DOI: 10.22034/JACO.2019.92836

ترجمه انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان :
Investigating The Impact of Zen Buddhism on Theory and Practice of Japanese Noh Theater
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

بازتاب آیین ذن بودیسم در نظریه و اجرای نمایش نو ژاپن

مرتضی غفاری [۱*] ، فرشاد فرشته حکمت [۲]

۱. پژوهشگر دکتری تئاتر، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، تهران، ایران.
۲. استادیار، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، تهران، ایران.

تاریخ دریافت : ۹۸/۰۲/۰۶ تاریخ اصلاح : ۹۸/۰۴/۱۰ تاریخ پذیرش : ۹۸/۰۵/۰۵ تاریخ انتشار : ۹۸/۰۷/۰۱

چکیده
نمایش نو ژاپن پس از گذشت شش قرن از ابداع آن، همچنان به حیات خود ادامه می‌دهد. در این نمایش پیچیده و رازآلود مجموعه‌ای از اندیشه‌ها و هنرهای ژاپنی درهم‌آمیخته‌اند و در این میان حضور آیین ذن، در شکل‌گیری و اعتلای نمایش نو قابل تأمل و بررسی است. هرچند برخی از محققان دربارهٔ میزان اهمیت این حضور ابراز تردید کرده و آن را به چالش کشیده‌اند، اما از سوی دیگر عده‌ای از صاحب‌نظران نمایش نو را از اساس وامدار و متعلق به آیین ذن بودیسم دانسته‌اند. در این مقاله با بررسی برخی از اصول نظری و اجرایی نمایش نو شامل مبانی زیبایی‌شناسی، نظام حرکتی، ویژگی‌های ماسک، نحوهٔ 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 اندیشه‌های «زآمی موتوکیو»، بازیگر، نمایشنامه‌نویس و نظریه‌پرداز نمایش نو است. او برای تدوین اصول نمایش نو به صورت مستقیم و غیرمستقیم از مفاهیم ذن بودیستی بهره گرفته است و از همین‌رو اندیشه‌های این دیده‌ور تئاتر شرق، خود می‌تواند به مثابهٔ تبلور مفاهیم آیین ذن در نمایش نو محسوب شود.

واژگان کلیدی: *نمایش نو ژاپن، ذن، زآمی موتوکیو، یووگن، بودیسم.*

مقدمه
«فوجیوارا نو شونزئی»[۱] از شاعران بلندآوازه اواخر دوره هیان[۲](۱۱۸۵-۷۴۹ میلادی) در ژاپن می‌گوید: «شاعری (کادو)[۳]عین بوداییگری (بوتسودو)[۴]است» (یوسا،۱۳۹۰،۱۹). اگر این جمله در مورد تعداد زیادی از هنرهای ژاپنی به کار برده شود، چندان مبالغه‌آمیز نیست چرا که در دنیای هنر ژاپن، مرز میان اثر هنری و اندیشه مذهبی در بسیاری از مواقع محو می‌شود؛ به عبارتی ارزش دینی و ارزش زیبایی‌شناختی نه دو چیز متفاوت که در نهایت برای ژاپنی‌ها یکی هستند (مور،۱۳۸۱،۲۲۶). در این مقاله نمایش نو به عنوان ارزش زیباشناختی و آیین ذن به‌عنوان ارزش دینی در نظر گرفته شده و چگونگی درهم‌تنیدگی و بازتاب آیین ذن در اجرای نمایش نو پرسش اصلی این مقاله است. پاسخ به این پرسش بدون مطالعه آرای زآمی موتوکیو و وام‌گرفتن از او، امکان‌پذیر نیست چرا که زآمی به‌عنوان نظریه‌پرداز، نمایشنامه‌نویس و بازیگر نمایش نو، نقش اساسی در شکل‌گیری نمایش نو داشته است.
این تحقیق با روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است. ابتدا نظرات پژوهشگران دربارهٔ آیین موجود در نمایش نو بررسی می‌شود. سپس اصول ذن بودیسم و هنر ذن به‌طور اجمالی مورد مطالعه قرار می‌گیرد تا مشخص شود هنگام مواجه با نمایش نو، لازم است به کدام نشانه‌ها توجه شود. پس از آن با بررسی

* نویسنده مسئول: ۰۹۳۳۶۴۴۱۲۳۶، morteza.ghaffari@alumni.ut.ac.ir

جنبه‌های مختلف نمایش نو به مواردی اشاره خواهد شد که بر حضور و تبلور آیین ذن در نمایش نو صحه می‌گذارند.

