تادائو ساتو

سینمای ژاپن

پرویز نوری

عکس معاصر

عکس روی جلد نمائی از فیلم «ران»
ساخته‌ی اکیرا کوروساوا

۴۵۰ ریال

سینمای ژاپن

نوشته‌ی: تادائو ساتو

مترجم: پرویز نوری

سینمای ژاپن
تادائو ساتو
پرویز نوری
تیراژ: ۵۰۰۰ نسخه
چاپ اول: پائیز ۶۵
حروفچینی: زمانی
چاپ: پژمان
پخش: نشر نشانه ــ خ طالقانی ــ شماره ۳۱۸ ــ تلفن: ۸۲۶۶۶۶

فهرست

مقدمه ــ سنت و بازسازی در سینمای ژاپن ۹
۱ ــ دو مرد اصلی در فیلمهای ژاپنی ۱۳
۲ ــ نفوذ فیلمهای خارجی ۳۱
۳ ــ تکامل فیلمهای دوره درام ۳۹
٤ ــ قهرمانان زن فیلم ٦۳
۵ ــ فیلمهای جنگی ژاپنی ۸۱
٦ ــ مفهوم زندگی در فیلمهای «کوروساوا» ۹۳
۷ ــ خانواده ۱۰۱
۸ ــ آدم خبیث ۱۲۷
۹ ــ تکنیک های سینمائی ۱۳۹
۱۰ ــ روابط آمریکا ــ ژاپن در فیلمهای ژاپنی ۱۵۵
۱۱ ــ پیشرفتهای دهه ۱۹٦۰ ..... ۱٦۵
۱۲ ــ پیشرفتهای دهه ۱۹۷۰ ..... ۱۸۳
«تاریخ شمار» سینمای ژاپن ۱۹۱

درباره‌ی این کتاب:

در طول دو دهه‌ی اخیر، شهرت و اعتبار سینمای ژاپن همه جا گیر شده است. شاید که در باره‌ی این سینما، در گذشته، کتاب‌هائی انتشار یافته باشد لیکن اگر آن نوشته‌ها از دیدگاه یک مفسر غربی مورد بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گرفت و به همین رو، نخستین کتاب تألیف یک منتقد سینمائی ژاپن، می تواند بسیار قابل توجه و بدیع به شمار آید.

«تادائو ساتو» یک منتقد برجسته‌ی ژاپنی است و این کتاب براساس برگزیده‌ئی از بهترین نوشته‌های وی در باره‌ی سینما، شکل گرفته است. او طی سی سال پرکارترین نویسنده و مشتاق‌ترین بیننده‌ی سینمای ژاپن محسوب میگردد که قریب به شصت وپنج کتاب مختلف در خصوص فیلم و سایر رشته‌های هنری و فرهنگی نگاشته است. شاید یکی از دلایل عمده‌ی پیشرفت وی این باشد که «ساتو» نه‌نویسنده‌ئی است‌پیرو سبک خشک ادبی (آکادمیک) و نه در واقع روشنفکرانه‌نویس است، بلکه می کوشد با انتخاب سبکی که بتواند از طریق آن احساسات آدم‌های عادی را بفهمد و به آنها تفهیم کند، چیز بنویسد.

از نظر «ساتو» فیلم به مثابه آئینه‌ئی است که بر آن هر نوع تغییر اجتماعی و یا پیشرفتی منعکس می شود. به عنوان یک فرد ژاپنی، طرز تلقی و نظریه‌ای انتقادی «تادائو ساتو» در نقطه‌ی مقابل یک منتقد غربی قرار می گیرد. وی کمتر متمایل به جنبه‌های استتیک و زیباشناسی کار است و بیشتر به پیچیدگیهای وقایع تاریخی و شیوه‌ی خاص فرهنگ ژاپنی حساسیت دارد. تمامی این کتاب ــ چه درجائی که او در باره‌ی تکنیک دوربین «اوزو» توضیح میدهد وچه زمانی که نقش پدر را در فیلم‌های «کوروساوا» ترسیم می سازد ــ چنان نوشته شده که از درون آن می توان طنین شناخت جامعه‌ی ژاپن را به خوبی احساس کرد.

مقدمه

سنت و بازسازی در سینمای ژاپن

صنعت سینمای ژاپن حوالی سال ۱۹۰۰ به وجود آمد. در زمانی که فقط سه دهه از تجدید حیات «می جی»[1] به سال ۱۸۶۸ سپری شده بود و به هنگامی که ژاپن در واقع به عنوان یک کشور فئودالی در دورترین نقطه‌ی آسیا شهرت یافته بود. هرچند نسلی جدید و غرب گرا در حال رشد بود و احساس و سلیقه های عامه اندک اندک رنگ عوض می کرد معهذا هم ادبیات و هم تئاتر هر دو هنوز غرق در شیوه های سنت گرایانه بودند.

فرم های جدید نمایشی غرب همچنان در مرحله‌ی تجربه قرار داشت وتنهابه وسیله‌ی گروه کوچکی از روشنفکران حمایت می شد. از این جهت که سینما از اساس به عنوان یک شکل متفنن و تنقلی عامه‌ی مردم محسوب می شود، بیرون کشیدن آن از نمایش های سنتی و ادبیات کهن کاری بس دشوار و مشکل بنظر میآمد خصوصاً تئاتر کابوکی[2] و کودان[3] («افسانه های تاریخی»).

شکلی که معمولاً در آنزمان به کار گرفته می شد این بود که یا یک سامورائی زندگی پیش را وقف وفاداری به ارباب خود می کرد و یا مثلاً یک سامورائی انتقام مرگ والدین را بازپس می ستاند. آن فیلم های ابتدائی در حقیقت واجد یک تضاد بود: نوعی جدید از مفاهیم بیانی لیکن آنچه را که بیان می کرد، کهنه و قدیمی بود. در سینمای بدوی، تم ها بایستی ساده انتخاب می شدند و به همین لحاظ همیشه مورد تحقیر و تمسخر روشنفکران قرار می گرفت و آنها این سوژه ها را از مد افتاده و ابتدائی به حساب می آوردند و تهیه کننده ها را بی فرهنگ و نادان می خواندند. تازگی و بداعت سینما، به هر حال، در شکل ساده ی خود کودکان را به هیجان درآورد و وقتی آنها بزرگتر شدند بعضی هایشان متحیرانه درجستجوی آن بودند که چگونه تم های جدید را از طریق مدیوم جدید بازگو کنند. و در سالهای ۱۹۲۰ این جوان ها شروع به ساختن فیلم کردند. در همین زمان، توجه جامعه ی ژاپن به چنین مسئله ئی معطوف گشت، به اینکه کاملاً به سمت سوسیالیستی درآمدن گرایش پیدا کند. به همین رو، جوانانی که به دنیای فیلم راه یافته بودند از طرف والدین طبقات بالا و یا متوسط جامعه خود طرد شده و مورد بی مهری شدید قرار گرفتند. این موضوع، به هر جهت، نتوانست این مردان جوان را که شدیداً از طریق چنین مدیوم غربی با عقاید آزادی طلبانه وسوسه شده بودند، بترساند. بنابراین، از این لحاظ ببعد جنگ میان نو و کهنه آغاز گردید. طنین این جنگ در دنیای ادبیات و تئاتر هم شنیده شد. در حقیقت افکار نو و غرب گرایانه از طریق جمع کوچک روشنفکران دوستدار نمایش، خواننده ها و البته سینما، درک شد و مورد حمایت قرار گرفت و نیز با توده ی مردم رابطه برقرار کرد و به همچنین محافظه کارها و روشنفکران را هم راضی نگه داشت.

مادامی که چنین وضعیتی با سازش، محرومیت ها و دل کندن از آرزوها حاصل شد، متعاقباً افکار نو و تازه بارور گردید و در میان قشر عظیمی از مخاطبین تأثیر باقی گذارد. این تجدید و بازساخت حرکت را نمی توان در ادبیات هم مشاهده کرد زیرا که استفاده از زبان مشکل، در واقع سد استوار مقابل عامه ی مردم به وجود آورده بود.

دنیای فیلم، از سوی دیگر، همچون دنیای تفننی و تنقلی دوران فئودالی، رابطه ی نزدیکی با «یاکوزا»[۴] گانگسترها، برقرار میکرد که بخاطر زبان راحت خود به سادگی قابل فهم بود.

از آغاز تصویر «یاکوزا» هم در اجرا و هم در نوع به کارگیری، و نیز این تصویر طبقات پائین، بسیاری از تحصیل کرده های رشته ی تفننی تا دهه ی ۱۹۳۰ را کاملاً تخدیر کرد.

در کنار «یاکوزا»، استودیوها پر شده بود از مردان جوان مشتاق که از تحصیلات اندکی بهره مند بودند لیکن شدیداً میل داشتند تا چیز بیاموزند. یکی از آنها «کنجی میزوگوشی» نام داشت (۱۹۵۶ــ۱۸۹۸) که نخستین کار سینمائی خویش را به سال ۱۹۲۳ ارائه داد. نفر بعدی،

«تینوسو که کینوگاسا» بود (۱۹۹۲ــ۱۸۹۶) که اولین فیلم آوان گارد ژاپنی، شاهکار «یک صفحه‌ی دیوانه»[۵] را در سال ۱۹۲۶ به وجود آورد. او از خانه‌ی خویش فرار کرد تا به یک گروه بازیگران سیار بپیوندند و در آنجا به عنوان یک چهره‌ی محبوب تئاتر شناخته شد. هنوز هم یکی دیگر از معروف‌ترین آنها «هیروشی انیاگاکی» (۸۱ــ۱۹۰۵) است که در فستیوال فیلم ونیز به سال ۱۹۵۸ به خاطر فیلم «زندگی ماتسوی سرکش»[۶] برنده‌ی جایزه نخست گردید. وی کسی است که در کودکی بابازیگری مخارج زندگی خانواده‌ی خویش را تأمین می کرد و در حقیقت در اتاق‌های گریم بود که خواندن و نوشتن را فرا گرفت.

در دهه‌ی ۱۹۳۰ بود که فارغ‌التحصیلان دانشکده‌ها، پای به دنیای فیلم گذاردند. برخی از آنان در سالهای نومیدی به خاطر ارتباط با جنبش کمونیستی مجبور به ترک دانشکده شدند. برخلاف اکثر مشاغل دیگر، استودیوهای فیلم‌سازی معمولاً در مورد آنها تبعیض قائل نمی شدند، شاید به این علت که صادق‌ترین یاکوزا نسبت به دردسرسازها علاقه و صمیمیتی احساس می کرد. بعد هم، البته، آنها به راحتی مورد استقبال قرار می گرفتند چرا که قبلاً فقط علاقه و صمیمیتی احساس می کرد. بعد هم، البته آنها به راحتی مورد استقبال قرار می گرفتند چرا قبلاً فقط چند فارغ‌التحصیل بیشتر در این رشته به کار اشتغال نورزیده بود. از این طریق چند تن از درخشان‌ترین کارگردانان سینما ــ آکیرا کروساوا، تاداشی ایمائی، ساتسوو یاماموتو ــ وارد دنیای فیلم گردیدند. در دهه‌ی ۱۹۵۰ نیز زمانی که فارغ‌التحصیل‌های دانشگاه‌های بزرگ سعی کردند به عنوان آسیستان کارگردان به کار مشغول شوند، شمار دیگری از آنان به سینما رو آوردند که بین آنان ناگیسا اوشیما، شینگسو که اوگادا و نوریکائی تسوچیموتو قابل ذکرند و دو نفر اخیرالذکر در واقع از بنیانگذاران نهضت سینمای مستند ژاپن به حساب میآیند. در دهه‌ی ۱۹۳۰، شهرت و اعتبار فیلم ــ به خاطر آثار فوق‌العاده‌ئی که به وجود آمد ــ در واقع مدیون فارغ‌التحصیلان دانشگاهی است که حاضر شدند با کارگردانان برجسته و توانائی که از کمترین تحصیلات رسمی برخوردار بودند، کار کنند و امتیازش را به آنها بخشند.

دنیای فیلم در دهه‌ی ۱۹۳۰ مسلماً پرتنوع‌ترین اجتماع ژاپن محسوب می شد: خودآموخته‌ها، راست‌ها، روشنفکران چپی، دانشجویان... و استودیوها در حقیقت نوعی بازار به شمار میآمدند که ازطریق آن عقاید روشنفکران واحساسات عادی توده‌ی مردم به معرض فروش گذارده می شد. آزمون همیشگی طریقه‌های جدید بیانی و واکنش فیلم به روی هم نهضت روشنفکرانه و هم احساس‌های عامه فهم آفریننده‌ی مدهای روزچنان بود که غالباً مشکل می شد برای آن دلیل موجهی آورد.

یک نمونه‌ی این گونه مد، فیلم‌هائی است که طی سال ۳۱ــ۱۹۳۰ ساخته شد. مثلاً

افکار مارکسیستی که در آنزمان در کتابها رایج و متداول بود، به سینما گرایش پیدا کرد و سپس این عقاید از طریق فیلم به جمعیت کثیری بیننده منتقل گردید. این مد، همراه با سیار جنبش های چپی، در واقع به وسیله دولت وقت کاملاً سرکوب و از بین برده شد. بعد، به سال ۱۹۳۱، با اشغال منچوری طی جنگ با چین، فیلمسازها بطور ناگهانی و بی آنکه هیچ نشانه ای از شرم در آنها دیده شود، نوعی مد تازه خلق کردند که ستایش از جنگ گرائی یا میلیتاریسم[7] باشد. بین آنها، شماری نیز از کارگردانها بودند که فیلم های چپی ساختند. بنابراین، جنگ میان نو و کهنه همچنان در معیار وسیعی بطور نامعلوم ادامه یافت. هنوز هرچند مدهای بیان سینمائی بسیار در نوسان است معهذا فیلم همچنان در ذهن و فکر مردم عادی ریشه دارد، جائی که عقاید به سادگی قابل تغییر و عوض شدن نیستند.

ژاپن، فئودالیسم را پشت سر نهاده و مدرنیسم را با آغوش باز و با شتاب و نیروئی عجیب پذیرفته است در همین حال عکس العمل جنگ میان نو و کهنه در تمامی شئون و مراحل اجتماعی آن احساس می شود. با این وجود، جنبش دنیای سینما، زنده ترین و مؤثرترین آنهاست ودرحقیقت از طریق فیلم است که ما می توانیم روشن ترین ارتعاشات این جنگ را شاهد باشیم.

تادائو ساتو

---

1) Meiji Restoration. انقلاب سال ۶۸ ــ ۱۸۶۷ ژاپن که طی آن نیروهای نظامی مضمحل گردید و قدرت بار دیگر به امپراتور بازگردانده شد.
2) Kabuki.
3) Kodan.
4) Yakuza.
5) Kurutta Ippeiji.
6) Muho Matsu no Issho.
7) Militarism.

۱ دو مرد اصلی در فیلم‌های ژاپنی

«چشم انداز درخت افرا»[۱] (۱۸۹۹) قدیمی‌ترین نسخه‌ی موجود یک فیلم ژاپنی است که بر اساس یک نمایش کابوکی به همین عنوان ساخته شده است. این فیلم صرفاً به این جهت به وجود آمد که در واقع بازیهای معروف‌ترین بازیگران کابوکی آن دوران ــ یعنی دانجورو ایچی کاوا و کیکوگورو اونو ــ را برای همیشه ثبت کند، ضمن آنکه پس از سالها عاقبت توانست به نمایش عمومی هم درآید. در آنزمان فیلم به مثابه یک نمایش سطح پائین شناخته می شد که به وسیله‌ی آن به طرز نامناسبی استعدادهای هنرپیشه های مهم تئاتر به تماشا درمیآمد. از این نظر که کابوکی عامه‌پسندترین فرم درامی محسوب می شد، توجه تهیه کننده های فیلم های آنزمان به این بود تا همان بازیگران تئاتری را برگزینند و نمایش را همانگونه که بود، به تصویر برگردانند. از همین رو، در جستجوی بازیگران دست دوم قابل و یا نقش سوم می گشتند.

برای یک بازیگر کابوکی، برچسب «رتبه‌ی دوم» و یا «رتبه‌ی سوم» ضرورتاً

مشخص کننده آن نبود که بازی وی ضعیف است. در دنیای فئودالی کابوکی، تنها بطور طبیعی یا پسر یک هنرپیشه‌ی درجه اول یک مدرسه‌ی معروف را به فرزندی پذیرفتن می توانست آرزوی بازی در نقش اصلی تئاتر را داشته باشد. در نتیجه، هنرپیشه های آرزومند و مشتاق که فاقد روابط لازم بودند، از کابوکی جدا شده و به طرف سینما گرایش پیدا کردند، جائی که می توانستند بیش از هنرپیشه های کابوکی درآمد تحصیل کنند. از این طریق، فرم های کابوکی همراه با دو نوع نقش های اصلی و حتی نوع «اوناگاتا»[۲] ــ هنرپیشه هائی که رل زنها را بازی میکردند ــ به سینمای اولیه معرفی شدند.

هنرپیشه هائی که نقش اصلی در کابوکی بازی می کرد «تاته یاکو»[۳] («نقش ثابت») نامیده می شد و، برحسب قانون موجود، هدایت گروه را وی برعهده داشت. شخصیتی که او بازی می کرد، سامورائی آزاده، شریف و مردی ایده‌آل و شاعرپیشه بود. جنگجوئی که نه تنها در تمامی جنگها فاتح می شد بلکه با اراده‌ئی بسیار قوی و عزمی راسخ جزو مردان زیرک و دانا نیز محسوب می گردید. هرچند، بخاطر مردانی از این قسم که تحصیل کرده‌ی اخلاق و سیرت وابسته به کنفسیوس[۴] بودند، در زمینه‌ی عشق های شاعرانه ارزشی نداشتند معهذا چنین شخصیتی هرگز اجازه نداشت که عشق به همسر یا معشوقه را در مقامی بالا تر از وفاداری به ارباب خویش قرار دهد. این، در واقع یکی از اصول اساسی «بوشیدو»[۵] محسوب می شد، یعنی قانون رفتار و کردار یک جنگجو.

به هرحال، قانون «بوشیدو» و قانون سلحشوری «وسترن»، در حقیقت هر دو از فرم های ایده‌آل خصوصیات رفتار به حساب میآمدند که طی آن شرف و شجاعت ارزش و اعتبار می یافت در حالیکه هریک با دیگری در یک جنبه‌ی بسیار مهم تفاوت داشتند. در قانون وسترن وفاداری نسبت به خانمی که مورد پرستش شخص دیگر است، بسیار بیشتر از وفاداری شخصی است نسبت به ارباب خویش، و در افسانه های قرون وسطائی سلحشوران، به ماجرای عشق سه گانه که در آن یک شوالیه و همسر ارباب او درگیر آنند برمی خوریم و یا مثلاً در طغیان شوالیه‌ئی علیه ارباب خود به این خاطر که آبرو و شرف خانم مورد نظر را حفظ کند. چنین موقعیت هائی در واقع در ریشه‌ی مفهوم اصول فردگرائی و تک روی وسترن نهفته است، جائی که حتی جامعه هم نمی تواند جلوی حقایق این اصل فردگرا را مسدود سازد. از طرف دیگر، چنین موقعیت هائی در افسانه های بوشیدو غیرممکن و محال است. بدین لحاظ، یک سامورائی نجیب (بازی شده توسط «تاته یاکو») می تواند همسر و فرزندان خویش را در کنار وفاداری نسبت به ارباب، راضی نگه دارد. جدا از دردهای درونی و باطنی، می توان ناظر مرگ آنها باشد بی آنکه کمترین احساس های خود را برملا کند.

بنابراین، قهرمانان کابوکی و بازی به روش خاص «تاته یاکو» در طول قرنها از گذشته تا به امروز کاملاً تصفیه شده و به صورت تصویر ایده‌آل یک سامورائی درآمده، یک تصویر، هرچند که نتوانستند برای این جنگجویان زاهد معنا و مفهوم تفنن را داشته باشد ــ در بین هفت درصد از بهترین جمعیت فئودال ژاپن ــ که به کابوکی با دید زرق و برق و حتی جنبه‌ی وسوسه انگیز تفننی آن نگاه می کردند نیز مانع از تکرار آن در تئاترها می شد. منبع اصلی حمایت کابوکی در واقع طبقه تاجران شهرهای ادو (توکیوی معدن) و اوزاکا محسوب می گردید که بخاطر دید و تلقی آنها از جهان، تکامل و پرورش بیشتری یافته بود.

زمانی که طبقه تاجر به سامورائی تاته یاکو به عنوان یک مرد ایده‌آل نگریستند، تماشاگران ــ خصوصاً زنها ــ به سادگی نمی توانستند کاملاً راضی و خشنود باشند زیرا که «تاته یاکو» هیچوقت عاشق نمی شد. همسر و دختران این تاجران، به همان خوبی گیشاها بودند که برای آنها خدمت میکردند و زنهائی که خانه‌های گیشاها و رستورانها را اداره می کردند در ذهن خود مرد ایده‌آل دیگری داشتند، مردی که بتواند در گوش آنها کلمات عشق را زمزمه کند. از این رو، کابوکی «نیمایمه»[6] («دومی») را بیرون فرستاد که در حقیقت عنوانی بود برای هنرپیشه‌های درجه‌ی دوم در مقابل «تاته یاکو».

«نیمایمه» می بایستی زیباچهره باشد، ضرورتاً نه زیاد قوی، با قلبی پاک و البته نه چندان زرنگ. کامل‌ترین تیپ «نیمایمه»، «تسوکوروگاشی»[7] (ضعیف) نامیده می شد چون در واقع او تصویر یک آدم دل‌نازک، ناتوان و نحیفی را تجسم می بخشید که با کوچکترین حرکتی نقش زمین می شد. شخصیتی که به وسیله‌ی «نیمایمه» به نمایش درمیآمد، اغلب در مقابل قهرمان زن داستان روحیه‌ئی مهربان و نجیبانه داشت و هر زمان که زن در برابر پیشامدها تصمیم به خودکشی می گرفت، با خوشحالی می‌پذیرفت تا با او بمیرد. صحنه‌ی بزرگ «نیمایمه» را «میشی یوکی»[8] می گویند. یعنی وقتی که او به همراه زن خود بطرف محلی میروند که قرار است در آنجا اقدام به خودکشی کنند. این صحنه اوج بازی است و مملو از بیان احساسی به وسیله چهره و اشارات و حرکات زیاد. بطور کنایه‌آمیز، به هر حال، غالباً بی مبالاتی و عدم توجه مرد سبب می گردد تا زن بسوی چنین تصمیمی سوق داده شود، و مرد از لحاظ زندگی اجتماعی قابل پذیرش نباشد و به همین رو، زن تمامی امید و آرزوهای خویش را برای به وجود آوردن یک ازدواج سعادت‌آمیز از دست میدهد.

حقیقت اینکه چرا «نیمایمه» نمی تواند همچون «تاته یاکو» قوی و عاقل باشد ممکن است بتوان آنرا در عقده‌ی حقارت و خودکم بینی طبقه‌ی تاجر نسبت به سامورائی جستجو کرد. در دوران ژاپن فئودالی، والدین برای دختران و پسران خویش همسر برمیگزیدند و زوجین بهیچوجه

اجازه نداشتند در این مورد سخنی بگو یند. با وجودیکه سامورائی ها به شدت طالب چنین سیستمی بودند، تاجران و حرفه ئی ها و دهقانان چندان رغبتی بدان نداشتند و خصوصاً دهقانان در بین خو یشاوندان کاملاً آزاد بودند تا همسران خود را انتخاب کنند. به هر حال، در شکل اخلاق و سیرت حاکم بر طبقه ی سامورائی، چنین اعتباری باقی میماند با وجود اینکه باقی طبقات دیگر نسبت به آنها که به چنین قانونی محکم وابسته نبودند، چندان علاقه نشان نمیدادند وحتی نمی توانستند آنرا به ثبوت برسانند. موجودات شریف و آزاده در حقیقت آن سامورائی های قوی و سلحشوری بودند که به توسط «تاته یاکو» تجسم می یافتند. «نیمایمه»، از سوی دیگر، شخصیت هائی بودند که عاشق گیشا و یا روسپی ها می شدند و در نتیجه بخاطر تناقص اخلاقی و اختلاس سرمایه ار بابان خو یش، به ناچار با چنین زنهائی اقدام به خودکشی می کردند. بدینسان، مهم نبود که تا چه حد خوش قیافه بودند زیرا مشکل می شد آنان را به عنوان مردان نمونه به حساب آورد. از این رو، همچنانکه آنها می توانستند عشق بورزند و یا عشق شاعرانه و افلاطونی را به نمایش بگذارند که در واقع چیزی بسیار زیبا بود، بسیاری از آنان «تاته یاکو» را در جلب محبو بیت و حتی احترام شکست دادند. ظهور این دو تیپ نقش مردان اصلی کاملاً متفاوت در یک نمایشنامه، در واقع تشکیل دهنده ی بنیاد سنتی درام ژاپنی است. قهرمان یک درام وسترن، به عنوان یک قانون، نه تنها قوی، باهوش وپرتحرک است بلکه، اگر هم یک برنده ی عشقی نباشد، یک شخصیت مردانه است که می تواند بطور هیجان آوری عشق بورزد. چنین سنت و شیوه ئی بود که به سینما کشانده شد، و رودولف والنتینو، ژان گابن، گری کوپر، کلارک گیبل و لارنس آلیو یر همگی بخاطر ایفای نقش چنین قهرمانانی کلاسیک به شهرت رسیدند. به هر حال، استثناهائی هم وجود دارد. جان و ین و برت لنکستر رلهائی شبیه به «تاته یاکو» بازی کرده اند، آنها شخصیت هائی را مجسم ساخته اند که بسیار قوی و قابل اطمینان بوده اند اما برای صحنه های عاشقانه مناسب بنظر نمیرسیدند. از سوی دیگر، ژرارفیلیپ و مارچلو ماسترو یانی نقش های تیپ «نیمایمه» را داشته اند، هرچند نه زیاد قوی ولی بیننده هاراباصحنه های عاشقانه مفتون خود کرده اند. با این وجود، این دو تیپ هیچوقت به آن روشنی که در کابوکی مجزا شده اند در درام وسترن دیده نشده است. دو تیپ مردان اصلی در کابوکی به سینما کشانده شد و همچنان تا به امروز در فیلم ها ظاهر گشته و ادامه یافته است. نخستین چهره ی برجسته «ماتسو نوسوکه اونو» نام داشت که در حقیقت یک تاته یاکو و رئیس گروه بازیگران رتبه دوم محسوب می گردید. او از اولین بازیگرانی بود که برای نمایش های سیار به ولایات مختلف سفر کرد. تا سال ۱۹۲۶ و قبل از تجدید حیات می جی در سال ۱۸۶۸ و آغاز کار سینما، چهره یگانه دوره ی درام بود. وی به وسیله ی «شوزو ماکینو» که گرداننده ی تئاتر کابوکی در کیوتو بود و بعدها اولین کارگردان ژاپن

شد، کشف گردید. در نخستین فیلم «اونو»، بازیها دقیقاً از نمایش های کابوکی اقتباس شده بود. لیکن «ماکینو» خیلی زود دانست که ترکیب قسمت هائی از کابوکی با صحنه های هیجان آور شمشیر بازی و افسانه های ساده ی قهرمانه مقتبس از «کودان» (داستان های تاریخی که به وسیله ی داستانسرائی نقل می شد) می توانست برای فیلم بسیار جذابتر و مطلوبتر از نمایش های کابوکی باشد. بنابراین، نتیجه ی کار به خاطر آکسیون های پرهیجان تأثیر بیشتری به روی تماشاگران، خاصه کودکان و نوجوانان، باقی گذاشت و بدین ترتیب «اونو» ایفای نقش یک سامورائی پرقدرت را در قریب بیش از یک هزار فیلم از سال ۱۹۰۸ تا ۱۹۲۶ ادامه داد.

هنگامی که حکومت «ماتسونوسوکه اونو» در دهه ی ۱۹۲۰ خاتمه یافت، «تسوماسابورو باندو» و «دنجیرو اوکوچی» و سایر بازیگران دیگر، لباس وی را در بر کردند و کوشیدند تا دهه ی ۱۹۵۰ محبوبیت خاص خود را حفظ کنند، همانند «اونو»، اکثر آنها هنر پیشه ی نقش دوم کابوکی بودند که غالباً رل های تاته یاکو را به عهده می گرفتند. در طول این زمانها، چهره های جدید و کارگردانان جوان، فیلم هائی براساس فیلمنامه های اصیل و یا مقتبس از نوول های تازه عرضه داشتند که حاوی سوژه و تم های پیچیده و بغرنجی بود و البته سامورائی کماکان مرکز درامی قصه محسوب می شد و نقش ها همچنان بر مبنای «تاته یاکو» استوار بود.

حقیقت آنکه تنها بازیگرانی از سینمای ژاپن توانستند امروز به شهرت و اعتبار جهانی دست یابند که بیشتر از دیگران در ترسیم تیپ «تاته یاکو» مهارت و توانائی به خرج دادند. یک چنین بازیگری «سسو هایاکاوا» بود که کار سینمائی خود را از دهه ی ۱۹۱۰ آغاز کرد و در واقع نقش تاته یاکو را بدرستی در فیلم های آمریکائی نشان داد. مثل یک سامورائی وفادار که حتی رضایت میدهد همسر و فرزندانش هم فدا بشوند، «هایاکاوا» بخوبی توانست تأثیرات و نفوذ لازم را به روی چهره خویش نمایان سازد و احساسات درونی خود را با قدرت تمام به وسیله ی حرکات ظریف چشم نشان دهد. در غرب، به این گونه بازی های سبک بازیگری اصیل می گفتند و غالب ژست و حرکات مبالغه آمیز مرسوم، در واقع از زمان سینمای صامت به یادگار مانده بود. بعدها تئوریسین های فیلم فرانسه از آن چنین استنتاج کردند که یک تصویر صورت درشت از تغییر و تعویض حالات مختلفه و احساس های گوناگون، پرمعناترین شیوه ی بیان سینمائی شناخته می شود.

بازیگر دیگر، «توشیرو میفونه» که از طریق فیلم های سامورائی وار کروساوا طی دهه ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ به شهرت رسید، نمونه ی کلاسیک یک «تاته یاکو» به شمار میآمد. از شروع کار خود به سال ۱۹۴۷، وی تقریباً در بیش از یکصد و بیست فیلم بازی کرد و تا آنجا که به یاد مانده، تنها در سه و یا چهار صحنه ی عاشقانه ظاهر شد که تازه به طرز وحشتناکی نامناسب و از

نقش محوله، دور بود و به همین رو، معتقدند که آنها نمونه‌ی استثنائی این قانون هستند.

هرچند نه «هایاکاوا» و نه «میفونه» هیچیک از هیچ لحاظ با کابوکی ارتباط نداشته‌اند، معذلک بطور ناخودآگاه همان شیوه‌ی بیان از طریق حرکات وژست‌های چهره را تکرار کرده و نیز شخصیت «تاته یاکو» را به خود گرفته‌اند، حتی می‌توان گفت در قالب سامورائی های دوران قدیم ظاهر شده‌اند. از نظر ژاپن جدید، این نوع تکرار بنظر کاملاً بیمورد و بیش از حد تئاتری میآمد و هرچند به چشم غرب چنین بازیگرانی با بازی عالی خود در حقیقت عرضه کننده‌ی سنت‌های سامورائی محسوب می شدند.

صرفنظر از جنبه‌ی «تاته یاکو»، تماشاگران زن در روزهای ابتدائی سینما ــ درست همانند ژاپن فئودالی به جنبه‌های عاشقانه نیاز داشتند. این خصوصیت همزمان با شیوه‌ی درامی از آغاز سینما پس از دوره‌ی تجدید حیات می جی به سال ۱۸۶۸ به وجود آمد که بعداً در اطراف شخصیت «نیمایمه» تکوین و تکامل یافت. همچنانکه دوره‌ی درام از کابوکی آغاز به رشد و تحول کرد، درام همزمان نیز از «شیمپا»[۹] سیر تکاملی پیمود. «شیمپا» نوعی شکل درامی بود با مایه‌های زمان خود که از سال ۱۸۹۰ جایگزین نهانی کابوکی گردید و در واقع زمانی به وجود آمد که فرم‌های فئودالی دیگر نمی توانستند به خوبی منعکس کننده‌ی ژاپن جدید باشند.

به هر حال، شکل اولیه‌ی شیمپا ــ مشتمل بر «تاته یاکو»، «نیمایمه» و «اوناگاتا» یا بازیگر نقش زنها ــ برداشتی از کابوکی بود. از سال ۱۹۰۰ تا تقریباً نیمه‌ی ۱۹۲۰، شیمپا یکی ازمحبوب‌ترین انواع درام به شمار میآمد به همین جهت، به خاطر فرم قدیمی و کهنه‌ی خود، در دهه‌ی ۱۹۲۰، به وسیله‌ی مدرسه جدیدی موسوم به «شینگکی»[۱۰] (درام جدید) تغییر شکل یافت. «شینگکی» با محتوا و تکنیکی که مستقیماً از غرب برداشت کرده بود، توجه خود را برای نخستین بار به واقعیت‌ها معطوف گرداند و از دهه‌ی ۱۹۳۰ به بعد به عنوان مسیر اصلی درام ژاپن قلمداد گردید.

اولین فیلم‌های عصر درام در استودیو «نیکاستو» ی توکیو در دهه‌ی ۱۹۱۰ با بازیگران شیمپا ساخته شد که مشتمل بر «اوناگاتا»، نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان بود و آنها با سادگی تمام به ارائه نمایش‌های شیمپا پرداختند. امتیاز بزرگ نمایش‌های شیمپا، تراژدیهای عشقی بود. عمده‌ترین سوژه‌ی مطروحه، داستان‌هائی در خصوص «نیمایمه» خوش‌قیافه ولی غیرقابل اعتماد بود و زنهای مورد علاقه‌ی آنها رنج و دردهایشان را تحمل می کرد. یک نمونه از این گونه سوژه‌ها چنین بود: یک گیشا که مورد علاقه‌ی جوان ثروتمندیست، به سادگی نمی تواند با او ازدواج کند زیرا که یک گیشاست. بدین ترتیب عشق یک دختر پاک و خوش قلب دهاتی به یک مرد جوان که اشتیاق و آرزوی زندگی در شهر را دارد منجر به نابودی دختر می شود و وقتی می فهمد که

حامله شده است شکست‌خورده به زادگاه خویش برمیگردد. با روی آوردن اکتریس‌ها یعنی بازیگران زن به نقش‌های «اوناگاتا»، تغییر و تحول عمده‌ئی در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ صورت گرفت. این انحراف که در زمینه‌ی سنتی درام آنزمان پدیدار گشت ــ برخلاف «تاته یاکو» که بر دوره‌ی درام چیره و تسلط یافت ــ سبب شد تا صحنه‌های عشقی در مرکز ماجرا قرار بگیرد و تعجبی نداشت که نقش زنها بطور ماهرانه‌ئی ساخته و پرداخته گردید. آنها در تیپ‌های عجیب و غریبی از فیلم‌ها ظاهر شدند زمانی که سیب‌های «آدم» در تصاویر درشت (کلوزآپ‌ها) بنمایش درآمد. اولین مسئله‌ئی که باعث چنین اختلافی شد، جوانان روشنفکری بودند که مرتباً به تماشای فیلم‌های خارجی به سینماها هجوم میآوردند. در آن روزها که در مورد مسائل جنسی شدیداً سخت‌گیری می‌شد، سینماهائی که فیلم‌های خارجی نمایش میدادند، در واقع تنها محلی به حساب میآمد که نوجوانان می‌توانستند به چهره‌ی زنان زیبا زل بزنند، زنان «واقعی» که از جاذبه‌ی فوق‌العاده‌ئی برخوردار بودند. بنابراین، وقتی این روشنفکران جوان در دهه‌ی ۱۹۲۰ شروع به فیلم‌سازی کردند، متدهای ساده و ابتدائی فیلمبرداری یک نمایشنامه‌ی تئاتری را از اول تا آخر نادیده گرفته و از بین بردند، و بجای آن بیشتر متد سینمائی یکسری نماهای کوتاه را انتخاب کردند و به همچنین به شخصیت «اوناگاتا» رو آوردند.

با توجه و اصرار نسبت به سنت‌های موجود، تغییرو تحول کلی آکتریس‌ها در مدت زمان کوتاهی و فقط طی چند سال انجام گرفت. آکتریس‌ها پس از موفقیت در درام معاصر، به همچنین در دوره‌ی درام هم پذیرفته شدند. در وهله‌ی نخست، «اوناگاتا» به آسانی در نتیجه‌ی ممانعت حکومت از شرکت آکتریس‌ها در قرن هفدهم به وجود آمد. هنگامی که کابوکی آغاز به کار کرد، از آن ببعد آکتریس‌ها و یا بازیگران زن صرفاً ایفاگر نقش روسپی‌ها بودند. هرچند، این پرداخت غیرعادی به هر حال می بایستی هرچه زودترپذیرفته شده و به یک فرم هنری به سبک و روشی کاملاً خاص، تکامل یابد. گفته می‌شد «اوناگاتا» خیلی بیش از یک زن عادی، اروتیک است زیرا نقش او بر عناصری که افکار و اندیشه‌ی مردان از زنانگی را در بر می‌گرفت، مثلا ملایمت، سستی، خجلت و عشوه‌گری تأکید می‌کرد. هنوز هم بازی او تنها تبلور آگاهی از روزهای گذشته بود و از زمانی که محدود به چند صحنه می‌شد، در ارائه تیپ‌های زنان مبالغه می‌کردند. عدم ظهور وی، به فیلم ژاپنی در حقیت این شانس را بخشید تا در کارگردانی واقعیت‌ها توفیق بیشتری عاید گردد و آکتریس‌ها بتوانند مسائل زمان آن دوره را بهتر و روشن‌تر بیان کنند. این موضوع به گروهی از کارگردانان موقعیتی داد تا قهرمانان زن جدیدی خلق کنند که در واقع برگردان مجسمی از شخصیت «نیمایمه» باشد.

یکی از اولین آکتریس‌های فیلم به «کیومکو اورابه» نام داشت و وقتی در ساخته‌ی

مینورو موراتا «همسر سیساکو»[11] به سال ۱۹۲٤، ظاهر شد در حقیقت یک بازیگر آماتور بود. این فیلم، به هرجهت، ظهور یک چهره‌ی جدید و قهرمان زن قدرتمند را به همراه داشت. قصه‌ی این شاهکار که در اوایل عصر درام به وجود آمد، چنین بود: «میساکو» جوان آرزومندی است که انتظار دارد در آینده رهبر دهکده‌شان بشود. در یکی از روزها، «اوکانه» زن جوانی که گذشته‌ئی ناگوار دارد به دهکده بازمیگردد. او یکبار سالها قبل با مرد ثروتمندی در شهری دورافتاده زندگی می کرده که همه‌ی اهالی ده از روابط او باخبرند و تنها «سیساکو» ست که گذشته‌ی وی برایش اهمیتی ندارد. در نتیجه، زن به شدت عاشق او می شود و آندو در مقابل بهت و حیرت اهالی دهکده که تصور آنرا دارند مرد از رابطه‌ی با او دوری جو ید، با یکدیگر ازدواج می کنند. هنگامی که جنگ روس-ژاپن آغاز می گردد، سیساکوداوطلب خدمت سر بازی می شود. او مجروح شده و به خانه مراجعت می کند. بعد از آنکه جراحات او التیام می یابد و بار دیگر آماده‌ی اعزام به جبهه می گردد، «اوکانه» که قادر به جلوگیری از بدگوئیهای متعصبانه اهالی ده نیست، برای ممانعت از ترک سیساکو، اورابا سنجاق سر کور می کند. «اوکانه» دستگیر شده و به زندان فرستاده می شود. سالها بعد که آزاد می گردد، نزد«سیساکو» ی ناکام میرود و از اوپوزش می طلبد و سپس تصمیم به خودکشی گرفته و خود را به رودخانه‌ئی می افکند. وقتی«سیساکو» از مرگ وی مطلع می شود، نفرت و بیزاری که به خاطر نابینا کردنش بدل به عشق و تأثر شده است، سبب می گردد غمگین و اندوهناک خویشتن را در همان رودخانه غرق کند.

«سیساکو» جوانی است آرزومند، خوش‌قیافه و مهربان اما به آن اندازه قوی و بااراده نیست که بتواند زنی را خوشبخت کند، تنها کاری که می تواند برایش بکند اینست که خود نیز به دنبال وی به استقبال مرگ بشتابد. بنابراین، «سیساکو» دقیقاً یک نقش «نیمایمه» است. با وجود آنکه موراتا در«شینگکی» کار کرده و«شیمپا» نیست، خلق درخشان دو باره‌ی تیپ «نیمایمه» و هدایتش در فیلم نمونه‌ئی گویاست از اینکه چقدر سنت و رسوم می تواند قوی و نیرومند باشد. به هر حال، نقش قدرتمند زن- که اقدام به عمل وحشتناک نابینا کردن یک سرباز عازم جبهه جنگ می کند- یک شکاف عظیم در سنت‌هاست و به خاطر آکسیون موجود، «همسر سیساکو» می تواند صرفنظر از ضعف هدایت تیپ «نیمایمه»، به عنوان اولین فیلم ضدجنگ و ضدنظامی ژاپن قلمداد شود. «کنجی میزوگوشی»، همکار جوان موراتا در استودیوی نیکاتسو- جائی که «همسرسیساکو» ساخته شد- فیلمهای بسیاری به وجود آورد. دو فیلم از شاهکارهایش «مرثیه اوزاکا»[12] (۱۹۳٦) و«خواهران گیون»[13] (۱۹۳٦) درباره‌ی زنهای جوان درمانده‌ئی بود که مستعد انجام هر نوع کار سختی بودند و بدینسان مردان غیرقابل اعتماد تیپ «نیمایمه» شان را تحت الشعاع قرار میدادند. پیش از آنکه میزوگوشی بتواند در این زمینه پیشرفت

سریعی بکند، می بایستی به زمینه‌ی زندگی خویش بازگردد. وی در یک خانواده‌ی فقیر به دنیا آمد، ناچار شد که از همان سنین کم شروع به کار کند و به خاطر ذات و طرز فکر و نیز فقدان اراده‌ی کافی نتوانست هر کاری را به مدت زیادی نگه دارد. هر زمان که بیکار می شد، خواهر بزرگتر او ــ گیشائی که با مرد ثروتمندی زندگی می کرد ــ دلداری‌یش میداد و به او کمک می کرد تا کار تازه‌ئی پیدا کند. بعد، هنگامی که پای به مدرسه‌ی هنرها برای فراگیری نقاشی، گذاشت حتی برایش پول میفرستاد. بطور خلاصه، میزوگوشی خود نیز جوانی ضعیف و غیرقابل اعتماد بود که توسط زنی درمانده ولی سرشار از عشق و محبت به او، حمایت می شد. از طرفی به خاطر چهره‌ی مردانه‌ی خود نیز غالباً مورد توجه زنها واقع می گشت و از این بابت همیشه تولید جنجال و هیاهو می کرد.

تیپ «نیمایمه» ی خود میزوگوشی تقریباً در کنار «نیمایمه» نیکاتسو ــ که خاص فیلم های شیمپا بود ــ در فیلم هایش به کار گرفته شد. او توانست در خلق فیلم هائی واقعی و بدیع که اساساً بر پایه‌ی ساختمان کلی شیمپا استوار بود، موفقیت بدست بیاورد بی آنکه شخصیت های «نیمایمه» را احساساتی و عاطفی کند و یا نقایص شخصیت و افکار آنان را مورد انتقاد قرار دهد. در حالیکه آنها را به صورت موجودات بی مصرف و بیهوده‌ئی نشان میداد که نمی توانند زنهایشان را خوشبخت سازند، تمامی هم خود را مصروف شخصیت زن داستان می کرد و او را موجودی بسیار قوی و نیرومند می شناساند. «نیمایمه» با عکس العمل خشونت‌آمیز قهرمانان زن در برابر تبعیض علیه زنها، شدیداً برآشفته و دگرگون می شود که از این بابت نقطه‌ی مقابل قهرمانان زن شیمپا قرار دارد. زنهای شیمپا همیشه بر اثر غم و اندوه به دنبال «نیمایمه» میروند و با یکدیگر به پایان دردناک زندگی خویش میرسند.

زنهای فیلم میزوگوشی جلوی اندوه و رنج خود را می گیرند، ضعف و ناتوانی را کنار زده و به روی پای خویشتن ایستاده و به پیش میروند. در این موارد است که آنها از خود جاذبه‌ئی نشان میدهند که قبلاً در هیچ قهرمان زن دیگری دیده نشده است.

نمونه‌ی آن شخصیت زن فیلم «عشق من می سوزد»[۱۴] (۱۹۴۹) است که قهرمان مرد قصه در واقع یک تیپ «نیمایمه» نیست. داستان براساس زندگینامه‌ی «ایکو فاکودا» که یک زن انقلابی در اواخر قرن نوزدهم است، نوشته شده و توصیف عشق و ازدواج اوست با «کنتارو او» که رهبر یک جنبش ضدحکومتی آن دوران به شمار میرود. هرچند عقاید دمکراتیک «او» وی را مردی سیاسی و مترقی معرفی می کند لیکن او دست ازافکارفئودال مآبانه‌ی خود در خصوص زنها برنداشته و در رابطه پیدا کردن با یکزن دیگر کمترین تردیدی به خود راه نمیدهد. وقتی «ایکو» می فهمد، امید خویش را نسبت به او از دست داده و خشمگینانه به وی حمله می برد. پس از

جدائی از او، «ایکو» میرود تا برای حقوق زنان ستیز کند.

در فن درام‌نویسی سنتی تئاتر و سینمای ژاپن، یک رهبر سیاسی مثل «کنتارو او» می بایستی حتماً به وسیله‌ی یک بازیگر تیپ «تاته یاکو» باز می شود. میزوگوشی برای این نقش «ایچروسوگای» ــ هنرپیشه‌ئی که اغلب در نقش جنایتکاران ظاهر می شد ــ را انتخاب کرده بود. وی به «او» در حقیقت رل داده بود که دشمن زنها باشد، مردی که فقط «تاته یاکو» را زنده کند. اینجا، میزوگوشی زنها را به عنوان قربانیان تبعیض معرفی کرده، از یک طرف به ضعف «نیمایمه» و از طرف دیگر به تکبر و خودخواهی «تاته یاکو» حمله می کند. هرچند پس از این وی شروع به ساختن فیلم‌های شیمپا می کند و از درون به متلاشی و نابود کردن دنیای آن می‌پردازد.

صرفنظر از این فیلم، بنظر میرسد درام معمول چندان دستخوش تغییر و تحول قرار نگرفته و فیلم‌های عامه‌پسند بسیاری برپایه‌ی «نیمایمه» ساخته می شود که همچنان احساساتی است و شخصیت زن داستان همچنان در خانه‌ی خویش رنج می برد. در سال ۱۹۳۸ ملودرام «درخت مهربان بودا»[۱۵]، درباره‌ی عشق یک پرستار و یک پزشک که پسر صاحب و رئیس یک بیمارستان بزرگ و مجهز است، معیارهای فروش را درهم میریزد و رکود تازه‌ئی بدست میآورد. در قالب شخصیت زن، هر دو ــ چه بیوه و فرزند او و چه پرستار ــ والدین پزشک جوان اجازه‌ی چنین ازدواجی را نمیدهند. از این رو، دخترک بیمارستان را ترک کرده و جوان نیز خانه‌ی خویش را رها ساخته میرود تا با پرستار ازدواج کند اما حوادث و سوء تفاهمات گوناگون مانع از رسیدن آندو بهم می شود. در واقع تماشاگر به خاطر سرنوشت عشاق که به امید شانس نشسته‌اند، بلا تکلیف میماند. به این نوع فیلم ملودرام «سورشیگائی»[۱۶] می گویند. «سورشیگائی» در اصل معنی «آهسته از کنار کسی گذشتن» میدهد یعنی ملاقات کسی را از دست دادن.

قهرمان مرد و زن داستان مقاومتی در مقابل مشکل خویش به خرج نمیدهند بلکه انتظار میکشند تا روزی که والدین آنها به این ازدواج رضایت دهند. از این رو، آنها جدا از یکدیگر به زندگی ادامه میدهند و داستان عامه‌پسند به صورت یک تریلوژی از تکرار وعده‌های نافرجام درمیآید. قهرمان زن رنجدیده به وسیله‌ی «کینوتاناکا» ایفا می شد (کسی که بعدها نقش یک جنگجو برای احقاق حقوق زنان را در فیلم میزوگوشی «عشق من می سوزد» بازی کرد). رل عاشق او را «کن اوهارا» به عهده داشت که محبوب‌ترین هنرپیشه‌ی «نیمایمه» ی عصر درام در دهه‌ی ۱۹۳۰ به شمار میرفت. یک نمونه‌ی کلاسیک از مردی ضعیف و خوش‌سیما، کسی که برای رسیدن به زنی که دوست میدارد بتواند همه‌ی موانع را از پیش پای خود بردارد.

بعد از جنگ جهانی دوم، یک کلاسیک دیگر، ملودرام «سورشیگائی» موسوم به «چه

نام داری؟»[۱۷] (۱۹۵۳) رکورد قبلی فروش فیلم «درخت مهربان بودا» را درهم شکست و به مقام نخست دست یافت. رل قهرمان مردرا «کیجی سادا» که بعدها به محبوبیت فراوان رسید، برعهده داشت. اغلب حالت پوزش‌آمیزی برچهره‌ی او به خاطر تغییرات اجتماعی که موجب صعود اوضاع اقتصادی گردید، «سورشیگائی» در فیلم‌ها کنار گذاشته شد و دیگر هرگز نتوانست در آن مرتبه‌ی اشتهار و افتخار باقی بماند.

همانگونه که قبلاً ذکر شد، درام معاصر با «نیمایمه» ی شبیه به«شیمپا» تکوین و تکامل یافت و دوره‌ی درام با «تاته یاکو» ی شبیه به کابوکی. البته در این بین استثناهائی هم وجود داشت (مثل دوره‌ی درام بازیگر« کازو هاسه گاوا» که یک تیپ «نیمایمه» بود، و بعضی هنرپیشه‌های «نیمایمه» ئی که پا به سن گذاشته و در تیپ های «تاته یاکو» ظاهر می شدند) لیکن این تقسیم‌بندی به وسیله‌ی موقعیت جغرافیائی مستحکم گردید. از زمان تثبیت استودیوی نیکاتسو در سال ۱۹۱۲ که به دو بخش، یک بخش استودیوی کیوتو برای دوره‌ی درام و یک بخش دیگر در توکیو برای درام‌های معاصر، تخصیص داده شد سایر استودیوهای معروف ــ شوچیکو، توهو، دائیی ــ این زمینه کار را ادامه دادند تا تقریباً سال ۱۹۶۰ آنها همیشه دو فیلم، از هر نوع یک فیلم، هر هفته در سینماها نمایش میدادند.

کیوتو، به خاطر معماری قدیمی خود، مرکز فرهنگ سنتی محسوب می شد در حالیکه توکیو پیشقراول فرهنگ غربی بود. بنابراین، درام معاصر و دوره‌ی درام با بازیگران مرد و زن، فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان کاملاًمتفاوتی پیشرفت و سیر تکاملی پیمود. عاقبت، تمامی این تغییرات در دهه‌ی ۱۹۷۰ بکلی محو گردید طوریکه بعد از کاهش محبوبیت دوره‌ی درام، استودیوی کیوتو تنها به درام معاصر تمایل نشان دادند. هنوز هم حس مسابقه بین فیلمسازهای کیوتو و ترکیه بر سر ایندو نوع ساخت فیلم کمابیش بطورپنهانی در سینمای ژاپن به چشم میخورد، خصوصاً زمانی که کارگردانان چنین سبک هائی به جنبه‌های دیگر فیلم رو میآورند.

میزوگوشی در این باره یک نمونه است. در توکیو بدنیا آمد، او دوره‌ی درام شیمپا را در استودیوی توکیو فرا گرفت. وقتی استودیو یش بر اثر زلزله‌ی بزرگ کانتو به سال ۱۹۲۳ درهم فرو ریخت، وی مجبور شد به استودیوی کیوتو برود. در آنجا به کار خویش ادامه داد. او ترس از آن داشت که مبادا آتمسفر سنتی کیوتو ــ به روی فیلم‌های متعالی یش تأثیر باقی گذارد، لیکن هرگز شانس دو باره فعالیت در توکیو را بدست نیاورد. و بنابراین توانست در این خلال تصادفاً یکی از بزرگترین درام‌های معاصر خویش «خواهران گیون» را در کیوتو بسازد. در این فیلم، میزوگوشی بقای سنت‌های قدیم در عصر جدید را به شدت تعقیب کرد و راه تهیه‌ی فیلم‌های واقعی و رئالیستی را در استودیوهای توکیو نشان داد که منجر به گرایش سینما به طرف تقلید از فیلم‌های

جدید آمریکائی به مثابه‌ی نوعی فرار از واقعیت گردید.

نمونه‌ی دیگر نیز کروساواست که او هم در توکیو زاده شد و تبحری خاص در ساختن فیلم‌های درام معاصر در استودیوی توکیو بدست آورد. در سال ۱۹٤۸ اعتصابی باعث شد وی به کیوتو برود، آنجا که توانست فیلم دوره‌ی درام خود و مبداء تاریخ سینمای ژاپن «راشومون»[۱۸] (۱۹۵۰) را بسازد. در آن زمان، آثار دوره‌ی درام کیوتو همچنان به شدت سبک نامعقول، از مد افتاده و شیوه‌های خاص کابوکی را تقویت می کرد لیکن در این میان «راشومون» کروساوا بی‌آنکه نفوذ و تأثیر کابوکی در آن دیده شود به موفقیت شایان توجهی رسید و همین موفقیت موجب گردید تا دیگر کارگردانان را وادار سازد در زمینه‌های متنوعی که می اندیشند و تمایل دارند، تجربه اندوزی کنند.

پیشرفت‌های جدید به همچنین در موارد دیگر نیز تأثیر باقی گذارد مثلاً هنرپیشه‌ئی که مسحور اسم و رسمی شده که «نیمایمه» فاقد آنست، در نقش «تاته یاکو» از درام معاصر ظاهر می گردد. از سوی دیگر، در طبقه‌ی خاص «تاته یاکو»، چنین خصوصیتی مانع ازپیشرفت وی می شود. مقام با عظمت یک «تاته یاکو» در واقع بستگی به سالها تجربه‌ئی دارد که در ایفای نقش‌های برجسته و مهم داشته است، حتی در خارج از صحنه نیز یک «تاته یاکو»ی کابوکی مقامی چون یک ارباب فئودال دارد. به همچنین، هنرپیشه‌های رتبه دوم کابوکی هم که به دوره‌ی درام رسیده‌اند، انتظار دارند بیش از سایر کارکنان استودیو مورد احترام و توجه قرار گیرند. اگر چند کارگردان مهم را نادیده بگیریم، هیچ کارگردانی نمی تواند به آنها دستور بدهد چه بکنند، وچون آنها وانمود می کنند که عامه تماشاگر خود را به خوبی می شناسند، هرگز حاضر نمی شوند حرکت و یا ژستی در نحوه‌ی بازی خویش به کار گیرند که مثلاً گفته می شده در گذشته مورد توجه بوده است. حتی فیلمنامه‌نویسان و کارگردانان را نیز وادار می کنند تا فرمول‌های خاص آنها را در آثار خود بگنجانند. به هر حال، عظمت گسترده‌ی فیلم‌های دوره‌ی درام با وجودیکه آنچنان تفاوت زیادی با کابوکی ندارد، کاملاً افکار و عقاید دوران فئودال را تأئید و گرامی میدارد. داستان یک سامورائی که به خاطر عدم وفاداری به ارباب، خانواده‌ی خویش را قربانی می سازد. و این سوژه در دهه‌ی ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ و همچنان در دوره‌ی نظامی دهه‌ی ۱۹۳۰، رواج کامل داشته و تم وفاداری در حقیقت وابسته به جامعه و ملت بوده است. تا اینکه آمریکا تم‌های مربوط به دوران فئودال را ممنوع اعلام کرد. نیروهای اشغالی از سال ۱۹٤۵ تا ۱۹۵۲ سبب گردیدند دوره‌ی درام، فرم اصلی خود را به همان سرعت که اشغال پایان گرفت، احیاء کند.

عامه‌ی سینماروی آنزمان از بازیگران دوره‌ی درام که نقش یک سامورائی وفادار و نیرومند را به عهده داشتند، به خوبی پشتیبانی و حمایت می کردند. زمانی که ژاپن از نظر غرب به مثابه یک ملت فوق‌العاده خطرناک و وحشی جلوه گر شد، ازچشم ژاپن ــ هم هواداران سیاست نظامی و هم متجاوزین از ۱۹۰۰ تا ۱۹۴۵ ــ این قدرت های امپریالیستی غرب بودند که در واقع می بایستی خطرناک و وحشی قلمداد شوند و هم آنها بودند که بیشترین بخش های آسیا را تا پایان قرن حاضر تحت سلطه‌ی خود درآورده و سیاست استعماری خویش را بر آنها تحمیل کرده بودند. ژاپنی ها اعتقاد داشتند ژاپن تنها ملتی درآسیاست که درمقابل آنها ایستادگی ومقاومت کرده است. و بدین لحاظ، ژاپن باید کشوری قوی باقی بماند. در نتیجه به آنها دوره‌ی درام «تاته یاکو» را مورد ستایش و تحسین قرار داده و شخصیت هائی این چنین را تجسمی از یک ژاپن قوی و توانا دانستند. قضاوت از این دید، به هنگام رستاخیز دوره‌ی درام، و بعد از آنکه اشغال به هر حال نتوانست از تجدید و بازگرداندن افکار فئودالی جلوگیری به عمل آورد و این افکار به عنوان ادامه‌ی آن ترس قدیمی ــ ترسی که زائیده‌ی ضعف دوران بعد از جنگ درژاپن بود ــ باقی ماند و مسلماً همچنان نیز تا هنگامیکه اراده و غرور یک سامورائی حفظ بشود. ادامه خواهد یافت.

همچنانکه ژاپن به صورت یکی از دولتمندترین کشورهای جهان در دهه‌ی ۱۹۶۰ درآمد، ژاپنی ها بتدریج شروع به تلافی عقده‌ی حقارت خود در برابر غرب، کردند. به عنوان جدیدترین عکس‌العمل ناشی از این عقده درمقابل جهان، دوره‌ی درام رو به زوال نهاد و فقط چندتائی در دهه‌ی ۱۹۷۰ ساخته شد. این گونه آثار هنوز هم خوراک تلویزیون است لیکن روزهائی که تقریباً نیمی از محصولات سینمائی این کشور را دربرمی گرفت به سر آمده است. دوچهره‌ی محبوب «تاته یاکو» که طی دهه‌ی ۱۹۴۰ از دوره‌ی درام به درام معاصر تغییر مسیر دادند، «تسوماسا بورو باندو» و «دنجیرو اوکوچی» نام داشتند. «باندو» بازیگر دوره‌ی درام تا سال ۱۹۲۴ بود که در درام معاصر اینا گاکی موسوم به «زندگی ماتسوی سرکش» (۱۹۴۳) یکی از بهترین بازیهای دوران زندگی‌یش را ارائه داد. وی در نقش یک کالسکه‌چی، غروری را نه به این لحاظ که عقده‌ی سامورائی شدن را دارد بلکه به خاطر بدعت و تازگی آن ترسیم کرد که درحقیقت چنین روحی در دنیای فقر و آدم های بیسواد طبقه پائین جامعه تا به آنزمان دیده نشده بود. اناگاکی به سال ۱۹۵۸ با تهیه‌ی نسخه‌ی دیگری از این فیلم با شرکت «توشیرو میفونه» جایزه‌ی بزرگ ونیز را نصیب خود کرد. می توان گفت بازی «میفونه» حتی به «باندو» نزدیک هم نشد. «اوکوچی» تقریباً حدود همان زمانی که «باندو» فعالیت خود را آغاز کرد، وارد دوره‌ی درام گردید. وی در یکی از شاهکارهای هیروشی شیمیزو «آقای شوسو که اوهارا»[۱۹] (۱۹۴۹) نقش یک ارباب و مالک قدرتمند زمین را به عهده داشت که به خاطر اصلاحات ارضی و آزاد شدن زمینی ــ که بعد

از دوره‌ی اشغال به وجود آمد ــ او ناچار شد بیشتر زمین های خویش را به دهقانان و زارعین اجاره کنند ببخشد بی آنکه بتواند غرامتی مطالبه کند. تصادفاً، این بزرگترین اصلاحات دمکراتیک بعد از جنگ درژاپن به شمار میرفت که آنها بدون کمترین بحران، کار خود را ازپیش بردند. در حقیقت، موفقیت آنان موجب بروز انقلاب گشت که طی آن دهقانان و زارعین اجاره‌نشین فقیر، امید آنرا یافتند تا به صورت دهقانان آزاد و دولتمند درآیند. همچون مالکین که توانسته بودند با خونسردی این شکست را تحمل کنند، آقای شوسو که اوهارای متواضع هم هرگز آرامش خویش را از کف نداده و فاجعه‌ی نابودی زندگی‌یش را با روئی گشاده پذیرا شده بود. تنها یک بازیگر برجسته‌ی «تاته یاکو» مثل «اوکوچی» ــ که طی سالها نقش یک سامورائی قوی و قابل اعتماد را بازی کرده بود ــ می توانست چنین بازی خیره کننده‌ئی عرضه بدارد.

هنرپیشه های پرورش‌یافته‌ی درام معاصر، اغلب نقش ژاپنی های امروزی را بازی می کردند که ــ جدا از عقده‌ی حقارت ــ حتی حاضر می شدند به خاطر بازی در یک نقش «وسترن» از شیوه‌ی زندگی سنتی دست بکشند. بدین ترتیب، به صورت آدم های متوسط و مقلدی درمیآمدند. از این گذشته، غالباً تیپ های «نیمایمه» ئی بودند که به ضعف تظاهر کرده و اجازه داشتند خود را آدم غیرقابل اعتمادی وانمود کنند. در حالیکه بسیاری از این بازیگران درام معاصر، در ترسیم و القای حالات مختلف و نکات ظریف روانکاوی تبحر فراوان داشتند، معذلک مشکل می توانستند همچون هنرپیشه های دوره‌ی درام از جمله «باندو» و «اوکوچی»، رفتار و خصوصیتی گیرا داشته باشند و یا مثل شخصیت آقای شوسو که اوهارا، به سهولت اصلاحات را پذیرفته و در خود حل کنند. «باندو» و «اوکوچی» خصوصیت نیک شخصیت یک سامورائی مانند رادر فضای بعد از جنگ حفظ و حراست کردند. درآنزمان بسیاری از ژاپنی ها به واسطه‌ی وضعیت ناخوش آیند پیش از جنگ، از خواب آشفته‌ئی بیدار شده بودند به صورت آدم های زبون و حقیری درآمدند و غرور گذشته‌ی خویش را بکلی از دست دادند.

داستاننویس «یوکیومیشیما» که تحت تأثیر چنین فقدانی شدیداً برآشفته شده بود به سال ۱۹۷۲ «هاراکیری»[۲۰] رانوشت که طریقه‌ی خودکشی به شیوه‌ی یک سامورائی محسوب می شد. در واقع می توانست رفتار و کردار مردی باشد که در عصری سرشار از روح سامورائی تربیت و بزرگ شده در عین حال عکس العمل منفی در مقابله‌ی با چنان عصری از خود نشان دهد.

«کروساوا» کارگردانی بود که نه تنها جنبه‌ی مثبت شخصیت یک سامورائی را حفظ کرد بلکه یک دگرگونی خاص در سینمای ژاپن به وجود آورد که طی آن توانست با قدرت و تبحر کافی شخصیت با شکوه «تاته یاکو» را با داستان هائی براساس ایده های جهانی تلفیق دهد. پیش از کروساوا، تماشاگران غیرژاپنی «تاته یاکو» را در فیلم ها بسیار غیرقابل تحمل یافته

بودند. برخلاف کابوکی، جائی که نقش وی همراه با «نیمایمه»، می توانست به مثابه‌ی یک مد کلاسیک در تئاتر ژاپنی به حساب آید. بسیاری از شخصیت های اخیر «تاته یاکو» مردانی به شمار میآمدند قوی و آزاده که از وظیفه و وفاداری فئودال مآبانه بدور بودند. در حقیقت، این قضیه به «تاته یاکو» ی کروساوا ارتباطی پیدا نمی کرد، برای شخص کروساوا طغیان علیه چنان مفاهیم فئودالی، در واقع این بود که در زمان جوانی به مشارکت در فعالیت های قانونی کمونیستی بپردازد. از این رو، به عنوان پسر یک سر باز، توانست قدرت یک سامورائی ایده‌آل را به اثبات رساند و این دو جنبه‌ی خاص شخصیت وی سبب شد تا چهره‌ی تازه‌ئی از یک مرد ژاپنی خلق کند.

اساس تمی که کروساوا پیوسته دنبال کرده بی تردید «مردانگی» است در قالب مردی قوی و نیرومند که تا انتها همچنان شجاع باقی میماند. چنین ایده‌ئی در تمامی فیلم های او به چشم می خورد جز «دره بسیار زیبا»[۲۱] (۱۹٤٤) و «تأسفی برای جوانان ما نیست»[۲۲] (۱۹٤٦) که زنها در آن نقش های اصلی را برعهده داشتند. حتی این زنها نیز واجد حس شجاعانه‌ئی چون مردان بودند و احساس مسئولیت قویتری از بسیاری مردان داشتند. اولین عامل «مردانگی» در فیلم های کروساوا، قدرت جسمی و بدنی است. به عنوان مثال در «سانشیرو سوگاتا»[۲۳] (۱۹٤۳)، «سانجورو»[۲٤] (۱۹٦۲) و «درسو اوزالا»[۲۵] (۱۹۷۵) مردان قدرتمند بطور تحسین انگیزی مغرورانه رفتار می کنند. خواه قدرت آنها در جودو نهفته باشد، یا در سریع شمشیر کشیدن و یا لیاقت و شایستگی یشان در زندگی سخت وپرمشقتی که در جنگل سیبری میگذرد. قهرمانان کروساوا همگی واجد میل و آرزوئی غریب هستند تا به وسیله‌ی اصول و یا مهارت و توانائی، خویشتن را قوی سازند. در فیلم های کروساوا، حتی شخصیتی که در وهله‌ی اول به نظر متوسط و یا غیر قابل توجه میآید، می تواند بدل به موجودی نیرومند وپرقدرت بشود. چنین قدرتی بیشتر روحی است تا جسمی و این فرم در حقیقت دومین عامل «مردانگی» کروساوائی محسوب می گردد. در این زمینه، فیلم «زیستن»[۲٦] (۱۹۵۲) یک نمونه‌ی کامل است. شخصیت اصلی یک بورکرات طبقه‌ی متوسط است که به سنین کهولت نزدیک می شود. مردی که زندگی ملال انگیزی دارد و تقریباً کارش را از روی عادت انجام می دهد. می گوید: «شما نمی توانید اسم این را زندگی بگذارید». وقتی می فهمد که سرطان دارد و بیش از شش ماه زنده نیست، در واقع بهانه‌ئی برای زیستن می یابد تا به دیگران احسان کند و در مقابل مرگ مقاومت و ایستادگی نماید.

کروساوا می کوشد برای ترسیم چنین شخصیت هائی از قدرت و توانائی، به خلق تصاویر مؤثر سینمائی پرداخته و بدینسان یک نسخه از رمان پرشکوه بازی «تاته یاکو» را به فیلم برگرداند.

اگر صرفاً مسئله تجسم و نمایش یک شخصیت باقدرت ونیرومند باشد، فیلم مسلماً در حد یک اثر پرآکسیون و یا سخنرانی و موعظه در اطراف نجابت و اصالت باقی می ماند و در اینصورت نه از خروش او و نه از روح و احساسی که از عدالت در او وجود دارد، اثری دیده می شود. قدرت شخصیت های کروساوا مستغرق شدن آنهاست نه فقط به خاطر اصالت وجودی یشان بلکه به خاطر تصاویر سینمائی که کاملاً در قدرت و شکوه، حل و هضم شده است. در فیلم های وی حتی به یک تصویر مجرد برنمی خوریم که بطور اتفاقی و یا تصادفی گرفته شده باشد، تمامی تصاویر سینمائی او چنان کیپ و بهم پیوسته است که کمترین سستی و ضعفی در آن مشاهده نمی شود.

صحنه های موثر و گیرا نمی تواند بدون بازیهای پرتحرک به وجود آید و کروساوا در هدایت بازیگران خود و ارائه‌ی نقش تأثیر گذار آنها سرآمد است. در این مورد بخصوص، وی کاملاً استثناست و شاید فقط میزوگوشی ــ درچند تا از فیلم های خود ــ بتواند با او برابری کند. درعین حال که میزوگوشی از طریق تصاویر گویای خود هر آنچه را که باید از بازیگران زن و مرد خویش باز می ستاند («شما نمی توانید یک گل را وادار به بازی سازید»)، کروساوا نه تنها بازیگران را وادار به بازی می کند بلکه باد و باران و مه را هم بازی می دهد.

در «راشومون» باران پیاپی بمانند بازیگریست که احساسات جوشان درون افکار کارگردان را به دیگران منتقل می سازد. در واقع، باران خشم و غضب و آبی مقدس است که گناهان موجودات بشری را با خود می شوید و از بین می برد. در «یوجیمبو»[۲۷] (۱۹۶۱) باد خشکی که غبار و خاک را به شهر میگستراند در واقع فضائی مرگبار را القا می کند. در «تخت خون»[۲۸] (۱۹۵۷) بعد از آنکه شخصیت اصلی داستان راه خویش را در مه گم می کند و سوار بر اسب بی مقصد در جنگل سرگردان می شود، مه ناگهان قصر را به او می نمایاند و بدینسان پس از سرگردانی در اعماق تاریک قلب خود، تجسمی ناگهانی از رسیدن بر احساسات خویشتن را بیان می سازد.

کروساوا می توانست از دود مصنوعی برای ایجاد مه استفاده کند لیکن برای نشان دادن پراکندگی آن در فضا نیاز به مه واقعی داشت. بنابراین، او گروه سازنده‌ی فیلم را در دامنه‌ی کوهستان فوجی روزها در انتظار نگه می داشت تا مه کاملاً اطراف قصر را در برگیرد و سپس فیلمبرداری را آغاز کند.

