اشاره:

آنچه می‌خوانید مصاحبه‌ای است با نابغهٔ سینمای ژاپن ـ آکیرا کوروساوا.

مصاحبه‌ای که بیشتر به «تک‌گویی» شبیه است، ساختار این گزارش یا مصاحبه در عین سودمندی، «غیر عادی» است، به این معنا که علاوه بر شخص کوروساوا، از نظریات برخی کسانی که به نحوی به او مربوط بوده‌اند نیز ذکری به میان آمده است.

کوروساوا در این مصاحبه از نخستین مراحل تهیه فیلم‌هایش شروع می‌کند و افکار و اندیشه‌ها و خاطرات و دلمشغولی‌هایش را در ضمن کار برای ما شرح می‌دهد.

هر چند در این متن از برخی فیلم‌های کوروساوا همچون «ریش قرمز»، «یوجیمبو» و... نامی به میان نیامده است اما به جرأت می‌توان گفت که این مصاحبه، در میان متن‌هایی که در این زمینه به فارسی برگردانده شده است، در بردارنده اطلاعات با ارزش تازه‌ای است.

عنوان «مردباد» از یکی از جملات کوروساوا در این مصاحبه گرفته شده است. ضمناً در تهیه این مطلب از منابع زیر استفاده شده است:

۱ـ کتاب «اکیرا کوروساوا» ـ مسکو، ۱۹۷۷ (در ضمن سلسله کتابهای آشنایی با کارگردانهای جهان)

۲ـ کتاب «فیلم‌های کوروساوا» نیویورک ۱۹۶۰

۳ـ مصاحبه‌های کوروساوا با مجله «سایت اندرساوند» تابستان و پائیز ۱۹۶۴

۴ـ میزگرد ـ مجلهٔ ژاپنی «کیتودزیون» ۱۹۷۰ شماره ۹

۵ـ مصاحبه مطبوعاتی کوروساوا در مسکو، ۱۹۷۵.

کوروساوا در بیست و سوم مارس ۱۹۱۰ به دنیا آمده است.

کوروساوا: من سه خواهر و سه برادر داشتم که همگی از من بزرگتر بودند. من در کودکی بچهٔ گریانی بودم. و به دلیل ضعف و ناتوانی مفرط ـ و نه رشد جسمانی ـ از همه همسالانم عقب افتاده بودم. وقتی بعد از جنگ فیلمی را از «آناتاکی» به نام «کودکان از یاد رفته» تماشا می‌کردم به یاد خودم و کودکی‌ام افتادم. ما از سه نسل پیش در توکیو زندگی می‌کردیم یعنی ما توکیویی‌های اصیلی بودیم. مادرم شخصیتی نرم و شفاف داشت، به خلاف پدرم که سخت‌گیر و خشن بود. او بعد از تمام کردن مرحلهٔ نخست آموزشگاه «نویوما» (دانشکده افسری) داوطلبانه به ارتش پیوست، آنگاه به ورزش پرداخت و به عضویت جمعیت ورزشکاران درآمد. و با تلاشهای او بود که نخستین باشگاه شنا در ژاپن افتتاح شد. او پس از مدتی در یك مدرسه متوسطه به آموزش مربیان ورزش مشغول شد.

من در یکی از محله‌های اطراف توکیو به دنیا آمدم. خانهٔ ما نزدیك آموزشگاهی بود که پدرم در آنجا درس می‌داد. لذا خیلی وقتها به تماشای بازی بسکتبال دانشجویان می‌رفتم آنها مرا مثل دو برادر دیگرم که مبتلا به بیماری ریوی بودند دربازی شرکت نمی‌دادند. چون پیکر لاغرم به من اجازه تمرینهای ورزشی نمی‌داد. در همان سالها بود که تصمیم گرفتم در آینده ناخدای یك کشتی تجارتی بشوم.

وقتی در کلاس دوم ابتدایی درس می‌خواندم، خانوادهٔ ما به مرکز پایتخت منتقل شدند و در آنجا بود که درسم را در یك دبستان دیگر ادامه دادم و با همشاگردی‌ام «کینوسوکی اویکوسا» دوست شدم (او بعدها فیلمنامه‌نویس شد)

اویکوسا (فیلمنامه‌نویس): یادم می‌آید وقتی که «آکیرا» در مدرسه ما ثبت نام کرد، کسی از بچه‌ها به او محل نمی‌گذاشت و این اواخر بود که به عنوان ناظر شعبه برگزیده شد. آکیرا درباره کودکی‌اش می‌گوید که بچهٔ گریانی بوده است، من این حالت را در او ندیدم. بهتر است بگوییم که او آدم بی‌فکری نبود. یادم می‌آید که او به طور معمول با بچه‌های تنبل و زرنگ به یك اندازه رفاقت می‌کرد. خیلی وقت‌ها باهم برای بازی به ساحل «ایروکافی» می‌رفتیم، اودرشمشیربازی ازبقیه متمایز بود. عادت داشت که شمشیری از چوب خیزران با خودش حمل کند. او مثل یك فرمانده حرف می‌زد و رفتار می‌کرد، و برای خودش شخصیتی خاص قائل بود؛ و این شاید به آن دلیل بود که او از یك خاندان اصیل سامورایی بود. او حتی در سال‌های مدرسه از دروغگویی و حقه‌بازی‌های مختلف در موقع بازی بدش می‌آمد. به یاد دارم که اشتیاق زیادی به نقاشی و خطاطی داشت و هر دو را تمرین می‌کرد.

کوروساوا: معلم نقاشی مدرسه ما ـ که به او «ناتیکاوا» می‌گفتند ـ نسبت به زمان خودش شخصی مترقی بود و متعصبانه از مساله تربیت جوانان هواداری می‌کرد. او تاکید می‌کرد که مساله اساسی، آفریدن شرایطی سالم برای تربیت جوانان است. یادم می‌آید که ما در روزهای یکشنبه به خانه‌اش می‌رفتیم تا با او بحث کنیم، و او همان کسی بود که مرا با هنرهای زیبا ـ و از خلال آن با سینما ـ آشنا کرد. پدرم نیز مشوق من در این زمینه بود. یادم می‌آید که وقتی قدم به دبیرستان «کیکا» گذاشتم بیش از دانش آموزان دیگر از امور نظامی بدم می‌آمد. مدیر مدرسه ما یك سرهنگ بازنشسته بود و بچه‌ها را وادار به حمل سلاح می‌کرد و آنها را وامی‌داشت مثل سربازها فریاد بزنند.

● «آکیرا کوروساوا» و تجربه‌های سینمایی‌اش

مردبادها

● ترجمهٔ محمدرضا ترکی

من همیشه از درس او گریزان بودم، هیچ تفنگ یا سلاح دیگری را به دست نگرفتم و بالطبع در هیچ کلاس تیراندازی شرکت نمی‌کردم و در این «درس» نمرهٔ «صفر» گرفتم. وقتی دبیرستان را در سال ۱۹۲۷ به پایان بردم تصمیم گرفتم که یك هنرمند بشوم، لذا وارد مدرسه هنر غربی «داستیوسیا» شدم. در طی سالیان تحصیل ـ هشت سال ـ موفقیت‌هایی به دست آوردم، به عنوان مثال تـابلوهایم دوبـار در نمایشگاههای بزرگ هنری به نمایش درآمد. و در همین دوره بود که تصمیم گرفتم با دستمزد کارهایم زندگی‌ام را بگذرانم و شروع کردم به کشیدن تصاویری برای یکی از مجلات زنانه. من همهٔ تلاشم را کردم اما گذران زندگی تنها از راه این درآمدها ناممکن بود، دیگر نتوانستم تحصیلاتم را ادامه دهم.... با این اوضاع و احوال سفر کردن به خارج برای ادامهٔ تحصیل چیزی بود که حرفش را هم نمی‌شد زد. بعد اینطور فکر کردم: فرض کنیم که من از راه نقاشی بتوانم گذران زندگی کنم اماتابلوهای من به درد چه کسی می‌خورند؟ من اشتیاق به خواندن داشتم. ما ساعاتی را به بحث درباره تولستوی، تورگینف، داستایوسکی و دیگران و بخصوص دربارهٔ داستایوسکی، سپری می‌کردیم. من او را خیلی دوست داشتم و هنوز هم دوست دارم و بر من تاثیر فراوانی گذاشته است. از طرف دیگر نمی‌توانم تاثیر برادر بزرگم «هیکو» را از یاد ببرم. او شخصیت مستعدی داشت و به سینما عشق می‌ورزید. او در اواخر دورهٔ سینمای صامت زیر نظر «تیمی تسودا» حوادث فیلم را در اثنای نمایش تفسیر می‌کرد. او توضیحات خوب و موثری دربارهٔ حوادثی که روی پرده در جریان بود، بیان می‌کرد و تماشاگران را به وجد می‌آورد. اما پدرم از «هیکو» و راه و رسم زندگی‌اش راضی نبود، زیرا پدرم درگذشته یك نظامی بود و هنوز در اعماق وجود خویش روحیه آن محیط را حفظ کرده بود.

