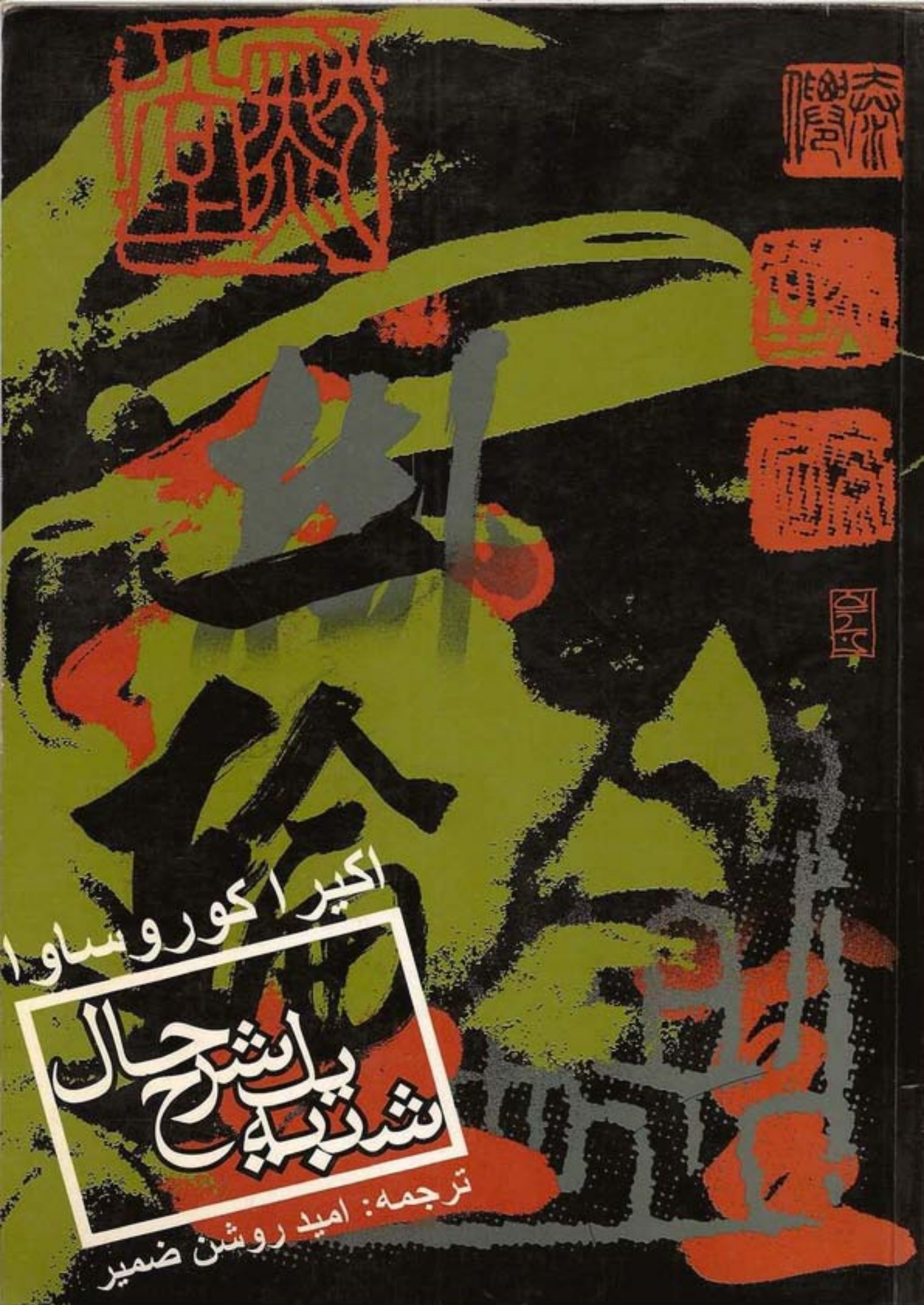

اکیرا کوروساوا
شب بیدار شرحال
ترجمه: امید روشن ضمیر

شبیه یک شرح حال

اکیراکوروساوا

ترجمهٔ: امید روشن ضمیر

انتشارات روزنه

شبیه یک شرح حال

□ اکیراکوروساوا
ترجمهٔ امید روشن‌ضمیر
● چاپ اول: ۱۳۷۷
● تیراژ: ۲۰۰۰
● حروفچینی: انتشارات روزنه
● چاپ و صحافی: چاپخانه انتشارات علمی فرهنگی
● آدرس: میدان توحید نبش پرچم بالای بانک تجارت طبقه ۴ انتشارات روزنه
● تلفن: ۹۳۹۰۷۴ - ۹۳۵۰۸۶، فاکس ۹۲۴۱۳۲
○ کلیه حقوق برای ناشر محفوظ است.
شابک: ۷ - ۲۶ - ۶۱۷۶ - ۹۶۴ ISBN: 964 - 6176 - 26 - 7

فهرست:

مقدمه، ۹
کودکی، ۱۳
موری موراگاکوئن، ۱۹
بچه ننه، ۲۳
گردباد، ۳۳
کندا، ۳۹
کلاس خط، ۴۷
موراساکی و شوناگون، ۵۱
عطر میجی، نواهای تاشیو، ۵۷
نقّال‌ها، ۶۱
دماغ جن، ۶۷
روشنایی کرم شب تاب، ۷۱
مدرسهٔ راهنمایی کیکا، ۷۵
یک دیوار آجر قرمز طولانی، ۷۹
اوّل سپتامبر ۱۹۲۳، ۸۳

ظلمت و انسانیّت، ۸۷
یک گردش وحشتناک، ۹۱
احترام بگذار و ستایش کن، ۹۵
دورهٔ یاغیگری من، ۹۹
یک دهکدهٔ دور افتاده، ۱۰۵
شجره نامه، ۱۰۹
عمه توگاشی من، ۱۱۵
نونهال، ۱۱۹
هزار تو، ۱۲۱
نظام وظیفه، ۱۲۷
یک ترسو و یک عاجز، ۱۳۱
کوچه‌ای در دنیای موّاج، ۱۳۷
داستانی که نمی‌خواهم تعریف کنم، ۱۴۳
منفی و مثبت، ۱۴۷
یک قلهٔ کوهستانی، ۱۵۳
کمپانی پی. سی. ال، ۱۵۹
یک داستان طولانی، قسمت اوّل، ۱۶۳
یک داستان طولانی، قسمت دوّم، ۱۷۳
نقص‌های مادر زادی، ۱۸۳
مردم خوب، ۱۸۹
یک جنگ تلخ، ۱۹۵
کوهسار من، ۲۰۳
آماده، شروع کنید!، ۲۰۷
سوگاتا سانشیرو، ۲۱۱
زیباترین، ۲۱۹
سوگاتا سانشیرو، قسمت دوّم، ۲۲۵
ازدواج، ۲۲۹

مردانی که روی دم پلنگ راه رفتند، ۲۳۳
ژاپنی‌ها، ۲۴۱
پشیمانی‌ای برای جوانی‌مان نداریم، ۲۴۷
یک یکشنبهٔ عالی، ۲۵۱
محله‌ای با فاصل آب روباز، ۲۵۹
فرشتهٔ مست، ۲۶۵
در کنارهٔ رود سای، ۲۷۱
دوئل آرام، ۲۷۷
داستان‌های کهنهٔ یک ماهی آزاد، ۲۸۱
سگ ولگرد، ۲۸۵
رسوایی، ۲۹۳
راشومون، ۲۹۷
سخن آخر، ۳۰۹
یادداشت پراکنده درباره فیلمسازی، ۳۱۱

مقدمه

قبل از جنگ، هنگامی که فروشندگان سیّار دواهای خانگی هنوز در کشور می‌گردیدند، به زبان سنّتی حرفه‌ای خاصّی داروئی را که فرضاً در درمان بریدگی‌ها و سوختگی‌ها مؤثر بود تبلیغ می‌کردند. غوکی با چهار پا در جلو و شش پا در عقب در جعبه‌ای قرار داده میشد که چهار جدارش با آینه پوشانده شده بود. غوک، متعجّب از تصویر خودش در هر زاویه، عرق روغن مانندی می‌کرد. این عرق را جمع می‌کردند و در حالی که با یک شاخهٔ درخت بید آن را هم می‌زدند، برای ۳۷۲۱ روز تخمیر می‌کردند. نتیجه آن دوای عالی بود.

در حالی که در بارهٔ خودم می‌نویسم، احساسی مشابه آن غوک در جعبه را دارم. باید به خودم از زوایای مختف، در طول سال‌های مختلف نگاه کنم چه از آنچه می‌بینیم خوشم بیاید، چه نیاید. ممکن است یک غوک ۱۰ پا نباشم ولی آنچه در آینه می‌بینم، چیزی مشابه عرق روغن مانند آن غوک در من تولید می‌کند.

شرایط طوری فراهم شد که، بدون آنکه من بفهمم، امسال ۷۱ ساله شدم. با نگاهی به تمام این دوره، چه می‌توانم بگویم جز اینکه اتفاقات زیادی افتاده

است. بسیاری به من پیشنهاد کرده‌اندکه من یک زندگینامه بنویسم، ولی من هیچگاه قبلاً نظر خوبی در این باره نداشته‌ام. این کمی به خاطر این است که معتقدم چیزی که مربوط به من است به اندازهٔ کافی جالب نیست که ثبت کنم و پشت سر باقی بگذارم. مهّم‌تر این اعتقاد من است که اگر قرار بود اصلاً چیزی بنویسم، نتیجه‌اش فقط صحبت در بارهٔ سینما می‌شد. به عبارت دیگر «من» را بگیرید و «سینما» را از آن کسر کنید و نتیجه «صفر» خواهد بود.

اما چندی پیش دست از سرپیچی برداشتم. فکر می‌کنم تسلیم شدنم بابت این بود که اخیراً زندگینامهٔ کارگردان فرانسوی «ژان رنوار» را به قلم خودش خواندم. زمانی فرصتی دست داد و با او ملاقات کردم، و حتی او مرا شام دعوت کرد که در طول آن راجع به خیلی چیزها صحبت کردیم. برداشتی که از او در این ملاقات داشتم این بود که اصلاً آدمی نیست که بنشیند و زندگینامه‌اش را بنویسد. بنابراین هنگامی که شنیدم که او این کار را کرده است مثل این بودن که بمبی در زیرم منفجر شود.

در مقدمهٔ آن کتاب «ژان رنوار» می‌نویسد: «بسیاری از دوستان من مرا ترغیب کرده‌اند که زندگینامه‌ام را بنویسم... دیگر برای آنها کافی نیست که بدانند یک هنرمند خودش را آزادانه به کمک دوربین و میکروفُن بیان کرده است. می‌خواهند بدانند که هنرمند واقعاً کیست.» سپس اضافه می‌کند: «حقیقت این است که فردی که ما این همه به او مغروریم از مجموعه‌ای از عوامل متفّرق از جمله پسری که او در کودکستان با او رفیق شد، قهرمان اوّلین داستانی که او خواند، حتی سگی که متعلق به پسر عمویش «اوژن» بود، تشکیل شده است. ما فقط از طریق خودمان وجود نداریم، بلکه بواسطهٔ محیطی که ما را شکل داده زندگی می‌کنیم... من سعی کرده‌ام که آن افراد و وقایعی راکه فکر می‌کنم نقشی در شکل دادن من داشته‌اند، به یاد بیاورم». تصمیم خود من در نوشتن فصل‌های حاضر، که با کمی تغییر برای اوّلین بار در مجلهٔ ژاپنی «شوکان یومی یوری» چاپ شده بود، توسط این جملات شکل گرفت. در عین حال تأثیر عالی‌ای که «ژان رنوار» در ملاقاتش با من بر من گذاشت و این احساس که من هم دوست دارم که همانگونه که او پیر شد پیر بشوم نیز مؤثر بود.

فرد دیگری هم هست که میل دارم در پیر شدن شبیه او باشم: کارگردان فقید آمریکائی «جان فورد». این امر که «فورد» از خود زندگینامه‌ای بجا نگذاشت مرا متأثر می‌کند.

البته در مقایسه با این دو استاد برجسته، «رنوار» و «فورد»، من شاگرد ناچیزی بیش نیستم. ولی اگر خیلی‌ها می‌گویند که میخواهند بدانند من چه نوع آدمی هستم، احتمالاً وظیفه من است که چیزی برای آنها بنویسم. مطمئن نیستم چیزی که می‌نویسم با علاقه خوانده شود و باید توضیح بدهم که تصمیم گرفته‌ام (به دلائلی که بعداً عنوان خواهم کرد) این زندگینامه را در سال ۱۹۵۰، هنگامی که «راشومون» را ساختم، تمام کنم. ولی اینکار را شروع کردم با این احساس که نباید از شرمنده کردن خودم بترسم، و باید همیشه حرفهایی را که به نوآموزان زیردست می‌زنم به خود نیز بگویم. در طول نوشتن این چیزی که شبیه به یک زندگینامه است، من چندین بار با چند نفر صحبت‌های صمیمانه‌ای داشته‌ام تا خاطراتم به یادم بیایند. آنها عبارتند از: «اوکوزا کینوسوکه» (رمان نویس، فیلمنامه نویس، دوست زمان دبستان)؛ «هوندا اینوشیرو» (کارگردان، دوست از زمانی که دستیار کارگردان بودیم)؛ «موراکی یوشیرو» (طرّاح صحنه، که غالباً عضو گروه‌های فیلمبرداری من بود)؛ «یانوگوشی فومیو» (ضبط کنندهٔ صدا، محصول همان کمپانی پ. س. ل که من در آنجا بودم، که کمپانی اسبق ماقبل جنگ شرکت فیلم «توهو» بود)؛ «ساتوماسارو» (رهبر ارکستر، شاگرد موسیقیدان فقید «هایاساکا فومیو» که غالباً با من همکاری می‌کرد)؛ «فوجیتا سوسومو» (بازیگر، ستارهٔ اوّلین فیلم من «سوگاتا سانشیرو»)؛ «کایاما یوزو» (بازیگر، از اشخاص متعددی که من در تعلیم و تربیت سخت‌گیرانه‌ای شرکت دادم)؛ «کاواکیتاکاشیکو» (معاون ریاست شرکت فیلم «توهو - تووا»، خانمی که در خارج از ژاپن مرا بسیار کمک کرده است و در بارهٔ من و شهرت من در خارج چیزهای بسیاری می‌داند)؛ «آدی باک» (محقق آمریکائی سینمای ژاپن، شخصی که هنگامی که فیلم‌های من مطرح می‌شوند، در مورد من از خود من بیشتر می‌داند)؛ «هاشیموتو شینوبو» (تهیه کنندهٔ فیلم، فیلمنامه نویس، همکار من در فیلمنامه‌های «راشومون»، «زندگی» و «هفت سامورائی»)؛ «ایده ماساتو»

(فیلمنامه نویسی که در فیلم‌های اخیرم روی او به عنوان همکار حساب کرده‌ام، و رقیب من در گلف و شطرنج «شوگی»)؛ «ماتسویوچی» (تهیه کننده، فارغ التحصیل دانشگاه توکیو، فارغ التحصیل موسسهٔ فیلم ایتالیایی «چینه چیتا» و شخصی که فعالیت‌هایش برای من کاملاً اسرار آمیز و عجیب است؛ زندگی من در خارج به دفعات با این فرانکشتاین خوش قیافه همراه بوده است)؛ «نوگای ترویو» (دست راست من، که غالباً عضو گروه‌های فیلمبرداری من با شروع کار به عنوان منشی صحنه در «راشومون» بوده است و در این کار نیز، از آغاز تا پایان، او را رنج داده‌ام). می‌خواهم عمیق‌ترین تشکراتم را نثار این افراد کنم.

اکیراکوروساوا - توکیو، ژوپن ۱۹۸۱

کودکی

در وان برهنه بودم. اطاق کم نور بود و من در آب داغ خیس می‌خوردم و خودم را با گرفتن لبه‌های وان تکان می‌دادم. در پایین‌ترین قسمت، وان روی دو تخته شیب‌دار تکان می‌خورد، و آب که به لبه‌ها می‌خورد با تکان‌های متعدد صدا می‌کرد. این حتماً برای من خیلی جالب بود. با تمام نیرویم وان را تکان دادم. ناگهان وان برگشت. خاطرهٔ بسیار روشنی از آن لحظهٔ عجیب شوک و عدم اطمینان دارم، از حسّ کردن فضای خیس و لغزندهٔ بین تخته‌ها روی پوست برهنهٔ من، و از چیزی بالای سرم که به طرز دردآوری درخشان بود.

هنگامی که به سن آگاهی رسیدم، گاهی به یاد این اتفاق می‌افتادم. ولی به نظر چیزی پیش پا افتاده می‌آمد بنابراین در باره‌اش چیزی نگفتم تا بالغ شدم. حتماً بیست سالم را پشت سر گذاشته بودم که به دلیلی با مادرم راجع به اینکه این احساس را بیاد می‌آورم، صحبت کردم. برای دقیقه‌ای او با تعجب به من نگاه کرد. بعد گفت که این تنها می‌توانست موقعی اتفاق افتاده باشد که ما به محل تولّد پدرم در ولایت «آکیتا» برای مراسم یادبود پدر بزرگم رفته بودیم. آن زمان یکساله بودم.

آن محل کم نور که در آن من در وان کوچکی که روی دو تخته قرار داشت

نشسته بودم، اطاقی بود که در خانه‌ای که پدرم متولد شده بود، هم آشپزخانه بود و هم حمّام. مادرم می‌خواست مرا حمّام کند ولی در ابتدا مرا در وان آب گرم گذاشت و به اطاق پهلویی رفت تا کیمونواش را درآورد. ناگهان صدای مرا شنید که با تمام نیرو گریه می‌کردم. با عجله برگشت و مرا خارج از وان روی زمین در حال گریه پیدا کرد. مادرم توضیح داد که آن چیز روشن و بطرز دردآوری درخشنده که بالای سرم بود، احتمالاً یک چراغ روغنی آویزان، از نوعی که در زمان کودکی من هنوز استفاده می‌شد، بود.

این حادثهٔ وان حمّام اوّلین چیزی است که من از خود به یاد میاورم. طبیعتاً تولّدم یادم نمی‌آید، گرچه خواهر بزرگترم، که حالا فوت کرده است می‌گفت «تو بچهٔ عجیبی بودی». ظاهراً از رحم مادرم بدون هیچ صدایی، ولی با دستهائی که محکم در هم گره شده بودند، بیرون آمدم. هنگامی که بالاخره توانستند دستهای مرا باز کنند، کف هر دو دستم خراش داشت.

فکر می‌کنم شاید این داستان دروغ باشد. احتمالاً برای دست انداختن من ساخته شده بود چون من کوچکترین فرزند بودم. همهٔ حرفها به کنار، اگر من انقدر شخص حریصی بودم، تا به حال میلیونر شده بودم و حتماً با ماشینی که کمتر از یک رولزرویس نبود به اینطرف و آن طرف می‌رفتم.

بعد از ماجرای وان حمام در سال اوّل زندگی‌ام، اکنون چند ماجرای دیگر را از کودکی‌ام بخاطر می‌آورم که مانند چند قطعه فیلم تار است. همه شان چیزهایی هستند که من از دیدگاه یک بچه روی شانه‌های پرستارم دیده‌ام.

یکی از آنها چیزی است که از ورای یک تور سیمی دیدم. افرادی که سفید پوشیده‌اند به توپی با چوب ضربه می‌زنند، به دنبالش می‌دوند در حالی که توپ می‌رقصد و در هوا پرواز می‌کند، و آن را برمی‌دارند و به اطراف پرتابش می‌کنند. بعداً فهمیدم که این منظره از پشت توری نمایان بود که در زمین بیس بال مدرسهٔ ژیمناستیکی که پدرم در آن معلم بود، قرار داشت. پس باید بگویم که علاقه‌ای که امروز به بیس بال دارم ریشه‌های عمیقی دارد؛ ظاهراً از کودکی مشغول تماشایش بوده‌ام.

خاطرهٔ دیگری که از کودکی دارم، که باز هم منظره‌ای است که از پشت

پرستارم دیده‌ام، به ذهنم می‌آید: آتش سوزی‌ای که از فاصلهٔ دوری دیده می‌شود. بین ما و آتش سوزی پهنایی وسیع از آبهای تاریک قرار دارد. خانهٔ من در محلهٔ «اموری» توکیو قرار داشت بنابراین اینجا احتمالاً ساحل «اموری» خلیج توکیو بود و چون آتش سوزی بنظر خیلی دور می‌آمد، باید در حوالی «هانه دا» اتفاق افتاده باشد. («هانه دا» اکنون مکان یکی از فرودگاه‌های بین‌المللی توکیواست). من از این آتش سوزی دوردست ترسیده بودم و گریه می‌کردم. حتی حالا هم به شدّت از آتش سوزی‌ها بدم می‌آید، و مخصوصاً وقتی آسمان شبانه را می‌بینم که توسط شعله‌ها سرخ شده است، ترس وجودم را فرا می‌گیرد.

یک خاطرهٔ نهایی از دوران کودکی باقی می‌ماند. در این مورد نیز من پشت پرستارم هستم و هر از چند گاه یکبار وارد اطاق کوچک تاریکی می‌شویم. سال‌ها بعد گاهی به یاد این واقعه که غالباً روی می‌داد می‌افتادم و حیرت می‌کردم که واقعاً چه بود. بعد یک روز یکمرتبه، مانند شرلوک هولمز که ماجرای اسرار آمیزی را کشف می‌کند، متوجّه امر شدم: پرستارم، در حالی که هنوز مرا به کولش داشت، به دست شویی می‌رفت. عجب توهینی!

سال‌ها بعد پرستارم برای دیدنم آمد. به من که قدّم به تقریباً ۱ متر و ۸۰ سانتیمتر رسیده بود و بیش از ۷۵ کیلو وزن داشتم از پایین به بالا نگاهی کرد و فقط گفت: «عزیزم، چقدر بزرگ شدی». زانوهایم را گرفت و به گریه افتاد. آماده بودم برای اهانت‌هایی که در گذشته به من کرده بود او را سرزنش کنم، ولی ناگهان توسط منظرهٔ این پیرزن که دیگر نمی‌شناختم احساسات تندی به من دست داد و تنها کاری که توانستم بکنم این بود که نگاهی خالی به پایین به طرف او بدوزم.

□

بنا بدلیلی خاطراتم از سال‌های بین زمانی که راه رفتن را یاد گرفتم و ورودم به کودکستان کمتر مشخصند تا خاطرات دوران اوان کودکی‌ام. تنها یک صحنه را بیاد می‌آورم، ولی آن را با جزئیات دقیق بخاطر می‌آورم.

مکان، محل عبور قطار است. آن طرف ریل و گذرگاه بستهٔ قطار پدرم، مادرم و برادران و خواهرانم ایستاده‌اند. من این طرف تنها ایستاده‌ام. بین طرف من و طرف خانواده‌ام سگی سفید به این طرف و آن طرف می‌رود و دمش را تکان

می‌دهد. بعد از اینکه اینکار را چندین بار تکرار می‌کند و باز بسوی من باز می‌گردد، قطار ناگهان رد می‌شود. درست در مقابل چشمان من سگ زمین‌می‌خورد و تقریباً نصف می‌شود. بدن حیوان که سریعاً کشته شده بود گرد و قرمز روشن بود، درست مانند ماهی تونا که برای غذای «ساشیمی» از پهلو نصف شده باشد.

هیچ چیز از بعد از این نمایش منزجر کننده به یاد نمی‌آورم. احتمالاً چنان شوکی به من دست داد که بیهوش شدم. ولی بعداً خاطرهٔ مبهمی از تعداد زیادی سگ‌های سفید دارم که برای من می‌آوردند و در جعبه حمل می‌شدند یا بغل افراد بودند یا تسمه‌ای به گردن‌شان بسته شده بود. به نظرم پدر و مادرم به دنبال سگی مشابه آن که کشته شده بود، بودند تا آن را به من بدهند. خواهران بزرگترم تعریف کردند که من هیچ حق شناسی‌ای برای زحماتشان نشان نمی‌دادم. برعکس، هرگاه که سگ سفیدی را نشان من می‌دادند من به شدّت عصبانی می‌شدم و فریاد می‌زدم «نه! نه!».

آیا بهتر نبود که برای من بجای یک سگ سفید، یک سگ سیاه می‌آوردند؟ آیا سگ‌های سفید مرا فقط به یاد اتّفاقی که افتاده بود نمی‌انداختند؟ به هر حال برای بیش از ۳۰ سال بعد از این واقعه من قادر نبودم غذای «ساشیمی» یا «سوشی» را که با ماهی‌ای که گوشت سرخ داشت درست شده بود صرف کنم.

روشنی حافظه‌ام ظاهراً در رابطهٔ مستقیم با شدت شوکی که دریافت کردم، بهبود می‌یابد. خاطرهٔ بعدی‌ام هم خاطرهٔ خونینی است - صحنه‌ای که برادرم با سری که باندپیچی خونینی دارد به خانه آورده می‌شود. او چهار سال از من بزرگتر بود و چون من هنوز مدرسه نمی‌رفتم، او باید سال اوّل یا دوّم بوده باشد. او از روی چوب بالانس مدرسهٔ ژیمناستیک بالا رفته بود و باد او را انداخته بود. فاصلهٔ کمی مانده بود تا زندگی‌اش را از دست بدهد. هنگامی که کوچکترین خواهر بزرگتر از من او را در این وضعیت خونین دید، به روشنی به یاد می‌آورم که ناگهان گفت: «بگذارید من به جای او بمیرم!». به نظر می‌آید من از خانواده‌ای می‌آیم که زیادی عاطفی و دارای کمبود منطق است. مردم غالباً ما را برای حساس بودن و دست و دلباز بودنمان تحسین کرده‌اند، ولی بنظر من ما در خونمان مقداری احساسات گرایی و پوچی داریم.

این یک واقعیت است که من در کودکستان وابسته به دبستان «موری موراگاکوئن» اسم نوشتم، ولی به سختی خاطره‌ای از کارهایی که آنجا کرده‌ام دارم. فقط یک چیز به یادم است: باید یک باغ سبزیجات درست می‌کردیم و من بادام زمینی کاشتم. فکر می‌کنم اینکار را به این دلیل کردم که در آن زمان دستگاه گوارش ضعیفی داشتم و اجازه نداشتم بیش از چند بادام زمینی معدود در هر دفعه بخورم. نقشه‌ام این بود که تعداد زیادی از بادام زمینی خودم را تولید کنم. ولی به یاد ندارم که محصول بادام زمینی قابل توجهی برداشت کرده باشم.

فکر می‌کنم حوالی همین موقع بود که اوّلین فیلم یا «تصاویر متحرّک»ام را دیدم. از خانه‌مان در «اموری» پیاده به ایستگاه «تاچیه گاوا» می‌رفتیم، ترنی را که به سوی «شیناگاوا» می‌رفت سوار می‌شدیم، و در ایستگاهی به نام «آئومونو - یوکوچو»، که در آنجا یک سینما قرار داشت، پیاده می‌شدیم. روی بالکن درست در مرکز آن، قسمتی بود که فرش شده بود، و اینجا تمام خانواده به سبک ژاپنی روی زمین می‌نشست تا نمایش را تماشا کند.

دقیقاً به یاد نمی‌آورم هنگامی که در کودکستان یا دبستان بودم چه دیدم. فقط یادم است که نوعی کمدی بزن بکوب بود که به نظرم خیلی جالب می‌آمد. و صحنه‌ای را به یاد می‌آورم که مردی که از زندان فرار کرده بود از ساختمان بلندی بالا می‌رود. روی پشت بام می‌رسد و بدرون کانال تاریکی که پایین بود می‌پرد. این شاید فیلم فرانسوی جنایی - حادثه‌ای «زیگومار» بود که توسط «ویکتورن ژاسه» کارگردانی شده بود و اوّلین بار در ژاپن در نوامبر ۱۹۱۱ توزیع شد.

صحنهٔ دیگری که به یاد می‌آورم پسر و دختری را نشان می‌دهد که در کشتی‌ای دوست شده‌اند. کشتی در حال غرق شدن است، و پسر در حال وارد شدن به یک قایق نجات است که در همان حال زیاد از حدّ مسافر دارد و می‌بیند دختر هنوز در کشتی است. او جایش را در قایق نجات به دختر می‌دهد و در کشتی می‌ماند و برای خداحافظی دست تکان می‌دهد. این ظاهراً اقتباس سینمایی رمان ایتالیایی «قلب» بود.

ولی من از کمدی خیلی بیشتر خوشم می‌آمد. یکروز وقتی به سینما رفتیم، یک فیلم کمدی نشان نمی‌دادند و من در این مورد گریه و قیل و قال کردم. به یاد

دارم خواهرهای بزرگترم به من گفتند اگر احمق و سرکش باشم پلیسی خواهد آمد تا مرا ببرد. من وحشت کردم.

گر چه احساس می‌کنم تماسم با سینما در این برهه از زندگی‌ام ارتباطی با اینکه بعداً کارگردان شدم ندارد. من به سادگی تحریک خوش آیند و متنوّعی را که توسط تماشا کردن تصاویر متحرک به زندگی عادی روزمره اضافه می‌شد دوست داشتم. من به خندیدن، ترسیدن، غمناک شدن و تا حدّ گریه تحریک شدن ارج می‌گذاشتم.

با نگاهی به گذشته و تفکّر در مورد آن، فکر می‌کنم برداشت پدرم از سینما تمایلات مرا تقویت کرد و مرا ترغیب کرد که آنچه امروز هستم، بشوم. او مرد سخت‌گیری بود با یک سابقهٔ نظامی، ولی در زمانی که فیلم تماشا کردن در محافل تعلیم و تربیت به سختی خوشایند تلقی می‌شد، او به طور منظم تمام خانواده‌اش را به سینما می‌برد. بعدها در دورانی ارتجاعی‌تر، او بطور استوار بر این اعتقاد بود که سینما رفتن یک ارزش تعلیم و تربیتی دارد. هرگز هم عوض نشد.

جنبهٔ دیگری از شیوهٔ تفکر پدرم که تأثیر مهمّی روی من داشت برداشت‌اش از ورزش بود. بعد از اینکه آکادمی ارتش را ترک کرد، شغلی در مدرسهٔ ژیمناستیک گرفت و در آنجا نه تنها برای هنرهای رزمی سنّتی ژاپنی مانند جودو و شمشیربازی «کندو» بلکه برای تمام رشته‌های ورزشی وسائل فراهم نمود. او اوّلین استخر شنای ژاپن را ساخت و تلاش کرد تا بیس بال را مردم پسند کند. او در تبلیغ همهٔ رشته‌های ورزشی یکدندگی می‌کرد و ایده‌هایش در ذهنم باقی مانده‌اند. در ایّام کودکی ظاهراً خیلی ضعیف و بیمارگونه بودم. پدرم در این مورد گله می‌کرد، و می‌گفت «ما اومه گاتانی قهرمان کشتی سومو را زمانی که بچه بودی، آوردیم که ترا در بغل بگیرد تا مرد قوی‌ای شوی». با این حال من پسر پدرم هستم. من هم دوست دارم که هم ورزش تماشا کنم و هم در آن شرکت کنم و به ورزش با دلبستگی عمیق به یک نظم و آیین رفتاری نزدیک می‌شوم. این آشکارا تأثیر پدر من است.

□□□□□

موری موراکاکوئن

یک روز بعد از اینکه کارگردان شده بودم چیز عجیبی اتفاق افتاد. سینمای «نیچی گه کی» داشت فیلمی از کارگردان هم دورهٔ من «ایناگاکی هیروشی» را نشان می‌داد به نام «کودکان فراموش شده» (۱۹۴۹) که در مورد بچه‌های عقب افتاده است. در یک صحنه کلاسی پرا ز کودک به معلم گوش می‌کند در حالی در گوشه‌ای کودک تنهایی، بی‌خبر از بقیه، پشت میزش نشسته است و خودش را مشغول می‌کند.

هنگامی که این صحنه را تماشا می‌کردم، کم کم بشدت متأثر شدم و احساس غمی به من دست داد. بزودی ناراحت شدم. آن کودک را جایی دیده بودم. کی می‌توانست باشد؟

ناگهان از جایم در سینما بلند شدم و به سالن انتظار رفتم و به سنگینی روی مبلی نشستم. با کمی احساس ضعف، پاهایم را دراز کردم و سرم را خم نمودم. یک زن کارمند سینما آمد و پرسید که آیا حالم خوب است. گفتم: «اوه، بله، چیزی نیست» و سعی کردم بلند شوم ولی اینکار نزدیک بود حالم را به هم بزند. بالاخره مجبور شدم به او بگویم که یک تاکسی صدا کند تا مرا به خانه ببرد.

ولی چه بود که مرا در آن مورد آنقدر مریض کرد؟ جواب در خاطرات خود

من است. با دیدن فیلم «کودکان فراموش شده» یک احساس بد را به یاد آوردم، احساسی که واقعاً نمی‌خواستم به یادش بیافتم.

هنگامی که در اوّلین سال دبستان «موری مورا گاکوئن» بودم، برای من مدرسه می‌توانست زندان نام داشته باشد. وقتی ساکت روی صندلی‌ام در کلاس نشسته بودم و سرم پر از افکار تلخ پر درد بود، تنها کارم این بود که از ورای در شیشه‌ای به نوکر خانه‌ای که مرا به مدرسه می‌آورد خیره می‌شدم. او که آشکارا نگران بود، در راهرو بالا و پایین قدم می‌زد.

دوست ندارم فکر کنم که بچهٔ عقب افتاده‌ای بودم ولی حقیقت این بود که خیلی کُند ذهن بودم. چون هیچ چیز از حرف‌های معلم نمی‌فهمیدم، فقط آن کاری را که دلم می‌خواست می‌کردم تا سرم را گرم کنم. بالاخره میز و صندلی‌ام را از بقیهٔ بچه‌ها جدا کردند و نتیجتاً رفتار ویژه‌ای با من می‌کردند.

در حالی که معلم درس می‌داد، گاهی به من نگاه می‌کرد و می‌گفت: «اکیرا احتمالاً این را نمی‌فهمد ولی...» یا اینکه: «حلّ این برای اکیرا غیرممکن خواهد بود ولی...». هنگامی که او این کار را می‌کرد بقیه بچه‌ها برمی‌گشتند و مرا نگاه می‌کردند و پوزخند می‌زدند، ولی هر چقدر هم که احساس تلخی داشتم، او درست می‌گفت. هر موضوعی که مطرح بود، برای من کاملاً غیرقابل درک بود. درد می‌کشیدم و غمگین بودم.

در طول تمرینات صبحگاهی، هنگامی که باید خبردار می‌ایستادیم، من ناگزیر می‌افتادم و غش می‌کردم. به دلیلی، هنگامی که دستور «خبردار!» را می‌شنیدم، نه تنها شق و رق می‌ایستادم بلکه نفسم را هم بند می‌آوردم. بعداً خودم را روی تخت دفتر طبّی مدرسه می‌یافتم در حالی که پرستار به من نگاه می‌کرد.

حادثه‌ای ورزشی را بخاطر می‌آورم. روزی بارانی بود، بنابراین در سالن ورزش توپ بازی می‌کردیم. هنگامی که توپ بسوی من پرت می‌شد، نمی‌توانستم آن را بگیرم. حتماً این برای دیگران جالب بود. توپ بسوی من پرواز می‌کرد و به من می‌خورد. گاهی دردآور بود، و چون برای من جالب نبود توپ را که به من خورده بود برداشتم و آن را بیرون در باران انداختم. معلم

عصبانی به سر من داد زد: «چکار می‌کنی؟» حالا البته کاملاً متوجّه می‌شوم که باید هم عصبانی می‌شد، ولی در آن زمان به نظرم می‌آمد که از شرّ توپی که مرا آزار می‌داد خلاص شدن اصلاً هم بد نیست.

بدین ترتیب در دو سال اوّل دبستان، زندگی مانند یک تنبیه جهنمی بود. وحشتناک است که بچه‌های عقب افتاده را مجبور به مدرسه رفتن کنند فقط بخاطر اینکه ضابطه‌ای می‌گوید که این کار باید بشود. کودکان از انواع مختلف‌اند. بعضی پنج ساله‌ها هوش یک بچهٔ هفت ساله را دارند و بر عکس هفت ساله‌هایی هستند که از یک بچهٔ متوسط پنج ساله جلوتر نیستند. هوش به درجه‌های مختلفی گسترش می‌یابد. اشتباه است که تصور شود پیشرفت یکساله حتماً در یکسال انجام می‌گیرد، نه کمتر و نه بیشتر.

ظاهراً دارم از حدّ می‌گذرم. ولی وقتی هفت ساله بودم، بقدری تک افتاده بودم و زندگی مدرسه آن قدر برایم بد بود که تأثیر خودش را گذاشته است، و ناآگاهانه دارم از دیدگاه چنین کودکی چیز می‌نویسم.

آنطور که یادم می‌آید، آن جسم مه مانند که ذهن مرا گرفته بود، بالاخره گویی بر اثر بادی ناپدید شد. ولی تا زمانی که خانواده‌ام به «کوشیی‌کاوا» یکی دیگر از محله‌های توکیو نقل مکان نکرد، چشمان من با هوش سرشار باز نشد. این زمانی اتفاق افتاد که من در سال سوّم دبستان «کورودا» بودم.

بچه ننه

در دومین یا سومیّن ترم سال دوم مدرسه بود که من به این دبستان منتقل شدم. اینجا همه چیز آنقدر با «موری مورا گاکوئن» فرق داشت که شگفت زده شدم. ساختمان مدرسه سفید رنگ نشده بود، بلکه ساختمانی بدون تزئین و افتاده بود که به سبک سربازخانه‌های دورهٔ «می جی» ساخته شده بود. در «موری مورا» تمام شاگردان اونیفورم‌های قشنگ به سبک اروپایی با یقه برگردان می‌پوشیدند؛ اینجا همه لباس‌های ژاپنی با شلوارهای گشادی به نام «هاکاما» می‌پوشیدند. در «موری مورا» همه کیف‌های پشت چرمی سبک آلمانی برای حمل کتابهایشان داشتند در صورتی که در اینجا کیف‌هایی از پارچه کتانی داشتند. در «موری مورا» کفش‌های چرمی می‌پوشیدند ولی اینجا از کفش‌های چوبی استفاده می‌کردند.

بیش از همه، صورت‌هایشان فرق داشت. باید هم اینطور می‌بود چون گرچه در «موری مورا» همه دانش آموزان گذاشته بودند موهایشان بلند شود، اینجا سرشان را از ته تراشیده بودند. و هنوز فکر می‌کنم دانش آموزان «کورودا» از دیدن من، بیشتر از من از دیدن آنها، متعجب شده بودند.

تصور کنید ناگهان شخصی مثل من در میان گروهی که بر طبق قوانین خالص ژاپنی زندگی می‌کند پدیدار شود: برش موهایم مانند یک بچه ننهٔ کوچک لای پنبه بزرگ شده بود؛ یک کت یقه‌دار با کمربند روی شلوار کوتاه پوشیده بودم؛ و جوراب‌های قرمز و کفش‌های پاشنه کوتاه قلاب‌دار به پا داشتم. بعلاوه، هنوز چشم‌هایم از شگفتی بازمانده بود و صورتم به سفیدی صورت یک دختر بود. فوراً اسباب مضحکهٔ بقیه شدم.

موی بلندم را کشیدند، به کیف پشتم ضربه زدند، خاک روی لباسهایم مالیدند و مرا به گریه انداختند. من همیشه بچه ننه بودم ولی در این مدرسه بخاطر گریه‌هایم بلافاصله یک اسم مستعار برایم ساختند. اسمم را «کان بتوسان» («آقای آدامس») گذاشتند، که به دنبال آواز مردم پسندی بود که شعری شبیه این داشت:

«کان بتوسان» در خانهٔ ما
خیلی اذیّت میکنه، خیلی اذیّت میکنه
همیشه گریه میکنه، گریه میکنه:
هق هق، هق هق

ایده این بود که اشک‌های بچه ننه به بزرگی قطعات آدامس بود. حتیٰ امروز نمی‌توانم به یاد آن اسم، «کان بتوسان»، بیافتم بدون آنکه احساس حقارت عمیقی کنم.

ولی همان زمانی که من به دبستان «کورودا» وارد شدم، برادر بزرگترم هم رسید. او فوراً همه را با نبوغش به خود جلب کرد، و شک ندارم که این «کان بتوسان» خیلی بیشتر گریه می‌کرد چون برادرش وقارش را در اختیار او نگذاشت تا از او حمایت کند. یکسال تمام طول کشید تا جایی برای خود پیدا کنم. در پایان آن سال دیگر در مقابل دیگران گریه نمی‌کردم و هیچکس دیگر مرا «کان بتوسان» صدا نمی‌کرد. حالا مرا با احترام «کوروچان» صدا می‌کردند. برخی از تغییراتی که در آن سال اتفاق افتاد طبیعی بود. هوش من شکفت و چنان بسرعت رشد کرد که با هم کلاسی‌هایم برابر شدم. پیشرفت شگفت انگیز من توسط سه

نیروی پنهانی تقویت می‌شد.

یکی از این نیروها برادر بزرگترم بود. ما نزدیک «اماگاری» که مرکز محلهٔ «کوشیی کاوا» بود زندگی می‌کردیم و هر روز صبح من کنار ساحل رودخانهٔ «ادوگاوا» با برادرم در جهت مدرسه راه می‌رفتم. چون در کلاس پایین‌تری بودم، مدرسه برای من زودتر تمام می‌شد و بعدازظهر مجبور بودم تنها به خانه بیایم. ولی هر روز صبح در کنار او راه می‌رفتم. هر روز صبح برادرم مرا کاملاً مسخره می‌کرد. تعداد بسیار اصطلاحات متنّوعی که او برای اذیّت کردن من بکار می‌برد خودش اعجاب انگیز بود. او این کار را نه با صدای بلند و آشکار بلکه با صدای خیلی آرامی می‌کرد که من هم حتی به سختی می‌شنیدم. هیچکدام از رهگذرها صدای او را نمی‌شنیدند. اگر بلند صحبت می‌کرد می‌توانستم فریاد بزنم، یا گریه کنم و فرار کنم، یا با دستهایم گوشهایم را بپوشانم. ولی او با نجوای آرامی صحبت می‌کرد تا من نتوانم تلافی کنم در حالی که او مرتّباً توهین‌های نیشدار را بر سر من بار می‌کرد.

فکر کردم به مادر و خواهر بزرگترم در بارهٔ رفتار برادرم شکایت ببرم ولی نتوانستم. به محض اینکه به مدرسه نزدیک می‌شدیم، برادرم می‌گفت: «می‌دانم تو یک بچه ننهٔ کثیفِ ترسو هستی، پس می‌دانم که مستقیماً پهلوی مادر و خواهرانمان می‌روی و راجع من به آنها می‌گویی. خُب، فقط اینکار را بکن. از تو بیشتر بدم خواهد آمد». متوّجه شدم که اصلاً قادر نیستم این سیخونک‌های او را متوقف کنم.

با اینهمه این برادر بدجنس و زنندهٔ من هرگاه که در زنگ تفریح به او احتیاج داشتم پیدایش می‌شد. هر وقت بچه‌های دیگر مرا دست می‌انداختند، از جایی پیدایش می‌شد ـ نمیدانم چطور می‌شد که مواظب بود. او مرکز توجّه تمام مدرسه بود و آنهایی که مرا اذیّت می‌کردند از او کم سن‌تر بودند، بنابراین بدون استثناء هنگامی که او سربزنگاه می‌رسید آنها پا عقب می‌کشیدند. حتیٰ زحمت این را نمی‌داد که به آنها نگاهی کند و دستور می‌داد: «اکیرا یک دقیقه بیا اینجا». من که راحت شده بودم، با خوشحالی به طرف او می‌دویدم و می‌گفتم: «چیه؟» و او فقط می‌گفت: «هیچی» و به سرعت دور می‌شد.

چون این صحنه بارها اتفاق می‌افتاد، ذهن مه گرفتهٔ من بکار افتاد: رفتار برادر من در راه مدرسه با رفتارش در حیاط مدرسه فرق داشت. کم‌کم اذیّت کردنش در راه مدرسه برای من کمتر تنفرانگیز شد، و شروع کردم که به او در سکوت با ادراک بیشتری گوش بدهم. حالا که به گذشته نگاه می‌کنم، حسّ می‌کنم در این زمان بود که از سطح هوش یک بچه به ظرفیت فکر یک بچه مدرسه عادی رسیدم.

حادثهٔ دیگری را دوست دارم در بارهٔ برادرم تعریف کنم. در زمانی که هنوز در دورهٔ «کان بتوسان» بودم، پدرم ناگهان تصمیم گرفت همهٔ ما را به استخر شنای «سویی فوری یو» که در کنار رودخانهٔ «آراکاوا» بنا شده بود ببرد. در این زمان برادرم کلاه شنای سفیدی را که نقش و نگار مثلث گونهٔ سیاهی داشت بسر می‌کرد و در طول و عرض استخر مانند استادان، شنای سینه می‌کرد. مسئول من معلم «سویی فوری یو» بود که ظاهراً دوست پدرم بود.

چون کوچکترین کودک بودم، پدرم مرا لوس کرده بود. ولی چقدر ناراحت می‌شد که می‌دید من مانند دختران با خواهرانم آشپزخانه بازی و عروسک بازی می‌کنم. گفت اگر بتوانم شنا یاد بگیرم و آفتاب سوخته شوم ـ حتیٰ اگر فقط آفتاب سوخته شوم بدون اینکه شنا یاد بگیرم ـ به من یک جایزه خواهد داد. ولی من از آب می‌ترسیدم و هرگز وارد استخر نمی‌شدم. روزهای متمادی سرزنش شدن توسط معلم شنا لازم بود تا من حتیٰ تا نافم داخل آب بشوم.

برادر بزرگترم هم هر وقت به استخر می‌رفتیم با ما می‌آمد ولی به محض اینکه می‌رسیدیم، او مرا رها می‌کرد. مستقیم به طرف تختهٔ پرش در عمیق‌ترین قسمت رودخانه شنا می‌کرد و هرگز بر نمی‌گشت تا موقع رفتن می‌شد. روزهای پر از ترس و تنهایی بسیاری را گذراندم.

بعد یکروز، هنگامی که بالاخره یاد گرفته بودم با گرفتن یک قطعه چوب که در رودخانه شناور بود، همراه با بقیهٔ مبتدیان پا بزنم، برادرم پیدایش شد. او در حالی که در یک قایق پارو می‌زد بسوی من آمد و پیشنهاد کرد که سوار شوم. من که خوشحال شده بودم، دستم را دراز کردم و این امکان را به او دادم که مرا به درون قایق بکشد. به محض اینکه سوار شدم، او بشدت به سمت وسط رودخانه

پارو زد. در لحظه‌ای که پرچم و نرده‌های از نی ساخته شدهٔ کنار استخر از دور کوچک به نظر می‌آمدند، او ناگهان مرا به رودخانه هل داد.

سعی کردم با تمام قوا خود را روی آب نگه دارم و به قایق و برادرم برسم. ولی به محض اینکه نزدیک می‌شدم، او پارو می‌زد و از من دور می‌شد. بعد از اینکه چند بار اینکار را تکرار کرد، نیروی من تمام شد. وقتی دیگر نمی‌توانستم قایق یا برادرم را ببینم و زیر آب فرو رفته بودم، او لباس شنای مرا گرفت و مرا بدرون قایق کشید.

من که تکان خورده بودم و تعجب کرده بودم، دیدم هیچ اشکالی ندارم جز اینکه کمی آب خورده‌ام. همینطور که نشسته بودم و تندتند نفس می‌زدم و چشمهایم درشت شده بود، برادرم گفت: «پس بالاخره شنا هم بلدی، اکیرا». و جالب این بود که بعد از این دیگر از آب نمی‌ترسیدم. شنا یاد گرفتم و عاشق شنا کردن شدم.

آن روز در راه خانه برادرم غذایی با سس لوبیا قرمز برایم خرید. همانطور که می‌خوردیم او گفت: «اکیرا، این راسته که افرادی که غرق می‌شوند با لبخند می‌میرند ـ تو هم داشتی می‌خندیدی».عصبانی شدم، ولی بنظر خودم هم همانطور آمد. یادم می‌آمد که بطرز غریبی قبل اینکه پایین بروم احساس آرامش کردم.

نیروی پنهانی دوّمی که به رشد من کمک کرد معلم مسئول دبستان «کورودا»، آقای «تاچی کاوا سیجی» بود. کمی بعد از دو سال که من به «کورودا» منتقل شدم، اصول مترقّی تعلیم و تربیتی آقای «تاچی کاوا» برخورد مستقیمی با محافظه‌کاری مدیر مدرسه پیدا کرد و معلم من استعفا داد. بعداً برای تدریس به دبستان «گیوسی» دعوت شد و در آنجا مسئول شکوفایی تعداد زیادی افراد با استعداد شد.

مطالب بیشتری در باره آقای «تاچی کاوا» خواهم گفت ولی می‌خواهم با واقعه‌ای شروع کنم که زمانی اتفاق افتاد که من هنوز از نظر سطح رشد فکری از همسن و سالهایم عقب‌تر بودم و در عین حال در این مورد خیلی کمرو بودم. آقای «تاچی کاوا» به کمکم آمد و برای اوّلین بار در زندگی‌ام به من احساسی

دست داد که اعتماد بنفس نام دارد. این اتّفاق در هنگام کلاس نقاشی روی داد. در روزگار قدیم ـ یعنی در دوره مرد ـ آموختن نقاشی خیلی تصادفی بود: یک تصویر سرمشق مدل بود و طرفا باید آن را کُپی می‌کردی. نقاشی دانش آموزانی که از همه بیشتر شبیه مدل بود همیشه بالاترین نمره را می‌گرفت.

ولی آقای «تاچی کاوا» کاری به این حدّ احمقانه نکرد. صرفاً گفت: «هر چه دلتان می‌خواهد بکشید». هر کس کاغذ نقاشی و مداد رنگی‌اش را درآورد و شروع کرد. من هم شروع کردم ـ یادم نمی‌آید چه می‌کشیدم ولی با تمام نیرو می‌کشیدم. آنقدر فشار دادم تا مدادها شکست، بعد انگشتانم را تُف مالی کردم و رنگ‌ها را این طرف و آن طرف مالیدم و بالاخره تمام دستهایم رنگهای مختلفی به خود گرفت.

وقتی تمام کردیم آقای «تاچی کاوا» نقاشی هر دانش آموز را برداشت و روی تخته سیاه گذاشت. از شاگردان خواست که آزادانه عقایدشان را در بارهٔ هر کدام بگویند و هنگامی که نوبت نقاشی من شد، تنها عکس‌العمل خندهٔ پر سروصدا بود. ولی آقای «تاچی کاوا» به جمعیّت خندان نگاه عبوسانه‌ای انداخت و سپس تعریف زیادی از نقاشی من کرد. درست یادم نمی‌آید چه گفت. ولی بنظرم یادم می‌آید که او مخصوصاً توجّه را بسوی نقطه‌هایی که من با انگشت‌های تُف آلود روی رنگ‌ها کشیده بودم جلب کرد. بعد نقاشی مرا برداشت و با جوهر قرمز سه دایرهٔ متّحدالمرکز به رنگ درخشان کشید: بهترین نمره. این را خوب یادم مانده.

از آن روز به بعد، با اینکه هنوز از مدرسه نفرت داشتم، متوجّه شدم که به نوعی برای رفتن به مدرسه، روزهایی که کلاس نقاشی داشتیم، عجله می‌کردم. آن نمرهٔ سه دایره منجر به این شده بود که از کشیدن تصاویر خوشم بیاید. همه چیز می‌کشیدم. و نقاشی‌ام واقعاً خوب شده بود. در عین حال نمره‌هایم در درس‌های دیگر هم ناگهان بهتر شد. زمانی که آقای «تاچی کاوا» «کورودا» را ترک کرد، من مبصر کلاس شده بودم و مدال طلایی کوچکی با روبان بنفش به سینه می‌زدم.

یک خاطرهٔ فراموش نشدنی دیگر از آقای «تاچی کاوا» در زمان تحصیل در دبستان «کورودا» دارم. یکروز فکر می‌کنم زمان کلاس کاردستی بود که او در

حالیکه یک حلقهٔ بزرگ کاغذ ضخیم را حمل می‌کرد وارد کلاس شد. هنگامی که آن را باز کرد و پهن کرد و به ما نشان داد، متوجّه شدیم که نقشه‌ای است با خیابان‌هایی که در آن نقاشی شده است. سپس او به ما گفت که خانه‌های خودمان را روی این خیابان‌ها بسازیم و شهر خودمان را خلق کنیم. همه با شوق بسیار شروع بکار کردند. ایده‌های بسیاری ظهور کرد و نتیجهٔ کار نه تنها خانهٔ رویایی هر دانش آموز بود، بلکه شامل منظره سازی برای خیابان‌هایی که دو طرفشان را درخت گرفته بود، درختان کُهنی که همیشه در محل بودند و نرده‌های باغ‌های انگور نیز می‌شد. شهر قشنگی بود و به این وسیله خلق شده بود که به شیوه‌ای زیرکانه به شخصیت فردی هر کودک در کلاس مجال بروز داده شده بود. بعد از پایان یافتن پروژه، چشمهایمان برق خاصّی داشت، صورتمان می‌درخشید و مغرورانه به کاردستی‌مان نگاه می‌کردیم. احساس آن لحظه را چنان به یاد می‌آورم که گویی دیروز بود.

در اوائل دورهٔ «تایشو» (۱۹۲۶-۱۹۱۲) که من مدرسه را شروع کردم لغت «معلم» معادل «آدم ترسناک» بود. اینکه در چنین دورانی با چنین تعلیم و تربیت نوآوری که انگیزهٔ خلاّقی در پس خودداشت روبرو شدم ـ که معلمی مانند آقای «تاچی کاوا» را در چنین زمانی ملاقات کردم ـ را بمثابه کمیاب‌ترین نعمت‌ها ارج می‌گذارم.

نیروی سوّم پنهانی‌ای بود که به رشد من کمک کرد. در کلاسم در «کورودا» یک بچه ننهٔ دیگر بود که از من هم بدتر بود. وجود این کودک مانند آینه‌ای بود که مقابل صورت من بگیرند. مجبور شدم خودم را به شیوه‌ای بیطرفانه ملاحظه کنم. متوجهٔ شدم که او هم مثل من است و در حالی که او را می‌نگریستم و در می‌یافتم که چگونه رفتارش غیرقابل قبول است، در مورد خودم احساس نامطبوعی می‌کردم. کودکی که مثل من بود و این شانس را به من می‌داد که تصویر خودم را ببینم، این بچه ننهٔ ناب، اسمش «اوکاسا کینوسوکه» بود که بعدها روی سناریوی چند فیلم با من کار کرد. (عصبانی نشو «کی» عزیز. ما هر دو بچه ننه‌ایم، اینطور نیست؟ با این تفاوت که حالا تو یک بچه ننهٔ رمانتیک هستی و من یک بچه ننهٔ انسان گرا [اومانیست]).

سرنوشت عجیبی «اوکاسا» و مرا از کودکی تا نوجوانی به هم متصل کرد. ما

مانند دو درخت انگور به هم متصل که به دور هم میپیچند و به هم چنگ می‌اندازند بزرگ شدیم. جزئیات زندگی ما در این دوره در رمانی که «اوکاسا» نوشت پیدا می‌شود. ولی «اوکاسا» دیدگاه خودش را دارد و من هم نظر خودم را. و چون آدم‌ها می‌خواهند که انسان بخصوصی بوده باشند، تمایل ناراحت کننده‌ای دارند به اینکه خودشان را متقاعد کنند که واقعاً آنطور بوده‌اند. شاید اگر من روایت کودکی‌ام را با «اوکاسا» می‌نوشتم تا با روایت او در رمانش مقایسه شود، آنوقت به حقیقت خیلی نزدیک می‌شدیم. به هر حال، «اوکاسا» نتوانست در مورد کودکی خودش بدون اینکه در بارهٔ من بنویسد، حرف بزند، همانطور که من هم نمی‌توانم بدون اینکه در مورد او بگویم در بارهٔ خود بنویسم.

هنگامی که سعی می‌کنم در بارهٔ «اوکاسا» و خودم زمانی که در دبستان «کورودا» دانش آموز بودیم بنویسم، تنها چیزی که یادم می‌آید ما دو نفر هستیم که مانند دو تصویر شکل‌های انسانی نقطه چین در یک نقاشی منظرهٔ شرقی هستیم. خودمان را می‌بینم که زیر درختان تاکستان در حیاط مدرسه ایستاده‌ایم در حالی که دسته‌های گل در باد تکان می‌خورند. خودمان را می‌بینم که از شیب «هاتوریزاکا» یا تپهٔ «کاگورازاکا» بالا می‌وریم. خودمان را در زیر یک درخت بزرگ «زلکووا» می‌بینم که مشغول وصل کردن یک گروه عروسک‌های حصیری با میخ برای دور کردن روح‌های پلید ـ در طول بازدید از یک معبد هنگام «ساعت گاو نر» از ۲ تا ۴ صبح ـ هستیم. در هر مورد منظره با روشنی خیره کننده‌ای به یاد می‌آید ولی آن دو پسر فقط طرح‌هایی باقی می‌مانند.

اینکه این عدم وضوح مربوط به گذشت زمان این چنین طولانی یا مربوط به شخصیت خود من می‌شود را نمی‌دانم. دلیلش هر چه می‌خواهد باشد، برای من تلاش ویژه‌ای لازم است تا خصوصیات و جزئیات این دو کودک را بیاد بیاورم. باید کاری مشابه جایگزین کردن لنز زاویه باز با یک لنز تله فوتو روی دوربین انجام دهم و دو باره به درون منظره یاب دوربین بنگرم. و حتی این هم کافی نیست. باید همهٔ نور را روی این دو پسر متمرکز کنم و لنز را بازتر کنم تا آنها را به روشنی ثبت کنم.

هنگامی که به «اوکاسا کینوسوکه» از طریق لنز تله فوتو نگاه می‌کنم، حالا

می‌بینم که او هم مانند من شخصی بود که با بقیهٔ دانش آموزان دبستان «کورودا» تفاوت داشت. حتیٰ لباسش متفاوت بود: لباس او از نوعی جنس ابریشم گونه و موّاج بود و شلوارش از پارچهٔ ضخیم نبود و جنس نرمی داشت. بطور کلّی این برداشت می‌شد که او فرزند یک بازیگر تأتر است. او مانند یک نمونهٔ کوچک بازیگرانی بود که نقش عشّاق جوان را ایفا می‌کنند، از آن نوع افرادی که با یک مشت می‌شود آنها را نقش بر زمین کرد.

صحبت نقش زمین کردن با یک مشت شد. «اوکاسا»ی دانش آموز همیشه در حال افتادن و گریه کردن بود. یادم می‌آید که یک دفعه در دست‌انداز جاده‌ای زمین خورد و لباسهای قشنگش خراب شد. من همراهش بودم و تا خانه گریه کرد. یک دفعه دیگر، در هنگام مسابقه دو میدانی، در آب گل آلود افتاد و لباس ورزشی سفید درخشانش را به کلّی سیاه کرد. باید او را در حالیکه گریه می‌کرد دلداری می‌دادم.

می‌گویند «کند همجنس با همجنس پرواز». «اوکاسا»ی بچه ننه و من حسّ می‌کردیم که چیز مشترکی داریم. به هم جلب شدیم و بزودی همه وقت با هم بازی می‌کردیم. کم کم من هم با «اوکاسا» طوری رفتار می‌کردم که برادر بزرگترم با من رفتار می‌کرد.

روابط ما به شیوه‌ای صمیمانه در آن بخش رمان «اوکاسا» که در بارهٔ مسابقهٔ دومیدانی است تشریح شده است. یکدفعه «اوکاسا» که در هر مسابقهٔ دو آخر می‌شد، به دلیل غیرقابل توضیحی در مقام دوّم می‌دوید. من از پشت دویدم و به او رسیدم و فریاد زدم: «خوبه! خوبه! زود باش. زود باش». دو نفری آخرین قسمت را دویدیم و از خط پایانی مسابقه به آغوش باز آقای «تاچی کاوا»ی خوشحال رسیدیم.

وقتی مسابقه تمام شد، ما جایزه‌هایمان را برداشتیم (جایزه‌هایی از قبیل مداد رنگی و رنگ و غیره) و رفتیم تا مادر «اوکاسا» را که مریض بود و خوابیده بود ببینیم. او اشک‌هایی از خوشحالی ریخت و مرتباً از من بخاطر پسرش تشکر کرد. ولی، حالا که به این ماجراها نگاه می‌کنم، این من بودم که باید تشکر می‌کردم چون در حالیکه این بچهٔ ضعیف «اوکاسا» باعث شده بود که من احساس حمایت کننده‌ای نسبت به او پیدا کنم، در عین حال من آدمی شدم که

زورگویان مدرسه دیگر نمی‌توانستند اذیّتش کنند.

بنظر می‌آید که آقای «تاچی کاوا» با نظری مساعد به دوستی ما می‌نگریست. یکوقت او مرا به عنوان مبصر کلاس برای مذاکره احضار کرد و پرسید نظرم در بارهٔ انتخاب یک نایب مبصر چیست. چون فکر کردم که این به معنی بدی ایفای نقش من به عنوان مبصر بوده است، به سکوت عمیقی فرو رفتم. آقای «تاچی کاوا» در حالت صورت من دقیق شد و پرسید چه کسی را پیشنهاد می‌کنم. یکی از بهترین دانش آموزان کلاس را پیشنهاد کردم. آقای «تاچی کاوا» گفت که ترجیح می‌دهد دانش آموزی را برای این نقش انتخاب کند که کمتر ممتاز باشد. من با تعجب به او خیره شدم. او با لبخندی ادامه داد اگر کسی راکه زیاد خوب نبود در این موقعیت بگذاریم، آن شخص مطمئناً خود را بهتر می‌کرد و از عهدهٔ نقش بر می‌آمد. بعد، در حالیکه مرا آنطور که هم کلاسی‌هایم می‌نامیدند خطاب می‌کرد گفت: «خُب، کورو، نظرت در مورد نایب مبصر کردن «اوکاسا» چیست؟». در این هنگام دقیقاً متوجّهٔ احساس گرم آقای «تاچی کاوا» نسبت به خودمان شدم.

در حالیکه به شدت تحت تأثیر قرار گرفته بودم، ایستادم و به او خیره شدم. او گفت: «بسیار خوب، پس همه چیز روبراه است». با دست روی شانه‌ام زد و با لبخندی گفت که مستقیماً بروم و به مادر «اوکاسا» خبر بدهم. میدانست که خوشحال می‌شود. هنگامی که دور می‌شد، بنظر می‌آمد که هاله‌ای دور سرش را گرفته است.

از این به بعد، «اوکاسا» مدال نقره‌ای با روبان قرمز به سینه می‌زد و هم در کلاس و هم در حیاط همیشه کنار من بود. تأیید عمومی مبنی بر نایب مبصر بودنش بزودی انجام گرفت. مانند این بود که او در گلدان نایب مبصری کلاس کاشته شده بود و در آفتاب کامل گذاشته شده بود. او شکفت. آقای «تاچی کاوا» از او به عنوان «نه خیلی خوب» یاد کرده بود، به شیوه‌ای که شاید بی‌احترامی بنظر آید، ولی بنظرم در حقیقت او به استعداد نهفتهٔ «اوکاسا» پی برده بود.

گردباد

از نظر هوش، من و برادرم ۱۰ سال اختلاف داشتیم ولی در حقیقت اختلاف سنی‌مان فقط ۴ سال بود. زمانی که من ناگهان کمتر مثل یک بچه بسیار کوچک رفتار می‌کردم و بیشتر یک کودک متوسط شده بودم (در شروع سال سوّم دبستان)، برادرم تازه وارد دورهٔ میانی شده بود. در این مرحله، اتفاقی افتاد که هیچکس تصورش را نمی‌کرد.

چنانکه گفته‌ام، برادرم دانش آموز درخشانی بود. زمانی که کلاس پنجم بود، در امتحان قابلیّت تحصیلی که از تمام دانش آموزان دبستان‌های توکیو گرفته بودند مقام سوّم راکسب کرد. هنگامی که سال ششم بود، مقام اوّل راکسب کرد. ولی وقتی امتحان ورودیهٔ بهترین مدرسهٔ راهنمایی ایالت را داد، که او را بعداً به «اوّلین دبیرستان» و بعدها به «دانشگاه سلطنتی توکیو» می‌فرستاد، در امتحان رد شد.

این حادثه برای تمام خانواده، از پدر به بعد، مانند یک کابوس بود. فضای عجیبی راکه بر خانه حکمفرما شده بود به یاد می‌آورم. مثل این بود که گردبادی ناگهانی همه چیز را از جاکنده باشد. پدرم می‌نشست و خیره به فضا نگاه می‌کرد،

مادرم بی‌هدف در خانه راه می‌رفت و خواهرانم بین خودشان پچ پچ می‌کردند و نگاهشان را از برادرم برمی‌گرداندند. حتیٰ من هم خشمی غیرمنطقی و سرخوردگی زیادی از این واقعه حسّ می‌کردم.

(هنوز هم نمی‌توانم بفهمم چرا امتحان ورودی را رد شد. هرگز مشکلی با سوالات امتحانی نداشت و بعد از این امتحان هم ظاهراً اعتماد به نفس معمولی‌اش را بدست آورده بود. فقط دو توضیح باقی می‌ماند: یکی اینکه در انتخاب نهایی، بچه‌های کسانی که قبلاً این مراحل را گذرانده بودند انتخاب شدند و دیگر اینکه در قسمت مصاحبهٔ شفاهی امتحان برادر مغرور و فردگرای من طوری جواب داد که با معیارهای امتحانی آنها نمی‌خواند).

تعجب آور است که هیچ چیز از حالت و رفتار برادرم در این زمان به یاد نمی‌آورم. احتمالاً همان حالت بی‌تفاوت را به خودش گرفت، ولی مطمئنم که این حادثه، در عمق روحش،برای او هم تکان وحشتناکی بود. شواهدی که در من این فکر را ایجاد می‌کند اینست که درست بعد از این شخصیت‌اش بطور ناگهانی و دراماتیکی عوض شد.

به پیشنهاد پدرم او وارد مدرسهٔ راهنمایی «سیجو» در «واکاماتسوچو»ی توکیو شد. این مدرسه بسیار شبیه یک مدرسهٔنظامی بود و فکر می‌کنم که برادرم علیه این تقسیم بندی عکس‌العمل نشان داد. به هر حال، اکنون به نظر می‌آمد که حاضر است آیندهٔ تحصیلی‌اش را به باد بسپرد چون اعتیاد عمیقی به ادبیّات پیدا کرد. برخورد بین برادر و پدرم دائمی شد.

پدرم جزو اوّلین فارغ التحصیلان آکادمی ارتش سلطنتی «تویاما» بود و بعداً معلم شد. او چنان معلم برجسته‌ای بود که بعضی از دانشجوهایش تا رتبهٔ ژنرالی پیش رفته بودند. اصول تعلیم و تربیتی او بسیار سخت گیرانه بود. این امری ناگزیر بود که او درگیری مستقیمی با برادرم، که شیفتهٔ ایده‌هایی می‌شد که از ادبیّات خارجی گرفته بود، پیدا کند.

من نمی‌توانستم چنین گسیختگی‌ای را بین پدر و پسر درک کنم و تنها کاری که از دستم برمی‌آمد این بود که با نگاهی غمگین ناظر ماجرا باشم. ولی همانموقع که این باد دلسرد کننده خانه‌ام را در برگرفت، سوز سرد دیگری که از

تغییر و تحوّل خبر می‌داد شروع به وزیدن کرد.

فرزند بزرگترین خواهرم همسن من است یعنی زمانی که من متولّد شدم، این خواهرم کانون خانوادگی را برای ازدواج ترک گفته بود. بزرگترین برادرم هم از من خیلی بزرگتر است بنابراین زمانی که من از نظر جسمی و فکری آدم آگاهی می‌شدم، مدّت زمان طولانی‌ای بود که او خانه را ترک گفته بود و من او را خیلی به ندرت می‌دیدم. برادر بزرگتر دیگر من قبل از اینکه من متولّد بشوم مریض شد و مرد. بنابراین من عملاً با خویشاوندانی چون برادر بزرگتری که در موردش تا به حال نوشته‌ام و سه خواهر بزرگتر، بزرگ شدم. من کوچکترین عضو خانواده بودم.

در پایان اسم همهٔ خواهران من واژهٔ «یو» که به معنی «نسل» یا «نماینده» است، آمده است. اگر از اسم بزرگترین آنها که خانواده را ترک کرده بود شروع کنیم اسامی آنها بدین قرار خواهد بود: «شیگه یو»، «هارویو»، «تانه یو» و «مومویو». ولی در خانه من همیشه خواهرهایم را بر مبنای سنشان صدا می‌زدم، بنابراین این سه نفر عبارت بودند از «خواهر بزرگ»، «خواهر بزرگ وسطی» و «خواهر بزرگ کوچک». همانگونه که قبلاً اشاره کردم، برادرم کاری با من نداشت و من همیشه با خواهرهایم بازی می‌کردم. (من هنوز بازی‌های دخترانه را خوب بلدم. هنگامی که این مهارت‌ها را نشان آشناهای فعلی و گروه فیلمبرداری‌ام می‌دهم، غالباً عکس‌العمل متعجبانه‌ای ارائه می‌دهند. مطمئنم هنگامی که در مورد دورهٔ «کونبه تو- سان» زندگی من بخوانند متعجب‌تر خواهند شد).

خواهری که بیشتر وقتم را با او می‌گذراندم «خواهر بزرگ کوچک» بود. بروشنی به خاطر می‌آورم که زمانی در مدرسه‌ای در منطقهٔ «اموری» که پدرم در آن تدریس می‌کرد بازی می‌کردیم. ما در گوشه‌ای استوانه‌ای شکل بودیم و ناگهان جریان باد شدیدی هر دوی ما را، در حالیکه همدیگر را گرفته بودیم، به هوا بلند کرد. دقیقه‌ای در هوا بودیم و لحظهٔ بعد به سختی به زمین خوردیم. تمام راه خانه را، در حالیکه دست او را به سختی در دستم می‌فشردم، گریه کردم.

در کلاس چهارم که بودم، این خواهر عزیز من مریض شد. بطوری ناگهانی، تو گویی بادی سریع و شوم بر او وزیده باشد، درگذشت. هیچگاه لبخند

ناامیدانه‌ای را که بر لب داشت، هنگامی که برای ملاقاتش به بیمارستان «جونتندو» رفتیم، فراموش نمی‌کنم.

بازی با او در زمان «فستیوال عروسکی» سوّم مارس را نیز فراموش نمی‌کنم. در خانوادهٔ ما عروسک‌های فستیوالی داشتیم که نماینده امپراطور و ملکه بودند و به ما ارث رسیده بودند: سه بانوی درباری، پنج نوازندهٔ دربار، یک «اوراشیماتارو» (نوعی «ریپ وان وینکل[1]» دریایی که در جوانی سوار لاک پشتی می‌شد و یک مرد سالخورده به خانه باز می‌گشت) و یک بانوی دربارکه سگی چینی را با قلاده می‌کشید. چهار عدد پرده‌های تاشوی طلایی، دو فانوس و پنج سینی لاک و الکل زده طلایی همراه با ظرف‌های کوچک و لوازمی برای غذاهای آیینی وجود داشت. حتی یک منقل نقره‌ای، آنقدر کوچک که در کف دست من جا می‌گرفت، نیز وجود داشت.

چراغ‌ها خاموش می‌شد، و در اطاق تاریک نور ملایمی از شمع‌های فانوس بر عروسک‌هایی می‌افتاد که بر سکوی پنج ستونی که از پشم سرخ درست شده بود، چیده شده بودند. در نور وهم گونه چنان زنده به نظر می‌آمدند که هر لحظه ممکن بود شروع به صحبت کنند، و این زیبایی عالی بنظر من کمی ترسناک می‌آمد. «خواهر بزرگ کوچک» مرا صدا می‌کرد تا در مقابل ردیف عروسک‌ها بنشینم و یکی از سینی‌ها را جلوی من می‌گذاشت و منقل را به من تقدیم می‌کرد. او مرا به قسمت کوچکی از یک جرعه شراب «ساکه» سفید و شیرین در یکی از لیوان‌های عروسکی کوچک دعوت می‌کرد.

«خواهر بزرگ کوچک» قشنگترین خواهر از میان خواهرانی بود که در خانه زندگی می‌کردند و خیلی با محبّت بود. زیبایی‌اش نوعی شفافیّت شیشه مانند داشت و ظریف و شکننده بود، تو گویی هیچ مقاومتی نمی‌کرد. هنگامی که برادرم از روی خرک ژیمناستیک افتاد و سرش در مدرسه مجروح شد، این خواهرم بود که گریه کرد و گفت که می‌خواهد به جای او بمیرد. حتی اکنون که در بارهٔ او می‌نویسم، چشم‌هایم را اشک پر می‌کند و مرتب باید دماغم را بگیرم.

---

۱ - «ریپ وان وینکل: داستانی است که در آن مردی جوان زیردرختی به خواب می‌رود و ۵۰ سال بعد بیدار می‌شود.م.

روز تشییع جنازه‌اش، تمام خانواده و همهٔ بستگان در سالن اصلی معبد بودایی جمع شده بودند تا به اوراد مقدس کاهن گوش کنند. هنگامی که صدای خواندن اوراد بسیار بلند شده بود و به همراهی طبل چوبی و زنگ خوانده می‌شد، من ناگهان شروع به خندیدن کردم. هر چقدر پدر، مادر و خواهرانم به من خیره شدند نمی‌توانستم جلوی خندیدنم را بگیرم. برادرم مرا در حالیکه هنوز می‌خندیدم به خارج از معبد برد. خود را برای یک سرزنش وحشتناک آماده کرده بودم. ولی بنظر نمی‌آمد که برادرم اصلاً خشمگین باشد. و آنطور که انتظار داشتم مرا در بیرون رها نکرد و به مراسم در سالن اصلی برنگشت. بجای این، برگشت و نگاهی به مراسم پر سر و صدا انداخت و گفت: «آکیرا، بیا دورتر برویم». با چابکی از روی سنگفرش حیاط بسوی دروازهٔ معبد براه افتاد.

همانطور که جلو می‌رفت گفت: «احمقانه است!» و من خوشحال شدم. من هم چون همان احساس را داشتم شروع به خندیدن کردم. برای من، همهٔ این جریان به حدّ افراطی مسخره می‌نمود. هنگامی که عقیدهٔ برادرم را شنیدم، احساس راحتی کردم. فکر کردم که آیا اصلاً خواهرم توسط مراسم سالن اصلی تسکین پیدا خواهد کرد؟ در شانزده سالگی درگذشت. به دلیل عجیبی هنوز اسم بودایی‌ای را که پس از مرگ دریافت کرد تمام و کمال بیاد دارم: «تو رین تای کوشین نیو». («زن صادق ـ جنگل هلو ـ اشعهٔ درستکار»).

□□□□□

کندا

در مدارس ابتدایی دورهٔ «تایشو» از سال پنجم شمشیر بازی «کندا» به بقیهٔ درس‌های عادی اضافه شده بود. ۲ ساعت در هفته کلاس داشتیم که با استفاده از شمشیرهای نی‌ای انجام می‌شد. بعد یاد می‌گرفتیم که چگونه حملهٔ حریف را دفع کرده و خود حمله کنیم، و بالاخره لباس‌های قدیمی و عرق کردهٔ شمشیر بازی را که برای نسل‌ها در مدرسه بود می‌پوشیدیم و مسابقات واقعی را اجرا می‌کردیم که برندهٔ آنها کسی بود که از ۳ مسابقه حدّاقل ۲ مسابقه را ببرد.

معمولاً تعلیم شمشیر بازی توسط یکی از معلمان معمولی که از «کندا» سر رشتهٔ مخصوصی داشت انجام می‌شد. ولی گاهی یک استاد شمشیر بازی که مدرسهٔ مخصوص خودش را داشت با دستیارش ظاهر می‌شد تا آنچه را که تعلیم داده شده بود تصحیح کند و صیقل بزند. آنها مستعدترین دانش آموز را انتخاب می‌کردند تا به او درس بدهند و گاهی استاد و دستیارش از شمشیرهای واقعی استفاده می‌کردند تا تکنیک‌های اساسی سبک ویژه مدرسه‌شان را نمایش دهند.

استاد شمشیر بازی‌ای که به دبستان «کورودا» آمد «اوچیه ماگوسابورو» نام داشت. (یا شاید هم اسمش «ماتاسابورو» بود. به هر حال اسمی شاخص

شمشیربازان بود که اکنون بیاد نمی‌آورم). او مردی درشت و بسیار قوی بود و هنگامی که سبک شمشیربازی‌اش را با دستیارش نشان داد، قدرتش سهمگین می‌نمود. تمام دانش آموزانی که برای تماشا جمع شده بودند نفس‌شان را در سینه حبس کرده بودند.

من یکی از آنهایی بودم که برای تعلیم بیشتر توسط استاد انتخاب شدند. او درس خصوصی‌ای به من داد و ناگهان برایم جالب شد. برابر او موضع گرفتم و شمشیر نی‌ای خود را بالای سر برده، فریاد زدم «اومن!» («آماده باش»!) ولی وقتی بسوی او حمله بردم، حسّ کردم که از زمین بلند می‌شوم و پاهایم در هوا آویزانند در حالی که حرکت سریع دست‌های عضلانی «اوچیه ماگوسابورو» مرا در ارتفاع شانه‌هایش نگه می‌داشت. کاملاً غافلگیر شده بودم. طبیعتاً احترام من برای این شمشیرباز زیاد شد.

مستقیماً نزد پدرم رفتم و از او خواهش کردم که اسم مرا در مدرسهٔ شمشیربازی «اوچیه» بنویسد. او خیلی خوشحال شد. نمی‌دانم علاقهٔ من خون سامورایی پدرم را بجوش آورد یا حال و هوای معلمی مدرسهٔ نظامی در او بیدار شد ولی به هر حال تأثیر زیادی گذاشت.

این زمانی اتفاق افتاد که برادرم (برادری که پدرم برای او امیدهای فراوانی داشت) شروع به بیراهه رفتن کرد. تا این موقع پدرم مرا لوس کرده بود ولی حالا ظاهراً تمام امیدهایش را از برادرم به من منتقل کرد و رفتارش با من از دقّت و سخت‌گیری بیشتری برخوردار شد.

پدرم خیلی میل داشت که من خود را وقف شمشیربازی «کندا» کنم و اصرار داشت که درس‌های خطّاطی نیز بگیرم. بعلاوه، به من گفته شد که در راه بازگشت از درس‌های صبحگاهی «کندا» در مدرسه «اوچیه» در معبد «هاچیمان» ادای احترام کنم تا روحیّه مناسب در من رشد کند. مدرسهٔ «اوچیه» دور بود. فاصلهٔ خانهٔ من تا دبستان «کورودا» به اندازه‌ای دور بود که پاهای یک کودک را خسته می‌کرد ولی دوری مدرسهٔ «اوچیه» پنج برابر بود.

خوشبختانه، آن معبد بخصوص «هاچیمان» که پدرم دستور رفتن هر روز صبح به آن را داده بود پهلوی دبستان «کورودا» بود و کم و بیش در سر راه

بازگشت از مدرسهٔ شمشیربازی قرار داشت. ولی طبق دستورات پدرم، من باید صبح‌ها به مدرسهٔ «اوچیه» رفته، پس از درس شمشیربازی به معبد «هاچیمان» می‌رفتم، برای صرف صبحانه به خانه باز می‌گشتم، و بعد به دبستان «کورودا» می‌رفتم. بعد از مدرسه، باید به خانهٔ معلم خط می‌رفتم که خوشبختانه بر سر راه مدرسه به خانه بود. و بعد باید به خانهٔ آقای «تاچی کاوا» می‌رفتم.

این سفر آخری انتخاب خود من بود. آقای «تاچی کاوا» دبستان «کورودا» را ترک کرده بود ولی «اوکاسا» و من مرتباً در خانه به ملاقات او می‌رفتیم. روزهای پربار بسیاری را در فضای تعلیم و تربیت آزاد و احترام برای فردیّت که او خلق می‌کرد، گذراندیم و زنش هم مهمان نوازی گرمی می‌کرد. وظایف دیگرم هر چه بود، من نمی‌توانستم از این ساعات گرانبها بگذرم.

برای اجرای این برنامه روزانه، باید قبل از طلوع آفتاب خانه را ترک می‌کردم و پس از غروب آفتاب بازمی‌گشتم. بنظرم رسید که از رفتن به معبد خودداری کنم ولی پدرم مانع شد. او به من یک دفترچهٔ یادداشت داد که هر روز صبح باید مهر معبد بر آن نقش می‌بست و به من گفت که این دفترچه تاریخچهٔ پرهیزکاری من است.

راه فراری وجود نداشت. تقاضای ساده دلانهٔ من برای درس‌های «کندا» برای من وظایف سنگین غیرقابل انتظاری پیش آورده بود. ولی تقصیر خودم بود، و کاری نمی‌توانستم بکنم. هنگامی که برای اسم نویسی به مدرسهٔ شمشیربازی «اوچیه» رفتم پدرم هم با من آمد و من، از صبح روز بعد، برای چند سال این برنامهٔ سخت روزانه را تا اتمام دبستان «کورودا» دنبال می‌کردم. تنها مفّر روزهای یکشنبه و تعطیلات تابستانی بود.

پدرم اجازه نمی‌داد که حتیٰ در زمستان با کفش‌های چوبی‌ام جوراب بپوشم. بنابراین در فصل سرد پاهایم بطرز ترحّم انگیزی ترک خورده و سرمازده بودند. این مادرم بود که سعی کرد با حمام گرم و دوا و درمان مرا نجات دهد.

مادرم یک زن نمونهٔ دورهٔ «میجی» بود، دوره‌ای که در طیّ آن مدرن گرایی سریعی انجام گرفت ولی از زنان هنوز انتظار می‌رفت که فداکاری و ایثار عظیمی برای پیشرفت پدران، برادران، شوهران و پسران خود انجام دهند. از این گذشته،

او زن یک مرد نظامی بود. (سالها بعد وقتی رمان تاریخی «یامامو تو شوگورو» را بنام «توصیفی از وظایف زنان ژاپنی» خواندم، چهرهٔ مادرم را در زنانی که به شیوه‌ای غیرممکن کارهای قهرمانانه می‌کردند تشخیص دادم و بشدّت تحت تأثیر قرار گرفتم). او به شیوه‌ای که توجّه پدرم برانگیخته نشود به درد دل‌های من گوش می‌داد. شاید به نظر بیاید که من در مورد او چنین می‌نویسم چون می‌خواهم از او نمونه‌ای برای یک داستان اخلاقی بسازم. امّا این حقیقت ندارد. او به سادگی چنان روح پر محبّتی داشت که این کارها را طبیعتاً انجام می‌داد.

در مرحلهٔ اول معتقدم که مسائل برعکس آن بود که ظواهر نشان می‌داد. پدر من بود که احساس‌گرا بود و این مادرم بود که واقع‌گرا بود. در طول سالهای جنگ، هنگامی که به ملاقات والدینم به محلهٔ «آکیتا» که به آن منتقل شده بودند، رفتم باید از آنها طوری جدا می‌شدم که گویی برای آخرین بار آنها را می‌بینم. در راه خلوتی بودم که از در ورودی خانهٔ آنها تا مسافت دوردستی ادامه می‌یافت. مرتّب برمی‌گشتم و به آنها که برای خداحافظی آنجا ایستاده بودند نگاه می‌کردم. این مادرم بود که فوراً برگشت و به داخل خانه رفت. پدرم کاملاً بی‌حرکت آنجا ایستاد و در جهت من نگاه کرد تا بنظر بسیار کوچک آمد.

در زمان جنگ آهنگ مردم پسندی بود به نام «پدر، تو قوی بودی» ولی من می‌خواهم بگویم «مادر، تو قوی بودی». نیروی مادرم در تحملش بود. نمونهٔ عجیبی بیادم می‌آید. این زمانی اتفاق افتاد که او داشت چیزی در آشپزخانه سرخ می‌کرد. روغن داخل ماهیتابه آتش گرفت. قبل از اینکه آتش به چیز دیگری سرایت کند، او ماهیتابه را با دو دست بلند کرد و در حالی که ابرو و مژه‌هایش سوخت و به مجموعه‌ای پیچ خورده تبدیل شدند، به آرامی از اطاق که حصیری روی زمینش افتاده بود گذشت، به دقّت کفش‌های چوبی‌اش را به پا کرد و ماهیتابهٔ شعله‌ور را به وسط باغ برد و به زمین گذاشت.

بعد دکتر آمد و با پنس پوست سیاه شده را کند و به دست‌های سوخته‌اش دوا مالید. من به سختی توانستم ناظر این صحنه باشم. ولی حالت صورت مادرم هرگز کوچکترین لرزشی بروز نداد. تقریباً یک ماه گذشت تا توانست چیزی در دست‌های باندپیچی شده‌اش بگیرد. در حالیکه دستهایش را جلوی

سینه‌اش می‌گرفت کوچکترین چیزی راجع به درد نگفت. فقط ساکت می‌نشست. هر چه قدر هم که تلاش کنم، نمی‌توانم کاری مشابه این انجام دهم.

بنظرم از موضوع دور افتادم. بگذارید بطور خلاصه به مدرسهٔ شمشیربازی «اوچیه»، «کندا» و خودم بازگردم. از زمانی که بطور روزانه به مدرسهٔ «اوچیه» می‌رفتم، تمام حالات تصنعی یک پسر بچهٔ شمشیرباز را بخود گرفتم. بچه بودم، بنابراین این رفتاری قابل پیش بینی بود. از همه چیز گذشته، من در کتابخانهٔ آقای «تاچی کاوا» در بارهٔ تمام شمشیربازان بزرگ از «تسوکاهارابوکودن» (۱۵۷۱ ـ ۱۴۹۸) تا «آراکی ماتامون» (۱۶۳۷ ـ ۱۵۹۹) خوانده بودم.

لباسم در آن زمان لباس دبستان «کورودا» بود (نه لباس «موری موراگاکوئن») که مناسب یک شمشیر زن سامورایی آینده بود: یک کیمونو دارای طرح‌های گوناگون و شلوار «هاکاما» و کفش‌های چوبی سنگین. برای اینکه بهتر تجسّم کنید، سعی کنید «فوجیتاسوسومو» را در نقش «سوگاتاسانشیرو» در اوّلین فیلم من بیاد بیاورید. بعد او را سه برابر کوتاه‌تر و دو برابر کم عرض‌تر کنید و شمشیری از نی در جلدی که به پشتش بروی لباس «کندا» پوشیده، به او بدهید. به این ترتیب تصور مناسبی خواهید داشت.

هر روز صبح زود، هنگامی آسمان شرقی هنوز تاریک بود، من در نور چراغ‌های خیابانی که در کنار رودخانهٔ «ادوگاوا» بود، در حالیکه کفش‌های چوبی‌ام بزمین کشیده می‌شد، براه می‌افتادم. از پل «کوزاکوراباشی» و پل «ایشی کیریباشی» می‌گذشتم و بعد از رد شدن از پل آخری و وارد شدن به خیابانی که ریل‌های تراموای از آن می‌گذشت، زمانی که به پل «هاتوری باشی» می‌رسیدم، اوّلین تراموای روز را می‌دیدم که از جهت مخالف می‌گذشت. از پل «ادوگاواباشی» می‌گذشتم. مسیرم تا اینجا تقریباً ۳۰ دقیقه طول می‌کشید.

از آنجا پانزده دقیقه هم در جهت «اوتوا» می‌رفتم و بعد به چپ می‌چرخیدم و به آرامی تپه‌ای بسوی «مجیرو» را بالا می‌رفتم. تقریباً ۲۰ دقیقهٔ دیگر طبلی را که کلاسهای صبحگاهی مدرسهٔ شمشیربازی «اوچیه» را اعلام می‌کرد می‌توانستم بشنوم. خود را مجبور به تند رفتن می‌نمودم و ۱۵ دقیقه دیگر به مدرسه می‌رسیدم. از زمانی که خانه را ترک می‌کردم، و بدون اینکه نگاهی به اطراف

بیاندازم راه می‌رفتم، یک ساعت و بیست دقیقه طول می‌کشید.

درس‌ها در مدرسهٔ «اوچیه» با تفکر روحانی شروع می‌شد. همهٔ مریدان «اوچیه ماگومون» (اسمش چه بود؟) با هم جمع می‌شدند و در یک حالت رسمی روی زمین، رو به قفسهٔ خدایان «شینتو» که توسط شمع‌های نذری روشن شده بود، می‌نشستند. ما با تمرکز نیروی‌مان در عمق شکم‌مان شروع می‌کردیم و تمام افکار دنیوی را از سر بیرون می‌کردیم.

