کیوگن

یک پژوهش و چند متن

مژده شمسایی

مهم‌ترین منابع این پژوهش - و نیز منبع ترجمه‌ی متون نقل شده‌ی کیوگن - به زبان انگلیسی این هاست:

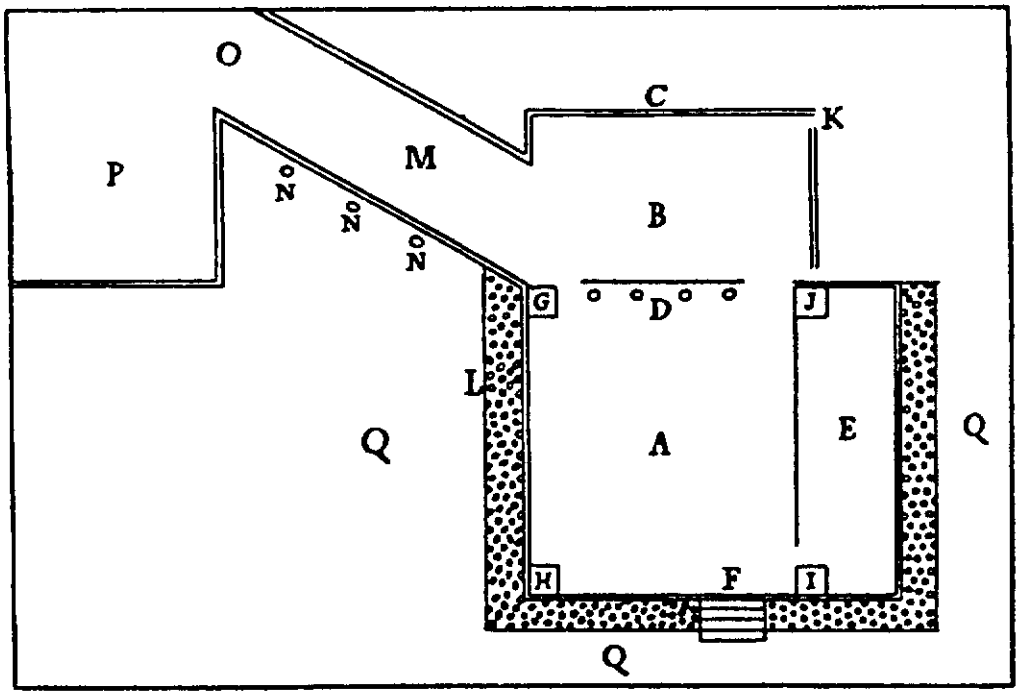
1. THE INK-SMEARD LADY AND OTHER KYOGENS.
[با ترجمه‌ی ژاپنی به انگلیسی]
SHIO SAKANISHI
2. A GUIDE TO KYOGEN-BY: DON KENNY
3. THREE MODERN KYOGEN-BY:DONALD RICHIE

زمینه

□ درباره‌ی کیوگن، نمایشی که چون میان پرده‌ای شادی بخش، میان نمایش های اصلی و جدی «نو»، و بر همان صحنه اجرا می شود، پژوهش در زبانی فارسی بسیار اندك است. و شاید اصولاً هم برخلاف نمایش های مهم ژاپنی مثل «نو»، «کابوکی» و «بونراکو»، پژوهش در مورد تقلیدهای ساده‌ی کیوگن، مانند سایر نمایش های خنده‌آور جهان که با موضوع های ساده‌ی بومی مربوط هستند، کمتر مورد توجه نمایش شناسان ژاپنی قرار گرفته. جای خالی این پژوهش ها، در دانش ما نسبت به نمایش های مضحک و از جمله کیوگن کاملاً آشکار است. ما چیز چندانی از کل نمایش بسیار مهم ژاپن و به ویژه کیوگن نمی دانیم، و حجم پژوهش ها یا ترجمه های به زبان فارسی در این باره به نسبت حجم موضوع، بسیار ناچیز است. برای ما که، برای غنی تر کردن نمایش بومی، راهی جز دانستن بیشتر نداریم، تجربه های ملت های دیگر، میدان بزرگی ست برای نگریستن، دریافتن و کشف ارزش هایی که ممکن است بالقوه در نمایش ملی خودمان هم وجود داشته باشد.

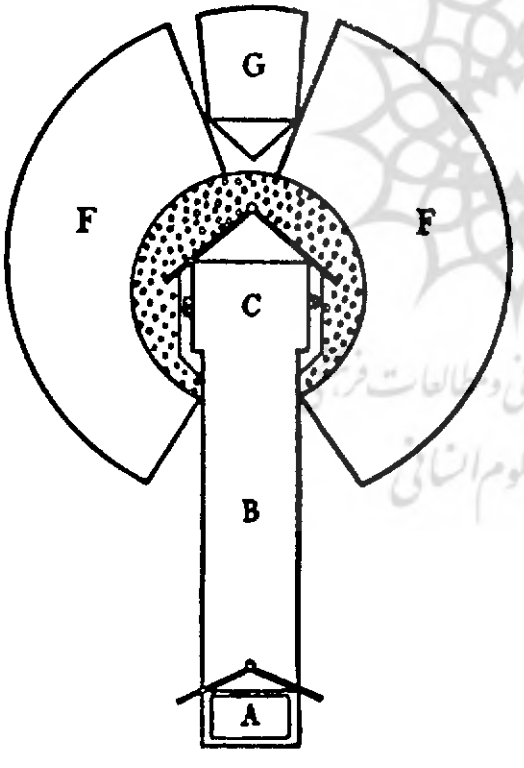
در برابر گذشته‌ی مبهم و نوشته نشده‌ی مضحکه‌ی بومی خودمان، که به دلیل نبود مدارك قطعی، و نیز نبود متن هایش، و نظرپردازی های مربوط به آن، نمی شود تحولات آن را به درستی بررسی کرد، از طرف دیگر ضعف آشکار نمایش ملی ما، در نگارش و اجرای نمایش های شادی آور، توجه من به کیوگن جلب شد که ظاهراً بیش از پنج قرن، گذشته‌ی آن آشکار است، متن های آن در دست است، و اصول آن کم و بیش مدون است و چه سینه به سینه و چه از راه نوشته های سرّی مکتب های گوناگون آن، امروزه به قدر کافی جهت شناسایی و بررسی نمایش شناسان در دسترس است.

□ متأسفانه در هر پژوهشی درباره‌ی کیوگن، با همه‌ی کوشش برای توضیح، اصل غیرمتنی نمایش، یعنی آواها، لحن ها، چگونگی حرکات، حالت های چهره‌ی بازیگران و پردازش صحنه ای موضوع از دست می رود. با وجود این، راهی جز این کوشش برای رسیدن به شناخت این گونه‌ی مهم نمایش شرقی به نظر نمی رسد. انتخاب این موضوع برای پژوهش همچنین با این امید انجام شده که با چنین پژوهش هایی، دست کم برای دانشجویان نمایش، تکیه بر شلوغ کاری های بی ریشه، جای خود را به شناخت عمیق تری نسبت به گوهر مضحکه بدهد. و رو کردن به تکرار مکررات معمول، و پرت روی ها و زیاده گویی ها و ساده انگاری های رایج، و درهم آمیختن ظاهری شیوه های گردآوری شده، و ساختن معجون های نمایشی، جای خود را به اندیشه و جست وجوی ریشه دارتری بدهد، که نظم و شکل و ساختمان آن ارایه دهنده‌ی فکر اصلی باشد.



نمونه ی نقشه ی کیوگن جدید
براساس زیارتگاه نیشی- هونگانجی در کیوتو توسط هایدیوشی تویوتومی در اواخر قرن شانزدهم

A صحنه .
B پشت صحنه .
C دیوار پشت با نقاشی ای از یک درخت کاج بزرگ .
D جایگاه نوازندگان .
E ایوان برای همسرایان .
F پلکان به سوی جایگاه شوگون .
G ستونی که بازیگر اصلی بازی اش را از آنجا آغاز می کند .
H ستون نگاه که بازیگر به آن خیره می شود .
I ستونی که بازیگر دوم بازی اش را از آنجا آغاز می کند .
J ستون نی نواز .
K در برای خروج سریع همسرایان ، سوفلورها یا بازیگران .
L راه شنی که گونه ای حس جدایی میان بازیگران و تماشاگران ایجاد می کند .
M پل ، گذری برای بازیگران .
N سه درخت کاج که موقعیت بازیگران را در بازی مشخص می کند .
O پرده ی پنج رنگ .
P رخت کن .
Q تماشاگران .



نقشه ی صحنه ی ساروگاکو

A رخت کن .
B پل ، گذری برای بازیگران .
C صحنه .
D گروه همسرایان .
E نوازندگان .
F تماشاگران .
G شوگون و همراهانش .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

درآمد

در روزگاران پیشین ادبیات ژاپن همچون ادبیات سایر کشورهای جهان، به تمامی از مردم سرچشمه می گرفت و ریشه ی اصلی آن را جامعه ی ساده و یک شکل تشکیل می داد؛ جایی که مردمان از طبقات گوناگون با سطح درآمد، مقام و تعلیم و تربیت متفاوت به طرز خارق العاده ای در علایق هنری با یکدیگر مشابهت داشتند. قدیم ترین وقایع نامه ی ژاپنی، «کوجی کی»[1] با صداقت و امانت فراوان، اساطیر، آداب و رسوم، زبان و تاریخ سنتی ژاپن نخستین را برای آیندگان حفظ نموده است. شاهد و نمونه ی حرکت این کشور، پیرامون تجلیات هنری، دویست شعری ست که در وقایع نامه آمده است. اشعاری که قدمت اغلب آن ها به ۴۰۰ سال پس از میلاد مسیح می رسد و اگرچه برای ما اهمیت این آثار بیش از جنبه ی ادبی، جنبه ی تاریخی آن هاست ولی دارای نوعی زیبایی غیرهنری ادبیات بومی و مردمی هستند.

نیم قرن بعد جنگی از اشعار با نام «مانیوشو»[2] پدیدار شد. به استثنای چندین شعری که در قرون چهارم و پنجم سروده شده، چهار هزار شعر این جنگ در طی صدها سال قبل از ۷۵۰ میلادی سروده شده که حاصل فرهنگی پیچیده و فرهیخته است. در آن زمان بودایی گری هندوستان و فرهنگ چین کاملاً در افکار مردم رسوخ کرده بود و این امر سبب بروز اختلافاتی در علایق مردم طبقات مختلف شده بود.

پیچیدگی ماوراءالطبیعه و روانشناسی غیرمتداول طبقه ی مرفه برای توده ی مردم عامی کاملاً بیگانه بود و زندگی شهری به همراه نتایج اجتماعی قراردادی اش باعث به وجود آمدن خلاء و فاصله ای میان قانون گذاران و رعایا و شهرنشینان و مردمان روستایی گردید.

عصر آشیکاگا[3] در فاصله ی سال های ۱۵۳۸ـ ۱۳۳۸ با نیروی حیاتی شگفت انگیز خود به نحو قابل ستایشی موفق شد دو عنصر بسیار از هم دور شده را باز یکجا گرد آورد. ژاپن پس از قرن ها پذیرش صادقانه ی فرهنگ وارداتی، بالاخره به سوی فرهنگ خود بازگشت و زمانه که آکنده از نیروی خلاق بود، در جست وجوی منبع الهام خود نه تنها به مذهب و آداب و رسوم سنتی هند یا چین نظر داشت که بیشتر به سوی فرهنگ بومی خود گرایید. روحانیون ذن و اربابان چای سادگی بی آلایش و تسلط بر روح واقعی را در بین پیروان خود ترویج دادند. طبع بازیافته به دریافت راه های مردمی برای خلق هنر مردمی کشید.

به علاوه زمان در حال تغییر بود. دربار سلطنتی در کیوتو با آن تشریفات و رسوم پیچیده و جشن های مفصل و فراوان دستخوش تزلزل و اضمحلال بود و اصول خانخانی جدید با سرعت هرچه تمام تر رو به تأسیس. برخی از رؤسای نظام جدید اجتماعی یا سران ایالات گمنام و قدیمی برای خود منصب و مقامی فراهم آورده و اشتیاق فراوان داشتند که از راه کسب فرهنگ و تهذیب، بر مقام و حیثیت اجتماعی خود بیفزایند.

از طرف دیگر، تغییر و تحولات پیاپی اقتصادی برای مردمی که پول فراوان داشتند اهمیت و اقتدار زیاد به بار آورد. هرکس بیشترین بهره برداری را از آنچه مالکش بود می کرد. چنین بود که طبقه ی نظامی قدرت و اعتبار خود را به نمایش گذاشت، در حالی که مردم عادی با ثروت و لذت خود، چیزی را به نمایش می گذاشتند که پول قادر به برآوردن آن بود. بدین ترتیب غرور و بلندپروازی های آنان باعث درآمیختگی فرهنگی و نیز درهم کردن فاصله های کهن طبقاتی گردید. یکی از عوامل مهم دیگر در از میان بردن فاصله و خلاء طبقاتی، آن شیوه ی پشتیبانی بود که شوگون ها داشتند؛ هنرمندان صاحب قریحه و صنعتگران ماهر معمولاً در املاک حامیان و طرفداران ثروتمند خود مقیم می شدند و در آنجا به پرورش استعدادهای خود می پرداختند. در میان کسانی که بیشتر از این امکان بهره می جستند، بازیگران بودند، که در معابد و زیارتگاه ها زندگی طفیلی واری را می گذراندند. این هنرپیشگان را کاوارو- مونو[4] (خشکردنشینان) می نامیدند و موقعیت شان از بی خانمانان و دربدران اندکی بهتر بود. حالا آن ها خودشان را در طبقه ی عالی تر جامعه یافتند و آن ها که از دیگران زرنگ تر بودند معاشرت با حکام و اشرافزادگان را آغاز کردند.[5]

در چنین شرایطی کیوگن از قرون وسطای ژاپن، شکل کنونی را که ما از آن می شناسیم به خود گرفت.

ریشه

ریشه ی کیوگن در ابهام نهفته است، ولی شک نیست که اصل آن به شکل های ابتدایی مراسم مذهبی پیشینیان برمی گردد. پژوهشگران ژاپنی آغاز آن را در قطعه ی مربوط به الهه ی خورشید (آماتراسو[6]) در کوجی کی می یابند. گستاخی برادرش شاهزادهٔ سوسانوو[7] (خداوندگار باد) باعث آزردگی آماتراسو شد و الهه ی بزرگ به غاری سنگی پناهنده شد، و شبی ابدی، پرده ی سیاه بر زمین کشید. خدایان کوچک تر برای فریفتن الهه و بیرون آوردنش از پناهگاه به اجرای رقص های تقلیدی و موسیقی شادی آور در جلوی غار سنگی پرداختند.[8] امروزه این اسطوره به عنوان تعریفی ساده و عامیانه برای کسوف آسمانی برای ما بسیار جالب تر از ریشه ی نمایشی و سرگرم کننده ی آن است. به هرحال این نشان می دهد که آیین و مراسم رقص و موسیقی در برابر خدایان امری قدیمی بوده است.

حتی پیش از تاریخ مدوّن، گروهی از دلقک های درباری از گوشه ی جنوب ژاپن مأموریت خدمت در درگاه هایابیتو[9] را دریافت نمودند. اسطوره چنین روایت می کند که وقتی جدّ هایابیتو، شاهزاده پرتوآتش[10]، نتوانست به قولی که به برادرش شاهزاده آتش افکن[11] داده بود عمل کند، شاهزاده آتش افکن موجی از سنگ های آتشین برپا نمود تا او را هلاک سازد. شاهزاده پرتوآتش عاجز و درمانده به برادرش قول داد تا در آینده فرزندان او تا هشتاد نسل بعد به عنوان مقلد برایش خدمت نمایند. متن کتاب وقایع این گونه به پایان می رسد: «پس تا امروز اداهای گوناگون او به هنگام غرق شدن و نابودی همواره در آغاز هر اجرایی آورده می شود.[12]» مسخرگی ها و لودگی های هایابیتو عنصرهایی از طنز را در مراسم خشک و

رسمی درباری و زیارتگاه های شینتو تامین کرد.

به هنگام سلطنت ملکه سویکو[13]، در سال ۶۱۲ میلادی، میماشی[14] نامی از پایکچه[15] مهاجرت کرد و به معرفی تقلیدهایی به همراهی ضربه های دهل و سایر ابزار موسیقی پرداخت، که آن روزگار در دربار سویی[16] معمول بود (۶۱۶ ـ ۵۸۹). ژاپنی ها به این نمایش رقص گونه «سانگاکو»[17] می گفتند که از سان ـ یائو[18] چینی گرفته شده به معنی «موسیقی گوناگون» یا «موسیقی متنوع» که درست متضاد اجراهای بسیار رسمی بود. موسیقی بی درنگ اثر عمیق و سوزنده ای در شخص شاهزاده شوتوکو[19] (۵۷۳ ـ ۶۲۱) مؤسس واقعی بودایی گری در ژاپن گذارد و بعد از آن در اسناد و مدارك دربار به برنامه های وسیع و مفصل موسیقی و رقص که به شیوه ی چینی و کره ای در هنگام جشن های مختلف مذهبی اجرا می شده، اشاره شده. از آنجایی که از میان هنرهای وارد شده از کشورهای دیگر هنرهای مردمی و بومی بیشتر رایج بوده؛ در نتیجه لودگی ها و دلقک بازی های هایابیتو همراه با عملیات آکروبات، شعبده بازی، معلق و وارو زدن و آواز و اشعارخوانی فی البداهه آنقدر معمول و متداول شد که نام اصلی سانگاکو جای خود را به نام بهتر و مناسب تر *ساروگاکو*[20] یا «موسیقی میمونی» داد. بانو *موراساکی*[21] و *سی‌شوناگون*[22] صفت «ساروگوگاماشی»[23] یا «میمون وار» را برای توصیف شادمانی و طرب جنجالی دربار به کار بردند.