کروساوا برای نمایش آفتاب از این هم فراتر رفته است. در «سگ ولگرد»[۲۹] (۱۹۴۹) گرمای نیمه‌ی تابستان به شکل یک عنصر مهم درامی درمیآید و آفتاب شدید مانند قهرمان اصلی واقعه می شود. آفتاب به همچنین نقش مهمی در «راشومون» دارد. زمانی که شخصیت زن

(ماشیکوکیو) از در آغوش کشیدن راهزن در بیشه‌زار ممانعت می ورزد، چشمان خود را کاملاً گشوده و به پرتو درخشنده‌ی خورشید خیره می شود. این، در حقیقت بازتاب واقعی جنبه هائی از ذهنیات خاص او تلقی می گردد.

1) Momijigari.
2) Onnagata.
3) Tateyaku.
4) Confucian.
5) Bushido.
6) Nimaime.
7) Tsukkorogashi.
8) Michiyuki.
9) Shimpa.
10) Shingeki.
11) Seisaku no Tsuma.
12) Naniwa Ereji.
13) Gion no Shimai.
14) Waga Koi Wa Moenu.
15) Aizeu Katsura.
16) Sure Chigai.
17) Kimi no Na Wa.
18) Rashomon.
19) Ohara Shosuke - San.
20) Harakiri.
21) Ichiban Utsukushiku.
22) Waga Seishun ni Kui Nashi.
23) Sugata Sanshiro.
24) Sanjuro.
25) Dersu Uzala.
26) Ikiru.
27) Yojimbo.
28) Kumonosujo.
29) Nora Inu.

باشگاه ادبیات

۲
نفوذ فیلم‌های خارجی

خصوصیتی که به توان از آن طریق ژاپن جدید را بازشناخت در واقع در همزیستی بین فرهنگ سنتی و فرهنگ صادراتی غرب ــ چه به طرز ساده و بی تزو یر و چه در شکل زشت و مزورانه‌ی آن ــ نهفته است. این دو فرهنگ، هرچند به طرف و روشی بغرنج که مشکل می شود حتی یک ژاپنی تفاوت بین آنرا تشخیص و تمیز دهد، درهم آمیخته اند.

همچنانکه در فصل اول شرح داده شد، دو نوع عمده‌ی فیلم ژاپنی، یکی دوره‌ی درام است که در حقیقت از کابوکی شروع شده و در تم هائی بیشتر در سطح بالا تکامل پیدا می کند و دیگری درام معاصر است که با شیمپا آغاز می شود و در رئالیسم کاملاً جدید گسترش می یابد. هر چند مسابقه‌ی مابین این دو نوع فیلم، و نیز پیشرفت های بعدی آن از یک نوع به نوع دیگر که به وسیله‌ی هنر پیشه ها و کارگردانان صورت می‌پذیرد، در واقع نیروی اصلی پشت سر چنین تکامل و گسترشی است معذلک نفوذ فیلم های خارجی را به عنوان یک عامل مهم بهیچوجه نمی توان نادیده گرفت.

در حالیکه غرب فاصله‌ی بعیدی با ژاپن دارد، لیکن فیلم های خارجی فرصت لازم و کافی به ژاپنی میدهد تا با تمدن غربی و نحوه‌ی زندگی آنان ارتباط برقرار سازد و همین منشاء پیوسته حیرت انگیز و غبطه آور، خصوصاً برای جوانان روشنفکر که با شیوه های فئودالیستی جامعه‌ی خویش مخالفت می ورزند، کاملاً تأثیر گذار است. طی این فیلم ها، آنها حس می کنند که موجودات آزاده‌ئی هستند و در یک جامعه‌ی آزاد زندگی می کنند، جائی که زنها به خاطر فعالیت و کوشش های خویش به نظر جذاب می آیند درست برخلاف فیلم ژاپنی که در آن قهرمان زن معمولاً رفتاری همانند عروسک های فرمانبردار و مطیع دارد.

ورود فیلم های خارجی از روزهای بسیار ابتدائی در سینمای ژاپن رواج داشته و تأثیر و نفوذ آن بر فیلمسازهای ژاپنی انکارناپذیر است. در دهه‌ی ۱۹۲۰، بعضی از فیلم های ژاپنی از روی فیلم های اکسپرسیونیستی آلمانی برداشت می شد، و فیلم هائی از دانمارک و آلمان بر واقعیات زندگی روزمره و تکامل جنبه های زندگی آنها تأثیر باقیْ می گذاشت. در دهه‌ی ۱۹۳۰ توجه به فیلم ها رئالیستی و روانکاوانه‌ی فرانسوی، فیلمسازها را تشویق کرد تا نکات ظریف و دلچسب روانکاوانه را به کارهای خویش تزریق کنند. حتی فیلم های روسی در دهه‌ی ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ نیز با وجود بریدگیها، توقیف و سانسور شدید سیاسی، معهذا تأثیر زیادی به روی محصلین علاقمند که از طریق کتاب ها و مجلات افکار آنها انباشته شده بود، برجای نهاد. تا اینکه تئوری مونتاژ آیزنشتاین، از راه رسید و نفوذ شدیدی بر روی چپی ها خصوصاً «فیلم های گرایشی»[1] که حوالی ۱۹۳۰ مورد توجه قرار گرفته بود، باقی گذارد. نتیجه آنکه مد سبک چنین مونتاژی بین همه‌ی فیلم ها رایج گردید. نئورئالیسم ایتالیا نیز به همچنین بی تأثیر نبود، هرچند نفوذ آن چندان قابل ملاحظه به نظر نمیرسید معذلک مسائل و گرفتاریهای اجتماعی و سبک مستندوار آن در فیلم های ژاپنی دهه‌ی ۱۹۳۰ مورد نظر و توجه واقع گشت.

با این وجود، فیلم هائی که بیشترین نفوذ و تأثیرژرف را بر عامه‌ی تماشاگرژاپنی و فیلمسازهای آن باقی گذارد، آثارپیش از جنگ سینمای آمریکاست. هرچند دانش‌پژوهان و سیاستمداران بیش از ایالات متحده آمریکا تحت تأثیر تمدنهای آلمان، انگلستان و فرانسه بودند معهذا بسیاری از جوانانی که از فضای ستم‌پیشه‌ی جامعه‌ی قدرتمند خویش به ستوه آمده و نفرت داشتند، به روح آزادی که در فیلم های آمریکائی دیده می شد، اشتیاق فراوان نشان دادند. تا حوالی آخرهای دهه‌ی ۱۹٤۰، فیلم های ژاپنی از مدل فیلم های معروف قبل از جنگ آمریکا پیروی می کرد، خصوصاً فیلم هائی مثل «دایره‌ی ازدواج» ارنست لوبیچ (۱۹۲٤)، «آسمان هفتم» فرانک بورزاج (۱۹۲۷)، «طلوع» اف. دبلیو. مورنا (۱۹۲۷)، «عرشه های نیویورک» جوزف فون اشترنبرگ (۱۹۲۸)، «گراند هتل» ادموند گلدینگ (۱۹۳۲) و «خانم برای یکروز»

فرانک کاپرا (۱۹۳۳). حتی «کروساوا» خاطرنشان کرد که وی ایده‌ی فیلم عاشقانه‌ی خود «یک یکشنبه شگفت‌آور»[۲] (۱۹۴۷) را که شرح قصه‌ئی عشقی در میان خرابه‌های توکیو بعد از جنگ است، از یک فیلم قدیمی د. و. گریفیث گرفته است.

در حقیقت این شکوه و یا زندگی به سبک مرفه پیش از جنگ آمریکائی نبود که عامه‌ی تماشاگر ژاپنی را مجذوب خود کرده بود. آنچه که حس حسادت آنها را برمی انگیخت قهرمان‌های زن و مرد فیلم‌ها بود، کسانی که از مردم عادی بودند، داستانهای عشقی آنها، و روح آزادی که بر آمریکا حکمفرمائی می کرد.

نفوذ اولیه در واقع از فیلم‌های عامه‌پسند «بلوبرد»[۳] (پرنده آبی) آمریکائی در دهه‌ی ۱۹۱۰ آشکار می شود. این تقریباً یکی از عنوان‌هائی بود که به وسیله‌ی استودیوی یونیورسال به روی آثار خود مورد استفاده قرار می گرفت. بعدها تحت عنوان «درجه‌ی ب»[۴] مشهور گردید و امروز تقریباً در آمریکا بکلی فراموش شده است. این قصه‌های عاشقانه احساساتی که زندگی روزمره‌ی آدم‌های فقیر ولی درستکار را به نمایش می گذاشت به همین خاطر و نیز به جهت زشتی و غنای شاعرانه‌شان، و به خاطر تشابه‌هائی که با موفقیت‌های اجتماعی آنان حس می شد، مورد توجه ژاپنی ها واقع گشت. آمریکا، مثل ژاپن، سپس مرتباً به طرف صنعتی شدن گرائید، و فیلم ها به همان خوبی که به ترسیم زیبائی های معنوی زندگی دهقانان پرداخت، در مقابل تضاد زندگی شرربار شهرها را نیز نمایان ساخت. تصادفاً فیلمسازهای ژاپنی در دهه‌ی ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰، به وسیله‌ی این گونه فیلم‌های خارجی تحت تأثیر قرار گرفتند و به کمدیها و تراژدیهائی درباره‌ی دهقانان و زارعین و طبقه‌ی متوسط شهرنشین روی آوردند و موجب پیشرفت دوره‌ی درام سامورائی وملودرام‌های شیمپا گردیدند.

یکی از چنین کارگردانانی «یوسوجیرو اوزو» بود که بعد از آنکه چشم بر «تمدن» اثر توماس. لچ. اینس دوخت، مجذوب فیلم‌های آمریکائی گردید و به همین جهت نتوانست وارد کالج شود و در نتیجه شغلی در یکی از استودیوها به عهده گرفت. از آن به بعد بیشترین فیلم‌هائی که او دید، فیلم‌های آمریکائی بودند نخستین فیلم وی به سال ۱۹۲۷ به همان خوبی بود که فیلم‌های دیگرش و تماماً بر مبنای سوژه فیلم‌های آمریکائی ساخته شده بود. اوزو با «گذر خیال انگیز»[۵] (۱۹۳۳) و «داستان علف‌های شناور»[۶] (۱۹۳٤) تحت تأثیر «قهرمان» (۱۹۳۱) و «جارچی» (۱۹۲۸)، نوعی فیلم جدید در سینمای ژاپن به وجود آورد که در حقیقت ترسیم دقیق زندگی طبقه‌ی پائین جامعه‌ی ژاپنی بود.

در آنروزها عامه‌ی تماشاگر ژاپنی قصه‌های عاشقانه‌ی آمریکائی را ترجیح می داد زیرا ایده‌های خوش‌بینانه و لذت‌بخشی آن با فیلم‌های اروپائی که غالباً مملو از تم‌های غمگین و

تأثرانگیز بودند، مغایرت داشت. در حقیقت، پایان خوش دو شکل خاص القا می کرد، یکی نوعی امید و دیگری نوعی غبطه خوردن، از این رو که به قصه های عشقی و احساسی همیشه با دیدی تلخ و انـدوهبار می نگریستند، در برابر پایان غم آور فیلم های ژاپنی، تضادی محسوب می شد. آنچه که بـرای یک ژاپنی به عنوان روح فیلم های قبل از جنگ آمریکائی معنا و مفهوم داشت، را می شد به صورتی کاملاً موجز در آثار فیلمساز بزرگ مانساکو ایتامی (٤٦ ــ ١٩٠٠) مشاهده کرد.

وی در ١٩٤٠، یک سال پیش از ظهور جنگ اقیانوس آرام، «زندگی و آموزش بازیگران زن و مـرد سـینما»[٧] را نوشت که در واقع مقاله ئی در باره ی تأثیرات خارجی به روی فیلم ژاپنی به شـمار میآمد. در آنـر وزهـا گـفـتـه مـی شـد کـه ژاپن آلوده ی فـیـلـم های آمریکائی شده است و آمـریـکـائـی شـدن آن نـوعـی عـدم مـسـئـولیت، بی معنائی و بیهودگی قلمداد می شد، ادعائی که «ایتامی» با شجاعت تمام موفق شد آنرا به ثبوت برساند.

«اولیـن چـیـزی کـه مـا از فـیـلـم های آمریکائی یاد گرفیتم طرز زندگی پرتحرک و سریع بـود... بـعد از آن، روحیه ئی پرنشاط و سرزنده و آمادگی برای انجام کارهای قاطع. در آخر اینکه مـا یـاد گـرفـتـیـم که همیشه حالتی مثبت، مصمم و حتی گاهی ستیزه جو نسبت به زندگی داشته بـاشـیـم و بـه عنوان یک موجود زنده برای غرور خو یشتن ارزش قائل شو یم و از هیچ چیز نهراسیم. بطور خلاصه، فلسفه ی اصلی آنکه چگونه در این جهان روی پای خود بایستیم.

«[ایـن مـسـئـلـه اخـیـر] قوی ترین و بهترین نفوذ را روی ما داشت... و نیز شخصیت های اصـلـی در داسـتـان هـای عاشقانه ی آنها در حمایت و تأثیرچنین روحیه ئی کاملاً مؤثر بود و مسلماً روحی آمریکائی را در بهترین شکل خودش مجسم می کرد.»

(ایـن بـیـانـیـه محققاً در سال ١٩٤٠، در اواسط مبارزات ناسیونالیست های افراطی، بسیار جـسـارت آمـیـز بـود. ایـتـامـی، در ادامـه ی آن اشـاره بـه خـطـرات نـاشـی از ایـنـگـونه ستایش های چاپلوسـانـه ی گـروه هـای قـدرتـمـنـدی مـی کـنـد کـه جـامـعـه ی ژاپن را بدانگونه که راضی یشان می ساخت، اداره می کنند.)

«تـا زمـانـی کـه گـنـاه و فساد بسیار، یکی بعد از دیگری نابود نشود امکان تولد یک ملت سالم وجود نخواهد داشت. حتی بیش از آن، من تصور می کنم که در واقع این فیلم های آمریکائی بودند که اولین بار این موقعیت را به ما دادند تا در مقابل عادات و رسوم دیرینه ی خود عکس العمل نـشـان بـدهـیـم. در هـر فـیـلـم آمریکائی من می توانستم بـشـنـوم که یکی فریاد می زند: مرد جوان، بـی پـروا و نـتـرس بـاش! بـیـشـتر مغرور باش و استقامت کن! نوکرها، اینقدرپست نباشید! اینقدر چاپلوسی و تملق نکنید!»

نـفـوذ فـیـلـم های آمریکائی حتی به روی دو تیپ «تاته یاکو» و «نیمایمه» نیز تأثیر باقی

گذارد، و این تأثیر را به خوبی می توان در فیلم های اولیه «اوزو» مشاهده کرد. جائی که قهرمان های جوان و سرزنده به هیچ کجا و به هیچ طبقه ئی تعلق ندارند و جائی که صحنه های عاشقانه توأم با ظرایف و لطایف شیرین تجسم می یابند. در دوره ی درام، «تاته یاکو» همیشه مردانی نترس و جسور بودند و هرگز نه غرور خویشتن را از دست میدادند و نه پست و خوار می شدند. لیکن «نیمایمه» ی درام معاصر غالباً غمگین و بی روح نمایانده می شد. بدین ترتیب، تماشاگران به بازیگرانی که قوی و پرتحرک بودند و نیز می توانستند نقش های عاشقانه را بازی کنند، تمایل نشان دادند. مردانی که جنبه های مثبت «تاته یاکو» و «نیمایمه» را توأماً دارا بودند. واکنش چنین مسئله ئی، چهره هائی در درام معاصر به دنبال آورد: دنمیئی سوزوکی در دهه ی ۱۹۲۰، شوجی سانو، شین سابوری و دن اوهنیاتا در دهه ی ۱۹۳۰، و یوجیرو ایشی ها را و تاتسو یا ناکادائی در دهه ی ۱۹۶۰.

در این میان، «ناکادائی» بطور مسلم بهترین نمونه ی تلفیق به شمار میآید خصوصاً در کار برجسته ی ماساکی کوبایاشی «وضعیت بشری»[۸] (۶۱ ــ ۱۹۵۹) که شامل ۶ قسمت و تقریباً ۹ ساعت مدت نمایش آن بود.

وی نقش مردی را به عهده داشت که ادیسه ی رنج و درد را تحمل می کند چرا که حاضر نمی شود در دوره ی جنگ دوم جهانی با زندانیان چینی در منچوری بدرفتاری کند و می کوشد با آنها رفتاری انسانی داشته باشد. در نتیجه، وی به خط مقدم جبهه فرستاده می شود و بعد از جنگ به بازداشتگاه روس ها منتقل می گردد اما از آنجا می گریزد و در یک گوشه ی متروک و پوشیده از برف بدرود حیات می گوید. درچنین موقعیت هائی ناگوار و سخت، مرد سامورائی وار همسر زیبای خویش را به یاد میآورد و می کوشد نام او را بر زبان بیاورد، و بدینگونه قادر می شود در مقابل درد و رنج، مقاومت به خرج بدهد. بازی «ناکادائی» در حقیقت یک دگرگونی انقلابی در شیوه ی سنت گرایانه ی اخلاق کنفسیوس محسوب می شد که یکمرد اصیل و شریف نمی تواند عاشق یک زن بشود.

با ادعای بر ترکیب و تلفیق «تاته یاکو» و «نیمایمه»، به سال ۱۹۵۹ پیش آمد، می توان گفت تنها نفوذ و تأثیر بعد از جنگ فیلم های آمریکائی در این مورد کافی بنظر نمی رسد: مسئولین امور زمان اشغال، دستور برای هموار کردن راه دموکراسی درژاپن، تحریم و ممنوع ساختن نمایش افکار فئودالی در دوره ای درام و دستور جهت تهیه ی فیلم هائی برمبنای آزادی، تم های «روشن کننده»، حتی تشویق از صحنه های بوسیدن در فیلم ها و به همچنین، ورود فیلم های آمریکائی به مقدار معتنابهی افزایش یافت. به هر حال، این کوشش آگاهانه آمریکائی شدن تنها درپاره ئی جهات موفقیت آمیز بود لیکن بعد از اشغال و دوره ی درام فئودالی، بنظر کاملاً ضروری

و الزامی نمیرسید. حتی در زمان اشغال، چپی ها ــ که از ساختن فیلم منع شده بودندــ با تم هائی اجتماعی برپایه‌ی جنگ سرد، به ادامه‌ی آن پرداختند. داستان‌های عشق از طرف مسئولین تشویق می شد، ولی فیلمسازها نیز خود مایل بودند که دست به چنین نوع فیلم هائی بزنند حتی پیش از آنکه به وسیله‌ی نظامی ها از ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۵ از کار آنان جلوگیری به عمل بیاید.

نمونه‌ی جالب این قضیه، مانساکو ایتامی است که سناریوی بهترین فیلم ۱۹۴۳ «زندگی ماتسوی سرکش» را نگاشت. داستان، شرح یک مرد کالسکه‌چی است که به پیشنهاد بیوه‌ی یک افسر ارتش که می شناسد، مأمور آوردن و بردن پسر وی با کالسکه‌ی خویش می شود. تصادفاً، در این بین، حس می کند که عاشق این بیوه‌زن شده و یکروز (در صحنه‌ئی که به وسیله‌ی سانسور حذف گردید) موضوع را به وی می گوید با علم به اینکه مجبور است به خاطر همین عدم رعایت اخلاق، او را ترک کند. تم عشق افلاطونی یک مرد از طبقه‌ی پائین جامعه به زنی اصیل و شریف، در تئاتر و ادبیات پیش از ۱۹۱۰ ژاپن، کاملاً نو و تازه بنظر میآید و به وضوح آشکار است که از تأثیر فیلم آمریکائی و اروپائی به وجود آمده است.

نفوذ فیلم های بعد از جنگ آمریکائی، هرچند نه فوق العاده زیاد معهذا شایان توجه بود. طی جنگ اقیانوس آرام از ۱۹۴۱ تا ۱۹۴۵ در دوره‌ئی که فیلم های جدید آمریکائی وارد نمی شد و به نمایش در نمی آمد و فیلم های قدیمی هم ممنوع بود، بچه های مدرسه چنین یاد گرفته بودند که آمریکائی ها موجودات شیطانی هستند. بدینسان، در ۱۹۴۶، وقتی فیلم های آمریکائی دوباره به نمایش درآمد، پسران و دختران آن نسل با دیدن فیلم ها و اینکه آمریکائی ها هم انسان هستند، شوکه شدند خصوصاً که احساس کردند آنها از ژاپنی ها به مراتب خوشبخت‌تر و دارای افکار والا تری هستند. مسئولین آمریکائی با توجه به چنین فیلم هائی به عنوان کلاس درس دموکراسی، طی هفت سال زمان اشغال، به نمایش این گونه آثار در ژاپن اقدام کردند و البته فیلم هائی را برگزیدند که در آنها بیشتر جنبه های مثبت زندگی آمریکائی مشاهده می شد. فیلم هائی که در آنها از مشکلات و درگیریهای اجتماعی سخن به میان میآمد، هرگز وارد نمی شد. مثل «قرارداد شرافتمندانه» که به تبعیض می‌پرداخت، «همه‌ی مردان شاه» که شخصیت اصلی آن یک عوامفریب سیاسی بود، «حادثه‌ی آکس‌بو» که درباره‌ی مجازات بدون محاکمه بود و «خوشه های خشم» که طی آن فقر و فلاکت دهقانان مورد بررسی قرار می گرفت.

پس از آن، از ۱۹۴۱ تا ۱۹۵۲، زمانی که دوره اشغال سر آمد، بیشتر فیلم های هالیوودی به توصیف دموکراسی و آزادی پرداختند و کیفیت عالی زندگی در فیلم های آمریکائی چنان جوانان ژاپنی را تحت تأثیر قرار داد که آنها به سادگی آمریکا را به عنوان یک کشور ایده‌آل و دلخواه، به صورت بهشت واقعی، به حساب آوردند. چه از لحاظ اقتصادی چه سیاسی وچه معنوی.

آنگاه هنگامی که یک اقلیت چپی حالت ضدآمریکائی به خود گرفت، اکثریت وسیعی اعتقاد پیدا کردند که دشمنان دیرینه در حقیقت اکنون دوستان بسیار محترم و نزدیک آنها شده‌اند!

بعد از ۱۹٤۵ شیوه‌ی آمریکائی شدن به وضعی هشدارکننده رو به پیشرفت گذارد. حکومت به دموکراسی گرائید و وضعیت اقتصادی تقریباً به بعضی دوره‌های آمریکا شبیه گردید. دلیل بارز اینکه چرا چنین موقعیتی به این سرعت به وجود آمد آن بود که سی سال پیش پسران ژاپنی از طریق فیلمها کشف کردند که هر آمریکائی توانسته صاحب یک اتومبیل و یک یخچال بشود، و آنها هم تصمیم گرفتند تلاش کنند تا آنها را بدست بیاورند.

به هر صورت، آمریکائی شدن بی تردید تأثیر کلی به همراه داشت. حتی «یاسوجیرو اوزو» فیلمساز جوان نیزپاره‌ئی از فیلم‌های خویش را برپایه‌ی مدلهائی از فیلم‌های آمریکائی ساخت. با وجود این، کارهای او، به خاطر سوژه‌های کسل‌بار هیچ گونه شباهتی به آن فیلم‌ها نداشت و وی به عنوان یک فیلمساز مشخص که می‌تواند آثار کاملاً سنتی ارائه دهد، شناسانده شد. به هر حال در واقعیت امرژاپن جدید از لحاظ ظاهری، بسیار آمریکائی وارپدیدار گشت. هنوز هم جامعه‌ئی است با ساختمان کاملاً متفاوت و دگرگون. دوگانگی دو تیپ قهرمانان نیز به همین دلیل استوار باقی مانده است. شخصیت‌های فیلم‌ها در تیپ «تاته یاکو» همچنان از محبوبیت فراوان برخوردارند. تنها تفاوت موجود اینکه سامورائی اینک جای خود را با یک گانگستر تیپ مافیائی عوض کرده است. تیپ خوش‌سیما و غیرمسئول «نیمایمه» به صورت آدم‌های جذاب و داستان‌های عشقی و وسترن‌های ساده‌ی تلویزیونی درآمده است. به هر جهت، هواداران سینمای ژاپن ــ که تقریباً اکثراً مردان جوانی هستند و تیپ «تاته یاکو» را ترجیح میدهند ــ با بینندگان تلویزیون که اغلب زنها هستند، تفاوت کلی دارند. از زمانی که زنها از رفتن به سینما خودداری کردند، قهرمان محبوب و ایده‌آل آنها «نیمایمه» نیز از فیلم‌ها کنار رفت.

علیرغم تکرارچنین کوشش‌هائی، از دهه‌ی ۱۹۳۰ تا دهه‌ی ۱۹۵۰، برای به وجود آوردن قهرمانی که از ترکیب و درهم آمیختن «تاته یاکو» و «نیمایمه» در نوع فیلم‌های آمریکائی خود، ساخته و پرداخته شود تنها تلویزیون با برنامه‌های عامه‌پسند توانسته چنین فرمی را بطور همیشگی به کار گیرد.

1) Keiko eiga.
2) Subarashiki Nichiyobi.
3) Bluebird.
4) B-grade.
5) Dekigokoro.
6) Ukigusa Monogatari.
7) Itqmi Mansaku Zenshu.
8) Ningen no Joken.

پاشگاه ادبیات

۳
تکامل فیلم‌های دوره درام

۱ــ قهرمانان جدید

بیش از یک صد اثر در دوره‌ی درام هر ساله از دهه‌ی ۱۹۱۰ تا دهه‌ی ۱۹۵۰ به استثنای دهه‌ی ۱۹٤۰ که مصادف با جنگ دوم جهانی و زمان اشغال بود، ساخته شد. این افسانه‌ها مربوط به انتقام و وفاداری در اطراف قهرمانی به تیپ «تاته یاکو» ی قدیم، و بر مایه‌هائی عاطفی و احساسی از دوران فئودالی و به شیوه‌ی عرف و عادات کهن به وجود آمد. به هر حال، با توجه به قهرمانان جدید دوره‌ی بعد از جنگ فیلم‌های «کروساوا» ــ که در فصل اول کتاب به آن اشاره شد ــ حدود چند تیپ قهرمان‌های پیش از جنگ نیز به ظهور رسید که به اربابان خویش وفادار نبودند و در عین حال نماینده‌ی احیای دوره‌ی درام به شمار می‌آمدند.

قهرمان پوچ گرا (نهیلیست): به سال ۱۹۲۳ با سناریوی «هنرمند منبت کار»[1] نوشته‌ی روکوهیشی سوزوکیتا، تیپ قهرمان جدیدی متولد گشت. برخلاف تیپ «تاته یاکو» ی اصیل و

شریف که به وسیله‌ی ماتسو نوسو که اونو بازی شد، قهرمان این فیلم یک سامورائی جوان عاصی، بدگمان و سرکش بود. به همچنین، صحنه‌های نزاع با شمشیر، تحت نظر و کارگردانی «بانشو کاناموری» هیچ شباهتی به حرکات باله‌وار «اونو» نداشت که در واقع از کابوکی به ارث رسیده بود و تازه آنهم برداشتی از صحنه‌های آکسیونی فیلم‌های آمریکائی بود با آکسیون و مونتاژی سریع. منتقدین قهرمانان سوزوکیتا را «یاغیان پوچ گرا»[۲] نامیدند و وقتی چهره‌ی جدید «تسوما سابورو باندو» در سال ۱۹۲٤ شروع به بازی در این گونه نقش‌ها کرد، تصویر یک یاغی رنجدیده که با زمان خویش بیگانه است کاملاً تثبیت گردید.

نخستین کارگردانی که از این نوع کار به مثابه‌ی یک شکل آوان گارد هنری بهره گرفت «دایسوکه ایتو» (۱۹۸۱ــ۱۸۹۸) نام داشت که با مهارت تام نحوه‌ی داستانگوئی را با توالی سریع تصاویری مملو از زیبائی و گیرندگی ادغام و تلفیق ساخت بازی غریبی از هنرپیشه‌ی اول خود «دنجیرو اوکوچی» اخذ کرد. به عنوان بهترین کارهائی که ارائه‌دهنده‌ی قهرمان پوچ گرا و یا نهیلیست بودند می‌تواند از «یادداشت‌های سفرهای چوجی»[۳] اثر ایتو (در سه قسمت ــ ۱۹۲۷) و «خیابان بی ارباب سامورائی»[۴] اثر ماساهیرو ماکینو (۱۹۲۸ــ سناریوی اصلی از ایتارو یاماگامی) نام برد. قهرمانان یاغی این گونه فیلم‌ها خصیصه‌ی همیشگی خود را دارند و آن اینکه قادر به ساختن زندگی آبرومندی نیستند و سرانجام به سوی فقر و تنگدستی رانده می‌شوند. به هر جهت، زمانی که در تنگنا قرار می‌گیرند به ذات خویشتن برگشته، یا پلیسی می‌شوند و یا به صورت ملازمین شریر اربابان درمیآیند.

صرفنظر از نفوذ و تأثیر فیلم‌های آکسیونی آمریکائی، این قهرمان‌های جدید در واقع نتیجه‌ی تکامل تازه‌ی کارهای اولیه‌ی تئاتر و ادبیات عامه‌پسند محسوب می‌گردد. شمشیربازیهای واقعی و کاملاً طبیعی و یاغی شبه‌ــ انقلابی تقریباً در اثر ۱۹۱۹ سوجیرو ساوادا «شینکوکوگه کی»[۵] («درام جدید ملی») تحت عنوان «چوجی کو ینساوا»[۶] ظاهر شد. بعداًدر سال ۱۹۲۰، نوول عظیم و عامه‌پسند «گذرگاه بزرگ بودیساتوا»[۷] اثر کایزان ناکازاتو به صورت یک نمایشنامه توسط گروه «ساوادا» اجرا گردید. شخصیت اول، رینوسوکه تسوکو، به عنوان الگوی اصلی قهرمان پوچ گرا و مثل یاغی چوجی کو ینساوا، در بسیاری فیلم‌هائی از این نوع شرکت جست. هم «ناکازاتو» و هم «ساوادا» هر دو در نوع حرکات خود به یکدیگر شباهت داشتند و زمان دوره‌ی «می جی» (۱۹۱۲ــ۱۸٦۸)، زمانی بود که افکار و اندیشه‌های صادره از اروپای جدید مورد تشویق و ترغیب قرار می‌گرفت. بازیگر اولی سابقه‌ی تحصیلات جامعه‌شناسی داشت و نفر دوم متعلق به «گیجو تسوزا»[۸] («گروه هنرمندان») بود که شدیداً در احیای جنبش هنری نقش داشتند. افراد این گروه هرچند به وسیله‌ی ژاپن زیرزمینی شده بودند،

معهذا در جستجوی راههای تازه‌ئی برای رسیدن به سلیقه‌ی عامه می گشتند. یکی از این گونه راهها رو آوردن به نوول عامه‌پسند تاریخی محسوب می شد که «ناکازاتو» در آن تبحر و چیرگی داشت و دیگری تئاتر عامه بود که «ساوادا» در احیاء و بازسازی آن کوشش می کرد. هنگامی که توجه هر دو به اقتباس تئاتری «گذرگاه بزرگ بودیساتوا»، یک نوع درام جدید نزاع با شمشیر، یا «چامبارا» معطوف گشت نمایشنامه‌ئی خلق گردید که در سال ۱۹۲۰ هم از لحاظ تجاری و هم از طرف منتقدین بسیار موفقیت بدست آورد. یکی از دلایل عمده‌ی موفقیت آن ــ که سه سال روی صحنه بود ــ تجسم دقیق نگرانی و دلتنگی از زمان بود که در فضائی تاریک و غم انگیز می گذشت و صحنه‌های کشتار به صورت خشنی در آن به تماشا گذارده می شد.

در آن روزها وقتی که خیابانها انباشته از جماعت بیکار بود و چپی ها با عقاید خود فکر و مغز جوانان را تسخیر کرده بودند، تنها یک مشت سناریونویس و کارگردانان جوان به چپی ها تمایل نشان میدادند و هیچ کدام از ستارگان دوره‌ی درام به هیچ یک از جنبش‌های چپ گرا ارتباط نداشتند. به هر جهت، تم عاصی و یاغی بودن بر آنها پدیدار شد و این بدان خاطر بود که همگی آنها تقریباً خویشتن را بیگانه و جدا از دیگران یافتند خصوصاً که دوره‌ی اشغال در واقع برای آنها زمینه‌ئی فراهم ساخت تا خود را به صورت مطرودین اجتماع مجسم سازند. به همین رو، دوره‌ی درام نوین آنها، به خاطر جاذبه‌های احساسی خود می توانست به مثابه اعتراضی علیه عامه‌ی مردم باشد و یاغیان پوچ گرا و قهرمانان گمنام و ناشناخته در واقع عکس العمل‌های خویشتن خویش بودند.

همچنانکه این فیلمسازهای جوان در زمانی خاص با فیلم‌های ایدئولوژ یک خود شجاعانه با سانسور برخورد می کردند، به نحوی غریب مجذوب یاغی‌ئی بودند که چیزی در مایه‌های یک خرابکار و یا آنارشیست بود، کسی مثل «رینوسوکه تسوکو» که رل یک ضدقهرمان را در «گذرگاه بزرگ بودیساتوا» به عهده داشت. ظهور او به خاطر بحران، تحول و انقلاب «می جی» بود که در سال ۱۸۶۸ پیش آمد، وی در حقیقت نه طرف آندسته افرادی بود که می خواستند قدرت امپراتور دو باره مستقر شود و نه تمایل به تأئید نیروهای نظامی حاکم داشت. او بطور ساده مرد سرگردانی بود که خویشتن را وقف مهارت تبحرش به عنوان شمشیرزن کرده بود. بعدها، وقتی کشمکش بین چپ ها و راست‌ها در دهه‌ی ۱۹۲۰ جنبه‌ی عادی یافت، این گونه فیلمسازهای پوچ گرا به هیچ طرف تمایل نشان ندادند و تنها از طریق هنر و مهارت خویش به گذران زندگی پرداختند.

قهرمان آزاده: به سال ۱۹۳۲ فشار حکومتی و جامعه باعث گردید از ساختن فیلم‌هائی که به جنبه‌های نهیلیستی و چپی گرایش داشتند، جلوگیری و ممانعت به عمل آید. حزب

کمونیست زیرزمینی تقریباً رو به زوال نهاد و نویسندگان چپی نقطه‌نظرهای خویش را در کارهایشان تکذیب کردند. پس از آن، بعضی آثار آزاد دوره‌ی درام ساخته شد. صرفنظر از سیاست محافظه کارانه‌ای حکومت در «توسعه‌ی اقتصاد و نیرومند کردن ارتش» (فوکوکو کیوهی)[۹]، که از اواخر قرن نوزدهم تا ۱۹۴۵ به چشم می خورد، بسیاری از نسلی که از دوره‌ی سالهای آسایش خاطر «تایشو دموکراسی»[۱۰] (۲۶ــ۱۹۱۲) آمده بودند، با عقاید آزادانه‌ی خویش شروع به ساختن فیلم های انتقادی از نظامی ها و فئودال ها در دهه‌ی ۱۹۳۰ کردند.

به عنوان مثال، در سال ۱۹۳۲، می توان از «میهن‌پرست بی همتا»[۱۱] اثر مانساکو ایتامی و «خوابیدن با شمشیری بلند»[۱۲] اثر سادائو مایاناکا نام برد. هر دو متعلق به دوره‌ی درام و تقریباً فیلم هائی یگانه که در آن شمشیر بازی وجود ندارد. روح یاغیگری از دست نرفته لیکن مقداری کاهش یافته است. نهیلیسم و پوچ گرائی جای خودش را به دفاع از آزادی داده است که در مقاومت و پایداری آدم های معمولی با قدرت فئودالی تجسم می یابد، یعنی در واقع با استهزای «بوشیدو» سیستم اخلاقی برگزیده ها.

رهبر سناریونویسان آزاد «شینارو میمورا» بود که بسیاری از شاهکارهای دوره‌ی درام دهه‌ی ۱۹۳۰ از اوست و او همان کسی است که قهرمان جدیدی با خصوصیات خودرأی و آزاده، خلق کرد. طی دوره‌ی «تایشو» میمورا در جنبش نوین «شینگکی» به فعالیت پرداخت و با پیوستن به گروه بازیگران و نمایشنامه نویسان مستقل «سوجین کامیاما» شدیداً تحت نفوذ و تأثیر روح آزاد آنها قرار گرفت. شخصیت های اصلی وی «یاکوزا» (گانگسترها) بودند که اغلب شامل قمار بازهای بی اهمیت، سامورائی بی عرضه (رونین)[۱۳]، تبهکارهای کوچک و نمایشگران دوره گرد می شدند. این گونه تیپ ها قبل از دوره‌ی درام نهیلیستی ظاهر گردیدند و با ایستادگی توانستند سهم عمده‌ئی درپیشبرد خواسته های طبقه‌ی کارگر داشته باشند، «میمورا»، به هر حال، آنها را به وضع در خور و مناسب شان یعنی تمرد و سرکشی در دوران آرامش بازگرداند («دوران آرامش» در دوره‌ی «ادو»[۱۴] از سال ۱۶۳۰ تا ۱۸۵۰ به طول انجامید لیکن واکنش آن عملاً در انقلاب «ساوا»[۱۵] از سال ۱۹۳۳ تا ۱۹۶۰ نمایان گشت). همین دوران به آنان آزادی جهت ابراز جسارت و گستاخی بخشید تا بدان وسیله آنچه از شکوه و شکایت و نارضایتی و گرفتاری در قلب شان نهفته، بیرون بریزند، «میمورا» در حقیقت «یاکوزا» و یاغیگران را ستایش نمی کرد بل در آنها امکان کسب نوعی آزادی میدید که از آن طریق بتوانند خویشتن را به مثابه عضوی از یک جامعه، قابل احترام سازند. قبل (و بعد از) «میمورا»، قهرمان های «یاکوزا» در واقع روح های «آزاد» نبودند لیکن به وسیله‌ی محظوراتی چند که با ارباب و یا «برادر بزرگتر» خود داشتند، احاطه شده بودند و ارتباط احساسات پیچیده‌ی آنها که درگیر و گرفتار افکار «گیری نینجو»[۱۶]

بودند (رجوع شود به بخش «بوشیدو» ی همین فصل). در حقیقت رفتار و اخلاق آنان بسیار بیش از یک سامورائی، محدود بود و گروهی از مازوفیست های بین آنها چنین احساس می کردند که هر چه محدودیت افزون‌تر و بزرگتر باشد بهتر است تا مورد علاقه شان قرار بگیرد. از طرف دیگر، قهرمانان «یاکوزا» ی «میموورا» ارواح آزادی بودند که خویشتن را از قید چنین محظورات و محدودیت هائی علیرغم تأثیر دیگران، رها می ساختند. یکی از نمونه های جالب این گونه قهرمان ها را می توان «ماتاهاچی»[17] در فیلم «مسافرت هزار و یک شب»[18] (۱۹۳۶) نام برد.

این قمار باز «یاکوزا» ی دوره گرد، به عنوان یک کارگر موقت در ساختن اقامتگاه جدیدی که قرار است برای یک ارباب فئودال آماده گردد، استخدام می شود و در این حال با پسر کوچک ارباب طرح دوستی میریزد. یکروز به هنگام تعویض غذای خویش، فرصتی می یابد تا بر اسب پسرک سوار شده و در یک چشم برهمزدن از آنجا بگریزد. گروهی جهت جستجو و یافتن او حرکت می کنند ــ گروه‌ئی که در واقع از کارگرها و سامورائی های بی صاحب «ماتاهاچی» محسوب می شوند ــ و بدین ترتیب یک تعقیب شیرین به وسیله ی «ماتاهاچی» بی‌پروا و جسور آغاز می گردد.

«ماتاهاچی» در حقیقت تعلق به دسته‌ئی طویل از قمار بازان سرگردان دارد که ماجراهایشان («ماتاتابی مونو»[19] غالباً مقتبس از نوولهای شین هاسه گاوا و کان شیموزاوا) نقش اساسی در تهیه ی فیلم های «یاکوزا» از اواخر دهه ی ۱۹۲۰ به بعد داشته‌است. آنهااغلب به خاطر انجام پاره‌ئی اعمال خوب برای افراد عادی جامعه، در حال فرار دیده می شوند. برخلاف «ماتاهاچی» که به سادگی مسئولین امر را دست می انداخت، آنان مشت هایشان را بر علیه آنها به کار می گرفتند تا بدینوسیله شباهت خود را به قهرمان نهیلیست آشکار سازند. هرچند آنها فاقد گستاخی و بی‌پروائی هستند معهذا راههای زندگی به خوبی می شناسند. آنها بنظر میرسد که می خواهند بگویند همچنانکه مردم عادی در مرتبه‌ئی قرار دارند که نمی توانند در باره‌شان حرف بزنند، با وجود این میدانند که یک جامعه چگونه باید باشد. به عکس آن، «ماتاهاچی» نه متواضع و فروتن است و نه احساساتی، و گستاخی و جسارت او زمانی آشکار میگردد که ارباب جوانی را به عنوان «مکنده های سوراخ دار»[20] معرفی می کند.

هنر «میموورا» در واقع در زیر لایه‌ئی از خوشی ها و شادی ها نهفته است که به وسیله دیالوگ ها بازگو می شود. آدم های بد و خبیث فیلم هایش را اغلب مسخره کرده دست می اندازد و در انتها این قهرمانان او هستند که معمولاً شکست خورده ازپای درمیآیند. حتی در شکست هم آنها روح شاد و روان پاک خویشتن را حفظ می کنند، و بدین گونه پیروزی را که بدست میآورند می توان در این ضرب المثل قدیمی ژاپنی یافت: باختن، برنده شدن است (ماکروگا کاجی)[21].

آنها به خاطر کمبودهایشان گریه سر نمی دهند بلکه با پذیرفتن شکست با روحیه‌ئی شاد و بانشاط، می کوشند بر بدیها و ناگواریها غلبه کنند.

«میمورا» سعی نمی کند که عقاید و افکار خویش را پوشیده نگه دارد بلکه آنرا از طریق دیالوگ هایش منتقل می سازد. دیالوگ هائی که طی آن انسانیت و پاکی آدم های عادی را با احساس و سلیقه هایشان تلفیق و ممزوج می کند. با وجود آنکه «میمورا» برای اکثر کارگردانها مطلب نوشته، معذلک وابستگی بیشتری با «هیروشی ایناگاکی» کارگردان «مسافرت هزار و یک شب» داشته است. آنها، هر دو، ترجیح میدهند با رو آوردن به خرابکاری، درهائی را به طغیان، سرکشی و اعتراض بگشایند. این نحوه نقطه‌نظر را خیلی بدیهی و آشکار می توان در فیلم «جشنی در سرتاسر دریا»[۲۲] (۱۹۴۱) مشاهده کرد. این فیلم در زمانی به وجود آمد که تبلیغات وسیع نظامی بر همه جا تسلط داشت. در وهله‌ی نخست، قصد و منظور از ساختن چنین فیلمی، در واقع نمایش جشن پرنشاط و شادی‌آوری در یک دهکده است، جشنی که در آن احساس های تند و زودگذر پاره‌ئی از مردم عادی تجسم می یابد. در اواسط جشن، به هر حال، مرد خشن و قوی که مربی اسب های سیرک است شروع به اذیت و آزار عده‌ئی از دلقک های ضعیف می کند. یک سامورائی بی عرضه دست به انجام یک بازی با شمشیر می زند و کارش تقریباً به شکست منتهی می شود با این حال نمی گذارد به سرنوشت غم انگیز یک قهرمان نهیلیست و پوچ گرا دچار گردد. آدم های خشن و قوی هیکل با او به مبارزه برمیخیزند و وی را تحت فشار قرار میدهند تا آنجا را ترک کرده و دیگر قصد مراجعت نکند. پایان فیلم شباهت بسیار به آخرین صحنه‌ی فیلم «ایزی رایدر» دارد، جائی که قهرمانان به وسیله‌ی مردان متعصبی به هلاکت میرسند. از تلفیق تم شادی انگیز ابتدای فیلم با ترحم و تأثر انتهائی، چنین وانمود می شود که «میمورا» در حقیقت مرد جوانی در آخرهای دهه‌ی ۱۹۶۰ است که به یقین بایستی او را به عنوان رهبر فرهنگ هیپی به شمار آورد.

موساشی میاموتو: فیلم «جشنی در سرتاسر دریا» در طول زمانها چنان ماند تا سبب پیدایش نقطه عطف دیگری به سال ۱۹۴۰ بنام «تاریخ»[۲۳] اثر توما اوچیدا گردید، فیلمی که بیش از آنچه متعلق به دوره‌ی درام باشد به عنوان یک اثر تاریخی اشتهار دارد. فیلم های مشابهی در سال ۱۹۴۱ ظاهر شدند، مثل «جنگ کاوانا کاجیما»[۲۴] ساخته‌ی کینوگاسا و «دوران جنروکو»[۲۵] ساخته‌ی میزوگوشی. این فیلم های تاریخی در واقع مستقیماً جنگ گرائی را تأکید نمی کردند و می توانستند آثار پیشرفته‌ئی محسوب بشوند و این نیز بدین خاطر بود که کارگردانان آن کاملاً نسبت به وقایع تاریخی خویشتن را وفادار نشان میدادند. به هر حال، آنها تماتیک وار گرایش های عدم ثبات و گریز نهیلیستی و آزادانه‌ی دوره درام را نفی کردند، ضمن آنکه برتم

زمان و مردم ژاپن به مثابه موجوداتی عادی و تقدیری تأکید و اصرار ورزیدند. آنان سرنوشت های مستقل را به شکل امواج کوتاه به موج بلند تاریخ تجسم بخشیدند.

با وجود گرایش فیلم های تاریخی در رقیق تر کردن نقش زن در آثار دوره ی درام، معهذا یک قهرمان جدیدمرد درقالب «موساشی میاموتو» دراوایل دهه ی ۱۹٤۰ پدیدار گشت. بیشترفیلم هائی که در باره ی وی ساخته شد از روی نوول «ایچی یوشی کاوا» اقتباس شده بود و بطور کلی بر مبنای داستانهای مسلسلی بود که در روزنامه ی «آساهی شیمبون»[۲۶] طی سالهای ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۹ به چاپ میرسید. تم «یوشی کاوا» به سادگی تهذیب و تزکیه در هنر شمشیرزنی و تکامل معنوی آن محسوب می شد. در تیپ یک مرد ساده ی شمشیر باز، موساشی به شکل نماینده ی تضاد روشنفکری ظاهر گردید لیکن شخصیت تجسمی وی به وسیله ی یوشی کاوا در حقیقت نفوذ بسیار بر طرز تفکر مردم ژاپن داشت زیرا می توانست برای آنها در دوره ی نامعلوم و مبهم طی سالهای استیلای فاشیسم برژاپن، سرمشق و راه گشا محسوب شود.

گرچه موساشی هرگز با عرف و عادات جامعه مخالفتی نداشت، معذلک همچون یک تیپ سامورائی وار «تاته یاکو» ی قدیمی، هیچ نوع احساس مسئولیت اجتماعی نمی کرد و هیچوقت عملی به قصد حصول به اصل اخلاقیات برتر انجام نمی داد و وفاداری را زیرپا نمی گذارد. وی تنها به میل و خواسته های خویش عمل می کرد، درعین حال خودخواه بود و برای پیشرفت های فردی حرارت به خرج میداد. به علاوه، پی گیری حرفه اش که نزاع با شمشیر است، او را به سمت ضداجتماعی ترین عمل ممکنه، یعنی آدم کشتن، سوق میداد. با وجود اینکه به خاطر خطری که هر بار او را درمعرض آزمایش می گذاشت، این نوع کشتن ــ حتی بدترینش ــ به صورت عملی متعالی جلوه گر می شد می توان گفت درپاره ئی موارد بعضی از قربانیان وی در حقیقت جنایتکاران و بدکاران هم نبودند. در دنیای «موساشی»، ریشه ی همه ی بدیها وپلیدیها، ضعف است، و تنها قدرت را می توان درتعالی روح و شخصیت یافت. بطور کنایه وار، نقش قهرمان زن که در شکل نحیف «اوتسو» نمایانده می شد، به نوعی نمونه ی رفتار و خصوصیت ضعف و سستی به شمار میآمد که هر آنچه را که در قدرت خویش داشت، به انجام میرساند. او در واقع به تمام ژاپنی ها آن شجاعت و نیروئی را می بخشید که علیرغم عدم توانائی و قدرت شان، بر چهره ی آنان چنان جسارت و اراده ئی نمودار می شد که به راحتی تصمیم به رفتن به جبهه ی جنگ چین ــ ژاپن و جنگ های اقیانوس آرام می گرفتند. در آن روزهای تیره و تاریک، هر دو دسته، چه دسته ی قوی ــ که در واقعیت از تعداد اندکی تشکیل شده بود ــ وچه دسته ی ضعیف، به سادگی ضعف هایشان را می شناختند. به همین خاطر، تا زمانی که می شد به یاد آورد آنها که ــ علیرغم ضعف هایشان ــ اراده داشتند تا خویشتن را تسلیم بالا ترین خوبی ها سازند، ژاپن

توانست بار دیگر خود را به جهان باز شناساند. شاید به‌توان آنرا نوعی وحشتناک و طریق وحشیانه از طرز فکر و تلقی قلمداد کرد، چیزی درست معکوس انسانیت. به هر صورت، به جهت ریشه‌ئی که در تاریک‌ترین نقاط ضمیر بشر دوانیده، قدرت آنرا دارد درست در زمانی که رو یه‌ی خارجی تمدن دارد پوست عوض می کند، آنها را شیفته و مجذوب خود سازد.

۲ــ بوشیدو

تمام فیلم‌های ژاپنی طی دوره‌ی اشغال تا سال ۱۹۴۹ مورد سانسور قرار گرفت و مقررات در باره‌ی درام خصوصاً بسیار شدید و سخت بود. از نمایش صحنه‌های شمشیر بازی ممانعت به عمل آمد زیرا عقیده بر این بود که چنین صحنه‌هائی تماشاگر را به سوی آرامش طلبی و صلح جوئی سوق میدهد و «چوشینگورا»[۲۷] ی همیشه محبوب ــ که در حقیقت صدها بار به صورت فیلم درآمد ــ توقیف گردید چونکه نه فقط بر وفاداری فئودالیستی صحه می گذاشت بلکه به همچنین نوعی روح انتقامجو یانه برپیروزی وفاداری چهل و هفت تن از ملازمین علیه دشمن ارباب‌مرده‌ی خویش می‌پراکند. حتی اثر کروساوا «مردانی که روی دم ببر راه میروند»[۲۸] (۱۹۴۵) تا سال ۱۹۵۲ پخش نگردید. شاید به این خاطر که این فیلم داستان شکست ژنرالی بود که فرار می کرد. نیروهای اشغالی در حقیقت فیلم‌هائی را که از جامعه‌ی فئودالی انتقاد می کرد، تشویق می ساخت لیکن در مورد داستانهای عشقی مثلاً، این مسئله در واقع ضروری به نظر نمیرسید تا اینکه کارگردانها علیرغم سانسور به وسیله‌ی حکومت ژاپن، بر همین خط مشی جرأت ریسک یافتند تا فیلم‌هائی طی سالهای قبل از جنگ بسازند.

نخستین فیلم قابل توجه‌ی دوران بعد از جنگ، اثر دایسو که ایتو «نیروهای رونین راهش را باز می کنند»[۲۹] (۱۹۴۷) به شمار میآمد. این فیلم از روی داستان معروف مرد دغلباز «تن ایچی بو»[۳۰] اقتباس شده بود، کسی که می کوشید تا ثابت کند یک رهبر نظامی و فرمانده است به این دلیل که در واقع پسر زنی از نسل «شوگان»[۳۱] محسوب می شد. در نسخه‌ی «ایتو»، «تن ایچی بو» در نقش مرد جوان سمپاتیکی ظاهر می شود که مشتاقانه در جستجوی یافتن پدر واقعی خویش است. با توجه به وضعیت و سیستم فئودالی که در واقع نمی گذارد چنین آرزوئی طبیعی برآورده شود، قهرمان داستان ایگانوسوکه (تسوما سابورو باندو) به نقطه‌ی حساس زندگی خویش میرسد، دانستن اینکه او خود سرنوشت بد خویشتن را مهر و موم کرده است.

از این جهت که همیشه صحنه‌ی اوج هیجانی شمشیر بازی، یک قانون به شمار میآمد، «ایتو» تبحر و قدرت بسیار نشان میدهد ــ معادل صحنه‌های تعقیب در فیلم‌های آمریکائی در تعقیب و گریزی به وسیله گروهی ازپلیس‌های چراغ‌بدست، «ایگانو سوکه» از یک پشت‌بام به پشت‌بامی میگریزد. درست پیش از یک دستگیری چاره‌ناپذیر، وی ناگهان از دو یدن باز

می ایستد و، کاملاً خویش را بالا میکشد. یک موجود غم انگیز علیه آسمان شب، و او به پائین خیره می نگرد، به پلیس های ناچیز و کوچکی که در زیر دیده می شوند. با نگاه خویش آنها را مجبور به سکوت می کند. لحظه ای بعد، در یک بازی نمایشی خارق العاده، او برگشته ماهرانه و با چابکی به میان آنها می جهد.

تصویر «باندو» در این صحنه ی انتزاعی بسیار بیشتر از انتقاد از فئودالیسم در تمامی فیلم، قابل اهمیت است. در آن لحظه، «باندو» چکیده ی یک سامورائی می شود، و تصویرش در واقع چیزی می شود که ما آنرا «بوشیدو» می نامیم. این شخصیت در واقع تعقیب کننده ی واقعی راه و رسم جنگجو است زیرا هرگز به فکر نفع شخصی نیست و با دلیل و برهان بسوی مرگ و نیستی میرود. مظهر قدرت است ولی نه تنها از لحاظ قدرت فیزیکی بلکه این شخصیت به جنبه های عطوفت و مهربانی متمایل است و محال است عملی خفت بار و ننگین انجام دهد. این نحوه برداشت از وی ترکیبی سامورائی وار می سازد حتی با وجودیکه نشانه هائی از وفاداری کلاسیک آنها (شوسه ئی)[۳۲] را داراست لیکن نشان نمیدهد.

فیلم دیگر، «داستان شبح یوتسویا»[۳۳] (۱۹۴۹) که به وسیله ی کیسو که کینوشیتا براساس یک نمایشنامه ی معروف کابوکی ساخته شد، در واقع طرف دیگر سکه و نمایشگر اسطوره عامه‌پسند سامورائی محسوب می شد. شخصیت اصلی، «ائیمون»، یک سامورائی فقیر و تهی دست که ناخواسته همسر خویش «او یوا» را به قتل میرساند تا با دختر یک سرمایه دار ازدواج کند لیکن عذاب درون و روح همسرش عاقبت او را به خودکشی وامیدارد. «ائیمون» ساخته ی کینوشیتا بسیار ضعیف تر از رلی است که در اصل نمایشنامه وجود داشت خصوصاً این مسئله در صحنه های خاطره انگیزی که وی سعی می کند «او یوا» را بکشد اما با دیدن نگاههای اعتمادبرانگیز او از اینکار منصرف می شود، به خوبی آشکار است. از درون قلب ضعیف «ائیمون» چنین حس می شود که سامورائی هم در مقابله با شکست ها لرزاننده ــ با وجود آنکه همیشه موقعیت های خطیر و پرستیژ خود را حفظ کرده ــ ناگهان نیرو و قدرت واقعی را از کف میدهد و تا حد یک موجود ناتوان و زبون تنزل می کند.

فیلم «گروه شوالیه های دائم الخمر»[۳۴] (۱۹۵۱) اثر ماساهیرو ماکینو، دو باره سازی شاهکارپیش از جنگ وی «خیابان سامورائی بی ارباب»، نیز از یک جهت قابل اهمیت است که نشان میدهد حتی یک «رونین» بی دست و پا هم می تواندقانون غرور و افتخار یک جنگجو را ابقا کند.

همه ی این فیلم ها در واقع انتقاد از فئودالیسم می کرد، ولی تم اصلی آنها نه فقط در ارائه عرضه ی عصری که گذشته قرار داشت بل در تجسم شخصیت هائی بود که خویشتن را در

موقعیت‌های ناگوار، شجاعانه، ناشایست و یا نومیدانه، باز می‌یابد. از زمانی که چنین مشکلی در هر جامعه‌ئی، چه فئودال و چه مدرن، موجودیت پیدا کرد نوع فیلم‌های دوره‌ی درام بعد از جنگ شکل گرفت و تقریباً تم بسیاری از فیلم‌های برجسته‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ و اوایل ۱۹۶۰ شد. این تم به همچنین در فیلم‌های پیش از جنگ مانند «طایفه آبه»[۳۵] (۱۹۳۸) ساخته‌ی هیزاتورا کوماگائی، مقتبس از داستان کوتاه اوگائی موری، به ظهور رسید و در آن رابطه‌ی با بوشیدو به وضوح تمام آشکار گردید. رئیس طایفه‌ی آبه، پس از مرگ ارباب خود، تصمیم دارد خود را قربانی کند (خوبشی)[۳۶] زیرا که در طول زندگی همیشه مورد لطف و محبت ارباب بوده است. لیکن ارباب جدید به او چنین اجازه‌ئی نمیدهد و در نتیجه نمی تواند به آرزو یش صورت تحقق ببخشد. تا اینکه دوست سامورائی یش، وی را «بی وفا» خطاب می کند، و او به خاطر این احساس خفت‌بار، دست به خودکشی میزند. ارباب جدید این عمل را نوعی سرپیچی و نافرمانی تلقی کرده و همه‌ی خانواده‌ی وی را مستوجب مجازات می بیند. پسران آبه، در مقابل، این نحوه رفتار را توهین‌آمیز و زشت تشخیص میدهند و به همین لحاظ علیه ارباب قیام می کنند و در انتهای داستان تمامی افراد طایفه، از جمله ملازمین، ازپای درمیآیند. در این فیلم پوچی شیوه‌ی فئودالی مبنی برقربانی کردن فرد در مقابل مرگ ارباب، تجسم می یابد و وحشیگری جامعه‌ی سامورائی در ریشخند عمل مردی که شهادت را نادیده می گیرد، آشکار می شود. به هر جهت، تماشاگران ژاپنی بیشتر تحت تأثیر رفتار خاص طایفه قرار گرفتند که با وجود وضعیت خطیر خو یش معهذا به دنبال کسب افتخار و غرور بودند و نیز تصمیم پسران آبه و احساس غرورانگیز آنها به مثابه سامورائی که محکوم به عقوبتی این چنین است.

طی جنگ جهانی دوم، زمانی که من یک پسر بچه بیش نبودم، به ما چنین آموخته بودند که محور اصلی «بوشیدو» در واقع وفاداری، وقف و از خودگذشتگی به شخص مافوق است. در فیلم «طایفه آبه» ــ که من پیش از جنگ دیدم ــ بنظر میرسید که احساس غرورانگیز شخصی بر همه چیز برتری می یابد و حتی ممکن است که به قیمت از دست دادن وفاداری او تمام شود.

این احساس غرورآمیز تنها نشانه‌ی طبقه‌ی سامورائی محسوب نمی شود، همچنانکه ما در فیلم «داستان چیکاماستو»[۳۷] (۱۹۵٤) ساخته‌ی میزوگوشی، می بینیم همسر جوان یک تاجر و منشی او بر اثر اتهام دروغین ارباب مبنی بر زنا (توهین آشکار به غرور آنها) با یکدیگر فرار می کنند و شجاعانه مصلوب شدن را می‌پذیرند (مجازات فئودالی برای زنا). ماجرای عشقی آنها در حقیقت برخورد «یک مرد خوش سیما با یک زن زیبا ملاقات می کند» نیست بلکه هنگامی متوجه می شوند تاجر دشمن عادی‌شان است، تمایل به مبارزه علیه او، نوعی تأثیر دوستانه بر می انگیزد که بعداً تبدیل به شکفتن عشق آندو می شود. از این جهت که آنها نمی توانند وضعیت

اغراق‌آمیز یک جنگجو را درچنین حالتی داشته باشند، به خاطر غرور و افتخاری که دارند مجازات اعدام را پذیرا می شوند. پذیرش عمومی مصلوب شدن آندو، در واقع نوعی انتقام به حساب می آید زیرا رسوائی و خفت حاکی از انجام این عمل سبب فرو ریختن خانه‌ی تاجر می گردد.

در هر صورت، معمولاً ــ اگر که شخصیت مرکزی تعلق به دنیای

در هر صورت، معمولاً ــ اگر که شخصیت مرکزی تعلق به دنیای ساموراثی داشته باشد ــ
آسانتر می توان درگیریها، مصائب و سختی های ناشی از ابقای غرور و شرف را ارائه داد. بیشتر از این، وقتی خشم به غایت خود برسد، معمولاً از طریق نمایش صحنه های خونین پرآکسیون شمشیر بازی فوران می کند و بدین نحو تماشاگران محرومیت‌ها و ناکامی های خویش را بیرون میریزند. در حقیقت، این انگیزه و دلیلی است که چرا تماشاگران ژاپنی ــ ساموراثی رادردوره‌ی درام دوست میدارند. ثبوت این مدعا در واقعیتی است که اربابان یا «دائیمیو»[۳۰] و رئیس ملازمان ندرتاً به شکل شخصیت‌هائی سمپاتیک و دوست‌داشتنی نشان داده می شوند. قهرمان‌های فیلم بیشتر از بین ساموراثی های طبقه پائین جامعه میآیند، با «رونین» بی طبقه که هیچ نشانه‌ئی ازمقام و منزلت در آنان دیده نمی شود زیرا که برای اربابی خدمت نکرده‌اند. فقط یک استثناء وجود دارد و آن اربـاب آسانو در «چوشینگورا» ست که دائیمیو در جائی که شرف آنها در معرض خطر واقع می شود، به سختی در موقعیت خویش قرار می گیرد. در حالیکه برای «رونین»، مادامی که غرور یک ساموراثی را در تصرف دارند، معمولاً به مانند غیراشراف فقیر، نیازمند هستند و این اختلاف بین ایده‌آل و واقعیت شان، آنان را در موقعیتی قرار میدهد درست آنجا که غرور و شرف آنها بیشتر مورد حمله است.

پیشرفته‌ترین نحوه‌ی پرداخت چنین مسئله‌ئی را می توان در ساخته‌ی ماساکی کوبایاشی «هاراکیری» (۱۹۶۲) یافت. داستان این فیلم در دوره‌ی توکوگاوا (۱۸۶۸ــ۱۸۰۳) می گذرد. یک «رونین»، که خویشتن را هانشیرو تسوگومو می نامد، در املاک «ادو» متعلق به ارباب «هیکونه» ظاهر می شود و از وی تقاضا می کند به او اجازه دهد تا جهت خودکشی و دریدن شکم خود از محوطه‌ی حیاط او استفاده کند. زیرا که دیگر نمی تواند بهیچوجه فقر و تنگدستی را تحمل کند. در آنروزها این یک حیله‌ی جالب برای پول گرفتن محسوب می شد و «رونین» می توانست به این وسیله پولی به جیب بزند و از شایعات جلوگیری به عمل آورد. ملازمین هیکونه، به هر حال، این موضوع را فرصت مناسبی جهت مجازات آندسته بی ارزش ساموراثی دانستند و بنابراین با تقاضای او موافقت کردند.

زمانی که مقدمات تشریفات در محوطه‌ی حیاط در مقابل تماشاگران و ملازمین هیکونه آماده می شد، «تسوگومو» تقاضا کرد که یکی از شمشیرزن‌ها بمحض آنکه وی شمشیر را به شکم

خود فرو می برد، سر او را قطع کند. بلافاصله به دنبال این شخص می فرستند ولی به دلیل نامعلومی وی حاضر نمی شود در محل حضور یابد. «تسوگومو» یکی دو تن دیگر از ملازمین را جهت انجام این کار نام می برد لیکن آنها هم قبل از اینکه در محل حاضر شوند، ناپدید می گردند. موقعی که همه در انتظارند، «تسوگومو» سرگذشت خانواده‌ی خویش را بازگو می کند.

وی یکزمانی مشاور اول یک ارباب بوده که این مرد بر اثر اتفاق تمام مایملک خود را از دست داده و ورشکست شده است. یکی از سامورائی های او مسئولیت این ورشکستگی را به عهده گرفته و دست به «هاراکیری» زده است. تسوگومو آنگاه پسر این دوست سامورائی را نزد خویش آورد. و وظیفه‌ی تربیت او را به عهده گرفته و بعداً دختر خود را به عنوان همسر به وی داده است. هنگامی که این پسر جوان در تنگنای مالی قرار گرفته، تسوموگو یکروز به محل اقامت هیکونه میرود و از وی می خواهد که به او در آنجا اجازه «هاراکیری» دهد فقط به این امید که شاید بتواند از این راه پولی بدست بیاورد. به هر جهت، ملازمین هیکونه تصمیم بر آن دارند تا او واقعاً کار خود را انجام دهد زیرا که آنها به تظاهرات واقعی «بوشیدو» ذیعلاقه اند.

وقتی که مرد جوان این ماجرا را می شنود، رنگ از رو یش می‌پرد زیرا که در آن لحظه وی شمشیرهای خویش را گرو گذاشته و تنها شمشیرچوبی قلابی به خود بسته است. تقاضای او برای بازگرفتن شمشیرهایش به نتیجه‌ئی نمی انجامد و در آخر مجبور می شود که با یک شمشیر کوچک چوبی اقدام به خودکشی کند و با آن وسیله گلوی خویش را از هم بدرد.

تسوگومو داستان خود را تمام می کند ضمن آنکه آشکار می سازد که چرا شمشیرزن ها به تقاضای او توجه نکرده اند. بی حرمتی با این عمل غیرانسانی در مورد ناپسری‌یش باعث می شود وی سه مرد را مستقیماً مسئول قلمداد کند و آنها را به مبارزه به طلبد و موفق شود کاکل های آنان ــ سمبل مجسم سامورائی ــ را قطع سازد. تسوگومو سه کاکل آنها را به میان شن سفید محوطه‌ی حیاط می اندازد. از این نظر که وی همه‌ی ملازمین هیکونه را مورد تمسخر و استهزاء قرار داده، برایش در واقع هیچ راهی که محل را زنده ترک کند، وجود ندارد. همگی بسوی او هجوم میآورند و تسوگومو قبل از آنکه کشته شود، بسیاری از آنها را ازپای درمیآورد.

در این فیلم ما ذات و جوهر غرور و شرف سامورائی ــ مهم‌ترین تم در دوره‌ی درام ــ را به خوبی مشاهده می کنیم. تسوگومو عمیقاً در مورد ناپسری خویش احساس تأثر می کندزیراوضع وخیم او را می داند که می خواهد با یک شمشیرچوبی «هاراکیری» کند. بدتر از این، به هر حال، واقعیتی است که ملازمین هیکونه حتی به تقاضای او ترتیب اثر نمی دهند تا برود و شمشیرهای واقعی را به چنگ آورد. حتی پس از آنکه وی شمشیر خود را به مثابه یک سامورائی که باز خواهد گشت تا این عمل تشریفاتی را انجام دهد، به آنها میدهد ملازمین به او به عنوان

یک دروغگوی رسوا، یک «رونین» که کاملاً از روح یک جنگجو تهی است، نگاه می کنند.

برای «تسوگومو» یک سامورائی که مبدل به مجسمه ی «رونین» شده، همچنان یک سامورائی محسوب می شود. ناپسری او به خاطر تقاضائی این چنین در واقع خفت و خواری را به جان میخرد، زیرا نمی تواند تحمل کند تا به وی به صورت یک شیاد و گدا مینگرند. او نمی تواند اجازه بدهد که این حس حقارت بدون مجازات باقی بماند. برای تسوگومو، این در حقیقت ذات و نفس «بوشیدو» به شما میآید.

در قالب یک قانون، تماشاگران ژاپنی نمی توانند یک سامورائی ایده آل و مطلوب را در شکل و شمایل یک آدم مطرود بیابند. یک سامورائی واقعی کسی است که برای دستیابی به غرور و شرف خو یشتن مبارزه و تلاش می کند. آدم های واجد چنین خصوصیت روحی، آنها که خود را ماورای ضعف و ناتوانی می بینند، در واقع دلیل و انگیزه ئی اند بر محبو بیت فیلم هائی که در باره ی «یاکوزا» ی فئودال و یا باغبان ساخته می شود.

«یاکوزا» از طبقه ی زارعین و دهقانان و متخصص ها به وجود آمده است. آنها به این دلیل یاغی شده اند که آزادی را در محدوده ی قانونی آن جستجو می کنند. با وجود این، در واقع به قانون خودشان که برپایه ی «نین کیودو»[۳۱] استوار است، پایبند هستند و از آن پیروی می کنند. «نین کیودو» در واقع تیپی مثل «رابین هود» است با قانون شوالیه وار خودش. درواقعیت، البته «یاکوزا» ی فئودال به قمار بازان اطلاق می شود نه مردان آزاده و یا قهرمانان «نین کیودو».

به هر حال، یاکوزا درست در نقطه ی مقابل بوشیدو قرار می گیرد زیرا که جای وفاداری را به وظیفه (گیری) میدهد و از سوی دیگر، به وسیله ی شفقت و مهربانی (نینجو) خود را با آن برابر می سازد. از این رو، فیلم های «یاکوزا» پیام غرور و شرف را بهتر از فیلم هائی در باره ی سامورائی، القاء می سازد. در حقیقت، در دوره ی درام، سامورائی و یاکوزا تنها قهرمان محسوب می شدند، این در زمانی بود که افراد عادی به صورت آدم های نادان و کودن تجسم می یافتند که نه صاحب شجاعت بودند و نه غروری داشتند. چنین تعصب خاصی را می توان حتی در بهترین آثار کروساوا هم مشاهده کرد. نگاهی به تاریخ نشان میدهد که این نحوه تلقی تا چه حد نادرست است. «یاکوزا» ی اصیل کمتر پیدا می شود و غالب اروپائی ها و آمریکائیها سامورائی را به صورت موجود حیله گر و فریبکاری نشان میدهند که غالباً از زیر بار مسئولیت ها شانه خالی می کند. همیشه تعدادی آدم زبون و ترسو بین آنها دیده می شود، این تفسیر و تعبیر غلط بدبختانه در سیستم آموزشی ژاپن هم تأثیر باقی گذارد تا اینکه در رنسانس دوره ی می جی به سال ۱۸۶۸ هم در سطح وسیعی نسل سامورائی رادر برگرفت. چنین توهمی به آنان دست داد که تمامی کیفیات روحی و معنوی، تقوا و فضیلت دوره ی درام در طبقه بندی سامورائی جمع شده است. بنابراین،

فیلمسازهای ژاپنی نمی توانستند تصور کنند یک آدم عادی بتواند شخصیت، برجسته‌ئی را مجسم سازد که قوانین عدالت اجتماعی را اجرا کند. به دلیل این محدودیت غم انگیز، کارگردانان ژاپنی تصمیم گرفتند در غایت زیبائی در قالب نمونه‌ئی از سامورائی و «یاکوزا» و از طریق آنها به القای احساس قوی غرور و شرف همت گمارند.