کف اتاقی که ما در آن می‌نشستیم از چوب سرد و سختی بود. برای مقاومت در مقابل سردی زمستان، مخصوصاً هنگامی که فقط لباس نازک شمشیربازی به تن داشتید، باید تمام نیروی‌تان را در شکمتان تمرکز می‌دادید. آنقدر سرد بود که دندانها به هم می‌خورد بنابراین دیگر فضایی باقی نمانده بود تا فکر بیهودهٔ دنیوی‌ای به ذهنتان برسد. در زمستان فقط به این فکر بودیم که هر چه زودتر گرم شویم ولی در هوای خوب یک تمرکز عظیم می‌خواست تا آن موانع ذهنی را بر طرف کنیم. پس از این جلسه، تمرین دفاع و حمله شروع می‌شد.

ما بنا به درجهٔ مهارتمان مجزا می‌شدیم و سی دقیقه را در نبرد از پیش تعیین شده می‌گذراندیم. بعد دوباره بطور رسمی می‌نشستیم و از استاد شمشیربازی تشکر می‌کردیم و درس صبحگاهی تمام می‌شد. در روزهای سرد زمستانی، در این زمان از بدن‌هایمان بخار بلند می‌شد. ولی پس از ترک مدرسهٔ شمشیربازی و رفتن بسوی معبد، قدم‌هایم سنگین می‌شد.

با شکم خالی و فقط با فکر صبحانه، بزحمت بسوی معبد می‌رفتم تا زودتر بخانه برسم. در روزهایی که هوا صاف بود، در این وقت بود که اولین اشعه‌های خورشید نوک درخت «ژنگو[1]» را در محوطهٔ معبد روشن می‌کرد. در حالیکه در مقابل سالن ستایش می‌ایستادم، زنگ «دهان سوسمار» (یک زنگ فلزی تو خالی پهن که توسط تکان دادن یک طناب پارچه‌ای نواخته می‌شد که در ارتفاع بلندی بالای جعبهٔ جمع آوری اعانه در بیرون ساختمان اصلی معبد آویخته بود) را به صدا درمی‌آوردم. پس از اینکه دستهایم برای دعا به هم حلقه می‌کردم، به خانهٔ

---

۱ - درخت ژنگو، یا شجرالمعبد، درخت معبد که در ژاپن برای شاخ و برگ زیبایش کاشته می‌شود.م.

کاهن که در گوشه‌ای از محوطه بود می‌رفتم و در کنار در ورودی ایستاده، فریاد می‌زدم: «صبح بخیر!» کاهن که کیمونو و شلوار و صورتش همه سفید بودند بیرون می‌آمد. بدون اینکه کلمه‌ای بگوید، دفترچهٔ یادداشت مرا که در مقابلش گرفته بودم می‌گرفت و در کنار تاریخ آن روز مهر معبد را می‌زد. هر وقت او را می‌دیدم، گونه‌هایش برجسته بود و آرواره‌هایش کار می‌کرد، بنابراین به گمانم همیشه موقع صرف صبحانه به سراغ او می‌رفتم.

بعد از پله‌های سنگی معبد پایین می‌آمدم و در حالیکه از جلوی دبستان «کورودا»، که باید فوراً به آن باز می‌گشتم، می‌گذشتم، به خانه برای صبحانهٔ خودم می‌رفتم. از کنار پل «ایشی کیریباشی» هنگامی که به خانه‌ام کنار رودخانه «ادوگاوا» نزدیک می‌شدم، آفتاب صبحگاهی بالاخره بالا می‌آمد و در صورتم می‌درخشید. هر گاه آفتاب صبحگاه بر من درخشیدن می‌گرفت، بفکر می‌افتادم که از آن لحظه به بعد روز من مانند روز هر بچهٔ عادی دیگری شروع می‌شود. ولی از بیزاری نبود که این احساس به من دست می‌داد. من احساس خودکفایی و رضایت می‌کردم.

و در حقیقت هم از آن لحظه به بعد زندگی روزمرهٔ یک بچهٔ عادی برای من شروع می‌شد. برنامهٔ معمولی صبحانه خوردن، تمام روز به مدرسه رفتن و بعدازظهر بازگشتن دنبال می‌شد. ولی در مقایسه با تعلیمات آقای «تاچی کاوا»، تعلیم و تربیتی که اکنون در مدرسه به من می‌دادند ظاهراً کمبود داشت. ساعت‌های درس بنظرم خشک و بی‌مزه می‌آمد و تمرین دردآوری بود که باید دنبال می‌شد. با معلم تازه‌ای که بر سر کلاس آمده بود معامله‌ام نمی‌شد. بنظر می‌آمد که من تا سال فارغ‌التحصیلی در یک نبرد اراده با او درگیر شده بودم. ظاهراً با همهٔ جنبه‌های فلسفهٔ تعلیم و تربیتی آقای «تاچی کاوا» مخالف بود و همیشه مطالب استهزاء آمیزی در بارهٔ شیوه‌های آموزشی او می‌گفت. می‌گفت: «احتمالاً آقای «تاچی کاوا» اینطور می‌گفت» یا «شاید آقای «تاچی کاوا» آن کار را می‌کرد» و همیشه هنگام صحبت در این باره لبخند تحقیر آمیزی بر صورتش نقش می‌بست.

هر وقت این کار را می‌کرد، من به پای دوستم «اوکاسا» که پهلوی من نشسته

بود لگد محکمی می‌زدم. «اوکاسا» با لبخند سریعی جواب می‌داد.

در طول کلاس نقاشی بود که باید نقاشی طبیعت بیجان یک گلدان سفید پرگل ستاره را می‌کشیدیم که کلاس را تزیین می‌کرد. من می‌خواستم حجم گلدان را در بیاورم بنابراین بر قسمت‌های سایه افتاده‌اش با رنگ بنفش پررنگ تاکید کردم. برگ‌های روشن گل ستاره را به عنوان تودهٔ دود سبز نشان دادم و شکوفه‌های صورتی و سفید را بصورت تودهٔ رنگ‌های پراکنده تصویر کردم.

معلم تازه نقاشی مرا برداشت و آن را کنار تخته روی سطحی که آن را تختهٔ نصب می‌نامیدیم، گذاشت. اینجا بهترین نمونه‌های خط یا نقاشی یا انشاء بچه‌ها به عنوان سرمشق برای بچه‌های دیگر نصب می‌شد. معلم گفت: «کوروساوا، بلند شو». من خیلی خوشحال شدم چون فکر می‌کردم قرار است دوباره تشویق شوم و مغرورانه بلند شدم. ولی معلم جدید، با اشاره به نقاشی‌ام، از من انتقاد کاملی کرد.

«سایه‌های این گلدان چه اشکالی دارد ـ کجا بنفش پررنگ می‌بینی؟ این سبزی که مثل یک ابر می‌ماند چیست؟ اگر فکر می‌کنی که این شبیه برگ‌های گل ستاره است، عقلت را از دست داده‌ای». نیش‌های زیاد و زهر فراوانی در کلماتش وجود داشت. اتهاماتش سرشار از بدخواهی بود. من مانند چوب ایستادم و حس کردم که رنگ از صورتم می‌پرد. منظور چه بود؟

در آنروز، پس از پایان مدرسه، «اوکاسا» دوید و در راه شیب‌دار «هاتوریزاکا» به من که در سکوت مشغول رسیدگی به زخم‌هایم بودم، رسید. «کورو، او خیلی بدجنس بود، نه؟ خیلی بد جنس بود. افتضاح بود. غیرقابل بخشش بود». همهٔ این حرفها را تا خانه تکرار می‌کرد.

فکر می‌کنم این اوّلین باری بود که خشونتی را که در قلب انسان وجود دارد تجربه کردم. هرگز نمی‌توانستم از درس خواندن در کلاس این معلم لذّت ببرم. ولی تصمیم گرفتم آنقدر سخت درس بخوانم تا این معلم دیگر هیچگاه نتواند از من انتقاد کند.

کلاس خط

بعدازظهرها در حالی به خانه باز می‌گشتم که از این همه راه پیمایی و تلاش تثبیت خود در مقابل معلمی که از او متنفر بودم، بسیار خسته بودم. راه به نظر سه برابر راه صبح می‌آمد و طولانی‌تر هم می‌نمود چون من باید متوجهٔ درس خطّ می‌شدم.

پدرم خطّاطی را بسیار دوست داشت و غالباً طومارهای بلند خطّاطی را در آلاچیق خانه‌مان به نمایش می‌گذاشت. خیلی کم نقاشی به نمایش می‌گذاشت. طومارهایی که نصب می‌کرد یا طرح‌های جوهری نوشته‌های ستون‌های یادگاری از چین بود، یا حروفی بود که آشناهای چینی‌اش برایش می‌نوشتند.

هنوز یک طرح بخصوص از نوشتهٔ روی سنگ مقبره‌ای از معبد «هانشان» را به یاد می‌آورم. اینجا و آنجای سنگ شکل حروف شکسته یا تراشیده شده بود و فضای خالی‌ای میان بعضی جملات وجود داشت. پدرم لغات افتاده را دوباره می‌نوشت و به این ترتیب شعر «شبی که کنار پل چوب افرا گذشت» اثر شاعر چینی سلسلهٔ «تانگ» به نام «چانگ چی» را به من یاد داد.

حتیٰ حالا می‌توانم به سرعت این شعر را دکلمه کنم و با یک قلم مو به همان آسانی آن را بنویسم. چند سال پیش در یک گردهمایی در یک رستوران ژاپنی

شرکت کردم که در آن همین شعر «چانگ چی» که به خط خیلی قشنگی نوشته شده بود در یک طومار در قفسهٔ نقاشی‌ها قرار داشت. بدون اینکه تأملی کنم، بسرعت و با صدای بلند آن را خواندم. «کایاما یوزو»ی هنرپیشه که صدای مرا شنید در حالیکه با تعجب به من خیره شده بود گفت: «استاد، استعدادهای شما دود از کله من بلند می‌کند.»

تعجبی نیست که «کایاما» اینقدر تحت تأثیر قرار گرفته باشد. در حالیکه فیلمنامه «سانجورو» را بلند می‌خواند، جمله‌ای داشت که «پشت اصطبل منتظر باش» بود. او که «اصطبل» را با لغت دیگری اشتباه گرفته بود، از روی فیلمنامه خواند «پشت خانهٔ بیرونی منتظر باش.» با این همه من نقش مهمّی را به او در این فیلم سال ۱۹۶۲ دادم و بعد هم در «ریش قرمز» (۱۹۶۵) از او استفاده کردم. امّا اکنون باید حقیقت را بگویم و آن اینکه من توانستم آن شعر را بخوانم فقط بخاطر اینکه از معبد «هانشان» بود. اگر با شعر چینی دیگری روبرو می‌شدم، صرفاً به لکنت می‌افتادم. به عنوان نمونه از شعر چینی دیگری که در یک طومار آویزان بود و پدرم دوست داشت فقط این جملات را بیاد می‌آورم:

برای شمشیرت، از تیغ اژدهای ماه شب چهارده استفاده کن.
برای آموزش، ملاحظات «تسو» در بارهٔ وقایعنامهٔ بهاری و پاییزی را بخوان.

این زیاد جالب نیست.

دوباره از موضوع دور شدم. نکته این است که من نمی‌توانم بفهمم پدرم، که انقدر خطّ را دوست داشت، چطور مرا برای آموزش بسراغ معلمی آنچنانی فرستاد. شاید به این خاطر بود که مدرسهٔ معلم در محلهٔ ما بود و برادرم هم به آنجا رفته بود. وقتی پدرم برای اسم نویسی من به عنوان شاگرد به آنجا رفت، معلم از برادرم پرسید و به پدرم اصرار کرد که برای درس‌های بیشتر برادرم را پیش او بفرستد. ظاهراً برادرم خیلی خوب آنجا کار کرده بود.

ولی من نتوانستم هیچ چیز جالبی در بارهٔ خطّ معلم پیدا کنم. او واقعاً سخت‌گیر و رک بود، ولی من خطّش را بدون طعم و بو، مانند حروف چاپی یک

کتاب می‌دیدم. اما دستورات پدرم مطرح بود بنابراین هر روز به مدرسه می‌رفتم و از خطّ معلم به عنوان سرمشق تقلید کرده و تمرین خطّاطی می‌کردم.

معلم خطّ و پدرم هر دو موهای صورتشان را آنچنان که در دورهٔ «میجی» مُد بود بلند کرده بودند. ولی در حالیکه پدرم ریش و سبیل پُری به سبک یک سیاستمدار سالخوردهٔ «میجی» داشت، معلم خطّ فقط یک سبیل، به سبک یک دیوانسالار فرعی «میجی» داشت. همیشه پشت میز با یک قیافهٔ جدّی می‌نشست، تو گویی منازعه‌ای با شاگردانی که در مقابل او پشت میزهایشان ردیف شده بودند دارد.

پشت او می‌توانستیم باغ را ببینیم. بالای باغ یک ساختار بزرگ با طبقه‌هایی بود که رویش درختان خیلی کوچکی که پیچش قدیمی شاخه‌هایشان را به نمایش گذاشته بودند، دیده می‌شد. به آنها که می‌نگریستم، به این فکر می‌افتادم که چقدر شاگردان پشت میزهایشان شبیه این درختان مینیاتوری هستند. هنگامی که شاگردی فکر می‌کرد خطّ خوبی نوشته است، با ترس و لرز بسیار آن را نزد معلم می‌برد. معلم به آن می‌نگریست و با قلم مو و جوهر قرمز آن قسمت‌هایی را که دوست نداشت تصحیح می‌کرد. این کار بارها و بارها تکرار می‌شد.

بالاخره، هنگامی که معلم کار شاگرد را تأیید می‌کرد، مهری را که من نمی‌توانستم نوشته‌اش را بعلت نوشتار کهن‌اش بخوانم با رنگ آبی کنار کار شاگرد می‌زد. همه این را «مهرآبی» می‌نامیدند و هنگامی که کارتان مهر آبی می‌خورد، می‌توانستید آن روز را بخانه بروید. چون چیزی جز اجازه برای ترک فوری و رفتن بخانهٔ آقای «تاچی کاوا» نمی‌خواستم، با شدّت و حدّت بسیار خطّ معلم را کُپی می‌کردم. ولی نمی‌توانید چیزی را که به آن علاقه‌ای ندارید، دوست داشته باشید.

تقریباً شش ماه بعد از پدرم پرسیدم که آیا می‌توانم کلاس خطّ را ترک کنم. با کمک برادرم، این اجازه را به دست آوردم که دیگر نروم. دقیقاً لغات برادرم را به یاد ندارم ولی او درکی کاملاً منطقی از نارضایتی مبهمی که من از نوشتار معلم حس می‌کردم، داشت. به این نتیجه رسید که کاملاً طبیعی بود من این احساس را داشته باشم. یادم می‌آید که با تعجب نشسته بودم و حرف‌های او را، گویی در

بارهٔ کس دیگری صحبت می‌کرد، می‌شنیدم.

هنگامی که مدرسهٔ خطّ را ترک کردم، هنوز در مرحلهٔ نوشتن شعرهای چهار واژه‌ای به سبک حروف بزرگ روی ورقه‌های بزرگ بودم. هنوز هم آن خطّ را بخوبی می‌نویسم. ولی اگر مجبور شوم چیزی کوچکتر یا واژه‌هایی با خط شکسته بنویسم، اصلاً نمی‌توانم.

سال‌ها بعد یک همکار مسن‌تر در دنیای سینما به من گفت که «نوشتار شما نوشتار نیست، تصویر است».

موراساکی و شوناگون

وقتی تصمیم گرفتم این کتاب را که شبیه یک زندگینامه است بنویسم، با «اوکاسا کینوسوکه» ملاقات کردم تا راجع به گذشته صحبت کنم. آن موقع به من گفت که چگونه در کوچهٔ روی تپه که «هاتوریزکا» نام داشت و دبستان «کورودا» در آن واقع بود، من یکبار به او گفتم: «تو موراساکی شیکیبو و من سی شوناگون هستم.» من اصلاً یادم نمی‌آید که چنین حرفی زده باشم.

در مرحلهٔ اوّل، امکان ندارد که در دبستان ما کتاب «موراساکی» به نام «قصهٔ گنجی» یا «کتاب بالای سر» اثر «سی شوناگون» را که هر دو در میانهٔ دورهٔ «هیان» (۱۱۸۵-۷۹۴) نوشته شده بود، خوانده باشیم. ولی حالا که دقّت می‌کنم آقای «تاچی کاوا» مقدار زیادی در بارهٔ این آثار کلاسیک اولیهٔ ادبیات ژاپن در طول ملاقاتهایمان، که پس از کلاس خطّ من صورت می‌گرفت، با ما صحبت کرده بود. «اوکاسا» معمولاً آنجا منتظر بود و ساعات دلپذیری را با معلم سابق‌مان می‌گذراندیم. بنابراین فکر می‌کنم این صحبت بین من و «اوکاسا» در حالیکه ما با هم از تپهٔ بین «دنزو - این» و رودخانه «ادوگاوا» پایین می‌رفتیم، صورت گرفته باشد.

با این همه، این مسأله که خود را با «موراساکی شیکیبو» و «سی شوناگون»

مقایسه کردیم حاکی از تکبّر بسیار بود. ولی من تقریباً می‌دانم که چرا این صحبت بچگانه صورت گرفت: در آن هنگام انشاءهای «اوکاسا» روایت‌های طولانی‌ای بود در حالی که انشاءهای من همیشه توصیف برداشت‌های حسّی خیلی کوتاه بود.

به هر حال تا آنجا که مربوط به دوستان آن مرحله از زندگی من می‌شود، «اوکاسا» و من آنقدر با هم بودیم که او تنها دوستی است که من بیاد می‌آورم. ولی زندگی ما در خانه خیلی فرق داشت: خانهٔ او خانهٔ یک شهرنشین بود در حالی که خانهٔ من حال و هوای خانهٔ یک سامورایی را داشت. بنابراین وقتی می‌نشینیم و یاد گذشته‌ها را می‌کنیم، چیزهایی که او بیاد می‌آورد ماهیتی کاملاً متفاوت با چیزهایی که من به یاد می‌آورم دارد.

برای نمونه، «اوکاسا» خاطرهٔ بسیار دقیقی از هنگامی که ران‌های سفید مادرش را از میان لبهٔ کیمونواش دید، دارد. او همچنین بیاد دارد که قشنگ‌ترین دختر مدرسهٔ ما رئیس گروه دختران کلاس ما بود، و اینکه در محلهٔ «اوتاکی» در کنار رودخانهٔ «ادوگاوا» زندگی می‌کرد. اسم او را بیاد دارد و به من می‌گوید: «فکر می‌کنم تو به او جلب شده بودی، کوروساوا». من اصلاً از این چیزها چیزی بیاد ندارم.

من یادم می‌آید که در شمشیربازی «کندا» پیشرفت کرده بودم و سوّمین ترم سال پنجم دبستان نایب کاپیتان شدم. و اینکه پدرم برای جایزه زره سیاه «کندا» را برایم خرید. و به یاد دارم که در مسابقهٔ شمشیربازی با یک چرخش برعکس بدن، پنج حریف را پشت سر هم شکست دادم. یادم است که کاپیتان تیم مخالف پسر یک رنگرز پارچه بود و در نبرد تن به تن بوی رنگ آبی تیره از او به مشام می‌رسید. بنا به دلیلی تمام خاطرات من این جنبهٔ سلحشوری را در خود دارند. میان آنها حادثه‌ای است که از همه بیاد ماندنی‌تر است. این زمانی است که توسط شاگردان یک دبستان دیگر به من حمله شد. هنگامی که از مدرسهٔ شمشیر بازی «اوچیه» بسوی خانه می‌رفتم، به یک ماهی فروشی نزدیک پل «ادوگاواباشی» رسیدم. مقابل آن جمع هفت یا هشت نفرهٔ کودکانی را دیدم که کمی از من مسن‌تر بودند و چهره‌شان برایم ناآشنا بود. شمشیرها و تیرها و باتون‌های نی‌ای حمل

می‌کردند.

کودکان هم مناطق نفوذ خود را دارند. چون اینجا منطقهٔ نفوذ دبستان «کورودا» نبود و این بچه‌ها با نگاهی عجیب به من می‌نگریستند، من ایستادم. ولی چون حال و هوای یک بچه شمشیرباز را به خود گرفته بودم نمی‌توانستم به خود اجازه دهم که در شرایطی این چنین بترسم. قیافهٔ بی‌خیالی گرفتم و از ماهی فروشی دور شدم و چون حتیٰ هنگامی که پشتم به آنها بود هیچ اتفاقی نیافتاد، نفسی براحتی کشیدم.

درست پس از آن حسّ کردم که چیزی بسرعت به سرم نزدیک می‌شود. همینکه دستم را بلند کردم تا سرم را لمس کنم، ضربه را خوردم. چرخیدم و مشتی سنگ دیدم که بسوی من پرتاب شده بود. کودکان ساکت مانده بودند ولی همگی سنگ بسوی من پرتاب می‌کردند. سکوتشان بود که مرا وحشت‌زده می‌کرد.

اوّلین انگیزه‌ام دویدن بود ولی فکر کردم که اگر این کار را بکنم، شمشیر نی‌ای بیچاره‌ام از شرم خواهد گریست. با این فکر، شمشیر نی‌ای را که حمل می‌کردم گرفتم و با یک حرکت بسوی چشمانشان نشانه رفتم. ولی چون لباس «کندا»ی من از شمشیر آویزان بود، این حرکت آن نتیجه‌ای را که قرار بود بدهد، نداد.

امّا کودکان که حرکت مرا به عنوان یک تهدید حساب کرده بودند در حالی به یکدیگر چیزی فریاد می‌زدند همه با شمشیرهایشان بسوی من حمله‌ور شدند. من هم با تمام نیرویم شمشیرم را به نوسان درآوردم. لباس «کندا»ی من از لبه‌اش جدا شد و شمشیرم سبک شد. و زمانی که صدایشان را بلند کردند، مهاجمین من به اندازهٔ موقعی که ساکت بودند، ترسناک نبودند.

در حالیکه شمشیر سبکم را بدست گرفته بودم و فریاد می‌کشیدم «اومن!» («روبرو شوا») یا «کوت!» («مبارزه کن!») یا «دوا» («حمله به بدن!») و این قبیل چیزهایی که در دروس «کندا» یادگرفته بودم، با شمشیر نی‌ای به آنها حمله کردم. به دلیلی، آنها مرا محاصره نکردند بلکه همهٔ هفت یا هشت نفر جمع شدند و رویاروی من قرار گرفتند. وحشیانه جلو می‌آمدند و سلاحشان را بکار می‌بردند بنابراین نمی‌شد به عقب رفت. این گروه با دست‌های خود فشار می‌آوردند ولی

فقط با این طرف و آن طرف پریدن برای من آسان بود که برتری را بدست آورم. بیادم آمد که در چنین موقعیتی، خطرناک بود که زودتر از هنگام به آنها نزدیک شوم بنابراین اینکار را نکردم و نتیجه این شد که مهلت زیادی داشتم.

بالاخره به سمت ماهی فروشی فرار کردند. صاحب مغازه در حالیکه یکی از چوبهای بزرگی را که دو طرفش بار آویزان می‌کردند بدست گرفته بود از داخل بیرون دوید. در آن موقع من کفش‌های چوبی بلندی را که در هنگام مبارزهٔ بزرگ با شمشیر از پا درآورده بودم برداشتم و فرار کردم.

بخوبی بیاد می‌آورم که بدرون کوچهٔ باریکی که از وسط آن فاضلاب می‌گذشت فرار کردم. بطور زیگ زاگ می‌دویدم و برای احتراز از فاضلاب بد بو به این طرف و آن طرف می‌پریدم. فقط پس از بیرون آمدن از طرف دیگر کوچه بود که ایستادم تا کفش‌هایم را بپا کنم. نمی‌دانم چه به سر لباس «کندا»یم آمد. احتمالاً غنیمت جنگی حریفانم شد.

در بارهٔ این حادثه فقط به مادرم گفتم. نمی‌خواستم به هیچکس بگویم ولی چون لباس «کندا»یم را گم کرده بودم باید به او می‌گفتم. وقتی مادرم جریان را شنید، چیزی نگفت ولی رفت و از گنجه لباس «کندا»یی را که برادرم دیگر استفاده نمی‌کرد درآورد. بعد زخم سرم را، جایی که سنگ خورده بود، شست و روغن ملایمی روی آن گذاشت. زخم دیگری نداشتم. ولی تا به امروز هم جای زخم آن سنگ باقی مانده است.

(همینطور که راجع به بقیهٔ لباس «کندا» و کفش‌های چوبی‌ام می‌نویسم، به درکی ناگهانی نائل شده‌ام. بدون اینکه آن زمان این را بفهمم، این اشیاء گذشته‌ام بود که در اوّلین فیلمم، «سوگاتا سانشیرو» (۱۹۴۳)، به عنوان وسائل بصری‌ای که «سانشیرو» توسط آنها خود را وقف زندگی جدید جودو می‌کرد مورد استفاده قرار دادم. شاید نیروی حافظه باشد که به نیروی تخیّل پر و بال می‌دهد).

پس از این حادثه، مسیر من به مدرسهٔ شمشیربازی «اوچیه» کمی تغییر کرد. برای بار دوّم از کنار آن ماهی فروشی رد نشدم. ولی این به این دلیل نبود که از آن بچه‌ها می‌ترسیدم. فقط نمی‌خواستم دوباره با صاحب ماهی فروشی و چوب حمل بارش روبرو شوم.

مطمئنم که در لحظهٔ خاصی در مورد این حادثه به «اوکاسا» هم باید گفته باشم، ولی او اکنون هیچ چیز در این مورد بیاد نمی‌آورد. وقتی او را متهم کردم که یک هوسباز پیر است که فقط چیزهایی را که مربوط به زنان می‌شود بیاد می‌آورد، او به شدّت انکار کرد. حقیقت اینست که این بچهٔ زیبا که با یک مشت زمین می‌خورد، دردسر بزرگی در رابطه با شناختن حدّ و حدودش داشت. وقتی در سال ششم بودیم نبردی با بچه‌های دبستان دیگری روی کوه «کازه یاما» اتفاق افتاد. اردوی دشمن بالای یک تپه بود و آنها با باران سنگ و کلوخ‌های گلی به ما حمله کردند. یاران ما با چسبیدن به دیوارهٔ صخره که توسط یک مغاک ایجاد شده بود، از این حمله، در حالیکه بالا می‌رفتند، احتراز می‌کردند. همینکه به فکر فرستادن عده‌ای به پشت دشمن افتادم، «اوکاسا» ناگهان فریادی زد و به بالای تپه با کمال بی‌احتیاطی هجوم برد.

چه می‌توانید بکنید اگر ضعیف‌ترین فرد گروه تصمیم بگیرد به تنهایی به دشمن حمله کند؟ بعلاوه، این صخره‌ای بود که طاقت و تحمل غیرعادی‌ای برای بالا رفتن از آن لازم بود. در حالیکه با خاک رس قرمز خیس پوشانده شده بود، آنقدر شیب‌دار و گل‌آلود بود که برای هر قدم، دو قدم به عقب لیز می‌خوردید. «اوکاسا» بدون تأمل بدرون تیررس سنگ و کلوخ‌های گلی دشمن حمله برد. فوراً یک سنگ بزرگ به سرش خورد و از ارتفاع افتاد.

هنگامی که به کمک شتافتم، او روی زمین با دهان باز دراز کشیده بود و به گوشه‌ای از آسمان خیره شده بود. دلم می‌خواست می‌توانستم او را یک قهرمان شجاع خطاب کنم، ولی در کمال صداقت باید بگویم که او مقدار زیادی دردسر ایجاد کرد.

وقتی برگشتم و به بالا نگریستم، دشمنان را دیدم که همه کنار صخره جمع شده بودند و با صورت‌های وحشت‌زده به پایین نگاه می‌کردند. آنجا ایستاده بودم و به بدن دراز شدهٔ «اوکاسا» می‌نگریستم و فکر می‌کردم به چه تدبیری می‌توانم او را به خانه برسانم.

باید یک داستان دیگر را هم در مورد «اوکاسا» و کوه «کازه یاما» تعریف کنم. یک روز بعدازظهر «اوکاسا» به تنهایی برفراز کوه «کازه یاما» ایستاده بود. شانزده

سالش بود و نامهٔ عاشقانه‌ای به یک دختر دانش آموز نوشته بود و منتظرش بود. از «کازه یاما» بالا رفته بود و نگاهی به «اما ـ دو» معبدی که به سلطان جهنم تقدیم شده بود، انداخته بود و خیابان پرشیب را به جستجوی علائم آمدن آن دختر نگاه می‌کرد.

ولی دختر در ساعت موعود پیدایش نشد. تصمیم گرفت ده دقیقهٔ دیگر هم صبر کند. پس از ده دقیقه او داشت فکر می‌کرد که ده دقیقهٔ دیگر هم صبر کند که برگشت و هیکلی را در تاریکی دید. فکر کرد «آه، بالاخره آمد». و قلبش به طپش شدید افتاد. بسوی هیکل رفت و دید که آن آدم ریش دارد.

در آن هنگام، «اوکاسا» تعریف می‌کند که: «شجاعتم را از دست ندادم. فرار نکردم بلکه به آن مرد نزدیک شدم». آن مرد پرسید: «آیا تو این را نوشته‌ای؟». او نامهٔ عاشقانه «اوکاسا» را جلوی او گرفته بود. بدون اینکه منتظر جوابی بشود، ادامه داد: «من پدر این دختر هستم». و کارتش را به «اوکاسا» داد. اوّلین چیزی که «اوکاسا» روی آن خواند این بود: «اداره مرکزی پلیس، قسمت ساختمان و تعمیرات.»

«اوکاسا» می‌گوید که بعد چون شجاع بود با ارادهٔ تمام با آن مرد روبرو شد و سعی کرد به او بفهماند که احساسش برای دخترش چه بوده و چقدر خالص بوده و به شیوه‌ای تعجب‌آور برای نمونه از عشق «دانته»ی شاعر برای «بئاتریس» صحبت کرده، و برای پدر دختر با حوصله و با جزئیات فراوان توضیح داده بود. پرسیدم: «بعد چه شد؟» «اوکاسا» مدعی می‌شود: «بالاخره پدرش احساسات مرا فهمید» پرسیدم: «و بعد از آن به سر دختر چه آمد؟» می‌گوید: «دیگر او را ندیدم، ولی به هر حال ما فقط بچه بودیم.» فکر می‌کنم می‌فهمم و در عین حال نمی‌فهمم.

□□□□□

عطر میجی، نواهای تاشیو

درابتدای دورهٔ «تاشیو»، ۱۹۱۲ و سالهای بعدی، یادی از دورهٔ قبلی «میجی» باقی ماند. حتی در آهنگ‌هایی که در دبستان می‌خواندیم، آهنگ‌هایی که همه روحیه دهنده بود، این یاد منعکس بود. آن دو آهنگی که من امروز از همه بیشتر دوست دارم «نبرد دریایی ژاپن» و «سربازخانه نیروی دریایی» نام دارد. اشعارشان دلباز و آهنگ‌هایشان ساده است و وقایع را با رک‌گویی و وفاداری دقیق تعجب‌آوری توصیف می‌کنند و احساسات زائدی اضافه نمی‌کنند. در سالهای بعد به دستیاران کارگردانم می‌گفتم که این دقیقاً شکلی بود که روایت سینمایی (فیلمنامهٔ دکوپاژ شده) باید داشته باشد. تشویقشان می‌کردم که از این آهنگ‌ها به عنوان مدل استفاده کنند و از شیوه توصیف‌شان یاد بگیرند. هنوز هم فکر می‌کنم این شیوهٔ خوبی است.

معتقدم که مردم دورهٔ «میجی» مانند آنهایی بودند که رمان نویس معاصر «شیباریوتارو» در «ابرها بر فراز تپه» توصیف کرده است. طوری زندگی می‌کردند گویی نگاهشان را به ابرهای برفراز تپه‌ای که از آن بالا می‌رفتند، دوخته بودند.

یکروز زمانی که هنوز در دبستان بودم پدرم من و خواهرانم را به آکادمی نظامی «تویاما» برد. در سالن نمایشات و سخنرانی‌ای به شکل یک کاسه

نشستیم که دارای نشیمن‌هایی بشکل پله‌هایی که پوشیده از علف بود. در گشودگی گرد پایین یک دسته ارکستر نظامی کنسرت اجرا می‌کرد.

هنگامی که به گذشته می‌نگرم، بنظرم این صحنهٔ نمونه‌ای بود از دوران «میجی». اعضاء ارکستر شلوارهای قرمز بپا داشتند؛ سازهای برنجی در آفتاب می‌درخشید؛ اچالیدها در اطراف باغ شکوفا بود؛ زنها چترهایی با رنگ‌های زنده بدست داشتند؛ و پایتان بی‌اختیار با آهنگ سازهای بادی به زمین ضربه می‌زد. شاید چون کودکی بیش نبودم، کوچکترین ظنّی به نظامی‌گرایی شوممان نمی‌بردم.

در پایان دورهٔ «تاشیو» در ۱۹۲۶، آهنگ‌های مردم پسند بدبینانه شده بود و ناامیدی را به عرش اعلی می‌رساند. عنوان بعضی از آنها عبارت بود از: «من فقط یک علف پژمرده عمق رودخانه هستم»، «شناور بسوی پایین رودخانه» و «هنگامیکه تاریکی شامگاهی می‌رسد».

صداهایی که من در سنین کودکی می‌شنیدم کاملاً با صداهای امروزی فرق دارد. در ابتدا باید گفت که چیزی به عنوان صدای الکتریکی در آن دوره وجود نداشت. حتی گرامافون‌ها برقی نبودند. همه چیز از صداهای طبیعی تشکیل شده بود. میان این صداهای طبیعی، چیزهایی است که برای همیشه گم شده است. سعی می‌کنم بعضی از آنها را بیاد آورم:

صدای بلند «بوم» که در نیمروز می‌آمد. این صدای توپی در سربازخانهٔ «کودان اوشی ـ گا ـ فوچی» بود که هر روز درست سر ظهر یک گلولهٔ پوک شلیک می‌کرد.

صدای زنگ آتش سوزی. صدای کفش‌های چوبی مأمور آتش نشانی. صدای او و صدای ضربات طبل هنگامی که او به محله مکان آتش سوزی را خبر می‌داد.

صدای شیپور فروشندهٔ «توفو». سوت تعمیرکار پیپ تنباکو. قفل قفسهٔ کشودار شیرینی فروشی. صدای اشیاء زنگ فروش. طبل مردی که تسمه‌های کفش‌های چوبی را تعمیر می‌کرد. زنگ کاهن‌های سیّار که اوراد می‌خواندند. طبل آب نبات فروش. زنگ ماشین آتش نشانی. طبل بزرگ رقص شیرها. طبل مربی میمون. طبل برای مراسم معبد. فروشندهٔ صدف تازه. فروشندهٔ لوبیای پخته. فروشندهٔ فلفل قرمز تند. فروشندهٔ ماهی طلایی. مردی که چوبی‌های نی‌ای برای آویختن لباس می‌فروخت. نهال و جوانه فروش. فروشندهٔ رشته

فرنگی که شبها می‌آمد. فروشندهٔ آبگوشت. فروشندهٔ سیب زمینی پخته. تیز کننده قیچی. بند زن. فروشندهٔ گل نیلوفر. ماهی فروش. فروشندهٔ ساردین. لوبیا فروش. حشره فروش که داد میزد: «ساس‌های ماگوتارو!» صدای آهستهٔ نخ‌های بادبادک. صدای چوگان بازی و توپ بدمینتون. آهنگ‌هایی که در حال توپ بازی می‌خواندید. آهنگ‌های بچه‌ها.

امکان ندارد این صداهای گمشده را از خاطرات کودکی‌ام جدا کنم. و همه اینها با فصل‌ها در ارتباط بود. صداهای سرد، گرم، داغ و خنک داریم که با احساس‌های گوناگون ارتباط دارند. صداهای خوشحالی، صداهای تنهایی، صداهای غمگین و صداهای ترسناک. من از آتش سوزی متنفرم بنابراین صدای زنگ خطر آتش سوزی و صدای مأمور آتش نشانی و صدای طبلش که محل آتش را اعلام می‌کرد، صداهایی بود که در من وحشت ایجاد می‌نمود. «دنگ! دنگ! آتش سوزی در محلهٔ «کاندا»، جینبوشو». این صداها را که می‌شنیدم بیشتر زیر لحاف فرو می‌رفتم و سعی می‌کردم خود را کوچک کنم.

در دوره‌ای که «کانبه تو ـ سان» بودم یکدفعه دیروقت خواهرم مرا بیدار کرد. «اکیرا، آتش سوزی شده. عجله کن و لباس بپوش.» در حالیکه با دست پاچگی کیمونویم را می‌پوشیدم، به سرسرا دویدم و خانه‌ای را که درست روبروی در ورودی‌مان بود در تودهٔ شعله‌های قرمز درخشان دیدم. بعد از آن، هیچ چیز بیاد ندارم.

وقتی بخود آمدم، متوجّه شدم به تنهایی روی تپهٔ «کاگورازاکا» راه می‌روم. به خانه دویدم و متوجّه شدم که آتش خاموش شده ولی پلیسی که خط فاصل اضطراری بین مردم و محل آتش سوزی را حفظ می‌کرد، نگذاشت من رد شوم. وقتی به آن سو اشاره کردم و گفتم که خانهٔ من آنجاست، او با تعجب به من نگاه کرد و گذاشت رد بشوم.

به محض اینکه به خانه رسیدم، خشم پدرم مثل صاعقه بر سرم خراب شد. چون من نمی‌فهمیدم که چه شده، از خواهرم پرسیدند. ظاهراً به محض اینکه آتش را دیده بودم فرار کرده بودم. علیرغم فریادهای خواهرم که صدا می‌کرد «اکیرا! اکیرا!» دروازه را باز کرده و به درون شب فرار کرده بودم.

در رابطه با آتش سوزی چیز دیگری به یاد دارم: واگن‌های اسبی آتش نشانی

آن روزها. آنها توسط اسب‌های زیبایی کشیده میشدند و دستگاه‌های ظریفی بودند که چیزهایی شبیه بطری‌های برنج خالصی که برای گرم کردن شراب «ساکه» بکار می‌رود بالای آنها قرار داشت. از آتش سوزی‌ها متنفرم ولی خیلی وقت بود که دلم می‌خواست یکبار دیگر این واگن‌های آتش نشانی را ببینم. این فرصت سالها بعد در محل فیلمبرداری استودیوی فاکس قرن بیستم (که ورودش برای عموم آزاد بود) پیش آمد. صحنه‌ای بود که نیویورک قدیم را نشان می‌داد و واگن آتش نشانی در مقابل یک کلیسا، که در کنارش توده‌ای از یاس‌های بنفش شکوفا بود، توقّف می‌کرد.

ولی بگذارید به صداهای «تایشو» برگردم. همهٔ آنها مرا بیاد چیزی می‌اندازد. هنگامی که فرزند فروشندهٔ صدف تازه را می‌دیدم که با ناله‌ای ترحّم انگیز می‌خواست کالایش را بفروشد، در بارهٔ وضعیت خودم در زندگی احساس خوشحالی می‌کردم. ظهر یک روز خیلی گرم تابستان هنگامی که فروشندهٔ فلفل قرمز تند می‌گذشت، به یاد دارم که چوب نی‌ای برای گرفتن جیرجیرک و دقیق شدن در حرکات حشره در بالای یک درخت بلوط بدست گرفته بودم. هنگام شنیدن صدای نخ‌های بادبادک، خودم را می‌بینم که روی پل «ناکانوهاشی» ایستاده‌ام و در یک روز پرباد زمستانی، نخی را در دست گرفته‌ام در حالیکه باد تقریباً آنقدر تند است که می‌تواند آن را از دست من درآورد.

اگر بخواهم خاطرات کمی غمگین کودکی‌ام را که توسط محرک صدا تداعی می‌شود بشمارم، پایانی برای آن متصوّر نیست. ولی در حالیکه اینجا نشسته‌ام و در بارهٔ این صداهای کودکی می‌نویسم، صداهایی که به گوشم حمله می‌کنند صدای تلویزیون، شوفاژ و صدای کامیونی است که کاغذ توالت در مقابل روزنامه‌های کهنه عرضه می‌کند. همه صداهای الکتریکی هستند. شاید کودکان امروزی نتوانند خاطرات بسیار غنی‌ای از این صداها برای خود تشکیل دهند. شاید آنها حتیٰ از آن فرزند فروشندهٔ صدف تازه هم لایق ترحّم بیشتری باشند.

□□□□

نقّال‌ها

همانطور که قبلاً گفته‌ام، رفتار پدرم سرشار از سخت‌گیری شدید بود. مادرم که از یک خانواده تاجر «اوزاکا»یی بود نسبت به ظرائف رفتار سامورایی کمتر حسّاس بود و غالباً در مورد طرز چیدن ماهی روی سینی‌ها مورد سرزنش قرار می‌گرفت. «احمق! داری سعی می‌کنی منو به خودکشی بکشونی؟» ظاهراً شیوهٔ خاصی برای غذا سرو کردن قبل از یک خودکشی آیینی وجود داشت. و ظاهراً تا چیده شدن ماهی روی سینی امتداد پیدا می‌کرد. پدرم در کودکی موهایش را بالای سرش بصورت گرد بشیوهٔ سامورایی‌ها می‌بست و حتی زمانی که این سرزنش را عنوان می‌کرد غالباً شیوهٔ نشستن رسمی اختیار کرده، پشتش را به قفسهٔ اشیاء هنری می‌کرد و شمشیرش را مستقیماً بالا می‌گرفت و تیغه‌اش را با پودر سائیدنی پاک می‌کرد. بنابراین شاید کاملاً هم طبیعی بود که عصبانی شود ولی من نمی‌توانستم برای مادرم احساس ترحّم نکنم و فکر می‌کردم که مهّم نبود سر ماهی‌ها به کدام طرف باشد. ولی مادرم آن اشتباه را مرتّب تکرار می‌کرد. و هر بار که ماهی در سینی‌اش بسوی عوضی چیده شده بود، پدرم سرزنش‌اش می‌کرد. حالا که راجع به این مسأله فکر می‌کنم، شاید ایرادگیری پدر من چنان اتفاق رایجی شده بود که مادرم نسبت به آن کر شده بود، مثل ضرب المثل «مانند

گوش‌های اسب در باد شرقی».

هنوز هم مطمئن نیستم سینی غذا به کسی که می‌خواهد خودکشی کند چگونه باید عرضه شود. هنوز از صحنهٔ خودکشی آیینی در هیچکدام از فیلم‌هایم استفاده نکرده‌ام. ولی هنگامی که یک ماهی در سینی به شما عرضه می‌شود، سرش به سمت چپ و شکمش، برای اینکه راحت دستتان برسد، بسوی شماست. اگر می‌خواهید خودکشی کنید، فکر می‌کنم سرش بطرف راست است و شکمش آنطرف دور از شماست چون این نوعی بی‌عاطفگی را می‌رساند که شکم بریده ماهی در مقابل کسی قرار بگیرد که باید شکم خودش را ببرّد. این حدس من است ولی حدسی بیش نیست.

ولی با اینهمه نمی‌توانم تصور کنم که مادرم کاری را که هیچ ژاپنی‌ای به فکرش نمی‌افتد، انجام می‌داد، یعنی سرو کردن ماهی به شیوه‌ای که دسترسی به آن دشوار باشد و شکمش دور از دسترس شخصی باشد که قرار است آن را بخورد. بنابراین حتماً او در مورد آن قسمتی که در بارهٔ جهت سر ماهی‌ها به راست یا به چپ بود اشتباه می‌کرد. و فقط همین بود که پدرم را از دستش عصبانی می‌کرد.

من هم سهم خود را در سرزنش شدن در بارهٔ شیوهٔ رفتار سر غذا خوردن داشتم. اگر چوب‌های غذاخوری را عوضی می‌گرفتم، پدرم چوب‌هایش را از نوک می‌گرفت و با ته سنگین آنها به بند انگشتانم می‌زد. پدرم در مورد این چیزها خیلی سخت‌گیر بود ولی با اینهمه غالباً ما را به سینما می‌برد.

اینها بیشتر فیلم‌های آمریکایی و اروپایی بودند. سینمایی روی تپهٔ «کاگورازاکا» بود به نام «اوشی گومه کان» که فقط فیلم‌های خارجی نشان می‌داد. اینجا تعداد زیادی سریال‌های پرحادثه و فیلم‌های «ویلیام. اس. هارت» را دیدم. میان سریال‌ها بخصوص «جای پای ببر»، «هاچ طوفان»، «پنجهٔ آهنین» و «مرد نیمه شب» را بیاد می‌آورم.

فیلم‌های «ویلیام. اس. هارت» جنبهٔ مردانه‌ای مانند فیلم‌های بعدی به کارگردانی «جان فورد» داشتند و بیشتر در آلاسکا اتفاق می‌افتادند تا در غرب وحشی. تصویری از چهرهٔ «ویلیام. اس. هارت» در ذهنم نقش بسته است. در هر

دست هفت تیری دارد، بازو بندهای چرمی‌اش طلاکاری شده و کلاه لبه بلندی در حالیکه روی اسبش نشسته به سر دارد. یا در میان جنگل‌های پربرف آلاسکا سواری می‌کند در حالیکه کلاه و لباسی از پوست حیوانات به تن دارد. چیزی که از این فیلم‌ها در قلب من می‌ماند آن روحیهٔ مردانهٔ قابل اتکا و بوی عرق مرد است.

امکان دارد که بعضی از فیلم‌های «چاپلین» را دیده باشم ولی چون یادم نمی‌آید که در این سن ادای «چاپلین» را در می‌آوردم، شاید بعدها بود که فیلم‌هایش را دیدم. چیز دیگری که احتمالاً در این زمان یا کمی بعدتر اتّفاق افتاد خاطرهٔ سینمایی ماندگاری برای من باگذاشته است. این در زمانی اتفاق افتاد که بزرگترین خواهرم مرا برای دیدن فیلمی در بارهٔ سفری اکتشافی به قطب جنوب به محلهٔ «آساکاسا»ی توکیو برد.

سر گروه سگ‌های سورتمه مریض شد و گروه اکتشافی باید او را جا می‌گذاشت و با بقیهٔ تیم براه ادامه می‌داد. ولی سگ سر گروه دنبال آنها میرود و در حالی که تلوتلو می‌خورد و نزدیک مرگ است جایش را در صدرگروه دو باره اشغال می‌کند. پاهای ضعیف این سگ سرگروه را که دیدم، حسّ کردم که قلبم دارد از جا کنده می‌شود. پلک‌هایش با چرک بسته شده بود؛ زبانش از دهانش آویزان بود در حالیکه او با درد سعی می‌کرد تنفس کند. چهرهٔ رقّت انگیز، ترسناک و شریفی بود. چنان اشک از چشمانم می‌ریخت که به سختی می‌توانستم ببینم.

روی اکران مات، یکی از اعضاء گروه اکتشافی سگ را به آنسوی شیب برد. حتما او را کشت چون صدای شلیک یک تیر تفنگ به اندازه‌ای بلند بود که سگ‌های دیگر را ترساند و صفشان را بهم زد. من شروع به گریه کردم. خواهرم سعی کرد مرا آرام کند ولی فایده‌ای نداشت. او از این تلاش دست برداشت و مرا از سینما بیرون برد. ولی من همانطور گریه میکردم. در تراموای تا خانه گریه می‌کردم. در خانه هم گریه می‌کردم. حتیٰ وقتی خواهرم گفت که دیگر مرا به سینما نخواهد برد باز گریه می‌کردم. تا امروز نمی‌توانم صورت آن سگ را فراموش کنم و هر گاه به یادم می‌آید، ستایش وجودم را فرا می‌گیرد.

در این مرحله از زندگی‌ام شوق زیادی برای فیلم‌های ژاپنی، در مقایسه با فیلم‌های خارجی، نداشتم. ولی چیزهای مورد علاقه‌ام هنوز بچگانه بودند.

پدرم ما را فقط به سینما نمی‌برد. غالباً ما را برای گوش دادن به نقّال‌های موزیکال‌های اطراف «کاگورازاکا» به آنجا می‌برد. آنهایی که به یاد دارم «کوسان»، «کوکاتسو» و «اینو» هستند. شاید «اینو» ماهرتر و ظریف‌تر از آن بود که برای ذهن بچگانهٔ من سرگرم کننده باشد. مقدمه‌های «کوکاتسو» را دوست داشتم، ولی از «کوسان» که استاد هنر قصه‌گویی لقب گرفته بود واقعاً خوشم می‌آمد. دو تا از قصه‌هایش به اسامی «رشته فرنگی شبانه» و «اسبی در سوس میسو» را فراموش نمی‌کنم. «کوسان» ادای فروشندهٔ رشته فرنگی را که گاری‌اش را به دنبال خودش می‌کشید و صدایش را با ناله‌ای بلند می‌کرد در می‌آورد و من بیاد دارم که چه به سرعت به حال و هوای یک شب یخزده زمستانی فرو می‌رفتم.

داستان «اسب در سوس میسو» را فقط از «کوسان» شنیدم. یک صاحب اسب باری در چایخانهٔ کنار جاده توقف می‌کند تا شراب «ساکه» بنوشد. اسبش را که حامل بار خمیر لوبیای نمکزده «میسو» بود بیرون می‌بندد. در حالیکه او می‌نوشد، اسب آزاد می‌شود و می‌رود و او به جستجویش برمی‌آید. به هر که می‌رسد، می‌پرسد و کم کم گفتارش مغشوش و قاطی می‌شود. بالاخره از یک مست می‌پرسد آیا «اسب من را با سوس «میسو» رویش دیده‌اید؟» مست می‌گوید: «چی؟ من هرگز نشنیده‌ام که اسبی آنطور پخته شده باشد چه برسد به اینکه دیده باشم». بعد صاحب اسب باری جاده‌ای را که در دو طرفش درخت بود ادامه می‌دهد و در حالی جستجویش را پی می‌گیرد که باد خشکی می‌وزد. من عملاً از این که شب را روی پوستم حسّ می‌کردم، می‌لرزیدم و فکر می‌کردم که عالیست.

داستان‌هایی را که استادان در سالن‌های نقّالی تعریف می‌کردند دوست داشتم ولی بیش از آنها از انواع رشته فرنگی که در راه به خانه می‌خوردیم خوشم می‌آمد. مزهٔ این رشته فرنگی‌ها در یک شب سرد بویژه یادآور خاطرات است. حتیٰ در سالهای اخیر وقتی از خارج به ژاپن برمی‌گردم، هواپیما که به فرودگاه توکیو نزدیک می‌شود با خود فکر می‌کنم «آه، حالا نوبت کمی رشته فرنگی

است».

ولی اخیراً رشته فرنگی آن مزهٔ سابق را ندارد. و احساس فقدان چیز دیگری را هم می‌کنم. مغازه‌های قدیمی رشته فرنگی آب آن را بیرون در مقابل مغازه می‌ریختند تا پوست ماهی «بونیتو» را که در پخت آن بکار می‌رفت خشک کنند چون دو باره می‌شد از آنها استفاده کرد. هنگامیکه از آنجا رد می‌شدید، پوست‌ها بوی آشنایی از خود ساطع می‌کردند. این را با غم غربت و حسّ از دست رفتگی زیادی بیاد می‌آورم. البته منظورم این نیست که مغازه‌های رشته فرنگی دیگر آب آن را در مقابل مغازه بیرون نمی‌ریزند ولی اگر اینکار را می‌کنند، بوی کاملاً متفاوتی می‌آید.

□□□□□

دماغ جن

نزدیک زمان فارغ‌التحصیل شدن بود. داشتم از خیابان پرشیبی به نام «هاتوریزاکا» در مقابل مدرسه‌مان بروی یک اسکیت «تایشو» پایین می‌رفتم. این مانند یک چوب اسکیت بزرگ یا قایق محکم بادبانی ته پهن بود که یک چرخ جلو و دو چرخ عقب داشت. پای راستتان را بر آن می‌گذاشتید و دسته را می‌گرفتید و با پای چپ بروی زمین فشار می‌آوردید. از تپه به پایین سُر می‌خوردم در حالیکه نفس‌ام را در سینه حبس کرده بودم که یکمرتبه چرخ جلویی به در فلزی یک منبع گاز خورد. حسّ کردم که در فضا معلق شدم.

وقتی بیدار شدم، روی تختی در اطاقک پلیس پایین تپهٔ «هاتوریزاکا» دراز کشیده بودم. زانوی راستم بسختی زخمی شده بود و برای مدّتی عملاً چلاق بودم و خانه می‌ماندم و مدرسه نمی‌رفتم. (تا به امروز هم زانوی راستم وضع بدی دارد. در حالیکه میخواهم حفاظتش کنم، بنظر می‌آید که کار خلاف را انجام می‌دهم ـ مرتب آن را به اینجا و آنجا می‌زنم و به آن صدمه می‌زنم. این زانو مسبب این شده که در بازی گلف من نتوانم ضربه‌های کوتاه را خوب بزنم. برای من خم شدن دردناک است بنابراین نمی‌توانم موج‌های تپه ها را در فرضیاتم

هنگام زدن ضربه به حساب بیاورم. صرف نظر از این موضوع من باید استاد زدن ضربه‌های کوتاه می‌شدم).

حوالی زمانی که زانویم خوب شد با پدرم به یک حمام عمومی رفتم. آنجا مرد مسنی را با مو و ریش سفید ملاقات کردیم. بنظر می‌آمد که پدرم او را می‌شناسد و با او سلام و علیک کرد. پیر مرد به من برهنه نگاهی انداخت و پرسید «پسرتان است؟» پدرم به علامت تأیید سرش را تکان داد. «بنظر خیلی ضعیف می‌آید. من نزدیک اینجا یک مدرسهٔ شمشیربازی باز کرده‌ام ـ او را بفرست.» وقتی بعداً از پدرم پرسیدم که این مرد که بود او گفت که نوهٔ «چیباشوساکو» است.

«چیباشوساکو» شمشیرباز معروف اواخر دورهٔ فئودال بود که مدرسه‌ای در «اوتاما ـ گا ـ آیک» داشت و قصه‌های زیادی در مورد مهارتش بجا گذاشته بود. وقتی شنیدم که مدرسهٔ نوهٔ این مرد در محلهٔ ما است، برای دروس شمشیربازی عجله داشتم و فوراً شروع به رفتن به آن مدرسه کردم. ولی آن مرد ریش سفید مو سفید که نوهٔ «چیباشوساکو» نامیده می‌شد، فقط بالاترین مقام مدرسه را اشغال کرده بود و هرگز حاضر نشد یک درس به من بدهد.

مردی که درس می‌داد دستیار استاد بود و فریادی می‌زد که، مانند ترجیع بند یک آهنگ رقص محلّی، عبارت بود از «چو، چو، یاتا! چو، چو، یاتا!» به دلیل نامعلومی این فریاد مانع از این می‌شد که من به او خیلی احترام بگذارم.

بعلاوه، شاگردان همه بچه‌های محل بودند که به شمشیربازی به عنوان یک بازی می‌نگریستند و همه‌اش خیلی مسخره بود.

همانموقع که من این ناامیدی‌ها را تحمل می‌کردم رئیس مدرسهٔ شمشیربازی با ماشین، که در آن زمان هنوز خیلی نادر بود، تصادف کرد. برای من مثل این بود که شنیده باشم شمشیرباز معروف دورهٔ فئودال «میاموتوموساشی» از اسب خودش لگد خورده باشد. تمام احترامی که برای نوهٔ «چیباشوساکو» قائل بودم کاملاً ناپدید شد.

شاید به عنوان عکس العمل نسبت به مدرسهٔ «چیبا»، تصمیم گرفتم در مدرسهٔ «تاکانو سازابورو»، که با هنرش یک نسل تمام را تکان داده بود، تعلیم

بگیرم. ولی تصمیم من مانند تصمیم یک «کاهن سه روزه» بود. از شهرتش خبر داشتم، ولی واقعیت خشونت درس‌های «تاکانو» حتیٰ از حدود تخیّل من نیز می‌گذشت.

در تمرین حمله و دفاع فریاد زدم «اومن!» و ضربه زدم. در همان آن به طرف دیوار پرت شدم و تاریکی چشمهایم را گرفت در حالیکه اینجا و آنجا ستارگانی مانند آتش بازی پراکند بودند. مانند این ستارگان، اعتماد من ـ یا بهتر بگوییم غرور من ـ در قابلیت شمشیربازی «کندا» بسوی آسمانی خالی پرواز کرد.

صدها ضرب‌المثل و گفته به ذهن می‌آید: «دنیا جای راحتی نیست». «همیشه چیزی بالاتر وجود دارد.» «تنگ نظری غوک در چاه خودش.» «نگاه از درون یکی نی تو خالی به سقف.» وقتی به سوی دیوار پرت شدم، درک تلخی از اینکه چق‌ـر در تحقیر کردن استاد شمشیربازی سابق‌ام برای تصادف با یک ماشین دچار تکبّر شده بودم، به دست آوردم. «دماغ جن» بلند و از خود راضی من به سرعت شکسته شد و دیگر رشد نکرد. ولی قبل از اتمام دبستان این فقط «کندا» نبود که غرور دماغ پر باد مرا داغان کرد.

امیدوار بودم که به چهارمین مدرسهٔ راهنمایی بروم. در امتحانات ورودی رد شدم. ولی مورد من با مورد برادرم که در امتحانات ورودی اوّلین مدرسهٔ راهنمایی رد شده بود فرق داشت. اتّفاقی بود که اصلاً تعجبی برنیانگیخت. حتی نمره‌هایم در دبستان «کورودا» چیزی بود که می‌توانستید آن را مشخصهٔ یک غوک در چاه خودش بنامید. من فقط در درس‌هایی که دوست داشتم تلاش کرده بودم مانند صرف و نحو، تاریخ، انشاء، نقاشی و خوش نویسی. در این زمینه‌ها هیچکس از من جلوتر نبود. ولی نمی‌توانستم خود را مجبور کنم و علوم و ریاضیات را دوست داشته باشم و فقط با اکراه زیاد آنقدر انرژی در این درس‌ها مصرف می‌کردم تا کمی از بی‌آبرویی بالاتر بمانم. نتیجه روشن بود. وقتی با سوال‌های علوم و ریاضیات در امتحان چهارمین مدرسهٔ راهنمایی روبرو شدم، کاملاً دست و پایم را گم کردم.

هنوز هم نقاط قوّت و ضعفم یکی است. ظاهراً تمایل من بیشتر ادبی است تا علمی. به عنوان نمونه، هنوز نمی‌توانم اعداد را به خوبی بنویسم. بالاخره مانند

فهرست هجای کلمات تزیینی و کهن میشود. یاد گرفتن رانندگی اصلاً مطرح نیست. نمی‌توانم یک دوربین سادهٔ عکاسی را بکار اندازم یا حتیٰ گاز مایع را در یک فندک کنم. پسرم می‌گوید طرز استفادهٔ من از تلفن مثل یک میمون است.

وقتی به کسی مرتباً گفته می‌شود که در کاری سررشته ندارد، او بشیوه‌ای فزاینده اعتماد بنفس‌اش را از دست می‌دهد و نهایتاً آن کار را به سختی انجام می‌دهد. برعکس اگر بگویند که کاری را بخوبی انجام می‌دهد، اعتماد بنفس او زیاد می‌شود و عملاً آن کار را بهتر انجام می‌دهد. با اینکه فرد با ضعف و قوت‌های ارثی به دنیا می‌آید، آنها می‌توانند توسط تأثیرهای بعدی تغییر زیادی پیدا کنند.

امّا این نوع بهانه دیگر فایده‌ای ندارد و فقط برای این آن را مطرح می‌کنم که بگویم در آن هنگام بود که راه زندگی من برایم روشن شد. این راه هنر و ادبیّات بود. و نقطه‌ای که این دو از هم جدا می‌شدند هنوز خیلی دور بود.

□□□□□

روشنایی کرم شب تاب

روز فارغ التحصیلی رسیده بود. در آن روزها مراسم فارغ التحصیلی دبستان نظم خاصّی راکه سنتی، سرشار از خوش رفتاری و احساساتی بود دنبال می‌کرد. در ابتدا مدیر مدرسه نطقی کلیشه‌ای برای دلداری و رحمت فارغ التحصیلان می‌کرد و سپس یکی از مهمان‌ها پیغام درود بیهوده‌ای می‌فرستادکه یک نماینده کلاس فارغ التحصیلان جواب رسمی به آن می‌داد. سپس فارغ التحصیلان همراه با نوای ارگ می‌خواندند:

«برای محبّت معلم‌مان آواز سپاسگذاری می‌خوانیم
ما او را پرستش کرده و گرامی داشته‌ایم...»

دانش آموزان سال پنجم به دنبال این می‌خواندند:

«پس از سالها که روزانه به عنوان برادر و خواهر ملاقات کردیم ادامه می‌دهیم...»

و در پایان همگی می‌خواندند:

«در روشنایی کرم شب تاب.»

در این هنگام همهٔ دخترها شروع به گریه می‌کردند. در این میان به عنوان نطق خداحافظی فارغ التحصیلان، من باید رسماً جواب می‌دادم. معلم ما نطق مرا خودش نوشته بود و به من داده بود و گفته بود یک نسخهٔ تمیز از روی آن نوشته و اجرای خوبی از آن ارائه دهم. در رابطه با مفهوم، این نوشته تمام شرایط را دارا بود ولی مانند جملات انتخابی از یک کتاب اخلاقیات بود. می‌دانستم که هرگز نمی‌توانم در هنگام خواندن احساس خوبی را منعکس کنم. حرف‌هایی در مورد فداکاری معلم برای بچه‌هایش خیلی قشنگ بود و من اوّلین باری که در مقابل او آن را می‌خواندم مرتباً به چهره‌اش نگاه می‌کردم.

همانطور که قبلاً گفتم، من و این معلم علاقه‌ای به هم نداشتیم. چطور می‌توانست مرا مجبور کند این حرفهای تهوّع آور را در مورد محبّتش و غم ما در جدا شدن از او بیان کنم؟ و این چه نوع آدمی بود که می‌توانست این جملات ستایش آمیز را در مورد خودش بنویسد؟ از تنفر مور مورم می‌شد ولی نسخهٔ نطق را برداشتم و بخانه بردم.

من که فکر می‌کردم این یک رسم است و کاری از دست من بر نمی‌آید نشستم و شروع به بازنویسی نطق روی یک کاغذ خوب کردم. برادرم در حالیکه کار می‌کردم از روی شانه‌ام نگاه کرد. با سرعت صفحه‌ای راکه می‌نوشتم خواند. گفت: «بده ببینم». نسخهٔ معلم را گرفت و در حالیکه کنار من ایستاده بود آن را خواند. به محض اینکه آن را تمام کرد، گلوله‌اش کرد و آن را به گوشه‌ای پرتاب کرد. و گفت: «اکیرا! آن را نخوان.» من خیلی تعجب کرده بودم. ادامه داد: «تو به یک نطق واقعی احتیاج داری. من یکی برای تو می‌نویسم. تو مال منو بخون.»

بنظرم ایدهٔ عالی‌ای بود ولی می‌دانستم که معلم خواهد خواست که نسخهٔ تمیز نطقی راکه خودش نوشته، ببیند. به برادرم توضیح دادم که راه فراری نیست. او گفت: «خُب، پس از نطق‌اش نسخه‌برداری کن و اون رو به او نشان بده. و بعد برای مراسم یواشکی مال منو میانش بگذار و برو آن بالا و اون رو بخون.»

برادرم نطق بسیار نیشدار و طعنه‌آمیزی نوشت. از محافظه کاری و عدم انعطاف تعلیم و تربیت دبستانی انتقاد نمود. با طعنه به معلمانی که این نظام را ستایش کرده و از آن پیروی می‌کردند حمله کرد. نوشت که ما فارغ‌التحصیلان تا

بحال در یک کابوس زندگی می‌کردیم. دور کردن زنجیرها از خودمان به ما اجازه می‌داد که برای اوّلین بار رؤیاهای خوش ببینیم. برای آن روزگار، نطقی انقلابی بود. روح مرا تازه کرد.

بدبختانه شجاعت این را نیافتم که آن را بخوانم. حالا بنظرم می‌آید که اگر آن را خوانده بودم مطمئنم که صحنه‌ای مشابه صحنهٔ قبل از افتادن پرده در پایان «بازرس کّل» گوگول پیش می‌آمد. میان مدعوین پدرم، در حالیکه با فراکش شاهانه بنظر می‌آمد، نشسته بود. و معلم مرا مجبور کرده بود که برای تأیید نهایی‌اش نسخهٔ تمیز نطقش را، قبل از اینکه به جایگاه سخنرانی بروم، برای او بخوانم. ولی نطق برادرم را در سینهٔ کیمونویم پنهان کرده بودم. ممکن بود که بتوانم آن را پنهانی درآورم و بخوانم.

پس از اینکه بعد از مراسم فارغ‌التحصیلی به خانه رسیدیم، پدرم گفت: «اکیرا، امروز نطق خوبی کردی.» احتمالاً برادرم وقتی این را شنید فهمید که چه اتفاقی افتاده. با لبخند سریع و استهزاء آمیزی به من نگاهی انداخت. شرمنده بودم. من یک ترسو هستم.

به ا ین شیوه بود که من از دبستان «کورودا» فارغ التحصیل شدم.

مدرسهٔ راهنمایی کیکا

هنگامی که من به مدرسهٔ راهنمایی «کیکا» وارد شدم، این مدرسه همراه با مدرسهٔ تجاری «کیکا» («اوکاسا» به آنجا می‌رفت) در محلهٔ «اوچانومیزو»ی توکیو واقع شده بود. امروز هم آنجا، بین بیمارستان «جونتندو» و یک خیابان وسیع، واقع شده است. در دوران ما می‌گفتند منظرهٔ «اوچانومیزو» که به معنی «آب چای» است (در آهنگ مدرسهٔ «کیکا» شعر «به دشت چای نگاه کن...» و غیره را می‌خواندند) به زیبایی بعضی از منظره‌های معروف چین است، با اینکه در این مقایسه کمی اغراق وجود داشت.

قسمتی از گزارش کلاس فارغ‌التحصیلی من (۱۹۲۷) هم شرح اوضاع طبیعی «اوچانومیزو» و هم توصیف من در هنگامی است سالهای اوّل و دوّم مدرسهٔ راهنمایی را می‌گذراندم. چون توسط دوستی در آن هنگام نوشته شده بود، میل دارم از آن نقل کنم:

«کنارهٔ «اوچانومیزو» با علف‌های بلند وحشی پوشانده شده بود و بویی فراموش نشدنی می‌داد. آن قسمت کانال حسّی آمیخته با درد از دست رفتگی بشیوه‌ای نگفتنی ایجاد می‌کند. هنگامی‌که کلاس‌ها تمام می‌شد، آزادی را از طریق دروازه‌های مدرسهٔ راهنمایی «کیکا» (در عمل یک دروازه کوچک شبیه

یک در عقبی) تجربه می‌کردم، از خیابان وسیع جایی که تراموای شهری در «هونگو موتوماچی» رد می‌شد می‌گذشتم، منتظر فرصت می‌شدم و از کنار علامت «عبور ممنوع» یواشکی رد میشدم و به درون درخت و گیاهان کناره فرو می‌رفتم و ناپدید می‌شدم. از آن لحظه به بعد با خیال راحت دور از نظرها بودم و به دقّت از شیب پایین می‌رفتم. هنگامی که به جایی می‌رسیدم که به اندازه‌ای صاف بود که خطر لیز خوردن و افتادن وجود نداشت، کیف مدرسه‌ام را به عنوان بالش به زمین می‌انداختم و روی علف دراز می‌کشیدم.

در کنار آب، جای مسطحی بود که فقط به اندازهٔ راه رفتن یک نفر عرض داشت. من کنار این راه می‌رفتم تا به منطقهٔ «سیدوباشی» نزدیک می‌شدم و بعد از کناره بالا می‌رفتم و به خیابان می‌رسیدم...

اینکار را تنها به این دلیل انجام می‌دادم که نمی‌خواستم از مدرسه مستقیماً به خانه بروم. دوستی هم که مثل من فکر می‌کرد «اکیراکوروساوا» بود. من او دو سه بار با هم کنارهٔ رودخانه را پایین رفتیم. یکبار به دو مار برخوردیم که در علف مشغول جفت‌گیری بودند. آنها که به هم پیچیده بودند ظاهراً ایستاده بودند و ما را خیلی ترساندند.

«اکیرا کوروساوا» در همهٔ درسها بجز نقاشی و انشاء ضعیف بود. آثارش معمولاً در مجلهٔ مدرسه منتشر می‌شد. یکی از این نقاشی‌های چاپ شده، تا آنجا که یادم می‌آید یک طبیعت بیجان از یک میوه، تأثیری روی من گذاشت که هنوز هم بجای خود باقی است. خود نقاشی حتماً خیلی بهتر بود. شنیدم که چون او آنقدر با استعداد بود، معلم جوان و سریع ما «گورو ایواماتسو» توجّه ویژه‌ای به او نشان می‌داد.

قابلیت «کوروساوا» در ورزش صفر بود. هنگامی که به سوی بارفیکس می‌رفت، از اوّل تا آخر همانجا با پاهایی که روی شن ثابت بودند، می‌ماند. مرا خیلی مضطرب می‌کرد. صدای «کوروساوا» خیلی دخترانه بود. حسّ تلخ و شیرین عجیبی را بیاد می‌آورم هنگامیکه از کناره پایین می‌رفتم و شانه به شانه کنار این جوان بلند قد رنگ پریده دراز کشیده و به آسمان خیره می‌شدم».

این را که می‌خوانم، این برداشت روشن را دارم که در این سن هنوز مقداری

خصوصیات زنانه داشتم. تنها آسایشی که در این می‌یابم اینست که اگر دورهٔ «کونبه تو ـ سان» فقط شیرین و پر از افراط و اسراف بود، حداقل در این زمان «تلخ و شیرین» شده بودم، بنابراین فکر می‌کنم کمی بزرگ شده بودم.

به هر حال، فردی را که در هنگام فکر کردن در بارهٔ گذشته می‌بینم و «اکیر کوروساوا»یی را که دیگران به یاد می‌آورند آنقدر با هم فرق دارند که من بطرز ناراحت کننده‌ای متعجّب می‌شوم. از زمانی که ژست یک بچه شمشیرباز را می‌گرفتم، فکر می‌کردم که خیلی هم حالات مردانه دارم. چه اتّفاقی افتاده بود که باعث شد نویسندهٔ قطعهٔ بالا از قابلیّت‌های فیزیکی من به عنوان «صفر» یاد کند. حسّ می‌کنم باید اعتراضی کنم.

اینکه اصلاً نیرویی در بازوانم نداشتم و فقط روی بارفیکس آویزان می‌شدم درست است. اینکه نمی‌توانستم خود را بالا بکشم حقیقت دارد. ولی این درست نیست که قابلیّت‌های بدنی‌ام صفر بود. در رشته‌های ورزشی‌ای که نیروی بازوی زیادی نمی‌خواست خیلی خوب بودم. در شمشیربازی «کندا»، که قبلاً در باره‌اش صحبت کرده‌ام، به بالاترین مقام رسیدم. در بیس‌بال توپ را پرتاب می‌کردم و گیرندگان توپ از توپ‌های من می‌ترسیدند. وقتی توپ پرتاب نمی‌کردم، موضع گیرندهٔ توپ در اوّلین نقطه را بازی می‌کردم و برای قابلیّتم در گرفتن توپ‌هایی که به داخل زمین زده می‌شد معروف بودم. در شنا دو شیوهٔ شنا کردن ژاپنی را یاد گرفتم و بعداً هم کرال استرالیایی را که تازه وارد شده بود به خوبی آموختم. هرگز به سرعت شنا نمی‌کردم، ولی حتیٰ در سن فعلی‌ام هیچ مشکلی در شنا کردن ندارم. همانطور که گفته‌ام در گلف در زدن ضربه‌های کوتاه خیلی ضعیف هستم ولی دست از تلاشم در این بازی برنداشته‌ام.

امّا این نباید مرا متعجّب کند که در نظر همشاگردی‌هایم هیچ قابلیّت فیزیکی‌ای نداشتم. کلاس ورزش ما در مدرسهٔ راهنمایی «کیکا» توسط یک درجه‌دار سابق ارتش اداره می‌شد و او تأکید بسیاری بر رشته‌های ورزشی‌ای داشت که نیروی زیادی در بازو را می‌طلبند. او صورت سرخی داشت بنابراین ما او را پشت سرش «استیک» صدا می‌کردیم.

یکبار «استیک» کلکی به من زد. من طبق معمول از بارفیکس آویزان شده

بودم و او سعی کرد مرا به آن سو هل دهد. من از اینکه تحت فشار قرار گرفته بودم خوشم نیامد، پس میله‌ها را ول کردم و با تمام وزنم روی «استیک» افتادم و او هم روی شن‌ها افتاد. او که با یک لایه شن از سر تا پا پوشیده شده بود، شبیه گوشت کتلت در آرد بود.

در پایان آن ترم من یک رکورد تازهٔ مدرسه را توسط صفر گرفتن در ورزش بجاگذاشتم. این برای اوّلین بار در تاریخ مدرسهٔ راهنمایی «کیکا» اتّفاق می‌افتاد.

ولی اتّفاق دیگری برای من در کلاس «استیک» افتاد. مشغول پرش ارتفاع بودیم و آنهایی که نمی‌توانستند از چوب بگذرند حذف می‌شدند ـ مسابقه‌ای بود برای اینکه ببیند پس از مرتفع‌تر شدن چوب چه کسی باقی می‌ماند. نوبت من که شد من شروع به دویدن کردم و همهٔ همشاگردی‌های من شروع به خندیدن کردند. خنده برای این بود که منتظر بودند من طبق معمول چوبی را که مقابلم بود بزنم و بیاندازم. ولی من از فرازش پریدم. همه متعّجب شدند.

هر دور چوب در سطح بالاتری قرار می‌گرفت. شمار مسابقه دهندگان پایین آمد و شمار کسانی که کنار ایستاده بودند افزایش یافت. ولی من میان کسانی که پس از چند بار پرش به چوب حمله می‌بردند باقی ماندم. تماشاگران بطرز عُجیبی ساکت شدند. و غیر ممکن اتفاق افتاد: فقط من در رویارویی با چوب مانده بودم. «استیک» و همشاگردی‌هایم با ناباوری خیره شده بودند.

چطور ممکن بود این اتفاق افتاده باشد؟ چه قیافه‌ای داشتم هنگامی که بسوی چوب می‌دویدم؟ در ابتدا، هر بار که از چوب رد می‌شدم صدای خنده‌ای را می‌شنیدم، پس حتماً قیافهٔ عجیب و غریبی به خود می‌گرفتم. حالا که راجع به این واقعه فکر می‌کنم، هنوز هم نمی‌توانم آن را بفهمم. آیا یک رؤیا بود؟ آیا امیال و آرزوهای پسری که مرتباً در کلاس ورزش مسخره می‌شد بالاخره در یک رؤیا برای خودش پیروزی را ابداع کرد؟

نه، یک رؤیا نبود. من واقعاً به دفعات از فراز آن چوب پریدم. و بالاخره فقط من ماندم و چندین بار دیگر نیز این کار را تکرار کردم. شاید فرشته‌ای برای پسری که در ورزش صفر گرفته بود احساس ترحّم می‌کرد و برای دقیقه‌ای بالهایش را به او قرض داده بود.

یک دیوار آجر قرمز طولانی

در هنگام نوشتن خاطراتم در مورد مدرسهٔ راهنمایی نمی‌توانم در بارهٔ دیوار آجری‌ای که اسلحه خانه را احاطه می‌کرد مطلبی ننویسم. هر روز از کنار این دیوار رد می‌شدم. گر چه در ابتدا راه نمی‌رفتم. سوار تراموایی در ایستگاه «اوماگاری» در نزدیک خانه‌ام در «کویشی کاوا گوگنچو» می‌شدم. در ایستگاه «ایدی باشی» بر تراموای «هونگو موتوماچی» سوار می‌شدم و سپس از آنجا پیاده می‌رفتم. ولی فقط چند بار اینکار را انجام دادم. در آن تراموای چیز عجیبی برایم رخ داد و بعد دیگر دوست نداشتم سوار آن شوم. با اینکه تقصیر خودم بود، واقعه ترسناکی بود.

تراموای صبح همیشه پر بود. گروه مردم همیشه درکنار در ورودی جایی که صندلی راننده بود جمع می‌شدند و از کنار تراموای به شیوه خطرناکی آویزان می‌شدند. یکروز من هم در راه «اوماگاری» به «ایدی باشی» از تراموای آویزان شده بودم که ناگهان تصمیم گرفتم همه چیز در زندگی احمقانه، خسته کننده و بی‌هدف است. و دستگیره میله‌ای را ول کردم.

میان دو دانشجوی دانشگاه که آنها هم بیرون تراموای آویزان شده بودند گیر کردم. اگر اینطور نبود، بسوی زمین شیرجه می‌رفتم. با اینحال، فقط یک پایم

روی چوبهٔ کناری بود بنابراین شروع کردم به عقب خم شدن.

یکی از دانشجویان فریادی کشید و یک دستش را آزاد کرد و بند کیف مرا که از شانه‌ام آویزان بود گرفت. بقیه راه را تا «ایدی باشی» از دست این دانشجو مثل ماهی از نخ آویزان بودم. من که خیلی بی‌حرکت بودم، تمام مدّت به چشمهای این مرد جوان رنگ پریده و وحشت‌زده خیره شدم.

هنگامی که به «ایدی باشی» رسیدیم و از تراموای پیدا شدیم، نفس‌های دو دانشجو سرجایش آمد. پرسیدند: «چه اتّفاقی برایت افتاد؟» چون خودم هم نمی‌دانستم چه اتّفاقی برایم افتاده بسرعت سرم را خم کردم و بسوی ایستگاه بعدی تراموای براه افتادم. آنها اصرار کردند: «حالت خوبه؟» و بنظر می‌آمد که می‌خواهند مرا دنبال کنند. دویدم و به تراموای «اوچانومینرو» رسیدم و تا شروع بحرکت کرد به داخل پریدم. چرخیدم و نگاه کردم و دو دانشجو را دیدم که با تعجب به من خیره شده بودند. عجیب نیست: خود من هم از دست خودم به شگفت آمده بودم.

پس از آن دیگر سوار تراموای نمی‌شدم. و از زمان دبستان که سفر طولانی‌ای به مدرسهٔ شمشیربازی «اوچیه» انجام می‌دادم، به راه رفتن عادت کرده بودم. بعلاوه، اگر پول بلیط تراموای را صرفه جویی می‌کردم، اشتیاق تازه‌ای را که در این دوران در من شکل گرفته بود می‌توانستم ارضاء کنم: می‌توانستم کتاب بخرم.

صبح خانه را ترک می‌کردم و کنار رودخانه «ادوگاوا» تا پای پل «ایدی باشی» می‌رفتم. از آنجا خیابان مسیر تراموای را می‌گرفتم و می‌رفتم و بعد به راست می‌پیچیدم. کمی جلوتر در سمت چپ به دیوار طولانی آجر قرمز اسلحه خانه می‌رسیدم. بنظر می‌آمد که دیوار تا بی‌انتها ادامه دارد. جایی قطع می‌شد که «کوراکوئن» باغ توکیوی کنت «میتو» وجود داشت. آن را در طرف راست دنبال می‌کردم و پس از مدّتی به چهار راه «سیدوباشی» می‌رسیدم. در انتهای گوشهٔ چپ دروازهٔ بزرگی که از چوب درخت سرو ساخته شده بود و مانند دروازهٔ منزل یک اشرافزاده بود، قرار داشت. از آن گوشه شیب ملایمی بسوی «اوچانومیزو» می‌رفت و این راهی بود که هر روز دنبال می‌کردم. و در رفت و آمد در راه مدرسه، تمام مدّت را کتاب می‌خواندم.

در این راه بود که آثار رمان نویسان ژاپنی چون «ایچی یوهیگوچی» (۱۸۹۶-۱۸۷۲)، «دوپوکونیکیدا» (۱۹۰۸-۱۸۷۱)، «سوسه کی ناتسومه» (۱۹۱۶-۱۸۶۷) و «ایوان تورگنیف» روس را خواندم. کتابهایی راکه از برادرم و از خواهرانم قرض می‌گرفتم و کتابهایی راکه خودم می‌خریدم می‌خواندم. هر چه را که می‌توانستم به آن دسترسی داشته باشم، چه می‌فهمیدم یا نمی‌فهمیدم، می‌خواندم.

در آن مرحله از زندگی‌ام چیز زیادی در بارهٔ مردم نمی‌دانستم ولی توصیف‌هایی در مورد طبیعت را می‌فهمیدم. یک قسمت از یکی از آثار «تورگنیف» را، از ابتدای داستان «ملاقات» که منظره‌ای را توصیف می‌کند، چندین و چند بار می‌خواندم: «فصل‌ها صرفاً بوسیلهٔ صدای برگهای درختان در جنگل مشخص می‌شدند.»

چون خواندن توصیف مناظر طبیعی را می‌فهمیدم و دوست داشتم، توسط آنها مورد تأثیر قرار گرفتم. بعداً انشائی نوشتم که معلم صرف و نحو من «اوهارایوچی» به عنوان بهترین انشاء از زمان پیدایش مدرسهٔ راهنمایی «کیکا» از آن ستایش نمود. ولی هنگامی که حالا آن را می‌خوانم آن را بقدری تصنعی و پرتکلّف می‌یابم که سرخ می‌شوم.

هنگامی که به گذشته فکر می‌کنم، به این فکرم که چرا راجع به آن دیوار قرمز طولانی که در کنارش در حالی راه می‌رفتم که گویی روی یک رودخانه شناور بودم، نمی‌نوشتم، دیواری که صبح‌ها طرف چپ من بود و عصرها طرف راست. این دیوار در زمستان از باد مرا حفظ می‌کرد ولی در تابستان در گرمایی که از خورشید شعله‌ور می‌گرفت و پس می‌داد رنج می‌بردم. خیلی بد است. وقتی امروز سعی می‌کنم در باره آن دیوار بنویسم، نمی‌توانم. و هنگامی که زلزلهٔ بزرگ «کانتو» اتّفاق افتاد، آن دیوار سقوط کرد. حتیٰ یک آجرش هم باقی نمانده.

اوّل سپتامبر ۱۹۲۳

برای من روز سیاهی بود، چون روز بعد از پایان تعطیلات تابستانی بود. برای بیشتر شاگردها روز پرشوقی بود چون مدرسه شروع می‌شد. نه برای من. روز مراسم شروع ترم دوّم نیز بود، واقعه‌ای که من همیشه از آن متنفر بودم.

وقتی مراسم تمام شد، من بسوی «ماروزن»، بزرگترین کتابفروشی خارجی ژاپن در محلهٔ «کیوباشی» پایین شهر، براه افتادم. بزرگترین خواهرم از من خواسته بود که کتابی به زبان عربی برایش بگیرم. ولی وقتی رسیدم، مغازه هنوز باز نکرده بود. متنفرتر از همیشه، بسوی خانه براه افتادم در حالیکه می‌خواستم بعدازظهر دوباره برگردم.

دو ساعت بعد ساختمان «ماروزن» خراب می‌شد و عکس‌های وحشتناک خرابه‌اش به عنوان نمونهٔ خرابی‌ای که زمین لرزهٔ بزرگ «کانتو» به بار آورده بود، به اطراف دنیا فرستاده می‌شد. به این فکرم که اگر آن روز صبح کتابفروشی باز بود چه بسر من می‌آمد. احتمالاً دو ساعت صرف جستجو برای کتاب خواهرم نمی‌کردم، بنابراین احتمالش کم است که توسط سقوط ساختمان «ماروزن» له می‌شدم. ولی چطور می‌توانستم از آتش سوزی وحشتناکی که مرکز توکیو را در

برگرفت و نابود کرد فرار کنم؟

صبح روز زلزلهٔ بزرگ بدون ابر شروع شد. گرمای زیاد تابستان هنوز در هوا بود و همه را ناراحت می‌کرد ولی روشنی آن آسمان آبی بدون ابهام از پاییز خبر می‌داد. بعد حوالی ساعت یازده، بدون اعلام قبلی، باد شدیدی بلند شد. علامت کوچک بادنمای مرا که به شکل یک پرنده بود و با دست ساخته شده بود از پشت بام کند. نمی‌دانم ارتباط این باد با زمین لرزه چه می‌توانست باشد، ولی یادم است که برای نصب کردن علامت بادنما به پشت بام رفته بودم و به آسمان نگاه کردم و فکر کردم: «چه عجیب!»

درست قبل از زمین لرزهٔ تاریخی، از «کیوباشی» برگشته بودم و در مقابل خانه‌ام با یکی از دوستان هم محله‌ای‌ام ایستاده بودم. روبرو یک بنگاه رهنی بود. در سایه این مغازه نشسته بودیم و به گاو کره‌ای قرمز رنگی که به دروازهٔ خانهٔ ما بسته شده بود سنگریزه می‌انداختیم. این گاو همسایه‌مان بود که او از آن برای کشیدن گاری‌ای که در آن غذا برای خوکدانی‌اش در حوالی «هیگاشی ناکانو» ـ یک محلهٔ روستایی کنار توکیو ـ حمل می‌کرد، استفاده می‌کرد. شب قبل به دلیلی آن را در کوچهٔ باریک بین خانه‌هایمان بسته بود و گاو تمام شب را سر و صدا کرده بود. در نتیجه، نتوانسته بودم خوب بخوابم و داشتم بسوی آن حیوان سنگ پرتاب کرده، با تمام نیرو نفرینش می‌کردم.

در آن لحظه صدای آهسته‌ای از زیرزمین شنیدم. کفش‌های بلند چوبی‌ام را پوشیده بودم و برای زدن گاو بدنم را تکان می‌دادم بنابراین حرکت زمین را متوجه نشدم. چیزی که متوجّه‌اش شدم این بود که دوستم که کنارم چمباتمه زده بود ناگهان کاملاً راست ایستاد. هنگامی که به او نگاه کردم دیدم دیوار انباری که پشت او بود در حال فرو ریختن بود ـ البته به طرف ما. من هم با سرعت بلند شدم.

چون کفش‌های بلند چوبی پوشیده بودم روی زمین لرزان نمی‌توانستم تعادلم را نگاه دارم بنابراین آنهارا درآورده هر کدام را به یک دست گرفتم. مثل کسی که روی کشتی در دریایی با موج‌های بلند است تلوتلو خوران دویدم به سوی جایی که دوستم ایستاده بود و تیرچوبی تلفنی را برای حفظ زندگی

عزیزش بغل کرده بود. تیر هم بطرز عجیبی به اطراف تکان می‌خورد. در واقع، سیم‌هایش به هزاران قطعه کوچک تقسیم می‌شد.

بعد در مقابل چشمان ما دو انباری که متعلق به بنگاه رهنی بودند شروع به پوست انداختن کردند. لرزیدند و سفال سقف‌شان فرو ریخت و بعد هم نوبت دیوارهای ضخیم‌شان شد. در یک چشم به هم زدن به صورت اسکلت‌هایی از چهارچوب چوبی در آمدند. فقط انبارها نبودند که اینکار را می‌کردند. سفال‌های سقف همهٔ خانه‌ها، گویی در درون یک غربال، ناگهان رقصیدند و لرزیدند و ریختند. در غبار ضخیم چوب‌های سقف نمایان شدند.

آیا جالب نیست که خانه‌های ژاپنی چطور ساخته شده‌اند؟ در چنین شرایطی، سقف سبک می‌شود و خانه خراب نمی‌شود. یادم می‌آید که این فکرها را می‌کردم در حالیکه به تیر تلفن که به شدت تکان می‌خورد چسبیده بودم. ولی این به این معنی نیست که آرام و مسلط به خود بودم. انسان‌ها موجودات عجیبی هستند ـ اگر بشدت متعجب شوند، غالباً قسمتی از مغزشان کاملاً در کنار می‌ماند و بطرزی عجیب تسلط خود را حفظ کرده، در باره چیزی کاملاً نامربوط فکر می‌کند. ولی مغز بیچارهٔ من، که در این لحظه به فکر آرشیتکتور خانگی ژاپن و قابلیت‌اش برای مقاومت در مقابل زمین لرزه‌ها بود، در لحظه بعد با تفکر و نگرانی در مورد خانواده‌ام حالتی تبدار پیدا کرد. با سرعت زیاد بسوی خانه دویدم.

