نمایش در ژاپن

از : بهرام بیضائی

نمایش معاصر

■

از ۱۸۶۸ یعنی تاریخ تحول میکادومیجی ، که فرهنگ ژاپن با فرهنگ غربی برخورد پیدا کرد ، یك نوع دگرگونی درمفاهیم ومعیارها پدیدآمد ، وگرایشی به سوی روال دیگرزیستن ، که تأثیر آن بزودی در همه‌ی جوانب زندگی وهنر وطرز فکر مردم ژاپن نمودار شد . از ۱۸۷۸ ترجمه‌ی آثار غربی (از جمله نمایشنامه‌های شکسپیر و ایبسن) آغاز شد واز چندی بعد نویسندگان شروع به نگارش داستانهای اجتماعی وسیاسی وانتقادی کردند . ادبیات به سوی نوعی واقع گرایی حاد وگاهی نفی ارزشهای گذشته کشیده شد . « نو » که تاقبل ازتحول به روش مملکت‌داری ملوك‌الطوایفی وابسته بود برای مدت کوتاهی دچار اختلال شد، ولی هنرمندان«نو» بزودی دریافتند که هنرشان بدون حمایت اشراف هم میتواند ادامه بیابد . نمایش عروسکی در « اوزاکا » ادامه یافت ، و «کابوکی» باچند مزیت فنی تازه که ازغرب گرفته بود وبازیگران معتبرش، وخصوصاً وجودنویسنده‌یی چون «موکوامی» یکی‌از پرثمرترین‌دوره‌های خودرامیگذراند.

در ۱۸۸۸ یك نویسنده‌ی سیاسی در «اوزاکا» چند نمایش با هدفهای

آزادیخواهانه برصحنه گذاشت ، این‌کار بسال ۱۸۹۱ دربندر «ساکائی» توسط دیگران تکرارشدواین‌موج بزودی به‌پایتخت رسید. در ۱۸۹۰ تقریباً عنوان « مکتب‌جدید، زندگی جدید- Shinsei Shimpa » معرف‌حرکت‌تازه‌برای وصول به‌نحوه‌ی زندگی غربی بود .

بااینهمه اینگونه نمایش سیاسی جدید هنوز جائی نداشت ، نمایشی‌بود محدود ، باشوروهیجان بسیار، وازلحاظ فنی وهنری‌ابتدائی . در دهه‌ی‌آخر قرن نوزده بامرگ «موکوامی» وچند بازیگربزرگ، کابوکی اهمیت خودرا برای مدتی ازدست داد ، بازیگران دیگرپراکنده شدند وچند تنی به مکتب تازه پیوستند . به‌این ترتیب نمایش « راه جدید - Shimpa » به‌وجودآمد، در برابر کابوکی‌که آنرا « راه عتیق - Kyûha » میخواندند . « شیمپا » نمایشی بود با آرایش صحنه‌ی پیچیده وبیان تصنعی وبزك غلیظ . سبکی بود میانه‌رو ، نه توانسته بود از «کابوکی» ببرد ونه‌آنرا درست به‌کار میگرفت . درواقع فرزند دورگه‌ی کابوکی ونمایش واقع‌گرای غربی بود ؛ باسبك‌بازی دوگانه ؛ نیمه اغراق‌آمیز، نیمه طبیعی . نقش زنهـا را هنوز مردان بازی میکردند ونمایشنامه‌ها برداشتهائی‌ازداستانهای سیاسی‌روزبودکه چندنویسنده برای صحنه اقتباس میکردند. درحدود ۱۹۰۰ «شیمپا» تقریباً از نمایشهای سیاسی میگذرد و به طرف داستانهای آسان و مردم‌پسند اما غیرمبتذل رانده میشود .

در ۱۹۰۲ دسته‌ای ازبازیگران شبه‌کابوکی سفری به اروپا کردند ودر بازگشت‌درتوکیو(یدوی‌سابق) «هاملت» را برصحنه‌آوردندکه درآن «هاملت» سواربردوچرخه ازراه « هانامیچی » به صحنه میرفت .

