



غریبه‌هایی که از ما نیستند

بررسی حضور گودزیلا
در سینمای بعد از جنگ ژاپن

درس سینمای ژاپن
استاد: قدرت اله ذاکری

نوشته:

پریناز کردی

دانشجوی کارشناسی ارشد مطالعات ژاپن

دانشکده مطالعات جهان

دانشگاه تهران

از سری مقالات دانشجویی / ۷

انتشار در

مرکز مجازی مطالعات ژاپن

www.japanstudies.ir

تماس با ما:

info@japanstudies.ir

چکیده

گوجیرا^۱، یا آنچه در زبان انگلیسی گودزیلا^۲ نامیده می‌شود، نام ستاره اصلی سری فیلم‌های مطرح شرکت توهو^۳ است که در ژانر کایجو^۴ یا فیلم‌های موسوم به فیلم‌های هیولایی ساخته شده‌اند. ساخت و پخش فیلم‌های گودزیلا با فیلم گودزیلا پادشاه هیولاها^۵ در سال ۱۹۵۴ آغاز گردید. تاکنون ۲۸ فیلم با محوریت این هیولای ژاپنی ساخته شده، و ساخت و اکران این فیلم‌ها در سال‌های اخیر نیز کمافی السابق ادامه داشته است.

این مقاله که به روش کتابخانه‌ای نگارش شده، در پی آن است که ضمن نگاهی دوباره به سیر تاریخی تولید سری فیلم‌های گودزیلا ساخته شرکت توهو، برای خلق و حضور این هیولا در سینمای پس از جنگ ژاپن دلیلی دوباره جستجو کرده و دستاوردهای مفهومی این سری از فیلم‌های کایجو را بررسی کند.

واژگان کلیدی: گودزیلا، بمب اتم، سینمای ژاپن، جنگ

Gojira/ ゴジラ

Godzilla

^۲ Toho Co.Ltd.

^۴ Kaijū / 怪獣

^۵ Godzilla, King of the Monsters!

مقدمه

سال ۱۹۸۵، هنگامی که روزنامه نیویورک تایمز در طی یک نظرسنجی از ۱۵۰۰ آمریکایی درخواست کرد که شناخته شده ترین چهره ژاپنی را نام ببرند، «سه نام در ابتدای این لیست درخور توجه بود: امپراتور هیروهیتو، بروس لی (که حتی ژاپنی هم نبود) و گودزیلا.» (Tsutsumi, 2005:1)

این نظر سنجی نشان داد که عمده شناخت مردم ایالات متحده آمریکا از ژاپن، شناختی سطحی است که به نوعی می‌توانست برای طرف ژاپنی آزار دهنده باشد؛ اما از طرف دیگر گویای این مطلب بود که سینمای ژاپن بخصوص فیلم‌های هیولا محور ژاپنی تا چه اندازه توانسته اند به عنوان بخشی از فرهنگ مردمی این کشور، شهرتی جهانی برای خود دست و پا کند. گودزیلا یکی از قدیمی ترین و طولانی ترین مجموعه فیلم‌های دنیاست که به نوعی از پایدارترین عناصر صادراتی فرهنگ کشور ژاپن نیز به شمار می‌رود. این موجود هنوز در سرتاسر دنیا طرفداران فراوانی دارد. «از دیکتاتورهای کره شمالی گرفته تا آنهایی که تصمیم گرفتند گودزیلا آن شخصیتی باشد که جایزه یک عمر دستاورد شبکه ام تی وی (۱۹۹۶) را از آن خود می‌کند.» (ویکی‌پدیا)

در عین حال شایان توجه است که گودزیلا اولین شکل از فرهنگ عامیانه و مردم پسند ژاپن به شمار می‌رود که تحت تاثیر مستقیم جنگ دوم جهانی، بمباران توکیو، بمب‌های هسته‌ای و دوران اشغال بعد از آن شکل گرفته است. شاید بتوان گفت که گودزیلا آیین تمام‌نمای جامعه ژاپن تحت تاثیر حوادث عمده بین‌المللی است و فیلم‌ها پاسخی هستند به تغییرات تدریجی جامعه ژاپن و شرایط فرهنگی آن در طول زمان.

هور گودزیلا

در سال ۱۹۵۲ فیلم کینگ کنگ (۱۹۳۳) برای اولین بار در ژاپن پخش شد و یکسال بعد، فیلم هیولایی از بیست هزار فرسنگی (۱۹۵۳) ساخته کمپانی برادران وارنر به اکران عمومی درآمد. اکران این دو فیلم، سر آغاز ایده حضور هیولاهای غول پیکر در سینمای کشوری بود که هرگز میلی به استفاده از ایده‌های موجود در سینمای هالیوود نداشت. اما ایده پیدایش گودزیلا همزمان تحت تاثیر تنش‌های ناشی از حوادث اتمی و جنگ سرد، شکل نهایی به خود گرفت. (Kalat, 1997:۱۵)

در مارچ سال ۱۹۵۴، درست ۹ سال بعد از بمباران اتمی شهرهای هیروشیما و ناگاساکی، ژاپن بار دیگر قربانی حادثه‌ای اتمی اما اینبار در ابعادی کوچکتر شد. در طی این حادثه کشتی صید ماهی تن، موسوم به اژدهای خوش شانس^۱ به همراه ۲۳ خدمه آن در ۸۵ مایلی سایت آزمایشات اتمی آمریکا واقع در جزایر مارشال^۲ سرگردان می‌شوند. یوشینو میساکي^۳ از اعضای خدمه کشتی اژدهای خوش شانس، بعدتر خبر از روشنایی خیره کننده‌ای داد که به گفته او «دریا را از روز نیز روشن تر کرد» و بعد از آن صدای آزاردهنده‌ای به گوش رسید که با غباری سنگین همراه بود.

با احتساب برآوردهای بعدی مشخص شد که بمب هیدروژنی آزمایش شده بسیار قوی‌تر از بمب‌های فرود آمده در هیروشیما و ناگاساکی بود. در ۲۳ تن از خدمه کشتی تا آخر آن روز سر از بیمارستان در آورده و یکی از آنها تا انتهای روز جان سپرد. به روایتی ماهی‌های کشتی که در معرض تشعشع این آزمایش قرار گرفته بودند نیز راهی بازار مواد غذایی ژاپن شدند. این حادثه بعد از افشا شدن، توسط رسانه‌های ژاپن، «دومین تجربه بشریت از سلاح هسته‌ای» نامیده شد که غرامت ۲ میلیون دلاری آمریکا، به همراه عذرخواهی رسمی مقامات این کشور را در پی داشت. این اتفاق بازتاب گسترده‌ای در مطبوعات ژاپن به همراه داشت؛ بخصوص که خاطرات ناخوشایند بمباران‌های اتمی ۱۰ سال قبل هنوز برای مردم ژاپن بسیار زنده بود

^۱ Lucky Dragon

^۲ Marshal Islands

^۳ Yoshino Misaki

این حادثه موجب شد که شرکت توهو دست به ساخت اولین فیلم خود با محوریت تهدید بشریت و حضور هیولایی غول‌پیکر بزند. «مسالهٔ تولید فیلم گودزیلا در حقیقت مساله‌ای کاملاً جدی بود که قبل از هر چیز به ذهن تاناکا تومویوکی یکی از تولیدکنندگان شرکت توهو رسید و در نهایت ساخت اولین فیلم گودزیلا در دستور کار هوندا ایشیرو قرار گرفت. آنچه به نظر هوندا از اهمیت زیادی در ساخت فیلم برخوردار بود، به یاد داشتن این حقیقت بود که ژاپن تنها کشوری است که قربانی سلاح‌های هسته‌ای شده است. در نتیجه فیلمنامه‌ای که توسط موراتا تاکنو^۳ و هوندا ایشیرو نوشته شد، در حقیقت بازگویی دوبارهٔ جنگ دوم جهانی از نقطه نظر مردم ژاپن بود.» (Roberto, 2014: 4)

«دیگری»^۴ آن‌ها در مقابل «ما»^۵

در سال ۱۹۴۵، بعد از بمباران شهرهای هیروشیما و ناگاساکی، ژاپن توسط متفقین یا به تعبیر بهتر ایالات متحده آمریکا اشغال شد. ارتش آمریکا به هدف آنکه ژاپن دوباره به سمت نظامیگری سوق پیدا نکرده (اونو، ۱۹۲:۱۳۹۴) و مجدداً تبدیل به یورشگری تمام عیار نشود، در طول دوران اشغال دست به اصلاحات گسترده‌ای در بطن و ساختار اجتماع زد. در طول این دوران قانون اساسی دورهٔ میجی اصلاح شد و قانون اساسی جدیدی با عنوان اساسنامهٔ صلح به تصویب رسید که در دموکراتیزه شدن ژاپن نقش مهمی ایفا کرد. بر اساس اصلاحات انجام گرفته، ژاپن در تمام سطوح جامعه، قانون و خانواده تغییرات گسترده‌ای را شاهد بود. از جملهٔ این تغییرات می‌توان به مادهٔ ۹ قانون اساسی جدید اشاره کرد که بر اساس آن «حق در اختیار داشتن نیرهای مسلح» (اونو، ۱۹۴:۱۳۹۴) بر اساس نص صریح قانون از این کشور سلب شده است.

اشغال ژاپن در سال ۱۹۵۱ به اتمام رسید اما سایهٔ حضور دیگری همچنان پابرجا بود.

بر مبنای مفهومی جامعه‌شناختی از جرج هربرت مید^۶ «هویت اجتماعی فرایند دستیابی فرد به احساس و برداشتی کامل از خویشتن در درون یک جامعه را بررسی می‌کند. از نظر مید، هر فرد هویت یا خویشتن خود را از طریق سازماندهی نگرش‌های فردی دیگران، در قالب نگرش‌های سازمان یافتهٔ اجتماعی یا گروهی شکل می‌دهد» (گل محمدی، ۱۳۸۱: ۶).

^۱ Tanaka Tomoyuki

^۲ Ishirō Honda

^۳ Murata Takeo

^۴ Otherness

^۵ We

George Herbert Mead

مطرح شدن مفهوم "Self" دروازه تازه‌ای را برای تعریف از «خود» باز کرد، تعریفی که لزوماً و اجباراً در مقابل با «دیگری» معنی پیدا می‌کند. مید خاطر نشان می‌سازد که هویت افراد از طریق توافق، اختلاف و مذاکره با افراد دیگر شکل می‌گیرد. ایده‌های افراد در ارتباط با تشابهات و تفاوت‌هایشان می‌تواند آن‌ها را به سمت هویتی جمعی سوق دهد. جمعی که در این تعریف نظام‌مند بوده و فرد می‌تواند به واسطه شباهت‌ها، خود را جزئی از آن ببیند؛ در عین حال به واسطه تفاوت‌ها غیر را در آن راهی نبیند.

بر این مبنی، برای ما به عنوان افرادی انسانی و دارای هویت اجتماعی ممکن نیست که متعلق به هر گروهی باشیم؛ همان‌طور که برای دیگری این امکان وجود ندارد. در ارتباط با این حقیقت که چه کسانی به گروه ما تعلق دارند و چه کسانی به عنوان دیگران، نسبت به گروه بیگانه محسوب می‌شوند، گفتمان‌های متفاوتی از طرف جامعه‌شناسان مطرح شده است. معقوله دگرسازی در برابر خود می‌تواند تابعی از جنسیت، نژاد، عوامل مذهبی، قومی، جغرافیایی و یا حتی ایدئولوژیکی باشد. (Herbert Mead, 1934) اما آنچه مسلم به نظر می‌رسد این است که مفهوم دیگری، مفهومی است که بر اساس آن دسته‌های هویتی در هر جامعه و به طریق اولاً در سطح کلان و بین جوامع شکل می‌گیرند؛ چنانکه بر مبنای مفهوم جامعه‌شناختی ملیت، "Nation" به مردمان بومی یک سرزمین در مقابل بیگانگان اطلاق می‌شود. در ارتباط با این موضوع که هویت جمعی در پرتوی تفاوت‌های مذکور در بین مردمان یک سرزمین چگونه ایجاد شده و موجب می‌شوند که ملتی از ملت‌های دیگر متمایز گردد، می‌توان به دو رویکرد آلمانی و ایتالیایی-فرانسوی توجه کرد.

«بر مبنای وصف برونگرایی یا رویکرد آلمانی، هویت جمعی ملت می‌تواند از اشتراک در سرزمین، یگانگی در نژاد، اشتراک در فرهنگ، در مذهب، زبان و مانند اینها شکل گیرد که بر اساس مشترکات مذکور، هر آن کس که خارج از دایره آن‌ها قرار گیرد غیر تلقی می‌گردد.

بر اساس وصف درونگرایی یا ایده متفکران فرانسوی و ایتالیایی، وجدان همگانی یا ملی که در پی سالیان دراز از پس تحولات تاریخی در جامعه شکل می‌گیرد و سرانجام بر تفاوت‌های ناشی از گروه بندی‌های هویتی کوچک‌تر در درون جامعه فایق می‌آید، می‌تواند عنصر متمایز کننده‌ای از دیگران به شمار آید.» (سلجوقی، ۱۳۴، ۱۳۹۰)

توسل به مفهوم «دیگری» در برابر «ما» اغلب در نظری‌های استعماری و پسا استعماری مورد توجه ویژه قرار می‌گیرد؛ وضعیتی که حضور «دیگری» بر «ما»ی هویت جمعی تحمیل می‌شود. در این معنا، استعمارگر بیگانه‌ای است که از مای جمعی فاصله دارد. (بشیریه، ۱۹۰۳، ۱۳۹۳) (Orchi, 2012)

اگر چه ژاپن هرگز طعم استعمار را تجربه نکرد؛ اما اشغال کوتاه مدت آن اولین تقابل زنده، طولانی مدت و دگرگون کننده‌ای بود که آغاز آن به اولین تجربه بشریت از سلاح اتمی گره خورده بود. «ژاپن بعد از جنگ مملو از مردم گرسنه و آواره‌ای بود که خانه‌هایشان را از دست داده بودند و از همه مهمتر پای هویتی جمعی و ملی در میان بود که مغلوب نیرویی بیگانه شده بود.» (Roberto, 2014:2) اما حقیقت آن بود که احساس درونی و عمیق مردم تا چندین سال بعد از آن وقایع، به منصفه ظهور نرسید؛ تا زمانی که حادثه اتمی جزایر مارشال، شرکت توهو را به سوی این ایده رهنمون کرد که نقطه نظر ژاپن نسبت به حضور دیگری بیگانه، بمب اتم و جنگ جهانی را با زبان هنر تصویر بکشد.

به عقیده بسیاری از صاحب‌نظران، با شروع ساخت فیلم گودزیلا، فرصتی فراهم شد تا رابطه دشوار ژاپن و ایالات متحده، از نفس جنگ و بمب‌های اتم گرفته تا واقعیت اشغال، در قالب هیولایی اتمی و ویران کننده تجلی پیدا کند. اما وجود آن در فیلم بیش از آنکه به قصد ملامت جبهه مقابل باشد، در پی بازتعریف مفهوم «ما»ی ژاپن و «دیگری» آمریکا در قالب یک هیولاست. (Noriega, 1987: 43) در این معنا، گودزیلا دیگری است؛ گودزیلا بیگانه است با خصوصیات رادیواکتیویته که مخرب تلقی می‌شود. «اما این نقش تغییرپذیر به نظر می‌رسد؛ چنانچه به موازات کیفیت رابطه ژاپن با غرب، دستخوش دگرگونی می‌شود.» (Brophy, 2000: 3-4)

به هر حال، گودزیلا برخلاف سایر فیلم‌های هیولایی آن زمان، فیلمی با شخصیت‌پردازی‌های خاص و جلوه‌های ویژه قابل توجهی بود که با روح و روان جنگ دیده مردم آن دوره ترکیب شده بود. «خود گودزیلا و هیولاهای دیگر این سری از این فیلم‌ها نیز با هیولاهای آن دوره در هالیوود و سینمای آمریکا تفاوت‌های عمده داشتند. آن‌ها شخصیت، افسانه و از همه مهمتر نام داشتند. بیگانه‌ای که زمین تا آسمان با ایدئولوژی «دیگری» آمریکا از موجودات بیگانه تفاوت داشت.» (Noriega, 1987: 44)

نسخه آمریکایی اولین فیلم از سری فیلم‌های گودزیلا با نام گودزیلا پادشاه هیولاها در سال ۱۹۵۶ در ایالات متحده آمریکا اکران شد. تا قبل از اکران این فیلم در سال ۵۶، آمریکا نیز فرصت چندانی برای ارزیابی خود، در آینه دیگرانی که از خودشان نبودند، برخوردار نشده بود؛ به همین جهت «فیلمی که به اکران عمومی درآمد، با نسخه ژاپنی فیلم بسیار تفاوت داشت. این فیلم نسخه ادیت شده هوشمندانه‌ای از نسخه ژاپنی به شمار می‌آمد؛ از جمله اینکه تمام اشارات انجام گرفته به جنگ جهانی دوم و بمباران‌های اتمی، در نسخه آمریکایی حذف شده بودند. جالب آنکه این فیلم بعد ها با زیرنویس ژاپنی وارد بازار سینمای ژاپن شد و به خوبی فروش رفت.» (Noriega, 1987: 47)

از بین ۲۸ فیلم گودزیلایی که توسط شرکت توهو ساخته شدند، تنها ۱۸ فیلم در بین سال‌های ۱۹۵۴ تا ۱۹۷۵ بر پرده سینما ظاهر شدند. در سال ۱۹۸۴ بعد از آنکه شرکت توهو به محبوبیت روز افزون این سری از فیلم‌ها پی برد، دست به بازتولید فیلم‌ها زد. هفت فیلم از سری فیلم‌های گودزیلا بین سال‌های ۱۹۸۵ تا ۱۹۹۵ ساخته شدند.

داستان اولین فیلم از سری فیلم‌های گودزیلا با اشاره به منشاء حقیقی اثر، یعنی حادثه اژدهای خوش شانس آغاز می‌شود^۱: یک قایق ماهیگیری ژاپنی که در آب‌های جنوب اقیانوس آرام توسط نیروهای مرموز و ماوراء الطبیعه نابود شده است. شایعه‌ها بر این باورند که قایق توسط گودزیلا هیولایی که در اعماق دریا پنهان شده از بین رفته است. به همین سبب یک دیرینه‌شناس به نام دکتر یامانه^۲ از توکیو عازم محل می‌شود و در اعماق دریا در نزدیکی جزیره اودا، هیولایی باستانی را کشف می‌کند که بر اثر آزمایش بمب هیدروژنی از خواب طولانی بیدار شده است. یامانه یافته‌هایش را به کنگره گزارش می‌دهد و تاکید می‌کند که گودزیلا نباید نابود شود؛ بلکه به عنوان یک نمونه علمی نادر باید مورد پژوهش قرار بگیرد.

در هر حال گودزیلای از خواب برخاسته، راهی توکیو می‌شود و ارتش از توقف او باز می‌ماند. فیلم در این لحظات حاوی صحنه‌های بسیاری از خرابی‌های توکیو به دست گودزیلاست؛ «صحنه‌هایی که احتمالاً قرار است بمباران این شهر و بمباران‌های بعدی هیروشیما و ناگاساکی در دوره جنگ دوم جهانی را در ذهن بیننده تداعی کنند.» (Roberto, 2014: 9)

یکی از ویژگی‌های بارز فیلم ۱۹۵۴ گودزیلا، نسبت به فیلم‌های بعد از آن این است که گودزیلا در صحنه‌هایی کوتاه و نه چندان متعدد بر روی پرده ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسد که تمرکز این فیلم قبل از هر چیز بر روی وحشی‌گری و خرابی‌های ملودرام و بعضاً تراژیک شهر قرار گرفته است. به عقیده هوندا گودزیلا خود بمب اتمی است که بر شهر فرود می‌آید و آنچه به عنوان نقطه عطف این لحظات به شمار می‌رود، نفس آتشین و حاوی تشعشاتی است که این تداعی را تکمیل می‌کند. او اضافه می‌کند که آن روزها فکر می‌کردم که ترس از انفجار اتمی، هرگز دست از سرمان برندارد. بنابراین مطمئن شدیم که صحنه‌های به تصویر کشیده شده از بیمارستان مشابه همان صحنه‌هایی باشد که آن روزها، بازماندگان فاجعه اتمی می‌توانستند ببینند. (Roberto, 2014)

از دیگر پلات‌های موازی فیلم ۱۹۵۴ داستان عاشقانه کلاسیک و مثلث‌گونه ایست که بین امیکو^۳ دختر دکتر یامانه و دوست و همکار پدرش سریزاوا^۴ در جریان است. فردی که در طی جنگ دوم جهانی متحمل

^۱ فاکتوری که در بازتولید فیلم سال ۱۹۸۴ نیز به نحو متفاوتی دیده می‌شود

Yamane

^۲ Emiko

^۴ Serizawa

صدمات جسمی و روانی فراوانی گشته و به هر حال، امیکو او را دوست نمی‌دارد. بلکه دل در گروی اوگاتا^۱ افسر نیروی دریایی دارد. امیکو سرشار از حس گناه راهی آزمایشگاه عجیب سوزاوا می‌شود تا بلکه با اعتراف به حسش اندکی از بار عذاب وجدانش کم کند. اما در این میان با اختراع هولناک سوزاوا آشنا می‌شود؛ اختراعی که بارها هولناک‌تر از بمب‌های هسته‌ای است. سوزاوا به نوعی از اختراع انجام گرفته و تبعات بعدی آن احساس گناه می‌کند و نگران است که اگر این سلاح مخرب به دست ناهلان زمانه بیفتد چطور می‌تواند موجب ویرانی‌های گسترده شود. در نتیجه امیکو به سوزاوا قول می‌دهد که راز بزرگ او را فاش نکند. با پیشروی داستان، زمانیکه امیکو با واقعیت حضور گودزیلا و خرابی‌های مهیب او رو به رو می‌شود، در میابد که اختراع سوزاوا این قدرت را دارد که گودزیلا را نابود کند. در نتیجه امیکو و اوگاتا، سوزاوا را متقاعد می‌کنند که اختراع او تنها راه نجات بشریت و رهایی از چنگال گودزیلاست.

نهایتا اوگاتا و سوزاوا با اختراع دکتر راهی خلیج توکیو می‌شوند؛ محلی که گودزیلا صبح‌ها در زیر آب‌های آن می‌خوابد. اوگاتا پس از کار کارگذاری سلاح بر روی جانور خفته به سطح آب باز می‌گردد؛ اما سوزاوا همان پایین می‌ماند و با بریدن لوله اکسیژن، به همراه مرگ گودزیلا راز اختراع مخربش را به گور می‌برد. (Kalat, 1997: ۲۰)

در انتهای فیلم مردم به دلیل مرگ سوزاوا اندوهگین می‌شوند؛ اما به خاطر مرگ گودزیلا شادمانی می‌کنند. عده‌ای از منتقدین تفسیر می‌کنند که شاید این پایکوبی واقعه‌ای نمادین از شادی‌های پس از اتمام جنگ دوم جهانی باشد؛ اما با تمام اینها سایه سنگین ترس از آزمایش‌های اتمی آن چیزی است که در دل‌های مردم محلی فیلم، باقی می‌ماند.

فیلم اول، بی تردید حاوی مفاهیمی ضد سلاح‌های هسته‌ای است؛ اما به سختی می‌توان برداشت همه جانبه‌ای از آن انجام داد. فیلم در نهایت در برگیرنده فاکتورهایی اخلاقی، مسئولیت‌پذیری است و در عین حال سیگنال‌های نامشخصی در ارتباط با تکنولوژی و خاصیت دولبه آن ارسال می‌کند. با وجود این، فیلم گودزیلا را می‌توان حاوی چند زمینه مشخص و تأیید شده دانست:

۱: «**خاصیت ضد آمریکایی**»: وقتی فیلم گودزیلا ساخته شد در برگیرنده مفاهیم مشخصی از احساسات ضد آمریکایی و در عین حال تکیه بر غرور ملی و دستاوردهای ژاپنی بود.

۲: **آسیب‌پذیری**: این فیلم سمبلی از آسیب‌پذیری ژاپن در برابر محیط جغرافیایی و حوادث طبیعی غیرمترقبه مثل طوفان، آتش‌فشان‌ها و زلزله به شمار می‌آید. اما به نوعی می‌تواند منعکس‌کننده حس

^۱ Ogata

آسیب‌پذیری ژاپن در برابر سیاست بین‌المللی، بحران‌های اقتصادی خارج از کنترل، جنگ سرد و شوک نفتی دهه ۷۰ (در فیلم‌های بعدی) باشد.» (Tsutsumi, 2005)

۳. تعلل و تردید و تفکری دوباره در برابر علم و تکنولوژی: فیلم‌های گودزیلا به طور کلی پیام مبهمی در ارتباط با تکنولوژی غرب و معضل به وجود آمده به همراه؛ اما در عین حال اغلب اوقات دربرگیرنده این مفهوم هستند که بشر در استفاده از علم و تکنولوژی می‌تواند به بیراهه برود و نتیجه آن چیزی به جز تخریب محیط زیست و آلودگی‌های بی‌شمار (ناشی از تشعشعات و غیره) نیست. بی‌تردید خود گودزیلا در فیلم‌ها به عنوان عاملی ضد تکنولوژی و پیشرفت نمودار می‌شود. او صنعتی‌ترین شهرهای ژاپن را در هم می‌کوبد و بناها را تخریب می‌کند.

در عین حال نباید فراموش کرد که فیلم‌های گودزیلا فیلم‌هایی در ژانر علمی تخیلی هستند. آن‌ها اغلب با تلاش دانشمندان کشف می‌شوند و نهایتاً ژاپن با تلاش‌های قهرمانانه آنها از دست گودزیلا رها می‌شود.

۴. ضعف مقامات: فیلم‌ها به طور مداوم بر ضعف مقامات و اقتدار سنتی در کنترل و بحران حادثه تاکید می‌کنند. «در فیلم سال ۱۹۵۴، گودزیلا بر فراز ساختمان کنگره می‌ایستد و در خراب کردن آن تردید نمی‌کند. این واقعه به عقیده بعضی از منتقدین می‌تواند قضاوت جانور بر برخی عناصر دموکراسی مستقر بعد از جنگ دوم جهانی باشد.» (Roberto, 2014: ۶) علی‌الخصوص بعد از جنگ و در دوران اشغال که قانون اساسی دوران میجی با عنوان قانون اساسی صلح بازنویسی شد، همانطور که پیش‌تر نیز اشاره شد، ژاپن هر گونه حق بر جنگ چه از طریق زمین، هوا و دریا را واگذار کرد. با این حال نیروهای داخلی ژاپن به خصوص در فیلم‌های اول سری حضور پررنگ؛ اما مثبتی دارند که به طور کلی می‌تواند نشانه‌ای از ترک جنگ و تمایل عمومی به اسقرار صلح باشد. (کاواشیما، ۱۳۸۷)

سیر تحول

فیلم‌های گودزیلا تا به امروز به نحو چشم‌گیری تغییر کرده و سیر تکاملی پرفراز و نشیبی را پشت سر گذارده‌اند. تغییراتی که هم مخاطبان و هم زمینه‌های ذکر شده را دربر می‌گیرند. سال‌ها پس از آنکه گودزیلا، بازنمایی مسلم بمب اتم و خرابی‌های جنگ را برعهده داشت، شرایط بین‌المللی با تصویب معاهده‌ای جهانی اندکی تغییر کرد. «پس از تصویب معاهده منع آزمایش سلاح‌های هسته‌ای^۱ در سال ۱۹۶۳ که آزمایش‌های هسته‌ای بر روی زمین، جو و فضای ماورای جو (و البته نه زیر زمین) را ممنوع می‌کرد، اینک به نظر می‌رسید که مشکل جدی و فلسفی فیلم‌های گودزیلا و سایر هیولاها، مرتبط با سلاح‌های هسته‌ای و تشعشعات رادیو اکتیو، (به خصوص با ایالات متحده آمریکا) تا اندازه‌ای حل شده باشد؛ در نتیجه پس از ساخت فیلم گوزیلا علیه موثرا^۲ که در آن موثرا به نحو غیر مترقبه‌ای متحد ژاپنی‌ها از آب درآمد، شرکت توهو تصمیم گرفت که رده سنی مخاطبانش را به کودکان تنزل دهد.» (Noriega, 1987:50) به همین دلیل در فیلم گیدورا^۳ هیولای سه سر، که همان سال به اکران عمومی درآمد، موثرا سعی می‌کند گودزیلا و رودان^۴ را متقاعد کند که دست از ستیز با یکدیگر بردارند و برای حفاظت از زمین در برابر هیولای فضایی سه سر، با یکدیگر متحد شوند. (Ryfle, 1998: ۱۲۴-۱۲۵) در این فیلم، گودزیلا برای اولین بار ناگهان به یک قهرمان ملی بدل می‌شود؛ مخصوصاً در بین کودکان ژاپنی که مخاطبان اصلی این فیلم در نظر گرفته شده بودند. در نتیجه بازارها در مقطعی محدود از لباس‌های کودکان، ظرف‌های غذا و عروسک‌هایی پر می‌شود که دربرگیرنده تصویری دوست داشتنی از گودزیلا هستند. (Ingolia, 2014)

اما به هر حال گودزیلا بدون دلیل هیولا نشده و هم‌مچنان بر قدرت‌های هسته‌ای خود متکی است؛ اما این جنبه جدید از فیلم می‌تواند مشکلات جدید جامعه را به طریق خودش برای رده سنی مورد نظر تفسیر کند. «در دو دهه ۶۰ و ۷۰ نقش کودکان در هدایت گودزیلا برای نجات ژاپن بسیار قابل توجه است. تصویری که زائیده تغییرات تدریجی پس از جنگ به شمار می‌آید. خانواده‌های تحت تاثیر اصلاحات بعد از اشغال ژاپن، در اواسط دهه ۶۰ رفته رفته به ثبات روانی و اقتصادی دست پیدا می‌کنند و نسلی که در طول این دهه به دنیا می‌آیند، زیر سایه خاطرات جنگ دوم جهانی زندگی نمی‌کنند.» (Noriega, 1987.50) در نتیجه واقعیاتی که تا آن

Limited Nuclear Test Ban Treaty
Mothra

موثرا هیولایی در حال گذار است. او و گودزیلا هر دو به دلیل آزمایش اتمی از خواب بیدار شدن؛ اما در هر حال موثرا تغییر میکند، او دچار به تغییر است؛ موثرا دگرذیسی می‌کند؛ هیولا مظهر روحیه ای اخلاقی و مثبت است که سرانجام بر حس منفی تاریخ پشت سر، غلبه میکند. گفتنی است که عیان ترین دایلوگ‌هایی که حاکی از حس نگرانی و حسرت عمیق این کشور در ارتباط با آزمایش‌های اتمی و نایج فاجع بار آن است، در فیلم گودزیلا علیه موثرا (۱۹۶۴) نمود پیدا میکند.

Ghidora
Rodan^۴

دوره توسط گودزیلا انعکاس داده می‌شد، از شکل خاطرات و تجربیات مستقیم رفته رفته به بخشی از تاریخ تغییر شکل پیدا می‌کنند.

در سال ۱۹۸۵، همزمان با بالاگرفتن تنش میان دو بلوک غرب و شرق در پی جنگ سرد، گودزیلا بعد از ۹ سال دوباره به پرده سینما باز می‌گردد. داستان این فیلم به مناسبت سالگرد سی سالگی سری فیلم‌های گودزیلا و همچنین ۴۰ سالگی واقعه اتمی ژاپن، در آگوست ۱۹۴۵ اتفاق می‌افتد^۱. به همین مناسبت فیلم ۱۹۸۵ به بمباران‌های اتمی بازگشتی قابل توجه دارد. «در ابتدای این سال، ناتو به این نتیجه می‌رسد که ژاپن نیز می‌تواند به منظور هزینه‌ای که برای صلح در دنیا متقبل می‌شود، همانند دیگر هم‌پیمانان ناتو، زرادخانه هسته‌ای داشته باشد. اما ژاپن به واسطه وضع سه اصل مدون: «عدم تولید، اشاعه و دستیابی به سلاح هسته‌ای» رد سال ۶۷ و قرار دادن این اصول در راس سیاست‌های هسته‌ای خود، در راستای تصمیم آمریکا قدم بر نمی‌دارد.» (Noriega, 1987: ۵۰)

داستان گودزیلای سال ۸۵، درست مانند ابتدای فیلم سال ۵۴ با ماجرای مرموز قایقی ماهیگیری آغاز می‌شود. گودزیلا اینبار به یک زیردریایی شوروی حمله می‌کند و شوروی ظنین است که آمریکا در این حادثه دست داشته باشد. کم‌کم تنش بین دو کشور بالا می‌گیرد؛ به همین دلیل نخست وزیر وقت ژاپن تصمیم می‌گیرد بازگشت دوباره گودزیلا را به جهانیان اعلام کند. طولی نمی‌کشد که نمایندگان از آمریکا و شوروی راهی ژاپن می‌شوند تا با نخست وزیر ژاپن در ارتباط با مسأله پیش آمده ملاقات کنند. دو کشور عقیده دارند که تنها راه نابودی گودزیلا استفاده از سلاح اتمی است بنابراین از نخست وزیر ژاپن اجازه می‌خواهند که به آنها اجازه دهد که از سلاح اتمی به منظور حل این مسأله استفاده کنند. اما نخست وزیر با تاکید بر سیاست‌های هسته ای ژاپن قویا تاکید می‌کند که ژاپن حتی در چنین شرایط وخیمی زیر بار استفاده از سلاح هسته‌ای نخواهد رفت. بلکه با تکیه بر نیروهای دفاعی ژاپن بر گودزیلا غلبه خواهند کرد. از سکانس‌های جلسه مذکور، می‌توان به عنوان گویاترین صحنه‌های این فیلم یاد کرد. در این سکانس‌ها رفتار نمایندگان دو کشور در قبال گودزیلا و موضع‌گیری‌هایشان انعکاس دهنده حال و هوای غالب بر دوران جنگ سرد است.

نهایتاً اینکه ژاپن با چاره‌جویی دیگری گودزیلا را به سمت آتشفشانی فعال هدایت کرده و در گدازه‌های آتشین منهدم می‌کنند: آنجایی که سلاح شکست می‌خورد، طبیعت موفق ظاهر می‌شود. در این مرحله سری فیلم‌های گودزیلا برای اولین بار نشان می‌دهند که چطور می‌توان خارج از چارچوب خط‌کشی شده شرق و غرب با مسأله گودزیلا رو به رو شد.

^۱ و به همین دلیل فیلم گودزیلای ۱۹۸۵ با عنوان بازگشت گوزیلا، تا سپتامبر همان سال در آمریکا به نمایش در نمی‌آید.

سرانجام گودزیلا

گودزیلا معمولاً (و البته نه همیشه) نمی‌میرد؛ حتی اگر مثل نبرد سنگینش در برابر دستورویا^۱ تا پای مرگ هم پیش برود، بالاخره نجات پیدا میکند. (Ryfle, 1998: ۳۰۵) اغلب فیلم‌های گودزیلا با سکانس‌هایی مبتنی بر بازگشت این هیولا به دریا خاتمه پیدا می‌کنند. سکانس‌هایی دربرگیرنده چهره‌هایی خسته از نبرد که عمدتاً نمی‌توان شادی بخش توصیفشان کرد. آن‌ها یادآور روایتی هستند که هنوز کامل نشده است: این واقعیت که هیولا یک روز دوباره بازخواهد گشت. معنای بازگشت گودزیلا در انتهای فیلم برای مخاطب نیازی به تفسیر ندارد. گوزیلا هیولایی تفکر بر انگیز در برابر واقعیتی اتمی و مخرب است که حتی نباید به آن فکر کرد. وضعیتی که هر لحظه می‌تواند از قوه به فعل بدل شود، می‌تواند خرابی به بار بیاورد و او همان قوه‌ای است که در زیر خروارها آب در انتظار اشتباه بعدی بشریت، به خواب فرو رفته است.

جمع بندی

سری فیلم‌های گودزیلا در طول زمان تغییر کرده‌اند؛ این فیلم‌ها چه از نظر ساخت، جلوه‌های ویژه، مفهوم و چه از نظر پلات داستانی، تغییرات گسترده‌ای را به خود دیده‌اند. این مطلب که گودزیلای فیلم‌های امروز چقدر با فیلم سال‌های دور دهه‌های ۵۰ و ۶۰ تفاوت کرده، اینکه دیگری دیگران در مقابل «ما»ی هویت جمعی چقدر رنگ باخته، و اینکه امروزه چقدر هدف و تفریح در بطن این فیلم‌ها جایشان را به یکدیگر داده‌اند، معقوله‌هایی هستند که در کشان به پژوهش جداگانه‌ای نیاز دارد.

آنچه مسلم است این است که هنر هفتم کشور ژاپن، توسط این هیولای بلند قامت، تا حد توان حق خود بر مطلب را ادا کرده است؛ پیام زیست محیطی و ضداتمی گودزیلا به عنوان سلسله فیلم‌هایی که از سینمای قدمت دار ملتی صدمه دیده برخوردار است، شاید به زمان خودش هم آنقدرها هنرمندانه و ریزبینانه به نظر نرسد؛ اما به قدر کفایت رساست.

از بعد معنایی سینمای ژاپن موفق شد با ساخت این سری از فیلم‌ها ضمن نمایش جنگ از دریچه دید هنرمندان ژاپن، تصویر دقیقی از هویت جمعی یک ملت و تمایز آن با جماعتی بیگانه را به تصویر بکشد. تصویری که دنبال کردن جنبه‌های حضور و دگرگونی‌های آن در سال‌های آتی در پرتوی حضور احتمالی هیولای خفته، خالی از لطف نخواهد بود.

فهرست منابع

فارسی

۱. بشیریه، حسین، انقلاب و بسیج سیاسی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۹۳
۲. سلجوقی، محمود. حقوق بین الملل خصوصی، بنیاد حقوقی میزان ۱۳۹۰
۳. گل محمدی، احمد. جهانی شدن، فرهنگ، هویت، تهران، نشر نی. ۱۳۸۱
۴. کاواشیما، یوتاکا، تحولی مهم در سیاست خارجی ژاپن: چالشها و گزینه‌هایی برای قرن ۲۱، ترجمه بدرالزمان شهبازی؛ [به سفارش] دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی. وزارت امور خارجه، مرکز چاپ و انتشارات، ۱۳۸۷
۵. اونو، کنیچی. توسعه اقتصادی ژاپن، ترجمه ناهید پوررستمی، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۹۴

English:**Book:**

۱. Kalat, David. (۱۹۹۷). *A Critical History and Filmography of Toho's Godzilla Series*, McFarland, United States
۲. Ryfle, Steve. (۱۹۹۸) *Japan's Favorite Mon-star: The Unauthorized Biography of "The Big G"*. ECW Press, Ontario, Canada.
۳. Orchi, Ridwana Kabir. (۲۰۱۲). *Theme of Otherness and Writing back: a Contrapuntal Analysis of Colonial and Postcolonial Novels*, Lap Lambert Academic Publishing
۴. Herbert Mead, George (۱۹۳۴) *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Edited by Charles W. Morris. Chicago: University of Chicago

Article:

۵. -Noriega, C. (۱۹۸۷). Godzilla and the Japanese Nightmare: When "Them!" Is U.S. Cinema Journal, ۲۷(۱), ۶۳-۷۷
۶. - Roberto, John Rocco. (۲۰۱۴). Japan, Godzilla and The Atomic Bomb. A Study into the Effects of the Atomic Bomb on Japanese Pop Culture. ۱-۲۱
۷. - Brophy, Philip. (۲۰۰۰). Monster Island: Godzilla and Japanese sci-fi/horror/fantasy. Vol. , Iss.
۸. - Tsutsui, William M. (۲۰۰۵) Godzilla and Postwar Japan. Explores the Role of the Godzilla film Series in Popular Culture (Univ. of Kansas).

Website:

۹. -Toho Kingdom, *Godzilla Movie List and Details*, Retrieved April ۲۳, ۲۰۱۶, from:
۱۰. http://www.tohokingdom.com/genre_movie_lists/godzilla_listing.htm
۱۱. - Ingoglia, Jesse. (۲۰۱۴) New York Public Library. Godzilla: Monster, Metaphor, Pop Icon. Retrieved May ۲۵, ۲۰۱۶, from:
۱۲. <http://www.nypl.org/blog/۲۰۱۴/۰۵/۲۱/godzilla>
۱۳. - National Diet Library. Birth of the Constitution. Main Issues. Retrieved June ۱۰, ۲۰۱۶, from:
۱۴. <http://www.ndl.go.jp/constitution/e/ronnten/۰۰ronnten.html>
۱۵. - Wikipedia, Godzilla, Retrieved May ۲۵, ۲۰۱۶, from:
۱۶. <https://en.wikipedia.org/wiki/Godzilla>