دروازه ورودی نصف سقفش را از دست داده بود ولی خودش محکم، بدون اینکه حتیٰ کج شود، پا برجا ایستاده بود. ولی راه سنگی از دروازه تا در ورودی خانهٔ من توسط کوهی از سفال‌های بام که از ساختمان‌های دو طرف ریخته بود، مسدود شده بود. به سختی می‌توانستم در ورودی را ببینم. فکر کردم حتماً همهٔ خانواده‌ام مرده‌اند.

آنچه عجیب است اینست که احساسی که در آن لحظه به من دست داد غم نبود بلکه یک تسلیم کامل بود. فکری که بعد به ذهنم رسید این بود که در تمام دنیا کاملاً تنها هستم. به دور و بر نگاه کردم و فکر می‌کردم چکار کنم که دیدم دوستی که در حال چسبیدن به تیر تلفن رها کرده بودم از خانه‌اش با تمام اعضای

فامیلش به سرعت خارج شد. آنها به صورت یک گروه در میان خیابان ایستادند. من که فکر می‌کردم در این شرایط کار دیگری از دستم برنمی‌آید، تصمیم گرفتم با دوستم بمانم و شروع کردم به سوی آنها بروم.

هنگامی که نزدیک می‌شدم پدر دوستم شروع کرد چیزی به من بگوید و ناگهان متوقّف شد. از کنار من گذشت و به مقابل خانهٔ من خیره شد. من نگاه او را دنبال کردم و برگشتم و به عقب نگاه کردم. تمام افراد خانوادهٔ من داشتند از دروازه اصلی خارج می‌شدند. مانند تسخیرشدگان شروع به دویدن کردم. آنهایی که فکر می‌کردم مرده‌اند نه تنها در امان بودند بلکه ظاهراً در مورد من نگران بودند. هنگامیکه بسوی آنها دویدم، آنها در حالیکه رفع نگرانی در چهره‌شان مشهود بود از من استقبال کردند.

ظاهراً باید در حالیکه بسوی آنها می‌دویدم گریه‌ام می‌گرفت. ولی گریه نکردم. در واقع، نمی‌توانستم گریه کنم. گریه کردن برای من غیرممکن بود چون برادرم با شدّت به سرزنش من پرداخت: «اکیرا! معنی این منظره چیه؟ پای برهنه ـ چه شلختگی‌ای!» به آنها که نگریستم متوجّه شدم که پدر و مادر و خواهر برادرم همه کفش‌های چوبی‌شان را به پا داشتند. با عجله کفش‌های چوبی بلندم را به پا کردم و عمیقاً احساس شرمندگی نمودم. میان تمام افراد خانواده تنها من بودم که شیوه‌ای غیرمرتّب را پیش گرفته بود. به نظر من، پدر و مادر و خواهرم اصلاً ناراحت نشده بودند. برادرم نه تنها در مقابل زمین لرزهٔ بزرگ «کانتو» آرام بود بلکه بنظر می‌آمد که خوش می‌گذراند.

□□□□□

ظلمت و انسانیّت

زلزلهٔ بزرگ «کانتو» برای من تجربهٔ وحشتناک و در عین حال مهمّی بود. از طریق آن نه تنها از نیروهای خارق‌العاده طبیعت، بلکه از چیزهای عجیبی که در قلوب انسانی است با خبر شدم. برای شروع، زمین لرزه با عوض کردن ناگهانی محیط من مرا بشدّت تحت تأثیر قرار داد.

خیابانی که در آنسوی رودخانه «ادوگاوا» بود و از آن تراموای می‌گذشت به سختی لطمه خورده بود و با ترک‌هایی جابجا شده بود. خود رودخانه تهش بالا آمده بود و جزایر جدیدی از گل را عیان می‌ساخت. در این حوالی، خانهٔ خراب شده‌ای را ندیدم ولی اینجا و آنجا خانهٔ کج شده‌ای به چشم می‌خورد. تمام محلهٔ رودخانهٔ «ادوگاوا» در یک غبار رقصندهٔ چرخان احاطه شده بود که رنگ خاکستری‌اش به آفتاب رنگ پریدگی‌ای مانند هنگام کسوف می‌بخشید. در این صحنه افرادی که در سمت چپ و راست من ایستاده بودند در تحلیل نهایی مانند فراریان از جهنم بودند، و تمام منظره جنبهٔ عجیب و ترسناکی داشت. من یکی از درخت‌های گیلاس جوان را که در کنارهٔ رودخانه کاشته شده بود گرفتم، و در حالیکه به این صحنه نگاه می‌کردم هنوز می‌لرزیدم و فکر می‌کردم: «این باید پایان دنیا باشد.»

از آن لحظه به بعد، در بارهٔ آن روز چیز زیادی به یاد نمی‌آورم. ولی به خاطرم هست که زمین بدون وقفه می‌لرزید. و به یاد دارم که بالاخره یک ابر برآمدهٔ قارچ مانند در آسمان شرقی پدیدار شد و کم کم پخش و بلند شد تا تمام آسمان را با دود آتش سوزی‌ای که توکیوی مرکزی فراگرفته بود، پر کند.

البته آن شب منطقهٔ «یاما ـ نو ـ ته» جایی که ما بودیم و آتش سوزی به آن سرایت نکرده بود، مانند بقیهٔ توکیو بدون برق بود. هیچ چراغی روشن نشده بود ولی نوری که از آتش سوزی افسار گسیختهٔ منطقه که ارتفاع پایین شهر پخش می‌شد روشنایی غیرمنتظره‌ای روی تپه‌ها می‌انداخت. آن شب همه خانه‌ها شمع روشن کردند، بنابراین هیچ کس توسط تاریکی تهدید نمی‌شد. چیزی که همه را به وحشت می‌انداخت صدای اسلحه خانه بود.

همانطور که قبلاً گفتم، محوطهٔ اسلحه خانه توسط دیوار آجر قرمز طولانی‌ای احاطه شده بود که در درون آن کارخانه‌هایی با ساختمان‌های بزرگ آجر قرمز ردیف شده بود. این کارخانه نقشی به عنوان یک مانع غیرمنتظره در مقابل آتشی که از پایین شهر می‌آمد ایفا کرد و تمام منطقهٔ «یاما ـ نو ـ ته» را نجات داد. ولی خود اسلحه خانه چون محل انبار مواد انفجاری بود ظاهراً توسط گرمای شعله‌هایی که از «کاندا» به «سیدوباشی» رسیده بود به مرحلهٔ انفجار رسیده بود. هر چند وقت یکبار یک ستون آتش که شاید توسط خمپاره‌ای ایجاد شده بود با صدای وحشتناکی از اسلحه خانه بیرون می‌زد. این صدا بود که افراد را عصبی می‌کرد.

در محلهٔ من مردی بود که می‌گفت این صدا از فوران آتش فشان‌های شبه جزیرهٔ «ایزو» در صدها کیلومتری جنوب توکیو است، گویی واقعاً این حرف را باور می‌کرد. می‌گفت آنها فورانی زنجیره‌ای را باعث شده بودند که بسوی شمال بطرف ما می‌آمد. و ادامه می‌داد: «اگر اوضاع خیلی بد شد، من چیزهایی را که احتیاج دارم بسته‌بندی می‌کنم و با این از اینجا خارج می‌شوم.» و او مغرورانه واگن شیری را که جایی رها شده و او پیدا کرده بود به ما نشان می‌داد.

این داستان کوچک جذابیّت خودش را دارد و واقعاً به کسی لطمه‌ای نمی‌زند. آنچه وحشتناک است نیروی ترس برای خارج کردن آدم‌ها از روال رفتار

انسانی می‌باشد. زمانی که آتش سوزی‌های پایین شهر کم شد، همه تمام شمع‌های خانگی را استفاده کرده و دنیا در ظلمت حقیقی شب فرو رفت. مردمی که احساس می‌کردند توسط این تاریکی تهدید می‌شوند قربانی وحشتناک‌ترین عوامفریبان شدند و در خطرناک‌ترین و غیرقانونی‌ترین اعمال غرق شدند. غیرممکن است که حتیٰ مقدار وحشتی راکه تاریکی کامل در افرادی که هرگز آنرا تجربه نکرده بودند ایجاد می‌کرد، تصور نمود. این وحشتی است که تمام منطق را از بین می‌برد. وقتی یکنفر نتواند هیچ چیز را در سمت چپ یا راست ببیند، کاملاً روحیه‌اش را میبازد و سر درگم می‌شود. و همانطور که می‌گویند: «ترس تاریکی را با هیولا پر می‌کند.»

قتل عام کره‌ای‌های مقیم توکیو که پس از زمین لرزه بزرگ «کانتو» صورت گرفت توسط عوامفریبانی ایجاد شد که با زیرکی از ترس مردم از تاریکی استفاده کردند. با چشمان خودم گروهی از آدم‌های بالغ را دیدم که با چهره‌های مسخ شده، سردرگم مانند یک بهمن، می‌دویدند و فریاد می‌زدند: «از این طرف!» «نه از آن طرف!» مرد ریشویی را دنبال می‌کردند چون فکر می‌کردند کسی با اینهمه مو روی صورتش نمی‌تواند ژاپنی باشد.

خود ما برای یافتن افراد فامیل که در اطراف محلهٔ «اونو» در آتش سوزی‌ها گرفتار شده بودند، رفتیم. پدرم فقط بخاطر اینکه ریش داشت توسط گروهی که چماق بدست داشتند احاطه شد. قلب من ضربان شدیدی پیدا کرد و به برادرم که با او بود نگاه کردم. برادرم لبخند طعنه آمیزی به لب داشت. در آن لحظه پدرم با خشم فریاد زد: «احمق‌ها!» آنها سربزیر متفرّق شدند.

در محلهٔ ما هر خانوار باید یک نگهبان شبانه می‌گذاشت. امّا برادرم به این فکر خندید و سر نوبتش نرفت. من که چارهٔ دیگری نمی‌دیدم شمشیر چوبی‌ام را برداشتم و مرا بسوی لولهٔ فضل آبی که یک گربه از آن به سختی می‌گذشت هدایت کردند. مرا آنجا گماشتند و گفتند: «شاید کره‌ای‌ها از اینجا یواشکی بیایند.»

ولی واقعهٔ حتی مسخره‌تری اتفاق افتاد. به ما گفتند از آب یکی از چاه‌های محله‌مان نخوریم. دلیلش این بود که روی دیواری که چاه را احاطه کرده بود با گچ

سفید واژه‌های عجیبی نوشته شده بود. این ظاهراً یک رمز کره‌ای بود مبنی بر اینکه به چاه سم ریخته شده. من خیلی تعجب کردم. حقیقت این بود که این نوشتار عجیب و شکل خط خطی‌ای بود که خود من کشیده بودم. با دیدن آدم‌های بالغی که اینطور رفتار می‌کردند، سرم را ناگزیر تکان می‌دادم و فکر می‌کردم انسان واقعاً از چه جنسی است.

□□□□□

یک گردش وحشتناک

هنگامی که فاجعه تمام شد، برادرم با لحنی که بی‌قراری‌اش را آشکار می‌ساخت به من گفت: «اکیرا، بیا بریم خرابه‌ها را ببینیم.» من با برادرم با شوق کسی که به گردش دبستانی می‌رود براه افتادم. زمانی که متوجه شدم این گردش چقدر وحشتناک خواهد بود و سعی کردم از آن امتناع کنم، دیگر خیلی دیر شده بود. برادرم به امتناع من توجهی نمی‌کرد و مرا با خود می‌کشید. برای یک روز تمام او مرا در منطقهٔ وسیعی که آتش نابود کرده بود می‌گرداند و در حالیکه من از ترس می‌لرزیدم، به من تعداد بیشماری جسد نشان داد.

در ابتدا گاهی یک جسد سوخته می‌دیدیم ولی همینکه به محلهٔ پایین شهر نزدیک شدیم، تعداد اجساد افزایش یافت. ولی برادرم دست مرا گرفته و با عزم راسخ به راه رفتن ادامه می‌داد. منظرهٔ سوخته تا جایی که چشم کار می‌کرد گسترده بود و رنگ قرمز متمایل به قهوه‌ای داشت. در حریق هر چه که از چوب ساخته شده بود خاکستر شده بود، خاکستری که حالا گاهی با باد بلند می‌شد. این منظره مانند یک صحرای سرخ بود.

میان این سرخی تهوع آور هر نوع جسد قابل تصوری وجود داشت. من جسدهای ذغال شده، جسدهای نیمه سوخته، جسدهایی در زباله، جسدهایی

شناور در رودخانه، جسدهایی که روی پل انباشته شده بودند، جسدهایی که یک خیابان کامل را در سر یک چهار راه بسته بودند و هر نوع شیوه مرگ ممکن انسان را که توسط اجساد به نمایش گذاشته شده بود، دیدم. وقتی بی‌اختیار نگاهم را برگرداندم برادرم سرزنشم کرد: «اکیرا، با دقّت نگاه کن.»

انگیزه‌های برادرم را نفهمیدم و فقط از این اجبار نگریستن به این صحنه‌های وحشتناک بدم آمد. بدترین لحظه هنگامی بود که کنارهٔ رودخانهٔ «سومی داگاوا» که با رنگ قرمز سرخ شده بود ایستادیم و به گروه جسدهایی که در ساحلش قرار داشت نگاه کردیم. در حالیکه زانوان من بی‌حسّ می‌شد، داشتم از حال می‌رفتم که برادرم یقه‌ام را گرفت و دو باره راست ایستاند. تکرار کرد: «دقیق نگاه کن، اکیرا.»

تسلیم دندان غروچه کردن و نگریستن شدم. حتی اگر سعی می‌کردم چشمانم را ببندم، آن صحنه برای همیشه پشت پلک‌هایم ثبت شده بود. از این راه خودم را متقاعد کرده بودم که غیرقابل احتراز است و کمی احساس آرامش کردم. ولی هیچ راهی برای من وجود ندارد که بطور کامل وحشتی را که به چشم دیدم بازگو کنم. بیاد دارم که فکر کردم دریاچه خونی که می‌گویند در جهنم بودایی وجود دارد امکان ندارد به این بدی باشد.

نوشتم که رودخانهٔ «سومی داگاوا» رنگ قرمز داشت ولی قرمز به سبک خون نبود. همان سرخ قهوه‌ای مانند کمرنگی بود که در بقیهٔ منظره به چشم می‌خورد، رنگ سرخی که با رنگ سفید، مانند چشم یک ماهی گندزده، آمیخته بود. جسدهایی که در رودخانه شناور بودند تا حدّ ترکیدن باد کرده بودند و مقعد تمامشان مانند دهان بزرگماهی باز بود. حتیٰ بچه‌های کوچکی که به پشت مادرشان بسته شده بودند، این حال را داشتند. و همهٔ آنها به آرامی و دست جمعی روی امواج رودخانه حرکت می‌کردند.

هیچ تنابنده‌ای تا جایی که چشم کار می‌کرد دیده نمی‌شد. تنها چیزهای زنده در این منظره من و برادرم بودیم. بنظر من در این گستردگی عظیم ما به کوچکی دو لوبیا بودیم. یا شاید ما هم مرده و در کنار دروازه‌های جهنم ایستاده بودیم.

پس از این برادرم مرا بسوی محل وسیع بازار محلهٔ پارچه فروش‌ها برد. این

مکانی بود که در آن بیشترین تعداد افراد در زلزلهٔ بزرگ «کانتو» زندگی‌شان را از دست دادند. در همهٔ اطراف منظره اجسادی افتاده بود. در برخی جاها پشته جسدها کوه‌های کوچکی ساخته بود. روی یکی از این کوه‌ها جسد سیاه شده‌ای در حالت بدنی تفکر فلسفهٔ «ذن» نشسته بود. این جسد دقیقاً مانند یک مجسمه بودایی بود. من و برادرم مدّت زمانی طولانی به آن خیره شدیم و بی‌حرکت ایستاده بودیم. بعد برادرم که گویی با خودش حرف می‌زد به آهستگی گفت: «عالی است، نه؟» من هم همان احساس را داشتم.

تا آن زمان آنقدر جسد دیده بودم که دیگر نمی‌توانستم بین آنها و قطعات سوخته شده سفال‌های بام‌ها و سنگ‌های روی زمین تشخیص بدهم. بی‌تفاوتی عجیبی بود. برادرم به من نگاهی کرد و گفت: «بنظرم بهتره بخانه برگردیم.» دوباره از «سومی داگاوا» گذشتیم و بسوی محلهٔ «اونوهیروکوجی» براه افتادیم.

به خیابان «هیروکوجی» که نزدیک شدیم، به محل بزرگ سوخته‌ای رسیدیم که عدهٔ زیادی در آن جمع شده بودند. با دقّت خرابه‌ها را میکاویدند و دنبال چیزی می‌گشتند. برادرم لبخند تلخی زد و گفت: «باقیماندهٔ خزانه‌داری است. اکیرا، می‌خواهی دنبال یک حلقهٔ طلایی به عنوان یادگاری بگردیم؟»

ولی در آن لحظه چشم‌های من به درخت‌های بالای تپه‌های «اونو» خیره شده و نمی‌توانستم تکان بخورم. از آخرین باری که یک درخت سبز دیدم چند سال می‌گذشت؟ احساسم این بود، گویی بعد از مدّتها بالاخره به مکانی که هوا داشت رسیده باشم. نفس عمیقی کشیدم. کوچکترین اثری از درخت و گیاه در تمام خرابه‌های آتش سوزی نبود. تا آن لحظه اصلاً به ذهنم خطور نکرده بود که گل و گیاه چقدر ارزش دارد.

شبی که از گردش وحشتناک بازگشتیم، کاملاً آماده بودم که بیخوابی را تحمل کرده یا خوابهای وحشتناک در صورت خوابیدن ببینم. و سرم را به بالش نگذاشته بودم که صبح فرا رسید. مانند یک تکه چوب خوابیده بودم و هیچ چیز وحشتناکی از خوابهایم به یادم نمی‌آمد. این مسأله آنقدر به نظرم عجیب آمد که چگونگی‌اش را از برادرم پرسیدم. او گفت: «اگر چشم‌هایت را بر یک منظرهٔ وحشتناک ببندی، نتیجه این خواهد شد که خواهی ترسید. اگر به همه چیز

مستقیماً نگاه کنی، از هیچ چیز نخواهی ترسید.» حالا که به آن گردش فکر می‌کنم، متوجّه می‌شوم که حتماً برای برادرم هم وحشتناک بوده است. سفری بود برای غالب آمدن بر ترس.

احترام بگذار و ستایش کن

مدرسهٔ راهنمایی «کیکا» در «اوچانومیزو» در آتش نابود شد. هنگامی که خرابهٔ مدرسه‌ام را دیدم اوّلین فکرم این بود: «آه، تعطیلات تابستانی ادامه پیدا خواهند کرد.» و خیلی خوشحال شدم. هنگامی که این را می‌نویسم متوّجه‌ام که ممکنست بی‌عاطفه تلقی شوم ولی وقتی احساسات یک دانش آموز نه خیلی عالی مدرسهٔ راهنمایی را صادقانه تصویر کنید، نتیجه همین خواهد بود، بنابراین راه فراری نیست.

همیشه تا آخرین درجه صادق بوده‌ام. اگر کار بدی در مدرسه می‌کردم و معلم می‌پرسید مسئولش کیست، من همیشه دستم را صادقانه بلند می‌کردم. بعد معلم دفتر نمراتش را درمی‌آورد و یک صفر برای انضباط به من می‌داد.

وقتی معلم تازه‌ای آمد من رفتار صادقانه‌ام ادامه دادم. هنگامی که پرسید چه کسی این کار را کرده است من دستم را بلند کردم. ولی بعد این معلم تازه گفت اشکالی ندارد چون سعی نکردم از زیر بار مسئولیت فرار کنم. دفتر نمراتش را درآورد و یک بیست برای انضباط به من داد.

نمی‌دانم کدامیک از این معلم‌ها حق داشتند ولی باید تصدیق کنم که از معلمی که به من بیست داد بیشتر خوشم می‌آمد. او همان معلمی بود که یک

انشاء مرا به عنوان «بهترین انشاء از زمان تأسیس مدرسهٔ راهنمایی کیکا» ستوده بود، یعنی آقای «اوهارا یوچی».

در آن روزها درصد بالایی از فارغ‌التحصیلان مدرسهٔ راهنمایی «کیکا» وارد دانشگاه سلطنتی توکیو (حالا دانشگاه توکیو) می‌شدند و این مسأله‌ای غرور آفرین برای مدرسه بود. آقای «اوهارا» همیشه می‌گفت «حتیٰ یک شبح می‌تواند وارد یک دانشگاه خصوصی بشود». این روزها به آن آسانی نیست ولی یک شبح با پول می‌تواند وارد شود.

من از معلم صرف و نحو، آقای «اوهارا» خیلی خوشم می‌آمد ولی معلم تاریخ آقای «ایواماتسو گورو» را نیز دوست داشتم. بنابه پیشینه ثبت شدهٔ کلاسم، من هم از شاگردان مورد علاقهٔ این معلم بودم. معلم عالی‌ای بود. یک معلم خیلی خوب اصلاً مثل یک معلم نیست و این مرد هم دقیقاً همانطور بود. اگر کسی از پنجره بیرون را نگاه می‌کرد یا در طول کلاس با بغل دستی‌اش صحبت می‌کرد، آقای «ایواماتسو» تکه گچی بسوی او پرت می‌کرد. عصبانی که می‌شد یک قطعه پس از قطعهٔ دیگر پرتاب می‌کرد، بنابراین همیشه گچش تمام می‌شد. بعد می‌گفت بدون گچ نمی‌تواند درس بدهد بنابراین لبخندی می‌زد و صحبت‌های دوستانه غیررسمی‌ای را شروع می‌کرد. حرف‌های پراکنده‌اش همیشه از هر کتاب درسی‌ای آموزنده‌تر بود.

ولی کمال آسمانی شخصیت آقای «ایواماتسو» به آشکارترین شیوه زمان امتحانات پایان ترم خود را نشان داد. هر کلاسی که در آن امتحان گرفته می‌شد توسط معلم‌هایی که مسئول امتحان بودند بازرسی می‌شد، دقّت می‌شد تا معلم بازرس با موضوع امتحان مربوطه ارتباطی نداشته باشد. ولی اگر آقای «ایواماتسو» از در وارد می‌شد، هلهلهٔ شادی اطاق را فرا می‌گرفت. دلیلش این بود که آقای «ایواماتسو» قادر نبود کاری به رسمیّت بازرسی یک امتحان را انجام دهد.

اگر دانش آموزی مشکلی با یکی از سؤالات امتحانی داشت، آقای «ایواماتسو» بالای سرش می‌آمد و از بالای شانه‌اش به سؤال نگاهی می‌انداخت. بعد همیشه این وقایع اتّفاق می‌افتاد: آقای «ایواماتسو» می‌گفت: «چیه، نمی‌تونی

حلّش کنی؟ گوش کن، اینجوریه» و کاملاً در مسأله غرق می‌شد. بعد می‌گفت: «هنوز نمی‌فهمی. کله پوک!» با گفتن این بسوی تخته سیاه می‌رفت و تمام راه حل یا جواب را می‌نوشت و می‌گفت: «خُب، حالا می‌فهمی، نه؟» البته بعد از توضیح دقیق او حتی بدترین احمق‌ها هم جواب را می‌فهمید. ریاضیات من خیلی ضعیف بود ولی وقتی آقای «ایواماتسو» ممتحن شد، من بیست گرفتم.

در پایان یک ترم، امتحان تاریخ با ده سؤال داشتم. نمی‌توانستم هیچکدام را جواب دهم. ممتحن البته آقای «ایواماتسو» نبود، چون او معلم این درس بود، بنابراین می‌خواستم دیگر ولش کنم. ولی در ناامیدترین لحظات تصمیم گرفتم تلاشی در جواب دادن به یکی از آنها کنم: «برداشت‌تان را از سه گنجینهٔ مقدس دربار سلطنت بگویید.» سه صفحه چرت و پرت در این مورد پر کردم: چیزهای زیادی در بارهٔ «سه گنجینه» شنیده‌ام ولی هرگز با چشمان خودم آنها را ندیده‌ام بنابراین برای من غیرممکن است که برداشتم را از آنها ارائه بدهم. به عنوان نمونه آینهٔ مقدس «یاتا ـ نو ـ کاگامی» را که شهرت افسانه‌ای دارد در نظر بگیرید ـ چنان مقدّس است که هیچکس اجازهٔ دیدنش را نداشته بنابراین ممکن است در واقع، گرد نباشد بلکه مانند یک مربع یا یک مثلث باشد. من تنها می‌توانم در باره چیزهایی که از نزدیک با چشمان خودم دیده‌ام صحبت کنم، و فقط چیزهایی را باور دارم که برایشان مدارکی باشد.

روزی رسید که آقای «ایواماتسو» نمره دادن به ورقه‌های امتحانی را تمام کرده و آنها را به دانش آموزان پس می‌داد. با صدای بلندی اعلام داشت: «ورقه‌ای اینجاست که خیلی عجیب است. فقط یکی از ده سؤال را جواب می‌دهد ولی این جواب خیلی جالبی است. این بار اوّل است که با جوابی اینچنین بکر روبرو می‌شوم. کسی که این را نوشته، استعداد خوبی دارد. نمره‌اش بیست! کوروساوا!» ورقه را بسوی من دراز کرد. یکمرتبه همهٔ چشم‌ها بسوی من برگشت. رنگ سرخ تندی به چهره‌ام دوید و در صندلی‌ام کوچک شدم و برای لحظاتی طولانی نمی‌توانستم تکان بخورم.

در روزگار من بسیاری از این معلمین بودند که دارای روحیهٔ آزادیخواه و بسیاری از کیفیت‌های خوب فردی بودند. در مقایسه با آنها امروزه میان معلمان

تعداد بیش از اندازه‌ای حقوق بگیر صرف که واقعاً جان می‌کنند وجود دارد. یا شاید بیشتر از حقوق بگیرها، تیپ‌های دیوان سالار بیش از حدّی وجود دارد که معلم می‌شوند. آن نوع تعلیم و تربیتی که اینها ارائه می‌دهند اصلاً ارزشی ندارد. هیچ چیز جالبی در آن وجود ندارد. پس تعجبی نیست که دانش آموزان امروزی ترجیح می‌دهند وقتشان را با خواندن کتابهای مصور (کُمیک) بگذرانند.

در دبستان معلم عالی‌ای بنام آقای «تاچی کاوا» داشتم. در مدرسهٔ متوسطه آقای «اوهارا» و «ایواماتسو» را داشتم که آنها نیز معلم‌هایی عالی بودند. این معلم‌ها خصوصیات فردی مرا می‌فهمیدند و مرا برای رشد دادن آنها ترغیب می‌کردند. من واقعاً از نظر معلم‌هایم خوش شانس بوده‌ام.

بعدها، وقتی وارد دنیای سینما شدم، آنقدر خوش اقبال بودم که معلم عالی‌ای در «یاما ـ سان» یافتم («کاجیرو یاماموتو»ی کارگردان ۱۹۷۳ ـ ۱۹۰۲). من همچنین توسط کارگردان «مانساکوایتامی» (۱۹۴۶ ـ ۱۹۰۰) تشویق گرمی دریافت کردم و تعلیم عالی‌ای از تهیه کنندهٔ درخشان «نوبیوشی موریتا» گرفتم. غیر از این افراد، کارگردانان زیادی هستند که من به عنوان معلم ستایش می‌کنم: «یاسوجیرو شیمازو» (۱۹۴۵ ـ ۱۸۹۷)، «سادائو یاماناکا» (۱۹۳۸ ـ ۱۹۰۹)، «کنجی میزوگوشی»، «یاسوجیرو اوزو» و «میکیو ناروسه». هنگامی که در باره این افراد فکر می‌کنم، می‌خواهم صدایم را با خواندن آن آهنگ قدیمی بلند کنم: «سپاسگذاریم برای محبّت معلم، ما احترام گذاشته و ستایش کرده‌ایم...» ولی هیچکدام از آنها نمی‌توانند صدای مرا بشنوند.

دورهٔ یاغیگری من

از دوّمین سال مدرسهٔ متوسطه، پس از زمین لرزهٔ بزرگ «کانتو» دست به شوخی‌های زیادی می‌زدم و راه علاجی برایم نبود. چون ساختمان مدرسهٔ متوسطه «کیکا» سوخته بود، ما به ساختمانهای به عاریت گرفته شدهٔ یک مدرسه تکنولوژی نزدیک «اوشیگوم ـ کاگورازاکا» نقل مکان کردیم. در آن زمان این مدرسهٔ شبانه بود بنابراین در روز از ساختمان‌ها استفاده‌ای نمی‌شد. با اینهمه هر چهار کلاس دانش آموزان سال دوّم بجای کلاس‌های جداگانه در سالن سخنرانی فشرده شده بودند. برای کسانی که به آنها صندلی‌هایی در ته سالن داده شده بود، معلم در کرسی خطابه نه تنها کوتوله بنظر می‌آمد بلکه صدایش بسختی قابل شنیدن بود. چون من میان افراد ته کلاس بودم، دقّت بیشتری در شیطنت می‌کردم تا در درس خواندن.

یکسال بعد، حتیٰ پس از اینکه مدرسه‌مان در محلی نزدیک «شیرایاما» دوباره ساخته شد و تمایلات شیطنت بار من باید کمتر می‌شد، بدتر شدم. هنگامی که در مدرسهٔ تکنولوژی بودیم، شوخی‌هایی که می‌کردم نسبتاً ابتدایی و بی‌ضرر بود. ولی در مدرسهٔ تازه کارهایی کردم که واقعاً نگران کننده بود. حتیٰ یکبار تمام اجزاء فرمول دینامیت را که در کلاس شیمی یاد گرفته بود سر هم

کردم. در آزمایشگاه با دقّت یک بطری آبجو را با این مادهٔ مخلوط پر کردم و روی میز معلم گذاشتم. وقتی او شنید که آن چه بود رنگش خیلی سفید شد خیلی به آرامی شیشه را از روی میز برداشت، آن را بیرون برد و در حوض بزرگ باغ مدرسه آن را غرق کرد. تا آنجایی که می‌دانم، آن بطری هنوز با آرامش در ته حوض مدرسهٔ متوسطه «کیکا» خوابیده است.

یک دفعه فکر کردم که پسری در کلاسم که فرزند معلم ریاضیات بود ولی خودش درس ریاضی‌اش خیلی ضعیف بود احتمالاً سؤالات امتحان نهایی را قبلاً خواهد گرفت. بعضی از دوستانم را جمع کردم و ما پسر را به پشت ساختمان مدرسه بردیم. او در ابتدا اصرار می‌کرد که هیچ نمی‌داند و بالاخره همهٔ سؤالات را از او گرفتیم. آنها را به بقیهٔ افراد کلاس دادیم و در امتحان تمام کلاس بطور معجزه آمیزی بیست گرفت. امّا این نمرات طبیعتاً شک معلم را برانگیخت بنابراین نوبت او بود که پسرش را زیر سؤال بکشد. ظاهراً او هم اعترافی گرفت چون امتحان دیگری برای همهٔ کلاس در نظر گرفته شد. در دوّمین امتحان نتیجه این شد که پسر معلم در امتحان رد شد و من هم همینطور.

یکوقت شوخی‌ای که در باره‌اش هیچ نمی‌دانستم به من نسبت داده شد. با عصبانیتی حق بجانب در حالیکه کفش‌های بیس بال میخ دارم را پوشیده بودم بالای تمام میزهای سالن سخنرانی دویدم. ولی این رفتار چنان افراطی بود که به آن اعتراف نکردم، و بعداً از اینکه نمره‌ام در انضباط بهتر شده تعجب کردم.

در پایان سال سوّم مدرسه متوسطه، آموزش نظامی جزو درس‌های عادی ما شد. یک درجه‌دار واقعی ارتش برای مدرسهٔ ما تعیین شد و روابط او با من زیاد خوب نبود.

یکروز یکی از دوستان من که شیطنت را دوست داشت قوطی حلبی‌ای را که حمل می‌کرد به من نشان داد. گفت که این قوطی با گوگرد گلوله‌هایی که در تیراندازی به هدف بکار می‌گرفتیم پر شده است. مطمئن بود اگر کسی آن را با یک ضربه له می‌کرد صدای عالی‌ای از آن درمی‌آمد ولی نمی‌توانست کسی را که به اندازه کافی شجاع باشد که امتحان کند پیدا نماید. وقتی گفتم که خودش سعی کند او گفت که خودش هم شجاعتش را ندارد و بعد پیشنهاد کرد: «تو چطور،

کوروساوا؟»

من که به این ترتیب به مبارزه طلبیده شده بودم نمی‌توانستم رد کنم. گفتم «باشه» و قوطی را پای پله‌های ساختمان مدرسه گذاشتم. بعد سنگ بزرگی انتخاب کردم و آن را به طبقهٔ دوّم بردم و از آنجا پایین انداختم. صدا واقعاً کر کننده و بسیار بلندتر از آنچه بود که ما انتظارش را داشتیم.

حتیٰ قبل از اینکه انعکاس صدا در دیوارهای بتونی خاموش شود، درجه‌دار ارتش که از خشم سرخ شده بود سر من خراب شد. من یک سرباز نبودم بنابراین نمی‌توانست مرا بزند ولی مرا به دفتر مدیر کشید. آنجا یک سری سرزنش تند بر من باریدن گرفت. روز بعد پدرم هم احضار شد. فکر می‌کنم که سابقهٔ حرفه‌ای درخشان او در این مرحله تأثیری داشت. کاملاً آماده بودم که از مدرسه اخراج شوم ولی نشدم و تنبیه‌های انضباطی دیگری هم در کار نبود.

یادم نمی‌آید که پدرم حتیٰ مرا زیاد سرزنش کرده باشد. و با اینکه مدیر در هنگام سرزنش شدن من توسط درجه‌دار در دفتر حضور داشت، یادم نمی‌آید که خود مدیر از دست من عصبانی بوده باشد. حالا که در این مورد فکر می‌کنم، بنظرم می‌آید که شاید هم پدرم و هم مدیر با آموزش اجباری نظامی مخالف بودند.

البته بین معلم‌ها و نظامی‌ها استثناءهایی وجود دارند ولی اختلاف زیادی در دیدگاه بین دورهٔ «میجی» ـ که در آن نخبگان نظامی و تجاری خود را تحمیل کرده بودند ـ و دوره‌های بعدی «تاشیو» و «شوا» که آنقدر با تعصب آمیخته بود، وجود دارد. پدرم یک مرد نظامی دورهٔ «میجی» بود که از سوسیالیسم نفرت داشت. ولی او در عین حال با وحشت نسبت به قتل فردی آنارشیست («ساکااوسوگی» که شهرت جهانی داشت) و دیگران توسط یک افراط گرای ارتشی در ۱۹۲۳ عکس‌العمل نشان داد، و هنگامی که قاتل فقط یک محکومیت ۱۰ ساله گرفت پدرم فریاد زد: «دیوانه‌ها! به چه فکری هستند؟».

روابط من با درجه‌دار ارتش در «کیکا» خیلی شبیه روابطم با معلمی که در دبستان «کورودا» به جای آقای «تاچی کاوا» آمد بود. ظاهراً خیلی دوست داشت برای نشان دادن هر چه که می‌خواست درس بدهد از من استفاده کند. من هرگز

برای مدل بودن مناسب نبودم، و او خوشش می‌آمد از اینکه می‌دید همه چیز را خراب می‌کنم و خود را احمق جلوه می‌دهم.

راجع به این وضعیت بدّقت فکر کردم و نامه‌ای به سبک نثر چینی قدیمی در کتابی که برای ارتباط بین معلم‌ها و والدین بود نوشتم. چیزی شبیه این: «این بچه ناراحتی سینه دارد بنابراین او را از حمل چیزهای سنگین مثل تفنگ معاف کنید.» مهر پدرم را بر آن زدم و آن را به درجه‌دار ارتش دادم. قیافهٔ بدی بخود گرفت ولی شرایط را قبول کرد. از آن به بعد نمی‌توانست مرا با فرمانهایی چون «هدف درست در مقابل، از روی زانو شلیک کن!» و یا «دشمن نزدیک سمت راست، دراز بکش و شلیک کن» اذیت کند.

ولی اگر یک تفنگ برای من سنگین بود، یک شمشیر درست به من می‌خورد. درجه‌دار مرا به جلو کشید تا به عنوان یک رئیس جوخه تعلیم ببینم. بدستور من قرار بود تمام کلاس به حرکت بیافتد. ولی دستورهای من متضاد بود یا ناگهان از دهانم خارج نمی‌شد و نتیجه خیلی عجیب بود. همکلاسی‌هایم این را خیلی جالب یافتند و حتیٰ هنگامیکه دستورهای من درست بود آنها غلط اجرا می‌کردند و هنگامی هم که دستورات غلط می‌دادم با خوشحالی تمام آن را کاملاً اجرا می‌کردند. برای نمونه، وقتی گفتم «به پیش، قدم رو!» باید تفنگ‌هایشان را به شانه می‌گرفتند و پیش می‌رفتند، ولی آنها در عوض شروع کردند به راه رفتن در حالیکه تفنگ‌هایشان را روی زمین می‌کشیدند.

آنها مخصوصاً وقتی تمام ستون مستقیم بسوی یک دیوار می‌رفت خیلی خوشحال می‌شدند. اگر دستپاچه می‌شدم و نمی‌توانستم دستوری مبنی بر تغییر جهت فوری بدهم، آنها با خوشحالی خود را به دیوار می‌زدند و به شیوه‌ای پر سروصدا با چکمه‌هایشان به آن می‌زدند. من کنار می‌رفتم و تسلیم می‌شدم. درجه‌دار ارتش هر چه می‌گفت، خود را به خریّت می‌زدم و هیچ نمی‌گفتم. با دیدن این، همکلاسی‌هایم همه سعی می‌کردند با وفاداری هر چه بیشتر دستورات مرا اجرا کنند و بعضی حتیٰ سعی می‌کردند از دیوار بالا روند. درجه‌دار ارتش با تعجب آنجا می‌ایستاد تا من دستور دیگری بدهم.

همکلاسی‌هایم مدعی بودند که هدفشان نه بردن آبروی من بلکه اذیت کردن

کاپیتان ارتش برای اینکه چنین آدم بد ذاتی بود، است. تداوم انگیزه‌شان را بروشنی هنگامیکه بازرس آموزش نظامی آمد و باید تمرین حمله‌ای برای او انجام می‌دادیم آشکار ساختند. هنگامیکه منتظر نوبت‌مان برای اجرای برنامه بودیم، من با همکلاسی‌هایم صحبت کردم: «خب، بگذارید به کاپیتان نشان دهیم که اوضاع از چه قراره. درست مقابل جایی که بازرس ایستاده، یک گودال بزرگ گل آلود است. وقتی به آنجا رسیدیم، من دستور می‌دم که همه بخوابند، پس مواظب باشید که درست کار را انجام بدید.» همه به علامت تأیید سر تکان دادند. با فرمان «حمله!» من همه با سرعت شروع به دویدن کردند و وقتی درست در مقابل گودال گل‌آلود فریاد زدم «دراز بکشید» همه با حرارت خود را به گودال انداختند. قطرات زیادی از آب گل آلود به اطراف پراکنده شد و ما همه بصورت عروسک‌های گلی درآمدیم.

بازرس فریاد زد: «کافیه!» به سرعت به صورت کاپیتان که کنار بازرس خبردار ایستاده بود نگاهی انداختم. ظاهرش حالتی داشت گویی چیزی را که فکر کرده بود برنج پخته است گاز زده و بعد فهمیده که مدفوع اسب است. روابط پر تنش ما تا هنگام فارغ‌التحصیلی من از مدرسهٔ متوسطه ادامه یافت.

حالا بنظرم می‌آید که رابطهٔ ما دورهٔ دوّم یاغیگری مرا تشکیل می‌داد. حس می‌کنم تمام نیروی مقاومت جوانی‌ام را روی این یک مرد تمرکز داده بودم. این را می‌گویم چون در این دوره به خانواده یا کس دیگری خصومتی نشان نمی‌دادم ـ فقط این درجه‌دار ارتش تمام بار خصومت مرا دریافت می‌کرد.

هنگامی که از مدرسهٔ متوسطهٔ «کیکا» فارغ‌التحصیل شدم، من تنها فرد کلاسم بودم که در آموزش نظامی رد شدم. یک گواهینامهٔ لیاقت درجه‌داری دریافت نکردم. بعلاوه من که از آنچه که کاپیتان ممکن بود در مراسم به من بگوید می‌ترسیدم در خانه ماندم. ولی بعداً که برای گرفتن دیپلم رفتم و در راه بازگشت به خانه از دروازه مدرسه می‌گذشتم، او آنجا منتظر بود. او به دنبال من آمد و سر راه من ایستاد و نگاهی تهدیدآمیز به من انداخت. فریاد زد: «خیانتکار!» رهگذران با تعجب ایستادند و به ما نگاه کردند. ولی من خود را برای سرزنش او آماده کرده بودم و لحظه‌ای را هم برای جواب تلف نکردم: «من از مدرسهٔ

متوسطه «کیکا» فارغ‌التحصیل شده‌ام. شما به عنوان درجه‌دار وابسته به مدرسه دیگر حق و مسئولیت این را ندارید که به من حرفی بزنید. تمام شده!» صورتش با سهولت یک حرباء چندین بار رنگ عوض کرد. من دیپلم لوله شده‌ام را در مقابل آن صورت تکان دادم و پشتم را به او کردم. پس از اینکه مسافت کوتاهی رفتم، برگشتم و دیدم که هنوز آنجا ایستاده است.

□□□□□

یک دهکدهٔ دور افتاده

خانوادهٔ پدر من اهل «آکیتا» در قسمت شمالی «هنشو» هستند. ظاهراً به این دلیل اسم من در لیست سازمان توکیوی اهالی منطقهٔ «آکیتا» آمده است. ولی مادرم در «اوزاکا» متولّد شد و خودم در ناحیهٔ «اموری» توکیو متولد شدم، بنابراین من احساس اینرا که اهل منطقهٔ «آکیتا» هستم و یا اینکه به نوعی آنجا خانه من است را ندارم.

من نمی‌دانم چرا لازم است که ژاپن را، که در ابتدا آنقدر کوچک است، باز هم به واحدهای کوچکتر تقسیم کنیم. به هر جای دنیا می‌روم با اینکه هیچ زبان خارجی بلد نیستم حس نمی‌کنم که غریبه هستم. کرهٔ زمین را به عنوان خانه‌ام حساب می‌کنم. اگر همه اینطور فکر می‌کردند، شاید آدمها می‌فهمیدند تشنج بین‌المللی چقدر احمقانه است و به آن پایان می‌دادند. ما در تحلیل نهایی در مرحله‌ای هستیم که اهمیّت دادن به مراکز جغرافیایی تقریباً تنگ نظرانه است. انسان ماهواره‌هایی به فضا فرستاده ولی هنوز مانند سگان وحشی روی زمین راه می‌رود و به پاهای خودش می‌نگرد. چه بسر سیّارهٔ ما خواهد آمد؟

خانهٔ پدر من در محل روستایی «آکیتا» به سختی عوض شده است. در نهری که وسط دهکده‌ای که پدرم در آن متولّد شد جریان دارد زمانی علف‌های زیبا و

گلهای شکوفا وجود داشت ولی اکنون آشغال ریخته شده: فنجان چای، بطری آبجو، قوطی حلبی، کفش‌های لاستیکی کارگران و حتیٰ چکمه. طبیعت به سر و وضعش می‌رسد. آنچه طبیعت را زشت می‌کند رفتار انسان‌ها است.

در زمان مدرسهٔ متوسطه، هنگامی که به ناحیهٔ روستایی «آکیتا» رفتم، مردم واقعاً ساده بودند. و اینطور هم نبود که منظرهٔ آنجا خیلی تماشایی باشد. به اندازهٔ کافی ساده بود. ولی در عین حال سرشار از زیبایی بی پیرایه‌ای بود. برای اینکه دقیق صحبت کرده باشم، دهکده‌ای که پدرم در آن متولّد شده بود «تویوکاوا» نام داشت و در ناحیهٔ «سنباکو-گان» منطقهٔ «آکیتا» قرار داشت. زمانی می‌شد تا هشت کیلومتری آنجا با ترن رفت و بعد بقیه راه را پیاده می‌رفتید. به یاد دارم که دو ایستگاه با اسم‌های عجیب سر راه قرار داشت، یکی به اسم «گوسانن» («سه سال بعد») و دیگری بنام «زنکانن» («نه سال قبل»). این ایستگاه آخری دیگر وجود ندارد. ظاهراً این دو محل برای نبردهای مشهور طایفهٔ «هاشیمان تارو» نامگذاری شده بود که از بستگان جنگجویان قرون وسطایی «گنجی» بودند. از سمت چپ ترن که بیرون را نگاه می‌کردید می‌توانستید رشته کوه‌هایی را ببینید که بروایت افسانه‌ها خود «هاشیمان تارویوشی» در آنجا اردوی جنگی‌اش را مستقر کرده بود. بعدها فهمیدم که این وقایع قدیمی عملاً با من ارتباطی داشت.

در طول زندگی‌ام فقط شش بار به دهکدهٔ پدرم رفتم. دو دفعهٔ این گردش‌ها زمان مدرسهٔ متوسطهٔ من بود. یکبار وقتی یک دانش آموز سال سوّم بودم و دفعهٔ دیگر اصلاً به یادم نمی‌آید. یادم هم نمی‌آید در سفر دوّم چه اتّفاقاتی افتاد - همه چیز بطور جدا نشدنی در ذهنم با دفعهٔ اوّل در هم آمیخته است.

هنگامی که به این مسأله فکر می‌کنم، بنظرم می‌آید دلیلش این است که دهکده در میان دو سفرم اصلاً عوض نشده بود. خانه‌ها، کوچه‌ها، نهرها و درختان حتیٰ سنگها، علف‌ها و گلها آنقدر در یک مسافرت شبیه مسافرت قبلی بودند که من وسیله‌ای برای تشخیص بین آنچه که باید دو خاطرهٔ مجزا باشد، ندارم. گویی زمان حتیٰ برای افراد دهکده ایستاده بود چون آنها هم کاملاً بدون تغییر باقی مانده، توسط دنیا جا گذاشته شده بودند. خیلی‌ها در آنجا غذاهای «خارجی» مانند کتلت یا برنج با ادویه پخته شده نخورده بودند. انواع شیرینی هم

در «تویوکاوا» فروخته نمی‌شد چون در آنجا خانه‌هایی نبود که مغازه هم باشد. حتیٰ معلم دبستان آنجا هم هرگز توکیو را ندیده بود. از من پرسید در آنجا مردم هنگامی که به ملاقات هم می‌روند برای سلام چه می‌گویند ـ گویی توکیویی‌ها حتماً لهجهٔ عجیب و غیرقابل فهمی را بکار می‌برند.

من که نامه‌ای از پدرم داشتم، به یکی از خانه‌های دهکده رفتم. پیرمردی که به در ورودی آمد تا بپرسد چکار دارم دقیقه‌ای به من گوش داد و سپس با عجله به داخل خانه برگشت. بجای او یک پیرزن آمد و با ادب فراوان مرا به اطاق رسمی با کف «تاتامی» برد و مرا در جای میهمان پرارج درحالیکه پشتم به قفسهٔ اشیاء هنری بود نشاند. سپس ناپدید شد.

بالاخره پیرمرد دوباره آمد و جبهٔ سیاه رسمی‌اش با علامت خانوادگی روی شانه‌ها و شلوار سیاه رسمی «هاکاما» را پوشیده بود. در حالیکه زانو زده بود تعظیمی کرد که پیشانی‌اش به زمین رسید و نامهٔ پدرم را محترمانه تا سرش بلند کرد و شروع کرد به خواندن.

همان بعدازظهر باز با تکیه به ستون جعبهٔ اشیاء هنری نشسته بودم. در حالیکه من در بهترین محل ویژهٔ پرارج‌ترین میهمان نشسته بودم و همهٔ پیران و بالغ‌های دهکده در اطراف اطاق بودند، یک جلسهٔ مشروب خواری شروع شد. هر کدام از اهالی دهکده قدح شراب «ساکه»اش را در مقابل دختران دهکده می‌گرفتند، دخترانی که همه برای پذیرایی در این جلسه بهترین لباسهایشان را پوشیده بودند. اوّلی گفت: «برای توکیو» و قدحش را عرضه کرد. دوّمی هم گفت: «برای توکیو». سوّمی گفت: «برای توکیو».

در حالیکه من سعی می‌کردم بفهمم جریان چیست، همهٔ دخترها با قدح‌های «ساکه» بسوی من آمدند. اوّلین دختر که به من رسید، قدح را بسوی من دراز کرد. هنگامیکه آن را گرفتم، آن را پر «ساکه» کرد. من که تا آن هنگام «ساکه» ننوشیده بودم با ناراحتی به قدح خیره شدم. در این حال دوّمین دختر هم قدحش را بسویم گرفت و آن را پر کرد. و سپس سوّمی. من تسلیم شدم و نوشیدم.

پس از مدّتی چشم‌هایم درخشیدن گرفت و صداهایی که می‌گفتند: «توکیو، توکیو» مانند یک انعکاس آهسته‌تر و آهسته‌تر شد. قلبم شروع به طپش شدید

کرد. نمی‌توانستم آرام بنشینم پس بلند شدم و تلوتلو خوران به خارج از خانه رفتم و آنجا در یک زمین برنجکاری افتادم.

پس از این بود که فهمیدم «توکیو» یعنی «برای میهمان اهل توکیو» و به من احترام گذاشته می‌شد. آنها حتماً نمی‌خواستند کار بدی با «ساکه» دادن به یک بچه انجام دهند؛ اینجا به بچه‌های بسیار کوچک هم «ساکه» می‌دادند. (البته آنها حتماً عادت می‌کردند).

کنار جادهٔ اصلی دهکده یک تخته سنگ بزرگ بود و همیشه گلهای چیده شده رویش قرار داشت. بچه‌هایی که از کنارش می‌گذشتند گلهای وحشی را می‌کندند و آنها را روی سنگ می‌گذاشتند. هنگامیکه تعجب کردم و خواستم بدانم چرا اینکار را می‌کنند، بچه‌ها گفتند که نمی‌دانند. بعداً با پرسیدن از یک پیرمرد دهکده فهمیدم. در نبرد «بوشین»، صد سال پیش، کسی در آن محل کشته شده بود. اهالی دهکده که برایش متأثر شده بودند، او را بخاک سپرده، سنگ را روی قبر گذاشته و گل روی آن گذاشتند. گل گذاشتن رسم دهکده شد، رسمی که بچه‌ها هم دنبال می‌کردند بدون اینکه بدانند چرا.

در این دهکده پیرمردی زندگی می‌کرد که از رعد و برق تنفر داشت. هنگامیکه طوفان و رعد و برق شروع می‌شد، او زیر یک قفسهٔ بزرگ می‌خزید که از سقف برای جلوگیری از رعد آویزان کرده بود. او آنجا مخفی می‌شد تا طوفان تمام شود.

یک دفعه به بازدید خانهٔ یک کشاورز رفتم و او خوراک سبزیجات و ماهی به من داد که در سوس خمیر لوبیای «میسو» که در پوستهٔ صدف خوراکی آماده شده، پخته شده بود. این سبک را در این قسمت کشور «کایاکی» می‌نامیدند. در حالیکه با غذایش «ساکه» می‌نوشید، با لهجه‌ای غلیظ به من گفت: «شاید به فکر بیفتی که زندگی در چنین آلونکی و خوردن غذای آشغال چه چیز جالبی دارد. خب، بهت بگم، خود زنده بودن جالبه.»

به هر صورت، آنچه که از شیوهٔ زندگی پنجاه سال پیش دهکدهٔ «تویوکاوا» دیدم و شنیدم، بطرزی تعجب آور ساده و تقریباً سکون و آرامش غم‌انگیزی داشت. حالا که بیادش می‌افتم، خاطره‌های این مکان در دور دست گم می‌شود، مانند دهکده‌ای که از پنجره یک ترن کوچکتر و مبهم‌تر شود.

شجره نامه

در طول تعطیلات تابستانی سال سوّم مدرسهٔ متوسطه مرا برای زندگی با فامیلم به دهکدهٔ «تویوکاوا» فرستادند. در خانهٔ برادر بزرگتر پدرم بودم ولی چون او درگذشته بود، پسر بزرگترش رئیس خانه بود.

خود خانه، سابق بر این انبار برنج بود. خانهٔ اصلی در زمان پدر بزرگم به ثروتمندترین فرد منطقه فروخته شده بود. در زمان من دیگر حتیٰ سنگ بنای اصلی‌اش هم باقی نمانده بود. ولی سایه‌ای از گذشته هنوز در باغ پیدا می‌شد.

نهر قشنگ پیچانی آنجا بود. مسیرش آنرا به وسط آشپزخانه می‌رساند و از آنجا به نهر کنار جادهٔ اصلی ده ادامه پیدا می‌کرد. می‌گفتند که در قدیم در این نهر می‌شد غوک گرفت، که آنها حتیٰ به درون حوضی که در آشپزخانه در مسیر نهر بود می‌آمدند.

ساختمانی که زمانی انبار برنج بود تیرهای سقفی داشت به بزرگی ستون‌هایی که یک خانهٔ عادی را نگه می‌دارند. ستون مرکزی این خانه و تیرهایی که زیر بلندترین تیر روی سقف خانه بود قطور و محکم بوده و تمام قسمت‌های بست چوبی با نور گرفته‌ای می‌درخشید.

فکر پدرم بود که مرا به اینجا بفرستند. تصمیم گرفت که در اینجا می‌توانم

ضعف بدنی‌ام را با انضباط معالجه کنم. برنامهٔ روزانه آموزش من در یک نامهٔ پدرم به رئیس خانواده نوشته شده بود. دستورهای پدرم باید با دقّت افراطی اجرا می‌شد.

برای بچه شهری‌ای مثل من برنامهٔ سنگدلانه‌ای بود. صبح خیلی زود بیدار می‌شدم و به محض اینکه صبحانه‌ام تمام می‌شد مرا از خانه بیرون می‌کردند. جعبهٔ غذای دو طبقه‌ای به من داده می‌شد که دو پُرس غذا برای هر کدام از دو نفر در آن بود. این غذا فقط برنج، خوراک لوبیا و خیارشور بود. به من یک دیگ آهنی نیز برای حمل نمودن داده می‌شد. بیرون یک شاگرد سال ششم دبستان را که از فامیل محلی‌مان بود ملاقات می‌کردم. این پسر همیشه یک تور بزرگ برای ماهیگیری و یک چوب خیلی بزرگ را حمل می‌کرد.

ایده این بود که اگر ما چیزی بجز خیارشور و برنج برای نهار و شام می‌خواستیم، بهتر بود برای خودمان ماهی می‌گرفتیم. چوبی که سال ششمی با خودش حمل می‌نمود در حقیقت یک کُنده بود که تخته‌ای چهارگوش به یکطرف آن میخ شده بود. باید با آن جلوی جریان آب نهر را می‌گرفتی و ماهی را به درون تور تعقیب می‌کردی. پسری که با من بود درشت اندام بود و چوب را مانند یک نی حمل می‌کرد ولی هنگامی که من تلاش کردم آن را بلند کنم، آنرا خیلی سنگین یافتم. تلاش برای گرفتن جلوی جریان آب و گرفتن یک ماهی با آن کار دشواری بود. ولی ما برای خوردن چیزی بجز خیارشور و برنج می‌خواستیم پس تلاش کردیم با موفقیتی نسبی از آن استفاده کنیم.

سال ششمی با میل تور را به دست گرفت ولی اصلاً حاضر نبود چوب را تکان دهد. گفت: «دستور نده.» این حقیقت که دستورهای پدرم حتیٰ به مغز این پسر نفوذ کرده بودند شگفتی مرا برانگیخت و باعث شد که ساکت شوم.

تابستان بود بنابراین ما معمولاً غذای هوای آزادمان را در جنگل خنک می‌خوردیم. در ابتدا شاخه‌هایی که سرشان دو شاخه شود پیدا کرده، بزمین فرو می‌کردیم. سپس چوبی در وسط آنها میگذاشتیم، دیگ را به آن آویزان کرده، آتشی زیرش روشن می‌کردیم. دیگ از آهن بود ولی درونش پوسته‌های درشت صدف با سوس «میسو» برای پختن ماهی به سبک «کایاکی» وجود داشت.

ماهی‌ها معمولاً از اقسام کپور بودند. ما گیاه‌ها و سبزیجات محلی را که بطور وحشی روییده بودند اضافه می‌کردیم. با چوب‌هایی که شاخه‌های تیز شده بودند غذا می‌خوردیم و غذایمان به شیوه‌ای غیرقابل توصیف خوشمزه بود.

می‌خواستم بنویسم که این بهترین غذاهایی بود که من در عمرم خورده‌ام، ولی کمی اغراق است. به هر حال، نمی‌توانم تصمیم بگیرم و بگویم کدام غذا بهتر بود، اینها یا برنج سردی که من در قله‌ها می‌خوردم هنگامی که خیلی بعدتر شیفته‌ی کوه نوردی شدم؟

معمولاً شام را کنار رودخانه می‌خوردیم. این غذا، که میان رنگهای غروب آسمان و انعکاس درخشنده رودخانه صرف می‌شد، با اینکه از همان عناصر ترکیب شده بود مزهٔ متفاوتی داشت. هنگامیکه تمام می‌شد بسوی خانه می‌رفتیم و در تاریکی کامل به آن می‌رسیدیم. به محض اینکه می‌رسیدیم و حمّام می‌گرفتیم خواب آلود می‌شدم. کنار کورهٔ فرو رفته یک فنجان چای می‌خوردم و می‌دیدم نمی‌توانم چشم‌هایم را باز نگه دارم بنابراین مستقیم به رختخواب می‌رفتم.

بجز روزهای بارانی، تمام تابستان من با این زندگی ساموراییوار کوهستانی گذشت. کم کم در ماهی گرفتن بهتر شدم و کنده‌ای که تخته‌ای به آن نصب شده بود سنگینی‌اش را برای من از دست داد. کم کم ما بیشتر و بیشتر به کوه‌ها نفوذ می‌کردیم و تعدادمان به سه، سپس چهار و پنج افزایش یافت چون بچه‌های دیگر هم با ما می‌آمدند.

یکروز به یک آبشار رسیدیم که از چیزی که مانند یک تونل سنگی در کوه بود بیرون می‌زد و از ارتفاع ۱۰ متری به یک دریاچه می‌ریخت. دریاچهٔ بزرگی نبود و از کوه سرازیر می‌شد. از بقیه بچه‌ها پرسیدم آنسوی تونلی که آبشار از آن بیرون میزد چه بود. همه گفتند نمی‌دانند چون کسی به آنجا نرفته بود. گفتم: «پس من میرم نگاهی بکنم.» همه وحشتزده شدند و خواستند که از اینکار دست بردارم چون تا بحال هیچ آدم بالغی آنجا نرفته بود و اصرار کردند که حتماً خیلی خطرناک است. با مشاهدهٔ این مقاومت یکدنده‌گی من افزایش یافت و فکر کردم حتماً باید بروم.

تمام تلاش‌های نگران آنها را برای منصرف کردنم رد کردم و از صخره بالا رفتم. در حالیکه هر دو دستم را محکم روی سقف گذاشته و پاهایم را در دو طرف آب باز کرده بودم وارد تونل شدم. وزنم را با هر قدم به چپ و راست می‌دادم و بسوی نوری که از ته تونل، آنجایی که آب وارد می‌شد، می‌آمد حرکت کردم. هر بار که یک دست یا یک پا را تکان می‌دادم، خطر این بود که روی خزه‌های خیس دیواره‌های سنگی لیز بخورم. صدای آب داخل تونل کر کننده و پر انعکاس بود ولی من نترسیده بودم.

ولی هنگامی که به آن سو رسیدم با سهوانگاری دستهایم را شل کردم. در همان آن بدرون آب افتادم. نمی‌دانم چطور از تونل گذشتم ولی قبل از اینکه بفهمم از بالای آبشار پرت شدم و با سر بدرون دریاچه افتادم. ظاهراً لطمه‌ای ندیده بودم چون به سطح آب آمدم، و به کناره دریاچه شنا کردم، جایی که بچه‌های وحشتزده با چشم‌هایی به بزرگی بشقاب به من زل زده بودند.

خوب شد از من نپرسیدند که آن طرف تونل چطور بود. تا آنجا رفتم ولی فرصت نکردم نگاهی به اطراف بیاندازم.

پس از آن یک کار احمقانهٔ دیگر کردم که بچه‌های دهکدهٔ «تویوکاوا» را به شگفتی واداشت کمی دورتر رودخانهٔ نسبتاً بزرگی وجود دارد به نام «تاماگاوا». در یک نقطه جریان «تاماگاوا» گرداب بزرگی را می‌سازد. هر گاه بچه‌های دهکده به شنا می‌رفتند، شعورشان می‌رسید بدقّت از این نقطه احتراز کنند. باز شجاعتم را به رخ کشیده و گفتم درست در این نقطه به درون رودخانه شیرجه خواهم رفت. طبیعتاً همه رنگشان پرید و سعی کردند جلویم را بگیرند. و من هم طبیعتاً مصمّم‌تر شدم که به آنها نشان دهم.

بالاخره بچه‌ها شرطی برای اجازه به من برای شیرجه به گرداب گذاشتند. آنها همهٔ بندهای کیمونویشان را به هم بستند و این طناب‌بندی را به کمر من گره زدند. در این صورت، اگر اتّفاقی می‌افتاد آنها دسترسی به من داشتند و می‌توانستند مرا از آب بیرون بکشند. ولی این طناب‌بندی تقریباً باعث مرگ من شد.

از زمان ورود به مدرسهٔ متوسطه، درسهایی در زمینه شیوهٔ شنای «کانکایرو»

گرفته بودم. در یکی از این درسها، باید زیر یک کشتی باری عظیم شنا می‌کردم. در آن زمان دقیقاً آنچه که معلم به من گفته بود اتفاق می‌افتد حادث شده بود. هنگامی که به زیر شکم کشتی رسیدم، ناگهان به کف آن مکیده شدم. ولی درست همانطور که معلم به من گفته بود، دستپاچه نشدم. بجای این، برگشتم. پشتم به کشتی چسبیده بود ولی حالا با چهار دست و پا فشار دادم و جدا شدم و شنا کردم.

چون این تجربه را با کشتی داشتم، یک گرداب بنظرم هیچ می‌آمد. ولی همینکه به گرداب شیرجه رفتم، به ته رودخانه چسبیدم. به یاد کشتی، به خودم گفتم «دستپاچه نشو» و سعی کردم ته رودخانه چهار دست و پا بخزم و از گرداب دور شوم. ولی بچه‌ها روی کناره طنابی را که به کمرم بسته بود با تمام نیرو کشیدند و بنابراین اصلاً نمی‌توانستم تکان بخورم. دستپاچه شدم. ولی هنوز نمی‌توانستم تکان بخورم. چاره‌ای نداشتم جز اینکه در جهتی که از کمر کشیده میشدم، مخالف جریان آب، بخزم. بعد از مدّتی که آکنده از درد و وحشت بود شروع به شناور شدن به سطح آب کردم. پا زدم و به سطح آب رسیدم و بیرون آمدم. دو باره همهٔ بچه‌های دهکده آنجا ایستاده بودند و با صورت‌های رنگ پریده و چشمانی به بزرگی بشقاب به من زل زده بودند.

دلیلی وجود داشت برای اینکه من این حوادث را برای آنها ایجاد می‌کردم. همانطور که قبلاً گفته‌ام، فقط در روزهای بارانی بود که مرا پس از صبحانه با یک جعبهٔ غذای دو غذایی از خانه بیرون نمی‌کردند. سبک زندگی من دقیقاً مَثَل «کار در هوای خوب و مطالعه در هنگام باران» را تداعی می‌کرد. هنگامی که باران می‌آمد، کتاب می‌خواندم یا نگاهی به مشق شبم می‌انداختم ولی کار زیادی نمی‌کردم. در این روزها من حق استفاده از اطاق کوچکی را داشتم که در آن طاقچهٔ خدایان «شینتو» وجود داشت. یکروز در حالیکه کتاب می‌خواندم، رئیس خانواده وارد شد و از زیر طاقچهٔ خدایان از یک کشو یا کتابخانه آنچه را که شجره نامهٔ «کوروساوا» بود بیرون کشید.

به درخت فامیلی که نگاه می‌کردم، اسم «ساداتو آبه» (۱۰۶۲ ـ ۱۰۱۵) را دیدم که در نبرد «زنکانن» کشته شد، همان که دیگر ایستگاه ترنی به اسمش

نیست. از این اسم چندین خط مشتق می‌شد ولی سوّمین خط به نام «جیری سابورو کوروساوا» بود. از این اسم یک «کوروساوا» پس از دیگری مشتق می‌شود. ظاهراً سوّمین پسر «ساداتو آبه» ـ که اگر بخواهیم لغت به لغت اسمش را ترجمه کنیم می‌شود «سوّمین پسر نهایی» کوروساوا ـ نیای فامیل ما بود. اوّلین باری بود که اسم «جیری سابورو کوروساوا» را می‌شنیدم ولی «ساداتو آبه» اسم بسیار آشنایی بود. در کتابهای تاریخ از او به عنوان یک جنگجوی مشهور شمال ژاپن یاد می‌شود. پدرش جنگجویی «گنجی» بنام «یوری توکی» و برادر کوچکترش «مونتوآبه» بود. او از دستور دربار سلطنتی سرپیچی کرد و به جنگ «یوری یوشی میناموتو» رفت و زندگی‌اش آنجا پایان یافت. این حقیقت که او خیانتکار بود و در یک نبرد منجر به شکست کشته شد، کمی توی ذوق می‌زد ولی او پدر «جیری سابورو کوروساوا» بود، و اگر باید نیایی را برای تحسین کردن برمی‌گزیدم، «ساباتو» بهترین بود. و به دلیلی من شجاع شدم.

نتیجهٔ شجاعت جدید من بالا رفتن از آبشار، لیز خوردن و پرت شدن از آن و بعدتر شیرجه بدرون گرداب بود. خیلی هم زیرکانه نبود. ولی با اینکه این کارهای احمقانه را می‌کردم، در طول این تعطیلات تابستانی این نوادهٔ مشخص «ساداتو آبه» به نحو چشمگیری قوی هیکل شد.

□□□□□

عمه توگاشی من

برای پایان دادن به داستانهای منطقهٔ «آکیتا» فردی هست که باید در بارهٔ او بنویسم. این شخص خواهر بزرگتر پدرم است که با ازدواج به خانوادهٔ «توگاشی» در شهر «اوماگاری» در «آکیتا» ملحق شد. این خانوادهٔ «توگاشی» نواده‌های فرماندهٔ مرزی «توگاشی» بودند که «بنکی» را وادار بخواندن لیست اشتراک در نمایشنامهٔ معروف «کابوکی» به نام «کانجینچو» می‌نماید، نمایشنامه‌ای که من فیلم سال ۱۹۴۵ خود را به نام «مردانی که روی دم پلنگ راه می‌روند» بر اساس آن ساخته بودم.

خانهٔ «توگاشی» قطعه زمین بزرگی را اشغال نکرده بود ولی خانه خیلی بزرگ بود و توسط مجسمه‌های تراشیده شده چوبی کشتی‌گیران «سومو» حمایت می‌شد، مجسمه‌هایی که ظاهراً کار «جینگورو هیداری» آرشیتکت و مجسمه ساز افسانه‌ای ابتدای دورهٔ مدرن گرایی بودند. البته هر مجسمهٔ چوبی‌ای که قیافه‌ای داشته باشد به «جینگورو هیداری» نسبت داده می‌شود، بنابراین من نمی‌توانم بگویم که آیا این کشتی گیران واقعاً کار او بودند یا خیر. شمشیر کوتاهی هم قرار است در خانه «توگاشی» باشد که کار استاد شمشیرباز قرن سیزدهم «ماسامونه اوکازاکی» است، ولی من هنوز آن را ندیده‌ام. به هر حال،

می‌توانستید موقعیت اجتماعی خانواده را با نگاه به ساختمان خانه ارزیابی کنید. برای من درک موقعیت اجتماعی خانواده بیشتر توسط نگاه کردن به رفتار عمه‌ام میسر شد.

عمه «توگاشی» من واقعاً حضور احترام برانگیزی داشت، یک حالت شاهانه که برای کوچک کردن اطرافیانش کافی بود. ولی به من محبّت داشت و من هم بنوبهٔ خود محبّت ویژه‌ای به او داشتم. وقتی برای بازدید پدرم به توکیو آمد، پدرم با کمال ادب رفتار کرد. و غالباً برای شام مارماهی داشتیم. این غذا در آن زمان خیلی گران بود بنابراین ما آنرا خیلی کم می‌خوردیم.

هر گاه برای دید و بازدید می‌رفت، من همراهش می‌رفتم. در آن زمان سنش خیلی بالا بود، و موهای کوتاهش صورتی را احاطه کرده بود که دندانهای دهان آن به شیوهٔ زنان شوهردار دورهٔ فئودال سیاه شده بود. شبیه یکی از مردان کوچک جادویی تئاتر «نو» بود. هنگامی که بیرون می‌رفتیم، روپوش کیمونویی می‌پوشید و دستهایش را هنگام راه رفتن درون آستین‌ها می‌کرد. منظورم این نیست که او دستهایش را درون آستین به تنبلی یا مخفیانه به هم می‌پیچید. او از داخل لبه‌های آستین را می‌گرفت و آنها را مستقیم در حال راه رفتن به بیرون می‌کشید. بنابراین شبیه یک مرغ یا یک پرندهٔ ماهیخوار می‌شد که بالهایش را باز کرده تا پرواز کند. رهگذرها همیشه با تعجب به او خیره می‌شدند. من کمی از همراهی او خجالت می‌کشیدیم ولی احساس ویژه‌ای داشتم.

عمه‌ام هیچگاه هنگام راه رفتن حرف نمی‌زد. ولی هنگامی که به خانه‌ای که او می‌خواست بازدید کند می‌رسیدیم، به سوی من برمی‌گشت و سکهٔ پنجاه سنی را که در کاغذی پیچیده شده بود به من می‌داد و می‌گفت «سارابا» که لغتی در گویش شمالی به معنی «خداحافظ» بود. در آن زمان پنجاه «سن» مبلغ زیادی برای یک کودک بود. ولی برای پول نبود که من از همراهی کردن عمه‌ام خوشم می‌آمد. دلیلش این بود که واژه «سارابا» جذابیّتی داشت که مرا به لرزه می‌انداخت. شیوهٔ گفتن عمه‌ام مقدار زیادی گرما و محبّت ضمنی در خود داشت.

با در نظر گرفتن شرایط فیزیکی عمومی‌اش، عمه «توگاشی» باید ۱۱۰ سال

زندگی می‌کرد. ولی یک دکتر احمق نظریه‌ای داشت مبنی بر طولانی‌تر کردن عمرش با خوردن چیزهایی مانند پوسته کاج و ریشه‌های درختان. به این دلیل او حتیٰ بدون رسیدن به سن ۹۰ درگذشت.

هنگامی که در حال موت بود، من کمی زودتر از پدرم به آنجا رفتم که اگر قبل از رسیدنش او درگذشت من نماینده‌اش باشم. عمه‌ام به آرامی خوابیده بود درحالیکه من نزدیک بالش‌اش نشسته بودم و سپس به من گفت: «اکیرا؟ درد. پدرت؟». گفتم پدرم کمی گرفتار شده بود و مرا جلو فرستاده بود ولی بزودی می‌رسید. از اطاق بیرون رفتم. ولی چند بار مرا صدا کرد تا از من بپرسد: «اکیرا، آیا آمده؟» بالاخره پدرم از توکیو رسید و من هم در راه بازگشت بودم. چند روز بعد عمه‌ام مرد.

من که نمی‌توانم آن دکتری راکه او را وادار به خوردن آن چیزهای عجیب کرد ببخشم، دلم می‌خواهد دهانش را با سوزنک‌های کاج پر کنم.

نونهال

معمولاً بچه‌ها باید دوران کودکی‌شان را حفاظت شده مانند نونهالانی در یک گلخانه بگذرانند. اگر هم گاهی بادی یا بارانی از دنیای واقعی از شکاف‌ها بدرون بوزد، یک بچه نباید بطور جدّی در معرض برف و بوران قرار گیرد. من هم دوران کودکی حفاظت شده‌ای را گذراندم و تنها باری که واقعاً بوران زندگی را تجربه کردم در زمین لرزه بزرگ «کانتو» بود. وقایعی مانند جنگ جهانی اول، انقلاب روسیه و تغییرات و تحولات ناگهانی در طول آن سال‌ها در جامعهٔ ژاپن چیزهایی بودند که فقط در باره‌شان شنیدم، مانند باد و باران بیرون گلخانه‌ام. هنگامی که از مدرسهٔ متوسط فارغ‌التحصیل شدم، مانند این بود که برای اوّلین بار در هوای آزاد کاشته می‌شدم. شروع کردم به اینکه باد و باران وقایع دنیا را روی پوست خودم حسّ کنم.

در ۱۹۲۵، زمانی که من در چهارمین سال مدرسهٔ متوسطه بودم، اوّلین برنامه‌های رادیویی ژاپن شروع شد. حتیٰ اگر نمی‌خواستم بدانم در جامعه چه می‌گذرد، نمی‌توانستم از آن احتراز کنم. همانطور که قبلاً گفتم، تقریباً در همین زمان بود که آموزش نظامی در مدارس رایج شد و دنیا به نوعی عجولانه و سرد

شد. حالا که به سالهای اوّلیه‌ام می‌نگرم، بنظرم تابستانی که در «آکیتا» گذراندم آخرین مرحلهٔ بی‌خیالی کودکی من بود.

ولی شاید چنین ملاحظاتی احساسات گرایی ناب من باشد. در سال چهار و پنج مدرسهٔ متوسطه، هنگامیکه تقریباً شانزده ساله بودم، هنوز با یک دستگاه رادیویی کریستال ور می‌رفتم. یکشنبه‌ها جواز پدرم را قرض می‌گرفتم (دقیقاً نمی‌دانم او چرا این را داشت) و به میدان اسب دوانی «مگورو» می‌رفتم، و تمام روز را به تماشای اسب‌هایی که از کودکی دوست داشتم می‌گذراندم. و والدینم رنگ‌های روغنی برایم خریدند و من به حوالی توکیو می‌رفتم و منظره‌های روستایی راکه آنجام می‌دیدم، نقاشی می‌کردم. خوش می‌گذراندم.

در طول این سالها، خانواده‌ام از «کویشی کاوا»به «مگورو» و از آنجا به «ابیسو» نزدیک «شیبویا» نقل مکان کرد. البته هنوز در توکیو بودم. هر بارکه نقل مکان می‌کردیم به خانه‌ای کوچکتر و از لحاظ ساختمانی بدتر می‌رفتیم. به خانه‌ای که نمایانگر بدتر شدن وضعیت اقتصادی خانواده‌ام بود. هنوز اصرار داشتم که پس از فارغ‌التحصیل شدن از مدرسهٔ متوسطه نقاش شوم.

در آن هنگام مجبور شدم به این فکر بیافتم که عملاً چطور می‌توانستم در حرفهٔ انتخابی‌ام پول درآورم. پدرم که همیشه به خطاطی و خوش نویسی عشق می‌ورزید، به اهداف من علاقه نشان می‌داد و مخالف من نبود. ولی، مانند هر پدری در آن دوره، او به من گفت که باید به مدرسهٔ نقاشی بروم. به عنوان مرید «سزان» و «وان گوگ» حسّ کردم چنین برخورد مدرسی‌ای (آکادمیک) وقت تلف کردن است. و نمی‌خواستم یک امتحان ورودی دیگر را بگذرانم. با اینکه فکر می‌کردم قادرم امتحان نقاشی عملی را بگذرانم، به راستی اطمینانی به تسلطم بر درس‌های دیگر آکادمیک نداشتم. امتحان ورودی دادم و رد شدم.

با اینکه ناامید کردن پدرم تلخ بود، به این ترتیب قادر شدم آموزشم را آزادانه دنبال کنم، و مطمئن بودم برای دلداری‌اش راه دیگری پیدا خواهم کرد. سال پس از پایان مدرسهٔ متوسطه، در هیجده سالگی، یکی از تابلوهایم برای نمایشگاه ملّی پر اعتبار «نیتن» انتخاب شد. پدرم خوشحال شد. ولی پس از آن راه پر پیچ و خمی در باد و برف برای من شروع شد.

هزار تو

در سال ۱۹۲۸ که من هیجده ساله شدم، توقیف دست جمعی اعضاء حزب کمونیست در «واقعهٔ ۱۵ ـ ۳» و ترور «چانگ تسو ـ لین» رئیس جنگی منچوری توسط درجه‌داران ارتش ژاپن اتفاق افتاد. سال بعد وحشت جهانی اقتصادی روی داد. در حالیکه بادهای «رکود اقتصادی بزرگ» بر ژاپن که اساس اقتصادش به لرزه افتاده بود وزید، جنبش‌های کارگری همه جا از جمله در نقاشی، شروع شد. در طرف دیگر جنبش هنری وجود داشت که فرار از واقعیات دردآور زمانهٔ سخت را تبلیغ می‌کرد، چیزی که در یک اصطلاح ژاپنی مخلوط با انگلیسی «اروگورو نان سنسو» («حرفهای پوچ و عجیب و غریب جنسی») نامیده می‌شد.

در میان همهٔ تحولات ناگهانی اجتماعی برای من غیر ممکن بود که ساکت مقابل تابلویم بنشینم. بعلاوه، بهای تابلو و وسائل نقاشی آنقدر بالا بود که، با در نظر گرفتن وضعیت مالی خانواده‌ام، بسختی می‌توانستم از آنها بخواهم که وسائل کامل را برای من بخرند. من که قادر نبودم کاملاً خود را وقف نقاشی کنم به ادبیات، تئاتر، موسیقی و فیلم روی آوردم.

در آن دوران چاپ «کتابهای ین» رونق فراوان داشت (آنها را به این نام می‌نامیدند چون هر کدام یک «ین» قیمت داشت) و بازار را مجموعهٔ ادبیات

ژاپنی و ترجمه‌های آثار خارجی پر کرده بود. اگر به کتابفروشی‌های دست دوّم می‌رفتید، تتمهٔ این کتابها را می‌توانستید به پنجاه «سن» یا گاهی به سی «سن» بخرید، پس حتیٰ من می‌توانستم هر چه که می‌خواهم بخرم. برای فردی مثل من که احتیاجی به گذراندن زمان در پی اهداف مدرسی (آکادمیک) نداشت، زمان زیادی برای خواندن پر تنوّع وجود داشت.

بدون تعصب آثار کلاسیک، معاصر، خارجی و ادبیات ژاپن را خواندم. زیر لحاف در شب و در هنگام راه رفتن در خیابان می‌خواندم.

به تئاتر رفتم تا «شین کوکوگکی»، «تئاتر ملی جدید»ی که برای جایگزینی تئاتر «کابوکی» دورهٔ «میجی» ابداع شده بود را ببینم. با شگفتی اجراهای «تئاتر کوچک تسوگیجی» مرکز انقلاب در تئاتر را که متعلق به نمایشنامه نویس ـ کارگردان «کائورو اوسانای» بود، تماشا کردم.

یکی از دوستانم که موسیقی دوست داشت یک گرام و کلکسیون صفحه داشت. در خانه‌اش بیشتر به صفحه‌های کلاسیک گوش می‌کردیم. من همچنین غالباً به تمرینات «ارکستر سمفونی جدید» موسیقی دان و اجرا کننده «هیدمارو کونو» می‌رفتم.

طبیعتاً به عنوان یک نقاش مبتدی به تماشای هر نوع نقاشی‌ای که می‌توانستم، چه ژاپنی و چه غربی، می‌رفتم. در آن زمان کتابهای نقاشی و رساله‌ها در بارهٔ نقاشان زیاد نبود ولی از آن چیزهایی که موجود بود آنچه را که می‌توانستم بهایش را پرداخت کنم، می‌خریدم. آنچه را که نمی‌توانستم بخرم آنقدر در کتابفروشی به آن نگاه می‌کردم که در مغزم ثبت می‌شد. بیشتر کتابهای نقاشی که در این زمان خریدم با همهٔ کتابهای دیگرم در بمباران‌های توکیو در «جنگ اقیانوس آرام» گم شد. ولی هنوز چندتایشان را دارم. عطفشان شکسته و فرسوده شده، جلدها و صفحه‌هایشان قاطی شده و اثر انگشت‌هایی بر همه جایشان وجود دارد که برخی آشکارا توسط انگشت‌های رنگ روغنی بجا مانده است.هنگامیکه حالا به این کتابها نگاه می‌کنم، همان احساسات بار اوّل مطالعه‌شان به من هجوم می‌آورد.

من شیفتهٔ تصاویر متحرّک هم شدم. برادر بزرگم که خانه را ترک کرده و از یک

پانسیون به یک پانسیون دیگر می‌رفت، معتاد ادبیّات روسیه شده بود. ولی در عین حال او با اسم مستعار برای چند برنامهٔ سینمایی قلم می‌زد. او بویژه در بارهٔ هنر سینمای خارجی می‌نوشت که پس از جنگ جهانی اوّل بسیار ترویج شده بود.

در زمینه فیلم و ادبیات خیلی مدیون درک و سواد برادرم هستم. مخصوصاً هر فیلمی راکه برادرم توصیه می‌کرد می‌دیدم. حتیٰ در زمان دبستان، همهٔ راه تا «آساکوسا» را رفتم تا فیلمی راکه او گفته بود خوب است ببینم. یادم نمی‌آید چه در «آساکوسا» دیدم ولی خاطرم هست که در سینما «اپرا» بود. یادم است که در صف منتظر شدم تا بلیت‌های ارزان آخرین نمایش را بخرم، و به یادم می‌آید که وقتی به خانه رسیدم برادرم شدیداً توسط پدرم سرزنش شد. تلاش کرده‌ام که لیست فیلم‌هایی راکه در آن زمان از آنها خوشم آمد تهیه کنم و این لیست نزدیک صد فیلم را شامل می‌شود[1].

---

۱ - مدت زمان زیادی گذشته بنابراین یادآوری تاریخ‌های دقیق خیلی دشوار است. برای فیلم‌های خارجی باید به تاریخ تولید و توزیع‌شان در کشور اصلی رجوع می‌کردم و در برخی موارد فاصلهٔ ۲ تا ۳ ساله‌ای تا نمایش‌شان در ژاپن وجود دارد.

۱۹۱۹ ـ (سال هشتم دورهٔ «تاشیو»). اکیرا ۹ ساله. «کابینه دکتر کالیگاری»، کارگردان «رابرت وینه». «هوس» کارگردان «ارنست لوبیچ». «دوش فنگ» کارگردان «چارلز چاپلین». «تر و ماده» کارگردان «سیسیل ب. دومیل». «شکوفه‌های شکسته» کارگردان «د. و. گریفیت».

۱۹۲۰ ـ (سال نهم «تاشیو». اکیرا ده ساله. "Von Morgens bis Mirrernacht" کارگردان «کارل مارتین». «Die Bergkatze» کارگردان «ویکتور شوستروم». «آخرین فرد موهیکان‌ها» کارگردان «موریس تورنور». «تصنیف خبالی» کارگردان «فرانک بورزی‌گی». «طرف آفتابی» کارگردان «چارلز چاپلین».

۱۹۲۱ ـ (سال دهم «تاشیو» ـ نخست وزیر «هارا» ترور می‌شود). اکیرا ۱۱ ساله. «شرق سفلی» کارگردان «د. و. گریفیت». «بچه» کارگردان «چارلز چاپلین». «سه تفنگدار» کارگردان «فرد نیبلو». «از روی تپه بسوی خانهٔ فقرا» کارگردان «هری میلارد». «چهار سوار سرنوشت» کارگردان «رکس اینگرام». «بهشت احمق‌ها» کارگردان «سیسیل ب. دومیل».

۱۹۲۲ ـ (سال یازدهم «تاشیو» ـ بنیان گذاری حزب کمونیست ژاپن). اکیرا ۱۲ ساله. اوّلین سال مدرسهٔ متوسطهٔ «کیکا». «دکتر مابوز» کارگردان «فریتز لانگ». «عشق‌های فرعون» کارگردان «ارنست لوبیچ». «پرنس کوچولو» کارگردان «آلفرد گرین». «خون و شن» کارگردان «فرد نیبلو». «اسیر زندا» کارگردان «رکس اینگرام». «روز حقوق» کارگردان «چارلز چاپلین». «همسران احمق» کارگردان «اریک فن اشتروهایم». «یتیم‌های توفان» کارگردان «د. و. گریفیت». «لبخند دور» کارگردان «سیدنی فرانکلین».

۱۹۲۳ ـ (سال دوازدهم «تاشیو» ـ زلزلهٔ بزرگ «کانتو»). اکیرا ۱۳ ساله. سال دوّم در «کیکا». «زائر» کارگردان «چارلز چاپلین». «دزد بغداد» کارگردان «رائول والش». «چرخ» کارگردان «آبل گانس». «لگد» کارگردان «جرج فیتز موریس». «واگن سرپوشیده» کارگردان «جیمز کروز». «کین» کارگردان «الکساندر

حتی خودم هم از تعداد فیلم‌هایی که در این دوره دیدم که در تاریخ سینما باقی مانده‌اند متعجبم. و این را مدیون برادرم هستم.

در نوزده سالگی، به سال ۱۹۲۹، از زندگی‌ام که از نقاشی منظره‌ها و

← ویلکاف». «زنی از پاریس» کارگردان «چارلز چاپلین». «سیرانو دوبرژراک» کارگردان «آگوستو جنینا».

۱۹۲۴ ـ (سال سیزدهم «ناشیو»). اکیرا ۱۴ ساله. سال سوّم «کیکا». «اسب آهنین» کارگردان «جان فورد». «آنکه سیلی می‌خورد» کارگردان «ویکتور شوستروم». «نیبلانگن‌ها» کارگردان «فریتزلانگ». «محفل ازدواج» کارگردان «ارنست لوبیچ».

۱۹۲۵ ـ (سال چهاردهم «ناشیو». تصویب قانون «حفظ صلح». اوّلین برنامه‌های رادیویی). اکیرا ۱۵ ساله. سال چهارم «کیکا». «هجوم برای جستجوی طلا» کارگردان «چارلز چاپلین». «ارباب خانه» کارگردان «کارل درایر». «مرحوم ماتیا پاسکال» کارگردان «مارسل لربیه». «بوژست» کارگردان «هربرت برنان». «طمع» کارگردان «اریک فن اشتروهایم». «بادبزن خانم ویندر میر» کارگردان «ارنست لوبیچ». «رژهٔ بزرگ» کارگردان «کینگ ویدور». «جویندگان رستگاری» کارگردان «جوزف فن اشترنبرگ». «آخرین خنده» کارگردان «ف. و. مورناتو». «خیابان بدون شادی» کارگردان «ج. و. پابست». «نانا» کارگردان «ژان رنوار». «واریته» کارگردان «ا. آ. دوپانت».

۱۹۲۶ ـ (سال پانزدهم «تایشو» ـ تأسیس حزب «کارکشاورزی». مرگ امپراطور «تایشو».) اکیرا ۱۶ ساله، پنجمین سال «کیکا». «سه مرد خبیث» کارگردان «جان فورد». «پس این پاریس است» کارگردان «ارنست لوبیچ». «طاق آهنین» کارگردان «لوپوپیک». «تارتوف» کارگردان «ف. و. مورناتو». «فاست» کارگردان «ف. و. مورناتو». «متروپولیس» کارگردان «فریتزلانگ». «پوتمکین» کارگردان «سرگی آیزنشتاین». «مادر» کارگردان «و. ی. پودوفکین».

۱۹۲۷ ـ (سال دوّم «شووا»، وحشت اقتصادی، «ریونوسوکه آکوتاگاوا»ی نویسنده خودکشی می‌کند، کنفرانس خلع سلاح تأسیس می‌شود). اکیرا ۱۷ ساله، از مدرسهٔ متوسطه «کیکا» فارغ التحصیل می‌شود. «آسمان هفتم» کارگردان «فرانک بورزی‌گی». «بالها» کارگردان «ویلیام ولمان». «سیم خاردار» کارگردان «رالاند و. لی». «دنیای تبهکاران» کارگردان «جوزف فن اشترنبرگ». «طلوع» کارگردان «ف. و. مورناتو». فیلم‌های کمدی «هارولد للوید»، «باستر کیتون»، «چستر کانکلین»، «روسکو آرباکل»، «سبدنی چاپلین»، «چوجی تابی نیکی» کارگردان «دابسوکه اینو».

