نو، نمایشی که هیچ گاه نخواهد مرد

احسان نوروزی

«هنگامی که آماترا سو اومیکامی (ایزدبانوی خورشید در آیین شینتو) خود را در غاری پنهان کرد، تمامی جهان تاریک شد. ایزدان بر در غار گرد آمدند و کوشیدند تا با اجرای کاگورا (رقص عبادی شینتو) قلب او را تسکین دهند. یکی از ایزدبانوان، شاخه‌ای از درخت ساکاکی را با تکه‌های کاغذ مقدس تزیین کرد و به آوازخوانی پرداخت. این سرآغاز 'نو (Noh) 'بود.» هر چند که ما امروزه، پدیدآورندهٔ نمایش «نو»ی ژاپن را زه‌آمی (۱۴۴۴ ـ ۱۳۶۳) و پدرش کانامی (۱۳۸۴ ـ ۱۳۳۳) می‌دانیم ولی زه‌آمی، خود طی جملات بالا ریشهٔ نو را از روزگار ایزدان می‌داند. نمایش نو که روزگاری تنها محدود به ژاپن بود پس از شناخته شدن آن در غرب، در دوران میجی (۱۹۱۲ ـ ۱۸۶۸)، آن چنان پذیرفته شد که گروه‌های نمایشی نو در جشنواره‌های تئاتر در اروپا و امریکا با عبارات تحسین‌آمیزی همچون عبارت اوژن یونسکو در همایش نمایش شرق و غرب در سال ۱۹۶۴ مواجه شدند: «نوی ژاپن تئاتر آوانگارد عصر حاضر است. تکنیکهای آن متعلق به تمامی دورانهاست.» نو از لحاظ لغوی معادل Neng در زبان چینی به معنای توانایی، مهارت و استادی است. از اینرو

می‌توان نو را نمایشی آمیخته از رقص، آواز و پانتومیم دانست که مهارت به کارگیری عناصری چون معماری، هنرهای زیبا، موسیقی، فرهنگ عامه، تاریخ و ادبیات نیز در آن به کار رفته است.

نمایش نو، که معمولاً در موقعیتهایی چون جشن سال نو برگزار می‌شد، ریشه در مراسمی به نام اوکینا دارد. اوکینا خود شامل سه رقص مختلف است که کاملاً رنگ مذهبی دارد و حکایت از خدایان آیین شینتو می‌کند. بسیاری حتی، اوکینا را با نو یکی می‌دانند. پیدایش اوکینا به زمان تشکیل ژاپن متحدِ پس از جنگهای یاماتو باز می‌گردد؛ یعنی هنگامی که اقوام مغلوب در جنگ، به نشانهٔ اعتراض به درباریاماتو، زنگهایی را که در گذشته به درخت ساکاکی می‌آویختند، بر درگاه خانه‌های خود نصب می‌کردند و به اجرا و خواندن رقص و آوازهایی می‌پرداختند که گفته می‌شد در میان آن اقوام رواج داشته است. در این مراسم، پیر قوم عبارات مقدسی را می‌خواند که در مجموع سرآغاز اوکینا بود. ولی به هر ترتیب، راه پرفراز و نشیبی که این مراسم تا شکل گرفتن اوکینا و در پی آن، نو پشت سرگذاشت آن چنان است که کمتر شباهتی میان آنها باقی گذاشته است. گفتنی است که در میان این مراسم، میان‌پرده‌های فارس مانندی به نام ساروگاکو اجرا می‌شد؛ و بدین ترتیب دو شکل نمایشی در کنار هم به وجود آمدند که می‌توان آن را مشابه به وجود آمدن همزمان تراژدی و کمدی در یونان دانست.