در این رابطه، دوره‌ی درام با وسترن آمریکائی تفاوت فاحشی پیدا می کند. هرچند دو دسته در صحنه هائی با شمشیر می جنگند لیکن اختلافات آنها بسیار عمیق‌تر از نوع سلاحی است که به کار می برند. با تنها استثناء در این میان ــ که سواره‌نظام آمریکا باشد ــ هیچ نوع شباهت دیگری با شخصیت‌های وسترن مشاهده نمی شود. کلانتر، یاغی، کابوی، دهقان و غیره، در واقع کمتر یا بیشتر در یک موقعیت اجتماعی یکسان قرار دارند. در حالیکه، در «بوشیدو» و یا «نین کیودو» این یکسان بودن وجود ندارد. در بین کلانترها، یا قمار بازان و یا گروه‌های دیگر همیشه هم قهرمانان و هم آدم‌های خبیث وجود دارد، با خصوصیات قوی یا ضعیف، شجاع یا بزدل. خصوصیت عمومی آنها، پیشبرد روان و غرور است که در این مورد، منحصر به یک طبقه‌ی خاص اجتماعی ــ جنگجویان مثلاً ــ نمی شود.

۳ــ فیلم های جدید «یاکوزا»

برج جدیدی در فیلم های «یاکوزا»، این بار براساس وقایع دهه‌ی ۱۹۰۰، از سال ۱۹۶۳ آغاز گردید و تقریباً یک دهه‌ی بعد خاتمه یافت که در حقیقت موفقیت بی نظیری در تاریخ سینمای ژاپن از خود باقی گذارد. این نوع فیلم جدید «یاکوزا» با وجود شباهت در خط داستان و احساسات درون آن که همیشه به اوجی دردناک و غم انگیز می انجامید، به سرعت و به طور کلی موقعیت دوره‌ی درام کهن را تسخیر کرد.

داستان غالباً در یک چنین خطی خلاصه می شد: در توکیو، یا یک شهر بزرگ مثل پایتخت، یک دسته «یاکوزا» وجود دارد که همچنان به قانون «نین کیودو» ــ یک تیپ «رابین هود» مانند با خصوصیات شوالیه ها ــ پایبند است. جدا از کار کثیف قماربازی، آنها عمل خلافی انجام نمیدهند و آزارشان به آدم‌های عادی و همشهریهایشان نمیرسد. رئیس آنها اغلب مرد اخلاقی با فضیلتی نشان داده می شود که مورد احترام افراد دسته است. از سوی دیگر، در همان ناحیه، یک دسته‌ی رقیب به سرکردگی مردی فعالیت دارد که هیچ ترس و واهمه‌ئی از سرقت، کلاهبرداری و حتی جنایت ندارد و آلوده‌ی معامله های مشکوک است. (در فیلم هائی که داستان‌های آن در دهه‌ی ۱۹۳۰ میگذرد، این رئیس معمولاً در زیر کار با نظامی ها رابطه دارد). وی دفتر بزرگی در یکی از ساختمانهای مدرن شهر برای خود انتخاب کرده و با یکی از شرکتهای غول‌پیکر ژاپنی همکاری نزدیک دارد.

رئیس دسته‌ی رقیب، به هر حال، همیشه درصدد اذیت و آزار رئیس دسته‌ی خوب است که افراد دسته‌ی اخیر هر لحظه آماده و مشتاقند تا به دستور رئیس خود دمار از روزگار دسته‌ی رقیب درآوردند. عاقبت، رئیسی دسته‌ی رقیب کشته می شود و این انگیزه‌ئی می شود که دو دسته به جان هم بیافتند. مرکز عملیات رئیس جنبش مورد حمله قرار می گیرد و بدین ترتیب سیل خون در یک صحنه‌ی وحشیانه اوج هیجانی داستان به راه میافتد. بعد از آنکه تمامی زمین پوشیده از جنازه می شود، قهرمان خود سر رئیس بزرگ بد طینت را از تن جدا می سازد و سپس همه‌ی آنان به آرامی به محاصره پلیس درمیآیند.

پایان کار معمولاً چنین است که قهرمان از زندان آزار می شود و در می یابد که افراد قدیمی دسته‌ی او تبدیل به گانگسترها و جنایتکاران جدیدی شده‌اند و از راههای نامشروع و معامله‌های قاچاق به امرار معاش مشغولند. آنها اینک مزاحم دسته‌ی دیگر از «یاکوزا» هستند که افرادش در واقع از قانون «نین کیودو» حمایت می کنند، و داستان دو باره به همان روال ادامه می یابد.

موفقیت فیلم‌های جدید «یاکوزا» به این جهت بود. که در واقع احساسات جمع کوچکی از مردی را نمایش میداد که خود جدا از تغییرات اجتماعی، مسیر دیگری را می‌پیمودند و به همین لحاظ هم در دهه‌ی ۱۹۶۰ مورد توجه قرار گرفتند. طی دهه‌ی ذکر شده، سری فیلم‌های «یاکوزا» با بزرگترین نوع خود که «جیروچوشیمیزو»[۳۲] نامیده می شد و افسانه‌های جذاب و شیرین یک ارباب بزرگ در آخرهای قرن نوزدهم بود که برای خویش دنیای عظیم زیرزمینی ساخته و در آن تمامی قمارخانه‌ها را از «ادو» گرفته تا «کیوتو» اداره می کرد. همچنانکه تلویزیون در دهه‌ی ۱۹۶۰ شروع به تسخیر خانه‌ها کرد و تقریباً سالن سینماها از تماشاچی خالی گردید، فیلم‌ها اندک اندک توجه‌ی طبقه‌ی گوشه‌نشین را جلب کرده و به جمع‌آوری مجردها و آوردن آنها به شهرهای بزرگ پرداختند. بیشتر آنها، به تنهائی از شهرستانها و دهات اطراف به شهر آمدند بی آنکه با خانواده‌ی خود در ارتباط باشند. آنها بلافاصله با قهرمان «یاکوزا» رابطه برقرار کردند زیرا که او را موجودی یافتند همچون یک یتیم در دنیائی بزرگ، و بدین ترتیب آرزو داشتند نومیدانه با دسته‌ی «یاکوزا» رفاقت برقرار کنند. بنابراین، فیلم جدید «یاکوزا» در حقیقت نوعی رؤیا ــ یا شاید ایده‌آل ــ برای مردان جوان تنها به شمار میآید. این رؤیا تا چه حد زیبا بنظر میرسید و در عین حال چقدر غیرواقعی بود، بیشتر از آن رؤیائی نبود که یک خانه‌ی گمشده‌ی شناور به روی آب، مقابل چشمان حیرت‌زده‌ی تماشاگران تنها و بیکس قرار بگیرد.

آدم‌های غریب و بیکس ــ در نقطه مقابل آنها که صاحب کار و خانواده بودند ــ مصممانه در جستجوی منظور و هدفی در زندگی می گشتند. برخی از آنان به جنبش‌های سیاسی و

مذهبی رو آوردند، ولی بسیاری دیگر در خیابانها به دنبال آن چیزی سرگردان بودند که خود می خواستند. این طبقه از مردم در آرزوی پیوستن به گروه کوچکی از آدم هائی بودند که رفاقت و وفاداری را پیش خود ساخته و مثل خود آنها که استقلال را در نظر داشتند نوع زندگی نامحدودی را جستجو میکردند. وقتی آنها چنان زندگی را در فیلم های جدید «یاکوزا» دیدند، با خشونتی که در واقع ضدحمله ئی بود در مقابل آنهمه شرکتها و سرمایه دارهای برزگ، از صمیم قلب آنرا مورد ستایش قرار دادند.

قهرمان جدید و شکست ناپذیر نه فقط اندکی محزون بود لیکن اندکی هم خصوصیات انسانی داشت به همانگونه که در شیوه ی بازی «نو بوروآندو» ــ یک «یاکوزا» در زندگی واقعی ــ دیده می شد. وی در اواخر دهه ی ۱۹۶۰ به سینما رو آورد. «آندو» همیشه قیافه ئی خشک و بی روح داشت که همین مسئله علامت انحصاری او شده بود. این طرز بیان خشک و یکنواخت او بی تردید ناشی از عدم تجربه ی بازیگری او می شد و نیز بازیگر دیگری بنام «کوچی تسوروتا» هم رلهای «یاکوزا» را با همین شیوه بیان اجرا می کرد.

صحنه های شمشیر بازی غالباً به عنوان اوج هیجانی فیلم قدیمی «یاکوزا» و دوره ی درام شناخته می شد. همچنانکه قبلاً هم اشاره شد، استیل باله وار کابوکی جای خود رابه سبکی سریع تر و بسیار خشن تر در دهه ی ۱۹۲۰، داد هرچند سرعت و ازدیاد شمشیر بازی در واقع تشدید کننده ی غم و اندوه قهرمان پوچ گرا (نهیلیست) بود معذلک به نحوی قربانی کننده ی رئالیسم برای دستیابی به زیبائیهای فرم نیز به شمار میآمد. با «راشومون» و «هفت سامورائی»[۳۴] (۱۹۵٤)، کروساوا از زیبائی فرم چشم پوشی کرد و هنرپیشه های خود را واداشت تا حرکات عجیب و غریب انجام دهند در عین حال ژست های واقعی خود را حفظ کنند و یا آنها را وادار کرد تا با شمشیرهای خود هوا را تمیز کنند. این روش مسلماً حالت زنده ئی به تصویر می بخشید و نیز جنبه های کمدی و خنده آور صحنه ها از وحشیگری و آدمکشی های فیلم می کاست. بطور قطع، پیشروهای واقعی دوره ی درام فیلم های بعد از جنگ در نمایش صحنه های پرهیجان مبارزه، در فیلم های جدید «یاکوزا» که توسط «تومو اوچیدا» (۱۹۷۰ــ۱۸۹۸) ساخته شده، اینها هستند: «نیزه خونین در کوهستان فوجی»[۳۵] (۱۹۵۵)، «گذرگاه بزرگ بودیساتوا»[۳۶] (۱۹۵۷) و «یوشیوارای زیبا و صدها قتل»[۳۷] (۱۹۶۰).

فیلم اول داستان های غم انگیز و خنده آور توأماً («ترلز یکمیک») عده ئی از مسافران را به مقصد «ادو» نشان میدهد که ناگهان با پیش آمد قتل یک سامورائی جوان و ضعیف النفس جنبه ی کاملاً جدی و تلخی به خود می گیرد و دوست دیرینه ی او (شیه زو کاتاتوکا) که نیزه انداز ماهریست موفق می شود پیش از آنکه شمشیر بازان حرفه ئی شمشیر از نیام بیرون کشند، یکایک

آنها را از جهات مختلفه مورد حمله غافلگیرانه قرار داده و ازپای درآورد.

ترسیم چنین صحنه هائی جنون‌آمیز و مرگبار، در واقع تکوین و گسترش نوع رئالیسمی بود که کروساوا با فیلم «راشومون» خود بدعت گذارد. این مرگ ها به نظر اتفاقی و غیرمنتظره و یا مضحک نمی آمدند بلکه به طرزی کاملاً سرد و به عینه مرگ واقعی تجسم می یافتند.

شوک چنین اوج هیجانی در سال ۱۹۵۵ بسیار حیرت انگیز بود. بعد از آخرین آدمی که به نیزه کشیده می شود، دوربین از نقطه دید یک پرنده، صحنه‌ی کشتار را به ما نشان میدهد. از میان اجساد پراکنده و درهم افتاده، تصویر کوچک نیزه‌انداز به چشم میخورد که ایستاده و خیره و گیج به واقعه مینگرد. تأثیر این صحنه درست مثل این میماند که ناگهان در وسط یک رؤیای شیرین، یک کابوس منفجر شود. شاید این چنین جنبه های خشونت‌بار بیشتر به دلیل این باشد که «اوچیدا» پس از بازگشت از چین فیلم فوق‌الذکر را ساخت، جائی که وی بعد از جنگ بین‌المللی دوم نُه سال در آنجا زندانی بود. کابوس وحشتناک در آثار «اوچیدا» عکس‌العمل تجربه های زمان جنگ اوست زیرا هرگز در شاهکارهای پیش از جنگ وی دیده نشده است. «یک عروسک زنده»[۳۸] (۱۹۲۹) و «قهرمان انتقام»[۳۹] (۱۹۳۱) هر دو فیلم هائی بودند با گرایش های چپی، در حالیکه «پیشرفت بی‌پایان»[۴۰] (۱۹۳۷) و «زمین»[۴۱] (۱۹۳۹) فیلم هائی با جنبه های انتقادآمیز رئالیستی محسوب می شدند. اشتهار و تجربه های وی درچین همه را در انتظار نگه داشت تا بعد از بازگشت فیلم چپی بسازد. به هر حال، «نیزه خونین در کوهستان فوجی» که خالی از هر گونه ایدئولوژی بود، به خاطر ترسیم لحظه های شاد و گرم خود نشانه‌ئی از روزهای قبل از جنگ به شمار میرفت. این زمینه بزودی از یاد رفت و خشونت نیزه‌اندازی جایگزین آن شد. شاید بتوان آنرا یادگاری از دوره‌ی جنگ درچین دانست که «اوچیدا» را وادار کرد عاقبت‌الامر به همان زمینه بازگردد. در اثر اوچیدا «گذرگاه بزرگ بودیساتوا»، شوک تأثیر حمله‌ی وحشیانه‌ی نیزه‌انداز حتی از تجسم شخصیت «رینوسوکه تسوکو» هم فراتر میرود و او کسی است که نمونه‌ی یک قهرمان پوچ گرا را به نمایش می گذارد. یک شمشیرباز دیوانه (شیه‌زو کاتائوکا) تمایل خاصی به کشتار دارد و زمانی که خشم دیوانه‌وار درون او زبانه می کشد، ما او را می بینیم که به روی سنی دوار ایستاده وپشت سرش پرده‌ئی به رنگ سرخ یا خاکستری تیره دیده می شود. با این افه‌ی آبستره، اوچیدا روح موحش چنین آدمکشی سکرآوری را القاء می سازد.

در «یوشی وارای زیبا و صدها قتل»، ما توجه اوچیدا را شدیداً به رومانتیسم مشاهده میکنیم و اینکه وقتی وحشیگری با زیبائی تلفیق یابد، اوج مبارزه‌ی انتهائی به چه شکلی جلوه گر می شود. قهرمان زن داستان در یک محله‌ی بدنام «ادو» که کار در آنجا ممنوع اعلام شده،

دستگیر و به منظور مجازات به محله ی دیگری در «یوشی وارا» برده می شود، جائی که از این بابت به وی دستمزدی هم پرداخت نمی گردد. او در آنجا با مرد میانه سال ثروتمندی (شیه زو کاتائوکا) آشنا می شود و مرد شدیداً به وی علاقه پیدا می کند طوریکه زن چنان در او تأثیر می گذارد که می کوشد با حیله و نیرنگ، از اوپول بیشتری اخذ کند. هنگامی مرد می فهمد که زن به او حقه زده است، شمشیر خود را بیرون میکشد. زن به محوطه ی بیرون میگریزد، جائی که شکوفه های «یوشی وارا» درنهایت زیبائی دیده می شوند. همچنانکه زن به میان بوته ها میدود، گلبرگها شروع به ریختن بر زمین می کنند و زن در حال گریختن، با شمشیر ازپای درمیآید.

در اینجا «اوچیدا» تم اصلی فیلم های چپی دهه ی ۱۹۵۰ خود ــ خشمی که علیه ی جامعه در بطن آماده ی انفجار است ــ را به نوعی واکنش زنجیری تغییر میدهد، یعنی خشمی که قهرمان زن داستان در عاشق دیرینه ی خود به اوج نهائی میرساند. این خشم مانند یک گل است، گل دیوانگی وتخریب، گلی که به دست باد سپرده می شود تا پر پر گردد، به همان سرعتی که دو باره غنچه خواهد زد.

1) Ukiyoe-shi-Murasaki Zukin.
2) Nihilistic Outlaws.
3) Chuji Tabi Nikki.
4) Ronin-gai.
5) Shinkokugeki.
6) Kunisada Chuji.
7) Daibosatsu.
8) Geijutsuza.
9) Fukoku Kyohei.
10) Taisho Democracy.
11) Kokushi Muso.
12) Dakine no Nagadaso.
13) Ronin.
14) Edo.
15) Showa.
16) Giri Ninjo.
17) Matahachi.
18) Matatabi Seu-Ichiya.
19) Matatabi Muno.
20) Shobendare.
21) Makeru ga Kachi.
22) umi o Wataru Sairei.
23) Rekishi.
24) Kawanakajima Kassen.
25) Genroku Chushingura.
26) Asahi Shimbun.
27) Chushingura.
28) Tora no O Ofumu Otokotachi.
29) Suronin Makaritorn.
30) Teńichibo.
31) Shogun. رهبر و فرمانده نظامی پیش از انقلاب ۶۸ ــ ۱۸۶۸ ژاپن.
32) Chusei.
33) Yotsuya Kaidan.
34) Yoidore Hachiman Ki.
35) Abe Ichizoku.
36) Junshi.
37) Chikamatsu Monogatari.
30) Daimyo.
31) Uinkyodo.
32) Shimizu Jirocho.
34) Shichinin no Samurai.

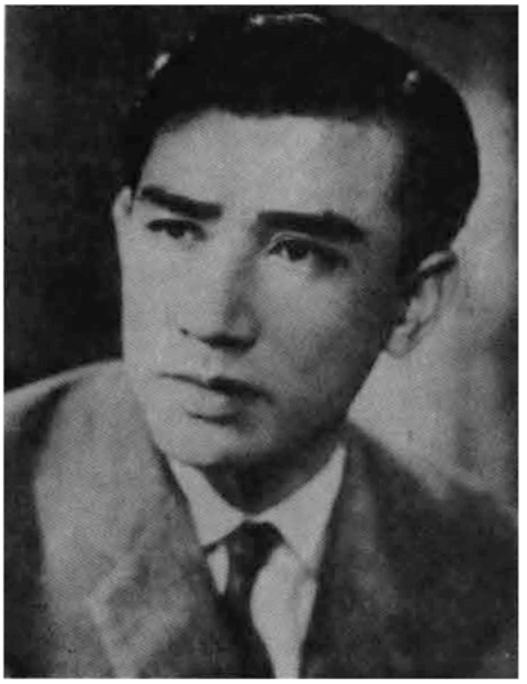
35) Chiyari Fuji.
36) Daibosatsu Tage.
37) Hana no Yoshiwara Hyakunin.
38) Ikeru Ningyo.
39) Adauchi Senshu.
40) Kagirinaki Zeushin.
41) Tsuchi.

باشگاه ادبیات

«همسر سباکو» اثر مینورو موراتا

«دنجرو اوکوچی» بزرگترین هنر پیشه رلهای «تاته یاکو»

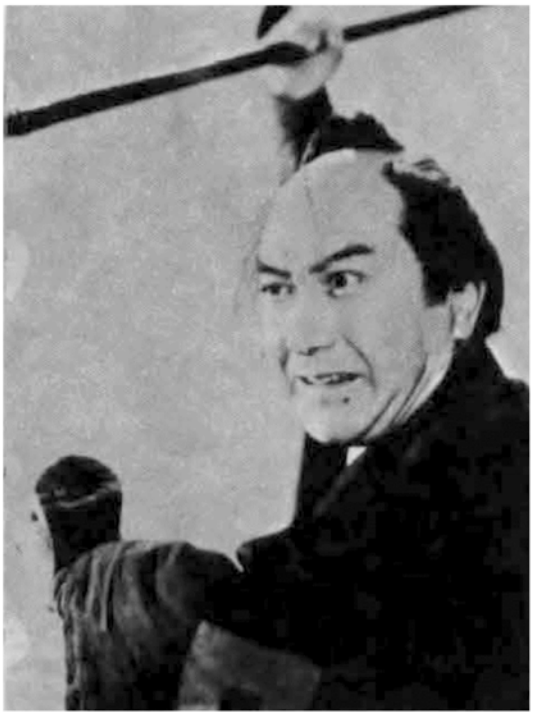
«شین سابوری» هنر پیشه‌ی «تاته یاکو»



«کیجی سارا» هنر پیشه‌ی «نیمایمه»

«زندگی ماتسوی سرکش» اثر هیروشی اینا گاکی

«هارا کیری» اثر ماساکی کوبایاشی



«نیزه خونین در کوهستان فوجی» اثر تومو او چیدا

«قیود بشری» اثر ماساکی کوبایاشی

«سفرهای هزار و یکشب» اثر هیروشی ایناگاکی

«موساشی میاموتو» اثر تومو او چیدا

«سرگذشت فرمانده تانگ نیشی زومی» اثر کوزابورو یوشیمورا

«سربازان وگل» اثر توموتاکا تاساکا

۴
قهرمانان زن فیلم

۱ــ مشاغل

از آغاز سینمای ژاپن، نقش اصلی زن در فیلم ها غالباً رل یک نمایشگر، یک گیشا و یا یک روسپی بود و بسیاری فیلم ها که با چنین نقش هائی از زنان ساخته شدــ از جمله بعضی از کارهای «میزوگوشی» ــ را می توان به عنوان شاهکار قلمداد کرد. از سوی دیگر، مشاغل دیگری هم در جامعه وجود داشت که متضاد آنچه ذکر شد، زیاد مورد نظر قرار نمی گرفت، مثل خدمتکارهای قابل احترام، کارگران کارخانه و یا زنهای زحمت کش که در مزارع و یا خانواده های سرمایه دار به کار اشتغال داشتند و اینها البته ندرتاًدرفیلم ها مورد استفاده قرار می گرفتند. این مسئله خصوصاً به این خاطر بود که انتخاب همسر در آنموقع با نظر والدین صورت می گرفت و عشق بین زنان و مردان محترم نمی توانست با تأئید و توافق طرفین به وجود آید. داستانهای عشقی در فیلم های ژاپنی معمولاً در اطراف ماجراهای عشقی بین گیشا و یا روسپی ها

دور میزد که سرانجام آن به فاجعه و مصیبت ختم می گشت زیرا جامعه نمی خواست که این زنها خوشبخت‌تر از زنهای قابل احترام و باشخصیت شناسانده بشوند. حتی در این روزها نیز که عشق‌های رومانتیک بین خود تن به ازدواج می دهند.

تنها استثناء در این مورد، حرفه‌ی پرستاری است و نخستین زن متجددی که به سینمای ژاپن ارزش و اهمیت بخشید، پرستار است. از این جهت که او اقتضا می کند که به مردها کمک کند، بنابراین طبیعی است به خاطر قدردانی هم که شده منجر به نوعی عشق شود. عامه‌پسندترین نوع چنین موقعیتی را می توان در فیلم موفقیت‌آمیز «پیامبر ماه»[1] (۱۹۳٤) یافت که در باره‌ی عشق یک پرستار فقیر با مردی ثروتمند است و سپس به سال ۱۹۳۸ فیلم «درخت مهربان بودا» بر همین زمینه، رکورد جدیدی در فروش کسب کرد.

شغل دیگری که زنها می توانستند از طریق آن با مردهای متشخص آشنا شده و به آنها دل ببندند، شغل آموزگاری بود. چنین سوژه‌ئی در فیلم «مرد جوان»[2] (۱۹۳۷) به کار گرفته شد. تم سه‌گانه‌ی آن در باره‌ی خانم معلمی بود با مردی که دوست دارد و یکی از شاگردهایش که دختر عجیب و غریبی است. با این فیلم تقریباً یک اثر احساساتی خلق گردید و شغل آموزش وپرورش با دیدی جدید مورد بررسی قرار گرفت. تمامی احساسات با ظرافت و دقت و تا حدودی غیرمستقیم تجسم می یافت و در آن هیچ نوع صحنه‌ی عاشقانه آشکاری به چشم نمی خورد.

در سال ۱۹٤۲ فیلم «برف تازه»[3] در اطراف زندگی دو معلم مدرسه‌ی ابتدائی ساخته شد که می کوشیدند تعلیم و تربیت را در نهایت قوت خویش به نمایش گذارند و به همین دلیل مورد توجه عامه‌ی تماشاچی جوان آنزمان قرار گرفت. ترسیم چنین عشقی چنان لطیف و ماهرانه صورت گرفته بود که حتی با وجودیکه سانسور معمولاً همه‌ی داستانهای عشقی را به عنوان فیلم‌های ممنوعه شناخته و آنها را در واقع منحرف کننده‌ی ذهن و فکر مردم نسبت به تأثیر جنگ می دانست، به این فیلم اجازه‌ی نمایش داده شد.

بعد از شکست در سال ۱۹٤۵، قصه‌ی عشقی بین یک مرد و یک زن به مثابه تساوی اجتماعی، به صورت بخشی از برنامه‌ی دموکراسی کردن جامعه درآمد و یکی از بزرگترین آثار این دوره «کوهستانهای آبی»[4] (۱۹٤۹) به وجود آمد. در آن یک زن آموزگار و شاگردهایش می خواهند مدیران و رؤسای شهرستان خویش را متقاعد کنند که عشق در حقیقت چیزی شگفت‌انگیز، سالم و باارزش است.

دختران اداری هم اغلب در فیلم‌ها نقش داشتند، اما نقش آنها به جذابیت مثلاً پرستارها، دکترها و معلمین نبود و توجه در آن از این جهت بود که اصلاً «زن شاغل» همیشه به دلایلی ناگزیر بود کار کند و به نحوی اهانت و تحقیر را پذیرد. واکنش این چنین تلقی را می توان حتی

در فیلم میزوگوشی «مرثیه اوزاکا» هم مشاهده کرد، آنجا که دخترک تلفنچی یک شرکت کوچک به خاطر نجات خانواده از فقر و نداری، بناچار معشوقه‌ی رئیس خود می شود. به سال ۱۹۳۹، به هر حال، این طرز فکر تغییرپیدا کرد همچنانکه در فیلم «یک برادر و خواهر کوچکترش»[۵] (۱۹۳۹) مشاهده گردد. خانم منشی (بازی شده به وسیله‌ی «میشیکو کووانو» که بعدها یکی از جدیدترین بازیگران دوره‌ی خویش شد) لیاقت و شایستگی خویش را در زمانی که رئیس برایش به ژاپنی دیکته کرده و او به انگلیسی تایپ می کند، به اثبات می رساند.

طی جنگ بین‌الملل دوم، زنهای ژاپنی هم مثل سایر زنهای ممالک دیگر، وارد کمیسری مشاغل جدید گردیدند تا کمبود کارگر را به نحوی جبران سازند. این عمل بطور ناخودآگاه بعدها در روحیه‌ی آنها چنان تأثیر باقی گذارد که پس از بازگشت به خانه و زندگی، برطبق یک عادت بعد از مدرسه و یا قبل از ازدواج شغلی برای خود دست و پا کند. البته، این مسئله سبب گشت تا پاره‌ئی از آنها این شانس را داشته باشند که در محل کار، مصاحب و همسر آینده‌ی خویش را هم انتخاب کنند.

۲ــ زن بداقبال

فیلم «ورق‌های گل یکجور»[۶] (۱۹۶۹ــ مقتبس از سری «قمارباز گل قرمز») ساخته‌ی «تائی کاتو» یک اثر موثر یاکوزا محسوب می شد، هم به خاطر زیبائی کابوکی وار خود و هم به لحاظ ترسیم شخصیت یکزن بدبخت و بداقبال که محور اصلی فیلم ژاپنی را تشکیل میداد. داستان شرح سفر یک زن میانه‌سال است همراه دختر نابینای خویش جهت یافتن قمارباز مشهور «اوــ ریو» مرد گمشده‌ی زندگی‌یش.

مشابه چنین مایه‌ئی را می‌توان در شاهکار «ساداتو یامانا کا» به اسم «سوشون کوچی یاما»[۷] (۱۹۳۶) یافت. شاید تصادفی نباشد که بدانیم «تائی کاتو» برادرزاده‌ی «یامانا کا» است و وی که فیلمساز مستقل دوره‌ی درام به شمار میرفت در واقع نفوذ شدیدی از خود در تجسم نقش زنان بدبخت و بداقبال در سینمای ژاپن باقی نهاد.

فیلم «یامانا کا» از نمایشنامه‌ی معروف قرن نوزدهم «موکوآمی» برداشت شده بود. قهرمان داستان «کوچی یاما» یک یاغی سامورائی است که به همراه بهترین دوست خود «ایچی نوجو» با دسته‌ی «موریتایا» درگیر می شود و در این میان با یاران دیگر خویش در میخانه‌ئی گرفتار میآید و موریتایا همسر کوچی یاما «اوــ شیزو» را به اسارت می گیرد. زمانی که «کوچی یاما» با یاران خود می کوشند از میخانه خارج شوند، ناگهان صدائی از بیرون میخانه بگوش میرسد که می گوید: «اگر بیرون نیائی، خانم عزیزت نفس آخر را خواهد کشید!». صدای کوچی یاما

از داخل میخانه جواب میدهد: «ایچی! مواظب خودت باش! او زن من است... زن کوچی یاما!» بنظر میرسد که وقتی این حرف را میزند روی همسرش بسیار حساب می کند، بلافاصله در تصویری ما چهره‌ی «او ــ شیزو» را می بینیم در حالیکه به وسیله‌ی مردان دسته‌ی «موریتایا» محاصره شده، تبسم ضعیفی برلب‌میآورد.

هرچند در این فیلم ــ به جهت مقررات سانسورپیش از جنگ ــ صحنه های عاشقانه بدون کمترین هیجان و شور نشان داده می شد، معذلک صحنه های احساسی و موثر هم در آن وجود داشت.

این نوع صحنه های عشقی، در واقع تأکید بر توجه مرد نسبت به زن ژاپنی می کرد و اینکه زن بطور کلی می تواند به آنها اعتماد و تکیه داشته باشد. چنین رابطه‌ئی بیشتر رابطه‌ی مادر ــ پسر را القاء می کرد تا نوعی عشق رومانتیک و زن و شوهری را.

به هر حال، همانگونه که زن در «ورق های گل یکجور» به خاطر مرد خود نمیمیرد، و به عینیه «او ــ شیزو» مشکلات شوهرش را تحمل می کند. مرد، قمار باز سرگردانی است که زندگی او و دختر نابینایش را از هم می‌پاشد و این سرنوشت اوست که از یک شهر به شهر دیگر در جستجوی وی باشد تا عاقبت نیز مرگ را در میان کشمکش با شوهری سرگردان بیابد. هر دو ــ هم او و هم «اوشیزو» ــ تعلق به نوعی تیپ زن متحمل، بدبخت و بداقبال دارند.

در فیلم ها، تصویر این زن متحمل بطور انتزاعی می تواند دلیل موجه و کافی بر ادعانامه‌ی او علیه جور و ستم جنس مرد باشد. بیشتر آثار بر مبنای چنین تمی، فیلم احساساتی و یا ملودرام های زنانه خوانده می شود. تصویر زنی که رنج ها را تحمل کرد و بی آنکه شکایتی داشته باشد، کاملاً در ما نفوذ و رسوخ می کند و تحسین را به خاطر تقوا و فضیلت او بر می انگیزد. این تأثیر بیش از آنچه به جهت ترحم و دلسوزی باشد، نوعی ستایش از زن بودن است. چنین ستایشی را می توان در ذهن ناخودآگاه مردم عادی هم جستجو کرد. همچنانکه تصاویری از زنان بدبخت در فیلم هائی مانند «سوشون کوچی یاما» و «ورق های گل یکجور» این چینین فکری را تعمیم دادند، از خود تأثیر همیشگی بر بسیاری از فیلم های ژاپنی پیش و بعد از ۱۹٤۵، بر جای گذاردند. این تأثر را به خوبی می توان در کارهای «کنجی میزوگوشی»، «کانه توشیندو» و «شوئیی ایمامورا» مشاهده کرد.

قدیمی ترین و کامل ترین فیلم در این خصوص، «تاکی نوشیرایتو»[۸] (۱۹۳۳) ساخته‌ی میزوگوشی است که از روی یک درام عامه‌پسند شیمپا براساس نوول کیوکا ایزومی به وجود آمد و درباره‌ی یک زن نمایشگر سیار است که در تئاتر اسم «تاکی نوشیرایتو» روی او گذاشته اند. زن عاشق جوانی می شود که فکر و ذکرش دنبال تحصیل خویش در توکیو است و او تصمیم می گیرد

مخارج تحصیل وی را تقبل کند. به همین جهت، زمانی که به خاطر وی پولی از یک رباخوار قرض می کند و در موقع مقتضی نمی تواند از عهده‌ی پرداخت آن برآید، در دام رباخوار اسیر می شود و چون نمی تواند به خواسته هایش تن دردهد، بناچار او را به قتل میرساند. در دادگاه، مرد جوان با وجود آنکه موفقیت خویش را مدیون اوست، از زن دفاع نمی کند و قانون وی را محکوم به مرگ می سازد. پس از این واقعه، مرد جوان پشیمان و نادم از آنچه پیش آمده، دست به خودکشی میزند.

هرچند مایه‌ی اصلی این فیلم مملو از وقایع تصادفی و بازیهای ملودرامی است، معذلک به شکلی بسیار شگفت‌آور تصویر یک زن بدبخت و زجرکشیده را که ضمناً از سوئی دیگر وابسته به دنیای غم انگیز جدید است، مجسم می سازد. از خودگذشتگی «تاکی نوشیرایتو» به این خاطر که بتواند مرد جوان را به دانشگاه بفرستد، در واقع از خود نمونه و الگوئی خاص در جامعه‌ی ژاپن بر جای می نهد ضمن آنکه اصولاً «میزوگوشی» این ایده را برپایه زندگی خصوصی خویش طرح ریزی کرد زیرا وی با پول خواهرش دوره‌ی مدرسه هنرهای زیبا را گذرانده بود.

در «تاکی نوشیرایتو» مرد موفق نه تنها در مقابل فداکاری و از خودگذشتگی زن قهرمان داستان شکست می خورد، بلکه تصمیم به خودکشی می گیرد. واقعیتی که وی بعداً خودکشی می کند، نشانه‌ی کفاره عمل اوست همچنانکه چنین روانکاوی در حقیقت در ذهن و فکر خود میزوگوشی هم نسبت به ستایش از زنانگی وجود دارد، این نحوه تلقی را در دو صحنه می توان آشکارا دید.

اولین صحنه در اواخر شب به روی پلی دور از شهر، در جائی است که تاکی نواشیرایتو و مرد جوان، عشق به یکدیگر را ابراز میدارند. جوان نزدیک پل قوز کرده در حالیکه زن او را صدا میزند. جوان به طرف بالا نگاه می کند و او را در بالای سر خود می بیند که باریک‌اندام و جذاب ایستاده و به وی خیره شده است. نوع کمپوزیسیون و صحنه‌پردازی چنان است که به خوبی نظر احترام‌آمیز کارگردان را نسبت به زنان نشان میدهد. صحنه‌ی دوم هنگامی است که زن به رباخوار می گوید نمی تواند پول او را پس بدهد و از انجام توقع وی خودداری میورزد. عکس‌العمل مرد بلافاصله اینستکه با خشونت موهای زن را گرفته و او را بر کف زمین می کشاند. این عمل وحشیانه در واقع نشانه‌ی تغییر اولین لحظه‌ی ظاهر شدن تاکی نوشیرایتو به روی پل است و وحشتی که ایجاد می شود به همان زیادی خشونت فیزیکی، فریادیست علیه بی حرمتی شأن و مقام زن.

هر دوی این صحنه‌ها نشان میدهد که چقدر ستایش میزوگوشی از زنان برپایه‌ی رحم و دلسوزی او نسبت به زنان ستمدیده و بدبخت استوار است. وی آنها را از اصل به عنوان زنهای

شریف و اصیل می شناسد و این دگرگونی بعدی را به صورت یک موجود بدبخت و زبون، صرفاً نتیجه‌ی اعمال مردها، جامعه و حتی گناه بشری میداند.

منتقدین اغلب دو فیلم میزوگوشی «مرثیه اوزاکا» و «خواهران گیون» (هر دو در سال ۱۹۳۶) را نقطه‌ی عطف دوران کارش میدانند. تنها تفاوت «تاکی نوشیرایتو» با آن فیلم‌ها اینستکه در فیلم اخیر توجه وی را معطوف به زیبائی رقت‌بار و حزن‌انگیز زن بوده است در حالیکه در «مرثیه اوزاکا» و «خواهران گیون» وی اشاره می کند که این گونه زنها حق دارند علیه مردان اعتراض کنند. استفاده‌ی روشن و صریح رئالیسم سینمائی او سبب می شود که این اعتراض بیشتر بنظر دلچسب و متقاعد کننده بیاید.

در «مرثیه اوزاکا»، دختری به خاطر نجات پدر و برادرش گمراه می شود در حالیکه آندو بعداً وی را به همین دلیل طرد می کنند. پس از آن، دختر به میل خودش جاده‌ی گمراهی را ادامه میدهد.

چنین موردی در باره‌ی گیشای کوچکتر فیلم «خواهران گیون» هم صادق است. خواهر بزرگترش ــ که او نیز یک گیشاست ــ ناگزیر می شود با وجودیکه حامی‌یش دیگر به او پولی نمیدهد همچنان از وی مواظبت و نگهداری کند. خواهر کوچکتر نقطه‌ی مقابل اوست و دوست دارد از راه فریب و نیرنگ جیب مردها را خالی کند و اینکار را آنقدر ادامه میدهند تا بالاخره یکروز یکی از مردها وی را از اتوموبیل به بیرون پرتاب می کند. خواهر بزرگتر در بیمارستان سعی دارد او را نصیحت کند لیکن با فریاد خواهر کوچکتر که می گوید: «شغل همه‌ی گیشاها متعفن و گند است» بر جای خشک می شود. حرف وپیام این صحنه، در واقع شامل همه‌ی مردانی می شود که به این شغل ارتباط دارند.

مانند قهرمان زن «مرثیه اوزاکا»، گیشای جوان هم بنا به ضرورت و نیاز زندگی ازچنین رفتار و خصوصیتی برخوردار نیست حتی این اخلاق نتیجه‌ی تمایل به گناه و فساد نیز نمی تواند باشد. هر دوی این دختران به شیوه‌ی معصومانه‌ئی که بنظر تقریباً ساده و بی آلایش میآید، عمل می کنند. در مقابل، مردانی که با آنها رابطه دارند در آخر سر به صورت آدم‌های هرزه‌ی مضحکی درمیآیند که تنها لایق اهانت و تحقیراند.

با شاهکارهای پیش از جنگ میزوگوشی بود که پرداخت شاعرانه (رومانتیک) و واقعی (رئالیستی) به طرزی موزون درهم آمیخته شد در حالیکه تم اصلی در واقع ستایش از زنانگی بود و بدین ترتیب وی توانست خود را به عنوان خالق یک دنیای یگانه معرفی کند. «تاکی نوشیرایتو» ی رنجدیده و دختران جوان متهم، جای خود را به زنانی چون همسر در «اوگنسو» («اوگنسو مونو گاتاری»[۹] ــ ۱۹۵۳ــ سناریو از یوشیکاتا یودا) و مادر در «سانشو، نگهبان‌دژ»

(«سانشودایو»[10] ــ ۱۹۵٤) دادند، زنانی که در حقیقت با از خودگذشتگی و فداکاری خویش مردان گناهکار را تطهیر کردند. فیلم های میزوگوشی با این چنین زنان قدرتمند و تقریباً روحانی، به صورت سرودهائی در باره‌ی زن بودن درآمدند و وی با تمایل شدید تبدیل آن به اعتقادات مذهبی جهان، کوشید تا جبنه های زیبائی گرائی را با ستایش از زنها توأم سازد.

«کانه توشیندو» کارگردان دیگریست که سناریونویسی را تحت نظرمیزوگوشی آموخته و در واقع او نیز وارث یک چنین تمی است. شاید به‌توان نقطه نظر شیندو را در خصوص زنها، نتیجه‌ی تشویق استاد در همین زمینه دانست معهذا خود به شکل متفاوتی جلوه گر شده است. از وقتی که وی شروع به نگاشتن سناریو برای بسیاری کارگردانها کرد، این تم را بطور مداوم ادامه نداد و صرفنظر از دو ــ سه استثناء، تمام درام‌هائی که خود ساخت برپایه‌ی موضوع مربوط به زنان استواربود و همسرش «تویوکواوتووا» غالباً رل اصلی زن را در آنها برعهده داشت.

زنهای «شیندو»، در نقطه‌ی مقابل قهرمانهای زن «میزوگوشی»، نه کاملاً زیبا بودند و نه زشت و بدهیبت. به هر حال، آنها بسیار رک و صریح اند و همیشه با خشم به جامعه‌ی مردانه حمله می کنند. در کارهای اولیه مانند «خلاصه»[11] (۱۹۵۳) و «فقط زنها غم را می شناسند»[12] (۱۹۵۸) شیندو از لحاظ اینکه زنهای ژاپنی در قدرت تحمل کار و ایستادگی در مقابل مردهای تنبل تا چه حد ظرفیت دارند، با میزوگوشی تفاوت دارد. در دهه‌ی ۱۹٦۰، سوژه‌ی مردهای مغرور و متکبر در مقابله‌ی با زنان بدبخت و بداقبال، به تم ناتوانی در فیلم های شیندو موسوم به «احساسات از دست رفته»[13] (۱۹٦٦) و «سرچشمه احساسات»[14] (۱۹٦۷) مبدل گشت.

هم میزوگوشی و هم شیندو و در فیلم های اولیه‌ی خود، زنها را به صورت قربانیان مجسم می کردند. بنظر میرسد شیندو با قرار دادن ضعف مضحک جنس مذکر در مقابل لجام گسیخته‌ی جنس مونث، طی دهه‌ی ۱۹٦۰ می خواست چنین بگوید که زنها هم نیروی انتقام پس گرفتن را دارند. در حقیقت، این مسئله واکنش جامعه‌ی پس از جنگ بود زیرا که گفته می شد مردهای ژاپنی طی شکست ژاپن، تقریباً احساسات مردانه‌ی خویش را از دست دادند در عوض زنها قوت و قدرت بیشتری بدست آوردند.

از نقطه نظر «شوئیی ایمامورا» زنها همیشه در خانه‌ی خویش صاحب قدرت بودند و احتیاجی به تغییرات پس از جنگ در این زمینه نبوده است. وی اولین فیلم خود را به سال ۱۹۵۸ با نام «هوس دزدیده شده»[15] در باره‌ی ادیب جوانی ساخته که ناخواسته در دام گروه کثیفی از نمایشگران دوره گرد می افتد و به دنیای هرزگی کشیده می شود. با تمام این احوال، او معتقد است که همه‌ی این آدم ها را به خاطر آنچه هستند، دوست میدارد و در واقع امیدوار است بتواند براساس زندگی مردم عادی یک اثر جدید هنری خلق کند. در آخر، تمامی این رؤیاها، بدل به

امیدی واهی می شود. او فریفته ی یکی از دختران «یاکوزا» شده ــ دختری که با وجود اجتماع دور و بر خود همچنان پاک و بیگناه باقی مانده ــ و به اتفاق یکدیگر از دنیای منحط و فاسد این گروه میگریزند.

قهرمان فیلم با وجود آنکه به قدرت مردم عادی اعتقاد دارد معهذا نمیداند که چگونه آنرا بدل به ارزش های «مثبت» کند. از این رو، وقتی تمامی کوشش خود را به کار می بندند و نتیجه ئی نمی گیرد، تسلیم می شود. عکس العمل انجام بی نتیجه ی چنین کاری را می توان در صحنه ی اختتام آنجا دید که وقتی قهرمان و معشوقه ی او در حال فرار به دنیای روشنائیهای شهر وارد می شوند، درست در نقطه مقابل آن جمعی از دهقانان رامی بینیم که به تعقیب سردسته نمایشگران دوره گرد پرداخته اند زیرا وی جوجه های آنها را به سرقت برده است.

جاذبه ــ انزجار، عشق ــ نفرت، مثبت ــ منفی: این چنین روحیه ی دوگانه ئی را می تواند در نحوه ی شخصیت‌پردازی «ایمامورا» ی جوان مشاهده کرد. ایده کلی در نخستین موفقیت بزرگ او، فیلم «خوکها و ناوگان جنگی»[۱۶] (۱۹۶۱) به خوبی به چشم می خورد. داستان یک دسته ی کوچک گانگستر را نشان میدهد که شروع به تربیت وپرورش خوک می کنند زیرا که می توانند از آشغال و خاکرو به های یک پایگاه نظامی آمریکائی در همسایگی خود غذای آنها را تأمین سازند. به هر جهت، هنگامی که معلوم می شود آنها بدون مجوز به چنین کاری مشغولند، اختلاف بین شان به وجود میآید و سرانجام به جان یکدیگر می افتند.

در هر دوی این فیلم ها، بنظر میرسد که ایمامورا مردی عادی را به دو طبقه خوب یابد، مترقی و یا ارتجاعی تقسیم می کند و از خوب حمایت کرده و بد را مورد انتقاد قرار میدهد. او به زنان معمولی توجه بیشتری مبذول میدارد به همانگونه که میزوگوشی و شیندو نیز از زن بودن ستایش می کنند. ایمامورا به کمک سناریونو یس جدید خو یش «کیجی هاسبه» زنها را با قدرت حیاتی و سرسختی غریب در بین توده ی مردم تجسم می بخشد. نخستین اثر ایمامورا با تشریک مساعی هاسبه «زن عنکبوت»[۱۷] (۱۹۶۳) نام داشت که داستان آن در اطراف زنی بود که دهکده ی کوهستانی خودرادرشمالشرقی رها کرده به توکیو میرود تا روسپی شود. او در آنجا موفقیتی بدست نیاورده و میرود تا در نکتب و بدبختی غرق شود لیکن با نیروئی خاص سعی می کند زندگی خود را به شکل دیگر تغییر دهد و این تغییر در واقع منجر به خنده ی تماشاچی می شود و این خنده دار بودن نه فقط حکایت از جهل و نادانی او می کند بل تجسمی از تحسین به خاطر قدرت و سرسختی وی نیز به شمار میآید. برخلاف آثار ابتدائی میزوگوشی و شیندو که بدبختی زن را در ساختمان اجتماعی و اعمال جنسی مرد میداند و به همان دلیل احساس گناه را در تماشاچی مذکر برمی انگیزد، در «زن عنکبوت» در حقیقت هیچ چیز وجود ندارد که آدم احساس کند مسئول عدم

خوشبختی زن، مردها بوده‌اند.

ایمامورا هنوز هم به دلیل به عنوان یک «ستایشگر زن» شناخته می شود زیرا که در فیلم‌های اخیر از جمله «قصد جنایت»[18] (۱۹٦٤) او زنها را در تیپ خود ساخته‌ی با اراده‌ئی نشان میدهد که از لحاظ روحی کنترل مردهای خود را به عهده دارند.

قهرمان زن فیلم «قصد جنایت» همسر نادان و ساده‌ی یک مرد مستبد است که علیرغم رابطه‌ی شوهرش با زنی دیگر، با او زندگی می کند. تصادفاً در یکی از روزها که تنهاست مورد تجاوز جوانی قرار می گیرد و با وجود قانونی که در این مورد وجود دارد و زن ژاپنی پس از چنین عملی بایستی خودکشی کند، مقاومت وپایداری به خرج میدهد تا سرانجام طی یک نقشه‌ی ماهرانه جوان متجاوز را مسموم می سازد.

پیام «ایمامورا» اینستکه مهم تر از رعایت اخلاق و رفتار درحقیقت رفتن به بطن زندگی است. وقتی که زندگی با این معیار سنجیده شود مطمئناً برای قهرمان زن موقعیتی به وجود میآید تا بتواند خودش را در میان مردم عادی و خصوصاً مردها حفظ و حراست کند.

در فیلم دیگر «ایمامورا»، «امیال ژرف خدایان و یا کوراگجیما: افسانه‌هائی از جزیره جنوب»[19] (۱۹٦۸) زنها در یک اجتماع بدوی به صورتی مجسم می شوند که کنترل درونی و معنوی یک پایگاه بسیار قدیمی ژاپنی را به عهده دارند. داستان این فیلم در یک جزیره‌ی کوچک ــ شاید در مجمع الجزایر اوکیناوا ــ رخ میدهد و قصه‌ی عجیب آن از واقعیت و افسانه چنان درهم آمیخته است که جدا کردن ایندو از هم بسیار مشکل بنظر میرسد. شخصیت‌های اصلی دو خواهرند که خواهر بزرگتر معشوقه‌ی رئیس دهکده است و خواهر کوچکتر که عقب افتاده است در واقع با فریب یک مهندس از شهر توکیو، سعی در خرابکاری و جلوگیری از مدرن شدن جزیره دارد. به هر جهت، در انتها به خاطر اعمال زشت و ورابط ناشایست، این خانواده عاقبت به مجازات خویش میرسند. صحنه‌ی پایانی فیلم بسیار تکان دهنده است. خواهر بزرگتر ــ که برادرش به طرز وحشیانه‌ئی به قتل رسیده ــ به روی قایقی با بادبان سرخ که بر دریا شناور است، دیده می شود. بعد، پنج سال پس از آن، مسافرین توریست هواپیمائی که به روی جزیره در پرواز است، همچنان قایق با بادبان سرخ را بر افق می بینند که در آن شبح دختر قابل تشخیص است. در صحنه‌ی بعد، شبح خواهر کوچکتر نیز بر اولین راه‌آهن جزیره در حال گذر دیده می شود. ایندو خواهر یکبار دیگر پیوستگی خویش را در به وجود آوردن یک جامعه‌ی مشترک نشان میدهند، جامعه‌ئی که به وسیله‌ی جزیره‌نشینان به خاطر رهائی از ایجاد یک دنیای جدید نابود و از هم پاشیده می شود. در واقع جامعه‌ی جدید که به روی خرابه‌های قدیمی بنا می گردد زیاد تفاوتی با فیلم ایمامورا «قصد جنایت» ندارد، جائی که به نظر میرسد زن به عنوان سمبل

جامعه‌ی قدیم تحت کنترل است.

در تضاد با معصومیت «میزوگوشی»، زنان بخشنده، قهرمانهای زن «شیندو» و بعدها انتقام خویش را از مردان باز می‌ستانند، لیکن برای قهرمانهای زن «ایماموراً» انتقام لزومی ندارد. مردهای ژاپنی زنها را به صورت سنگهائی جهت پایه‌ی ساختمان یک فرهنگ جدید به کار می‌گیرند اما پس از آنکه چنین بنیادی قدیمی احداث شد، فقط از اینطریق می‌توانند پیشرفت و ترقی کنند. زنهای ژاپنی به وسیله‌ی به کار گرفتن اجباری مردهاست که موفق می‌شوند انتقام خود را به انجام برسانند.

دو خواهر در فیلم «امیال رژف خدایان» در حقیقت «میکو»[۲۰] هستند، یعنی زنهائی که از بچگی در معبد مقدس «شنیتو»[۲۱] خدمت می‌کردند. نقطه دید «ایماموراً» از زن چنین راهبه‌های قدیمی است که به صورت واحدهای کوچکی از یک جامعه‌ی زنانه زندگی می‌کرده‌اند و مثل گذشته ادامه دهنده‌ی آئین «میکو» یا راهبه‌ها بوده‌اند.

فیلم‌های «ایماموراً» تمایل شدید به توهم زن به مثابه راهبه‌ها دارد که خود در همان زمان او را وحشت‌زده می‌کند و به روی پرده و به صورت تصویر بهم پیوسته‌ئی از تمامی آن ارزش‌هائی درمیآید که به وسیله‌ی جامعه‌ی جدید ژاپن در زیرپا خرد و نابود می‌گردد.

۳ــ زنهای زیبا

چند سال پیش یک برنامه‌ی تجربی قابل توجه تحت عنوان «همه زمین خانواده ماست» برای تلویزیون ژاپن ساخته شد. این برنامه پنج بازیگر زن ژاپنی را در محوطه‌ی دانشگاه‌های متفاوتی نشان میداد، مثلاً یکی در گینه جدید، یکی در دهکده‌ئی به روی تپه‌های افریقا، یا در دهکده‌ی اسکیمو در گرین‌لند، گذری ازپاریس و شهری در برزیل. در بین این محل‌های گوناگون در حقیقت از مردم رأی گرفته می‌شود که تصور می‌کنند کدامیک از آنها زیباترین هستند. پنج بازیگر زن اینها بودند: «فوجیکو یاماموتو» که بعدها به عنوان معرف زیبائی ژاپنی شناخته شد، «کائورو یومی» یک رقاصه‌ی جذاب، «آکیمیکومارو یاما» زنی با جامه‌ی مردانه، «نیجیکو کیوکاوا» یک کمدین میانه‌سال که اغلب نقش رئیس مونث باید گانگسترها را بازی می‌کرد، و «رو ریکو آسواکا» یک زن با احساس با تیپ مدرن. تماشاگران ژاپنی وقتی دانستند که «روریکو آسواکا» و نه «فوجیکو یاماموتو» بیش از همه محبوب بوده است، متحیر شدند. «فوجیکو» به همراه «نیجیکو کیوکاوا» تنها در افریقا و دهکده‌های اسکیمو مورد توجه قرار گرفته بودند در حالیکه «روریکو» در آنجا موفقیتی نداشت.

انگیزه‌های این انتخاب از هر جهت قابل ملاحظه بنظر میرسید. معیار زیبائی در دهکده

افریقائی در واقع سلامتی یک زن به شمار میرفت و بعد استعداد او جهت انجام کار زیاد، خلق و خوی مهربان و نیروی او برای به وجود آوردن بچه های فراوان. بنابراین، «روریکو آسواکا» صرفاً به خاطر زیبائی، ضعف و سستی خود نمی توانست چنان مناسب باشد. همین طور، محبوبیت مادرانه ای «نیجیکو کیوکاوا» هم کاملاً قابل قبول بنظر میرسید در حالیکه «فوجیکو یاماموتو» تقریباً چیزی مثل یک رمز و رازباقی ماند. جاذبه ی «روریکو آسواکا» درشهرهای جهانی تعجب آور نبود زیرا محبوبیت وی درژاپن بیشتر به خاطر زیبائی تیپ مدرن او محسوب می شد. یک جوان پاریسی در گفتگوئی ابراز عقیده کرد: «واقعاً او یک بازیگر ژاپنی است؟ راستی یک زن پاریسی نیست؟» بدیهی است که وی توانسته بود احساس زیبائی خود را راحت به شهرنشینان منتقل سازد. از یک دانشجوی کالج گینه جدید سؤال شد که چرا وی «آکیهیکو مارو یاما» را برگزیده است، وی پاسخ داد که نحوه ی زن/مرد بودن این زن برایش «یک ژاپنی واقعی» را مجسم می کند.

«ستسوکوهارا» یکی از محبوب ترین بازیگران زن مورد علاقه ی ژاپن که ضمناً همیشه به عنوان زیبای ژاپنی معرفی شده، نمونه ی دیگری در این زمینه است. یکبار یک آلمانی که شیفته ی فیلم های «اوزو» شده بود تصمیم گرفت زبان ژاپنی یاد بگیرد و به ژاپن بیاید تا با «ستسوکو» صحبت کند. حتی دونالدریچی معروف ترین منتقد آمریکائی فیلم های ژاپنی نیز همیشه از او به عنوان یک نمونه ی کامل زنی با وقار عجیب و غریب یاد می کند.

عکس العمل در برابر چنین ابراز عقیده هائی باعث می شود که تصور کنیم بازی «ستسوکوهارا» تقریباً چیزی جدی و خشک است. بنظر میرسد که بازی او برای غربی ها نامطبوع و خوشایند باشد لیکن برای جماعت ژاپنی در حقیقت او تجسم معنوی سرسختی یک زن است در برابر کردن وضع اقتصادی ژاپن با غرب و در ضمن استحکام زیر بنای ژاپن جدید. برای ژاپن نشانه ی چنین خلوص و صمیمیتی زیبائی واقعی در زن است. از این رو، ستسوکوهارا هر زمان که نقش یک خانم معلم ــ در واقع بهترین سمبل دنیای نو ین ــ را بازی می کند از همیشه زیباتر بنظر میرسد.

«فوجیکو یاماموتو» نیز بازیگر زن دیگریست که غالباً چنین احساس خلوص و پاکی را القاء می سازد. آنها در حقیقت شخصیت های تیپیک زنهای بورژوای ژاپنی، خانواده های اعیان و طبقه بالای جامعه قدیم را ترسیم می کنند و زیبائی هر دو آنان متکی بر نحوه ی رفتار و خصوصیات اخلاقی یشان است و بستگی به شکل بینی و یا چشمهای آنها ندارد.

در کنار فوجیکو یاماموتو و ستسوکوهارا، کیکوکیشی، شیهو فوجی مورا، یوشیکوکوگا، کیوکوکاگاوا و بسیاری دیگر از هنرپیشه های زن موفق باید گفت در القای محیط غم انگیز و

دلتنگ کننده‌ی بورژوازی با زیبائی تلخ خویش نتیجه‌ئی را که باید بدست نیاوردند. مثلاً، به عنوان نمونه، «یوشیکو کوگا» نقش یک همسر را درچند فیلم خانوادگی عصر حاضر بازی کرد در حالیکه تماشاگران به خوبی حس می کردند که وی به شدت از بازی در این گونه رلها رنج می برد زیرا که چهره‌ی او که از یک خانواده‌ی خوب و برجسته است و زیبائی یگانه و تبسم خاص او نمی‌تواند تجسم دهنده‌ی زنی از طبقه‌ی متوسط باشد. «میکوتاکامینه» شاید نخستین بازیگری باشد که چنین زیبائی را در فیلم هائی مانند «جریان گرم»[۲۲] (۱۹۳۹) ساخته‌ی کاسابورو یوشی مورا و «خواهران و برادران خانواده‌ی تودا»[۲۳] (۱۹٤۱) ساخته‌ی اوزو، مجسم کرد. او و کسانی مثل او، چهره‌های محبوب جوانان روشنفکرژاپنی از خانواده‌های نه چندان دولتمند بودند. آنها در آرزوی نجات چنین دختری شجاع و سرسخت از سقوط حتمی او به وسیله‌ی خانواده‌ی طبقه بالای خویش بودند.

در فیلم «جریان گرم»، مرد جوانی بین ازدواج با دختری از یک خانواده‌ی رو به زوال بورژوازی (میکوتاکامینه) وپرستاری (میتسکومیتو) از آدم‌های هم طبقه‌ی خود، مردد مانده است. عاقبت، اوپرستار را انتخاب می کند. این در حقیقت مشکل عشقی آن دوره به شمار میرفت و کروساوا فیلم «تأسفی برای جوانان ما نیست» خود ــ که نمونه‌ی این نوع فیلم عشقی بدون مشکل پس از جنگ است ــ را براساس داستان دختر (ستسوکوهارا) یک پروفسور معروف دانشگاه می سازد که تصمیم می گیرد با رهبر یک گروه ضدجنگ از یک خانواده‌ی دهقانی ازدواج کند.

از وقتی که جنبش اجتماعی در دوره‌ی ژاپن جدید به طبقات متوسط وپائین جامعه این اجازه را میدهد تا برای ارتقاء به طبقه‌ئی بالا تر رؤیای خویش را عملی سازند، زنهای متعلق به چنین طبقه‌ئی مصمم می شوند که اراده‌ی قوی و غرور ذاتی خود.را نشان دهند. بین این دسته از بازیگران زن که واجد چنین کیفیتی هستند می توان کینوتو تاناکا، ایسوزو یامادا، ماشیکوکیو و آیاکو و اکائو را نام برد. بدون هیچ استثنائی همگی آنها اولین بار نقش دختران پاک و معصوم و شیرین را به عهده داشتند. این تغییر شکل و دگرگونی را کینو یو تاناکا در ساخته‌ی میزوگوشی «زن اوزاکا»[۲٤] (۱۹٤۰) یا ایسوزو یامادادر «مرثیه اوزاکا» و یا ماشیکو کیو در ساخته‌ی یوشیمورا «جامه فریب»[۲۵] (۱۹۵۱) و یا آیاکو و اکائو در ساخته‌ی یاسوزو ماسومورا «اعترافات یک همسر»[۲۶] (۱۹٦۱) به خوبی نمایان می سازند. آنها هیچیک از خانواده‌های طبقه پائین جامعه نیستند، مثلاً کینوتو تاناکا، به عنوان نمونه، در یک خانواده‌ی ثروتمند شهرستانی متولد شده و بعدها در اثر سقوط خانواده، وی دوران سختی را میگذراند و با این حال موفقیت او مدیون عزم و تلاش پیگیری است که جهت اعاده‌ی حیثیت خانواده و تلافی خسارات گذشته به خرج میدهد. تیپ زنی که به وسیله‌ی این بازیگران روی پرده مجسم می شود، یک زن کاملاً ژاپنی است. زنی

که به خاطر خودخواهی مرد خود نومید نمی شود و در واقع می کوشد وی را وادار به کسب درآمد بیشتری کند وحتی نوعی انقلاب در او به وجود آورد. در فیلم های پیش از جنگ، این تیپ زن سرسخت و لجوج اغلب کسی است که شدیداً مبارزه می کند تا به صورت همسر پست و حقیر یک فئودال درنیاید. در فیلم های بعد از جنگ، این زن تیپ منفی یعنی یک گیشا و یا زن بار به خود می گیرد که میکوشد از طریق حرفه ی خود مرد مغرور را کوچک و سرافکنده کند.

در فیلم «بونچی»[۲۷] (۱۹۶۰) اثر کن ایچی کاوا، و فیلم تلویزیونی «کانال جبنی»[۲۸] (۱۹۶۶) شخصیت قوی همسرهای تاجر و سرمایه دارانی ترسیم می شود که نفوذ آنها به روی مسائل مادی و شغلی بسیار بیشتر از شوهران خویش است. این موضوع شاید تعجب آور نباشد اگر توجه کنیم که در زمان فئودالی، فقط شوهران سامورائی کاملاً برتر از همسران خود بودند در حالیکه شوهران سرمایه دار و تاجر و همسران آنها غالباً در کنار یکدیگر فعالیت و کار می کردند. تفاوت بین زمینه ی خانوادگی سامورائی با سرمایه دار را می توان در دو نمونه ی «کروساوا» و «کیسوکه کینوشیتا» به خوبی مشاهده کرد. نفر اول پسر یک مربی ورزش های نظامی است و تنها فیلم های براساس سوژه های مردانه ساخته است در حالیکه نفر اخیر که پسر یک عطار محسوب می شود، فقط توجه به فیلم های زنانه داشته است.

در دوره ی پس از جنگ، تمایز بین یک تیپ بورژوازی با یک تیپ زیبای معمولی اغلب به روشنی مشخص نیست. هنوز هم بهترین فیلم هائی که توانسته روح چنان زن مدرن ژاپنی را القا کند، بر هر دو هم استقامت و پشتکار یک زن معمولی و هم زیبائی خاص او تکیه داشته است. «آکتریس»[۲۹] (۱۹۴۷) ساخته ی کینوگاسا، «بهار گذشته»[۳۰] (۱۹۴۹) ساخته ی اوزو وسایر آثار با شرکت ستسوکوهارا، «رودخانه شب»[۳۱] (۱۹۶۰) ساخته ی یوشیمورا و «برادر آن زن»[۳۲] (۱۹۶۰) ساخته ی ایچی کاوا، تماماً فیلم هائی هستند که قهرمانهای زن آن با زیبائی خاص خود در حقیقت فقدان تقوا و فضیلت مردهایشان را تجسم می بخشند. این شکل، نوع دیگری از ستایش زنانگی یک زن است که آخرین تجسم آنانرادرفیلم یوشی شیگه یوشیدا «بهاران گرم آکیزو»[۳۳] (۱۹۶۲) می توان دید.

قهرمان این فیلم، جوان روشنفکری است که اعتقاد دارد شکست ژاپن در جنگ جهانی دوم، در واقع نوعی نجات و آزادی است لیکن به مرور در میان بحران و شورش ها و در دوره ی پس از جنگ تمامی ایده آل های خود را از دست میدهد و به صورت آدمی پیش پا افتاده درمیآید. در نقطه ی مقابل، قهرمان زن یک دختر جوان ساده است که بر اثر شکست به شدت غمگین و ناراحت شده و بعداً به سبب از دست رفتن ایده آل پسرک او بیشتر متأثر میگردد تا آنجا که همه ی امیدهای خود ا از کف داده و سرانجام دست به خودکشی میزند.

نتیجه‌ی این فیلم بطور سمبلیک نوع تغییر اساسی درژاپن پس از جنگ است. تا تقریباً اوایل دهه‌ی ۱۹۶۰ چنین مردهائی دلسرد و نومید در سینمای ژاپن اغلب در تضاد با قهرمانهای زن با اراده‌ئی که می کوشند استقامت و شجاعت خویش را حفظ کنند، نشان داده می شوند. این تضاد بنظر میرسد که با خودکشی قهرمان زن اندک اندک ناپدید میگردد. از آن پس، فریاد مردهای ژاپنی به گوش میرسد که می خواهند اعتماد به نفس خویش را دوباره بدست آورند، این فریاد با خود بارور ساختن مجدد مردانگی را نوید میدهد و واقعیتی که مردان ژاپنی مثل قهرمان «بهاران گرم آکیزو» تواضع و فروتنی خویشتن را طی دوره‌ی بعد از جنگ از دست داده بودند.

٤ــ زنها و سرنوشت

هنگامی سرنوشت ــ یا واقعیت اجتناب‌ناپذیر ــ زندگی یک زن در فیلم ژاپنی به نمایش درمیآید، می شد آنرا تلفیقی از دو جنبه‌ی متفاوت دانست یکی ابراز علاقه به جهت بدبختی هایش و دیگری تحسین به خاطر سرسختی معنوی و روحی او. این طرز تلقی از زن در غایت خودش در فیلم های «میکیوناروسه» مشهود است: «آذرخش»[۳۴] (۱۹۵۲)، «برادر بزرگتر، خواهر کوچکتر»[۳۵] (۱۹۵۳) و «ابرهای متغیر»[۳۶] (۱۹۵۵).

قهرمان زن فیلم «آذرخش» راهنمای یک شرکت توریستی اتوبوسرانی در توکیو است. او ازمادرش تنفر دارد که تمامی بچه های دیگرش ازمرهای مختلفی است وحس می کند که برادران و خواهران سرگردانش هم سرنوشتی بدتر دارند و به همین لحاظ تصمیم می گیرد خانواده‌ی کثیف خود را ترک کرده و تنها زندگی کند. در انتها، وی نمی تواند رابطه‌ی خویش با مادرش را قطع سازد و در تماشاچی این احساس به وجود میآید که بالاخره یک روز او در برابر همه‌ی ناملایمت ها رضایت و خرسندی خود را آشکار خواهد کرد.

«برادر بزرگتر، خواهر کوچکتر» از آنجا شروع می شود که زنی جدا شده از خانواده، به خانه‌ی والدین خویش در حوالی توکیو و در کنار رودخانه‌ی «تاما»، باز می گردد. برادر او ــ که یک کارگر است ــ برایش احساس دلسوزی می کند و علیرغم ناراحتی و تأثر نمی تواند رفتار تند و خشن خود را از یاد ببرد و سرانجام وی را به شدت تنبیه می کند. با وجود نفرت از انجام چنین عملی، زن می فهمد که برادرش تا چه حد او را دوست می دارد واحساس همدردی می کند. البته این موضوع موجب نمی شود که زن عمل زشت او را تأئید کند به همین دلیل هم درپایان می توان حس کرد که وی مطمئناً دوباره به زندگی سابق خود باز خواهد گشت. تنها خواهرکوچک فهیم اوست که پی می برد چقدر بدبخت است و دلش به حال او می سوزد.

در فیلم های فوق، مادر شکست خورده و خواهر از دست رفته زنهای نماینده‌ی

«ناروسه» اند که هیچ یک نه دستخوش دگرگونی واقع شده و نه پیشرفتی در زندگی پیدا می کنند. «ناروسه» در واقع به تکامل بشر اعتقادی ندارد. برای او، زندگی به سادگی رشته‌ئی از حماقت و نادانی است. به هر حال، برای کسی که بخواهد از آن احتراز کند، سخت است و هیچ کس هم نمی‌تواند از سرنوشت و تقدیر بگریزد. «ناروسه» نومید از زندگی نیست زیرا اصولاً چیزی خطا و اشتباهی در حماقت و نادانی نمی بیند چنانچه حتی کسی مرتکب دوست داشتن زندگی هم بشود.

در هسته‌ی اصلی این نحوه تلقی سرسختی قرار دارد، نه معتقد به سرنوشت بودن (فاتالیسم)، و این تم از طریق قهرمان زن (هیدئکو تاکامینه) به بهترین وجهی در فیلم «ابرهای متغیر» توصیف می گرددد. طی جنگ دوم جهانی، او از طریق حکومت وقت به و یتنام فرستاده می شود و در آنجا با یک مهندس ژاپنی که زن دارد، رابطه برقرار می کند. این رابطه‌ی بی سرانجام تا بازگشت آنها به ژاپن ادامه می یابد. مرد در انجام تجارب جدید خود با شکست رو برو می شود و با روحیه‌ئی افسرده و ضعیف سعی می کند در مصاحبت با زنهای دیگر همه چیز را فراموش کند. به هر جهت، بنظر میرسد آنچه قهرمان زن داستان در او می بیند به صورت یک راز باقی می ماند زیرا زن تا پایان تلخ بار وی را ترک نمی کند. هنگامی به مرد شغلی در یکی از نقاط دورافتاده، در جزیره‌ئی متروک، سپرده می شود زن با وجود بیماری خو یش به دنبال او میرود و خیلی زود پس از ورود آنها به جزیره، بی آنکه مورد مداوا قرار بگیرد در یک بیمارستان دولتی، میمیرد. بی تردید نمی توان انکار کرد که این در واقع افسانه‌ی یک زن کاملاً نادان و احمق است، با وجود آن هیچ کس هم نمی تواند پذیرد که او می توانست نوع زندگی دیگری غیر از آن انتخاب کند. با این حال، تماشاگران به خاطر عشق او به یک مرد بی ارزش و کوته‌فکر، و این واقعیت که روابط آندو برپایه سرسختی نامعقول و غیرمنطقی زن استوار است، به شدت تحت تأثیر قرار گرفتند. در فیلم های «ناروسه» روابط بین یک مرد و یک زن معمولاً به شکل مشکوک و پرمخاطره‌ئی توصیف می شود. به هر جهت، این رابطه با نوعی اصرار و سماجت حفظ می شود چنانچه زن نادان و احمق فیلم «ابرهای متغیر» به خاطر اصرار کورکورانه‌ی خود بسیار قابل احترام است. زنهای ژاپنی به جهت این احساس عاری از فریبندگی و سحر، تحسین می شوند زیرا در آن بطور غیرمنتظره‌ئی می توان نوعی امنیت و آسایش روحی کسب کرد.

