اوگتسو مونوگاتاری و سانشوی مباشر

رابین وود

چندی پیش همکاری به سراغم آمد و گفت که خود را برای بحث دربارهٔ ازو ومیزوگوچی صاحب صلاحیت نمی‌داند؛ نمی‌تواند راه ورود به دنیای آثار آنان را بیابد؛ و تنها از طریق بحث در مورد میزانسن آن آثار می‌تواند به دنیای آنان نزدیک شود. در جریان گفت و گو، روشن شد که از این بابت خود را سرزنش می‌کند و این حرفها را از روی شکسته نفسی به زبان نمی‌آورد: منظور همکارم این بود که از شرایط تولید فیلم که منجر به پیدایی این آثار شده (صنعت سینمای ژاپن، وضعیت اجتماعی- سیاسی- فرهنگی زمان تولید آنها) یا از قواعد و قراردادهای اجتماعی که این فیلمها به آنها متکی اند و سنتهای فرهنگی حاکم بر این قراردادها اطلاع کافی ندارد؛ و در ضمن (به درستی) به این نکته اشاره کرد که من هم در این موارد اطلاع بیشتری نسبت به او ندارم. فکر می‌کنم هر دوی ما آگاه بودیم که اصولی اساسی در این زمینه دخالت داشته، ولی هیچ یک از ما در فکر ردیابی آنها نبودیم: این اصول در واقع پرسشهایی اساسی دربارهٔ ماهیت و رسالت هنر و جایگاه هر اثر بود و در واقع مسائلی ریشه ای چون هنر در مقام هنر، یا هنر در مقام فرایندی اجتماعی را شامل می‌شد. و اما باید نکته ای را مطرح کنم: من معتقدم که کسب هر دانشی از پسزمینه فرهنگی و شرایط تولید فیلمهای بیگانه با فرهنگ ما هم بالقوه مفید است و هم بالقوه می‌تواند خطرناك باشد: مفید است، چون می‌تواند به عنوان آزمون صحت و سقم برداشتها به کار آید؛ خطرناك است چون چنین معرفتی از فرهنگی که علیرغم کسب معلومات فراوان نسبت به آن، باز هم بیگانه باقی می‌ماند، به راحتی می‌تواند بر درك ما از آثار منفرد، اثر نامطلوب بر جا بگذارد: ناگهان در می‌یابیم که به جای درك میزوگوچی، مجذوب جنبه های مختلف «فرهنگ ژاپن» شده ایم. هر اثر هنری «تحقق یافته ای»، برای آنکه مشتاقانه به غرایز و تخیلات خود اعتماد می‌کند، مفهوم و توضیح خود را به همراه دارد.

در همین ایام بود که یکی از دانشجویانم، در جریان سمیناری، از «ین» و «یانگ» برایم حرف زد. در سنت و فرهنگ ژاپن «ین» و «یانگ» به ترتیب معرف اصول فعال و غیر فعال اند؛ آنان متناظر ماه و خورشید، زن و مرد، آب و آتش هستند. دانشجوی من این تمثیل را در مورد تصویرآب و آتش در *سانشوی مباشر*، (که به نظرم ماهرانه آمد) به کار برد. من «ین» و «یانگ» را دوست دارم؛ آنان را به نحو عمیقی قانع کننده می‌یابم. «ین» و «یانگ» متقاعدم می‌کنند که پیش از آنکه حتی نامشان را شنیده باشم، *سانشوی مباشر* را درست درك کرده ام. فکر می‌کنم، نمونه های ما به ازای آن را در غالب اساطیر (چونان دایانا و آپولو) و در رمانهای د. هـ. لارنس (مثلاً *رنگین کمان*) می‌توان پیدا کرد. «ین» و «یانگ» کمک می‌کنند تا بتوانم منظورم را برسانم، نکته مزبور این است. (با کمی اغماض) اهمیت جوهرین *سانشوی مباشر* را می‌توان از شکل خاص آن استنتاج کرد؛ و اینکه، در نهایت، برای تائید استنتاجهای خود از این فیلم، صرف درك چند فیلم ژاپنی مربوط به همان دوره کفایت می‌کند.

