

ارتباط وظیفه اجتماعی و تعهد اخلاقی با مرگ خود خواسته

تاجبخش فنائیان*، حسن فرضی پور^۲

^۱ استادیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
^۲ کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۰/۲۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۳/۱/۲۳)

چکیده

در این مقاله به ارتباط هرگونه مرگ خودخواسته سنتی ژاپنی «هارکی ری» و «سپ پوکو»، «جین شی» و «شینجو» با شرافت سامورایی: «بوشیدو» و تعهد اجتماعی، اخلاقی: «گی ری» طبقات مختلف اجتماعی (سامورایی‌ها، کشاورزان، پیشه‌وران و بازرگانان) و تأثیراتی که مرامنامه سامورایی‌ها بر آثار ادبی نمایشی دوران خاندان «توکوگاوا»ی ژاپن خصوصاً «خودکشی عشاق در سونه زاکی» (۱۷۰۳) «کانادهن پوشینگورا» یا پیمان‌نامه سامورایی‌های وفادار (۱۷۴۸) گذارده، پرداخته می‌شود. به عبارتی با توجه به کتاب هاگاکوره، به چگونگی تجلی فرهنگ درون سامورایی‌ها بر نحوه رفتار شخصیت‌های جامعه نمایشی، پرداخته می‌شود. نمایشنامه‌نویسان دوران توکوگاوا، به ویژه «چیکاماتسو مونزایمون» و «تاکدا ایزومو»، از مرگ خودخواسته به عنوان عملی نمایشی که، راه‌حل جدیدی را به همراه داستان‌هایی از نویسندگان معاصر با خود برای نمایشنامه‌ها به همراه دارد، سود می‌برند. دوران جدیدی در ادبیات نمایشی ژاپن بخاطر تغییرات سیاسی اجتماعی و صد البته اقتصادی شکل می‌گیرد. دورانی که آثار باشکوهی را به ادبیات نمایشی جهان تقدیم می‌کند. روش پژوهش مقایسه تطبیقی نمایشنامه‌های دوران توکوگاوا و متن کتاب هاگاکوره بوده و گردآوری اطلاعات از طریق اسناد کتابخانه‌ای انجام شده است. بدین ترتیب تأثیر تقریباً نهایی تبدیل سپ پوکو برای بوشیدو، و شینجو برای گی ری؛ باعث تبدیل شعار سامورایی‌ها به نوعی درون‌مایه در نمایشنامه‌های این دوران شده است.

واژه‌های کلیدی

مرگ خود خواسته، تعهد اجتماعی، وظیفه اخلاقی، نمایشنامه‌های دوران توکوگاوا.

مقدمه

درون‌مایه‌ای برای نمایشنامه‌های این دوران، خصوصاً مجموعه نمایشنامه‌های خودکشی دل‌باختگان^۱ شده است. در این صورت اگر نمایشنامه‌های سلحشوری چون کانادهن چوشینگورا را نماینده نمایشنامه‌های با محوریت وظیفه برای اخلاق - سپ پوکو برای بوشیدو - سامورایی بدانیم، نمایشنامه‌های خودکشی دل‌باختگان را نیز باید نماینده نمایشنامه‌های با محوریت کشمکش وظایف اجتماعی^{۱۱} با احساسات بشری^{۱۲} که منتهی به خودکشی می‌شود - شینجو^{۱۳} برای گی‌ری - بدانیم که به واقع از درون‌مایه‌ی یکسان سود می‌برند.

شخصیت آرمانی ژاپنی شمشیرزنی مستقل، سامورایی بود که رفتارش الگوی برای جامعه محسوب می‌شد. افول طبقه سامورایی، ارزش‌های آنان را به لحاظ عملکرد تحت شعاع قرار نداد، هرچند بسیاری از وظایف اجتماعی را متاثر ساخت، حداقل پاسداری از شرافت و تعهد اخلاقی و ادب اجتماعی را به عنوان خط‌مشی زندگی حفظ نمود. چنانکه قهرمانان غریبه این قرن، یعنی ۴۷ سامورایی امیر «آسانوا» در ۱۴ دسامبر ۱۷۰۲ به سرکردگی «کورانسوکه» انتقام اربابشان را گرفتند و «کوزوکه نوسوکه کیرا» را به قتل رساندند و در پایان خود نیز خودکشی کردند. یا حادثه واقعی توکوبی جوان احساساتی تجارتخانه هیرانو، که نمی‌تواند میان احساسات بشری خویش «نینجو» و وظیفه اجتماعی اخلاقی «گی‌ری» سازش ایجاد کند، در ماه ۴ سال ۱۷۰۳، همراه زنی با نام ٹوهاتسو در حوالی اراضی سونه زاکی خویشتن را می‌کشند.

اعمال و رفتار بسیاری از قهرمانان نمایشنامه‌های ژاپنی چونان اعمال و رفتار شخصیت‌های واقعی اجتماع است. بوشیدو یعنی جان یا روحیه سامورایی، متکی بر قدرت اراده و کنترل خویش گی‌ری، جوهری که منش یک سامورایی را می‌سازد، خودکشی را تلخ می‌داند اما خودکشی برای شرافت را افتخار آمیز تلقی می‌کند. سپ پوکو یکی از اشکال آیینی خودکشی، که توسط سامورایی‌ها صورت می‌گرفت، از سوی عامه مردم نیز پذیرفته شد. بنابراین، مرگ خود خواسته، مرگی مقدس و افتخار آمیز برای ژاپنی‌های قرن ۱۷ و ۱۸ تلقی می‌شود. انگیزه یک سامورایی از سپ پوکو، حفظ بوشیدوی خویش است. لذا سایر طبقات اجتماع به منظور حفظ گی‌ری همچون یک سامورای، این مرگ خودخواسته را انتخاب می‌کنند تا شرافت را برای خویش و خاندانشان حفظ کنند. سپ پوکو، پذیرفته شده، در نمایشنامه کانادهن چوشینگورا، به عنوان ایده نمایشی مطرح می‌شود. «شینجو»، «ایکا شینجو» یا خودکشی عشاق، در نمایشنامه‌های «خودکشی عشاق در سونه‌زاکی»^{۱۴}، «خودکشی عشاق در معبد زنان» و «خودکشی عشاق در آمیچی ما» و... به عنوان عملی برگرفته از جامعه، تبدیل به کنشی نمایشی شده است.

چنین یافته‌ام که طریقت سامورایی مرگ است. آنجا که میان مردن و زنده ماندن دودل باشی، بی‌درنگ مرگ را برگزین (تومو، ۱۲۶). یورانوسوکه: آری، بهتر این است که زندگی‌مان را در پیشگاه آرامگاه سرورمان به پایان برسانیم (ایزومو، صحنه یازدهم). ٹوهاتسو: تنها مرگ می‌تواند رسوایی را پاک کند (چیکاماتسو، صحنه دوم).

این مقاله به بررسی ویژگی‌های قرون پر تلاطم ۱۷ و ۱۸ در تاریخ ژاپن و تاثیراتی که بر ادبیات نمایشی گذاشته است، می‌پردازد. در واقع تاثیر تغییرات جامعه توکوگاوا^۱ را بر ادبیات نمایشی ژاپن، با توجه به نمایشنامه‌های کانادهن چوشینگورا^۲ و خودکشی عاشقانه در سونه‌زاکی نشان می‌دهد. این دو نمونه نشان‌دهنده ورود نوعی جهان‌بینی سامورایی به عنوان شخصیت برجسته قرن‌های پیش‌تر و متعارض با جامعه کنونی به درون نمایشنامه‌هاست. بدین ترتیب به کمک این نمونه‌ها، مقاله به شرح تعارض‌های اجتماعی این دوران می‌پردازد و نشان می‌دهد که متون نمایشی، می‌تواند به بستری برای شرح مآلوم جامعه توکوگاوا^۱ در قرون ۱۷ و ۱۸ تبدیل شود.

