

Nō theater in vogelvlucht

Lucca Vrielynck en Nena Stritzel

december 2021

Nō (能) is een theater traditie waarin acteurs historische of fictieve personages vertolken. Het is een vorm die ontstond in de 14e eeuw, dit maakt het de oudste nog gepraktiseerde theatervorm in Japan.¹ Vandaag de dag bestaan slechts een klein aantal *nō* theaters, toch blijft het aantal voorstellingen en het publiek groeien. De theatervorm blijft dus populair.² Interessant is te bekijken waar *nō* vandaan komt en hoe het tot stand is gekomen, er bestaan namelijk verschillende theorieën rond. Zo is doorheen de geschiedenis te zien hoe andere tradities van voordracht hun sporen hebben nagelaten binnen het genre, op deze manier is het misschien mogelijk de herkomst van de theatervorm te ontdekken. In dit artikel zal een overzicht getoond worden van de bestaande theorieën omtrent de herkomst van *nō*. Ter aanvulling zullen ook de belangrijkste karakteristieken van het genre toegelicht worden. De *nō* maskers zullen in een ander artikel ('Japans *nō* theater masker'), geschreven door collega Nena Stritzel, besproken worden. Dit omdat deze tot de collectie van het GUM behoren om zo een uitgebreidere uitleg te geven aan deze attributen.

Waar komt *nō* vandaan?

Terminologie

Nō werd populair onder de naam *sarugaku no nō* (猿楽の能) of kort *sarugaku* (猿楽). Deze termen werden voornamelijk gebruikt tot de edo periode (江戸時代, 1603-1868). Het woord *sarugaku* is afkomstig van *sangaku* (散楽), dit waren verschillende stijlen van circusachtige acts zoals acrobatiek, goochelarij, etc.³ Het was een vorm van entertainment die ontstond in China ten tijde van de tang dynastie (大唐, 618-907). *Sangaku* werd geïntroduceerd in de vroege 8ste eeuw, de nara periode (奈良時代, 710-794), in Japan. *Sarugaku no nō* zou letterlijk vertaald kunnen worden naar 'gespecialiseerd talent.' Elke actie die door iemand met speciale vaardigheden opgevoerd wordt kan beschreven worden als *nō*.⁴

Bloei in de muromachi periode

Het *nō* theater zoals we het nu kennen werd tot leven geroepen in de vroege muromachi periode (室町時代, 1392-1573). Er zijn verschillende redenen waarom het genre een opmars heeft kunnen maken in deze tijdsperiode specifiek. Eén ervan is de economische situatie die veranderde waardoor een volkstheater mogelijk werd. Contant geld werd geïntroduceerd en werd de basis van de geldeconomie. Deze geldeconomie bracht teweeg dat onder andere religieuze groeperingen geld

¹ National Geographic 2018

² Ishii 1994, 45-46

³ Kirby 1973, 270

⁴ Kadowaki 2014, 105

zouden inzamelen om zo tempels of schrijnen te bouwen. Aan het begin van de 12e eeuw probeerden religieuze groeperingen hun aantrekkingskracht te vergroten door zang, muziek en dans te gebruiken zodat reizende priesters het prediken van hun boodschap konden combineren met entertainment. Tegelijkertijd stuurden tempels artiesten om op te treden voor groot publiek, op die manier zouden de artiesten een deel van de opbrengst krijgen en zou het andere deel naar de religieuze groep gaan. Dit maakte dus dat religie en entertainment steeds meer verward raakten met elkaar.⁵ Op die manier ontstond *okina sarugaku* (翁猿楽), een religieuze vorm van *sarugaku* waarbij zegeningen geschonken werden. Die zegeningen waren onder andere bedoeld om demonen te verjagen en een goede oogst aan te moedigen. Het belang van *sarugaku* binnen religieuze rituelen, tempels en schrijnen bleef duren. In de vroege middeleeuwen (13e-14e eeuw) stonden veel *sarugaku* namelijk onder religieus beschermheerschap.⁶

Een andere reden voor de opmars van *nō* was de verspreiding van geletterdheid onder de Japanse bevolking, meer bepaald de krijgers- en de landelijke middenklasse, vanaf de 12e eeuw. Dit baande een weg voor het deelnemen aan literaire activiteiten, waaronder *nō*.⁷

Nō zou ontstaan zijn door kennis die van generatie op generatie doorgegeven werd, dit gaf het een culturele waarde. In de middeleeuwse periode werd erkend dat de kennisstromen en training die nodig waren om een kunst onder de knie te krijgen veel gelijkaardig hadden. Voor de 13e eeuw betekende dit dus dat acteurs en entertainers serieuzer genomen werden door intellectuelen van het hof en grote tempel gemeenschappen.⁸ De *muromachi* periode was dus het perfecte klimaat voor *nō* om te groeien tot de theatervorm die vandaag de dag nog steeds beoefend wordt.

