کوروساوا یا لزوم دیدن آنچه تحمل ناپذیر است

□شارل تسون

در زندگی چیزی بهتر از آخرین لحظه‌ها نیست. دقت کن.

از دیالوگهای فیلم ریش‌قرمز

به گمانم گرایش کوروساوا به فیلمهای اکشن باعث شده او اینچنین در غرب محبوبیت داشته باشد. «تصویر باید حرکت کند». این تفکر ساتیا جیت‌رای (الهام‌بخش کوروساوا) در سبک او قابل تشخیص نیست. اگرچه ساتیا جیت‌رای عمیقاً به سینمای کوروساوا علاقه‌مند است همین تفکر نشاندهنده آن است که سینمای ساتیا جیت‌رای تا چه اندازه می‌توانست پیچیده و متنوع باشد، و نه محدود و یک‌جنبه. کوروساوا اولین کارگردان ژاپنی بود که رسماً در غرب شناخته شد. فیلم راشومون(۱۹۵۰) جایزهٔ شیر طلایی جشنوارهٔ ونیز سال ۱۹۵۱ و اسکار بهترین فیلم خارجی سال ۱۹۵۲ را به خود اختصاص داد. کوروساوا همانقدر در اروپا مشهور شد که در هالیوود. او مدتها، از این پیشرفت و موقعیت بهره برد. یعنی پیش از آنکه ما سینمای ژاپن را البته با تأخیر بشناسیم. شناخت ما از سینمای ژاپن چه از کارگردانهای سنتی‌اش (مانند میزوگوچی به سرعت شناخته شده وازوکه با تأخیر) چه از خود سینمای ژاپن بایستی به حدی برسد که بتوانیم تعادلی میان همهٔ اجزا برقرار کنیم و پیام ویژهٔ سینمای کوروساوا را دریابیم.

آندره بازن، پیشگام

آندره بازن که گرایش او به سینمای نئورئالیست کاملاً مشهود است، کنجکاو شد تا کیفیت فیلمهای زمان خود را بررسی کند. او کارگردانهایی را انتخاب کرد که با روش نئورئالیسم رایج کمتر هماهنگ باشند (ویتوریو دسیکا)، به این دلیل که شناخت و گرایش او گاه قوی‌تر از روشهای مرسوم و نظری بود که خود آن را ساخته بود. اگر بازن نئورئالیسم قراردادی جهان را خیلی ارج می‌گذاشت، فیلم دو هکتار زمین به کارگردانی بیمال روی را مورد توجه قرار می‌داد و پاترپانچالی ساتیا جیت‌رای را نگاه نمی‌کرد. در حالی که عکس آن اتفاق افتاد. او با لوئیس بونوئل در زمان ساخت فیلم لوس اویویدادوس و با کوروساوا در زمان ساخت زیستن (۱۹۵۲) همراه شد، و دقیقاً در همین مورد نظر رسمی کایه‌دوسینما را نپذیرفت. در مورد آنچه از بازن به جای مانده و تأثیر او بر سینماگران موج نو صحبت زیاد شده است، چیزی که هواداران او نمی‌خواستند بدانند، وجه ارائه نشده اوست که از روایت فراتر می‌رود تا مفهوم سینما را از دیدگاه او ارائه دهد. این آن وجهی است که به دلیل خصوصیات انسان دوستانهٔ بازن کمتر افراطی و بیشتر آزادمنشانه است. با این همه اگر منصفانه قضاوت کنیم، منتقدان مجلهٔ کایه دو سینما به حق میزوگوچی را به کوروساوا ترجیح می‌دادند. تنها، موضوع ترجیح دادن نبود بلکه نادیده گرفتن و حقیر شمردن کوروساوا هم بوده است. البته برخلاف آن می‌توانست اتفاق بیفتد. زمانی که فرانسوا تروفو مقدمه‌ای بر برگزیده آثار بازن به نام سینمای خشونت در سال ۱۹۷۵ نوشت، با معرفی کوروساوا، سینمای متفاوتی را مرور کرد. او به نامه‌ای اشاره کرد که آندره بازن در سال ۱۹۵۸ برای او فرستاده بود: «مطمئناً کسی که کوروساوا را ترجیح می‌دهد ناآگاه است اما آنکه فقط میزوگوچی را دوست دارد تنها یک چشم دارد.»

۴۰ سال بعد، سوابق نقد او، قدرت تشخیص و به‌ویژه ظرفیت او را برای برخورد با بدعت و نوگرایی، اعتبار بخشید.