برقراری ارتباط میان خودکشی‌های به وقوع پیوسته دوران حکومت خاندان توکوگاوا با ادبیات نمایشی ژاپن در قرن‌های ۱۷ و ۱۸ و خلق مهم‌ترین نمایشنامه‌های کلاسیک ژاپن از جمله کانادهن چوشینگورا، خودکشی عشاق در سونه‌زاکی، خودکشی عشاق در آمیچیما، خودکشی عشاق در معبد زنان و... بیانگر فشار جدی است که عوامل اجتماعی بر فرهنگ این دوران خصوصاً نویسندگان وارد می‌سازند. این نیروهای قدرتمند که برخاسته از تحولی اجتماعی هستند، بشارت‌گر شکل‌گیری دوران جدیدی در این کشور هستند. نماینده نمایشگر این تحول، قدرت‌گیری طبقه اجتماعی جدید (بازرگان) و افول طبقه دیگر (جنگاوران) است. این تغییرات موج جدیدی در هنر و ادبیات و صد البته ادبیات نمایشی به وجود آوردند که از آن جمله می‌توان به شکل‌گیری هنرهای نمایشی جدیدی چون بونراکو^۳ و کابوکی^۴ اشاره کرد که حوزه ادبی فعالانه‌ای را نوید داده‌اند.

در واقع مسئله اصلی این مقاله، کشف ارتباط وظیفه اجتماعی و تعهد اخلاقی با مرگ خودخواسته در ادبیات نمایشی است. تاثیری که جامعه - که در اینجا شامل سیاست، اقتصاد، اجتماع، و مذهب دوران شوگون‌های توکوگاوا^۱ ژاپن در قرن ۱۷ و ۱۸ بر ادبیات نمایشی می‌گذارد. چنانکه یکی از مهم‌ترین تاثیرات جامعه شوگون‌های خاندان توکوگاوا^۱ ژاپن بر ادبیات نمایشی، ارتباطی است که میان مرگ خودخواسته با وظیفه اخلاقی در نمایشنامه‌ها به چشم می‌خورد. این بدان معناست که یکی از مهم‌ترین عناصر جهان‌بینی سامورایی^۵ بر ادبیات نمایشی این دوران تاثیر عمیقی گذارده است. در واقع به نظر می‌رسد که این شعار سامورایی‌ها - سپ پوکو^۶ برای بوشیدو^۷ - تبدیل به

ملاحظات نظری (جامعه‌شناسی هنر)

برقراری رابطه میان یک اثر هنری، خاصه نمایشنامه، با دنیای واقعی از ادعاهایی است که تحلیل‌های جامعه‌شناختی هنر داشته است. هدف این گونه تحلیل‌ها همواره این بوده که در ورای آنچه سطح تصویر است، به نیروی تعیین‌کننده‌ای برسد که این نیرو در تحلیل‌های جامعه‌شناختی مارکسیستی عبارت است از نیروی اقتصادی - اجتماعی که عامل همه تغییرات و تحولاتی است که در عرصه اثر رخ می‌دهد. این نگرش در کل واقعیت را امر مسلم و قطعی و مشخصی می‌داند که بیرون از زبان و بیرون از ادراک آدمی وجود دارد. به عبارت دیگر، این دیدگاه واقعیت را امری برساخته در نظر نمی‌گیرد (بهیان، ۱۳۸۳، ۳۹). در نگرش مارکس که از نافذترین گرایش‌ها در فلسفه هنر قرن بیستم است، هنر با زمینه‌ی گسترده‌تر جامعه و فرایند تاریخی اقتصاد همراه است. جنت وُلف (۱۹۸۱) که یکی از مشهورترین جامعه‌شناسان هنر می‌باشد، برای مطالعه جامعه‌شناختی هنر، از فلسفه هرمنوتیک سود می‌برد که از مهم‌ترین مزایایش، توجه این روش به محتوای آثار هنری به عنوان موضوعی مرتبط با جامعه است. وُلف در ارتباط با جامعه‌شناسی هنر به‌طور مشخص می‌گوید که ... هنر، همانند دیگر فرآورده‌ها، نوعی خلاقیت اجتماعی است (راو دراد، ۱۳۹۰، ۱۰۵). وُلف در ارتباط میان ساختار اجتماعی و آفرینش هنری بر این باور است که؛ هر آنچه ما انجام می‌دهیم در درون ساختارهای اجتماعی صورت می‌گیرد و بنابراین از آنها تاثیر می‌پذیرد (رامین، ۱۳۹۰، ۱۳۳). بسیاری از متفکران جامعه‌شناس بر این باور بوده‌اند که هنر در عرصه خود، مختار و مستقل از جامعه شکل می‌گیرد. حال آنکه برخی با همان قاطعیت، هنر را بازتابنده جامعه می‌دانند. خبرگان تاریخ هنر که زیر نفوذ مارکسیسم هستند، اثرهای هنری را در اصل در ارتباط با نقش سیاسی و اقتصادی آنها در جامعه بررسی می‌کنند (آدامز، ۱۳۸۸، ۷۷). وابستگی آثار هنری به شرایط اجتماعی معاصرشان، در بحث‌های جامعه‌شناختی چنان آشکار و واضح به نظر می‌آید که ظاهراً بی‌نیاز از اثبات است (راو دراد، ۱۳۹۰، ۶۶). در نهایت برخلاف دیدگاه کلاسیک جامعه‌شناسی هنر که، هنر بازتاب جامعه است در دیدگاه مدرن هنر، نه تنها خود، جامعه است، بلکه متون هنری، خود به نوعی بازنمایی‌کننده پدیده‌ها و گروه‌های اجتماعی هستند (همان، ۱۷۴). به نظر نگارندگان می‌توان با توجه به عوامل موثر اجتماعی، اقتصاد، مذهب و سیاست به تحلیل شرایط نمایشی و متون تولید شده در این دوران پرداخت و عواملی که باعث شکوفایی نمایش در این دوران پر آشوب است را ردیابی نمود.

ساخت سیاسی، نظام اجتماعی و اقتصاد توکوگاوایی و مذهب طبقاتی

حکومت توکوگاوایی (۱۸۶۸ - ۱۶۰۰)

نبرد خونین «سه کی هارا» که در ۱۶۰۰ به جنگ طوایف پایان

داد، با پیروزی «ایه آسوی فاتح»، رئیس طایفه توکوگاوا همراه بود. بنابراین طبیعی بود که امپراتور به او لقب شوگون را ببخشد. دولت شوگونی ایه آسوء توکوگاوا در سال ۱۶۰۳ در ادو، که اینک توکیو خوانده می‌شود، مستقر شد (لیوینگستون، ۱۳۵۷، ۲۷). ایه آسو و جانشینان او تا ۱۸۶۸ که امپراتور مئجی شوگون سالاری را برانداخت، بر ژاپن فرمان راندند. این عصر را «دوران توکوگاوایی» می‌گویند (Gordon, 2003, 20). کیتاگاوا (۱۹۶۶)، لیوینگستون (۱۳۷۵) و استوری (۱۹۶۱)، سه اتفاق تاثیرگذار را به دوران حکمرانی توکوگاوا نسبت می‌دهند: ۱. ایجاد نظام فئودال که با براندازی حکومت توکوگاوایی، فئودالیسم نیز به سمت انحطاط رفت. ۲. قطع روابط خارجی و انزوای طولانی ژاپن با دنیای خارج، که تاثیری جدی بر نظام اجتماعی و اقتصاد توکوگاوایی؛ و فرهنگ ژاپن گذارد. ۳. حکومت شوگونی که موفق شده بود صلح و ثبات را بر اوضاع سیاسی - اجتماعی و البته اقتصادی حاکم کند که باعث رونق گرفتن کسب بازرگانانی شده بود که اینک روز به روز ثروتمندتر می‌شدند. بنابراین طبیعی بود که بازرگانان به تدریج اداره امور فرهنگی کشور را به دست بگیرند.