در اواسط قرن یازدهم بخشی از ساروگاکو گسترش یافت و تبدیل به نوعی کمدی اجتماعی گردید. متأسفانه جزییات حد فاصل این توسعه و پیشرفت مبهم مانده است، ولی در طی دوره ی کوهی[24] (۱۰۶۴ ـ ۱۰۵۸)، شرحی بر هنرنمایشی تحت عنوان «شین ساروگاکوکی»[25] یا «یادداشت های جدید بر ساروگاکو»[26] نوشته شد. این اثر را به *آکیهیرا فوجی وارا*[27] (۱۰۶۶ ـ ۹۸۹) محقق و درباری برجسته نسبت می دهند. بنابه گفته ی او، ساروگاکو واژه ای کلی ست که تمامی انواع کمدی های تفریحی و سرگرمی را دربرمی گیرد و به جز آن هایی که نام شان برده شد، جادوگری، غیب گویی، و حتی فال بینی را نیز شامل می شود. در حقیقت، از بررسی بر شرح این نوع نمایش درمی یابیم که امکانات این نمایش ها و گوناگونی و گسترش آن ها در حد یک سیرك بزرگ جدید بوده و هدف از آن «پیچاندن دل و روده و در رفتگی فک تماشاچیان از شدت خنده بر اثر دیدن حرکات مضحک و مسخره بود[28]».

موضوع جالب برای *آکیهیرا* در درجه ی نخست نمایش های شادی آور است؛ و همچنین تمایلی جدی در شخصیت سازی و تأثیر نمایشی. به عنوان نمونه می توانیم به چند عنوان از کارهای او اشاره کنیم: «راهب فوکو ردا گدایی می کند»، «راهبه میوتاکا به دنبال قنداق» یا «روستایی محترم نخستین بار به شهر می رود.» راهبی نادان ولی مغرور که تنها هوسش تصاحب ردایی زربفت است، راهبه ای بی احتیاط در دام مشکلات، و یک دهاتی که خود را در شهر مورد مضحکه قرار می دهد؛ همگی شخصیت های نمونه ی نمایش های شادی آور دوره های بعد را تشکیل می دهند. به علاوه، بازیگرانی بودند که تخصص شان در

۱ ـ کیوگن "BOSHIBARI" داستان دو خدمتکار است که ارباب‌شان قدحی «ساکه» پیش آن ها گذاشته اما هرکدام را به گونه‌ای با چوب و طناب بسته تا نتوانند قدح را به لب ببرند.

اجرای نقش های مضحک و خنده آور بود و *آکیهیرا* به چهار یا پنج نفر از آن ها در پایتخت اشاره می کند. بازیگری که او بیشتر از همه می ستاید *اویمون نوجو*[29] در ناحیه ی غربی کیوتو است که با همکاری سه همسر، شانزده دختر و هشت یا نه پسرش می توانست هر نمایشی را با بهترین تقسیم نقش به نمایش بگذارد. اساس کار او شوخی ها و بذله گویی هایی بود که فی البداهه از خود می ساخت، به همراه حرکاتی که اگر نخواهیم آن ها را پست و عامیانه بنامیم باید گفت در سطح پایینی قرار داشتند.

به موازات ساروگاکو، *دنگاکو*[30] ورزش روستایی جامعه ی کشاورزی گسترش یافت. در آغاز پیدایش آن، اولین توصیف و تشریح این اجراها در ادبیات در قرن یازدهم *درایگامونوگاتاری*[31] [افسانه های پیروزی و شکوهمندی] نوشته ی نویسنده ای ناشناس تجلی یافت. موضوع مرکزی این روایت ها پیرامون زندگی درخشان *میشیناگا فوجیوارا*[32] (۱۰۲۷ ـ ۹۹۶) بود. در پنجمین ماه سال ۱۰۲۳، میشیناگا برای تفریح و سرگرمی مادر پادشاه *گوایچیجو*[33] که در کاخ تسوچیمیکادو[34] اقامت داشت نمایشی ترتیب داد و به این منظور جشن سلطنتی را در مزرعه ی برنج برگزار کرد. در این نمایش پس از ورود زنان دهاتی، پیرمردی با لباس مندرس و عجیب در حالی که چتر قراضه ای در دست داشت ظاهر شد، او در واقع اداره کننده ی مراسم و صحنه گردان نمایش بود. به دنبال او گروهی متشکل از ده نفر یا بیشتر از اجراکنندگان دنگاکو وارد شدند. به کمر هرکدام طبلی بزرگ بسته شده بود و چوبدست های مخصوص طبالی را به دست هایشان بسته بودند. با حرکاتی مسخره و در حالی که فلوت می نواختند و سرودها و نغمات روستایی می خواندند و حرکات رقصی گوناگونی می کردند وارد شدند. نویسنده این صحنه را چنین پایان می دهد که «استفاده ی همیشگی از عناصر غیرعادی و خارق العاده در همه چیز، باعث شد که این صحنه ی ساده ی روستایی برگرفته از زندگی واقعی، تأثیر عمیق و

دلپذیری بر میهمانان سلطنتی بگذارد[35]».

دنگاکو تحت حمایت زیارتگاه های شینتو قرار داشت و در اواسط قرن دوازدهم زیارتگاه کاسوگا[36] در نارا[37] و زیارتگاه جیون[38] در کیوتو صاحب بازیگران و مجریان بسیار حرفه ای دنگاکو بودند. بعدها دسته جات قشون و سربازان ارتش حکومت کاماکورا[39] (۱۳۲۷ ـ ۱۱۸۵) نیز برای خود بازیگرانی استخدام کردند.

استاد درجه یک کیوگن *تسوچیدایو*[40]، کسی که *سه‌آمی* در خاطراتش همواره از او با احترام یاد کرده است؛ بازیگر دنگاکو در خدمت اربابان خانخانی بوده.[41] بعد از *تاکاتوکی هوجو*[42] (۱۳۳۳ ـ ۱۳۰۳)، آخرین بازمانده از تبار شوگون های هوجو، رفته رفته دنگاکو شهرت و اعتبار خود را از دست داد و ساروگاکو جای آن را گرفت.

ساروگاکو هم به نوبه ی خود دارای اجراکنندگان حرفه ای بود که با مراکز مذهبی و زیارتگاه های پرقدرت ملی در ارتباط بودند، مراکزی چون سومیوشی[43] در ایالت تامبا[44]، هیوشی[45]، در اومی[46]، کاسوگا در یاماتو[47] و با آغاز قرن چهاردهم میلادی می رفت که قدم بر عرصه ی صحنه ی تئاتر بگذارد.[48] طبیعت و ماهیت «میمون وار» آن چندان از بین نرفته بود و مکالمات که از موسیقی و رقص هم بهره می گرفت با موفقیت بسیار با موضوع و فکر اصلی عجین بود. به هرجهت کیوگن که به تدریج در دستان مؤلفین موفق رشد کرده بود حالا مجبور بود در جستجوی نابغه ی پرقدرت نمایشی باشد که به اندازه ی کافی با توده ی مردم در تماس بوده باشد وآن هارا بشناسد.

تاریخچه و تحولات کیوگن

برای رشد و گسترش هرچه بیشتر کیوگن، ظهور *کوانامی کیوتسوگو*[49] و پسرش *سه‌آمی موتوکیو*[50] بسیار به موقع و به جا بود. *کوانامی* در مقام یک راهب نه چندان بلندمرتبه در زیارتگاه کاسوگا نتوانست تعلیمات جامع و کاملی کسب کند اما ذوق زیباشناس ذاتی او که با توجه عمیق وی به هنرهای سنتی آمیخته بود وسیله ای گردید که او میراث گذشتگان را در قالب و شکلی نوین و نمایشی عرضه نماید. او اعتبار و احترام زیادی برای پیشکسوتان قایل بود، از آن جمله کسانی چون *ایکجو*[51] بازیگر قدرتمند دنگاکو در اومی و هم عصر خودش *اینو*[52] استاد ساروگاکو؛ و از تجربیات آنان بهره مند می شد. علاوه بر آن، ارتباط صمیمانه و نزدیک او با طبقات برتر جامعه و خواست ها و نیاز زیبایی شناسی آنان، او را در هدایت و رهبری ذوق و استعداد نمایشی اش در مسیری درست یاری رساند. بخت و طالع *کوانامی* بلند بود که در سال ۱۳۷۴ در حضور شوگون *یوشی میتسوآشیکاگا*[53] (۱۴۰۸ ـ ۱۳۵۸) نمایش اجرا کرد و بلافاصله مورد حمایت وی قرار گرفت.[54]

شوگون جوان همچنین مجذوب پسر جوان او *سه‌آمی* که آن زمان یازده ساله[55] بود شد و به او افتخارات و امتیازات بلندمرتبه ترین کارگزاران را اعطا کرد. چنین رفتاری آتش خشم و کینه در دل *کینتادا سانجو*[56] (مرگ در ۱۳۸۳)، وزیر امور داخلی فرمانروا برانگیخت، او در یادداشت های روزانه ی خود چنین نوشت:

«اخیراً سر وکله ی پسر ساروگاکوی جوانی از ایالت یاماتو پیدا شده و فرمانروای ما فوق العاده شیفته ی او شده. با او در یک جایگاه می نشیند[57] و از یک بشقاب غذا می خورد. اجراکنندگان ساروگاکو از گدایان هم برتر نیستند اما ارباب با این جوانک با نهایت احترام رفتار می کند و هدایای زیادی به او می بخشد. بزرگ خان های زمیندار هم برای خوشایند فرمانروا از او پیروی کرده و ثروت و مکنت فراوان نثار این پسر می کنند[58]».

با وجود جوانی، *سه‌آمی* آنقدر بلندمنش بود که این حمایت ها و هدایای فراوان از طرف بزرگان او را به ابتذال نکشاند، او خوب می دانست چطور از این ارتباطات و همنشینی با اشرافزادگان و اعیان بیشترین بهره را ببرد. *شوگون یوشی میتسو* و هم مسلکانش هنردوستانی بودند که از اصول و مبانی ذوقی ذن پیروی می کردند. *کوانامی* و پسرش که هردو از روشن بینی و هنرگذشتگان چیز زیادی به ارث نبرده بودند، با کمال اشتیاق معیارهای ذن تماشاگران شان را پذیرفتند.

این ادعا به ساختمان و نحوه ی اجرا برمی گردد؛ و نه به حیطه ی متن نمایش ها؛ چرا که متن نمایش ها از اصالت کمی برخوردار هستند. جلوگیری از ولخرجی احساسات، و طنزهای اغراق آمیز، و در حقیقت تمام چیزهایی که مبتذل و واضح هستند و در عوض جایگزین کردن خویشتنداری بسیار، اصول قراردادی خلل ناپذیر، و بالاتر از همه آگاهی و هوشیاری کامل بر ارزش آنچه کار پیش می نهد. از طرف دیگر تماشاچیان هم به نوبه ی خودشان از دانش، روشن بینی و تخیل شان در فهم آثار خلق شده ی آنان بهره می جستند. کمی مایه ی تعجب است که ساروگاکو و دنگاکوی سنتی به تدریج شکل و قالب شان را به قالب های جدید زیبایی شناسی تغییر دادند.

تأکید بر شخصیت، زندگی و کار این دو نابغه ی خارق العاده بی دلیل نیست. چرا که در زمانی که سلیقه ی عمومی زیبایی شناسی مردم زمان برعلیه حرکات تمسخرآمیز «میمون وار» قدیمی بومی بود، *کوانامی* در بخش نمایش های شادی آور طرح شده منبع الهامی را کشف کرد؛ ضرورتی را. او در حالی که نمایش های مصیبت بار و فاجعه آمیز ساروگاکو را «نو»[59] نامید، نمایش طنز و شادی آور را «کیوگن» یا «کلام دیوانه» نامید و جایگاه ثابتی به آن اختصاص داد. به گفته ی *سه‌آمی* کیوگن باید «اندیشه را به سوی خنده و شادی برانگیزد[60]»، نه خنده ای زشت و زننده؛ قهقهه زنان چون شیهه ی اسبان، بلکه «خنده ای که سبب لذت و شادی بینندگان شود[61]».

خنداندن اغلب کار مشکلی ست و خنداندن صرف بدون آن که اندیشه ای شادی آور پشت آن باشد زیان بار و کسل کننده است. *سه‌آمی* در کیوگن رعایت قیود و داشتن آرای هوشمندانه و ظریف و موشکافانه را لازم می دانست و بر آن اصرار

می ورزید. نکات مهم بنابر گفته های او عبارتند از: «آمیزش واقعیت و غیرواقعیت»، «بالایش ذهن و تمرکز بر تمامی ارزش های ستیزه جویانه و گام برداشتن به سوی فکری مسلط» و بالاتر از همه «هیچ چیز پست و بی ارزشی نباید وجود داشته باشد نه در گفتار نه در رفتار و حرکات. لطیفه ها و حاضر جوابی ها حتی باید درخور شنوندگانی چون اشرافزادگان و اشخاص پاك و مطهر باشد. هرچند که شوخی بامزه باشد اما هرگز نباید کسی چیزهای زشت و زننده ارایه دهد. این مهم ترین و پراهمیت ترین اصلی ست که باید همواره در نظر داشت[۶۲].»

سه‌آمی در نوشته هایش هیچ گاه به ضبط و ثبت هیچ یک از عنوان ها یا مضامین میان پرده های شادی آور نپرداخت. در هرحال قضاوت از روی اسناد و مدارك دوره های بعد، ما را به این فرض درست می رساند که کیوگن شکل امروزی اش را از زمان حیات سه‌آمی کسب کرده، زیرا با در اختیار داشتن تمامی عناصر لازم، تنها به تعریف او درباره ی محدود ساختن حوزه و میدان آن نیازمند بود. ساروگاکوی جدید متشکل بود از نمایش های غم انگیز «نو» و به دنبال آن کیوگن شادی آور. سه‌آمی نوشت: «روزگاران پیشین چهار یا پنج نمایش اجرا می شد. حتی امروز پسندیده تر است که سه نمایش نو و دو کیوگن در یک برنامه ارایه شود. در حالی که در سال های اخیر وقتی ما در حضور اشرافزادگان برنامه اجرا می کنیم مجبور هستیم هفت، هشت و حتی ده نمایش در یک برنامه داشته باشیم ولی من این کار را کاملاً برخلاف خواسته ام انجام می دهم[۶۳]».

بیست سال پس از مرگ سه‌آمی، نمایش باشکوهی از ساروگاکو در هوای آزاد با حضور افراد برجسته و صاحب منصبان عالی رتبه ی قشون در تاداسوگاوارا[۶۴] نزدیکی کیوتو برگزار گردید. نمایش در چهارمین روز از چهارمین ماه سال ۱۴۶۴ آغاز شد و در یازدهمین روز به پایان رسید. سه روز، روزهای پنجم، هفتم و دهم به نو و کیوگن اختصاص داشت، از دو دستنویس هنوز موجود[۶۵] فهرست نمایش هایی که در این برنامه اجرا شد با نام واقعی و ترجمه ی آن در پایین می آید و نمایشنامه هایی که امروزه وجود ندارد با علامت * مشخص شده است.

روز یکم (پنجمین روز)

Sannin Choja [سه ریش سفید] Sannomaru chaja [سه ریش سفید]

Saru-hiki [میمون باز] Sarugai Koto [تعویض نابرابر]

Kakure Mino [ساعت نامریی] Oni no Tsuchi [چکش جادویی شیطان]

Hachi Tataki [شکستن بشقاب] Horaku Wari [شکستن ظرف سفالی]

Kwaichu [جیب بری] Kwaichu Muko [جیب بری داماد]

Yavata no mae [در دهکده یاواتا]

۲ ـ دو خدمتکار به یاری هم حیله‌ای می‌اندیشند تا هرکدام «ساکه» را به دیگری بنوشاند.

روز دوم (هفتمین روز)

Hige Kaltate [ریش نگهبان] Hige Yagura [ریش انبوه]

Ka [پشه] Ka-Zumo [پشه ی ناقل]

* Daika Shoka [بزرگ؟ کوچک؟]

Oni no Mame [لوبیای شیطانی] Setsubun [جشنواره ی ست سوبون]

Monji 1 [حرف «ا»]

Jishaku [یک آهن ربا]

روز سوم (دهمین روز)

Sanbon Bashira [سه ستون] Sannin Bashira [ستون ها برای سه]

* Koyami [تقویم]

Asahina [جنگاور آساهینا]

Cha-gaki Zato [استاد چای نابینا]

Tanuki no Hara Tsuzumi [طبل پوست شکمی] Hara Tsuzumi [طبلی از پوست شکم کورگن]

Wakame [گیاهان دریایی]

Iruma-gawa [رودخانه ی ایروما]

Miru Muko [دیدن داماد] Morai Huko [پذیرایی داماد]

Karakasa no Shuku [اشعار در وصف یک چتر] Shuku Karakasa

* Wara Uchi [کوبیدن کاه]

Mochi-Kui [خوردن کلوچه ی برنجی] Naarihira Mochi [کلوچه ی برنجی ناری هیرا]

بدین ترتیب با پایان قرن پانزدهم میلادی کیوگن به عنوان شکلی از میان پرده برای متصل کردن بیشتر نمایش های نوی شاهانه و شکوهمند به رسمیت شناخته شد، و تحت حمایت

شوگون ها نیروی دویست ساله ای را صرف آن کرد؛ نخست برای به دست آوردن اعتباری جدّ اندر جدّ از راه فراهم آوردن تقدیرنامه ها و گواهی ها، و دوم برای گسترش دادن متن های خودش.

مشکلات نویسندگی و متون

اجراکنندگان توانای دنگاکو و ساروگاکو که با زیارتگاه های متعددی در شهرستان ها در ارتباط بودند در قرن پانزدهم، دسته دسته به پایتخت سرازیر شدند. اختلافات محلی در زمینه ی هنرهای بومی در این زمان هرکدام به صورت مکتب و مدرسه ای درآمد که هریک ادعا داشتند از روی اصالت و ریشه شان قابل تشخیص و تمایز هستند. به هرحال، برای هدف ما بررسی مختصر سه مکتب به ترتیب ظهورشان کافی به نظر می آید، ابتدا اوکورا[۶۶] سپس ساگی[۶۷] و در پایان ایزومی[۶۸].