سیینی ایدا (منتقد سینمایی): من هیکو کوروساوا را می‌شناختم و در اثناء کار در تئاتر «تیکوکو» با مقاله نویس و منتقدی به نام آکیرا کوروساوا آشنا شدم که خطاط ماهری بود. آنگاه شروع کرد برای گفتگو با من به خانه ما رفت و آمد کردن. او جوان بلندبالا و لطیفی بود که گمان نمی‌کردی روزی به چنین شهرتی برسد.

کوروساوا: من با برادرم ملاقات می‌کردم ـ و البته بدون اطلاع پدرم ـ آنها در خانه اشان همیشه از حضور من خوشحال می‌شدند. او با من به جشن‌های «ایوسی» می‌آمد ـ (یك گروه نمایش‌های گوناگون ژاپنی قدیم) این جشن‌ها در اصل مبتنی بر اساطیر سامورایی بود. علاوه بر این با من به سینما می‌آمد و چون کارت کارکنان سینما را با خود داشت ما بدون خرید بلیت وارد سالن‌های نمایش می‌شدیم. و چقدر باهم بحث می‌کـردیم. من چیزهـای زیادی بخصوص در زمینهٔ ادبیات از او یاد گرفتم. او سرانجام در پی یك بحران شخصی خودکشی کرد. شامگاه روزی را که خودکشی کرد به خوبی به یاد دارم. با من به سینمایی در محله «بامتی» آمده بود. فیلم که تمام شد مرا به خانه روانه کرد. در ایستگاه «سنی اکوبا» خداحافظی کردیم. بعد شروع کرد از پله ها بالا برود اما برگشت و به من اشاره کرد که به طرفش بروم، نگاهش را به طور مستقیم به چهره‌ام دوخت و برای مدتی براندازم کرد، بی آنکه چیزی بگوید و به این ترتیب از هم جدا شدیم. اینك به یاد می‌آورم که او در آن لحظات رنج می‌کشید. او از نظر من دوست داشتنی‌ترین برادرم بود و هیچ چیزی بعد از ازدست دادن او تسلی بخشم نبود. حوالی سال ۱۹۳۶ دریافتم که باید تشکیل خانواده بدهم. یك روز در روزنامه آگهی یك شرکت سینمایی را خواندم که به یك دستیار کـارگردان نیازمنـد بودنـد و یك آزمـون ورودی گذاشته بودند. با آنکه عاشق سینما بودم اما علاقه‌ای در دلم برای پیدا کردن کاری در سینما احساس نمی‌کردم. ولی این را هم فهمیده بودم که نمی‌توانم برای همیشه سربار خانواده‌ام باشم، لذا با جدیت برای به دست آوردن این شغل شتافتم. هیات ممتحنه از ما خواستند مقاله‌ای دربارهٔ «ریشه‌های کمبود در سینمای ژاپن و چاره‌یابی آن» بنویسیم. این راهم بگویم که به اعتقاد من اشکال اساسی سینمای ژاپن در ناهم‌آهنگی و ضعف سازماندهی بود. خلاصه، من به آن آگهی پاسخ دادم و مقاله‌ام را فرستادم و آنها نیز خیلی زود مرا خواستند. پنجاه نفر داوطلب این شغل بودند درحالیکه تنها برای پنج نفر جای خالی وجود داشت. در هنگام امتحان بریده‌هایی را از روزنامه درباره کارگری که عاشق یك رقاصه شده بود در اختیار ما گذاشتند و از ما خواستند با الهام از این حادثه چیزی بنویسیم. یادم می‌آید که من مطلبی دربارهٔ تباین زندگی کثیف در محله‌های کارگری با شکوه و جلال مراکز تفریح و خوشگذرانی و رفاه آنجا نوشتم. آنگاه ما را به غذاخوری شرکت سینمایی «پی،اس،ال» دعوت کردند و در آنجا بود که برای نخستین بار «کادزیرویاماموتو» را ملاقات کردم.

کادزیرو یاماموتو (کارگردان): نخستین بار در آن جلسه امتحان، با کوروساوا آشنا شدم. بیشتر داوطلب‌ها نتوانسته بودند از عهدهٔ امتحان کتبی بیرون بیایند و وقتی نوبت به امتحان شفاهی رسید، افراد کمی باقی مانده بودند. در امتحان شفاهی از وسعت معلومات او شگفت‌زده شدم، اطلاعات او تنها در زمینهٔ سینما و هنر خلاصه نمی‌شد. شگفتی من از این بود که او انسانی دهن‌بین و سطحی نبود. او از هنرمندانی که به آنها نزدیکی بیشتری داشت مثل «آکیرا تانیرانا» و «تیسایا» حرف زد. دلایلی هم که می‌آورد قانع کننده بود. استودیو ما نیازمند کسانی بود که بشود به آنها امید بست و کوروساوا ازآنها بود. من هم سفارش کردم او را بپذیرند.

کوروساوا: وقتی به مرحله امتحان شفاهی رسیدیم فقط هفت نفر از مجموع داوطلبان باقی مانده بودند، اعضای هیأت گزینش پیرامون میز بزرگی نشسته بودند و یکی از آنها دربارهٔ مسائل خانوادگی من ریزبینی می‌کرد که از دستش به تنگ آمدم و گفتم: این امتحان است یا بازجویی؟! بعداز این برخورد فکر کردم که قبول شدنم دشوار است و از این لحاظ ناراحت هم نبودم. اما بعداز مدتی به من خبر دادند که قبول شده‌ام. من بعداز پذیرفته شدن با پدرم مشورت کردم. او به من گفت این کار برای تو به منزلهٔ یك مکتب حیات بخش است. حرفهایش قانعم کرد و اینچنین بود که کار در استودیو را آغاز کردم.

کار کردن در آنجا برایم جالب نبود، حتی یك بار تصمیم گرفتم که آنجا را رها کنم اما کارکنان آنجا قانعم کردند که بمانم. بعداز آن مرا به گروهی ملحق کردند که زیر نظر «ماموتو» کار می‌کردند. در این موقع بود که همه چیز تغییر کرد. او یك معلم حقیقی بود و اگر من به شهرتی رسیده‌ام، مرهون اوست. از آن پس بود که سینما جزئی از زندگانی‌ام شد. وقتی مرا به دستیاری او برگزیدند، او در همهٔ جزئیات کار با من بحث و تبادل نظر می‌کرد. کم کم در کارم شتاب می‌گرفتم و تب و تاب کار مرا فرا می‌گرفت. او به من یاد داد که در همهٔ مراحل ساختن فیلم از نوشتن فیلمنامه و مونتاژ تا همه کارهای دیگر فیلم و تا الفبای کارگردانی مشارکت کنم. او به من شیوهٔ تطابق بخشیدن میان بینش نظری و واقعیت را آموخت.

یاماموتو (کارگردان): من نظرم را دربارهٔ کوروساوا از روز نخست که وارد استودیو شد، هرگز تغییر ندادم. او خوب می‌دانست که چگونه با مردم تا بکند و در عین حال بر روی دیدگاه خودش بماند و پافشاری بکند. یادم می‌آید یك روز به او نوشتن چند سناریو را پیشنهاد کردم او بعداز دو، سه بار تلاش کردن موفق به این کار شد. معروف است که دستیار کارگردان به نحوی عمقی در ژرفای کار غرق می‌شود، اما کوروساوا با این همه، فرصت برای نوشتن سناریو نیز پیدا می‌کرد. او به شکل مفیدی کار کرده بود او را باید از کسانی شمرد که تحت تأثیر الهام کار می‌کنند و نه با فشار عصا! سناریوهایش از نظر مضمون و همچنین از نظر بیان زیبا بود. خوب یادم هست که به او کار مونتاژ را آموختم و او تنها درطی ماههای تابستان این کار را به خوبی فرا گرفت. او به واقع انسان با استعدادی بود. گاهی که فرصتی دست می‌داد ـ حتی اگر برای چند دقیقه ـ باهم دربارهٔ زندگی و هنر گفتگو می‌کردیم. یك بار من واو، به همراه «انکینی تانیکونی» بعداز کار به «تامانوی» رفتیم که از بزرگترین محله‌های تفریحی آن زمان بود و در یکی از بارهای آنجا نشستیم. عده‌ای از دختران جوان هم آمدند و در اطراف ما نشستند اما ما به گفتگوی خودمان ادامه دادیم. در همین موقع بمباران هوایی شروع شد. یکدفعه دیدیم که مردم ماسك ضدگاز زده‌اند ولی ما بی‌اعتنایی نشان دادیم و بی‌آنکه از جایمان تکان بخوریم، به بحث‌هایمان ادامه دادیم. این کار برای ما یك نوع مخالفت با جنگ شمرده می‌شد.

کوروساوا: من پشت سرهم تعداد زیادی سناریو نوشتم، زیرا این آرزو را داشتم که کارگردان بشوم. اما در استودیو چنین فرصتی را به من نمی‌دادند. آنها هیچوقت به من نگفتند: دستت درد نکند، حالا فیلمی از این سناریوها بساز!

