To Be in not to be
Two Answers for One Question: Korosava's Ikiro Interpreted

بودن، نه در نبودن
دو پاسخ برای یک پرسش
تفسیری بر فیلم زیستن اثر کوروساوا

• منوچهر یاری

• این مقاله برگرفته از سخنرانی آقای منوچهر یاری از مجموعه‌ی نشست‌های (مطالعات پژوهشی سینما) در پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی انتخاب شده است.

فیلم اگرچه از نظر تصویری بسیار غنی و قوی است، ولی در واقع فیلمی متکی به دیالوگ است. برای این که به لایه‌های معنایی فیلم دست پیدا کنیم، باید حتماً متوجه گفت‌وگوهای آن بشویم. در غیر این صورت، صحبت درباره‌ی فیلم بیهوده است.

یک پیرمرد کارمند بخشِ بایگانی با مراجعه به پزشک درمی‌یابد که به سَرطانِ معده مبتلا شده است و بیش از ۶ ماه دیگر زنده نمی‌ماند. واکنش اولیه‌ی او اشک ریختن است ولی بعد سعی می‌کند به پسرش،

یعنی تنها کسی که بعد از مرگ زنش برایش مانده است، پناه ببرد. اما پسر مدت‌ها است که با پدرش غریبه شده است. پیرمرد تمام پس‌اندازش را از بانک می‌گیرد تا از آخرین روزهای زندگی‌اش لذت ببرد. تلاشش برای دوستی با یکی از دختران اداره هم کمکی به او نمی‌کند و عاقبت، کارمند می‌میرد. در نیمه‌ی دوم فیلم در مراسم یادبودش با بازگشت به گذشته می‌فهمیم که او پیش از مرگ، یک زمین بازی برای بچه‌های محله ساخته است.

در بخش‌های پایانی فیلم نمایش شاعرانه‌ای از بازگشت او در صحنه‌ای خیال‌انگیز روبه‌رو می‌شویم که در کم‌تر فیلمی نظیرش را می‌توان سراغ گرفت. پیرمرد در حالی که در یک تاب کودکانه تاب می‌خورد و دانه‌های برف فرومی‌ریزد، آهسته‌آهسته آوازی را زیرلب زمزمه می‌کند و حرکت خواب‌آور و آرام تاب با چهره‌ی سرد و بی‌روح پیرمرد، که بی‌شباهت به یک مجسمه‌ی سنگی نیست، تضادی چشمگیر می‌یابد.

این فیلم دارای ساختاری متکی به باور شرقی است؛ یعنی در واقع یک انسان شرقی به چنین ساختاری می‌تواند دست پیدا کند. از نظر ساختار، در دو سوم فیلم قهرمان یعنی پیرمرد کارمند حضور دارد، اما در یک سوم آخر فیلم هیچ اثری از حضور فیزیکی او مشاهده نمی‌شود؛ برای این که او مُرده است. این کار کوروساوا بی‌نظیر و بسیار مبتکرانه است.

به قول سیدفیلد، استاد فیلمنامه نویسی، ۹۹٪ ساختار یک فیلمنامه‌ی متعارف، مثل فیلمنامه‌های هالیوودی را می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: در بخش اول، قهرمان و انگیزه‌هایش معرفی می‌شود؛ در بخش دوم، قهرمان برای دست‌یابی به نیازهای خود باید موانع را از جلوی پایش بردارد؛ و در بخش سوم، که نقطه‌ی اوج به بعد است، تکلیف قهرمان مشخص می‌شود. او بالاخره پیروز می‌شود یا شکست می‌خورد. این ساختار نمایشی یک فیلمنامه‌ی متعارف است که حاصل آن یک فیلم خوش‌ساخت است.

این ساختار یک نوع ساختار غیب و شهادت است. یک جور حضور در غیاب و بودن در نبودن است. در قسمت اول فیلم قهرمان را بسیار کوتاه مدت می‌بینیم و بعد ناگهان، او دیگر حضور فیزیکی ندارد، ولی حضور معنوی بسیار قوی‌اش را حس می‌کنیم. این حالت را نیز در نمایش ایرانی مانند تعزیه شاهدیم

کوروساوا در فیلم **زیستن** چنین ساختاری را رعایت نمی‌کند. ژاپنی‌ها کوروساوا را غربی‌ترین فیلم‌ساز خود می‌دانند. اگر کوروساوا را با سایر فیلم‌سازان دیگر ژاپنی مثل اوزو، میزوگوچی مقایسه کنیم، متوجه می‌شویم که کوروساوا کمتر از آن‌ها متکی به سنت‌های ژاپنی است. با این همه، کوروساوا در این فیلم از یک بینش شرقی برخوردار است.

