ياسوجيرو أوزو..

"الطريق إلى اللانهاية"

مكتبة بغداد

كامل يوسف حسين

دراسات

ياسوجيرو أوزو

الطريق إلى اللانهاية

دار شرقيات للنشر والتوزيع

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ياسوجيرو أوزو : الطريق إلى اللانهاية

كامل يوسف حسين

الطبعة الأولى ٢٠٠٩

© حقوق النشر محفوظة لدار شرقيات ٢٠٠٩

دار شرقيات للنشر والتوزيع
٥ ش محمد صدقى، هدى شعراوى.
الرقم البريدى ١١١١١
باب اللوق، القاهرة
ت: ٢٣٩٠٢٩١٣، ٢٣٩٣١٥٤٨
sharqiyat2010 @yahoo.com

الغلاف: عمرو الكفراوي

حسين، كامل يوسف
ياسوجيرو أوزو / كامل يوسف حسين — ط ١. – القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.
١٢٩ ص ؛ ٢٠X١٤ سم.

رقم الإيداع ١١٠٤٥ / ٢٠٠٨ تدمك: ISBN 977-283-291-7
— العنوان

كامل يوسف حسين

ياسوجيرو أوزو

الطريق إلى اللانهاية

دار شرقيات للنشر والتوزيع

https://telegram.me/maktabatbaghdad

مقدمة

في مستهل عام ١٩٦٨، كنت طالباً في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة. وكنت من تلك القلة المحظوظة التي شاء لها القدر أن تدرس في المقر القديم للكلية، الذي لم يكن إلا أحد مباني كلية الحقوق، على يد آخر الليبراليين العظام في مصر. وقد شرعت بالكاد في تشكيل نمط حياة وعمل، يمر بالدراسة التمهيدية للتخصص في العلوم السياسية في الشطر الأعظم من النهار، ثم الانتقال إلى محاضرات الفلسفة أو قراءات فيها بمكتبة الجامعة، ومع حلول الليل يأتي وقت الانطلاق إلى مصافحة عالم المسرح أو السينما أو الأمسيات الشعرية والموسيقية.

لكن نمط الحياة والعمل هذا ما كان يمكن إلا أن يتعرض للانكسار، إن شئت الدقة فقد كان أجمل من أن يستمر، وشأن كل الأشياء الجميلة كان معرضاً للتداعي، للتهشم، للانكسار والتشظي.

ما الذي يعنيه عام ١٩٦٨ بالنسبة لك؟ لقد قيل إن هناك من الإجابات عن هذا السؤال بقدر ما هنالك من متصدين للرد على علامة الاستفهام التي تتوجه. أياً كانت إجابتك أنت، فما أعرفه أن العالم كله كان يشهد انطلاقة الشباب للنهوض بعالم جديد مع انهيار عالم قديم، كانوا يهيلون رماد النسيان على البقية الباقية من ركام ما بعد الحرب العالمية الثانية، ويعجلون بمخاض عالم جديد أكثر إنسانية، وأعظم تحرراً وأكثر انعتاقاً من الظل الطويل والكئيب للمؤسسات التقليدية.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

تمنيت لو كان بمقدوري القول إن أبناء جيلي، الذي سيعرفون لاحقاً، لأسباب لازلت عاجزاً عن فهمها، بالسبعينيين، كانوا يشاركون في صياغة حركة تاريخية، على مثل هذا القدر من النبل والتأثير في نهر الحياة. لكننا كنا قد خرجنا إلى الشارع لا في إطار فعل خلاق وهادر ومجدد، وإنما في سياق رد فعل غاضب على ما عُرف وقتها باسم محاكمات الطيران.

العصى، الهراوات، قنابل الدخان وغيرها كثير كان في انتظار المتظاهرين، فشجت رؤوس، وكسرت ضلوع، وخلعت أكتاف، وهُشمت سيقان وأقدام، وكبلت أيد، واقتيد الكثيرون إلى السجون والمخافر.

عندما تطايرت سحب الدخان والغازات المسيلة للدموع، وخرج الشباب من عنابر المستشفيات وزنزانات السجون، مضى بعضنا إلى عدد من أساتذتنا، في محاولة لفهم أسرار ما جرى واستشراف آفاق ما يمكن أن يجري.

من بين هؤلاء الأساتذة الإجلاء، كان هناك المغفور له بإذن الله تعالى دكتور حامد عبدا لله ربيع، الذي سيشرف لاحقاً على دراستي لنيل درجة الماجستير. نظر إلينا الرجل الكبير، بكثير من الإشفاق وبغير قليل من الحنو، وقال: «يا أبنائي، لا تنسوا أن السلطة قوة تصفع، حتى ولو كنتم خارجين من رحمها».

هذا الجمع ممن ضم مجلسنا سيأتي حين من الدهر على بعض الحاضرين فيه يدفعون خلاله غالياً ثمن نسيان هذه الكلمات الدالة. البعض الآخر سيعلو به العمر ليغدو جزءا من الذراع الفكرية لتلك القوة التي تصفع، بغض النظر عن هويتها أو أهدافها أو منهاج تحركها، فريق ثالثاً سيمضي بعيداً في آفاق الدنيا وراء خبز الصغار، أو أحلام لست تدري أهي وليدة السمادير أم ابنة السراب، وفريق رابع سيؤثر الانتقال من وقدة العام وضراوته إلى ظل الخاص ورخاوته، على طريقة من أغلق عليه

بابه فهو آمن، وفريق خامس سيعتصم بكلمات من زمن بعيد، مفادها «السلطان أبعدكم عن السلطان».

تلك الأيام هي بعينها التي شهدت انحسار مساهمات القطاع العام في العمل السينمائي بمصر، تقلص دور العرض، هجرة الفنانين إلى الخارج واعتزال الكثيرين منهم، وانحسار الأفلام الجيدة، التي لا تمثل مشاهدتها إهداراً للوقت.

تلك الأيام هي أيضاً التي بدأت تبرز فيها جهود نوادي السينما والمراكز الثقافية الأجنبية وجماعات النقاد ومحبي السينما، في محاولة للإبقاء على البقية الباقية من حضور السينما على ضفاف النيل.

في ظل هذا المناخ الكابوسي، جرت المصافحة الأولى بين عيوننا وبين سينما المخرج الياباني الكبير ياسوجيرو أوزو.

لست أذكر، على وجه الدقة، تفاصيل الإطار الذي جرت فيه هذه المصافحة، وربما كان ذلك في إطار برنامج للعروض السينمائية في ناد للسينما، أو في مركز ثقافي أجنبي، لكنني أذكر ــ كأنما بالأمس القريب ــ نقاشاً محتدماً بين جمع من الأصدقاء حول فيلم «ربيع متأخر»، الذي كنا قد شاهدناه لتونا.

كان الافتقار إلى البصر والبصيرة هو وحده الكفيل بجعلنا نعجز عن إدراك أن أوزو، عبر فيلمه هذا، يقدم سينما شديدة الخصوصية، تكاملت من حيث الموضوع وأسلوب المعالجة وعبقرية الإنجاز.

مع ذلك، فقد كنا حائرين أمام هذا الذي شاهدناه، وأحسب أنه لم يعجب الكثيرين منا، كنا أقرب إلى فتى لاه، عثر يوماً على ماسة في رمال الشاطئ، فأمسك بها، ومضى يتأملها، ولم يدر – في نهاية المطاف – ماذا عساه يفعل بها.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

منذ ذلك اليوم، قبل ثلاثة عقود من الزمان أو يزيد، بدأت رحلتي مع أوزو، التي أثمرت هذه الصفحات، التي هي في جوهرها دعوة للقارئ إلى مشاركتي الحماس لسينما أوزو، التي كنت في ذلك اليوم المتحمس الوحيد لها والمدافع الوحيد عنها، وسط جمع من الفتية الذين كانوا يعيشون مرحله احتدام العواطف واضطراب المشاعر، ولم يكن التأمل الغالب على سينما أوزو مما يخاطبهم كثيراً.

لم أدع عرضاً لفيلم من أفلام أوزو إلا بادرت إلى مشاهدته، وإن تجشمت الكثير من الصعوبات، وما علمت بشريط ولا قرص مدمج له يتاح لي أن أشتريه أو أستعيره إلا بادرت إلى ذلك مسرعاً.

لكنني أحسب أن القارئ يدرك أنه حتى على الصعيد العالمي ليس هناك الكثير من أعمال أوزو، وظروف مشاهدة هذه الأعمال أبعد ما تكون عما يتمناه المحب لها.

هكذا لم يتوفر لي الحد الأدنى من المادة البصرية والمراجع من سينما أوزو وعنها، إلا عبر ثلاث رحلات محددة.

كانت الرحلة الأولى إلى أوساكا وكيوتو في غربي اليابان عام ٢٠٠٢، والثانية إلى مونتريال في شرقي كندا عام ٢٠٠٥، والثالثة إلى فانكوفر في أقصى غربي كندا عام ٢٠٠٦.

المشاهدة المكثفة لأفلام أوزو هي رد الفعل المباشر على سينما بمثل هذه القوة، وعلى مثل هذا القدر من الاقتدار، لكن المرء ليس بحاجة إلى هذه المشاهدة المكثفة لكي يدرك أن أوزو مضى يحلق إلى سماء الإبداع البصري، عبر أكثر الموضوعات بساطة، وبأكثر الأدوات والأساليب تقشفاً ومحدودة.

لقد بُذلت محاولات عديدة لتفسير سينما أوزو من خلال المفاهيم الأساسية للثقافة اليابانية، وبالإحالة إلى العمارة اليابانية، والإبداع في

الفخار الياباني، وقصائد الرينجا، وقصائد الهايكو، والجماليات اليابانية، بل والتأملات البوذية.

في اعتقادي أن هذه المحاولات كلها مهمة، وجديرة بالتأمل وإمعان النظر فيها.

لكنني أعتقد أن المقاربة الصحيحة لأعمال أوزو هي عبر الانطلاق برحلة فيها، تشكل – في ذاتها – مرحلة على الطريق الذي مضى طوال عمره يقطعه، وهو الطريق إلى اللانهاية، الطريق إلى سينما مضادة بامتياز، حسب التعبير الأثير لدى عدد من النقاد المهتمين بسينما أوزو.

في سينما أوزو، لاشيء ينتهي، لأنك عندما تصل إلى ما تظنه مشارف النهاية، تجد نفسك قريباً من حيث بدأت، لتنفتح أمامك بداية جديدة، وهكذا بلا انتهاء، لأن بنية فيلم أوزو هي بنية شبه دائرية، ومسيرته هي مسيرة شبه دائرية، لا تفضي بك أبداً إلى نهاية، وإنما ثمة بدء يطل حيث تمضي بك الظنون إلى الانتهاء.

ربما لهذا، بالضبط، سمحت لنفسي بصياغة هذه الصفحات في صورة رحلة، هي أقرب إلى شوط على هذا الطريق الممتد إلى اللانهاية، حيث نلتقي مع أوزو في حيرة البدايات، ونتابعه في مواجهة شعاب الطريق، ونمضي معه عبر دروب الإلهام، ونشاركه تأملات القمم، ونحار معه في مواجهة بهجة الغسق، لنتابع أخيرا هذا السحر الهارب الذي تشكله السينما التي أبدعها، وكأننا في بداية جديدة، حيث ظننا أننا بين يدي الانتهاء.

بهذا المعنى، فإن هذه الصفحات، التي ترتاح بين يدي القارئ، ليست دراسة في السينما اليابانية، بحسبانها سينما وطنية قائمة بذاتها، متمثلة في أحد أبرز مبدعيها، حتى وإن اضطررنا إلى إلقاء الضوء على أبرز ملامح هذه السينما.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ولسنا أيضاً بين يدي سرد أو تناول كرونولوجي لأفلام أوزو، يتضمن إلقاء للضوء على كل فيلم كوحدة دراسة قائمة بذاتها.

هذه الصفحات ليست أيضاً جهداً يبذل لإدماج مجموعات بعينها من أفلام أوزو، في إطار تصنيف على أسس اجتماعية، أو جمالية، أو تاريخية، أو تقنية.

إذا لم تكن هذه الصفحات شيئاً من هذا كله، فما الذي ستصافحه عيوننا على امتدادها حقاً؟

إنها رحلة، كما سبق لنا القول، لا أقل ولا أكثر، هي بمثابة شوط من الطريق الذي مضى عبره أوزو إلى اللانهاية، ليبدع لنا عبر ٥٤ فيلما، ينتمي ٣٠ منها إلى عالم السينما الصامتة، فناً يظل، حتى اليوم، محرضاً على بداية جديدة لسينما مختلفة، سينما مضادة، إن شئت.

فهلم بنا إذن نطارد هذا السحر الهارب!

حيرة البدايات

لوحة خارجية لحياة مخرج لايزال يثير الجدل

لأول وهلة، يبدو أن ما نحاوله هنا، وهو رسم لوحة خارجية لحياة ياسوجيرو أوزو وإبداعه، هو السهولة بعينها، ولا يعدو أن يكون مجرد التذكير بالمحطات الأساسية في حياة المخرج الياباني الكبير وما قدمه لنا، خاصة وأن أوزو قد رحل عن عالمنا في مساء يوم الاحتفال بعيد ميلاده الستين.

يضاعف من هذا الإحساس بالسهولة واليسر، في هذه المرحلة المبكرة من مسيرتنا، توالي الإشارات إلى أن أوزو حرص على إقصاء حياته الخاصة إلى الهامش، للتركيز على عمله السينمائي. بل إننا قد نجد من لا يتردد في مقارنة سيرة حياة أوزو بالهامش الأبيض، والتأكيد على أن تاريخ أوزو الشخصي هو تاريخ هامشي.

لكن هل الأمور كذلك حقاً؟ هل المهمة التي تنتظرنا هنا على هذا القدر من اليسر؟ هل هذه اللوحة التي وصفناها بأنها خارجية هي مجرد استحضار للحقائق الأساسية في ملف المخرج الكبير قبل الانتقال إلى المهام العديدة الأخرى التي تنتظرنا؟

ليس تماماً، فكل محاولة بُذلت للتعامل من خلال منطق التبسيط هذا مع حياة أوزو تركت لنا العديد من علامات الاستفهام، التي ظلت معلقة، تنتظر من يتصدى لها.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

قد لا يكون من قبيل المبالغة القول إن هنالك من هذه اللوحات لحياة أوزو بقدر ما هنالك من الكتاب الذين تناولوه، الأمر الذي يجعل التوصل إلى لوحة نهائية متكاملة حول المحطات الأساسية في حياته وإبداعه مهمة لا تفتقر إلى الصعوبة ولا التعقيد، بل تكاد ترقي إلى آفاق المستحيل.

دعني أضع بين يديك أربع محاولات شهيرة لرسم مثل هذه اللوحة، تنتهي منها جميعها إلى الخروج بنتيجة محددة، وهي أن هناك من الاختلافات والتباينات ما يجعل التوصل إلى اللوحة النهائية المنشودة شيئاً أبعد ما يكون عن التحقق والإنجاز.

هذه المحاولات هي كالتالي:

أولاً: محاولة لويس فريدريك، الواردة في «موسوعة اليابان»، الصادرة عن مطبعة جامعة هارفارد عام ٢٠٠٢، والتي نجدها في صفحة ٧٦٩ من ذلك المجلد، حيث نجد إضاءة لأبرز جوانب إبداع أوزو، وأمثلة من أشهر أعماله، ونلاحظ التشديد على أنه: «لم يتمكن أحد غيره من أن يظهر بمثل هذا الزخم العاطفي حياة اليابانيين العاديين». ولكن كيف يتفق هذا المقتطف مع مفهوم «الإنرايو» الياباني، الذي يكاد يكون خاصية وطنية يابانية، والذي يعني التحفظ وكبح الجماح في مواجهة الآخرين الذين نعرفهم في صميم الحياة اليومية اليابانية؟

ثانياً: محاولة «موسوعة اليابان المصورة» من تحرير بروفسور إدوين رايشوير ومن إصدار دار كودانشا عام ١٩٩٣، التي نجدها في صفحة ١١٧٨ من المجلد الثاني من تلك الموسوعة. وتضم هذه المحاولة رصداً للخصائص الأساسية لأسلوب أوزو الفني في إبداع أعماله وجهداً لتصنيفها في إطار مجموعات، مما يسهل على القارئ استيعاب التطور الفني لمبدعها. غير أننا نتوقف عند ما تشير إليه الموسوعة من أنه: «بدا جلياً وجود تواز بين حياته وفنه في فيلمه الذي يعكس السيرة الذاتية الذي

قدمه في عام ١٩٤٢ بعنوان (كان أباً) الذي يصف الرابطة غير الظاهرة والقوية مع ذلك بين أب وابنه، والتي تبقى صامدة على الرغم من سنوات الفراق». ولا يملك المرء هنا إلا التساؤل: كيف يتفق هذا التوازي مع الطرح الشهير عن تهميش أوزو لحياته الخاصة وابعادها تماماً عن عالمه الفني؟

ثالثاً: محاولة ديفيد تومسون في الصفحات ٦٥٧ – ٦٥٩ من كتابه الشهير «قاموس السينما البيوجرافي الجديد» الصادر عن دار الفريد نوف طبعة عام ٢٠٠٢، حيث نجد ثبتاً كاملاً بأعمال أوزو وتركيزاً على تطور فهم الغرب لأفلامه، ابتداء من التجاهل الذي يكاد يكون كاملاً في منتصف الخمسينيات، وصولاً إلى تأثيره اليوم في متطلبات الغرب من الأفلام التي يقدمها، مع إضاءة لأسرار تأخر الإلمام الغربي بهذه الأفلام حتى قبل سنوات قلائل من رحيل أوزو عن عالمنا. ويلفت نظرنا في هذه المحاولة قول تومسون: «ربما يمكن القول إن عظمة أوزو تعتمد على قصص تدور حول العائلة، وغالباً حول الآباء والأبناء الذين كبروا. ولكن شيئاً ينبغي أن يقال عن براعته وتعدد جوانبه». والسؤال الذي يبرز هنا – على الفور تقريباً – هو كالتالي: كيف يمكن أن ينسجم هذا الطرح مع القول الذي يتكرر دائما من أن عظمة أوزو جاءت على الرغم من وصوله بموضوعاته وأساليبه إلى الحدود الدنيا مما هو ضروري لتقديم عمل سينمائي متكامل؟

رابعاً: محاولة كيجو يوشيدا التي نجدها في كتابه «أوزو أو السينما المضادة» وعلى وجه التحديد في الفصل الذي يحمل عنوان «قصة شخصية لابل هامشية» والذي يقع في الصفحات ٢٤ – ٢٨ من الترجمة العربية للكتاب التي أنجزتها رندة الرهونجي وأصدرتها وزارة الثقافة السورية عام ٢٠٠٥. حيث نجد تشديداً على إقصاء أوزو لحياته الخاصة إلى الهامش للتركيز على عمله السينمائي. ويوشيدا يختتم هذا الفصل بما

https://telegram.me/maktabatbaghdad

يمكننا وصفه بالنصيحة الذهبية، حيث يقول: «عوضاً عن أن نتركه (أوزو) يضللنا، يجدر بنا مشاهدة أفلامه بانتباه، وعوضاً عن أن نستسلم لمزاحه، علينا أن ننتبه للعبة الظل والنور التي ينسجها على الشاشة. فهنا تتكشف أفلامه التي تعتبر أحاجي يصعب سبرها حتى بالنسبة لأوزو نفسه الذي عجز عن فكها».

غير أنني أود أن أوجه للقارئ ما يمكن وصفه بالنصيحة المضادة، وقوامها أن يقوم بنفسه برسم لوحة خارجية لحياة أوزو وأعماله ومحطات إبداعه.

مثل هذه المحاولة، في اعتقادي، ينبغي أن تنطلق من يوميات أوزو نفسه، ونحن نعلم أن هناك أربعة عشر مجلداً تقع فيها هذه اليوميات، تُرجمت جميعها إلى اللغة الفرنسية، ومن بينها ٧ مجلدات على الأقل مترجمة إلى الإنجليزية. فضلاً عن العدد الكبير من المقابلات التي أجريت معه، والتي تُرجم جانب كبير منها إلى الإنجليزية كذلك.

ولد يا سوجيرو أوزو في ١٢ ديسمبر عام ١٩٠٣، قرب معبد فوروكاوا فوكوكا هاشيمنجو، وهو أصغر الأخوة الخمسة الذين أنجبهم تاجر أسمدة بالجملة.

في عام ١٩١٣، تم إرساله مع أمه وأخوته للإقامة في ماتسوزاكا، وهي بلدة كبيرة قرب مسقط رأس أبيه في ناجويا، حيث تلقى الأبناء التعليم هناك، بينما واصل الأب متابعة عمله في طوكيو، مما يعني أن أوزو حُرم عملياً من أبيه طوال السنوات بين العاشرة والعشرين من عمره.

وفي عام ١٩١٦، التحق بمدرسة أوجي – يا مادا المتوسطة. ولم يُقدر له تجاوز هذه المدرسة، فلم يكن بوسعه الالتحاق بمدرسة كوبي الثانوية التجارية المرموقة، لأنه لم يكترث بالتقدم لامتحان القبول بالمدرسة، حيث كان مشغولاً في ذلك اليوم بمشاهدة فيلم «سجين زندا»!

اهتم أوزو منذ وقت مبكر بالسينما، ويتذكر كوجو نودا، كاتب سيناريو عدد كبير من أفلام أوزو، أنه أمام دار سينما عتيقة ومتهالكة تدعى سينما أتاجوزا في ماتسوزاكا قال له أوزو: «لولا هذه الدار لما أصبحت مخرجاً سينمائياً».

في التاسعة عشرة من عمره عمل أوزو مدرساً بديلاً، في قرية جبلية تبعد ثلاثين ميلاً عن ماتسوزاكا، حيث أمضى عاماً في ذلك العمل. وكانت تلك فترة من أكثر مراحل حياته تعاسة.

بعد غياب عن طوكيو دام عقداً من الزمان، عاد أوزو مع عائلته للإقامة في طوكيو، وبعد وقت قصير قدمه عمه إلى تيهيرا تسوتسومي، الذي كان آنذاك مديراً لشركة شوتشيكو للسينما، وفي وقت لاحق التحق بالعمل في الشركة كمساعد مصور في استوديوهاتها في كاماتا، وكانت تلك مرحلة على الرغم من صعوبتها فإنها شكلت الجسر الذي تعلم عليه أوزو دقائق العمل السينمائي.

في نهاية عام ١٩٢٦، عُهد إلى أوزو بالعمل كمساعد مخرج، ومن المدهش أننا نجده يتقدم بطلب لعمل كمساعد مخرج في فريق المخرج تاداموتو أوكوبو، الذي طاله النسيان الآن، ولم يكن آنذاك يحظى بتقدير كبير، حيث كان متخصصاً في الأفلام الكوميدية، المعروفة باسم «حكايات الهراء»، والتي لا تعدو أن تكون سلاسل من الحيل المضحكة يربطها خيط قصة واهية.

هناك خمسة أسباب تقف وراء هذا الاختيار العجيب، من المهم أن نلم بها لأنها ستضيء لنا جوانب من اهتمامات أوزو في السنوات المقبلة:

١ – سمحت أفلام أوكوبو بانطلاق الحس بالعبث واللهو، الذي كان قوياً لدى أوزو في سنوات الدراسة، كما سيظل قوياً في مراحل لاحقة من حياته.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

٢ – أوكوبو نفسه، الذي كانت له مزاعم وادعاءات جديرة بالاهتمام حقاً، حيث كان يطلق على نفسه وصف «المخرج البذئ حقاً»، وكان يرفض علانية أن تكون له أي صلة بالفن، وكل ما أراده هو التوصل إلى المرح والسرور من أكثر المواد اختلالاً، بما في ذلك النكات الخارجة، والفارس الصاخب، وما كان يعد إيروتيكياً في عام ١٩٢٥.

٣ – كسل أوكوبو، حيث كان يمتنع عن الحضور إلى الاستوديوهات أحياناً، ويترك لمساعديه انجاز عمله، وكان كريماً للغاية مع هؤلاء المساعدين، فإذا نجح مشهد صوره مساعد له نسبه إليه فوراً، وإذا فشل نسبه إلى نفسه، أي إلى أوكوبو ذاته.

٤ – تعلم أوزو من أوكوبو بطريقة عكسية، أي بالاستفادة من اخطائه.

٥ – ربما كان أقوى تأثير تركه أوكوبو في أوزو هو إيجاد المرح من أكثر المواد جلافة، حيث واصل أوزو مسيرته ليبدع فناً من أكثر المواد عادية.

أمضى أوزو أقل من عام في العمل كمساعد مخرج، وكان يمكن أن يمضي سنوات عدة في هذا العمل، لولا أن لقاءاً شهيراً له مع شيرو كيدو، رئيس شركة شوتشيكو، أتاح له تقديم فيلمه الأول، الذي كتب له السيناريو أيضاً بعنوان «سيف التوبة»، الذي استهلم فكرته من الفيلم الأميركي «اللطمة» لجورج فيتزموريس، وهو فيلم لم يكن أوزو قد شاهده، وإنما قرأ عنه في إحدى المجلات.

من المدهش حقاً أن أوزو إلتحق بالعمل مخرجاً في قسم الجيدايجيكي، أي الأفلام التاريخية، بالشركة، وهو القسم الذي يُعد الأكثر تدنياً في شوتشيكو، وربما كان ذلك راجعاً إلى أوزو نفسه، ففيلم «سيف التوبة» الذي تقدم به كان، في نهاية المطاف، ينتمي إلى هذه النوعية،

لكنه ما لبث أن انتقل إلى قسم الجنـدايجيكي، أي الأفـلام المعاصـرة، وواصل تقديم هذه النوعية الأخيرة من الأفلام طوال عمره.

يبلغ إجمالي أفلام أوزو ٥٤ فيلماً، ينتمي ٣٠ فيلماً منها إلى السينما الصامتة، ولم يبق لنا منها إلا ٣٦ فيلماً، وهي تتحدى أي محاولة للتصنيف، أو للإدراج ضمن مشروعات محددة، أو للترتيب في رزم على أسس اجتماعية، أو جمالية، أو تقنية، أو غير ذلك من الأسس. إلا أنه قد يكون من المناسب، لأغراض استكمال هذه اللوحة الخارجية عن أوزو، التي نحاول انجازها هنا، أن نشير إلى المحطات التالية في مساره الإبداعي:

– في محاولة للتعويض عن فترة الاستدعاء القصيرة للخدمة العسكرية، قدم أوزو خمسة أفلام في عام ١٩٢٨، وستة أفلام في ١٩٢٩ وسبعة أفلام في ١٩٣٠. كان أولها «أحلام الصبا» (١٩٢٨) وهو عمل كوميدي يدور حول الحياة في الكلية، يستمد أفكاره من مجموعة من الأفلام الأميركية. ويبرز من بين هذه الأفلام «تخرجت ولكن..» (١٩٢٩) الذي يتناول حياة خريج جامعي يأتي إلى طوكيو بحثاً عن عمل، ومن ثم تلحق به أمه وعقب ذلك خطيبته، حيث يضطرون للعيش في غرفة صغيرة واحدة. ويلفت نظرنا أن هذا هو الفيلم الذي سيرصد العديد من النقاد من خلاله بروز أسلوب أوزو، حيث ينتقل هنا من الكوميديا الخفيفة البسيطة إلى الكوميديا الاجتماعية الناضجة.

– يعد فيلم «ولدت ولكن..» (١٩٣٢) فيلم أوزو العظيم الأول. ومن خلال هذا الفيلم جمع أوزو معاً، في قالب يتسم بالكمال، العناصر المختلفة، التي شكلت أسلوبه الفني وطريقته الخاصة في النظر إلى العالم، وهو يقول عنه إنه بدأ برغبته في تقديم فيلم عن الأطفال، وانتهى بتقديم فيلم عن الكبار، وبينما كان قد اعتزم أصلاً تقديم قصة صغيرة متألقة، فإن العمل تحول خلال الاشتغال عليه إلى عمل شديد القتامة، حيث يقدم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لنا موظفاً تقليديا تماماً في دار تقليدية بالضواحي وزوجة تقليدية وطفلين في العاشرة والثامنة من العمر، لكنهما غير تقليديين بالمرة، وهما ينزعجان عندما يريان أباهما الذي يحبانه ينحني أم رب عمله، ويقوم بأعمال تهريجية لتسليته والتقرب منه، وهما يرغبان في معرفة السر في تصرفه على هذا النحو، بينما هما يستطيعان بسهولة ضرب ابن رب العمل هذا. وهو يعجز عن الرد، فيعمدان إلى الإضراب عن الطعام احتجاجاً، وعلى الرغم من انه يعاقبهما إلا أنه يرى أن هذه مشكلة يتعين عليهما التعايش معها طوال حياتهما.

- يعتبر فيلم «نُزل في طوكيو» (١٩٣٥) من أكثر أفلام أوزو واقعية، وقد واصل الالتزام فيه بتقنيات السينما الصامتة، على حين تسابق جميع المخرجين لتبني السينما الناطقة، ولكن شركة شوتشيكو ضغطت عليه لإضافة عناصر الموسيقى والمؤثرات، لتجعله يبدو فيلماً حديثاً أقرب إلى السينما الناطقة. وفي عام ١٩٣٥ كان أوزو قد قدم بالفعل فيلمه الناطق الأول وهو فيلم قصير بعنوان «كاجامي شيشي»، وهو فيلم وثائقي في عشرين دقيقة عن رقصة الكابوكي الشهيرة التي يحمل عنوانها، أُنتج بناء على طلب من وزارة التربية.

- يعد فيلم «الإبن الوحيد» (١٩٣٦) هو فيلم أوزو الناطق الأول، وهو كذلك أحد أكثر أفلامه سوداوية، حيث يبرز عناصر من نوعية استحالة التفاهم الإنساني وحتمية غياب الثقة وحقيقة أننا وجدنا في هذا العالم لنحيا وحدنا. وهنا يبرز بجلاء التساؤل عن القيم الإنسانية، كالحب والصداقة وجدوى الحياة، وهو التساؤل الذي يبرز في - أفلام أوزو الأخيرة على نحو غائم. ومن ثم فنحن أمام فيلم سوداوي ومؤلم، على الرغم من اتشاحه بالحكمة.

– يبرز فيلما «عائلة الأخوة والأخوات تودا» (١٩٤١) و«كان أباً» (١٩٤٢) باعتبارهما أبرز أفلام أوزو في الأربعينيات، ويلفت نظرنا التجاهل الذي يكاد يكون تاماً للحرب فيهما.

– يعد فيلم «ربيع متأخر» (١٩٤٩) رزمة سينمائية قائمة بذاتها، بغض النظر عن صلته الوثيقة بأفلام تالية لأوزو، وقد وصف هذا الفيلم عن جدارة واستحقاق بأنه: «أحدى أكثر دراسات الشخصية إنجازاً وكمالاً ونجاحاً في السينما اليابانية».

– يجمع الكثير من النقاد على أن فيلم «رحلة إلى طوكيو» (١٩٥٣) هو الفيلم الذي كرَّس مكانة أوزو في الغرب، ولا يتردد الكثير من النقاد في وصفه بأنه واحد من أعظم الأفلام اليابانية على الإطلاق. ويقول عنه أوزو: «من خلال إيغال كل من الأبوين والأبناء في العمر، أصف الكيفية التي بدأ نظام العائلة اليابانية من خلالها في التداعي».