پیشینهٔ تحقیق

«آرتور ویلی»[۵] با انتشار کتاب نمایشنامه‌های نو ژاپن[۶] در سال ۱۹۲۱ گامی مهم برای آشنایی غرب با نمایش نو برداشت. او در مقدمهٔ کوتاه کتابش دربارهٔ آیین نمایشنامه‌های نو می‌نویسد: «این در سبکی آمیخته با ذن بود که زآمیِ هنر خودش را می‌آفرید اما مذهب نمایشنامه‌های نو عمدتاً آمیدیست است که یک بودیسم همگانی و میانه‌رو در ژاپن قرون وسطی بود» (Waley, 1998, 32). «سر جورج سانسوم»[۷] نیز با ویلی هم‌عقیده است که متون نو سرشار از ایده‌ها و واژه‌های تخصصی آمیدیسم[۸] آن روزهاست و در عین حال اتمسفر، شکل و ارائهٔ این متون مطابقت کاملی با موازین سلیقه‌ای ذن دارند (Tyler,1987,19). از سویی دیگر «د. ت. سوزوکی»[۹] دریک اظهارنظر قاطعانه می‌گوید بودیسمی که در نو وجود دارد صددرصد متعلق به آیین ذن است (Ibid, 20). اما «رویال تیلر» نگرهٔ ویلی و سوزوکی را تا حدودی اغراق‌آمیز می‌داند و معتقد است بودیسم موجود در نو متعلق به آیین‌های آمیدیسم و ذن نیست چرا که این دو آیین در زمان پیدایش نمایش نو تازه‌تأسیس بودند. او عقیده دارد بودیسم نو، بودیسمی متفاوت و کهن‌تر است و در شروع قرون میانه مورد احترام مردم ژاپن بوده است (Ibid, 21). در ضمن این نویسنده به مسئلهٔ اشتراکات فرقه‌های بودایی در روش، کتب و محتوای فکری می‌پردازد و ادعا می‌کند این موضوع کار را برای شناسایی آیین بودایی موجود در نمایشنامه مشکل می‌کند. به‌عنوان مثال سوترای نیلوفر[۱۰]، یک سوترای بسیار مهم و کلیدی در بیشتر فرقه‌های بودایی است؛ بنابراین اگر شخصیتی در نمایش نو این سوترا را بخواند، مشکل است که بتوان دربارهٔ دین و آیین او اظهارنظر کرد. «پل آرنولد»[۱۱] به‌طور کامل حضور ذن بودیسم را در نمایش نو رد می‌کند. از نگاه او حتی به کاربردن عنوان هنر بودایی در مورد نو نیز اشتباه است. آرنولد نمایش نو را شکلی از هنر غیرمذهبی اجرا می‌داند که در معابد شینتو[۱۲] و اطراف آن رشد و گسترش یافته است (نافزیگر،۱۳۸۷،۱۲۹). «شریل نافزیگر»[۱۳] ضمن این‌که حضور آیین شینتو در نو را تأیید می‌کند، عقیده دارد اعتلای نو به دلیل تأثیر آیین ذن بوده است (همان،۱۳۰). «اسکار براکت»[۱۴] نیز ذن بودیسم را یکی از عوامل اصلی شکل‌دهندهٔ نمایش نو می‌داند (براکت،۱۳۶۶،۴۷).

با نگاهی به این نظرات، دو موضوع را می‌توان برداشت کرد. نخست عدم توافق جمعی در مورد دین یا آیین موجود در نمایش نو و دیگری تفاوت قائل‌شدن میان دین موجود در نمایشنامه‌ها و دینی که نمایش نو در اجرا و فرم از آن متأثر است؛ هرچند این مرزبندی منتقدان جدی خودش را دارد (Ford, 1980). باری در مقاله حاضر ضمن بهره‌گیری از نظرات یادشدهٔ محققان سعی خواهد شد نمایش نو و ارتباط آن با آیین ذن با تمرکز بر ساحت اجرایی این نمایش تحلیل شود.

مفاهیم بنیادی در ذن بودیسم

آیین ذن یکی از شاخه‌های آیین بوداست که از هند به چین و سپس به ژاپن راه پیدا کرد. واژهٔ ذن برگرفته از واژهٔ سانسکریت دهیانا به معنی مراقبهٔ مرکزی است. طبق نظر استادان ذن «حقیقتِ آیین، فارغ از هر متن بودایی انتقال می‌یابد، نه با کلام (که سینه به سینه چنان‌که از روزگار بودا بوده است) منتقل می‌شود، مستقیم بر دل می‌نشیند و آدمی با تحقق خودِ حقیقی‌اش به بودائیت دست پیدا می‌کند» (یوسا،۱۳۹۰،۶۹). بنابراین در آیین ذن کوشش می‌شود فارغ از هر کلام و به‌صورت عملی مسیر یافتن حقیقت طی شود. به مفاهیمی که در ادامه می‌آید نیز باید از این منظر نگریست.

• **نه- دوگانگی**[۱۵]

این شعر بسیار مشهور از« فودایشی»[۱۶] می‌تواند بیانی از مفهوم «نه-دوگانگی» باشد. «دستم خالی، بیل به دست دارم/ پیاده می‌روم، بر پشت گاوی نشسته/ مردی از روی پل می‌گذرد/ پل می‌رود نه آب» (مور،۱۳۸۱،۲۰۳). استادان ذن تمام تلاش خود را می‌کنند تا به رهرو بیاموزند تا زمانی‌که خود را به‌عنوان شناسه‌گر[۱۷] احساس می‌کند به درک هیچ شناسه‌ای نائل نخواهد شد. به طور کلی اصل نه-دوگانگی جایگاه ویژه‌ای در اندیشه شرقی دارد. ناگارجونه[۱۸] در این باره گفته است: «جان، ماده است و ماده، جان است. ماده بیرون از جان وجود ندارد و جان هم بیرون از ماده» (نات هان،۱۳۷۶،۱۰۱).

• **چنینی**[۱۹]

«چنینی یعنی دیدن چیزها همان‌طور که هستند، فهمیدن آنها در حالت خود بود یا سرشت خود آنها و آنها را چون خودشان پذیرفتن» (سوزوکی،۱۳۸۶،۶۲). از این نظر، شناسه‌گر چیزی از خود به پدیده‌ها نمی‌افزاید تا آنها را برای خود مصادره کند. در مقام چنینی مرزی میان شناسه و شناسه‌گر وجود ندارد.

• **تهیت**[۲۰]

تهیت بر فضای خالی داخل هرچیز اشاره دارد؛ یعنی برای درک هرچیزی باید قسمت تهی آن را در نظر آورد. این قسمت تهی نشان‌دهندهٔ این است که آن‌چیز از هویت

مطلق عاری و دارای ویژگی نه-خود است. به‌عنوان مثال درهٔ خالی میان دو کوه یا درون یک بادکنک بخش تهی‌وار این پدیده‌ها محسوب می‌شود؛ اما تهیت یک مفهوم منفی نیست. اگر دره نبود، کوه نیز معنایی نداشت. «چیزها تنها هنگامی ممکن‌اند که از خود، خالی و عاری باشند» (نات‌هان، ۱۱۹،۱۳۷۶). چون از خود عاری شوند، چنینی‌شان نمودار می‌شود. پس در نهایت می‌توان به این جمله مشهور در آیین ذن رسید: «چنینی، تهیت است و تهیت، چنینی است» (سوزوکی،۶۵،۱۳۸۶).

