آیین در تئاتر معاصر تایوان

تئاتر یو و مراسم عبادی بایی‌شاتون ما ـ تسو

کریگ کوپینترو
عصمت شیخ‌الاسلامی

در سال ۱۹۹۹، گروه تئاتر یو (U Theatre) به‌عنوان اولین گروه نمایشی آوانگارد در تایوان در مراسم عبادی سالانه بایی‌شاتون (Baishatun) ما ـ تسو (Ma-tsu) شرکت کرد.[1] ۲۵۰۰ عبادت‌کننده تایوانی با حضور در مراسم آیینی ما ـ تسو طی ۹ روز حدود ۲۵۰ کیلومتر از بایی‌شاتون تا بی ـ کنگ (Bei-gang) راهپیمایی کردند. از آن زمان به بعد گروه‌های تئاتر تجربی بیشتری این نمایش آیینی ـ سنتی را در آموزش‌های بازیگری خود جایگزین کردند. در بهار سال ۲۰۰۱، اعضای شش گروه نمایشی در این عبادت حضور فعال داشتند که عبارتند از:

چی بادی (Body Chi)، گلدن باو (Golden Bough)، ریور بد تئاتر (Riverbed Theatre)، شکسپیرز سیسترز (Shakespeare's Sisters)، کریتیکال پوینت تئاتر فنامنون (Theatre phenomenon Critical point) و سانز سان (Sun's Son)[2]. در تایوان مستعمره‌نشین، عبادت برای احیای تاریخ بومی این سرزمین و بازسازی هویت تئاتر معاصر تایوان، راه و رسم نمایشی زنده و فعالی بوده است.

عبادت‌کنندگان به‌صورت جمعی و گروهی با خوردن، خوابیدن و راه رفتن به‌صورت یک مجموعه متحد بر چالش‌های ذهنی و فیزیکی این مراسم آیینی غلبه می‌کنند و مرز بین شهری و روستایی، مدرن و سنتی و چینی سرزمین اصلی و تایوانی را از بین می‌برند. فعالان تئاتر تایوان برای آموزش روش‌های نمایش در مراسم عبادی شرکت نمی‌کنند، بلکه در این پژوهش میدانی حرکتی شرکت می‌کنند تا سرزمین، فرهنگ، جامعه، مردم و فردیت خود را بازشناسند.

گرچه برخی از عبادت‌کنندگان تئاتری پس از شرکت در مراسم عبادی ما ـ تسو، نمایش‌های

آیینی را اجرا کرده‌اند، اما مراسم عبادی معمولاً تأثیر مستقیم و کمیت‌پذیری در اجرا ندارد. در عوض، عبادت بیشتر به‌عنوان یک نهاد اجرایی، یک لحظه تناقض‌گونه از حس وحدت‌جمعی و خودانکایی کلی عمل می‌کند. همانطور که بازیگر گروه تئاتر کریتیکال پوینت تئاتر فنامنون Critica Point Theatre Phenomenon، یانگ وان ـ یی (Yang Wan-Yi) پس از انجام عبادت خود بیان کرده: «عبادت همان چیزی است که تئاتر باید باشد، آیین، عمل، بحران و فرهنگ و جامعه» (۲۰۰۱) و در این وحدت پویا، این مواجهه لحظه‌ای با نیروی دیگرگون اجرا است که عبادت به‌صورت یک فعالیت آموزشی در جامعه تئاتر آوانگارد در تایوان شکوفا می‌شود.

تایوانی بودن در تایوان:

در یکی از مقالات ۱۹۹۰ مجله *The Economist*، پنلوب هارلند ـ تان‌برگ (Thunberg Penelope Hartland) نظر داده بود که اگر تایوان جای یک فرد بود، حتماً روانکاو می‌شد (هیوز ـ ۱۹۹۷:۱)، این گفته کنایه‌آمیز و بیانگر هویت فرهنگی است که بر تایوان مستعمره‌نشین سایه افکنده است. از دهه ۱۵۰۰، ساکنین تایوان به شکل مردم و فرهنگی که با یک خط تیره از هم جدا شده‌اند زندگی کرده‌اند: اسپانیایی ـ تایوانی، هلندی ـ تایوانی، چینی ـ تایوانی و ژاپنی ـ تایوانی ـ اما هیچ‌گاه کاملاً تایوانی نبوده‌اند. با هر جابه‌جایی در بین حاکمان، الگوهای ملیت‌گرایی و قوم‌گرایی نیز تغییر کرده است و ملیت کشور استعمارکننده تلاش کرده تفسیر حاکم و غالب خود از تاریخ و خاطره جمعی را اعمال کند. (چانگ ـ ۱۹۹۷:۴۹).

امضای بیانیه قاهره در سال ۱۹۴۷ پس از خاتمه جنگ جهانی دوم به ۵۰ سال اقتدار استعمارگرایانه ژاپن بر تایوان خاتمه داد. اما هنگامی که دولت ملی‌گرای کیومین دانگ (Nationalist Kuomindang (KMT))، در سال ۱۹۴۹ پس از شکست از کمونیست‌ها از سرزمین چین به تایوان گریخت، اعلام نمود که این سرزمین مکان مبارزه‌ای است که راه را برای رئیس جمهور چیانگ‌کای ـ شک (Chiang Kai-shek) هموار می‌سازد تا حکومت نظامی را اعمال نموده و رژیم استعماری جدیدی را از سر بگیرد. ملی‌گرایان سیاست ماهرانه طرفداری از آداب و رسوم چینی را در پیش گرفتند و کوشیدند چشم‌انداز فیزیکی و فرهنگی تایوان را به نسخهٔ کوچکی از سرزمین چین تبدیل کنند. دولت ملی‌گرای کیومین دانگ اقدام به تأسیس موزه ملی، زبان ملی، اپرای ملی و سبک نقاشی کرد و حتی وقت ملی را با ایجاد تقویمی که با تشکیل جمهوری چین در ۱۹۱۲ آغاز می‌شد تغییر داد.

همانطور که پژوهشگر تایوانی، رن‌های (Ren-hai) می‌نویسد: «دولت ملی‌گرای کیومین دانگ در تاریخ جایگزین شده‌ای زندگی می‌کرد که به هر حال برای تایوان در زمان حال بود» (۱۹۹۶: ص ۹۳).

در مقابل این پس‌زمینه استیلای سیاسی و قومی، فعالان سیاسی در اواخر دهه ۱۹۷۰ دست به یک انقلاب فرهنگی زده و اصول دمکراسی و ملی‌گرایی تایوان را تقویت کردند. تایوانی‌های بومی اولین حزب مخالف یعنی تانگ وای (Tang-wai) را در ۲۸ سپتامبر ۱۹۸۶ تأسیس کردند. تحت فشار شدید عموم مردم، دولت ملی‌گرای کیومین دانگ حکومت نظامی را در ۱۴ جولای ۱۹۸۷ لغو کرد و به این طریق راه برای بیان افکار سرکوب شده سیاسی و هنری به روی مردم

گشوده شد. با از هم گسستن ساختار سلطه‌طلبانه دولت ملی‌گرای کیومین دانگ، رئالیسم اجتماعی تحت حمایت دولت نیز که به مدت ۳۰ سال بر صحنه تئاتر سایه‌افکنده بود، شروع به فروپاشی کرد. (وانگ ـ ۱۹۹۶: ۱۰۶). بازیگران تئاتر تبدیل به فعالان سیاسی شده و فعالان سیاسی نیز بازیگر شدند و فقط در سال ۱۹۸۸، حدود ۱۱۷۲ نمایش عمومی را به روی صحنه بردند. (گلد ـ ۱۹۹۴: ۵۸).