Herkomst van *nō* theater

De moeilijkheid in het vinden van de voorgangers van *nō* theater zit in het gebrek aan scripts van stukken geschreven voor de 14e eeuw. Er zijn daarentegen wel scripts te vinden van *nō* stukken die dateren van rond het midden van de 14e eeuw, het precieze karakter van *nō* makkelijker achterhaald kan worden dan dat van zijn voorgangers. Bij mogelijke voorgangers is er dus een gebrek aan geschreven bronnenmateriaal waardoor het moeilijk is te bekijken welke elementen van *nō* van welke voordrachtsvorm afkomstig zijn. Over het algemeen wordt geloofd dat vroegere

⁵ Pinnington 2019, 16

⁶ Kadowaki 2014, 106

⁷ Pinnington 2019, 17

⁸ Pinnington 2019, 17

kunsten niet behoren tot theater, ook al bezaten zij er wel elementen van.⁹ Er zijn echter verschillende theorieën die het tegendeel willen bewijzen.

a) Nō en sarugaku

Zoals reeds kort vermeld stond *nō* van de 15e tot de 19e eeuw bekend als *sarugaku*, dit maakt het dus een logische gedachte dat *sarugaku* een voorganger zou zijn van *nō*. In zijn vroegste vorm bestond *sarugaku*, ook wel *sangaku* genoemd, uit allerlei circusachtige acts. Het was een traditie overgewaaid uit China in de late 7e à 8e eeuw. In de late 9e eeuw bestond *sangaku* aan het Japanse hof uit komische acts, dit komische element werd dominant tegen het midden van de 10e eeuw.¹⁰ Er is slechts weinig informatie bekend omtrent de precieze inhoud van *sarugaku* stukken. Het lijkt er echter wel op dat de stukken meestal gespeeld werden door twee acteurs en dat de scènes op voorhand uitgeschreven of gepland waren, waarna ze min of meer geïmproviseerd werden in de voorstelling. Daarbij was muziek en dans een groot deel van de opvoering. Erg vaag zien we hier dus elementen terug die ook binnen *nō* te vinden zijn.¹¹ In de 12e en 13e eeuw traden *sarugaku* acteurs niet alleen op op festivals, maar ook in grote tempels waar ze het stuk *Shikisanban* (式三番) speelde wat een religieuze connotatie had. Deze laatste variant van *sarugaku* zou in de 14e eeuw beschouwd worden als de voorloper van het *nō* theater.¹² Onderzoekers zoals Nogami Toyochirō (野上豊一郎, 1942-1944) en Nonomura Kaizuu (野々村戒三, 1942) gingen ervan uit dat er origineel twee soorten *sarugaku* waren. Eén ervan zou in dicht contact staan met boeddhistische ceremonies en tempels, deze variant zou evolueren naar *sarugaku nō*. *Sarugaku nō* werd opgedragen door acteurs die uiteindelijk de *nō*-scholen zouden oprichten. De andere vorm van *sarugaku* zou *shin sarugaku* (新猿楽) heten en was een een volkse komische vorm van entertainment. Het zou uit deze vorm van *sarugaku* zijn dat de *dengaku* (田楽) was ontstaan, die dan weer evolueerde tot *dengaku nō* (田楽能) die op zijn beurt *kyōgen* (狂言) werd.¹³

Al snel zou *nō* boeddhistische rituelen linken met theater. Daaruit zou men kunnen afleiden dat het *nō* theater zijn herkomst kan vinden binnen voorstellingen van gebeurtenissen die de werking van spirituele krachten toonden.¹⁴ De meest bekende theorie, gedeeld door onder andere

⁹ Pinnington 2019, 26

¹⁰ Pinnington 2019, 29

¹¹ Pinnington 2019, 32

¹² Pinnington 2019, 41

¹³ Ortolani 1984, 169

¹⁴ Pinnington 2019, 34

onderzoeker Kawatake Shigetoshi (河竹繁俊, 1959), stelt dat *nō* verbonden is aan boeddhistische tempel voorstellingen opgedragen door *jushi* (呪師).¹⁵

b) *Nō en jushi*

Jushi waren boeddhistische priesters die esoterische rituelen uitvoerden op nieuwjaarsfestivals in verschillende tempels in de hoofdsteden van Nara en Heian. In de heian periode (平安時代, 794 - 1185) had de term '*jushi*' een dubbele betekenis. Het woord kon aan de ene kant refereren naar de priester die in een ritueel deelnam. Aan de andere kant kon het wijzen op de verschillende vormen van entertainment die samengebracht waren onder de noemer van *sarugaku*, wat de link tussen het genre en *nō* duidelijker maakt. Een Japanse *nō*-onderzoeker genaamd Nose Asaji (能勢朝次) stelt dat *jushi* priesters beroep deden op professionele acteurs tijdens hun heilige rituelen om de onzichtbare betekenis van deze rituelen zichtbaar te maken en deze dus uit te beelden. Sommige acteurs behoorden tot de *sarugaku* traditie. Dit gebruik zou volgens Nose Asaji de reden zijn voor de opkomst van niet-komisch theater.¹⁶ Een andere onderzoeker, Yamaji Kōzō (山路興造), voegt hieraan toe dat *sarugaku* acteurs werden ingehuurd tijdens festivals om het publiek te entertainen. Aangezien één van de basiselementen van *sarugaku* mimisch spel is gaat Yamaji Kōzō ervan uit dat deze acteurs sketches creëerden geïnspireerd door de *jushi* acteurs die gelijktijdig op het festival bezig waren, deze sketches zouden toegankelijker zijn voor het volkse publiek. Hoewel *jushi* tegen de 15e eeuw stilaan verdwenen, bleven enkele karakteristieken ervan wel aanwezig in *sarugaku* en *nō* voorstellingen. Hier gaat het dan vooral om het uitbeelden van spirituele wezens, het dragen van maskers en prachtige kostuums en het gebruik van muzikale begeleiding en dans. Belangrijk om te melden is wel dat er geen echte aanwijzingen zijn dat *jushi* entertainers echt toneelstukken speelden, zij waren eerder bezig met het dragen van prachtige kostuums en het uitvoeren van acrobatische kunsten. Daarbij is het zo dat de vroegste beschrijvingen van *nō* stukken geen esoterische of exoterische inhoud hadden, wat dus wel het geval was bij *jushi*.¹⁷

c) *Nō en ennen*

Een andere traditie waaruit *nō* voortgekomen kon zijn is de theatervorm genaamd *ennen* (延年) die ontstond rond de 14e eeuw. Dit waren stukken opgedragen door boeddhistische monniken voor hun eigen amusement. Deze stukken zouden dan geïmiteerd zijn geworden door acteurs. Tegen de 16e eeuw zou de theatervorm veel gemeenschappelijk hebben met *nō*. *Ennen* zou ook kunnen