• **پرگیا**[۲۱]

شناخت مطلوب بوداییان پرگیا (پرجنیا)، به معنای شناسایی شهودی است که در نقطهٔ مقابل شناسایی تحلیلی یا ویگیانه[۲۲] قرارگرفته است. پرگیا را به برق آذرخش یا جرقه‌ای که از برخورد دو سنگ چخماق می‌جهد، تشبیه کرده‌اند (مور،۱۳۸،۱۳۸۱). این تشبیه اشاره به حالت بی‌واسطگی شناخت شهودی دارد.

• **روشن‌شدگی**[۲۳]

روشن‌شدگی یا به زبان ژاپنی ساتوری[۲۴]، غایت تمام تعالیم مکاتب بودایی است. حالتی که در آن جان به ساتوری می‌رسد حالتی ندانسته است که به اصطلاح چینی موشین[۲۵]خوانده می‌شود که در لغت به معنای نه-جان یا نه- دل است. این حالت به معنای بیهوشی و بی‌خبری نیست. در حالت ندانسته، جان آسان و آزاد فعالیت می‌کند بی‌آنکه من را احساس کند (سوزوکی،۴۳،۱۳۷۸).

ویژگی‌های هنر ذن

پیش از ورود به بحث اصلی لازم است مختصری به ویژگی‌های هنر ذن اشاره شود. دورهٔ «موروماچی»[۲۶] (۱۵۷۳-۱۳۹۲ میلادی) عصر طلایی هنر ژاپن است (مرتون،۱۲۱،۱۳۶۴). در این دوره هنرهایی چون نمایش نو، نقاشی سومیه [۲۷]، گل‌آرایی[۲۸] و آیین چای[۲۹] تحت حمایت نظام حاکم وقت، خاندان آشیکاگا[۳۰]، رشد یافته و به پالودگی رسیدند. از آنجایی‌که از یک‌سو حاکمان آشیکاگا حامی ذن بودند و از سویی دیگر بسیاری از پدیدآورندگان هنرهای ذکرشده خود راهب ذن و یا تحت تأثیر ذن بودند، می‌توان این هنرها را به‌عنوان نمایندگان هنر ذن قلمداد کرد و دلیل آورد که نمایش نو در فضایی آغشته به آیین ذن، رشد و نمو کرده است.

جملهٔ مشهوری در میان نقاشان ژاپنی وجود دارد که می‌گوید «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 آن‌که میان او و اثرش مرزی وجود ندارد و نقاش با موضوع نقاشی یکی می‌شود. دومین ویژگی دربارهٔ حالت دل هنرمند هنگام خلق اثرش است؛ از یادبردن همه چیز و نقاشی‌کردن. 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 بی‌قصد می‌انجامد و در کار هنرمند ذن نیز بسیار حائز اهمیت است. «شین ایشی هیساماتسو»[۳۱]برای مبانی زیباشناختی هنر ذن هفت ویژگی قائل شده است که عبارت‌اند از: نبود تقارن، خلوص (ایجاز)، سخت‌گیری یا استواری، طبیعی‌بودن، عمیق‌بودن، استغنا و سکوت و آرامش (حسینی،۶۶،۱۳۸۲). علاوه بر این ویژگی‌ها، 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 جدایی‌ناپذیری از هنر ذن محسوب می‌شوند؛ فضاهایی که علی‌رغم تهی‌بودن «حاوی چیزی مثبت در درون خود هستند» (نافزیگر،۱۳۵،۱۳۸۷). در اینجا ارتباط میان فضای خالی و مفهوم تهیت در اندیشه ذن مشهود است. فضای خالی موجب شکل‌گیری اثر هنری می‌شود همان‌طور که تهیت، چنینی را پدیدار می‌کند. همچنین در هنر ذن تمایل آشکار و مصرانه‌ای به بیان محدود وجود دارد و همه‌چیز در خلاصه‌ترین شکل ممکن ارائه می‌شود. این روش به مخاطب فرصت می‌دهد تا بخش‌های ناپیدای اثر هنری را با تخیل و اندیشه خود بسازد.

د. ت. سوزوکی بی‌توازنی، ناقرینگی، فقر، سابی[۳۲]یا وابی[۳۳]، تنهایی و تصوراتی از این دست را به‌عنوان مشخص‌ترین جلوه‌های هنر و فرهنگ ژاپنی برمی‌شمارد و عقیده دارد تمام این ویژگی‌ها نشأت گرفته از این مفهوم ذن هستند: یک در همه و همه در یک (سوزوکی، ۷۱،۱۳۷۸). هنگام بررسی نمایش نو، تأثیر و حضور بسیاری از این مؤلفه‌ها عیان خواهد شد.

نمایش نو

نمایش نو ژاپن در اواخر قرن چهاردهم و اوایل قرن پانزدهم میلادی، درست هنگامی که حاکمان حامی آیین ذن، در مسند 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[۳۴] نسبت داده می‌شود. زآمی در دوران کاری خود، رساله‌های متعددی راجع‌به نمایش نو نوشت و اکنون به‌عنوان مؤلف و نظریه‌پرداز اصلی نمایش نو شناخته می‌شود. او با نوشته‌هایش بنیان‌های نظری و معیارهای زیباشناسانه‌ای را برای اجرای نمایش نو پدید آورد و اصول این نمایش را در قالب مفاهیمی

چون یووگن[۳۵]، هانا [۳۶] و ... تبیین کرد. این مفاهیم گاهی به‌طور مستقیم از اندیشهٔ بودیستی و فرهنگ ذن اقتباس شده‌اند و گاهی حال و هوایی دارند که با تأمل در آنها می‌توان به ارتباطشان با اندیشه ذن پی برد. در ادامه دو مفهوم یووگن و هانا که در نظریهٔ نمایش نو و اندیشه زآمی دارای جایگاه مهمی هستند، بررسی می‌شود.