۵ــ زنها و آزادی

شخصیت اصلی شاهکار یوشی شیگه یوشیدا «اروس، خدای جنگ به اضافه قتل عام»[۳۷] (۱۹۷۰) انقلابی پیش از جنگ ژاپن، «ساکائی اوسوگی» است. «اوسوگی» یک خرابکار

(آنارشیست) است که پس از آنکه تک همسری تقریباً از مد می افتد، او نیز از عشق آزاد طرفداری می کند. طی یک دوره از زندگی خویش، او با سه زن رابطه برقرار می سازد: یاسکو هورنز ایتسوکوماساتوکا و نوایتو که با این نفر آخر به وسیله ی پلیس نظامی طی دوره‌ی بحرانی سال ۱۹۲۳ اعدام می شود.

در این فیلم در اطراف یک شخصیت تاریخی، یوشیدا درام پیگیری بی نتیجه ی یک عشق و احساس آزاد بین جوانهای معمولی را هم مطرح می سازد. شخصیت زیر داستان این قسمت از فیلم یک دختر دانشجوست که درباره‌ی دوره «تایشو» (۲۶ــ ۱۹۱۲) تحقیق می کند و به آزمایش اوسوگی در مورد عشق آزاد ذیعلاقه می گردد. در یک بخش از فیلم، دخترک با زن جوانی ــ که تصور می شود دختر اوسوگی و نوایتو باشد ــ مصاحبه می کند در حالیکه بنظر نمیرسد اوپنجاه سال قبل از این به دنیا آمده و تا حالا جوان مانده باشد!

یوشیدا در حقیقت اوسوگی را به صورت یک موجود مالیخولیائی نشان میدهد که انقلاب را در شرایط تغییر و دگرگونی سیاسی توصیف نمی کند بلکه از نظ او زمانی است که آزادی کامل برای بشر به وجود میآید. در صحنه به «توشی هیکو ساکائی» یک جامعه شناس انقلابی، می گوید: «من میخواهم به قله زندگی برسم. در آن لحظه است که ما خلسه ی آزادی را درک می کنیم. اعتصاب کارگرها برای رسیدن به این خلسه، کافی نیست. ما به شجاعت و بروز یک اعتصاب عمومی بر اساس تلاش و مبارزه‌ی پرشور مردم احتیاج داریم. بعد، البته، همه کارگرها از قرنها اسارت رهائی خواهند یافت. آنها سپس به صورت مخلوقاتی در میآیند که تاریخ خویش را با تمام ارزش هایش می سازند».

ساکائی آنگاه با کنایه دست روی یک لغت ژاپنی «سه ئی»[۳۸] میگذارد که هم معنای زندگی و هم احساسات جنسی می دهد: «فکر نمی کنم اوسوگی عزیزم تو این حرفها را جدی بزنی. آنچه را که تو می گوئی چندان از قلمرو احساس و ادبیات فراتر نمیرود. بنظر می رسد تو داری از فلسفه‌ی زندگی (سه ئی) دفاع می کنی، در حالیکه یک کسی گفته که منظور تو از سه ئی، احساسات جنسی است».

در فیلم «اروس، خدای جنگ به اضافه قتل عام» به مفهوم و تصور کلی دوگانه ئی از آزادی دست می یابیم. نخست، یک تناقض و خلاف گوئی در یک طرف نفی این آزادی نهفته است. در ثانی، هنگامی که ما تصورات و یا خواسته های خود را از دست می دهیم بایستی با شور و حرارت آنرا جستجو کنیم در اینصورت آزادی خود به خود به صورت یک چیز بی معنا در میآید، یک چیز تهی و خالی.

یوشیدا با چنین مشکلاتی در فیلم های قبلی خویش نیز دست به گریبان بوده است. نمونه‌ی آن دو تا از بهترین های اوست، یکی «بهاران گرم آکیزو» آنجا که قهرمان زن وقتی می فهمد مردی که دوست دارد هرگز ایده‌آل های گذشته را دو باره بدست نمیآورد، تصمیم به خودکشی می گیرد و دیگری در «داستانی نوشته بر آب»[۳۹] (۱۹۶۵) که قهرمان زن داستان یک زندگی اشرافی را می گذراند بدون آنکه بی مفهوم بودن آنرا حس کند. ماجرا چنان پیش میرود که پسر این زن با دختر مردی که زمانی با او رابطه داشته، ازدواج می کند. وقتی پسر به این موضوع پی می برد، همسر خویش را ترک کرده و به خانه‌ی مادرش برمی گردد و به او تجاوز می کند. صبح روز بعد، مادر خودکشی می کند. در حالیکه گناه زنانی با محارم می تواند دلیل و سببی باشد، لیکن قهرمان زن آزادی خویش را در ماورای قلمرو یک عقل سلیم طلب می کند و در پایان با احساسی پوچ مراجعه می گردد.

اشکال شک و تردید در خواسته ها و آرزوهای جنس مخالف، در دو فیلم تقریباً ناموفق ۱۹۶۷ یوشیدا، به خوبی مجسم شده است: «ماجرا»[۴۰] و «تنگنا»[۴۱]. در هر دو فیلم، یک همسر از طبقه‌ی نسبتاً مرفه و بالا، برای لذت و هوس خود با کارگری رابطه پیدا می کند. او اعتقادی بر این ندارد که می تواند رؤیای خویش را در جنس مخالف بیابد، همچنانکه هر دو با انکار خود عذاب می کشند که چنین رؤیاهائی در واقع توهم هائی بیش نیست.

تلفیق بزرگ در تم فیلم های پیشین یوشیدا در «اروس» نهفته است زیرا که به این سئوال: «بعد از همه‌ی آن تصورات آزادانه وروابط مطلوب چه باقی مانده؟» «پاسخ «اروس» است، که بشر را هرچه بیشتر به سوی رویاهای دور آزادی می برد در حالیکه انتهایش به نقطه‌ئی منفی می رسد. در فیلم های دیگر یوشیدا، وی زنها را در بحران، در وحشت از دست دادن خواسته ها و آرزوهایشان ترسیم می سازد. پس از آن، وی به ما یک طرف دیگر این موقعیت جدید را نشان می دهد. برای آنها که ایمان و اعتقاد خویشتن را نسبت به یکدیگر از دست داده اند و به صورت آدم هائی بیشتر فردگرا و تک رو درآمده ودر روابط با خانواده و جامعه پیوستگی و همبستگی لازم را فاقد هستند. آخرالامر، در «اروس» با تجسم شخصیت «نوایتو»، زنی که با همه‌ی احساسات مطلوب در جستجوی آزادی بیشتر در یک عصر جدید بی چهره از دست می رود، یوشیدا در مقابل ما سئوال هولناکی را مطرح می کند اینکه تمدن آینده هنگامی که تمام آرزوها و آمال روابط بشری از بین برود، چه شکلی به خود خواهد گرفت؟

1) Tsuki Yori no Shisha.
2) Wakai Hito.
3) Shinsetsu.
4) Aoi Sammyaku.
5) Ani to Souo Imoto.
6) Hanafuda Shobu.
7) Kochiyama Sochun.
8) Taki no Shiraito.
9) Vgetsu Monogatari.
10) Sansho Dayu.
11) Shukuzu.
12) Kanashimi Wa Onna dake ni.
13) Honno.
14) Sei no Kigen.
15) Nusumareta Yokujo.
16) Buta to Gunkan.
17) Nippon Konchuki.
18) Akai Satsui.
19) Kamigami no Fukaki Yokubo.
20) Miko.
21) Shinto.
22) Danryu.
23) Toda-ke no Kyodai.
24) Naniwa Onna.
25) Itsuwareru Seiso.
26) Tsuma wa Kokukaku Suru.
27) Bonchi.
28) Yokoborigawa.
29) Joyu.
30) Bunshun.
31) Yoru no Kawa.
32) Ototo.
33) Akizu Onsen.
34) Iuazuma.
35) Ani Imoto.
36) Ukigumo.
37) Erosu Purasu Gyakuatsu.
38) Sei.
39) Mizu de Kakareta Monogatari.
40) Joen.
41) Honoho to Onna.

۵
فیلم‌های جنگی ژاپنی

۱ــ فیلم‌های سیاست ملی

از بعد از وقوع جنگ چین‌ــ ژاپن به سال ۱۹۳۷ تا ۱۹٤۵، صنعت سینمای ژاپن تحت نظارت و کنترل وزارت کشور و بخش رسانه‌ی ارتش امپراتوری قرار گرفت. سانسور شدید بخصوص در سالهای قبل، به اوج شدت و افزایش رسیده بود و در سال ۱۹۳۹ با تشکیل قانون سینما تمامی فیلم‌ها را زیرپوشش خود گرفت. به هر لحاظ، هم وزارت کشور و هم ارتش‌ــ که کاملاً از صنعت فیلم حمایت و به آن کمک مالی میکردند‌ــ توانستند بسیاری از استودیوهای مستقل فیلمسازی را تعطیل کرده و هنرپیشه و کارگردانهائی را که نمی‌پسندیدند از این حرفه اخراج کنند. مسئولین امر نه تنها همه‌ی فیلم‌هائی را که ساخته می‌شد، مورد بازدید قرار میدادند بهمچنین در انتخاب و تصویب سناریوها نیز با قسمت سانسور همکاری نزدیک داشتند. بنابراین، فیلمسازها ناگزیر بودند درچهارچوب چنین محدودیتی به فعالیت پردازند. یکی از کارگردانانی

که این قانون رادرهم شکست «فومیو کامه‌ئی» نام داشت که فیلم «سر بازان جنگجو»[1] (۱۹٤۰) را بر مبنای یک زمینه غم انگیز و تأثرآور جنگی ساخت. کامه‌ئی از موقعیت خود به‌عنوان کارگردان تا پایان جنگ، کنار گذاشته شد. نمونه‌ی دیگر، سناریوی ۱۹۳۹ «یوسوجیرو اوزو» به اسم «طعم چای سبز به روی برنج»[2] بود در باره‌ی مردی که در شب قبل از ورود به ارتش، در کنار همسر عصبانی خود نشسته و با او در خوردن برنج ساده‌ئی سهیم می شود. سانسور این «گستاخی عمدی» را درپرداخت این صحنه، محکوم ساخت و تأکید کرد که ظرف برنج و لوبیای قرمز به صحنه حالتی شاد و سرورانگیز می دهد. «اوزو» این دخالت را نپذیرفت و سناریوی خویش را تا خاتمه‌ی جنگ نگه داشت.

اداره سانسور در سال ۱۹٤۰ سخت گیری بیشتری اعمال کرد و وزارت کشور با صدور دستورات ذیل از فیلمسازها خواست تا در این خصوص با آنها همکاری و مساعدت کنند.

۱ــ مسئولین امیدوارند که هموطنان فیلم هائی براساس تم مثبت و بر پایه‌ی تفریح و سرگرمی سالم نشان دهند.

۲ــ با وجود این عدم محدودیت در نمایش چنین فیلم هائی، سینماها نباید مملو از کمدین ها و آثار طنزآمیز بشود.

۳ــ فیلم هائی در باره‌ی خرده‌بورژواها و ثروتمندان و ستودن خوشبختی های طبقه خاص بطور کلی، ممنوع اعلام می شود و به همچنین از صحنه هائی که زنها در آن سیگار می کشند، زندگی کاباره‌ئی، اخلاق و رفتار سبکسرانه و بلهوسانه ودیالوگ هائی که در آن از لغات فرنگی استفاده می گردد، ممانعت به عمل خواهد آمد.

٤ــ فیلم های مربوط به بخش هائی تولیدی از زندگی خصوصاً زراعت و کشاورزی، تشویق و تقویت می گردد.

۵ــ تمامی سناریوها براساس این مواد مورد بررسی قرار می گیرد، وچنانچه تخلفی مشاهده شود دستور داده می شود تا سناریو دو باره‌نویسی و تصحیح گردد.

با این سیاست جدید هر نوع داستان عشقی و ملودرام ــ یکی ازپرخواستارترین انواع فیلم ــ بکلی منسوخ گشت و نتیجه منجر به زمینه‌ئی خاص از فیلمسازی گردید تحت عنوان «فیلم های سیاست ملی»[3]. اولین خصومت بارز از سه مشخصه‌ی وجه تمایزاین فیلم ها، در تصویر ابهام انگیز دشمن به چشم می خورد. کشورهای در جنگ، از سینما به مثابه نوعی حربه‌ی خصمانه استفاده می کردند و دشمن را به صورتی بیرحم و غیرانسانی نشان می دادند همانگونه که فیلم های تبلیغاتی جنگی آمریکائی سربازان ژاپنی را با چشم های مورب شرقی وپوزخندی شنیع و وحشی وار مجسم می ساختند. در فیلم های سیاست ملی، به هر حال، دشمن معمولاً از مسافتی

دور دیده می شد، مثل وقتی که در فیلم یوتاکا آبه «آسمان سوزان»[۴] (۱۹۴۰) سربازان چینی به هنگام فرود هواپیماها، خلبانهای ژاپنی را هدف گلوله قرار می دادند. در ساخته ی توماتا کا تاساکا «پنج پیشاهنگ»[۵] (۱۹۳۸) دشمن در شکل انفجار و آتش مسلسل و چندین جسد تکه‌پاره شده، ترسیم می گشت. در سری فیلم های نبرد هوائی ساخته ی کاجیرو یاماموتو، که با مشهورترین آن «نبرد دریائی از هاوائی تا مالایا»[۶] (۱۹۴۲) دشمن به صورت هواپیماها و کشتی های جنگی دیده می شد. در ساخته ی کوزا بورو یوشی مورا «سرگذشت نیشی زومی، فرمانده تانک»[۷] (۱۹۴۰) نزدیکترین تصویر از دشمن زمانی بود که پشت یک سربازچینی هنگامی که به قهرمان داستان شلیک می کرد و او را در نهر عمیقی سرنگون می ساخت، جلوی چشم قرار می گرفت. در چند مورد استثنائی، مثل ساخته ی ماساتو کوگا «ببرمالاگا»[۸] (۱۹۴۳) و ساخته ی ماساهیرو ماکینو «جنگ تریاک»[۹] (۱۹۴۳) دشمن در حال شکنجه سربازان ژاپنی و یا آدم های معمولی دیگر دیده می شد ولی از این جهت که فیلم «کوگا» یک اثرپرآکسیون هیجان انگیز و نیز فیلم «ماکینو» یک اثرپرشکوه تاریخی به شمار میآمد، این فیلم ها در طبقه بندی «فیلم سیاست ملی» قرار نمی گیرند.

دومین مشخصه ی این نوع فیلم ــ و یکی از دلایلی که موجب توفیق آن در دوره ی پس از جنگ گردید ــ طرفداری از جنبه های انسانی شخصیت سربازهای ژاپنی بود، همچنانکه در فوق هم در همین مورد از فیلم «تاساکا» به آن اشاره شد، این مسئله در واقع به رابطه وپیوستگی بین آنها نیرو و معاضدت بیشتری بخشید. در انتقادی که آکیرا ایواساکی در سال ۱۹۶۱ از فیلم «سرگذشت نیشی زومی، فرمانده تانک» درنشریه ی «تاریخ فیلم»[۱۰] نوشت، فیلمسازها را به این خاطر که به جنبه های انسانی سربازهای چینی و افراد عادی آن قوم هم توجه کرده اند، ستایش و تقدیر کرد: «فیلم در حقیقت، همانطور که مسئولین امر می خواستند، سرودی در خصوص معنویت سلحشوری است. به هر حال، یوشی مورا و سناریونویس او کوگونودا تلاش بسیار کرده اند تا جنبه های انسانی شخصیت نیشی زومی را به خوبی آشکار سازند و به جنبه ی قهرمانپروری او صورت اغراق آمیز ندهند. در صحنه هائی که دهقانان چینی پس از حمله ی جنگ، می گریزند ما ضعف آنها را کاملاً احساس می کنیم. به همچنین، صحنه هائی که ازپشت سر سربازهای چینی گرفته شده و آنها بر اثر شلیک تانک های ژاپنی، نومیدانه به اینسو و آنسو میدوند، فوق العاده و فراموش نشدنی است. بطور خلاصه، آنچه که این فیلم را از دیگر فیلم های جنگی ژاپنی متمایز می کند، اینستکه در حمله ی ژاپنی ها از نقطه نظر چینی ها، ژاپنی ها به صورت دشمن جلوه گر می شوند. یوشی مورا با وجود ساختن این پروژه ی تحمیلی بنا بر خواسته های مسئولین، موفق می شود کمال و غایت هنر خویش را نمایان سازد». بدیهی است که کارگردانهای برجسته ئی چون

«یوشی مورا» هرگز حاضر نمی شوند فیلم های ساده‌ی فرمایشی جنگی بر این پایه بسازند تا هرچه بیشتر حس نفرت و انزجار عمومی را علیه دشمن برانگیزاند. هنوز هم فیلم های آنها نشانه ئی از اینستکه چگونه می توان شجاعانه در جنگ کشته شد. آنها طریقی خاص از فیلم تبلیغاتی سینمائی ژاپن را عرضه داشتند که جنگ را به صورت نوعی تعلیمات معنوی ارائه میداد. چیزی که ما آنرا سومین مشخصه های فیلم های سیاست ملی می نامیم.

صحنه های تعلیماتی ــ آنچه در نظام و یا مدارس نیروی هوائی به جوانهای ژاپنی آموخته می شد ــ همیشه بخش عمده‌ئی از بسیاری فیلم های جنگی محسوب می گردید و فیلم «نبرد دریائی از هاوائی تا مالایا» نیز در این مورد استثنا نیست. این فیلم در اواسط ۱۹۶۰ به بازار آمد و با استقبال عامه مواجه شد شاید به این خاطر که تماشاگران می خواستند بار دیگر ژاپن را به صورت یک ملت قدرتمند مشاهده کنند. بعدها، زمانی که بیشتر ژاپنی های عصر جدید تبدیل به آدم هائی صلح جو و آرامش طلب می شوند این مسئله شکل یک افسانه به خود می گیرد که سربازهای آنها چگونه در جنگ شجاعانه می جنگیدند و میهن‌پرستانی چنین متعصب و غیور بودند. هنوز هم جوان ها هدف و منظور این گونه فیلم ها را ستایش می کنند و حس می کنند که تکرار این قبیل صحنه های تعلیماتی، برای آنها انگیزه‌ئی است تا به فیلم های جنگی معاصر همچنان توجه داشته باشند.

این تکرار در واقع بخش مهمی از فیلم «گل و سربازان»[11] (۱۹۳۹) به شمار میرفت زیرا در آن میدان جنگ به خودی خود نقش یک زمین تعلیماتی را داشت که احساس و روح بشری را القاء می کرد. کارگردان «تومو تاکا تاساکا» شخصاً به جبهه‌ی جنگ رفت تا جنگیدن را مشاهده کند پس از آن درمی یابد که «جنگ بیشترش راه رفتن است». به همین لحاظ، اکثر صحنه های این فیلم نمایش پاهای سربازان است در حال رژه در جاده های گل آلود. صحنه های جنگ از فیلم های خبری برداشت شده با نماهائی دور از نارنجک هائی که در مسافتی بعید منفجر می شوند. تکرار عمل رژه در واقع به صورت یک نظم و انضباط معنوی در فیلم ارزش فوق العاده می یابد. در این فیلم تاساکا به خوبی قصد و منظور خویش را از جنگ نمودار می سازد. تم او به سادگی بازگوی صادقانه‌ی یک تلاش فردی است، انسان می تواند روح را تحت القیاد درآورد طوریکه از خودپرستی و غرایز نفسانی دست بکشد و در او احساسی بیدار شود تا سرباز همنوع خودش را دوست بدارد. این استتیک و زیبائی نه تنها در فیلم «گل و سربازان» بلکه به همچنین در فیلم دیگر تاساکا «نیروی دریائی»[12] (۱۹۴۳) و «ارتش»[13] (۱۹٤٤) ساخته‌ی کیوسو که کینوشیتا به همان خوبی که در بیشتر آثار جنگی ژاپنی وجود دارد نیز دیده می شود.

۲ــ «تغییر» پس از جنگ

اکثریت فیلمسازهای ژاپنی ــ که همگی از تأثیر جنگ به یک نسبت برخوردار بودند ــ آرزو می کردند که نیروهای اشغالی در سال ۱۹٤۵ به جنگ خاتمه دهند و آنها اجازه پیدا کنند دموکراسی را در تم آثار خویش بگنجانند. هرچند که می توان این فیلم های کاملاً شاخص را تبدیل کننده‌ی دوره‌ی وطن‌پرستانه زمان جنگ به دموکراسی پس از جنگ به دموکراسی پس از جنگ، نامید. این «تغییر» از بسیاری جهات قابل توجه است. می شود آنرا قبری دانست که محققین و ادبا و سایر آندسته از کسانی را که با قلم و کاغذ سر و کار دارند، در آن افتادند. ولی نه کارگردانها و سناریونو یسانی که در زمان سانسور سالهای اشغال، احساس مسئولیت می کردند و برای بیان ایده و فکرهای خود با رؤسای استودیو درگیر می شدند و حتی بسیاری از آنها نیز از شغل خود برکنار گردیدند.

دلیل اینکه چرا کارگردانها از زیرچنین بار مسئولیتی شانه خالی می کردند شاید این بود که فیلم بطور کلی یک کالا و جنس قابل فروش محسوب می شد، حتی در مورد فیلم های چپی ساخته شده از سال ۱۹۲۹ تا ۱۹۳۱ نیز چنین بود. اما پس از آن، از طریق برنامه ریزی بهتر این صنعت در دهه ۱۹۳۰، استودیوهای فیلمسازی غالباً به کارگردانها پیشنهاد ساختن فیلم های تجاری موفقیت‌آمیز میدادند بی آنکه آنها با محتوای این فیلم ها موافق باشند یا نباشند. بنابراین، کارگردانها برای تبرئه خود این عذر و بهانه را میآوردند که تهیه‌ی فیلم های با سیاست ملی با نظر و دستور صاحبان استودیوها انجام پذیرفته است.

دلیل دوم اینکه چرا کارگردانها از جوابگوئی می هراسیدند، این بود که چون تولید فیلم یک فعالیت و کوشش دسته جمعی به شمار میآمد، مشکل می شد مسئولیت را به گردن شخص دیگری انداخت. با توجه به دو مورد فوق، طی چند سال با پاره‌ئی از کارگردانهای معتبر که مستقلاً آثار خود را عرضه داشتند، مواجه می شویم. یکی از آنها، «کروساوا» است که در سال ۱۹٤۵ فیلم «سانشیرو سوگاتا ۲»[۱۴] را براساس پیروزی یک قهرمان جودو ژاپنی در مقابل یک بکسور پشمالوی قفقازی می سازد. یکسال بعد، در ۱۹٤٦، وی «تأسفی برای جوانهای ما نیست» را در باره‌ی یک قهرمان حماسی جنبش ضدجنگ دوره‌ی پس از جنگ ژاپن به وجود می آورد. «تاداشی ایمائی» نیز به سال ۱۹٤۲ فیلم «گروه خودکشی برج مراقبت»[۱۵] را عرضه میدارد که تجسم تکان‌دهنده‌ئی از فداکاری گروه امنیت ژاپن در مقابله با پارتیزانهای کره‌ئی است. در سال ۱۹٤٦ وی به همچنین «دشمن مردم»[۱۶] را بر مبنای اعلام جرم علیه رهبران زمان جنگ ژاپن و به دادگاه کشیدن آنها، میسازد. به سال ۱۹٤۲، ساخته‌ی ساتسو یاماموتو «پیروزی بالها»[۱۷] به عملیات شجاعت‌آمیز خلبانان جنگنده‌های فالکن ارج می نهند و در سال ۱۹٤۷ فیلم مشترک او

(با همکاری فومیو کامه‌ئی) بنام «جنگ و صلح»[18] دقیقاً یک اثر ضدنظامی شناخته می شود. به سال ۱۹٤٤، کیوسو که کینوشیتا فیلم «ارتش» را تهیه می کند که علیرغم جنبه های عاطفی و احساساتی مادر یک سرباز، همچنان محتوائی فاشیستی دارد. در۱۹٤٦ وی فیلم «یک صبح با خانواده‌ی اوسونه»[19] را به وجود میآورد که افسانه‌ئی از محاکمات و رنج و محنت های یک خانواده آزاد طی دوره‌ی جنگ ژاپن محسوب می گردد.

نکته‌ی مهمی که باید به آن توجه کرد اینستکه‌فیلم های دمکراتیک‌پس از جنگ در واقع با جهش های ایدئولوژ یکی فیلمسازهای خویش به ظهور رسیدند و نه توسط گروه جدید کارگردانها. با وجود سهولت آشکار این تغییرات، بسیاری از آنها دردها را تحمل کردند تا به نوعی در کارهای آینده خود مطرح سازند. دو قربانی اصلی در حقیقت «کینوشیتا» و «ایمائی» هستند.

بنظر میرسد که تغییرپس از جنگ در کینوشیتا تأثیر روانکاوانه‌ئی باقی نگذاشته باشد. وی همیشه اساس کار خود را که بر تم خوبی و نیکی استوار کرده، آدم های فکور را در واقع قربانیان شرایط نامساعد و ناسازگار محیط می داند و این مسئله حتی در آثار جنگی او هم دیده می شود. فیلم «ارتشی» با یک صحنه‌ی طولانی گریه‌آور از مادری عصبانی و متأثر که پسر خویش را به هنگام رفتن به داخل صف رژه سربازها بدرقه می کند، به پایان میرسد و در این صحنه مادر تا آنجا که امکان دارد دور شدن پسرک را نظاره می کند. کینوشیتا در مقابل این خواست خود، با وجودیکه میداند سانسور به آن اجازه نمایش نخواهد داد، پافشاری می کند. در «یک صبح با خانواده‌ی اوسونه» هم وی مثل سایر فیلم هایش درباره‌ی تحمل رنج و دردهای آدم های خوب از خود احساس علاقه نشان میدهد.

کینوشیتا در فیلم «عشق پاک کارمن»[20] (۱۹۵۲) احساس تلخ و اندوهبار خود را نسبت به قربانی یش نمایان می سازد و به شرایط نامساعد محیط شدیداً حمله می کند. فیلم «کارمن» هنگامی ساخته می شود که جنگ کره نزدیک به اتمام است و زمینه‌ی سیاسی درژاپن حکایت از بازگشت محافظه کاران به صحنه می کند و در واقع امید میدهد دو باره «روزهای خوش گذشته» تجدید گردد. خصوصاً در این مورد، صحنه‌ی طنزآلود آنجا که بیوه‌ی یک افسر نیروی دریائی ــ یکزن نظامی با سبیل مشخص خودــ در زیرپرچم نیروی دریائی در مقبره‌ی «شینتو» خانوادگی سرود ملی «کیمیگایو»[21] را می خواند، کاملاً گویا بنظر میرسد. در این اثر طنزگونه، کینوشیتا با هوش و فراستی بسیار یک رقاصه‌ی تحصیل نکرده ولی فهمیده را به عنوان سخنران خود انتخاب می کند تا بدینوسیله به آدم های بی فرهنگ و ابلهی حمله کند که او را آزار داده اند. با قرار دادن خویش به جای قربانی، کینوشیتا توانائی و تبحر هنری یش را در ترسیم این خشم و غضب به خوبی نمودار می سازد. به هر حال، چنین تمی به همین جا خاتمه نمی‌پذیرد. در فیلم «آفتاب و

گل سرخ»[۲۲] (۱۹۵۰) به مسئله‌ی تخلف و تبه کاریهای جوانها می‌پردازد و در «قوس قزح ابدی»[۲۳] (۱۹۵۸) زندگی کارگران در یک کارخانه‌ی عظیم آهن سازی «یاهاتا» را مطرح می کند. ازاینجا ببعد است که خشم قربانی مبدل به ترحم و دلسوزی می شود و فیلم های کینوشیتا قوت و کشش مفاهیم خود را از دست می دهند.

علیرغم نوسان بین دو قطب خشم و ترحم، کینوشیتا در عرضه‌ی شخصیت های فیلم خود ــ چه آنهائی که دوست میدارد وچه کسانی که متنفر است ــ کاملاً استوار وپایدار باقی میماند. وی در ترسیم شخصیت های مورد علاقه‌ی خویش، کمال زیبائی و نهایت استعداد هنری را به کار می برد و در عین حال در مقابله با «دشمن» در جنگ و در شکست، نقاط ضعف آنها را با دقت و ظرافت برملا می سازد. کینوشیتا در حقیقت پایبند این شعار است که: «آدم های خوب از دست آدم های بد رنج می کشند». این ایده در حد کاملی در فیلم «یک ترازدی ژاپنی»[۲۴] (۱۹۵۳) نمایان می گردد. داستان مادری که وقتی با پسران سنگدل خویش پس از جنگ رو برو می شود، اقدام به خودکشی می کند. در فیلم «باغ زنان»[۲۵] (۱۹۵٤) نیز همین تم بر مبنای دو دختر جوان دانشجوئی که به عنوان عکس العمل تعلیم و تربیت غلط معلمان خود، یکی منحرف شده و دیگری خود را می کشد، مورد استفاده قرار می گیرد.

«تاداشی ایمائی» تقریباً در اواخر جنگ فیلم موفقیت آمیز خود «کوهستانهای آبی» را بر پایه‌ی فیلم های دمکراتیک و مضامینی انسانی از جوانهائی که از طریق دمکراسی روشن می شوند، ساخت و سپس در «تا روزی که ما دو باره یکدیگر را ملاقات کنیم»[۲۶] براساس تمی شاعرانه، به مسئله‌ی ضد جنگ پرداخت «ایمائی» در طول روزهای دانشجوئی خویش ــ پیش از آنکه جنبش های چپ گرا منکوب شود ــ یک کمونیست بود. پس از آن نیز، مجدداً بعد از خاتمه‌ی جنگ، به این حزب پیوست و به همین دلیل میل نداشت که ارباب گروه خود باشد. از سوی دیگر، «ایمائی» هرگز نمی گذاشت که یکی از افراد وابسته به او به عللی از کارش برکنار شود، در اینصورت ترجیح می داد که فیلم نسازد و این بهانه و عذر خوبی بود که وی به سادگی تخصص خویش را در خدمت اکیپ خود به کار گیرد. با توجه به این خصوصیت، «ایمائی» طی جنگ هم فیلم هائی که مناسب نبود براساس فکر و عقیده‌ی خود به وجود آورد.

از این رو، وی معتقد به اصول اخلاقی خویش بود. بعد از مبارزه‌ی بزرگ کارگران در استودیوهای توهو، علیرغم آنکه در زمره کارگردانهای معروف وپردرآمد آنزمان محسوب می شد، از کار خود دست کشید و ترجیح داد تا در کنار کارگرهای اعتصابی اخراجی در کنسرت فعالیت کند. به خاطر همین مسئله، وی دیگر نتوانست کاری در استودیوهای بزرگ بدست بیاورد ولی

بزودی موفق گشت با انتخاب بیانی آزاد یکی از بنیانگذاران جنبش فیلم های مستقل آن دوره بشود. سپس با نیروئی فراوان جهت تهیه فیلم های دمکراتیک به گروه تئاتری «زنشینزا»[۲۷] پیوست و نخستین فیلم خود «و هنوز ما زندگی می کنیم»[۲۸] (۱۹۵۱) را درباره‌ی روزهای کارگری ژاپن عرضه کرد.

باوجودموقعیت مستقل ایمائی دردوره‌ی پس ازجنگ، احساسات مریض او به خاطر مسئولیت هائی که طی جنگ به عهده داشت، باعث گردید تا به جنبه های انسانی وپیام دمکراتیک خویش در فیلم هایش بیش از هنر و تفنن توجه نشان دهد. پیام او بیشتر برمی گشت به نحوه‌ی فقر و مسکنت زندگی آدم های خوب جامعه و به همین لحاظ نسبت به موجودات ضعیف و ذلیل علاقه‌ی بیشتری احساس می کرد. به همین جهت است که تماشاگران از خلوص و صمیمیت او به هیجان آمدند. خصوصاً در فیلم های ذیل ــ که جزو بهترین های او هستند ــ این پیام به روشنی نمودار است: «مدرسه پژواک»[۲۹] (۱۹۵۲) در خصوص یک معلم جوان و شاگردهای دوره‌ی دبیرستانی او که سرسختانه در مقابل عقاید خود ایستادگی کرده و به تعلیم و آموزش در میان فقر و فلاکت دهکده کوهستانی یشان ادامه میدهند. «این هم بهار»[۳۰] (۱۹۵۵) فیلمی با تم آرزومندانه‌ی «دایره فرهنگی» پس از جنگ، نشان میداد که چگونه گروهی موسیقی کلاسیک غربی را در میان طبقه‌ی عادی مردم رواج میدهند. «تاریکی در ظهر»[۳۱] (۱۹۵۰) که به انتقاد از دادگاه ها وپلیس می‌پرداخت و «کیکو و ایسامو»[۳۲] (۱۹۵۹) درباره‌ی دو کودکی از دو نژاد مختلف که مادر بزرگ آندو را با عشق و علاقه در کنار هم بزرگ کرده است.

قدرت «ایمائی» در این فیلم ها از سناریوهای بسیار گیرائی که به وسیله‌ی سناریست هائی چون یوکو میزوکی، یاسوتارو یاگی و شین ماشی موتونگاشته شده، سرچشمه می گیرد. شخصیت های ایمائی به صورت موجودات دوست داشتنی روی پرده ترسیم می شوند و فیلم هایش شکل بخش هائی از زندگی روزمره مردم عادی به خود می گیرد و به همین لحاظ هم هست که بر تماشاگر تأثیر بسزائی باقی می گذارد. در همانحال، ایمائی در تثبیت فاصله‌ی فکر و عقیدتی بین خود و شخصیت هایش همیشه دچار مشکلات عدیده‌ئی بوده است. مثلاً گروه جنایتکاران در «تاریکی در ظهر» به سادگی تمام به صورت گروه پسران خوب احساساتی ترسیم می شوند. دهقانان در «برنج»[۳۳] (۱۹۵۷) فاقد شخصیت هستند و یا تبه کاران جوان «داستان یک عشق پاک»[۳۴] (۱۹۵۷) در قیافه‌ی جوانان پاکدل پراحساسی ظاهر می شوند. این فقدان واقعیت، آنچه که بین او و کینوشیتا مشترک است، بعضی اوقات به اصالت بهترین فیلم هایش لطمه میزند. علیرغم این فقدان، هر دو، هم کینوشیتا ــ در فیلم هائی که انتقاد از جامعه است مثل

«عشق پاک کارمن» ــ و هم ایمائی ــ در فیلم هائی که حاوی پیام دمکراتیک است ــ در ترسیم تأثیر و نفوذ جنگ به یک نسبت سهم دارند. آنها عقیده دارند که «قبلاً» برخلاف خواسته ی خویش مجبور به فعالیت بوده اند و «حالا» فیلم هائی را که واقعاً مایلند می سازند. با وجود تغییر ایدئولوژی خود، به هر جهت، در القای روح هنرمندانه ی آنها هیچگونه تغییری به وجود نیامده و معمولاً با توجه به «برخلاف خواسته ی خویش» توانسته اند فیلم های قابل توجهی عرضه کنند و از درون این روح هنرمندانه معتقدات خود را در القای همبستگی برای ایجاد یک جامعه ی معمولی نشان داده اند.

پس از جنگ، این معتقدات خاص ایمائی و کینوشیتا، در رابطه ی بین دو موجود دوست داشتنی تجسم پیدا کرد. تم «با یکدیگر در دو رنج را تحمل کردن» در فیلم های ضد جنگی چون «یک صبح با خانواده ی اوسونه» و «تا روزی که ما دو باره یکدیگر را ملاقات کنیم» مورد استفاده قرار گرفت. در این مرحله، تقریباً نمی توان تفاوتی بین فیلم های ضدجنگ بعد از دوره ی جنگ با فیلم های سیاست ملی که در زمان جنگ ساخته شد، مشاهده کرد. شاید بشود تغییر را فقط در جایگزینی صحنه های شکست به جای صحنه های فتح دانست و اختلاف آشکار را بین دو فیلم ایمائی «گروه خودکشی برج مراقبت» با «برج زنبق ها»[۳۵] (۱۹۵۳) جستجو کرد. در هر دو فیلم، ایمائی از دو گروه همدرد و دلسوز ژاپنی ستایش می کند (گروه امنیت و خانواده ی آنها در کره ــ دخترمدرسه ها در اوکیناوا) که هر دو دسته زیر حمله قرار دارند (به وسیله ی پارتیزانهای کره ئی، و یا نیروهای آمریکائی) و نتیجتاً اینکه هر دو به نابودی منتهی می شود. تنها تفاوت بین ایندو فیلم، در اینستکه در اولی ارتش ژاپن به نجات آنها می شتابد و شکست را به نوعی پیروزی مبدل می سازد و در دومی دخترمدرسه ها به هلاکت میرسند. این موضوع به هر حال فقط مربوط به تغییر شرایط نامساعد محیط است و ربطی به تم مطروحه ندارد.

«برج زنبق ها» یک موفقیت تجارتی به همراه داشت و مثل «نبرد دریائی از هاوائی تا مالایا» به خاطر ارائه ی یک داستان پراحساس عشقی، به دل می نشست. بر همین روال، فیلم کینوشیتا «بیست وچهارچشم»[۳۶] (۱۹۵٤) که به عنوان بهترین فیلم ضدجنگی ژاپن اشتهار دارد، موفقیت بیشتری از «برج زنبق ها» کسب کرد و بطور مسلم می توان گفت که بیش از هر فیلم پس از جنگ دیگری، ازچشم تماشاگرژاپنی اشک سرازیر کرد! در فیلم «ارتش» نیز کینوشیتا غم واندوه مادری رانشان میداد که ناظر رفتن پسرش به جنگ است درحالیکه در «بیست و چهارچشم» این مادر جای خود را به خانم معلمی داده است که می بیند شاگردهایش دارند به جبهه اعزام می شوند و وجود دوازده شاگرد در مقابل یک مادر، تلخی و اندوه صحنه را چندین برابر افزایش میدهد.

«بیست و چهارم» از نوولی نوشته‌ی ساکائی تسوبوئی به سال ۱۹۲۵ به زمانی برمیگردد که به رغم شکست و الغاء حکومت نظامیان درژاپن، یک نیروی تدافعی به وجود میآید تا در واقع از تعداد افراد موجود ارتش آمریکائی ــ که به هنگام جنگ کره ناگزیر از دخالت شده بود ــ به نحوی بکاهد. در آن زمان محافظه کاران ژاپنی، یا جنبش ضدجنگ، شکل یک گروه مخالف را که به تجدید تسلیحات مشغولند، به خود گرفته و به آن صورت احساساتی که در فیلم نشان داده می شد، نبودند به این مسئله نویسنده در مقدمه نوول خود اشاره کرده است: «تقریباً به اواسط کتاب رسیده بودم که یکروز وقتی پشت میزم نشستم حس کردم چیزی مرا عصبی و مضطرب می کند. آن چیز یک گزارش از سخنرانی نخست‌وزیر در جلسه‌ی مهم بخشی از نیروی امنیت بود. در زیر تصویری، این مطلب که از آن گزارش نقل شده بود، به چشم می خورد. خواندم: «شماهمگی بنیانگذاران ارتش ملی هستید!» . صرفنظر از مرثیه ئی بر سرنوشت «قربانیان بیگناه» جنگ، ساکائی تسوبوئی بیشتر از آن میترسد که احتمال دارد نسل آینده هم بار دیگر قربانی این خواسته بشود. در ۱۹۵۲، کینوشیتا شخصاً با دقت تمام عکس العمل این چرخش زمان را با «عشق پاک کارمن» به نمایش گذارد. در ۱۹۵٤ با «بیست و چهارچشم» ، کینوشیتا لحن خویش را تغییر داد و با آواز قوئی بسیار دلنشین و ساده چنین خواند که انسان های خوب چگونه در فضای بد یک حکومت، رنج می کشند.

به هر حال، دو فیلم قوی و بیمانند کینوشیتا و ایمائی که با خود تم زیبای همبستگی مردم را نشان میداد یعنی «یک تراژدی ژاپنی» و «طبل شب»[۳۷] (۱۹۵۸) را نباید از یاد برد. «یک تراژدی ژاپنی» جامعه را آنطور که بود، مجسم می ساخت و بر زمینه ئی تاریخی و رئالیستی بین سالهای ۱۹٤۸ و ۱۹۵۳ از طریق فیلم های خبری، داستان زن فقیری را شرح میداد که در یک بار کار می کرد و به مسائل سیاسی دوره‌ی پس از جنگ هیچگونه توجهی نداشت. (در این رابطه، فیلم های او پیشبرد دو فیلم شوهئی ایمامورا «زن عنکبوت» و «تاریخ پس از جنگ ژاپن که از طریق یکزن بار بازگو می شود»[۳۸] ــ ۱۹۷۰ــ محسوب می گردند) . به خاطر دست تنگی و داشتن دو بچه، این زن ناگزیر می شود جهت تأمین مخارج زندگی در یک بار شغل پیشخدمتی بگیرد. فرزندان او وقتی بزرگ می شوند از عمل مادرشان شرمنده شده و وی را ترک می کنند. سرانجام این زن با افکندن خود به زیر ترن ــ خودکشی می کند. بدین ترتیب، کینوشیتا همبستگی زیبای زیربنای به وجود آمدن یک جامعه‌ی معمولی ــ خانواده ــ را در میان شرایط نامساعد محیط دوره‌ی پس از جنگ ژاپن ترسیم می سازد.

در «طبل شب» ، ایمائی از تجسم زیبای همبستگی در درام معاصر به دوره‌ی درام میرود و داستان از هم پاشیدگی رابطه‌ی بین یک شوهر و همسر را که حقیقتاً به یکدیگر عشق میورزند،

مطرح می کند. این داستان از یک تراژدی کابوکی «طبل امواج هاریکاوا» نوشته ی مونا زامون چیکاماتسو اقتباس شده، سرگذشت همسر یک سامورائی است که در غیاب شوهرش ــ که برای خدمت به ارباب به «ادو» رفته ــ فریفته ی مربی طبال حرفه ئی خود می شود. سامورائی وقتی به خانه بازمیگردد و از قضایا اطلاع حاصل می کند تصمیم می گیرد او را ببخشد لیکن چون واقعه دهان به دهان بین مردم شهر پخش شده، بی آبروئی و لطمه به حیثیت وی را مجبور به قتل زن می کند. بعد ازآن، بنظر میرسد که آینده ئی تاریک و مبهم در انتظارش خواهد بود.

«طبل شب» در واقع انتقاد موشکافانه از اخلاقیات فئودالی و شیوه های مرسومه ی آن دوره به حساب میآید همچنانکه قانون شرف و حیثیت سامورائی و سیستم حاکم بر آن آنچیزیست که بایستی تمام اربابان و ملازمین آنها در سالهای اقامت در «ادو» رعایت کنند، به همچنین خود دلیلی است بر شکاف و از هم پاشیدگی روابط شوهرها و همسرهای آنان. درچنین موقعیت هائی، به وجود آمدن یک گروه کوچک متحد و همبسته بهم ــ حتی در بین شوهر و همسر ــ کاری بس غیرممکن است. «ایمائی» ما را در گیر و داریک مسئولیت تلخ و غم انگیز ترک می گوید اینکه افراد بشر نمی توانند برای همیشه در شرایط نامساعد محیط خوب باقی بمانند.

1) tatakau Heitai.
2) Ochazuke no Aji.
3) Kakusaku Eiga.
4) Moyuru Ozora.
5) Gonin no sokkohei.
6) Hawaii - Marei Oki Kaisen.
7) Nishizumi Senshacho. den
8) Marei no Tora.
9) Aheu Senso.
10) Eiga. Shi.
11) Tsuchi to Heitai.
12) Kaigun.
13) Rikugun.
14) Zoku Sugata Sanshiro.
15) Boro no Kesshitari.
16) Minshu no Teki.
17) Tsubasa no Gaika.
18) Senso to Heiwa.
19) Osone ke no Asa.
20) Karumen Junjosu.
21) Kimigayo.
22) Taiyo to Bara.
23) Kono Teu no Niji.
24) Nihon no Higeki.
25) Onna no Sono.
26) Mata Au Hi Made.
27) Zenshinza.
28) Dokkoi Ikiteiru.
29) Yamabiko gakko.
30) Koko ni Izumi Ari.
31) Mahiru no Aukoku.
32) Kiku to Isamu.
33) Kome.
34) Junai Monogatari.
35) Himeyuri no To.
36) Nijushi no Hitomi.
37) Yoru no Tsuzumi.
38) Nippon Sengo Shi: Madamu Omboro no Seikatsu.

۶
مفهوم زندگی در فیلم‌های «کوروساوا»

پس از شکست در جنگ جهانی دوم، بسیاری از مردم ژاپن که از طریق اهداف ملت خود به واقعیت‌های زندگی پی برده بودند، در حقیقت دریافتند که حکومت وقت تا چه حد به آنها دروغ گفته و به همین دلیل بهیچوجه نمی‌تواندمورد اعتماد باشد. طی چنین زمان متغیری، «آکیرا کوروساوا» ، از طریق یکسری فیلم‌های مهم نشان داد که مردم با اراده‌ی استوار خویش ثابت کرده‌اند مفهوم زندگی چیزی نیست که به وسیله‌ی ملت به آنها دیکته شود بل آن چیزیست که هر کس برای خودش از طریق تحمل درد و رنج بدست میآورد. فیلم «زیستن» نه تنها نشانه‌ی روشن‌ترین نمونه‌ی ترسیم چنین تمی به شمار میرود بلکه به همچنین حاوی جوهر ذاتی «کوروساوا» ست زیرا وی با رسائی تمام همه‌ی تکنیک‌های سینمای خود را آنچنانکه حس می‌کند، در تأثیر و نفوذ آن به بیننده به کار می‌گیرد. صرفنظر از انگیزه‌ی تحمل درد و رنج ــ که بعداً مورد بحث قرار خواهد گرفت ــ چهار تم «زیستن» درباره‌ی اینستکه چگونه موجودات بشر در

عین حال که به مردن راضی اند، مجبورند زندگی کنند، با رقابت‌های کوچک بوروکراسی (کاغذبازی اداری) و بی کفایتی ها و عدم مسئولیت ها (همراه با تملق و چاپلوسی بوروکرات‌ها نسبت به رؤسای خود و نیز بی تفاوتی آنها به همشهریهای معمولی یشان) و اختلاف نسل بین والدین و فرزندان و به همچنین فلسفه‌ی زندگی خوش و زودگذر که تحفه‌ی بعد از جنگ به حساب میآید. البته تم اصلی فیلم ــ مفهوم زندگی ــ از طریق سه تم دیگر تقویت می شد و سرانجام نیز چنین پیشنهاد می گردید که زندگی واقعی اصولاً تفاوت بسیار می کند. به هر حال، کوروساوا به هر یک از تم های دیگر هم توجه زیاد نشان میدهد و آنها را با درخشندگی و تیزهوشی غریبی ترسیم می سازد.

به عنوان مثال، در این مورد می توان تم بوروکراسی را مورد نظر قرار داد. عده‌ئی از زنهای خانه‌دار نشان داده می شوند که به دفترشهرداری‌میآیند و از اینکه چاه فاضل آب در همسایگی آنها به زمین های اطراف نشط پیدا کرده، شکایت می کنند. آنها از سازمان شهروندان به سازمانهای امور عام المنفعه، پارکها و بهداشت و غیره رانده می شوند و هیچ کس در این مورد مسئولیتی را به عهده نمی گیرد. مسلماً نظیر هجو و طنز اجتماعی را به قدرت این صحنه در جائی نمی توان دید.

تم جدائی و ازهم‌پاشیدگی رابطه‌ی بین والدین و فرزند هم به همان قدرت در فیلم مطرح شده است. یک پدرپا به سن گذاشته، درمی یابد، که سرطان دارد و مدت کمی بیشتر زنده نخواهد بود و به همین دلیل می کوشد تا با پسر خویش ــ که بسیار دوستش دارد ــ رابطه برقرار کند که بدینوسیله او را هم در غم خود سهیم سازد. پسر او، از سوی دیگر تنها در فکر اینست که با حقوق بازنشستگی پدر خانه‌ی جدیدی بسازدو وقتی پدر استراق سمع می کند که پسر به همسر خود می گوید آنها برای زندگی به جای دیگری خواهند رفت، وی می فهمد که دیگر نمی تواند بهیچوجه روی پسرش حساب کند. پدر بی آنکه کلمه‌ئی درباره‌ی بیماری خود بگوید به اتاق خویش میرود و در آنجا بچگی و دوره‌ی نوجوانی پسرش، روزهائی را که سخت به یکدیگر ایمان و علاقه داشتند را به یاد میآورد.

با این صحنه‌ی کوتاه از رجعت به گذشته (فلاش‌بک)، کوروساوا به سادگی نوعی بهانه‌ی احساسی بدست میآورد تا از آن طریق رابطه‌ی عاشقانه بین والدین و فرزند را تجدید کند و خودخواهی نسل جوان را محکوم سازد. گذشته از آن، او از شخصیت اصلی خود می خواهد که از این بابت گله و شکایتی نکند و تنها به خودش متکی باشد.

پرداخت تم خوشی های زودگذر هم در «زیستن» کمتر از آن تماشائی بنظر نمیرسد. این مسئله در صحنه‌ئی نمود پیدا می کند که شخصیت اصلی (بازی شده توسط تاکاشی شیمورا) به پیشنهاد نویسنده‌ئی که تصادفاً با او آشنا شده، تصمیم می گیرد شب را خوش بگذراندتابدان-

وسیله درد خود را فراموش کند. درچنین صحنه های موفقی از نوع آشکار فساد و انحطاط، کوروساوا با چیرگی جستجوی نومیدانه و از رمق لذات و خوشیها را (که در واقع جنبه ی مهمی از قدرت حیاتی کنترل ناپذیر ژاپن محسوب می گردد) نشان میدهد.

صحنه ی خوشگذرانی در «زیستن» که فقط ده دقیقه به طول می انجامد، هنوز هم به همان تأثیرگذاری و هیجان پرداخت فدریکو فلینی ازچنان تمی در «زندگی شیرین» است. هر چند کوروساوا همیشه از آزادی کامل صنعت فیلم در مورد مخارج و سرمایه ی کار خویش برخوردار بوده است معهذا شمار سیاهی لشگر او رقم کوچکی را در یک چنین نوع فیلمی تشکیل می دهد، با وجود این وی با تبحر خاص خود توانسته است صحنه هائی خلق کند از کاباره ها و سالن های رقص مملو از آدم و فضای تب آلود محیط عیش و نوش. صحنه ی کاباره، آنجا که «توشیوکی ایچی مورا» پیانو می نوازد و «تاکاشی شیمورا» آواز می خواند، قابل توجه و ارزشمند است. ریتم و نوسان تصاویر سینمائی که موسیقی را همراهی کند چنان خوب پرداخت شده که آدم تأسف می خورد چرا کوروساوا هیچوقت دست به ساختن یک فیلم موزیکال نزده است. در این صحنه، به هر جهت، کوروساوا به عمد زیاد آن فضا را کش نداده است. همچنانکه در ترسیم شخصیت اصلی (و خود کارگردان) این دلبستگی بسیار به زندگی، با تجسمی جنون آمیز از زمان با تم کلی ــ مفهوم زندگی ــ درهم آمیخته است. از این نظر، تکامل هر تم دومی تقریباً می تواند بطور جداگانه در فیلمی مورد استفاده قرار بگیرد. هر یک از این تم ها در حقیقت پائین تر و در زیر تم مرکزی ــ که توصیف مسئله ی زندگی و مرگ باشد ــ قرار دارد از این رو، «زیستن» به صورت سمفونی بزرگ درمیآید که از چندین گام تشکیل یافته است. در ابتدای فیلم ما تصویری از عکسبرداری با اشعه ی ایکس از معده ی سرطان گرفته ی شخصیت اصلی را می بینیم و طبیعت غم انگیز مستقیماً در مقابل ما قرار می گیرد. از لحاظ ارزش می توان آنرا با شروع سمفونی پنجم بتهوون مقایسه کرد.

شخصیت اصلی از حرفهای یک دختر ساده و سرزنده، پی می برد که مفهوم زندگی را می توان در کار و حرفه ی هر کس جستجو کرد. بعد از آن، وی میکوشد تقلید کند، مثل کسی که دو باره به دنیا آمده، تمامی کوشش خود را وقف مردمی می کند که آرزو دارند در همسایگی آنها زمین بازی ایجاد شود. او در آخرین روزهای عمر خود، زندگی ئی را که می خواهد، می کند و با رضایت خاطر میمیرد. فیلم «زیستن» از خود دو نتیجه ی خاص باقی می نهد. اول فریاد بلندی در ماست که به فضیلت و تقوای زندگی قهرمان داستان احساس علاقه کنیم، و بعد نجوائی است تا ما را دلگرم سازد به نوع زندگی که وی کرده، تأسف بخوریم.

هم تم و هم سبک داستانگوئی «زیستن» در فیلم های دیگر وی نیز تکرار شده است. تم

اصلی معنا و مفهوم زندگی به عنوان مثال در «تأسفی برای جوانان ما نیست» ، «دوئل آرام»[1] (۱۹۴۹) ، «ابله»[2] (۱۹۵۱) ، «هفت سامورائی» و «ریش قرمز»[3] (۱۹۶۵) نقش عمده دارد. شاید خالص‌ترین تجسم این تم را به‌توان در «تأسفی برای جوانان ما نیست» و «ابله» مشاهده کرد با وجود آنکه در فیلم اول سادگی بیش از حد و در فیلم اخیر زشتی و بی لطفی چشم گیرتر است.

مسئله‌ی بوروکراسی (کاغذ بازی اداری) در «ریش قرمز» در قالب شخصیت اصلی ــ با نام مستعار «ریش قرمز» ــ که رئیس یک بیمارستان دولتی دراواخر قرن نوزدهم است، مورد بررسی قرار می گیرد. در داستان اصلی نوشته‌ی شوگورو یاماتو، بنظر میرسد کوروساوا با تصویر شخصیتی مواجه می شود که برخلاف شخصیت اصلی «زیستن» یعنی کسیکه در آغاز با انرژی و توان زندگی می کند و سپس به موقعیتی تأثر بار و دردناک میرسد، می خواهد که یک دکتر شریف و اصیل باقی بماند.

در فیلم «بالا و پائین»[4] (۱۹۶۳) بوروکراسی در یک شرکت خصوصی ــ و نه یک اداره‌ی دولتی ــ مجسم می شود. شخصیت عمده‌ی این فیلم رئیس تک روئی است که با وجود مخالفت همکاران خود، مصمم است با تولید کالاهای پیش پا افتاده، چنین وانمود کند که موقعیت خاصی بین سازندگان کالاهای مرغوب دارد او درست همان شخصیتی است که کوروساوا دوست دارد زیرا از سیستم پیروی نمی کند و به صورت موجودی بدون شخصیت درمیآید. بازپرس پلیس در این فیلم نیز طرف دیگر سکه است. مردی که کاملاً افکار سیستماتیک را پذیرفته و به شکل یک نیروی جدید پلیس درآمده، و به طرز وحشتناکی ــ و تقریباً غریب ــ یک بوروکرات محسوب می شود. به هر حال، بهترین انتقاد از بوروکراسی کوروساوا را در فیلم «بدها خوب میخوابند»[5] (۱۹۶۰) می توان دید که داستان شرح یک اعلام جرم بین دولت و یک شرکت رده‌ی بالاست.

تم اختلاف و فاصله بین والدین و فرزندان آنها در نهایت قدرت خود از شاهکار «رکورد زنده بودن»[6] (۱۹۵۵) تجسم می یابد. در تاریخ سینما، هیچ فیلمی وجود ندارد که توانسته باشد بحرانهای روابط بشری را به خوبی این فیلم برملا سازد و به همین دلیل هم می بایستی با نظرات شایسته و قابل توجه عامه مواجه می گردید. از بهترین کارهای کوروساوا در تشریح دوره‌ی بعد از جنگ «فرشته مست»[7] (۱۹۴۸) و «سگ ولگرد»[8] (۱۹۴۹) را می توان نام برد. فیلم اول قدرت خرابکاری در حوزه‌ی بازار سیاه و در فیلم دوم فرار از شهر را از توکیوی اشغال شده، نشان میدهد. در هر دوی این فیلم ها، کوروساوا نه تنها به ویرانگری ژاپن پس از جنگ توجه می کند بلکه به همچنین به احساسات آزادیخواهانه‌ی زمان فشار و تعدی جنگ نیز می‌پردازد. همچنانکه ژاپن به

موقعیت اقتصادی لازم دست می یابد، برای کوروساوا اشکالات بسیار به وجود می آید تا وی بتواند جنبه های خرابکارانه و وحشیگری واقعیات را در درام های معاصر خویش مطرح سازد.

سبک داستانگوئی دراماتیک «زیستن» ــ داستان با مرگ شخصیت اصلی از اواسط ماجرا تغییر پیدا می کند و تم عقاید و نظریات آدم هائی که بیدار شده اند، پیگیری می شود ــ قبلاً در یک شاهکار دیگر «راشومون» مورد استفاده قرار گرفته بود. حتی موضوع ناخوشی هم در بسیاری فیلم ها تجسم می یابد. در «فرشته مست» او باش جوان مرض سل دارد، در «دوئل آرام» دکتر جوان به هنگام عمل جراحی یک سرباز در منطقه ی جنگی سهواً خود را به میکرب سیفلیس آلوده می کند، قاضی نادان در «جنجال»[۹] (۱۹۵۰) که الکلیک است به خار مسلول شدن دختر خود اینکار را کنار میگذارد، شخصیت اصلی در «ابله» مبتلا به جنون جوانی است، در «رکورد زنده بودن» سردسته گروه یک آدم عصبی است، در «بالا و پائین» گروهی معتاد نشان داده می شود و حتی در فیلمی از دوره ی درام مل «ریش قرمز» دکترها و بیماران حکومت می کنند.

انگیزه ی ناخوشی می تواند نتیجه ی تجربیات کوروساوا طی دوره ی پس از جنگ باشد، از آن موقع که فیلم های زمان جنگ او «سانشیرو سوگاتا» و «بسیار زیبا» هر دو نمایشگر دخترک و پسرک بیگناه و زنده دلی به منزله ی تندرستی به شمار میآمدند. این مایه و موضوع بعدها به تم اصلی، یعنی مفهوم زندگی، پیوند نزدیکتری پیدا می کند و نیز در حصول ژاپن از شکست حتمی، نقش مؤثری برعهده می گیرد.

پس از جنگ جهانی دوم، روشنفکران ژاپنی ــ منجمله کوروساوا ــ به فکر و تعمق در ظهور جنگ گرائی (میلیتاریسم) می پردازند و اینکه آیا جنگ گرائی نتیجه ی ضعف ژاپن در اثبات اینستکه آنها افراد مستقلی باقی بمانند و یا گرایش به پیوستن به جماعت پیدا کنند. قابل باورترست اگر پذیریم که افراد مستقل غرایز قویتری دارند و بیشتر مدعی اند و کوروساوا از همین بابت مورد قضاوت قرار می گیرد و توجه وی به ساختن فیلم «تأسفی برای جوانان ما نیست» در ۱۹٤٦ (برداشت شده از «کامل ترین کارهای آکیرا کورساوا»[۱۰] ــ ۱۹۸۰) این موضوع را به ثبوت میرساند: «من فکر می کنم برای ژاپن جدید که دارد به وجود میآید، زنها نیز باید غریزه ی قوی داشته باشند و به همین خاطر ه هست که به عنوان شخصیت اصلی یکزن را برگزیده ام که در واقع مقاصد خود را مطابق خواسته هایش انتخاب می کند».

در استودیوهای توهو، وی نیز به خاطر اتحادیه ی کمونیستی که در آنزمان قدرت یافته بود و در حقیقت هیچ فیلمی بدون رضایت و اجازه ی آنها نمی توانست ساخته بشود، به این گروه متمایل گشت. کوروساوا به همکاری با آنها پرداخت و از همین زمان او، مثل هر جوان روشنفکر متعلق به دهه ی ۱۹۳۰، آلوده ی فعالیت در جنبش ضدجنگ کمونیستی گردید، بنابراین تعجبی ندارد که

فیلم «تأسفی برای جوانان ما نیست» گرایش به جنبش ضد جنگ کمونیستی ــ که در سال ۱۹۴۵ خاتمه یافت ــ داشته باشد. در سال ۱۹۴۶، یکی از اعضای فعال اتحادیه تصمیم گرفت که فیلمی بر مایه های مورد نظر ساخته شود و به همین منظور رؤسای اتحادیه، کوروساوا را تحت فشار گذاشته که تهیه ی «تأسفی برای جوانان ما نیست» را متوقف سازد. به هر جهت، کوروساوا با عقیده ی آنها مخالفت ورزید و کوشید تا فیلم خود را تمام کند و عاقبت نیز به خاطر مصالحه و توافق نیمی از آنرا تغییر داد.

به عنوان نتیجه ی تجربه ئی، برای کوروساوا این مسئله روشن شد که نه فقط جنگ طلبان بلکه کمونیست های قدرتمند هم می توانستند آزادی بیان شخصی را درهم شکنند و از این لحظه به بعد بود که وی با معمائی سخت مواجه گشت. در جامعه ی ژاپن تا دهه ی ۱۹۶۰، کمونیست ها هسته ی مرکزی آن نیروهائی را که مسیر اصلی جامعه را تغییر میدادند، در اختیار خود گرفتند. بیشتر فیلم هائی که بدیهای اجتماع را مورد انتقاد قرار میداد، به وسیله ی کمونیست ها ساخته شد و در آخر، از نقطه نظر آنها، چنین استنباط می گشت برای آنکه تمام این بدیهانابود گرددبایستی «همبستگی بین مردم» به وجود آید. به هر حال، کوروساوا دریافت که ادعانامه ی شخصی در این وضعیت، محکوم به فناست و به همین لحاظ وی شروع به ساختن فیلم های انتقاد اجتماعی کرد که «همبستگی با مردم» را نفی و رد می کرد.

نظر به اینکه کوروساوا بر این عقیده بود که مسئولیت های شخصی می تواند سبب انتقاد از جامعه بشود، افکار وی بسیار از کمونیست ها فاصله گرفت. هنوز هم او نتوانسته است از صحبت در باره ی مسائل اجتماعی دست بردارد، مسائلی چون ترورهای گانگستری، بوروکراسی، سلاح های هسته ئی ــ فساد در دستگاه های دولتی و غیره. وی یک راه سختی را انتخاب می کند همچنانکه ما در فیلم «بدها خوب میخوابند» می بینیم، هنگامی که شخصیت اصلی می کوشد به تنهائی علیه بدیهای تشکیلات بوروکراسی مبارزه کند و سرانجام به درون دنیای منحط تروریسم می افتد. در «بالا و پائین» نیز وقتی بازپرس پلیس سعی می کند آدم دزد را بیش از مقررات قانونی، کاملاً شخصی و خصوصی مجازات کند حس عدالت خواهی او را مبدل به نوعی «قهرمان» می سازد. در «رکورد زنده بودن» گرفتاری مردی که می خواهد مسئله ی سلاح های هسته ئی را حل کند ــ یک نمونه راه حل شخصی که بنظر کاملاً غیر قابل تصور میآید ــ ثابت می کند که چقدر اینکار غیرممکن و محال است و عاقبت ما را با یک سئوال قوی وپیچیده تنها میگذارد در حالیکه درپایان مرد به دیوانگی میرسد.

اگر کسی به تنهائی سعی بکند که با بدیها وپلیدیهای جامعه ئی مقابله کند، ناگزیر به نابودی خویش میرسد لیکن درست در همانحال نیز به نوعی زیبائی دست می یابد. این موضوع که

به وضوح در فیلم های کوروساوا مشهود است، خود طریق دیگری را نشان میدهد اینکه آنها که به زور و فشار میخواهند کوشش کنند خودشان را به ثبوت برسانند از نابودی خو یشتن هراسی ندارند.

فقدان ترس از مرگ و آگاهی شدید از نابودی، می تواند به شخص نیروی بیشتری در جهت اجرای عدالت بدهد. این مهم ترین شرط لازم برای یک قهرمان فیلم کوروساوا است و به کامل ترین شکل خودش در قالب شخصیت اصلی «زیستن» و «دوئل آرام» نشان داده می شود: مردانی که درست در لحظات مبارزه با بیماری مرگبار خو یش، می خواهند زندگی کنند. آدم های مریض دیگری که در سایر فیلم های وی دیده می شوند، انواع مختلفه ی همین شخصیت به شمار میآیند.

به تصور کوروساوا، قدرت یک فرد به تنهائی در قیاس با دیگری، در مبارزه ی او علیه بیماریهای سخت و مرگبار استوار است. این فکر امکان دارد که غیرعادی و احساساتی بنظر آید، معذلک از خود عکس العمل خاصی نشان میدهد که از آن طریق مردم ژاپن توانسته اند شوک شکست را تحمل کنند و سپس خود را به صورت اشخاصی مستقل بشناسانند.

قهرمانان کوروساوا اغلب به وسیله ی اطرافیان خود شناسانده می شوند، آدم های معمولی که بنظر میرسد مشکل بتوانند راه خاص زندگی خودشان را بیابند. همچنانکه در «تأسفی برای جوانان ما نیست» ، «زیستن» ، «رکورد زنده بودن» ، «ریش قرمز» و «درسو اوزالا» مشاهده می شود. این شخصیت های عمده نمی کوشند تا همبستگی خو یش را با دیگران ثابت کنند. آنها برای خودشان تصمیم می گیرند که چگونه زندگی کنند و به تنهائی درد و رنج بیماری را که تنها به آنان تعلق دارد، تحمل کنند. آنها انسان هائی هستند که معنا و مفهوم زندگی را از طریق خودشان کشف کرده اند و از نظر دیگران به صورت آدم های مریض و یا غیرعادی جلوه گر می شوند. در اینجاست که انتقاد کوروساوا به گرایش و تمایل ژاپنی بر زمینه ئی دیگر را نهفته می بینیم و پیشنهاد او را بر اینکه کشف دو باره ی ژاپن پس از شکست تنها نمی تواند به خاطر وضعیت اقتصادی آن باشد.

1) Shizuka Naru Ketto.
2) Hakuchi.
3) Akahige.
4) Tengoku to Jigoku.
5) Warui Yatsu Hodo Yoku Nemuru.
6) Ikimono no Kiroku.
7) Yoidore Tenshi.
8) Nora Inu.
9) Sukyaudaru.
10) Kurosawa Akira Zensakuhinshu.

پاشگاه ادبیات

۷ خانواده

۱ــ پدرهای «کوروساوا»

سازمان ملی اطلاعات در سال ۱۹۴۲ جایزه‌ی سالیانه‌ی خود را به سناریوی کوروساوا «همه جا آرام است»[1] به خاطر تم های ملی گرایانه‌ی آن اعطاء کرد. در حالیکه این سناریو هرگز به فیلم برگردانده نشد، جالب است بدانیم بسیاری از شخصیت های معرفی شده در آن، در فیلم های بعدی وی مورد استفاده قرار گرفت و خصوصاً از روابط نزدیک پدرــپسر می توان در این باره ذکری به میان آورد.

قهرمان داستان، کیسوکه کیکوچی، شیمی دان سی و سه ساله‌ئی است که در انستیتو به روی تولیدات سویا (لوبیای ژاپنی) به تحقیقات مشغول است. پدر او، پروفسوری بزرگ در رشته‌ی آرشیتکتور ژاپن به شمار میرود و کسی است که به ارتباط بین استتیک (زیبائی شناسی) «نارا»[2] ی برج «هوریوجی»[3] و روح مردم ژاپن ذیعلاقه است. هر دوی آنها، هم پدر و هم پسر،

در واقع کاملاً درپیشه‌ی مربوط به خودشان غرق شده‌اند. روزیکه برگ آماده به خدمت «کیسوکه» از راه میرسد، تمامی خانواده می کوشند این مسئله‌ی پرهیجان را در زیرپرده‌ی آرامش و سکون پنهان سازند. پدر با یک بطری شراب به خانه میآید تا به اقتضای فرصت مناسبی که پیش آمده، جشن بگیرد. هنگامی «کیسوکه» وارد می شود، پدر و پسر لحظاتی را بدون آنکه گوئی اتفاقی افتاده، به گفتگوئی دلچسب با یکدیگر میگذرانند.

مسئله‌ئی که «کیسوکه» را ناراحت می کند این نیست که جانشین مناسبی برای او در انستیتوپیدا بشود. برای «کیسوکه» فقط وظیفه نیست که او را به دنبال تحقیقات شیمیائی میکشاند، بلکه تمامی زندگی اوست. خودش می گوید: «مردی که شیفته‌ی چنین مسئله‌ی این دنیائی مانند سو یا شده، مسلماً قدرت آنرا دارد که زندگی خود را فدای آن سازد.» او سرانجام با «ایگاراشی» ــ یکی از همکاران خویش که رساله‌ئی درباره‌ی تئوری‌یش انتشار دادهــ درگیر می شود. بعداً، پس از یکسری شایعات بی اساس، انگیزه‌های «کیسوکه» دچار شک و تردید شده و آندو وارد یک مناظره‌ی ناراحت کننده می شوند. به هر حال، «کیسوکه» آخرین شب قبل از ورود به ارتش را درمنازعه با ایگاراشی می گذراند تا آنکه عاقبت هر دو به هم نزدیک شده و به صورت دوستان صمیمی در میآیند و در مورد شیوه‌ی تولیدات سو یا به یک تفاهم مشترک میرسند.