کوروساوا و شکسپیر

کشف سینمای کوروساوا در دههٔ ۵۰ بر بستری از دوگانگی ادبی که در شخصیت هنری فیلمساز وجود داشت صورت گرفت. شهرت فزاینده‌ای که سینمای او یافت به دلیل علاقه‌اش به ادبیات غرب و اقتباس آثار شکسپیر، داستایوسکی و گورکی بود. در مقابل ادبیات کلاسیک غرب، ادبیات ژاپن نیز وجود داشت، و از آنجا که چندان شناخته‌شده نبود امکان نادیده گرفتن سهم ادبیات ژاپن در آثار کوروساوا وجود داشت. می‌دانیم که ریونو سوکه آکوتاگاوا، نویسندهٔ داستان راشومون (۱۹۵۰) بود. راشومون درواقع ترکیب دو داستان کوتاه است. آکوتاگاوا در سن ۳۵سالگی بعد از زلزله سال ۱۹۲۳ خودکشی کرد. او درحقیقت نویسنده‌ای معمولی نبود. کوروساوا در ادبیات ژاپن بیشتر به نویسندگان عامه‌پسند تمایل پیدا کرد و نویسندهٔ مورد علاقه‌اش شوگورو یا ماموتو (۱۹۶۷ ـ ۱۹۰۳) معاصر خودش بود. این نویسنده علاوه بر سانجورو (۱۹۶۲)، نویسندهٔ فیلمنامهٔ دو فیلم از زیباترین فیلمهای او نیز بود؛ یعنی ریش‌قرمز (۱۹۶۵) و دودسکادن (۱۹۷۰). کوروساوا پس از ساختن فیلم مادادایو (۱۹۹۳) موقع نوشتن فیلمنامهٔ «شهرهای بی‌شامگاه» برای کمک گرفتن از یاماموتو به سوی او بازگشت: فیلمنامهٔ اخیر اقتباسی ناتمام از دو داستان کوتاه بود.

اگر داستان در اعماق گورکی را کوروساوا همان اندازه که در دستان رنوار ناموفق ساخته شد، بد ساخت، اقتباس ابله (۱۹۵۱) نیز به‌شدت کهنه اجرا شد و فقط حضور بازیگران چیره‌دست، آن فیلم را قابل تحمل کرده است؛ بازیگرانی چون ستسوکوها را هترپیشهٔ زن ازو که در فیلم دوناروز بزرگ (غرش کوه و غذا) بازی کرد و ماسایوکی موری که با ماشیکوکیو در راشومون همبازی بود و در فیلم «افسانه‌های ماه رنگ‌پریده و نقره‌ای پس از باران» بازی بهتری داشت. مکبث شکسپیر (سریر خون، ۱۹۵۷) و شاه لیر (آشوب، ۱۹۸۵) فیلمهای بهتری از کار درآمدند. ساتیا جیت‌رای فیلم سریر خون کوروساوا را بیشتر می‌پسندد. (او در مورد ارسن ولز می‌گوید: سینمای ارسن ولز جنسی بدلی است. همه چیز بیش از حد مصنوعی و ساده‌لوحانه است.) او برجستگی شیوهٔ تئاتری و فیلمبرداری ویژه را برای بیان منظور ترجیح می‌دهد. اما فیلم ولز را به دلیل عدم تناسب دکورها نمی‌پسندید. در حالی که «باران، مه و کولاک در فیلم سریر خون چنان فضایی شاعرانه ایجاد می‌کند که هیچ استودیوی هالیوودی‌ای نمی‌تواند آن را ایجاد کند.» دلیل موفقیت بزرگ دو اقتباس کوروساوا از نمایشنامه‌های شکسپیر در استفادهٔ استادانه کارگردان از تئاتر نو (تئاتر سنتی ژاپن) است. به‌ویژه در مورد نمایشنامه‌های جنگی (آشورا)، یا داستان سربازانی که در جنگ کشته شده‌اند. کوروساوا که تمایلی به تئاتر کابوکی ندارد، به واقع تئاتر کابوکی را شکل تغییریافته‌ای از تئاتر «نو» می‌داند. آشنایی کوروساوا با دنیای شکسپیر مدیون شناخت عمیق او از تئاتر نو است.