برای فهم درست نو می‌بایست با مفاهیم زیباشناسی آشنا شویم که مقدمهٔ آن اشارهٔ کوتاهی به فرهنگ ژاپنی است. اهمیت دادن به اعداد فرد و بویژه عدد سه به عنوان کوچکترین عدد فرد، فرهنگی است که از چین به ژاپن وارد شده است و نمونه‌های آن، تقسیم عناصر طبیعت به پنج عنصر چوب، آتش، خاک، فلز و آب است. رنگها، اعضای اصلی بدن، احساسات و سیارات نیز از این طبقه‌بندی پنجگانه پیروی می‌کنند. اما مهمتر از همه، تقسیم‌بندی سه‌گانهٔ اصول ژو ـ ها ـ کیو و پنجگانهٔ انواع نمایش نو است.

از مهمترین اصول و قوانین زیباشناسی نو، اصول ژو ـ ها ـ کیو است، که در تمامی روند اجرای نو، ساختار نمایشنامه، مکان اجرا، ضرباهنگ رعایت می‌شود. 'ژو' از لحاظ لغوی به معنای آغاز و آماده‌سازی است، 'ها' به معنای منفصل کردن و 'کیو' به معنای سرعت و شدت است. در ساختار نمایش، ژو، قسمت آغازین نمایش است که با ورود بازیگر نقش دوم (واکی) و موسیقی پر سر و صدا و غیرضربی همراه است که به قول یک تماشاگر فرانسوی به این می‌ماند که همین موسیقی است که شیته [شخصیت اصلی. ـ م.] را از جهان دیگر به این جهان می‌آورد. ها، گسترش پیرنگ نمایش، موسیقی ضربی و رقصهای آرام را به همراه دارد و کیو، بخش پایانی و نتیجه‌گیری نمایش است که دارای موسیقی با ضرباهنگی سریع و رقصهایی تند است. در عین حال، مفاهیم ژو ـ ها ـ کیو اشاره به مضمونهای سه‌گانهٔ دیگری نیز دارد؛ ژو، در معنای آغاز، به منزلهٔ شروع ـ میانه ـ پایان اشاره‌ای به عنصر مکانی دارد. ها، به معنای شکست و انفصال به مسئلهٔ عدم تقارن اشاره می‌کند. و کیو، در معنای سریع به منزلهٔ آرام ـ معتدل ـ سریع به عنصر زمانی مربوط می‌شود. جالب اینکه این اصل، در مورد مکان اجرا نیز رعایت می‌شود، به طوری که در انتهای چپ صحنهٔ نو، پُلی باریک وجود دارد که به اتاق آینه (محل تعویض لباس و به چهره زدن ماسکها) متصل است. انتهای پُل که به اتاق آینه وصل می‌شود بخش ژوی محیط اجراست؛ و به همین ترتیب، خود پُل و صفحهٔ اجرا، ها و کیو به حساب می‌آیند. وقتی خود صحنه نیز از این قانون پیروی می‌کند و قسمت انتهایی، میانی و جلوی صحنه به ترتیب، ژو، ها و کیو هستند. همان طور که گفته شد، در مورد ریتم اجرایی نو نیز این مسئله صادق است و ژاپنیها معتقدند که این ریتم متناسب با ریتم روند زندگی انسان از لحظهٔ تولد تا لحظهٔ مرگ است.

نمایش نو، برحسب مضمون، به پنج دسته تقسیم می‌شود که طبق شخصیت اصلی (شیته) نمایش نامگذاری شده‌اند: ۱. نوی خدایان ۲. نوی جنگجویان ۳. نوی زنان ۴. نوی دیوانگان ۵. نوی شیاطین. در گذشته، هر پنج گونه نو طی یک روز انجام می‌شد؛ بنابراین هر یک از نوها در یکی از مراحل ژو ـ ها ـ کیو قرار می‌گرفت. به همین خاطر امروزه نیز هر یک از آنها را در همان شکل و مرحلهٔ گذشته اجرا می‌کنند. نوی خدایان، در مرحلهٔ ژو انجام می‌شود، در گذشته، معمولاً در صبح به عنوان اولین نو اجرا می‌شد. خدایان ژاپن، برعکس خدایان یونان، شکل خاصی ندارند. خدایان یونان همیشه در

