود را در اسرار آمیز بودن همه پدیده‌های فرهنگی و زیبائی شناسی نشان می‌دهد و ریشه در فرآیندهای غریزی و احساسی و شهودی دارد. اشراق و شهودی که در پس سادگی مفرط، ژرف ترین نگاه به هستی را بدست می‌آورد (آشتیانی، ۱۳۸۸: ۸۲). در واقع یوگن با حذف بی قید و شرط چیزهای اضافه، در صدد رسیدن به گوهر سادگی و کسب جوهره طبیعت و نشان دادن ماهیت موضوعات است. همانطور که در بودائیسم، می‌توان غرض از انجام ساعت ها تمرین برای تمرکز ذهن را در یکی دو جمله کوتاه یا حتی در یکی دو کلمه نشان داد، در هنر حامل یوگن نیز، پیچیده ترین معانی در ساده ترین و خالص ترین شکل بیان می گردد. آنچه که در اینجا اهمیت دارد، حرکت به سوی کمال است نه انجام کار و اتمام آن است.

بازیگران تئاتر«نو»، همچون استاد بودا، ارزش و یوگن چیزها را درک می کند و به روش استاد بودا، به گوهر سادگی و باطن اشیاء دست می‌یابند و از طریق حرکات خود بر روی صحنه و همچنین بهره گیری از ابزارهایی مانند بادبزن و نی، بیننده را با خود همراه می‌سازد تا بتواند با راز هستی تماس یابد (شکنر،۱۳۸۴: ۲۷). به گونه ای که واقعیت و رازهای جهان هستی که همیشه در حال تغییر است را به خوبی ادراک نماید. این نگاه کاملا متفاوت و فراتر از اندیشه صرفا ساختاری

www.SID.ir

Archive of SID

غربی است و توجهش معطوف است، به شهود، ظهور و ارتباط اشیاء بر اساس پیوند درونی و متناسب با نگاه بودا و بر همین اساس، محتوای تئاتر«نو» دارای سری معنوی است که حلول و ظهور آن در مخاطبان آن به وضوح دیده می‌شود (شمشائی،۱۳۹۴: ۵۲). در واقع این نوع از برهنگی و برحذر بودن از تجملات و تحدسات ساختارهای غربی در یوگن نوعی بی پروایی و صداقت محض را در نمایش نو با خود همراه کرده است. به عبارت دیگر نهضت تفکری بودا و دوری این تفکر از مادیات و پناه بردن به تحولات و تقدسات طبیعت که از درون آدمی نشات می‌گیرد در نمایش نو همچون نشانه ای خاص در تمامی ارکان آن از طراحی صحنه تا نوع نوشتار نمایشنامه ها قابل مشاهده است. براین اساس می‌توان اذعان نمود درون مایه اصلی نمایش نو تفکرات دین بودا ست. بطوریکه در تئاتر«نو» عمل دراماتیک در معنای غربی وجود ندارد، اما هیجان و تشنج در طول نمایش درحال اوج گیری است (براکت،۱۳۶۶: ۴۴). حرکات و حالات محدودند و با نوعی یکنواختی هماهنگ، مانند ریتم‌هایی که طبل می‌نوازند، تکرار می‌شوند. بخش فوقانی بدن بازیگران اغلب بی‌حرکت است. تمرکز روحی درمانی همچون تمرکزی که در تفکرات بودا وجود دارد، ناشی از یک تمرکز جسمانی است. این خمودگی ورخوت به تماشاگران هم سرایت میکند تا نمایش از درون احساس شود.حرکات و حالات بازیگران همچون باله کلاسیک، صریح و آشکارند و با این‌که از حالاتی واقعی تقلید می‌کنند که به دور از هرگونه اتفاق و بداهه، تا حد جوهر خود حرکت، آرمانی و ساده شده‌اند. مثلاً دستی که به‌کندی تا حد دیدگان بالا می‌آید بی آنکه آنها را لمس کند، به نشانه گریستن است (اسلین، ۱۳۸۲: ۶۲). نوای یک نی لبک و سه ساز ضربی نمایش را همراهی می‌کند، این ساز ها هر کدام به وجود آورنده فضای خاصی هستند که حالت روحی و درونی بازیگر اصلی را تداعی می‌کنند که تمامی آنها حالتی از حالاتی روحانی و درک جهان هستی براساس روح است که مهمترین نمود از نمادهای دین بودائیسم است. در واقع تئاتر دینی «نو» با بهره گیری از مفاهیم کلان آمیخته با موضوع همواره جاری زیست و زندگی بشر با دشواری در درک روایت آن مواجه نیست و بی‌پرده و بی‌واسطه با روح فلسفی آن ارتباط برقرار می کند که این خود عامل موثری در جهت رشد و تعالی جامعه ژاپن در جهت مکتب فلسفی بودا داشته است و به عنوان ابزاری موثر به منظور تحقق اهداف آن واقع گردد.

