نشر رایید

www.ketab.ir

سانشوی مباشر

اوگای موری

فرهاد بیگدلو

سرشناسه: موری، اوگای، ۱۸۶۲-۱۹۲۲م. Mori, Ōgai
عنوان و نام پدیدآور: **سانشوی مباشر**/ اوگای موری؛ مترجم فرهاد بیگدلو.
یادداشت: عنوان اصلی: .Lintendente Sansho
موضوع: داستان‌های ژاپنی -- قرن ۱۹م.
Japanese fiction -- 19th century
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
اطلاعات رکورد کتابشناسی: فیپا
شناسهٔ افزوده: بیگدلو، فرهاد، ۱۳۶۹ -، مترجم
رده‌بندی کنگره: PL۸۱۶
رده‌بندی دیویی: ۸۹۵/۶۳۴
شمارهٔ کتابشناسی ملی: ۹۵۷۷۴۱۱
شابک: ۹-۲۰-۸۱۳۷-۶۲۲-۹۷۸
مشخصات ظاهری: ۷۶ ص.: ۱۱/۵ × ۱۶ س‌م.
مشخصات نشر: تهران: رایبد، ۱۴۰۳.

سانشوی مباشر
اتاق نوولا
دبیر مجموعه: حسن علاقه‌بند

نویسنده: اوگای موری
مترجم: فرهاد بیگدلو
ویراستار: تحریریهٔ نشر رایبد
صفحه‌آرا: استودیو زاغ
مدیر هنری و طراح جلد: محمدرسول شکرانی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: جواهری
شابک: ۹-۲۰-۸۱۳۷-۶۲۲-۹۷۸
چاپ اول: تابستان ۱۴۰۳
شمارگان: ۱۰۰۰
قیمت: ۶۵/۰۰۰ تومان

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، خیابان ۱۲ فروردین
خیابان وحید نظری، پلاک ۱۲۰
تلفن: ۰۲۱۶۵۰۱۱۵۵۴ - موبایل: ۰۹۰۵۱۵۱۳۷۰۲

www.raybodpub.com
info@raybodpub.com
@raybodpub

www.ketab.ir

فهرست

www.ketab.ir

یادداشت دبیر مجموعه ۷
مقدمه ۱۱
سانشوی مباشر ۲۵

یادداشت دبیر مجموعه

www.ketab.ir

شـاید «نوولا» - یا به عبارت دیگر رمان کوتاه - برای خوانندهٔ ایرانی واژه‌ای چندان شناخته‌شده نباشـد که البته عیبی هم نیست، چون زبان فارسـی در واردکردن واژگان دخیل و نحوهٔ تلفظ‌شـان سنتاً دنباله‌رو زبان فرانسـه است و فرانسویان به اسـتفاده از این واژه عادت ندارند. اما مسئله اینجاسـت که وقتی بخواهیم در دسته‌بندی دقیق‌تر عمل کنیم، چاره‌ای جز نام‌گذاری جزئی‌تر دسـته‌ها نداریم. انگلیسی‌ها، که یدی طولا در تفکر تجربی دارند، لفظ نوولا را به داسـتان‌هایی اطلاق می‌کنند که نه به اندازهٔ داسـتان کوتاه مختصر هسـتند و نه به اندازهٔ رمان بلند. بر سـر اینکه ایـن کوتاهی و بلندی بنا بـر تعداد کلمات باید دقیقاً چقدر باشـد، هیچ توافقی نیسـت، اما اغلبِ مؤسسه‌ها و جشـن‌ها و جوایز ادبیِ انگلیسـی‌زبان آن را در حدود ۱۰۰۰۰ تا ۴۰۰۰۰