¹⁵ Ortolani 1984, 169-170

¹⁶ Pinnington 2019, 37-38

¹⁷ Pinnington 2019, 39; 49

verklaren waarom toneelstukken gesofisticeerder werden daar ze, in tegenstelling tot volkse stukken, gespeeld werden door monniken met een hogere scholingsgraad. De link tussen *ennen* en *nō* lijkt erg waarschijnlijk, het is zelfs zo dat één van de grondleggers van *nō*, Zeami Motokiyo (世阿弥 元清, 1363-1443), naar de theatervorm refereerde als *ennen*.¹⁸

d) *Nō en dengaku*

In diezelfde 14e eeuw werd een andere vorm van entertainment, genaamd *dengaku*, ook populair. *Dengaku* is een kunstvorm die gegroeid is uit kleine bandjes die ritmische werkliederen speelden tijdens het planten van rijst en rituelen die toekomstige oogst zegenden. In de 11e eeuw begonnen aristocraten deze activiteit entertainend te vinden. In de 14e eeuw zou *dengaku* vooral populair zijn onder de krijgersklasse die destijds machtiger werd. Tijdens deze periode beelden *dengaku* stukken van de *sarugaku* uit. *Nō* acteurs uit de 14e eeuw gingen ervan uit dat hun roots binnen zowel *dengaku* als *sarugaku* lagen. In de 13e en 14e eeuw was het namelijk zo dat de titels en inhoud van stukken van de twee genres erg gelijkaardig en zonder al te veel verschillen waren.

In de eerste helft van de 20ste eeuw keken onderzoekers echter overwegend weg van *sarugaku* en andere komische tradities, waaronder *kyōgen*.¹⁹ Aanvullend zijn er theorieën die stellen dat Zeami, de grondlegger van *nō*, geloofde dat *dengaku* op hetzelfde niveau stond als *sarugaku nō*. Hij achtte het echter onmogelijk dat de meesters van *nō* op hetzelfde niveau als die van *kyōgen* geplaatst konden worden omdat deze laatste als inferieur aan *nō* werd gezien. Deze gedachtegang weerlegt de eerdere theorie dat *kyōgen* gegroeid zou zijn uit *dengaku nō*. In die zin zou *kyōgen* dus het inferieure broertje zijn van *dengaku* of net helemaal niet gerelateerd zijn aan de kunstvorm.²⁰

e) *Nō en kagura*

Sinds het midden van de 20ste eeuw gaat men de herkomst meer zoeken binnen religieuze rituelen. Er zijn theorieën die stellen dat *nō* helemaal niet afstamt van de komische sketches van de *sarugaku* maar eerder van de *kagura* (神楽) dans. *Kagura* is de oudste ceremoniële dans van Japan, die al voorkwam in de *Kojiki* (古事記) dat geschreven werd in de vroege 8ste eeuw. Het is een reeks dansen waarin de danser met verschillende symbolische objecten, belangrijk binnen de shinto religie, in beide handen beweegt. De danser zingt dan gelijktijdig een lied van verering naar elk van de objecten.²¹ Het lijkt erop dat het *nō* theater verschillende zaken heeft overgenomen uit de *kagura*

¹⁸ Pinnington 2019, 46-47

¹⁹ Pinnington 2019, 48

²⁰ Ortolani 1984, 169

²¹ Kirby 1973, 271-271

traditie. De reïsscene aan het begin van een *nō* stuk zou zijn voortgekomen uit de zelf-introductie van de god die op bezoek komt tijdens de *kagura* dans die opgedragen wordt door de shintō-priester. De *waki* (脇), de antagonist, kan een terugleiding zijn naar de god-assistent. Degene die de religieuze leider assisteert tijdens festivals en de vragen stelde wanneer deze bezeten werd door een god, geest, etc. Ook het podium van *nō* en de plek waar *kagura* worden opgedragen, willen hetzelfde representeren. Ze creëren een heilige plek waar de 'andere dimensie' getoond wordt, een plek waar tijd niet bestaat. Toch is er een verschil, het *nō* podium bevindt zich niet noodzakelijk buiten. Zo wordt er binnen een scène opgesteld die moet doen denken aan een tempel met architectuur van de muromachi periode. Verdere informatie over dit *nō* podium volgt nog. Het podium van *kagura* bevindt zich merendeels van de tijd buiten en is begrensd door een strooien touw. Op de scène wordt een verhaal getoond waarin de asceet een speciale plek bereikt waar hij dan contact maakt met de geest die tot de andere wereld behoort. Het kan ook zijn dat de asceet de andere wereld zelf bereikt en een geest hem vindt. Dit is dezelfde verhaallijn die ook op de scène van een *kagura* dans te zien is. Een andere gelijkenis zijn de instrumenten, zo gebruikt *nō* theater drums, fluiten en de *kakegoe* (掛け声). De drums werden in *kagura* gebruikt om trance op te wekken, de fluit diende om de geesten op te roepen en de *kakegoe* waren de keelgeluiden van de drummers die de god uitnodigen zichzelf te tonen.

