شکلهای تطبیقی فیلم سامورایی و وسترن

□ استیوارت ام. کامینسکی

یوجیمبو

در فیلم سامورایی ژاپنی، سامورایی یا رانین می‌تواند با هنر درخشان شمشیربازی خود، در آن واحد ۱۵ یا ۲۰ رقیب را با اشتیاق از پا درآورد. سامورایی همچنین می‌تواند با تفنگ روبرو شود و با شمشیرش شکستش دهد. حتی وقتی نابینا باشد یا فقط یک چشم و یک دست داشته باشد، می‌تواند این کارهای محیرالعقول را انجام دهد. او حتی وقتی رقیبش می‌تواند پرواز کند یا غیب شود، باز به همان نسبت موفق است.

جه ـ دای ـ گه ـ کی یا فیلم تاریخی ـ به ویژه فیلم سامورایی مدرن ـ به نحوی با اسطوره سر و کار دارد که وسترن آمریکایی به دلیل سنت فیلمهای تاریخی و قاعده‌ها و نیازهای ملی توانایی انجام آن را ندارد. وسترن آمریکایی می‌تواند پیرنگ داستانی و کنش فیزیکی را تا مرزهای اتفاقاتی قابل‌باور گسترده کند، چون اگر از این حد بگذرد، بینندگان، فیلم را باور نمی‌کنند، به آن می‌خندند و از تماشای آن احساس رضایت نمی‌کنند. اما فیلم سامورایی باید به فراسوی مرزهای اتفاقات قابل باور برسد تا انتظارات بینندگان را برآورده کند.

تأمل در باب آنکه اصول و قواعد در فیلمهای سامورایی به چه طریقی عمل می‌کنند و در خدمت کدام کارکرد هنری یا جامعه شناختی هستند، می‌تواند بیننده آمریکایی را در درک گونه سامورایی یاری کند. تطبیق و قیاس فیلم سامورایی با وسترن می‌تواند به درک بیننده از این شکلهای ظاهراً مرتبط و به کلی متفاوت بیافزاید.

مجموعه‌ای محبوب و مسلط از فیلمهای سامورایی به سامورایی یک چشم و یک دست می‌پردازد. در نخستین فیلم این مجموعه به اسم «راز جام خاکستر» هیدئو گوشای کارگردان، داستان یک رانین را بازگو می‌کند که یک جاسوس ـ مردی برخوردار از قدرت پرواز کردن و نامرئی شدن ـ را می‌کشد. در این مبارزه، رانین یک چشم خود را از دست می‌دهد. این نقص عضو فیزیکی به مذاق سنسه یا استادش خوش نمی‌آید، چون نمادی دائمی از زخم خوردن از یک غیر سامورایی به حساب می‌آید. استاد دستور می‌دهد دست راست سامورایی را از کتف قطع کنند. سامورایی این تصمیم را می‌پذیرد و به راه خود می‌رود. سپس با دفاع از جام خاکستر ارزشمندی که متعلق به قبیله‌ای است که از آن اخراج شده، دوباره حیثیت خود را تا حدی به دست می‌آورد. او نمی‌تواند به قبیله بازگردد، اما عاقبت قادر است در وادی ماجراهایی جدید گام بگذارد، با شر مبارزه کند و به دنبال استاد دیگری بگردد که طالب او باشد.

در فیلمهای سامورایی از زمان جنگ دوم جهانی، سنت نقص عضو فیزیکی به چشم می‌خورد. این موضوع چون مضمونی همیشگی در فیلمها جریان می‌یابد، گاه امری حیاتی در کنشهای فیلم محسوب می‌گردد و گاه در پسزمینه باقی می‌ماند. نقص عضو قهرمان همواره زاییده شکست و بی‌حیثیتی است. پس مسئولیت مبارزی که نقص عضو دارد، همین است که با عزت به زندگی ادامه دهد و ضمن پذیرش این ضایعه جسمانی، بر خسران خود فائق آید. منتقدان می‌گویند جنگ جهانی دوم و وحشت فزاینده از بمب اتمی فیلمهای سامورایی را تسخیر کرده بودند (همچنانکه بر فیلمهای به اصطلاح نوار آمریکایی تأثیرگذاشته بودند) و قواعدی مدرن برای این گونه سینمایی وضع کرده بودند.