– ابتداء من فيلم »غسق طوكيو« (١٩٥٧) سنجد أنفسنا أمام ما يؤثر بعض النقاد تعريفه بـ «الروائع الأخيرة لأوزو». وقبل عرض هذا الفيلم مباشرة، رد أوزو على منتقدي الدراما المنزلية، التي أمضى عمره في العمل تحت سقفها، بالقول إن هذه النوعية من الدراما هي ثمرة ٣٠ عاماً من العمل الدائب، وإنها لن تسقط بين عشية وضحاها، كما يتوقعون. وهذا الفيلم هو آخر فيلم أبيض وأسود لأوزو، ونلاحظ أنه ابتداء منه سيصبح أوزو أكثر اهتماماً بالجيل الأصغر منه بالكبار. وفي إطار سلسلة الروائع الأخيرة هذه، إن صح تبني هذا التوصيف، يبرز فيلم «زهرة الاعتدال» (١٩٥٨) وهو أول فيلم ملون لأوزو، وفيلم «صباح الخير» (١٩٥٩) الذي يشدِّد الكثير من النقاد على صلته الوثيقة بفيلم «ولدت ولكن..»، وفيلم «أعشاب طافية» (١٩٥٩) وهو بمثابة إعادة ملونة لفيلم «قصة أعشاب طافية» (١٩٣٤)، وفيلم «خريف متأخر»، الذي يُشار إليه على أنه صياغة أخرى لـ «ربيع متأخر»، ثم يأتي فيلم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

«نهاية صيف» (١٩٦١) الذي يبدأ على نحو بالغ الخفة، فيدفعنا إلى توقع عمل كوميدي، وبمرح وعاطفة يتم المضي بنا أعمق فأعمق، لنجد أنفسنا في مواجهة.. الموت. والموت ينتصر، وأوزو يقدم ذلك بأكثر الأشكال مباشرة وابتعاداً عن الحلول الوسط. من خلال الفراش الجنائزي وحرق الجثمان والمدخنة التي يتصاعد منها الدخان، وتنصرف العائلة، لتبقي الغربان وحدها. وهذا الفيلم يعده النقاد في آن أكثر أفلام أوزو جمالاً وإثارة للقلق، وربما كان فيلم أوزو الوحيد الذي لا تكتب فيه النجاة الروحية لأحد.

- فيلم «أصيل خريفي» (١٩٦٢) هو فيلم أوزو الأخير، وأيضاً أبسط أفلامه على الإطلاق، ونحن نجد أنفسنا أمام المكونات المألوفة، وخيوطه تعيد إلى الذهن «خريف متأخر» و«ربيع متأخر»، حيث الألوان بعيدة عن التألق وزاوية المشاهدة ثابتة لا تتغير. وما من شيء ناقص في الفيلم، ما من شيء زائد أيضاً، وفي الوقت نفسه هناك تكثيف فذ للحالة المزاجية. ونحن نلتقي بالخريف مجدداً، ولكنه هنا الخريف الذي أوغل في مسيرته، الخريف قريب دوماً، ولكنه الآن سيحل غداً. وفي الوقت نفسه فإن نظرة أوزو لم تكن أرق ولا أكثر حكمة مما هي عليه في هذا الفيلم، وهناك رقة تحيط بهذا الفيلم تبدو لنا أقوى من النوستالجيا. ويلفت نظرنا أن المشاهد الختامية للفيلم هي، على وجه الدقة، المادة التي تصلح منطلقاً لبداية فيلم جديد، فيلم لن يقدر لأوزو تصويره أبداً.

في ختام هذه اللوحة الخارجية عن حياة أوزو وإبداعه، قد يكون من المناسب اقتطاف هذا المقطع من المادة التي أوردها ديفيد تومسون في «قاموس السينما البيوجرافي» عن أوزو، حيث يقول: «أهم خاصية عند أوزو هي طريقته في مشاهدة العالم. وبينما نجد أن هذا الموقف متواضع وبعيد عن التشديد، فإنه يُعد كذلك نبع رقة عظيمة حيال الناس. ويبدو كما لو أن الشيء الوحيد الذي يقر به أوزو هو الإيمان بأن أساس النزاهة

والتعاطف لا يمكن الحفاظ عليه إلا من خلال جهد شبه ديني لمراقبة العالم في أسلوبه. والمرء يخرج من خلال عالم أوزو قد شجعته لماحيته الإنسانية والجاذبية التي اكتسبها.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

شعاب الطريق

البحث عن الذات في سينما تبلوِّر هويتها

الآن وقد تبددت أمامنا سحب الحيرة، حيال المحطات الرئيسية في مسيرة حياة أوزو وإبداعه، فإن مشهداً كمشاهد الانتقال الأثيرة عنده ينبعث أمامنا، فإذا بنا أمام شعاب عدة في طريق، لا ندري أيها ينبغي أن نسلكه لنواصل رحلتنا.

لأول وهلة، يبدو أن علينا أن نسلك أقرب الشعاب إلينا، متجاهلين وجود الشعاب الأخرى، وأن نقنع أنفسنا بأننا إذا بدأنا مسيرتنا من خلال قراءة في فيلم «أحلام الصبا»، على سبيل المثال، فإن خطانا ستمضي قدماً على الطريق الصحيح، ويفضي فيلم إلى آخر، ليتكامل هذا الجزء من مسيرتنا.

لكن هل الأمور كذلك حقاً؟ هل يمكننا المضي على هذا النحو العشوائي أم أنه لابد لنا من نوعية من «خارطة الطريق» لنمضي عبر منعطفاتها؟ هل بوسعنا الاكتفاء بما راكمناه – حتى الآن – من رصيد معرفي عن أوزو لنمضي قدماً أم أننا سرعان ما نكتشف أننا سرنا في الشعب الخاطئ وعلينا العودة إلى حيث تتفرق شعاب الطريق لنبدأ من جديد؟

الرد المنطقي، في مواجهة علامات الاستفهام هذه، هو أننا لن نستطيع أن نضع أيدينا على «خارطة الطريق» المنشودة هذه إلا بعد أن نتزود بالزاد الذي يتيحه لنا التأمل الوجيز للنقاط الثلاث التالية:

– ملامح التأثير الغربي المبكر في السينما اليابانية.

- الاتجاهات الثلاثة للسينما اليابانية وقت بدء مسيرة أوزو الإبداعية.
- خصائص أسلوب أوزو.

دعنا الآن نبادر بإلقاء نظرة سريعة على هذه الأبعاد الثلاثة، قبل مواصلة مسيرتنا.

أولاً - التأثير الغربي المبكر في السينما اليابانية:

إذا أردنا أن نضع أيدينا على الحد الأدنى من الفهم الصحيح لهذا التأثير، فربما كان علينا أن نبدأ من البداية ذاتها، وأن نتذكر الحقيقة القائلة إنه في تسعينيات القرن التاسع عشر نظر اليابانيون إلى الأفلام باعتبارها وسائط تعليمية في المقام الأول، ومن هنا فإنه عندما مضى الجمهور الياباني يتابع مشهد الأمواج عند دوفيل وهي تتدفق نحوه، فإنه كان يستمتع بالنظرة الأولى التي يلقيها على العالم الخارجي، في إطار تجربة مبهجة بالنسبة لأبناء شعب ظل معزولاً عن العالم الخارجي على امتداد قرون عدة.

بهذا المعنى فقد كانت جاذبية هذه الأفلام الأولى، على الأقل في جانب منها، جاذبية تعليمية، حيث مضى الجمهور إلى دور العرض للترفيه وللتعلم معاً.

وفي مرحلة لاحقة، كانت الأفلام الأجنبية التي تم استيرادها بأعداد كبيرة في عام ١٩١٥ تقدم رؤية جديدة للجمهور الياباني الذي نظر إليها على أنها الجدة والانتعاش مجسدين، مقارنة بجمود الفيلم الياباني.

يلقى أوزو الضوء على هذا الجانب، عندما يتذكر كيف أن: «الأفلام اليابانية في ذلك الوقت لم تكن تفعل ما يزيد على إتباع الحبكة.. ولكن عندما عُرض فيلم أميركي، هو فيلم «الحضارة (١٩١٦) لتوماس

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أينسي.. كان ذلك هو الوقت الذي قررت فيه أنني أريد أن أصبح مخرجاً سينمائياً».

من الواضح أن أوزو يتحدث عن مرحلة زمنية لاحقة بعدة سنوات لما يوحي به هذا المقتطف، ولكن من الجلي بالقدر نفسه أنه تأثر بتركيب سردي مختلف عن التركيب السردي للفيلم الياباني البسيط والاستاتيكي.

عندما ستبدأ الأفلام الأميركية في التدفق بأعداد كبيرة على اليابان، فإن رواد السينما اليابانيين كان الكثير منهم سيبادر إلى الموافقة على ما قاله أوزو: «السينما لها سيطرة سحرية عليّ». فالأفلام لم تعد تعليمية فحسب، وإنما أصبحت تقدم طريقة جديدة في النظر إلى العالم.

بعد أن افتتحت شركة يونيفرسال فرعاً لها في طوكيو، كانت من بين الأفلام الأولي التي دخلت اليابان مجموعة متواضعة يتألف كل فيلم منها من ساعة كاملة، تعرف باسم «بلوبيرد فوتوبليز». وبالطبع، لم يكن لهذه الأفلام تأثير يُذكر على صناعة السينما الأميركية، ولكنها تركت تأثيراً قوياً في اليابان.

ربما لهذا، بالضبط، لم يكن من قبيل الصدفة أن يبادر أحد النقاد إلى القول إن مقارنة فيلم بلوبيرد بفيلم ياباني تشبه الانتقال فجأة من المسرحيات المبكرة لمرحلة إيدو إلى أدب الحركة الطبيعية، التي ينتمي إليها توسون شيمازاكي وكاتاي تاياما.

لم تكن الأفلام الأجنبية رائجة في دوائر الجمهور وحده، وإنما في صفوف القائمين على صناعة السينما اليابانية والمنخرطين فيها، وبلغ التأثر من العمق إلى حد التقليد الكامل في حالات عديدة.

قد لا يكون من المبالغة القول إن التأثير بلغ في حالة السينما الأميركية حد الخضوع الياباني لهذا التأثير، ليس فيما يتعلق بتقنيات

التصوير أو الإضاءة فحسب، وإنما امتد أيضاً بالنسبة للقصص المتناولة والحكايات الهزلية وكذلك أداء الممثلين وحركتهم.

في حالة أوزو فإن التأثير وصل إلى الافتتان، وبلغ حد التخلي عن الشوط الذي قطعه في بناء عالمه الخاص ليرتمي بضياع كامل في أحضان التقليد، حسب تعبير كيجي يوشيدا.

هذا الافتتان سنرصده في النهاية الطريفة والمحزنة لفيلم «أيام الصبا»، فأوزو الذي سنراه يصل إلى حد التجميد الكامل تقريباً للكاميرا سيصور مشهد النهاية، الذي تمضي فيه فتاه مع أحد الشابين المتصارعين على جمالها بينما سقط الآخر على الثلج بعد شجار عنيف، من منظور الشاب الممدد على الأرض، وهو ينظر إلى منافسه وهو يتزلج مع الفتاة على الثلج بمرح، وذلك من خلال كاميرا ثُبتت على الجهة المعاكسة، فنرى السماء مقلوبة إلى الأسفل والسطح الثلجي إلى الأعلى.

في فيلم «إمش مرحاً» الذي عُرض في عام ١٩٣٠، يبدو التأثير الهوليوودي بالغ الوضوح أيضاً منذ المشهد الأول، حيث يتم تصوير ميناء يوكوهاما في هذا المشهد بطريقة حديثة تذكرنا بالموانئ الأميركية، فالجموع تركض على رصيف الميناء، ونرى رجلاً يمسك متهماً بالنشل بينما هو يدعى البراءة، ويظهر رجل يبدد الاتهامات الموجهة إلى النشال، وعندما تتفرق الجموع نلمح ابتسامه متواطئة على طريقة المافيا بين الرجل والشاب، فقد غدا الأداء كله على الطريقة الأميركية، ودخل الممثلون اليابانيون لعبة التقليد.

التأثير نفسه سنرصده في فيلم «سقطت ولكن..» الذي عُرض في ١٩٣٠ أيضاً، حتى لنكاد نرى محاولة لتقديم فيلم من فيلم أميركي، على الرغم من وجود بعض ملامح الواقع الياباني في الفيلم الأول.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ثانياً – الاتجاهات الثلاثة للسينما اليابانية وقت بدء مسيرة أوزو الإبداعية:

يبادر دونالد رايتشي في كتابه «مئة عام من السينما اليابانية» الصادر عام ٢٠٠١ عن دار كودانشا انترناشيونال إلى لفت أنظارنا إلى أن ديفيد بوردويل قد رصد ثلاثة اتجاهات رئيسية تتفاعل، وقت بروز أوزو كمخرج سينمائي، في غمار عملية ابداع أسلوب ياباني في السرد السينمائي.

ومن المهم – حقاً – أن نلقى نظرة على هذه الاتجاهات الثلاثة، وهي كالتالي:

١ – الاتجاه إلى الأسلوب «الخطي» المرتبط بالشامبارا، أي المبارزة اليابانية بالسيوف، وهو أسلوب متألق، مفعم بالحركة السريعة، والمونتاج السريع، وحركة الكاميرا النشطة، وقد تحمس له بصفة خاصة المخرج إيتو دايسوكي.

٢ – الاتجاه إلى أسلوب اللوحات، المستمد من مسرح الشيمبا الياباني والمتأثر بجوزيف فون شتير نبرج، حيث كل لقطة عبارة عن تكوين معقد، مع هيمنة اللقطات البعيدة، وهو الأسلوب الذي جسَّده في وقت لاحق ميزوجوتشي.

٣ – الاتجاه إلى الأسلوب التجزيئي، الذي ينقل إلى المشاهد معلومة في كل لقطة. وفي إطار هذا الأسلوب فإن متوسط طول اللقطة يتراوح بين ثلاث ثوان إلى خمس ثوان، ويرتبط السرد المؤلف من لقطات واضحة وثابتة بالجندايجيكي، أو الفيلم العصري، وهو مستمد من لوبيتش.

لاشك في أن أوزو كان يجتذبه هذا الأسلوب الثالث والأخير، وذلك بسبب حماس كيدو لهذا الأسلوب، وأيضاً بسبب استخدام أوكو بوله،

فضلاً عن الإمكانيات المتضمنة فيه بالنسبة للخلط بين عناصر العبث والقوة، كما أنه كان يسفر عن تكوين شفاف وواضح، وهو ما كان أوزو بعجب به دوماً، لأنه يعكس تقليداً يابانياً وحداثة واضحة الملامح.

ثالثاً: خصائص أسلوب أوزو:

إننا نعلم جميعاً أن أوزو قد طوَّر أسلوباً تقليدياً محدداً، يتألف من لقطات الزاوية الخفيضة، الكاميرا الثابتة، ترتيب الشخصيات في المشهد، تجنب الحركة، لقطات المواجهة الكاملة للمحدثين، ثبات حجم اللقطة، الربط بالقطع وحده، انتشار اللقطات الستارية، الأداء القائم على أساس الإيقاع، التمثيل المخطط مسبقاً، وكان أوزو كذلك يستخدم أدوات السينما اليابانية المبكرة في مشهد معاصر تماماً وبتوظيف الأدوات الأكثر حداثة وعادية.

هذا هو، باختصار شديد، جوهر أسلوب أوزو، ولكن من أي المصادر استقى المخرج الياباني هذا الأسلوب؟

نحن هنا أمام سؤال بقدر أهميته تصعب الإجابة عنه، فواقع الأمر أنه قد استمد أسلوبه من كل المصادر التي يمكن تخيلها.

دعنا، بداية، نرصد انفتاحاً كبيراً فيما يتعلق بالتأثيرات، فأوزو لم يتعلم من لوبيتش فحسب، شأن الجميع، وإنما غالباً من ماك سينيت ومن هال روتش وبصفة خاصة في كوميديات «عصابتنا». وهو لم يتردد في الجمع بين التأثيرات.

يلفت دونالد رايتشي نظرنا في هذا الصدد، على سبيل المثال، إلى أن شخصية كيهاتشي، البطل المحبوب والفاشل معاً لعدد من أفلام أوزو وفي مقدمتها «نزوة عابرة» و«قصة أعشاب طافية» و«نزل في طوكيو» و«فتاة بريئة» قد تم تطويرها على أساس شخص حقيقي، وقد قال أوزو

https://telegram.me/maktabatbaghdad

صراحه إنه عرف في يفاعته مثل هذا الشخص، على وجه الدقة، وكان إيكيدا تادوا، الذي عمل معه في كتابة السيناريو، يعرف هذا الشخص ذاته، وهكذا فقد نسجا الشخصية معاً.

من المهم أيضاً أن نتذكر أن شخصية كيهاتشي مستمدة، في أحد جوانبها، من أوزو نفسه. ففي مادة يومياته عن أغسطس ١٩٣٣ يخاطب المخرج الكبير نفسه قائلاً: «تذكر سنك، ياكيها سان! لقد بلغت من العمر ما يكفي لمعرفة أن التلاعب بالكوميديا المركبة يزداد صعوبة».

الآن ها قد انتهينا من إلقاء الضوء على النقاط الثلاث، التي حرصنا على اتخاذها زاداً لنا في هذه المرحلة من مسيرتنا على طريق أوزو الإبداعي، وهي على التوالي: التأثير الغربي المبكر في السينما اليابانية، الاتجاهات الثلاثة للسينما اليابانية وقت بدء مسيرة أوزو الإبداعية، وخصائص أسلوب أوزو.

ها نحن نجد أنفسنا، مرة أخرى، عند شعاب الطريق، محاولين التوصل إلى «خارطة طريق» نتابع عبرها مسيرتنا مع أوزو، في هذه المرحلة من مسيرته الممتدة إلى اللانهاية.

لسوف نوفق إلى اختيار الشعب الصحيح، ولكن ليس قبل أن نتذكر عدداً من الحقائق المنهجية المهمة:

أ – إننا هنا نقوم برحلة في مرحلة البدايات من إبداع أوزو، لكننا في ضوء فهمنا لخصائص أسلوبه ولطبيعة المناهج في مرحلة انطلاقه نتجاوز – في حقيقة الأمر – البدايات، ونحقق قفزة جوهرية إلى الأمام.

ب – إننا، لأغراض هذه الرحلة لن نتوقف، إلا عند الأفلام التي تشكل تحولاً في ذاتها أو إضافة أو رصيداً إلى مراكمة تطوير منهاج أوزو الإبداعي، والتوقف هنا قد يكون مجرد لمحة فيلموجرافية سريعة أو

تحليل مفصل، وامتداد التوقف ليس راجعاً إلى أهمية الفيلم من عدمه، وإنما هو يرجع إلى مدى خدمته للهدف الكلي لترحالنا.

ج – لا يحتاج القارئ إلا إلى نظرة عاجلة على الأفلام التي سنوردها حالاً لكي يدرك أننا نلتزم بالإدراج الكرونولوجي للأفلام، لكن من الجلي أن هذا ليس هدفاً في ذاته، وإنما هو أقرب إلى الإطار النظامي أكثر من أي شيء آخر. ومن هنا فإننا لن نتبع في إدراج الأفلام نسقاً رقمياً ولا حرفياً، فكل ما يعنينا فيها هو أنها تمضي بنا خطوة أبعد في المعراج الذي نعكف على إنجازه.

فدعنا نبدأ، إذن، من البداية، كما يقولون.

سيف التوبة

من المحقق أن الكثيرين سيبادرون إلى الاعتراض على الاختيار المزدوج الذي نقوم به هنا، فقد أدرجنا في هذه المرحلة ثلاثة وثلاثين فيلما، هي كل أفلام أوزو الصامتة تقريباً، ومن هذا الإجمالي لم نختر إلا ثمانية أفلام لا غيرها لإلقاء الضوء عليها.

الاعتراض الأول سيكون مفاده القول إن أوزو فنان يرتبط، في المقام الأول، بالسينما الصامتة، وإدراج هذه الأفلام في رزمة واحدة يبدو أقرب إلى التعجيل بالتخلص منها، تمهيداً للتفرغ لما بعدها.

والاعتراض الثاني لابد أن يدور حول التأكيد على أنه أياً كان منطق الاختيار للأفلام الثمانية، من بين هذا الكم الهائل من الأفلام، فإن هذا الاختيار لا يمكن إلا أن يكون تعسفياً، في نهاية المطاف.

بوسعي المضي طويلاً في سرد هذه النوعية من الاعتراضات، والجانب الجوهري هنا هو أن هذا الاختيار يُنصف الأفلام الأكثر أهمية في هذه المرحلة، ويتيح المجال لتحليل ضاف للأعمال الأساسية في

https://telegram.me/maktabatbaghdad

المراحل المقبلة من مسيرة أوزو. ويكفي أن نتذكر أن الفيلم الأخير الذي سنتوقف عنده في هذه المجموعة هو «نزل في طوكيو»، الذي لم نتوقف عنده لانه آخر فيلم صامت لأوزو، بقدر ما توقفنا عنده لأنه واحد من أكثر أفلام أوزو واقعية وجمالاً وتوازناً.

هذه الأفلام الثلاثة والثلاثون هي على التوالي، من المنظور الكرونولوجي: سيف التوبة - أحلام الصبا - الزوجة المفقودة - الجلف - زوجان ينتقلان - الجسم الجميل - جبل الكنز - أيام الصبا - شجار الأصدقاء على الطريقة اليابانية - تخرجت ولكن.. - حياة موظف - فتى صريح - مقدمة للزواج - رسبت ولكن.. - زوجة تلك الليلة - روح إيروس المنتقمة - الحظ الضائع - الآنسة الشابة - السيدة واللحية - حزن الجميلة - جوقة طوكيو - الربيع يأتي من السيدات - ولدت ولكن.. - أين أحلام الصبا الآن؟ - إلى يوم لقائنا مجدداً - إمرأة من طوكيو - فتاة الشبكة - نزوة عابرة - الأم ينبغي أن تلقي الحب - قصة أعشاب طافية - فتاة بريئة - نزل في طوكيو.

بعد هذا سيأتي فيلما «الكلية مكان جميل» و«الإبن الوحيد» ليعلنا ميلاد مرحلة جديدة، وسنطل عليهما في تلك المرحلة، ونعرف لماذا نعتبر أنفسنا، ابتداء منهما، قد دخلنا في معراج جزء مختلف من رحلتنا هذه مع أوزو.

الآن إذا عدنا إلى فيلم «سيف التوبة»، أول أفلام أوزو، فإننا سنكتشف أن هذا الفيلم، من الناحية الفيلموجرافية انتجته شركة شوتشيكو، من خلال استوديوهاتها في كاماتا، عن فكرة لأوزو تقوم على أساس فيلم «اللكمة» لجورج فيتزموريس، وكتب السيناريو كوجو نودا، والتصوير لإيسامو أوكي، والبطولة لسابورو أزوما، كونيماتسو أوجاوا، إيكو أتسومي، أيدا تشوكو وآخرين، ومدة عرضه حوالي ٧٠ دقيقة، وقد

عُرض لأول مرة في ١٤ أكتوبر ١٩٢٤، ولم يعد هناك وجود لسلبيته ولا نسخه ولا السيناريو الذي كتب له.

يلفت نظرنا أنه قبل انتهاء العمل في هذا الفيلم التاريخي استدعى أوزو للخدمة العسكرية، وإن يكن لفترة قصيرة، فأكمله توراجيرو سايتو، وذلك على الرغم من أن هذا الأخير قد ذكر أن أوزو قد أنجز الفيلم بالفعل، قبل استدعائه، باستثناء مشهد واحد أو مشهدين.

يلفت نظرنا أيضاً أنه على الرغم من إشادة عدد من المجلات الفنية، ومن بينها مجلة «كينما جومبو» بهذا الفيلم، إلا أن أوزو لم يحبه؛ ولم يتردد في القول في معرض التعقيب عليه: «لم يساورني شعور طيب للغاية حياله، بل انه لم يبد لي فيلما من إخراجي». وربما كان السر في هذا الشعور السلبي لا يكمن في الفيلم نفسه، وإنما في فترة الاستدعاء للخدمة العسكرية، التي كانت، على الرغم من قصرها، مجهدة للغاية لأوزو.

تخرجت ولكن..

من الناحية الفيلموجرافية، سنجد أن هذا الفيلم أنتجته شركة شوتشيكو عن طريق استوديوهاتها في كاماتا، عن سيناريو كتبه بوشيرو أراماكي استناداً إلى فكرة لهيروشي شيميزو، والتصوير لهايديو شيجيهارا. وهو من بطولة مينورو تاكادا، كينيو تاناكا، أوتاكو سوزوكي، كينجي أوياما، شينيتشي هيموري، تاكيشي ساكاموتو وآخرين. ومدة عرضه حوالي ١٠٠ دقيقة، وعُرض لأول مرة في ١٦ سبتمبر ١٩٢٩ والسيناريو لايزال موجوداً ولكن السلبية لم يعد لها وجود، وليست هناك إلا عشر دقائق من النسخة الأصلية في مركز طوكيو للسينما التابع للمتحف الوطني للفن الحديث في طوكيو.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

في هذا الفيلم نتابع خريجاً جامعياً، لدى قدومه إلى طوكيو للبحث عن عمل. وتلحق به أمه أولاً ثم خطيبته، حيث يقيم ثلاثتهم في غرفة صغيرة.

يلفت نظرنا أن العديد من النقاد قد رصدوا عبر هذا الفيلم ما سيعرف لاحقاً بأسلوب أوزو، حيث ذهبوا إلى القول إنه انتقل من الكوميديا الخفيفة إلى الكوميديا الاجتماعية الناضجة، وأشاروا إلى أن الفئة الأولى عاطفية في أصولها، بينما الفئة الثانية تحليلية بطبيعتها، وأعربوا عن اعتقادهم بأن هذا الفيلم قد تأثر بالأفلام ذات الاتجاه المنتمية إلى تلك الفترة، والتي تعكس حساً نقدياً على المستوى السياسي. وذكروا أخيراً أن أوزو حقق وعياً اجتماعياً، وأنه في هذا الفيلم انتقل من القبول التلقائي لـ «حكايات الهراء» إلى «النقد الصارم الذي اتسمت به الأفلام ذات الاتجاه المسئولة».

بغض النظر عما قاله النقاد، في هذا الصدد، فإن كل من تابع بحب وتعاطف أفلام أوزو يعرف أن نقده غير مباشر دائماً، وأنه ليس نقداً صارماً أبداً، فقد كانت طريقته تصوير الأمور على نحو ما هي والإحجام عن التعقيب عليها. وحتى إذا وجدنا إدانة في أفلامه، فإنها لن تكون مطلقة أبداً، وانتقاده سيكون على الدوام عاماً. ونقده يلقى الضوء على مجتمع لا يبدي أدنى اكتراث بمحنة الفقراء.

من المهم أيضاً أن نلاحظ، في هذه المرحلة المبكرة، أنه كما أن أوزو لم يكن يكترث بما هو فني على نحو يدعو للتباهي، فإنه أيضاً لم يكن يحب ما هو مثالي على الصعيد السياسي، وهذان الأمران كلاهما متعارضان مع أي رؤية للحياة على نحو ما هي قائمة. وشأن أوكوبو، فإنه كان على الدوام مستعداً لتقبل الطبيعة البشرية على نحو ما وجدها، وهو خلافاً لأوكوبو مضي قدماً إلى الاحتفاء بهذه الطبيعة.

في هذه النقطة، على وجه التحديد، يختلف أوزو عن مخرجي هذه الفترة الآخرين. وعلى سبيل المثال، كان ميزوجوتشي يقدم أفلاماً ذات اتجاه بالمعنى الأصيل، يبدي فيها اهتماماً كبيراً بمفاهيم مجردة، مثل الحق والعدالة، حتى إن أفضت إلى شخصيات مسطحة ومواقف غير واقعية.

بالمقابل، فإن أوزو، الذي لم يكن مهتماً بالسياسة منذ أيام الدراسة فصاعداً، أصبح مع اضطراد قدرته على قول ما يريده، أقل اهتماماً بأي حل واقعي، سواء جاء من جهة اليسار أو اليمين.

ولكن ما الذي كان أوزو يريده منذ هذه المرحلة حقاً؟

دعنا نلاحظ أنه لم يكن يريد إظهار «برود المجتمع» فقط، وهو موضوع أثير لدى مخرجي الأفلام الجادة في ذلك العهد، وإنما أراد أن يظهر الأمور على نحو ما هي، وهو الأمر الذي حققه ليس من خلال الميلودراما العاطفية المألوفة، وإنما من خلال السخرية المجردة من الانفعال التي كانت تواتيه طواعية وبصورة طبيعية للغاية.

حياة موظف

أنتجت شركة شوكيتشو هذا الفيلم من خلال استوديوهاتها في كاماتا، عن سيناريو لكوجو نودا، من تصوير هايديو شيجيهارا، ومن بطولة تاتسو سايتو، ميتسوكو يوشيكاوا، تاكيشي ساكاموتو، توميو أوكي وآخرين. مدة عرضه ٨٥ دقيقة. عُرض لأول مرة في ٢٥ أكتوبر ١٩٢٩. ولم يعد هناك وجود للسلبية أو النسخ الأصلية أو السيناريو.

هذا العمل الكوميدي يدور حول زوج وزوجة يتطلعان إلى الحصول على مكافأة نهاية العام، ولكن الزوج يتعرض للطرد من عمله بسبب الكساد الذي يعم كل شيء، وهو يفشل في الحصول على عمل بديل، على

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الرغم من جهوده المحمومة، وفي النهاية يقوم العديد من الأصدقاء بتشغيله.

يرصد النقاد في هذا الفيلم إبداع أوزو لأول فيلم من أفلامه في إطار نوعية الأفلام المعروفة في اليابان باسم «شومينجيكي»، وهي أفلام كانت أصلاً نوعاً من الدراما المنزلية، سيصبح لها في وقت لاحق تاريخ طويل ومشرف، حيث ستكرس لحياة الشرائح الدنيا من الطبقة المتوسطة اليابانية، التي كانت حتى وقت قريب العمود الفقري الاقتصادي لليابان.

ويعرف «الشومين» تقليدياً بأنهم «ناس مثلي ومثلك»، ولكنهم في أفلام أوزو، جوشو، ياسوجيرو شيمازو (ولاحقاً في أفلام تويودا، ناروز، إيماي، كينوشيتو وتشيبا) أكثر من ذلك بكثير، سيصبحون ناطقين باسم اليابان كلها.

ونلاحظ أن رفض أوزو إعطاء مخرج سهل من المشكلات لنفسه أو للجمهور سيجد في هذا القالب الفني مكانه الطبيعي. ولكنه خلافاً لمخرجين آخرين، سيتحدى محاولات التصنيف، فأفلامه حتى في هذه المرحلة المبكرة ستظل تدور حول شيء آخر أيضاً، فهي تدور حول الشخصية، أو إن شئت الدقة والإيجاز فقل حول الناس على نحو ما هم عليه.

رسبت ولكن..

أنتجت شركة شوتشيكو عن طريق استوديوهاتها في كاماتا هذا الفيلم، عن سيناريو لأكيرا فوشيمي، عن فكرة لأوزو نفسه، من تصوير هايديو شيجيهارا، وهو من بطولة تاتسو سايتو، أتشيرو سوكيدا، كينبو تاناكا وآخرين. مدة عرضه ٩٥ دقيقة. عُرض لأول مرة في ١١ إبريل

١٩٣٠. ولايزال السيناريو الذي كُتب له موجوداً وكذلك نسخة أصلية ١٦ ملم لدي شركة شوتشيكو.

