تئاتر الگو واره ای از دانش پژوهی و نگرش های دینی

بررسی و واکاوی نظریاتی درباب حوزه مطالعات تئاترودین پژوهی

داریوش حیاتی تازه کند کارشناس ارشد کارگردانی – نمایش

. پژوهشگر حوزه مطالعات تئاتر و سینما

همان طوری که از تاریخچه و سابقه تئاتر مبرهن است تئاتر به عنوان یک هنر اعتقادی ودینی مورد واکاوی و بررسی اندیشمندان این حوزه قرار می گیرد و خاستگاه نمایش و سرچشمه این هنراز مراسم مذهبی و آیینی ومناسک دینی درقالب نیایش و اعتکاف و وانمود وبندگی برای خدای واحد وسا خدایگانی که جنبه اسطوره ای دارند.

نمونه بارز این مصادیق را می توان در تئاترتعزیه خوانی ایرانی نمایش مصر باستان که خدایانی در جلوه های اساطیری ظاهر و نمود پیدا می کنند ملاحظه کرد.

انسان همیشه در طول تاریخ از پیدایش وهبوط حضرت آدم (علیه السلام) تا کنون همواره نیازمند نیاز فطری و معنوی خویش بوده است و طریق سعادت و کمال خویش را در حس پرستش ونیازبه معبودی ازلی و ابدی و لایزال جستجو می کند.

تمدن های باستانی همچونمصر ویونان نیز از پدیدار شدننمایشواره هایی در باره آفرینش خدایان تعزیه ایزیریس و رستگاری مردگان و شفا بخشی بیماران سخن می گوید.

دریونان باستان مراسم آیینی و دینی درمورد عبادت وپرستشگروهی از ارباب انواع و خدایگان و الهه ها سخن به میان می آورد.

زئوس خدای خورشید دیونیزوس خدای شراب و باروری وحاصل خیزی که این عقاید منجر به پیدایش تراژدی هایی در نمایشواره های یونانی چون تراژدی می گردد.

در ادبیات نمایشی ایران کمتر کسی نام نیایشواره سوگ سیاوش وتعزیه سالار شهیدان کربلا را نشنیده و مطالعه نکرده باشد واین نیایشواره های دینی واعتقادی از بطن اعتقادات وآداب وسنن مردمان سرزمینی که همواره سید الشباب اهل جنت را الگو واسوه رادمردی وآزادگی و دینداری می دانندتعمق و تفحص دقیق تری از نمونه بارز درس ایستادگی و مقاومت در مقام زور و تزویر به مخاطبان و آیندگان می آموزد.

تئاتر ( هنرهای نمایشی)در طول تاریخ بشریت یکی از ارکان اصلی وبازوی قوی انسانی در خدمت ترویج اصول دینی و اعتقادی وباورهای مردمی است که درمقابل نابخردی ها وظلم ستیزی ها وریاکاری وفسادی که دامن شریف انسانی رامورد هدف آماج پلید اهریمنی قرار می دهدایستاده وخویش را از آلودگی های باطنی نفسانی رهانیده است.

تئاتر دینی ریشه اعتقادی و نمونه بارز اخلاقی وباورهای معنوی را داراست ومورد پسند افکار عمومی و عامه مردمان سراسر گیتی است.

آنچه تئاتر آیینی عرفانی و مذهبی را پررنگ تر و مانوس تر از سایر رشته ها وابعاد نمایش می دهد انس وهمذات پنداری و اتحاد مردمانی است که در طول تاریخ خویش را با قهرمانان و شهدای مصائب راه حق همراه و همدرد دانسته و الگوی راه و روش وسلوک طریقت خئیش دانسته اند.

تئاتر دینی منعکس کننده ی اعتقادات وفطرت سالم و پاک مردمانی صداقت پیشه است که با صمیمیت و یک رنگی روزگار گذرانیده و با کوچکترین تلنگری از لحاظ تفکر واندیشه فطری متحول وتحت تاثیر عواطف طاهر انسانی قرار می گیرند.

یادرآور است تئاتر دینی در طول زمان درمانگر قلوب پاک وبی آلایشی ست که درفضای معنوی و عاری از هرگونه تزویر و دوگانگی و تناقض به راز و نیایش واعتکاف می پردازد ونه جغرافیا ونه تاریخ را یارای مقابله با آن است ومرزهای زمانی و مکانی را درمی نوردد و به خاستگاه اصلی خویش که همان وصول به سرچشمه کمالات و تدبر در آفریده های الله لایزال است باز می گردد.

در ادبیات عرفانی قصیده ها وغزلیات و رباعیاتی در وصف معبودو خالق سراییده می شود و ادبات منثور با نظمی خاص تاثیر گذار

با جذابیت و آراستگی دقیق مخاطب رابه اعماق و زرفای بیکران هستی مکانی که نه ترسی برآن غالب است ونه واهمه ای هرچه هست سلام است ونورانیت و قداست در اعتراف به بندگی خالص وعاری از منیت و خودکامگی وکبر برای معبودی که جان ها ومال ها درید قدرت اوست.

تئاتر عرفانی ودینی سیر وسلوک مخاطب را درهمذات پنداری احساسی و عاطفی با بهره مندی از تمرکز و خودباوری و یکی شدن در وادی نمایش و باور آن چنان غرق در جمال و وصف آفریدگار و جهانی ملکوتی واعلی ست که برای لحظه ای مخاطب را از دنیای واقعی به سمت عالمی عاری از جهان ناسوتی ومتریال سوق می دهد.

واین همه شیفتگی وجذابیت از خصایا و سرشت نمایش آئینی و معنوی است و بس.

دربطن تئاتر مذهبی و اعتقادی می توان ابعاد مختلف زندگانی بشر رامورد مطالعه قرارمی گیرد.

زمینه های اجتماعی فلسفی اخلاقی حماسی تاریخی اعتقادی عرفانی و...که متناسب با نیازها و دسته بندی های مخاطبان خاص هر زمینه آن را مورد واکاوی و تفحص قرار می دهد.

تئاتر معنوی نه تنهامخاطب بزرگسال بلکه نوظهوران عرصه هنرهای نمایشی را هم دعوتگر است واین که کودکان ونوجوانان را هم تحت تاثیر افکار و نگرش خویش قرار داده است.