دو مجموعه (هر یک حداقل با ۱۰ عنوان بلند) از فیلمهای سامورایی ژاپنی وجود دارد که به مبارزانی نابینا می‌پردازد که در شمشیر بازی استاد هستند. وظیفه آنان در مقام ابزار کور عدالت، رفع شر در ژاپن است. (به علاوه، یکی از این فیلمها الهامبخش یکی از وسترنهای متأخر ایتالیایی به اسم مرد کور [۱۹۷۱] بوده است.) یکی از دو مجموعه، به کارگردانی کیمیوسکی یاسوجا، با شمشیرزن مذکر نابینایی سروکار دارد؛ مجموعه دیگر، به کارگردانی کیروکازو ایچیمورا، سوءاستفاده‌هایی که از شمشیرزن مؤنث نابینایی صورت می‌پذیرد را به تصویر می‌کشد. هر دو مبارز نابینا در ژاپن، پس از فروپاشی نظام ملوک‌الطوائفی در اواخر قرن نوزدهم، سرگردان هستند. غالب فیلمهای سامورایی در دوره آشوب و جستجو به دنبال راهنمایی و جهت‌گیری عرفانی روی می‌دهند، در دوره‌ای که از قضا تشابهات زیادی به غرب وحشی دارد که غالب وسترنها در آن می‌گذرند.

یکی دیگر از مضامین تکرارشونده در فیلمهای سامورایی به بیزاری تقریباً صوفی مسلکانه‌ای نسبت به اسلحه اختصاص دارد. در یوجیمبو (۱۹۶۱)، به کارگردانی آکیرا کوروساوا، سامورایی، با بازی توشیرو میفونه با آدمکش حرفه‌ای مسلحی روبرو می‌شود و او را با چاقو و شمشیر شکست می‌دهد. سامورایی واقعی با دیده تحقیر به اسلحه می‌نگرد و آن را نمادی از روند دامن‌گستر صنعتی‌سازی، بیانیه‌ای غیر اساطیری و ضد سنتی و مظهر وجوه غیربشری و ماشینی جنگ می‌بیند. این بیزاری به نحوی چشمگیر در هفت سامورایی (۱۹۵۴) ساخته کوروساوا نیز به نمایش درآمده است که در آن شجاع‌ترین سامورایی و نوآموزی که او را ستایش می‌کند به ضرب گلوله‌های تنها اسلحه موجود در فیلم کشته می‌شوند.

ممکن است قهرمانان سامورایی هم به ضرب گلوله کشته شوند. گلوله‌ها جان میفونه را در شیر سرخ (۱۹۶۸) ساخته کیهاچی اوکاموتو و عصیان (۱۹۶۷) ساخته ماساکی کوبایاشی می‌گیرند ـ و باز به نحوی غریب در یکی از وسترنهای متأخر با عنوان آفتاب سرخ که ملغمه‌ای درهم و بر هم از تقلید سر جئولئونه و کج‌فهمی فیلمهای سامورایی است، مرگ مبارز به رگباری از گلوله نیاز دارد که از آنچه موجود فانی و عادی را از پا درمی‌آورد فراتر است.

