السينمـا اليابانيــة: شيرو تويودا مرآة عصره

سمير كامل جبر، كلية العمارة والتصميم، جامعة عمان الأهلية، عمان، الأردن.

تاريخ الاستلام: 2009/9/31 **تاريخ القبول:** 2012/8/2

The Japanese Cinema Shiro Toyoda
The Mirror of his Time

Samir Kaml Jaber, *Al - Ahliyya Amman University, Amman, Jordan.*

ملخص

"المجتمع الياباني مجتمع شديد الخصوصية، وتعود هذه الخاصية إلى عدة أسباب تتعلق بالتاريخ والتقاليد واللغة والثقافة. وربما تكون منطلقات تلك الخصوصية وراء تعجب الكثيرين للتناقض الذي يحياه المجتمع الياباني، وتساؤلهم كيف يمكن للمجتمع الياباني الذي حقق اقصى درجات التقدم التكنولوجي والازدهار الاقتصادي أن يتعلق هكذا بتقاليد عتيدة وأفكار قديمة لاتتسق وهذه المدنية الحديثة.. كيف يمكن أن يعيش الياباني بعقليتين وطريقتين للتفكير في وقت واحد، واحدة تسعى لتسيير العلم في جميع أوجه الحياة والأخرى تولّه الأمبراطور." [1]

ان منطلقات تلك الخصوصية هي نفسها الأسباب التي أدت إلى عدم وضوح صورة المجتمع الياباني للعالم الخارجي، ... وهذا بالفعل ما يعتقده اليابانيون الذين يرجعون الآن عدم فهم العالم الخارجي لطبيعة مجتمعهم إلى عامل آخر، وهو سنوات العزلة التي فرضت عليهم قرابة مائتي عام انقطعوا خلالها عن كل ماهو أجنبي . وان تلك الأسباب كانت عاملا أساسيا في الحد من انتشار السينما اليابانية خارج حدود بلادها، وفي عدم تذوق المشاهد الأجنبي لها بصورة ملائمة وخاصة في بداياتها.

وقد استطاعت السينما اليابانية أن تعكس بدقة المجتمع الياباني بكل تقاليده وعلاقاته وتطوراته وتناقضاته. فمن خلال السينما اليابانية نرى ذلك الصراع الدائم بين القديم والحديث، ونلمس الفكر التقدمي والتحرري للأجيال الحديثة، ونرى رفض هذه الأجيال للمقومات السلبية في الشخصية اليابانية وانتقادها لبعض الظواهر الاجتماعية المرفوضة .

ولعل من أبرز المخرجين غير المعروفين كثيرا خارج اليابان، والذي صور المجتمع الياباني بعاداته وتقاليده و بكل تناقضاته بدقة وأمانه وبحس سينمائي جمـالي مؤثر، والذي كـان مـرآة عصره، المخـرج (شيرو تويودا) موضوع هذا البحث .حيث نرى من خلال أفلامه صورة المجتمع الياباني بكافة عاداته وتقاليده حينا، وتمرده عليها حينا آخر منسجما في ذلك مع جيل الشباب الصاعد الباحث عن كل ماهو جديد خارجا عن المألوف في مجتمعه.

Abstract

"The Japanese society has peculiarity of its own . This peculiarity was influenced by various factors which involve history, traditions, language, and culture. The same variables that give the Japanese society its peculiarity mystify the image of this society worldwide. The Japanese attribute the inability to understand them by other cultures worldwide to the two hundred years of isolation from the outer world. These variables played a crucial role in limiting the spread of the Japanese cinema abroad. Also, these variables contributed to the lack of understanding and appreciation of the Japanese cinema by foreign audiences especially during its early years." [1]

The Japanese cinema enables us to see the struggle between the old and the new . Furthermore , it shows the audience how the new generation rejects the negative characteristics of Japanese personality, and it criticizes some social phenomena .

Perhaps one of the most important directors unknown abroad is Shiro Toyoda the subject of this research. Who was considered the mirror of his time.

هدف البحث

يهدف البحث إلى التعريف ببعض جوانب السينما اليابانية التي تعكس حياة المجتمع الياباني وثقافته ومعتقداته وأسلوب حياته، وبحثه الدائم عن كل ماهو جديد. والتي مازالت غير معروفة نسبيا بالنسبة للقارئ العربي. فان أكثر ثقافتنا عن السينما اليابانية لا تتعدى المخرج العبقري أكيرا كوروساوا وبعض المخرجين الآخرين أمثال أوزو وشيندو وكوبایاتشي وايماميورا وميزوغوتشي. ومازالت السينما اليابانية تحتاج إلى الكثير من الأبحاث لكشف أسرارها الغامضة وسحرها.

أسلوب البحث

يعتمد البحث على أسلوب المقارنة والتحليل ومقاربة واقع المجتمع الياباني من خلال أهم الأعمال التي قام بإخراجها شيرو تويودا، واختلاف أسلوبه في الإخراج من فيلم لآخر، وكذلك المدارس الفنية التي تأثر بها هذا المخرج المتميز.

المقدمة

قبل أن نبدأ في صلب البحث نلقي بعض الضوء على بداية تاريخ السينما اليابانية التي تحتاج الى عدة أبحاث لكي نوفيها حقها.

بدأت صناعة السينما في اليابان بعد اختراع السينما على يد الأخوين لوميير بباريس بخمس سنوات تقريبا أي في عام 1900. وقد أثارت السينما هذا الاختراع الجديد فضول بعض صغار السن الذين ولعوا تدريجيا بها والذين عزموا فيما بعد ان يعبروا عن أفكار و موضوعات من خلال هذا الوسيط الجديد، موضوعات تختلف عن الموضوعات التي بدأت بها السينما والتي كانت مأخوذة عن مرح الكابوكي بحكاياته القديمة. وبدأ هؤلاء الشباب فعلا بتنفيذ أفكارهم في العشرينات من القرن الماضي طارحين أفكارهم الجديدة، وكانت هذه الأفلام بذرة الصراع بين الجيل والفكر القديمين وبين الجيل والفكر الجديدين، ذلك الصراع الذي استمر دائما بعد ذلك.

ونذكر على سبيل الذكر لا الحصر بعض هؤلاء المخرجين الرواد الذين أسسوا لصناعة سينمائية يابانية لايعرف العالم الكثير عنها خارج حدود اليابان." من هؤلاء كان المخرج كينجي ميزو جوتشي (1898- 1956) الذي قدم أول أعماله في 1923، والمخرج تينوسوكي كينوساجا (1896-1982) الذي قام باخراج أول فيلم ياباني ذي أهمية عام 1929 وهو فيلم " الصفحة المجنونة "، أما المخرج الثالث فهو هيروشي ايناجاكي (1905-1981) الحائز على الجائزة الكبرى من مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي عام 1958 عن فيلمه " حياة ماتسو المتمرد ". وقد اشتهرت السينما اليابانية خارج حدودها في خمسينيات القرن الماضي عن طريق المخرجين اليابانيين أكيرا كيروساوا وتاداشي ايماي. ويعتبر كيروساوا (1910-1998) أحد أكبر المخرجين في تاريخ السينما، وهو الذي وضع السينما اليابانية على خريطة السينما العالمية. وقد أخرج العشرات من الأفلام لعل أشهرها " راشومون " 1950 و " الساموراي السبعة " 1954 و " ذو اللحية الحمراء " 1965 و " درسو أوزولا " 1975 وجميعها حاصلة على عدة جوائز عالمية.

