أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

مجلة فصلية متخصصة لترجم الجديد فى الفنون المعاصرة والثقافة

CONTEMPORARY ART REVIEW - REVUE D'ART CONTEMPORAIN

جون بول سارتر
نص مكتشف : سيناريو "المقاومة"
سريل سميث
كيف دفن الماركيز دى ماركس!
إريكاكورتيس بزايس
توظيف العلامات المرجعية
ساه وتنارو
تأثير السينما الأخيرة فى الفيلم اليابانى
رايس نسو
الرقص والتكنولوجيا
لورى سوتوسون
النظرية الموسيقية والأداء
ايسانوس وديوو
المواقع البوتوبى للهوية السراء
جيوزاى سوتسون
مقاربات فى البلاغة التشكيلية
ماركوس سيكلر
قراءات للتفكيكية
فيليب أوسلاندر
الحياة ووسائل الاتصال

العدد الثالث - شتاء ٢٠٠١

الفن المعاصر

مجلة علمية محكمة

تصدرها اكاديمية الفنون

رئيس التحرير أ . د. فوزى فهمى

مدير التحرير د . وائل غالى

سكرتيرا التحرير د . محمد مهران

احمد رمضان

مستشارو التحرير

أ . د . سمحة الخولى

أ . سعد اردش

أ . توفيق صالح

أ . د. نبيل راغب

أ . د. رتيبة الحفنى

أ . د. صلاح قنصوة

أ. صفوت كمال

هيئة التحرير

أعضاء هيئة التدريس بأقسام اللغات بمركز اللغات والترجمة بالأكاديمية

المحتويات

كلمة المحرر

مسرح

توظيف العلامات المسرحية ترجمة : د. خالد سالم مراجعة : أ.م.د. حسن عطية ١٥

تعليم المسرح التجريبي ترجمة : محمد الجندي مراجعة : أ.د. نبيل راغب ٣١

سينما

علامات الصور السينمائية ترجمة : د.جيهان عيسوى مراجعة : توفيق صالح ٤٥

تأثير الفيلم الأجنبي في السينما اليابانية ترجمة : نجلاء الحفنى مراجعة : د. عادل امين ٥٥

موسيقى

الموسيقى والأداء ترجمة : سامح فكرى مراجعة : د.نيفين علوبة ٧٥

تعليم التأليف الموسيقى ترجمة : د. فيفى فريد مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٩٣

رقص

الرقص والكمبيوتر ترجمة : هبة نبيل مراجعة : د. مصطفى عثمان ١١٣

الرقص والتكنولوجيا ترجمة : داليا صبرى مراجعة : أ.د. ماجدة عز ١٢١

فنون شعبية

الحياة في الغنية ترجمة : د. سومية مظلوم مراجعة : صفوت كمال ١٢٩

الهوية السمراء ترجمة : د. سهير الجمل مراجعة : محمد الجوهرى ١٦٧

فن تشكيلي

الحقيقة أمن في اللوحة أم في العين؟ ترجمة : د. محمد توفل مراجعة : أ.د. محمد حامد ١٩٢

البلاغة التشكيلية ترجمة : د. إيمان حجازي مراجعة : أ.د. رمزي مصطفى ٢١٥

نظرية نقدية

قراءات للتفكيكية ترجمة : أ.د منى صفوت مراجعة : أ.د. حمادة إبراهيم ٢٢٩

الخدانة ومابعدها ترجمة : احمد حسن مراجعة : أ.م.د. حامد غانم ٢٥١

نظرية ثقافية

السياسات الثقافية والموروث الثقافي ترجمة : أ.د. امين الرباط مراجعة : أ.د. عبد الحميد حسن ٢٦٩

كيف دفن الماركسيون ماركس؟ ترجمة : د. لنا يونس مراجعة : أ.د. منى ابو سنة ٢٠٧

إتصال

تحديد الفروق بين الحياة ترجمة : سالي الأشقر مراجعة : أ.د. مختار التهامي ٢٥٣

إبداع

نص "المقاومة" ترجمة : نورا امين مراجعة : أ.د. رفيق الصبان ٢٧١

مصطلحات

التسامح ترجمة : سهى يحيى مراجعة : أ.د. صلاح قنصوة ٤٠٢

تعريف بكتاب العدد الدوليين

جون بول سارتر *Jean-Paul SARTRE*

اشهر كتاب فرنسا الوجوديين بعد الحرب العالمية الثانية.

لارى سولومون *Larry SOLOMON*

أستاذ الموسيقى فى بيما كوليج، وجامعة أريزونا بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوران سونسون *Göran SONSON*

استاذ علم العلامات بقسم علم العلامات الثقافية فى جامعة لوند بالسويد .

فيليب اوسلاندر *Philip AUSLANDER*

مفكر إنجليزي، وناقد متخصص في فنون الأداء بالمملكة المتحدة.

رونالد والترز *Ronald WALTERS*

باحث، و مدير معهد القادة الأمريكي الإفريقي بالولايات المتحدة الأمريكية.

جوكي كولف Joukje KOLFF

مهندسة هولندية الأصل امريكية الجنسية متخصصة في دراسة الرقص فى مراكز الأجهزة الإلكترونية للابحاث العلمية فى جامعة ولاية اهيو.

David THROSBY

دافيد ثروسبى

استاذ الاقتصاد فى جامعة مكارى فى سيدني باستراليا.

Arjo KLAMER

ارجو كلامر

استاذ اقتصاديات الفن و الثقافة فى جامعة اراسموس فى روتردام بهولندا .

Emiko KAKIUCHI

إميكو ككيوشى

مدير مكتب العلاقات الدولية فى معهد الدراسات المتقدمة فى جامعة الأمم المتحدة فى طوكيو باليابان .

Paola AGOSTINI

باولا آجوستينى

أستاذة الموارد البيئية و الطبيعية فى البنك الدولي فى واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية.

Richard A. ENGELHARDT

ريتشارد أ. إنجلهارد

المستشار الثقافي الإقليمي لمنظمة اليونسكو الدولية بفرع آسيا و المحيط الهادي في تايلاند.

Peter SZENDY

بيتر سيندى

مترجم اعمال عالم الجمال الألماني الأشهر تيودور ف. اد ورنو في فرنسا، و مؤرخ موسيقى بارز .

Tanella BONI (1954-)

تانلا بوني

كاتبة بارزة، ومؤلفة، ومبدعة، وأستاذة الفلسفة فى جامعة ابيدجان .

سيريل سميث Cyril SMITH

أحد أشهر المهندسين في سيدني بأستراليا .

إرينا د. كوستاش Irina D. COSTACHE

أستاذة مساعدة متخصصة في الفنون البصرية.

جو هيني Joe HEANEY

أستاذ في جامعة ارشيف علم الموسيقى الإثنولوجية في المملكة المتحدة .

جيم هيملتون Jim HAMILTON

أحد كبار النحاتين في غرب الولايات المتحدة الأمريكية. رحل عنا في العشرين من أبريل من العام السابق ٢٠٠٠ . عن عمر يناهز الثمانين عاما.

ساتو تاداؤ Sato TADAO

ولد عام ١٩٢٠ في محافظة تيجاتا. عمل رئيسا لتحرير مجلتي "النقد السينمائي"، و"علوم الفكر". كما عمل ناقدا سينمائيا، بجانب إصداره لمجلة "دراسات في تاريخ السينما" eiga-shi Kenkyú على نفقته الخاصة عام ١٩٧٣، والتي نشر بها كثيرا من الوثائق والدراسات الخاصة بتاريخ السينما. يعد البحث المنشور له في هذا العدد، جزءا من دراسة اشمل له عن تاريخ السينما اليابانية.

إريكا كورتيس بازايس Erika CORTÈS BAZAES

رئيس مسرح التشيلي .

أيساتوسى ونيو Aïssatou sy- wonyu

أستاذ فى جامعة روان بفرنسا .

ماركوس سيسكر Marcos SISCAR

أحد المختصين العالميين فى التفكيكية .

فرانك كايم Frank KEIM

أستاذ بجامعة اولم بالمانيا .

كلمة التحرير

الأقرب ، الأبعد ، الأعمق ، الزائل ، الأبديّ، أبعاد تتداخلُ في الفنون المعاصرة العالمية ، في تموجات تتأخى حينًا وتتنافر حينًا ، في تجاذُب يُشعرك بأنّ الفاجعةَ والغبطةَ توحم رحِمًا ، بسبب من هذه التوءمية ، يبدو قلقُ الفنان العالمي هادئًا وديعًا كأنه بوح عاشق .

ونتساءلُ، فيما نقرأ هذه الأبحاث والدراسات والمقالات ، من يتكلّم هنا؟ المتنوعُ ، المتعدد ، التراب، أم الفردُ الإنسان؟ أهو المرئي أم اللامرئي؟ ذلك أننا نكاد لا نميّز، تحت قبة هذا الفن المعاصر العالمي الذي يسبح في ماء القلق، بين الشخص وظلّه ، الشيء وشبحه . وربما استطعنا أن نُصغيَ تحتها إلى أموات يخاطبون أحياء ، وإلى أشياء تتحاورُ مع أشياء أخرى. وربما شبه لنا أن هناك بين أحضان بعض الأبحاث والدراسات والمقالات أصدقاء يلوّحون لنا من الأمكنة التي لا عودة منها.

ولئن كان حسّ الفاجعة والزوال يتغلغل في الأبحاث والدراسات والمقالات، إلى أبعد مما يتغلغل حس البقاء والغبطة ، فإننا نشعر بأنها مغمورة بندى التحولات، حتى ليكادُ الزوالُ يبدو كمثل البقاء ، وتكادُ الفاجعة تكون عرسًا .

فهذا الفن المعاصر العالمي الذي يهمسُ به صوتٌ خفر كأنه الصمت ، يبدو رثاءً للوجود لكن في صيغة من المدح، ورفضًا للأشياء لكن في شكل من

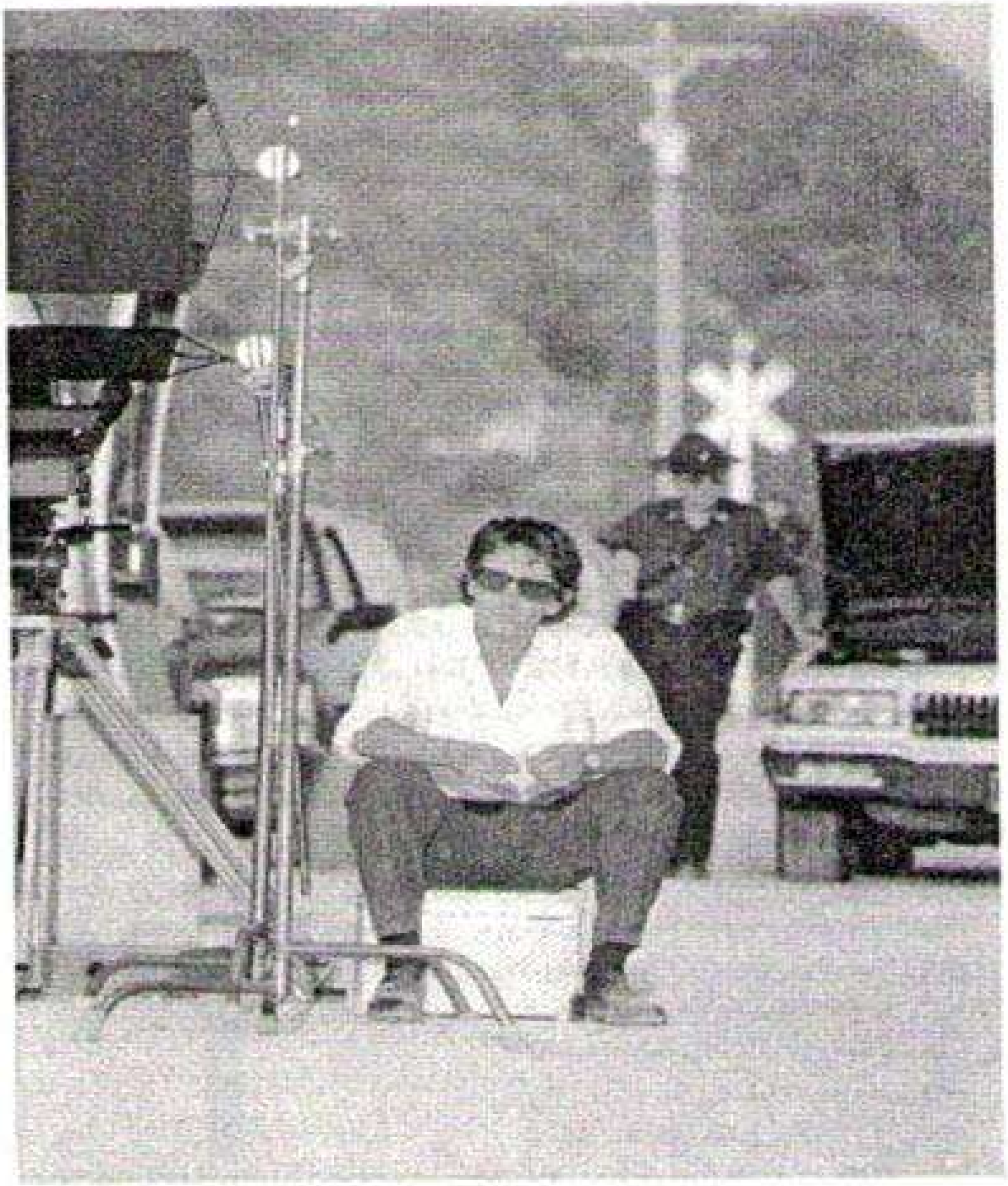
الصداقة، وموتًا - لكنه الموت الذى لا يجدُ نفسه إلا فى ما يمجدُ الحياة . هكذا يبدو هذا الفنان العالمى - إذا جاز هذا التعبير العام - كأنه يحيا فى المفصل الذى يَصلُ بين الحضور والغياب، في شرْق يتبطّنُ الغرب، فى غرب يتبطّن الشرق. أو لنقل، يبدو كأنه يحيا آتيًا ذاهبًا على الجسر الذي يَجمعُ بين النقائض، ويَصلُ بين الأطْراف.

التحرير

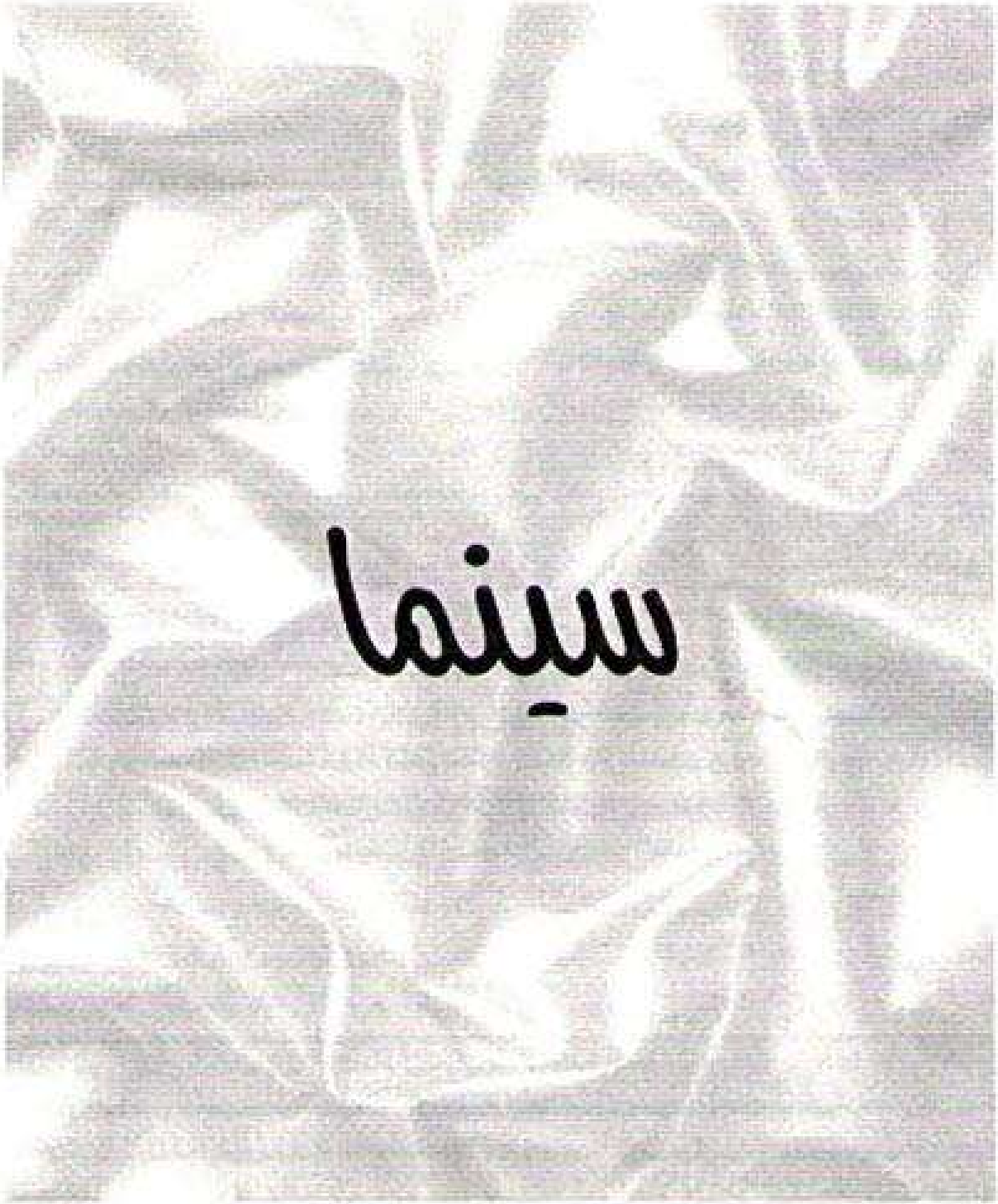
الترجمة إلى العربية *

لقد عرّفها البعض بأنها عملية استبدال مفردات من النص الأصلي بمفردات اخرى ، معادلة لها معنى ، في لغة اخرى . وجاء في المنجد انه يقال ترجم الكلام اي فسّره بلسان آخر ، وترجم عنه اي اوضح امره . والترجمة هي التفسير . ونؤكد هنا على كلمة "تفسير" لأن المعنى هام ومهم . ولأن الترجمة تتكل عليه امامنا. ومن لم يفهم لا يمكنه أن يفهم غيره ، ونرى أن الترجمة في الأمم المتحدة، يجب أن تكون "تفسيرية" (بتصرف) (في التقارير والدراسات ، لا القرارات والاتفاقيات والمعاهدات) لأنها توضع ، في كثير من الأحيان ، في لغة غير اللغة الأم ، لا تطاوع المؤلف كلماتها، ولا تنقاد له تعابيرها . وكثيرا ما تفضي به إلى غموض في المعنى، وركاكة في الأسلوب . ويغلب طابع التفسير على الترجمة الشفوية ، إلا ان المعنى فيها يكون على حساب المبنى . وقال آخرون ، الترجمة هي نقل الكلام من لغة إلى لغة اخرى ، والكلام هو الجملة ، او الجمل ، المفيدة . وهكذا ، فإن الترجمة هي إيصال فكرة او إبلاغ ، او قل هي التبليغ ، او تحويل ذلك البلاغ إلى لغة اخرى ، وإعطاؤها شكلاً مكتوبا او مسموعا ، او وضع صيغة مطابقة لصيغته في لغة النقل . وقال جاكسون ماتيوز ، "هناك مسالة تبدو واضحة ، الا وهي أن ترجمة قصيدة شعرية ما، هي في الواقع عبارة عن تأليف قصيدة اخرى . والترجمة الكاملة للفحوى امينة، تقارب الأصل شكلاً ، كما انها تكون لها روح خاصة بها ، يتقمصها المترجم". ويعرّف بروتشامسكه المترجم الجيد بقوله ، "عليه أن يفهم الكلمة الأصلية موضوعا واسلوبا ، وعليه أن يتغلب على الفوارق بين البنيتين اللغويتين ، وأن يعيد ، في ترجمته ، تركيب البنيات الأسلوبية للعمل الأصلي."

* من كتاب ، محمد ديداوي، علم الترجمة بين النظرية والتطبيق، سوسة - تونس، دار المعارف، ١٩٩٢، ص ١٥ .



الممثل الفرنسي ريشار أونكوتنيا


سينما

يدور

البحث، الذي نقدم له هنا، تحت العنوان المركب "أسطورة التمفصل المثلث-النماذج اللغوية و الإدراكية و المرجعية في علم علامات الصور"* لجوران سونسون، في إطار الولادة المتعثرة لما سمى - منذ اكثر من قرن من الزمان - باسم "علم العلامات غير اللفظية". ليس من شك في ان علم العلامات قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالنموذج اللغوي البنيوي، منذ القطيعة التي احدثها عالم اللغة السويسري فردينان دى سوسير في مجال الدراسات اللغوية، و التي جعلت من اللغويات العلم الرائد للعلوم الإنسانية، و النقد الفني، و الأدبي، والنفسي، وعلم العلامات غير اللفظية. لكن علم اللغة -في افق عمل سوسير- صار فرعا من فروع علم العلامات، مما اتاح المجال لنشاة خصوصية لعمل الفنون بعامة، وصارت الكلمة حالة خاصة من حالات الإشارة. وأصبحت الصورة علامة قائمة براسها، لا تستعير نموذجها من علم اللغة، او من علم الكلام، او من علم الكتابة. يعبر اللسان - كنظام من العلامات - عن الأفكار. ويشبه الكتابة و ابجدية الصم والبكم و الشعائر الرمزية و طقوس اللياقة والشارات العسكرية. لكن نظام العلامات اعلى هذه الأنظمة، يدرس حياة العلامات داخل الحياة المجتمعية، كفرع من فروع علم النفس الاجتماعي، وعلم النفس العام.

---

*هذه هى الترجمة العربية الكاملة لبحث le mythe de la triple articulation- modeles. et cognitifs dans la semiotique des images. لمؤلفه goran sonesson، وعنوانه على شبكة الإنترنت الدولية ، http://www.arthist.ln.se/.kultsam/sonesson/rhetouicql/ approach.html.

موقف العربية من الاقتراض

سلكت اللغة العربية مسلك غيرها من اللغات، فاقترضت، قبل الإسلام وبعده، الفاظا اجنبية كثيرة ، ولم يجد العرب القدماء في هذا غضاضة او ضيرا بلغتهم التي احبوها واعتزوا بها . وكانوا في اقتراضهم لتلك الألفاظ، يعمدون - في اغلب الحالات - إلى تلك التي تعبر عن امور غير مالوفة في شبه الجزيرة ، من ازهار وطيور وخمور وادوات منزلية ، وغير ذلك من كلمات تتطلبها مظاهر الحضارة والمدنية لدى الأمم العريقة، التي كانت تتاخم الحدود العربية كالفرس واليونان . اي ان استعارتهم، في مثل هذه الحالات، كانت استعارة ضرورة وحاجة ملحة . على انهم في القليل من الأحيان، قد اقتبسوا ايضا بعض تلك الألفاظ الأجنبية التي لها نظائر في لغتهم في المعنى والدلالة . إما لإعجابهم باصحاب هذه الألفاظ، والشعور بانهم ارقى ثقافة وحضارة، او للدعابة والتفكه . ولاسيما في شعر بعض الشعراء من الجاهليين.

* من كتاب « إبراهيم انيس، من اسرار اللغة، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، ط٧ ، ١٩٩٤ ، ص٢٤ .

يكثر
الكلام عن تأثر الحداثيين بالغرب
في معرض الاتهام و الهجوم. والذين يوجهون
هذا الاتهام يوجهونه باسم ما يمثلونه من أصالة
ومحافظة. علما بأن هذا التيار المغالي في الذود عن ثوابته
التقليدية مسكون بحداثة الغرب بوجه دون الآخر، أي على
المستوى العملي لا على مستوى أساليب التفكير. فأن يرفض
التقليديون الثقافة الغربية لا يعني بالضرورة أنهم محافظون على
أصالة الموروث كليا، مادامو! يتضامنون مع اقتصاد الغرب بالدعم
الكامل، بدءا من شراء الأسلحة الغربية، و مرورا باستخدام وسائل التقنية
على تعددها، و انتهاء بالدواء و حليب الأطفال. إن رفضنا للفن الغربي،
وتهافتنا امام استخدام منجزاته التقنية و استهلاك منتوجاته،
يتضمنان تسليما عمليا ببعض الصحة في القوانين والمبادئ
والضوابط والطروحات والمؤسسات في الفنون الغربية. هناك
تسليم ضمني لها على مستوي الممارسة، ورفض صريح على
مستوى الشعار. وهو التناقض الذي دفع الباحث
الياباني إلى كتابة البحث الذي نقدم له "تأثير
الفيلم الأجنبي في السينما
اليابانية"*.

---

*هذه هي الترجمة العربية للبحث الياباني، 外国映画の影響と外国の存在
لمؤلفه، 佐藤忠雄، وهو جزء من الفصل، 「日本映画の基礎」
ضمن كتاب، 「日本映画史 1869 1940」
دار النشر، 岩波書店 طوكيو ١٩٩٨

تأثير الفيلم الأجنبى فى السينما اليابانية

تأليف :ساتو تاداو
ترجمة : نجلاء الحفنى
مراجعة :د. عادل أمين

تأثرت السينما اليابانية فى مراحل تطورها تأثرا كبيرا بالسينما الأجنبية. ففى العقد العاشر من القرن العشرين، ظهر كثير من الأفلام السينمائية المتميزة فى إيطاليا والسويد والدنمارك والولايات المتحدة. وهى لا تزال تنال الإعجاب كأفلام كلاسيكية حتى اليوم. وقد عرضت هذه الأفلام فى اليابان، ونالت إعجابا كبيرا من قبل طبقة المثقفين. وكان مستوى السينما اليابانية منخفضا فى هذه الفترة، فاستثارت هذه الأفلام رغبة الشباب اليابانيين فى عمل أفلام سينمائية ذات مستوى فنى عال. وقد بدأت هذه الحركة السينمائية مع بداية عام ١٩٢٠. ونتيجة لذلك، ظهرت بعض الأفلام السينمائية اليابانية التى جذبت انتباه طبقة المثقفين فى العقد الثانى من القرن العشرين. ونظرا لعدم وجود نماذج كثيرة لأفلام سينمائية يابانية يمكن ان يحتذى بها فى ذلك الوقت، قام كثير من السينمائيين الطموحين بتعلم صناعة السينما، من خلال مشاهدتهم المتواصلة للافلام الأجنبية. لم تكن هناك معرفة كافية فى اليابان بأن اقتباس نص الفيلم الأجنبى او تقليده، يعد سرقة لمؤلفات الآخر، لذلك كان اقتباس الأفلام الأجنبية، او استخدام فكرتها- ولو بشكل جزئى- من الأمور العادية، واستمر ذلك إلى عقد الثلاثينيات من القرن العشرين. ظهر بعد ذلك اتجاه ينادى بضرورة التعلم من نماذج الأفلام اليابانية المتميزة، فقل تقليد الأفلام الأجنبية، ولكنه استمر بشكل غير ملحوظ. وفى عقد العشرينيات من القرن العشرين، كثر تقليد الأفلام الأمريكية على وجه

الخصوص. لذلك تطور كثير من المجالات الجديدة التى لم تكن موجودة حتى ذلك الوقت فى السينما والمسرح اليابانيين. وسنعطى مثالاً على الفيلم الأمريكى "مغامرات الولد الشقى". فقد كان هناك كثير من الأعمال التى يقوم فيها الأطفال بأدوار مهمة فى المسرح الياباني، ولكن أغلبها كان مطبوعا بطابع حزين يدور حول تضحية الآباء من أجل أبنائهم. وأيضا كان هناك كثير من الميلودراما التى تحكى قصص أطفال يطلبون الحب من آبائهم، وتعكس تسيّب الآباء فى تعس أبنائهم منذ زمن بعيد. بالطبع كان يظهر فى قصص وحكايات الأطفال، كثير من الأطفال الأذكياء والمطيعين الذين ينالون حب آبائهم، فى حين كان من المعتاد أن يظهر الأطفال في أدوار المساعدين فى مسرح الكابوكى والمسرح الحديث. ولكن عندما عرضت سلسلة الأفلام الأمريكية "عصابتنا" "Our gang"، التى تحكى، فى إطار كوميدى، مغامرات طفلة شقية، وبتأثير هذه الأفلام الأمريكية، ظهرت سلسلة الأفلام اليابانية التى تحكى مغامرات الولد الشقى، مثل فيلم "ولدت ولكن" "Umare tewa Mitakeredo" عام ١٩٣٢، للمخرج أزو ياسوچيرو Ozu Yasujro (١٩٠٣- ١٩٦٣). وبعد هذا الفيلم إحدى روائع هذا النوع من الأفلام.

الفيلم الأمريكى "سوبرو وابنه" (١٩٢٧)

هذا الفيلم هو حكاية اخ واخيه الأصغر فى المدرسة الابتدائية، يقضيان ايامهما باستمتاع، وقد اصبحا زعيمين لشلة اطفال من الجيران. يصاب الأخوان بصدمة نفسية عندما يعرفان حقيقة ان اباهم يتعامل مع رئيسه فى العمل وهو مطاطا الراس، وفي ذل وخضوع. وفى النصف الأول من قصة الفيلم، نرى الصراع بين الأطفال على مكان خال من الأرض، لاستخدامه في اللعب. ومثل هذه المواقف عادة ما نراه فى الأعمال السينمائية الأمريكية. اخرج المخرج أزو ياسوجيرو ايضا الفيلم الكوميدى "مفارقات صديقين على الطريقة اليابانية" Wasei Kenka Tomodachi" (١٩٢٩). وهو مقتبس من سلسلة الأفلام الأمريكية المعروفة بعنوان "مفارقات صديقين"، التى كانت تحظى بشعبية كبيرة. ولذا فقد تمت إعادة إنتاجه على الطريقة اليابانية. يحكى هذا الفيلم قصة رجلين قويين، وكانت العلاقة بينهما تدور حول التنافس، وخداعهما الواحد للآخر من اجل النساء. وفى اثناء ذلك تتعمق مشاعر الصداقة بينهما. ومن الأمثلة النموذجية على هذا النوع من الأفلام، الفيلم الأمريكى "فى كل ميناء امراة"، للمخرج هوارد فوكس. ظهر فى اليابان الفيلم الروائى الكوميدى "سيرا على الأقدام عبر طريقة طوكايدو" "TokaidO chû Hiza Kuri ge"، الذى يدور حول الرجلين ياچى وكيتا، اللذين يسليان نفسيهما بضحك كل منهما من خطا الآخر بشكل كوميدى فى اثناء قيامهما برحلة. وقد خول مثل هذه الروايات إلى افلام وتكرر إنتاجه، ولكن مثبت شخصيتا ياچى وكيتا بالإخفاق فى هذا الفيلم، واصبحتا من الشخصيات التى تثير الضحك فقط. ففى حالة الفيلم الأمريكى "مفارقات صديقين"، قامت المنافسة بينهما بالتناوب مثل مباراة طريفة. فالطرف الذى يقع فى الفخ يغضب، ولكنه يقدر سعة حيلة الطرف الآخر. ويعبر ذلك عن طريقة التفكير الأمريكية، وهى تشريع السلوك الهجومى فى الحياة كسلوك إيجابى. ويختلف ذلك عن فكرة فيلم مغامرات ياچى وكيتا ذات الطابع الكوميدى الضاحك. فادخلت -اول مرة- الكوميديا المثيرة فى اليابان، فاعطى

ذلك لليابانيين إحساسا جديدا. وأكثر من ذلك ان فيلم "مفارقات صديقين على الطريقة اليابانية" كان محاولة لتقليد الفيلم الأمريكى، ولكنها لم تنجح كثيرا. اما فيلم "ولدنا ولكن"، فقد كان له صدى كبير غير مسبوق، بل اكثر من صدى الفيلم الأمريكى الأصلى.

تناولت السينما الأمريكية موضوع العاطفة بين الآباء والأبناء كثيرا منذ عام ١٩١٠. ففى عصر الإصلاح الغربى، كان رعاة البقر يصحبون اولادهم لتعليمهم استعمال البنادق، وذلك لأنه قد يكون اولادهم رفقاء لهم فى حياتهم، ثم يخلف الأولاد آباءهم فيما بعد. فى السينما الأمريكية يوجد كثير من القصص التى تدور حول الأب الذى يصطحب ابنه ويهيم على وجهه. واحد هذه الأفلام هو فيلم كينج فيدر King Vider "العضة" "Champ" عام ١٩٣١، الذى اقتبس أزو ياسوجيرو فكرته فى فيلم "رغبة عابرة" "Dekigokoro" ١٩٣٢. وبسبب تاثر أزور بالسينما الأمريكية، اخرج بعد ذلك كثيرا من الأفلام التى تتناول موضوع العاطفة بين الأب وابنه.

من اروع افلام ازو التى تدور حول هذا الموضوع (العاطفة بين الأب وابنه) فيلم "كان هناك اب" "Chichi Ariki" عام ١٩٤٢، والذى يحكى قصة مدرس فى مدرسة إعدادية، تسبب فى وفاة احد الطلاب فى حادثة. وبسبب إحساسه بالذنب، ترك العمل كمدرس، ثم الحق ابنه الوحيد فى إحدى المدارس الداخلية بالأقاليم، وذهب للعمل فى طوكيو. يكبر الابن، ويصبح مدرسا فى مدرسة إعدادية، مثل ابيه، فى احد الأقاليم. وخلال هذه الفترة، ظل الأب وابنه يعيشان منفصلين، ويتلاقيان بصفة دورية، ويظهران مشاعرهما الدافئة الواحد للآخر. وفى أحد الأيام اخبر الابن اباه انه يريد ان يبحث عن عمل فى طوكيو ليتمكن من ان يعيش معه. ولكن الأب عارضه بقوله إنه يجب ان يقدر مسئولية وظيفته كمدرس فى مدرسة إعدادية. يموت الأب بعد ذلك بفترة وجيزة، فينعاه ابنه بشدة، ويشعر بان اباه كان ابا صالحا.

عُرض هذا الفيلم فى اواخر الحرب العالمية الثانية، وفى العصر الذى نمت فيه النزعة القومية بشكل غير عادى.

مع أن هذا الفيلم ليست به أية إشارة أو معنى يؤيد الاتجاه العسكرى، الذى كان قائمًا فى اليابان آنذاك، فقد نال التقدير من حيث إنه عبّر بشكل خاص عن الأخلاق اليابانية، فإحساس الأب الشديد بالمسئولية، وسمو أخلاقه فى تعليم ابنه، وتأكيده أن أداء الواجب أهم من السعادة الشخصية، نال ذلك كله الإعجاب من منطلق أنه يمثل جوهر الروح اليابانية. ولكن فى حقيقة الأمر، كان من الطبيعى فى الأفلام التاريخية اليابانية Jidai geki أن يُعلم الأب المحارب "الساموراى" العظيم ابنه مثل هذه المبادئ السامية.

٢- فى المسرح المعاصر، الذى يتخذ من الشخصية اليابانية نموذجًا له، لم يظهر فيه العمل الفنى الذى يُصور هذا النموذج من الآباء العظماء.

ولكن يجب القول إن صورة الأب فى فيلم "كان هناك أب" تعد صورة استثنائية. ففى الحقيقة، بعد أن قطع المجتمع اليابانى شوطًا كبيرًا فى التحديث (منذ عصر ميجى عام ١٨٦٩)، كان الابن فى معظم الأحيان منفتحًا أكثر من أبيه، وعادة ما يشعر الابن بالضيق من تفكير أبيه الرجعى.

بالإضافة إلى أن الأب -ومع محاولته تنفيذ أفكاره- يعرف أن المجتمع قد تغير، وأن أفكاره رجعية، فيفقد الثقة فى نفسه فى أحيان كثيرة. فنموذج الأب الذى شاع فى هذه الفترة، هو ذلك النموذج الوارد فى فيلم "ولدنا ولكن"، أى علاقة الآباء والأبناء، التى تعكس التأثر الكبير بالولايات المتحدة، مع مزجها بواقع الحياة اليابانية.

فى الواقع أن المخرج أزو ياسو چيرو قد مر فى مرحلة الصبا بتجربة الافتراق عن والده، الذى كان يعيش فى طوكيو بمفرده، وقد عاش أزو مع والدته، التى حافظت على منزل العائلة فى مسقط رأسه. وربما دفعته هذه التجربة إلى عمل فيلم "كان هناك أب". هناك وجهة نظر أخرى، ترى أنه قد تأثر فى مرحلة شبابه بصورة الأب فى السينما الأمريكية، وربما تضمن فيلمه هذا نظرته إلى الإنسان، والتى تعلمها من السينما الأمريكية. بمعنى أن صورة الأب عنده هى صورة الأب الذى يتمنى أن يكون ابنه إنسانًا قويًا، ولديه روح الاستقلال. ومن أجل ذلك، يدرب الابن

فيلم "كان هناك اب" للمخرج ازو ياسوجيرو (١٩٤٢)

على المضى

قدمنا فى طريقه من دون تردد. اما الناس الذين اعتقدوا ان اخلاق الأب فى فيلم أزو هى جوهر الروح اليابانية، فإنهم لم يظنوا ان هذه الأخلاق تاثرت بالعدو الأمريكى الذى كنا نحاربه، ولكننا لا نعلم هل قصد أزو ذلك او لم يقصد؟

الحقيقة ان هناك كثيرا من الأفلام السينمائية اليابانية التى تاثرت بشكل عميق بأمريكا، ومع ذلك يعتقد اليابانيون ان هذه الأفلام -تحديدا- إنما هى أعمال يابانية خالصة.

يشير الناقد السينمائى ياماموتو كيكوتو Yamamoto kikuo إلى ان فيلم "كان هناك اب" قد تاثر بالفيلم الأمريكى "سورير و وابنه" "Sorero and his son" عام١٩٢٧. ويصور هذا الفيلم الأمريكى قصة أب عانى كثيرا حتى ادخل ابنه الجامعة، ونجح فى ان يجعله طبيبا ، ثم شعر الأب ان واجبه انتهى، ومات فى سلام. كان هناك كثير من الأعمال فى السينما الأمريكية خلال هذا العصر، التى تصور معاناة الأب والأم من اجل

إنجاح ابنائهما.

من الأعمال التى تمثل تضحية الأم بسعادتها من اجل سعادة ابنتها، فيلم "ستيلا دالاس" عام١٩٢٥. يحكى هذا الفيلم قصة أم فقيرة، امية، تتزوج برجل من طبقة ارستقراطية. اخفت الأم نفسها عندما ادركت انها ستصبح عقبة امام زواج ابنتها بسبب تدنى مستواها الاجتماعى والتعليمى، وارتضت ان تشاهد ابنتها سعيدة فى زى العرس من مكان بعيد. وقد تم اقتباس هذه القصة اكثر من مرة فى اليابان، ومن ذلك فيلم الميلودراما، "لحن ام" Haha no Kyoku للمخرج ياماموطو ستسؤ Yamamoto Setsuo (١٩١٠-١٩٨٣).

ومن الأعمال الفنية التى عبرت عن هذا الاتجاه فى هذه الفترة "metaborizm" "البناء الحضوئى"، و"التجديد"، و"تعاقب الأجيال".

فى مجتمع المهاجرين الأمريكى، كان من الصعب ان ينجح الجيل الأول كله من المهاجرين. وكان على القادمين الجدد ان يتحملوا التفرقة ضدهم. هؤلاء الذين ذهبوا إلى امريكا وهم يحلمون بالنجاح، ولم يستطيعوا تحقيقه، اضطروا إلى التخلى عن احلامهم، ووضعوا آمالهم فى اولادهم لتحقيقها. ادى ذلك إلى ظهور هذا النوع من الأفلام التى تعبر عن هذه الظروف الاجتماعية الأمريكية.

اما اليابان فهى مجتمع مهاجرين. بانتهاء عصر الإقطاع الذى قصر المراكز الاجتماعية على طبقات معينة، انتقلت اليابان إلى عصر جديد، وهو العمل على التقدم السريع والمستمر للقدرات والكفاءات. ومنذ نهاية القرن التاسع عشر قامت ثورة فى نظام الترقى الوظيفى لم تحدث فى تاريخ اليابان من قبل.

فى الواقع، لم تكن هناك مساواة بين الأفراد فى الترقية الوظيفية خاصة بالنسبة إلى المرأة. فقد كانت فرصتها فى الترقى الوظيفى ضعيفة جدا، باستثناء قليلات استطعن مسايرة العصر. لذلك، وفى اليابان ايضا، فإن القصص التى تحكى عن الأمهات اللائى بذلن قصارى جهدهن فى العمل من أجل إنجاح اولادهن، تعد قصصا واقعية. نودا كوجو Noda Kogo الذى اشترك مع أزو فى كتابة سيناريو فيلم

"حكاية طوكيو" Tokyo Monogatari، أعلن انه اقتبس فكرة الفيلم من الفيلم الأمريكي "Tomorrow Wouldn't come" "لن يأتي الغد" (عام ١٩٣٦) للمخرج ليوماكيري Leo Macary. من هنا نعرف ان تأثير السينما الأمريكية كان عميقًا وجوهريا في المخرج أزو ياسوجيرو. ظهرت تراجيديا الآباء والأبناء بكثرة في كل من مسرح الكابوكي والمسرح الحديث، ولكنها كانت نتاج العلاقات الإنسانية المكبلة بالنظام الإقطاعي. فمن كان يقف موقفًا منافيا لهذا للفكر الإقطاعي كان يجد السخرية.

الواقع ان هذه الأفلام كان لها جمهورها العريض، الذي يبكي بشدة عند مشاهدتها، ولكن عدد الجمهور الذي شاهدها، ووجد فيها أفلامًا رجعية، ولم يحتمل مشاهدتها، كان يتزايد باستمرار. في ذلك الوقت، نعتقد ان أزو الذي حاول تقديم مشكلات الآباء والأبناء برؤية ومعالجة جديدتين، قد وجد ضالته في السينما الأمريكية. فقد كان الفكر السائد والمشترك في كل من امريكا واليابان في ذلك العصر، هو تحمل الآباء وتضحيتهم من أجل تحقيق النجاح لأولادهم.

في الفترة من عقد العشرينيات، وخلال عقد الثلاثينيات من القرن العشرين في استوديو التصوير شوتشيكو كاماتا Shóchiku Kamata الذي كان يعمل به أزو، كان أزو، وأهم منافسيه: المخرج جوشو هينوسكي Gosho Heino Suke ١٩٠٢ - ١٩٨١، وايضًا مدير الشركة، يحترمون بشدة المخرج الأمريكي إرنست لوبيتش Ernest Lobich، ويحلمون بنقل خبرته وحنكته إلى اليابان.

ظهر تأثير السينما الأمريكية في نظيرتها اليابانية في موضوعات أخرى. فمثلا ظاهرة المرأة العملية تعد ظاهرة امريكية. عندما عُرض الفيلم الأمريكي (المرأة الشابة) ظهر في السينما اليابانية فيلم يحكي قصة امرأة شابة نشيطة، ولكن على الطريقة اليابانية. وعندما يُعرض فيلم أمريكي يحكي قصة طالب رياضي كمثل أعلى للشباب، يظهر فيلم ياباني يحكي قصة لاعب رياضي جامعي يعمل بعد ذلك بالتمثيل، ويقابل في الفيلم زميلة له جميلة ولطيفة. ثم

تحاول فتاة ارستقراطية متكبرة التودد إليه، ولكنه يختار فتاته الحسناء. عندما يكون البطل فى افلام الحركة الأمريكية لاعب اكروبات يعمل فى سيرك، ويؤدى حركات عنيفة، يقوم الممثل فى الأفلام اليابانية، والذى يؤدى دور محارب الساموراى، بأداء حركات عنيفة ايضا، مثل الجرى والانبطاح ارضا وهو يراقص سيفه يمينا ويسارا، مع أن الممثلين -حتى ذلك الوقت- كانوا يتحركون فى تثاقل، مثل ممثلى مسرح الكابوكى.

هذه الاتجاهات الحديثة، التى قدمتها إلينا السينما الأمريكية، رحب بها التقدميون بوصفها اتجاهات حديثة ومتحررة، من جانب آخر، حذر منها وكرهها المحافظون من منطلق انها ستدمر التقاليد اليابانية. لم يفكر المحافظون قط فى ان افلام أزو ياسوجيرو- حتى عقد الأربعينيات من القرن العشرين، التى راوا انها تبلور الأخلاق اليابانية الخالصة- فى حقيقتها متاثرة بعمق بالسينما الأمريكية.

فى اوائل عقد الأربعينيات من القرن العشرين، عندما سيطر نظام الدولة العسكرية، وانتشرت الأفكار المحافظة الرجعية بشكل ملحوظ، كان من المقولات الشائعة للرجعيين، ان الأمركة "Americanes" التى تنتقل إلينا من خلال السينما، سوف تسمم المجتمع اليابانى. فى ذلك الوقت، كانت الأمركة تعنى عبادة المادة، والحرية الجنسية المطلقة، والفردية التى تعنى تحقيق المنفعة الشخصية فقط، والجنون بآلات السرعة، وتمجيد الحضارة الصناعية، وغيرها . عندما هوجمت السينما الأمريكية من منطلق انها ستنقل مثل هذه الأفكار السيئة إلى اليابان، دافع المخرج السينمائى إيتامى مان سكو Itami Man Saku، قبيل اندلاع حرب المحيط الهادى بأربعة أشهر، عن السينما الأمريكية فى جزء من مقالته، التى نشرت بعنوان "حياة الممثل السينمائى وتعليمه"، فمن وجهة نظره ان تاثير السينما الأمريكية فى نظيرتها اليابانية ليس تاثيرا سلبيا، بل- على العكس- هو تاثير إيجابى،

اولا، تعلم اليابانيون من الأفلام الأمريكية أسلوب الحياة السريع والأكثر فاعلية. **ثانيا**، تعلموا حسن التصرف

والسلوك المتفائل. ثم اضاف قائلاً، "وهكذا فنحن نتعلم من إيجابيتهم وإرادتهم، وفى بعض الأحيان من عدوانيتهم، ان نعتز بكرامتنا كبشر. فهم الناس الذين لا يخافون من اى شىء. وتعلمنا منهم فلسفة طريقة الحياة المنضبطة إلى ابعد الحدود". بالنسبة إلينا، فما تعلمناه حتى الآن، وكان اكثر قوة واكثر تاثيرا، اعتقد -وبلا شك- هو الجزئية الأخيرة، اى فلسفة طريقة الحياة المنضبطة تماما. ومع ذلك، فإن الأبطال الذين يقدمون الرومانسية، يقدمون فى الوقت نفسه كيفية التحلى بالأخلاقيات. وربما تكون هذه النقطة من اهم الجوانب فى الأفلام الأمريكية.

فيلم "رغبة عابرة" للمخرج ازو ياسوجيرو ١٩٢٧

جاءت الأفلام الأمريكية إلى اليابان بشكل دورى، ولفترات طويلة. وإذا قارناها بالأفلام الأوروبية، نجد ان الأولى كان تاثيرها عميقًا وكليا، اما الأخيرة فكانت فترات عرضها محدودة، وكان تاثيرها جزئيا.

فى عقد العشرينيات من القرن العشرين، ظهرت اعمال تجريبية عبرت عن انصار المدرسة التعبيرية الألمانية، مثل فيلم "صفعة مجنونة" Kuruttaichipej عام ١٩٢٦، وفيلم (مفترق الطرق) Jújiró عام ١٩٢٨، للمخرج كينوجاسا تينوسوكى Kinugasa Teinosuke. كان تاثير هذه المدرسة

واضحا فى المخرج ميزوجوتش كينجى Mizoguchi Kenji (١٨٩٨-١٩٥٦) فى فيلمه (دم وروح) (Chi to Tama) عام١٩٣٢. فى عقد الأربعينيات وعقد الخمسينيات من القرن العشرين، لم يكن تاثير المدرسة التعبيرية الألمانية واضحا فى أعمال المخرج كوروساوا اكيرا Korusawa Akira (١٩١٠-١٩٩٨)، ولكن تضمنت اعماله- فى الغالب- بعض عناصر من هذه المدرسة. كان تاثير المدرسة التعبيرية الألمانية واضحا فى فيلم كوروساوا "راشومون" "Rashómon" (عام ١٩٥٠)، مع تصريحه بانه كان يهدف إلى أسلوب السينما التقدمية فى فرنسا فى عقد الثلاثينيات من القرن العشرين.

عرض الفيلم الفرنسى "سكة الورود" فى عام ١٩٣٢، وقد دهش السينمائيون اليابانيون من التقنية الروائية فى هذا الفيلم، وانتشرت طريقة الفلاش باك بعد ذلك. وفى عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، انجذب المثقفون اليابانيون عشاق السينما، إلى الرؤية الإنسانية التى ظهرت فى العصر نفسه فى السينما الفرنسية، مثل الواقعية النفسية، ورؤية المجتمع المتشائم.

بعد عام ١٩٣٠، اتجهت طبقة المثقفين بشدة تجاه الأفكار الماركسية. هؤلاء المثقفون كانوا يأملون فى معرفة الآثار الإيجابية للسينما السوفيتية، التى نالت تقديرا عالميا فى هذه الفترة، ولكن الأفلام السوفيتية المهمة كانت تتعرض للرقابة المشددة، فيتوقف عرضها احيانا، وتقطع منها اجزاء كبيرة احيانا اخرى. ومع ذلك، افاد صانعو السينما اليابانية من كتاب "نظرية المونتاج" للمخرج السوفيتى "يرجى ميخايلوفيتش إيزنشتين"، وظهر التاثير المباشر لذلك فى كثير من الأعمال السينمائية.

خلال الحرب العالمية الثانية، خضعت السينما اليابانية لسيطرة الدولة، بتاثير من السياسة التى اتبعتها المانيا النازية تجاه السينما.

بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية مباشرة، وحتى عام ١٩٥٢، وقعت اليابان تحت احتلال قوات جيش الحلفاء، وخضعت السينما بدورها لإشراف القوات الأمريكية. وتُعد الأفلام اليابانية المتامركة Amercanized، التى ظهرت فى هذه الفترة، مشكلة مهمة سنناقشها

فى بحث آخر.

تأثر المخرج إيماى تاداشى Imai Tadashi (١٩١٢-١٩٩١) فى فيلمه "ومازلنا نعيش" Dokkoi Ikiteiru (١٩٥١) بسينما الواقعية الجديدة الإيطالية، التى ظهرت فى النصف الثانى من عقد الأربعينيات من القرن العشرين. ومن خصائصها احترام الحدث الواقعى، والاهتمام بامكنة التصوير وغيرها. وقد حاول المخرجان يا ماموتو كاجيرو yamamoto Kajiro (١٩٠٢-١٩٧٤) وكوماجاى هيساتورا Kumagai Hisatora إدخال هذا الاتجاه فى السينما اليابانية.

وفى أواخر عقد الأربعينيات من القرن العشرين، ظهرت سلسلة افلام قام بها الهواة، مثل فيلم "اطفال خلية النحل" Hachi no su no kodomo tachi" للمخرج شيميز وهيروشى Shimizu Hiroshi (١٩٠٢ - ١٩٦٩) عام ١٩٤٨، ولكن لم تكن لها علاقة بالتأثر الإيطالى. بيد ان مجموعة الأفلام التى تبعت مدرسة الواقعية الجديدة، ظهرت فى السينما اليابانية على نحو متفرق، وكان لها دوىّ ملحوظ، لكون هذه المدرسة ظهرت فى إيطاليا.

وتبحث التقنيات الواقعية لهذه الأفلام عن التاكيد على العدالة الاجتماعية. واتصور ان افلام مدرسة الواقعية الاجتماعية، التى استمرت

فيلم " ضربة جوية خاطفة" للمخرج ياموموتو كاجيرو (١٩٤٤)

بعد فيلم "وما زلنا نعيش" في عقد الخمسينيات من القرن العشرين، قد استمدت التأثير من هذه المدرسة الواقعية الجديدة.

منذ أواخر عقد الخمسينيات، وحتى عقد الستينيات من القرن العشرين، انتجت شركة نيكاتسو Nikkatsu ما يسمى "افلام الحركة"، واعتمدت كلية -من دون خجل- على تقليد افلام الحركة في هوليوود. ولكن غالبا ما تتضمن هذه الأفلام مواقف كوميدية. على أية حال، فإن الشباب اليابانيين المعاصرين كانوا يرتدون ملابس المسلحين الغربيين، ويجوبون أنحاء اليابان كلها ليقوموا بأعمال العنف.

كان هذا تاثير السينما الأجنبية في السينما اليابانية. ولكن اهم شيء، ليس ما تعلمناه من البلدان الغربية المتقدمة، ولكن ما لم نتعلمه. فإن اليابانيين نهروا بالغرب، وظلوا يقلدونه.

ولكن في الوقت نفسه، ظلت اليابان لفترة طويلة تتعلم من الغرب، ولم يكن هناك شيء تعلمه له. ولذلك لم تكن علاقتها بالغرب متساوية، ولم يعاملها الغرب بالمساواة، فنشا لدى اليابانيين إحساس شديد بالتدني تجاه الغرب، بالإضافة إلى الغضب الناتج من أن الجزء الأكبر من المناطق الآسيوية يخضع لاستعمار البلاد الأوربية وامريكا المتقدمة. وكانت هناك مخاوف من وقوع اليابان تحت الاستعمار في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما أجبرت على اتباع سياسة الانفتاح على العالم. وقد ادى ذلك إلى الشعور بالنفور وعدم الارتياح، والخضوع للغرب، منذ منتصف القرن التاسع عشر، وحتى هزيمة اليابان في الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥. كان الغرب يُعد بالنسبة إلى اليابانيين مصدرا للإعجاب والاحترام، وفي الوقت نفسه يُعد هدفا للغيرة العميقة والكره الشديد. فانقسم اليابانيون إلى قسمين، أنصار الغرب، وأنصار القومية اليابانية. وكانا لا يتنازعان داخل اليابان وحسب، ولكن بينهما من يؤمن بكلا الاتجاهين في وقت واحد، أي أن يناصر شخص واحد الغرب، ويدين بالولاء للقومية اليابانية في الوقت نفسه. أنتجت الأفلام التاريخية على نطاق واسع في السينما اليابانية، والسبب الرئيس في ذلك هو

خلق المتعة فى حكايات الأبطال والمغامرات التاريخية المشهورة. اما اليابانيون الذين راوا انه لامناص من تغريب Westernization المجتمع الياباني، فكانوا يرون ان الأفكار والعادات التقليدية تؤديان وظيفة المخدر الذى يريح البال. وايضا كان هناك من رأى فيمن عارض تغريب المجتمع انه من الأجدى العمل على الإصلاح الداخلى للفكر الإقطاعى.

يامامـوتو كـاجيـرو Yamamoto Kajiro (١٩٠٢-١٩٧٤)، الذى كتب عدة سيناريوهات فى عقد العشرينيات من القرن العشرين، واخرج اعمالاً متميزة فى منتصف عقد الثلاثينيات من القرن العشرين، كان فى البداية من المناديين بامركة السينما اليابانية. اشتهر يامامـوتو بفهمه العميق للثقافة الغربية، ولم يصدر اية تصريحات تؤيد او تهادن حكومة العسكريين. ولكنه نال رضا الحكومة العسكرية عندما اخرج -بمهارة عالية- الفيلم العسكرى "حرب فى البحر من هاواى إلى المالايو Hawai - Maréoki "Malay Kaisen عام ١٩٤٢. وقد أمر يامامـوتو باخراج هذا الفيلم من قبل الحكومة العسكرية، وهو فيلم دعائى لموقعة بيرل هاربر، اى بداية حرب المحيط الهادى.

يعد هذا الفيلم من اهم الأعمال التى تمثل الأفلام الدعائية للحرب. استمر يامامـوتو فى النجاح بإخراجه لفيلمين آخرين، لتكتمل سلسلة افلام من ثلاثة اجزاء عن المواقع الحربية، هى "كتيبة الصـقـر كـاتو" "Katō Hayabusa Sentōtai" وفيلم "ضربة جوية خاطفة Dengekitai shutsudō عـام ١٩٤٤، وفيلم "حرب فى البحر من هاواى إلى المالايو".

عندما نرى آخر افلامه "ضربة جوية خاطفة"، نعلم انه لم يقدم فنه خضوعا للأوامر العسكرية وحسب، بل اخرج يامامـوتو هذا الفيلم عندما تفوقت اليابان تماما فى حرب المحيط الهادى. هذا الفيلم يحكى قصص المعارك الطاحنة للقوات الجوية والبحرية اليابانية، التى دارت فى جبهة بمنطقة نيوغينيا ضد القاعدة الجوية لقوات الحلفاء الأمريكية، وكافحت القوات اليابانية كفاحا مستميتا. مع أن هذا الفيلم دعاية للحرب، فإننا لا نرى فى

الفيلم تفاؤلاً ملحوظاً لتفوق القوات اليابانية بشكل متطرف. يصور الفيلم، في جو مأساوي مظلم، فقدان الطائرات اليابانية الحليفة الواحدة تلو الأخرى، وموت الطيارين المحنكين. يشعر الجنود والقادة أيضا بالحسرة على ضعفهم. وأخيرا، يتم إمدادهم ببعض الطائرات القليلة. وحتى يتسنى للطيارين الاستفادة من هذه الطائرات القليلة بأكبر قدر ممكن، ركبوا هذه الطائرات في عمليات انتحارية ضد المقاتلات الأمريكية. وقد دعا هذا الفيلم إلى ضرورة إنتاج الشعب الياباني للطائرات بكثرة لإرسالها إلى الجبهة. وقد أجازت الرقابة هذا الفيلم، لأن مضمونه يعني الموافقة على أهداف الحرب. ولكنه فيلم متشائم جدا، ويؤكد بقوة على هزيمة الجيش الياباني. وأتصور أن المخرج ياماموتو كاجيرو كان يخشى جديا من هزيمة وطنه، فأراد مواجهة الضعف الياباني وتغليفه بنزعة حبه لوطنه.

بعد الهزيمة، عُدَّ ياما موتو كاجيرو من أكثر المخرجين السينمائيين الذين تعاونوا بإيجابية مع العسكريين في أثناء الحرب. وعندما قيل له ذلك، أبدى رأيا مختلفا، لذلك فهو يعد من الناس الذين يغيرون أفكارهم حسب الموقف. بعد فترة طويلة، وفي عام ١٩٦٨، أعيد عرض فيلمي "حرب في البحر من هاواي إلى المالايو"، "وفيلم "كتيبة الصقر كاتو". قوبلت إعادة عرض هذين الفيلمين بالآراء المؤيدة والمعارضة في آن واحد. وعندما سئل المخرج ياماموتو كاجيرو عن رأيه حول هذه الآراء المؤيدة والمعارضة، أجاب قائلاً: "قبل اندلاع حرب المحيط الهادي، كانت الأيام تمر ثقيلة. عندما سمعت أخبار اندلاع الحرب، كان شعوري الحقيقي هو الإحساس بالارتياح بعض الشيء. بعدها أخرجت فيلمي "كتيبة الصقر كاتو"، و"ضربة جوية خاطفة"، ولكنني أشعر بالألم في قلبي بسبب فيلم "حرب في البحر من هاواي إلى المالايو". وقتها كنت أشعر بنشوة النصر، وأكدت في الفيلم على ضرورة تطوع الشباب في القوات الجوية. ولكن الناس قالوا: هل كان أولادنا الذين تطوعوا في القوات الجوية، بعد أن شاهدوا الفيلم، سيموتون إذا لم أخرج هذا الفيلم؟ أحسست وقتها كأن قلم الأديب قد

كسر. فى الحقيقة، ظللت بعدها لفترة لا اصور شيئا". ("صحيفة يوميورى" وثائق تاريخ السينما، يونيو ١٩٦٤).

ويعد الجزء الذى قال فيه "شعرت بالارتياح بعض الشىء" جزءا مهما. وفى مقابلة شخصية اخرى، قال ايضا، "شعرت بصفاء مشاعرى بعد اندلاع حرب المحيط الهادى". قبل حرب المحيط الهادى، لم يقتنع ياماموتو بالتبريرات الحكومية والعسكرية بالنسبة إلى حرب اليابان ضد الصين. وكان يشعر بعدم الارتياح، بل بالاشمئزاز. ولكن عندما تطورت الحرب، واصبحت تحديا لأمريكا وإنجلترا وهولندا، زال عنه الشعور بعدم الارتياح، وانتابه شعور بضرورة ان يحارب هو ايضا بسلاح السينما. ربما لا نستطيع تبرير وجهة نظره هذه بشكل منطقى. ولكن تعود جذور شعور ياماموتو هذا إلى إحساس اليابانيين بالكره الكامن تجاه الغرب. لذلك بان خطأ هذا المنطق واضحا بعد الهزيمة، واعترف ياماموتو بندمه عما حدث. ومع ذلك، فما فعله ياماموتو فى اثناء الحرب لم يكن فعلاً استثنائيا، ولكنه كان تصرفا طبيعيا او نموذجيا من وجهة نظر اى ياباني مثالى. وفى حين تاثرت السينما اليابانية من جانب واحد بامريكا واوروبا، منذ بدايات تاريخ السينما اليابانية وحتى الهزيمة فى الحرب الثانية عام ١٩٤٥، فعلى جانب آخر، ومنذ عام ١٩٣٠، استخدمت اليابان السينما للتاثير فى مستعمراتها فى تايوان وكوريا والمناطق الآسيوية الأخرى التى غزتها. ويعد هذا جزءا من سياسة الغزو الثقافى الذى مارسته اليابان تجاه مستعمراتها الآسيوية التى انتهت بالهزيمة.

فى عقد الخمسينيات من القرن العشرين، نالت افلام كل من كوروساوا اكيرا، وميزوجوتشى كينجى تقديرا كبيرا فى انحاء العالم كلها، واصبح للسينما اليابانية وجود متميز ومؤثر بشكل شرعى.