توراکی یایمون اوکورا[۶۹] (مرگ در ۱۶۶۲)، سیزدهمین استاد مکتب اوکورا در سال ۱۶۶۰ رساله ای نوشت با نام وارانب- گوسا[۷۰]، که برای نخستین بار تماماً به کیوگن اختصاص داشت. و در آن از راهب *ژنه* (۱۳۵۰ ـ ۱۲۶۹) به عنوان نخستین نویسنده ی این نمایش های شادی آور سبک یاد و تقدیر می کند و به پنجاه و نه عنوان نمایشنامه از او اشاره می کند[۷۱]. به نقل قول مستقیم از این رساله: «راهبی با نام *انزایی ژنه*[۷۲] اهل کیوتو، مقیم کوه های هیی[۷۳]، مقادیر زیادی کیوگن تصنیف کرد با این باور که کلام و لطیفه های دیوانه وار سرگرم کننده هم می توانند نفس انسان را مهار و به سوی تزکیه الهی و ستایش بودا سوق دهد.[۷۴]»

بنابه گفته ی *توراکی*، موفقیت *ژنه* مدیون خاندان هیوشی[۷۵] در استان اومی[۷۶]، حامی و مشوق بلندمرتبه و مشهور ساروگاکو اومی بود.

یاتارو هیوشی[۷۷]، پنجمین استاد مکتب اوکورا، به شهر نارا نقل مکان کرد تا به بازیگران زیارتگاه کاسوگا بپیوندد تا از این راه دو مکتب ساروگاکو در استان های اومی و یاماتو به هم نزدیک شوند. به احتمال زیاد این اتفاق در زمان حیات سه آمی رخ داد.

توراکی از *شیرو جیرو کومپارو*[۷۸] (مرگ در ۱۵۰۰)، پسر *زنچیکو یوجینوبو*[۷۹] (۱۴۹۹-۱۴۱۴) مشهور و نوه ی سه آمی، و نیز از هنرمند هم عصر او *یاتارو یوجی*[۸۰] به عنوان مؤلفین هفتاد و هشت نمایشنامه نام می برد. به علاوه فهرستی از بیست وپنج نمایشنامه ذکر می کند که نویسندگان شان گمنام هستند. گرچه با پذیرفتن گزارشات وی تمامی مسایل مبهم درباره ی مؤلفین کیوگن حل خواهد شد، اما متأسفانه هیچ مدرکی برای اثبات گفته های او وجود ندارد. بدون شک *ژنه* مردی فرهیخته از نوع «دیندار» بوده است. افسانه ی نویسندگی اش در زمینه ی کیوگن از این واقعیت سرچشمه می گیرد که او در زندگی روزمره تصاویری برای بیان تعالیم خود یافت.

مکتب «اوکورا» را در حقیقت *شیروجیرو کومپارو* در اوایل قرن شانزدهم، بعد از سقوط رژیم هوجو[۸۱] بنیان گذارد و از همان ابتدا مورد لطف و حمایت نایب السلطنه *هیدیوشی توییوتومی*[۸۲] قرار گرفت. در پنجمین روز از دهمین ماه سال ۱۵۹۳، *هیدیوشی* به همراهی *ایه یاسو توکوگاوا*[۸۳] (۱۵۳۶-۱۶۱۶) و *توشی مایدا*[۸۴] (۱۵۳۸-۱۵۹۶) نمایشنامه ی گوش کشی [میمی-هیکی][۸۵] را که امروز به *کوچی مان*[۸۶] معروف است بازی کردند و مجموعه لباس هایی که در این نمایش استفاده کردند به *توراماسا یایمون اوکورا*[۸۷] (۱۶۰۴-۱۵۳۹)، استاد مکتب در آن زمان داده شد. به پسرش *توراکیو*[۸۸] (۱۶۴۶-۱۵۶۶) هم یک منطقه و قلمرو ملکی کوچک اعطا شد.

مکتب ساگی که توسط *سوگن نینمون*[۸۹] (۱۵۹۸ ـ ۱۵۰۸) پایه گذاری شده بود مورد حمایت *ایه یاسو*، که در دوره ی استبداد بر هیدیوشی پیروز شده بود، قرار گرفت. چنین گفته شده که *سوگن*، به فرمان حامی و پشتیبان خود، *میشیسین*[۹۰] را تصنیف کرد که تنها متن کیوگنی ست که از این نویسنده شناخته شده است، اما جستجوی من برای دسترسی به این متن در تمامی مجموعه ی کارها ناکام ماند. طی زمان حکومت *توکوگاوا* (۱۸۶۷ ـ ۱۶۱۶)، مکتب ساگی از حمایت و پشتیبانی صاحبان قدرت بهره مند بود. علی رغم تقدیرنامه ها و مدارک گوناگونی که این مکتب برای بالا بردن اعتبار خود تهیه و تنظیم کرده بود، ساگی تنها شعبه ای از مکتب اوکورا است و در متن ها یا اجراهایش اصالت اندکی وجود دارد. جای تعجب نیست که *توراکی اوکورا* در رساله ی وارانب- گوسا می نویسد: «نهادن نام مکتب بر خودشان مسخره است».

مکتب ایزومی به وسیله ی *گنسوك یاماواکی*[۹۱] (مرگ در ۱۵۶۹)، از تبار *شیروجیرو کومپارو* مؤسس مکتب اوکورا پایه گذاری شد. در سال ۱۶۱۴ او توسط ارباب *یوشیناو توکوگاوا*[۹۲] (۱۶۰۰-۱۶۵۰) به فرقه ی اُواری[۹۳] دعوت شده بود. *توکوگاوا* کسی ست که در سال ۱۶۳۱ سمت حکمرانی استان ایزومی را به وی اعطا نمود، که نام این مکتب هم برگرفته از آن است.

موتوتاوا یاماواکی[۹۴] (۱۸۳۱ ـ ۱۷۴۷) ششمین استاد مکتب ایزومی به ادو[۹۵] رفت تا بتواند با اساتید مکاتب دیگر در ارتباط نزدیک باشد و پس از آن در تمامی متون مکتب خود تجدیدنظر کرد و اصلاحاتی روی آنها انجام داد. کتاب دستنویس او با نام «کوموگاتو- بون»[۹۶] [کتاب ابردار] که نامش متأثر از طراحی روی جلد آن است، محتوی فهرستی متشکل از دویست نمایشنامه است.

یکی از اعضای مکتب ایزومی شعبه ای با نام *نومورا*[۹۷] تأسیس کرد. درباره ی این مکتب و مؤسس آن دانسته های اندکی وجود دارد، اما در میان متعلقات آن کتاب دستنویس کیوگن مهم دیگری شناخته شده با نام «نامی گاتو- بون»[۹۸] [کتاب موج دار] که نام آن هم متأثر از طراحی جلدش است. نامی گاتو- بون با دویست و پنجاه و دو نمایشنامه احتمالاً از نظر سابقه از کوموگاتو- بون قدیمی تر است و حاوی تعداد زیادی

مقایسه های قابل توجه بین متون مختلف کیوگن است.

مشکلات و مسایل متون کیوگن همانند ابهاماتی ست که درباره ی مؤلفین آن وجود دارد. کیوگن نمایشی ست دیدنی نه خواندنی. در ابتدا موضوعات گوناگون و مکالماتش شفاهاً توسط استادی به دیگران سینه به سینه منتقل می شده و متنی وجود نداشته، بازیگران آن مؤلفین آن هم بوده اند. *سه‌آمی* می نویسد: «مهم ترین وظیفه ی یک گرداننده ی کیوگن همان شادی سازی ست، همچون یک دلقک مهمانخانه با حوادث و لطیفه های قدیمی، صحنه ای سرگرم کننده و شاد می سازد[۹۹]». تا آن زمان این بهترین توصیف از کیوگن است. و مدت ها بعد تحت حمایت و پشتیبانی سران لشکری این توصیف به عنوان یک اصل کیفی جای خودش را به خوبی باز کرد. در اوایل قرن هجدهم *هاکوسکی آرای*[۱۰۰] (۱۷۲۵ ـ ۱۶۵۷) نوشت:

«در زمان ارباب *موروماچی*[۱۰۱]، منظور از بازی کیوگن، اجرای نمایشنامه ای واقعاً موجود نبود، بلکه اجرای فی البداهه از چیزی مضحک در موقعیتی خاص ترجیح داشت. ارباب *کاماکورا*[۱۰۲] اشراف زاده ای بود که از آرایش موهایش بیزار بود و اشراف زادگان کیوتو کسانی بودند که تملق و چاپلوسی خیلی آشکار را هم می پذیرفتند و باور می کردند.[۱۰۳]»

گاهی اوقات کیوگن برای هدفی بسیار مفید اجرا می شد. استفاده ای که هملت از نمایش کرد، تلاشی بود که ژاپنی ها هم انجام دادند. در زمانی که پند و اندرز دادن و نصیحت کردن به اشرافزادگان خود رأی بسیار خطرناک بود، کارگزاران آنان، بدل آن ها را روی صحنه ی کیوگن به نمایش می گذاشتند تا آن ها بتوانند مستقیماً خودشان را مشاهده کنند. زیارتگاه های بودایی هم از این نمایش به منظور آسان فهم کردن دستورات مذهبی برای پذیرش مردم عادی استفاده می کردند[۱۰۴]. رویدادهای ذکر شده مرهون انعطاف پذیری خارق العاده ی کیوگن است. بدون شک *سه‌آمی* به منظور شکل گیری نهایی کیوگن اقدامات وسیعی انجام داد. تا این زمان از اجراهای *ساروگاکو* به سال ۱۴۶۴، از بیست و سه نمایشی که اجرا شده بود، بیست نمایش به دست ما رسیده. از طرف دیگر تمام دلایل موجود ثابت می کند که آن ها تنها خط کلی داستان و چکیده ی مکالمات را سینه به سینه منتقل می کردند. به این دلیل که هر استاد توانایی می توانست با آزادی کامل و ابتکار و نوآوری شکلی مناسب آن موقعیت خلق کند و با اصلاح و تجدیدنظر در آن در جهت بهبود بخشیدن به نسخه ای که سینه به سینه به او رسیده بکوشد. تحت این شرایط بازیگران کیوگن به نوشتن متن نمایشنامه اعتقاد چندانی نداشتند و اگر احیاناً نمایشنامه ای به طور اتفاقی نوشته می شد، به شکل یادداشتی بوده و هیچ گاه متن کاملی از هیچ نمایشی نوشته نمی شده.

توراکی اوکورا نخستین کسی بود که در سال ۱۶۳۸ مرارت و زحمت نوشتن متون دویست و سه نمایشنامه ی کیوگن را به گردن گرفت. او نمایشنامه ها را براساس موضوع به هشت گروه اصلی طبقه بندی کرد و در مقدمه نوشت:

۳ ـ خدمتکارها پس از نوشیدن «ساکه»ی ارباب دچار تشنگی تحمل ناپذیری می‌شوند.

«تحت هیچ شرایطی این دستنویس ها نباید به دست بیگانگان بیفتند. از آنجایی که من از هوش مادرزاد بهره ی چندانی نبرده ام، می ترسم آنچه را که پدرم به من آموخته بود از یاد ببرم. به همین جهت این نمایشنامه ها را به روی کاغذ می آورم. شاید کسانی به خاطر این کار مرا سرزنش کنند، اما می خواهم از تمامی کسانی که کار مرا ارزشمند می دانند سپاسگزاری کنم[۱۰۵].»

توراکی از کار خود بسیار بسیار پوزش می خواهد. او در پی نوشت کتاب خود اضافه می کند: «... تا پیش از این، نمایشنامه ها به روش سنتی شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می شد و هرگز نوشته نمی شد. به هرحال بیم آن دارم در طول زمان در مسیر این نقل و انتقالات آنقدر از اصل نمایشنامه ها دور شویم که دیگر قابل شناسایی نباشند[۱۰۶]».

تاریخ این رویداد «نهمین ماه سال ۱۶۴۲» است، احتمالاً زمانی که *توراکی* کار عظیم خود را به پایان رسانیده بود و در پی آن پدرش *توراکیو یایمون اوکورا*[۱۰۷] (۱۶۴۶ ـ ۱۵۶۶) در پشت نویس کتاب، اصالت کامل متون سنتی شفاهی آورده شده را گواهی و تایید می کند. این یادداشت چند ماه پیش از مرگ وی در تاریخ «نخستین ماه از سال ۱۶۴۵» نوشته شد. این داستان، از اولین ثبت متون کیوگن با تشریفات و شکوهی خاص نقل می شود.

توراکی معتقد بود و درست هم می گفت که خط اصلی و چکیده ی مکالمات کیوگن در دست استادان ماهر و موفق به مرحله ای رسیده که توسعه و بهبود بخشیدن به آن نه لازم و مفید بود و نه امکان پذیر و او می خواست یک شکل ثابت و همیشگی به آن بدهد. اما چنین مقدر بود که کار او هم دستخوش تغییر و تحولاتی بشود. در سال ۱۷۹۲ *توراهیرو یایمون اوکورا*[۱۰۸] (۱۸۰۵ـ۱۷۵۸) نوزدهمین استاد این مکتب متون را بار دیگر بازنویسی کرد. مقایسه ی دقیقی از این دو کار اختلافات جالبی

را نشان می دهد که گرچه این اختلافات جزیی ست ولی در هرحال از نقطه نظر جمع آوری اطلاعات درباره ی متون کیوگن به اندازه ی کافی حایز اهمیت و درخور توجه است.

ناشری بلندپرواز در سال ۱۶۶۰ در ادو اولین نوشته های کیوگن را که شامل صد وپنجاه نمایشنامه بود در پنج جلد کوچک چاپ کرد، که حاوی تصاویر خوبی از صحنه های نمایش های متفاوت بود به همراه شرحی مختصر از آن.

کتاب با استقبال خوبی مواجه شد و دو سال بعد تجدید چاپ شد. عنوان کتاب «کیوگن ـ کی»[۱۰۹] [اسنادکیوگن] بود. سوآلی که مطرح می شود این است که ناشر این متون را از کجا آورده؟ تمام مکاتب متن هایشان را با وسواسی زیاد مراقبت و پنهان می کردند، و اگر موردی ایجاب می کرد که مکتبی متنی را به مکتب دیگر قرض دهد، دو استاد سوگندی رد وبدل می کردند که نخست نسبت به متن وفادار باشند و دوّم این که نگذارند متن به دست مکاتب دیگر بیفتد. در حقیقت نمی توان گفت «اسناد کیوگن» به یک مکتب تعلق دارد. به نظر می آید کتاب براساس یادداشت های سریع هنگام اجراها گردآوری شده.

بیشتر متون به مکتب اوکورا تعلق داشت که به دنبال آن مکتب ایزومی به وجود آمد، مکتب ساگی و مکاتب جزیی دیگر در این خصوص از اهمیت کمتری برخوردار بودند. محققین پیشین از این آثار چاپی به عنوان مرجعی برای تحقیق، روی متون کیوگن استفاده می کردند. البته این امر زمان درازی ادامه نیافت. زیرا برای کاوش های تطبیقی شان، باید به متون خطی و دستنویسی رجوع می کردند که متأسفانه در اختیار خصوصی خانواده های ست و هنوز هم برای همگان قابل دسترسی نیست.

منابع

پیشتر گفتیم که جامعه ی نخستین این جهانمداری جزیره ای چقدر یکدست و یکپارچه بود. و حتی زمان درازی پس از ورود فرهنگ جدید، توده ی مردم همچنان به زندگی ساده ی خود پایبند بودند. با نگاهی دقیق بر شخصیت ها، و به همان اندازه دقیق، در نقد هر انحرف رایج در جامعه، مردم می توانستند به راحتی به موضوعات ظریف و زیرکانه بخندند. زنی شرور، می خواره، سامورایی بزدل، ارباب مالک نادان، نوکر حیله گر، زن سلیطه ـ همه ی این مضامین آن ها را غرق در لذت می کرد و در روزهای تعطیل جشنواره ی سالانه ی زیارتگاه محلی، در نمایش هایی که برگزار می شد، تیزبین ترین آن ها می توانستند پوچی و بیهودگی دیگران را به نمایش بگذارند. در حقیقت موضوعات کیوگن تجارب ساده ی روزانه ی زندگی شخصی ست.

البته کیوگن هایی هم وجود دارد که سرچشمه ی ادبی شناخته شده ای دارد، برای مثال، «داستان بوسو»[۱۱۰] از کتابی درباره ی راه و روش بودایی گری، به نام شاسکی ـ شو[۱۱۱] [سنگ ها و ریگ ها]، گردآوری شده توسط راهب موجو (مرگ در ۱۳۱۲) سرچشمه می گیرد.

راهبی که بیش از آن خسیس است که بخواهد با تقسیم کوزه ی شیره ی مالت با خادمین دیگر، مقداری از آن را از دست بدهد، در پایان مانند ارباب مالک در بوسو نه تنها بوسوی ارزشمندش را بلکه گنجینه های باارزش هنری اش را هم از دست می دهد.

طرح داستان «بانوی لک جوهری» برگرفته از واقعه ای در داستان بانو *موراساکی* در کتاب «افسانه ی گنجی»ست. هنگامی که *موراساکی* تلاش می کرد لک قرمز رنگ را که گنجی روی دماغ خودش گذاشته بود پاک کند، گنجی گفت: «مواظب باش.» و در حالی که از خنده اشک می ریخت ادامه داد «که مبادا مانند هیچو[۱۱۲] با من رفتار کنی که معشوقه اش به او حقه زد. من داشتن دماغی قرمز را به سیاه ترجیح می دهم[۱۱۳]». هیچو که گنجی برای بانو *موراساکی* مثال می آورد برای آن که معشوقه اش فکر کند از بی مهری او گریه می کند از بطری کوچکی آب به گونه هایش می پاشید. معشوقه به وسیله ی مخلوط کردن جوهر با آب حقه ی او را برملا کرد.

