

יחסו של הקולנוע הסיני בשנות ה-90 לערך "כיבוד האבות"

תלמה הרפז גלבוע*

בחיבור זה אני בוחנת את דרכי ביטויו של ערך כיבוד האבות בקולנוע הסיני בשנות התשעים, ואת היחס אליו לנוכח אירועים פוליטיים, ומגמות כלכליות, חברתיות ותרבותיות במרחב הסיני. ערך כיבוד האבות הוא ערך מרכזי ביותר באתיקה הקונפוציאנית המסורתית, אשר מתקיים משחר ההיסטוריה הסינית. בבסיס ערך זה עומדת חובת הציות, הטיפול והכבוד של הילד להוריו, אך ערך זה הורחב במהלך השנים גם אל החברה כולה והוא כולל גם את חובת הצעיר למבוגר ואת חובת הציות של הנתין לשליטו. מערך זה נגזרים גם טקסי החתונה, מנהגי האבלות וחשיבות הולדת בן, אשר ימשיך את השושלת. בתחילת הדברים אציג את הסרטים בקצרה, לאחר מכן אסקור את הרקע להתפתחותו של ערך כיבוד האבות, מקורותיו, ציוריו, ואגיע עד לחזרתו לזירה בשנות התשעים. לבסוף, אתאר את דרכי ביטויו בסרטים ואבחן את יחסו של הקולנוע הסיני לערך זה במהלך שנות התשעים. אני טוענת כי ערך כיבוד האבות, שהוא ערך מרכזי בתרבות הסינית הקונפוציאנית המסורתית, עדיין שומר על מרכזיותו וחשיבותו גם בשנות התשעים בסין הקומוניסטית, המודרנית, והעיסוק בו בקולנוע הסיני משקף שאלות רבות המעסיקות כיום את אזרחיהן של סין, הונג קונג, טייוואן והפזורה הסינית בעולם. שאלות חברתיות, כלכליות, פוליטיות ותרבותיות הנוגעות כולן לתקפות המסורת לנוכח המודרניות בכל תחומי החיים. ערך כיבוד האבות המוצג בסרטים, מהווה עוגן אחיזה לנוכח השינויים המהירים והמבלבלים, והוא מתקיים גם אם באופן שונה מדרך קיומו המסורתית, או אם יש צורך להשתמש בתחבולות, ולבצע מעשים חריגים לצורך הוצאתו מן הכוח אל הפועל. עם זאת הוא מופיע בסרטים כנושא גברי לחלוטין – חובה שהבן חב לאביו ואין לו מקבילה נשית.

חמשת הסרטים בהם אני עוסקת - "ג'ודו", "מסיבת נישואין", "יום שמש קר", "הדרך הביתה", ו"בית מרחץ" - נעשו בשנות ה-90 של המאה העשרים ע"י במאים סיניים, טיוואנים, והונג-קונגיים, והם כולם סובבים סביב חובת כיבוד האבות. באמצעות ניתוח מקיף של חמשת הסרטים הללו, ניתן לדעת להגיע למסקנות לגבי ביטויו של ערך זה בסרטים רבים נוספים, ולגבי יחסו של הקולנוע הסיני אל חובה זו בשנות ה-90. זאת ייעשה באמצעות פרשנות שאציע לדרך הטיפול בה נקטו במאי סרטים אלו לנושא, בנוסף לסקירה בנושא חובת הכיבוד האבות בתרבות הסינית וביטוייה.

בסרט "ג'ודו" מוצגים מנהגי כיבוד האבות המסורתיים: נישואי שידוך של אישה צעירה לבעל זקן ועשיר, חשיבות הולדת בן שימשיך את השושלת, ומנהגי האבלות על מות הבעל/אב, כאשר חובת הצייתנות היא קשה וכואבת. ואילו בסרטים "מסיבת נישואין", "יום שמש קר", "הדרך הביתה", ו"בית מרחץ" מוצגת חובת כיבוד האבות בהתגלמותה המודרנית בסין, ובפזורה הסינית.

* תלמה הרפז גלבוע היא מוסמכת בלימודי מזרח אסיה מהאוניברסיטה העברית. כמו כן, למדה באוניברסיטת בייג'ינג ושימשה כעוזרת לנספח הכלכלי של טייוואן בישראל. כיום מסיימת תואר שני במנהל עסקים במכללה למנהל בראשון לציון.

הסרט "ג'ודו", של הבמאי הסיני ג'אנג יי מו (Yimou),¹ עוסק ביחסים בין כלה צעירה ויפה לבעלה הזקן, העשיר, האימפוטנט והסאדיסט ואחינו המאומץ טיאן צ'ינג (Tian Qing), בכפר קטן בסין בשנת 1920. עלילת הסרט מדגישה עד מאוד את חובת כיבוד האבות של האחין לאביו המאמץ, ואת ההירארכיה המשפחתית הברורה והמדכאת, הנובעת מהמסורת והתרבות הקונפוציאנית. הסרט "מסיבת נישואין" של הבמאי הטיוואני אנג לי (Lee),² עוסק בחובת כיבוד האבות בין גבר טיוואני הומוסקסואל, החי עם בן זוגו, האמריקאי והלבן בניו יורק, לבין הוריו הטיוואנים, הלוחצים עליו שיתחתן, ויביא בן אשר ימשיך את משפחתם. הסרט "יום שמש קר" של הבמאי ההונג קונגי הו יים (Yim),³ עוסק בתחושת כיבוד האבות החזקה שמרגיש הבן כלפיו אביו, תחושה המניעה אותו לפנות לערכאות משפטיות לשם הרשעת אימו ברצח אביו. בסרט זה מודגשת עליונות תחושת החובה של הבן לאביו על פני חובתו ונאמנותו לאימו. הסרט "הדרך הביתה" של הבמאי הסיני ג'אנג יי מו (Yimou),⁴ עוסק בדרישתה הבלתי מתפשרת של אם המספר לשוב לכפר הולדתו ולערוך לאביו לוויה על פי כל כללי הטקס, למרות סופת השלג המשתוללת, כאשר הבקשה נתמכת בסיפור האהבה הגדולה בין האם לאב. צייתנותו של הבן ועריכת הלוויה כנדרש מעידה על קבלת ערכי כיבוד האבות המסורתיים למרות החיים המודרניים של שנות התשעים. הסרט האחרון בו אני עוסקת הוא "בית מרחץ" של הבמאי הסיני ג'אנג יאנג (Yang),⁵ אשר עוסק בחזרתו של בן בכור מהעיר שזן המודרנית, בדרום סין, לבית אביו בצפון סין ולבית המרחץ המסורתי שמפעיל האב בפרבר ישן של בייג'ינג, לאחר שהבן מבין בטעות ממכתבו של אחיו, הסובל מפיגור שכלי, שאביו נפטר. החזרה משנה את יחסו של הבן לאביו ולאחיו המפגר, מדחייה ובושה בהם ובעיסוקם המסורתי אל תחושת השלמה והתגייסות לעזרה, עקב מצב בריאותו הרופף של האב ופיגורו של האח הצעיר. השלמה זו היא קבלה מחודשת של ערכי המשפחה המסורתיים וכיבוד האבות בראשם.

רקע חברתי-היסטורי:

ערך כיבוד האבות (Xiao, 孝) הוא ערך מרכזי בתרבות הסינית הקונפוציאנית משחר ההיסטוריה. על פי ערך זה מחויבים ילדים להפגין יחס של כבוד, דאגה וצייתנות להוריהם. יחס זה מושלך גם על החברה כולה, והצעיר בה מחויב להתנהג בכבוד וביצייתנות אל המבוגרים. ערך כיבוד האבות, משמש כעקרון מנחה בסוציאליזציה של הסינים מזה אלפי שנים, והוא נחשב לראשון במעלה משום שהוא למעשה קובע את ההירארכיה החברתית, בה הצעיר כפוף למבוגר. כיבוד האבות המסורתי קובע כי הבנים מחויבים לציית להוריהם, לדאוג להם בעת זקנתם מבחינה חומרית ולהציע להם סעד רגשי. מעבר לכך כולל בתוכו כיבוד האבות גם את החובה להוליד ילדים (רצוי בנים) אשר יבטיחו את המשך קיומה של השושלת המשפחתית, וכן את הדרישה מבני המשפחה להביא כבוד למשפחה, ולהימנע מלבייש את שמה.

¹ ג'ודו (Judou, 菊豆, Zhang Yimou, 1990)

² מסיבת נישואין (Xi Yan, 喜筵, Ang Lee, 1993).

³ יום שמש קר (Tian Guo Ni Zi, 天国逆子, Ho Yim, 1994)

⁴ הדרך הביתה (Wo De Fu Qin Mu Qin, 我的父亲母亲, Yimou Zhang, 1999)

לשם קיום כיבוד האבות יש לבצע טקסים ולדאוג לרוחות אבות השושלת, שנפטרו לאורך ההיסטוריה. לצורך כך, יש לבנות מקדשים לרוחות אבות השושלת כולה באזור מגורי החמולה, ולתלות בבית את לוחות האבות של ההורים הביולוגיים, שנפטרו. דאגה לכל מחסורן של רוחות אבות השושלת, תהפוך את רוחות האבות לרוחות שבעות השומרות על המשפחה מפני כל רע, אך אם המשפחה לא תדאג לרוחות אבותיה, עלולות רוחות אלו להפוך לרוחות רעבות אשר יגרמו לאסונות במשפחה.⁶

ישנם אזכורים לביצוע טקסים להעלאת רוחות האבות ודאגה להם לאחר מותם, עוד בתקופת עצמות הניחוש. ידוע כי מלך שאנג (שושלת Shang, 1766 - 1027 לפנה"ס) היה פונה אל רוחות אבותיו על מנת לבקשן שיעבירו את בקשותיו (באשר להצלחה בקרב, להצלחת היבולים ועוד) לקיסר השמיים. שיטה זו של פנייה אל האלים דרך רוחות האבות, חיזקה עוד יותר את הצורך לשמור על קשרים טובים עם האבות שנפטרו והדבר נעשה על ידי הבאת מנחות וזבחים לרוחות האבות, וצידום ביום קבורתם בכל העזרים לצורך חיים טובים בעולם הבא. המונח "כיבוד אבות" (孝, Xiao) הופיע לראשונה על כלי ברונזה מסוף תקופת שאנג או תחילת שושלת ג'ו, בסביבות שנת 1000 לפנה"ס. הסימן הסיני למונח זה מראה אדם מבוגר הניתמך על ידי ילד.⁷

נושא כיבוד האבות על כל השלכותיו וציווי מופיע במספר קאנונים קונפוציאניים כמו ספר השירים (Shi Jing, 诗经), ספר הטקסים (Li Ji 礼记), ה-Zuozhuan, ובעיקר בספר כיבוד האבות (Xiao Jing, 孝经) שנכתב, ככל הנראה, בתקופת שושלת האן ועסק בכל הלכות כיבוד האבות. ספר זה מילא תפקיד מרכזי בחינוכם של ילדי סין לאורך ההיסטוריה והפך את מנהגי כיבוד האבות לתורה סדורה, המהווה את בסיסה של האתיקה הקונפוציאנית. אתיקה המבוססת על המאמרות של קונפוציוס, וכתביו של מנציוס, אשר עסקו בערך זה והטיפו לקיומו. הספר עוסק במנהגי כיבוד האבות בתוך המשפחה, כלפי ההורים; ובציווי כיבוד האבות בחברה, כלפי השליט. ספר זה הטיף להתנהגות המתאימה לכל אדם על פי מיקומו בהירארכיה החברתית הקונפוציאנית.⁸ ערך זה היה כל-כך חשוב בתקופה הקיסרית, עד כי לאורך הזמן נאספו והועלו על הכתב סיפורי הקרבה וגבורה של בנים צייתנים ומכבדי אבות אשר היו מוכנים להקריב את הקריירה שלהם, חלקים מגופם או את חייהם למען הוריהם. סיפורים אלו כדוגמת "24 סיפורי המופת של כיבוד אבות" (Twenty Four Paragons of Filial Piety) אף הפכו למוטיב חשוב באומנות הסינית הפופולארית, והופיעו בציורים, במגילות ועל בקבוקי הרחה.⁹

גם בתקופה המודרנית היווה ערך זה מרכיב חשוב ומרכזי בתרבות הסינית, ומנהגי כיבוד האבות וציווי התקיימו כמעט ללא הפרעה עד היום, למעט בתקופות מסוימות, בשל השלטון הקומוניסטי בסין. אמנם כבר בשנות העשרים החלו לדבר על בעייתיותה של המסורת הקונפוציאנית, המחייבת ציות

⁵ בית מרחץ (Xi Zao, 洗澡, Zhang Yang, 1999)

⁶ Yue Xiaodong and Sik Hung Ng. "Filial Obligations and Expectations in China: Current Views from Young and Old People in Beijing", *Asian Journal of Social Psychology*, Vol. 2, 1999. p. 215.

⁷ Donald Holzman. "The Place of Filial Piety in Ancient China", *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 118, no. 2, April-June 1998. p.186.

⁸ *Ibid*, pp. 188 - 191.

⁹ Virginia Lee Mead. "Twenty-Four Paragons of Filial Piety", *Arts of Asia*, Vol. 27, no. 4, July-August, 1997. pp. 85-95.

ונוקשות, אך ערכי כיבוד האבות לא נעלמו. הקומוניסטים, שעלו לשלטון בשנת 1949, ניסו בכל מאודם לשבור, או לפחות להחליש, את מרכזיותו של ערך זה, אך גם להם, חרף כל מאמציהם, היה קשה למוחקו מהתרבות הסינית. בניסיונותיהם התמקדו הקומוניסטים בשבירת עוצמתה של החמולה (Clan, Lineage). הם אמנם הצליחו להחליש את כוחה של החמולה ע"י ביצוע רפורמה אגרארית או הכנסת מנהגי קבורה חדשים (שריפת גופות), וצמצום מנהגי הקבורה הישנים, כמו גם הריסת מקדשי האבות או הפיכתם למבני ציבור, אך גם אז לא הצליחו הקומוניסטים לשבור את המנהגים הבסיסיים של כבוד, חובה ודאגה להורים, להם מחויבים בנים סינים מימי קדם. במהלך מהפכת התרבות (1966-1976) יצאו הקומוניסטים למתקפה החזיתית החזקה ביותר כנגד הציות והחובה של הילד להוריו, וזאת במטרה לחזק את ציות האזרחים לשלטון. הם עודדו הלשנת בנים על אבותיהם והתסיסו את הצעירים כנגד הוריהם הביולוגיים.

עם מותו של מאו, בשנת 1976, ועלייתו של דנג סיאו פינג לשלטון בשנת 1978 החל לשוב לזירה האתוס הקונפוציאני ובכלל זה כיבוד האבות. אמנם בתחילה תוך הסתייגות, בשל התלהבות מערכי המערב שחדרו לסין בשנות השמונים. אך עם התנפצות חלום המערב באירועי טיאן אן מן, ברביעי ליוני 1989, שבו הסינים במהלך שנות ה-90, לאמץ אל ליבם את ערכי המשפחה ובראשם ערך כיבוד אבות. אירועים אלה, אשר הסתיימו בירי לעבר המפגינים בכיכר טיאן אן מן, ייאשו עד מאוד את האינטלקטואלים והאומנים הסיניים, שעד אז היו אופטימיים לגבי כניסת סין לעידן חדש של התפתחות וקידמה עם סיומו של הפרק הטראגי בהיסטוריה הסינית. אך בעקבות האירועים, נחלש רצונם של המשכילים הסינים לאמץ את מיתוס המודרניות המערבית.¹⁰ כך, בשנות התשעים שב ערך כיבוד האבות והופיע באומנות, בתרבות, בדיון הציבורי, ובשגרת החיים בכללותה.