چند فیلم وسترن باید دید تا بتوان با اطمینان به تفسیر *ریوبراوو* یا *جویندگان* پرداخت؟ به عقیده من، تعداد آن از چند فیلم تجاوز نمی‌کند: شاید چهار یا پنج فیلم کفایت کند. من خوب می‌دانم (و فکر می‌کنم بی آنکه کسی به من گفته باشد، به این نتیجه رسیده ام) که سبک کاری ازو و میزوگوچی متکی به عناصر سنتی متفاوتی در هنر ژاپنی به ویژه هنر نمایش و نقاشی است. نمی‌توانم تصور کنم که چگونه معرفتی دقیق تر از این عناصر نسبت به شناختی که من از آنها دارم، قادر است به نحو بارزی بر شیوه درك من از فیلمها اثر بگذارد.

[*]

هر کوششی برای تعریف هنر میزوگوچی می‌تواند از این نقطه آغاز شود که او را با ازو، فیلمساز کبیر معاصرش، مقایسه کنیم. این کار می‌تواند بسیار مفید باشد. اما همین ابتدا باید گفت که ارائه هر گونه تعریف کلی نباید مبتنی بر مجموعه ای از تمامی آثار باشد، بلکه می‌تواند صرفاً بر اساس جزء کوچکی از مجموعه آثار هر فیلمساز استوار شود: این جزء می‌تواند یک دوجین از فیلمهای میزوگوچی و نیم دوجین از فیلمهای ازو، آن هم از آثار آخر هر دو فیلمساز باشد. این بررسی به خاطر دامنه گسترده مضمون و نحوه بیان در آثار میزوگوچی، پیچیده تر از آن است که در وهلهٔ اول به نظر می‌آید. به جای آنکه بکوشم تصمیمی کلی ارائه دهم که تمام فیلمهای در دسترس او را شامل شود، این مقاله را فقط به دو فیلم محدود می‌کنم، اما این دو فیلم به نظر من عالی ترین و کامل ترین نمایندهٔ فیلمهایی هستند که از میزوگوچی دیده ام. دو فیلم مزبور عبارتند از: *سانشوی مباشر* و *اوگتسو مونوگاتاری*. این دو فیلم ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر دارند و می‌توان نشان داد که سایر آثار متأخر او- از جمله فیلمهایی که در روزگار معاصر می‌گذرد، همچون Woman of Rumour (بدنام) عالی و تحسین انگیز و حتی فیلمی بسیار متفاوت چون *خیابان شرم*- را هم می‌توان به نحو خیره کننده ای به این دو اثر ارتباط داد: حتی می‌توان معقولانه ادعا کرد که این دو فیلم درکنار هم، هستهٔ مرکزی آثار متأخر میزوگوچی را تشکیل می‌دهد، هر چند می‌دانم کسانی هم هستند که همین ادعا را در مورد فیلمهای *شین هایکه مونوگاتاری* یا *یانگ کووی فی* مطرح می‌سازند.

اگر چه وقتی ازو و میزوگوچی را کنار یکدیگر قرار می‌دهیم، در وهله اول در نقطه مقابل یکدیگر ظاهر می‌شوند، اما وقتی با آکیرا کوروساوای متأثر از غرب مقایسه شوند، موضع مشترکی می‌یابند. حیات حرفه ای کوروساوا سرشار از آثار اقتباسی از ادبیات غرب است؛ فیلمهای او نه تنها نشانگر تأثیر سینمای غرب است، بلکه حتی برای برداشت فیلمسازان غربی هم مناسب است. بیهوده نیست که دست کم چهار فیلم او در هالیوود یا ایتالیا بازسازی شده است. اما هیچ کس برای بازسازی *داستان توکیو* یا *سانشوی مباشر* در فضایی آمریکایی اصرار و عجله ندارد، حال آنکه موضوع این دو فیلم برای بازسازی حاوی هیچ دشواری غیر قابل

تفوقی نیست. اما حال و هوا و سبک این فیلمها را خیلی ژاپنی می دانند. در میان تمام فیلمسازان ژاپنی که می شناسم، سبک فیلمسازی میزوگوچی از یک سو قرابت زیادی با آثار افولس دارد و از سوی دیگر با آثار روسلینی مشابهت نشان می دهد، اما در عین حال نباید تصور کرد که او ملهم از سینمای اروپا است: هر گونه شباهتی بین آثار او و آثار برجسته سینمای اروپا اتفاقی و برخاسته از تشابهی معنوی است نه اینکه مسأله تأثیر و اقتباس در بین باشد. می توان حدس زد که سبک متأخر فیلمسازی میزوگوچی و ازو محصول دوره ای طولانی از تکامل در چارچوب سینمای ژاپن، و حتی فراتر از آن، در فرهنگ این کشور است.