www.SID.ir

Archive of SID

«نو» شامل سه عنصر اصلی نقالی (روایت)، موسیقی و رقص (حرکات موزون) بازیگران است و درآن داستان با اتکا بر آواز اوتامی[۱] و حرکات قراردادی موزون رقص مانند مای[۲] به تماشاگران ارائه می‌شود. قراردادهای این نمایش را زیامی[۳] (نمایشگر بزرگ ژاپن و بینانگذار تئاتر«نو») تدوین کرده است. به گفته زیامی، یوگن باید خوددار و ظریف باشد و هرگز نباید به ابتذال کشیده شود (زاهدی، ۱۳۹۷: ۶۹). یوگن موضوع‌های کمدی گسترده‌ای را در بر می‌گیرد و تاکید غالب آنها بر موقعیت‌هاست تا شخصیت‌ها. این نمایش گاهی نیز تئاتر جدی نو را هجو می‌کند. در نمایش‌های یوگن غالباً بیش از سه شخصیت نقش ندارند و موسیقی به ندرت در آن نواخته می‌شود. قرارداد برای اجرای برنامهٔ رسمی تئاترهای «نو» ترکیب شده است از پنج نمایش «نو»، همراه با سه یا گاهی چهار نمایش مضحک یوگن، که در میان بازی‌های نو ارائه می‌شود. هر چند، امروز معمول است که برای هر برنامه فقط دو بازی «نو» و یک یوگن اجرا شود (شمشائی، ۱۳۹۴: ۶۵).

به این ترتیب تئاتر دینی «نو» تماشاگر را از روزمره جدا می‌کند تا با گذر ازمراقبت فردی خود با حقیقت پنهان یکی شود. از سوی دیگر شخصیت مذهبی نمایش به‌زمان‌های بسیار دور باز می‌گردد و شمار معابد و دیرهای قدیمی نخستین نمونه‌ها و الگوهای این‌گونه تئاترها را تشکیل می‌دهند. در این نوع تئاتر هیچ‌گونه دکوری به‌کار نمی‌رود که این عامل موجب می‌شود تا تماشاگران صحنه را به‌صورت تمثیلی از جهان هستی تصور کنند. در نتیجه تغییر مکان‌ها بدون بروز هیچ مشکلی بی‌آنکه نیازی به متوقف ساختن نمایش باشد، از طریق اجرا صورت می‌گیرد. در عین حال از برخی وسایل صحنه مانند قایق، خانه و مانند آن استفاده می‌شود که تا جای ممکن ساده شده‌اند، آن قدر ساده که عملکردی جز تداعی واقعیت‌ها در ذهن ندارند و به تماشاگران فرصت کافی جهت تمرکز بیشتر روی بازیگران را می‌دهد.

شخصیت‌های تئاتر «نو»