بسیاری از عناصر دیگر فیلمهای سامورایی در دستیابی به درکی صحیح از گونه اهمیتی به‌سزا دارند. اول آنکه هر چند دوئل در برخی از فیلمهای این گونه سینمایی روی نمی‌دهد، سامورایی اغلب مجبور می‌شود با سامورایی

هفت سامورایی

دیگری مبارزه کند که شر نیست، بلکه استادش در جناحی دیگر است. چنین مبارزه‌ای در فیلمهایی از قبیل ساسوکه ساروتوبی خبرچین ساخته ماساهیرو شینودا، ناچبوزه ساخته هیروشی ایناگاکی، هیساتسو ساخته آکوجیرو اومزو و شمشیر شوم بختی ساخته کیهاچی اوکاموت به وقوع می‌پیوندند. چنین موقعیتهایی شاید به واسطه صحه گذاشتن بر یک شیوه زندگی و نه به خاطر نمایش ارتباط میان خیر و شر نیازهای بیننده را برآورده می‌کند. فارغ از آنکه چه کسی برنده چنین دوئلی است، هر دو، سامورایی شریف و آبرومند هستند. این دوئلها، بر خلاف رویارویی‌های نهایی در فیلمهای وسترن، همواره به شکلی خصوصی و معمولاً در محوطه‌ای باز و وسیع روی می‌دهند.

اصل مهم دیگر در فیلمهای سامورایی، استفاده از آمیزه‌ای از افسانه و تاریخی پیچیده است. به نظر می‌رسد مخاطب ژاپنی به محض آنکه تاریخ یا نامی آشنا را می‌شنود، هزاران رابطه گوناگون را به یاد می‌آورد. مخاطب آمریکایی شاید قادر باشد فرضهایی مشخص را درباره جسی جیمز، بیلی دکید، و ایات ارپ و شاید معدود اشخاص دیگری که مشهور است در فاصله سالهای ۱۸۳۰ تا ۱۹۱۵ می‌زیسته‌اند مطرح نماید. فیلم سامورایی پیش فرض را بر آگاهی مخاطب از صدها شخصیت واقعی و خیالی در طول چند ۱۰۰ سال می‌گذارد.

البته به مانند فیلمهای وسترن، باید این نکته را مورد تأکید قرار داد که هر چند اصولی موجود است تا فیلمها بر آن اساس ساخته شوند، تک تک کارگردانان می‌توانند از این اصول برای مقاصدی متفاوت بهره ببرند. تنوع کاربرد این اصول در فیلمهای سامورایی به اندازه تفاوتهای موجود در آثار کارگردانان وسترن از قبیل جان فورد، هنری کینگ، هاوارد هاوکس، هنری هاتاوی، باد باتیکر و سام پکین‌پا مشهود است.

با این وجود، کارگردانان ژاپنی به رغم تنوع گسترده در کاربرد گونه، وحشت از اسلحه را در مقام عاملی ثابت حفظ می‌کنند ـ این وحشت نمایانگر باور به غرور نظامی است که نه بر تکنولوژی و فن‌آوری، بلکه بر غرور فردی مبتنی است. اصلی دیگر که در آثار این کارگردانان به قوت خویش باقی می‌ماند، آن است که سنتی تاریخی وجود دارد که از دل آن قدرت و غرور سرچشمه می‌گیرد. کارگردانان بزرگ فیلمهای سامورایی ژاپنی همه با جنگ میان اجبار و احساس بشری و تضاد وظیفه و خواست انسانی سر و کار دارند.

به نظر می‌رسد این جنگها و نیازها میان کارگردانان ژاپنی و مخاطبانشان مشترک باشد که بدون آنها نمی‌توان جه‌دای‌گه‌کی را به درستی درک کرد.

تلاش کارگردانان وسترن برای بهره‌گیری از گونه سامورایی به نمونه‌ای جذاب از برخورد فرهنگها انجامیده است. ترنس یانگ بریتانیایی در آفتاب سرخ به صریح‌ترین شکل ممکن به ایده حضور یک سامورایی در محیط وسترن می‌پردازد، اما در پرداخت شخصیت سامورایی در حد چیزی فراتر از یک کلیشه به کلی شکست می‌خورد. او تحقیر شخص سامورایی را نشانه رفته است که به شکل آدمی ساده لوح، مصمم، آبرومند و همگام با طبیعت به تصویر کشیده شده است.