یاماموتو: وقتی فیلم «اسبها» را تمام کردم. کوروساوا هنوز دستیارم بود. او از لحاظ پیشرفت به جایی رسیده بود که یك «من» دوم شمرده می‌شد. او پاسخگوی همه مسایل گروه ما بود او حتی از همه اسناد من در شرکت‌های «توهوکو» فتوکپی تهیه می‌کرد. وقتی من با خیال آسوده به توکیو می‌رفتم تا کاریك کمدی موزیکال را شروع کنم، در شرکت و محل کار، همه مطمئن بودند که حتی اگر من نباشم با وجود کوروساوا کارها با آرامش و برطبق اصول به پیش می‌رود. او یك بار متوجه فاصله گرفتن برخی صحنه‌ها از فیلمنامه شده بود ـ چیزی که خود من متوجه آن نشده بودم ـ و آن را تصحیح کرده بود. او در کارهایش سخت کوشا بود و سعی می‌کرد اعجاب یاران و همکارانش را در گروه برانگیزد و این کار آنقدر تکرار شده بود که همه را وادار می‌کرد اعتراف کنند که کوروساوا دارای یك استعداد خارق‌العاده است.

کوروساوا: حالا وقتی به آن وقت‌ها فکر می‌کنم یاماموتو را به یاد می‌آورم. در آنجا چندنفری بودند که یاماموتو استاد آنها شمرده می‌شد و من یکی از آنها بودم. هرچند کارهای ما در یك سطح نبود اما ما یا همهٔ تلاشمان می‌کوشیدیم که چیزی را در فیلم‌هایمان کشف کنیم و اگر در این کار موفق شدیم مرهون یاماموتو و مکتب او هستیم.

یاماموتو: از همان آغاز، کوروساوا در جدا کردن حقیقت از نیرنگ وفریب خطا نمی‌کرد و تلاش زیادی را برای کنار گذاشتن همهٔ فریب‌ها به کار می‌برد. این ویژگی مهمی برای کوروساوای کارگردان شمرده می‌شد و یکی از نشانه‌های کوروساوای هنرمند بود. کوروساوا از وقتی که نقاش بود دارای این ادراك خطاناپذیر در شکار حقیقت بود و وقتی که کارگردان شد آن را با خودش حفظ کرد، و مدتی پیش از آنکه دست به کارگردانی فیلم «حماسهٔ جودو» بزند این احساس در وجود او نضج گرفته بود.

۱ـ فیلم «حماسهٔ جودو» ، سال ۱۹۴۳

این نخستین فیلمی بود که کارگردانی کردم، ولی به نظر خودم بیانگر شخصیت خاص من نبود. من فکر می‌کردم به طور کامل آماده هستم، اما وقتی برای نخستین بار فریاد زدم «آماده، شروع!» آنهایی که در اطرافم بودند، گفتند که صدایم غیرطبیعی بود. من به طور شخصی اوضاعی را که تحت تأثیر آن به فیلمسازی روی آوردم به یاد دارم. من چیزهایی دربارهٔ رمان «تسویوتومیتا» به نام «حماسهٔ جودو» شنیدم و یکباره شستم خبردار شد که باید کار باارزشی باشد. بلافاصله به سراغ تهیه کننده‌ای به نام «ایفا موری» رفتم و از او خواستم که امتیاز به فیلم کشیدن این رمان را بخرد. او از من پرسید: این رمان را خوانده‌ای؟ گفتم: چطور، این رمان هنوز منتشر نشده است! بالاخره وقتی رمان بیرون آمد نسخه‌ای از آن را خریدم و در یك شب، تمام آن را خواندم. صبح آن روز برای بار دوم به سراغ آن تهیه کننده رفتم و به او گفتم: من می‌توانم این رمان را به فیلم بکشم. و از او خواهش کردم امکانات مالی این کار را فراهم کند. ایفاموری خود امتیاز این کار را خرید. در طی دو روز بعد همهٔ

● تکنیك تنها موقعی به درد می‌خورد که کارگردان حرفی برای گفتن داشته باشد. تکنیك در حد ذات خود و بدون یاری عناصر دیگر قاتل اندیشه است، در حالیکه اندیشه بیش از هر چیز دیگری اهمیت دارد.

● کوروساوا: من همیشه از زاویه اجتماعی به سینما نگاه می کنم.

● من از آدمهایی هستم که با تمام توانشان در کار غرق می‌شود. من کار در تابستان داغ و زمستان سرد و آزار دهنده را دوست دارم، بارش پی درپی برف و باران را دوست دارم و فیلم‌هایم این عشق را نشان می‌دهند.

استودیوهای بزرگ برای خریدن امتیاز این رمان تلاش می‌کردند. زیرا بافت این رمان برای تهیه یك فیلم جذّاب ایده آل بود و چنین فیلم‌هایی در آن دوره ـ سال ۱۹۴۳ ـ خیلی رایج بودند. زمان، زمان جنگ بود و ما را مجبور می‌کرد که هرچه را که می‌شود و نمی‌شود به تصویر بکشیم. فیلمساز مجبور بود فیلم‌هایی مطابق باسیاست دولت بسازد. در آن موقع نظریه‌ای حاکم بود که فیلم ژاپنی حقیقی باید به شکل ساده‌ای ساخته شده باشد، من با این نظریه موافق نبودم اما اگر می‌خواستم به نظریه خودم پایبند باشم باید دست به هیچ کاری نمی‌زدم! تا زمانی که اوضاع آنگونه بود تصمیم گرفتم فیلمی بسازم که بهتر یا بدتر از فیلم‌های دیگر نباشد.

۲ ـ فیلم «زیباترین»، سال ۱۹۴۴

من با این فیلم می‌خواستم «پرتره» اجتماعی زنانی را ترسیم کنم که در کارخانه‌های جنگی کار می‌کردند. به این معنی که این فیلم داستان مستند زندگی روزمرهٔ آنان بود. من از زنان بازیگر خواهش کردم که نقش‌هایشان را خیلی عادی و بدون هیچ تکلفی و بی‌هیچ خصوصیتی بازی کنند. در طول زمان فیلم‌برداری نیز آنها را وادار کردم در یك شبانه‌روزی زندگی کنند. همچنین از آنها می‌خواستم که پیش از شروع فیلمبرداری بدوند تا در موقعی که می‌خواهیم فیلم‌برداری کنیم خسته شده باشند.

۳ ـ فیلم «حماسه جودو» قسمت دوم ـ ۱۹۴۵

این فیلم را با بی‌میلی ساختم و دنبالهٔ شکلی و ساختگی فیلم نخست بود. تنها نکته این فیلم این بود که من تحت تأثیر اجرای یك هنرپیشه تئاتر به نام «ماسایوکی موری» بودم. فیلم خسته‌کننده‌ای بود.

۴ ـ فیلم «رد پای ببر»، ۱۹۴۵

می‌خواستم فیلمی را از روی سناریویی که در اختیار داشتم بسازم، ولی به تصویر کشیدن آن مستلزم تعداد زیادی اسب بود و این چیزی بود نامقدور. لذا یکی از نمایشنامه‌هایی را که به شیوهٔ تئاتر «کابوکی» بود به تصویر کشیدم. سناریو را یك‌شبه از روی نمایشنامه نوشتم. به درخواست شرکت سازنده همهٔ فیلم را بجز یك صحنه از روی طبیعت فیلم‌برداری کردم و این چیزی بود که کار ما را ساده می‌کرد. به همین دلیل می‌خواستم یك بخش پایانی برای فیلم در نظر بگیرم و در آن از تکنیك و دکورهای پیشرفته‌تری استفاده کنم. این طرح را با «فومیوهایاساکا» (موسیقیدان، دوست کوروساوا که موسیقی متن چند فیلم را تصنیف کرده است) در میان گذاشتم، اما موفق به انجام این کار نشدم و با مرگ هایاساکا اندیشه این کار نیز از میان رفت.

۵ ـ فیلم «آنهایی که فردا را ساختند»، ۱۹۴۶

در عمل این فیلم از من نبود. بلکه ماحصل تلاش خلاق و مشترك گروه ما بود. کارهایی که باید برای فیلم انجام می‌دادم همه را در یك هفته انجام دادم. بقیه مسائل فیلم نیز در طی همین هفته رو به راه شد. با آنکه ساختن فیلم بیش از یك هفته طول نکشید، فیلم بدی از آب درنیامد.