Ondanks deze overeenkomsten zijn er enkele essentiële verschillen. Het grootste verschil tussen rituelen zoals *kagura* en *nō* is dat de eerste erg onvoorspelbaar en ongestructureerd zijn in zowel beweging als spraak. Bij *nō* is echter het tegenovergestelde waar. Alles staat tot in de puntjes uitgestippeld waardoor geen plek is voor improvisatie. Wanneer het over de teksten gaat die voorgedragen worden zitten er ook een hoop verschillen in. *Nō* teksten zitten vol quotaties van chinese en japanse klassieke poëzie terwijl *kagura* gekend staan als volks waarvoor geen hoge scholingsgraad nodig was.²²

f) Sociologisch onderzoek

Tot nu toe werd gekeken naar één soort theorie om de herkomst van het *nō* theater na te gaan, een theorie die toneelteksten, verslagen van opvoeringen, geschreven kronieken en artefacten analyseert.²³ Via deze methode is te zien hoe er enkele gelijkenissen bestaan tussen *nō* en zijn veronderstelde voorgangers. Overeenkomsten zijn bijvoorbeeld het contrast tussen hoofd- en bijrollen, de combinatie van muziek, dans en liederen, het gebruik van stereotypische rollen zoals de oude man, de prachtige vrouw, etc. en het dragen van prachtige kostuums en maskers. Op die

²² Ortolani 1984, 178-179

²³ Ortolani 1984, 168

manier kan worden nagegaan waar bepaalde elementen vandaan komen.²⁴ Een andere soort theorie die tracht de oorsprong van *nō* na te gaan is één die concentreert op de studie van artiesten die deel zijn van families die zich traditioneel beperken tot slechts één genre van toneelkunst. Hier gaat het om sociologische research die stambomen opmaakt om zo te zien dat elke generatie aan een zekere verandering in de kunst beantwoordt.²⁵

Tot dit soort onderzoekers horen bijvoorbeeld Nose Asaji (能勢朝次), Morisue Yoshiaki (森末義彰) en Hattori Yukio (服部 幸應). Zij ontdekten bijvoorbeeld dat er een connectie is tussen de 14e eeuwse *nō* acteurs en vele vorige generaties van *sarugaku*-, *sangaku* en *dengaku* acteurs. Deze vorm van onderzoek onthulde ook dat leden van een *za*, (theater)gezelschap, van de *sarugaku* en *dengaku* een lage sociale status hadden. Deze *za* werden daarom gesponsord door schrijnen en tempels. De artiesten moesten dan wel geen belastingen betalen of dienstplicht uitvoeren, toch werden ze beschouwd als buitenstaanders. Dit is te zien aan het feit dat ze verbleven in *sanjo*, dorpen waar voornamelijk verstopelingen woonden.²⁶

Deze vorm van onderzoek stelt ook dat de bron van een gedeelde thematiek binnen de stukken afkomstig is van de familie van kannami en zeami, de grondleggers van het *nō*-theater. Het was een familie die behoorde tot de *asobi-be* (遊部), een groep buitenstaanders die gespecialiseerd waren in begrafenisrituelen. Dit is een mogelijke verklaring voor het gebruik van geesten als hoofdrolspelers in de *nō* stukken geschreven door Zeami.²⁷

Een laatste theorie werd voorgesteld door Matsumoto shinhachirō (松本新八郎). Hij geloofde dat *nō* niet gezien mag worden als een afstammeling van *sarugaku* maar als een uniek en nieuw gegeven. Deze theorie is echter moeilijk te volgen daar elk nieuw gegeven ergens wel sporen bevat van zaken die in het verleden al bestonden, zo ook deze kunstvorm.²⁸

Waar *nō* nu precies vandaan komt lijkt dus nog steeds een onderwerp van discussie. Wat we wel kunnen afleiden uit de verschillende theorieën is dat de kunstvorm waarschijnlijk een mengelmoes is van alle voorgaande vormen van theater en voordracht.

²⁴ Pinnington 2019, 49

²⁵ Ortolani 1984, 176

²⁶ Ortolani 1984, 168

²⁷ Ortolani 1984, 168

²⁸ Ortolani 1984, 168

Karakteristieken van een *nō* theaterstuk

Tekst

Vanaf de 14e eeuw creëerde toneelschrijvers scripts waarvan verwacht werd dat acteurs zich hieraan hielden. Het waren instructieve teksten die de acteurs van buiten moesten kennen en foutloos voor publiek moesten opdragen. Het is onduidelijk wanneer de eerste *nō* scripts geschreven werden. Het lijkt erop dat, in de periode voor het midden van de 14e eeuw, stukken mondeling gemaakt werden door geïmproviseerde dialoog en reeds bestaande liederen.²⁹

Net zoals vele andere vormen van middeleeuwse poëzie in Japan maakt *nō* veel gebruik van citaties. Vanaf de 13e eeuw werd de techniek van *honkadori* (本歌取り) steeds populairder. De techniek houdt in dat men quotaties van eerder geschreven teksten ging gebruiken om allerlei linken te leggen. Op die manier ging men aan zinspelingen doen. Deze zinspelingen gebeurde in verspreide citaten. Dit betekent dat er niet per se volledig intacte alinea's worden overgenomen, maar dat geselecteerde woorden en zinnen verspreid worden in het nieuwe gedicht. Ook de grondlegger van *nō*, Zeami, gebruikte deze techniek om toneelstukken te maken die vol staan met intertekstualiteit. Door klassieke teksten in zijn stukken te mengen of zelfs volledige klassieke teksten te gebruiken, werden Zeami's teksten aantrekkelijk voor het aristocratisch publiek. Op deze manier groeide *nō* uit tot een hogere kunstvorm. Zeami stak zijn stukken vol met gevisualiseerde metaforen, herhaalde, verkeerd herinnerde, verspreide, gereconstrueerde, en versterkte citaten.³⁰