הסיבות לחזרת ערך כיבוד האבות לסין של שנות התשעים הן רבות ושונות, אך כולן קשורות במידה זו או אחרת לאירועי טיאן אן מן, ביוני 1989, וסופם הטראגי. מבחינה פוליטית השתמש הממשל הסיני בערך כיבוד האבות באופן תעמולני, על מנת לחזק את אלמנט הציות לשלטון. הוא עשה זאת מפני שאירועי טיאן-אן מן פורשו ע"י מנהיגי המפלגה כקריאת תיגר חריפה על השלטון, וכזאת היא דוכאה במלוא הכוח.¹¹ ערך כיבוד האבות מחנך לפאסיביות, צייתנות, דוגמאטיות, והכפפת רצון הפרט לרצון ההורים/השלטים,¹² ולפיכך הוא סייע עד מאוד לשלטון בניסיונו לשמור על יציבותו לנוכח תהליכי הגלובליזציה העולמיים ולנוכח הרעיונות המערביים שחדרו, וממשיכים לחדור לסין במלוא העוצמה מאז שנות השמונים.

מבחינה כלכלית סייע ערך כיבוד האבות לשלטון, בכך שהוא הטיל את מרב האחריות לרווחתו של

¹⁰ Dai Jinhua. "Rewriting Chinese Women: Gender Production and Cultural Spaces in the Eighties and Nineties" in Mayfair Mei-hui Yang, (ed.), *Spaces of their Own: Women's Public Sphere in Transnational China*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999. pp. 191-206.

¹¹ William A. Callahan. "Comm-Fucian-ism, Patriarchal Politics in Judou" in Nitaya Masavisut; George Simson and Larry E. Smith (eds.), *Gender and Culture in Literature and in Films East and West: Issues of Perception: Selected Conference Papers*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994. pp. 157-179. See also: L. H. M. Ling, "Rationalization for State Violence in Chinese Politics: The Hegemony of Parental Governance", *Journal of Peace Research*, Vol. 31, no. 4, 1994. pp. 393-405.

¹² Zhang Jianxin and Michael Harris Bond. "Personality and Filial Piety among College Students in Two Chinese Societies - The Added Value of Indigenous Constructs", *Journal of Cross - Cultural Psychology*, Vol. 29, no. 3, May 1998. pp. 402 - 417. See also: David Yau-fai Ho, "Filial Piety, Authoritarian Moralism, and Cognitive Conservatism in Chinese Societies", *Genetic, Social, and General Psychology Monographs* Vol. 120, no.3, August 1994, pp.347- 365.

הזקן על בניו. למדינה הסינית אין את המשאבים הכספיים לספק פנסיה, או כל צורה אחרת של ביטחון סוציאלי, לכל אזרחיה הקשישים, ומכיוון שערך זה טבוע עמוק כל כך בתרבות הסינית, משתמשת בו הממשלה על מנת לחסוך את ההוצאות הכספיות הכרוכות במתן ביטחון סוציאלי לכל אזרחיה. בסין, רק פועלי המפעלים הממשלתיים בערים זוכים לפנסיה, והם מהווים רק מיעוט קטן מקרב האוכלוסייה, שהיא ברובה כפרית. גם הרפורמות הכלכליות שהונהגו על ידי דנג סיאו פינג עם עלייתו לשלטון ומעבר המשק הסיני מכלכלה ריכוזית לכלכלת שוק קפיטליסטית, ובכלל זה הפרטה וקיום עסקים פרטיים, השפיעה אף היא, שכן יתר החופש שניתן לאזרחי סין, חייב את הממשל לייצר מנגנוני פיקוח נוספים על האוכלוסייה, ומנגד חייב את בעלי העסקים להשליט מחדש הירארכיה מסורתית של ציות לצורך ניהול עסקיהם.¹³

מבחינה תרבותית, מהווה החזרה לערכי המסורת, ובכלל זה החזרה אל כיבוד האבות, התגוננות מפני חששם הגדול של המשכילים בסין מהשתלטות תרבותית מערבית והיעלמותה של תרבות סין העתיקה והמפוארת. בשנות התשעים, לאחר ההתפכחות מהאידיאליזציה של תרבות המערב שרווחה בשנות השמונים, הסינים היו מודעים היטב לדורסנותה וחמדנותה של תרבות המערב והרגישו שעליהם להגן על עצמם מפני השפעותיה, גם אם הם עדיין מעוניינים בידע, בטכנולוגיה ובקדמה שתרבות זרה זו סיפקה להם.¹⁴ ואכן בשנות התשעים שב כיבוד האבות ומופיע ביצירות קולנועיות, ספרותיות ואחרות ביתר שאת, כאשר בתחילה היחס כלפיו אמביוולנטי (עיין ערך הסרט: "ג'ודו", "מסיבת נישואין", "יום שמש קר"), אך לקראת סוף שנות התשעים הוא מוצג כדפוס החברתי הנכון והמתאים ביותר לסין (עיין ערך הסרטים: "בית מרחץ" ו"הדרך הביתה").

סיבה תרבותית נוספת נוגעת לתחום המגדרי. מאמצע שנות השמונים מדברים רבות על הפיכתה של התרבות הסינית לחלושה, נשית וכנועה בפני המערב. בנוסף לכך, הדיון הציבורי עוסק רבות בחיפוש אחר הגבריות האבודה, זו שנעלמה בלחץ הדיכוי הקומוניסטי ודורסנות המערב.¹⁵ התשובה הניתנת בשנות התשעים לבעיית הגבריות היא ניסיון לחזור אל ערכי המסורת, ובכללם ערכי המשפחה הקונפוציאנית וכיבוד האבות. ערכים אלו מטיפים להירארכיה, ציות וכבוד ומציבים מחדש את הגבר כדמות החזקה והשלטת בחברה. במצב זה חוזרים הצעיר והאישה למקומם המסורתי, ככפופים לגבר ולמבוגר.

1. ביטוי של ערך כיבוד האבות בקולנוע הסיני בשנות התשעים:

על אף שכל אחד מהסרטים הנבחרים כאן מציג פן אחר של ערך כיבוד האבות, הרי שכולם יחד מציגים חזרה ברורה אל ערכי המשפחה, ובראשם ערך כיבוד האבות. ערך זה בא לידי ביטוי הן בחיי היומיום של גיבורי הסרט (הבלטת הכבוד והציות להורים, וחשיבות הולדת בן שימשיך את השושלת) והן בקיום טקסי הלידה, הנישואין והמוות המוצגים בסרטים אלו. טקסים יוצרים ומעבירים את יסודות התרבות, שכן במהלך ביצועם, מפנימים האנשים את המבנים החברתיים הבסיסיים, את הרעיונות הפוליטיים ואת הערכים של תרבותם. הטקסים הופכים תפישות אלו ללגיטימיות ומטמיעים אותם בנפשו של האדם כדבר טבעי. בנוסף, קיום והשתתפות בטקסים אלו מהווה הכרה אישית וציבורית בעקרונות

¹³ Nelson Chow, "Does Filial Piety Exist under Chinese Communism?", *Journal of Aging & Social Policy*, Vol. 3, no. 1/2, 1991. pp. 209-225.

¹⁴ Dai Jinhua. "Rewriting Chinese Women", pp. 191-206.

¹⁵ Chen Jianguo. "The Problem of the Remasculinization of Chinese Culture: Reading of Red Sorghum, Judou,

חברתיים אלה.¹⁶ אי שוויון על רקע מיני וההירארכיה החברתית הקונפוציאנית הברורה, כפי שהם באים לידי ביטוי בסרטים אותם אני בוחנת, הוטמעו אף הם, על ידי ביצוע טקסי החתונה, הלוויה וכיבוד האבות בסין.

1.1 חובת הציות להורים כאקט של כיבוד אבות:

כאמור, חובת הציות היא אחת מהחובות הכלולות בערך כיבוד האבות, והיא משמרת את ההירארכיה הקונפוציאנית הברורה, אשר בה המבוגר והגבר נמצאים מעל לצעיר ולאישה. חובה זו מחזקת את הסדר החברתי הסיני המסורתי, ומונעת מצב של כאוס. כפי שאציג מיד, ניתן להבין כי חובת הציות מופיעה בסרטים, גם בשנות התשעים המודרניות, וגם אם הציות הוא לא מלא, עדיין תחושת החובה וההכרח של הבן כלפי אביו מייסרת ומציקה.

"ג'ודו": למרות, שעל פניו נראה כי הסרט מתאר את קשייה ודיכוייה של האישה, לנוכח מעמדה הנחות בחברה הסינית המסורתית, הרי שבעצם סרט זה עוסק, יותר מכל, ביחסי אב-בן, ובחובתו של הבן לאביו. במהלך כל הסרט אנו עדים לייסורי המצפון של טיאן צ'ינג – אחיינו המאומץ של בעל המפעל לצביעת בדים, אשר נקרע בין חובתו לצייט לאביו המאמץ, לבין תשוקתו לשכב עם אשת אביו המאמץ – ג'ודו. גם לאחר שהוא כבר עובר על האיסורים החברתיים ושוכב עם ג'ודו, תחושת החובה לאב אינה מרפה ממנו, ותחושת החטא שבמעשיו מעיקה עליו עוד יותר. הוא ממשיך לצייט להוראות אביו, ולטפל בו, ואף חושד בג'ודו שהיא זו שגרמה למות בעלה, כאשר הבעל מת בטביעה (לאחר שטיאן באי דוחף אותו לבריכת צביעת הבדים).

גם בסרט "מסיבת נישואין" מופיעה תחושת החובה של הגיבור - גאו ווי טאנג (Gao Wai-tung) להישמע להוריו ורצונו לרצות אותם. הוריו של גאו - מהגר טיוואני החי בניו יורק, לוחצים עליו להתחתן, ואף רושמים אותו לסוכנות שידוכים על מנת למצוא לו כלה טיוואנית טובה. הם אף שולחים בחורה טיוואנית משכילה לפגישה עימו, בתקווה שיתחתן איתה. לחץ זה של ההורים, ואי רצונו של גאו לחשוף את עובדת היותו הומוסקסואל, המנהל חיים משותפים עם סיימון - אהובו האמריקני הלבן, גורמים לו לשקר ולהודיע להם שהוא עומד להתחתן עם ווי ווי (Wei wei) - ציירת סינית משנחאי, שוהה בלתי חוקית, המתגוררת באחת מהדירות העלובות שגאו משכיר בניו יורק. (גאו הוא בעליהן של כמה דירות שיכון מוזנחות, אתן הוא משכיר ומתפרנס מגביית שכר הדירה שלהן). "בלוף החתונה" מסבך את גאו אף יותר, שכן הוריו מזדרזים ובאים מטייוואן לארה"ב לחגוג ברוב פאר והדר את חתונת בנם, לה חיכו זמן כה רב. כך, במקום להקל על עצמו, מסתבך הגיבור עוד יותר, וכל זאת בשל ניסיונו להעמיד פנים, ולא להתעמת עם שבירת המסורת הקונפוציאנית, המחייבת הקמת משפחה כתנאי בסיסי להולדת ממשיך לשושלת. הציות של גאו מתבטא גם בעובדה שלמרות רצונו הוא מקיים טקס חתונה מפואר על פי כל תכתיבי המסורת, על אף שהוא היה מעדיף להסתפק בטקס נישואין צנוע בעירייה. גם בסרט זה רואים שהבן - גאו, חושש בעיקר מתגובת אביו, ופוחד להכביד על בריאותו הלקויה של האב עוד יותר על ידי הכרזה פומבית על נטיותיו המיניות. גאו מחשיב את עמדתו ודעתו של האב יותר מאשר זו של האם, אשר

and Farewell My Concubine", *Chinese Culture (Taipei)*, Vol. 37, no. 4, December 1996. pp. 71-95.

¹⁶ Patricia Ebrey. *Confucianism and Family Rituals in Imperial China*, Princeton, NJ, Princeton University Press,

תבין לליבו יותר, ומסביר זאת לשותפו לחיים בעובדת היות האב גנרל בדימוס, המחזיק בעמדות שמרניות. לפיכך גם בסרט זה נבחנים יחסי אב - בן לנוכח המסורת הסינית המחייבת את הבן לנהוג בכבוד, וציות להוריו, ובעיקר לאביו.

הסרט "יום שמש קר" תוקף נושא זה באופן שונה וחריף, ומנגיד באופן הבוטה ביותר את חובת הבן לאביו למול חובתו של הבן לאימו. בסרט זה מאשים הבן את אימו בהרעלת אביו למוות, ואף פונה לערכאות משפטיות לצורך הוכחת אשמתה. צעד כה בוטה של יציאה כנגד האם, הינו צעד חריג בכל קנה מידה, אפילו בחברה הסינית, הממקמת את האישה בשלב נמוך יותר בהירארכיה המשפחתית והחברתית. צעד זה מציג בצורה החדה ביותר את תחושת החובה והציות של הבן לאביו, אפילו במחיר פגיעה באם. בסרט "הדרך הביתה" מוצגת חובת הציות של הבן להוריו, במקרה זה לדרישתה הבלתי מתפשרת של האם, לקיים את הלוויית האב על פי כל ציווי המסורת, על אף סופת השלגים הקשה המשתוללת באזור. אמנם בתחילה מנסה הבן לשכנעה לקיים טקס צנוע, אך משהוא רואה כי לא יוכל להזיזה מעמדתה, הוא נענה לתביעתה ומארגן את הלוויית אביו על פי כל כללי הטקס, ובהשתתפות תושבי הכפר, בני המשפחה, וכל תלמידי אביו בעבר ובהווה. גם בסרט זה חובתו של הבן לאביו היא שמחייבת אותו לבצע את רצון אימו, על אף שהוא כבר התרחק מאורח החיים המסורתי של כפר הולדתו, וכבר מנהל אור חיים מודרני בעיר.

1.2 טקס החתונה כאקט של כיבוד אבות:

קיום החתונה הוא תנאי ראשון והכרחי להמשך השושלת, גם בתרבות הסינית של שנות ה-90. מעבר לכך, טקס החתונה מכיל בתוכו מנהגים ישנים, המחזקים את ההירארכיה הקונפוציאנית ומשמרים את הסדר החברתי המסורתי. החתונה, מיועדת לשמח ולרצות את ההורים ולא את הזוג הנישא, ולכן גם כיום נוהגים סינים רבים לערוך חתונות מפוארות, יקרות ורבות משתתפים. אמנם בסרטים בהם אני עוסקת לא מוצגים כל מנהגי החתונה המסורתיים לפרטיהם, כמו נדנוד הכלה בכיסאה בעת שהיא מובלת לכפרו של חתנה, או חובת שני בני הזוג להשתחוות בפני לוחות האבות של משפחת החתן, מנהגים המוצגים בסרטיהם של ג'אנג יי מו וצ'ן קאי גה משנות השמונים, "אדמה צהובה" ו"שדות החיטה האדומים"¹⁷. אך ברור כי החתונה היא רק שלב נוסף בדרך לריצוי ההורים, אשר יחדלו מנדנודיהם ברגע שייוולד לזוג ילד, אשר ימשיך את השושלת. ייתכן כי העובדה שטקס החתונה מתואר רק בסרט אחד מתוך החמישה מעידה על כך שהחתונה היא רק אמצעי להשגת המטרה עצמה - הולדת ממשיך לשושלת, ולכן אין היא חוזרת ומופיעה בכל אחד מן הסרטים, כפי שמופיעים ציוויים אחרים של כיבוד האבות.

כאמור, הסרט "מסיבת נישואין" מתמקד בנושא החתונה וחיבותה. גיבור הסרט, גאו ווי טאנג, מבשר להוריו כי הוא עומד להתחתן. הוריו, אשר מגיעים לצורך כך במיוחד מטייוואן, מכריחים אותו לקיים חתונה מפוארת וגדולה לכל חבריהם, מכריחים וקרוביהם על פי מיטב המסורת. עבור גאו, אשר כלל לא רצה בחתונה זו אלא הודיע עליה להוריו רק על מנת שיפסיקו ממנהגם להפעיל עליו לחצים כדי שיתחתן, ויביא להם נכד, חתונה זו הופכת לערב ארוך ומייגע. בסרט מוצגים כמה מן המנהגים שעוד נותרו מטקס החתונה המסורתי, כמו משחקים ושאלות שנועדו להביך את חתן והכלה, וגם המנהג "להפריע לזוג" בחדר

1990. p. 4.

¹⁷ שדות החיטה האדומים (Hong gao liang, Yimou Zhang, 1987); אדמה צהובה (Hai zi wang, Kaige Chen, 1987).

הכלולות,¹⁸ עד שעות הלילה המאוחרות. עם כניסתה של אשתו החדשה וויי וויי להריון בליל הכלולות, כתוצאה מקיום יחסי מין, שוויי וויי כופה עליו בעת שהוא שתוי, משתנה המצב לחלוטין, ומתחושת תיעוב ומיאוס כלפי המסורת, צומחת השלמה ושמחה לגבי העתיד המשותף שטומן בחובו הילד שיוולד.