جالب این است که بدانیم فیلم زیستن بر روی فیلم‌سازان ایرانی نیز تأثیر گذاشته است. برای مثال، **طعم گیلاس**، یکی از فیلم‌های بسیار برجسته‌ی ایرانی، از **زیستن** تأثیر پذیرفته است. فیلم **زیستن** بر فیلم **مسافران** نیز اثر گذاشته است. اساساً بهرام بیضایی از سینمای شرق و به‌خصوص از نمایش شرق متأثر است. در فیلم **مسافران** قهرمانان فیلم را در ابتدا می‌بینیم ولی بعد، ناگهان آن‌ها در یک تصادف می‌میرند و سپس قسمت اعظم فیلم را یک مجلس عزاداری بسیار طولانی تشکیل می‌دهد که پس‌نگاه‌هایی (فلاش‌بک‌هایی) به گذشته دارد. این ساختار هیچ شباهتی به فیلم‌های غربی ندارد. در آغاز فیلم **مسافران**، قهرمانان را می‌بینیم که رو به تماشاگران می‌گویند: «می‌رویم بمیریم.» فیلم **زیستن** نیز با یک عکس

رادیولوژی معده شروع می‌شود. بعد راوی فیلم می‌گوید این معده‌ای که ملاحظه می‌کنید معده‌ی مردی است که تا پنج ماه دیگر زنده نخواهد ماند؛ یعنی درست همان شیوه‌ی روایتی که در فیلم **مسافران** به کار می‌رود و قهرمانان فیلم رو به دوربین می‌کنند و می‌گویند ما داریم به سفر مرگ می‌رویم و سفر ما بی‌بازگشت است.

این ساختار یک نوع ساختار غیب و شهادت است. یک جور حضور در غیاب و بودن در نبودن است. در قسمت اول فیلم قهرمان را بسیار کوتاه مدت می‌بینیم و بعد ناگهان، او دیگر حضور فیزیکی ندارد، ولی حضور معنوی بسیار قوی‌اش را حس می‌کنیم. این حالت را نیز در نمایش ایرانی مانند تعزیه شاهدیم. تعزیه یکی از نمایش‌هایی است که از خانواده‌ی نمایش شرقی است؛ همان‌طور که ژاپنی‌ها پشتوانه‌ی کابوکی و هندی‌ها کاتاکالی را دارند.

یک انسان با بینش شرقی به جای آن‌که دم را غنیمت بداند تا چند روزی را خوش بگذراند، از خودش می‌پرسد که چه وظایف و مسئولیت‌هایی دارم. او شادخواری را به جای انجام وظیفه انتخاب نمی‌کند

در مورد ایران، پشتوانه‌ی تعزیه خیلی غنی است؛ به‌خصوص برای کسی مانند بیضایی که در شناخت نمایش ایرانی دست قوی داشته باشد. در تعزیه‌ی **شام غریبان**، شما قهرمان را ندارید و قهرمان، یعنی امام حسین (ع) که محور داستان است، غایب است؛ در حالی که انبیا و اولیا و طایفه‌ی بنی‌اسد می‌آیند و برای امام حسین (ع) سوگواری می‌کنند. بیضایی از این ساختار استفاده کرده است. او پیش از این نیز در **مرگ یزدگرد**، همین روش را به کار بسته بود؛ در ابتدا، یزدگرد را می‌بینیم که به آسیابی می‌گریزد و در آن‌جا کشته می‌شود. از این‌جا به بعد او حضور ندارد، اما تمام رویدادهایی که رخ می‌دهد حول‌وحوش وجود او است. در فیلم **مسافران** و نیز در فیلم **زیستن**، قهرمان را تا مدتی مشاهده می‌کنیم ولی به‌ناگهان، غیبت فیزیکی پیدا می‌کند؛ البته حضور معنوی‌اش باقی می‌ماند.