۱۹۲۸ ـ (سال سوّم «شووا»، ترور «چانگ تسو ـ لین» در منچوری، سرکوب کمونیسم در «واقعهٔ ۱۵ ـ ۳»). اکیرا ۱۸ ساله. «بار اندازهای نیویورک» کارگردان «جوزف فن اشترنبرگ». «دام» کارگردان «جوزف فن اشترنبرگ». «ترز راکن» کارگردان «ژاک فه در». «توفان بر فراز آسیا» کارگردان «و. ی. پودوفکین». «رژهٔ عروسی» کارگردان «اریک فن اشتروهایم». «دختر کوچک کبریت فروش» کارگردان «ژان رنوار». «وردون، دیدگاه‌های تاریخ» کارگردان «لئون پوآریه». «سقوط خاندان آشر» کارگردان «ژان اپستاین». «شور ژان دارک» کارگردان «کارل درایر». «صدف و مرد روحانی» کارگردان «ژرمن دولاک». «شینپان اوکا سیدان» کارگردان «دابسوکه اینو». «رونینگای» کارگردان «ماساشیرو ماکینو».

۱۹۲۹ ـ (سال چهارم «شووا». سرکوب کمونیسم در «واقعهٔ ۱۶ ـ ۴»، زپلین، کشتی هوایی آلمانی، به ژاپن می‌آید، تحریم طلا، جنگ‌های تراموای توکیو، رکود اقتصاد جهانی شروع می‌شود). اکیرا ۱۹ ساله. «فرشتهٔ آبی» کارگردان «جوزف فن اشترنبرگ». «آسفالت» کارگردان «جو می». «یک سگ آندالسی» کارگردان «لوئیس بونوئل». «اسرار قصر د.» کارگردان «من ری». «فقط ساعت‌ها» کارگردان «آلبرتو کاوالکانتی». «کوبی نوزا» کارگردان «ماساشیرو ماکینو». «کایجین» کارگردان «مینورو مورانا».

طبیعت‌های بیجان پر شده بود، هنگامی که این همه اتفّاق در دنیای اطرافم روی می‌داد، ناراضی شدم. تصمیم گرفتم به «مجمع هنرمندان کارگری» ملحق شوم. هنگامی که در بارهٔ تصمیمم به برادرم گفتم، او گفت «خوبه. ولی حالا جنبش کارگری مثل سرماخوردگی است. تب بسرعت فروکش خواهد کرد.» از این حرفش کمی ناراحت شدم.

در آن زمان برادرم قدم بزرگی برداشته بود. دیگر به عنوان یک شیفتهٔ بزرگ سینما صرفاً برای فیلم‌ها یادداشت‌های توضیحی نمی‌نوشت، بلکه روایتگر حرفه‌ای فیلم‌های صامت شده بود. روایتگرها فقط داستان فیلم را تعریف نمی‌کردند، آنها محتوای عاطفی را با اجرای صدای شخصیت‌ها و افه‌های صدایی و توصیف پر تخیّل وقایع و تصاویر روی اکران، تشدید می‌کردند. این بسیار شبیه سبک گویندگان و روایت‌گران تئاتر عروسکی «بونراکو» بود. محبوب‌ترین روایتگران برای خود ستاره‌هایی بودند و فقط برای آنها مردم به یک سینمای بخصوص می‌رفتند. تحت ریاست روایتگر معروف «موسه‌ی توکوگاوا» یک جنبش کاملاً جدید شروع شده بود. او و گروهی از روایتگرانی که با او موافق بودند بر روایت با کیفیت بالای فیلم‌های خارجی خوب کارگردانی شده تأکید می‌ورزیدند. برادرم به آنها ملحق شد و شغلی به عنوان روایتگر اصلی در سینمایی در حومهٔ «ناکانو» با اینکه سینمای درجه سوّمی بود، گرفت.

متوجّه شدم برادرم که در زندگی موفق شده بود سیاست را تحقیر می‌کرد و بطرزی سبک در باره چیزی صحبت می‌کرد که برای من خیلی هم جدّی بود. ولی نتیجه این شد که همانطور که برادرم پیش بینی کرده بود، احساسات کارگری فرونشین کرد. امّا من نمی‌خواستم تأیید کنم که او درست می‌گوید و برای چند سال با جنبش بودم. من که سرم از نقاشی، ادبیات، تئاتر، موسیقی و معلومات سینمایی پر شده بود این سو و آن سو می‌رفتم و بیهوده به دنبال موردی برای استفاده از اینها می‌گشتم.

نظام وظیفه

در ۱۹۳۰ من بیست ساله شدم و نامه‌ای برای شرکت در امتحان پزشکی قبل از اسم نویسی دریافت کردم. امتحان پزشکی قرار بود در دبستانی در «اوشی گوم» انجام شود.

در مقابل درجه‌دار خبردار ایستادم که به من گفت «تو پسر یوتاکا کوروساوا» که از دانشکده «تویاما» فارغ التحصیل شد و به عنوان یک درجه‌دار ارتش درس می‌داد هستی؟» گفتم «بله، سرکار». پرسید: «پدرت حالش خوبه؟» گفتم: «بله، سرکار». گفت: «من شاگرد پدرت بودم. لطفاً سلام منو بهش برسون». «بله، سرکار». درجه‌دار از من پرسید: «چه می‌خواهی بکنی؟» گفتم: «من یک نقاشم، سرکار». (نگفتم «یک نقاش کارگری»). درجه‌دار گفت: «متوجه‌ام. راه‌های دیگری برای خدمت به کشور بجز نظام وظیفه وجود دارد. از آن راه‌ها برو.» گفتم: «بله، قربان». درجه‌دار ادامه داد: «ولی بنظر خیلی ضعیف می‌آیی. و هیکل بدی داری. باید تمرینات پرورش اندام هم انجام بدی». از جا بلند شد و تعداد زیادی تمرین برای من به نمایش گذاشت. ظاهراً در آن سن هنوز مثل یک آدم ضعیف بودم. خُب، شاید هم درجه‌دار مدّت زیادی پشت میزش نشسته بود و میخواست

دست و پایش را کمی حرکت دهد.

در پایان امتحان پزشکی به مقابل یک استوار نیروی زمینی که در مقابلش روی میز فرم‌های زیادی جمع شده بود، فرا خوانده شدم. این مرد با نگاه خیرهٔ خشمگینی مرا ورانداز کرد و گفت: «به تو خدمت نظام نیامده». حقیقت هم همین بود. مرا حتیٰ تا آستانهٔ شکست ژاپن در جنگ «اقیانوس آرام» احضار نکردند. این زمانی روی داد که شهر توکیو توسط بمباران‌های آمریکایی بصورت زمین سوخته بی‌حاصلی درآمده بود، در زمانی که من کارگردان سینما شدم. چون این تنها تماس مستقیم من با نظام بود، بهتر است اینجا توصیفش کنم.

در آن موقع بیشتر افرادی که احضار میشدند یا ناقص بودند یا حمله‌های عصبی به آنها دست داده بود. قرار بود ما همه «کیسهٔ خدمت»مان (شامل اشیاء ضروری خدمت) را برای حضور و غیاب همراه داشته باشیم. این کیسه‌های خدمت بررسی میشد و هنگامیکه مأمور رسیدگی به کیسهٔ من نگاه کرد گفت: «این مرد همه چیز دارد». این قابل پیش بینی بود چون کیسه‌ام توسط دستیار کارگردانم که قبلاً خدمت نظامش را انجام داده بود، برای من پر شده بود. من آنجا خبردار ایستاده بودم و به این مسأله فکر میکردم که مأمور رسیدگی نجواکنان گفت: «سلام بده، سلام بده.» من فوراً خود را جمع و جور کردم و به او سلام دادم. او سلام مرا جواب داد و به سراغ نفر بعدی صف رفت.

من ناراحت شدم از اینکه او نظم خوب کیسه خدمت مرا ستوده بود و بعد فوراً مرا ملامت کرد. ولی به این فکر بودم که فریادش را شنیدم: «چه بسر کیسهٔ خدمت تو آمده؟» از گوشه چشمم، مأمور رسیدگی را می‌توانستم ببینم که به مرد پهلوی من با خشم خیره شده بود. آن مرد زیر شلواری پاره‌ای حمل می‌کرد که گره خورده بود و گره درست در نشیمن زیر شلوار نوعی دم خرگوشی درست کرده بود. او با چشمانی بی‌حالت به مأمور رسیدگی خیره شد و گفت: «کیسهٔ خدمت چیه؟» مأمور پلیس نظامی که درست پشت سر مأمور رسیدگی ایستاده بود دوید و مرد دم خرگوشی را زد.

درست در آن لحظه سوت خطر هوایی شروع به صفیر کشیدن کرد. این شروع بمباران اشباع شده «یوکوهاما» بود. این پایان ارتباط من با خدمت نظام وظیفه

نیز بود.

ولی من خیلی وقتها به این فکر می‌افتم که اگر واقعاً به خدمت نظام رفته بودم، چه اتفاقی می‌افتاد. در مدرسهٔ متوسطه در آموزش نظامی رد شده بودم و گواهینامهٔ لیاقت درجه‌داری نداشتم. در ارتش به هیچ روی نمی‌توانستم سرم را بالای آب نگه دارم. بعلاوه، اگر یکبار به آن درجه‌دار ارتشی که در مدرسهٔ متوسط «کیکا» درس می‌داد بر می‌خوردم، حتماً پایان کار من بود. حتی اکنون که به آن فکر می‌کنم تنم می‌لرزد. باید از درجه‌داری که مسئول امتحان پزشکی ارتش بود برای معاف شدن متشکر باشم. یا شاید باید از پدرم تشکر کنم.

□□□□

یک ترسو و یک عاجز

اوّلین باری که من رفت و آمدم را به «انستیتو تحقیقات هنر کارگری» در «شینا ـ چو»، منطقه «توشیما» شروع کردم سال ۱۹۲۸ بود. در نمایشگاه‌شان نقاشی‌ها و پوسترهایم را به عرضه می‌گذاشتم. ولی «مجمع هنرمندان کارگری» که در سال ۱۹۲۹ به آن ملحق شدم شیوهٔ واقع‌گرایی‌ای داشت که بنظرم بسیار نزدیکتر به ناتورالیسم بود و با واقعگرایی پر حدّت آثار «کوربه» فاصله زیادی داشت. تعدادی نقاش‌های عالی در این گروه بودند ولی بطور کلّی بجای اینکه جنبش هنری‌ای باشد که ریشه در ضروریات نقاشی دارد، شیوه‌ای بود که امیال و ایده آل‌های سیاسی اجرا نشده را مستقیماً بروی تابلوی نقاشی می‌آورد ـ جنبشی با «تمایل چپ»، که نام نه تنها نقاشی‌ها بلکه فیلم‌هایی بود که از این سبک پیروی می‌کردند. کم کم شک‌های عمیق و عمیق‌تری در فکرم نسبت به این جنبش پیدا شد و در پایان شوق و حرارتم برای نقاشی از بین رفت.

در حوالی همین دوره چنان از «مجمع هنرمندان کارگری» سرخورده بودم که وارد عمل سیاسی مستقیم‌تر و غیرقانونی شدم. روزنامه‌های کارگری زیرزمینی شده بود؛ شعارهایشان به الفبای غربی نوشته می‌شد و اینها توسط شکل‌ها و

طرح‌های اطرافشان بیشتر مخفی می‌شدند. عضو رده‌های پائین یکی از این سازمان‌ها شدم. با چنین اعمالی احتمال دستگیری من می‌رفت. من تجربهٔ «خوکدانی» (زندان) را قبلاً به عنوان عضو «مجمع هنرمندان کارگری» کسب کرده بودم، ولی اگر این بار دستگیر می‌شدم، به سادگی دفعه‌های قبل نمی‌توانستم رهایی یابم.

فقط فکر کردن در بارهٔ حالت چهرهٔ پدرم اگر می‌شنید که من توقیف شده‌ام درد عظیمی در من ایجاد می‌کرد. به والدینم گفتم مدّتی می‌خواهم با برادرم زندگی کنم و خانه را ترک کردم. از یک اطاق کرایه‌ای به دیگری نقل مکان می‌کردم و گاهی در خانهٔ طرفداران (سمپات‌های) حزب کمونیست پناه می‌گرفتم.

در ابتدا کارم بیشتر این بود که با اعضاء در خارج از خانه تماس بگیرم. ولی سرکوب آنقدر شدید بود که غالباً فردی که باید با او ارتباط می‌گرفتم در مکان ملاقات حاضر نمی‌شد. در راه دستگیر شده بود، و هیچکس دیگر از او چیزی نمی‌شنید.

یک روزِ برفی داشتم به قرار ملاقاتی نزدیک ایستگاه «کوماگوم» می‌رفتم. در قهوه‌خانه را که باز کردم ناگهان یخ زدم. در آنجا پنج یا شش مرد با دیدن من با هم بلند شدند. با یک نگاه فهمیدم که کارآگاه‌های پلیس ویژه هستند؛ همهٔ آنها حالت خزنده مانند مشابهی داشتند.

همینکه بلند شدند، من شروع به دویدن کردم. برای محکم کاری عادت داشتم راه فراری در هر ملاقات تعیین کنم. این بار کارساز شد. زیاد تند نمی‌دوم ولی هنوز جوان بودم و با دنبال کردن راهی که از قبل انتخاب کرده بودم، آنها را کاملاً پشت سر گذاشتم.

یکبار هم با پلیس نظامی «کمپه تای» برخوردی داشتم. دستگیر شدم ولی معلوم شد مأمور پلیس نظامی آدم بسیار خوبیست. به او گفتم باید به توالت بروم و او بدون اینکه حتیٰ مرا اوّل بگردد گذاشت به آنجا بروم. حتیٰ در را برای من بسته نگه داشت در حالیکه در آنجا من کاغذهای مهمّی را که از مافوق‌هایم حمل می‌کردم با عجله بلعیدم. پس از آن فوراً آزاد شدم.

فکر می‌کنم که از این سبک زندگی خطرناک خوشم می‌آمد و خوش می‌گذراندم. ظاهر عوض کردن دائمی، عینک زدن، تغییر چهره‌های جدید ابداع کردن را دوست داشتم. ولی دستگیری‌ها روز به روز بیشتر می‌شد، و روزنامه کارگری از نظر کادر کم آورد.

زمان زیادی نگذشت که من، با اینکه تازه وارد بودم، دستیار سردبیر شدم. مرد مسئول به من گفت: «تو کمونیست نیستی؟». «نه». راست می‌گفتم، نبودم.

تلاش کرده بودم «سرمایه» و نظریه‌های ماتریالیسم دیالکتیک را بخوانم ولی چیزهای زیادی بود که نمی‌فهمیدم. بنابراین تجزیه و تحلیل جامعه ژاپن از آن دیدگاه برای من غیرممکن بود. بسادگی نارضایتی‌های مبهم و ناراحتی‌هایی را که جامعهٔ ژاپن ایجاد می‌کرد حسّ می‌کردم و برای رویارویی با این احساسات به چپ ترین گروهی که می‌توانستم پیدا کنم ملحق شدم. حالا که به گذشته می‌نگرم، رفتارم بنظر بسیار سبک و بی‌ملاحظه می‌آید.

ولی تا بهار ۱۹۳۲ با جنبش کارگری ماندم. زمستان قبلی خیلی سرد بود. پولی که در مقابل فعالیت‌هایم در جنبش گاه به گاه بدستم می‌رسید خیلی کم بود و همیشه بنظر می‌آمد که در حال قطع شدن است. خیلی از روزها یک وعده غذا می‌خوردم و برخی از روزها اصلاً غذا نمی‌خوردم. البته در اطاقی که کرایه کرده بودم گرمایی وجود نداشت و تنها راه گرم شدن این بود که قبل از به رختخواب رفتن به حمام عمومی بروی.

یک رفیق پیغام‌بر که از طبقهٔ کارگر برخاسته بود شیوهٔ اقتصادی زندگی‌اش را برای من توضیح داد. هنگامیکه حقوق جنبش به دستش میرسید، روزهایی را که به پرداخت بعدی مانده بود می‌شمرد. سپس پول را تقسیم میکرد و بودجه‌ای برای جیرهٔ روزانهٔ غذایش میگذاشت. ولی من هرگز نمی‌توانستم همان کار را بکنم. برای پر کردن شکمم حقوقم را با بی‌خیالی خرج می‌کردم. هنگامیکه پولم تمام شده، و وظایفی برای انجام نداشتم، روز را زیر لحاف می‌گذراندم و سعی می‌کردم سرما و گرسنگی را تحمل کنم. چاپ روزنامه که روز بروز سخت‌تر می‌شد، این روزها هم افزایش می‌یافت.

یک راه فرار برای من باقی مانده بود ـ برای کمک پیش برادرم بروم. ولی

غرورم مانع می‌شد که با او تماس گیرم. در نزدیکی «سیدوباشی» در یک اطاق بسیار کوچک با دیوارهای حصیری که اصلاً آفتاب نداشت، طبقهٔ بالای یک سالن «ما ـ جونگ»[1] زندگی می‌کردم. یکروز سخت سرما خورده بودم و چنان تب بالایی داشتم که واقعاً نمی‌توانستم تکان بخورم. سرم را که با بالش فشار می‌دادم، صدای مهره‌های «ما ـ جونگ» که در طبقهٔ پایین بهم می‌خورد به طرز غریبی نوسان داشت، گاهی خیلی نزدیک و بلند بود و سپس با فاصله و ملایم میشد. تقریباً دو روز به این صدایی که تحلیل می‌رفت و باز می‌گشت گوش دادم تا اینکه صاحبخانه مشکوک شد. سری به من زد و توسط بوی عرق اتاق و قطرات درشت عرق روی صورت داغ من نگران شد. گفت فوراً یک دکتر خبر خواهد کرد ولیٰ من با تمام نیرو مقاومت کردم. اصرار کردم: «واقعاً چیزی نیست». نمی‌دانستم سرماخوردگی‌ام چیزی بود یا نه ولی می‌دانستم اگر دکتر بیاید مسأله‌ای پیش می‌آید، چون پولی برای پرداخت به او نداشتم، صاحبخانه به من گوش داد و بدون اینکه چیزی بگوید، رفت.

کمی بعد دختر صاحبخانه با یک کاسه برنج فرنی برای من پیدایش شد. تا خوب شدنم او روزی سه بار با یک کاسه برنج فرنی می‌آمد. دیگر یادم نیست که چه شکلی داشت. ولی محبّت‌اش را هرگز فراموش نمی‌کنم.

در طول مریضی‌ام، ارتباطم با اعضاء تحریریهٔ روزنامه کارگری کاملاً قطع شد. از دستگیری‌هایی که بر اساس اعترافات دیگران انجام می‌گرفت خیلی می‌ترسیدیم بنابراین اطمینان حاصل کردیم که هیچکس آدرس دیگری را نداند. هنگامیکه بیرون ملاقات می‌کردیم، همانجا زمان و مکان ملاقات بعدی را تعیین می‌کردیم. پس از نرفتن به یک ملاقات، برای من هیچ راهی وجود نداشت که آنها را پیدا کنم.

فکر می‌کنم اگر واقعاً می‌خواستم دوباره آنها راپیدا کنم، می‌توانستم. ولی من که هنوز از مریضی‌ام گیج و ضعیف بودم، نتوانستم روحیه‌اش را پیدا کنم. دقیق‌تر بگویم، از این واقعیت که نمی‌توانستم با آنها تماس بگیرم بهانه‌ای ساختم برای

---

۱ - بازی چهار نفرهٔ چینی شبیه «دومینو». م

خارج شدن از این جنبش سیاسی دردآور و غیرقانونی. مسأله این نبود که تب جنبش چپی خوابید بلکه تب چپی خود من زیاد جدّی نبود.

با حال پس از مریضی، با پاهایی که هنوز می‌لرزیدند مسیر «سیدوباشی» تا «اوچانومیزو» را طی کردم، مسیری که به عنوان یک شاگرد کلاس‌های پائین مدرسهٔ متوسطه بارها رفته بودم. از «اوچانومیزو» گذشتم و بسوی پل «هیجیری باشی» رفتم. پس از «هیجیری باشی» از تپهٔ سمت چپ پایین رفتم و از پیچ «سوداچو» گذشتم و به سینمای «پالاس» رسیدم. اسم برادرم را در آگهی‌های روزنامه‌ای سینما «پالاس» دیده بودم. اگر از راه پیچ در پیچ روی تپه‌ای که از آن پایین آمده بودم بالا می‌رفتم، به خانه‌اش می‌رسیدم.

این راکه می‌نویسم، شعری از «کاساداتو ناکامورا» ناگهان به ذهنم می‌آید:

پایین آمدن از راه پیچ در پیچ،
نوای بهاری گوساله.

□□□□□

کوچه‌ای در دنیای موّاج

گوشه‌ای در مسیر «اوشیگوم ـ کاگورا زاکا» و سدّ چوبی کوچه‌ای قرار دارد که از زمان فئودالیسم یکسان مانده. در آن کوچه، با اینکه درها توسط شیشه‌ها جایگزین شده، سه عمارت جدا شدهٔ چند خانواده‌ای وجود دارد که از لحاظ دیگر از قرن‌ها پیش عوض نشده است. برادرم در یکی از اینها با زنی و مادر این زن زندگی می‌کرد. هنگامیکه کسالتم خوب شد و توانستم اطاقم را ترک کنم، به این عمارت چند خانواده‌ای نقل مکان کردم.

ظاهر شدنم در آن روز نخست در پشت صحنهٔ سینما «پالاس» برادرم را بسیار متعجّب کرده بود. با شگفتی کامل به من خیره شد و پرسید: «اکیرا، چی شده؟ مریضی؟» سرم را تکان دادم و گفتم: «نه، فقط یک کمی خسته‌ام.» برادرم دوباره نگاهی انداخت و شانه‌هایش را تکان داد: «نمی‌تونی بگی یک کمی. بیا به خونهٔ من.»

و به این ترتیب بود که خود را به برادرم تحمیل کردم. کمی پس از یک ماه به اطاقی در آن نزدیکی نقل مکان کردم، ولی حتیٰ بعد از این همهٔ دقایق بیداری‌ام را پهلوی برادرم بودم. از آن زمان که در ابتدا خانه را ترک کردم به پدرم گفتم که من با

برادرم زندگی می‌کنم؛ حالا آن دروغ به حقیقت تبدیل شده بود.

عمارت و کوچه‌ای که برادرم در آن زندگی می‌کرد مانند اماکنی بود که قصه‌گویان «راکوگو» برای نسل‌ها قصه‌هایشان را در آنجا قرار می‌دادند. آب شیر نبود، فقط یک چاه وجود داشت که افراد از آن آب مورد نیازشان را می‌کشیدند. ساکنین همه از سنّتی‌ترین «ادوکوها»ی اصیل، از ساکنین اصلی توکیو بودند. نقش برادر من در این مکان مانند یک سامورایی بدون ارباب بود، یا مانند «یاسوهی هوریبه» جنگجویی که آثار زخم‌های جنگی بر بدنش باقیمانده و متعلق به اواخر قرن ۱۷ بود و در نوشته‌های رمانتیک جنگی ظاهر می‌شد. به او با ترس و احترام نگاه می‌کردند.

این عمارت‌ها به شیوه‌ای تقسیم شده بود که اتاقهایی کوچک در پشت یک اتاق ۱۶ متر مربعی با آشپزخانه و مستراح قرار گرفته بود. فضا کوچک بود. در ابتدا نمی‌فهمیدم چرا برادرم با آن درآمدش در چنین مکانی زندگی می‌کند. ولی درگذر روزها، کم کم متوجه کیفیت‌های ویژه این سبک زندگی شدم.

برخی از مردمی که در این محله زندگی می‌کردند کارگران ساختمانی، نجاران، بناها و مشابه اینها بودند. ولی بیشتر ساکنین درآمد مشهود و حرفهٔ مشخصی نداشتند. ولی به نوعی آنها چیزهایی را که داشتند میان خود تقسیم کرده، به یکدیگر متکی بودند تا آنجا که چیزی که باید زندگی خیلی سختی می‌بود، به طرزی شگفتی آور خوشبینانه، و در هر فرصت، زندگی واقعاً خوشی از آب درآمده بود. حتیٰ بچه‌های کوچک شوخی‌های هوشمندانه می‌کردند.

گفتگوی بالغ‌ها چیزی شبیه این بود: «امروز صبح روی شیب زیر آفتاب دراز کشیده بودم. درست جلوی چشم‌هایم، یک تشک لوله شده از خانه همسایه‌ام به بیرون پرواز کرد. و خود همسایه‌ام در حالیکه تشک باز می‌شد از آن بیرون آمد. میدونی، زنش واقعاً در تمیز کردن خونه بیرحمه.» جواب دیگری این بود: «نه، من میگم زنش خیلی هم ملاحظه میکنه. اون رو توی تشک می‌پیچه که اذیت نشه.»

در خانه‌هایی که اینچنین پر جمعیت بود هنوز کسانی بودند که در زیر شیروانی اتاق کوچکی درست کرده، آنرا اجاره می‌دادند. در یکی از این اتاق‌های

اجاره داده شده زیر شیروانی مرد جوانی بود که زندگی‌اش را با ماهی فروشی می‌گذراند. هر روز صبح قبل از پگاه پا می‌شد و جعبهٔ حلبی‌اش را به کنار رودخانه‌ای می‌برد که در آنجا کالایش را می‌خرید. به سختی تمام ماه را کار کرد، و سپس در پایان ماه بهترین لباسهایش را پوشید و به سراغ فاحشه‌ای رفت ـ گویی این کار همه چیز را ارزش می‌بخشید.

برای من این زندگی به جالبی زیستن در میان شخصیتهای داستانهای اواخر قرن هیجدهم در آثار «سانبا» و «کیودن» بود. خیلی چیز یادگرفتم. پیرمردهایی که در محله زندگی می‌کردند شغل‌هایی داشتند مانند نگهداری کفش در سالن نقالان در «کاگورازاکا» یا کارهای پیش پا افتاده در سینماها. جزو امتیازشان این بود که جواز عبور جاهایی را که در آن کار می‌کردند داشتند و اینها را به قیمت خیلی ارزانی به همسایه‌هایشان کرایه می‌دادند. این جوازهای ارزان را می‌گرفتم و هر روز و هر شب دورهٔ زندگی‌ام در این محله را صرف سینما رفتن یا گوش دادن به نقالان کردم.

در آن زمان «کاگورازاکا» دو سینما داشت، یکی «اوشی گومکان» برای فیلم‌های خارجی و دیگری «بان میکان» برای فیلم‌های ژاپنی. سه سالن نقالی وجود داشت، «کاگورازاکا انبوزو» و دو تای دیگر که اسم‌هایشان را فراموش کرده‌ام. با اینحال فیلم‌ها را فقط در دو سینمای «کاگورازاکا» نمی‌دیدم. برادرم مرا به دوستانش در دیگر سینماها معرفی کرد بنابراین تا دلم می‌خواست فیلم می‌دیدم. ولی دلیل اینکه قادر شدم هنر نقالی را کاملاً جذب کنم این بود که تجربهٔ زندگی در عمارتهای نزدیک «کاگورازاکا» را داشتم. اصلاً نمی‌دانستم این هنرهای مردمی قصه‌گویی و آوازخوانی در آینده‌ام چه نقشی خواهند داشت. بدون اینکه در بارهٔ این مسأله فکر کنم از آنها لذّت می‌بردم.

بجز نمایش‌های هنرمندان شناخته شده، شانس این را نیز یافتم که اجرای دلقک‌ها و کمدین‌هایی که سالن نقال‌ها را برای نمایش‌های خودشان کرایه می‌کردند ببینم. هنوز یکی از این نمایش‌ها به نام «احمق و طلوع» را به یاد دارم. پانتومیمی بود که احمقی را نشان می‌داد که ایستاده و به آسمان هنگام طلوع خیره شده و پرندگانی را که برای خوابیدن به لانه باز می‌گردند می‌بیند. بنظر

خیلی ساده می‌آمد ولی هنر مردی که حالت وزش باد زیاد و رقّت صحنه را تصویر می‌کرد مرا به تحسین واداشت.

در همین دوره بود که فیلم‌های ناطق برای اوّلین بار در سینماها ظاهر شد و برخی از آنها در حافظهٔ من باقی مانده است: «در غرب خبری نیست» اثر «لوئیس مایلستون»، «آخرین همراه» اثر «کورتیس برنهارت»، «جبههٔ غربی ۱۹۲۸» اثر «خ. و. پابست»، «قهرمانان جهنم» اثر «ویلیام وایلر»، «زیر بامهای پاریس» اثر «رنه کلر»، «فرشتهٔ آبی» اثر «جوزف فن اشترنبرگ»، «صفحهٔ اوّل» اثر «لوئیس مایلستون»، «صحنهٔ خیابان» اثر «کینگ ویدور»، «مراکش» و «ترن سریع‌السیر شانگهای» هر دو اثر «جوزف فن اشترنبرگ»، «روشنی‌های شهر» اثر «چارلز چاپلین»، «اپرای سه پولی» اثر «پابست» و «رقص کنگره» اثر «اریک شارل».

سینمای ناطق به مفهوم پایان دورهٔ سینمای صامت بود. فیلم‌های صامت که از صحنه خارج شدند، نیاز به روایت‌گران نیز از بین رفت و زندگی مادّی برادرم لطمهٔ شدیدی خورد. در ابتدا هیچ اشکالی نبود چون برادرم در این زمان روایت‌گر اصلی یک سینمای درجه یک به نام «تایکاتسوکان» در «آساکاسا»، جایی که طرفداران خودش را داشت شده بود. تغییر خیلی کند بود و همزمان شد با این کشف من که زندگی درخشان و مفرّح در عمارتها که من آنقدر از آن لذّت می‌بردم در سایه‌هایش یک واقعیت شوم داشت. این شاید در مورد زندگی انسانی در همه جا صدق کند ـ یک رویهٔ خارجی روشن جنبهٔ تاریکی را پنهان می‌کند. ولی برای بار اوّل بود که من آنرا می‌دیدم و مجبور شدم در باره‌اش فکر کنم.

اتفاقات زشتی اینجا می‌افتاد همانطور که در بقیه جاها حادث می‌شد. پیر مردی به نوهٔ کوچکش تجاوز کرد. یکزن هر شب با تهدید به خودکشی در عمارت آشفتگی زیادی ایجاد می‌کرد. یکشب پس از اینکه سعی کرد خود را به دار بزند و همهٔ محل به او خندیدند، پنهانی خود را به چاه انداخت و غرق شد. و داستان‌های زیادی در مورد پسرخوانده‌ها و دخترخوانده‌های کتک خورده، درست مانند قصه‌ها، به گوش می‌خورد، داستانهایی که آدم را متأثر می‌کرد.

چرا یک زن پدر آنقدر در مقابل پسرخوانده یا دختر خوانده‌اش بیرحم

می‌شد؟ اینکه انگیزهٔ رفتارش با کودک ریشه در تنفرش از زن قبلی شوهرش داشت معنی ندارد. تنها توضیح این نوع جنایت نادانی و جهالت است. ولی نادانی نوعی دیوانگی در موجود انسانی است. افرادی که از شکنجه کودکان بی‌دفاع یا موجودات کوچک لذت می‌برند در حقیقت دیوانه‌اند. وحشتناک این است که افرادی که در زندگی خصوصی دیوانه‌اند در انظار عمومی شاید حالت بی‌تفاوت و کاملاً بیگناهی بخود بگیرند.

داستانی قدیمی در آثار منظوم «سنریو» وجود دارد در بارهٔ فرزند خوانده‌ای که می‌رود تا ماده‌ای که پوست را می‌سوزاند برای استفاده روی خود بیگناهش توسط زن پدرش بخرد. توصیف صورت بچه کوچکی که فرستاده می‌شود تا وسیله شکنجه خودش را بخرد توسط این واقعه برای من زنده‌تر شد: یکروز که در خانهٔ برادرم بودم، زن همسایه در حالیکه بصورت جانگدازی گریه می‌کرد وارد شد. در حالیکه دستهایش را به سینه چسبانده بود و می‌لرزید، به شیوه‌ای گریه می‌کرد که تماشایش برای من غیرقابل تحمل بود. هنگامی که دلیلش را پرسیدم، گفت همسایه‌اش دوباره دارد فرزند خوانده‌اش را شکنجه می‌دهد. فریادهای وحشتناک دختر کوچک را شنیده بود و بالاخره دیگر تحمل نکرده بود. از پنجره آشپزخانه همسایه نگاه کرده بود و دختر کوچک را دیده بود که به تیری بسته شده و زن داشت شکم برهنه‌اش را می‌سوزاند. می‌خواست صحنه را برای من بیشتر توصیف کند که بیرون را نگاه کرد و ناگهان دهانش را بست.

زنی که آرایش سبکی کرده بود داشت رد می‌شد. با لبخند دلنشینی به ما تعظیم کرد و بسوی خیابان اصلی براه افتاد. زن همسایه که همین چند دقیقه پیش داشت به شدت گریه می‌کرد به آن زن که می‌رفت نگاهی کرد و فحش داد. «تا دو دقیقه پیش مثل یک شیطان مؤنث افسار گسیخته بود، و حالا به شیرینی یک گوسفند است. جادوگر!».

پس زنی که گذشت زن پدری بود که دختر کوچک را شکنجه می‌داد. با نگاه کردن به او باورم نمی‌شد ولی همسایه فوراً بسوی من چرخید و التماس کرد: «اکیرا، خواهش می‌کنم. لطفاً برو بیرون و به بچه کمکی بکن.» من نمی‌دانستم چه بگویم، و کمی ناباورانه و کمی متقاعد به دنبالش رفتم.

از پنجره‌های اطاق پهلوی اطاق او نگاه کردیم و دیدیم که بچه با بند یک کیمونوی مردانه به تیر بسته شده است. پنجره باز بود پس من مثل یک دزد وارد خانهٔ آن غریبه شدم. دویدم تا بندی که دختر را به تیر بسته بود باز کنم. ولی آن دختر با چشمانی خشمگین به من خیره شد. «خیال می‌کنی چکار داری می‌کنی؟ هیچکس از تو کمک نخواست!» با شگفتی به او خیره شدم. «اگر من وقتی او برمی‌گرده بسته نباشم، باز هم منو شکنجه می‌کنه.» حس کردم سیلی‌ای خورده‌ام. حتیٰ اگر او را باز می‌کردم، از محیطی که او را به آن تیر می‌بست نمی‌توانست فرار کند. برای او همدردی دیگران اصلاً ارزشی نداشت. تأسف خوردن بر حال او فقط باعث دردسر بیشتر می‌شد. او با خشونتی که فکر کردم شاید مرا گاز بگیرد گفت: «زود باش دوباره مرا ببند.» همان کاری را که گفت کردم. حقم بود.

□□□□□

داستانی که نمی‌خواهم تعریف کنم

پس از اینکه داستانی را که حالم را خراب می‌کند تعریف کردم، شاید بهتر باشد که ادامه بدهم و در باره چیزی که نمی‌خواستم دوباره با آن روبرو شوم بنویسم. این در بارهٔ مرگ برادرم است. نوشتن در باره‌اش خیلی دردآور است ولی اگر توصیفش نکنم نمی‌توانم ادامه بدهم.

پس از اینکه نگاهی به جنبهٔ تاریک زندگی در عمارت‌ها انداختم، ناگهان این میل را پیدا کردم که به خانهٔ والدینم بازگردم. اکنون روشن شده بود که تمام فیلم‌های خارجی از این به بعد ناطق شده‌اند و سینماهایی که آنها را نشان می‌دادند به عنوان سیاست کلّی تصمیم گرفتند که دیگر به روایتگران احتیاجی ندارند. باید روایتگران دست جمعی اخراج می‌شدند و آنها که این را شنیدند اعتصاب کردند. برادرم به عنوان رئیس اعتصاب کنندگان دورهٔ سختی را گذراند. درست نبود که خود را به او تحمیل کنم. به خانه بازگشتم.

والدینم که هیچ چیز در بارهٔ زندگی چند سال اخیر من نمی‌دانستند به من خوش آمد گفتند گویی از یک گشت و گذار طولانی برای نقاشی بازمی‌گشتم. ظاهراً پدرم می‌خواست همه چیز را در باره سبک نقاشی‌ای که آموخته بودم بداند، بنابراین چاره‌ای نداشتم جز اینکه در مورد حقیقت سکوت کرده، مقدار

زیادی دروغهای مناسب سرهم کنم. من که دیدم چقدر پدرم هنوز در مورد آینده‌ام به عنوان یک نقاش امیدوار است، فکر کردم دوباره نقاشی را شروع کنم. دوباره شروع به طرح کشیدن کردم.

می‌خواستم از رنگ‌های روغنی برای نقاشی استفاده کنم. ولی همهٔ خانواده توسط خواهر بزرگترم که با یک معلم «موری موراگاکوئن» ازدواج کرده بود، از نظر مالی حمایت می‌شد. نمی‌توانستم تابلو و رنگ‌های روغنی بخواهم. طرح می‌کشیدم.

در این میان روزی شنیدیم که برادرم سعی به خودکشی کرده است. فکر می‌کنم دلیلش موقعیت دردآورش به عنوان سردمدار اعتصاب روایتگران بود، اعتصابی که شکست خورده بود. ظاهراً برادرم تسلیم این واقعیت شده بود که هنگامی که تکنولوژی فیلم تا ناطق شدن سینما پیش رفته بود، دیگر احتیاجی به روایتگران نبود. چون می‌دانست این یک نبرد رو به شکست است، این واقعیّت که باید سردمداری اعتصاب را به عهده می‌گرفت حتماً بصورت توصیف ناپذیری برای او دردناک بود.

تلاش برادرم برای پایان دادن به رنج زندگی‌اش دوباره روی خانواده‌مان سایهٔ هولناکی انداخت. من نومیدانه می‌خواستم واقعهٔ خوشحال کننده‌ای را برای منحرف کردن ذهن همه پیداکنم. به این فکر افتادم که برادرم با زنی که با او زندگی می‌کرد ازدواج کند. من حدود یکسال با کمک مالی او زندگی کرده، در شخصیتش هیچ چیز که مورد اعتراض واقع شود پیدا نکرده بودم و رفتارم با او طوری بود که گویی واقعاً زن برادرم است. حس کردم رسمی کردن روابط آنها وظیفهٔ طبیعی من بود.

مادر، پدر و خواهر بزرگترم اعتراضی به فکر من نکردند. ولی عجیب این بود که نمی‌توانستم از برادرم جواب صریحی بگیرم. امتناع‌اش را به این حساب ساده گذاشتم که بیکار است.

سپس یکروز مادرم به من گفت: «تو این فکرم که حال «هایگو» خوبست؟» پرسیدم: «چطور مگه؟» نگرانی‌هایش را به این صورت بیان کرد: «آیا «هایگو» همیشه نگفته که قبل از رسیدن به ۳۰ سالگی خواهد مرد؟» حرفی که مادرم

می‌زد، درست بود. برادرم همیشه این را گفته بود. معتقد بود هنگامی که افراد از سی سالگی می‌گذرند تنها کاری که می‌کنند این است که زشت‌تر و بدذات‌تر می‌شوند، بنابراین او اصلاً نمی‌خواست اینطور باشد. شیفتهٔ ادبیات روسیه بود، «آخرین خط» اثر «میخائیل آرتسیباشف» را به عنوان بهترین کتاب دنیا ستایش می‌کرد و همیشه یک نسخه از آن را دم دست داشت. ولی من همیشه معتقد بودم که اعتقاد برادرم به کیش «نامف» قهرمان کتاب مبنی بر «مرگ غریب» چیزی جز افراط در احساسات نبود ـ مطمئناً پیش‌بینی مرگ خودش بیجا بود. پس هنگامی که مادرم نگرانی‌اش را بیان کرد، با خنده آن را از سر دور کردم و گفتم: «افرادی که در باره مرگ صحبت می‌کنند، نمی‌میرند.»

حرفهای برادرم را سبک سرانه فرض کرده بودم ولی چند ماه پس از اینکه نگرانی‌های مادرم را تسکین داده بودم، برادرم مرده بود. همانطور که قول داده بود، قبل از رسیدن به سی سالگی مرد. در بیست و هفت سالگی خود کشی کرد.

سه روز قبل از خودکشی‌اش مرا به شام دعوت کرده بود. ولی عجیب اینست که هر چه تلاش می‌کنم یادم نمی‌آید کجا بود. شاید مرگ او چنان شوکی به من وارد کرد که با اینکه با روشنی تمام آخرین حرفهای خودمان را به یاد می‌آورم، هیچ چیز از قبل یا بعدش یادم نیست.

خداحافظی‌مان را در ایستگاه «شین اوکابو» کردیم. در یک تاکسی بودیم. برادرم در حالیکه از تاکسی بیرون می‌رفت تا پله‌ها را بالا رود و به ایستگاه برسد به من گفت تمام راه را تا خانه با تاکسی بروم. ولی هنگامی که ماشین شروع به حرکت کرد از پله‌ها پایین آمد و به راننده اشاره کرد که متوقف شود. از ماشین بیرون آمدم و بسویش رفتم و گفتم: «چه شده؟» او مرا برای دقیقه‌ای به دقّت نگریست و سپس گفت: «هیچی. حالا میتونی بری.» برگشت و از پله‌ها بالا رفت.

دفعهٔ بعدی که او را دیدم، یک ملافهٔ خون آلود روی او کشیده شده بود. در یک کلبهٔ جداگانهٔ یک مهمانخانه، کنار یک چشمهٔ آب گرم در شبه جزیره «ایزو» خودکشی کرده بود. در آستان اتاق دیدم نمی‌توانم تکان بخورم. یکی از افراد فامیل که با من و پدرم برای گرفتن جسد آمده بود با عصبانیت گفت: «اکیرا، چکار می‌کنی؟» چکار می‌کردم؟ داشتم به برادر مرده‌ام می‌نگریستم. به بدن برادرم نگاه

می‌کردم که در رگهایش همان خون من جریان داشت، کسی که به او احترام می‌گذاشتم و برای من غیرقابل جایگزین کردن بود. او مرده بود. چکار می‌کردم؟ لعنت!

پدرم به آرامی گفت: «اکیرا، بیا کمکم کن.» سپس با تلاش زیاد بدن برادرم را در ملافه پیچید. منظرهٔ پدرم که نفس نفس می‌زد و تلاش می‌کرد مرا به شدت تحت تأثیر قرار داد و بالاخره توانستم وارد اتاق شوم.

هنگامی که جسد برادرم را داخل ماشینی که با آن از توکیو آمده بودیم گذاشتیم، جسد نالهٔ عمیقی بیرون داد. حتماً پاهایش که بر سینه‌اش چسبیده بود با فشار هوا را از دهنش بیرون داده بود. راننده ماشین شروع به لرزیدن کرد، ولی توانست جسد را درون کوره هل دهد و خاکسترش کند[1]. تمام راه را تا توکیو مثل یک دیوانه رانندگی می‌کرد و راه‌های فرعی عجیبی را می‌پیمود.

مادر پر تحمل من واقعهٔ خودکشی برادرم را در سکوت کامل بدون یک قطره اشک تحمل کرد. با اینکه می‌دانستم از دست من آزرده نیست، فکر می‌کردم سکوتش مرا متهم می‌کند. برای سبک تلقی کردن حرفهای برادرم هنگامی که مادرم برای مشاوره نزد من آمده بود، معذرت خواستم. ولی او فقط گفت: «منظورت چیه، اکیرا؟» آن فرد فامیلی که هنگامی که من با دیدن جسد برادرم خشکم زده بود گفته بود«چه میکنی؟» نتوانسته بود مرا مرعوب کند، ولی برای حرفی که به مادرم زده بودم نمی‌توانستم خودم را ببخشم. و نتیجه‌اش برای برادرم چه وحشتناک بود. عجب احمقی هستم!

□□□□□

۱ - گویا این ماشین کوره جسد سوزی داشت. (م)

منفی و مثبت

چطور می‌شد اگر...؟ هنوز هم گاهی به این فکرم. اگر برادرم خودکشی نکرده بود، آیا او هم مانند من وارد دنیای سینما می‌شد؟ معلومات سینمایی زیادی داشت، استعداد زیادی هم برای درک فیلمسازی داشت و در دنیای سینما، دوستان خوب زیادی داشت. هنوز جوان بود، بنابراین مطمئنم که اگر می‌خواست می‌توانست برای خودش کسی شود.

ولی احتمالاً زمانی که برادرم تصمیمش را گرفته بود، کسی نمی‌توانست فکرش را عوض کند. اوّلین شکستش، هنگامیکه به عنوان یک شاگرد خوب در امتحان ورودیهٔ «اوّلین مدرسه متوسط» رد شد، روی او تأثیر زیادی گذاشت. از آن زمان به بعد فلسفهٔ زندگی خردمندانه ولی بدبینانه‌ای را قبول کرد مبنی بر اینکه تمام تلاش انسانی بیهوده است و مانند رقصی در آستانهٔ گور می‌ماند. هنگامی که قهرمان داستان «آخرین خط» را دید که همین فلسفه را تبلیغ می‌کرد، احتمالاً با جدیّت بیشتری آنرا دنبال کرد. بعلاوه برادرم که در هر کاری آنقدر جدّی بود، آدمی نبود که حرفی راکه یکبار زد بشوخی بگیرد. حتماً خود را آلودهٔ دنیا می‌دید و فکر می‌کرد که دارد مانند افرادی می‌شود که خودش از آنها تنفر داشت.

در سالهای بعد، هنگامیکه دستیار اصلی فیلم «کاجیرو یاماموتو» به نام «کلاس انشاء» (۱۹۳۸) بودم، نقش اصلی را «موسای تاکوگاوا»، روایتگر مشهور سینمای صامت به عهده داشت. یکروز او با نگاهی طولانی و عجیب به من خیره شد و گفت: «تو عین برادرتی. ولی او منفی بود و تو مثبت هستی.» فکر کردم مسأله این بود که برادرم در زندگی قبل از من آمده بود و اظهار نظر «موسای» را به این حساب گذاشتم. ولی او ادامه داد که ظاهر ما دقیقاً شبیه بودیم ولی برادرم نوعی سایه تاریک در حالت صورتش داشت و شخصیتش هم بنظر گرفته می‌آمد. «موسای» فکر می‌کرد که شخصیت و چهرهٔ من، برعکس، آفتابی و خوشحال است.

«کینوسوکه اوکاسا» هم گفته است که شخصیت من مثل یک گل آفتابگردان است، بنابراین حتماً در این حرف که من از برادرم خوش‌بین‌تر و امیدوارترم، حقیقتی وجود دارد. ولی ترجیح می‌دهم به برادرم به عنوان یک حلقه فیلم منفی (نگاتیف) نگاه کنم که منجر به رشد من به عنوان یک تصویر مثبت (پوزیتیف) شد.

ooo

هنگامیکه که برادرم مرد، من ۲۳ ساله بودم. ۲۶ سالم بود که وارد دنیای سینما شدم. در طول این ۳ سال میانی چیز مهمّی در زندگی‌ام اتّفاق نیافتاد. تنها واقعهٔ مهم قبل از خودکشی برادرم اتّفاق افتاد. و آن این خبر بود که بزرگترین برادرم، که مدتها بود از او خبری نشنیده بودیم، از یک بیماری مرده است. با مرگ دو برادر بزرگم من تنها پسر خانواده شدم، و نسبت به والدینم شروع به احساس مسئولیت نمودم. حوصله‌ام از بی‌هدفی خودم سر رفت.

ولی موفقیت به عنوان یک هنرمند در آن زمان بسیار دشوارتر از حالا بود. و من هم در مورد قابلیتم به عنوان یک نقاش شک برم داشته بود. پس از مرور یک رساله در باره «سزان»، من بیرون می‌رفتم و همه چیز، خانه‌ها، خیابان‌ها و

درختان، مانند یک نقاشی «سزان» بود. همین اتّفاق هنگامی که به یک کتاب در باره «وان گوگ» یا «آتریلیو» نگاه می‌کردم، روی می‌داد ـ ظاهر دنیای واقعی برای من تغییر می‌کرد. با دنیایی که معمولاً با چشمان خودم می‌دیدم کاملاً فرق داشت. به عبارت دیگر من شیوهٔ فردی و مشخصی در نگاه به دنیا نداشتم و هنوز هم ندارم.

این کشف مرا یکباره به تعجب نیانداخت. گسترش یک جهان بینی شخصی کار آسانی نیست. ولی هنگامی که جوان بودم، این کمبود نه تنها مرا ناراضی می‌کرد بلکه ناراحتی در من ایجاد می‌نمود. فکر می‌کردم باید شیوه نگریستن خودم را پیدا کنم و بیشتر صبرم را از دست می‌دادم. به هر نمایشگاهی که می‌رفتم، این مسأله به من ثابت می‌شد که هر نقاشی در ژاپن سبک فردی خود و جهان بینی شخصی خود را دارد. از دست خودم بیشتر عصبانی می‌شدم.

هنگامی که اکنون محیط هنری آن دوره را مرور می‌کنم، برای من روشن است که تعداد بسیار کمی از نقاشانی که من آثارشان را دیدم واقعاً یک سبک و جهان بینی شخصی داشتند. بیشترشان با مقداری تکنیک‌های زورکی خودنمایی می‌کردند و نتیجه فقط آثار عجیب و غریب بود. نمی‌دانم کی آن را نوشت، ولی آهنگی بود در بارهٔ کسی که نمی‌تواند مشخصاً بگوید که آنچه قرمز است، قرمز است؛ سالها می‌گذرند و فقط هنگامی که سالخورده شد، مطمئن می‌شود. و دقیقاً هم همینطور است. در جوانی میل برای بیان مسائل شخصی آنقدر زیاد است که بیشتر افراد تماسشان با روح واقعی‌شان را از دست می‌دهند. من هم استثناء نبودم. هنگامی که نقاشی می‌کردم سعی می‌کردم کارهای محیرالعقول تکنیکی انجام دهم و نتیجه تصویرهایی بود که عدم علاقه‌ام را به خود نشان می‌داد.

کم کم اعتماد به قابلیت‌هایم را از دست دادم و عمل نقاشی کردن برایم درد آورد شد.

بدتر از همه این بود که باید برای خرید رنگ و بوم کار خسته کننده‌ای در خارج از خانه انجام می‌دادم. این کار شامل نقاشی‌هایی برای مجله‌ها، تصویرهای کمکی برای مدارس آشپزی در مورد راه درست بریدن تربچه‌های

بزرگ و کارتون‌هایی برای مجله‌های بیس‌بال می‌شد. نتیجهٔ وقت صرف کردن برای نوعی نقاشی که اصلاً دوست نداشتم این شد که به شیوه‌ای فزاینده و بدون بازگشت میل اصلی‌ام را به نقاشی از دست دادم.

به این فکر افتادم که وارد حرفهٔ دیگری بشوم. در عمق وجودم فکر می‌کردم که هر کاری مناسب بود؛ تنها به این فکر بودم که آسایش خیالی به پدر و مادرم بدهم. این احساس سرگشتگی توسط مرگ ناگهانی برادرم تشدید شد. چون فقط از الگوی برادرم پیروی می‌کردم، خودکشی‌اش مرا واقعاً گیج کرد. معتقدم که این نقطهٔ عطف مهمّی در زندگی‌ام بود.

در این اوصاف، پدرم مرا به حال خود رها نکرد. همینطور که بیشتر هول می‌کردم، پدرم فقط می‌گفت: «هول نکن. اصلاً مسأله‌ای برای هیجان زده شدن وجود نداره.» به من گفت اگر فقط با آرامش صبر کنم، راهم در زندگی با اختیار خودش در مقابلم باز خواهد شد. نمی‌دانم چه دیدگاهی باعث می‌شد این چیزها را به من بگوید؛ شاید بر اساس تجربهٔ خودش در زندگی صحبت می‌کرد. بعداً معلوم شد که حرفهایش کاملاً درست بود.

یک روز در سال ۱۹۳۵ داشتم روزنامه می‌خواندم که آگهی‌ای نظرم را جلب کرد. استودیوی سینمایی «پی. سی. ال» (که همیشه به این نام نامیده می‌شد با اینکه نام کاملش **Photo Chemical Labratory** «آزمایشگاه مواد شیمیایی عکاسی» بود) دستیار کارگردان استخدام می‌کرد. تا آن لحظه هرگز به ذهنم خطور نکرده بود که وارد صنعت فیلم شوم، ولی هنگامیکه آگهی را دیدم، ناگهان برای من جالب شد. آگهی می‌گفت که اوّلین امتحان کسانی که احتمالاً استخدام می‌شدند نوشتن یک انشاء بود. موضوع این مقاله کمبودهای اساسی فیلم‌های ژاپنی بود. باید مثال می‌آوردی و راه‌های درمان مشکلات را پیشنهاد می‌کردی.

این بنظرم خیلی جالب آمد. از این سؤال امتحانی درکی از نیروی جوانی کمپانی تازه تأسیس «پی. سی. ال» بدست آوردم. مسألهٔ کمبودهای اساسی و راه‌های درمانشان مایه خوبی در دسترسم می‌گذاشت و در عین حال حسّ شیطنت و میل انجام دادن کارهای غریب مرا نیز ارضاء می‌کرد. اگر کمبودها اساسی بودند، راهی برای علاجشان وجود نداشت. بنابراین با لحنی نیمه

شوخی شروع به نوشتن کردم.

محتوای دقیق مقاله را به یاد ندارم ولی تحت راهنمایی برادرم فیلم‌های خارجی را مصرف کرده، کاملاً چشیده بودم و به عنوان یک مشتاق سینما چیزهای زیادی در سینمای ژاپن یافتم که مرا راضی نمی‌کرد. بدون شک تمام انتقاداتی راکه درونم جمع شده بود بیرون ریختم و لذّت هم بردم. در کنار مقالهٔ امتحانی، داوطلب شغل دستیار کارگردانی باید یک شرح حال زندگی حرفه‌ای و یک نسخه از شناسنامهٔ خانوادگی که اخلاقش را معلوم می‌کرد ضمیمه می‌نمود. چون آماده بودم که هر شغلی را بگیرم، نسخه‌هایی از شرح حال زندگی حرفه‌ای و شناسنامهٔ خانوادگی در کشو آماده داشتم. آنها را با مقاله‌ام به «پی. سی. ال» فرستادم.

چند ماه بعد، نامه‌ای مبنی بر شروع دور دوّم امتحان دریافت کردم. به من گفته بودند در روز بخصوص و ساعت معینی در استودیوی «پی. سی. ال» حاضرم شوم. من که حسّ می‌کردم در نوشتن آن مقاله و قبول شدنش جادویی در کار بوده، همانطور که دستور داده شده بود به استودیوی «پی. سی. ال» رفتم.

یکبار تصویر استودیوی «پی. سی. ال» را در یک مجلهٔ سینمایی دیده بودم. ساختمان سفیدی را با نخل‌هایی در مقابلش نشان می‌داد، بنابراین فکر کردم در منطقهٔ «چیبا» در کنار ساحل کیلومترها دور از توکیو واقع شده است. معلوم شد در مکانی واقعاً کسل کننده، در حومهٔ جنوب غربی شهر واقع است. چقدر در باره حقایق صنعت فیلم ژاپن بی‌خبر بودم، و چقدر کم در بارهٔ کار کردن در آن بخود امیدواری می‌دادم. ولی راهم را به استودیوی «پی. سی. ال» پیدا کردم و آنجا بهترین معلم زندگی‌ام را ملاقات کردم ـ «یاما ـ سان»، کارگردان سینما «کاجیرو یاماموتو».

□□□□□

یک قلهٔ کوهستانی

این را که می‌نویسم، به این فکرم که همه چیز چقدر عجیب بود. این دست تصادف بود که مرا به راه «پی. سی. ال» و، به این ترتیب، به راه کارگردان سینما شدن کشاند ولی هر کاری که قبل از این انجام داده بودم به نوعی به احتراز ناپذیری این امر اشاره داشت. با میل فراوان به سراغ نقاشی، ادبیات، تئاتر، موسیقی و دیگر هنرها رفته بودم و سرم را با چیزهایی که در هنر فیلم با هم جمع می‌شوند پُر کرده بودم. ولی هرگز متوجّه نشده بودم که سینما تنها زمینه‌ای بود که از تمام اکتساباتم باید استفاده می‌کردم. نمی‌توانم بدون احساس شگفتی در بارهٔ سرنوشتی که مرا به این خوبی برای راه زندگی‌ام آماده کرده بود، فکر کنم. فقط می‌توانم بگویم که این آمادگی از طرف من کاملاً ناآگاهانه بوده است.

حیاط داخلی «پی. سی. ال» پر از آدم بود. بعدها فهمیدم که بیش از پانصد نفر به آگهی شغل دستیار کارگردان جواب داده بودند. ظاهراً دو سوّم داوطلبین بر اساس مقاله‌هایشان رد شده بودند، ولی بیش از ۱۳۰ نفر برای دور دوّم در حیاط جمع شده بودند. می‌دانستم که از میان همهٔ اینها فقط ۵ نفر عملاً استخدام می‌شوند. دیگر میل نداشتم امتحان دوّم را بگذرانم.

ولی در این لحظه کنجکاوی عمیقی برای دیدن یک استودیو پیدا کرده بودم. سرم را به دیدن اطراف و اکناف گرم کردم. ظاهراً فیلمی در آن زمان در استودیو ساخته نمی‌شد و کسی که شبیه یک بازیگر باشد هم به چشم نمی‌خورد. ولی یکنفر از میان داوطلبان دستیار کارگردانی کت مخصوص شام‌های رسمی را پوشیده بود. عجیب است که این را بخاطر می‌آورم، و هر از چند گاه یکبار بیاد این آدم با لباس رسمی‌اش برای تقاضای یک شغل می‌افتم، و سرم را با تعجب تکان می‌دهم.

اوّلین قسمت امتحان ما فیلمنامه نویسی بود. به گروه‌هایی تقسیم می‌شدیم و موضوعی برای نوشتن به ما داده می‌شد. به هر گروه یک سوژه داده شد ولی هر داوطلب باید خود به تنهایی می‌نوشت. بعداً یک امتحان شفاهی داشتیم. به گروه من یک داستان صفحهٔ حوادث روزنامه در باره جنایت یک کارگر صنایع اهل منطقهٔ «کوتوچی» که عاشق یک رقاص اهل «آساکاسا» شد، داده شد. من نمی‌دانستم فیلمنامه را چطور باید نوشت و پریشان نشسته بودم که نگاهم به گوشه‌ای افتاد. نفر پهلویی من با حدّت می‌نوشت گویی کاملاً به این عادت داشت. واقعاً نمی‌خواستم تقلّب کنم، ولی به تماشای او پرداختم. بنظرم آمد که اوّل مکان قصه را تعیین می‌کردید و بعد آن را می‌نوشتید. این را متوجّه شدم و شروع به نوشتن کردم. به عنوان یک نقاش آماتور، تصمیم گرفتم تمایزی آشکار بین منطقهٔ صنعتی سرد و رنگ پریده و اطاق رخت کن زرق و برق‌دار پشت صحنهٔ یک نمایش کاباره‌ای را تصویر کنم، سبک زندگی کارگر را با رنگ‌های تیره و رقاص را با رنگ بنفش نشان دهم. داستانم را به این ترتیب شروع کردم ولی بقیه‌اش را به یاد ندارم.

پس از دادن فیلمنامهٔ پایان یافته‌ام مدت زمان زیادی منتظر امتحان شفاهی شدم. هنگامی که می‌نوشتم ظهر گذشت و چون فقط صبحانه معمولی‌ام را قبل از امتحان خورده بودم، اکنون خیلی گرسنه بودم. کافه تریایی در استودیو بود ولی من نمی‌دانستم که آیا ما اجازه داشتیم آنجا غذا بخوریم، بنابراین از نفر پهلویی‌ام پرسیدم. آدم زرنگی از آب درآمد و گفت کسی را که اینجا کار می‌کند می‌شناسد، و احتمالاً آن دوستش ما را به نهار دعوت می‌کند. این آدم که او بزور

با خود آورد مرا به یک بشقاب برنج ادویه‌دار دعوت کرد. ولی پس از آن هم مدّت زیادی صبر کردم و تقریباً غروب بود که مرا برای مصاحبه صدا کردند.

طبیعتاً ممتحن‌ها را نمی‌شناختم. ولی گفتگوی ما خیلی لذّت‌آور بود و در بارهٔ همه چیز از نقاشی تا موسیقی بود. چون امتحان یک کمپانی فیلم بود البته در بارهٔ فیلم‌ها هم صحبت کردیم. فراموش کرده‌ام که دقیقاً چه گفتیم ولی چند سال بعد «یاما ـ سان» مقاله‌ای در مجله‌ای نوشت که در آن گفته شده بود که من از نقاشان ژاپنی «تسای» و «سوتاتسو» و همچنین «وان گوگ» و موسیقی «هایدن» خوشم می‌آمد. هنگامی که این مقاله را دیدم، به یادم آمد که در باره این چهار هنرمند در طول آن امتحان شفاهی صحبت کردم. به هر حال خیلی صحبت کردیم.

ناگهان متوجه شدم که بیرون هوا تاریک می‌شود، پس معذرت خواستم و به آنها یادآوری کردم که تعداد زیادی داوطلب هنوز منتظر امتحان شفاهی‌شان بودند. «یاما ـ سان» گفت: «آه، درسته» و با یک لبخند دوستانه به من تعظیم کرد. حتیٰ به من گفت که اگر راه خانه‌ام بسوی «شی بویا» است، اتوبوسی درست مقابل استودیو می‌ایستد. سوار این اتوبوس شدم و تا «شی بویا» از پنجره به بیرون زل زدم، ولی هیچگاه چیزی راکه شبیه اقیانوس باشد ندیدم.

کمی پس از یک ماه نامهٔ دیگری دوبارهٔ یک امتحان سوّم از «پی. سی. ال» دریافت کردم. این آخرین امتحان بود بنابراین مسأله دیدار رئیس استودیو و مدیراجرایی آن مطرح بود. در این مصاحبه منشی اجرایی شروع کرد سؤالات زیادی در باره خانواده‌ام بنماید و چیزی در شیوهٔ رفتار و لحنش مرا ناراحت کرد. ناگهان دیگر نتوانستم جلوی خودم را بگیرم و گفتم «آیا این یک بازجویی است؟» رئیس استودیو (در آن هنگام «ایوائو موری») جلو آمد و سعی کرد مرا آرام کند، بنابراین مطمئن شدم که این به معنی رد شدن من برای این شغل بود.

با این حال، یک هفته بعد شغل را به من پیشنهاد کردند. امّا آن منشی اجرایی در آن امتحان نهایی مرا واقعاً دلسرد کرده بود و از دیدن همهٔ هنرپیشه‌های زن با گریم‌های غلیظشان در همان روز حالم بهم خورده بود. پیشنهاد شغل را به پدرم نشان داده، توضیح دادم که با اینکه قبول شده بودم عملاً علاقه‌ای به گرفتن این

شغل نداشتم. پدرم گفت که اگر دیدم کار را دوست ندارم، همیشه می‌توانم آن را رها کنم. گفت هر تلاشی که بکنم ارزش خودش را دارد، بنابراین باید برای یکماه یا حتیٰ یک هفته، برای اینکه ببینم چگونه است، این کار را امتحان کنم. بنظرم فکر درستی آمد، بنابراین به «پی. سی. ال» ملحق شدم.

با اینکه فکر می‌کردم ۵ نفر استخدام می‌شوند، روز ملحق شدنم به کمپانی خود را میان ۲۰ نفر تازه استخدام شده دیدم. فکر کردم خیلی عجیب است تا اینکه گفتند امتحاناتی در روزهای دیگری برای استخدام ۵ نفر دستیار فیلمبردار، ۵ نفر دستیار ضبط صدا و ۵ نفر دستیار اداری همراه با ۵ نفر دستیار کارگردان، گرفته شده است. حقوق ماهانهٔ همه بجز دستیاران اداری ۲۸ ین (حدود ۵۶۰ دلار امروزی) بود. دستیاران اداری ماهی ۳۰ ین (حدود ۶۰۰ دلار) دریافت می‌کردند، چون امکانات آنها برای پیشرفت محدودتر بود. همان منشی اجرایی‌ای که من در آخرین مصاحبه‌ام از او بدم آمده بود این توضیحات را داد.

(در سالهای بعد منشی اجرایی، مدیر اجرایی شد. هنگامی که این پست را داشت، یکی از دستیاران کارگردانی که همزمان با من وارد شده بود توسط سقوط یک نورافکن له شد. پنج تا از دنده‌هایش شکست، و پیچ خوردگی‌ای در امعاءاش بوجود آمد که منجر به اشکال آپاندیسی شد. هنگامی که آپاندیس تشخیص داده شد، منشی اجرایی ما این حرف عجیب را عنوان کرد که برای دنده‌های شکسته از سقوط نورافکن، استودیو مسئول بود ولی آپاندیس به استودیو مربوط نمی‌شد. پس از «جنگ اقیانوس آرام» هنگامی که سندیکای کار کمپانی تشکیل شد، در یک رأی گیری از او به عنوان مورد تنفرترین مدیر در استودیو یاد شد).

با اوّلین وظایفی که به عنوان دستیار کارگردان تازه به من داده شد، تصمیم گرفتم کار را ترک کنم. پدرم گفته بود به هر چه دست می‌زنم به تجربه‌اش می‌ارزد، ولی همهٔ کارهایی که به من دستور داده می‌شد انجام دهم چیزی بود که من به هیچ ترتیب حاضر نبودم برای بار دوّم آن را انجام دهم. دستیار کارگردان‌هایی که از من قدیمی‌تر بودند تمام تلاششان راکردند تا مرا متقاعد به ماندن کنند. به من اطمینان دادند که همهٔ فیلمها مثل فیلمی نبودند که من در آن کار می‌کردم و همهٔ کارگردانها مانند کارگردانی نبودند که با او کار می‌کردم.

به حرف آنها گوش دادم، وظیفهٔ کار در فیلم دوّمی به من محول شد و شروع بکار برای «یاما ـ سان» نمودم. درست می‌گفتند. یاد گرفتم که فیلم‌های گوناگون و کارگردانهای گوناگون وجود دارد. کار در «گروه یامامو تو» راضی کننده بود. پس از آن نمی‌خواستم برای فرد دیگری کار کنم. منظورم آن باد عالی تقویت کننده‌ای است که پس از یک صعود بسیار سخت حسّ می‌کنید. نوازش آن باد به شما می‌گوید که دارید به قله می‌رسید. سپس در قله می‌ایستید و به منظره‌ای که گسترده می‌شود می‌نگرید. هنگامی که کنار دوربین پشت «یاما ـ سان» که در صندلی کارگردانی‌اش نشسته بود می‌ایستادم، حسّ می‌کردم قلبم با همان حالت پر می‌شود ـ «بالاخره موفق شدم». کاری که انجام می‌داد آن نوع کاری بود که من واقعاً می‌خواستم بکنم. در قلهٔ کوه ایستاده بودم و منظره‌ای که مقابل من در طرف دیگر گشوده شد، یک جادهٔ واحد و سرراست را آشکار می‌ساخت.

□□□□□

کمپانی پی. سی. ال

یک دختر بار که زیاد باهوش نبود از من پرسید: «شما برای کمپانی‌ای کار می‌کنید که کشتی هوایی می‌سازد؟» داشت به مدال کوچکی که به سینه زده بودم نگاه میکرد که روی آن نمای یک لنز از پهلو و حروف «پی. سی. ال» نقش شده بود. بسته به اینکه چطور به آن نگاه می‌کردید، لنز گاهی شبیه یک کشتی هوایی می‌شد.

«پی. سی. ال» مخفف «Photo Chemical Labratory» است و در حقیقت هم برای آزمایش در زمینه فیلم‌های ناطق تأسیس شده بود. بعدها استودیو ساخته شد و تولید عملی فیلم‌های سینمایی شروع شد. به این دلیل فضا در آنجا با استودیوهای تثبیت شده فرق داشت؛ تازه و جوانگرا بود.

کارگردانهای کمی وجود داشتند ولی بیشترشان مترقّی و پرانرژی بودند. «کاجیرو یامامو تو»، «میکیوناروسه»، «سوتوجی کیمورا»، «شو فوشیمیزو» ـ همهٔ این مردان جوان بودند و آن حالت فیلمسازان توخالی را نداشتند. فیلم‌هایشان هم با فیلم‌های ژاپنی‌ای که من دیده بودم فرق داشت. حال و هوایی مشابه آنچه در قسمت بهارانه‌های شعر «هایکو» تحت عناوینی چون «باد درخشان» یا «نسیم

معطر» می‌آید، داشتند. تازگی و حدّت آثار این کارگردانان بخصوص در فیلم‌هایی چون «همسر، مانند یک گل رز باش» اثر «ناروسه»، «من یک گربه‌ام» اثر «یامامو تو»، «برادر بزرگتر، خواهر کوچکتر» اثر «کیمورا» و «گروه نوازندگان سیّار مد روز» اثر «فوشیموزو» منعکس بود.

ولی نیمی از این پدیده تمایلی بود برای مبهم کردن یا از بین بردن هویّت ملّی. در زمانی که ژاپن با سرعت بسوی وقایع هولناک می‌رفت، از اتحادیهٔ ملت‌ها بیرون می‌آمد، «واقعهٔ ۲۶-۲» اتفاق می‌افتاد (ترور وزرای کابینه توسط درجه‌داران ارتش جوان و افراطی که سیاست‌هایشان را زیاد از حدّ محافظه کار یافتند) و قرارداد دوستی آلمان - ژاپن که ضدّ کمینترن بود بسته می‌شد - در این زمان ما فیلم‌هایی می‌ساختیم به بی‌خیالی آوازی در بارهٔ راه رفتن در میان شکوفه‌های معطر پارک «هیبیا». در حقیقت درست پس از «واقعهٔ ۲۶-۲» در ۲۶ فوریه ۱۹۳۶ بود که من به کمپانی «پی. سی. ال» ملحق شدم. باقیماندهٔ برف سنگین آن روز وحشتناک هنوز در سایه ساختمان استودیو وجود داشت.

با در نظر گرفتن همهٔ اتفاقات دنیا، عجیب است که «پی. سی. ال» توانست شکوفا و بزرگ شود. کسانی که کمپانی را از نظر فکری رهبری می‌کردند، روحیه‌شان همانقدر جوان و پرحرارت بود که یک خورهٔ سینمای جوان، و شروع به ابداع سیاست‌های جدید نموده، با میل و اشتیاق فراوان پیش می‌رفتند. کارکنان استودیو هنوز در سطح عده‌ای آماتور بودند. با اینکه فیلم‌ها پر از مکث و به شیوه‌ای احمقانه صریح بودند، ولی در سادگی و صداقت و خلوصشان به عقیده من بسیار بهتر از فیلم‌های بی‌سروته امروزی بودند. به هر حال «پی. سی. ال» واقعاً جایی بود که بدرستی می‌توان آن را کارخانهٔ رؤیاسازی نامید.

بر طبق سیاست کمپانی، دستیاران کارگردانی که تازه استخدام شده بودند گروهی بودند که مردم را بسیار تحت تأثیر قرار می‌دادند. بجز یکنفر، همه فارغ‌التحصیلان بهترین دانشگاه‌ها بودند: دانشگاه سلطنتی توکیو، دانشگاه سلطنتی کیوتو، «کایو» و «واسه‌دا». استثنائی که سابقهٔ حرفه‌ای عجیبی داشت «اکیرا کوروساوا» بود. ما همه مانند ماهی‌های قناتی بودیم که در یک نهر رها شده باشند، و همه شروع کردیم به یک شنای پرهیجان.

نظریهٔ اداره «پی. سی. ال» بر این مبنی بود که دستیاران کارگردان کارآموزانی هستند که بعدها مدیر اجرایی و کارگردان می‌شوند. بنابراین از آنها خواسته می‌شد که تسلط کاملی بر همهٔ زمینه‌های لازم برای تولید یک فیلم داشته باشند. ما باید در لابراتوار ظهور فیلم کمک می‌کردیم، کیسهٔ پر میخی را همراه با چکش و تراز آویزان از کمربندمان حمل می‌کردیم و در فیلمنامه نویسی و تدوین نیز کمک می‌کردیم. حتیٰ باید به عنوان سیاهی لشگر بجای هنرپیشه‌ها ظاهر می‌شدیم و حساب مالی فیلمبرداری در محل (لوکیشن) را نگاه می‌داشتیم.

مدیر کمپانی به آمریکا رفت تا شیوهٔ فیلمسازی در هالیوود را مشاهده کند، و در حالی بازگشت که به شدت تحت تاثیر اهمیّت دستیار کارگردان اصلی در یک فیلم و حرارتی که در کارش نشان می‌داد، قرار گرفته بود. در نتیجه، بدستور او علامت بزرگی در وسط استودیو گذاشته شد که در آن نوشته بود: «از دستورهای دستیار کارگردان اصلی مانند دستورهای مدیر باید اطاعت شود.» البته این مسأله مقدار زیادی مقاومت و تنفر را در میان قسمت‌های مختلف کمپانی باعث شد. برای کنترل کردن اوضاع، ما باید واقعاً فشار می‌آوردیم. یک دستیار کارگردان اصلی غالباً مجبور می‌شد بگوید: «اگر شکایتی داری، پشت لابراتوار ظهور بیا مرا ببین.» این منجر به کتک کاری با مسئولین دوربین، تکنیسین‌های نور، مسئولان وسایل صحنه و صحنه پردازان می‌شد.

ولی حتی اگر کمی افراط وجود داشت، معتقدم ایدهٔ دستیار کارگردان به عنوان یک کارآموز مدیریت فکر بدی نبود و شیوه آموزش این کارآموزان نیز درست بود. دستیاران کارگردان امروزی هنگامیکه می‌خواهند برای اوّلین بار کارگردانی کنند به دردسر می‌افتند. نمی‌توانید یک کارگردان سینما باشید مگر همهٔ جنبه‌ها و مرحله‌های روند تولید فیلم را بشناسید. کارگردان فیلم مانند یک فرماندهٔ خط اوّل جبهه است. او محتاج دانش کاملی از هر مرحله نظام است و اگر نتواند هر جوخه را فرماندهی کند تمام ارتش را نمی‌تواند رهبری کند.

یک داستان طولانی، قسمت اوّل

در ماه اوت ۱۹۷۴ به من خبر رسید که «یاما ـ سان» ـ معلم من «کاجیرو یاماموتو» ـ بستری شده و احتمال خوب شدنش کم است. من داشتم آماده می‌شدم که به شوروی برای ساختن فیلم «درسواوزالا» بروم. می‌دانستم که فیلمبرداری بیشتر از یکسال طول می‌کشد. اگر چیزی در طول آن مدّت برای «یاما ـ سان» اتّفاق می‌افتاد، نمی‌توانستم به ژاپن بازگردم. با این فکر اضطراب‌آور بود که برای عیادتش به خانه‌اش رفتم.

خانه روی تپه‌ای در قسمت شمالی محلهٔ «سیجو» در حومهٔ توکیو واقع شده بود. یک راه سنگی از دروازه تا در خانه بطور شیب‌دار ادامه داشت. در وسط این راه زن «یاما ـ سان» با دقّت یک بستر گل دراز و باریک کاشته بود. برای من با حال گرفته‌ای که داشتم رنگ شکوفه‌ها خیلی زننده بود.

«یاما ـ سان» در بستر مریضی‌اش آنقدر وزن از دست داده بود که دماغ او که بطور غیرعادی بزرگ بود، باز هم بزرگتر نمایان شده بود. تأسفم را در بارهٔ مریضی‌اش اظهار کرده، آرزوی بهبود سریع برایش نمودم، و او با یک صدای نازک کوچک و مؤدبانه گفت: «متشکرم که آمدی در حالیکه آنقدر گرفتاری.» ولی فوراً گفت: «دستیار کارگردان روسی چطوره؟» هنگامیکه گفتم: «مرد خوبیه. هر

چیزی را که میگم، می‌نویسه،» خندهٔ پرنشاطی نمود. گفت: «یک دستیار کارگردان که فقط می‌نویسه بدرد نمی‌خوره.» خودم هم به این فکر بودم، ولی نگران بودم که چرا چنین چیزی را حالا گفته‌ام و «یاما ـ سان» را نگران کرده‌ام. کمی دروغ گفتم: «مسأله‌ای نیست. کمی زیاد از حدّ خوش خلق است، ولی کارش را خوب انجام می‌ده.» «یاما ـ سان» گفت: «اگر اینطوره، پس مسأله‌ای نیست» و موضوع صحبت را به غذای «سوکی یاکی» کشاند.

در بارهٔ رستورانی به من گفت که در آن «سوکی یاکی»ای طبخ می‌شد به خوشمزگی روزهای قدیم. ترغیبم کرد که آن را امتحان کنم و آدرس دقیق برای رسیدن به آنجا را به من داد. سپس در باره رستورانی که در قدیم به آنجا می‌رفتیم و مزهٔ غذای آنجا به من گفت. گفت که اکنون دیگر اشتهایی ندارد و من تعجب کردم که چه شوق مشخصی در صحبت شادمانه در باره این موضوع از خود نشان می‌دهد. شاید می‌خواست با خاطره‌های شادی مرا به روسیه بفرستد.

در مسکو خبر مرگ «یاما ـ سان» را شنیدم. شاید عجیب بنظر می‌آید که من از هنگام مرگ «یاما ـ سان» شروع به نوشتن در باره او می‌کنم ولی این دلیلی دارد. می‌خواستم نشان بدهم که حتیٰ هنگامی که می‌دانست در پایان زندگی‌اش است، اوّلین نگرانی‌اش دستیاران کارگردان بود.

فکر نمی‌کنم کارگردان دیگری باشد که اینهمه به دستیاران‌اش توجّه نشان می‌داد. در شروع کار روی یک فیلم، اوّلین کاری که کارگردان می‌کند انتخاب همکارانش در فیلمبرداری است. کاری که «یاما ـ سان» همیشه اوّل انجام می‌داد نگرانی در این مورد بود که چه کسی را به عنوان دستیار کارگردان انتخاب کند. این فرد که در همه چیز انعطاف را جستجو می‌کرد، که همیشه راحت بود و ذهن بازی داشت، در انتخاب دستیاران کارگردان دقت زیادی که مایهٔ تعجب بود نشان می‌داد. اگر آدم جدیدی تازه به مقام «کارآموزی» دستیاری کارگردان رسیده بود، «یاما ـ سان» آنقدر تحقیق می‌کرد تا کاملاً از شخصیت و روحیه آن مرد با خبر می‌شد. ولی هنگامیکه تصمیم می‌گرفت، با دستیارانش بدون در نظر گرفتن ارجحیت رفتار می‌کرد و عقیده همه را می‌پرسید. این روابط آزاد و پرگفتگو مشخصهٔ ویژه گروه «یاماموتو» بود.

در فیلم‌های اصلی‌ای که من در آنها به عنوان دستیار کارگردان با گروه «یاماموتو» کار کردم، کمدینی به نام «کینچی انوموتو» بازی می‌کرد و این فیلم‌ها عبارت بودند از «چاکیری کینتا» (۱۹۳۷)، «میلیونر» (۱۹۳۶)، «زندگی تعجب آور است» (۱۹۳۷)، «وفاداری شوهر» (۱۹۳۷)، «عشق توجورو» (۱۹۳۸)، «کلاس انشاء» (۱۹۳۸) و «اسبها» (۱۹۴۱). در این دوره من از سوّمین دستیار کارگردانی به دستیار کارگردان اصلی مبدل شدم، و باید در گروه دوّم کارگردانی می‌کردم و تدوین و دوبله نیز انجام می‌دادم. عملاً رسیدن به آن درجه چهار سال طول کشید، ولی من حسّ کردم که در یک نفس با پرش و جهش از یک کوه پرشیب بالا می‌روم. در گروه «یاماموتو» هر روز، روز خوشی بود. می‌توانستم آزادانه در مورد همه چیز عقیده‌ام را بگویم، کار زیادی داشته و در کارم مشتاق بودم.

امّا این زمانی بود که «پی. سی. ال» مشغول محکم کاری با استخدام کارگردانان و ستاره‌های کمپانی‌های دیگر بود و داشت به صورت کمپانی «توهو» رشد می‌کرد. برای رقابت با کمپانی‌های دیگر در بازار، در هر فیلم انرژی زیادی خرج می‌کرد. شرایط خیلی سخت بود و کار هر چه بود، کار عادی‌ای نبود. اینرا نمی‌گویم که عنوان کنم به همین دلیل لزوماً بهترین نوع آموزش بود ولی یک چیز روشن است: هیچ وقت نتوانستم شبها به اندازه کافی بخوابم.

در آن روزها بزرگترین خواست یک گروه فیلمبرداری خوابیدن بود. ولی در حالیکه بقیه اعضاء گروه فیلمبرداری در شب کمی استراحت می‌کردند، ما دستیاران کارگردان باید برای صحنه‌های روز بعد آماده می‌شدیم. برای ما استراحتی نبود، و من غالباً یک فکر داشتم که مرتب به ذهنم بازمی‌گشت. اطاق بزرگی را تصور می‌کردم که در آن تشک‌های زیادی انداخته شده. عزیزترین آرزویم این بود که بپرم وسط آن محل و بخوابم. ولی حتیٰ در این شرایط ما آب دهان به چشم می‌مالیدیم تا کمی بهتر ببینیم و ادامه دهیم. آخرین ذرهٔ نیرویمان را برای کمی بهتر کردن فیلم می‌گذاشتیم.

یک نمونه از این انرژی «هوندا موکومه نوکامی» («هوندا نگهبان رگه») ـ در حقیقت «اینوشیرو هوندا» کارگردانی بود که فیلم «گودزیلا» را خلق کرد و در سال ۱۹۸۰ در فیلم «کاگه موشا»ی من همکاری نمود. او در آن زمان دستیار دوّم

کارگردان بود ولی هنگامی که دکورسازان کارشان بیش از حد می‌شد، او کمک می‌کرد. همیشه دقّت می‌کرد و در جهت رگه چوب روی ستون‌ها و قسمت پایین دیوارهای مصنوعی را رنگ می‌کرد و در جایی که بافت رگه‌ای وجود نداشت او آن را اضافه می‌کرد، بنابراین لقبش «نگهبان رگه» بود. انگیزه‌اش در اضافه نمودن رگه این بود که اثر «یاما ـ سان» را بهتر کند. شاید احساس می‌کرد که برای ادامه اعتماد «یاما ـ سان» به خودش، باید این تلاش اضافی را می‌کرد. اطمینانی که «یاما ـ سان» به ما داشت این رفتار را ایجاد می‌کرد. و البته این رفتار در کار خودمان به عنوان کارگردان ادامه پیدا کرد.

من یکی از آن افرادی بودم که برداشت‌شان از کار توسط اعتماد «یاما ـ سان» شکل گرفت. هنگامی که دستیار کارگردان اصلی شدم، این جنبه با یکدنگی طبیعی من برای خلق یک استحکام ویژه در هم آمیخت. مثالی از فیلمبرداری «چاشینگورا» (۱۹۳۹) به یاد می‌آورم. این داستان انتقامجویی دورهٔ فئودال در دو قسمت فیلمبرداری می‌شد، «ایزوکه تاکیزاوا» کارگردان قسمت اول بود و «یاما ـ سان» کارگردان قسمت دوّم. فقط یکروز فیلمبرداری باقی بود وگرنه به روز توزیع از پیش تعیین شده نمی‌رسیدیم؛ ولی تمام صحنه حمله تعلیقی فیلم هنوز باید فیلمبرداری می‌شد. «یاما ـ سان» و مدیران کمپانی مأیوس شده بودند ولی من هنوز امیدوار بودم بنابراین رفتم تا صحنهٔ در هوای باز را ببینم. دروازهٔ جلویی و دروازه عقبی و باغ تمام شده بود ولی برفی که در صحنه لازم بود به چشم نمی‌خورد. یک سطل نمک بدست گرفتم و از دروازهٔ عقبی بالا رفتم تا شروع به ساختن یک بام پر برف کنم.

دکور ساز اصلی، مردی سختکوش به نام «ایناگاکی» که همیشه طرف ضعیف‌ها را می‌گرفت، آمد و به من نگاه کرد. پرسید: «چکار میکنی؟» در حالیکه نمک روی سقف می‌ریختم گفتم: «چکار می‌کنم؟ روزی که چهل و هفت ملازم با وفا انتقامشان را گرفتند، برف سنگینی باریده بود. اگر برف نداشته باشیم، نمی‌تونیم کار بکنیم.» برای مدّتی طولانی «ایناگاکی» به من نگاه کرد. بعد در حالیکه عده زیادی کارگران صحنه را به دنبال می‌آورد، برگشت. با عصبانیّت داد زد: «برف! کمی برف به من بدید!»

از بام پایین آمدم و به اطاق انتظار گروه «یاماموتو» رفتم و «یاما ـ سان» را خوابیده در صندلی‌ای پیدا نموده، او را بیدار کردم. «دروازهٔ عقبی تقریباً با برف پوشانده شده. لطفاً فیلمبرداری را از آنجا شروع کنید. هنگامی که اینکار را می‌کنید، کار برف دروازهٔ جلویی را تمام خواهم کرد و فیلمبرداری آنجا آغاز خواهد شد. پس از تمام شدن کار در پشت، می‌توانید کار را در جلو شروع کنید. من باغ را پر برف خواهم کرد و فیلمبرداری را آنجا شروع می‌کنم، و سپس می‌توانید...» «یاما ـ سان» چشمایشْ را مالید و سرش را خواب آلود تکان داد. به آهستگی در حالیکه خستگی کاملش پیدا بود بلند شد.

روزی بود با آفتاب درخشان و آسمانی آبی. از فیلتری قرمز برای شب جلوه دادن روز (روز برای شب) حمله به خانهٔ مجلل ارباب «کیرا» استفاده کردیم و آسمان کاملاً تاریک تعارض قشنگی با برف سفید پیدا کرد. ولی به صحنهٔ باغ که رسیدیم شب واقعی فرارسید و فیلمبرداری را در میان شب تمام کردیم. وقتی پس از اتمام کار همه از خستگی افتادیم، مدیر استودیو لحظه‌ای پیدایش شد که ما داشتیم عکسی برای یادبود این واقعه می‌گرفتیم. او گفت نتوانسته تدارک زیادی ببیند، ولی از ما خواهش کرد برای نوشیدن به سلامتی یکدیگر به سالن برویم.

در سالن، میزهایی را پر از «ساکه» و ماهی دیدیم. به جایمان در مقابل ردیف مدیران کمپانی در جایگاه‌های مهّم رفتیم ولی بر اثر خستگی زیادی که داشتیم هیچکس از گروه فیلمبرداری حال نوشیدن به افتخار دیگری را نداشت. هیچ چیز نمی‌توانستیم بخوریم. فقط می‌خواستیم بخوابیم. در حالیکه مدیران در بارهٔ به موقع حاضر کردن فیلم برای توزیع سخنرانی‌های تشکرآمیز می‌کردند، همه با سرهای خم شده گوش می‌دادند، گویی در یک مجلس عزاداری بودند. به محض اینکه سخنرانی‌ها تمام شد، تکنسین‌های نورپردازی همه بلند شدند تعظیم کردند و بدون کلمه‌ای حرف خارج شدند. سپس مسئولان دوربین، مأمورین ضبط صدا و همهٔ قسمت‌های دیگر گروه فیلمبرداری همین کار را کردند بدون اینکه کلمه‌ای حرف بزنند. پس از چند دقیقه فقط مدیران، «یاما ـ سان» و دستیاران کارگردان باقی مانده بودند. این حتماً مدیران را تحت تأثیر قرار داد؛ مرا

که تحت تأثیر قرار داد.

«یاما ـ سان» هیچگاه عصبانی نمی‌شد. اگر خشمگین بود، هرگز آنرا نشان نمی‌داد. چون او نشان نمی‌داد، من می‌آمدم و به افراد می‌فهماندم که عصبانی است. بسیاری از ستارگانی که از استودیوی دیگری استخدام شده بودند، بسیار خودمحوربین و لوس بودند و دیر سر صحنه می‌آمدند. اگر این چند روز متوالی اتفاق می‌افتاد، «یاما ـ سان» عصبانی نمی‌شد ولی گروه فیلمبرداری خیلی خشمگین می‌گردید. در این صورت خود کار بصورت بدی پیش می‌رفت بنابراین چاره‌ای باید اندیشیده می‌شد.

