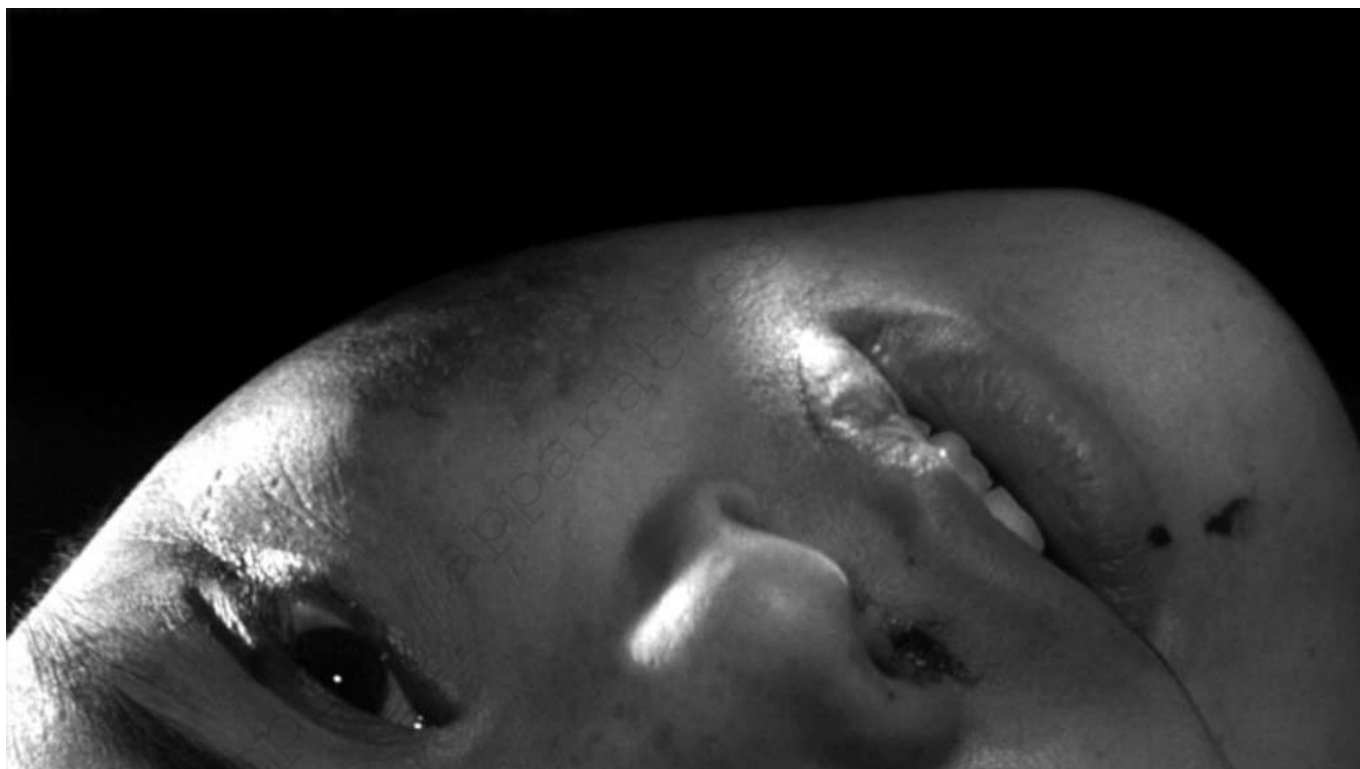


نگاشت اجتماعی: اتاق خواب در موج نوی سینمای ژاپن

فردریک سن ایلرا معین رسولی



سینمای موج نوی ژاپن در برهه‌ای پراضطراب و پرازرویداد متولد شد. در سال 1960، تصویب ANPO (پیمان همکاری و امنیت متقابل بین ایالات متحده آمریکا و ژاپن) باعث ایجاد اعتراضات گسترده‌ای به پیشگامی نسل جوان ژاپنی شد که از طریق ناسیونالیسم جنگ جهانی دوم و ثروت و نفوذ آمریکا در معجزه‌ی اقتصادی ژاپن پس از جنگ، زندگی کرده بودند. همچنین سال 1960 شاهد نسل جدیدی از کارگردانان جوان و سرسخت بود که ساختارهای بالا به پایین سیستم استودیوی ژاپن را انکار کرده و آثاری منحصر به فرد، با آگاهی اجتماعی و فرمی جسورانه خلق کردند که پارادایم‌های جامعه ژاپن را به چالش می‌کشید. یکی از راه‌هایی که این هنرمندان به واسطه‌ی آن به این تغییرات دست یافته‌اند، تغییر مکان اتاق خواب بود. یعنی تغییر فضایی که به نمادی از خانواده، یکی از نهادهای مرکزی جامعه ژاپن، تبدیل شده بود و تبدیل آن به میدان جنگ استعاره‌ای بین نسل‌ها، جنسیت‌ها و گروه‌های اجتماعی. در واقع، این فیلمسازان از فضای اتاق خواب برای تفسیر و صحنه‌پردازی کشمکش‌ها استفاده می‌کردند که جامعه‌ی ژاپن را به شدت تکان داده و همچنین مخاطب را به طور مستقیم در معنا سازی تصویر درگیر می‌کند. نظریه‌های آندره بازن پیرامون فضای فیلم و ابهام بالقوه‌ی آن، بستر را برای نگاهی مداوم به استفاده از فضا به عنوان عامل اجتماعی در فیلم‌های موج نوی ژاپن و بازپرسی فیلم‌های یاساجیرو ازو، شوهی ایمامورا و یوشیدا فراهم می‌کند.