کودکان فعال امروزی همواره در اهمیت نقش تئاتر کودک در امور مختلف هنری به فعالیت و تکاپو روی می آورند.

نمایش و دنیای کودکی نقش آموزش و پرورش در زمینه های فرهنگی و هنری دراهمیت بسط و توسعه تئاتر در میان این نسل نو اموز ضروری وملزم به نظر می رسد تا آنها را با اصول وعقاید و باورهای دین و اخلاقیات آشنا ساخته وهنری دینی در فرم وشاکله ای نو و ناب با الهام و تاثیر از ادبیات دینی و دانش پژوهی و مردم واری دینی به آنان انتقال دهد.

تعزیه ایرانی

اداب و رسوم وباورهای فرهنگی و تاریخی و دینی هویت اجتماعی هر جامعه ای را شکل ومعنا می دهند.

با ورود دین مبین اسلام به ایران مناسک دینی که قبلا در عبادات و نماز و روزه توسط ادیان آسمانی مردمان این سرزمین اجرا می شد به شکلی نو نمود عینی پیداکرد و مراسم عزاداری خاص که با عقاید شیعی هم خوانی داشت به الگوواره های اعتقادی و مذهبی با پذیرش تشیع تبدیل گشت.

سرزمین ایران اسلامی علاوه برمناسک دینی مذکور مراسم متعدد و متنوعی در قالب اعیاد مذهبی مانند : عید سعید فطر عید سعید قربان مبعث رسول اکرم (صلی الله علیه وآله وسلم) و خاندان مطهرایشان برپا می گردد که بیانگر اعتقادات وباورهای اجتماعی عمیق مردمان صادق این جغرافیا به دین مبین اسلام است.

بررسی نمایش های دینی پیش از ورود اسلام به ایران

هر چند دراین مقاله مجال و فرصتی کلی درباب تشریح مسائل کلی مربوط به تئاتر آئینی و مذهبی ایران قبل از اسلام میسر نمی شود اما آنچه از یافته های محققان برمی آید پیشینه تاریخ نمایش های مذهبی درایران را برگرفته از اساطیر بین النهرین آناتولیا و مصر می دانند واز اسطوره تموز رب النوع جوان بین النهرین به عنوان یکی از نمونه های تاثیر گذار بر اجرای نمایش سوگواری یاد می کنند.

تعزیه

به سان اپرایی است که در آن نمایش با موسیقی و آواز اجرا می شود.

تعزیه نمایش دینی به شمار می رود که ریشه در تراژدی دارد .این نمایش در یک مکان به وسیله چند نفر انجام می شودکه در نقش شخصیت های اصلی واقعه کربلا و با لباس های مخصوص همرا با دهل و شیپور سپر نیزه کرنا سرنا زره واسب ایفای نقش می کنند.

تاریخ پیدایش این تعزیه اهل بیت و پیشینه تاریخی شبیه سازی سوگواری سالار شهیدان به طور دقیق مشخص نیست. برخی صاحب نظران شکل گیری و پیدایش این هنر را از پدیده های اواخر دوره صفوی می دانند وبه طور تقریبی به صورت کامل از زمان زندیان در ایران رایج گردید.

البته مسعودی در مورد پیدایش تعزیه نظر دیگری را بیان می کند و می نویسد: ابومسلم خراسانی و مردم خراسان برای یحی بن زید هفت روز عزاداری کردند و به خاطر بزرگداشت خاطره او وپدرش در سال شهادتش هر پسری که از خراسان به دنیا می آمد به نام زید و یحیی خوانده و نام گذاری می شود.

متن فوقر بیانگر نمونه ای از کهن ترین مراسم سوگواتری در ایران پس از اسلام است که برای شهادت مظلومی گزارش شده است.

عنایت الله شهیدی به نقل از ابن اثیر درباره عزاداری در دوره آل بویه چنین توصیف می کند که:

در دهم محرم سال 352 ه. ق معز الدوله به مردم فرمان داد دکان ها و اماکن کسب را تعطیل کنند و سوگواری نمایند و قباهای سیاه مخصوص عزا بپوشند. زنان نیز موی خود را پریشان وگونه ها را سیاه کنند جامه ها را چاک کنند بروند و بگریند و بر سر و سینه بزنند و برای حسین بن علی رضی الله عنهما ندبه بخوانند.

در دوره آل بویه ( 320-447 ه.ق)شکل خاصی از نمایش مراسم سوگواری شبیه آن چه در اواخر صفویه و زندیه رایج گردید مرسوم بوده است.

به نظر نخستین کسانی که به طور رسمی شهادت امام حسین علیه السلام را به صورت شبیه مجسم ساختند دیلمیان بودند .

این نمایش ها صامت بود و افراد نمایش با لباس مناسب سوار وپیاده خودنمایی می کردند و بعدها تعزیه خوانی همراه با شعر و آواز که در واقع نوعی ملودرام بوده معمول گردید.

نمایش مذهبی در ایران دوره صفویه تا قاجاریه

مهم ترین عامل درایدئولوژی سیاسی صفوی حفظ شعائر دینی اثنا عشری بود وآن چه موجب استحکام پایه های مشروعیت ایشان می گردید پای بندی مردم به ائمه اطهار علیهما السلام بود.

در اواسط دوره صفویه تعزیه جایگاهی مهم در میان مردم به دست آورد.

انگلبرت کمبر سیاح در سال 1684 میلادی /1095 هجری قمری شاهد مراسم عزاداری امام حسین علیه السلام در ماه محرم بود.او به خوانده شدن یکی از فصول ده گانه کتاب روضه الشهدا در دهه محرم سینه زنی ونوحه خوانی در حلقه های دایره ای شکل یک تن شیه خون آلودی که در تابوت آه می کشید و قمه زنی اشاره می کند.

پیتر دلاواله می نویسد : روز دهم ماه محرم یعنی روز قتل فرا رسید از تمام اطراف و محلات اصفهان دسته های بزرگی راه می افتند که به همان نحو بیرق و علم با خود حمل می کنند و به روی اسب های آنان سلاح های مختلف و عمامه های متعدد قرار دارد به علاوه چندین بچه به علامت بچه های اسیر امام حسین علیه السلام شهید قرار دارند .علاوه بر آن هریک ازدسته ها به حمل تابوت هایی می پردازند که دور تا دور آنها مخمل سیاه رنگی پیچیده شده است.