---

[۱] Utami

[۲] Mie

[۳] Zeami

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیت های اصلی در تئاتر «نو» عبارت‌اند از شیته[۱] و همسر او تسوره[۲]. شخصیت دوم در این نوع تئاتر، واکی[۳] نامیده می شود (تیری،۱۳۹۰: ۶۸). واکی همچنین گاهی اوقات همسر یا همراهی نیز دارد که واکی‌زوره[۴] خوانده می‌شود. در تمام تئاترهای «نو» شخصیت‌های دوم و یا شخصیت‌های فرعی مانند مردم معمولی ترسیم می شوند، در حالی که شیته و تسوره اغلب روح هستند. روح مردمانی که در گذشته می‌زیسته‌اند یا شخصیت‌های غیرعادی مثل دیوانه‌ها، و یا گاه بعضی انسان‌های برتر، یا حیوانات را تصویر می کنند. واکی شخصیتی واسطه است میان شخصیت‌های معمولی نمایش و شخصیت‌های غیرمعمولی که شیته آن‌ها را نشان می‌دهد، و هدف اصلی او این است که همه را به تفاوت میان زندگی دنیوی و دنیای آخرت توجه دهد (شکنر،۱۳۸۴: ۱۷). شیته معمولاً ماسک دارد، و ممکن است این ماسک بر حسب شخصیتی که نشان می دهد تفاوت داشته باشد، در حالی که همسر او تسوره همیشه فقط از ماسک ثابت شخصیت زن در این نوع نمایش استفاده می کند (حسینی، ۱۳۸۴: ۸۵). واکی و واکی‌زوره ماسک ندارند و همچنین شخصیت دیگری با نام کوکاتا[۵] که نقش کودک را بازی می کند نیز ماسک بر چهره نمی گذارد، حتی زمانی که نقش دختربچه‌ها را تصویر می کند. آن چه که نمایش «نو» را مشخص می کند استفاده از ماسک است، و شخصیت شیته در واقع محور و مرکز این نمایش‌هاست (براکت،۱۳۶۶: ۱۸). در بعضی از نمایش‌ها، تسوره نیز از ماسکی شبیه به ماسک شیته استفاده می کند، که این ماسک در درجهٔ پایین تری قرار دارد و فاقد اصالتی است که در ماسک نقش اصلی دیده می‌شود (اسلین، ۱۳۸۲: ۵۳). یکی از موارد استفاده از ماسک توسط شیته، این است که این نقاب، تماشاگر را از شخصیت های معمولی دور می کند و احساس عمیق‌تری را که در شخصیتی ماوراء انسان است، انتقال می‌دهد (شکنر،۱۳۸۴: ۶۰). در حقیقت ماسکها به بازیگران نو کمک می کنند تا وارد دنیای نمایش نو شوند. ماسک نو تمام

---

[۱] Shite

[۲] Tsure

[۳] Waki

[۴] Waki-Zure

[۵] Kokata

www.SID.ir

Archive of SID

صورت بازیگر را نمیپوشاند و کوچکتر از صورت او است. وقتی به صورت بازیگر نگاه می‌شود، بخشی از صورت او که پیرامون ماسک را در برگرفته نیز مشخص است. بنابراین ماسک همزمان صورت او را پوشانده و نپوشانده است و به عبارتی ماسکهای نمایش نو را می‌توان «صورت بیصورت» خواند. این ویژگی می تواند برداشتی از مفهوم نه-دوگانگی در بودا باشد. در کنار این، ماسکهای نو ویژگی دیگری نیز دارند که موجب تمایز آنها شده است (تاکاهاشی، ۱۳۹۴: ۴۷). این ماسکها با کوچکترین تغییر زاویه، تغییر حالت می دهند. یعنی ماسکها به خاطر شکل نامتقارنش با کوچکترین جابجایی حالتهای احساسی مختلفی را به نمایش میگذارند. بطوریکه مخاطبان میتوانند حالتهای مختلفی از احساسات همچون شادی، حزن، کمرویی، غرور، آرامش و وجد را با تغییرات جزئی زوایایی ماسک بر روی آن ببینند (اسلین، ۱۳۸۲: ۱۰۲). در واقع ماسکها فاقد ثبات هویتی هستند و هر لحظه در حال تغییرند اما هرکدام لحظه چنینی خود را نیز دارند. از این منظر این ماسکها بیانگر اندیشه بودیسم درباره «چنینی» و «تهیت» هستند. بطوریکه بی ثباتی حاالت ماسکهای نو را می توان نشانه ای برای ناپایداری احساسات دنیوی دانست. طبق دیدگاه بودا، سه ویژگی مشترک در میان تمام پدیدهها وجود دارد که یکی از آنها نپایندگی است؛ به این معنا که «پدیده ها هیچگاه در یک و همان شکل پاینده نیستند بلکه آنها، آن به آن پیدا و ناپیدا میشوند». براین اساس ماسکهای تئاتر«نو» کاملا منطبق بر تفکر بودیسم است.