اندرو ساریس در کتاب «سینمای آمریکا» اشاره می‌کند که غلبه اسپنسر تریسی برارنست بورگناین در روز بد در بلک راک با بهره‌گیری از فنون کاراته شبیه شمشیربازی در یوجیمبو است. هر چند، تشابه آن به فیلم کوروساوا از این حدود فراتر می‌رود. جان استرجس که روز بد در بلک راک و هفت دلاور (۱۹۶۰) بر اساس هفت سامورایی را کارگردانی کرده، به احتمال قریب به یقین با فیلمهای سامورایی آشنا بوده است. بلک راک که به وضوح یک فیلم سامورایی است که به مکانی دیگر انتقال یافته، در سال ۱۹۵۵ و پنج سال قبل از یوجیمبو اکران شد. و بعد از پخش گسترده فیلمهای سامورایی در ایالات متحده به روی پرده رفت. فیلمهایی از قبیل راشومون (۱۹۵۰)، هفت سامورایی (۱۹۵۴) و مردانی که روی دم ببر راه رفتند (۱۹۴۵) ساخته آکیرا کوروساوا، اوگتسو مونوگاتاری (۱۹۵۳) ساخته کنجی میزوگوچی و دروازه جهنم (۱۹۵۴) ساخته تینو سوکه کینوگاسا قبل از سال ۱۹۵۵ در ایالات متحده مشهور بودند.

در فیلم استرجس، اسپنسر تریسی کمی پس از اتمام جنگ دوم جهانی به شهری دورافتاده در میان صحرا می‌آید. او به مانند بسیاری از سامورایها در جنگ دچار نقص عضو شده است و تنها یک دست دارد. همچنین استادی ندارد و سرخورده و ناامید است. او که سربازی پیغام‌رسان بوده، به دلیل همین زخم از ارتش اخراج شده است. تریسی برای تحویل یک مدال متعلق به یک سرباز متوفی ژاپنی ـ آمریکایی به پدر سرباز که در نزدیکی شهر زندگی می‌کند، وارد بلک راک می‌شود.

غلبه تریسی بر شرآفرینان به وفاداری کامل او به سنتهای سامورایی

ژاپنی ارتباط دارد. او هرگز از اسلحه استفاده نمی‌کند. در عوض، سلاح او ـ در هنگام ناگزیری ـ ترکیبی از جودو و کاراته است که جایگزین شمشیر شده است. در دوئل نهایی، او به شکلی کنایه‌آمیز با بمبی دست‌ساز رابرت رایان مسلح را شکست می‌دهد.

هر چند، تفاوتی حیاتی میان تریسی و یک قهرمان سامورایی وجود دارد. تریسی خیلی بیشتر به حفظ جان خود علاقه‌مند است. او در جستجوی تحقق عدالت است، ولی اگر شرایط اقتضا کند و از دستش برآید، بدون تحقق آن هم فرار را بر قرار ترجیح خواهد داد. تعهد و وظیفه‌شناسی در قبال یک آرمان، اصلی است که سامورایی سرلوحه راه خویش قرار می‌دهد. او به خاطر سنت از همه چیز خود می‌گذرد. مسأله مرگ مطرح نیست؛ در حقیقت، اگر مرگ در راه خدمت به سرور شخص باشد، مایه افتخار نیز هست. قهرمان وسترن نسبت به خود حسی عمیق دارد؛ در حالی که سامورایی نسبت به فرمانروای خود حسی عمیق دارد.