برای شروع، مهم است که اتاق خواب را در مفهوم ژاپنی آن بررسی کنیم. مانند بسیاری از فرهنگ‌ها، اتاق خواب به مثابه‌ی فضایی عمل می‌کند که والدین، حاملان و نگهبانان خانواده در آن تعامل و زندگی می‌کنند. با این حال، در بسیاری از خانوارهای ژاپنی، اتاق خواب به عنوان یک اتاق خانوادگی مشترک ایفای نقش می‌کند. در این صورت

تشک‌هایی که برای خوابیدن استفاده می‌شوند، کنار گذاشته شده و اتاق به نوعی اتاق پذیرایی برای استفاده‌ی روزمره تبدیل می‌گردد. این امر بیشتر مفهوم اتاق خواب والدین را به عنوان مرکز زندگی خانوادگی تقویت می‌کند، در واقع عملکرد آن به ورای یک فضای کاملاً زناشویی می‌رود تا تمام فعالیت‌های خانواده را جذب خود کند. این وجه تمایز، بسیار حیاتی است، چرا که فیلم‌های موج نوی ژاپن به طور واضح خود را در معرض تماشاگران ژاپنی قرار می‌دهند و تماشاگر را درگیر خود می‌کنند. این فیلم‌ها در جهت ایجاد ارتباطی مستقیم با مردم ژاپن، دچار کشمکش با جامعه‌ی ژاپن، اوضاع سیاسی و تاریخ سینمای ژاپن شدند. بنابراین جای تعجب نیست که در این فیلم‌ها از فضایی مملوء از مفاهیم برای مردم ژاپن و چنین پیوندهایی به عنوان بخش اصلی جامعه‌ی ژاپن که همان واحد خانواده به عنوان استعاره‌ای از فضای اجتماعی و سیاسی همیشه در حال تغییر کشور است، استفاده شود.