• سیاست انزوا

خاندان توکوگاوا، پس از آنکه تسلط خود را بر سایر خاندان فئودال مسلم ساخت، تقریباً همه بیگانگان، بخصوص هیات‌های مبلغان مسیحی را که مزاحم بودند، از کشور اخراج کرد (لیوینگستون، ۱۳۷۵، ۲۵). لیوینگستون توضیح می‌دهد که چگونه نگرانی شوگون از غلبه کشورهای غربی به وسیله ژاپنی‌های مسیحی شده، باعث سیاست ضد مسیحی و قطع مراودات سیاسی، اقتصادی و مذهبی با تمام کشورهای غربی در سال ۱۶۳۸ میلادی شد. چنانکه نزدیک به دو سده ارتباط ژاپن با دنیای خارج کم و بیش قطع شد و تا سال ۱۸۵۳، دوره طولانی را در انزوای اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی گذراند. سیاست انزوا، ظاهر انگیزه‌ای مذهبی - سیاسی داشت اما تاثیر جدی بر اقتصاد، مذهب و فرهنگ توکوگاوایی گذارد (لیوینگستون، ۱۳۷۵، ۲۵).

• نظام فئودالی

بنیاد نظام فئودالیسم در اوایل قرن هفدهم به وسیله توکوگاوا اییاسو ... گذاشته شد (لیوینگستون، ۱۳۵۷، ۳۷). لیوینگستون، اجتماع توکوگاوایی را از جنبه نظری، در یک نظام دقیق چهارتایی می‌یابد که متشکل است از سامورای، دهقانان، افزارمندان و بازرگانان. این نظام طبقه‌بندی شده هم از آغاز، فرضی و غیر واقعی بود (لیوینگستون، ۱۳۵۷، ۳۷). از دیدگاه بیزلی (۱۹۶۳) و استوری (۱۹۶۱)، با بالا رفتن جمعیت و رشد سریع کشاورزی، بازرگانان موضع مهم‌تری اشغال کردند. طبقه سامورایی به نحوی استوار قدرت اقتصادی را از دست می‌داد. (Storry, 1961, 75). گوردن (۲۰۰۳) تصریح می‌کند که دایمیوها، سامورایی‌ها را شهرنشین کردند و این شهرنشینی سامورایی‌ها فرایند تعارضات اجتماعی را جرعه زده است. سامورایی‌ها که در این نظام فقیر و دیوانسالار شده بودند، در عالم خیال از کمال افتخار برخوردار بودند و اخلاق جنگجویانه شان در زندگی مجلل شهرهای بزرگی چون ادو، کیوتو و اوزاکا محو شده بود. سامورایی‌ها از درون

جدید تعدیل کند. مفهوم بوشیدو در جریان سازگاری با نیازهای جدید جامعه دگرگون شد و به مجموعه‌ای از موازین و آداب تبدیل شد که معیارهای اخلاقی را بالاتر از هر امری می‌دانست. این ارزش‌های جدید، دیگر مختص سامورایی‌ها نبود اما رنگ و بوی سلحشوری خود را نیز داشت.

گی ری

از نظر چونه تومو در هاگاکوره (۱۳۷۱)، بنیاد آیین سامورایی، بوشیدو، جوهری است که منش و پیشه سامورایی، رفتار و الزام اخلاقی و اجتماعی طبقه جنگاوران را می‌سازد. این مایه را در اصطلاح گی ری می‌نامند. اصطلاح گی ری، نخست در آغاز حکومت توکوگاوا، در اوایل قرن ۱۷، رواج پیدا کرد و به معنی رسم و راه اخلاقی بایسته در مناسبات میان مردم بود. اما مفهوم دقیق و ویژه آن در فرهنگ بوشیدو وظیفه‌شناسی و وفاداری سامورایی ملازم امیر نسبت به سردار خود بود. این مفهوم طی قرن ۱۷ در نظام طبقاتی آن دوره جای‌گیر شد، چنانکه هر یک از چهار طبقه اجتماع (سامورایی، کشاورز، پیشه‌ور و بازرگان)، منش و آیین و شیوه رفتاری ویژه‌ای داشت و گی ری، هر طبقه را به انجام درست و دقیق تعهدات اجتماعی خود وادار می‌ساخت؛ اما باز مفهوم و الزام گی ری برای طبقه سامورایی مهم‌تر بود.

مرگ خودخواسته

ادوین اشنایدمن، خودکشی را چنین تعریف می‌کند: «عمل آگاهانه نابودسازی به دست خود، که در بهترین مفهوم می‌توان آن را یک ناراحتی چند بعدی در انسان نیازمندی دانست که برای رفع مسئله شخصی، خودکشی را بهترین راه حل می‌داند» (اشنایدمن، ۱۳۷۸، ۲۱). دورکیم (۱۳۷۸)، در جریان تکوین علمی جامعه‌شناسی، خودکشی را پدیده متأثر از جامعه دانست. دورکیم نشان می‌دهد که عوامل اجتماعی تأثیری بنیادی بر خودکشی دارند (گیدنز، ۱۳۸۲، ۷۵۱)، زیرا هرچند وظایف، ارزش‌ها و طرز تلقی‌ها، فردی هستند اما به اعتقاد دورکیم این موارد، امور اجتماعی هستند و در بطن جامعه وجود دارند و در نتیجه از کنش‌های انسان‌ها ریشه می‌گیرند و فرد در ظهور و سقوط این امور کمتر موثر است. از نظر یازوکی (۱۹۶۸) و ایتاساکا (۱۳۸۸)، انواع اصطلاحات خودکشی در فرهنگ ژاپنی یعنی «هاراکیری»، «سپ پوکو»، «جین شی»، «شینجو» و ... همگی تأثیر عملکرد قطعی جامعه بر فردی که خودکشی می‌کند را نشان می‌دهند.

هاراکیری

در فرهنگ ژاپنی ... روح واقعی هر فرد در داخل بطن یا پایین‌تر از قلب قرار [دارد] که بنام «هارا» نامیده می‌شود... [در] رسم باستانی هاراکیری یا تقدیم بطن یا خودکشی ... شخص بطن خود را می‌شکافد و درون آن را صادقانه و از روی اخلاص تقدیم می‌کند (ایتاساکا، ۱۳۸۸، ۱۲۸).

تهی شده بودند و شمشیرهایش به مرور فایده خود را از دست می‌داد (Gordon, 2003, 20). پیش از این، بازرگانان پست‌ترین طبقات جامعه شمرده می‌شدند، اما با کنترل و به دست گرفتن بازار برنج و تبدیل آن به پول، به چنان قدرت مالی‌ای دست یافتند که حتی بر جنگجویان نیز پیشی گرفتند و رقیب حاکمان نظامی شدند (ارهارت، ۱۳۸۴، ۱۴۱). بدین ترتیب «در نخستین سال‌های قرن هجدهم سامورایی‌های ژاپنی، ... همه به طرز مشترک به بازرگانان بدهکار بودند (Story, 1961, 75). از نظر گوردن (۲۰۰۳)، مهم‌ترین خاصیت رشد و ثبات شهرها در قرن ۱۷ میلادی - که سامورایی‌ها ساکنین اصلی آن بودند - رونق تجارت بود. در واقع بازرگانان دریافتند که در چنین نظامی، مجال پیشرفت وجود دارد، هرچند از نظر اجتماعی هیچگاه به مقامات بالا نمی‌رسیدند. کل نظام [اجتماعی، طبقاتی]، در زیر ضربه‌های این موج تازه تجاری به سرعت دستخوش تغییر بود (لیوینگستون، ۱۳۷۵، ۳۸). صرف انتقال ثروت از یک طبقه غیرمولد به طبقه غیرمولد دیگر یعنی از سامورایی‌ها به تاجران، بی‌شک باعث برهم ریختن نظم اجتماعی جامعه شد (Sensom, 1943, 514). بدین ترتیب نظام فنودالی در حال فروپاشی از درون بود و فرهنگ جدیدی را طلب می‌کرد. به قول گوردن «وضعیت اجتماعی طبقات تاکوگاوا به سختی در طول دو قرن از درون متلاشی می‌شد» (Gordon, 2003, 20).