طراحی صحنه در تئاتر «نو»

در سالن‌های اجرای تئاتر «نو» صحنه ای جداگانه در سمت راست صحنه اصلی برای اجرای نوازندگان و آواز خوان ها تعبیه می‌شود (شمشائی،۱۳۹۴: ۹۲). همچنین مسیر رفت و آمد بازیگران به داخل و خارج صحنه از طریق راهرویی پانزده متری صورت می گیرد که هم کف صحنه و هم کف راهرو از چوبی براق و جلا داده شده است که اجرای تئاتر را متحمل هزینه سنگینی می کند (مرتون، ۱۳۶۴: ۳۸). بطور دقیق تر، صحنهٔ «نو» سکویی است تقریباً به عرض پنج متر و نیم، که به طرف تماشاگران جلو رفته و با یک سقف به سبک کلاسیک پوشیده شده که به محل بازی اصلی

www.SID.ir

Archive of SID

نصب شده است. ساختمان به طور کلی ساده است و از چوب کینوکی[۱] (درخت سرو ژاپنی) ساخته شده و بسیار ساده طراحی شده است. در دنباله صحنه مخصوص، کفی ساخته شده است در فضای تقریبا دوازده متر عمق که در آن جا گروه نوازندگان می‌نشینند. در گوشهٔ راست نوازندگان فلوت قرار می‌گیرند (شکنر،۱۳۸۴: ۳۲).

زمینهٔ اصلی صحنه برای اجرای نمایش‌های مختلف، هرگز فرق نمی‌کند، همیشه تصویری ثابت در عقب صحنه وجود دارد. این تصویر که بر دیوار عقب صحنه دیده می‌شود با نقاشی‌هایی از درخت کاج و صنوبر، بدون توجه به این که صحنه‌ای که بازی می‌شود در کجاست، در ساحل یا در یک قصر و یا در جایی دیگر همواره به طور ثابت در عقب صحنه وجود دارد. نوازندگان فلوت و طبل پهن روی کف چوبی صحنه نشسته‌اند، اما نوازندگان کوتسوزومی و اوتسوزومی وقتی می‌نوازند هر کدام بر روی یک چهارپایهٔ چوبی می‌نشینند (زاهدی، ۱۳۹۷: ۵۲). نوازندگان همیشه به این شیوه در روی صحنه قرار می‌گیرند و محل نشستن آن‌ها مستقیماً جلوی نقاشی درخت صنوبر روی دیوار است، یعنی روبروی تماشاگر و همین طور لازم است که توجه کنند به حرکاتشان که همیشه با نقاشی درخت کاج هماهنگ باشد (حسینی، ۱۳۸۴: ۵۰). این خیلی مهم است چون سازها فضای لازم را برای بازی و رقص به وجود می‌آورند امّا در همین زمان آن‌ها نباید به هیچ وجه در کار اجرای نمایش دخالت کنند یا قسمتی از کار رقصنده را دچار اخلال کنند به همین دلیل حرکات دست در نواختن سازها طوری قرار می‌گیرد که به عنوان الگویی خاص مشخص شده است (تاکاهاشی، ۱۳۹۴: ۲۹). در امتداد چپ صحنه، به دنبالهٔ قسمتی که نوازندگان می نشینند، راهرویی دراز ساخته شده که از صحنه به پرده ورودی منتهی می شود. آن طرف پرده اتاق سبز یا محل تعویض لباس بازیگران است. جلوی تماشاگران طرف راهرو، سه درخت صنوبر نصب شده است، یکی نزدیک صحنه که به طور اغراق‌آمیزی بلند است و دوتای دیگر به تناسب کوچک‌ترند (براکت،۱۳۶۶: ۶۷). وقتی راهرو مورد استفاده است در امتداد فضای صحنه این سه درخت پرسپکتیو فریبنده‌ای را ایجاد می‌کنند. در طرف راست صحنه قسمت دیگری تقریبا به پهنای نه متر به طرف فضای کنار صحنه وجود دارد که در این قسمت دستهٔ کر در دو ردیف و پشت سرهم می‌نشینند (بیضائی،۱۳۴۳: ۴۰). ابزاری

[۱] Kinoki

www.SID.ir

Archive of SID

که همیشه در تئاتر«نو» باید به کار رود باد بزن است. زیرا از آن برای وزش باد، امواج دریا، طلوع ماه، ریزش باران و بسیاری حرکات ظریف احساس استفاده می شود. براساس آنچه بیان گردید می توان اذعان نمود که ساختمان تئاتر«نو» دارای ناقرینگی است بطوریکه توازن قسمت مربع شکل صحنه با پلی وسط که به صحنه وصل می‌شود، کاملا از میان می‌رود. شکل قرارگرفتن تماشاگران، گروه موسیقی و گروه همسرایان نیز حالتی ناقرینه دارد. همچنین سادگی به عنوان یکی دیگر از ویژگیهای تفکر بودا، در سایر عناصر اجرا دیده می شود؛ صحنه خالی است و در طول اجرا از حداقل ابزار صحنه استفاده می شود. پس میتوان حضور اندیشه های بودا را به درستی در طراحی صحهنه و اکسسوار هم مشاهده نمود.