1.3 החובה להוליד בן זכר שימשיך את השושלת כאקט של כיבוד אבות:

הולדת ילד, עדיף בן זכר, אשר ימשיך את השושלת המשפחתית היא בין החובות החשובות ביותר הכלולות בערך כיבוד האבות, אם לא החשובה שביניהן. בן שמונע מהוריו את השמחה שבהבטחה להמשך השושלת לאחר מותם, נתון ללחצים מתמשכים מצד הוריו. בסרט "ג'ודו" הולדת הבן היא תכלית קיומה של האישה. דבר זה מודגש על ידי אזכור שתי נשותיו הקודמות של ג'ין שאן, אשר לא הרו לבעל המפעל לצביעת הבדים, העשיר, הזקן והסדיסט. נשים אשר מתו בסופו של דבר כתוצאה מהעינויים הפיזיים והנפשיים של אותו בעל. להערכת ג'ודו מבינה זאת, ולכן מתוך אקט של הישרדות, כמו גם מתוך רצון לחום ואהבה היא מפתה את טיאן צ'ינג, אחיינו החורג של בעלה, לכדי קיום יחסי מין. כתוצאה מיחסים אלו היא יולדת בן זכר ובכך ממלאה למעשה את רצונו של בעלה האימפוטנט, שלא חושד כי הילד אינו בנו. בנוסף לכך, לאחר שהבן נולד, עורכים זקני החמולה ישיבה חשובה לשם בחירת שם הולם לרך הנולד - שם אשר יתאים למראהו ואופיו, יביא מזל טוב, ויהיה מקובל על רוחות אבות השושלת, על פי העיקרון הקונפוציאני של "ישור השמות"¹⁹ (Zheng ming, 正名), עקרון המחייב את התאמת השם לבעליו. הסרט ג'ודו, שלא כשאר הסרטים, מציג באופן מודגש את הטקסים המסורתיים. הצגתם של הטקסים על יופיים החזותי, אך אופיים המדכא, מחזקת את תחושת הצופה, שהמסורת הסינית היא מסורת מפלה ומדכאת. על פי התרשמותי, אם ג'ודו הייתה ממשיכה לציית לבעלה ולספוג את מכותיו, הדבר היה עשוי להביא למותה שכן בעלה הוא אימפוטנט ולכן אין סיכוי שהיא תכנס להריון ממנו. ג'ודו טורפת את קלפי ההיררכיה בהתנהגותה המפתה - נכנסת להריון מאחיינו המאומץ של בעלה ויולדת בן. אך לשבירה כה בוטה של ההיררכיה והסדר לא יכול להיות סוף טוב, ואכן, הסוף הוא מר - הבעל הזקן מת בטביעה מידי בנה - טיאן באי, האהוב - טיאן צ'ינג, מת מחנק, וג'ודו עצמה שורפת את מפעל צביעת הבדים עליה.

גם בסרט "מסיבת נישואין" מוצגת חובתו של הבן ההומוסקסואל להביא לעולם בן, אשר ימשיך את השושלת המשפחתית. בן זה ייוולד לאחר שבלייל החתונה הכפויה של הבן לוויי וויי - הציירת הסינית, היא אונסת אותו על מנת שתיכנס להריון. המהגרת הסינית, השוהה בארה"ב באורח בלתי חוקי, רוצה להיכנס להריון על מנת להבטיח את עתידה כאשתו החוקית של אזרח אמריקאי, ולא להמשיך ולהיות מהגרת חסרת אשרה החיה בפחד מפני גירוש. ואילו גאו - גיבור הסרט, כלל אינו מעוניין בכך בתחילה, אך משנודע לו דבר הריונה, הוא מתחיל להסתגל לרעיון ואף לומד לאהוב אותו. ובסוף הסרט מוצגת מעין אידיליה בה גיבור הסרט - הבן ההומוסקסואל הטייואני, אהובו האמריקני הלבן והאישה הסינית חסרת האזרחות האמריקאית, שמחים על ההריון ומתכננים כיצד שלושתם יגדלו את התינוק יחדיו. חובת "כיבוד האבות", המתבטאת בקיום טקס החתונה המסורתי, ובהבאת ילדים לעולם, הופכת בסרט זה, מאונס לתחושת השלמה ושמחה, ומחזקת בסופו של דבר את הזוגיות של שני הגברים, הרואים בלידת התינוק

¹⁸ Ma Sheng-Mei. "Ang Lee's Domestic Tragicomedy: Immigrant Nostalgia, Exotic/Ethnic Tour, global Market", *Journal of popular Culture*, Vol. 30, No. 1, 1996. p. 194.

¹⁹ עקרון "יישור השמות" הקונפוציאני מחייב את התאמת השם לבעליו. ע"פ עקרון זה יש לתת שם לכל אדם והפיץ בהתאם לתפקידו בחברה. קונפוציוס סבר שהשם משפיע על ההגדרה והתפקוד וכי אדם ששמו אינו מתאים לו, לא יתפקד היטב, ויפגע בסדר הטוב.

דבר אשר יוסיף מימד חדש ליחסיהם, ירחיב את משפחתם, וישמח את הוריו של המהגר הטיוואני - גיבור הסרט. בשני הסרטים שהוזכרו לעיל ניתן לראות כי הולדת בן זכר מוצגת כמטרה כה חשובה, בדרך לכיבוד האבות, עד כי הנשים נדרשות לבצע תחבולות ומזימות על מנת לקיימה, שכן אחרת גורלן יהיה מר. תחבולות אלו נעשות על אף רצונם של גיבורי הסרט הזכרים, אף כי התוצאה הסופית משמחת אותם.

1.4 טיפול בהורים לעת זקנתם כאקט של כיבוד אבות:

הטיפול בהורים לעת זקנתם, הדאגה לכל צרכיהם - לרווחתם הכלכלית ושביעות רצונם הנפשית - לא נופלת בחשיבותה משאר ציווי כיבוד האבות. ניתן לראות זאת בכל אחד מן הסרטים בהם אני דנה. גם כיום, בן המזניח את הוריו או שולח אותם לבית אבות לעת זקנתם, נחשב לבן אשר לא מכבד את הוריו, והוא הופך להיות מושא לרכילות, תוכחה ולשונוות רעות בסביבתו החברתית. ב"ג'ודו", טיאן צ'ינג - בנו המאומץ של הבעל - מרגיש חובה גדולה לטפל באביו החורג, ולדאוג לו, לאחר שהאחרון אסף אותו אל ביתו וגידל אותו כבן (הוריו של טיאן צ'ינג נפטרו כשהוא היה בן 10 ומאז הוא חי כבר שלושים שנה, אצל אביו המאמץ, שהוא דודו). תחושת חובה זו מתגברת לאחר שג'ין שאן, האב המאמץ, הופך נכה. אמנם טיאן צ'ינג מפר את חובתו בכך שהוא שוכב עם אשת אביו החורג, אך גם לאחר אקט זה, ולאורך כל הסרט, נקיפות מצפוננו מכבדות עליו. טיאן צ'ינג בונה ל"אביו" המשותק כיסא גלגלים מחבית ישנה וקושר אליה חבל, על מנת שניתן יהיה להעלות ולהוריד את האב/בעל מחדר השינה, אשר בקומה השנייה אל מתחם צביעת הבדים אשר בקומה התחתונה. הוא גם רוחץ את אביו המשותק, וזוכה על כך לשבחים מאנשי הכפר הרואים בו בן טוב וצייתן לאביו. אנשים אלו משתמשים במונח "צייתן ומכבד את אביו" (xiao 孝) על מנת לתאר את מעלותיו של טיאן צ'ינג. אקט נוסף של טיפול באב בא לידי ביטוי בסצנה בה רואים את ג'ודו וטיאן צ'ינג מאכילים את ג'ין שאן (הבעל/האב). עם זאת, חשוב להבחין כי טיאן צ'ינג עושה זאת מתוך תחושת חובה ומסירות של בן לאביו, ואילו ג'ודו עושה זאת בהתרסה ובאי רצון גמור, תוך שהיא סונטת בבעלה ומזכירה לו, שכיוון שהוא נכה ומשותק, הרי שהוא זה שתלוי בה עכשיו, ואין הוא יכול עוד לענות ואמלל אותה. זאת ועוד, כאשר הבעל המשותק נדחף לבריכת צביעת הבדים על ידי טיאן באי, בנם המשותף של טיאן צ'ינג וג'ודו, טיאן צ'ינג חושד בג'ודו שהיא זו שעשתה זאת. הוא מאשים את ג'ודו במות אביו ובוויכוח שמתפתח ביניהם, ג'ודו מקניטה אותו באומרה שהוא "不孝, Bu xiao" כלומר לא מתנהג בכבוד לאביו, ואז טיאן צ'ינג סוטר לה. במסורת הסינית אדם שלא מכבד את הוריו הוא אדם בזוי שהחברה מוקיעה, ולכן ההאשמה שג'ודו מאשימה את טיאן צ'ינג בה היא האשמה חמורה מאוד. כאשר טיאן צ'ינג סוטר לג'ודו היא מתריסה כנגדו: "יופי עכשיו תעיר את אביך מהמתים ותכו אותי שניכם!". ממשפט זה ניתן להבין כי ברגעים קריטיים תחושת החובה של הבן לאביו גוברת על רגשי האהבה שלו לאהובתו. ג'ודו, לעומתו, לא מתייסרת בנקיפות מצפון על מעשיה, שכן היא יודעת שזו הייתה דרכה היחידה לשרוד.

בסרט "מסיבת נישואין" מרגיש הבן חובה להציג מקסם שווא של חיים נורמאליים עם בת זוג וחתונה על מנת לרצות את הוריו המבוגרים, ובעיקר את אביו, הגנרל בדימוס, חולה הלב שכבר עבר כמה התקפים, וניראה כי לא יאריך ימים. גיבור הסרט מעדיף לשקר להוריו לגבי זהותו המינית וצורת חייו באמריקה מאשר להתמודד עם כל השאלות והקשיים הכרוכים "ביציאתו מן הארון" והכרזה על עצמו כהומוסקסואל בפניו הוריו הטיוואנים, המקיימים אורח חיים מסורתי שמרני. "יום שמש קר" מציג את אהבתו של גואן ג'יאן (Guan Jian) גיבור הסרט, לאביו וניסיונו לטפל בו כשהוא נופל באורח פתאומי למשכב. כאשר האב מאושפז בבית החולים בכפר וידיה של האם רועדות כאשר היא מחליפה לו את בקבוק

האינפוזיה, חושדים האב ובנו שהיא הכניסה בו משהו רעיל ואז האב אומר לבנו: "אתה כבר ילד גדול ויש דברים שעליך להבין כבר. שמור אותם לעצמך ואל תספר לאיש". וכוונתו היא שהוא גם חושד / יודע שאשתו הרעילה אותו. וכאשר הבן מתעמת עם אימו 10 שנים לאחר מות האב, בשונו אל הכפר על מנת להודיע לה שהוא הגיש נגדה תביעה על הריגת אביו/בעלה, הוא מדגיש כי הוא הגיש תלונה על סמך "המצפון שלו", כלומר מצפונו לא נותן לו להמשיך בחייו בלא לתבוע את אימו על הריגת אביו. האם משיבה לו: "... הבט סביבך... ראית עוד בנים השולחים את אימותיהם למשפט?" רוצה לומר שזהו צעד מאוד חריג ולא מקובל בחברה הסינית. אך בנה עונה לה: "אני עושה זאת למען אבא". מכאן ניתן להבין כי חובתו של הבן לאב, למרות שהאב כבר מת, חזקה יותר מחובתו כלפי אימו. והגשת התביעה כנגד האם נעשית אמנם, גם מתוך תחושת כעס קשה של הבן כלפי אימו ורצון לנקמה על שהתחנתה מחדש וזנחה את ילדיה לטובת בעלה ובתה החדשים, אך בעיקר בשל רצונו של הבן לקיים את חובתו לאביו.

בסרט "בית מרחץ" מודגשת תחושת החובה לטפל ולדאוג לאב לעת זקנתו. ואכן, מרגע שהבן הבכור - דה מינג, מבין שאביו נוטה למות הוא מבטל את תוכניותיו לחזור לביתו בשנז'ן ונישאר לעזור לאביו ולאחיו המפגר לנהל את בית המרחץ המסורתי, אותו הם מפעילים בבייג'ינג. גם במקרה זה אנו רואים כי חובת כיבוד האבות של הבן לאביו גוברת על רצונו של הגיבור לחזור אל אשתו וילדיו. ומרגע שדה מינג מחליט להישאר, הוא מטפל באביו בכבוד ובמסירות עד למותו, ואף לומד ליהנות מהנתינה. דה מינג עוזר לאביו בבית המרחץ, מגיש לו אוכל, מרים את רגלי אביו לאחר יום עבודה ארוך, קונה מכשיר חשמלי לעיסוי רגלי האב, ועושה עבורו דברים נוספים. ניתן להסיק כי גם מבחינת הדאגה והטיפול, מושם הזרקור על יחסי האב - בן במשפחה, והנשים, אם הן מוזכרות בכלל, מהוות רק תפאורה או זרז להתרחשות. עם זאת עצם הופעתו של מוטיב הטיפול והדאגה בכל הסרטים מעיד על חשיבותו של מרכיב זה בקיום כיבוד האבות גם בתרבות הסינית המודרנית.

1.5 טקס הלוויה כאקט של כיבוד אבות:

טקס הלוויה עצמו, מהווה מרכיב חשוב בקיום ציווי כיבוד האבות. טקס זה מזכיר לבן כי יש להמשיך לדאוג ולטפל בהוריו גם לאחר מותם, שאם לא כן, יתרחשו אסונות. טקס זה אף מדגיש את מיקומו של כל אדם במשפחה, מעמדו וחובותיו. טקס זה הוא למעשה הבעת נאמנות וצייתנות של הבן כלפי הוריו לא רק בחיים אלא גם לאחר המוות. עם זאת בכל הסרטים אותם אני בודקת, המתים הם האבות של הגיבורים, ולא האמהות. עובדה זו מדגישה עוד יותר את ההתמקדות בחובת הבן לאביו ביחס לערך כיבוד האבות, ופחות נוגעים בחובת הבן לאימו או בחובת הבת להוריה.

ב"ג'ודו" טקס הלוויה הנו סצנה חזקה מאוד המראה באופן חד ברור את חובת הציות של האישה לבעלה ושל הבן לאביו. ע"פ המסורת, בטקס זה חייבים האישה והבן לרוץ ולהשתטח תחת עגלת הקבורה של הבעל/אב ולבקשו תוך תחנונים ובכי שלא יעזבם. כל זה נעשה כאשר בנם המשותף, טיאן באי, יושב על עגלת הקבורה. טקס משפיל זה מחזיר את גיבורי הסרט למקומם הרצוי על פי המסורת הסינית ומדגיש את יחסי הכוחות וההיררכיה הנדרשים. מתום הלוויה, טיאן צ'ינג לא יכול עוד לשוב להתגורר בבית אביו המאמץ, והוא נאלץ לעזוב את הבית. לפיכך אין הוא יכול עוד להמשיך ולנהל את חייו המשותפים עם ג'ודו, חיים של תשוקה ואהבה, אותם קיימו השניים בתוך הבית פנימה כל עוד הבעל/אב היה חי אך משותק. טקס הלוויה שם קץ ל"חגיגה" הלא מוסרית המתקיימת בין ג'ודו לטיאן צ'ינג. ומי שקובע מעתה את הכללים הוא בנם המשותף - טיאן באי - פרי חטאם, אשר מתנכל לטיאן צ'ינג ומנסה למנוע ממנו מלהיפגש עם ג'ודו, משום שהוא לא מודע לכך שאביו האמיתי אינו זה שניפטר, אלא טיאן צ'ינג עצמו,

אותו הוא מחשיב כאח גדול. הסוף המר הוא שהילד מוצא את ג'ודו וטיאן צ'ינג מחובקים חסרי הכרה במרתף, ומציל רק את אימו. את טיאן צ'ינג מטביע טיאן באי בבריכת הצביעה האדומה (בדיוק כמו שהטביע את ג'ין שאן בילדותו) וג'ודו שרואה את בנה מטביע את אהובה/אביו, מעלה באש את בית צביעת הבדים, כשהיא בתוכו. סוף טראגי אשר לא משאיר שום תקווה לאף אחת מן הדמויות.