ترکیب بندی های تصویری ازو تحت تأثیر مربعها و مستطیلهاست؛ حال آنکه ویژگی ترکیب بندی های تصویری میزوگوچی حاوی تأکیدی به همین اندازه خیره کننده و نافذ بر خطوط مورب و قطری است. سینمای ازو به سوی یک رشته «عکس» تمایل دارد. شخصیتهای ازو یا مستقیماً رو به دوربین دارند یا درست روبروی آن می ایستند یا می نشینند. نقش مربعی یا مستطیلی دکور ـ دیوارها یا راهروها یا پنجره ها ـ معمولاً طوری آنان را احاطه می کند که گویی هر یک از این شخصیتها در دنیای جداگانه خود به سر می برند. هر تصویر کیفیت یک عکس کادربندی شده را به نمایش می گذارد، گویی که از جهانی ورای محدوده پردهٔ سینما بریده شده باشد. طی هر نمایی که شخصیتها وارد قاب یا از آن خارج می شوند، این کار را پشت پرده یا دیوار جداکننده ای انجام می دهند؛ وحدت تصویر و ویژگی محصور کنندگی قاب به دقت حفظ می شود. چشم تماشاگر همواره متوجه چهره ای است که درمرکز تصویر ترکیب بندی شده قرار دارد، نه متوجهٔ حواشی و پیرامون آن.

حتی ترکیب بندی صحنه های ایستای گفت و گو در آثار میزوگوچی هم بر حسب عادت مبتنی بر برشهای اریب درامتداد یا به موازات قطر پرده است. شخصیتها در زوایای مایلی نسبت به دوربین قرار می گیرند، تشکچه هایی که روی آنها می نشینند نیز همین زاویه را دارد؛ در حالیکه ازو تمایل دارد تا بازیگران خود را مستقیماً پشت به دیوار یا راهرو قرار دهد، در آثار میزوگوچی نقطه کانونی عموماً در گوشه هاست. ترکیب بندی تصاویر میزوگوچی هر چقدر هم به زیبایی سازمان یافته باشد (در سینما زیبایی ترکیب بندی های تصویری او همتایی ندارد)، این حالت اریب و قطری، توجه را به بیرون از قاب جلب می کند و یادآور جهانی است ورای محدوده قاب. این امر چه در مورد صحنه های داخلی و چه در صحنه های خارجی مصداق دارد. جاده ها پرده را به طور اریب قطع می کنند؛ در *اوگتسو* قایق حامل ماهیگیر مرده از درون مه با زاویه ای مایل نسبت به قایق که اوهاما آن را به جلو می راند ظاهر می شود؛ در *مادام یوکی* یک قایق موتوری و خطی که بر آب بر جا می گذارد، قطر تصویر را می پیماید.

این تضاد را سبک کاملاً متضاد حرکت دوربین این دو فیلمساز تشدید

میزوگوچی، پشت صحنه

می کند. در فیلمهای آخر ازو دوربین عملاً حرکت نمی کند؛ برش از تصویری ایستا به تصویر ایستای دیگر، مترادف جدا کردن برشهای کوچک از جهان در قالب موضوعهایی برای تأمل و تعمق است. در فیلمهای آخر میزوگوچی، دوربین در بخش قریب به اتفاق نماها حرکت دارد، و این حرکتها عموماً طولانی و ظریف هستند. حرکت دادن دوربین به این نیست که بخشی از جهان در چارچوب قاب قرار گیرد و در عین حال بخش دیگری از آن بیرون بماند، بلکه مترادف وحدت بخشیدن و ایجاد ارتباط و پیوند است. اگر عنوان «سینمای تعمق» عبارتی است که به آثار هر دو فیلمساز قابل اطلاق است، باید گفت که به سینمای ازو بیشتر می خورد تا به سینمای میزوگوچی: جنبه تعمقی سینمای میزوگوچی همواره با پویایی آن درتوازن قرار می گیرد و گاه حتی این پویایی جایگزین آن می گردد. شخصیتهای ازو (در فیلمهای آخر او) تقریباً هیچوقت همدیگر را لمس نمی کنند. این فقدان متقابلاً اهمیتی خاص به حتی ساده ترین تماسها می بخشد، تا آنجا که حتی یک دست زدن ساده هم جلوه ای ویژه پیدا می کند. اما از سوی دیگر، شخصیتهای میزوگوچی همواره در ارتباط جسمی با یکدیگرند و این ارتباط گاه شکل حادی پیدا می کند: برای نمونه می توان به نقاط اوج احساسی تمام فیلمهای او اشاره کرد حتی می توان یک حکم کلی در مورد محتوای مجموعه آثار آن دو صادر کرد. هر دو فیلمساز مرتباً مضمون «خانواده» را در فیلمهای خود تکرار می کنند؛ اما در حالی که آدمهای ازو در نهایت منزوی و تنها هستند، شخصیتهای میزوگوچی تقریباً بی وقفه دنبال وحدت اند، وحدتی عرفانی و نه جسمانی، و این امر حتی وقتی برخی از آنان درگذشته اند نیز ادامه دارد. تفاوتهای سبکی به روشنی به این تقابل حرکتهای کلی مربوط است.