در دوره افشاریه دو سیاح اروپایی به نام های سالامون انگلیسی ووان گوک یا وان گوخ هلندی که گویا در زمان شاه سلطان حسین و نادر شاه به ایران آمده بودند موجود است.آنها در سفرنامه خوداز برگزاری نوعی نمایش تعزیه بر روی ارابه خبر می دهند.

سامئل هملین یکی از سیاحان اروپایی است که درسال 1770-1772 میلادی /1184 -1186هجری قمری به شهرهای شمالی ایران سفر می کند و از مراسم عزاداری ایام محرم و نوعی نمایش در رشت که به احتمال قوی تعزیه بوده است خبر می دهد و می نویسد : هر قصبه از شهر قرار گاههایی خاص داشت که دسته های عزاداری محرم به آِنجاها می رفتند و پرده های زنده ای از واقعه کربلا در این قرارگاه ها به نمایش دز می آمد.

نمایش مذهبی در دوران قاجاریه

دراین دوره پادشاهان برگزاری باشکوه مراسم سوگواری ماه محرم را دنبال کردند .

اعتماد السلطنه می نویسد: در عزه سال عرب که حساب تاریخ هجری بر ان نهاده اند هر سال تا ده روز موسم این مقام کریمت که رجال دولت بی زوال برحسب حکم شاهنشاه اسلام پناه ارواحنا فداء بر طبقات و طاقات آن را با الوان زجاجات و چراغ های بلورین و فنون نوادر اشیاء وامتعه ثمین با راسته شعار شریفه تشیع و مناسک والات اهل بیت (ع) با ازدحامی عام اقدام و اهتمام می نمایند.

فتحعلی شاه نخستین پادشاه قاجار بود که به تعزیه و تعزیه خوانی علاقه نشان داد و باعث شد که تعزیه خوانی درآن زمان به صورت نمایشی – آیینی – مذهبی جلوه ای برجسته داشته باشند و در رواج این سنت مذهبی نقشی ارزنده ایفاء می کرد.

اوژن فلاندن سیاح اروپایی در سال 1840 میلادی / 1256 هجری قمری از ایران دیدن کردوی از تعزیه هایی سخن می گوید که در زیر چادرهایی بزرگ در معابر عمومی یا حیاط مساجد یا درون قصرهای بزرگ برگزار می شد این تعزیه ها بر روی یک تخت اجرا می شد.

در کنده کاری های طاق بستان تصویری از محمدعلی میرزا و فرزندانش به همراه وقف نامه ای وجود دارد که در آن تاکید می شود درآمد وقف به مصارف تعزیه و اطعام تکیه برسد. با این وجود این وقف نامه نشان دهنده توجه پادشاهان و شاهزادگان قاجاریه به برگزاری تعزیه و مراسم سوگواری امام حسین علیه السلام است.

عصر ناصری عصر شکوفایی و رونق تعزیه و شبیه خوانی و بازسازی تکیه هاست .زیرا شبیه خوانی ناطق در دوره ناصرالدین شاه در ایران معمول شد و تعزیه خوانی رونقی به سزا یافت.

نمایش مذهبی در ایران دوره پهلوی

هنر تعزیه و شبیه خوانی پس از مشروطه به دلیل توجه مردم به وقایع سیاسی و اجتماعی و امور دیگر رفته رفته تضعیف شد و دوره پهلوی بیش از پیش کم رنگ گردید.یکی از مهمترین اقدامات رضاشاه در مخالفت با شعائرمذهبی ایجاد ممنوعیت ومحدودیت برای برگزاری مراسم سوگواری مذهبی بود.

او که پیش از رسیدن به سلطنت در مراسم سوگواری ماه محرم شرکت می کرد پس از رسیدن به پادشاهی تغییر رویه داد.

محمد تقی بهار دراین باره می نویسد : ایشان (رضاخان) شب عاشورا با پای برهنه و جمعی از همگنان با دسته های شمع چهل ویک منبر را برطبق سنت و عادات توده ملت طی کرده وتمام دقیق ترین مراسم ملی را به عمل آورده بودند.

مخالفت با شعائر مذهبی و محدودیت در برگزاری مراسم سوگواری دینی تا سقوط رضا شاه ادامه داشت در دوره پهلوی دوم در ابتدا محمدرضا شاه چندان تمایلی به مخالفت آشکار با شعائر دینی و مذهبی نداشت ولی پس از برطرف شدن مشکلات جنگ جهانی دوم و نگرانی های حاصل از آن با گردآمدن مردم در کنار روحانیت مخالفت ورزید.

آیین های نمایشی قرون وسطی

آن چه ازتاریخچه و اطلاعات به دست آمده در این دوران مشهود است این دوران را عصر زوال ادبیات نمایشی نامیده اند هنگامی که قدرت کلیسا بازیگری را ناپسند می دانست مگر زمانی که خود براین هنر نظارت ویا شرکت داشته باشد.

اگر نگاهی دقیق به دوران درام وادبیات نمایشی قرون وسطی بیندازیم ادبیات نمایشی و تئاترش را بیشتر ابزاری برای ایجادوحدتی که نهادهای قدرت نوک هرم خواستار آن بودند، حال آن که درام و ادبیات نمایشی یکی از پایگاه های همیشگی تنش های چند گانه بوده است . از یک سو تنش های میان درام نویس، کارگردان و بازیگر و تماشاگر و از سوی دیگر، تنش میان قدرت این گروه و نهادهای قدرت که متن را چیزی نهایی دانسته یا خواسته اند.