در فیلمهای وسترن، سر و کله هفت تیرکش پیدا می‌شود و او کاری می‌کند چون به پول احتیاج دارد، خسته است، به دنبال ماجرای جدیدی می‌گردد و یا در شوق انتقام می‌سوزد. پایان دوران غرب وحشی را در مقابل چشمان خود می‌بیند و این نکته را نیک می‌داند. دوره آدمهای وسترنها دارد در تاریخ به سر می‌رسد. وجود او سرشار از تسلیم و دلتنگی است و آگاهی بر این اصل مسلم که باید راه را برای «نظم و قانون»، برای «تمدن»، هموار کند. هفت تیرکشها اساساً آدمهایی تنها هستند. اگر مثل خم رودخانه (۱۹۵۱) ساخته آنتونی‌مان و یا ریو براوو (۱۹۵۸) ساخته هاوارد هاوکس وردستی داشته باشند، این وردست هم یاری‌رسان است و هم مسئولیتی که وبال گردن هفت تیرکش می‌شود و او را آسیب‌پذیر می‌سازد. هفت تیرکش در دام انجام اعمال نیک می‌افتد؛ دامی که ترجیح می‌دهد از آن دوری کند، ولی به خاطر آنکه تصویر خود او در خطر است ـ تصویری که به گفته رابرت وارشو (در مقاله‌اش درباره «وسترنر» در ایمیدیت اکسپرینس) از درجه اول اهمیت برخوردار است ـ با شکیبایی گام در آن دام می‌گذارد.

خم رودخانه

در بلوف کوگان (۱۹۶۸) ساخته دان سیگل، لی. جی. کاب که از اصرار کلینت ایستوود بر تعقیب آن زندانی که از دست او گریخته است به امان آمده، خسته و با نیش و کنایه می‌گوید: «یک مرد می‌بایست آن کاری که یک مرد باید انجام دهد را انجام دهد.» نیاز هفت تیرکش به کسب حیثیت و اسم و رسم از دست رفته، هم یک کلیشه است و هم یک آرمان موجه.

سامورایی اغلب در برخورداری از انگیزه انتقام با هفت تیرکش سهیم است، اما این انتقام به خاطر عملی ناصواب است که در قبال فرقه، مذهب و یا کشور او روی داده است، و این موضوع هیچوقت به مانند انگیزه هنری فاندا در بازگشت فرانک جیمز (۱۹۴۰)، آرتور کندی در مزرعه بدنام (۱۹۵۲) یا جیمز استیوارت در وسترنهای آنتونی مان به ویژه مهمیز برهنه (۱۹۵۲) و مردی از لارامی (۱۹۵۵) انگیزه‌ای شخصی نیست. سامورایی یک گرگ زخم‌خورده و تنها نیست. او یک هنرمند است، یک نجیب‌زاده کوچک با نقش اجتماعی مشخصی که نسبت به آن آگاه است. علت وجودی او به جامعه‌اش بستگی نزدیکی دارد. اگر تنهاست، از سر اختیار نیست. او به استادی نیاز دارد تا بتواند در بسط عدل و عدالت در ژاپن راهنمایی‌اش کند.

شیوه‌های گوناگونی که استرجس و کوروساوا در نگرش و عرضه ایده‌ها و احساساتشان به کار می‌گیرند، به شکلی دیداری دیدگاههای متفاوتشان نسبت به قهرمانان و اجتماعشان را بازتاب می‌دهد. مثلاً در یوجیمبو، وقتی شخصیتها حرکت می‌کنند و موضع عوض می‌کنند، آگاهی آنان نسبت به موقعیت و روابط دیگران منعکس می‌شود. قهرمانان و شرآفرینان در مقام جزئی از یک کلیت به نمایش درمی‌آیند. استرجس هم به ویژه در نماهای خارجی، تابلوهایی می‌سازد که در آن بر روابط شخصیتها تأکید می‌شود، ولی نتیجه کاملاً متفاوت است. در بلک راک، تأکید دیداری بر تنهایی افراد و تفاوتهای آنان است. در صحنه‌ای در آغاز فیلم، اعضای گروهی در شهر که مسئول جنایت هستند، در روی ریلهای راه آهن با تریسی رودر رو می‌شوند. آنها دور از هم هستند و در برابر خورشید و چشم‌انداز بی‌انتها و دور بیابان همچون اجرامی سیاه و نسبتاً کوچک به نظر می‌رسند. شخصیتهای استرجس، از قهرمان گرفته تا شر آفرین، همه تنها، جدا افتاده و هراسیده هستند. برخی از آنان در مخفی کردن این هراس از بقیه ماهرتر هستند، ولی همه، درست مثل شخصیتهای اغلب وسترنها در ۲۵ سال اخیر، آن را حس می‌کنند. آدمهای کوروساوا هم هراسیده‌اند (البته به جز شخص سامورایی)، اما آنها با هم هستند، جزئی از یک سنت هستند، از نقشی اجتماعی که حتی اگر به اختیار خودشان نباشد، می‌توانند ایفا کنند، آگاه هستند.