گاهی اوقات، میان پرده های کیوگن به هزل و تمسخر نمایش های جدی «نو» می پردازد. «شکارچی پرنده در دوزخ[۱۱۴]» مضحکه و طنزی ست از *اوکایی*[۱۱۵] «ماهیگیر حریص» نوشته ی *انامی نو سایمون*[۱۱۶] (۱۴۰۰). اشخاص این نمایشنامه ها خلاف قوانین بودایی گری درباره ی زندگی رفتار می کنند، از این رو ماهیگیر حریص در نمایش نو و شکارچی پرنده در نمایش کیوگن به عذاب و شکنجه در آتش دوزخ محکوم هستند، اما چون اولی به یک راهب سرگردان سرپناه داده و دومی از شکار خود دیوهای دوزخ را تغذیه کرده، ماهیگیر حریص به پیشگاه بودا آورده می شود، در حالی که شکارچی پرنده، زندگی موقتی جدیدی در کره ی خاکی می یابد.

کیوگن به عنوان یک نمایش مردمی اغلب از فرهنگ عامه الهام می گرفت. روباه افسونگر، خرده فروشی شکم گنده، خدای رعد با تعدادی طبل و شیاطینی از جزیره ی جوانی جاودان؛ شخصیت های شناخته شده ای هستند ـ به ویژه شیطان شاخ دار و دندان اره ای که انسانی رفتار می کند و حتی دوست داشتنی ست. او در سر راه خود به سوی روز جشن اژدها، با جیمبی[۱۱۷] و گوهی[۱۱۸] برخورد می کند و آنان را همسفران خود خطاب می کند. متأسفانه **آن ها** به شدت می ترسند.

«ای ترسناک، ای ترسناک، بگذر جان من، از جان ما!» شیطان خوش قلب پاسخ می دهد: «بیایید، بیایید، دوستان عزیز من! من آنقدرها هم ترسناک نیستم. من شیطانی ام از جزیره ی جوانی جاوید.»

این اطمینان بخشی برای آن ها زیاد هم اطمینان بخش نیست و جیمبی فریاد می کشد: «اما اگر شیطان ترسناک نیست، پس چیست؟»

با این اطمینان که او «از نوعی نیست که چیزهای بدمزه ای مثل انسان می خورند» افکارشان آرام می گیرد و رابطه ی

دوستانه ای بین آنان آغاز می شود.

نکته ی شایان توجه این است که بسیاری از نقاشی های موجود اوتسو[۱۱۹] در قرن ۱۷ و ۱۸ الهام گرفته از همان موضوعاتی ست که در کیوگن مطرح می شود. تولیدهای مردمی به روش سنتی فرهنگ عامه در این نقاشی ها مانند مکالمات کیوگن از اصالت و سادگی و از لحاظ تکنیک فنی از خودجوشی بسیار زیاد و عالی برخوردار است. تنها مردم عادی پایبند به سنت های معمولی می توانستند چنین آثار ادبی یا کارهای هنری بدون امضا و بدون تاریخی را به وجود بیاورند. در اینجا به تجزیه، تحلیل و مقایسه ی این آثار بر نخواهیم آمد بلکه تنها به موضوعاتی که در هر دو مشترک است اشاره خواهیم کرد.

میمون باز و میمونش، شیطانی که توسط موشی با شاخه ی کوچک مقدسی در دهان تعقیب می شود، خدای رعد که طبل خود را در اقیانوس گم کرده، نابینایی با آلت موسیقی ای که به پشتش بسته، زورآزمایی فوکورو کوجو و دای کوکو (مسابقه ای میان خوشبختی و طول عمر)، کنیزی که مرد حقه بازی را فریب می دهد، یک گدا، یک فروشنده ی دوره گرد و یک کیف زن؛ تمامی این موضوعات به روشنی بیان و از یکدیگر متمایز می شوند؛ برخی به وسیله ی خط و رنگ و برخی به وسیله ی لغاتی که با تخیل تازگی یافته.

ارزش زیبایی شناختی در کیوگن

اکنون که این پرسش مطرح می شود میان پرده های خنده آور آیا دارای ارزش زیبایی شناختی هست یا نه؟ ژاپنی ها یک در میان به خاطر داشتن یا نداشتن شوخ طبعی و ذوق طنز تمجید یا نکوهش شده اند تا به این نتیجه رسیدند که «موضوع های جدی به درد صادر کردن می خورد» اما «سرگرمی های یک ملت، فقط مصرف داخلی دارد[۱۲۰].» انتقال از مرز، طنز موجود در آنها را باد هوا می کند. هرچند، آن ها معتقدند که طنز و شوخی در سراسر جهان یکی ست و تنها تفاوت منش ها و آداب و رسوم است که موجب پدید آمدن تفاوت نحوه ی بیان می شود.

شخصیت ها در کیوگن اندك و محدودند: بازیگر اصلی، «شیته» و بازیگر کمکی «واکی» که به ندرت از سه نفر تجاوز می کنند. نخستین بازیگری که روی صحنه می آید، خودش را معرفی می کند:

«من راهزن بدنام و سابقه داری هستم که این دور و بر زندگی می کنم[۱۲۱].»

یا:

«همچنان که آگاهید من سال ها مجرد بودم[۱۲۲].»

تماشاگران جدی که مدتی نشسته بودند و نمایش غم انگیز «نو» را تماشا می کردند ناگهان در قالب ذهنی خنده آور درستی قرار می گیرند، بدون هیچ نیروی زیادی برای این تغییر فضا. خنده ی شادی که برمی خیزد نه به دلیل کیفیت نمایش و نه به دلیل ارتباط شخصیت هاست بلکه به دلیل پذیرش مطلق و نردیدناپذیر ذهن بازیگران در برگزاری اجرای اصول دقیق و ثابت صحنه

کیوگن "KIROKUDA"

درباره‌ی اربابی‌ست که خدمتکارش ـ تاروکاجا ـ را با هدایایی از جمله کوزه‌ای «ساکه» نزد عمویش می‌فرستد؛ و خدمتکار در راه از سرما «ساکه» را می‌خورد.

است.

برای مثال نقش جدی ـ مضحک «تارو» را در نظر بگیرید. او به اندازه ی کافی سرزنده است، اما در چهارچوبه ای بسیار محدود حرکت می کند، به طوری که خوانندگان کیوگن شاید اگر اجرای نمایش را روی صحنه ندیده باشند او را خیلی ساختگی در نظر بیاورند؛ در حالی که نزد ژاپنی ها شخصیتی آشناست. هنگامی که اربابش به او می گوید هرگاه جغد فریاد کرد او را بیدار کند، از اربابش می پرسد اگر مرغ فریاد کرد چطور؟ و در حالی که از شدت خواب به سختی چشمانش را باز نگه داشته اربابش را صدا می زند تا به او بگوید خروسی خمیازه کشید. تارو همیشه باهوش است و هر بار به اربابش حقه می زند. هرچه هم که قراردادی، به محض نگاه کردن به او، جادوی خنده جان می گیرد.

طبیعت خنده در ساختمان کیوگن بیش از هرچیز جسمانی ست؛ و در آن بیشتر کمدی موقعیت مطرح است تا کمدی شخصیت، یعنی موقعیت بر شخصیت برتری دارد؛ از آن رو که اشتباه ها و ناهماهنگی ها هیجان تکان دهنده ای می آورد و تماشاگران را می خنداند. در نمایشنامه ی «خادم گیج» تعلیمات راهب به نوآموز نادانش هربار تنها یک قدم دیر و زود به کار برده می شود. مثلاً، وقتی مردی برای قرض گرفتن اسبی می آید، نوآموز خطابه ای را ایراد می کند که موظف بوده زمانی که کسی برای قرض گرفتن چتر می آمده، ایراد کند. در عوض او برای مردی که بعدتر برای دعوت راهب به شام می آید خطابه ی قرض گرفتن اسب را ایراد می کند. این روشی قدیمی برای خنداندن است[۱۲۳].

از روزگاران نخستین، ژاپنی ها استفاده ی خوبی از تکرار و اغراق می کردند. در سال ۴۸۴ زمانی که سالار ودیت[۱۲۴] حکمران ایالت هاریما[۱۲۵] شد، جشن بزرگی برپا شد. هنگام غروب وقتی دو پسر را مجبور کردند تا برقصند، یکی از آنها گفت: «ای برادر بزرگ نخست شما برقص.»

برادر بزرگتر پاسخ داد:

«ای برادر کوچک نخست شما برقص.»

در حالی که مهمانان از ته دل می خندیدند، آن ها مدت ها به این مکالمات و تعارفات ادامه دادند.[۱۲۶] غالباً این نوع ادب و نزاکت بیش از حد در کیوگن استفاده می شود. در نمایشنامه ی «ناودان کله اژدری» هنگامی که مرد متشخص روستایی، دست از سوگواری برای همسر ساده ی روستایی اش برمی دارد، به این فکر می افتد که بخندد و روبه نوکرش می گوید: «بیا، اول تو بخند.»

ادب ذاتی تارو، او را از انجام چنین کاری منع می کند.

«نه قربان، خواهش می کنم شما اول.»

آن ها مدتی این تعارفات را تکرار می کنند تا در پایان هر دو از خنده می ترکند، اما مدتی قبل از آن که بخندند تماشاگران با تمام وجود غرق در خنده هستند.

خرافات رایج نقش مهمی در کیوگن بازی می کرد. قبلاً به نقش شیاطین یا *اونی*ها[۱۲۷] در فرهنگ عامه ی ژاپن اشاره کردم. مبنای نمایشنامه های «فروشنده ی نارنگی» و «عرق برنج عمه بیم و ترس از اونی ست. هبوط نیوو[۱۲۸] در نمایشنامه ی «شاه دوا[۱۲۹]» بر مبنای باور رایج درباره ی تأثیر و معجزات این الهه است.

برخلاف نمایش های شادی آور غربی، در نمایش کیوگن نشان بسیار کمی از عشق و دلدادگی دیده می شود. برای ژاپنی ارتباط زن و مرد یک واقعیت است و پرداختن به آن عاشقانه و افسانه ای نیست. ازدواج برایش ترتیب داده می شود و در کانون اجتماعی که آن را خانواده می نامند، همسرش عنصری لازم به حساب می آید. سخنان مرد متشخص روستایی در نمایشنامه ی «ناودان کله اژدری» به خوبی شاهدی بر این مدعاست. «من چقدر احمق بودم که پاسوز همسر خانگی ام در این روستا شدم. گرچه خیلی حوصله اش را ندارم، ولی او برای من پسران زیبای زیادی به دنیا آورده که ثروت و امید آینده ی من هستند. این برای من خوشبختی بزرگی ست.»

اغلب این سوال پیش می آید که چطور حکومت خانخانی، کیوگن و اجرای آن را در جشن های رسمی خود با شکیبایی تحمل می کرد، چون بیش از نیمی از این نمایش ها به خان های زمیندار می پردازد، آن هم نه با نگاهی مثبت، بلکه با نگاهی طعنه آمیز و انتقادی. لاف زدن، بزدلی، خودآرایی و ریاکاری صفاتی ست که در اربابان زمیندار این نمایش ها دیده می شود. برخی پژوهندگان بر این عقیده اند که کسانی که در نمایش های کیوگن به آن ها ارباب گفته می شود، درباریان ورشکسته و کنار نهاده ی شهر کیوتو هستند که تغییر لباس داده اند، به همین جهت اربابان ملاک و اشرافزادگان به شدت از این نمایش ها استقبال می کردند. در هرحال توضیح این نکته را به این مطلب می توان محدود کرد که در سال ۱۴۲۴ یک استاد کیوگن به سختی مجازات شد تنها به این دلیل که موقعیت پست و ناچیز اشرافزادگان در دربار سلطنتی را به تصویر کشیده بود.[۱۳۰]

اربابان زمیندار در نمایش های کیوگن از نظر من، همان اربابان زمیندار هستند و نه چیزی دیگر. در اینجا به مسئله ی پیچیده ی زیبایی شناسی در این متون می پردازیم. پرفسور پارکر می گوید:

«موضوع های شادی آور؛ چیزهایی که ما را به خنده یا لبخند وا می دارد و سبب شادی و مسرت ما می شود؛ چیزهایی ست که به طور آشکار با آنچه معمولی، عادی، پیش بینی شده، مرسوم، درست و حقیقی ست، در تضاد باشد- با تمامی ارزش هایی که زندگی مشترکی و طبیعی بشر را می سازد. چیز مضحک غیرمعمول است، پیش بینی نشده، غیرمرسوم، اشتباه و تقلبی- در کلامی وسیع تر موضوعاتی ست شیطانی[۱۳۱].» چه مسخره است زندگی مرد نابینایی که زنش او را ترک می کند و میمونی به جای خود برای او می گذارد در نمایش «تعویض نابرابر». چه مسخره است داستان شوهری که همسرش کیسه ای بر سر او کشیده و او را خرکش در صحنه می کشاند در نمایش «کیسه ی جدایی». این صحنه ها رقت آورند ولی ما به آن ها می خندیم. در حقیقت اغلب ما نمی توانیم به آن ها نخندیم. تنها توضیح قانع کننده ای که تاکنون به این موضع داده شده، نظریه ی «فاصله جسمانی» میان ما و چیزهای شیطانی است. بدبختی نباید سر خود ما آمده باشد [شیطان نباید شخصاً ما را لمس کند] زیرا در آن صورت ما به جای خندیدن، زاری می کردیم.

اشرافزادگان کیوتو که شدیداً تلاش می کردند برهنگی روحی و جسمی شان را بپوشانند قادر نبودند خودشان را در معرض دید همگان ببینند. حتی ساده ترین ریشخند، آن ها را خرد می کرد. از طرف دیگر خان های با قدرت طبقه ی ملاکان چنان سرشار از حس خودبزرگ بینی و جاه طلبی بودند که قادر بودند در برابر هر بداقبالی خنده داری هم مقابل خودشان بایستند و به پوچی خودشان بخندند.

درباره ی کیوگن مطالب زیادی می توان نوشت اما شاید خود نمایشنامه ها گویاتر از هر گفته ی دیگری باشد. خدمت واقعی کیوگن به ادبیات ژاپن مدیون شوخی ها و لطیفه های ساده ای ست که نه مقایسه پذیر است با روح فرانسوی کمدی که زاده ی روشن بینی سطح بالا، و پیچیدگی خالص آن است، و نه با تصور انگلوساکسون از کمدی، به عنوان سرچشمه ای از احساس صوتی. زیرا، نزد ژاپنی ها تعریف اول با خودآگاهی شکنجه می شود، و دومی با طعنه و انتقاد از خود به تأثیری جدّی می رسد. تحت همه ی این شرایط طنز و شوخ طبعی ژاپنی جنبه ای کاملاً ساده و همواره انسانی دارد.

کیوگن و تخت‌حوضی

شاید هیچ تعریفی موجزتر از بیان *دانلدریچی*، در مقدمه ی کتاب «راهنمای کیوگن» تفاوت «نو» و «کیوگن» را آشکار نمی کند:

«نو معمولاً درباره خدایان و ارواح است؛ نمایشی ست آرمانی که عمیقاً ریشه درازهای روح دارد. کیوگن همیشه درباره ی موجودات بشری ست، و حتی خدایانش نیز به وضوح میرا هستند. آن را چهرک های آرمانی به کار نمی آید؛ نیازی به

موسیقی ندارد چون نبایستی رازی بر صحنه آورد، و همچنین نیازی ندارد به آن کندی، وقار، یا شاعرانگی؛ زبان آن ساده فهم است و تنش آن تندتر از زندگی. کیوگن نمایشی ست علیه چهرك زدن ...»

معمولاً این پرده دری و نمایان کردن پشت چهرك انسان ها در همه ی مضحکه های جهان مشترك است. ولی قصد من در اینجا مشخصاً مقایسه ای میان کیوگن و تخت حوضی- مضحکه ی بومی ایرانی ست.

مقایسه ی کیوگن با تخت حوضی سنتی ایرانی از بعضی جهات درست است. یکی از وجوه این تشابه در شخصیت های این دو نمایش است که در هر دو اغلب برای تماشاگران شان شناخته شده اند، گرچه تعدد شخصیت ها در تخت حوضی بیشتر از کیوگن است اما شخصیت های شاه پوش، وزیرپوش، زن پوش، جوان پوش، حاجی، زن حاجی و سیاه برای همه شناخته شده است؛ همچنان که در کیوگن شخصیت های شیته [بازیگر اصلی]، آدو [بازیگر نقش دوم در کیوگن] و کوآدو [بازیگر نقش سوم در کیوگن] معمولاً ارباب، تارو کاجا، جیرو کاجا [خدمتکارانش]، راهب، خادم و غیره برای ژاپنی ها شناخته شده است. و این ها شخصیت های معلوم، معین، تعریف شده و تکرارشونده ی این نمایش هستند.

شخصیت های ارباب و نوکر در تخت حوضی و رابطه و تضاد آن ها و مفاهیم خنده آور دور و برشان را در کیوگن نیز می توان دید.

در هر دوی این نمایش ها نقش زنان را مردان ایفا می کرده اند. گرچه در تخت حوضی با گذشت زمان، زنان پا به عرصه ی صحنه گذاشتند و نقش زنان توسط خود زنان ایفا شد، اما در کیوگن همچنان زن پوش ها نقش زنان را تصویر می کنند و بر صحنه می آورند.

پایان هر دوی این نمایش ها اغلب به زد و خوردی از نوع مضحکه و تعقیب و گریزی خنده آور منتهی می شود و بازیگران در حالی که به دنبال هم می دوند صحنه را ترك می کنند.

تفاوت این نمایش ها هم قابل توجه و بررسی ست.

قبل از هرچیز طول زمانی آن ها یکسان نیست، و همان طور که گفته شد تعدد شخصیت ها نیز؛ و در حالی که داستان های تخت حوضی ممکن است ترکیب چند داستان و موقعیت باشند، داستان های کیوگن هرکدام فقط از یک موقعیت مشخص و مجزا تشکیل شده، و مانند یک لطیفه ی مستقل صحنه ای شده است که از خودش شروع می شود و به خودش پایان می پذیرد. یعنی تخت حوضی کم و بیش با همه ی متن و خارج از متنش، یک داستان کامل طولانی را تعریف می کرده، در حالی که کیوگن یک نکته از آن داستان کامل را موضوع خود می کند. و از طرف دیگر بدیهه گویی مجاز و بی در و پیکر تخت حوضی در کیوگن جایی ندارد، و برعکس، نظم صحنه ای و سنتی نمایش «نو» بر آن حاکم است.

