Received: 2025/09/03
Accepted: 2026/01/06
Published: 2026/06/22

The Roles of Child Performers in Traditional Japanese Plays: An Analytical Study of Performance Regulations and Cultural-Religious Implications

Soraya Javaheri, Master's Student in Art Studies, University of Science and Culture, Tehran, Iran, (Corresponding Author).

Nariman Aminian, PhD in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Shahrud Branch, Shahrud, Iran.

Abstract

Traditional Japanese theater forms maintain a profound connection with the religious beliefs of this land, including Shintoism and Zen, to the extent that the formation and continuity of many of them can be attributed to these rituals. Various elements of these performances, including the role-playing of characters present in them, adhere to specific principles that are often influenced by the aforementioned beliefs. In this context, given the prominent position of child performers and the precise regulations governing their participation, particularly in the three forms of Noh, Kyōgen, and Kabuki, examining their presence holds significant importance, both in relation to Japan's prevailing beliefs and in understanding the rules governing the training and performance of children in these plays. This article aims to analyze the role of children in these performances, referred to as kokata in Noh and Kyōgen, and koyaku in Kabuki, and extract educational implications for children's theater. The study employs a descriptive-analytical method with a qualitative approach, based on library resources, framed within the theoretical constructs of the innate sanctity of children, Zeami's concept of *yūgen*, and the hereditary system of acting. The findings reveal that in Noh, *kokata* not only preserves the sanctity of roles such as emperors through their inherent purity but also contributes to realizing *yūgen* with their natural delicacy, while ensuring a deliberate distance between performer and role; in Kyōgen, the presence of *kokata* primarily serves the continuity of family traditions and gradual familiarization with the stage; whereas in Kabuki, *koyaku* is embedded within a stratified hereditary acting system, linking early stage exposure with professional training and heightened audience impact. Thus, child performance in these three forms reflects the interplay of cultural worldview, aesthetic principles, and educational patterns unique to each tradition; features such as training from childhood, family involvement in rehearsals and performances, and aligning school education with performance schedules offer inspiring models for contemporary methods of theater training for children.

Keywords: Traditional Japanese Plays, *kokata*, *koyaku*, *yūgen*, Zeami

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۶/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۱۰/۱۶
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۵/۰۴/۰۱

ثریا جواهری[۱]، نریمان امینیان[۲]

نقش‌آفرینی کودکان در نمایش‌های سنتی ژاپن: مطالعه‌ای تحلیلی بر ضوابط اجرایی و دلالت‌های فرهنگی-مذهبی

چکیده

نمایش‌های سنتی ژاپن پیوند عمیقی با باورهای مذهبی این سرزمین، ازجمله شینتوئیسم و ذِن دارند و عناصر مختلفی از این نمایش‌ها، ازجمله نقش‌آفرینی شخصیت‌های حاضر در آن‌ها نیز در بسیاری از موارد تحت‌تأثیر باورهای مذکور است. به‌همین‌جهت، توجه به جایگاه نقش‌آفرینان کودک و ضوابط مربوط به حضور آن‌ها، به‌خصوص در سه نمایش نو، کیوگن و کابوکی، می‌تواند از جهات مختلفی روشنگر و راهگشا باشد. مقاله‌ی پیش‌رو با هدف تحلیل جایگاه کودکان در این نمایش‌ها و استخراج دلالت‌های آموزشی آن، به بررسی نقش‌آفرینی کودکان که در نو و کیوگن کوکاتا و در کابوکی، کویاکو نامیده می‌شوند، پرداخته است. پژوهش حاضر به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی و با رویکردی کیفی انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که در نو، کوکاتا نه‌تنها با قداست ذاتی‌اش حرمت نقش‌هایی چون امپراتور را حفظ می‌کند، بلکه با ظرافت طبیعی‌اش به تحقق یوگن کمک کرده و فاصله‌ی آگاهانه میان بازیگر و نقش را تضمین می‌کند. در کیوگن نیز حضور کوکاتا بیشتر در جهت تداوم سنت خانوادگی و آشنایی تدریجی با صحنه است، اما در کابوکی، جایگاه کویاکو در دل نظام طبقاتی و موروثی بازیگری تعریف می‌شود و تجربه‌ی حضور زودهنگام بر روی صحنه را با آموزش حرفه‌ای و تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، پیوند می‌زند. به‌این‌ترتیب نقش‌آفرینی کودک در این سه شکل نمایشی، بازتابی از جهان‌بینی فرهنگی، اصول زیبایی‌شناختی و الگوهای آموزشی هریک از آن‌ها است و ویژگی‌هایی چون آموزش از کودکی، حضور خانوادگی در تمرین و اجرا، و تنظیم تحصیلات با برنامه‌ی نمایشی، الگوهای الهام‌بخشی برای شیوه‌های معاصر آموزش نمایش به کودکان، فراهم می‌آورد.

واژگان کلیدی: نمایش‌های سنتی ژاپن، کوکاتا، کویاکو، یوگن، زآمی

[۱] دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران، (نویسنده مسئول).
Email: Sorayajavaheri@gmail.com

[۲] دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شاهرود، شاهرود، ایران.

مقدمه

اشکال سنتی نمایش در ژاپن به‌واسطه‌ی ترکیب ویژگی‌هایی چون رقص، موسیقی و مضامین داستان‌هایشان، امکان بررسی از زوایای گوناگونی را فراهم آورده‌اند. از طرفی جست‌وجوی پیشینه‌ی نمایش در ژاپن نیز ما را به اجراهای سنتی بسیار متنوعی می‌رساند؛ ازاین‌رو، می‌توان بررسی این ویژگی‌های مختلف را به انواع نمایش‌هایی که در حال حاضر شناخته‌شده‌تر هستند، محدود کرد. برای مثال نمایش نو[۱] یکی از قدیمی‌ترین نمایش‌های سنتی ژاپن است که با گذشت بیش از شش قرن، همچنان اجرا می‌شود (Pinnington, 2013: 163). نو که در لغت «بازی و اجرا» معنا می‌شود، از نمایش‌های آیینی و مذهبی پیشین خود سرچشمه گرفته و نمایشنامه‌های بسیار کوتاهی دارد که مضامین آن‌ها معمولاً برگرفته از تاریخ و افسانه‌های ژاپنی و همچنین تفکرات مذهبی ازجمله شینتوئیزم[۲] و ذن[۳] هستند. بعد از تغییرات فراوانی که این شکل نمایشی پشت سر گذاشت، درنهایت بخش‌هایی از ریشه‌های ابتدایی این نمایش که مضامین حماسی داشتند در دسته‌ی نمایش‌های نو و گروه دیگری که مضحک بودند در دسته‌ی کیوگن[۴] قرار گرفتند (بیضایی، ۱۴۰۰: ۸-۱۱). کیوگن نمایش کوتاه خنده‌آوری است که به‌عنوان میان‌پرده، بین نمایش‌های جدی نو اجرا می‌شود (Serper, 2005: 307). کابوکی[۵] شکل دیگری از نمایش‌های کلاسیک ژاپن است که بعد از تحولات بسیار، به شکل امروزی خود یعنی «هنر آواز خواندن و رقصیدن» رسیده است (تیری و دیگران، ۱۳۹۰: ۸۵).

بسیاری از نمایش‌های سنتی ژاپن، همچون دیگر فرهنگ‌های شرقی، ریشه در آیین‌ها و باورهای مذهبی دارند. درواقع یکی از موضوعات مهمی که در بررسی این نمایش‌ها اهمیت پیدا می‌کند، شناخت جهان‌بینی و باورهایی است که پایه و مبنای آن‌ها را شکل داده‌اند؛ چراکه اعتقادات رایج در میان مردم تأثیر به‌سزایی در شکل‌گیری و یا تداوم بسیاری از هنرها ازجمله هنرهای نمایشی این کشور داشته‌اند. برای مثال ذِن نفوذ قابل توجهی بر فنون و هنرهای مختلف ژاپنی ازجمله نمایش نو داشته است (زاهدی، ۱۳۹۷: ۳۱-۳۲). آیین بومی شینتو نیز تأثیر چشمگیری بر فرهنگ و هنر ژاپن داشته است. یکی از نکات قابل توجه درخصوص آیین شینتو، باور به تقدس امپراتور است. پس از بازسازی میجی[۶] -در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم- که شینتو به‌عنوان یک نظام آیینی ملی تثبیت شد، فرمانروایی امپراتور به‌عنوان امری مقدس مورد تأکید قرار گرفت و اقتدار امپراتوری، با دنیای خدایان مرتبط شد (Andassova, 2019: 5). حتی در ماده‌ی سوم قانون اساسی ۱۸۸۹ نیز به‌وضوح ذکر شده بود که «امپراتور مقدس و تخطی‌ناپذیر است» (Brett, 1962: 27). البته اعتقاد بر این است که این تقدس از شخصیت یا دودمان امپراتور به دست نیامده، بلکه از روحی بیرونی بر او وارد می‌شود (Mori, ۱۹۷۹: ۵۳۰). جالب توجه است که علاوه‌بر امپراتورها، از دیرباز باورهایی مبنی بر مقدس بودن کودکان نیز در این سرزمین رواج داشته است. در ژاپن اعتقاد بر این بوده که کودکان تا سن هفت‌سالگی، نمی‌توانستند مرتکب توهین به مقدسات شوند و درنتیجه، به خدایان نزدیک‌تر پنداشته می‌شدند (Iijima, 1987: 42).