• اندیشه مذهبی و روش زندگی

سامورایی ژاپنی به طور هم‌زمان از چندین آیین بهره می‌برد (ارهارت، ۱۳۸۴، ۱۴۵). او در هر سه آئین بودا و شینتو و نوکنفوسیوسی که برای جلب توجه او رقابت می‌کردند، ارزشی را جستجو می‌کند؛ آئین بودا و شینتو حوائج دینی، آئین نوکنفوسیوسی کیهان‌شناسی عقلانی و اخلاقی اجتماعی، و شینتو و آیین کنفوسیوسی به وی درک سیاسی عطا می‌کند (Whitney, 1980, 291). سلحشوری ژاپنی بوشیدو عمیقاً از دن بودیسم متأثر بود (ارهارت، ۱۳۸۴، ۱۴۶). بنابراین بر اساس نظرات سوزوکی و ارهارت به نظر می‌رسد آئین زن بودا و نوکنفوسیوسی، موجب گرایش به سلحشوری موسوم به «بوشیدو» بوده است.

بوشیدو

بر اساس تعلیمات چونه تومو در کتاب هاگاکوره^{۱۵}؛ بوشیدو در لغت به معنی «طریقت سامورایی» است. به جنگاوری که روح و منش برتری جویی و پروای نام و ننگ دارد و پایبند ارزش‌های خاص است، بوشی گفته می‌شود؛ «دو» پسوندی است به معنی طریقت یا رسم و راه آیین (تومو، ۱۳۷۱، ۴۸). بنابراین بوشیدو یعنی جان یا روحیه سامورایی که متکی بر قدرت اراده و کنترل خویش است. این آیین که بر پایه نظام طبقاتی اجتماع بنیاد شده بود، در قرن هفدهم اصولش مدون شد و نظامی مستقل گشت. با پایان دوره جنگ‌ها و فراسیدن صلح پایدار، دیگر روح ستیزه‌جویی و جنگ و درگیری بی‌اندیشه به کار حکومت نمی‌آمد و جنگجویانی که با این روحیه بار آمده بودند، بیشتر مایه دردمس بودند و دائماً موجب ناآرامی و آشوب می‌شدند. چنین بود که حکومت به اندیشه افتاد که روحیه جنگاوری سامورایی‌ها را با اخلاقیات

است که تاجران از آن حمایت می کنند و همچنین تحول فرهنگی است که در بخش های تفریحی شهرهای بزرگ بخصوص ادو و اوزاکا صورت می گرفت» (Gordon, 2003, 38). بر طبق نظر استنلی بیکر (۱۳۸۴)، در طی این دوره، ثروت طبقه جدید بازرگان، باعث افزایش قدرت اجتماعی این طبقه [بازرگان: ماچی شو] شده بود. «در نتیجه سامورایی ها اهمیت خود را از دست دادند، لذا رده های پایین تر اجتماعی توانستند وضع خود را سر و سامانی بخشند و به ثروت برسند» (بیکر، ۱۳۸۴، ۲۲۸). اشراف اغلب به ماچی شو [بازرگان] وابسته بودند تا آنها را از مشکلات مالی آزاد کنند و چیزی نگذشت که ماچی شو از طریق تماس های مکرر با دربار، ترجیحات فرهنگی مشابه را توسعه بخشید (همان، ۲۱۱). براساس گفته لیوینگستون (۱۳۷۵)، اقتصادی که در شهرهای بزرگ تجاری گسترش می یافت، باعث به وجود آوردن فرهنگی بسیار هنری، سرزنده و گاهی زشت شده بود. فرهنگی که در آن ارزش پول بیشتر از بهای اصول اخلاقی جنگجویانه بود.

رابطه جامعه توکوگاوایی با متون نمایشی

در قلب زندگی فرهنگ شهری دو سنت نمایشی متولد شد: نمایش کابوکی و بونراکو (Gordon, 2003, 39). ادبیات و هنر توکوگاوایی، به خاطر شکل گیری روابط اجتماعی در یک نظام بسته طبقاتی، با کمترین مراد اجتماعی و البته نوع نگاه جدیدی که مردم، خصوصاً طبقه قدرتمند اقتصادی (بازرگانان)، به جنبه های مادی و معنوی همزمان داشتند، راه را برای طرح و ارائه موضوع خاصی باز کرد. نوشته های این بازی ها [نمایشنامه های بونراکو و کابوکی]، براساس شایعات رسواکننده شرم آور و جنایات نمایشی زرق و برق داری بود که نشانگر برخورد بین وظیفه و خواست قلبی قهرمانان بود. تضادی بین قوانین و وفاداری خصوصی (Gordon, 2003, 9). به طور کلی هم بازرگانان ثروتمند و هم مردم عادی همان قدر به جنبه مادی این جهان علاقمند بودند که به معنویت جهان دیگر... بدین ترتیب دوره توکوگاو، شاهد آمیزه های از ظاهرگرایی در دین رسمی و افزایش دنیاگرایی از جانب مردم بود (ارهارت، ۱۳۸۴، ۱۴۰). شهرهای دوران توکوگاوایی، محلی شدند برای ارائه داستان های برجسته، شعر و ... که زندگی افراد معمولی، او باش را به تصویر می کشیدند (Gordon, 2003, 38). کابوکی و بونراکوی حرفه ای و تجاری، محصول جامعه پر جنب و جوش، مستحکم و تجارت پیشه ای است که در شهرهای بزرگ کیوتو، اوزاکا و ادو (توکیو)، تحت حکومت بیگانه ستیز شوگان های پی در پی توکوگاو شکوفا گشت (براندون، ۱۳۸۸، ۳۴۷). از نظر موضوعات مورد علاقه این جامعه جدید دیگر تناسبی با نمایش هایی چون نمایش نو نداشت زیرا مردم اینک به لذت های زودگذر در مکان هایی چون تماشاخانه ها، رستوران ها، چاپخانه ها و البته عشرتکده ها با حضور بازیگران و بذله گویان و سامورایی های هرزه علاقه مند بودند. موضوعاتی که به درون مایه های جدیدی می پرداخت.

سپ پوکو، سپاگو، سپوکو

چون تومو در هاگاگوره، سپاگو یا سپ پوکو را یکی از اشکال آیینی خودکشی شرافتمندانه، به معنی دریدن شکم می داند. که منحصرآ سامورایی ها به منظور حفظ شرافت خویش صورت می دادند. انگیزه های سامورایی ها از این مرگ خود خواسته، حفظ یا بازگرداندن شرافت و حیثیت خویش است. بنابراین سپ پوکو، مرگ مقدسی است که باعث آزادی خاطر خودکشنده می شود و او از هر تنگ و خطایی مبرا می گرداند.

جین شی

جین شی یا خودکشی آیینی، خودکشی وفادارانه سامورایی ها به دنبال مرگ امیرشان که تن خود را می درند (ایتاساکا، ۱۳۸۸، ۱۳۹).

شینجو

براساس دیدگاه ایتاساکا (۱۳۸۸)، شینجو یا خودکشی دونفر که به هم عشق می ورزند، ولی نمی توانند با یکدیگر ازدواج نمایند، اغلب زمینه داستان های سنتی کابوکی بازی در تئاتر عروسک ها می باشد.

ایکا شینجو به مواردی اطلاق می شود که در آن یک نفر از شخص مورد علاقه اش خواستگاری نموده که به هم عشق بورزند، ولی امکان ازدواج نباشد، لذا خواستگار ابتدا فرد مورد علاقه اش را به قتل می رساند، سپس خود را می کشد. عاشق و معشوق ممکن است برای ابراز خلوص خود و در فضای باز و در مقابل چشمان مردم، هر دو خودکشی نمایند (همان، ۱۳۹).