کلمه می‌دانند؛ بازه‌ای که ما هم به آن استناد کرده‌ایم. بااین‌حساب، از بیگانهٔ کامو و دل تاریکی کنراد و مزرعهٔ حیوانات اورول گرفته تا پیرمرد و دریای همینگوی و سرود کریسمس دیکنز و بیلی باد ملویل و مسخ کافکا و همین بوف کور خودمان در این دسته جای می‌گیرند. در نتیجه، چه فرض‌مان بر این باشد که این بزرگان در فرمی از پیش تعیین‌شده به نام نوولا طبع‌آزمایی کرده‌اند و چه بالعکس، از تجربه‌گری آنها چنین دسته‌بندی‌ای شکل گرفته است، به‌یقین بر اهمیت و اعتبار آن صحه گذاشته‌ایم. از جنبه‌های غیر صوری نوولا نیز بسیار گفته‌اند، مثلاً اینکه به خاطر محدودیت حجمی‌اش آن‌قدرها در آن مجال شخصیت‌پردازی وجود ندارد یا فقط می‌توان بر تعداد اندکی شخصیت تمرکز کرد، عمق روایی و پیچیدگی ساختاری‌اش به گرد رمان نمی‌رسد، اما درعین‌حال تمرکز داستان کوتاه و وسعت دید رمان را یک‌جا دارد و می‌تواند، بدون [illegible] و گستردگی معمولِ رمان، دورن‌مایه(ها) و شخصیت‌ها را به بهترین شکل بسط دهد. اینکه چرا با وجود نمونه‌ای مشهور مانند بوف کور نوولا در ادبیات فارسی آن‌چنان محل بحث نبوده است، احتمالاً هم ریشه در فرانسوی‌زدگی دارد و هم در نظریه‌گریزی جامعهٔ ادبی ما، چراکه جایگاه خلق اثر در آن بسیار رفیع‌تر از نقد و نظر است. البته از این گذشته، حجم نوولاها باعث شده بازاریابی‌شان در ایران و جهان، که با رمان و مجموعه داستان کوتاه مأنوس‌اند، با مشکل مواجه شود، چون اغلب نه آن‌قدر کوتاه‌اند که امکان مجموعه‌سازی داشته باشند

www.ketab.ir

یا در مجلات منتشر شوند و نه آن‌قدر بلند که بتوان آن‌ها را مانند رمان به‌طور مستقل عرضه کرد. اما با گذشت زمان و بسط مدرنیته در کل جنبه‌های زیست معاصر، که به‌ناچار توأم با سرعت و عدم تمرکز است، دیگر خواندن رمان‌هایی در ابعاد کلاسیک برای بشر امروزی نه دشوار که دافعه‌برانگیز می‌نماید. از طرفی، وضعیت اقتصادی نیز حکم می‌کند کتاب‌های کم‌هزینه‌تری در دسترس مخاطبان قرار گیرند تا هر قشری با هر میزان بنیهٔ مالی از نعمت کتابخوانی بهره‌مند شود. بنابراین، من و همکارانم در نشر رایبد بر آن شدیم تا مجموعه‌ای خاص نوولاها تعریف کنیم که این اقدام علاوه بر ابعاد یادشده می‌تواند نوعی تجربه‌گری ادبی و نوولای فارسی باشد، زیرا با اینکه می‌دانیم حرکت ما به‌کلی بدیع نیست، اما دایرهٔ بخشی مخصوص نوولا (البته فعلاً از نوع ترجمه‌شده) از جمله راه‌های دیده‌نشده‌ای است که مسیر به‌چشم‌آمدنِ بسیاری از آثار مغفول‌مانده اما ارزشمند را هموار می‌کند.

بصیر علاقه‌بند
زمستان ۱۴۰۲، سنندج

www.ketab.ir

مقدمه[1]

کارول کاوانو

ترجمهٔ بصیر علاقه‌بند

www.ketab.ir

سانشوی مباشر و واژگونی در تاریخ

افسانهٔ هزار سالهٔ بردگی آنجیو و زوشیو که با داستان کوتاه اوگای موری در سال ۱۹۱۵ و فیلم سانشوی مباشر ساخته کنجی میزوگوچی در سال

---

۱. این مقدمه، ضمن انجام پاره‌ای از اصلاحات، از کتاب زیر اخذ شده: دادلی اندرو و کارول کاوانو. (۱۴۰۰). سانشوی مباشر. ترجمهٔ بصیر علاقه‌بند. نشر خوب. صص ۳۲-۲۱.

۲. قدیمی‌ترین اشارهٔ موجود به این حکایت مربوط به موعظه‌ای بودایی (سکئیو-بوشی) از قرن چهاردهم است. یک نسخهٔ ادبی و یک حکایت «سفرمحور» سریعاً از آن استخراج شد. در قرون وسطی راهبان دوره‌گرد این حکایت را برای دهقانان تهیدست تعریف می‌کردند. مشهورتر از همهٔ این نقالان ایتاکوها یا زنان دوره‌گرد کوری (درواقع احضارکنندگان روح) بودند که صدای‌شان کلمات ارواح درگذشتگان را ادا می‌کرد. در عهد تُکوگاوا (۱۸۶۷-۱۶۰۰)، سانشو، آنجیو و زوشیو بر صحنهٔ تئاترهای کابوکی و به‌خصوص بونراکو ظاهر شدند. این حکایت عامیانه تا قرن حاضر به ریشه‌دواندن ادامه داده: معلمان ماجراهای آنجیو و زوشیو را، که ماهیانه در سلسله‌کتاب‌های کودکانهٔ محبوبی منتشر می‌شد، در کلاس‌های درس تکرار می‌کردند؛ اجراهای تئاتری «سانشو» امروزه نیز در ژاپن معمول است، ضمن اینکه اُپرایی هم براساس آن ساخته شده؛ حتی برخی هتل‌ها و مهمانسراها از نزدیکی خود به یادمان‌های این برادر و خواهر به‌عنوان تبلیغ استفاده می‌کنند. (منبع: دادلی اندرو و کارول کاوانو. (۱۴۰۰). سانشوی مباشر. ترجمهٔ بصیر علاقه‌بند. نشر خوب. صص ۶۸ و ۷۱.)