دنیای رنگ

کوروساوا دو نمایشنامهٔ شکسپیر را به فیلم درآورده است، یک بار فیلم سیاه و سفید و بار دوم فیلم رنگی ساخت. برنارد فرانک می‌نویسد: «در ژاپن، تنها دو کلمه وجود دارد که رنگها را مشخص می‌کند. ao [سبز ـ آبی]، کلمه‌ای برای طیف رنگهای سرد، و aha [قرمز]، کلمه‌ای برای طیف رنگهای گرم. از این دیدگاه رنگهای اصلی و «طبیعی» قدیمی‌تر از مفاهیم مربوط به رنگ است که از خارج فرهنگ ژاپنی وارد آن شده است و سیاه ـ نه سفید ـ درحقیقت رنگ نیست.» در سریر خون، طیف رنگهای خاکستری سطح را پوشانده است، خطوط و لبه‌ها کمرنگ می‌شوند که در تضاد با سردی فلزی رنگ سیاه و شدت و قدرت آتش رنگ سفید (حضور جادوگر در عمق جنگل) قرار می‌گیرند. در آشوب، کوروساوا متعهدانه، به مکتبهای شناختی جهان احترام گذاشت، این مکتبها مفاهیم رنگ عناصر سازندهٔ ماده در جهان و نیز نماد پنج منطقهٔ اصلی و مرکزی ژاپن هستند. بنابراین سبز ـ آبی نماد شرق و عنصر چوب است، در حالی که ترکیب سیاه ـ قرمز که در قسمت آتش گرفتن کوه فوجی در فیلم رؤیا کاملاً غالب است، نماد تقابل یانگ و ین، شمال و جنوب، آب و آتش است.

کوروساوا در فیلم دودسکادن استفادهٔ درخشانی از رنگ می‌کند. انگار کارگردان همه چیز را از نو می‌سازد. «در اعماق» رنگ می‌زند، تابلوی عظیمی از جنگ می‌سازد. در این فیلم که مضمونی معاصر دارد، رنگ نقش اصلی را ایفا می‌کند.

در دودسکادن استفاده از رنگ از قواعد تاریخ سینما پیروی نمی‌کند. رنگ ابتدا از لباس آغاز می‌شود (قرمز و زرد تند)، آنقدر که پارچه و جنس آن تحت‌الشعاع تندی رنگ قرار می‌گیرند. این شیوه از تیتراژ فیلم شروع می‌شود. در تیتراژ فیلم رنگ جایگزین نقاشیهای آویخته به پنجره می‌شود و توجه کودک رانندهٔ قطار خیالی را به خود جلب می‌کند. اگر رابطه میان اجزا حفظ شود، به نظر می‌رسد که نقاشیها همان تصویرهای ساخته‌شده در فیلم هستند (از این لحاظ روش او با رای یکی است). رنگ از تخیل کودک خارج می‌شود و تصویرهایی که به پنجره آویزان شده را می‌سازد. (نمایش و شفافیت) در حالی که تخیلات کمابیش بیمارگونه شخصیت فیلم از طریق صدا به نمایش درمی‌آید (دودسکان در تیتراژ فیلم تکرار اصواتی است که یادآور حرکت و سرعت گرفتن قطار است که راننده‌ای خیالی دارد رویای خانه‌های ولگرد و کودکش که در واگن زندگی می‌کنند)، خیال و واقعیت در دودسکادن با رنگ مشخص می‌شوند. این فیلم یکی از فیلمهای بی‌نظیر تاریخ سینماست که توانسته این جملهٔ زیبای سزان را با تصویر نشان دهد: «رنگ جایی است که مغز ما با جهان پیوند می‌خورد.»

فیلم جنگی

کوروساوا برای نمایش صحنهٔ جنگ از آیزنشتاین، الکساندر نوسکی و فورد الهام می‌گیرد. نماها، جمعیت، فضا و زمان و ساختار مونتاژ را از آیزنشتاین وام می‌گیرد، در حالی که وقتی فاجعه را در فیلم نشان می‌دهد بیشتر از صحنهٔ پایانی فیلم کشتار قلعهٔ آپاچی فورد تأثیر گرفته است. این فصل فراموش‌نشدنی که در آن غبار، حرکت گروهها را محو و ناپدید می‌کند، در سینمای کوروساوا بارها تکرار شده است. در پایان فیلم، صحنه جنگ ـ بهتر است بگوییم تابلو جنگ ـ زمانی تبدیل به پردهٔ نمایشی می‌شود که جنگ واقعیت می‌یابد و حقیقت مشخص می‌شود. حقیقت یعنی نابودی محتوم در فیلمهای فورد گذار نامحسوس از نمایش جنگی به تجرید، همواره حساب شده است و رشدی بطئی دارد. زیرا از نظر فورد جهان همواره بر سرنوشت آدمهایش غالب است. کوروساوا این نکتهٔ سینمای فورد را نیز استفاده می‌کند.

