بررسی باستان‌شناختی مشخصه‌های فرهنگی ژاپن عصر اِدو و دورهٔ گذار بر پایهٔ باسمه‌های اوکی‌یوئه

سید بنیامین کشاورز[1]

چکیده

در آغاز قرن هفدهم، ژاپن تحت حاکمیت خاندان تکوگاوا و رژیم جدید باکوفو[2] بیش از صد و پنجاه سال جنگ داخلی را پشت سر گذاشته و وارد دویست و پنجاه سال صلح عصر اِدو شد. این دورانی است که برای یکصد سال کشور در هر زمینه‌ای رشد کرده و یک رنسانس بومی رخ داد. با رشد ثروت بالطبع هنر و آموزش نیز رشد کردند، به عبارت دیگر هنر و بینشی به‌مراتب مردمی‌تر شکل گرفت که به خلق هنر اوکی‌یوئه که لحظات این دنیا را به تصویر می‌کشد منجر گردید. از آنجا که ژاپن سیاست ساکوکو یا درهای بسته را اجرا می‌کرد پس از این زمان تحولات و رشد اجتماعی به چرخش و عدم تحرک منجر گردید اما جامعه ژاپن آمادگی تحولات جدید میانه قرن نوزدهم را داشت که به عصر میجی موسوم است. پرسش در اینجا مطرح می‌شود که طی تمام این مدت هنرمندان اوکی‌یوئه چه تأثیری از تحولات، شیوه‌های زندگی و عقاید اجتماع خود گرفتند که آنان را به نمایش گذاشته و باعث شناخت ما از دورهٔ مورد نظر شدند. ازاین‌رو آثار نقاشی اوکی‌یوئه ماده فرهنگی اول در بررسی عصر اِدو-میجی در مقاله حاضر هستند. مقاله اینطور نتیجه‌گیری نموده که رابطه اوکی‌یوئه با جامعه یک برهم‌کُنش کامل فرهنگی بوده است.

واژه‌های کلیدی: اوکی‌یوئه، ژاپن، اِدو، میجی

---

۱. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد باستان‌شناسی اسلامی از دانشگاه تهران. Keshavarzseyedjavad@gmail.com

۲. رژیمی که در آن شُگون یا فرمانده اعظم با قدرت اداری یک نخست‌وزیر به امور رسیدگی می‌کند از این رو اشتباهاً شگونی ترجمه می‌شود.

۱. مقدمه

تعریف کار باستان‌شناس همیشه عملی دشوار بوده که هنوز با نقص‌های فراوانی روبرو می‌باشد. با این وجود می‌توان به‌طورکلی موضوع این حرفه را فرهنگ معرفی کرد (که تعریف خاص خود را دارد) که همگان بر آن تاحدود زیادی اتفاق‌نظر دارند. بااین‌وجود فرهنگ بسیار گسترده می‌باشد، زیرا شامل تمام جنبه‌های زیستی و فکری بشر می‌شود. پس کار باستان‌شناس نامحدود است. تمام هنرهای مربوط به جامعه حرف‌های بسیاری برای گفتن دارند که در بعضی فرهنگ‌ها اهمیت و کارکرد کمتر و برای بعضی دیگر اهمیت و کارکرد بیشتری دارند. نقاشی به‌عنوان یکی از کهن‌ترین و بااهمیت‌ترین هنرها در فرهنگ آسیای شرقی و خصوصاً ژاپن موقعیت بالایی دارد که برای هر جنبه انسانی این امپراتوری مفاهیم و ارزش‌های خاصی داشته است. از ایجاد مشروعیت فرهنگی و تمدنی برای حاکمیت و دربار گرفته تا روشی برای انتقال آموزه‌های معنوی و توصیف احساسات شخصی. با گذر زمان فنون و کاربردهای نقاشی بیشتر متحول شد تا به عصر *اِدو* رسید که در آن نقاشی و باسمه‌سازی به هنری بسیار محبوب و عوامانه تبدیل شد که در کوچکترین جزئیات زندگی هر فرد نفوذ پیدا کرد. سبک اوکی‌یوئه به زیبایی‌ها و جزئیات زندگی انسانی توجه داشته و هیچ چیز از دید هنرمندان این سبک دور نمی‌ماند (بر این اساس بررسی اوکی‌یوئه می‌تواند برای باستان‌شناس بسیار ایده آل باشد). حال این پرسش مطرح می‌شود که در سه بخش ثروت، لذت و شناخت که در بررسی عصر اِدو موضوعات رایجی هستند، این هنرمندان چه تأثیری از جامعه خود دریافت کردند و آن را به نمایش گذاشتند؟ بدین‌منظور، نخست به ریشه‌های کهن نقاشی و شکل‌گیری ساختار اِدو در ژاپن پرداخته خواهد شد تا پس از آن بتوان اِلمان‌های مختلفی که هر باسمه نشان می‌دهد را بررسی کرد (غالباً آثار هیروشیگه به دلیل دقت بالایشان انتخاب شده‌اند). درنهایت پا را یک قدم فراتر گذاشته و برای تکمیل موضوع، عصر میجی و تحولات اجتماعی بسیار زیاد، در حد اثبات نتیجه‌گیری ارائه خواهد شد. در نظر باید داشت موضوعیت این مقاله بدیع و جدید می‌باشد، ازاین‌رو دارای پیشینه پژوهشی باستان‌شناختی نیست هرچند درباب اوکی‌یوئه، محمدکاظم حسنوند از ژاپن‌شناسی مقاله‌ای با عنوان «تأثیرات اوکی‌یوئه بر نقاشی اروپا» منتشر کرده است. در پایین می‌توانید جدول مقایسه‌ای دوره‌های تاریخی ژاپن و ایران را ببینید:

(گاه‌نگاری مقایسه‌ای دوره‌های تاریخی ایران و ژاپن. کشاورز، ۱۳۹۸: ۱۸)