محققان واندیشمندان ادبیات نمایشی در قرن بیستم با رویکرد ونگرشی تحقیر آمیز دوران ادبیات نمایشی قرون وسطی را به دوران تاریک یا دوران جهل یاد می کردند واین نام گذاری به علت جهل و نادانی حاکم برمردم آن دوره بود.(Dark Age)

آن چه در نگاه نخست در تئاتر قرون وسطی جلوه می کند، جایگاه لرزان خنده و کمدی دردستگاه کلیساست . کمدی برشالوده خنده استوار است و خنده نیز انفجاری درونی است در برابر تضاد های نهفته در رفتار کسانی که با تضاد های زندگی درگیرند . از آنجا که در دوره های دستخوش های اجتماعی شگرف، تضادهای بسیاری جلوه می کنند ، کمدی « آشوب » دگرگونی یا گرفتار

برای نشان دادن آن ها چالاک تر است . مشکل دیگر کلیسا با کمدی این بود که این گونۀ ادبی به رواج زبان مادری و ساده مردم

دامن می زد و این برای اصحاب کلیسا که با زبان لاتین بر مردم حکومت می کردند، گونه ای ستیز با قدرت حاکم به شمار می رفت. یادآوری این نکته ضروری است که کلیسا تلاش می کرد آیین های نمایشی را درچارچوب کلیسا نگهدارد. برای معماری و زبان دو حالت عمده پیش می آید : یکی زبانِ فضاهایی که نشانه های قدرت دولت، کلیسا و طبقه اند، چون مجلس، کاخ، کلیسا، حرم قدیسان؛ دیگری زبان فضاهای خرد و بی شمار شاخ شکستگان چون بازار، شهرک، آسایشگاه، سربازخانه، و نوانخانه .

در قرون وسطی، نقش مخاطب در شکل دادن به آیین های نمایشی بسیار عبرت آموزاست. برای قرون وسطی سه دسته نمایش شناخته اند : آیین های عید پاك، تعزیه های برصلیب شدن مسیح و نمایشنامه های اخلاقی . روشن است که از نظر زمانی، نخست مصلوب شدن مسیح (ع) رخ داده است؛ مراسم عید پاك برآمده از این رخداد است . نکتۀ جالب این است که گرچه پیشینۀ نمایش های عید پاك به قرن دهم میلادی بازمی گردد اما اجرای آیینی تعزیه های برصلیب کشیدن مسیح از قرن سیزدهم میلادی رونق می یابد و درقرن پانزدهم به اوج خود رسید. در این میان، می توان نمایشنامه های اخلاقی آن دوران را تلاش نهایی کلیسا برای جاانداختن دستورهای اخلاقی در قالب متون مصوب نمایشی دانست . بنابراین، اگر از دیدگاه سرشاری ادبیات و متون نمایشی به قرون وسطی

بنگریم، دوران رواج آیین های نمایشی عید پاك، پررونق ترین و مردمی ترین دوره آن به شمارمی رود. در همین بخش است که بیشترین دخالت مردم در بازنمایی و نمایش به عنوان گفتگوی غیرمستقیم با قدرت، صورت گرفت عید پاك که دوره ای بین اواخر ماه مارس تا اواخر ماه آوریل دارد، به آداب پس ازمصلوب شدن مسیح اشاره می کند. نمایشنامه های عیدپاك هفت بخش دارند : 1- پیلات ونگهبانان 2- معراج 3- صحنۀ بازگشت مسیح و یورش او به دوزخ و رهانیدن دوزخیان 4

نمایش عطاری 5- رفتن بر سر مغاك مسیح 6- جلوه کردن مسیح در اطراف مغاك در چشم مریم مجدلیه 7- هجوم حو اریون به سوی مغاك (تا به چشم خود جسد مسیح یا مغاك خالی راببیند..

بدین ترتیب، مردم آیین های عید پاك را بهترین جلوه گاه تن و فرصتی برای گوشزد ارزش آن و بازیابی نیروهای آن یافتند. در عین حال، مردم توانستند با آیین های عید پاك میان آیین دیونیزی و عروج مسیح پیوندی بیابند . در قرن دهم میلادي، مردم با اجراي این آیین ها،همچون دیونیزی های دوران باستان، سرزندگی را در هیات قوت یافتن، نوجوانی، بازیابی شادابی، باروری، تولید مثل، جشن می گرفتند و با این کار نیازهای تن، از جمله شهوت و آز،را در تن خود تجربه می کردند.

کتابشناسی

اشتاینر، جورج. ( 1380 ). مرگ تراژدی. ترجمۀ بهزاد قادری. تهران: انتشارات نمایش.

در آرتو، خاندان چن چی. ترجمۀ بهزاد قادری. .« تئاتر بی رحم و پایان بازنمایی » .( دریدا، ژاك . ( 1380

46- تهران: سپیده سحر. 72

. شائفنر آندره و دیگران . ( 1383 ). دائره المعارف پلئیاد . ترجمه نادعلی همدانی و آزاده مستعان . ج. 1

تهران: مرکز هنرهای نمایشی.

فوکو، میشل . ( 1378 ). مراقبت و تنبیه : تولد زندان . ترجمۀ نیکوسرخوش و افشین جهاندیده . چ. دوم.

تهران: نشر نی.

قادری، بهزاد. ( 1384 ). با چراغ در آینه های قناس. تهران: نشر قطره

نمایش نو ژاپن و آیین ذن بودیسم

نمایش نو ژاپن پس از گذشت شش قرن از ابداع آن، همچنان به حیات خود ادامه می دهد. در این نمایش پیچیده و رازآلود مجموعه ای از اندیشه ها و هنرهای ژاپنی درهم آمیخته اند و در این میان حضور آیین ذن، در شکل گیری و اعتلای نمایش نو قابل تأمل و بررسی است. هرچند برخی از محققان دربارۀ میزان اهمیت این حضور ابراز تردید کرد ه و آن را به چالش کشیده اند، اما از سوی دیگر عده ای از صاحبنظران نمایش نو را از اساس وامدار و متعلق به آیین ذن بودیسم دانسته اند. در این مقاله با بررسی برخی از اصول نظری و اجرایی نمایش نو شامل مبانی زیبایی شناسی، نظام حرکتی، ویژگی های ماسک، نحوۀ هدایت بازیگر و ... ، پیوند عمیق و ناگسستنی میان آیین ذن و نمایش نو آشکار شده است. ایجاد این پیوند تا حد زیادی مرهون نبوغ و اندیشه های «زآمی موتوکیو »، بازیگر، نمایشنامه نویس و نظریه پرداز نمایش نواست. او برای تدوین اصول نمایش نو به صورت مستقیم و غیرمستقیم از مفاهیم ذن بودیستی بهره گرفته است و از همین رو اندیشه های این نمایش نامه نویس تئاتر شرق، خود می تواند به مثابۀ تبلور مفاهیم آیین ذن درنمایش نو محسوب شود.