فیلمسازان موج نو، اولین کسانی نبودند که اتاق خواب را مکان مناسبی برای نمایش درام و تحلیل اجتماعی می‌دانستند. یاساجیرو ازو و میکیو ناروسه، هر دو درام خانوادگی خود را در اتاق خواب و حول محور آن متمرکز می‌کردند. و تغییرات سریع جامعه‌ی ژاپن را که در دوره‌ی پس از جنگ دست‌خوش تغییرات بسیاری شده بودند، با ظرافت شرح می‌دادند. به عنوان مثال، بیشتر خداده‌ها در فیلم **داستان توکیو (یاساجیرو ازو، 1953)** در اتاق خواب صورت می‌گیرد، درست در حالی که زن و شوهر سال خورده در مرکز داستان، از یک آپارتمان به آپارتمان دیگر منتقل می‌شوند، این فضاها را اشغال می‌کنند. ازو، با کلاسیسیسم ظریف و ملایمش، از شخصیت‌ها به صورت برداشت بلند و اغلب اوقات از چشم‌انداز درگاه‌ها و راهروها در سطح «تاتامی»^[1] فیلمبرداری می‌کند تا فضا را به طور کامل تصرف و فاصله‌ی بحرانی ایجاد کند، و مواجهه‌ی نسل‌ها را با کنار هم قرار دادن بدن‌های سنتی زوج‌ها (که همیشه لباس سنتی بر تن دارند)، در مقابل فضای زندگی مدرن فرزندانشان بیان کند.

با این حال، آنچه که نسل موج نو را متمایز می‌کند، تمایل آن‌ها به زیر سوال بردن و به پایان رساندن وضعیت موجود، از جنبه‌ی سیاسی و فرمال است. با توجه به نمادها و نشانه‌های سینمای شوهی ایمامورا، دستیار سابق ازو که نفرت خود را از فیلم‌های استادش با صدای بلند اعلام می‌کرد، تفاوت بین دو نسل و نحوه‌ی کار آن‌ها با اتاق خواب آشکار می‌گردد. در فیلم‌نیاقتل (ایمامورا، 1946)، کارگردان سرگذشت یک زن از طبقه‌ی پایین جامعه (فقیر) که توسط یک سارق مورد تجاوز و اخاذی رومانتیک قرار می‌گیرد، را به تصویر می‌کشد. اختلافات به سرعت خود را نشان می‌دهند. برخلاف ازو، که معمولاً داستان‌های خود را از خانواده‌های طبقه‌ی متوسط جامعه قرار روایت می‌کند، **ایمامورا** فقرا و طبقه‌ی فرودست را به عنوان کانون توجه خود برمی‌گزیند. اتاق خواب‌های خانوادگی، این تمایز و اختلاف را به خوبی نشان می‌دهند. در فیلم **اواخر بهار (یاساجیرو ازو، 1949)**، اتاق خواب در یک خانه دو طبقه‌ی زیبا بسیار باسلیقه و ظرافت، تزئین شده و به طور بی‌نظیری تمیز است. ازو تمایل دارد که به طبقه‌ی متوسط و کشمکش‌های آن‌ها بپردازد که این موضوع، نگاه او را به طبقات بالاتر جامعه و مشکلات به نسبت خوش‌خیم آن‌ها محدود می‌سازد (فیلم اواخر بهار، دختری که می‌خواهد کنار پدرش بماند و ازدواج نکند، را در مرکز قرار می‌دهد). ایمامورا به عمق بیشتری نفوذ می‌کند و انسان‌هایی را که به واسطه‌ی معجزه‌ی اقتصادی فراموش شده‌اند، هم در تضاد با روایت دیرینه‌ی ژاپن که آن را یک کشور توسعه یافته و بدون مشکل معرفی می‌کند و هم در شناسایی مشکلات کشوری با جوامع حاشیه‌ای، نشان می‌دهد. این شبیه شرح وقایعی دقیق نیست بلکه نمایش انتقادی تند و تیز نسبت به افرادی است که جامعه ترجیح می‌دهد، آنان را فراموش کند.

