آرشیو فیلم ایران (کانون فیلم تهران) در فصل گذشته خود منتخبی از چهارده فیلم آکیرا کوروساوا را به نمایش گذاشت. این فیلم‌ها مسیر تحولی فیلمساز را، جهان‌بینی برآمده از تجربه‌های سالهای پس از جنگ را، و بیان خیره‌کننده‌ای را که از بافت بومی و صناعت‌های غربی حاصل آمده بود به درستی می‌نمایاند.

اگر حدها را حقیر نسازیم، کوروساوا، دست‌کم، شناسانندهٔ سینمای ژاپن به دنیاست، اگردرخشانترین فیلمساز ژاپنی نباشد و حتی اگرهمطرازفیلمساز دیگر ژاپنی، اوزو OZU، نباشد. مکان او درتاریخ فیلمسازی ژاپنی مکانی یگانه است.

فصلی‌که به اختصارازکتاب دانلدریچی (The Films Of Kurosawa) نقل می‌شود با استفاده ازگفتگو با خود فیلمساز و یارانش فراهم آمده ودرعین‌حال یکی ازمطمئن‌ترین مراجع برای شناختن ویژگیهای فیلمهای کوروساواست.

خلاصه کردن کشتن است

دانلد ریچی

Donald Richie

کوروساوا گفته است که قادر به‌تشریح سبك کارخود نیست، نمی‌داند این سبك از چه تشکیل یافته، و هرگز برای او اتفاق نیفتاده است که در این‌باره اندیشه کند. او در عین آمادگی برای سخن‌گفتن از عدسی‌ها، بازیگری، و بهترین نوع پایه دوربین، مایل نیست‌که دربارهٔ مفاهیم و زیبایی‌شناسی بحث کند. یکبار از او پرسیدم که فلان صحنه بخصوص واقعاً دربارهٔ چیست. لبخندی زد وگفت «اگرمی‌توانستم به‌آن پاسخ دهم، برای من لزومی نداشت که به فیلمش درآورم».

شاید دلیل بی‌میلی‌او به‌گفتگو در بارهٔ مفهوم و زیبایی‌شناسی این باشد که اینها متولاتی «واقعی» نیستند؛ فاقد واقعیت مرئیند. زیبایی‌شناسی به یك نظام مربوط است، و سبك به یك طرز بیان و واکنشی از خود انسان، هیچیك از اینها به هرطریق با واقعیتی‌که فیلمی‌تازه یا فیلمنامه‌ای نو به‌وجود می‌آورد قابل قیاس نیست. انسانی که به سبك خویش دلبسته‌است، انسانی خودآگاه‌است، وکوروساوا خود بسنده است. این حقیقتی است‌که هر فیلم‌کوروساوا بیان مستقیمی از خود اوست.

با اینهمه، بی‌آنکه قصد پیگیری قرینه‌ها یا جستجوی مقیاس‌هایی در میان فیلم هایش مطرح باشد، او بیزاری خاصی از نگریستن به‌خود، آنسان‌که بوده، دارد.

همان‌گونه که او تأکید می‌کند که قهرمانانش گذشته‌خودرا نادیده می‌گیرند وهمواره درزمان حال بسر می‌برند، خودش نیز به هرآنچه درگذشته برایش اتفاق افتاده بی‌علاقه است. زمانی گفت «یك‌کارگردان همواره به‌فیلمی‌که هم‌اکنون می‌سازد، بیشتر علاقه‌مند است. اگر جز این‌باشد، نمی‌تواند آنرا کارگردانی کند.» به‌خاطر

همین‌که زمان حال برایش دارد ، نقطهٔ نظر او دربارهٔ فضیلت‌های گذشته ، فراموشکارانه و کبرآمیز است .

او به ویژه نسبت به هرگونه بحثی در بارهٔ مسائل زیبایی‌شناسی بدگمان است ، زیرا از کلی‌گویی بیزار است . کوروساوا این را وسیله‌یی ناهنجار یافته است . مقولات‌انتزاعی ازحقیقت‌برخوردار نیستند، زیرا حقیقت باید به‌زندگی بپردازد ، و زندگی ــ همان‌گونه که فیلم‌هایش نشان داده ــ باید دقیقاً و با ظرافت تصویر شود ؛ و نه‌آنکه تنها دستاویزی باشد . فرضیه‌ها ، مقیاس‌ها ، قضاوت‌های کلی ، معادلها و قانونهای مسلم ، نابودکنندهٔ زندگیند و کوروساوا ازکاربردنشان می‌پرهیزد .

دلیلی‌که کوروساوا اینچنین از همه نوشته‌ها دربارهٔ فیلم بیزار است («من هیچگاه نقدی دربارهٔ فیلم‌هایم نخوانده‌ام که برداشت نادرستی در آن نیافته باشم») ، آنست که نوشته‌ها دربارهٔ ساخت ، دربارهٔ سبك، دربارهٔ نادیدنی‌هاست؛ نویسنده کلام را برای توصیف تصویری به‌کار می‌برد که باید آن‌را دید، چیزی‌که دقیقاً به‌خاطر آنکه به جامهٔ کلام درنمی‌آید ، به‌تصویر مبدل شده است . بی‌معنی است نوشتن‌وخواندن دربارهٔ چیزی وقتی‌که نوشتنی وخواندنی نیست . همچنین ، کارانتقاد ، کاری به معنای خلاصه‌کردن است . این کار گذشته را به‌حساب می‌آورد ، اما به‌ندرت متضمن زمان حال‌است. این‌کار کاملاً به‌زندگی‌نمی‌پردازد. به‌همین طریق ، بحث‌کردن دربارهٔ سبك یك‌انسان محدود ساختن خود به‌این فرض است که انسانی چنان است . در فیلم‌های کوروساوا ــ همچنان‌که دیده‌ایم ــ تنها شریران یا کسان دیگر چیزی هستند . قهرمانان ، نظیر سوگاتا Sugata همواره در حال شدنند ؛ آنان در زمان حال ابدی بسر می‌برند ، که هرچند تاریخ ممکن‌است ایجاب کند ، اما قطعاً تعیین‌اش نمی‌کند .