موسیقی در تئاتر «نو»

موسیقی که از لحظه نخستین تا پایان نمایش نو با آن همراه است به ایجاد فضایی برای همراهی و همذات پنداری بیشتر مخاطب با این گونه نمایشی کمک می کند. آلاتی که توسط گروه نوازندگان نواخته می‌شوند عبارتند از سازی کوبه ای که با چوب نواخته می‌شود, مطبلی بزرگ و طبلی کوچک و فلوت. فلوت در تئاتر «نو»، سازی است از نی خیزران که تقریباً ۴۰ سانتی متر بلندی دارد با هفت سوراخ. بعد از آن‌ها نوازنده کوتسوزومی[۱](طبلی است با بدنه‌ای باریک در حدود ۲۵ سانتی متر درازا و از پوست اسب ساخته شده است و بر روی شانهٔ راست نوازنده نگاهداشته می‌شود و با دست چپ نواخته می‌شود) می نشیند (مرتون، ۱۳۶۴: ۴۹). بعد از او نوازندهٔ اوتسوزومی[۲](طبلی است بلندتر از کوتسوزومی و بلندی آن حدود ۳۰ سانتی متر و از چرم گاو ساخته شده است و باید قبل از اجرای نمایش روی آتش ذغال خشک‌شده گرم شود) نشسته است. نوازندهٔ اوتسوزومی در طرف چپ می‌نشیند و با انگشت دست راست خود می‌نوازد. در انتهای چپ نوازندهٔ تایی کو[۳](طبل پهنی که قطر دایرهٔ آن از دو ساز قبلی بزرگ تر است و روی محوری قرار دارد و از پوست گاو تهیه شده و با دو چوب نواخته می‌شود) نشسته است (تاکاهاشی، ۱۳۹۸: ۲۵).

---

[۱] Kotsuzumi

[۲] Otsuzomi

[۳] Taiko

www.SID.ir

Archive of SID

در این تئاتر، فلوت تنها سازی است که یک ملودی را اجرا می‌کند و سه ساز دیگری که به تناسب در کنار آن قرار می‌گیرند تنها با ضربه‌هایی که می‌نوازند او را همراهی می‌کنند. این سه طبل صداهایی را منتشر می‌کنند که ممکن است عجیب و به گوش ناآشنا باشند، اما هر کدام دارای معنایی هستند که ضرب موزون آن مفاهیم را منتقل می‌کند. همچنین این صداها عوامل چاره ناپذیری هستند در اثبات خویشاوندی میان موسیقی، آواز و رقص (تیری،۱۳۹۰: ۳۹). در واقع فلوت و طبل که هر دو از سازهای معنوی است که از بستر طبیعت ساخته شده است و ساختاری کاملا حیاتی دارد به عنوان ابزار موسیقی در این نمایش به کار میرود. به عبارت دیگر سازهایی که در تئاتر«نو» استفاده میشود خود صاحب حیات بوده و دارای نوایی در طبیعت که حال با حفظ قالب خود نوعی دیگر از آن صدا و یا نوا را ایجاد می نماید که این خود یکی از بزرگترین تفکرات بودا یعنی «تغییر» را نشان می دهد.

طراحی لباس در تئاتر«نو»

لباس‌های نمایشی نیز به چهار دسته تقسیم می‌شوند:

۱. لباس‌هایی برای پوشیدن در بیرون،
۲. لباس‌هایی برای پوشیدن در داخل (یا لباس‌های بدون روپوش)،
۳. لباس‌های کوتاه
۴. پوششهای سر.

لباس‌های بازیگران نیز نقش‌های گوناگون و پیچیده با رنگهای روشن دارند که به نوعی نمایانگر فضای نمایش هستند (زاهدی،۱۳۹۷: ۶۵). یکی از مهمترین ویژگیهای تئاتر «نو» در این است که رئالیسم را به هر صورت، به طور کامل رد می‌کند. مثلا لباس شیته یا به طور برجسته‌ای با شکوه و درخشان است و یا اصل زیبایی و سادگی در آن به تمام و کمال رعایت شده است (مرتون، ۱۳۶۴: ۴۱). موضوع این نیست که چه کاراکتری در شخصیت شیته به نمایش گذاشته شود، بلکه او باید طوری دیده شود که جلال و شکوه‌اش میان او انسان معمولی فاصلهٔ زیادی را به نمایش بگذارد. برای مثال حتی اگر نقش ترسیم‌شده، پیرزن بی‌نوایی باشد، در خطوط زیبای لباس شیته هیچ تغییری داده نمی‌شود، به علاوه حتی زمانی که شیته و همراه او نقش‌هایی از یک طبقهٔ اجتماعی را

