جنگ‌ها و بدن‌ها

نشانهٔ تن در فرهنگ و
سینمای پساجنگ آلمان
۱۹۴۵-۱۹۶۰

نغمه ثمینی

نشر نی

www.ketab.ir

سرشناسه: ثمینی، نغمه، ۱۳۵۲ ـ Samini, Naghmeh ● **عنوان و نام پدیدآور:** جنگ‌ها و بدن‌ها: نشانهٔ تن در فرهنگ و سینمای پساجنگ ژاپن ۱۹۴۵ـ۱۹۶۵/ نغمه ثمینی؛ ویرایش هلیا دارابی. ● **مشخصات نشر:** تهران، نشر نی، ۱۳۹۷ ● **نوبت چاپ:** چاپ اول، ۱۳۹۸ ● **مشخصات ظاهری:** ۱۷۲ ص. مصور. ● **شابک:** 978–964–185–630–6 ● **وضعیت فهرست‌نویسی:** فیپا ● **یادداشت:** کتابنامه. ● **عنوان دیگر:** نشانهٔ تن در فرهنگ و سینمای پساجنگ ژاپن ۱۹۴۵ـ۱۹۶۵. ● **موضوع:** سینما ـ ژاپن ـ نقد و تفسیر Motion pictures – Japan – Reviews؛ بدن انسان ـ ژاپن ـ جنبه‌های سمبولیک Human body – Symbolic aspects – Japan؛ سینما ـ ژاپن ـ تاریخ Motion pictures – Japan – History. ● **رده‌بندی کنگره:** ۱۳۹۷ ۸ ث ۲ ژ / PN۱۹۹۳/۵ ● **رده‌بندی دیویی:** ۴۳۰۹۵۲/۷۹۱ ● **شمارهٔ کتابشناسی ملی:** ۵۵۰۱۹۱۴

قیمت: ۲۴۰۰۰ تومان

www.ketab.ir

نشر نی

جنگ‌ها و بدن‌ها

نشانهٔ تن در فرهنگ و سینمای پساجنگ ژاپن

۱۹۴۵ـ۱۹۶۵

نغمه ثمینی

ویرایش: هلیا دارابی
صفحه‌آرایی: سهیلا یوسفی
لیتوگرافی: باختر ● چاپ: غزال ● صحافی: غزال
چاپ اول: تهران، ۱۳۹۸، ۱۰۰۰ نسخه
شابک: ۶ـ۶۳۰ـ۱۸۵ـ۹۶۴ـ۹۷۸

نشانی: تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، تقاطع خیابان فکوری، شمارهٔ ۲۰
کد پستی: ۱۴۱۳۷۱۷۳۷۱، تلفن دفتر نشر: ۸۸۰۲۱۲۱۴، تلفن واحد فروش: ۹ـ۸۸۰۰۴۶۵۸، نمابر: ۸۹۷۸۲۴۶۴
www.nashreney.com ● email: info@nashreney.com ● nashreney

© تمامی حقوق این اثر برای نشر نی محفوظ است. هرگونه استفادهٔ تجاری از این اثر یا تکثیر آن کلاً و جزئاً، به هر صورت (چاپ، فتوکپی، صوت، تصویر و انتشار الکترونیکی) بدون اجازهٔ مکتوب ناشر ممنوع است.

فهرست مطالب

مقدمه‌ای بر روح و تن ۹

فصل اول: بدن‌ها پیش از ویرانی ۲۱

بدن در باورها، روایات و اساطیر ۲۱

بدن در اساطیر شینتو ۲۲

بدن در تلاقی سنن شینتو و بودایی ۲۹

ساموراییِ و هاراگیری ۳۷

کیمونو و گیشا ۴۰

مراسم چای ۴۷

نمایش‌هایِ سنتیِ ژاپنی ۵۱

کابوکی ۵۴

فصل دوم: بدن‌هایِ پس از ویرانی ۶۳

فروریختنِ بدنِ مقدس ۶۳

ادبیات جسم ۷۳

www.ketab.ir

فصل سوم: بدن‌ها بر پردهٔ سینما ۷۹

سینمای جسم ۸۳

نقاب ژاپنی: لبخندها و تعظیم‌ها ۸۸

سفر از جمع به فرد: بدن‌ها اعتراض می‌کنند، قربانی می‌شوند
و به رمز می‌آلایند. ۱۱۲

گسست در امپراتوری نقاب‌ها: آدمی مثله می‌شود و به پیکرهٔ
عرایز و حشرات درمی‌آید. ۱۴۱