بازیگران سیاسی حرکت نوپای تئاتر (Little Theatre Movement) را از سالن‌های تئاتر به خیابان‌ها کشاندند و تئاتر حبابی (Bubble Theatre) را تشکیل دادند و قبل از انحلال و انتقال به سمت مباحث اجتماعی جدید، یک یا دو اثر جدید را حول یک مبحث خاص اجرا کردند (تیان ـ ۱۹۹۶: ۳۹). این بازیگران برای حقوق زنان، مسائل زیست‌محیطی و اصلاحات سیاسی فعالیت می‌کردند اما در صف اول این موضوعات، مبحث خوداتکایی بیشتر مدنظر بود.

تئاتر یو

حرکت‌های اجتماعی و هنری علیه تسلط فرهنگی هان چینی (Han Chinese) در تایوان شروع به شکوفایی کرد. این حرکت‌ها عبارت بودند از: «بازگشت به اصل خویش»، «نوستالژی فرهنگی»، «کشف تایوان» و «در جست‌وجوی حیات دوباره تایوان». در حالی که به نظر می‌رسد این حرکت‌ها به سمت گذشته هدایت شوند، یا به عبارتی به سمت احیای یک هویت عارفانه که قبلاً گم شده یا فراموش گردیده بود، اما در عین حال بخشی از فرآیند افراطی بازسازی حال و آینده تایوان بودند. در ژوئن ۱۹۸۹، تئاتر یو اقدام به اجرای «طرح راهیابی به گذشته» (Plan of Tracing Back) کرد ـ که این اولین تلاش رسمی فرهنگی و هنری برای ایجاد یک سبک اجرای تایوانی واحد و حرکات فیزیکی بازیگر بود.

تئاتر یو و طرح راهیابی به گذشته

تئاتر یو در «طرح راهیابی به گذشته»، اقدام به ایجاد یک هویت تایوانی که ریشه در سنت‌های بومی دارد کرد. این گروه به مناطق روستایی سفر کرد، در جشنواره معابد شرکت کرد و هنرهای سنتی شامل تای ـ چی، چه ـ گو *(tai-chi, che-gu)* (که یک سبک حرکت موزون و طبل تایوانی است)، با ـ جی آ ـ جیانگ (ba-jia-jiang) (حرکت موزون هشت صورت فلکی)، نمایش عروسکی بودایکسی (budaixi) و موسیقی بیگوان (Beiguan) را مطالعه کرد. مؤسس و کارگردان هنری، لیو چین ـ مین (Liu ching-min) تحقیقات گروه را بر پایه تئوری و کاربردی بنا نهاد که در دوران دانشجویی خود با جرزی گروتوفسکی (Jerzi Grotowski) در برنامه آموزشی نمایش عینی (Objective Drama) او در کالیفرنیا در سال ۱۹۸۴ فراگرفته بود. گرچه به گفته لیو هدف از این طرح این بود که در این دوران بی‌ریشه و بی‌هویت، به ما اجازه «فرهنگ داشتن» بدهد (۱۹۹۵: ۲۰)، اما تئاتر یو از این موضوع بیش از داشتن یک «فرهنگ منفعل» حمایت می‌کرد. آنها با شور بسیار برای خلق و اجرای یک فرهنگ جدید تایوانی به فعالان بومی سیاسی تایوان می‌پیوستند. تئاتر یو در عین آنکه یک هویت جایگزین فرهنگی را در زمان حال به اجرا می‌گذاشت و با الگوهای هنری و قومی ملی‌گرای چینی و مدرنیزاسیون زندگی شهری مخالفت می‌کرد، سنت‌های حاشیه‌ای را احیا و به گذشته متوسل می‌شد، و به فرهنگ روستایی تایوان رومی‌آورد. تئاتر یو ضمن تأکید بر اتحاد مجدد و پیوند دوباره، با تنش‌های هنری، قومی و

فرهنگی که کشور را از مردمش جدا ساخته بود مقابله می‌کرد. آنها از کلمات قصار سنتی به‌عنوان شعارهای فرهنگی و هنری بهره می‌جستند. «انسان و طبیعت یکی شوند» (تیان رن هیپی ـ Tianren heyi)؛ «تائو» (Tao) و «هنر یک کلیت یکپارچه و منسجم را تشکیل می‌دهد» (دایوئی ییتی ـ Daoyi yiti).

لیو در آموزش‌های خود، از یادگیری عینی حمایت می‌کرد و بر اهمیت ذهن به‌عنوان راه اصلی تحقیقات عادلانه و شناخت فرهنگی تأکید می‌ورزید و معتقد بود که اجرا عبارت است از:

> «شکلی از کسب دانش که نیاز به تحقیقات عمیق و گسترده دارد. برای اجرای این نمایش بایستی ابتدا جسم خود را تمرین دهیم و سپس روح خود را برای تجربه افکار و احساسات برانگیخته‌شده به وسیله آنچه که می‌بینیم و احساس می‌کنیم به کار بریم. (۱۹۹۲: ۷۲)»

در آموزش تئاتر یو، پاسخ روان ـ جسمی یک عمل مشخص می‌کند که آیا این حرکت به درستی انجام می‌شود یا نه. مثلاً، کیمو (kimo) یکی از اعضای سابق گروه تئاتر یو روشی را توضیح می‌دهد که در آن می‌توان انجام چه گو (Che-gu) را به‌طور دقیق تعیین کرد: چرخش‌های سیال هنگامی که به شکل صحیح اجرا می‌شوند، به‌طور معمول موجب شادی و خنده او می‌شد و او ایدئولوژی زیربنایی این پژوهش را در این جمله خلاصه کرد که: «فقط حرکات بدن واقعیت است» (۱۹۹۹).

لیو بر هدف شکستن موانع فیزیکی و ذهنی تأکید می‌نمود که اجراکنندگان را از رسیدن به قله موفقیت و از مهارت به‌دست آمده در سنت‌های اجرای آسیایی که در آن عامل و عمل (اجراکننده و اجرا شده) یکی هستند (زاریلی ـ ۱۳۱: ۱۹۹۰) منع می‌کرد. در طول تمرینات آموزشی، لیو به پنج نکته مهم اشار می‌کرد:

۱- «عمل کن». فکر نکن.
۲- بگذار «کنش» ظاهر شود. حرکت را بیان نکن.
۳- «اجرا کن». انجام نده.
۴- «باش». عمل نکن
۵- از «صورت‌های قالبی» خلاص شو. (ویو ـ ۱۹۹۸: ۱۱)

هنگام تقاضا از بازیگران به «بودن» و «انجام‌دادن»، لیو آنان را مجبور می‌کرد تا ماسک‌های اجتماعی خود را کنار بزنند، دست از اجرا بردارند و خود را در سنت‌های فرهنگی نادیده گرفته‌شده غوطه‌ور سازند. این رویکرد ضدتئاتری، بازیگران را بر آن داشت تا روش دیگری از فرهنگ فیزیکی را تجربه کنند. لیو از اعضای گروه نمی‌خواست تا مثل تایوانی‌ها عمل کنند. در واقع او از آنان می‌خواست تا با تمام وجود، خود را به‌دست حرکت‌های تایوانی بسپارند و با سنت‌های فیزیکی وارد یک گفت‌وگوی عینی شوند. او از آنان می‌خواست که «تایوانی» باشند.