آرتور ویلی با انتشار کتاب نمایشنامه های نو ژاپن گامی مهم برای آشنایی غرب با نمایش نو برداشت او در مقدمۀ کوتاه کتابش دربارۀ آیین نمایشنامه های نو می نویسد: «این در سبکی آمیخته با ذن بود که زآمی هنر خودش را می آفرید.

مفاهیم بنیادی در ذن بودیسم

آیین ذن یکی از شاخه های آیین بوداست که از هند به چین و سپس به ژاپن راه پیدا کرد. واژۀ ذن برگرفته از واژۀ سانسکریت دهیانا به معنی مراقبۀ مرکزی است. طبق نظراستادان ذن ( حقیقتِ آیین، فارغ از هر متن بودایی انتقال می یابد، نه با کلام ) که سینه به سینه چنان که از روزگار بودا بوده است( منتقل می شود، مستقیم بر دل می نشیند و آدمی با تحقق خودِ حقیقی اش به بودائیت دست پیدا می کند.

بنابراین در آیین ذن کوشش می شود فارغ از هر کلام و به صورت عملی مسیر یافتن حقیقت طی شود به مفاهیمی که در ادامه می آید نیز باید از این منظر نگریست.

چنینی

چنینی یعنی دیدن چیزها همان طور که هستند،( فهمیدن آنها در حالت خود بود یا سرشت خود آنها و آنها را چون خودشان پذیرفتن ) از این نظر، شناسه گر چیزی از خود به پدید ه ها نمی افزاید تا آنها را برای خود مصادره کند. در مقام چنینی مرزی میان شناسه وشناسه گر وجود ندارد .

تهیت

تهیت بر فضای خالی داخل هرچیز اشاره دارد؛ یعنی برای درک هرچیزی باید قسمت تهی آن را در نظر آورد. این قسمت تهی نشا ن دهندۀ این است که آ ن چیز از هویت مطلق عاری و دارای ویژگی نه-خود است. به عنوان مثال درۀ خالی میان دو کوه یا درون یک بادکنک بخش ته یواراین پدیده ها محسوب می شود؛ اما تهیت یک مفهوم منفی نیست. اگر دره نبود، کوه نیز معنایی نداشت. ( چیزها تنها هنگامی ممکن اند که از خود، خالی و عاری باشند). »

پرگیا

شناخت مطلوب بوداییان- پرگیا یا پرجنیا به معنای شناسایی شهودی است که در نقطۀ مقابل شناسایی تحلیلی یا ویگیانه قرارگرفته است. پرگیا را به برق آذرخش یا جرقه ای که از برخورد دو سنگ چخماق می جهد، تشبیه کرده اند.این تشبیه اشاره به حالت بی واسطگی شناخت شهودی دارد.

روش نشدگی

روش نشدگی یا به زبان ژاپنی ساتوری ، غایت تمام تعالیم مکاتب بودایی است. حالتی که در آن جان به ساتوری می رسد.حالتی ندانسته است که به اصطلاح چینی موشین خوانده می شود که در لغت به معنای نه- جان یا نه - دل است. این حالت به معنای بیهوشی و بی خبری نیست. در حالت ندانسته، جان آسان و آزاد فعالیت می کند بی آن که من را احساس کند.

ویژگی های هنر ذن

پیش از ورود به بحث اصلی لازم است مختصری به ویژگی های هنر ذن اشاره شود. دورۀ «موروماچی»

عصر طلایی هنر ژاپن است .در این دوره هنرهایی چون نمایش نو، نقاشی سومیه گل آرایی و آیین چای تحت حمایت نظام حاکم وقت، خاندان آشیکاگا ، رشد یافته و به پالودگی رسیدند. ازآنجایی که از یک سو حاکمان آشیکاگا حامی ذن بودند وز سویی دیگر بسیاری از پدیدآورندگان هنرهای ذکر شده خود راهب ذن و یا تحت تأثیر ذن بودند، می توان این هنرها را به عنوان نمایندگان هنرذن قلمداد کرد و دلیل آورد که نمایش نو در فضایی آغشته به آیین ذن، رشد و نمو کرده است. جملۀ مشهوری در میان نقاشان ژاپنی وجود دارد که می گوید : ده سال در کار مشاهده خیزران باش، خیزران شو، آنگاه همه را از یاد ببر و نقاشی کن. در این جمله به دو ویژگی مهم هنرمند ذن توجه شده است. نخست آن که میان اوو اثرش مرزی وجود ندارد و نقاش با موضوع نقاشی یکی می شود.. دومین ویژگی دربارۀ حالت دل هنرمند هنگام خلق اثرش است؛ از یادبردن همه چیز و نقاش یکردن. این حالت در ذن به خوبی تعریف شده است و همان حالت موشین است که پیش از این به آن اشاره شد. موشین به عمل بی مقصد می انجامد و در کار هنرمند ذن نیز بسیار حائز اهمیت است.شین ایشی هیساماتسو برای مبانی زیباشناختی هنر ذن هفت ویژگی قائل شده است که عبار تاند از: نبود تقارن، خلوص ایجازسخت گیری یا استواری، طبیع یبودن، عمیق بودن استغنا و سکوت و آرامش علاوه بر این ویژگی ها، آنچه در میان تمامی هنرهای ذن مشترک است، گرایش به سادگی است. این مؤلفه موجب حذف اضافات و زواید در هنر ذن شده است. بر همین اساس فضاهای خالی بخش جدایی ناپذیری از هنر ذن محسوب می شوند؛ فضاهایی که علیرغم تهی بودن حاوی چیزی مثبت در درون خود هستند در اینجا ارتباط میان فضای خالی و مفهوم تهیت در اندیشه ذن مشهود است. فضای خالی موجب شکل گیری اثر هنری می شود همان طور که تهیت، چنینی را پدیدار می کند. همچنین در هنر ذن تمایل آشکار و مصرانه ای به بیان محدود وجود دارد و همه چیزدرخلاصه ترین شکل ممکن ارائه می شود. این روش به مخاطب فرصت می دهد تا بخش های ناپیدای اثر هنری را با تخیل واندیشه خود بسازد.