מותו הקרב של האב ב"מסיבת נישואין", לנוכח בריאותו הלקויה, מהווה אמצעי לחץ של ההורים על בנם. ואכן עובדה זו ממריצה את הבן להתחתן, לצורך מימוש חובתו כבן נאמן להוריו. ב"יום שמש קר" לא מוצג מסע ההלוויה של האב, אך ברור כי האב מת. מותו של האב, וכעסו של הבן על התנהגות אימו, כמו גם חשדו של הבן כי אימו הרעילה את אביו בכוונת תחילה, מניעות את הבן להגיש את התביעה המשפטית נגד אימו בעוון רצח. לאחר מות האב, מרגיש הבן חובה לתבוע את העוול שגרמה אימו לאביו ולהענישה, על מנת להצטייר בעיני עצמו כבן נאמן לאביו. אחיו מנסים להניעו מהגשת התביעה, וחוששים שמעשהו זה יטיל כתם על כל המשפחה ויפגע בסיכויי אחותו להינשא, ובעסקיו של אחיו הצעיר. גם זקני הכפר והשוטר החוקר לא מבינים מדוע הוא שב ופותח פצע כאוב זה בעברו, שנים רבות לאחר שאירע. הם אף מבהירים לו את חומרת האשמותיו ואת החשש שאם יוכח שאין אמת בדבר, יפגע שמה של אימו לנצח, ולא יהיה ניתן לסלוח לו על מעשהו.

מותו המתקרב של האב מרחף כל הזמן באוויר גם ב"בית מרחץ", והוא גם הסיבה לבואו של בן לבייג'ינג לאחר שנים בהם חיי בשנז'ן ולא שמר על קשר עם אביו ואחיו בייג'ינג. בתחילה חשב הבן לבוא להלוויית אביו, להישאר כמה ימים, ולשוב במהרה אל אשתו וילדיו בדרום סין. משהוא נוכח לדעת שאביו עדיין לא מת, אך בריאותו לקויה וסופו קרב, הוא מבטל את תוכניותיו ונישאר לעזור לאביו ולאחיו, הסובל מפגור שכלי, להפעיל את בית המרחץ המסורתי בבייג'ינג. גם בסרט זה ניתן להבין כי חובת כיבוד האבות גוברת על רצונו של הבן לחזור אל אשתו וילדיו, והוא מטפל באביו היטב ואף לומד ליהנות מכך. הסצנה שמשנה את התייחסותו של דה מינג כלפי אביו ואחיו, היא זו בה האח המוגבל, מתלווה לגיבור הסרט אל סוכנות הנסיעות, בה הוא אמור לקבוע את מועד חזרתו לשנז'ן ליום שלמחרת. בעודו עסוק בהסדרת טיסתו, יוצא אחיו רפה השכל מהבניין ונעלם. לאחר חיפושים ודאגה רבה, חוזר האח המוגבל בשלום הביתה, אך האב, הכועס מאוד על בנו בכורו, על שלא הפגין את האחריות הראויה, מתריס כלפי בנו, שהוא יודע כי הבן הגיע רק כדי לוודא שאביו אכן נפטר, לאחר שנים של נתק ביניהם. למעשה מאשים האב את בנו בהתנכרות ובבריחה, מתוך בוז ובושה שחש הבן לנוכח משלח ידו המסורתי של האב. ב"הדרך הביתה", עריכת ההכנות להלוויות האב, והתעקשותה של האם על קיום לווייה מסורתית על פי כל כללי הטקס, היא שמהווה את הבסיס והתמריץ לתיאור סיפור אהבתה הגדולה והעיקשת של האם לאב. אי קיום הלווייה שכזו, נחשבת בעיני האם לחוסר כבוד כלפי דמות האב, וחוסר צייתנות כלפיה. השימוש בסצנת הלווייה או אזכור מותו הקרב של האב בכל הסרטים מדגישים את חשיבות נושא יחסי אבות בנים בתרבות הסינית של שנות התשעים. סרטים אלו מחזקים את התחושה כי זהו הזמן בו צריכים בנים נאמנים להפגין את מרב דאגתם וצייתנותם לאביהם.

ניתן לראות, אם כן, כי כיבוד האבות משמש כעקרון חשוב ביותר בחמשת הסרטים הללו. כך, ב-"ג'ודו" מוצגת מערכת יחסים סבוכה בין בן לאב, וסופו הטראגי מעיד על הכפייה והאילוץ שבציוויים אלו. באשר ל-"מסיבת נישואין", חשוב להזכיר כי לאורך כל ההיסטוריה היו כללי המסגרת של כיבוד האבות

ברורים ונוקשים, אך פרטי הפרטים של מנהגיו השתנו ממשפחה למשפחה, מכפר לכפר ומפרובינציה לפרובינציה. דבר זה אפשר גמישות.²⁰ ע"פ עקרון זה, ניתן לטעון כי בסופו של דבר, מתקיים בסרט "מסיבת נישואין", כיבוד האבות באופן מלא, גם אם הוא לא מתקיים "ע"פ הספר", שכן לדעתי במבחן התוצאה כיבוד האבות אכן מתקיים. הסרט "יום שמש קר" שונה מיתר הסרטים הנזכרים לעיל בדרך הצגת העניין, וקיום כיבוד האבות של הבן כלפי אביו מתבצע תוך פגיעה נוראה והפרה בוטה של כיבוד האבות כלפי האם. ייתכן וניתן להסיק מכך שכיבוד האבות האמיתי והמרכזי הוא זה המתבצע ע"י הבן כלפי אביו. בסרט "בית מרחץ" כיבוד האבות מתקיים במלואו. אמנם בתחילת הסרט אנו למדים שהבן הבכור עזב לפני שנים את בית אביו בבייג'ינג, אך מרגע שאחיו הצעיר שולח לו את המכתב עם הציור ממנו הוא מבין שאביו מת, שב הבכור במהרה לבית אביו. כאשר הוא מגיע ורואה שאביו חי אך בריאותו לקויה, המצב מחייבו להישאר. בהתחלה מתוך תחושת התנגדות ובושה, אך בשלב מאוחר יותר הוא משלים עם המצב. בכך גוברת חובת כיבוד האבות של גיבור הסרט לאביו על רצונו לשוב לאשתו וילדיו. גם בסרט "הדרך הביתה" כיבוד האבות מתקיים במלואו, שכן הבן, שעזב מזמן את הכפר הנידח והצליח בעיר, שב לכפר הולדתו, ומארגן לאביו הלוויה מסורתית מכובדת ורבת משתתפים למרות מזג האוויר הסוער שבחוץ.

2. היחס לערך "כיבוד האבות" בקולנוע הסיני בעקבות התרחשויות שונות:

הסיבות להופעתו של ערך כיבוד האבות בקולנוע הסיני בשנות התשעים משפיעות מאוד על יחסו של מדיום זה לערך הנזכר. ההתרחשויות הפוליטיות, החברתיות, הכלכליות והתרבותיות הביאו להשתנות יחסם של הבמאים לערך זה במהלך שנות התשעים בסין גופא, וגם בקרב במאים סיניים מהונג קונג וטייוואן.

2.1 אירועי טיאן אן מן:

אירועי כיכר טיאן אן מן חתמו את שנות השמונים והשפיעו על האווירה הרווחת בקרב האינטלקטואלים הסיניים בשנות התשעים. שלא כמו במדינות מזרח אירופה, אשר עברו באותה העת שינוי פוליטי רחב מימדים, עקב דעיכתו של הרעיון הקומוניסטי, התפוררות ברית המועצות ונפילת החומה בגרמניה, הרי שבסין האירועים בכיכר לא הביאו למהפכה. השלטון הקומוניסטי הסיני לא נפל, אלא הכריע בכוח את המפגינים, והמפלגה הקומוניסטית המשיכה לשלוט בסין. המפלגה היא זו שהנהיגה את הרפורמות הכלכליות והחברתיות במדינה תחת הסיסמא "סוציאליזם בעל מאפיינים סיניים", רפורמות שהביאו לעלייה משמעותית ברמת החיים והחופש הכלכלי של אזרחי סין. שוני זה הביא את האינטלקטואלים הסינים לכדי תובנות חדשות לגבי סין, תרבותה ויחודה. אירועי טיאן אן מן הביאו לפתיחתה של תקופה חדשה ביחסי ממשל – חברה בסין, וביחס האינטלקטואלים הסיניים לתפקידם בחברה הסינית. גם יחסם לתרבות ולמסורת הסינית החל להשתנות בהדרגה לנוכח השבר של אירועי הרביעי ליוני בכיכר.

בשנות ה-80' אומנים, סופרים, קולנוענים ואינטלקטואלים סינים רבים ראו את התרבות המערבית ואת התרבות הסינית כשני הפכים. התרבות הסינית תוארה כמחזורית, אטומה, שמרנית, אלימה, חשוכה

²⁰ Patricia Ebrey, *Confucianism and Family Rituals*, pp. 7-9.

ומסורתית, בעוד התרבות המערבית תוארה כליניארית, פתוחה, מתקדמת, דמוקרטית ומתורבתת. תפישה זו ראתה את ההתפתחות של המערב המודרני כהתפתחות המביאה לקדמה ותקווה בעוד הקיבעון הסיני מביא לדשדוש וחוסר התקדמות. תפיסה קיצונית זו הביאה להערצה וכמיהה של אינטלקטואלים סינים רבים לביסוס תרבות המערב בסין, ולמתחת ביקורת נוקבת על התנהלות כל רובדי החיים בסין, וזאת בשל הצורך האמיתי של סין להתפתח במהירות על מנת להגיע לרמת הקדמה הקיימת בעולם המערבי.²¹ במקביל לכך, מאמצע שנות השמונים ועד היום קיימת בסין מגמה ברורה מצד קולנוענים, סופרים ואנשי רוח לדון בגבריות הסינית המסורתית, אשר נקלעה למשבר בשל דיכוי של המשטר הקומוניסטי לאורך השנים, ובשל דורסנותה של תרבות המערב, שהחלה לחדור בחוזקה לסין בשנות השמונים, תופעה הנמשכת עד היום. בהשפעת אירועי טיאן אן מן, מחד, והפיתוח הכלכלי המואץ מאידך, נראה כי בשנות התשעים יש רצון חזק לחזור לערכי המסורת הקונפוציאנית של הירארכיה וכיבוד אבות, מסורת המכפיפה מחדש את האישה והצעיר לגבר ולבעל הסמכות, וזאת על מנת למנוע את ההתפרצות הבאה והכאוס, שהודגם בצורה כה בוטה וכואבת בהפגנת הסטודנטים בכיכר ותגובת המשטר למחאתם.

רבים מהאינטלקטואלים הסינים איתם שוחחה ז'ה ג'יאנינג (Zha Jianying) לצורך כתיבת סיפרה "China Pop" טענו בדיעבד כי המיליונים שהתקבצו בכיכר להפגין לא יצאו בשם הרצון לדמוקרטיה – רעיון מופשט שהסינים לא ממש מבינים מהו – אלא בשל האינטרס הפרטי, הצורך בביצוע רפורמות כלכליות שימנעו את האינפלציה הדוהרת, שגרמה לעליית מחירים מבהילה, וימגרו את השחיתות שפשטה בממשל. הדעה הרווחת כיום באשר לתגובה הכוחנית של הממשל כלפי המפגינים בכיכר היא שזו הייתה מעין "סטירת לחי מצלצלת" שנותן אב (הממשל) לבנו (המפגינים), כאשר האחרון מתעמת איתו חזיתית. זו סטירה שלבן קשה לשכוח, אבל עם הזמן הוא מבין שלא ניתן לקרוא תיגר באופן כה חריף על האב בלא להיענש, ויש לתעל את הרצון לשינוי לאפיקים פרקטיים יותר. אפיקים אשר יביאו בסופו של דבר לשינוי המיוחל, גם אם בצעדים איטיים. כי אחרי הכול האב הוא הקובע, ולו יש את הסמכות והכוח לפעול או למנוע את פעילות הבן. אחרים הגדירו את המחאה החריפה של הסטודנטים כ"תינוק ההורג את אימו בעת לידתו", שכן המחאה הביאה למחיקת כל ניצניה של החברה האזרחית, שהתפתחה בשנות השמונים. הם אף הוסיפו שאילו המפגינים היו מצליחים ומביאים למהפכה שלטונית, אזי מצבה של סין היה אף גרוע יותר. כיום להערכתם, העניינים מתנהלים כפי שנוהלו בימי שלטונו של קיסר טוב בסין בבחינת: "אני (הקיסר) אשלוט, אתם תשגשו מבחינה כלכלית, ובוא נישכח את כל השאר".²² לאור כל זאת ניתן בהחלט להבין את יחסו של ג'אנג יי מו למסורת ולתרבות הסינית, ובכלל זה לערך כיבוד האבות, בתחילת שנות התשעים.

הבמאי ג'אנג יי מו משתייך לקבוצת במאי הקולנוע של "הדור החמישי",²³ אשר החלו לפעול בשנות השמונים. כבוגר "מהפכת התרבות" אשר נשלח לחינוך מחדש בכפר, בשל רקעו המעמדי הפגום - בן

²¹ Dai Jinhua. "Rewriting Chinese Women", pp. 191-195.

²² Zha Jianying, *China Pop*, (New York, The New Press, 1995. pp. 10-13.

²³ "הדור החמישי" של במאי הקולנוע בסין, הם אותם במאים שלמדו במחזור הראשון של האקדמיה לסרטים בבייג'ינג, אשר נפתחה מחדש בשנת 1978, לאחר תום מהפכת התרבות ומותו של מאו. מבחינה כרונולוגית מתחיל "הדור החמישי" עם יציאת הסרט "אחד ושמונה" (一个和八个) בשנת 1983 ומסתיים באירועי כיכר טיאן אן מן, 1989. סרטיהם של שני המפורסמים שבהם: ג'אנג יי מו וצ'ן קאי גה, זכו להכרה והצלחה גדולה בעולם ואף קטפו מספר פרסי קולנוע בינלאומיים. אך הצלחתם הבינו"ל והטיפול הלא כל כך אוהד של סרטיהם במורשת ובמסורת הסינית, הביאה עליהם ביקורת נוקבת מבית. ביקורת זו טענה כי הם נכנעים לרצון העולם, הרוצה לראות בסין מדינת עולם שלישי נחשלת ואקזוטית ולכן מציגים את התרבות הסינית המסורתית בדרך כה לא אוהדת ואף "מסלפים" את

לאב ששירת כקצין בצבא הלאומני, ולאם רופאה, מביע ג'אנג בסרטיו את יחסי השנאה - אהבה שלו לכפר, ולמסורת והתרבות הסינית. הסרט "ג'ודו" אשר נעשה לאחר אירועי טיאן אן מן ובהשפעתם, נוצר בחובו את הרגשות האמביוולנטיים של הבמאי כלפי המסורת והתרבות הסינית, המדכאות את היחיד, והוא מושפע מתוצאות אירועי טיאן אן מן, אשר הוכיחו כי מי שיוצא כנגד המסורת והתרבות הסינית, נידון לכישלון וסופו מר, כסופם של ג'ודו וטיאן צ'ינג-גיבורי הסרט.

סרט זה מעלה באופן חד וכואב את גורלם של מי שאינם הולכים בדרכי המסורת ומפרים את ערכי כיבוד האבות. שתי הדמויות המרכזיות בסרט (האישה והבן המאומץ) מתמודדות עם הדילמה הקשה מה נכון יותר: לקיים את החובה ולציית לציווי המסורת, כלומר לכבד ולציית לאב או לבעל, או שמא הרצון לממש את האהבה ולחיות חיים של אושר על פי ציווי הלב. מערכות היחסים המשתנות במהלך הסרט ומאבקי הכוח ממחישים דילמה זו ומעוררים למחשבה באשר לחירות הפרט לעומת הציווי החברתי המסורתי. האם יש לדבוק בציווי, המאמלל את הפרט, אך שומר על המסגרת המשפחתית והחברתית, או שמא כדאי לפרוץ את גבולות המסורת ולהפר את ערכי כיבוד האבות למען מימוש האהבה והאושר.