بدأ (شيرو تويودا Shiro Toyoda) عمله في الإخراج عام 1925م في فترة ما بعد (أوزو Ozu)[2] و ما قبل (ناروس Naruse)[3] ، وأنتج عدة أفلام تضاهي أفضل أفلام معاصريه. وفي الحقيقة، فإن مجموعة

أعماله السينمائية هي بطريقة أو بأخرى، أكثر تنوعاً واستثنائية من أعمالهم[4] (Film quarterly). ومع ذلك ما يعرفه العالم عن (تويودا) خارج اليابان قليل. ومع أنه عُرف كواحد من قادة مخرجي الأفلام السينمائية في اليابان في الخمسينات من القرن العشرين، وأن بعض أفلامه حققت نجاحا في مبيعات شباك التذاكر، إلا أن طريقه لتحقيق التميز ونيل تقدير الآخرين ، كان بطيئاً ومحبطاً حتى في اليابان.

عندما كان (تويودا) في العشرينات من عمره كانت لديه آمال في أن يصبح كاتباً مسرحياً، ولكن تأكد له أن فرصته في النجاح وكسب الرزق هي أفضل في السينما. حيث باشر عمله في استوديوهات (شوتشيكو Shochiku) في سن الثامنة عشرة، كمساعد وكاتب لـ (ياسوجيرو شيمازو Yasujiro Shimazu)، وهو منتجُ أفلامٍ، عمل على تبسيط الدراما الحديثة وجعلها في متناول مدارك الجمهور.

لقد أثر فيلمه الأول (شفاه ملونة Painted Lips)، الذي أخرجه عام 1929م، تأثيراً قوياً في الأستوديو، ولكن أُنزلت مرتبته إلى مساعد مخرج عام 1930م بعد إخفاقين في مبيعات شباك التذاكر. وقد مرت خمس سنوات قبل أن تسنح فرصته التالية للإخراج في عام 1937م، بعد أن انتقل إلى استوديو (توهو Toho)، حيث حقق نجاحه الهام والتجاري في فيلمه (الشابات Young People).

كان أسلوب تويودا انتقائياً يختلف اختلافاً كبيراً أحياناً من فيلم لآخر، فانه يتجنب الأداء المتسم بطول اللقطة الذي يوجد غالباً في أفلام (كوروساوا Kurosawa)[5] وانعدام الإيقاع الذي يُرى في أفلام (أوزو Ozu) الأخيرة. وطالما أن موضوعات (تويودا) وموقفه من هذه الموضوعات يعارض أيضاً التصنيف البسيط، فلا يمكن مقارنة أعماله بأعمال (أوزو) في فيلمه الأخير (الكونفوشيوسية:الركود Confucianism: Stasis)، و (ناروس) في فيلمه (التشاؤم Pessimism)، و (ميزوغوتشي Mizoguchi) في فيلمه (البوذية: الفترة الطويلة المعقدة التي استغرقتها Buddhism، Sinuous long Takes)، أو (كوروساوا Kurosawa) في (العمل السينمائي بالأسلوب الغربي Western-style Action). ويقول (دونالد ريتشي Donald Richie) " أن تويودا تميز في أعماله بأسلوبه الساخر والتعاطف مع مآسي ماتعانيه شخصيات أفلامه "[6]

ومع أن (تويودا) كان قادراً على افتعال المواقف البهلوانية، وإثارة الضحك غير المتوقع، وتوليد العواطف الجياشة، فقد اعتمد بصورة أساسية على بناء شخصيات ومواقف مقيدة ، ولكنها متصاعدة في بنائها الدرامي دائما وبالسخرية والرحمة أحيانا.

لقد " اقترب (تويودا) من صورة المخرج الهوليودي الكلاسيكي أمثال (ويلر، فورد، أو كوكور): فالعديد من أعماله مبني على الأعمال الأدبية "[7] وقد أثرت الضغوط التجارية على العديد من خياراته ومهامه. ولأنه فنان فقد اهتم كثيرا بالاستمرارية والترابط المنطقي، وغالباً ما استخدم أسلوب اللقطات السينمائية البارعة لخلق سلاسل من اللقطات أو المشاهد السينمائية المتعاقبة، كما اشتهر كمخرج بحسن اختياره للممثلين حيث يقول : "اختيار الممثل للدور وتوزيع الأدوار على الممثلين هو الأكثر أهمية وهو مفتاح نجاح الفيلم "... " المهم أن نحافظ على وحدة وترابط أداء الممثلين ومستوى الأداء والحالة النفسية للممثل ومساعدته على ابرازها "[8].

إن أسلوبه الاخراجي المتميز عموماً يتضمن مخزوناً من الاستراتيجيات البارعة، و تعديلاته الأدبية على النص نقطة انطلاق لخبرات مختلفة تماماً عن تلك الخبرات المكتسبة من الكلمة المطبوعة، واهتمامه بوحدة الأسلوب متوازن، ويرى العديد من النقاد أن إدراكه الواعي الواقعي لغير المتوقع والمتناقض، يراه

العديد من نقاد القصص التمثيلي على أنه مصدر من مصادر الخيال يريح المشاهد ويعزز الوضع الأيديولوجي الراهن. وأن أفلام (تويودا) تتحدى تلك الصورة النمطية وتلقي الضوء على قوى وإمكانات الشكل السينمائي السائد كما سيتبين لاحقا.

يرى (نويل بورش Noël Burch) إن أفضل أعمال منتجي الأفلام اليابانية على امتداد الثلاثينات والخمسينات من القرن العشرين، هي الأفلام التي أنتجت في الثلاثينات، حيث تميز الأسلوب السائد في ذلك الوقت (والذي اعتمد فيه الأداء الياباني على التقاليد والفنون التصويرية)، بالتباين، وعدم التركيز، وفقدان الترابط، وتسطيح العرض أكثر من تميزه بالإخراج. ويقول (بورش):" لقد بدأ منتجو الأفلام بعد الحرب العالمية الثانية، في تقليد النمط السائد في أفلام الولايات المتحدة التي خرجت منتصرة من الحرب، لذا فإن معظم الأفلام اليابانية في فترة الخمسينات لم تكن قادرة في الحقيقة على تحدي جمهور المشاهدين، وإنما كانت تسكّنهم وتهدهدهم بالوسائل والأدوات السينمائية للأيديولوجية البرجوازية "[9] .

ويوضح (بورش) نفسه بجلاء الخلل في هذا النقاش، عندما يؤكد في تلخيصه له قائلاً: " إن جزءاً كبيراً من الوضع الثقافي في اليابان كان غير مفهوم وغريبا وخارجاً عن المألوف "[10]. وبمعنى آخر، فإن نمط العرض في أفلام الثلاثينات كان بالنسبة للمشاهدين اليابانيين "تقليدياً" تماما كما كان نمط الإخراج الأمريكي "تقليدياً" بالنسبة للمشاهدين الغربيين. ووفقاً لحكم وتقدير مقياس (بورش) النقدي الضيق، فإن قيمة أفلام الثلاثينات اليابانية في الغرب مستمدة بكليتها مما أدخلوه وجلبوه من الخارج.

لقد شاهدت فيلمي (تويودا) الذين سبق بهما الآخرين وهما: (الشابات Young People)، و(الربيع في الجزر Spring on the Islands)، وهما يتضمنان في الحقيقة تفوقاً في اللقطات السينمائية المتوسطة والطويلة، وان اللقطات الطويلة كانت مبررة وسلسة ،وتخدم الفكرة الدرامية. ورغم أن أسلوب تويودا في أفلامه الأخيرة التي في ظاهرها تميل الى الأسلوب الغربي، فقد استخدم وسائل تعبيرية مبتكرة تثير الدهشة والإعجاب حتى بالنسبة الى المشاهد الغربي.