یکی از اعضای گروه تئاتر به نام وی ون ـ کویی (Wu Wen-cui) برای اولین‌بار در مراسم عبادی ما ـ تسوبایی‌شاتون شرکت کرد. گرچه او کل مسافت مورد نظر خود را در آن سال راهپیمایی نکرد، اما متوجه ارزش بالقوه فعالیت سنتی به‌عنوان بخشی از پروژه فرهنگی و هنری گروه خود شد. سال بعد، لیوچینگ ـ مین (Liu Ching-min) و بقیه اعضای تئاتر یو در این مراسم

عبادی شرکت‌کردند و بدین‌طریق اولین ارتباط رسمی بین عبادت و حرکت نمایشی آوانگارد در تایوان ایجاد شد.

عبادت به‌عنوان یک فعالیت آموزشی: یادگیری عینی

بیش از صدسال، طرفداران ما-تسو از جامعه روستایی بایی‌شاتون در ناحیه میائولی (Miaoli) شمایل ما-تسو را از معبد محلی به معبد بی-گنگ (Bei-gang) حمل کرده‌اند تا قدرت (لینگ ling) او را از نو زنده کنند.[3] به‌منظور تسهیل در حمل این الهه، بزرگان معبد گروهی از داوطلبان توانمند را انتخاب می‌کنند تا تمثال را در یک تخت سنتی حمل کنند. طرفداران ما-تسو در این مراسم شرکت می‌کنند و به شکرگزاری از نعمات الهه و دعا برای هدایت مستمر او در آینده می‌پردازند. معابد، خانه‌های شخصی و مغازه‌هایی که در مسیر بایی‌شاتون تا بی-گنگ قرار دارند، محراب‌هایی در حاشیه راه ایجاد می‌کنند، آتش‌بازی راه می‌اندازند، از عبادت‌کنندگان با خوراکی و نوشیدنی پذیرایی می‌کنند و با اجرای نمایش‌های مفصل و کامل، حس تعهد خود به الهه را نشان می‌دهند و از او می‌خواهند تا وارد ملک آنها شده و آنان را برکت دهد. نوازندگان سنتی، رقاصان شیر، نمایشگران با - جیا - جیانگ (ba-jia-jiang) شمن‌ها (جادوگران قبیله‌ای)، ریاضت‌کشان و خوانندگان زن در ماشین‌های برقی گل زده (dianzi huache) به این مراسم روح تازه‌ای بخشیده و فضای کارناوال را ایجاد می‌کنند (سانگرن - ۱۹۹۳: ۵۶۶). اما شخصیت‌های اصلی رب‌النوع مقدس و عبادت‌کنندگانی هستند که در سفر ۳۰۰ تا ۳۵۰ کیلومتری از بایی‌شاتون تا بی-گنگ و مسیر برگشت او را همراهی می‌کنند.

در سال ۱۹۹۱، گروه تئاتر یو به‌عنوان متخصصان علم مردم‌شناسی و صاحبنظران اجرا (نمایش) در این مراسم عبادی شرکت‌کردن تا مراسم آیینی شست‌وشوی شمایل ما-تسو، مراسم تعویض لباس رب‌النوع و اعمال نمایشی مردمی که تخت ما-تسو را حمل می‌کردند، ثبت کنند.[4] اعضای گروه برای ضبط مراسم عبادی، با خود دوربین، رایانه و ضبط‌صوت آوردند. لیو توضیح می‌دهد که بلافاصله پس از شروع حرکت، وسایل ضبط را کنار گذاشتند، زیرا اعضای بدن آنها شروع به «صحبت کردن» نمود و «فقط پاهایشان برای ثبت این حوادث و مراسم عمل می‌کرد» (یو - ۱۹۹۱: ۲۰-۱۹). اعضای گروه به‌طور طبیعی نقش خود را از نظاره‌گر به شرکت‌کننده تغییر دادند. همان‌طور که لیو می‌گفت، «فقط به‌عنوان شرکت‌کننده می‌توانستیم خود را در این اعمال غوطه‌ور کنیم». دانش کشف‌شده تئاتر یو چیزی نیست که فقط از عمل انجام‌دادن برخیزد؛ دانش و آگاهی در بسیاری موارد خود عمل انجام‌دادن محسوب می‌شود.

اعضای گروه تئاتر یو حدود ۲۰ ساعت در روز همراه با دیگر عبادت‌کنندگان در عمل فیزیکی راهپیمایی شرکت‌کردند تا «وارد اولین مرحله انتقال جسمانی» شوند (یو - ۱۹۹۱: ۴۳). تاول‌زدن کف پاها و تحمل آن، پاهای خون‌آلود، گرما، خستگی و گرفتگی عضلات در واقع راه‌هایی برای ایجاد تحول در خود بودند. آنان بر محدودیت‌های ذهنی و جسمانی خود غلبه می‌کردند - «روبه‌رو شدن با شعله» - و به‌جای توقف کردن، بر تلاش خود می‌افزودند. عبادت ثبات و پایداری اعمال مکانیکی را به مبارزه می‌طلبد و به عبادت‌کنندگان اجازه می‌دهد تا راهپیمایی را دوباره تجربه کنند، گویی که اولین‌بار است، و این عمل روزمره دنیوی که اغلب مردم

به‌صورت عادی انجام می‌دهند را تبدیل به یک فعالیت متفاوت و تغییرپذیر نمایند.

ارتقای وضعیت روانی-فیزیکی عبادت‌کننده به چنین سطح بالایی از تنش/لذت، برخورداری از تجربیات آئینی را ممکن می‌سازد و عبادت را جایگاه مهمی برای رخدادهای ماوراءالطبیعی می‌کند و موجب بالابردن ایمان رهروان می‌شود (اسکوگارد ـ ۱۹۹۶: ۳۲). لیو لحظه‌ای را به‌یاد می‌آورد که پایش زخمی شده و به زحمت قادر به حرکت بود. او تصمیم گرفت در صف اول راهپیمایان قدم بزند و تا بی‌گنگ پیش رود. پس از چنددقیقه پیاده‌روی، متوجه‌شد که عبادت‌کنندگان به‌سرعت به او نزدیک می‌شوند. ما-تسو به‌سرعت از او سبقت گرفته و از کنار وی رد شد. زمانی که می‌خواست دست از حرکت بازدارد، ترانه بودایی «با تمام قلب و تمام خواسته‌های خود» ذهن او را پر کرده و به این طریق توانست به‌سرعت بدود و خود را به تخت ما-تسو برساند (یو ـ ۱۹۹۱: ۲۳). در طول مراسم سال ۲۰۰۰، یکی از بازیگران تئاتر که بسیار خسته و بی‌حال شده بود، با نگاه به شمایل ما-تسو زیر گریه زد و به من گفت که «تا به حال به زیبایی ما-تسو پی نبرده بود». (چو ـ ۲۰۰۰)

راهپیمایی در مسیری کاملاً ناشناخته:

برخلاف دیگر عبادات ما-تسو در تایوان، مراسم بایی‌شاتون دارای یک مسیر مشخص و برنامه زمان‌بندی نیست.[5] ابهام فعالیت‌های روزمره ـ زمان شروع و توقف راهپیمایی، زمان استراحت وحتی اینکه بر سر دوراهی‌ها به‌کدام راه باید رفت ـ بیشتر بر پیچیدگی عذاب و آزمایش سخت عبادت بایی‌شاتون می‌افزاید و عبادت‌کنندگان را وادار می‌سازد تا «بدون هیچ توقعی و رهاشده از خود» قدم بردارند. (یو ـ ۱۹۹۱: ۲۱) ما-تسو این تصمیمات را با برقراری ارتباط با مردمی که تخت او را از میان یک مراسم آیینی حمل می‌کنند، می‌گیرد و عبادت‌کنندگان را به درون آنچه که لیو «حالت ناشناخته کامل» می‌نامد، می‌برد (۱۹۹۱: ۲). عبادت نگرش‌های محدودشده زمانی راکه در برنامه‌های عادی و روزمره مردم ریشه دوانیده، وارونه کرده و آنان را وادار می‌سازد تا با ما-تسو یکی شده و طبق آهنگ و وزن او قدم بردارند (ویو ـ ۱۹۹۷: ۱۱). حمل ما-تسو به بی‌گنگ با سرعت تمام، در واقع هدف اصلی این راهپیمایی آیینی نیست. برعکس، عبادت این رویکرد اقتصادی و هدفمند به سفر را در هم شکسته و ماشین‌سواری سه ساعته تفریحی را به یک ادیسه نه‌روزه تبدیل می‌کند. اولین سالی که لیو در این مراسم عبادی شرکت کرد، گروه تمام شب اول را بدون توقف و خوابیدن راهپیمایی کردند (یو ـ ۱۹۱۹۱: ۲۱).[6]

لیو لحظه‌ای را توصیف می‌کند که عبادت‌کنندگان حدود ساعت ۶ بعدازظهر وارد یک شهر شدند. بسیاری از عبادت‌کنندگان تصور می‌کردند که همین الان توقف کرده و شام می‌خورند. اما در عوض، داوطلبانی که شمایل ما-تسو را حمل می‌کردند شروع به دویدن نموده و قبل از توقف نهایی مدت ۲ ساعت فقط می‌دویدند. عبادت‌کنندگانی که تصور می‌کردند در شهر توقف می‌کنند، قبلاً از نظر ذهنی و روانی شروع به استراحت کردند و گرچه چشمانشان عمل فیزیکی راهپیمایی را ادامه می‌داد، اما دیگر در این عمل غوطه‌ور نبودند. توقع ذهنی آنان تبدیل به یک انتظار فیزیکی شد و هنگامی که افراد حمل کننده ما-تسو شروع به دویدن نمودند، نمی‌توانستند

به آنان برسند. [۲۵] از آنجایی که عبادت‌کنندگان قادر به تغییر در تصمیم‌گیری‌های خود به هنگام خوردن یا خوابیدن نیستند، بایستی در لحظه زندگی کنند و فقط بر یک عمل یعنی پیاده‌روی تمرکز کنند.

اغلب عبادت‌کنندگان هنگامی که بیش از حد گرمازده یا خسته می‌شوند، سوار یکی از وسایل نقلیه‌ای که مراسم را همراهی می‌کند می‌شوند (از ۲۵۰۳ عبادت‌کننده در سال ۱۹۹۱، فقط ۳۳ نفر کل مسافت را پیاده طی نمودند). اما این تغییر از یک «جسم فعال» به «جسم غیرفعال» تغییرات روانی ـ فیزیکی ایجاد شده به وسیله عبادت را از بین می‌برد. لیو تأکید می‌کند که تنش جسمانی موضوع اصلی عبادت ما ـ تسو است، و این تنش جسمی نامحدود، بدن را به سطح متعالی انتقال و تغییر می‌رساند.[۲۰] او معتقد است که حتی زمانی که عبادت‌کنندگان برای خوردن یا استراحت‌کردن توقف می‌کنند، در حالت تغییر باقی می‌مانند و از نظر جسمانی خنثی نمی‌شوند، زیرا جسمشان به انجام این تجربه ادامه می‌دهد و در یک حالت آماده برای رفتن باقی می‌مانند. حساسیت فزاینده عبادت‌کنندگان در این حالت متعالی آماده باش جسمی، روش خوردن، آشامیدن و خوابیدن آنان را تغییر می‌دهد و به آنان اجازه می‌دهد که این فعالیت‌های اولیه انسانی را بیشتر تجربه کنند. [۲۱] عبادت‌کنندگان «خود را فراموش می‌کنند» و بدین‌وسیله می‌توانند در زندگی روزمره خود با حیات مجدداً روبه‌رو شوند. این آگاهی فزاینده اثراتی را در جسم عبادت‌کنندگان بر جای می‌گذارد. پس از تکمیل عبادت و بازگشت به تایپه باسرعت پرهیجان و پرحرارت به مدت یک هفته، جاز (Jaz)، عضو گروه چی بادی (Chi-Body) گله می‌کرد که «من هنوز به واقعیت بازنگشته‌ام. من منتظر مترو بودم و فکر می‌کردم دارم صدای طبل مراسم را می‌شنوم می‌خواستم دوباره راهپیمایی کنم» (۲۰۰۰) پس از آنکه بازیگر گروه Shakespeare's Sisters چو جونگ ـ شی (Chou Jung-shih) پس از انجام عبادت به تایپه برگشت، شروع به پیاده‌روی‌های طولانی در شهر می‌کرد و سعی می‌نمود عبادت را مجدداً تجربه کند (۲۰۰۰) و «ماه‌ها پس از انجام عبادت در سال گذشته، من گاهی اوقات که در کنار دریاچه محوطه دانشگاه نورث وسترن قدم می‌زدم، همچنان احساس می‌کردم سرعت حرکتم مانند عبادت سریع و تند شده و بدنم به‌طور طبیعی به آن حالت بازگشته است.»

حرکت گروهی (Communitas)

علاوه بر تقویت هوشیاری جسمی شخصی، عبادت موجب تقویت مشارکت گروهی می‌شود. هنگامی که لیو و عبادت‌کنندگان با هم مثل ابرغلتان در خیابان حرکت می‌کردند، لیو با نوعی مشارکت بین ما ـ تسو و عبادت‌کنندگان روبه‌رو شده و احساس می‌کرد که بدنش دیگر در مقابل این عبادت مقاومت نمی‌کند، بلکه با آن حرکت می‌کرد و همزمان با آن عبادت‌کنندگان در یک‌زمان با یک حرکت الگوبندی‌شده به‌راه‌افتاده و یکی می‌شدند (لیو ـ ۱۹۹۲: ۲۹). لیو بر مشارکت جمعی تأکید می‌ورزید که با تلاش جسمانی همگام با سایر عبادت‌کنندگان احساس می‌شد. گرچه همه عبادت‌کنندگان باید با چالش فیزیکی به‌صورت گروهی «خود حامل وزن خود باشند»، اما عبادت در واقع یک حس قدرت مشارکتی و جمعی ایجاد می‌کند که تعهد سخت و پیگیر هر شرکت‌کننده را برای انجام عمل عبادت ضروری می‌سازد.