• یووگن

معنای لفظی واژهٔ یووگن به هنر رنگرزی بازمی‌گردد. هردو بخش این واژه، «یو» و «گن» به معنی رنگ سیاه است و برای اشاره به تاریکی و ژرفا مورد استفاده بوده‌اند. اما مفهوم یووگن با تعابیر بسیاری همراه است. بسیاری از نویسندگان ترجیح داده‌اند به جای آن‌که یووگن را با یک واژه معنی کنند، آن را در قالب چند عبارت بیان کنند. د.ت. سوزوکی در کتاب ذن و فرهنگ ژاپنی می‌کوشد تا این واژه را معنا کند:

«... معنای [یووگن] «ایهام»، «شناخت‌ناپذیری»، «راز» و «چیزی ماورای محاسبات ذهنی» است البته نه به معنای «تاریکی محض». موضوعی که این‌گونه عرضه شود تابع تحلیل منطقی یا تعریف روشن و متمایز نیست و به هیچ‌وجه به‌صورت این یا آن چیز به خرد ما عرضه‌شدنی نیست، اما مقصود این نیست که این موضوع یک سره ورای دسترسی تجربه انسانی است. در واقع، ما آن را تجربه می‌کنیم ولی نمی‌توانیم آن را به‌طور عینی در روشنایی کامل و تمام روز پیش‌روی همه بگذاریم [که تجربه کنند]» (همان، ۲۵۹).

آرتور ویلی معنای یووگن را به «آنچه در زیر ظاهر می‌گذرد» ترجمه کرده و در ادامه او نیز سعی کرده است تا از معنای لغوی این واژه بگذرد و کیفیت این مفهوم را توصیف کند:

«... دیدن خورشید که در پشت یک تپه پر از گل غروب می‌کند، سرگردان شدن بیشتر و بیشتر دریک جنگل انبوه بدون اندیشه بازگشت، ایستادن بر کناره ساحل و خیره شدن به دریا بعد از آن‌که یک قایق به خاطر جزایر دور دست از نظر پنهان می‌شود، تعمق در سفر غازهای وحشی که در میان ابرها پیدا و پنهان می‌شوند؛ چنین موقعیت‌هایی دریچه‌های ورود به یووگن محسوب می‌شوند» (Waley, 1998, 22).

نکتهٔ قابل توجه این که نخستین استفاده زیباشناسانه از واژهٔ یووگن برای بیان این موقعیت به کار رفته است: زمانی‌که احساس یک شاعر به سطحی از مناعت و ژرفا می‌رسد که قادر به بیان آن نیست (Tsubaki, 1971, 58). در این حالت واژه‌ها برای بیان حقیقت فاقد توانایی لازم هستند. این همان موقعیتی است که استاد ذن سعی می‌کند رهرو را نسبت به آن آگاه کند. در اینجا رهرو متوجه می‌شود برای رسیدن به ساتوری باید از مرز کلمات عبور کند. به عبارتی از دریچه ذن، یووگن یک «واژه- نه واژه» یا «واژهٔ بی‌واژگی» است.

زآمی، یووگن را آخرین مرحلهٔ دستیابی به تمامی حوزه‌های مختلف هنر می‌دانست و عقیده داشت به ویژه در نمایش نو، یووگن موضوع اصلی است (Ibid, 61). اسکار براکت، یووگن را معمای تئاتر نو می‌داند و کمپارو نمایش نو را هنر یووگن می‌نامد؛ بنابراین اگر ارتباط این مفهوم با آیین ذن عمیق و محکم باشد، می‌تواند بر پیوند ذن و نمایش نو صحه بگذارد.

آرتور ویلی در مقدمهٔ کتاب خود که پیش از این درباره‌اش صحبت شد، تأکید می‌کند که واژهٔ یووگن از ادبیات ذن برآمده است. از سوی دیگر آندره تسوباکی[۳۷] پدیدآمدن یووگن در نمایش نو را نشانهٔ آشکار حضور ذن بودیسم در این نمایش می‌داند و این‌گونه آن را تحلیل می‌کند:

«آنچه کان‌آمی و زآمی یووگن می‌نامند، در اصل هارمونی ظریفی است که از تقابل اشرافیت و شکوه در دوره هیان با عمل‌گرایی و قدرت رزم‌آوران طبقات پایین روستایی خلق شده است... چیزی که به وسیلهٔ وحدت تضادها به اوج می‌رسد... و این نمونه‌ای از پیاده‌کردن دکترین ذن بودیسم در هنر نو است» (Ibid, 63).

یکی‌دیگر از نشانه‌های پیوند یووگن با ذن، ارتباط یووگن با ساتوری است. این ارتباط روشن می‌سازد که چرا می‌توان مفهوم یووگن را برآمده از اندیشه ذن بودیسم دانست. سوزوکی می‌گوید «جایی که ساتوری بدرخشد، آنجا نیروی خلاق بیرون می‌جوشد و جایی که نیروی خلاق احساس شود، نفس هنر همان یووگن است» (سوزوکی،۱۳۷۸،۲۵۹). او این‌گونه نتیجه می‌گیرد که «ساتوری چون در هنر تجلی کند، آثاری پدید می‌آورد که از ریتم معنوی یا خدایی مرتعش‌اند و نشان‌گر «میو» یا نظرافکننده به ژرفای آن یعنی «یووگن» اند...» (همان). بنابراین سوزوکی پیداشدن کیفیت یووگن در اثر هنری را ناشی از روشن‌شدگی هنرمند می‌داند. تأکید زآمی مبنی بر این‌که طریقهٔ نو راهی است برای روشنگری و بیداری، نمایش نو را به غایت آیین ذن که همان ساتوری باشد، پیوند می‌زند.