يلفت نظرنا حقاً في هذا الفيلم الساخر، الذي يدور حول الحياة الجامعية، والذي يقوم جزئياً على أساس فيلم »تخرجت ولكن..»، أنه ظل عملاً مهماً دائماً بالنسبة لأوزو نفسه، لأنه سيعهد فيه، للمرة الأولى، بدور كبير لتشيشو رايو، الممثل الذي سيصبح في وقت لاحق بمثابة حضور محوري في أعمال أوزو. وكان رايو، وعمره آنذاك ٢٤ عاماً، قد ظهر في أدوار صغيرة في معظم أفلام أوزو السابقة، وسنجد أنه لن يتردد في القول، في مرحلة لاحقة، إنه شارك في تمثيل أفلام أوزو كلها، باستثناء فيلمي «حزن الجميلة» و«ما الذي نسيته السيدة؟».

جوقة طوكيو

أنتجت شركة شوتشيكو هذا الفيلم عبر استوديوهاتها في كاماتا، عن سيناريو لكوجو نودا عن رواية لكوماتسو كيتامورا. وهو من تصوير هايديو شيجيهارا، ومن بطولة توكيهيكو أوكادا، هايديو سوجوارا، إميكو ياجومو، تاتسومو سايتو وآخرين. مده عرضه ٩١ دقيقة. عُرض لأول مرة في ١٥ أغسطس ١٩٣١، ونال الجائزة الثالثة لمجلة «كينما جومبو». ولايزال السيناريو ونسخة أصلية ١٦ ملم موجودين لدى شركة شوتشيكو.

هذا العمل الكوميدي الذي لا يفتقر إلى الجدية يتيح لنا لقاء موظف يفقد عمله، فيجوب الشوارع بحثاً عن عمل بديل، ويخوض غمار العديد من المغامرات السلبية، التي يتسم بعضها بطابع كوميدي مؤلم، وينقذه في نهاية المطاف رفاقه في مدرسته القديمة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هنا نلاحظ أن أوزو سيستدعي ما يعرفه النقاد بـــ «جانبه المظلم» وكذلك ما يمكننا وصفه بأسلوبه الناضج، الذي يبدأ في البروز انطلاقاً من هذا الفيلم.

يهمنا أيضاً أن نشير إلى أن أوزو سيتعرض للنقد، لأنـــه لـــم يلـــق أمراض المجتمع الياباني بصورة مباشرة على كاهل النظام العائلي العتيق أو على الرأسمالية اليابانية، اللذين شكلا أهدافاً مباشرة لأقلام النقاد ذوي الاتجاه الاجتماعي.

وغالباً ما تم انتقاد أوزو بدعوى أن أفلامه تعكس درجة من السلبية، التي لم يكن لها، في حقيقة الأمر، وجود في هذه الأفلام.

ولدت ولكن..

أنتجت شركة شوتشيكو هذا الفيلم عبر استوديوهاتها في كاماتا، عن سيناريو لأكيرا أوشيمي وجيبي ايبوشيا، عن فكرة لأوزو كتبها تحت اسم جيمس ماكي. وهو من تصوير هايديوشي شيجيهارا، ومن بطولة تاتـــسو سايتو، هايديو سوجاهارا، ميتسوكو يوشيكاوا وآخـــرين. مـــدة عـــرض الصياغة الأصلية ١٠٠ دقيقة. عُرض لأول مرة في ٣ يونيـــو ١٩٣٢. ولايزال السيناريو والسلبية الأصلية موجودين.

يعتبر الكثير من النقاد هذا الفيلم فيلم أوزو العظيم الأول. ويقول عنه المخرج الياباني الكبير: «لقد انطلقت لتقديم فيلم عن الأطفال، وانتهيـــت بفيلم عن الكبار، وبينما كنت قد اعتزمت أصلاً تقديم قصة صغيرة متألقة إلى حد كبير، فقد تغيرت بينما كنت أشتغل عليها، وخرجت قاتمة للغاية. ولم تعتقد الشركة أنه سيخرج على هذا النحو، وبلغ من عدم ثقتها بوضعه أنها أخرت عرضه شهرين».

لكن الفيلم فاجأ الشركة، وانتزع جائزة مجلة «كينما جومبو» الأولى عن ذلك العام، وهو يعد فيلم أوزو المبكر الأول الذي لايـزال متـداولاً حتى اليوم.

ويلفت نظرنا أن أوزو جمع في هذا الفيلم على نحو بـالغ الكمـال تقريباً العناصر التي شكلت أسلوبه الفني وطريقته الشخصية في النظـر إلى العالم.

امرأة من طوكيو

أنتجت شركة شوتشيكو هذا الفيلم عبر استوديوهاتها في كاماتا، عن سيناريو لكوجو نودا وتاداو إيكيدا. عن قصة لإرنست شوارتز، وهو اسم أدبي مستعار من أسماء أوزو. وهو من تصوير هايديو شيجيهارا. ومـن بطولة يوشيكو أوكادا، يوريو إيجاوا، كينويو تاناكا وآخرين. مدة عرضه ٧٠ دقيقة. وهو مزود بالصوت والمؤثرات الصوتية. وعُرض لأول مرة في ٩ فبراير ١٩٣٣. ولايزال السيناريو والسلبية ونسخة أصلية موجوداً في مركز طوكيو السينمائي.

نُزل في طوكيو

أنتجت شركة شوتشيكو هذا الفيلم عبر استوديوهاتها في كاماتا، عن سيناريو لتاداو إيكيدا وماساو أراتا. وهو من تصوير هايديو شـيجيهارا، ومن بطولة تاكيشي ساكاموتو، يوشيكو أوكادا، تشوكو أيدا وآخرين. مدة عرضه ٨٢ دقيقة. وهو فيلم صامت، عُرض لأول مرة في ٢١ نـوفمبر ١٩٢١ ولايزال السيناريو والسلبية موجودين.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

يدور هذا الفيلم، الذي يعد من أكثر أفلام أوزو واقعية حول أب ينتمي إلى الطبقة العمالية وولديه، وهو يبحث عن عمل، وينتهي إلى الرفقة العابرة لأرملة تصحب ابنتها الصغيرة.

ويلفت نظرنا حقاً أن تصنيف «الواقعية الجديدة» قد استخدم لوصف المشاهد الأساسية، التي أبدعها أوزو لتصوير تأثيرات الكساد الكبير على الحياة في طوكيو، وذلك قبل استخدام الاصطلاح نفسه في السياق الإيطالي.

ويتذكر أوزو عن هذا الفيلم أنه «من الطبيعي أنه كان فيلماً صامتاً» لكن الشركة المنتجة أصرت على أن يضيف الموسيقى والمؤثرات الصوتية، وذلك فيما يبدو لجعل الفيلم يظهر أكثر حداثة.

والذين تابعوا سينما أوزو، بحب وتعاطف، يعرفون الحقيقة البسيطة، وهي أنه قدم فيلمه الناطق الأول في ذلك العام عينه، أي عام ١٩٣٥، وهو فيلم بعنوان «كاجامي شيشي»، مدة عرضه لا تتجاوز ٢٠ دقيقة، وهو فيلم وثائقي عن كيكوجورو السادس وهو يؤدي رقصة الكابوكي الشهيرة التي يحمل الفيلم اسمها، وذلك بتكليف من وزارة التربية للشركة المنتجة.

دروب الإلهام

تجليات عشق السينما رغم ظلال الحرب

رأينا معاً كيف انطلق ياسوجيرو أوزو في مسيرة إبداعية هادرة، على الرغم من حيرة البدايات وتفرق شعاب الطريق، ليقدم منذ الاستهلال المبكر وحتى اكتمال ما سيعرف تقليدياً باسم «أسلوب أوزو» ٣٣ فيلماً تشكل، على وجه التقريب، إجمالي عطائه في إطار السينما الصامتة، التي تمسك بها طويلاً، فيما كان غيره من المخرجين اليابانيين يتهافتون على تبني السينما الناطقة.

لكن، خلافاً لما نتوقع، فإن الطريق لن ينفتح أمام أوزو للبناء على هذا الأساس المكين والراسخ، الذي كرسه، حيث ستطل في الأفق السحب السوداء الثقيلة لما يعرفه اليابانيون باسم «دانيجي سيكاي تايسن» أي الحرب العالمية الثانية، أو حرب المحيط الهادي، والتي ترد بداياتها الحقيقية في المرحلة الآسيوية إلى حرب اليابان مع الصين في عام ١٩٣٧.

تحت هذه السحب السوداء الثقيلة، سنتابع مسيرتنا مع أوزو. ومنذ الخطوات الأولى سندرك الحقيقة البسيطة القائلة إنه ما كان يمكن إلا لعشق حقيقي وعميق وأصيل للسينما أن يجعله يواصل العطاء الفني، على هذا المستوي الرفيع في ظل الظروف الساحقة، التي ستؤيد اعتقاده الراسخ بأن الفوضى هي الوضعية الأصيلة للعالم، وأن الطريق الوحيد للخلاص من هذه الفوضى يمر بالموت.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هذه المرحلة، إذن، تمر محطاتها منذ ما قبل الحرب، وصولاً إلى ما بعد وضعها لأوزارها.

كما سبق لنا القول، فإنه ابتداء من فيلمي «الكلية مكان جميل» و«الابن الوحيد» سنجد أنفسنا أمام مرحلة جديدة في ابداع أوزو.

لكن هذه المرحلة سيُقدر لها أن تعرف انقطاعها الكبير الأول ابتداء من يوليو ١٩٣٧، أي عقب اندلاع الحرب الصينية – اليابانية، واستدعاء أوزو مع غيره من المنخرطين في عناصر الاحتياطي الياباني للخدمة العسكرية، حيث سيتم إرساله للخدمة كعريف مشاه.

سيُقدر لأوزو خلال الخدمة في الصين الارتحال طويلاً، وسيمضي معظم وقته في الانتقال إلى الجبهة، التي لا تكف عن الانتقال من ميدان إلى آخر.

بوسعنا أن نتخيل مشاعر أوزو في هذه المرحلة التي استغرقت من عمره عامين كاملين، في ضوء معرفتنا بشعوره حيال الانضباط الصارم وحيال الحرب، وبصفة خاصة حيال حرب بربرية تفتقر إلى المبرر كهذه الحرب.

الاضطرار إلى هذا التخيل راجع، كما نعرف جميعاً، إلى أنه نادراً ما كتب عن تجربته في الحرب في يومياته، على الرغم من أن هذه اليوميات تقع في أربعة عشر مجلداً، كما أنه نادراً ما تحدث عنها في وقت لاحق، بل لم يتحدث عنها قط، على وجه التقريب.

في صيف عام ١٩٣٩، عاد أوزو إلى اليابان. ويلفت دونالد رايتشي في كتابه «أوزو» نظرنا إلى مسألة جديرة بالتوقف عندها وتأملها طويلاً.

حيث يشير إلى أن هذه التجربة المريرة بالنسبة لأوزو، من حيث طبيعتها، كانت مما ينتمي إلى حسن الطالع من حيث توقيتها، فقد كانت شركة سشوتشيكو قد شرعت في الشكوى من عدم توفيق أوزو في جلب

إيرادات كبيرة عبر شباك التذاكر، وذلك على الرغم من أنها سعدت بما كتبه النقاد عن فيلمه «ما الذي نسيته السيدة؟»، وإن توقف العديد من المسئولين فيها عند الحقيقة القائلة إن الفيلم أحتل المرتبة الثامنة في قوائم مجلة «كينما جومبو».

بهذا المعنى فإن أوزو، حسب تقدير رايتشي، لو كان قد استمر مع الشركة، ولم يذهب إلى الخدمة العسكرية، فربما أسفر ذلك عن المزيد من الأعمال الكوميدية الخفيفة ونسبة أقل من الظلال السوداء في أفلامه. ولكن ما حدث بالفعل هو أن الجمهور الياباني قد تغير بما يكفي للسماح له بمواصلة القيام بما يريد إنجازه.

الانقطاع الثاني الكبير، في هذه المرحلة، والذي ربما كان أشد ضراوة وأعظم قسوة، تمثل في أنه على الرغم من أن أوزو خدم بالفعل في صفوف الجيش الياباني، فإن الحكومة اليابانية قررت إرسال مخرجي السينما اليابانيين إلى ساحات القتال، للانضمام إلى القوات اليابانية وتقديم أفلام دعائية عن الحرب.

تقرر، في البداية، أن يقوم أوزو بإخراج فيلم من هذه النوعية في بورما. ولكن في عامٍ ١٩٤٣ كانت أوضاع اليابانيين هناك من السوء بحيث تم إرساله، بدلاً من ذلك، إلى سنغافورة.

على الرغم من أنه جرت مناقشة أفلام عديدة، إلا أنه لم يتم إنجاز أي منها، وإن كان قد تم البدء في فيلم بعينه، يدور حول حركة الاستقلال الهندية، التي كانت اليابان تشجعها لأسباب خاصة بها.

في هذه الفترة، على وجه التحديد، أُتيحت لأوزو تجربة بالغة الأهمية، فقد عكف على مشاهدة الأفلام التي صادرها اليابانيون في سنغافورة. ولن يتردد، في وقت لاحق، في القول إنه قد شاهد ما يزيد على مئة فيلم من هذه النوعية.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لكن ما هي هذه الأفلام بالضبط وما قيمتها بالنسبة لأوزو؟ وما هو التأثير الذي يمكن أن تكون قد تركته على رؤيته الفنية؟

مثل هذه النوعية من الأسئلة تسهل الإجابة عن بعض جوانبها، في حين يعد الرد عن علامات الاستفهام المتعلقة بجوانب أخرى مستحيلاً، على وجه التقريب.

يوضح لنا المخرج كيميسابورو يوشيمورا، الذي كان موجوداً في سنغافورة في ذلك الوقت، أنه رأى أوزو منهمكاً بمزيد من الاستغراق في مشاهدة أفلام «عناقيد الغضب» و«العربة» و«ما أشد خضرة وادينا!» و«طريق التبغ» لجون فورد، وكذلك فيلم «الممر الشمالي الغربي» لكينج فيدو، وفيلم «ربيكا» لهيتشكوك، وأفلام «رجل من الغرب» و«الثعالب الصغيرة» و«فانتازيا» و«ذهب مع الريح» لوايلر.

أما الفيلم الذي أثَّر كثيراً في أوزو فهو »المواطن كين» لويلز، الذي عقَّب عليه بقوله: »لو أنك أعطيت شابلن ٦٢ نقطة، فإن هذا الفيلم يحصل على ٨٥ نقطة».

هذا القول لا يمكن إلا أن يلفت نظرنا حقاً، وبصفة خاصة لصدوره عن مخرج خرج أصلا من عباءة الكوميديا، ولم يفارقه حسه الفكاهي، حتى وهو على فراش الموت.

وقد مضى أوزو يشاهد «المواطن كين» مراراً وتكراراً. وكان التكنيك المتبع في الفيلم هو الذي أثار اهتمامه على هذا النحو، حيث يحدثنا يوشيمورا كيف أن أوزو مضى يهز رأسه متعجباً حيال هذا المؤثر أو ذاك.

في وقت لاحق، كان أوزو كلما سُئل عن فيلمه المفضل يبادر إلى القول إنه «المواطن كين»، وذلك على الرغم من أنه من الصعب تصور فيلم أكثر تناقضاً مع أفلام أوزو من هذا الفيلم.

ونحن نعرف أن أفلامه المفضلة الأخرى يعود بعضها إلى ما قبل مرحلة سنغافورة، فتأثير فيدو ولوبيتش ظاهر في أفلامه، وحبه لفيلم «امرأة من باريس» معروف أيضاً، وكذلك اعجابه بجون فورد وريكس إينجرام. وقد نُقل عنه قوله إنه لولا مشاهدته لفيلم أينسي «الحضارة» لما أصبح مخرجاً سينمائياً.

أياً كان الأمر، فإنه حتى عام ١٩٤٥ لم تكن تجارب أوزو العسكرية قد انتهت، فقد أصبح أسير حرب، ونُقل إلى معسكر بريطاني قرب سنغافورة لمدة ستة أشهر، تحت هذه الصفة.

وعلى الرغم من أنه لم يعتبر مجرم حرب قط، إلا أنه كأسير حرب أُرغم على قضاء وقته في القيام بمهام كريهة في المعسكر، تبدأ بغسيل الأطباق، ثم لا تنتهي بتنظيف دورات المياه.

المدهش حقاً أنه في هذه المرحلة أصبح أكثر اهتماماً بالشعر الياباني المتصل، المعروف باسم الرينجا، إلى جوار اهتمامه المنعكس في يومياته بشعر الهايكو.

وُقدِّر لأوزو أن يعود في فبراير ١٩٤٦ إلى اليابان الجديدة، ليجد أن معظم طوكيو، بما في ذلك مسقط رأسه، قد زال من الوجود، وجانباً كبيراً من سكانها قضوا نحبهم. ووسط هذا الدمار شمر عن ساعد الجد ليبدأ في إنجاز أفلام جديدة.

لقد لاحظ كثيرون، بمزيد من الأسف، أن خلافات كبرى قد وجدت بين الأفلام التي قدمها أوزو قبل الحرب وتلك التي قدمها بعدها.

ولكن كل من شاهد، بحب وتعاطف، أفلام أوزو المنتمية إلى المرحلتين لابد له من أن يسلم بأن شيئاً لم ينطلق هادراً عبر الشاشة، لكي يغير ما نراه في سينما أوزو، فأوزو لايزال هو نفسه، ومشاهدة الأفلام المئة في سنغافورة لم تترجم نفسها في أفلامه.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لاحظ أن هذا هو اعتقاد كاتب هذه السطور، وبالطبع ستجد الكثير من الآراء المخالفة، بل والمناقضة، ومن ثم يكون أفضل ما تفعله هو أن تخرج بحكمك الخاص، عبر مشاهدة أفلام أوزو، حتى وإن كانت ظروف هذه المشاهدة أبعد ما تكون عن المثالية.

ولعل الأمانة تقتضي مني أن أشير إلى أنه في صفحة ٢٣٤ من كتاب «أوزو» يشير دونالد رايتشي إلى أن هناك اختلافاً محتملاً واحداً بين أفلام أوزو قبل الحرب وأفلامه بعدها، هو بروز جمالية جديدة، جمالية قوامها الجمال من أجل ذاته في أفلام أوزو اللاحقة لمشاهدة «المواطن كين» وما إليه من أفلام في سنغافورة.

على أي حال، في اعتقادي أن ما يطرحه رايتشي هنا موضع مناقشة، خاصة وأن المثالين اللذين يضربهما لدعم افتراضه وهما «دجاجة في الريح» و«ربيع متأخر» لا يدعمان – بالضرورة – وجهة نظره.

في الوقت نفسه، أعتقد أن التغير الذي لا يمكن أن يفوتنا في أعمال أوزو هو حرصه على زيادة المؤثرات، سواء أكانت تقليدية أو حداثية، في أعماله وتقليص الوسائل والأدوات، التي يتم إنجاز هذه الأعمال بها، وهو خط، أو اتجاه، سنرى أنه يستمر مع أوزو، ربما حتى النهاية تقريباً.

في ضوء هذا كله، نرى أنه من الطبيعي والمنطقي تماماً ألا يقدم أوزو، في هذه المرحلة، أكثر من ستة أفلام، هي على التوالي: الكلية مكان جميل – الابن الوحيد – ما الذي نسيته السيدة؟ عائلة الأخوة والأخوات تودا – كان أباً – دجاجة في الريح.

في اعتقادي أن هذه الأفلام الستة كلها مهمة، ومحاولة الاختيار من بينها، لتحقيق اطلالة أقرب، هي محاولة تكاد تكون مستحيلة حقاً.

مع ذلك، دعنا نحاول ـــ هنا ـــ القيام بهذه المحاولة، على وجه الدقة، والاقتراب من نصف هذه الأفلام الستة بصورة أكبر، وهي على وجه التحديد الإبن الوحيد – عائلة الأخوة والأخوات تودا – كان أباً.

الابن الوحيد

من الناحية الفيلموجرافية، فإن هذا الفيلم أنتجته شركة شوتشيكو عبر استوديوهاتها في كاماتا، وكتبه تاداو إيكيدا وما ساو أراتا استناداً إلى سيناريو سابق لأوزو كتبه تحت الاسم المستعار جيمس ماكي، وهو من تصوير شوجير سوجيموتو. ومن بطولة تشيشو رايو، تشوكو أيدا، شينيتشي هيموري وآخرين. وهو فيلم ناطق. مدة العرض ٨٧ دقيقة. عُرض لأول مرة في ١٥ سبتمبر ١٩٣٦. ولايزال السيناريو والسلبية موجودين في مركز طوكيو السينمائي.

يدور الفيلم حول امرأة لا يقدم لها زوجها يد العون على الإطلاق، فتربي ابنها الوحيد بنفسها من خلال عمل كادح، لتتيح له التخرج من إحدى جامعات طوكيو، وهي في وقت لاحق تنفق معظم مدخراتها لزيارته، فتجده وقد تزوج وانجب ابناً، وبالمقابل فإنه ينفق معظم ماله في محاولة الترفيه عنها في العاصمة.

يقدم كيجو يوشيدا في كتابه «أوزو أو السينما المضادة» قراءة بالغة الأهمية لهذا الفيلم، والقارئ يحسن صنعاً إذا حاول وضع يده على هذه القراءة.

هذه القراءة، في اعتقادي، لا تستمد أهميتها من قصة الفيلم التي يرويها كيجو يوشيدا، وذلك لأن أوزو – كما نعرف– لا يقدم في أفلامه قصصاً، ولا حبكات، وإنما هو في أفضل الحالات يقدم لمحة من حكاية.

ما يهمني في ما يطرحه كيجو يوشيدا هو ما يلي:

https://telegram.me/maktabatbaghdad

١ – مفهوم موت الرؤية: يلفت يوشيدا نظرنا إلى أن أوزو كان يشعر بأن الفعل الأساسي للسينما، المعتمد على رؤية الأشياء من خلال عدسة الكاميرا هو خديعة عميقة، حيث نميل إلى الاعتقاد بأن عدسة الكاميرا بديل للعين، بينما في الواقع تربطهما علاقة تناقض أكيدة، لأن الكاميرا تنكر حركة العين، فالصورة الفيلمية تختار لنفسها موضوعاً واحداً داخل رحابة الكون، وتقطعه إلى كوادر، متجاهلة باقي العالم. والسينما تتدخل في زمن رؤيتنا، وتضيف إليه قيوداً قاسية، فهي بمثابة إعلان بموت تلك الرؤية.

٢ – أوزو رجل السينما المضادة: يلفت يوشيدا نظرنا إلى أن أوزو يبرز باعتباره رجل السينما المضادة، فهو يرفض توظيف السلطة والشركات التجارية للسينما، والذي انتهى بها إلى موت الرؤية، وهو يخشى تشويش نظام العالم بتقطيع الواقع من خلال العدسة، ويرى ان تلاعب السينما بالزمن ليس إلاحيلة وخديعة.

٣ – الجمالية السلبية كآلية أساسية لبناء عالم أوزو السينمائي: بينما يسعى العاملون في السينما إلى «إظهار» الصور للمشاهدين، فإن أوزو يسعى إلى تحقيق صور يشاهدها الجمهور ويمكنه العودة إليها، وهذه الطريقة السلبية في شكل المشاهدة وعودة النظرة أصبحت في النهاية الآلية الأساسية التي تبني عالم أفلام أوزو.

عائلة الأخوة والأخوات تودا

أنتجت شركة شوتشيكو هذا الفيلم عبر استوديوهاتها في أوفونا، وكتب السيناريو أوزو وتادو إيكيدا، وهو من تصوير يوشون أتسوتا. ومن بطولة ميكو تاكاميني، شين سابوري، تشيشو رايو وآخرين. ومدة عرضه ١٠٥ دقائق، وعُرض لأول مرة في ١ مارس ١٩٤١. ولايزال

السيناريو والسلبية الأصلية موجودين لدى شركة شوتشيكو وفي مركز طوكيو السينمائي.

يدور الفيلم حول عائلة تودا، التي نلتقي بها في اجتماع يبدو من خلاله أنها تعيش في ظل رخاء جلي، وهو يبدأ بلقطة لصورة فوتوغرافية، يظهر فيها جميع أفراد العائلة بمناسبة الاحتفال بعيد الوالدة الواحد والستين.

هذه اللقطة تعد تمهيداً ساحراً حافلاً بالرموز، وهي استحضار بالغ الرهافة للمأساة المؤلمة التي ستدفع العائلة إليها دفعاً.

لدى وفاة الأب، سنعود لنشهد اجتماع العائلة، ولكن هذه المرة لدفن الأب، ويجتمع الإخوة والأخوات مرة أخرى في ذكري مرور عام على وفاة الأب، وتعود المناسبات لتتكرر، وتتطور المأساة بحسب الرموز التي تخفيها الصورة التذكارية.

تمضي الأم والابنة الصغرى للإقامة عند الابن الأكبر، لكن زوجته تعلن أن هذا الوضع لا يناسبها، لتنشب شجارات عائلية عدة، وفي النهاية تمضي الأم والابنة للعيش مع الابن الأصغر في الصين.

بمزيد من اللماحية يؤكد كيجو يوشيدا أن هذا الفيلم هو بداية أسلوب جديد في الدراما العائلية، التي أُضيفت إليها دعابات وانتقادات «أوزوية» نموذجية، ولكي يتوازي المشهد الأخير في الفيلم مع مشهد الصورة التذكارية للعائلة الذي رأيناه في البداية، فإنه ينتهي بصورة لا يمكن إلا أن تكون حمَّالة أوجه، كما يقال، ويصعب تفسيرها إلى حد بعيد.

إننا نرى الأخ الأصغر الذي لام إخوته على سوء المعاملة للأم والأبنة الصغرى يخرج من احتفال بتأبين الأب، وقد استبد به الاستياء من عرض لزواجه تقترحه الأخت الصغرى، وهو يذهب للتنزه على شاطئ البحر، فنرصد ظله الذي يبتعد على الساحل الرملي الذي كنسته

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الريح، فنحار هل نحن بإزاء ظلال الموت أم أننا حيال احتمال الاحتفال بالزواج القريب للابن الأصغر وعودة الحياة الهادئة الخالية من أية هموم.

كان أباً

أنتجت شركة شوتشيكو هذا الفيلم عبر استوديوهاتها في أوفونا. وقد كتبه تاداو إيكيدا وتاكاو ياناي وأوزو. وهو من تصوير يوشون أتسوتا، ومن بطولة تشيشو رايو، شوجي سانو، ميتسوكو ميتو، هاروهيكو تسودا وآخرين. مدة عرضه ٩٤ دقيقة، عُرض لأول في أول إبريل ١٩٤٢. ولاتزال شركة شوتشيكو تحتفظ بالسيناريو والسلبية والنسخ الأصلية.

في هذا الفيلم نلتقي بأب يعمل مدرساً وابنه الصغير، وعندما يكبر الابن يتم تجنيده، ويتأهب للمضي إلى الحرب، لكن الأب يحظى بفرحة رؤيته وقد تم تزويجه من ابنة أقرب أصدقائه إليه. وبعد موت الأب يعود الابن من الحرب ليواصل حمل اسم العائلة.

ينتمي هذا الفيلم إلى نوعية الأفلام التي تغري بتقديم تحليل نقدي مطول، وهذا – بالضبط – ما فعله كيجو يوشيدا، فمن شاء فليعد إلى ما كتبه عنه في الصفحات من ٦٣ إلى ٧٠ في الترجمة العربية لكتاب «أوزو أو السينما المضادة».

لكنني أود أن ألفت نظر القارئ إلى ملاحظتين نقديتين، أعتقد أنهما على جانب كبير من الأهمية، فيما يتعلق بهذا الفيلم:

–الملاحظة الأولى يقدمها دونالد رايتشي في صفحة ٢٢٩ من كتاب «أوزو»، ويؤكد لنا فيها أن هذا الفيلم هو أكثر أفلام أوزو اتساماً بالكمال، وهناك طبيعية وشعور بالحتمية مترتب عليها يعدان نادرين في السينما. وفي الوقت نفسه، هناك – من دون تشويه للشخصية أو الموقف – تفكيك

لنمط دام طويلاً، قوامه الصلات بين الأجيال، يشاهده كل منا في كل يوم، ولكنه لم يعرض يمثل هذا الكمال من قبل قط تقريباً.

– الملاحظة الثانية يطرحها يوشيدا في كتاب «أوزو أو السينما المضادة»، حيث يلفت نظرنا إلى أن أوزو عرَّض أداء الممثلين، بل والفيلم نفسه، للخطر من خلال الإصرار على مطالبة ممثليه بالنظر إلى الفراغ في سكون على نحو ما يحدث لدى التقاط صور تذكارية، وذلك في مواجهة الموت. وطلب الأداء بهذه الطريقة الغريبة المفتقدة قليلاً للطبيعية يرجع إلى أن أوزو ارتأى أننا أما الألم لا نملك التعبير عن مشاعر محددة، وأننا لا نستطيع أن نتصرف إلا من خلال هلع غامض. لقد رأى المخرج الياباني الكبير أنه إذا كان بمقدورنا الاعتراض على فوضى العالم، فإن ذلك لا يمكن إلا أن يتحقق عبر موتنا، وهو موت جليل نصبح فيه كائنات غريبة أو نتحول إلى أشياء، وهي الطريقة الوحيدة لمقاومة هذا العالم الفوضوي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

تأملات القمم

عندما يفضي الطريق إلى.. الصمت

ها قد وصلنا في مسيرتنا مع أوزو إلى تلك المرحلة من الطريق التي سنمضي فيها عالياً، نحو قمم ما إن نصل إلى سمتها حتى نجد أنفسنا بين يدي التأمل، التأمل وحده، لكأننا نلزم الصمت ونتابع صمتاً.

هنا تبرز مجموعة مهمة من علامات الاستفهام: كيف جميعاً؟ بأي معني نتحدث عن الصمت ونحن نتحدث عن فن شامل للفنون كالسينما لابد له في نهاية المطاف من أن يفصح عن رسالة على جسر من الجماليات؟ كيف نفهم الصمت هنا؟ أهو حوار بالمعنى الأوزوي أم أننا بين يدي طريق مسدود لا نملك معه رجوعاً ولا نحير حياله استشرافاً لمدى أبعد في الأفق؟

في هذا الفصل، نحن على موعد مع التجليات الفنية، في مجموعة من أهم أعمال أوزو، لمفهومين محددين، هما الصمت والتأمل.

ومن العبث أن نحاول تحقيق قراءة لها معناها وقيمتها في هذه المجموعة من الأعمال، إلا إذا وضعنا يدنا على النطاق الكامل لما يعنيه الصمت والتأمل عند أوزو، أو على الأقل أقرب شيء إلى هذا النطاق الكامل.

دعنا، أولاً، نبادر إلى إيضاح أن أوزو في مواضع لا حصر لها من يومياته واللقاءات الفنية معه، قد حرص على إدانة خداع السينما، وعلى التنديد بمحاولة تقديم تجلياتها كبديل لرحابة الكون، وهو ما يقترن عنده بـ «موت الرؤية»، كما سبقت لنا الإشارة.