۶ ـ فیلم «بر دورهٔ جوانی‌مان افسوسی نیست»، ۱۹۴۶

سناریو اصلی که «ایدزیرو هیسانا» نوشته بود از سناریویی که ما برای ساختن فیلم به آن استناد کردیم بهتربود، زیرا دربردارندهٔ برخی حادثه‌های واقعی از زندگی «هدیمی اودزاکی» بود ـ کسی که به تهمت جاسوسی دستگیر شد و در زندان مرد ـ بدبختانه چندین سناریو وجود داشت که با حادثه‌های سناریو انتخابی من مطابقت داشتند. نخست هم بنا بود این فیلم توسط «کویسی کوسودا» ساخته شود. آن وقت، هیأت ناظر بر سناریو از من پرسیدند آیا این فیلم را خواهم ساخت یا ساختنش را به کوسودا واگذار می‌کنم؟ من به طور شخصی مخالفتی با کار کوسودا نداشتم اما وقتی صحبت از دو کارگردان می‌شود به آن معنی است که دو فیلم متفاوت ساخته خواهد شد. و این ویژگی سینماست زیرا مسأله اساسی، فیلمنامه نیست، بلکه کارگردان است من پاسخ دادم: فیلمی خواهم ساخت که بهتر از کار کوسودا باشد. طبیعی است که پاسخ من خوش آیند هیأت نبود، لذا مجبور شدم که دست به تغییراتی در قسمت دوم سناریو بزنم. به سراغ «هیسانا» (نویسنده رمان) رفتم، اما او با تغییراتی که در سناریو داده بودم موافق نبود. بالاخره شروع به کار کردیم. من معتقد بودم ـ و هنوز هم هستم ـ که کشور ژاپن باید کار را دوباره از صفر شروع کند و این آغاز چیزی نیست جز «احترام به ذات» و اعتماد به نفس. من می‌خواستم فیلمی دربارهٔ یك زن بسازم. اینطور شروع کردم که نقد فیلم را متوجه ویژگیهای قهرمان داستان کردم. قهرمان این فیلم زنی بود که برای فراموش کردن گذشته خود در یك شرکت مشغول به کار می‌شد و شروع تازه‌ای را در زندگی‌اش آغاز می‌کرد. من مها در این فیلم و فیلم «راشومون» موفق شدم که ویژگیهای حقیقی وکامل یك زن را ترسیم کنم.

من این نظریه را می‌پذیرم که همهٔ قهرمانهای زن فیلم‌های من رفتارهای غریبی دارند امّا قهرمان زن در این فیلم منعکس‌کننده ویژگیهای زن ژاپنی معاصر بود. به نظر خودم موفق شدم که ویژگی‌های زنی را که احساس اعتماد به نفسش را حفظ کرده است، ترسیم کنم. منتقدان با دلایلی واهی این فیلم را نپذیرفتند؛ دلایلی مثل اینکه چرا قهرمان فیلم یك زن است و اگر مرد بود بیشتر مقبول می‌افتاد. درحالیکه به نظر من جوهرهٔ فیلم در همین بود که قهرمان آن، یك زن بود. این فیلم هرچه که بود من توانسته بودم که آنچه را که فهمیده بودم مجسّم کنم. منتقدان بر من خرده گرفتند و گفتند که باید به فیلم «حماسهٔ جودو» برگردم. من به آنها جواب دادم: اگر همین احساسات را در آن زمان داشتم، به طور حتم فیلم «حماسه جودو» را هم مثل همین فیلم درست می‌کردم. بنابراین دلیلی برای بازگشت نیست. آن موقع به من گفتند که فیلم «حماسهٔ جودو» از لحاظ تکنیکی از کمال بیشتری برخوردار است. این شاید حرف درستی بود، اما وقتی فیلمساز حرفی برای گفتن داشته باشد شکل و روش و تکنیکی را که می‌تواند حرف دلخواه او را تجسّم ببخشد پیدا خواهد کرد. امّا وقتی حواس کارگردان تنها به فرم باشد و به واقع حرفی برای گفتن نداشته باشد، کاری از پیش نمی‌برد و لذا تکنیك تنها موقعی به درد می‌خورد که کارگردان بخواهد حرفی بزند و اگر تنها بخواهد بر تکنیك تکیه کند، اندیشهٔ او غامض و پیچیده خواهد ماند. تکنیك نه تنها دست فیلمساز را باز نمی‌کند، به عکس او را به بند می‌کشد، تکنیك به تنهایی و در حد ذات خود و بدون یاری عناصر دیگر قاتل اندیشه است. درحالیکه اندیشه بیش از هر چیز دیگری اهمیت دارد. تا آنجایی که به من مربوط می‌شود برایم دشوار است که یك شیوهٔ مبتذل را در پیش بگیرم من به سادگی فیلم‌هایی را همانطور که می‌خواهم می‌سازم و هرگز به شیوه‌ای که باید در فیلم پیروی کنم نمی‌اندیشم.

۷ـ فیلم «یك یکشنبهٔ شگفت انگیز» ۱۹۴۷

پیش از من «دیوید گریفیث» (آمریکایی) به اندیشهٔ این فیلم دست یافته بود. موضوع این فیلم دربارهٔ جوانانی است که تلاش می‌کنند زندگیشان را از نو شروع کنند (حادثه‌های فیلم در سالهای پس از نخستین جنگ جهانی جریان دارد) آنها می‌کوشند تا ابزارهای این کار را فراهم کنند، لذا دست به کشت سیب‌زمینی و فروش آن می‌زنند. امّا یکی از آنها کشت را از بین می‌برد و محصولات آنها را می‌دزدد. آنها دست از کار برنمی‌دارند و یکبار دیگر از نو سیب‌زمینی می‌کارند. با آنکه من در سال ۱۹۴۷ برای این فیلم لقب بهترین کارگردان را بدست آوردم، امّا به نظر خودم این فیلم آنقدرها عالی نبود. من می‌خواستم حرفهای زیادی بزنم امّا تاروپود مساله را قاطی کرده بودم. باید تاکید کنم که این فیلم برای من دوست‌داشتنی‌ترین فیلمم نبود، امّا مرا متوجه

خطایم کرد به نحوی که وقتی فیلم تازه‌ای به نام «فرشته مست» را می‌ساختم هوشیار شده بودم.

۸ـ فیلم «فرشته مست»، ۱۹۴۸

بالاخره در این فیلم بود که خودم را بیان کردم. این فیلم، فیلم من بود، فیلمی که به واقع آن را خودم درست کرده بودم. در ساختن این فیلم مرهون «توشیرو میفونه» بازیگر نقش اول فیلم بودم. «سیمورا» نیز نقش پزشك را به زیبایی بازی کرده بود. مشکل من این بود که نمی‌توانستم میفونه را توجیه کنم لذا به او آزادی کامل دادم که هر طور می‌خواهد بازی کند و در عین حال نگران بودم که مراقبت نکردن از میفونه ممکن است منجر به نتایج پیش‌بینی نشده‌ای بشود. بااینهمه نخواستم جلو آزادی‌اش را بگیرم و در نتیجه با اینکه اسم فیلم از یك پزشك شرابخوار حکایت می‌کرد امّا تماشاگران میفونه را به خاطر سپرده بودند [نه بازیگر نقش پزشك را] منتقدان نیز بعد از این فیلم به من لقب «فیلمساز اجتماعی» دادند. این نکتهٔ روشنی بود و من نیز دوست داشتم ثابت کنم که موضوعات حساس و حیاتی برایم اهمیت دارند. در واقع من همیشه به سینما از یك زاویه اجتماعی و از جهت حادثه‌ها و موضوعاتی که در بردارد نگاه می‌کردم. البته ـ از جهت دیگر ـ موضوعات و حوادث مهم به تنهایی یك فیلم زیبا و سودمند را نمی‌سازند مگر اینکه به خوبی شناخته شوند. فیلم باید به گونه‌ای ساخته شود که اندیشه اصلی آن به صورت عمده باقی بماند تا جایی که بتوان میان موضوع حیاتی و اصلی و موضوعی که برای جلب توجه به کار رفته است فرق قائل شد. یکی از دلایل موفقیت استثنایی این فیلم در زمان خودش در این نکته نهفته بود که فیلم به دور از رقابت ساخته شده بود.

ما در هنگام کار مشکلی با یکی از قهرمانان داستان، یعنی با شخص پزشك داشتیم. من و کینوسکی اوکوسا (نویسندهٔ فیلمنامه) چند بار این نقش را بازنویسی کردیم و هر بار قهرمان داستان برای ما به صورتی دست و پاگیر باقی ماند. ما آمادهٔ آغاز کار بودیم که من حدس زدم این قهرمان بیش از حد لازم، عمیق است. این بود که او را به صورت یك انسان دائم‌الخمر درآوردیم. در آن موقع قهرمان سینما معمولاً یا شخصیتی سپید و روشن داشت یا غرق در سیاهی بود امّا ما از قهرمان خود یك شخصیت خاکستری رنگ آفریدیم!

نخست می‌خواستیم از موزیکی که از اپرای «سه پول سیاه» گرفته شده بود برای متن فیلم استفاده کنیم، اما نتوانستیم آن را به خوبی به کار گیریم، لذا مجبور شدیم از یك موسیقی ساده که با گیتار نواخته می‌شد استفاده کنیم. این نخستین فیلمی بود که «هایا ساکا» (موسیقیدان) با من همکاری می‌کرد. ما از آغاز، نظریات یکسانی داشتیم مثل اینکه در غمگین‌ترین لحظه‌ها از یك والس شاد استفاده کنیم. هر یك از ما جداگانه روی مساله فکر کرده بودیم و وقتی هر کدام از ما ایدهٔ خودمان را بیان کردیم یادم می‌آید که با صمیمت دست یکدیگر را فشردیم. جلوترها موسیقی متن و فیلم هر یك جداگانه ساخته می‌شد، اما ما می‌خواستیم که هر یك از ما به دیگری کمك کند. البته گفتنش ساده است امّا در واقع این کار از مشکل‌ترین کارهاست.