هفت دلاور تباینی دیگر میان اصول وسترن معاصر و فیلم سامورایی را آشکار می‌کند. بحثی نیست که استرجس و کوروساوا در شیوه‌هایی که در گونه‌های مورد نظر خود به کار می‌بندند، تفاوتهایی شخصی و بنیادی دارند، ولی در بکارگیری اصول در فیلمسازی، آنقدر منسجم عمل می‌کنند که ارزش بحث در برداشتهایی متفاوت از مضامینی مشابه را توجیه کنند. به ویژه از آنجا که هر دو داستانی واحد را برای ساخت نسخه‌ای سینمایی مورد بهره‌برداری قرار داده‌اند، این تطبیقها نتایج جالبی در بردارند.

هفت تیرکش وسترن سریع است. درجاتی مختلف از سرعت و شیوه‌هایی متفاوت از حمل هفت‌تیر وجود دارد، لیکن سرعت ـ نه دقت ـ نشانه اصلی چنین مردی است. در هفت دلاور یول براینر ـ رهبر هفت تیر کش‌های «خوب» ـ سرعت هورست بوخهولتس تازه کار را با این آزمون اندازه می‌گیرد که به او می‌گوید با نهایت سرعتی که می‌تواند، دست بزند. بوخهولتس همین کار را می‌کند، ولی قبل از آنکه دستهایش به هم بخورد، براینر هفت تیرش را کشیده و در میان دستهای او قرار داده است. بوخهولتس سعی می‌کند با انجام همین کار شایستگی خود را اثبات کند، اما خودش هم خوب می‌داند که نمی‌تواند. او تحقیر شده، چون نتوانسته است از آزمون سرعت سربلند بیرون بیاید. با این وجود، در نفس عمل هفت‌تیر کشیدن سریع، هیچ هنری نهفته نیست؛ فقط دستی بدون لرزش لازم است و تمرین، یک خروار تمرین. قاعده‌ای تکراری در فیلمهای وسترن، به هفت تیرکشی می‌پردازد که به تنهایی و خلوتی پناه می‌برد تا تمرین کند. در زمان تمرین، دختری به او برمی‌خورد که می‌خواهد ارتباطی نزدیک برقرار کند یا پسری سر راهش سبز می‌شود که می‌خواهد سرمشق خود قرارش دهد. هفت تیرکش خطابه‌ای ایراد می‌کند که هفت تیر کش بودن چقدر مذموم و عاری از جذابیت است و چه قدر سختی و زحمت دارد. خواست تسلط، قدرت و مناعت طبع تهییجش

می‌کند. هفت تیرکش تقریباً هیچوقت به هفت تیرکش بودنش مغرور نیست، در حالی که سامورایی همیشه به سامورایی بودنش فخر می‌فروشد. جالب است که قهرمان فرهنگ آمریکایی خشونت باید همواره از پیشینه تاریخی خویش خجالت بکشد و قهرمان فرهنگ ژاپنی خشونت باید به نحوی پروپا قرص به پیشینه تاریخی خویش مغرور باشد.