منابع ۱۶۹

www.ketab.ir

مقدمه‌ای بر روح و تن

یک. نشسته‌ام در کافه‌ای ژاپنی. چای سبز غلیظی در فنجان شیشه‌ای دَردار دارد کم‌کم دم می‌کشد و باران بی‌وقفه می‌خورد به سقف سفالی و شره می‌کند بر ساقه‌های سبزِ بامبوهای پشت پنجره. سه زنِ مسن ژاپنی در میز روبه‌رویی با هم آرام پچ‌پچ می‌کنند و می‌خندند و از آشی غریب با هاشی[1]هایشان سوپ رشته می‌خورند. من خیره به آن‌ها و گوش‌سپرده به صدایِ باران، به چندین ماهِ پیش رو فکر می‌کنم که ساکن این سرزمین ناشناخته خواهم بود تا با بورسِ بنیاد ژاپن، در باب سینمایِ ژاپن تحقیق کنم. من با این آرامش بی‌بدیل کافهٔ ژاپنی نشسته‌ام، اما می‌هراسم از این آرامش که در کنار رؤیاهای من سست است و بی‌بنیاد؛ هم برایِ من و هم برایِ سه زن ژاپنی رو به رو. خبرهایِ جنگ و آشوب تمامی ندارد: عراق، سوریه، افغانستان. هر روز و هر لحظه دارم از میان جنگ‌های فعلی و جنگ‌های آتی این جهانِ پرآشوب عبور می‌کنم؛ جنگ‌های پشت سر، جنگ‌های پیشِ رو، جنگ‌های در راه، جنگ جهانی سوم، جنگ صلیبی جدید. به یاد می‌آورم سال‌ها پیش را که هنگام بازدید از موزهٔ تاریخ

---

۱. Hashi، چوب‌های غذاخوری ژاپنی که به فارسی چوبک ترجمه شده است.

www.ketab.ir

معاصرِ برلین تصور کردم دیگر هرگز خاطرهٔ دهشتبار جنگ از یاد نخواهد رفت. اما خاطره‌ها زود فراموش می‌شوند و این شاید آسیبی است که از دل آن تاریخ، نقاط تیره‌اش را باز تکرار می‌کند. آنان که بانی جنگ می‌شوند، فراموش می‌کنند امکان باختن برایِ هر دو سویِ جنگ یکسان است و ویرانی اصلاً امکانِ جنگ نیست، ضرورتِ جنگ است.

خاطره‌ها فرّارند و سینما راهی است برایِ بازسازیِ خاطره‌هایِ فراموش‌شده. هیچ هنری همانند سینما این توان را ندارد که خاطره‌ها را چنان باز بسازد که انگار رخ داده است و به بخشی از تجربهٔ بصری و شنیداری ما تبدیل شده است. سینما دستگاهِ سازندهٔ خاطره‌هایی است که فراموش کرده‌ایم، یا هرگز نداشته‌ایم. من هرگز جنگ جهانی دوم را در واقعیت تجربه نکرده‌ام، اما ده‌ها خاطره از آن دارم که سینما به من بخشیده است.

نشسته‌ام در کافه‌ای ژاپنی، حالِ دارد دم می‌کشد و در اندیشه‌ام که در این فرصت طلایی راهی بگشایم به موضوع جنگ که تمام فضایِ ذهنم را مشغول کرده است. راهی بگشایم به چند و چون انتقال تجربه و خاطرهٔ جنگ از خلال سینمایِ ژاپن.

دو. جنگ‌ها سخت‌ترین انتقام خود را از بدن‌ها گرفته‌اند. خانه‌ها خراب شده‌اند، شهرها ویران شده‌اند، اما خانه و شهر و آجر و سنگ و چوب، به نحوی عینی و «غیرشاعرانه»، رنج نمی‌کشند. در پوست و استخوان و عضلهٔ شهر دردی نمی‌خزد. این بدن‌ها هستند که در جنگ‌ها رنج و درد را لمس می‌کنند. بدن‌ها بازسازی‌ناپذیرند، نه معماری و بناها و شهرها. تصاویر بدن‌هایِ تکه‌پاره‌شده، دست‌ها و پاهایِ قطع‌شده، چشمانِ ازجای‌درآمده و بیمارستان‌هایِ شلوغ و پر زخم و عفونت نمود عینی رنج بدن‌ها در طوفان جنگ‌هاست. بدن‌ها بازتاب‌دهندهٔ حقیقیِ تجربهٔ جنگ‌اند؛ چه آن‌جا که به عنوانِ بدنِ فیزیولوژیک و فردی، واقعیت فراموش‌شدهٔ درد و معلولیت را حمل می‌کنند و چه آن‌جا که