Als we kijken naar de 80-tal stukken geschreven door Zeami, zien we dat het overgrote deel inspiratie haalt uit thema's en teksten die al gekend zijn door het publiek om zo de theatervorm populairder te maken. Dit is een trend die na Zeami's tijd zou blijven aanhouden. Ook al zijn er veel teksten van zijn opvolgers waarvan het moeilijk is de inspiratiebron te achterhalen, toch was driekwart van de *nō* toneelstukken (in)direct gebaseerd en geïnspireerd op een al beroemd literair werk. Dit maakt dat *nō* naast een visuele kunstvorm ook tot de literaire kunst hoort. Er zijn ook veel bronnen die gebruik maken van collecties van verhalen, biografieën, historische chronieken, lokale legendes en chinese anekdoten. *Nō* teksten kunnen daardoor een goed beeld geven van de Japanse literatuur uit de middeleeuwen.³¹

Vandaag de dag zijn deze teksten erg moeilijk te begrijpen voor een niet getraind publiek. Dit geeft de indruk dat *nō* altijd bedoeld is voor het hoger opgeleide publiek. In de 15e eeuw en daarna terug in de 18e eeuw werd de theatervorm onder andere geapprecieerd als volkstheater, zeker in de grote steden.³²

²⁹ Pinnington 2019, 26

³⁰ Brazell 1995, 91-94

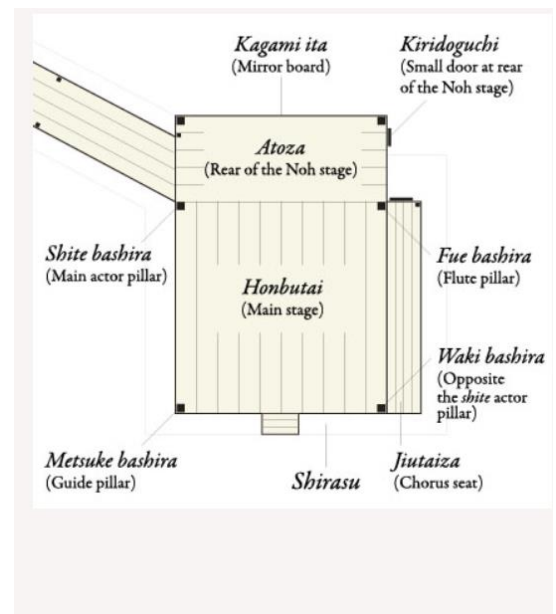
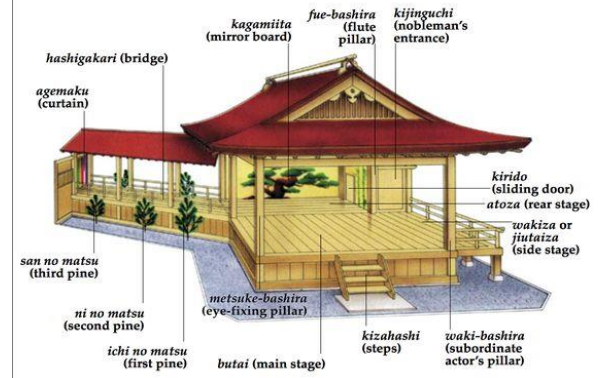
³¹ Sieffert 1975, 13; 18

³² Sieffert 1975, 18

Podium

Het *nō* podium is gemaakt uit *hinoki* (檜 of 桧, vert.: Japanse cipres). Het publiek zit voor een klein verhoogd platform van bijna 2 vierkante meter, open aan drie kanten overdekt met een gebogen puntdak zoals bij de Shinto schrijnen dat ondersteunt wordt door vier pilaren van ongeveer 4,5 meter lang. Elke pilaar werd vernoemd naar een podiumfunctie. Bij de eerste pilaar stelden de acteurs hun personage voor. Daarna wandelen ze verder afb.1 naar hun aangewezen pilaar (zie afb. 2). Aangezien de masker het gezichtsveld van de *shite* (シテ) limiteren, oriënteren ze zich tijdens de dans aan de hand van de pilaren waardoor ze weten waar de rand van het podium zich bevindt.³³ De drie tot vier muzikanten (*hayashikata*, 囃子方) zitten achteraan het podium en speelden de fluit, kleine handdrum (*kotsuzumi*, 小鼓), en de grote handdrum (*otsuzumi*, 大鼓). Indien nodig wordt de grote drum (*taiko*, 太鼓) ook gebruikt. De *jiutai* (地謡) is verantwoordelijk voor het zingen en zit aan de rechterkant van het podium.³⁴ Als je naar het podium kijkt in de rechterhoek zie je naast de muzikanten en podium assistenten een kleine deur, genaamd *kiridoguchi* (切戸口).³⁵ De functie van deze kleine deur is dat de acteurs discreet het podium kunnen verlaten. Aan de linkerkant van het toneel bevindt zich een overdekte gang van ongeveer 10 meter lang, die aan het einde wordt afgesloten met een kleurrijk gestreept gordijn. Deze gang staat in het Japans bekend als *hashigakari* (橋掛).³⁶

De enige decoraties zijn een grote pijnboom (*oi-matsu*, 老松) geschilderd op de achterste muur van het podium (*kagami-ita*, 鏡板), en drie kleine dunne bamboe bomen geschilderd op de smalle rechter muur. Drie kleine echte pijnbomen staan naast de *hashigakari* (橋懸り).³⁷ Deze kleine bomen dienen als markering voor de voortgang van de acteurs op het verhoogde platform.