با ذکر یک مثال می توان نقش عنصر تعمق در سبک فیلمسازی میزوگوچی را توضیح داد. در *سانشوی مباشر* صحنه کوتاهی است که در آن زوشیو، برای پناه گرفتن از شر فجایعی که سانشومرتکب می شود، می کوشد تا عرضحالی به حاکم برساند، اما نگهبانان مانع او می شوند و او را کشان کشان به زندان می برند. نمای تراولینگی که تلاشهای نومیدانهٔ زوشیو را برای رساندن صدایش به حاکم به نمایش می گذارد، اصلاً تعمقی نیست: این نما تماشاگر را مستقیماً در تحرک بیقرارانهٔ صحنه و حالت نزدیک به جنون مرد جوان درگیر می سازد. میزوگوچی صحنه را قطع نمی کند تا نمایی از نگهبانان در حال هجوم به او را نشان دهد ـ بلکه

نگهبانان ناگهان از هر سو به درون قاب هجوم می‌آورند. این حالت نقش مایه ای تکراری در فیلمهای میزوگوچی است و به راحتی تشخیص داده می شود: دیگر نمونه های تکاندهنده عبارتند از تلاش مذبوحانهٔ مادر برای فرار از جزیرهٔ سادو در *سانشو* و تجاوز به اوهاما در *اوگنسو*. حضور ناگهانی و سرزدهٔ نیروهای تهدیدگرو خصم در پیشزمینهٔ تصویر، که قهرمان را محاصره و سرکوب می کنند، به قدرت هر چه تمامتر احساس کارگردان از حضور خطر و ناامنی، قرابت وقوع فجایع، و آسیب پذیری هولناك شخصیت را به نمایش می گذارد. این امر همچنین حاکی از سرشت پویای سبک، حس جهان موجود در ورای قاب و ترکیب بندیهایی است که هیچوقت کامل نیست و در معرض تغییر و اصلاح دائم قرار دارد. اما آنچه در آثار میزوگوچی به همین اندازه تکاندهنده و نمونه ای است، قطع ناگهانی به نمایی از دور در لحظه اوج تسلیم زوشیو است، ناگهان از ماجرا فاصله می گیریم و پیشزمینه نما را درختی بزرگ، تزئینی و پرشاخ و برگ اشغال می کند. ناگهان جای خشونت، و فریادهای جنون آسای قهرمان را سکون و آرامش می گیرد. این تقابل نکته ای اساسی در هنر میزوگوچی، و دیدگاهش به زندگی است.