۹ـ فیلم «جدال آرام»، ۱۹۴۹

من نمایشنامهٔ «جدال آرام» را دیده بودم که «تیاکی مینورو» نقش قهرمان آن را بازی می‌کرد. به ذهنم رسید که آن را با بازی «میفونه» به تصویر بکشم، بخصوص اینکه او با من در فیلم «فرشته مست» در نقش یك متمرد همکاری کرده بود و اینك باید نقش یك پزشك را بازی می‌کرد. از طرف دیگر این فیلم نخستین تولید یك شرکت تازه‌پای سینمایی بود که خودم آن را تاسیس کرده بودم همینطور تولید آن نیز بدون شك ساده‌تر به نظر می‌رسید زیرا به طور معمول در اثنای کار در استودیوها می‌توان با کسانی که با مشکل فیلم درگیرند، برخورد کرد. با این وجود شك و تردید هیچگاه به ذهنم خطور نمی‌کرد تنها این عدم اعتماد در آغاز فیلمبرداری از صحنه‌های فیلم که در یك بخش بیمارستان نظامی مخصوص بیماری‌های مقاربتی فیلمبرداری می‌شد پیش آمد. این نشان می‌داد که من شرایط را در حد لازم محاسبه نکرده بودم، زیرا حادثه‌های فیلم پس از انتقال به ژاپن، همانطور که مشهود بود حالت درام خود را از دست می‌داد. من به شخصه از آدمهایی هستم که با تمام توانشان در کار غرق می‌شوند و تلاش می‌کنند. من کار در تابستان داغ و زمستان سرد و آزار دهنده را دوست دارم. بارش پی درپی برف و باران را دوست دارم و معتقدم که فیلم‌هایم این عشق را نشان می‌دهند. من داشتن اهداف بلند را دوست دارم و به نظر من زندگانی با تمام توانش در دیدگاههای خارج از حد اعتدال تجلی می‌کند. من دریافته‌ام که آنان که اندیشیده دست به کار می‌زنند هیچگاه خودشان را گم نمی‌کنند.

تا آنجایی که به فیلم مربوط می‌شد من گفتار فیلم را به ادارهٔ نظارت و سانسور فرستادم همچنین ایدهٔ فیلم و حادثه‌های آن را در مقاله‌ای برای مسئولان پزشکی که ابراز نگرانی کرده بودند فرستادم. آنها می‌ترسیدند که فیلم موجب هراس مبتلایان به سفلیس شود و آنها را از مشاوره با پزشك دلسرد کند. علاوه بر اینها پزشکان ژاپنی از نظر طبی فیلم را غیر علمی تشخیص داده بودند زیرا مبتلای به سفلیس عقلش را از دست نمی‌دهد. لذا من مجبور شدم که پایان در نظر گرفته شده فیلم را دستکاری کنم و این چیزی بود که مرا با مشکلاتی از نظر سناریو مواجه می‌کرد. من ناچار شدم بجای اینکه پزشك عقلش را از دست بدهد راه حل دیگری در نظر بگیرم که عبارت بود از پایانی تراژ یك برای ماجرای عشق او، و این پایان بندی، طبیعی و قانع کننده به نظر نمی‌رسید، لذا کار [آنطور که در آغاز گمان می‌کردم] ساده نبود.

۱۰ـ فیلم «سگ هار»، ۱۹۴۹

من به شخصهٔ «سیمنون» نویسنده را دوست دارم و خیلی مایل بودم که یکی از داستانهای او را به تصویر بکشم اما جرأت نمی‌کردم، اما دربارهٔ «سگ هار» باید بگویم که همه غیر از من از آن خوششان آمده بود. بر این داستان تکنیك گرایی غلبه دارد و در آن هیچ تفکر عمیقی دیده نمی‌شود. «سیمورا» نقشش را به خوبی بازی کرد اما من در شخصیت قهرمان داستان تعمق نکرده بودم این بود که خصوصیاتش سطحی از آب درآمد، تنها شخصیت ژرف فیلم شخصیت قاتل بود که توسط «کیمورا» بازی می‌شد و این نقش برای او یك نوع درخشش و تجلی بود.

فیلم براساس یك داستان واقعی بود که برای یك کارآگاه بدشانس در دوران جنگ اتفاق افتاده بود. سلاح کمری این کارآگاه را دزدیده بودند و او مجبور شده بود برای یافتن آن چهار سمت توکیو را زیر پا بگذارد. ما نیز باید از چهار سمت توکیو فیلمبرداری می‌کردیم اما در همین موقع «گردباد چینی» بر شهر توکیو وزیدن گرفت و به سفارش تهیه کنندگان مجبور شدیم که در کار فیلم شتاب کنیم این بود که مجبور شدیم از برخی صحنه‌های مفیدی که فکرش را کرده بودیم صرف نظر کنیم من وقتی خبر دستگیری کارآگاه را شنیدم براساس آن زمانی نوشتم که چاپ نشد. فکر می‌کردم نوشتن فیلمنامه‌ای که از این زمان گرفته شده باشد دیگر فایده‌ای ندارد.

۱۱ـ فیلم «رسوایی»، ۱۹۵۰

این فیلم اعتراض من علیه اوضاع روزنامه نگاری کشور ژاپن بود و به مداخله‌های آنها در زندگی خصوصی مردم اعتراض می‌کرد. من همیشه از اینکه به زندگی خصوصی مردم بی احترامی می‌شد دلتنگ بودم. علی‌ای حال، با همه تلاشی که کردیم سناریو آنطوری که باید و شاید از آب در نیامد و رضایتبخش نبود. تا اینکه به فکرم رسید برای حل مشکل شخصیت دیگری را وارد فیلم بکنم که همان شخصیت وکیل مدافع بود. بد نیست در بارهٔ کشف این شخصیت حرف بزنیم.

ده سال پیش در یکی از رستوران‌های منطقه «سیبویا» با مرد سالخورده‌ای آشنا شدم او آمده بود تا برای دخترش که در بیمارستان بستری بود غذایی بخرد. او همانطور روی پیشخوان خم شده بود و منتظر بود. پیر مرد دخترش را می‌پرستید. او به من گفت: «در روی زمین مثل او پیدا نمی‌شود» نمی‌دانم چرا این کلمات تاثیری پایدار در من باقی گذاشتند. وقتی داشتم این فیلم را می‌ساختم یکدفعه به ذهنم رسید که شخصیت آن پیر مرد را به یکی از شخصیت‌های فیلم ببخشم و او مثل «پیر مرد» حرف بزند و راه برود. این نقش را «سیمورا» به عهده گرفت. او در این فیلم حتی بهتر از فیلم «فرشته مست» ظاهر شد زیرا شخصیت پزشك در آن فیلم شخصیتی متغیر و متفاوت بود. در اینجا دختر قهرمان فیلم می‌مرد «هایاساکا» اصرار می‌کرد که موسیقی متن در هنگام نمایش صحنه مرگ با دمیدن شیپور ایجاد شود. دمیدن در شیپور؟ در یك صحنهٔ متاثر کننده و برانگیزاننده؟ نخست تعجب کردم، اما وقتی متن فیلم را دیدم متوجه شدم که چقدر حق با او بوده است. هنوز آن صحنه را در یاد دارم تصویر و موسیقی درهم آمیخته بودند و این برای من یك درس خوب شمرده می‌شد.

۱۲ـ «راشومون»، ۱۹۵۰

تصمیم گرفتم فیلمی برای شرکت «دایای» بسازم. آن موقع چند سناریو خوب و آماده دم دست «سینو بوها شیموتو» بود. یکی از آنها توجهم را جلب کرد. ولی سناریو خیلی کوتاه بود ـ تنها سه صحنه ـ همه بچه ها از آن خوششان آمده بود اما در استودیو نمی‌توانستند به خوبی آن را درك کنند. آنها می‌پرسیدند که این سناریو در بارهٔ چه چیزی حرف می‌زند؟ سرانجام من یك مقدمه و یك موخره برآن نوشتم تامقبول افتاد. به اعتقاد من «ماتیکوکیو» (بازیگر نقش زن غصب شده) خیلی زیبا و موثر ظاهر شد و یك شخصیت نیرومند را ارائه داد. یکبار با او به مدت یکماه کار کردیم و او برای رسیدن به این نتیجه زحمت کشید. بعداز آن می‌خواستم یکبار دیگر هم با او کار کنم که فرصت نشد.