کیوگن به دلیل نظم آن و سختگیری در نگهداری متن ها و

اجرای کیوگن "KIROKUDA" در مدرسه ی بازیگری "OKURA"

سلیقه های اجرایی پیوسته به بازیگرانش جای کمی برای بداهه پردازی می دهد، و اعمال آن ها بر صحنه- ضمن آزاد گذاشتن نبوغ شخص بازیگر- کاملاً حساب شده و پا جای پای پیشینیان است، در حالی که تقلیدهای بومی ایران اصلاً متن ندارد، بلکه فقط چهارچوبی داستانی را میان بازیگران قرار می گذارند و در آن شاید حتی یک تمرین کامل در میان نباشد، و هرکس با ذوق بداهه پردازی خود، مسیر پیشرفت نمایش را هم تعیین می کند و هم تغییر می دهد.

در کیوگن چنین نیست و نظم، چهارچوب و قوانین خاصی حکم فرماست، بدین ترتیب حتی تفاوت مکتب های کیوگن نتیجه ی تفاوت های مختصر متن هاست و تفاوت های ظریف در سلیقه های اجرایی، در حالی که در کشور ما متن یک تقلید در هیچ دو اجرایی عیناً مثل هم نیست، و حتی اجرا هیچ دوبار پشت همی مو به مو یکسان چون یکدیگر نیست.

باید گفت تخت حوضی همیشه میان مردم عادی قهوه خانه ها و بر تخت حوض های خانه هاشان عرضه می شد و کیوگن در محل اجرای کم و بیش مقدس «نو» و برای تماشاگرانی سطح بالا، با وقار اشرافی. هرچند در سوابق تخت حوضی- در برهه ای از زمان- کوشش هایی برای منطبق کردن خود با سلیقه ی خانه های اشراف و مردم عادی دیده می شود ولی تخت حوضی هرگز اشرافی نشد، و جایگاه مردمی و حتی عوامانه ی خود را تغییر نداد، حال آن که کیوگن را ادیبان و راهبان، و درباریان حمایت کردند. شاید از لحاظی کیوگن با تعزیه ی مضحک هم قابل مقایسه باشد. از آن جهت که درست بر همان صحنه ی «نو» اجرا می شود؛ مثل تعزیه ی مضحک که درست بر سکوی تعزیه اجرا می شود. اما فرقی هست: این که تعزیه ی مضحک در طول زمان و رفته رفته از دل تعزیه و شخصیت های فرعی آن بیرون آمد و رشد کرد و بر همان صحنه شخصیت مستقل به خود گرفت و کم کم عنصرهای بیرونی را هم تا حدودی به خود پذیرفت. در حالی که کیوگن نمایشی ست که بیرون از فضای نمایش «نو» شکل گرفت و حدود پنج شش قرن پیش کم کم بر سکوی «نو» پذیرفته شد و خود را با شکل و شیوه ی آن هماهنگ کرد و داستان ها و مضمون هایی هم از «نو» اقتباس کرد. نکته ای که نمی شود از ذکر آن خوداری کرد آن

است که به دلایل گفته شده کیوگن را هنوز می توان همان طور که بوده دید، و دقایق این نمایش توسط نمایشگرانی که آن را به خوبی می شناسند به طور آیینی نگهبانی و نگهداری می شود، در حالی که تخت حوضی به دلیل چهارچوب ناپذیری اش و هم به دلیل دگرگونی های اجتماعی در شکل قدیمش در دسترس نیست و حتی در بهره برداری های تجاری جدیدش نه تنها صحنه ی خود یعنی تخت حوض را کم و بیش ترک کرده، بلکه امروزه دیگر بر صحنه ها هم تنها پوسته ای ظاهری از فقط یک جنبه ی آن به جا مانده، و تجربه های بی حقیقتی از آن به طور وسیع توسط استعدادهای متوسطی ارایه می شود که نتیجه هایش نشان بی دانشی صرف تجربه کنندگان نسبت به گوهر و زمینه های تخت حوضی ست.[۳۲] اما اگر خوشبین باشیم باید بگوییم درست به همین دلایل بالا، تخت حوضی در ایران دگرگون شده، هرچند از چند استثنا که بگذریم هنوز خام و سرگردان می کوشد وسیله ای برای بیان مسایل امروزی باشد. ولی کیوگن به دلیل پایداری اش در حفظ سنت ها کم و بیش بی تغییر مانده و به اصطلاح «موزه ای» شده. کوشش *دانلد ریچی* هم در زمینه ی کیوگن جدید تحول محسوسی را نشان نمی دهد و باید زمانی بیشتر بگذرد تا بتوان دریافت که آیا کیوگن، در زایش نوعی مضحکه ی نوین ژاپنی توسط خود ژاپنی ها موثر خواهد بود یا نه.

پانویس ها

۱. Kojiki یا «اسنادی از رویدادهای پیشین» در سال ۷۱۲ پایان یافته و در سال ۱۸۸۲ به وسیله ی Basil Hall Chamberlai به انگلیسی ترجمه شده است. چاپ دوم آن به همراه شرح و تفسیر W. G. Aston به سال ۱۹۳۲ انتشار یافت.

۲. Manyoshu «مجموعه ای از برگ های بی شمار» شاید کمی پیش از سال ۷۵۰ گردآوری شده.

۳. Ashikaga

۴. Kawaro-momo بازیگران را از این جهت به این نام می خواندند که اولین اجرای آن ها در بستر خشک رودخانه ی Kamo در Kyoto برگزار شد.

۵. برای مثال، [Kwanze Kwanami Kiyotsugu]، *کوانامی کیوتسوگو* (۱۳۸۴ـ ۱۳۳۳) و پسرش [Seami Motokiyo] سه آمی موتوکیو (۱۴۴۴ـ ۱۳۶۴) تحت حمایت شوگون یوشی میتسو آشیکاگا [Yoshimitsu Ashikaga] قرار داشتند و با آنان همچون مقامات بالا و رسمی رفتار می شد.

۶. Amaterasu

۷. Susanoo

۸. برگردان چمبرلین [Chamberlain] از کوجی کی صفحات ۷۰ـ۶۴: «در پایان الهه ی خورشید از کنجکاوی سر از غار بیرون می آورد و خدایان به کمک هم مانع جلوی غار را کشیدند و نور خورشید جهان را فرا گرفت.»

۹. Hayabito

۱۰. Fire-Shine

۱۱. Fire-Subside

۱۲. برگردان چمبرلین [Chamberlain] از کوجی کی صفحات ۱۵۱ـ ۱۵۰.

۱۳. Suiko

۱۴. Mimashi

۱۵. Paikche، یکی از سه پادشاه کره در قرون وسطی.

۱۶. Sui

۱۷. Sangaku

۱۸. San-Yao

۱۹. Shotoku

۲۰. Sarugaku

۲۱. Lady Murasaki نویسنده ی کتاب گنجی مونوگاتاری؛ گنجی مونوگاتاری [داستان گنجی] احتمالاً در حدود سالهای ۱۰۱۵ـ ۱۰۰۱ نوشته شده. فصل ۲۱.

۲۲. Sei Shonagon؛ نویسنده ی ماکورانو سوشی [کتاب بالش] بین سال های ۱۰۰۰ـ ۹۹۱ نوشته شده. بخش های ۹۰، ۱۲۱، ۱۶۰.

۲۳. Sarug gamashi

۲۴. Kohei

۲۵. Shin Sarugaku Ki

۲۶. این جزوه برای نخستین بار در گونشو رویجو [Gansho Ruiju] چاپ شد. چاپ ۹، صفحات ۳۵۱ـ ۳۴۰ از نسخه ی دستویس سال ۱۲۹۳.

۲۷. Akihiara Fujiwara

۲۸. معاصر *اکیهیرا*، *تاکاکانی مینامو تو* [Takakuni Minamoto] (۱۰۷۷ـ ۱۰۰۴)، به عنوان مؤلف کتاب مشهور کونجاکو مونوگاتاری [Konjaku Monogatari]، [داستان های قدیمی و جدید] شناخته شده که او نیز به دنبال مصور کردن این دیدگاه بود. هنگامی که درباری جوانی در یک شرط بندی سعی می کرد بانوایی در انتظار یکی از آنان گفت: «آیا می خواهی ساروگاکو اجرا کنی؟ آن کاری ست بسیار بهتر از تعریف یک داستان.» چاپ ۲۴، شماره ۲۲، صفحه ۱۱۱.

۲۹. Uyemon no Jo

۳۰. dengaku

۳۱. Eiga Monogatari

۳۲. Michinaga Fujiwara

۳۳. Go ichijo

۳۴. Tsuchimikado

۳۵. *ایگا مونوگاتاری*، به کوشش ك. سان جونیشی. ایوانامی بونکو چاپ ۲، فصل ۱۹، صفحات ۲۵۸ـ ۲۵۷.

۳۶. Kasuga

۳۷. Nara

۳۸. Gion

۳۹. Kamakura

۴۰. Tsuchidayu

۴۱. شودو ـ شو [shudo-sho] نوشته شده در ۱۴۳۰. سه آمی جوروکو ـ بوشو [Seami Juroku-bu shu]، به کوشش *کیازو نونو مورا* [Kaizo Nonomura] صفحات ۲۳۳ـ ۲۳۲. از زندگی این استاد کیوگن هیچ چیز نمی دانیم.

۴۲. Takatoki Hojo

۴۳. Sumiyoshi

۴۴. Tamba

۴۵. Hiyoshi

۴۶. Omi

۴۷. Yamato

۴۸. اجرای ترکیبی از ساروگاکو و دنگاکو در یازدهمین روز ششمین ماه سال ۱۳۴۹ اجرا شد، جزییات آن در Taihei-Ki توضیح داده شده. Dai Nihon Shiryo، دوره ۶، چاپ ۱۲، صفحات ۲۵۴ـ۲۵۵.

۴۹. Kwanami Kiyotsugu

۵۰. Seami Motokiyo

۵۱. Icchu، او استاد بزرگ کیوگن در اجرای سال ۱۳۴۹ بود، اما دانسته های کمی از زندگی و کار او وجود دارد. سه آمی جوروکو ـ بوشو صفحات ۲۵۵ـ ۲۵۴.

۵۲ . Inuo، بازیگر ساروگاکو که به زیارتگاه هیوشی در ایالت او می‌پیوست و در سال ۱۴۱۳ درگذشت. پس از مرگ او را دوآمی [Doami] می‌نامند.

۵۳ . Shogun Yoshimitsu Ashikaga

۵۴ . *کوانامی* سپس نقش مرد مسنی را در اوکینا [Okina] بازی کرد. *سه‌آمی جوروکو ـ بوشو* صفحات ۲۸۸ ـ ۲۸۷.

۵۵ . *سه‌آمی* می‌نویسد در آن زمان دوازده سال داشته اما این به‌روش محاسبه‌ی ژاپنی‌ست ولی از آنجا که او در سال ۱۳۶۳ متولد شده، سن واقعی او در سال ۱۳۷۴ همان یازده سال است.

۵۶ . Kintada Sanjo

۵۷ . در هفتمین روز از ششمین ماه سال ۱۳۷۸، یوشی میتسو به جشنواره جیون [Gion] رفت و از سه‌آمی دعوت کرد با او بنشیند.

۵۸ . گوگامایی ـ کی [Go Gumai-Ki]، در هفتمین روز از ششمین ماه سال ۱۳۷۸.

۵۹ . No

۶۰ . *سه‌آمی جوروکو ـ بوشو* صفحات ۲۳۴ ـ ۲۳۲.

۶۱ . مقایسه‌ی یادداشت‌های *سه‌آمی* درباره‌ی کیوگن با یادداشت‌های جورج مردیتس با نام «یک مقاله درباره‌ی کمدی» [An Essay on Comedy] بسیار جالب است.

۶۲ . *سه‌آمی جوروکو ـ بوشو*، صفحات ۲۳۴ ـ ۲۳۳.

۶۳ . *سه‌آمی جوروکو ـ بوشو*، صفحات ۲۳۴ ـ ۲۳۳.

۶۴ . Tadasugawara

۶۵ . Tadashigawara Kwanjin Sarugaku Ki به تاریخ ۱۵۴۸ و Tadashigawara Kwanjin Sarugaku Ihon به تاریخ ۱۵۸۳. چاپ شده در Gunsho ruiju. چاپ ۱۹، صفحات ۷۲۱ ـ ۷۱۷ و ۷۲۳ ـ ۷۲۲.

۶۶ . Okura

۶۷ . Sagi

۶۸ . Izumi

۶۹ . Toraaki Yaemon Okura

۷۰ . Waranbe-gusa

۷۱ . از نشانه‌های سبک شناسی این آثار که تمامی را به ژنه نسبت می‌دهند و شکل ابتدایی و ساده‌ی آن‌ها و مضامین اصلی شان است که خبر از ساختی بسیار قدیمی می‌دهد.

۷۲ . Enzaei Gene

۷۳ . Mount Hiei

۷۴ . Sasano, Katashi [ساسانو، کاتاشی]، «نوکیوگن نه شیتو.» Kokugo To Kokubungaku، چاپ ۷، شماره ۴. چهارم آوریل ۱۹۳۰، صفحات ۴۵۸ ـ ۴۵۷.

۷۵ . Hiyoshi

۷۶ . Omi

۷۷ . Yataro Hiyoshi

۷۸ . Shirojiro Komparu

۷۹ . Zenchiku Vjinobu

۸۰ . Yataro Uji

۸۱ . Hojo

۸۲ . Hideyoshi Toyotomi

۸۳ . Ieyasu Tokugawa

۸۴ . Toshiie Maeda

۸۵ . Mimi-hiki

۸۶ . Kuchi Mane

۸۷ . Toramasa Yaemon Okura

۸۸ . Torakiyo

۸۹ . Sogen Ninemon

۹۰ . Meshisen

۹۱ . Gensuke Yamawaki

۹۲ . Yoshinao Tokugawa

۹۳ . Owari

۹۴ . Mototada Yamawaki

۹۵ . Edo

۹۶ . Kumogato-bon

۹۷ . Nomura

۹۸ . Namigato-bon

۹۹ . *سه‌آمی جوروکو ـ بوشو* صفحات ۲۳۳ ـ ۲۳۲.

۱۰۰ . Hakuseki Arai

۱۰۱ . Muromachi؛ *یوشی میتسو آشیکاگا* [Yoshimitsu Ashikaga] (۱۴۰۸ ـ ۱۳۵۸)، شوگون و حامی *کوانامی* و *سه‌آمی*.

۱۰۲ . Kamakura؛ *یوری تومو آشیکاگا* [Yoritomo Ashikaga] (۱۱۹۹ ـ ۱۱۴۷) پایه گذار Kamakura Shogunate.

۱۰۳ . Haiyu-Ko [درباره‌ی بازیگران] Kobunko، چاپ ۶، صفحه ۴۱۴.

۱۰۴ . *انگاکوشونین* [Engaku Shonin] در قرن چهاردهم کیوگن را به میبو [Mibu] وارد کرد و در این معبد در حدود سی نمایشنامه به سنت شفاهی منتقل شد. حتی امروزه اجرای سالانه‌ای از میبوکیوگن وجود دارد. بعضی از آن‌ها مضامین آموزنده دارد در حالی که بعضی‌ها هیچ ارتباطی با دستورات بودایی ندارد.

۱۰۵ . *ساسانو* [Sasano]، *کاتاشی* [Katashi]. «نوکیوگن نه شیشو [Shisho]». Kokugo To Kokubungaku چاپ۷، شماره ۴، صفحات ۴۸۸ ـ ۴۵۷.

۱۰۶ . همان مرجع.

۱۰۷ . Torakiyo Yaemon Okura

۱۰۸ . Torahiro Yaemon Okura

۱۰۹ . Kyogen-Ki

۱۱۰ . Busu، زهر لذید.

۱۱۱ . Shaseki-Shu کتاب ۷، بخش ۲، شماره ۱۶.

۱۱۲ . Heichu

۱۱۳ . فصل شش از [Suyetsumu-hana] سویتسومو ـ هانا [گل زعفران]، آخرین پاراگراف.

۱۱۴ . این نمایشنامه در کتاب «نمایش در ژاپن» *بهرام بیضایی* با نام «پرنده گیر در دنیای مردگان» ترجمه شده.

۱۱۵ . Ukai

۱۱۶ . Enami no Sayemon

۱۱۷ . Jimbei

۱۱۸ . Gohei

۱۱۹ . Otsu

۱۲۰ . چمبرلین بیسیل هال. *چیزهای ژاپنی*، صفحه ۱۹۳.

۱۲۱ . در نمایشنامه‌ی «راهزن زخمی».

۱۲۲ . در نمایشنامه‌ی «حرف ا».

۱۲۳ . همین شیوه را برادران گریم [Brothers Grimm] هم در داستان «Der gescheidte» که در مجموعه‌ی «Kinder und Hausmarchen» است به کار برده‌اند.

۱۲۴ . Cheif Wodate

۱۲۵ . Harima

۱۲۶ . برگردان چمبرلین از کوجی کی [Kojiki] صفحه‌ی ۳۹۷.

۱۲۷ . Oni

۱۲۸ . Niwo، مجسمه‌ای مقدس.

۱۲۹ . King Deva

۱۳۰ . کامبون نیکی [Kambun Nikki] چیزهای دیدنی و شنیدنی، در یازدهمین روز از سومین ماه سال ۱۴۲۴.

۱۳۱ . پارکر، دویت هنری [Parker, Dewitt Henry]. تحلیل هنر، صفحه‌ی ۱۲۰.

۱۳۲ . تجربه‌ها و نوشته‌های *علی نصیریان* و *بهرام بیضایی* را از این مجموعه استثنا باید شمرد.