۱۹۵۴ شناخته شد، نه‌فقط به‌خاطر پیشینهٔ دورودرازش بلکه به‌خاطر ساز‌گاریش با قرن‌ها بازنگری و بازگویی مورد توجه قرار گرفته است. همهٔ نسخه‌ها از تبعید سیاسی می‌آغازند؛ بنابراین، جای تعجبی ندارد که سیاستْ داستان را در راستای اهداف خود به خدمت گرفته باشد. با اینکه گفتمان عمومی این حکایت را مفید دانسته، اما باید بدانیم که این فقط کشمکش آدم‌ها و دولت‌ها در روایت نیست که داستان را زنده نگه داشته است. دغدغه‌های اجتماعی در قبال سلطهٔ مقدس علقه‌های خانوادگی رنگ می‌بازد، نیرویی که در پایان از گزند سیاست در امان می‌ماند و معصومیتش را بیش‌ازپیش حفظ می‌کند. این حکایت به‌رغم [illegible] ایدئولوژی در پیرنگ و آهنگ آن پدید آورده هم‌چنان پایدار ماند. [illegible] روایت در همهٔ نسخه‌ها تصویر ثابتی از خانواده و علایق قدرتمند آن را [illegible] حفظ کرده است.

سانشوی مباشر رمانس جدایی و میل به [illegible] است، میلی که این افسانه را در قرن بیستم به‌سمت دو بازگویی با سبک‌های مختلف سوق داده، یکی سنتی و دیگری مدرن؛ زیرا هر دو، یعنی افسانهٔ پریان و ملودرام، در مورد مراحل گذار زندگی افراد در نقش اعضای خانواده پیش‌فرض‌های مشترکی دارند. تأکید روایت پریانی بر دستاوردهای فرزند خانواده به نسخهٔ اوگای سروشکل می‌دهد؛ توجه شدید ملودرام به مقطع بزرگسالی فرزندان در خانواده‌های ازهم‌پاشیده بنیاد فیلم میزوگوچی است. گزینش سبک دلبخواهی نبوده؛ هر دو راوی به فشارهای دوران تاریخی خود واکنش نشان می‌دهند و در آثار آنها هر

www.ketab.ir

مفهومی که از منظر افسانهٔ پریان یا ملودرام اهمیت محتوایی نداشته باشد لاجرم حذف می‌شود. تفاوت نگاه آنها به تاریخ نه‌فقط به تضاد آشکار اوگای و میزوگوچی در تعابیر سیاسی‌شان انجامیده، بلکه در الگوهای روایی‌شان برای بیان این مواضع نیز مشهود است.

آگاهی از تعاملات ایدئولوژیک اوگای و میزوگوچی به چارچوب فرهنگی‌ای راه می‌برد که مخاطبان ژاپنی در آن می‌توانند کم‌تر از ده سال پس از پایان جنگ جهانی دوم فیلم را درک کنند. اوگای که در سال ۱۹۲۲ از دنیا رفت، روشن‌فکر سرشناسی بود که نقش فعالانه‌ای در پروژهٔ مدرنیزاسیون ژاپن در اواخر قرن نوزدهم داشت، اما بعدها آن را زیر سؤال برد. اما میزوگوچی فرزند قرن جدید بود، هنرمند هنری وارداتی؛ انسان معاصری که نسل او ویرانی‌های را پشت سر گذراند که تا پیش از آن تصورناپذیر بود. شاید تنها شباهت آن دو این باشد که در پنجاه سالگی توجه‌شان به افسانهٔ سانشو جلب شد، یعنی در اواخر دوران کاری و پس از اینکه تحولات عمیقی را در دیدگاه‌های سیاسی‌شان تجربه کرده بودند. از نظر اوگای، تاریخ به بستر جدیدی برای خردورزی تبدیل شده بود، محلی برای قطعیت و قاطعیت اخلاقی. از نگاه میزوگوچی، تاریخ به‌طرز بازگشت‌ناپذیری از سنت گسسته و به حجاب تیره‌وتاری بدل شده بود که بیهوده می‌کوشیدیم آن را پس بزنیم.