در این مواقع، «یاما ـ سان» تمام گروه فیلمبرداری را دور خودش جمع می‌کرد و می‌گفت چه اتفاق خواهد افتاد. هنگامیکه ستاره دوباره دیر سر صحنه حاضر می‌شد، «یاما ـ سان» فریاد میزد «خوبه! امروز کارمان تمام شد!» و همه می‌رفتند. ستاره و همراهش روی صحنه تنها می‌ماندند. می‌دانستیم که ستاره یا همراهش بعداً به اطاق انتظار گروه «یاماموتو» می‌آمدند، بنابراین از «یاماموتو» خواهش کردم که وحشتناک‌ترین حالت را به چهرهٔ خود بدهد. همانطور که انتظار می‌رفت، یکی از آندو پیدایش می‌شد و عجولانه می‌پرسید: «آیا فیلمبرداری امروز برای این قطع شد که من (یا آقای فلانی) دیر رسیدیم؟» من جواب می‌دادم: «شاید،» و به «یاما ـ سان» نگاه می‌کردم. معمولاً او بی‌تصمیم و آشفته بنظر می‌رسید ولی من با شیوه‌ای که اختیار کرده بودم ادامه می‌دادم: «ما برنامهٔ فیلمبرداری را برای این نمی‌ریزیم که شما دیر بیایید.» از روز بعد، ستاره سر وقت می‌آمد.

من هرگز «یاما ـ سان» را ندیدم که از دست دستیار کارگردانش عصبانی شود. یکدفعه برای صحنه‌ای که در محل اصلی فیلمبرداری می‌شد یادمان رفت که یکی از بازیگران اصلی را صدا کنیم. با عجله با «سنکیچی تانیگوچی» صحبت کردم (کارگردانی که بعدها این فیلمنامه‌های مرا ساخت: «تاپایان کوه‌های نقره‌ای» (۱۹۴۷)، «جاکومان وتتسو» (۱۹۴۹)، «فرار در پگاه» (۱۹۵۰). «تانیگوچی» لحظه‌ای هم مکث نکرد و مستقیماً پهلوی «یاما ـ سان» رفت و موقعیت را توضیح داد: «یاما ـ سان، ایکس امروز نخواهد آمد.» «یاما ـ سان» با تعجب به او

خیره شد و پرسید چرا. «تانیگوچی» با لحنی متکبر که گویی این مسأله تقصیر «یاما ـ سان» است گفت: «چون یادمان رفت صدایش کنیم.» این تخصص «تانیگوچی» بود و کس دیگری در استودیوی «پی. سی. ال» نمی‌توانست از او تقلید کند. «یاما ـ سان» این رفتار را توهینی تلقی نکرد و فقط گفت: «باشه، می‌فهمم.» او کار را ادامه داد و توانست آن روز کارهایی با بازیگری که آمده بود انجام دهد. به او گفت که در حالی که دور می‌شود برگردد و داد بزند: «آهای، چکار می‌کنی؟ زود باش!»

هنگامی که فیلم تمام شد، «یاما ـ سان» من و «تانیگوچی» را برای نوشیدن شراب به «شیبویا» برد. از کنار سینمایی که فیلم ما را نشان می‌داد می‌گذشتیم که «یاما ـ سان» ناگهان ایستاد. پرسید: «چی می‌گید؟ می‌خواهید نگاهی بیاندازیم؟» همه رفتیم و تمام فیلم را دیدیم. وقتی آن قسمتی که با یکی از بازیگران اصلی گرفته بودیم رسید، بازیگر تنها را تماشا کردیم که برگشت و گفت: «آهای، چکار میکنی؟ زود باش!» «یاما ـ سان» برگشت و به ما گفت: «فکر می‌کنید اون یکی چکار می‌کنه؟ ـ رفته بشاشه؟» «تانیگوچی» و من هر دو در سینمای تاریک ایستادیم، سرمان را خم کردیم و گفتیم: «واقعاً معذرت می‌خواهیم.» بقیه تماشاگران با تعجب برگشتند و به این دو مرد بزرگ جثه که ناگهان ایستادند و تعظیم کردند، خیره شدند.

«یاما ـ سان» یک چنین آدمی بود. حتیٰ اگر از فیلم‌هایی که گروه دوّم فیلمبرداری گرفته بود خوشش نمی‌آمد، آن را همیشه در فیلم می‌گذاشت. پس از پایان فیلم و توزیعش در سینماها، ما را به دیدن آن می‌برد. کاری را که کرده بودیم نشان می‌داد و می‌گفت: «بهتر نبود اینکار را می‌کردید؟» و با صبر و حوصله توضیح می‌داد چرا. فکرش این بود که برای آموزش دستیاران کارگردانش فدا کردن فیلم‌های خودش ارزشش را داشت. دست کم، بنظرم این تنها برداشتی است که می‌توان کرد.

ولی همان «یاما ـ سانی» که ما را با این شیوه استثنایی آموزش داد، یکبار در مجله‌ای عنوان کرد: «تنها چیزی که من به «کوروساوا» یاد دادم مشروب خوردن بود.» چگونه امکان دارد از کسی که اینقدر از خود گذشته است تشکر نمود؟

آنقدر از «یاما ـ سان» در باره فیلم‌ها و کارگردانی فیلم یاد گرفتم که در وصف نمی‌گنجد. بدون شک بهترین معلم بود. بهترین دلیل برای این ادعا در این نکته است که کار هیچیک از «توچه»هایش («یاما ـ سان» از این اصطلاح تنفر داشت) شبیه کار او نیست. او اطمینان حاصل می‌کرد که مانع و محدودیتی در مقابل دستیارانش نباشد و به رشد کیفیت‌های فردی آنها میدان می‌داد. او قادر بود اینکار را بدون خشکی‌ای که معمولاً به «معلم» نسبت داده می‌شود، انجام دهد.

ولی حتیٰ این «یاما ـ سان» عالی هم لحظات ترسناکش را داشت. به یادم است که یکبار برای یک فیلم دورهٔ «ادو» در صحنهٔ هوای باز فیلمبرداری می‌کردیم. برخی کلماتی که یادم نمی‌آید چه بود روی تخته‌ای بیرون خانهٔ یک تاجر نوشته شده بود. یکی از بازیگران از من پرسید روی تخته چه نوشته شده. من هم نمی‌توانستم آن را بخوانم و نمی‌دانستم چه کالایی آنجا می‌فروشند بنابراین حدسی زدم و به او گفتم احتمالاً دوا می‌فروشند. ناگهان چیزی را که اصلاً نشنیده بودم، به گوشم خورد: صدای خشمگین «یاما ـ سان» که با فریاد گفت: «کوروساوا!» با تعجب به او خیره شدم؛ هرگز او را اینقدر عصبانی ندیده بودم. با همان حالت خشمگین گفت: «علامت برای کیسه‌های کوچکی که در آن عطر خوشبو می‌ریزند و در لباس می‌گذارند است. نباید بی‌مسئولیت حرف بزنی. اگر نمی‌دانی بگو نمی‌دانم.» جوابی نداشتم بدهم. این کلمات در طول زمان با من مانده‌اند؛ حتیٰ حالا نمی‌توانم فراموششان کنم.

«یاما ـ سان» مصاحب خوبی هم بود و مطالب زیادی از او در حال مشروب خوردن یاد گرفتم. همهٔ زمینه‌ها برای او جالب بود و بخصوص در بارهٔ غذاها می‌دانست، به اندازه‌ای که می‌توان او را یک خوراک شناس واقعی دانست. چیزهای زیادی در بارهٔ غذاهای ملل مختلف از او یاد گرفتم. یکی از نظریه‌های مورد علاقه‌اش این بود که «آدمهایی که نمی‌توانند تمایز ساده را بین غذای خوشمزه و بدمزه قائل شوند لیاقت بشر بودن را ندارند.» چون خیلی دوست داشت غذا بخورد من در این زمینه اطلاعات زیادی کسب کردم.

او در عین حال با آنتیک‌ها هم خوب آشنا بود، بخصوص با ظروف آنتیک. هنر بومی را نیز دوست می‌داشت و از او بود که من حسّ تشخیصم را در این

زمینه بدست آوردم. سپس، بخاطر سابقه‌ام به عنوان یک نقاش، حتیٰ پی‌گیرتر از «یاما ـ سان» بدنبال این چیزها رفتم.

در ترن در راه فیلمبرداری در محل اصلی، برای وقت کشی «یاما ـ سان» بازی‌ای برای ما دستیاران ابداع کرده بود. یک مایهٔ جدی را انتخاب کرده، و هر کدام باید داستان کوتاهی بر اساسش می‌نوشتیم. این تمرینی بود برای فیلمنامه نویسی و کارگردانی ولی خودش بازی جالبی بود. برای نمونه، «یاما ـ سان» داستان کوتاهی شبیه این در باره «گرما» نوشت: صحنه طبقهٔ دوّم یک رستوران است که «سوکی یاکی» می‌فروشد. آفتاب کباب کنندهٔ یک بعدازظهر تابستان از پنجره‌های بسته و پاراوان‌های «شوجی» بدرون می‌تابد. در اطاق کوچک یک مرد تنها تمام انرژی‌اش صرف اغوای یکی از پیشخدمت‌های زن کرده بدون اینکه حتی عرق بدنش راکه سرازیر است پاک کند. در همان زمان «سوکی یاکی» سرمی‌آید با سر و صدای زیاد می‌جوشد و تمام اطاق را با بوی گوشت گاو پر می‌کند.

من معتقدم که این داستان کوتاه در گسترش مایهٔ اصلی هیچ چیز را فراموش نمی‌کند و تصویر مرد عرق ریز آنقدر زنده است که می‌توانید او را مقابل چشم‌تان ببینید. تمام دستیاران کلاهشان را به احترام «یاما ـ سان» از سر برداشتند.

□□□□□

یک داستان طولانی، قسمت دوّم

هنگامیکه «یاما ـ سان» و من با هم کار می‌کردیم، پس از پایان روز با هم مشروب می‌نوشیدیم و غالباً مرا شام به خانه‌اش دعوت می‌کرد. پس از اتمام یک فیلم، همیشه تحت فشار بود که فیلم دیگری را شروع کند و در مشاوراتی که در باره‌اش می‌شد مرا هم شرکت می‌داد. یکبار بیاد دارم که پس از پایان «عشق توجیرو» با اینکه خیلی سخت کار کرده بودیم نقدهای خوبی نوشته نشد. ما که سرخورده بودیم از صبح شروع به نوشیدن مشروب کردیم. هرگز آن احساس تلخ را از یاد نمی‌برم، هنگامیکه در سکوت با او در بار «یوکوهاما» کنار بندر در آفتاب صبحگاهی نشسته بودیم و در حالیکه گیلاس‌هایمان را بلند می‌کردیم فقط کشتی‌های بندر را نگاه می‌کردیم.

پس از اینکه در چندین فیلم به عنوان دستیار اصلی «یاما ـ سان» کار کردم، او کار نوشتن فیلمنامه را به من محوّل نمود. خود «یاما ـ سان» در ابتدا فیلمنامه نویس بود و استعدادش در این زمینه بی‌نظیر بود. یکبار «سنکیچی تانیگوچی» ـ فردی که اصلاً نمی‌شد جلویش را گرفت ـ توی روی «یاما ـ سان» گفت: «شما فیلمنامه نویس درجه اوّلی هستید، ولی به عنوان کارگردان چنگی به دل

نمی‌زنید.» البته این نمونه خوبیست برای نشان دادن روی زیاد «تانیگوچی»، ولی در این مورد که «یاما ـ سان» یک فیلمنامه نویس درجه یک بود شکی نیست. من می‌توانم در مورد استعداد فیلمنامه‌نویسی او براساس انتقادها و بازبینی‌های مشخص او در مورد فیلمنامه‌هایی که بعداً نوشتم، شهادت بدهم. هر کسی می‌تواند انتقاد کند. ولی هیچ استعداد عادی‌ای نمی‌تواند انتقادش را با پیشنهادات مشخصی که واقعاً فیلمنامه را بهتر می‌کند، توجیه کند.

اوّلین فیلمنامه‌ای که من تحت نظر «یاما ـ سان» نوشتم براساس داستان «ناریوشی فوجیموری» به نام «جوروزامون میزونو» بود. در داستان اصلی صحنه‌ای وجود دارد که در آن قهرمان فیلم که اسمش در عنوان داستان آمده به دوستانش در گروه «شیرات سوکا» در بارهٔ دستوری که در مقابل قلعه «ادو» در تابلویی نوشته شده و او دیده است، خبر می‌دهد. من داستان اصلی را به دقّت دنبال کردم و «میزونو» را برگرداندم نزد دوستانش تا به آنها خبر آنچه را که دیده بود بدهد. «یاما ـ سان» آن را خواند و گفت اگر این یک رمان بود اشکالی نداشت، ولی برای یک فیلمنامه زیادی ضعیف بود. فوراً چیزی نوشت و به من نشان داد. بجای اینکه «میزونو» کاری به بی‌مزه‌گی نقل کردن تابلو به دوستانش پس از خواندنش بکند، «یاما ـ سان» نوشته بود که او تابلو را می‌کند و با آن روی شانه‌اش از راه می‌رسد. آن را جلوی دوستانش می‌گذارد و می‌گوید: «این را ببینید!» من خیلی تحت تأثیر قرار گرفتم.

از این لحظه به بعد، برداشتم از ادبیات عوض شد. خودم تلاش علنی‌ای برای عوض نمودنش انجام دادم. شروع کردم به دقت بخوانم، و از خود می‌پرسیدم نویسنده چه می‌خواهد بگوید و چطور می‌خواهد بیانش کند. هنگام خواندن فکر می‌کردم، و در عین حال یادداشت‌هایی در بارهٔ بخش‌هایی که از نظر عاطفی مرا تکان می‌داد یا به دلیلی مهمّ می‌شمردم برمی‌داشتم. هنگامی که آثاری را که در گذشته خوانده بودم به این شیوهٔ جدید خواندم، متوجّه شدم مطالعهٔ بار اوّلم چقدر سطحی بود.

هنگامی که آدم رشد می‌کند و بالغ‌تر می‌شود، نه تنها ادبیّات بلکه همهٔ هنرها کم کم در عمق و ظرافتشان قابل درک‌تر می‌شوند. البته این فکر بسیار رایجی

است، ولی برای من در آن زمان یک کشف خارق‌العاده بود، و این «یاما ـ سان» بود که مرا به این سو هدایت کرد. در مقابل چشمانم، قلمش را روی فیلمنامهٔ من در میان خواندنش بکار انداخته بود و همینطور که پیش می‌رفت آن را عوض می‌کرد. نه تنها قابلیتش مرا به تعجب انداخت و به من الهام داد که دوباره خودم را آموزش دهم، بلکه همزمان با آن چیزی از اسرار خلاقیّت را فراگرفتم.

«یاما ـ سان» گفت: «اگر می‌خواهی کارگردان بشی، اوّل فیلمنامه بنویس.» فکر کردم درست می‌گوید بنابراین با تمام نیرو به فیلمنامه نویسی پرداختم. آنهایی که می‌گویند کار دستیاران کارگردان وقتی برای نوشتن نمی‌گذارد فقط ترسو هستند. شاید بتوانید فقط روزی یک صفحه بنویسید ولی اگر هر روز این کار را انجام دهید در پایان سال ۳۶۵ صفحه فیلمنامه خواهید داشت. در این حال بود که، با هدف روزی یک صفحه، شروع کردم. شبهایی که تا صبح باید کار می‌کردم نمی‌توانستم چیزی بنویسم، ولی هنگامی که فرصت خوابیدن داشتم، حتی پس از به رختخواب رفتن دو یا سه صفحه می‌نوشتم. عجیب این بود هنگامی که تصمیم به نوشتن گرفتم، کارم آسانتر از آن بود که فکرش را می‌کردم، و تعداد قابل توجهی فیلمنامه نوشتم.

یکی از فیلمنامه‌هایی که در این دوره به پایان بردم «یک آلمانی در معبد داروما» نام داشت که داستانی در باره زندگی «برونو تات» آرشیتکت بود. براساس توصیه «یاما ـ سان»، بعداً برای چاپ در مجلهٔ فیلم «ایگا هیورون» پذیرفته شد. در واقع این به واقعهٔ دردسر آفرینی منجر شد. «یاما ـ سان» تنها نسخهٔ این فیلمنامه را با این قرار که در شمارهٔ آینده چاپ می‌شود به منتقدی از این مجله سپرد. این منتقد رفت به مشروبخواری و نسخه را در ترن جا گذاشت. با عصبانیّتی بموقع «یاما ـ سان» چنین رفتاری را مورد اعتراض قرار داد و خواستار این شد که آن منتقد برای بدست آوردن فیلمنامه در روزنامه آگهی کند. ولی هیچگاه آگهی‌ای پدیدار نشد. من طبیعتاً نمی‌خواستم این فرصت را برای بدست آوردن شهرت از دست بدهم، بنابراین شروع کردم تا دوباره فیلمنامه را بنویسم. سه شب متوالی را بیدار ماندم و ذهنم را جستجو کردم تا به یاد آوردم فیلمنامه اصلی چگونه بود و هنگامی که تمام کردم خودم آن را به چاپخانه‌ای که

«ایگاهیورون» را چاپ میکرد بردم. آنجا همان مردی را که فیلمنامه اصلی مرا گم کرده بود ملاقات کردم ولی بجای معذرت خواهی، قیافه‌ای بخود گرفت که می‌گفت: «باید شکر گزار باشی که ما اثرت را چاپ می‌کنیم.» اگر بخواهم تا آنجا که می‌توانم در توضیح دادن در باره این رفتار ملایمت نشان دهم، باید بگویم که احتمالاً آن آدم هیچ رفتار دیگری بلد نبود. دستکم، این چیزی بود که سعی کردم به خودم بگویم، ولی، در حقیقت، خونم به جوش آمده بود. تا امروز، هر گاه به آن منتقد فکر می‌کنم، از خشم حالم دگرگون می‌شود.

هنگامی که به درجهٔ معیّنیٰ از موفقیت در فیلمنامه نویسی رسیدم، «یاما ـ سان» به من گفت که شروع به تدوین فیلم کنم. از قبل می‌دانستم که کسی نمی‌تواند بدون دانستن تدوین کارگردان شود. تدوین فیلم شامل کارهای نهایی یک فیلم می‌شود. بیش از این، روندی است که به اثر نفس زندگی می‌بخشد. قبلاً این را فهمیده بودم، پس قبل از اینکه «یاما ـ سان» به من دستور دهد، وقتم را در اطاق تدوین می‌گذراندم.

یا شاید بهتر باشد بگویم در اطاق تدوین آشوب به پا می‌کردم. فیلم‌های تدوین نشده «یاما ـ سان» را برداشته بودم و می‌بریدم و می‌چسباندم. هنگامی که تدوین‌گر مچم را گرفت، خیلی عصبانی شد. «یاما ـ سان» یک تدوین‌گر درجه یک بود و همیشه فیلم‌های خودش را با سرعت عجیبی تدوین می‌کرد، بنابراین تنها کاری که تدوین‌گر باید می‌کرد این بود که به او بنگرد و هر جا که او می‌گفت ببرد. ولی فکر می‌کنم که او موافق دخالت یک دستیار کارگردان در کارش نبود. بعلاوه، این تدوین‌گر خیلی هم دقیق بود و فیلم‌های اضافی را بدقّت برمی‌داشت، پاک می‌کرد و تر و تمیز در یک کشو می‌گذاشت. بنابراین طبیعتاً او نمی‌توانست بایستد و مرا که با خوشحالی فیلمش را می‌بریدم و اینطرف و آنطرف می‌انداختم تماشا کند. به هر حال نمی‌دانم چند دفعه تقریباً کله مرا کند. شاید با پذیرفتن این مسأله بی‌عاطفه بنظر بیایم، ولی حقیقت این است که من تمام تلاشم را کردم که به او اهمیّتی ندهم و به قطع کردن و چسباندن ادامه دادم.

بالاخره تدوین‌گر تسلیم شد. نمی‌دانم نیرویش تمام شد یا بخاطر اینکه من همه چیز را آنطور که در ابتدا بود می‌چیدم، دلگرم شد. ولی در نهایت بازی‌های

مرا با فیلم در اتاق تدوینش تأیید ضمنی نمود. بعدها تا زمان مرگش این مرد به عنوان تدوین‌گر اصلی تمام فیلم‌های من کار کرد.

از «یاما ـ سان» چیزهای بسیار زیادی در باره تدوین‌گر یاد گرفتم، ولی فکر می‌کنم مهمترین آنها این بود که هنگام تدوین باید این ذکاوت را داشته باشید که به کار خودتان بیطرفانه بنگرید. فیلمی را که «یاما ـ سان» تلاش زیادی برای فیلمبرداری‌اش کرده بود چنان قطعه قطعه می‌کرد که گویی یک خودآزار کامل بود. همیشه با حالتی خوشحال به اتاق تدوین می‌آمد و حرفی می‌زد مثل: «کوروساوا، دیشب فکرشو کردم، می‌تونیم صحنهٔ فلان را بزنیم» یا «کوروساوا، دیشب فکرشو کردم، من می‌خواهم که تو نیمهٔ اوّل فلان صحنه را ببُرّی.» «می‌تونیم بزنیم!» «میخواهم که ببریش!» «قطع کن!» «یاما ـ سان» در اتاق تدوین یک قاتل جدّی بود. گاهی به این فکر می‌افتادم که اگر قرار بود این همه تدوین کنیم، چرا اصلاً در مرحله اوّل اینهمه فیلمبرداری می‌کردیم؟ من هم بسختی زحمت کشیده بودم تا فیلمبرداری کنیم، بنابراین برای من سخت بود که کار خودم را دور بریزم.

ولی هر قدر کار هم که کارگردان، دستیار کارگردان، فیلمبردار یا مسئولین نورپردازی انجام داده باشند، تماشاگر هرگز نمی‌داند. آنچه لازم است این است که چیزی که کامل است و حشو و زوائدی ندارد به آنها نشان داده شود. البته هنگامیکه فیلمبرداری می‌کنید فقط آنچه را که معتقدید لازم است می‌گیرید. ولی غالباً فقط پس از فیلمبرداری است که متوجه می‌شوید در تحلیل نهایی به آن احتیاجی ندارید. آنچه را که نمی‌خواهید به آن احتیاجی ندارید. ولی طبیعت انسانی می‌خواهد بر چیزها به نسبت مستقیم کاری که در ساختن آنها صرف شده ارزش بگذارد. در تدوین فیلم، این تمایل طبیعی خطرناکترین طرز برخورد است. هنر سینما هنر زمان نامیده شده، ولی زمانی که از آن استفاده‌ای نشده باشد فقط زمان تلف شده نام دارد. در میان تمام آموزش‌های «یاما ـ سان» در باره تدوین فیلم، این بزرگترین درس بود.

نمی‌خواستم یک کتابچهٔ راهنمای فنّی فیلمسازی بنویسم، پس این بحث را همین جا تمام می‌کنم. ولی واقعهٔ دیگری در رابطه با تدوین و «یاما ـ سان» روی

داد که میل دارم تعریف کنم. این در زمان تدوین فیلم «اسب‌ها» اتفاق افتاد، فیلمی که من در نوشتن فیلمنامه‌اش همکاری کردم و «یاما ـ سان» تدوینش را کاملاً به من سپرده بود. لحظه‌ای در آن هست که کره اسبی فروخته شده و مادیان با پریشانی دنبال بچه‌اش می‌گردد. او که کاملاً دیوانه شده، درِ اصطبل را با لگد می‌شکند و سعی می‌کند از زیر نرده‌های محصور کننده چراگاه بگذرد. با جدیّت تمام طوری صحنه را تدوین کردم تا حالت‌های صورتش و اعمالش هر چه دراماتیک‌تر بنظر آید.

ولی هنگامی که صحنهٔ تدوین شده در پروژکتور گذاشته و نشان داده شد، آن حسّ اصلاً منتقل نشد. غم و سرگشتگی مادیان به نوعی پشت صحنه ماند. «یاما ـ سان» با من نشسته بود و چندین بار تدوین فیلم را توسط من تماشا کرده بود ولی هیچگاه چیزی نگفت. اگر نمی‌گفت «این خوبست،» می‌دانستم به این معنی است که خوب نیست. به بن بست رسیده بودم و در ناامیدی بالاخره از او راهنمایی خواستم. او گفت: «کوروساوا، این صحنه درام نیست. «مونو ـ نو ـ آوار» است.» «مونو ـ نو ـ آوار» به معنی «غم خوردن در باره طبیعت گذران چیزها» بود مانند غم شیرین و حسّ از دست رفتگی‌ای که با تماشای افتادن شکوفه‌های درخت گیلاس به آدم دست می‌دهد ـ با شنیدن این اصطلاح شعر قدیم، ناگهان با کشفی روبرو شدم، گویی از خوابی بلند می‌شدم. گفتم: «می‌فهمم!» و شروع کردم که صحنه را دو باره کاملاً از نو تدوین کنم.

فقط نماهای دور را گنجاندم. صحنه بصورت یک سری نگاه آنی به طرح کوچک بدن اسبی که می‌تاخت درآمد، اسبی که یال و دمش در باد شبی که با نور ماه روشن شده بود پریشان می‌شد. و معلوم شد که همین کافیست. حتیٰ بدون گذاشتن صدا، بنظر می‌آمد که شیههٔ رقّت‌آور مادیان و آهنگ غمگین سازهای بادی چوبی را می‌شنوی.

این حرف ندارد که برای کارگردان شدن باید قادر باشید بازیگران را در صحنه رهبری کنید. کار یک کارگردان فیلم این است که یک فیلمنامه را بگیرد، آنرا بصورت چیزی ملموس درآورد و روی فیلم ثبتش کند. برای رسیدن به آن هدف، باید دستورهای مناسب به کارکنان دوربین، نورپردازی، صدا، صحنه، لباس،

وسائل صحنه و گریم بدهد. و همچنین باید بازیگران را در ادای گفتگوها یاری دهد.

برای تجربه پیدا کردن در کارگردانی بازیگران، «یاما ـ سان» اغلب فیلمبرداری گروه‌های فرعی را به عهدهٔ دستیاران کارگردانش می‌گذاشت. گاهی حتیٰ یک صحنه را تا اندازه‌ای فیلمبرداری می‌کرد، سپس به خانه می‌رفت، و بقیه کار را به ما می‌سپرد. اگر اعتماد زیادی به دستیارانتان نداشته باشید، نمی‌توانید چنین کاری را انجام دهید. از طرف دیگر، از نقطه نظر ما دستیاران، مسئولیت سنگینی بود. اگر نمی‌توانستیم کار خوبی عرضه کنیم، نه تنها اعتماد «یاما ـ سان» بلکه اعتماد بازیگران و گروه فیلمبرداری را نیز از دست می‌دادیم. باید نهایت تلاشمان را می‌کردیم. مطمئنم «یاما ـ سان» از وضعیت ما کاملاً خبر داشت و جایی رفته بود و با لبخند بزرگی روی صورتش گیلاسی می‌نوشید. ولی این تجربیات، که مانند امتحانات اعلام نشدهٔ مدرسه بود، بهترین فرصت را برای تکامل قابلیّت کارگردانی ما در اختیارمان می‌گذاشت.

در طول فیلمبرداری «اسبها»، «یاما ـ سان» به صحنه‌های محل اصلی می‌آمد. ولی پس از یک شب در آنجا، می‌گفت «شما کارش را بکنید» و به توکیو بازمی‌گشت. به این ترتیب بود که قبل از کارگردان شدن، من شیوهٔ رفتار با گروه فیلمبرداری و رهبری بازیگران را یاد گرفتم.

«یاما ـ سان» تسلط خوبی بر رهبری بازیگران داشت. او سخت‌گیری بلند منشانه‌ی «یاسوجیرو اوزو» یا «کنجی میزوگوشی» را نداشت، ولی بجای آن از نوعی ذکاوت آرام برخوردار بود. غالباً می‌گفت: «اگر به عنوان کارگردان سعی کنی بازیگری را بزور به آنجایی که می‌خواهی برسانی، او فقط می‌تواند نصف راه را بیاید. در جهتی که می‌خواهد برود هلش بده، و او را وادار کن دو برابر آنچه را که می‌خواست انجام دهد.» نتیجه این است که در فیلم‌های «یاما ـ سان» بنظر می‌آید بازیگران راحت هستند و در حال بازیگوشی می‌باشند. نمونهٔ خوب این روحیهٔ راحت «انوکن» کمدین بود («کن ایچی انوموتو»). در فیلم‌های «یاما ـ سان» او واقعاً افسار گسیخته است و خصوصیات ویژه‌اش کاملاً شکوفا می‌شود.

«یاما ـ سان» با بازیگران در کمال ادب رفتار می‌کرد. گاهی اسم سیاهی

لشکرها را فراموش می‌کردم، یعنی افرادی که نقش بسیار کوچکی داشته یا در صحنه‌های پرجمعیت بودند را به نام رنگ لباسشان صدایشان می‌زدم: «ببین، تو که قرمز پوشیدی...» یا «ببخشید، آن کسی که لباس آبی پوشیده...». «یاما ـ سان» سرزنشم می‌کرد: «کوروساوا، نباید اینکار را بکنی، همهٔ افراد اسم دارند.» خُب، من اینرا می‌دانستم ولی مشغول‌تر از آن بودم که اسم هر کدامشان را پیدا کنم. ولی «یاما ـ سان» مرا صدا می‌کرد تا اسم هر سیاهی لشکری را که می‌خواست به او دستورات ویژه‌ای بدهد، در دفتر نگاه کنم. اسم آن فرد را پیدا می‌کردم و به او گزارش می‌دادم و فقط در آن هنگام بود که او تقاضایش را مطرح می‌کرد: «آقای فلانی، ممکنه دو یا سه قدم به سمت چپ بردارید؟» آن سیاهی لشکر که البته کاملاً ناشناخته بود با نامیده شدن بسیار تحت تأثیر قرار می‌گرفت. این شیوه نشان می‌دهد که «یاما ـ سان» کمی حیله‌گر بود ولی شکی نیست که کارساز بود ـ او به خوبی می‌دانست چه کند تا افراد بهترین جنبه‌شان را رو کنند.

گذشته از این، سه چیز بسیار مهم در بارهٔ بازیگران از «یاما ـ سان» یاد گرفتم. اوّل اینکه اشخاص خودشان را نمی‌شناسند. نمی‌توانند به عادت‌های گفتاری و حرکتشان با بی‌طرفی نگاه کنند. دوّم اینکه اگر حرکتی خود آگاهانه انجام شود، آنچه روی اکران توجّه را جلب می‌کند خود آگاهی آن است نه خود حرکت. سوّم اینکه هنگام توضیح دادن به یک بازیگر که چکار کند، باید به او در عین حال بفهمانید «چرا» باید به آن صورت آن را انجام دهد ـ یعنی، انگیزهٔ درونی نقش و حرکت را تشریح کنید.

هر چقدر هم که کاغذ داشته باشم، نمی‌توانم همهٔ چیزهایی را که از «یاما ـ سان» یاد گرفتم بنویسم. باید با آخرین نمونه کار را تمام کنم: آنچه او در باره صدا در سینما به من یاد داد. خود او با احتیاط به صدا نزدیک می‌شد و در استفاده از صدای طبیعی و موسیقی حساسیّت ظریفی به خرج می‌داد. بنابراین، در طول روند دوبله، یعنی در هنگام ضبط صدا بر فیلم تدوین شده، آخرین مرحلهٔ پایان دادن به یک فیلم، همه از او می‌ترسیدند. نظریهٔ من ـ که نیروی سینمایی بر اساس تأثیر چندگونهٔ صدا و تصویر است که با هم ترکیب می‌شود ـ از تجربهٔ دوبله با «یاما ـ سان» متولد شد.

برای ما دستیاران کارگردان، روند دوبله خیلی دردآور بود. فیلمبرداری تمام شده بود و همه بسیار خسته بودیم، ولی معمولاً تاریخ توزیع فیلم به ما فشار می‌آورد. چون کلاً راه فراری نداشتیم شبهای بیخوابی ما ادامه می‌یافت، و چون گذاشتن صدا ظرافت و دقت زیادی می‌طلبید، اعصابمان در پایان کار خرد شده بود.

ولی از طرف دیگر امتیازاتی هم مطرح بود. غالباً صدا را سر صحنه می‌گرفتیم، و گاهی اضافه کردن یک صدای دیگر روی این، تأثیرات جدید غیرمنتظره‌ای ایجاد می‌کرد. بنابراین روند دوبله جذابیت‌ها و لذت‌های ویژه خودش را داشت. بسته به این که از صدا چه استفاده‌ای شود، تصویر می‌تواند تأثیرات مختلفی بر بیننده بگذارد. چنین تأثیراتی را کارگردان محاسبه می‌کند، ولی دستیاران کارگردان خیلی کم می‌توانند در این زمینه قدمی بردارند. در بیشتر موارد، نتایج برای ما دستیاران متعجب کننده بود. بنظر می‌آمد که «یاما ـ سان» از متعجب کردن ما خوشش می‌آمد، بنابراین دقّت می‌کرد نگذارد بفهمیم چکار می‌کند. سپس با خوشحالی با ترکیب عالی‌ای از تأثیرات صدایی و موسیقی ما را متعجب می‌کرد. صدا با نیروی زیادی تصویر را تغییر می‌داد و تأثیر کاملاً جدیدی خلق می‌کرد، و در این لحظات ما همهٔ درد و خستگی مفرطمان را تحت تأثیر این هیجان فراموش می‌کردیم.

هنوز در ابتدای شروع دورهٔ سینمای ناطق در ژاپن بودیم. فکر نمی‌کنم کارگردان‌های دیگری در بارهٔ رابطهٔ صدا و تصویر آنقدر عمیق فکر کرده بودند که بفهمند آنها تأثیر مضاعفی بر هم دارند. فکر می‌کنم «یاما ـ سان» می‌خواست آنچه را می‌داند به من بیاموزد، چون دوبلهٔ «عشق توجورو» را به من سپرد.

هنگامیکه در سالن نمایش به نتیجه کار من نگاه کرد، به من دستور داد که دوباره از اوّل شروع کنم. این شوکی برای من بود. گویی در انظار عمومی رسوا شده بودم. دوباره انجام دادنش مستلزم زمان و تلاش زیادی بود، و به سختی می‌توانستم با افرادی که در صداگذاری و دوبله با من همکاری کردند روبرو شوم. اضافه بر همهٔ اینها، هنوز نمی‌دانستم کاری که انجام داده بودم دقیقاً چه اشکالی دارد. چند بار حلقه به حلقه آن را دیدم و به دنبال جاهایی که بنظرم بد می‌آمد

گشتم. بالاخره پیدایشان کردم، دوباره صداگذاری کردم، و فیلم را دوباره به «یاما ـ سان» نشان دادم. پس از پایان نمایش، تنها چیزی که گفت این بود که «خوبه!». در آن لحظه ازش تنفر داشتم. فکر کردم: «همهٔ کارها را به عهده من میگذاره، بعد هر حرفی دلش میخواد میزنه.» ولی این حسّ فقط لحظهٔ کوتاهی طول کشید.

در مهمانی‌ای که به مناسبت اتمام «عشق توجورو» بر پا شد، خانم «یاماموتو» آمد و با من صحبت کرد. «شوهرم خیلی خوشحال بود. گفت «کوروساوا» می‌تواند فیلمنامه بنویسد، از عهدهٔ کارگردانی برآید، تدوین کند و حالا صداگذاری کند ـ وضعش درسته.» چشمانم ناگهان خیلی گرم شد. «یاما ـ سان» بهترین معلم بود. «یاما ـ سان»، قول می‌دهم کمی بیشتر، مدت طولانی‌تری تلاش کنم. این سخنرانی یادبودی است که به «یاما ـ سان» تقدیم می‌کنم.

نقص‌های مادر زادی

من زود عصبانی می‌شوم و یکدنده‌ام. این نقص‌ها هنوز هم برجسته‌اند، و هنگامی که دستیار کارگردان بودم باعث برخی مشکلات بسیار مهم شدند. به یاد دارم که یک بار وقت بسیار کمی برای فیلمبرداری داشتیم. برای بیش از یک هفته یک نیم ساعت کامل برای نهار نداشتیم، و بدتر از همه این بود که باید با غذاهایی در جعبه که کمپانی می‌داد سرکنیم. غذای این جعبه‌ها عبارت بود از برنج و خیارشورهای درشت.

بیش از یک هفته برنج و خیارشور خوردن غیرقابل تحمل است. گروه فیلمبرداری شروع به اعتراض کرد بنابراین من به دفتر امور اجرایی کمپانی رفتم و خواستار رسیدگی شدم. خواهش کردم که «حدّاقل برنج را در جلبک دریائی خشک بپیچید». دفتر تولید با تقاضای من موافقت کرد. بنابراین من به محل فیلمبرداری برگشتم و به افراد فیلمبرداری خبر دادم روز بعد در جعبه‌های غذا چیز متفاوتی خواهد بود. شکایت‌ها قطع شد.

امّا جعبه‌های غذا روز بعد هم شامل برنج و خیارشور بود. یکی از اعضای گروه فیلمبرداری که خیلی عصبانی شده بود غذایش را برداشت و به من پرت کرد. با اینکار من هم تقریباً خیلی خشمگین شدم ولی بر خودم مسلط شدم،

جعبه غذایی که به من خورده بود برداشتم و به دفتر تولید رفتم. در فاصلهٔ ده دقیقه‌ای ساختمان استودیو در یک صحنهٔ هوای آزاد کار می‌کردیم. همانطور که راه می‌رفتم، به خودم گفتم: «عصبانی نشو، نباید زیادی عصبانی بشی». ولی هر چه بیشتر راه می‌رفتم، عصبانی‌تر می‌شدم، و هنگامی که به در دفتر تولید رسیدم، فقط چند ثانیه به انفجارم مانده بود. هنگامیکه مقابل مدیر دفتر تولید ایستادم، اتفاق افتاد. در یک آن جعبه غذا درست به صورت مدیر خورد و صورتش با دانه‌های چسبناک برنج پر شد.

حادثهٔ دیگری، هنگامی که دستیار «شوفوشیمیزو» بودم (که او هم قبل از من دستیار «یاما ـ سان» بود) اتفاق افتاد. باید شب پرستاره‌ای را فیلمبرداری می‌کردیم، و من از دکور صحنه بالا رفته بودم تا پولک‌هایی را که بجای ستاره بکار می‌رفت آویزان کنم. ولی نخ‌ها به هم می‌پیچید و قاطی می‌شد، و بالاخره حوصلهٔ من به آخر رسید. خود «فوشیمیزو» که از پایین کنار دوربین تماشا می‌کرد، داشت عصبی می‌شد. فریاد زد: «نمی‌تونی کمی عجله کنی؟»

همین کافی بود. گویی به اندازه کافی دردسر داشتم! یک توپ شیشه‌ای نقره‌ای رنگ را که در جعبه پولک‌ها بود برداشتم و بسوی «فوشیمیزو» پرتاب کردم. داد زدم: «خُب، اینهم یک شهاب برای شما!» بعداً به من گفت: «تو هنوز بچه‌ای. فقط یک بچهٔ بی‌حوصله هستی».

شاید «فوشیمیزو» حق داشت. با اینکه سنم از هفتاد گذشته است[1]، نتوانسته‌ام حسّاسیّتم را معالجه کنم. اکنون گاهی خیلی با عصبانیت سروصدا می‌کنم، ولی فقط همین. مانند ماهواره‌ای هستم که پرواز می‌کند ولی رادیو آکتیوی بجا نمی‌گذارد، بنابراین فکر می‌کنم عصبانیتم از نوع خوبی است.

یک وقت دیگر باید صدای ضربه خوردن به سر کسی را ضبط می‌کردیم. ضربه زدن به چیزهای زیادی را امتحان کردیم ولی مسئول «میکس» صدا چیزی را که مناسب باشد پیدا نکرده بود. بالاخره از عصبانیّت منفجر شدم و با مشت به میکروفون زدم. علامت آبی «خوب است» روشن شد.

---

۱ - این کتاب در سال ۱۳۶۰ نوشته شده است. ـ م.

از بحث خوشم نمی‌آید، و تحمل آدمهایی را که هزار جور منطق سرهم می‌کنند ندارم. یک فیلمنامه‌نویس اهل بحث و جدل از قیاس منطقی استفاده کرد تا ثابت کند فیلمنامه‌اش درست است. ناراحت شدم و گفتم هر چه قدر هم که از نظر منطقی از آن دفاع کند، آنچه که کسل کننده است به هر حال خسته کننده است، بنابراین بهتر است فراموش کند. ما دعوایمان شد.

یک بار که من مسئول فیلمبرداری فرعی گروه دوّم بودم، زمان بسیار کمی داشتیم. یک برداشت را تمام کرده بودیم و من سرپاخیلی خسته بودم، پس برای استراحت نشستم. فیلمبردار آمد از من پرسید برای نمای (پلان) بعدی دوربین را کجا بگذارد، و من به نقطه‌ای در نزدیکی خودم اشاره کردم. این فیلمبردار، که اهل بحث و جدل بود، توضیحی در باره اساس تئوریک تصمیم من در انتخاب آن نقطه خواست. من ناراحت شدم (این ظاهراً خیلی اتفاق می‌افتد، و همیشه برایم دردسر می‌آفریند) و به او گفتم اساس تئوریک انخاب آن موقعیت بخصوص دوربین این بود که خسته بودم و نمی‌خواستم تکان بخورم. این فیلمبردار عاشق جرّ و بحث بود، پس تعجب مرا در نظر بگیرید وقتی به این منطق جوابی نداد.

به هر حال خیلی به سرعت ناراحت می‌شدم. دستیارانم می‌گویند که موقع عصبانیت صورتم سرخ می‌شود ولی نوک دماغم بیرنگ می‌شود ـ می‌گویند عصبانیتی است که خیلی به درد فیلم رنگی می‌خورد. چون هرگز در مقابل یک آینه عصبانی نشده‌ام، نمی‌دانم درست می‌گویند یا نه. ولی برای دستیارانم این یک علامت خطر است، بنابراین احتمالاً اظهاراتشان درست است.

در نزدیکی پایان فیلم «اسبها» اثر «یاما ـ سان» صحنه‌ای است که کره اسب در یک جلسهٔ حراج اسب به فروش می‌رود. قهرمان زن جوان فیلم «اینه» («هیده کوتاکامین») باید یک بطری بزرگ شراب «ساکه» در یکی از مغازه‌هایی که برای حراجی برپا شده، بخرد. بطری را در میان جمعیت پر سروصدای حراجی حمل می‌کند و به مکانی بازمی‌گردد که خانواده‌اش جمع شده‌اند تا جلسهٔ یادبودی برای رفتن اسبشان داشته باشند. صدای آوازهای محلی شمالی که توسط کشاورزانی که مانند افراد خانواده خودش، اطراف اسبهایشان ایستاده‌اند و می‌نوشند، خوانده می‌شود، به گوش «اینه» می‌رسد. چون به معنی جدایی از

اسبی است که او خودش بزرگ کرده، او را بسیار متأثر می‌کند.

فکر اصلی «اسب‌ها» مال «یاما ـ سان» بود. در حال گوش دادن به رادیو، ایستگاهی را گرفته بود که حراجی اسب‌ها را بطور زنده پخش می‌کرد. در میان تمام سروصدای فروش، صدای گریهٔ یک دختر جوان را می‌توانست بشنود. دختر قهرمان او، «اینه»، شد. پس این صحنهٔ حراجی اصل و اساس فیلم است.

با ناراحتی شنیدیم که ادارهٔ امور اسب‌های ارتش دستور داده است که تمام صحنه حذف شود. زمان جنگ بود («اسب‌ها» در ۱۹۴۱ توزیع شد) و آنچه ما نشان دادیم نقض دستور منع نوشیدن الکل در طی روز بود. ولی این صحنه در فیلمنامه اصلی که تصویب شده بود وجود داشت. حتیٰ یک کلنل از سوی ادارهٔ امور اسب‌ها (کلنل «مابوچی»، یک آدم یکدندهٔ بدون انعطاف با یک رفتار خشن) در طول فیلمبرداری حاضر بود. فیلمبرداری خیلی سخت بود، باید دوربین را در یک مسیر اریب در میدانی که یک حراجی واقعی در آن جریان داشت حرکت می‌دادیم. جلب کردن همکاری مردم حراجی ساده نبود، و اینجا و آنجا در میدان با گل و گودال‌های آب روبرو بودیم. حفظ توازن دقیقی لازم بود تا دوربین را روی ریل‌های «دالی» روی تخته‌هایی که میان این آشفتگی گذاشته شده بود، حرکت دهیم. ولی بطور معجزه‌آسایی همه چیز بخوبی پیش رفت و برداشت عالی‌ای داشتیم. پس حالا منظورشان از اینکه صحنه راحذف کنیم چه بود؟

تصمیم گرفتم تسلیم نشوم. دیوان سالاری ارتش در آن زمان آنقدر سختگیر بود که حتیٰ به بچه‌های کوچک اجازهٔ گریه نمی‌داد، و بعلاوه من مستقیماً با کلنل «مابوچی» رو در رو بودم. احتمال پیروزی خیلی کم بود. «یاما ـ سان» و «نوبیوشی موریتا»ی تهیه کننده تمایل داشتند که اجتناب ناپذیری حذف صحنه را بپذیرند ولی تمام مسئولیت تدوین به من داده شده بود و من حاضر نبودم تکان بخورم.

در مرحلهٔ اوّل، منع کردن مصرف الکل در روز احمقانه‌ترین، سختگیرانه و گستاخانه‌ترین فکر بنظرم آمد. در مرحلهٔ بعدی، می‌توانستند برای اینهمه فیلمبرداری از ما پوزش بخواهند و مؤدبانه از ما بخواهند که حذفش کنیم. بجای

اینکار، فقط دستوری صادر کردند: «حذفش کنید». نمی‌توانستم بگذارم این رفتار را بکنند.

یک شب دیر وقت، هنگامیکه مهلت توزیع بطرز خطرناکی نزدیک می‌شد، «موریتا» در اطاق تدوین به سراغم آمد. به محض اینکه قیافه‌اش را دیدم، گفتم: «آنرا حذف نخواهم کرد». با لحنی عادی گفت: «می‌دانم. می‌دانم هنگامی که صورتت آن حالت را به خودش می‌گیرد، هر چه که هر کس بگوید فرقی نمی‌کند. ولی نمی‌توانیم مسائل را اینطوری رها کنیم. می‌خواهم که تو با من به خانهٔ کلنل «مابوچی» بیایی». پرسیدم: «آنجا چکار خواهیم کرد؟» گفت: «فقط می‌خواهم مطمئن شوم که حذفش می‌کنیم یا خیر». جواب دادم: «ولی می‌دانی که کلنل می‌گوید «حذف کنید» و من خواهم گفت «حذف نمی‌کنم» بعد هم می‌نشینیم و با خشم به هم خیره می‌شویم». گفت: «خُب، اگر اینجور بشود، ما کاری نمی‌توانیم بکنیم. با اینحال می‌خواهم که بیایی».

همانطور که پیش بینی کرده بودم، من و کلنل «مابوچی» نشستیم و با نگاه‌های تهدیدآمیز به هم خیره شدیم. در هنگام رسیدن «موریتا» گفته بود: «کوروساوا میگه تحت هیچ شرایطی حاضر به حذف صحنه نیست. او آدمیه که کار بی‌معنی نمی‌کنه. شما با او حرف بزنید». سپس سرش را پایین انداخت و مشغول نوشیدن «ساکه»ای شد که خانم کلنل برای ما آورده بود. دیگر چیزی نگفت. من هم پس از اینکه حرفم را به کلنل زدم ساکت شدم و در حال نوشیدن به گیلاسم خیره شدم. خانم کلنل گاهی می‌آمد و «ساکه» می‌ریخت و با نگرانی به ما سه نفر نگاه می‌کرد.

نمی‌دانم این سکوت چقدر طول کشید ولی همهٔ بطری‌های سرد «ساکه» در خانه این کلنل که زیاد می‌نوشید مصرف شد. خانم «مابوچی» باید می‌آمد و بطری‌هایی راکه ما در مقابلمان ردیف کرده بودیم جمع می‌کرد تا برای گرم کردن دوباره «ساکه» استفاده کند، بنابراین وقت زیادی گذراندیم. در پایان این مدّت زمان طولانی کلنل «مابوچی» ناگهان سینی‌ای راکه در مقابلش بود کناری زد، هر دو دست را روی زمین گذاشت و در مقابل من تعظیم کرد. گفت: «متأسفم، لطفاً آن را حذف کنید». در آن لحظه گفتم: «بسیار خوب، می‌کنم». همه چیز تمام شد و

از آن لحظه به بعد مشروب ما خیلی دلچسب شد. هنگامیکه من و «موریتا» رفتیم، آفتاب در بالای آسمان بود.

مردم خوب

«یاما ـ سان» در بارهٔ عصبانیت و یکدندگی من نگران بود. بنابراین هرگاه برای کار با دیگر کارگردان‌ها می‌رفتم مرا پیش خودش می‌برد و قسمم می‌داد که تحت هیچ شرایطی عصبانی نشوم و یکدندگی نکنم. در حقیقت تجربهٔ من در دستیاری کارگردان‌های دیگر خیلی کم بود: دوبار برای «ایزوکه تاکیزاوا» و یکبار هم برای «شوفوشیمیزو» و یکبار برای «میکیو ناروسه».

در میان این تجربیات خارج از گروه «یاما موتو»، آنچه که مرا بسیار تحت تأثیر قرار داد شیوهٔ کار «ناروسه» بود. او دارای چیزی بود که فقط می‌توان تخصّص نامید. در یک فیلم که اکنون گم شده بنام «بهمن» (۱۹۳۸) بر اساس داستانی از «جیرو اوساراگی» دستیار او بودم. فکر می‌کنم داستان اصلی زیاد کارگردان را راضی نمی‌کرد، ولی من طیّ این کار خیلی چیزها یاد گرفتم.

شیوهٔ «ناروسه» این بود که یک نمای کوتاه را بر نمای کوتاه دیگری سوار می‌کرد، ولی هنگامی که در فیلم پایانی به همهٔ اینها که به هم متصل شده بود نگاه می‌کردید، این احساس به شما دست می‌داد که با یک نمای طولانی روبرو هستید. جریان فیلم آنقدر عالیست که قطع‌ها نامرئی‌اند. این جریان نماهای کوتاه در نگاه اوّل آرام و عادی بنظر می‌آید ولی بعد معلوم می‌شود که مانند رود

عمیقی است که در آن یک سطح آرام، عمق سریعی را پوشانده است. تسلطش بر این شیوه یکتابود.

در طول فیلمبرداری «ناروسه» هم مطمئن بود. در کارهایی که می‌کرد ابداً وقت تلف نمی‌شد و حتیٰ زمان نهارها دقیقاً تعیین شده بود. تنها ایرادم این بود که همهٔ کارها را خودش می‌کرد، و دستیارانش بیکار می‌نشستند.

یکروز سرِ صحنه طبق معمول کاری نداشتم. بنابراین پشت یک دکور که رویش ابر نقاشی شده بود رفتم و پرده مخملی بزرگی که به عنوان پس زمینهٔ صحنه‌های شب بکار می‌رفت یافتم. بطور مناسبی تا شده بود، پس دراز کشیدم و فوراً بخواب رفتم. آنچه بعد اتفاق افتاد، این بود که یکی از دستیاران نورپردازی بیدارم کرد. گفت: «بدو! «ناروسه» عصبانی شده». با آشفتگی از سوراخ تهویهٔ پشت صحنه خارج شدم. در حالی که به زحمت جلو می‌رفتم صدای دستیار نورپرداز را شنیدم که فریاد زد: «پشت ابرهاست!» هنگامی که با حالی بی‌قید از در ورودی صحنه داخل شدم «ناروسه» داشت بیرون می‌آمد. پرسیدم «چه شده؟» و او گفت: «یکنفر در صحنه خروپف راه انداخته. روز من خراب شد، دارم میرم به خانه». من شرمگین نتوانستم اعتراف کنم که گناهکار من بودم. در حقیقت، تا ده سال بعد نتوانستم حقیقت را به «ناروسه» بگویم. او در آن زمان فکر کرد که خیلی خنده‌دار بود.

در بارهٔ «تاکیزاوا» باید بگویم که نمی‌توانم محل اصلی فیلمبرداری (لوکیشن) در کوه‌های «هاکون» جایی که فیلم «حماسهٔ ولگردان» (۱۹۳۷) را فیلمبرداری کردیم، فراموش کنم. در این فیلم من دستیار سوّم بودم و هنوز یاد نگرفته بودم مشروب بنوشم. بنابراین هنگامی که شب به میهمانخانه باز می‌گشتیم، خدمتکار چای و دو کیک شیرین به اضافهٔ سهمیهٔ کیک «تاکیزاوا» و دستیار کارگردان اصلی را به من می‌داد. هر روز ۶ کیک شیرین می‌خوردم، و فکر می‌کنم قیافه جالبی داشتم.

هفت سال بعد، هنگامی که بجستجوی محل فیلمبرداری (لوکیشن) در همان منطقه برای اوّلین فیلم من «سوگاتاسانشیرو» بودیم، آن خدمتکار زن را که هر روز آن کیک‌ها را برای من می‌آورد دیدم. او مرا نشناخت. ظاهراً در طول هفت

سال، حدّاقل از دیدگاه او، کاملاً عوض شده بودم. چطور می‌شد «کوروساوا»یی که روزی شش قطعه کیک می‌خورد و «کوروساوا»یی که اکنون مانند یک ماهی «ساکه» می‌نوشید، یک فرد واحد باشند؟ بعداً متوجه شدم که از دری نیمه باز به من خیره شده، گویی حرکات نوعی غول را تماشا می‌کند.

فکر اصلی «حماسهٔ ولگردان» از «سادائو یاماناکا»ی کارگردان بود. فیلمنامه توسط «جورومیوشی»، یک نمایشنامه نویس، نوشته شده بود، ولی اینجا و آنجا، استعداد عالی «یاماناکا» در آن می‌درخشید. (بعدها من فیلمنامهٔ خودم را براساس داستان اصلی «یاماناکا» نوشتم که در سال ۱۹۶۰ توسط «توشیوسوگی» فیلم شد). ما در سردترین فصل سال، در فوریه، در محل اصلی (لوکیشن) کوه‌های «هاکون» بودیم. تمام روز یک باد سرد بر تپه‌های پایین کوه «فوجی» که از برف کاملاً سفید بود، می‌وزید، و دست‌ها و صورتمان مانند یک پارچه بافت ابریشمی ترک خورد و چروک شد. هنگامی که هنوز بیرون هوا تاریک بود به محل اصلی فیلمبرداری می‌رفتیم، و هنگامی می‌رسیدیم که آفتاب تازه داشت قلهٔ کوه را روشن می‌کرد و آنرا برنگ بنفش متمایل به قرمز در می‌آورد. هرگز منظره‌ای را که هر روز در راه محل اصلی فیلمبرداری می‌دیدم فراموش نمی‌کنم، منظره‌ای که قبل از شروع فیلمبرداری، دوباره در طول وقفه‌های کار و سپس در راه بازگشت به میهمانخانه نمایان می‌شد. این حرف را در بارهٔ «تاکیزاوا» گفتن بی‌حرمتی است، ولی منظره مرا بسیار بیشتر از آنچه فیلمبرداری می‌کردیم تحت تأثیر قرار داد.

در پگاه هنگامیکه در جاده در نور رنگ پریده ماقبل صبحگاهی ماشین می‌راندیم، می‌توانستیم در هر دو طرف جاده خانه‌های کشاورزی قدیمی را ببینیم. کشاورزانی که به عنوان سیاهی لشکر لباس پوشیده بودند، با موهای بالای سر گره زده شده، با زره و در حال حمل شمشیر از این خانه‌ها بیرون آمده، درهای بزرگ را باز می‌کردند و اسبهایشان را بیرون می‌آوردند. مانند این بود که واقعاً ما به قرن شانزدهم بازگشته باشیم. آنها سوار اسبها می‌شدند و پشت ماشین ما می‌تاختند. در حال گذشتن از کنار سروهای ژاپنی عظیم و درختان کاج، من حس می‌کردم اینها هم بخشی از آن دورهٔ قدیمی هستند.

هنگامی که به محل اصلی فیلمبرداری رسیدیم، سیاهی لشکرها اسب‌هایشان را به درون جنگل بردند، به درختان بستندشان و آتش بزرگی درست کردند. کشاورزان دور آتش جمع شدند، و در جنگل کم نور زره‌هایشان درخشش آتش قرمز شعله‌ور را در خود منعکس می‌کرد. به من این احساس دست می‌داد که اتفاقاً در جنگل به گروهی سامورایی کوهسار برخورده‌ام.

هنگامیکه منتظر شروع فیلمبرداری شدند، افراد و اسبها همه ساکت ایستادند و پشتشان را به باد شمال کردند. جنگجوهایی که ایستاده بودند همگی مثل موج می‌لرزیدند و موهایشان که بالای سر گره خورده بود همراه با یال و دم اسبهایشان متلاطم می‌شد. و ابرها به سرعت در آسمان می‌گذشتند. این صحنه دقیقاً احساسی را که آواز سامورایی‌های کوهسار در عنوان‌بندی فیلم (تیتراژ) القاء می‌کرد، توصیف می‌نمود:

به فکر خانه‌ای که اینهمه دور است،
آه، نیزه‌ات را در جنگل بزمین گذار.

از زمان «حماسهٔ ولگردها» وابستگی عاطفی‌ای به شهر «گوتنبا»، تپه‌های پایین کوه «فوجی» و مردم و اسبهای منطقه حس کرده‌ام، و آنجا چندین فیلم تاریخی ساخته‌ام. تجربهٔ حملهٔ پرحرارت اسبها در «حماسه» چنان مرا تحت تأثیر قرار داد که از آن دو باره در «هفت سامورایی»، «سریر خون» و اخیراً در «کاگه موشا» استفاده کردم.

آخرین شخص خوبی که می‌خواهم در باره او بنویسم «شوفو شیمیزو» است. با اینکه ما در یکسال متولد شدیم (او چند ماه پس از من) او در سن کم در سی و یک سالگی به سال ۱۹۴۲ درگذشت. بنظر می‌آمد که او وارث استعداد «یاما ـ سان» در فیلم‌های موزیکال است، بنابراین بسیار غم‌انگیز است که زندگی‌اش متوقف شد. ما همه او را در «میزو ـ سان» صدا می‌زدیم و ظاهر «میزو ـ سان» دقیقاً همان چیزی بود که آدم در باره یک کارگردان سینما تصور می‌کند. او صورت خوبی داشت و همیشه خیلی خوش لباس بود. «یاما ـ سان» هم خوش تیپ و خوش لباس بود بنابراین بنظر می‌آمد که «میزو ـ سان» مناسب‌ترین

وارث او باشد. به دلیلی، شاید به این خاطر که او تا رتبهٔ کارگردانی ارتقاء داده شده بود، همهٔ ما ـ «سنکیچی تانیگوچی» یا «اینوشیرو هوندا» یا من ـ هر چقدر هم که در موارد دیگر خودمان را می‌گرفتیم، در کنار «میزو ـ سان» همیشه ظاهر برادر کوچکتر را داشتیم.

دو یا سه روز پس از اینکه از «یاما ـ سان» شنیدیم که «برادر بزرگتر»مان بطور جدّی مریض است، من در ایستگاه «شیبویا»ی توکیو منتظر اتوبوس به استودیوی «توهو» بودم. ناگهان «میزو ـ سان» از داخل جمعیّت ایستگاه بیرون آمد. می‌دانستم که قرار بود در خانهٔ فامیلی‌اش در منطقه «کیوتو ـ اوساکا» در بستر باشد، بنابراین شوکه شدم. حتیٰ اگر این را نمی‌دانستم، با دیدن ظاهرش نفسم بند می‌آمد. او که از بیماری‌اش ضعیف شده بود، ظاهری واقعاً شبح‌گونه داشت.

به سوی او دویدم و پرسیدم: «حالت خوبه؟ اینجا چه میکنی؟» بالاخره نوعی لبخند روی صورت رنگ پریده‌اش پیدا شد و جواب داد: «می‌خواهم فیلم بسازم. من باید فیلم بسازم». چیز دیگری نمی‌توانستم بگویم. حتماً همه‌اش به این فکر بود که: «من هنوز تازه شروع کرده‌ام، تازه شروع کرده‌ام»، و نمی‌توانست در تختش ساکت بخوابد. همانروز «یاما ـ سان» او را به هتلی در «گورا» در کوهسار «هاکون» برد و او را تحت پرستاری کامل قرار داد، ولی دیگر دیر شده بود.

یک دستیار کارگردان بسیار با استعداد هم به اسم «شین اینو» با «میزو ـ سان» کار می‌کرد و قبل از کارگردان شدن درگذشت. در محل فیلمبرداری در فیلیپین بیماری غیرقابل علاجی گرفت، ولی قبل از رفتن به فیلیپین نزد من آمد تا نظر مرا در باره اینکه برود یا نرود بشنود. احساس بدی در این باره داشتم و به او گفتم بنظرم بهتر است در ژاپن بماند. کاش متقاعد کننده‌تر بودم.

با مرگ «اینو» تداوم جانشینی برای موزیکال‌های «یاما ـ سان» قطع شد. مثلی است که می‌گوید آدمهای خوب زیاد زندگی نمی‌کنند و بنظر می‌آید که زندگی آدمهای خوب خیلی کوتاه است. «ناروسه»، «تاکیزاوا»، «میزو ـ سان»، «شین اینو» ـ همگی زودتر از هنگام مردند. باید همین حرف را در بارهٔ کارگردانانی چون «کنجی میزوگوشی»، «یاسوجیرو ازو»، «یاسوجیرو شیمازو»،

«سادائو یاماناکا» و «شیرو تویودا» بزنم. برای آنها هم باید بگویم «آدم خوب، زندگی کوتاه». ولی شاید برای کسانی که از دست داده‌ام فقط احساساتی می‌شوم.

یک جنگ تلخ

پس از پایان «اسبها»، از وظایفم بعنوان دستیار کارگردان خلاص شدم. از آن مرحله به بعد، فقط گاهی فیلمبرداری گروه دوّم را برای «یاما ـ سان» انجام می‌دادم، و بیشتر وقتم را صرف فیلمنامه نویسی می‌کردم. دو فیلمنامه‌ام را برای مسابقه‌ای که وزارت اطلاعات برگزار می‌کرد ارائه دادم: «همه چیز ساکت است» جایزه دوّم ۳۰۰ ین (تقریباً ۶۰۰۰ دلار)، و «برف» جایزهٔ اوّل ۲۰۰۰ ین (۴۰۰۰۰ دلار) را برد. حقوقم در آن زمان فقط ۴۸ ین (۹۶۰ دلار) در ماه بود، و این بالاترین رقمی بود که یک دستیار کارگردان دریافت می‌کرد، بنابراین جایزهٔ وزارت اطلاعات برای من پول هنگفتی بود.

از آن برای مشروب خوردن روزمره با دوستان استفاده کردم. برنامه این بود: در ابتدا کنار ایستگاه «شیبویا» آبجو می‌نوشیدیم، سپس به «سوکی یاباشی» نزدیک «گینزا» می‌رفتیم تا «ساکه» بنوشیم و غذاهای مختلف ژاپنی بخوریم، و دست آخر در بارهای «گینزا» ویسکی می‌نوشیدیم. تمام زمان در باره سینما صحبت می‌کردیم بنابراین نمی‌توانم بگویم که کاملاً تلف کردن پول و وقت بود، ولی این حقیقتی است که جهاز هاضمه‌مان را بدون ملاحظه آزار دادیم.

هنگامیکه همهٔ پولم را با نوشیدن تمام کردم، دوباره پشت میز نشستم و

شروع به نوشتن کردم. بیشتر برای پول می‌نوشتم و مشتری‌ام در آن زمان «کمپانی فیلم دای» بود. برای آنها فیلمنامه‌هایی چون «جشنوارهٔ زمین کشتی» و «داستان یک اسب بد» را نوشتم، و آنها حقوقم را به حساب کارفرمایان من «کمپانی توهو» می‌ریختند. ولی «توهو» پنجاه درصد برمیداشت. هنگامی که پرسیدم چرا، جواب دادند: «با «توهو» قرارداد داری و ما به تو یک حقوق فیکس می‌دهیم، بنابراین درصدی از کاری که در خارج می‌کنی به ما تعلق می‌گیرد».

ولی مسأله از دیدگاه من کمی تفاوت داشت. کمپانی «دای» برای هر فیلمنامه ۲۰۰ ین می‌پرداخت. حقوق من در «توهو» ماهی ۴۸ ین یا سالی ۵۷۶ ین بود. اگر سالی ۳ فیلمنامه برای «دای» می‌نوشتم، کمپانی «توهو» بطور متوسط ماهی ۲۵ ین ـ بیش از نیمی از حقوق ماهانه مرا ـ از کار من دریافت می‌کرد. پس بنظرم آمد که «توهو» مرا برای ماهی ۴۸ ین استخدام نکرده بود، بلکه من برای ماهی ۲۵ ین «توهو» را استخدام کرده بودم. این خیلی عجیب می‌نمود، ولی من هیچ حرفی در باره‌اش نزدم. هنگامی که مدیری از «دای» بعداً از من پرسید که آیا پولم راحت بدستم رسید، خیلی رک ما وقع را به او گفتم. برای دقیقه‌ای خیلی تعجب کرد و گفت: «این وحشتناکه!» و به حسابداری رفت. با ۱۰۰ ین بازگشت و آن را مستقیماً به من داد.

از آن به بعد، هرگاه برای «دای» فیلمنامه‌ای می‌نوشتم، این کار بی‌معنی را دنبال می‌کردیم. شاید «توهو» نگران این بود که اگر پول زیادی به دستم می‌آمد، زیادی مشروب می‌خوردم.

در واقع هم من از افراط در مشروبخواری زخم معده‌ای ابتدائی گرفتم. بنابراین با «سنکیچی تانیگوچی» به سفرهای کوه نوردی رفتیم. پس از اینکه تمام روز را در حول و حوش قله‌ها گذراندیم من آنقدر در شب خسته بودم که به سختی می‌توانستم «ساکه» بنوشم بنابراین به سرعت خوب شدم. هنگامی که معالجه شدم، شروع به نوشتن یک فیلمنامه دیگر کردم تا دوباره بنوشم.

(همهٔ این مشروب خواری‌ها با فیلم «اسبها» شروع شد. ما دستیاران چنان گرفتار بودیم که نمی‌توانستیم با شاممان در میهمانخانه در محل اصلی فیلمبرداری «ساکه» بنوشیم چون باید با عجله غذا می‌خوردیم و برای

فیلمبرداری روز بعد وسائل را آماده می‌کردیم. و هنگامی که بازمی‌گشتیم، دیگران همه خوابیده بودند. مسئولان میهمانخانه دلشان آنقدر برای ما می‌سوخت که همیشه کنار رختخواب ما یک بطری پر «ساکه» برای هر کدام از ما، و یک کتری روی ذغال برای گرم کردنش می‌گذاشتند. هر شب در رختخواب، در حالیکه فقط سرمان از زیر لحاف بیرون بود، ما «ساکه» می‌نوشیدیم. مانند لاک پشت‌هایی بودیم که سرشان را از لاک بیرون آورده باشند، و بالاخره هم تبدیل به لاک پشت پخته می‌شدیم).

زندگی من با نوشتن و نوشیدن به این ترتیب تا یکسال ادامه یافت. سپس بالاخره پیشنهاد شد که من فیلمنامهٔ خودم «یک آلمانی در معبد داروما» را کارگردانی کنم. ولی به محض اینکه تدارکات را شروع کردیم، پروژه برای محدودیت‌هایی در زمینهٔ توزیع فیلم رها شد. «نبرد اقیانوس آرام» شروع شده بود. در این زمان شوم، نبرد ناامیدانه من برای کارگردان شدن هم با جدیّت شروع شد.

در طول «نبرد اقیانوس آرام» آزادی سخن هر روز در ژاپن محدودتر می‌شد. با اینکه فیلمنامهٔ من برای ساخته شدن توسط کمپانی تولید انتخاب شده بود، دفتر ممیزی وزارت کشور آن را رد کرد. رأی ممیزین نهایی بود؛ راه حلّی وجود نداشت.

ممیزین خیلی هم دقّت می‌کردند. در آن زمان استفاده از علامت خانوادهٔ سلطنتی که گل داودی بود بی‌حرمتی محسوب می‌شد و هر شکلی حتیٰ شبیه آن منع شده بود. برای این بود که ما دقّت می‌کردیم در لباس‌های فیلم‌هایمان طرح‌هایی شبیه گل داودی وجود نداشته باشد. با اینحال یکروز من توسط اداره ممیزی برای استفاده از علامت گل داودی احضار شدم و به من دستور داده شد که تمام صحنه را حذف کنم.

من که واقعاً گیج شده بودم چون می‌دانستم امکان نداشت ما از چیزی با طرح گل داودی استفاده کرده باشیم، برگشتم تا دوباره ببینم. متوجّه شدم آنچه مورد اعتراض واقع شده بود کیسه‌ای بود با طرح یک گاری که با گاو کشیده می‌شد. کیسه را برداشتم و به ادارهٔ ممیزی رفتم تا نشان ممیّز بدهم. ولی او مصرّ بود که:

«اگر در واقع هم یک گاری باشد، چون شبیه گل داودی است، پس یک گل داودی است. صحنه را حذف کنید». ادارهٔ ممیزی در فکرهای خودسرانه‌اش مصر بود، بنابراین اتفاق‌هایی از این دست اصلاً کم نبود.

ممیزی منعکس کننده سیاست رسمی تنفر از خارجی‌ها در زمان جنگ بود، و اگر چیزی را پیدا می‌کردند که «قیافهٔ آمریکائی - انگلیسی» داشت، با جدیّت آنرا محکوم به نابودی می‌کردند. دو فیلمنامه بعدی من، «هزار و یکشب در جنگل» و «گل سن پاگیتا» برای همیشه توسط اداره ممیزی وزارت کشور دفن شد.

در «گل سن پاگیتا» صحنه‌ای بود که طیّ آن کارکنان ژاپنی یک کارخانه به میهمانی جشن روز تولّد یک دختر فیلیپینی ملحق می‌شوند. ادارهٔ ممیزی این را دارای حالت «آمریکایی - انگلیسی» یافت و مرا زیر سوال کشید. سعی کردم بپرسم آیا جشن گرفتن روز تولّد اشتباه است. ممیز جواب داد که جشن تولّد گرفتن آشکارا یک رسم انگلیسی - امریکائی است و فکر نوشتن صحنه‌ای مانند این در زمانی اینچنین جسارت بی‌حدّی است. ولی این ممیز، به دنبال منطق ممیزی خودش، به تلهٔ سوال من افتاد. در ابتدا فقط استفاده از کیک جشن تولّد را مورد سوال قرار داده بود ولی حالا بحث‌اش تا جایی بالا گرفته بود که کلّ جشن تولّد را رد می‌کرد. بدون لحظه‌ای تردید، جواب دادم: «خُب، بنابراین آیا جشن گرفتن تولّد امپراطور اشتباه است؟ در ژاپن جشن تولّد امپراطور یک تعطیلی عمومی است، ولی اگر این رسم انگلیسی - آمریکائی است، پس حتماً جسارت وحشتناکی است». ممیز رنگش مانند خاکستر پرید و فوراً فیلمنامه مرا رد کرد.

در آن زمان بنظر می‌آمد که ممیزین وزارت کشور دیوانه هستند. آنها همه جوری رفتار می‌کردند که گویی از عقدهٔ تحت تعقیب بودن، تمایلات سادیستی و دیوانگی‌های مختلف جنسی رنج می‌برند. همهٔ صحنه‌های بوسه را از فیلم‌های خارجی می‌بریدند. اگر زانوهای زنی نمایان می‌شد، آن صحنه را هم می‌بریدند. می‌گفتند این چیزها شهوات جنسی را بیدار می‌کند.

ممیزین آنقدر پیش رفتند که این جمله را زننده یافتند: «دروازهٔ کارخانه در حالیکه با اشتیاق باز شده بود منتظر کارگران دانشجو بود». چه می‌توانم بگویم؟

این حکم در بارهٔ زننده‌گی توسط ممیزی به فیلمنامه سال ۱۹۴۴ من در باره‌گروه دختران داوطلب به نام «زیباترین» داده شد. نمی‌توانستم بفهمم چه چیزی را در این جمله زننده یافته است. احتمالاً هیچکدام از شما هم نمی‌توانید ولی برای ممیزی که ناراحتی روحی داشت این جمله بدون شک زننده بود. او گفت که واژهٔ «دروازه» برای او آشکارا معنی اندام مادینه را می‌داد. برای این افراد که از جنون جنسی رنج می‌بردند، همه چیز شهوت را در آنان بیدار می‌کرد. چون خودشان زننده بودند، همه چیز در چشم‌های زننده‌شان، طبیعتاً زننده بنظر می‌آمد. این کم و بیش موردی از بیماری جنسی است.

به هر حال، باید بگویم که سگ‌های پاسبان بوکش ادارهٔ ممیزی مطمئناً در دست‌های قدرت‌های روز کاملاً تربیت شده بودند. هیچ چیز خطرناکتر از یک دیوانسالار بی‌ارزش نیست که طعمهٔ جریانات روز شده باشد. البته در دوران نازی «هیتلر» یک دیوانه بود ولی اگر به افرادی مانند «هیملر» و «آیشمن» که پشت سر او بودند بنگرید، متوجّه می‌شوید که در موقعیت‌های فرعی است که نابغه‌های وحشت و جنون پدیدار می‌شوند. وقتی در میان زندانبانان و گردانندگان اردوگاه‌های کار اجباری بنگرید، حیواناتی را پیدا می‌کنید که در تخیل نمی‌گنجند.

معتقدم که ممیزین زمان جنگ در وزارت کشور نمونه‌ای از این پدیده بودند. در حقیقت آنها بودند که باید پشت میله‌ها حبس می‌شدند. اکنون تمام تلاشم را می‌کنم تا خشمی را که نوشته‌ام را در بارهٔ آنان بیدار می‌کند فرو بنشانم، ولی فقط فکر کردن در بارهٔ آنها و همهٔ آن مسائل باعث می‌شود که از خشم بلرزم. اینقدر تنفرم از آنها عمیق است. در حوالی پایان جنگ قراری با برخی از دوستانم گذاشتم: اگر به نقطه‌ای رسیدیم که مسأله «مرگ پرافتخار صد میلیون» مطرح شد و هر ژاپنی‌ای باید خودکشی می‌کرد، قول دادیم در مقابل وزارت کشور همدیگر را ملاقات کنیم و قبل از خودکشی ممیزین را بکشیم.

باید صحبتم را در باره ممیزین در اینجا به پایان ببرم. مرا زیاد هیجان زده می‌کند، و این برای من خوب نیست. از سیستم آوندی مغزم یک اشعهٔ ایکس گرفتم و معلوم شد که پیچ عجیبی در شریان اصلی‌ام است. ظاهراً یک شریان

عادی، مستقیم است و وضعیت مرا صرع مادر زادی تشخیص دادند. در حقیقت حمله‌های زیادی در کودکی داشتم، و «یاما ـ سان» غالباً به من می‌گفت: «معمولاً حواست پرت می‌شود». خودم هرگز متوجه نشدم، ولی ظاهراً گاهی وقفه‌های کوتاهی در کارم پیش می‌آمد که در طی آنها کاملاً فراموش می‌کردم چه می‌کنم و به نوعی خلسه فرو می‌رفتم. مغز به مقدار زیادی اکسیژن احتیاج دارد و ظاهراً کمبود اکسیژن در مغز بسیار خطرناک است. هنگامی که زیاد کار کرده‌ام یا زیاد هیجان زده شده‌ام، بنظر می‌آید که این شریان اصلی خمیده در مغز من خون را قطع می‌کند و باعث می‌شود که حمله‌های جزئی صرع به من دست بدهد.

به هر حال ممیزین تجربه وحشتناکی برای من بودند. چون در مقابلشان مقاومت می‌کردم، همهٔ آنها بنظرم دشمن می‌آمدند. ولی با اینکه دو فیلمنامه‌ام توسط آنها ردّ شد، ادامه دادم و یک فیلمنامه دیگر نوشتم. اسمش «۵۴۰ کیلومتر در قلب خطوط دشمن» بود. این یک داستان بزرگ حادثه‌ای بر اساس رمانی از «هوتارو یاماناکا» بود که در بارهٔ گروه شناسایی «تاته کاوا» در جنگ روس وژاپن ابتدای قرن بود. خود «تاته کاوا» که چهل سال پیش در زمان قهرمانی‌های معروفش ستوان دوّم بود، در «نبرد اقیانوس آرام» به درجهٔ سرتیپی رسیده بود و سفیر ژاپن در شوروی نیز بود. او خیلی خود را مشتاق فیلم کردن داستان گروه شناسایی‌اش نشان داد، و من حساب کرده بودم که با این نوع موضوع و پشتیبانی، احتمال نداشت که ممیزین وزارت کشور مخالفتی بکنند.

بعلاوه، در آن زمان در شهر «هاربین» در «منچوری» روس‌های سفید بسیاری بودند. میان اینها عده‌ای قزاق بودند که لباس‌های نظامی و پرچم‌های قبل از انقلابشان را بدقّت حفظ کرده بودند. بنابراین هر چه که برای فیلمبرداری لازم بود موجود بود و من این پروژه را به کمپانی پیشنهاد کردم.

در آن زمان «نوبیوشی موریتا» رئیس قسمت برنامه‌ریزی «توهو» بود و او از بهترین آدمهایی بود که تا بحال دیده‌ام. ولی نگاهی به فیلمنامه من انداخت و ناله کرد: «خوبه، خیلی خوبه ولی..». دیگر چیزی نگفت. آنچه او سعی کرد بگوید این بود که فیلمنامه خوب بود و مطمئناً می‌خواستند آنرا بسازند ولی مقیاس و اندازه تولید فیلم زیادتر از آن بود که به کارگردانی که برای بار اوّل کار

می‌کند، محوّل شود.

این درست بود که با اینکه عملاً صحنه‌های نبردی در فیلمنامه نبود، حوادث در اردوهای جنگی هر دو طرف، در حالیکه پس از نبرد «ماکدن» عقب نشینی می‌کنند و بدون نبرد سنگر می‌گیرند، اتفاق می‌افتد. و سرانجام من با این فیلمنامه هم باید وداع می‌کردم. (این داستان مدتها بعد توسط کارگردان «موری کازوئو» در سال ۱۹۵۷ ساخته شد.)

سالها بعد «موریتا» از این حادثه به عنوان بزرگترین اشتباه زندگی‌اش یادکرد. «کاش گذاشته بودم آن فیلم را بسازی ـ ولی حتیٰ در آن زمان هم احساس بدی داشتم. واقعاً چاره‌ای نداشتم». متوجهٔ منظورش شدم ـ در شرایط جنگی، هنگامی که صنعت فیلم به عنوان یک کلّ پر از دشواری بود، هیچکس نمی‌توانست یک فیلم عظیم را به یک مبتدی کامل بسپارد. هنگامی که پس از کنار گذاشته شدن پروژه «یاما ـ سان» و «موریتا» موفق شدند آنرا در مجلهٔ «ایگا هیورون» چاپ کنند، کمی تسکین یافتم.

در همین هنگام بود که یکروز یک آگهی در مجله‌ای بنام «سینمای ژاپن» دیدم که در آن نام «کینوسوکه اوکاسا» چاپ شده بود. از این آگهی فهمیدم که این مجله فیلمنامهٔ همشاگردی قدیمی من را به اسم «نقشهٔ یک مادر» چاپ کرده است. به کتابفروشی‌ای در «گینزا» رفتم و مجله را خریدم. از در که بیرون می‌آمدم به «اوکاسا» برخوردم که نسخه‌ای از «ایگا هیورون» راکه فیلمنامه مرا چاپ کرده بود در دست داشت. یادم نمی‌آید در آن روز در «گینزا» چه کردیم یا چه گفتیم، ولی «اوکاسا» به بخش فیلمنامه‌نویسان «توهو» ملحق شد، و بالاخره ما این فرصت را یافتیم که با هم کار کنیم.

□□□□□

کوهسار من

پس از اینکه فیلمنامه «۵۴۰ کیلومتر...». من به کنار گذاشته شد، من از نبرد برای کارگردان شدن دست برداشتم. تنها فیلمنامه می‌نوشتم تا پول مشروب خوردنم را درآورم، و خیلی هم می‌خوردم. فیلمنامه‌هایی نوشتم مانند «جریان‌های جوانی» (در ۱۹۴۲ توسط «شوفو شیمیزو» ساخته شد) و «پیروزی بالها» (در ۱۹۴۲ توسط «ساتسوئو یاماموتو» ساخته شد.) داستانهایی بودند که زمانه می‌طلبید، داستانهائی در باره صنعت هواپیما و پسرهای خلبان. هدفشان دامن زدن به آتش روحیه جنگی ملی بود، و من با میل شخصی آنها را ننوشتم. آنها را به سرعت در فرمول‌های مناسب می‌نوشتم.

در این میان یکروز روزنامه می‌خواندم که آگهی‌ای برای یک کتاب جدید نظرم را جلب کرد. آگهی برای رمانی بود به نام «سوگاتا سانشیرو» و به دلیل نامعلومی اشتیاق من کاملاً برانگیخته شد. آگهی محتوای داستان را صرفاً قضیهٔ یک متخصص جودوی جوان و پر سر و صدا عنوان کرده بود، ولی من حسّ عمیقی داشتم که «این خودشه». دلیل منطقی‌ای برای این برداشتم نداشتم، ولی بطور غریزی کاملاً مطمئن بودم و لحظه‌ای هم شک نکردم.

با عجله به سراغ «موریتا» رفتم و آگهی را به او نشان دادم. التماس کردم: «لطفاً حق استفاده از این کتاب را بخرید. فیلم عالی‌ای می‌شه». «موریتا» با خوشحالی جواب داد: «باشه، بگذار من هم آن را بخوانم». ولی بعد من گفتم: «هنوز چاپ نشده. حتی من هم هنوز نخوندمش». و «موریتا» نگاه عجیبی به من کرد. با عجله سعی کردم به او اطمینان دهم: «اشکالی نداره. مطمئنم این کتاب فیلم خوبی میشه». او خندید وگفت: «باشه، اگر انقدر مطمئنی، احتمالاً حق باتو است. ولی فقط بخاطر اینکه کتابی را که نخوانده‌ای مطمئناً فیلم خوبی میشه، من بدوم بیرون و حقوق اقتباسش را بخرم؟ وقتی چاپ شد، فوراً آن را بخوان و اگر خوب بود دوباره بیا. بعد من برایت میخرمش».

پس از آن مرتب به کتابفروشی‌های «شیوبا» سر می‌زدم. صبح و ظهر و شب، سه بار در روز برای هر روز، به آنها سر می‌زدم تا ببینم کتاب کی می‌رسد. هنگامی که بالاخره درآمد، فوراً آن را خریدم. این در بعدازظهر بود و زمانی که به خانه بازگشتم و آنرا خواندم ساعت ده و نیم شد. ولی درست می‌گفتم. خوب بود و دقیقاً دستمایه‌ای بود که برای فیلم کردن دنبالش می‌گشتم. تا صبح نمی‌توانستم صبر کنم.

شب دیر وقت بسوی خانه «موریتا» در «سیجو» راه افتادم. هنگامی که در خانه تاریک را زدم، «موریتا»ی خواب آلود بیرون آمد. کتاب را به او دادم و گفتم: «من مطمئنم. لطفاً حقوق اقتباسش را بخرید». او قول داد: «بسیار خوب. اوّلین کاری که صبح می‌کنم این خواهد بود»، و چهره‌اش حالتی داشت که می‌گفت: «جلوی این آدم را نمی‌شه گرفت».

روز بعد «تومیوکی تاناکا»ی تهیه کننده (حالا مدیر بخش تولید فیلم کمپانی «توهو» به نام «توهو آیگا»، و تهیه کنندهٔ همکار در آخرین فیلم من «کاگه موشا») به ملاقات نویسندهٔ «سوگاتا سانشیرو» به نام «تسونئو تومیتا» فرستاده شد. او حقوق اقتباس سینمایی رمان را برای «توهو» خواست ولی بدون جواب برگشت.

بعداً شنیدم که روز بعد دو کمپانی اصلی دیگر، «دای» و «شوچیکو» هم حقوق را خواسته بودند. هر دو قول داده بودند که ستارهٔ بزرگی نقش متخصص

جودو «سوگاتا سانشیرو» را بازی کند. ولی از خوش شانسی من، خانم «تومیتا» در بارهٔ من در مجله‌های سینمایی خوانده بود و به شوهرش گفته بود که من استعداد دارم.

بنابراین می‌توان گفت که من شروع زندگی حرفه‌ای‌ام را به عنوان کارگردان مدیون همسر نویسندهٔ رمان «سوگاتا سانشیرو» هستم. ولی در طول کارم به عنوان کارگردان، هر وقت سرنوشتم به خطر افتاده، همیشه یک نوع فرشتهٔ نگهبان ناگهان پیدایش شده. خودم هم از این سرنوشت عجیب تعجب کرده‌ام. این قضا و قدر اوّلین تجربهٔ من بعنوان یک کارگردان آماده پرواز را باعث شد.

در یک نشست، فیلمنامهٔ «سوگاتا سانشیرو» را نوشتم. سپس آنرا به ایستگاه هوایی نیروی دریایی در ساحل منطقهٔ «چیبا» بردم، جایی که «یاما ـ سان» فیلم «جنگ دریایی از هاوایی تا مالایا» را می‌ساخت. البته هدفم این بود که فیلمنامه‌ام را بخواند و مرا راهنمایی کند.

هنگامیکه به پایگاه رسیدم، یک کشتی بزرگ حامل هواپیما را دیدم که آنجا لنگر انداخته بود و عرشه‌اش رو به اقیانوس بود. جنگنده‌هایی فرود می‌آمدند، روی عرشه حرکت می‌کردند و با سرعت یکی پس از دیگری برمی‌خاستند. به عبارت دیگر، فیلمبرداری همهٔ تنش یک نبرد واقعی را دارا بود. تنها کاری که توانستم انجام دهم سلام کردن به «یاما ـ سان» و در یکی دو کلام گفتن هدفم به او بود و سپس از سر راه کنار رفتم.

در سربازخانه‌ای که گروه فیلمبرداری در آن خانه داشت منتظر بازگشت «یاما ـ سان» شدم. ولی پیغامی رسید مبنی بر اینکه دیر می‌آید چون باید با دریادار و درجه‌داران شام بخورد. دستورات من این بود که منتظر نمانم. تا ساعت یازده شب صبر کردم بعد به رختخواب رفتم. فوراً خوابم برد.

در میانهٔ شب بیدار شدم. هنگامیکه در رختخواب غلت زدم، در کنار در اطاق «یاما ـ سان» نوری را دیدم که از لای در بیرون می‌زد. بلند شدم و بی‌صدا رفتم و یواشکی نگاه کردم. «یاما ـ سان» را دیدم که روی تختش پشت به در نشسته بود. داشت می‌خواند.

نسخهٔ فیلمنامهٔ «سوگاتا سانشیرو»ی من را می‌خواند. بدقت صفحه به

صفحه می‌خواند، گاهی صفحه‌ای را ورق می‌زد و دوباره آنرا می‌خواند. در آن هیکل متمرکز باید علامتی از خستگی فیلمبرداری روز یا مشروب خواری شب منعکس بوده باشد. ولی هیچ اثری نبود. ساکنین سربازخانه همگی خواب رفته بودند؛ هیچ صدایی جز ورق خوردن صفحه‌ها بگوش نمی‌رسید. می‌خواستم بگویم: «فردا صبح باید زود بلند شوید ـ اشکالی نداره، لزومی نداره اینکار را برای امشب بکنید، لطفاً بخوابید». ولی به دلیلی نتوانستم حرفی بزنم. جدّیت‌اش ناراحت کننده بود. نشستم و در حالیکه پشتم راست بود منتظر شدم تا خواندنش تمام شود. هرگز منظرهٔ پشت «یاما ـ سان» و صدای صفحه‌هایی که ورق می‌خوردند را فراموش نمی‌کنم.

من سی و دو ساله بودم. بالاخره به پایه قله‌ای که باید از آن بالا می‌رفتم رسیده بودم، و نگاهم را به بالا، به کوهسارم دوختم.

□□□□□

آماده، شروع کنید!

در سال ۱۹۴۲، فیلمبرداری «سوگاتا سانشیرو» در محل اصلی در «یوکوهاما» شروع شد. اوّلین قدم من در مقام کارگردان، اوّلین نمایی که آماده کردیم، «سانشیرو» و معلمش «یانو شوگورو» بودند که از پله‌های سنگی طولانی‌ای که به یک عبادتگاه «شینتو» می‌رفت، بالا می‌رفتند. بعد از اینکه امتحان‌هایی کردیم و آماده فیلمبرداری شدیم، در حالی دوربین‌ها فیلم می‌گرفتند من دستور شروع حرکت را دادم: «آماده، شروع کنید!» تمام گروه فیلمبرداری برگشتند و به من خیره شدند. ظاهراً صدای من کمی عجیب بود. مقدار زیادی کارگردانی گروه دوّم برای «یاما ـ سان» انجام داده بودم ولی، هر چقدر هم که تجربه داشته باشید، هنگامیکه بالاخره به مرحلهٔ کارگردانی اوّلین فیلم خودتان می‌رسید، تحت تنش و فشار شدیدی هستید.