עלילתו של הסרט "ג'ודו" נסמכת על הרומן "The Obsessed" מאת ליו הנג (Liu Heng),²⁴ אך בראיון עם ג'אנג יי מו, משנת 1999, מסביר הבמאי כי ביוצרו את הסרט "ג'ודו" הוא כלל לא התכוון לעסוק בסיפור של גילוי עריות, המתואר ברומן המקורי, ולכן הוא שינה את קשרי הדם בין הדמויות בהופכו את טיאן צ'ינג מאחיינו הביולוגי של ג'ין שאן - בעל מפעל צביעת הבדים, לאחיינו המאומץ. הבמאי הדגיש כי "ג'ודו" הוא סרט על הצד האחר של ההומאניות הסינית, צד אשר מדוכא ע"י החוקים והצווים הקיסריים:

"הסרט עוסק בסילוף ורדיפה... לגיבור הסרט (טיאן צ'ינג) יש רצון של שודד, אבל אין לו אומץ.

אפילו אם עשה מעשה הדורש תעוזה, הוא עדיין חי בפחד. הוא מרגיש כמו האנדרדוג (לזר, מפסידן)...

הסרט הוא על השפלה ודיכוי".²⁵

דברי הבמאי מבהירים מעל לכל ספק כי עיסוקו העיקרי של סרט זה הוא ביחסי אבות בנים, ולא במעמדה של האישה בחברה הסינית המסורתית, כפי שניתן להבין מצפייה שטחית בסרט. הדגש מושם על טיאן צ'ינג - האחייני המאומץ, על אף שהסרט עצמו קרוי "ג'ודו" על שם הגיבורה. הבנת עניין זה, משנה את ההסתכלות על הסרט ומקפיצה לראש הסולם החשיבות את יחסי הכבוד וההירארכיה בין הגברים במשפחה. בראיון עם יי מו משנת 1990, טען כי "ג'ודו", עוסק בדיכוי ובעיוות של הטבע האנושי. בסרט זה, הוא התכוון לשבור את הסטריאוטיפ של סרטים סיניים העוסקים בטרגדיות אנושיות, הנגרמות כתוצאה מהתפרצויות חברתיות ופוליטיות. יי מו ניסה ליצור, טרגדיה אנושית אמיתית, שכן לדבריו המצב האנושי, נקבע בעיקר על ידי האופי. לדעתו, האדם עצמו, הוא שיוצר את הטרגדיות, אך הוא לא מבין זאת וממשיך לקוות ולצפות לאושר. האדם רוצה באופן נואש לשנות את המצב הקיים. ב"ג'ודו", למרות שגיבורי הסרט הם אנשים בעלי אינסטינקט הישרדותי חזק, הם לוחמים באופן מודע כנגד גורלם, ודמויותיהם עצמן הן שמבלבלות את ערכים. הוא סיכם ואמר כי זהו סרט שדורש מחשבה אינטלקטואלית עמוקה. ג'אנג יי מו טישטש בכוונה את הרקע ההיסטורי של העלילה, והתמקד במתחם מפעל צביעת הבדים ולא בהתרחשויות שמחוץ לו, וזאת על מנת להדגיש את השעבוד הפיאודלי. לצורך כך הוא הסתמך על תיאור פסיכולוגי

ההיסטוריה והמנהגים.

²⁴ Liu Heng, *The Obsessed*, Beijing, Panda Books, 1951.

²⁵ Tan ye, "From the Fifth to the Sixth Generation: An Interview with Zhang Yimou", *Film Quarterly*, Winter, 1999. pp. 7-8.

ומתמקד בטרגדיה האנושית המתרחשת למול עיני הצופה - טרגדיה שגיבורי העלילה מביאים על עצמם.²⁶ ואכן הסרט ג'ודו הוא סרט מדכדך, בעל אמירה קולנועית נוקבת על התרבות והמסורת הסינית, אשר מביאה לדיכוי, הרס וחורבן, ולא משאירה מקום לתקווה. מסורת שקשה עד מאוד להתנתק ממנה. בכך מביע ג'אנג את יחסו האמביוולנטי למסורת זו ולערך כיבוד האבות העומד בבסיסה.

2.2 הפיתוח הכלכלי המואץ בסין:

גל המודרניזציה והפיתוח הכלכלי המואץ, שהופיע מחדש בסין משנת 1993 ואילך, נתן את אותותיו לטוב ולרע בשנות התשעים בסין.²⁷ במהלך שנים אלו צמחה שכבה של מיליונרים ומתעשרים חדשים למול מספרים גדלים והולכים של עניים מרודים. כמו כן, התפתחו מתחים חברתיים בין כפריים לעירוניים לנוכח נהירת כפריים רבים לערים הגדולות.²⁸ בנוסף לכך, נוצרו פערים משמעותיים בין הפרובינציות הדרומיות ופרובינציות החוף העשירות והמפותחות, לבין הפרובינציות הצפוניות ואלו השוכנות בתוככי סין פנימה, הסובלות מפיתוח איטי יותר ועוני רב. גם זרימת המידע החופשית יותר, מן העולם אל סין בשל כניסת האינטרנט ואמצעי תקשורת זרים לסין היוו רזז לשינוי. בנוסף לכך, בשנות התשעים, קיימת חשיפה גדלה והולכת לתרבות המערבית ובכלל זה לתרבות ה-MTV, אלא שהפעם, שלא כמו בשנות השמונים, לא היו כלולים בגאות המסחרית והתקדמות לקראת מודרניזציה, האידיאליזם והאופוריה של שנות השמונים, והמודרניזציה לא הוצגה עוד כשער הכניסה לגן העדן.

בשנות התשעים דובר רבות על רווחה כלכלית, אבל התרבות המערבית וחומרנותה הופיעו עתה במלוא מערומיהן, בלא הכסות היפה של רצון להציל את סין ממשבריה. המערב הוצג כאיום וכמתחרה, וסין הוגדרה בעולם כמדינת עולם שלישי על כל מה שמשמע מכך. במצב זה של איום כלכלי ותרבותי מערבי, ראו האינטלקטואלים הסיניים, האומנים, וגם הממשל, צורך לשוב אל יסודות התרבות הסינית ולחזקם על מנת למנוע את חדירתם של מה שהוגדר בניהם "המוטיבים הרעים" של תרבות המערב, ובכלל זה התפרקות המשפחה, יתר חופש (דמוקרטיה) שמוביל לאנארכיה ועוד. זאת הם עשו ע"י תעמולה לערכי כיבוד האבות וההירארכיה העומדים בבסיס התרבות הסינית הקונפוציאנית משכבר הימים.²⁹ המגמות הכלכליות, החברתיות והפוליטיות של שנות התשעים הביאו גם לצמיחתו של דור קולנוענים חדש, המכונים בשם "הדור השישי", דור אשר במודע הפנה את גבו למסורת האסתטיקה והעידון התרבותי בו עסקו במאי "הדור החמישי". קולנוענים אלו עוסקים בעיקר בבעיות המטרידות את תושבי הערים הגדולות, ומציגים את חיי היומיום בערים, בהתאם למגמת הפיתוח הכלכלי המואץ בסין. ושלא כקודמיהם, הם אינם עוסקים במסורת העתיקה ובחיי הכפר, נושאים שהעסיקו מאוד את ג'אנג יי מו וצ'ן קאי גה, הבמאים המפורסמים ביותר של "הדור החמישי".³⁰ לאור כל זאת, ניתן לאבחן בבירור את תוצאותיו של גל "החזרה לערכי המשפחה" בסרטיהם של ג'אנג יאנג - "בית מרחץ", וג'אנג יי מו - "הדרך הביתה", אשר נעשו בסוף שנות התשעים (1999).

²⁶ Xueying Luo. "The Ambitions of Zhang Yimou", *Chinese Literature*, Vol. 4, Winter, 1990. p.175-176.

²⁷ רק בשנת 1993, לאחר כשלוש שנות דיכוי וקיפאון בעקבות אירועי טיאן אנ מן, החל גל חדש של פיתוח כלכלי מואץ.
²⁸ תופעה המוכרת בשם "תופעת ההגירה הפנימית". מימדי התופעה נעמדים במיליוני אנשים, אשר הינם ברובם כפריים החיים במקום שונה ממקום רישום התושב שלהם (Hu kou, 户口 - ה) והבעיות שנוצרת בשל כך.

²⁹ Dai Jinhua. "Rewriting Chinese Women". pp 199-202.

³⁰ Anne Wedell-wedellsborg. "Chinese Literature and Films in the 1990's", in: Robert Benewick and Paul Ingrove (eds.), *China in the 1990's*, Basingstoke, Macmillan Press, 1995. p. 231.

הסרט "בית מרחץ" מציג את ההתנגשות של העולם הישן והמסורתי - שהתגלמותו היא האב ובית המרחץ, למול המודרניות, על קצב החיים המהיר שלה והפיתוח הכלכלי המואץ בעיר שנז', המיוצגת ע"י דה מינג - גיבור הסרט. בית המרחץ מהווה מקום מפגש ומרכז חברתי עבור תושבי אותו רובע מסורתי בבייג'ינג. לקוחותיו הקבועים של בית המרחץ מייצגים מיקרוקוסמוס שלם של אנשים פשוטים, של אהבות, שנאות ופעילויות חברתיות משותפות. בסרט מוצג אורח החיים המסורתי של דיירי החו טונגים (胡同), ובכלל זה ריקודי המניפות של הניו יאנג'ר (扭秧歌) לצלילי התופים בגנים בשעות הערב, גידול צרצרים כחיות מחמד וקיום קרבות צרצרים. זהו תיאור של אורח חיים פשוט ושל אנשים פשוטים, המסתפקים במועט ולא רוצים "לבלוע את כל העולם". בנוסף לכך האווירה בבית המרחץ חמימה, ויש בה מוטיב חזק של עזרה הדדית ואכפתיות, תחושה שכמעט ולא קיימת עוד בעולם המודרני והמנוכר.³¹ דיירי הרובע בסרט הם אנשים פשוטים, אשר עדיין גרים בבתים מסורתיים, ובסמטאות צרות (חו טונג), הטיפוסיות כל כך לבייג'ינג. סמטאות שנהרסות כיום אחת אחר השנייה בצו המודרניות והפיתוח המואץ, וקיים חשש אמיתי כי בעוד מספר שנים ייעלמו לגמרי מהנוף. הרס זה גורם כיום לדיון ציבורי ער, ולכאב לב לרבים מתושבי בייג'ינג האוהבים ורגילים לסגנון חיים זה. בסרט, בית המרחץ וכל הרובע שסביבו עומדים בפני הריסה, ובסוף הסרט הם אכן נהרסים, והדיירים מפונים מבתיהם, שכן עומדים לבנות במקום קניון חדש - סמל לתרבות הצריכה המערבית. ההנגדה שיוצר הסרט בסצנת הפתיחה המשעשעת בין בית המרחץ המסורתי, לבין המקלחת המשוכללת והאלקטרונית, בה משתמשים אנשי העסקים, אשר זמנם קצר והם חיים במרוץ מטורף היא תמצית הסרט. המקלחת האישית והמאובזרת, אך המנוכרת היא סמל האינדיבידואליות והתחרותיות שבאורח החיים המודרני בעוד בית המרחץ הוא תמצית החיים המסורתיים, האיטיים והקהילתיים.³²

ניתן להבין כי הסרט "בית מרחץ" הכיר בצורך לשמור על הצביון התרבותי הסיני, לנוכח תהליכי הגלובליזציה וערכי המערב, החודרים במהירות ובכוח לסין. שמירת הייחוד התרבותי הסיני נעשית, בסרט זה, ע"י חזרה לערכי המשפחה המסורתיים, אל כיבוד האבות ומגורי בני אותה משפחה תחת קורת גג אחת (שלושה דורות תחת קורת גג אחת, 三代同堂). אין זה מפליא שסרט זה התרפק על החיים הפשוטים, הצנועים, הנאיביים והאיטיים, והציג אותם כדרך החיים הטובה והמתאימה לסין, שכן סין כולה, ובעיקר הערים הגדולות עברו במהלך שנות התשעים שינוי אדיר, הן באורח החיים והן בנוף העירוני, שינוי שממשיך ומתרחש גם היום, ובוודאי בבייג'ינג, אשר אירחה את האולימפיאדה בקיץ 2008. תנופת הפיתוח בעיר היא עצומה ולעיתים אף מבהילה בממדיה ובעוצמתה. אין ספק שרמת החיים עלתה באופן משמעותי אבל עם עלייתה נעלמו גם התום, ותחושת היחד של הקהילה.

בסרט "הדרך הביתה" מוצג במובלע היחס בין מסורת למודרנה לנוכח הפיתוח הכלכלי המואץ, והצורך לחזור אל ערכי המשפחה ובראשם כיבוד האבות. הבן ששב לכפרו לארגן את הלוויית אביו, מתגורר כיום בעיר וניראה שהצליח בעסקיו והתעשר. זאת ניתן לראות בלבושו האיכותי ומכוניתו החדשה. האם, לעומתו, עדיין חיה בכפר, בתנאים פשוטים ובסיסיים, בלא כל אביזרי הנוחות המודרניים. אך לא ניראה

31 Paul Baumann, "The Wisdom of the Aged: Shower & Space cowboys", *Commonweal* Vol. 127, no.15, September 8, 2000. p. 28.

32 Chong, Woei Lien. "The Quest for Happiness: Chinese Cinema at the 2000 International Rotterdam Film

שזה מפריע לה, כל שחשוב לה הוא שתיערך לבעלה האהוב, הלוויה מסורתית מכובדת, על פי כל כללי הטקס, ואין היא נכנעת ללחצי בנה וראש הכפר, המנסים לשכנעה שיש לערוך לווייה צנועה לנוכח סופת השלגים המשתוללת בחוץ. סוף הסרט מוכיח שאין דבר שיכול לעמוד בפני רצונה והחזק ועיקשותה, והבן אכן עורך לאביו הלוויה מסורתית רבת משתתפים. בכך ממלא הבן את רצון אמו ומפגין כיבוד אבות ראוי לשמו בפני אביו המת.

2.3 שינוי בשיטת מימון הסרטים בסין:

בתחילת שנות התשעים החלה שיטת המימון הישנה של הסרטים המופקים בסין להתפורר. שיטה זו הבטיחה לכל העוסקים ביצירת סרטים "קערת ברזל" (铁碗) - מונח סיני המתאר משרה קבועה ומובטחת, בלא חשש מפיטורין, משכורת קבועה, דיור מסובסד מהממשלה, וטיפול רפואי חינם. בתמורה להטבות אלו נאלצו יוצרי הסרטים להתפשר על התוכן ולהסכין עם הגבלת חופש היצירה שלהם. דבר זה הבטיח לממשלה כי סרטים אשר לא תואמים את הקו הממשלתי או אף יוצאים נגדו לא יופקו. לאחר מסעו של דנג סיאו פינג (邓小平) לדרום בשנת 1992, החלו לקום חברות הפקה עצמאיות ופרטיות, אשר אתגרו את המונופול של אולפני הסרטים הישנים. חברות הפקה אלו היו מצד אחד, גמישות, סתגלניות ויעילות מאוד בתחרות מול האולפנים, הממומנים ע"י המדינה. מצד שני, המימון הממשלתי, שעד אז נילקח בחשבון כדבר ברור מאליו ע"י האולפנים, קוצץ באופן דרסטי מאז שנת 1996, למעט מימון הפקתם של סרטים בעלי אופי תעמולתי ופטריוטי. כתוצאה מכך ירדה באופן חד כמות הסרטים המופקים ע"י האולפנים החשובים, מכמות של כ-100 סרטים בשנה, בין השנים 1979-1988, לכדי עשרה בשנה, בשנות התשעים. במקביל פיתחו האולפנים ערוצי מימון והפקה משותפים עם חברות הפקה זרות או עם חברות סיניות עצמאיות. צל המסחר בכל רובדי התרבות השפיע גם על השינוי בתפישת הקהל ויוצרי הסרטים את הקולנוע כאמצעי ביטוי. יוצרי הסרטים מצאו עצמם קשובים יותר לדרישת הקהל וכוחות השוק, והסרטים ההוליוודיים הפכו להיות המודל לחיקוי. יוצרים רבים הבחינו בירידת אחוזי הצפייה בקולנוע הסיני ועליית אחוזי הצפייה בסרטים מיובאים, ולכן קראו ליצירת סרטים סיניים מסחריים יותר, אשר יוכלו להתחרות באלו המיובאים. מגמה זו התחזקה לנוכח החלטת הממשלה לאפשר, החל משנת 1995, להקרין בבתי הקולנוע בסין 10 "שוברי קופות" הוליוודיים מדי שנה. בנוסף לכך, מאחר וסין התקבלה כחברה בארגון הסחר העולמי, צפוי היה מספר זה לגדול לכדי חמישים סרטים הוליוודיים המיובאים לסין מדי שנה. במאים סיניים ידועים בחו"ל כג'אנג יי מו וצ'ן קאי גה - בוגרי "הדור החמישי" חשופים פחות לקשיי המימון, שתוארו לעיל, כיוון שסרטיהם כבר הצליחו בחו"ל ואף זכו בכמה פרסים בינ"ל חשובים, אך גם הם קשובים יותר כיום לטעם הקהל. לעומתם, מתמודדים במאים הצעירים והחדשים בסין, כמו ז'אנג יאנג, עם קשיי מימון קשים מאוד, והם נאלצים להיכנע יותר לטעם הקהל, כאשר המדד להצלחה הוא כמות הכרטיסים שנמכרים בקופות. דבר זה מניע במאים צעירים רבים לעשות סרטים פחות אומנותיים ויותר מסחריים, סרטים קלילים, רומנטיים, ומבדחים.³³ להבחנת, ניתן לראות שינוי ביחס במאים לערך כיבוד האבות לנוכח רפורמה באופן הפקת הסרטים בסין והאפשרות להשתמש בהון זר לצורך כך, סמל

Festival", *China Information* Vol. 14, no.2 (2000), p. 199.