وقتی که دکورها را آماده می‌کردند من و دوتن از هنرپیشه‌هایم صحنه هایی از چند فیلم را در باره اسیران جنگی می‌دیدیم، یکی از اینها فیلمی بود که «مارتین جانسون» در یکی از جنگل‌های افریقا گرفته بود و در یك صحنه از آن شیری نعره می‌کشید. رو کردم به هنرپیشه زن و گفتم: «توشیرومیفونه» را ببین! او برای تو به منزله «نادزیومارو» (بازیگر نقش مردی که زن را می‌رباید) است. ماسایوکی (بازیگر نقش شوهر در این فیلم و بازیگر نقش «شاهزاده میشکین» در فیلم «ابله») را هم خواستم و با او فیلم مشابهی رامشاهده کردیم که یوزپلنگ سیاهی را نشان می‌داد. هنگامی که یوزپلنگ در یك نمای نزدیك بود «ماتیکو» (هنرپیشه زن) وحشت زده شد و با کف دستش صورتش را پوشاند. من از این حرکت خوشم آمد و از آن بازیگر جوان درخواست کردم که همین حرکت را در سرصحنه تکرار کند. من فیلم های صامت را دوست دارم. همیشه آنها را دوست داشته ام، غریب نیست که برخی از آنها را برفیلم‌های ناطق برتری بدهم.... درهرحال دوست دارم که زیبایی های فیلم‌های صامت را در فیلم هایم بگنجانم.

یك زمان با خودم فکر می‌کردم که بارزترین ویژگی هنرهای تجسمی معاصر، سادگی آن است من نیز باید تا آنجا که می‌توانم سادگی را رعایت کنم

در هنگام ساخت فیلم ما با مشکلاتی مواجه بودیم. برای مثال بعداز مونتاژ نخستین بخش و حین صداگذاری آتش سوزی‌هایی در استودیو رخ داد. من وقتی به یاد آن روزها می‌افتم بخوبی آن دشواری‌ها را احساس می‌کنم.

نخست خبرنداشتم که این فیلم به جشنواره ونیز ارسال شده است، یعنی اگر «جولیانوسترامیجولی» ـ مدیر یك شرکت فیلمسازی ایتالیایی ـ ازاین فیلم خوشش نیامده بود، این فیلم هرگز به جشنواره راه نمی‌یافت. زیرا ژاپنی‌ها به

● داستایوسکی برای من نزدیکترین و دوست‌داشتنی‌ترین نویسندهٔ روس است هیچکس به صداقت او در بارهٔ زندگی ننوشته است، شاید نتوان نویسنده‌ای بزرگوارتر و پاکیزه جان‌تر از او پیدا کرد.

● هر کارگردانی باید روزی خودش را با هجومی دشوار روبرو ببیند و با یك موقعیت بحرانی مواجه بشود. او در این هنگام باید شجاع باشد و دل به دریا بزند.

● من در فیلم‌هایم می کوشم تا به یك اثر ادبی بیگانه، رنگ ژاپنی بدهم و به حوادث آن زمینهٔ ملی ببخشم. این کاری بود که با «ابله» داستایوسکی و «در اعمـاق» گـورکی و «مکبث» شکسپیر انجام دادم.

شدت از فیلم های ژاپنی انتقاد می کنند، لذا عجیب نیست که فیلم با عنایت یك بیگانه به بیرون از ژاپن ارسال شده باشد! و این چیزی است که برای هنرمندان ژاپنی که روی چوب کنده کاری می کنند، اتفاق افتاده است. چون اروپایی‌ها نخستین کسانی بودند که به وجود آنها اعتراف کردند. ما به طور معمول قدر هنرمندان خودمان را نمی‌دانیم.

بی‌مناسبت نیست که بگویم، من فیلم «راشومون» را یك فیلم خیلی پیشرو نمی‌دانم. و وقتی این حرف را می‌زنم خارجی ها به من اعتراض می کنند که شما ژاپنی‌ها قدر هنرتان را نمی‌دانید، چرا از این فیلم خوشتان نمی‌آید؟ برای شخص من جالب‌ترین نکته فیلم فیلمبرداری و تصویر مناسب آن است، «کادزوا میافانا» خیلی دلواپس بود که کار فیلمبرداری را خوب انجام داده است یا نه؟ اما من وقتی نخستین فیلم هایی را که او روز نخست برداشته بود، دیدم متوجه شدم که کار او در سطح عالی است.

۱۳ـ «ابله»، ۱۹۵۱

خیلی پیشتر از آنکه فیلم «راشومون» را بسازم درصدد ساختن این فیلم بودم. من از دیرباز به ادبیات روسی علاقه داشتم و کتابهای روسی زیادی را خوانده بودم. مطمئن بودم که داستایوسکی بیش از همه به من نزدیك است و بیشترین ارزش را درنظرم دارد و مطمئن بودم که رمان «ابله» اوفیلم زیبایی خواهد شد. گرچه دسترسی به سطح داستایوسکی کار ساده ای نیست،اما او تا همین حالا برای من نزدیك‌ترین و دوست داشتنی‌ترین نویسنده روس است. به نظر من هیچکس با چنین صداقتی در باره زندگی ننوشته است و شاید نتوان نویسنده ای بزرگوارتر و پاکیزه جان تراز او یافت. وقتی از پاکی صحبت می کنم منظورم احساسی است که انسان را وا می‌دارد تا چشمهایش را برچیزهای وحشتناکی که روبروی او اتفاق نیفتد نبندد، او دردورنج را در جان خود داشت و چشمانش را برآن نمی بست. بلکه در آن خیره می شد و متالم می شد. نخست او در نظر من در حد وحشتناکی درونگرا می‌نمود، اما وقتی از خواندن رمان او فارغ می‌شدم ایمان می‌آوردم که هیچ نویسنده ای چون او برونگرا نیست.

درد و رنج نشانه روح‌های بزرگ انسانی است، نشانه قداست است به همین دلیل است که من درمقابل داستایوسکی کرنش می کنم و به شاهزاده میشکین، اودل بسته ام به اعتقاد خودم وقتی که فیلم ابله را می ساختم با داستایوسکی به طور واقعی آشنا شده بودم. در یکی از صحنه‌های داستان «شاهزاده میشکین» به «نستانسیا» می‌گوید «او چقدر زیباست» و او لبخند می‌زند، من «سیتوکاها را» را وادار کردم همانطوری که داستایوسکی نوشته است این کار را انجام بدهد «موری» (بازیگر نقش شاهزاده میشکین) در آن لحظه مراقب تصویرپردازی بود و از بازی خوب هنرپیشه زن مبهوت شده بود «چقدر زیبا! او چگونه توانست این صحنه را به این خوبی بازی کند!» اما من این صحنه و این لبخند را ترسیم نکرده بودم، کار، کار داستایوسکی بود! با این همه کار این فیلم در نهایت دشواری بودو به صراحت می گویم که بیش از توانایی فردی من بود. داستایوسکی نویسنده پیچیده ای است. آنجا بود که فهمیدم چقدر باید کار بکنم. در کنار آنچه که گفتم کار این فیلم برایم تجربه با ارزشی بود بعضی‌ها این فیلم را ناموفق قلمداد کردند، من با این نظریه موافق نیستم، این فیلم نسبت به فیلم‌های دیگر من با استقبال بیشتری روبر شد واگر اینطور که برخي مخالفان می‌گویند تا این حد بد بود، نباید این همه آدم از آن خوششان آمده باشد و نظراتشان را برایم نوشته باشند. به طور کلی وقتی کارگردانی حرفی برای گفتن داشته باشد و اهل دروغ گفتن به تماشاگرانش هم نباشد، می تواند به آنها اطمینان کند.

مقالاتی که در نقد این فیلم نوشته شد وحشتناك بودند! اگر من کارگردان این فیلم نبودم این همه مقاله در نقد آن نوشته نمی‌شد. به گمان من هر کارگردانی باید روزی با چنین هجوم دشواری روبرو شود و خودش را در یك موقعیت بحرانی ببیند. او در این هنگام باید شجاع باشد و دل به دریا بزند. و از این «اشتباهات!» بکند، البته امروز کسی نمی‌تواند کارگردانها را به ماجراجویی بیش ازحد وادار کند. آنها بیش از حد زرنگ شده‌اند و طبق اصول! رفتار می کنند. همانطور که می بینیم تحمل یك شکست همه جانبه عیب نیست. با این همه، من خوشبخت و موفقم حتی اگر این فیلم تنها یکی از منتقدان را به اعجاب آورده باشد.