• هانا

اما واژهٔ بسیار مهم دیگری که در زیبایی‌شناسی نمایش نو وجود دارد، واژهٔ هانا یا گل است. خود زآمی در «کادنشو»[۳۸]که رساله‌ای است راجع به زیباشناسی هانا، به پرسش «گل چیست؟» این‌گونه پاسخ می‌دهد: «وقتی بر رازهای همه‌چیز استاد شدی، تمام امکانات و شگردهایت رو به اتمام و خاموشی می‌نهند اما گل هرگز از بین نمی‌رود و همچنان در تو باقی است» (Komparu, 1983, 11). زآمی دو گل را در کار بازیگر تعریف می‌کند: یکی جیبن نو هانا[۳۹] است به معنای گل مقطعی و دیگری ماکوتو نو هانا[۴۰]به معنای گل حقیقی

است (Takahashi, Morita & Takaoka, 2010, 244). گل به صورت بسیار خاصی بر روی تماشاگر تأثیر می‌گذارد و علاقه عموم را نگه می‌دارد. طبق نظر زآمی برای یک بازیگر جوان گل مقطعی که از جذابیت ظاهری او برمی‌خیزد، کافی است اما برای یک بازیگر چهل و پنج ساله کیفیت گل مقطعی رو به اتمام است. او اگر در کارش نبوغ داشته باشد در این دوره گل حقیقی پدیدار می‌شود و این گل به واسطه ادراک کامل از حرفه‌اش که البته به طور یکسان شامل هوشیاری و روشن‌بینی از شناخت خود است، تجلی پیدا می‌کند (Pronko,1974, 80). از همین‌رو یافتن گل حقیقی در ارتباط مستقیم با شناخت کامل بازیگر از خودش است. در اینجا گل حقیقی را می‌توان با مفهوم ساتوری در اندیشه ذن بودیسم برابر دانست. راهب ذن که می‌خواهد به ساتوری برسد و بازیگر نو که می‌خواهد به گل حقیقی برسد، دو بیان از یک حقیقت هستند. زآمی برای گل پایدار و جاویدان واژه روجاکو[۴۱]را پیشنهاد می‌دهد که به معنای «زیبایی ساکن و خاموش دوران کهن‌سالی» است (Komparu, 1983, 14). روجاکو که به شکل یک شکوفه گل بر شاخه‌ای پژمرده نشان داده می‌شود، سرشار از ابهام و پیچیدگی است. خود این تصویر و پیوند میان تازگی و پژمردگی در آن، به شکل قدرتمندی بیانگر مفهوم نه-دوگانگی در ذن است.

• ذن و اجرای نمایش نو

در نمایش نو، فارغ از متن نمایشنامه، اهمیت فراوانی برای خود اجرا وجود دارد. در همین رابطه زآمی، از تماشاگران می‌خواهد تا از دیدن نمایشنامه‌های ضعیف امتناع نکنند چراکه توجه بازیگر آن متون را به زندگی خواهد آورد و آن نمایشنامه را زنده می‌کند (Pronko, 1974, 71). همچنین برخی از منتقدان ژاپنی عقیده دارند برای لذت‌بردن از نمایش نو نیازی به فهم کامل نمایشنامه نیست. اصولاً ژاپنی‌های امروزی بدون داشتن مطالعهٔ تخصصی متوجه متون نو نخواهند شد؛ چرا که این متون مملو از لغات باستانی، عبارات و ساختار پیچیده هستند. هریگل (۱۳۷۷) دراین‌باره نظر هوشمندانه‌ای دارد: «نمایشنامهٔ ژاپنی فقط از طریق نبوغ بازیگر است که نمایشنامه می‌شود؛ او دقیقاً عنصری را که نمی‌توان با کلمه بازگفت به آن می‌افزاید». همان‌طورکه اشاره شد، در ذن تلاش بر آن است تا حقیقت فارغ از کلام انتقال یابد. در اینجا نیز حقیقت نمایش نه از طریق کلمات که با انجام عمل بازیگر به مخاطب منتقل می‌شود.

• حرکت بازیگر

یکی از حرکات مهم بازیگر نو زمانی است که او بر روی صحنهٔ بسیار آهسته حرکت می‌کند. معمولاً شیته[۴۲](بازیگر اصلی نمایش نو) این‌گونه وارد صحنه می‌شود و حرکتش به قدری آهسته است که برای لحظاتی این گمان به وجود می‌آید که او از حرکت بازایستاده است. این نوع حرکت را می‌توان «حرکت نه-حرکت» نامید. بازیگر هم در حال حرکت است و هم ایستاده است. این کیفیت در حرکت، حالتی جادویی به آن می‌دهد و چشم را اسیر حرکات بازیگر می‌کند. اویگن هریگل این نوع حرکت را «رقصِ بی‌رقص» نامیده و یان کات این شکل حرکتی بازیگران نو را به نظریه پارادوکسیکال تیر زنو[۴۳]تشبیه کرده است. زنوِ که در تاریخ فلسفه به پارادوکسهایش مشهور است عملاً با نظریه خود، حرکت و انتقال را یک وهم می‌داند و با همین استدلال حرکت تیر به سوی نشانه را نیز نشدنی اعلام می‌کند.

می‌توان کیفیت حرکت در نمایش نو را مرتبط با اندیشه حرکت در ذن دانست. نگاه متمایز ذن به حرکت در این جمله مشهور استاد کایی[۴۴] درباره کوه تایی یو[۴۵] پیدا است: «کوه سرسبز پیوسته در حال رفتن است» (ایزوتسو، ۱۳۹۰، ۱۲). اما این جمله چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟ برای روشن‌شدن مسئله لازم است به آرای دوگن دربارهٔ حرکت رجوع شود که پروفسور ایزوتسو[۴۶]آن را در کتاب خلق مدام شرح داده است. دوگن استاد ذن در عصر کاماکورا بود و از چهره‌های برجسته تاریخ ذن به شمار می‌آید. دوگن هر پدیده‌ای را از نظر زمانی دارای لحظه «قبل» و «بعد» می‌دانست؛ به این معنا که هرِ پدیده از استمرار لحظات قبل و بعد شکل گرفته است. مثلاً اگر به یک چوب نگاه کنیم، این چوب چیزی جز مجموعه‌ای از لحظات گذشته و آینده نیست. اما این چوب در عین حال از این لحظات قابل جداشدن است و آنچه این پدیده را لحظات قبل و بعد جدا می‌کند، لحظهٔ اکنون آن است که اکنون بی‌زمان نامیده می‌شود. این لحظه بسیار کوتاه، همان چنینی پدیده و لحظهٔ وجودی آن است. در این لحظه چوب می‌تواند از بعد زمان خارج شود و تصور ما از چوب به‌عنوان یک پدیده مربوط به بعد فرازمانی آن است. حال به مثال کوه سرسبز بازگردیم. کوهی که امروز آن را مشاهده می‌کنیم، فردا کوه دیگری است، چرا که این کوه در جریان یک سری لحظات پیوسته، مدام در حال تغییر و نوشدن است. کوه از این‌رو در جریان جابجایی لحظات قبل و بعد و در حال حرکت است و نمی‌توان برای آن هویت مطلقی قائل بود. از این منظر کوه ناپایدار است. اما هر لحظه وجودی کوه پیش از آن‌که 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 (همان،۷-۱۷).