فیلم‌های موج نو با استفاده از فضا، ورای ارائه‌ی ساده‌ی واقعیتی نمایشی را هدف می‌گیرند. **آندره بازن** به صلاحیت تصویر برای گرفتن و ثبت ابهامات زندگی اعتقاد داشت. از نظر او، عمق میدان («تماشاگر را به رابطه‌ای با تصویر دعوت کرده و به آنچه که او در واقعیت از آن لذت می‌برد، نزدیک‌تر می‌کند.») فضایی که تصویر در ابهام خود تصرف می‌کند، تماشاگر را بیشتر در معنا سازی فیلم غرق می‌کند. بازن در ادامه می‌گوید «از توجه و اراده‌ی تماشاگر است که معنای تصویر تا حدی حاصل می‌شود.» فیلمسازان موج نو، این پویایی بین تماشاگر و تصویر مبهم را درک کرده‌اند. آن‌ها به فضاهای زندگی روزمره، مثل اتاق خواب یا خیابان معنا می‌دادند، کشمکش‌ها و مشکلاتی که در آن‌ها وجود داشت، را نمایان کردند و تماشاگر را به پرسش و دوباره دیدن فیلم با بینش و چشم‌اندازی تازه واداشتند.



نیات قتل

فیلم نیات قتل، ظلم و خشونت را که جامعه‌ی ژاپن بر زنان تحمیل می‌کند، آشکار می‌سازد. ژاپن جامعه‌ای مردسالار است و یکی از استعاره‌های اساسی که آن را در طول دوره‌ی میجی [2] و در تمام طول جنگ جهانی دوم حفظ کرده، ایده‌ی امپراطور به عنوان پدر خیرخواه ملت ژاپن بود. ژاپن، به نوعی، خود را به عنوان یک خانواده و جامعه، از بالا به پایین درک می‌کرد و پیرامون این پارادایم یا الگو، ایده‌ی خانواده‌ای را که به رهبری پدر و ساختار کنوانسیون‌ها و نهادهای اجتماعی و سیاسی کار می‌کرد، به کار می‌بست. زنی که در مرکز فیلم قرار دارد، به نام ساداگو، در این سیستم مردسالار مبارزه می‌کند. او در اتاق خواب خودش توسط یک سارق مورد تجاوز قرار می‌گیرد، اما در همان اتاق خواب، شوهر خیانت‌کارش نیز او را مورد ضرب و شتم و توهین قرار می‌دهد. اتاق خواب به مکان خشونت صریح جنسی (تجاوز)

تبدیل می‌گردد و در هنگام تعامل و ارتباط سداکو با همسرش، دلالت بر ستم‌های بیشتری دارد. ایمامورا از چشم‌اندازهای مختلفی برای ستمگری تاکید می‌کند. او در این صحنه‌ها از نورپردازی‌های تیره ظلم‌انگارانه استفاده می‌کند، همچنین دانه‌دانه بودن [3] تصویر و ماهیت چرکین و غبارآلود فضا را به نمایش می‌گذارد. به علاوه به خاطر استفاده‌ی ایمامورا از کلوزآپ‌ها، به ویژه از چهره‌ی سداکو، به نظر می‌رسد که اتاق خواب کوچک شده و بدن او در زیر بدن متجاوز گیر افتاده است. همچنین کارگردان برش‌هایی به نمای دیوار یا سقف زده تا بار دیگر ماهیت ظالمانه‌ی فضا را برجسته سازد، هر برشی به این نماها، زندان سداکو را بیشتر ترسیم می‌کند. قبل از اینکه به سداکو تجاوز شود، هیراکا، پشت به تماشاگر (دوربین) کرده و سداکو را از لای در اتاق، نگاه می‌کند. این صحنه تماشاگران را در خشونت شدید مرد، هم‌راستا می‌کند. هیراکا دقیقاً از قابی که ما به عنوان تماشاگر می‌بینیم، سداکو را نگاه می‌کند. فضایی که بازن آن را به صورت استدلالی در پیوند با تماشاگر درک می‌کند، ما را مجبور می‌کند که نقش خود را در این وضعیت مورد پرسش قرار دهیم. پیغام صحنه کاملاً واضح است: اتاق خواب، که به عنوان فضایی مرتبط با خانواده و تا حدود زیادی جامعه‌ی ژاپن تعریف می‌شود، اکنون به فضای خشونت و ظلم نسبت به زنان چه در داخل و چه در خارج از خانواده تبدیل شده است و تماشاگر نیز هم‌دست و شریک جرم این خشونت می‌شود.