سه کیوگِن سنتی
و یک کیوگِن نوین

ترجمه‌ی مژده شمسایی

کیف جدایی
[Itoma - bukuro]

شخصیت ها:

ارباب، تارو، نوکر خانگی اش، همسر ارباب.

ارباب من ارباب این خانه هستم. همسرم از زمانی که شناختمش، حتی زمانی که روابط مان در اوج بود، متأسفانه نه تنها فوق العاده زشت است؛ بلکه بسیار بی عرضه است و وبال گردن من. برای نمونه هرگز صبح، از خواب بیدار نمی شود، و اگر بعد از مدت ها یک بار صبح بیدار شود، صبحانه ی مفصلی می خورد و به من پرخاش و بددهنی می کند. اما بدتر از همه، مشروب می خورد و رفتارش فوق العاده جنون آمیز است. در واقع او مایه ی عذاب زندگی من است، و مدت زیادی ست که به طلاق دادنش فکر می کنم.

همسر خوشبختانه دیروز برای دیدن خانواده اش رفته و هنوز به خانه نیامده، و این فرصت، یک موهبت الهی ست. خبر طلاق را توسط تارو برای او می فرستم و به فلاکت و بدبختی خودم پایان می دهم. اول باید این پسره تارو را صدا کنم.

هی، هِی، تارو، این طرف هایی؟

تارو هَاه!

ارباب کجایی؟

تارو در خدمت شما.

ارباب برای چیز مهمی صدایت نکردم. همان طور که خودت می دانی، همسر من یک سلیطه ی غیرقابل تحمل است، و چون من طاقتم تمام شده می خواهم او را طلاق بدهم. این یادداشت را برای او ببر.

تارو من آرزو دارم همیشه مطیع شما باشم، اما خودتان می دانید، سرکارعلیّه با همه ی زنان دیگر فرق دارد. او پیام شما رأ به راحتی نخواهد پذیرفت. شما باید مرا از این مأموریت معاف کنید.

ارباب آه، درست است. اما نگران نباش. من احتیاجی به جواب ندارم. فقط یادداشت را بده و برگرد.

تارو حتی در این صورت هم من نمی توانم این مأموریت را به خوبی انجام دهم. من هر کاری در جهان برای اربابم انجام می دهم به جز این کار. خواهش می کنم از من عصبانی نشوید.

ارباب خب، منظورت این است که تو از زن من می ترسی ولی از من نه؟ پس مجبورم چه بخواهی، چه نخواهی بفرستمت! با این چطوری؟ [*شمشیرش را بیرون می کشد.*]

تارو آه، ارباب. رفتم.

ارباب چی؟ رفتی؟

تارو بله، حتماً.

ارباب پس فوراً با این یادداشت برو و به او بگو احتیاجی به جواب نیست. زود هم برگرد.

تارو اطاعت.

ارباب عجله کن!

تارو بسیار خب، آقا.

خب، خب! این مأموریت بسیار پردردسری ست. اگر من این یادداشت را به او بدهم از دست من عصبانی خواهد شد. با این همه این فرمان ارباب من است و باید اطاعت کنم. واقعاً باید به پسران و نوه هایم بگویم که هرگز خدمت هیچ اربابی را نکنند. هان، از بس عجله کردم، خیلی زود به خانه ی او رسیدم. باید خودم را معرفی کنم. آه ببخشید، ببخشید!

همسر خوب این صدای تاروست. فکر کنم آمده مرا به خانه ببرد.

سلام تارو! آیا اربابت فکر کرده من مدت زیادی مانده ام و تو را فرستاده مرا ببری؟

تارو آ-مه! من چیزی نمی دانم اما برای شما یک یادداشت آورده ام.

همسر آه-آه! چقدر دیوانه کننده! شوهرم خبر طلاق برایم فرستاده.

هی، اینجا را نگاه کن! تو چطور جرئت کردی چنین چیزی برای من بیاوری؟ تو و شوهرم علیه من تبانی کرده اید. تو آدم پست نفرت انگیزی هستی. حقت نیست که آنقدر نیشگونت بگیرم یا بزنمت تا بمیری؟

تارو آه بانو! خواهش می کنم اول به من گوش کنید. من به سرورم گفتم که نمی توانم این مأموریت را انجام دهم. اما او مرا تهدید کرد که سرم را از بدنم جدا کند و من مجبور شدم بیایم. من از تصمیم او هیچ اطلاعی نداشتم.

همسر خب، شاید راست بگویی. شاید تو از هیچ چیز خبر نداشته ای. پس اول تو برو خانه و به اربابت بگو که من کمی کار دارم و یک سر کوتاه می آیم خانه.

تارو آه، نه! سرورم گفت نیازی به جواب نیست.

همسر بله، بله! ولی چون کار خیلی مهمی دارم باید بیایم خانه. تو اول برو.

تارو بسیار خب، بانو.
این همان چیزی بود که من پیش بینی می کردم.
خوب، حالا باید با عجله بروم خانه و به اربابم بگویم که او چه گفت.
آه، ببخشید! آیا سرورم اینجاست؟

ارباب تارو تویی که برگشته ای؟

تارو من همین الان رسیدم خانه. سرکار علیّه فوق العاده عصبانی شد و گفت ـ آه، او اینجاست.

ارباب چرا او آمده؟ من گفتم که به جواب نیازی نیست.

تارو من هم به او گفتم. ایشان پافشاری کرد که کاری دارد و باید با شما حل و فصل کند.

همسر خب، خب! این خیلی ناراحت کننده است. اگر من دنبال هر کپّه آشغال بی مصرفی بودم، تا حالا می توانستم دو یا سه مرد مثل شوهرم پیدا کنم. بنابراین به خاطر از دست دادن او اصلاً متأسف نیستم. ذرّه ای! اما این نکته که او به من کلک زده مرا عصبانی کرده. حالا با این کیف که به دست دارم درس خوبی به او می دهم.
این قدر عصبانی هستم که دارم آتش می گیرم.
آهای، آهای! شوهرم! چطور جرئت کردی خبر طلاق برای من بفرستی؟ حالا باید گردنت را بپیچانم! یا ترجیح می دهی آن قدر بزنمت تا بمیری؟ آه، خیلی عصبانی هستم، خیلی عصبانی...

ارباب های! کی به تو گفت می توانی بعد از خبری که من برایت فرستادم به خانه بیایی؟ چرا برگشتی؟ گمشو بیرون!

همسر خودت را گول نزن که فکر کنی من هنوز ذره ای عشق به تو دارم. فقط برگشته ام چیزی بگیرم.

ارباب چه چیزی؟

همسر چیزی که بزرگی اش به اندازه ای ست که در این کیف جا می شود.

ارباب آه، من آن را به تو خواهم داد. بردار. اما اول بگو آن چیست؟

همسر اینجاست! [*به طرف راست اشاره می کند.*]

ارباب کدام یک؟ [*می چرخد.*]

همسر این آن چیزی ست که می خواهم. [*درحالی که می گوید، کیف را بر سر شوهرش می گذارد و بندش را می کشد.*]

ارباب هی، هی! چه کار می کنی، نمی توانم ببینم. خفه ام کردی. قاتل! قاتل! مرا ببخش، مرا ببخش!

همسر چی؟ ببخشمت؟ به هیچ وجه. حالا به جای خوبی می برمت و آنچه لیاقت توست به تو می دهم.

ارباب چه بدبختی ای! گوش کن، من نمی خواهم طلاقت بدهم. پس تمنا می کنم مرا ببخش. آه التماس می کنم. التماس می کنم.

بانوی لک جوهری
[Sumimuri Onna]

شخصیت ها:
ارباب مالک، تارو خدمتکار او، محبوبه ی ارباب.

ارباب من ارباب و مالک مشهور ایالتی این نواحی هستم. برای یک دعوای حقوقی به پایتخت آمده بودم، اما در پایان، رأی به سود من داده شد و خوشبختانه یک قلمروی گسترده ی جدید به املاک من اضافه شد. هیچ چیزی به این اندازه مرا خوشنود نمی کرد. اول تارو را صدا کنم تا او را هم در خوشی این واقعه ی فرخنده سهیم کنم.
آهای، آهای، تارو این طرف هایی؟

تارو هاه!

ارباب کجا هستی؟

تارو در خدمت شما.

ارباب کار خاصی نیست. اقامت طولانی ما در پایتخت با رأی موافق دادگاه به سود من پایان یافت و یک قلمروی گسترده ی جدید به املاک من اضافه شد.
آیا امروز روز خیلی خوبی نیست؟

تارو واقعاً که روز خوبی ست. به شما تبریک می گویم.

ارباب این به معنی آن است که من باید هرچه زودتر به خانه برگردم. و به همین دلیل باید بروم با بانویم در شهر خداحافظی کنم، چون نمی دانم وقتی به ایالت بازگردم، کی دوباره او را خواهم دید. تو چه فکر می کنی؟

تارو فکر بسیار خوبی ست سرورم.

ارباب پس من باید بروم. تو هم همراه من بیا.

تارو اطاعت.

ارباب بیا.

تارو دارم می آیم.

ارباب وقتی همسرم در ایالت این اخبار خوش را بشنود، روز و شب منتظر بازگشت من خواهد بود.

تارو مطمئناً همین طور است.
آه، سرورم رسیدیم، اجازه می دهید ورودتان را اعلام کنم؟ لطفاً اینجا منتظر بمانید.

ارباب بسیار خب.

تارو با اجازه، آقای شما آمدند.

محبوبه هاه! صدای ناشناسی از بیرون می‌آید. آه. این تویی تارو؟
تو گفتی مرد من اینجاست؟

تارو بله بانو.

محبوبه آه! باورکردنی نیست. خدا را شکر. باد از کدام طرف وزیده که شما اینجا آمدید؟ چطور هستید؟ دیگر از دیدن تان واقعاً قطع امید کرده بودم، چون مدت زیادی ست شما را ندیده ام.

ارباب آه، خوشحالم که حال تان خوب است، مدت زیادی ست شما را ندیده‌ام. به هرحال ـ تارو، اخبارمان را برای او بگویم؟

تارو فکر نمی کنم گفتنش ضرری داشته باشد.

محبوبه چه شده؟ آه، نگرانم کردید.

ارباب آه، نه! چیز خیلی مهمی نیست. ما مدت زیادی ست که برای یک دعوای حقوقی در پایتخت هستیم ولی بالاخره آن ها امروز به سود ما رأی دادند. و از آنجایی که من باید هرچه زودتر به خانه برگردم، آمده ام تا خداحافظی کنم.

محبوبه افسوس، چه می شنوم؟ بازگشت به خانه! پس من نمی توانم دوباره شما را ببینم. این بسیار غم انگیز است.
[پنهانی از کاسه ی کوچک آب در جعبه ی نوشتاری مقداری آب بیرون می کشد. چند قطره روی صورتش می گذارد و وانمود می کند که به سختی گریه می کند.]

ارباب اندوه عمیق شما مرا متأثر می کند، اما اگر حتی من به خانه بروم می توانم خیلی زود برگردم. بنابراین امیدوار باش و منتظرم بمان. [او هم می گرید.]

محبوبه شما الآن این حرف را می زنید، اما وقتی به خانه برگردید، به من حتی فکر هم نخواهید کرد. واقعاً غم انگیز است.

تارو چه می بینم؟ فکر کردم واقعاً گریه می کند، اما او فقط آب روی صورتش می گذارد. چه زن مکار نفرت انگیزی ست.
مرا ببخشید ارباب! ممکن است یک لحظه بیایید این طرف؟

ارباب چه شده؟

تارو شما فکر می کنید او واقعاً اشک می ریزد؟ اگر چنین فکری می کنید در اشتباهید. آن فقط آب معمولی ست روی جعبه ی تحریر.

ارباب مزخرف نگو! بیچاره واقعاً گریه می کند، چون باید از من جدا شود.

محبوبه آه، مرد عزیزم! کجا رفتید؟ فقط زمان کوتاهی داریم که با هم باشیم. خواهش می کنم بیایید اینجا.

ارباب مرا ببخش. چون تارو می خواست چیزی به من بگوید، رفتم.
احمق مزخرف می گفت.

تارو عجیب است که او حقه ی آن زن را نمی بیند. خب، من نقشه ای دارم. خواهیم دید کی راست می گوید.
[کاسه ی آب را جابه جا می کند، جوهردان را به جای آن می گذارد.]

محبوبه من نمی خواهم حتی لحظه ای از شما جدا شوم، اما این آخرین دیدار ماست! آه، خیلی غم انگیز و دلگیر است.

تارو خنده‌دار است. چون نقشه ی مرا نمی داند، حالا جوهر را روی صورتش می گذارد. فقط صورتش را نگاه کن!
آه، ببخشید ارباب! می توانید فقط یک دقیقه بیایید این طرف؟

ارباب چه شده؟

تارو چون شما حرف مرا باور نکردید، من جای کاسه ی آب را با جوهردان عوض کردم. فقط خواهش می کنم به صورت او نگاه کنید!

ارباب حق با توست، پسرم! من احمق بودم که به سادگی فریب خوردم و اغفال شدم. با این زن حقه باز چه کار می توانم بکنم؟ آه، بله. آینه ی دستی خودم را به عنوان یادگاری به او می دهم. این باید او را شرمنده کند.

تارو فکری عالی ست.

ارباب خب، وقتی به خانه برگردم و مستقر شوم، می توانم هرچه بخواهی برایت بفرستم. اما تا آن زمان این آینه را به عنوان یادگاری نزد تو می گذارم. آن را عزیز بدار. خواهش می کنم هدیه ی مرا بپذیر.

محبوبه آه، من چقدر بدبختم! هرگز فکر نمی کردم باید چیزی را به عنوان یادگاری از شما بپذیرم. راستی که چه زندگی غم انگیزی ست. [در آینه نگاه می کند] چی! کی صورت مرا با جوهر لک کرده؟ غیرقابل تحمل است! تو این کار را کردی؟

ارباب آه، نه! من هیچ چیز در این باره نمی دانم. این حقه ی تاروست.

محبوبه این عذر موجهی نیست، نمی بخشمت، نمی توانی به راحتی فرار کنی. من باید صورتت را کثیف کنم. [او را لک می کند.]

ارباب سیاه شدن صورت من اهانت آمیز است. پوزش

می خواهم، پوزش می خواهم. [*فرار می‌کند.*]

محبوبه هی، تارو کجایی؟ صورت کثیف تو را هم سیاه می کنم. [*تارو را می‌گیرد.*]

تارو داشتن صورت سیاهی این چنین وحشتناك است. ببخش، ببخش.

محبوبه هرگز، هرگز! نگذارید این رذل فرار کند. بگیریدش، بگیریدش!

یاما یاما فرمانروای دوزخ، یاما فرمانروای دوزخ، به نقطه ی تلاقی شش راه[1] قدم می گذارد. آهای! آهای! آیا کارگزاران من این اطراف هستند؟

شیاطین ها! ما اینجا هستیم.

یاما اگر گناهکاری به این طرف آمد، به دوزخ بیندازیدش.

شیاطین بی تردید چنین خواهیم کرد.

کیویوری تمام انسان ها گناهکارند و من از دیگران گناهکارتر نیستم. نام من کیویوری ست، شکارچی سرشناس پرنده در دنیای خاکی. اما دوره ی زندگی ام، مانند هرچیز دیگر در ورطه ی فنا پایان گرفت، و شکار چرخ غدّار شدم. اکنون به سوی جهان تاریکی می روم.
بدون احساسی از مرگ
بدون نشانی از پشیمانی
جهان فانی را ترك می کنم،
سرگردان و بدون راهنما.
اکنون به نقطه ی تلاقی شش راه رسیدم.
قطعاً این سرانجام شش راه عالم هستی ست.
امیدوارم پس از رسیدگی درست و شایسته، به بهشت بروم.

شیاطین ها! هو! بوی آدمیزاد می شنویم. چرا، جای تعجب نیست! یک گناهکار به اینجا می آید.
به یاما گزارش می دهیم.
آه، ببخشید قربان! اولین گناهکار آمد.

یاما شتاب کنید و او را به سوی دوزخ برانید.

شیاطین بسیار خب، قربان.
تو گناهکار، بیا! جهنم آماده است، اما کسی نمی تواند درباره ی بهشت سخنی بگوید. شتاب کن. [*شیطانی کیویوری را که به شدت مقاومت می‌کرد، می‌گیرد.*]
هی، هی! تو با اغلب گناهکاران زمین فرق داری. در دنیای خاکی چه کاره بوده ای؟

کیویوری من کیویوری، شکارچی سرشناس پرنده بودم.

شیطان یکم شکارچی پرنده؟ از سپیده تا شام همین کار را می کردی؟ گناه تو بی نهایت سنگین است. من باید فوراً تو را به جهنم بفرستم.

کیویوری آه نه! من از آن گناهکاران بد نیستم که به آنجا بیندازیدم. خواهش می کنم بگذارید به بهشت بروم.

شیطان یکم نه، نمی شود! اما نخست من باید درمورد تو از فرمانروا بپرسم. پوزش می خواهم، قربان!

یاما خب، چه شده؟

شیطان یکم گناهکاری که الان رسید می گوید که در جهان

شکارچی پرنده در دوزخ
[Esashi Juwo]

پیش از این گفته شد در برخی از کیوگن ها با موضوع های نمایش های «نو» شوخی شده است؛ و از جمله از نمایشنامه ی «شکارچی پرنده در دوزخ» نام بردیم.
پیش از آن که متن کامل نمایشنامه را بخوانید، شاید لازم باشد به توضیح زیر ـ که برگرفته از کتاب «نمایش در ژاپن» است ـ توجه کنید:

«یکی از اعتقادات بودایی این است که همه ی موجودات جاندار و حتی بی جان تکمیل کننده ی دور خلقت اند، و رستگاری و آمرزش شامل حال همگی موجودات مخلوق می شود. از طرفی بنا بر اندیشه ی تناسخ ممکن است روح یکی از گذشتگان در جانوری یا حتی گیاهی حلول کند. بنابراین آزار رساندن به این مظاهر که در هر یکی شان ممکن است جزیی از روح جهان نهفته باشد کاری ست ناپسند؛ و زخم زدن یا شکار پرندگان و جانوران دیگر گناهی ست سخت. براساس این اعتقاد بسیاری اشارات در ادبیات و هنر بودایی رفته است و از جمله در نمایش های «نو»ی ژاپن چندتایی بر این مبنا پرداخته شده است. در نمایشنامه ی کیوگن «پرنده گیر در دنیای مردگان» این گونه نمایش های «نو» از جمله «ماهیگیر حریص» و «پرندگان اندوه» و حتی با این فکر بودایی شوخی شده است.»