www.ketab.ir

افسانهٔ سانشو در قامت سیاست کنفوسیوسی

با طیب خاطر می‌توان گفت که اگر اوگای موری (۱۹۲۲-۱۸۶۲) این

افسانه را در قالب نثر امروزی نمی‌ریخت، میزوگوچی داستان سانشو را در هیئت فیلم بازگو نمی‌کرد. کارگردان حکایتی باستانی را بازیابی نکرده، بلکه اثر کلاسیک مشهوری را بازآفرینی کرده که طیف وسیعی از تماشاگرانش آن را در کتاب‌های درسی خوانده‌اند. درست مثل ریونُسوکه آکوتاگاوا (۱۹۲۷-۱۸۹۲) که در اوایل قرن بیستم برای کُنجاکو مونوگاتاریِ قرن سیزدهمی و راشومونِ (۱۹۵۰) کوروساوا نقش حلقه‌ای واسط را بازی کرد، اوگای میانجی میزوگوچی برای پیوند قرون وسطی و عصر مدرن بود. تشابهات سیاسی سال‌های ۱۹۱۵ و ۱۹۵۴ حیرت‌انگیز است؛ در هر دو دوران، ژاپن لیبرالیزه با چنان سرعتی در حال دورشدن از نظام‌های سنتی بود که هنر را به گونه‌ای جزئی اما قابل توجه به فضای بازنگری گذشته سوق داد. صرف‌نظر از انگیزه‌ها، رجوع به منابع کلاسیک در اوایل قرن بیستم چیزی بیش از نوستالژی بود؛ ادبیات محو قابلیتش برای اختراع مجدد خود با ترکیب محتوای ساده و تکنیک‌های روایی پیچیده شده بود. داستان تاریخی در واکنش به ناتورالیسم شکل گرفت که یک جنبش ادبی ژاپنی بود و تفاوت بسیاری با هم‌نام اروپایی‌اش داشت. ناتورالیسم در ژاپن نه بر رئالیسم اجتماعی بلکه بر خلق سوژه از طریق مشاهدهٔ شخصی و غیاب نقد تمرکز داشت. نتیجه امپرسیونیسمی کم‌رمق بود. دستاورد اوگای حذف سوژه در عین حفظ سبک ناتورالیستی بود. او ادعا می‌کرد که با تکنیک‌های مشاهده‌ای به تاریخ می‌پردازد که ناتورالیسم برای «من-رمان» (واتاکوشی شُوسِتسو) پدید آورده بود. به قول خودش،

www.ketab.ir

«اگر نویسندهٔ معاصر می‌تواند دربارهٔ زندگی 'همان‌گونه که هست' بنویسد و به رضایت دست یابد، پس باید رویکردهای مشابه به گذشته را نیز بپسندد». او با این جابه‌جایی در داستان نوعی عینیت علمی غیرمنتظره را به کار گرفت که برای نوشتار ژاپنی تازگی داشت و درعین‌حال ادبیات را از کشمکش‌های گمراه‌کننده و حل‌ناشدنی مدرنیته دور کرد.

اما توجه اوگای به گذشتهٔ دور بیش از واکنشی به گذار اجتماعی بود؛ درواقع او کاشفه‌ای فلسفی راجع به رفتار در چارچوب نظامی اخلاقی بود که در روایتش آن را برای بازیابی در حال حاضر پیشنهاد می‌داد. اغلب کارهای اوگای درباره مردان و خانواده‌های‌شان در اواخر عهد تُکوگاوا (۱۶۰۳-۱۸۶۷) یا اوایل دورهٔ مِیجی (۱۸۶۸-۱۹۱۲) بود که آنها را به عمل براساس اخلاق کنفوسیوسی یا ارزش‌های سامورایی فرامی‌خواند. گفته شده که هیچ شمشیرکشی در قلم اوگای نیست. او که جراحی نظامی بود در روایت‌های غیررمانتیکش از نبردها و خودکشی‌های آیینی جایی برای شک باقی نمی‌گذارد که شمشیر سامورایی شکم را به‌راحتی از هم می‌دراند. در زمانی که نویسندگان هم‌تراز او فقط روشن‌فکران ناراضی را پروتاگونیست خود قرار می‌دادند، دستاورد بزرگترش سنجش تأثیر ارزش‌های محرک قهرمانان سامورایی‌اش بر روان انسان مدرن بود. باید به یاد داشته باشیم که ژاپنِ سال ۱۹۱۵ از سامورایی‌گری گذشته‌اش فرسنگ‌ها فاصله گرفته بود؛ اوگای آن زمان در لیبرال‌ترین دوران تاریخ ژاپن قلم