من قلب هذه الإدانة يقدم لنا أوزو، في هذه المرحلة، أفلاماً تبدو كمأساة للمزاح المقدس يدعونا فيه للتسلية معه، على نحو ما يعبر كيجو يوشيدا.

ولكن اللجوء إلى التسلية المفرطة قد يفضي إلى الوقوع داخل دراما فظة، تنتهك المحرمات الفنية، ولهذا، بالضبط، فقد حرص أوزو بمهارة على تجنب هذه العقبة، فلم ينس أبداً اللعب بالصمت حين يصعِّد المزاح إلى أوجه.

الصمت هنا، مرة أخرى كما يعبر يوشيدا، يتجلي على شكل إضافات من الإيجاز الجرئ، تخفي داخلها بشكل كامل مضامين يبدو من الصعب الإفصاح عنها، وذلك أثناء متابعة السرد الواضح لخيط الحكاية.

لسوف نرى معاً أمثلة بالغة الوضوح للصمت بهذا المعنى في الأفلام التي سنلقي الضوء على جوانب منها في هذا الفصل.

فلنبادر، إذن، بمحاولة الاقتراب من مفهوم آخر لا يقل أهمية عن مفهوم الصمت، وهو مفهوم التأمل، لأغراض الدراسة في هذا الفصل.

الحقيقة البارزة في هذا الصدد، والتي ينبغي التوقف عندها طويلاً، وسنرى لاحقاً في هذا الفصل أمثلة عديدة لها، هي أن الشخصية المحورية في الفيلم الذي يحمل توقيع أوزو هي غالباً شخصية تتمتع بالقدرة على التأمل، وعلى البقاء لفترات طويلة نسبياً في وضعية تبدو معها لنا بلا حراك تقريباً، مستسلمة تماماً للتأمل.

إننا جميعاً نعرف أن بعض المشاهد التي تبدو فيها شخصيات غارقة في تأمل صامت قد أصبحت شهيرة للغاية، وغدت من كلاسيكيات السينما العالمية.

وعلى الرغم من أنني أفضل الإشارة إلى مثل هذه المشاهد في مكانها من الأفلام التي سنلقي الضوء عليها في هذا الفصل، إلا أنه من المهم –

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لأغراض الإيضاح – أن نشير إلى أمثلة محددة في مجمل أعمال أوزو، وليس في أفلام هذا الفصل وحده.

غالباً ما يرد معظم هذه المشاهد في نهايات أفلام أوزو، وهناك – على سبيل المثال – مشهد الأم وقد انتحبت بالوحدة والصمت في نهاية «الابن الوحيد»، ومشهد الابن وهو يمضي وحيداً في القطار، حاملاً رماد أبيه، في فيلم «كان أباً»، والأم تبدو لنا وحيدة وغارقة في التأمل في «خريف متأخر». وهناك أيضاً الآباء المتوحدون في أفلام عدة أبرزها «ربيع متأخر» و«رحلة إلى طوكيو» و«غسق طوكيو» و«زهرة الاعتدال» وغير ذلك كثير.

هناك لحظات تأمل أخرى نتابعها في نهايات المشاهد، ولا نجد سوى سبب محدود للقطة الثابتة الطويلة للشخصية، التي تبدو لنا موجودة فحسب، لا تتحرك ولا تستجيب لحركة الآخرين، وغالباً ما يكون هذا السبب متمثلاً في الطقس أو في تجليات طبيعية أخرى.

مشاهد الطقس هذه لا تأتي مصادفة، فلا شيء في الفيلم الذي يحمل توقيع أوزو يأتي مصادفة ولا اتفاقاً، وانما لها وظائف عدة، أولها قطع مشهد التوتر المحتدم، والوظيفة الثانية تقديم التوقف الضروري للحفاظ على الابتعاد عن الحدث، وأيضاً الحفاظ على الفيلم في صورة أجزاء منفصلة، وأخيراً التأثير في نفس المشاهد من خلال الخواء وطول المشهد.

هذا ينقلنا إلى ظاهرة مهمة في أفلام أوزو، هي ظاهرة المشاهد الخاوية، التي هي أقرب إلى لوحات الطبيعة الصامتة، وأشهرها على الإطلاق، بالطبع، مشهد المزهرية في «ربيع متأخر» الذي سنعرض له لاحقاً، ومشاهد الدهليز، الدرج في نهاية «أصيل خريفي».

هذه المشاهد تعيد إلى الذاكرة في آن ما حدث في وقت من الأوقات في هذه الغرف الخاوية والشخصيات التي عاشت فيها يوماً.

لاحظ أن مثل هذه المشاهد غالباً ما ترد في بدايات الأفلام أيضاً، حيث تبدو أقل بروزا، لأن المشاهد ينظر إليها على أنها مادة تقديمية، على نحو ما سنرى في مستهل «ربيع متأخر».

لاحظ أيضاً أن المشاهد الخاوية عند أوزو،سواء أكانت تضم ناساً أم لا، فإنها تكاد تبدو شكلانية على وجه التقريب، على نحو ما نجد في بداية ونهاية «أعشاب طافية»، حيث تبدو شكلية على نحو صحيح، بمعنى أنها جزء لا يتجزأ من التكوين الدرامي عند أوزو، وتخدم هدفاً محدداً هو نقل تفسيراته.

محاولة الاقتراب هذه من مفهومي الصمت والتأمل لن يقدر لها الاكتمال، أو تحقيق الغرض المقصود منها، إلا إذا أشرنا إلى خمس نقاط محددة، هي أقرب إلى تعريف أو تحديد لما لا يريده أوزو، بالضبط في أفلامه، أو ما لن يقدر لنا أن نجده في أفلامه، لأن أوزو تقصد ذلك عامداً.

فلنعرض، إذن، باختصار شديد لهذه النقاط، قبل أن ننتقل إلى متابعة أفلام هذه المرحلة من مراحل إبداع أوزو، وهذه النقاط هي كالتالي:

١ – أياً كانت المفارقة فيما سنقوله هنا، فإن أعمال أوزو لم تشأ سرد شيء قط. فالمخرج الياباني الكبير، خلافاً لما قد يتصوره البعض، حاول جاهداً أن يبقى صامتاً، وألا يتكلم أبداً، بقدر ما تتيح السينما ذلك، مركزاً على الموقف نفسه، وذلك انطلاقاً من الاقتناع بأنه إذا كان العالم لا يقدم إلا الفوضى، بل أن الفوضى هي مادته ونسيجه وحالته الطبيعية، فإن من المستحيل تخيل قصة ذات معنى يمكن أن تروى بطريقة مضمونة تحت سقف هذه الفوضى.

٢ – لا تروى أفلام أوزو قصصاً، وهي ترفض الحكايات الكبيرة. وقد قال أوزو في مقتطف شهير نُقل عنه مراراً وتكراراً: «إن الأفلام ذات الحبكات الواضحة تضجرني. ومن الطبيعي أن الفيلم لابد أن تكون

https://telegram.me/maktabatbaghdad

له بنية من نوع ما، وإلا فإنه لن يكون فيلماً، ولكنني أشعر بأن الفيلم لن يكون جيداً إذا تضمن دراما أكثر من اللازم». ليس هذا فحسب بل ان أوزو سيشتهر بالقول إن الحبكة تستخدم الناس وهذا الاستخدام هو في حقيقة أمره إساءة استخدام لهم. هذا الرفض للقصص وللحكايات الكبيرة سيترتب عليه أيضاً الحذر في التعامل مع المونتاج، ففي غمار القيام بوضع أجزاء الفيلم بشكل متلاصق لا يسعى أوزو إلى سرد حكاية تخضع لمنطق مترابط، وإنما هو يقدم مونتاجاً غامضاً للغاية، لأنه كان يتوخى إثارة التباين بين الفواصل والفجوات التي يوجدها، ومونتاجه عائم ولا ينتهي، ومن المستحيل تقليصه إلى معنى واحد.

٣ – الفيلم الذي يحمل توقيع أوزو ليس استحضاراً تقليدياً للجماليات اليابانية، ومرة أخرى رغم المفارقة التي يثيرها قولنا هذا فإن المرء لا يملك إلا التساول حيال تركيبات كاميرا أوزو الثابتة، الموضوعة دائما على ارتفاع ثلاثة أقدم من الأرض ومواظبته عليها.. ألا يعكس ذلك الأمل المجنون بأن يكون بقدر الإمكان نقيضاً للجماليات اليابانية؟ إن علامة الاستفهام هذه تستمد وجاهتها من الحقيقة القائلة إن الموضوع الذي سيتم تصويره من زاوية الكاميرا الأوزوية هذه يشعرنا بأننا نرفع بصرنا من نقطة أكثر انخفاضاً من بصر الجالسين على الوسائد الأرضية على الطريقة اليابانية التقليدية، وهو وضع لا يدخل انحرافاً في الفضاء المعماري الياباني فقط، بل يقدم أيضاً الممثل داخل عملية تغريب تصنع منه شخصية غير عادية، خارجة عن المألوف.

٤ – تعكس أفلام أوزو حرصاً بالغاً على التوظيف المكثف للحظات الصمت، وهذا أمر طبيعي ومنطقي لأن السيناريوهات المكتوبة لأفلام أوزو تبدو شديدة الاقتضاب، بل إنها في أحيان كثيرة تترك خارجها من العناصر المهمة والحيوية أكثر مما تستوعب بداخلها. ولعلنا جميعاً نذكر

أن أحد النقاد لم يتردد في القول إن أوزو مخرج بالنسبة إليه «تعد المعلومات غير المقصودة ضجة غير مرغوب فيها».

٥ – تجاهل أداء الممثلين. ولعل هذا البعد هو أحد أغرب الأبعاد في الفيلم الذي يحمل توقيع أوزو، على الرغم من تعدد هذه الأبعاد. حيث يحدثنا دونالد رايتشي في كتابه «أوزو» عن أنه على الرغم من مرح أوزو ولطفه في تعامله الاجتماعي مع ممثليه إلا أنه كان «غولاً» في الأستوديو. وكان يرهق ممثليه في الأداء إلى حد أن الممثلة تشوكو أيدا لم تتردد في القول إن الممثلين اعتادوا الجلوس بعد الانتهاء من العمل والتحدث مع أنفسهم قائلين: «لو أن أوزو يموت غداً أو يحدث شيء من هذا القبل فقط». ولم يكن أمراً غريباً أن يمضي أوزو ٢٤ ساعة في تصوير لقطة واحدة. وإذا أمضى أياماً في التصوير من دون الوصول إلى الأداء المطلوب، فإنه يختار الأفضل فيما تم تصويره بالفعل، هذا كله على الرغم من الحقيقية المعروفة، وهي أن أوزو كان أقل إيماناً من أي إنسان آخر بأداء الممثل، بل وصل به الأمر إلى حد تجاهل أداء الممثل، إذ كان يرى أن صدى أداء الممثل وتحديداً أثر التغريب الذي يبدعه استذكار الموت هو حالة مبتكرة لممثلي السينما، واكتشف أداء مدهشاً للغاية في تعبير الممثلين الذين نراهم، في صور ضعيفة وعابرة تعكسها الشاشة، يرتشعون داخل الفاصل الضيق الذي يفصل الحياة عن الموت. وربما كان بعض الأساليب الفنية التي طبقها أوزو على ممثليه مستمداً من خشبة المسرح، حيث لا يعرف الكثيرون أن أوزو ظل على امتداد السنوات من ١٩٣٣ إلى ١٩٤٦ يكتب، أو يساعد في كتابة، اسكتشات مسرحية لمسارح كبرى مثل المسرح الإمبراطوري ومسرح طوكيو وقاعة ميتسوكوشي.

الآن وقد انتهينا من طرح مفهومي الصمت والتأمل عند أوزو، وألقينا الضوء على هذه النقاط الخمس ذات الأهمية الاستثنائية في فهم

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هذه المرحلة من مسيرة أوزو، دعنا نتأمل، وقد حملنا هذا كله زاداً لنا في رحلتنا، الأفلام التي تنتمي إلى هذه المرحلة.

هذه المرحلة تبدأ بفيلم «ربيع متأخر»، الذي عُرض لأول مر في ١٩ سبتمبر ١٩٤٩، والذي يُعد بحسب إجماع النقاد، كما سبقت لنا الإشارة، إحدى أكثر دراسات الشخصية كمالاً وإنجازاً ونجاحاً، وتنتهي بفيلم «غسق طوكيو»، الذي عُرض لأول مرة في ٧ سبتمبر ١٩٥٨، ويعد آخر فيلم أبيض وأسود لأوزو.

هكذا فإن هذه المرحلة من مسيرة أوزو تشمل الأفلام السبعة التالية: ربيع متأخر - الأخوات مونيكاتا - صيف مبكر - طعم الأرز بالشاي الأخضر - رحلة إلى طوكيو - ربيع مبكر - غسق طوكيو.

سنشارك شخصيات أوزو المحورية تأملها، ونتوقف طويلاً عند فيلمين اثنين في مجموعة الأفلام السبعة هذه، هما: «ربيع متأخر» و«رحلة إلى طوكيو»، باعتبارهما الأكثر تمثيلاً لخصائص هذه المرحلة من مسيرة أوزو، وأيضاً الأكثر استقطاباً لاهتمام المشاهدين والنقاد على السواء.

فلنبدأ، إذن، هذه التأملات عند القمم!

ربيع متأخر

إذا أردنا استهلال هذه القراءة لفيلم «بانشون» أو «ربيع متأخر» بمدخل فيلموجرافي سريع، لأمكننا القول إن شركة شوتشيكو قد أنتجته عبر استوديوهاتها في أوفونا، عن سيناريو لأوزو وكوجو نودا، مستمد من قصة لكازو هيروتسو، وهو من تصوير يوهارا أتسوتا، ومن بطولة تشيشو رايو، سيتسوكو هارا، هاروكو سوجيمورا، جون أوسامي، يوميجي تسوكيوكا، توميهيرو أوكي، تاكيشي ساكاموتو وآخرين. ومدة

عرضه ١٠٨ دقائق، وقد عُرض لأول مرة في ١٩ سبتمبر ١٩٤٩. ولايزال السيناريو الذي كُتب له والسلبية الأصلية والعديد من السلبيات البديلة والنسخ الأصلية في شركة شوتشيكو والعديد من الأراشيف على امتداد العالم.

كما سبقت لنا الإشارة مرات عدة، فلسنا هنا أمام قصة تُروي ولا حكاية كبيرة تُسرد، ولا حبكة تُطور، وإنما نحن أمام لمحة يمكن تلخيصها في أسطر قلائل، حيث نتابع في الفيلم استاذاً جامعياً عجوزاً يحيا مع ابنته الشابة التي فاتها سن الزواج إلى حد ما بسبب الحرب العالمية الثانية. وهما يقيمان في دار عادية وهادئة في كاماكورا، حيث تشعر الابنة بالسعادة مع أبيها.

وعندما تسمع بأن أحد أصدقائه قد تزوج مجدداً، فإنها تبادر إلى الإعراب عن اعتراضها على ذلك. غير أن الأب يشعر بالقلق، ويحس بأنه يحول بينها وبين الزواج، وهي بالفعل ترفض عدة عروض للزواج، ثم تبلغها عمتها بأن أبيها يفكر في الزواج مرة أخرى، فيستبد بها القلق، ولكنها إذ تعتقد أن هذا هو ما يرغب فيه أبوها توافق على أن تتزوج، ويمضي الأب والابنة معاً في رحلة أخيرة إلى كيوتو، وعندما يعودان منها تتزوج، ويبقى الأب، الذي لم تكن لديه أي نية للزواج مجدداً، وحيداً، تلفه عزلة موحشة، يبدو لنا جلياً أنها ستدوم حتى النهاية.

هذا هو كل ما هنالك.

هنا يحق لنا أن نتساءل: كيف أبدع أوزو من نسيج الحد الأدنى هذا وبأدوات تُشكل الحد الأدنى أيضاً على الصعيد الفني فيلماً يكاد يقارب الساعتين يجتذب المشاهد بشدة في كل ثانية من ثواني عرضه؟

إننا لن نحاول الإجابة عن هذا السؤال الذي لا يفتقر إلى الصعوبة والتعقيد هنا، فمن شأن التصدي له بتحليل معمق أن يصادر باقي

https://telegram.me/maktabatbaghdad

صفحات هذا الكتاب، لكننا سنحاول تحقيق منطلقات للتساؤل بشكل أفضل بخصوص هذا العمل.

دعنا، أولاً، نتذكر الأسباب التي يعزو دونالد رايتشي إليها صفة الكمال الفني، التي ينسبها النقاد دائماً إلى هذا الفيلم، حيث يورد رايتشي في صفحة ٢٣٥ من كتاب «أوزو» أربعة أسباب محددة لهذا الكمال. هذه الأسباب هي كما يلي:

١ – عمق الإحساس الذي يقدمه أوزو في هذا الفيلم.

٢ – رسوخ أسلوب أوزو الفني على نحو ما تجلى في هذا العمل.

٣ –بروز جمالية جديدة سيقدر لها أن تهيمن على أعمال أوزو، ابتداء من هذا الفيلم على وجه التحديد، وإن كانت لمحات منها قد أطلت بين الحين والآخر في أفلام سابقة، وهي جمالية تُكرس الجمال من أجل ذاته.

٤ – بروز بساطة جديدة في القصة، التكوين، الإيقاع تتوازى معها سيطرة قوية على المشاهد والخواص والإضاءة والممثلين، وهو ما أدى إلى حصول الفيلم، في نهاية المطاف، على الجائزة الأولى لمجلة «كينما جومبو».

من المهم هنا أن نلاحظ أن النتائج التي توصل إليها أوزو في «ربيع متأخر» لم تختلف بصورة كبيرة عن الأفلام السابقة، ولكن الأفلام اللاحقة ستغدو أكثر اقتضاباً وايجازاً وحدة.

يهمني حقاً أن أعيد تذكير القارئ بما سبق لي أن قلته عن «المشاهد الخاوية» في أفلام أوزو في صدر هذا الفصل، وكيف أن هذه المشاهد غالباً ما ترد في بدايات الأفلام من دون أن تلفت نظر المشاهد كثيراً، حيث يجري اعتبارها مواداً تقديمية أكثر مما هي أي شيء آخر.

فلنتأمل، على مهل، بداية «ربيع متأخر»، وسنلاحظ، على الفور تقريباً، أن الفيلم يفتح على مشاهد خاوية بالمعنى الأوزوي بامتياز، حيث سنجد أنفسنا أمام سلاسل تقليدية من مشاهد تموضع الأحداث، يتبعها مشهد حفل الشاي الذي سنلتقي فيه لأول مرة بالابنة، التي سنعرفها جيداً في وقت لاحق.

ستلي ذلك، على الفور، ثلاثة «مشاهد خاوية» أخرى، حيث ستصافح عيوننا الحجر الواقع عند المدخل المفضي إلى الغرفة التي يقام بها حفل الشاي، وبعض الأشجار، وسقف المعبد، ثم تعود بنا الكاميرا إلى حفل الشاي مجدداً.

إننا نعرف أن بعض «المشاهد الخاوية» يستخدم كعناصر تذكير نفسية، بمعنى أنها تذكرنا بالأشخاص أو الأحداث الذين مروا على خشبه هذه المشاهد، ولكن «المشاهد الخاوية» التي تصادفنا في بدايات الأفلام لا يمكنها إلا أن تخدم هدفاً آخر مختلفاً، هو أن تكون عناصر فصل، حيث تفصل تقديم الشخصية الرئيسية عن بداية قصة الفيلم أو حكايته».

هذا هو، بالضبط، ما فعله المخرج الياباني الكبير في بدايات «ربيع متأخر»، حيث استخدم «المشاهد الخاوية» كوسيلة فنية لاستدعاء اهتمام أكبر بشخصية ابنة الأستاذ الجامعي.

بهذا المعنى يمكننا أن نقول إنه وضعها بين قوسين، إذا صح هذا التعبير. وهو في واقع الأمر قام بتقديمها لنا، نحن المشاهدين، بطريقته الخاصة، فهي تنحني محيية، على الطريقة اليابانية التقليدية، في مواجهتنا، في ايماءة تأتي طبيعية وتلقائية تماماً، لأنها تنحني محيية الأخريات المشاركات في حضور حفل الشاي، ولكن لأن أوزو يستخدم وضعية المواجهة الأمامية المستمرة في اللقطة، فإنه يضمن نقل الإحساس بأنها تقر بوجودنا وتحيينا كذلك، وقد تم فصلها تماماً عن الفتيات الأخريات المشاركات في حفل الشاي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هكذا فإن جانباً من وظائف «المشاهد الخاوية» هو جانب فني يتعلق بقواعد العمل الفني السينمائي، غير أن ذلك ليس كل ما هنالك، وإنما هناك أيضاً الجانب النفسي.

في إطار هذا الجانب، فإن «المشاهد الخاوية» يمكنها أن تبلغنا برسالة واضحة، وهي أن الشخصيات التي نتابعها لا تعدو أن تكون بشراً من لحم ودم، بمقدورهم الجلوس في صمت، والايغال في التأمل، وبمقدورها كذلك أن تفاجئنا بطريقة نادرة نسبياً بين الشخصيات.

لعل أحد أسباب هذه السمة الأخيرة في الشخصيات البناء الإسقاطي للقصص التي تتحرك في إطارها هذه الشخصيات، حيث سيفاجئنا أوزو بإسقاط مشاهد بكاملها، على الرغم من أن الحوار يوحي بها أو أن التصوير أو المونتاج يمهد لها.

أحصيت، عبر عقارب ساعتي ورغم الظلام النسبي الذي يعم مكان العرض، خمس عشرة دقيقة منذ بدء عرض «ربيع متأخر» من دون أن تُروي لنا قصة أو حكاية أو تُطور أمامنا حبكة من أي نوع في هذا الفيلم.

هذا طبيعي ومنطقي، فكما رأينا كان أوزو يرفض القصص والحكايات الكبيرة، ويرى في الحبكة شيئاً مضجراً، بل كان يرى في السينما كلها خداعاً ينتزع أجزاء من الكون ويقسمها بشكل تعسفي، وقد كانت إحدى دعاباته في مواجهة هذا الخداع بعثرة الحكاية، بحيث لا نتبين بوضوح ما إذا كانت موجودة أصلاً أم لا، وجعلها غامضة إلى حد بعيد، وترك بصمة التأثير التغريبي عليها بقوة بكل الأساليب، بما في ذلك أداء الممثلين والتصوير والمونتاج.

يطرح علينا كيجو يوشيدا سؤالاً مهماً، عند هذا المنعطف المبكر في قراءة «ربيع متأخر»، وهو: هل كان ذلك الفيلم نذير عصر سلام بدأنا أخيراً نستشف قدومه أم أن تلك تأثيرات سن النضوج عند أوزو الذي كان قد بلغ آنذاك السادسة والأربعين من العمر؟

لسوف يجيب يوشيدا نفسه عن هذا السؤال بالإشارة إلى أنه لم يقدر لأي عمل من أعمال أن يسمح، كما حدث في «ربيع متأخر»، بفك رمز ذلك القلب الحساس الذي تمتع به أوزو بمثل هذه الطريقة المشعة، فطريقة زرع الكاميرا في مكان منخفض التي استغلت بكثافة في هذا الفيلم والصور إلى التقطت من الأسفل إلى الأعلى والتي استخدمت بإفراط استفزت المشاهد، وسببت نتائج لم يتوقعها أوزو، الذي بقى حائراً، لا بل مذعوراً.

إن طريقة التصوير الصعودية هذه ستوظف في نسج خيوط الصلة بين الأب والابنة والحياة في الدار المألوفة، ولكننا مع ذلك لا نستطيع تحديد ملامحها بدقة.

تظهر عمة الفتاة لتتحدث عن عرض لزواج الفتاة، وفي الوقت نفسه بوجود زوجة مناسبة للأب أيضاً. ونحن كمتفرجين لا نملك، في غمار متابعتنا للحوار بين الابنة والعمة، إلا التوقف عند تشديد الابنة على أن أحد أسباب عدم رغبتها في الزواج أنها الوحيدة التي تعرف احتياجات أبيها حقاً، وأنه إذا تُرك بمفرده فسوف يتحول إلى شخصية صعبة المراس. وهذا التشديد يضيء لنا حقيقة أننا بين يدي حياة عادية حقاً، لكنها يمكن أن تنفجر محولة العمل إلى مأساة سوداوية.

هذا الإحساس الذي يخامرنا سيتم تعميقه من خلال توظيف أوزو للمحات من مسرح النو لإحداث تأثير تغريبي قوي، حيث نتابع شخصية الأب الذي يعكس محياه السرور والسعادة، ويتبادل إيماءة تحية ودية مع المرأة التي رشحتها العمة زوجة له، على حين يبدو الضيق الشديد على ملامح الابنة، وتضفي طريقة التصوير الصعودية على وجهها تعبيراً خارجاً عن المألوف، وجعلت نظرتها العائمة في الفراغ توصل لنا احساساً بالضيق يستعصي على الوصف.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

يلفت يوشيدا نظرنا هنا إلى أننا لا نتابع الابنة، التي يحيرنا التعبير المرتسم على محياها، فلا نعود ندري أهو قلق الابنة أم غيرة المرأة، لا نتابعها وحدها، وإنما نتابع أيضاً، عبر طريقة التصوير الصعودية الممثلة المكلفة بأداء هذا الدور، نتابع المظهر الأنيق لامرأة تريد أن تظهر جسمها بطريقة حسية قوية.

لقد سبق لنا التشديد على أنه لا شيء يأتي مصادفة في فيلم يحمل توقيع أوزو، ومن هنا فإن من حقنا القول إن مسرحية النو التي تعرض مقاطع منها في الفيلم ليس من قبيل المصادفة أنها مسرحية «زهور السوسن في الحقول»، حيث تقدم لنا كاميرا أوزو المشهد الذي تحولت فيه «الشايت» أو الممثلة الرئيسية في المسرحية إلى عقل الزهرة، ونراها وقد أطلقت العنان لحنينها إلى رجل طالما أحبته في الماضي.

هكذا فإن كاميرا أوزو تعرض علينا صورة مشوهة بفعل زاوية التصوير الصعودية، فنرى فتاة في حالة اغتراب كامل تبرز أمامنا كأنها امرأة استبد بها الجنون فجأة.

عندئذ، على وجه الدقة، يهيمن علينا الانطباع بأننا أمام فتاة لا ترفض فكرة زواج أبيها مرة أخرى فقط، وإنما فتاة جُنت من جراء الغيرة على هذا الرجل، الذي هو في نهاية المطاف أبوها الذي تحيا في كنفه.

أوزو لا يتوقف عند هذا فحسب، حيث إنه ما إن يتم تقديم هذه الصورة غير العادية للأب وابنته من خلال التصوير وعبر اللجوء إلى أسلوب «القطع الخلفي» في المونتاج، مع ظل «الشايت» أو بطلة مسرحية النو، وهي ترقص رقصتها الدائرية الجنونية على خشبة المسرح، حتى تصبح قصة الأب والابنة مفهومة إلى حد كبير، كما أرادها الفيلم.

من المحقق أن المشاهد سيتوقف طويلاً عند ذلك الرابط الغريب للغاية، الذين يربط الممثل والممثلة اللذين يؤديان دوريهما في هذا الفيلم، ويعود جانب من هذا الشعور إلى النظرة الخالية من الرحمة التي نحدِّق فيها بالتفاصيل الحسية للممثلة التي تلعب دور الابنة، والتي تظهر بطريقة خفية هذه المرأة بحسبانها مخلوقاً من لحم ودم تحجبه هذه الممثلة داخل أدائها ومظهرها.

في مشهد لايزال عالقاً بذاكرتي، على الرغم من مرور قرابة أربعة عقود على اللمحة الأولى منه، ما إن تختفي الأصداء الأخيرة لصوت الشايت الحزين في مسرحية النو، حتى تصافح عيوننا الشاشة وقد امتلأت بأشجار كبيرة معتمة تهزها الريح.

في اعتقادي أن الأفكار والمشاعر التي تثيرها هذه الأشجار بأوراقها السوداء الغارقة في العتمة والمرتعشة في الريح لا يكاد يكون لها حد في تعددها وغزارتها وتدفقها.

جانب من عنفوان هذا المشهد وتجذره في الذاكرة، على هذا النحو، يعود إلى أنه يحيل إلى مشاعر الغيرة، التي تستبد بالابنة حيال احتمال زواج أبيها مرة أخرى، لكن الأمر أعمق من ذلك بكثير، فنحن حيال مشهد يفسر بوضوح ما قصده أوزو، وهذا على وجه الدقة ما كان أوزو يكرهه.

دعنا، في هذا الصدد، نتذكر ما جاء في كتاب «يوميات اليابان» لدونالد رايتشي، حيث نجد في مادة ٢٣ مايو ١٩٧٨ تشديد رايتشي على أن: «أوزو كان حريصاً على الفرجة، وليس على التفسير، فهو يقدم عرضاً سينمائياً، وهو أبعد ما يكون عن الرغبة في تقديم تفسير أو شرح أو إيضاح لهذا الذي يقدمه، حيث كان مقتنعاً بأن المشاهد إذا استخدم عينيه وأذنيه بصورة سليمة فإنه سيفهم ما سيعرض عليه، أما إذا لم يفهم فإنه ما من قدر من التفسير أو الشرح أو الإيضاح سينقل الرسالة

https://telegram.me/maktabatbaghdad

المقصودة إليه، والسر في ذلك هو اهتمام أوزو بالفرجة لا بالشرح، فهو يطرح افتراضاً وأنت تستنتج مما تراه، إنه يشيد نصف الجسر إليك وعليك بإقامة النصف الآخر من الجسر، ولدى قيام كل طرف ببذل بعض الجهد، فإن التواصل الحقيقي يغدو ممكناً، أما إذا لم يُبذل هذا الجهد، فإن التواصل سيكون مستحيلاً».

يخرج الأب والابنة من العرض المسرحي، وقد غمرتهما أشعة الشمس المبهرة لينطلقا في شارع مقفر، ونتابع حوارهما عبر لقاء الظل والنور في ضوء النهار الساطع، شأن كل المشاهد المهمة عند أوزو، والتي تشير بشكل مؤكد، كما يقترح علينا كيجو يوشيدا، إلى أننا داخل فضاء مقدس.

يدعو الأب ابنته إلى تناول طعام الغداء، لكنها تعتذر عن عدم قبول الدعوة، وتتردد أصداء كلمات الأب في مسامعنا كما لو كانت كلمات يوظفها رجل لتهدئة امرأة تستبد بها الغيرة.

في هذا المشهد، كما في المشاهد التالية، لابد لنا من التوقف عند الحقيقة القائلة إن الحوار بين الأب والابنة حول ضرورة زواجها لا يقوم على العاطفة، من منظور الأب، وإنما على المنطق، على العقل، على طبائع الأشياء وحال الدنيا، إن شئت استخدام هذا التعبير. بينما هذا الحوار، من منظور الابنة يقوم على العاطفة، على ما يدور في القلب والوجدان، ومن هنا على وجه الدقة فإن المشهد الذي نتابعه هنا ينتهي بانصراف الابنة مسرعة والقطع على مشهد مقاعد خاوية، مما يوحي لنا ـــ في جوهره ـــ بوصول الحوار إلى طريق مسدود.