سلسله/دوره در ایران	عصر در ژاپن		تاریخ میلادی
هخامنشی-۵۵۰ ق.م	جومون متاخر-۱۰۰۰ق.م		۵۰۰ ق.م
۳۳۰	۴۰۰		۴۰۰
هلنیک-۳۳۰ تا ۲۴۷	یایوی-۴۰۰		۳۰۰
اشکانیان-۲۴۷			۲۰۰
			۱۰۰
			۰
۲۲۸م			۱۰۰م
	۳۰۰م		۲۰۰
			۳۰۰
ساسانیان-۲۲۴			۴۰۰
	کوفون-۳۰۰		۵۰۰
			۶۰۰
هاشمیان-۶۵۱ تا ۶۶۱			۷۰۰
	آسوکا-۶۴۵ تا ۷۱۰		۸۰۰
امویان-۶۶۱ تا ۷۵۰			۹۰۰
بنی عباس	نارا-۷۱۰ تا ۷۹۴		۱۰۰۰
۷۴۹	هی‌آن-۷۹۴		۱۱۰۰
			۱۲۰۰
			۱۳۰۰
۱۲۵۸	۱۱۹۲		۱۴۰۰
			۱۵۰۰
مغولان ۱۲۲۰ تا ۱۳۷۰	کاماکورا-۱۱۹۲ تا ۱۳۳۳		
تیموریان-۱۳۷۰ تا ۱۵۰۶	استرداد کوچک ۱۳۳۳-۱۳۳۶	موروماچی ۱۳۳۶-۱۵۷۳	۱۶۰۰
			۱۷۰۰
صفویان- ۱۵۰۲ تا ۱۷۵۳	سنگوکوجیدای ۱۶۰۰-۱۴۶۰	آزوچی موموياما ۱۶۰۳-۱۵۷۳	۱۸۰۰
افشاریان-۱۷۳۷ تا ۱۸۰۲			
زندیان-۱۷۵۰ تا ۱۷۹۴	ادو (تکوگاوا)-۱۶۰۳		۱۹۰۰
قاجاریه-۱۷۸۹	۱۸۶۸		
	میجی-۱۸۶۸ تا ۱۹۱۲		۲۰۱۹
۱۹۲۵	**تایشو-۱۹۱۲ تا ۱۹۲۶**		
پهلوی-۱۹۲۵ تا ۱۹۷۹	شوا-۱۹۲۶ تا ۱۹۸۹		
جمهوری اسلامی-۱۹۷۹	هیسی-۱۹۸۹ تا ۲۰۱۹		
امروز	ریوا-۲۰۱۹ تا امروز		

۲. روش بررسی

همانطور که در مقدمه گفته شد تا امروز فقط یک تحقیق دربارهٔ اوکی‌یوئه در ایران انجام گرفته اما موضوعیت آن نه باستان‌شناختی است و نه در راستای شناخت ساختار اِدو، امری که به‌منظور معرفی هرچه دقیق‌تر شناخت و دیدگاه ژاپنی باتکیه‌بر باسمه‌های ژاپنی در این مقاله به آن پرداخته شده است. بنابراین برای رسیدن به مقصود مقاله از رویکرد تاریخی–فرهنگی و روش توصیف و تفسیر داده‌ها بر پایهٔ اطلاعات تاریخی استفاده شده است.

۳. عصر طلایی

از لحاظ زمانی ارتباطات ژاپن و چین در عصر *کوفون* شروع شد (Yasumaro,2013: 187-193) که به شکلی تصاعدی رشد نمود. برای رشد و اثبات بزرگی جامعه ژاپن آموختن از چین لازم دانسته شد. ازاین‌رو حاکمان قلمرو یاماتو[1] (Yamato) به واردات مشخصه‌ها و مفاهیم این کشور، مثل باسمه و سیستم اداری پرداختند. ساخت تمدنی بزرگ و قدرتمند بدون تحول ساختار امکان‌پذیر نبود اما این تنها دلیل واردات فرهنگی گسترده نبود. در منطقه خاور دور چین، چه از دید داخلی و چه از دید خارجی منشأ تمدن، ثروت و قدرت جهانی شناخته می‌شد (چانگ، ۱۳۹۲: ۷۸–۷۹). بنابراین هر جامعه‌ای برای اثبات «متمدن بودن» خود نیاز به اجرای مشخصه‌های فرهنگی چین داشت (برای نمونه نگاه کنید به پورتال، ۱۳۹۱: ۶۳) اما در ژاپن استدلال بر این بود که امپراتوری‌های چین حکم بهشتی را دریافت می‌کنند و ازاین‌رو دائم فرو می‌پاشند درحالی‌که خود امپراتور ژاپن حکم بهشتی است. ازاین‌رو این کشور هرگز فرو نمی‌پاشد (Turnbull, 2012: 18). به عبارتی مقام و احترام فرمانروای اعظم چین در ژاپن حفظ می‌شود ولی پس از «فرزند بهشت» قرار می‌گیرد. پس خیلی زود بنابر مؤلفه فرهنگی ژاپن، کشور دوباره به‌آرامی «بسته» شد و فرصتی برای شکل‌گیری نوع ژاپنی آموخته‌های چینی فراهم شد. پس هنرهای مختلف از جمله نقاشی و باسمه‌سازی اینک نقشی ملی–هنری به خود گرفته و عاملی برای نمایش شکوه اشرافیت شدند. ازاین‌رو عصری از هنر اشرافی و آیینی شکل گرفت.

پس از دوران جدال داخلی مشهور به *سنگوکوجیدای* (SengokuJidai) و آخرین درگیری آن در اوساکا (Osaka) به سال ۱۶۱۵ صلح در ژاپن عصر اِدو به مدت ۲۵۰ سال باقی بود. در طی این زمان طولانی رشد اقتصادی و فرهنگی امری اجتناب‌ناپذیر است. اما انتخاب ادو به‌عنوان پایتخت اداری، دولتی و نظامی کشور سمت و سویی ویژه بدان داد. زیرا با تثبیت قانون *سانکین کوتای* (Sankin Kotai) اربابان باید نیمی از سال را در ادو، شهرکی باتلاقی و کوچک بدون کمترین وسایل رفاهی معمول باقی می‌ماندند و نیمی دیگر از سال به ایالت خود بازگشته و البته خانواده ایشان در پایتخت باقی می‌ماند (Jansen, 2002: 56-57). بنابراین انگیزه زیادی برای گردآوردن هنرمندان برای ساخت پایتختی درخور خانه اجدادی سروران به وجود آمد. به‌علاوه ادو به‌دلیل نداشتن ساختار شهری حتی نیمه‌پیچیده مکان مناسبی برای سرمایه‌گذاری‌های آتی تجار و چونین (Chonin) بود.

طبقه چونین که درواقع کشاورزان و تجار به ثروت رسیده از طریق مبادله با اروپاییان بودند (Delay,2012: 102-103) و حال مقام اقتصادی بالایی داشتند، سعی نمودند با آموختن فلسفه و مشخصه‌های فرهنگی طبقه بروکرات و اشرافی بوشین[2] (Bushi) -که بیشتر توسط راهبان ممکن می‌شد (Ibid: 107)- نشان دهند با وجود آنکه در قانون

---

۱. به‌معنای هماهنگی و توازن معظم. نام پیشین ژاپن و نام طایفه سلطنتی.