شخصیت ها:
یاما، فرمانروای دوزخ، کیویوری، شکارچی پرنده، شیاطین، همسرایان.

خاکی شکارچی سرشناس پرنده بوده. یعنی از سپیده تا شب پرنده می گرفته. او مرتکب گناه بزرگی شده و بی تردید به جهنم محکوم می شود. اما او اعتراض کرد و می گوید ما درمورد او به کلی بد قضاوت کرده ایم. درمورد او چه باید بکنیم؟

یاما گناهکار را به سوی من فراخوانید.

شیطان یکم بسیار خب.
از این طرف بیا. فرمانروا یاما می خواهد تو را ببیند.

کیویوری آمدم.

شیطان یکم آن گناهکاری که احضارش کردید اینجاست.

یاما بیا، تو گناهکار! تمام زندگی ات با تله گذاشتن برای پرنده ها مرتکب گناه شده و به راستی که انسان بی رحمی هستی. من تصمیم دارم فوراً تو را به جهنم بفرستم.

کیویوری آنچه شما درباره ی من می گویید بسیار حقیقت دارد، اما پرنده هایی که می گرفتم به مصرف خوراك بازها می رسید. واقعاً این کار زیان مهمی نداشت.

یاما باز نوع دیگری پرنده است، این طور نیست؟

کیویوری بله، درست است.

یاما خب، پس! قضیه کمی عوض شد، فکر نمی کنم این جرم بزرگی محسوب شود.

کیویوری خوشحالم که آن را جرم بزرگی نمی دانید. این واقعاً بیشتر تقصیر بازها بود تا من. با وجود این مسئله، امیدوارم مرا مستقیم به بهشت بفرستید.

یاما از آنجا که فرمانروای توانای جهنم تاکنون طعم پرنده را نچشیده، با چوبدست خود یکی شکار کن و بده من تا همین جا بچشم. سپس من آرزوی تو را بدون معطلی برآورده می کنم.

کیویوری از این ساده تر نمی شود. من تعدادی پرنده شکار می کنم و به حضور شما می آورم.

همسرایان به سوی شکار پرنده، شکار پرنده!
ناگهان از کوره راه جنوبی کوه مرگ،
پرندگان بسیاری دسته دسته آمدند.
چابک تر از تیر،
شکارچی پرنده ضربه ای می زند
و با چوبدستش بسیاری را واژگون می کند.

کیویوری این ها را برای شما کباب می کنم. حالا، آماده است. خواهش می کنم یکی را امتحان کنید.

یاما خب، خب! یکی را می چشم.
یام، یام! ملچ! ملچ! آه، این بیش از اندازه لذید است.

کیویوری [به شیاطین] شما هم مایلید امتحان کنید؟

شیاطین بله، دل مان می خواهد.

یاما یام، یام! ملچ! ملچ! چه طعم فوق العاده ای!

یاما من هرگز چیزی به این خوشمزگی نچشیده بودم.
چون تو چنین سوری برای ما ترتیب دادی، تصمیم گرفتم به کره ی خاکی برگردانمت. آنجا می توانی برای سه سال دیگر پرندگانی شکار کنی.

کیویوری یقین دارم که بسیار بر من منت گذاشته اید.

همسرایان برای سه سال دیگر، می توانی پرندگانی شکار کنی!
قرقاول، غاز، طاووس، لک لک و بسیاری دیگر.
به این ترتیب فرمان داده شد کیویوری بار دیگر به جهان خاکی بازگردد.
اما یاما، غمگین از رفتن او، تاجی جواهرنشان به او اعطا کرد. شکارچی پرنده ی ما را به آرامی به جهان زیرین بردند، آنجا که دوره ی دوم زندگی اش را آغاز کرد.

۱. شش راه زندگی در آیین بودا؛ همه ی راه ها به مرگ منتهی می شوند ـ «نمایش در ژاپن».

الهه ی جابه جا شده

[کیوگِن نوین]

شخصیت ها:

شیته:	راهب
آدو:	خادم
کوآدو یکم:	بازرگان یکم
کوآدو دوم:	بازرگان دوم

فضای صحنه نمایش دهنده ی سردابه ی «الهه بتن» است، در جزیره ی انوشیما نزدیکی ادو، «توکیوی» کنونی، در اوایل دوره ی میجی، اواسط قرن نوزدهم.

[راهب ظاهر می شود]

راهب من کاهنی هستم در خدمت این زیارتگاه بتن، الهه ی عشق و موضوعات مربوط به آن. همان طور که خواهید دید الهه درون این سردابه قرار داده شده و وظیفه ی من، در برابر وجه نسبتاً کمی که می گیرم، نگاهداری و نمایش این مجسمه ی زیبا و گرانبها، در این نواحی ست. مجسمه ای

درخشان، برهنه، با پیچش های ظریف و زنده و تنها با پوششی برای پوشاندن زیبایی هایی که طبیعت خدای عشق است و به راستی که او تصویری از زیبایی ست. بسیاری افسانه های شگفت انگیز درباره ی این مجسمه وجود دارد و بسیاری مردمان مشتاق برای دیدن او از ادو به این جزیره می آیند. چون از این راه سود بسیار زیادی نصیب ما می شود، سپاسگزار این مجسمه ی زیبا و مقدس هستیم. بسیار متأسفم که باید بگویم، مجسمه گم شده. بله، به راستی که واقعه ی بسیار مهمی ست. من امروز صبح که به محراب آمدم، کاملاً خالی بود؛ ولی درباره ی چگونگی این اتفاق، من هیچ اطلاعی ندارم.
درها مثل همیشه قفل بوده اند.
یا الهه فرار کرده، که من شک دارم، یا این که ربوده شده که احتمالش بیشتر است. یکی از دلایل من برای این ادعا این است که، اسطوره می گوید نوازش الهه، توانمندی اعطا می کند. بنابراین کسی آن را در آرزوی داشتن عشقی جاودان برداشته.
دلیل دیگر این که، من خادم بی خاصیت زیارتگاه را در این گناه متهم می دانم. او همیشه دوروبر آن می پلکید و بارها و بارها مچش را در حالی که انگشتان کثیفش را بر تن و بدن مجسمه می مالید، گرفته ام. هرچند که امروز کتک مفصلی زدمش اما همچنان از اعتراف به این کار خودداری می کند.
خوشبختانه امروز زایری نیامده، اگر می آمد فاجعه بود.

[*خادم ظاهر می شود*]

خادم دو زایر رسیده اند.

راهب آه، این فاجعه است. ما چیزی نداریم که نشان شان بدهیم. آن ها را به شهر بازگردان.

خادم سعی کردم، اما آن ها مردان بلند مرتبه ای هستند و ادعا می کنند مستحق زیارت مجسمه اند و برای این افتخار سخاوتمندانه پول خواهند پرداخت.

راهب آه، واقعاً؟ پس پسرک بی خاصیت، آن مجسمه را که بلند کردی، برگردان، تا سود زیادی به جیب بزنیم.

خادم من برنداشتمش. من حتی نمی توانستم آن را از جایش بلند کنم. آن دو زایر دارند می آیند.

راهب باید کاری بکنیم. باید سریعاً فکری کنیم. فهمیدم. من خیلی تیزهوشم و نقشه ی لازم را کشیدم. و تو، آنجا پنهان شو تا صدایت کنم.

[*خادم از راست صحنه خارج می شود و دو بازرگان از چپ صحنه وارد می شوند.*]

بازرگان یکم پس اینجاست آن معبد عشق مشهور الهه.

بازرگان دوم تفاوت را می توانی به خوبی حس کنی؟

یکم کنجکاوم بدانم مجسمه ی مشهور کجاست؟

دوم این دالان و همه چیز آن بسیار عاشقانه و اسرارآمیز است.

یکم بگذار از آن آقایی که آنجا ایستاده سوآل کنم.
ببخشید آقای محترم، آیا شما می توانید ما را به سوی مجسمه ی مشهور و برهنه ی الهه بنتن راهنمایی کنید؟

راهب آفریده نشده است چشم های بشر که چنین زیبایی را ببیند.

دوم بیا برگردیم خانه.

یکم او فقط منظورش این است که پول می خواهد. او باید راهب مسئول این زیارتگاه باشد.

[*چند سکه کف دست راهب گذاشته می شود.*]

راهب هرچند، احتمالاً بنتن هراس آور از سر لطف به زایری خسته اجازه ی نگاهی کوتاه و مخفیانه را می دهد. شاید شما را بپذیرد.

[*به دستش نگاه می کند.*]

... یا، شاید نپذیرد.

یکم این یعنی پول بیشتر. او یک راهب واقعی ست.

راهب استخاره ها فرخنده و مبارک است. ایمان دارم او ملاقات شما را می پذیرد.

دوم این همه، فقط به خاطر دیدن یک مجسمه ی برهنه. من از دالان ها خوشم نمی آید. سرما می خورم. بیا برویم خانه.

یکم حالا که این همه راه آمدیم. بگذار برویم جلوتر.

راهب بدون شک شما نیایش مقدس را بلدید.

دومی کدام نیایش مقدس؟

راهب آفریده نشده است، گوش های بشر که ...

یکم این یعنی پول بیشتر. برو پول بده.

[*در دست راهب سکه ی دیگری گذاشته می شود. نگاهی به آن می کند.*]

راهب بنتن، الهه ی بزرگوار و توانا در غضب الهی بسیار خشمناک است، به خصوص در برابر کسانی که از به جا آوردن نیایش مخصوص سرپیچی کنند.

یکم این یعنی پول بیشتر.

[*در دست راهب سکه ای دیگر گذاشته می شود.*]

راهب ولی من، از سر خیرخواهی آن را به شما می گویم. حالا خوب گوش کنید.
دای بنزای تن-دای بنزای تن-یو-یا-دای بنزای تن.

یکم همه اش همین است؟

دوم خودم هم می توانستم این را بسازم.

راهب خواندن این نیایش را همان طور که به مکان مقدس نزدیک می شوید، فراموش نکنید. در غیر این صورت او خشمگین خواهد شد، و دیدن خشم او

بسیار وحشتناك است.

یکم ما این سفر را برای دیدن خشم وحشتناك او نیامدیم. ما برای دیدن مجسمه ی برهنه آمده ایم.

دوم خیلی بلند حرف نزن. آخر می دانی، این الهه ها غیرقابل پیش بینی اند.

یکم خب، حالا که خیلی بیشتر از آنچه شاید می ارزید پول دادیم، آیا شما مجسمه ی مشهور و پولساز را به ما نشان نمی دهید؟

راهب به آن راهرو بروید و سپس به راست بپیچید و ادامه دهید، بعد دوباره به راست بپیچید و در تالار مقدس الهه خواهید بود.

دوم شما ما را همراهی نمی کنید؟ بعد از این همه پول؟

راهب بنتن ترجیح می دهد وقتی افسون خود را آشکار می کند زایرانش تنها باشند. نیایش را فراموش نکنید. و از هدایای خود غافل نشوید.

دوم چه هدایایی؟

یکم مسلماً منظورش پول است. اجازه هست برویم؟

راهب و تلاوت آن نیایش عارفانه را از یاد نبرید.

[*دو بازرگان از چپ صحنه خارج می شوند.*]

راهب من آن ها را به چرخش در دایره انداختم. آن ها به زودی برمی گردند، اما من از صدای نیایش شان می فهمم کجا هستند. ظاهراً مردمی سطح پایین اند- این روزها خیلی زیاد شده اند. اما فعلاً برای وقت گذرانی بد نیستند. شوزو!

[*خادم از راست صحنه ظاهر می شود.*]

خادم تو می دانی که او از سنگ بود- من حتی نمی توانستم آن را بلند کنم. یک دفعه سعی کردم، اما غیرممکن بود. او خیلی سنگین بود.

راهب حالا مهم نیست. آفرین به ذهن تیزهوش خودم، پول زیادی به جیب می زنیم، و تو هم تنبیه خوبی خواهی شد. بیا اینجا.

[*خادم را می گیرد و لختش می کند، یک یا دو تکه لباس بر تنش باقی می گذارد که تقلیدی از ظاهر الهه باشد؛ و بعد او را درون زیارتگاه می اندازد.*]

اینجا، تو باید آنجا بنشینی و حرکت نکنی. می توانی ببینی الهی بودن چه احساسی دارد. هاه- هاه.

[*صدای نزدیک شدن بازرگانان به گوش می رسد.*]

هردو دای بنزای تِن- دای بنزای تن- یو- یا- دای بنزای تِن.

خادم سرد است.

راهب معلوم که سرد است، اما تو هیچ ماهیچه ای از بدنت را تکان نمی دهی، یا کتک امروز در برابر آنچه در انتظارت است هیچ خواهد بود. آن ها به زودی به اینجا می آیند. نه، نه دست او بالاتر بود. این طوری، درست است. حالا آن ها آمدند. و اگر تو حتی یک بند انگشت تکان بخوری زندگی ات در خطر است. فهمیدی؟

[*او از چپ صحنه خارج می شود، همزمان با ورود دو بازرگان از راست صحنه، در حال خواندن نیایش. در برابر خادم که به صورت مجسمه درآمده می ایستند.*]

یکم او کاملاً زنده به نظر می رسد.

دوم اثری بسیار ارزشمند.

یکم حتی نفس کشیدن مرموز او را هم می شود دید.

دوم به عنوان الهه ی عشق خیلی هم زیبا نیست.

یکم بلند حرف نزن.

دوم اما تو خودت گفتی که او فقط یک مجسمه است.

یکم اثری بسیار ارزشمند. مملو از مو، پر از عیب.

دوم باید گفت عیب هایش بیشتر از موهایش است.

یکم مواظب باش. الهه زود رنج و حساس است.

دوم خب، خوشحالم آمدیم.

یکم بله، یک اثر هنری همیشه ارزش دیدن دارد.

دوم کنجکاوم بدانم چیزی را که می گویند حقیقت دارد یا نه.

یکم آن چی ست؟

دوم گفته شده که اگر نقطه ی اصلی الهه را نوازش کنی، او طول عمر و توانمندی عطا خواهد کرد.

یکم اگر کجای او را نوازش کنی؟

دوم آن را دیگر نمی دانم.

یکم اما اگر کسی جای اشتباه را نوازش کند، ناتوان خواهد ماند[1].

دوم شاید این جا باشد.

[*گونه ی خادم را نوازش می کند.*]

یکم آیا ناگهان احساس قدرت و توانایی کردی؟

دوم نه، نه به طور محسوس.

یکم پس اشتباه کردی. شاید اینجا باشد.

[*سینه ی خادم را نوازش می کند.*]

دوم چه احساسی داری؟

یکم همان طور که بودم. ای کاش می دانستم آن نقطه ی مقدس کجاست.

دوم فکر نمی کنی که ... ؟

یکم چرا که نه؟ وقتی خوب فکر کنی می بینی کاملاً طبیعی ست.

دوم بله، چه جای دیگری ممکن است باشد.

یکم برو، تو شروع کن.

دوم وای، نه، من نمی توانم. اگر اشتباه کرده باشیم و او عصبانی شود، چی؟

[*بازرگان یکم ضربه ای با پشت دست به خادم می زند.*]

یکم او فقط یک مجسمه است. درست است که خیلی خوب ساخته شده ولی کاملاً بی جان است. حالا ادامه بده، به هر حالت نوبت توست.

دوم من جرئت نمی کنم.

یکم زودباش، گاز نمی گیرد، البته فکر می کنم.

[*بازرگان دوم دستش را بلند می کند و شروع به نوازش می کند خادم ناگهان عطسه می کند. بازرگانان مبهوت و وحشت زده روی هم می افتند و با شتاب از راست صحنه خارج می شوند. راهب که پنهانی در چپ صحنه منتظر ایستاده بود با شتاب و خشمگین وارد می شود.*]

راهب تو همه چیز را خراب کردی. حالا آن دو در نیمه راه ادو هستند و اخبار بد مربوط به الهه را به همه خواهند گفت، همه ی زندگی مان برباد خواهد رفت. پسرك بدبخت. من از بنتن می خواهم که بیاید و انتقام بگیرد.

خادم همین حالا هم این کار را کرده. من سرما خوردم، این دالان های نمور، بعد کاملاً برهنه روی سنگ، و بعد دستمالی شدن توسط انگشتان کثیف، خوب طبیعتاً من عطسه کردم.

راهب و طبیعتاً تو حتی به آن ها آن قدر فرصت ندادی تا هدایای شان را پیشکش کنند. می بینی، از پول خبری نیست. با من بیا بیرون آقا تا برایت تنبیه مناسبی بیندیشم. سرد، ها! به قدر کافی گرمت می کنم.

[*لباس های خادم را برمی دارد و او را از صحنه بیرون می کشاند، دو بازرگان از چپ صحنه در حال خواندن نیایش ظاهر می شوند.*]

یکم آه، چه وحشتناك.

دوم دای بنزای تن- دای بنزای تن- یو- یا- دای بنزای تن.

یکم بس کن. کافی ست. حالا دیگر در امانیم.

دوم نیایش قشنگی ست. دای بنزای تن- دای بنزای تن.

یکم ساکت شو. بالاخره از آن الهه ی مرگبار فرار کردیم.

دوم بهت گفتم خطرناك است. هیچ کس نباید به خدایان

یکم تو بودی که این کار را کردی- ان طور او را نوازش دادن...

دوم احساس قدرت بیشتری می کنی؟

یکم هیچ وقت این قدر احساس ناتوانی نکرده بودم.

دوم پس جا اشتباه بوده. آن نقطه ی مقدس کجا می تواند باشد؟

یکم صبر کن! نگاه کن! این همان تالاری ست که همین الان از آن بیرون آمدیم. می بینی؟ یک محراب خالی که الهه از آن ناپدید شده.