«کابوکی» دربرابر « شیمپا » برای حفظ موقعیت خودکوششهائی کرد . « تسوبوئوچی شویو - Tsubo - uchi Shôyô » مترجم‌آثارشکسپیرداستان دراز « Kirihito - ha » را برای صحنه‌ی کابوکی اقتباس کردکه ده سال بعد باموفقیت‌کمی‌اجرا شد. ازسوی دیگر در ۱۹۰۸ ، ازهمکاری‌چندبازیگر ونویسنده‌ی‌جوان‌ازجمله «سدانجی- Sadanji»، «کیکوگورو- Kikugorô» و « ئنوسوکه - Ennosuke » گروه «کابوکی جدید» پیداشدکه بزرگترین

موفقیتش اجرای نمایش « افسانه‌ی شوزنجی – Shùzenji Monogatari»
اثر « ئوکاموتو کیدو - Okamoto Kidô » بود در ۱۹۱۱ ، کـه در آن
سختی‌های بازی کابوکی را حذف کرده بود .

یك رقص همراه با صورتك «بوگاکو» که گویند اصل
بسیار قدیمی آن درهند اجرا میشده است
[از کتاب *Theatre in the East*]

« نمایش نوین - Shingeki » (که‌عنوان کلی نمایشهای به سبك غربی
است) تماماً از «کابوکی» یا « شیمپا »ی میانه‌رو بریده‌بود ، عکس‌العملی بود

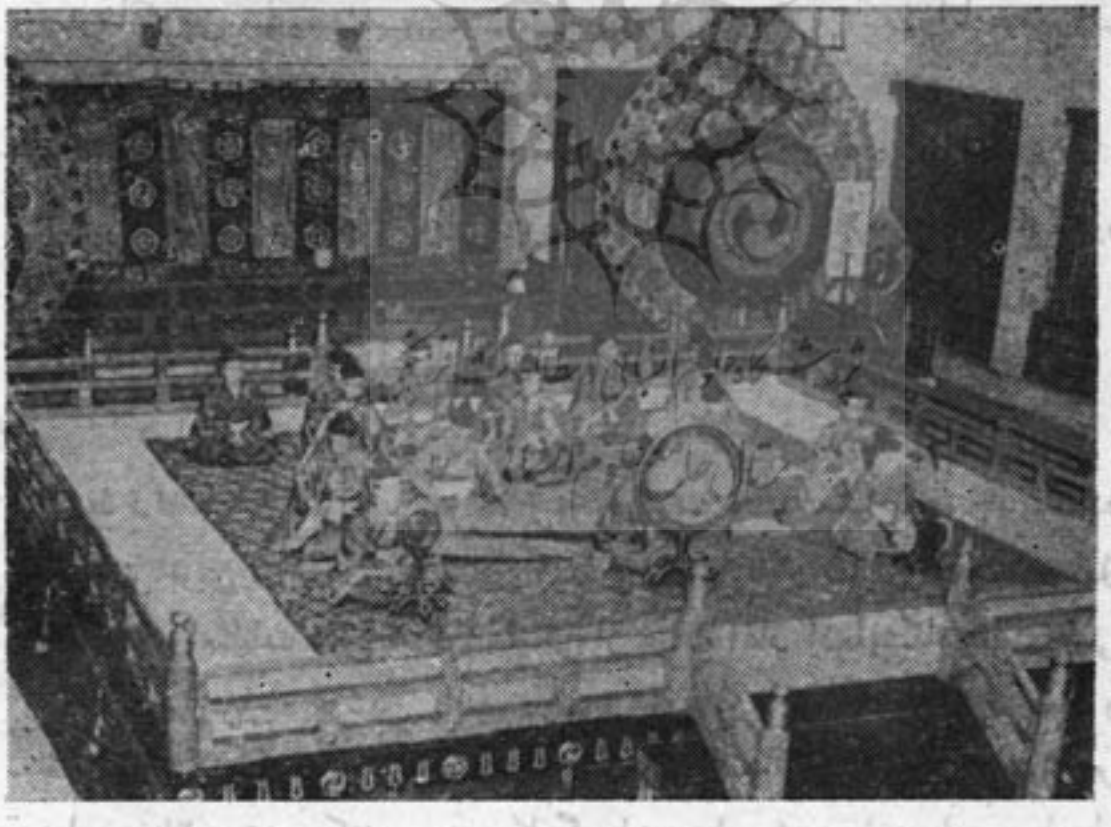
محصول پیدا شدن واقع گرایی حاد درطرز فکر، وادبیاتی که زندگی را باهمه‌ی پیچیدگی‌های آن تشریح میکرد . در ۱۹۰۹ « تئاتر آزاد » اجرای آثاری از گورکی وایبسن را شروع میکند . « تسوبو - ئوچی شویو » ی سابق‌الذکر یك « انجمن ترکیب هنرهای ادبی - Bungei - Kyôkai » تشکیل داد وبه اجرای آثار شکسپیر وسپس معاصرین غربی مانند ایبسن ، شا ، سودرمن و غیره پرداخت. درحدود ۱۹۲۰ ، از « شیمپا » نمایشهائی خشك وازلحاظ فنی عقب‌مانده دیده‌میشد، و « شیمپا » فقط بعدها ـ درحدود ۱۹۳۰ ـ بانمایشهای خنده‌آور سبك وروش اجرائی کابوکی توانست برای مدتی علاقه‌ی مـردم را جلب کند . گروههای جوان وکم‌سرمایه و بی‌تجربه پی در پی شروع به‌کار میکردند ، این گروهها زود گذر بودند واز آن میان تنها گروه « ئنوسوکه » با بازیگران جوان کابوکی طول عمر بیشتری داشت ، چون نمایشنامه‌هایش‌را از نویسندگان معاصر ژاپنی مانند ؛ کومه ماسائو - Kumme Masao ، کیکوچی کان- Kikuchi Kan ، کوبوتا مانتارو- Kubota Mantarô ، مـوشاکوجی سانیتسو - Mushakôji Saneatsu ، کـوراتا موموزو - Kurata Momozô وغیره میگرفت .