باور به تقدس امپراتورها در آیین شینتو و مقدس شمردن کودکان در فرهنگ ژاپن ازاین‌جهت حائز اهمیت هستند که به‌عنوان یکی از نقاط تلاقی نمایش‌های سنتی و باورهای آیینی و مذهبی این سرزمین به‌حساب می‌آیند. برای مثال در برخی از این نمایش‌ها -مانند نو و کیوگن- این امکان وجود دارد که ایفای نقش امپراتورها به کودکان واگذار شود، چراکه احتمالاً باعث جلوگیری از بروز هرگونه عمل نادرست و نکوهیده در مورد امپراتورها می‌شود (Leiter, 2006: 192). البته لازم به ذکر است حضور کودکان در این نمایش‌ها به‌قدری حائز اهمیت است که برای آن‌ها عناوین مشخصی نیز تعیین شده است. برای مثال در نمایش نو و کیوگن به بازیگران کودک و همین‌طور نقش آن‌ها، کوکاتا[۷] گفته می‌شود (Leiter, 2006: 192). همچنین، در میان انواع نقش‌های کابوکی، نقش‌های کودکان با عنوان کویاکو[۸] شناخته می‌شوند (براکت، ج ۲، ۱۳۹۷: ۷۱). ایفای هرکدام از این نقش‌ها نیز اصول و قواعد خاصی دارد که می‌توان آن‌ها را چه به‌صورت متمایز و چه

در مقایسه با یکدیگر، مورد تحلیل قرار داد. به‌همین جهت پژوهش پیش‌رو با هدف تحلیل تطبیقی جایگاه کوکاتا در نو و کیوگن و کویاکو در کابوکی، به بررسی اصول و ضوابط این نقش‌آفرینی‌ها پرداخته تا علاوه‌بر مقایسه‌ی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، اجرایی و آموزشی میان این سه گونه، الگوهای کاربردی آن‌ها را برای شیوه‌های معاصر آموزش نمایش به کودکان استخراج کند.

روش پژوهش

مطالعه‌ی حاضر به شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی به بررسی حضور کودکان در سه نمایش نو، کیوگن و کابوکی پرداخته است. به این منظور، منابع کتابخانه‌ای مرتبط با نمایش‌های سنتی ژاپن جمع‌آوری و اطلاعات مورد نیاز درخصوص نقش‌های کودکان، قواعد اجرایی و زمینه‌های فرهنگی-آموزشی مربوط به آن‌ها، استخراج شدند. پس از بررسی منابع نیز داده‌های جمع‌آوری‌شده، در جهت شناخت جایگاه کودکان در این نمایش‌ها تحلیل و با هدف استخراج الگوهای قابل اقتباس برای آموزش نمایش به کودکان، تفسیر شدند.

پیشینه‌ی پژوهش

در اغلب آثار نظری و پژوهشی مرتبط با نمایش ژاپن، نقش کودکان در کنار دیگر ابعاد این نمایش‌ها بررسی شده و آثار کمتری به‌صورت مستقل به این موضوع پرداخته‌اند. برای مثال، لیتر[۹] (۱۹۹۹؛ ۲۰۰۶؛ ۲۰۲۲) در کتاب‌های متعددی چون هنر کابوکی: پنج نمایشنامه‌ی معروف[۱۰]، فرهنگ لغت تاریخی نمایش سنتی ژاپن[۱۱] و کابوکی میجی: تئاتر ژاپنی از منظر دیدگاه بیگانه[۱۲]، به بررسی نمایش‌های سنتی ژاپن پرداخته و در این آثار، اصول مربوط به حضور کودکان و نقش‌های آن‌ها در این نمایش‌ها را نیز، متذکر شده است. تایلر[۱۳] (۱۹۹۲) نیز در کتاب نمایشنامه‌های نوی ژاپنی[۱۴]، در کنار متن نمایشنامه‌ها و توضیحاتی که درخصوص هرکدام از آن‌ها ذکر کرده، نقش بازیگر کودک در نمایشنامه‌ی بنکی سوار بر کشتی[۱۵] را مورد بررسی قرار داده است. همچنین کاوای[۱۶] (۱۹۹۸) در کتاب راهنمای جیبی کابوکی[۱۷]، حضور کویاکو در کابوکی را با ذکر مثال، شرح داده است. لازم به ذکر است علاوه بر منابع نظری، آثار پژوهشی مختلفی نیز وجود دارند که نمایش‌های سنتی ژاپن و حضور کودکان در این نمایش‌ها را بررسی کرده‌اند. برای مثال کنکلیز[۱۸] (۲۰۱۸) در مقاله‌ی گل جاودانه‌ی کودک: شناخت کودکی در تئوری آموزشی تئاتر نوی زآمی[۱۹]، تلاش کرده تا با بررسی نظریات زآمی در حوزه‌ی نمایش نو، جایگاه متمایز کودک و کودکی در دیدگاه زآمی را شرح داده و برخلاف جریان معمول که دیدگاه‌های غربی معیار بحث درخصوص کودک و کودکی قرار می‌گیرند، دیدگاه زآمی درخصوص کودکان را به‌عنوان رویکردی باسابقه‌تر و سرآغازی بر رویکردی مثبت به دوران کودکی، معرفی کند. هِر[۲۰] (۲۰۰۲) نیز در مقاله‌ی «لباس نمایش نو امپراتور: پادشاهی قرون وسطای ژاپن و نقش کودکان در نمایش نو»[۲۱]، متن یکی از نمایشنامه‌های نو به نام کوزو[۲۲] را از جهات مختلفی ازجمله ایفای نقش امپراتور توسط کوکاتا مورد بررسی قرار داده و در ادامه، با نگاه به حضور کوکاتا در نمایشنامه‌های مختلف و ایفای نقش‌هایی چون امپراتور یا شخصیت‌های مهمی مانند یوشیتسونه[۲۳]، به بررسی دیدگاه زآمی درخصوص حضور کودکان در نمایش نو و تفاوت رویکرد او با صاحب‌نظران دیگری – ازجمله پسرش موتوماسا[۲۴]- پرداخته است. همچنین لیتر (۲۰۱۰) در مقاله‌ی «کابوکی ادو: دنیای بازیگر»[۲۵]، با مرور وضعیت بازیگران کابوکی در دوره‌ی ادو (۱۶۱۵-۱۸۶۸)، به نظام طبقاتی آن‌ها در این دوره اشاره داشته و توضیحاتی درباره‌ی وضعیت بازیگران کودک (کویاکو) در این فضا نیز ارایه داده است.

مبانی نظری پژوهش

تعریف کودک در نمایش‌های سنتی ژاپن

باوجود تعاریف متعددی که از سوی رویکردهای مختلف دربارهٔ مفهوم «کودک» ارایه شده، اصلی‌ترین معیار برای تعیین این مفهوم در پژوهش پیش‌رو، قوانین حاکم بر هر یک از نمایش‌های مورد بررسی است. به‌عنوان نمونه، هرچند برخی منابع از آغاز فعالیت بازیگران به‌عنوان کویاکو در نمایش کابوکی از پنج یا شش‌سالگی سخن گفته‌اند، اما نمونه‌هایی هم وجود دارد که بازیگر حتی در نوزادی و در آغوش پدرش بر روی صحنه رفته است (Leiter, 2006: 201 ; Cavaye, 1998: 59). دربارهٔ نمایش نو و کیوگن نیز اغلب منابع اشاره کرده‌اند که کوکاتا می‌تواند نقش کودکان زیر ۱۳ یا ۱۴ سال را بازی کند (Leiter, 2006: 192). زآمی نیز در رساله‌های خود به شروع آموزش هنر نو از هفت‌سالگی اشاره کرده است. البته باید توجه داشت که در نظام سنتی محاسبه‌ی سن، فرد در هنگام تولد یک‌ساله محسوب می‌شد و در آغاز سال بعد دوساله، ازاین‌رو سن‌های ذکرشده در منابع ممکن است با معیارهای امروزی تفاوت داشته باشد. با درنظرگرفتن این نکته، زآمی تصریح می‌کند که بازیگر در حدود هفده تا هجده‌سالگی - زمانی که صدایش تغییر می‌کند - برخی ویژگی‌های مرتبط با نقش‌آفرینی در قالب کودکان را از دست می‌دهد (Zeami, Rimer & Masakazu, 1984: 4-5). درمجموع، به نظر می‌رسد تعریف کودک به‌عنوان «هر فردی که کمتر از ۱۸ سال سن دارد[۲۶]»، مگر آن‌که گروه نمایشی قانون متفاوتی تعیین کرده باشد، تعریف جامع و مناسبی برای این پژوهش باشد.