دوم آه، ما گم شدیم. گمشده در عمارتی مرگبار، پیچ در پیچ. گمشده در دالان های هولناك بی پایان. من می خواهم برگردم خانه. و الهه- الهه ای در تعقیب ما. آه، کاش هرگز نیامده بودم.

یکم اتفاق بدی در پیش است. وقتی راهب بفهمد مجسمه ناپدید شده، فکر می کند ما آن را دزدیده ایم. و مسلماً ما را به قانون می سپارد.

دوم اگر در زندان باشیم دست کم بنتن نمی تواند آزاری به ما برساند. البته- فکر می کنم.

یکم نه، ما باید هرچه سریع تر کاری کنیم. فکر کنم دارد می آید. عجله کن. هیچ راهی نیست. برو آن بالا.

دوم کدوم بالا؟

یکم روی محراب دیگر!

دوم این کار گناه است، و به خصوص خشم او.

یکم این گناه تو بود، تو او را نوازش کردی. بلند شو.

[*بازرگان دوم معترض درحالی که لباس هایش را می کند به درون معبد هل داده می شود.*]

یکم درست مثل او، تکان نخور، آمدش.

[*راهب از راست وارد می شود.*]

راهب شما هنوز اینجا هستید؟

یکم دای بنزای تن- دای بنزای تن- یو- یا- دای بنزای تن.

[*راهب دومین بازرگان را که ادای مجسمه درآورده می بیند.*]

راهب خدای من، الهه برگشته است! خداوند کمک مان کرد!

یکم آه... اثری بسیار هنری و باارزش. آه!... بسیار زنده!

راهب آه، معجزه. دای بنزای تن- دای بنزای تن- یو- یا- دای بنزای تن.

چطور ممکن است یک مجسمه معجزه آسا راهش را به اینجا پیدا کند؟ مجسمه ی من سنگی و سفید رنگ بود که خیلی خوب هم رنگ نشده بود. اما این یک معجزه است. یک کار اصیل و استادانه.

کاملاً زنده به نظر می رسد. آه، باید در خلوت او را امتحان کنم.

بسیار خب آقا، شما به اندازه ی کافی دید زدید. و اکنون کاملا امرزیده شده اید، بروید و دیگران را از این اعجاب آگاه سازید. حالا بروید. او نجیب است، دوست ندارد مدت زیادی در معرض نمایش باشد و بی حرمت شود. ولی ابتدا، آقا، خیلی تند نروید، اعانه.

[*پولی در دست راهب گذاشته می شود، او آن را روی محراب کنار مجسمه می گذارد.*]

چقدر بخشنده! روز خوش آقا.

یکم شما باید مرا تا دم در راهنمایی کنید، آقا.

راهب آه، نه احتیاجی نیست. فقط به راست بپیچید و بعد دوباره به راست، بعد...

یکم بعد دوباره مستقیماً به این زیارتگاه باز خواهم گشت.

راهب درست است. بیایید، من شما را راهنمایی خواهم کرد.

[*بازرگان و راهب از چپ صحنه خارج می‌شوند و بازرگان دوم پایین می‌آید، شروع به پوشیدن لباس‌هایش می‌کند.*]

دوم «ای کاش می توانستم او را در خلوت امتحان کنم» بعد چه اتفاقی می افتاد؟ به موقع نجات پیدا کردم. ووو، چقدر سرد است، و الهه هر گوشه در کمین، منتظر حمله. باید فرار کنم و بیرون به دوستم ملحق شوم. اما از کدام طرف؟ کاملاً گیج شده‌ام. آهای، کسی این طرف ها نیست؟

[*خادم از راست صحنه ظاهر می‌شود.*]

خادم چه می خواهید؟

دوم قبلاً شما را اینجا ندیده‌ام!

خادم اما من شما را دیده‌ام. چه می خواهید؟

دوم ممکن است لطفاً مرا به در خروج راهنمایی کنید؟ به نظر می‌آید که در این راهروها گم شده‌ام.

خادم آه، امان از این راهروهای پیچ پیچ، آفریده نشده است پاهای انسان برای این راهروهای...

دوم فهمیدم.

[*سکه‌ای به خادم می‌دهد.*]

خادم لطفاً از این طرف بیایید، آقا.

[*آنها از راست صحنه خارج می‌شوند. از چپ صحنه بازرگان یکم ظاهر می‌شود.*]

یکم اینجا! دوباره آن دزد حرفه‌ای فریبم داد. آه، ولی پولم هنوز آنجاست او می خواست همه اش را بردارد. اما حالا من دوباره آن را پس گرفتم. به نظر می‌آید دوستم هم فرار کرده. او خودش را خوب به شکل الهه درآورده بود. موهایش از سرما سیخ شده بود و شروع یک ذات الریه در او دیده می شد. هاه‌هاه. بیرون به او ملحق می شوم و به سلامتی یکدیگر می نوشیم و می خندیم- البته بین عطسه های او. هاه‌هاه.

[*صدای آواز خادم در حال خواندن نیایش.*]

یکم گیر افتادم! مجسمه هم که ناپدید شده. چه کار باید بکنم؟ اگر مرا اینجا پیدا کنند مطمئنا زندانی می شوم. بدبیاری! ولی یک کاری می شود کرد.

[*لباس‌هایش را می‌کند و روی محراب می‌رود و تا آنجا که یاد دارد خودش را به صورت الهه درمی‌آورد. از چپ خادم وارد می‌شود.*]

خادم بالاخره رفتند. و حالا پیش از آن که راهب برگردد پول را برمی دارم.

خواهم گفت بنتن آن را برداشته. اگر او قادر است آن مجسمه ی بزرگ را تکان دهد پس هر کاری می تواند بکند.

آه، معجزه! بانوی من بنتن- چقدر زیبا، چقدر زنده.

آه، باور می کنم! باور می کنم! ایمان دارم.

او به سوی من آمده، نه به صورت سنگ بی احساس، بلکه کاملاً گرم و زنده، این به خاطر نیایش های بی وقفه ی من است، و حالا او خواسته ی مرا برآورده کرده.

اما صبر کن. چیزی فرق کرده. دست هایش چطور بودند؟

[*رو به تماشاگران می‌کند و حرکات متفاوتی با دستانش انجام می‌دهد. در همین لحظه بازرگان سریعاً حالت دستانش را تصحیح می‌کند.*]

عجیب است. مثل این که حرف هایم را شنید.

آه، ای بنتن دوست داشتنی و مقدس، آیا نیایش های مرا می شنوی؟

نیایش های از سپیده تا شامگاه مرا که برای تو می خواندم، شنیده‌ای؟

[*انگشتش را روی بازوی برهنه بازرگان می‌کشد.*]

چقدر شگفت انگیز! کاملاً زنده. آیا او برای من چنین تنومند شده؟

آه، الهه‌ای لطیف ولی محکم و استوار. آه، ای بنتن عزیز، آیا تو برای من نازل شده‌ای؟

[*دستش را روی پای برهنه ی بازرگان می‌کشد.*]

آه، معجزه، معجزه‌ای برای من- عابد مسکین بنتن خشمگین- که مدت ها در اشتیاقش بودم، به نظر می رسد به وقوع پیوسته! آه ای الهه بالاخره برای من به شکل انسان درآمدی.

[*بازرگان را در آغوش می‌گیرد.*]

ای بنتن دوست داشتنی تو شوهرهای زیادی داشته ای. اما هیچکدام از آن ها به اندازه ی من با لیاقت و توانمند نبوده اند. ببین، بنتن، فقط نگاه کن، فقط دستت را به من بده. در این باره چه می گویی- اثبات عشقت به من.

آیا توانمندی که گفته می شود تو هدیه می کنی حقیقت دارد؟

[*بازرگان را محکم‌تر در آغوش می‌کشد. ناگهان راهب از چپ صحنه وارد می‌شود.*]

راهب آهان، مچت را گرفتم. تو با این کارهای کثیف همیشه مجسمه ی مقدس را آزار می دهی. تو را به خاطر این کار به محضر قانون می فرستم. پسرك فاسد.

خادم نه، او مال من است، من. او از طرف خداوند برای من نازل شده.

راهب کاهن مسئول اینجا من هستم، نه تو. او برای من نازل شده. بهت بگویم، او مال من است.

[*راهب و خادم هر کدام یک دست بازرگان را گرفته و شروع به کشیدن می‌کند.*]

راهب رهایش کن، پسرك خبیث. خشم بنتن بر تو باد!

خادم و بر تو نیز. او بیش از آن که مال تو باشد مال من است. من هر شب زمان درازی او را به شیوه‌ی خود پرستش می کردم.

راهب جوان منحوس و پلید. می گیرمت. و از این که روزی به این زیارتگاه مقدس آمدی پشیمانت خواهم کرد.

خادم ای الهه، کمکم کن.
دای بنزای تن- دای بنزای تن- یو- یا- دای بنزای تن.

[راهب به دنبال خادم که فرار می کند و از راست صحنه غیب می شود، می دود. بازرگان یکم در حال جمع آوری لباس هایش پشت سر آن ها می رود. صدای نیایش پی در پی آن ها از پشت صحنه به گوش می رسد. ناگهان دوباره از راست صحنه بازرگان یکم نیمه برهنه وارد می شود، و روی معبد می پرد و به شکل مجسمه می ایستد. در همان زمان راهب و خادم به دنبال او، در حال خواندن نیایش شروع به هل دادن و کشیدن بازرگان می کنند تا آنجا که خادم راهب را دنبال می کند و از چپ صحنه خارج می شوند. بازرگان سریعاً به پوشیدن لباس هایش ادامه می دهد و پشت سر آن ها شروع به دویدن می کند. صدای نیایش همچنان از پشت صحنه به گوش می رسد. دوباره از چپ صحنه بازرگان دوان دوان وارد شده، روی معبد می پرد و دو نفر دیگر به دنبال او وارد شده و دوباره شروع به کشیدن او می کنند. بازرگان به آرامی به سوی تماشاگران می چرخد. او بازرگان نیست، بازرگان واقعی از چپ صحنه وارد می شود. بر محراب کسی ست که ما تا کنون او را ندیده ایم.]

الهه من الهه بنتن هستم.
زمان درازی ست که عمارت مقدس من با شهوت و مال اندوزی به کفر آلوده شده، زمان درازی ست نام من به عبث برده شده.
مطمئناً شما را تنبیه خواهم کرد.

[هرسه، راهب، خادم، بازرگان حیرت زده، در حال تکریم و تعظیم و یاوه سرایی شروع به خواندن نیایش می کنند. بنتن از بالا نگاهی به آن ها می اندازد.]

یکم آه بنتن بزرگوار، منت بگذار و این را بپذیر.

راهب و این.

خادم و این.

[آن ها پول هایشان را روی هم ریخته و کنار او می گذارند.]

الهه من از جهان شما نیستم.
اینها هیچ اهمیتی برای من ندارد.
فقط انتقام برای من مهم است.
تعجب نکنید آقایان!
شما و کسانی امثال شما مرا ساختند
شهوانی، انتقام جو
الهه ای مخوف، درخشمش ترسناک.
این کار شماست، آقایان
نه من.
شما از ساختن من لذت بردید.
تصوری که شما از زنان دارید
اگر این تنها تصورتان از آنان باشد
مطمئناً گناه زنان نیست
و گناه من هم نیست
بلکه تنها گناه خود شماست.
بنابراین، من با خرد زنانه ام
تنبیهی مناسب گناهان شما یافتم
شما هرزه و شهوتران هستید
پس باید مجازات را بپذیرید
تا این لحظه یکی از شما به سزای اعمالش رسیده
می دانم که اکنون درمانده و گریان
در عمارت مقدس سرگردان است.
او گمشده در دالان های مقدس من اشک می ریزد.

یکم بنتن بزرگ، رحم کن. من مردی خانواده دار هستم، یک زن و سه فرزند بی گناه.

الهه پس یک نفر دیگر هم به گریه و زاری افتاد.
خوب است، از همه بهتر، فکر می کنم، از این پس پدر خوبی خواهی شد.

راهب اوه ای بنتن، من همواره تو را پرستش کردم و نام تو را بر سر زبان ها انداختم.
تا این لحظه هیچ گناه بر خودم فکر ناپاکی را جایز ندانستم.

الهه بعد از مجازات، هرچه خواستی می توانی جایز بدانی، دیگر کسی بدتر از این که هستی درباره ات فکر نخواهد کرد.

خادم آه، ای الهه، من همیشه عاشق تو بوده ام. تمامی زندگی ام را در راه عشق به تو خواهم بخشید.

الهه تو در این سنین جوانی بسیار غیرطبیعی هستی.
من آن را درمان خواهم کرد.
بعد از مجازات، این حماقت کاملاً از بین خواهد رفت.

[هرسه وحشتزده، در برابر او زانو می زنند.]

چون شما انسان های فانی، مردان ناچیز، از خدایی برهنه سرگرمی ساخته اید...
چون شما تنها به جنسیت یک زن فکر می کنید...
چون شما برای ادا درآوردن، چشم چرانی و دست مالی آمده بودید...
چون شما مرا ساختید، الهه ای، زاییده ی افکار ناپاک خودتان... باید مجازات شوید.
تو.

[به بازرگان یکم اشاره می کند.]

یکم آه، نه والاجاه، من فقط می خواستم...
می خواستم بپرسم عزیزم این چهره ی زیبا را از کجا آورده ای؟ چنین شاداب و چنین شایسته، حالا باید

بپذیرم پوست من، کمی برای زن بودن ضخیم است. شنیده‌ام این سال‌ها خیلی‌ها برای پوست‌شان از شیر استفاده می‌کنند؛ یا شاید هم تخم مرغ؟
ای بنتن عزیز تو باید به من بگویی که چی استفاده می‌کنی ...[۲]

[*پیش از آن که صحبت‌های بازرگان به نیمه برسد بنتن به راهب اشاره می‌کند.*]

الهه و تو.

راهب قول می‌دهم خوب بشوم، آه ای الهه قول می‌دهم، فقط ...
فقط فکر نمی‌کنی موهای من برای مد روز کمی کوتاه است؟ البته خودت بهتر می‌دانی. چه فری، چقدر شفاف و درخشان، چقدر خوش حالت!
خوشبختانه من دیگر ریش درنمی‌آورم که به نظر می‌رسد این کمک بزرگی‌ست، اما موهای تو چقدر فوق‌العاده است، چقدر زیبا جمع شده.
ولی مال من خیلی نامرتب است. فکر می‌کنی اگر بگذارم کمی بلندتر شود، پوشش بدهم یا بپیچمش؟ این طوری، یا شاید این جوری؟

[*پیش از آن که حرف‌های راهب به نیمه برسد، الهه به خادم اشاره می‌کند.*]

الهه و تو.

خادم نه، ای الهه، نه من نمی‌خواهم ...
نمی‌خواهم هرگز دوباره با این ناخن‌های نامرتب در جمعی ظاهر بشوم. یکهو متوجهش شدم. ولی ناخن‌های تو خیلی زیبا و درخشان است. می‌ترسم کمی رنگ هم کمکی نکند. البته، بعدش باید نگران تیرگی‌اش باشم. اما نگاه کن بنتن، چقدر ترک خورده و شکسته ...

[*تبدیل با موفقیت انجام می‌شود. الهه می‌ایستد و اجازه می‌دهد زن‌ها برای مدتی ادامه دهند. سپس با حرکت دست هر سه‌ی آن‌ها را ساکت می‌کند*]

الهه و حالا، آقایان، شما می‌فهمید
زن بودن چه احساسی دارد.
البته نه آنچه جنس ما به واقع هست
بلکه آن تصوری که شما از آن دارید
هر آنچه در زنان دوست نداشتید، همان شدید؛
بی‌فایده، حرّاف، بی‌فکر.
اما کاملاً مناسب همخوابگی.
شما در طول زندگی‌تان خواهید فهمید
که چیزهای مهم‌تری برای زنان وجود دارد
مهم‌تر از آرایشگاه، فروشگاه‌های کیمونو و تختخواب.
ولی این زمان می‌برد.
خانم‌ها، فکر می‌کنم شما راه را بلدید، بیرون.

یکم بله، من باید عجله کنم دخترها. پوستم خیلی بد شده و فکر می‌کنم لباس‌هایم هم خیلی سطح پایین است... کمی هم مردانه.

خادم من هم باید هرچه زودتر بروم. موهایم خیلی وحشتناک است، نه فری، نه حالتی. امیدوارم سلمانی‌ها هنوز باز باشند.

راهب خانم‌ها، خانم‌ها، کمی صبر کنید. می‌خواستم یک چای بگذارم و کمی با هم اینجا گپ بزنیم.

یکم خوب، اگر شما فکر می‌کنید...

خادم اگر مزاحم نیستیم...

یکم ما فقط باید...

خادم فقط برای من یک فنجان کوچک.

الهه و سرانجام چون شما نسبت‌های خودتان را به الهه بنتن داده‌اید- من نمی‌توانم زنان را تحمل کنم باید از آن‌ها بیزار باشم، چون شما چنین خواستید.
پس:
از اینجا بروید بیرون زنان بدکاره و پست
حضور مقدسم را ترک کنید
بیرون، گفتم بیرون!
اما پیش از آن خانم‌ها، نیایش برای شکرگذاری
به پیشگاه الهه‌ی بخشنده‌تان بنتن
که اجازه دادتان
حقیقت بزرگی را دریابید
شما درخواهید یافت که پی جذابیت زنان بودن
قابل مقایسه نیست با جذابیت انسان بودن.

همه دای بنزای تن، دای بنزای تن- یو- یا دای بنزای تن.

[*الهه خشمگین روی صحنه زنان را دنبال می‌کند و آن‌ها در حالی که با فریاد، نیایش می‌خوانند فرار و صحنه را ترک می‌کنند*] □

پانویس:

۱- احتمالاً این جمله را باید بازرگان دوم بگوید؛ ولی در متن همین طور است- م.

۲. الهه به عنوان مجازات، آن‌ها را زن می‌کند! - م.

نگره