www.SID.ir

Archive of SID

دارند، لباس بازیگر نقش شیته تغییر نمی‌کند و او همواره در جامهٔ ثروتمندان به صحنه می‌آید و هرگز از اجناسی استفاده نمی‌کند که دیگران ممکن است به کار برند که این نشانه از دوری از تعلقات دنیوی و بی توجهی به تجملات است که یکی از مهمترین ارکان دین بودا و تفکرات بودیسم است.

موضوع تئاتر«نو»

نمایشنامه‌های نو به پنج گروه بزرگ تقسیم می‌شوند که بر همین اساس این تئاتر دینی شامل اجرای پنج نمایش‌نامه جداگانه است. اما قبل از پرداختن به این تقسیم بندی، ذکر طبقه بندی اساسی‌تر و مهم‌تری که می‌تواند تعیین کننده بسیاری از معیارهای زیبایی شناختی و شاعرانه نو باشد در اینجا لازم به‌نظر می‌رسد (آشتیانی، ۱۳۸۸: ۲۷). این تقسیم‌بندی بر اساس تفکیک تئاتر براساس موضوع اشباح از نمایش‌نامه‌های کهن و اساطیری فرهنگ ژاپن صورت می‌گیرد. در مجموع موضوع در قطعات نمایشی نو به فیگورهای نمایشی زیر تقسیم بندی می‌شوند:

۱. درام الهی: قطعه‌ای درباره خدا یا ایزد بانوی ژاپنی، موجود اساطیری بیگانه یا یک خدای آسمانی
۲. درام بشری: قطعه‌ای اغلب با داستانی توام با جنگ و نبرد
۳. درام زنانه: قطعه‌ای درباره زنی زیبا یا یک معشوقه
۴. درام جنون: قطعه‌ای درباره مسائل جاری روز
۵. درام هیولا: قطعه‌ای که در آن هیولایی به نام اُنی ظاهر می‌شود (تاکاهاشی، ۱۳۹۴: ۳۵).

به طور سنتی برنامه یک نمایش نو، ترکیبی از همه انواع پنجگانه به ترتیب بالاست. هرچند در سال‌های اخیر معمولاً در برنامه‌های نمایشی نو تنها دو یا سه نوع به نمایش در می‌آید. هر نمایشنامه ای حداقل یک شیت (نقش اصلی) و یک واکی(نقش مقابل) دارد. در نمایش های نو، متن نمایشنامه از اهمیت کمی برخوردار است چرا که از نظر زآمی این بازیگر است که به نمایش جان می دهد (اسلین، ۱۳۸۲: ۷۸). در حقیقت تمام نمایشنامه‌های تئاتر«نو» بر اساس طراحی حرکت نوشته می‌شوند و مخاطب در مواجهه با این گونه نمایشی به اوج و فرود داستان پی می‌برد. زمانی که

www.SID.ir

Archive of SID

حرکت، آواز و موسیقی در اوج هستند؛ مخاطب نیز در می‌یابد در طلایی ترین نقطه روایت قصه و داستان اثر قرار گرفته و هم‌زمان با فرود آمدن شیوه حرکت، موسیقی و زبان سرایش بازیگر – خوانندگان این اثر نمایشی، مخاطب آرام تلاش می کند روح آمیخته و گره خورده خود با این شیوه نمایشی را آزاد کند و به تفکر و تعمق مفهوم داستان و روایت ماجرایی بپردازد که در مدت اجرای نمایش تئاتر با آن سفر کرده است. در واقع نمایش نو، نمایشنامه فقط از طریق نبوغ که در وجود بازیگر است تبدیل به نمایش می‌شود؛ یعنی بازیگر از طریق حرکات و بهره گیری از ماسک، موضوع نمایش را به مخاطب القا می نماید که این خود ابزار بودا ست چرا که وی تلاش می نمود حقیقت را فارغ از کلام انتقال دهد. در اینجا نیز حقیقت نمایش نه از طریق کلمات که با انجام عمل بازیگر به مخاطب منتقل می‌شود.