في تحول مفاجئ، وتحت تأثير الاعتقاد بأن الأب يرغب في الزواج مجدداً، تستسلم الابنة لهبوط مفاجئ، فينتهي الأمر بها إلى قبول عرض للزواج، وينطلق الأب والابنة في رحلة إلى كيوتو في نهاية الربيع.

لابد لنا هنا من أن نلاحظ أن آلية حذف هائلة تُحدث تأثيرها في أفلام أوزو، منذ مرحلة كتابة السيناريو ذاتها، ولسوف نرى لاحقاً أبرز تجلياتها، أما هنا فإن أوزو يحذف جميع المقدمات التي أفضت إلى هذه المصالحة بين الأب وابنته.

عندما شاهدت هذا الفيلم، قبل أربعة عقود، توقفت شأن الكثيرين أمام سلسلة اللقطات التي نشاهد عبرها زيارة الأب والابنة وصديقه القديم وزوجته الجديدة لمعبد كيوميزا ديرا.

لكنني لن يقدر لي فهم هذه اللقطات حقاً، إلا بعد أن أقوم بدوري بزيارة كيوميزو ديرا، وأدرك كيف عمد المخرج الكبير، الذي كان يرفض بشدة أن يناديه أحد باللقب الذي يستحقه عن جدارة، وهو لقب «سينساي»، أي «المعلم» أو «الأستاذ» إلى رفض الاستسلام لجماليات هذا المعبد، وشرفته ذات الألف عام، والحديقة المذهلة التي يطل عليها، ولم يصور فيه إلا ما يخدم تكثيف المشاعر في فيلمه بالاتجاه الذي يريده.

في هذه الليلة نفسها، نحن بازاء مشهد الغرفة الشهير في النُزل الذي يبيت فيه الأب والابنة، حيث تصافح عيوننا الشاشة التي بدا فيها الاثنان وقد استلقيا على فراشيهما الموضوعين جنباً إلى جنب استعداداً للنوم.

إنه مشهد مليء بالغموض، فبعد إطفاء النور في الغرفة، لا يعود هناك مصدر للضوء إلا ضياء القمر الذي يملأ الحديقة، التي تتمايل فيها الأشجار مع الريح ملقية ظلالها على الورق المستخدم في الفواصل العازلة، والمعروف تقليدياً باسم «الشوجي».

يدور بينهما الحوار موجزاً، متقطعاً، وفي ختامه تقول الابنة فيما يشبه الاعتراف: «هل تعلم، يا أبي، أنني قد كرهتك فعلاً..»، وهي تتظاهر بمتابعة عبارتها، بينما يغمر ملامحها تعبير يوحي بأنها ستطلب منه المغفرة، لأنها وجدت في فكرة زواجه مجدداً أمراً غير لائق، لكنها عندما تلتفت إليه تلاحظ أنه قد استغرق في النوم.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

تبتسم الفتاة وهي تتأمل وجه أبيها الذي غمره النعاس، أو على الأقل بدا كذلك، ثم يتناهى إلينا صوت شخير خفيف صادر عن العجوز.

هنا، بالضبط، ستصافح عيوننا مشهد المزهرية، الذي قيل فيه وكتب عنه أكثر مما قيل وكتب عن أي مشهد آخر في سينما أوزو بكاملها.

لو أننا عُدنا بذاكرتنا إلى الوراء قليلاً، إلى لمحة مسرح النو، التي انتهت بالأشجار الغارقة في الظلال، لتذكرنا أن أوزو كان بحاجة إلى ٢٦ لقطة لتحقيق التأثير المطلوب، وذلك على الرغم من أن خمس لقطات أوست لقطات فحسب كان يمكن أن تحقق هذا التأثير، لكننا عند نهاية الفيلم سنكون قد نسينا هذه اللقطات الست والعشرين كلها تقريباً.

أما هنا، في مشهد المزهرية، فالأمر مختلف تماماً، فهذا المشهد المثير للجدل لا سبيل إلى نسيانه أو اختزاله، ومن المستحيل حذفه.

ونحن نعرف أن مشهد المزهرية لم يكن موجوداً أصلاً في سيناريو الفيلم، وقام أوزو بإدخاله خلال الاشتغال على الفيلم، وذلك في استثناء نادر في سينما أوزو بكاملها.

غير أن هذا المشهد الذي تُطل فيه المزهرية الموجودة في فجوة الجدار، التي أبرزها سنا القمر، حيث يرتمي ظل المزهرية على «الشوجي» في الغرفة، والتي مزج المونتاج صورتها مع الصورة الجانبية لوجه الفتاة، في لقطة كبيرة فرضت نفسها في هذا الموضع فرضاً صارماً لافكاك منه.

من المحقق أننا عندما نشاهد ظل المزهرية، وهو يأخذ شكلاً مفاجئاً وغير متوقع، حيث ينعكس في لقطة كبيرة، بينما يتناهى إلى سمعنا الشخير الخفيف الصادر عن الأب الغارق في النوم، سنتساءل: ما السر في أن أوزو خالف القاعدة الذهبية التي أرساها بنفسه وأدخل هذه اللقطة التي لم تكن موجودة في السيناريو أصلاً؟

الإجابة عن هذا السؤال تستند إلى منطق أوزوي لابد لنا من التطرق إلى تفاصيله، لكننا قبل القيام بذلك علينا أن نلاحظ أنه بعد هذه اللقطة المباغته للمزهرية، سنرى وجه الفتاة مجدداً في لقطة كبيرة، ونتبين أن الابتسامة التي علت شفتيها قبل لحظة واحدة لم يعد لها وجود، وكل ما بقي منها تعبير يوحي بالضياع القدري، وتلقي نظرة ضبابية تماماً كما لو تماشت هذه النظرة مع اللانهاية.

ينتهي مشهد ليلة النُزل على صورة المزهرية الموجودة في فجوة الجدار، التي تعاود الظهور مرة أخرى في لقطة قطعية، على حين تتناهي إلينا موسيقى شجية للغاية، كأنما في إطار محاولة لإغراق شخير الاب، الذي يتناهي إلينا مجدداً من خارج كادر الصورة.

لقد اضطر أوزو إلى اللجوء لمشهد المزهرية لتقديم شيء كان يكرهه بشدة، أي لتقديم تفسير يقطع الطريق على حالة التشوش والانزعاج والضبابية التي غرق فيها المشاهد قبل أن يعاجله المونتاج بمشهد المزهرية الغارقة في الظلال في فجوة الجدار، على الرغم من أن هذه المزهرية نفسها أبعد ما تكون عن حمل الطابع الأوزوي، وصورتها تبدو لنا – بوضوح – تجاوزيه وانتهاكية إلى أبعدة الحدود.

لقد خالف أوزو قواعد لعبته السينمائية، ومن ثم كان عليه أن يدفع الثمن، حتى وإن كان باهظاً على هذا النحو.

يلفت كيجو يوشيدا نظرنا إلى نقطة مهمة تعنينا هنا، وهي أنه في أعمال أوزو هناك اختلاف في نوعية أداء الممثل الرئيسي مقارنة بالممثل الثانوي، فهذا الأخير يمكنه أن يختلق لنفسه تعابير غنية ومتاحة، لأن دوره يقتضي أداء محسوساً جدا وعادياً ودنيوياً إلى حد ما.

بالمقابل فإن الممثل الذي يقوم بالدور الرئيسي، المقدس، إن شئت، هو وحده الذي لا يُسمح له بكشف انفعالاته، ويحظر عليه تمرير المعاني بوضوح.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هذه القاعدة الجديدية الصارمة هي، بالضبط، التي خالفتها الفتاة في مشهد ليلة النُزل، قبل بروز مشهد المزهرية مباشرة، حيث نراها تبتسم ملتفتة إلى أبيها المستلقي على فراشه بجوارها. وهي عندما تلاحظ أنه نائم تنحسر الابتسامة فجأة عن شفتيها، وتحدق في سقف الغرفة صامتة، فإذا حزن عارم يكسو محياها، وهي تطلق له العنان، كاشفة عن المشاعر الحقيقة لفتاة تُركت وحيدة مع حزن يمتد إلى اللانهاية.

هكذا نرى، نحن المشاهدين، في أداء الممثلة هنا ذروة الخرق لهذا الدور الرئيسي كما يتصوره أوزو.

لكن هذا ليس هو ما نراه فحسب، وإنما نحن نرى ونحس أموراً أخرى، هي نفسها – في العمق – التي دفعت أوزو إلى الاستعانة بلقطة المزهرية التي حرص على تقديمها كصورة عائمة، غارقة في حالة من الضبابية.

فلنتذكر، مجدداً، ترتيب مشهد الأب وابنته الراقدين جنباً إلى جنب في غرفة بنُزل في كيوتو، حيث تراود الفتاة وهي تنام على هذا القرب من أبيها، فيما هي على وشك الزواج، صور ليلة العرس التي تطارد مخيلتها، وقد تطابق هذا كله مع هذه الرحلة الأخيرة إلى كيوتو، قبل الفراق النهائي، الذي سيفصلها عن أبيها.

عندما تبدأ الفتاة فيما كان يمكن أن يكون اعترافاً لأبيها بدخيلة نفسها، فإن التعبير المرتسم على ملامحها يتجاوز كونه مجرد تعبير أبنة تحدث أبيها، حيث ينجبس دفق جنسي أنثوي عارم، من المحقق أنه سيتواصل – كتيار كهربائي – مع الدوافع الجنسية الكامنة لدى كل مشاهد.

إننا لسنا أمام الأب والابنة فحسب، وإنما أمام الممثلين اللذين يؤديان هذين الدورين أيضاً، أمام ظهور لجسمي هذين الآخرين يمكن أن يوحي بأننا أم جسمي رجل وامرأة يمكن أن يتعانقا، في عبث حقيقي بأداء

الممثلين، وهو ما يهدد بأن تطفو شهوانية عارمة على المشهد، تضمنه مفهوماً جنسياً مفاجئاً.

هذا الظل الذي يهدد بالارتماء على المشهد، وبأن يضعنا أمام تلميح لا موضع لإنكاره إلى سفاح المحارم، هو نفسه الذي فرض على أوزو إدراك قدرة هذا الموقف على إثارة شهوات خطيرة لدى المشاهد.

لهذا، بالضبط، ومن أجل تجنب هذه المخاطر وكبح جماحها والحيلولة دون انطلاقها، يبادر أوزو إلى استثناء نادر، هو التعديل في السيناريو خلال الاشتغال على الفيلم، وإقحام صورة المزهرية الشهيرة.

هذه المزهرية التي نراها في سنا القمر تتدخل لطرد، إن لم يكن لتخفيف، وطأة الحالة الشعورية للفتاة، التي تعذبها أمنية أن يعانقها أبوها أو أن يداعبها.

صورة المزهرية تؤدي وظيفة مزدوجة، فهي توجد بفضل جمالها متنفساً عميقاً وهادئاً، وهي تنقذ الفتاة من أفكارها البغيضة والشرسة، فضلاً عن تخليصها المشاهد من هواجسه.

لهذا فإنه عندما ينتهي حضور صورة المزهرية، يرتعش جسم الفتاة ارتعاشه نهائية خفيفة، ويمتد بصرها بعيداً، إلى اللانهاية، فيبوح لنا التعبير المرتسم على محياها هذه المرة والذي يتسم بالهدوء البالغ بالحزن، لأن زواجها الوشيك سيبعدها عن هذا الأب الذي عاشت دائماً في كنفه.

هكذا فإن أوزو نقلنا إلى أفق بكامله من بهجة المشاهدة السينمائية، عبر لقطة لا تتجاوز صورة مزهرية تسبح في ضوء القمر.

وقد قيل عن هذه اللقطة إن عظمتها تكمن في أنها تثير من الاستجابات والانطباعات بقدر ما هنالك من المشاهدين.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وهذا هو، على وجه الدقة، ما جعلني أبحث في أوراقي القديمة عن سطور قلائل، كتبتها في غمار مشاهدة مبكرة لهذه اللقطة، وبمعجزة ما عثرت على هذه السطور وسط غابة أوراق قديمة، هي النتاج الطبيعي لحياة لا تعدو أن تكون سلسلة من التنقلات، التي لم يكن معظمها اختيارياً.

في هذه السطور، كتبت عن تلك اللقطة قبل سنوات بعيدة أقول: «مشهد المزهرية عبارة عن قطع مرتين على مشهد رقاد الأب والابنة معاً في غرفة واحدة بنزل في كيوتو. ويؤكد البعض أن مشهد الزهرية استهدف التشديد على انتفاء خاطرة سفاح المحارم المعلقة مثل سيف ديموقليدس على رقبة الفيلم، والتي تهدد بتفجيره وتحويله إلى شيء آخر تماماً خلاف ما أراده أوزو. وبالمقابل، يؤكد البعض الآخر من المشاهدين أن المشهد على العكس من ذلك يشدد من حيث أراد أن ينفي وجود خاطرة سفاح المحارم، على الأقل في ذهن الابنة، التي نتابعها وهي لاتزال مستيقظة، مؤرقة ومبتسمة في آن، في حين استغرق الأب في النوم أو على الأقل بدا مستغرقاً فيه من خلال شخيره الخفيف. وهذا كله ليس بعيداً، في ظلال معانيه، عن مشهد الحديقة الصخرية في معبد رايونجي، الذي يأتي عقب ذلك مباشرة تقريباً».

إنتهى ما كتبت قبل سنوات طويلة في ورقة شقت طريقها إلى غابة من الأوراق وظلال النسيان، ولست أحسب أن لديّ ما أندم عليه، أو أريد تغييره اليوم، في تلك السطور.

هناك استثناء وحيد، في هذا الصدد، هو أنني تمنيت لو أنه كان بمقدوري فك الارتباط بين مشهد الزهرية ومشهد الحديقة الصخرية، وهو الارتباط الذي أشرت إليه في نهاية تلك السطور القلائل التي تعود إلى أيام مضت من العمر لن تعود.

لكن لماذا الرغبة في فك الارتباط بين المشهدين؟

ربما لأنني شاهدت الفيلم مرات لا حصر لها، بعد تلك المشاهدة الأولى المبكرة، وربما أيضاً لأنني استمتعت بقراءة كتابي «أوزو أو السينما المضادة» لكيجو يوشيدا و«أوزو» لدونالد رايتشي.

ربما لأنني في ضوء هذا أصبحت أدرك، بشكل من الأشكال، أن «ربيع متأخر» هو فيلم يصنع، في النهاية نسيجاً من النظرات، التي هي مرادف للشرط الإنساني.

المزهرية ليست شيئاً بالمعنى الأوزوي التقليدي، فنحن نتأملها، ننظر إليها، نتساءل عن فائدتها، ونحاول تقويمها كتحفة فنية.

الأحجار في الحديقة الصخرية على العكس من ذلك، هي أشياء بالمعنى الأوزوي الأصيل، شأن الغلاية، الدهليز، الدرج، الكرسي، ولسنا نحن من يتأملها ويتساءل بشأنها، وإنما هي التي تنظر إلينا، وهذه الحجارة وضعت في مكانها من الحديقة بطريقة تجعلنا ندرك هذه الحقيقة، على الفور تقريباً.

مشهد الحديقة الصخرية السابحة في أشعة الشمس، وفي ضوء النهار الساطع، يبدو وكأنه يستجوبنا على نحو مؤلم بشأن رغبة البارحة البغيضة، ويسألنا: ألم تكن تلك الرغبة تخييلاً انشداهياً جديراً بأن نشعر بالخجل منه؟

الحوار بين الأب وصديقه الأستاذ الجامعي القديم يوحي بالعادية تماماً، فلا نملك إلا أن نبتسم من دون اكتراث، ونحن نسمع الأب يقول، مشيراً إلى شعوره الراهن بالحزن، ذلك الحزن الذي يستشعره الأهل عندما يضطرون إلى الابتعاد عن ابنتهم: «.. إن الأمر مختلف بالنسبة للفتيات عنه بالنسبة للشبان، ذلك أن الفتيات لا يجلبن إلا المتاعب. إنك تبذل كل نفسك في سبيل تربيتهن، ومن ثم عليك أن تقدمهن للزواج..».

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هذه العبارة تمر بلا اكتراث، شأن كل العبارات التي ينطقها الآباء في كل الدنيا لدى الحديث عن بناتهن اللواتي يتعين عليهم الابتعاد عنهن عند زواجهن.

نعم، ما يدرينا حقاً، لربما كان الأب العجوز مستقيظاً البارحة، وهو يتظاهر بإصدار ذلك الشخير الخفيف، لأنه كان يقرأ ما يدور في فؤاد ابنته المضطرب من مشاعر، فاتخذ تلك الوضعية ليكفل كبت تلك المشاعر ومنع انطلاقها، حيث لم يبق في جعبته من حل إلا الادعاء بعدم إحساسه بشيء.

بهذا المعنى، فإنه من المستحيل أن نحسم ما إذا كان الأب العجوز نائماً أم مستيقظاً في ليلة نزل كيوتو تلك. وبالمثل فإننا نجد أنفسنا مضطرين لعبور لحظات تتاخم الحلم والحقيقة.

ولكن أليس غياب اليقين وتتاخم الحلم والحقيقة في مقدمة ملامح الشرط الإنساني المؤلمة؟ أليس يتعين علينا التعايش معهما بشكل من الأشكال؟ أليس هذا هو ما ينعكس على صقال عدسة أوزو رغم كل الضبابية والغيم؟

هذه الأسئلة وغيرها كثير تستحق التأمل منا، ولكن يتعين علينا أن نكتفي بما أوردناه في هذا الصدد، لأنه لايزال علينا أن نتابع المسيرة مع أوزو وكاميراته الخفيضة ولقطاته الصعودية، حيث تنتظرنا مفاجآت عدة في يوم الزفاف، الذي سيفترق فيه الأب والابنة للأبد.

ربما كان أهم ما ينتظرنا هو أن نلاحظ أن آلية الحذف الهائلة، التي نجدها تترك بصمتها في سيناريوهات أوزو وأفلامه، ستعمد إلى حذف ما يوصف في الأفلام بالنهاية بكاملها، فلن يقدر لنا أن نتابع مشهد الزفاف، بل إننا لن نلتقي بالعريس العتيد أبداً، ربما لأن الابنة والعريس لم يعودا يعنيان أوزو، وما سيجري لهما في قابل الأيام لا يعنيه كذلك، إلا ربما من حيث كونه موضوعاً مرشحاً لفيلم آخر في رحاب المستقبل.

ولكن ما سبب حذف مشهد الزفاف حقاً؟ لماذا أصر أوزو على إسقاطه كاملا وكأنما في تعبير عن كره كامن له ولكل مقدماته من لقاء وغزل ومد لجسور المودة؟

إن هذا السبب لن يصبح واضحاً إلا في وقت لاحق، فأوزو يرغب في أن نتأمل شيئاً آخر أكثر صدقاً، من منظوره، من كل ما يتعلق بالزفاف، وهذا الشيء هو أننا نادراً ما نكون معاً، فنحن بمفردنا على الدوام.

لقد كانت قراءة يوشيدا ممتعة حقاً لمشهد الكرسي الذي تجلس عليه الابنة مرتدية ثياب الزفاف، والذي يخلو منها، فلا يعود هناك وجود إلا للأب وللمرآة، لكني اقترح على المشاهد الاهتمام وتحقيق قراءة موازية لمشهد عودة الأب إلى داره، حيث يجلس وحيداً، ومن دون أن يسمح لنفسه حتى بتنهيدة واحدة، نراه يشرع في تقشير تفاحة، ونتابع محياه، وننظر إلى يديه، ونحس عميقاً بعزلته.

ونجد أنفسنا على موعد مع لقطة الأمواج التي تواصل الانديا‌ح إلى الشاطئ، كأنما في إشارة إلى استمرارية مشاعر العزلة والوحدة والانكفاء على الذات، التي رأيناها تطل علينا من محيا الأب وعبر يديه والثمرة التي لم يكمل تقشيرها ولم يقربها، فنعجب أنحن بين يدي انتهاء أم حيال بداية لقصة جديدة نتابع فيها تجليات الشرط الإنساني عبر نسيج النظرات؟

رحلة إلى طوكيو

أنتجت شركة شوتشيكو هذا الفيلم عبر استوديوهاتها في أوفونا، عن سيناريو لأوزو وكوجو نودا، وهو من تصوير يوهارو أتسوتا، ومن بطولة تشيشو رايو، تشيكو هيجا شياما، سو يامامورا، هاروكو

https://telegram.me/maktabatbaghdad

سوجيمورا وآخرين. ومدة عرضه ١٣٦ دقيقة، وقد عُرض لأول مرة في ٣ نوفمبر ١٩٥٣. ولايزال السيناريو والسلبية الأصلية والنسخ الأصلية لدى شركة شوتشيكو.

نحن هنا على موعد مع زوجين عجوزين يقيمان في بلدة أونوميتشي بجنوبي اليابان، ويقرران التوجه إلى طوكيو لزيارة ابنهما وابنتهما هناك، لكنهما يقابلان باستقبال مخيب للآمال، فالابن والابنة مشغولان بحياتهما العائلية والمهنية، وهكذا يبعثان بأبويهما إلى منتجع أتامي الشهير بينابيعه الحارة، ظاهرياً احتفاء بهما، وواقعياً للتخلص منهما. والوحيدة التي تعاملهما بود حقيقي هي كنتهما، أرملة ابنهما الذي لقى حتفه في الحرب. وبعد عودة الزوجين إلى أونوميتشي يتلقى الابن والابنة برقية تفيد بمرض الأم، وعندما يصلان إلى أونوميتشي تكون الأم قد ماتت، وبعد الجنازة يرحل الابنان، بينما تبقى الكنة، التي تعترف للأب بأن حياة الأرملة صعبة عليها، فينصحها الأب بالزواج مرة أخرى، ثم نراه يجلس وحيداً في دار خاوية.

من هذه الخيوط التي تشكل الحد الأدنى من المادة الدرامية يبدع أوزو واحداً من أعظم الأفلام التي قدمتها السينما اليابانية.

وبأسلوب أوزو، الذي يصل الآن إلى ذروة رفيعة من ذراه الشامخة، سيقدم المخرج الياباني الكبير فيلماً يستعصي على النسيان حقاً، لأنه بالغ الإتقان، شديد الصدق، ولأنه يقتضي جهداً ليس باليسير من الجمهور أيضاً.

إننا نعرف أن عمليات التملص والمراوغة نادرة في أفلام أوزو، لكنها هنا لا وجود لها على الإطلاق. فنحن حيال جيلين، والخيوط التي رأيناها حالاً تسمح لكل الشخصيات بتبادل الأماكن، وتتضافر عناصر البساطة البالغة والتشديد على عناصر الصيف القوية بما في ذلك الضوء الغامر وعناق الضوء والظل لتقدم لنا عملاً شديد الاتسام بالطابع الياباني

وبالطابع الشخصي أيضاً، وبالتالي فإنه عالمي في مخاطبته للجمهور، بحيث أنه يقدم لنا رائعة نادرة من روائع السينما العالمية.

كان معروفاً أن أوزو يجب هذا العمل بصفة خاصة، لكنه لم يقل عنه الكثير. وبعد فوز الفيلم بالجائزة الثانية لمجلة «كينما جومبو»، قال أوزو عنه إنه: «من خلال نمو شخصيات الأبوين والابنين، فإنني أصف كيفية بدء تداعي نظام العائلة اليابانية».

ويهمني هنا أن ألفت نظر القارئ إلى ما يشير إليه كيجو يوشيدا من وجود علاقة ضدية بين فيلمي «ربيع آخر» و«الرحلة إلى طوكيو».

ولكن بأي معنى على وجه الدقة نفهم هذه العلاقة بين الفيلمين؟

يوضح لنا بوشيدا أن أوزو على الرغم من تكراره الترسيمات نفسها والنماذج البنيوية المتطابقة عينها في الفيلمين، إلا أنه في فيلم «رحلة إلى طوكيو» يبدو وكأنه أخفاها خلسة من خلال تجنب إظهارها بطريقة استفزازية.

يتابع يوشيدا إيضاح ما يقصده بالإشارة إلى أنه يمكن القول مجازاً إن «ربيع متأخر» من خلال لهوه بسينما الخداع قدم نفسه كنظرية «السينما من خلال السينما» وبنقد لهذا الخداع يحذر السينما من قبول ما هي عليه في المحصلة، وقصارى القول إنها لاهوت متطور حول عقائد السينما. وبالمقابل، ليس فيلم «رحلة إلى طوكيو» أقل من رؤيا للسينما من خلال السينما، مع الاعتراف بخداعها، على اعتباره شغفاً ومعاناة تم البوح بهما من خلال صمت عميق.

يهمني أيضاً أن أعيد إلى ذاكرة القارئ أصداء مناقشتنا حول «المشاهد الخاوية»، ولعل القارئ يتذكر قولي إن هذه النوعية من المشاهد ترد أيضاً في بدايات الأفلام عند أوزو، وأنها غالباً ما يُنظر إليها على أنها نوع من المادة التقديمية.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

في بداية «رحلة إلى طوكيو» نحن أيضاً على موعد مع عدد من هذه المشاهد، حيث تصافح عيوننا صوراً للعاصمة اليابانية، نشاهد فيها مجموعة من المداخن تنفث دخانها الأسود في حي كوتو الصناعي، محطة قطار الضاحية المحاذية لضفاف ساقية أرا كاوا، اللافتة التي كُتب عليها «عيادة هيرایاما لطب الأطفال الباطني» والمثبتة على عمود كهربائي في الجوار، ولقطة لغسيل يرفرف في الهواء على حبل الغسيل الخاص بمنزل في أسفل المنحدر.

من المحقق أن الزوجين العجوزين لم يشاهدا هذه الصور، لأنهما لا يظهران خلال عرضها، لكن الصلة بهما ستبرز من خلال لافتة العيادة، فهما يحملان لقب هيرایاما، واللافتة هي لعيادة ابنهما الذي يعمل في هذه الضاحية.

ووصول الزوجين إلى طوكيو يظهر من خلال اللقطات المقتطعة لهما، والتي تم اختيارها للمدينة، وهذه الصور الحيادية واللاشخصية لا تسمح بتحديد من يراقبهما، لكن الإحساس سرعان ما يساورنا بأن طوكيو، مدينة الغياب الرحب، هي التي تلقى نظراتها عليهما وتشاهد هذه المشاهد أيضاً.

إننا نعرف تعلق أوزو الشديد بطوكيو، وظهورها في أفلامه كلوحة خلفية أشهر من أن نشير إليه، كما أن اسمها يتردد في العديد من عناوين أفلامه، وعلى الرغم من أنه كان من مواليد هذه المدينة، إلا أنه لم يرغب أبداً في وصفها، ومع ذلك فقد سكنت أفلامه.

لدى وصول العجوزين إلى طوكيو، وعوضاً عن شعورهما بالسعادة في غمار زيارة ابنهما وابنتهما، سيجدان نفسيهما غارقين في شعور مرير، وتلك في جوهرها هي الحكاية الأخرى التي يخفيها «رحلة إلى طوكيو».

في خلفية الفيلم، نجد حكاية أخرى لا تقل قسوة، قوامها أن هذين الزوجين العجوزين قد وجدا نفسيهما مضطرين للعيش مرة أخرى في غمار ذلك الوجود الذي يمثل ذروة الفوضى.

الإبن يجد أن الاستقبال الجيد لأبويه من شأنه أن يعرقل عمله في عيادته وزياراته لمرضاه، والأمر كذلك بالنسبة للابنة التي تدير صالونا للحلاقة، وتجد في ضغط عملها ذريعة للتملص من الاهتمام بوالديها.

هذا الموقف سينعكس بضراوة على صقال نظرات الأحفاد إلى الزوجين العجوزين، حيث نجدها خالية من الحد الأدنى من الرحمة والتعاطف. والسبب في ذلك هو أن الأطفال، خلافاً للكبار، ليسوا بحاجة إلى تخفيف ردات أفعالهم أو حجبها، والأطفال هنا يمثلون انتصار الأنانية، واعتبارهم مخلوقات لطيفة وبريئة لا يعدو أن يكون، في نهاية المطاف، نزوة من نزوات الكبار. والصغار في «رحلة إلى طوكيو» ليسوا استثناء من هذه القاعدة.

وحدها الكنة، التي لقي زوجها حتفه في الحرب، ستبادر إلى الحفاوة بالعجوزين، وترافقهما مع دليل في رحلتهما بالحافلة لزيارة معالم طوكيو، ثم تدعوهما لزيارة شقتها المتواضعة. وعلى الرغم من أننا نصل إلى المشهد الذي نتوقع فيه أن يعرب الزوجان عن قلقهما حيال حالة الترمل التي تعيشها الكنة ورفضها الزواج مرة أخرى، وفاء لذكرى ابنهما، إلا أن هذا المشهد يُقطع مع وصول القائم بتوصيل آنية الأرز المطبوخ إلى شقة الكنة.

في منتجع أتامي لا يشارك الابن والديه التوجه إلى هذا المنتجع، فيقضيان ليلة مؤرقة في النُزل بسبب الضجيج الذي يحدثه النزلاء بمجونهم، الذي يستمر حتى ساعة متأخرة من الليل.

في مواجهة الفوضى المرعبة، التي هي فوضى العالم في واقع الأمر، التي وجدناها في طوكيو وأتامي، سنجد لدى عودة الزوجين إلى

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بلدة أوتوميتشي أنفسنا حيال ميناء صغير، رُسمت ملامحه بجمال وقدسية وتنظيم، وطهارة القلب والبراءة اللتين نجدهما عند الزوجين العجوزين، تعيدانا إلى ذلك الزمن الأسطوري، الزمن الأول الذي خُلق فيه الرجل والمرأة.

يتعزز لدينا هذا الإحساس من خلال الابنة الصغرى القلقة على الأبوين والجارة الطيبة التي تثرثر معهما.

ويلفت يوشيدا نظرنا إلى تعدد اللمحات التي تشير إلى أن الزوجة تسير على طريق القدسية، مما يوحي للزوج بقرب رحيلها وبقائه وحيداً في هذا العالم المدنس، ومن هنا يأتي لعب الزوجين على هذا التباين بين المقدس والمدنس بشكل متناقض.

نحن هنا على موعد مع ما يصفه يوشيدا بأنه أعلى درجة في عالم أوزو كله، حيث يسهر الزوج على زوجته الراقدة في فراشها، وهي في شبه غيبوبة، فيهمس لها قائلاً: «ستشفين، تعلمين هذا .. ستشفين.. ستشفين.. بالتأكيد ستشفين».

كلما ازداد تكرار فعل «ستشفين» تعمق انزياح معناه رويداً رويداً، فيساورنا عندئذ الشعور بعمق إلى أي حد أصبح موت الزوجة محتماً.

وكما يشير يوشيدا أيضاً فإن هذا الاسترسال في الفسحة الفاصلة بين التكرار والتباين هو المعيار السينمائي لأوزو، ذلك أنه لا وجود لشيء هنا سوى النظرة التي تراقب الإنسان.

ومشهد ظل الزوج وهو يهمس «ستشفين.. ستشفين..» بهذا الانقباض في قلبه، متحدثاً على وجه التقريب مع نفسه ليقول لها إنه ليس إلا وجوداً صغيراً جداً، يجعلنا نحن كبشر نتقاسم بالضرورة مصيرها، الذي هو مصير كل البشر، فلا نستطيع التحديق في وجهه، ولا نستطيع متابعة مشهد من هذا النوع حتى نهايته إلا مع وجود نور مبهر سيغمر

كل شيء في هذه البلدة الساحلية الصغيرة، وإلا مع وجود النظرات المقدسة التي تتأمله من العالم الآخر البعيد.