www.ketab.ir

می‌زد، دقیقاً پیش از آن‌که میلیتاریسم به‌کلی امور ملت را قبضه کند و درست در آغاز پروژهٔ امپریالیستی ژاپن. اما او از زمانهٔ خود جلوتر بود. رکیشی مونوگاتاری، ژانری تاریخی-داستانی که آن را در سال ۱۹۱۲ با «نامهٔ خودکشی اُکیتسو یاگوئمون» ابداع کرد، پانزده سال پیش از واقعهٔ منچوری احیای اخلاقیات نظامی را به‌منزلهٔ یک نظام ملی کارآمد نوید می‌داد. در میان این آثار تاریخی، بی‌تردید «سانشوی مباشر» محبوب‌ترین بود.

دیدگاه‌های سیاسی اوگای با خدمتش به‌عنوان افسر پزشک ارتش در عصر ماجراجویی‌های استعماری ژاپن در تایوان و منچوری همخوانی داشت. ترکیب مشابه نئوکنفوسیانیسم و ناسیونالیسم، که پایه‌های فلسفی میلیتاریسم ژاپن را تشکیل می‌داد، نیروی وجودی رکیشی مونوگاتاری بود. رمانتیسم او از «سانشوی مباشر» مجذوب حکومت امپراتوری است، قدرتی که تعبیر نئوکنفوسیانیسم از آن تجاوز ژاپن به دیگر بخش‌های آسیا را مشروعیت می‌بخشید. بازآفرینی تاریخ به دست اوگای در قالب داستان مدرن پیش‌درآمد تلاش ناسیونالیست‌ها در دههٔ ۱۹۳۰ برای بازآفرینی ژاپن مدرن در چارچوب گذشته‌ای نئوکنفوسیوسی بود که ایدئولوژی آن می‌خواست از حکومت سلسله‌مراتبی در برابر قوای بیگانهٔ لیبرالیسم محافظت کند. شایان ذکر است که خصوصیات ضدمیلیتاریستی فیلم میزوگوچی در هیچ‌جای داستان سال ۱۹۱۵ به چشم نمی‌خورد.

فاصله‌گذاری مشهور اوگای در مواجههٔ خونسردانه‌اش با افسانهٔ

www.ketab.ir

سانشو از همه‌جا عیان‌تر است. گرفتاری رقت‌انگیزِ خانوادهٔ داستان، خود بیش از سبک حداقلی نویسنده گویاتر است و البته این پیچیدگی از نبوغ اوگای حکایت دارد. اما در پاسخ به ادعاهایش در مورد «عینیت» و «پاسداشت واقعیت»، فصل کنونی برخلاف آن مدعی است که اوگای به رئالیسم پشت پا زده است. در عوض، او دستمایه‌های منبع تاریخی‌اش را در ساختار ضدرئالیستی افسانهٔ پریان بازسازی کرده تا اهداف ایدئولوژیک اطمینان‌بخشش را تقویت کند، تعبیری که وانمود می‌کند برده‌داری وحشیانه نیست، که استثمار زخمی بر جای نمی‌گذارد و اینکه اصلاح نظام سلسله‌مراتبی تمام زخم‌های جامعه را التیام می‌بخشد.

عناصر سبکی تصویری و فریبنده، منطبق به ساختار پریانی روایت است و برجسته‌ترین آن‌ها پایان خوش اوگای که خانواده رنج فقدان پدر و خواهر را چشیده، اما زوشیو منزلت سلسی خود را بازمی‌یابد و مادر کورش را پیدا می‌کند. اینک آنها می‌توانند دوباره گرد هم بیایند تا زندگی اشرافی خود را از سر بگیرند. پایان‌بندی فیلم شباهت چندانی با داستان ندارد. دیگر خصوصیات پریانی از این پایان خوش هم سبقت می‌گیرند. هر دو فرزند خانواده -نه‌فقط زوشیو- چیزهای مهمی با خود همراه دارند. زوشیو شمشیری دارد که پدرش به او داده و آنجیو یک مجسمهٔ جیزُو -نماد معنویت و سودمندی باورهای مذهبی- دارد که نمادی از پیوند ناگسستنی پسر با سلطهٔ پدرسالاری است. تجربیات بچه‌ها طی دوران بردگی