إشارات غير المتوقع في الأحداث السينمائية

إن أكثر استراتيجيات (تويودا) وضوحاً، استخدامه لغير المتوقع في الأحداث السينمائية المفصلة، ويصعب التنبؤ بما سيجري لاحقا من أحداث في أفلامه. إن هذه الاستراتيجية موجودة حتى في أضعف أفلامه وأكثرها تجارية.كان فيلم (أسطورة الأفعى البيضاء Legend of the White Serpent) أول أفلام (تويودا) الملونة، وهو إنتاج مشترك بالتعاون مع (هونغ كونغ)، وان تأثير (إيجي تسوبورايا eiji Tsuburaya) الذي عمل على (الجود زيلا Godzilla) وأفلام الخيال العلمي الأخرى كان واضحا، حيث بني الفيلم على أسطورة شعبية صينية. في هذا الفيلم يقع صبي مبتدئ في التدريب (هسو Hsu) في حب سيدة جميلة (بي Pai)، التي تظهر بأنها تبادله الحب بينما هي التي تسببت في سجنه بسبب سرقة. ويثبت في النهاية أن (بي) هي روح تتخذ أحياناً شكل أفعى، ولكن مدى ازدواجيتها يُترك مفتوحاً حتى النهاية. ويوضح في غضون ذلك مشهدان من مشاهد الفيلم الأسلوب غير المتوقع الذي يستخدمه (تويودا) لإحداث أثر بعيد المنال في أفلامه ، حيث يحذر عرَّاف متجول (هسو)، أنه يسيطر عليه ويتملكه شيطان ويعطيه ثلاث تعويذات ليقوم بحرقهن. وعندما يتردد (هسو) في حرق التعويذة الثالثة تقوم (بي) نفسها بذلك، وكان العراف الذي سمع يرتل وينشد في الخارج هو الذي ينخر بصوته ويفقد قوته فجأة. والعمل الثاني الجلي وغير

المتوقع، هو الذي يحدث عندما يسقط (هسو) فاقداً الوعي، وتذهب (بي) من أجل مساعدته إلى ساحر. وبقيت وصيفة (بي)، التي هي أيضاً روح أفعى، تراقب وتشرف على (هسو)، ثم تضربه فجأة بعنف على جبهته، كأنما تضرب ذبابة كانت تقف على جبهته.

إن إقحام مثل هذه العناصر الهزلية الفظة تربك وتزعج المشاهد وتبعده عن الميل للانسياق مع الفنتازيا. وحتى نهاية الفيلم غير المتوقعة، هي أكثر إثارة واستفزازية للمشاهد. حيث تقترف (بي) في هذا الفيلم، ما يكفي من الأعمال الشريرة بحيث تستحق عليها قصاصاً محتوماً لافتاً للانتباه في فيلم من أفلام هوليود، ومع ذلك، فإن الأسطورة تأخذ منعطفاً مختلفاً. عندما يحذر عراف آخر (هسو) بأن (بي) هي أفعى، يجيبه بأن في داخل كل النساء جزءاً من الأفعى، ومع ذلك فإن الرجال يحبون هذا الجزء فيهن. وعندئذ يهيم (هسو) فاراً مع (بي)، و يصعدان إلى السماء يداً بيد.

لقد اعتمد (تويودا)، على اقحامه للعناصر السياسية التي تثير التفكير أكثر مما تصلح للتأثير، في ما يبدو أنها دراما ذاتية شخصية، في فيلمه: "قصة الشفق The Twilight Story" الذي أنتج عام 1936م، وتدور أحداثه حول حب فاشل بين عاهرة ومعلم، هناك مشاهد لغارات جوية وتدريبات حربية للطلاب العسكريين، وإشارات إلى عاهرات تنقل بالسفن إلى الجُند في منشوريا؛ وساقي المشروبات في الحانة في فيلمه: (قصر الديبلوماسي Diplomat's Mansion) يصبح حفيد الديبلوماسي، الذي يحرمه سجله السياسي، كطالب متطرف سابق، من الحصول على شهادة جامعية يعمل بواسطتها.

ويضيف (تويودا) في فيلمه: (بلاد الثلج Snow Country)، المعدل عن رواية (ياسوناري كاواباتا Yasunari Kawabata) إشارات لثورة الضباط العسكريين الشباب التي قامت في 26 شباط 1936، واغتيل فيها عدد من السياسيين. هناك تقارير إذاعية ومناقشات تدور حولهم من قبل أناس في الفندق الواقع إلى الشمال من منتجع بلدة (هونشو) حيث مكان الحدث. ومع هذا، فإن (تويودا) لم يجعل من ذلك هجوماً صريحاً على العسكرية. ومن ناحية ثانية، فإن الفيلم بكليته – الذي يتناول كفاح غايشا (مغنيه وراقصة يابانية) تصارع من أجل البقاء على قيد الحياة وهي تواجه التزاماتها العائلية والحب المستحيل- هو رفض للقيم العسكرية. ومع ذلك، فإن الشخصيتين الرئيسيتين في الفيلم، تتجاهلان الثورة مما يفيد كمُذكّر بأن الشخصانية الذاتية لا توجد في فراغ اجتماعي.

تتجاوز العناصر السياسية في أفلام (تويودا) زخرفة واجهات العرض ولكنها لا تهدف إلى إرسال رسالة ما؛ إنها تصلح لإثارة التفكير أكثر. ولأن هذه العناصر تُقحم في القصص الشخصية، فأنها تبرز بقوة أكثر مما هي في الأفلام السياسية الصريحة.

نقل الأحداث من فيلم لآخر

يرجع (تويودا) في أعماله السينمائية، كغيره من العديد من مخرجي الأفلام، إلى مواضيع وعناصر معينة بطرق مختلفة. ومن ناحية ثانية، فإن طريقته استثنائية، بمعنى أن هذه المراجعات والتعديلات قد تثير أو لا تثير إحساساً بالتكرار. حتى عندما تكون هناك تغيرات ثانوية غير مهمة في موقف أساسي، فإن كل فيلم من أفلامه يقدم هذا الموقف بمنظور جديد لافت للنظر. وهذا بارز في الأفلام التي تستكشف أفعال وردود أفعال شخصيات مشابهة في نفس الموضوع، فتظهرها بمظهر مضخم أو متناقض.

تتضمن مثل هذه الاستكشافات غالباً نمطين يابانيين مألوفين: " نمط الرجل الضعيف السلبي، ونمط المرأة المعانية تماما "[11]. يذكرنا (تويودا) أن لا ضرورة لأن يكون نموذج الشخصية مطابقا للشخصية الأصلية تماما (One-to-One) طالما أن نفس الشخصية يمكن أن تنتقل في ظروف اجتماعية مختلفة من نموذج أصلي إلى آخر (أو أنها في ظروف اجتماعية مختلفة لا تنتقل لأي نموذج مطلقاً). وهذا واضح في طريقة طرح (تويودا) المتكرر لشخصية الرجل الضعيف السلبي (هيسايا موريشايج Hisaya Morishige).