۲. قشر جنگاور سنتی که به طور معمول به نام قشر میانی و پرجمعیتشان سامورای خوانده می‌شوند ولی از یک دایمیو یا ارباب گرفته تا رُنین یا یک سامورای بدون ارباب متنوع هستند.

اجتماعی باستانی هیچ تغییری ممکن نبود مقام فرهنگی بالاتری کسب کرده‌اند. با آموختن باسمه‌سازی و صد البته دیگر هنرها این طبقه با نظر به زیبایی و ظرافتی که ریشه در نگاه عوامانه شینتویی (نگاه کنید به کمبل، ۱۳۸۹: ۴۵۴-۴۵۹) داشت صحنه‌های زندگی را در کالبدی جدید با چنان جزئیات باورنکردنی عرضه کرد. درواقع نفرات چونین با ابداع یک زبان هنری کاملاً نو که اوکی‌یوئه (تصاویر جهان‌گذران) نامیده شد قشر جدیدی از هنرمندان و متفکران را شکل دادند که در کوتاه مدت ادو را تصرف نمودند.

یکی از بهترین نمونه‌های اعلای توجه به جزئیات، صبح نیهون‌باشی (تصویر شماره ۱) اثر اوتاگاوا هیروشیگه (Utagawa Hiroshige. متولد ۱۷۹۷ متوفی ۱۸۵۸) هست. در این تصویر از مظهر مقدس گیبُشی (Giboshi) بر سر پایه‌های پل استفاده شده است. و حضور پنج مرد که ماهی حمل می‌کنند نشان‌دهندهٔ این است که صحنه مورد نظر نیهون باشی/پل ژاپن می‌باشد، که بازار مرکزی ماهی اِدو بود. بر روی پل مورد نظر نخست دو خدمتکار سپس دو علمدار و پس از آن دو ستون از ساموراى‌ها دیده می‌شوند. تمام این مجموعه نشان از ورود یک ارباب بنابر حکم سانکین کوتای دارد. اربابان معمولاً در ماه می‌به اِدو می‌آمدند که نه گرم است و نه سرد، از سوی دیگر تنها با نگاه به ماهی‌های تصویر می‌توان به راحتی تشخیص داد که افراد ماهی بونیتو (Bonito) صید کرده‌اند که فصل آن در ماه می‌است. باتوجه‌به اینکه معمولاً سفرها در اوایل طلوع انجام می‌شدند و اینکه در ماه می شروع کار در اِدو صبح ساعت شش بود می‌توان گفت تصویر مورد نظر در ساعت شش و حتی شاید زودتر را نشان دهد که از آسمان تصویر که تازه رو به روشنایی می‌رود معلوم می‌باشد. البته از این نقاشی می‌توان جزئیات دیگری نیز دریافت کرد از جمله آنکه افراد حمال ماهی با خود ورقات چوب حمل می‌کنند، امری که نشان می‌دهد ماهی‌فروش هستند. درواقع این رسم تا حدودی امروز نیز باقیست که ماهی را ماهی‌فروش به دم در خانه‌ها برده و همانجا محصول خود را به میزان و شیوه دلخواه مشتری پاک و تقسیم می‌کند. درواقع به نظر می‌رسد نقاش سعی داشته معطلی و ناراحتی ماهی‌فروشان را به‌دلیل اشغال شدن پل توسط ارباب نمایش دهد.

(تصویر ۱. صبح نیهون باشی/Nihonbashi asa no kei از اوتاگاوا هیروشیگه که در ۱۸۳۳ کشیده شد. با شماره ثبت ۲۱/۵۰۸۹ مجموعهٔ هنرهای عالی بوستون)

۴. ثروت

با بهبود هرچه بیشتر زیرساخت‌های اقتصادی، تجارت بیشتر در عصر اِدو نه‌تنها امکان‌پذیر که رو به رشد بود. بسیاری از کشاورزان به تولید ساکه، ابریشم و دیگر محصولاتی که غالباً شأن زا دیده می‌شدند پرداختند. روستاها تحت تصرف این قشر جدید کشاورزان ثروتمند قرارگرفتند که شرایط زندگی را برای دیگر زارعان دشوارتر می‌کردند. درنتیجه مهاجرت سوی شهرها افزایش می‌یافت (آندرسون،۱۳۹۲: ۶۳۲-۶۳۳). البته پیشتر با افزایش زیاد تولید برنج انفجار جمعیت شروع شده بود. شرایط فوق شکل و ابعاد شهرها را کاملاً تغییر داد. ادو به جنگلی از عمارات بدل شد. در کنار این، چونین و تجار که حال ثروتی به مراتب بیش‌تر از سامورای‌ها داشتند شهرها را کنترل می‌کردند و با جذب هنرمندان ابنیه و اشیای گران قیمت می‌ساختند (Delay,2012: 102). در چنین شرایطی تقاضا برای اوکی‌یوئه افزایش پیدا کرد زیرا این هنر نه فقط به‌عنوان نمایش سطح فرهنگی یک خانواده بلکه به‌عنوان منبع درآمدی ثابت نیز دیده شد. خیلی زود سرتاسر ادو را ناشران مانگا یا کتب مصور که همگی از چونین بودند پرکردند. نقاشی‌هایی که از طبیعت، خیابان‌های پُر پیچ و خم، ساختمان‌های رفیع و مردم «زنده» کشیده شده بودند. البته اینکه تصور کنیم ارزش هنری با چنین وسعتی درک می‌شده است بسیار دور از ذهن می‌باشد. اگر عقیده فوق غلط باشد پس چطور می‌توان توضیح داد که مانگاهای سترگ- مانند یکصد تصویر از ادو یا سی و شش تصویر از فوجی- با قیمت یک کاسه رامن و تیراژ ده هزار نسخه (Reeve, 2005: 15) به فروش برسند؟ ادو به واسطه وجود کوه فوجی از دیدگاهی یک مکان مقدس محسوب می‌شده است. درواقع حتی در نیهون شوکی مطرح گردیده است (یاسومارو،۱۳۹۸: ۱۴۱). به این دلیل همیشه از سرتاسر امپراتوی زائران به پایتخت می‌آمده‌اند. از سوی دیگر با ساخت ابنیه باشکوه، باغ‌های زیبا و تفریح‌گاه‌های متعدد، ادو به شهری توریستی مبدل شد (هنوز هم چنین است). بنابراین دلیل اصلی چاپ این آثار تبلیغ ادو برای جذب بیشتر توریست بود. پس باسمه‌ها از دیدگاه مفهوم و کارکرد دقیقاً پوسترهای تبلغاتی عصر ادو بودند. یکی از نمونه‌های بسیار واضح این موضوع باسمه‌های اوهیسا دختر صاحب چندین چایخانه در ادو می‌باشد که مشهورترین آن در تصویر ۲ دیده می‌شود. دختر با استایل استاندارد «جذاب دوران» که بیجینگا خوانده می‌شود به تصویر درآمده است درحالی که نوشته‌های اطراف وی مانند این مورد «گرچه عشق و چای لبریز می‌شوند ولی هیچکدام سرد نمی‌شوند» به طور واضح شعار تبلیغاتی برای جذب مشتری محسوب شده و اوهیسا نقش مدل بازرگانی را ایفا می‌کرد. پس روندی که با حسادت یا مبارزه طبقاتی شروع شده بود به روندی رو به گسترش از تجارت مدرن ابتدایی مبدل شد.