ژاک دریدا می‌گوید فلسفه‌ی غرب تا به امروز به جای آن‌که متافیزیک حضور باشد، متافیزیک ظهور بوده است؛ یعنی خدایانی را باور داشته است که به چشم دیده شوند

در مورد لایه‌های معنایی فیلم **زیستن**، اولین چیزی که به نظر می‌رسد این است که فیلم نقد دیوان‌سالاری حاکم بر ژاپن بعد از جنگ دوم جهانی است. در آغاز فیلم افرادی به اداره مراجعه می‌کنند. آن‌ها تقاضایی دارند که سال‌ها است برای انجام آن به ادارات رفت‌وآمد می‌کنند. تقاضای آن‌ها این است که تکه‌زمین بایر و متعفنی که زندگی‌شان را مورد تهدید قرارداده است به پارک تبدیل شود. رسیدگی به این درخواست سال‌ها است که ادامه دارد.

قهرمان فیلم یک کارمند معمولی است. او یک دیوان‌سالار کامل است که زندگی تکراری دارد و سی سال است که به اداره می‌آید و می‌رود. او در این سی سال یک روز هم مرخصی نگرفته و خیلی دست‌به‌عصا آمده و رفته است؛ تشویق‌نامه‌ی اداری فراوانی هم دارد. اما در میانه‌ی فیلم می‌فهمد که به سرطان مبتلا شده است.

به نظر من معنای بدیع فیلم از ساختار شرقی آن بهره گرفته است و از یک پشتوانه قوی و غنی سرچشمه می‌گیرد. در واقع، یک جور تفاوت است میان بینش انسان غربی و انسان شرقی. در این زمینه،

نمایش **فاوست** به روایت گوته یا **مارلو** را می‌توان مثال زد. در آن‌جا شباهت‌هایی میان فاوست و کارمند پیر فیلم **زیستن** وجود دارد. در **فاوست** مرد دانشمندی در آستانه‌ی پیری از این‌که هیچ بهره‌ای از جوانی‌اش نبرده است پشیمان می‌شود و احساس غبن می‌کند.

پس از آن‌که شیطان با او ملاقات می‌کند، شیطان به او می‌گوید که حاضر است جوانی‌اش را به وی بازگرداند به شرطی که او روحش را بفروشد. بعد شیطان او را به یک سفر طولانی می‌برد و فاوست شروع می‌کند به عیاشی و خوشگذرانی کردن ولی سرانجام می‌فهمد هوسرانی‌ها هیچ بوده است. بعد شیطان می‌آید و روحش را می‌گیرد و او به دوزخ می‌افتد. اما در فیلم **زیستن**، می‌بینید واتانابه (پیرمرد کارمند) تا جایی همان راه **فاوست** را می‌رود. آن شخصیت نویسنده در فیلم مقداری شبیه شیطان در نمایشنامه‌ی فاوست است. این نویسنده در گفت‌وگوی جالبی در جایی به واتانابه می‌گوید من مفیستوفلیس هستم. مفیستوفلیس نام دیگر شیطان در فاوست است. جالب‌تر آن‌که در ادامه، سگ سیاهی به آن‌جا می‌آید. در **فاوست**، شیطان در هیئت یک سگ ظاهر می‌شود. این در قلمروی باورهای غربی است که شیطان به صورت سگ سیاهی ظاهر می‌شود. در **زیستن**، نویسنده‌ای که دارد نقش مفیستوفلیس را بازی می‌کند همراه با سگ سیاهی وارد کافه می‌شود. ولی در این جا اتفاقی که برای فاوست افتاد، برای واتانابه تکرار نمی‌شود. واتانابه تا جایی همان راه را می‌رود، یعنی عیاشی دارد و خوشگذرانی می‌کند؛ ولی بعد می‌بینیم پس از دیداری که با همکارش، دختر جوان، پیدا می‌کند، به ناگهان تصمیم دیگری می‌گیرد که خیلی سرنوشت‌ساز است. اگر مقایسه‌ای انجام دهیم، در این جا با یک تفاوت در بینش شرقی و غربی روبه‌رو می‌شویم.