در آشوب تیرهایی را می‌بینیم که در فضا پرواز می‌کنند. می‌دانیم که سربازانی آنها را پرتاب کرده‌اند. می‌ترسیم که این تیرها به کسانی اصابت کنند. اما دوربین هرگز ما را نه به جای کسی که تیر را نشانه رفته می‌برد و نه به جای کسی که تیر بر او فرود می‌آید. تیرها میدان جنگ را طی می‌کنند و در اجسام فرو می‌روند. از چوب سپر جنگی گرفته تا غلاف اسلحه، اما از همان آغاز مشخصات حرکت تیرها برای ما معلوم نمی‌شود. انگار که توان حرکت ندارد. این تیرها شبیه کمانی هستند که خورشید در آسمان می‌کشد (پرواز پرنده، تابلوی سحرگاه و غروب همزمان، که پس از آشنایی باون گوگ در فیلم رؤیاها ساخته است) و آن روی پنهان جهان را که منظره‌ای غم‌انگیز و تاریک دارد القا می‌کند و در آن همه چیز آغاز می‌شود، سپس پایان می‌گیرد. حرکت شکلهایی که در فیلمهای جنگی کوروساوا دیده می‌شوند، حاصل ذهنیت یک شخصیت نیست حتی اگر این ذهن بتواند جای خود را با ذهن دیگری عوض کند. جنگ برای زندگی کردن نیست (صرفاً تخیل جنگ و آدمهایی است که می‌جنگند) جنگ تنها برای تماشا است. تماشاگر هیچگاه روی خط سیر نشانه‌گیری قرار نمی‌گیرد، او شاهد زبان بستهٔ فاجعه‌ای است که بدون ارادهٔ او شروع شده و حضور او آن را متوقف نمی‌کند. در جنگ نیز مثل تصاویر جنگی کسی به جای دیگری نمی‌تواند دست به عمل بزند (موقعیتی برای همزادپنداری با سربازها وجود ندارد).

بنابراین تنها وظیفه‌ای که می‌ماند تماشاکردن است. دستورالعمل کوروساوا این است؛ جایی که وحشت حکومت می‌کند، زیبایی یاری‌کننده است. به همین طریق تصاویر فلاکت و بدبختی در فیلم دودسکادن، تحقیر آشکار زندگی فلاکت‌باری است که از نظر کارگردان نفی کامل ارتباط با دیگری از طریق تصویر است. و فقدان رابطه باعث می‌شود حضور دیگری و خاطرهٔ او منتفی شود. دوباره زندگی کردن آنچه بر دیگران گذشته است از طریق سینما به یاد ما نمی‌آورد که آنان را دیده‌ایم. به

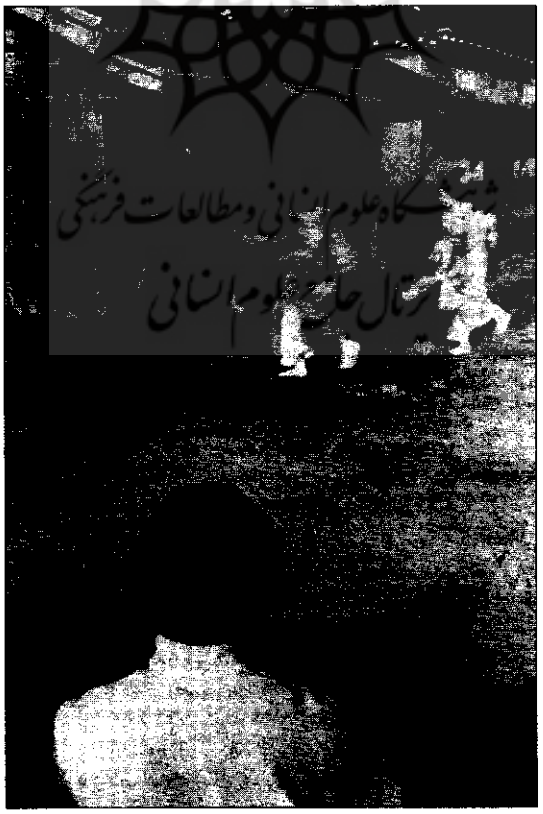
همین دلیل لازم است که با دنیای فرضی در تمام ابعاد بصری آن به تقابل بپردازیم، داستان آموختن زندگی از همان نقطه که دیگر جهان قابل درک نیست. انسان باید از زمان نابودی کامل اشکال و اجسام، خود را از نو بسازد.