(تصویر ۲. عشق اوهیسا.با شماره ثبت Ja1927.6-13.6 در موزه بریتانیا)

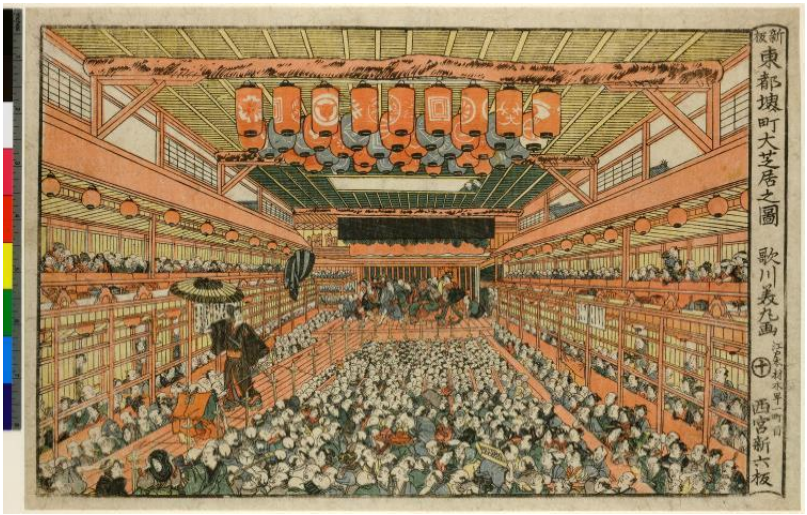
۵. لذت

در ادامه لوکس‌گرایی و رشد اقتصادی، همان‌طور که پیش‌بینی می‌توان کرد و پیشتر اشاراتی نیز شد، توجه به سرگرمی و لذت‌جویی رشد زیادی کرد آنچنان که اگر بگوییم در ادو و تاحدود زیادی اوساکا و کیوتو پس از نیمه قرن ۱۷ اهمیت و رشدی موازی با جنبه‌های اقتصادی دیگر داشته اشتباه نخواهد بود. یکی دیگر از هنرهای اشرافی که به عموم معرفی شد نمایش *نَه* (Noh) بود که با تحولات بسیار زیاد در کیوتو باتکیه‌بر رقص به کابوکی، کهن‌ترین تئاتر جهان بدل شد (Reeve,2005: 86). *زا* های (نمایشخانه) بسیاری در راسته شرقی خیابان *سارو-واکاچو* (SaruwakaCho) با *شیبایجایا* ها (Shibaijaya) (چایخانه و رستوران‌های مرتبط با نمایش خانه) در سمت چپ خیابان ساخته شدند تا مردم را برای ساعت‌ها در روز سرگرم کنند. تمام این موارد در باسمه سارو-واکاچو (تصویر شماره ۳) از مجموعه یکصد تصویر از ادو اثری از استاد اوتاگاوا هیروشیگه به طور کاملاً روشنی به تصویر در آمده‌اند. در تصویر مورد نظر ازدحام جمعیت و رونق تجارت نه تنها برای زا دارها بلکه برای فروشندگان خوراک خیابانی در میانه خیابان مشخص است. درتصویر تلاش میزبانان را جهت جلب مشتری می‌بینیم. البته جزئیات دیگری نیز چون نام زاهایی مانند ناکاموارازا، ایچیمورازا و موریتازا دیده می‌شوند که در برابر این زاها سبدهای آتش‌نشانی درست مانند امروز به شکل سه گوش قرار داده شده‌اند. در آن عصر هنرپیشگان کابوکی محبوبیت زیادی پیدا کردند تا جایی که توانستند یک نماد خانوادگی که پیشتر منحصر به اشراف

بود برای خود برگزینند. بعضی از این خانواده‌ها مانند دانجورو تاکنون نقش‌های اول هر نمایش را در انحصار خود درآورده‌اند که باعث می‌شد در مرکز نگاه هنرمندان قرار گیرند. نمونه سخن فوق در تصویر ۴ دیده می‌شود. در این باسمه که کار اوتاگاوا کونیماسا (Utagawa Kunimasa، متولد ۱۷۷۳ متوفی ۱۸۱۰) می‌باشد، ایچیکاوا اِبیزُ (Ichikawa Ebizo) نقش اوسوی را بازی می‌کند درحالی که نماد خانوادگی را بر دوش دارد. آثاری مانند شینپان توکیو (Shinpan Tokyo) (تصویر ۵) اثر اوتاگاوا یُشیمارو (Utagawa Yoshimaro) شوق مردم برای کابوکی، نماد خانوادگی هنرپیشه‌ها، شیوه اداره زا، طراحی داخلی و ساختار معماری زا، فنون نمایشی و سنت‌های موجود را بسیار گویا به بیننده معرفی می‌کنند. به عبارت دیگر یک بیننده عصر ادو به خوبی می‌دانست که به چگونه اثری نگاه می‌کند. بنابراین این‌بار نقاشان اوکی‌یوئه با کشیدن این بازیگران، صحنه‌های نمایشی و معرفی داستان‌ها، این حرفه را جزیی از ساختار پیچیده تبلیغات و تجارت کردند.