زمینه‌های حضور کودک در نمایش‌های سنتی ژاپن

مطالعه‌ی حضور کودکان در نمایش‌های سنتی ژاپن، بدون در نظر گرفتن باورهای فرهنگی- مذهبی مرتبط با آن‌ها در این سرزمین، امکان‌پذیر نیست. به‌عنوان مثال، در ژاپن باور عمومی بر این بود که کودکان تا ۷ سالگی، در جرگه‌ی خدایان هستند و علاوه‌براینکه در جایگاهی مرزی بین دنیای انسانی و جهانی دیگر قرار دارند، از تقدسی ذاتی برخوردارند که به آن‌ها اجازه می‌دهد برخلاف بزرگ‌سالان، تابع قوانین عادی نباشند. این تقدس به آن‌ها جایگاهی واسطه‌ای در آیین‌های شینتو نیز می‌داد و علاوه بر لزوم تمهیدات مختلف برای حضور محترمانه‌ی آن‌ها در این آیین‌ها، اتفاقاتی مانند به خواب رفتنشان در طول این مراسم، نشانه‌ای از حلول یک خدا در آن‌ها تلقی می‌شد (Iijima, 1987: 42). این ویژگی کودکان را به نقش‌آفرینانی تبدیل کرده که با حضورشان بر روی صحنه‌ی نمایش، حریم و جایگاه والای یک شخصیت بلندمرتبه را بدون هیچ‌گونه نگرانی، حفظ می‌کنند.

همچنین زآمی، شخصیت مهم و تأثیرگذار تاریخ نمایش نو، رساله‌های متعددی درخصوص اصول و چهارچوب این نمایش نوشته که در آن‌ها، ضوابط تعیین‌کننده‌ای درخصوص حضور کودکان در این نمایش نیز مشخص کرده است. او علاوه بر مطرح کردن مبحث مهمی چون جذابیت طبیعی کودکان بر روی صحنه‌ی این نمایش، هدف عالی و زیبایی والا و بیان‌ناپذیر نو، یعنی یوگن[۲۷] -که یک اصل بنیادین زیبایی‌شناختی در این نمایش است- را، تحت تأثیر عرفان ذن و هم‌تراز با ظرافت طبیعی کودک تعریف می‌کرد (Leiter, ۲۰۰۶: ۴۳۸؛ براکت، ج ۲، ۱۳۹۷: ۴۷).

مضاف‌بر موارد ذکر شده، عامل مهم دیگری که زمینه را برای حضور کودکان در این نمایش‌های سنتی فراهم آورده، اهمیت جانشینی و تثبیت میراث خانوادگی در فضای این نمایش‌هاست. باوجود آنکه اکتساب مهارت‌های مورد نیاز برای اجرای نمایش‌های سنتی ژاپن در بزرگ‌سالی، در بهترین حالت باید از کودکی شروع شده باشد، نباید فراموش کرد که وراثتی بودن و اهمیت جانشینی نقش‌ها باعث شده تا فرزندانِ بازیگران و ستارگان، از کودکی امکان حضور بر روی صحنه‌ی این نمایش‌ها را پیدا کنند (Cavaye, 1998: 59).

یافته‌های پژوهش

حضور کودکان در نمایش نو

نمایش نو یکی از قدیمی‌ترین هنرهای نمایشی ژاپن است که تلفیق بسیار پیچیده‌ای از موسیقی، رقص، ماسک، زبان و لباس را ارایه می‌دهد (Tyler, 1992: 1). این نمایش در قرن چهاردهم، توسط یک پدر و پسر به نام‌های کانآمی کیوتسوگو[۲۸] و زآمی موتوکیو[۲۹] و از تلفیق اشکال نمایشی پیشین به‌وجود آمد (تقیان، ۱۳۶۷: ۳۴). نمایش نو در ابتدا از نمایش بومی و سرگرم‌کننده‌ی ساروگاکو[۳۰] با ریشه‌ای غیرژاپنی اقتباس شد، اما به‌تدریج گسترده‌تر، و به شکلی از انواع نمایش‌های سنتی ژاپن تبدیل شد. جالب توجه است که در نمایش نو تمام بازیگران مرد هستند[۳۱]. علاوه‌براین، تعداد نقش‌ها نیز در این نمایش زیاد نیست. شخصیت‌های اصلی این نمایش عبارت‌اند از شیته[۳۲] و همزاد یا همسر او که تسوره[۳۳] نام دارد و شخصیت مقابل شیته، واکی[۳۴] که او نیز گاه همسری به نام واکی زوره[۳۵] دارد. شیته نقش موجودی فراطبیعی، فردی اشرافی، زن، روح، شبح یا حیوان را دارد. واکی نیز که در نمایش نو یک کاهن است، نماینده و معرف مردم معمولی همان دوره است. دیگر ویژگی مهم نو، استفاده از ماسک است. ماسک‌های این نمایش پنج تیپ اصلی دارند؛ مرد، زن، فرد مسن، خدایان و هیولاها. شیته همیشه ماسک بر صورت دارد تا راحت‌تر بتواند مفهوم یک انسان مافوق بشری را به مخاطب برساند. تسوره هم زمانی که قرار باشد نقش یک زن را بازی کند از ماسک استفاده می‌کند. در مقابل، واکی و واکی زوره که نماینده‌ی مردم عادی هستند، هیچ‌گاه از ماسک استفاده نمی‌کنند. یکی‌دیگر از نقش‌هایی که در نمایش نو حضور دارد، کوکاتا بازیگر نقش کودک است که در صورت ایفای نقش یک دختر نیز، ماسک ندارد (تقیان، ۱۳۶۷: ۳۴-۳۵ و براکت، ج ۲، ۱۳۹۷: ۴۸-۴۹).

پیش‌تر نیز ذکر شد که امروزه، تقریباً همه‌ی بازیگران حرفه‌ای نمایش نو، مرد هستند؛ مردانی که از کودکی توسط نزدیکان خود آموزش می‌بینند (زاریلی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۱۱). درحقیقت، کوکاتاها معمولاً پسران بازیگران شیته‌اند که در مسیر آموزش حرفه‌ای قرار گرفته‌اند. بازیگران کوکاتا ممکن است در طول اجرای نمایش مجبور باشند برای مدتی طولانی ساکت و بی‌حرکت بمانند، اما زمانی که نوبت صحبت کردنشان فرامی‌رسد، نقش خود را با صدایی رسا و بلند اجرا می‌کنند (Tyler, 1992: 10).

کوکاتا که یک بازیگر شیته‌ی کودک و یا –به صورت کلی- بازیگر کودک است (Pinnington, 2019: 2; Preston, 2016: 311)، ممکن است در نمایش نیز در نقش یک کودک ظاهر شود. به‌عنوان مثال در نمایشنامه‌ی سومی‌دا‌گاوا[۳۶]، کوکاتا نقش کودکی را ایفا می‌کند که ربوده شده و مادرش به دنبال او می‌گردد. مادر زمانی که کودک از دنیا رفته او را پیدا می‌کند و درنتیجه، شبح اوست که بر مادر ظاهر می‌شود. البته این امکان وجود دارد که این نمایشنامه را هم با استفاده از بازیگر کودک و هم بدون حضور او اجرا کرد (تاکاهاشی، ۱۳۹۸: ۴۲). موتوماسا، پسر زآمی و نویسنده‌ی این نمایشنامه اعتقاد داشت که این نمایش باید با حضور کودک اجرا شود و کوکاتا به‌عنوان روح پسر گمشده بر روی صحنه حضور پیدا کند، اما زآمی نسبت به این موضوع تردید داشت و معتقد بود که اجرای این نمایش بدون حضور کودک، جذاب‌تر است (Hare, 2002: 20-21).

یکی از نکات قابل‌توجه درباره‌ی کوکاتا این است که نمایشنامه‌هایی با حضور کودک، حتی در صورت اجرای موفق هم ممکن است احساسات مخاطب را بیش‌ازحد برانگیزند و واکنش منفی او را در پی داشته باشند. ازهمین‌رو، توصیه می‌شود در آثاری که کودک گم‌شده‌ای دوباره به والدین خود می‌رسد، از صحنه‌های احساسیِ اغراق‌آمیز، مانند در آغوش کشیدن و گریه‌ی شدید، پرهیز شود (Waley, 1922: 26). در عین حال، نمایش‌هایی نیز وجود دارند که در آن‌ها کوکاتا نقش کودکی را ایفا می‌کند که در موقعیتی بحرانی قرار دارد، اما با وساطت و میانجی‌گری شیته، با فرجامی خوش پایان می‌یابند (Hare, 2002: 420).