ولی از نمای دوّم تنش من ناپدید شد؛ همه چیز مهیج بود و فقط می‌خواستم عجله کنم. نمای دوّم آنچه را که متخصص جودو و معلمش در بالای پله‌ها می‌دیدند نشان میداد: پشت دختر جوانی که در عبادتگاه معبد مشغول دعا بود. او دختر «هانشیرو مورای» است که حریف «سانشیرو» در مسابقه‌ای که توسط اداره پلیس برگزار می‌شود، می‌باشد، و دارد برای پیروزی پدرش دعا می‌کند.

ولی «سانشیرو» و معلمش نمی‌دانند که او کیست و چنان تحت تأثیر دعای پرشور این دختر قرار می‌گیرند که سعی می‌کنند او را ناراحت نکنند و از پشت بروند و دعا کنند و سپس عبادتگاه را ترک کنند.

در حالیکه برای نمای دوّم آماده می‌شدیم، بازیگری که نقش دختر را بازی می‌کرد («یوکیکو تودوروکی») از من پرسید: «آقای کوروساوا، آیا فقط برای پیروزی پدرم دعا کنم؟» من جواب دادم: «بله، درسته، ولی حالا که اینکار را میکنی، بهتره برای موفقیت این فیلم هم دعا کنی».

هنگامی که در «یوکوهاما» بودیم، یکروز صبح بلند شدم و به دستشویی رفتم. سر راه نگاهی به در ورودی انداختم و میان ردیف کفش‌های مردانه، یک جفت کفش پاشنه بلند دیدم. خیلی کفش‌های زرق و برق داری بود بنابراین فکر کردم مال منشی صحنه نمی‌تواند باشد. دوشیزه «تودوروکی» هم از خانه به محل فیلمبرداری می‌آمد و برمی‌گشت پس مال او هم نبود. ولی بجز منشی صحنه، گروه فیلمبرداری و بازیگران همه مرد بودند. این برایم عجیب بود.

از میهمانخانه‌دار پرسیدم کفش‌ها مال کی است. با نگاه پر دردی به من نگاه کرد ولی بنظرم تصمیم گرفت که مچش گرفته شده. «آقای فوجیتا («سوسومو» که نقش «سانشیرو» را ایفاد می‌کرد) دیشب رفت در «یوکوهاما» مشروب بخورد و دختری را از بار با خودش آورد. ولی من اطاق جداگانه‌ای به او دادم».

باید شیوهٔ بیان مطلب میهمانخانه‌دار را تحسین می‌کردم ـ بیشتر شبیه دفاع یک وکیل بود تا اظهار نظر یک شاهد. ولی از او خواستم که به هر حال «فوجیتا» را به اطاق من بفرستد. رفتم و منتظر شدم. بالاخره صدای باز شدن در را شنیدم و برگشتم و نگاه کردم. از لای در که کمی باز شده بود، یکی از چشم‌های «فوجیتا» به من نگاه می‌کرد تا ببیند چه حال و هوایی دارم.

در طول فیلم صحنه‌ای وجود دارد که طی آن «سانشیرو» می‌رود به شهر و با مشروبخواری و دعوا دردسر می‌آفریند. بعداً معلمش «یانو شوگورو» او را برای سرزنش به خود می‌خواند. «فوجیتا» را وادار کردم تا در فیلم همان کاری را که با من کرده بود انجام دهد. او شکایت کرد که در دوبار تنبیه شدنش بیرحمی به خرج دادم، ولی فقط تقصیر خودش بود. و صحنه را خیلی خوب بازی کرد.

باید اینجا مسأله‌ای را روشن کنم. پس از اینکه «سانشیرو» سرزنش می‌شود، می‌گوید نشان خواهد داد که چطور برای معلمش حاضر است بمیرد و بدرون حوض بزرگ باغ می‌پرد. تمام شب را در حوض در حالیکه به یک تیر چسبیده است می‌ماند، تا بالاخره تکبّرش شکسته شده، متواضع می‌شود. اخیراً که «فوجیتا» را دیدم، در بارهٔ انتقاد یک کارگردان بخصوص از این صحنه به من گفت: نیلوفر آبی در شب نمی‌شکفد، و هنگامی که شکوفا می‌شود، صدایی بیرون نمی‌دهد.

من خیلی سعی کرده بودم نشان دهم که «سانشیرو» در طول روز به حوض می‌پرد، تمام شب را در آب می‌گذراند و تا هوا دوباره روشن شود بیرون نمی‌آید. جهت اشعه‌های خورشید را عوض کردم، جای ماه را عوض کردم و مه صبحگاهی درست کردم. اگر پس از این همه بنظر می‌آمد که گلها در شبانگاه شکوفا می‌شوند، من دیگر کاری نمی‌توانم بکنم. سعی خود را کردم.

امّا صدای شکوفا شدن نیلوفرهای آبی مسأله دیگری است. شنیده بودم هنگامیکه نیلوفرهای آبی شکوفا می‌شوند صدایی عالی، مانند چیزی که باز می‌شود را از خود بیرون می‌دهند. پس یکروز صبح زود بیدار شدم و به دریاچه «شینوبازو» در «اونو» رفتم تا به شکوفایی نیلوفرهای آبی گوش دهم. و در مه بیرنگ صبحگاهی آن صدا را شنیدم.

ولی این مسأله که آیا نیلوفرهای آبی هنگام باز شدن صدایی می‌کنند واقعاً ارتباطی با شبی که «سانشیرو» در حوض بزرگ می‌گذراند ندارد. مسأله مربوط به زیبائی شناسی است، نه فیزیک. شعر «هایکو» معروفی از «باشو» وجود دارد:

یک حوض قدیمی
یک غوک داخلش می‌پرد ـ
صدای آب.

آنهائی که این شعر را می‌خوانند و می‌گویند: «خب، البته اگر غوکی به آب بپرد، صدایی خواهد آمد» اصلاً درکی از شعر «هایکو» ندارند. همینطور افرادی که می‌گویند عجیب است که «سانشیرو» صدای عالی باز شدن نیلوفرهای آبی را

می‌شنود، هیچ درکی از سینما ندارند. گاهی میان منتقدین سینمایی از این افراد پیدا می‌شوند ـ آنچه که آنها می‌گویند چنان از مرحله پرت است که گویی شیطانی در آنها رخنه کرده. بنظرم کاری در مورد منتقدین نمی‌شود کرد، ولی نمی‌توانیم از این نوع آدمها در میان کارگردانان سینما داشته باشیم.

□□□□□

سوگاتا سانشیرو

افراد غالباً از من می‌پرسند در کارگردانی اوّلین فیلمم چه احساسی داشتم. من، همانطور که گفته‌ام، صرفاً لذّت بردم. هر شب در حال انتظار بی‌حدّ برای فیلمبرداری فردا به خواب می‌رفتم، و در این تجربه اصلاً چیز دردآوری وجود نداشت. همهٔ افراد گروه فیلمبرداری من نهایت تلاششان را نمودند. دکورسازان و لباس سازان من بدون توجّه به بودجهٔ کم ما می‌گفتند «خب، بگذارش به عهدهٔ ما!» من خیلی تحت تأثیر اصرار آنها در ساختن هر چیز دقیقاً آنطور که من می‌خواستم، قرار گرفتم. و تمام شک‌هایی که قبل از اینکه فرصت کارگردانی دست دهد در بارهٔ قابلیت‌هایم به عنوان کارگردان داشتم، پس از پایان نمای اوّل، مانند ابر و مه پس از باران ناپدید شد. تمام کار را با یک احساس راحتی انجام دادم.

شاید درک این احساس کمی سخت باشد، پس بگذارید توضیح دهم. هنگامی که دستیار بودم با دقّت کارگردانی «یاما ـ سان» را نگاه می‌کردم، و بسیار متعجب می‌شدم از اینکه حواس او به همهٔ گوشه و کنارهای تولید بود. حس می‌کردم که چشمان خودم آنقدر دقیق نیست، پس ضرورتاً در مورد استعداد کارگردانی‌ام شک داشتم.

امّا هنگامی که از دیدگاه کارگردان به تولید نگاه کردم، هر چیزی را که در مقام دستیار یا حتی کارگردان گروه دوّم ندیده بودم، دیدم. فرق ظریف بین موقعیت‌ها را درک کردم. هنگامی که اثر خودتان را خلق می‌کنید، کاملاً با زمانی که روی اثر دیگری کار می‌کنید فرق می‌کند. بعلاوه، هنگامی که فیلمنامهٔ خودتان را می‌سازند، فیلمنامه را بهتر از هر کس می‌فهمید. هنگامی که کارگردان شدم، بالاخره تمام جوانب این دستور «یاما ـ سان» را که «اگر می‌خواهی کارگردان شوی اوّل فیلمنامه بنویس» درک کردم. به همین دلیل بود که، با اینکه «سوگاتا سانشیرو» اوّلین فیلم من بود، همه چیز آنطور پیش رفت که من می‌خواستم. ساختن این فیلم نه مثل بالا رفتن از یک شیب تند، بلکه مانند راه رفتن در شیب ملایم پایه کوهسار بود. برداشت کلی من از آن مثل یک گردش لذّت آور یا پیک نیک بود.

ولی آوازی در «سوگاتا سانشیرو» وجود دارد که شعرش از این قرار است:

در راه آنجا خوشحال،
در راه بازگشت پر از ترس.

برای من هم همینطور بود، راه کوهسار را پیش گرفتم و فقط مدتها بعد بود که به قلهٔ سنگی شیب‌داری که باید از آن بالا می‌رفتم برخوردم. این صحنهٔ اوج داستان در پایان فیلم بود، جایی که «سانشیرو» و «گنوسوکه هیگاکی» در تپه‌های «اوکیو ـ گاهارا» نبرد نهایی را آغاز می‌کنند. زمینی می‌خواستیم که در آن باد بوزد، و من حس کردم که بدون یک باد توفندهٔ پر نیرو تمایز زیادی میان این رودرویی نهایی و حساس و شش صحنهٔ دیگر نبرد در این فیلم وجود نخواهد داشت.

در ابتدا علف‌های بلندی درست کردیم تا در صحنه در باد تکان بخورد. (فکر اصلی این بود که از ماشین‌های تولید باد استفاده کنیم). ولی هنگامی که به صحنه تمام شده نگریستم، فکر کردم آنچه آنجا فیلمبرداری می‌کردیم نه تنها از دیگر صحنه‌های نبرد بهتر نمی‌شد، بلکه آنقدر جلف بود که همهٔ فیلم را خراب می‌کرد. با عجله برای صحبت با کمپانی تولید رفتم، و توانستم اجازه فیلمبرداری این صحنه در مکان اصلی (لوکشین) بگیرم. ولی شرط این بود که فیلمبرداری سه

روزه تمام شود.

محلی که انتخاب شد تپه‌های «سن گوکوهارا» در کوهسار «هاکون» بود که برای بادهایش معروف بود. ولی ما با هوائی کاملاً آرام و ابرهای ضخیم روبرو شدیم. دو روز بیکار نشستیم. روز سوّم هم بدون یک نسیم از آن بادهای معروف شروع شد و ما در پای کوهسار «هاکون» مه گرفته آماده بازگشت شدیم.

به بازیگران و افراد گروه فیلمبرداری گفتم که حدّاقل تا پایان این روز سوّم باید دوام بیاوریم. کمی به این دلیل که آماده بودیم رهاکنیم و کمی هم بدلیل ناامیدی، از صبح زود شروع به نوشیدن آبجو کردیم. در آن هنگام که همه کمی شنگول شده و با بی‌خیالی کامل شروع به آواز خواندن کرده بودند، کسی از پنجره بیرون را نگاه کرد و ناگهان شروع به اشاره نمود و سعی کرد ما را ساکت کند.

بیرون را نگاه کردیم و دیدیم ابری که جدارهٔ بیرونی «هاکون» را پوشانده بود داشت از بین می‌رفت و بالای دریاچه «آشینوکو» بنظر می‌آمد یک اژدهای مه آلود با یک حرکت پیچ‌دار بسوی آسمان میرود. یک باد شدید از پنجره به درون وزید و خطاطی آویخته در قفسهٔ آثار هنری را لرزاند و برقص درآورد. بدون هیچ حرفی به هم نگاه کردیم و سپس فوراًدست بکار شدیم.

از آن لحظه به بعد از همه نظر کارمان تبدیل به یک درام حادثه‌ای شد. هر کس تکه‌ای از وسائل فیلمبرداری راکه احتیاج داشتیم گرفت، روی شانه گذاشت یا بدنبال خود کشید و با عجله از میهمانخانه بیرون رفت. محل فیلمبرداری نزدیک بود ـ تقریباً به فاصله دو خیابان ـ ولی ما طوری بسوی آن باد توفنده رفتیم که گویی می‌خواستیم آن را ببلعیم.

روی تپهٔ محل فیلمبرداری، علف مرتع باید خشک می‌بود ولی دشتی از ساقه‌های نرم مانند یک دریای طوفان زده هنوز موج برمیداشت. بالای سرمان، تکه‌های ابر با سرعت در آسمان می‌گذشتند. دکوری به این عالی‌ای وجود نداشت.

بازیگران و افراد گروه فیلمبرداری مانند جن زدگان در میان بادی که مشیت الهی برایمان به ارمغان آورده بود کار کردند. هر گاه نمایی راکه در پسزمینه‌اش

ابرهای موّاج میخواست تمام می‌کردیم، آسمان بگونه‌ای جادویی از ابر پاک می‌شد. تا ساعت سه بعدازظهر بدون وقفه در باد توفنده کار کردیم.

هنگامی که صحنه را دقیقاً آنطور که در فیلمنامه آمده بود تمام کردیم، در فاصلهٔ دوری افرادی را دیدیم که نوارهای پارچه‌ای به سر بسته بودند و در حالیکه چیزی روی شانه‌شان حمل می‌کردند از تپهٔ پوشیده از علف به سختی بالا می‌آمدند. نزدیکتر که آمدند دیدیم خدمتکاران زن میهمانخانه می‌باشند که بر ضد باد خشن پارچه‌هایی بسر بسته بودند. آنها یک کتری عظیم سوپ داغ «میسو» برایمان می‌آوردند. خوشمزه‌ترین سوپی بود که خورده‌ام. حدّاقل ده کاسه خوردم.

از روزگار دستیار بودنم، ظاهراً رابطهٔ عجیبی با باد پیدا کرده‌ام. «یاما ـ سان» یکبار به من گفت که در «چوشی» از موجها فیلم بگیرم، و سه روز با دریای آرام روبرو شدم. سپس ناگهان یک باد توفنده موج‌ها را به سطحی باور نکردنی رساند و من دقیقاً آنچه را که میخواستم بدست آوردم. یکبار دیگر، در محل اصلی فیلمبرداری «اسبها» به یک طوفان برخوردم که بارانی‌ام را پاره کرد. در طول فیلمبرداری «سگ ولگرد» (۱۹۴۹)، دکورهای صحنه رو باز ما توسط طوفان «کیتی» نابود شد، و در طول فیلمبرداری در محل کوه «فوجی» برای فیلم «قلعهٔ پنهان» (۱۹۵۸) سه طوفان پشت سر هم به ما خورد. جنگل‌هایی که می‌خواستیم در آنها فیلم بگیریم یک به یک صاف شد و آنچه قرار بود فیلمبرداری ده روزه در محل اصلی باشد، به صد روز مبدل شد.

ولی در مقایسه با این بادها، بادی که در تپه‌های «سن گوکوهارا» برای «سوگاتا سانشیرو» وزید تا آنجایی که به من مربوط می‌شد واقعاً یک «باد الهی» بود. فقط اکنون از یک چیز متأسفم: بخاطر بی‌تجربگی‌ام نتوانستم کاملاً از فرصتی که آن باد الهی فراهم کرده بود، استفاده کنم. در میان باد فکر کردم هر چه می‌خواهم فیلمبرداری کرده‌ام، ولی هنگامی که فیلم گرفته شده را در اطاق تدوین دیدم، متوجّه شدم کافی نیست. جاهای زیادی را باید دو باره فیلمبرداری می‌کردم یا از چیزهای جدیدی فیلم می‌گرفتم.

هنگامی که تحت شرایط سخت کار می‌کنید، یک ساعت کار بنظر دو یا سه

ساعت می‌آید. کار سخت این احساس را به شما می‌دهد که زیادتر از آنچه واقعاً کار کرده‌اید تلاش نموده‌اید. واقعیت، واقعیت است: یکساعت کار فقط یک ساعت است. از زمان این تجربه، هر گاه تحت شرایط سخت کار می‌کنم و با خستگی حس می‌کنم که آنچه دارم کافیست، به خودم فشار می‌آورم که ادامه دهم و سه برابر تولید کنم. اگر اینکار را انجام دهم، نهایتاً به آنچه می‌خواهم دست می‌یابم. تجربهٔ تلخ باد «سوگاتا سانشیرو» این را به من یاد داد.

هنوز چیزهای زیادی هست که در باره «سوگاتا سانشیرو» می‌خواهم بگویم. ولی اگر همه را بنویسم، همهٔ این کتاب در بارهٔ آن فیلم خواهد بود. برای یک کارگردان، هر کاری راکه به انجام می‌رساند مانند یک دورهٔ کامل زندگی می‌ماند. دوره‌های کامل زندگی متعددی در ساختن فیلم‌های مختلف تجربه کرده‌ام، و هر فیلم مانند یک سبک زندگی متفاوت است. در هر فیلم با انواع افراد یکی شده‌ام، و زندگی آنها را زیسته‌ام. به این دلیل آماده شدن برای ساختن یک فیلم تازه، تلاش زیادی برای فراموش کردن افراد فیلم قبلی می‌طلبد.

امّا حالا، که برای نوشتن در بارهٔ آثارم آنها را به یاد می‌آورم، افرادی از گذشته که بالاخره فراموششان کرده بودم دوباره در ذهنم زنده می‌شوند و برای جلب توجه‌ام تلاش می‌کنند، و هر کدام فردیّت خود را نمایان می‌سازد. نمی‌دانم چه بگویم. هر کدام مانند فرزند خودم که باعث تولّدش شدم و بزرگش نمودم است. همه‌شان را بطور ویژه‌ای دوست دارم و می‌خواهم در باره هر کدام بنویسم، ولی این ممکن نیست. بیست و هفت فیلم ساخته‌ام و فقط در صورتیکه دو یا سه شخصیت را به عنوان نماینده هر فیلم برگزینم، می‌توانم این را تمام کنم.

میان شخصیت (پرسوناژ)های «سوگاتا سانشیرو»، آنکه بیش از همه توجه و احساس مرا بخود جلب می‌کند البته خود «سانشیرو» است. ولی حالا که به گذشته می‌نگرم، متوجّه می‌شدم که احساسم برای شخصیت خبیث فیلم، «گنوسوکه هیگاکی» هم به همان حدّ است.

شخصیت‌هایی راکه شکل نیافته‌اند دوست دارم. شاید به این دلیل که، هر چه هم که پیر شوم، باز خودم شکل نگرفته‌ام. به هر حال در تماشای کسی که شکل نگرفته و در راه کمال است، شوق من مرزی نمی‌شناسد. به این دلیل،

مبتدی‌ها اغلب به عنوان شخصیت‌های اصلی در فیلم‌های من ظاهر می‌شوند، و «سوگاتا سانشیرو» هم دقیقاً یکی از آنهاست. او شکل نگرفته، ولی از مایهٔ برتری ساخته شده است.

البته هنگامی که می‌گویم از افراد شکل نگرفته خوشم می‌آید، منظورم این است که اگر فردی صیقل یابد ولی معلوم شود که جواهر نیست، این فرد را نمی‌پسندم. «سانشیرو» چیزی است که هر چه بیشتر صیقل می‌یابد درخشنده‌تر می‌شود، بنابراین در طول فیلم می‌خواستم به سختی هر چه تمامتر او را صیقل دهم.

«گنوسوکه هیگاکی» هم از جنسی است که اگر درست صیقل داده شود، جواهر درخشانی خواهد شد. ولی مردم تحت نفوذ آنچه سرنوشت نامیده می‌شود، هستند. این سرنوشت نه در محیط اجتماعی و نه در موقعیت‌شان در زندگی، که در شخصیت فردی‌شان که خود را با آن محیط و موقعیت تطبیق می‌دهد است. در کنار همهٔ افراد درست و انعطاف پذیری که نمی‌گذارند محیط یا موقعیت‌شان بر آنها چیره شود، تعداد مشابهی افراد مغرور و سازش ناپذیر وجود دارد که توسط محیط اجتماعی و موقعیت‌شان نابود می‌شوند. «سوگاتا سانشیرو» از گروه اوّل، و «گنوسوکه هیگاکی» از گروه دوّم هستند.

من شخصاً فکر می‌کنم که روحیه‌ام مثل روحیه «سانشیرو» است، ولی بطرز عجیبی به شخصیت «هیگاکی» جلب می‌شوم. به این دلیل نابودی «هیگاکی» را با احساس همدردی زیادی تصویر کردم. سپس در «سوگاتا سانشیرو ـ قسمت دوّم» (۱۹۴۵)، با دقّت فراوانی به همان شیوه دو برادر «هیگاکی» را دنبال کردم.

عکس‌العمل نقد نویس‌ها نسبت به کار اوّلم «سوگاتا سانشیرو» کلاً مثبت بود. عموم تماشاگران، بخصوص شاید بخاطر اینکه در دوران جنگ تشنهٔ سرگرمی بودند، با پذیرش تب آلودی نسبت به فیلم من عکس‌العمل نشان دادند. عقیدهٔ راسخ نیروی زمینی این بود که فیلم من ارزشی بیش از یک بستنی یا کیک شیرین ندارد، ولی بخش اطلاعات نیروی دریایی اعلام کرد که فیلم خوبی است، و جنبهٔ سرگرم کنندهٔ یک فیلم مهم است.

حالا، با اینکه دوباره عصبانی می‌شوم و برای سلامتی‌ام مُضرّ است، در بارهٔ

آنچه که ممیّزین وزارت کشور در بارهٔ فیلم من گفتند، صحبت می‌کنم. در آن زمان آن وزارتخانه فیلم اوّل یک کارگردان را به عنوان یک امتحان کارگردانی تلقی می‌کرد. به محض اتمام «سوگاتا سانشیرو» این فیلم به وزارت کشور ارائه شد و من باید برای امتحان می‌رفتم. ممتحنین البته همان ممیّزین بودند. همراه آنان چند کارگردان تثبیت شده، شورای ممتحنین را تشکیل می‌دادند. برای امتحان من اینها شامل «یاما ـ سان»، «یاسوجیرو ازو» و «تومو تاکا تاساکا» می‌شدند ولی «یاما ـ سان» کار داشت و نتوانست بیاید. مرا پیش خود صدا کرد تا به من اطمینان دهد که همه چیز به خوبی پیش خواهد رفت چون «ازو» آنجا خواهد بود. ولی من مانند یک سگ یکدنده به جنگ میمون‌های مُصرّ اداره ممیزی رفتم.

آنروز در راهروهای وزارت کشور با غم سنگینی راه رفتم. سپس دو پسر جوان کارمند را دیدم که در راهرو کُشتی می‌گرفتند. یکی از آنها فریاد زد «یاما آراشی!» («طوفان کوهسار») و با استفاده از فنّ مخصوص «سانشیرو» دیگری را زمین زد. از این راه بود که فهمیدم نمایش «سوگاتا سانشیرو» تمام شده است. با اینحال مرا مجبور کردند که سه ساعت صبر کنم. در این بین، پسری که از «سانشیرو» تقلید کرده بود برای من یک فنجان چای آورد و حالت دلسوز و مهربانی در چهره‌اش به چشم می‌خورد، ولی فقط همین.

هنگامی که بالاخره امتحان شروع شد، وحشتناک بود. در اتاقی با یک میز دراز، همهٔ ممیزین در یک طرف میز ردیف نشسته بودند. در آنطرف اتاق «ازو» و «تاساکا» نشسته بودند و در کنارشان یک پسر کارمند دفتری بود. همه‌شان، از جمله پسر کارمند، قهوه می‌نوشیدند. به من گفتند در صندلی تکی که در طرف دیگر روبروی آنها بود بنشینم. در حقیقت مانند یک محاکمه بود. طبیعتاً قهوه‌ای به من تعارف نشد. ظاهراً من مرتکب جنایت وحشتناکی به نام «سوگوتا سانشیرو» شده بودم.

نکته‌ای که ممیزین عنوان کردند این بود که همه چیز در فیلم «انگلیسی ـ آمریکایی» است. آنها ظاهراً واقعهٔ کوچک «صحنهٔ عشقی» بین «سانشیرو» و دختر رقیبش روی پله‌های معبد را ـ ممیزین این صحنه را «صحنهٔ عشقی»

نامیدند ولی آنها تنها کاری که کردند این بود که برای اوّلین بار آنجا همدیگر را دیدند ـ بخصوص «انگلیسی ـ آمریکائی» یافتند، و آنها پیوسته طوری حرف می‌زدند که گویی یک مسأله بزرگ را کشف کرده باشند. اگر به دقّت گوش می‌دادم بشدّت عصبانی می‌شدم، بنابراین تلاش کردم از پنجره بیرون را نگاه کنم و به فکر چیزهای دیگر باشم.

ولی بدخواهی‌شان مرا به نهایت تحملم رساند. حس کردم رنگ صورتم عوض شده و کاری نمی‌توانستم بکنم. «حرامزاده‌ها! برید به جهنم!» به این فکرها بودم که ناخواسته بلند شدم ولی به محض اینکه این کار را کردم، «ازو» هم بلند شد و شروع به صحبت کرد: «اگر نمره عالی بیست باشد، «سوگاتا سانشیرو» بیست و دو می‌گیرد! تبریک، کوروساوا!» «ازو»، بی‌توجّه به ممیزین، بسوی من آمد، نام رستوران «گینزا» را در گوشم زمزمه کرد و گفت: «برویم و جشن بگیریم».

بعدتر «ازو» و «یاما ـ سان» به رستورانی که در آنجا منتظر بودم، آمدند. گویی برای آرام کردن من، «ازو» با تمام نیرو از «سوگاتا سانشیرو» تعریف کرد. ولی دلداری دادن من آسان نبود، و من به این فکر بودم که اگر با صندلی متهم به سر ممیّزین کوفته بودم چقدر احساس بهتری داشتم. حتیٰ امروز برای اینکه «ازو» از اینکارم جلوگیری کرد بسیار سپاسگذارم.

□□□□□

زیباترین

بنظرم بهترین شیوه حرف زدن در بارهٔ خودم از زمانی که کارگردان شدم این است که زندگی‌ام را فیلم به فیلم جلو بیایم. «سوگاتا سانشیرو» در ۱۹۴۳ توزیع شد؛ من ۳۳ سال داشتم. «زیباترین» در سال ۱۹۴۴ توزیع شد؛ ۳۴ ساله بودم. ولی یک فیلم معمولاً یکسال پس از فیلمبرداری توزیع می‌شود، پس، برای نمونه، «زیباترین»، فیلمی بود که من در ۱۹۴۳ شروع کردم.

قبل از شروع کار «زیباترین»، درخواستی از بخش اطلاعات نیروی دریایی به دستم رسید. آنها می‌خواستند بدانند آیا حاضرم یک فیلم حادثه‌ای عظیم با هواپیماهای جنگندهٔ «زیرو» بسازم. شنیده‌ام که خلبانان آمریکائی جنگنده‌های «زیرو» را «هیولاهای سیاه» می‌نامیدند و ظاهراً از آنها وحشت داشتند، بنابراین نیروی دریایی احتمالاً به فکر یک فیلم تبلیغاتی برای دامن زدن به روحیه جنگی ژاپنی‌های بود. گفتم راجع به آن فکر می‌کنم. ولی همانموقع آشکار بود که ژاپن جنگ را می‌بازد و توان نیروی دریایی برای ادامه جنگ رو به اتمام بود. واقعاً نمی‌توانستند جنگنده‌هایی برای فیلمبرداری به من بدهند، و من دیگر چیزی در بارهٔ این پروژه نشنیدم.

«زیباترین» پروژه‌ای بود که جایگزین فیلم با جنگنده‌ها شد. در بارهٔ گروه

دختران کارگر داوطلب زیر بیست سال بود. داستان در یک کارخانه لنزهای نظامی کمپانی «نیپان کوگاکو» در شهر «هیراتسوکا» اتفاق می‌افتاد، و دختران برای کار بروی لنزها (کاری بسیار ظریف) استخدام شده بودند.

هنگامی که این پروژه برای کارگردانی به من رجوع شد، تصمیم گرفتم آنرا به شیوه‌ای نیمه مستند بسازم. با این کار شروع کردم که دختران هنرپیشه را از هر چه که آنها از لحاظ فیزیکی و عاطفی کسب کرده بودند که تئاتری بود خلاص کنم. بوی گریم، افراد را بر اساس تعلق خاطرشان به تئاتر ارزیابی کردن، رفتار متظاهرانهٔ تئاتری، آن آگاهی نسبت به خود که فقط بازیگران دارند ـ همهٔ اینها باید حذف می‌شد. می‌خواستم آنها را به مقام اصلی دختران جوان بازگردانم.

بنابراین با تمرین دویدن شروع کردم و از آنجا به والیبال رسیدم. سپس با آنها گروه‌های فلوت و طبل نوازی تشکیل دادم و تمرین رژه و نواختن کردیم تا نهایتاً در خیابان‌ها رژه رفتند. بازیگران زن به دو و والیبال اعتراضی نداشتند، ولی فکر اینکه کاری مانند رژه در خیابانها با طبل و فلوت کنند که خیلی جلب توجه می‌کرد، آنها را منزجر می‌کرد. باید با مقاومت شدیدی در برابر این خواستم طرف می‌شدم.

ولی با تکرار حتیٰ به رژه رفتن عادت کردند. گریم آنها تصنّع‌اش را از دست داد، و در نگاه اوّل، حتیٰ در نگاه دوم دقیق‌تر، بنظر گروه سالم و فعالی از دختران جوان می‌آمدند. سپس این گروه را بردم و در خوابگاه کمپانی «نیپان کوگاکو» استقرار دادم. هر کدام از آنها را به قسمتهای مختلف کارخانه فرستادم، و آنها زندگی‌ای مشابه کارگران واقعی با همان برنامه روزانه را شروع کردند.

حالا که به کارهایم فکر می‌کنم، این نتیجه را می‌گیریم که حتماً کار کردن با کارگردان سختی مثل من بسیار دشوار بود. واقعاً عجیب است که بدون سئوال فرمان‌های مرا دنبال می‌کردند. ولی در حال و هوای زمان جنگ، همه دستورات را بطور عادی گوش می‌کردند. من آگاهانه از این دخترها نخواسته بودم که به نحوی فداکارانه و وطن‌پرستانه رفتار کنند. حقیقت این است که موضوع فیلم خدمت فداکارانه برای میهن است، و اگر ما به این شیوه خود را آماده نمی‌کردیم، کاراکترها مانند شکل‌های مقوایی می‌شدند که اصلاً حقیقتی ندارند. بازیگر زنی

به نام «آیری تاکاکو» نقش سرپرست خوابگاه را برای دختران کارخانه بازی می‌کرد. و قابلیت طبیعی او برای ابراز عواطف مادرانه او را در میان دختران بازیگر بسیار محبوب کرد؛ حضورش کمک زیادی به من بود.

همزمان با ورود بازیگران به خوابگاه زنانه کارخانه، گروه فیلمبرداری و من به خوابگاه مردانه نقل مکان کردیم. هر روز صبح با صداهای دور دست فلوت و طبل کار را آغاز می‌کردیم. هنگامی که این موسیقی را می‌شنیدیم، از رختخواب بیرون می‌جستیم، لباس می‌پوشیدیم و با عجله به تقاطع راه آهن «هیرات سوکا» می‌رفتیم. در جادهٔ یخزده سفید گروه فلوت و طبل پیدایش می‌شد در حالیکه همه نواری پارچه‌ای به سر بسته بودند و یک آهنگ رژهٔ ساده ولی پر الهام را می‌نواختند. در حال نواختن سازهایشان، هنگام رد شدن از کنار ما از گوشهٔ چشم به ما خیره می‌نگریستند، از ریل می‌گذشتند و وارد دروازه اصلی کارخانه «نیپان کوگاکو» می‌شدند. آنها را تا ناپدید شدن نگاه می‌کردیم و سپس برای صبحانه به خوابگاه بازمی‌گشتیم. پس از صرف غذا وسائلمان را جمع می‌کردیم و برای فیلمبرداری به کارخانه می‌رفتیم.

با روحیه‌ای فیلمبرداری می‌کردیم که گویی یک فیلم مستند ناب می‌سازیم. البته دختران در هر بخش کارخانه حرفهایی را می‌گفتند که در فیلمنامه نوشته شده بود، ولی به جای توجه به دوربین، کاملاً غرق در کار کارخانه که می‌آموختند و نظارت بر کار ماشین آلات می‌شدند. در حالات متمرکز و حرکاتشان، تقریباً اثری از حرکات آگاهانه بازیگران دیده نمی‌شد و فقط نیروی زندگی و زیبایی افرادی که کار می‌کنند به چشم می‌خورد.

اثر کامل این کیفیت لحظه‌ای به بهترین وجه عیان می‌شود که تعداد زیادی نمای درشت دختران را در جایشان در کارخانه تدوین کردم. برای موسیقی پسزمینه این درشت نماها از نوای الهام دهنده طبل جنگی از مارش «جان فیلیپ سوسا» به نام "Semper Fidelis" استفاده کردم که به آنها شجاعت و قهرمانی سربازهای در حال جنگ در خط اوّل جبهه را بخشید. (عجیب اینجاست که با اینکه از موسیقی مارش یک آهنگساز آمریکائی استفاده کرده بودم، ممیزین وزارت کشور این صحنه را تماشا کردند بدون اینکه مهر «انگلیسی ـ آمریکائی»

بر آن بزنند).

غذای کارخانه خیلی بد بود. معمولاً تشکیل شده بود از برنج با ذرت یا ارزن یا اینکه برنج با نوعی دیگر از دانه‌های دراز و باریک. غذای اصلی همیشه نوعی گیاه دریایی یا اشنهٔ دریایی بود که از ساحل نزدیک کنده شده بود. ما گروه فیلمبرداری برای بازیگران زن احساس تأسف می‌کردیم که مجبور بودند این غذای بد را بخورند و بعد بیش از هشت ساعت در روز کار کنند. هر کدام از ما هر روز پولی از جیب می‌دادیم و کسی را می‌فرستادیم تا سیب زمینی شیرین بخرد. آنها را در وان خوابگاه که شبیه کتری بود و با آتش چوب گرم می‌شد، می‌پختیم و به دختران می‌دادیم.

بعدتر من با دختری که نقش رئیس گروه دختران داوطلب را بازی می‌کرد، به نام «یوکو یاگوچی»، ازدواج کردم. در آن زمان او نمایندهٔ بازیگران زن بود و غالباً از طرف آنها می‌آمد که با من بحث و جدل کند. او شدیداً یکدنده و سازش ناپذیر بود و چون من هم دقیقاً همین خصوصیات را دارم، ما غالباً برخوردهای سختی داشتیم. این نبردها تنها از طریق دخالت «آیری تاکاکو»، که کار دشواری داشت، به یک پایان صلح آمیز می‌رسید.

به هر حال، «زیباترین» فیلمی بود که سختی‌های بخصوصی را باعث شد. بیشتر از من و گروه فیلمبرداری، دختران بازیگر را تحت تأثیر گذاشته بود که هرگز در فیلمی مشابه آن بازی نکردند. نمیدانم بخاطر فشار بازی در این فیلم بود یا خیر، ولی به دلیلی بیشترشان پس از پایان «زیباترین» حرفه‌شان را رها کرده، ازدواج کردند. چون بین این دختران بسیاری بودند که استعداد زیادی برای بازیگری داشتند و من به آینده‌شان امیدوار بودم، نمی‌دانستم باید خوشحال باشم یا نفرین کنم. والبته نمی‌خواستم فکر کنم که همهٔ آنها بازیگری را رها کردند چون من آنقدر به آنها سخت گرفته بودم.

در سالهای بعد، پس از اینکه از آنهایی که بازیگری را ترک کرده بودم پرسیدم دلایلشان چه بود، همه انکار کردند که درخواست‌های من از آنها در تصمیم‌شان دخیل بوده است. در حقیقت، آنها گفتند که کار در فیلم من اوّلین فرصت‌شان بود تا دوباره زنهای عادی شوند و همان راهی را که زنان عادی می‌رفتند دنبال کنند،

و پوسته‌های مرده‌ای را که در زمان بازیگری‌شان به آنها چسبیده بود، بی‌اندازند. ولی در اعترافاتشان چیزهای زیادی شنیدم که متوجّه شدم برای این است که احساساتم جریحه‌دار نشود. حقیقت این است که من مطمئنم سختی کار با من یکی از اصلی‌ترین دلائل تصمیم آنها مبنی بر رها کردن بازیگری بود.

ولی این گروه بازیگران زن حداکثر تلاش‌شان را برای من نمودند. «زیباترین» یک فیلم مهّم و اصلی نیست ولی برای من عزیزترین است.

سوگاتا سانشیرو، قسمت دوّم

«سوگاتا سانشیرو» خیلی فروش کرد بنابراین استودیو از من خواست که دنبالهٔ آنرا بسازم. این یکی از جنبه‌های بد هنر تجارتی است: ظاهراً بخش‌های مربوط به سرگرمی کمپانی‌های تولید فیلم ژاپنی آن ضرب‌المثل را در بارهٔ ماهیگیری در رودخانه‌ای که یک درخت بید در کنارش است نشنیده‌اند ـ این مسأله که یکبار که در آنجا یک ماهی گرفتید باعث نمی‌شود که همیشه بتوانید آنجا ماهی بگیرید. اینها همیشه فیلم‌هایی را که در گذشته موفق بوده‌اند دوباره می‌سازند. سعی نمی‌کنند رؤیاهای تازه‌ای در سر بپرورانند؛ صرفاً می‌خواهند رؤیاهای گذشته را تکرار کنند. با اینکه ثابت شده یک فیلم دوباره سازی شده هرگز از فیلم اصلی بهتر نمی‌شود، آنها در حماقتشان مصّرند. که بنظر من حماقتی درجه یک است. فیلمسازی که یک فیلم دوباره سازی را می‌سازد با احترام بسیار نسبت به فیلم اصلی این کار را می‌کند، بنابراین مانند اینست که از غذای مانده چیز تازه‌ای بپزید، و به موقعیت تماشاگرانی که قرار است این معجون را بخورند حسرتی نباید خورد.

«سوگاتا سانشیرو، قسمت دوّم» یک دوباره سازی نبود، بنابراین اوضاع

می‌توانست بدتر باشد، ولی هنوز مسألهٔ دوباره پختن تا حدّی مطرح بود. باید خود را مجبور می‌کردم تا میل اینکه برگردم و آنرا ادامه دهم بیدار شود. ولی یک جنبه از داستان برادران جوان «گنوسوکه هیگاکی» که به دنبال یک نبرد انتقامجویانه با «سانشیرو» بودند برای من جالب بود. حقیقت این بود که «گنوسوکه» مجبور می‌شود از طریق اعمال بی‌پروای برادر جوانش «تسشین» خودش را آنطور که در جوانی بود ببیند، و این یادآوری برای او دردآور است.

صحنهٔ اوج دنبالهٔ «سانشیرو» دوئلی بین «تسشین» و «سانشیرو» بروی کوه از برف پوشیده است. محل اصلی فیلمبرداری مکانی به اسم «هوپو»، محل تعطیلاتی برای اسکی و دارای چشمهٔ آب گرم بود و دو مسألهٔ خنده‌دار در طول فیلمبرداری ما پیش آمد. روزی که به دکورسازان برای ساختن کلبه‌ای که برادران در آن زندگی می‌کردند کمک می‌کردم، دستکشهایم با برفی چسبناک پوشانده شد و من برای آب کردنش به آتش متسول شدم. و بعد هنگامی که شب فرا رسید، هوا ناگهان سرد شد و من حسّ دستهای خیس و سختم را از دست دادم. با بقیه به مهمانخانهٔ چشمهٔ آب گرم بازگشتم.

هدفم این بود که مستقیماً به استخر آب گرم بروم، بداخل بپرم و گرم شوم. ولی آب آنقدر گرم بود که تحملش را نکردم، پس سعی کردم آب سرد به آن اضافه کنم. طشت آب سرد را برداشتم ولی در اینحال روی کف یخزده حمام لیز خوردم و طشت به هوا پرت شد و آب سرد روی سرم خالی شد. هرگز در زندگی‌ام آنقدر سردم نشده بود. در حقیقت، در مقایسه با داستان کوتاه «یاما ـ سان» در باره گرما، این تجربهٔ من رقیب او در زمینهٔ سرما است.

هنگامی که لخت مادرزاد به سختی راه می‌رفتم و مانند یک برگ می‌لرزیدم و با ناامیدی سعی می‌کردم آب سرد به حمام اضافه کنم، گروه فیلمبرداری من وارد حمام شد. با دندانهایی که به سختی به هم می‌خورد فریاد کشان از آنها خواستم که به من کمک کنند. هنگامی که دیدند چقدر سردم است، سطل‌هایی از آب داغ از حمام برداشتند، کمی آب سرد به آنها اضافه کردند و بروی سرم ریختند. با اینکار حالم جا آمد و تعجب کردم که چرا اینکار را خودم انجام ندادم. هنگامیکه انسان دستپاچه می‌گردد، احمق هم می‌شود.

دوّمین مسأله خنده‌داری که در محل «هوپو» پیش آمد، پای برادر «گنوسوکه هیگاکی» یعنی «گنزا بورو» را به میان کشید. قرار بود نیمه دیوانه باشد بنابراین تلاش زیادی در ترتیب دادن لباس و گریم‌اش نمودم. کلاه گیس بلند و ژولیده و سیاهی مانند آنچه در تأتر «نو» از آن استفاده می‌شود، بر سرش گذاشتیم. بر تمام صورتش رنگ سفیدی زده بود و از ماتیک قرمز پررنگی استفاده کرده بود. لباس سفیدی تنش کردیم و یک «نی دیوانگی» که کاراکترهای دیوانه در نمایشنامه‌های «نو» بدست می‌گیرند، بدستش دادیم.

نقش «گنزابورو» را «آکیتاکه کونو» بازی می‌کرد. یکروز صحنه‌هایش زود تمام شد و او را تنها به خانه فرستادیم. محل فیلمبرداری این صحنه‌ها صخره‌ای بود که با برفی ضخیم پوشیده شده بود. از بالای صخره به پایین نگاه کردم و حدود هفت اسکی باز را دیدم که از جاده به بالا بسوی صخره می‌آمدند. ناگهان کاملاً بی‌حرکت ایستادند و به جلوی جاده خیره شدند، و سپس در یک چشم بهم زدن برگشتند و با سرعت زیاد به پایین اسکی کرّدند. تعجبی نبود. در قلب کوهساران، جایی که بندرت اثری از آدمهای دیگر دیده می‌شود، اگر ناگهان کسی راکه مانند «گنزابورو» لباس پوشیده بود می‌دیدید که بسوی شما می‌آید، شما هم فرار می‌کردید.

با اینکه انگیزهٔ بدی ندارم، بنا بدلائلی خیلی از اشخاص را می‌ترسانم. بعدتر این اسکی‌بازان را در مهمانخانه دیدم، به آنها توضیح دادم که چه می‌کردیم و پوزش خواستم.

در این محل فیلمبرداری، دوئل نهایی بین «سانشیرو» و «تسشین» در برف عمیق صورت می‌گرفت. هر دو باید پا برهنه می‌بودند بنابراین یک آزمایش واقعی درجّهٔ تحمّل در پیش بود. حتیٰ حالا هرگاه «سوسومو فوجیتا» (که نقش «سانشیرو» را بازی می‌کرد) مرا می‌بیند، شروع به صحبت در باره پاهایش در آن محل فیلمبرداری ۱۹۴۴ می‌کند. مرتّباً در باره اینکه چقدر پاهایش سرد بودند و چقدر آنرا تقصیر من می‌داند حرف می‌زند. «فوجیتا» برای اوّلین «سوگاتا سانشیرو» نیز مجبور شده بود در ماه فوریه بدرون حوض نیلوفر آبی بپرد، بنابراین موارد رنجش‌اش از من واقعاً جمع شده بود. ولی من مجبورش نکردم

این کارها را بکند چون از او بدم می‌آمد. با در نظر گرفتن اینکه این فیلم‌ها از او یک ستاره ساختند، بنظرم باید با من آسانتر بگیرد.

«سوگاتا سانشیرو، قسمت دوّم» فیلم درخشانی نبود. میان نقدها یکی بود که می‌گفت «کوروساوا ظاهراً سنگ تمام گذاشته است». برعکس، بنظرم نتوانسته بودم تمام نیرویم را در آن بکار برم.

ازدواج

در همان ماهی که «سوگاتا سانشرو، قسمت دوّم» در سینماها توزیع شد، من ازدواج کردم. دقیقتر بگویم، در ۱۹۴۵ در سی و پنج سالگی من با بازیگر زنی به نام «یوکویاگوچی» (اسم واقعی «کیوکاتو») طی مراسمی در سالن عروسی معبد «میجی» در توکیو ازدواج کردم. واسطه‌های رسمی در این مراسم «کاجیرو یامامو تو» و زنش بودند.

والدینم، که به محلهٔ «آکیتا» نقل مکان داده شده بودند، نتوانستند در ازدواجم شرکت کنند. روز پس از مراسم، هواپیماهای آمریکایی که بر عرشه ناوها بودند حملهٔ عظیمی به توکیو کردند و در بمباران هواپیماهای ب ـ ۲۹ معبد «میجی» شدیداً شعله‌ور شد. نتیجه این شد که ما حتیٰ یک عکس هم از عروسی‌مان نداریم. ازدواج ما واقعهٔ پراضطرابی بود در حالیکه در طول مراسم آژیر حملهٔ ضدهوایی مرتباً نواخته می‌شد.

در آن زمان اگر رسماً اعلام می‌کردید که می‌خواهید ازدواج کنید، دولت در ازای قدح‌های عروسی به شما جیره شراب «ساکه» می‌داد. من این سهمیه را دریافت کردم و تصمیم گرفتم قبل از مراسم کمی از آن بچشم. معلوم شد نوع بدی از «ساکه» مصنوعی است. ولی در طیّ خود مراسم هنگامی که از قدحم

نوشیدم دیگر ساکه مصنوعی نبود؛ در واقع خیلی هم خوشمزه بود و من می‌خواستم کمی بیشتر بنوشم. بعدتر در مهمانی‌ای که در منزل والدین زن من انجام شد، تنها الکل موجود یک بطری ویسکی متوسط «سانتوری» بود.

می‌ترسم زنم از اینکه فقط در باره مشروب در عروسی‌مان می‌نویسم ناراحت شود. ولی فکر می‌کنم برای رساندن مفهوم واقعی ازدواج در آن شرایط، این چیزها باید توصیف شود. به هر حال، می‌توانید تصور کنید که اگر مراسم ازدواج از این قرار بود، وقایع قبلی آن اصلاً رمانتیک نبود.

همه چیز با تخلیهٔ والدینم به بیرون توکیو شروع شد. «نوبیوشی موریتا»، که در آن زمان مدیر تولید در «توهو» بود، متوجّه شد که من در زندگی روزمره‌ام به سختی می‌توانم به خودم برسم. پیشنهاد کرد که به فکر ازدواج باشم. پرسیدم «ولی با کی؟» و «موریتا» به سرعت جواب داد «دوشیزه «یوگوچی» چطوره؟» پیش خودم فکر کردم «خب، البته بی‌معنی هم نیست»، ولی چون من و او در طول «زیباترین» فقط دعوا کرده بودیم، به «موریتا» گفتم که او بنظرم کمی یکدنده است. ولی او لبخند بزرگی زد و گفت: «متوجّه نیستی که این دقیقاً چیزی است که تو احتیاج داری؟» تأیید کردم که حق با او بود و تصمیم گرفتم که از آن دختر تقاضای ازدواج کنم.

پیشنهاد من چیز شبیه به این بود: «بنظر می‌آید که جنگ را خواهیم باخت و اگر به مرحلهٔ «مرگ قهرمانانهٔ ۱۰۰ میلیون» برسه، به هر حال همه باید بمیریم. شاید فکر بدی نباشه که قبل از اینکه این اتفاق بیافته، ازدواج را هم تجربه کنیم».

جواب او این بود که در باره‌اش فکر خواهد کرد. برای اطمینان از اینکه اوضاع بر وفق مراد پیش برود، از دوست خیلی نزدیکی خواستم که نزد او وساطت مرا بنماید. صبر کردم و جوابی نرسید. از خود را آرام نشان دادن خسته شدم. بالاخره نزد او رفتم وجواب خواستم: «بله یا خیر؟» مانند ژنرال «تومیوکی یاماشیتا» که در هنگام اشغال سنگاپور در ۱۹۴۲، تسلیم آنها را مطالبه می‌کرد.

او گفت که بزودی جواب خواهد داد، ولی بار دیگری که ملاقات کردیم دستهٔ ضخیمی نامه بدست من داد. از من خواست که آنها را بخوانم و گفت «من نمی‌توانم با چنین آدمی ازدواج کنم». همهٔ نامه‌ها از فردی بود که خواسته بودم

وساطت مرا بکند. آنها را خواندم و نمی‌توانستم باور کنم. وحشتزده شدم.

تنها چیزی که این نامه‌ها داشتند افتراهایی در مورد من بود. تنوّع و درجهٔ شدت جمله‌بندی این حرفهای وحشتناک واقعاً مبتکرانه بود. تمامیّت تنفری که از من در این نامه‌ها بیان شده بود حالم را بهم زد. این آدم، که قبول کرده بود به من در تقاضای ازدواجم کمک کند، تمام تلاش‌اش را نموده بود که شانس مرا از بین ببرد. بعلاوه، غالباً با من به خانهٔ «یاگوچی» آمده بود و در حالیکه حالت نگرانی و همکاری صمیمانه در تلاش من برای متقاعد کردن دوشیزه «یاگوچی» به ازدواج در صورتش موج می‌زد، کنار من می‌نشست.

ظاهراً مادر دوشیزه «یاگوچی» همهٔ اینها را دیده بود و به او گفته بود: «به کی اعتماد می‌کنی، به مردی که به دوستش افترا می‌زند یا به مردی که به افترا زننده اعتماد دارد؟» نتیجه این شد که من و او ازدواج کردیم. حتیٰ پس از ازدواج، این مرد هیچ ناراحتی‌ای از آمدن و ملاقات کردن ما حسّ نمی‌کرد. ولی مادر زنم کاملاً مخالف راه دادن او به خانه بود.

تا امروز هم نمی‌توانم بفهمم. نمی‌توانم دلیلی پیدا کنم که این مرد اینقدر از من منتفر باشد. آنچه که در اعماق قلب انسان است برای من یک چیز اسرار آمیز است. از آن زمان تعداد زیادی افراد را دیده‌ام ـ کلاهبرداران، آنهایی که برای پول آدم کشته‌اند یا کشته شده‌اند، سارقین ادبی و هنری ـ و همه ظاهر افرادی عادی را داشتند، بنابراین من گیج شده‌ام. در واقع، بیش از «عادی» بودن، این افراد صورت‌های بسیار خوشایندی دارند و حرفهای قشنگی می‌زنند، بنابراین من گیج‌تر می‌شوم.

من و همسرم زندگی زناشویی خود را شروع کردیم که برای او حتماً یک تجربهٔ سهمگین بود. حرفه‌اش را به عنوان یک بازیگر برای ازدواج رها کرده بود، ولی آنچه او نمی‌دانست این بود که حقوق من کمتر از یک سوّم حقوق او بود. او هرگز تصور نمی‌کرد که حقوق یک کارگردان اینقدر پایین باشد، و زندگی ما شبیه «سفر در یک واگن اسبی شعله‌ور» شد.

دستمزد من برای فیلمنامهٔ «سوگاتا سانشیرو» ۱۰۰ ین (نزدیک ۲۰۰۰ دلار) بود و دستمزدم برای کارگردانی فیلم هم ۱۰۰ ین بود. پس از آن، دستمزد من برای

«زیباترین» و «سوگاتا سانشیرو، قسمت دوم» ۵۰ ین افزایش یافت. ولی من بیشتر دستمزدم را در محل فیلمبرداری خرج مشروب کرده بودم، بنابراین ما دردسر فراوانی داشتیم.

با «سوگاتا سانشیرو، قسمت دوّم» من یک قرارداد رسمی کارگردانی با کمپانی امضاء کردم. به من پرداخت مجزائی به عنوان غرامت برای کار قبلی‌ام به عنوان یک فرد استخدامی عادی تعلق می‌گرفت. ولی هنگامی که تقاضای این پول را کردم، به من گفتند که آن را برای آینده‌ام کنار می‌گذارند، و آن را به من ندادند. هنوز هم آنرا دریافت نکرده‌ام. شاید هنوز آنرا برای آینده‌ام نگه می‌دارند، یا شاید هم می‌خواهند از آن بابت پرداخت بدهی‌های زیادی که به کمپانی «توهو» دارم استفاده کنند.

به هر حال، بدون این پرداخت مجزا، در شروع زندگی زناشویی‌ام با دشواری‌های مالی عظیمی روبرو شدم. حتیٰ خودم را مجبور کردم که در آن واحد ۳ فیلمنامه بنویسم. شاید تنها دلیلی که باعث می‌شد بتوانم اینکار را انجام دهم این بود که هنوز جوان بودم، ولی واقعاً به نهایت خستگی مفرط رسیدم. شبی که هر سه فیلمنامه را تمام کردم در حال نوشیدن ساکه اشک از چشمانم سرازیر شد. به هیچ ترتیب نمی‌توانستم جلویش را بگیرم.

□□□□□

مردانی که روی دم پلنگ راه رفتند

در روزهای اوّل ازدواجم ناگهان متوجه شدم که حمله‌های هوایی زمان جنگ یک خطر جدّی هستند. از منطقهٔ «ابیسو» محلهٔ «شیبویا» به «سوشی گایا» در محلهٔ «ستاگایا» نقل مکان کردیم. روز بعد یک حملهٔ هوایی خانهٔ «ابیسو»ی ما را در شعله‌ها به هوا پرتاب کرد. جنگ، ژاپن را با سرعت زیادی به سوی شکست می‌برد، ولی استودیوهای «توهو» که افرادی زیادی با شکم خالی را استخدام کرده بود، انرژی خارق‌العاده‌ای در تولید فیلم از خود نشان می‌داد. ولی آنهایی که دیوانه‌وار نمی‌دویدند تا فیلمی را تمام کنند، در حیاط مرکزی روی پاشنه‌هایشان نشسته بودند و حرف می‌زدند. آنقدر گرسنه بودند که سر پا ایستادن برایشان دردآور بود.

در این زمان فیلمنامه‌ای نوشته بودم به نام «نیزهٔ روی دست» که برای بازیگری «دنجیرو اوکوچی» و «کنیچی انوموتو» بود. ما در مرحلهٔ تدارکات بودیم ولی آخرین صحنه دقّت زیادی می‌طلبید. این صحنه باید نبرد «اوکه هامازا» را نشان می‌داد که در طی آن رهبر فئودال «نبوناگا اودا» یک طایفهٔ شمال ژاپن را در ۱۵۶۰ شکست می‌داد. ما باید «نبوناگا» و ژنرال‌هایش در حالیکه در نبرد نهایی اسب‌هایشان را به جلو مهمیز می‌زدند نشان می‌دادیم، بنابراین به

منطقهٔ «یاماگاتا» رفتیم تا محل اصلی فیلمبرداری مناسب و اسب‌هایی را پیدا کنیم.

ولی حتی منطقهٔ «یاماگاتا» که همیشه منطقهٔ پرورش اسب بوده و تعداد زیادی از آنها را به ما می‌داد، اکنون فقط اسب‌های پیر و وامانده و حیوان‌های مریض داشت. در تمام منطقه حتیٰ یک اسب هم که بتواند بتازد وجود نداشت. این کشف باعث شد که تمام پروژهٔ «نیزهٔ روی دست» به کناری گذاشته شود، و مانند این بود که به جستجوی محل اصلی فیلمبرداری رفته بودیم فقط برای اینکه فیلم‌مان را خراب کنیم. در سرخوردگی‌ام، تصمیم گرفتم حدّاقل سری به والدینم بزنم که به منطقهٔ «آکیتا» نقل مکان داده شده بودند. این تنها چیزی بود که من از این سفر بدست می‌آوردم.

شب بود که به خانهٔ والدینم رسیدم. هنگامی که در ورودی را زدم، خواهر بزرگترم «تانیو» که برای کمک با والدینم رفته بود، از شکاف لای در نگاه کرد و فریاد زد: «اکیرا آمده!». بعد مرا در تاریکی رها کرد و به آشپزخانه دوید تا برنج درست کند. من تعجب کردم. معلوم شد که رفتارش اصلاً هم خنده‌دار نبود. اوّلین کارش برای برادر کوچکش که می‌دانست به اندازهٔ کافی نمی‌خورد این بود که غذایی با برنج واقعی برای او درست کند. نزدیک بود به گریه بیافتم.

این چند روزی که با پدرم گذراندم، آخرین روزهای ما با هم بود. پس از توزیع «سوگاتا سانشیرو» او از توکیو تخلیه شده بود و عروس تازهٔ مرا هرگز ندیده بود. می‌خواست در بارهٔ او صحبت کنم. درست پس از جنگ من هم پدر شدم ولی پدر خودم هرگز نوه‌اش را ندید.

هنگامی که برای بازگشت به توکیو آماده می‌شدم پدرم کیف پشتی‌ای پر از برنج به من داد. چون به شیوه دردناکی احساس پدرم را می‌فهمیدم که می‌خواست که زن حامله‌ام حدّاقل برنج برای خوردن داشته باشد قبول کردم که با من مثل یک حیوان بارکش رفتار شود. آنقدر سنگین بود که اگر ماهیچه‌هایم را شل می‌کردم، از پشت می‌افتادم. با این بار سنگین سوار ترن توکیو شدم، که مانند یک جعبهٔ ساردین از مسافر پر بود.

در میان راه در ایستگاهی یک درجه‌دار ارتش و زنش بزور وارد ترن شلوغ

شدند. زنی در بارهٔ شیوه زورگویی‌شان اعتراض کرد و مرد به او پرید که: «چطور جرأت می‌کنی با یک سرباز ارتش سلطنتی اینطوری صحبت کنی؟» زن هم جواب داد: «و به عنوان یک سرباز ارتش سلطنتی، فکر می‌کنی چکار می‌کنی؟» درجه‌دار حرفی نزد و تا توکیو محجوبانه ساکت ماند. این واقعه این احساس قوی را به من داد که ژاپن جنگ را باخته است.

صبح روز بعد، در حالیکه از حمل بار برنج بر پشتم بسیار خسته بودم، بسوی در ورودی خانه‌ام در «سوشی گایا» رفتم. با بار در پشتم روی پله‌ها نشستم و هنگامی که سعی کردم بلند شوم، نتوانستم.

«مردانی که روی دم پلنگ راه رفتند» نتیجهٔ باطل شدن پروژهٔ «نیزهٔ روی دست» بود و خیلی با عجله سر هم شد. فکر اصلی این بود که فیلم بر اساس نمایشنامهٔ کابوکی به نام «لیست اشتراک» ساخته شود که در بارهٔ فرار «یوشی تسون» ارباب فئودال قدیمی و ژنرال‌هایش از میان یک مانع پر نگهبان بود ـ آنها لباس کاهن‌ها را پوشیده بودند و وانمود می‌کردند که مشغول جمع آوری حق اشتراک معبد هستند. ساختار کلّی فیلم مانند نمایشنامه بود و «اوکوچی» نقش «بنکی» قویترین ملازم ارباب را بازی می‌کرد. فقط مسألهٔ نوشتن نقشی به عنوان باربر برای «انوموتو» مطرح بود، بنابراین به مدیران استودیو گفتم که در دو یا سه روز فیلمنامه را آماده خواهم کرد. برای کمپانی که به اندازه کافی فیلم نداشت تا به اکران‌ها برساند، حرفهای من مانند برکت بود.

علاوه بر سرعتی که در نوشتن فیلمنامه قول دادم، آنها را مطمئن ساختم که فقط به یک دکور احتیاج دارم. برای نماهای محل اصلی، جنگل سلطنتی که در آن زمان تا دروازه‌های پشتی استودیو ادامه داشت برایم کافی بود. افراد کمپانی خیلی خوشحال شدند.

ولی همه چیز پیش‌بینی‌های بی‌اساسی از آب درآمد. در حالیکه امور به خوبی در جریان بود، ژاپن جنگ را باخت و ارتش آمریکا کشور را اشغال کرد.

سربازهای آمریکایی گاهی به دیدن دکوری که من در آن فیلمبرداری می‌کردم می‌آمدند. یکروز گروه عظیمی از آنها به محل فیلمبرداری من آمد. شاید لباسهایی که من در فیلم نشان می‌دادم به نظرشان جالب آمد، نمی‌دانم. به هر

حال با دوربین‌هایشان عکس می‌انداختند یا با دوربین‌های هشت میلیمتری‌شان فیلم می‌گرفتند، و حتیٰ عده‌ای از آنها می‌خواستند در حالیکه کسی با یک شمشیر ژاپنی به آنها ضربه می‌زند، از آنها عکس گرفته شود. اوضاع داشت به هم می‌خورد بنابراین من فیلمبرداری را قطع کردم.

در موردی دیگر من بالای دکور بودم و داشتم یک نمای زاویهٔ بالا را آماده می‌کردم که یک گروه دریاسالار و درجه‌داران بلندپایه به محل فیلمبرداری آمدند. خیلی ساکت بودند و فیلمبرداری را تماشا کردند و رفتند، و بعدها دریافتم که «جان فورد» کارگردان فیلم میان آنها بود. سالها بعد هنگامی که او را در لندن ملاقات کردم خودش اینرا به من گفت، و من خیلی تعجب کردم. ظاهراً در آن زمان اسم مرا پرسیده بود و پیغام درودی برای من گذاشته بود. پرسید: «آنرا دریافت نکردید؟» ولی من آنرا دریافت نکرده بودم و تا آنروزی که او را در لندن ملاقات کردم، هیچ نمی‌دانستم که «جان فورد» به دیدن فیلمبرداری من آمده است.

بالاخره چه به سر «دم پلنگ» آمد؟ برای جواب این سؤال، ممیّزین دوباره به صحنه می‌آیند. هنگامی که ارتش آمریکا ژاپن را اشغال کرد، فوراً بر علیه نظامی‌گری ژاپنی تبلیغاتی را شروع کرد. بخشی از این فعالیت‌ها شامل بیکار کردن ممیّزین و پلیس قضایی بود.

با اینحال من توسط همین ممیّزین قدیمی احضار شدم. گفتند که ایرادی به «دم پلنگ» دارند. حتیٰ «ایوائو موری» که در آن زمان مدیر تولید «توهو» بود چنان تعجب کرد که مرا به دفترش خواند و گفت: «اینها حالا حق هیچ حرفی را ندارند، بنابراین تو برو و عقیده‌ات را در باره‌شان رک بگو». «موری» همیشه کسی بود که با گفتن «آرام باش، آرام» سعی کرده بود حالات تند مرا مهار کند، بنابراین تشویق کردن من به اینکه «عقیده‌ات را در باره‌شان رک بگو» بیانگر این بود که او هم به نهایت شکیبایی‌اش در رابطه با این ممیّزین رسیده بود. با این دلگرمی، رفتم که آنها را ببینم.

در واقع ممیّزین از دفترهایشان در وزارت کشور اخراج شده و در مکانی دیگر جمع شده بودند. اینجا مشغول سوزاندن کاغذهایشان در جعبه‌های حلبی بودند

و پایه‌های صندلی‌شان را می‌بریدند تا آتش را افروخته نگه دارند. منظرهٔ همهٔ این قدرت که به چنین فقری دچار شده بود تقریباً همدردی مرا برانگیخت.

به هر حال، این آدم‌های سرسخت نتوانستند غرور و گستاخی‌شان را کنار بگذارند و با سؤالات انتقامی به من هجوم آوردند. «می‌دانید این فیلم «دم پلنگ» شما چیست؟ تحریف «لیست اشتراک» یکی از بزرگترین نمایشنامه‌های کلاسیک کابوکی است. مضحکه‌ای بر اساس آن اثر کلاسیک است».

در مورد آنچه که گفتند اغراق نمی‌کنم. این کلمه به کلمهٔ حرفهایشان است. حتیٰ اگر می‌خواستم آنچه را به من گفتند فراموش کنم، نمی‌توانم. جواب من این بود: «دم پلنگ تحریف نمایشنامهٔ کابوکی‌ای به نام «لیست اشتراک» فرض شده ولی من معتقدم که خود نمایشنامهٔ کابوکی تحریف نمایشنامهٔ «نو»یی (Noh) به نام «آتاکا» است. [نمایشنامهٔ کابوکی در حقیقت بر اساس این نمایشنامهٔ اصلی «نو» نوشته شده است.] بعلاوه، با اینکه فیلم من مضحکه‌ای از یک اثر کلاسیک کابوکی نامیده شده، مطمئناً این هدف من نبوده، و نمی‌فهمم کدام جنبه‌های فیلم من نمایشنامه را مسخره می‌کند. دوست دارم شما دقیقاً بگویید کجا این مسخره کردن روی می‌دهد».

برای دقیقه‌ای طولانی همهٔ ممیّزین ساکت شدند. بالاخره یکی از آنها گفت: «صرف اینکه شما «انوکن» بازیگر را در «لیست اشتراک» گذاشته‌اید عملی استهزاء آمیز است». جواب من این بود که: «خُب، این خیلی عجیبه. «انوکن» بازیگر بزرگیه. اگر می‌گویید که گذاشتنش در این فیلم توهینی به کابوکی است دارید در مورد استعداد بازیگری‌اش شک می‌کنید. آیا می‌گویید که کمدی از تراژدی پایین‌تر است؟ آیا معتقدید که کمدین‌ها از بازیگران تراژدی پایین‌ترند. «دون کیشوت» هم همراه مسخره‌ای به نام «سانچو پانزا» دارد؛ چه عیبی دارد که ارباب «یوشیت سون» و ملازمینش «انوکن» را به عنوان یک باربر مسخره داشته باشند؟»

بحثی که من مطرح کردم کمی سردرگم بود چون من خیلی عصبانی بودم، و به حرف زدن ادامه دادم. ولی بعد یک ممیز نوجوان که گویا از خانوادهٔ برجسته‌ای برخاسته بود به من حمله کرد: «به هر حال، این فیلم بی‌معنی است.

منظورتون از ساختن فیلمی به این حدّ خسته کننده چیه؟» تمام عصبانیت سرکوفتهٔ من بر ضدّ این آدم سر باز کرد: «اگر یک آدم بی‌معنی می‌گوید چیزی بی‌معنی است، احتمالاً ثابت می‌کند که این چیز بی‌معنی نیست، و اگر آدمی که حوصله آدم را سر می‌برد می‌گوید چیزی خسته کننده است احتمالاً دلیل اینست که آن چیز جالب است». صورت ممیز جوان آبی و قرمز و زرد شد و همهٔ رنگهای اوّلیه را بخود گرفت. من کمی این نمایش را تماشا کردم و سپس بلند شدم و به خانه رفتم.

ولی بخاطر این واقعه ادارهٔ مرکزی ارتش آمریکا «دم پلنگ» را توقیف کرد. این به این دلیل بود که در میان گزارش‌های در بارهٔ همهٔ فیلم‌های در دست تولید صنعت سینمای ژاپن، ممیّزین فقط گزارش «دم پلنگ» را بیرون کشیدند و به ادارهٔ مرکزی ارائه ندادند. در نتیجه این فیلم بصورت یک فیلم «غیرقانونی» و گزارش نشده درآمد و ادارهٔ مرکزی آن را توقیف کرد.

امّا سه سال بعد مدیر بخش فیلم ادارهٔ مرکزی «دم پلنگ» را دید، آنرا فیلم بسیار جالبی یافت و از توقیف درآورد. یک چیز جالب بالاخره جالب است بدون در نظر گرفتن اینکه چه کسی آنرا ببیند ـ البته به استثناء آدمهای خسته کننده.

در مورد ممیّزین آمریکایی هم چیزی باید گفت. ژاپن جنگ را باخت، و اشغال کشور توسط ارتش آمریکا انجام شد. دموکراسی بسیار ستوده شد؛ آزادی بیان دوباره برقرار شد (در حدّی که سیاست‌های نظامی ژنرال «مک آرتور» اجازه می‌داد). این وقایع که روی داد، صنعت سینما دوباره زنده شده و به شکوفایی رسید. البته برای ما شکست خوردن ممیّزین در وزارت کشور شور و شعف بی‌نظیری به دنبال داشت.

ما که نمی‌توانستیم تا آن زمان آنچه را که فکر می‌کردیم بیان کنیم همگی شروع کردیم فوراً حرفهایمان را بزنیم. درست پس از جنگ من یک نمایشنامهٔ تک پرده‌ای به نام «صحبت» نوشتم. صحنه در یک ماهی فروشی در یک خیابان شهری بود، و من یک برداشت کمیک از ژاپنی‌هایی که همه همزمان شروع به صحبت می‌کردند ارائه دادم. مدیر بخش تئاتر ادارهٔ مرکزی ارتش آمریکا

نمایشنامهٔ مرا جالب یافت. او مرا فراخواند و یکروز تمام را به صحبت گذراندیم.

نمی‌دانم اسم این آمریکایی چه بود ولی ظاهراً متخصص تئاتر بود. یادداشت‌هایی در مورد همهٔ حرفهای کاراکترهای نمایشنامه‌ام برداشته بود و سؤالات بسیار دقیق و پیچیده‌ای در بارهٔ همهٔ جزئیات کارگردانی نمود. گاهی می‌خندید و گاهی با خوشحالی حرف‌های مغشوشی در بارهٔ جوابهای من می‌زد.

به این دلیل حالا در این باره می‌نویسم که این تجربه لذّت عجیبی داشت که من هرگز در طول جنگ نچشیده بودم. باید بگویم که اصلاً هم عجیب نبود ولی نوعی لذّت بود که ما باید همیشه آنرا تجربه کنیم. این مرد هیچ تکیه‌ای بر یک دیدگاه یکسونگر ننمود و شرط مذاکراتمان را میلی برای تفاهم متقابل گذاشت. ملاقات من با این ممیز آمریکائی خاطرهٔ دلگرم کننده‌ای است. من که در دوره‌ای زندگی کرده بودم که برای خلاقیّت احترامی وجود نداشت، برای اوّلین بار متوجّه شدم که آزادی خلاقیّت می‌تواند وجود داشته باشد. فقط متأسفم که هرگز اسم این مرد را نفهمیدم.

البته نمی‌گویم که همهٔ ممیّزین آمریکایی مثل او بودند. ولی همه با ما رفتار بسیار محترمانه‌ای داشتند. هیچکدام از آنها با ما مثل جنایتکاران، آنگونه که ممیّزین ژاپنی رفتار می‌کردند، رفتار نکرد.

□□□□□

ژاپنی‌ها

پس از جنگ کار من دوباره روال خوبی یافت ولی قبل از نوشتن در بارهٔ آن می‌خواهم یکبار دیگر به خودم در طول جنگ نگاهی بیاندازم. من در مقابل نظامی‌گرایی ژاپن مقاومتی نکردم. بدبختانه باید تأیید کنم که شجاعت این را نداشتم به شیوه‌ای مثبت مقاومت کنم و فقط راه خود را ادامه می‌دادم، هنگامی که لازم بود خود را طرف توجّه و لطف و عنایت قرار می‌دادم و در بقیه موارد از ممیّزی در می‌رفتم. از این شرمنده‌ام ولی باید در این باره صادق باشم.

بخاطر رفتار خودم نمی‌توانم بخوبی ژست آدم‌های خیلی با تقوی را بگیرم و از مسائل دوره جنگ انتقاد کنم. آزادی و دموکراسی دوره پس از جنگ چیزهایی نبودند که من برایشان مبارزه کرده باشم و برده باشم؛ اینها توسط نیروهایی فراسوی قدرت من به من اهداء شده بودند. در نتیجه، حسّ کردم که از همین نظر برای من ضروری است که به آنها با یک میل جدّی و فروتنانه برای آموختنشان نزدیک شوم و آنها را از آن خود سازم. ولی بیشتر ژاپنی‌ها در آن سال‌های پس از جنگ صرفاً مفاهیم آزادی و دموکراسی را یکجا بلعیدند، و شعارهایی می‌دادند بدون اینکه بدانند چه معنی‌ای دارد.

در ۱۵ اوت ۱۹۴۵ من همراه با دیگران به استودیو احضار شدم تا اعلام خبر

بسیار مهمّی را در رادیو بشنویم: خود امپراطور قرار بود در رادیو صحبت کند. هرگز صحنه‌هایی را که آنروز در خیابان دیدم فراموش نمی‌کنم. از «سوشی گایا» تا استودیوهای «کینوتا» بنظر می‌آمد که خیابان محل مغازه‌ها کاملاً برای «مرگ پرافتخار یکصد میلیون» آماده است. حال و هوا متشنّج و پراضطراب بود. حتیٰ مغازه‌دارهایی بودند که شمشیرهای ژاپنی‌شان را از غلاف درآورده بودند و در حال نشسته خیره به تیغه‌های برهنه می‌نگریستند.

امّا، هنگامی که پس از گوش دادن به بیانیهٔ سلطنتی از همان راه به خانه باز می‌گشتم، صحنه کاملاً تغییر کرده بود. مردم در خیابان با چهره‌های خوشحال، که گویی برای یک فستیوال روز بعد آماده می‌شدند، با عجله به این سو و آن سو می‌رفتند. نمیدانم این نمایشگر قابلیّت تفاهم ژاپنی یا نمایندهٔ حماقت ژاپنی است. به هر حال، باید قبول کنم هر دوی این جنبه‌ها در شخصیت ژاپنی وجود دارد. هر دو جنبه در شخصیّت خود من هم وجود دارد.

اگر امپراطور این بیانیه را مبنی بر اینکه ژاپنی‌ها شمشیرهایشان را کنار بگذارند منتشر نکرده بود ـ اگر بجای آن سخنرانی‌ای در ترغیب آنها به «مرگ پرافتخار صد میلیون» می‌کرد ـ آن مردمی که در خیابان در «سوشی گایا» جمع شده بودند احتمالاً آن کاری را که به آنها گفته می‌شد انجام می‌دادند و می‌مردند. و شاید منهم همین کار را می‌کردم. ژاپنی‌ها فردگرایی را غیراخلاقی می‌دانند و فداکاری و از خودگذشتگی را راه خوب زندگی فرض می‌کنند. ما به این افکار عادت کرده بودیم و هرگز به فکر زیر سؤال بردنش نیافتاده بودیم.

من حسّ کردم که بدون تلقی نمودن فرد به عنوان یک ارزش مثبت، آزادی و دموکراسی‌ای نمی‌توانست وجود داشته باشد. اوّلین فیلم پس از جنگ من بنام «پشیمانی‌ای برای جوانی‌مان نداریم» مسأله فرد را به عنوان تم (مایه) انتخاب می‌کند.

ولی قبل از صحبت در بارهٔ آن، می‌خواهم کمی بیشتر در مورد خودم در زمان جنگ بگویم. در زمان جنگ همهٔ ما مثل کر و لال‌ها بودیم. نمی‌توانستیم هیچ چیز بگوییم، یا اگر هم چیزی می‌گفتیم تنها کاری که از دستمان برمی‌آمد تکرار طوطی‌وار اصولی بود که دولت نظامی‌گرا اشاعه می‌داد. برای بیان افکارمان،

باید راهی پیدا می‌کردیم که ارتباطی به مسائل اجتماعی پیدا نمی‌کرد. به این دلیل بود که شعر «هایکو» در زمان جنگ آنقدر رایج شد.

نظریهٔ «گلها، پرندگان و اشاره در شعر» که توسط شاعر مدرن «هایکو» بنام «کیوشی تاکاهاما» ارائه شده بود، بطور خلاصه راهی بود برای فرار از چنگال‌های ممیزی. ما حتیٰ یک انجمن «هایکو» در استودیوی «توهو» ایجاد کردیم. گاهی در یک معبد بودایی در خارج توکیو ملاقات می‌کردیم تا شعرهایی بنویسیم. امّا انگیزهٔ اصلی فقط لذّت بردن از نوشتن شعر «هایکو» نبود؛ دلیل اصلی این بود که خارج از توکیو غذاکمی بهتر بود و ما می‌توانستیم چیزی برای خوردن پیدا کنیم.

امّا آدم‌هایی با شکم‌های خالی نمی‌توانند با یک احساس خلاء دور هم جمع شـ ند و شعر خوب هایکو بنویسند حتیٰ اگر سرهایشان را به هم بکوبند. شما نمی‌توانید کاری را خوب انجام دهید مگر تمام نیرو و اراده‌تان در اختیارتان باشد تا وقف آن کنید. در این زمان من هم شعرهای «هایکو» زیادی نوشتم ولی هیچکدامشان ارزش مطرح شدن ندارند. همگی ساختگی و پرتصنّع هستند.

در این زمان در یک کتاب نظریه‌های شعر «کیوشی تاکاهاما» یک شعر «هایکو» دیدم که باید به شما توصیه کنم. اسمش «یک آبشار» بود.

در قلهٔ کوه
آب ظاهر می‌شود
و سرازیر می‌شود.

اوّلین باری که آن را خواندم، شگفت زده شدم. ظاهراً شعر یک آماتور بود ولی حسّ کردم دیدگاه خالص و روشنش و بیان ساده و رُکش ضربه‌ای به من وارد آورده است. علاقه‌ای که به شعرهای خودم داشتم، شعرهایی که فقط واژه‌هایی ردیف شده و به طرق مختلف پیچ داده شده بودند، کاملاً از بین رفت. در آن واحد متوجّه کمبود سواد و استعدادم شده، عمیقاً شرمنده شدم. حتماً چیزهای بسیاری هستند که من فکر می‌کردم می‌فهمم در حالیکه هیچ چیز در باره‌شان نمی‌دانستم.

عکس‌العمل من تحقیق دوباره در بارهٔ فرهنگ سنّتی ژاپن بود. تا آن زمان

هیچ چیز در باره کوزه‌سازی و ظروف چینی نمی‌دانستم و آشنایی‌ام با دیگر هنرهای صنعتی ژاپن در بهترین حالت سطحی بود. در حقیقت، تنها هنری که می‌توانستم در باره‌اش قضاوت کنم نقاشی بود. و در هنرهای نمایشی حتیٰ یکبار هم آن فرم دراماتیک ویژهٔ ژاپن یعنی تئاتر «نو» (Noh) را ندیده بودم. شروع کردم به رفت و آمد با یکی از دوستانم که در باره افزار کهنسال ژاپنی زیاد می‌دانست و از او خواستم که در باره کوزه‌گری به من درس دهد.

همیشه به توجّه این دوستم به عتیقه‌ها با نظری تحقیرآمیز می‌نگریستم بدون اینکه دقیقاً بدانم چرا. ولی هنگامی که به تعلیماتش گوش دادم، کم کم متوجّه شدم که همه چیز را نمی‌توان تحت عنوان «توجّه به عتیقه‌ها» دسته‌بندی کرد و از آنها گذشت. در عتیقه‌ها هم، مانند دیگر زمینه‌ها، جنبه‌های عمیق و سطحی وجود دارد. افرادی مانند یک هنرشناس آماتور بازنشسته و پژوهشگر جدّی و زیبایی شناس معرفت هنر و فرهنگ ژاپنی وجود دارد. روحیهٔ زمانه، شیوهٔ زندگی مردمان یک دوره، از یک کاسه غذای قدیمی آشکار می‌شود. در حالیکه بدوستم گوش می‌دادم که در بارهٔ سرامیک به من تعلیم می‌داد، متوجّه شدم که هنوز چیزهای بی‌نهایتی وجود دارد که من یاد بگیرم و جذب کنم.

در طول جنگ من تشنهٔ زیبایی بودم، بنابراین با عجله به سراغ دنیای هنرهای سنّتی ژاپن، گویی بسوی یک جشن، رفتم. شاید می‌خواستم واقعیات دور و اطرافم را فراموش کنم، ولی آنچه که علیرغم انگیزه‌ام یاد گرفتم به هر حال ارزش زیادی داشت. برای اوّلین بار بدیدن تئاتر «نو» رفتم. نظریه‌های هنری‌ای که نمایشنامه نویس بزرگ تئاتر «نو» قرن چهاردهم بنام «زیامی» از خود بجا گذاشته بود را خواندم. هر چه در بارهٔ خود «زیامی» بود خواندم و کتابهای در باره تئاتر «نو» را بلعیدم.

توسط «نو» جلب شدم چون ویژگی‌اش را تحسین می‌کردم، شاید به این دلیل که شیوهٔ بیانی‌اش آنقدر با فیلم فاصله دارد. به هر حال از این فرصت استفاده کردم تا با «نو» آشنا شوم و این شانس بزرگ را داشتم که اجرای بازیگران بزرگ هر مکتب را ببینم ـ «روپیتا کیتا»، «مانزابورو اومه کاوا» و «کینتارو ساکوراما».

میان نمایش‌هایشان اجراهای زیادی هستند که هرگز فراموش نمی‌کنم ولی

بیاد ماندنی‌ترین نمایش «خانم هان» با اجرای «مانزابورو» بود. بیرون باران می‌آمد و رعد و برق می‌زد، ولی هنگامی که او را روی صحنه تماشا می‌کردم اصلاً متوجّه هوا نشدم. سپس وقتی او دوباره روی صحنه آمد و رقص مقدمه «جو» را شروع کرد، ناگهان آفتاب بعدازظهر روی او افتاد. من با شیفتگی فکر کردم که «توت خاردار هندی شکوفا می‌شود». لحظه‌ای بود که به من اجازه داد تا اشارهٔ شاعرانه و محزون نمایشنامه را به فصل توت خاردار هندی کتاب «قصهٔ گنجی» کاملاً درک کنم.

ژاپنی‌ها استعدادهای خاصّی دارند. در میانهٔ جنگ تشویق سیاست‌های نظامی گرایی ملّی بود که ما را به درک بهتر سنّت‌ها و هنرها کشاند. ولی به این تکفّل سیاسی احتیاجی نیست. بنظر من ژاپن همیشه می‌تواند به داشتن دنیای ویژهٔ هنری خود افتخار کند. این شناخت مرا بسوی درک بهتری از خودم، و اعتماد بنفس بیشتری، سوق داد.

پشیمانی‌ای برای جوانی‌مان نداریم

عنوان اوّلین فیلم پس از جنگ من یک عبارت محبوب عامه شد. پس از توزیعش، در روزنامه‌ها و دیگر رسانه‌ها غالباً با عبارت‌های «پشیمانی‌ای برای... نداریم» روبرو می‌شدید. ولی برای شخص خود من، دقیقاً برعکس است: من تأسف‌های زیادی در بارهٔ این فیلم دارم. دلیلش اینست که فیلمنامه برخلاف میل من دوباره نوشته شد.

فیلم در فاصلهٔ دو اعتصاب سندیکایی بزرگ در استودیوهای «توهو» ساخته شد. اوّلین برخورد در «توهو» در فوریه ۱۹۴۶ روی داد و دوّمی هم در اکتبر همان سال بود. «پشیمانی‌ای برای جوانی‌مان نداریم» در طول هفت ماهی که میان دو اعتصاب بود ساخته شد. در نتیجهٔ پیروزی اعتصاب اوّل، سندیکای کارکنان «توهو» بسیار قوی شد و بر شمار اعضاء حزب کمونیست در میان کارکنان اضافه شد. بر اهمیّت نظرشان در مورد تولید فیلم افزوده شد و یک «کمیتهٔ بازبینی فیلمنامه» تشکیل شد. این کمیته تصمیم گرفت که فیلمنامهٔ «پشیمانی...». تغییراتی لازم دارد و فیلم از روی یک فیلمنامهٔ دو باره نوشته شده ساخته شد. دلیلش این نبود که اشکالی در محتوای فیلمنامهٔ من پیدا شده بود، بلکه فیلمنامهٔ دیگری درباره موضوع مشابهی به کمیته ارائه شده بود.

امّا من معتقد بودم که با اینکه دو فیلمنامه در باره موضوع مشابهی بودند، طرز برخورد آنها با موضوع بسیار متفاوت بود. مطمئن بودم که نتیجه کار دو فیلم کاملاً متفاوت خواهد شد. به هر حال این حرفی بود که مقابل «کمیتهٔ بازبینی» زدم ولی نظر من رد شد.

هنگامی که دو فیلم تمام شدند، اعضاء «کمیتهٔ بازبینی» به من گفتند: «تو درست می‌گفتی. اگر می‌دانستیم که فیلم‌ها اینجوری می‌شدند، به تو اجازه می‌دادیم از اوّلین فیلمنامه‌ات فیلم بسازی». این اوج بی‌مسئولیتی بود. اوّلین فیلمنامه که توسط «ایجیرو هایسایتا»ی نمایشنامه نویس نوشته شده بود چنان کار قشنگی بود که هنوز هم برای من یادآوری اینکه توسط این آدمهای بی‌فکر به کنار گذاشته شده بود، دردآور است.

دوّمین نسخهٔ فیلمنامهٔ «پشیمانی..». یک دوباره نویسی زورکی داستان بود و بنابراین تحریف شده بود. این مسأله در بیست دقیقهٔ پایانی فیلم مشهود است. ولی هدف من قمار کردن بروی بیست دقیقهٔ پایانی فیلم بود. انرژی زیادی بر سر آخرین ۶۰۰ متر فیلم و نزدیک ۲۰۰ نما (پلان) مصرف کردم. تمام خشمی که بر علیه «کمیتهٔ بازبینی فیلمنامه» حسّ می‌کردم در این تصاویر آخر دخیل است.

هنگامی که فیلم را تمام کردم، چنان هیجان زده و خسته بودم که نمی‌توانستم با بی‌طرفی آنرا تحلیل کنم. ولی متقاعد شده بودم که فیلم خیلی عجیبی ساخته‌ام. استودیو یک نمایش برای ممیّزین آمریکایی ترتیب داد. آنها نشستند و میان خودشان حرف زدند بنابراین من مطمئن شدم که شکست خورده‌ام. ولی هنگامی که بیست دقیقه آخر فیلم شروع شد گروهشان ساکت شد و با تمرکز کامل به پرده خیره شدند. بنظر می‌آمد تا لحظه‌ای که کلمهٔ «پایان» بر پرده نمایان شد نفس‌هایشان را نگه داشته بودند. هنگامی که چراغ‌ها روشن شد، همه بلند شدند و بسوی من آمدند تا دستم را بفشارند. خیلی از فیلم تعریف کردند و به گرمی به من تبریک گفتند ولی من با تعجب آنجا ایستاده بودم.

فقط پس از اینکه آنها راترک کردم به این فکر افتادم که فیلم موفق بوده است. یکی از این ممیّزین آمریکایی، آقای «گارکی»، بعدتر مهمانی‌ای بخاطر این فیلم داد. در طول دوّمین برخورد کارگری در «توهو» ستارگانی که نقش‌های اصلی

«پشیمانی...». را داشتند با دیگر بازیگران جمع شدند و «گروه ده نفرهٔ پرچم» را درست کردند. آنها با اعتصاب مخالفت کرده بودند و رفتند به کمپانی «شین توهو» [«توهو جدید»] ملحق شدند. ولی آقای «گارکی» با طرز فکر ما مخالف بود و مُصّر بود که آنها هم به میهمانی دعوت شوند. امیدوار بود که همهٔ ما دریابیم که بخاطر همکاری‌مان در ساختن «پشیمانی...». بود که او قادر شد یک میهمانی برای جشن گرفتن برای آن بدهد. او فکر می‌کرد این موقعیتی بود که همه دوباره با هم دست بدهند. (بالاخره آنها به میهمانی نیامدند و به کمپانی «توهو» هم تا ده سال آینده برنگشتند. فقط این ستارگان نبودند که نمی‌خواستند برگردند بلکه متصدیان امور فنّی هم با آنها رفتند تا «توهو جدید» را تشکیل دهند. ظاهراً «توهو» نه تنها در یک حرکت آن هماهنگی‌ای را که ده سال طول کشیده بود میان کارمندانش ایجاد کند از بین برده بود، بلکه علاوه بر آن ده سال دیگر هم احتیاج داشت تا افراد تازه تربیت کند.)