³³ Kaula 1960, 61-72

³⁴ Facts and details 2014

³⁵ Kuritz 1988, 106-108

³⁶ Kaula 1960, 61-72

³⁷ Kaula 1960, 61-72

De pijnbomen zouden hemel, aarde en mensheid symboliseren.³⁸ De *hashigakari* vormt een pad van de spiegelkamer (*kagami no ma*, 鏡の間) naar het hoofdpodium (*honbutai*, 本舞台). Onder de houten planken staan er grote kleien potten om de resonantie van stem, muziek en dans te verhogen. Zeven potten staan verspreid onder de *butai* (舞台), twee onder het platform, en drie onder de *hashigakari*.³⁹

Vroeger was het gebruikelijk om *nō* theater uit te voeren op een buitenpodium. Vanaf de meiji periode (明治時代, 1868-1912) ontstond echter een nieuw type toneel, het "*nō*-theater", waarbij zowel het toneel als de zitplaatsen voor het publiek in één enkel gebouw werden ondergebracht, deze stijl werd algemeen ingevoerd. *Nō* theaters zijn binnenshuis maar hebben een dak en pilaren, evenals kiezelstenen tussen het podium en het publiek, omdat zij de stijl van het *nō* toneel hebben geërfd dat gebruikt werd wanneer *nōgaku* (能楽) nog in openlucht werd opgevoerd.⁴⁰

Kostuums en attributen

De kostuums kennen een transitie van adellijke kleding tot gespecialiseerde kleren voor *nō*. Gewaden en stoffen waren in Japan reeds een betaalmiddel voordat de munt verscheen in de 14e eeuw. In het begin toonden beschermheren hun waardering voor *dengaku* spelers door hun kleren aan hen te schenken. Er bestond ook een traditie van het uitdelen van gewaden aan *dengaku* acteurs in de boeddhistische tempel Kofukuji (興福寺). In de muromachi periode (1333-1568) werden fijne geïmporteerde gewaden geschikt geacht voor *nō* optredens, maar met de ontwikkeling van het weven in Kyoto, en de mode voor schitterende kleuren, goud en zilver, tegen de edo periode (1603-1868), begon men speciale kostuums te maken. Vanaf die tijd werd het gebruik van kostuums steeds meer vastgelegd als een regel.⁴¹ De kostuums of *nō shozoku* (能装束) zitten boordevol symboliek. De *shite* draagt de kleurrijkste *nō shozoku* en het meest indrukwekkende masker. Het kostuum van de *waki* (脇), die geen masker dragen, is minder kleurrijk.⁴² De kostuums omvatten onder meer de zeer wijde 'vouwbroeken' van sommige mannelijke personages en de zeer versierde kleurrijke gewaden van veel vrouwelijke personages. Met een pruik en ingewikkelde kostuum is een *nō* acteur bijna een levend beeldhouwwerk. De perfecte volgorde van de drapering en het haar

³⁸ Kuritz 1988, 106-108

³⁹ Kuritz 1988, 106-108

⁴⁰ Invitation to Nohgaku 2018

⁴¹ Pinnington 2019, 175

⁴² Kuritz 1988, 105

zijn dus van het grootste belang. Daarom verschijnen af en toe toneelknechten op het toneel om de pruik en het kostuum recht te zetten.⁴³

Een goed voorbeeld is de *karaori* (唐織), een prachtig geborduurde, traditionele vrouwen kimono. *Karaori* betekent “Chinese stijl stof” omdat er wordt gezegd dat het is geïnspireerd op het Chinese zijden borduurwerk uit de ming periode (明時代, 1365-1644). Het is een kimono met korte mouwen, gemaakt met behulp van de *uki-ori* (浮織) weeftechniek, waarbij goud, zilver en andere gekleurde draden worden gebruikt om prachtige bloemen patronen te creëren. Wanneer een vrouwelijk personage in *nō* wordt voorgesteld en zij een *karaori* draagt, wordt deze vaak gedragen in een stijl die *kinagashi* (着流シ) wordt genoemd. In deze stijl wordt het bovenste deel zo gevouwen dat de hals open blijft om een beter zicht op de kimono te krijgen. Het onderste deel wordt aan de zoom aangepast om een driehoekige vorm rond de benen te creëren die de indruk van verfijning geeft.⁴⁴

Naast het kostuum gebruiken de acteurs een grote waaier. Hiernaast zijn er slechts twee grote attributen: de *tsukurimono* (作り物) en de *Dōjō-ji* bel (道成寺). De *tsukurimono* is geen realistische representatie van een voorwerp, maar heeft eerder een symbolische connotatie. Het attribuut kan verschillende dingen voorstellen zoals een hut, een rots, een boot, een bed, een kasteel, een graf enzoverder. Aangezien *tsukurimono* louter gemaakt worden als symbolische representaties, kunnen ze gemakkelijk worden opgebouwd en afgebroken. In feite werden ze normaal gesproken gemaakt door beginnende acteurs op de dag van de voorstelling. De *tsukurimono* bestaat grotendeels uit een bamboe raamwerk, ingewikkeld met stroken stof. Het attribuut kan binnen één uur worden samengesteld en wordt na de voorstelling weer afgebroken en opgeborgen.⁴⁵