همچنین ایمامورا به شیوه‌ی جالبی این مسئله را پیچیده می‌کند. به نظر می‌رسد که در ابتدای تجاوز، سداکو از آن لذت می‌برد. ممکن است بعضی‌ها بگویند که این امر، کامیابی خالص مردانه است اما هرچیزی پیچیده‌تر از آن است که در ظاهر اولیه به چشم می‌آید. با در نظر گرفتن تجاوز جنسی به مثابه‌ی استعاره‌ای از وضعیت زنان در یک جامعه مردسالار که آن‌ها را سرکوب و نقض می‌کند، لذت و شهوت‌رانی سداکو این پارادایم غالب را به شیوه‌ای دیگر واژگون می‌کند. این امر نه تنها زن را به عنوان یک خانه‌دار مطیع، بلکه در واقع نقش او را به عنوان یک وجود جنسی تایید می‌کند، یعنی جنبه‌ای از وجود زن که توسط خانواده‌اش، طرد و انکار شده است. سداکو پس از تجاوز، همان‌طور که از او انتظار می‌رود، اقدام به خودکشی می‌کند اما به خاطر صداهای معده و شکمش دست نگه می‌دارد. ایمامورا، سداکو را به عنوان یک شخصیت کاملاً مجسم جلوه می‌دهد، نه شب‌بوی زرد [4] و ساکت که می‌خواهد از سنت‌ها حفاظت کند. نیازهای بیولوژیکی سداکو، او را از تعظیم در برابر آداب و رسوم ظالمانه باز می‌دارد. به علاوه، با بررسی دقیق‌تر وضعیت، نشان داده می‌شود که سداکو در حال فرار از نقش همسری رها شده برای به دست آوردن لحظه‌ای لذت جنسی است که کاملاً متعلق به خودش باشد. سداکو به شکل مداوم در خانواده‌ی موقتی خود سرکوب می‌شود. او پس‌ریچه‌ی زن دیگری را بزرگ می‌کند که به سختی حضورش را تصدیق می‌کند، شوهرش به او خیانت کرده و برای مدت طولانی او را تنها می‌گذارد. او در نقش خود در درون خانواده، تنها نقشی که وی در جامعه‌ی مردسالار ژاپن اجازه‌ی ایفای آن را دارد، به حاشیه رانده شده و کوچک شمرده می‌شود. لذت بردن او از این لحظه (لحظه‌ی تجاوز) دقیقاً تکذیب این پارادایم غالب است. ایمامورا با پرداخت دقیق این لحظه‌ی آزادی در میان تجاوز، زیرکانه از جامعه‌ی ژاپن و رفتار آن با زنان انتقاد می‌کند. حتی وقتی یک زن برای فرار از پدرسالاری فریاد کمک و یاری سر می‌دهد، باز هم اطراف او را خشونت و کینه‌توزی فرا گرفته است.



رابطه‌ی جنسی و سلطه در نیات قتل

امیال جنسی و جنسیت‌گرایی نیز در روایت نقش قدرتمندی ایفا می‌کنند. شخص متجاوز، عاشق ساداکو می‌شود و آن‌ها ابتدا وطن جسم و زندگی خانگی ساداکو را از وجودش جدا می‌کنند تا بتوانند در توکیو با هم زندگی کنند. میل جنسی او به وی این امکان را می‌دهد که برای مدتی محدودیت‌های ظالمانه‌ی زندگی خانوادگی را ترک کند، تا اینکه هیراکا در اثر حمله قلبی می‌میرد. ایمامورا فیلم را با چیزی که به نظر می‌آید تقویت‌کننده و بهبودبخش وضعیت فیلم است، پایان می‌دهد. بنابراین ساداکو پیش شوهرش که ترفیع گرفته باز می‌گردد و ساداکو پسر شوهرش را به فرزند قبول می‌کند. اما پایان کار کاملاً طعنه‌آمیز و کنایی است و دروغهایی که خانواده و جامعه‌ی ژاپن بر اساس آن‌ها بنا شده را نشان می‌دهد. پس از آشکار شدن خیانت زن و شوهر، نمای درخشانی از خانواده‌ای خوشبخت نشان داده می‌شود که رد پای خشونت و خیانت را پنهان می‌کند.