اینك مهمترین برخورد « نمایش نوین » با مکتب‌های نمایشی غرب ، برخورد باتئاتر روسیه‌ی شوروی بود . عده‌ای که شباهتهائی بین اوضاع کشور خود وروسیه‌ی پیش از انقلاب میدیدند هدفهای انقلابی را پذیرفته بودند ، به‌طوریکه از ۱۹۲۵ « ادبیات کارگری » رشد پیدا کرد .

دراین‌میانه ، در ۱۹۲٤ باایجاد «تئاتر کوچك‌تسوکیجی - Tsukiji » توسط « ئوسونای کائورو - Osonai Kaoru » درواقع‌مرحله‌ی جدیدی در « نمایش نوین » گشوده شد . این گروهی بود با تالار نمایش کوچك ووسایل ابتدائی وامکانات مالی اندك . لیکن از همان آغاز آزمایشگاه مطالعه‌هائی درفنون نمایش جدید شد . با جست‌وجوئی درخور ، دررشته‌های نور وصدا و خطوط حرکتی وطرز اجرا وبازی . در این مکتب بود که لـزوم یك شخص نمایشی ناظر وتعیین کننده یعنی «کارگردان» معلوم شد . بازی طبیعی وایجاد محیط وموقعیت‌های واقعی از تجربه‌هائی بود کـه دراین مکتب پی‌جوی آن

بودند، وازطریق مخالفت باسنتهای گذشته راه خودرا از «کابوکی» و «شیمپا» جدا میکردند .

چندی پس از پیدایش « تئاتر کوچك تسوکیجی » مردی به اسم کنت « هیجیکاتا یوشی - Hijikata Yoshi » که چند سالی پیش برای تحصیل به « مدرسه‌ی هنر تئاترمسکو » رفته بود با عنوان کارگردان وبدون لقب کنت بازگشت وبه این گروه پیوست ونمایشهای دست‌چپی وتبلیغاتی بـروی صحنه آورد . در ۱۹۲۸ یك گروه کابوکی سفری به شوروی کرد ویکی ازبازیگران این دسته به‌اسم « ایچیکاوا چوجورو - Ichikawa Chojuro » چنان‌تحت تأثیر تجربه‌های نمایشی آن دیار قرار گرفت که پس‌ازبازگشت از گروه کابوکی خارج شد وگروه دیگری به اسم « تئاتر پیشرو - Zenshin Za » درست کرد . برنامه‌های این گروه چپ‌گرا متناوباً نمایشهای کابوکی و نمایشهای معاصر غربی وخصوصاً روسی بود . « ایچیکاوا » از خانواده‌اش جدا شد وبا



اجرای «کانکن» ـ موسیقی «گاگاکو» ـ برسکوی مربع خاص آن
[از نشریه‌ی *Facts About Japan* شماره‌ی *Nov. 1959 - Gagaku*]

