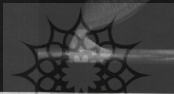


## سنت و نوسازی

ژاپن

# بازآفرینی بدن

اکیرا اماکازاکی



### نو (NÂ) و بوتو (ButÂ)

دو نوع ابزار

متفاوت‌اند

که توسط

فلسفه مشترکی

به هم پیوسته‌اند.

در نو، که بارزترین نمونه نمایش رقص ژاپنی است، هیچ نوع جهش تندبازی، چرخش سریع، یا حرکتی که به منظور شافلکیر کردن تماشاچی طرح‌ریزی شده باشد، وجود ندارد. بازیگر، که بدنش حتی به طور کامل نیز کشیده نمی‌شود، با کندی نازاحت کننده‌ای در اطراف صحنه حرکت می‌کند. تصور وجوه اشتراک نو با بوتو، یکی از برجسته‌ترین اشکال رقص معاصر ژاپنی، دشوار است. این دو رقص در ظاهر کاملاً متفاوت به نظر می‌رسند. اما در بررسی دقیق‌تر روشن می‌شود که تصور ریشه داشتن بدن در سنت، بخشی از فلسفه بوتو است.

#### بدن در نو

زیمی موتوکیو (zeami motokiyo)

(۱۴۴۳-۱۳۶۳)، خالی بهترین نمایشنامه‌های نو، سه

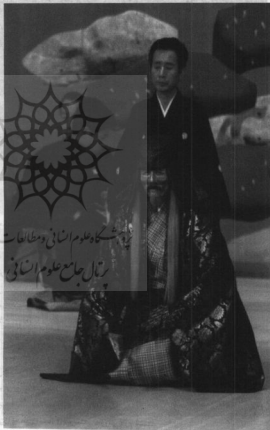
ویژگی اساسی بازیگران نو را به طور استعاری «پوست،

گوشت و استخوان‌بندی» توصیف کرده است. پوست، زیبایی قابل مشاهده‌ای است، زیبایی ظاهر جسمانی و حرکات، «گوشت»، رشته فیزیکی است که بازیگر در آنها مهارت پیدا می‌کند. «استخوان بندی»، که از دو صفت دیگر مهم‌تر است، نمایانگر قدرت بدن است که در هیچ لحظه‌ای طی نمایش نباید سست شود. این قدرت نتیجه یک نیروی درونی است، نه سرزندگی حرکات یا نیروی جسمانی. باید حتی زمانی که بدن کاملاً بی حرکت است، مثل وقتی که اجراکننده حالت اصلی نو، یعنی کامانه را به خود می‌گیرد، نیز وجود داشته باشد. هیساکازوه بازیگر می‌گوید هنگامی که یک مبتدی کامانه را تعلیم می‌گیرد، «حتی در مکانی سرد در وسط زمستان، تنها کاری که باید برای فراموش کردن سرما بکنند، این است که حالت یاد شده را به خود بگیرد». در این وضعیت هیچ کوشش خاص روانی لازم نیست.

در واقع، این تمرین نه روی وضعیت بدن بلکه روی فشار عضلانی و فن تنفس تمرکز دارد. گفته می‌شود که نیروی یک بازیگر نو فقط بر اساس حالت **کامانه** او ارزیابی می‌شود. **کامانه** بزرگ‌ترین بازیگران، احساس توازن تزلزل‌ناپذیر و حضور بسیار قدرتمندی را به تماشاگر می‌دهد. بازیگر با بستی قبل از نمایش روی صحنه این قدرت جسمانی را پیدا کرده باشد.

طی قرون متمادی، تماشاچیان در سراسر دنیا، حرکات بدن اجرا کننده را ما فوق زندگی روزمره یافته‌اند. ژاپن استثنایی بر این قاعده نیست. سابقه رقص سنتی ژاپنی شامل تشریفات مذهبی خاصی است که طی آن الوهیت، پوشش جسمانی یک **میگو**، یعنی یک کاهنه را به عاریت می‌گیرد تا در این جهان ظاهر شود. طی این مراسم، بدن **میگو** در حاشیه فضای معمولی به جنبش در می‌آید و قواعدی را دنبال می‌کند که با قواعد رایج و آشنای ما متفاوت هستند.