سيقطع أوزو هنا على لقطة بعيدة للصفوف المتراصة لأسطح منازل البلدة المتلألئة تحت أشعة شمس الصيف، ومن خلال الصورة المستقيمة للمضيق المترامي في الأفق بعيداً سيشدد على وجود النظرة المقدسة وحضورها القوي.

مشهد جنازة الزوجة سيبدو لنا كما لو كان مرئياً من جانب الزوجة الراحلة.

لكن الفيلم لا ينتهي هنا، وإنما نحن على موعد مع الوليمة التقليدية التي تقام إحياء لذكرى الأم المتوفاة، حيث يضطر الأشخاص المقدسون للتصرف كما لو كانوا موتى، بينما هم لايزالون على قيد الحياة، وذلك ليواجهوا الطاقة الحيوية لمن يعيشون في الزمن الدنيوي وفوضويته.

يرحل الأبناء والبنات إلى المدينة الكبرى، وتعود أونوميتشي إلى رحاب قدسيتها، وتحين لحظة وداع الأب للكنة، التي بقيت معه حتى النهاية، وفي مشهد يذكرنا بمشهد الزوجين العجوزين وهما يستعدان للرحيل إلى طوكيو، سنجد الأب والكنة يتجاذبان أطراف الحديث، في غرفة الجلوس المطلة على الحديقة السابحة في أشعة الشمس المبهرة.

هنا تكشف الكنة قناعها، فهي تصارح الأب بأنها ليست بالطيبة التي يظنها، وأنها لا تفكر في الابن الراحل دائماً، على الأقل ليس بالقدر الذي يتخيله أبوه وأمه.

هذا الاعتراف الصارم من الكنة يكشف رفضها لكل شيء وإعلانها بوضوح أنها ليست إلا انسانة من لحم ودم.

في هذه اللحظة، على وجه الدقة، ينتهي فيلم «الرحلة إلى طوكيو» كرؤيا، مطلقاً أنفاسه الأخيرة، فقد أصبح الأبناء بشراً واضحين على

https://telegram.me/maktabatbaghdad

الرغم من الألغاز التي حاكوها، ليؤكدوا لنا أن الإنسان، في نهاية المطاف، كائن من لحم ودم.

في مشهد الوداع هذا، وحيال اعتراف الكنة بأنها ليست أكثر من مخلوقة من لحم ودم وأن الإنسان ليس سوى وجود أناني، لا يجد الأب ما يرد به إلا قوله: «لابد أنك فتاة طيبة.. صادقة». ونرى – عندئذ – وجه الكنة الذي سالت عليه دموع صامته فبادرت إلى تغطيته بيديها، فغدا محياها حزيناً على نحو يستعصى على التصديق.

بالطريقة نفسها التي انبهرنا بمشهد المزهرية في «ربيع متأخر» نحن على موعد مع انبهار مواز في «رحلة إلى طوكيو»، حيث نرى مخالفة أخرى من أوزو للقواعد التي أرساها بنفسه، والتي تقودنا نحو أثر تغريبي مفكك.

في القطار المنطلق إلى طوكيو، والذي يذكرنا بالقطار الذي استقله الزوجان العجوزان في بدايات الفيلم، نرى الكنة وقد أخرجت ساعة الجيب التي أهداها حموها اياها تذكاراً للعجوز الراحلة، ومضت تتأملها بإمعان. ونحس بأن نظرة الأم المتوفاة التي بدأت تسكن هذه الساعة هي التي سترقبها وستحميها.

لكننا، بعد اعتراف الكنة، الذي أظهرها كمخلوقة مخاتلة، لم يعد بإمكاننا أن نرى في ساعة الجيب هذه ملامح وجه العجوز الراحلة ونظراتها، فإذا كان الإنسان مخاتلاً ومليئاً بالأنانية، فإن هذه الساعة الفضية لن تغدو إلا ساعة جيب، لا أكثر ولا أقل، ولن تغدو جسراً لنظرة قدسية.

كأنما قام الفيلم برحلة شبه دائرية في الزمن، فإنه يعود إلى موضع قريب من بدايته، فها نحن نمضي إلى مشاهد تتمتع بالفعالية ذاتها والتأثير نفسه اللذين تمتع بهما هذا الدفق الجميل من مشاهد بدايات الفيلم، ولكن المشاهد الأخيرة أكثر مراوغة وتمتعاً بحمولات المعاني.

هنا يواجه أوزو مشكلة سنتطرق لها بالتفصيل، في موضع لاحق من هذا الكتاب، ونجد أصداءها تتردد في العنوان الذي اخترناه للكتاب، ذلك أن «السينساي» الكبير لابد له من أن يختتم الفيلم، ولكنه أيضاً عليه أن يوجد ذلك الشعور القوي بالعادية، بالاستمرارية، بالتماثل، وكأن هذا الذي سنراه يحدث بصورة طبيعية وغالباً في إطار سياق الحياة.

فكيف يجترح المخرج الياباني الكبير هذه المهمة الصعبة؟

لقد رأينا كيف أن الزوج العجوز غداً وحيداً، وفي حوار الوداع مع الكنة يؤكد لها أن عليها أن تنسى زوجها، ابنه الراحل، وأن تتزوج من جديد، وتعيش حياتها، فنراها غارقة في الدموع على نحو ما أشرنا حالاً، وقد كسا وجهها حزن رهيب.

هنا يقطع أوزو على مدرسة أونوميتشي، حيث يتناهى إلينا غناء التلاميذ الصغار، وبعد اللقطة الانتقالية الأوزوية التقليدية التي يطل علينا فيها دهليز فارغ، نرى الابنة الصغرى، وهي تقوم بتعليم الصغار، وتطل من النافذة، فنلمح ما نراه، أي القطار وهو ينطلق مبتعداً عن محطة البلدة.

خلافاً لما نتوقع، فإن اللقطة التالية لا تصافحنا عبر تصوير داخلي في قلب القطار، وإنما نجد الزوج العجوز وحيداً.

في اللقطة التالية، نرى القطار من الخارج، وعقب ذلك فحسب سنرى الكنة، وقد جلست في القطار متطلعة إلى الأمام، ويأتي عقب ذلك مشهد لميناء أونوميتشي يشبه إلى حد كبير المشهد الذي استهل به الفيلم.

من المهم أن نلاحظ هنا أن ترتيب اللقطات والطول النسبي لكل منها يشير إلى أكثر مما تشير إليه الحكاية. ولو أن أوزو كان يصور الحكاية فحسب، لكان الترتيب مختلفاً، ولرأينا الإبنة الصغرى وهي تطل من نافذة المدرسة، ثم القطار، وبعد ذلك الكنة في القطار ثم عودة إلى الابنة.. إلخ.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ولكن أوزو «غرس» مناظر الأب والميناء داخل مجموعة اللقطات هذه، وهناك أربعة «موضوعات» لمجموعة اللقطات هذه، بدلاً من موضوعين اثنين فقط، وحول هذه الموضوعات الأربعة تدور بقية اللقطات.

بعد لقطة الميناء فحسب سنعود إلى الابنة المطلة من نافذة المدرسة، ثم يقطع أوزو على الزوج العجوز والجارة الطيبة، في مشهد تليه ثلاث لقطات للزوج العجوز وحده، تصور الأخيرة منها من مسافة أبعد من سابقتيها، ثم نشاهد لقطتين للميناء، الثانية منهما أبعد من الأولى، ومرة أخرى تشبه إلى حد كبير اللقطة التي استهل بها الفيلم.

بتعبير آخر، فإننا أمام لقطتين للابنة المطلة من النافذة، ولقطة بعيدة للكنة في القطار، لكن تلك هي حكاية الفيلم، ذلك هو الممكن المفترض للدراما.

يستخدم أوزو ضعف هذا العدد من اللقطات لتصوير ما ليس بدرامي، لتصوير الزوج العجوز، وهو يجلس وحيداً، على نحو ما سيجلس إلى أن يموت، وميناء أونوميتشي باعتباره امتداداً له، ولكنه امتداد لم يلعب دوراً في الفيلم على الإطلاق.

ولو أن مخرجاً آخر، غير أوزو، كان هو الذي يبدع هذا الفيلم لأدرج لقطة للزوج العجوز وحده. ولكن أوزو وحده هو الذي سيرفض تعزية نفسه بلقطة أخيرة لكنة وهي تمضي بعيداً إلى مستقبل أكثر سعادة.

والأسباب التي تدفع أوزو إلى ذلك تبدو لنا واضحة جلية، ومقنعة، فهو لا يؤمن بمثل هذا العزاء، ولا بأي مستقبل أكثر سعادة، وهو يرفض تعريض الموضوع الذي يتناوله للخطر، وهو الموضوع الذي يفضي تصويره منطقياً إلى هذه الناجية الوحيدة في العائلة، إن صح التعبير، حيث رأينا كيف ناضلت بضراوة لتكون فرداً فيها.

من ناحية أخرى، فإن أوزو من خلال اختتام الدراما (الكنة) قبل الوصول إلى ختام الفيلم، وبالعودة إلى الزوج العجوز، وبمصافحتنا بلقطات الميناء التي غدت مألوفة لنا، والتي تعاود الأطلال كأنها نغمات في لحن ختامي وبالإحالة أخيراً إلى سياق أوسع نطاقاً يضم البلدة والبحر والجبل، من خلال هذا كله يشير أوزو إلى أن تلك هي حال الدنيا.

بهذا المعنى فإن تفكك هذه العائلة والطابع الزائل للدنيا وخيبة الأمل حول هذه الحياة هو موضوع فيلم «رحلة إلى طوكيو». وهذا هو، بالضبط، ما صوره أوزو في هذه الكوادر الأخيرة.

يهمني أن أشدد هنا، مجدداً، على أن «المشاهد الخاوية» الشهيرة عند أوزو، التي رأيناها تُستخدم كاستهلال، وكختام أيضاً، وكوسيلة لموضعة الأحداث، وكأداة للتعقيب، لها عدة وظائف أخرى إلى جوار هذا كله، وهو ما يبرر – إن كنا لانزال بحاجة إلى تبرير – اهتمامنا الكبير بها.

إننا نلاحظ أن أوزو يستخدم المشاهد الخاوية، في غالب الأحوال، باعتبارها انتقالات، فالعبور من مكان إلى آخر في أفلام أوزو نجده على الدوام مباشراً وفي الحدود الدنيا، ولكنه لا يفتقر إلى التباين والاختلاف.

كما أن الوسط أو المحيط الاستهلالي للفيلم عند أوزو يتم عرضه علينا من خلال سلاسل من ثلاثة مشاهد خاوية ثابتة، فكذلك تبديلات هذا الوسط أو المحيط يشار إليها عادة من خلال لقطتين. في اللقطة الأولى نرى منظراً خارجياً للمكان الذي كنا فيه، واللقطة الثانية نشاهد فيها منظراً خارجياً للمكان الذي نمضي إليه.

وكل من تابَع، بحب وتعاطف، أفلام أوزو يعرف أن هناك أعداداً كبيرة من هذه اللقطات الانتقالية المزدوجة بحيث أن إعداد قائمة بها سيسفر عن كتيب لا يستهان به، ومن ثم فإن الحل الأمثل هو أن يتابع المشاهد ما أشرنا إليه حالاً في غمار مشاهداته المستقبلية لأعمال أوزو.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وختاماً لمناقشة فيلم «رحلة إلى طوكيو» قد يكون من المناسب أن نورد هذا المقطع من سيناريو وحوار الفيلم تماماً كما كتبه أوزو وكوجو نودا، على أمل أن يحقق القارئ – المشاهد قراءته الخاصة عبر سطوره الممتدة في الخيال والذاكرة:

«الدار في أونوميتشي.

البحر، صوت صفارات صادرة عن القطار.

شوكيتشي يجلس وحيداً في الشرفة.

الجارة تطل من النافذة وتتحدث.

المرأة: إنصرف الجميع. أليس كذلك. لابد أنك تشعر بالوحدة.

هو: نعم.

المرأة: الأمر كله كان مفاجئاً. ألم يكن كذلك.

هو: لم تكن امرأة حساسة، ولكنني لو كنت أعلم أن الأمر سيجري على هذا النحو لكنت أكثر لطفاً معها. والآن، فيما أعيش وحدي، أحس بأن اليوم يدوم طويلاً للغاية.

المرأة: نعم، ربما كان الأمر كذلك. لابد أنك تشعر بالوحدة حقاً.

يتطلع إلى البحر، ويتنهد.

البحر. بعض القوارب فيه.

شوكيتشي يواصل التطلع.

البحر مرة أخرى. الدخان يتصاعد من القوارب. بحر هادئ ساكن، يمكن للمرء منه أن يسمع صفارات القوارب (الريح في شهر يوليو في أومونيتشي تهب من البحر) النهاية».

تلك هي نهاية «رحلة إلى طوكيو» كما كتبها أوزو ونودا على الورق، قبل تصوير لقطة واحدة في الفيلم.

على الشاشة، في الفيلم كما نراه، تنصرف الجارة الطيبة ويبقى العجوز وحيداً، وقد مال باتجاه يسار الشاشة، ودائما في التركيب ذاته للصورة التي غدت مألوفة لنا تماماً. غير أننا هذه المرة نشعر بشكل أكبر بالفراغ الممتد وراءه، ويتابع الإطلال بنظرته الضبابية نحو الأفق البعيد من دون أن يركزها على نقطة محددة.

عندما نسمعه يهمهم بعباراته التي يتمني فيها لو كان أكثر لطفاً مع زوجته الراحلة، يتأكد لنا أنه يشعر – مثلنا – بأنه في فضاء الغياب الذي يدير إليه ظهره تتوالى النظرات التي تبعثها إليه الزوجة الراحلة من فضاء قدسي أخر حُجب عن أنظارنا الفانية.

هكذا فإننا لا نملك إلا أن نميل إلى تفهم ما يطرحه يوشيدا في صفحة ١٩٢ من كتاب «أوزو أو السينما المضادة» عن أن الكشف الأسمى والأخير الذي أراد «السينساي» الكبير أن يحدثنا عنه هو أن عالمنا الذي نعيش فيه تحيط به نظرات الموتى، وتغلفه، ويتوصل – بالكاد – إلى الحفاظ على شيء من السلام والراحة.

بالنسبة للكثيرين فإن هذا الفيلم الذي يمتد عرضه في الصياغة الأكثر تداولاً ساعتين وخمس عشرة دقيقة يحقق متعة فنية نادرة، لا يكاد يكون هناك مثيل لها، فلا يملك المرء خلال مشاهدته إلا التجول في عالمه الإبداعي المدهش، ولا يستطيع عقب هذه المشاهدة إلا التزام صمت عميق، مفعم بالتأمل.

ونحن نعرف أن الفيلم عندما قُدم في صالات العرض اليابانية، استقبله الجمهور بطريقة طيبة. لكن أوزو نفسه ظل حائراً حياله، بل انه لم يستطع إخفاء انزعاجه حيال ردة الفعل الإيجابية التي أبداها الجمهور إزاء الفيلم.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

وأوزو يروى لنا القصة في مقابلة أجرتها معه صحيفة «طوكيو شيمبون» في ٩ ديسمبر ١٩٥٣، حيث يقول: «لم نكن نتوقع أنا وكاتب السيناريو كوجو نودا أن يقوم هذا الفيلم بإيكاء المشاهدين. لقد أردنا فقط إظهار العلاقات بين الآباء والأبناء، كما هي، من دون أن نبخسها حقها أو ندافع عنها. لقد أردنا إظهار التعاطف البنوي بمعزل عن كل مرجع أخلاقي للخير أو الشر. باعتباري مبدعاً، فإنني أكون سعيداً لو أن الجمهور يشعر حقاً بهذا. فقد كانت نيتي تحريك أحاسيس الناس من خلال المقاطع الأقل شأناً.. أما فيما يتعلق بالتوجيهات أثناء التصوير، فلنقل إننا حرصنا على عدم المبالغة في أداء الممثلين، وحاولنا إبراز المشاعر بشكل خال من المبالغة.. على الرغم من كل الآراء النقدية، إلا أنني لا أقدّر كثيراً تلك التي تجد في هذا العمل قمة الفن عند أوزو».

إن طول هذا المقتطف يبرره، في أحد جوانبه، إيضاحه لمشاعر النفور والانزعاج التي أحس بها أوزو من فهم الجمهور لفيلمه، ومن هنا يأتي تشديده على أنه لم يتوقع أبداً أن يبكي الجمهور أثناء مشاهدة هذا الفيلم، الأمر الذي يشير إلى انزعاجه الشديد من اعتبار «رحلة إلى طوكيو» ميلودراما شعبية تقليدية.

لو أننا اقتربنا بشكل أكبر من تصريح أوزو هذا، لوجدنا فيه – بوضوح بالغ – تحذيراً من النظر إلى الفيلم كعمل ميلودرامي بتحميله ما ليس فيه، وأيضاً استبعاد إمكانية مشاهدته كحكاية واحدة تروي بعيداً عما هو طبيعي، وعادي، ويحدث كل يوم.

ربما لهذا، بالضبط، سيلزم أوزو الصمت عامين كاملين بعد فيلم «رحلة إلى طوكيو» لن يقدم خلالهما شيئاً على الإطلاق، ومن المعتقد أنه لم يفعل خلالهما شيئاً يذكر، ويتعين علينا أن ننتظر بدء مرحلة جديدة بكاملها من إبداعه لكي نشاهد عمله التالي.

علينا أن ندرك الحقيقة القائلة إن جانباً لا يُستهان به من أعمال أوزو اللاحقة سيأتي في صورة أفلام مضادة للميلودراما، ومضادة أيضاً لفيلم «رحلة إلى طوكيو».

ربما كان هذا نوعاً من رد الفعل على حالة الانزعاج التي أحسها المبدع الياباني الكبير من إمكانية أن يكون قد قدم فيلما يصل سوء فهمه إلى حد النظر إليه على أنه عمل ميلودرامي يستدر دموع الجمهور.

إنه انزعاج حيال ادعاء المشاهدين فك رموز حكاية تحوي نظرة عميقة للحياة، وذلك في فيلم لم يفعل شيئاً سوى تكرار أحداث يومية وتقديمها بأسلوب الانزياح التدريجي والهادئ.

غير أنه انزعاج، في المقام الأول، أقرب إلى النقد الذاتي القاسي الذي يوجهه أوزو لنفسه، فهو قد أدرك بوضوح أن دعاباته السينمائية، التي تعتمد المخادعة، لاتزال غير كافية، وأن التعبير السينمائي الذي توصل إليه في مواجهة الفوضى، التي هي نسيج العالم ومادته، لم يستطع إثارة حالة مسرفة من معرفة الآخر لدى الجمهور، ولم يستطع أن يظهر أيضاً كوسيلة جمالية.

هذا النقد القاسي للذات سيمضي به أوزو إلى الأمام قدماً، في مرحلته المقبلة التي سنتعرض لها في الفصل التالي، فيدفعه إلى وضع ذاته على مسافة من أعماله، وإلى تكرار أعمال سابقة له بإدخال تغييرات عليها وإضافة شيء من الطرافة إلى نسيجها، وبالتالي صنع نسخ جديدة لأعماله السابقة، ومحاولة تجاوز مجمل أدائه.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بهجة الغسق

هناك بداية تنتظر عند كل منعطف

أنتزع فرع خوخ، أغرسه في جرة فخارية،

رغم أن البراعم لم تتفتح بعد،

تحوم روح الربيع محتجبة عن العيان.

ها نحن قد وصلنا، مع ياسوجيرو أوزو، إلى تلك المرحلة من مسيرته التي نشاركه عندها في ترديد هذه القصيدة من ديوان «هيكيزان هيتشيروكو» الصادر عام ١٩٤٥.

هذه القصيدة، على إيجازها، تعكس الوضعية الراهنة لسينما أوزو التي يستهل بها هذه المرحلة من مسيرته الفنية التي نوشك على ارتيادها، وهي وضعية تدين فيها التجربة الانفعالية التي هي فيلم أوزو بالكثير، وربما بكل شيء تقريباً، للطبيعة العادية والخشنة لمواده، وللطبيعة الأولية لأساليبه التي يبدع منها هذا الفيلم.

كل من حاول تحقيق الحد الأدنى من الاقتراب من الجماليات اليابانية يعرف أن اليابانيين لديهم فئة جمالية تستوعب هذا النوع من الأعمال، تتمثل في مفهوم «الوابي»، ويعني هذا المفهوم في مجال التطبيق أنه كلما كان الوعاء أكثر عادية، بل وأكثر فقراً، كان التأثير أكثر قوة، إذا عُرض بالطريقة الصحيحة، فالعادي والخشن والمألوف يُعد بمثابة أفضل قنوات التوصيل للروح الجمالية.

كما يشير مرجع ياباني شهير في تنسيق الزهور، فإن على المرء أن يضع «زهرة الأقحوان في جرة فخارية، السوسنة البيضاء النقية في زجاجة ساكي بسيطة وبرعم خوخ طاف في وعاء أرز».

عودة إلى هذه القصيدة، فإننا نجد أنه من الخاص سيتبرعم العام، أي من فرع الخوخ سيطل الربيع، ومفهوم «الوابي» كأداة روحية يشير إلى أن الخالد مستوعب في العابر والفاني.

هذا هو، على وجه الدقة، ما أظهره سينو ريكايو، المنظِّر الجمالي الشهير، وأحد الذين وصلوا بمفهوم الوابي إلى ذروته، عندما علم أن مجموعة من الزوار البارزين في طريقهم لمشاهدة حديقته الشهيرة المزروعة بنباتات نجمة الصباح، حيث بادر إلى إتلاف الحديقة بكاملها. وكان من الطبيعي أن يحس الزوار بخيبة الأمل، لكنهم عندما دخلوا المكان المخصص لحفل الشاي، وجدوا في الركن أمامهم في جرة بسيطة وعادية تماماً نبتة نجمة صباح هي الكمال بعينه، وهكذا فإن الخاص أصبح عاماً، والأقل أصبح الأكثر، وتلقى الزوار درساً ثميناً في الجماليات المتقدمة.

تحفل أفلام أوزو بلمحات عديدة من هذا النوع. غير أن هذه الأفلام لما كانت جميعها تدور حول الناس، ولما كان أوزو مهتماً بالشخصيات وحدها فإن هذه التضمينات لا تصبح جمالية فحسب، وإنما تضمينات روحية.

بهذا المعنى لا يتردد دونالد رايتشي في الذهاب إلى القول إن مواد أوزو العادية والمتواضعة والدنيوية وأساليبه الأولية والبسيطة تجعل تجربة أفلامه تجربة تأويلية روحية وطبيعة فنه قريبة بصورة متطابقة من الفن الديني، حيث أن أفلامه تدور حول الصدق وغالباً ما ترتبط بمثل أعلى مفترض لا يُسمى، وهي تعبر عن الإجلال، الحب، العرفان، وإرادة الطاعة والخدمة، وتفترض ضمناً ما هو طقسي.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

على هذا النحو فإن أفلام أوزو تعكس مفهوماً أصيلاً في الفكر الياباني يدور حول فلسفة القبول، التي يمكننا أن ندعوها كذلك لأنها في آن محسوسة بعمق ولها مفاهيم سبقتها في البوذية وفي الجماليات اليابانية.

في نصوص الزن يقبل المرء العالم ويتجاوزه، وفي الفن السردي يحتفي به ويتخلى عنه، واليابانيون اليوم يستخدمون اصطلاح «مونو نو أويري» للتعبير عن هذه الحالة الذهنية، وهو اصطلاح له تاريخ ممتد، ويكفي أن نتذكر أنه يظهر أربع عشرة مرة في «حكاية جينجي» التي شرف كاتب هذه السطور بترجمة نصها الكامل عن الإنجليزية في جهد هائل استغرق من العمر سنوات عدة.

هذا المفهوم، منذ بدايته، يمثل شعوراً معيناً، ليس بتدفق قوي للعاطفة وإنما انفعالاً يتضمن توازناً. وإجمالاً، فإن «الأويري» اليوم يعني الانطباعات القيمة التي تتركها أمور صغيرة، وهو أقرب إلى وصف «الحزن التعاطفي» الذي ينبع من تأمل العالم، وهو يستخدم كذلك لوصف القبول الرصين للعالم الفاني، البهجة الرهيفة التي يجدها المرء في الاهتمامات الدنيوية التي ستتبدد سريعاً، الغبطة النابعة من معرفة أن المرء موجود في العالم، وأن مغادرته لهذا العالم هي من طبائع الأمور، أو إن شئت فقل هي حال الدنيا.

هذا المفهوم منتشر في أفلام أوزو، والأمثلة عليه عديدة، ومنها ما نجده في «نهاية صيف» و«غسق خريفي» وغيرهما.

ومن المهم أن نلاحظ ارتباط هذا المفهوم بما نسميه بـ «بهجة الغسق» عند أوزو، فأنت إذا كنت تقترب من الموت من دون أن تلاحظ ذلك، وتموت من دون أن تدرك ما يحدث، فإن الموت بهذا الشكل يبدو أكثر الأشياء طبيعية، وربما أكثرها بهجة.

وتعبير «خريف العمر» يبدو مناسباً تماماً بالنسبة لأوزو، فهو منذ وقت مبكر في مسيرته الفنية قدَّم أعمالاً عدة نجد أن الشخصية المحورية فيها هي شخصية رجل عجوز، ولعل أبرزها – كما سبق لنا أن رأينا – شخصية الأستاذ الجامعي العجوز في «ربيع متأخر».

وفي المرحلة التي نتابعها هنا من مسيرة أوزو ستتعدد التعبيرات الأوزوية عن شخصية الرجل العجوز، وسنلتقي بتجليات لا حصر لها لهذه النوعية من هذه الشخصية.

ويهمنا أن نلاحظ أنه في كل منعطف في هذه المسيرة، ومع كل عمل جديد، فإن بداية جديدة تنطلق نحو عمل جديد، في خطى متتابعة على طريق أوزو الممتد.

وفي هذه المسيرة سيلفت نظرنا أن أوزو ينظر إلى هذه الأفلام المتتابعة التي يقدمها لنا على أنها امتدادات لنفسه، ومن هنا يأتي قوله في مقابلة شهيرة أجراها معه نوبورو ناكامورا في عام ١٩٦٩: «من حيث المبدأ، فإنني أتبع الموضة السائدة في الأمور العادية، والقوانين الأخلاقية في الأمور الخطيرة، ولكنني في الفن أتبع نفسي. ومن هنا فإنني لن أقوم بشيء لا أريد القيام به. وحتى وإذا كان شيء ما غير طبيعي وأحببته فإنني أقوم به. ولست أقر نفسي بشكل خاص على هذا، وأنا أعرف أنه ليس معقولاً. وعلى الرغم من ذلك فنحن بين يدي الأمر. ومن هذا تنبع فرديتي، وهذه بالغة الأهمية بالنسبة لي».

هكذا نعود إلى حيث بدأنا، إلى أوزو نفسه، إلى شعوره الغامض والملتبس ببهجة الغسق.

هذه المرحلة من مسيرة أوزو ستشمل ستة أفلام، هي التي يؤثر بعض النقاد أن يطلقوا عليها اسم «الروائع الأخيرة».

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هذه الأفلام الستة هي على التوالي: زهرة الاعتدال - صباح الخير - أعشاب طافية - خريف متأخر - نهاية صيف - أصيل خريفي.

من الواضح أن هذه الأفلام كلها على جانب كبير من الأهمية في مجمل إبداع أوزو، لكننا نوثر أن نواصل إتباع المنهاج الذي اخترناه منذ بداية مسيرتنا مع «السينساي» الكبير، فنركز بؤرة الضوء على ثلاثة أفلام محددة، تاركين للقارئ أن يحاول تطبيق منهاج التناول نفسه على أفلام أخرى في هذه المجموعة نفسها.

والأفلام التي سنتناولها هي: زهرة الاعتدال - أعشاب طافية - أصيل خريفي.

زهرة الاعتدال

من الناحية الفيلموجرافية، أنتجت شركة شوتشيكو هذا الفيلم، الذي يعد أول فيلم ملون لأوزو، عبر استوديوهاتها في كاماتا، عن سيناريو لأوزو وكوجو نودا أعداه عن رواية لتون ساتومي. وهو من تصوير يوهارو أتسوتا، ومن بطولة شين سابوري، كينيو تاناكا، إينيكيو أريما، كيجي سادا، تشيكو نانيوا، تشيشو رايو وآخرين. ومدة عرضه ١١٨ دقيقة. وقد عُرض، لأول مرة، في ٧ سبتمبر ١٩٥٨. ولاتزال شركة شوتشيكو تحتفظ بالسيناريو والسلبية الأصلية والنسخ.

تدور الخيوط الرئيسية للفيلم حول ابنة ترغب في الزواج من الرجل الذي يختاره قلبها، ولكن أبيها يعترض على ذلك، على حين تتفهم أمها مشاعرها، وكذلك صديقها القادم من كيوتو، وفي نهاية المطاف يوافق الأب على ما تريده الابنة.

إننا نعرف أنه اعتباراً من فيلم «غسق طوكيو» أصبح أوزو أكثر اهتماماً بالجيل الشاب، أو على الأقل بالمتمردين من أبناء هذا الجيل وبناته، ومن ثم فإن الابنة التقليدية التي سبق لنا أن رأيناها في «ربيع متأخر» تختلف عن الفتيات العصريات اللواتي سنراهن في «الروائع الأخيرة».

على الرغم من ذلك، فإن أوزو يقول لنا في معرض التعقيب على «زهرة الاعتدال» ما يلي: «أحسب أنني في هذا الفيلم أكثر تعاطفاً مع الأبوين، فكل الأفلام الأخيرة يبدو أنها تنكر قيمهما، وتوافق على سلوك الشباب.. وفي هذا الفيلم فإن البنات يظهرن على قدر كاف من الحداثة والعصرية، ولكنهن تقليديات في حقيقة الأمر. ويبدو الأب عاقلاً بما فيه الكفاية، ويقدم نصحاً سديداً للآخرين، ولكن عندما يتعلق الأمر بمشكلاته فإنه يقول شيئاً ويقصد شيئاً آخر.. وهو قد قام بتربية ابنته، وهو يحس بالقلق فيما يتعلق بزواجها، وقد خطبت من دون معرفته، وهو يعرف أن اختيارها جيد، ولكن لأنه تم تجاهله فهو يحس بجرح ما، ومع ذلك لا يستطيع معارضة الزواج تمام المعارضة. وهذا التوتر الذي يعتمل في نفس الأب هو الذي أردت عرضه في الفيلم».

نتيجة لهذا فإن الفيلم يتضمن انتقاداً غير مباشر لنظام العائلة اليابانية، ولكنه لا يحتوي تقريعاً سافراً لها، وأوزو لا يعرِّض هذا النظام قط للمعالجة الساخر التي يخضع النظام الاجتماعي، على سبيل المثال لها.

والفيلم في صياغته المكتملة بعيد عن التحيز إلى جانب بعينه، بحيث أنه من المستحيل أن نصف أياً من الجيل الشاب أو الجيل الأكبر سناً بأنه جيد أو سيء، وهكذا فإنه يعد فيلماً متوازناً عن الحياة العائلية اليابانية تم تقديمه بسخرية مفعمة بالحب.