به اعتقاد کوروساوا، آنچه سینما می‌آموزد این ناممکن بودن زندگی (برای قهرمانها) و ناممکن بودن تماشا (برای ناظر) در جهان است. تنها شرط، به خاطر آوردن این است که زیبایی به کمک بیاید و این توهم دردآلود قابل تحمل شود. البته احتمال دارد که واقعیت سخت واژگونه بنماید. مرلوپونتی می‌گوید: «چشم جهان را بدون کاستی، چون یک تابلو واقعی می‌بیند.» سینمای کوروساوا کاستیهای تابلوی دنیا را جبران می‌کند. اغلب اوقات برای او به عنوان هنرمند انسان‌دوست ارتباط با دیگری که شاخص بزرگ سینمای اوست، همواره ارتباطی زیبایی‌شناسانه است.

ارزش حرکت قهرمانانه

ساتیا جیت‌رای در مقالهٔ خود در سال ۱۹۶۶ دربارهٔ کوروساوا می‌نویسد، شگفت‌انگیز است که سینمای کوروساوا دو وجه سازش‌ناپذیر دارد. او می‌نویسد، از طرفی «تأکید بر حرکت است، حتی خشونت. نبردهای کوروساوا ازجمله خشن‌ترین نبردهایی است که بر پرده سینما نشان داده شده است.» از طرف دیگر، خاطرنشان می‌کند که کوروساوا «وجه ایهام‌آمیز و آموزشی به فیلمهای خود می‌دهد، به‌خصوص فیلمهایی که مضمون امروزی دارند.»، این مسأله در مورد فیلمهای زیستن، فرشته مست (۱۹۴۸)، جدال آرام (۱۹۴۹) و سگ ولگرد (۱۹۴۹) کاملاً صدق می‌کند. کوروساوا در مورد آن دوره از تاریخ ژاپن که مورد علاقه‌اش بود، هرگز رمزپردازی نکرد. دورهٔ جنگهای داخلی (پایان قرن ۱۶)، دوره‌ای پر فراز و نشیب و پرتحرک است. در حالی که عصر ایدو دوره‌ای ساکن است. این دوره زمینهٔ داستان بسیاری از فیلمهایش شد، داستان فیلمهای هفت سامورایی، سریر خون، کاگه موشا و آشوب در دورهٔ جنگهای داخلی رخ می‌دهد. آمریکاییها درنتیجهٔ شکست ژاپن در ۱۹۴۵، سینما و ارزشهای فئودالی ژاپن را تحت نظارت خود درآوردند. در این شرایط کوروساوا مجبور شد از موضوع مورد علاقه‌اش (مردانی که روی دم ببر راه رفتند، ۱۹۴۵، که موضوع آن جنگ قبایل ژاپنی قرن ۱۱ است که ژاپن را میان خود تقسیم می‌کنند) دور شود و به سوی فیلمهایی با مضامین امروزی مانند یکشنبه‌ای شگفت‌انگیز (۱۹۴۷) روی بیاورد تا فراتر از شرایط تحمیل‌شدهٔ سانسور، راه دیگری ترسیم کند (زوج فقیری در توکیوی ویران‌شدهٔ پس از جنگ تنها پناه و تسلی را در خیالبافی می‌یابند) و بتواند خود را ارتقا دهد. اگرچه جدا کردن کوروساوای کارگردان فیلم اکشن، از کوروساوای انساندوست و الهام‌بخش دشوار است (و کارگردانی مثل اسپیلبرگ را که دیگر جوان نبود شیفتهٔ خود کرد)، خاطرنشان می‌کنم اولین فیلم کوروساوا به نام افسانهٔ جودو این دو وجه را با هم آشتی می‌دهد، زیرا اکشن (هنر و فن‌آوری در نبرد) موضوع آموزش است. به‌علاوه اکشن براساس مجموعه معیارهای بسیار دقیق هنرهای رزمی تعیین شده است، این هنرهای رزمی هنگام نمایش احتمالاً از حد فضای کاربردی خود فراتر می‌رود. جاذبهٔ سینمای آمریکا، بدون در نظر گرفتن نوع خاصی از آن، برای کوروساوا از همین جا ناشی می‌شود. برای او، حرکت برای حرکت معنی ندارد، یعنی او مجذوب نظریه‌های جدید تصویری نمی‌شود. در فیلمهای او همواره نبرد بر سر عقاید یا ارزشهایی است یا برخلاف آن، برای پول است. جهشی که سینمای آمریکا از طریق فیلم وسترن طی سالهای دههٔ ۵۰ تا ۶۰ داشت براساس همین موضوع بود (به‌ویژه آنتونی مان). این مسأله به‌سرعت تبدیل به یک گونه سینمایی شد.