عبادت‌کنندگان کلاه‌ها و کت‌های تزیین شده با نام معبد بایی‌شاتون به تن می‌کنند تا از نظر بصری نشان دهند که شرکت کنندگان این عبادت هستند. بسیاری از خانواده‌هایی که به‌خاطر کار یا ازدواج از بایی‌شاتون نقل‌مکان کرده‌اند، برای این رخداد سالانه دوباره برمی‌گردند. صدها معتقد که از نظر جسمانی قادر به راهپیمایی در مراسم نیستند، به‌عنوان رانندگان داوطلب خدمت می‌کنند و عبادت‌کنندگان خسته را سوار می‌کنند. برخی دیگر در طول مراسم عبادت، چای، نوشیدنی خنک، آب یا غذای رایگان به‌عبادت‌کنندگان می‌دهند. هنگام غروب، زمانی که ما-تسو در شهرهای کوچک توقف می‌کند و معبد جای کافی برای خواب همه عبادت‌کنندگان ندارد، خانواده‌ها در آیین سنتی مینسو (minsu) شرکت می‌کنند و عبادت‌کنندگان را برای حمام و استراحت به خانه‌هایشان دعوت می‌کنند[۷] و همزمان با بازگشت عبادت‌کنندگان به بایی‌شاتون، ساکنین محلی ضیافت مفصلی ترتیب داده و به آنان خوشامد می‌گویند و ظرف‌های بزرگی از رشته‌های پخته، سوپ، مرغ، نوشیدنی، پیراشکی گوشت و دیگر غذاهای سنتی و اصیل را در خیابان می‌چینند؛ پیوند محکم و عمیق. اعتماد درونی در بین اجتماع آیینی بر این رخداد سایه می‌افکند و مرزهای جغرافیایی، فرهنگی، قومی و طبقاتی از بین می‌رود. مراسم عبادی بایی‌شاتون مردم شهری و روستایی، تاجر و کشاورز، تایوانی و چینی سرزمین اصلی را در فرآیند جمعی راهپیمایی با هم متحد می‌کند و در این فرآیند بسیاری از بازیگران تئاتر پیوندهای جدیدی با مردم و فرهنگ تایوانی که در ناحیه شهری تایپه دیده نمی‌شوند، ایجاد می‌کنند.

مردم‌شناس معروف، پی استیون سانگرن (P.Steven Sangren) در مقاله خود تحت عنوان «قدرت و تعالی عبادت‌های ما-تسوی تایوان» به اهمیت حرکت‌های جمعی در مراسم ما-تسو با بهره‌گیری از لباس‌های متحدالشکل، پرچم‌ها، نشانه‌ها و دیگر عناصر ساختاری که رابطه شرکت‌کنندگان با معابد را در برخی از مراسم عبادی بزرگ‌تر مشخص می‌کنند، تأکید می‌ورزد (۱۹۹۳)، اما سانگرن در مقاله خود به موضوع عبادت به‌عنوان یک سنت تاریخی و شکل آیینی اشاره می‌کند و تجربیات نمادین فرآیند عبادت را که عبادت‌کنندگان و اعضای جامعه را به‌هم پیوند می‌دهد، حذف می‌کند. او به بار حسی دود ترقه‌ها، یا صداهای شدید انفجار، تاول پاها، عرق و خستگی جسمانی و یا غلبه بر همه این موانع از طریق یک تلاش جمعی و اشتراک هماهنگ اشاره نمی‌کند. سانگرن یک کتاب و چندین مقاله درباره مذهب تایوان و عبادت ما-تسو بدون به‌کاربردن واژه «راهپیمایی» نوشته است. او «قدرت» و «تعالی» عبادات ما-تسو را حتی بدون اشاره به قدرت بالای فیزیکی عبادت تحلیل می‌کند. سانگرن در مقاله دیگری تحت‌عنوان «گویش‌های بیگانگی: افراد و جمعی بودن در مذهب چین» می‌نویسد:

> «همانطور که گفتم، این نظریه که بسیاری از پرستشگران یا عبادت‌کنندگان از رب‌النوعی به خاطر کمک سپاسگزاری می‌کنند، آنچه که بر آن تأکید می‌کنم این است که برای شرکت‌کنندگان در مراسم آیینی عمومی این گواهی و امید به هدایت الهی آینده است که ضرورت دارد (۱۹۹۰۱: ۷۹)».

اما سانگرن فراموش می‌کند اشاره کند که پرستش‌کنندگان فقط در قلب و ذهنشان «شکرگزاری» نمی‌کنند، آنها از طریق ایثار جسمانی خود از نظر جسمانی تشکر می‌کنند؛ روزهای متوالی در گرما و رطوبت طاقت‌فرسا راهپیمایی می‌کنند، در کارگاه‌ها و معابد می‌خوابند، در حمام

رستوران‌ها حمام می‌کنند، ساعت‌ها قبل از طلوع خورشید بیدار می‌مانند و جسم خود را به حالت بحران فیزیکی می‌رسانند.

شیوه‌های مختلفی که لیو و سانگرن با عبادت ما ـ تسو برخورد می‌کنند، نشانگر واکنش‌های مختلف آنان است. سانگرن به عمل راهپیمایی در عبادت به‌عنوان حالت خنثی از حمل‌ونقل مکانی، انتقال ما ـ تسو از یک جابه‌جایی دیگر (گویی که عبادت‌کنندگان این شمایل را در ماشین گذاشته و از معبد خود به سمت بی ـ کنگ حمل می‌کنند) برخورد می‌کند. از سوی دیگر، تئاتر یو و دیگر عبادت‌کنندگان با پیاده‌روی به‌عنوان حالتی از «جابه‌جایی» یا حرکتی که در سرتاسر وجودشان رخ می‌دهد و توجیه‌کننده فرآیند دشوار و خسته‌کننده جسمانی است و حرکتی که با تغییرات فیزیولوژیکی و درونی ایجاد می‌شود برخورد می‌کنند.

عبادت‌کنندگان، خارج از ضرورت، نقش‌های آیینی مختلفی را ایفا می‌کنند، مثلاً، داوطلبانی از سوی معبد برای حمل تخت ما ـ تسو، پرچم و عود دان در طول مراسم برگزیده می‌شوند. اما این حالت‌های «ایفای نقش» شرکت‌کنندگان را از هم جدا نمی‌کند، بلکه فضایی منظم و روان ایجاد می‌کند که موجب تقویت روح جسمی می‌شود. در مراسم ما ـ تسوبایی‌شاتون، تمامی عبادت‌کنندگان زن و مرد می‌توانند به‌طور مشترک و مساوی در مهمترین اعمال آیینی شرکت کنند.[۸]

در طول عبادت، تئاتر یو دریافت که هر عبادت‌کننده انگیزه شخصی متفاوتی برای شرکت در مراسم دارد و میزان دخالت جسمی شرکت کنندگان نشان‌دهنده پاداش‌های روحی و معنوی آنهاست. برخی از عبادت‌کنندگان جوان‌تر طوری با این مراسم عبادی برخورد می‌کنند که گویی یک رخداد ورزشی است و به دید رقابت با دیگر عبادت‌کنندگان رفتار می‌کنند و تلاش می‌نمایند بدون استراحت و بدون توجه به محتوای آئینی و مشارکتی مراسم تا حد امکان راهپیمایی کنند (یو ـ ۱۹۹۱: ۲۵). این عبادت‌کنندگان ورزشکار به محض اینکه در یک معبد توقف می‌کنند روی زمین ولو شده و استراحت می‌کنند، در حالی که عبادت‌کنندگانی که از روی ایمان و اطاعت راهپیمایی می‌کنند، بلافاصله دست به دعا برده و عود روشن می‌کنند (یو ـ ۱۹۹۱: ۵) برخی دیگر با مراسم عبادی مثل یک رخداد گردشگری برخورد می‌کنند، سوار بر اتوبوس‌های مجهز و راحت شده و گاهی اوقات چند کیلومتر پا عبادت‌کنندگان راهپیمایی می‌کنند. تنها تجربه منفی من هنگام شرکت در مراسم عبادی، زمانی بود که پرسیدم آیا می‌توانم از حمام یکی از این اتوبوس‌های شیک استفاده کنم و به من پاسخ دادند که استراحت‌گاه‌ها فقط برای استفاده مسافران است. آنها هنوز از زبان اول‌شخص مفرد «من» و «مال من» به جای «ما» و «مال ما» استفاده می‌کردند. فاصله‌ای که مسافران را از مجموعه مراسم عبادی در خیابان جدا می‌کرد، مانع از آن می‌شد که ارتباط اشتراکی که راهپیمایان را به‌هم پیوند می‌داد ایجاد شود. همانطور که ویو ـ ون ـ کویی (Wu-wen-cui) گفته بود:

> پس از آنکه سوار ماشین می‌شوی، گرچه پاهای خسته انسان اندکی استراحت می‌کند، اما روح انسان قادر به استراحت نیست. زیرا از تخت ما ـ تسو و از مراسم عبادی بسیار دور مانده است. به جز گفت‌وگوی کوتاه و خواب جزئی، هیچ کار دیگری نمی‌توان کرد. در ماشین زمان خیلی کند و طولانی می‌گذرد. (پس از سوار شدن) احساس می‌کردم دارم علیه پاهای خسته و پر دردم می‌جنگم [...] زیرا

این احساس زمانی وجود دارد که پاهای ما روی زمین است و همراه با دیگر عبادت‌کنندگان حرکت می‌کند. (۱۹۹۷: ۴)

گرچه فقط یک در فلزی نازک و پنجره شیشه‌ای عبادت‌کنندگان داخل ماشین را از راهپیمایان خیابان جدا می‌کند، اما اختلاف حرکتی بین سکون و حرکت، عمق و طیف تجربیات عبادت آنها را محدود می‌سازد.

مراسم عبادی و اجراهای نمایشی

در سال ۱۹۹۳، تئاتر یو پس از اتمام «طرح راهیابی به گذشته» از شرکت در مراسم عبادی ما-تسو دست کشیده و «برنامه یافتن قلب‌ها» را با تغییر الگوهای اجرایی‌شان از «تایوانی بودن» به «خود بودن» در زمان و مکان حاضر آغاز کرد. گرچه تئاتر یو دیگر در این مراسم عبادی راهپیمایی نمی‌کند، اما عمل راهپیمایی در آموزش‌ها و اجراهای نمایشی آنان تداوم دارد. در ژانویه ۱۹۹۶، تئاتر یو اقدام به اجرای نمایش شبه‌تئاتری «راهپیمایی و راهپیمایی» نمود. برای این رخداد، گروه تقریباً ۱۵ مایل از تئاتر کوهستانی خود به زیمندینگ (Ximending)، یکی از مراکز خرید تایپه راهپیمایی کرد. گروه به آرامی در یک صف مجزا حرکت کرده و باگام‌های آهسته قدم برمی‌داشت. اعضای گروه ابتدا احساس بدی از این حرکات داشتند اما به تدریج این گام آهسته را وسیله‌ای برای غوطه‌ور شدن در عمل فیزیکی پیاده‌روی و بالا بردن پاسخ حسی و عاطفی‌شان به محیط شهری دانستند. باگذشتن از داخل شهر با حرکت آرام، هر حس فیزیکی - از بوی ذرتی که از گاری‌های خوراکی کنار پیاده‌رو می‌آمد، تا صدای خنده کودکان و نگاه پیرمردی که به جمعیت عبادت‌کنندگان نگاه می‌کرد - اندکی بیشتر از معمول طول می‌کشید و این طولانی‌شدن محرک‌های حسی موجب تشدید واکنش‌های آنان به این تجربیات روزمره بود. (جبانگ - ۱۹۹۶: ۱۳).

این آزمایش با «عبادت دنیوی» صحنه را برای پروژه بعدی تئاتر یو - یعنی «طبل مقدس تئاتر یو: راهپیمایی در سرتاسر تایوان» - آماده نمود. از ۲۱ آوریل تا ۱۹ مه ۱۹۹۶، گروه از جنوب تایوان تا تایپه را راهپیمایی کرده و بیش از ۶۰۰کیلومتر راه را پای پیاده طی نمود (لیو - ۱۹۹۶: ۲). شعار این پروژه عبارت بود از «یک روز پیاده روی کن، یک شب طبل بزن». اعضای گروه ساعت ۶ تا ۷ صبح از خواب برمی‌خاستند و ساعت ۸ صبح شروع به راهپیمایی می‌کردند. آنان در صف مجزا حرکت می‌کردند و دو نفر از اعضای گروه با حمل پرچم و یک گانگ (gong) کوچک - دو عنصر آیینی قرض گرفته شده از مراسم عبادی ما-تسوبایی‌شاتون - پیشاپیش صف گروه را هدایت می‌کردند. هر شب که تئاتر یو پس از تقریباً ۲۹ کیلومتر پیاده‌روی به مقصد خود می‌رسیدند، یک نمایش خیابانی کوچک اجرا کرده و برای حضار محلی طبل می‌نواختند.

پروژه «راهپیمایی در سرتاسر تایوان» فاقد زمینه‌ها و انگیزه‌های مذهبی مراسم ما-تسو بود، اما همانند عبادت ما-تسو این راهپیمایی آیینی اعضای گروه جدیدی را به مردم و سنن تایوان معرفی می‌کرد. پیاده‌روی فیزیکی آنها را در یک حالت آگاهی فیزیکی متعالی قرار می‌داد که مواجهه آنها با مردم محلی و خودشان را تقویت می‌کرد. این تجربه موجب شد تا یک عضو مالزیایی گروه «زونگ-لیانگ» (Zhong-liang) به فضای فرهنگی جزیره روی آورده و همزمان به

سوی خودشناسی کشیده شود. او می‌نویسد:

«در این ۲۰ روز پیاده‌روی بسیار خوشحال بودم. حضور در مکان‌های مختلف، خوردن غذاهای گوناگون، پیاده‌روی در جاده‌های مختلف، دیدن مردم مختلف و اجرای نمایش در جاهای گوناگون [...] فقط یک چیز تغییر نمی‌کرد ـ پیاده‌روی که همان آزمایش درون خویش بود (آ ـ های ـ ۱۹۹۶: ۱۲۰).»

یک‌سال بعد، تئاتر یو سفر حماسی دیگری را تحت عنوان، «طبل مقدس تئاتر یو: راهپیمایی در سرزمین‌های اصلی» اجرا کرد و ۹۰۰کیلومتر را در ساحل شرقی کوهستانی جزیره راهپیمایی کرد و شب‌ها در روستاهای بومی به اجرای نمایش پرداخت

شرکت در مراسم عبادی ما ـ تسو جنبه‌های زیبایی‌شناختی تئاتر یو را تحت تأثیر قرار داد: پیاده‌روی عملی مرکزی و دراماتیک در اجراهای آنان شد. برای دیگر عبادت‌کنندگان تئاتر، مراسم ما ـ تسو هویت فرهنگی، فیزیکی و مذهبی آنان را صریح‌تر از عملکرد واقعی‌شان تحت تأثیر قرار داد. پس از شرکت در مراسم طی ۱۰ سال گذشته، اعضای سابق گروه تئاتر یو، ویو ون ـ کویی و وانگ رونگ ـ یو (Wang Rong-yu) از طرفداران صدیق و با ایمان ما ـ تسو شده‌اند. آنان در تولیدات تئاتری Chi Body و Golden Bough «مراسم عبادی اجرا نکرده‌اند»، بلکه تجربیات مراسم در ذهن و جسمشان باقی مانده است. پس از وقوع زلزله شدیدی در مرکز تایوان در ۲۱ سپتامبر ۱۹۹۹، ویو ون ـ کویی و دیگر عبادت‌کنندگان تئاتر دست به یک راهپیمایی در سرتاسر تایپه زدند و ضمن اجرای نمایش در مسیر برای کمک به قربانیان زلزله پول جمع‌آوری کردند. همانند، عبادت‌کنندگان ما ـ تسو، آنان سختی‌های جسمانی را تجربه کردند، با این اعتقاد که ایثار و رنج شخصی کمک به رفع مشکلات و بهترشدن شرایط خواهد کرد.