عشق و علاقه‌ی «کیسوکه» به «رایکو» دوست خواهرش، نیز ذهن او را به خود مشغول کرده است در حالیکه طی جنگ، دکترین دیگری پیش کشیده می شود: «نباید در احساسات خصوصی زیاده‌روی کرد.» به هر جهت، مادر و خواهرش برای او صبح روز بعد، یک جلسه‌ی خداحافظی ترتیب می دهند. این جلسه، به خاطر مشاجره‌ی شب قبل با ایگاراشی خیلی کوتاه برگزار می شود. «رایکو» پس از آن، آهنگهای نظامی «پولونز»[۴] شوپن را می نوازد تا وی را تشویق و دلگرم کند. در گفتار، کوروساوای جوان نوشته است: «آدم حیرت می کند که این روح شجاعانه در کجای قلب این خانم جوان خجالتی نهفته است.»

«کیسوکه» در صحنه‌ی خداحافظی دیده می شود در حالیکه مادر و خواهر گریان او «یوکو» به همراه «رایکو» بدرقه اش می کنند. وی درپیچ خیابان دور می شود بی آنکه به پشت سر خود بنگرد. درست در همان لحظه، پدر او در دانشکده به هنگام سخنرانی دیده می شود: «آن ساختمانها بایستی در اینجا قرار بگیرد و هیچ شخصیت ملی ندارد» وی می افزاید: «اینها کارای آشیتکتوری به حساب نمیآید لیکن تجسمی از اشباح دارد. فقط جعبه‌هائی است که آدم‌ها را در خود جای می دهد.» درتضاد با آن، پاگودا[۹] (بتکده) پنج طبقه‌ی هوریوجی تجسمی از رؤیاهای شاهزاده شوتوکوؤ است. پدر کیسوکه ادامه میدهد: «بیش از یکهزار و سیصد سال، این پاگودا شاهد و گواه خاموش چنین زیبائی مستحکمی در روح مردم ژاپن بوده است. به ما به صورت

نمونه‌ی کلاسیک کیفیت‌های برجسته‌ی ژاپنی عرضه می‌شود. به خاطر قدرت ناشی از آن، تا پایان تلخ آرام باقی مانده است.» شاگردان کف میزنند.

کوروساوا به تبعیت از قوانین و مقررات حکومت زمان جنگ، از روآوردن به نمایش تعصب و کهنه‌پرستی خودداری می‌ورزد و می‌کوشد این خانواده را در حالتی شاد و شوخی‌آمیز نشان دهد. به هر حال، در ترسیم پدر و عشق بین او و پسرش به عنوان هسته مرکزی، تقریباً سرآمد تمام کارهای کوروساوا قرار می‌گیرد.

دکتر کیکوچی که در کار خود بی‌همتاست، به صورت مردی باشخصیتی والا تجسم می‌یابد که قادر است حتی در مواقع بحرانی، روحیه‌ی آرام خود را حفظ کند. و پسر او که خویشتن را وقف حرفه‌اش کرده سعی می‌کند پا در جای پای پدر بگذارد در صورتیکه نمیداند یک کمی بیشتر از آنچه باید، کوشش کرده است.

این رابطه‌ی رؤیائی پدر-پسر در دوره‌ی نظامی ژاپن، در بسیاری از فیلم‌های زمان جنگ به کار گرفته شد. پدر در خانه، نمونه‌ی کوچک امپراتور در بین ملت خود به حساب میآید. همانگونه که امپراتور تجسمی از تقوا و پرهیزکاری شناخته میشد، هرپدری نیز در واقع مدل کوچکی از تقوا و فضیلت بود. این شیوه در واقعیت مشکلات زیاد داشت. گاه اتفاق می‌افتاد که پدرهای متوسط الحال به خاطر قدرت آسمانی خویش، نقش یک سلطان ستمگر و ظالم را در خانه داشتند و با فرزندان خود همچون بیگانه‌ها رفتار می‌کردند.

این رؤیا و ایده‌آل، که بر اساس تفکر فئودالی بنا شده بود، بلافاصله پس از جنگ تغییر شکل یافت و بسیاری فیلم‌ها برپایه‌ی سرنگونی قدرت پدران به وجود آمد. هنوز هم کوروساوا در ترسیم نقش پدران شریف و اصیل، یا جانشین‌های پدر، حتی در بعد از جنگ هم ادامه میدهد. در اولین فیلم او «سانشیرو سوگاتا» (۱۹۴۳) استاد جودو شوگورو یانو (دنجیرو اوکوچی) بسیار بیشتر از دکتر کیوچی رویائی فکر می‌کند. شاگرد و مرید او «سانشیرو» که تحت تأثیر معلم خویش است با وی زندگی می‌کند و به این امید است که روی هر دوی آنها در رشته‌ی جودو استاد بشوند. رابطه‌ی آنها مثل پدر-پسر است خصوصاً که پسر در حقیقت می‌کوشد شخصیت خود را از روی پیرمرد بسازد. در نخستین فیلم کوروساوا پس از جنگ، «تأسفی برای جوانان ما نیست»، دنجیرو اوکوچی نقش یک پروفسور آزاده‌ی دانشکده‌ئی را به عهده دارد که درگیر یک حکومت فاشیستی دست از عقاید خویش برنداشته و بعد از استعفا از شغل خود، باقی زندگی را در بازنشستگی سپری می‌کند. دختر او «ستسوکه هارا» تحت تأثیر افکارپدر، با رهبر جنبش ضدجنگ ازدواج می‌کند و پس از مرگ شوهر مورد شکنجه و اذیت و آزار قرار می‌گیرد.

کوروساوا بار دیگر با فیلم «فرشته مست» به رابطه‌ی افسانه‌ئی پدر-پسر و یا

معلم ــ شاگرد بازمیگردد. در وهله‌ی نخست بنظر نمی رسد بین یک دکتر میانه‌سال دائم الخمر (تاکاشی شیمورا) و جوانک او باش (توشیرو میفونه) بتوان رابطه‌ئی به وجود آورد اما دکتر که در زمان جوانی خویش چنین خطا و لغزشی داشته، نسبت به این جوانک احساس تأثر و همدردی می کند و می کوشد علیرغم مخالفت دیگران، او را زیرپر و بال خویش قرار دهد. جوانک او باش که مسلول است، به خاطر ترس و وحشت از مرگ، به دکتر نزدیک می شود و با وی رابطه‌ی عاطفی برقرار می سازد. از آنجا که هر دوی آنها برای زندگی مبارزه می کنند، روابط آنها با یکدیگر شکل معلم و شاگرد به خود می گیرد.

در همین زمان، سردسته‌ی قدیمی گروه بازمی گردد و درمی یابد که جوانک او را ترک کرده است، طی نزاع متعاقب آن، جوانک زندگی خود را از دست میدهد. دکتر و جوانک او باش در ایجاد یک رابطه‌ی معلم و شاگرد با شکست مواجه می شوند زیرا دکتر مردی است صدیق با شغلی شرافتمند در حالیکه جوانک فاقد چنین خصوصیاتی است. نظر کوروساوا اینست که افراد بشر پیش از آنکه از لحاظ اخلاق و رفتار تربیت بشوند، می توانند شخصیت خود را طی حرفه‌شان تهذیب کنند. اگرچنین روشی به واقعیت برسد، ما شادی و خوشبختی در کارهای کوروساوا خواهیم دید در غیر اینصورت ــ و به عینه مورد فوق ــ درام کوروساوا به تراژدی و اندوه خاتمه می‌پذیرد.

در این رابطه، «دوئل آرام» و «سگ ولگرد» را می توان در زمره درام‌های «شاد» کوروساوا به حساب آورد. در فیلم نخست، پدر نقش چندان مهمی ندارد ولی هم او و هم پسرش هر دو دکترهای پرکار و مؤمنی هستند. در «سگ ولگرد» روابط افسانه‌ئی پدر ــ پسر رفتار یک پلیس خونسرد و آرام کهنه کار نسبت به همکار زیردست بی‌پروا و سرکش خود، نمود پیدا می کند. فیلم «زیستن» از سوی دیگر، یک نوع تراژدی تلقی می شود زیرا در حقیقت پدر قادر نیست به پسر خودخواه خودش بگوید که سرطان دارد. پیش از «زیستن»، کوروساوا آدم‌هائی را با شخصیت شریف و اصیل مجسم می کرد که خویشتن را وقف حرفه‌شان کرده بودند. شخصیت اصلی در «زیستن» تنها یک آدم متوسط اداری است که سالها فقط به تمبر مدارک مهر زده است. هیچ کس به او احترام نمی گذارد و حتی از نقطه نظرپسرش، وقتی که میمیرد به صورت کسی جلوه می کند که حقوق بازنشستگی را دیگر نمی گیرد! از نظر کوروساوا، این نوع آدم پیش از آنکه بتواند واقعاً حس کند که یکبار دیگر موجود زنده‌ئی است ــ بایستی خودشان را در حرفه‌ئی که دارند، کاملاً نشان دهند. یک رابطه‌ی گرم و احساسی با پسرش امکان داشت به وجود بیاید اگرپسر در واقع خود را تا این حد نامعقول و ناخوشایند نشان نمیداد. «زیستن» نقطه‌ی رفیع دوره‌ی کار کوروساوا محسوب می گردد زیرا وی یکی از دلخواه‌ترین تصورات خویش را از دست

میدهد ــ زیبائی اعتماد بین پدر و پسر، معلم و شاگرد ــ به این جهت که دیگر نمی تواند در چهره‌ی تلخ واقعیات بعد از جنگ پایدار بماند.

در «زیستن» پیش از آنکه رابطه‌ی پسر و پدر قطع شود، طی «فلاش بک» های پراحساسی، کوروساوا نشان میدهد که پدر تا چه حد او را دوست میداشته است. تراژدی در جائی وارد می شود که جدائی و از هم گسیختگی روابط آندو پیش میآید. سرطان پدر در حقیقت تراژدی «زیستن» نیست، آنچه که به او فشار میآورد بفهمد که در واقعیت هیچ اعتمادی بین پسر و خودش وجود ندارد، حقیقتی است که وی از مواجهه با آن خودداری میورزد.

هنگامی این اعتقاد و اعتماد از بین برود، موجودات بشر باید به طریقی دیگر خود را به جامعه پیوند دهند. چیزی که بیشتر معنا و مفهوم جهانی داشته باشد، مثل کار برای امور خیریه و یا بخشش عمومی. این تم عمیق وژرف اندوهناک کوروساواست. وقتی کسی چیزی را بالا تر از هر چیز دیگر دوست داشت، به یک توهم بدل می شود آنگاه رستگاری را باید در جائی دیگر جستجو کرد. در این رابطه، اصالت تراژدی به ظهور میرسد.

بعد از «زیستن»، کوروساوا فقط یک فیلم دیگر بر همین مایه و تم به وجود میآورد: «رکورد زنده بودن». توشیرو میفونه نقش صاحب یک کارخانه کوچکی را به عهده دارد که از شنیدن خبر آزمایش یک بمب هیدروژنی وحشت می کند و تصمیم می گیرد به آمریکای جنوبی مهاجرت کند. فرزندان و خانواده‌ی او که احساسی مبنی بر تغییر و تحول در نوع زندگی خود دارند، از رفتن ممانعت میورزند و چون اصرار و سماجت او را می بینند، وی را دیوانه قلمداد می کنند. در آخر، پدر واقعاً به دیوانه ئی مبدل می شود.

در مقایسه با «زیستن»، «رکورد زنده بودن» فیلمی مملو از تناقض و تباین بنظر میرسد. دلیل بسیار ساده‌ی شکست این فیلم در اینستکه کوروساوا می کوشد مسائل سیاسی بمب هیدروژنی را از طریق تجزیه و فساد پدرسالاری در خانواده‌ی ژاپنی بیان کند. در جائی که مسئله‌ی بمب هیدروژن می تواند زمینه‌ی وسیع تری از شمار خانواده های بشر را در بر گیرد، در کنار هم قرار گرفتن آن با موضوع تنها یک خانواده بنظر سخت کوچک میآید، خصوصاً که تماشاگر از اینکه پدر به خاطر واهمه از بمب و یا مخالفت با پسران خود به دیوانگی میرسد، دچار حیرت فراوان می شود. با این همه توصیف تم کلی باز هم مبهم باقی میماند: بمب یا خانواده؟

کوروساوا پاسخی بر این سئوال دارد: چرا مردم به هشدار درباره‌ی بمب هیدروژن توجه نمی کنند؟ به هر حال، توصیف سینمائی او از قضیه چنین است: چرا یک پدرسالار با قدرت قادر نیست خانواده خود را از این وحشت آگاه سازد؟ این مسئله فقط بیننده را گیج کرده طوریکه نمی تواند پذیرد که یک قدرت پدرسالاری هرگز بتواند در چنین موقعیتی قرار بگیرد.

رابطه‌ی پدر ــ پسر در تم «بالا و پائین» تا صحنه‌ی آخر، آشکار و مشهود نیست جائی که رئیس یک کارخانه کفش (توشیرو میفونه) برای اولین بار دزد پسر خود را در اتاق زندان ملاقات می کند. میفونه از طریق فعالیت‌های مثبت حرفه‌ی خود، صاحب یک شخصیت والاست. در این مواجهه چهره به چهره ــ برطبق شیوه‌ی مرسوم فیلم‌های گذشته ــ نسل قدیم (اینجا رئیس کارخانه) با نسل جدید (در قالب آدم‌دزد) با تجربه و جذبه‌ی اختصاصی‌یش، حس تحسین را برمی انگیزد. در «بالا و پائین» چنین مسئله‌ئی اتفاق نمی افتدز و تماشاگران احساس خاص صحنه‌های مشابه در «سانشیرو سوگاتا» و «فرشته مست» را از دست میدهند.

بعد از «بالا و پائین»، «ریش قرمز» به سال ۱۹۶۵ از راه میرسد و توشیرو میفونه ــ که نقش یک جوان کم‌تجربه و گیج را در «فرشته مست» داشت ــ در رل دکتری ظاهر می شود که در واقع معلم زندگی است و رل جوان گیج به «یوزو کایاما» سپرده شده که اینجا نقش انترن جوان را بازی می کند. موضوع تقریباً همانست که «سانشیرو سوگاتا» بود، تنها در اینجا فضا از دنیای جودو به طب تبدیل یافته است. دکتر به اقتضای دوره‌ی پیری، آرام و صبور است و همیشه خطاب به انترن جوان می گوید: «ساکت باش و دنبال من بیا.» تحسین و احترام جوانها نسبت به معلم از نو تکرار می شود، در واقع نسل قدیم از اخم و ترشروئی خویش بر تمرد و سرکشی جوانان دست برمیدارد.

تمامی دگرگونی بین رابطه‌ی پدر/ معلم و پسر/ شاگرد بنظر میآید در «ریش قرمز» به یک نقطه‌ی مشترک میرسند. از «رکورد زنده بودن» تا «ریش قرمز» اقتدار پدر رو به زوال میرود. یعنی چنانچه پدر در «زیستن» ــ که حالا یک فرد مستقل شریف است ــ به دنبال پسر خویش میرفت، او این بار حتماً پدرش را مورد تحسین و تکریم قرار میداد و وقتی چنین نشد، پدر به سادگی به گله و شکایت متوسل می گردد همانگونه که رؤیاهای گذشته در «ریش قرمز» به تصویر درمیآید.

رابطه‌ی بین دو انسان همیشه نقش عمده‌ئی در درام‌های کوروساوا داشته است چنانکه شخصیت‌های اصلی او ــ معمولاً مردها ــ نیاز به آن دارند تا کسی پیرو رفتار و سلوک آنها باشد. یک پدر درست مثل یک پدر رفتار می کند هنگامی که پسرش مراقب اوست و عکس آن. در ارائه‌ی چنین پسری، شخصیت پدر به مانند شخصی اصیل و شریف نماینده می شود و می تواند مسلماً یکی از ایده‌آل‌ترین تجسم‌های کوروساوا به شمار آید، کسی مثل یک معلم که شاگرد پیرو اوست.

در عصر جدید، بدبختانه بسیاری ازپدرها نمی توانند در خانه‌ی خود هدایتگر باشند زیرا به آنجا فقط برای استراحت میآیند. البته در حرفه و کار این قضیه فرق می کند، هرچند در رابطه‌ی

بین معلم ــ شاگرد هم امروز مشکلات زیادی به وجود آمده و میدانیم که رابطه‌ی اجتماعی بین همکار بزرگتر و کوچکتر محدود به موقعیت شغلی آنهاست. به هر جهت، کوروساوا ترجیح می دهد که رابطه‌ی معلم و شاگرد را در درام‌های پیش از عصر جدید خویش مطرح سازد، آنجا که مردان مسن نه فقط یک مرشد روشنفکرند بل به همچنین یک مرد اخلاقی نیز به حساب میآیند. در دوره‌ی درام معاصر، کوروساوا موقعیت‌های انتقادآمیز را برمیگزیند که طی آن پدرها به زور شخصیت خود را نمایان سازند. با این حال، پدرهای عصر جدید، سعی می کنند تا آنجا که امکان‌پذیر است نفوذ خود را بر شخصیت پسرشان نشان دهند در حالیکه بنظر میرسد تقریباً دیگر دیر شده و بهترین کاری که وی می تواند انجام دهد اینستکه بکوشد به دور از سرزنش ها، زندگی خودش را بکند. کوروساوا در «زیستن» به چنین نتیجه‌ی تلخی میرسد، و در این فیلم موقعیت واقعی یک خانواده و جامعه ژاپن عصر جدید، منعکس می گردد.

۲ــ پدرهای «اوزو»

در نقطه مقابل کوروساوا، «یاسوجیرو اوزو» مسئله‌ی غامض یک پدر به ظاهرشریف را که در برابر پسران خویش به خفت و خواری می افتد در شاهکار «من بدنیا آمدم ولی...»[۷] (۱۹۳۲) ترسیم می سازد. دو برادر جوان که مدتها بر این عقیده بودند که پدرشان مردی کامل و قابل احترام است از طریق چند فیلم خانوادگی متوجه می شوند وی به خاطر چاپلوسی برای ارباب خود، به ریخت دلقک ها درآمده و به دستور او به هنگام کار ادا و اطوار درمیآورد. آنها آزرده و خشمگین می گویند: «پدر، تو همیشه به ما میگفتی باید درست و باشرافت بزرگ بشوید در حالیکه خودت هیچ گونه شرافت و اصالتی نداشتی، داشتی؟» در ابتدا، پدر سعی می کند آنها را آرام کند اما وقتی در اینکار سماجت میورزند، وی با عصبانیت به آندو سیلی میزند. پس از آن، پدر به خاطر حقیقتی که فرزندانش به او گفته اند، از عمل خود سخت پشیمان می شود.

در شاهکار ۱۹۳۳ اوزو «تو هم زودگذر»، پسر جوانی که در مدرسه به جهت رابطه‌ی پدرش با یک دختر جوان مورد تمسخر قرار گرفته، با خراب کردن درخت مینیاتور «بونسائی» پدر، خشم خود را فرو می نشاند. پدر، پس از برگشت از خانه‌ی دختر، سخت عصبانی شده و به او سیلی محکمی میزند طوریکه بر زمین نقش می بندد. پسرک از جا برخاسته بطرف جائی که پدرش نشسته میرود و بی آنکه حرفی بزند، با آخرین قدرت خویش شروع به زدن به سر و صورت پدر می کند. پدر با حیرت به او خیره می نگرد بدون اینکه عکس العملی از خود بروز دهد ناگهان متوجه انگیزه‌ی پنهانی این عمل می شود: بی میلی و دلزدگی از او. پسر همچنانکه به سیلی زدن به او ادامه میدهد، به گریه می افتد.

در فیلم های قبل از جنگ، اوزو همیشه پدر را درچنین قالبی ارائه می داد و فیلم «تنها پسر»[۸] (۱۹۳۶) نیز از این قاعده مستثنی نیست. شخصیت اصلی معلم یک مدرسه شبانه‌ی توکیوست که زندگی زن و بچه‌ی خود را به اشکال تأمین می کند. با وجود تحصیلات دانشگاهی، وی مجبور به تغییر معیارهای خویش گردیده و سرانجام پس از استعفا، در مدرسه‌ئی شبانه به کارپرداخته است. مادر ــ که در واقع مشوق او در رفتن به دانشکده بوده ــ در مواجهه با بی جرأتی و عدم توانائی او مأیوس و نومید میگردد. درآخر، ما در ضمن گردش دو نفری، او را ملامت و سرزنش می کند. پسر می کوشد زمان‌های سخت را به منزله‌ی عذر و بهانه ذکر کند لیکن بلافاصله متوجه‌ی ضعف درونی خویش شده، و حس می کند یأس و نومیدی تلخ مادرش همچون باد سردی که بر ویرانه‌ئی بوزد، وجود او را به لرزه درآورده است.

ترسیم اوزو از نقش مردانی ضعیف در هر سه‌ی این فیلم ها، در واقع تلقی شدیداً واقعی شکل پدر عزل شده‌ی اوست که از سیستم پدرسالاری پیش از جنگ به ظهور رسیده است. پدرسالاری در خانواده دوره‌ی ژاپن فئودال مسئله‌ئی چندان مهم محسوب نمی شد، چنانچه در دوره‌ی فئودالی ژاپن که از ۱۸۶۸ تا ۱۹۴۵ به طول انجامید، این مسئله به صورت یک قانون درآمد. به هر جهت، پس از آن نیز، تا دوره‌ی پیش از جنگ به عنوان تم فیلم ها مورد استفاده قرار گرفت.

پدرهای «اوزو» در دوره‌ی پیش از جنگ نیز از این قانون مستثنی نیستند. از زمانی که فیلم ها ژاپنی به ترسیم پدری قدرتمند میپردازد: تیپی همچون شخصیتی که برت لنکستر در «یوز پلنگ» بازی می کند یا یک تیپ اصیل مثل آن پدر یونانی در اثر الیا کازان «آمریکا، آمریکا» که به خاطر خوشبختی خانواده‌ی خود تصمیم می گیرد به آمریکا مهاجرت کنند.

نمونه‌ی پدرهای قدرتمند را می توان تنها در دوره‌ی درام یا دوره‌ی می جی (۱۹۱۲ــ۱۸۶۸) در دوره‌ی درام معاصر پدر معمولاً آدمی فهمیده و عاقل است و تمامی مسئولیت‌ها را به عهده‌ی مادر وامیگذارد. یک نمونه‌ی کوچک رئیس خانواده را می توان در فیلم میکیو ناروسه «برادر بزرگتر، خواهر کوچکتر» یافت. پدر (ریزابورو یاماتو) که مقاطعه کار سرشناس یک شرکت ساختمانی بوده، حالا در ایام پیری روزها را به صید ماهی می گذارند. با مراجعت دختر متمرد و خودسر او، وی در حالت روحی بدی قرار می گیرد و سعی می کند تا آنجا که امکان دارد از خانه دور بماند. هنگامی از همسرش می شنود مردی که دخترش را حامله کرده برای دیدن او به خانه آمده، پدر تصمیم می گیرد به خانه برگشته و با مرد جوان رو برو شود. در این مواجهه، پدر خشمگین و ناراحت مرد جوان را در فشار قرار میدهد که چگونه مسئولیت های خود را در قبال دختر فراموش کرده است. قیافه‌ی پیرمرد از کار افتاده، غفلتاً حالت رئیسی را به خود

می گیرد که بایستی صدها کارگر را تحت کنترل داشته باشد آنگاه همچون رئیس سقوط کرده‌ی یک خانواده، می کوشد تا شرف خانواده خو یش را از هر لحاظ حفظ کند.

نمونه‌ی کوچک دیگر رئیس خانواده دوره‌ی معاصر، پدر در فیلم تومو اوچیدا «نمایش زندگی»[9] (۱۹۳۶) است. خانواده‌ی پرافتخار به روزهای سختی دچار می شود، تنها امید آنها پسری است که شاید در آینده بتواند جبران مأفات کند. برای رسیدن‌پسر به چنین موقعیتی، پدر عاقبت دست به خودکشی میزند و تنها از خود یک وصیت‌نامه‌ی زیبا باقی می نهد.

هر دوی این فیلم ها در اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ می گذرد، وپدرها تقریباً پیرمردهای افتاده‌ئی و در حقیقت شخصیت‌های اصلی محسوب نمی شوند. زمانی که از سیستم خانواده پدرسالاری ذکری به میان میآید باید غالباً به فیلم های‌ژاپنی رجوع کرد. نمونه‌ی‌پدرسالاری شاخص صرفاً نشانه‌ئی از دلتنگی های زمان های گذشته به شمار میرود. شخصیت اصلی در فیلم های بعد از جنگ، مثل «برادرهای ناتنی»[10] (۱۹۵۷) اثر میوجی ایکی، یک افسر ظالم نظامی و یا در «طبل شکسته»[11] (۱۹۴۹) یک پدر تازه به دوران رسیده است که تقریباً سایه‌ئی از گذشته‌ی خودش را دارد، یک جنازه‌ی متحرک! پدر شاخص در فیلم های واقعی قبل از جنگ «اوزو»، در خانواده‌های شهری متوسط دیده می شود. خالی از قدرت و محروم از اعتماد و احترام، در واقع خانواده‌ی او ترجیح می دهند که نقش مدل یک پدر را بازی کند. پدرهای ژاپن جدید برخلاف گذشته، سعی کرده‌اند بجای آنکه رل پدری سخت گیر را بازی کنند با فرزندان خو یش دوست باشند. در فیلم اوزو «من بدنیا آمدم ولی...» چنین تصو یری ازپدر می بینم و اوزو در واقع نخستین فیلمسازیست که در خلق پدر با این نوع روحیه، کاملاً موفقیت داشته است.

وقتی پدر در «من بدنیا آمدم ولی...» در مقابل ایراد پسرهایش، از کوره به در میرود، تقریباً با پسرهایش درگیر می شود و احساس بی میلی خود را نمایان می سازد. صبح روز بعد، پسرها که همچنان از این عمل خشمگین اند، تصمیم به اعتصاب غذا می گیرند. پدر و مادر می کوشند آنها را دلداری بدهند و برای جلب محبت برایشان برنج «نیگیری» در همین هنگام، رئیس پدر که در اتوموبیل خو یش از کنار آنها میگذرد، به پدر دستور میدهد با وی به سر کار برود. اینک پدر در مقابل یک مسئله‌ی بغرنج قرار گرفته، که آیا باید از وی فرمانبرداری کند همچنانکه شب قبل پسرهایش از او کرده بودند. پسر بزرگتر این مشکل را حل می کند و به سادگی می گو ید: «برو، پدر.» پدر سوار اتوموبیل رئیس خو یش می شود وپسرها اندکی متوجه‌ی پیچیدگی زندگی شده، به راه خود بطرف مدرسه ادامه میدهند.

در این صحنه به خوبی روشن می شود که پدر وپسرهایش تقریباً همانندو یکسانند. آنها شبیه رفقائی هستند که نباید کاری کنند که به احساسات یکدیگر لطمه بخورد. این فکر و عقیده

کاملاً با آنچه که در یک سیستم خانواده‌ی پدرسالاری گذشته وجود داشت، متغایر است.

استعداد «اوزو» در ترسیم رابطه‌ی گرم و صمیمانه دوجانبه بین پدر و فرزندان نهفته است و او در این زمینه تنها با ویتوریو دسیکادر «دزدان دوچرخه» همسان و برابر است. تفاوت پرداخت اوزو با دسیکا در اینست که پدر او اساساً خود را یک آدم شکست‌خورده میداند. بعد از آنکه بچه‌ها به خواب میروند، پدر ــ متأثر از زدن آنها ــ می گوید: «دلم نمیخواهد این بچه‌ها موجود بی‌مصرف و بی‌قابلیتی مثل من بشوند.»

تغییر اخلاقیات بعد از جنگ را در فیلم «صبح بخیر»[۱۲] (۱۹۵۹) می توان دید که تقریباً کپیه‌ی جدید «من بدنیا آمدم ولی...» به حساب میآید... دوپسر جوان، به اعتراض علیه پدر خویش، در منزل و مدرسه سکوت اختیار کرده وپنهانی دست به اعتصاب غذا میزنند هرچند در فیلم اولیه، اعتراض آنها در والدین عکس‌العمل جدی را برمی انگیزد لیکن مسئله در «صبح بخیر» چندان اهمیتی ندارد. پدر آنها را سرزنش می کند که تلویزیون زیاد دیده‌اند.

هنگامی پدر در «من بدنیا آمدم ولی...» در می یابد که قدرت و نفوذ خویش را از دست داده، از خودش متنفر و بیزار می شود و سپس سعی می کند که با بچه‌هایش رابطه‌ی دوستانه برقرار کند. در «صبح بخیر» پدر وپسرهایش از همان ابتدا با همدیگر دوست هستند و فقدان قدرت و نفوذ بنظر میآید که هیچ ناراحتی درپدر ایجاد نمی سازد. چنین استنباط می شود که «اوزو» معتقد است نفوذ پدر در خانواده‌ی پس از جنگ چندان ضروری بنظر نمیرسد.

قبل از «صبح بخیر»، اوزو یکسری فیلم بر مایه فروریختن خانه و خانواده ساخته است. در «خواهران مونه کاتا»[۱۳] (۱۹۵۰) شوهر پس از جنگ قدرت خویش را از کف داده و به صورت آدمی متکبر و خودخواه درمیآید. حسادت به راز همسرش که خاطره‌ئی از مردی دیگر دارد، او را غفلتاً وامیدارد تا زن را متنبه سازد. وی در حالیکه دیگر قدرت و نفوذی ندارد، به شکل یک قلدر در میآید. در «داستان توکیو»[۱۴] (۱۹۵۳) پدر کنترل خود را برپسرها و دخترهایش که در نقطه‌ئی دور از توکیو بسر میبرند، از دست داده هرچند آنها از وی نفرتی در دل ندارند، معهذا وقتی پدر همراه همسرش برای دیدن‌شان میآیند، با سردی مورد استقبال قرار می گیرند. در «اوایل بهار»[۱۵] (۱۹۵۶) شوهر به خاطر درک بی وفائی همسرش طی لحظاتی بحرانی، احترام لازم را نسبت به او از دست می دهد. «شفق در توکیو»[۱۶] (۱۹۵۷) تصویر غم انگیز و تاریکی از یک پدرپا به سن گذاشته است که همسرش او را ترک کرده و با دختران تلخ خود زندگی می کند.

از زمانی که «اوزو» تصویری از قدرت و نفوذ پدرانه را به صورت یک توهم در شاهکار پیش از جنگ خود «من بدنیا آمدم ولی...» ترسیم می سازد، بنظر غریب می آید زیرا چنین وانمود می شود که او می خواهد این فکر و عقیده را در فیلم های پس از جنگ خود هم تعمیم دهد.

شاید یکی از دلایل آن اینستکه «اوزو» بعد از آغاز جنگ چین ــ ژاپن به سال ۱۹۳۷، شروع به ترسیم پدران شریف و مردان مطمئن می کند. وی معتقد است که قدرت و نفوذ پدری به هر حال اگر هم توهمی، همچنان ضروری محسوب می شود. این تصمیم بر تناقض گوئی را وی طی جنگ با جبهه گیری نسبت به پدرسالاری در ساختن فیلم های «برادران و خواهران خانواده تودا» و «یک پدری بود»[۱۷] (۱۹۴۲) اتخاذ می کند.

رد کامل قدرت و نفوذ پدرانه می تواند در واقع مساوی با نفی رهبر و یا راهنما باشد. هر چند پدران در «من بدنیا آمدم ولی...» و «تنها پسر» به وسیله ی واقعیت های تلخ جامعه نفوذ و قدرت خویش را از دست داده اند، معذلک همچنان رئیس خانواده ی خود به حساب میآیند. احساس مسئولیت آنها را ناگهان نسبت به مسائل آگاه می سازد و پسران جوان در «من بدنیا آمدم ولی...» و مادرپیر در «تنها پسر» سمبل های گناهان آنان به شمار میرود. مردان در «برادران و خواهران خانواده تودا» و «یک پدری بود» نیز به هر حال، با طرفداری خویشتن از اخلاقیات طی جنگ، از این وضع و مخمصه رهائی می یابند.

این عامل به شکل قابل توجهی در سناریوی زمان جنگ اوزو موسوم به «طعم چای سبز به روی برنج.» ــ شاید پوچ ترین سناریوی وی در عین حال آموزنده ترین آن ــ مجسم می شود و نشان میدهد که چگونه ملی گرائی می تواند مفاهیم مردانگی را تقویت کند. همسر در سناریو، خانمی است فارغ و آسوده با شوهری کم حافظه و حواس پرت که از نظر او مردی کودن و بی اهمیت قلمداد می شود. به هر جهت، وقتی دستور خدمت اجباری او در نظام میرسد، همه چیز ناگهان تغییر پیدا می کند. در حالیکه زن به جهت از دست دادن وی، دچار وحشت غریبی شده، مرد خونسرد و آرام نشسته غذایش را می خورد. زن سپس در می یابد که وجود شوهرش تا چه حد ارزش و اهمیت داشته است. درآخر، بر سر میز شام، مرد درباره ی فضائل مردانگی برای او سخن می گوید.

در فیلم های اوزو پیش از ۱۹۳۷، هنگامی که جنگ چین ــ ژاپن هنوز آغاز نشده بود، سقوط سیستم خانواده ی پدرسالاری نشان داده می شود که نتیجه ی سیستم جدید تعلیم و آموزش و صنعتی شدن سریع ژاپن است و طی آن جوانها از دهکده ها و مزارع خود دور شدند یعنی در واقع چیزی که جامعه ی قدیم فئودالی به آن وابسته بود. این مردان جوان در شهرها به خانه سازی و شروع به کار کردند تا فرزندان آنها از تحصیلاتی بیشتر از خودشان بهره مند بشوند. به هر حال، علیرغم تحصیلات بهتر نسل دهه ی ۱۹۳۰ در طی سالهای نومیدی و افسردگی، بیشتر مردم قادر به زندگی مرفه نبوده و نیز نمی توانستند از والدین خود در سنین کهولت نگهداری کنند. این احساس گناه سنگین، از آنها چهره ئی نفرت بار در قبال عشق به فرزند به وجود آورد. چنین سوژه ئی را «اوزو» با قدرت فراوان در «تنها پسر» مطرح می سازد.

رهبران نظامی در آخرهای دهه ۱۹۳۱، بطور ناخودآگاه عدم قدرت و نفوذ پدرانه را با شعار ژاپن به اینکه اگر در جنگ برنده بشود، تغییر دادند. (مردانی که وظیفه‌ی در جنگ به آنها این اجازه را میداد تا از فامیل خود دست بکشند، در واقع احترام برای امپراتور مساوی بود با احترام برای پدر). به همین دلیل، بیگانگی گذشته بین پدر و پسر، جای خود را به احساس خوش‌بینانه میدهد همچنانکه در فیلم «برادران و خواهران خانواده‌ی تودا» دیده می شود.

وقتی این خوشبین بودن بر اثر شکست ژاپن از دست میرود، «اوزو» به تحقیق و رسیدگی خانواده‌ی پس از جنگ می‌پردازد. بنظر میرسد افراد خانواده‌ی او از خودشان میپرسند: «آیا ما این همه با یکدیگر بیگانه ایم؟ چرا ما باید با هم باشیم؟» پاسخی که «اوزو» میدهد هم ساده و هم عمیق است: «برای افراد بشر بسیار غم انگیز و دردناک است که تنها باشند.» در فیلم هائی که «ستسوکو هارا» نقش دختر را دارد و «چیشو ریو» در نقش پدر، تظاهر قدرت و نفوذ پدرانه همچنان مشهود است. دختر بیشتر شبیه به مادر می شود و «اوزو» با دادن این نقش به او، می کوشد تهی و خالی بودنی را که پدر به خاطر عدم قدرت و نفوذ خویش متحمل شده، پر سازد.

۳ــ نوع «درام خانوادگی»

کارگردانهای ژاپن که بیش از دیگران نماینده‌ی «درام خانوادگی» (یعنی نوعی فیلم که براساس مسائل خانوادگی ساخته می شد) به حساب میآمدند غالباً از استودیوهای کاماتا برخاسته بودند مثل اوزو، یاسوجیرو شیمازو، هینوسوکه گوشا و میکیو ناروسه. اینها در فیلم های پیش از جنگ خود، خانواده را در مقابله‌ی سخت با جامعه نشان میدادند و این شیوه تا سال ۱۹۳۹ ادامه داشت. این مسئله را در فیلم ناروسه «تمام فعالیت های خانواده»[۱۸] و فیلم شیمازو «یک برادر و خواهر کوچکتر او» به خوبی می توان دید.

«تمام فعالیت های خانواده» تشریح زندگی یک خانواده‌ی فقیر و تهیدست است که با وجود آنکه سه پسر آنها به پدر خویش ــ یک رنگرز ــ کمک می کنند معهذا باز مخارج آنان به سختی و اشکال تأمین می گردد. هنگامی پسر بزرگتر خانواده اعلام می کند که تصمیم دارد کار خود را در کارخانه رها ساخته و برای تحصیل به مدرسه‌ی صنعتی برود، بحران اصلی آغاز می شود. این طرز تفکر که خانه اصولاً یک قلعه‌ی جنگی است و بایستی در مواقع خطرناک و سخت از گزند مصون بماند، عاقبت در پسر بزرگتر تأثیر باقی گذارده و او در عقیده‌ی خود مبنی بر پیشرفت و ترقی آینده، تجدید نظر کرده و سرانجام به کار برای کسب درآمد بیشتر به خانواده، ادامه میدهد.

در این فیلم ناروسه، مقابله‌ی سخت بین خانواده و جامعه را ترسیم می سازد. به رغم اینکه

فیلم «تمام فعالیت ها خانواده» از روی نوولی نوشته ی یک نو یسنده ی وابسته به طبقه ی کارگر (پرولتاریائی) بنام سونائو توکوناگا در سال ۱۹۳۹ــ دو سال قبل از آغاز جنگ چین و ژاپن ــ اقتباس شده بود، معذلک بنظر غیرممکن میآید که مسائل اجتماعی نظیر کم کاری و کمبود دستمزد و غیره در آنزمان کاملاً مهم و برجسته باشند، از این رو صرفاً می توانست در درام های خانوادگی مورد استفاده قرار بگیرد همچنانکه ناروسه به کار گرفته بود. در فیلم شیمازو «یک برادر و خواهر کوچکتر او» جامعه از طریق رقابت در دفتر کار برادر نشان داده می شود جائی که حیوانی، حیوان دیگر را پاره می کند و در واقع بقا و زنده ماندن اهمیت دارد و دنیای تجارت خود را آنچنانکه هست نمایان می سازد. در نقطه ی مقابل، خانه به صورت مکانی مقدس به نمایش درمیآید که در آن گرمی و صمیمیت خاص حس می شود آنچه که در جامعه اصلاً به چشم نمی خورد. چنین احساسی به وسیله ی خواهر جوان قهرمان داستان ارائه می گردد آنجا که اوپیشنهاد ازدواج را به خاطر ترس از ایجاد نوعی تحریک و اغتشاش در دفتر برادر خود، رد می کند.

همانگونه که در «تمام فعالیت های خانواده» مشاهده می شود، خانه یک قلعه ی جنگی است و وظیفه ی پدر و برادرها اینستکه از این قلعه محافظت کنند. و مادران، همسران و خواهران نیز باید از این روش و شیوه برای حفظ شرف و آبروی آنها پیروی نمایند.

با نزدیک شدن شدن جنگ اقیانوس آرام، ژاپن در حقیقت به این «احساس شرف و آبرو» با تجسم مادران، همسران، خواهران و دخترانی که لبخند بر لب برای مردان خو یش که به جبهه میرفتند، پرچم تکان میدادند اهمیت بیشتری داد. به سال ۱۹٤۱، با فیلم اوزو «برادران و خواهران خانواده ی تودا» خانه یعنی محل احساس های انسانی وپرعطوفت به شکل فضائی زشت از رقابت و کشمکش درآمد. بعد از مرگ پدر، مادر و خواهر کوچکتر تحت حمایت پسران بزرگتر قرار گرفتند که به همراه خواهران شوهرکرده ی خود در واقع خانواده ئی تشکیل داده بودند. از طرفی، مادر و خواهر که می بایستی رعایت مخارج خود را می کردند، تصمیم گرفتند محلی را برای یک زندگی جداگانه جستجو کنند. در اوج هیجان فیلم، پسر کوچکتر ــ که از منچوری جهت مراسم یادبود پدرش برگشته ــ برادران و خواهران بزرگتر خو یش را به خاطر این چنین تکبر و خودخواهی مورد ملامت قرار میدهد.

در «برادران و خواهران خانواده ی تودا»، اوزو از طریق پسر کوچکتر نشان میدهد که هوای تازه ئی از یک جامعه را استنشاق می کند. وی به خانه بازمیگردد تا به وضعیت بد و منحط آنجا جمله کند.

چنین تغییری را در فیلم دیگر اوزو «یک پدری بود» هم می توان به چشم دید. تنها پسر خانواده، پس از جدائی طولانی ازپدرش، عاقبت به او می گو ید که همیشه آرزو داشته تا با وی

زندگی کند. در واقع اگر کسی ناراضی باشد، این نشانه‌ئی از طمع و خودخواهی خود اوست و می تواند به دست خویش یا فردی از افراد فامیل آنرا برطرف سازد.

برپایه همین ایده‌ی اوزو، یکسال بعد یعنی در سال ۱۹۴۲، توموتا کا تاساکا فیلم «علفزار مادر و بچه»[۱۹] را می سازد. داستان توصیف مادریست که با چهره‌ئی متبسم مراجعت پسر نابینایش را از جبهه، استقبال می کند. در آنزمان هنوز تم مقابله‌ی میان خانه و جامعه به نوع درام خانوادگی راه نیافته بود. و خانواده کاملاً تحت فرمان حکومت قرار داشت، در واقع به این شعار متکی بود: «صد میلیون آدم، یک قلب.»[۲۰]

کینوشیتا با فیلم «یک صبح با خانواده اوسونه» و اوزو با «مرغی در باد»[۲۱] (۱۹۴۸) می کوشند تا از نقطه نظر خانواده، انتقاد اجتماعی را مجدداً احیاء سازند لیکن فیلم های آنها به عنوان مسیر اصلی درام های خانوادگی دوره‌ی پس از جنگ به حساب نمیآید. پیشرفت مهم بعدی درام خانوادگی در سال ۱۹۴۹ رخ میدهد، وقتی اوزو فیلم «پائیز گذشته»[۳۲] را می سازد. داستان زندگی روزمره‌ی یک پدر و دختر را شرح میدهد که در خانه‌ی کوچکی از محلی آرام در کاماکورای شمالی ساکنند. این نخستین اثر از سری فیلم های اوست با این تم: جامعه‌ئی وجود ندارد فقط خانه وجود دارد. هنگامی که افراد فامیل محل های فعالیت خودشان را دارند ــ دفتر، مدرسه، محل تجارت ــ دیگر هیچ هیجان و ناراحتی بین خانه و دنیای بیرونی حس نمی شود. بنابراین اوزو از توجه به مسائل کار و فعالیت روی برگردانده و به خوشیها و غمهای پدری نسبت به پیشنهاد عروسی دخترش، یا به اندوه همسر نسبت به بی وفائی شوهرش رو میآورد. بدین گونه، فیلم های پس از جنگ «اوزو» درباره‌ی خانه و خانواده‌ی خوشبخت بستگی به عدم رابطه‌ی اجتماعی دارد زیرا خانواده های او تقریباً از گزند اتفاقات دنیای بیرون در امان مانده اند. از این فرار، درام های خانوادگی اوزو در واقع مسیر اصلی این نوع آثار را تشکیل میدهد و می تواند ترسیم کاملی از «خانه‌ی من» باشد، یعنی آنچه که یک خانواده بیش از همه چیز دیگر بر آن متکی است.

با مرگ «اوزو» به سال ۱۹۶۳، نوع «خانه‌ی من» به صورت درام های خانوادگی تلویزیونی ــ حتی بیش از فیلم ــ درمیآید و مشخص ترین بینندگان، همسران خانه دار شناخته می شوند. بیشترین این درام ها در دهه ۱۹۶۰، به جزچند مورد، همان فرمول گذشته را دنبال می کنند. یک خانواده‌ی پرجمعیت در نظر گرفته می شود، و پدر (که نقش آنرا معمولاً هیسایا موریشیگه و یاسویاماورا به عهده دارند) یک مرد فهمیده و عاقل است و مادر که چندان باهوش نیست لیکن خوش قلب است و همیشه اوقات غصه‌ی فامیل را می خورد. پسران و دختران تا حدودی گستاخ اند و همه چیز را با والدین خود در میان میگذارند و از هیچ بابتی غصه‌ئی ندارند.

دعوا و مرافعه اغلب دوستانه حل می شود زیرا افراد فامیل در حقیقت همگی از احساس درک و شعور کافی برخوردارند.

این نوع درام خانوادگی در موارد زیر بنظر کاملاً غیرواقعی میآمدند:

۱) تعداد افراد فامیل در دوره‌ی پس از جنگ، در سال ۱۹۵۰ شامل پنج نفر می شد و در سال ۱۹۷۰ سه نفر. همسر خانواده به لحاظ آنکه در یک آپارتمان کوچک زندگی می کند، کار زیاد خانه‌داری ندارد و غالباً چون شوهرش مستقیماً از سر کار به خانه برمیگردد، گاهی یا بازی می کند و یا با دوستان خود مشروبی می خورد. تنها مسئله‌ی زن خانه، رسیدگی به فرزند خویش است و از این رو به تحصیل او توجه بیشتری مبذول می دارد و به همین دلیل هم وی را «مادر فرهنگی» می گویند. این نوع درام خانوادگی تلویزیونی همیشه با استقبال بیننده روبرو می شود زیرا زندگی تنها و دلتنگ‌وار همسران عصر جدید در آنها تأثیری از خانه‌ئی خیال‌انگیز باقی میگذارد.

۲) اندازه‌ی خانه‌ها بستگی به وضعیت نامنظم شهرها و سیاست خانه‌سازی دولت دارد.

در سال ۱۹۷۰ بیشتر خانواده‌های ژاپنی در یک اتاق به وسعت ٦ ــ تاتامی (۸ فوت تا ۱۲ فوت) یک ساختمان چوبی زندگی می کردند. در نقطه‌ی مقابل این موضوع، اکثر خانواده‌های تلویزیونی در فضاهائی بسیار باز، وسیع و راحت برای زندگی ــ که بسیاری مهمان می توانست از آنها دیدن کند ــ نشان داده می شوند. چنین خانه‌های فضادار و باوسعتی در محیط واقعی وجود ندارد و البته آپارتمان‌های یک اتاقه بیشترین خانواده‌های شهرنشین را در سال ۱۹۷۰ در خود جای داده است.

۳) وضعیت خراب خانه‌سازی و پیشرفتهای زیاد شهرنشینی، حرکت بزرگتری به وجود آورده است. دانشجویانی که در دانشگاه‌های شهرهای بزرگ تحصیل می کنند اغلب پس از فارغ‌التحصیلی و بازگشت به خانه، مرتباً از یک آپارتمان به آپارتمانی دیگر تغییر جا می دهند. در سال ۱۹۷۰، بیشتر ژاپنی ها نمی توانستند برای خود خانه‌ئی بنا کنند از این رو با همسایگان هیچوقت رابطه‌ئی را که باید برقرار نمی کردند. اکثریت فامیل تلویزیونی همیشه ارتباط خوبی با همسایه‌های خود دارند زیرا هر یک از آنها صاحب خانه‌ئی جداگانه اند و به همین رو می توانند غالباً به سراغ یکدیگر آمده با هم گفتگو داشته باشند.

٤) از سال ۱۹٦۸، پاره‌ئی ازدرام های خانوادگی به خاطر تأثیر سالگرد یکصدمین سال تجدید حیات می جی، به نمایش نفوذ نسل گذشته در یک خانواده پرداخته و با تجلیل از دوره‌های قبل به انتقاد از زمان حال رو میآورد. در این درام های خانوادگی «تاریخی»، همه‌ی ستیز و

کشمکش تلخ بین همسر جوان و مادرشوهر او به فراموشی سپرده می شود. همسر جوان معمولاً با زنده است چونکه بنا به عادت دیرینه از نظر خانواده‌ی شوهر یک تازه‌وارد و غریبه قلمداد می شود و باید فشار سیستم قدیمی پدرسالاری خانوادگی را تحمل کند. تلویزیون این شخصیت در وضعیتی خطیر را به صورت یک موجود دلچسب و خوش اقبال مبدل کرده است.

علیرغم جنبه‌های تأثرآور خانه و خانواده‌ی قدیم ژاپنی، همسر این روزها وظیفه‌های چندی نیز دارد که بایستی انجام دهد. مهم‌ترینش رابطه‌ی نزدیک بین شغل شوهرش با زندگی خانوادگی است. تدبیر یک همسر تأثیر او در مراوده‌ی اجتماعی شوهرش و روابط عمومی اوست و اینکه موقعیتی به وجود آورد تا مهمان‌های بیشتری به خانه‌ی او رفت و آمد کنند. همین طور مسئله مهمی است که او به افراد زیردست شوهر و همکاران جوانترش توجه لازم داشته باشد. از این جهت که همسر خانه، یک زندگی فعالانه دارد و به روابط انسانی معتقد است بطور یقین از شخصیتی دلنشین و با اهمیت برخوردار است و از لحاظ دنیای اجتماعی او ــ که بسیار بزرگتر از دایره‌ی کوچک ارتباطات داخلی است ــ در درام‌های خانوادگی معاصر نقش عمده‌ئی احراز می کند. بدبختانه این جنبه‌ی مثبت گذشته، ندرتاً به شکل خوبی روی پرده مجسم می گردد و درام‌های خانوادگی تاریخی معمولاً به جهت فرار از واقعیات اندک اندک رو به انحطاط می رود.

1) Shizuka Nari.
2) Nara.
3) Horyuji.
4) Polonaise.
5) Pagoda.
6) Shotoku.
7) Umarete wa Mita Keredo.
8) Hitori Musuko.
9) Jinsei Gekijo.
10) Ibo Kyodai.
11) Yabure . daiko.
12) Ohayo.
13) Munekata Shimai.
14) Tokyo Monogatari.
15) Soshun.
16) Tokyo Boshoku.
17) Chichi Ariki.
18) Hataraku Ikka.
19) Hahako. Gusa.
20) Ichioku Isshin.
21) Kaze no Naka no Mendori.
22) Banshun.

پاشگاه ادبیات

«زیستن» ۱۹۵۲، اثر اکیرا کوروساوا

«فرشته مست» ۱۹٤٦، اثر اکیرا کوروساوا

«قوس قزح ابدی» ۱۹۵۸، اثر کیسوکه کینوشیتا

«هفت سامورائی» ۱۹۵۰، اثر کوروساوا

«من بدنیا آمدم ولی...» ۱۹۳۲، اثر یاسوجیرو اوزو

«برادران ناتنی» ۱۹۵۷، اثر میوجی ایکی

«بچه های بمب اتم» ۱۹۵۲، اثر کانه‌تو شیندو

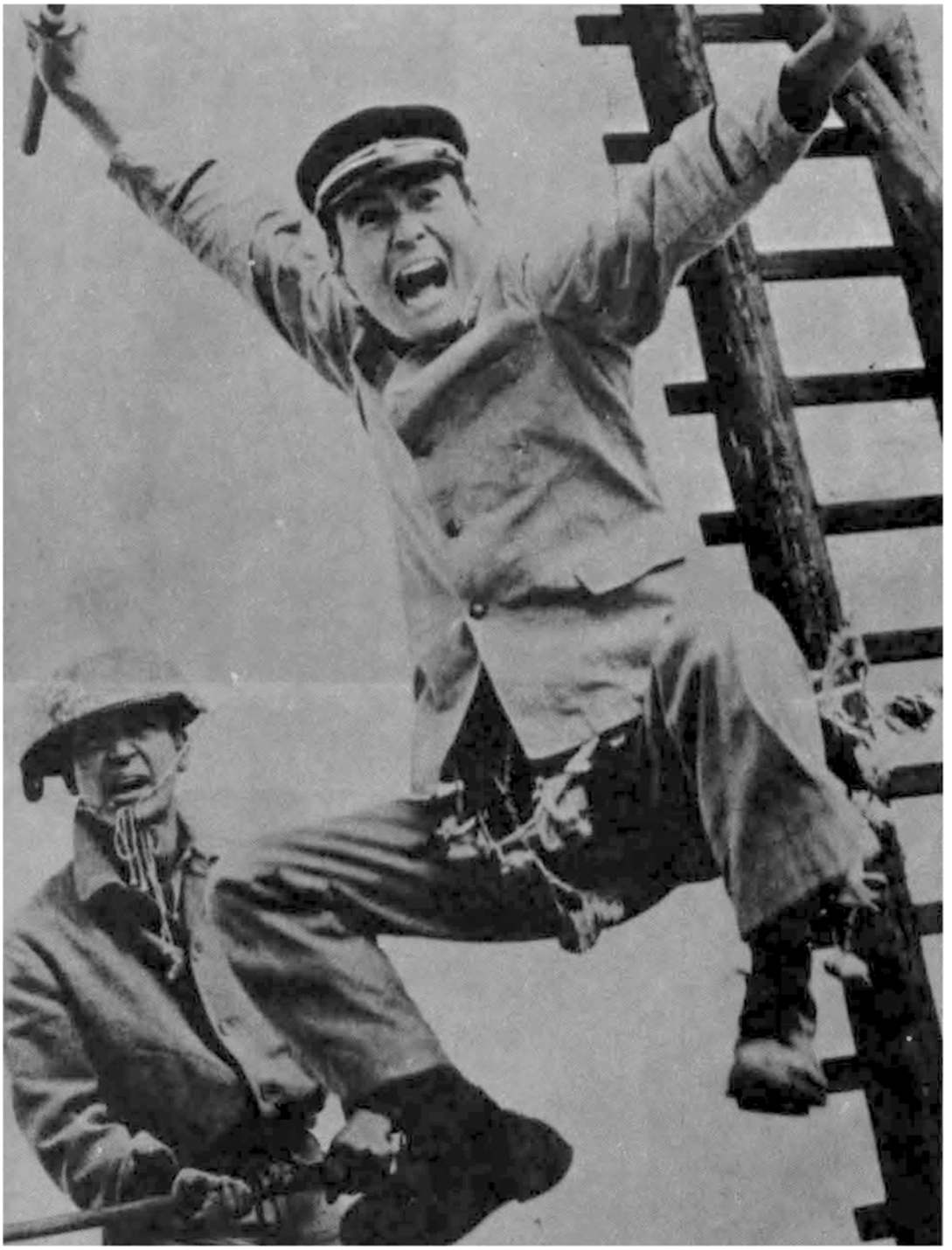
«رکورد زنده بودن» ۱۹۵۵، اثر کوروساوا

«پسران بد» ۱۹۶۱، اثر سوسو موهانی

«مرد بودن چه سخت است» ۱۹۶۹، اثر یوجی یامادا

«آوای کوهستان دوردست» ۱۹۸۰، اثر یوجی یامادا

«مرد بودن چه سخت است» ۱۹۶۹، اثر یوجی یامادا



«مرثیه خشونت» ۱۹۶۶، اثر سیجوان سوزوکی

«شهر عشق و امید» ۱۹۵۹، اثر ناگیا اوشیما

«فرشته سرخ» ۱۹۶۶، اثر یاسوزو ماسوموراً

«کاگه موشا» ۱۹۸۰، اثر کوروساوا

۸
آدم خبیث

۱ــ تغییر شکل

در تاریخ سینمای ژاپن یکسری فیلم سنتی براساس اعتراض اجتماعی وجود دارد که ثابت می کند «تبه کاران» و «آدم های خبیث» در واقع خود آشکارند. در فیلم های چپی مربوط به اواخر دهه ۱۹۲۰ و اوایل دهه ۱۹۳۰، کاپیتالیست ها یا سرمایه داران شریرپرده ها را اشغال کرده اند همانطور که در فیلم یاسوجیرو شیمازو «زن زیبا»[1] (۱۹۳۰) دیده می شود. قهرمان داستان یک دختر دبیرستانی است که به وسیله ی نامزد پولدار همکلاسی یش، فریب می خورد. پسرک که از طرق پدر خو یش تأمین است زندگی دختر جوان را تباه می سازد و دخترک پس از حامله شدن، مدرسه و خانه را ترک می گو ید و به خاطر امرار معاش در یک کلوب شبانه اشراف به کار می پردازد و در همانجا بار دیگر فریب دهنده ی خود را می بیند و معشوقه ی او می شود. مرد جوان که اینک رئیس یک شرکت بزرگ ساختمانی است، برنامه ئی دارد تا زمین هائی به قیمت نازل از دهکده ی برادر دخترک بخرد. زارعین خشمگین و معترض دست به شورش و طغیان میزنند

و درمی یابند که مرد با پرداخت رشوه به پدرزن خویش در واقع حزب سیاسی را به نفع خودشان تطمیع کرده است. دو مرد سپس دستگیر می شوند و زارعین زمین های خود را بازمی یابند و قهرمان زن داستان دنیای کاباره را رها ساخته و به شهر خویش برمیگردد تا فرزندش را بزرگ کند. داستان سرانجام با خیر و خوشی خاتمه می‌پذیرد. دراین فیلم سرمایه داران ــ ریشه‌ی همه‌ی شرارت ها ــ به شکلی پست و خوار تجسم می یابند و در مقابل خشم و غضب آدم های فهیم و صدیق به روشنی توجیه می گردد. این طرح معمولی و همیشگی ملودرام های آنزمان به حساب میآید و سپس در دوره‌ی درام سرمایه دار جای خود را به رؤسای شریر و یا ملازم بدجنس می دهد.

هنگامی فیلم های چپی در دهه‌ی ۱۹۳۰ با توقیف و جلوگیری رو برو گشت، تهیه‌ی فیلم بر مبنای اعتراض اجتماعی از سر گرفته شد که اکثر آنها توجه به بدبختی یک آدم خبیث و بدطینت داشت. از نمونه های کلاسیک می توان فیلم میزوگوشی «مرثیه اوزاکا»، فیلم هیساتو را کوماگائی «آدم های بیشمار»[۲] (۱۹۳۷) و فیلم تومو اوچیدا «زمین» را ذکر کرد. در همه‌ی این فیلم ها، آدم خبیث قدرتمند درحقیقت غایب است و دیده نمی شود. در «مرثیه اوزاکا»، به عنوان مثال، عوامل زیادی وجود دارد که قهرمان زن داستان را به سوی سقوط و انحطاط سوق میدهد. یکی پدر بیهوده خوب اوست که به خاطر اختلاس سرمایه‌ی شرکت به او تکیه می کند، دیگری رئیس شرکت که او را به عنوان معشوقه برمی گزینند تا سرپوشی برای اختلاس پدر باشد، بعد دوست پسر ترسو و بی تصمیم او که همیشه در لحظه های وخیم تنهایش می گذارد، و آخر سر برادر بی احساسش که فقط در راه دانشکده او را می بیند و غالباً نیز بداخلاقی کرده و وی را مایه‌ی ننگ و عار فامیل می خواند. در یک تجزیه و تحلیل کلی، پی می بریم که او نمی تواند به هیچیک از اینها، متکی باشد و روی همین اصل چنین استنباط می کنیم که شرارت و بدی درحقیقت در ذات خودجامعه نهفته است. هرچند این فیلم در اوج واقعیت انتقادی دهه‌ی ۱۹۳۰ به نمایش درآمد و مانند سایر فیلم های همردیف خود، با شکست مواجه گردید معهذا از این بابت که در آن دوره همه بد بودند دیگر جائی برای نفرت از یکدیگر باقی نمی ماند.

بعد از ۱۹٤۵، آدم خبیث شروع به ظهور در فیلم های ضداجتماعی کرد: «خیابان خشونت»[۳] (۱۹۵۰) از ساتسوو یاماموتو، درباره‌ی گروهی تبه کار که در انتخابات محلی مداخله کرده و مانع ازچاپ رپرتاژ روزنامه ها می شوند. «تاریکی در ظهر» از ایمائی، به تشریح فشار افسران پلیس جهت اعتراف از محکومین، می‌پردازد و «باغ زنان» از کینوشیتا، راجع به دانشکده‌ی زنانه‌ئی است که رئیس آنجا مستبدانه با شاگردان رفتار می کند. این آدم های خبیث ــ مثل قربانی های خود ــ جالب و به یاد ماندنی اند زیرا در زندگی روزمره وجود دارند. اما در سینما واقعیت قضیه آنستکه از آنها که علیه شرارت و خباثت قد علم می کنند، طرفداری

می شود. در فیلم های فوق، هویت آدم خبیث کاملاً بدیهی و آشکار است. تبه کاران، افسران پلیس و رؤسای مدرسه همگی شریر به حساب می آیند زیرا که دشمن آزادی اند و تنها با نابودی آنهاست که می توان به آزادی دست یافت.

این تم در اواخر دهه ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ نیز طنین افکند. در فیلم های ساتسوو یاماموتو «حادثه ی از خط خارج شدن ترن ماتسوکاوا»[۴] (۱۹۶۱) و «صندلی شاهد»[۵] (۱۹۶۵) و فیلم شیرو موریتانی «سر»[۶] (۱۹۶۸) اعترافات سخت و شکنجه ی بدنی و ذهنی متهمین به وسیله ی افسران پلیس، مطرح می شود. در «دیوار انسانی»[۷] (۱۹۵۹) از یاماموتو، یک معلم وظیفه شناس از سوی والدین و رؤسای خو مورد اذیت و آزار قرار می گیرد و یا در فیلم دیگر وی «برج بزرگ سفید»[۸] (۱۹۶۶) طبیعت ضددمکراتیک و فئودالی یک بخش پزشکی دانشگاه از طریق رشوه خواری دکترهای آنجا نمودار می شود.

در این فیلم ها، دشمنان آزادی و دمکراسی را می توان ترکیب و ساختمان های قدرتمندی چون سازمان پلیس، دفاتر وکالت و یا دنیای فرهنگی یافت. حمله به چنین قدرت هائی، نشانه ی پیشرفت در فیلم های دوره ی پیش از جنگ است که صرفاً اجازه داشتند سرمایه داران مستقل را مورد حمله قرار دهند. دلیل آنکه چرا کارگردانهای دوره ی پس از جنگ فیلم های ضداجتماعی می ساختند و به سرمایه دار مستقل حمله نمی کردند، شاید این باشد که مطمئناً فساد و تجزیه ی کارتل ها[۹] و صاحبان صنایع بزرگ زمان بعد از جنگ باعث گردید بیشتر آنها از بین بروند. وقتی فیلم «مدیر اجرائی رده سوم»[۱۰] در سال ۱۹۵۲ به نمایش درآمد، چهره ی سینمائی سرمایه دار ژاپنی تقریباً تغییر پیدا کرده بود. تعبیر «مدیران اجرائی رده سوم» به کارمندان شرکتهائی اطلاق می شد که به دستور نیروهای اشغالی پُست و مقام رئیس ها و مدیران رده بالای اجرائی را اشغال کرده بودند. آنها، البته تنها به اسم مدیر خوانده می شدند بی آنکه کمترین سهمی در شرکت داشته باشند. «مدیر اجرائی رده سوم» نوعی کمدی خوانده می شد درباره ی مشقات یک مدیر شرکت که نه فقط در دفتر کار خود بلکه در زندگی خصوصی یش نیز دچار مشکلات شده است. این فیلم چنان موفقیت یافت که بلافاصله سری معروف «مدیر عامل شرکت»[۱۱] در حدود سی فیلم از سال ۱۹۵۶ ببعد ساخته شد و طی رشد سریع دوره اقتصادی ژاپن مورد استقبال عامه قرار گرفت.

در مقام مقایسه با رؤسای ظالم شرکت ها در فیلم های پیش از ۱۹۴۵، مدیر در سری «مدیر عامل شرکت» یک آدم مضحک و خنده دارست که همه او را به اسم «پیرمرد» می شناسند و مورد علاقه ی کارمندانش است. این خصیصه در واقع عکس العمل وضعیت فعال و تحرک آور پس از جنگ محسوب می شود که طی همبستگی مردم و مشارکت شرکتهای مختلفه ژاپن، زمینه ئی برای موفقیت اقتصادی ژاپن به وجود آورد. فیلمسازها بار دیگر بی آنکه به سرمایه داران

حمله کنند به بنیاد و دستگاه‌های قدرتمند به مثابه دشمنان آزادی و دمکراسی رو میآورند. در دهه‌ی ۱۹۶۰، به هر حال، آمریکا به جرگه‌ی خبیث‌ها می‌پیوندد و درچند فیلم ضدآمریکائی از حکومت آن به معنای مایه‌ی اصلی داستان استفاده می شود. «مبارزه پرافتخار»[۱۲] (۱۹۶۲) از کینجی فوکاساکو، به همکاری سازمانی «سیا» مانند با یک شرکت ژاپنی می‌پردازد تا از این طریق به نیروهای ضدانقلابی در جنوب شرقی آسیا، اسلحه بفروشد. با وجود بودن آدم‌های خوب و آدم‌های بد در فیلم، معذلک ریشه‌ی همه‌ی شرارتها سیاست خارجی آمریکا در آسیا قلمداد می شود که با دولت ژاپن مشارکت دارد.

به هر جهت، اصل داستان از حد یک نوول پلیسی پیش پا افتاده جلوتر نمیرود و این فیلم نمی تواند تأثیر چندانی از خود نشان دهد و به همین دلیل هم راز و رمز سیاست خارجی آمریکا همچنان در ابهام باقی می ماند. از این رو که ما همگی قربانیان ترس و وحشت سرنوشت خودمانیم که از طریق یک قدرت شیطانی و فاسد اداره می شود، به همین لحاظ است که می توانیم نفرت خودمان را برملا و آشکار سازیم. فوکاساکو بعدها همین تم را به اشکال دیگری در «اتحادیه گانگسترها»[۱۳] (۱۹۶۳) و «گرگها، خوکها و آدمها»[۱۴] (۱۹۶۴) مورد استفاده قرار میدهد. در اینجا جاسوس‌های آمریکائی جای خود را به دسته‌ی جدیدی میدهند که یا به وسیله‌ی یک گانگستر به تنهائی و یا توسط گروه جوانان کم و سن سال اداره می شود. به هر حال، مثل آمریکا، این دسته جدید هم سمبل قدرت شیطانی به حساب میآیند که در حقیقت می تواند انگیزه‌ی ایجاد نفرت باشد.

در فیلم‌های «یاکوزا» ئی فوکاساکو، دسته‌ی سازمان یافته اغلب به آدم‌های معمولی زور می گوید و یک مرد تنهاست که علیه آنها اقدام می کند. تنها امتیاز این فیلم‌ها، همین قهرمان یکه و تنهاست که همچنان نمیگذارد فضیلت شوالیه گری و وفاداری خویشتن از دست برود. وقتی این قهرمان (کوجی تسوروتو) قیافه‌ی ستیزه‌جو به خود می گیرد و خیره به دشمن می نگرد، تماشاگران نسبت به او هیجانی بیشتر از نفرت به آدم‌های خبیث‌پیدا می کند.

تصویر آمریکا در فیلم کوتائی «مجمع الجزایر ژاپن»[۱۵] که براساس تحقیقات خود کارگردان به سال ۱۹۶۵ ساخته شده، بسیار بیشتر از فیلم «مبارزه پرافتخار» به حقیقت نزدیک است. کوتائی معتقد است که قضیه‌ی چند قتل طی دوره‌ی اشغال به این خاطر فاش و روشن نشده که سازمان جاسوسی ارتش آمریکا در آنها دست داشته است. می توان آنرا شبیه سرمایه‌داران شریر در فیلم‌های چپی پیش از جنگ دانست و در دوره‌ی پس از جنگ به این علت که ژاپنی‌ها احساس دوستانه‌ئی به آمریکائی ها بعد از زمان اشغال پیدا کرده بودند، موضوع تا حدودی تفاوت می کند. تنها زمانی که آمریکا قدرت نظامی خود را به رخ می کشد، ژاپنی به مقابله برمیخیزد و حالت گذشته را به خود می گیرد.

۲ــ تغییر اشکال گناه

فیلم کیسوکه کینوشیتا «قوس قزح ابدی» شرح مسائل روزمره‌ی کارگرهای ژاپنی و آگاهی های اجتماعی و زندگی آنها در یکی از بزرگترین سازمانهای ژاپن یعنی «کارخانه‌ی آهن یاهاتا» است. مانند فیلم های زمان جنگ، فیلم «باد داغ[16]» (۱۹۴۳) هم ــ که در یاهاتا ساخته شد ــ توجه بیشتر به ازدیاد تولید دارد در حالیکه بر فشار به روی کارگرها تأکید می کند. در اینجا به همبستگی بین کارگرها، همچنانکه در آثارچپی دوره‌ی پس از جنگ ــ را مطرح می سازد و نیز به بی علاقگی مسائل سیاسی ومحافظه کاریهای کارگرهای ژاپنی در سال ۱۹۵۸ می‌پردازد. بدبختانه فیلم «قوس قزح ابدی» کوشش چندانی جهت ترسیم دقیق تصویری از یک شرکت عظیم چون کارخانه آهن یاهاتا از خود نشان نمی دهد. اتحادیه‌ی کارگری، به عنوان مثال، اصلاً دیده نمی شود و به مسائل کارگری و روابط آنان با اتحادیه توجه لازم مبذول نمی گردد.

مسئله‌ی تبعیض شغلی به همچنین در فیلم «خورشید بر فراز دره‌ی کورو به»[17] (۱۹۶۸) اثر که‌ئی کومائی، پدیدار می شود و در آن انفجار کارگری در یک تشکیلات کوچک مورد بررسی قرار می گیرد که در واقع همان «ترکیب مضاعف» اقتصاد ژاپن درپس از جنگ باشد. سوژه‌ی این فیلم براساس چهارمین سد کورو به، یکی ازپایه های سریع پیشرفت اقتصادی ژاپن در دهه‌ی ۱۹۶۰، استوار است که در حقیقت تمامی تشکیلات عظیم به رقابت و تلاش می افتند تا ساختن آنرا به عهده بگیرند.