به نظر می‌رسد بازیگر نو با شکل حرکتش در حال نشان‌دادن این اندیشه ذن دربارهٔ حرکت است. بازیگر نو با حرکتش روی صحنه، از یک‌سو نشان‌دهندهٔ سرشت ناپایدار دنیا است؛ یعنی

خود را به‌عنوان پدیده‌ای که در معرض لحظات «قبل» و «بعد» است، تصویر می‌کند و از سوی دیگر با نمایش چنینی، خود را از بعد زمان خارج کرده و بر «اکنون بی‌زمان» خود صحه می‌گذارد.

همچنین حرکت آهسته بازیگر نو، شکل کالبدیافتهٔ اندیشهٔ نه-دوگانگی است. همان‌طورکه اشاره شد حرکت او بی‌حرکتی و بی‌حرکتی او حرکت است. شکل دیگری از این نه-دوگانگی در اجرای نو وقتی است که بازیگر قرار است، نبودن را بازی کند. این بازیگر هم‌زمان که حضور دارد باید نه-حضور را بازی کند. در اینجا نیز می‌توان این شکل بازی را با کمک اندیشه دوگن بهتر فهمید. بازیگر هم‌زمان دو کار انجام می‌دهد. او با نمایش لحظات «قبل» و «بعد» خود را از جوهر وجودی‌اش خالی می‌کند و در نتیجه به نه-حضور می‌رسد و در کنار این با نمایش «لحظه وجودی» یا همان «چنینی» حضورش را اعلام می‌کند.

بازیگر نو می‌خواهد با کمترین حرکات ممکن، بیشترین تأثیر را بر مخاطب بگذارد. «کلمه‌ای چند، خم‌کردن سر به این یا آن‌سو، حرکت دستی، شاید فقط حرکت انگشتی کافی است که بازیگر بتواند روان‌تر از آن چه با کلمه می‌تواند، حرف بزند» (هریگل،۱۳۷۷،۷۲). این «بازیگری خاموش» را نیز می‌توان در ادامه اندیشه تهیت و چنینی در ذن قلمداد کرد. بازیگر در هنگام بازی، با تهی و یا کم‌کردن کلام و حرکات، به چنینی و حضوری درخشان روی صحنه دست پیدا می‌کند.

• ویژگی‌های ماسک

ماسک‌ها در نمایش نو اهمیت بسیار زیادی دارند. این اهمیت به قدری است که یک بازیگر نو درباره آنها می‌گوید: «پیش از آن‌که شروع به بازی کنم، می‌بایست ساعت‌ها به ماسک نظاره کنم. من وجود ندارم و ماسک وجود دارد. من واقعیت ندارم، ماسک واقعیت دارد» (Kott, 1974, 674). در حقیقت ماسک‌ها به بازیگران نو کمک می‌کنند تا وارد دنیای نمایش نو شوند.

ماسک نو تمام صورت بازیگر را نمی‌پوشاند و کوچک‌تر از صورت او است. وقتی به صورت بازیگر نگاه می‌شود، بخشی از صورت او که پیرامون ماسک را در برگرفته نیز مشخص است. بنابراین ماسک هم‌زمان صورت او را پوشانده و نپوشانده است و به عبارتی ماسک‌های نمایش نو را می‌توان «صورت بی‌صورت»[۴۷]خواند. این ویژگی می‌تواند برداشتی از مفهوم نه-دوگانگی در ذن باشد.

در کنار این، ماسک‌های نو ویژگی دیگری نیز دارند که موجب تمایز آنها شده است. این ماسک‌ها با کوچک‌ترین تغییر زاویه، تغییر حالت می‌دهند. توصیف زیر، روایت یان کات از مواجهاش با ماسک ماگوجیرو[۴۸] 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. سایه‌روشن ماسک تغییر کرد و لبخند محو شد. حالا صورت به شکل مرگباری غمگین شد.کونگو دوباره ماسک را پایین آورد، گوشه‌های بالا رفته لب‌ها و حدقه‌های 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 می‌کرد» (Ibid, 684).

«این تغییر حالت در میان بیشتر ماسک‌های نو وجود دارد. ماسک کواوموته[۴۹] از ماسک‌هایی است که تنوع زیادی در بیان حالت‌های مختلف صورت دارد. این صورتک به خاطر شکل نامتقارنش با کوچک‌ترین جابجایی حالت‌های احساسی مختلفی را به نمایش می‌گذارد. 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» (حشمتی،۱۳۹۱،۱۳۷).

به نظر می‌رسد این کیفیت ماسک‌های نو را نیز می‌توانیم با اندیشه دوگن تشریح کنیم. ماسک‌ها فاقد هویت جوهری هستند و هر لحظه در حال تغییراند اما در هرکدام از این لحظه‌ها چنینی خود را نیز دارند. از این منظر این ماسک‌ها بیانگر اندیشه ذن بودیسم دربارهٔ «چنینی» و «تهیت» هستند. همچنین تغییر حالات ماسک‌های نو را می‌توان بیانی برای حس ناپایداری دنیا دانست. طبق دیدگاه بودا، سه ویژگی مشترک در میان تمام پدیده‌ها وجود دارد که یکی از آنها نپایندگی است؛ به این معنا که «چیزها هیچ‌گاه در یک و همان شکل پاینده نیستند بلکه آنها، آن به آن پیدا و ناپیدا می‌شوند» (پاشایی،۱۳۸۹،۹۴). با توجه به این شواهد، این ماسک‌ها دارای هویتی کاملاً مرتبط با اندیشه بودیسم هستند.