دیالوگ در تئاتر «نو»

در شیوه اجرای تئاتر «نو»، کمتر مفهومی به عنوان دیالوگ یا گفتار از زبان بازیگران شنیده می‌شود و اغلب بخش های اجرای این اثر نمایشی به صورت آوازی و در قالب قطعاتی منظوم به رشته تحریر در می آید (تاکاهاشی، ۱۳۹۴: ۵۷). به عبارت دیگر دیالوگ ها نه تنها در تئاتر«نو» حذف نمی‌شود، بلکه در کنار زبان صحنه ای جای خود را حفظ می کند (آشتیانی، ۱۳۸۸: ۳۷). بطوریکه فن بیان از یک سو مدیون بسیاری از عناصر نحوی، همچون کوتاه کردن جمله، آوردن جملات ناتمام، جمله سازیهای مأنوس و یا گفتگوهای ناپیوسته است؛ و از دیگر سو، وابسته به بازی با واژههاست: از واژه‌های عامیانه[۱] مدد می گیرد، از نو واژه سازیهای غریب[۲] از بازی‌های زبانشناختی همچون جناس آوری، کژریختی واژهها، کلیشه ها و اصطلاحات معروف و نیز از تکرارها، انباشتها، برشماریها، تأثیرات غافلگیرانه، تضادها، رویارویی ها و تقابل ها یاری می گیرد (مرتون،۱۳۶۴: ۲۹). گاه زبان به جای آنکه وسیله ای برای ارتباط و آموزش باشد، به ابزاری برای قدرت بدل شده و ضامن استیلای نمایشنامه نویس بر مخاطبان را نشان می دهد. براین اساس

[۱] Argo

[۲] néologisme

www.SID.ir

Archive of SID

می‌توان ساختارهای گفتاری و غیرکلامی، تئاترنو را در یک جمله خلاصه کرد: میل به انگیزش شگفتی در تماشاگر، که این خود نمودی مشخص از ارکان مذهبی بودا در تئاتر«نو» است. در واقع کاهش کاربرد متعارف زبان و دیالوگ در این نمایش و تلاش آن برای رساندن مفهوم و هدف از طریق سایر ابزارهای نمایشی و حرکت مخاطب به سوی مفهوم گرایی و کشف حقیقت اعتلایی نمایان از رکن کشف حقایق جهان توسط بشریت می باشد.

نتیجه‌گیری

از جمله عوامل موثر در شکل گیری تئاتر«نو»، آیین و تفکرات بودیسم بوده است. مبانی نظری و نظام‌های اجرایی در تئاتر«نو» به طور مستقیم و یا غیرمستقیم متأثر از اندیشه‌های آیین بودا هستند. چگونگی تأثیرگذاری آیین بودا بر نمایش نو با بررسی مفاهیمی چون یوگن و نظام‌هایی چون نمایشنامه، دیالوگها، طراحی صحنه و غیره به روشنی آشکار می‌شود. بودا بر زوال و ناپایداری چیزها و تغییر پذیری آنها تاکید دارد و هنر حاصل از آن، اسرار آمیز و وهم گونه و رویا آور است. معنای اصلی یوگن نیز ناپیدائی اسرار آمیز و ژرف است؛ چیزی فراتر از ادارک بشری، که بطور مداوم بر زوال اشیاء دلالت می‌کند. زیبائی یوگن، زیبائی راز آلود و رویاگونه ای است که تنها زمانی ادراک می‌شود که تجربه ای بی واسطه و مستقیم، با از میان برخاستن تمایزات و دوگانگی ها، برای فرد رخ بدهد و این، همان آرمان بودا است. تئاتر«نو» شبیه به ثبت یک اتفاق ساده است. اتفاقی که در عین سادگی، جهان را در خود خلاصه میکند و در لایه‌های ژرف آن می‌توان به سرشت اشیاء دست یافت. تلاش تئاتر«نو» بر آن است که تجربه خود از این اتفاق و حیرت ناشی از آن را با زبانی شاعرانه و بدور از گفتار و تنها با نشانه ها و حرکت تماشاگر به سمت کشف و درک پدیده ها، به مخاطب منتقل کند. نتیجه این تلاش اثری است که در عین سادگی، عمیق است و در عین اینکه سطحی به نظر می‌رسد دارای لایه‌های معنائی متعددی از ابهام و ایهام است و به گونه ای رازآلود و وهم گونه به نظر می‌رسد که از طریق این سادگی و در عین حال پیچیدگی همچون یک پیامبر منتقل کننده اساس تفکرات بودا و نگاه به جهان هستی است. بطوریکه زآمی موتوکیو به عنوان نظریه‌پرداز اصلی تئاتر«نو»، برای تدوین و تعلیم اصول آن به

www.SID.ir

Archive of SID

وضوح از اندیشه‌های بودیسم بهره جسته که این مسئله نیز تاییدی بر جایگاه مهم آیین بودا در تبلور تئاتر«نو» در ژاپن است.