هناك جوانب فنية في هذا الفيلم لابد للمرء أن يتوقف عندها، ولو بلمحة عاجلة أو تناول بالغ الإيجاز.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

كما سبقت لنا الإشارة، فهذا الفيلم هو أول فيلم ملون يقدمه أوزو، الذي تملك ناصية الفيلم الأبيض والأسود، وخاصة المشاهد التي يوظف فيها الضياء الغامر وتداخلات الضوء والظل والتباساتهما.

كان المخرج الياباني الكبير قد كتب قبل ما يزيد على عقد من الزمان من تقديم هذا الفيلم يقول: «لابأس بالألوان مرة كل مدة مديدة، ولكنك إذا شاهدتها طوال الوقت، فإنها ستكون مثل تناول وجبة تتدون (السمك، الجمبري.. إلخ المقلي فوق الأرز) حيث تضجر منها». أما الآن فإنه يقول عن استخدام الألوان: «ساورني الشعور بأنني سأندم لاحقاً إن لم أقم بتوظيفها الآن».

كان بعض النقاد قد اعترضوا على افتقار المشاهد للواقعية في أفلامه المبكرة، وذهبوا للقول إنها مبالغ في نظافتها وترتيبها وإنها ليست طبيعية بما فيه الكفاية، وهؤلاء النقاد أنفسهم وجدوا مبرراً إضافياً للشكوى في نظام للألوان (أجفاكولور) جعل كل الأشياء بالغة الجمال.

على العكس من هؤلاء النقاد، فقد أحب أوزو مؤثراته اللونية منذ البداية، ومن هنا نجده يبادر إلى القول: «حتى عندما كنت استخدم الأبيض والأسود كنت دوماً مهتماً بالدرجة والكثافة، وهكذا لم يكن الاشتغال بالألوان أمراً بالغ الصعوبة. واللون الأحمر يظهر بشكل رائع في نظام أجفا».

على الرغم من ذلك، فإن على المرء ألا ينسى الحقيقة القائلة إن الشركة المنتجة، وليس أوزو، هي التي أصرت على توظيف الألوان في هذا الفيلم إنصافا للجمال البارع الذي تمتعت به البطلة، التي قامت بدورها النجمة الشهيرة فوجيكو ياماموتو.

ونقل عن أوزو كذلك قوله عن هذا الفيلم إن ألوانه جعلت «تكويناته» أكثر إثارة للاهتمام، غير أنه لم يأت من قريب أو بعيد على ذكر السينما سكوب، التي لم يكن من عشاقها. وقد كتب في العام نفسه، أي عام

١٩٥٨، يقول: «لم أشاهد السينما سكوب، ولكنني شاهدت فيستا فجين، وضقت ذرعاً في وسط (هذه هي سينيراما)».

بقيت الإشارة إلى أن مشاعر عدم الارتياح، التي ساورت أوزو في بداية انتقاله إلى السينما الناطقة، لم تراوده حيال توظيف الصوت في هذا الفيلم، الذي فاز بالجائزة الثالثة لمجلة «كينما جومبو» لذلك العام.

أعشاب طافية

لديَّ خمس عشرة ملاحظة حول هذا الفيلم، وباستثناء الملاحظة الأولى، التي هي – كالمعتاد – ملاحظة فيلموجرافية خالصة، والملاحظة الأخيرة التي تردد أصداء ما أوردناه سابقاً عن «مشاهد الطقس» فإن باقي الملاحظات، التي سنورد حالاً حول هذا الفيلم، كُتبت خلال مشاهدة مبكرة وفي الظلام المواكب لظروف العرض وبخط سريع في كراسة صغيرة مما يستخدم في كتابة الملاحظات الخاطفة.

ولهذا، بالضبط، فإنني أرجو أن يغتفر لي القارئ ما سيجده في هذه الملاحظات من تكرار أو تضارب أو تداخل، ففي اعتقادي أنها على الرغم من عيوبها، التي ليست بالقليلة، تظل جديرة بالوقوف عندها وتأملها وربما مناقشتها في طبعة مقبلة وموسعة من هذا الكتاب، فيما آمل.

هذه الملاحظات هي كالتالي تباعاً:

١ – أنتجت شركة دايي هذا الفيلم عن سيناريو كتبه أوزو وكوجو اعتماداً على سيناريو إيكيدا لفيلم «قصة أعشاب طافية» الذي يعود إلى عام ١٩٣٤. وفيلم «أعشاب طافية» من تصوير كازو مياجاوا، وهو من بطولة جانجيرو ناكامورا، هاروكو سوجيمورا، ماتشيكو كايو، أياكو واكو، كوجي ميتسوي وآخرين، ومدة عرضه ١١٩ دقيقة، وقد عُرض

https://telegram.me/maktabatbaghdad

لأول مرة في ١٧ نوفمبر ١٩٥٩. ولاتزال شركة دايي تحتفظ بالسيناريو والسلبية الأصلية والنسخ الأصلية. وتدور الخيوط الأصلية للفيلم حول فرقة مسرحية صغيرة، جوَّالة، تزور مجدداً بلدة في جزيرة صغيرة نائية، بعد غياب عنها دام سنوات عدة. ويبدو الممثل الرئيسي الموغل في العمر حريصاً بصفة خاصة على توقف الفرقة في هذه البلدة لأنه قد أنجب ابناً من إحدى نسائها، وهو يرغب في رؤية ابنه، وعلى الرغم من أنه دأب على زيارة البلدة بين الحين والآخر، إلا أن رحلاته كانت متباعدة بحيث أن الفتى يعتقد أن الممثل خاله، وليس والده. غير أن الزيارة الحالية تؤدي إلى تعقيدات عدة لا يستهان بها. والممثلة الأولى هي خليلة الممثل الكهل، وهي تضيق ذرعاً بأم الفتى، ثم يقع الفتى في هوى إحدى الممثلات الشابات في الفرقة الجوالة، وهي تقرر، في نهاية المطاف البقاء مع الفتى، على حين تمنى الفرقة بالفشل، ويعود الممثل الكهل إلى خليلته، ويستقلان القطار في طريقهما إلى بداية جديدة.

٢ – ليس من قبيل الصدفة أن هذا الفيلم يوصف بأنه الفيلم الأجمل في أعمال أوزو، على المستوى العضوي. ومدير تصويره، كازو مياجاوا، ارتبط بعدد من أجمل أفلام السينما اليابانية على الإطلاق، وفي مقدمتها راشومون – يوجيمبو – يوجيتسو – إنجو – كاجي. ومنذ اللحظة الأولى في الفيلم لابد لنا من ملاحظة الحرص الشديد على جماليات الصورة وعلى الاكتمال الفائق لكل لقطة حتى لتكاد اللقطات تشبه اللوحات الموقعة، جنباً إلى جنب مع اكتمال مجموعات الصور داخل اللقطة الواحدة.

٣ – لقد قيل الكثير عن حذر أوزو الشديد حيال المونتاج، ونحن جميعاً نعرف أنه المخرج الوحيد في العالم كله الذي لم يستخدم قط «الفلاش باك». وهو يصل بأساليب المونتاج إلى الحد الأدنى، حتى ليوشك المرء على الاعتقاد بأنه لا يستخدم إلا القطع المباشر، واللجوء

إلى القطع الخلفي أقرب إلى الاستثناء الذي يؤكد القاعدة، وتكاد تعد على الأصابع المرات التي لجأ فيها إلى توظيف بهتان الصور للإيحاء بطابعها الحلمي، على الرغم من أننا نعلم أن تأكيده على الموضوعة البوذية القائلة إن الحياة حلم زائل هو أمر يتكرر كثيراً في أفلامه، ومحدودة للغاية هي المرات التي استعان فيها بالتلاشي كأحد أساليب المونتاج في التعامل مع الصور. ولعله ليس من قبيل الصدفة أن أوزو كان في أحيان كثيرة يعهد إلى مساعديه بمتابعة عمليات المونتاج، التي كان يعتبرها المرحلة الأقل أهمية في إبداع الفيلم، مقارنة بكتابة السيناريو وإنجاز التصوير. وكل من شاهد أفلام أوزو، بحب وتعاطف، يعرف أنه كان يرفض المقولة الشهيرة عن إن المونتاج يتيح للمخرج فرصته الأخيرة والأفضل لتفسير مادته، وذلك لسبب شديد الوجاهة، نعرفه جميعاً، وقد سبق أن قلناه مراراً وتكراراً على امتداد هذا الكتاب، وهو أن أوزو كان معنياً بالفرجة لا بالتفسير، وبالتالي فقد كان يرى أن لديه طريقة وحيدة لإنجاز المونتاج، وهي باتباع السيناريو بمزيد من الحرص، وعدم الانحراف عنه قيد أنملة، لأن تأثير فيلمه يعتمد على تحقيقه لتأثيرات محددة مسبقاً، وهي بصفة أساسية التأثيرات المتعلقة بالشكل والإيقاع. وهذا التمسك الصارم من جانب أوزو بالقواعد التي أرساها هو، من ضمن أمور أخرى، الذي يحقق الشعور بالحتمية في الفيلم في صياغته النهائية.

٤ – الحوار في هذا الفيلم يدور باقتضاب، شأن العديد من أفلام أوزو المنتمية إلى مرحلة «الروائع الأخيرة»، فهو حوار موجز إلى أبعد الحدود، ويكاد يكون منحصراً فيما يقل عن الحدود الدنيا، وهو يومئ، يلمح، يشير، لكنه لا يفسر ولا يشرح. لاحظ أنه يؤدي العديد من المهام الأخرى، كالإشارة إلى عبثية المواقف، بل عبثية الحياة ذاتها، وتحقيق الانقطاع والابتعاد وكبح جماح الانفعالات، كما في الحوار الذي يتم تبادله في «مشاهد الطقس»، وأيضاً التعبير عن خلاصة التأملات في الحياة والموقف منها، وهو موقف يعكس في جوهره فلسفة القبول التي ألمحنا

https://telegram.me/maktabatbaghdad

إليها في صدر هذا الفصل، حيث القبول بالدنيا وطابعها الزائل والعابر والفاني، الذي بجعلها لا تعدو أن تكون حلماً لابد لنا من أن نفيق منه، وإن طال.

٥ – يمر وقت طويل من مدة عرض الفيلم، التي رأينا أنها تبلغ ١١٩ دقيقة، قبل أن يحدث أي شيء على الإطلاق، مما يؤكد لنا من جديد أننا لسنا بازاء قصة تُروي، ولا حكاية كبرى تُسرد، ولا حبكة محكمة تُطور، وإنما نحن إزاء خيوط تُضم كالسداة، وبصفة خاصة في ضوء الانقباض التقليدي من جانب أوزو حيال الحبكة، التي لم يتردد في القول إنها تضجره، بل إننا نلمح هنا رفضاً يكاد يكون كلياً للمفهوم الغربي، الهوليودي تحديداً، للحبكة، بكل ما يلقيه من ثقل ووقر على الشخصيات والأحداث.

٦ – شأن كل أفلام أوزو الأخرى تقريباً، فإن هذا الفيلم يُلتقط من زاوية لا تتغير تقريباً، هي زاوية الرؤية لشخص يجلس على حصيرة تاتامي في دار يابانية تقليدية، من ارتفاع ثابت يصل إلى ثلاثة أقدام، من دون دوران، أو ارتفاع أو انخفاض، وتنجم عن هذا لقطات صعودية مدهشة التأثير، وجوهر تأثيرها تغريبي لا شك فيه، ويفكك الفراغ المعماري للدار اليابانية في عدد من اللقطات، ويشوهه قصداً، ويتم تقليص اللقطات المستخدمة بـ «الدوللي» إلى الحد الأدنى، وحتى عندما يتم توظيفها، فإن أوزو غالباً ما يقوم بذلك لإحداث تأثير مناقض للتأثير الذي تحدثه لقطات «الدوللي» تقليدياً. ويكفي أن نتذكر ما كان جودار بقوله من أن اللقطة التتبعية هي تعقيب أخلاقي، بينما كان أوزو شديد الحرص على الامتناع عن أي تعقيب في أفلامه على الإطلاق.

٧ – يكاد أوزو يكون المخرج الياباني الوحيد الذي حرص على استغلال الجانب المسرحي من جوانب المسكن الياباني التقليدي، فقد وظف الغرف كخشبات مسرح، وبما أن الكاميرا الثابتة التي كان يوظفها

حالت بينه وبين تتبع الشخصيات في أرجاء الدار، فإن دخول هذه الشخصيات وخروجها غالباً ما يبدو مسرحياً، تماماً كما هو في الحياة اليابانية نفسها. وقد أحب أوزو بصفة خاصة التلاعب بالجانب المسرحي للعمارة المنزلية اليابانية، ونلاحظ في هذا الفيلم ليس التأكيد على دخول الممثلين وخروجهم فحسب، وإنما كذلك على حركتهم صاعدين وهابطين داخل العمارة المنزلية اليابانية.

٨ – الانتقال بين المشاهد عبر حركة «الدوللي» في الدروب والدهاليز والشوارع وإطلالها على البحر واقترابها من الفنار، حيث تتأكد لك وأنت تشاهد هذا كله الملاحظة التي أوردها كيجو يوشيدا، في مواضع عديدة من تحليله لأعمال أوزو، عن أن الأشياء هي التي تتأملنا، وأن قدرتها الفائقة على ذلك نابعة من أنها تبقى بينما نحن عابرون.

٩ – توظيف مشاهد المسرح داخل الفيلم لتحقيق المزيد من التأثير المسرحي وتعميق التأثير التغريبي أيضاً. ونلاحظ هنا عملية دمج مدهشة بين حياة أعضاء الفرقة المسرحية كبشر من لحم ودم وبين عملهم كممثلين، وصولاً إلى حد التماهي وغياب الفواصل.

١٠ – تكرار قطع السياق، بالإطلال على الزهور الحمراء والدروب الخاوية والدهاليز وأسطح بيوت البلدة، ربما لتحقيق عمق الفصل وللتأكيد على مفهوم تحديق الأشياء بنا وتأملها لنا.

١١ – قصر حضور الصوت على الحد الأدنى، على امتداد الفيلم، والتركيز على استخدام صوت زيزان الحقل، وهو من الأصوات المحببة لدى أوزو، ليس في هذا الفيلم وحده، وإنما في العديد من الأفلام الأخرى، فضلاً عن استخدام مقطوعات موسيقية، على الرغم من قوتها التعبيرية، فإنني أحسب أنها قد تكون مزعجة للأذن التي لم تعتد جماليات الموسيقى اليابانية.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

١٢ – الحوار في هذا الفيلم، شأن العديد من أفلام أوزو الأخرى، يشدِّد على الطابع العابر للدنيا وللوجود، وعلى أن ذلك هو من طبائع الأشياء، وأنه طبيعي ومنطقي وعقلي، ولابد من التعايش معه والقبول به، فهو قدر مقدر، وليس بوسع الإنسان فعل أي شيء حياله، وذلك في ترداد واضح لفلسفة القبول، التي تضرب جذورها ليس في الجماليات اليابانية فحسب، وإنما في صميم الفكر البوذي نفسه.

١٣ – في المواجهة الأخيرة في الفيلم، نحن على موعد من جديد مع ظهور هوة الأجيال، التي طالما ركز عليها أوزو في أفلامه، والتي يرى أنه لا خلاص منها، ولا حل لها، لأنها – أيضاً – من طبائع الأشياء، وينبغي أن تشملها فلسفة القبول، لكننا نلاحظ أن معالجة أوزو لها هنا أكثر تسامحاً وأقل مرارة منها في أفلام أخرى تناولت الموضوع عينه، بما في ذلك فيلم «قصة أعشاب طافية» الذي يعود إلى عام ١٩٣٤.

١٤ – المشهد الأخير في الفيلم هو مشهد القطار الغارق في الظلام، والملتقط من الخلف، وهو يمضي مسرعاً إلى الأمام، في تأكيد جديد من جانب أوزو على بعد الاستمرارية، ورفض الانقطاع، وكذلك عدم الوصول إلى نهاية لأن ما نصل إليه هو نفسه بداية جديدة، فما شاهدناه جزء من الحياة، والحياة بعد استمرار، وإن بشكل آخر، وفي تجل مختلف، كأنما هو انتقال في فصول العام، أو انتقال في المكان، في ارتحال المجموعة التي نتابعها نحو الاستنارة الممتدة في البعيد بلا انتهاء، وهو ما ينقلنا مجدداً إلى تأثير الجماليات اليابانية، وبصفة خاصة قصائد الرينجا والهايكو، وأيضاً الفكر البوذي في تقاليده الزنية، على فكر أوزو السينمائي وصميم فهمه لما تعنيه السينما.

١٥ – لقد سبق لي على امتداد هذا الكتاب أن أبديت اهتماماً كبيراً بـ «المشاهد الخاوية» في محاولة للفت نظر القارئ إلى الأهمية الاستثنائية لهذه المشاهد في سينما أوزو، كما تطرقت إلى ضرورة

الاهتمام بـــــ «مشاهد الطقس» ووظائفها، لكنني أخشى أن هذه الأخيرة لم تصبح واضحة في ذهن القارئ بالقدر الذي تمنيته، ولهذا فقد سمحت لنفسي بنقل هذا المقطع المطول - كما هو - من صفحتي سيناريو وحوار الفيلم على نحو ما ترجمهما دونالد رايتشي عن الكراسة اليابانية الأصلية، ولعلنا نتذكر أن السيناريو يتضمن مشهد الحوار بين الممثل الكهل وخليلته الممثلة الأولى في الفرقة تحت ندف الثلج، وهو ما لم يكن ممكناً لاعتبارات تتعلق بمكان التصوير، وانتهى هذا المشهد بصور وسط انهمار المطر، حيث أمضى أوزو وقتاً طويلاً في إعادة التصوير بحيث خرج الممثلان في نهاية التصوير محمومين تقريباً:

أوسومي: .. دعني وشأني، قلت لك، دعني وشأني، دعني وشأني!

كوما جورو يجبرها على الخروج من الدار. في الخارج يهمي الثلج. في الغرفة الداخلية. الأب والأم. كيوشي يعيد أوسومي ويعتني بها.

حارة. الجليد يتساقط. كوماجورو يدخل ويمسك يد أوسومي بقوة. جانب مخزن الجمعية الزراعية. يدفعها، فتتعثر قباله الجدار، يتساقط بعض الثلج من السقف بفعل الارتطام.

أوسومي: ما الذي تفعله؟

كوماجورو: ماذا؟ ما ذاك؟ لقد آن أوان توقفك.

أوسومي: ما الذي تقوله؟

أناس يسيرون على امتداد شارع قريب. يمضي كوماجورو إلى أسفل الطنف على الجانب الآخر من الحارة. يحدِّق كل منهما في الآخر، وهما يلهثان.

كوماجورو: ما الذي تحسبين أنك تفعلينه؟ ليس هذا بالمكان الذي تتدخلين فيه. ابتعدي!

https://telegram.me/maktabatbaghdad

أوسومي تلتقط أنفاسها، وتحدّق فيه.

كوماجورو: ما الذي تريدين قوله لهما؟ ما الخطأ في قدومي لرؤية ابني؟ ما السيء في ذلك؟ من أنت لتعترضي على ذلك؟.. أي اعتراض؟ إذا كان لديك أي شيء لقوله، فقوليه، أيتها الغبية!

لا تحير أوسومي رداً.

كوما جورو لا يقول شيئاً.

أوسومي: أحسنت قولاً.

كوماجورو: ما ذاك؟ أيتها الكلبة!

أوسومي: كيف يمكنك قول ذلك.. أي حق لك في مخاطبتي على ذلك النحو؟

كوماجورو: ما ذاك؟

أوسومي: أنسيت ما حدث في نوماداري؟ من التي تعتقد أنها أنقذتك وقتها؟ نسيت ما فعلته في إيتوجاوا أيضاً. في كل مرة تتعرض للمتاعب، كنت نتوسل إليَّ – ساعديني. ساعديني! وانحنيت وانحنيت وانحنيت.

كوماجورو: ماذاك؟

أوسومي: ولو لم أكن هناك، ما الذي تظن أنه كان سيحدث لك؟ إنك لا تزال على قيد الحياة اليوم لا الشيء إلا لأنني توسلت إلى راعينا ليساعدنا. فلا تكلمني بهذا التعالي!

كوماجورو: ما عليك إلا إبداء بعض الانتباه لمن تحدثينه. من عساك تحسبينني؟

كوماجورو: ما الذي تثرثرين به؟ من عساك تحسبين نفسك؟ فكري فيما كنت عليه في السابق! يمكنني أن أكون في خير حال من دون كلبة مثلك. لماذا تواصلين الحديث على هذا النحو. غبية! مؤخرة غبية!

أوسومي: من الغبي! إنك أنت الغبي!

كوماجورو: قلت ذلك بالفعل.

أوسومي: ماذا إذن؟

كوماجورو: طيب. هذا آخر يوم لك.

أصيل خريفي

إذا تأملنا الحقائق والملامح الفيلموجرافية لهذا الفيلم، الذي يعد آخر أفلام أوزو، لتبين لنا أن شركة شوتشيكو قد انتجته، عن طريق استوديوهاتها في أوفونا، عن سيناريو لأوزو وكوجو نودا، وهو من تصوير يوهارو أتسوتا. وقد لعب أدوار البطولة فيه كل من شيما إيواشيتا، شينتشيرو ميكامي، كيجي سادا، ماريكو أوكادا، نوبو ناكامورا، تشيشو رايو وآخرين. وتبلغ مدة عرضه ١١٢ دقيقة. وعُرض لأول مرة في ١٨ نوفمبر ١٩٦٢. ولاتزال الشركة المنتجة تحتفظ بالسيناريو والسلبية والنسخ الأصلية.

لو ألقينا نظرة سريعة على الخيوط التي نُسج منها الفيلم، لوجدنا أنها تكاد تكون أبسط المواد التي صاغ منها أوزو أي فيلم من أفلامه على الإطلاق، فنحن على موعد مع مفتش في أحد المصانع بضاحية قريبة من طوكيو، وهو أرمل يعيش مع ابنته وابنه، ويوغل في العمر، وله عدد من الأصدقاء ممن هم في مثل عمره، وهو يسمع من أحدهم بخبر زواج ابنة صديق آخر لهما، الأمر الذي يجعله يفكر في مصير ابنته هو، فيقرر أن من الضروري لها أن تتزوج، ومن ثم يشرع في عملية الترتيب لزواجها من شاب يشيد به أصدقاء الأب، ويمضي الزواج على نحو مارتب، ويلتقي الأب وأصدقاؤه للاحتفال بالمناسبة، ويعود إلى داره، ليدرك إيغاله في العمر ووحدته الموحشة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

هذا هو كل ما هنالك، وهذه الخيوط تستدعي إلى الذهن فيلمي «خريف متأخر» و«ربيع متأخر»، وإن شئت الدقة فقل إنها أقرب إلى إكمال رحلة شبه دائرية قام بها أوزو حول «ربيع متأخر».

المكونات مألوفة، الألوان خافتة، زاوية الصعود إياها لاتزال على ثباتها، لا شيء يوحي بالنقص في الفيلم، ولاشيء يوحي بإقحام ما يمكن الاستغناء عنه، لكننا في الوقت نفسه أمام تكثيف للمناخ النفسي في هذا الفيلم، فنحن في الخريف مجدداً، ولكنه الخريف وقد أوغل في مسيرته هذه المرة، وغدا قاب قوسين أو أدنى من الشتاء، لقد كان الشتاء دائماً قريباً، ولكنه هنا يوحي لنا بأنه سيحل غداً.

في الوقت نفسه، فإن اهتمام أوزو يصل إلى قمته، وحكمته تبلغ سمتها، وفي هذا الفيلم من البهجة واللطف ولين العريكة ما نجده أقوى بكثير من النوستالجيا، أو الحنين إلى الماضي، الذي نعرف أنه لم يكن يعني أوزو كثيراً، حيث ينصب اهتمامه بقوة على الحاضر بكل تفاصيله.

كان أوزو في الثامنة والخمسين لدى قيامه بإخراج هذا الفيلم، ولما كانت أمه قد عاشت حتى بلغت السادسة والثمانين، فقد توقع الجميع أن يعيش عمراً مماثلاً، ولم يتوقع أحد أن يكون هذا الفيلم هو فيلمه الأخير، لكن سرطان العنق، الذي اكتشف في مرحلة متأخرة، قطع الطريق على الاستمرارية التي حسبها الجميع مؤكدة.

في بداية الفيلم نجد أنفسنا على موعد مع أحد المشاهد الخاوية، المألوفة لدينا، حيث نرى هنا المدخنة الضخمة للمصنع الذي يعمل الأب مفتشاً يه، حيث نواجه بصور لا شخصية، عامة، وملتبسة، توحي بالفوضى، التي هي نسيج العالم وحالته الطبيعية، والرسالة التي تصلنا هنا هي أن العالم موجود بمعزل عن حكمنا، وفي انفصال عن وجهة نظرنا في الرؤية.

هذا الشعور لن يفارقنا حين ندلف إلى المكتب الذي يعمل فيه الأب، حيث نرى نظرات الزملاء في المكتب تتقاطع في الفراغ، والصلات بين المتحاورين في حدودها الدنيا، مما يثير لدينا شعوراً بالضيق والقلق، يصعب كبح جماحه.

إن الحوار بين الأب وزميله لا يقدم لنا مبرراً موضوعياً للتشكيك فيما نراه، لكن اللقطات الصعودية المألوفة توجد ذلك الانحراف المعهود في الفراغ، وتولِّد قدراً ليس باليسير من الشعور بالتشويش لدينا.

نحن نعرف أن أوزو قدَّم شخصية الأب مرات لا حصر لها، لكن الأب هنا يقدم إطلالة مختلفة، فهو عملياً لا يلعب أي دور، وإنما يتصرف بطريقة عادية جداً، وبقدر كبير من السلبية أيضاً.

هكذا فإننا لا نرى في شخصيته أي خديعة، كتلك التي رأيناها في شخصية الأب في «ربيع متأخر»، عندما أوحى لابنته برغبته في الزواج مجدداً، لا لشيء إلا ليعجل بتزويجها.

بالإضافة إلى الخيوط المتعلقة بزواج الابنة، فثمة خيوط أخرى تتعلق باستعادة ماضي الأب عبر صلته بأصدقائه القدامى واستحضارهم لملامح هذا الماضي، الذي يثير لدينا إحساساً بالسحر الهارب، وبالشجن، شأن كل اللقاءات بين الأصدقاء القدامى.

لكن هذا هو، بالضبط، ما يفتح الباب على تأمل الحاضر بكل ضراوته وقسوته، ومن هنا تأتي قيمة المشهد المتعلق بلقاء الأب، الذي كان خلال الحرب العالمية الثانية قائد بارجة يابانية، مع بحار بسيط كان يعمل تحت إمرته على تلك البارجة.

يمضي البحار بقائده السابق إلى حانة، يعكفان فيها على الشراب، لكن خلافاً للقاء الأصدقاء القدامى، الذي رأيناه قبل قليل، فإن هذا اللقاء

https://telegram.me/maktabatbaghdad

يستحضر تأثير الحرب، التي حطت من شأن البشر، وجعلت منهم كائنات تافهة، في عالم ضائع، مفعم بالفوضى والتشوش.

في هذا المشهد، أراد أوزو أن يعبر عن كل القسوة، بتأكيده على التعاسة اللامتناهية التي تمخضت عنها الحرب بالنسبة لليابان.

والفيلم هنا يرقى بنا إلى قمة العبث الأوزوي، الذي شاهدنا ملامح عديدة منه، فالبحار القديم، الذي أصبح ثملاً للغاية الآن، لا يتحدث مع قائده السابق عن الموضوع التقليدي في مثل هذه اللقاءات، وهو أسباب هزيمة اليابان في الحرب، وإنما يدور حول تخيل هذا البحار القديم لحالة تستعصي على التصديق، وهي حالة انتصار اليابان، حيث يتصور أنه لو حدث ذلك لكان هو وقائده السابق قد شقا طريقهما إلى نيويورك، ولكان الشباب الياباني يقلد الساموراي، ويتعلم عزف الموسيقى التقليدية بدلاً من تقليد الأميركيين.

هذا المشهد ليس صدفة، فكما سبق أن أشرنا مراراً لاشيء في سينما أوزو يأتي مصادفة، وإنما تلك – كما يشير كيجو يوشيدا – هي بصمة فكر أوزو المضاد للتاريخانية.

يوضح يوشيدا أن هذه النزعة عند أوزو مصدرها الاعتقاد بأن تاريخ الإنسانية لا يتقدم في الاتجاه الطبيعي، ولا يتحقق بصورة مثالية، وإنما التاريخ الإنساني كان شيئاً تافهاً وغير مؤكد، وإن العالم يفتقر لأي أساس متين، ويفيض بالخلل والفوضى.

يوشيدا يؤكد لنا هنا، مجدداً، أن التكرارات والتباينات تشكل المفاهيم الأساسية لفك مغاليق رموز عالم أوزو السينمائي، فمفهوما التكرار والتباين يشكلان نظرية حول الزمن بالمعنى الأوزوي الذي يظهر على شكل منهج لفهم حياتنا ولرؤيتها بشكل أكثر وضوحاً، لتحقيق الانتصار على سطوة الحاضر الذي يتبدل باستمرار.

وكما رأينا الابنة في يوم زفافها في مشهد مع أبيها في «ربيع متأخر»، فإننا نرى الابنة مع أبيها هنا في مشهد مماثل، لكنه أكثر اقتضاباً وأعظم نضارة وأشد طلاوة.

تبدأ الابنة هنا، وهي مرتدية ثوب الزفاف، في التحية التقليدية للأب: «أبي..». لكن الأب يبادر كأنما لقطع الطريق على هذه التحية التي تسبق الفراق بالقول: «نعم.. أعلم ما تريدين قوله..»، ويضيف عبارة أخرى تحمل معنى التوصية قبل الفراق، لكنها تجيء مقتضبة ومبهمة: «إنني أعتمد عليك.. كوني صلبة، وواثقة!».

كما أن مشهد الزفاف أسقط بكامله من «خريف متأخر»، فإن حفل زواج الفتاة يخون توقعاتنا بقسوة، من خلال اقتضابه الشديد الذي لا يسمح لنا إلا برؤية الصورة الوحيدة للأب الذي يثمل بعد أن تتركه ابنته.

بالنسبة لهذا الأب، الذي نراه عاكفاً على الشراب وحيداً في حانة، فإن الزي الأكثر ملاءمة هو الزي الرسمي الأسود، الذي هو زي الاحتفال بالفرح وزي تشييع الجنازات في آن.

هنا، بالضبط، تكمن تماماً قمة العبث المتخيل لدى أوزو، وهو طرافة الموت. فإذا كنا نشيح ونحن ننتظر موتاً لن يكون سوى تفاوت أخير على تخوم التكرارات، فمن سيكون حاضراً حينئذ ليلاحظ أنها كانت حقاً نهاية كل التفاوتات؟

علينا الآن الانتقال إلى اللقطات الأخيرة في الفيلم.

هنا نتابع الأب وقد عاد في الليل إلى داره، بعد مشهد العكوف على الشراب في الحانة، حيث نراه في المطبخ يشرب كوباً من الماء، قبل أن يتداعى منهكاً على مقعد.

دعني أذكرك بالتشابه الشديد بين هذه الصورة للأب المتهالك على المقعد في المطبخ هنا، وبين الأب الذي يقشر ثمرة التفاح في نهاية «ربيع

https://telegram.me/maktabatbaghdad

متأخر»، وقد غمره الحزن، قبل الانتقال إلى لقطة أمواج البحر، التي تومئ إلى استمرار هذا الحزن وتلك الوحدة اللذين يغمران المشهد تماماً.