اجرای از منظر در کیوتو  
بازنگر جلو نقاب یک پریمودا را  
بر چهره زده است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات  
پرتال جامع علوم انسانی

ما در زندگی روزمره امکانات بدن خود را به میزان بسیار محدودی به کار می‌گیریم. در ژاپن هنرهای سنتی نظامی، به ویژه **کندو Kendo** «شیوۀ شمشیر»، اهمیت بسیاری به وضعیت ساکن «آماده باش»، که همان نام وضعیت اصلی نو، یعنی **کامانه** را دارد، داده می‌شود. در اینجا هم گفته می‌شود که قدرت یک **بودوکا** (BUDOKA) یعنی کسی که به تمرین هنرهای نظامی می‌پردازد، فقط بر حسب اتخاذ این وضعیت سنجیده می‌شود. در وضعیت **کامانه**، بدن **بودوکا** حتی یک اینچ نیز حرکت نمی‌کند در حالی که در درون، کلیۀ عضلات وی آمادگی آن را دارند که حداکثر انرژی را تسجیز نمایند. ایسن موضوع به آن معنا نیست که عضلات سخت می‌شوند، بلکه هیچ یک از آنها در حال استراحت نیستند. آگاهی متوجه هیچ نقطه‌ای از بدن نیست، بلکه بر تمامی آن متمرکز می‌شود. به این ترتیب، کامانه، مانند یک حرکت واقعی به عنوان وضعیت تعریف می‌شود که آمادگی کلیه حرکات ممکن را داراست.

### حرکت واقعی

به همین نحو، **کامانه** یک بازیگر نو دارای انرژی پنهانی است که تماشاگر آن را به صورت نیروی جسمانی در می‌یابد. این انرژی در وضعیتهای ساکن و حرکات آهسته آشکار می‌گردد هنگامی که بازیگر حرکت می‌کند، بازده مادی آن بسیار زیاد است، زیرا او می‌داند چگونه سکون و نیروهای واکنشی را به کار گیرد. برای قائم نگهداشتن چوبی که به طور عمودی در کف دست قرار گرفته، قدرت و انرژی فوق العاده زیادیتری لازم است تا برای جلوگیری از افتادن آن بر زمین. به همین ترتیب برای نگهداری بدن به حال توازن در حالی که به طور افقی حرکت می‌کند، نیروی درونی بسیار زیادی لازم است. این کار مستلزم مهارت کوچک‌ترین اجزای بدن و صرف انرژی قابل ملاحظه‌ای است. این نکته حائز اهمیت است که تماشاگران قادر باشند این کوشش درونی را درک کنند. طی این جریان، که خود فرآیندی منطقی نیست، بدن کاملاً مهار شده به نظر می‌رسد و امکانات پنهان خود را برای حرکت و ذخیره انرژی خود، آشکار می‌سازد و نیز به همین ترتیب حالت قدرتی که از آن مستفاد می‌گردد. هدف اصلی نو آنقدر که ایجاد این قدرت جسمانی است، حرکت نیست، بلکه برعکس مطمئن‌ترین راه برای دستیابی به این هدف، مهار حرکات است. به این دلیل است که تعالیم «زیامی» بر