بعد از موفقیت «تاداشی ایمائی» در نمایش آدم های خبیث کلاسیک ــ همچون افسران خشن پلیس در «تاریک در ظهر» ــ وی به فیلم هائی بر زیر بنای فلسفی رو میآورد که شرارت در آن به آدمها بستگی ندارد بلکه به سیستم اجتماعی مربوط می شود. مثل «برنج» درباره‌ی مشقات زارعین فقیر، «داستان یک عشق پاک» که به تجسم قربانی تشعشعات اتمی می‌پردازد، «پان چوپالی»[18] (۱۹۶۱) راجع به مسائل کره‌ئی های مقیم ژاپن، و «زنان پیرژاپنی»[19] (۱۹۶۲) در خصوص سختی های دوران کهولت. گناه و شرارت در این فیلم ها در بی کفایتی سیاست کشاورزی ژاپن، دولت های آمریکا، کره جنوبی، ژاپن و در سیستم امور خیریه اجتماعی نهفته است.

ایمائی به چنین شرارت ها و بدیها حمله نمی کند لیکن به آدم هائی که در برابر این گونه شرارتها قرار گرفته و توانسته اند در قبال آن متحمل باشند، احساس علاقه نشان میدهد. این فیلم ها امکان دارد صمیمی و صادقانه باشند اما بعضی وقتها به بروز مازوخیسم یا از درد لذت بردن میرسد زیرا ایمائی تنها به بزرگتر کردن تحمل آدم ها بی آنکه نشان دهد که آنها در مقابل چه عکس العملی دارند، می‌پردازد. حتی تحت فشار ظلم و فضای ضد روشنفکرانه‌ی دوره پیش از

جنگ ژاپن، قهرمان زن میزوگوشی در فیلم «مرثیه اوزاکا» علیه اخلاق و رفتار گناهکارانه‌ی خویش قیام می کند.

همه‌ی فیلم های ایمائی ترسیم آدم های عادی این چنین درمانده و مستأصل نیست. در «یوشیدو، افسانه‌ی سامورائی»[۲۰] (۱۹۶۳)، «یک داستان از لچیگو»[۲۱] (۱۹۶٤) و «رودخانه بدون پل»[۲۲] (۱۹۶۹)، ایمائی آدم های معمولی را نشان میدهد که تجسم ظاهری شرارت و زشتی اند و اینکه چگونه انسان های خوب علیه آنها برمیخیزند. از این رو که این فیلم ها در دوره‌ی فئودالی قبل از جنگ میگذرد، با دنیای معاصر هیچگونه پیوند و ارتباطی پیدا نمی کند. تصاویر مازوخیستی ایمائی از بدبختی و غم، غالباً قویتر از تجسم ظاهری شرارت و گناه در یک شورشی با تقواست، و حتی وقتی شخصیت های او به مبارزه برمیخیزند همیشه یکی وجود دارد تا با نوعی تلقی خاص به این نتیجه برسد که آنها همگی موجوداتی درمانده، نحیف و قربانیانی احساساتی و رقیق القلب اند.

این طرز تلقی از شرارت و گناه متعلق به سیستم، نوعی تسلیم به دنبال میآورد چرا که آدم هائی که این سیستم را اداره می کنند به صورت انسان هائی مستقل، صدیق و درستکار شناسانده می شوند (مثل مشاورین و تکنیسین های کومائی در «خورشید بر فراز دوره‌ی کورو به») یا قربانیان ضعیف و ناتوان (مثل شخصیت های ایمائی) و از این نظر که در این خصوص کسی مورد سرزنش قرار نمی گیرد، آدم فقط یک آه تأثرانگیز می کشد. بعد، در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، دانشجویان محافظه کار ژاپنی این طرز تلقی و نظریه در باره‌ی گناه و زشتی را به این نحو تغییر دادند که اگر در واقع سیستم بد و شریر است، مسلماً گناه متوجه اداره کنندگان آن خواهد بود. دانشجویان دراین باره معتقد بودند که چنانچه سیستم بد و غلط است، آدم هائی که در این سیستم به کار مشغولند بایستی احساس مسئولیت کنند و به نحوی دلخواه در آن تغییرات به وجود آورند. بر مبنای چنین طرز فکری، از نقطه نظر دانشجویان، پروفسورها و استادان دانشگاه به صورت آدم هائی شریر و گناهکار تجسم یافتند که آلوده‌ی مسائل گناه آلود دانشگاهها به حساب میآمدند. سپس این عقیده انسانی که «آنها نباید مورد ملامت قرار بگیرند چونکه خودشان هم قربانیان سیستم هستند» بلافاصله جای خود را به چنین پاسخی داد: «آنها که به راحتی در سایه‌ی سیستم زندگی می کنند بایستی مسئولیت و بار گناهان موجود در آنرا نیز به عهده بگیرند.»

نمونه‌ی خوب این طرز تلقی را می توان در فیلم ناگیسا اوشیما «مرگ با طناب دار»[۲۳] (۱۹۶۸) مشاهده کرد که درامی سورئالیستی در باره‌ی اعدام در زندان به شمار میآید. در وهله‌ی اول، هیچیک از آدم هائی که با اعدام ارتباط دارند ــ دادستان، افسر انتظامات، دکتر، قاضی عسگر ــ به صورت آدم هائی خبیث معرف نمی شوند. بعداً، پس از آنکه تمام مراحل اعدام طی

می‌شود، با وجودیکه زندانی نمیمیرد، و تصمیم بر آن گرفته می‌شود که زندانی باید کشته شود، چنین استنباط می گردد که تاتل واقعی در حقیقت خود سیستم است. ناگهان همه‌ی آدم‌های خوب مثل دکتر و قاضی ــ آنها که خود را در برابر وفاداری به سیستم، در معرض قضاوت قرار داده‌اند ــ مورد آزمایش قرار می گیرند تا مسئولیت‌های خویش را نسبت به گناه و شرارت موجود نماین سازند. نتیجه آنکه چنان دچار بیم و هراس شده که با ننگ و فضاحت، خود نیز کاملاً با سیستم یکی می شوند.

«مرگ با طناب دار» نوعی فیلم ضداجتماعی است که از لحاظ فرضیه‌ی استدلالی می توان آنرا با نحوه‌ی تلقی دانشجویان در مورد مسئولیت استادان خویش، مورد مقایسه قرار داد. اوشیما در نخسین فیلم خود «شهر عشق و امید»[۲۴] (۱۹۵۹) نیز رگه‌هائی ازچنین خصوصیتی را نشان میدهد. این فیلم، داستان یک خانم معلم است که به یکی از شاگردان محتاج خویش کمک می کند تا کاری در یک کارخانه بدست بیاورد. خانم معلم از طریق آشنائی با پسر رئیس یک شرکت، ترتیبی میدهد تا شاگرد او امتحان لازم جهت ورود به این شرکت را انجام دهد. پسر، به علت سابقه‌ی تخلف خود نمی تواند شغل را بدست بیاورد و خانم معلم سعی می کند به پسر رئیس شرکت ــ که ضمناً با وی رابطه عاشقانه‌ئی هم دارد ــ بفهماند که گذشته‌ی پسرک به خاطرفقر و نداری چنین بوده است. پسر رئیس شرکت می‌پذیرد لیکن می گوید که مقررات و قوانین شرکت ــ که در واقع سیستم باشد ــ این اجازه را نمیدهد. خانم معلم آنگاه چنین نتیجه می گیرد که در واقع سیستم با پسرک مخالف است و آنها که درون این سیستم قرار دارند، دشمنان او شناخته می شوند. به همین رو، از عشق خود دست برداشته و وی را ترک می کند.

اوشیما از همان ابتدا اعتقاد دارد که سیستم و آدم‌ها دو مورد جداگانه‌اند. با رجعت به گذشته‌ئی دوریعنی به سال ۱۹۵۲، در «زیستن» و «متجددها»[۲۵]، کوروساوا و مینوروشیونا بر این عقیده بودند که «اعمال زشت و گناه‌آلود در سیستم چیزی نیست مگر زشتی و گناه در خود موجودات انسانی.» شخصیت اصلی در «زیستن» حدود بیست سال مثل یک نوکر برای شهرداری کار کرده، مثل خود شهرداری یا سیستم، از قبول مسئولیت طفره رفته و به همین لحاظ، از جهت اخلاق و روحیه بسیار ضعیف وناتوان شده است. شخصیت اصلی در «متجددها» هم به همانگونه، یک نوکر است و رشوه می گیرد و سیستم به او هیچگونه کمکی نمی کند مگر آنکه می کوشد خصوصیات انسانی او را زائل سازد. کوروساوا و شیبونا دراستدلال‌های خویش، تلقی اوشیما را ندارند.

پس از فیلم «مرگ با طناب دار»، خیلی زود خباثت در جامعه و خباثت در آدم‌ها به صورت یک مورد واحد درمیآید و این ماهیت غیرقابل تقسیم درفیلم قوی کومائی «زمین

پرازدحام»[۲۶] (۱۹۷۰) به نمایش گذاشته می شود. داستان درباره‌ی تبعیض سه گروه اقلیت در ژاپن است، یکی کره‌ئی های مقیم آنجا، دیگری قربانیان تشعشعات بعد از هیروشیما و ناگازاکی، و بعد «میکایهو بوراکو»[۲۷] (مطرودین) که تعلق به ناحیه‌ی خاص جغرافیائی دارند و مثل اجداد خود به خاطر مخالف بودن با قوانین اخلاقی بودا، مطرود شناخته می شوند.

در هر دو فیلم، «مرگ با طناب دار» و «زمین پرازدحام»، گناه و اعمال شیطانی در خود آدم های خوب و نیک نهفته است که وقتی وضعیت آنها مورد پرسش قرار می گیرد، درهم خرد می شوند. می توان ستسوو یاماموتو را هم در همین زمینه با اوشیما و کومائی مورد قیاس قرار داد. شاید او یکی از مهم‌ترین نماینده های مدرسه‌ی اجتماعی باشد، هرچند در روزهای پیش از جنگ بنظر میآید که سیر قهقرائی داشته، معهذا یاماموتو در تجسم شخصیت خبیث های بزرگ واقعی بر خیلی هاتفوق دارد. حمله‌ی شدید وی به تشکیلات فاسد در «ولینعمت عامه»[۲۸] (۱۹٦٤) محققاً بهترین ترسیم نقش خبیث‌های بزرگ در دوره‌ی فیلم ضداجتماعی پس از جنگ، به شمار میرود و یاماموتو به تیپ سرمایه دار خبیث قدیمی، حالت زنده و واقعی می بخشد.

در نخستین فیلم یاماموتوپس از جنگ بنام «جنگ و صلح» (با کارگردانهای مشترک فومیو کامه‌ئی) او به بررسی گروهی اعتصاب‌شکن می‌پردازد لیکن فیلم به وسیله‌ی مقامات زمان اشغال مورد سانسور قرار می گیرد. معهذا وی در فیلم های دیگر خود به ترسیم نقش خبیث ادامه میدهد: گانگسترها در «خیابان خشونت»، افسران فاسد ارتش امپراتوری در «منطقه خلاء»[۲۹] (۱۹۵۲)، مدیران بیرحمی که می کوشند یک اعتصاب کارگری قبل از جنگ را بهم بزنند در «خیابان بی آفتاب»[۳۰] (۱۹۵٤) و «غریو یک توفان»[۳۱] (۱۹۵٦) درباره‌ی سیاستمدارانی محلی که می کوشند شکست خویش را با متلاشی ساختن یک مدرسه جبران سازند، در حقیقت اثری طنزآلود شبیه به «بازرس کل» گوگول. لیست خبیث های یاماموتو مشتمل است بر «سیا»، پلیس های بیرحم، «نو بوناگا اودا»[۳۲] (یک قانونگذار قدرتمند قرن شانزدهم)، پروفسورهای دانشکده و بطور کلی کسی که در قدرت غرق شود، و یا آلت دست قرار بگیرد و یا به نحوی با قدرت ارتباط و پیوستگی پیدا کند.

تقریباً در بین کارگردانهای ژاپنی، به کمتر کسی چون یاماموتو می توان برخورد که تا این حد با قدرت و تبحر توانسته باشد آدم های خبیث را روی پرده زنده کند. یکی از مهم‌ترین خصیصه های شخصیت های خبیث یاماموتو اینستکه این آدم ها به شدت پر جذبه اند، به عنوان مثال، سرمایه دار «ولینعمت عامه»، پروفسورهای بخش پزشکی «برج بزرگ سفید»، نو بوناگا اودای «گروه سوءقصدکنندگان شماره دو»[۳۳] (۱۹٦۳) با قدرت خویش نشان میدهند که چگونه موجودات انسانی را مسحور و شیفته‌ی خود می سازند. آدم های خبیث یاماموتو، سرسخت، پرانرژی

و باهوش‌اند. با توجه به «خیابان بی آفتاب» می بینیم که وقتی شخصیت داستان کارگر زن جوان یک کارخانه ــ و مبارز مصمم درگیریها ــ ناگهان تصمیم می گیرد خود را به یک روسپی خانه بفروشد، حس می کنیم که او دیگر اعتقادی به مبارزه ندارد. ستیز و مبارزه برای او چندان مطلوب نیست و کارگرها هم دیگر موجودات فرشته‌مانندی نیستند. اگر دشمن در واقع یک هیولاست، شما هم باید یک هیولا بشوید.

ارتباط بین مردم و قدرت را می توان در فیلم یاماموتو «آهنگ ارابه»[۳۴] (۱۹۵۹) مشاهده کرد که شرح داستان زندگی دو موجود در دهکده‌ی کوهستانی ژاپن مرکزی حدود سال ۱۸۹۰ تا ۱۹۴۵ است. بعد از جنگ، یاماموتو می کوشد تا به هر طریق قدرت را به باد ناسزا بگیرد به همین لحاظ در «آهنگ ارابه» خویشتن را از چنین مسئله‌ئی اجتماعی جدا ساخته و با چهره‌ی واقعی مردم مواجه می گردد. تجسم واقعی یاماموتو از آدم‌ها اشاره به این نیست که او به یک «انقلاب انسانی» اعتقاد دارد، بلکه بسته به فهم و درک او از موقعیت انسانهاست. هیچ اهمیتی ندارد که تا چه حد احمقانه بنظر آید ولی آدم‌ها باید مورد حمایت قرار بگیرند و هیچ اهمیتی ندارد که تمام قدرت‌ها، حتی بسیار با جذبه هم که باشند، باید فرو ریزند. نیروئی که قدرت را تبدیل به آدم‌های خبیث می کند در واقع از نظر یاماموتو، استثمارگران و قدرت‌طلبان به حساب میآیند.

با تغییر شکل آدم خبیث در فیلم های چپی متعلق به دوره‌ی ۱۹۳۰، بنظر میرسد فیلم های یاماموتو فاقد یک خصوصیت باشند. خبیث‌های او ــ صرفنظر از قدرت ذاتی خود ــ همچنان از تیپ سرمایه‌دار قدیمی پیروی می کنند که به دنیای جدید راه یافته‌اند. امروز دیگر مسئولیت گناه و اعمال شیطانی بر گردن موجود مرموزیست که در اولین نگاه به نظرخبیث نمیرسد. در این عصر داستانهای پلیسی، تماشاگر نیاز دارد تا به گناهان خبیث‌ها پی ببرد، آنچه که در واقع نمی توان در روش و شیوه‌ی یاماموتو مشاهده کرد. علیرغم جاذبه‌ی فیلم های یاماموتو، در حقیقت ناگیسا اوشیما فیلمسازیست که توانسته مفاهیم پیچیده‌ی گناه و شرارت دنیای جدید را به خوبی در فیلم هایش ترسیم سازد. اوشیما در آغاز فعالیت‌های خود این تئوری را مطرح می کند که تخلف در واقع اخلاق و رفتار مشعر است و به همین لحاظ به فیلم های جنائی ژاپنی بعد تازه‌ئی می افزاید، یعنی به این شکل که تمام جنایتکاران او چنان عمل می کنند که نیاز دارند: دانشجویان دانشکده در «شب و مه درژاپن»[۳۵] (۱۹۶۰) و «رونین» و زارعین در «توکیسادا از آماکوسا»[۳۶] (۱۹۶۲). در «شهر عشق و امید» وقتی به اخلاق پسرک برچسب تخلف می خورد، او تصمیم می گیرد یک یاغی بشود. اوشیما در این فیلم‌ها به جنایت به عنوان سنگ یک انقلاب، می نگرد و درپایان «داستان بیرحم جوانی»[۳۷] (۱۹۶۰) و «تدفین خورشید»[۳۸] (۱۹۶۰) او نومیدانه پیشنهاد میدهد که تنها از طریق انقلاب است که آدم‌ها می توانند به امیدها و آرزوهایشان دست یابند.

«لذات جسم»[۳۹] (۱۹۵۶) آخرین فیلمی است که اوشیما هنوز مسئله‌ی عدم رضایت را با نوعی نومیدی از به وجود آمدن یک انقلاب، مطرح می سازد. با «خشونت در ظهر»[۴۰] (۱۹۶۶) او فرمول ساده‌ی گذشته رادرهم میریزد و جنایات جنسی شخصیت اصلی را نوعی پیشروی از حد و مرز راه‌حل های اجتماعی می شناسد که بنظر میرسد بیشتر در نیازهای اساسی و حتی شیطانی انسان ریشه دارد.

در فیلم های بعدی ــ «یک نوشته بر آواز زشت ژاپنی»[۴۱] (۱۹۶۷)، «تابستان ژاپنی: خودکشی دو باره»[۴۲] (۱۹۶۷)، «مرگ با طناب دار»، «سه میخواره بهوش آمده»[۴۳] (۱۹۶۸) و «خاطرات یک دزد شینجوکو»[۴۴] (۱۹۶۹) ــ اوشیما با تجربیات خویش بر این عقیده است که آرزو اشتیاق انسانها در دستیابی به آزادی، حتی طی انقلاب اجتماعی هم نمی تواند به نتیجه برسد و وی همچنان همان نقطه‌نظر نومیدانه خود را دنبال می کند که اگر آدمها در جستجوی آزادی باشند، تنها جنایتکار از کار درمیآیند. نتیجه، امیدی است به اینکه مردم در غایت امر نمی توانند رام بشوند و اگر چنین بشود، موجودات بشر قدرت آنرا دارند به هر آنچه که بخواهند، دست یابند.

1) Reijin.
2) Sobo.
3) Boryoku no Machi.
4) Matsukawa Jiken.
5) Shonin no Iso.
6) Kubi.
7) Ningen no Kabe.
8) Shiroi Kyoto.
9) Zaibatsu.
10) Santo Juyaku.
11) Shacho Shirizu.
12) Hokori Takaki Chosen.
13) Gyangu Domei.
14) Okami to Buta to Ningen.
15) Nihon Retto.
16) Neppu.
17) Kurobe no Taiyo.
18) Are ya Minato no Hi Da.
19) Nippon no Obachon.
20) Bushido Zankoku Mouogatari.
21) Echigo Tsutsuishi oya Shirazu.
22) Hashi no Nai Kawa.
23) Koshikei.
24) Ai to Kibo no Machi.
25) Gendaijin.
26) Chi no Mure.
27) Mikaiho buraku.
28) Kizudarake no Sauga.
28) Shinku Chitai.
30) Taiyo no Nai Machi.
31) Taifu Sodoki.
32) Nobunaga oda.
33) Zoku Shinobi no Mono.
34) Niguruma no Uta.
35) Nihon no Yoru to Kiri.
36) Amakusa Shiro Tokisada.
37) Seishun Zankoku Monogatari.
38) Taiyo no Hakaba.
39) Etsuraku.
40) Hakuchu no Torima.

41) Nihon Shunka. ko.
42) Muri Shinju Nihon no Natsu.
43) Kaette Kitta Yopparai.
44) Shinjuka Dorobo Nikki.

باشگاه ادبیات

۹
تکنیک های سینمائی

۱ــ میزوگوشی

کنجی میزوگوشی، به عنوان فیلمسازی طراز اول دوره‌ی سینمای صامت اشتهار دارد، و به همراه یاسوجیرو اوزو و تومو اوچیدا، مهم‌ترین کارگردانهای اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۴۰ شناخته می‌شوند. به هر حال، به رغم این ادعا، فیلم‌هایش بر سوژه‌هائی انتقادبرانگیز استوار است که شدیداً جهت حمله و یورش دارد و طی آثارپس از جنگ مرتباً افزایش می‌یابد تا فیلم «زندگی اوهارو»[1] (۱۹۵۲) که در فرانسه موقعیت زیادی کسب می‌کند.

یکی از منتقدین، ماتسوو کیشی، آثار دوره‌ی «می جی» میزوگوشی را ــ در نحوه‌ی انتخاب سوژه و تکنیک ــ مردود می‌شمرد و از آنها به عنوان «فیلم‌های نومیدانه‌ی از مد افتاده»[2] (۱۹۳۷) یاد می‌کند: به هر شکل که نگاه کنیم، آزادی بیان هنری از ما سلب شده است. واکنش میزوگوشی نسبت به این پدیده بنظر میرسد که رجعتی باشد به زیبائی «روزهای گذشته».

با وجودیکه حس کنجکاوی به هر جهت همیشه جالب است، امکان دارد که ما فقط ازچراغهای ظریف، چینی های قدیمی و عتیقه وپارچه های دست‌بافت در بحر تفکر فرو برو یم. هر کس که این روزها میزوگوشی را زیارت کند می بیند که در لذت از این گونه عتیقه‌بازی غرق شده است، و این وقف عجیب به چیزهای بی اهمیت و بی معنا، حقیقتاً قابل حیرت است طوریکه آدم فقط می تواند بگوید: بسیار خوب، آقای میزوگوشی، بنظر ما شما مجذوب و شیفته ی چیزهای کهنه و قدیمی شده‌اید. هر دو فیلم، هم «تاکی نوشیرایتو» و هم «گروه جیمپو»[3] (۱۹۳٤) ــ درباره‌ی شورش و سرکشی های سامورائی از ۱۸۷٤ تا ۱۸۸۷ ــ تنها از جهت دقت و وفادار بودن به جنبه های تاریخی خود تحسین می شوند لیکن هیچ مسئله ی جالبی را در «سقوط اوسن»[4] (۱۹۳٤) و «او یوکی، مریم مقدس»[5] (۱۹۳۵) نمی توان مشاهده کرد. در این فیلم ها، سندیت تاریخی در واقع فقط کوششی جهت سرپوش گذاردن بر آگاهی از فقدان شخصیت‌پردازیهاست... اینها بخاطر آنکه کارگردان فراموش کرده تا رابطه‌ئی بین موجودات انسانی با فضای دور و بر آنها به وجود آورد، بی اهمیت و غیرقابل توجه اند. کالسکه های دواسبه به تاخت برمیگردند و به راه خود ادامه میدهند... وپولهای کاغذی افتاده به روی حصیر «تاتامی»[6] ممکن است معتبر باشد ولی از جهت خودشان اعتباری ندارند. میزوگوشی از عادت خاص خود دورتر رفته و به جزئیات رسیده است.

مشابه با چنین نقدی، منتقدی دیگرــ تاداشی ایجیماــ در یک مقاله روی آثار «گیدو مونو»[7] ی گذشته‌ی وی ــ فیلم هائی که براساس شیوه و سنت هنرهای ژاپنی ساخته شده ــ (برداشت از «گه کان بونشو»[8]، ماه مه سال (۱۹٤۱) غیرمستقیم به فیلمبرداری سبک و استیل قدیمی میزوگوشی حمله کرده است: «برای میزوگوشی تقریباً استفاده از نماهای دور (لانگ شات) در فیلم هایش، یک روش همیشگی است. برخی از کارگردانهای ژاپنی نیزچنین روشی به کار می گیرند، و در حقیقت، در قیاس با فیلم های اروپائی و آمریکائی، فیلم های ژاپنی بیشتر از نماهای دور استفاده می کنند. به هر حال، بنظر میرسد که این نوعی بیان معمول طبیعت و خلق و خوی ژاپنی باشد و البته بی هیچ دلیل خاصی منحصر به ژاپن شناخته شده است. در کشورهای سازنده‌ی فیلم های درجه‌ی دو و سه، می توان از این نوع نماها به عنوان یک تکنیک ابتدائی بهره گرفت و قدرت تأثیر آن بسیار قابل تعمق است. به هر صورت فیلم های ژاپنی زیادی وجود دارد که در آنها استفاده از نماهای دور تفاوت چندانی با فیلم های درجه‌ی دو نمی کند. این مسئله در مورد فیلم های میزوگوشی مصداقی ندارد زیرا در ترسیم گرفته و تاریک او از دنیای محدود سنتی هنرهای نمایشی ژاپن، این نمای دور در واقع عملاً نقش بسیار مهم و سازنده‌ئی را به عهده دارد، و مقدار زمانی را که وی طی فیلم از طریق تفکر بصری می گذراند، به وسیله‌ی طبیعت سوژه‌ی او

کاملاً توجیه می شود. هنوز هم چنانچه دنیای هنری او وسعت و گسترش یابد، وی محققاً خواهد توانست خود را از شر آن مدهای قدیمی رها سازد.»

علیرغم چنین حرفهائی ناگوار، هم کیشی وهم ایجیما، هردو بالاتفاق کارهای میزوگوشی را در حد والائی قرار میدهند. یک منتقد، به هر جهت، هنر میزوگوشی را زیاد عجولانه مورد ارزیابی قرار نمیدهد. در «فیلم و روح عصر جدید»[9] (۱۹٤۷)، «تادائو اوریو» سوژه های کابوکی وار میزوگوشی را از مد افتاده به حساب آورده و نقطه نظرهای انسانی و استتیک او را «وابسته به عصر جدید» می شناسد و تمایل شدید وی را در نشان دادن گیشاهای پست و حقیر، محکوم می سازد. همچنانکه «اوریو» معتقد است: «میزوگوشی هیچ تلاشی برای آزادی خویش از دوران فئودالی، ارزش های مخربی که به جوهر انسانیت نفوذ و رخنه کرده اند، انجام نمیدهد و تنها به نمایش روابط سطحی و ظاهری اجتماعی قانع می شود. میزوگوشی، همچون مردی که جایگاهی در عصر کنونی ندارد، خویشتن را در زیر مایه هائی که به روح عصر جدید مربوط نمی شود، می پوشاند. با وجود انتخاب یک مدیوم جدید، وی در غایت در استفاده ی از آن عاجز و ناتوان میماند و سرانجام به استفاده از قطع های طولانی از نماهای دور به نماهای نزدیک اکتفا می کند.»

هدف از حمله ی «اوریو» درحقیقت فیلم های زمان جنگ میزوگوشی است که براساس هنرهای نمایشی سنتی ساخته شده اند. انتقادهای رک و صریح وی در رد آثار این فیلمساز، امروز دیگر نمی تواند واجد همان طرز فکر و نظریه باشد وچون اغلب پیش از توجه میزوگوشی به آزادی زنان در «زنان شب»[10] (۱۹٤۸) و «عشق من می سوزد» نگاشته شده، «اوریو» امکان دارد در این مورد تغییر عقیده داده باشد.

در آنزمان، به هر صورت، عقیده ی عمومی بر این بود هنگامی که تکنیک میزوگوشی در حد بالای خود در خدمت افکار او قرار بگیرد، فیلم هایش تأثیر لازمه را از دست میدهند و همچون زیبائی گرائی فرمول واری که می توان در تئاتر عروسکی «بونراکو»[11] و «کابوکی» یافت، به آثار قدیمی متمایل می شوند. ریتم آرام میزوگوشی در واقع عادت خاص به نحوه ی نمایش احساس ها و ایجاد روح فضای از مدافتاده ی آن دوران محسوب می شد که ژاپنی های معاصر از آن به عنوان نوعی میانه روئی و اعتدال یاد می کنند این مسئله نشان از آنستکه ژاپنی های معاصر نخستین بار فضیلت های بازمانده ی فرهنگی خویش را از غربی ها فرا گرفتند که خود فکری نادرست است. به هر جهت، پس از واقعه «می جی» به سال ۱۸٦۸، اکثریت ژاپنی ها به این احساس دست یافتند که احتیاج به «پیشرفت» و «متجدد شدن» دارند و در نتیجه، بنظر آمد همه ی آن سنت های هنری قدیم که درحقیقت غل و زنجیرهای روحی شناخته می شدند، بایستی بریده و به دور افکنده

شوند. به همین رو، قدرت و توانائی ذهنی میزوگوشی آگاهانه به تجسم این سنت‌های زیبائی گرایانه از طریق بالا ترین شکل سینمائی خود، پرداخت و اغلب نیز به همین خاطر به عنوان قربانی چنین میانه‌روئی خوانده می‌شود. وی خیلی زمان پیش از موفقیت بزرگی که در فرانسه کسب کرد، درژاپن مورد احترام و تحسین بود و هنوز هم سیاست محافظه کارانه‌ی آشکار او موجب خشم انجمن فیلم ژاپن است.

پس از موفقیت اروپائی فیلم‌های «زندگی اوهارو»، «اوگتسو»، «سانشو» و غیره‌ی او، و اینکه معلوم شد تکنیک فیلم‌های میزوگوشی تاچه حد به روی «موج نو»ی فرانسه تأثیر باقی گذارده، تماشاگران ژاپنی هم در مورد نظریه‌ی گذشته خود در این باره که آثار وی از مد افتاده است، تغییر عقیده دادند.

رابطه‌ی نزدیک سبک و استیل میزوگوشی با هنرهای نمایشی قدیم، کاملاً مشهود است و تنها در این محدوده است که می‌توان حس کرد کارهای او جنبه‌ی وابسته به دوره‌ی قبل از عصر جدید دارد. شخصیت‌هایش از تکنیک «یک صحنه برابر با یک قطع» ترسیم می‌شوند. به عنوان مثال، مانند همراهی کننده‌ی صحنه‌های موزیکال در رقص سنتی از تئاتر عروسکی «بونراکو»، در «نو»[12]، و در «نانیوابوشی»[13] که از طریق بازگوئی یک قصه عامه‌پسند صورت می‌گیرد. برخلاف حرکات ریتمیک وپرهیجان رقص و باله‌ی اروپائی، رقص ژاپنی تنها به زیبائی شکل اهمیت میدهد و خصوصاً لحظه‌هائی که رقاصه در آن ژست معین و خاص خودش را می‌گیرد. این لحظات «کیمارو»[14] (تحلیل فرم) نامیده می‌شود و حرکتی است ازیکی به دیگری طوریکه بدن توازن خود را با نرمش و انعطاف خاصی حفظ کند. به عینه، یک صحنه‌ی میزوگوشی نیز از تکنیک یک قطع در حرکت متوالی، حرکتی که از یک فرم بدیع و مطبوع به دیگری تغییر می‌یابد، ساخته وپرداخته شده است. قطع‌های کوتاه و سریع نمی‌تواند چنین حرکاتی روان و نرم وپرانعطاف را بگیرد، به همین دلیل این نوع حرکات را معمولاً می‌توان با حرکت «پن» و «کرین» دوربین ــ یعنی دنبال کردن یکسره‌ی آدم‌ها در صحنه بدون قطع ــ انجام داد. یک تصویر طولانی میزوگوشی، بی‌آنکه ساکن و ثابت باشد، از هیجان و نوسان‌های بصری آکنده است و هر صحنه بطور انتزاعی همیشه به طرزی پرتحرک تغییرشکل و حالت میدهد.

بدون تردید می‌توان زیبائی رقص ژاپنی را عمیقاً وابسته به اندیشه‌ی بودائی جامعه و زندگی مداوم انسانی دانست. واقعیت را نمی‌توان به چنگ آورد زیرا که هر لحظه به لحظه‌ئی دیگر تغییر و تبدیل پیدا می‌کند.

ساختمان دراماتیک «مرثیه اوزاکا»، «داستان آخرین گلهای داودی»[15] (۱۹۳۹) و «زندگی اوهارو» بر مبنای چنین درک و بینش پرجذبه‌ئی از واقعیت که متناوباً جریان دارد،

نهفته است. سایر کارگردانان ژاپنی هم از این نوع ساختمان دراماتیک استفاده کرده‌اند معذلک با نحوه‌ی کار میزوگوشی تفاوت بسیار می کند زیرا وی میداند که چگونه جوهر فکری خویش ــ جنبه روحی و معنوی درون آنرا ــ از طریق تکنیک یک صحنه و یک قطع بیرون بکشد.

هرچند این امتیازهائی دارد لیکن خطر آن هست که چنانچه ساختمان فیلمی بر طبق صحنه‌ئی از تحلیل های دنیا (کیمارو) بنا گردد، بدل به نوعی زیبائی صرفاً ظاهری می شود. این حقیقت در «تصویری از مادام یوکی»[16] (۱۹۵۰)، «دوشیزه او یو»[17] (۱۹۵۱) و «خانم موشاشینو»[18] (۱۹۵۱) به خوبی آشکار است، آنجا که طرح روابط در یک جامعه‌ی بورژوازی به شکل «چیزهائی از یک زیبائی زودگذر» تجسم می یابد. کیفیت سحر و افسون این فیلم ها در نقطه‌ی مقابل رئالیسم عجیب و غریب «مرثیه اوزاکا»، «زنان شب»، «عشق من می سوزد» و «خیابان شرم»[19] (۱۹۵۶) قرار می گیرد. گاهی به نظر غیرقابل باور میآید که این فیلم ها به وسیله‌ی یک کارگردان ساخته شده است. هنوز هم در هر دو نوع فیلم مشهود است که یک تم واحد یعنی تحمل وپایداری زنان در لحظات بحرانی به کار گرفته شده و میزوگوشی متناوباً تکنیک خاص خود را درپن های مضاعف از درون هر کادر از یک صحنه به یک قطع، حفظ کرده است. به هر حال، زمانی که میزوگوشی به ترسیم واقعیات معاصر در «مرثیه اوزاکا» و «خیابان شرم» می‌پردازد، مسلماً القای روح فضا و ایجاد حالات احساسی مربوط به نوع تکنیک او نیست. با وجود این وی به فرم‌های زیبا در این نوع فیلم ها زیاد توجهی ندارد و کاملاً پایبند شیوه‌ی یک صحنه و یک قطع و استفاده‌ی ازپن ها از یک کمپوزیسیون کامل به دیگریست، شیوه‌ئی که با دیگر کارهایش نیز متوافق است. حتی موقعی که حرکات تکی در ترکیب و کمپوزیسیون وجود دارد ــ مثلاً وقتی شخصیتی به اتاق وارد یا خارج می شود ــ طول معین نما (شات) او مانع از جهش زمانی و مکانی می گردد. این موضوع، اگر همراه با سوژه‌ئی پیش بیاید ــ معمولاً یکزن ــ وضع بسیار خطرناکی را به وجود میآورد که موجب حالت خفقان در محیط می گردد. نمونه‌ی خوب این مسئله را می توان در صحنه‌ئی از «داستان آخرین گلهای داودی» یافت.

زن، دخترک خدمتکار خود «اوتوکو» را به اتاق نشیمن فرا می خواند تا او را به خاطر برنامه‌ئی که با «کیکونوسوکه» پسرخوانده‌ی فامیل معروف بازیگران کابوکی داشته، توبیخ و سرزنش کند. اوتوکو معترض می شود که وقتی او با ارباب جوان تنها بوده‌اند، فقط راجع به نمایش و بازی آن شب وی با یکدیگر صحبت کرده‌اند. خدمتکار اندکی از بازی وی انتقاد کرده در حالیکه پسرک ناراحت نشده وچنین وانمود کرده که از صداقت او بدش نیامده است. اوتوکو بر بیگناهی خود پافشاری می کند لیکن اعتراضات او بیشتر موجب افزایش خشم زن می شود.

در فیلم های میزوگوشی، این صحنه‌ی طویل با یک نما (شات) واحد نشان داده می شود که در آن ازچندپن استفاده به عمل آمده است. دوربین، ابتدا به روی «اوتوکو» و زن متمرکز است، ناگهان چرخیده و بطرف اتاق مجاور میرود وپس از رد شدن از درهای کشوئی، به روی عده‌ئی خدمتکار که پشت یک در به استراق سمع مشغولند، مکث می کند. اینها در واقع کسانی هستند که به زن گفته‌اند آنشب اوتوکو با ارباب جوان چه کرده، و دلیل سرزنش آنها از حالات ظاهری‌یشان کاملاً آشکار است. دوربین سپس یک چرخش دیگر انجام داده و نقطه‌ی توجه را باز به روی اتوکو و زن معطوف می سازد.

حرکت روان یکسره‌ی میزوگوشی از متد تک‌نمائی او ــ تحرک حتی از درون محدودیت دو اتاق ــ عداوت و خصم بین اوتوکو و سایر خدمتکاران و موقعیت آنها را نشان میدهد. پشت سر زن به اوست و این رابطه‌ی روانی یشان را میرساند. بدین ترتیب، میزوگوشی قدرت آنرا دارد تا تمام شخصیت‌هائی را که در این ماجرا دست دارند، به ما بشناساند.

همچنانکه اوتوکو در مقابل زن از خود دفاع می کند، درهمان‌زمان، نیز طوری رو به خدمتکاران در زمینه‌ی صحنه ایستاده تا از حمایت آنها برخوردار شود. چون نمی تواند چهره‌های آنها را ببیند، به همین لحاظ، نمیداند چگونه عکس‌العمل نشان دهد لیکن همچنانکه حرف میزند در حرفهایش، افکار خویش را نیز بازگو می کند. بنابراین، دوربین به روی اوتوکو متمرکز است و ندرتاً یک قطع به عقب یا جلو بین او و سایر خدمتکاران انجام می شود. هر گونه تغییر جزئی حالت و رفتار و یا حتی نوع موقعیت و رابطه‌ی او با دیگران و عکس‌العمل آنها را می توان از طریق بیان و تجسم ظاهری چهره‌ی اوتوکو حس کرد.

هنر میزوگوشی، ترسیم تحمل وپایداری و ادامه‌ی اعتراض او علیه بیرحمی ظلم و ستم است. در این خصوص وی به نوع متداول داستانگوئی سنتی ژاپنی مثل «نوه» و «نانیوابوشی» ــ که در واقع تجسم ظلم و ستم فراوان و تحمل در برابر آن، در قالب هنر است ــ نزدیک می شود. به هر حال، از این طریق میزوگوشی موفق به ترسیم آدم هائی که در برابر ظلم و ستم قرار گرفته‌اند ــ چه از لحاظ روابط اجتماعی وچه از لحاظ روابط جنسی ــ نشده است. هنر میزوگوشی را می توان در تغییر موقعیت‌های ظاهری (ظلم و ستم) به معنویت سخت باطنی (قدرت) تشخیص داد. او هنرمندی است که قدرت آنرا دارد با تکیه بر اراده‌ی مستقل خویش، سنت‌ها و عادات و رسوم کهن را به شکلی امروزی و مدرن بدل کند.

۲ــ اوزو

یاسوجیرو اوزو، تنها کارگردان ژاپنی است که می توان او را ژاپنی ترین فیلمساز این کشور قلمداد کرد، و فیلم هایش تا تقریباً روزهای آخر فعالیت وی نتوانسته بود به فستیوالهای جهانی راه یابد. هنر خلاقه‌ی او در تجسم پراحساس و دقیق زندگی روزمره‌ی آدم های متوسط و فقیر جامعه نهفته است، آنچه که «دونالد ریچی» منتقد فیلم آمریکائی آنرا «شومین گه کی»[۲۰] (درام در باره‌ی مردم معمولی) نامیده و از آن به عنوان یک نوع یگانه‌ی فیلم ژاپنی یاد کرده است. همچنانکه در فصل دوم کتاب اشاره شد، فیلم های آمریکائی در خصوص مردم معمولی حدود دهه‌ی ۱۹۱۰ و دهه‌ی ۱۹۲۰ بر اوزو تأثیر و نفوذ بسیار باقی گذارد. هنگامی این تجسم های احساس برانگیز و مؤثر از آدم های ساده در سینمای آمریکا به ظهور رسید، راهی نشان فیلمسازها داد تا آثار شگفت دهه‌ی ۱۹۳۰ را خلق سازند و اوزو محتوا و فرم را از این گونه فیلم های آمریکائی فرا گرفت تا در آثار خویش به کار بندد. بعد از آن، وی قدرت آنرا یافت تا ایده ها را با احساس های واقعی ژاپنی درهم آمیزد و با زیبائی همیشگی سبک خود پا از حد و مرز ملی فراتر گذارد.

اوزو تقریباً همیشه خانه و خانواده امروزژاپنی را به عنوان تم خود برگزیده: عشق بین والدین و فرزند، آشتی و صلح بین زن و شوهر، و یا شیطنت و بازیگوشی بچه ها. از لحاظ ظاهری، او زندگی به سبک امروزژاپنی را نشان میدهد که برای آنها که زیاد با آن آشنائی ندارند، بنظر خسته کننده میآید. چون فیلم های براساس شمشیر بازی از هر دو جهت ــ هم تجسم و هم تفنن ــ برای تماشاگر خارجی خوشایندتر است، طبیعی است که اولین فیلم های ژاپنی که موفقیت های جهانی کسب کرد، آثار دوره‌ی درام «کوروساوا» ست. هنوز هم یک فیلم اوزو، با استفاده‌ی درخشان از فیلمبرداری، از جهت ظاهری و یا بطور اتفاقی نمایشگر رسوم و سنن ژاپنی محسوب نمی شود. تنها از طریق تکنیک عالی سینمائی اوزوست که می توان به احساس های لطیف و هیجانات درون آن پی برد و به فرهنگ غنی پوشیده در زیر فرم خاص فیلم های او دست یافت. تمایز استیل و سبک اوزو در همین است و حتی در خارج ازژاپن نیز نظیر و همتائی ندارد، سبکی که طی دوره‌ی طولانی فعالیت او جلا و درخشندگی خود را یافته است. شاید با چند مثال زیر به‌توان تا حدودی با استیل و سبک وی آشنا شد:

نمای زاویه پائین (لوانگل شات): موقعیت دوربین اوزو از بالای سقف و یا زمین است تقریباً دو فوت و یا بیشتر ارتفاع، وی از زاویه‌ئی بالا فیلمبرداری می کند و اگر کسی روی حصیر «تاتامی» اتاق ژاپنی نشسته باشد، به سختی متوجه می شود. دوربین او هیچوقت ازپائین به آدم ها نگاه نمی کند بجز نماهای مشخصی ازیک جاده ازپشت یک پنجره. اوزو دلیل این تمایل

خود را هرگز بیان نکرده است. شاید اوموجودات‌بشر را وقتی از زاویه‌ی بالا می‌نگرد، بیشتر با وقار و بلندمرتبه می‌بیند یا شاید هم میخواهد بدینوسیله زیبائی و سادگی داخل خانه‌های ژاپنی را نشان دهد.

دوربین ساکن: اوزو به سختی حتی حاضر می‌شود که از یک «کرین» برای حرکت دوربین به بالا و یا پائین و یا یک «دالی» استفاده کند. طی چند بار که چنین کرده، کوشیده است تا از هر تغییری درکمپوزیسیون خوداجتناب ورزد. به عنوان مثال، میخواهد بازیگران او با یک سرعت یکنواخت از جلوی یک زمینه‌ی ثابت مانند یک دیوار و یا یک خاکریز، عبور کنند پس دالی را درست با همان سرعت به طرف آنها می‌برد تا کمپوزیسیون نمای خود را به یک اندازه نگه دارد. در یک صحنه از «اوایل تابستان» جائی که دو بازیگر زن از روی یک تل شنی به پائین میآیند، او از یک نمای با کرین ملایم استفاده می‌کند برای آنکه حرکت آندو مشخص شود.

پرورش شخصیت‌ها: وقتی دو شخصیت یا بیشتر در یک نما (شات) ظاهر می‌شوند، اغلب آنها به یک جهت نگاه می‌کنند و یک ژست به خود می‌گیرند. وقتی به روی حصیر «تاتامی» نشسته‌اند، حتی ممکن است دقیقاً در همان زاویه به جلو متمایل بشوند. اگر دو نفر در کنار رودخانه به ماهیگیری مشغول باشند، همه چیز از زاویه‌ی بالا وپائین رفتن سیم ماهیگیری آنها، به یک شکل دیده می‌شود. آنها به صورت پیکرهای متشابه‌ئی در یک نمای واحد درمیآیند. حتی در موقعیت‌هائی که ازپیش قرار است مقابله‌ی دو نفر در کار باشد، مثل یک مکالمه‌ی دونفره در کنار میزهای دفتر کار یا در یک باغ ژاپنی کنار هم نشسته، اوزو ترجیح می‌دهد که شخصیت‌ها در یک جهت نگاه کنند. انگیزه‌ی پرورش شخصیت‌ها به صورت موجودهائی یکسان و همانند، می‌تواند عدم پذیرش از مواجهه با یکدیگر باشد و خلق یک دنیای موزون، جائی که دو آدم و یا بیشتر راضی می‌شوند تا احساس‌های مشابهی داشته باشند و تقریباً به صورت یک جسم و یک موجود درآیند.

پرهیز از حرکت: اوزو از اعمال خشونت‌آمیز در صحنه‌هایش، ممانعت می‌ورزد. به استثنای دو مورد، یکی زمانی که شوهر، همسر خود را ازپلکان در فیلم «مرغی در باد» به پائین پرتاب می‌کند و دیگری موقعی که شوهر، زن خود را در فیلم «خواهران مونه کاتا» کتک میزند. نه تنها اوزو اجازه نمیدهد که بازیگران او حالت تعرض وپرخاش به یکدیگر داشته باشند بلکه از لحاظ حرکت هم آنها را در مضیقه میگذارد. آنها ندرتاً در یک نما راه میروند، و اگر راه بروند در مسافتی دور دیده می‌شوند. وی ترجیح می‌دهد که از نماهای دوربین ساکن استفاده کند، تقریباً در میان یک کریدور بلند، آدم او در یک سوی فضا و در کنار دیوار قرار دارد. وقتی آدمی وارد

کادر می شود، اوزو ناگهان او را از گوشه وارد نمی کند بلکه معمولاً از نقطه‌ی مقابل انتهای کریدور جلو میآورد. و هنگامی که محیط را ترک می کنند اغلب پشت درهای کشوئی (فوسوما)[۲۱] وصل به اتاق بعدی، ناپدید می شوند.

مردم ژاپن در زندگی روزمره‌ی خود به این خاطر که روی حصیر «تاتامی» کف زمین نشسته اند، کمتر حرکتی دارند از این رو، عکس العمل های آنها را از طریق حرکات دست و صورت می توان حس کرد. این حرکات ظریف به اوزو فرصتی می دهد تا به وسیله‌ی آن بتواند توجه بیننده‌ی خود را جلب کند.

نمای تمام چهره‌ی گوینده: مخالفت اوزو در اینکه آدم هایش در جلوی یک کادر راه بروند، ممکن است رابطه‌ئی هم به تمایل او در استفاده‌ی اندک از نماهای نیم رخ (پروفیل) داشته باشد. وی مایل است که بازیگرهایش کنار هم بنشینند و در یک نیم رخ یا سه رخ، به یک جهت نگاه کنند اما وقتی یک بازیگر او می خواهد دیالوگ خود را بگوید، اوزو دوربین را به روی صورت زن یا مرد گوینده میآورد طوریکه تقریباً سرش در کادر قرار بگیرد (بازیگر در این موارد به جهت لنزها نگاه می کند). نماهای نیم رخ از بازیگران در حال صحبت در فیلم های اوزو بسیار بندرت دیده می شود. در مکالمات دو نفره که رو به یکدیگر قرار گرفته اند، اوزو موقعیت دوربین را همیشه به روی گوینده، تغییر می دهد. در ترسیم نماهای تمام چهره‌ی دو نفر، به هر حال، دوربین باید به جهت عکس هر بار به روی گوینده تغییر پیدا کند. دراصطلاح فنی استودیوهای ژاپنی این عمل به «دوندن»[۲۲] معروف است و معنای «یک حرکت معکوس ناگهانی» میدهد و اکثر کارگردانان از به کار بردن آن امتناع میورزند زیرا تماشاگر را گیج می کند. آنها یکسری نما از بالا و زاویه‌ی طرف چپ بطور اریب می گیرند و یکسری هم از زاویه‌ی راست بطور اریب و بعد نماها را یکی در میان به هم پیوند میدهند. هرچند به عقیده‌ی کارکنان استودیو، تکنیک «دوندن» اوزو در واقع عکس جهت نگاه دو بازیگر او محسوب می شود لیکن برای اوزو این مسئله کاملاً بی تفاوت است.

ثبات اندازه‌ی نماهای دوربین: حتی برخلاف تئوری حرفه‌ئی کار، اوزو همیشه به یک ترکیب یا کمپوزیسیون زیبا بیشتر از تداوم اهمیت میدهد. عاملی که بر تصمیم او در مورد اندازه‌ی نماها، عکس العمل نشان میدهد. به استثنای چند مورد در فیلم های اولیه، اوزو هرگز از نماهای درشت (کلوزآپ) استفاده نمی کند زیرا آنها را هرچقدر هم که خوب گرفته شده باشند، ناراحت کننده میداند و به همین دلیل لنزهای زوم و یا وایدانگل هم به کار نمی برد. اندازه‌ی معمول نماهای دوربین او اینهاست: نمای دور، نمای تمام قد آدم از کمر به بالا، نمای کامل یک آدم نشسته، و نمای یک سر و شانه ها (جلوترین حدی که دوربین او میآید). اگر در نمای اوپنج

آدم و یا بیشتر وجود داشته باشد، وی دوربین را آنقدر عقب میکشد تا هرپنج نفر در کادر جا بگیرند.

بنظر میآید که حرکات بالا آسان و ساده باشد لیکن با توجه به اینکه آدم‌ها بایستی روی حصیر «تاتامی» اتاق ژاپنی بنشینند، سختی کار معلوم می شود. اگر نمائی کامل از همه باشد و یکی از آدم‌ها برخاسته باشد، بطور قطع این شخص خارج از کادر قرار خواهد گرفت. برای جلوگیری از این حالت، اوزو دوربین خود را آنقدر عقب میآورد تا آن شخص هم کاملاً در کادر جا بگیرد.

اتصال فقط با قطع: با یک استثناء در فیلم «زندگی یک کارگر دفتری»[۲۳] (۱۹۲۹)، اوزو هیچوقت برای وصل نماهای فیلم خود متوسل به دیزالو نمی شودزیرامعتقداست برای چند ثانیه هم که شده، ترکیب و کمپوزیسیون او که با دقت پرداخت شده، صدمه می بیند. وی به همین لحاظ از «فیداین» ها و «فید اوت» ها هم که در فیلم های اولیه‌ی ناطق خود به کار می برد، استفاده نمی کند. اوزو از زمان خود بسیار جلوتر بود. آنچه که اینک از مد افتاده به حساب میآید، در حقیقت طی فیلم های دوره‌ی دهه‌ی ۱۹۵۰ برای ربط بین صحنه‌ها با هم به صورت یک قانون جهانی تثبیت شده بود.

نماهای پرده‌ئی: این طریقه محققاً اولین بار قبل از جنگ به وسیله‌ی منتقد فیلم «کینوسوکه نانبو» مورد استفاده قرار گرفت. بجای «فید این» و «فید اوت» بین صحنه‌ها، اوزو اغلب از یکسری نماهای منظره بهره می گیرد، آنچه که «نانبو» از آن به مثابه پرده در تئاتر غربی اسم می برد. این نماها، محیط صحنه‌ی بعدی را که تماشاگر انتظار می کشد، ارائه میدهد: کاغذ بزرگ سرخ رنگ فانوس بار همسایه و یا خط مارپیچ تپه‌ی کوچک نزدیک محل زیست. هنگامی فیلم های اوزو در تلویزیون ژاپن به نمایش درآمد، غالباً این نماهای پرده مانند از فیلم حذف شده بود. با تأسف از اینکه چنین نماهائی در واقع به عنوان نشانه‌ی یک فیلم اوزو، همیشه اوقات ضروری بنظر میرسد.

وزن یا تمپو: محل و مکان‌های فیلم اوزو همیشه با دقت ساخته وپرداخته می شود تا با تمپوی بازیها و اجرا تطبیق داشته باشد. «توموشیمو گاوارا» طراح صحنه‌ی فیلم «آخر تابستان»[۲۴] (۱۹۶۱) در کتاب «یاسوجیرو اوزو و کارهایش»[۲۵] (نوشته‌ی جون ساتومی، توموشیمو گاوارا و شیزو یاماوچی ــ ۱۹۷۲) در این مورد حرف هائی دارد، «اندازه‌ی اتاق ها کاملاً با گذشت زمان حرکات بازیگر او، منطبق است. اگر یک گروه برخاسته به جائی بروند، به اندازه‌ی لازم تاتامی وجود دارد که گروه بعدی جای آنها را بگیرند... اوزو طول دقیق کریدور یا راهروئی را که می خواهد به من میدهد. وی توضیح می دهد که این قسمتی و جزئی از تمپوی

فیلم اوست و این روانی تمپو را اوزو در زمانی که سناریو را می نویسد، مد نظر دارد. وقتی محل آماده و صحنه چیده می شود، وی به آنجا آمده و به جزئیات می‌پردازد تا بدینوسیله تداوم تصویری لازم را خلق سازد.»

از این جهت که اصولاً فیلم از مجموعه نماهای کوچک و بزرگ ومجزابه‌وجود آمده، اگر فاصله بین این نماها کوتاه باشد، سرعت بازی افزایش می یابد. طوریکه سریع‌تر از حرکات طبیعی انسان از کار درمیآید و تماشاگر را هم ناراحت نمی کند. وقتی یک هنرپیشه برخاسته تا از اتاق خارج گردد، حرکت گذشتن او از کریدور حذف شده و در نمای بعدی در داخل سالن دیده می‌شود. بدین نحو یک تمپوی سریعتر به وجود میآید. از طرفی، اوزو این ازدیاد سرعت را طی صحنه‌های متوالی نمی‌پسندد شاید به این دلیل که نمی خواهد محیط زندگی روزمره را با توسل به تکنیک مونتاژ از نو بسازد. البته، تمپوی او به شکل زیبائی طرح ریزی شده بی‌آنکه کمترین ناراحتی وپریشانی فکر در تماشاگر به وجود آورد. در تضاد با آنچه که تمپوی سینمائی نامیده می شود، می توان آنرا نوعی کار خلاقه دانست که طی آن زمان به طرز زیبائی در انطباق وپیروی از وقایع وپیشامدهای روزانه تجسم می یابد.

رهبری و هدایت بازیگران: شخصیت‌های اوزو در نقطه‌ی مقابل یک فیلم میزوگوشی و یا کوروساوا که بازیهائی پرتحرک و هیجان‌انگیز دارد، معمولاً آرام و بی حرکتند و زمان طبیعی خودشان را دارند و حرفهایشان را توأم با تبسمی اندک رد و بدل می کنند. آنها نه فقط در یک محیط محدود حرکت می کنند بلکه به همانگونه نیز شمرده حرف میزنند. وقتی هیسایا موریشیگه که هنرپیشه‌ئی با حرکات تند و سریع است در فیلم «آخر تابستان» ظاهر می شود، اوزو از اینکه وی تمپوی لازم را حفظ نمی کند، سخت عصبانی شده و بعد از فیلمبرداری هر صحنه، با لحنی کنایه‌وار به او می گوید: «بله، خوب شد. خوب شد. حالا لطفاً سناریوی ما را به آقای موریشیگه بدهید.» اوزو همه بازیگران زن و مرد خویش را وامیدارد تا از تمپوی مورد نظر اوپیروی کنند. مثلاً به این شکل: «برو آنجا فقط به مدت سه ثانیه و بایست.» برای یک صحنه در«یک مادر را باید دوست داشت»[۲۶] (۱۹۳٤) اوزو از بازیگر خود میتسوکو یوشیکاوا می خواهد که چائی خود را با قاشق دو بار و نیم بهم بزند و بعد سرش را بطرف چپ برگرداند. فیلمبرداری این صحنه، بیست و چهار بار تکرار می شود و وقتی بازیگر از او میخواهد که بگوید کجای کار اشتباه است، اوزو پاسخ میدهد که نگاه او باید درست همزمان با حرکت برگشت، در یک لحظه انجام پذیرد.

اغلب فیلم‌های فاقد آکسیون و هیجان، بیننده را خسته و کسل می کند حتی اگر این گونه فیلم‌ها به زیبائی پرداخت شده باشند اوزو به مدت سی سال تماشاگرژاپنی را اسیر سبک و استیل خاص و منحصر به فرد خویش کرده در حالیکه حرکات آرام اوپوشیده از زیبائی غریبی است،

این زیبائی در واقع درون معنا و مفهوم خاصی غوطه‌ور است. اوزو یکبار در مورد خودش گفته: «من یک کارگردان دینامیک وپرتحرک مثل آکیرا کوروساوا نیستم.»

درامی که در اطراف یک خانه و خانواده می گذرد، مطمئناً بهترین نوع کار برای اوزو محسوب می گردد. سبک و استیل او در این گونه فیلم ها از موقعیت های یکسان، محل ها، مناظر و حتی بازیگران برخوردار است. بهترین نمونه‌ی کار وی «داستان توکیو» است که معمولاً به عنوان بزرگترین اثر اوزو شناخته می شود. داستان شرح یک خانواده است که افراد آن نه اصیل و شریف، و نه پست و فرومایه هستند بلکه حقیقتاً از لحاظ شخصیت و اخلاق، آدم هائی معمولی اند. والدین برای دیدارپسران و دختران خود به توکیو میآیند، بعداً مادر میمیرد، یک اتفاق ساده و عادی مثل هر اتفاقی از این نوع که ممکن است برای یک خانواده رخ بدهد. از این سوژه به ظاهر ساده، اوزو به بطن مسائل میرود و به جدائی و فاصله بین والدین و فرزند می‌پردازد. ضمن آن وی عادات و رسوم ملی و قیوداتی را نشان میدهد تا در تماشاگری که جوهر سینمائی کار او می شناسد، تأثیر باقی گذارد. اوزو می کوشد بی ثباتی و زودگذری زندگی درون یک قاب را ترسیم سازد و طی آن به جنبه های جالب این گذران تند زندگی بپردازد تا بدان حد که ارزش زندگی نمودار گردد.

۳ــ اخلاق چشم درفیلم های اوزو و ناروسه

در بخش قبلی مشاهده شد که چگونه اوزو از مقابله‌ی چهره به چهره آدم هایش در یک نما خودداری میورزد و ترجیح می دهد آنها در یک جهت واحد نگاه کنند. این مسئله همانطور که توضیح داده شد نتیجه‌ی هم حفظ یکسان بودن دو موجود در یک ترکیب و کمپوزیسیون ثابت است و هم میل او به اینکه آدم ها از نگاه مستقیم به چشم همدیگر دوری جو یند. اگر غفلتاً دو آدم در فرصتی مستقیم به چشم هم بنگرند، زمان این برخورد بسیار محدود خواهد بود.

درژاپن بطور کلی نگاه مستقیم به چشمان کسی به هنگام صحبت و گفتگو، در واقع ناراحت کننده و بعید است و به همین رو کمترچنین موردی پیش میآید. برای اکثرژاپنی ها این مسئله‌ئی عادی است و از اینکه بفهمند در کشورهای دیگر به هنگام صحبت، آدم ها به چشمان هم نگاه می کنند، سخت شوکه می شوند.

این خصیصه‌ی عجیب و غریب ژاپنی، برای اوزو بسیار مهم است. استفاده‌ی او از خانه هائی با تزئینات داخلی سنتی ژاپنی مسلماً صرفنظر از زیبائی بصری خود، چنان هوشمندانه طرح ریزی شده تا در برخورد نگاه ها محدودیت به وجود آید. اوزو گذشته از ایوان (انگاوا)[۲۷] و باغ، از یک آلاچیق (توکونوما)[۲۸] هم که خود طرح داده و معمولاً با پیچک و گل پوشیده شده، استفاده می کند. کف چائی خانه طوری در نظر گرفته شده که صاحبخانه و مهمانها در زاو یه‌ی

راست کنار هم قرار بگیرند و کف خانه یعنی جائی که برای نشستن و صحبت کردن آسانتر است، نیز همیشه در زاویه‌ای راست در نظر گرفته می شود. محل مخده‌نشین (زابوتون)[۲۹] هم به طریق است که صاحبخانه و مهمانها نمی توانند به چشم های هم مستقیماً نگاه کنند. علیرغم جای ثابت میز و صندلیها ــ که معمولاً طوری است که آدمها ناگزیر از نگاه متقابلند ــ با وجود این نگاه یک شخص ثالث از آلاچیق، یا باغ، به دو نفری که کنار هم نشسته اند اغلب حالت نگاه مستقیم به یکدیگر را برهم میزند.

کارگردان دیگری که چنین احساس ناراحتی از بابت نگاه مستقیم به چشمان هم دارد، میکیوناروسه فیلمسازیست که مانند اوزو در ترسیم روابط پیچیده و روانکاوانه‌ی خانوادگی تبحر و مهارت دارد. هرچند سبک و استیل او به سختی و درام او به عمیقی اوزو نیست لیکن مدتها به اسم «مرد ضعیف اوزو» اشتهار داشت. با این وجود، امروز در واقع سبک واستیل خاص او شناخته شده و می بینیم که بیشترین آن به دلیل کمرو و خجالتی بودن روحیه‌ی خود او بوده است.

ناروسه شخصیتی به شدت ملایم و آرام بود و بنظر غیرممکن میآمد که بتواند صدایش را بلند کرده و مثلاً فریاد بکشد. به همین دلیل کمروئی، فیلم های او بخش هائی روشن از زندگی روزمره به حساب میآمد که در آنها صحنه های خشونت کمتر دیده می شود. پیچیدگیهای دقیق و ماهرانه‌ئی که از درون روابط احساسی شخصیت هایش برمیخیزد، آنها را در حد فیلم های هیجان انگیز، پرکشش و جذاب نشان میدهد. این کشش و جذبه از طریق گفتگوها و یا اشارات و حرکات فعال القا نمی شود بلکه به وسیله‌ی اخلاق چشم ارائه می گردد. ناروسه صحنه های خود را از نگاه به مهر و عاطفه، و یا درد، تحقیر و نفرت، بخشش و تسلیم پر می کند و شخصیت های او بطور غیرمنتظره‌ئی نگاه برمیگیرند، بنظر میرسد که چشم ها یک لحظه با هم تلاقی کرده و سپس از هم روی برمیگردانند.

ناروسه برای به وجود آوردن این اخلاق چشم، سایر عناصر دراماتیک را ساده می کند. او به سناریوهای بغرنج وپیچیده علاقه‌ئی ندارد و از به کاربردن دیالوگ های زیاد و اطناب آمیز اجتناب میورزد. وی استادانه و با مهارت محل های فیلمبرداری را برمیگزیند و کار دوربین او در نهایت سادگی صورت می‌پذیرد بدون آنکه حرکات «پن» یا تغییرات چشم گیر در کادرپردازی، در آن دیده شود. کارگردانی او از تأثیر هنر تئاتری، بازیهای عجیب و غریب، دوری می جوید.

ناروسه احساس خاصی دارد که عناصر فوق الذکر بیننده را گیج و ناراحت می کند و او نمی خواهد تماشاگرش با چنین حالتی به تعرض وآشوب درونی نگاه کند. این مسئله در «مادر»[۳۰] (۱۹۵۲) مجسم شده است: دختر بزرگ وقتی از حرفهای همسایگان به رابطه‌ی مادر بیوه‌ی خود با مردی که به او کمک کرده تا در یک لباسشوئی کارپیدا کند، پی می برد سخت

غمگین و ناراحت می شود. مرد به سادگی از طریق نگاه دختر که بلافاصله از وی روی برمیگرداند، به علت این ناراحتی واقف می گردد و سپس تنها با یک لبخند کوچک نشان میدهد که گوئی اتفاقی نیافتاده است. پدر در «تمام فعالیت های خانواده» به دنبال موقعیتی می گردد تا با پسر خود درباره‌ی اینکه مشکلات مالی مانع از آن می شود که وی به مدرسه برود، حرف بزند. پسر او از صحبت طفره میرود، در حالیکه پدر از نگاه پنهانی به صحبت او با برادرانش در رستوران محله، می فهمد که به موضوع آگاهی یافته است. خواهر کوچکتر در «روشنائی» میل دارد با وجود سختگیری برادران و خواهران، به دنبال یک زندگی شرافتمندانه برود ولی دوستان او مسخره‌اش کرده مانع از انجام اینکار می شوند. نگاه های مملو از نفرت همه در صحنه، نشانه‌ی نیات آنهاست. در «آوای کوهستان»[۳۱] (۱۹۵٤) همسر جوان و زن برادر او که با یکدیگر رابطه‌ی خوبی ندارند، در این مورد سکوت کرده اند و به همین لحاظ هیچوقت به چشم یکدیگر نگاه نمی کنند. این تأکید به روی اخلاق چشم تکنیک درخشانی است که نظیر آن را در ادبیات تئاتر و یا نقاشی نمی توان یافت. در این مورد، ناروسه از قدرت و توانائی غریبی برخوردارست که با اوزو تفاوت بسیار می کند.

مخالفت ژاپنی ها در نگاه مستقیم به یکدیگر، مسلماً در اینستکه آنها دوست دارند از مواجهه با هم اجتناب کنند. این عادت نگاه نکردن درچشم یکدیگر واکنش آشتی و صلح بین اکثریت مردم قدیم ژاپن است که در مزارع برنجکاری کار می کردند. البته مقصود این نیست که ژاپنی ها اصولاً آدم های صلح جو و در آشتی با یکدیگر آدم های مطبوعی هستند لیکن از مواجهه با هم تا آنجا که امکان داشته باشد، پرهیز می کنند. این موضوع در بسیاری از فیلم های شاد ژاپنی هم مشهود است بخصوص مواقعی که کشمکش و ستیز دراماتیکی وجود ندارد و ما روح های پیوسته بهم را در کنار یکدیگر می بینیم که به منظره‌ی زیبای مقابل خویش چشم دوخته اند.

1) Saikaku Ichidai Onna.
2) Nihon eiga Yoshiki.
3) Jimpuren.
4) Orizuru Osen.
5) Maria Oyuki.
6) Tatami.
7) Gekkan Bunsho.
9) Eiga to Kindai Seishin.
10) Yoru no Onnatachi.
11) Bunraku.
12) Noh.
13) Naniwa Bushi.
14) Kimaru.
15) Zangiku Monogatari.
16) Yuki Fujin Ezu.
17) Oyu Sama.
18) Musashino
21) Fusuma.
22) Donden.
23) Kaisha-in Seikatsu.
24) Kohayagawa-ke no Aki.
25) Ozu Yasujiro-Hito to Shigoto.
26) Haha o Kowazu-ya.
27) Engawa.
28) Tokonoma.
29) Zabuton.
30) Okasan.
31) Yama no oto.

پاشگاه ادبیات

۱۰
روابط آمریکا ــ ژاپن در فیلم‌های ژاپنی

۱ــ بمب

نخستین فیلمی که انهدام پس از ریختن بمب‌های اتمی را به روی هیروشیما و ناگازاکی نشان داد، مستندی بود که کمی بعد از لحظه‌ی انفجار ساخته شد. هرچند فیلم احتمالاً به وسیله‌ی ارتش آمریکا توقیف و به آمریکا برده شد، با وجود این بعدها که به روی پرده ظاهر گردید، سازندگان فیلم قسمت‌هائی از آنرا پنهان کرده بودند. هنگامی به سال ۱۹۵۲، سالی که دوره‌ی اشغال خاتمه یافت، به نمایش گذاشته شد بسیاری از ژاپنی ها برای اولین بار به تأثیر وحشتناک این فاجعه پی بردند.

در سالهای اشغال، انتقاد از نقش آمریکا در این فاجعه بطور کلی ممنوع اعلام گردید و از تنها طریقی که می شد این سوژه را در فیلم مطرح کرد، نوع سانتیمانتال و عاطفی آن بود همچنانکه در فیلم «زنگهای ناگازاکی»[1] (۱۹۵۰) به نمایش درآمد. این، اولین فیلم طویل داستانی درباره

«بمب اتمی» محسوب می شد که بر اقتباسی از خاطرات پرفروش دکتر «تاکاشی ناگائی» پروفسور سابق کالج پزشکی ناگازاکی، ساخته شد. وی در سال ۱۹۵۱ بر اثر تحریکات تشعشعاتی و ابتلای به سرطان خون درگذشت. دکتر ناگائی که یک کاتولیک رومی بود، انفجار اتمی را نوعی محاکمه‌ی آسمانی تلقی می کرد که می بایستی در مقابل آن تحمل و بردباری داشت و فیلم از نقطه‌نظر استقامت وپایداری دکتر ناگائی به چهره‌ی این فاجعه، ساخته شده بود. کارگردان این فیلم، «هیدئو او با» انفجار را محتاطانه از دید یک فراری جوان نشان میداد که آنرا شبیه با قارچی از ابرهای برخاسته در میان کوهستانی دوردست می بیند. البته از نمایش وسعت این انهدام پرهیز شده بود زیرا همانطور که گفته شد هر نوع انتقاد از اینکه آمریکا در انداختن بمب اتمی دست داشته، جلوگیری به عمل میآمد. به هر حال، این ممانعت و جلوگیری بعدها درژاپن پس از جنگ چندان ضروری بنظر نمیرسید زیرا ژاپنی ها به این احساس دست یافتند که جنگ بیرحم است، که ارتش ژاپن اعمال وحشیانه بسیار کرده، که ژاپن باید به خاطر اقدام به شروع جنگ مورد ملامت و سرزنش قرار بگیرد.

در حالیکه فیلم «زنگهای ناگازاکی» کوششی بود در ترسیم وفادارانه‌ی تصمیم موجودات بشری در مقابله با مرگ، فیلم توموتاکا تاساکا «من هنوز آواز ناگازاکی را فراموش نمی کنم»[۲] (۱۹۵۲) یک اثر بی ارزش کاملاً احساساتی محسوب می شد. قهرمان زن داستان (ماشیکو کیو)، دختر زیبای یک خانواده‌ی مرفه که طی انفجار ناگازاکی نابینا شده به همین خاطر از همه‌ی آمریکائیها نفرت دارد. تا اینکه یک جوان آمریکائی ــ یک خلبان، سمبل کسی که بمب ها را ریخته ــ از راه میرسد و صمیمانه از آنچه پیش آمده اظهار ندامت وپشیمانی می کند و از دخترک می خواهد تا او را مورد عفو قرار دهد. دخترک تصادفاً از تنفر خویش دست برداشته و فریفته‌ی وی می گردد. اشاره به اینکه بطورتمثیلی عفو و بخشش جوان، یعنی بخشیدن آمریکا.

فیلم، با تم پوچ خود که می گوید «بیائید کینه و نفرت خودمان را در مورد بمب فراموش کنیم» تنها در تماشاگر ساده دل موثر واقع می شود وفقدان وافعیت درآن به طرزفکر کارگردان برمیگردد که خود نیز قربانی هیروشیما شناخته می شد و مدتهای مدید در بیمارستانی تحت مداوا قرار داشت.