همکارانش یکجا به زندگی ومطالعه وتمرین پرداخت . در همین سال «تئاتر کوچك تسوکیجی» تقسیم شد . قسمت فعال آن به سوی نمایش چپ گرا کشیده شد، که هدفش از نمایش توسعه‌ی افکار انقلابی بود ـ ولی با ارزشهای اندك هنری. در ۱۹۳۱ ـ حادثه‌ی منچوری وقدرت گرفتن دولت تا حدی جنبش تبلیغی چپی را متوقف کرد. درسال ۱۹۳٤ «گروه نوین نمایش - Shinkyô - gekidan» با اقتباسی از داستان دراز « Yoake - mae » اثر « شیمازاکی توسون - Shimazaki Tôson » حماسه‌ی بزرگی از تحول میجی عرضه کرد وسپس به نمایش آثاری از گوته وگورکی پرداخت . از ۱۹۳۷ « تسوکیجی جدید » نیز باوجود فشارهای دولت همچنان به تجسس‌ها وتجارب زیبائی‌شناسی ادامه داد . در ۱۹٤۰ دولت دوگروه بالا را مشکوك تشخیص داد ونود نفر از نمایشگران را توقیف کرد ؛ « هیجیکاتا » به شوروی تبعید شد ، بازیگر و کارگردان معتبر امروزی ژاپن « سندا کوریا - Senda Korega » تحت نظر بود ، هیچیك از آثار نمایشنامه‌نویس پولساز و محافظه‌کار امروزی « فوناهاشی سیچی - Funahashi Seiichi » که در مکتب « تئاتر کوچك تسوکیجی » پرورش یافته بود ، برصحنه نیامد ، تالار نمایش « تسوکیجی جدید » در اختیار « تئاتر نوین ملی » قرار گرفت واز ادامه‌ی کار بسیاری از بازیگران جلوگیری شد ، اما « تئاتر پیشرو » باقی‌ماند ومنحصراً به اجرای نمایشهای کابوکی مشغول شد .

جنگ دوم یك دوره نمایشهای میهنی غیرقابل بحث ویك دوره رکود درنمایشهای اصیل پیش آورد. شکست ژاپن(۱۹٤۵) مصادف باموج آزادیخواهی تازه‌یی بود . نمایشگران زندانی آزاد شدند ، « هیجیکاتا » ازتبعید بازگشت ونمایشگران دوباره به‌کار پرداختند . « تئاتر پیشرو » دوباره به نمایش آثار نویسندگان روسی مانند سیمونوف ، گورکی ، داستایوفسکی ، چخوف ، تولستوی وغیره پرداخت . « گروه نوین نمایشی» دوباره زنده شد ، افراد « تئاتر ادبی - Bungaku - Za » و « تئاتر بازیگران - Haiyú - Za » درتالارهای بزرگتری شروع به‌کار کردند. این دوگروه ونیز گروه « هنرعامه -

صحنه‌ای از «ایوانف» اثر چخوف که توسط گروه مشهور «تئاتر بازیگران» اجرا شد
[از کتاب *Theatre in The East*]

Mingei - Za » کمی بعد معتبرترین گروههای نمایش حرفـه‌ای شدند و آثار نویسندگان غربی مانند ئونیل ، میلر ، ویلیامز را در کنار نوشته‌های نویسندگان ژاپنی بروی صحنه آوردند . از ۱۹۵۲ که دوره‌ی اشغال به سر رسید یك دوره‌ی سازندگی جدید در حیات وهنر ژاپن شروع شد ؛ تقلید از غرب ، پرداختن به حال ، حفظ سنتهای گذشته سه جریانی بود که در کنار هم پیشروی کرد . در ۱۹۵۵ وزارت آموزش طی جشنواره‌ی سالانه‌اش ، جایزه‌ای را که اعطای آن به افراد نمایشگر از ۱۹٤۸ آغـاز شده بود ، در رشته‌ی کارگردانی به « سندا کوریا » (که چند سال پیش از طرف دولت تحت نظر بود) داد ، واین موفقیتی برای افراد «نمایش نوین» بود . نمایشنامه‌نویسان جوان و گروههای حرفه‌ای بعد از جنگ دوباره به کوشش پرداختند ولی هنوز سه اشکال اساسی درراه بود ؛ کمبود بازیگران حرفه‌ای خوب ، کمی نمایشنامه‌ی ملی خوب ، و کمبود سرمایه .