در دنیای کوروساوا، سامورایی‌ها بسیار دیر حیات یافتند. آنها معیارها، قوانین و آداب خاص خود را دارند، اما نظام فئودالی که این نقش را به آنان واگذار کرده حالا به‌کلی از بین رفته و ناپدید شده است. در حالی که سامورایی‌ها را با دانش خود از زندگی، چون یتیمی، تنها گذاشته است. از آنجا که در سرشت قهرمانهای کوروساوا نفی حرکت وجود ندارد (سیوکو امروزی نیست، برعکس فیلم هاراگیری کوبایاشی)، کوروساوا زمانی به سامورایی‌ها علاقه نشان می‌دهد که پایان کار آنان فرا رسیده است؛ یعنی زندگی سینمایی. سامورایی‌هایی که کوروساوا ترسیم می‌کند به دنیایی بازمی‌گردند که دیگر وجود ندارد.



سانجورو

در هفت سامورایی، جنگجویان با کمک به کشاورزان در مقابل راهزنان هنوز دلیلی برای زندگی دارند. آنها به آداب و نقش خود وفادار هستند (حفظ نظم)، حتی اگر بدانند که تعهد و دانش خود را کمتر برای پول انجام می‌دهند. قهرمان کوروساوا برای ارزشهای خود بسیار جنگیده است و هنگام جنگ ارزشهای خود را می‌شناسد. احساس شخصیت فیلم چنین است و با همین احساس، تاریخ و موضوع داستان را تعیین می‌کند. چندین سال بعد با یوجیمبو، همه چیز عوض می‌شود. سامورایی، فردی بی‌هدف است حتی می‌توان او را عامل سیاست نامید. گروهش را عوض می‌کند، با نرخ بیشتر خود را می‌فروشد. فقط منافع خود را می‌بیند و بدون در نظر گرفتن شرایط و موقعیت عمل می‌کند. نه‌تنها دنیا تغییر کرده است بلکه شیوهٔ نگاه کردن به آن و به روی صحنه آوردن آن نیز تغییر کرده است. به همین دلیل هفت سامورایی با یوجیمبو و سانجورو به‌کلی متفاوت است. زمانی کوروساوا همهٔ توجه سینمای آمریکا را به خود جلب کرد (وسترن کلاسیک همچنین نوع دیگر آن، وسترن سرجولئونه و کلینت ایستوود) زیرا او تنها کسی بود که این نوع فیلم را از لحاظ سبک استفاده کرد. پاسخی ساختارگرایانه که ماهیتی انسانی داشت.

ستایش توشیرو میفونه

گفتگو دربارهٔ سینمای اکشنِ کوروساوا بدون ذکر نقش کامل‌کنندهٔ توشیرو میفونه هذیانی بیش نیست. کوروساوا با او در سال ۱۹۴۸ هنگام ساختن فیلم فرشتهٔ مست آشنا شد. توشیرو میفونه در این فیلم نقش ولگرد بدبختی را بازی کرد، و دیگر از کوروساوا جدا نشد. تا زمان فیلم ریش‌قرمز که برای همیشه از هم جدا شدند. کوروساوا همان موقع از بازی چابک و سریع توشیرو میفونه خوشش آمد. به عقیده کوروساوا؛ بازیگر دیگری نمی‌توانست این‌چنین باانعطاف، بانشاط و پرتحرک بازی کند. بازیگران ژاپنی کند هستند. بازیگر معمولی ژاپنی، تا حسش را بیان کند سه متر فیلم مصرف شده است، برای میفونه، یک متر فیلم خام کافی است. بازی او مستقیم و روان است. بازیگری ندیدم که اینقدر خوب ضرباهنگ داستان را بفهمد. این کندی ژاپنی سنتی همانطور که تادائو ساتو در کتاب خود می‌گوید، به آغاز سینما برمی‌گردد که بازیگران فیلمهای تاریخی تحت تأثیر تئاتر کابوکی بودند، و فقط بازی سنگین و کند بلد بودند. بازی میفونه از نظر ضرباهنگ، نقش شیطان را در تئاتر نو تداعی می‌کند. زِامی در «سنت پنهان تئاتر نو» آن را چنین توصیف می‌کند: «سبک حرکت خشن. شیطان از نظر قدرت، حالت و روح نوعی سبکِ هاتاراکی دارد که خشونت جوهرهٔ آن است: هرگونه ظرافتی باید از آن حذف شود.» سبک بازی میفونه، مناسبِ بدنی فربه، غریزی، پرعضله و عصب خالص است. کوروساوا سبک بازی میفونه را در مقابل تاکشی کیمورا تقویت کرد. تاکشی با سبکی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

متفاوت از سبک میفونه بازی می‌کند. بدن او زیبایی مردانه و چاقی آرامش‌دهنده‌ای دارد (حجم غیرقابل تصوری از چربی) که در فیلم زیستن تمثیلی از بودا می‌شود. به علاوه، از زمان فیلم فرشتهٔ مست و پس از آن با فیلمهای جدال آرام، سگ ولگرد، تقابل میان حرکت (تصویر جریان خروشان آب) و قدرت سکون (دانایی آب راکد) کوروساوا را شیفتهٔ خود می‌کند. بازی میفونه فقط بر مبنای جبر، قدرت و سرعت شکل نگرفته، زیرا این وجه می‌تواند به دلیل بعد مضحک و نمایشی آن، هر لحظه از بین برود.