في فيلميه: (العلاقات الزوجية Marital Relations)، و (قطة، وشوزو وامرأتانCat ، Shoso A and two Women) لا يكون لشخصية (موريشايج) وظيفة، يتصرف كطفل، ويعامل محبوبته كوالدته، وفي نهاية الأمر يرفض النساء تماماً في الفيلم الأخير. إن دوره الصغير، كعضو في مجلس النواب وصاحب فندق صغير في (بلد الثلج "Snow Country") دور محوري بين عوالم النساء وعوالم الرجال: يمثل دور مهرج، يتصرف بحماقة نوعاً ما مع الغايشات في حفلة، ولكنه يناقش بشكل حيوي الأنباء السياسية والاقتصادية مع الرجال الآخرين في فيلم (عطلة صاحب فندق Hotelman's Holiday)، ودور نقاش على الحجارة الكريمة في فيلم (قصر الديبلوماسي Diplomat's Mansion) يتم التركيز على الجانب المهني من حياة شخصية (موريشايج Morishige)، والتعامل مع الرجال بدلاً من التعامل مع النساء، وهنا يكشف عن نفسه على أنه واسع الحيلة. ولكن في فيلم (السيدة آكي Madame Aki) يُظهر لنا (تويودا) فقط سلوكه الفظ مع زوجته والنساء الأخريات. ويصل (الرجل الضعيف السلبي Weak Passive Male) مرحلته الأخيرة في آخر فيلم لـ(تويودا) مع شخصية (موريشايج Morishige)، وهو فيلم (سنوات الشفق)، حيث اعتزل عالم الرجال وأصيب بمرض خرف الشيخوخة ، وارتد إلى طفولته الأولى وأصبح يظن أن زوجة ابنه هي أمه.

وتظهر شخصية (الأنثى المعانية تماماً The all-Suffering Female) تنوعاً أكثر في أفلام (تويودا). وكما يشير (تاداو ساتو Tadao Sato) " فإن الأفلام اليابانية، تتضمن نسبة كبيرة من فتيات الحانات والغايشات (مع بعض الممرضات والمعلمات والمعلمين) لأن هذه المهن وفرت للنساء اليابانيات أفضل الفرص للتفاعل الاجتماعي "[12]. وأفلام (تويودا) استثنائية في توفير أدوار نسوية محورية وحيوية – قمن بأدوار مختلفة من فيلم لآخر، فهنّ صبية في فيلم (الربيع في الجزر Spring on the Island)، وطالبات مدارس في فيلم (الشابات) وفيلم (العرق الحلو sweet sweat)، ونساء متزوجات في فيلم (قطة، وشوزو وامرأتان)، و (قصة الشفق)، و(السيدة آكي)، و(سنوات الشفق). وعلى الرغم من أن معظم الزوجات ينتهي بهن الأمر إلى قبول تسويات الزواج المذلة، إلا أنهن لا يعانين بصمت بل مكافحات ضد الظلم والخضوع. ويستخدم (تويودا) النزاعات العائلية لتركيز الانتباه على العلاقة بين الجنسين (الذكور والإناث): حيث النزاعات العائلية في فيلم (السيدة أكي) و فيلم (سنوات الشفق)، كل منها تطيل بقاء حماقة الزوج، بشكل مرح مبطن بالحزن.

لقد اهتم (تويودا) بتطوير الأدوار النسوية المألوفة لتتجاوز كثيراً أدوار الرجال في التعقيد. ان فتاة الحانة الأم في فيلم "الشابات" هي شخصية ثانوية غير هامة، تنظر إليها ابنتها المراهقة ومعلمتها نظرة سلبية. حيث تلعب (ماري Mari) دور فتاة الحانة في فيلم (قصر الدبلوماسي) وهو من أهم الأدوار في هذا الفيلم رغم أنه ليس دورا محوريا. كما أن فتاة الحانة (أوميكو umeko) التي تبلغ من العمر 36 عاما في فيلم

(العرق الحلو) تجمع بين الصفات المميزة الإيجابية والسلبية لأسلافها، وكبطلة للرواية، تنطلق بها إلى مدى أبعد.فهي أنانية وسخية، ذكية وغبية، مرحة ويائسة، شجاعة وحساسة، تفرض نفسها كأم تقليدية مكافحة و شجاعة.

يصور (تويودا) ثلاثة أفلام عن الغايشات (إحداهن في الواقع عاهرة) يكنَّ على علاقات غرامية مع رجال متزوجين. تختلف الحوادث المفصلة لكل فيلم، كما تختلف شخصيات الغايشات الثلاث: (تشوكو choko) في فيلم (العلاقات الزوجية) تكون تلقائية؛ و (كوماكو komako) في فيلم (بلد الثلج) متقلبة المزاج ولكنها الأكثر واقعية من الثلاث؛ (أويوكي oyuki) في فيلم (قصة الشفق) هي الأكثر لطفاً.

يصور (تويودا) في هذه الأفلام الثلاثة العلاقات الغرامية غير المتكافئة وذلك بتأطيرها في سياق قصصي متميز. في فيلم (بلد الثلج)، يلتقي الزوج (من طوكيو) الغايشا وهو في رحلة عطلة في الشمال من (هونشو). لا تظهر زوجته مطلقاً في (الفيلم) وتشمل الصراعات (الثانوية التي تساهم في إنهاء العلاقة الغرامية) عائلة الغايشا بالتبني. وفي فيلم (العلاقات الزوجية) أيضاً، لا تظهر الزوجة مطلقاً ولكن هنا، تشمل الصراعات الثانوية (التي لا تنهي العلاقة الغرامية) عائلة الزوج. كما أن فيلم (قصة الشفق) يعرض الصراعات الثانوية لكل من الغايشا والزوج، وهذه المرة تظهر الزوجة على الشاشة . لقد حاول (تويودا) نقل الأحداث من فيلم لفيلم، مع التركيز في كل مرة على تفاعل مختلف للقوى الشخصية والاجتماعية.

رفض الإذعان

مع أن العديد من أفلام (تويودا) تعرض مظاهر تقليدية للمجتمع الياباني الا أن تويودا لم يذعن الى التقاليد الكلاسيكية (للعائلة الكونفوشيوسية المنسجمة The Harmonious Confucian Family) الآيلة الى الانقراض. حيث نجد أمهات مهملات بشكل متعدد المظاهر في فيلم (الشابات)، وفي فيلم (العرق الحلو)، و(النهر الخالد River of Forever)، وهناك أم تكسب النقود من عمل يدها في فيلم (قطة، وشوزو وامرأتان)؛ وأب في فيلم (الإوز البري The Wild Geese)، وأم في فيلم (بلد الثلج) كلاهما يخشى فقدان النقود إذا ما تخاصمت بناتهما مع "الزبائن الدائمين"؛ وأب نكد دائم الشكوى وابن وقح في فيلم (علاقات زوجية)؛ كما نجد في فيلم (صورة الجحيم Portrait of Hell) أباً يترك ابنته تحترق حتى الموت؛ و(رونين Ronin) "ساموري لا سيد له" (تابع عسكري لنبيل ياباني إقطاعي)، وفي فيلم (وهم الدم Illusion of Blood) يقتل الزوج زوجته ووالدها.

في الأفلام اليابانية الكلاسيكية تتغلب الالتزامات الاجتماعية (الجيري giri) دائماً على المشاعر الانسانية (النينجو Ninjo). في أفلام (تويودا) القليلة التي تظهر فيها (الجيري) يكون العنصر غامضاً.

في نهاية فيلم (بلد الثلج) مثلاً، تظل (كوماكو) ترعى أختها في الرضاعة المشوهة (يوكو Yoko)، مع أنهما تكرهان بعضهما بعضاً؛ ولكنها متأكدة مسبقاً أن عشيقها لن يترك زوجته مطلقاً. وعندما تعود (آكي) في فيلم (السيدة آكي) إلى زوجها غير الوفي بعد محاولة فاشلة في علاقة غرامية خاصة به، فإن أحد الأسباب الرئيسة في ذلك، هو أن تهديد "المرأة الأخرى" قد تضاءل في آخر توقف لها لتقديم حفلة في ليلة من الليالي. أما(أكيكو) في فيلم (سنوات الشفق) فتعتني بحماها المصاب بمرض الخرف على مضض لأنها ملتصقة به، وتحاول أن تجعل زوجها يساعد، ولكن الرجل العجوز لم يعد يتعرف على ولده ويصر على أنه لص.