در *اوگنسو* آن نمای بعد از تجاوز به اوهاما را در نظر بگیرید که کفشهای سندل او (که طی تقلا از پای او درآمده) روی ساحل افتاده است. این نما به نوعی مشابه آن مجموعه نماهای منظره یا شهر است که کار نقطه گذاری در فیلمهای ازو را انجام می دهد، معمولاً به عنوان تمهیدی در انتقال از صحنه ای به صحنهٔ دیگر یا ساعتی از روز به ساعتی دیگر به کار می آید و عملکرد آن مشابه نماهای معرف است، اما با این تفاوت که اساساً به عنوان کانون تمعق و تفکر مورد استفاده قرار می گیرد. ماجرای فیلم برای مدت کوتاهی متوقف می شود و چشم و ذهن با مشاهده نمایی خنثی- یا دست کم، نمایی که ارتباط مستقیمی با روایت فیلم ندارد- به استراحت می پردازد. اما در همین جا هم تفاوتی مهم به چشم می آید: نمای سندلها بی تردید نقطه ثابتی برای تمعق خلق می کند، اما این کار بعد از درگیریهای احساسی و جسمانی مقدم بر آن صورت می گیرد، و در عین حال نه از ماجرای فیلم دور است و نه به لحاظ احساسی خنثی است. بر عکس، سکون و تهی بودن نما، ساختار سفر را که فیلم بر آن متکی است مؤکد می کند؛ تأثیر پریشان ساز آن از مجموعه ای از دلالتهای محتوایی برمی خیزد، که اصلی تر از همه در این مجموعه، برداشت ما از مسئولیت نوبی شوهر اوهاما نسبت به سرنوشت اوهاماست. در حالیکه نماهای «نقطه گذار» ازو همواره کانون ناب تمعق اند، نمای سندلها در تماشاگر آن توازن دقیق تمعق و درگیر شدن را که ویژگی بارز آثار میزوگوچی است ایجاد می کند.

انگیزه حیات بخش در فیلمهای آخر میزوگوچی سر به کمال و وحدت دارد، و این قطعاً در جزئیات سبکی او ویقیناً در فضای کلی حرکت او به منصهٔ ظهور می رسد. این انگیزه ای است که لزوم حفظ فاصلهٔ احساسی مشخصی را بین هنرمند و دستمایه اش الزامی می سازد، و هدفش انکار یا حذف احساسات ذاتی موجود در ماجرا نیست، بلکه هدف استقرار آن در زمینه ای گسترده تر است، زمینه ای که ابعاد فضایی و زمانی دارد. رخدادهای فیلمهای میزوگوچی هیچوقت جدا افتاده و منزوی احساس نمی شود. او به ما فرصت نمی دهد تا به سادگی هر چه تمام تر واکنشی مبتنی بر احساسات آنی برخاسته از مشاهده صحنه، از خود نشان دهیم؛ بر عکس تشویق می شویم تا رویداد را در چارچوبی جهانی نظاره کنیم. اگر آنچه گفتم رنگ و بوی عرفانی دارد (و ما در غرب بیش از حد آمادگی داریم تا به عرفان بی اعتماد باشیم، یا آن را با ابهام اشتباه بگیریم). راه دیگر این است که آن را در قالب جزئیات دقیق و انتزاعی میزانسن میزوگوچی به دقت تعریف کنم. دو صحنه ای را در نظر بگیرید که در آنها بار احساسی بسیار قوی است، یکی صحنه آدم ربایی در *سانشو* و دیگری مجروح شدن شدید میاگی در *اوگنسو*. هر دوی این صحنه ها به خوبی گویای روش کار میزوگوچی است، اما از نظر سبک تا حدی با هم تفاوت دارند. هر دو از نظر دیدگاه نسبت به زندگی، نسبت به ارزشها، رسالت هنر، رابطهٔ بین تماشاگر و ماجرایی که روی پرده می گذرد، مشابه همدیگرند. *سانشوی مباشر*: تاماکی ودو فرزندش زوشیو و آنجو در سر راه برای پیوستن به همسر/ پدر تبعید شدهٔ خود با راهبهٔ مسنی روبرو می شوند که به آنان جا و غذا می دهد. راهبهٔ سالخورده تاماکی را راضی می کند تا بقیه سفر را با قایق ادامه دهند. درواقع راهبهٔ آنان را فریب می دهد: تاماکی و پرستار پیر بچه ها با قایقی دور می شوند و راهبه و یک قایقران دیگر بچه ها را می برند؛ پرستار پیر که پیرتر از آن است که به دردی بخورد از قایق به بیرون پرت می شود و جان خود را از دست می دهد، بچه ها پا به فرار می گذارند و خود را به لب آب می رسانند، اما دوباره به سرعت اسیر می شوند. از نظر سبک کار، سه جنبه نمودی بارز دارد: یکی حرکت پویا و مستمر، چه حرکت دوربین یا تحرك در درون قاب، که شدت مبارزه قهرمانان علیه جدایی را به هم پیوند می دهد؛ دیگری نماهای با فاصلهٔ زیاد و مطلقی که سبب می شود تا خشونت، غصه و برآشفتگی موجود در ماجرا بر زمینه ای از آرامش طبیعی- برای نمونه دریای آرام، آسمان صاف، حصیرهای بی حرکت و درختان عاری از برگ- شکل بگیرد؛ و سرانجام نماهای درخشان با وضوح تا عمق صحنه. در ابتدای سکانس، قایقرانان طی تصویری که تحت تأثیر حضور درختی بی برگ و خاردار است و در مرکز آن آتشی روشن به چشم می آید معرفی می شوند، این مردان کنار آتش نشسته اند و وقتی متوجه نزدیک شدن جمع خانوادگی می شوند با چالاکی نهکارانه ای برمی خیزند: کنار هم قرار گرفتن آتش و آب نقشمایه ای وحدت بخش است که دوباره به آن رجوع خواهم کرد.