فاوست را آغاز رنسانس دانسته‌اند. خیلی از پژوهندگان معتقدند فاوست به‌نوعی تفسیر پایان قرون وسطا و آغاز رنسانس است؛ فاوست که به دنبال علوم غریبه و اکسیر جوانی است و جوانی‌اش را بر سر این جست‌وجو گذاشته است. در واقع، یافتن عمر جاوید و خوردن میوه زندگی از دغدغه‌های قرون وسطی

• آکیرا کوروساوا

بوده است. فاوست به ناگهان با شیطان روبه رو می شود. در این جا، شیطان نماد عقل جدید است. علوم جدید فاوست را از آن معصومیت قرون وسطا وارد قلمروی عقلانیت مدرنیته می کند. در **فاوست**، زندگی فرصت کوتاهی بیش نیست که قهرمان آن را از دست داده است و حال می خواهد جبران مافات کند. اما در **زیستن**، قهرمان از فرصت کوتاهی که برای زندگی کردن دارد، می خواهد بهره بگیرد؛ بیتوته ی کوتاهی است بین گناه و دوزخ. این بیتوته ی کوتاه فاصله ی بین زندگی و مرگ است. حال چه پیر شدن یک کارمند در یک نظام دیوان سالاری باشد و چه جوانی از دست رفته یک دانشمند در راه علم باشد. هر دو یک نقطه ی پایانی بیش ندارند که مرگ است. اما راهی که آن ها برمی گزینند ناشی از دو بینش متفاوت است. فاوست شادخواری و عیش را برمی گزیند و روحش را به شیطان می فروشد و عاقبت دردناکی پیدا می کند. اما قهرمان فیلم زیستن فرصتی دارد برای انجام وظیفه ای که فراموش کرده است. او از فرصت کوتاهی که دارد برای انجام کاری که نکرده است استفاده می کند.

آلبر کامو در داستان **بیگانه** موضوع جالبی را مطرح می کند که به خوبی تفاوت میان بینش یک انسان غربی را از شرقی نشان می دهد. او می گوید موشی که در تلّه افتاده باشد بهترین کاری که می تواند بکند این است پنیری را که در تلّه است بخورد. این سخن او مثال جالبی از رویّه ی بشر اروپایی بعد از جنگ دوم جهانی است.

این درست همان برداشت شادخواری در **فاوست** است، اما یک انسان با بینش شرقی به جای آن که دم را غنیمت بداند تا چند روزی را خوش بگذراند، از خودش می پرسد که چه وظایف و مسئولیت هایی دارم. او شادخواری را به جای انجام وظیفه انتخاب نمی کند.

ژاک دریدا می گوید فلسفه ی غرب تا به امروز به جای آن که متافیزیک حضور باشد، متافیزیک ظهور بوده است؛ یعنی خدایانی را باور داشته است که به چشم دیده شوند. اساساً، بینش انسان غربی بر پدیداربودن و ظهور چیزها استوار است. این نوع نگرش به جهان از افلاطون آغاز شد. پیش از افلاطون، یعنی در زمان سقراط، انسان غربی در مرحله متافیزیک حضور قرار داشت.

البته این سخن را قبل از دریدا، بزرگ ترین ناقد فلسفه ی غرب، یعنی نیچه نیز بیان کرده بود. نیچه حتی درباره ی افلاطون گفته که از دو چشم او یکی کور بوده است. چشم کور او به خاطر بینش عقلانی و چشم بینای او نتیجه ی بینش ماقبل فلسفه ی یونانی بوده است. مورخان فلسفه ی غرب نیز همواره سقراط را آغاز تفکر فلسفی می دانند. قبل از او یک نگاه شاعرانه و اسطوره ای برای تبیین عالم در آرای فلاسفه ای مثل هراکلیت به چشم می خورد. با این وجود، سقراط و شاگرد بلافصل او یعنی افلاطون در موضعی بینابین شعر و فلسفه قرار داشتند. از ارسطو به بعد است که فلسفه به طور کامل شعر را کنار می زند. کتاب **بوطیقای** ارسطو، پژوهشی فلسفی درباره ی مهم ترین شعرنمایشی، یعنی تراژدی است. ارسطو با نگاه و بینش عقلانی به شعر نگریسته است. به تعبیر دیگر، در روزگار ماقبل سقراط، دوران شعر و گفتار بود، اما از