نمی‌توان موجود زنده‌ای را خلاصه کرد . تنها مردگانند که خلاصه می‌توانشان‌کرد. سخن‌گفتن از فیلم‌های گذشته یك‌کارگردان آسان است ؛ مشکل در سخن‌گفتن از سبك متداوم اوست . کوروساوا به‌غایت به‌سبك خود بی‌علاقه است، چراکه به‌غایت زنده است . ازسوی دیگر کاملاً آمادهٔ گفتگو دربارهٔ روشها و صناعت‌هاست . اینها ابزارند . اینها واقعی هستند .

فیلمنامه

یکبار ازکوروساوا پرسیدم، کدام یك از سه مرحله‌ی کلاسیك فیلم‌سازی (فیلم‌نامه ، فیلم‌برداری، تدوین) را مهمترین مرحله می‌داند. پاسخ‌داد: «تدوین‌محتملاً مهمترین است ، اما اگرفیلم‌نامه خوب‌نباشد، بهترین تدوین‌های دنیا نیزکمکی نخواهدکرد» .

بنابراین ، فیلم‌نامه مهمترین است ــ درآن«غایتی» وجود دارد. کوروساوا معمولاً دو سه سالی فکر می‌کند و طرح‌های چندی را در ذهن می‌پروراند ، مسائلی‌که می‌خواهد سرانجام دربارهٔ آنهافیلم بسازد . شرایط ممکن است او را وادار کند که برای ساختن فیلم مدتی دست‌نگهدارد (ساختن هردو فیلم «راشومون» Rashomon ، و « سریرخون » The throne of Blood ، سالها به‌تعویق افتاد) اما اندیشه فیلم همچنان باقی می‌ماند ، بخشی بر روی کاغذ ، و بخش عمده‌اش در ذهن او ، تا درباره‌اش بیندیشد .

نگارش عملی فیلمنامه ممکن است شش‌ماه به‌طول انجامد ، و معمولاً این کار پس از تعطیلی کوتاهی آغازمی‌شودکه کوروساوا عادتاً پس از اتمام آخرین فیلمش می‌گذراند. دوباره فیلمنامه‌نویس‌های خودرا گرد می‌آورد («شینوبو هاشی‌موتو» Shinobu Hashimoto «هایدئو اگونی» Hideo Oguni « رایوزو کیکوشیما » Ryuzo

Kikushima، « ایجیروهیسایتا » Eijiro Hisaita ، « ماساتوایده » Masato Ide) و در هتلی در اطراف چشمه‌های آب گرم، واخیراً در وبلای کوروساوا با هم به‌کار می‌پردازند. برگرد میز بزرگی می‌نشینند، می‌نویسند، مقایسه می‌کنند، تصحیح می‌کنند ــ فرایندی که «هایدئو اگونی» در مناسبت با « زیستن » شرح داده است ــ تا رضایت همه حاصل شود.

با آن که فیلم کامل، هیچ نشانی از این امر به‌دست نمی‌دهد که چه‌کسی چه‌کرده است، تمام اندیشه‌ها به تأیید نهایی کوروساوا وابستگی دارد، و می‌توان مطمئن بود که هیچ چیز در فیلم راه نمی‌یابد مگر آنکه او خواسته باشد. آفرینش گروهی، چنان‌که بوده، بیش‌ازآنکه بسیاری‌فیلم‌ها را یاری کند، خراب‌کرده است و در ژاپن (نه به‌هیچ‌وجه کمتر از هالیوود) نیز این‌امری عادی است. بااینهمه، گهگاه همکاریها نتیجهٔ عالی به‌بار می‌آورد: پره‌وه Prévert و کارنه Carné، نیکولز Nichols وفورد Ford، نودا Noda و ازو Ozu وادا Wada و ایشیکاوا Ichikawa

رابطهٔ خصوصی کوروساوا با نویسندگانش صمیمی واستواراست. آنان، و تنی چند از بازیگران و تکنیسین‌ها، تنها دوستان او هستند. آنها به‌هنگام نوشتن سناریو با هم زندگی می‌کنند و حتی در جریان فیلمبرداری معمولاً یك یا چند تن از نویسندگان دوروبر کوروساوا هستند. در طول سالیان آنها درمورد همه‌چیز، درهردرجه از اهمیت، به‌توافق رسیده‌اند؛ و تا آنجا که قضیه به فیلم بستگی دارد، هریك ازآنها مکمل دیگری است. کوروساوا چنین می‌اندیشد: « من به‌خودم اطمینان ندارم که به‌تنهایی فیلمنامه‌ای بنویسم. مسأله به‌همین سادگی است. من به‌کسانی نیاز دارم‌که به من دید بدهند».

وقتی دربارهٔ داستان تصمیم گرفته شد (و معمولاً کوروساوا است که تصمیم می‌گیرد)، نوشتن آغاز می‌شود. درکار نوشتن است که فیلم شکل می‌یابد.

به‌نظر می‌رسد که این شکلی اتفاقی است ــ هیچ نشانه‌ای وجود ندارد که یك تن از آنها هرگز درباره‌ی امر منتزعی مثل «شکل» بحث کرده باشد ــ اما شکل همیشه وجود دارد، وهمچنان‌که می‌توان دید، درتمام فیلم‌ها معمولاً یکسان است.

امری امکان‌پذیر و حتی اجتناب‌ناپذیر است‌که همهٔ فیلم‌های کوروساوا درباره موضوع یکسانی است. به ساده‌ترین کلمات، و بی‌هیچ فلسفه‌بافی، فیلم‌های او درباره افشای شخصیت است. یکی از دلایلی که کوروساوا مستقیم («سگ ولگرد»، «بدکاران‌آسوده می‌خوابند»، «فرازونشیب») یا غیرمستقیم (تقریباً تمام فیلم‌های دیگرش خاصه « راشومون » و « زیستن ») آنهمه فیلم‌های دلهره‌آور ساخته، آنست‌که داستان پرهول‌وولا، مثل داستان جنایی، ازمکاشفه حکایت دارد. کوروساوا « جنایت » را اختیار می‌کند، (زندگی ناشناخته یا مشکل انتخاب درمیان اهریمنان) و «راه حل» را به‌وجود می‌آورد. راه حل معمولاً خود قهرمان و شخصیت اوست، و همین عامل است که به فیلم شکل نهائیش را می‌بخشد.

از نظر شکل، کوروساوا چند نمونه مورد علاقه دارد. یکی از آنها را من، به‌دلیل نبودن نام بهتری، «فرم سونات» می‌خوانم. دیگری (به‌همان دلیل) « تمی با واریاسیون‌ها» است. آخری، نمونه‌ای ساده‌تر است و فیلم «راشومون» مثالی از آن به‌شمار می‌رود. همچنین است فیلم‌های «یکشنبهٔ درخشان»، و «زیستن». «فورم سونات» درفیلم‌های یادشده عادی است و معمولاً از اجزاء زیر تشکیل می‌شود:

۱ ــ مقدمه یا «پرلود» که معمولاً درونمایه اصلی را آشکار می‌سازد.

۲ ــ «پل رابط» که معمولاً ازاهمیت سینمایی بسیار برخوردار است.

۳ ــ درونمایهٔ اصلی که بیش‌از آنکه موضوع نخستین‌باشد،

ملغمه‌ای از اندیشه‌های وابسته است .

٤ ــ گسترش فیلم که خود بخشی است .

٥ ــ مروری بر آنچه در فیلم مطرح شده که معمولاً از بخش انتهایی فیلم جداست .

٦ ــ خاتمه (معمولاً کنایی) .

موسیقی هرگز راه بهتری از شکل سونات برای نمایش کشمکش پیدا نکرده است ، و فیلم‌های کوروساوا نیز در همین شکل مثال دیگری‌است ازاعتبارآن .

جنبهٔ دیگری از شکل که در بسیاری ازآثار کوروساوا دیده می‌شود ، دایرهٔ کامل ، یامارپیچ است : بازگشت به‌آغاز با تفاوتهایی در دوایر . دایره به‌صورت‌های گوناگون پدیدار می‌شود . به‌شکل « تم و واریاسیون » (که در « راشومون » و « سگ ولگرد » دیده می‌شود) ما را دوباره (با تفاوتهایی) به آغاز ماجرا بر می‌گرداند. درخودفیلم‌هاشکل‌های دایره‌وار قابل ملاحظه است . در «راشومون» ، این شکل ، مثلث بصری است که ترکیب فیلم آنرا تحمیل می‌کند ؛ اسب در « سریر خون» به‌گرد دایره‌یی می‌گردد ؛ دهقانان در « هفت سامورائی » هموار. دایره‌وار گرد می‌آیند . تصویرهای دایره‌یی در فیلم‌های کوروساوا بیش از آثار سایر کارگردانان وجود دارد .

همین‌طورشکل‌متعارف دیگر، شکل بازگشت است . این شکل غالباً جزیی جدایی‌ناپذیر از درونمایه است ، زیرا که بسیاری ازفیلم‌های کوروساوا درباره تفاوت میان فرضیه وعمل یا تفاوت میان تخیل وواقعیت هستند. درفیلم‌های او فرضیه یا تخیل و آنگاه تضاد و مقایسهٔ آنرا با عمل و واقعیت مشاهده می‌کنیم . این غالباً اثری چون دوبار دیدن چیزی واحد (با تغییرات فراوان البته) دارد و درگشت خود ، احساس بازگشت را به‌وجود می‌آورد . این نکته در ساده‌ترین شکل خود دربسیاری از صحنه‌های «تمرینی» فیلم‌های کوروساوا رخ‌می‌دهد.در«سوگاتا- قسمت دوم» (فیلمی که در سال ۱۹٤٥ ساخته شد و دنباله‌یی بر «سانشیرو سوگاتا» است که درسال ۱۹٤۳ ساخته شده است . م .) استاد ، عمل پرتاب‌کردن حریف را در جودو به وسیله ظرفی بسته با طناب تمرین می‌کند ؛ این عمل بعدها تبدیل به پرتاب حقیقی می‌شود . در اولین قسمت ، او با هرلگد یکی از معایب «ساگاتا»را نشان می‌دهد ، در صحنهٔ مبارزه «ساگاتا»ــ که‌باواقعیت درآمیخته‌ــ واقعیت عیب‌های خود را کشف می‌کند . در «یوجیمبو» تمرین با چاقو (نشانه‌گرفتن برگهای خشك با چاقو) به واقعیت درمی‌آید (نشانه زدن آدمها) ...

می‌توان‌به‌خوبی روند استحاله را درفیلم‌های‌کوروساوا دید، همهٔ چیزها با شرایط گوناگون تغییر می‌کند ، با این همه ، به‌طریقی ، همان می‌ماند . چیزها ، همان‌گونه که بودند ، از زوایای گوناگون دیده شده‌اند، گویی‌خودکارگردان برگرد موضوع فیلم خود می‌گشته است .

استحاله ، احساس دایره‌وار، حس بازگشت ، تکرار ــ همهٔ اینها به شکل فیلمنامه‌های کوروساوا یاری می‌دهند و الگوی فیلم اورا عرضه می‌کنند . دلایل شخصی بسیاری وجود دارد که چرا باید چنین‌باشد ، اما دلیل دیگر این‌است که کوروساوا به‌کلیت شخصیت ، و به‌کلیت موقعیت ، علاقه‌مند است. یکی از چند طریقی که هنر روائی می‌تواند شخصیتی را محاط کند ، آن است‌که برگرد آن بگردد ، تکه به تکه را آشکارکند ، مدام به‌آنچه از پیش ساخته باز گردد ، آن‌چه را که دیده‌ایم با آن چه را که اکنون می‌دانیم برابر هم نهد. افشاکننده‌ترین داستانهای روانی (مانند داستانهای«پروست») مدام دور می‌زنند و باز می‌گردند . علاقهٔ کوروساوا به‌مکاشفهٔ شخصیت، برحرکت اصرار می‌ورزد .

دوربین

کوروساوا زمانی گفت : «وقتی من‌ازچیزی فیلم برمی‌دارم، صرفاً به منظور به‌دست‌آوردن مادهٔ اولیه برای تدوین است .» به این ترتیب از عوامل فیلمسازی تنها عمل فیلمبرداری است که با وجود کار پردردسر و زیاد ، کمترین علاقهٔ کوروساوا را جلب می‌کند .

«پیش‌از آن‌که تصمیم بگیرم که چگونه ازچیزی فیلم بردارم ، نخست به‌این می‌اندیشم که چگونه می‌توان آن را پروراند . وقتی این‌کار انجام شد ، سپس فکر می‌کنم که آن را چگونه می‌توان به‌بهترین وجه فیلمبرداری کرد ، از کدام زاویه ، و جز این . و هرصناعتی که به‌کار گیرم ، لزوماً با چیزی که از آن فیلمبرداری می‌کنم ، متفاوت است . » برای دستیافتن به تصویر دلخواه « من جزئیات چیزی را که می‌خواهم ، نه‌تنها به فیلمبردار ، بلکه به همهٔ افراد دیگر گروه توضیح می‌دهم . ماهمه به‌اتفاق کار می‌کنیم تا به‌آنچه من می‌خواهم برسیم ــ اما چه به‌این هدف دست بیابم وچه به‌آن نرسم ، خود من مسئول هستم» .

اولین و مهمترین ضابطهٔ کوروساوا در فیلمبرداری واقعیت آشکار هرچیزی است که به فیلم درمی‌آید. مشهوراست که‌کوروساوا کار تهیه فیلم را متوقف کرد ، زیرا عدسی‌های دورنما ، سرمیخ‌ها را در ساختمان دکور یك قسمت از فیلم نشان می‌داده است . . .

جستجوی واقعیت نمایان ، به غایت می‌رسد . در «یوجیمبو» Yojimbo ، « میفونه » تمرین می‌کند که برگهای ریزان را با چاقوی‌خود نشانه زند، وکوروساوا کسی را آورد که دراین‌کار به‌قدر کافی ماهر بود ...

در فصل تماشایی انتهای‌فیلم «سریرخون» چاره سازی‌ها کافی نبود . او می‌خواست پیکانهایی به «میفونه» افکنده شود . ابتدا دو شیوهٔ متفاوت را آزمود : ۱) پیکانهای دروغین که درجای خود کار گذاشته شده‌اند ، در لحظهٔ خاص بیرون بجهند. ۲) تیرهایی که قبلاً در هدف کار گذاشته شده‌اند ، با سیم نازکی بیرون کشیده شوند و تمام فیلمبرداری این صحنه معکوس انجام شود . اما این‌کارها کوروساوا را راضی نکرد و بنابراین ، پس‌از مشورت با «میفونه» کمانگیرانی حقیقی را درست در خارج از کادر دوربین (درفاصلهٔ تقریباً ده‌فوت‌ازبازیگر) مستقرکرد تا پیکانهای واقعی را با تمام قوت به نشانه پرتاب‌کنند . صحنه با دقت بسیار ، با علامتهایی که با گچ روی زمین کشیده بودند که «میفونه» آنها را دنبال کند ، تمرین شد و آنگاه فیلمبرداری صورت گرفت . بعضی از پیکانها چنین پیش‌بینی شد که به‌فاصلهٔ یك اینچ از کنار میفونه بگذرند و از همان فاصله نیز گذشتند .

پس از آن که موضوع فیلمبرداری «تکامل» یافت وبیشتر به واقعیت نزدیك شد ، کوروساوا آمادهٔ گرفتن تصمیم درباره نحوهٔ فیلمبرداری است . هرچند او این کار را از راههای گوناگون انجام می‌دهد ، معمولاً ملاحظات او اینها است : فیلمبرداری به طریقی انجام شود که مفهوم آن افزون شود ، و یا به قسمی که صرفه‌جویی در حرکت پدید آید ، و یا به‌نحوی که ترکیب ، خود صحنه را تفسیر کند .

اگر مفهوم فیلمبرداری «فرار» یا «تعقیب» باشد، کوروساوا معمولاً ازپایه‌سیار استفاده می‌کند، به‌این اعتقاد که یك صحنهٔ سریع باید سریع هم فیلمبرداری شود ــ با نماهای بریده‌ای که به‌یکدیگر پیوسته‌اند . از سوی دیگر ، یك صحنه «آرام» (مثل صحنهٔ تغییر عقیده «میفونه» در «بدکاران آسوده می‌خوابند») ، معمولاً طولانی و بی هیچ برشی گرفته می‌شود .

اگر صحنه دربارهٔ «هول و ولا» است ، کوروساوا معمولاً از یك «پان» Pan استفاده می‌کند (مثلاً در «سگ ولگرد» وقتی ما تصور می‌کنیم که خانه «شیمورا» پناهگاه جنایتکاری است ، دوربین با یك « پان » Pan خانوادهٔ خوشبختی را نشان می‌دهد) ...

طریق نافذی که در آن هریك از این صناعت‌ها به کار گرفته می‌شود، بسیار «کوروساوا ــ وار» است ، هرچند باقیماندهٔ فیلم نیز چنین است . یکی از این نمونه‌ها فیلمبرداری باحرکت‌سریع دوربین از صحنه‌های جنگل «سریرخون» است که پیش ــ صحنه ، مدام با بوته‌ها ، تنه درختان ، پیچك‌ها وغیره ، تار می‌شود وسوارکاران را به تناوب ، پنهان و آشکار می‌نماید . دلیل این بودکه : «من می‌خواستم دربیننده همان احساسی را ایجادکنم که شخصیت‌های فیلم از بدام افتادن داشتند.» همچنین او غالباً صناعت‌های گوناگونی را برای خلق تأثیری تازه درهم می‌آمیزد که نمونه‌های آن را در گفتگوهای « فرشتهٔ مست » ، «زیستن» و «هفت سامورائی» و دیگر فیلم‌هایش می‌توان یافت .

کوروساواهمچنین‌به‌صرفه‌جویی درحرکت دلبسته است وگهگاه از نوعی حایل برای رسیدن به آن استفاده می‌کند . این حایل گاه ممکن است به بزرگی اتاقی باشد ، مثل فیلم « اعماق » The Lower Depth یك قفس باشد که دوربین در آن به گردش درمی‌آید ، یا به کوچکی بادبزن الکتریکی در صحنه‌هایی‌از Record of a Living Being باشد ، یا میزکوتاهی با بطری «ساکه» در «ریش سرخ» ، که نقاط استقرار دوربین بر اطراف آن انتخاب شده‌است .

گاه‌اختصار به‌وسیله‌حرکت‌های متعددی‌که در چارچوب یك صحنهٔ منفرد انجام می‌شود به‌دست می‌آید. در«رسوائی» Scandal ، به‌عنوان مثال ، نیمه بالای صحنه ، زوج بی‌خبری را از پنجره هتلشان نشان می‌دهد ؛ نیمه پائین عکاسانی را نشان می‌دهدکه به‌گرفتن عکسهایی متهم‌کننده مشغولند . در صحنهٔ حیاط در «ریش‌سرخ» ، کودکانی که حرف می‌زنند در سمت چپ بالای صحنه و بزرگترهای شنونده درقسمت‌راست پائین صحنه هستند. دراینجا ، ترکیب صحنه حرکت را با تشریح آن ، مستقیماً تفسیر می‌کند .

کوروساوا همچنین از سایر امکانات دوربین نیز برای رسیدن به‌منظور خود استفاده می‌کند . او بارها از « حرکت کند » Slow-Motion استفاده‌کرده است ــ دو نمونه از آن در «هفت سامورائی» روی می‌دهد : مرگ دیوانه در آغاز فیلم و مرگ سامورائی لافزن در جریان اولین نبردش با شمشیرزن . همچنین «حرکت‌کند» برای‌تأکید برجنگل در «سریرخون» ، و حرکت سریع Fast-Motion نیز برای سقوط «میفونه» ازپلکان در انتهای فیلم، به‌کارگرفته شده‌است .

کوروساوا به طور غریبی تاکنون ازفیلم رنگی‌استفاده نکرده است (بجزصحنهٔ کوتاهی در«فرازو نشیب») ، و دلیل او ، همان‌گونه که می‌توان حدس زد ، آن‌است که فیلم رنگی به‌اندازه کافی واقعی نیست. «فیلم رنگی برای نشان‌دادن رنگهای‌ژاپنی‌قابلیت‌کافی‌ندارد ... درحال حاضر درجه شفافیت رنگ خیلی بالا است . رنگهای ژاپنی همه‌رنگهایی‌تیره‌هستند، رنگ‌هایی غلیظ ، و اگر من فیلمی رنگی بسازم دوست دارم آن را عمل بیاورم . »

کوروساوا همواره بر بافت فیلم تأکید دارد ، واین توجه‌خاص به‌بافت ، یکی از عواملی است که به‌فیلم نمای «کوروساوا ــ وار» می‌دهد . به‌یاد آوردن هریك از فیلم‌های او ، تا اندازه‌ای به‌خاطر آوردن بافت خاصی را به همراه دارد : رنگهای سفید آفتابخورده وخاکستریهای روشن«راشومون»؛ سیاهها و خاکستری‌های تیرهٔ «یوجیمبو» . در «بدکاران‌آسوده می‌خوابند»،بافت‌زربفت (کیمونوی زن) در برابر چوب‌های براق ، وبالاخره بتن سرد، به‌خاطرمی‌آید؛ در«سریرخون»، پوست‌سفیدرنگ، مه‌غلیظ سفید ، بافت سیاه زمین ، پرتو زره سیاه ؛ در «ریش‌سرخ» درخشندگی پرجلای جنگل کهن وبافت‌های آفتابی پوست آدمها ...

هنگامی‌که دربارهٔ همهٔ آنچه در بالا گفته آمد ، تصمیم گرفته

شد ، کوروساوا آمادهٔ فیلمبرداری است . او معمولا حداقل از سه دوربین در یك زمان برای فیلمبرداری استفاده می‌کند ، اما این قاعده‌ای کلی نیست : بسیاری از صحنه‌ها در «ریش‌سرخ» با یك دوربین ، و سکانس قطار راه‌آهن در «فرازو نشیب» با ۹ دوربین فیلمبرداری شد. تاکائوسایتو Takao Saito ، یکی از فیلمبرداران او گفته است : «کارگردانان معمولی، اگر صحنه‌ای را نپسندند ، جای بازیگران را عوض می‌کنند، اما کوروساوا محل دوربین‌ها را تغییر می‌دهد . عادتاً کارگردان کنار دوربین فیلمبرداری می‌نشیند ، اما کوروساوا همواره دوروبر دو یا سه دوربین می‌گردد. او چهاربار بیش از کارگردانان دیگر راه می‌رود.»

بازیگران و بازیگری

کوروساوا در همان حال که فیلمنامه را می‌نویسد ، غالباً به بازیگری می‌اندیشد که می‌داند که در فیلم بازی خواهد کرد . از این لحاظ شبیه یاسوجیرو اوزو Yasujiro Ozu فقید است که زمانی گفت : «من دیگر نمی‌توانم بنویسم بی‌آنکه بدانم چه کسی بازیگر خواهد بود ؛ همانگونه که یك نقاش نمی‌تواند ، بی‌آنکه بداند چه رنگی را باید به‌کاربرد ، نقاشی کند.» شخصیت بازیگر به‌نقش جلوه می‌دهد و ــ نظیر آنتونیونی ، نظیر برگمن ــ کوروساوا ، به‌هنگام نوشتن ، خصوصیات کسی را که با او کار خواهد کرد در نظر می‌گیرد .

میفونه Mifune فردبخصوصی است و شیمورا Shimura فردی دیگر ــ این امر حتی به‌رغم نوشته بودن فیلمنامه بر فیلم اثر می‌گذارد. از آنجا که یك بازیگر یك بازیگر است، قادر است احساسات گوناگونی را که از آن او نیست تقلید کند. کوروساوا غالباً در وضعیتی است که می‌تواند خصوصیت‌های واقعی درون بازیگر را تمیز دهد و آنها را بپرورد ــ غالباً به طریقی که بازیگر آن را به «تعبیر» خود درمی‌یابد . درحالی که کارگردان کاملاً آماده است که بازیگر را آزاد بگذارد (میفونه در «فرشتهٔ مست») ، گهگاه نیز می‌کوشد تا بازیگر را در خودش هدایت کند ، حساسیت‌هایی را که به‌عنوان یك شخص طبیعی برای بازیگر خواهد بود ، بپروراند .

شیمورا گفته‌است: «نحوه‌ای که ما دست به‌کار می‌شویم چنین است . او اندیشه‌ای دارد ، فیلمنامه را نوشته است ، و زمانی که تمام نقش‌ها ، پس از تمام شدن فیلمنامه ، مشخص شد، فیلمنامه را می‌خوانیم. پس از آنکه فیلمنامه را خواندیم ، درباره‌اش حرف می‌زنیم ، و آنگاه کوروساوا سطرهایی ، یا حتی صحنه‌هایی را تصحیح می‌کند . سپس یك تمرین برای مرور کردن فیلمنامه داریم ؛ بعد از آن تمرینی با آرایش ؛ و آنگاه تمرین‌های متعددی با نورها و وضعیت‌های دوربین ؛ سپس تمرین‌های زیادی با لباس ، مثل صحنهٔ تآتر . » کوروساوا ممکن است هفته‌های کاملی را به‌تمرین با لباس اختصاص دهد (همچنان که برای «اعماق») یا آنکه (برای فیلم‌های بعد از « یوجیمبو ») سیکلوراما Cyclorama (دوربین خاصی که چشم‌انداز را در حلقه‌یی کوچك گرد می‌کند) را روشن می‌کند و تمام فیلم را به‌صورت نمایش ، با لباس و آرایش کامل ، بارها و بارها ، درحالی که خود تماشاگر منحصر به‌فرد است ، تماشا می‌کند .

شیمورا می‌گوید: «کوروساوا هرگز به بازیگری نمی‌گوید که فلان کار چگونه باید انجام بشود .

درعوض او به تعبیر بازیگر ازنقش می‌نگـرد و آنگاه ممکـن است توصیه‌هایی بکند.»

درمورد بازیگران آزموده‌یی چون «میفونه» و «شیمورا»، کوروساواتقریباًهیچ‌چیزنمی‌گوید، و به‌ندرت آنهارا راهنمائی می‌کند. به خاطر آن‌که در جریان تمرین آنان کاملاً قادر بوده‌اند دریابند که کوروساوا در پی چیست. این واقعاً عجیب است. کوروساوا که ممکن‌است درهمان زمان یك‌شیطان واقعی باشد و نعره زند که «باران آنطورکه من می‌خواهم نمی‌بارد»، یا «آن باد لعنتی به‌خوبی گرد و خاك بلند نمی‌کند»، غالباً «به‌نحو وحشتناکی‌بابازیگران‌نرمخوست.»

تا کاشی شیمورا گفته است: «من با کوروساوا دوازده یـا سیزده فیلم ساخته‌ام، و هریك از آنها برای من در حکم مکاشفه‌ای است ــ نه‌تنها مکاشفه‌یی دربارهٔ‌او، بلکه دربارهٔ خود من نیز. اگر بخواهم دربارهٔ شناخت بازیگر از خودش حرف بزنم، وقتی که من باکوروساوا هستم ... به‌بهتریـن وجه خودرا باز می‌شناسم. وگذشته ازاین، او هیچگاه دستور نمی‌دهد. درعوض، به‌شما اجازه می‌دهد که آنچه را درچنته دارید به‌کار برید، وبه‌خاطر او این‌کار را می‌کنید.»

و میفونه گفته است: «هیچ چیز قابل ذکری نیست که من بدون کوروساوا انجام داده باشم، و جز به‌فیلم‌هایی‌که با او ساخته‌ام افتخار نمی‌کنم.»

همدردی مفرط کوروساوا و کاردانیش ازفیلمنامه آغاز می‌شود و به طور بدیهی تا رفتارش با بازیگـران ادامه می‌یابد. همچنین فیلمبرداری یك اثر سینمایی برای کوروساوا، راهـی است برای شناختن بازیگـرانش، یا باز- شناختنشان. به همین دلیـل، کوروساوا مجذوب آن است که تا سرحد امکان وقتش را با آنها بگذراند. کوروساوا گفته است: «وقتی‌کارگردانی‌می‌کنید، به‌جایی می‌رسیدکه بیش ازآن قادربه‌بیان مقصود خود درقالب کلام نیستید. نکات باریکی را که کارگردان می‌کوشد به سادگی با طرز نگاه کردن و بازی‌کردنش بیان کند، از دست خواهید داد، مگر آنکه دید یك بازیگر را داشته باشید. وقتی من و نقش‌آفرینانم در محل فیلمبرداری هستیم، به‌اتفاق غذا می‌خوریم، زیریك‌سقف‌می‌خوابیم، و مدام در حال گفتگو هستیم، می‌توان گفت اینجا مکانی است‌که من کارگردانم.

وقتی «راشومون» را ساختم همه با هم دریك‌قهوه‌خانه کوچك زندگی می‌کردیم. ما گروه بسیار کوچکی بودیم و چنین می‌نمود که من در تمام دقایق روز وشب «راشومـون» را کارگردانـی می‌کردم. درچنین مواقعی می‌توان دربارهٔ همه‌چیزسخن‌گفت ودرواقع به‌هم نزدیك شد.

دربارهٔ تأثیربازیگران برمن، خوب، بازیگران قدیمی، آنان‌که به‌کارکردن با من عادت دارند، مثل میفونه و شیمورا، غالباً به‌من توصیه‌هائی می‌کنند. کارگردانان ژاپنی به‌نحو وحشتناکی آماده‌اند که همهٔ‌کارها را خودشان و به‌شیوهٔ شخصی‌شان انجام دهند بدون‌توجه به این‌که آیا واقعاً آن‌را بازیگر درك می‌کند یا نه. به‌همین دلیل است که تعداد اندکی از بازیگران خود را دریافته‌اند. تصور می‌کنم به همین خاطر است که بازیگری با یك‌کارگردان به‌طور وحشتناکی خوب است و با کارگردانی دیگر اینچنین تهیدست.

احتمالاً کوروساوا دراینجا به‌میفونه می‌اندیشیده‌است، بازیگری تقریباً عالی درفیلم‌های‌کوروساوا، اما با دیگرکارگردانان حتی‌گهگاه از بازیگر متوسط نیز پائین‌تر. یقیناً، همانگونه که خود میفونه گفته است، تنها کوروساوا است‌که بهترین بازی را از او می‌گیرد. از «فرشته مست» تا «ریش سرخ» او در تمام فیلم‌های مهم کوروساوا به‌جز «زیستن» شرکت داشته است. او برای کوروساوا همانست کـه جان وین برای جان فورد بود یا ماکس‌فن‌سیدوبرای‌اینگماربرگمان؛ بخت وحرفهٔ او وابستهٔ بخت‌وحرفهٔ کارگـردان است، حتی بـرای

ژاپنی‌هایی که او را در فیلم کارگردانان دیگر دیده‌اند ؛ او ، به‌طریق خاصی ، مخلوق والای کوروساواست .

نه تنها کوروساوا همواره آگاه است که چه پیش خواهدآمد، بلکه بیش از بازیگر می‌داند ــ و بسی مهم‌تر ــ بازیگرانش را می‌شناسد .

ازآنجاکه فیلم‌های کوروساوا دربارهٔ شخصیت‌اند ، بازیگر و تعبیرش از بازی ، قابلیت‌های او ، بیش از فیلم‌های معمولی اهمیت می‌یابند ... مدارای صبورانهٔ او، هدایت ملایم اما مداوم او ، ممکن می‌سازد که شخصیت‌پردازی مورد نظر ظاهرشود، رشد کند وبشکفد. وقتی چنین شد ، او آنجاست با دوربینش آمادهٔ ضبط این واقعیت نوینی که خود پرورده است.

تدوین

کوروساوا گفته است که «برای من ، فیلمبرداری فقط به معنای به دست آوردن چیزی برای تدوین است . » هرچند آنچه او نمایش می‌دهد باید با اهمیت باشد، و هرچند او باید به‌بهترین وجه ممکن آنرا به‌نمایش گذارد ، اما زندگی واقعی در اتاق تدوین خلق می‌شود .

هیروشی تزو Hiroshi Nezu مدیر تهیهٔ با سابقهٔ کوروساوا می‌گوید « او دلبستهٔ آن کیفیت «جاری» است که یك فیلم باید دارا باشد . عموماً ، دریك فیلم معمولی ، صحنهٔ آخر ممکن است در روز اول فیلمبرداری گرفته شود ــ این شیوه‌ای عادی است . در مورد کوروساوا این متفاوت است . او، صحنه به‌صحنه ، فیلمنامه را تعقیب می‌کند وبه‌ترتیب وتوالی زمانی فیلمبرداری می‌کند . اگر از او بپرسید ، خواهد گفت که این کار برای دست یافتن به این «جریان» است ، ودرغیراینصورت قادر به تدوین کامل نخواهد بود . یقیناً توانایی او در نگریستن این تصویر جاری و آنگاه جای دقیق را برای برش‌کامل یافتن ، شگفتی آور است . فیلم کوروساوا برش‌ها را آنگونه که بوده است ، فرو می‌پوشد .

برش در سینمای کوروساوا معمولاً نامریی است و نتیجهٔ جریانی ازتصاویر است‌که بیشترین تأثیر فیلم را موجب می‌شود .

بدعت‌های اساسی کوروساوا در کار تدوین شامل اینهاست : مقدار زمانی که یك تصویر برپرده باقی می‌ماند ؛ تداوم از یك‌حرکت به‌حرکتی دیگر ؛ جایگزینی برش. راه عادی برش یك فیلم اینست که صبر کنند تا حرکت یا گفتگوی لازم تمام شود و آنگاه صحنه پایان یابد . کارگردانی چون اوزو Ozu احساس می‌کند که این کبرفروشی‌اضافی به‌شخصیت‌هاست. صحنه‌های فیلم‌او غالباً آنقدر ادامه می‌یابند تاازنقطهٔ‌حرکت وگفتگوی لازم بگذرند ، تا آنجا که ما نظارهٔ شخصیت‌ها را پس‌از طرح موضوع نیز ادامه می‌دهیم . کوروساوا هرچند چون «اوزو» به شخصیت می‌پردازد ، ازکاربرد شخصیت‌ها برای مقاصد طرح اصلی اجتناب می‌کند و روش او در به‌کاربردن آن ، نقطهٔ مقابل روش «اوزو» است .

اگر توضیحی مقتضی باشد ، کوروساوا یا به زمان گذشته برخواهدگشت («زیستن» ، «ریش سرخ») و حرکت مقتضی را نشان خواهد داد ، با زمان‌گذشته وحال را درآن واحد عرضه خواهدکرد («فرازونشیب»)، یا رشته توضیح را خواهد برید ونتیجه آن را نشان خواهد داد (و این شیوهٔ کاملاً معمول ، در بسیاری از برش‌های کوتاه‌او دیده می‌شودکه‌به‌فیلمهایش

استحکام بخشیده است.) براهین کوروساوا همه درآینده نهفته‌است و همین است که آنها را چنین هیجان‌آمیز ساخته ؛ همواره باید انتظارکشید و دید .

کوروساوا در برابر هرنمای فیلم که بی‌دلیل طولانی است ، ناشکیباست .

صحنه‌های کوتاه او غالباً یك لمحه بیش نمی‌پایند . در « هفت سامورائی» یکی از نماها که تیر خوردن مردی را نشان می‌دهد ، دوازده Frame (نیم‌ثانیه) طول می‌کشد . اگر چشم برهم بزنید ، آن‌را از دست می‌دهید . نمونه دیگر در جریان یکی از صحنه‌های مبارزهٔ «سوگاتا» است . دراین‌فیلم برشی وجود داشت که حریف را که توسط سانشیرو پرتاب شده‌بود ، در حال پرواز نشان می‌داد . کوروساوا این صحنه را برآورد کرد و آن‌را به نمایش‌گذاشت . همه آن را فوق‌العاده‌خواندند ... اماکوروساوا طول پرتاب را نصف کرد ، وآن نیمه را نیز نصف‌کرد . آن لمحه به دست آمده ، دقیقاً همان چیزی است‌که او می‌خواست.

اگر دلیل مناسبی برای یك صحنه طولانی باشد ، صحنه ، حتی اگر هیچ اتفاقی در آن نیفتد ، با اینهمه بسیار طولانی خواهد شد. در «اعماق» ، دوربین پانزده دقیقه تمام به دری چشم می‌دوزد (هیچ شخصیتی در منظر نیست) . ما انتظار داریم کسی به درون آید و فیلم درآن نقطه نیازمند یك‌وقفه است . شاید طولانی‌ترین کلوزآپ در تاریخ سینمای ژاپن ، نمای آوازخواندن واتانابه Watanabe در «زیستن» باشد .

مانند بسیاری از تدوین‌کنندگان برجسته ، کوروساوا یك حرکت را به چند قسمت می‌کند. اگر این عمل برش چشمگیر نیست، به‌خاطر آنست که تماشاگر به‌چیزی می‌نگرد . هرچند بسیاری از کارگردانان این قاعده را در نظر دارند ، اکثر آنان این قاعده را به مفهوم نزدیکتر یا دورتر بردن دوربین به‌کار می‌برند . به‌عنوان مثال ، وقتی دریك نمای طولانی مردی سیگاری آتش‌می‌زند ، برش وقتی‌صورت می‌گیردکه اوکبریت را به سیگار نزدیك کرده است /برش/ و سپس نمایی بزرگ از سیگار وکبریت ، آنگاه نمایی از پك‌زدن مرد به سیگار وغیره . کوروساوا گهگاه چنین می‌کند ، اما معمولاً این‌تقطیع حرکت‌برای تغییر نقطهٔ دید است تا فاصله .

صرفه‌جوئی در تدوین فیلم به غایت می‌رسد . در دو نما (مانند فیلم (The Most Beautiful) به گرداندن سر ، و بیش از آن بر احساس ما نیز تأکید می‌ورزد . نوری از پنجره نشان داده می‌شود که چهره دختر را فرو می‌پوشد ؛ آنگاه وحشت را در صورت مرد می‌بینیم. ماخود پنجره‌را نمی‌بینیم، ما «شبح» را نمی‌بینیم .

به‌بیان دیگر، دید ذهنی‌است. از آنجا که وابستگی دائمی کوروساوا به‌شخصیت است ، ما که فیلم اورا می‌بینیم باید شخصیت‌را در مد نظر داشته باشیم . در مورد نوشتن فیلم‌نامه این صادق است ؛ در مورد فیلمبرداری صادق است ، و به یك‌اندازه دراین مورد تدوین نیزصادق است . شاید حتی درمورد تدوین صادق‌تر باشد ، چرا که کوروساوا صحنه‌های فیلم خود را چنان ردیف می‌کندکه در عین‌حال حلقه‌های فیلم در برابر ما باز می‌شود ، مدام در وضعیتی قرار می‌گیریم که گویی واکنش‌شگفتی زدهٔ شخصیت ، واکنش خود ماست. هنگامی‌که کوروساوا می‌گوید این تدوین است که به فیلمش زندگی می‌بخشد ، براین اعتقاد است که شخصیت به‌طورنهایی دراین مرحله با مشارکت عاطفی ، هویت‌یابی و حس به تماشاگر عرضه می‌شود .