www.ketab.ir

در بازی قدرت به نماد تبدیل می‌شوند: از منظرِ هر آن که در قدرت است، بدنِ سرباز مقدس شمرده می‌شود و بدن دشمن به حیوانیت و توده‌بودگی تقلیل پیدا می‌کند. قدرت ناگزیر است برایِ به‌کارگرفتنِ صاحب بدن‌ها در جنگ واقعیت بدن را به‌کل نادیده بگیرد. بنابراین تصویر بدن‌ها در جنگ از منظر قدرت برساخته‌ای دروغین است از واقعیت: سربازهای شجاع بدن‌هایی ستبر و آهنین دارند و دشمنان بدن‌هایی حیوانی و بدون اعصابِ حامل درد. اگر هم بدنِ سومِ همشهری‌ای به نمایش دربیاید، صرفاً بر حیوانیتِ دشمن تأکید دارد.

بازی قدرت با بدن‌ها در جنگ البته سابقهٔ نظریِ دامنه‌دار و قدیمی دارد. قدرت‌ها همیشه با بدن‌ها درگیرند چراکه بدن، بدیهی‌ترین تجسم خود و دیگری و رابطهٔ اجتماعی است. چنان‌که فوکو[1] می‌گوید قدرت روی بدن‌ها سرمایه‌گذاری می‌کند، بدن‌ها را علامت‌گذاری می‌کند، تربیت می‌کند، شکنجه می‌دهد، وادار می‌کند تا وظایفی به عهده بگیرند، یا مراسمی را اجرا کنند (Slaymaker, p. 14). همچنین بوردیو[2] اشاره می‌کند که قدرت اجتماعی ـ سیاسی چگونه از طریق بدن‌ها بر ذهن‌ها قدرت می‌راند، و عادات بدنی چطور به دست اسطورهٔ[3] سیاسی (یا رهبرهای سیاسی حکمفرما) اداره می‌شود، و به احساس و تفکر منجر می‌شود. برخی نمونه‌هایی که بوردیو به آن اشاره می‌کند عبارت‌اند از صاف‌نشستن و چنگال را در دست چپ گرفتن، که به برتری طبقهٔ بالای اجتماع بر طبقات پایین‌تر دلالت دارد؛ و تفاوت راه‌رفتن زنان و مردان ــ مردان با سرهای افراشته روبه‌جلو، و زنان با قدم‌های کوتاه و با سرِ فروافتاده ــ که به برتری مردان بر زنان دلالت دارد (Kato, p. 51-52).

---

۱. Michel Foucault، فیلسوف فرانسوی، ۱۹۲۶-۱۹۸۴.

۲. Pierre Bourdieu، جامعه‌شناس و مردم‌شناس فرانسوی، ۱۹۳۰-۲۰۰۲.

۳. منظور از اسطوره اشاره به هر رفتار و باوری است که به صورت عام جا افتاده باشد و دیگر مورد قضاوتِ غلط یا درست قرار نگیرد. این تعریف از اسطوره شباهت زیادی به تعریف بارت دارد (kato, p. 54).

www.ketab.ir

البته تا مدت‌ها بدن در تاریخ فکر و فلسفه موضوعی بی‌اهمیت شمرده می‌شد و همین امر امکان می‌داد تا قدرت پنجه‌اش را بی‌دغدغه بر این موضوع «بی‌اهمیت» بیفکند و از طریق چیرگی بر آن فرد را به اسارت خود درآورد.