نمایش نو

نمایش نو ژاپن در اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم میلادی، درست هنگامی که حاکمان حامی آیین ذن، درمسند قدرت بودند، در ژاپن رشد و تکوین پیدا کرد..

ذن و مبانی نظری نمایش نو

ابداع نمایش نو به زآمی موتوکیو و پدرش کانآمی کیوتسوگو نسبت داده می شود. زآمی در دوران کاری خود، درسال های متعددی راجع به نمایش نو نوشت و اکنون به عنوان مؤلف ونظریه پرداز اصلی نمایش نو شناخته می شود. او با نوشته هایش بنیان های نظری و معیارهای زیباشناسانه ای را برای اجرای نمایش نو پدید آورد و اصول این نمایش را در قالب مچون یووگن هانا و ... تبیین کرد. این مفاهیم گاهی به طور مستقیم از اندیشۀ بودیستی و فرهنگ ذن اقتباس شده اند و گاهی حال و هوایی دارند که با تأمل در آنها می توان به ارتباطشان با اندیشه ذن پی برد. در ادامه دو مفهوم یووگن و هانا که در نظریۀ نمایش نو و اندیشه زآمی دارای جایگاه مهمی هستند، بررسی می شود.

حرکت بازیگر

یکی از حرکات مهم بازیگر نو زمانی است که او بر روی صحنۀ بسیار آهسته حرکت می کند. معمولاً شیته بازیگر اصلی نمایش نو این گونه وارد صحنه می شود و حرکتش به قدری آهسته است که برای لحظاتی این گمان به وجود می آید که او از حرکت بازایستاده است. این نوع حرکت را می توان حرکت نه - حرکت نامید. بازیگر هم در حال حرکت است و هم ایستاده است. این کیفیت درحرکت، حالتی جادویی به آن می دهد و چشم را اسیر حرکات بازیگر می کند. اویگن هریگل این نوع حرکت را «رقصِ بی رقص » نامیده و یان کات این شکل حرکتی بازیگران نو را به نظریه پارادوکسیکال تیر زنو تشبیه کرده است. زنو که در تاریخ فلسفه به

پارادوکس هایش مشهور است عملاً با نظریه خود، حرکت وانتقال را یک وهم می داند و با همین استدلال حرکت تیر به سوی نشانه را نیز نشدنی اعلام می کند. می توان کیفیت حرکت در نمایش نو را مرتبط با اندیشه حرکت در ذن دانست. نگاه متمایز ذن به حرکت در این جمله مشهور استاد کایی درباره کوه تایی یو پیدا است: کوه سرسبز پیوسته در حال رفتن است ایزوتسو، اما این جمله چه معنایی می تواند داشته باشد؟ برای روش نشدن مسئله لازم است به آرای دوگن دربارۀ حرکت رجوع شود که پروفسور ایزوتسو آن را در کتاب خلق مدام شرح داده است.

دوگن استاد ذن در عصر کاماکورا بود و از چهره های برجسته تاریخ ذن به شمار می آید. دوگن هر پدیده ای را از نظر زمانی

دارای لحظه «قبل » و «بعد » می دانست؛ به این معنا که هرپدیده از استمرار لحظات قبل و بعد شکل گرفته است. مثلاً اگر به یک چوب نگاه کنیم، این چوب چیزی جز مجموعه ای از لحظات گذشته و آینده نیست. اما این چوب در عین حال ازاین لحظات قابل جدا شدن است و آنچه این پدیده را لحظات قبل و بعد جدا می کند، لحظۀ اکنون آن است که اکنون بی زمان نامیده می شود. این لحظه بسیار کوتاه، همان چنینی پدیده و لحظۀ وجودی آن است. در این لحظه چوب می تواند از بعد زمان خارج شود و تصور ما از چوب به عنوان یک پدیده مربوط به بعد فرازمانی آن است. حال به مثال کوه سرسبزبازگردیم. کوهی که امروز آن را مشاهده می کنیم، فردا کوه دیگری است، چرا که این کوه در جریان یک سری لحظات پیوسته، مدام در حال تغییر و نو شدن است. کوه از این رو درجریان جابجایی لحظات قبل و بعد و در حال حرکت است ونمی توان برای آن هویت مطلقی قائل بود. از این منظر کوه ناپایدار است. اما هر لحظه وجودی کوه پیش از آن که تبدیل به لحظه گذشته شود، چنینی کوه است. این لحظه وجودی و هستی کوه، یکی هستند و تفاوتی میان آنها نیست. زمان همان وجود است و وجود همان زمان است.

به نظر می رسد بازیگر نو با شکل حرکتش در حال نشا ن دادن این اندیشه ذن دربارۀ حرکت است. بازیگر نو با حرکتش روی صحنه، از یک سو نشا ن دهندۀ سرشت ناپایدار دنیا است؛ یعنی خود را به عنوان پدیده ای که در معرض لحظات «قبل » و«بعد » است، تصویر می کند و از سوی دیگر با نمایش چنینی، خود را از بعد زمان خارج کرده و بر «اکنون بی زمان » خود صحه می گذارد. همچنین حرکت آهسته بازیگر نو، شکل کالبدیافتۀ اندیشۀ نه - دوگانگی است. همان طورکه اشاره شد حرکت او به حرکتی و بی حرکتی او حرکت است. شکل دیگری از این نه – دوگانگی در اجرای نو وقتی است که بازیگر قرار است، نبودن را بازی کند. این بازیگر هم زمان که حضور دارد باید نه - حضور را بازی کند. در اینجا نیز می توان این شکل بازی را با کمک اندیشه دوگن بهتر فهمید. بازیگر هم زمان دو کار انجام م یدهد. او با نمایش لحظات «قبل » و «بعد » خود را از جوهر وجود یاش خالی می کند و در نتیجه به نه - حضور می رسد و در کنار این با نمایش «لحظه وجودی » یا همان «چنینی » حضورش را اعلام می کند..