(تصویر ۳. چهره سارو-واکاچو در شب/SaruwakaCho yoru no kei از اوتاگاوا هیروشیگه که در سال ۱۸۵۶ کشیده شد. با شماره ثبت 1947,0712,0/30 در موزه بریتانیا)

(تصویر ۴. ایچیکاوا و اجرای شیباراکو/ Ichikawa Ebizo as Usui no Arataro Sadamitsu performing a Shibaraku که در میاکَزا تاریخ نوامبر ۱۷۹۶ توسط اوتاگاوا کونیماسا به تصویر آمد. دارای شماره ثبت 1906,1220,0/462 در موزه بریتانیا)

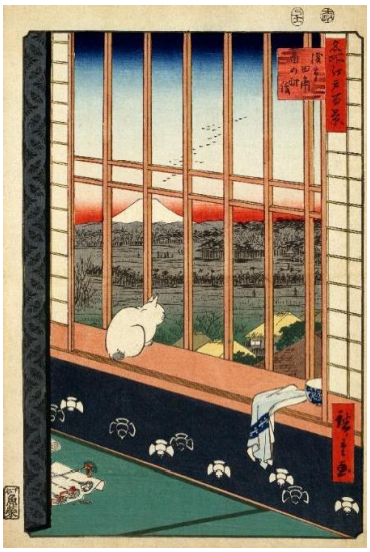


(تصویر ۵. شینپان توکیو/Shinpan Tokyo sakai-co oshibai no zu اثر اوتاگاوا یُشیمارُ که در اوایل قرن نوزدهم آن را کشیده است. دارای شماره ثبت 1910,0418,0/188 در موزهٔ بریتانیا)

به‌جز سارو-واکاچو یا مجموعه نمایشخانه‌ها، مرکز تفریحی بسیار محبوب دیگری نیز رونق داشت که از معرفه‌ها و نمادهای عصر ادو محسوب می‌شود. روسپی‌گری در هر خیابان و بعضاً حتی در خانه‌ها و قایق‌های اجاره‌ای نیز رواج داشت (De Becker, 2014: 13). اما سرعت رشد شهر و ارزش خوشگذرانی برای مردم (که اکثریت بوشین بودند) باعث

شد دولت به پیشنهاد شُجی جینیمُن (Shoji Jiniemon) در سال ۱۶۱۲ باتلاق بزرگی را خشک کرده و به ساخت مرکز تفریحی یوشیوارا (Yoshiwara) به اندازهٔ ربع کل شهر اِدو پرداخت (همان: ۱۴). این شهرک تفریحی به محله‌های بسیاری تقسیم می‌شد که هرکدام مؤلفه‌های مخصوص خود را داشتند. زنانی که در این منطقه کار و زندگی می‌کردند سیستم طبقاتی پیچیده‌ای را به‌وجود آوردند که در دنیای خارج از یوشیوارا تنها با بعضی ظواهر روشن می‌شد (Reeve,2005: 72). هنرمندان به نسبت شهرت و ثروت خود با این طبقات آشنا می‌شدند. آن‌ها از این زنان تصاویر باسمه‌ای بسیاری به سبک بیجینگا کشیدند. به‌عبارتی در این مورد هنرمندان غالباً نه برای تبلیغات ناشر بلکه به‌خاطر علایق شخصی یا اهداف مالی خود دست به قلم می‌بردند. اینجاست که شناخت از شخصیت هنرمندان به مراتب آسان‌تر می‌شود. برای مثال تنها برای لحظه‌ای آثار ظریف استادانه هکوسای بزرگ (Hokusai. متولد ۱۷۶۰ متوفی ۱۸۴۹) که روابط عاشقانه در آنان بی روح هستند را با کارهای پرنقص ولی بسیار زنده زنجیرو (Zenjiro) باید مقایسه کرد تا به‌آسانی متوجه گفتهٔ فوق شد.

متأسفانه نمی‌توان بنابر دلایل معلومی نمونه آثار دو هنرمند فوق را به نمایش گذاشت. ازاین‌رو به یکی از آثار اوتاگاوا هیروشیگه (تصویر ۶) از مجموعه یکصد تصویر از ادو نگاه می‌کنیم. در پشت پنجره جشنواره آیینی یا ماتسورای تورینوماچی (Torinomachi Matsuri) دیده می‌شود. علم‌های آیینی یا کوماره ایشان کاملاً مشخص است. این مراسم تا امروز در معبد اُتّری و در ماه نوامبر برگزار می‌گردد. این معبد در آساکوسا قرار دارد چنانکه عنوان تصویر نیز همین را می‌گوید. برف روی کوه فوجی نشان از ماه نوامبر دارد. گربه نیز به مانند فوجی سفید بوده که باتوجه‌به فرم قرار گرفتنش نشان از سردی هوا دارد. اما چرا پنجره باز بوده و گربه به جمعیت نگاه می‌کند؟ باتوجه‌به موقعیت معبد، جشنواره، فوجی و فرم ساخته شدن پنجره‌ها مشخص است که گربه در یکی از عمارات یوشیوارا قرار دارد. سمت چپ پشت یک پرده سنتی دیده می‌شود که چیزی را پوشانده است و در سمت راست بر روی لبه پنجره یک تانوگویی دیده می‌شود، نوعی حوله مردانه که هدیه دادن آن به زنان مرسوم بوده است. به عبارت دیگر به نظر می‌رسد گربه درواقع یک روسپی است که زندانی شده و نقاش با وی همدلی کرده است. درواقع نقاش این اثر آنچه را که نقاشان معمولاً نمایش می‌دادند را در پشت پرده قرار داده است. اینجاست که نگاه انسانی هیروشیگه کاملاً مشخص می‌شود. البته همدردی به زندگی سخت روسپیان امری غریب نبود (کشاورز، ۱۳۹۹: ۱۲۳).