اما علاوه‌بر نقش‌های کودکانه، ممکن است به کوکاتا نقشی بزرگ‌تر از سن خودش هم سپرده شود. برای مثال

نقش شخصیت مینا موتو نو یوشیتسونه[۳۷] که یک فرمانده‌ی نظامی نامدار است و در بسیاری از نمایشنامه‌های نو حضور دارد، در نمایشنامه‌ی بنکی سوار بر کشتی توسط یک کودک ایفا می‌شود (Tyler, 1992: 82). در نمایشنامه‌ی آتاکا[۳۸] نیز نقش او به یک کودک سپرده شده است (تاکاهاشی، ۱۳۹۸: ۳۶). به‌عبارت دیگر کوکاتا ممکن است علاوه‌بر نقش یک کودک، ایفای نقش بزرگ‌سالانی مانند امپراتورها، درباریان، فرماندهان و زنان -حتی نقش زنان زیبایی که شیته عاشق آن‌هاست- را نیز برعهده بگیرد، که البته هدف از حالت آخر این است که توجه تنها به شیته معطوف باشد (Goff, 1991: 280; Leiter, 2006: 192). احتمالاً سپردن نقش امپراتورها به کودکان نیز برای جلوگیری از هرگونه ابتذال و بی‌حرمتی به مقام آن‌ها است، درحالی‌که در مورد شخصیتی مانند یوشیتسونه که در نمایشنامه‌ی بنکی سوار بر کشتی در موقعیت رمانتیکی نسبت به شخصیت شیزوکا[۳۹] هم قرار دارد، ایفای نقش توسط کودک می‌تواند پیشنهادات شهوانی نامناسب را کم‌اهمیت جلوه دهد. ضمن اینکه نمایشنامه‌ی بنکی سوار بر کشتی تنها دو بازیگر اصلی می‌تواند داشته باشد و با توجه به تعداد نقش‌های کلیدی و مهم در این نمایشنامه، به‌نظر می‌رسد حضور یک بازیگر بزرگ‌سال در نقش یوشیتسونه می‌تواند تمرکز لازم از دیگر نقش‌ها را مختل کند (Leiter, 2006: 192). بنابراین باوجود اینکه سپردن نقش یوشیتسونه -به‌عنوان فرمانده‌ی بزرگی که عاشق شیزوکا است- به یک کودک می‌تواند از جذابیت دراماتیک بکاهد، اما کمک می‌کند تا تمرکز بر روی سایر نقش‌های اصلی باقی بماند (Tyler, 1992: 83).

ازجمله خصوصیت‌های نو این است که در اجرای این نمایش تلاش نمی‌شود مخاطب به باورپذیری کامل نسبت به شخصیت‌ها برسد، بلکه همواره سعی بر این است که فاصله‌ی میان بازیگر و شخصیت حفظ شود. به‌همین‌دلیل است که بازیگران (مرد) این نمایش به هنگام ایفای نقش‌های زنانه -با استفاده از تکنیکی شبیه به زن‌پوشی[۴۰]- از تقلید صدای آن‌ها اجتناب می‌کنند. در مورد اجرای نقش شخصیت‌های بلندپایه‌ای مانند مقام‌های مذهبی و تاریخی نیز باوجودآنکه ممکن است ایفای چنین نقش‌هایی به بازیگر احساس -توهم- برتری ببخشد، اما در نمایش نو به صورت آگاهانه از این احتمال پرهیز می‌شود. درحقیقت بازیگران این نمایش ارتباط فروتنانه‌ای با نقش خود دارند و از هرگونه ادعای برتری و تقلید واقع‌گرایانه در ایفای نقش خود می‌پرهیزند. همین‌که ایفای چنین نقش‌های مهمی به بازیگران کودک (کوکاتا) سپرده می‌شود، نشان از ارتباط متواضعانه‌ی بازیگر نمایش نو با نقشش دارد (Preston, 2016: 30-31). البته این نکته را هم نباید فراموش کرد که ایفای نقش امپراتور در برخی از نمایش‌های نو، می‌تواند به موضوعی پرسش‌برانگیز تبدیل شود؛ چراکه در بیشتر متن‌های نمایش نو، بخش مربوط به امپراتور حتی به‌اندازه‌ی یک خط هم نیست و باتوجه به اینکه این نقش به‌تنهایی کار قابل توجهی بر روی صحنه انجام نمی‌دهد، می‌توان گفت که نسبت به بسیاری از دیگر نقش‌های نو، حضور کم‌رنگی بر صحنه‌ی نمایش دارد. بااین‌حال، نقش او می‌تواند به یک بازیگر کودک سپرده شود و باوجود همین کمرنگ بودن نقش، لباس و تاج او بسیار مجلل و پرجزییات باشد (Hare, 2002: 420-419). در این راستا می‌توان علاوه‌بر موارد ذکر شده، به دیدگاهی که زآمی درخصوص سنت، آموزش و اجرای نمایش نو داشت مراجعه کرد. او معتقد بود برخلاف سایر بازیگران نمایش نو که جذابیت اجرایشان ترکیبی از استعداد ذاتی و آموزش دقیق و منظم است، کودکان به صورت طبیعی منبعی برای بازنمایی نوآوری و جذابیت دراماتیک هستند. زآمی تأکید داشت که نباید از کودکان انتظار کار سخت یا واقع‌گرایانه داشت، درعوض با توجه به جذابیت کودکانه‌شان، می‌بایست برای هر فعالیتی که بر روی صحنه انجام می‌دهند مورد تقدیر قرار گیرند (Hare, 2002: 420).

از دیدگاه زآمی کودکان نه‌تنها بسیار متمایز از بزرگ‌سالان شمرده می‌شوند، بلکه به‌واسطه‌ی طبیعتشان در مرتبه‌ای بالاتر از آن‌ها قرار می‌گیرند (Kenklies, 2018: 6). براساس همین نگاه مثبت نسبت به دوران کودکی است که او به بازیگران پیشنهاد می‌دهد در طول زندگی حرفه‌ای خود، کودکی‌شان را به یاد بیاورند و به‌نوعی، آن را دوباره زندگی کنند. او معتقد بود با وجود آنکه بازیگر نمایش نو به مرور زمان تغییر می‌کند و نسبت به

این هنر بینش بیشتری پیدا می‌کند، نباید اولین سبک بازیگری خود را فراموش کند (Kenklies, 2018: 6 به نقل از Ishii, 1987).

مبحث مهم دیگر، ارتباط بین حضور نقش‌آفرینان کودک و اصل زیبایی‌شناختی مهمی است که تحت عنوان یوگن شناخته می‌شود. یوگن را می‌توان زیباییِ ظریف و دل‌پذیر، و سادگی و ملاحتِ باشکوهِ همراه با نشانی از اندوه تعریف کرد (Zeami, Wilson, 2013: 172). طبق باور زآمی، نمایش نو باید بیشتر از آنکه بر بازیِ مبتنی بر شخصیت‌پردازی یا ایفای نقش تکیه کند، بر زیباییِ شاعرانه و یگانه‌ای که منتقل می‌کند متمرکز باشد (Leiter, 2006: 439). او علاوه‌بر اینکه ظرافت طبیعی کودکان را با در ارتباط با یوگن توصیف می‌کرد، دست‌یابی به این آرمان در اجراهای بزرگ‌سالی را نیز مستلزم آموزش درست مبانی نمایش نو در دوران کودکی می‌دانست (Pinnington, 2006: 46).

حضور کودکان در نمایش کیوگن

کیوگن را می‌توان میان‌پرده‌ی خنده‌آوری توصیف کرد که بین پرده‌های نمایش اصلی نو، و بر روی همان صحنه اجرا می‌شود (شمسایی، ۱۳۸۲: ۷). کیوگن همانند نمایش نو از ساروگاکو ریشه گرفته (براکت، ج ۲، ۱۳۹۷: ۵۳) و رشد و توسعه‌اش را نیز مدیون تلاش‌های کانآمی کیوتسوگو و پسرش زآمی موتوکیو است. درواقع کانآمی آن بخش‌هایی از نمایش‌های ساروگاکو را که محنت‌بار بودند نمایش نو، و نمایش‌های طنز را کیوگن به معنای «کلام دیوانه» نام‌گذاری کرد (شمسایی، ۱۳۸۲: ۲۸-۳۰). باوجود آنکه کیوگن معمولاً به‌عنوان یک ژانر خنده‌آور در مقابل نمایش جدی و فاخر نو توصیف می‌شود، اما این موضوع بدان‌معنا نیست که هدف آن فقط خنداندن مخاطب یا ارایه‌ی قطعات سطحی و بی‌اهمیت باشد. در میان نمایشنامه‌های فعلی کیوگن، بسیاری از آثار مخاطب را می‌خندانند و احساس خوبی در او به‌جا می‌گذارند، اما نمایشنامه‌هایی هم وجود دارند که موجب واکنش‌های عمیق‌تری می‌شوند (Pinnington, 2019: 179). در این نمایش معمولاً بیشتر از ۳ شخصیت حضور ندارند (براکت، ج ۲، ۱۳۹۷: ۵۳). مضاف‌براینکه بازیگران کیوگن از ماسک استفاده نمی‌کنند و تنها صورتک‌های احتمالی آن، صورتک‌هایی مضحک با خطوطی غلو شده هستند (تیری و دیگران، ۱۳۹۰: ۷۸).