رشد اقتصاد بازاری و پول

بازرگانان، به برکت قدرت مالی خود، حتی با والامقام ترین افراد سامورایی، رابطه ای براساس اصول همزیستی برقرار کردند. بازرگانان به افراد سامورایی محتاج بودند زیرا که خود وضعی رسمی نداشتند؛ و اینان نیز به وجود بازرگانان نیاز داشتند، چون برنج خود را با آنان معامله می کردند (لیوینگستون، ۱۳۷۵، ۲۶). اقتصاد پولی تازه شکل گرفته و شیوه زندگی مصرف گرایانه سامورایی ها، باعث بدهکاری این طبقه خاص به بازرگانان شد. از دیدگاه استوری (۱۹۶۱)، منشاء این تغییرات، پخش نقدینگی در کشور بود که از بالا براساس اقتصاد مبتنی بر برنج سازمان یافته بود و از پایین براساس پول. از این دیدگاه، مهم ترین عامل در کاهش قدرت سامورایی، جانشینی پول به جای برنج به عنوان وسیله جدید مبادله کالا بود (Sen, 1943, 514). در واقع گسست عمیقی، جامعه توکوگاوایی را در بر گرفته بود. شرافتمندانی که پول نداشتند و ثروتمندانی که به دنبال مقبولیت از طرف طبقات بالا بودند. تجار به رسوم سامورایی برای نمایش شرافت نیازمند بودند و سامورایی های فقیر به پول تجار. از این رو براساس گفته های لیوینگستون (۱۳۷۵) و گوردن (۲۰۰۳)، سه جریان تحولات فرهنگی دوران توکوگاوایی را شکل می دهند: «تحولات فرهنگی دوران تاکوگاوا بخشی مربوط به سامورایی های ... بخشی هم مربوط به فرهنگی

است. چنان که تعارضات فراوانی پیش روی این دو طبقه در درون اجتماع قرار دارد. هر دو گروه نمایشی؛ سامورایی‌ها و بازرگانان، در ادبیات نمایشی برای حل تعارض راه‌حل مشترکی را برمی‌گزینند. این انتخاب در متن نمایشی، برخاسته از واقعیتی تاریخی در متن زندگی مردم در دوران توکوگاواایی است. هر دو گروه، سامورایی‌ها و بازرگانان، در درام توکوگاواایی نقش جدی را بازی می‌کنند. زیرا رابطه محکمی با ادبیات نمایشی و نمایشنامه‌نویسان دارند. بدین لحاظ که اولی پاسدار ارزش‌های سنتی است و دومی وضعیت اقتصادی را تحت کنترل درآورده است. صد البته که تعارض‌های میان این طبقات، برای مخاطبان و تولیدکنندگان نمایش جذاب و دیدنی است.

طرح مسئله

مرگ خود خواسته برای حفظ وظیفه اجتماعی و تعهد اخلاقی در نمایشنامه‌ها

۱- سبپ پوکو برای حفظ بوشیدو در نمایشنامه کانادهن

چوشینگورا

هاگاکوره (۱۳۷۱)، با این جمله آغاز می‌شود: چنین یافته‌ام که طریقت سامورایی مرگ است. آنجا که میان مُردن و زنده ماندن سرگردان باشی، بی‌درنگ مرگ را برگزین. امیر نائوشیگه گفت: «طریقت سامورایی، یا بوشیدو، همانا تن سپردن به مرگ است» (تومو، ۱۳۷۱، ۱۴۸). سبپ پوکو برآیند همین نگاه خاصی است که سامورایی‌ها به مرگ دارند. از نظر ما، هاگاکوره مرجعی برای اعمال سامورایی‌های نمایشنامه کانادهن چوشینگورا است. بدین ترتیب که انگیزه‌های قدرتمند در پس هر رفتار سامورایی‌ها، باعث تحرک نمایشنامه شده است. از دیدگاه یک سامورایی، مرگ در میدان کارزار و نیز خودکشی برای زدودن ننگ و نگهداشتن نام یا رستن از چنبر بی‌تصمیمی و رهاشدن از بیهودگی زندگی، کاری ستوده است. از این منظر، مهم‌ترین عامل ارتباط میان بافت جامعه و متن نمایشی، همانا کنش‌مندی اعمال اجتماعی است. نگاه دراماتیک به اعمال درون نمایشنامه، همانا دقت در شکل و ساختار ارائه اعمال در جامعه توکوگاواایی است که به مخاطب باز گردانده شده است.

اندیشه مرگ و مرگ خودخواسته در کتاب هاگاکوره: طریقت

سامورایی یا بوشیدو، تن سپردن به مرگ است (تومو، ۱۳۷۱، ۱۴۸). اندیشه هاگاکوره در مورد مرگ در سراسر این رساله همواره در پیوندی با شرافت و منش یک سامورایی خود را بیان می‌کند: روز را با اندیشه مرگ آغاز کن. مرگ را همیشه و هر روز باید در اندیشه داشت (همان، ۱۸۵). همیشه باید مرگ را در دل داشت (همان، ۱۰۶). و آنگاه هم که ما را از پایگاه سامورایی برکنار کنند، یا به مرگ یا خودکشی وادارند، آن راهی دیگر برای خدمت با جان و دل به امیر شناسیم (همان، ۱۲۵). سامورایی باید که همه چیز را در راه آیین خود که مرگ است، بگذارد. ... آنچه که سامورایی را باید: عشق و شوق مرگ است (همان، ۴۶). آنچه مرگ را در چشم سامورایی آسان می‌کند و او را بی‌پروای مرگ می‌دارد، بوشیدو است که با جان و روح او سرشته است.

تماشاخانه‌ها و بخصوص نمایش‌های عروسکی، موضوع کار خود را از چیزهایی می‌گرفتند که خوشایند مردم شهرنشین بود. برخورد میان وفاداری فئودالی و تمایل‌های شخصی - از نوع خاص ژاپن توکوگاواایی که محل وقوع آن در رده بالای اجتماع قرار داشت - برخورد با سرنوشت، خوب یا بد، برخورد بازرگانان غنی و مزدبگیران فقیر، معشوقه‌ها و ... (Beas-ley, 1963, 15). در واقع این تراژدی‌های بورژوازی، برخلاف آنچه ممکن است تصور شود، نمایش‌هایی درباره سرنوشت اجتناب‌ناپذیر و یا درباره تیره‌روزی‌های مردمان فقیر نیستند ... این اسارت و بندگی وحشیانه و سخت، ناشی از تعصبات و اخلاق و رسوم اجتماعی خشک و آمرانه آن دوره است که اثر مرگبار آن با ضعف‌ها و رذالت‌های افراد بشر مضاعف می‌شود (شائفر، ۱۳۸۳، ۲۸۱). چیکاماتسو که به زیبایی تنش‌های موجود در تفکرات و جامعه توکوگاواایی را بیان می‌کرد (Gordon, 2003, 40)، سرانجام در ۱۷۰۳، نمایشنامه‌ای نوشت به نام «سونه زاکی - شینجو» «خودکشی دوگانه در سونه زاکی» که کاملاً تازگی داشت و نشان‌دهنده چرخشی قطعی در حرفه نمایشنامه‌نویسی و تاریخ تئاتر ژاپن بود (شائفر، ۱۳۸۳، ۲۸۰). کارهای او اغلب نشان‌دهنده برخورد بین وظیفه از یک طرف و احساس از طرف دیگر است، گی ری در برابر نینجو (Gordon, 2003, 40). کارهای او همچنین شامل اتفاقات رسوا کننده همچون قتل‌های داخلی بود (Gordon, 2003, 40). این نمایشنامه آغازی بود برای نمایش تغییرات بزرگی که در عرصه درام نویسی در حال رخ دادن بود. سلسله نمایش‌های خودکشی عاشقانه - خودکشی عاشقانه در آمی جیما و خودکشی عاشقانه در معبد زنان و ... به زودی تاثیر قطعی جامعه توکوگاواایی را به نمایش می‌گذارد. خودکشی دوگانه سونه زاکی، یک عمل متفرقه فاجعه‌آمیز را به صحنه می‌برد. خودکشی دو دلدا، یک مستخدم بازرگان و یک روسپی مجله، که قیودات اجتماعی آنها را از هم جدا می‌کرد. ... به دنبال آن بیست و سه سوا - مونوی دیگر یعنی نمایشنامه‌های حوادث روز و یا بهتر بگوییم صحنه‌هایی از زندگی خصوصی نوشته شد که گاه طی چند روز تنظیم می‌شد و چند هفته پس از حادثه در معرض تماشای عموم قرار می‌گرفت. این نمایش‌ها محتوم و مستندی از یک جنایت، یک خودکشی، یک جنجال که در اخبار روزمره شهر گزارش می‌شد (شائفر، ۱۳۸۳، ۲۸۱).