حال وضع قوانین و ابراز وجودند، ولی خدایان ژاپن تنها در زبان و تفکر وجود دارند. در نوی خدایان، خدا (god) نقش اصلی (شیته) است که در جهان انسانها ظهور می‌کند و اغلب با معجزه‌ای جهان را رحمت می‌دهد. نمایشهای این قسمت به خاطر آنکه اغلب از افسانه‌ها و اسطوره‌های مشخصی گرفته شده‌اند و فاقد جذابیتهای دراماتیک‌اند، امروزه معمولاً کمتر اجرا می‌شوند.

نوی جنگجویان در مرحلهٔ هاست. نقش اصلی یا شیته، جنگجویی است که در نبردی قرار می‌گیرد. اغلب اوقات داستان این نمایش از «افسانه‌های هایکه» برگرفته می‌شود که حالت تراژیک دارد و نشانگر رنج و سرانرازی مرگ برای جنگجو است. تقریباً تمامی نمایشهای نوی جنگجویان به شکل نوی اشباح‌اند؛ بدین ترتیب که شیته در ابتدای نمایش، از جنگی در گذشته خبر می‌دهد و در قسمت دوم آن را اجرا می‌کند و به این می‌ماند که زمان و مکان از منظر مرگ دیده می‌شوند. شیته در اغلب این گونه نوها مرد است، ولی نوی جنگجویان نیز وجود داشته است که شیته در آنها زن بود.

نوی زنان در مرحلهٔ های دو قرار می‌گیرد. شیته زنی است که می‌تواند به صورت شبح زنی زنده، موجودی آسمانی و یا یک ایزدبانو باشد؛ ولی نقش او را مردان بازی می‌کنند. (با این حال در بازی نقش هیچ گونه حرکت زنانه، همچون نمایش کابوکی، صورت نمی‌گیرد؛ اصول بازی یکی است و تنها تفاوت در ماسک و جامهٔ بازیگر است.) داستان اغلب این گونه نمایشها از «افسانه‌های گنجی» یا «افسانه‌های ایسه» گرفته شده است.

نوی دیوانگان، در مرحلهٔ های سه قرار می‌گیرد و در قسمت اوج اجراست. داستان این گونه نمایشها اغلب حاکی از تسخیر روح یک فرد توسط شیاطین یا خدایان است که منجر به جنون آن شخص شده است. این شکلِ نو، بیش از تمامی اشکال دیگر دارای حرکات و حالات واقعی است و جنبهٔ واقعگرایی آن بسیار بیشتر است و همین ویژگی آن را به کابوکی نزدیک می‌کند.

نوی شیاطین، در مرحلهٔ کیو قرار می‌گیرد. در این قالب نو، شیطان، بیشتر نماد شر و ترس است تا موجودی مشخص. زه‌آمی دو نوع شیطان را از هم متمایز می‌کند. شیطان متزلزل که موجودی است با کالبد شیطان و قلب انسانی و، شیطان قدرتمند که روح و کالبد و ذهن او شیطانی است و متعلق به جهان پَست است. در این شکل نو، گاه موجودی به نام تنگو نیز وجود دارد که دارای چهره‌ای سرخ و ریش بلند است. مردم را می‌رباید؛ گردباد می‌سازد و در کوهستانها صدا ایجاد می‌کند و یا آنکه کارهای دیگری انجام می‌دهد که باعث ترس مردم شوند. نیروی جادویی او نمایانگر قدرت فراطبیعی انسان است که در مقابل نیروی فراطبیعی شیاطین قرار می‌گیرد.