فاصله احساسی ایجاد شده در اثر استفاده از تمهید نمای از دور، با خود سرمای احساسی یا غرور به همراه نمی آورد: شدت خارق العاده

اوگتسو مونوگاتاری

زیادی که طی آن صحنه به نمایش درمی آید، به خوبی مؤید آمادگی میزوگوچی برای ورود کامل به دنیای دلتنگی و غصه شخصیتهای اوست. البته کاربرد نمای از دور با کاربرد نمای با وضوح تا عمق صحنه جدایی ناپذیر است. تأثیری که این تمهید به بار می آورد حفظ فاصله با ماجرا و در عین حال تأکید مستمر بر واقعیت آن است. در هیچ فیلمی واقعیت فضای مادی به این زیبایی و ظرافت مورد استفاده قرار نگرفته است. میزوگوچی برشی موازی بین قایق و ساحل ارائه می دهد، اما برداشت ما از حس وحدت کنش را هرگز خراب نمی کند: از درون قایق، در حالی که تاماکی در پیشزمینه است، می توانیم بچه ها را ببینیم که تقلا می کنند پا به فرار بگذارند و خودشان را به مادر برسانند؛ از ساحل نیز، در حالی که بچه ها در پیشزمینهٔ تصویرند، کوشش جنون آمیز تاماکی برای بازگشت به ساحل را طی یک نمای شفاف از دور مشاهده می کنیم. نما به نما این بیشتر شدن فاصلهٔ بین آنان با دقتی وسواس آمیز ارائه می شود، و همواره ما شاهد این فاصله بر پرده هستیم، ساحل و قایق را با هم می بینیم. سبکی که به کار رفته بر مضمون اصلی فیلم، تنش میان جدایی جسمانی و وحدت معنوی: خانواده ای که به زور از هم دور می مانند اما در عین حال درون قاب به هم متصل اند، دلالت می کند.

اوگتسو مونوگاتاری: میاگی در حال بازگشت به خانه با فرزندش، در مسیری کوهستانی مورد تهاجم سه مرد آواره (شاید سه فراری) واقع می شود که لقمه های برنج او را می دزدند. وقتی میاگی زبان به اعتراض می گشاید، یکی از آن سه نفر نیزه خود را در شکم میاگی فرو می کند. میاگی در حالی که همچنان پسر کوچکش را به پشت دارد تلو تلو می خورد و به تکه چوبی تکیه می دهد. در اینجا هیچ قطعی نمی بینیم: این صحنه نمونهٔ کلاسیکی از آن چیزی است که فرانسویان «پلان ـ سکانس» می خوانند و طی آن یک «سکانس» در یک نمای فاقد برش به نمایش درمی آید. اما بار دیگر حفظ واقعیت مکانی درون تصویر، و حفظ فاصله تماشاگر با رخداد، در اخذ نتیجه کلی اهمیتی ویژه دارند.