شخصیت‌های کیوگن را شیته (بازیگر اصلی)، آدو[۴۱] (بازیگر نقش دوم کیوگن)، کوآدو[۴۲] (بازیگر نقش سوم کیوگن) -تعداد بازیگران آدوی دیگر و کوآدو می‌تواند تا چند نفر هم باشد- و تاچی شو[۴۳] (سیاهی‌لشکر) تشکیل می‌دهند (کنی، ۱۳۹۵: ۱۲؛ شمسایی، ۱۳۸۲: ۱۳۱-۱۳۲). پیش‌تر ذکر شد که در نمایش کیوگن نیز همچون نمایش نو، به بازیگران کودک و نقش آن‌ها، کوکاتا گفته می‌شود. این کودکان –چه در نو و چه در کیوگن– تنها درصورتی‌که نقش حیوانی را برعهده داشته باشند از ماسک استفاده می‌کنند. آن‌ها هم نقش کودکان را بازی می‌کنند هم ممکن است نقش برخی از بزرگ‌سالان رده‌بالا را برعهده داشته باشند (Leiter, 2006: 192).

یکی از مهم‌ترین نمایشنامه‌های کیوگن برای بازیگران کودک، نمایشنامه‌ی اوتسوبو زارو[۴۴] است. درحقیقت این نمایشنامه از جمله نخستین آثاری است که به منظور آشنا ساختن کودکانِ خانواده‌های کیوگن با این هنر نمایشی و نیز معرفی آنان به جامعهٔ مخاطبانِ جهانِ نو-کیوگن به اجرا درمی‌آید. همان‌طور که گفته شد ممکن است در کیوگن، نقش یک حیوان نیز به بازیگر کودک سپرده شود. در این نمایشنامه نقش میمون را فرزندان حدود سه تا پنج‌ساله‌ی خانواده‌های کیوگن بازی می‌کنند (Zehbe, 2013: 286 به نقل از Salz, 1997). البته بازیگر کودک در کیوگن می‌تواند در انواع دیگر نقش‌های این نمایش نیز ظاهر شود. برای مثال در نمایشنامه‌ی خدای سنگی وقیح[۴۵] کودک بازیگر اصلی یا همان شیته، در نمایشنامه‌ی دود از کنده بلند می‌شود[۴۶] بازیگر نقش دوم یا همان آدو، و در نمایشنامه کیسه نارنگی[۴۷] بازیگر نقش کوآدو است (کنی، ۱۳۹۵: ۱۳۱؛ ۲۲۷؛ ۱۵۵).

حضور کودکان در نمایش کابوکی

کابوکی شکل متأخرتری از انواع نمایش سنتی در ژاپن است که رقاصه‌ای به نام اوکونی[۴۸]، در شکل‌گیری آن -در ابتدای قرن ۱۷- نقشی محوری داشته است. این زن که گفته می‌شود به معبد بزرگ ایزومو[۴۹] وابسته بوده، ابتدا با اجرای رقصی که به احضار بودا[۵۰] معروف بود شناخته شد، اما بعدازآن سعی کرد که هنر خود را به بیرون از معبد هم معرفی کند؛ درنتیجه برای اجرای رقص‌های بودایی به کیوتو رفت و اجراهایی در بستر رودی در کیوتو داشت که ظاهراً ترکیبی از رقص و نمایشنامه‌های کوتاه بوده‌اند. اعضای گروه او بیشتر زنان خواننده و رقصنده بودند که گاهی نیز لباس مردانه می‌پوشیدند. اوکونی توانست از ترکیب چند شکل نمایشی و رقص‌های گروهی که پیش‌تر وجود داشتند، نمایش‌هایی را به اجرا دربیاورد که به آن‌ها کابوکی-اودوری[۵۱] (به معنای رقص عجیب و شگفت‌انگیز) گفته می‌شد. نمایش کابوکی که در ابتدا به‌این‌ترتیب شکل گرفت، باوجود تغییراتی که پشت سر گذاشت، به علت سرگرم‌کننده بودنش به‌سرعت رونق گرفت، اما از آنجایی که کابوکی زنان رفته‌رفته به‌سمت فحشا رفت، از سال ۱۶۲۹ حضور آن‌ها بر روی صحنه‌های این نمایش ممنوع شد و جای آنان را مردان جوان گرفتند. پس از آنکه به‌تدریج از گروه پسران جوان هم اعمالی مشابه گروه زنان دیده شد، در سال ۱۶۵۲ اجرای نمایش کابوکی به مردان واگذار شد، به‌شرط آنکه هیچ‌گونه حرکت شهوانی نداشته باشند و موهای قسمت پیشانی خود را بتراشند (تیری و دیگران، ۱۳۹۰: ۸۳-۸۵؛ براکت، ج ۲، ۱۳۹۷: ۶۱).

کابوکی نیز در مسیر خود شاهد تحولات گسترده‌ای بوده است. برای مثال، به‌جای اتکا به بداهه‌پردازی‌ها، به‌تدریج برای این نمایش متن‌های متعددی نوشته شد؛ نمایشنامه‌هایی که مانند متون بسیاری از دیگر اشکال نمایشی شرقی، تنها پایه و مبنایی برای حرکت نمایشی به‌حساب می‌آیند اما ذیل عنوان ادبیات تعریف نمی‌شوند (براکت، ج ۲، ۱۳۹۷: ۶۱-۶۲). بازیگران کابوکی از همان ابتدا هرگز از ماسک استفاده نکردند، چراکه شخصیت‌های این نمایش -برخلاف نمایش نو- همگی انسان هستند (Toshio, 2003: 110)؛ بااین‌حال ممکن است طراحی‌های پررنگی بر چهره‌ی خود داشته باشند. در نمایش کابوکی رقص عنصر بسیار مهمی محسوب می‌شود، چراکه همواره مفهومی را منتقل کرده یا احساسی را منعکس می‌کند. همچنین نقش‌ها در این نمایش به چند دسته‌ی اصلی تقسیم می‌شوند (براکت، ج ۲، ۱۳۹۷: ۶۷-۷۱). پیش‌تر نیز اشاره شد به بازیگران کودک یا نقش‌های کودکان در نمایش کابوکی کویاکو[۵۲] گفته می‌شود. نقش‌های کویاکو به توانایی بازیگری قابل توجهی نیاز دارند و نوع نقش‌هایی که به کودکان سپرده می‌شود، تحت تأثیر رده‌ی بازیگری خانواده‌ی آن‌هاست (Leiter, 1999: 261). حضور بر روی صحنه به‌عنوان کویاکو که سرآغاز فعالیت حرفه‌ای بسیاری از بازیگران محسوب می‌شود، می‌تواند علاوه بر نقش‌های کودکانه‌ی مختلف، نقش‌های بزرگ‌سالان را نیز دربر گیرد. برای مثال در تعداد اندکی از قطعاتی که در تابستان اجرا می‌شوند تمام نقش‌های بزرگ‌سالان به کودکان سپرده می‌شود. البته، کویاکوهای اصلی و برجسته به فرزندان ستاره‌ها، و نقش حیوانات و یا سایر نقش‌های فرعی به فرزندان بازیگران درجه پایین‌تر می‌رسد. لازم به ذکر است به این نقش‌های فرعی، داکویاکو[۵۳] گفته می‌شود (Leiter, 2006: 201).