«پشیمانی‌ای برای جوانی‌مان نداریم» در میان این تحولات بزرگ زاده شد. من احساس ویژهٔ عمیقی در باره این فیلم داشتم، اوّلین فیلمی که در فضای آزادی پس از جنگ ساخته شد. محل‌های اصلی فیلمبرداری در پایتخت قدیمی «کیوتو» بود ـ تپه‌های پرعلف، خیابان‌های فرعی‌ای که در کنارشان گل کاشته شده بود و نهرهایی که اشعهٔ آفتاب را منعکس می‌کردند ـ همهٔ این چیزها امروزه در پیش پا افتاده‌ترین فیلم‌ها بکار می‌رود ولی در آن زمان برای ما معنای بخصوصی داشت. برای من مانند این بود که قلبم می‌توانست برقص درآید، گویی بال درآورده بودم و می‌توانستم میان ابرها پرواز کنم.

در طول جنگ ما باید در فیلمبرداری این گونه صحنه‌ها خیلی دقّت می‌کردیم. در شرایط جنگی ما نتوانستیم تمامیّت جوانی را در فیلم‌هایمان تصویر کنیم. از دیدگاه ممیّزین عشق غیراخلاقی بود و حساسیّت‌های تازه و تند جوانی یک ضعف روانی به سبک «انگلیسی ـ آمریکایی» محسوب می‌شد. جوان بودن در آن زمان به معنی حبس کردن نفس در سینه در زندانی بود که «جبههٔ خانگی» نامیده می‌شد.

ولی برای اینکه نسل جوان پس از جنگ ژاپن نفس‌اش را دوباره بدست

آورد، باید دوره‌های سخت دیگری را تحمل می‌کرد. این سوژهٔ فیلم بعدی من بود.

یک یکشنبهٔ عالی

هنگامی که گروه ده نفره ستارگان رفت تا «توهو جدید» را تشکیل دهد، ما که در «توهو» مانده بودیم یک هنرپیشهٔ معروف یا یک ستاره هم برایمان باقی نمانده بود که در فیلم‌هایمان استفاده کنیم. این دو استودیو بطور تصادفی از طریق برداشت‌های مختلف، وجه تمایز خود را بروز دادند ـ سیستم کارگردان‌ها برای استودیوی قدیمی و سیستم ستاره‌ها برای استودیو جدید ـ و همه بدور این محورها جمع شدند. نتیجه در حقیقت این شد که یک جنگ داخلی راه افتاد و برادر بر علیه برادر برخاست.

«توهو جدید» برنامه‌اش را برای تولید فیلم‌هایی با ستارگانی که اسامی‌شان آدم را به تحسین وامیداشت اعلام کرد. در «توهو» همهٔ کارگردان‌ها، فیلمنامه نویسان و تهیه کنندگان تحت قرارداد با جمع شدن در یک میهمانخانهٔ چشمهٔ آب گرم در شبه جزیرهٔ «ایزو» در جنوب توکیو برای یک کنفرانس به این موضوع عکس‌العمل نشان دادند. حال و هوای این کنفرانس مانند جلسهٔ ژنرال‌هایی بود که شب قبل از یک نبرد بزرگ نقشه می‌کشند. جلسهٔ پرشکوهی بود و نتیجه‌اش برنامه‌ای بود برای تبلیغ ساخته شدن فیلم توسط کارگردان‌ها. «تینوسوکه کینوگاسا»، «کاجیرو یاماموتو»، «میکیو ناروسه» و «شیرو تویودا» هر کدام

قسمتی از فیلمی را به نام «چهار داستان عاشقانه» کارگردانی می‌کردند. «هینوسوکه گوشو» فیلمی به نام «حالا یکبار» و «ساتسوئو یاماموتو» با «فومیو کامه‌ئی» فیلمی به نام «جنگ و صلح» را کارگردانی می‌کردند، در حالیکه من قرار بود «یک یکشنبهٔ عالی» را بسازم و «سنکیچی تانیگوچی» قرار بود اوّلین فیلمش به نام «تا پایان کوهسار نقره‌ای» را کارگردانی کند. مسئولیت من فقط نوشتن فیلمنامهٔ فیلم خودم «یک یکشنبهٔ عالی» نبود بلکه باید قسمتی از «چهار داستان عاشقانه» و همچنین فیلمنامهٔ «کوهسار نقره‌ای» اثر «تانیگوچی» را می‌نوشتم.

من جلساتی را با «کینوسوکه اوکاسا» شروع کردم که در طّی آنها در بارهٔ ساختار کلّی «یک یکشنبهٔ عالی» صحبت کردیم و سپس جزئیات کار را به او سپردم. «سنکیچی تانیگوچی» و من، پس از اینکه همه به توکیو بازگشتند، در میهمانخانهٔ چشمهٔ آب گرم ماندیم تا بروی فیلمنامهٔ «کوهسار نقره‌ای» که می‌خواستیم همانجا تمام کنیم کار کنیم. تصمیم گرفتم که فیلمنامهٔ یک بخش از «چهار داستان عاشقانه» را در چند روز پس از پایان «کوهسار نقره‌ای» قبل از اینکه با «اوکاسا» بروی نسخهٔ نهایی «یک یکشنبهٔ عالی» کار کنم، سریعاً تمام کنم.

بالاخره، عملاً کارهایی راکه در این برنامه دیوانه‌وار می‌خواستم انجام دهم. تمام کردم و سه فیلمنامه سر وقت نوشته شدند. ولی اگر فشار رقابت با سیستم ستاره سازی «توهو جدید» و میل من برای عکس‌العمل نشان دادن به آن به عنوان انگیزه مطرح نبود، هرگز نمی‌توانستم اینکار را انجام دهم. در مرحلهٔ اوّل، تنها ایده‌ای که برای فیلمنامهٔ «کوهسار نقره‌ای» داشتیم این بود که باید فیلمی مردانه و حادثه‌ای باشد و چون «تانیگوچی» اهل کوهسار بود، باید محل فیلمبرداری را در کوه‌ها پیدا می‌کردیم.

«تانیگوچی» و من سه روز تمام نشستیم و از کنار میز به هم خیره شدیم ولی چیز جالبی پیدا نکردیم. بالاخره من تصمیم گرفتم که راه حل فقط یک حملهٔ مستقیم بود و چیزی شبیه یک تیتر روزنامه نوشتم: «سه دزد بانک به کوهسار منطقهٔ «ناگانو» فرار می‌کنند؛ مرکز تحقیقات به «آلپ» ژاپن منتقل می‌شود». سپس سه دزد را در برفهای «آلپ» ژاپن پنهان کردم، بازرس پلیسی به دنبالشان فرستادم و، با استفاده از تجربیات کوهنوردی «تانیگوچی» و اطلاعات

عمومی‌اش، هر روز کمی می‌نوشتیم. در پایان سه هفته فیلمنامهٔ کاملی برای «تا پایان کوهسار نقره‌ای» با داستانی که اصلاً هم بد نبود داشتیم.

درست پس از آن من کار فیلمنامهٔ «چهار داستان عاشقانه» را شروع کردم. قرار بود فقط یکی از چهار بخش باشد و قبلاً در ذهنم داستان را آماده کرده بودم، پس در چهار روز آن را سریعاً نوشتم. بالاخره آزاد بودم تا با «اوکاسا» بنشینم و «یک یکشنبهٔ عالی» را بنویسم.

بیست و پنج سال از زمانی که «اوکاسا» و «کوروساوا» در کنار یک میز شیوه‌های نوشتن‌شان را با هم مقایسه می‌کردند گذشته بود. ما هر دو اکنون سی و هفت ساله بودیم. ولی هنگامیکه با هم شروع بکار کردیم متوجّه شدم که با اینکه ظاهرمان تغییر کرده بود، درون‌مان از دوران بچگی یکسان مانده بود. هر روز رو در روی هم می‌نشستیم و دریافتیم که سالها مانند یک رؤیا ناپدید شدند و این مردان میانه سال دوباره مانند بچه‌های کوچک خودمانی شدند. مردان کمی هستند که به کمی «کینوسوکه» عوض شده باشند. نمی‌دانم خلوص باطنی‌اش است یا صرفاً یکدندگی او. با اینکه ضعیف است، ادای قوی‌ها را درمی‌آورد. با اینکه رمانتیک است، خود را واقع‌گرا وانمود می‌کند. همیشه کارهایی می‌کند تا آدم را ناراحت کند. بطور خلاصه، از زمان دبستان تاکنون برای من دردسر ایجاد کرده است.

ده سال قبل از «یک یکشنبهٔ عالی» من در محل فیلمبرداری «عشق توجورو» روی جراثقال دوربین نشسته بودم. در حالیکه به سیاهی لشگرهایی که از آنها فیلمبرداری می‌کردیم دستور می‌دادم، ناگهان از میان گروه کسی بطرف دوربین دست تکان داد. یکی از اصول اساسی فیلمسازی این است که بازیگران نباید به دوربین نگاه کنند، بنابراین من از روی صندلی جهیدم تا با طرف دعوا کنم. هنگامی که نزدیک شدم یک آدم عجیب با حلقهٔ موی ناجوری بالای سرش به من لبخند می‌زد. «سلام اکیرا!» متوجّه شدم که این «اوکاسا» است. من که شوکه شده بودم پرسیدم که چکار می‌کند، و او مغرورانه جواب داد که اخیراً پول زیادی از ایفای نقش در میان سیاهی لشگرها بدست آورده است. آنقدر سرم در این فیلم شلوغ بود که وقتی برای شوخی‌هایش نداشتم، بنابراین پنج ین به او دادم و به او

گفتم که به خانه برود. پول را گرفت ولی بعداً معلوم شد که به خانه نرفت. بعدها اعتراف کرد که لباس یک سامورایی بدون ارباب و یک کلاه حصیری بزرگ را پوشیده تا از نگاه من پنهان بماند و نه تنها پولی را که من به او دادم بلکه تمام حقوق سیاهی لشگری‌اش را به جیب زده. هنگامی که این را به من گفت، یادم آمد سامورایی عجیبی اصرار داشت در محل فیلمبرداری در جاهای ناجور بچرخد و برایم دردسر ایجاد کند. «کینوسوکه» هنوز هم نگران کننده است.

این «اوکاسا»، شاید بخاطر تأثیری که از یک زندگی قبلی در قرنی دیگر مانند «کارما»ی هندی در او مانده، یکروز ناگهان از جلوی چشمانم ناپدید می‌شود و روز دیگری دوباره به همان ناگهانی ظاهر می‌شود. و در طول مدّتی که از دیدگاه من پنهان است، عجیب‌ترین کارها از او سر می‌زند. شغلی به عنوان سرکارگر یک گروه کارگران گودال شن گرفت. به عنوان سیاهی لشگر در سینما کار گرفت. به رژهٔ فاحشه‌های محلهٔ «یوشیوارا» که در آنجا فحشاء قانونی است ملحق شد. و در میان این کارها، وقت این را پیدا کرد که نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های عالی بنویسد.

شاید «اوکاسا»ی گریزان از دربه دری‌های همیشگی‌اش خسته شد، چون زمانی که برای نوشتن فیلمنامهٔ «یک یکشنبهٔ عالی» نشست، کارش را با آسودگی کامل و فکر متمرکز انجام داد. شاید دلیل شیفگی‌اش این بود که سوژهٔ فیلم ـ عشاق فقیری که در یک ژاپن شکست خورده برای زندگی مبارزه می‌کنند ـ دستمایهٔ عالی‌ای بود برای این مرد که همیشه توسط ضعفا و جنبهٔ تاریک زندگی جلب می‌شد. به هر حال، سوژه آنقدر برای او خوب بود که عقایدمان در مورد فیلمنامه بندرت با هم اختلاف داشت.

ولی در مورد صحنهٔ اوج فیلم اختلاف عقیده کوچکی داشتیم. زوج فقیر در یک سالن کنسرت خالی هستند و در خیالشان «سمفونی ناتمام» اثر «شوبرت» را می‌شنوند. طبیعتاً نوار صدای فیلم نباید موسیقی‌ای در این صحنه داشته باشد. دختر قوانین فیلمسازی را می‌شکند و برمی‌گردد و به تماشاگران فیلم می‌گوید: «لطفاً، اگر همهٔ شما برای ما احساس تأسف می‌کنید، دست بزنید. اگر دست بزنید، مطمئنم که موسیقی را خواهیم شنید». تماشاگران دست می‌زنند و پسر

یک چوب رهبری ارکستر را برمی‌دارد. به محض اینکه آن را تکان می‌دهد «سمفونی ناتمام» شنیده می‌شود.

انگیزهٔ من این بود که با خطاب قرار دادن تماشاگران آنها را در فیلم شرکت دهم. هنگامی که تماشاگران به دیدن یک فیلم می‌روند، به هر حال کم و بیش در آن شراکت دارند چون از نظر عاطفی با فیلم درگیر می‌شوند و خودشان را فراموش می‌کنند. ولی این پدیده منحصر به قلوب آنهاست، و تنها هنگامی تبدیل به کنش می‌شود که آنها، به عنوان نمونه، بطور خودانگیخته دست بزنند. کاری که من می‌خواستم با این صحنه در «یک یکشنبهٔ عالی» بکنم این بود که تماشاگران را بصورت شرکت کنندگان بالفعل در پیرنگ (خط روایتی) درآورم، و ظاهراً آنها را در نتیجهٔ نهایی فیلم دخیل کنم.

در مقابل ایدهٔ من، «اوکاسا» ایدهٔ دیگری داشت. می‌خواست از سالن کنسرت، که در ابتدای صحنه خالی است، پس از اینکه دختر تقاضایش را مطرح می‌کند صدای دست زدن بیاید. سپس دوربین اینجا و آنجا در تاریکی زوج‌هایی راکه شبیه قهرمانان ما هستند در سالن نشان می‌دهد، و آنها به عنوان منشأ دست زدن معرفی می‌شوند. این مانند کلک‌هایی بود که «اوکاسا» سوار می‌کرد و بد هم نبود ولی من نقشهٔ خودم را رها نکردم. دلیل من چیزی به جدّیت ادعای «اوکاسا» مبنی بر اینکه ما دو نفر اساساً آدمهای متفاوتی هستیم نبود. دلیلش بسادگی این بود که من می‌خواستم از ایدهٔ خودم برای یک تجربهٔ کارگردانی استفاده کنم. در ژاپن این تجربه با شکست روبرو شد. تماشاگران ژاپنی کاملاً ثابت نشستند و چون نخواستند دست بزنند، همه چیز با شکست توأم بود. ولی در پاریس موفق شد. چون تماشاگران فرانسوی با دست زدن‌های هیجان زده عکس‌العمل نشان دادند، صدای ارکستر که در پایان کف زدن بلند می‌شد آن احساس قوی و غیرعادی راکه من می‌خواستم ایجاد نمود.

چیز دیگری هم در مورد این صحنهٔ «یک یکشنبهٔ عالی» وجود دارد که نمی‌توانم فراموش کنم. نقش قهرمان داستان که چوب رهبری ارکستر را برای «سمفونی ناتمام» تکان می‌دهد توسط «ایسائو نوماساکی» که بازیگری بود که اصلاً گوش موسیقی نداشت، ایفا می‌شد. انواع بی‌حسّی نسبت به موسیقی

وجود دارد ولی «نوماساکی» نسبت به نیرو یا ظرافت و آهستگی و به کیفیت‌های تیز یا سبک و سنگین صدا کاملاً بی‌حسّ بود. حتیٰ مجری آهنگ فیلم «تاداشی هاتوری» از «نوماساکی» ناامید شده بود. البته ما نمی‌توانستیم قضیه را به حال خود رها کنیم. من و «هاتوری» به «نوماساکی»، که کاملاً خشک می‌ایستاد و مانند سربازهای چوبی دستش را تکان می‌داد، هر روز درس می‌دادیم تا طرز رهبری آن سمفونی را به او یاد دهیم. من چنان کمبود چابکی دارم که دوستان می‌گویند هنگام شماره گرفتن تلفن مثل یک میمون می‌مانم، ولی در طول درس دادن به «نوماساکی»، «هاتوری» به من گفت که «آماده‌ای تا موومان اوّل سمفونی ناتمام «شوبرت» را رهبری کنی» بنابراین می‌توانید تصور کنید که چقدر در این باره زحمت کشیدم.

بازیگران اصلی «یک یکشنبهٔ عالی» «نوماساکی» و «چیکو ناکاکیتا» بودند که هر دو در آن زمان ناشناخته محسوب می‌شدند.

برای فیلمبرداری در داخل شهر، تنها کاری که می‌بایستی انجام دهیم، مخفی کردن دوربین بود؛ هیچکس بازیگران را نمی‌شناخت. برای این صحنه‌های اصلی که با دوربین مخفی گرفته می‌شد، دوربین را در جعبه‌ای گذاشتیم و خود جعبه را هم در پارچه‌ای پیچیدیم که فقط سوراخی برای لنز داشت. سپس این را می‌توانستیم با دست حمل کنیم.

یکروز نمایی در صحنهٔ اصلی در ایستگاه «شین جاکو» توکیو باید می‌گرفتیم. جعبهٔ محتوی دوربین را روی سکو پایین گذاشتیم و منتظر آمدن ترن شدیم. می‌خواستیم پیاده شدن «ناکاکیتا» از ترن را فیلمبرداری کنیم. ولی هنگامی که ایستاده بودم پیرمردی پیدایش شد و درست جلوی دوربین ایستاد. سعی کردم با تنه زدن او را دور کنم. ولی پس از اینکه به او تنه زدم، با عجله دست در جیبش کرد و کیفش را درآورد. فکر کرد من یک جیب برم.

یک بار با دوربین مخفی در پیاده‌روهای «شین جوکو» فیلمبرداری می‌کردیم. ولی در حالیکه دوربین را بسوی «نوماساکی» و «ناکاکیتا» گرفته بودیم که بسوی آن می‌آمدند، فاحشه‌ای در مقابلشان پیدا شد و شروع به خاراندن پشتش کرد. البته دوربین هم بنظر می‌آمد از چیز دیگری فیلمبرداری نمی‌کند. هیچ راهی نبود

که «نوماساکی» و «ناکاکیتا» توجّه را از او بسوی دیگر جلب کنند. «نوماساکی» یک لباس گشاد و یک‌کت نظامی پوشیده بود و «ناکاکیتا» هم یک بارانی بزرگ و نوعی شال گردن که همه جا دیده می‌شد پوشیده بود، بنابراین نمی‌شد گفت که حالت ویژه‌ای بین مردم داشتند. در حقیقت، چنان بخوبی با جمعیت و زوج‌های دیگر با همان لباس‌های فرسوده قاطی می‌شدند که من و فیلمبردار چند بار گمشان کردیم. داستان در مورد زوج جوانی بود که در آن زمان همه جا در ژاپن بچشم می‌خوردند، بنابراین از این نظر آنها برای نقش‌ها عالی بودند. به این دلیل است که امروز که به آنها فکر می‌کنم بیشتر بنظرم زوجی می‌آیند که تصادفاً بعد از جنگ در «شین جوکو» ملاقات کردم، با آنها حرف زدم و رفیقشان شدم تا قهرمانان یک فیلم.

چند روز پس از اینکه «یک یکشنبهٔ عالی» به نمایش عمومی درآمد، کارت پستالی با این پیغام دریافت کردم: «هنگامی که فیلم «یک یکشنبهٔ عالی» تمام شد، چراغ‌ها در سالن سینما روشن شد. همهٔ تماشاگران بلند شدند که بروند. ولی یک پیرمرد در صندلی‌اش نشسته بود و گریه می‌کرد..». به خواندن ادامه دادم و نزدیک بود از خوشحالی فریاد بزنم. معلوم شد پیرمردی که گریه می‌کرد آقای «تاچیکاوا» معلم دبستانی بود که از من و «اوکاسا» خوشش می‌آمد و به ما تعلیم می‌داد. ادامهٔ کارت پستال «سیجی تاچیکاوا» از این قرار بود:

«هنگامی که در تیتراژ (عنوانبندی) پایانی دیدم که نوشته شده «فیلمنامه: کینوسوکه اوکاسا» و «کارگردان: اکیراکوروساوا» پرده نمایش برایم تار شد و بقیه را نتوانستم به خوبی بخوانم».

فوراً به «اوکاسا» تلفن زدم و تصمیم گرفتیم آقای «تاچیکاوا» را به خوابگاه استودیوی «توهو» برای شام دعوت کنیم. در زمانی که جیرهٔ غذا ناچیز بود، در آنجا حدّاقل می‌توانستیم مطمئن باشیم غذایی مقوی مانند «سوکی یاکی» صرف کنیم.

بیست و پنج سال از زمانی که غذایی با آقای «تاچیکاوا» خورده بودیم می‌گذشت. از اینکه دیدیم او خیلی کوچک شده و دندان‌هایش آنقدر ضعیف شده بودند که نمی‌توانست به خوبی گوشت «سوکی یاکی» را بجود، غمگین

شدیم. ولی هنگامی که من بلند شدم تا غذای نرم‌تری برای او بیاورم، جلوی مرا گرفت. گفت که به اندازهٔ کافی با دیدن ما شاد است. ما پیروی کردیم و در حالیکه تحت تأثیر عواطف او قرار گرفته بودیم نشستیم. هنگامی که بصورت ما می‌نگریست صداهای خفیفی به عنوان تأیید از خودش در می‌آورد و سرش را تکان می‌داد. هنگامی که به او نگاه کردم، خطوط صورت معلم قدیمی‌ام محو شد و بزودی چشم‌های پر اشک من هم نمی‌توانستند او را به خوبی ببینند.

□□□□

محله‌ای با فاضل آب روباز

فیلمنامهٔ بعدی‌ام را هم با «اوکاسا» نوشتم. در میهمانخانه‌ای در محل چشمهٔ آب گرم کنار دریا در «آتامی» ماندیم. از اطاقمان می‌توانستیم خلیج کوچک را ببینیم و آنجا من کشتی بارکش عجیبی را دیدم که غرق شده بود. کشتی‌ای بود که از بتون ساخته شده بود، محصول صنایع نظامی ژاپن در زمانی بود که شکست نزدیک می‌شد و آهنی برای ساختن کشتی‌های جنگی باقی نمانده بود. در گرمای آخر تابستان، بچه‌ها از دماغهٔ بتونی کشتی که از آب بیرون زده بود به عنوان سکوی پرش استفاده می‌کردند و از روی آن به دریای درخشنده می‌جهیدند. بازی آنها را که تماشا می‌کردم، بنظرم آمد که این خلیج با این کشتی بتونی غرق شده تقلیدی مسخره از ژاپن شکست خورده بود. این تصویر غمگین کننده که ما در طول نوشتن فیلمنامه هر روز آن را می‌دیدیم بصورت فاضل آب در «فرشتهٔ مست» (۱۹۴۸) درآمد.

ایدهٔ «فرشتهٔ مست» عملاً در یک دکور فیلم از قبل ساخته شده شکل گرفت. درست پس از جنگ، «یاما ـ سان» فیلمی ساخت به نام «عصر جدید احمق‌ها»، که نمایشگر شرایطی بود که ما در این دورهٔ هرج و مرج در آن می‌زیستیم. استودیو یک دکور بزرگ یک خیابان پرمغازه را با یک بازار سیاه برای این فیلم

ساخته بود، و بعدتر نزد من آمدند و پرسیدند که آیا من هم می‌توانم فیلمی در این دکور بسازم. فیلم «یاما ـ سان» در بارهٔ بازار سیاهی بود که مانند نی‌های پس از باران در همه جای ژاپن پس از جنگ رشد کردند. در این پدیده ـ و در این فیلم ـ گانگسترهای «یاکوزا» که در محیط بازار سیاه ریشه دواندند همه ضمیمه شده بودند. من می‌خواستم این چهره‌ها را حتیٰ دقیق‌تر از «یاما ـ سان» بررسی کنم ـ می‌خواستم با یک چاقوی جرّاحی «یاکوزا» را بشکافم.

دقیقاً چه نوع آدمهای هستند؟ قوانین وفاداری که سازمانشان را استحکام می‌بخشد چیست؟ روحیهٔ فردی اعضاء باند چگونه است و این خشونتی که اینهمه به آن مغرورند چیست؟

برای اینکه این سؤالها را بررسی کنم، تصمیم گرفتم حوادث فیلم را در بازار سیاه قرار دهم و قهرمان را گانگستری تصویر کنم که مسئول آن منطقهٔ بخصوص است. برای اینکه شخصیت‌اش را برجسته کنم، تصمیم گرفتم پرسوناژ دیگری را علیه او بکار اندازم. در ابتدا فکر کردم این پرسوناژ دیگر که با گانگستر خصومت دارد یک دکتر جوان انسانگرا باشد که تازه دارد مطبی در این محله باز می‌کند. ولی هر چقدر من و «اوکاسا» کار کردیم، نتوانستیم به چهرهٔ این دکتر آرمانی زندگی ببخشیم ـ او چنان کامل بود که اصلاً زندگی‌ای نداشت. از طرف دیگر چهرهٔ گانگستر آنقدر زنده بود که نفس می‌کشید و هر حرکتش بشدت واقعی بود. این عینیت به این دلیل بود که او از روی یک مدل زندگی واقعی، که «اوکاسا» مرتباً ملاقات می‌کرد، ترسیم شده بود. در حقیقت «اوکاسا» آنقدر در شیوهٔ زندگی گانگسترها غرق شده بود و چنان جذب دنیای آنها شده و همدردی نسبت به آنها نشان می‌داد که بعداً من او با هم دعوا کردیم.

به عنوان پسزمینهٔ چهرهٔ پرسوناژها، تصمیم گرفتیم یک فاضل آب زشت را که مردم آشغال‌هایشان را در آن می‌انداختند تصویر کنیم. و این بصورت نمادی از مرضی که تمام محله را از بین می‌برد درآمد، و هر روز در تصورمان روشنتر و روشنتر شد. از اینکه قهرمان دوّم ما، دکتر جوان که مطبی باز کرده بود، یک عروسک بیجان باقی مانده بود و نمی‌خواست به ارادهٔ خودش حرکت کند بشدت ناامید بودیم. هر روز من و «اوکاسا» می‌نشستیم و درحالی که مقدار

زیادی کاغذ مچاله شده و پاره شدهٔ خط خطی دورمان ریخته بود، به هم خیره می‌شدیم. داشتم به این فکر می‌افتادم که هرگز راه فراری پیدا نخواهیم کرد. حتیٰ به فکر ملغی کردن تمام پروژه افتادم.

ولی لحظه‌ای در نوشتن هر فیلمنامه وجود دارد که میل دارم همه چیز را رها کنم. اما از تجربه‌های زیادی که در فیلمنامه نوشتن دارم یک چیز را یاد گرفته‌ام: اگر در مقابل این خلاء و ناامیدی مصرّ باشم و تاکتیک «بودی دارما»، مؤسس فرقهٔ «ذن» (Zen)، را اختیار کنم که آنقدر به دیواری که سر راهش بود خیره شد تا پاهایش بی‌مصرف شد، راهی باز خواهد شد.

در این مورد نیز تصمیم گرفتم تحمل کنم. هر روز در ذهنم به تصویر عروسک مانند دکتری که حاضر نبود یک پرسوناژ واقعی بشود خیره می‌شدم. پس، از پنج روز من و «اوکاسا» تقریباً در آن واحد الهامی گرفتیم. هر دو یک دکتر بخصوص را بیاد آوردیم. قبل از نوشتن تا آنجا که می‌توانستیم برای جمع کردن دستمایه برای فیلمنامه به محل‌های بازار سیاهی که می‌توانستیم پیدا کنیم رفتیم. در شهر بندری «یوکوهاما» در محلهٔ پستی یک دکتر الکلیک را دیدیم. این مرد با رفتار پر تکبرش ما را مجذوب کرد و او را با خود به سه یا چهار بار بردیم تا در حالیکه می‌نوشیدیم به داستان‌هایش گوش کنیم. ظاهراً بدون مجوز پزشکی کار می‌کرد و بیمارهایش فاحشه‌های این محلهٔ پست بودند. حرفهایش در مورد کارهایش در زمینهٔ امراض زنانه آنقدر مبتذل بود که تقریباً حالمان را بهم زد، ولی گاهی حرفی خیلی طنزآمیز و پرطعنه در بارهٔ طبیعت بشر می‌زد که واقعاً هوشمندانه بود. در میان حرفهایش قهقهه‌های بلندی هم می‌زد، و در آن دهان باز خشن حسّ عجیبی از انسانیت خام منعکس بود. احتمالاً سالها پیش جوان سرکشی بود که حالا روزهایش را در بدبینی به پایان می‌رساند، ولی «اوکاسا» و من به یاد او افتادیم و به هم نگاه کردیم و همزمان احساس کردیم: «خودش است!» زمانی که این دکتر الکلیک را به یاد آوردیم، رویهمرفته عجیب بنظر می‌آمد که زودتر به فکرش نیافتادیم.

دکتر جوان عروسک مانند که تجسم انسان‌گرایی بود تکه تکه شد. بالاخره «فرشتهٔ مست» به صحنه آمد. این پرسوناژ فوراً حیات پیدا کرد و شروع به

حرکت نمود. او مردی بالاتر از پنجاه و پنج سال و دکتر الکلیکی با کلینیک خودش بود. به ثروت و شهرت پشت کرده و در میان مردم عادی زندگی می‌کرد. به عنوان یک پزشک، با یکدندگی به دنبال نتایج ملموس بود و این شخصیت متکبّر برایش محبوبیتی دست و پا کرده بود. همیشه ریش سه روزهٔ نامرتبی داشت، موهایش همیشه ژولیده بود و همیشه با رکگویی به کسانی که با او گستاخانه صحبت می‌کردند جواب می‌داد، ولی پشت ظاهر لاابالی‌اش قلب صمیمی و نیکی داشت.

این پرسوناژ تازه خلق شدهٔ دکتر را گرفتیم و او را در کلینیکی در آنطرف فاضل آب بازار سیاه قرار دادیم. او که در کلینیکش زندگی می‌کرد و گانگستری که منطقهٔ آنطرف فاضل آب را کنترل می‌کرد توازن عالی‌ای را تشکیل می‌دادند. برای شروع درام، فقط کافی بود این دو مرد با هم تماس پیدا کنند.

من و «اوکاسا» برخورد مستقیمی میان دکتر و گانگستر در اوّلین صحنهٔ فیلم پیش آوردیم. گانگستر در جنگ بین گروه‌ها تیر خورده و نزد دکتر الکلیک می‌رود تا گلوله را درآورد. هنگامی که دکتر به سوراخ گلوله رسیدگی می‌کند متوجّه می‌شود که گانگستر بخاطر سل سوراخی هم در ریه‌اش دارد. میکروب سل است که باعث ارتباط تنگاتنگ بین دو مرد می‌شود. از آن لحظه به بعد، تنها چیزی که مورد احتیاج بود تا درام به حرکت بیافتد این بود که آن دو نفر در بارهٔ اینکه در این مورد چه کاری باید انجام شود اختلاف نظر داشته و با هم ضدیّت می‌کردند، و سل بعنوان محور کار می‌کرد. یکبار که فیلمنامه با این ساختار شروع شد، تقریباً در یک نشست آن را تمام کردیم.

امّا سرعت ما در نوشتن به این معنی نبود که همه چیز بین من و «اوکاسا» عالی بود. نمی‌دانم علتش چه بود. شاید این بود که «اوکاسا» هنگام ارتباط با مدل گانگستر ما برای تحقیق در باره او، زیاد از حدّ با او درگیر شد. شاید مغلوب همدردی طبیعی‌اش برای ضعفا، زخم خورده‌ها و آنها که در تاریکی زندگی سرگردانند شد. به هر حال، او به مخالفت من با سیستم گانگستری اعتراض نمود.

نارضیاتی «اوکاسا» بر این محور بنا شده بود که شکست‌ها و انحرافات

شخصیت گانگسترها تنها به خاطر فرد خودشان نبوده. شاید این درست باشد. ولی حتیٰ اگر جامعه‌ای که آنها در آن متولد شدند باید بخشی یا حتیٰ سهم بزرگی از مسئولیت بوجود آمدن «یاکوزا» (گانگسترها) را به عهده بگیرد، هنوز هم نمی‌توانم رفتارشان را تأیید کنم. در همان جامعهٔ بشری که چنین چیز شیطانی‌ای را بوجود آورده، آدمهای خوبی هم هستند که زندگی‌های شرافتمندانه و نیکی را می‌گذرانند. من نمی‌توانم از سر تقصیر آنهایی که از تهدید و نابودی زندگی این آدمهای نیک زندگی را می‌گذرانند بگذرم. و این انتقاد را هم که ضدیّت با افرادی مانند گانگسترها فقط از موضع خود خواهی کسی که موقعیت قوی‌ای دارد انجام می‌شود، قبول ندارم. با اینکه قبول دارم که حقیقتی در این نظریه که نقص‌های اجتماع باعث پدیداری گانگسترها می‌شود نهفته است، هنوز هم معتقدم آنهایی که از این نظریه برای دفاع از جنایت استفاده می‌کنند، این حقیقت را که افراد زیادی در این جامعهٔ پر نقص وجود دارند که بدون دست زدن به جنایت زندگی می‌کنند، در نظر نمی‌گیرند. بحثی غیر از این سفسطهٔ کامل است.

«اوکاسا» معتقد است که من و او اساساً شخصیت‌های متفاوتی داریم، ولی من فکر می‌کنم ما نهایتاً شبیه هم هستیم. فقط در ظاهر است که متفاوتیم. او می‌گوید من هرگز تأسف، ناامیدی یا شکست را تجربه نکرده‌ام، که قوی متولد شده‌ام. او خود را به عنوان آدمی توصیف می‌کند که ضعیف متولد شده، که همیشه در باران اشک‌ها با درد، ناله و تلخی قلب‌اش زندگی کرده. ولی این دیدگاه سطحی است. برای مبارزه با دردی که زندگی ایجاد می‌کند، من ماسک یک مرد قوی را به چهره می‌زنم در حالیکه «اوکاسا» برای رها کردن خود در درد زندگی، ماسک یک فرد ضعیف را به چهره می‌زند. او فقط یک ماسک زده است. ولی این در سطح اتفاق می‌افتد؛ از نظری سطحی ما متفاوتیم ولی در عمق ما نهایتاً همان شخص ضعیف هستیم.

من به این دلیل که می‌خواهم به «اوکاسا» حمله کنم این اختلافات شخصی را مطرح نکردم. و به دلیل دفاع از خودم هم نیست. فقط بنظرم فرصت خوبی آمد برای این که حرفمم را بفهمانم. من آدم ویژه‌ای نیستم. من بطور بخصوصی قوی نیستم و بطور بخصوصی هم با استعداد نمی‌باشم. فقط دوست ندارم ضعفم را

نشان دهم و از باختن نفرت دارم بنابراین فردی هستم که تلاش بسیاری می‌کند. تنها همین.

پس از پایان فیلمنامهٔ «فرشتهٔ مست» «اوکاسا» دوباره ناپدید شد. ولی جدایی ما در این مرحله بخاطر آن خلاء عظیم، آن فاصلهٔ غیرقابل عبوری که «اوکاسا» معتقد بود بین طبیعت اساسی ماست، نبود. مسأله به این جدیّت نبود. این بهانهٔ اوست. آنچه واقعاً اتفاق افتاد این بود که او ناآرام شد و دوباره عادت عجیب قدیمی سرگردان شدنش را شروع کرد.

گواه اینکه فرق‌های اساسی ما در واقع بی‌پایه هستند این است که در زمانی که من منابعی برای این چیزی که مانند شرح حال است جمع می‌کردم، «اوکاسا» آمد و یکروز عصر را با من در صحبت در این مورد گذراند در حالیکه آشکارا لذت می‌برد. چنان خوشش آمد که یکروز دیگر هم برای صحبت آمد، متوجّه وقت نشد و شب را اینجا گذارند. به عبارت دیگر، «اوکاسا» و من از روزهایی که با هم با چوب دعوا می‌کردیم دوستهای خوبی هستیم؛ ما دوستان اهل دعوا هستیم.

□□□□□

فرشتهٔ مست

برای من ممکن نیست در باره «فرشتهٔ مست» که در ۱۹۴۸ توزیع شد حرف بزنم بدون اینکه توجهی هم به «توشیرو میفونه»ی بازیگر بکنم. در ژوئن ۱۹۴۶، برای درک ماهیت فعالیت‌های پس از جنگ، «توهو» جلسه‌های استخدام بازیگر بصورت باز و همگانی برقرار کرد تا بازیگران قراردادی تازه‌ای بیابد. با آگهی‌ای در روزنامه تحت عنوان «به جستجوی چهره‌های تازه» عدهٔ زیادی داوطلب آمدند.

روز مصاحبه‌ها و تست‌های سینمایی من در حال فیلمبرداری «پشیمانی..». بودم بنابراین زمان تعطیل برای نهار از محل دکور بیرون رفتم و بازیگر زن «هیده کو تاکامینه» که ستارهٔ «اسب‌ها»ی «یاماموتو» در زمانی که من دستیار اصلی بودم بود به سراغ من آمد. «یکنفر هست که واقعاً عالی است. ولی یک کمی گردن کلفتی می‌کند، بنابراین به سختی قبول شد. نمی‌آیی نگاهی بکنی؟» نهار را رها کردم و به استودیویی که در آن تست می‌گرفتند رفتم. در را که باز کردم، با تعجب خشکم زد.

یک مرد جوان با عصبانیت وحشیانه در اطاق این طرف و آن طرف می‌رفت. به اندازهٔ تماشا کردن یک حیوان وحشی زخمی یا اسیر شده که سعی می‌کند

خود را رها کند ترسناک بود. خشکم زده بود. معلوم شد که این مرد جوان واقعاً عصبانی نبوده بلکه «خشم» را به عنوان احساسی که می‌خواهد در تست سینمایی‌اش نشان دهد انتخاب کرده بود. داشت نقش بازی می‌کرد. هنگامی که نمایش‌اش را تمام کرد با حالتی خسته به سوی صندلی‌اش رفت، روی آن افتاد و با نگاهی تهدیدآمیز به داوران خیره شد. من بخوبی می‌دانستم این نوع رفتار سرپوشی برای کمرویی بود ولی داوران این را به عنوان بی‌احترامی تلقی کردند.

این جوان را بطرز غریبی گیرا یافتم، و نگرانی در بارهٔ تصمیم داوران حواس مرا از کارم پرت کرد. به محل فیلمبرداری‌ام برگشتم و فیلمبرداری را زودتر از هنگام تعطیل کردم. بعد به اتاق داوران رفتم. با اینکه «یاما ـ سان» توصیهٔ جدّی در باره او کرده بود، رأی بر علیه او بود. ناگهان صدای خودم را شنیدم که فریاد می‌زد: «لطفاً یک دقیقه صبر کنید».

داوران از دو گروه تشکیل شده بودند: متخصصین صنعت فیلم (کارگردان‌ها، فیلمبردارها، تهیه کننده‌ها و بازیگران) و نمایندگان اتحادیهٔ کارگری. تعدادی مساوی در هر دو گروه بودند. در آن زمان به نیروی اتحادیهٔ کارگری بطور روزمره اضافه می‌شد و نمایندگان اتحادیه هر جا که خبری بود پیدایشان می‌شد. بخاطر آنها همهٔ تصمیم‌ها از روی رأی‌گیری بود ولی من معتقد بودم که اظهار نظر آنها در مورد انتخاب بازیگران دیگر زیاده روی بود. حتیٰ واژهٔ «زیاده روی» نمی‌تواند بیانگر خشم سرکوفته‌ای باشد که من در درونم احساس می‌کردم.

گفتم برای داوری در بارهٔ کیفیت کار یک بازیگر و پیش بینی در مورد قابلیت‌های آینده‌اش به استعدادها و تجربهٔ یک متخصص نیاز است. در انتخاب یک بازیگر درست نیست که رأی یک متخصص برابر باشد با رأی یک آدمی که کاملاً خارج از گود است. مانند محک زدن یک جواهر است ـ داوری یک سبزی فروش برابر داوری یک جواهر فروش نیست. در ارزیابی یک بازیگر، رأی یک متخصص باید دستکم سه یا پنج برابر رأی یک آماتور ارزش داشته باشد. تأکید کردم که رأی‌ها باید دوباره شمرده بشوند در حالیکه ارزش مناسب به عقاید متخصصین داده شود.

داوران بشدت به هیجان آمدند. کسی فریاد زد: «این ضد دموکراسی است،

انحصارطلبی کارگردانان است!» امّا همهٔ افراد تولید در هیئت داوران دستشان را برای موافقت با من بلند کردند و حتیٰ عده‌ای از نمایندگان اتحادیهٔ کارگری هم سرشان را به عنوان تأیید تکان دادند. بالاخره «یاما ـ سان»، که رئیس هیئت ژوری بود، گفت که به عنوان یک کارگردان مسئولیت عقیده‌اش را در باره کیفیت و قابلیت بازیگر جوان مربوطه به عهده می‌گیرد. با اعلام نظر «یاما ـ سان» مرد جوان توانست قبول شود. او البته «توشیرو میفونه» بود.

پس از ملحق شدن به کمپانی، «میفونه» در فیلم «تانیگوچی» به نام «تا پایان کوهسار نقره‌ای» در نقش خشن‌ترین و سرسخت‌ترین دزد میان سه دزد بانک که قهرمانان منفی فیلم بودند ظاهر شد. با انرژی عجیبی بازی کرد. درست پس از آن نقش رئیس گانگسترها را در فیلم «یاما ـ سان» به نام «عصر جدید احمق‌ها» به عهده گرفت، و در اینجا برعکس با ظرافت ظالمانه‌ای ظاهر شد. من بسیار شیفتهٔ قابلیت‌های بازیگری «میفونه» در این دو فیلم شدم، و تصمیم گرفتم که او نقش اصلی را در «فرشتهٔ مست» بازی کند. متوجّه‌ام که خیلی‌ها فکر می‌کنند من بودم که «میفونه» را کشف کردم و به او بازیگری را آموختم. ولی اینطور نبود. همانطور که از سیر حوادثی که بازگو نموده‌ام برمی‌آید، این «یاما ـ سان» بود که مادهٔ خامی به نام «توشیرو میفونه» راکشف نمود. از این مادهٔ خام «تانیگوچی» و «یاما ـ سان» بودند که «توشیرو میفونه» بازیگر را شکل دادند. تنها کاری که من کردم دیدن کار آنها، و در اختیار گرفتن استعداد بازیگری «میفونه» و نمایان کردن تمام قابلیتش در «فرشتهٔ مست» بود.

«میفونه» نوعی استعداد داشت که من هرگز قبلاً در دنیای سینمای ژاپن ندیده بودم. مهمتر از همه، سرعتی بود که با آن او خود را بیان می‌کرد که واقعاً خارق‌العاده بود. بازیگر معمولی ژاپنی به ۳ متر فیلم احتیاج دارد تا احساسی را القاء کند ولی میفونه فقط ۱ متر احتیاج داشت. سرعت حرکاتش چنان بود که در یک حرکت واحد احساسی را می‌رساند که دیگر بازیگران برایش به سه حرکت مجزا احتیاج داشتند. همه چیز را شجاعانه و بطور مستقیم بیان می‌کرد، و حسّ زمانبندی‌اش تیزترین حسّی بود که در یک بازیگر ژاپنی دیده بودم. ولی در عین چابکی و سرعت، حساسیّت‌های تیز متعجب کننده‌ای داشت.

می‌دانم که بنظر می‌آید از «میفونه» زیاد تعریف می‌کنم ولی هر چه می‌گویم حقیقت دارد. اگر از من بخواهند که ضعفی در بازیگری او بیابم، می‌توانم بگویم صدایش کمی خشن است، و هنگامی که از طریق یک میکروفُن ضبط می‌شود این تمایل را دارد که به سختی قابل فهم شود. به هر حال من آدمی هستم که به ندرت تحت تأثیر یک بازیگر قرار می‌گیرم ولی در مورد «میفونه» کاملاً شگفت زده شدم.

و با اینحال یک کارگردان سینما می‌تواند در مورد یک چیز با ارزش خوشحال شود در حالیکه آن چیز بعداً بصورت یک بار سنگین درمی‌آید. اگر می‌گذاشتم «میفونه» در نقش گانگستر زیاد از حدّ جذّاب بشود توازن با فرد مخالفش یعنی دکتر، که «تاکاشی شیمورا» نقشش را ایفا میکرد، از بین می‌رفت. اگر این اتفاق می‌افتاد، نتیجه‌اش تحریف ساختار کلّی فیلم می‌شد. امّا از بین بردن جذابیّت «میفونه» در لحظهٔ شکوفایی زندگی حرفه‌ای‌اش برای توازن در ساختار فیلم من بیهوده تلف کردن استعداد او بود. و در حقیقت جذابیّت «میفونه» چیزی بود که خصوصیّات شخصی ذاتی و قوی او ناآگاهانه آنرا به جلو می‌راندند؛ تنها راه جلوگیری از اینکه او زیاد از حدّ روی اکران جذّاب جلوه کند این بود که او را اصلاً نشان ندهید. در یک معضل حقیقی گرفتار شده بودم. جذابیّت «میفونه» در عین حال مایه درد و شادی من شده بود.

«فرشتهٔ مست» در این تضادها متولّد شد. معضل من در حقیقت ساختار درام را منحرف کرد و تم فیلم به نوعی مبهم شد. ولی نتیجهٔ نبرد من با کیفیت‌های عالی‌ای که «میفونه» داشت این بود که تمام این تلاش برای من آزادی‌ای از آنچه که شبیه یک زندان معنوی بود به ارمغان آورد. ناگهان دیدم که بیرون ایستاده‌ام.

بازی «شیمورا» به عنوان دکتر مست ۹۰ درصد خوب بود ولی چون فرد مخالفش «میفونه» ۱۲۰ درصد ارائه کرد، برای او کمی متأسف شدم.

من احساس بدی هم در بارهٔ بدگویی از «ریزابورو یاماموتو» که درگذشته است، دارم. او نقش رئیس گانگستری را بازی می‌کرد که از زندان آزاد می‌شود و برمی‌گردد تا منطقهٔ نفوذ و معشوقه‌اش را از دست «میفونه» درآورد. چشمهایی به ترسناکی چشمهای او ندیده بودم، و در اوّلین ملاقاتمان می‌ترسیدم به او نزدیک

شوم و صحبت کنم. با اینحال هنگامی که با او صحبت کردم از اینکه چه انسان خوبی است متعجب شدم.

در «فرشتهٔ مست» برای اولیّن بار با «فومیو هایاساکا»ی آهنگساز همکاری کردم. پس از این همکاری «هایاساکا» تا زمان مرگش موسیقی فیلم‌های مرا نوشت. او یکی از نزدیک‌ترین دوست‌های من هم شد.

هنگامی که روی این فیلم کار می‌کردم، پدرم درگذشت. تلگرامی دریافت کردم که سریعاً مشرف به موت است، ولی چنان به من فشار می‌آمد که فیلم را برای تاریخ توزیع از پیش تعیین شده تمام کنم که نتوانستم به کنار بالینش در منطقهٔ «آکیتا» بروم.

روزی که خبر مرگ پدرم رسید به تنهایی به «شین جوکو» رفتم. سعی کردم مشروب بنوشم ولی فقط غمگین‌تر شدم. سرخورده، به میان مردم خیابان‌های «شین جوکو» رفتم. هدفی نداشتم. راه که می‌رفتم ناگهان نوای «والس فاخته» را روی بلندگویی که جایی نصب شده بود شنیدم. حالت شاد آهنگ احساس بد مرا تشدید کرد و غم من به اندازهٔ غیرقابل تحملی افزایش یافت. قدم‌هایم را تندتر کردم تا از این موسیقی بد فرار کنم.

در «فرشتهٔ مست» در صحنه‌ای «میفونه» در نقش گانگستر با روحیهٔ بدی در خیابان مخصوص بازار سیاه راه می‌رود چون فهمیده که «ریزابورو یاماموتو» برگشته تا منطقه‌ای را که او اداره می‌کرده پس بگیرد. توهین‌های فروشندگان همراه با دانستن اینکه سل دارد، از دست دادن ناگهانی قدرت توسط «میفونه» را تأیید می‌کند، و هر چه بیشتر راه می‌رود احساسش سیاه‌تر و ناامیدانه‌تر می‌شود.

هنگامی که با «هایاساکا» برای صحبت در بارهٔ صداگذاری این صحنه ملاقات کردم، به او گفتم که خوب است آهنگ «والس فاخته» از بلندگویی کنار خیابان «میفونه» را آزار دهد. «هایاساکا» با تعجب به من نگاه کرد و سپس فوراً لبخندی زد. گفت: «آه، حالت نقطهٔ مقابل». من تأیید کردم: «درسته، تیرانداز ماهر». این اصطلاح «تیرانداز ماهر» جزو زبان خصوصی‌ای بود که میان من و «هایاساکا» جریان داشت و اشاره داشت به یک فیلم از شوروی که تحت این عنوان در ژاپن توزیع شده بود و در آن تقابل و تضاد میان صدا و تصویر به عالی‌ترین شکلی

بود که من تا بحال دیده‌ام. بنابراین «تیرانداز ماهر» واژهٔ خلاصه شده‌ای بود برای بیان آنچه که در تکنیک خلق چنین تأثیرهای ویژه سینمایی بکار می‌رفت. «هایاساکا» و من قبلاً در باره استفاده از این تکنیک‌ها در جایی از «فرشتهٔ مست» به عنوان یک کار تجربی صحبت کرده بودیم.

روز صداگذاری کار تجربی‌مان را انجام دادیم. از بلندگویی صدای «والس فاخته» قیافه تأسف‌آور «میفونه» را در حال راه رفتن در خود غرق کرد. با پشتیبانی این موسیقی سبک، افکار سیاه گانگستر با نیروی عجیبی روی اکران آشکار شد. «هایاساکا» به من نگاه کرد و با خوشحالی خندید. همینکه «میفونه» وارد بار کوچک همیشگی‌اش شد و در را پشت سرش بست، موسیقی هم تمام شد. «هایاساکا» با تعجب به من نگاه کرد. پرسید: «آیا تدوین را با مدّت آهنگ هماهنگ کردی؟» گفتم که نکرده بودم، و در حقیقت هم متعجب شده بودم.

تأثیر متضاد تقابل تصاویر این صحنه با «والس فاخته» را محاسبه کرده بودم ولی طول اصلی تصویر و صدا را اندازه نگرفته بودم. نمی‌توانستم بفهمم هماهنگی‌شان از چه روی بود. شاید هنگامی که پس از مرگ پدرم در حالیکه احساساتی مشابه آنچه گانگستر در فیلم داشت از سر می‌گذراندم و این موسیقی را شنیدم که بطور خیلی بلند پخش می‌شد، ناخودآگاه طول دقیقش را در ذهنم ثبت کردم.

پس از این واقعهٔ «والس فاخته» چیز مشابهی بارها برای من اتفاق افتاد. بنظرم می‌آید که هر چه در زندگی خصوصی‌ام اتفاق بیافتد، من همیشه بدون اینکه بدانم در بارهٔ کارم فکر می‌کنم. این نوعی «کارما» (زندگی دوباره) است. در حقیقت، کارگردان شدن من و پایداری کردنم در این حرفه تا این مرحله، حتماً پاداش یا مکافاتی است که برای کاری که در زندگی قبلی کرده‌ام به من تعلق می‌گیرد.

□□□□□

در کنارهٔ رود سای

در همان زمانی که در آوریل ۱۹۴۸، «فرشتهٔ مست» در سینماها توزیع شد سوّمین ستیزهٔ «توهو» شروع شد. پس از تمام کردن فیلم بالاخره توانستم به «آکیتا» بروم و مراسم یادبود بودایی را برای پدرم انجام دهم، ولی بخاطر اعتصاب فوراً برگشتم. برگشتم که در آن گرفتار شوم.

هنگامی که اکنون به آن می‌نگرم، این اعتصاب سوّم همهٔ جوانب یک نزاع بچگانه را داراست. مانند دو خواهر بود که بر سر یک عروسک دعوا می‌کنند و دست و پایش را می‌گیرند و آنقدر می‌کشند تا تکه تکه می‌شود. این دو خواهر در این مورد کمپانی و اتحادیه بودند و عروسک هم استودیو بود.

اعتصاب زمانی شروع شد که در یک حرکت کمپانی عده‌ای شغل‌شان را از دست دادند. هدف مدیریت پاکسازی اتحادیهٔ کارکنان از عوامل قوی چپی بود. در دسامبر سال قبل، اشخاصی که مسئول مسائل خصوصی در سطح بالای اجرایی بودند مناسب دیدند که یک «ضد ـ کمونیست» افراطی را مدیر کمپانی بکنند. آنها همچنین یک متخصص شکستن اعتصاب را مسئول مسائل کارگری قرار داده بودند، و تعارفی در این مورد که اعضای چپی اتحادیه در معرض از دست دادن شغل‌هایشان بودند، نداشتند. امّا این حقیقت داشت که تمایل چپی

قوی‌ترین تمایل در اتحادیهٔ کارکنان استودیو بود و در بسیاری از مسائل اتحادیه تا حدّ افراط پیش می‌رفت و حتیٰ تلاش می‌کرد که کنترل تولید بدست کارگران بیافتد.

ولی زمانی که مدیریت حملهٔ تنبیهی‌اش را آغاز نمود، اتحادیه و کارگردانان فیلم انتقادها را در محل‌هایی که فیلم‌ها ساخته می‌شد شنیده بودند و بخوبی می‌دانستند که اوضاع ناجور است. خودشان نظم و ترتیب بهتری را جایگزین کرده بودند و تولید فیلم دوباره داشت به خوبی پیش می‌رفت. در این لحظهٔ حساس بود که مدیریت با قدرت وارد شد. این ضربهٔ بزرگی برای ما بود. ما داشتیم بالاخره پایه‌های محکمی برای تولید، پس از خرابی‌ای که از دوّمین نزاع «توهو» ناشی شده بود، درست می‌کردیم. خیلی عصبانی شدیم. و معتقد هم نیستم که این کار به نفع مدیریت بود. یک واقعه آنقدر احمقانه بود که هنوز هم نمی‌توانم فراموشش کنم. ما کارگردان‌ها سعی داشتیم موقعیت را برای مدیر جدید کمپانی تشریح کنیم. او گوش می‌کرد و ظاهراً همدردی‌اش را برانگیخته بودیم. در همان لحظه حواسمان معطوف پنجرهٔ شیشه‌ای بزرگ اتاقی شد که در آن ملاقات صورت می‌گرفت. بیرون تظاهرات اتحادیه با یک پرچم بزرگ سرخ جریان داشت. مانند این بود که پارچهٔ سرخ یک گاوباز را مقابل یک گاو خشمگین تکان دهید. هیچ حرف دیگری به مدیرمان که از «سرخ»ها متنفر بود نداشتیم که بزنیم. سوّمین اعتصاب، که ۱۹۵ روز طول کشید، شروع شد.

تجربه‌های خصوصی من در این اعتصاب، از شروع بدیمن‌اش تا پایان، فقط تجربه‌های تلخ بود. بار دیگر در اتحادیهٔ کارگران شکاف افتاد. جدا شدگان از اتحادیه به آنهایی که از اعتصاب قبلی رفته بودند و اکنون در کمپانی رقیب «توهو جدید» مستقر شده بودند، ملحق شدند. از طریق آنها «توهو جدید» نیرویش باز هم بیشتر شد و نقشهٔ تسخیر مجدد استودیوی «توهو» را می‌کشید. حال و هوای استودیوی «توهو» مانند صحنهٔ یک نبرد باخته شده درآمد.

برای حفاظت استودیو از حمله‌های روزانهٔ «توهو جدید»، کارکنان در خود استودیو مستقر شدند و استودیو تبدیل به یک دژ شد. با عینیتی که گذشت زمان به دیدگاه‌ها می‌بخشد، همه این چیزها حالا بنظر نزاعی بچگانه یا یک شوخی

احمقانه می‌آید، ولی در آن زمان استراتژی‌ای بود که با کمال جدیّت طرح می‌شد. در ابتدا سیم‌های خارداری هر جا که از خارج به استودیو راهی بود بر پا داشتند. سپس نورپردازان نورافکن‌هایشان روی نقاطی که ممکن بود کسی شبانه از آنجا وارد شود میزان کردند تا مانع آنها شوند. ولی نبوغ آمیزترین کار بادبزن‌ها بود: آنها دو ماشین بزرگ تولید باد درست در کنار در ورودی عقبی و جلویی استودیو قرار دادند که مانند توپ به بیرون هدف گرفته شده بود. اگر دروازه‌ها مورد حمله قرار می‌گرفت آنها آماده بودند تا مقدار زیادی فلفل قرمز در مقابل ماشین‌های تولید باد بپاشند و دشمن حمله‌ور را کور کنند.

امّا این آمادگی‌ها فقط برای دفاع مقابل افراد «توهوجدید» نبود. اعتصاب کنندگان می‌دیدند که پشت صحنه خود مدیریت مشغول رهبری وقایع است، و ممکن بود خود «توهو» از وسائلی دیگر برای پایان دادن به اعتصاب استفاده کند. اعتصاب کنندگان متوجّه شدند که شاید پلیس برای بزور برگرداندن آنها به کار وارد صحنه شود و عملیات دفاعی برای جلوگیری از این هم انجام شده بود. با اینکه امروز خنده‌دار بنظر می‌آید، زندگی روزمرهٔ کارکنان بسته به نتیجهٔ اعتصاب بود. برای ما کارگردان‌ها هم، که آموزش اصلی‌مان را در آنجا دیده بودیم، صحنه‌های استودیو و وسائلش تقریباً بخشی از زندگی ما بود و وابستگی‌مان به این سادگی‌ها از بین نمی‌رفت. ما هم آماده بودیم تا این چیزها را با تمام نیرو حفظ کنیم.

افراد «توهو جدید» احتمالاً توسط همین انگیزه‌ها برای تسخیر مجدد استودیو نقشه می‌کشیدند. ولی تضادی که با آنها داشتیم احساس عمیق و نیرومندی بود. در یکسال و نیمی که آنها رفته بودند، خصومت ما با آنها بخاطر سختی‌هایی که برای بازسازی استودیو تحمل کرده بودیم، تشدید شده بود. زمانیکه باز هم افرادی از ما جدا شدند که به آنها ملحق شوند، فاصلهٔ بین ما غیرقابل عبورتر شد. اضافه بر این، هنگامی که روشن شد پشت اعمال «توهو جدید» رؤسای عملیاتی‌ای بودند که هدفشان کمک به دشمن درجهٔ یک ما، مدیریت کمپانی، بود، مقابلهٔ ما مشخصات یک شکاف غیرقابل تعمیر، و مغاکی که توسط زلزله ایجاد می‌شود را بخود گرفت.

برای من دردناکترین لحظات این اعتصاب زمانی بود که بین کارکنان استودیوی «توهو» و کارکنان استودیوی «توهو جدید» گیرافتادم. من بصورت هدفی در تیراندازی متقابل درآمدم و میان شعارهای «ما را راه بدهید» و «بیرونشان کنید» گیرافتادم. ولی میان کارکنان «توهو جدید» که می‌خواستند بزور وارد استودیو شوند، عده‌ای بودند که تلاش نمودند به من کمک کنند. افراد گروه‌های فیلمبرداری فیلم‌های سابق من جزو کسانی بودند که همکارانشان را هل می‌دادند و عقب می‌کشیدند. همهٔ این آدم‌های بالغ گریه می‌کردند.

با دیدن این منظره، حس کردم خشم غیرقابل کنترلی درونم موج می‌زند. مدیریت که اصلاً درسی از حماقت‌هایش در دوّمین اعتصاب نگرفته بود، اشتباه‌های دیگری را به کارنامه‌اش اضافه می‌کرد. آنها نیروی کار همدلی را که توسط استعدادهای با ارزش در مدّتی طولانی شکل گرفته بود، تکه پاره می‌کردند.

ما هنوز از این زخم‌های قدیمی از درد مینالیم. ولی برای مدیریت هیچ چیز دردآور یا حتیٰ ناراحت کننده‌ای در این تجربیات وجود نداشت. هرگز متوجّه نشدند که فیلم‌ها توسط نیروی کار یکدستی که بوسیلهٔ اتحاد استعدادهای انسانی فردی خلق شده، ساخته می‌شود. هرگز درک نکردند که شکل گرفتن این اتحاد چقدر دشوار بود. بنابراین قادر شدند با آرامش تمام هر چه را که تلاش کرده بودیم بسازیم، نابود کنند. ما مانند بچه‌هایی بودیم که در برزخ بودایی قبل از والدینشان می‌میرند: در کناره‌های رود «سای» سنگ‌هایی را جمع می‌کنند تا برج‌های کوچکی بسازند. ولی هر گاه که برج تمام می‌شود، یک شیطان بد ذات می‌آید و خرابش می‌کند. مانند «سیزی‌یف» بودیم که سعی دارد تخته سنگ را به بالای کوه ببرد.

در این زمان، مدیر کمپانی و مسئول روابط کارگری مردانی خارج از گود بودند که درک و احساسی برای سینما نداشتند. اضافه بر این، مدیر امور کارگری حاضر بود سخیف‌ترین تاکتیک‌ها را برای پیروز شدن در نبرد اعتصاب بکار گیرد. یکدفعه به روزنامه‌ها داستانی داد مبنی بر اینکه اتحادیه مرا مجبور کرده بود بعضی حرف‌ها را در دیالوگ (گفتگوی) فیلمی که داشتم می‌ساختم بگنجانم.

چون این حرف حقیقت نداشت، و اگر هم داشت من دیگر نمی‌توانستم به عنوان کارگردان سرم را بلند کنم، من توضیح خواستم. جواب او این بود که «خُب، اگر می‌گویید که اینطور نیست، حتماً درست می‌گویید»، و همانجا از من پوزش خواست. ولی با اینکه معذرت خواست، آن مقاله در صفحهٔ اوّل درج شده بود و همه آنرا خوانده بودند. یک تصحیح چاپی با حروف کوچک چاپ می‌شد و از دو یا سه خط هم تجاوز نمی‌کرد. همهٔ این چیزها از قبل حساب شده بود بنابراین معذرت خواهی خیلی سریع و بی تفاوت انجام گرفت.

«هیدو سکیگاوا»ی کارگردان که از زیرکی این نوع رفتار خشمگین شده بود، با مشت بروی میز دفتر مدیر روابط کارگری کوبید تا حرفش را زده باشد. شیشهٔ روی میز شکست. روز بعد در روزنامه‌ها خبری مبنی بر خشونتی که در طول مذکرات اعتصاب توسط یک کارگردان بر یک مدیر اجرایی استودیو اعمال شده بود چاپ شد. ما دوباره در بارهٔ این خبر جعلی توضیح خواستیم و دو باره مدیر روابط کارگری بدون لحظای مکث معذرت خواهی کرد.

با روبرو شدن با این مدیر روابط کارگری که نبوغ دغل بازی داشت و رئیس استودیویی که با دیدن هر چیز سرخی منطقش را از دست می‌داد، ما احساس کردیم که در مخمصهٔ عجیبی هستیم. همصدا اعلام کردیم که هرگز در آینده با این دو مرد کار نخواهیم کرد. عکس‌العمل آنها حرف تهدید کننده‌ای مبنی بر این بود که: «تنها چیزی که هنوز [برای شکستن اعتصاب] نیامده است یک ناو جنگی است». در حقیقت، ماشین‌های پلیس زره‌دار روبروی دروازه جلویی استودیو، تانک‌های آمریکائی در عقب و هواپیماهای گشت در بالای سرمان بودند. ماشین‌های بادبزن بزرگ ما و فلفل قرمز در دروازه جلویی و عقبی بر علیه این چیزها و خطر مهاجمینی که استودیو را احاطه کرده بود، کاملاً بی‌اثر بود. چاره‌ای نداشتیم جز اینکه استودیو را به مدیریت کمپانی تحویل دهیم.

چند ساعت پس از اینکه از محوطهٔ استودیو دورمان کردند، به ما اجازه دادند که دوباره وارد شویم. تنها علامت تغییر و تحول یک تابلوی اعلانات بود که دستور دادگاه روی آن نصب شده بود. هیچ چیز از جایش تکان نخورده یا عوض نشده بود، ولی ما حس کردیم چیزی دیگر آنجا نیست. آنچه ناپدید شده بود

احساس هواخواهی و سرسپردگی‌ای بود که ما زمانی نسبت به استودیو داشتیم.

در ۱۹ اکتبر ۱۹۴۸ سومین اعتصاب «توهو» پایان یافت. پاییز که به اواسطش رسید، منازعه‌ای که در بهار شروع شده بود توسط باد سردی که در استودیو می‌وزید از هم پاشیده شد. خلأی که ما حس کردیم غم یا تنهایی نبود؛ مانند شانه بالا انداختن و «من که اهمیّت نمی‌دهم» بود. من مصمم بودم آنچه که گفته بودم را انجام دهم و دیگر با این دو مرد کار نکنم. متوجّه شدم استودیویی که من خانهٔ خودم محسوبش می‌کردم عملاً متعلق به غریبه‌ها است. از دروازه بیرون رفتم تا هرگز برنگردم. به اندازهٔ کافی سنگ در کنارهٔ رود «سای» روی هم چیده بودم.

□□□□□

دوئل آرام

در همین سال ۱۹۴۸، قبل از شروع اعتصاب سازمان تازه‌ای تشکیل شد به نام «شرکت هنری فیلم». همکارانی که آن را تأسیس نمودند چهار کارگردان بودند: «کاجیرو یاماموتو»، «میکیو ناروسه»، «سنکیچی تانیگوچی» و من. «سوجیرو موتوکی» تهیه‌کننده هم به ما ملحق شد. اعتصاب درست پس از تأسیس سازمان شروع شد، بنابراین سازمان در بدو تولّدش بی‌فعالیت بود، و پس از اتمام اعتصاب متوجّه شدم که این گروه جدید پس از رفتنم از «توهو» پایگاه کاری من خواهد بود.

اوّلین کار من ساختن «دوئل آرام» برای کمپانی «دایی» بود. نه تنها اعتصاب ۱۹۵ روزه از لحاظ مالی به من و خانواده‌ام فشار آورده بود، خود من هم خیلی دلم می‌خواست به فیلمسازی برگردم. بخاطر روابطی که بر اساس فیلمنامه نویسی در زمان دستیار کارگردانی با کمپانی «دایی» بهم زده بودم، این اوّلین کمپانی‌ای بجز «توهو» بود که به من پیشنهاد کار کرد.

در فیلمنامه با «سنکیچی تانیگوچی» کار کردم، و برای نقش اوّل «توشیرو میفونه» را به کار گرفتم. از شروع کارش، «میفونه» تقریباً همیشه نقش گانگسترها را بازی می‌کرد و من می‌خواستم امکانی به او بدهم تا افق‌های هنری‌اش بازتر شود. چهره‌ای را که تا آن زمان به آن خو گرفته بود عوض کردم و نقشی به عنوان

یک روشنفکر با قدرت منطقی زیاد به او دادم. کمپانی «دایی» از این نقش تعجب کرد و عدهٔ زیادی در آنجا آشکارا نگران این مسأله بودند. ولی «میفونه» نقش‌اش را عالی بازی کرد، نقش دکتر جوانی که با زنی که دوستش دارد ازدواج نمی‌کند چون می‌ترسد او را دچار سفلیس تقریباً غیرقابل علاجی کند که هنگام معالجهٔ یک مریض در طول «جنگ اقیانوس آرام» به او سرایت کرده. حتیٰ هیکل و حرکاتش کاملاً عوض شد و او چنان در القاء اضطراب این قهرمان رقّت انگیز موفق شد که من هم متعجب شدم.

حقیقت غم‌انگیزی که در دنیای سینما وجود دارد این است که زمانی که یک بازیگر در یک نقش بخصوص موفق می‌شود تمایل اینست که نقش‌های مشابه به او بدهند. البته این ناشی می‌شود از اینکه این حرکت بیشتر مناسب حال و به نفع آنهایی است که از او استفاده می‌کنند، ولی برای خود بازیگر بدبختی‌ای از این بزرگتر یافت نمی‌شود. تکرار پشت سر هم یک نقش، مانند تولید تصویر ماشینی یک تمبر، غیرقابل تحمل است. بازیگری که به ار مرتباً نقش‌های تازه و سوژه‌های نو داده نمی‌شود مانند درختی که در باغ می‌کارید و بعد به آن آب نمی‌دهید، خشک و پژمرده می‌شود.

بیاد ماندنی‌ترین بخش فیلمبرداری «دوئل آرام» صحنهٔ اوج نهایی بود. درد و تلخی‌ای که قهرمان در قلبش نگه داشته است بر او پیروز می‌شوند و او راز رد کردن تقاضای نامزدش را به فاحشهٔ اصلاح شده‌ای که به عنوان پرستار او کار می‌کند می‌گوید. برای آن صحنه من می‌خواستم یک برداشت بدون قطع که برای سینمای آن دوره غیرعادی بود، یعنی برداشتی بیش از پنج دقیقه را فیلمبرداری کنم.

شب قبل از فیلمبرداری نه «میفونه» و نه «نوریکو سنگوکو» بازیگری که نقش پرستار را بازی می‌کرد خوابشان نبرد. با احساسی که مانند شب قبل از نبرد نهایی است من هم خوابم نبرد.

روز بعد، هنگامی که آماده می‌شدیم تا دوربین را کلید بزنیم، حال و هوای پرتنشی بر صحنه حکمفرما شد. برای کارگردانی کنش صحنه، من خود را بین دو نورافکن قرار دادم و پایم را روی پایه‌های آنها گذاشتم. بازی‌های «میفونه» و

«سنگوکو» حالت نبرد نهایی مرگ یا پیروزی را داشت. ثانیه‌ها که می‌گذشتند؛ بازیگری‌شان به درجهٔ تب‌دار و پرتنشی رسید، و گویی مانند یک آتش بازی از آنها جرقه می‌پرید. می‌توانستم عرق کردن دست‌های مشت شده‌ام را حس کنم. بالاخره، هنگامی که «میفونه» با بدبختی شروع به اعتراف کرد و به گریه افتاد، صدای لرزش نورافکن‌های کنارم را شنیدم.

فوراً متوجّه شدم این من بودم که می‌لرزیدم. موج احساساتی که از بدن من می‌گذشت نورافکن‌هایی را که برویشان ایستاده بودم می‌لرزاند، فکر کردم: «لعنتی، بهتر بود روی یک صندلی می‌نشستم»، ولی دیگر دیر شده بود. دستهایم را بدور بدنم پیچیدم و تا لرزشم را کنترل کنم، بسوی دوربین نگاه کردم و از تعجب دهانم باز ماند. فیلمبردار، که از درون چشمی دوربین نگاه می‌کرد و دوربین را کنترل می‌کرد، مانند یک بچه گریه می‌کرد. هر چند ثانیه یکبار ظاهراً بخاطر اشگش نمی‌توانست از چشمی دوربین نگاه کند، و سریعاً چشم‌هایش را پاک می‌کرد.

قلبم بشدت می‌زد. اشگهای فیلمبردار دلیل واضحی بود بر کیفیت هیجان انگیز بازیگری «میفونه» و «سنگوکو»، ولی اگر کار دوربین بدلیل اینکه بازیگران فیلمبردار را به گریه انداختند خراب می‌شد، همه چیز از دست می‌رفت. توجّه من بیشتر به فیلمبردار معطوف شد تا بازیگران. هرگز قبل و پس از این حسّ نکردم که برداشتی به این حدّ عذاب‌آور طولانی باشد. در پایان صحنه، هنگامی که بالاخره فیلمبردار با چهرهٔ گریان و کج و کولهٔ خود فریاد زد «خوبه، کات»، من احساس رهایی عجیبی نمودم. هنگامی که همه در صحنه هنوز در حالتی پرتنش بودند، من سرخوش بودم. بعد متوجّه شدم که من کارگردان یادم رفته بود بگویم «خوبه، کات» فکر می‌کنم آنموقع هنوز جوان بودم.

امروزه، هر چقدر هم که یک صحنه هیجان انگیز باشد، هر چقدر هم که بازی بازیگران تکان دهنده باشد، می‌توانم در کمال آرامش و خودداری تماشا کنم. ولی چیزی کمی غم‌انگیز در مورد این قابلیّت وجود دارد. به این دلیل توانستیم صحنهٔ اوج نهایی «دوئل آرام» در آن حال هیجان و درگیری عاطفی در کاری که می‌کنیم انجام دهیم که «میفونه»، «سنگوکو» و من همه جوان بودیم. اگر به ما گفته

می‌شد آن صحنه را امروز دوباره بسازیم، نمی‌توانستیم. به دلیل درک این مطلب است که «دوئل آرام» برای من امروز غم غربت و حس از دست رفتگی زیادی ایجاد می‌کند.

و چون اوّلین فیلم من نیز بود که خارج از «توهو» ساخته می‌شد، مانند یک کار اوّل ثانی بود. این هم به حسّ از دست رفتگی‌ای که در باره‌اش دارم اضافه می‌کند. پس از شکستم در اعتصاب «توهو» و رسیدن افتان و خیزانم به کمپانی «دایی»، گروه فیلمبرداری این فیلم از من به گرمی استقبال کرد.

استودیوی «دایی» در جادهٔ «کوشوکایدو» در «چوفوسیتی»، در کناره‌های شهر بزرگ قرار دارد. رودخانه «تاماگاوا» در کنارش جریان دارد و در ساحلش میهمان‌خانه‌ها و رستوران‌هایی با حال و هوای قدیمی و روستایی وجود دارد. خود استودیو هنوز حالت قدیمی مکانی راکه در آن فیلم‌های صامت قدیمی را می‌ساختند حفظ کرده بود و ساکنینش یکدنده ولی دست و دلباز بودند.

در آن زمان در همه جا، در هر فیلمبرداری‌ای برای هر استودیویی، هر چقدر هم که حالت یک استودیو با دیگری فرق داشت، آنهایی که در صحنه کار می‌کردند عاشقانِ واقعی سینما بودند. بنابراین برای من کار کردن با گروه فیلمبرداری «دایی» برای اوّلین بار اصلاً ناراحتی‌ای ایجاد نکرد و فیلمبرداری تا پایان به راحتی پیش رفت. امّا با نگاه به گروه فیلمبرداری «دایی» نگران گروه فیلمبرداری‌ام در «توهو» می‌شدم که کارشان را در اعتصاب از دست داده بودند.

□□□□□

داستان‌های کهنهٔ یک ماهی آزاد

مانند یک ماهی آزاد، من هم نمی‌توانم مکانی را که در آن متولّد شده‌ام فراموش کنم. در سی و نه سالگی «توهو» را ترک کردم و سه سال بعد را از «دایی» به «توهو جدید» و «شوچیکو» رفتم. در چهل و دو سالگی به «توهو» برگشتم و از آن زمان مرتباً به استودیویی که کارم را در آن شروع کردم رفت و آمد می‌کنم. هر جا که باشم، جایی که آموزشم را در آنجا دیدم در گوشهٔ قلبم باقی می‌ماندو در هر کاری که می‌کنم نمی‌توانم جریانی را که استودیوی «توهو» نام داشت فراموش کنم. آنچه که تا به امروز در باره‌شان فکر می‌کنم، دستیاران کارگردانی است که شغلشان را در اعتصاب از دست دادند. مردان با قابلیتی بودند ولی چون اعتصاب شبیه یک جنگ بود، اسمشان در لیست کارکنان اخراجی نوشته شد و در باد پراکنده شدند. دنیای سینمای ژاپن بدون شک چند کارگردان بزرگ را از دست داد.

سالها بعد هنگامی که به «توهو» بازگشتم و تدارک یک فیلم تازه را می‌دیدم، یکی از مدیران اجرایی به دیدنم آمد. او متأسف بود از اینکه «دستیاران کارگردان امروزی بلندی پروازی دستیاران روزهای گذشته را ندارند». من گفتم: «شما بودید که دستیاران گذشته را بیرون کردید». او نگاه غم‌انگیزی به من انداخت و گفت «کاش کارهایشان را اصلاح می‌کردند». صدای من بدون اراده بلند شد:

«حتماً شوخی می‌کنید. این شما هستید که باید کارهایتان را اصلاح کنید».

درست در آن زمان با اخراج آن دستیاران جوان بود که سقوط صنعت سینمای ژاپن شروع شد. اگر جوان‌ها را آموزش ندهید و برای تغذیهٔ منبع آدم‌هایی با طبع بلند از آنها استفاده نکنید، روند طبیعی پیر شدن افراد ناگزیر به از دست رفتن نیرو منجر میشود. این در مورد هر کاری صادق است. من نمی‌دانم آیا پیرترها در صنعت فیلم ماندند چون جوان‌ترها آموزش ندیدند یا جوان‌ترها آموزش ندیدند چون پیرها مانده بودند. به هر حال هیچکس مسئولیت آموزش جوانان را به عهده نگرفت.

نه تنها این آموزش رها شده، بلکه صنعت فیلم ژاپن هیچ تمایلی به عرضهٔ تکنولوژی جدید فیلمسازی نشان نمی‌دهد. امروزه همه در بارهٔ غروب سینما صحبت می‌کنند گویی یک پدیده جهانی است. پس چرا فیلم‌های آمریکایی وارد یک دورهٔ جدید شکوفایی می‌شوند؟

ستون اصلی سینمای آمریکا سازمانی است به نام «آکادمی هنر و علوم فیلم» که بر این فکر اساسی بنا شده که هنر سینما بطرز غیرقابل گسستنی‌ای با علوم پیوند خورده است.

برای مبارزه با نیروی جدید سرگرم کنندهٔ تلویزیون، سینما باید از اسلحه‌ای استفاده کند که پیروزی‌اش را تضمین می‌کند. فکر نمی‌کنم سینما، در مقابل تکنولوژی تلویزیون، امید داشته باشد جذبهٔ ویژه‌اش را حفظ کند مگر اینکه وسائل قدیمی‌اش را مدرنیزه کند. شاید تلویزیون و سینما شبیه هم به نظر آیند، ولی در حقیقت اساساً تفاوت دارند. آنهایی که تلویزیون را به مثابهٔ دشمن صنعت سینما تلقی می‌کنند صرفاً از درک سطحی‌ای از سینما رنج می‌برند. سینما آن خرگوشی است که چرت می‌زند در حالیکه لاک پشت تلویزیون آهسته به راهش ادامه می‌دهد.

بدتر از این، در ژاپن صنعت سینما شروع به تقلید از تلویزیون کرده است، و فیلم‌هایی تولید می‌کند که مانند فیلم‌های تلویزیونی هستند. مردم آنقدر از مرحله پرت نیستند که پول بلیط گرانی را بدهند و بروند در یک سینما یک فیلم تلویزیونی را تماشا کنند.

باز حاشیه رفتم ولی برای کارگردانی که مانند یک ماهی آزاد است سخت است. هنگامی که رودخانه‌ای که در آن متولد شد و پرورش یافت آلوده می‌شود، نمی‌تواند به بالای رودخانه برود و تخم بگذارد ـ بدشواری فیلم می‌سازد. و شروع به شکایت کردن می‌کند.

یکی از ماهی‌های آزاد که راه دیگری بنظرش نمی‌آمد سفر طولانی‌ای برای بالا رفتن از یک رودخانه در شوروی نمود تا کمی خاویار تولید کند. به این ترتیب بود که فیلم «درسواوزالا»ی من در سال ۱۹۷۵ ساخته شد. فکر می‌کنم که فیلم بدی هم نیست. ولی طبیعی‌ترین کار برای یک ماهی آزاد ژاپنی این است که در یک رودخانه ژاپنی تخم بگذارد.

□□□□□

سگ ولگرد

در واقع من حرف زدن در بارهٔ فیلم‌هایم را دوست ندارم. هر چه می‌خواهم بگویم در خود فیلم است؛ حرف زدن بیشتر مانند آن مَثَل است که می‌گوید: «روی تصویر مار دست و پا کشید». ولی گاهی پیش می‌آید فکری که معتقد بودم در فیلم بیان شده بطور عمومی درک نمی‌شود. در این مواقع نیازی می‌بینم که در بارهٔ کارم صحبت کنم. با اینحال، سعی می‌کنم حرف نزنم. اگر آنچه در فیلمم گفته‌ام راست باشد، بالاخره کسی خواهد فهمید.

این مسأله‌ای بود که برای «دوئل آرام» پیش آمد. ظاهراً بیشتر مردم آنچه را که من از صمیم قلب می‌خواستم آنها دریابند، نفهمیدند، ولی با این حال عدهٔ معدودی به خوبی متوجّه شدند. برای اینکه حرفم را بهتر بزنم تصمیم گرفتم «سگ ولگرد» (۱۹۴۹) را بسازم. شاید اشکال «دوئل آرام» این بود که خودم کاملاً فکرهایم را هضم نکرده بودم و آنها را به بهترین شیوه بیان نکردم. «موپاسان» به نویسندگان جوان توصیه کرد که دیدگاهشان را تا جایی که هیچکس را به آن دسترسی نبود امتداد دهند، و آنقدر آن را آنجا نگه دارند تا زمانی که مسائل نامرئی برای همه مرئی شود. از روی همین اصل، تصمیم گرفتم مسألهٔ «دوئل آرام» را یکبار دیگر در «سگ ولگرد» مطرح کنم، و آنقدر بر سر دیدگاهم اصرار

بورزم که همگان آنچه را من می‌دیدم، مشاهده کنند.

در ابتدا فیلمنامه را بصورت یک رمان نوشتم. من از آثار «ژرژ سیمنون» خوشم می‌آید بنابراین سبک او را در نوشتن رمان‌هایی در بارهٔ جنایت اجتماعی اختیار نمودم. این کار کمی کمتر از شش هفته برای من طول کشید بنابراین فکر کردم نوشتن آن بصورت فیلمنامه حدود ده روز بطول خواهد کشید. اما اصلاً اینطور نبود. از فیلمنامه‌ای که از هیچ بوجود می‌آید کار بسیار سخت‌تری بود و دو ماه وقت مرا گرفت.

ولی، هنگامی که در باره‌اش فکر می‌کنم، این کاملاً قابل درک است. یک رمان و یک فیلمنامه چیزهای کاملاً متفاوتی هستند. آزادی‌ای که ما در نوشتن یک رمان در زمینهٔ توصیف روانشناختی داریم را در فیلمنامه بدون استفاده از گفتار متن به سختی می‌توان پیاده کرد. اما، بخاطر کار غیرمنتظره پیاده کردن توصیف‌های یک رمان در یک فیلمنامه، درک جدیدی از ماهیت فیلمنامه‌ها و سینما بدست آوردم. در عین حال توانستم بسیاری شیوه‌های بیانی را که ویژهٔ رمان بودند در فیلمنامه بیاورم.

برای نمونه، متوجّه شدم که در رمان نویسی بعضی تکنیک‌های ساختاری بکار می‌روند تا حالت یک واقعه را تشدید کنند و تمرکز حواس را بروی آن قرار دهند. فهمیدم که در تدوین فیلم هم می‌توان نیروی مشابهی با استفاده از تکنیک‌های ساختاری مشابهی خلق نمود. داستان «سگ ولگرد» با یک کارآگاه جوان پلیس که از محل تمرین تیراندازی دفتر مرکزی برمی‌گردد شروع می‌شود. سوار یک اتوبوس شلوغ می‌شود و در فشردگی بدن‌ها و گرمای غیرعادی تابستان تپانچه‌اش دزدیده می‌شود. هنگامی که این صحنه را فیلمبرداری کردم و بنا به روال زمان عادی آن را تدوین نمودم، اثری که گذاشت بسیار بد بود. به عنوان مقدمهٔ درام بسیار کند بود، تمرکزی وجود نداشت و تماشاگر را جلب نمی‌کرد.

من که ناراحت شده بودم، رفتم ببینم رمان را چطور شروع کرده بودم. نوشته بودم: «گرمترین روز تابستان بود». فوراً فکر کردم: «خودشه». از نمای یک سگ که زبانش بیرون افتاده بود و نفس نفس می‌زد استفاده کردم. سپس روایت شروع

می‌شود: «آن روز بطرز غیرقابل تحملی گرم بود»، پس از نشان دادن علامتی روی در که نوشته بود: «مرکز فرماندهی پلیس، بخش اوّل» بداخل اتاق رفتم. رئیس کارآگاهان بخش اوّل از پشت میزش با خشم نگاه می‌کند: «چی؟ تپانچه‌ات را دزدیدند؟» در مقابل او کارآگاه جوان پشیمان که قهرمان داستان است ایستاده. این شیوهٔ تدوین صحنهٔ شروع، فیلم بسیار کوتاهی را در اختیارم گذاشت، ولی در کشیدن تماشاگر بطور ناگهانی به قلب درام بسیار مؤثر بود.

امّا نمای اوّل سگ نفس بریده با زبانی که بیرون افتاده است، دردسر زیادی برای من ایجاد نمود. صورت سگ زیر عنوان فیلم نمایان می‌شود تا حالت گرما را برساند. ولی یک شکایت ناخواسته ـ یا بهتر است بگویم یک اتهام ـ از سوی یک زن آمریکایی که فیلمبرداری را تماشا کرده بود دریافت کردم. او نمایندهٔ انجمن حمایت حیوانات بود و ادعا کرد که من به یک سگ سالم بیماری هاری تزریق کرده‌ام. البته این اتهام کاملاً بی‌اساس بود. این سگ ولگردی بود که ما از مرکز سگ‌های ولگرد گرفتیم و قرار بود کشته شود. مسئولین دکورها محبّت زیادی به او نمودند. سگ دو رگه‌ای بود ولی صورت بسیار مهربانی داشت بنابراین ما از گریم استفاده کردیم تا حالت وحشیانه‌ای به او بدهیم و کسی سوار بر دوچرخه او را دواند تا به نفس نفس بیافتد. هنگامیکه زبانش بیرون افتاد ما از او فیلمبرداری کردیم. امّا هر چه هم که به دقّت همهٔ اینها را توضیح دادیم، خانم نمایندهٔ انجمن حمایت حرف ما را قبول نداشت. چون ژاپنی‌ها وحشی بودند، تزریق مرض هاری به یک سگ درست از نوع کارهای ما بود، و آن زن فرصتی برای شنیدن حقیقت نداشت. حتی «یاما ـ سان»، برای تأیید اینکه من سگها را دوست دارم و هرگز چنین کاری نمی‌کنم وارد میدان شد، ولی خانم آمریکایی اصرار داشت که مرا به محاکمه بکشاند.

در این لحظه شکیبایی‌ام را از دست دادم. آماده بودم به او بگویم خشونت با حیوانات از جانب اوست. آدم‌ها هم جزء جانداران هستند و اگر چنین بلایی سر ما بیاید، انجمنی برای حمایت از انسان‌ها مورد احتیاج خواهد بود. همکاران من تمام تلاششان را کردند تا مرا آرام کنند. در پایان، مجبور شدم یک گواهی بنویسم، و هرگز این چنین از شکست ژاپن در جنگ متأسف نبوده‌ام.

بجز این بدبیاری، ساختن «سگ ولگرد» بسیار دلپذیر بود. این فیلم توسط «شرکت هنر فیلم» و «توهو جدید» تولید شد، بنابراین من قادر بودم بار دیگر با اعضاء گروه فیلمبرداری که از زمان اعتصاب «توهو» از من جدا شده بودند کار کنم. از زمان کار در «پی. سی. ال» صدابردار «فومیو یانوگوچی» و مسئول نورپردازی «چوشی چیرو ایشی» برای کار با من آمدند و برای فیلمبرداری هم دوباره با «آساکازو ناکایی» کار کردم که از هر کس دیگری بیشتر با من کار کرده است. برای موسیقی «هایاساکا» را دوباره به عنوان آهنگساز داشتم و دستیار کارگردان اصلی‌ام دوست صمیمی‌ای از زمان کمپانی «پی. سی. ال» به نام «اینوشیرو هوندا» بود. طرّاح صحنه «شوماتسویاما» بود ولی دستیارش «یوشیرو موراکی» بود که از آن به بعد طرّاحی همهٔ فیلم‌های مرا کرده است.

بعلاوه، از استودیوی «اوی زومی» استفاده کردیم. سروصدای اعتصاب هنوز کاملاً نخوابیده بود و ممکن بود استفاده از استودیوی «توهو جدید» برای من دشوار باشد بنابراین از این مکان قدیمی استفاده کردیم که در آن زمان تقریباً خالی بود. در آن محل نوعی ساختمان مانند یک آپارتمان بود بنابراین ما همه به آنجا نقل مکان کرده و به عنوان خوابگاه از آن استفاده کردیم. بدون استراحت یا تفریح کار کردیم.