یوشیشیگه یوشیدا یکی دیگر از فیلمسازانی است که اتاق خواب را به عنوان فضای میانجی‌گری و بحث در چشم‌انداز متغیر جامعه‌ی ژاپن در این دوران مطرح کرد. فیلم او با عنوان داستان نوشته شده با آب در سال 1965 از اتاق خواب به مثابه‌ی یک صحنه‌ی استعاره‌ای از میدان نبرد بین نسل‌ها استفاده می‌کند. دهه‌ی 1960 برای جامعه‌ی ژاپن، دوران آزمون و خطا بود. کودکان این دوره در جامعه‌ی غربیتر از جامعه‌ای که پدر و مادرهایشان در آن بزرگ شده‌اند، رشد کردند. تظاهرات ANPO ثابت کرد که نسل جوان آماده‌ی اعتراض و خواستار تغییر دولتشان می‌باشند، در حالی که نسل قدیم هنوز با عواقب و پیامدهای پیروی از اقتدار و ارزش‌های سنتی ژاپن قبل از جنگ سازگار بودند.



داستان نوشته شده با آب

این مواجهه‌ی ارزش‌ها و نسل‌ها، زمینه را برای فیلم یوشیدا فراهم می‌سازد تا بتواند روابط جنسی هرگز تأیید نشده و هرگز عمل نشده بین پسر و مادر را به نمایش درآورد. اتاق خواب در این فیلم به عنوان انبار امیال و تنش‌ها ایفای نقش می‌کند، یعنی مکانی برای یک پسر که تصور کند مادرش با یک خواستگار پیرو ثروتمند یا با خود او وارد رابطه می‌شود. این تنش جنسی بی‌پاسخ، که توسط اتاقی پر از سایه و حرکت متنسج دوربین پرسه‌زن به آن تأکید می‌شود، به مثابه‌ی استعاره‌ای از درگیری نسلی با نسل‌های جوان‌تر که می‌خواهند با گذشته و ارزش‌های آن تقابل کنند اما به دلیل خشونت‌های آن‌ها وجود داشته، قادر به انجام این امر نیستند - گناهان پدر این نسل را از رشد باز نگه داشته و آن‌ها را از میراث خود جدا می‌کند.

در این‌جا اتاق خواب به یک فضای بستره از میل تبدیل می‌شود و در نور سفیدی درست مثل یک سکانس رویایی و تکان‌دهنده که در آن مادر، پسرش را جایگزین همسرش می‌کند، غوطه‌ور می‌شود و این صحنه با نورپردازی خیلی روشن و یا تاریکی بسیار غلیظ فیلم برداری شده است. اتاقی که مادر از آن استفاده می‌کند به صورت پراکنده چیده شده و تقریباً نمایشی و غیرواقعی است. یک صفحه‌ی نمایش تاشو که با نقاشی گیشا تزئین شده در اتاق وجود دارد و زیبایی سنتی و در بعضی مواقع کمبود فضا را به ما یادآوری می‌کند. کمبود نور باعث می‌شود که آبستره یا انتزاعی بودن حتی بیش از پیش به سمت بدن و رختخواب کشش پیدا کند. شخصیت مادر در آن فضا، نمادی از امیال می‌شود اما به هیچ‌وجه منفعل نیست. مادر معمولاً به‌طور مستقیم به دوربین خیره می‌شود و در حالی که در یک صحنه‌ی تماشایی سرش را از چپ به راست متعادل می‌کند، نور آرام آرام کم می‌شود. تماشاگر نیز بار دیگر مجبور به مکالمه و معاشرت با این فیگور می‌شود. این مادر که نمونه‌ی بارز مادر ژاپنی است، شخصیتی مطیع و دلنشین دارد، همیشه کیمونوی سنتی می‌پوشد و ویژگی‌های بنیادین زیبایی سنتی ژاپنی را نشان می‌دهد (موهای سیاه بلند، پوست رنگ پریده). او برای نشان دادن ارزش‌های کهن به نسل جدیدی که تحت سلطه‌ی فرهنگ ایالات متحده پس از جنگ، از آن محروم