ویژگی های ماسک

ماسک ها در نمایش نو اهمیت بسیار زیادی دارند. این اهمیت به قدری است که یک بازیگر نو درباره آنها می گوید: پیش از آن که شروع به بازی کنم، می بایست ساعت ها به ماسک نظاره کنم. من وجود ندارم و ماسک وجود دارد. من واقعیت ندارم، ماسک واقعیت دارد در حقیقت ماسک ها به بازیگران نو کمک می کنند تا وارد دنیای نمایش نو شوند. ماسک نو تمام صورت بازیگر را نمی پوشاند و کوچک تر ازصورت او است. وقتی به صورت بازیگر نگاه می شود، بخشی ازصورت او که پیرامون ماسک را در برگرفته نیز مشخص است. بنابراین ماسک هم زمان صورت او را پوشانده و نپوشانده است و به عبارتی ماسک های نمایش نو را می توان «صورت ب یصورت » خواند. این ویژگی می تواند برداشتی از مفهوم نه - دوگانگی در ذن باشد..

در کنار این، ماسک های نو ویژگی دیگری نیز دارند که موجب تمایز آنها شده است. این ماسک ها با کوچک ترین تغییر زاویه، تغییر حالت می دهند. توصیف زیر، روایت یان کات از مواجه اش با ماسک ماگوجیرو یکی از ماسکهای مشهور نمایش نو است.کونگو بازیگر نو با احتیاط ماسک را با دو انگشتش برداشت و آن را در امتداد بازویش نگه داشت. سایه روشن ماسک تغییرکرد و لبخند محو شد. حالا صورت به شکل مرگباری غمگین شد.کونگو دوباره ماسک را پایین آورد، گوشه های بالا رفته لبها و حدقه های بسیار نازک چشمها، تنها حکایت از یک بغض نهان داشتند. یک حرکت بیشتر دست و حالا ماگوجیرو با چشمان خالی و لبخندزنان به خودش، به ما نگاه می کرد. این تغییر حالت در میان بیشتر ماسک های نو وجود دارد.ماسک کواوموته از ماسکهایی است که تنوع زیادی دربیان حالت های مختلف صورت دارد. این صورتک به خاطرشکل نامتقارنش با کوچک ترین جابجایی حالت های احساسی مختلفی را به نمایش می گذارد. طی یک پژوهش، مخاطبان توانستند حالتهای مختلفی از احساسات همچون شادی، حزن، کمرویی، غرور، آرامش و وجد را با تغییرات جزئی زوایایی ماسک بر روی آن ببینند .

به نظر می رسد این کیفیت ماسک های نو را نیز می یتوانیم با اندیشه دوگن تشریح کنیم. ماسک ها فاقد هویت جوهری هستند و هر لحظه در حال تغییراند اما در هرکدام از این لحظه ها چنینی خود را نیز دارند. از این منظر این ماسک ها بیانگر اندیشه ذن بودیسم دربارۀ چنینی و تهیت هستند. همچنین تغییر حالات ماسک های نو را می توان بیانی برای حس ناپایداری دنیا دانست. طبق دیدگاه بودا، سه ویژگی مشترک در میان تمام پدیده ها وجود دارد که یکی از آنها نپایندگی است؛ به این معنا که «چیزها هیچ گاه دریک و همان شکل پاینده نیستند بلکه آنها، آن به آن پیدا وناپیدا می شوند .با توجه به این شواهد،این ماسکها دارای هویتی کاملاً مرتبط با اندیشه بودیسم هستند.

هدایت بازیگر و تماشاگر

در برخی از توصیه های زآمی هنگام هدایت بازیگرمی توان ردپایی از اندیشه ذن را پیدا کرد. او با استفاده از مفهوم دوگانگی به بازیگری که می خواهد نقش پیرمرد را بازی کند، توصیه می کند به جای آ ن که یک پیرمرد را الگوی نقشش قرار دهد، جوانی را بازی کند که می خواهد حرکت کند اما قدرت لازم را برای این کار ندارد .این نظر گویا پیری و جوانی نه دو وجه متضاد و دور از هم که دو صورت از یک حقیقت هستند.

زآمی عقیده داشت تمرین یک بازیگر به مدت طول عمر اوست این تأکید از آن روست که زآمی می خواهد بازیگر به شناختی از جنس پرگیا برسد و تعالیم در ناخودآگاه او ته نشین شود. اما این شناخت ناخودآگاه تنها معطوف به بازیگران نیست و تماشاگران را نیز شامل می شود. ژاپنی ها عقیده دارند بهترین حالت دیدن نمایش نو در حالت خواب و بیداری است. در میان تماشاگران نو بسیارند کسانی که چشمانشان خمار یا بسته است . این تماشاگران در حقیقت با آرا م کردن خودآگاهی خویش، ناخودآگاهشان را فعال می کنند. می توان به این مسئله ای نگونه نگریست که تماشاگران نیز از طریق قرارگرفتن در فضای «بیداری و نه - بیداری » با بازیگرانی که در فضای «حضور و نه – حضورهستند، هماهنگ می شوند. سایر ویژگی ها همان طور که اشاره شد هنر ذن دارای ویژگی های دیگری نیز هست که می توان حضور آنها را در اجرای نو مشاهده کرد. نبود تقارن یا ناقرینگی به عنوان یکی از شاخصه های هنرذن شناخته می شود. هرچند صحنۀ اجرای نو در طول زمان دچار تغییراتی شده است اما در حال حاضر ساختمان تئاترنو دارای ناقرینگی است و توازن قسمت مربع شکل صحنه با پلی به نام هاشیگاکاری که به صحنه وصل می شود، کاملاً از میان می رود. شکل قرارگرفتن تماشاگران، گروه موسیقی وگروه همسرایان نیز حالتی ناقرینه دارد.همچنین سادگی به عنوان یکی دیگر از ویژگی های هنر ذن، در سایر عناصر اجرا دیده می شود؛ صحنه خالی است و درطول اجرا از حداقل ابزار صحنه استفاده می شود. صورت واکی و سایرین که ماسک ندارند، عاری از هرگونه احساسی است بازیگران باید در تمام لحظات با هوشیاری کامل بر حرکاتشان کنترل داشته باشند. این مسئله با مفهوم کوکورو یا اصل نامرئی در نو فهمیده می شود. این اصل سبب کنترل حالات بازیگر است و او را وا م یدارد تا در گزیده ترین حالت ممکن عمل کند .