"ومع أن الإلحاح على الامتثال والإذعان للعادات والتقاليد اليابانية الصارمة يعتبر قوة رئيسة في المجتمع الياباني، فإن القليل من شخصيات (تويودا) تستسلم له "[13]. البعض يتجنب الامتثال بالكف عن الاشتراك في المجتمع . لذا فإن وريث التاجر الثري في فيلم (علاقات زوجية) يفقد ميراثه في سبيل أن يبقى مع الغايشا (تشوكو)، وتفقد (تشوكو) بدورها أمنها الاقتصادي لتبقى معه. وفي فيلم (قطة، وشوزو وامرأتان) يقايض بطل الرواية العلاقات الإنسانية والأمن بولعه وافتتانه الشديد بقطته.

وفي أفلام أخرى، أيضاً، تقاوم شخصيات (تويودا) بكل قوة الخضوع للامتثال. فمثلا تتجاهل فتاة المدرسة في فيلم (الشابات) القوانين وتتظاهر بأنها حامل من (مازاكي Mazaki)، وهو معلم تعلقت به، وتهرب من أمها التي كانت تعمل فتاة حانة لتبقى معه، ويحاول المعلم والآنسة (هاشيموتو Ms. Hashimoto) وهي معلمة تحبه، أخذ الفتاة إلى بيت المعلمة، ولكنها ترفض. ينتهي الفيلم دون أن تنحل العقدة بالوصول إلى قرار، لأن المعلم والمعلمة تحيّرا فيما يفعلان. وهنا يقارن (تويودا) مقاومة الفتاة بما يمكن تسميته(امتثال هاشيموتو). بعد أن يشتكي طالب من أنه فقد نقوداً ترفض (هاشيموتو) اقتراحاً بتفتيش غرف نوم الطلاب الداخليين، ولكن غالبية الهيئة التدريسية توافق على ذلك. وعندما يحتج الطلاب على التفتيش، يخبرهم (مازاكي) أن (هاشيموتو) عارضت ذلك ، وتذكره بعنف أنها قبلت قرار الأغلبية. يترك المشاهد ليوازن فضيلة التخلي عن القناعات الشخصية ، من أجل مصلحة الجماعة. ومع أن (تويودا) لا يهاجم المعتقدات والمؤسسات الدينية التقليدية كما يفعل (أوشيما Oshima) و(يوشيدا Yoshida) ومنتجو أفلام الموجة الجديدة الآخرون، إلا أنه مع ذلك لايحقق توقعات المشاهد التقليدية.

الاستقلالية في معالجة النص الأدبي

كان تويودا يتصرف في تعديل النصوص الأدبية لتوافق رؤيته الإخراجية .وكان من أشهر معارضيه كاتب سيناريو فيلم (صورة الجحيم) (تاتسويا ناكاداي Tatsuya Nakadai). حيث يتصرف (تويودا) بحرية في أصل النص الأدبي.ويحول الأسطورة الساخرة إلى دراما تثير المشاعر العاطفية. لا ليغير مضمونها، ولكن ليجعلها أشد حدة.

في القصة الأصلية، التي وضعت في عهد (هيان Heian) منذ حوالي ألف سنة، تنطبق أفكار (يوشيهايد) المتطرفة على غروره فقط: " عندما كان رساماً في بلاط سيد إقطاعي، ادّعى أنه أبرع رسام في اليابان، وعندما كلف أن يرسم صورة "الجحيم" في لوحته، طلب من السيد أن يسمح له بحرق عربة وفي داخلها سيدة من سيدات البلاط كنموذج. وقد وافق السيد على ذلك، ولكن السيدة كانت ابنة (يوشيهايد) "[14]. تُروى القصة كما لو أنها لسيدة بلاط فعلا تصدق السيد، ويتبين فيما بعد أنه يحرق ابنة يوشيهايد ليعاقب غروره وليس كما يقول البعض، لأن الابنة رفضت عروض السيد.

وبعيداً عن تحويل الشخصيتين الرئيسيتين إلى بطلتين بسيطتين وساذجتين، فإن البعد السياسي الذي يضيفه (تويودا) للفيلم يزيد في تعقيدهما. في فيلمه (يوشيهايد كوري الجنسية) حيث في الفترة التي كان بها الكوريون يعانون من التمييز العنصري في اليابان، (في ذلك الزمان كان الكوريون بين قادة حرفيي البلد وكان يتم قبولهم في طبقة النبلاء اليابانيين). وعلى الرغم من أن (يوشيهايد) لا يزال فخوراً وصلباً أمام الذين تتلمذوا على يديه ، فإنه الآن يخبر السيد بفظاظة أن الشعب لا يحبه (وليس كما يدّعي ويدافع رجال البلاط)

وأنهم يعيشون في تعاسة مريرة. تجبر ابنة (يوشيهايد) على الرضوخ لعروض السيد. وكموديل لرسم لوحته، يطلب (يوشيهايد) عربة ليتم حرقها وبداخلها رجل لا امرأة، ويقبل السيد هذه الرغبة ليكون هو االذي يشرف على ذلك. ويطلب السيد تجهيز العربة والابنة مقيدة داخلها. ويطلب من (يوشيهايد) أن يعتذر أو أنه سيأمر بحرق العربة التي فيها ابنته، يرفض (يوشيهايد)، ويتحدى السيد أن يصدر الأمر الذي أصدره فعلاً مع أنه كان يرتجف. ويكمل (يوشيهايد) العرض ويشنق نفسه فيما بعد. يتوهج لهب العرض ويلتهم السيد نفسه.

إن مشهد الاحتراق كما صوره تويودا لا ينتزع الخوف فحسب بل جمال المشهد المصور بتقنية عالية أيضاً، كما هو الحال في استجابة (يوشيهايد) الساحرة لكليهما. إنه الليل أمام قصر السيد؛ يتطاير الشرر عالياً باتجاه السماء المظلمة، ويسقط الرماد كالثلج المترامي حول (يوشيهايد) وهو يحملق بالحريق الذي انعكس لونه الأصفر على وجهه. وينتهي المشهد عند القصر بطلوع النهار تحت الثلج الحقيقي، موحياً ليس باليأس البارد والمثبط للهمة الذي سيحمل (يوشيهايد) على الانتحار، ولكن أيضاً بتواجد العزلة الباردة المقشعرة في داخله مع حرارة المشاعر الجياشة.

مع أن التعديلات التي أجراها(تويودا) لمصادر نصوص أدبية أخرى هي أقل تميزا عما هو في فيلم (صورة الجحيم)، فإن لها غالباً التأثير نفسه في إحداث تأثير أكثر تعقيداً وتحدياً. فعلى سبيل المثال، إن سيناريو (جونيتشيرو تانيزاكي Junichiro Tanizaki) لفيلم (قطة، وشوزو وامرأتان) ينتهي بأن تبدأ الزوجة الأولى تشعر بالتعاطف مع القطة وعلى استعداد للعودة إلى (شوزو). أما الفيلم نفسه فهو أكثر تهكمية وأكثر حدة من النص الأصلي، حيث أن الزوجة تلقي القطة من نافذة الطابق الثاني، وليس هناك أي تلميح لتسوية الخلاف بينهما. وكما هو واضح فإن (تويودا) كان على استعداد لتعديل النصوص الأدبية لمؤلفين مشهورين ومعروفين أمثال (تانيزاكي وكاواباتا)، إذا اقتضت رؤيته الإخراجية ذلك.