در میان بازیگران کابوکی، هر خانواده‌ای یک نام مستعار مخصوص به خود دارد و بیشتر بازیگران شاخصی که معمولاً نقش اول را بازی می‌کنند، نقش خود را از پدرانشان به ارث برده‌اند (براکت، ج ۲، ۱۳۹۷: ۷۰). بازیگری در نمایش کابوکی به توانمندی چندجانبه‌ای در رقص و گفتار نیاز دارد و طبیعی است که رسیدن به چنین مهارتی مستلزم آموزش‌های طولانی و از سنین پایین باشد. به‌همین‌دلیل بیشتر بازیگران کابوکی یادگیری را از کودکی آغاز می‌کنند و به‌ترتیب، ابتدا در رقص، سپس در فن بیان و درنهایت در پوشیدن لباس، آموزش می‌بینند (براکت، ج ۲، ۱۳۹۷: ۶۹). درمجموع می‌توان گفت که با توجه به اهمیت جانشینی در کابوکی، از فرزندان بازیگران عالی‌رتبه انتظار می‌رود که از حدود ۵-۶سالگی و یا حتی از سنین پایین‌تر -مثلاً ۳ یا

۴ سالگی- اولین حضور بر روی صحنه‌ی این نمایش را تجربه کرده و به‌این‌ترتیب راه پدران خود را دنبال کنند؛ مانند ناکامورا کانتوروی دوم[۵۴] که نوه‌ی ارشد ناکابورا کانزابورای هفدهم[۵۵] بود و اولین‌بار درحالی‌که دست در دست پدربزرگش داشت، مانند سایر راهبان در ابتدای رقص معروف موسومه دوجوجی[۵۶] بر روی صحنه حاضر شد. پیش‌تر ذکر شد گاهی ممکن است نمایش‌های ویژه‌ای برای یک یا دو روز روی صحنه بروند که در آن‌ها، کودکان نقش اصلی را برعهده دارند؛ مانند صحنه‌ی تجمع از نمایش بنتن سارق[۵۷] که در آن باند پنج نفره‌ای از سارقان که لباس‌های برازنده‌ای پوشیده‌اند و چتر به دست دارند، با پلیس مواجه می‌شوند. گاهی هم فرزندان خردسال بازیگران برجسته، این نقش‌ها را با همراهی پدرانشان در قالب دستیار سیاه‌پوش صحنه یا همان کوروگو[۵۸]، بازی می‌کنند. نکته‌ی جالب توجه این‌جاست که تماشاگران نیز از این نقش‌ها بسیار استقبال می‌کنند (Cavaye, 1998: 59).

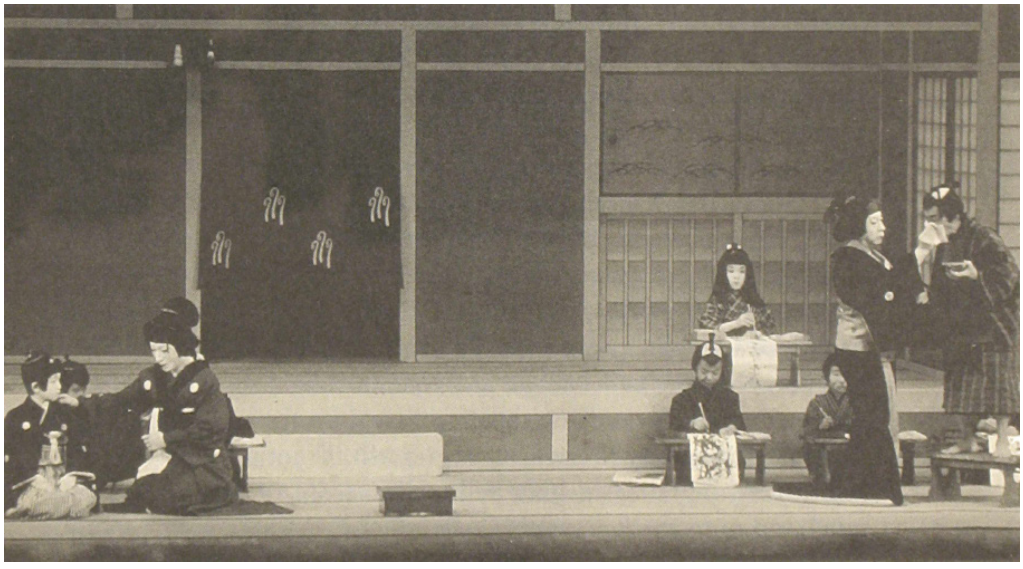
نقش‌های کودکان برای ایجاد صحنه‌های احساسی و ترحم‌برانگیز الهام‌بخش هستند. صحنه‌های جدایی کودک از والدین[۵۹]، معمولاً برای یخ زدن در برف، به قتل رسیدن دیگران در مقابل چشمانشان، و یا استفاده از آن‌ها به‌عنوان قربانی، بسیار غم‌انگیز و گریه‌آور هستند. کودکان کابوکی از قراردادهای سخت‌گیرانه‌ای تبعیت می‌کنند؛ آن‌ها به شیوه‌ای مشابه به عروسک‌ها حرکت می‌کنند و با صدای بلند یکنواختی صحبت می‌کنند (Leiter, 2006: 201). درحقیقت وجه تفاوت اصلی کویاکو با دیگر نقش‌های کابوکی که توسط بزرگ‌سالان اجرا می‌شود در این است که همه‌ی کودکان در کابوکی، با صدای زیرِ یکنواخت صحبت می‌کنند. دلیل این سنت اجرایی مشخص نیست اما این شیوه‌ی گفتار بسیار متمایز است و از آنجایی که اغلب اوقات نقش‌های غصه‌آور قربانیان به کودکان سپرده می‌شود، این شیوه‌ی صحبت کردن می‌تواند به‌شدت گویا و تأثیرگذار باشد (Cavaye, 1998: 59).

کویاکوها در نمایش‌هایی که پدران و برادران بزرگ‌ترشان حضور دارند به صحنه معرفی می‌شوند (Toita, 1970: 73). زمانی که کودکان در یک اجرای مناسب کابوکی شرکت می‌کنند، ممکن است به مدت یک ماه هر روز اجرا بروند و به‌همین‌دلیل تحصیلات مدرسه‌ای آن‌ها در تناسب با اجرا، تنظیم می‌شود. این نکته نیز جالب توجه است که بیشتر کودکان یک اتاق تعویض لباس مشترک با پدران خود دارند، گرچه کودکان بازیگر نقش‌های فرعی، با بازیگران بزرگ‌سال نقش‌های حمایتی همراه می‌شوند. همچنین ممکن است در میان نقش‌های فرعی کودکان، و یا در میان نقش‌های حمایتی بزرگ‌سالان، بازیگران از خانواده‌هایی آمده باشند که سابقه‌ای در کابوکی نداشته‌اند. دراین‌صورت، کودکان از میان مدرسه‌هایی انتخاب می‌شوند که به‌نوعی در ارتباط با تئاتر هستند و آموزش‌های ویژه‌ای دریافت می‌کنند. نکته‌ی جالب توجه دیگر اینکه گاهی ممکن است برخی از نقش‌های فرعی به دختران هم واگذار شود، که این تنها زمان ممکن برای حضور یک زن بر روی صحنه‌ی کابوکی است (Cavaye, 1998: 59-60).

پیش‌تر نیز ذکر شد، کودکان می‌توانند علاوه‌بر نقش‌های فرعی، عهده‌دار نقش‌های اصلی کابوکی نیز باشند. برخی از نقش‌های کویاکو که مدت‌زمان اجرا و پیچیدگی قابل توجهی هم دارند، ممکن است بر عهده‌ی کودکان ۸ یا ۹ ساله قرار بگیرند (Cavaye, 1998: 59). از میان نمایش‌های متعددی که کودکان در آن‌ها بازیگر نقش اصلی هستند، می‌توان پرده‌ی سوم نمایشنامه‌ی میبوکو سندای هاگی[۶۰] را مثال زد که در آن سنماتسو[۶۱]، فرزند ندیمه‌ی ملکه، با خوردن عامدانه‌ی کیک‌های زهرآگین، جان خود را فدای ارباب جوانش می‌کند. نمایشنامه‌ی یامانبا[۶۲] نیز نمونه‌ی دیگری است که درباره‌ی یک پیرزن کوهستان و نوه‌اش کایدومارو[۶۳] است که قدرت خارق‌العاده‌ای دارد (Cavaye, 1998: 60).

مرور فضای آموزشی کودکان در نمایش ژاپن نیز نکته‌ی حائز اهمیتی است. «کودومو شیبای[۶۴]» یا «کابوکی کودکان»، گروه‌هایی از بازیگران پسر در دوره‌ی ادو بودند که از محبوبیت ویژه‌ای، به‌خصوص در اوساکا

برخوردار بودند. در نیمه‌ی قرن ۱۸، سه گروه حرفه‌ای در اوساکا وجود داشتند؛ این گروه‌ها شامل پسران ۶ تا ۱۸ ساله‌ی ماهری بودند که بسیاری از آن‌ها درنهایت به بازیگران بزرگ‌سال تبدیل شدند. در سال ۱۷۸۸، پدید آمدن «کوبیفوری شیبای[۶۵]» («تئاتر گردن‌غازی[۶۶]» که به حرکات سر اشاره دارد) تحول خارق‌العاده‌ای در این عرصه ایجاد کرد. در این نمایش، درحالی‌که راوی-نقال[۶۷] متن را می‌خواند، پسران نمایش‌های عروسکی را به صورت پانتومیم اجرا می‌کردند. باوجود اینکه محبوبیت گروه‌های کودومو شیبای در گذر سال‌ها نوسان داشت، اما در اوایل قرن بیستم در توکیو احیا شد و نظر بسیاری از بازیگران برجسته را به خود جلب کرد. باید توجه داشت که کودومو شیبای به‌عنوان یک زمین تمرین مهم برای بسیاری از بازیگرانی که بعدها به ستارگان بزرگ تبدیل شدند، به‌حساب می‌آید (Leiter, 2022: 53; Leiter, 2006: 187).