وقتی می‌خواهیم فیلمی از بروس‌لی را تعریف کنیم، کافی است جیغهای گربه‌ای او را هنگام درگیری و جنگ تقلید کنیم. حتی اگر فقط بخواهیم حرکت نون شاکوی تخیلی کنیم. توشیرو میفونه پدیدهٔ بی‌نظیر تاریخ سینما است. کمتر کسی توانسته حرکات بدن توشیرو میفونه را تقلید کند (مثلاً خاراندن بدن در سریر خون). شیوهٔ حرف زدن او ویژه است؛ ژاپنی پر سر و صدایی را حرف می‌زند. توشیرو میفونه روی هر کلمه می‌جهد، درست مثل جهش حیوان وحشی روی طعمه. انگار، همان زمان که کلمه را بیان می‌کند، همان موقع هم می‌خواهد آن را پس بگیرد. همواره هم شگفت‌زده است که چرا نمی‌تواند واژه‌ها را به همان غاری که از آن خارج شده‌اند بازگرداند. میفونه به ما امکان شنیدن بیانی طنزآمیز را می‌دهد. طنزی که منشأ آن حرکات دلهره‌آور و آشفته است. حرکاتی که گویای آن است که بازیگر نمی‌خواهد کلماتش مانند اشیا از بین بروند (انهدام واژه‌هایی که به دیگری می‌دهد). او میلی پایان‌ناپذیر برای مهار کردن این سیل کلمات دارد.

پس دادن وام

کوروساوا می‌گفت: «من از آن نوع آدمهایی هستم که به‌شدت کار می‌کنند و با جان و دل در کاری که انجام می‌دهند مایه می‌گذارند. تابستانهای سوزان، زمستانهای یخ‌زده، رگبارهای شدید و بهمنهای عظیم برف را دوست دارم. به گمانم این پدیده‌ها در بیشتر فیلمهای من دیده می‌شود. نهایت را می‌پسندم زیرا سرچشمهٔ زندگی است.» همهٔ عناصر طبیعی در فیلمهای کوروساوا وجود دارد: باران (هفت سامورایی)، خورشید در اپیزود ون‌گوگ (رؤیاها)، کوه و برف در همان فیلم نهایت پدیده‌ها که حاصل جدایی تلاطم و سکون است، مانند فیلم افسانهٔ جودو. در این فیلم تلاطم (صحنه‌های نبرد) و سکون طولانی ترکیب شده است: قهرمان، باوقار مانند نیلوفر آبی در حال شکفتن، در آب غوطه‌ور است. نهایت حرکت از نظر کوروساوا حرکتی است که به مرگ ختم می‌شود (قانون حرکت) یا در بدترین موقعیت تمام می‌شود (اصول اخلاقی تماشاگر) مرگ، آشفتگی کامل، برزخ و فاجعه. واژه‌های ملموس دنیای کارگردان، مکان پایان و نهایت نیست، بلکه جایی است که سکون شکوفا شده و زندگی از نو آغاز می‌شود. قهرمان کوروساوا به نوعی این زمان سکون را بازمی‌گرداند.

کوروساوا در فیلم چیزی شبیه خود زندگینامه، با کلماتی ساده و مؤثر تأثیر تعیین‌کنندهٔ برادر بزرگش را نشان می‌دهد. او به برادر مدیون است: علایق او در مورد ادبیات روسیه، عشق و دانش وسیعش دربارهٔ سینما (برادر او مترجم شفاهی حرفه‌ای فیلمهای صامت بود.) خودکشی برادر در سال ۱۹۳۳ (کوروساوا در آن زمان ۲۲ساله بود) او را غافلگیر می‌کند و خلأ زیادی در زندگی‌اش به وجود می‌آورد. او به کار سینما می‌پردازد تا راه برادر را ادامه داده باشد. به جای او نقشی را ایفا کند که شایستهٔ برادرش بود و حق او بود.