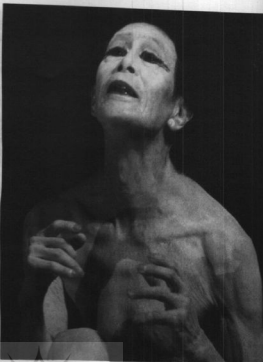
می‌یافت، به نحو عجیبی آشفته بود. همه چیز مثل طبیعت، خانه و زندگی روزانه ناقص بود. تنها چیزی که وی از آن مطمئن بود، بدن آسیب پذیرش بود بدن او از کودکی به شیوه آموزش و پرورش، اسیر یک خفقان فرهنگی بود از این رو از نظر وی رقص در درجه نخست می‌بایست نیروهای بالقوهٔ بدنی را که توسط فرهنگ خفه شده بود، دوباره بیدار سازد این کار مشکلی است، زیرا مردم نمی‌توانند امکاناتی را که هرگز نشناخته و تصور نیز نکرده‌اند؛ در نظر آورند. همه چیزی که او می‌دانست این بود که بایستی این فرصتهای از دست رفته را توسط جریانی که ارتباطی به بازگشت به دوران کودکی با وضعیت انسان ابتدایی نداشت، دوباره حیات بخشد.

### اجرا کردن و تبدیل شدن

تاتسومی هیچی کاتا می‌گوید: «بوتو جسمی است که با تحمل خطرات زیاد به پا می‌خیزد» اگر مردم کلیه حرکات عادی را که بر بدنشان نقش بسته رد کنند، ممکن است راست ایستادن را مشکل بیابند یا وجود این مجبوروند به پا خاسته و راست بایستند اینگونه است که بدنهای آنها می‌توانند امکانات جدیدی را کشف کنند، و این همان اصل اساسی بوتو است. درست به همین دلیل که این رقص کاملاً عاری از ظرافت و زیبایی و تقهلهٔ مقابل آراستگی فرهنگی نو و کابوکی است، بایستی که نادرستی و کذب فرهنگ معاصر را نشان دهد اگر بدنهای ظریف و زیبا محصول و قربانی فرهنگ هستند، بدنهای زشت و نامعنا بوتو اندیشه‌های متعارف ما دربارهٔ بدن و همچنین نظام فرهنگی را از بین می‌برد.

البته بدن هر یک از اجراکنندگان بوتو بی‌مانند است. یکی می‌تواند با مهارت احساسی را سرکوب کند و اجازه دهد در درونش به آهستگی بجوشد تا اثر آن، هنگامی که ناگهان به بیرون فوران می‌کند، افزایش یابد. دیگری بدن شفاف و شکننده یک فرشته را داراست. سومی در برابر مکان، زمان و حضار معینی تغییر می‌کند این موضوع بیشتر با استعداد فردی سر و کار دارد تا با شیوه یا طراحی. در هر حال یک اجراکننده بوتو بایستی ابتدا بدن فرهنگی خود را بکشد، تبدیل به یک جسد شود، و سپس راست بایستد. فقط در این موقع است که باید بداند چگونه حرکت کند.

در حالی که یک اجراکننده غربی را می‌توان به عنوان شخصی تعریف کرد که حرکاتی را «اجرا» می‌کند که در توان مردم عادی نیست، بازیگر تو در حاشیهٔ زندگی عادی «تبدیل» به یک شخص می‌شود اجراکنندهٔ غربی بیش از



مرد بی‌عنوان در اجرای کاتایوتو

اساس زیر استوار است. «ذهن را بدهم و بدن را هفت دهم به حرکت درآورد، سدهم باقی‌مانده حالت بالقوه را تشکیل می‌دهد و قدرت لازم بدن را تأمین می‌کند. فقط پس از طی این مرحله است که «گوشت» ذوق هنری و «پوست» زیبایی در «استخوان‌بندی» بدن می‌نشیند. اینها عوامل سه گانه هستند که بدون آن رقص تو به کمال خود دست نیابد»

پرتال مع علوم انسانی

### خفقان فرهنگی

بوتو حدود سال ۱۹۶۰ توسط تاتسومی هیچی کاتا، اجراکنندهٔ جدیدی که هیچ تجربه‌ای از رقص سنتی ژاپنی نداشت، خلق شد. او می‌خواست این نوع

جدید رقص را بر اساس تجربیات خود از زندگی در دهکده زادگاه خویش بنانه، بوتو واکنش در برابر انواع رقصهای غربی و رقصهای سنتی ژاپن بود، که هر ۵۵، آنها بخش، از فرهنگ شهری و اشرافی بودند.