In tegenstelling tot het gebruik van de *tsukurimono*, wordt de *Dōjō-ji* bel uitzonderlijk gebruikt. Aan de onderkant van de bel hangt ongeveer 80 kilogram lood zodat de bel, wanneer die naar beneden wordt gebracht, mooi over de *shite* terechtkomt. De gewichten zijn noodzakelijk om een goede balans te behouden en de *shite* zijn tijd kan inschatten. Aangezien het nogal ingewikkeld is om de bel te maken, duurt het ongeveer één dag om zowel het raamwerk als de buitenkant te ontwerpen. De *shite* is verantwoordelijk voor de binnenkant van de bel. Omdat het object tot één van de overgangsrituelen behoort, is het voorbereiden van de binnenkant een geheim. Enkel de acteur en degene die het al eerder hebben gedaan, zijn toegestaan in de bel.⁴⁶

⁴³ Facts and Details 2018

⁴⁴ The Noh.com 2021

⁴⁵ The Noh.com 2021

⁴⁶ The Noh.com 2021

Kyōgen intermezzo

Een *nō* programma bestaat uit een 5-tal stukken die opeenvolgend opgedragen worden. Tussen sommige stukken wordt een komisch, luchtig stuk genaamd *kyōgen* gespeeld. De combinatie van *nō* en *kyōgen* vormt *nōgaku*, dit is dan ook de reden dat deze paper *kyōgen* bij de karakteristieken van *nō* telt. De theatervorm kan echter ook op zichzelf voorkomen.

Kyōgen groeide gelijktijdig met *nō* in de 14e eeuw. In tegenstelling tot *nō* wil *kyōgen* niet de innerlijke gevoelens van personages tonen met behulp van dans en zang maar wil het eerder de focus leggen op fysieke acties door komische situaties te tonen. Hierbij is pratende dialoog een belangrijk middel terwijl *nō* de focus legt op zang.⁴⁷ Het genre was razend populair bij het gewone volk daar de gesproken taal, in tegenstelling tot *nō*, makkelijk verstaanbaar is. Dialoog gebeurt in de volkse taal die gesproken werd in de edo periode, waardoor ook een modern publiek de inhoud makkelijk kan begrijpen. De theatervorm geeft een voorkeur aan improvisatie en was minder elitair, waarmee wordt bedoeld dat het niet enkel weggelegd was voor een hoger opgeleid publiek. Het dagelijkse leven wordt erin belachelijk gemaakt en er is een sterke klank van sociale kritiek.⁴⁸

Evolutie van *nō* theater in vogelvlucht

Zoals eerder al vermeld werd *nō* theater populair in de 14e eeuw. De theatervorm werd voortdurend verfijnd tot de edo periode (1603-1867). Naast optredens voor de krijgersklasse en de aristocratie destijds bestonden ook voorstellingen voor het gewone volk.⁴⁹ *Nō* bleef bestaan onder het beschermheerschap van het Tokugawa shogunaat. Maar met de val van dit shogunaat was ook de status van *nō* in gevaar.⁵⁰

Ten tijde van de Meiji restoratie (明治維新, 1868) begon de feodale orde in Japan in te storten. Er ontstond een nieuwe overheid en een nieuw industrieel systeem. De focus kwam te liggen op het gewone volk, ook op vlak van entertainment.⁵¹ Dit maakte dat de populariteit van *nō* in het gedrang kwam. Het genre bleef echter bestaan en kreeg te maken met allerlei veranderingen. Zo ontstond het *iemoto* (家元) systeem en begon men met het bouwen van *nō* podia binnen.⁵² Hieronder een kleine uitleg over wat het *iemoto* systeem betekende voor het verdere verloop van het *nō* theater en aanvullend wat informatie over hoe *nō* er vandaag de dag uit ziet.

⁴⁷ Zehbe 2013, 281-282

⁴⁸ Pinnington 2019, 180

⁴⁹ Britannica n.d.

⁵⁰ The Noh.com 2021

⁵¹ The Noh.com 2021

⁵² The Noh.com 2021

Iemoto systeem

Het *iemoto* systeem dateert uit het midden van de 18e eeuw en werd dus tot leven geroepen in de edo periode. Destijds refereerde de term naar de hoofden van kunstgroepen. Deze hoofden vertegenwoordigen de familie die geacht werd als bron of conservator van een bepaalde kunsttraditie, waaronder *nō*. Het familiehoofd wordt gezien als de 'grootmeester' van de traditie. Van elk lid van zo'n 'kunstfamilie' wordt verwacht dat zij zich houden aan de traditie, aan de manieren van de familie.⁵³

Het systeem kwam tot stand door de opkomst van een welvarender publiek. Dit maakte dus dat er een markt kon ontstaan die financiële ondersteuning zou kunnen bieden los van het beschermheerschap van het shogunaat. Experts konden scholen oprichten waar ze op zelfstandige wijze geld konden verdienen door studenten aan te werven en ze te onderwijzen. Op die manier zou een hiërarchie ontstaan van de grootmeester met onder hem andere professionals, semi-professionals en amateurs. Zo konden tradities behouden worden.⁵⁴

Het *iemoto* systeem bracht verschillende rechten met zich mee. Deze waren het recht op traditionele technieken, het recht op leerwijze, doorgave en het uitdelen van certificaten. Er was ook het recht op uitsluiting en straffen van leden, het recht op eigen kostuums en podium namen. Deze laatste hield in dat acteurs bijvoorbeeld familie- en voornamen doorgegeven van generatie naar generatie. Het recht tot controle van faciliteiten en gebruiksvoorwerpen en het recht om inkomen te monopoliseren.⁵⁵