www.ketab.ir

به‌طرز مشکوکی مشابه است: به هر دو وظایفی دشوار اما تحمل‌پذیر محول می‌کنند؛ پسر باید روزی سه دسته هیزم جمع کند و دختر باید از دریا سه سطل آب بیاورد. این‌جا به‌سختی می‌توان نشانی از شقاوت برده‌داری یافت؛ و اسارت‌شان فقط کمی بیش از یک سال طول می‌کشد. فاصله‌گذاری تصنعی داستان این را طبیعی جلوه می‌دهد که مادر حین ربوده‌شدن با فریاد از روی قایق نصیحت‌های حکیمانه‌ای به دختر و پسر اسیرش بکند. این را مقایسه کنید با وحشتی که شخصیت کینویو تاناکا در فیلم هنگام جدایی از سر می‌گذراند. در داستان شواهد زیادی وجود ندارد که بردگی را چیزی بیش از فعالیت اقتصادی و جدایی از خانواده نشان دهد؛ آنجیو و زوشیو در آرزوی آزادی‌اند، اما هیچ‌گاه آزادی جسمی نمی‌بینند.

منابع تاریخی بسیار خشن‌ترند. درواقع هر دو بچه را داغ می‌زنند و آنجیو را پس از فرار برادرش شکنجه می‌دهند و می‌کشند. اما از نگاه اوگای، بچه‌ها صرفاً هانسل و گرتلی رنجدیده‌اند؛ این بردگانی که دائم بیم جان‌شان را دارند. عناصر پریانی در ساختمان کار او مشهود است: طلسم‌های قدرتمند، جدایی از والدین، تجربیات مشابه با ویژگی‌های جنسیتی، تکرار عدد سه، مواجهه با محیط‌های ناشناخته و وظایف نامأنوس، و کسب دانش عملی از طریق دستیاری غریبه‌های مسن‌تر. اغلب این عناصر ساختاری در منابع مورد استفادهٔ اوگای نیامده‌اند؛ بیشتر ابداعات خودش هستند و احتمالاً از دانش او دربارهٔ فولکلور آلمانی و اسکاندیناویایی تأثیر پذیرفته باشند.

www.ketab.ir

وحدت اسطوره‌ای آنجیو و زوشیو وقتی منعقد می‌شود که اجازه می‌یابند در سرپناه کوچکی مخصوص به خودشان کنار هم بمانند، درحالی‌که سایر برده‌ها را در اقامتگاه‌های اختصاصی مردانه و زنانه از هم جدا نگه می‌دارند. روایت با این امتیازدهی خاطرنشان می‌کند که این برادر و خواهر هنوز بچه‌اند. وحدت برادر و خواهر در دنیایی که مردان و زنان از هم جدا می‌شوند تأکیدی بر معصومیت آنها و تردیدشان در پذیرش بلوغ است. این تردید یادآور آن است که بسیاری از افسانه‌های پریان وسیله‌ای برای رویارویی با بحران دوران بلوغ‌اند. میزوگوچی با بحران علاقه‌ای ندارد؛ وجهۀ توجه او نه به کودکی بلکه به مبارزۀ برای خودیابی از پس بلوغ است.

دراماتیک‌ترین واگرایی این دو اثر در وسیله رویاهایی است که اوگای دراماتیزه‌اش کرده و میزوگوچی به‌کلی از آن چشم پوشیده است. خواب جادویی بچه‌ها اتحاد معنوی آنها را تضمین می‌کند، اما در همان حال از لحظۀ جدایی روان‌شناختی‌شان خبر می‌دهد. پس از آن‌که یکی از زندانبان‌ها تهدید می‌کند که برای تنبیه صورت‌شان را داغ می‌زند، آنجیو و زوشیو هر دو خواب می‌بینند که پیشانی‌شان را با میلۀ آهنی داغ می‌زنند. اما وقتی در برابر مجسمۀ کوچک جیزُوی آنجیو دعا می‌خوانند، نه‌فقط دردشان به‌طرز معجزه‌آمیزی تسکین می‌یابد، بلکه زخم‌های سوزناک‌شان هم ناپدید می‌شود. وقتی از خواب برمی‌خیزند، جای دو داغ را بر پیشانی مجسمۀ جیزُوی واقعی می‌بینند. این واقعۀ شبه‌اشراقی مُهر تأییدی بر نیات مذهبی اثر است،

www.ketab.ir

اما درعین‌حال وحشی‌گری برده‌داری را با تحدید به قلمروی رویا و خیالات خنثی می‌کند.