جامعه توکوگاواایی در درون آثار دراماتیک

نظام فئودالی و سیاست انزوا، اندیشه مذهبی، رشد اقتصادی طبقه جدید و فقر سامورایی‌ها و ... در متون نمایشی دوران توکوگاواایی انعکاسی جدی دارد. شاخصه اصلی وضعیت اجتماعی، سیاسی، مذهبی و اقتصادی دوران توکوگاواایی در دو طبقه بازرگان و سامورایی در ادبیات نمایشی چشمگیرتر

پیکار جوید، اگر هم بمیرد، هرگز شرمش نباشد (تومو، ۱۳۷۱، ۱۳۷). کاتاکا اوچی، در مفهوم دقیق، انتقام و تلافی دانسته مرگ با مرگ بود. در میان سامورایی‌ها کین کشی از ارزش‌های والاست. هنگام: ... از همان زمان که بر او زخم زدیم، برای این کار آماده شده‌ام تنها تاسف من این است که کاکوگوا هونزو مرا گرفت و نگذاشت تا مورونائو را به هلاکت برسانم... سوگند می‌خورم که تا آن زمان که انتقام من گرفته نشده است، بارها و بارها زاده شوم و بمیرم (ایزومو، صحنه چهارم).

هونزو: چنان با درایت و حوصله برای کین جویی ستمی که بر سرورتان رفت نقشه‌ای ریخته‌اید که حتی برای گمراه کردن دشمنانتان...

یورانوسوکه: ما ملازمان انیا هنگام هستیم چهل اندی از ما برای کین جویی سرورمان می‌جنگیم.

۲- شینجو برای گی ری در نمایشنامه کانادهن پوشینگورا و خودکشی عاشقانه در سونه زاکی

شینجو برای گی ری در طبقه بازرگان^{۱۷}

طبق متون نمایشی و اسناد تاریخی این دوران؛ چیکاماتسو که سخت تحت تاثیر جریان‌های خودکشی دلدادگان دوران خویش است. دوره‌ای از آثار خود را به این پدیده قابل پذیرش دوران خود اختصاص می‌دهد و اتفاقاً نام آنها را متأثر از این پدیده شینجو می‌گذارد که نمایانگر درون‌مایه اثر او نیز محسوب می‌شود. توکوبی شکست خورده علاقه‌ای به ازدواج اجباری ندارد. بنابراین مجبور است پولی را که نامادریش گرفته فوراً بازگرداند. این وضعیت نامناسب با دزدیده شدن پولش توسط یک حقه‌باز کامل می‌شود. از طرف دیگر عموی توکوبی او را به خاطر نیت ازدواج با زنی که در «چایخانه تما» مشغول کار است، تحقیر می‌کند. این وضعیت نامناسب هرگز اجازه ازدواج شرافتمندانه را به توکوبی و ثوهایسو نخواهد داد بنابراین آن دو تصمیم می‌گیرند که خودکشی عاشقانه صورت دهند.

توکوبی: من قربانی یک حقه‌ماهرانه شدم که حتما شنیده‌ای هر قدر بیشتر بایستم وضعم بدتر می‌شود... من نمی‌توانم تا شب زنده بمانم من تصمیم خودم را برای این کار گرفته‌ام (چیکاماتسو^{۱۸}، مجلس نخست).

ثوهایسو: ... تو به او حقه زدی، اما او مدرکی ندارد. حالا توکوبی چاره‌ای جز مرگ ندارد. آرزو دارم از او بشنوم که می‌خواهد خودش را بکشد... تنها مرگ می‌تواند رسوایی را پاک کند (چیکاماتسو^{۱۸}، مجلس دوم).

ثوهایسو: ... هرچه می‌خواهد بشود، من با توکوبی می‌میرم. من با او می‌میرم (چیکاماتسو، مجلس دوم).

ثوهایسو: گمان می‌کنم که اول من خواهم مرد. آرزو دارم مرده بودم (چیکاماتسو، مجلس سوم).

چرا نمی‌توانی مرا به زنی بگیری؟ ... دختر گریان گفت... من هرگز نمی‌توانم تو را فراموش کنم. تو می‌خواهی مرا برانی و بروی؟ من نخواهم گذاشت. مرا با دستهایت بگیر

وفاداری در طبقه سامورایی

چونه تومو در هاگاکوره از چهارمیثاق که سلحشور باید بر آنها استوار باشد، سوگند نخستین را وفادار بودن به طریقت سامورایی می‌داند (تومو، ۱۳۷۱، ۵۲). هرگز در دنبال کردن بوشیدو از دیگران بازمانم (همان، ۱۲۶). هاگاکوره مهم‌ترین وظیفه بوشی سامورایی را وفاداری می‌داند: بنیاد خدمت سامورایی، بر روی هم، سرسپردن در راه امیر است (همان، ۶۰).

نمایشنامه پوشینگورانی نیز با این عبارت آغاز می‌شود: و چنین است روزگار کشوری که در صلح است وفاداری و دلیری سربازان شایسته‌اش پنهان می‌ماند، اما ستارگان حتماً اگر در روز به چشم نیابند، در شب، پراکنده بر بام آسمان، خود را خواهند نمود.

واکاسانوسوکه: هونزو از شما می‌خواهم که سوگند (وفاداری) یاد کنید آنچه را که می‌گویم، هر آنچه باشد موبه مو اجرا کنید و نکوشید تا مرا از آن منصرف سازید (ایزومو، صحنه دوم).

کامپئی: ... اما اگر از مرگ من خبردار شود و دست از خدمت بکشد، مثل این خواهد بود که نسبت به سرورمان پیمان شکنی کرده باشد (ایزومو، صحنه هفتم).

تعهد اخلاقی در طبقه سامورایی

هر سامورایی ... در هر پایه که باشد، باید آداب و اصول کار این امارت را، ... خوب بیاموزد (تومو، ۱۳۷۱، ۱۲۱).

علت دومین خودکشی در نمایشنامه کانادهن پوشینگورا در پرده ششم، تعهد اخلاقی است که کامپئی مسئول جان ارباب در انجام وظیفه خود کوتاهی کرده است: کامپئی چنان مستاصل می‌شود که راهی جز سپ پوکو برای بازگشت شرافتش یا به عبارتی بوشیدویش ندارد.

راوی: اشک چشمان تیزبینش را تار می‌کند. کامپئی، که یارای شنیدن این دلیل‌ها و پرسش‌های سمج را ندارد، کیمونویش را از شان‌اش به پایین سر می‌دهد، دهنه‌اش را می‌کشد و در آنی تیغی آن را در شکمش فرو می‌برد.

کامپئی: من از این که در چنین وضع خفت باری در برابر شما قرار دارم شرمسارم. من تصمیم گرفته بودم که اگر درخواست مرا نپذیرید دست به سپوکو بزنم...

ثوهایسو: من می‌دانم، می‌دانم، مهم نیست که چقدر عمر می‌کند چون عاقبت همه به یک جا می‌رسند ولی تنها مرگ می‌تواند رسوایی را پاک کند (چیکاماتسو، مجلس دوم).