برای دیگر عبادت‌کنندگان جوان، مراسم ما ـ تسو یک تفکر افراطی با هویت فرهنگی و قومی ایجاد کرده است. از نظر بازیگر زن گروه تئاتری Critical Piont Theatre Phenomenon یانگ وان ـ یی (Yang Wan-yi) که زیردست یک پدر چینی سرزمین اصلی و یک مادر تایوانی بومی در یک پادگان نظامی سربازان دولت ملی‌گرای کومین دانگ پرورش یافته بود، عبادت عشقی عمیق و محکم به سرزمین و مردم تایوان را در او پیدا کرد. او می‌گفت که قبلاً تایوانی یک واژه مرده و بی‌هویت و یک ایدئولوژی سیاسی بود، اما پس از پیاده‌روی، دریافتم که مردم تایوان، مردم واقعی تایوان، شبیه چه هستند [...]. اکنون «تایوانی» واژه‌ای است سرشار از حیات و احساسات (۲۰۰۱)، در حالی که یانگ قبلاً مادر بومی‌اش را به خاطر بی‌سوادی و گوژپشت بودنش تحقیر می‌کرد، اکنون احساس تحسین و تمجید دارد:

«پس از زندگی در جامعه تایوانی‌ها برای اولین‌بار، بالاخره او را دریافتم. او با اعمال ارتباط برقرار می‌کند نه کلمات [...] و هر بار که غذای مورد علاقه مرا می‌پزد، یا خوراک فوری برای من و دوستانم آماده می‌کند، با این کار عشقش را بیان می‌کند تا قبل از این هرگز نوع برقراری ارتباطش را درک نکرده بودم. (۲۰۰۱)»

اکنون یانگ می‌کوشد تا این عشق و تحسین تازه نسبت به فرهنگ تایوانی را با جست‌وجو برای زبانی نمایشی که همانند مراسم عبادی صریح و قدرتمند باشد در اجراهای خود ایجاد کند. و برای من، یک پژوهشگر امریکایی ۳۱ ساله در اجرای نمایش، پیاده‌روی در این مراسم در

طول سه سال گذشته یک تجربه دگرگون‌کننده در زندگی بوده است. من مطالعه زبان بومی تایوان و روش‌های مختلف مراقبه را آغاز نموده‌ام و پیاده‌روی را در برنامه فیزیکی روزانه‌ام جای داده‌ام. اجراهایی را به روی صحنه برده‌ام که تا حدود زیادی تحت تأثیر حرکت بومی تایوان است، اما در حالی که بیان این تحولات قابل لمس و راحت است، برخی از تغییرات غیر قابل بیان و رشدیابنده از درون هستند و مرا وادار می‌سازند هر سال باز هم به عبادت روی آورم. کلمات و عبارات واژگان تدریس و کارگردانی، مرا هدایت کرده‌اند («فقط زندگی کن»، «در لحظه باش»، «بدون ذهن»، «جامعه» و «سکوت») و تمرینات بازیگری من بیشتر عملی و کمتر هدفمند شده‌اند. برای من، عبادت وسیله‌ای برای سفر در فرهنگ تایوان و درون خویشتن است و با ترکیب هر دو خود را با فرهنگ تایوانی می‌شناسم.

پی‌نوشت‌ها:

۱- هر سال طرفداران ما-تسو در سرتاسر تایوان اقدام به اجرای مراسم آیینی برای تجلیل از مقام این الهه و احیای قدرت و تأثیر شمایل و تمثال‌های ما-تسو در معابد خود می‌کنند. ما-تسو دختر یک دریانورد در استان فوجیان (Fujian) چین در طول سلطنت سانگ (Song) قبل از تصعید به مقام رب‌النوعی نایل شده و زندگی خود را (۹۸۷-۹۶۰ بعد از میلاد) وقف خودفرهیختگی بودا نمود (سانگرن - ۱۹۸۸: ۹۷۹۸). قبل از مرگش بر این باور بودند که او دریانوردان را کمک و هدایت کرده و با ظهور به شکل فانوس دریایی در زمان وقوع طوفان و سیل از آنان محافظت می‌کرد و به این‌دلیل دریانوردان او را به‌عنوان محافظ خود باور کرده و شمایل او همراه عود را از معابد ما-تسو در ظرف‌های مخصوص حمل می‌کردند. پس از آنکه ساکنین اولیه چین از استان‌های فوجیان و گوانگ‌دانگ (Guangdong) از تنگه خطرناک تایوان گذر می‌کردند، به پاس شکرگزاری از او و ورود موفقیت‌آمیزشان، معابد ما-تسو را بنا نهادند (۶۸۴). در نتیجه، «بیش از هر سمبل آئینی دیگری، ما-تسو جایگاه ویژه‌ای در هویت فرهنگی تایوان دارد» (سانگرن - ۱۹۸۷: ۹۱).

۲- در مراسم عبادی ما-تسوبابی‌شانون طی سه سال گذشته که در سال ۱۹۹۹ آغاز شد، راهپیمایی کرده‌ام و آن زمان تاکنون سرپرستی تحقیقات در مورد گروه تئاتری لیتل تئاتر موومنت Little Theatre Movement در تایوان را بر عهده دارم.

۳- هنگامی که معبد بابی‌شانون در قرن نوزدهم ساخته شد، معبد اصلی در بی-کنگ «بخشی از قدرت جادویی» از تصویر ما-تسو را از طریق فرآیند آیینی فن - هسیانگ (*fen-hsiang* - تقسیم عود مقدس) یا فن - لینگ (*fen-ling* - تقسیم قدرت) به شمایل بابی‌شانون انتقال داد (سانگرن - ۱۹۸۸: ۶۸۱).

۴- قبل از توقف برای استراحت، افرادی که تخت ما-تسو را حمل می‌کردند، سه بار الهه مقدس را به داخل و خارج از مکانی که او انتخاب کرده می‌برند و سپس تخت را روی ستون‌هایی از سکه مقدس که بر روی نیمکت‌های خاصی قرار دارد می‌گذارند. در این حالت انتظار می‌رود که روح الهه را ببینند.