جامعهٔ متصور اوگای برای اصلاح فقط کافی است چشمانش را باز کند؛ یعنی به تصحیح نیاز دارد، نه برچیدن. او وحشت بردگان از داغ‌خوردن را همچون کابوس کودکان نشان می‌دهد، نه تجربه‌ای واقعی. میزوگوچی در دراماتیزه‌کردن بصری سه واقعه، از جمله داغ‌زدن و شل‌کردن فراری‌ها، به‌عینه از مسیر متن اوگای منحرف می‌شود؛ رئالیسم سیاسی او نیاز دارد هراس‌های جهان بیداری را زندگی کند، نه‌فقط خیال‌شان را ببیند. شاید بشود گفت وقتی زوشیو در قامت فرماندار برای ملاقاتی با سانشو بازمی‌گردد، فیلم اشارهٔ مبهمی به ماجرای حذف‌شدهٔ آن می‌کند. ارباب پیشین به بردهٔ قدیمی‌اش می‌گوید: «مثل رویاست، نه؟ برده‌ای به فرمانداری رسیده.»

در نسخهٔ اوگای، آن کابوس وحشتناک آنجیو را دگرگون می‌سازد. حالا به‌طرز عجیبی ساکت است، نشانه‌ای از گوشه‌گیری در سنین بلوغ که در این افسانه غالباً به‌منزلهٔ خوابی مداوم و مرگ‌گونه است. آنجیو در رویابافی‌های خود برادرش را به گذشته، یعنی قلمرویی فکری و معنوی ورای زبان و تجربهٔ عادی، پرتاب می‌کند، جایی که فرار را به تصور درمی‌آورد. برعکس فیلم، داستان بر استعدادها و قابلیت‌های غیرعادی آنجیو تمرکز دارد. برای اجرای نقشه‌ای که به زندگی‌اش پایان می‌دهد و برادرش را به آزادی می‌رساند، سرش را می‌تراشد و خود را به شکل پسرها درمی‌آورد؛ تعویض لباس‌ها و فقدان موها از یک‌سری

www.ketab.ir

محرومیت‌ها برای آنجیو خبر می‌دهد که به بازگشت‌ناپذیری کودکی ازدست‌رفته‌اش اشاره دارد. به تعبیر بودایی، پوشاک مردانه‌اش به‌معنای ترک دنیا و زرق‌وبرق آن است و سر تراشیده‌اش، تارک‌تراشی‌اش در راه رستگاری، تضمینی برای آن به‌شمار می‌آید.

داستان سانشو، در تمامی نسخه‌هایش، همیشه دربارهٔ قدرت آنجیو است، اما قدرتی که صرفاً زمانی آشکار می‌شود که واگذار شود. هوش و استعداد آنجیو زمانی کارگر می‌افتد که آن را به برادرش تقدیم می‌کند. واگذاشتن را در دنیای سیاست به کار می‌بندد. آنجیو از هر آنچه هست و دارد دست می‌شوید تا زوشیو به سعادت برسد. البته از نگاه کنفوسیوسی دلیل بیشتر مهم‌تری هم برای این عمل وجود دارد و آن تداوم نسل خانواده است. در سال ۱۹۱۰، وقتی فمینیست‌ها و روشن‌فکران بر سر مفهوم «زن جدید»، اصطلاحی که پس از اجرایی از خانهٔ عروسکِ ایبسن در سال ۱۹۱۱ باب شده بود، بحث می‌کردند، محافظه‌کاران اجتماعی از هر فرصتی بهره می‌گرفتند تا ارزش سنتی فداکاری برای برادر، پدر، شوهر و پسر را به زنان گوشزد کنند.

انتقال خرد خواهر به برادر در هدیه‌دادن مجسمهٔ معجزه‌گر جیزُو تجلی می‌یابد؛ این طلسم نهایتاً ورود مجدد زوشیو به سپهر اجتماعی و موفقیت مادی‌اش را تضمین می‌کند. انتصاب به مقام فرماندار استان از لحاظ سیاسی دوباره او را به پدرش مرتبط می‌سازد؛ مجدداً نام خاندانش، تایرا، به او تعلق می‌گیرد و برای بزرگسالی‌اش اسم ماسامیچی را برمی‌گزینند. وقتی پدرش بخشیده می‌شود، اعادهٔ مقام

www.ketab.ir

و عنوانش پس از مرگ زوشیو را به جریان تاریخ بازمی‌گرداند. لازم به ذکر است که داستان اوگای موفقیت زوشیو را نه دستاورد خودش بلکه همچون احیای موقعیت سیاسی و خانوادگی مشروعش نشان می‌دهد. در اندیشهٔ کنفوسیوسی، مردسالاری طبقاتی امری مسلم است؛ وقتی قدرت عادلانه اعمال شود، آنگاه دولت خوب پدید می‌آید و دیگر نیازی به قهرمان یا شرور نیست.