(تصویر ۶. زمین زراعی برنج آساکوسا/Asakusa tanbo torinomachi mode اثر اوتاگاوا هیروشیگه که به سال ۱۸۵۷ کشیده شد. دارای شماره ثبت 1961.147 در سازمان هنر شیکاگو)

۶. شناخت

در چایخانه و عشرتکده‌هایی که در بخش قبل معرفی شدند هنرمندان از معمار و خطاط گرفته تا نقاشان همگی جمع شده و با یکدیگر دیدار می‌کردند. همانطور که انتظار می‌رود این اماکن که برای خوشگذرانی ساخته شده بودند به محافل علمی، ادبی و صد البته سیاسی مبدل شدند. دلایل زیادی مانند از دست رفتن کنترل کشور به دلیل سستی دولت که منجر به جنگ داخلی سنگوکو شد، باعث شد که عامه مردم و طبقات ویژه جامعه مانند هنرمندان ضدیت زیادی نسبت به کل رژیم باکوفو پیدا کنند. و این امر علی‌رغم وجود تمام تلاش دولت برای محکم کردن هرچه بیشتر قدرت و نفوذ خود بر کشور بود (Jansen,2002: 45-49). نقاشانی مانند هیروشیگه و هکوسای بر دیوارها یا حتی مانگاهای خود با اعضای دولت مخالفت کرده (مانند تصویر ۱) و یا حتی به ایشان توهین می‌کردند. بنابراین سانسور افزایش پیدا کرد. در این محافل عقاید جدید نوشینتویی که ملی گرایی و احترام به امپراتور نتیجه پیروی از آنان بود (Tsunoda,1958: 528) را به اشتراک گذاشته می‌گذاشتند. در نتیجه موضوعات مبتنی‌بر کامی‌های اعظم و نمودهای معنایی یاماتو–ژاپن (نگاه کنید به Marra,2007: 154-155 و 165-167) رونق یافته و مقاومت در برابر رژیم را قوت بخشیدند.

در کنار موارد فوق بینش بودایی مانند اندیشه شین‌ران و خصوصاً ذن[1] وارد نگاه هنرمندان شد که نشان می‌داد روشن‌ضمیری به وسیله نقاشی و باسمه‌سازی نیز امکان‌پذیر است. کما اینکه هر دوی این فرقه‌ها اندیشه شینتویی داشتند (کمبل، ۱۳۸۹: ۴۷۱). نتیجتاً این قشر به اندیشمندان روحانی و بینش عارفانه کاملاً متناسب با عصر ادو تبدیل شدند. این‌ها دلیل کشیده شدن آثار بسیار متعدد از کامی‌ها (ارواح معظم) و بوزاتسوها (ارواح روشنایی بودایی) می‌باشد. تصویر ۷ یکی از بهترین نقاشی‌های اساطیری در تاریخ ژاپن و در مرز بین اوکی‌یوئه و نیهونگا است که خلقت این کشور را روایت می‌کند. ایزاناگی نیزه جواهرنشان بهشت را در دست گرفته و آماده فرو کردنش در امواج دریاست درحالی که ایزانامی در کنارش بر روی ابرها ایستاده و گویا نقطه مورد نظر را تأیید می‌کند. هر دو لباس روحانیت معظم را بر تن دارند. هر کسی که داستان خلقت را بداند با نخستین نگاه می‌تواند موضوعیت تصویر را تشخیص دهد زیرا بر اساس روایت نیهونگی به تصویر درآمده است (Yasumaro, 2013: 9-10). نقاش این اثر به کشیدن آثار شونگا یا اروتیک مشهور است. تصاویر زیادی از انواع کامی‌ها و یوکای‌ها از جمله آمابیه[2] (تصویر ۸) در جهت ایجاد خوش یمنی تولید شدند. نگاه معنوی خالقان اوکی‌یوئه با ورود علوم غربی سطح آکادمیک پیداکرد. فرمان ساکوکو (درهای بسته) که تبدیل به یک سنت شد ژاپن را کاملاً در انزوا قرار نداده بود و حضور هلندیان در دشیما (قسمتی از ناگاساکی) قانونی بود. از این نقطه علوم بسیاری از پزشکی و جغرافیا گرفته تا فیزیک و شیمی نیز وارد می‌شد. استفاده از پرسپکتیو، سایه‌سازی و بهره وری از آبی پروسی در کارهای هیروشیگه (تصویر ۳ تمام این موارد را در خود جای داده است) کاملاً قابل رویت می‌باشند. بجز تغییر روش‌های نقاشی به سبک علوم غربی، اوکی‌یوئه برای طراحی و مزین کردن کتب علمی و ترجمه‌ها نیز استفاده شد. کتاب کایتای شینشو (تصویر ۹) یک شاهکار به تمام معنای علمی، تاریخی و فرهنگی که نشانی از توانایی بالای اوکی‌یوئه برای نمایش چیزهایی دارد که پیشتر ضعیف اعمال می‌شدند. به عبارت دیگر در اینجا اوکی‌یوئه نه به‌خاطر سود تجاری بلکه به‌علت نیاز علمی به کار گرفته شد.

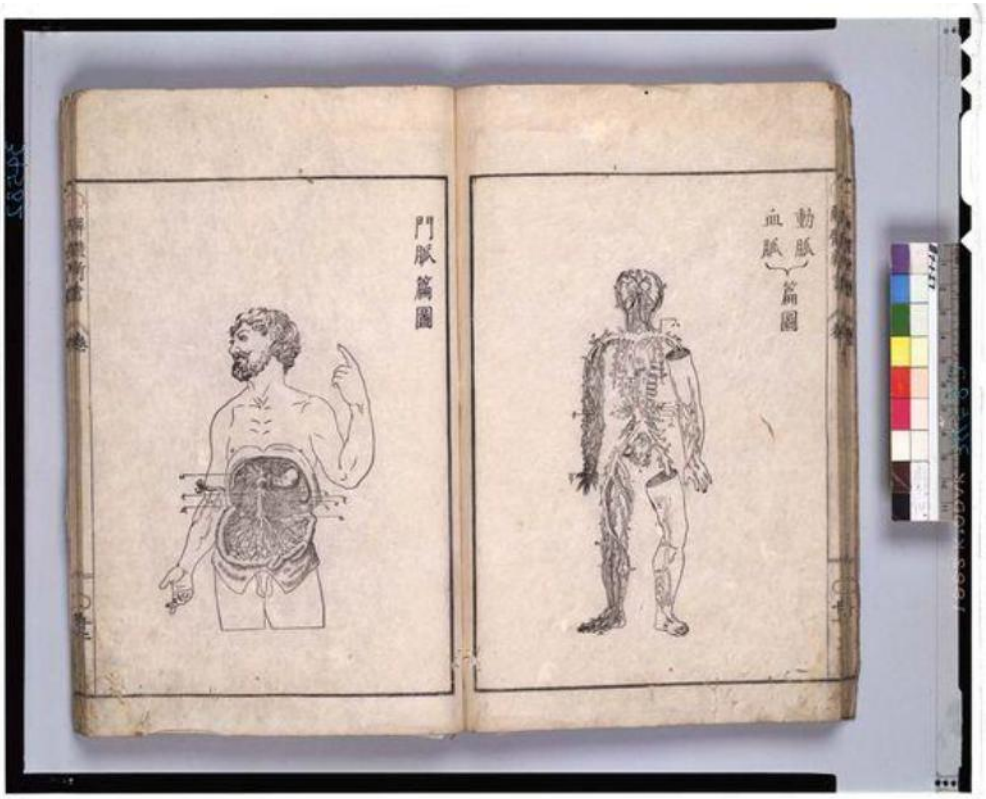
---

۱. دو اعتقاد که بر رسیدن به روشن شدگی از هر طریقت ممکن تاکید دارند.