نخستین فیلم واقعی ضدبمب، فیلم «بچه های بمب اتم»[۳] (۱۹۵۲) به کارگردانی کانه‌تو شیندو ــ از طریق فلاش بک های واقعه قبل و بعد از انفجار هیروشیما ــ به ترسیم شاعرانه‌ئی از تحمل وپایداری در مقابل زندگی می‌پردازد. شیندو بدون آنکه فیلم خود را تبدیل به یک ملودرام رومانتیک ازپشیمانی و ندامت کند، برای اولین بار نقش موثر و مهم مسئولیت ژاپن را در برابر رهائی قربانیان زنده، نشان میدهد. این فیلم طی جنگ کره در ۵۳ــ ۱۹۵۰ عرضه

می گردد زمانی که دو باره تهدید به یک حمله‌ی بمب اتمی بر فراز کره شمالی و یا چین در کار است لیکن موضوع چندان جدی تلقی نمی شود تا بار دیگر جنبش ضدبمب شروع به کار کند. بر همین پایه، فیلم هیدئو سیکیگاوا «هیروشیما»[۴] (۱۹۵۳) به وجود میآید (فیلمی که با کمک مالی اتحادیه‌ی معلمین ژاپنی ساخته شد).

سیکیگاوا تا آنجا که امکان دارد به وحشت این فاجعه اهمیت داده است و صرفنظر از صحنه های غم آور و تأثر انگیز آن، مثل جائیکه اجساد سوخته‌ی قربانیان را به درون یک رودخانه میریزند (بعدها در فیلم آلن رنه «هیروشیما، عشق من» دیده شد) فاقدجنبه های هنری و قابل تعمق است. «هیروشیما» احساس های ضدبمب را بهتر از «بچه های بمب اتم» القاء می سازد که فیلم اخیر در واقع مسئله‌ی بمب را از زمینه‌ی تاریخی خود به زمان حال می کشاند و قربانیان بیمار بازمانده‌ی آن تشعشعات را مورد توجه قرار میدهد. این نحوه تلقی در یکسری آثار بعدی ژاپنی مورد استفاده قرار می گیرد مثل فیلم تاداشی ایمائی «داستان یک عشق پاک» و مستندهای فومیو کامه‌ئی «چقدر خوبست که ما هنوز زنده ایم»[۵] (۱۹۵۷) ولی به دلیل از مدافتادن و کهنه شدن پرداخت آنها، معنا و مفهوم بمب از نقطه نظر این کارگردانها بکلی از بین رفته می نماید.

کوروساوا مسئله‌ی بمب را مستقیماً در «رکورد زنده بودن» مطرح می کند و برای اولین بار تأثیر روانی این انهدام را بر زندگی بشر از درون و بطن ــ و نه مثل باقی آثار از جهت ظاهری و سطحی آن ــ مورد بررسی قرار میدهد. همچنانکه در فصل هفتم به این فیلم اشاره شد، داستان در باره‌ی پدر خانواده‌ئی است که از وحشت انفجار یک بمب تصمیم به مهاجرت می گیرد ولی بر اثر مخالفت افراد خانواده‌ی خود، عاقبت به مرز دیوانگی میرسد. کوروساوا در این فیلم سئوالی دارد بدین گونه که: همه از فاجعه‌ی بمب ترس و هراس دارند لیکن هیچ کس نمیخواهد از آن بگریزد زیرا به کشور خویش متعلق و وابسته است. به هر حال، وی ــ همانطور که در فصل هفتم ذکر شد ــ در ارائه‌ی مسئله‌ی بمب و خانواده دچار تردید فکری بسیار شده است. در آخر نیز او عشق هر کس به کشور خودش را مقدم می شمارد. مواجهه واقعی برای کوروساوا در حقیقت بین ملی گرائی و وحشت از بمب است.

مسئله‌ی بمب، به همچنین در فیلم کانه‌تو شیندو «لژدهای خوشبخت شماره ۵»[۷] (۱۹۵۹) بار دیگر مورد استفاده قرار می گیرد. در این فیلم که مقتبس از یک حادثه‌ی واقعی گروهی از ماهیگیران ژاپنی در جزایر بیکینی است که آلوده به ذرات رادیواکتیو شده اند، شیندو بمب را به صورت یک تهدید خاموش که زندگی روزمره‌ی ما را در بر گرفته، مجسم می کند، هر چند فیلم «لژدهای خوشبخت شماره ۵» در ردیف شاهکارهای وی محسوب نمی شود معذلک اثری قوی است که کوشیده از هر گونه تأثیر سطحی عاطفی و شاعرانه‌ئی برکنار بماند. به سادگی

می توان آنرا ترسیم درخشانی از مبارزه‌ی بین تلاش بشر در برابر نفوذ از آلودگی بمب دانست، مبارزه‌ئی که پیروزی آن منوط به فعالیت دسته جمعی همه‌ی موجودات بشر دارد. بعدها، شیندو این مبارزه را بار دیگر «احساسات از دست رفته» درباره‌ی مردی که به خاطر تشعشعات اتمی ناتوان شده است، تجسم می بخشد.

۲ــ نوع فیلم «راشامن»

کلمه‌ی «راشامن»[۸] اصطلاح موهن و خفت‌باری است که به یکزن ژاپنی وقتی معشوقه‌ی یک غربی بشود، اطلاق می گردد. کلمه‌ی معادل آن در امروز «اونری»[۹] (فقط) است که در واقع در دوره‌ی پس از جنگ به زن ژاپنی گفته می شد که خود را «فقط» در اختیار یک سرباز آمریکائی می گذاشت. الحاق آمریکائی وژاپنی پس از جنگ در تولید مشترک با یکدیگر، موجب تهیه یکسری فیلم های عشقی در همین زمینه گردید. «سایونارا» (مارلون براندو و میکوکو)، «قهوه‌خانه ماه اوت» (گلن فورد و ماشیکوکیو) و «پرواز از ایشیا» (جرج چاکریس و ایکو تاکی) نمونه‌های معروف این مورد محسوب می شوند. هرچند این فیلم ها در سراسر جهان با موفقیت مواجه شدند لیکن درژاپن با شکست سختی رو برو گردیدند. می توان گفت علت عدم موفقیت این بود که تماشاگران ژاپنی در واقع برای مردهای ژاپنی درچنین فیلم هائی احساس تأسف و تأثر می کردند. به هر جهت، ترکیب این نوع محصول مشترک را اصطلاحاً فیلم های «راشامن» می گویند.

«راشامن» از طرفی در تماشاگرژاپنی این حس را به وجود میآورد که رابطه‌ی بین ژاپن و آمریکا را در واقع به صورت یک گیشا و یک ولینعمت ببیند. آنچه که ژاپنی طی جنگ چین‌ــ ژاپن به سال ۱۹۳۷ درفیلم های مشابه مورد استفاده قرار نداده بود و یک نمونه‌ی کامل آن فیلم «پیمان در صحرا»[۱۰] (۱۹۴۰) نامیده می شد. این داستان عشقی بین یکمرد ژاپنی به عنوان فاتح از یک سو، و یکزن چینی به صورت مغلوب از سوی دیگر که تلویحاً نیاز به نوعی همکاری مشترک دارد، از لحاظ اتفاقات معقول و منطقی آن قابل توجه بود و این اجازه را به قهرمان فاتح میداد تا فکر کند که به خاطر عشق به مغلوب نبایدبه‌نیروئی متوسل شود که او را تحت انقیاد و اطاعت خویش درآورد.

از سایر فیلم های ژاپنی که بر مبنای چنین تمی ساخته شده اند ولی از لحاظ تعبیر و تفسیر تفاوت دارند، می توان «آهنگ ثعلب سپید»[۱۱] (۱۹۳۹)، «شب چینی»[۱۲] (۱۹۴۰) و «شب سوشو»[۱۳] (۱۹۴۱) را نام برد. تنها از این میان، یک فیلم درباره‌ی یکمرد ژاپنی و یکزن از قبیله‌ی «آینو» ساخته شد، یک قصه‌ی عشقی بین یک مهاجر سفیدپوست و یک زن سرخ‌پوست در یک

فضای آمریکائی. فیلم های «راشامن» زمان پس از جنگ، نقش های ژاپنی و آمریکائی جهت عکس به خود گرفت یعنی آمریکائی ها برژاپنی ها تفوق و برتری یافتند.

تا چند زمان بعد از جنگ هم تهیه کننده های ژاپنی به ساختن فیلم های «راشامن» ادامه میدادند زیرا می خواستند رابطه ی بین ژاپن و آمریکا را حفظ کنند. یکی از این گونه فیلم ها، «من هرگز آواز ناگازاکی را فراموش نمی کنم» به حساب میآید که سناریوی آنرا یک سناریست افراطی دست راستی بنام «تسوتومو ساوامورا» ــ کسی که قبلاً جنگ طلبی را تشویق می کرد و چندین سناریوی جنگی بر همین مایه پیش از جنگ و زمان جنگ نگاشته بود ــ با همکاری کارگردان «توموتاکا تاساکا» نوشته بودند و تاساکا فیلمسازیست که شاهکارهای دوره ی جنگ او «پنج پیشاهنگ» و «گل و سربازان» در جانبداری از حس نوعدوستی سربازان ژاپنی، فراموش نشدنی اند. ایندو ناگهان از فیلمی درباره ی بمب، به قصه ئی عشقی بین یک مرد آمریکائی و یک زن ژاپنی رو میآورند و پیام احساساتی این است که گناه آمریکا در مقابل صبر و تحمل ژاپنی ها سبب می شود تا آمریکا با دید دیگری به ژاپن نگاه کند. مسئله درست مثل این میماند که زنی پس از یک تنبیه سخت از شوهرش، حس می کند که شوهر نسبت به او عشق و علاقه ی بیشتری پیدا کرده است.

بعد از فیلم «من هرگز آواز ناگازاکی را فراموش نمی کنم»، این حالت فروتنی و تسلیم در مقابل آمریکا کاملاً در فیلم های ژاپنی راجع به بمب، ناپدید می گردد و همین طور فیلم های «راشامن» که در دهه ی ۱۹۶۰ دیگر دیده نمی شود. در سال ۱۹۶۱، آمریکا تم «راشامن» را در فیلم «پلی بسوی آفتاب» به طریقی دیگر ترسیم می سازد. یک دیپلمات ژاپنی (جیمز شیگتا) با یک دختر آمریکائی (کارول بیکر) ازدواج می کند. سختی هائی که آندو طی دوره ی جنگ ژاپن متحمل می شوند، به طرز رئالیستی ترسیم می گردد و کارول بیکر در نقشی با شلوارهای کیسه ئی «مومپه»[۱۴] ــ که توسط زنهای ژاپن در زمان جنگ پوشیده می شد ــ بسیار شیک و خوش فرم بنظر میرسد. کارگردان فیلم «اتین پریه» یک فیلمساز بلژ یکی الاصل بود که بطور مستقل در فرانسه فعالیت داشت. از فرانسه، «آلن رنه» فیلم «هیروشیما، عشق من» معکوس مدل «راشامن» را عرضه میدارد. داستان «رنه»، درباره ی یک بازیگر زن فرانسوی (امانوئلا ریوا) است که به هیروشیما میآید تا یک فیلم ضدجنگی بسازد. ماجرای عشق او با یک مرد ژاپنی (ایجی اوکادا) خاطرات تلخ خود او را از جنگ زنده می سازد. در هر دوی این فیلم ها، کیفیت قابل ملاحظه ی بررخود یکسان بین دو موجود مستقل از دو فرهنگ متفاوت، به طور آشکاری غیرواقعی بودن فیلم های معمول «راشامن» را برملا می کند. شاید چنین مسئله ئی به این خاطر باشد که ارتباط ژاپن با چین در دهه ی ۱۹۴۰ و آمریکا در سالهای پس از جنگ یکسان نیست و فیلم های ژاپنی

تنها به تجسم قصه های عشقی مثل «پیمان در صحرا» و یا فیلم های «راشامن» اکتفا می کردند. بنظر میرسد رابطه ی دوستانه بین ژاپنی و یا چینی و یا آمریکائی برپایه ی یکسان بودن آنها برای تماشاگران امروزژاپنی غیرواقعی باشد.

در فیلم های ژاپن دهه ی ۱۹۶۰، سه فیلم معکوس با تم «راشامن» برپرده ها ظاهر می شود. در حالیکه فیلم های آمریکائی همچنان به نمایش داستانی عشقی بین یکزن ژاپنی و یکمرد آمریکائی و به رابطه ی ژاپن ــ آمریکا ادامه میدهند، فیلم های ژاپنی به عکس آن، تمایل به ترحم و دلسوزی نسبت به آمریکائی ها دارد. اولین آنها، «آفتاب سیاه»[15] (۱۹٦٤) از کوریوشی کوراهارا، درباره ی رابطه ی یک جوان ژاپنی و یک سرباز سیاهپوست آمریکائی است. جوان ژاپنی که هواخواه موسیقی جاز است و هنر سیاهان را در این زمینه می ستاید، با یک سرباز سیاه که بچه دهقانی است و از جاز هیچ نمیداند، آشنا می شود و وقتی عکسی از موزیسین های سیاه به او نشان می دهد، وی به سادگی می گوید «آنها واقعاً اینکار را در یک جامعه ی سفید به انجام رساندند» جوان ژاپنی تحت تأثیر حرف او، به سرباز احساس علاقه و دوستی می کند. در یک صحنه که بنظر میرسد ژاپنی به حال جنون رسیده، مقداری پودر سفید به صورت سیاه می پاشد و آندو به خیابان آمده و به رژه ی «چینو دونیا»[16] می پیوندند که رژه ی موزیسین ها برای تبلیغات افتتاحیه یک فروشگاه و یا امثال آنست. سپس آندو مورد تعقیب گروه پلیس نظامی آمریکا و پلیس ژاپن یعنی دشمنان مشترک خود قرار می گیرند و با این بخش بر رابطه ی دوستانه ی آنها تأکید می شود.

دومین فیلم متغایر از دسته ی «راشامن»، اثر هیرومیشی هوریکادا «وداع با گروه در مسکو»[17] (۱۹٦۸) است که باز جاز در آن نقش عمده دارد. قهرمان داستان (یوزو کایاما) که پیانیست کافه کوچکی در توکیوست، تصادفاً با یک سرباز آمریکائی که موقتاً از و یتنام برگشته و برای او نامه ئی از یکی از دوستان ژاپنی یش در نیو یورک آورده است، برخورد می کند. بین آندو دوستی برقرار می شود که سرانجام در مراجعت به و یتنام، در روحیه ی سرباز آمریکائی سخت تأثیر باقی میگذارد. بعداً، جهت معرفی جازژاپنی به مسکو میرود و در آنجا با یک جوان روسی که از طریق مقامات روس تحت فشار است زیرا با گروهی مبارز همکاری دارد، آشنا می شود. در آخر، وی طی یک جلسه وقتی دارد به بچه های روسی تعلیم موسیقی میدهد، می گوید که جاز در واقع نوعی اثبات همبستگی جهانی بین مردم است.

این فیلم با مایه های خوب احساساتی، نمی تواند هرگز به یک ژاپنی آن چنان اعتماد به نفسی بدهد تا برای یک سرباز از و یتنام برگشته و یا یک روسی در جستجوی آزادی، احساس ترحم و دلسوزی کند. و، در کل، البته مثلاً ترحم و شفقت برای دو قدرت بزرگ در جهان به

حساب آید. سومین نمونه‌ی معکوس با تم «راشامن»، فیلم یوشیتارو نومورا «آه، عشق تو!»[۱۸] (۱۹۶۷)، داستانی در خصوص یک دکتر جوان و خواهر بزرگتر اوست که برادر به خاطر کمک به تحصیل وی را در دفتر کار خود به کار گماشته است. دریکی از روزها، دکتر می فهمد خواهرش با یک پسر آمریکائی دوست شده و وی ملوانی است که ضمن خدمت به کره آمده است. با وجودیکه ملوان آمریکائی قصد دارد با دختر ازدواج کند، معهذا دکتر موضوع را طوری ترتیب میدهد که وی نامه‌ئی از مقامات نیروی دریائی آمریکا دارد مبنی بر اینکه افراددرحال خدمت بهیچوجه نمی توانند با زنهای ژاپنی رابطه‌ئی داشته باشند. بعد از این ماجرا، خواهر به مشروب روی میآورد و سلامتی خویش را به خطر انداخته طوریکه جهت معالجه ناچاراً به شهر کوچک دیگری میرود. برادر او برایش پول میفرستد تا آنکه یکروز ــ به این خاطر که گناه خود را بشوید ــ به جعل آن نامه اعتراف می کند و با وجود نابودی آینده‌ی خود، شهر را ترک می گوید تا رفته با خواهرش زندگی کند.

علیرغم محتوای ملودرام‌وار و احساساتی آن، فیلم عقیده و تفکر سیاسی خود را هم به تماشاگر تفهیم می کند. نظریه‌ی تسلیم در فیلم‌های «راشامن» ــ و احساسات معمول مردم ــ از طریق خواهر ترسیم می شود که اهمیتی نمیدهد مردم در باره‌ی رابطه‌ی او با یک ملوان آمریکائی چه فکر می کنند. لیکن برادر جهت ضد آمریکائی دارد و می خواهد به هر ترتیب رابطه‌ی او با آمریکائی را قطع سازد و نتیجه، بدبختی است که بر سر خواهر میآید. تنها کاری که وی می تواند انجام دهد اینستکه دست از کار موفقیت‌آمیز خود برداشته و از خواهرش مراقبت کند. فاجعه‌ئی که بر مشکل سیاسی ژاپن واکنش نشان میدهد همین موقعیت دو جنبه‌ئی در مقابل آمریکاست.

فیلم‌های ژاپنی که رفتار دوستانه نسبت به سربازهای آمریکائی را نمایش میدهند ــ مثل فیلم «وداع با گروه در مسکو» ــ از طریق برانگیختن حس ترحم و دلسوزی برپایه‌ی ترحم به خویشتن، صورت می گیرد. این گونه فیلم‌ها تلاش می کنند تا احساس بیگانه‌بودن یک ژاپنی را در مقابل بیشمار بیگانه‌های آمریکائی به نمایش گذارد. این فکر می تواند به نتیجه برسد اگر در واقع از جانبداری ژاپنی پرهیز گردد. نمونه‌ی آن احساسات گرم ژاپنی هاست نسبت به فراریان جنگ و یتنام، یا سیاهان آمریکائی که در تلویزیون ژاپن ارائه می شود و نشان میدهد که بمب توسط مقامات آمریکائی به روی هیروشیما ریخته شده زیرا که ژاپنی‌ها سفید نبوده‌اند و درست مانند سیاهان، دشمن مشترک آنها تبعیض نژادی سفیدهاست. موقعی چنین احساس از رابطه‌ی دوستانه القاء می شود، نوع فیلم «راشامن» به صورت مسئله‌ئی از گذشته درمیآید.

خاصیت تائید کننده‌ی این نوع فیلم البته یکشبه از بین رفته است، از نقطه نظر ژاپنی‌ها سایر کشورهای آسیائی که با ژاپن روابط بسیار دوستانه‌ئی برقرار کرده‌اند، مثل تایلند یا

هنگ کنگ، از طریق فیلم های مشترک ژاپنی بنمایش درآمده است. این فیلم ها، بدون استثناء بر پایه‌ی داستانهای عشقی یکمرد ژاپنی و یک زن زیبای آن کشورها ساخته شده است. این قهرمانان ژاپنی به زنهای ژاپنی اهمیت نمیدهند و با ارائه و تقدیم عشق خود به زن تایلندی و یا زنهای چینی، خلوص و صمیمیت را نسبت به تایلند و یا هنگ کنگ به ثبوت میرسانند. به هر صورت، این فیلم ها می تواند نسخه های پس از جنگ «پیمان در صحرا» به حساب آید که طی آن امپراتور ژاپن عشق و علاقه‌ی خود را به چین ابراز میدارد.

1) Nagasaki no Kane.
2) Nagasaki no Uta Wa Wasureji.
3) Genbaku no ko.
4) Hiroshima.
5) Ikite Ite Yokatta.
6) Sekai Wa Kyofu Suru.
7) Daigo Fukuryu - Maru.
8) Rashamen.
9) Onri.
10) Nessa no Chikai.
11) Byakuran no uta.
12) Shina no yoru.
13) Soshu no yoru.
14) Mompe.
15) Kuroi Taiyo.
16) Chindonya.
17) Saraba Mosukuwa Gurentai.
18) Aa Kimiga Ai.

پاشگاه ادبیات

۱۱
پیشرفت‌های دهه ۱۹۶۰

۱ــ سابقه: هانی و ماسومورا

مهم‌ترین دوره‌ تغییر و تحول در تاریخ سینمای ژاپن در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ از طریق پرداخت جدید در کارگردانی و فیلمسازی، به وجود آمد. اولین نشانه‌ی آن در «بچه‌ها در کلاس درس»[۲] (۱۹۵۵) آشکار گشت، یک فیلم کوتاه مستند که توسط استودیوی «ایوانامی» برای وزارت آموزش و پرورش ساخته شده بود. کارگردان فیلم، ساسوموهانی، در آن موقع شهرتی نداشت و با عرضه‌ی استیل و سبک مستند خاص خود توانست دید تازه‌ئی به این نوع فیلم بدهد. منتقدین ضمن تحسین، آنرا نوعی نوآوری و بدعت در کار دانستند و سال بعد «هانی» ــ که یکشبه معروف شده بود ــ مستند مشابه دیگری بنام «بچه‌هائی که نقاشی می کنند»[۲۱] (۱۹۵۶) ساخت که بر اولی رجحان داشت چون این بار داستانی را هم بازگو می کرد. این دو نوع فیلم مربوط به کلاس درس امکان دارد امروز به این دلیل که «هانی» در آنها شیوه و متدی را به کار

گرفته که در تلویزیون و سایر آثار مستند دیده می شود، بنظر معمولی بیایند با وجود این وقتی این فیلم ها به نمایش درآمدند، تماشاگران از طبیعی بودن اعمال بچه ها در آن سخت به حیرت افتادند یکی از منتقدین اشاره داد از طریق دوربینی که در اتاقی دیگرپنهان شده بود، از بچه ها فیلم گرفته اند.

پس از این موفقیت، هانی با ساختن «پسران بد»[۳] (۱۹۶۱) روی آورد، این فیلمی طویل و داستانی درباره‌ی جوانان تبه کار خیابانهای توکیو بود و وی استیل نومستند خویش را با استفاده از چهره‌های آماتور و همکاری آنها، تلفیق داد. طرز فکر و تلقی هانی ــ چه در فیلم های داستانی وچه فیلم‌های کوتاه مستند ــ را تنها در برگردان تصویری آنچه در سناریوست، نمی توان بدست آورد زیرا وی بطور کلی انعکاس دهنده‌ی دقیق واقعیت هاست. برداشت او، استفاده از ایده های درون سوژه ها، بازیگران غیرحرفه‌ئی است و فقط به قدرت تخیل و تفکر خویش تکیه نمی کند. وی هیچوقت خودش را به صورت کارگردانی که به بازیگرانش «دستور» بدهد، نمی بیند بلکه به صورت یک دوست و رفیق با آنها مواجه می شود و دوربین او به سادگی نتیجه‌ئی را که می خواهد می گیرد. تا قبل از فیلم «پسران بد»، خصوصیات اخلاقی بشر تا این حد واقعی در فیلم داستانی تجسم نیافته و «هانی» این نوع برداشت را مجدداً در مورد سیاهان افریقائی «آهنگ بووانا توشی»[۴] (۱۹۶۵) به کار می گیرد. «هانی» بین «پسران بد» و «آهنگ بووانا توشی» یک فیلم طویل «ناب» موسوم به «آن زن و آن مرد» (۱۹۶۳) می سازد که نقش اصلی به وسیله‌ی حرفه‌ئی ها بازی می شود. مثل فیلم های مستند خود، وی در اینجا هم می کوشد تا آنجا که ممکن است جنبه های واقعی را حفظ کند. تم این فیلم بسیار ساده و مقایسه‌ئی است بین روابط گسسته و تلخ آدم هائی که در ساختمانها و آپارتمانهای نو و جدید زندگی می کنند و صمیمیت و نزدیکی اشخاص فقیری که در محله‌ی کثیف کهنه‌فروشها به سر می برند. «هانی» با تبحر احساس تنهائی آپارتمان‌نشین ها را القاء می سازد. نماهائی از دیوارهای درون آپارتمانها که بنظر بی معنا میآید، صحنه های شهر، مکالمه های روزمره و فعالیت های شخصیت های داستان چنان زنده و جاندار تجسم یافته که بنظر میرسد دارد چیزی به تماشاگر خود می گوید.

قبل از فیلمبرداری، «هانی» و سناریونویس او «کوینو شیمیزو» ابتدا فقط یک طرح و چهارچوب معمولی از سوژه دارند و بعد به مرور دیالوگ ها را به آن می افزایند. استفاده از کلمات محدود است زیرا که «هانی» از طرح تمی که به وسیله‌ی کلمات بیان گردد، خودداری میورزد. وی مستقیماً به احساسات و تمایلات توجه می کند زیرا برای او ترسیم ذرات انسانیت نیازی به لفاظی ندارد بلکه بر آگاهی و ادراک متکی است.

دومین تغییر و تحول در سینمای ژاپن در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰، تولد یک قهرمان جدید است

و پیشرفت بسیار او در سرعت بخشیدن به تمپوی مونتاژ ــ همچنانکه در سه فیلم اولیه‌ی «یاسوزو ماسومورا» که به سال ۱۹۴۷ ساخته شد ــ دیده می شود: «بوسه ها»[۵]، «دختر شاد»[۶] و «جریان گرم»[۷]. در زمان نمایش، منتقدین فیلم «بوسه ها» را مردود دانستند زیرا اعتقاد داشتند که این فیلم از آثار متداول مربوط به جوانان (سی شون ایگا)[۸] پیروی کرده است. به هر جهت، همانطور که بعدها آشکار شد، ماسومورا فرمول کهنه و قدیمی این نوع فیلم را رد کرده و قهرمان او نه تنها یک جوان عاشق‌پیشه‌ی مهربان خصوصاً خوش قیافه نیست بلکه تا حدی متهور و بیباک و از برخی جهات خشمگین بنظر میرسد. البته او نوبین تیپ مردان جوان خشمگین ژاپنی به حساب نمیآید ــ جوانان پولدار، بی بند و بار و هرزه‌ئی که پیش از این ظهور کرده بودند ــ لیکن از این لحاظ قابل توجه است که از طبقات پائین جامعه میآید و جوانی فقیر بود. برخلاف فیلم های گذشته مربوط به جوانان، ماسومورا به آکسیون توجه بیشتری مبذول کرده و آنرا تا حد اغراق‌آمیزی به کار می گیرد و کمترین توجهی به مسائل احساسی ندارد. به همین جهت، در «بوسه ها» به هیچ نوع انگیزه و تأثیر احساسی برنمیخوریم و قهرمان جوان آن صرفاً تا حد اشباع به آکسیون رو میآورد. تماشاگران سنین بالا تر این جوان را نمی فهمند و با او رابطه‌ئی برقرار نمی کنند و شاید با این فکر و نظر کارگردان هم‌عقیده باشند که گفته میل دارد فیلم هائی نو و جدید برای نسل جوان بسازد.

تازگی و لطف در «بوسه ها» تقریباً کل فیلم «دختر شاد» را در بر می گیرد که کمدی بسیار شیرین و دلچسبی محسوب می شود و بعد از آن، ماسومورا نسخه‌ی جدیدی از «جریان گرم» ــ شاهکار پیش از جنگ کوزابورو یوشیمورا ــ می سازد که به عنوان یک قصه‌ی عشقی کلاسیک شهرت دارد. با افزودن به تمپوی فیلم و خصوصاً خشونت در آکسیون ها، ماسومورا موفق می شود تماشاگران را به حیرت وادارد و نیز آنها را به خنده بیاندازد. سناریونو یس فیلم «جریان گرم» که کار خود را به همان مهارت «دختر شاد» انجام داده بود، «یوشیرو شیواساکا» نام دارد و همکاری او و ماسومورا به سال ۱۹۵۸ منجر به ساختن «غولهاواسباب بازیها»[۹] می شود. در همین سال شوهئیی ایمامورا نخستین فیلم های خو یش «امیال دزدیده شده» و «میل بی‌پایان» را می سازد و تازه‌واردینی مثل کیهلچی اوکاموتو و تاداشی ساواشیما به این زمینه جذب می شوند. همه‌ی این فیلمسازها به شخصیت های پرتحرک و اغراق در آکسیون توجه نشان میدهند و متد آنها با شیوه های کارگردانی قدیم ــ که بر مایه های عاطفی، سکون و درون گرائی قرار داشت ــ تفاوت فراوان می کند.

ماسومورا با نظریه‌ی بعضی از منتقدین که معتقدند او واقعیت، احساس و روح فضا را فدا می سازد تا خصوصیات اخلاقی آدمهایش را اغراقی و غلوآمیز جلوه دهد، سخت مخالف است. وی

توضیح میدهد که به این کیفیات طی فیلم های ژاپنی، ارزشی بیش از حد لزوم داده شده است. ماسوموراً اشاره می کند که این مسئله را ضمن مکالمه در مدرسه ی تجربیات رم آموخته و تحت تأثیر فیلم های «قبیله ی آفتاب» (تائیو زوکو)[10] بوده است. «قبیله ی آفتاب» در حقیقت به تین ایجرها (نوجوانهای قبل از بیست) اطلاق می شد که تعطیلات تابستان در سواحل دریا پرسه میزدند. آنها از طریق نو یسنده «شینتارو ایشی هارا» و در سه فیلمی که به سال ۱۹۵۶ ساخته شد، به شهرت رسیدند: «فصل آفتاب»[11]، «اتاق مجازات»[12] و«میوه دیوانگی»[13]. هر سه ی این فیلم ها جنبشی را به وجود آوردند که تجسم زننده و غم انگیز خصوصیات اخلاقی جوانهای ثروتمند و بی هدف زمان خود بود و تأثیر شگرفی بر عامه ی تماشاگر خویش باقی گذارد. «فصل آفتاب» به کارگردانی تاکومی فوروکاوا، بطور ساده به تشریح تبه کاریهای آن دوره می پرداخت، «اتاق مجازات» اثری گیرا و قوی محسوب می شد و کارگردان آن کن ایچی کاوا فقدان این انگیزه ی کتاب «ایشی هارا» را با چنین سئوالی که چگونه نسل قدیم می تواند با نسل بی هدف جوانتر ارتباط برقرار کند، جبران می کرد. با «میوه دیوانگی» کارگردان کونا کاشیرا خود را کاملاً وفادار به داستان ایشی هارا نشان میداد و به خوبی احساس خلسه ی این جوانهای ثروتمند را ــ که در واقع پیشروان عصر اقتصاد سریع و عشق آزاد به حساب میآمدند ــ به تماشاگر منتقل می کرد.

در مطلبی به سال ۱۹۵۸، ناگیسا اوشیما که در آنزمان معاون کارگردان بود، عقاید خویش را در مورد فیلم های «قبیله ی آفتاب» این چنین ابراز میدارد: در۱۹۵۶، کونا کاشیرا گفت که قبیله ی آفتاب در فیلم «فصل آفتاب» تحسین و ستایش شده و در «اتاق مجازات» مورد انتقاد قرار گرفته است. به هر حال، از نظر من هر دو فیلم تمسخرانگیز بودند تا «میوه دیوانگی» ظاهر گردید. پس از آن، حس کردم که در صدای پاره شدن پیراهن دخترک و غرش قایق موتوری برادر بزرگتر، آدم های حساس می توانستند ناله ی یک مرغ دریائی را هم بشنوند که خبر از آغاز عصری جدید در سینمای ژاپن میداد. در ماه مه سال بعد، ۱۹۵۷، سناریوی یوشیوشیرا ساکا «نامزد شده»[14] ترسیمی از جوانان سالم و معقول بود. وی ثابت کرد که یک سناریوی محکم می تواند به کارگردان قدرت خلق یک اثر با استیل را بدهد. در این هنگام متوجه شدم که اگر مردم به مخالفت با چنین موج جدیدی ادامه دهند، سینمای ژاپن از نظر ما خواهد افتاد. در ماه ژوئیه سال ۱۹۵۷، یاسوزو ماسوموراً در فیلم «بوسه ها» ی خود دوربین را به راحتی و روانی به روی دو جوان عاشقی که بر موتور سیکلتی سوار بودند، حرکت داد. اینک من حس می کنم که جریان عصر جدید نمی تواند مورد مخالفت کسی قرار بگیرد زیرا که نیروئی پرقدرت و غیرقابل مقاومت دارد به سینمای ژاپن وارد می شود.

۲ــ یاغی و جنایتکار: اوشیما

ناگیسا اوشیما هنگامی فیلم «شهر عشق و امید» را برای استودیوی اوفونای شوشیکو ساخت فقط بیست و هفت سال داشت. قبل از جنگ زیاد عجیب نبود کارگردانی به این سن و سال و یا کمتر به فیلم‌سازی رو آورد لیکن بعد از ۱۹۴۵ در این مورد سن معاون کارگردان افزایش یافت و نیز قانونی به وجود آمد که دیگر کمتر کارگردانی می توانست کار خود را پیش از سی سالگی شروع کند. در سال ۱۹۵۹، که نوع فیلم «ملودرام زنانه» شوشیکو معروفیت یافته بود، روسای استودیو مصمم شدند در این زمینه نیروهای جوانتری مثل اوشیما را در مقابله‌ی با همکاران مسن‌تر، به کار گمارند.

رئیس شوشیکو در آنزمان شیرو کیدو بود ــ که دست آزادتری در تولید داشت ــ و هم او بود که سناریوی اوشیما «پسری که کبوترش را فروخت» را انتخاب کرد و این سناریو بعداً به «شهر عشق و امید» تغییر نام داد، و نیز بسیاری از معاون کارگردانها را به کار گرفت و همچنین در ساختن فیلم‌هائی از نوع «شومین ککی» و داستانهای انسانی از زندگی خانه‌نشین‌های طبقه‌ی متوسط از خود علاقه نشان داد. وی این زمینه را با فیلم‌های «اوزو» آغاز کرد و با آثار «کینوشیتا» ادامه داد. داستان «شهر عشق و امید» در کارخانه‌ئی از شهر کاواساکی در جنوب توکیو رخ میداد و اینجا همان محلی بود که خود اوشیما هم زندگی می کرد. قهرمان ماجرا، جوانکی فقیر بود که به کار کبوتر بازی اشتغال داشت و پس از آنکه یکی از کبوترهای خود را به دختر جوان مدیرعامل یک شرکت عظیم می فروشد با او دوست شده و با کمک دخترک امتحانات ورودی شرکت را می گذراند ولی به هنگام استخدام روسای شرکت که واقف به کار کبوتر بازی او شده‌اند، ازپذیرفتن وی ابا می کنند. پسر خشمناک از این واقعه که پیش آمده، با آگاهی به کار گذشته‌ی خویش باز میگردد تا علیه جامعه‌ئی که در آن به سر می برد، قیام کند. دخترک عصبانی از این موضوع چنین تصور می کند که جوان او را فریب داده است، سپس دو باره کبوتری خریده و این بار آزاد می کند اما برادر بزرگتر او کبوتر را با تفنگ میزند و با این پایان تمثیلی که انتهای یک دوره‌ی کوتاه دوستی بین دختری ثروتمند با پسری فقیر باشد، فیلم خاتمه می یابد.

در سناریوی اصلی، فیلم با صحنه‌ی دیگری ادامه‌یابد که طی آن پسر و دختر جوان دوستی خود را از سر می گیرند وپیام دلگرم کننده‌ی آن اینستکه آنها میروند تا جامعه‌ئی واقعی‌تر بسازند. به هر صورت، فیلم اوشیما با صحنه‌ئی که کبوتر کشته شده بر زمین می افتد، تمام می شود و این تصویر تمامی مفهوم خود را به ذهن تماشاگر انتقال میدهد. شیرو کیدو ابتدا فیلم را از نقطه‌نظر خود به شکل اثری بر محور خصوصیات انسانی یکدختر ثروتمند و مشارکت تم عشق و امید

در میان طبقه‌ی کارگر و کارفرما، مجسم می کرد. بعداً وقتی با نسخه‌ی آماده‌ی فیلم مواجه می شود، شدیداً عصبانی شده و به اوشیما پرخاش می کند: «این فیلم می گوید که یک پولدار و یک فقیر هیچوقت دست دوستی بهم نخواهند داد» و بلافاصله به فیلم برچسب چپی میزند. این اولین باریست که اوشیما خود را درگیر با مسائل استودیوئی می بیند و به مدت شش ماه از فیلم ساختن محروم می شود.

به رغم آنکه فیلم نخست او در سینماهای کوچکی روی پرده میآید، معهذا اوشیما شانس فیلم دوم خود را بدست میآورد و «داستان بیرحم جوانی» (۱۹۶۰) را می سازد. برخلاف قهرمان «شهر عشق و امید»، پسرک در فیلم اخیر حقیقتاً یک موجود گناهکار است زیرا دوست دختر خود را وامیدارد تا پول از والدینش کش برود. این فیلم آشکارا از آثار «قبیله‌ی آفتاب» فاصله می گیرد چونکه جوانها متخلف آن نه به صورت قربانیان رقت بار جامعه و نه در قیافه‌ی یاغیان متهور منعکس می شوند. از این نظر که «داستان بیرحم جوانی» سبک و استیل خود را به خوبی با تم شقاوت و بیرحمی درهم آمیخته، یکی از بهترین فیلم های اوشیما به حساب میآید. در این فیلم به عنوان نمونه، حتی یک صحنه‌ی آفتابی دیده نمی شود وچون تقریباً تمامی نماها در زیر آسمان سربی رنگ گرفته شده، وقتی چیزی به رنگ سرخ ــ و مثل فوران خون ــ در صحنه پدیدار می گردد تصویر غریبی به وجود میآورد و در میان رنگ خاکستری حالتی از سوختن پرحرارت را القاء می سازد. اکثر صحنه‌ها از طریق حرکت دوربین روی دست، به شکلی پرتحرک و تأثیرگذار مجسم می شود و با این تکنیک سینمائی بدیع به خوبی رابطه‌ی هیجان‌آور یک محیط سرد و راکد با زوج جوانی که به خاطر جستجو دریافتن روزنه‌ئی برای فرار به طرز خون‌آلودی کتک خورده‌اند، آشکار شده است.

گفته می شود که این نحوه حرکت دوربین روی دست را اوشیما به تقلید از «از نفس افتاده» (۱۹۵۸)، اثرژان لوک گودار به کار گرفته، لیکن با اندکی دقت می توان پی برد که نحوه‌ی کاربرد هریک از آنها تقریباً به یک معنا نیست. حرکت دوربین روی دست گودار، نوعی حرکت ساده و روان را ارائه میدهد که بنظر میرسد حرکتی است به دنبال باد، این در واقع نهیلیسم و پوچ گرائی گودار است. از طرف دیگر، دوربین روی دست اوشیما، بیان تصویری بی انتهائی است از درد و رنج زوج جوانی که به جستجوی راهی بسوی دنیای پایداری و استقامت پرداخته‌اند. از این جهت که وی قصد دارد طی مبارزه‌ی دردناک آنها علیه یک محیط خردکننده، سکون و آرامش درونی را القا سازد و به همین دلیل نمی خواهد شخصیت هایش را از نقطه‌نظر شخص سوم یعنی دوربین ثابت نگاه کند اینست که می کوشد خشم آنها را از طریق حرکات وحشت‌زده‌ی عصبی دوربین نشان دهد تا انعکاس دهنده‌ی حرکات روحی یشان باشد.

دلیل استفاده‌ی وی از نماهای طولانی و دورانی به وسیله‌ی دوربین روی دست هم به همین خاطر است.

اوشیما با فیلم «داستان بیرحم جوانی»، به صورت یکی از فیلمسازهای محبوب زمان خود درمیآید و بلافاصله با فیلم «تدفین خورشید» به موفقیت شایانی در سال ۱۹۶۰ میرسد و همین موفقیت موجب می شود تا شوشیکو به فیلمسازهای جوان دیگری مثل ماساهیرو شیندو و یوشیگه یوشیدا هم میدان بدهد. یکی از دلایل محبوبیت اوشیما در واقع استعداد او در القای روح میحط زمان خویش است. به سال ۱۹۶۰ که مبارزه‌ی «آپنو»[15] علیه انعقاد قرارداد بین آمریکا و پیمان امنیت ژاپن درگیر می شود، «داستان بیرحم جوانی» بطور تمثیلی خشم دانشجویان را بر ضد رابطه‌ی نظامی ژاپن با آمریکا، نشان میدهد و این فیلم و «تدفین خورشید» هرچند مستقیماًبه چنین مبارزه‌ی سیاسی نمی‌پردازند معهذا احساسات پنهانی نومیدی حاصل از شکست را به خوبی مشتعل می سازند.

فیلم «تدفین خورشید» در کاماگاساکی ــ بزرگترین محله‌ی او باشان اوزاکا ــ فیلمبرداری شده و اوشیما جهنمی را ترسیم می سازد که موجودات بشر در آن همچون گرگها یکدیگر را پاره می کنند. فیلم، اگرپیامی داشته باشد، در حقیقت این پیام ساده است که افراد بشر اصولاً باید قوی باشند. هر صحنه‌ی آن مملو از این فکر اوشیماست که «من قوی و باقدرت هستم.» نور خورشید، فیلمبرداری در مایه های سرخ ــ نارنجی، تمامی فیلم را در بر گرفته تا آنجا که اندک اندک بر نابودی بازار سیاه کاماگاساکی در سال ۱۹۴۵، غروب می کند.

فکر ساختن فیلم بعدی اوشیما «شب و مه درژاپن» به خاطر فیلم های تجاری معاصر و نیز تصمیم شوشیکو در این باره به جهت شکست فیلم های سنتی آنها در مقابل موفقیت «داستان بیرحم جوانی» و «تدفین خورشید»، به وجود می آید. فیلم در واقع برمبنای ازدواج زوجی است که طی تظاهرات چند ماه قبل «آنپو» با یکدیگر آشنا شده اند. داماد، یک خبرنگار روزنامه و نیز عضو فعال جنبش دانشجویان در سال ۱۹۵۲ است و اوشیما از طریق نسل دانشجویانی که به سال ۱۹۵۲ با کوکتل مولوتف به مبارزه برخاستند، با کمک سناریونویس خود «توشیرو ایشیدو» به تجسم گیرای این وقایع می‌پردازد. هرچند پرداخت به این گونه سوژه ها، فیلم را تا حد یک اثر تبلیغاتی صرف تنزل میدهد لیکن در دست اوشیما، بدل به یک کار هنری اصیل و کامل می گردد. شاید به این خاطر است که وی صرفنظر ازپرداختن به مسائل سیاسی و اجتماعی موجود، احساس و عقاید باطنی خویش را هم با آن همراه و ادغام می سازد. چنین موضوعی را به وضوح می توان در «شب و مه درژاپن» مشاهده کرد که در حقیقت تجسم احساس برانگیز جنبش دانشجوئی سال ۱۹۶۰ به شمار میرود.

در همین زمان، اوشیما با بازیگر «آکیکو کو یاما» ازدواج می کند و سپس با کمک گروهی از همکاران شرکت مستقلی تحت عنوان «سوزوشا»[16] (استودیوی آفرینش) تأسیس می کند. نخستین فیلم مستقل وی «اخذ»[17] (۱۹۶۱) نام دارد که از داستانی نوشته ی «کنزابورو او» اقتباس شده و چون هیچیک، نه سناریونویس و نه کارگردان، اصولاً نفهمیده اند داستان در باره ی چه بوده، فیلم گنگ و نامفهوم از کار در میآید. سال بعد، اوشیما به استودیوی توئیی دعوت می شود تا فیلم «توکیسادا از آماکوسا» را بسازد و سه سال پس از آن، با همکاری شوشیکو وی فیلم «لذت جسم» را به وجود میآورد در حالیکه فیلم اول فاقد هر گونه روح و احساس است و فیلم بعدی آشکارا هیچ پیامی ندارد. علیرغم این شکست ها، اوشیما در این خلال چند مستند عالی مثل «ارتش فراموش شده ی امپراتوری»[18] (۱۹۶۳) ــ یکی از بهترین مستندهای ژاپنی ــ و «سنگ قبر جوانی»[19] (۱۹۶٤) برای تلویزیون می سازد و بعد در سال ۱۹۶۶ با «خشونت در ظهر»، بار دیگر یک شاهکار در زمینه ی آثار طویل سینمائی خلق می کند. با «خشونت در ظهر»، اوشیما به مسئله ی جنایات وحشیانه ی جنسی رو میآورد و این اولین جستجو و کاوش نافذ او در باره ی مشکلات بعد از دوره ی جوانی است. با «شهر عشق و امید» اوشیما داستانهای جوانهای آلوده به جنایت را مرور می کند و در «شب و مه درژاپن» به مسئله ی جوانهائی که به «جاسوسی» متهم می شوند، می پردازد. در تمامی این فیلم ها، جنایات به دلیل جوان بودن مرتکبین و یا فقر و تنگدستی آنها، بخشیده می شود و پاکی و معصومیت جوانی در تضاد با یک جامعه ی شیطانی و گناه آلود، ترسیم می گردد. به سال ۱۹۶۶، به هر جهت اوشیما چون قدرت آنرا نمی یابد تا از جهت نقطه دیدانتقادی خویش در باره ی جوانها با جامعه تفاهم پیدا کند، شخصیت اصلی «خشونت در ظهر» را یک جنایتکار بالغ و بزرگ برمیگزیند، کسی که در واقع مورد بخشش قرار نمی گیرد. او ممکن است آدمی غیرطبیعی و یا منحرف باشد، لیکن هرگز نمی تواند نتیجه ی جوامع بیمارگونه ئی به حساب آید که به وسیله ی بزرگترها ساخته شده است. داستان فیلم در دهکده ی کوهستانی «شینشو» درژاپن بعد از جنگ جهانی دوم، می گذرد جائی که چند آدم جوان بدور هم گرد آمده می کوشند تا مزرعه ئی اشتراکی به وجود آورند (یک جامعه ی رویائی) ولی با شکست رو برو می شوند. از این رو که هر یک از یک طبقه ی خاص اجتماعی آمده اند، بنابراین هر کدام به راهی جداگانه میروند. صحنه های لپیزود مزرعه اشتراکی به صورت یک خاطره مرور می شود که در آن به لحظات تأثرآور و حزن انگیزی برمی خوریم. در برگردان به ماجرای اصلی، حالت مغشوش این مردها و زنهای بالغ تجسم می یابد که از زمان جوانی تا به حال هیچگونه پیشرفتی نداشته اند. از هم پاشیدگی و خردشدن درونی این آدمهای پا به سن گذاشته با تلخی و اندوه خاصی نشان داده می شود گوئی بنظر میرسد آنها خواسته اند با خویشتن خویش در صلح و آرامش زندگی کنند، عاقبت مرعوب شده و ازپای درمیآیند.

۳ــ ناپایداری و بذله گوئی: سوزوکی

در اواخر دهه‌ی ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰، «سیجون سوزوکی» کارگردانی بود که برای استودیوی نیکاتسو کار می کرد و برطبق وظیفه بنا به خواسته های آنها که طالب آثار جدید آکسیونی بودند، فیلم می ساخت. در دهه‌ی ۱۹۶۰ پرداخت های خنده‌آور و مضحک او در فیلم های عامه‌پسند موجب هم افزایش فعالیت های او در این زمینه گشت و هم نارضایتی مسئولین استودیو را فراهم آورد که به جهت چنین فیلم هائی «دور از فهم» از استودیو اخراج شد. در نتیجه، سوزوکی به صورت یک قهرمان ضدفرهنگی (منظور فرهنگ جوانان دهه‌ی ۷۰ــ ۶۰ و مخالف فرهنگ رایج آن زمان) در میان جوانانی درآمد که برای تجدید دیدار از شاهکارهای آخر شب او در توکیو، تا دیروقت بیدار میماندند.

از این لحاظ که بهترین فیلم های سوزوکی را آثار خنده‌آور و کمیک تشکیل میداد، می شد او را یک «گه‌ساکوشا»[۲۰] ــ طنزگوئی که ریشه‌ی کار وی به ادبیات عامه فهم کمیک دوره‌ی «ادو» میرسید ــ دانست و به عنوان مثال، می توان «ساق ظاهرفریب»[۲۱] نوشته‌ی ایکوجینوشا (۱۸۳۱ــ۱۷۶۵) را نام برد. در همین زمینه، فیلمسازهای دیگری هم بودند که با دیدی تمسخرانگیز به وقایع جدی می نگریستند و به همراه کارگردانهای نهیلیست وپوچ گرا در اوایل سینمای ژاپن به فعالیت اشتغال داشتند و تا اواخر دهه‌ی ۱۹۳۰ و طی دوره‌ی استحکام فرهنگ ژاپنی، به شکل یک نیروی ضدفرهنگ تأثیرگذار شهرت یافتند. بسیاری هم که تصور می کردند تأثیر این نیرو باعث سقوط سینما شده، کوشیدند تا آنرا به پایه‌ی ادبیات و نقاشی برسانند و بتدریج کنجی میزوگوشی، یاسوجیرو اوزو و آکیرا کوروساوا هم به لیست نماینده های فرهنگ ژاپنی اضافه گردیدند. این هنرمندان سینما به ارائه‌ی تم های اخلاقی پرداختند و ارزشی قابل توجه از طریق تکنیک سینما به نحوه‌ی پرداخت، بخشیدند. از طرف دیگر، سوزوکی و گروهی دیگر شدیداً جنبه های ضدفرهنگ و تم های ضداخلاقی را در آثار خویش به کار گرفته و به وسیله‌ی تکنیکی خاص، رنگ و آبی شاد به آن دادند. حتی کارگردانهای جدی هم مثل مانساکو ایتامی و سادائو یامانا کا در زمینه‌ی «گه ساکوشا» یا جنبه های مسخره‌آمیز و کمیک ضدفرهنگی، در دوره‌ی درام پیشقدم بودند. در حقیقت آنقدر لطیفه و بذله در بعضی از فیلم های یامانا کا وجود داشت که منتقدین پیش از جنگ بر این عقیده بودند فاقد هر گونه جنبه‌ی تفکر روشنفکرانه است. این قضاوت، البته، برمی گردد به نوع معنای «تفکر». در فیلم «سازن تانگه و ظرفی که یک میلیون ریو میارزد»[۲۲] (۱۹۳۵)، یامانا کا یک سوپرمن ژاپنی را تبدیل به کارمند بیکاره‌ئی در یک محله‌ی قدیمی توکیو می کند. و بعد هم در شاهکار غم انگیز خود «انسانیت و باد کنک های کاغذی»[۲۳] (۱۹۳۷) به این فلسفه میرسد که قدرت در واقع در کنار مهربانی و

آرامش قرار دارد.

به این جهت که یامانا کا بعداً به صورت یک هنرمند کاملاً جدی درمیآید، به همین لحاظ مشکل است که بتوان او را پیشرو چنین سبکی در دوره‌ی پیش از جنگ و در ردیف طنزگوی شوخ‌طبعی چون سیجون سوزوکی به حساب آورد. انتخاب بهتر شاید «ماساهیرو ماکینو» باشد که در ساختن فیلم های عامه‌پسند متفنن و معمولاً شمشیر بازی، و یا فیلم های «چامبارا»[۲۴]، تخصص خود را به ثبوت رسانده و هرچند یک بذله گوی کامل نیست لیکن مثل سوزوکی، همیشه حالتی شوخ و شاد به نوع فیلم آکسیونی داده است. ماکینو طی دوره‌ی طولانی کار خویش، بسیاری فیلم های فوق العاده به وجود آورده: «خیابان بی ار باب سامورائی»، «سلسله‌ی زنان»[۲۵] (۱۹۴۲)، «گروه شوالیه های دائم الخمر»[۲۶] (۱۹۵۱)، سری «جیروشو، رکورد سه ایالت» (۵۴ــ۱۹۵۳) و سری «یک گزارش از افراد دلیرژاپن»[۲۷] (۶۵ــ۱۹۶۴). هنوز هم بهترین های او، فیلم هائی است که به ترسیم رو یاهای ضعف و توهمات شکستــ مثل آن دسته آثار شوخی آمیزشــ پرداخته زیرا توانسته است به خوبی با مردم عادی رابطه برقرار سازد. به هر جهت، ماکینو به آنها یک قهرمان، یک سوپرمن، میدهد و تحت کارگردانی پرحرارت و گیرای او، بیننده متوجه می شود که این سوپرمن ها خود نیز عملاً از نمایش قهرمانی های خویش لذت می برند. آنها در واقع دارند «بازی» می کنند و وقتی این احساس پدیدار می گردد و فیلم ناگهان حالت طنز و شوخی به خود می گیرد، ما نیز درمی یابیم که در حقیقت چیزی وجود ندارد مگر رو یائی از ضعف.

در دهه‌ی ۱۹۶۰، سیجون سوزوکی کیفیت رو یامانند ماساهیرو ماکینو را در اختیار می گیرد و به آن جنبه‌ئی بسیار بی ثبات‌تر می بخشد. سپس وی آنها را با چاشنی بذله و کمدی و «گه‌ساکوشا» ی واقعی درهم میآمیزد و از آن طریق یک تکنیک سینمائی بدیع عرضه می دارد. این پیشرفت و گسترش به نوعی شیوه‌ی رومانتیک خاص، مربوط به نسل دوره‌ی جنگ دانشجو یان دانشگاهی می شود با هاله‌ئی ادیبانه، بسیاری از آنها، مثل سوزوکی، طی یک بسیج عمومی در سال ۱۹۴۳ گرد آمده و به جبهه فرستاده شدند.

نسل پیش‌تر از سوزوکی، در واقع در دوره‌ی جوانی غسل تعمید مارکسیستی گرفته و در نحوه‌ی بیان هنری و یا ادبی آنها به خوبی عقاید عدالت اجتماعی به چشم می خورد. ما آنها را در دنیای فیلم از طریق آثار تاداشی ایمائی و ستسوو یاماموتو، و حتی آکیرا کورساوا کیسوکه کینوشیتا می بینیم.

نسل زمان جنگ تنها به جنگ گرائی توجه دارد و جوانهای پیرو ادبیات آن دوره مثل سوزوکی از این طبیعت بی احساس، خشن و زمخت متنفر است. از این لحاظ که بیشتر کارهای

هنری و ادبیات اروپائی و آمریکائی به صورت تولیدات دشمن تلقی می شود، تنها علاقه‌ی آنها مطالعه‌ی کلاسیک های ژاپنی است. درچنین محیطی که افکار آنها ناگزیر به شکلی بیشتر انتزاعی درمیآید، بنظر میرسد که بهتر است این نقطه دید فلسفی را پذیرند که زندگی بیشتر از آنچه که جستجو و کوششی جهت تعبیر و تفسیر واقعیت باشد، بر سرنوشت متکی است.

سوزوکی خودش در مصاحبه‌ئی از مجله‌ی «سینما ۶۹» درباره‌ی این فلسفه بیشتر توضیح داده است: [من تصور می کنم آنچه بیشتر در خاطره‌ی ما باقی میماند «ساختن» نیست بلکه «تخریب» است. روی ساختن چیزها زیاد نمی توان حساب کرد. نیرو و قدرتی که آنها را خراب و منهدم می کند، اهمیت دارد. به عنوان مثال، وقتی چوسونجی، معبد معروف بودائی در هیرایزومی پابرجا بود، مسافرین به سادگی ازکنار آن میگذشتند. فکر می کنم توجه آنها زمانی به آن جلب گردید که معبد ویران شده بود. در مورد دوره‌های تمدن و فرهنگ هم نیروی تخریب و انهدام قویتر است. از این نظر، من از فیلم هائی مثل «خورشید بر فراز دره‌ی کورو به» (در باره‌ی ساختن یک سد) خوشم نمیآید. بطور کلی، سازندگی را نمی‌پسندم.] هنگامی سوزوکی از تأثیر فرهنگ به آنچه که منهدم و نابود شده با استفاده از مثال و یرانیهای هیرایزومی دفاع می کند، دانشجویان ادبی کلاسیک های ژاپنی به عرصه‌ی ظهور میرسند. نفوذ و تأثیر متفکر بزرگ هیدئو کوبایاشی نیز کاملاً آشکار است. تصور کلی کوبایاشی از زوال و ناپایداری (موجو کان)[۲۸] مهم‌ترین ایدئولوژی طی جنگ جهانی دوم بوده است. وی با تأکید بر بی ثباتی تمام چیزها، جوانان و مردان هوشمند را وامیداشت تا در میدان جنگ به استقبال مرگ و نیستی بروند. از نظر کوبایاشی، شکست ژاپن معلول ادامه‌ی این بی ثباتی است و تصور می کند که مردم درد و رنج و وحشت جنگ را فراموش خواهند کرد و به سادگی خویشتن را بازمان‌حال وفق خواهند داد.

برای کسانی مثل سوزوکی، چنین مسئله‌ئی در واقع این معنا و مفهوم را دارد که به دوره‌ی سخت جوانی یشان خیانت شده است. آنها به دکترین بی ثباتی و ناپایداری اعتقاد داشته اند و عملاً آنرا در میان مرگ و زندگی در میدان جنگ تجربه کرده‌اند. زمانی که از جنگ بازگشته اند احساس کرده‌اند که دیگران هم، مثل خود آنها، بایستی به این مسئله، به جنبه‌ی نابودی، آگاهی داشته باشند. اضافه بر این، وقتی مردم بعد از و یرانی و نابودی گذشته، شروع به صحبت در باره‌ی عصر سازندگی پس از آن می کنند، سوزوکی و نسل او مطمئناً این احساس را دارند که یکبار دیگر به آنها خیانت شده است. چنین احساسی را می توان در آثار کارگردانهای نسل پس از جنگ کیشی کومائی، کیرورو اورایاما و ماساهیرو شینودا ــ مشاهده کرد که به دمکراسی بعد از جنگ فقط به این دلیل اعتقاد داشتند که از طرف واکنش جنبش هائی چون حزب سرخ و نیروی دفاع از خود به آنها خیانت شده است.

گذشته از انهدام و ویرانی، بذله و طنز هم برای سوزوکی از مهم‌ترین عوامل و عناصر بی‌ثباتی به حساب میآید. در مورد این سئوال از وی که چرا صحنه‌های جنایت در فیلم‌های شما با کمدی و خنده توأم است، سوزوکی در مصاحبه‌ی با «سینما ۶۹» چنین پاسخ میدهد: «هنگامیکه شما به جنگ میروید چنین احساسی دارید. باید مرا ببخشید ولی به هر حال موضوع خنده‌دارست. مثلاً وقتی یکی در دریا زخمی شده، به وسیله کشتی نیروی دریائی که برایش طنابی پائین میاندازند، باید نجات پیدا کند. مجروح طناب را دور بدنش می بندد و آنها او را بالا میکشند. ولی همینکه طناب پیچ و تاب خورده و گیر می کند، او در کنار کشتی آویزان باقی میماند. آدم‌هائی که دارند طناب را بالا میآورند توی هم وول میخورند و شکل مضحکی پیدا می کنند. یکبار ما بین نجات‌یافتگان، حدود ده جنازه داشتیم. دستور داده شد که همه ما به روی عرشه بیائیم سپس یک شیپورچی هم آمده و کنار جنازه‌ها قرار گرفت. قرار شد که دو ملوان یکی سر هر جنازه و دیگری پاهای او را گرفته و به آب بیاندازند. هر بار که ما صدای شیپوررا می‌شنیدیم، متعاقب آن صدای افتادن جنازه هم به آب به گوشمان میرسید. این حرکت متناوباً ادامه داشت ولی ما هیچوقت دو صدا را هماهنگ با هم نشنیدیم... بنظر صحنه‌ی بسیار خنده‌داری بود.»

برای مفسرینی چون هیدئو کو بایاشی، جاده‌ی بسوی نابودی به همان اندازه که طولانی است، زیبا هم بنظر میرسد و پرتوئی از غم و اندوه بر آن دیده می شود. لیکن برای سیجون سوزوکی، که در میان نابودی زیسته، اگر از یک نقطه دید واقعی نگاه شود، بی ثباتی در آن واحد به صورت تأثر و خنده نمودار می گردد. بنابراین، بهترین فیلم‌های سوزوکی در واقع کارتون‌های مازوخیستی او به شمار میروند. چنین روش و دید مازوخیستی را سوزوکی از مشاغل پس از جنگ خود به عنوان کارگردان در فیلم‌های تجارتی بدست آورده است. قبل از آنکه استیل وی با فیلم «جوانی وحشی»[۲۹] (۱۹۶۳) آشکار شود، بیست و هفت «بی‌پیکچرز» (فیلم‌های درجه‌ی دو) ساخته که در همه یک نوع کار تکراری و یکنواخت را ادامه داده است. از این رو که وی تم‌های «سازنده» را نمی‌پسندد ــ و البته شانس آنرا دارد که استودیو در آنزمان سرگرم ساختن فیلم‌های خاص آکسیونی است ــ سوزوکی حس می‌کند می تواند بذله و کمدی را در خلال موقعیت‌هائی که شخصیت‌ها با مرگ رو برو می شوند، چاشنی بکند. هرچند چندان مشتاق کارگردانی فیلم نیست و خودش کار فیلمسازها را یک کار زجرآور میداند، معذلک بزودی استیل و سبک خویش را تا حد قابل توجهی گسترش می دهد و با فیلم «یاکوزا» ئی «کانتو سرگردان»[۳۰] (۱۹۶۳) به موقعیت چشمگیری دست می یابد.

سوزوکی مجذوب این عقیده است که همه‌ی کوشش‌های انسانی احمقانه است و اگر

کسی این حماقت را به اثبات برساند، بیشتر مورد توجه است. به همین لحاظ، او معنا و مفهوم بذله و شوخی را در بی ثباتی جستجو می کند و در فیلم هایش شوخی و مزاح بجای تطهیر و تزکیه ی نفس می نشیند.

بر مبنای طنز بی ثباتی و ناپایداری، مهم ترین فیلم سوزوکی «قایق شناور توکیو»[۳۱] (۱۹۶۶) به وجود میآید که فیلمی است مملو از زرق و برق، رنگ و مضامین کمیک و تمپوی عجیب و غریب و بطور کلی نمایشی از هنر جدید زمان خودش به حساب می آید. فیلم از روی یک آهنگ معروف به همین نام اقتباس شده و قهرمان داستان که یک «یاکوزا» ی جدید است، به جهت مشاجره و نزاع با افراد گروه خود در توکیو، به نقطه ی دورافتاده ئی فرستاده می شود. در هر جا که یک لحظه ی دراماتیک به وجود میآید ــ فوران خون طی نزاع، یا توقف در بیابانی پر برف و یا ناگهان آهنگ سفر کردن ــ آهنگ تیتراژ به گوش میرسد.

آگاهی و درک سوزوکی از بی ثباتی به بهترین وجهی در «مرثیه خشونت»[۳۲] (۱۹۶۶) نمودار می گردد. این شاهکار سنتی «گه سا کوشا»، ماجارای ظهور جنگ گرائی طی دهه ی ۱۹۳۰ است و داستان پسرک جوانی بنام «کروکو نابو» که در اوکایاما تحصیل می کند وچون روحیه ئی ناسازگار دارد دائماً با همکلاسیهای خویش در جنگ و ستیز است و سرانجام این طغیان روحی باعث می گردد وی ترک اوکایاما کند و بین خویشان در «آیزو» به یاغیگری ادامه دهد... یکروز حس می کند که این جنگ و ستیزها بسیار بچگانه است و در همین زمان است که با عاقله مردی در یک کافه برخورد می کند. دیدن این مرد ــ که بعداً می فهمد «ایکوکیتا» یکی از مبارزین و متفکرین حادثه ی معروف سال ۱۹۳۶ است ــ تأثیر عمیقی در او باقی میگذارد. این مرد سپس طی ماجراهائی دستگیر و اعدام می شود. فیلم با صحنه ئی خاتمه می پذیرد که «کروکو» می خواهد به توکیو برود و خود را آماده ی یک نبرد بزرگتر سازد. تردیدی نیست که این نبرد، جنگ چین ــ ژاپن است که یکسال پس از آن (۱۹۳۷) به وقوع می پیوندد.

این پایان غم انگیز و تأثیرگذار در فیلمی که پر از صحنه های نزاع سرگرم کننده، وحشیگری، فانتزی و بذله و شوخی است به وسیله ی خود سیجون سوزوکی به فیلم افزوده شده و در نوول اصلی و سناریوی کانه توشیندو وجود نداشته است. در میان یکسری صحنه های کمیک از عملیات پسرک قهرمان داستان، ناگهان «ایکو کیتا» ظاهر می شود که با خود حال و هوای رومانتیکی به فیلم می بخشد و هم اوست که با دکترین سوسیالیسم ملی خویش، شعله های انقلاب را در دل جوانهای نظامی روشن می سازد. از این جهت که سوزوکی از سازندگی نفرت دارد و به ایدئولوژی توجه می کند، مسلماً در «کیتا» سمبل تأثر و اندوه مردمی را می بیند که در جنگ جهانی به استقبال مرگ میروند. بسیاری از صحنه های کمدی و خنده آور قهرمان داستان ــ

قبل از آنکه «کیتا» راملاقات کند ــ مطمئناً پیش‌بینی تصویر دوری از نابودی است که گاه نیز بنظر زیبا میآید. از این طریق است که تصادفاً امکان دارد ما به یک نظر جنبه‌ی جدی «سیجون سوزوکی» را هم حس و درک کنیم.

٤ــ سکس و خشونت

در دهه‌ی ۱۹۶۰ اکثر فیلم هائی که در سینمای ژاپن ساخته شد، در باره‌ی خشونت بود و سکس در مرتبه‌ی دوم قرار داشت. آثار آکسیونی پرخشونت و هیجان‌آور «نیکاتسو» و فیلم های یاکوزائی «توئیی» و نیز فیلم های متعدد«پینک»(ارغوانی) ــ آثار کم خرج با صحنه های لطیف برهنگی از تولید سالیانه‌ی پنج استودیوی مهم دیگر فیلمسازی ژاپن پیشی گرفتند. فیلم های در این زمینه، به استثنای شوروی و جمهوری خلق چین، تقریباً در تمامی جهان افزایش یافت و حتی به اروپای شرقی نیز سرایت کرد. دو دلیل می توان برای این مسئله ذکر کرد، یکی رفع سانسور بود و دیگری رقابت تجارتی و البته موضوع رقابت تجارتی پس از آنکه آثار هنری هم به سمت سکس و خشونت روی آورد، فروکش پیدا کرد.

این سبک فیلم در آثار کارگردانهای مهم دهه‌ی ۱۹۶۰ ژاپن آشکار است: شوهیئی ایمامورا، ناگیسا اوشیما، سوسوموهانی، ماسوهیرو شینودا، یوشی شیگه یوشیدا، سیجون سوزوکی، یاسوزو ماسومورا و کوجی واکاماتسو. به همچنین در فیلم های کارگردانان برجسته‌ی اروپائی و آمریکائی ــ گودار، فلینی، آنتونیونی، پازولینی، ریچاردسن، شله زینگر، بونوئل، پن و نیکولز ــ می توان به دلایل هریک از آنها درپیروی ازچنین زمینه‌ئی پی برد.

علیرغم تفاوت های تماتیک، کارگردانهای فوق همگی سعی بر آن داشته اند تا طبیعت احساس را که در اعماق روح بشری نهفته است، به چنگ آورند. مهم تر از این، مشکلات اساسی بشر، مثل رابطه‌ی بین حکومت کنندگان و حکومت شونده ها، صاحبان قدرت و بردگان، توازن و مواجهه، آزادی و تنهائی تمامی اینها را می توان در روابط بین زن و مرد جستجو کرد.

در حالیکه فیلم های براساس سکس، مبارزه‌ی درونی است بین آنچه که فرد مستقل فکر می کند و آنچه که می طلبد، فیلم های بر مبنای خشونت، درواقع مبارزات دهه‌ی ۱۹۶۰ را در جوامع عصر حاضر نشان میدهد و نیز مبارزاتی که طی آن نیازهای احساسی گروه های مختلف مجسم می گردد. در گذشته، به همبستگی جامعه، یا بطور کلی گروه، در سینمای ژاپن تأکید می شد و این مسئله طی دوره‌ی جنگ جلوه بیشتری پیدا کرد. ترسیم عشق های پرحرارت کاملاً کنار گذاشته شد و آن نوع عشق های عاطفی و احساسی که منجر به زندگی زناشوئی می گشت، رواج یافت. موقعیت مشابهی از زمان جنگ در بین مردم کشورهای دیگر نیز به وجود آمد. اولین

استثناء در این زمینه، آمریکا بود طی جنگ و یتنام، به خاطر رسانه های گروهی ــ خصوصاً تلویزیون ــ که جسارت قابل ملاحظه ئی به قدرت سیاه بخشید و جنبش ضدجنگ در تمامی آن مملکت پراکنده شد. چنین هیجان اجتماعی در افزایش خشونت در فیلم های ژاپنی، از اوایل دهه ی ۱۹۶۰ آغاز گردید که نمی توان آنرا به سادگی مربوط به «انحطاط و زوال پس از جنگ» دانست. این افزایش خشونت برای عامه مردم غیرقابل فهم بود تا آنکه وقایع سال ۱۹۶۷ پیش آمد و دانشجویان فعالیت های ضداجتماعی خویش را با پرتاب چوب و سنگ به طرف پلیس آغاز کردند. فیلمسازهای ژاپنی به این خشونت در جامعه ی عصر حاضر حساسیت نشان دادند و به تهیه ی فیلم های پرهیجان آکسیونی و آثار «یاکوزا» ئی جانشین دوره ی درام، پرداختند. دوره ی درام را می توان تنها دوره ئی نامید که در آن از خشونت به مفهوم نوعی بیان استفاده شد.

در دهه ی ۱۹۵۰، سینمای ژاپن هنوز به عنوان تأثیرگذارترین مدیوم در جامعه ژاپن، به حساب میآمد که قابل قیاس با فعالیت های ادبی، آهنگهای عامه‌پسند، سرودها (نانیوا بوشی) و دیگر هنرهای نمایشی نبود. در دهه ی ۱۹۶۰، با محبوبیت تلویزیون، زنهای خانه دار از رفتن به سینما خودداری کردند و فیلم های نوع «ملودرام زنانه» (داستانهای عشقی عاطفی) و نوع درام های خانوادگی بکلی از بین رفتند. حتی فیلم های «درام های انسانی» مثل «بیست و چهارچشم» هم جاذبه و گیرائی خود را از دست دادند. توجه به زبانهای بیگانه و مطالعه این زبانها، خصوصاً انگلیسی، و رویای سفر به آمریکا و اروپا، حتی زنهای جوان مجرد را هم از رفتن به سینما بازداشت و تنها تماشاگران سینما را گروه جوانان مجرد که در توکیو کار می کردند، تشکیل میداد.