سه. برای قرن‌ها به‌ویژه پس از افلاطون، فلاسفه نسبت بدن و ذهن/ روح را بر نوعی دوگانه‌انگاری[1] استوار کرده بودند که بر مبنای آن بدن از روح و ذهن جدا می‌شد و به مانند تمام نظام‌های دوگانه‌نگر، یک قطب لاجرم بر دیگری برتری می‌گرفت و ارزشمندتر شمرده می‌شد: ذهن و روح قطب‌های باارزش بودند و بدن بی‌ارزش. بدن حتی می‌توانست وجه معنوی روح و وجه منطقی ذهن را هم خدشه‌دار کند. باور کلی این بود که «بدن با عدم کمال خود روح را می‌آلاید» (Elder, p. 2) و «هر فرد باید از جسم خود خلاص شود و تنها با روح خود در پدیده‌ها نظر کند» (Ibid.). از منظر افلاطون در کتاب **جمهور** بدن باید تحتِ اختیار کامل ذهن قرار می‌گرفت. از منظرِ دین مسیحیت بدن باعث و بانی گناه و هوس بود و از منظرِ فلسفهٔ مدرن در پیروی از دکارت، بدن ماشینی بود که با نیروهای مکانیکی حرکت می‌کرد (McCarthy, p. 37). خلاصهٔ تمام این رویکردها و منظرها به بدن این بود که «در غالب فلسفه‌های غربی در طول تاریخ، بدن دارای کیفیتی شمرده نمی‌شد که بتوان درباره‌اش دانشی اندوخت» (Ibid., p. 36).

نوربرت الیاس[2] از نخستین کسانی بود که بدن را حاوی ارزش دانش‌اندوزی تلقی کرد. نظریهٔ او در باب سیر تمدن موجودات اجتماعی، از خلال کشف قوانین حاکم بر بدن مبنای بسیاری از تحقیقات بعد از آن شد (Cregan, p. 30). الیاس بر این موضوع پای می‌فشرد که رفتارها چگونه تمدن را در وجه غیرمادی خود ــ در معنای خاص از تمدن ــ شکل می‌دهند و چگونه با کنترل این رفتارها

1. Dualism

۲. Norbert Elias، جامعه‌شناس آلمانی، ۱۸۹۷-۱۹۹۰.

می‌شود تمدن را به سمت و سویی برد که قدرت می‌خواهد. مثال‌های او با الهام از اراسموس[۱] از زندگی روزمره گرفته شده است، مانند نحوهٔ غذاخوردن و گرفتن کارد و چنگال (Ibid., p. 23). اشارهٔ بوردیو به موضوع عادت به‌مثابهٔ محیط اجتماعی، فرهنگی و فیزیکی که ما در آن خود را می‌شناسیم و دیگران هویت ما را در آن تشخیص می‌دهند و رفتارها بدنمان را شکل می‌دهند، می‌تواند بیان دیگری از همین نظرات الیاس باشد (Ibid., p. 66). الیاس معتقد است هر چه مردم متمدن‌تر می‌شوند رفتارهای خشن و زمختشان بیشتر از پیش به سمت «سکس» می‌رود و از نمایش مستقیم آن‌ها می‌پرهیزند، چراکه به آن‌ها فهمانده می‌شود که این رفتارها ناشایست است (Ibid., p. 59). او همچنین بر این امر تکیه می‌کرد که «جامعه بدن‌های پیر یا معلول را پس می‌زند و تمایلی به آن‌ها ندارد؛ چون آن‌ها نمی‌توانند یکپارچگی و تصویر جذاب تمدن را خراب می‌کنند و بنابراین باید پنهان شوند یا نادیده گرفته شوند» (Ibid., p. 30).

در عصر پسامدرن و عمدتاً در پرتو نظریه‌های پساساختارگرایی این بینش حاصل شد که نه‌تنها دوگانه‌انگاری روح و جسم ــ و از خلال آن بی‌ارزش‌شمردن مباحث مرتبط با جسم ــ صرفاً حاصل خواست قدرت است، بلکه می‌توان «جامعه‌شناسی بدن» را در حکم دانشی مستقل در نقطهٔ همپوشانیِ جامعه‌شناسی، مطالعات فرهنگی و مردم‌شناسی (در گام مطالعات زنان)، به رسمیت شمرد. یکی از مهم‌ترین نمایندگان این منظر بی‌تردید فوکو بود که بدن‌ها را در نسبتشان با قدرت می‌سنجید: این‌که قدرت از طرق مختلف همچون منضبط‌کردن و شکنجه‌دادن و یا به بیمارستان و زندان راندن بدن‌ها می‌تواند بر ما حکم‌فرمایی کند. مری داگلاس[۲]، که نوشتارهای متعددی در باب

---

۱. Desiderius Erasmus، دانشمند و فیلسوف و ادیب هلندی، ۱۴۶۶–۱۵۳۶.

۲. Mary Douglas، انسان‌شناس بریتانیایی، ۱۹۲۱–۲۰۰۷.

www.ketab.ir

نمادشناسی فرهنگ انسانی دارد، در تعامل با نظریهٔ فوکو عقیده داشت که هرچه جامعه متمدن‌تر می‌شود، تمایل بیشتری به کنترل بدن‌ها در آن دیده می‌شود. داگلاس در کتاب ***اکتشاف سمبل‌های طبیعی در کیهان‌شناسی*** نوشت: «هرچه موقعیت اجتماعی فشار بیشتری بر شهروندان اعمال کند، جامعه برایِ به رسمیت شناختن فرد، بیشتر به سمت کنترل بدن‌ها پیش می‌رود» (Ibid., p. 109). و از سوی دیگر نظریه‌پردازانی چون ایریگاری[1] و جودیت باتلر[2] این نکته را طرح کردند که هرچند بدن فانی است، اما «بدن دارایی من نیست، بلکه خودِ من است و به واسطهٔ آن من جهان را درک می‌کنم» (Dipros, p. 106). جودیت باتلر با انتقاد از منظر وسطه‌یی فوکو ــ که بدن‌ها روح‌ها و ذهن‌ها را می‌سازند ــ از منظری فمینیستی اعلام کرد که تلاش اجتماع برایِ نشان‌گذاری بدن‌ها و تعریف انسان‌ها از طریق بدن‌ها به‌کلی ناکارآمد است و ذهن و روح است که زن‌بودن یا مردبودن، سیاه‌بودن یا سفیدبودن و امیال متفاوت ما را تعریف می‌کند (Cregan, p. 120).

از دل این نظریه‌هایِ جدید بود که بدن، بیرون از دایرهٔ پزشکی، به موضوعی برایِ کندوکاو بدل شد. حالا می‌شد بدن را پدیده‌ای دید که نسبتی تنگاتنگ با موضوع هویت دارد و در نقش نشانه‌ای اجتماعی عمل می‌کند. پدیده‌ای که تمام ابزار و الزامات آن، همچون لباس و عمل جراحی زیبایی و آرایش و مراقبت و حتی نحوهٔ تنبیهش می‌توانست به موضوع تحلیل‌های فرهنگی و جامعه‌شناسانه بدل شود. البته توضیح تمام راه‌هایی که جهان پساصنعتی به تفسیر

---

۱. Luce Irigaray، نظریه‌پرداز فرهنگی، متولد ۱۹۳۰. مکارتی معتقد است که می‌توان میانِ آرایِ این نظریه‌پرداز و نظریه‌پردازان کهن و جدید ژاپنی ــ که یک‌صدا از هم ارزشیِ ذهن و جسم در فرهنگ باستانی ژاپن حرف می‌زنند ــ نقاط مشترک بسیاری یافت (McCarthy, 73-79).

۲. Judith Butler فیلسوف پساساختارگرا و منتقد فمینیست امریکایی، متولد ۱۹۵۶.

www.ketab.ir

بدن گشود در این مقال نمی‌گنجد، اما آنچه ممکن است در مسیر این نوشتار به کار آید، قسمی از تقسیم‌بندی بدن‌هاست از منظر نقشی که بر عهده می‌گیرند و نشانه‌ای که در جامعه می‌سازند:

۱. بدن بیولوژیک: بدن فیزیکی، بدنِ مادی، بدنی که پزشک آن را به رسمیت می‌شناسد.

۲. بدن مقدس: بدنی که بر اساس خویشکاری‌اش به نشانه‌ای تقدیس‌شده بدل می‌شود. «بدن مادر مقدس است چراکه در خاطره‌مان منبع تغذیه بوده است و خانهٔ نخستینمان» (Elder, p. 66)؛ مدینهٔ فاضله‌ای فراموش‌شده. در کنار بدنِ مادر که شناخته‌شده‌ترین بدنِ مقدس است، قدرت‌ها و گفتمان‌های برآمده از آن‌ها می‌توانند بدن‌های دیگر را نیز به بدن‌های تقدیس‌شده بدل کنند؛ همچون بدن سرمایه‌دار یا بدن کارگر و بدنِ شمن، رهبر، و قربانی مقدس.

۳. بدن جنسی: بدنی که روان‌شناسان به آن توجه ویژه‌ای داشته‌اند. برای مثال، بسیاری از روان‌شناسان از فروید گرفته تا لاکان بدن زنانه را بدنی تعریف کرده‌اند که از خلالش مردان می‌توانند تصویری شفاف از بدن و امیال خودشان بیابند و به «ژوییسانس» (لذت از سطح لاکانی) برسند. زمانی که بدنِ زنانه به لحاظ فیزیکی دیگریِ بدن مرد حوانا، می‌شود، نقش بدنِ جنسی را به خود می‌گیرد. البته بدن مرد هم می‌تواند واجد این ویژگی باشد، هرچند در روانکاوی کلاسیک چندان توجهی به آن نشده است.

۴. بدن اجتماعی/ سیاسی: بدن به‌مثابهٔ نشانه‌ای اجتماعی و سیاسی. کارکرد بدن در جامعه برمی‌گردد. مثلاً در جوامع تحت تسلط سرمایه‌داری، بدن کاملاً به یک نشانهٔ مصرفی بدل می‌شود: مدل‌ها، مدها، مصرف‌کنندگانِ لباس و آرایش‌هایِ مد روز، همه به نقش اجتماعی و سیاسیِ نشانهٔ بدن برمی‌گردند. نمونهٔ دیگر نحوهٔ به اختیار درآوردنِ بدن‌ها در خاورمیانه است؛ مثل حکمرانی طالبان بر زنان در افغانستان به واسطهٔ لباس. بدن اجتماعی و

www.ketab.ir

سیاسی جایی شکل می‌گیرد که به گفتهٔ دیپروس «خودِ انسانی در ارتباط با دنیایِ اجتماعی و مادی قرار می‌گیرد» (Dipros, p. 104).

۵. بدن رمزآلود: بدن ناشناخته، مرموز؛ بدنی جادوگر، یا ارواحی که با قالبی انسانی خود را آشکار می‌کنند. گاه بدنِ رمزآلود و بدنِ مقدس با هم یکی می‌شوند. همچون بدنِ شاه که در مفهوم کهن‌الگویی‌اش هم رمزآلود و دست‌نیافتنی‌ناپذیر است و هم مقدس.

چهار. در نوشتاری که پیش روست قصد دارم میانِ سینمایِ ژاپن، جنگ جهانی دوم و نشانهٔ تن مقابله ترسیم کنم. فرهنگ سنتی ژاپن نگاهی ویژه و منحصربه‌فرد به نشانهٔ بدن دارد. شاید کمتر فرهنگ کهنی است که همانند این فرهنگ بدن‌ها را جایگاهی بخشیده باشد هم‌پایه و هم‌سایهٔ ذهن و روح؛ و با نظریه‌ها و آداب و آیین‌هایی خاص این جایگاه را نهادینه کرده باشد. بنابراین نظریه‌های غربی در باب بدن برای کشف و درک کامل مفهوم بدن در سنت ژاپنی کارآمد نیست. شاید این درک باید در فرایند جست‌وجوی نظریه‌هایِ ژاپنی و اساطیر و الگوهایِ کهن در این سرزمین فراچنگِ ما آید. در فصل اول این کتاب تلاش خواهم کرد تا مفهوم و تعریف بدن را در فرهنگ سنتی ژاپن به شکل کلی بررسی و ریشه‌یابی کنم و توضیح دهم که از «بدن ژاپنی»، به عنوان اصطلاحی خاص، چه مقصودی داریم.

در فصل دوم این کتاب کوشیده‌ام منظری ارائه دهم از وضعیت «بدن ژاپنی» تحت تأثیر جنگ و اشغال. قصد دارم نشان دهم که تعریفِ بدنِ سنتی چگونه در این دورانِ جدید دستخوشِ تغییر شد؛ به‌ویژه که در جنگ دوم جهانی، بدن‌ها در هیچ سرزمینی مانند ژاپن، ویرانی و تحقیر و درد را تجربه نکردند. برلین با خاک یکسان شد، لندن تحت بمبارانِ شدید قرار گرفت، بلژیک اشغال شد، اما در نهایت بمب‌هایِ اتم در هیروشیما و ناگاساکی فروریختند و این

www.ketab.ir

نه انتهایِ ویرانی، که ابرویرانی بود؛ چنان‌که تأثیرش را سال‌های سال پس از جنگ و حتی تا امروز می‌توان بر بدن‌های بیمار و معلولِ نوزادان پی گرفت. جنگ، بمب‌هایِ اتم و اشغال هر کدام به نوعی «بدن ژاپنی» را همچون نشانه مورد حمله قرار دادند، و در این میان، به نظر می‌رسد سینما از معدود رسانه‌ها و امکاناتِ جهانی بود که می‌توانست صدایِ این بدن‌ها را به گوش دیگران برساند. سینمایِ بعد از جنگ در ژاپن با وجود تمام ممیزی‌ها و موانع اقتصادی رشدی فزاینده و غیرمعمول داشت و وارد دوره‌ای طلایی شد و حتی مورد توجه جهانی قرار گرفت.

در فصل بعدیِ کتاب، از سینمایِ این دوره سخن خواهم گفت و این‌که چگونه برخی از بزرگانِ ژاپنی با پرداخت خودآگاهانه به نشانهٔ بدن، به اصطلاحِ «سینمایِ بدن» بعد از تاریخ بخشیدند. اما این کتاب تنها به دستهٔ فیلم‌هایِ «سینمایِ بدن» نمی‌پردازد؛ چراکه به نظر می‌رسد حتی فیلم‌هایی که خارج از دستهٔ «سینمای بدن» جای داشتند نیز تصویر قابل تحلیلی از «بدنِ ژاپنی» پس از جنگ به دست می‌دادند. اصلاً گریزی از این موضوع نبود؛ چراکه سینما با پردهٔ بزرگش بدن‌ها را لو می‌داد و بدن‌هایِ پس از جنگ ـ چه در روایت‌ها و چه در تصاویر حامل رنج و تغییری بودند که ژاپن در دورانِ جنگ و اشغال از سر گذرانده بود. در فصل سوم ابتدا فیلم‌هایی مورد تحلیل قرار خواهند گرفت که تلاش می‌کنند بدن‌هایِ ژاپنی پیش از جنگ را همچنان در نمایش زندگیِ واقعی و روزمره احیا کنند. سپس به فیلم‌هایی خواهم پرداخت که بدن را در آیینهٔ تردیدهای جنگ ژاپن آشکار می‌کنند و در نهایت فیلم‌هایی تفسیر می‌شوند که «بدن ژاپنی» را از اعماق ناخودآگاه پس‌رانده‌شدهٔ ژاپنِ دورانِ جنگ و اشغال بیرون می‌کشند و بازمی‌نمایانند. در هر سه بخش فیلم‌ها را در یک بازهٔ بیست‌ساله انتخاب کرده‌ام: از سال ۱۹۴۵ ــ سال پایانِ جنگ جهانی دوم ــ تا سال ۱۹۶۵؛ زمانی که آخرین نشانه‌هایِ عصر طلاییِ سینمایِ ژاپن در حال محوشدن بود.

www.ketab.ir

پنج. تحلیل‌هایی که سویه‌ای فرهنگی دارند، همواره در خطرِ نابسنده‌بودن قرار دارند. پاسخِ این پرسش که «آیا می‌شود از مؤلفه‌هایی فرهنگی سخن گفت که "سرزمین‌شمول" باشد؟» همواره و تحت هر شرایطی منفی است. اما برایِ پیوستگیِ تحلیل گاه گریزی از کشف مؤلفه‌هایِ عام یک فرهنگ وجود ندارد. تنها چیزی که این موضوع را در فرهنگِ ژاپنی سهل‌تر می‌کند، همگنی نسبیِ این فرهنگ است. چنان‌که پارکر[1] می‌گوید به دلیل جزیره‌بودن ژاپن و ارتباط بسیار محدود و تحت اختیارش با سرزمین‌هایِ دیگر، می‌توان پیش از عصر مِیجی[2] و در نگاهی کلی‌تر پیش از اشغال از فرهنگی یکپارچه سخن گفت که در تمام ژاپن به یک شکل عمل می‌کند[3] (Parker, p. 83).