زه‌آمی می‌نویسد که سه عامل در نوشتن نمایشنامهٔ نو دخیل‌اند: مواد خام، ساختار، نگارش متن. ابتدا، شناخت مواد خام برای به کارگیری است، دوم عمل کنار هم قرار دادن مواد خام و سوم نگارش متن. در واقع، این فرایند را بدین گونه تشریح می‌کند: انتخاب دقیق مواد خام، تقسیم نمایشنامه به پنج دان (بخش) مقدمه، گسترش، پایان سریع (ژو، ها، کیو)، نگارش عبارات، تعیین موسیقی. سپس به اهمیت موسیقی و رقص می‌پردازد و اشاره می‌کند که انتخاب شخصیت، باید به گونه‌ای باشد که آواز و رقص انتخاب شده برای او طبیعی باشد. سپس بدین گونه به شرح ساختار نمایشنامه می‌پردازد: در مطلع یا ژو، ابتدا 'واکی' (نقش دوم) وارد صحنه می‌شود. خودکلمهٔ واکی به معنای کناره و گوشه است؛ چراکه واکی پس از اجرای بخش اول تقریباً تا به آخر در کنار صحنه می‌نشیند. البته، نمایشنامه‌هایی هم هستند که حول واکی قرار دارند. واکی معمولاً پیک امپراتور، یک زائر یا راهبی سرگردان است که هنگام ورود، آوازی به نام شیرایی می‌خواند که نوعی پیش‌درآمد محسوب می‌شود. سپس در آوازی به نام نانوری با ابیات پنج تا هفت هجایی به معرفی خود می‌پردازد. آنگاه آواز میچیوکی را می‌خواند که در آن سفرش را تا بدان لحظه شرح می‌دهد و مکانهایی را نام می‌برد که از آنها گذر کرده است؛ و سرانجام هم می‌گوید که اینک در کجاست و صحنهٔ نمایش چه محلی است. در دان (بخش) بعد که اولین 'ها' محسوب می‌شود، شیته یا بازیگر اصلی که یا یک خدای مبدل است و یا قهرمان متوفی (چه مرد چه زن) از روی پُل انتهایی صحنه به روی صحنه می‌آید. آوازی به نام 'ایسه‌ای' می‌خواند که در آن علت ظهور خود را شرح می‌دهد و بدین ترتیب پیرنگ نمایشنامه را آغاز می‌کند. در دان بعد که دومین «ها» به حساب

می‌آید، پیرنگ گسترش می‌یابد؛ واکی و شیته همدیگر را ملاقات می‌کنند (یا در واقع، واکی متوجه ظهور شیته می‌شود)؛ گفتگویی بین آنها برقرار می‌شود و اولین هماوازی را شروع می‌کنند. در سومین «ها» پیرنگ به اوج خود می‌رسد.

شیته که به صورت مبدل بوده است، ناپدید می‌شود؛ در دان بعد که 'کیو' محسوب می‌شود، پس از ترانهٔ انتظار، شیته به شکل واقعی خود ظهور می‌کند؛ می‌رقصد، ترانه‌ای می‌خواند و بالاخره پایان نمایش فرا می‌رسد.