إن القوة المزدوجة لسخرية تويودا وتعاطفه مع شخصياته تظهر نفسها أكثر قوة عندما تثير المشاهد من خلال الصراع الدرامي ومن خلال ردود الأفعال اليقظة لأبطاله .لقد أثارني الفيلمان (علاقات زوجية) و (بلد الثلج) إلى حد ما عندما شاهدتهما. وبالرغم من جاذبيتهما الواضحة، فالفيلم الأول يتضمن حركة ودعابة متكررة، ويتضمن الفيلم الثاني شكاً ومواقف استثنائية. ولقد استطعت أن أتذوقهما فقط عند إعادة الأحداث والتأمل فيها. ويمكن عزو إثارتي إلى فجوة ثقافية: في كلا الفيلمين امرأة تعاني، وتكرس نفسها لرجل ضعيف غير مناسب. ومن ناحية ثانية،إن هذا الموقف شائع في السينما اليابانية، وأنا في العادة لا أنشدُّ إلى الأفلام الفردية التي تفسره . لم أشعر بمثل هذه الإثارة عندما شاهدت فيلم (قصة الشفق) الذي يصور مشهداً منعزلاً بنفس الموقف.

إن عدم الراحة الذي شعرت به مع فيلم (علاقات زوجية) وفيلم (بلد الثلج)، نشأ بسبب بنائهما الدرامي. تعتمد كلتا القصتين بطرق مختلفة على التكرار.في فيلم (علاقات عائلية) سلسلة من القصص تبدأ كل منها بالغايشا (تشوكو) والمستهتر المفلس (ريوكيتشي Ryukichi) وهما سعيدان معاً، وتنتهي القصة (وعادة بسبب ضعف ريوكيتشي) بعائق أو مشكلة. القصة مملوءة بالأحداث دون تقدم، وينتهي الفيلم والزوجان على وشك أن يباشرا عملاً في حلقة أخرى من الأحداث.

أما فيلم (بلد الثلج) فله مستويان من التكرار، أحدهما يرتكز على زيارات الفنان (شيمامورا Shimamura) إلى المناطق الشمالية الغربية والقيام برحلات فيها، ويرتكز الآخر على تقلبات الغايشا (كوماكو Komako) العاطفية في استجابتها لكل زيارة. وفي الفيلم الأخير تحدٍ إضافي لسببين أولا: لقد كان (شيمامورا) كتوما ومتحفظا، ولذلك يظهر أكثر تماسكاً واتساقاً من (كوماكو)، لذلك فإن مسؤولية الصعود والهبوط في علاقتيهما تبدو مرتكزة عليها.ثانيا: تتكررمواقف (كوماكو) بشكل شديد الإيجاز من قبل زميلتها الغايشا (كيكويو Kikuyu) التي تتخاصم مع راعيتها وتفقد حبيبها.

ومع أن التكرار يواجه المشاهدين بالنظرة الضيقة للحياة المفتوحة أمام هاتين المرأتين، فإن التركيز على الشخصية يُقحم المشاهدين في حياتهما. وفي الفيلمين (علاقات زوجية) و(بلد الثلج) يقف كل من الفيلمين مع جميع النسوة اللواتي يعانين عندما ينفصل عنهن محبّوهن. ولذا فإن المشاهد (ذكراً كان أم أنثى) عليه أن يتعاطف مع المرأة في ارتباكاتها وقيودها وإحباطاتها المتكررة أكثر من تعاطفه مع حرية الرجل. وفي الوقت نفسه فأن الأفلام تجذب المشاهد بإغرائه بمتعتها البصرية والسمعية وتحجزه داخل إطارها.

التعاطف دون التركيز على الشخصيات

ان أفلام (تويودا) المحركة الدافعة- الجاذبة تخلو فعلياً من اللقطات التي تركز على وجهة نظر شخصية ذاتية متماسكة منسجمة كاللقطات القريبة وزاوية الكاميرا الذاتية أو الصوت على سبيل المثال.

وعلى الرغم من أن الفيلمين (علاقات زوجية) و (بلد الثلج) يعتمدان على الشخصيات الأنثوية، فإن (تويودا) يتجنب الوسائل التقنية مثل التعليق الصوتي، أو زاوية الكاميرا الذاتية التي يمكن أن تنتزع تعاطف المشاهد. حيث يلجأ (تويودا) عادة الى تصوير المحبين عندما يكونون معاً في لقطتين رشيقتين متتابعتين مع إحداث التوازن والانسجام بين تغيرات اتجاهات زاوية الكاميرا وتغيرات اتجاهات شخصيات الفيلم، وهكذا يجعل من المشاهد ملاحظاً متيقظاً بدلاً من أن يكون ملاحظاً حياديا.

إن التفاعل مع أحداث الفيلم يشجع التعاطف حتى مع أقل الشخصيات حظاً – المرأة – ولكنه يترك المشاهد أيضاً حراً في استنتاج أن (تشوكو Choko) في فيلم العلاقات الزوجية، تكرس نفسها لرجل لا يستحقها، بينما (كوموكو) في فيلم (بلد الثلج) تضيع عواطفها على حبيب مفلس لا مستقبل له.

تبدو (السيدة أكي) في الفيلم الذي يحمل اسمها استثنائية في البداية، ورغم أننا لانرى السيدة آكي على الشاشة وانما نسمع صوتها فقط مع تعليقات صوتية كثيفة جداً تستمر في مشهد لا تظهر هي فيه. ومن ثم تتضاءل وتختفي الغطاءات الصوتية وتتقدم شخصيات الفيلم إلى أمامية الصورة، رغم ذلك كله تبقى (أكي) محورية، ومركز التعاطف والاهتمام.

في بعض الأفلام هناك أكثر من شخصية محورية: ففيلم (قصة الشفق) يتبع المعلم (جونبي Junpei) والعاهرة (أيوكي Oyaki) إلى مواقع عائلاتهما، ويبدأ الطالب الراديكالي المتطرف (شيميش) منذ بداية فيلم (قصر الديبلوماسي) وحتى نهايته حلقة الوصل بين جميع شخصيات الفيلم تقريباً، بينما تكون صاحبة الحانة (سنكو Senko)، سيدة والد (شيميش) محور القصة.

أكثر وسائل (تويودا) انتشاراً في الحفاظ على التعاطف المنسجم ، إشراك شخصياته المحورية في مواقف غير سارة وحتى منفرة ومثيرة للاشمئزاز. وفي الفيلمين الوحيدين اللذين فيهما شخصية واحدة

مسيطرة وجديرة بأن تحب – شخصية (أوتاما Otama) في فيلم (الإوز البري) وشخصية (أكيكو Akiko) في فيلم (سنوات الشفق) فإن الأسى يكمن فيما واجهتاه. (أكيكو) مثلاً، تبقى في حالة نشاط مستمر بسبب مطالب حماها المصاب بمرض الخرف الذي يحتاج لأن ينظّف بوله وبرازه. وفي معظم الأفلام، الشخصية المحورية المثيرة للتعاطف هي التي تخلق المواقف المنفرة. مع (يوشيهايد) في فيلم (صورة الجحيم) يدفع (تويودا) هذا التناقض إلى الحد الأقصى. وفي مثلٍ على التناقضات غير المتوقعة، تأمل هذا المشهد من (رحلة حج طويلة في الليل).