نمایشهای باستانی ژاپن یعنی «نو» ، «کیوگن» ، «جوروری» و «کابوکی» ـ گذشته ازچند وقفه ـ همپای جنبش‌های جدید «نمایش نوین» یا «شینگکی»

گیشاهای کیوتو درحال اجرای یك «کابوکی» رقصی، در جشنواره‌ی گیلاس
[از کتاب *Theatre in the East*]

پیش رفت[1] . گروهی ازپژوهندگان نمایش جدید به‌مطالعه درباره‌ی ارزشهای

---

۱ ـ بگذریم ازیکی دونمونه نمایش که ازواردات رسمی غرب‌است، مانند نمایشهای رقص و آواز « تاکارازوکا ـ *Takarazuka* » که بازیگرانش تماماً زن هستند، یانمایشهای‌شهوانی وبرهنه‌ی‌نمایشخانه های «آساکوسا ـ *Asakusa* » واقع در محله های پائین توکیو . نیز از جشنواره های رقصهای با ارزشی چون *Miyako Odori* و *Azuma* که توسط گیشاها هر ساله اجرا میشود ، و نیزرقص باستانی «بوگاکو» که در تالار وبرسکوی چهارگوش‌خاصش، ونیزگاه درجشنواره ها درفضای آزاد بازی میشود .

مکتبهای گذشته پرداختند وتقسیم‌بندیها وارزیابی‌هائی ازسنتها وسبکهای آنها کردند . فکر نفی مکتب عتیق ازمیان رفت ونمایشگران راههای جدید بـا تحسین مکتبهای گذشته به تجربه‌های دیگری ـ باهدف دیگر ـ رو کردند . امروزه نمایشهای قدیمی با همان شور وقوت درکنار نمایشهای جدید بازی میشود وازلحاظ سنتهای بازی وقراردادهای بصری به‌اصول خودپای‌بند است ؛ هنوز کیمونوی برصحنه افتاده نشانه‌ی شخص بیماراست . خنجر بر کلاه نهاده علامت انتقام . بالابردن صورتك به معنی تبسم وپائین بردنش تصویر کننده‌ی اشك ، و بالا بردن دست نمـودار گریستن . هنـوز رقص نقطـه‌ی اوج نمایشهای « نو » موسوم به « شیمای ـ Shimai » تماشاگران را بـه شدت برمیانگیزد . ازلحاظ گسترش وارزش جهانی گفتنی است که از نیم قرن پیش بسیاری از ناقدان شرق وغرب به تحلیل نمایشهای عتیق ژاپنی وخصوصاً «نو» پرداخته‌اند ، وچه بسیارکتابها ورسالات دراین باب منتشر شده‌است . حالت بدون قضاوت وحماسی این نمایشها ، وروش فاصله‌گذاری[1] که شاید به‌طور

---

۱ ـ تصور میکنم خواننده تاکنون این‌نکته‌را درنمایشهای ژاپنی تشخیص داده باشد . بهرحال فاصله گذاری در نمایش ژاپنی بین واقعیت هنری یاصحنه‌ای و واقعیت بیرونی یاآئینه وار بود . بازیگر با حس کامل بازی میکرد ، اما نمود های بیرونی حس طبیعی نبود ، زیبا بود . حس طبیعی وارائه‌ی زیبا (نه طبیعی) پایه‌ی بازی بود . « کیچیمون ـ *Kichiemon* » بازیگر بزرگ کابوکی گفته « جز صحنه همه چیز جهان غیرواقعی است » یعنی تنها واقعیت صحنه‌ای (هنری) را میپذیرفت که زیباتر از واقعیت پیش پا افتاده‌ی دنیای بیرون است . ازاین‌که بگذریم بازیگران «نو» گاهی توضیحات صحنه‌ای را هم طی متن میگویند ، یا با بکار بردن ضمیر«او» بجای «من» خودرا ازنقش جدا می‌کنند. دیگر قراردادهای صحنه‌ایست. که بازی را ازتظاهر به‌شبه زندگی جدا میکند. دیگر وجوددستیاران صحنه است که پیش چشم تماشاگران تغییر و تبدیل های صحنه را عملی می‌کنند (مانند استاد تعزیه گردان در ایران) و تماشاگر آنهارا ندیده میگیرد ، یـا جنبانندگان عروسك ، یااینکه باکوباندن دوقطعه چوب بهم نقطه های اوج‌نمایش را به‌تماشاگرآگهی میدهند وبسیاری دیگر . تصور نمی‌کنم بیش‌از این توضیحی لازم باشد . راجع به‌فاصله‌گذاری درنمایشهای چینی وایرانی باید هنگام تشریح خود آنها صحبت کرد .

ناخودآگاه دراین بازی (ونیز نمایشهای چینی وایرانی) بود ، درغرب یکی ازپایه‌های مکتب جدید « فاصله‌گذاری » شد . امروزه چهارهزار تماشاخانه درژاپن هست که ازاین‌تعداد هشتادوهشت تماشاخانه فقط «نو» نمایش‌میدهند، ازطرفی‌بزرگترین‌این تماشاخانه‌ها یعنی «کابوکی ـ زا » باگنجایش ۲۵۹۹ تماشاگر، ازجمله نمایشخانه‌های «کابوکی» است.