صحنهٔ نمایش نو، همچون اغلب بناهای سنتی ژاپن رو به جنوب ساخته می‌شود. این توجه زیاد به سمت جنوب، از دیدگاه جهان‌شناختی نشأت گرفته است که ریشه در فرهنگ چینی دارد. جالب آنکه حتی در نقشه‌های جغرافیایی نیز جنوب در قسمت بالای نقشه قرار داشته است. صحنهٔ نو، برعکس کابوکی، به شکلی است که هر سه طرف آن تماشاگران قرار دارند و همان طور که گفته شد در انتهای صحنهٔ نمایش در قسمت چپ پلی باریک وجود دارد که صحنهٔ نمایش را به اتاق آینه متصل می‌کند. اتاق آینه، علاوه بر آنکه محل تعویض لباس و به چهره‌زدن ماسک است، مکانی مقدس نیز به حساب می‌آید. پرده‌ای که جلو آن آویزان است اتاق آینه را از بقیه محیط مجزا می‌کند. پُل نیز به عنوان ارتباط دهندهٔ این مکان مقدس با صحنه، بسیار مهم است؛ چرا که وقتی شیته در نقش خدایان و ارواح و یا نقشهای مقدس دیگر از جهان ماورا به صحنه می‌آید، از پُل می‌گذرد که در حکم ارتباط‌دهندهٔ جهان مادی با جهان فراطبیعی است. عملی که به نوعی واکی (نقش دوم) اجرا می‌کند نیز همین کاربرد را دارد. بدین ترتیب که او نیز واسطهٔ ظهور شیته است. شیته بر واکی ظاهر می‌شود و همین امر از واکی نقشی مقدس ساخته است. او نیز از آنجا که رابط بین جهان ماورا و جهان مادی است، در چشم مردم به عنوان ناجی و کسی دیده می‌شود که شفاعت آنها را در ورود به سرزمین بکر (pureland) می‌کند. قرار گرفتن پُل در قسمت غرب نیز اشاره به مفهوم خاصی است؛ در آیین بودا، این باور وجود دارد که انسانها در شرق زندگی می‌کنند و بودا را در منتهی‌الیه غرب جهان می‌ستایند. سرزمین بکر نیز مکانی در غرب جهان است که می‌توان اتاق آینه را نمادی از آن دانست.

جالب آنکه پرده‌ای که در جلوی در آویخته شده است پنج رنگ دارد که نمادپنج عنصر طبیعت و ماده است و در عین حال می‌توان آن را با پنج دستهٔ نمایش نو نیز مرتبط دانست.

نخستین باری که مکانی سربسته برای اجرای نو تعبیه شد سال ۱۸۸۲ در شیبا پارک توکیو بود. هر چند که مکان اجرا به محلی سربسته انتقال یافت، ولی در این انتقال کوچکترین جزییات نیز تغییر نکرد ـ به طور مثال سقف صحنهٔ نو که به شکل ۸ است نیز در زیر سقف صاف خود سالن نمایش ساخته شد.

این توجه بسیار به سقف به چند جهت است: ۱ـ سقف نشان‌دهندهٔ تقدس مکان تحت پوشش است و هر سقف، ویژگی خاصی را به مکان تحت پوشش خود می‌دهد. سقف نو ریشه در معماری مقدس زیارتگاه‌ها دارد. این جنبهٔ تقدس سقف در آیینهای دیگر همچون مراسم چای نیز دیده می‌شود. مراسم چای اغلب در مکان سربسته انجام می‌گیرد ولی وقتی به فرم نودیت در فضای باز اجرا می‌شود، چتر بزرگی را قرار می‌دهند تا مکان تحت پوشش را متمایز کند. ۲ ـ سقف نماد وحدت مکانی است. در بسیاری از آثار معماری سنتی ژاپن سقفها از لبهٔ دیوار بسیار جلوتر می‌آیند تا راهروی دور بنا و حتی کمی بیشتر را پوشش دهند. این ویژگی باعث می‌شود احساس وحدتی بین مکان داخلی و خارجی پدید آید. دیوارها که براحتی جابه‌جا می‌شوند نیز حاکی از این دیدگاه‌اند. این احساس وحدت، ریشه درخواست انسان برای وحدت با طبیعت دارد. این ویژگی در معماری سقف صحنهٔ نو نیز دیده می‌شود و بدین ترتیب تماشاگر یک بینندهٔ صرف خارج از جهان نیست؛ بلکه تمامی مکان نو، چه صحنه و چه