Het bestaan van het *iemoto* systeem betekende echter niet dat het recht om *nō* uit te oefenen gelimiteerd was tot leden van het systeem. Het betekende echter wel dat belangrijke rollen binnen een stuk vaker weggelegd waren voor *iemoto*-leden.⁵⁶

Voor *nō*, en andere kunstvormen, betekende het systeem dat ten eerste de kunstvorm een zekere elitaire uitstraling kreeg waar ook meer aanzien bij te pas kwam. Het nieuwe inkomen dat ontstond kon gebruikt worden om de kunst te promoten en acteurs te betalen. Ten tweede betekende dit ook dat tradities en gebruiken in stand, dit is ook één van de redenen dat hedendaagse *nō* nog veel karakter

⁵³ Cang 2008, 74

⁵⁴ Cang 2008, 75

⁵⁵ Cang 2008, 74

⁵⁶ Cang 2008, 74

Hedendaagse *nō*

Vandaag de dag zijn ongeveer 2000 *nō* teksten bewaard gebleven waarvan zo'n 230 een plekje kregen in het moderne repertoire. Over het algemeen is *nō* in vorm en inhoud weinig veranderd en blijven de tradities leven binnen de kunstvorm. Toch begon men in de 20ste eeuw te experimenteren met de theatervorm. Zo hebben Toki Zenmaro en Kita Minoru *nō* stukken gemaakt met een nieuwe inhoud, ze hielden zich echter wel aan de traditionele gebruiken. Een andere aanpak is die van bijvoorbeeld Mishima Yukio die een nieuwe wist gaf aan oude stukken terwijl hij de originele thema's wel behield.⁵⁷

Ook het Westerse publiek kreeg een interesse in *nō*, de moeilijkheid is daarbij vooral de taalbarrière. Daarbij komt ook dat *nō* een kunstvorm is met een grote culturele waarde waardoor het niet zo vanzelfsprekend is deze aan te passen aan een niet-Japans publiek. Zo zijn er enkele kunstenaars die een poging doen om de kunst te introduceren buiten Japan, zoals onder andere Richard Emmert. Hij vertaalde *nō* stukken naar het Engels en andere talen zodat deze konden worden opgedragen in onder andere Australië, Canada, India, etc. Dit is een redelijk recente aanpak, maar een interessante. Een evolutie die toont dat de kunstvorm in zekere zin open staat voor verandering en niet in alle aspecten statisch is.⁵⁸

⁵⁷ Britannica n.d.

⁵⁸ Thorpe 2014, 321-323

Bibliografie

- Brazell, W. Karen. 1995. "Citations on the Noh Stage." *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, no. 17: 91-110. http://www.persee.fr/doc/oroc_0754-5010_1995_num_17_17_1006.
- Cang, Garces, Volaire. 2008. "Preserving Intangible Heritage in Japan: the Role of the Iemoto System." *International Journal of Intangible Heritage* 3: 72-80.
- Encyclopedia Britannica. 2017 "Noh Theatre." Accessed 12 november 2021. <https://www.britannica.com/art/Noh-theatre>.
- Facts and Details. 2014. "Noh Theater: History, Masks, Costumes, Actors and Famous Noh Plays." Last modified January 2014. <https://factsanddetails.com/japan/cat20/sub131/item716.html>
- Invitation to Nohgaku. 2018. "Stage and Performance: Stage Structure." Last modified 2018. <https://www2.ntj.jac.go.jp/unesco/noh/en/stage/stage1.html#b>
- Ishii, Mikiko. 1994. "The Noh Theater: Mirror, Mask, and Madness." *Comparative Drama* 28, no. 1 (spring): 43-66. <https://www.jstor.org/stable/41153680>
- Kadowaki, Yukie. 2014. "Noh Drama and the Samurai." *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 88, no. 1/4: 104-113. <https://www.jstor.org/stable/43493631>
- Kaula, David. 1960. "On Noh Drama." *The Tulane Drama Review* 5, no. 1: 61-72
- Kirby, E.T. 1973. "The Origins of Nō Drama." *Educational Theatre Journal* 25, no. 3 (October): 269-284. <https://www.jstor.org/stable/3205689>
- Kuritz, Paul. 1988. *The Making of Theatre History*. New York: Prentice Hall.
- National geographic. 2018. "Behind the Mask of the World's Oldest Surviving Dramatic Art, Short Film Showcase" Youtube Video, 9:11, September 30, 2018, <https://youtu.be/gsa2GpIWKKQ>.
- Ortolani, Benito. 1984. "Shamanism in the Origins of the Nō Theatre." *Asian Theatre Journal* 1, no. 2 (Autumn): 166-190.
- Pinnington, J. Noel. 2019. *A New History of Medieval Japanese Theatre*. London: Palgrave Macmillan.
- Sieffert, Rene. 1975. "The literary Sources of the Noh." *The World of Music* 17, no. 3: 13-18. <https://www.jstor.org/stable/43620002>
- The Noh.com. 2021 "Costumes." accessed 11 november 2021. <https://www.the-noh.com/en/world/costume.html>
- The Noh.com. 2021 "Origins and History" Last modified 2021. <https://www.the-noh.com/en/world/history.html>

- Thorpe, Ashley. 2014. "How Can Westerners Study Japanese Noh? An Interview With Richard Emmert, Director of the Noh Training Project and Theatre Nohgaku." *theatre, dance and performance training* 5, no. 3: 321-333. DOI: 10.1080/19443927.2014.940113.
- Zehbe, Klaus. 2013. "The 'performance' of Kyōgen." *Paragrana* 22, no. 1: 281-292.