۱۴ ـ فیلم «زیستن»، ۱۹۵۲

بهتر است نخست یك صحنه طولانی را برایتان تعریف کنم تا برسیم به ماجرای این فیلم. آن صحنه با تداعی‌هایی از زندگی قهرمان فیلم آغاز می‌شد. نخست قصد داشتم که این صحنه به تمامی همراه با موسیقی باشد. این موضوع را با «فومیوهایاساکا» درمیان گذاشتم و با هم به یك راه‌حل کلی رسیدیم، او موزیك متن را نوشت، اما وقتی کار به مرحله صداگذاری رسید، متوجه شدم که موسیقی متن و خود فیلم با هم نمی‌خوانند، پس ازمدت زیادی فکر کردن در نهایت به این نتیجه رسیدم که موسیقی را کنار بگذارم. هایاساکا خیلی متأثر شد و به سادگی نشست وچیزی نگفت. من در روزهای بعد سعی کردم به او اطمینان خاطر بدهم که تقصیر از من بوده است و او و موسیقی‌اش هیچ گناهی نداشته‌اند؛ من بودم که اشتباه کرده بودم، من واقعاً متأسف بودم، اما هیچ راهی جز کنار گذاشتن موسیقی نداشتم. حالا درباره هایاساکا چه باید گفت؟ اومدتی است از دنیا رفته است، او مرد خوبی بود، مرگ او به شدت مرا تکان داد، من الان مثل کسی هستم که نیمی از اومرده باشد. هایاساکا برای من یك ضرورت بود. او استعداد عظیمی درزمینه موسیقی داشت. او انسانی بزرگ و دانا و با فهمی دقیق از هنر کارگردانی بود و نظریات مفیدی در زمینهٔ ارتباط صدا و بیان هنری فیلم داشت. بسیاری از تجربیات من نتیجه بحث‌هایی است که با او داشتم؛ تجربه‌هایی که بیشتر مواقع موفق بودند. کار ما همدوش با یکدیگر گامی به سود پیشرفت سینمای ژاپن بود ما نشان دادیم که محرك‌های صوتی تنها به نیروی بیان فیلم کمك نمی کنند، بلکه تأثیر آن را چند برابر می کنند وخالق اثر آن هستند. اگر او از دنیا نرفته بود، من چه کارهایی می‌توانستم بکنم. او یك روز هم مریض نشد و در اوج جوانی از دست رفت. او چه مرد بزرگی بود. مرگ او نه تنها برای من، بلکه برای موسیقی خسارت جبران‌ناپذیری است، چون آدمهایی مثل او تکرارنا‌پذیرند. من از مرگ او به یاد مرگ خودم افتادم، به این که روزی می‌رسد که نخواهم بود. به این فکر افتادم که در لحظه‌ای که از دنیا رفته‌ام، می‌توانم نفس بکشم و به رفتارم آگاهی داشته باشم. در چنین فضایی بود که من فیلم «زیستن» را ساختم. این فیلم، داستان مردی است که می‌داند خواهد مرد. فیلمی است خوشبینانه و طرفدار زندگی. وظیفه اخلاقی این فیلم در نام آن (زیستن یا زندگی کن!) منعکس شده است. این مرد به زندگی چنگ می‌زند. «انسان باید زندگی سرشاری داشته باشد» این درسی است که قهرمان فیلم به ما می‌دهد.

۱۵ ـ فیلم «هفت سامورایی»، ۱۹۵۴

طبق معمول فیلم ژاپنی مثل خوراك ژاپنی «اوجادزوکی» ـ برنج دم کرده با چای سبز ـ راحت و ساده اما بهداشتی است. به نظر من باید بکوشیم تا فیلم‌های کلی‌تر و عمیق‌تری بسازیم، این بود که به فکر ساختن فیلمی جذاب و خوشمزه و در عین حـال مفید افتـادم. از همان آغازمی‌دانستم که ساختن چنین فیلمی در ژاپن دشوار است، بدشانسی هم در میان کار همراهمان بود، اسبها کم بودند، وبارندگی کار فیلمبرداری را تعطیل می‌کرد. تازه وقتی فیلم به پایان رسید، معلوم شد که خیلی طولانی است، ما فیلم را به همان صورت و بدون کم وکسری نمایش دادیم. این فیلم در سال ۱۹۵۴ به صورت کامل و در سه بخش در شهرهای بزرگ ژاپن اکران شد. اما در نمایش عمومی از یك

نسخه کوتاه شده استفاده کردند. نسخهٔ دیگری هم به صورت مختصر برای صادر کردن آماده شد که بیشتر مردم دنیا این نسخه را تماشا کردند. (نسخهٔ سومی که کوروساوا در اینجا از آن حرف می‌زند نسخه‌ای است که برای جشنوارهٔ ونیز آماده شد. در سال ۱۹۷۵ این فیلم یك‌بار دیگر به صورت کامل در ژاپن نمایش داده شد و با موفقیت بی‌نظیری مواجه شد) اما در بارهٔ جشنوارهٔ ونیز، ما یك نسخه کوتاه شده را به آنجا فرستادیم که منتقدان آن را نفهمیدند. همهٔ آنها همصدا بودند که بخش نخست فیلم منسجم نیست. این چیز شگفت‌آوری نبود زیرا قسمت‌های زیادی از بخش نخست را زده بودیم. اما قسمت دوم را بدون حذف زیادی به جشنواره فرستادیم که اعجاب خیلی‌ها را برانگیخت. حذف برخی قسمت‌ها به نفع قسمت دوم تمام شده بود.

ساختن این فیلم فوق‌العاده دشوار بود (کوروساوا در مصاحبهٔ دیگری این مشکلات را ذکر می‌کند: یکی از مشکلات این بود که تهیه‌کنندگان فکر می‌کردند این فیلم خیلی گران تمام شده است، لذا تلگرافی برای کارگردان فرستادند و از او خواستند دست نگهدارد. کوروساوا پاسخ داده بود، یا کار را برای همیشه ترك می‌کند یا این که بگذارند کار را ادامه بدهد) گروهی که با آنها کار می‌کردم متشکل از آدمهایی بود که خیلی وقت بود با من همکاری می‌کردند، مردمان بزرگواری بودند. من علاوه بر سناریونویس و فیلمبردار و هنرمندان دکور باید حتی از مسئولان نورپردازی گرفته تا... آخرین نفر آنها یاد بکنم. آنها به خوبی به وضایفشان عمل می‌کردند. آنها افکارم را می‌خواندند و با یاری آنها بود که توانستم چنین فیلم خوبی را کارگردانی کنم.

۱۶ ـ فیلم «سرپرخون»، ۱۹۵۷

این فیلم و دو فیلم دیگر «در اعماق» و «قلعهٔ پنهانی» یك مثلث تاریخی را تشکیل می‌دهند نخست می‌خواستم تهیه کننده این فیلم باشم و کارگردانی آن را به یکی ازکارگردانهای جوان بسپارم امّا وقتی فیلمنامه‌اش آماده شد، مسئولان تولید در استودیو «توهو» به این نتیجه رسیدند که کار پرزحمتی است وبهتر است خودم کارگردانی‌اش را بپذیرم. من هم قبول کردم. نخست تصور می‌کردم که این فیلم تنهاواگویی تراژدی «مکبث» ازشکسپیر است.امّا مشکلی که با آن مواجه بودم پیوند دادن بافت مکبث با شیوهٔ فکری ژاپنی‌ها بود، مکبث در حد خود قابل فهم است، امّا در نزد ژاپنی‌ها تصور دیگری از پیرزنهای ساحر و اشباح و ارواح وجود دارد. سرشت ارواح در فرهنگ ژاپنی مبتنی بر انتقامجویی است و این را در فیلم‌های متعددی که از داستانهای انتقام ساخته شده است می‌بینیم، اما ابلاغ اخبار ناگوار بوسیله اشباح سه‌گانه مسائلی بودند که برای تماشاگر ژاپنی مفهوم نیست.

به این منظور از شیوهٔ نمایش «نو» (نمایش نقاب‌های ژاپنی) استفاده کردم که شیوه‌ای است در آمیخته با حادثه. من می‌خواستم هنرپیشگان، حرکت آنها، راه رفتن آنها و به طور کلی همهٔ ساختار هنری این داستان را به شیوهٔ این نمایش‌ها هم‌آهنگ کنم. این یکی از دلایلی است که می‌بینیم فیلم از نماهای نزدیك خالی شده است. کوشیدم این فیلم متشکل از نماهای کلی و بزرگ باشد و این چیزی است که در سینمای ژاپن وجود ندارد.

یادم می‌آید بازیگرها ازدستورات من گیج و پریشان شده بودند زیرا آنها عادت داشتند در لحظات تأثر و اندوه به دوربین نزدیك بشوند، در حالی که من از آنان می‌خواستم در این لحظات از دوربین کناره بگیرند. بنابراین «سرپر خون» را می‌توان یك تجربه دانست.

ما تصمیم گرفته بودیم که دکورهای اصلی قلعه را روی صخره‌های «فودزیامی» بنا کنیم، نه به این خاطر که وجود این کوه در فیلم مفروض باشد، بلکه به این دلیل که این دیدگاه طبیعی فی‌نفسه مطلوب بود. درآنجا به طور معمول مه زیادی وجود داشت، ضمن این که می‌خواستیم قلعه گسترده و تیز باشد.

مسئول دکور پیشنهاد می‌کرد که برای قلعه برج و بارو بسازیم، امّا من زیربار نرفتم. بالاخره با هم کار کردیم، مساحت را حساب کردیم، دکورها را برپا کردیم. یادم می‌آید که کار کردن در آن ارتفاع و در چنان فضای مه‌آلودی به طور واقعی ما را خسته کرد و نزدیك بود مریض بشویم.

در آغاز دکورها کامل نبودند و تنها نمای روبروی آن نصب شده بود، دکورها چشم پرکن هم نبودند زیرا پوشش سطح آنها نازك بود و نمی‌توانست دوام بیاورد. من روی نظر خودم پافشاری کردم و گفتم که با این اوضاع خراب نمی‌توانم کارکنم. می‌خواهم واقعیت اشیاء را لمس کنم و حتماً باید قلعه‌ای کامل بسازم به نحوی که تحرك و تصویر برداری از هرطرفی که خواستم ممکن باشد. دکورها مرا اذیت کردند، این اذیت از زمان فیلم «زیستن» با من بود. پیش از آن تنها به نمای روبه‌روی دکور قناعت می‌کردیم. مواد مورد نیاز هم درحد کافی نبود، در چنین شرایطی تحقق بخشیدن به واقعیت ـ درست مثل وقتی که بخواهی یك کلبهٔ قدیمی را با چوبهای تازه و ارزانقیمت درست کنی ـ غیر ممکن است. من به شخصه با این مسائل به شکل جدی برخورد می‌کنم زیرا در نهایت حقیقت حیاتی هر فیلمی مرتبط با تلاش برای بازسازی واقعیت است.