" يركز الفيلم على محاولات الكاتب (كنساكو Kensaku) في التوصل إلى تفاهم مع اكتشافه بأنه وُلد نتيجة علاقة غرامية بين والدته وحماها. إن ظروف ولادته التي استطاعت أن تتحمل أي صفات وراثية معرضة للمخاطرة ، والتركيز على شجاعته النضالية تجذب التعاطف بسهولة، ولكن بعد زيجات (كنساكو Kensaku)، يحول (تويودا) ذلك التعاطف إلى الزوجة (ناوكو Naoku) في واحد من الأحداث الأكثر بروزاً في الفيلم منها في الرواية التي يستند إليها الفيلم "[15]، يذهب (كنساكو وناوكو) في نزهة مع مدبرة منزلهما وصديق. ولأنهما تأخرا بسبب تغيير ملابس طفلهما، تجري (ناوكو) إلى منصة محطة القطار وتصل في الوقت الذي يتحرك فيه القطار، تناول طفلها إلى الآخرين ممن كانوا قد ركبوا القطار من قبل على باب القطار، ولم تستطع عمل شيء إلا أن تجري معهم بجانب القطار. ويصرخ عليها (كنساكو) بحدة قائلاً "اذهبي إلى البيت" !، وعندما كانت تواصل الجري بجانب القطار يدفعها. ونرى من خلال القطار المتحرك تمددها بلا حراك على منصة القطار. في القصة الأصلية ينظر (كنساكو) من حوله ويصرخ وهو غير مصدق: "أنا دفعتها!". وفي الفيلم يبقى صامتاً وتقول له مدبرة المنزل: "أنت الذي دفعتها!".

ذلك الحدث هو أحد أكثر الأمثلة دراماتيكية على الاستراتيجيات التي أكد فيها (تويودا) أسلوبه الإخراجي ليدفع المشاهد بعيداً عن الاتزان. يربك المشاهد ويجعله بعيداً عن الانسجام ولكن لا يبعده على أية حال عن المتعة. لقد اعتمد الدعابة غير المتوقعة كإحدى استراتيجياته الاخراجية .

في نهاية فيلم (قصة الشفق) تنتهي القصة عند المعلم (جونبي Junpei) في البيت مع زوجته، وهو يعبر عن شعوره بالذنب لخلاعة العاهرة (أويوكي) التي ترقد في المشفى. هنا ينقطع صوت راوي القصة ليخبرنا بأنها مريضة بدون أمل في الشفاء، ويتحول المشهد بصورة مفاجئة إلى راوي القصة وهو يمشي في شارع خال تضيئه إضاءة حمراء ليلا موضحاً أن إطفاء الأنوار يبعد معظم الزبائن. وينتهي الفيلم بمشهد ذي مسحة جمالية حزينة ومؤلمة : لقطة طويلة للكاميرا المحمولة على شاريو تستعرض واجهات مباني بيوت الدعارة المعتمة ، في كل بيت منها عاهرة تفتح نافذة صغيرة مضاءة وتبتسم بأمل أمام كاميرا التصوير قبل إبعادها خارج الإطار إلى عالم النسيان.

تعتبر اللقطات التي تؤخذ من خلف الكتف (Over shoulder) واللقطات العكسية (Revers) من استراتيجيات تويودا الأساسية، (وهي من اللقطات الأساسية في السينما) وقد اعتمد تويودا كثيرا على هذه اللقطات للتركيز على أبطاله بدلا من اللقطات القريبة . فقد استخدم (تويودا) هذه الوسيلة في معظم الحالات دون حوار، ويكون ذلك عادة في نهاية تحول ما، خالقاً بذلك توقعاً مفاجئاً غير منجز لكلام آخر سيأتي لاحقا. في فيلم (النهر الخالد) يصور سلسلة متعاقبة من اللقطات واللقطات العكسية مع حوار غير هام يدفع به (تويودا) لزيادة الأداء البارع المتسم بالثقة بالنفس. وفي الختام يُحْمل سائق شاحنة مريض على الاعتقاد بأن ممرضته التي ذهبت إلى البيت في زيارة قصيرة لن تعود الى العمل.

يخرج السائق مسرعاً ويقفز إلى شاحنة موجودة في موقف السيارات، ويسير في الطريق مسرعاً بمحاذاة القطار الذي ركبت فيه. ثم يستعرض (تويودا) بين لقطات السائق في أمامية الصورة مع لقطات الممرضة على باب القطار في خلفية الصورة وهو يحاول أن يناديها بصوت يعلو صوت هدير الشاحنة، ولقطات الممرضة في أمامية الصورة والسائق في خلفية الصورة وهي تحاول أن ترد على ندائه بصوت يعلو صوت هدير القطار. هذا الصراع الدرامي المزدوج من خلال المونتاج المتوازي يخطف أنفاس المشاهدين ويشدهم الى الشاشة. إن هذا الاحتفال المزدوج في مشاهد الفيلم والحياة في أشد لحظاتهم صعوبة، يغلف القدرة الكامنة وراء عمل (تويودا) السينمائي.

بعض التناقضات الظاهرية النهائية

لقد علق (دونالد ريشي) على الشكل والحركة في أسلوب (تويودا) الإخراجي المتميز، مستشهداً بالمشهد المؤثر في فيلم (قطة، وشوزو وامرأتان) حيث تنسل زوجة (شوزو) الأولى عائدة إلى البيت، حيث تزلق يدها على درابزين درجات السلم. كما اقتبس (ريشي) ماقاله (كوروساوا) ل (تويودا) بعد أن رأى كيف أن الأخير تناول نصه المكتوب (أربع قصص حب Four love stories) في فصل واحد قائلاً: " لقد وصفتُ حب هؤلاء الشباب من الناحية النفسية (السيكولوجية) فقط وأما أنت فقد وصفته من الناحية الفسيولوجية الشكلية "[16].

استخدم (تويودا) في فيلم (الإوز البري) هذه الشكلانية ليتطرق في النهاية إلى الألم الشخصي أو الاجتماعي لخليلات لا يرغب فيهن مرابي متزوج. كان باب البيت الأمامي ونوافذه الذي خصصه المرابي من أجل (أوتاما Otama)، كانت النوافذ مقسمة بشرائح خشبية طويلة عمودية منفصلة عن بعضها بمسافة 15 سم تقريباً، وتُرى (أوتاما) باستمرار من خلالها كما لو كانت وراء قضبان سجن. لقد استخدم مخرجون آخرون وسيلة مشابهة، ولكن (تويودا) ذهب إلى أبعد من ذلك محولاً أشياء بسيطة كالطعام و الباراسول (Parasol) (مظلة خفيفة للوقاية من أشعة الشمس خاصة للنساء)، والكيمونو: (ثوب فضفاض واسع الرُّدنين يرتديه اليابانيون أو ثوب نسوي فضفاض) محولاً هذه الأشياء إلى أدوات تعذيب.

عندما يأتي المرابي إلى البيت الذي أعده لـ (أوتاما)، حيث أعدت له وجبة طعام. يصر رغم ممانعتها، على إدخال لقمة من الطعام إلى فمها بأصابعه – تذوّق مبدئي للعنف المادي الآخر الذي سيعقب ذلك. وفي وقت لاحق، بينما كانت (أوتاما) تحمل مظلة تقابل امرأة تحمل مظلة من الطراز نفسه هي زوجة المرابي، وتنظر إلى (أوتاما) بغضب شديد. وعندما تلبس (أوتاما) الكيمونو وتذهب إلى بيت جارة لها، تهاجمها هناك بعنف امرأة أخرى ، حيث أن الكيمونو مصنوع من قماش كان المرابي قد ابتزه من هذه المرأة كفائدة على ديْن. وتشبثت يدا المرأة بالكيمونو، و حولته إلى شيء بشع. عادت (أوتاما) مسرعة إلى البيت وخلعته بقوة.

إن هذا المنحى – استخدام المحسوس، وغير المتوقع، والمتناقض – يبقى فعلياً متناغماً خلال عمل (تويودا) السينمائي جاعلاً من أقل أفلامه شأناً فيلماً يستحق المشاهدة.