محل تماشاگران یکی است و تماشاگر نیز در خلق نو سهیم است. صحنهٔ نو تزیینی ندارد و کاملاً ساده است. همین سادگی، جنبهٔ نمادین فضا را افزایش می‌دهد و یکنواختی مکان، به حوادث در حال اتفاق ارزش منحصر به فردی می‌دهد. این ویژگی در نو بسیار حائز اهمیت است، چراکه نو سعی در واپس زنی واقعیت دارد و از حقیقتِ دربند زمان و مکان گریزان است. نمایش نو، با درآمیختن ظریف زمینه‌های تکنیکی و به کارگیری کنایه و تلمیح فراوان، سعی در به نمایش گذاردن حالات و لحظات‌گذرای کشف حقیقت دارد، چیزی که بشدت متأثر از آموزه‌های ذن آیین بوداست. صحنه حتی پرده یا پوشش هم ندارد و تنها تصویر یک بامبو یا کاج در دیوار انتهایی هست. دو توجیه برای وجود این نقاشی می‌توان به دست داد؛ یکی اینکه، این نقاشی از میراث ساروگاکو، خاستگاه اصلی نو است که در مکانهای باز اجرا می‌شد و معمولاً پشت این مکانها درختان کاج قرار داشتند. دیگر اینکه می‌توان آن را اشاره به درخت کاج مشهور یوگو در زیارتگاه کاسوگای در شهر نارا دانست که نمایش نو، قرنها در آن اجرا می‌شد. گاهی اوقات بازیگر در ابتدای نمایش، شیدایی (آواز پیش درآمد) را پشت به تماشاگران و رو به درخت می‌خوانده است که اغلب آن را احترام به خدای زیارتگاه می‌دانند.

با تمامی این اوصاف، در نمایش نو آنچه که نقش اصلی را به عهده دارد، نه نمایشنامه نه بازیگر نه موسیقی و نه صحنه است، بلکه ماسکهایند. همین امر باعث شد که در بسیاری از مکانها نو را نمایش ماسکها بدانند. این ماسکهایند که هویت دارند. بازیگر با به چهره زدن ماسک هر گونه فردیتی را کنار می‌نهد و ماسکی که به چهره می‌زند تفسیرگر نقش اوست؛ بدین معنا که هر ماسک فردیت ـ یا موقعیت و مشخصهٔ ـ خود را دارد که تنها توسط بازیگر زنده شود. از همین جاست، که این از اعتقاد بازیگران نشأت می‌گیرد که می‌گویند: «شخص ماسک را به نمایش نمی‌گذارد، بلکه این ماسک است که خود را نمایش می‌دهد.» این به منظور بی‌اهمیت نشان دادن کار بازیگران نیست؛ چراکه همین به چهره زدن ماسک، یکی از مهمترین قسمتهای ابزار بازیگری یعنی صورت را از بازیگر می‌گیرد و ابزار بازی برای بازیگر به بدن و صدا محدود می‌شود. الگوهای حرکتی بازیگری خود به سه دسته تقسیم می‌شوند؛ حرکات واقعی، حرکات نمادین (آوردن دستها در جلوی چشمان ماسک و پایین آوردن دستها نماد گریستن است)، حرکات انتزاعی (حرکات زیگزاگ که در آغاز یا پایان یک رقص انجام می‌شوند.) ارزشمندی نو، این سنت ششصد ساله، نه به خاطر قدمت آن بلکه به سبب تأثیرش بر مردم است؛ و تأثیر آن به واسطهٔ حس نوستالژیک مردم نسبت به آثار گذشته نیست، بلکه بدین خاطر است که هنوز، نو ارتباط خود را با مردم حفظ کرده است. نو نمایشی نیست که درک آن سخت باشد، ولی در عین حال سرشار است از مفاهیم و مضامین عمیق. نو تا به امروز بدون کمترین تغییر محسوسی ادامه یافته است و شاید چنانکه زه‌آمی می‌گوید: «زندگی به پایان خواهد رسید، ولی نو هیچگاه نخواهد مرد.» ❑

منابع:

Crump. J. I & Malm / william; Chinese and Japanese Music - dramas' University of Michigan 1975.

Nahamura, Yasuo; Noh, the Classical Theatre , Weatherhiu , Newyork, 1971.

Komparu, kunio; The Noh Theatre, Principles and Perspeetives Weatherhill Newyork. 1983.

موتون، اسکات؛ تاریخ و فرهنگ ژاپن، مسعود رجب‌نیا، امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۴.