تماشاگران ژاپنی در دهه ی ۱۹۶۰، بر دو دسته تقسیم می شدند: بینندگان تلویزیون و تماشاگران سینما. دسته ی اول معمولاً شامل فامیل های کوچک می شد که به درام های تلویزیونی دور هم در خانه علاقه داشتند و تماشاگران سینما، از طرف دیگر، سکس و خشونت را ترجیح میدادند و در واقع فیلم هائی با این خصوصیات به درد جوانهای مجردی که زندگی و جامعه آنها را راضی نمی کرد. به این ترتیب، تلویزیون به خلق دنیائی از خوبها پرداخت و سینما، دنیائی شیطانی را تجسم بخشید. این نقطه دیدهای متفاوت نسبت به واقعیت، در تماشاگر خود عکس العملی به یک اندازه به وجود آورد که می توانست دو فرهنگ مشخص را ترسیم سازد و هر یک نیز برای خود مستقل باشد. سینمای دهه ی ۱۹۵۰ــ با فرهنگی غنی که مردم در سنین مختلف، جنسیت، طبقه ی اجتماعی و یا تحصیلات از آن برخوردار بودند ــ را می توان بر دو قسمت «فرهنگ تلویزیونی» و «فرهنگی سینمائی» تقسیم کرد.

این تقسیم بندی جمعیت ژاپن به دو قسمت مساوی، شامل گروه اول بینندگان ثابت

تلویزیونی می شد که در شهر و یا شهرستانها سکونت داشتند و گروه دوم سینماروها که اکثراً کارگرهای مهاجر و یا دانشجویان ساکن همان مناطق بودند. در نقطه‌ی مقابل با خانواده‌های خوشبخت دوستدار تلویزیون، فیلم های آکسیونی و جدید «یاکوزا» به ستایش از گرگهای تنها و القای احساس آنها بین تنهائی و دوستی پرداخت. این نوع قهرمان بیگانه با محیط خویش بیشترین تأثیر را بر ساختمان و ترکیب هر دو طبقه جمعیت بیننده باقی گذارد. در دهه‌ی ۱۹۶۰ سینما توانست تقریباً به صورت یک «مینی» مدیوم باقی بماند در حالیکه تلویزیون جمعیت کثیر بیننده‌ی خود را داشت. هرچند بعضی ها بر این فقدان ارزش سینما در ترسیم مسائل اجتماعی تأسف خوردند معهذا چنین اتفاقی سبب گردید سینما امکان آنرا بیابد تا سخنگوی اقلیت های بیگانه باشد.

در حالیکه دمکراسی اصولاً برپایه‌ی قانون اخلاقی اکثریت و خوشبختی برای همه‌ی افراد است، طی دهه‌ی ۱۹۶۰ به طرز آشکاری افزایش یافت و این قانون اخلاقی در جهت فرونشاندن خواسته های اقلیت ها به کار گرفته شد. به همین رو، اعتراض آندسته اقلیت بیگانه، معنا و مفهوم بزرگتری پیدا کرد و تنها سینما می توانست موجودیت آنها را تجسم بخشد و نشان دهد که چقدر «آنها» بی اهمیت هستند. به عنوان مثال، یک فارغ التحصیل دبیرستان را می توان جزو اقلیت نامید و یا آنها که تحصیلات پیشرفته‌تری دارند. از طرفی، دانشجویان دانشکده هم حس می کنند که نسبت به باقی افراد جامعه، بیگانه اند. به هر طریق، وظیفه‌ی سینمای امروز اینستکه در ترسیم و بیان نیازهای چنین اقلیت هائی، مداومت و استقامت به خرج دهد.

۵ــ پارتیزانهای سینمائی

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ توجه بسیاری از فیلمسازها به موجودیت اقلیت های بیگانه معطوف گردید تا براساس مبارزات آنها با ساختن مستندهائی مستقل مبادرت ورزند. معروف‌ترین این فیلمسازها، شینسوکه اوگاوا نام داشت و وی کسی بود که پس از ممانعت از تهیه‌ی فیلم های سفارشی به آثار مستقل رو آورد. نخستین کوشش او «دریای جوانی»[۳۳] (۱۹۶۵) نامیده می شد که مستند کوتاهی بود درباره‌ی دانشجویان نیمه‌وقت، کسانی که علیه اصلاحات قهقرائی وزارت آموزش و پرورش، به ایجاد یک حرکت و جنبش پرداختند. پایتخت در آنزمان پر از این گونه دانشجویان بود و وقتی «اوگاوا» فیلم خود را طی یک سفر به دور کشور به تمامی گروه های دانشجوئی نیمه‌وقت نشان داد، هدف از ساختن چنین فیلمی به نتیجه‌ی مطلوب رسید.

اوگاوا پس از آن با مستند بعدی خود «دانشجویان تحت فشار»[۳۴] (۱۹۶۷) در خصوص مبارزه‌ی طولانی و تلخ گروه کوچکی از دانشجویانی که موفق شده اند ساختمانهای مدرسه را در

دانشکده‌ی اقتصاد تاکاساکی اشغال کنند، به اشتهار فراوان دست یافت. اوگاوا سپس این فیلم را در سرتاسر دانشگاههای کشور به نمایش گذارد و مبارزه‌ی این دانشجویان تأثیر فوق‌العاده‌ئی بر بینندگان خود باقی نهاد. ترسیم این شورش‌های دانشگاهی ژاپن در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، بنظر میرسید از مسائل عمده‌ی آن دوره باشد.

اوگاوا به همچنین بر مبنای مسئله‌ی زارعین و دهقانان «سانریزوکا» علیه سلب مالکیت از زمین‌هایشان جهت ایجاد یک فرودگاه جدید، «تابستان در سانریزوکا: خط اول برای آزادی ژاپن»[۳۵] (۱۹۶۸) را ساخت و طی زندگی با دهقانان درپنج سال پس از آن نیز بیش ازپنج فیلم مستند به وجود آورد.

اوگاوا و دیگرا توانستند از طریق نمایش این فیلم‌های مستقل، بر شبکه‌های ارتباطی بزرگ که در گذشته خبرها را به نظر عامه میرساند، تفوق و برتری جویند. از آنجا که نشر این روزنامه‌های بزرگ و یا ساختن فیلم‌ها نیاز به پول زیاد داشت، مردم نمی‌پرسیدند که این پولها از کجا تأمین می‌شود. تنها روزنامه‌ها و مجلات کوچک با بودجه‌ی اندک توانستند یک «مینی شبکه ارتباطی» به وجود آورند. در دهه‌ی ۱۹۶۰، به هر حال، از طریق اوگاوا و دیگران ایجاد یک «مینی شبکه ارتباطی» در سینما، میسر شد و مردم عادی هم هریک توانستند بنوبه خود خبرنگارهائی باشند تا با دوربین خویش تظاهرات را به روی فیلم ضبط کنند. بعداً آنها می‌توانستند این فیلم‌ها را بطور خصوصی نشان دهند. بدین ترتیب، ساختن این نوع فیلم‌های شخصی ایده‌آل خبری، در واقع راه جنبش آثار مستقل مستند را هموار ساخت. هرچند بعدها تعداد آن رو به افزایش نهاد لیکن به دلایل مسائل سیاسی، غالباً از تهیه‌ی آن ممانعت به عمل میآمد.

این حرکت و جنبش فیلم در دهه‌ی ۱۹۷۰ هم ادامه یافت و بزرگترین سازنده‌ی آن نوریاکی تسوچیمو بود. پس از آنکه فیلم «میناماتا: قربانیان دنیای خویش»[۳۶] (۱۹۷۱) را ساخت، به تهیه‌ی مستندهائی در دهکده‌ی ماهیگیری مینامات ادامه داد، فیلم‌هائی درباره‌ی قربانیانی که در آنجا به وسیله‌ی جیوه مسموم گردیده‌اند ــ چه آنها که مرده و چه آنها که دچار یک بیماری سخت رنج‌آور شده‌اند ــ و ترسیم و مبارزه‌ی آنها در اخذ غرامت از دولت و تشکیلات که سبب آلودگی آبها شده است. هر زمان که در آنجا مشکلات تازه‌ئی طی این مبارزه اندوهناک به وجود میآمد، تسوچیمو و افراد گروه او به ساختن فیلم جدیدی در رفع و حل مسئله‌ی آنها مبادرت می‌ورزیدند. یکبار که دریافتند بیماران میناماتا به قطعه زمینی در بخش سرخ‌پوستان کانادا منتقل شده‌اند، آنان نیز فیلم‌های خود را به کانادا برده تا به سرخ‌پوستان آنجا نشان دهند.

1) Kyoshitsu no Kodomotachi.
2) Eo Kaku Kodomotachi.
3) Furyo Shonen.
4) Toshi no Uta Buana.
5) Kuchizuke.
6) Aozora Musume.
7) Danryu.
8) Seishun.
9) Kyojin to Gangu.
10) Taiyozoku.
11) Taiyo no Kisetsu.
12) Shokei no Heya.
13) Kurutta Kajitsu.
14) Nagasugita Haru.
15) Anpo.
16) Sozosha.
17) Shiiku.
18) Wasurerareta Kogun.
19) Seishun no Ishibumi.
20) Gesakusha.
21) Hizakurige.
22) Tauge Sazen-Hyakumau-ryo Tsubo.
23) Ninjo Kami-Fusen.
24) Chambara.
25) Onna Keizu.
26) Jirocho Sangoku-Shi.
27) Nihon Kyokaku-den.
28) Mujo-Kan.
29) Yaju no Seishun.
30) Kanto Mushuku.
31) Tokyo Nagaremono.
32) Kenka Ereji.
33) Hatsukoi Jigoku-hen.
34) Akai Tenshi.
35) Utsukushisa to Kanashimito.
36) Shiju Ten no Amijima.
37) Taiji ga Mitsuryo Suru Toki.
38) Okasareta Byakui.
39) Kuroi Yuki.
40) Sengo Zankoku Monagatari.
41) Seinen ni Umi.
42) Ansatsu no Mori.
43) Nihon Kaiho Sensen-Sanrizuka.
44) Sekai Minamata-Kanja-San to Sono.

باشگاه ادبیات

۱۲
پیشرفت‌های دهه ۱۹۷۰

تا سال ۱۹۶۰، ژاپنی ها تصور میکردند که جزو ممالک فقیر آسیائی به حساب میآیند لیکن هنگامی در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ دانستند که یکی از دولتمندترین ملت‌های جهان به شمار میروند، سخت شوکه شدند. هرچند ژاپن در اوایل دهه‌ی ۱۹۰۰ بیشتر از کشورهای دیگر آسیائی موفق بنظر میرسید معهذا ژاپنی ها از ترس اینکه به وسیله‌ی قدرت‌های امپریالیستی آنزمان بلعیده شوند، مصمم شدند خود را به پایه‌ی سایر ملت‌های ثروتمند اروپا و یا آمریکا برسانند. بعد از گذشت دوران سخت و طاقت‌فرسای شکست ژاپن در جنگ جهانی دوم، اعتقاد ژاپن به فقرچنان محکم شد که ژاپنی ها بهیچوجه نمی‌توانستند باور کنند یکروز بتوانند به دولتمندی اروپا و یا آمریکا برسند.

این شناخت و آگاهی در یکسری شاهکارهای عمده به نمایش درآمد و طی آن کوشش‌های عبث مردمی مجسم شد که می خواستند از فقر و مسکنت بگریزند. نمونه‌هائی از این

گونه را می توان «مرثیه ی اوزاکا» ی میزوگوشی و «تنها پسر» اوزو در ۱۹۳۶، یکشنبه ی شگفت انگیز «کوروساوا» در ۱۹٤۷ و «شهر عشق و امید» اوشیما در ۱۹۵۹ ذکر کرد.

در دهه ی ۱۹۷۰، به هر جهت، ژاپنی ها دیگر خود را فقیر نمیدانستند و با توجه به بررسی و تحقیق در سال ۱۹۸۰، به این نتیجه رسیدند که نوددرصد از جمعیت آنها تعلق به طبقه ی متوسط دارد. بنابراین نقطه نظرها در مورد مسئله ی فقر به شدت رو به کاهش گذارد و به همین دلیل فیلمسازها دیگر نمی توانستند به ترسیم چنین تمی برپایه ی فرار از فقر و مسکنت، ادامه دهند. (چند فیلمساز چپی به تجسم مبارزه ی کارگرهای نیازمند علیه سرمایه داران پرداختند لیکن کارهایشان جنبه ی واقعی و نفوذ لازم را نداشت).

یکی از طرق بیان چنین تغییر اجتماعی را می شد در داستانهای عشقی یافت که در حوالی ۱۹۱۰ تا دهه ی ۱۹۵۰، معمولاً به ترسیم عشق میان یک پولدار و یک فقیر می پرداخت. به سال ۱۹۳۸ موفقیت تجارتی «درخت مهربان بودا» در باره ی داستان پسرک ثروتمندی که به خاطر مسائل خانوادگی نمی تواند با دختر فقیر مورد علاقه ی خود ازدواج کند، به شکست ملودرام «چه نام داری؟» در سال ۱۹۵۳ منتهی شد چونکه این فیلمی بود در خصوص دختری فقیر که با یک خانواده ی ثروتمند وصلت می کند لیکن نمی تواند عشق خود را به پسرک فقیری که طی حمله ی هوائی در توکیو دیده است، فراموش کند. دخترک عاقبت شوهر ثروتمند خو یش را ترک کرده و طی یکسری سختی ها و مشقات، سرانجام به پسرک فقیر میرسد. این تم دختر فقیر ــ پسر پولدار در نوع فیلم های ملودرام آنقدر محبوبیت یافت که کارگردانهای هنرمندی چون میزوگوشی («داستان آخرین گلهای داودی» ــ ۱۹۳۹) و یاشیمورا («جریان گرم» ــ ۱۹۳۹) هم به این زمینه جذب شدند. در دهه ی ۱۹۶۰، به جهت زوال بورژ وازی قدیم بعد از سال ۱۹٤۵، این تم ناگهان پنهان درپس زمانها، در اثر کینوشیتا «روح تلخ ــ عشق ابدی»[1] (۱۹۶۱)، در داستانهای متعلق به دهه ی ۱۹۳۰، در آخرین شاهکار این زمینه مورد استفاده قرار گرفت.

به دنبال دولتمندی روزافزون ژاپن، سایر انواع آثار عامه پسند که از آن دست کشیده بودند، مثل فیلم های مادرانه (هاها مونو)[2] بار دیگر در دهه ی ۱۹۵۰ با فروش بسیار مواجه گشت. «تنها پسر» اثر اوزو، یک فیلم هنری بر همین تم، در باره ی مادری که به خاطر موفقیت پسر خو یش درد و رنج سختی را تحمل می کند و فقر مادر درپسر امیدهای زیادی به وجود میآورد تا در آینده موجودی مثل خود او نشود. فیلم کینوشیتا «یک ترلژدی ژاپنی» نیز نمونه ی دیگری از همین زمینه، داستان مادری را بازگو می کند که درمی یابد پسر و دختر او به تعبیر دمکراسی نو ین پس از جنگ قادر نخواهند بود در دوره ی پیری از وی نگهداری کنند. ملودرام های عامه پسند در باره ی مادرها، از طرفی هم، غالباً تجسم زنی است که نمی تواند با مرد ثروتمندی ازدواج کند که از او

فرزندی نامشروع دارد. به هر جهت، برای زن این مسئله به وجود میآید که آیا بچه را باید بزرگ کند و یا او را بدست زن شوهرش بسپارد. پس از بلوغ، پسر نمیداند کدامیک را به عنوان مادر انتخاب کند، مادری که او را به دنیا آورده و یا مادری که او را بزرگ کرده است. به هر حال، این گونه فیلم ها نیز به ستایش از شرافت مادرهای فقیر ساخته شده اند.

به عنوان یک قانون در دهه ی ۱۹۵۰ به سختی فیلمی می بینیم که در آن یک مادر خوشبخت نقش اصلی را برعهده داشته باشد. مادرها به وسیله ی میانه سالها و بازیگران مسن مجسم می شوند و هر چقدر که بدبخت تر باشند، اصالت و شرافت آنها بیشتر نمودار می گردد. حتی در فیلم های پس از جنگ اوزو، درباره ی یک خانواده ی خوشبخت، دختر در واقع نقش اصلی را دارد که در انتهای داستان به خاطر ازدواج خانه را ترک می کند. در درام های خانوادگی تلویزیونی، این مادر در سن پنجاه و شصت سالگی، زیباچهره نشان داده می شود که از زندگی خانوادگی خویش لذت می برد. مادرها در کیمونوهای گرانقیمت و زیبا دیده می شوند در حالیکه با قیافه ی شاد و سرزنده ی خود، شوهر آرام و پسران خویش را مبهوت می سازند. زنهای خانه دار از تماشای مادرهای بدبخت روی پرده ی سینما شدیداً ناراحت شده و ترجیح میدهند که این زنهای میانه سال زیبا و سرزنده را به عنوان یک مادر طبیعی کامل بپذیرند.

نوع دیگر فیلم که با فقر سر و کار دارد، فیلم های «یاکوزا» ئی است که در دهه ی ۱۹۷۰ رو به کاهش می گذارد. قهرمان این گونه فیلم ها معمولاً مردیست که در یک محیط فقیرانه بزرگ شده و بعدها به سلک یاغی درمیآید. در آخر او باید با قدرت و گناه بجنگد تا فقر و ضعف را نجات دهد. هرچند چنین قهرمانی را تنها می توان در افسانه ها جست، لیکن همچنان مورد علاقه ی ژاپنی هاست که هنوز هم ترجیح میدهند درستی را در فقر و دروغ را در ثروت بجویند. به همین دلیل هم هست که فیلم های «یاکوزا» ئی در ایجاد یک ژاپن دولتمند در دهه ی ۱۹۶۰، به اوج خود میرسد. بعدها، تغییرات سریع اجتماعی نوعی احساس بی امنیتی به وجود میآورد که طی آن افسانه ی «عدالت یاکوزا» رو به کاهش میرود. در حوالی سال ۱۹۷۳ این گونه فیلم ها بکلی تأثیر خود را از دست داده و تماشاگران ناگهان در می یابند که فیلم های یاکوزا تقلبی بوده اند. در همین دوره استودیوهای فیلمسازی تا کشف نوع دیگری از فیلم، به ساختن چند نسخه ی واقعی از دنیای یاکوزائی می پردازند. بهترین آنها سری «نبردهای بدون شرف و انسانیت»[۳] اثر کینجی فوکاساکو است در باره ی کشتار وحشیانه ی بین یک دسته، که برخی از قسمت هایش موفقیت می یابد لیکن تماشاگران در اواخر دهه ی ۱۹۷۰ بکلی از تماشای این گونه فیلم ها خسته می شوند.

پس از آن نیز چندین نوع مهم دیگر فیلم در زمینه های مختلف با موفقیت های تجارتی مواجه می گردد که خیلی زود از خاطره ها میرود و تنها تعداد معدودی فیلم در دهه ی ۱۹۷۰ به جا

میماند که از آن میان می توان «مرد بودن چه سخت است»[۴] را نام برد که به کارگردانی یوجی یامادا هر سال دو فیلم و شاهکارهای دیگری مثل «فامیلی»[۵] (۱۹۷۰)، «خانه»[۶] (۱۹۷۲)، «دستمالهای زرد خوشبختی»[۷] (۱۹۷۸) و «آوای کوهستانهای دوردست»[۸] (۱۹۸۰) به وجود میآورد. «یامادا» نزدیک به بیست فیلم در زمینه ی «مرد بودن چه سخت است» می سازد که علیرغم فقدان تنوع در داستانها و نیز بازی یک هنرپیشه در رل اول همه ی آنها، معذلک هیچکدام با شکست تجارتی رو برو نمی شوند. کمدین مشهور «کیوشی آتسومی» نقش شخصیت اصلی «توراسان» را در این سریال بازی می کند. او یک «ته کیا»[۹] است، یک تاجر دوره گرد که کالای گران می فروشد و بسیار کلک و حراف است. ازاین نظر که «ته کیا» در گذشته آدم هائی معمولی بوده اند. خویشان توراسان در انتظار روزی هستند که وی یک شغل آبرومند بدست بیاورد. جاذبه ی این سریال در روح آزاد و خانه ی توراسان نهفته است. خانه ئی که در شهر کوچکی در حومه ی توکیو واقع است و همچون خانه های قدیمی ژاپنی با همسایه ها ارتباط و نزدیکی دارد. این چنین همسایگی رؤیای قدیمی است که قلب تماشاگران ژاپن جدید را تسخیر می سازد.

این سریال، «یامادا» را به عنوان تنها کارگردان دهه ی ۱۹۷۰ معرفی می کند که موفقیتی هم از جهت جنبه ی هنری و هم مسئولیت های اجتماعی بدست میآورد. تم اصلی یامادا در همه ی کارهایش ستیز و مبارزه بر سر طبقات نیست بل ترسیم روابط گرم و انسانی درون خانواده هاست وپیوستگی آنها به هنگامی که خطر سقوط و اضمحلال یک جامعه ی صنعتی احساس می شود.

از بین رفتن بسیاری انواع فیلم ها در دهه ی ۱۹۷۰، در نوع دوگانه ی قدیمی نقش های «تاته یاکو» و «نیمایمه» هم تغییر و دگرگونی به وجود آورد. مرد اول در «دستمالهای زرد خوشبختی» و «آوای کوهستانهای دوردست» کن تاکاکورا بود، یک هنرپیشه ی تیپ «تاته یاکو» که از طریق فیلم های «یاکوزا» ئی در دهه ی ۱۹۶۰ به شهرت رسیده بود. در هر دوی این فیلم ها خجالت «تاکاکورا» از ابراز عشق خود به زنی که می بیند ــ که بنا به سنت «تاته یاکو» عملی زشت و نابجاست ــ هنوز هم آن تابو را نقض می سازد که یکمرد شریف، زنی را دوست نمیدارد. این چنین نحوه تلقی و قضاوت «یامادا» از زن، سبب می شود که تعداد بیشتری بیننده ی زن به سالن سینماها سرازیر گردد.

تیپ مرد «نیمایمه» هم در دهه ی ۱۹۷۰ با موفقیت رو بروست. با آنکه در او تغییرات عدیده ئی به وجود آمده که تنها می توان این گونه مرد را از طریق پیشرفت فیلم های هنرمندانه ی سکسی تشخیص داد. همچنانکه قبلاً اشاره شد تعداد تماشاگران ژاپنی به طرز وحشتناکی در

دهه‌ی ۱۹۶۰ نقصان پیدا کرد و از یک و نیم میلیارد نفر در ۱۹۶۰ به نیم میلیارد در سال ۱۹۸۰ رسید. به همین جهت، استودیوهائی مثل توئیی، توهو و شوشیکو که سالیانه صد فیلم تولید می کردند ــ از تولیدات خود کاسته و بعضی ها چون شین توهو در ۱۹۶۱ و دائیی در ۱۹۷۱ با ورشکستگی مواجه شدند نیکاتسو ــ که به سال ۱۹۷۱ به علت ورشکستگی تعطیل گردید ــ به فیلم های لطیف سکسی موسوم به «رومان»[۱۰] رو آورد که در مقابل فیلم های ارزانتر «پنیک»، ساخته می شد.

هر چند این نوع فیلم «رومان» نیکاتسو در ابتدا با مخالفت منتقدین رو برو گشت، معهذا بعدها به خاطر جنبه های هنرمندانه‌ئی که بعضی ها مثل تاتسومی کوماشیرو در فیلم «سایوری ایشی جو، هوس نمناک»[۱۱] (۱۹۷۲) به کار بردند، مورد توجه قرار گرفت. در تمام فیلم های متفاوت کوماشیرو، مردها و زنها هر آنچه را که دارند فدای مسائل جنسی می کنند. از این رو، حتی روسپی ها هم موجودات دوست داشتنی شناسانده می شوند! در «یک اتاق پشتی در اندازه‌ی چهار و نیم»[۱۲] (۱۹۷٤)، شخصیت اصلی در فیلم کوماشیرو جوانی است که در روسپی خانه بزرگ شده و فقط به مسائل جنسی می اندیشد. در واقع او نوعی از تیپ «نامپا»[۱۳] ــ متخلف جوان ــ را نشان میدهد که بنظر دوست داشتنی میآید.

در نقطه مقابل «نامپا»، «کوها»[۱۴] ــ یا لوطی گردن کلفت ــ قرار دارد و این کج رفتاری و انحراف اجتماعی تا تأثیر فیلم های پس از جنگ آمریکائی، باقی میماند. می توان آنرا نوعی تظاهرات سرسختانه‌ی شیوه های فئودالی نسبت به مسائل جنسی درژاپن تلقی کرد. «کوها» ی متخلف، مثل «تاته یاکو» و سامورائی، سکس را به عنوان نیاز شیطانی و گناه آلود و رد زنان قلمداد می کند و ترجیح می دهد که صبح و ظهر و شب به این خاطر بجنگد در حالیکه «نامپا» مثل «نیمایمه» اعتقاد دارد که عشق بزرگترین خوشی زندگی است و همیشه در جستجوی آن است. او به «کوها» به چشم یک موجود کوچک و حقیر می نگرد و در سیاست های خود بسیار آزادفکرتر است. جوانهای کوماشیرو، در واقع نوع ایده‌آل تیپ متخلف «نامپا» شناخته می شوند و سمبل فرهنگ آن مردم شهری و فرهنگی هستند که در نقش «نیمایمه» ی نمایش های کابوکی و عشاقی که دست به خودکشی می زنند، و در نقاشی های اروتیک «یوکیوــ ئه» عصر فئودال ترسیم می گردد. این سنت خاص در نقطه‌ی کاملاً مغایر با فرهنگ سامورائی قرار می گیرد.

نوع بیان دیگر این سنت را می توان در نقش مرد اول اوشیما در «قلمرو احساسات»[۱۵] (۱۹۷۶) مشاهده کرد، فیلمی که مورد توجه فرانسو یها قرار گرفته و براساس ماجراهائی واقعی به سال ۱۹۳۶ ساخته شده است. اوشیما «کیچیزو» را به عنوان مردی می شناسد که رضایت میدهد برای ارضای زن مورد علاقه‌ی خود «سارا آبه»، کشته شود. در قالب این شخصیت، وی سنت

«نیمایمه» را تکامل می بخشد و از اینطریق فیلم اوشیما بیشتر از نکه افسانه‌ئی ساده در باره‌ی افراط در مسائل عشقی باشد، به صورت تراژدی زیبائی تجسم می یابد.

فیلم اوشیما در حقیقت یکی از مهم ترین پیشرفت های دهه‌ی ۱۹۷۰ محسوب می گردد که سبب ظهور تهیه کننده های مستقلی در این دوره می شود. تا سال ۱۹۶۰ بازار در انحصار فقط سه تا شش استودیوی عمده قرار دارد و از این نظر که تولید درچنین وضعیتی محدود انجام می‌پذیرد، بسیار مشکل است که بتوان فیلم هائی ساخت تا روسای استودیو را راضی نگه داشت. این موقعیت انحصاری بر اثر کاهش محصولات در دهه‌ی ۱۹۷۰، از بین میرود. بدین گونه ساختن فیلم بطور کلی مشکل تر می گردد و فیلمسازها ناگزیر از آن می شوند تا فیلم های خویش را با قبول ریسک، تهیه و پخش کنند. سه کارگردانی که در این مورد به فعالیت ادامه میدهند ایمامورا، سیجون سوزوکی و کوروساوا هستند.

فیلم ایمامورا «انتقام برای ماست»[16] (۱۹۷۹) در باره‌ی زندگی مرد بی‌پروای زرنگی که به یکسری جنایات وحشیانه دست میزند، در واقع آزمایش احساسات درونی و عمیق او به حساب میآید. فیلم سوزوکی «زیگونر وایزن»[17] (۱۹۸۰) با قطعه موسیقی و یولون پابلو دو ساراسته که اثر خویش («جیپسی ملودی» ــ آهنگ کولی) را می نوازد آغاز می گردد و سپس به کاوش زندگی عجیب و غریب پنج مرد و زن می‌پردازد که به انجامی شبح وار میرسد. کارگردان خود در این باره می گوید: «این فیلمی است که در آن آدمهای زنده در حقیقت مرده اند و مرده ها در حقیقت زنده اند.» فیلم مهم دوره‌ی درام کوروساوا «کاگه موشا»[18] (۱۹۸۰) نیز داستان مضاعف ژنرال معروفی را بازگو می کند که در سال ۱۵۷۳ درگذشته است.

تم مطروحه در این هر سه شاهکار، تم واحد و یکسان پیش کسوتانی است که از شناخت خویشتن در اینکه که هستند، عاجز مانده اند و در تفاوت خصوصیات ظاهری و باطنی خود در اینکه کدام به حقیقت نزدیکتر است دچار توهم شده اند. در فیلم های گذشته‌ی ژاپنی، کارگردانها به تجسم آدمهائی می‌پرداختند که در واقع میدانستند که بوده اند. بسیاری از آنها هیچگونه تردیدی در مورد سیستم اخلاقی فئودالی نداشته اند. به عنوان مثال، وفاداری نسبت به شخص برتر و یا گاه فقط اندکی علیه او شوریدن. تنها آنهائی که علیه فقر و تنگدستی جنگیده اند موفق شده اند خانه و خانواده هائی خوشبخت بنا سازند. آنها همگی میدانسته اند که در جستجوی چه و فاقد چه خصوصیاتی بوده اند. این آدمها در اواخر دهه‌ی ۱۹۷۰، جای خود را به شخصیت هائی با مشکلات هویت و اصلیت میدهند که نمی توانند دریابند که در جستجوی چه چیزی هستند. این شخصیت ها در واقع عکس العمل صادقانه‌ی وضعیتی است که ژاپن عصر جدید با آن رو بروست. بخش بزرگتر این سنت ــ یعنی وفاداری نسبت به شخص برتر ــ طی شکست در جنگ جهانی

دوم بکلی از بین رفت. هدف یکصد ساله‌ئی که جهت رسیدن به غرب مدنظر بود، اینک به نتیجه‌ی مطلوب میرسد لیکن ارزش‌ها و ایده‌آل‌هائی که از طریق این اهداف پیگیری و دنبال می‌شود، از دست رفته و نامعلوم است. دمکراسی به سبک آمریکائی اعتبار خود را طی جنگ و یتنام و بر اثر افزایش غیرعادی جنایات در دهه‌ی ۱۹۷۰، از دست میدهد. در مورد چپی‌ها، هم اتحاد جماهیر شوروی و هم جمهوری خلق چین، هر دو به صورت بت‌های شکسته‌ئی در دهه‌ی ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ درمیآیند. کشورهای پیشرفته‌ی اروپای غربی، آن کشورهائی که ژاپن در حقیقت افکار و عقاید جدید، آموزش جدید، و انواع هنرها را از آنجا وارد می کند، دیگر نمی توانند بیش از این اعمال نفوذ کنند. بطور خلاصه، از زمانی که ژاپنی‌ها در فقدان مدل و نمونه‌های مطلوب‌اند، بایستی خود را از طریق خودشان پیدا و کشف کنند. سینمای حاضر ژاپن اکنون به موقعیتی رسیده که مردم عاقبت خود واقف به این شده‌اند بدرستی که هستند، و ما باید کاملاً مواظب باشیم تا ببینیم آنها در آینده چه چیزی خواهند آفرید.

1) Eien no Hito.
2) haha Mono.
3) Jingi Naki Tatakai.
4) Otoko wa Tsurai yo.
5) Kazoku.
6) Kokyo.
7) Kofuku no Kiiroi Hankachi.
8) Harukanaru Yama no yobigoe.
9) Tekiya.
10) Roman.
11) Ichijo Sayuri-Nuretayokujo.
12) Yojohan Fusuma no Urbari-Shinobi.
13) Nampa.
14) Koha.
15) Ai no Koriida.
16) Fukushu Suru Wa Ware ni Ari.
17) Tsuigoineruwaizen.
18) Kagemusha.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

«تاریخ شمار» سینمای ژاپن

۱۸۹۶

«کینه توسکوپ» ادیسون از راه میرسد.

۱۸۹۷

«سینما توگراف» برادران لومی یر و «و یتاسکوپ» ادیسون عرضه می گردد. فیلم ها درژاپن به وسیله ی یک گو ینـده (بنشی) به نمایش درمیآید و این سیستم تا زمانی که فیلم های ناطق جایگزین فیلم های صامت می شود، ادامه می یابد.

۱۸۹۹

نخستین فیلم های ژاپنی نمایش داده می شود. بازیهای هنرپیشه های کابوکی «دنجیرو ایچی کاوا» و «کیکوگورواونو» در «چشم انداز درخت افرا» به روی فیلم ضبط می گردد. این، در واقع قدیمی ترین نسخه ی موجود فیلم ژاپنی است. فیلم چهار سال بعد از تهیه، به نمایش عمومی درآمد.

۱۹۰۰

با شورش بکسورها درچین شمالی، اولین فیلم های خبری ساخته می شود.

۱۹۰۲

فیلـم آمریکائی «رابینسون کروزو» عرضه می گردد و به عنوان نخستین فیلم طو یل داستانی درژاپن به نمایش درمیآید.

۱۹۰۳

اولین سالن سینمای ماندنی در توکیو بنا می شود.

۱۹۰۴

فیلم های خبری در باره ی جنگ روس ــ ژاپن بسیار محبو بیت کسب می کند.

۱۹۰۵

تهیه کننده های ژاپنی طی یک سفر ریسکی در مورد فیلم های گرانقیمت به جنوب شرقی آسیا، کلمه ی «نیپون» (ژاپن) را به معنای «سینما» در تایلند می شناسانند.

۱۹۰۶

اولین فیلم «رنگی» ــ از طریق رنگ‌آمیزی روی فیلم‌ها ــ به نمایش عامه درمیآید.

۱۹۰۷

نخستین سینمای معروف «اوزاکا» ساخته می شود.

۱۹۰۸

شوزو ماکینو، مشاور «کیوتو کابوکی» به یکسری فیلم‌های دوره‌ی درام با بازیگران کابوکی دست میزند. وی تعداد زیادی هنرپیشه‌های بزرگ در این رشته تربیت می کند.

۱۹۰۹

ماتسونوسوکه اونو، اولین هنرپیشه‌ی سینمای ژاپن، که در بیش از هزار فیلم ظاهر می شود، اولین نقش خود را در اثر شوزوماکینو «تادانو بو گوبان» به عهده می گیرد. «اونو» از کابوکی میآید و تخصص او در ایفای نقش‌های جنگجویان حماسی است.

۱۹۱۱

فیلم پلیسی فرانسوی «زیگومار، پوست مارماهی» موفقیت فراوانی بدست میآورد. برخی از جوانهای ژاپنی تحت تأثیر این فیلم به تقلید از اعمال جنایت‌آمیز می‌پردازند و همین مسئله سبب آغاز نوعی سانسور می شود.

۱۹۱۲

اولین استودیوی فیلم، «نیکاتسو» تأسیس می گردد و صنعت سینمای ژاپن رسماً شروع به تولید فیلم می کند.

۱۹۱۳

یکسری فیلم‌های ژاپنی بر مبنای «زیگومار، پوست مارماهی» ساخته می شود.

۱۹۱٤

فیلم ژاپنی «کاتوشا» براساس رمان «رستاخیز» تولستوی، مورد توجه انبوه کثیر تماشاگران قرار می گیرد. رل شخصیت زن توسط تیپ «اوناگاتا» ئی «تجیروتاچیبانا» ایفا می گردد که از آن پس مردها تمام رل زنها را به عهده می گیرند. تینوسوکه کینوگاسا ــ کارگردان مشهور ــ شروع به تربیت «اوناگاتا» با یک گروه شیمپا می کند.

۱۹۱۵

فیلم‌های آکسیونی وپرهیجان آمریکائی محبوبیت می یابند.

۱۹۱٦

فیلم تاریخی ایتالیائی «کابیریا» موفقیت بی نظیری بدست میآورد. روشنفکران هنوز فیلم‌های خارجی را برژاپنی ترجیح میدهند درحالیکه فیلم‌های ژاپنی مورد علاقه‌ی مردم عادی است.

۱۹۱۸

«فیلم‌های بلوبرد» آمریکائی یعنی داستانهای احساساتی عشقی در اطراف زندگی دهاتی ــ مثل فیلم‌های چارلی چاپلین ــ مورد توجه تماشاگران ژاپنی قرار می گیرد. درام‌های احساساتی معاصر (شیمپیا) نیز

بین عامه محبوبیت می یابد. نوریماساکاریاما با دو فیلم تجربی خود، جنبش تازه‌ئی به وجود میآورد. «تابش زندگی» و «ندیمه‌ی اعماق کوهستانها» را خود نوشته، تهیه و کارگردانی می کند. یکی از خصوصیات جنبش او، جایگزینی «اوناگاتا» با بازیگران زن است و دیگری تبدیل گوینده «بنشی» یا گذاردن زیرنویس به روی فیلم ها. دو فیلم کاریاما فیلمسازهای جوان مشتاق و علاقمندان به سینما را تشویق و دلگرم می سازد لیکن فیلم ها همچنان بر مدل تقلیدی غربی استوار است.

۱۹۱۹

«تعصب» اثر گریفیث و «زندگی سگی» اثر چاپلین، موفقیت زیادی احراز می کنند. طی جنگ اول جهانی، واردات فیلم های ایتالیائی و سوئدی و دانمارکی افزایش می یابد. فیلم های آمریکائی همچنان مقام خود را دارد. فیلم ژاپنی هنوز ناپخته است و با تمسخروبی اعتنائی روشنفکران رو برو می شود اما جوانانی مثل «اوزو» که عمیقاً تحت تأثیر فیلم های آمریکائی قرار دارد، می کوشد رهبری جنبشی تازه را در اثبات سینمای ژاپن به عهده بگیرد.

۱۹۲۰

فیلم «باشگاه غیرحرفه‌ئی» به دنبال سبک کمدی های آمریکائی، از سناریوی جونیشرو تانیزاکی و به کارگردانی توماس کوریها را هنرپیشه‌ی سابق هالیوود، ساخته می شود. دومین استودیوی مهم فیلمسازی ژاپن «شوشیکو» شروع به تولید می کند. بازیگران زن جای «اوناگاتا» را می گیرد و تکنیک های جدیدی تحت راهنمائی فیلمبردار هالیوودی «هنری کوتانی» معرفی می شود. «نیکاتسو» نیز شروع به استفاده از بازیگران زن می کند و «اوناگاتا» برای چند سالی از دنیای فیلم محو می گردد.

۱۹۲۱

کارگردان «کاورو اوسانای» شخصیت برجسته‌ی تئاتر که درام جدید اروپائی را شناساند، اولین اثر هنری تجربی «ارواح در جاده» را عرضه میدارد. با وجود جنبه‌ی ناپختگی و ساختگی فیلم، دو جوانی که در ساختن آن سهمی به عهده داشتند ــ مینورو موراتا و یاسوجیرو شیمازو به عنوان کارگردانهای طراز اول در یک زمینه‌ی هنری آغاز به فعالیت می کنند.

۱۹۲۳

بازیگران جوان دوره‌ی درام همچون تسوماسابورو باندو به بازی در فیلم رو میآورند و محبوبیت زیاد می یابند. درمقابل سبک شمشیربازی تحت قاعده‌ی ماتسونوسوکه اونو، «باندو» خشن و سریع است. شخصیت‌های تجسمی توسط باندو، قهرمانان کابوکی نیستند بلکه یاغیان پوچ گرائی به حساب میآیند که علیه سنت‌های جامعه طغیان می کنند. این قهرمانان جوان تا اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ مورد توجه قرار دارند. سومیکو کوریشیما که نقش اول درام های احساسی شوشیکو را ایفا می کند نیز به عنوان اولین ستاره خود را تثبیت می سازد.

۱۹۲٤

مینو موراتا «همسر سیساکو»، یک داستان غم انگیز عشقی در ک دهکده‌ی زراعی را کارگردانی می کند.

۱۹۲۵

سانسور به وسیله‌ی وزارت داخلی قانونی می شود، با حفظ شأن و مقام خانواده امپراتوری و قدرت و توانائی ارتش، و ممانعت ازپخش افکارچپی و حذف صحنه های بوسه و دیگر حالات محرکه. در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ فیلم های چپی که محبوبیت یافته اند با چنان سانسوری رو برو می شوند که به صورت کاملاً نامفهومی درمیآیند.

۱۹۲۶

تینوسوکه کینوگاسا، یکی از شاهکارهای خویش «صفحه‌ی دیوانه» را می سازد. این فیلم آوان گارد درباره‌ی وهم های جنون دریک بیمارستان روانی است. فیلم های شمشیر بازی (چامبارا) مهم ترین نوع فیلم و محبوب‌ترین آن در دوره‌ی درام تا ۱۹۴۵ محسوب می گردد. «زنی که ساقها را لمس کرد» کمدی لطیف و عشقی بر مایه‌های فیلم های آمریکائی به شمار میرود که به وسیله‌ی هنرپیشه‌ی سابق هالیوود، یوتاکا ساخته شده است.

۱۹۲۷

نوع فیلم جدید به سبک آمریکائی «آبه»، با عرضه‌ی «پنج زن در اطراف او» به محبوبیت شایانی میرسد. هر سه قسمت دوره‌ی درام دایسوکه ایتو «یادداشت سفرهای چوجی» موفقیت خارق‌العاده‌ئی می یابد در حالیکه تماشاگران جوان از قهرمان یاغی آن (دنجیرو اوکوچی) و مبارزه‌ی او علیه قدرت ها جانبداری می کنند.

۱۹۲۸

فیلم های موفقیت‌آمیز دوره‌ی درام «ایتو» با همکاری «اوکوچی» در نقش اصلی، ادامه می یابد و آندو سری «سازن تانگه» را عرضه میدارند که درباره‌ی ساموراثی یک چشم و یک اسلحه‌ی پوچ گرائی است. در همین زمان یک تشکیلات چپی بنام «پرو کینو» به وسیله‌ی منتقدینی مثل آکیرا ایواساکی و جنجو سازا آغاز به کار می کند و ابتدا از تظاهرات اول ماه مه یک فیلم ۱۶ میلی متری می گیرد که با استقبال شگفتی مواجه می شود لیکن جماعت تماشاگر از طرف حکومت وقت به دلیل غیرقانونی بودن تشکیلات آنها، متفرق می شوند.

۱۹۲۹

در استودیوی شوشیکو تحت نظر شیروکیدو، کارگردانهائی مثل اوزو، شیمازو و گوشو فیلم های جدید خویش را در مایه‌ی «واقعیات روزمره» (شومین گکی) به ترسیم غم و شادی زندگی آدمهای عادی می‌پردازند. فیلم چپی میزوگوشی «سمفونی شهر بزرگ» به عنوان یک شاهکار قلمداد می شود وپس از سانسور و قطع صحنه های حساس آن به نمایش درمیآید.

۱۹۳۰

فیلم چپی شیگه یوشی سوزوکی «چی باعث شد که او اینکار را بکند؟» موفقیت بسیار می یابد. جنبش چپ اکنون به نقطه‌ی اوج خود رسیده و فیلم هائی در این زمینه با فروش خوبی رو برو می شوند و به همین لحاظ هم استودیوها با رغبت چنین آثاری می سازند.

۱۹۳۱

موزیکال «زن همسایه و زن من» با موسیقی جاز، اولین فیلم موفقیت‌آمیز ناطق محسوب می شود. با آغاز

فیلم های نظامی مربوط به جنگ در این زمان، دوره‌ی «پروکینو» و فیلم های چپی رو به زوال میرود.

۱۹۳۲

نخستین عصر طلائی سینمای ژاپن آغاز می گردد. اوزو «من بدنیا آمدم ولی...» را بر مبنای چاپلوسی خرده‌بورژ وازاها در ایام سختی، می سازد. فیلم های در باره‌ی زندگی طبقه‌ی متوسط شهرنشین محبوبیت بدست میآورد.

۱۹۳۳

اوزو شاهکار «تو هم زود گذر» را در خصوص زندگی مردم عادی خلق می کند.

۱۹۳٤

شیمازو «همسایه ما، دوشیزه یائی» شاهکار «درام خانوادگی» خود را عرضه میدارد.

۱۹۳۵

سومین استودیوی عمده‌ی ژاپن «توهو» شروع به فعالیت می کند. یکی از بزرگترین هنرپیشه های کمدی موزیکال آن دوره کینچی انوموتو (انوکن) معرفی می شود.

۱۹۳٦

هیروشی شیمیزو «آقای متشکرم» نخستین فیلم از شاهکارهای شاعرانه‌ی خود را می سازد. دو فیلم میزوگوشی «مرثیه اوزاکا» و «خواهران گیون» رئالیسم را در سینمای ژاپن تثبیت می کند. مانساکو ایتامی «کاکیتا آکانیشی» یک کمدی روشنفکرانه‌ی فوق العاده ارائه میدهد. سادائو یاماناکا «سوشون کوچیاما» فیلم دوره‌ی درام سرشار از احساس خود به وجود میآورد. اوزو اثر «نئو-رئالیسم» ژاپنی خویش «تنها پسر» را می سازد. سوتوجی کیمورا «برادر بزرگتر، خواهر کوچکتر» را در مایه های نئورئالیستی رابطه‌ی عشق ــ نفرت یک خواهر و برادر در یک محیط کارگری، عرضه می کند. تحت نظر اداره‌ی تبلیغات دولتی، چند مستند شاعرانه و زیبا به وسیله‌ی کوزو آکوتاگاوا در منچوری ساخته می شود که بهترین آن «جهول ممنوع» به شمار میرود.

۱۹۳۷

با آغاز جنگ چین ــ ژاپن، دولت به همکاری مستقیم با صنعت سینما می‌پردازد و از تهیه‌ی فیلم های کمدی مربوط به جنگ و یا وحشیگریهای واقعی زمان جنگ جلوگیری به عمل میآورد. یاماناکا در این دوره فیلم «انسانیت و بادکنک های کاغذی» را در باره‌ی یک سامورائی حقیر و تأثرانگیز بیکاره می سازد.

۱۹۳۸

فیلم های جنگی به وفور ساخته می شود. اولین و معروف ترین آن «پنج پیشاهنگ» ساخته‌ی توموتاکاتاساکا است که در فستیوال و نیز جایزه می گیرد. کاجیرو یاماموتو فیلم نیمه مستند «کلاس انشاء» را در ترسیم زندگی روزمره‌ی طبقه‌ی پائین جامعه به وجود میآورد. هیساتورا کوماگائی شاهکار دوره‌ی درام خویش «طایفه‌ی آبه» را عرضه میدارد. تاساکا سپس «ریگ کنار جاده» را در باره‌ی جوان فقیری که علیه بدبختی و فلاکت می جنگد، تهیه می کند.

۱۹۳۹

صنعت سینما تا پایان جنگ در سال ۱۹٤۵، در اختیار حکومت قرار می گیرد. همه‌ی سناریوها باید

اجازه داشته باشد و همه‌ی کارگردانها و هنرپیشه‌ها باید پروانه‌ی کار بگیرند. میکیو ناروسه «تمام فعالیت‌های خانواده» را به وجود میآورد. هیروشی شیمیزو «چهار فصل کودکان»، کوزابورو یوشیمورا «جریان گرم» را در خصوص زندگی کودکان و نوجوانان می سازند. در «زمین» ساخته‌ی توموا وچیدا، زندگی زارعین فقیر ترسیم می گردد و میزوگوشی براساس تراژدی یکزن در دنیای کابوکی فئودالی «داستان آخرین گلهای داودی» را کارگردانی می کند.

۱۹٤۰

فومیو کامه‌ئی، «سربازان جنگنده» را در تأثیر از جنگ ارائه میدهد که به خاطر ایده‌های ضدجنگ آن با مخالفت سانسور رو برو شده، «توهو» فیلم را کنار میگذارد و یکسال بعد «کامه‌ئی» دستگیر می شود. شیرو تو یودا «بهار در جزیره‌ی جذام» را در خصوص خانم دکتری که خویشتن را وقف بیماران جذامی خود می کند، به وجود میآورد.

۱۹٤۱

با شروع جنگ اقیانوس آرام، همه‌ی فیلم های آمریکائی و اروپائی (بجز آلمانی) توقیف می شود: کاجیرو یاماموتو براساس زندگی زیبا و شاعرانه‌ی روستائی فیلم «اسب» را می سازد که قسمت‌هائی از آنرا معاون او آکیرا کوروساوا کارگردانی می کند.

۱۹٤۲

«نبرد دریائی از هاوائی تا مالایا»، بر مبنای سیاست ملی، ساخته‌ی یاماموتو، به قهرمانیهای خلبانانی که به پرل هاربر حمله کرده‌اند، می‌پردازد.

۱۹٤۳

کوروساوا نخستین فیلم خود «سانشیرو سوگاتا» را می سازد. هیروشی انیاگاکی یکی از انسانی ترین فیلم‌های زمان جنگ را موسوم به «زندگی ماتسوی سرکش» عرضه میدارد. نسخه‌ی مجدد این فیلم در سال ۱۹۵۸ جایزه‌ی اول فستیوال ونیز را می رباید.

۱۹٤٤

سوژه‌ی تمام فیلم‌ها، مسئله‌ی جنگ است.

۱۹٤۵

شکست. عدم امکانات و وسایل لازم رکودی در صنعت سینما به وجود میآورد. سینما در اختیار نیروهای اشغالی قرار می گیرد و از ساختن فیلم هائی برتم انتقام و یا عقاید ضدآزادیخواهی ممانعت به عمل میآید.

۱۹٤٦

به جهت اینکه صحنه‌های شمشیربازی در فیلم‌ها با سانسور رو برو می شود، هنرپیشه‌های بزرگ بجای شمشیر، به روش فیلم‌های گانگستری آمریکائی، هفت‌تیر به خود می بندند. صحنه‌های بوسه به وسیله‌ی نیروهای اشغالی، آزاد اعلام می شود. «یک تراژدی ژاپنی» ساخته‌ی فومیو کامه‌ئی که به انتقاد از سیستم سلطنتی می‌پردازد، توقیف می گردد. تنها چند فیلم قوی و گیرا در استودیوی توهو به وجود میآید که از آنجمله فیلم چپی کوروساوا «تأسفی برای جوانان ما نیست» را می توان نام برد.

۱۹٤۷

استودیوی «توهو» تحت نظر اتحادیه‌ی کارگران، فیلم کینوگاسا «آکتریس» (بازیگر زن) را می سازد.

۱۹٤۸

با کمک ارتش آمریکا، اتحادیه کارگران شکست خورده و رهبران آن از استودیوی توهو بیرون رانده می شوند. انگیزه‌ی آمریکا اینستکه اتحادیه‌ی توهو در واقع پایگاه قوی حزب کمونیست ژاپن محسوب می گردد. با آغاز جنگ سرد، بُزودی آشکار می شود که قصد آمریکا از بین بردن جنبش چپی هاست. طی این سال، واقعیت‌های پس از جنگ ژاپن در این فیلم ها تجسم می یابد: «فرشته مست» اثر کوروساوا، «زنان شب» اثر میزوگوشی، «کودکان کندوی عسل» اثر شیمیزو و «مرغی در باد» اثر اوزو. در همین سال، انیاگاکی فیلم «کودکان دست در دست» را براساس آموزش بچه های عقب افتاده-کارگردانی می کند.

۱۹٤۹

اوزو فیلم «بهار آخر» را می سازد که شاهکاری از زندگی آرامش بخش یک خانواده‌ی طبقه‌ی متوسط است و این احساس را به تماشاچی میدهد که برای اولین بار عاقبت الامر صلح و آرامش به ژاپن میرسد.

۱۹۵۰

تاداشی ایمائی نخستین فیلم موفقیت‌آمیز ضدجنگ «تا روزی که دو باره همدیگر را ملاقات کنیم» را کارگردانی می کند. ملودرام های برمبنای عشق مادرانه (هاهامونو) محبوبیت می یابد. کوروساوا «راشومون» را براساس تکنیکی آوان گارد و تمی روانی ــ جنسی می سازد. جنگ کره آغاز میگردد و دستور داده می شود تمامی عوامل کمونیستی و هواداران آنها از استودیوها اخراج گردند. فیلمسازهائی چون کامه‌ئی، ایمائی، گوشو و ساتسو و یاماموتو طی این تصفیه عناصر سرخ مشاغل خود را از دست میدهند.

۱۹۵۱

فیلمسازهای اخراجی از توهو و طردشده‌ی استودیوهای مستقل توسط تصفیه‌ی عناصر سرخ، مجدداً به ساختن فیلم ادامه میدهند. اولین آنها ایمائی است که «و هنوز ما زنده‌ایم» را تحت تأثیر «دزدان دوچرخه» ی دسیکا، عرضه میدارد. فیلم «راشومون» جایزه‌ی برزگ فستیوال ونیز را می برد و برای اولین بار سینمای ژاپن به جهانیان شناسانده می شود. میکیوناروسه «ضیافت» شاهکار خویش را برپایه‌ی زندگی خانوادگی یک دفتردار و همسرش، ارائه میدهد. نخستین فیلم رنگی ژاپنی (با فیلم فوجی) توسط کیسوکه کینوشیتا بنام «کار من به خانه میآید» به بازار عرضه میگردد.

۱۹۵۲

دومین عصر طلائی سینمای ژاپن با عرضه‌ی شاهکارهائی چون «زندگی اوهارو» اثر میزوگوشی، «زیستن» اثر کوروساوا و «مادر» اثر ناروسه آغاز میگردد. دوره‌ی اشغال به سر میرسد و بار دیگر سوژه‌های انتقام و شمشیر بازی به سینما راه می یابد که بهترین آنها سریال ماساهیرو ماکینو «جیروشو: رکورد سه ایالت» در ۹ قسمت از ۱۹۵۲ تا ۱۹۵٤ محسوب می شود. فیلم معروف دیگر این سال نیز «بچه های بمب اتم» اثر کانه توشیندو است.

۱۹۵۳

ایمائی به استودیوهای عمده دعوت می شود تا فیلم ضدجنگ خود را درباره‌ی دختران دانشجوئی که در

جنگ اوکیناوا جان خود را از دست میدهند تحت عنوان «برج زنبق ها» بسازد. این فیلم موفقیت بزرگی بدست میآورد. «اوگتسو» ی میزوگوشی و «داستان توکیو» ی اوزو ساخته می شوند. ملودرام عاشقانه ی «چه نام داری؟» رکورد تازه‌ئی در فروش کسب می کند. یوشیمورا در «قبل از سپیده دم» دوره‌ی می جی را از نقطه‌دید مردم عادی مورد بررسی قرار میدهد.

۱۹۵٤

کینوشیتا با «باغ زنان» مبارزه علیه دوره‌ی فئودالی را نشان میدهد و سپس با «بیست و چهارچشم» یک اثر احساساتی گیرا به وجود میآورد. کوروساوا یکی از بزرگترین فیلم های دوره‌ی درام «هفت سامورائی» را می سازد. یوشیمورا شاهکار «تنگه آشیزوری» و ناروسه «آخرین گلهای داودی» را عرضه میدارند. میزوگوشی «سانشو، نگهبان دژ» در خصوص یک افسانه‌ی قرون وسطائی ژاپنی، کارگردانی می کند. هیولای «گودزیلا» موفقیت شایانی بین عامه بدست میآورد و به صورت سریال درمیآورد.

۱۹۵۵

دو شاهکار درباره‌ی عشق استوار و پابرجای یکزن به مردی بی ارزش ــ «ابرهای متغیر» اثر ناروسه و «روابط زن و شوهری» اثر تو یودا ــ از طرف منتقدین مورد انتقاد قرار می گیرد و فیلم هائی «قهقرائی» خوانده می شود. «نیزه خونین در کوهستان فوجی» تومواوچیدا یک اثر شاعرانه، طنزآلود و سرشار از احساس خشونت تلقی می گردد. کینوشیتا قصه‌ی دلتنگ وار عشقی «تو شبیه گلهای داودی وحشی بودی» را کارگردانی می کند در «رکورد زنده ماندن» کوروساوا به امکان جنگ اتمی نظر می افکند. گوش «رشدیافته ها» را در باره‌ی ژاپن می جی می سازد.

۱۹۵٦

کن ایچی کاوا فیلم ضدجنگ خود را همراه با تمی مذهبی بنام «چنگ برمه» عرضه میدارد. فیلم «تاریکی در ظهر» ایمائی به صورت یک سند اجتماعی درمیآید. در این سال، آثار ملودرام عاشقانه جای خود را به سری فیلم هائی در باره‌ی جوانان یاغی تحت عنوان «قبیله‌ی آفتاب» میدهد.

۱۹۵۷

فیلم های دوره‌ی درام استودیوی «توئیی» به شهرت میرسد. کوروساوا «تخت خون» را برپایه‌ی «مکبث» می سازد. میوجی ایکی «برادران ناتنی» را درباره‌ی طبیعت فئودالی پیش از جنگ کارگردانی می کند. فیلم یوزو کاواشیما «افسانه‌ی خورشید در آخرین روزهای قلمرو قدرت» عمق تازه‌ئی به جنبه های طنز و مطایبه‌ی سنتی می بخشد.

۱۹۵۸

یاسوزو ماسوموراکمدی هنری «غولها و اسباب بازیها» را در مورد تاجران ژاپنی می سازد. یوجیرو ایچی هارا در قالب تیپی مثل «جیمزدین» بین جوانهای یاغی محبوبیت می یابد. بازار فیلم درژاپن در انحصار شش استودیوی عمده ــ توهو، شوشیکو، دائیی، شین توهو، نیکاتسو و توئیی درمیآید که هر کدام سالیانه صد فیلم به بازار عرضه می دارند.

۱۹۵۹

قسمت اول و دوم فیلم ماساکی کوبایاشی «قیودات بشری» تراژدی منچوری در اواخر جنگ جهانی

دوم، پخش میگردد. وقتی قسمت ششم آن در سال ۱۹۶۱ خاتمه می‌پذیرد، این فیلم به عنوان طویل‌ترین اثر سینمائی ژاپن به مدت نه ساعت شناخته می شود. نوبوناکاگاوا «داستان شبح یوتوسایا در توکایدو» را براساس یک اثر پرهیجان کلاسیک می سازد. کن ایچی کاوا «آتش در دشت» را درباره‌ی مقاومت سربازان ژاپنی در فیلیپین به وجود میآورد. ساتوو یاماموتو «آهنگ ارابه» را راجع به زنی که در یک مزرعه‌ی فئودالی زندگی می کند، ارائه میدهد.

۱۹۶۰

ناگیسا اوشیما تصویری از طغیان جوانان را علیه‌ی جامعه‌ی خود در «داستان بیرحم جوانی» ترسیم می سازد و سپس جنبش دانشجویان چپی را در «شب و مه در ژاپن» تجسم می بخشد. کارگردانهای جوانی که در شوشیکو آغاز به فعالیت کرده‌اند به عنوان «موج نوی شوشیکو» اشتهار می یابند. کینوشیتا «رودخانه فیوفوکی» شاهکار بر مبنای جنگهای قرون وسطی ارائه می دهد. کن ایچی کاوا اثر دلتنگ وار خویش «برادر آن زن» را به وجود میآورد و کانه‌تو شیندو «جزیره» را بدون دیالوگ و با بودجه‌ئی اندک و اکیپی ده‌نفره کارگردانی می کند. این فیلم در فستیوال مسکو جایزه اول را می گیرد و مدلی برای فیلم های کم‌خرج مستقل تلقی می شود.

۱۹۶۱

در «خوکها وناوگان جنگی» شوهئی ایمامورا با دیدی طنزآلود به زندگی سخت ژاپنی ها در یک بندر نیروی دریائی آمریکا، می‌پردازد. در «پسران بد» سوسوموهانی از متخلفین واقعی به جای هنرپیشه ها در فیلم استفاده می کند. کوروساوا «یوجیمو» را برپایه‌ی حاشیه‌ی کارهای نمایشی دوره درام می سازد.

۱۹۶۲

«گروه سوءقصد کنندگان» اثر ساتو یاماموتو، «خیابان گنبد» اثر کیرو و اورایاما، «بهاران گرم آکیزو» اثر یوشی شیگه یوشیدا، و «هاراکیری» اثر ماساکی کوبایاشی از فیلم های مهم این دوره است. شینتارو کاتسو هنرپیشه‌ئی که در دهه‌ی ۳۰ــ ۱۹۲۰ با بازی در سریال «سازن تانگه» محبوبیت یافته بود، در فیلم «داستان زاتوچی» نقش یک شمشیرباز نابینا را بازی می کند وچنان مورد استقبال قرار می گیرد که طی دهسال، هر سال در دو تا سه فیلم از این نوع داستان ظاهر می شود.

۱۹۶۳

مد فیلم های جدید «یاکوزا» آغاز می گردد. فیلم های پر از صحنه های شمشیر بازی از طریق این شخصیت های یاکوزائی (یاغیان) از دهه‌ی ۱۹۲۰ به محبوبیت میرسد که بعداً به صورت «یاکوزا»ی جدید در زمینه‌ی معاصر با رنگ و خشونت بیشتر و اعمال کابوکی وار مجدداً مورد توجه واقع می شود. محبوبیت این سری فیلم های یاکوزائی دهسال است وپس از آن بکلی ازپرده‌ی سینماها محو می گردد. آغاز آن با سریال «یک زندگی باشکوه» به وسیله‌ی تلویزیون است. در این سال، ایمامورا نیز فیلم «زن عنکبوت» را بر مبنای مطالعه عمیقی در زندگی یک روسپی می سازد.

۱۹۶۴

در این سال، ایمامورا «قصد جنایت»، ماساکی کوبایاشی «کویدان»، هیروشی تشی گاوارا «زنی در شن»، اوچیدا «در مضیقه‌ی گرسنگی»، ایچی کودو «غوغای بزرگ» و ماساهیرو شینودا» «سوءقصد» را به

وجود میآورند. توجه تماشاگران سینما همچنان معطوف به مسابقه های تلو یزیونی است.

۱۹۶۵

ایچی کاوا «المپیک توکیو» و کوروساوا «ریش قرمز» را عرضه می کنند.

۱۹۶۶

در این دوره، سکس نقش عمده‌ئی در فیلم ها می یابد: ایمامورا «برهنه سازان: مقدمه‌ئی بر انسان شناسی»، اوشیما «خشونت در ظهر»، ماسومورا «فرشته سرخ» و سیجون سوزوکی «مرثیه خشونت» بر این زمینه می سازند.

۱۹۶۷

اوشیما فیلم «نوشته ئی بر آواز زشت ژاپنی» را برپایه‌ی روابط عشقی می سازد و ایمامورا مستند «مردی که ناپدید می شود» را درباره‌ی زندگی خصوصی زنی که از طریق دوربین مخفی مرور می شود، ارائه میدهد. در همین زمان، کوجی واکاماتسو «زنان متجاوز در لباس سپید» را که یک اثر سادو ــ مازوخیستی «پینک» محسوب می گردد، کارگردانی می کند.

۱۹۶۸

کوساکا یاماشیتا بهترین فیلم «یاکوزا» ئی جدید را بنام «عالیترین رئیس قمارباز» را می سازد. با اثر آوان گارد اوشیما «مرگ با طناب دار»، کارگاه هنرژاپن دست به ساختن تعدادی فیلم های کم خرج میزند که هنوز هم فعالیت های خود را در همین زمینه ادامه میدهد. ایمامورا «امیال ژرف خدایان» را به وجود میآورد و یک تراژ یکمدی (کمدی تلخ) مرسوم به «گلوله‌ی انسانی» توسط کیهاچی اوکاموتو موفقیت می یابد. شینسو که اوگاوا با مستند «تابستان در سانریزوکا» درباره‌ی دهقانهائی که می خواهند از ساختن فرودگاهی در زمین های مزروعی خود جلوگیری کنند، توجه را جلب می سازد.

۱۹۶۹

در دهه‌ی ۱۹۶۰، جنبش جوانان تغییرات عمده‌ئی در جهان پدید میآورد و اوشیما با «خاطرات یک دزد شینجوکو» بر زمینه‌ی همین تغییرات، جوانهای توکیو را ترسیم می کند. در «خودکشی مضاعف» ماساهیرو شینودا کابوکی را با نوعی درام آوان گارد درهم میآمیزد. یوجیرو یامادا کمدی «مرد بودن چه سخت است» را می سازد.

۱۹۷۰

یوشی شیگه یوشیدا «اروس به اضافه قتل عام» را که شاهکاری آوان گارد درباره‌ی عشق و انقلاب میان آنارشیست های دهه ۱۹۲۰ است، عرضه میدارد. ایمامورا مستند طویل «تاریخ پس از جنگ ژاپن» را راجع به یک بندر نیروی دریائی آمریکا خلق می سازد. اوشیما تفرقه‌ی بین فکر و واقعیت را در «مردی که اراده‌ی خود را روی فیلم از دست داد» ترسیم می کند.

۱۹۷۱

نوریاکی تسوچیموتومستند «میناماتا: قربانیان دنیای خویش» را در خصوص ماهیگیران دریای مسموم به وجود میآورد. شوجی ترایاما «کتابهای خود را دور بریزید و به خیابانها بیائید» یک کمدی شیرین آوان گارد را عرضه میدارد. در فیلم «تشریفات»، اوشیما به تاریخ پس از جنگ ژاپن نظر می افکند. استودیوی نیکاتسو جهت جلوگیری از ورشکستگی، به فیلم های سکسی کم خرج «رومان» پناه می برد.

۱۹۷۲

تاتسومی کوماشیرو «سایوری ایچی جو ــ هوس نمناک» را درباره‌ی زندگی یک رقاصه‌ی استریپ تیز می سازد و سپس به یکسری فیلم های عشقی مملو از زندگی و آزادی رو میآورد.

۱۹۷۳

محبوبیت فیلم های جدید «یاکوزا» خاتمه می‌پذیرد و آثار گانگستری پر از خشونت و نزاع جایگزین آن می شود. تنها در این میان سری فیلم «نبردهای بدون شرف و انسانیت» اثر کینجی فوکاساکو با فروش خوبی رو برو می شود.

۱۹۷٤

کوماشیرو «اتاق پشتی به اندازه‌ی چهار و نیم» اثر عشقی پراحساس وپوچ گرای خود را ارائه می دهد.

۱۹۷۵

فوکاساکو «گورستان شرف و انسانیت» که یک شاهکار خشونتی در نوع خود محسوب می گردد را کارگردانی می کند. ساتسوو یاماموتو برپایه‌ی مسائل سیاسی ژاپن «کسوف ناقص» را عرضه میدارد.

۱۹۷٦

اوشیما «قلمرو احساسات» را که شاهکاری در مورد مسائل عاطفی است می سازد. این فیلم درپاریس چاپ می شود و نسخه‌ئی از آن که درژاپن به نمایش درمیآید به وسیله‌ی سانسور تکه‌پاره می شود. کازوهیکو هاسه گاوا فیلم «قاتل جوان» را به وجود میآورد که درامی است در باره‌ی مرد جوانی که والدین خویش را به قتل میرساند.

۱۹۷۷

«دستمالهای زرد خوشبختی» اثر یوجی یامادا موفقیت غیرمنتظره‌ئی می یابد. بازیگر زن، ساشیکو هیداری فیلم «در امتداد جاده‌ی طویل» را که فیلمی گیرا در خصوص زندگی کارگران راه آهن است، کارگردانی می کند. کانه شیندو «سفرهای تنهائی چیکوزان» را بر مبنای زندگی یک موزیسین نابینای سرگردان می سازد.

۱۹۷۸

یاسوزو ماسوموورا «خودکشی دو باره درسونه زاکی» را براساس یک نمایشنامه‌ی کابوکی از غرایزی که به مرگ می انجامد، عرضه میدارد.

۱۹۷۹

ایمامورا فیلم نیمه‌مستند خویش «انتقام برای ماست» را در باره‌ی مردی که به چند قتل مبادرت میورزد، ارائه میدهد.

۱۹۸۰

کوروساوا مرثیه‌ی حماسی خود را بر مبنای نبردهای عظیم قرون وسطائی بنام «کاگه موشا» می سازد. سوزوکی «زیگونر وایزن» داستان شبح وار خویش را کارگردانی می کند.

۱۹۸۱

کوهئیی اوگوری «رودخانه گل آلود» را در باره‌ی طفولیت و رفاقت و بیداری نابهنگام آنها در برابر

واقعیات بلوغ، خلق می سازد. یوشیتارو نگیشی «رعد دوردست» را براساس مقاومت شجاعانه‌ی یک دهقان جوان علیرغم زوال کشاورزی در مقابل ژاپن صنعتی، ترسیم می کند. این، هر دو کارگردان جوان از طرف منتقدین مورد تحسین قرار می گیرند و همچنین سوزوکی به خاطر فیلم «کاگه روزا» داستان نو و زیبای شبح وار و خیال انگیز خویش مورد توجه واقع می شود.

منتشر کرده است:

کار و زندگی (مجموعه عکس)			
چگونه فیلمنامه بنویسیم	سید فیلد	مسعود مدنی	۴۰۰ ریال
چگونه فیلم داستانی بسازیم	آرتور. ال. گـکیل		
	دیوید. ا. انگلندر	مسعود مدنی	۳۰۰ ریال
سینمای مستند رومن کارمن	کنستانتین اسلاوین	احمدضابطی جهرمی	۱۲۵ ریال
سینمای الجزایر	هلاسمان، گی هنه بل، علی موکی	احمدضابطی جهرمی	۱۸۵ ریال
فیلمنامه مادر	و.ا. پودوفکین، ن.آ.زارخی.	احمدضابطی جهرمی	۲۰۰ ریال
منتخب طرح ها و طراحی ها	اس. ام. ایزنشتین	امین کوشیار	
		احمدضابطی جهرمی	۴۵۰ ریال
سینمای نوین مجارستان	احمدضابطی جهرمی		۲۵۰ ریال
تاریخ سری سلطان در آبسکون	بهرام بیضایی		۲۰۰ ریال
سینمای رویاپرداز ایران	محمد تهامی نژاد		
سینمای ژاپن	تاداثوساتو	پرویز نوری	
تئوری های اساسی فیلم	دادلی اندرو	مسعود مدنی	