۲. موجودی ماورایی ساکن اقیانوس‌ها که خوش یمنی و شادی ببار می‌آورد. ظاهرش در تصویر هشت کاملاً مشخص است.

(تصویر ۷. ایزانامی و ایزاناگی/Izanami to Izanagi اثر کُبایاشی اِیتاکو که در نیمه دوم قرن نوزدهم کشیده شد. کشاورز، ۱۳۹۹: ۳۵)

(تصویر ۸. آمابیه/Amabie. کشاورز، ۱۳۹۹: ۱۴۱)



(تصویر ۹. علوم جدید در کالبدشکافی/Kaitai shinsho. نقاشی‌ها در اواخر قرن هیجدهم توسط بونکن کاگامی (Bunken Kagami) کشیده شده است. دارای شماره ثبت C0034582 در موزه ملی ژاپن)

۷. عصر میجی و تحول اجتماعی

در اوسط قرن نوزدهم با ورود غرب، دولت باکوفو تصمیم به باز کردن آرام دروازه‌های کشور، یادگیری علوم مختلف غربی و ساخت کارخانه‌های سلاح گرفت ولی به علت مخالفت عده‌ای با مدرنیزم و ارتباط با *جوی‌ها* / بربران، در کشور نا آرامی شکل گرفت. از شرایط شدیدا نابسامان داخلی کشور در دوران *باکوماتسو* (Bakumatsu) مخالفان دیگر شگون استفاده‌کرده و با اتحاد امپراتور میجی جنگ داخلی بوشین را شروع کردند. سال ۱۸۶۸ با سقوط ادو و تغییر نامش به توکیو/پایتخت شرقی، عصر میجی آغاز شد. علی‌رغم ادامه جنگ تا سال بعد همان زمان امپراتوری قدم‌های بزرگی به سوی مدرنیزم و انقلاب صنعتی برداشت. همانطور بر طبق نظریه هانتینگتون آگهید (گلدستون،۱۳۹۲: ۷۶-۸۶) که انقلاب صنعتی و درکل مدرنیزاسیون تحولات جامعه را با سرعتی چندین برابر به مرحله اجرا می‌گذارد آنچنان که اگر حاکمیت ذره‌ای در ایجاد تعادل ناتوان باشد نا آرامی‌های اجتماعی از شورش گرفته تا جنگ داخلی کاملاً امکان‌پذیر می‌باشند (مانند سرنگونی باکوفو که توسط انقلابی از بالا صورت گرفت).

سرعت انقلاب صنعتی ژاپن به‌عنوان کشوری بسیار سنت‌گرا و بسته، از هر کشوری در دنیا بیشتر بود. تعجبی نداشت که مخالفت‌های زیادی با این روند انجام گیرد. وقایعی چون سوءقصد به جان وزیر دربار، ایواکورا تومومی (Iwakura Tomomi) ترور اوکوبو توشیمیچی (Okubo Toshimichi) و خیانت *سایگوتاکاموری* (Saigo Takamori) نمونه‌های سیاسی آن بودند (کین،۱۳۹۷: ۱۰۸، ۱۲۷ و ۱۳۶). ولی نمود فرهنگی-هنری آن نیز زیاد بود. این درست است که فنون و رنگ‌های غربی هرچه بیشتر باعث تطور اوکی‌یوئه می‌شد ولی نقاشان زیادی از شرایط جدید اصلاً راضی نبودند. برای مثال نگاهی به «فوکولی و دانش‌آموز دختر» (تصویر ۱۰) و «پرستار و سرباز» (با شماره ثبت Ebi1234 دانشگاه ریتسومِیکان

که بنابر دلایل معلومی در مقاله آورده نشده) بیندازید. این کار و دیگر کارهای مشابه، مخالفت خود را با حضور اینچنین فعال زنان را همراه با زبانی تند و تحقیرآمیز در جامعه بیان می‌کنند. از سوی دیگر رژیم جدید با رذالت‌های اخلاقی که در عصر ادو کشور را فاسد کرده بود مخالفت زیادی داشت پس سانسور این‌بار جدا از هدف نقاش، شامل خود تصویر نیز می‌شد. بعلاوه به دلیل حضور امپراتور به‌عنوان جزیی از انقلاب (Ohnuki,1991: 6) در رأس قدرت دیگر هیچکس توانایی زیادی -(با احتساب اعتقاد شخصی)-برای انتقاد نداشت.

علاوه‌بر این با شرایط جدید بافت فرهنگی و ابعاد استقراری باسمه‌سازان که حال به‌جز اوکی‌یوئه، نیهونگا (ترکیب تکنیک‌های غربی با اوکی‌یوئه) نیز بدان اضافه شده بود باید تصاویر جدیدی مانند امپراتور، کابینه، مجلس، پارک‌ها، سواحل تفریحی، موزه‌ها، کارخانه‌ها و از همه مهم‌تر جنگ مدرن را مثلاً در اثر اشغال فنگتیانفو (تصویر ۱۱) به تصویر می‌آوردند. و این درحالی است که در عصر اِدو به دلیل صلح طولانیش تنها شاهد نقاشی روایات تاریخی و اساطیری هستیم. علی‌رغم این عدم تداوم تصویرگری حماسی آنچه نقاش قصد نمایش آن‌را داشته، یعنی دلاوری ژاپنی و بزدلی چینی- که باعث شد شهرشان در آتش بسوزد-عیان است. جزئیات نیز با دقت زیادی به تصویر درآمده‌اند، تاحدی که به خوبی مشخص است سلاح در دست سربازان ژاپنی اشنایدر است. درواقع استادان اوکی‌یوئه و نیهونگا طراحی پوسترهای پروپاگاندا را بر عهده گرفتند که باعث شد ژاپن نخستین کشور استفاده کننده افراطی از این ابزار تبلیغ شود تا جایی که در همان زمان وزارتخانه پروپاگاندا تأسیس شد. به عبارت دیگر با تحولات عصر جدید میجی فوج همکاری حکومتی و مخالفت اجتماعی در آثار نقاشی این دوره به‌وضوح قابل رؤیت هستند که در مقابل شرایط عصر ادو می‌باشد. نهایتاً آنچه هنرمندان اوکی‌یوئه عصر ادو تأسیس کردند در دوره‌های بعدی نیز تنها با تغییر تکنیک‌های کشیدن و چاپ کردن باقی ماند. این امر در تصویر ۱۲ به‌خوبی مشخص است.