اکیرا اماکازاکی  
استاد دانشگاه ژاپن  
که نویسنده آثار زیر است  
زبان و بدن (۱۹۹۰)  
ترجمه: س. س. س. (۱۳۸۸)



ناسومی هجی، تکرا

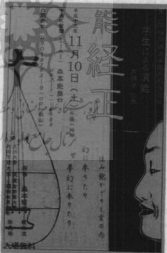
هشترمند مهارت بازیگری خود را برای ایفای نقش شخصیتی دیگر یا نمایش احساس او به کار نمی‌برد بدن وی طبق اصل کاملاً متفاوتی شروع به عمل می‌کند. با وجودی که **بومو** با نمونه‌های پذیرفته شدهٔ زیبایی‌شناسی مغایرت دارد، دارای وجوه تشابهی با رقص نو است، به این معنی که آن نیز با **شملدن** سروکار دارد نه با اجرا کردن. هدف نخست آن تجسم بدنی است که تا به حال پنهان بوده است.

«اجراه» در درجه دوم قرار می‌گیرد. فقط حضور این بدن به خصوص (استخوان‌بندی زیامی) است که به «گوشت» (حرکت) و «پوست» (ایرازا) اجازه می‌دهد که وارد عمل شوند. زیامی می‌گوید: «وقتی آنها وارد عمل می‌شوند، لحظاتی که کاری انجام نمی‌شود، مسحور کننده است.» به این ترتیب مجریان نو و **بومو** هر دو بر درون خویش متمرکز می‌شوند و می‌کوشند ظریف‌ترین احساسهای بدن خود را تسخیر کنند و خفیف‌ترین حرکات آن را مهار نمایند. به این دلیل است که حرکات آنها فوق العاده کند است.

حرکات زیبای نو که به صفت **یوگن** (Yugen) محو و عمیق تعریف می‌شود، فقط زمانی قابل اجراست که اجراکننده دارای بدن نیرومندی باشد. با اجرای این حرکات، چنین به نظر می‌رسد که اجراکننده رقص باله بدون وزن شناور است. اجراکننده نو بایستی قبل از اجرای حرکات **یوگن** مملو از قدرت باشد. واضح است که **بومو** تصور نو را از بدن به ارث برده است. این طرز تلقی منحصر به **بومو** نیست. بسیاری از آموزگاران رقص جدید ژاپنی، که از مدارس امریکایی و آلمانی الهام گرفته‌اند، توجه اصلی خود را بر حرکت متمرکز نمی‌کنند، بلکه به آگاهی از بدن اهمیت بیشتری می‌دهند.

کشف بدن به این معنی است که بر قسمتهایی از بدن که معمولاً مورد توجه قرار نمی‌گیرند، متمرکز شود و حرکاتی را که معمولاً خود به خود صورت می‌گیرد، آگاهانه انجام دهد. و به این ترتیب انسان هر لحظه نسبت به خواسته‌های بدن هشیار شود. در نتیجهٔ این کشف، که نه آفرینش است و نه بیان، بدن بایستی آگاهانه بار دیگر مورد تصرف قرار گیرد. این نخستین هدف رقص است. بیان از طریق تصرف دوباره بدن میسر می‌گردد.

هر چیز متخصص حرکت است. تعلیم وی بیشتر بر اساس کسب ذوق وافر هنری از طریق تسلیم بدن به انضباط شدید است. از سوی دیگر، اجراکننده رقص نو زندگی روزانه خود را با بدن کاملاً عادی سپری می‌کند اما روی صحنه بدنی را حیات می‌بخشد که با بدن عادی تفاوت دارد. بر خلاف آنچه در تماشاخانه‌های غربی رخ می‌دهد،



زیامی موتو کو - خالق بهترین نمایشنامه‌های رنو



یک بازیگر در اجرایی از یک نمایش کابوکی این شکل از شاهر  
رایس آسره است از موسیقی رهس . مسم و دماگوک .