هونزو: یک سامورایی اگر سخن نسنجیده‌ای بگوید، باید جان خود را به غرامت آن بپردازد - حتماً اگر این فقط یک کلمه، یا صرفاً یک نیم کلمه باشد (ایزومو^{۱۹}، صحنه دوم).

کاتاکا اوچی «کین خواهی» در طبقه سامورایی

سلحشوری که از کسی خواری و ناشایستی دیده و به کین جویی برنخاسته بود، آبرویش را باخته است. راه درست کین کشیدن آن است که راست به سوی دشمن پیش بروی و با او بجنگی تا آنکه به زخم شمشیر از پای درافتی. سامورایی که

در نمایشنامه چوشینگورا تنها مشارکت بازرگان در کین خواهی ارباب، حفظ اسرار سامورایی هاست. گیاهی: حتی عشق پدر - فرزندی نمی‌تواند مرا وادار به اقرار چیزی بکند که نمی‌دانم... پسر مرا پیش چشم نام بکشید... کار یک تاجر این است که همه چیز بفروشد (ایزومو، صحنه دهم). داستانگو: تیغ را در گلوی خویش فرو می‌برد و می‌گرداند (چیکاماتسو، مجلس سوم).

بکش (چیکاماتسو، مجلس سوم). بدرد ای جهان، بدرد ای شب، ما که راه مرگ را می‌سپیریم به چه ماندیم (چیکاماتسو، مجلس سوم). نوهاتسو: بیش از این صحبت کردن چه فایده‌ای دارد؟ مرا بکش؛ زود مرا بکش! (چیکاماتسو، مجلس سوم). نوهاتسو:... تنها مرگ می‌تواند رسوایی را پاک کند (چیکاماتسو، مجلس دوم).

نتیجه

ارباب‌شان را بازگردانند و انتقام بگیرند و هم توکوبی جوانی که نمی‌تواند میان خویشتن و چیزی که اجتماع از او می‌خواهد، دست به انتخاب بزند هر دو تن به مرگ خودخواسته می‌سپارند. هر دو خودکشی را راه‌حلی قطعی می‌دانند تا به هدف خویش برسند. هر چند انگیزه این مرگ خودخواسته برای هر دو گروه یکسان نیست، اما به هر حال تبدیل به راه‌حلی دراماتیک شده است. به لحاظ مذهبی سپ پوکو برای پوشیدو برخاسته از یک رابطه تبعیت است در صورتی که شینجی برای گی ری برخاسته از رابطه تقابل است، یعنی مرگ خودخواسته در طبقه سامورایی برخاسته از ارتباط میان بالاتر و پایین‌تر، و قانون عمومی تبعیت زیر دست نسبت به بالادست است در حالی که مرگ خودخواسته عاشقانه در طبقه بازرگان نیز در تبعیت از قوانین جامعه صورت می‌گیرد.

خودکشی‌های درون اجتماع، برخاسته از یک فرهنگ نظامی خاص سامورایی است که در روند تغییرات گسترده اجتماعی در ژاپن دوران توکوگاوا، آرام و آهسته به عملی ارزشمند در جامعه تبدیل می‌شود. نفوذ ارزش‌های سامورایی‌ها در میان تاجر برای کسب حیثیت اجتماعی و تعهد اخلاقی است. چنانکه خواستاران حیثیت اجتماعی برای نمایش کسب و نگهداری شرافت خویش، همچون سامورایی‌ها تا پای مرگ نیز پیش می‌روند. این مسئله در هر دو نمایشنامه به عنوان راه‌حلی دراماتیک به کار گرفته شده است. کافی است نظری بر رفتار تاجر نمایشنامه کانادهن چوشینگورا بیاندازیم که هیچ چیز برایش اهمیتی بالاتر از تعهدش نسبت به امیر درگذشته‌اش ندارد. تنوع خودکشی درون نمایشنامه‌ها، برخاسته از تنوع خودکشی‌های واقعی این دوران است.

به نظر می‌رسد مهم‌ترین نتیجه این مقاله در چالش میان ادبیات نمایشی و جامع، مسئله برخورد با خشونت است. خشونت موجود درون جامعه توکوگاوا توسط ادبیات نمایشی تبدیل به یک تظاهر نمایشی در نمایشنامه شده است. چنان که به عنوان راه‌حلی دراماتیک برای حل برخی از مسائل نمایشنامه کاربرد پیدا کرده است.

ظهور نویسندگان جدید و تقریباً نابغه در این دوران، محصول جامعه در حال نوسان و بسیار دراماتیک توکوگاوا می‌است. این جامعه اجازه تولید و بروز آثار نمایشی درخشانی را به این نویسندگان می‌دهد. چنانکه مفهوم «هنرمند نابغه» در این دوره قابل بحث است.

نمایشنامه‌نویسان این دوره از موضوعاتی واقعی و تاریخی برای نگارش نمایشنامه‌های تخیلی و دراماتیک استفاده می‌کردند. آنان متأثر از جامعه، داستان، شخصیت و کنش‌های اجتماعی طبقات خاصی را بازتاب می‌دهند. به عنوان مثال می‌توان به پیرنگ پیچیده نمایشنامه کانادهن چوشینگورا که برآمده از کشمکش کنفوسیوسی بین وظیفه (گی ری) و شفقت بشری (نین جو) این داستان واقعی است، اشاره کرد که بازتاب طبقات سامورایی‌ها و بازرگانان است. بنابراین سامورایی‌ها و بازرگانان و البته گیشاها به عنوان اشخاصی موثر به درون متن نمایشی ورود می‌یابند. خودکشی سامورایی برخاسته، از موقعیتی است که طبقه‌اش برای او ایجاب می‌نماید. موقعیتی که به عواملی چون وفاداری به ارباب، شرف جنگاوری و البته اعتقاد مذهبی وابسته است؛ در مقابل، اما برای یک تاجر یا یک شهروند توکوگاوا ارزش اجتماعی است که او را به این سمت هدایت می‌کند. ارزشی وام گرفته از طبقه بانفوذ قبل از دوران توکوگاوا یعنی سامورایی‌ها که اتفاقاً، این ارزش اجتماعی از همان عوامل مشترکی سیراب می‌شود. به نظر می‌رسد با وجود تفاوت‌های منطقی در انگیزه مرگ در این نمایشنامه‌ها ریشه مشترکی، این عمل نمایشی یا به عبارتی کنش درون نمایشنامه را به جامعه توکوگاوا می‌رساند. در دوران توکوگاوا می‌توان مظهر قدرت اجتماعی از طبقه سامورایی‌ها به طبقه بازرگانان منتقل می‌شود. اندیشه جدیدی براساس سلاقی و خواسته‌های طبقه بازرگان نیز شکل می‌گیرد. خودکشی به عنوان آخرین راه‌حل، یا حداقل به عنوان راه‌حلی جدی، در هر دو نمایشنامه که گاهی نماینده طیف وسیعی از نمایشنامه‌های این دوران محسوب می‌شوند، دیده می‌شود. هم سامورایی‌های کانادهن چوشینگورا که می‌خواهند شرافت