شده‌اند، به روی صحنه می‌آید. استعاره‌ی رابطه‌ی جنسی با محارم، به‌ویژه با توجه به وضعیت پرخطری که جوانان ژاپنی باید با آن روبه‌رو شوند، بسیار قدرتمند است. میراث و فرهنگ، بخشی ریشه‌های از فرد است و هنگامی که این فرهنگ به یک تابو تبدیل می‌شود، کشش درگیر شدن با آن نیز خود به یک آشفتگی سخت تبدیل می‌شود. یوشیدا فضایی را به‌عنوان اتاق خواب خلق می‌کند و برای نگاه به گذشته با آن فضا درگیر می‌شود. او فضای انتزاعی بیشتری را از دید تماشاگران تهی می‌کند، تماشاگرانی که باید خود آن فضا را با امیال و ترس‌های خود پر کرده و به چشمان این زن نگاه کنند. بازن از رئالیسم عمق میدان و ابهام آن صحبت می‌کرد اما در اینجا ماهیت آبستری‌ی فضا این ابهام را با معنا پر می‌کند، معنایی که تماشاگر باید در آن سهیم باشد و به‌نوعی در تولید آن شرکت کند. سینمای موج نو برای درگیرکردن اتاق خواب در یک معاشرت اجتماعی با تماشاگر، وضوح می‌یابد.



داخل اتاق خواب ژاپنی در داستانی نوشته شده با آب

فیلمسازان جوانی که موج نوی ژاپنی را تشکیل داده‌اند از اتاق خواب، یعنی فضایی که در محتوای ژاپنی با معانی مختلف نقش بسته، برای اظهارنظر و استفاده از پراکسی‌های حاکم بر جامعه‌ی ژاپن استفاده کردند، به‌ویژه هنگامی که صحبت از جایگاه زنان و پیوند بین نسل‌ها در میان باشد. همچنین آن‌ها، همان‌طور که بازمین هم می‌گوید، از فضا برای جلب نظر تماشاگران در جهت زیر سوال بردن جامعه و حتی زیر سوال بردن خودشان استفاده کردند. انگیزه‌های قتل، اتاق خواب را فضایی می‌دانست که در آن جامعه‌ی مردسالار می‌توانست بر زنان ظلم کند. اما همچنین اتاق خواب مکانی است که آن‌ها می‌توانند عادات و اختیارات جنسی خود را دوباره به دست آورند، البته مکانی ناقص و خشن. فیلم یوشیدا، به نوبه‌ی خود، فضایی انتزاعی را برای نسل جوان ایجاد می‌کند تا با گذشته کوتاه‌مدت و تابوی آن، وارد کشمکش شوند. موج نو، این استعاره را فراتر از اتاق خواب گسترش داد و با استفاده از روش‌های بسیار منحصربه‌فرد و خلاقانه‌ی به پرسش گرفتن همه چیز، از جامعه تا خانواده و حتی تا خود سینما، دوره‌ای پرفراز و نشیب در تاریخ ژاپن را ترسیم کرد.

[لینک مقاله اصلی](#)

[1] نوعی حصیر که به عنوان کف پوش در اتاق‌های به سبک ژاپنی استفاده می‌شود.

[2] .شودمی اداره تنو میجی امپراطور توسط ژاپن که ای دوره Meiji

[3] برفکی تصاویر شبیه تصویر نویز نوعی Graininess

wallflower [4]

<https://apparatus.com/>