وسط تابستان بود که «سگ ولگرد» را فیلمبرداری کردیم. هنگامی که کار نزدیک ساعت پنج تمام می‌شد، آفتاب هنوز می‌تابید. حتیٰ پس از شام بیرون هوا هنوز روشن بود. درست پس از جنگ، حتی اگر به مرکز شهر می‌رفتید (از «اوی زومی» باید به محلهٔ «ایکه بوکورو» می‌رفتید) تفریح زیادی نبود. ما وقت را تلف می‌کردیم تا تاریکی و موقع بازگشت به خوابگاه فرا برسد. بیشتر مواقع کسی می‌گفت «چرا کمی بیشتر کار نکنیم؟» و به این ترتیب شب‌های زیادی را در دکور فیلمبرداری گذراندیم.

«سگ ولگرد» از صحنه‌های کوتاه زیادی که در محل‌های مختلف واقع شده تشکیل شده است، بنابراین دکور فیلمبرداری‌ای که از آن استفاده می‌کردیم عوض می‌شد و دو باره دکوری با سرعت زیاد در آنجا ساخته می‌شد. در روزهایی که تند کار می‌کردیم، پنج یا شش صحنهٔ مختلف را در آنجا فیلمبرداری می‌کردیم. به

محض اینکه دکور آماده می‌شد، فیلمبرداری می‌کردیم و کارمان تمام می‌شد، بنابراین بخش طرح دکور چاره‌ای نداشت جز اینکه هنگامی که ما خواب بودیم صحنه‌های تازه‌ای را بسازد. طراح صحنه، «شو ماتسویاما»، مسئوال طراحی سه فیلم دیگر بجز فیلم من نیز بود، بنابراین فقط طرح آن چیزهایی راکه می‌خواست می‌کشید و به ندرت در صحنه ظاهر می‌شد. آنهایی که واقعاً زحمت می‌کشیدند تا آن را اجراکنند دستیارش «موراکی» و یک دستیار مؤنث بودند.

یکروز غروب رفتم تا ببینم ساختن دکور در یکی از محل‌های رو باز فیلمبرداری ما چگونه می‌گذرد. در مقابل آسمان شامگاهی دو سایه را روی تپهٔ جنگلی دیدم. «موراکی» و آن دختر دستیار خسته و ساکت نشسته بودند. می‌خواستم تشکراتم را از آنها برای تمام تلاش‌شان فریاد زنان بازگو کنم که ناگهان چیزی بسیار جدّی در حالتشان دیدم و عقب کشیدم. مسئولین دوربین و نورپردازی که با من به محل فیلمبرداری آمده بودند نگاه عجیبی کردند و شروع به صحبت نمودند. با حرکت دستی جلویشان راگرفتم، و به دو سایه روی تپه جنگلی نگاه کردم و آرام گفتم: «ظاهراً با هم ازدواج خواهند کرد، نه؟»

پیش‌بینی‌ام درست از آب درآمد و پس از پایان فیلم «موراکی» و آن دختر عروسی کردند. خانم «موراکی» که «شینوبو» نام دارد یک طرّاح صحنهٔ درجه اوّل شد. من هرگز یک واسط رسمی ازدواج نشده بودم، ولی ظاهراً این دو توسط کار سختی که من به آنها در «سگ ولگرد» دادم به هم نزدیک شدند بنابراین بدون اینکه خودم بدانم واسط ازدواج شده بودم.

از این داستان کوچک می‌توانید حال و هوای کلّی فیلمبرداری «سگ ولگرد» را حدس بزنید. جوّ هماهنگ و بیلاق مانندی که در آنجا حکمفرما بود بسیار غیرعادی بود.

«هوندا» بسیاری از صحنه‌های دست دوّم را فیلمبرداری کرد. هر روز به او می‌گفتم که چه میخواهم و او به میان خرابه‌های توکیوی پس از جنگ می‌رفت و فیلم می‌گرفت. تعداد کمی از افراد به درستی و قابل اتکایی «هوندا» هستند. او درستکارانه دقیقاً آنچه راکه من می‌خواستم فیلمبرداری می‌کرد، بنابراین تقریباً همهٔ آنچه او فیلمبرداری کرد در نسخهٔ نهایی فیلم مورد استفاده قرار گرفت. غالباً

به من می‌گویند که جوّ ژاپن پس از جنگ را بسیار خوب در «سگ ولگرد» تصویر کرده‌ام؛ اگر اینطور است، مقدار زیادی از این موفقیت را مدیون «هوندا» هستم.

بازیگران اصلی این فیلم دو باره «میفونه» و «تاکاشی شیمورا» بودند و بسیاری دیگر از بازیگران نیز دوست‌های قدیمی بودند بنابراین کار در یک حال و هوای خانوادگی انجام شد. تنها مشکل، رقاصی به نام «کیکو آواجی» بود که من از نمایش تأتری «شوچیکو» بیرون کشیده بودم. این دختر که نقش اوّل نمایش مربوطه را داشت آنقدر نازپرورده بود که برای ما دردسر ایجاد کرد. فقط شانزده سال داشت، هرگز بازی نکرده بود و فقط دلش می‌خواست برقصد. هر کاری که به او گفته می‌شد انجام دهد نق میزد و در جایی که قرار بود گریه کند از سر مخالفت زیرخنده می‌زد.

زمان که گذشت و گروه فیلمبرداری با او دوست شد، «آواجی» کار را جالب و جالبتر یافت. بدبختانه دیگر کارش در آن لحظه به اتمام رسیده بود. همه کنار دروازه استودیو جمع شدیم تا با او خداحافظی کنیم. در ماشین که نشست به گریه افتاد. سپس گفت «وقتی قرار بود گریه کنم نتوانستم، حالا مرا ببینید».

فیلمبرداری هیچ فیلمی براحتی «سگ ولگرد» برای من نبود. حتی آب و هوا با ما همکاری داشت. صحنه‌ای بود که به یک باران عصرانه احتیاج داشتیم. ماشین آتش نشانی‌ای آوردیم و آماده فیلمبرداری شدیم. شلنگ‌ها را راه انداختیم و برای شروع عمل صحنه و شروع دوربین فرمان دادم، و درست در آن لحظه یک باران شدید واقعی شروع شد. صحنهٔ عالی‌ای گرفتیم.

یک بار دیگر در یک صحنهٔ داخلی کار می‌کردیم ولی به یک باران بیرون پنجره‌ها احتیاج داشتیم. دوباره آسمان به اختیار ما درآمد و حتی قادر شدیم رعدی را که همزمان می‌خواستیم ضبط کنیم.

امّا هنگامی که قرار بود صحنه‌های زیادی را در دکور روباز فیلمبرداری کنیم گردباد سختی نزدیک شد. مجبور شدم بسیاری از برنامه‌هایم را تغییر دهم. با عجله، در حالیکه گوشمان برای گزارش توفان به رادیو بود، فیلمبرداری را تمام کردیم. لحظه به لحظه گردباد به ما نزدیکتر می‌شد و صحنه فیلمبرداری حالت صحنهٔ جنگ را به خود گرفت. فیلمبرداری را درست در عصری که گردباد قرار بود

با تمام نیرو بیاید تمام کردیم. و البته آنشب که به صحنهٔ روباز رفتیم تا آن را ببینیم، تمام صحنهٔ خیابان توسط بادهای شدید ویران شده بود. در حالیکه به خرابه‌های آنچه چند ساعت پیش فیلمبرداری کردیم نگاه کردم، احساس خوب و برتری به من دست داد.

به هر حال فیلمبرداری «سگ ولگرد» بسیار خوب پیش رفت و زودتر از برنامه کار را تمام کردیم. ضرباهنگ عالی فیلمبرداری و احساس خوب گروه فیلمبرداری در فیلم تمام شده احساس می‌شود.

یادم است که شنبه شب‌ها پس از کار سخت هفته سوار اتوبوس می‌شدیم تا برای یکروز تعطیل بخانه برویم. همه خوشحال بودند. در آن زمان من در «کاما» خیلی دور از شهر کنار رودخانهٔ «تاماگاوا» زندگی می‌کردم، بنابراین سرانجام در این اتوبوس من تنها می‌ماندم. من که آخرین مسافر تنهای اتوبوس بزرگ خالی بودم، همیشه احساس تنهایی‌ام از جدا شدن از گروه فیلمبرداری‌ام بزرگتر از شوقی بود که از پیوستن به خانواده‌ام داشتم.

اکنون لذّتی راکه از کار در «سگ ولگرد» بردیم بنظرم یک رؤیای دور می‌آید. فیلم‌هایی که تماشاگران از تماشای‌شان لذّت می‌برند آنهایی هستند که سازندگانشان هم لذّت آور بوده است. ولی لذّت در کار حاصل نمی‌شود مگر اینکه بدانید تمام نیرویتان را در کار گذاشته‌اید و تمام تلاشتان را کرده‌اید تا زنده‌اش کنید. فیلمی که در این حالت ساخته می‌شود، مکنونات قلبی گروه فیلمبرداری را عیان میکند.

رسوایی

پس از «جنگ اقیانوس آرام» حرفهای زیادی در بارهٔ آزادی کلام زده شد و درست پس از آن سوء استفاده و عدم کنترل خود توسط افراد شروع شد. نوع خاصی مجله شروع به چاپلوسی و جلب کنجکاوی خوانندگان کرد و رسوایی‌هایی با مقاله‌های بیشرمانه و مبتذلی به بار آورد. یکروز هنگامی که با ترن سرکار می‌رفتم آگهی یکی از این مجلات را دیدم و شوکه شدم. با تیتر درشت نوشته شده بود: «چه کسی بکارت فلانی را دزدید؟» مقاله جوری نوشته شده بود گویی با آن «فلانی» همدردی دارد ولی در واقع از او یک بازیچه ساخته بود. ورای گستاخی این سبک مقاله نویسی، چیز دیگری می‌توانستم ببینم: این حسابگری خونسردانه که «فلانی»، که زندگی حرفه‌ای‌اش به عنوان یک خواننده یا بازیگر به محبوبیت‌اش بستگی داشت، قادر نخواهد بود کار مهمّی در رد مطالب این مقاله بنماید.

«فلانی» را شخصاً نمی‌شناختم. فقط اسمش و حرفه‌اش را می‌دانستم، ولی هنگامی که دیدم این مقاله به چه شیوهٔ رسوایی طلبی تهیه شده، به این فکر افتادم که او چقدر احساس بی‌پناهی می‌کند. من خشمگین طوری واکنش نشان دادم گویی مقاله در باره من نوشته شده و نتوانستم ساکت بمانم. چنین افتراهایی

نباید جایز باشد. فکر کردم این آزادی کلام نیست بلکه خشونت کسانی است که سلاح تبلیغ را بر علیه یک فرد در دست دارند. فکر کردم این تمایل جدید قبل از اینکه رایج شود باید خفه شود. معتقد بودم کسی باید قدم پیش بگذارد و علیه این خشونت نبرد کند. وقتی برای گریه کردن و بخواب رفتن وجود نداشت.

این انگیزهٔ فیلم «رسوایی» (۱۹۵۰) بود. البته امروزه همهٔ آنچه از آن می‌ترسیدم به وقوع پیوسته و دیگر کسی به این مجله‌های رسوایی طلب اهمیّت نمی‌دهد. به عبارت دیگر، فیلم «رسوایی» همانقدر بر علیه افترا مؤثر بود که یک حشره در مقابل یک تبر. ولی من دلسرد نشده‌ام. هنوز منتظر روزی هستم که کسی قدم پیش بگذارد و نبردی نهایی را با این گانگستربازی لفظی شروع کند. در حقیقت فکر می‌کنم مایلم فیلم دیگری در بارهٔ این سوژه بسازم. فیلم «رسوایی» به اندازهٔ کافی قوی نبود، می‌خواهم فیلم قوی‌تری بسازم.

هر چه بیشتر در باره‌اش فکر می‌کنم، حرف و پیام «رسوایی» بنظرم ملایمتر می‌آید. بعلاوه، هنگامیکه فیلمنامه را می‌نوشتم، یک پرسوناژ کاملاً غیرقابل انتظار زندگی برجسته‌تری از پرسوناژهای اصلی پیدا کرد، و مرا به هر جا که می‌خواست هدایت می‌کرد. این آدم وکیل فاسدی به نام «هیروتا» («زمین پر زالو») بود. او به متهمین رجوع می‌کند تا منافع موکلش را که شاکی است و صمیمانه می‌خواهد در دادگاه با این گانگسترهای لفظی نبرد کند، بفروشد. از این لحظه به بعد، فیلم در جهتی رفت که من نخواسته بودم و کاملاً عوض شد.

پرسوناژهای یک فیلم زندگی خودشان را دارند. فیلمساز آزادی‌ای ندارد. اگر قدرتش را اعمال کند و مانند عروسک با پرسوناژ رفتار نماید فیلم حالت زنده و بکرش را از دست می‌دهد. از زمانی که این «هیروتا» نمایان شد، قلمی که با آن فیلمنامه را می‌نوشتم تقریباً جادو شد. می‌نوشت و گویی به اختیار خودش اعمال و حرفهای «هیروتا» را توصیف می‌کرد. فیلمنامه‌های زیادی نوشته‌ام ولی این اوّلین باری بود که چنین چیزی رخ می‌داد. در بارهٔ شرایط زندگی «هیروتا» فکر نکردم؛ قلم می‌چرخید و شرم و فقرش را نشان می‌داد. در اینحال، پرسوناژ «هیروتا» طبیعتاً فیلم را در اختیار خود گرفت و قهرمان را کنار زد. با اینکه می‌دیدم چه اتفاقی می‌افتد و می‌دانستم غلط است، هیچ کاری برای متوقف

کردنش نمی‌توانستم انجام دهم.

شش ماه پس از توزیع فیلم «رسوایی» سوار ترن خط «اینوکاشیرا» بودم و از سینمایی در «شیبویا» به خانه می‌رفتم. ناگهان باید جلوی خودم را می‌گرفتم تا فریاد نزنم. ترن که از اوّلین ایستگاه خارج از «شیبویا» می‌گذشت، ناگهان چیزی به یادم آمد: این «هیروتا» را من در زندگی واقعی دیده بودم. درست در تقاطع ریل‌ها در ایستگاه «کامی ـ ایزومی» در بار کوچکی به نام «کوماگاتا ـ یا» در کنار او در حال نوشیدن نشسته بودم. این برای به یاد آوردن چیز عجیبی بود، و نمی‌توانستم بفهمم چرا در هنگام کار روی فیلمنامهٔ «رسوایی» به یادم نیامده بود. ذهن آدمی کارهای عجیبی می‌کند. این «هیروتا»ی حقیقی حتماً جایی در زوایای مغزم پنهان شده بود. چرا این لحظه را برای بیرون آمدن انتخاب کرد.

زمانی که دستیار کارگردان بودم زیاد به «کوماگاتا ـ یا» می‌رفتم. یک زن زیبا مسئول بار آنجا بود به نام «او ـ شیگه چان» که حرفهای ما را خوب می‌فهمید و محبّت ما را به خود جلب کرد و گاهی مشروب نسیه به ما می‌داد. من با دیگر دستیاران کارگردان به آنجا می‌رفتیم.

بنا بدلیلی یکشب تنها به «کوماگاتا ـ یا» رفته بودم. ما معمولاً به اتاق کثیفی در طبقهٔ دوّم می‌رفتیم، ولی من برای تنها مشروب خوردن پشت بار طبقهٔ همکف نشستم. در این موقع بود که «هیروتا» پهلوی من نشسته بود. او مست بود و اصرار داشت با من صحبت کند. مسئول بار، پدر «او ـ شیگه چان» سعی کرد از مزاحمت او جلوگیری کند ولی من سری تکان دادم تا به او بفهمانم که برای من مسأله‌ای نبود. همینطور که به حرفهایش گوش می‌دادم، مشروبم را می‌نوشیدم.

پشت ظاهر این مرد ـ او نزدیک پنجاه سالش بود ـ و پشت شیوهٔ حرف زدنش نیز چیزی بسیار تلخ، چیزی که هنگام حرف زدنش باعث می‌شد قلب آدم بگیرد وجود داشت. او مانند یک مست عادی مزخرف نمی‌گفت. فکر می‌کردم چند بار قبل از اینکه داستانش را به من بگوید آن را تکرار کرده بود. چنان صحبت می‌کرد گویی حرفهایش را حفظ کرده، و بی‌تکلّف و بدون دشواری سخن می‌گفت. ولی در آن حالت بی‌تکلّف محتوای غمگین داستانش برجسته‌تر می‌شد.

موضوع صحبت‌هایش دخترش بود. او سل داشت و بستری بود و آن مرد مرتباً می‌گفت که او چه دختر عالی‌ای است. آن دختر «مثل یک فرشته»، «مانند یک ستارهٔ درخشان» بود، توصیفاتی که در حالت عادی بنظر زیاد از حدّ شیرین می‌آمد. ولی من بشدت تحت تأثیر قرار گرفته بودم، و با کمال میل گوش می‌دادم.

او ادامه داد که در مقایسه با دخترش، خودش کاملاً آدم بی‌ارزشی بود. با ذکر مثال مواردی را که از دخترش بدتر بود برشمرد، ولی در این موقع پدر «او ـ شیگه چان» دیگر تحملش سر آمد. یک ظرف شیشه‌ای سر پوشیده جلوی او گذاشت و گفت: «خُب، دیگه بسه. بهتره بری خونه؛ دخترت منتظرته». آن مرد ناگهان ساکت شد و نشست و به ظرف شیشه‌ای خیره شد. تکان نخورد. داخل ظرف چیزی بود مانند غذایی که به شخص با تب بالا داده می‌شود. ناگهان بلند شد، ظرف را گرفت، بدقّت آن را زیربغلش گذاشت و با عجله از در بیرون رفت.

پدر «او ـ شیگه چان» از من معذرت خواهی کرد در حالیکه من به دری که مرد از آن خارج شده بود نگاه می‌کردم. «او برای من مسأله‌ای شده. هر روز میاد اینجا و همان داستانها را تعریف می‌کنه در حالیکه تمام شب را می‌نوشه». به این فکر بودم که این مرد که با عجله بیرون رفت هر شب که به خانه می‌رفت به دخترش چه میگفت. در حالیکه در باره آنچه در قلبش می‌گذشت فکر می‌کردم، حس کردم دردی در قلب خودم سربرمی‌آورد.

آن شب نوشیدم و نوشیدم ولی نتوانستم راحتی‌ای حس کنم. مطمئن بودم هرگز این مرد و داستانش را فراموش نمی‌کنم. ولی کاملاً فراموش کردم. ولی هنگامی که فیلمنامه «رسوایی» را می‌نوشتم، خاطره‌اش بطور ناخودآگاه از زوایای مغزم بازآمد و باعث شد قلمم با نیروی خاصی بچرخد. پرسوناژ «هیروتا» توسط مردی که در بار «کوماگاتا ـ یا» ملاقات کردم نوشته شد. من آنرا خلق نکردم.

راشومون

در آن زمان تصویر دروازه در ذهنم بزرگ و بزرگتر می‌شد. به دنبال محل‌هایی برای فیلمبرداری در پایتخت قدیمی «کیوتو» برای فیلم تاریخی من «راشومون» که در قرن یازدهم می‌گذشت، می‌گشتیم. مدیریت کمپانی «دایی» دل خوشی از این پروژه نداشت. می‌گفتند محتوایش پیچیده است و عنوانش کششی ندارد. نمی‌خواستند بگذارند فیلمبرداری شروع شود. هر روز، در حالیکه منتظر بودم، در «کیوتو» و پایتخت قدیمی‌تر «نارا» که چند کیلومتر آنطرف‌تر بود راه می‌رفتم و بدقّت به آرشیتکتور کلاسیک نگاه می‌کردم. هر چه بیشتر می‌دیدم، دروازهٔ «راشومون» در نظرم بزرگتر می‌شد.

در ابتدا فکر می‌کردم دروازه‌ام باید اندازهٔ دروازهٔ ورودی معبد «توجی» در «کیوتو» باشد. سپس به بزرگی دروازهٔ «تن گایمون» در «نارا» شد و بالاخره به بزرگی دروازه‌های اصلی دو طبقه در معبدهای «نیناجی» و «تودای جی» در «نارا» درآمد. این ازدیاد ابعاد بخاطر فرصت من در دیدن دروازه‌های واقعی آن دوره نبود؛ دلیل اصلی آنچه بود که من در بارهٔ خود دروازهٔ «راشومون» که مدتهاست نابود شده از اسناد و اماکن باقیمانده آموختم.

«راشومون» در اصل نام دروازهٔ «راجومون» است؛ این اسم در نمایشنامهٔ

«نو»یی که «نوبومیتسو کانزه» نوشته بود عوض شد. «راجو» به معنی قسمت‌های بیرونی یک قلعه است و «راجومون» به معنی دروازهٔ اصلی قسمت‌های بیرونی قلعه است. دروازهٔ فیلم «راشومون» دروازهٔ اصلی قسمت‌های بیرونی پایتخت قدیمی بود ـ «کیوتو» در آن زمان «هیان ـ کیو» نام داشت. اگر کسی از دروازهٔ «راجومون» وارد پایتخت می‌شد و رو به شمال در راه اصلی شهر ادامه می‌داد، به دروازهٔ «شوجاکامون» در پایان آن راه می‌رسید و معبدهای «توجی» و «سای‌بی» به ترتیب در شرق و غرب واقع شده بودند. با در نظر گرفتن این نقشهٔ شهر، عجیب می‌بود اگر دروازهٔ اصلی بیرونی بزرگترین دروازه نباشد. شواهد ملموسی در دست است که در حقیقت هم همینطور بود: سفال‌های آبی رنگی که از دروازهٔ «راجومون» اصلی بجا مانده نشان می‌دهد که بسیار بزرگ بود. ولی هر چه تحقیق کردیم نتوانستیم ابعاد واقعی این ساختمان ناپدید شده را کشف کنیم.

در نتیجه، مجبور شدیم دروازهٔ شهری فیلم «راشومون» را خودمان بر اساس آنچه از دیدن دروازه‌های موجود یاد گرفتیم بنا کنیم، با علم به اینکه شاید دروازهٔ حقیقی فرق داشت. آنچه به عنوان دکور ساختیم ابعادی غول آسا داشت. چنان بزرگ بود که یک سقف کامل را می‌توانستید روی پایه‌هایش بسازید. ما که از خرابی فرضی به عنوان بهانه استفاده کردیم، فقط نصف سقف را ساختیم و توانستیم با همین اندازه‌ها کارمان را انجام دهیم. برای اینکه از نظر تاریخی درست باشد، قصر سلطنتی و دروازهٔ «شوجاکامون» باید از دید شمالی دروازهٔ ما نمایان می‌بود. ولی در استودیوی «دایی» چنین مسافت‌هایی غیرممکن بود و حتیٰ اگر فضای کافی پیدا می‌کردیم، بودجهٔ ما کفایت نمی‌داد. راضی شدیم که یک کوه مقوایی از دیدگاه درون دروازه به چشم بخورد. با اینحال، آنچه ساختیم برای یک دکور روباز بطرزی غیرعادی بزرگ بود.

هنگامیکه این پروژه را به کمپانی «دایی» بردم، به آنها گفتم تنها دکوری که احتیاج دارم دروازه و دیوار حیاط دادگاه است، جایی که تمام بازماندگان، شرکت کنندگان و شاهدهای واقعهٔ تجاوز و قتل که داستان فیلم را تشکیل می‌دهد مورد بازجویی قرار می‌گیرند. قول دادم همهٔ چیزهای دیگر در محل اصلی فیلمبرداری خواهد شد. بر اساس این ارزیابی ارزان ساخت دکور، کمپانی «دایی» با

خوشحالی پروژه را قبول کرد.

بعدتر «ماتسوتارو کاواگوچی»، یکی از مدیران اجرایی کمپانی «دایی»، شکایت کرد که به آنها دروغ گفته شده. البته فقط دکور دروازه باید ساخته می‌شد، ولی با پولی که خرج آن دکور عظیم می‌شد می‌توانستند صدها دکور عادی بسازند. امّا حقیقت این است که در ابتدا نمی‌خواستم دکوری به این بزرگی بسازم. در زمانی که مرا منتظر نگه داشته بودند تحقیقات من عمیق‌تر شد و تصویر من از دروازه ابعاد غیرعادی پیدا کرد.

هنگامیکه «رسوایی» را برای استودیو «شوچیکو» تمام کردم، استودیوی «دایی» از من پرسید که آیا یک فیلم دیگر برای آنها خواهم ساخت؟ دنبال سوژه که می‌گشتم، ناگهان فیلمنامه‌ای را بیاد آوردم که بر اساس داستان کوتاه «در یک بیشه» توسط «ریونوسوکه آکوتاگاوا» نوشته شده بود. این فیلمنامه توسط «شینوبو هاشیموتو» نوشته شده بود که زیردست «مانساکو ایتامی» کارگردان تعلیم می‌دید. خیلی خوب نوشته شده بود ولی طولش برای یک فیلم سینمایی کافی نبود. این «هاشیموتو» به خانهٔ من آمده بود و ساعتها با او صحبت کرده بودم. بنظرم آمد که مایه دارد و از او خوشم آمد. بعدها فیلمنامه‌های «زندگی» (۱۹۵۲) و «هفت سامورایی» (۱۹۵۴) را با من نوشت. فیلمنامه‌ای از او که به یاد می‌آورم اقتباس او از «آکوتاگاوا» به نام «مذکر ـ مؤنث» بود.

احتمالاً ذهن ناخودآگاهم به من گفت که کنار گذاشتن آن فیلمنامه کار درستی نبوده است؛ احتمالاً بدون اینکه متوجّه باشم همه‌اش به این فکر بودم که چکار با آن بکنم. در آن لحظه خاطره‌اش از زوایای ذهنم بیرون جهید و گفت که برای ساختن آن یک امتحانی بکنم. در عین حال به یاد آوردم «در یک بیشه» از سه داستان تشکیل شده و دریافتم که اگر یک داستان دیگر به آن اضافه کنم، طولش درست اندازهٔ یک فیلم سینمایی می‌شود. سپس به یاد داستان «راشومون» اثر «آکوتاگاوا» افتادم که مانند «در یک بیشه» در دورهٔ «هایان» (۱۱۸۴ـ۷۹۴) می‌گذشت. فیلم «راشومون» در ذهنم شکل گرفت.

معتقد بودم از زمان ظهور فیلم ناطق در دههٔ سی آنچه که در فیلم‌های صامت عالی بود را جابجا کرده و فراموش نموده بودیم. این فقدان هنری مرا رنج می‌داد.

حسّ کردم احتیاج دارم به منشأ سینما بازگردم تا آن زیبایی ویژه را دوباره پیدا کنم؛ باید به گذشته بازمی‌گشتم.

بخصوص معتقد بودم از ذات فیلم‌های پیشرو (آونگارد) فرانسوی دههٔ بیست چیزی می‌توانیم بیاموزیم. ولی در این زمان در ژاپن فیلمخانه‌ای وجود نداشت. باید دنبال فیلم‌های قدیمی می‌گشتم و تلاش می‌کردم ساختار آن فیلم‌هایی راکه در کودکی دیده بودم بیاد آورم و در مورد زیبایی شناسی‌ای که آنها را برجسته کرده بود فکر کنم.

با «راشومون» تجربه می‌کردم، و ایده‌ها و امیالی راکه از جستجو در فیلم‌های صامت پدیدار شده بود، پیاده می‌کردم. برای جوّ نمادین پسزمینه تصمیم گرفتم از داستان «در یک بیشه»ی «آکوتاگاوا» استفاده کنم، داستانی که گویی با یک چاقوی جرّاحی اعماق قلب انسان را میکاود، و پیچیدگی‌های تیره و تار و چرخش‌های عجیبش را عریان می‌کند. این انگیزه‌های عجیب بشری توسط بازی پیچیدهٔ نور و سایه بیان می‌شد. در فیلم، افرادی که در جنگل قلب‌هایشان گم می‌شوند در یک جنگل وحشی بزرگتری سرگردان می‌شوند، بنابراین زمینهٔ حوادث را یک جنگل بزرگ قرار دادم. جنگل بکر کوه‌های اطراف «نارا» و جنگل معبد «کومی یوجی» بیرون «کیوتو» را انتخاب کردم.

فقط هشت پرسوناژ وجود داشت ولی داستان پیچیده و عمیق بود. فیلمنامه به صراحت و کوتاهی هر چه تمامتر نوشته شده بود، بنابراین فکر کردم می‌توانم تصویر سینمایی غنی و سرشاری در فیلم کردنش خلق کنم. خوشبختانه به عنوان فیلمبردار «کازوئو میاگاوا» را داشتم که مدتها بود می‌خواستم با او کار کنم؛ آهنگساز «هایاساکا» بود و طرّاحی صحنه را «ماتسویاما» انجام داد. بازیگران عبارت بودند از «توشیرو میفونه»، «ماسایوکی موری»، «ماچیکو کیو»، «تاکاشی شیمورا»، «مینورو چیاکی»، «کی چی جیرو اوئدا»، «دایسوکه کاتو» و «فومیکو هونما»؛ همه بازیگرانی بودند که روحیه‌شان را می‌شناختم، و بهتر از این نمی‌شد. بعلاوه، داستان قرار بود در تابستان اتفاق بیافتد و ما گرمای درخشان وسط تابستان «کیوتو» و «نارا» را حاضر داشتیم. همهٔ شرایط بر وفق مراد بود و من چیز دیگری نمی‌خواستم. تنها کار باقیمانده شروع کردن فیلم بود.

امّا یکروز قبل از شروع فیلمبرداری سه نفر دستیار کارگردانی که استودیو «دایی» به من داده بود برای دیدنم به میهمانخانهٔ من آمدند. فکر کردم چه شده. معلوم شد که فیلمنامه را پیچیده یافته‌اند و می‌خواستند که من به آنها توضیح دهم. به آنها گفتم: «لطفاً آن را دوباره به دقّت بخوانید. اگر بدقّت بخوانید، باید بتوانید آنرا بفهمید چون با این انگیزه نوشته شده است که قابل درک باشد». ولی آنها نمی‌رفتند. «ما معتقدیم به دقّت آنرا خوانده‌ایم، و هنوز هیچ چیز از آن نمی‌فهمیم. به همین دلیل شما باید آنرا به ما توضیح دهید». بر اثر اصرارشان این توضیح ساده را دادم:

«بشر قادر نیست در مورد خودش با خودش روراست باشد. نمی‌تواند بدون صحنه‌سازی در بارهٔ خودش صحبت کند. این فیلمنامه چنین بشری را تصویر می‌کند ـ افرادی که نمی‌توانند بدون دروغ‌هایی که آنها را قادر می‌سازد فکر کنند بهتر از آنچه هستند می‌باشند زندگی کنند. این احتیاج گناه آلود به دروغ‌های چاپلوسانه حتیٰ تا آنسوی قبر هم ادامه دارد ـ حتیٰ پرسوناژی که مرده است، در حالی که از طریق مدیوم (واسطه) با زنده‌ها صحبت می‌کند، نمی‌تواند از دروغ‌هایش دست بردارد. خودپرستی گناهی است که بشر از بدو تولد با خود دارد؛ شستن این گناه از همه سخت‌تر است. این فیلم مانند یک طومار تصویری عجیب است که توسط «من» انسانی باز می‌شود و در معرض دید قرار می‌گیرد. می‌گویید که اصلاً نمی‌توانید این فیلمنامه را بفهمید، ولی این به این دلیل است که درک خود قلب انسان غیرممکن است. اگر عدم امکان درک روحیه انسان را در نظر داشته باشید و فیلمنامه را دوباره بخوانید، فکر می‌کنم نکته‌اش را دریابید».

پس از حرفهایم، دو نفرشان سر تکان دادند و گفتند که فیلمنامه را دوباره خواهند خواند. بلند شدند که بروند ولی نفر سوّم، که ارشدشان بود، متقاعد نشده بود. او با حالت خشمگینی رفت. (بعدها معلوم شد که این دستیار کارگردان اصلی و من آبمان توی یک جوب نمی‌رفت. هنوز متأسفم که در پایان استعفایش را خواستم. ولی بجز این، کار بخوبی پیش رفت.)

هنگام تمرین قبل از فیلمبرداری، از اینکه «ماچیکو کیو» اینچنین خودش را وقف کار کرده شگفت زده شدم. آن زن با فیلمنامه صبح به جایی که من خوابیده

بودم آمد و تقاضا کرد: «خواهش می‌کنم بگویید چکار کنم» و من با تعجب آنجا نشستم. بقیهٔ بازیگران هم همه در اوج بودند. روحیه و شور و ذوق‌شان در کارشان نمایان بود و در عادت‌های خوردن و نوشیدن‌شان نیز منعکس می‌شد.

آنها غذایی اختراع کردند به نام «کباب راهزن کوهسار» و غالباً آنرا می‌خوردند. آن غذا شامل تکه‌های گوشت گاو در روغن سرخ شده بود که سپس در سوسی که از پودر زردچوبهٔ هندی و کرهٔ ذوب شده درست شده بود زده می‌شد. در حالیکه چوب‌های غذای خوری‌شان را در یکدست نگه می‌داشتند، در دست دیگر یک پیاز خام داشتند. هر چند وقت یکبار تکه‌ای گوشت روی پیاز می‌گذاشتند و گاز می‌زدند. کاملاً بدوی بود.

فیلمبرداری در جنگل بکر «نارا» شروع شد. جنگل پر از زالوهای کوهسار بود. از روی درخت‌ها روی ما می‌افتادند، از زمین روی پاهایمان بالا می‌آمدند تا خونمان را بمکند. حتیٰ هنگامی که سیر می‌شدند، کندنشان آسان نبود و هنگامی که یک زالوی سیر را از بدن‌تان جدا می‌کردید، بنظر می‌آمد که خون زخم هرگز بند نیاید. راه حل ما گذاشتن یک طشت نمک در ورودی میهمانخانه بود. صبح قبل از اینکه به محل فیلمبرداری برویم گردن و بازو و جورابهایمان را با نمک پر می‌کردیم. زالوها مانند حلزون بدون صدف هستند ـ از نمک دوری می‌کنند.

در آن روزها تعداد زیادی سرو ژاپنی و درخت مو با پاپیتال‌های شکوفایی که مانند مار درخت به درخت پیچیده بودند، در جنگل بکر اطراف «نارا» وجود داشت. این محل حالت دور افتاده‌ترین کوهسار و پنهان‌ترین دره‌ها را داشت. هر روز در این جنگل راه می‌رفتم، هم برای پیدا کردن محلی برای فیلمبرداری و هم برای لذّت. یکبار سایه‌ای ناگهان از جلویم فرار کرد: آهویی بود از پارک «نارا» که به جنگل وحشی بازگشته بود. بالا را نگاه کردم و گروهی میمون وحشی را دیدم که روی درختان بالای سرم بودند.

میهمانخانهٔ ما در پای کوه «واکاکاسا» بود. یکبار یک میمون بزرگ که ظاهراً سرگروه بود آمد و روی سقف میهمانخانه نشست تا با جدیّت به نهار پر سروصدای ما خیره شود. یکبار دیگر ماه از پشت کوه «واکاکاسا» بیرون آمد و ما

نیمرخ سایه‌وار یک آهو را مشخصاً در نورش دیدیم. بسیاری از مواقع پس از شام از کوه «واکاکاسا» بالا می‌رفتیم و دایره‌ای را در نور ماه تشکیل می‌دادیم و می‌رقصیدیم. من هنوز جوان بودم و بازیگران از من هم جوانتر بودند و انرژی زیادی داشتند. با شور و شوق کارمان را انجام می‌دادیم.

هنگامی که محل فیلمبرداری از کوهسار «نارا» به معبد «کومی یوجی» در جنگل «کیوتو» نقل مکان کرد، زمان فستیوال «جیون» بود. آفتاب شرجی تابستان با تمام نیرو می‌تابید و با اینکه چند نفر از گروه فیلمبرداری گرما زده شدند، ضرباهنگ کار ما هرگز کند نشد. هر روز بعدازظهر کار می‌کردیم بدون اینکه لحظه‌ای برای یک جرعه آب صبر کنیم. پس از پایان کار، در راه بازگشت به میهمانخانه در یک سالن آبجوفروشی در محلهٔ پایین «کیوتو» به نام «شیجو ـ کاوارا ماچی» توقف می‌کردیم. در آنجا هر کدام چهار تا از بزرگترین لیوانهای آبجویی را که داشتند می‌نوشیدیم. ولی شام را بدون مشروب می‌خوردیم و سپس جدا می‌شدیم و به سراغ کارهای خصوصی‌مان می‌رفتیم. بعد در ساعت ده دوباره جمع می‌شدیم و با میل سرشار ویسکی می‌خوردیم. هر روز صبح خوشحال و با ذهن باز بیدار می‌شدیم تا کاری را که باعث می‌شد بدن‌هایمان کاملاً عرق کند، شروع کنیم.

جایی که جنگل معبد «کومی یوجی» بیش از حدّ انبوه بود و نور لازم را برای فیلمبرداری به ما نمی‌داد، ما بدون لحظه‌ای مکث یا هیچگونه توضیحی درختان را می‌بریدیم. کاهن «کومی یوجی» با ترس به ما خیره می‌شد. ولی پس از چند روز او پیشقدم شد و درخت‌هایی را که بنظرش باید می‌افتادند به ما نشان می‌داد.

هنگامی که فیلمبرداری در محل «کومی یوجی» تمام شد، برای ادای احترام نزد کاهن رفتم. با جدّیّت به من نگریست و از صمیم قلب سخن گفت: «اگر بخواهم با شما رک صحبت کنم، باید بگویم در ابتدا ما خیلی ناراحت شدیم که شما درخت‌های معبد را، گویی مال خودتان است، قطع می‌کردید. ولی در پایان شور و شوق شما ما را منکوب کرد. «به تماشاگران چیز خوبی نشان دهید». این هدف همهٔ تلاش‌های شما بود و خودتان را فراموش کردید. تا هنگامی که شانس تماشا کردن کار شما را بدست آوردم، نمی‌دانستم ساختن یک فیلم تبلور یک

چنین تلاشی است. من عمیقاً تحت تأثیر قرار گرفتم».

کاهن حرفش را تمام کرد و یک بادبزن بسته جلوی من گذاشت. به یاد فیلمبرداری ما، پنج واژه روی بادبزن نوشته بود که یک شعر چینی را تشکیل می‌داد: «سود رساندن به تمام بشریت». من نمی‌دانستم چه بگویم.

برنامه‌هایی به موازات هم برای استفاده از محل فیلمبرداری «کومی یوجی» و دکور روباز دروازهٔ «راشومون» داشتیم. روزهای آفتابی در «کومی یوجی» فیلمبرداری می‌کردیم و روزهای ابری صحنه‌های بارانی را در دکور دروازه می‌گرفتیم. چون دکور دروازه آنقدر بزرگ بود، کار تولید باران در آن عملیات دشواری بود. ماشین آتش نشانی قرض کردیم و شلنگ‌های آتش نشانی استودیو را تا آخر باز کردیم. ولی هنگامی که دوربین را بسوی آسمان ابری بالای دروازه می‌گرفتیم باران دیده نمی‌شد، بنابراین جوهر سیاه را قاطی آب باران کردیم. هر روز در دمای بیش از ۸۵ درجه فارنهایت کار می‌کردیم ولی هنگامی که باد از درون دروازهٔ باز در حالیکه باران زیادی روی آن می‌ریخت، می‌وزید کافی بود تا پوست را خنک کند.

باید مطمئن می‌شدم این دروازهٔ عظیم از دید دوربین هم عظیم بنظر می‌آید. و باید فکری برای استفاده از آفتاب می‌کردم. این مسألهٔ عمده‌ای بود چون تصمیم گرفته بودیم از سایه‌ها و نور جنگل به عنوان عامل اصلی فیلم استفاده کنیم. تصمیم گرفتم با فیلمبرداری از خود خورشید مسأله را حل کنم. این روزها گاهی دوربین را به سمت خورشید می‌گیرند ولی در زمان «راشومون» این هنوز یکی از تابوهای فیلمبرداری بود. حتیٰ گروهی معتقد بودند که اشعهٔ خورشید که مستقیماً به لنز بتابد فیلم را در دوربین می‌سوزاند. ولی فیلمبردار من، «کازوئو میاگاوا» با شجاعت این سنّت را زیرپا گذاشت و تصاویری عالی بوجود آورد. مخصوصاً مقدمهٔ فیلم، که تماشاگر را از نور و سایهٔ جنگل به درون جهانی که در آن انسان قلبش را گم می‌کند می‌برد، واقعاً فیلمبرداری عالی‌ای داشت. معتقدم این صحنه، که بعدتر در فستیوال بین‌المللی فیلم «ونیز» برای اوّلین باری که دوربین وارد جنگل می‌شود از آن ستایش شد، نه تنها یکی از شاهکارهای «میاگاوا» بلکه شاهکار فیلمبرداری سیاه و سفید در سطح جهانی بود.

با اینحال نمی‌دانم چه به سرم آمد. با اینکه از کار «میاگاوا» خیلی خوشم آمده بود، فراموش کردم این را به او بگویم. هنگامی که به خودم گفتم «عالیه» فکر می‌کردم به او هم گفته‌ام «عالیه». نفهمیدم که نگفته‌ام تا اینکه یکروز دوست قدیمی «میاگاوا» یعنی «تاکاشی شیمورا» (که نقش چوب‌بر را در فیلم بازی می‌کرد) نزد من آمد و گفت: «میاگاوا خیلی نگران اینه که آیا شما از کار دوربین‌اش راضی هستید». من که برای اوّلین بار اشتباهم را می‌دیدم با عجله فریاد زدم: «صددرصد! نمرهٔ بیست برای کار دوربین! بیشتر از بیست!»

خاطره‌های من از «راشومون» پایانی ندارد. اگر می‌خواستم همه را بنویسم، هرگز تمام نمی‌کردم، بنابراین می‌خواهم با تعریف یک واقعه که اثر ماندگاری بر من گذاشت تمام کنم. و آن هم در باره موسیقی است.

هنگامی که فیلمنامه را می‌نوشتم، در آن اپیزود داستان که از دیدگاه زن بیان می‌شود، موسیقی رقص اسپانیایی «بولرو» را شنیدم. از «هایاساکا» خواستم که نوعی موسیقی شبیه «بولرو» برای این صحنه بنویسد. هنگام صداگذاری آن صحنه، «هایاساکا» کنار من نشست و گفت: «موسیقی را امتحان می‌کنیم». در صورتش نگرانی و ناراحتی را می‌دیدم. عصبی بودن و انتظار خود من در سینه‌ام دردی ایجاد کرده بود. اکران با نور شروع صحنه روشن شد، و ضرب آهنگ «بولرو» به آرامی شنیده شد. صحنه که پیش رفت، موسیقی اوج گرفت ولی تصویر و صدا همزمان نبود و بنظر مخالف هم می‌آمد. لعنت فرستادم. ترکیب شدّت صدا و تصویری که من در فکرم محاسبه کرده بودم ظاهراً درست درنیامده بود. همین کافی بود که عرق سردی روی پیشانی‌ام بنشیند.

ادامه دادیم. موسیقی «بولرو» دوباره اوج گرفت و ناگهان تصویر و صدا کاملاً مطابق شد. حال و هوای صحنه واقعاً ترسناک بود. لرزش سردی را در ستون فقراتم حس کردم و بدون اینکه متوجه باشم به «هایاساکا» رو کردم. او هم به من نگاه می‌کرد. رنگش پریده بود، و متوجّه شدم که او هم بر اثر همان احساس ترس دارد می‌لرزد. از آن لحظه به بعد، صدا و تصویر با سرعت بیش از آنچه که من محاسبه کرده بودم با هم جفت شدند. تأثیر نهایی عجیب و مقهور کننده بود.

و به این ترتیب «راشومون» ساخته شد. در طول فیلمبرداری دو آتش سوزی

در استودیوی «دایی» رخ داد. ولی چون ما برای فیلمبرداری ماشین‌های آتش نشانی را آماده کرده بودیم و آنها حاضر و تمرین کرده بودند، خسارت بسیار کمی به استودیو وارد شد.

پس از «راشومون» من برای استودیوی «شوچیکو» داستان «ابله» داستایفسکی را در سال ۱۹۵۱ فیلمبرداری کردم. این «ابله» خرابی زیادی به بار آورد. مستقیماً با رؤسای استودیو درگیر شدم و هنگامی که نقدهای فیلم چاپ شد، دقیقاً مانند رفتار استودیو با من بود. بدون استثناء همه حمله کردند. پس از این فاجعه، «دایی» پیشنهادش را مبنی بر ساختن یک فیلم دیگر پس گرفت.

من این موضع‌گیری خونسردانه را در استودیوهای «چوفو» متعلق به کمپانی «دایی» در اطراف «توکیو» شنیدم. در یک حال افسرده از دروازه بیرون آمدم و اراده‌اش را نداشتم سوار ترن شوم؛ در حالیکه در باره وضع تأسف‌بارم فکر می‌کردم تا خانه‌ام در «کوما» پیاده رفتم. نتیجه گرفتم که برای مدّتی باید «برنج سرد بخورم» و خودم را تسلیم این واقعیت کردم. تصمیم گرفتم هیجان زده شدن بی‌فایده است، و برای ماهیگیری به رودخانه «تاماگاوا» رفتم. قلاب را به آب انداختم. فوراً به چیزی گرفت و پاره شد. من که قلاب و نخ جایگزین نداشتم با عجله آنرا کنار گذاشتم. با فکر اینکه بدشانسی همین است، بسوی خانه رفتم.

با دلی گرفته به خانه رسیدم و حالش را نداشتم در ورودی را باز کنم. ناگهان زنم بیرون پرید. «تبریک می‌گویم!» من بدون اینکه متوجّه باشم اوقاتم تلخ بود. گفتم: «برای چی؟» زنم گفت: «راشومون جایزهٔ اوّل را برده». «راشومون» جایزهٔ اول فستیوال بین‌المللی فیلم «ونیز» را از آن خود کرده بود و من دیگر نباید برنج سرد می‌خوردم.

دوباره فرشته‌ای پدیدار شده بود. من حتیٰ نمی‌دانستم «راشومون» به فستیوال فیلم «ونیز» فرستاده شده است. «جولیانا استرامیگیولی» نمایندهٔ «ایتالیا فیلم» در ژاپن آنرا دیده بود و به «ونیز» سفارش‌اش کرده بود. مانند این بود که بر چهرهٔ خواب آلود صنعت سینمای ژاپن آب سرد ریخته شود.

بعدتر «راشومون» جایزهٔ اسکار بهترین فیلم خارجی را گرفت. نقدنویس‌های ژاپنی اصرار می‌ورزیدند که این دو جایزه به سادگی نمایانگر علاقه و کنجکاوی

غربی‌ها برای چیزهای بیگانه و عجیب شرقی است، دیدگاهی که در آن موقع و هم اکنون بنظرم وحشتناک می‌آید. چرا ژاپنی‌ها اعتمادی به ارزش ژاپن ندارند؟ چرا هر چه را که خارجی است به عرش اعلی می‌رسانند و هر چه را که ژاپنی است بد نام می‌کنند؟ حتیٰ نقاشی‌های روی چوب «اوتامارو»، «هوکوسای» و «شاراکو» توسط ژاپنی‌ها تحسین نمی‌شدند تا اینکه توسط غرب کشف شدند. نمی‌دانم این عدم تشخیص را چطور توضیح بدهم. فقط از شخصیت مردم ژاپن ناامید می‌شوم.

▪▪▪▪▪

سخن آخر

از طریق «راشومون» من اجباراً در باره یکی دیگر از جنبه‌های بد شخصیت انسانی چیزهایی یاد گرفتم. این زمانی اتفاق افتاد که چند سال پیش «راشومون» برای اوّلین بار از تلویزیون نشان داده می‌شد. پخش فیلم همراه با مصاحبه‌ای با مدیر کمپانی «دایی» بود. نمی‌توانستم حرفهایی را که می‌شنیدم باور کنم.

این مرد پس از اینکه در شروع تولید آن همه بی‌علاقگی به فیلم نشان داد، پس از این که گله کرد که فیلم «غیرقابل درک» است، و پس از اینکه شغل‌های پایین‌تری به مدیر اجرایی استودیو و تهیه کننده‌ای که تولید فیلم را تسریع کرد داد، حالا امتیاز کامل و انحصاری توفیق فیلم را از آن خود می‌دانست. او مباهات کرد در مورد اینکه چگونه برای اوّلین بار در تاریخ سینما دوربین شجاعانه مستقیماً بسوی خورشید گرفته شده بود. هرگز در طول حرفهایش اسم من یا فیلمبرداری که این کار دستاورد او بود، یعنی «کازئو میاگاوا» را نیاورد.

این مصاحبه تلویزیونی را که دیدم، حسّ کردم دوباره به داستان «راشومون» برگشته‌ام. گویی خود فریبی‌های رقّت انگیز «من» انسانی، آن وامانده‌گی‌هایی که سعی کرده بودم در فیلم تصویر کنم، دوباره در زندگی واقعی رخ می‌داد. واقعاً افراد دشواری زیادی دارند که آنطور که هستند در مورد خودشان صحبت کنند.

دوباره به من یادآوری شد که انسان از خود بزرگ‌بینی ذاتی رنج می‌برد.

و با این حال در موقعیتی نیستم که از آن مدیر کمپانی انتقاد کنم. تا اینجای این چیزی که شبیه شرح حال است پیش آمده‌ام، ولی شک دارم که در این صفحات در مورد خودم واقعاً صمیمی بوده باشم. فکر می‌کنم که جنبه‌های زشت خودم را توصیف نکرده‌ام و بقیه را هم زیبا جلوه داده‌ام. به هر حال، می‌بینم که دیگر نمی‌توانم با درستی به کار ادامه دهم. «راشومون» دروازهٔ ورود من به سینمای بین‌المللی شد، ولی به عنوان یک شرح حال نویس برای من غیرممکن است که از دروازهٔ «راشومون» بگذرم و به بقیه زندگی‌ام بپردازم. شاید روزی توانستم.

ولی شاید توقف در همین جا بهتر باشد. من سازندهٔ فیلم هستم؛ فیلم‌ها وسیلهٔ بیانی واقعی مرا تشکیل می‌دهند. بنظرم برای دیدن اینکه پس از «راشومون» چه بسر من آمد منطقی‌ترین راه جستجوی من در پرسوناژهای فیلم‌هایی است که پس از «راشومون» ساخته‌ام. با اینکه انسان قادر نیست با صمیمیت تام در مورد خودش صحبت کند، سخت‌تر این است که در حالیکه سعی می‌کند کس دیگری باشد از حقیقت فرار کند. انسان در این موارد به شیوهٔ بسیار مستقیمی بسیاری از چیزها را در مورد خودش آشکار می‌کند. مطمئنم که من اینکار را کردم. هیچ چیز بیش از یک اثر در بارهٔ خالقش مسائل را آشکار نمی‌کند.

□□□□□

یادداشت پراکنده در باره فیلمسازی

[این اظهار نظرها در اصل توسط «اکیرکوروساوا» بیان شده بود و در سال ۱۹۷۵ توسط «کمپانی توهو با مسئولیت محدود» به عنوان راهنمایی برای جوانانی که می‌خواهند وارد کار فیلمسازی شوند، چاپ شد. آنها توسط «آدی ای. باک» اقتباس شده‌اند.]

○

سینما چیست؟ جواب این سؤال آسان نیست. سالها پیش رمان نویس ژاپنی «نائویا شیگا» مقاله‌ای را که توسط نوه‌اش نوشته شده بود به عنوان یکی از عالیترین نمونه‌های نثر عصر خودش عرضه نمود. عنوانش «سگ من» بود و به ترتیب زیر بود: «سگ من شبیه یک خرس است؛ در عین حال شبیه یک شغال است؛ باز شبیه یک روباه است..». ادامه می‌داد و خصوصیات ویژهٔ سگ را برمی‌شمرد، هر کدام را با یک حیوان مقایسه می‌کرد، و لیست کاملی از قلمرو حیوانات بدست می‌داد. امّا مقاله با این جمله تمام می‌شد: «امّا چون یک سگ است، بیشتر شبیه یک سگ می‌باشد».

یادم است که هنگامی که این مقاله را خواندم به خنده افتادم، ولی نکته‌ای جدّی در آن است. سینما شبیه بسیاری از هنرهاست. اگر سینما دارای خصوصیات ادبی است، کیفیت‌های تئاتر، جنبه‌ای فلسفی، خصوصیات نقاشی و مجسمه‌سازی و موسیقی را نیز دارد. ولی در تحلیل نهایی سینما، سینماست.

○

چیزی وجود دارد که می‌توان آن را زیبایی سینمایی نامید. تنها در فیلم می‌شود بیانش کرد، و باید در یک فیلم وجود داشته باشد تا آن فیلم مؤثر شود. هنگامی که خوب بیان شده، هنگام تماشای فیلم احساس عمیقی به آدم دست می‌دهد. معتقدم این کیفیّت است که مردم را به تماشای فیلم می‌کشاند، و امید دستیابی به این کیفیّت است که در مرحلهٔ اوّل مشوق فیلمساز در ساختن فیلم است. به عبارت دیگر، معتقدم ذات سینما در زیبایی سینمایی است.

○

هنگامی که شروع به فکر کردن در بارهٔ یک پروژهٔ فیلم می‌کنم، همیشه تعدادی ایده دارم که بنظرم چیزهایی هستند که می‌خواهم فیلم کنم. میان آنها ناگهان یکی جوانه می‌زند و سبز می‌شود؛ این آن ایده‌ای است که به آن می‌چسبم و آنرا گسترش می‌دهم. هرگز پروژه‌ای را که تهیه کننده یا کمپانی تولید فیلم به من پیشنهاد کرده قبول نکرده‌ام. فیلم‌های من توسط حرف بخصوصی که من در زمان خاصّی می‌خواهم بزنم بوجود می‌آیند. ریشهٔ هر پروژهٔ فیلمی برای من این احتیاج درونی به بیان آن چیز است. آنچه که این ریشه را تغزیه می‌کند و از آن یک درخت می‌سازد، فیلمنامه است. آنچه که باعث می‌شود درخت گل و میوه بدهد کارگردانی است.

○

نقش کارگردان شامل رهبری بازیگران، فیلمبرداری، ضبط صدا، طراحی، موسیقی، تدوین، دوبله و صداگذاری می‌شود. با اینکه اینها را می‌توان شغل‌های جداگانه‌ای تصور کرد، در نظر من مستقل نیستند. همهٔ آنها را تحت عنوان کارگردانی به هم پیوسته می‌بینم.

○

یک کارگردان باید عدهٔ زیادی را متقاعد کند که از او دنباله روی کرده، با او کار کنند. با اینکه مطمئناً یک نظامی‌گرا نیستم، همیشه می‌گویم که اگر یک گروه تولید فیلم را با یک ارتش مقایسه کنید، فیلمنامه پرچم نبرد است و کارگردان فرماندهٔ خط اوّل جبهه است. از لحظه‌ای که تولید شروع می‌شود تا لحظه‌ای که پایان می‌یابد، معلوم نیست چه اتفاقی خواهد افتاد. کارگردان باید در مقابل هر وضعیتی آماده باشد، و باید نیروی رهبری لازم را برای متقاعد نمودن تمام گروه برای همراهی با واکنش‌هایش داشته باشد.

○

با اینکه ترتیب نماهای یک فیلم از قبل تعیین می‌شود این روال ضرورتاً جالب‌ترین راه فیلمبرداری نیست. چیزهایی می‌توانند تصادفاً اتفاق می‌افتند که تأثیر عالی‌ای برجا می‌گذارند. هنگامی که اینها در بافت فیلم بدون به هم زدن توازن داخل می‌شوند، کلیّت فیلم بسیار جالبتر می‌شود. این روند مانند روند داغ کردن یک دیگ در آتش کوره است. خاکستر و دیگر قطعات احتمالاً در طول داغ کردن بدرون لعاب در حال ذوب می‌افتند و نتایج غیرقابل پیش‌بینی و زیبایی را بوجود می‌آورند. بطرزی مشابه تأثیرات برنامه‌ریزی نشده ولی جالبی در طول کارگردانی یک فیلم بوجود می‌آید، بنابراین من اسم آنها را «تغییرات کوره‌ای» گذاشته‌ام.

○

با یک فیلمنامهٔ خوب یک کارگردان خوب می‌تواند یک شاهکار خلق کند؛ با همان فیلمنامه یک کارگردان متوسط فیلم متوسطی می‌سازد. ولی با یک فیلمنامهٔ بد حتیٰ یک کارگردان خوب هم نمی‌تواند فیلم خوبی بسازد. برای یک بیان سینمایی واقعی، دوربین و میکروفون باید قادر باشند از آب و آتش بگذرند. این است که یک فیلم واقعی را می‌سازد. فیلمنامه باید چیزی باشد که قدرت این کار را داشته باشد.

○

یک ساختار خوب برای یک فیلمنامه مانند ساختار یک سمفونی است، سمفونی‌ای با سه یا چهار موومانی که ضرباهنگ‌های متفاوت دارند. یا می‌توان از نمایشنامه «نو» (Noh) با ساختار سه گانه‌اش استفاده کرد: «جو» (مقدمه)، «ها» (نابودی) و «کیو» (عجله). اگر خود را کاملاً وقف «نو» کنید و از این کار چیز خوبی بدست آورید، اثر آن بطور طبیعی در فیلم‌هایتان آشکار خواهد شد. نمایش «نو» شکل هنری بسیار ویژه‌ای است که در هیچ جای دنیا وجود ندارد. من معتقدم که نمایش «کابوکی» (Kabuki) که از آن تقلید می‌کند گل پژمرده‌ای است. ولی در یک فیلمنامه، فکر می‌کنم ساختار سمفونی آسانترین ساختاری است که امروزه مردم می‌فهمند. برای فیلمنامه نوشتن، باید در ابتدا رمان‌ها و نمایشنامه‌های بزرگ دنیا را مورد دقّت قرار دهید. باید بفهمید چرا اینها عالی هستند. احساسی که در هنگام خواندشان تولید می‌شود از کجا می‌آید؟ چه درجّه هیجان و چه درجّه دقّتی نویسنده باید بروز می‌داد تا پرسوناژها و وقایع را توصیف کند؟ باید به دقّت بخوانید، تا لحظه‌ای که بتوانید این چیزها را بفهمید. باید فیلم‌های عالی را هم ببینید. باید فیلمنامه‌های فیلم‌های عالی را بخوانید و نظریه‌های سینمایی کارگردان‌های بزرگ را مورد دقّت قرار دهید. اگر هدفتان کارگردان شدن است، باید فیلمنامه نویسی را مانند یک استاد فراگیرید.

○

فراموش کردم چه کسی گفته است خلاقیّت، حافظه است. تجربیات خود من و چیزهای مختلفی که خوانده‌ام در حافظه‌ام می‌ماند و پایه‌ای می‌شود که بر اساس آن چیز تازه‌ای می‌آفرینم. نمی‌توانم اینکار را از هیچ بکنم. به این دلیل، از هنگامی که جوان بودم، هنگام خواندن کتاب یک دفترچه یادداشت دم دست نگه می‌دارم. واکنش‌ها و آنچه که مرا تحت تأثیر قرار می‌دهد را در این دفترچه‌ها می‌نویسم. تعداد زیادی از این دفترچه‌های دانشگاهی جمع شده و هنگامی که می‌خواهم یک فیلمنامه بنویسم، اینها را می‌خوانم. همیشه جایی در این دفترچه‌ها هست که خواندنش در ذهنم گشایشی ایجاد می‌کند. حتیٰ برای حرف‌های سادهٔ گفتگوهای فیلم از این دفترچه‌ها الهام گرفته‌ام. منظورم این است که در حال دراز کشیدن در تختخواب کتاب نخوانید.

○

من حوالی سال ۱۹۴۰ با دو نفر دیگر شروع به نوشتن فیلمنامه کردم. تا آن زمان تنها می‌نوشتم، و مشکلی هم نداشتم. ولی در تنها نوشتن خطر این وجود دارد که برداشت شما از یک انسان دیگر از یکجانبه بودن رنج ببرد. اگر با دو نفر دیگر در بارهٔ آن انسان بنویسید، دستکم سه دیدگاه را در باره او دارید و می‌توانید در بارهٔ نکاتی که با هم اختلاف دارید بحث کنید. کارگردان هم تمایلی طبیعی دارد به اینکه قهرمان و پیرنگ (خط روایتی) را به شیوه‌ای بنویسد که کاگردانی‌اش برای او ساده‌تر است. ولی با نوشتن با دو نفر دیگر، از این خطر هم دوری می‌کنید.

○

آنچه که باید توجّه ویژه‌ای به آن داشته باشید این است که بهترین فیلمنامه‌ها تعداد بسیار کمی قسمت‌های توضیحی دارند. اضافه کردن توضیح بر قسمت‌های توصیفی یک فیلمنامه خطرناکترین تله است. توضیح دادن در باره

وضعیت روانی یک پرسوناژ در یک لحظهٔ خاص ساده است، ولی خیلی سخت است که از طریق ظرافت‌های کنش و گفتگو آن را توصیف کنید. ولی غیرممکن نیست. می‌توان چیزهای زیادی از دقّت کردن در نمایشنامه‌های بزرگ فراگرفت، و معتقدم که رمان‌های پلیسی «ناب» هم خیلی آموزنده هستند.

○

من تمرین‌ها را در اتاق رخت کن بازیگران شروع می‌کنم. اوّل به آنها می‌گویم حرفها را تکرار کنند و بعد کم کم به حرکات می‌رسیم. ولی این کار با داشتن لباس و گریم از ابتدا آغاز می‌شود؛ سپس همه چیزها را در دکور تکرار می‌کنیم. کامل بودن این تمرینات وقت فیلمبرداری اصلی را خیلی کوتاه می‌کند. ما فقط با بازیگران تمرین نمی‌کنیم، بلکه همهٔ قسمت‌های همهٔ صحنه‌ها ـ حرکت دوربین، نورپردازی و غیره ـ را تمرین می‌کنیم.

○

بدترین کاری که یک بازیگر می‌تواند انجام دهد آگاهی نسبت به دوربین است. غالباً هنگامی که یک بازیگر می‌شنود «دوربین شروع کند»، عضلاتش با حالتی عصبی فشرده می‌شود، جهت نگاهش را عوض می‌کند و خود را خیلی غیرطبیعی عرضه می‌کند. این آگاهی نسبت به خود کاملاً در چشم دوربین نمایان است. همیشه می‌گویم: «فقط با بازیگری که روبرویت است حرف بزن. اینجا صحنهٔ تأتر نیست که باید حرفها را برای تماشاگران زد. احتیاجی به نگاه کردن به دوربین نیست». ولی هنگامی که بازیگری می‌داند دوربین کجاست، بدون استثناء و بدون اینکه بداند، از یک سوّم تا نیمهٔ بدنش را بسوی دوربین می‌چرخاند. امّا با چند دوربین متحرک، بازیگر فرصت ندارد که بداند کدام فیلمبرداری می‌کند.

○

در طول فیلمبرداری یک صحنه، چشم کارگردان باید کوچکترین جزئیات را زیر نظر داشته باشد. ولی این به معنی نگاه خیرهٔ متمرکز بر صحنه نیست. هنگامی که دوربین شروع بکار می‌کند، من به ندرت مستقیماً به بازیگران نگاه می‌کنم، و نگاهم را به جای دیگر می‌اندازم. با این کار اگر چیزی درست نباشد فوراً متوجّه می‌شوم. تماشای چیزی دیگر به این معنی نیست که نگاهتان را به آن بدوزید، بلکه باید بطور طبیعی متوجّه آن باشید. فکر می‌کنم منظور «زئامی» نمایشنامه نویس و نظریه پرداز «نو» در قرون وسطی از «تماشا با نگاهی جدا» همین بود.

○

بسیاری از کارگردان‌ها تصمیم می‌گیرند حرکات بازیگران را با لنز زوم دنبال کنند. با اینکه طبیعی‌ترین راه نزدیک شدن به یک بازیگر با دوربین، حرکت با سرعتی مساوی سرعت بازیگر است، بسیاری صبر می‌کنند تا او توقف کند و سپس روی او زوم می‌کنند. من فکر می‌کنم این خیلی اشتباه است. دوربین باید بدنبال حرکت بازیگر حرکت کند، و هنگامی که او متوقف می‌شود، توقف کند. اگر این قانون دنبال نشود، تماشاگران متوجّه دوربین خواهند شد.

○

همه خیلی در این باره که من برای فیلمبرداری یک صحنه بیش از یک دوربین استفاده می‌کنم، صحبت کرده‌اند. این کار را در «هفت سامورایی» شروع کردم، چون در صحنهٔ حملهٔ راهزن‌ها به دهکدهٔ روستاییان در باران شدید، امکان پیش بینی وقایع وجود نداشت. اگر به شیوهٔ نما به نمای سنّتی آن را فیلمبرداری می‌کردم، تضمینی وجود نداشت که یک کنش دوباره عیناً تکرار شود. بنابراین تصمیم گرفتم از این تکنیک در درام‌هایی که کنش‌های کمتری داشتند نیز استفاده کنم، و بار دیگر در «داستان یک موجود جاندار» از آن استفاده کردم. زمانی که «در

اعماق» را ساختم، بطور کلّی از شیوهٔ یک نما برای یک صحنه استفاده می‌کردم. کار با سه دوربین همزمان به این سادگی‌ها هم نیست. تعیین شیوهٔ حرکتشان بسیار دشوار است. برای نمونه، اگر در صحنه‌ای سه بازیگر وجود دارند، هر سه در حال طبیعی صحبت و حرکت هستند. برای نشان دادن اینکه چگونه برای ضبط این حرکات دوربین ۱ و ۲ و ۳ حرکت می‌کنند، حتی تعیین دقیق تداوم نماها (دکوپاژ) کافی نیست. و یک فیلمبردار عادی هم نقشهٔ حرکات دوربین را نمی‌فهمد. فکر می‌کنم در ژاپن فقط دو فیلمبردار این را می‌فهمند که عبارت باشند از «آساکازو ناکایی» و «تاکائو سایتو». موقعیت‌های سه دوربین برای شروع و پایان هر نما کاملاً فرق دارند و در میان این دو موضع حرکات زیادی انجام می‌دهند. به عنوان یک روش کلّی، من دوربین ۱ را برای سنّتی‌ترین موضع‌ها، دوربین ۲ را برای نماهای سریع و تعیین کننده و دوربین ۳ را به مثابهٔ یک گروه چریکی بکار می‌برم.

○

کار نورپردازان بسیار خلاقانه است. یکی نورپرداز بسیار خوب برنامهٔ خودش را دارد، ولی البته باید هنوز با فیلمبردار و کارگردان مشورت کند. ولی اگر فکری از خودش ارائه ندهد، کارش صرفاً نور دادن به همهٔ صحنه می‌شود. برای نمونه معتقدم که شیوهٔ فعلی نورپردازی برای فیلم رنگی غلط است. برای اینکه رنگ‌ها برجسته شوند، تمام صحنه غرق نور می‌شود. همیشه می‌گویم که نورپردازی باید طوری باشد که گویی برای یک فیلم سیاه و سفید است، چه رنگها قوی باشند و چه نباشند، وبه این ترتیب سایه‌ها درست در می‌آیند.

○

غالباً مرا متهم می‌کنند که به دکورها و وسائل صحنه خیلی دقّت می‌کنم و صرفاً برای موثق و مستند بودن چیزهایی ساخته‌ام که اصلاً در دوربین ضبط

نمی‌شود. اگر هم این را نخواهم، گروه فیلمبرداری این کار را برای من خواهد کرد. اوّلین کارگردانی که دکورها و وسائل اصلی و واقعی خواست «کنجی میزو گوشی» بود. دکورهای فیلم‌هایش عالی هستند. از او بسیاری چیزها در باره فیلمسازی یاد گرفتم که ساختن دکور از مهمترین آنهاست. کیفیت دکور بر کیفیت بازیگری تأثیر دارد. اگر نقشهٔ یک خانه و طرح اتاق‌ها بدرستی انجام شده باشد، بازیگران می‌توانند بطور طبیعی در آنها حرکت نمایند. اگر باید به یک بازیگر بگویم «در بارهٔ رابطه این اتاق با بقیه خانه فکر نکن»، آن راحتی طبیعی از دست می‌رود. به این دلیل، دکورهایی می‌دهم بسازند که دقیقاً مانند چیز واقعی هستند. فیلمبرداری را محدود می‌کند ولی آن حال و هوای اصلی و مستند بودن را تشدید می‌کند.

○

از لحظه‌ای که شروع به کارگردانی یک فیلم می‌کنم، نه تنها به فکر موسیقی بلکه به فکر سروصداهای متفرقه نیز هستم. حتیٰ قبل از شروع کار دوربین، همراه با چیزهای دیگر در ذهنم، تصمیم می‌گیرم چه نوع صدایی می‌خواهم. در برخی از فیلم‌هایم، مانند «هفت سامورایی» و «یوجیمبو»، از موسیقی متن متفاوتی برای هر پرسوناژ اصلی یا برای گروه پرسوناژهای مختلف استفاده نموده‌ام.

○

طرز فکر من در باره همراهی موسیقی با تصویر از زمانی که «فومیو هایاساکا» به عنوان آهنگساز فیلم‌هایم با من شروع بکار نمود تغییر کرده است. تا آن زمان موسیقی فیلم فقط همراهی می‌کرد ـ برای یک صحنهٔ غم انگیز همیشه از موسیقی غم انگیز استفاده می‌کردم. این شیوه‌ای است که بیشتر فیلمسازان از موسیقی استفاده می‌کنند، و کارآیی ندارد. ولی از «فرشتهٔ مست» به بعد، برای

برخی صحنه‌های کلیدی غم‌انگیز از موسیقی سبک استفاده کرده‌ام و شیوهٔ استفاده من از موسیقی با بقیه تفاوت پیدا کرده است ـ من در جایی که اکثر فیلمسازان از موسیقی استفاده می‌کنند، آن را وارد نمی‌کنم. در کار با «هایاساکا» من به تقابل و رودرویی صدا و تصویر ـ برخلاف اتحاد صدا و تصویر ـ معتقد شده‌ام.

○

مهمترین چیزی که برای تدوین لازم است دید بیطرف است. هر چقدر هم که در بدست آوردن یک نما سختی کشیده‌اید، تماشاگر هرگز آنرا نخواهد دانست. اگر جالب نباشد، بسادگی جالب نیست. شاید در فیلمبرداری یک نمای بخصوص پر از شور و شوق بوده‌اید، ولی اگر آن شور و شوق روی اکران نمایان نباشد، باید تا اندازه‌ای بیطرفانه نگاه کنید که آن نما را حذف کنید.

○

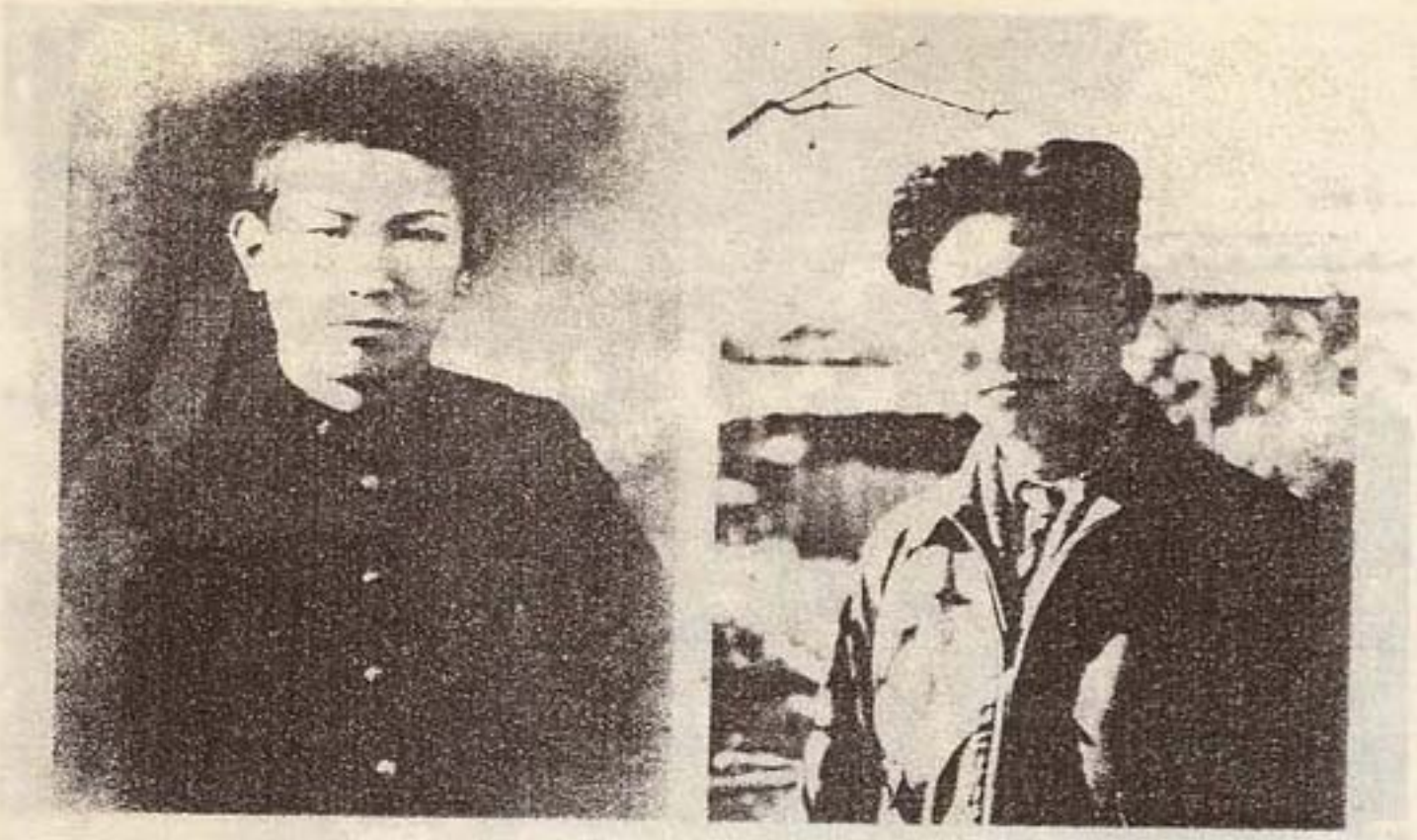
تدوین کردن واقعاً کار جالبی است. هنگامی که راش‌ها (فیلم‌های ظاهر شده ولی تدوین نشده) می‌رسند، بندرت آنها را به گروه فیلمبرداری آنطور که هستند نشان می‌دهم. بجای این، هنگامی که فیلمبرداری آن روز تمام می‌شود به اتاق تدوین می‌روم و تقریباً سه ساعت با تدوین کننده راش‌ها را تدوین می‌کنیم. فقط پس از این است که آنها را به گروه فیلمبرداری نشان می‌دهم. لازم است که این فیلم تدوین شده به آنها نشان داده شود تا شور و شوقشان را برانگیزد. گاهی نمی‌فهمند که چه فیلمبرداری می‌کنند، یا چرا ده روز صرف یک نمای بخصوص کرده‌اند. هنگامی که فیلم تدوین شده و نتایج زحماتشان را می‌بینند، دوباره شور و شوق‌شان برانگیخته می‌شود. و با تدوین فیلم در حالیکه فیلمبرداری می‌کنیم، پس از پایان فیلمبرداری فقط باید تدوین پیشرفته را شروع کنم.

○

غالباً از من می‌پرسند چرا آنچه را که در طی سالها بدست آورده‌ام به جوانان منتقل نمی‌کنم. در حقیقت خیلی دلم می‌خواهد اینکار را انجام دهم. ۹۹ درصد کسانی که دستیار کارگردان من بوده‌اند اکنون خودشان کارگردان شده‌اند. ولی فکر نمی‌کنم هیچکدام تلاشی کردند تا مهمترین چیزها را یاد بگیرند.

###

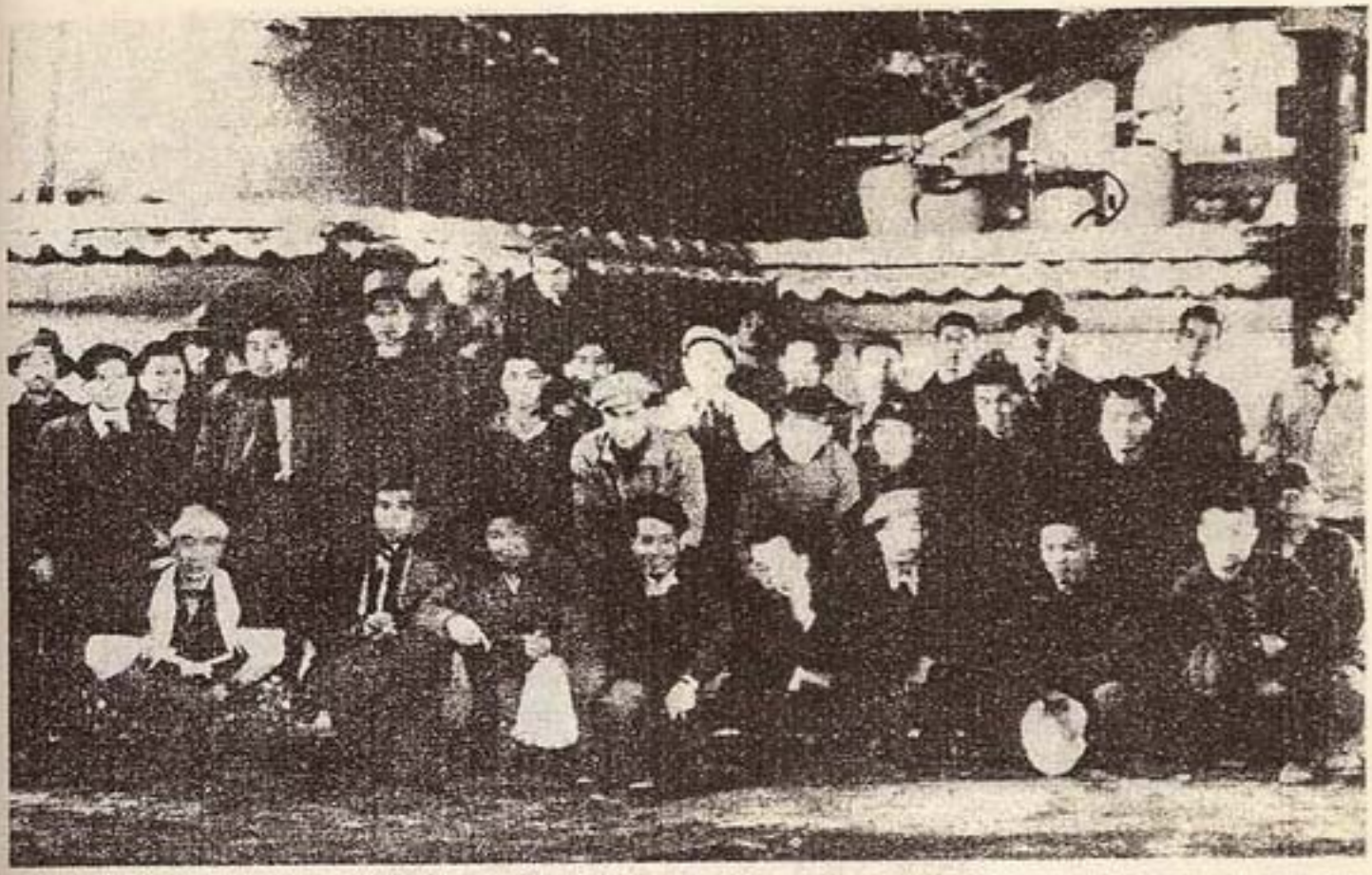
تصاویر از بالا سمت چپ: در کودکی با پرستارش
تصویر بالا سمت راست: روی اسب چوبی‌اش
تصویر پایین سمت راست: در سن پنج سالگی با برادرش هایگو و دخترعمویش «میکیکو»
تصویر پایین سمت چپ: با کلاه مورد علاقه‌اش در ۳ سالگی با هایگو.



بالا سمت چپ: اتمام دبیرستان کیکا در ۱۹۲۷

بالا سمت راست: کوروساوا هنگام اولین سال استخدام در «پی. سی. ال.» در ۱۹۳۵.

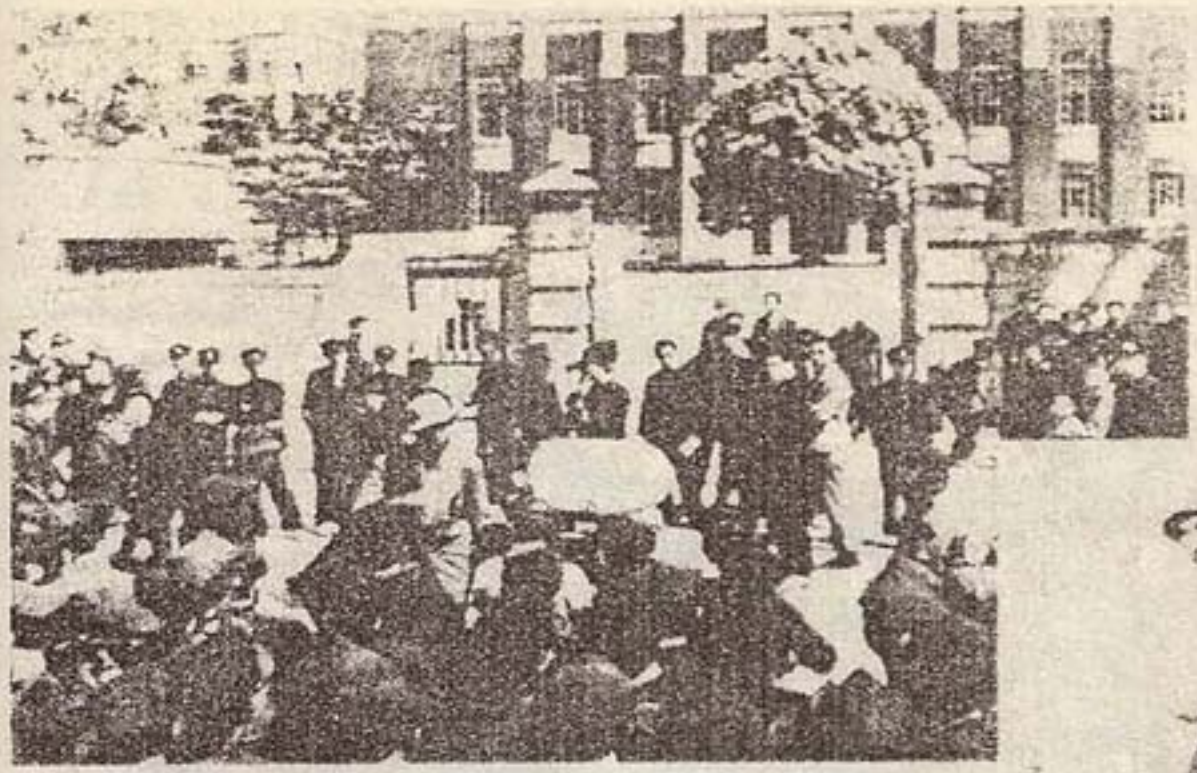
پایین: کوروساوا با یاماسان ـ کاجیرو یاماموتو، استادش در فیلمسازی.



بالا: عکس یادگاری بازیگران و دستیاران فنّی در پایان فیلمبرداری «چوشینگورا» در ۱۹۳۹

پایین: بازیگران و دستیاران فنّی در پایان فیلمبرداری
«چینه تسو» (و حرارت زیرزمینی» (۱۹۳۸). کورساوا نفر سوم نشسته در ردیف جلو.

کوروساوا (سمت راست) در حال کارگردانی «دنجیرو اوکوچی» و «سوسومو فوجیتا» در «مردانی که روی دم پلنگ راه می‌روند» (۱۹۴۵).



بالا: کوروساوا (در میانه تصویر با کلاه روشن) دانشجویان را در مقابل در ورودی دانشگاه کیوتو هنگام فیلمبرداری «تأسفی برای جوانی‌مان نداریم» (۱۹۴۶) کارگردانی می‌کند.
تصویر میانی: کوروساوا در طول همان فیلمبرداری.

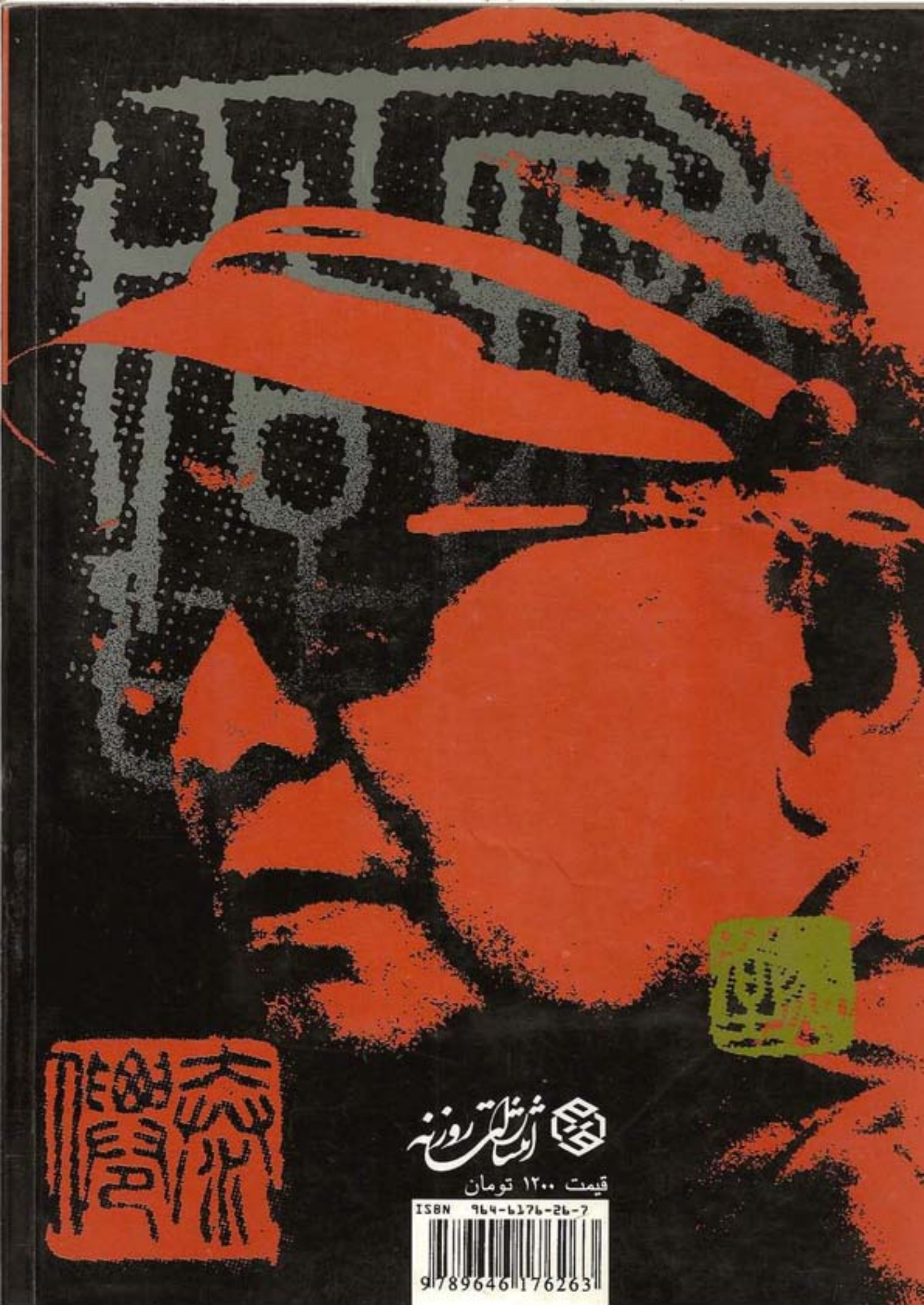
پایین: با ستارگان «یک یکشنبهٔ عالی» (۱۹۴۷).
«چیکو ناکاکیتا» و «ایسائو نوماساکی»

بالا: در حال کارگردانی «یک یکشنبهٔ عالی»

پایین: کوروساوا (پشت دوربین) به دقت «توشیرو میفونه» را در حال خفه‌کردن «تاکاشی نیمورا» در طول فیلمبرداری» فرشته مست» (۱۹۴۸) نگاه می‌کند.

بالا: کوروساوا حدود ۱۹۵۱

پایین: در یک هتل منطقهٔ چشمهٔ آب‌گرم
در حال نوشتن یک سناریو
حدود ۱۹۵۰



انتشارات روزنه

قیمت ۱۲۰۰ تومان

ISBN 964-6176-26-7