• هدایت بازیگر (و تماشاگر)

در برخی از توصیه‌های زآمی هنگام هدایت بازیگر می‌توان ردپایی از اندیشه ذن را پیدا کرد. او با استفاده از مفهوم نه-دوگانگی به بازیگری که می‌خواهد نقش پیرمرد را بازی کند، توصیه می‌کند به جای آن‌که یک پیرمرد را الگوی نقشش قرار دهد، جوانی را بازی کند که می‌خواهد حرکت کند اما قدرت لازم را برای این کار ندارد (Pronko, 1974, 85). طبق 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 می‌خواهد بازیگر به شناختی از جنس پرگیا برسد و تعالیم در ناخودآگاه او تهنشین شود.

اما این شناخت ناخودآگاه تنها معطوف به بازیگران نیست و تماشاگران را نیز شامل می‌شود. ژاپنی‌ها 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» (شکنر، ۳۶۶،۱۳۸۶). این تماشاگران در حقیقت با آرام‌کردن خودآگاهی خویش، ناخودآگاهشان را فعال می‌کنند. می‌توان به این مسئله این‌گونه نگریست که تماشاگران نیز از طریق قرارگرفتن در فضای «بیداری و نه-بیداری» با بازیگرانی که در فضای «حضور و نه-حضور» هستند، هماهنگ می‌شوند.

• سایر ویژگی‌ها

همان‌طور که اشاره شد هنر ذن دارای ویژگی‌های دیگری نیز هست که می‌توان حضور آنها را در اجرای نو مشاهده کرد. نبود تقارن یا ناقرینگی به‌عنوان یکی از شاخصه‌های هنر ذن شناخته می‌شود. هرچند صحنهٔ اجرای نو در طول زمان دچار تغییراتی شده است اما در حال حاضر ساختمان تئاتر نو دارای ناقرینگی است و توازن قسمت مربع شکل صحنه با پلی به نام هاشیگاکاری[۵۰] که به صحنه وصل می‌شود، کاملاً از میان می‌رود. شکل قرارگرفتن تماشاگران، گروه موسیقی و گروه همسرایان نیز حالتی ناقرینه دارد.

همچنین سادگی به‌عنوان یکی دیگر از ویژگی‌های هنر ذن، در سایر عناصر اجرا دیده می‌شود؛ صحنه خالی است و در طول اجرا از حداقل ابزار صحنه استفاده می‌شود. 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[۵۱] یا اصل نامرئی در نو فهمیده می‌شود. این اصل سبب کنترل حالات بازیگر است و او را وا می‌دارد تا در گزیده‌ترین حالت ممکن عمل کند (نافزیگر،۱۴۳،۱۳۸۷).

نتیجه‌گیری

در میان ادیان و آیین‌هایی که در شکل‌گیری نمایش نو نقش ایفا کرده‌اند، آیین ذن جایگاه ویژه و بسیار مهمی دارد. مبانی نظری و نظام‌های اجرایی در نمایش نو به‌طور مستقیم و یا غیرمستقیم متأثر از اندیشه‌های آیین ذن هستند. چگونگی تأثیرگذاری آیین ذن بر نمایش نو با بررسی مفاهیمی چون یووگن و هانا و نظام‌هایی چون حرکت بازیگر، ماسک، هدایت بازیگر و ... به روشنی آشکار می‌شود. از سوی دیگر زآمی موتوکیو به عنوان نظریه‌پرداز اصلی نمایش نو، برای تدوین و تعلیم اصول این نمایش به وضوح از اندیشه‌های ذن بودیسم بهره جسته که این مسئله نیز تأییدی بر جایگاه مهم آیین ذن در تکامل نمایش نو ژاپن است.