فهرست منابع

- آدامز، لوری (۱۳۸۸). روش شناسی هنر، برگردان علی معصومی، موسسه فرهنگی و پژوهشی چاپ و نشر نظر، تهران.
- ارهارت، بایرون (۱۳۸۴). دین ژاپن، ترجمه ملیحه معلم، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، تهران.
- استنلی بیکر، جوان (۱۳۸۴). هنر ژاپن، ترجمه نسترن پاشایی، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- اشنایدمن، ادوین (۱۳۷۸). ذهن خودکشی گرامترجم: مهرداد فیروزبخت، نشر شناخت، تهران.
- ایتاساکا، جن (۱۳۸۸). به سوی ژاپن، ترجمه کامران مظاهری فرد، نشر آبیگین رایان، تهران.
- ایزومو، تاکدا؛ شوراگو، میوشی؛ سنریو، نامیکی (۱۳۸۷). چوشینگورا، برگردان علی فردوسی، نشر دیبایه، تهران.
- براکت، اسکار. جی (۱۳۸۲). تاریخ تئاتر جهان، ترجمه هوشنگ طاهری، نشر مروارید، چاپ سوم، تهران.
- براندون، جیمز آر. (۱۳۸۸). تئاتر آسیا مترجم مجید سرسنگی، انتشارات نمایش، تهران.
- بیضایی، بهرام (۱۳۴۲). نمایش در ژاپن، نشر وزارت فرهنگ، تهران.
- پیگوت، ژولیت (۱۳۸۴). اساطیر ژاپن، ترجمه باجلان فرخی، انتشارات اساطیر، تهران.
- چونه، تومویاماموتو (۱۳۷۱). رسم و راه سامورایی - آیین سلحشوران ژاپن (هاگاکوره)، پژوهش و ترجمه هاشم رجب زاده، انتشارات آستان قدس رضوی، چاپ اول، مشهد.
- دله، نلی (۱۳۸۲). ژاپن روح گریزان، ترجمه ع. پاشایی، انتشارات روزنه، چاپ اول، تهران.
- دوریکیم، امیل (۱۳۷۸). خودکشی، ترجمه نادر سالرزاده امیری، انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی، چاپ اول، تهران.
- دیلینی، تیم (۱۳۹۰). نظریه های کلاسیک جامعه شناسی، ترجمه بهرنگ صدیقی، وحید طلوعی، نشر نی، چاپ پنجم، تهران.
- رامین، علی (۱۳۸۹). مبانی جامعه شناسی هنر، ترجمه و نگارش نشر نی، چاپ دوم، تهران.
- رامین، علی (۱۳۹۰). نظریه های فلسفی و جامعه شناسی در هنر، ترجمه و نگارش نشر نی، چاپ اول، تهران.
- راودارد، اعظم (۱۳۹۰). نظریه های جامعه شناسی هنر و ادبیات، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوم، تهران.
- رجب زاده، هاشم (۱۳۸۳). ژاپن دیروز و امروز، انتشارات دفتر پژوهشهای فرهنگی، تهران.
- سوزوکی، دت (۱۳۷۸). دین و فرهنگ ژاپنی، ترجمه ع. پاشایی نشر میترا، چاپ اول، تهران.
- شائفر، آندره و... (۱۳۸۳). دایره المعارف پلثیاد، مترجمان نادر علی همدانی، صفیه روحی، نشر نمایش، تهران.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸۲). جامعه شناسی، ترجمه منوچهر صبوری، نشر نی، چاپ دهم، تهران.
- لیوینگستون، جون (۱۳۷۵). شناخت ژاپن، ترجمه احمد بیرشک، انتشارات خوارزمی، تهران.

پی نوشتها

- ۱ دوران توکوگاوا: (Tokogawa Period).
- ۲ گنجینه ملازمان وفادار: کانادهن چوشینگورا (Kanadehon Chushingura). خلاصه نمایشنامه کانادهن چوشینگورا؛ امیر محلی در پی درگیری با یکی از مقامات برجسته به نایب امر به خودکشی می شود و املاکش مصادره و سامورایی های او همه آواره می شوند. سامورایی های او که بی گناهی ارباب و مرگ او رنجشان می دهد، در نهایت انتقام ارباب خود را می گیرند و همگی در پایان خودکشی می کنند.
- ۳ خودکشی: (Suicide) دوریکیم در کتابش "خودکشی" چهار نوع خودکشی را طرح می کند: خودخواهانه، نوع دوستانه، ناهنجارانه و تقدیرگرانه؛ انواع خودکشی را مرتبط با میزان یکپارچگی افراد با جامعه می داند (برگرفته از دیلینی، ۱۵۰).
- ۴ بونراکو: (Bunraku).
- ۵ کابوکی: (Kabuki).
- ۶ فرماندهان نظامی: شوگون: (Shogun).
- ۷ جنگاور: سامورایی (Samurai).
- ۸ سپ پو کو (Seppuku) بیرون آوردن امعاء و احشاء.
- ۹ بوشیدو: (Bushido).
- ۱۰ خودکشی های دلباختگان: شینجو مونو (Shinju Mono).
- خودکشی های دلباختگان در سونزاکو (سونزاکو شینجو). اولین اثر در زمینه نوع جدید ادبی نمایش های خانوادگی (سوا مونو) شاهکار چیکاماتسو مونزایمون است که بر کشمکش های بین احساسات بشری و محدودیت ها و اجبار های جامعه دوران توکوگاوا تاکید یافته است.
- ۱۱ وظایف اجتماعی: گیری: (Giri).
- ۱۲ احساسات بشری: نینجو (Ninjo).
- ۱۳ شینجو: (Shinju).
- ۱۴ خلاصه نمایشنامه خودکشی عاشقانه در سونه زاکو؛ توکوبی جوان که عاشق زنی از چایخانه تما است به خاطر بدهی و ... نمی تواند به دختر دلخواه خود برسد پس به همراه او خودکشی می کند.
- ۱۵ در سال های آغازین قرن ۱۸ میلادی یعنی ۱۷۱۶، یک سامورایی وفادار؛ یاماموتو تسویه که به دستور ارباب، پس از مرگ ارباب همچنان زنده بود به نگارش کتابی در مورد مرامنامه سامورایی ها پرداخت این کتاب هاگاکوره - به معنای پوشیده در برگ ها - نام دارد که منبع عمده شناخت راه و رسم سامورایی ها محسوب می شود.
- ۱۶ تاکدا ایزومو: (Takeda Izumo)، میوشی شوراگو: (Miyoshi Shoraku) و نامیکی سنریو: (Namiki Senryu).
- ۱۷ طبقات بازرگان: ماچی شو (Machishu) و طبقات بازرگان پایین تر: چونین (Chonin).
- ۱۸ چیکاماتسو مونزایمون: (Chikamatsu Monzaemon).

هارت، روی (۱۳۸۲)، سی و دو هزار سال تاریخ هنر، ویراستار هرمز ریاحی، نشر پیکان، تهران.

هریگل، اویگ (۱۳۷۷)، زن در هنر کمان گیری، ترجمه ع. پاشایی، نشر فراروان، چاپ دوم، تهران.

یوسا، میچیکو (۱۳۸۴)، دینهای ژاپنی، ترجمه حسن افشار، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران.

Beasley, William.G(1963), *The Modern History of Japan*, Publisher the University of Michigan, Michigan.

Gordon, Andrew (2003), *A Modern History of Japan From Tokugawa Time to the Present*, Oxford University Press, Oxford.

Keene, Donald(1961), *Major Plays of Chikamatsu*, Columbia university press, New York and London.

Keene, Donald(1961), *Chushingura, (The Trasury of Loyal Retainers)*, Columbia university press, New York and London.

Kitagawa, Joseph(1966), *Religion in Japanese History*, Columbia university press, New York and London.

Masunaga, Reiho(1958), *The Soto Approach to Zen*, Layman Buddhist Society Press, Tokyo.

Norman, E.Herbert (1943), *Soldier and peasant in Japan: the origins of conscription*, Publications Centre, University of British Columbia, New York.

Scott, A.C(1999), *The Kabuki Theatre of Japan*, Dover Publication, INC, Mineola, NewYork.

Storry, Richard (1961), *A history of modern Japan*, Publisher Penguin Books, NewYork.

Sansom, B (1943), *Japan: A Short Cultural History Japan*, Publisher Eplesten, NewYork.

Yazaki, Takeo (1968), *Social change and the city in Japan*, Publisher Japan Publications, [distributed by Japan Publications Trading Co, San Francisco.

Wolff, Janet(1981), *The Social Production of Art*, New York University Press, NewYork.