(تصویر ۱۰. مشهور به فوکولی و دانش‌آموز دختر. دارای شماره ثبت Ebi1149 در دانشگاه ریتسومِیکان (Ritsumeikan))

(تصویر ۱۱. سربازان ما در پشت دروازه‌های هُتنفو/nisshin senso hotenfu wagagun senryo no zu. در نوامبر ۱۸۹۴ توسط یُسای نُبوکازو (Yosai Nobukazu) به تصویر درآمد. دارای شماره ثبت 2000.114a-c در موزهٔ هنرهای عالی بوستون)

(تصویر ۱۲. میانه تصویر روح اُیوکی که ۱۷۵۰ توسط مارویاما اُکیٌ کشیده شد (Maruyama Okyo. متولد ۱۷۳۳ متوفی ۱۷۹۵) (www.masterpieceofjapaneseculture.com) چپ روح در برابر پشه‌بند که اواخر عصر میجی توسط هیره‌زاکی اِیهُ (Hirezaki Eiho. متولد ۱۸۸۰ متوفی ۱۹۶۸) کشیده شد (www.senjushunga.com) و راست اثر نمای روح از یاماموتو تاکاتو در اوایل قرن بیست و یکم (Yamamoto Takato.متولد ۱۹۶۰) (از سایت شخصی وی (www.yamamototakato.com))

۸. نتیجه

در این تحقیق دسته‌ای از نقاشی‌های امپراتوری ژاپن در عصرهای ادو و میجی بررسی گردیدند که نشانی از عناصر فرهنگی مردم این کشور را در خود جای داده بودند. دیدیم چطور طبقه‌ای جدید سبکی جدید معرف بافت و اقتضاهای فرهنگی خود پدید آورد و از آن به‌عنوان عاملی در امور اقتصادی، علمی، آیینی، اخلاقی–اجتماعی و سیاست استفاده کرد. به عبارت دیگر حاکمان قلمرو اوکی‌یوئه و جانشینان ایشان دیدگاه‌های خود را به تمام اقشار جامعه معرفی کرده و با تکرار آن به‌عنوان یک رسانه عمل می‌کردند. درواقع مانند هر رسانه دیگری به دلیل دست‌اندرکاران متنوع و شرایط زمانه بازنمودهای بسیار متنوعی داشت. و مانند هر رسانه دیگری در تبلیغ مفاهیم انقلابی و آموزشی نقش به‌سزایی ایفا کرد. همان‌طور که در بخش مربوط به هنر میجی نشان داده شد انتقال مفاهیم و ساختارها نه فقط از قشری به قشر دیگر بلکه از نسلی به نسل دیگر صورت می‌گرفت. پس اوکی‌یوئه شناختی وسیع از تطور فرهنگ ژاپن را ارائه می‌دهد که نگارنده تصور می‌کند نمونه‌ای بسیار با ارزش و وسیع جهت اثبات این مقوله می‌باشد که هر هنری کاربرد شناختی و علمی دارد. سخن بالا ازاین‌رو اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که بدانیم اوکی‌یوئه در جامعه امروز به نقش‌آوری فرهنگی ادامه داده است. این امر بطور هم‌زمان منبعی برای شناخت تکنیک‌ها و تحولات اجتماعی گذشته و معرفی شرایط فرهنگی امروز نیز می‌باشد. بنابراین آثار مورد نظر در موقعیت برهم‌کُنش فرهنگی کامل اجتماعی بودند، به عبارت دیگر هر یک، دیگری را به نوبهٔ خود تغییر داده و حتی بازتعریف می‌کرده است.

منابع

آندرسون، پری. (۱۳۹۲). *تبارهای دولت استبدادی*، حسن مرتضوی، تهران: ثالث.

پورتال، جین. (۱۳۹۱). *هنر و باستان‌شناسی کره*، داود طبایی، تهران: پژوهشکده هنر.

چانگ، چی جی. (۱۳۹۲). *فرهنگ سنتی چین*، علی‌محمد سابقی، تهران: موسسه فرهنگی، هنری و بین‌المللی الهدی.

کشاورز، سید بنیامین. (۱۳۹۸). «ارتباط تجاری ایران عصر قاجار و ژاپن عصر میجی و تایشو»، کارشناسی ارشد، محمداسماعیل اسمعیلی جلودار، تهران، علوم انسانی.

کشاورز، سید بنیامین. (۱۳۹۹). *اُنمیودو: آیین و اساطیر ژاپن با نگاه باستان‌شناختی*، تهران: چشم ساعی.

کمبل، جوزف. (۱۳۸۹). *اساطیر شرقی*، علی‌اصغر بهرامی، تهران: جوانه رشد.

کین، دونالد. (۱۳۹۷). *میجی امپراتور ژاپن؛ و دنیای او ۱۸۵۲–۱۹۱۲*، هاشم رجب زاده، تهران: جهان کتاب.

گلدستون، جک. (۱۳۹۲). *مطالعات نظری تطبیقی و تاریخی در باب انقلاب‌ها*، محمدتقی دلفروز، تهران:کویر.

De Becker,J.E.(2014).*the sexual life of Japan,being an exhaustive study of the nightless city or the history of Yoshiwara yukawaku.*New York.American anthropological society.

Delay,Nelly.(2012).*Japan the fleeting spirit.new horizons*.London.Thames and Hudson.

Marra,Michael F.(2007).*the poetics of Motoori Norinaga.a hermeneutical journey*. Honolulu.university of Hawaii.

Reeve,John.(2005).*Japanese art in detail*.London.British museum.

Trunbull,Stephen R.(2012).*Samurai the Japanese warrior's manual,unoffîcial*.London. Thames and Hudson.

Tsunoda,R.(1958).*sources of Japanese tradition*.New York.Columbia university.

Yasumaro no O.(2013).*Nihongi*.William George Aston.New York.indepent.

Ohnuki,Emiko.(1991).*the Emperor of Japan as Deity (Kami)*.Madison.university of Wisconsin.

Jansen,Marius B.(2002).*the making of modern Japan*.London.Harvard university.

نشانی‌های اینترنتی تصاویر:

www.yamamototakato.com
www.masterpiece-of-japanese-culture.com
www.senjushunga.com.