شخصیت سانشو، همچون مثال حیرت‌آوری از این قاعده، نه‌فقط به خاطر جرایمش تنبیه نمی‌شود، بلکه براساس نگاه آرمانی کنفوسیانیسم به اصلاح رفتار و پاداش‌های آن در نظام سلسله‌مراتبی اعتبارش را دوباره به دست می‌آورد و موفقیت‌های بیش‌تری هم کسب می‌کند. احیای اعتبار سانشو هم از نظر منابع تاریخی و هم فیلم میزوگوچی امکان‌ناپذیر است؛ در تمام نسخه‌ها، به جز روایت اوگای، سانشو به مجازات سخت دچار می‌شود. حذف این بخش از روایت بی‌تردید خصلتی کنفوسیوسی به داستان اوگای بخشیده، زیرا پایان‌بندی او پیروزی اصل نیکی به والدین، اصلاح شخص برده‌دار و محدودیت سیاسی شخص اشرافی است.

چرا اوگای داستانی تاریخی را به قالب سبکی عینی و خودآگاهانه می‌ریزد، اما ساختار پریانی آن را برجسته می‌کند؟ یک دلیل این است که افسانهٔ پریان، برخلاف داستان رئالیستی، نقدپذیر یا تحلیل‌پذیر نیست. فرم افسانهٔ پریان قدرتی اسطوره‌ای دارد؛ همیشه از درستی خود مطمئن است و نوعاً با حس قاطعی از خاتمه‌یافتگی پایان

www.ketab.ir

می‌پذیرد. غیاب سانتیمانتالیسم در روایت به گونه‌ای مضاعف عمل می‌کند تا به پیش‌فرض‌هایش مشروعیت فکری ببخشد. دلیل دیگر این بود که اوگای آرزو داشت در داستان تاریخی‌اش نه افراد بلکه امور آرمانی، به‌ویژه زنان آرمانی، را به منصهٔ ظهور برساند. تصادفی نیست که در عصر جابه‌جایی‌های بی‌سابقهٔ طبقاتی برای مردان و فرصت‌های آموزشی بی‌نظیر برای زنان، او با تکیه بر باورهای کنفوسیوسی دربارهٔ نقش جنسیت و موقعیت در ساختار نوین اجتماعی زمان حال را رها می‌کند تا دوباره افسانهٔ فداکاری زنان و نجیب‌زادگی مردان را بسراید. در هیچ برههٔ دیگری از تاریخ ژاپن نه ایده‌های فمینیستی و دمکراتیک با چنین شدت‌وحدتی مطرح بود و نه مطبوعات این همه به آن می‌پرداختند. دقیقاً در همین مقطع از بحران اجتماعی، «سانشوی مباشر» در مجلهٔ ادبی چوئُکُورُن منتشر شد. تحلیل و ارزش‌های فراموش‌شدهٔ مبتنی بر سلسله‌مراتب سفت‌وسخت اجتماعی و دیدگاه‌های محافظه‌کارانه به زن را مؤکداً به خوانندگانش گوشزد کرد. اوگای داستان‌های تاریخی‌اش را برای تصحیح زیاده‌روی‌های لیبرال روزگار خود می‌نوشت. اما چرا به‌جای بازنویسی گذشته همین کار را در مورد زمان حال انجام نمی‌داد؟

نسخهٔ میزوگوچی از داستان سانشو با تمرکز بر خصلت ضدبشری فساد سیاسی ایدئولوژی را پشت سر می‌گذارد. فیلم او از منبعش انحراف می‌جوید تا بر رنج افراد تمرکز کند، نه بر مسکن‌های سیاسی‌ای همچون دستورات امپراتوری برای اصلاح حکومت بنا

www.ketab.ir

بر پیشـــنهاد اوگای. این بدان معنا نیســت که میزوگوچی تاریخ را در راستای اهداف سیاسی زمانه‌اش بازنویسی نمی‌کند، چرا که سانشوی او آشکارا از لیبرالیسم پساجنگ برای تصحیح ایدئولوژی نئوکنفوسیوسی بهـره می‌گیرد. امـا وجه تمایزش با اوگای در این اسـت که اقدامات تصحیحـی‌اش هیچ‌گونه حس محکومیتـی را برنمی‌انگیزد، زیرا برای نظمی که فیلم آن را برمی‌اندازد جایگزین کارآمدی فراهم می‌آورد. این نسـبیت سیاسی سانشوی مباشر اسـت که فیلم را به ملودرام مدرن غیرمنتظره‌ای تبدیل می‌کند که پیوند دردناکی با ژاپن دهۀ ۱۹۵۰ دارد.

www.ketab.ir