۵- فقط زمان‌های خروج و ورود و از معابد بابی‌شانون به بی-کنگ از قبل تعیین شده است. کل مسیر و برنامه زمان‌بندی شده قبل از مراسم مشخص می‌شود، اما ما-تسو از این برنامه تنظیم‌شده تبعیت نمی‌کند. نامشخص بودن مسیر مراسم عبادی این امکان را به ما-تسو و جامعه بابی-شانون می‌دهد که پیوندهای موجود با شهرهای اطراف را تقویت بخشد و ضمناً پیوندها و ارتباطات جدیدی با شهرهایی که قبلاً بازدید نشده است ایجاد کند. عبادت نقش پیونددهنده اجتماعی و اشتراکی را ایفا می‌کند که جوامع و گروه‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد. اهمیت این بازدیدها از آن جهت چشمگیر است که اکثر عبادت‌کنندگان به فهرستی از «معجزاتی» که از حضور ما-تسو در کسب و کار و زندگی مردم اتفاق افتاده، اشاره می‌کند. متداول‌ترین معجزه به‌وقوع پیوسته در سال ۱۹۹۹ پس از توقف ما-تسو در یک کارگاه

خراب و فرسوده بود که در شرف تعطیلی و ورشکستگی بود. به دنبال بازدید ما ـ تسو، این کارگاه سود کلانی آورده و صاحب کارگاه توانست کسب و کار خود را به حالت اولیه بازگرداند.

۶- هنگامی که سال اول در مراسم شرکت کردم، یک روز ساعت ۲ بعدازظهر شروع به راهپیمایی کردیم و تا ساعت ۱ نیمه‌شب برای شام توقف نکردیم و فقط پس از ۴ ساعت استراحت در ساعت ۵ صبح به پیاده‌روی ادامه دادیم.

۷- یک شب در طول مراسم عبادی ۱۹۹۹، ما ـ تسو برای گذران شب در شهر کوچکی توقف کردیم و زن میانسالی از من و دوستم دعوت کرد تا شب را در خانه او بمانیم. او فنجان‌هایی از چای داغ آماده کرد. از باغ خود گوجه‌فرنگی تازه به ما داد و به من کمک کرد تا تاول‌های کف پایم را پانسمان کنم. سال بعد، هنگامی که وارد بی ـ گنگ شدیم، یک زوج محلی ما را به خانه‌شان دعوت کردند و یک شام مفصل و جای خواب برایمان آماده کردند. شوهر، که داروی سنتی چینی درست می‌کرد، پاهایمان را ماساژ داد و از گیاهان دارویی که از کوهستان جمع‌آوری کرده بود، برایمان یک چای دارویی درست کرد. با هر عبادت‌کننده‌ای که صحبت می‌کردم، با استقبال صمیمانه و پذیرایی گرم ساکنین محلی روبه‌رو شده بود.

۸- یکی از اعضای گروه تئاتر یو به نام ویو ـ ون ـ کویی از سال ۱۹۹۵ همراه با تخت‌ما ـ تسو ساز گنگ نواخته است. در صورتی که او از ساکنین بایی‌شاتون نیست. سال گذشته، اعضای نیم حمل کننده پرچم، اعضای گروه Golden Bough و Shakepear's Sisters را به نواختن ساز گنگ در جلوی صف مراسم دعوت کرده و آنان را در این فرآیند آیینی مشارکت دادند.

کریگ کوپیترو دانشیار گروه هنرهای دراماتیک و تجسمی در دانشکده دولتی روور سستر است. او به‌عنوان استاد راهنما در Chiang Ching-kuo، محقق در مرکز تحقیقات هنری Blakemore Foundation و رایزن فرهنگی سفارت در تایوان تحقیقات گسترده‌ای انجام داده است. همچنین کارگردان هنری گروه تئاتری Riverbed Theatre است و با بازیگران تایوانی در اجرای هفت کار اصیل در تایوان همکاری فعال داشته است. درجه دکترای خود را در رشته نمایش از دانشگاه نورث وسترن اخذ کرده است.

منابع

A - hai

1996 "Youren suibi" (U people's Notes). *Fengzu de meili.* Taipei: Wenjianhui.

Chang, Han-pi

1997 *Taiwan: Community of Fate and Cultural Globalization.* New Brunswick, N.J: Transaction publishers.

Chou, Jung-shih

2000 Interview with author. Taipei, 6 April

Fan, Wen

1996 "Liu ching-min a tan: yishu jiushi xinuxing" (Liu Chinh-min and A-tan: Art is Self-Cultivation), *Minzhong ribao* 12 (July): 6.

Gold, Thomas B.

1994 "Civil Society and Taiwan's Quest for Identity." *In Cultural Change in Postwar Taiwan,* edited by Steven Harrell and Huang Chun-chieh, 47-68, Boulder: Westview Press.

Hughes, Christopher

1997 *Taiwan and Chinese Nationalism: National Indentity and Status in International Society.* New York: Routledge.

Jaz

2000 Interview with author. Taipei, Taiwan, 8 April.

Jiang Shi-fang

1996 "Youjuchang changshi `zoulu´ yanchu" (U Theatre Experiments with Walking in Performance). *China Times,* 9 January: 13.

Kimo

1999 Interview with author. Taipei, Taiwan. 17 March.

Liu, Ching-min

1991 "Maixiang chaoyue shen yu yi de biaoyanzhe" (The Performer Who Strides towards Transcending the Body and Meaning). Unpublished manuscript.

1992 "Jinzhi youren" (Today's U Person). *Shan yue ji.* Production notes. Taipei: U Theatre.

1995 "Youren de shenti: dongfang de daziran" (The Body of the People: The Nature of the East). *Performing Arts Review* (Biaoyan Yishi Zazhi, Taiwan) 35 (September): 20-21.

1996 "Xi yikou laizi tudi de qifang" (Inhale a Breath of Air That Rises from the Earth). Unpublished manuscript.

Ren Hai

1996 "Taiwan and the Impossibility of the Chinese". In *Negotiating Ethnicities in China and Taiwan,* edited by Melissa J. Brown, 75-97. Berkeley: Institute of East Asian Studies.

Sangren, P.Steven

1987 *History and Magical Power in a Chinese Community.* Stanford: Stanford University Press.

1988 "History and the Rhetoric of Legitimacy." *Comparative Studeies in Society and History 30,* 4 (October): 674-97.

1991 "Dialects of Alienation: Individuals and Collectivities in Chinese Religion." *Man: The Journal of the Royal Anthropological Institute 26,* 1 (March): 67-86.

1993 "Power and Transcendence in the Ma Tsu Pilgrimages of Taiwan." *American Ethnologist 20,* 3 (August): 564-82.

Skoggard, Ian

1996 *The Indigenous Dynamic in Taiwan's Postwar development.* New York: M.E. Sharpe.

Tian, Ben-xiang

1996 *Taiwan xiandai xiju gaikuang* (the State of Contemporary Taiwanese Theatre). Beijing: Wenhua yishu cubanshe.

Wang. Mo-lin

1996 "Xiaojuchng de chengzhang yu xiaoshi" (The Growth and Disappearance of Taiwanese Theatre). In *Taiwan xiandai juchang: 1986-1995 taiwan xiaojuchang,* edited by Wu Quan-cheng, 101-17. Taipei, Taiwan: Wenijianhui.

Wu Wen-cui

1997 "Sui baishatun ma-tsu tubu jinxiang de yuzhong". (Accompanying Matsu on the Baishatun Pilgrimage by Foot). Unpublished manuscript.

1998 "Grotowski de xunlian zai taiwan" (Grotowski Training in Taiwan). Unpublished manuscript.

Yang Wan-yi

2001 Interview with author. Taipei, Taiwan, 18 March.

Yu De-hui

1991 "Zui you jingyan" (The Most "U" Experience). *Zhang laoshi yuekan,* August: 13-26.

Zarrilli, Phillip B.

1990 "What Does It Mean to Become the Character : Power Presence and transcendence in Asian In-Body Disciplines of Practice." In *By means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual,* edited by Richard Schechner and Willa Appel, 131-48. Cambridge University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی