کوروساوا: به سوی هنر روحانی

دکتر سید مصطفی مختاباد

استادیار دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس

بیوگرافی، شخصیت و فلسفهٔ هنرمند کلیدی است تا بتوان با آن، دری را به سوی زیبایی شناسی جاری در کار هنرمند گشود. در مورد کوروساوا، گذشتهٔ او جدای از آثار خلاقهٔ او نیست.

هر اثر هنری تا حدودی نمایانگر شخصیت هنرمند و متأثر از فراز و فرودهایی است که هنرمند در زندگیش با آن‌ها دست به گریبان است. لحظاتی از زندگی کوروساوا بوده که به جرئت می‌توان گفت تأثیر مستقیم و بسزایی در آثارش داشته و به صورتی در فیلم‌هایش متجلی شده است. برای نمونه، فقر و زندگی نکبت‌باری که وی در اوان کودکی داشته و محیطی که وی در آن زندگی می‌کرده است، در فیلم‌هایش به وضوح نشان داده شده‌اند.

در دوران جوانی، کوروساوا به نقاشی علاقه‌مند شده و همین توجه، از جمله دلایلی است که کارهای کوروساوا را از بار تصویری قوی و غنی برخوردار کرده است؛ به علاوهٔ عشق و احترامی که وی به ایده‌های انقلابی و ادبیات کلاسیک دنیا داشت و در آثارش به چشم می‌خورد.

در آثار کوروساوا، حتی تأثیراتی که این فیلمساز بزرگ از مذهب بودایی گرفته، نمایان است.

کوروساوا در سال ۱۹۱۰ در توکیو، در خانواده‌ای به دنیا آمد که قبل از او، شش بچهٔ دیگر پا به عرصهٔ وجود گذاشته بودند. او دو برادر و چهار خواهر داشت. رابطهٔ وی با پدرش، بیشتر شبیه روابط دو دوست بود تا پدر و پسر. پدر کوروساوا یک نظامی مقرراتی و خشک وخشن بود و همو بود که ایدهٔ ساخت اولین استخر شنا را در ژاپن به ثبت رسانید. مادر کوروساوا از یک خانوادهٔ سامورایی بود. او، زنی جدی، باوقار و دارای روحیاتی انسانی و والا بود. دوران کودکی کوروساوا، همانند بسیاری از بچه‌های دیگر گذشت، در حالی که دنیا نمی‌دانست که بعدها این بچه چه تأثیری بر سینمای جهان خواهد گذاشت.

پدر کوروساوا به هنر خوشنویسی ژاپنی علاقهٔ خاصی داشت؛ برای همین هم، کوروساوا را به مدرسهٔ مخصوص این هنر فرستاد تا این هنر بومی و قدیمی را فرا بگیرد؛ ولی ذهن خلاقهٔ کوروساوا به این یافته‌های محدود، راضی نبود و پس از شش ماه از مدرسه فرار کرد.

اولین تأثیر گذار هنری در زندگی کوروساوا، معلم خطاطی او بود. **دونالد ریچی** در مورد این تأثیر، در کتابش از زبان کوروساوا می‌نویسد: «معلم، علاقه‌مند به نقاشی و خطاطی بود. علاقه‌ای که ما بچه‌ها به هنر پیدا کرده‌ایم بیشتر به خاطر همین معلم بود. از سال دوم مدرسه‌ام، معلمم تاچی کاوا، Tachikawa بود. او واقعاً جلوتر از زمانش حرکت می‌کرد. او طرفدار واقعی هنر و دانش برای جوان‌ها بود. اولین فردی که مرا به سمت هنرها و سپس فیلم کشاند، او بود.»

بعدها پدر کوروساوا تلاش کرد تا او را به مدرسهٔ تعلیمات نظامی بفرستد؛ ولی او مدرسه نظام را دوست نداشت، به خاطر اینکه هیچ گاه در خود علایق نظامی بروز نداد. در عوض، تمایل زیادی به هنر نشان داد، به طوری که در دورهٔ راهنمایی به صورت یک نقاش در آمد. در سال ۱۹۲۷، کوروساوا در مدرسهٔ

آموزشهای هنر نقاشی غرب ثبت نام کرد. (پوشوشا، Poshusha) و در یک فاصلهٔ زمانی کوتاه به صورت یک نقاش حرفه‌ای درآمد و از این راه امرار معاش می‌کرد.

«خانوادهٔ من بسیار فقیربود. من واقعاً نمی‌توانستم درس بخوانم، به خاطر اینکه می‌بایستی سخت کار می‌کردم. برای مثال، حتی امکان خرید یک قلم نقاشی هم برای ما نبود. در نتیجه، دیگر سؤالی با وضع موجود من برای رفتنم به شهر دیگر و یا کشور دیگر جهت مطالعه، مطرح نبود. حتی این فکر را کردم که اگر من بخواهم از طریق نقاشی، امرار معاش کنم، آیا کسی رغبت نگاه کردن به آن را خواهد داشت؟» (Richi، ۱۹۸۴، ص ۱۰-۱۱)

شخص دیگری که تأثیر زیادی بر زندگی کوروساوا گذاشت، برادر او (هیگو، Heigo) بود. او از کوروساوا بزرگتر بود. او شخصیت هنری قوی داشت و عاشق سینما بود. در اواخر ۱۹۲۰، او به صورت بانشی (banshi نقاد و مفسر فیلمهای خارجی برای تماشاگران ژاپنی) درآمد. در تفسیرهایش، تلاش می‌کرد ابعاد روان شناسانهٔ فیلم را بیان کند و آن را نقد می‌نمود. اما پدر، این شغل برادر را دوست نداشت زیرا معتقد بود، هنر، سرمایه‌گذاری مناسبی برای آیندهٔ انسان نیست. هنر سینما و شغل برادر، برای مردی نظامی خوشایند نبود. کوروساوا در مورد برادرش می‌گوید:

«برادرم مرا با خود به yose (وریته سنتی ژاپنی) و Kodan (نقالی سرگرم کننده که در آن، داستان سامورایی نقل می‌شد) و سینما می‌برد. او بلیت مخصوصی داشت که می‌توانست به هر تئاتری برود و من، از آن بلیت استفاده می‌کردم. من، خیلی چیزها از برادرم یاد گرفتم، بخصوص در زمینهٔ ادبیات.» (ریچی، ۱۹۸۴، ص ۱۱)

برادر کوروساوا در سن ۲۷ سالگی دست به خودکشی زد و این، بزرگترین فاجعه برای کوروساوا در تمام طول عمرش بود. «او برادری بود که من عاشقش بود. فاجعهٔ از دست دادن او و غم بزرگ آن را هرگز فراموش نمی‌کنم.»

در اینجا اهمیت دارد که به صورت خلاصه، اشاره‌ای در مورد عضویت کوتاه مدت کوروساوا در همین دوران در انجمن هنرمندان طرفدار کارگران وکارکردنش در بخش هنرهای زیبای این انجمن کنیم. دوست نزدیک کوروساوا، کینوسوکه یوگوسا، Keinosuke Uegusa فیلمنامه نویس ژاپنی در مورد این دوره می‌گوید: «ما به عضویت انجمن درآمدیم، نه به خاطر اینکه عاشق مارکسیسم بودیم بلکه بیشتر به سبب احساس قوی ما علیه آن چیزی که در جامعه وجود داشت؛ و همین طور در این گروه و در آن زمان، ما فرصت بیشتری برای مطالعهٔ حرکت‌های هنری و ادبی داشتیم.» (ریچی، ۱۹۸۴، ص ۱۱)

علاقه‌مندی کوروساوا به ادبیات روسی، به یقین از برادرش و تشویق او سرچشمه می‌گیرد. کوروساوا بشدت به سوی ادبیات قرن نوزده روسیه کشیده می‌شود و به مطالعهٔ آثاری از نویسندگانی از این قرن چون تولستوی، تورگنیف، داستایوسکی و گورکی می‌پردازد. به طوری که در سال‌های بعد، کوروساوا اقتباسی از آثار داستایوسکی و گورکی دارد.

شغل کوروساوا در این دوره به عنوان یک نقاش و یک انقلابی او را راضی نمی‌کند.

در نتیجه، او به دنبال یک زندگی دیگر و متفاوت‌تر می‌گردد. برحسب اتفاق، یک آگهی را در یکی از روزنامه‌های محلی می‌بیند که در آن، استودیوی P.C.L به دنبال یک کمک کارگردان می‌گردد. او بدون درنگ متقاضی این شغل می‌شود و بعد از چند امتحان مشکل، عاقبت به استخدام استودیو در می‌آید و به صورت یک کمک کارگردان رسمی، کارش را شروع می‌کند. او خود اقرار می‌کند که در آن زمان، هیچ گونه تصوری مبنی بر اینکه سینما را به عنوان یک حرفه انتخاب کند، نداشته است؛ بلکه تنها می‌خواست پولی در بیاورد تا بتواند زنده بماند. این شغل برای او فرصتی ایجاد کرد و البته تشویق پدرش نیز این بار همراهش بود. پدر او برخلاف دفعات قبل قبول کرده بود تا او در این شغل بماند. شرایط بد و نابهنجار مالی خانواده، موجب شده بود که ذهنیت پدر نسبت به هنر سینما عوض شود و مشوق پسرش در شغل جدیدش باشد.

اولین و بزرگترین معلم کوروساوا، کارگردان معروف ژاپنی کاجیرویاماموتو، Kajiro Yamamoto بود. او در مورد امتحان ورودی کوروساوا و اولین ملاقاتش با او، چنین اظهار می‌کند:

«اولین باری که من او را (کوروساوا) دیدم، در سر جلسهٔ امتحان ورودی بود... در جواب به سؤال مانشان داد که خیلی چیزها علاوه بر سینما می‌داند. به طور مشخص، دانش زیادی در بارهٔ هنر داشت و البته، آدمی هم نبود که هنر را برای سرگرمی و تفنن دنبال کند. وقتی از او در مورد هنرمند مورد علاقه‌اش سؤال کردیم، اوکنو ـ تایگا، Keno-Taiga، نقاش مشهور قرن هیجده ژاپن ـ که کارش به سبب تصویر پردازی طبیعت مشهور است ـ ؛ تاسایی، Tassai و تتسوگوروبیوروزو، Tetsugoro Urozu را نام برد. دلایلی هم که برای دوست داشتن آن‌ها ابراز کرد بسیار قانع کننده بود. کوروساوا از آن نوع افرادی بود که ما به دنبالشان بودیم، افرادی که می‌توانستیم در استودیوی خود، P.C.L آنها را آموزش بدهیم، افرادی که آینده‌ای اطمینان بخش و روشن برایشان متصور بودیم. کوروساوا به نظر آمد که با معیارهای ما سازگاری دارد، در نتیجه، من او را برای استخدام به استودیو پیشنهاد کردم.» (ریچی، ۱۹۸۴، ص ۱۲)

در اولین سال شروع به کار در P.C.L، کوروساوا بسیار ناامید بود، زیرا نتوانسته بود هیچ گونه پیشرفتی داشته باشد؛ ولی با کمک معلم خود، یا ماموتو، در استودیو باقی ماند وبه عنوان دستیار دوم کارگردان، به کارش ادامه داد تا آنکه عاقبت تصمیم به کارگردانی یک فیلم گرفت.

مراحل آغازین ۱۹۴۰ ـ ۱۹۳۷

اولین شغل کوروساوا، کمک کارگردانی دوم در P.C.L بود. P.C.L کمپانیی براساس تحقیق بود که در آن روزگار، در مرحلهٔ انتقال فرهنگ سینمای صامت به سینمای ناطق در ژاپن بود. این استودیو، بعدها به یکی از مهمترین استودیوهای ژاپن تبدیل شد. در مجموع، حال و هوای این استودیو متفاوت تر از سایر استودیوهای آن روز ژاپن بود: استودیویی بسیار جوان با هنرمند و با استعدادی چون : یاماموتو؛ نوروز، Naruse؛ کیمورا، Kimura و فوشی میزو، Fushimizu در آنجا کار می‌کردند. فیلم‌های تولیدی آن نیز، فیلم‌هایی متفاوت بودند. کوروساوا در مورد فیلم‌های آنجا می‌گوید:

«چون برگی تازه و بادی ملایم و نسیمی روح فزا بودند.» P.C.L. به صورت یک ماشین رؤیایی برای کوروساوا درآمد.

در سال ۱۹۳۷، بعد از دو سال کار و تلاش سخت در مقام کمک کارگردان دوم، با تشویق یاماموته به عنوان اولین کمک کارگردان به کار ادامه داد. کار درخشان او با یاماموتو در فیلم دو قسمتی Chushingura (**چهل سامورایی**)، استودیو را متقاعد نمود که او توانایی کارگردانی هر فیلمی را دارد. با این وجود، ترجیح داد کارش را به عنوان کمک کارگردان اول با یاماموتو دنبال کند. کوروساوا بدون وقفه این کار را ادامه داد؛ زیرا به دنبال فراگیری بود. از نظر فنی شیوهٔ فیلمسازی یاماموتو بر پایهٔ تجربی سازی بود و نه کارهای تجاری. کوروساوا بعدها در بارهٔ کارش در این دوره با این فیلمساز می‌گوید:

«وقتی که من به صورت یکی از کمک‌هایش درآمدم، او دوست داشت با ما در بارهٔ هر چیزی صحبت کند و من نیز، علاقه‌مندیش را جذب نمود. او به صورت گرافیکی، همهٔ مراحل تهیهٔ یک فیلم را به من یاد داد. او از ما در بعضی از مراحل فیلم به عنوان یک جانشین استفاده می‌کرد و به ما اجازه می‌داد که همهٔ تئوری‌ها را در عمل به کار بگیریم.» (ریچی، ۱۹۸۴، ص۱۲)

در این دوره با تشویق همین فیلمساز، کوروساوا شروع به نوشتن فیلمنامه کرد. به علاوه، یاماموتو را در کار سناریونویسی یاری می‌داد. در مدت کوتاهی، کوروساوا در کار سناریونویسی بر همهٔ کارها پیشی گرفت. به طوری که در دو بعد محتوا و تصویر پردازی (تکنیکال) بیشتر از هر کسی معروف شد. او چند سناریو را فروخت و در چند مسابقهٔ سناریونویسی، مقام اول را به دست آورد. تمام این کارها، جدای از همکاری با یاماموتو بود. علاقه‌مندی و تعهد کوروساوا به کارش، موجبات تحسین همگان و بخصوص استادش را برانگیخت. استادش می‌گوید: «من، آموختن کوروساوا را بر کارگردانی فیلم به خاطر می‌آورم. وقتی که ما فیلم اسب‌ها را می‌ساختیم، او هنوز کمک کارگردانم بود ولی حدی فراتر از یک کمک داشت؛ در حقیقت بخشی دیگر از خودم بود. او در این کار نسبتاً مستقل، مسئولیت سنگینی داشت و بخش کشاورزهای آن را کارگردانی کرد. در آن دوره، من، به توکیو می‌آمدم و بر روی فیلم کمدی موزیکال خود، کار می‌کردم؛ با این اطمینان که کارها در فیلم اسب به سبب وجود کوروساوا به خوبی پیش می‌رود... همهٔ افراد متوجه شدند که کوروساوا یک فرد با استعداد و نابغه است. مردم شروع به صحبت در بارهٔ کوروساوا و آیندهٔ درخشان او کردند.» (ریچی، ۱۹۸۴، ص۱۳)

بیشتر منتقدین سینمای ژاپن، کوروساوا را سازندهٔ فیلم اسب‌ها در سال ۱۹۴۰ می‌دانند؛ در حالی که خودش می‌گوید تنها سمت کمک کارگردان را داشت و فقط زمانی دست به کارگردانی بخش‌هایی از فیلم زد که یاماموتو به دلایلی بر سر فیلمبرداری حاضر نبود.

کوروساوا، مهارت خود را در کار فیلمسازی تقویت نمود، به صورتی که در مدتی کوتاه، یک کارگردان حرفه‌ای شد. او یاد گرفت چگونه بنویسد، کارگردانی کند، تدوین نماید و سره را از ناسره در این کار جدا کند. یعنی به صورت یک هنرمند درآمد و بعد از پنج سال پر رنج و مشقت، همهٔ اطرافیان را قانع نمود که می‌تواند در جامعهٔ پر رقابت سینمای آن روز ژاپن، دست به

کارگردانی هر نوع فیلمی بزند. بدین‌گونه، او رقابت را با صاحب نامان آن روز سینمای ژاپن یعنی **ازوOZO**، **میزوگوشی**، Mizoguchi، **نوروز** و **یاماموتو** که در عالیترین فرم و مرحلهٔ هنری خود بودند، آغاز کرد.

مراحل بعدی

مرحلهٔ دوم زندگی هنری کوروساوا در سینما به طور رسمی از سال ۱۹۴۳ و با کارگردانی فیلم سرگرم کنندهٔ **افسانهٔ جودو** ـ Sanshiro Sugata شروع شد. این فیلم، متناسب با همهٔ معیارهای یک فیلم استاندارد زمان جنگ بود. (در فیلم‌های استاندارد زمان جنگ، رعایت این موارد ضروری بود: زن در فیلم سیگار نکشد؛ امریکا و امپریالیسم غرب مورد تهاجم قرار بگیرند؛ فقر و فاصلهٔ طبقاتی بین سرمایه دار و فقیر تصویر نشود؛ هرگونه رفتار غربی در فیلم محکوم بود؛ تصویر ژاپن به صورت یک کشور بزرگ و غیر قابل شکست مطرح شود.) (Mellen، ۱۹۷۶، ص۱۳۹)

البته این سناریو، سناریوی دلخواه کوروساوا نبود، ولی او یک داستان قابل قبول زمان جنگ را از روی نوشتهٔ تسونئوتومیتا، Tsuneo Tomita اقتباس کرد. این فیلم در دو قسمت ساخته شد؛ قسمت اول در سال ۱۹۴۳ و قسمت دوم در سال ۱۹۴۵.

در مرحلهٔ اول کارگردانی، کوروساوا از سال ۱۹۴۳ تا سال ۱۹۴۹ ـ یعنی تا قبل از اینکه با فیلم راشومون در سال ۱۹۵۰ در جهان شناخته شود ـ ۱۱ فیلم ساخت که نام آنها چنین است: افسانهٔ جودو Sanshiro Sugata، ۱۹۴۳ زیباترینها The most beautiful ۱۹۴۴ قسمت دوم افسانهٔ جودو، ۱۹۴۵ Thepeople whomake tomorrow هیچ پشیمانی برای جوانها وجود ندارد Noregretsfor oru youth، ۱۹۴۶ یک یکشنبهٔ با شکوه، ۱۹۴۷ One wonderfulsunday الههٔ مست Drunken Angel، ۱۹۴۸ دوئل آرام Quiet Duel، ۱۹۴۹ سگ ولگرد Stray Dog، ۱۹۴۹ رسوایی Scandan

مرحلهٔ بلوغ

مرحلهٔ بلوغ هنری کوروساوا با فیلم راشومون در سال ۱۹۵۰ شروع شد، فیلمی که صاحب چند جایزهٔ بین‌المللی شد. کوروساوا نخستین کارگردان ژاپنی، تا آن زمان بود که توانست یک جایزهٔ بین‌المللی را صاحب شود. او به خاطر این فیلم در جشنوارهٔ جهانی و نیز برندهٔ جایزهٔ بزرگ و کمی بعد، برندهٔ جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی شد. باراشومون، کوروساوا سینمای ژاپن را به دنیا شناساند. تماشاگران دنیا، به اعتبار و ارزش‌های فنی هنری بومی ژاپن × آگاهی پیدا کردند. آن‌ها همچنین دریافتند که در ژاپن، علاوه بر کوروساوا، فیلمسازان دیگری نیز چون ازو، میز و گوشی و نوروز وجود دارند. بعد از سال ۱۹۵۰، کوروساوا تمامی فیلم‌هایش را براساس استانداردهای بین‌المللی ساخت که بیشتر آن‌ها برندهٔ جوایز جهانی شدند.

اصول فلسفی و شیوه سینمایی کوروساوا

بیشتر منتقدان غربی بر این عقیده‌اند که کوروساوا یکی از بزرگترین انسانگراهای سینماست. آن‌ها عقیده دارند فلسفهٔ هنری او در مواجهه با مسائل انسانی، انسان و موقعیت او در رابطه با فلسفهٔ اگزیستانسیال بودایی مطرح است. تأثیرات کوروساوا از فلسفهٔ اگزیستانسیال، بیشتر به سبب ارتباط او با ادبیات و فلسفهٔ غرب بود.

جان ملن، Joan Mellen منتقد امریکایی در مقالهٔ خود تحت عنوان سینمای حماسی کوروساوا پرسشهای را در مورد فلسفهٔ انسانی او مطرح می‌کند:

«فیلم‌های کوروساوا همانند داستان‌های قرن نوزده به صورت سوم شخص نقل می‌شوند.

این فیلم‌ها، بیشتر objective (واقعگرا) و همانند کارهای رمان نویس‌های اولیه که واقعگرایی برایشان بسیار مهم بود، است. او همانند یک حماسه پرداز پیر، بارها و بارها یک موضوع را تکرار می‌کند. سؤال من این است که چرا انسان‌ها نمی‌توانند با همدیگر کنار بیایند و در کنار هم با صلح زندگی کنند و با خوبی و توجه به آن، ادامهٔ حیات بدهند؟» (Mellen، ۱۹۷۲، ص ۱۹)

نویسنده‌های دیگر مانند باربارا ولف، Barbara Wolf، مثل ملن عقیده دارند که تم اصلی کارهای کوروساوا، وضعیت بشری و ناممکنی فرار از آن است. (Erens، ۱۹۷۹، ص ۲۰)

اکیرا ایواساکی، Akira I Wasaki معتقد است تمام فیلم‌های کوروساوا در یک موضوع جمع شده است؛ مشکل وجودی انسان. (Erens، ۱۹۷۹، صص ۲۰ـ۲۱)

همهٔ فیلم‌های کوروساوا به تشریح موقعیت انسانی می‌پردازند. به نظر کوروساوا، مبارزه و درگیری قهرمان و در نهایت، انتخاب او نشان دهندهٔ یک قهرمانی اگزیستانسیالیستی است. برای مثال، تصمیم به عمل از طرف قهرمان ثابت می‌کند که او باید عملی انجام دهد و در نهایت به تصمیم گیری و انتخاب شخصی دست بزند. اگر انسان عملی انجام ندهد، وجود خارجی ندارد. شیوهٔ کوروساوا در خلق انسان، شرایط زندگی و توانایی او در عوض کردن آن شرایط ـ همچنان که در فیلم زیستن مطرح است (، به طور حتم یک تزانسانگر است. در فیلم زیستن، کوروساوا این ایده را بیان می‌کند که زندگی، بعد از مرگ قهرمان، به پایان نمی‌رسد. مرگ می‌تواند، خود یک زیستن باشد، اگر در آن یک تصمیم صحیح گرفته شود و عاقبت آن هم تأثیری مثبت بر دیگران داشته باشد. به طور تمثیلی، مرگ در فیلم زیستن، یک زندگی است. وقتی قهرمان می‌میرد، درستکاری قهرمانانهٔ او، سندی است که نشان از یک زندگی تازه دارد؛ چون مردم مطلع می‌شوند او چگونه انسانی بود و از این به بعد با شخصیت او زیست می‌کنند. در بیشتر فیلم‌های کوروساوا، ایده‌آل در چگونه زیستن است نه چگونه مردن.

به نظر کوروساوا، انسان نباید هیچ گاه ناامید شود. او در فیلم ریش قرمز، ناامیدی را محکوم می‌کند. به نظر او، قهرمان باید پر از امید برای ادامهٔ زندگی و رسیدن به خوبی‌ها باشد. مواجههٔ قهرمان خوب و بد در فیلم‌های او از دید اگزیستانسیالیستی مطرح می‌شود؛ آیا یک قهرمان، جناح خوب را انتخاب و در آن مسیر مبارزه می‌کند؟ در مسیر آگاهی قهرمان و شناخت او از خوبی مشاهده می‌کنیم که زندگی، احتمال بهتر شدن را دارد و این خود، بعدی از ابعاد انسانگرایی کوروساواست. این نوع انسانگرایی را از دید اگزیستانسیالیستی، کارگردانان بزرگ دیگری هم در دنیا مطرح کرده‌اند. برای این کارگردانان، انسان و موقعیت او، همیشه یک مسئله است. از بعدی دیگر، کوروساوا یک حماسه پرداز است و نه یک انسانگرای صرف. قهرمانان او همانند همهٔ قهرمانان حماسی، برای ایده‌آل‌های خود می‌جنگند، و در نهایت یا به آن می‌رسند و یا در راه آن، فدا می‌شوند؛ ولی آنچه در این میان برای آنها مطرح است، موضوع شجاعت و افتخار و ایثار آن‌هاست که ایشان را برجسته می‌کند و به اندازهٔ یک قهرمان حماسی شکل می‌دهد.

شیوهٔ سینمایی کوروساوا به طور حتم، ساختمانی روایی دارد. در بیشتر فیلم‌هایش، تلاش او بر این است که با استفاده از زاویهٔ دوربین، بعد حماسی فضای فیلم را ضبط کند. وی نخستین کارگردان سینمای ژاپن است که توانسته سینمای خود را در بعد حماسی مطرح کند. استفاده از چندین دوربین در یک زاویهٔ باز و

تصویر از طبیعت و مکان‌های بزرگ، بعضی از فیلم‌های او را در ردیف فیلم‌های حماسی قرار داد. شیوهٔ او اگر چه به رئالیسم ژاپنی نزدیک است، از هنرهای سبک‌دار (Stylize) ژاپنی نیز متأثر است؛ به طوری که او را به نئورئالیسم نزدیک می‌کند. در مجموع، کوروساوا شیوه‌های شرق و غرب را به هم مخلوط می‌کند. شیوهٔ سینمای حماسی در بعضی از فیلم‌های او مانند **هفت سامورایی**، **شبح جنگجو**، **آشوب** و **یا رؤیا**، پیداست.

مذهب، بودیسم و درام (نو) در فیلم‌های کوروساوا

سرزمین ژاپن، سرزمین سنت‌هاست. این سرزمین در هر یک از انواع هنرهای زیبا، سنتی غنی و بداعتی اصیل دارد. از جملهٔ این کارهای ادبی و هنری می‌توان از : **داستان گنجی** Genji، اثری حماسی چون داستان the tale of Heike، شعر، نقاشی، **خوشنویسی**، **مینیاتور**، **کوزه‌گری** و در نهایت، درام **روحانی نو** نام برد. تمام این هنرها به نحوی از مذهب یا مذاهب ژاپنی بالاخص مذهب بودایی متأثر هستند. این هنرها به وسیلهٔ هنرمندانی چون کوروساوا به سینما کشانده شدند تا بتوانند سینمای ژاپن را یکی از زیباترین و سنتی‌ترین سینماهای جهان و موزه‌ای از هنرهای بومی ژاپن بنمایانند. از میان همهٔ این هنرها، «تئاترنو» حضوری آشکارا در فیلمهای کوروساوا دارد. همچنان که خود او در کتابش به نام **چیزی همانند یک اتوبیوگرافی** اشاره می‌کند:

«در زمان جنگ، من همچون گرسنه‌ای برای دیدن زیبایی‌ها بودم، در نتیجه به سمت هنرهای سنتی ژاپن هجوم بردم که برای خود، خوراک معطر روحی فراهم کنم. بیان این نکته ممکن است این تصور را ایجاد کند که من با این عملم قصد فرار از حقایق اطراف خود را داشته‌ام؛ ولی این امر نادرست است چون من می‌خواستم فقط فرا بگیرم و به سوی یک ارزش و اعتبار کشانده شوم. بدین خاطر برای اولین بار به دیدن تئاتر نو رفتم. من تئوری‌های هنر ژاپن را خواندم و همین طور نظرات تئوریسین بزرگ تئاترنو، زآمی، Zeami را. هر چه را دربارهٔ تئاتر نو و زآمی بود مطالعه کردم و به عبارت دیگر، بلعیدم. من به سمت تئاتر نو کشیده شدم، چون هنری ستایش آمیز است. من احساس بخصوصی نسبت به آن دارم، احساسی عالی که بخشی از آن به شیوهٔ بیان این نمایش زیبا برمی‌گردد که به طور کلی از جهان فیلم جداست.» (کوروساوا، ۱۹۸۲، ص ۱۴۷)

کوروساوا در دورهٔ بلوغ کاری خود، در بسیاری از فیلم‌هایش از تئاتر نو همچون نقش قالی استفاده نمود. قبل از اینکه مختصری دربارهٔ این نمایش توضیحاتی داده شود، بهتر است به سبب آمیختگی آن با تفکر بودیسم، مقداری دربارهٔ این تفکر سخن بگوییم.

مذهب بودا در قرن ششم میلادی به کشور ژاپن معرفی شد و در مدت کوتاهی مذهب رسمی کشور شد. تفکر این مذهب بر این محور استوار است که، صلح و رستگاری تنها زمانی میسر است که روح انسان با جهان، وحدتی کامل ایجاد کند. از دیدگاه بودیسم، علایق شخصی برای رسیدن به آن وحدت و صلح و آرامش باید دور ریخته شود و از رشد آن بشدت جلوگیری گردد. بودایی‌ها عقیده دارند هیچ چیز روی زمین مهم نیست. این زندگی همانند پلی است که انسان باید از روی آن عبور کند و در این عبور باید همچون یک راهب زیست کند، بدون هیچ‌گونه وابستگی به زن و بچه و علایق مادی؛ در آن صورت است که انسان می‌تواند به جهان بودا وارد شود.

این جهان، چه زیبا و چه غمگین، در حال روانه شدن و شکستن است. برای مثال در تئاتر نو، ایدهٔ جهان زودگذر در قهرمانانش تصویر می‌شود. قهرمانان به صورت روح یا شیطان ظاهر می‌شوند.

این قهرمانان به این دلیل به صورت روح یا شیطان در آمده‌اند که به این جهان وابستگی دارند. چیزی آنها را به این جهان ربط می‌دهد که خود، متضاد فلسفهٔ بودیسم است. تا زمانی که به این جهان علاقه دارند، همچنان سرگردان خواهند بود، مگر آنکه به وسیلهٔ

یک راهب بودایی، شاخ و برگ این علایق قطع شود و در نهایت به رستگاری برسند. در تئاتر نو قهرمانان این چنین به تصویر کشیده می‌شوند قهرمان با بخشش بودا، از روح و شیطان نجات پیدا می‌کند.

برای شناخت تفاوت بین فلسفه و مذهب بودایی که کوروساوا نیز به یکی از این دو شاخه مرتبط است، ضرورت دارد این تفاوتها شناخته شوند. فلسفهٔ بودیسم، نظری خوش بینانه به جهان دارد. تکیه‌اش بر انسان و وجود اوست؛ اما نه به شکلی که محوریت را به نیهیلیسم بدهد. این فلسفه می‌گوید وجود انسان مهم است و بدین خاطر نیهیلیسم را انکار می‌کند. اما مذهب بودایی با اهمیت دادن به نیهیلیسم، در آن ورطه سقوط می‌کند، فلسفهٔ بودیسم معتقد است که انسان، خود خالق جهانش است و ما باید به زندگی فرصتی بدهیم، نه اینکه زندگی را، همان طور که در مذهب بودای مطرح است به کل انکار کنیم. دیدگاه فلسفی بودیسم بسیار به دیدگاه اگزیستانسیالیستی غربی نزدیک است؛ دیدگاهی که معتقد است انسان باید با انتخاب و حرکت خود به جهانش معنا دهد و ما باید با حرکت خود به معنایی برسیم و مسئول عمل خود باشیم. در حالی که تفکر نیهیلیسم غربی عقیده دارد هیچ چیزی در این جهان وجود ندارد که انسان بتواند برای آن زندگی کند؛ دنیا چیزی ندارد که به انسان بدهد و زندگی هیچ معنایی ندارد، یعنی همان تفکر مذهب بودایی. اگزیستانسیالیست غربی، زندگی را با معنا می‌بیند و می‌گوید زندگی یعنی خلق کردن. با همین توضیح مختصر می‌توان تفاوت بین نیهیلیسم و اگزیستانسیالیسم غربی و مذهب و فلسفهٔ بودایی را درک کرد. کوروساوا در فیلم‌هایش، فلسفهٔ بودیسم و اگزیستانسیالیسم غربی را مد نظر دارد.

تئاتر نو، به طور کلی، هنر نمایش بودایی است؛ همچون نمایش تعزیهٔ ایرانی که یک نمایش کلاً شیعی و اسلامی است و در آن، تفکرات شیعیان و مسلمانان و ایده‌آل‌ها و زیبایی‌های اعتقادی بر نیاورده شده، به نحوی سمبلیک عنوان می‌شوند. در نمایش تعزیه، قهرمان با همهٔ آگاهی حرکت می‌کند، به دل دشمن می‌زند و به شهادت می‌رسد که خود، اوج رستگاری و زیبایی روحانی را به نمایش می‌گذارد؛ چیزی که کاملاً خلاف دیدگاه تیره و تار تئاتر نو می‌باشد. تئاتر نو، ریشه در دورهٔ فئودالی ژاپن دارد که به قرن سیزده بر می‌گردد.این نمایش، ترکیبی از مراسم سنتی مذهبی، موسیقی، رقص، آواز و پانتومیم است. تئاتر نو، نمایشی تجربی و انعطاف پذیر است؛ «گونه» ای که به صورت محکمی فرمول بندی شده و از فرم و ترکیب خاصی برخوردار است. تئاتر نو در قرن سیزده، توسط زآمی خلق و نوشته شد.

تئاترنو، اساساً ریشه در نوستالژیا دارد. قهرمانان، بعد از مرگ خود به جهان برمی‌گردند و بخشی از زندگی خود را به نمایش می‌گذارند یا قسمتی از تاریخ را تصویر می‌کنند. در مقایسه با تئاتر غرب، تئاتر نو موضوع اصلی ندارد و بیشتر براساس احساسات، تشریح می‌شود. این نمایش، بسیار پیچیده و دارای ترکیب هنری شگفت انگیزی است. همانند یک نوع تشریفات مذهبی است تا یک تئاتر که بیشتر شبیه تئاتر حماسی غرب است، مانند تئاتر برشت.(Brockett،۱۹۸۷،ص ۲۹۷)

هدف تئاتر نو بر می‌گردد به انتقال احساسات مذهبی؛ به عبارت دیگر، منشأ گرفته از مذهب است. این نمایش، دسته بندی‌های مختلف دارد که از خدا شروع و به شیطان ختم می‌شود. در شیوه‌های سنتی تئاتر نو، تماشاگر به وسیلهٔ هر یک از این دسته بندی‌ها تحریک و برانگیخته می‌شود. تماشاگر در این نوع نمایش‌ها، خوب و بد را می‌بیند ولی نمایش در قسمت آخر، به ایده‌آل بودیسم ختم می‌شود. کل نمایشنامه، هدف مذهبی را دنبال می‌کند. ترکیب همهٔ دسته‌ها که متشکل از پنج نوع است، شبیه به هم می‌باشند. یک راهب مسافر در حین سفرش، با روحی سرگردان مواجه می‌شود که آن روح، اسرار خود را برای راهب بودایی بیان می‌کند تا رستگاری شود. آن راهب برای این روح دعا می‌کند و در نهایت، روح آزاد می‌شود و به جهان بودا ملحق می‌گردد.

در فیلم‌های کوروساوا، از فلسفهٔ بودایی و شکل روایی تئاتر نو و همچنین ترکیب صحنه‌ای و سبک و شیوهٔ اجرایی آن، حرکتها، صحنه‌سازی و رنگها به خوبی استفاده شده است. برای مثال در فیلم آشوب (Ran)، همهٔ این عناصر به نحوی شگفت انگیز به کار گرفته شده است.

بعد از ۱۹۵۰، فیلم‌های کوروساوا به شکلی بسیار حرفه‌ای ساخته و پرداخته شدند و شهرت جهانی برای او ایجاد کردند. به طوری که در سال ۱۹۷۰، منتقدان او را در کنار کارگردانان بزرگی چون اینگمار برگمن، جان و دیوید لین قرار دادند. در تمام سال‌های فیلمسازیش که به بیش از نیم قرن می‌رسد، کوروساوا تلاش بر حفظ شخصیت خود به عنوان یک فیلمساز غیر وابسته نمود. به علاوه، به عنوان یک هنرمند مسئول نسبت به جامعه، محیط، مردم و جهان پیرامون خود باقی ماند. اما با قدرت سینمای تجاری و فساد حاکم در سینمای صنعتی بعد از ۱۹۷۰، همهٔ پروژه‌های او، یکی بعد از دیگری توسط استودیوهای وابسته رد شد و در نهایت این هنرمند خستگی ناپذیر بالاجبار در گوشه‌ای واقع شد و به شکلی غیر قابل قبول در سیستم تجاری قرار گرفت. کوروساوا نمی‌خواست بیکار باشد و به بیهودگی کشانده شود. در چنین شرایطی، او به سنت دیرینهٔ ژاپنیها، مردن؛ مردن با افتخار پناه برد و به همان کاری که برادرش در چند دههٔ پیش کرد یعنی خودکشی، دست زد تا با افتخار و غرور به یک شکل سنتی به زندگی خود خاتمه دهد. اما او زنده ماند. تا بتواند فیلم‌های زیبای دیگری را چون در سواوزالا(۱۹۷۵)، شبح جنگجو (۱۹۸۰)، آشوب (۱۹۸۵)، رؤیاها (۱۹۹۰) و راپسودی ماه اوت (۱۹۹۱) بسازد. کوروساوا به عنوان یک هنرمند آینده‌نگر و پیشگو، در حال حاضر در سن ۸۴ سالگی قرار دارد و نمی‌خواهد

به کار خلاقهٔ خود خاتمه دهد. اگر چه خودش هم گفته که، شاید یک عده فکر کنند حالا زمان خوبی است تا من به کار فیلمسازی خاتمه دهم؛ ولی اضافه می‌کند که؛ من یک فیلم‌سازم و فیلم تنها رابطهٔ من برای کشف حقیقت است. او در مراسم اختتامیهٔ اسکار ۱۹۹۰ به عنوان بزرگترین کارگردان زنده اشاره می‌کند که: «من حقیقتاً احساس می‌کنم که هنوز نتوانسته‌ام به عصاره و جوهر سینما دست بیابم.» (ص ۵۸؛ Newsweek، ۹آوریل ۱۹۹۰)

در آخرین بخش از زندگی، کوروساوا در پی نابودی خود بود به جای اینکه زندگی کند، زندگی بدون اعتبار و ارزش، آن هم در جامعه‌ای که او را و زندگیش را معنادار ثبت نکند. زیرا او می‌خواست زندگی معنا داری داشته باشد، نه زندگی بیهوده. همچنانکه بسیاری از قهرمانان تراژیک ژاپن نیز این چنین بوده‌اند؛ آنها با پایان دادن به زندگی خود، در اصل، افتخار و اعتبار خود را حفظ می‌نمودند. با این حال، سینماگر حماسه پرداز، در فاز جدید و در جامعهٔ مدرن تلاش نمود تا از نو خود را با مرحلهٔ جدید هماهنگ کند. او نجات پیدا کرد و از نظر مالی نیز به وسیلهٔ فیلمسازانی چون جورج لوکاس و استیون اسپیلبرگ حمایت شد. به صورتی که توانست زیباترین بخش زندگی خود را در امر فیلمسازی شکل دهد و شاید هنوز هم به دنبال آن نایافته‌اش می‌گردد.

نتیجه‌گیری

زندگی کوروساوا و موفقیت هنری او، این گفتهٔ بر تولت برشت را به ذهن ما می‌آورد: «عوض نمودن زندگی برای یک جهان بهتر». چنین ایده‌ای راکوروساوا ابتدا در زندگی شخصی خود دنبال کرد و با سعی و تلاش بی‌اندازه توانست از یک زندگی ساده در یک خانوادهٔ فقیر به صورت یک چهره جهانی و یک پیشگوی مدیر امروزی درآید. از طرف دیگر نیز با فیلم‌هایش تلاش کرد تا تصویری خلق کند که با مسائل انسانی و تلاش انسان برای زندگی بهتر، رقم می‌خورد. او در فیلم‌هایش همانند زیستن نشان داد که یک مرد در حال مرگ به صورت یک انسان ایده‌آل درآمد و در زمانی کوتاه، با یک حرکت بسیار کوچک و ساده توانست تغییری کوچک برای یک زندگی بهتر ایجاد کند. در **هفت سامورایی** نشان داد که وحدت جمعی و تلاش قهرمانانهٔ چند سامورایی سرگردان چگونه می‌تواند در یک جامعهٔ ظلم زده، افتخار و غرور بیافریند. افتخار و غروری که با شجاعت و خون به وجود آمد و در نهایت، شادی را در یک روستا با آدم‌های نامهربان ایجاد کرد.
در ریش قرمز، با یک دکتر دلسوز نشان داد که چگونه با عملی خیرخواهانه در یک جامعهٔ نیازمند می‌توان سلامت و زیبایی را به آنها بخشید. در **درسواوزالا**، نشان دهندهٔ این بود که زندگی زیبا در طبیعت، با آدم‌های ساده و محیط سالم چگونه از دست رفت؛ و ما را به فکر وا می‌دارد تا در مورد آن زندگی بیشتر بیندیشیم. در **شبح جنگجو**، جامعه‌ای که دولت فاسد آن مانع هر خیر و نیکویی می‌شود و مردم را فریب می‌دهد، تصویر می‌شود. در **آشوب** نیز، چگونگی به تباهی کشانده شدن قدرت که می‌تواند باعث تباهی زندگی‌های بهتر شود، نمایش داده می‌شود.

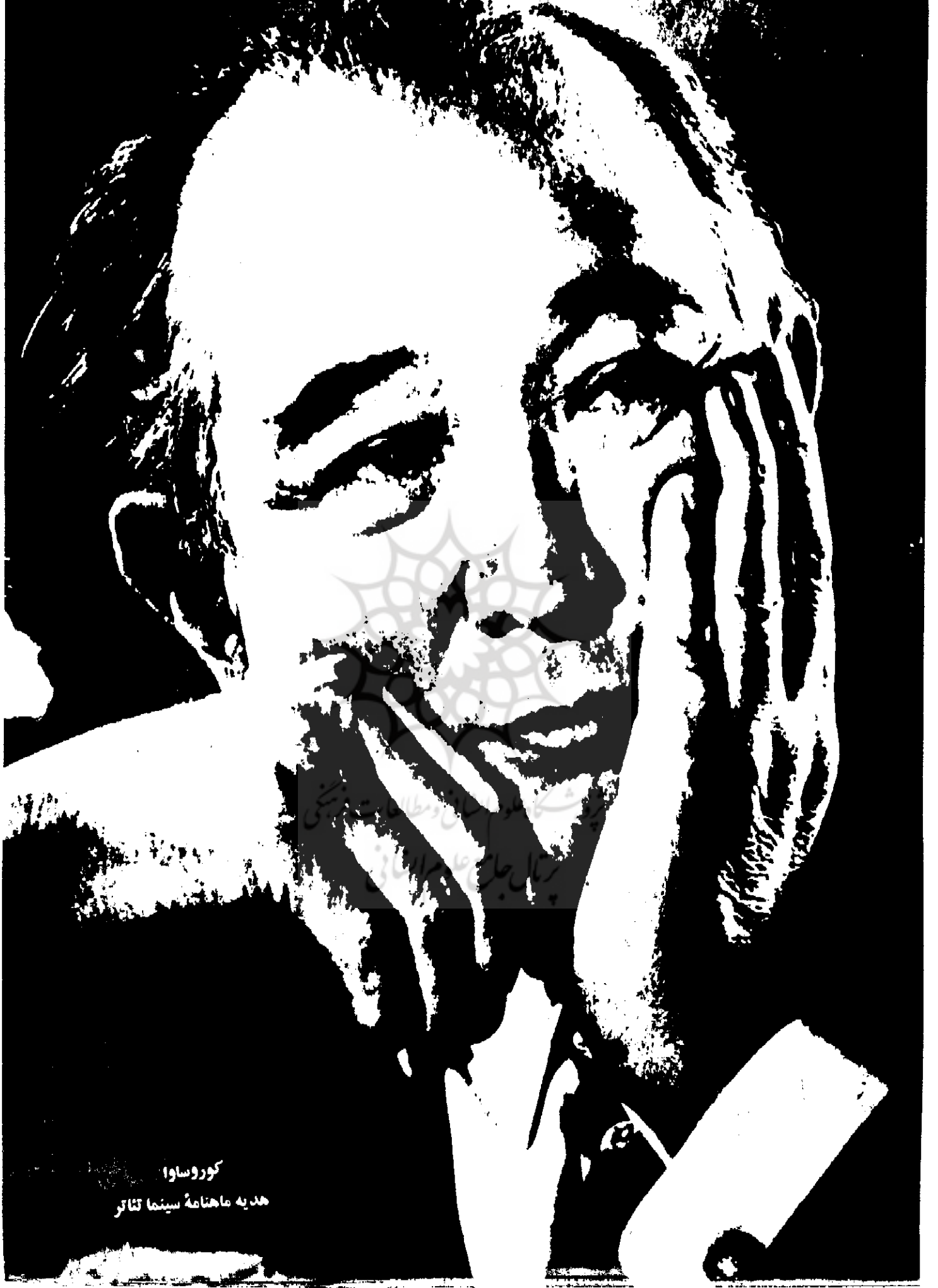
کوروساوا در تمام فیلم‌هایش تلاش کرد پیامی به تماشاگرانش بدهد، پیامی به سوی یک زندگی بهتر. هر یک از فیلم‌های او، تابلوئی است از زندگی، زندگی‌ایی که باید باشد و زندگی‌ایی که نباید باشد. او در بیشتر فیلم‌هایش زندگی بهتر و پر از مهربانی را می‌بیند. البته در آثارش نشانه‌ای از تلخی و سیاهی غم مشاهده می‌شود ولی این رگه از تفکر او، ذهنیت او را مخدوش نمی‌سازد؛ بلکه در مقایسه، می‌تواند قابلیتی بر سایر جوانب باشد. کوروساوا در فیلم‌هایش همانند زندگیش، مبارزه‌ای با یک قدرت ناپیدا دارد؛ قدرتی که در خود، سیاهی و روشنایی دارد.

در بعد زیبا شناختی، او از عناصر فرهنگی جامعهٔ خود استفاده کرد تا بتواند با آن زیبایی‌ها، چشمان ما را به سوی هنر روحانی تربکشاند. البته او تلاش کرد تا این بعد از کارش، مورد پذیرش بینندهٔ غیر ژاپنی نیز واقع شود. در فیلم‌های او، ما معماری، نقاشی، سفالگری، درام رنگ، موسیقی و همهٔ هنرهای ممکنهٔ ژاپن را مشاهده می‌کنیم. بیشتر فیلم‌هایش با گذشته رنگ آمیزی شده‌اند. قهرمانان او، سامورایی‌هایی هستند که با لباس‌های زیبا و ظاهری چشمگیر نمایانده می‌شوند. او همچنین با فضاهای طبیعی، قله‌های سر به فلک کشیده با معماری خاص ژاپنی و موسیقی و درام سنتی ژاپن، به فیلم‌هایش رنگ می‌بخشد. این فیلم‌ها به بیننده، احساس ژاپنی بودن را منتقل می‌کنند احساسی توأم با زیبایی از نوع شرقی که در فیلم‌هایش عموماً یافت می‌شود.

کوروساوا در دو بعد ایدئولوژی و زیباشناسی، یک انقلابی است. او تصاویر را در هنر و ایده می‌نگارد. فیلم‌های او، ایده را در طول تصویر انتقال می‌دهند، تماشاگر را راضی می‌کند و قدرت اعجاب و تحسین آنها را نسبت به خالقش بر می‌انگیزند. برای همین، کوروساوا می‌تواند به عنوان سمبل سینمای امروزی مطرح شود. فیلمسازی که تصویر سینمای ملی خود را شکل داد و همچنین سعی کرد با جهان خارج از کشور خود ارتباط برقرار کند و در نهایت نه تنها به مردم کشور خود بلکه به کل جهان، پیامی متفاوت و نو اهدا کند. او به ما می‌آموزد که چگونه می‌توان به خلق زیبایی پرداخت و در فیلم‌هایش هم، آنها را می‌گنجاند تا در نهایت، زاویهٔ دید ما را نسبت به جهان اطراف دگرگون کند و دیدی نو به ما بدهد.

---

۱ ـ کوروساوا حتی در شروع کارش، علاقه‌مند به برگردان سینمایی داستان بود. پرداخت درست او از این داستان، باعث شد که هیئت نظارت، سناریو را بدون هیچ شک و شبهه‌ای تصویب کند. در این دوره، کوروساوا تصمیم گرفت حتی یکی از نوشته‌هایش راکارگردانی نکند؛ با توجه به اینکه تا آن زمان، دو نوشته او چاپ شده و یکی دیگر هم برنده جایزه مخصوص وزارت آموزش پرورش ژاپن شده بود. ولی با همه این موارد، هیچ یک از آنها، استاندارد فیلمهای زمان جنگ را مراعات نکرده بودند. به نظر شورای تصویب، این فیلمنامه‌ها اثرات فرهنگ غرب را در خود داشتند.



کوروساوا

هدیه ماهنامهٔ سینما تئاتر