از نظر کوروساوا، همیشه همه به نوعی غم‌انگیز کاگه موشای (شبح جنگجو) دیگری هستند. کوروساوا ورود خود را به سینما این‌طور خلاصه می‌کند: «من ترجیح می‌دهم فکر کنم که او [برادرم] نگاتیو اصلی بود و من نسخهٔ چاپ‌شدهٔ او هستم، مانند عکس چاپ‌شده.» در این قسمت از فیلم چیزی شبیه خود زندگینامه فراتر می‌رود تا مفهوم وجودی خودش را روشن کند که چگونه قهرمانهایش را هدایت می‌کند؛ این مسأله در فیلم زیستن بسیار شفاف است.

انسان به دنیا نمی‌آید، بلکه به زندگی مدیون می‌شود. به زندگی معنابخشیدن در معنای شکسپیری آن در زیستن به نظر کمی بی‌معنی می‌آید؛ دین خود را پرداختن، حساب آن را پاک کردن پیش از آن که از صفحهٔ دنیا پاک شویم.

رویارویی

از نظر کوروساوا انسان حق نگاه کردن به دنیا را ندارد. هیچ چیز از قبل برای او فراهم نشده است. برعکس، او وظیفه دارد با بدترینها روبرو شود. بدترینهایی که بشریت نیز همواره جزیی از آن بوده است و قادر به انجام بدترین کارها است. از زمان تماشای فیلم هفت سامورایی مدت‌طولانی‌ای گذشته است، اما لحظات کوتاهی از آن همچنان در خاطر من مانده است؛ در صحنه‌ای از نبرد، با نقشه‌ای پنهانی، کشاورز وحشت‌زده‌ای را در چارچوب دری می‌بینیم که نیزه در دست دارد. ضرباهنگ روان و حرکت دوربین از نیزه می‌گذرد و دزدی را نشان می‌دهد که سوراخ‌سوراخ شده است. یکی مرده است، و دیگری هرگز نخواهد توانست از فکر آنچه کرده است بیرون بیاید (کشتن)، و مبهوت مانده است، انگار جادو شده است. او هم‌زمان فاعل عملی است که تا ابد نیز شاهد آن خواهد ماند. در فضایی که چند ثانیه ساخته است، کوروساوا آنچه در مورد شبح جنگجو گفته بود با جذابیت و انزجار به نمایش می‌گذارد: حرکت نهایی نبرد و سکون آن (مرگ)، توقف نهایی (دیدن مرگ از روبرو) و ضرورت آغاز دوبارهٔ حرکت زندگی توسط آن که زنده مانده است. درام حیات باید دلیل واقعی زندگی را در مرگ بیابد.

در فیلم راپسودی ماه اوت، بدترین اتفاق دنیا یعنی بمب اتمی را نشان می‌دهد. بمب به‌طور مصنوعی نشان داده می‌شود. نه از فراز آسمان (تصاویر آرشیوی پرتاب بمب اتم) بلکه از چشم کسانی که آن پایین انفجار را دیدند و می‌خواستند که دیگران هم آن را به یاد بیاورند. لزوم دیدن آنچه تحمل‌ناپذیر است با چشم خود، ریشه در دوره‌ای از زندگی کوروساوا دارد که از آن در زندگینامهٔ خود صحبت کرده است. همان نقطه‌ای که کوروساوا از تئاتر شکسپیری به فعالیت سینمایی روی می‌آورد (منظرهٔ فروریختن دنیا، تابلوی ویرانی و آخرین راه کرم‌خوردهٔ رستگاری)، موضوع زمین‌لرزه‌ای است که در سال ۱۹۲۳ توکیو را ویران کرد.

کوروساوا تعریف می‌کند که آن زمان ۱۳ساله بود، برادر بزرگش او را به دنبال خود به ویرانه‌ها برد تا او را به تحمل دیدن منظره‌های فجیع وادار کند: «اگر برخلاف میل او نگاهم را می‌گرداندم، برادرم به من می‌گفت: آکیرا، حالا خوب نگاه کن.» این در بوته آزمایش واقع شدن چیزی است که کوروساوا همواره در فیلمهایش آن را نمایش می‌دهد، شیوهٔ مثبتی است که برادرش به شیوهٔ منفی اجرا می‌کرد (مشاهدهٔ اجساد پس از زمین‌لرزه). این آزمایش دلیل وجودی سینمای کوروساوا را نشان می‌دهد. کوروساوا برخلاف هیچکاک معتقد است که فیلم به‌تنهایی وجود ندارد، هدف از ساختن فیلم، صرف بازی یا لذت نیست. سینماگر فیلم خود را به دنیا مدیون است. باید دین خود را ادا کند و کمبودها را جبران کند. این معنا اگرچه کمی تلخ است اما مهم است.■

ترجمه هما میرمحمدصادقی

رویاها