منابع

- آرتو، آنتونن، (۱۳۸۳)، «تئاتر و همزادش»، (نسرین خطاط)، تهران: قطره.
- آرمسترانگ، کارن، (۱۳۹۹)، «بودا»، (نسترن پاشایی)، تهران: فراروان.
- آشتیانی، جلال الدین، (۱۳۸۸)، «بودا: جستاری در آیین و تعالیم: بخش پنجم از مجموعه عرفان بودیسم و جینیسم مذاهب هندی»، تهران: سهامی انتشارات.
- اسلین، مارتین، (۱۳۸۲)، «نمایش چیست»، (شهرام تعاونی)، تهران: نمایش.
- اکبرلو، منوچهر، (۱۳۸۵)، «راز دین و رمز نمایش»، تهران: نمایش.
- ارهات، اچ.بارون، (۱۳۹۸)، «دین ژاپن: یکپارچگی و چندگانگی»، (ملیحه معلم)، تهران: سمت.
- ایجادی، لاله و اقدس محمدخانی، (۱۳۹۰)، «مبانی نظری سینما و دانستنی‌های تخصصی هنر نمایش»، تهران: جمال هنر.
- الام ،کر، (۱۳۹۴)، «نشانه‌شناسی تئاتر و درام»، (فرزان سجودی)، تهران: قطره.
- براکت، اسکار گروس، (۱۳۶۶)، «تاریخ تئاتر جهان»، (هوشنگ آزادیور)، جلد دوم، تهران: مروارید.
- بیضائی، بهرام، (۱۳۴۳)، «نمایش در ژاپن»، تهران: امیر کبیر.
- تاکاهاشی، موتسو، (۱۳۹۸)، «نو، نمایش کلاسیک ژاپن»، (مرتضی غفاری)، تهران: قطره.
- تیری، سولانژ، (۱۳۹۰)، «نمایش ژاپنی، زنده هزارساله»، (سهیلا نجم)، تهران: سروش.
- تیسا، سادها، (۱۳۸۳)، «بودا و اندیشه‌های او»، (محمدتقی بهرامی حران)، تهران: جامی.
- حسینی، مهدی، (۱۳۸۲).«آیین ذن در تصویرسازی» تهران: خیال.
- زاهدی، فریندخت، (۱۳۹۷)، «از آیین تا پرفورمنس در ژاپن»، تهران: دانشگاه تهران.
- سقایان، مهدی حامد، (۱۳۸۹)، « در باب دین و نمایش»، تهران: نمایش.
- شمشائی، مژده، (۱۳۹۴)، «کیوگن، نمایش شادی بخش ژاپن»، تهران: نمایش.

www.SID.ir

Archive of SID

- شکنر، ریچارد.(۱۳۸۶)، «نظریه اجرا»، (مهدی نصرالله زاده)، تهران: سمت.
- ضیایی، عبدالحمید، (۱۳۹۴)، «بودیسم و صوفیسم: بررسی شباهت ها و پیوندهای آیین بودا و تصوف ایرانی»، تهران: ققنوس.
- کوجیکی، شائان، (۱۳۸۴)، «آئین مقدس شینتو»، (احسان مقدس)، تهران: بهجت.
- رضایی، عبدالعظیم، (۱۳۹۴)، «بودا کیست و پیامش چیست؟»، تهران: پیکان.
- زوتز، فولکر، (۱۳۹۳)، «بودا»، (پریوش شهابی)، تهران: پارسه.
- مفتونی، نادیا، (۱۳۹۳)، «فارابی و فلسفه هنر دینی»، تهران: سوره مهر.
- مرتون، اسکات، (۱۳۶۴)، «تاریخ و فرهنگ ژاپن»، (ترجمه مسعود رجب نیا)، تهران:امیرکبیر.
- ناظر زاده کرمانی، فرهاد، (۱۳۶۶)، «تئاتر پیشتاز، تجربه گر و عبث نما»، تهران: جهاددانشگاهی.

www.SID.ir