■

نمایش امروز ژاپن نمایشی‌است به معنی‌واقعی‌زنده وپرتحرك . انتقاد جای مهمی در زنده بودن وحرکت داشتن این نمایش دارد . تماشاگر ناظر یا بی‌طرف نیست ، بلکه به نمایش خوب به‌عنوان یك ضرورت فکر میکند . احتیاجات فکری وزیباشناسی تماشاگررا سه‌نوع اصلی نمایش امروزی ژاپن برمیآورد؛ نمایشهای باستانی که ازلحاظ شعری‌وارزش‌بصری میراثی پربرکت وسنت وپشتوانه‌ی اوست ، نمایش‌های نویسندگان امروزی ژاپن که وجودش واجب است وباید جوابگوی بخشی ازافکار وعواطف ودیداو یا تصویرکننده و تحلیل‌کننده وناقد محیطش‌باشد ، ونمایشهائی ازنویسندگان غرب که اورا با روش فکرکردن ودیدن درگوشه‌های دیگر دنیا آشنا میکند ، واین آخری‌از نظرکمال هنری هنوز دارای ارزش متوسطی است .

ازنویسندگان بعدازجنگ خصوصاً باید دونفر را نام برد : «کینوشیتا جونجی- Kinoshita Junji » و « میشیما یوکیو- Mishima Yokio » . «کینوشتیا» با یکی از بهترین گروههای جوان امروزی « Budô no Kai » کار میکند ، وطی این همکاری به نتایج مطلوبی (پس‌ازنیم قرن سرگردانی و تجربه‌ی نمایشگران جـدید) در زمینه‌ی تـرکیب سنت‌های گذشته و دید نو رسیده‌اند . اوآثار پرارجی براساس داستانهای عامیانه نوشته واین داستانها را به زمان حال‌کشانده وتاحد ادبیات عرفانی‌بالا برده‌است. گرچه تعدادی هم نمایشنامه‌ی پیش‌پا افتاده وقراردادی دارد ، ولی رویهم نویسنده‌یی است اندیشمند وبیان‌کننده‌ی آنچه که یك انسان راجع به زمان حاضر حس میکند ومیاندیشد. یکی‌ازبزرگترین موفقیت‌های «کینوشیتا» نگارش «غروب درنا ـ Yuzuru » بوده‌است که ازیك قصه‌ی عامیانه‌گرفته شده . خلاصه‌ی نمایشنامه

اینست : « یك درنا به هیئت زنی درمیآید وبا مردی ازدواج میکند . روزی برای خوش‌آمد شوهر تکه جامه‌ای را که در خفا ازپرهای ظریف خود ساخته است به او هدیه میکند . مرد ، متحیر ازدیدن جامه‌ای به آن زیبائی ، به امکانات فروش خوب آن دربازار می‌اندیشد. مرد که نمیداند که درهرپر لختی ازخون‌زن نهاده شده، زن‌راوادارمیکند که کارخانه‌وار، هرچه زودتر وبیشترجامه های‌دیگری به‌همان زیبائی‌بدوزد تا بافروش‌آنها مرد ثروتمند شود. سرانجام وقتی زن آخرین قطعه‌ی جامه‌ها را به شوهرش میدهد میمیرد ، ومرد حریص درمییابد که هم ثروت‌را ازدست داده است وهم زن دوست‌داشتنی‌اش‌را » . این نمایشنامه‌ی شاعرانه‌واحساساتی که شدیداً قوه‌ی‌تخیل وحس‌معنویت‌تماشاگران را تحت تأثیرقرارداد چنان موفقیتی بدست‌آورد که برای اپرا ، باله ، رادیو وحتی « نو » اقتباس شد .

نویسنده‌ی جوان دیگر« میشیما » یك‌ردیف آثار باارزش (چه نمایشنامه وچه داستان‌کوتاه) دارد. دونمایشنامه‌ی مشهورش «گل خورشید در تاریکی Yoru no Himawara » و « مرد جـوان به زندگـی باز میگردد ـ Wakodo Yo Yomigaere » ، توسط « تئاتر بازیگران » بـرصحنه آمده است ومجموعه‌ی « پنج نو درقالب تازه »ی او در غرب هواخواهان زیادی بدست آورد .