تصویر ۲: حضور کودکان در صحنه‌ی «مدرسه روستایی» از نمایش سوگاوارا و اسرار خوشنویسی[۶۸] که در فضای اجتماعی دوره‌ی ادو جریان دارد (Toshio, 2003: 213)

نکته‌ی مهم دیگر، اهمیت پیشینه‌ی خانوادگی کودکان و میزان تأثیری است که بر جایگاه آینده‌ی آنان در فضای نمایش کابوکی می‌گذاشت. برای مثال در دوره‌ی ادو که بازیگران بر اساس یک نظام طبقاتی، در دو رده‌ی کلی نادای[۶۹] (بازیگران اصلی) و نادای شیتا[۷۰] (بازیگران رده پایین‌تر) و زیرمجموعه‌های این دو گروه قرار می‌گرفتند، کودکانی که فرزند ستاره‌ها نبودند، در دسته‌ی نقش‌های کودکانه یا همان کویاکو جای داشتند و زمانی که بزرگ می‌شدند نیز به اقتضای همین نظام، به گروهی راه می‌یافتند که نقش‌های رده‌پایینی چون سیاهی‌لشکر را برعهده داشتند (Leiter, 2010: 122). از طرفی دیگر، درحالی‌که امکان ارتقا و پیشرفت چندانی برای این بازیگران وجود نداشت، فرزندان ستاره‌ها این امکان را داشتند که کار خود را با نقش‌های اصلی شروع کنند و حتی زمانی که مهارت‌هایشان به‌قدر کافی توسعه نیافته بود نیز، عهده‌دار نقش‌های مهم شوند (Leiter, 2010: 123).

در چنین شرایطی، بسیاری اوقات افراد مجبور بودند برای شروع بازیگری در کابوکی، تحت سرپرستی یک بازیگر اصلی قرار بگیرند؛ فردی که حاضر بود به‌عنوان بازیگر حامی، یک شاگرد را در خانه‌ی خود بپذیرد. این شاگردها معمولاً شرایط سختی را پشت سر می‌گذاشتند و باوجود تمرین‌های دشوار، درنهایت از احترام کمی برخوردار می‌شدند. بااین‌حال برخی از بازیگران نیز به دلیل آنکه در ابتدای کودکی تحت سرپرستی بازیگری درمی‌آمدند که خودش پسر نداشت، امکان رسیدن به جایگاه‌های بالاتر را نیز پیدا می‌کردند؛ چراکه برای این بازیگران اصلی،

حفظ نام خانوادگی و انتقال آن به جانشینشان، از اهمیت بسیار بالایی برخوردار بود (Leiter, 2010: 124). اما، همچون تمام تغییراتی که نمایش کابوکی در گذر زمان داشته، به نظر می‌رسد واگذاری موروثی نقش در میان خانواده‌های بازیگران نیز مسیر پرفرازونشیبی را پشت سر گذاشته باشد. در نگاه سنتی، فرزندان بازیگران کابوکی چاره‌ای جز ادامه دادن راه پدران خود نداشتند. اما برخی از بازیگران امروز دیگر در این زمینه سخت‌گیری سابق را ندارند و اجازه می‌دهند که پسرانشان بزرگ‌تر شوند و خودشان دراین‌باره تصمیم‌گیری کنند. این سیستم به همان اندازه که در مورد فرزندان بازیگران کابوکی سخت‌گیرانه عمل می‌کند، نسبت به کسانی که در چنین خانواده‌هایی به دنیا نیامده‌اند هم غیرمنصفانه است. بااین‌وجود باید این نکته را در نظر داشته باشیم که مانند دیگر هنرهای مشابه، یک فرد تنها زمانی می‌تواند در کابوکی به برتری دست پیدا کند که از سنین پایین، و در بهترین حالت، از درون خانواده‌ی خود، با این هنر آشنا شده باشد (Cavaye, 1998: 60).

نتیجه‌گیری

بررسی نقش‌آفرینی کودکان در سه گونه‌ی نمایشی نو، کیوگن و کابوکی نشان می‌دهد که حضور کودکان در این نمایش‌ها از یک‌سو بر پایه‌ی باورهای مذهبی و فرهنگی ژاپن استوار شده، و از سویی دیگر با اصول زیبایی‌شناختی و آموزشی هرکدام از این گونه‌های نمایشی پیوند می‌خورد. برای مثال نقش‌آفرینی کوکاتا در نو، علاوه‌بر اینکه به‌واسطه‌ی قداست ذاتی‌اش به حفظ حرمت و مقام والای شخصیت‌هایی بلندمرتبه‌ای مانند امپراتور کمک می‌کند، گامی مهم در جهت هدف غایی این نمایش، یعنی تحقق مفهوم یوگن محسوب می‌شود؛ کودک با ظرافت و لطافت طبیعی‌اش، سهمی در انتقال یوگن دارد و با مهارت‌هایی که از کودکی کسب می‌کند، برای رسیدن به این هدف در بزرگ‌سالی آماده می‌شود. علاوه‌بر موارد ذکر شده، باید به این نکته نیز توجه داشت که ایفای نقش افراد بزرگ‌سال توسط کودکان، هم‌راستا با یکی‌دیگر از ویژگی‌های مهم این نمایش یعنی حفظ فاصله‌ی میان بازیگر و نقش است. بدون تردید سپردن نقش یک شخصیت بلندمرتبه‌ی بزرگ‌سال به یک نقش‌آفرین کودک، راهی تأثیرگذار در جهت عدم باورپذیری کامل این نمایش برای مخاطبانش است. حضور کوکاتا در کیوگن نیز بیشتر در جهت تداوم سنت خانوادگی، آشنایی تدریجی با صحنه و شکل‌گیری مهارت‌های بدنی و بیانی در بستری خنده‌آور است. در مقابل، حضور کویاکو در کابوکی بیش از هرچیز در دل یک نظام موروثی و طبقاتی تعریف می‌شود؛ ورود زودهنگام بر روی صحنه، بخشی از روند آموزش حرفه‌ای و تضمین تداوم نام و جایگاه خانوادگی است و در عین حال، نقش‌های کودکانه با اتکا به قراردادهای مشخص گفتار و حرکت، برای تأثیرگذاری بیشتر و برانگیختن احساس ترحم مخاطب طراحی می‌شوند؛ امری که برخلاف نو، در این‌جا نه‌تنها مجاز بلکه هدفمند است.

بر پایه‌ی این مقایسه می‌توان گفت که حضور کودک در این سه گونه‌ی نمایشی، فقط به‌معنای نقش‌آفرینی یک کودک بر صحنه نیست، بلکه بازنمایی هنرمندانه‌ای از نگاه به کودک، اهداف هر سنت نمایشی و جهان‌بینی حاکم بر آن‌گونه است. توجه به این ویژگی‌های نمایشی، و خصوصیات آموزشی که در ذیل آن‌ها مطرح می‌شود، همچون شروع به تمرین نمایش از سنین پایین، کسب تجربه‌ی حضور بر روی صحنه از دوران کودکی، قواعد مربوط به حضور کودکان در بازه‌های تمرین و اجرای نمایش همراه با اعضای خانواده و نزدیکان، و همین‌طور تنظیم تحصیلات مدرسه‌ای کودکان در تناسب با برنامه‌ی اجرای آن‌ها، علاوه‌بر امکان فهم دقیق‌تر از جایگاه کودک در نمایش‌های سنتی ژاپن، می‌تواند در طراحی شیوه‌های آموزش نمایش به کودکان و بازاندیشی نسبت میان نمایش معاصر کودک و میراث نمایش‌های سنتی، الهام‌بخش باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Noh (Nō)

۲. Shintoism. دین بومی ژاپن که با دو واژه‌نگاره‌ی چینی «شین» و «تو»، به‌معنای راه کامی نوشته می‌شود؛ مجموعه‌ای از اعمال و باورهای دینی است که از دیرباز در سرزمین ژاپن پدید آمد و رفته‌رفته، به‌عنوان یک نظام دینی تلقی شد. شینتو به‌عنوان یک دین، نه بنیانگذار مشخص دارد نه بر مبنای کتاب مقدس خاصی است، بلکه بر احترام گذاشتن به سنت‌های گذشتگان و زندگی بر مبنای رهنمون‌های خدایان، استوار شده است (پاشایی و سلیمانی، ۱۳۷۹: ۲۲۰-۲۲۱).

۳. Zen Buddhism. مکتبی از بودیسم و درحقیقت راهی برای درک ماهیت هستی، اشراف یافتن بر نفس و رسیدن به رستگاری است. اشراق یا ستوری، هدف نهایی این آیین است و پیروان ذن برای رسیدن به این هدف، تمرین‌های پیچیده‌ای را انجام می‌دهند (طباطبایی، ۱۳۷۸: ۸۳).