حيث نرى أن تويودا أعطى صورة حية في أفلامه عن المجتمع الياباني عاكسا عاداته وتقاليده حينا وتمرده عليها حينا آخر، منسجما في ذلك مع جيل الشباب المتطلع الى كل ماهو جديد وخارج عن المألوف في مجتمعه . فقد عكس حياة المجتمع الياباني بواقعية وأمانه ساخرا منها حينا ومتعاطفاً معها حينا آخر،

مكررا الأحداث والظواهر الاجتماعية من فيلم لآخر ولكن بأسلوب مختلف كليا. وقد اهتم في أفلامه بطبقة الفقراء والمسحوقين والمهمشين في المجتمع الياباني الذين يعيشون حياة قاسية متقلبة يمتزج فيها الحزن والألم مع البساطة والفرح.

ورغم أن أسلوب تويودا في أفلامه الأخيرة والتي في ظاهرها تميل الى الأسلوب الغربي، الا أنه استخدم وسائل تعبيرية مبتكرة تثير الدهشة والاعجاب حتى بالنسبة للمشاهد الغربي.

لقد كان قلب تويودا وفكره ينبضان بهموم مجتمعه وصراعه الدائم بين العادات والتقاليد اليابانية الصارمة وبين كل ما هو جديد ومتطور. لقد كان حقا المرآة الصادقة لمجتمعه وعصره.

الأفلام التي تمت مناقشتها

- "قطة، وشوزو وامرأتان"، (1956).
- "قصر الديبلوماسي"، (1961).
- "وهم الدم"، (1965).
- "أسطورة الأفعى البيضاء"، (1956).
- "علاقات زوجية"، (1955).
- "رحلة حج في الليل"، (1959).
- "صورة الجحيم"، (1969).
- "النهر الخالد"، (1967).
- "بلد الثلج"، (1957).
- "الربيع في الجزر"، (1940).
- "العرق الحلو"، (1964).
- "قصة الشفق"، (1960).
- "سنوات الشفق"، (1973).
- "الإوز البري"، (1953).
- "الشابات"، (1935).

الهوامش

[1] يوسف ، أيمن – (1989 سبتمبر)- أضواء على السينما اليابانية - مجلة فنون - القاهرة

[2] مرعي، فريدة – (1987)، أوزو حكاية طوكيو - نشرة نادي سينما القاهرة ، " أوزو ياسوجيرو - (1903 -1963) من أكثر المخرجين الذين تأثروا بالسينما الأمريكية تلك التي تصور الحياة اليومية . وقدم أفلاما مشابهة تصور حياة الطبقات الدنيا في المجتمعات اليابانية. من أفلامه: قصة طوكيو 1953 والابن الوحيد 1936".

[3] رزق الله ، يوسف شريف – (1972)، الجنس والعنف – نشرة نادي سينماالقاهرة، " حتى بداية الستينات كانت أفلام " الدراما المنزلية " مثل أعمال أوزو وناروس وغيرهما من كبار السينمائيين تحتل مكانا مرموقا في الإنتاج السينمائي الياباني ...غير أن هذه النوعية من الأفلام توارت عن الأنظار مع نهاية ذلك العقد ، بل إنها اختفت تماما وحلت محلها موضة أفلام الجنس والعصابات".

[4] Jonson,William -(1996-97 Winter) Film Quarterly – valume50 – number2, University of California Press, Berkeley P.40

اخرج تويودا الذي توفي عام 1977 ستون فيلما بالطو ل الكامل .

[5] فريد، سمير – (2001) السينما اليابانية في النقد السينمائي العربي - كتابات مختارة – منشورات وزارة الثقافة السورية – المؤسسة العامة للسينما - سلسلة الفن السابع ص 90، " يعتبر أكيرا كيروساوا " كنز اليابان الحي " هذا لقبه الرسمي في بلاده. وهو من أهم المخرجين اليابانيين والعالميين ". ولد في 30 آذار 1910 بمدينة طوكيو وتوفي في 6 أيلول 1998. وأخرج 30 فيلما طويلا . من أشهر أفلامه " راشومون " " الأبله " " الساموراي السبعة " " ذو اللحية الحمراء " " ظل المحارب " " درسو أوزولا " والعديد من الأفلام الأخرى .وحازت أفلامه على أفضل الجوائز العالمية .
للمزيد من المعلومات أنصح بمراجعة كتاب الناقد السينمائي سمير فريد: السينما اليابانية في النقد السينمائي العربي _ منشورات وزارة الثقافة السورية – المؤسسة العامة للسينما – سلسلة الفن السابع2001

[6] Richie, Donald,(1958 October) “ a Talk with Shiro Toyoda “ Film Journal 11 Broadway, New York, P.13.

7 Jonson,Williams,(96-97Winter),Film Quarterly – V50 – N2 ,University of California Press,Berkeley P.40

كان تويودا عنصرا فاعلا في رابطة (Junbungaku) الأدب الخالص ، التي أطلقها (Gosho) ومهمتها رفع مستوى النصوص المعدة للسينما من أجل رفع مستوى الأفلام.

[8] Richie, Donald,(October 1958) " a Talk with Shiro Toyoda" Film Journal 11, Broadway, New York,) P.14

[9] Bursh, Noel ,(Rev.Ed.1979) To the distant Observer :" Form and meaning in the Japanese cinema" , Berkeley ,CA : University of California Press , p. 112

[10] نفس المصدر السابق ص115

[11] Barrett, Gregory ,(1989) Archetypes in Japanese Film: The Sociopolitical and Religious Significance of the Principal Heroes and Heroines (London and Toronto: Associated University press, p.87

[12] Tadao, Sato ,(1982) Currents in Japanese Cinema: Essays by Tadao Sato, trans. Gregory Barrett, New York: Kodansha, P.73

[13] (الباحث) هنا كما هو الحال في المناقشات السابقة لل (Giri) ، العائلة الكونفوشيوسية ، والتحول المنظور من فيلم الى فيلم . أنا لا أقول بأن هذه المظاهر لا توجد عند مخرجين يابانيين آخرين ، ما أود تأكيده إن هذه المظاهر عند تويودا أكثر استقلالية وأقل اعتمادا على الظروف خارج سيطرة الشخصية .

[14] Kojima, Takashi ,(1987) in Hell Screen, Cogwheels, A Fool's Life, by Ryunosuke Akutagawa, Hygiene. CO: Erdanos press, p.48

[15] McClellan, Edwin ,(1990) A Dark Night's by Naoya Shiga, trans. (New York: Kodansha International, p.37

[16] Both citation Appear (in slightly different form) in " A talk with Shiro Toyoda " and Joseph L. Anderson and Donald Richie, The Japanese Film: Art and Industry (Rutland, VT, and Tokyo: Charles E. Tuttle, rev.ed.1982) pp371-372.

المراجع

فريد، سمير. (2001). **السينما اليابانية في النقد السينمائي العربي**، وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، سوريا.

Anderson. Joseph and Richi. Donald. (1982). *" The Japanese Film " Rutland*, VT, and Tokyo: Charles E, Tuttle, rev. ed.

Barrett. Gregory. (1989). *"Archetypes in Japanese Film"* (London and Toronto: associated University Press.

Bursh. Noel. (1979). Form and Meaning in the Japanese Cinema, (Berkeley.CA: University of California press, rev, ed.

Johnson. William. (1996-97 Winter). *" Toyoda and the challenge of representation"* Film Quarterly, Volume 50 – Number 2.

Naoya. Shiga. (1990). *" A dark Night's Passing "* trans. Edwin McClellan (New York: Kodansha International.

Richi. Donald. (October 1958). "*A talk with Shiro Toyoda ",* Film Journal 11 (October 1958).

Ryunosuke Akutagawa. *" Hell screen"* trans. Takashi Kojima (Hygiene, CO: Eridanos Press, 1990).

Tadao. Sato. (1982). *" Currents in Japanese Cinema "* trans. Gregory Barrett (New York: Kodansha.