³³ Sun Shaoyi, "Under the Shadow of Commercialization: The Changing Landscape of Chinese Cinema", *Celluloid*, April, 1999. See Also: You Fei, "Predicaments and Prospects - The Current State of Filmmaking in

לשינוי התפישתי הזה הוא הבמאי ג'אנג יי מו.

בניגוד לראיון שנערך עימו בשנת 1990, הרי שבראיון עימו משנת 1999, שינה ג'אנג יי מו את עמדתו לגבי הצורך באמירה אינטלקטואלית עמוקה ואמר:

"הסרטים צריכים להיות מאוד פשוטים ופופולאריים, ואיני חושב כי הם צריכים להכיל בתוכם יותר מדי תיאוריה... אני נוטה להאמין שהסרטים עוסקים ברגשות, והנושא (שלהם) צריך להיות פשוט... אני מעדיף את טעמם של המוני העם, ונושאים רגשיים."

בהמשך הראיון הדגיש ג'אנג כי המרד, בסרטיו משנות השמונים, כוון כנגד העמדת הפנים, היומרות והמלאכותיות שבדרך ההבעה הקולנועית שהייתה נהוגה בסין עד אז, אך מכיוון שתופעה זו כמעט ואינה קיימת כיום בסין, המרד כבר אינו מהווה מטרה אלא הסיפור או הנושא.³⁴ כמו כן ציין ג'אנג כי "למיטב ידיעתי, אף במאי סיני כבר אינו קורא פילוסופיה. הפילוסופיה כבר אינה מהווה חלק מנושאי השיחה שלנו".³⁵ בכך חיזק הבמאי את הטענה שבעקבות השינוי בדרכי מימון והפקת הסרטים, נטו הבמאים הסיניים להקשיב יותר לטעם הקהל ועוסקים פחות בתיאוריה, בפילוסופיה ובדיונים קולנועיים ארוכים ועמוקים על מהות התרבות הסינית והיבטיה. סרטו של ג'אנג יי מו "הדרך הביתה" הדגים את השינויים שהתרחש ביחסו הן למדיום הקולנועי והן לתרבות והמסורת הסינית באופן ברור.

בסרט "הדרך הביתה" יש חזרה לערכי המסורת הקונפוציאנית ובכלל זה לערכי המשפחה וכיבוד האבות. ג'אנג יי מו - הבמאי, שבתחילת העשור יצר את הסרט "ג'ודו" המדכא והביקורתי, היוצא כנגד המסורת - חוזר בסופן על החיק החם של אותה מסורת, תוך שהוא מציג בסרטו "הדרך הביתה" סיפור רומנטי על אהבה גדולה. ההשוואה בין "ג'ודו" (1990) ל"דרך הביתה" (1999) משקפת יותר מכל את השינוי המהותי שחל בתפישה ובאופן הצגת "ערך כיבוד האבות" של הבמאים הסיניים, החיים ופועלים בסין. כמו "ג'ודו" גם הסרט "הדרך הביתה" מתרחש בכפר, אך בניגוד לג'ודו, סרט זה הוא שיר הלל לאורח החיים המסורתי וציווי ההירארכיה שבו - הירארכיה של כפיפות הצעיר והאישה לאב ולמבוגר. גם מועד ההתרחשות הוא שונה, "ג'ודו" ממוקם בתחילת המאה ה-20, ליתר דיוק 1920, ואילו "הדרך הביתה" מתרחש בסין של שנות התשעים. בשעה ששניהם מספרים על החיים בכפר, ההשלמה והאהבה שמציג הבמאי כלפי המסורת הסינית, מעלה את האפשרות, שלאחר השינויים הגדולים שהתרחשו בסין: הסגידה למערב, השבר של אירועי טיאן אן מן וההתפקחות מחלום המערב, כמו גם הפיתוח המואץ על צדדיו הטובים והרעים, כל אלה הביאו את ג'אנג יי מו להכרה, שייתכן ואחרי הכול - הדפוסים המסורתיים של התרבות הסינית, ושמירה על המסורת הם חוסנה של סין והם אלו שיגנו עליה מפניה אמריקניזציה יתרה, והעלמות התרבות הסינית על מסורתה המפוארת, בשל חדירת ערכי המערב. ולכן, כפי שעולה מהתפישה המוצגת בסרט זה, צריכים ערכים אלו ללוות את סין גם אל האלף השלישי, שהרי אדם החיי חיים פשוטים בקרב משפחתו ובקרבה לטבע, וממצה את חייו עד הסוף, כמו אביו של גיבור "הדרך הביתה", שהיה עד יומו האחרון מורה הכפר האהוב והנערץ, זוכה להישאר חקוק בלב משפחתו ותלמידיו.³⁶

בסרט "בית מרחץ" רואים את השפעת שינוי שיטת המימון על דרך הצגת נושא כיבוד האבות בסרט. במאי הסרט "בית מרחץ", ג'אנג יאנג, משתייך לקבוצת הבמאים הסיניים של "הדור השישי". אמנם לבמאים אלו אין איזו משנה סדורה ואמירה קולנועית משותפת, כמו זו שהנחתה את במאי "הדור

China", *Harvard Asia Pacific Review* Vol. 3, no.1, Winter 1998-1999. pp. 26-28.

³⁴ Tan ye, "From the Fifth to the Sixth Generation", pp. 3-4.

³⁵ *Ibid.* p. 8.

³⁶ Chong, Woei Lien, "The Quest for Happiness". p. 200 - 206.

החמישי", אך הם כולם חיים ויוצרים בשנות התשעים, ומתמודדים עם הצורך להישמע לטעם הקהל, על מנת להצליח להפיק ולממן את סרטיהם. לפיכך סרטיהם יותר קלילים ומתארים את חיי היום יום, העירוניים בעיקר, ודנים פחות באריכות ולעומק, בשאלות הרות גורל של תרבות והיסטוריה, כפי שעשו ג'אנג יי מו וחבריו ל"דור החמישי" בשנות השמונים. ואכן הסרט "בית מרחץ" אינו סרט מדכא וארכני, כפי שסרטי הדור החמישי נטו להיות. סרט זה אמנם דן בבעיות איתן מתמודדים תושבי סין כיום: מסורת מול מודרנה, פיתוח כלכלי מול שמירה על הצביון המסורתי הסיני, ותקפותם של ערכים חברתיים כמו כיבוד האבות לנוכח המציאות המשתנה, אך הוא עושה זאת בחיך ובחום ולא מעביר לצופים מסר מדכא. להיפך, הצופים יוצאים מסרט זה עם חיך על השפתיים, בהבנים שניתן לשלב בין המסורתיות החמימה שנותנת בטחון חברתי לאזרחי סין לבין הפיתוח הכלכלי המואץ, אם רק לא יתנכרו לערכי המסורת ובראשם ערך כיבוד האבות.

2.4 צילה של חרב הצנזורה בסין:

החל מהתפתחותו הראשונית היווה הקולנוע חלק מהתרבות הפופולארית בסין. בשל כך שיקף המדיום הקולנועי את השינויים וההתרחשויות הסוערות, שעברו על החברה הסינית במאה האחרונה. כאשר בוחנים את ההיסטוריה של הקולנוע בעולם, ניתן להבחין בשלוש גישות למדיום זה: קולנוע כאומנות - גישה הרווחת בצרפת ובארצות אירופיות נוספות, הקולנוע כבידור - גישה הרווחת בארה"ב, כשנושאת הדגל היא תעשיית הסרטים בהוליווד, וקולנוע כתעמולה - גישה שרווחה בבריה"מ ובגרמניה הנאצית. מאז עליית המפלגה הקומוניסטית לשלטון בסין, בשנת 1949, ואימוץ האידיאולוגיה הסובייטית באשר לאומנות ותפקידה הפוליטי, ראה הממשל הסיני את הקולנוע ככלי התעמולתי, המשפיע ביותר על המוני העם. הסרטים, תחת שלטונו של מאו, נועדו "לחנך את העם לתקיפת והשמדת האויב", ולכן הפכו לכלי פוליטי תעמולתי. מכאן ברור שהפן האומנותי והבידורי של הקולנוע, במהלך שנות שלטונו של מאו, נדחקו הצידה. מתחילת שלטונו, פיקח הממשל הקומוניסטי על עשיית הסרטים בסין. לצורך כך נבנה מנגנון ממשלתי השולט ומפקח על כל תהליכי הפקת ויצירת הסרטים - משלב כתיבת התסריט ועד להפצתו של הסרט ברחבי סין. גם כיום מורגשת ידה הכבדה של הצנזורה על תעשיית הקולנוע בסין. המשרד לסרטים (China Film Bureau) האחראי על תעשיית הסרטים בסין, שולט בכל שלבי הפקת ויצירת הסרטים ומשמש גם כצנזור ראשי. הוא קובע את סוגי הסרטים שיופצו ברחבי סין, ויש בסמכותו לאסור את הקרנתם של סרטים מסוימים, בלא יכולת של גורם אחר לערער על החלטתו. באופן תיאורטי, משרד הסרטים כפוף למשרד לרדיו, סרטים וטלוויזיה, אבל באופן מעשי, משרד זה מקבל את מרבית ההנחיות לפעולה מן היחידה לתעמולה של הוועדה המרכזית של המפלגה הקומוניסטית.

אם כן, ניתן להבין כי התקנות של הממשל והצנזורה שהוא מפעיל מגבילות מאוד את החופש האומנותי של הקולנוענים הסיניים ומצרות את טווח הנושאים והביטויים האומנותיים שבהם יכולים הקולנוענים להשתמש. בנוסף לכך, עם חלוף הזמן, פיתחו לעצמם הקולנוענים מנגנון צנזורה עצמית, אשר מצד אחד, מונע מהם להתעמת עם הממסד, אך מצד שני, מעכב את ההתפתחות, הפריחה, ומיצוי היכולות של העוסקים בקולנוע בסין. ההתערבות הממשלתית בסרטים גורמת לכך שרבים מהם מלאים בתעמולה פוליטית ודמויות סטריאוטיפיות. מאפיינים אלה משעממים את קהל הצופים, והופכים את הכישלון בקופות לבלתי נמנע. התכווצותו של שוק הסרטים הסיני מגביל אף הוא את התפתחות המדיום הקולנועי בסין. זאת ועוד, לאחר ששיטת המימון ליצירת והפקת סרטים השתנתה, רק סרטים העוסקים בנושאים

שהממשל מעוניין לקדם, סרטים הידועים בכינויים "Main Theme Films", זוכים למימון מלא וישיר מהממשלה.³⁷ ג'אנג יי מו, בראיון שנתן בשנת 1999, הסביר:

"הסיבה לכך שאני עושה יותר סרטים על ההיסטוריה, היא מפני שנושאים היסטוריים פחות מצונזרים... יש יותר מרחב פעולה בהצגת נושאים היסטוריים... בשל שיטת הצנזורה הקפדנית... לסרטים אין מרווח נשימה... אם רק היו נותנים לנו קצת יותר חופש, והיו מרפים קצת מהפיקוח הקפדני, אזי היינו יכולים לעשות סרטים הרבה יותר טובים מאלו שנעשים כיום".³⁸

מכל האמור לעיל, ניתן להניח כי גם הסרטים "ג'ודו", "בית מרחץ", ו"הדרך הביתה", עברו תחת עינה הפקוחה של הצנזורה, וייתכן שבמאיהם אף נאלצו לשנות קטעים מסוימים בהם, או למתן אותם מראש בכדי שלא להיפסל על ידי הרשויות. ייתכן שחלק מעובדת היות סרטי סוף שנות התשעים קלילים יותר ופחות ביקורתיים, נובעת גם מעובדת נוכחותה של הצנזורה, וחוסר הרצון או הכוח של הבמאים להתעמת שוב ושוב עם הממסד לגבי כל פרט בסרט. שהרי אם הסרט ייאסר להקרנה בסין, כל ההשקעה הכספית בו תרד לטמיון. מצב זה מחזק את הרצון "ללכת על בטוח" ולהפיק סרטים שהם בידוריים בעיקרם.³⁹ בנוסף לכך, יש לזכור כי נושא "החזרה לערכי המשפחה", ובראשם ערך "כיבוד האבות", הוא נושא שלממשלה יש רצון לעודד ולקדם. ערך זה מקדם צייתנות והירארכיה ופחות חשיבה מקורית ועצמאות. התנהגות שכזו מבטיחה לממשל עוד כמה שנים של "שקט תעשייתי" בלא חשש מהתפרצות מחאה כמו זו שהתרחשה בכיכר טיאן אן מן.

2.5 חזרתה של הונג קונג לחיק סין:

עם בואה של ראש ממשלת בריטניה, מרגרט תאצ'ר, לבייג'ינג בספטמבר 1982, החל מ"מ דיפלומטי אינטנסיבי בין שתי המדינות, אשר תכליתו הייתה לארגן את כל הסידורים הנדרשים לצורך החזרתה של הונג קונג לידי השלטון הסיני, דבר אשר אירע בשנת 1997. מ-1982 ועד לחזרתה של הונג קונג לחיק סין, ניתן לאתר בקולנוע ההונג קונגי את סימני החשש לנוכח החזרה הצפויה. במקביל ואולי אף בעקבות זאת, נכנס הקולנוע ההונג קונגי בשנות התשעים לתקופה של חוסר ודאות, ומשנת 1993 התכווץ השוק הקולנועי באי, מחירי הכרטיסים עלו, וחלה האטה משמעותית במכירתם. כתוצאה משתי סיבות אלו – הכלכלית והפוליטית – הפך השוק הסיני, למרכיב משמעותי בעתידה של תעשיית הקולנוע ההונג קונגית.⁴⁰ ייתכן שזו הסיבה לכך שניתן לראות יותר סרטים של במאים הונג קונגיים העוסקים בסין עצמה, ומתרחשים בסין עצמה ולא בהונג קונג. חזרתה של הונג קונג לחיק סין, והפיכתה לאזור מנהלי מיוחד תחת השלטון הסיני, נעשתה בהתאם להכרזת הממשל הסיני על קיום "סין אחת, 2 שיטות". אולם הצהרה זו, לא הרגיעה את החששות, שעדיין מקננים בקרב רבים מתושבי הונג קונג באשר לעתיד מושבתם, שכן תושבי הונג קונג לא לקחו חלק במשא ומתן בין בריטניה לסין באשר לעתידה של הונג קונג ולכן לא היו

³⁷ You Fei, "Predicaments and Prospects - The Current State of Filmmaking in China", *Harvard Asia Pacific Review*, Vol. 3, no.1, Winter 1998-1999. pp. 25-26.

³⁸ Tan ye, "From the Fifth to the Sixth Generation", pp. 8-9.

³⁹ Anne Wedell-wedellsborg, "Chinese Literature", pp. 233.

⁴⁰ Stephen Teo. "Hong Kong Cinema", in John Hill and Pamela Gibson (eds.), *World Cinema: Critical Approaches*, New York, Oxford University Press, 2000. p.169. See also: N.K. Leung, "China and 1997", in Hill and Gibson (eds.), *World Cinema*. pp. 170 - 172.

יכולים להשפיע על ההסכם שנחתם ועל קיום ההבטחות שנתנה סין לבריטניה באשר לעתיד האי.⁴¹

ככל הנראה, גם הסרט "יום שמש קר", אשר נעשה ע"י הבמאי ההונג קונגי הו יים (Ho Yim), בשנת 1994, מושפע מחזרתה הקרובה של הונג קונג אל חיק סין, לאחר 100 שנות שלטון בריטי. הו יים משתייך לדור חדש של במאים הונג קונגים, אשר עשה את צעדיו הראשונים בטלוויזיה - ביצירת סדרות דרמה, סרטים קצרים, וסרטים דוקומנטאריים, ובתחילת שנות השמונים עבר למדיום הקולנועי.⁴² את סרט זה ניתן לפרש כמשל על מצבה של הונג קונג, אשר עומדת בפני פרידה מהאם (בריטניה - המעצמה הקולוניאלית ששלטה באי במשך 100 שנים) וחזרה אל חיק האב (סין), אשר ממנו נקרעה הונג קונג בכוח, עקב ניצחון בריטניה על סין במלחמת האופיום, של אמצע המאה ה-19). במצב מסובך זה, זהותם של תושבי הונג קונג מאוד מבולבלת - מצד אחד הם סינים: יש להם שפה, כתב, מוצא גזעי, היסטוריה, ותרבות משותפים עם סין, אך מצד שני הם כבר הסתגלו לשלטון הבריטי ואימצו לעצמם ערכים מערביים, כמו שלטון דמוקרטי, תרבות עסקית מערבית ועוד. זאת ועוד, תושבי הונג קונג גם לא היו שותפים להיסטוריה המודרנית של סין, ובעיקר לא חוו את נחת זרועה של המפלגה הקומוניסטית, השולטת בסין מאז 1949, ואשר במשך קרוב לחמישים שנה עשתה מהפכה עצומה בסין, אך גם הובילה אותה לשנים של דשודש, סגירות, הרס ועצב גדול, הן במהלך תקופת "הקפיצה הגדולה קדימה" והן בזמן "מהפכת התרבות". במצב זה נקרעים תושבי הונג קונג בין זהותם המדינית פוליטית הבריטית, שבקרוב מאוד תהפוך לסינית, לבין זהותם המקורית, ההיסטורית והתרבותית כסינים. בנוסף לכך, חשוב להדגיש כי במהלך כל תקופת השלטון הבריטי באי, אזרחי הונג קונג מעולם לא הוגדרו כבני לאום בריטי או סיני, ובמבט לאחור ניתן לומר כיום שרבים מהם נענו בשלילה ע"י השלטונות הבריטיים, כאשר פנו לקבל אזרחות בריטית לקראת החזרה לסין.⁴³ החרדה הקולקטיבית של תושבי הונג קונג מפני החזרה לסין, מדינה שמשטרה לאחר אירועי טיאן אן מן ניראה בעיניהם חשוך ומדכא, ולבטח שאינו דמוקרטי ופתוח כמו זה הבריטי בהונג קונג, דחפה את הבמאים ההונג קונגים לעסוק בסין, בהיסטוריה שלה ובשינויים שהתרחשו בה, על מנת להגדיר מחדש את קשריהם עם מדינת המוצא, שממנה הופרדו לפני כ-100 שנים, ואלה יחזרו בשנת 1997.⁴⁴

כך, בסרט "יום שמש קר" אנו רואים שהבן, גואן ג'אן, לא רוצה באמת שהאם תועמד למשפט ותוצא להורג. הוא רק רוצה לשמוע אותה מודה או מכחישה בתוקף את מעשיה, על מנת שהוא יוכל לסגור עניין כאוב זה בעברו ולהתחיל לחיות חיים נורמאליים. בהקשר זה נודע לצופה בתחילת הסרט מפי מנהלו של גואן במפעל כי גואן ג'אן למעשה לא ממצה את חייו והוא מאוד סגור. הוא עובד כרתך במפעל לייצור מכוניות ולומד משפטים בערב. מנהלו מוסיף כי הגיבור חי כבר שנים במנותק מקרוביו, ומתנדב לעשות שעות נוספות במפעל במועדי החופשות ובחגים במקום לנסוע למשפחתו. הוא מדגיש כי לגואן אין כמעט חברים מפני שהוא טיפוס שקט ולא מספר דבר על עברו ומשפחתו לעמיתיו במפעל. עם זאת מרגע שהבן בא לכפר להתעמת עם עברו ועם אימו, עשר שנים לאחר מות האב, והאם מסרבת להודות או להכחיש את

⁴¹ Sheldon H. Lu, "Filming Diaspora and Identity: Hong Kong and 1997", in Fu Poshek and David Desser (eds.), *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, and Identity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2000. p. 275.

⁴² Stephen Teo. "Hong Kong Cinema". p.169.

⁴³ Sheldon H. Lu. "Filming Diaspora and Identity". p. 275.

⁴⁴ Esther Yau. "Border Crossing - Mainland China's Presence in Hong Kong Cinema", in Nick Brown, Paul Pikowicz, Vivian Sohack and Esther Yau (eds.), *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*, New York. Cambridge, 1994. pp. 180-185.

האשמה, אזי לא נותרת בידי הבן ברירה אלא להמשיך במסע המשפטי בו החל, מסע להרשעת אימו בהרעלת אביו. האהבה לאם, לצד הרצון להענישה על שנטשה אותו ואת אחיו לטובת גבר אחר - בעלה השני ליו דה גואי, יכולים להביע במדויק את רגשותיהם של תושבי הונג קונג אשר חשים שאימא בריטניה נטשה אותם, מרגע שחתמה על ההסכם להחזרת הונג קונג לשלטון סיני.

כמו כן, ניתן למצוא הקבלה נוספת בין הסרט למציאות בכך שפעולת ההרעלה והנטישה של האם נעשתה ממרחק של עשר שנים בעלילה, ואילו חתימת בריטניה על ההסכם ההחזרה עם סין נעשתה אף היא כעשר שנים לפני יצירת הסרט. תחושת הנטישה והכעס כלפי האם, שחש גואן ג'יאן בסרט, דומה עד מאוד לתחושת הכעס והנטישה שחשים תושבי הונג קונג הסיניים כלפי בריטניה, שלא התייעצה בהם בבואה לחתום עם סין על ההסכם ההחזרה. ומכיוון שכך, על תושבי הונג קונג, בדיוק כמו גואן ג'יאן, לדבוק באב, ולהגן עליו, אפילו במחיר הפגיעה באם. הבנה זו למצב העניינים המתואר, נסמכת על סצנה נוספת, המופיעה בסוף הסרט: לאחר שבית המשפט גוזר על האם ובעלה השני גזר דין מוות בעוון רציחת בעלה הראשון, בא בנה, גואן ג'יאן, לבקרה בכלאה, ושואל אותה: *"מדוע לא ענית לי כאשר שאלתי אותך, במחסן הכנת הטופו, האם הרגת את אבא? אם היית עונה, לא היינו נמצאים כאן היום."* והוא ממשיך ומעודד אותה להגיש ערעור על גזר דינה לבית המשפט העליון.

מסצנה כואבת זו אנו מבינים מעל לכל ספק, שאכן הבן לא רצה להביא למותה או הרשעתה של האם, אלא רק רצה לקבל ממנה הודאה או הכחשה, ובעיקר הסבר למעשיה בילדותו. מדוע הרגה את אביו, ומדוע נטשה את שלושת ילדיה לטובת בעלה החדש ובתם המשותפת. כמו גיבור הסרט, גם תושבי הונג קונג כועסים ומבולבלים לנוכח התנהגותה של בריטניה כלפיהם מרגע החתימה על ההסכם עם סין, ואין הם יכולים להבין מדוע בריטניה מתנכרת להם כך. ומכיוון שבמציאות, האב הוא זה שישלוט בחייהם של תושבי הונג קונג, הרי שעליהם לדבוק באב, למען הבטחת עתידם. לפיכך הם מרשים לעצמם להפנות כתף קרה לאם ואף לצאת נגדה בגלוי, כפי שג'יאן יוצא נגד אימו בסרט. מכך עולה כי יחסי האב - בן הם החשובים מכל, והם אף מחייבים פגיעה באם לצורך המשך קיומם. אין בזה כדי להעיד כי דמות האב מחוסרת פגמים. האב, אינו טיפוס חם במיוחד ובמהלך תקופת ילדותו סובל גואן ג'יאן מדי פעם מנחת זרועו. אך עם זאת האב המסורתי, אינו רוצה שבנו יישאר אנאלפבית כמו אמו, ויאלץ לחיות חיי עוני בכפר, להיפך, האב מצפה מבנו שישקיע בלימודיו, יהא אחראי ויצליח.

בנוסף לכך, התעסקותו של גיבור הסרט עם הפצע הפתוח מעברו, מחדדת את הרגשות האמביוולנטיים של הגיבור כלפי הכפר. לא במקרה ממעט גואן ג'יאן לבקר בכפר הולדתו מאז עזיבתו, ואת ביקוריו המעטים הוא עושה רק בחסות החשיכה. מצב עניינים זה יכול לרמז על כך שגם הכפר מסמל בסרט את סין כפי שהיא נתפשת בעיני תושבי הונג קונג. סין כמדינה נחשלת, שרוב אוכלוסייתה חיה בכפרים נידחים, לעומת הונג קונג המודרנית, העירונית והמפותחת. הכפר מהווה בו זמנית גם את ערש הולדתו של הגיבור, כמו שסין היא ערש הולדתה של הונג קונג, אך גם את מקור צרותיו וקשייו. בדיוק כשם שסין מהווה בשנות התשעים את מקור החרדה של ההונג קונגים. סין היא אמנם "הבית" אך היא גם יכולה בכוחה הרב להרוס את כל שנבנה בהונג קונג בעמל רב לאורך שנות השלטון הבריטי, הן מבחינה כלכלית והן מבחינה חברתית ופוליטית.

בשל כל האמור לעיל, ניתן להבין מדוע הבמאי הו יים משתמש בערך "כיבוד האבות" כערך המרכזי

העומד למבחן בסרט. ולא בכדי הוא קרא לסרט "天国逆子"⁴⁵ ("בן סורר לממלכת השמיים", כלומר בן אשר לא מכבד את הוריו) שכן, לנוכח יחסי הכוחות החדשים בין סין להונג קונג, לרגל חזרתה הצפויה לחיק סין, תושבי הונג קונג צריכים לערוך בשנות התשעים חשבון נפש כולל לגבי אופן התנהגותם כלפי סין במהלך תקופת השלטון הבריטי. אין זה סוד כי תושבי הונג קונג היו התומכים העיקריים בקריאתם של הסטודנטים הסינים בכיכר טיאן אן מן לדמוקרטיה, באביב 1989. כמיליון תושבי הונג קונג יצאו לרחובות להפגין סולידאריות עם הסטודנטים בכיכר. לפיכך עליהם לשקול עכשיו היטב כיצד עליהם לפעול מעתה על מנת לסגור מעגל חיים אחד ולפתוח דף חדש בחייהם, תחת השלטון הסיני, תוך שהם משתיתים מערכת יחסים טובה עם הממשל הסיני. יתכן שבשל כך התגייסו רבים מתושבי הונג קונג לעזרת סין, ותרמו כספים ברוחב לב לקרנות להקלת סבלם של נפגעי השיטפונות בדרום סין בשנת 1991.⁴⁶

2.6 הגירת סינים למערב:

הבמאי אנג לי, הוא במאי טיוואני, החי בארה"ב, כלומר מהגר בעצמו, אשר הגיע לארה"ב על מנת להמשיך את לימודיו האקדמיים, ונישאר שם. ברבים מסרטיו מתאר לי את חייהם של המהגרים האסייתים החיים בארה"ב. אנג לי שייך לדור צעיר של במאים, אשר אומנותם הגיעה לפרקה בארה"ב של שנות התשעים. בסרטיו הוא מערער ומאתגר את הנטייה לסווג אנשים על בסיס דימויים של גזע, תרבות, גיל, נטייה וזהות מינית. סרטיו של אנג לי משקפים את חציית הגבולות, בעידן בו מדברים על "תעשיית סרטים גלובלית", הפונה לכל תושבי העולם. ואכן, סרטיו של אנג לי הם דוגמה לשיתוף פעולה בינלאומי. סרטיו נעשים בעזרת צוות רב לאומי, והם משווקים לכל העולם ע"י אסטרטגית שיווק גלובלית, ולא פונים עוד רק לקהל דובר סינית. את סרטו "מסיבת נישואין" ניתן להגדיר כטרגדיה קומית, העוסקת באתיקה המשפחתית, כאשר אתיקה זו סובבת סביב היחס אל דמות האב, אתיקה המצויה בבסיס המסורת הקונפוציאנית.⁴⁷ אנג לי מתייחס ברבים מסרטיו לשאלות חדשות, המאתגרות את המסורת הסינית, כגון הופעתן של משפחות אלטרנטיביות הומו-לסביות, וההתמודדות של מהגרים אסייאניים עם תרבותם מבית לנוכח התרבות האמריקאית.

"מסיבת נישואין" נוגע בנושאים אלו באמצעות בחינת התמודדותם של הורים טיוואנים עם עובדת היות בנם הומוסקסואל החי בארה"ב. בסרט זה מוצג העימות בין המסורת התרבותית הקונפוציאנית השמרנית, המחייבת את הבן, שהגיע לפרקו, להקים משפחה ולהוליד ילדים, לבין חופש הבחירה של הזהות המינית בארה"ב. עימות המסתיים לבסוף במעין השלמה והתפשרות של כל אחד מהצדדים בעניין. בסרט זה מוצגת תופעת ההומוסקסואליות כהסתעפות של מוסד המשפחה, מוסד חשוב ומשמעותי כל כך בתרבות הסינית הקונפוציאנית. התפישה הסינית המסורתית רואה את היחיד רק כחלק ממסגרת גדולה יותר - המשפחה. בתפישה הקונפוציאנית היחיד אינו ריבוני ואוטונומי, אלא מוגדר בהתאם לגילו, מינו ותפקידו במשפחה. קיומו של האינדיבידואל מחוץ למשפחה, ע"פ המסורת הקונפוציאנית, הינו קיום בזוי. לאדם שכזה צפויים חיים של נידוי, חרם, הגליה, חוסר בית ונוודות. ע"פ מסורת זו, אדם אשר מסרב לקחת על עצמו את תפקידו המשפחתי, אינו רק חסר כבוד להוריו, אלא גם נחשב כחסר מעמד

⁴⁵ שמו האנגלי של הסרט "The day the sun turned cold", או בתרגומו העברי "יום שמש קר" לא משקף נכונה את עומק המשמעות של שם הסרט בסינית, ואת ההקשר התרבותי העמוק שלו לחובת כיבוד האבות הסינית.

⁴⁶ Sheldon H. Lu, "Filming Diaspora and Identity". p. 279.

⁴⁷ Ma Sheng-mei, "Ang Lee's Domestic Tragicomedy". pp. 191-193.

חברתי. תפישה זו השפיעה על התרבות האסיינית באופן כה משמעותי עד כי כיום קיימים שני דפוסי הצגת הזהות ההומו-לסבית בסרטים המזרח אסיאניים: הדמויות ההומו-לסביות מופיעות בסרטים אלו או כדמויות הנאבקות למצוא את תפקידן בתוך המבנה המשפחתי הקונפוציאני, או שהן מתוארות כדמויות עצובות, בודדות, וחסרות קשרים משפחתיים.⁴⁸ ואכן בסרט "מסיבת נישואין", נאבק הגיבור - גאו וויי טאנג, על מקומו בתוך המבנה המשפחתי למרות אורח החיים המודרני והאלטרנטיבי שהוא מקיים בארה"ב. בסוף הסרט הוא אף מצליח להגיע לאיזו השלמה והבנה עם הוריו לגבי אורח חייו לאחר שכל צד עושה צעד לקראת משנהו. ההורים משלימים עם אורח חייו ההומוסקסואלי, על אף שבמהלך הסרט הם מעלים את חשדם כי בנם פיתח נטייה מינית זו בארה"ב, בהשפעת התרבות המערבית הלבנה.⁴⁹

הצבת דמות הגיבור כהומוסקסואל וכמהגר גם יחד, מדגישה את הקושי בפניו עומד אותו אדם. דמות המהגר טומנת בחובה את התנועה הבלתי פוסקת והניסיון לגשר בין העולם הראשון - המערבי: ארה"ב, לבין טיוואן, הממוקמת בעולם השלישי, על מסורתה הקונפוציאנית והאתיקה המשפחתית שלה, אך מתקרבת בצעדי ענק אל העולם הראשון, הן מבחינה כלכלית והן מבחינת אימוץ ערכי המערב.⁵⁰ עם זאת סוף הסרט, בו חוזרים ההורים לטייוואן, בודעם כי בקרוב ייוולד להם נכד וכי בנם התחתן, מעידה על חשיבותו של כיבוד האבות גם בשנות התשעים, המציעות למהגר הטייוואני ההומוסקסואל אורח חיים מודרני וחיי משפחה אלטרנטיביים בארה"ב. הסצנה המפורסמת החותמת את הסרט, בה מצולם האב בהילוך איטי, מרים את ידיו בשדה התעופה לצורך בדיקה ביטחונית יכולה להרמז על חוסר האונים שלו כאב, אשר בנו לא מקיים אורח חיים רגיל - הטרוסקסואלי, אך גם על השלמה עם המציאות המודרנית בה חי בנו, שבכל זאת הצליח לרצות את אביו על ידי כך שהתחתן, וייהפך לאב בקרוב.⁵¹

בנוסף לעיסוק בהומוסקסואליות והבעיות שהיא מציגה בפני המסורת הסינית, דן סרט זה גם בדמות האב, ומעמדה בעולם המודרני, בדגש על התרבות הקונפוציאנית. דרך מקרה המבחן המוצג בסרט ניתן לבדוק כיצד הפטריארכאליות בעולם מגיבות ומתמודדות עם הלחצים והמתחים שמציבים בפניהם תהליכי הגלובליזציה, והתרבות הפוסט מודרנית.⁵² עלילת הסרט מונעת ע"י המתח בין הגיבור שהוא הומוסקסואל טיוואני, החי בארה"ב לבין אביו הגנרל הלאומני בדימוס, הרוצה לראות את בנו נשוי ואב לילד לפני מותו הקרב. רצון זה מודגש לנוכח הידיעה כי הוא איבד את כל משפחתו במלחמת האזרחים, אשר קדמה לעליית הקומוניסטים שלשלטון בסין, ולבריחת הצבא הלאומני לטייוואן. על פי התפישה המסורתית אותה מייצג האב, ההומוסקסואליות היא תופעה המסמלת באופן בוטה את שליטתו של המערב על העולם וחדירת ערכיו לתרבויות המסורתיות. חדירה המפריעה לתרבויות אלו להמשיך ולקיים את אורח חייהם המסורתי ולדבוק במבנה החברתי על קשריו והמדרג הברור שבו. מדרג המחייב את כיבוד

⁴⁸ Chris Berry. "Happy Alone? Sad Young Men in East Asian Gay Cinema", *Journal of Homosexuality*, Vol.39, No. 3-4, 2000. pp. 189-190.

⁴⁹ לגבי הצגת תופעת ההומוסקסואליות בקולנוע כ"תופעה של אנשים לבנים" והתיגר שאנג לי קורא על תפיסה זו ראו:

Chua Ling-yen, "The Cinematic Representation of Asian Homosexuality in the Wedding Banquet", *Journal of Homosexuality*, Vol. 36, no. 3/4, March, 1999. pp. 99-112; Wei Ming Dariotis, "Breaking the soy sauce Jar - Diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee", in Sheldon Xiao Peng Lu, (ed.). *Transnational Chinese Cinemas - Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997. pp. 199-207.

⁵⁰ Ma Sheng-mei, "Ang Lee's Domestic Tragicomedy". p. 192.

⁵¹ *Ibid.*, p. 199.

⁵² Mark Chiang. "Coming Out into the Global System - Postmodern Patriarchies and Transnational Sexualities in the Wedding Banquet", in David L Eng. and Alice Y. Hom (eds.), *Q&A: Queers in Asian America*, Philadelphia, Temple University Press, 1998. p. 374.

הבן את אביו והליכה בתלם. אין זה אומר שתופעות של אהבה חד מינית לא קיימות בתרבויות מסורתיות, אלא שבתרבויות אלו תופעה זו לא מוגדרת כהומוסקסואליות, ואין מאחוריה את כל המלל והזכויות אותם דורשת הקהילה ההומו-לסבית בעולם המערבי, עבור חבריה. לפיכך תופעה זו המתקיימת בשולי החברה הסינית המסורתית ולא מאיימת על מבנה החברה כולה, שכן היא מוצנעת.

צד נוסף לבעיה היא הקשר של גיבור הסרט, גאו, עם אהוב ממוצא אתני שונה - גבר אמריקאי לבן. לגיבור יש בסרט מקבילה נשית - "האחות מאו" המוצגת בסרט "כ"שידוך מושלם" עבורו, ע"י סוכנות השידוכים הטיוואנית. גאו ומאו, שניהם בני המעמד הגבוה בטייוואן שהיגרו לארה"ב, שניהם משכילים, מנהלים אורח חיים מערבי ושניהם לא מנעו מהוריהם לרשום אותם לסוכנות השידוכים מכיוון שלשניהם יש אהובים לבנים, שעל קיומם אין הם רוצים לספר להוריהם.⁵³ רצונם של ההורים לראות את בנם נשוי לאישה סינית, אשר תנהג על פי מנהגי המסורת הסינית, מכניס את וויי וויי לתמונה. וויי וויי, הדיירת הסינית חסרת האשרה, השוכרת מגאו דירה קטנה ומוזנחת בניו יורק, אמנם מתאימה מבחינת מוצאה ותרבותה לדרישות ההורים אך מסתבר שהיא חסרת כל כשרון לנהל משק בית לתפארת (כפי שמסתבר מסצנת הכנת ארוחת הבוקר בסרט, בה וויי וויי אפילו לא מצליחה להכין ביצה להוריו של חתנה הטרי) ואינה עונה על הצפייה מכלה סינית למלא את חובותיה המסורתיות כאישה. מבחינה זו מוצגת האירוניה שדווקא הגבר הלבן הוא היחיד מבין השלושה (גאו, וויי וויי, סיימון) שידוע כיצד לנהל את הבית ולבשל אוכל סיני מסורתי, ויכול להתאים לסטריאוטיפ של הכלה הסינית המסורתית. בכך הדגיש אנג לי את התרופפות המאפיינים האתניים כדרישה עיקרית לצורך קיום מסורת זו.⁵⁴

הסרט עוסק גם בשאלת הזהות הטיוואנית למול זו המערבית, ובעיקר למול זו הסינית, בשל הבעיות הפוליטיות החריפות בין השתיים. באחד מהראיונות הסביר אנג לי, כי "מסיבת נישואין" הוא קומדיה על זהות. הוא הדגיש כי עבור הטיוואנים, זהות היא נושא מרכזי אבל מושקק, בשל ההיסטוריה הקצרה והבעייתית של האי. לפיכך בסרט, בנו של הגנרל הלאומני הטיוואני מודיע להוריו על נישואים מפוברקים עם וויי וויי הסינית, אזרחית סין, עובדה שבמישור הלאומי ניתן להבינה כאיחוד מחדש של טיוואן עם סין. אך עם זאת, איחוד זה אינו בדיוק מה שההורים (מייסדי טיוואן המודרנית, והקומוניסטים מייסדי סין המודרנית) קיוו לו. המשל הפוליטי החבוי בסרט מרמז על מצב העניינים הסבוך בין סין לטייוואן, ועל השינויים הפוליטיים בתוך טיוואן עצמה. בשנת 1986 הסיר הממשל הטיוואני הלאומני את החוק הצבאי ובכך אפשר את קיומן של מפלגות אופוזיציה בטייוואן. בכך עבר בהדרגה מדפוס ממשל אוטוריטארי מסורתי לדפוס ממשל ליברלי דמוקרטי ומערבי. חוסר היכולת של מזימת הנישואין המפוברקים להביא לפתרון הבעיה בין הבן לאביו בשאלות של זהות ותרבות משקף את חוסר היכולת של הממשל הטיוואני בראשות המפלגה הלאומנית (ה-KMT) לבנות זהות לאומית חדשה על בסיס ההיסטוריה של מפלגה זו כשליטה בסין בשנים 1911 - 1949. שכן האבות המייסדים של טיוואן המודרנית, כדוגמת ג'אנג קאי שק, שאבו את סמכותם מכוחם כמנהיגי סין המודרנית בתחילת דרכה. מצב זה מתבהר אף יותר בסצנה בה וויי וויי קמה ממיטת הכלולות בה כפתה על גאו, בשכרותו, קיום יחסי מין. בתשובה לשאלתו מה היא עושה, עונה לו אשתו, בעלת האזרחות הסינית "אני משחררת אותך". למילה "שחרור" בסינית יש הקשר פוליטי חזק. מילה זו מסמלת את עליית הקומוניסטים לשלטון, ו"שחרור" אזרחי סין מהשלטון

⁵³ *Ibid.*, pp. 377 - 380.

⁵⁴ Wei Ming Dariotis. "Breaking the soy sauce Jar - Diaspora and Displacement in the Films of Ang Lee", in Sheldon Xiao Peng Lu, (ed.), *Transnational Chinese Cinemas*. p. 205.

המושחת והפיאודלי של הממשלה הלאומנית בראשות ג'אנג קאי שק, אותו ג'אנג קאי שק שברח עם כוחותיו לטייוואן והקים בה את טייוואן המודרנית או בשמה הרשמי "הרפובליקה של סין". החרדה שמביע גאו וויי טאנג לנוכח "השחרור" הכפוי שלו ע"י וויי וויי, משקפת את חרדתם של אזרחי טייוואן לנוכח איומי סין לפלוש לטייוואן באם האחרונה תכריז על עצמאות, שכן הממשל הסיני עד היום רואה בטייוואן חלק מסין ונוהג לכנותה "המחוז המורד", זה אשר לא נשמע לשלטון הסיני המרכזי.

בנוסף לכך, השחרור, במובנו המערבי, מרמז גם על שחרור אישי, וגאו כגיבור הסרט מרמז באורח חייו ההומוסקסואלי על האיום המערבי על התרבות הסינית. לפיכך ניתן להבין כי החתונה המסורתית לא מצליחה להשיב את "הבן הסורר" לתלם המסורת הקונפוציאנית על כל ציוויה, שכן היא מבוססת על קונפליקט בסיסי בין שני סוגי שחרור במישור הפרטי: זה של גאו הטייוואני ההומוסקסואל שמתחתן רק על מנת להפסיק את נדנדום הקבוע של הוריו לגבי חתונה והולדת בן שימשיך את השושלת, לבין זה של וויי וויי האישה הסינית חסרת האשרה, אשר זוכה ע"י החתונה למעמד חוקי בארה"ב.⁵⁵ עם זאת, ניתן להבין זאת גם במישור המדיני הרחב: כתחרות בין רצונה של טייוואן להשתחרר מאימפריה של סין להשיבה לחיקה מצד אחד, ומצד שני להשתחרר באופן פנים מדינתי מהמסורת הפוליטית האוטוריטארית הסינית, לבין רצונה של סין "לשחרר" את טייוואן מעול הלאומנים ולאחדה מחדש עם היבשת. אם כך, ניתן להבין ששאלת כיבוד האבות המועלה בסרט מסיבת נישואין קשורה לכמה מימדים שונים המעסיקים את הטייוואנים ואת המהגרים הסיניים בעולם. היא נוגעת לשאלת קיום המסורת למול חיים במדינה מערבית מודרנית, היא מחדדת את שאלת תקפותה של המסורת לנוכח אורח החיים האלטרנטיבי, ומעבר לכך היא מחדדת את שאלת יחסי סין טייוואן במישור הפוליטי, מדיני ולאומי.

לסיכום, ערך כיבוד האבות קיים במסורת הסינית מקדמת דנא, והוא ערך בסיסי וחשוב ביותר במבנה חברתי הסיני, משום שהוא עוסק במשפחה, היחידה הראשונית והחשובה ביותר בחברה הסינית, לאורך כל התקופות. כיבוד האבות כולל בתוכו ערכי התנהגות חברתית כגון נאמנות, צייתנות וטיפול בהורים לעת זקנתם, הנקבעים על פי המין והגיל, וכן כללי טקס לקיום חתונות, לוויית וציווי בסיסי להולדת בן שימשיך את השושלת. חמשת הסרטים אותם בדקתי – "ג'ודו", "מסיבת נישואין", "יום שמש קר", "בית מרחץ", ו"הדרך הביתה" – משקפים את ההתרחשות הקולנועית הסינית בשנות התשעים, הן מבחינת הגיוון במקום התרחשות העלילות (חיים בכפר, חיים בעיר, חיים בפזורה הסינית בחו"ל), הן מבחינת השוני בין סוגי הבמאים (במאי "הדור החמישי" למול במאי "הדור השישי") והן מבחינת הייצוג הקולנועי של המרחב הסיני: קולנוע טיוואני, הונג קונגי וסיני. למרות הגיוון הקיים, הרי שכל הסרטים עוסקים באופן מכריע בשאלת "כיבוד האבות", שאלה המטרידה רבים במרחב הסיני לנוכח תהליכי הגלובליזציה וההתמערבות, כמו גם לנוכח המודרניות שהביע גל הפיתוח הכלכלי המואץ, ומסחור התרבות בסין. שאלה זו שבה ועולה בשנות התשעים גם לנוכח ההתרחשויות הפוליטיות בסין (אירועי כיכר טיאן אן מן), הונג קונג (שיבתה הצפויה של הונג קונג לחיק סין בשנת 1997) ובטייוואן (מעבר הממשל הטייוואני לדפוסי שלטון ליברלים דמוקרטיים, וחששם של אזרחי טייוואן מפני פלישה סינית לאי באם תוכרז בו דמוקרטיה).

⁵⁵ Mark Chiang, "Coming Out into the Global System", pp. 380-383.

יחד עם זאת ניתן לומר באופן כולל ש"כיבוד האבות", גם אם הוא מקשה, ולעיתים אף מסבך את החיים המודרניים, הרי שיש לו עדיין תפקיד (פוליטי-תרבותי) מהותי בחברה הסינית על כל פזורותיה. גיבורי הסרטים עושים כל מאמץ ונוקטים בכל פעולה ותחבולה על מנת לקיימו, במטרה לשמור על ייחודם התרבותי, לרצות את הוריהם, ולשמור על עוגנים חברתיים תרבותיים בסיסיים אשר ינחו אותם בתוך מציאות החיים המודרנית, המהירה, המבלבלת והמנוכרת. עם זאת, ניתן לראות בבירור כי השיח הקולנועי בנוגע לכיבוד האבות, הוא בעיקרו שיח גברי, העוסק בגברים בחברה הסינית. הסרטים כולם עוסקים בחובת הבן לאביו ואילו הנשים נדחקות הצידה, לא מוצגת מקבילה נשית בנושא זה. בחינה של סרטי קולנוע מאירה בצורה בהירה יותר מטקסטים אחרים את האופנים בהם מבקש המשטר הסיני בשני העשורים האחרונים לגייס את הערכים המסורתיים, הדתיים, לשירות השלטון והסדר החברתי העכשווי, הקומוניסטי. הסרטים אף מצביעים על תפיסתם המורכבת של יוצרי הקולנוע את המדיניות הסינית בשנים האחרונות, ועל הדרכים בהם ביקשו הן היוצרים והן הקהל לדמיין את הקשרים שבין ההיסטוריה של האומה הסינית ותרבותה ובין התהליכים החברתיים והפוליטיים שעברו על סין לאחר כשלון הדרישה לרפורמות בתחילת שנות התשעים.