4. kyōgen
5. Kabuki
6. Meiji Restoration
7. Kokata
8. Koyaku
9. Leiter
10. The Art of Kabuki: Five Famous Plays
11. Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre
12. Meiji Kabuki: Japanese Theatre Through Foreign Eyes
13. Tyler
14. Japanese Nō dramas
15. Funa Benkei (Benkei aboard ship)
16. Cavaye
17. Kabuki: a Pocket Guide
18. Kenklies
19. The Eternal Flower of The Child: The Recognition of Childhood in Zeami's Educational Theory of Noh Theatre
20. Hare, T.
21. The Emperor's Noh Clothes: Medieval Japanese Kingship and the Role of the Child in Noh Drama
22. Kuzu
23. Yoshitsune
24. Motomasa
25. Edo Kabuki: The Actor's World
26. Ministry of Health, Labour and Welfare of Japan, Child welfare Act (1947), Article 4(1).
27. Yūgen
28. Kan'ami Kiyotsugu
29. Zeami Motokiyo
30. Sarugaku

۳۱. لازم به ذکر است که سرانجام از سال ۲۰۰۴ و پس از مناقشات فراوانی که شروع آن‌ها را می‌توان به سال‌ها پیش از این تاریخ نسبت داد، زنان در انجمن نو ژاپنی پذیرفته شدند اما فرصت‌های اجرایی آن‌ها همچنان محدود است (Preston, 2016: 6 به نقل از Yasushi, 2005).

32. Shite
33. Tsure
34. Waki
35. Wakizure
36. Sumidagawa
37. Minamoto no Yoshitsune
38. Ataka
39. Shizuka

۴۰. ایفای نقش زنان توسط بازیگران مرد در نمایش نو را از جهاتی می‌توان به زن‌خوانی و زن‌پوشی در تعزیه و تقلید تشبیه کرد. مراد از

زن‌خوانی در نمایش تعزیه، بازی کردن پسران جوان و نابالغی که صدای زنانه دارند به جای زنان، و منظور از زن‌پوشی در تقلید، ظاهر شدن جوانی با لباس و صدای مبدل به جای زنان است (بیضایی، ۱۳۹۹: ۲۱۸).

41. Ado
42. koado
43. Tachishu
44. Utsubo Zaru
45. Kanazo Jizō
46. Rōmusha
47. kōjidawara
48. Okuni
49. Izomu
50. Nenutsu-odori
51. Kabuki-odori

۵۲. لازم به ذکر است سر (گردن به بالا) عروسک‌های نقش‌های کودکان در نمایش بونراکو نیز با نام کویاکو شناخته می‌شود (Leiter, 2006: 201). بررسی ویژگی‌های کویاکو در بونراکو با توجه به ماهیت عروسکی این نمایش، مستلزم بررسی جداگانه‌ای در مطالعات آینده است.

53. dakoyaku
54. Nakamura Kantaro II
55. Nakamura Kanzabura XVII
56. Musume Dojoji
57. Benten Kozo (Benten the Thief)
58. Kurogo
59. kowakare
60. Meiboku Sendai Hagi
61. Senmatsu
62. Yamanba
63. Kaidomaru
64. kodomo shibai
65. kubifuri shibai
66. gooseneck theatre
67. chanter
68. Sugawara Denju Tenarai Kagami
69. nadai
70. nadaishita

فهرست منابع

- براکت، اسکار. گ (۱۳۹۷). تاریخ تئاتر جهان، ج ۲. ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، چاپ هفتم، تهران: انتشارات مروارید.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۹). نمایش در ایران. چاپ دهم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- بیضایی، بهرام (۱۴۰۰). نمایش در ژاپن. چاپ اول، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- پاشایی، ع؛ سلیمانی، عبدالرحیم (۱۳۷۹). «دانشنامه‌ی دین: آمیدا، بودا، بوداسف، شین تو...» . هفت آسمان، سال دوم، شماره (۶)، صفحه‌های ۲۱۵-۲۲۷.
- تاکاهاشی، موتسو (۱۳۹۸). نو، نمایش کلاسیک ژاپن. ترجمه‌ی مرتضی غفاری، چاپ اول، تهران: انتشارات قطره.
- تقیان، لاله (۱۳۶۷). «نمایش سنتی ژاپن: نو». نمایش، دوره جدید، شماره (۱۲)، صفحه‌های ۳۴-۳۷.
- تیری، سولانژ و دیگران (۱۳۹۰). نمایش ژاپنی، زنده‌ی هزارساله. ترجمه‌ی سهیلا نجم، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- زاریلی، فیلیپ بی؛ مک‌کوناچی، بروس؛ ویلیامز، گری جی؛ سورگنفرای؛ کارول فیشر (۱۳۹۴). تاریخ‌های تئاتر: یک مقدمه. ترجمه‌ی مهدی نصراله‌زاده. چاپ دوم، تهران: انتشارات بیدگل.
- زاهدی، فریندخت (۱۳۹۷). از آیین تا پرفورمنس در ژاپن. چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شمسایی، مژده (۱۳۸۲). کیوگن: نمایش شادی‌بخش ژاپنی. چاپ اول، تهران: انتشارات نمایش.

- طباطبایی، کیوان (۱۳۷۸). «تأثیر ذن بر نمایش نو». هنر بهار، شماره (۳۹)، صفحه‌های ۸۰-۸۳.
- کنی، دان (۱۳۹۵). کیوگن: نمایش‌های شاد ژاپنی. ترجمه‌ی آزاده سلحشور، چاپ اول، تهران: موسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

- Andassova, M. (2019). *Emperor Jinmu in the Kojiki*. Japan review (32), 5-16.
- Brett, C. (1962). *The priest-emperor concept in Japanese political thought*. The Indian Journal of Political Science, 23 (1/4), 17-28.
- Cavaye, R. (1998). *Kabuki: a Pocket Guide*. Singapore: Tuttle Publishing.
- Goff, J. E. (1991). *Noh Drama and The Tale of the Genji: The Art of Allusion in Fifteen Classical Plays*. United States: Princeton University Press.
- Hare, T. (2002). *The Emperor's Noh Clothes: Medieval Japanese Kingship and the Role of the Child in Noh Drama*. Cahiers d'Extrême-Asie (13), 411-425.
- Iijima, Y. (1987). *Folk Culture and the Liminality of Children*. Current Anthropolgy, 28 (4), S41–S48.
- Kenklies, K (2018*). The eternal flower of the child: The recognition of childhood in Zeami's educational theory of Noh theatre*. Educational Philosophy and Theory, 51 (12), 1227- 1236.
- Leiter, S. L. (1999). *The Art of Kabuki: Five Famous Plays*. United States: Dover.
- Leiter, S. L. (2006). *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*. United States: Scarecrow Press.
- Leiter, S. L. (2010). *Edo Kabuki: The Actor's World*. Impressions, 31, 114–131.
- Leiter, S. L. (2022). *Meiji Kabuki: Japanese Theatre Through Foreign Eyes*. United States: Lexington Books.
- Marks, A. (2023). *Japanese Yokai and Other Supernatural Beings: Authentic Paintings and Prints of 100 Ghosts, Demons, Monsters and Magicians*. China, Tuttle Publishing.
- Mori. K. (1979). *The emperor of Japan: A historical study in religious symbolism*. Japanese Journal of Religious Studies, 6(4), 522–565.
- Pinnington, N. J. (2006). *Models of the Way in the Theory of Noh*. Japan Review, No. 18, pp 29-55.
- Pinnington, N. J. (2013). *The Early History of the Noh Play: Literacy, Authorship, and Scriptedness*. Monumenta Nipponica, 68(2), 163–206.
- Pinnington, N. J. (2019). *A New History of Medieval Japanese Theatre: Noh and Kyōgen from 1300 to 1600*. Switzerland: Springer International Publishing.
- Preston, C. J. (2016). *Learning to Kneel: Noh, Modernism, and Journeys in Teaching*. United States: Columbia University Press.
- Serper, Z. (2005). Japanese Noh and Kyōgen Plays: Staging Dichotomy. Comparative Drama 39(3), 307-360.
- Toita, Y. (1970). *Kabuki, the Popular Theater*. Japan: Walker/Weatherhill.
- Toshio, K (2003). *KABUKI: Baroque Fusion of the Arts*. Translated by Frank & Jean Connell Hoff. Japan: University of Tokyo Press.
- Tyler, R. (1992). *Japanese Nō Dramas*. United Kingdom: Penguin Books Limited.
- Waley, A. (1922). *The Nō Plays of Japan*. United States: A. A. Knopf.
- Zeami, Rimer, J. T., & Masakazu, Y. (1984). *On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami* (Vol. 158). Princeton University Press.
- Zeami, Wilson, W. S. (2013). *The Spirit of Noh: A New Translation of the Classic Noh Treatise the Fushikaden*. United States: Shambhala.
- Zehbe, K. (2013). *The "Performance" of Kyōgen.: Rituals and Topoi of Well-being.* Paragrana, 22(1), 281-292.