نمایشنامه‌های « میشیما » عموماً شادی‌آور است وتنها به‌طور غیرمستقیم بامسایل جاری مربوط میشود . مردم‌آثارش همه زنده ومتفکرودرمورد مسایل روشن، ونیز خنده‌آورند . اساس‌آثار « میشیما » روشنائی وتمدن است . این دونویسنده‌نماینده‌ی نمایشنامه‌نویسی معاصر ژاپن‌هستند.

پایان

ضمیمه : برگی اززیبائی‌شناسی نمایش

« سه‌آمی موتوکیو » چنانکه قبلا دیده‌ایم یکی‌ازبنیان گذاران‌نمایش ، وقطعاً ثبت وتدوین کننده‌ی قواعد وزیبائی‌شناسی «نو» است . مقالاتش حاوی شرح جنبه‌های نظری نمایش، انتقادها ، وتفسیر اصول زیبائی‌شناسی «نو» همه درکتاب بزرگ «آثار» گردآوری شده‌است . بسیاری ازمقالات او درجواب پرسشهای جاری‌نمایشی تماشاگران یا بازیگران‌است، واین ازطرفی میرساند که محیط نمایش ازلحاظ تماسها ومبادلات فکری تاچه حد زنده بوده‌است، و ازسوئی نشان میدهدکه اصول نمایشی تاچه حد حاصل اندیشه‌ها ودر نتیجه تاچه پایه آگاهانه بوده است . نوشته‌های «سه‌آمی» ازشرح تکیه‌های حرکات وبیان ، ونرمش دربازیهای بی‌گفتارگرفته تاکشف ارزش رنگ لباسها ، و توضیح و تقسیم‌بندی ارزشهای یك‌یك رقصها و آلات موسیقی و صورتکها و آوازها وغیره را شامل میشود . از خلال آثار او ودیگر نمایشگران ژاپنی میتوان اثرات عمیق وسازنده‌ی عرفان ومذهب وحمایت اشراف ومردم عادی ازنمایش را تشخیص داد ، واین نقطه‌ی دقتی‌است دربرابر کشورهای آسیای اسلامی (ازجمله ایران) که به واسطه‌ی منع مذهبی ، نمایش ازحمایت طبقات مردم‌محروم بوده. بهرحال«سه‌آمی»درتفسیرزیبائی‌شناسی‌نمایشی‌واژه‌ی «یوگن- Yúgen » (یك واژه‌ی « زن بودیزم » بمعنی : مرموز) را به مفهوم «نیروی نهانی» به‌کار میبرد ، وآنرا اساسی‌ترین اصل زیبائی‌شناسی «نو» میخواند . «یوگن» جوهر وذات زیبائی ودرخشش ونجابت است درهمه‌ی رشته‌های هنری ودرهنر «نو» خصوصاً. تجلی «یوگن» درنمایش وبازی غایت هنر، ورسیدن به مرحله‌ی « یوگن » آرزوی بازیگر است . قطعه‌ی زیـر یك برگ ازکتاب

«آثار» است، که تصور میرود بخشی باشد نزدیك به ذهن ، وشرح اصلی کلی وعمومی . نمونه‌ای است ازتحلیل‌های آگاهانه‌ی نمایشی ژاپن ، درنیمه‌ی اول قرن پانزدهم .

« ... گاه تماشاگران بازی «نو» میگویند که لحظه‌های « بی‌حرکتی » [= سکون] لذت‌بخش‌تر است. این یکی‌از رازهای هنربازیگر است. رقص و آواز، جنبش‌های برصحنه، وحالتهای گوناگون بی‌گفتار همه حرکاتی هستند که به‌وسیله‌ی بدن ارائه میشوند . لحظه‌های « بی‌حرکتی » مابین اینها قرار میگیرد . اگر بپردازیم به‌این‌که چرا لحظه‌های « بی‌حرکتی » لذت‌بخش‌تر است، درمییابیم که این‌مربوط است به‌قدرت روحی‌نهفته‌ی بازیگر که بی‌فاصله دقت را جلب میکند . بازیگر درپایان قطعه‌های رقص وآواز ، یا در فواصل بین مکالمات یا بازیهای بدنی ، ادامه‌ی کشش را قطع نمی‌کند ، بلکه آنرا باقدرتی درونی وبی‌تزلزل حفظ میکند. این‌احساس قدرت درونی خودبخود به‌طور ظریفی آشکار خواهد شد و لذت ایجاد خواهدکرد . هرچند ، آرزو نمی‌کنیم که بازیگر به نیروی درونیش اجازه دهدکه برتماشاگر آشکار شود ، زیرا اگرآشکار شود «حرکت» است ودیگر «بی‌حرکتی» نیست . حرکات قبل وبعدازیك فاصله‌ی «بی‌حرکتی» باید بادخول به مرحله‌ی بیخودی بهم‌پیوند یافته باشد ، وبیخودی مرحله‌ایست که درآن بازیگرتوجه خودرا حتی ازخود نیز دریغ میدارد . توانائی تکان‌دادن بستگیهای تماشاگر، تنها با پیونددادن همه‌ی نیروهای هنری دریك‌مسیر، ایجاد میشود .