از نظر یک سامورایی، فارغ از تعابیر شخصی کارگردان، شمشیر چیزی فراتر از یک اسلحه است. مبارز در آگاهی خویش نسبت به سنت و عزت نفس با رقیبان و تماشاگران سهیم است. ما تقریباً هیچوقت سامورایی را در حال تمرین نمی‌بینیم؛ ما می‌دانیم که او در کار خود استاد است. همانطور به تکنیک او خیره می‌شویم که تماشاگران به تماشای گاوبازی می‌نشینند تا تکنیک گاوباز را مشاهده کنند. شرآفرینان در فیلمهای سامورایی به ندرت به شکل جمعی و یا حتی دو نفری حمله می‌کنند. آنان به تنهایی پیش می‌آیند و نیک می‌دانند که در مراسمی آیینی برای تأیید قابلیتهای خویش شرکت می‌کنند و نه در یک رویارویی نهایی جامعه شناختی.

خونی که با رنگ و قطعی بزرگ در بلندپرواز (۱۹۶۷) ساخته دایسوکه ایتو بر پرده جاری می‌شود با این گروه خشن (۱۹۶۹) و یا این قرار مرگبار (۱۹۷۳) ساخته سام پکین پا برابری می‌کند، اما قصد کارگردان به کلی متفاوت است. پکین پا از ما می‌خواهد که وحشت‌زده شویم، ایتو از ما می‌خواهد خون را ـ چون جزئی از شکل فیلم ـ بپذیریم هنرنمایی شمشیرزن در فیلم سامورایی آدمکش (۱۹۶۹) ساخته کیهاچی اوکاموتو مورد تأکید قرار می‌گیرد که در آگهیهای تبلیغاتی آن در کمال غرور به تماشاگران ژاپنی اعلام شده است میفونه در این فیلم ۱۰ تکنیک جدید شمشیربازی با قدرت و سرعتی بیشتر از فیلمهای سامورایی قبلی را به نمایش می‌گذارد و معرفی می‌کند. یک سامورایی هیچوقت فکرش را هم نمی‌کند که حرفه‌اش ممکن است شرم‌آور و خفت‌بار باشد. چنین اعترافی مثل آن خواهد بود که کاردینالی کلیسای کاتولیک را طرد نماید.

هفت دلاور

در هفت دلاور، هفت تیرکشها به دهقانها کمک می‌کنند، چون نه کار بهتری دارند که بکنند و نه چیزی دارند که از دست بدهند؛ افزایش احتمال پیروزی، چالشی بزرگ است و آنها بختی دارند که قبل از بازنشستگی و آغاز کار در مقام فروشنده در مغازه‌ها دست به اسلحه ببرند. یک هفت تیرکش که نقش او را برد دکستر بازی می‌کند خود را به امید گنجی مدفون مشغول می‌کند. دیگری که رابرت وان نقشش را بازی می‌کند، می‌خواهد ترس خود را مخفی کند.

در آغاز تنها رهبر آنان (براینر) است که به معنی واقعی کلمه، تحت تأثیر رنج دهقانان قرار می‌گیرد، اما به وضوح می‌گوید خود او هم می‌کوشد از رسیدن لحظه‌ای جلوگیری کند که مجبور شود هفت تیرش را کنار بگذارد.

در هفت سامورایی، رانین هیچوقت حرفی از پول یا خود پیش نمی‌کشد. آنها همه در یک گروه به هم می‌پیوندند تا رهبری جدید و آرمانی جدید بیابند. یک سامورایی که نقش او را تاکشی شیمورا بازی می‌کند، فارغ از حس مسئولیتی اجتماعی، نقش استادی موقت را می‌پذیرد.

سکانسهای آغازین که رهبران را در فیلمهای آمریکایی و ژاپنی معرفی می‌کنند، تفاوتی بنیادین میان دو گونه را آشکار می‌کنند. براینر که به وضوح هفت تیرکش است، کمربندش را کج و پایین‌تر از کمرش بسته و شلواری تنگ پوشیده است، قبول می‌کند با نمش‌کشی جنازه یک سرخپوست را به بوت هیل برساند، در حالی که گروهی از متعصبین شهر تهدید کرده‌اند هر کسی را که بخواهد جنازه سرخپوستی را دفن کند، به قتل می‌رسانند. براینر با خونسردی سوار نعش کش می‌شود، به شکلی دراماتیک سیگار برگی روشن می‌کند، و به سمت تپه به راه می‌افتد.