منابع :

عنایت الله شهیدی – پژوهشی در تعزیه و تعزیه خوانی. دفتر پژوهش های فرهنگی 1380

جمشید ملک پور – ادبیات نمایشی ایران – تهران . توس 1363

علی بن حسین مسعودی – مروج الذهب ومعادن الجواهر.ترجمه ابوالقاسم پاینده . تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب 1356

عزالدین علی بن محمد ابن اثیر- کامل تاریخ بزرگ اسلام وایران ترجمه عباس خلیلی . تهران. شرکت سهامی چاپ و انتشارات کتب ایران 1344

یحیی آرین پور – ازصبا تا نیما چاپ چهارم تهران – زوار 1372

انگلبرت کمبر- در دربار شاهنشاه ایران ترجمه کیکاووس جهانداری طهران سلسله انتشارات انجمن آثار ملی 1350

پیتر دلاواله – سفرنامه ترجمه شجاع الدین شفا – تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب 1348

کارستن نیبور – سفرنامه ترجمه پرویز رجائی تهران – توکا – 1354

محمد حسن خان - اعتماد السلطنه – المآثر و الآثار تهران کتابخانه سنایی 1306 ه. ق

لاله تقیان – درباره تعزیه و تئاتر – تهران – مرکز 1374

اوژن فلاندن – سفرنامه فلاندن – ترجمه حسین نور صادقی – تهران – اشراقی 1356

محمدتقی بهار – تاریخ مختصر احزاب سیاسی ایران – چاپ دوم – تهران – امیر کبیر 1371

اشتاینر، جورج. ( 1380 ). مرگ تراژدي. ترجمۀ بهزاد قادري. تهران: انتشارات نمایش

شائفنر آندره و دیگران . ( 1383 ). دائره المعارف پلئیاد . ترجمه نادعلی همدانی و آزاده مستعان . ج. 1

تهران: مرکز هنرهاي نمایشی

فوکو، میشل . ( 1378 ). مراقبت و تنبیه : تولد زندان . ترجمۀ نیکوسرخوش و افشین جهاندیده . چ. دوم.

تهران: نشر نی.

قادري، بهزاد. ( 1384 ). با چراغ در آینه هاي قناس. تهران: نشر قطره .

ایزوتسو، توشیهیکو. 1390 خلق مدام - در عرفان ایرانی و آیین بودایی ذن ترجمۀ شیوا کاویانی. تهران: انتشارات علمی

و فرهنگی.

براکت، اسکار گروس. 1366. تاریخ تئاتر جهان ترجمۀ هوشنگ آزادیور. جلد دوم، تهران: انتشارات مروارید..

• پاشایی، عسگری. 1389. بودا –زندگی بودا، آیین او و انجمن

رهروان او، گزارش متن های کانون پالی، چاپ دهم. تهران: نشرنگاه معاصر..

حسینی، مهدی. 1382. آیین ذن در تصویرسازی. فصلنامۀ خیال، .

• حشمتی، سولماز. 1391 . بیان مبهم صورتک های زنان در تئاتر

نو ژاپن. ماهنامه نمایش، 83 - 81 .

سوزوکی، ب. ل. راه بودا – آیین بودای مهایانه ترجمۀ عسگری پاشایی. چاپ دوم. تهران: نشر نگاه معاصر..

سوزوکی، د.ت. 1378. ذن و فرهنگ ژاپنی،ترجمۀ عسگری پاشایی چاپ اول. تهران: نشر میترا ..

شکنر، ریچارد. 1386 نظریۀ اجرا .ترجمۀ مهدی نصرا لله زاده تهران: انتشارات سمت ..

مرتون، اسکات. 1364. تاریخ و فرهنگ ژاپن )ترجمۀ مسعود رجب نیا. تهران: انتشارات امیرکبیر..

مور، چارلز. 1381. جان ژاپنی - بنیادهای فلسفه و فرهنگ ژاپنی ترجمۀ عسگری پاشایی، چاپ اول. تهران: نشر نگاه معاصر..

نات هان، تیک. 1376. کلید های ذن ترجمۀ عسگری. پاشایی چاپ اول. تهران: نشر ثالث ...

Chambers, E.K. (1903). The Medieval Stage, 2 vols, Oxford: Oxford University Press.

Descartes, René. (1989). The Passions of the Soul. Trans. Stephen H. Voss. Indianapolis:

Hackett Publications.

Fischer-Lichte, Erika. (2002). History of European Drama and Theatre. Trans. Jo Riley.

London: Routledge.

Freud, Sigmund. (1976). Jokes and Their Relation to the Unconscious. Trans. and ed.

James Strachey. Middlesex: Penguin Books.

Markus, Thomas A. and Deborah Cameron. (2002). The Words between the Spaces:

Buildings and Language. London: Routledge.

Perfetti, Lisa R. (1995). “Taking Laughter Seriously.” In Bakhtin and Medieval Voices.

Ed. Thomas J. Farrell. Gainesville: University Press of Florida. 38-60

Sommerstein, Alan H. (2002). Greek Drama and Dramatists. London: Routledge.

Turner, Victor. (1982). From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play. New

York: PAJ Publications.

Walsh, Martin W. (2002). "Rubin and Mercator: grotesque comedy in the German Easter

Play", Comparative Drama. 187-194

Wickham, Glynne. (1987). The Medieval Theatre. 3rd. Edn. Cambridge: Cambridge

University Press.

• Foard, J. H. (1980). Seiganji: The Buddhist Orientation

of a Noh Play, Monumenta Nipponica, 35(4), 437-456.

• Komparu, K. (1983). The Noh Theater: principles and

Perspectives . New York : Weatherhill/Tankosha.

• Kott, J. (1973/1974). Noh, Or about Signs, Arion: A

Journal of Humanities and the Classics New Series, (4).

• Pronko, L. C. (1974). Theater East and West: Perspectives

Toward a Total Theater, Vol. 281. USA: University of

California Press.

• Takahashi, M., Morita, T. & Takaoka, K. (2010).

Classical Japanese Performing Art –Noh. PIE BOOKS.

• Tsubaki, A. T. (1971). Zeami and the Transition of

the Concept of Yūgen: A Note on Japanese Aesthetics,

Journal of Aesthetics and Art Criticism, 30(1), 55-67.

• Tyler, R. (1987). Buddhism in Noh. Japanese Journal of

Religious Studies, 14(1), 19-52.

• Waley, A. (1998). The Nō Plays of Japan: An Anthology.

Japan: Dover Publications