« زندگی ومرگ ، گذشته وحال ـ
عروسکهائی هستند برصحنه‌ی بازی ،
چون رسنها گسسته شوند ،
تکه‌های گسسته‌یی بجای میگذارند ! »[1]

این شعر استعاره‌ایست در بیان زندگی آدمی ، مربوط به مراحل بین

---

۱ ـ شعری است منسوب به‌یك عارف فرقه‌ی «زن»

زندگی و مرگ . عروسکها برصحنه ظاهر میشوندکه براههای گوناگونی بروند ، ولی درواقع آنها نیستندکه حرکت میکنند ، ـ آنها زیر تأثیررسنها هستند؛ وقتی که رسنها گسسته شوند، عروسکهاهم میافتند وچندقطعه میشوند . درهنر «نو» هم انواع حرکات بدنی همه دست‌آموزند ، آنچه که این اجزاء را بهم پیوند میدهد فکراست . این فکر نباید برتماشاگر آشکار باشد ، اگر باشد به عروسکی میماندکه رسنهایش دیده میشود . فکر باید رسنی باشدکه همه‌ی نیروهای هنـری بازیگر را بهم پیوند میدهد ، اگر چنین شد استعداد بازیگر دوام خواهدآورد . این کوشش نباید محدود به زمانی باشدکه بازیگر روی صحنه است ؛ روز وشب هرجاکه باشد وبه هرکاری که مشغول باشد ، نباید فراموش کند ، باید بیاد داشته باشدکه همه‌ی نیروهای خودرا وحدت بدهد . اگر مجدانه چنین کرد استعدادش پیوسته رشد خواهدکـرد . این مهمترین راز است از بین رازهای آموختنی ... »

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله‌ی « نمایش در ژاپن » اصلا در زمستان ۱۳۳۸ نوشته شده بود ، در تابستان وپائیز امسال تکمیل وبازنویسی شد بامراجعه و بازنگری به‌مدارك قدیم وجدید زیر :

- *The Nô plays of Japan* - از «آرتورویلی - *Waley* » (نیویورك - بدون تاریخ) .

- *Japanese Noh Drama* - جلد دوم (توکیو - ۱۹۵۹)

- *Theatre in the East* - از « فابیان بورز - *Bowers* » (نیویورك - ۱۹۶۰)

- *The Theatre* - از « شادون چنی - *Cheney* » (نیویورك - ۱۹۶۱)

- *The Living stage* - از « مك‌گون - *Mc Gowan* » و « ملنیتز - *Melnitz* » (نیویورك - ۱۹۵۹)

- مجله‌ی *Evergreen Review* (سپتامبر - ۱۹۶۰ - نیویورك)

- مجموعه‌ی *Facts About Japan* - شماره های : *Kabuki* (۱۹۶۱) ، *Gagaku* (۱۹۵۹)، *Literature* (۱۹۶۳)، *An Outline of Japanese History* (۱۹۶۱)

- *Anthology of Japanese Literature* - از « دانلدکین - *Keene* » (نیویورك - ۱۹۵۵)

- *Modern Japanese Literature* - از «دانلدکین» (نیویورك-۱۹۵۶)

- *The Encyclopaedia of Myths and Legends of All Nations* از « هربرت سپنسر روبنسن - *Robinson* » و « ناکس‌ویلسون - *Wilson* » (لندن ۱۹۶۲)

- *Encyclopaedia Britannica* (۱۹۶۰)

- *Encyclopaedia Americana* (۱۹۶۳)

- *Le Nô* - از « نوئل پری - *Peri* » (توکیو - ۱۹۴۴) [تقریر سهراب سپهری]

- *Les Théâtres d'Asie* (کنفرانس های تئاتر ملل ۱۹۵۸/۵۹ - چاپ پاریس) [تقریر هما و داود رشیدی]