در جدالی کوتاه، براینر به سهولت دو تن از گردن کلفتهای شهر را هدف می‌گیرد و به قصد آنان را نمی‌کشد، بلکه تنها زخمی می‌کند، و شهریها را وادار به عقب‌نشینی می‌کند. تمام شهر شجاعت او (و استیو مک کوین که پشتیبان براینر بوده است) را می‌ستانید. براینر قهرمان این لحظه است و شایستگی خود را به مخاطبان ثابت کرده است.

در نقطه مقابل، شیمورا در سنین ۵۰ سالگی است، به شکلی عامدانه خوش‌قیافه انتخاب نشده است و از قرار معلوم آوازه‌ای هم ندارد. او شمشیرش را کنار می‌گذارد، موهایش را (که به سبک سامورایها بافته شده است) کوتاه می‌کند و برای نجات دختری بینوا و اسیر در دست مردی دیوانه و چاقو به دست، تظاهر می‌کند یک راهب است تا شایستگی و حق عمل خود در حکم یک استاد را به اثبات رساند. کوروساوا به ما نشان می‌دهد که شجاعت، مقوله‌ای اخلاقی است. یک سامورایی که اعتماد به نفس داشته باشد، نیازی ندارد به شکلی مداوم خود را آزمایش کند.

در فیلم استرجس، نبرد نهایی آزمونی برای شجاعت فردی هفت تیرکشها و اثباتی برای مردانگی آنها است. جیمز کابرن می‌گوید: «هیچکس نمی‌تواند اسلحه‌ام را به دستم دهد و به من بگوید که فلنگ را ببندم.» آمریکاییها هم به همین نتیجه می‌رسند که دهقانها بهتر از ما هستند، خانه و خانواده بهتر از چیزی است که ما داریم و زراعت بهتر از بی‌ریشگی است.

در نقطه مقابل، سامورایی کمتر در مقام فرد تعریف می‌شود، در حرف زدن و عمل کردن کمتر اهل خودنمایی است و هیچوقت نیازی نمی‌بیند که شجاعت یا مردانگی خویش را به اثبات رساند. کارش را انجام می‌دهد و آنچه به سرش می‌آید می‌پذیرد. با دهقانان حس همدردی و نزدیکی دارد، ولی سامورایی هیچوقت فکرش را هم نمی‌کند که بتواند مثل آنها باشد. سامورایی از لحاظ طبقه از دهقان بالاتر است؛ و آرزویش این است که همین باشد، درست همانطور که دهقانها آرزو می‌کنند آنها همین باشند.

در فیلم وسترن، هفت تیرکش تنها است؛ مردی است که با از خودگذشتگی حسابش را از دیگران جدا کرده است. در نقطه مقابل، فردیت سامورایی معمولاً کم اهمیت جلوه داده می‌شود (جز در آثار برخی از کارگردانان متأخر که میان ایجاب گروهی و احساسات شخصی گرفتار شده‌اند).

در پایان هر دو فیلم، رهبران اعلام می‌کنند: «این ما نیستیم، بلکه دهقانان هستند که همواره برنده‌اند. همیشه آنها هستند که برنده می‌شوند. «از نظر براینر، این اعلام تأسف، شکست و آگاهی تقریباً تلخکام او نسبت به بخشی پرغرور، ولی در احتضار، از تاریخ آمریکا است، در حالی که دهقانان استوار، پایدار و خوب هستند. از نظر شیمورا، این اعلام حکایت از تواضع، حزن و غرور دارد. در کلام او نه تأسفی مشهود است و نه تلخکامی. غم او از بهر خود نیست، بلکه غمش به خاطر سنتی در حال گذر است که در زیبایی گورهای سامورایهای مرده نمایان است؛ گورهایی که شیمورا چشم به آنها دوخته است.■

ترجمه کامیار محسنین