آنچه در این متن تحت عنوانِ مؤلفه‌ها و بازنمودهایِ فرهنگیِ ژاپن معرفی می‌شود، غالباً از سوی ادوار به بعد را در بر می‌گیرد. اگرچه ریشه‌ها به دورانِ پیش‌تر بازمی‌گردد و چنان‌که خواهیم دید به زمانِ آیین‌هایِ اصیل و وارداتی و زمانی که این آیین‌ها به هم آمیختند، اما از زمانِ ادو بود که سرآخر پس از قرون و اعصار ژاپن وحدت یافت و حکومتی واحد بر آن فرمان راند.

بخشی از دریافت‌هایِ فرهنگی‌ام در این کتاب را از پژوهش‌هایِ دیگر

---

۱. Jan Parker، روان‌شناس انتقادی، متولد ۱۹۵۶.

۲. Meiji period، دوره‌ای چهل‌وپنج‌ساله از تاریخ ژاپن که در آن امپراتور میجی قدرت را در دست داشت (۱۸۶۸-۱۹۱۲).

۳. اگرچه به هر حال این همگنیِ فرهنگی نسبی است و نمی‌توان آن را قائل بدون خلل و فرج تصور کرد. برایِ مثال، مجمع‌الجزایر بودن ژاپن خودش می‌تواند مانعی در برابر این همگنیِ فرهنگی باشد. چنان‌که در پاره‌فرهنگ‌ها، هر جزیره آداب و سنن و باورهایِ مخصوص به خودش را دارد (Parker, p. 85). اما در نگاهی کلی و در قیاس با سرزمین‌هایِ دیگر، ژاپن از یکپارچگی بیشتری بهره می‌برد و به همین سبب می‌توان مفاهیمی را در خاطرهٔ جمعی و فرهنگی جمعی این سرزمین تعریف کرد.

٤. Edo period، بخشی از تاریخ دوران پیشامدرن ژاپن (۱۶۰۳-۱۸۶۸). در این دوره شوگون‌ها قدرت را به‌تمامی در دست داشتند.

www.ketab.ir

گرفته‌ام و بخشی دیگر را از تجربهٔ سفرهایِ متعدد به ژاپن در هفده سال اخیر و ماه‌ها زندگی در کشوری که در نظرم نه به‌مانند سرزمینی دیگر، که از منظر فرهنگ ویژه‌اش به سیاره‌ای دیگر مانند است. همگنیِ فرهنگی امتیازِ پژوهش در فرهنگ ژاپن بود، اما خودداری و سکوت مردم برایِ آشکارکردن خود و نیز غریبه‌بودن این تمدن با تمدنی که من در آن رشد کرده‌ام، دشواری‌های آن محسوب می‌شدند. در این دست پژوهش‌ها فرهنگ به ماهی لغزانی می‌ماند که تا سیال می‌کنی فراچنگش آورده‌ای سر می‌خورد و می‌لغزد و می‌گریزد و درمی‌یابی که تمام مسیر آمده را به‌اشتباه آمده‌ای؛ و این اتفاقی بود که بارها طی نگارش این کتاب برای من رخ داد.

ششم. این کتاب نوشته نمی‌شد بدون کمک و یاریِ دوستان و همکارانی که دوست دارم این‌جا از همهٔ آن‌ها تشکر کنم؛ پیش از همه سرکار خانم شهره گلپریان که امکان آشنایی را با پیشه‌ٔ هنرِ توکیو فراهم آورد و در طول اقامتم در ژاپن با تجربه‌ای غنی گوشه‌رکنارهای پنهان این فرهنگ را بر من آشکار کرد. سپس بنیاد ژاپن که امکان پژوهش چندماهٔ من را در ژاپن فراهم آورد، آقای فومی تسوتسویی که مشاور من در انجام روزهٔ تحقیقاتی بود، خانم هایاشی و آقای ایچی‌یاما برگزارکنندگان جشنوارهٔ فیلمکن که با مساوات تلاش کردند تا کمبودهای تحقیقی مرا جبران کنند. خانم هیرومی که برای گفت‌وگویی دربارهٔ سینمای ژاپن پیش‌قدم شد، جنابِ آقای سیدعلی در سفارت ژاپن که همواره با صبر و حوصله مراحل این بورس تحقیقی را پیگیری کرد، خانم مدیحه غریبی که با دقت متن را خواند و در تکمیل زیرنویس‌ها و عکس‌ها من را یاری داد. و سرآخر آقای محمد رضایی‌راد که تک‌تک بخش‌های این کتاب در هم‌فکری و مکالمه با او شکل گرفت.

www.ketab.ir