إن أهمية التفاوت بين هذين العملين تجعلنا نرتعش، ونجد أنفسنا مجبرين على البقاء في صمت عميق.

هنا نحن على موعد مع المشهد الذي يقترحه السيناريو، والذي يهمني نقله إلى القارئ بكل تفاصيله ووقائعه، بما في ذلك ما يسبقه من حوار دال بين الابن والأب، الذي غمرته حالة من الثمل، انعكست فيما يتغنى به.

فلنقترب، إذن، من هذه التفاصيل، كما هي مدرجة في كراسة السيناريو، وعلى نحو ما يترجمها دونالد رايتشي عن اليابانية، قبل أن نتابع تحليلنا:

هيرایاما ينزع معطفه، كأنما من دون وعي بقيامه بذلك. يعود كازو مجدداً.

كازو: أبي، آن أوان الرقاد!

هيرایاما: نعم، فلنرقد.

يذهب كازو إلى الغرفة الواقعة في الخلف، ويدلف إلى الفراش.

كازو: أبي!

هيرایاما: هه؟

كازو: وأبعد عنك الساكي. فليس بمقدوري احتمال موتك بعد.

هيرایاما: أوه، سأكون على ما يرام. ياه. «في الدفاع أو الهجوم، هذه..».

كازو: عليك بالنوم.

هيرا ياما: إحم (في الصياغة النهائية ينشد أغنية الحرب «القلعة العائمة.. فخر البلاد..».

كازو: كفاك همهمة، فأنا بسبيلي إلى النوم!

هيرا ياما (يهمهم) نعم، وحيداً تماماً في نهاية المطاف.

المشهد ٩٧: الطابق العلوي. ظلام

الدهليز: الغرفة العلوية

هنا يسود الظلام أيضاً، وفي هذا الظلام يلمع البريق الكئيب للمرآة بحجمها الكامل.

هذا هو ما يقترحه علينا – وعلى أوزو – السيناريو، الذي رأينا كيف أن المخرج الياباني الكبير درج على الالتزام به بصرامة نادرة المثال.

ومشهد مرآة الزينة هذه المألوفة لدينا، والتي شعرنا كثيراً بأنها تتأملنا بأكثر مما نتأملها نحن المشاهدين، وبأن صورتنا لا تنعكس على صقالها لهذا السبب عينه، والتي نراها الآن فارغة وجوفاء، يؤكده أوزو بالرسم في كراسة السيناريو، ثم بالصورة، ليس هناك أكثر منه ملاءمة في هذا الموضع من الفيلم.

غير أن أوزو يقوم هنا باستثناء نادر، فهو يعدّل في السيناريو، أثناء الاشتغال الفعلي على الفيلم، وهكذا نجد أنه بعد صورة مرآة الزينة، التي يلمع بريقها في ظلام الطابق العلوي، هناك مشهد آخر يُضاف، حيث نلمح صورة الأب المتداعي على المقعد في المطبخ كلقطة نهائية.

لكن لماذا يتعين علينا الوقوف عند هذه اللقطة التي أدخلها أوزو أثناء الاشتغال على الفيلم مخالفاً القاعدة الذهبية المتمثلة في الالتزام الصارم بالسيناريو؟

https://telegram.me/maktabatbaghdad

إنها صورة قد لا يتردد بعضنا في وصفها بأنها عادية وفظة ومزعجة، بل وتافهة، وقد يرى هذا البعض أنها لا ترقى ولو إلى جانب من الذروة الرفيعة التي وصلت إليها صورة الأب الذي يقشر ثمرة التفاح، لكنه يتهالك غارقاً في حزن ووحدة مروعين، في نهاية «خريف متأخر». فلماذا إذن يتعين علينا أن نعابثها وأن نحاول الاقتراب منها وفهمها؟

هذه الصورة لا تعدو أن تكون صورة أب ثمل بحماقة، بعد أن قام بتزويج ابنته، وربما كانت تستمد قيمتها من أنها نظرة أوزو نفسه، الذي كان يصدمه إعجابه وإشفاقه وتعلقه بحماقة الإنسان، الذي يجهل موته، ويستطيع العيش في هذا العالم، الذي يمثل ذروة الفوضى والاضطراب.

هذه الصورة للإنسان، الذي يتعين عليه أن يخدع نفسه، نراها منعكسة في نظرة الإنسان المتجه إلى موته، تماماً مثل أوزو، من دون أن يدرك ذلك، وكأننا حيال وصية، وصية أوزو، متخفية في تضاعيف الصورة وتفاصيلها.

كما في عالم أوزو السينمائي، الذي كرَّر فيه، بلا ملل أو سأم، حشداً هائلاً من التكرارات والتباينات، فقد وصل أوزو إلى موت هادئ، حتى من دون أن يدرك هذا. وربما كانت تلك هي، على وجه الدقة، الطريقة التي تمنى فيها أن يعبر «السينساي» الكبير نهر الحياة.

السحر الهارب

الاهتمام يتجدد بأكثر المخرجين يابانية

عميقاً في الوادي حلَّ الربيع،

سحب من براعم الكرز،

ولكن هاهنا، العين الساكنة، طعم الإسقمري،

البراعم يغمرها الأسى،

وطعم الساكي مرير.

هذه القصيدة، التي كتبها أوزو في يومياته، في فبراير ١٩٩٢، بعد عودته إلى ساراشينا عقب تشييع جنازة أمه، تعيد إلينا أصداء بيت تسي. إس. إليوت الشهير «قست حياتي بملاعق القهوة»، وتذكرنا بأن ياسوجيرو أوزو كان يقيس سيناريوهات أفلامه بالزمن الذي أمضاه في كتابتها وزجاجات الساكي التي أفرغها خلال عكوفه على كتابتها.

وهي أيضاً تحمل هاجس عبور نهر الحياة إلى الشاطئ الآخر، على الرغم من أن أوزو لم يكن يدري أنه على وشك القيام بهذه الرحلة، رحلتنا جميعاً.

الواقع أنه بعد مرور سنوات طويلة على رحيل أوزو عن عالمنا، فإن اليابانيين ظلوا ينظرون إليه على أنه المخرج الأكثر يابانية من بين جميع مخرجيهم.

غير أن هذا لا يعني، بالضرورة، أنه المخرج الأثير لديهم، على الرغم من أنه مُنح من ألوان التكريم والتقدير أكثر مما مُنحه أي مخرج

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ياباني آخر، وإنما هو يعني، حسب التعبير الشهير، أنه «يتمتع بالطعم الياباني الحقيقي».

هذا «الطعم الياباني» يحمل معنى أكثر تحديداً من نظائره عند الشعوب الأخرى، إذا قورن على سبيل المثال بـ «الطريقة الأميركية» و«اللمسة الفرنسية»، ربما لأن اليابان ظلت على امتداد وقت طويل واعية بطابعها الياباني الخالص والمميز.

ربما كان هذا الوعي يضرب جذوره، أكثر من أي شيء آخر، في الحقيقة القائلة إن الحضارة الحديثة، التي لا يتجاوز عمرها في اليابان ما يزيد على قرن من الزمان، تظل طبقة خارجية غربية فوق ألفي عام من الثقافة الآسيوية.

هذا التقابل القلق بين الثقافتين، كما نعرف جميعاً، هو الذي أوجد المفارقات المألوفة في اليابان، وجعل الياباني شديد الوعي باختلافه عن الغربي، وجعل الحياة العملية للكثير من الأدباء والفنانين والمبدعين والسياسيين اليابانيين تعكس نمطاً مألوفاً.

هذا النمط يمر بمرحلة مبكرة من الاستكشاف للأمور الغربية، تعقبه عودة بطيئة وتدريجية للأمور اليابانية الخالصة.

وقد سارت حياة أوزو العملية نفسها وفق هذا النمط، فبعد حماس أولى للسينما الأميركية، وبصفة خاصة أعمال إرنست لوبيتش، أدمج أوزو هذه المؤثرات في أسلوبه الناضج و«الياباني» بصورة كاملة. والأكثر من هذا أن هذا النمط هو من الأمور التي يتم الاحتفاء بها في أفلام أوزو.

دعنا نقترب أكثر من هذه اليابانية المفترضة لمنهاج عمل أوزو في أفلامه، ونلقي بعض الضوء على ما تعنيه.

إنها، في جوهرها، تشديد على النتيجة أكثر من السبب، على العاطفة أكثر من العقل، جنباً إلى جنب مع القدرة على إبراز تجليات الجماليات اليابانية، وتحويلها إلى صور مرئية في فيلم.

هذه «اليابانية»، التي اتسمت بها أعمال أوزو في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، كانت هي على وجه الدقة السبب في أن شركة شوتشيكو سمحت له بتقديم أي فيلم يرغب في إخراجه، وذلك على الرغم من أنها كانت أفلاماً تنتمي إلى نوعية الإنتاج الضخم، ذي التكاليف الباهظة، حيث لم يتم الاعتراض على ميزانيات أفلامه قط.

لم تحقق هذه الأفلام نجاحاً لا موضع للتشكيك فيه في شباك التذاكر فحسب، وإنما كانت بشكل ما أفلاماً «يابانية» بالمعنى الذي فهم به كيدو شيرو، رئيس الشركة المنتجة على امتداد عقود طويلة، هذا الاصطلاح.

هذه اليابانية، هذا السحر الهارب إن شئت، هو على وجه الدقة ما نطارده في هذا الفصل، وما نسعى من خلاله إلى فهم السر في أن سينما أوزو هي سينما لا تعرف النهاية قط.

غير أن الانهماك في مقتضيات هذه المطاردة لن يمنعنا من ملاحظة الحقيقة القائلة إنه أتى على سينما أوزو حين من الدهر، بعد موته، تعرضت لموجة من الكراهية، من جانب السينمائيين اليابانيين الشبان، ولرؤية صارمة من جانب عدد من النقاد، منهم بعض النقاد الغربيين وعلى وجه التحديد النقاد الفرنسيين.

السؤال المنطقي الذي يفرض نفسه هنا هو: ما الذي يقف وراء هذا التحول على وجه الدقة؟

إننا جميعاً نعرف أين كان تعاطف أوزو يكمن في غمار التعرض للنمط الياباني الذي أشرنا إليه، في الحركة من المؤثرات الغربية إلى القيم اليابانية، كما أن أوزو مع إيغال مسيرته الفنية انتقل إلى الاهتمام

https://telegram.me/maktabatbaghdad

بالبرجوازية اليابانية في شرائحها العليا، من هنا لم يتردد السينمائيون اليابانيون الشبان، عقب وفاته، في الإعراب عن كرههم لأعماله، بل ذهب بعضهم، صراحة، إلى وصفها بأنها أفلام موضة قديمة ورجعية.

الأمر لم يتوقف عند هذا الحد، بل مضى الكثير من النقاد، بمن فيهم عدد من النقاد الغربيين والفرنسيين بصفة أساسية، إلى الكتابة معربين عن اعتقادهم بأن أفلام أوزو الأخيرة هي أفلام باردة، مصطنعة ومفتعلة، مقارنةٍ بأفلام سابقة له، مثل «الابن الوحيد» التي وصفها بأنها أفلام دافئة وإنسانية.

وبينما نجد أن مثل هذه الأحكام لا سبيل إلى انطباقها على أفلام لأوزو من نوعية «ربيع متأخر» و«رحلة إلى طوكيو» فإن المرء بمقدوره، في الوقت نفسه، فهم ما يحاول هؤلاء النقاد طرحه، فهم ربما يفتقدون على وجه الدقة الشعور بالتعقيب والحكم، الذي حاول أوزو أن يتجنبه حصراً في أفلامه الأخيرة.

ويعقب دونالد رايتشي في صفحة ١٠٩ من كتاب «أوزو» على هذه الأحكام بالقول إنه من جانبه يجد أن أفلام أوزو الأخيرة هي الأفلام الأكثر تأثيراً في نفس المشاهد، لأنه يجد نفسه مجبراً على المشاركة بالكثير فيها، فأن يُترك له المجال للفرجة على الكثير ولا يُقال له شيء بشكل مباشر يعني أنه يتعين عليه أن يحسم الأمر بنفسه وأن يتخذ قراره بذاته، وبالتالي فإن عليه أن يفكر أكثر وأن يحس على نحو أعمق خلال مشاهدة فيلم أوزو، وبالتالي فإن هذه المشاهدة تغدو أكثر ثراء.

لكن ماذا عن الوصف الشهير والمتداول في تلك الفترة لسينما أوزو بأنها «سينما رجعية»؟

إن علينا ألا ننسى أن هذا الوصف ثم تداوله في الستينيات، ذلك العقد الذي يشبه طوفاناً غامراً من التدفق الإيديولوجي، الذي سيُقدر له، في

وقت لاحق، أن ينحسر، مثل موجة عملاقة، تاركاً الكثير من الرمل والزبد والأصداف الخاوية.

هذه واحدة، وأخرى قوامها أن أوزو من شأنه حقاً أن يبدو رجعياً، لأنه قد واصل باستمرار الاحتفاء بتلك الخواص والصفات والقيم التي كان الشباب في اليابان في تلك الفترة في حالة تمرد عارمة عليها، وعلى وجه التحديد القيم اليابانية التي تشكل الهيكل الصلب لذلك الكيان الذي يعرف باسم «نيبون» والذي من دونه ستغدو اليابان مجرد ضحية أخرى من ضحايا العولمة.

كذلك فإنه من الصحيح أنه مع صعود أوزو نفسه على السلم الاجتماعي، انتقل اهتمامه ممن يعرفون تقليدياً بـ «الناس الصغار» إلى الشرائح العليا من البرجوازية، وانعكس هذا الانتقال في شخصيات أفلامه بالضرورة.

على سبيل المثال، فإن الآباء في فيلمي «نزوة عابرة» الذي يعود إلى عام ١٩٣٣ و«أصيل خريفي»، وهو آخر أفلام أوزو يعكسون فروقاً اجتماعية، وهذه الوضعية هي بالنسبة لعقلية معينة أمر يصعب غفرانه.

الطريف حقاً أن هذه الانتقادات المتعلقة بتمسك أوزو بالقيم اليابانية التقليدية، التي كانت حادة للغاية وقت إطلاقها، تبدو اليوم مجرد مناقشة أكاديمية، إذا أخذنا في الاعتبار مجمل التطورات التي خاضت اليابان غمارها، والتي جعلت اليابانيين أقل حساسية حيال التمييز بين ما هو أجنبي وما هو ياباني.

لكن هناك نقطة أساسية، يتعين التشديد عليها هنا، وهي أنه على الرغم من أن اليابان ليس بلداً معروفاً بالبساطة وكبح الجماح والصفاء القريب من الروح البوذية، فإن هذه الصفات تظل بمثابة مثل عليا منشودة هناك، وتشديد أوزو عليها وإحساس الجمهور بالتعاطف معها أو بالوقوف ضدها يجعل هذه المثل أكثر من مجرد افتراضات جوفاء.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

إذا كان البعض في تلك المرحلة قد حاول أن يهيل رماد النسيان على أوزو، فإننا لابد لنا أن ندرك أن مخرجاً بهذه القامة كان لابد له من أن يخرج من هذا الرماد، ولو بعد حين، ليحلق عنقاء تنشد الأفق.

إذا أردنا دليلاً ملموساً على تجدد الاهتمام الكبير بسينما أوزو في السنوات الماضية، فدعنا نعد إلى صفحة ٤٧٢ من كتاب دونالد رايتشي «يوميات يابانية ١٩٤٧ – ٢٠٠٤» حيث نقرأ في مادة ٢٧ ديسمبر ٢٠٠٣ المدى الهائل لاحتفالات اليابان بالذكرى المئوية لميلاد أوزو.

تحت سقف هذه الاحتفالات، التي توجت عودة الاهتمام إلى سينما أوزو، سنشهد الاحتفال بإطلاق أول علبة أقراص مدمجة في إطار إصدار شركة شوتشيكو للأعمال السينمائية الكاملة للمخرج الياباني الكبير.

في الإطار نفسه أُقيمت احتفالات حاشدة في تسو، التي مضى فيها أوزو إلى المدرسة، وأقيمت ندوات وورش عمل للباحثين الأجانب فضلاً عن نشاط مناظر للباحثين والسينمائيين اليابانيين.

ويلفت رايتشي نظرنا إلى بروز جيل جديد من الباحثين اليابانيين الذين تخصصوا في دراسة سينما أوزو، وعلى رأسهم هاسومي شيجيهكو، يوشيموتو ميتسورو ويوشيدا.

ويحرص رايتشي أيضاً على الاشارة إلى دفق الأبحاث التي تعتمد البنيوية أساساً لتحليل أعمال أوزو، وهو لا ينسى أن يعترض على توصيف يوشيدا لسينما أوزو باعتبارها سينما مضادة، كما يبدي انزعاجه من مناقشة بعض الباحثين لأوزو باعتباره دريدا جيله.

لسوف يترادف مع ذلك إطلاق الترجمة الفرنسية، التي تقع في أربعة عشر مجلداً، ليوميات المخرج الياباني الكبير.

ويتزامن معه أيضاً إطلاق علبة أقراص مدمجة لعشرة من أهم أفلام أوزو، تحمل ترجمة الحوار إلى الإنجليزية. وهذا الإصدار بصفة خاصة سيثير حماس عشاق سينما أوزو على امتداد العالم.

هكذا فإن سينما أوزو تبدو كما لو كانت قد قامت برحلة شبه دائرية، من التألق إلى النسيان فالعودة إلى قلب دائرة الضوء مجدداً، وهذه الرحلة ذاتها تعكس قدرة سينما أوزو المدهشة على الاستمرار وعلى المضى في طريق بلا نهاية، فهي حتى عندما تقوم برحلة دائرية فإنها لا تعود بالضبط إلى نقطة البداية معلنة إغلاق الدائرة، وإنما إلى نقطة غبر بعيدة عنها، معلنة ميلاد بداية جديدة، هي أقرب إلى محطة على الطريق إلى اللانهاية منها إلى أي شيء آخر.

وكما يقول يوشيدا، فإن تناول أعمال أوزو لم يكن قط سوى متعة الاستمرار اللانهائية في الاستفاضة في الحديث عن شيء لا يعرف نهاية حقيقية أبداً، فعندما يتم تفكيك رموز صورة من صور أوزو بنجاح، فإن التكرار والتباين يوحيان فعلاً بفكرة فك رموز أخرى متناقضة تماماً. وهنا يكمن في النهاية الفرح القريب جداً من السعادة القصوى، فرح التمكن من مشاهدة هذا العمل.

عمل أوزو الذي يمنحنا هذا القدر من الفرح هو وليد سينما غير مألوفة، نشعر بأنها تجريدية تقريباً، من دون أن تكون لذلك صلة بصعوبتها، وغالباً ما يقوم الفيلم نفسه، مثلما تقوم أجزاؤه، برحلة دائرية، لكنها ليست كذلك بالضبط، فهو لا ينتهي حيث بدأ، وإنما بقرب هذا المبتدأ، حيث نلمح بداية جديدة واعدة، وكأننا في استمرار نحو اللانهاية.

هذا الطابع لفيلم أوزو سنلتقي به في مرحلة مبكرة من مسيرة أوزو، فلنلق نظرة على فيلم مبكر مثل «جوقة طوكيو»، حيث نلاحظ انطباق هذا النمط الذي أشرنا إليه.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

في هذا الفيلم، نجد أن المشهد الاستهلالي في فناء المدرسة، حيث ينشد التلاميذ نشيد المدرسة، ويطل آخرهم متأخراً. والمشهد الأخير عودة للقاء، حيث يتردد نشيد المدرسة من جديد. ومرة أخرى فإن الفتى الأخير، الذي علا به العمر الآن، يأتي متأخراً.

الأمثلة من هذا النوع عديدة في سينما أوزو، فكل من فيلمي «أعشاب طافية» و«قصة أعشاب طافية» يبدأ بالسفر، وينتهي به. وفيلما «كان أباً» و«زهرة الاعتدال» يبدآن وينتهيان بالقطارات. وأفلام «الإبن الوحيد» و«سجل السيد المستأجر» و«ربيع متأخر» تنتهي في الغرف نفسها التي بدأت فيها.

والمثال الأكثر شهرة في هذا الصدد هو، بالطبع، فيلم «رحلة إلى طوكيو»، فنحن في بداية الفيلم نلتقي مع الزوجين العجوزين وهما يستعدان للسفر إلى طوكيو، وتطل الجارة الطيبة من النافذة، والكلمات التي تقولها هي من أولى الكلمات في الفيلم على الإطلاق، حيث تقول: «سيتطلع إبناكما للقائكما». وفي نهاية الفيلم تموت الزوجة العجوز، ويجلس الزوج في الغرفة ذاتها، وتطل المرأة نفسها من النافذة لتقول آخر كلمات الفيلم: «لسوف تكون وحيداً للغاية».

لا يحتاج المرء إلى أن يكون قد أوغل طويلاً في دراسة نظرية السينما، ولا في المشاهدات المكثفة للأعمال السينمائية، لكي يدرك أن الشكل الدائري للفيلم يسفر في كل الأحوال عن إحساس نهائي مكتمل، فالحياة قد حُسمت، وقد عدنا إلى حيث بدأنا ولكن مع فارق محدد، وإيضاح هذا الفارق هو الغرض من الفيلم وكذلك تحديد ما عايشناه.

غير أن أوزو لم يكن معنياً بإغلاق هذه الدائرة، وإنما أوضح لنا أن هذا القالب كان لولبياً حقاً، وغالباً ما كان يبدأ فيلماً جديداً، وإن كان مشابهاً، في الدقائق الأخيرة.

على سبيل المثال، فإن القصة الثانوية في نهاية فيلم «زهرة الاعتدال»، وهي القصة المتعلقة بجهود فتاة كيوتو للزواج، يتم التقاطها والمضي بها قدما مشهداً أو مشهدين.

لنأخذ مثالاً آخر، نجده في فيلم «صباح الخير»، فالشجار بين ربات البيوت يتم انهاؤه لا لشيء إلا ليندلع من جديد، وفي الوقت نفسه فإن القصة الجديدة، التي نرى بدايتها فحسب، يبدو جلياً أنها ستشبه القصة التي شاهدناها لتونا.

هكذا فإنه يتم الإيحاء بنموذج لولبي، وإن كان لا يتغير. ويبدأ المرء في الإحساس بأن هناك في الحياة مواقف قليلة في الدنيا، وأن كل موقف منها يكرر المواقف الأخرى، ويردد أصداءها، وأنها في نهاية المطاف مواقف طقوسية، حيث لا تعدو أن تكون رموزاً للوضع الإنساني.

هذه المشاعر والأحاسيس لا تعدو أن تكون كذلك، بالطبع. والمشاعر والأحاسيس ليست إلا أفكاراً لم يُقدر لها أن تتشكل. والواقعية والطبيعية والعفوية في سينما أوزو تحول بيننا وبين الوعي البالغ يمثل هذه المشاعر والأحاسيس خلال معايشة الفيلم، ولكنها كامنة هناك، وهي تساعدنا في خلق الإحساس الساكن والذي لا يحده زمن لعالم أوزو.

هذا الطابع الممتد نحو اللانهاية لسينما أوزو لن يبرز في ختام كل فيلم فحسب، ولا في ختام كل مجموعة من المشاهد فقط، وإنما هو يبدو لنا في حقيقة أن سينما أوزو بكاملها قابلة للالتقاط وللبدء منها، للإمساك بنهايتها واعتبارها بداية مرحلة جديد في الطريق إلى اللانهاية.

ليس من قبيل الصدفة أن جانباً من أعمال المخرج الياباني أتشيكاو جون قد استلهم سينما أوزو بهذا المنهاج الذي أشرنا إليه حالاً.

هذا المخرج الذي قدَّم ابتداء من عام ١٩٨٧ سلسلة من الأفلام التي رسخت مكانته كأحد أبرز المبدعين السينمائيين في اليابان قدَّم في عام

https://telegram.me/maktabatbaghdad

١٩٩٤ فيلم «أبناء طوكيو» الذي يقدم لنا شبهاً مقصوداً بعالم أوزو السينمائي.

الأسلوب المتبع في هذا الفيلم ليس، بالطبع، أسلوب أوزو الفني بتكامله الصارم الذي نعرفه، فلا وجود للقطات الصعودية، ولا تثبيت للكاميرا على ارتفاع ثلاثة أقدام، ولا حظر لحركة الكاميرا في مختلف الاتجاهات، ولا وضعية توحي بالجلوس على حصيرة التاتامي في دار يابانية تقليدية.

على الرغم من ذلك كله، فإن العالم الذي نشاهده هو عالم أوزو بجلاء بالغ، حيث نلتقي بأخ وأخت يتيمين، يقيمان معاً في دار يابانية عتيقة الطراز في قلب طوكيو القديم. وغلاية القهوة القديمة الحمراء تستقر هنالك، حيث تقوم الأخت ليلة إثر أخرى بأعداد التوفو لأخيها. وعندما تتخذ صديقاً لها، فإن أخاها يعرب عن ضيقه بذلك، ويتداعى ما بقي من العائلة وفق النمط الذي طالما صوره لنا أوزو.

يصف اتشيكاوا هذا الفيلم بأنه «إجلال لأوزو». ويضيف إنه لا يشعر بالسأم أبداً من مشاهدة أفلام المخرج الكبير، والسبب في ذلك، على نحو ما ذكر في مقابلة أجراها معه مارك شيلنج، هو أن: «فتية اليوم ربما تكون لديهم الألعاب التلفزيونية، والعالم ربما يبدو مختلفاً، ولكن شيئاً لم يتغير في حقيقة الأمر. والمشاعر بين الآباء والأبناء، بين الإخوة والأخوات، بين الأزواج والزوجات لاتزال على حالها. وذلك هو السر في أن أفلام أوزو لن تصبح عتيقة أبداً».

على الرغم من ذلك، فإن اتشيكاوا يعتبر أن فيلمه الأوزوي الحقيقي هو فيلم «الموت في مستشفى» الذي يعود إلى عام ١٩٩٣. والذي يقول عنه: «لم أرغب في مشاهد مقربة لوجوه الأطباء أو المرضى الذين يعانون، على نحو ما تجد عادة في أفلام المستشفيات.. إن الموت معادل. والمرضى الستة جميعاً في تلك العنابر الستة كانوا شخصيات رئيسية.

ولم أرد التركيز على واحد منهم على حساب الآخرين. وقد أردت النظر إليهم جميعاً بالتساوي. وذلك هو السبب في أنني أبقيت الكاميرا في مكان واحد. والكاميرا نفسها ليس لها انفعال.. إنها مراقب محايد، وقد أردت الحفاظ على ذلك الحياد».

هذا الفيلم هو بمثابة مقال في القسوة والتعاطف، وهو مصاغ من مواد محدودة للغاية، عدد محدود من غرف المستشفيات وعدد من المرضى، هم أب يحتضر على مهل وهو لايزال في شرخ الشباب، زوجان عجوزان في مستشفيين منفصلين يرغبان في أن يكونا معاً، وامرأة تصارع الموت. والمسافة المفروضة بعيداً عن الكاميرا جنباً إلى جنب مع موضوع الفيلم يجعلان المشاهد يحاول الاقتراب، لكنه يعجز عن ذلك، من الوضعية التي يتخذها معظمنا عندما يزور المرضى في المستشفيات. وخوفاً من أن يكون الضغط النفسي شديداً على المشاهد فإن اتشيكاو يقوم بقطع وسيط على هذه المشاهد بمجموعة لقطات وثائقية، غنائية للحياة خارج المستشفى، وهي مشاهد عشوائية، غير حاسمة وجميلة، لن يقدر للمصابين بأمراض خطيرة رؤيتها مجدداً.

يحدثنا كوجو نودا عن الأيام الأخيرة في حياة أوزو، وكيف أنه مات في مساء الاحتفال بعيد ميلاده الستين، فوضع أصدقاؤه الهدية التقليدية التي تُهدي في عيد الميلاد الستين، وهي صدارة تقليدية، ملونة، تعرف باسم «تشان – تشان – كو» على جثمانه، الذي أحرق في معبد كيتا – كاماكورا، قرب المكان الذي أمضى فيه معظم سني حياته.

على قبر أوزو، في الهضاب الخضراء في كيتا – كاماكورا، شاهد من الجرانيت كتب عليه بخط منقوش برشاقة الرمز «مو»، الذي اختاره بنفسه لهذا الغرض.

هذا الرمز يترجم في آن بما يعني لا شيء، وكل شيء. والبعض يؤثر ربطه بمفهوم «مو – جو» البوذي الذي يعني عدم ثبات الكائنات،

https://telegram.me/maktabatbaghdad

التي تمر جميعها بمراحل الولادة، الحياة، التبدل، الموت. غير أن هنـــاك من يربطه باصطلاح «مو – سيتسوجو»، الذي يعني – في جـــوهره – الفوضى والخلل النهائي لهذا العالم.

قائمة المراجع والمصادر

أولاً – كتب بالانجليزية:

1- Bowyer, Justin - The Cinema of Japan and Korea - Wallflower Press - 2004 – London..

2- Mcdonald, Keiko - From Book to Screen - M.E. Sharpe - 2000 - N.Y.

3- Prince, Stephen - The Warrior Camera - Princeton University Press - 1991 - N.J.

4- Riche, Donald - Ozu - University Of California Press - 1997 – Berkeley.

5- Riche - Donald - Japan Journal - Stone Bridge Press - 2004 – Berkeley..

6 - Riche, Donald - AHundred Years of Japanese Film - Kodansha - 2001 ToKyo..

7- Schilling, Mark - Contemporary Japanese Film Weatherhill Inc. - 1999 - N.Y.

8- Yoshimoto, Mitsuhiro - Kurosawa -Duke Universşity Press - 2000 - N.Y.

ثانيا – كتب بالعربية

١ – يوشيدا، كيجو – أوزو أو السينما المضادة – وزارة الثقافة السورية – ٢٠٠٥ – دمشق.

٢ – حسين، كامل يوسف – الطريق الطويل إلى عالم أكيرا كوروساوا – دار شرقيات للنشر والتوزيع – ٢٠٠٦ – القاهرة.

https://telegram.me/maktabatbaghdad

ثالثاً – قواميس ودوائر معارف:

1- Fredrick, Lewis - Japan Encyclopedia - Harvard University Press - 2002 - N.H.

2- Riechewere, Edwin - Japan Encyclopedia Kodansha - 1993 - Tokyo.

3- Thomson, Dovid The New Biographical Dictionary of Film - Alfred A. Knopf - 2002 - N.Y.

المحتويات

مقدمة ٧

حيرة البدايات :

لوحة خارجية لحياة مخرج لايزال يثير الجدل. ١٣

شعاب الطريق :

البحث عن الذات في سينما تبلور هويتها. ٢٤

دروب الإلهام :

تجليات عشق السينما رغم ظلال الحرب. ٤١

تأملات القمم :

عندما يفضي الطريق إلى .. الصمت. ٥٢

بهجة الغسق :

هناك بداية تنتظر عند كل منعطف. ٩٠

السحر الهارب :

الاهتمام يتجدد بأكثر المخرجين يابانية. ١١٣

قائمة المراجع والمصادر ١٢٥

https://telegram.me/maktabatbaghdad

مكتبة بغداد

دار شرقيات