۱۷ ـ فیلم «در اعماق»، ۱۹۵۷

فضای داستانهای «گورکی» روسیه تزاری است و من کوشیدم این فضا را به ژاپن در دوران «ایدو» (توکیو قدیم) منتقل کنم. به همین منظور برای موسیقی متن از موزیك «یاکاباياسی» (موسیقی طبّال‌های دوره‌گرد ژاپنی که به همراه نی در جشن‌های دینی نواخته می‌شود) استفاده کردم، ما ژاپنی‌ها وقتی که شاد و سرحال هستیم مشتاق شنیدن این موسیقی هستیم، اما من در تناقض کامل ـ یعنی برای بیان اندوه ـ از این موسیقی بهره گرفتم.

این اندوه ناشی از یك حادثه تاریخی بود. موسسه «سیکونانا» ورشکست شده بود و هزاران نفر به دنبال آن در شرایط طاقت‌فرسایی زندگی می‌کردند. دردها و آلام و پریشان‌حواسی آنها را می‌توان در اشعار طنزآمیز و لطیفه‌های آن دوران ـ حتی تا اکنون ـ ملاحظه کرد. من می‌خواستم این فضا را نشان بدهم حالا در این کار موفق شدم یا نه؟ تا حالا نفهمیده‌ام.

این فیلم را به سادگی درست کردم. با طرح و نشاط دست به کار شدیم. فیلمبرداری آن نیز وقت کمی برد، ما دکورهای ثابتی در استودیو و طبیعت داشتیم، طبق معمول تمرین بازیگران نیز زیاد بود. ما پیشاپیش همه چیز را تمرین کرده بودیم: رقص، حرکات، دوربین و... من از «میفونه» خواسته بودم نقش یك قمارباز، مثل «ندرومی کوذری» (شخصیت افسانه‌ای ژاپنی ـ راهزنی مثل رابین هود) را بازی کند. اما نتیجه کار رضایت بخش نبود. میفونه باتبحری که دارد از شخصیت پیچیده و خاصی برخوردار است، برای او مشکل است در موقع بازی کردن در نقش شخصیتی دیگر، ویژگی شخصیت خودش را بپوشاند.

۱۸ـ فیلم «قلعه پنهانی»، ۱۹۵۸

من بعد از دو فیلم جدی می‌خواستم یك فیلم جذاب و سرشار از سرود را کارگردانی کنم، قسمت نخست این فیلم را در «آریمی» فیلمبرداری کردیم، هوا دلپذیر بود و ما می‌توانستیم با سرعت کارهایمان را سامان بدهیم، اما قسمت دوم را باید در «فودزی» که هوای متفاوتی داشت به تصویر می‌کشیدیم، کار در آنجا خیلی دشوار بود. در موقع کار یك آتش سوزی نیز اتفاق افتاد و همه دکورهای ما را بلعید. یادم می‌آید برای فیلمبرداری از یکی از صحنه‌ها مجبور شدیم صد روز صبر کنیم تا هوا صاف بشود. به همین دلیل کار فیلم سه ماه بیشتر از آنچه در قرارداد پیش بینی کرده بودیم به تاخیر افتاد. در آنجا بادهای شدیدی هم می‌وزید که مانع کار می‌شد. نمی‌دانم چرا هر وقت که من می‌خواهم فیلمی بسازم بادها وزیدن می‌گیرند! تا جایی که به شوخی به من «مرد باد» می‌گویند! با چشم پوشیدن از مشکلاتی که سر راه ما بود فیلم باموفقیت بزرگی روبرو شد. تا جایی که شرکت سینمایی تولید کننده که به خاطر خرجهای زیاد در آستانه فروپاشی بود چند برابر سود برد (و از ورشکستگی نجات یافت) آنها تازه معتقد بودند اگر این تاخیر چند ماهه نبود سود آنها بیش از اینها می‌شد. از همان موقع بود که به فکر تاسیس یك شرکت سینمایی برای خودم افتادم.

۱۹ـ فیلم «بدها، بهتر می‌خوابند»، ۱۹۶۰

این فیلم، نخستین ساخته شرکت «آکیرا کوروساوا» بود که من رئیس و سرمایه گذار آن بودم و همه مسئولیت‌ها و مشکلات آن را هم به گردن گرفته بودم. مدت زیادی به فیلمی که می‌خواستم بسازم فکر کردم. اندیشه سودجویی به طور مطلق به ذهنم خطور نمی‌کرد. این یك جور خباثت است که بخواهیم از تماشاچی برای انگیزه‌های سودجویانه بهره برداری کنیم، به عکس، من در فکر یك فیلم با یك مضمون اجتماعی مشخص بودم. سرانجام تصمیم گرفتم فیلمی درباره فساد و تباهی در دستگاههای دولتی و رشوه‌خواری بسازم. رشوه خواری به نظر من گناه بزرگی است. رشوه خوارها به طور معمول خودشان را در پوشش شرکت‌های بزرگ و برخی گروهها مخفی می‌کنند. در نتیجه کسی نمی‌تواند به طور کامل به پستی و دنائت حقیقی آنها پی ببرد و آنها به چه اعمال پستی که دست نمی‌زنند! من معتقد بودم که با رسوا کردن این جماعت دارم به وظیفه اجتماعی خودم عمل می‌کنم، با این افکار بود که فیلم را ساختم. اما در میانه راه متوجه شدم که به آرزویم نرسیده‌ام چون هنوز نتوانسته بودم همه آنچه را که می‌خواستم، تا پایان بیان کنم. به عنوان مثال ببینید که در صحنه آخر فیلم «موری» با تلفن حرف می‌زند. این صحنه در بردارنده اشاره‌ای است به آنچه می‌خواستم بگویم. در اینجا «طرف دیگر» ی وجود دارد که او را نمی‌بینیم و صدایش را نمی‌شنویم؛ مرد دیگری که سمت دیگر واقعیت است! متاسفانه در ژاپن از اینجا فراتر رفتن ممنوع است. مهم این است که من پایم را از این حد فراتر نگذاشتم و این کار خیلی بدی است!

۲۰ـ فیلم «درسواوزالا»، ۱۹۷۵

کشور شوروی امکانات فراوان و گسترده‌ای در اختیار من گذاشت تا فیلمی را بسازم که دیر زمانی بود در آرزوی ساختن آن بودم. من سپاسگزار آنها هستم. همانطور که می‌دانید تهیه کنندگان ژاپنی روی کارگردانها فشار می‌آورند تا فیلمی را طی تنها یك ماه یا حداکثر یك ماه و نیم تمام کنند. دولت هم توجهی به پیشرفت سینما و بخصوص سینمای مترقی از خود نشان نمی‌دهد. درژاپن امکاناتی که بتوانم از خلال آن چنانچه باید و شاید به کار فیلم بپردازم در اختیارم نیست و به طور کلی در سالهای اخیر آن توان مالی برای کارگردانی فیلم را ندارم. به نظر من «ارسینوف» (نویسنده روسی رمان درسواوزالا) مشکل‌ترین امکانات قرن یعنی: طبیعت، انسان و رابطه این دو را در پیش پای آدم قرار داده است. این وظیفه انسان است که مشتاق زمین و زیبایی طبیعت باشد.

سی سال پیش، وقتی دستیار کارگردان بودم، این کتاب را خواندم و از همان وقت در رویای ساختن فیلمی از روی آن بودم، حتی فیلمنامه آن را هم نوشتم همانطور که همه می‌دانند من در هر فیلمی می‌کوشم تا به یك اثر ادبی بیگانه رنگ ژاپنی بدهم و به حوادث آن زمینه ملی ببخشم. این کاری بود که با «ابله» داستایوسکی و «در اعماق» گورکی و «مکبث» شکسپیر انجام دادم. در آغاز می‌خواستم قهرمان «ارسینوف» را هم در جزیره «هوکایدو» به پای دوربین ببرم، اما فهمیدم که طبیعت این جزیره فقیر است و نمی‌تواند با دور دست «اوسرسکی» رقابت کند.

ادبیات روسی از قدیم مرا برانگیخته است. بیهوده نیست که من به آثار داستایوسکی و گورکی روی آورده‌ام. با اینهمه سینما همیشه سینما باقی می‌ماند و با نویسندگی و هنر کلمات فرق دارد. هنر کلمات ابزار زیبا شناسانه و بیان و زبان تجسمی ویژه خودش را دارد که باید در موقع به تصویر کشیدن هر اثر ادبی آن را مورد توجه قرار داد. و این نکته‌ای است که من در موقع نقل کار «ارسینوف» به آن پی بردم.