بی‌مناسبت نیست اگر رابطهٔ ذن و نو به درختان «آیوای»[۵۲] تشبیه شود که در ژاپن بسیار مورد احترام هستند. آیوای در زبان ژاپنی به معنای «رشدکردن با اتکا به یکدیگر» است. براساس تکنیک باغبانی آیوای، دو درخت متفاوت در کنار هم کاشته می‌شوند تا به کمک هم رشد کنند. در اینجا نیز هم‌نشینی آیین ذن و نمایش نو در کنار یکدیگر، موجب اعتلای هرچه بیشتر نمایش نو شده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Fujiwara no Shunzei
۲. Heian
۳. Kado
۴. Butsudo ۵. Arthur waley / چین‌شناس انگلیسی که ترجمه‌های درخشان او از ادبیات کلاسیک چین و ژاپن بر شاعران مدرنی نظیر ویلیام باتلر ییتس و ازرا پوند تأثیر عمیقی به جا نهاد.۶. The Nō Plays of Japan: An Anthology
۷. Sir George Bailey Sansom ۸. Amidism: یکی از فرقه‌های مکتب بودایی مهایانه که بر محوریت پرستش آمیدا بنا نهاده شده است. آمیدا پیش از بودا شدن سوگند خورد که هر کسی نام او را با ایمان کامل بر زبان بیاورد، نجات خواهد داد.
۹. (D.T.Suzuki) اندیشمند و محقق ژاپنی که نقش مهمی در معرفی ذن بودیسم به غرب داشت. ۱۰. Lotus Sutra ۱۱. Poul Arnold ۱۲. (Shinto) آیین بومی ژاپن به معنای راه خدایان. ۱۳.(Cheryl Nafziger Leis) دکتری فلسفه دین در مرکز مطالعات دینی دانشگاه تورنتو ۱۴. Oscar brockett ۱۵. Non-duality ۱۶ Fu Daishi ۱۷. شناسه‌گر و شناسه به ترتیب معادل Subject و Object به پیشنهاد ع.پاشایی ۱۸. Nagarjuna فیلسوف بودایی هندی که ابداع نظریه «تهیت» را به او نسبت می‌دهند. ۱۹. Tathata ۲۰. Sunyata ۲۱. Prajna ۲۲ Vjinana ۲۳ Samadhi ۲۴ Saturi ۲۵ Vushin ۲۶ Muromachi
۲۷. Sumi-e: نقاشی تک‌رنگ آب مرکب ژاپنی که در دوره سونگ (م ۱۲۷۴-۹۶۰) در چین ابداع و گسترش یافت. بعدها در میانه قرن چهاردهم این هنر توسط راهبان ذن به ژاپن وارد شد. این نقاشی در دورهٔ موروماچی توسط هنرمندانی چون سشو و سه سون به حد اعلای خود رسید.
۲۸. Ikebana: هنر گل‌آرایی ژاپنی که بر مبنای درک ظرافت زیبایی گل‌ها و عناصر طبیعی بنا شده است ۲۹. Chanoyu: سنت کهن ژاپنی که مبنای آن تقدیس زیبایی زندگی روزمره است. هنر چای یک راه زیباشناسانه برای خوشامدگویی به مهمان است که در آن همه‌چیز براساس یک نظم سازماندهی‌شده انجام می‌شود.
۳۰. Ashikaga Shogunate ۳۱. Shin'ichi Hisamatsu / هیساماتسو فیلسوف، استاد دانشگاه کیوتو و محقق ذن و همچنین استاد مراسم چای بود.
۳۲. Sabi: در لغت به معنای تنهایی یا خلوت است. آمیزه‌ای است از فروتنی روستایی، نقض در آثار باستانی، نکوشیدن در اجرای ماهرانه و غنای تداعی‌های تاریخی. طبق این تعریف یک ظرف یا شیء قدیمی که از گذشته به جا مانده و نقص‌های فراوانی در تکنیک ساخت و ظاهر دارد، دارای کیفیت خاص و ارزش ویژه است.
۳۳. Wabi / به معنای فقر، فقیربودن، دربند این جهان نبودن است.
۳۴. Kanami Kiyotsugu ۳۵ Yugen ۳۶ Hana ۳۷.Andrew. T. Tsubaki: استاد ادبیات نمایشی و کارگردانی در مرکز بین‌المللی مطالعات تئاتری دانشگاه کانزاس ۳۸. kadensho ۳۹ Jibun no hana ۴۰. Makoto no hana ۴۱. Rojaku
۴۲. Shite ۴۳ Zeno ۴۴ . Master kai ۴۵ Tai Yo ۴۶. Toshihiko Izutsu: زبان‌شناس، قرآن‌پژوه، اسلام‌شناس و فیلسوف برجسته ژاپنی/ ۴۷. مولوی: گر صورتِ بی‌صورت معشوق ببینید / هم خواجه و هم خانه و هم کعبه شمایید.
۴۸. Magojiro ۴۹ Ko omote ۵۰ Hashigakari ۵۱ Kokoro ۵۲ Aioi

فهرست منابع

• ایزوتسو، توشیهیکو. (۱۳۹۰). *خلق مدام - در عرفان ایرانی*

و آیین بودایی ذن (ترجمهٔ شیوا کاویانی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
• براکت، اسکار گروس. (۱۳۶۶). *تاریخ تئاتر جهان* (ترجمهٔ هوشنگ آزادیور). جلد دوم، تهران: انتشارات مروارید.
• پاشایی، عسگری. (۱۳۸۹). *بودا –زندگی بودا، آیین او و انجمن رهروان او، گزارش متن‌های کانون پالی*، چاپ دهم. تهران: نشر نگاه معاصر.
• حسینی، مهدی. (۱۳۸۲). آیین ذن در تصویرسازی. *فصلنامهٔ خیال*، (۷)، ۷۳-۶۴.
• حشمتی، سولماز. (۱۳۹۱). بیان مبهم صورتک‌های زنان در تئاتر نو ژاپن. *ماهنامه نمایش*، (۲۰۴)، ۸۳ -۸۱.
• سوزوکی، ب. ل. (۱۳۸۶). *راه بودا – آیین بودای مهایانه* (ترجمهٔ عسگری پاشایی) چاپ دوم. تهران: نشر نگاه معاصر.
• سوزوکی، د.ت. (۱۳۷۸). *ذن و فرهنگ ژاپنی*، (ترجمهٔ عسگری پاشایی) چاپ اول. تهران: نشر میترا.
• شکنر، ریچارد. (۱۳۸۶). *نظریهٔ اجرا* (ترجمهٔ مهدی نصرالله‌زاده). تهران: انتشارات سمت.
• مرتون، اسکات. (۱۳۶۴). *تاریخ و فرهنگ ژاپن* (ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا). تهران: انتشارات امیرکبیر.
• مور، چارلز. (۱۳۸۱). *جان ژاپنی - بنیادهای فلسفه و فرهنگ ژاپنی* (ترجمهٔ عسگری پاشایی)، چاپ اول. تهران: نشر نگاه معاصر.
• نات هان، تیک. (۱۳۷۶). *کلیدهای ذن* (ترجمهٔ عسگری. پاشایی) چاپ اول. تهران: نشر ثالث.
• نافزیگر، شریل. (۱۳۸۷). تأثیر ذن بودایی در نمایش نو قرون وسطی. *فصلنامهٔ هنر*، (ترجمهٔ زهرا گلناز منطقی فسایی). (۷۶)، ۱۵۶-۱۲۸.
• هریگل، اویگن. (۱۳۷۷). *روش ذن* (ترجمهٔ عسگری پاشایی). تهران: انتشارات فراروان.
• یوسا، میچکو. (۱۳۹۰) *دین‌های ژاپنی* (ترجمهٔ حسن افشار) چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.

• 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.

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to the journal of art & civilization of the orient. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله

غفاری، مرتضی و فرشته حکمت، فرشاد. (۱۳۹۸). بررسی بازتاب آیین ذن بودیسم در نظریه و اجرای نمایش نو ژاپن. مجلهٔ هنر وتمدن شرق، ۷ (۲۵)، ۳۴-۲۷.

DOI: 10.22034/JACO.2019.92836
URL: http://www.jaco-sj.com/article_92836.html