سقراط به بعد، کم کم، فلسفه و نوشتار بر بینش انسان غربی حاکم می شود. اشیا در دوران تفکر شاعرانه ی انسان غربی، همواره در دسترس بودند و حضور داشتند و به تعبیر هایدگر، امری «تودستی» بودند. اما با آغاز تفکر فلسفی، کلمات به صورت نوشتار جایگزین اشیا می شوند. به این ترتیب، اشیا از عالم غایب می شوند و علاماتی قراردادی در نوشتار جای آن ها را می گیرند. دریدا این حالت را متافیزیک ظهور می خواند. اما در دوران متافیزیک حضور، گفت وگو بر نوشتار غلبه پیدا می کند، افلاطون همچنان به این سنت فکری وفادار است و کتاب هایش گرچه نوشتار است، اما تماماً به صورت گفت وگویی است که میان یک شاگرد با استادش، سقراط روی می دهند.

در نزد افلاطون اصالت با گفت وگو، و نوشتار در سایه بوده است. دریدا در واقع این را آغاز پارادوکسی (ناسازه‌ای) می داند که در فلسفه ی غرب وجود دارد. خودش پرسشی را مطرح می کند و می گوید: سراسر فلسفه ی غرب عبارت از چیست؟ و خود پاسخ می دهد که عبارت است از دوتکّه شدن و دوپاره بودن و این همان حالت پارادوکس است؛ مثل تفاوت بین تن و روان، بین حضور و غیاب، بین جسم و جان و بین ماده و روح. او سپس می گوید که فلسفه ی غرب هستی را دو تکّه کرده و به یکی اصالت داده و دیگری را به حاشیه رانده است.

«بودن یا نبودن، مسئله این است». سخن هملت نتیجه ی بینش پارادوکسی انسان غربی است که باید میان بودن یا نبودن، ظهور یا حضور، شهادت یا غیبت، یکی را انتخاب کند

ساختاری که من به آن ساختار شرقی اطلاق کردم در رابطه با این تحلیل، دریدا معنا پیدا می کند. زیرا در ساختار نمایش شرقی آن چیزی که اصل است ظهور نیست بلکه حضور است. در فیلم **مسافران** بیضایی و نیز در **زیستن** کوروساوا، قهرمان در فیلم حضور دارد ولی خیلی بی رنگ است. در واقع حضور حقیقی این آدم در غیاب او است. بودنش در نبودش اثبات می شود. این برعکس آن چیزی است که هملت می گوید: «بودن یا نبودن، مسئله این است.» سخن هملت نتیجه ی بینش پارادوکسی انسان غربی است که باید میان بودن یا نبودن، ظهور یا حضور، شهادت یا غیبت، یکی را انتخاب کند.

فیلم **زیستن**، یک فیلم اخلاقی هم می تواند محسوب شود. کسانی هم که این فیلم را نقد دیوان سالاری کشور ژاپن در سال های بعد از جنگ دوم جهانی تفسیر کرده اند حق دارند. زیرا در فیلم، یک مشت کارمند را می بینیم که دائماً مردم را سر می دوانند اما در پایان همه ی کارمندان با همدیگر دست می دهند و در حال مستی تعهد می کنند که از فردا کار مردم را راه بیندازند. ولی فردا درست همان رفتار گذشته را در پیش می گیرند. آقایی که به جای واتانابه رئیس می شود در زمان مستی سوگند یاد می کند که برای مردم کار کند اما فردا که خورشید تابید، او سوگندش را از یاد می برد و دوباره مردم را به دوایر و ادارات دیگر حواله می دهد.

واتانابه در سکانس پایانی فیلم از یک پُل عبور می کند. پل تمثیل زندگی و فاصله ی بین تولد و مرگ است. هنگامی که دارد از پل عبور می کند، به ناگهان نگاهش به پارکی می افتد که خودش ساخته است. رضایت خاطری که در این لحظه در عمق نگاهش پیدا است کاملاً از یک بینش شرقی برخاسته است.

انسان شرقی در این بیتوته ی کوتاه میان گناه و دوزخ یا بین تولد و مرگ با این پرسش اخلاقی روبه رو است که آیا خوشگذرانی کند یا به وظیفه اش عمل نماید. حالا چه باید کرد؟