در چنین لحظه ای بیشتر فیلمسازان وسوسه خواهندشد که به دنبال تأثیر گذاری بروند: یکی احتمالاً چنین صحنه ای را به بیست یا بیشتر نما خرد می کرد ـ شامل نماهای نزدیک از چهره مردانی که ناگهان از کلبه بیرون می آمدند، چهره وحشت زدهٔ میاگی، نیزه‌ای که به شکم او فرو می رفت، کودکی که از ترس جیغ می کشید، زنی که از درد به خود می پیچید و چهره ولگردان که بی تفاوتی سنگدلانه ای از خود نشان می دادند ـ و صحنه ای بسیار قدرتمند و مؤثر به جا می گذاشت. اما میزوگوچی با استفاده از نمای طولانی در تمام این صحنه، همواره فاصله ای بین آن و تماشاگر قایل می شود، وحدت و تداوم ماجرا را به خوبی حفظ می کند و حس محیط را نیز پابرجا نگه می دارد ـ به عبارت دیگر نشان می دهد که ماجرا در مکانی واقعی در جهانی واقعی که واقعیتهای زمان و مکان بر آن حاکم است رخ می دهد. او از ما می خواهد که به سادگی و سر راستی تمام نسبت به درد و رنج جسمانی ناشی از ورود نیزه به بدن زن واکنش نشان دهیم، اما در عین حال آن را در چارچوب طبیعی خود در نظر بگیریم. این فاصله ای که دوربین حفظ می کند و بین ما و ماجرا جدایی می اندازد، سبب می شود تا احساسات برانگیخته شده در این صحنه، آنی و مقاومت ناپذیر نباشد، بلکه ظریف و عمیق از کار

درآید: در واقع تماشاگر آزاد است که بر دلالتهای گسترده تر صحنه تعمق و تأمل کند، و آزاد است که نسبت به رویدادهای ماقبل آن و نیز پیامدهای محتمل آن واکنش نشان دهد.

سازمان دهی این ماجرای پیچیده در زمینه ای وسیع فقط طی یک نما نیز به نحو بسیار خیره کننده ای انجام گرفته است: در واقع می توان گفت که تکنیک مورد استفاده در این صحنه به نهایت درجه همه چیز را تحت الشعاع قرار داده است. صحنه پردازی واجد بسیاری از آن ظرایفی است که آن را «میزوگوچی وار» می خوانند. جایگاه دوربین کمی بالای مکان رخداد ماجراست و این انتخاب به خاطر نمایش هر چه واضح تر آن صورت گرفته است: از این جایگاه، نه تنها قادریم جاده و کلبه را ببینیم، بلکه حتی می توانیم عمق دره را هم مشاهده کنیم. مسیر جاده در امتداد قطر پرده است. وقتی میاگی، با بچه ای که به پشت دارد، در مسیر جاده پیش می رود، ناگهان مردان از هر سو به او هجوم می آورند و او را محاصره می کنند- ذهن ما به صحنه ای مشابه جلب می شود که طی آن اوهاما مورد تجاوز قرار گرفته بود. مردان لقمه های برنج او را می دزدند و یکی از آنان میاگی را مجروح می کند و سپس همگی راهزنان در شیب جاده ناپدید می شوند. میاگی به زحمت روی پا بلند می شود و تلو تلو می خورد؛ دوربین همراه او پیش می آید و تکه چوبی را نشان می دهد که میاگی برای حفظ تعادل از زمین برمی دارد، این چوب در وضعیتی عمود بر مسیر جاده افتاده است و به این ترتیب یک حالت قطری عمود بر مسیر جاده می سازد- به عبارت دیگر تمام خطوط اصلی تصویر به سوی دنیایی ورای قاب موجود اشاره دارد. وقتی میاگی و دوربین به راه خود ادامه می دهند، می توانیم بار دیگر راهزنان را طی نمای بسیار دوری در پایین دره ببینیم، که بر سر همان چند لقمه برنج با همدیگر نزاع می کنند، و حرکتهای آنان، یک تضاد تصویری قوی، اما البته در فاصله ای دور، با حرکات میاگی می سازد. درد و رنج این زن در زمینه ای از اغتشاش و درد و رنج جهانی قرار می گیرد؛ خشم ما از بی تفاوتی راهزنان با تصویری از جهان که در آن آدمها از گرسنگی به حالت جان کندن رسیده اند و برای تنازع بقا به مرتبه حیوانات نزول کرده اند، رابطه پیدا می کند.

□

می دانیم که میزوگوچی در ساختن *اوگتسو* با مشکلاتی روبرو بود، به ویژه ناگزیر شده بود برای فروش بیشتر، قصه فرعی مورد نظر خود را تغییر دهد. در اصل ماجرا، توبی و اوهاما کامیاب می شوند و به ثروت زیادی می رسند و در حرفه های خود، یکی به عنوان سامورایی و دیگری فاحشه، به شهرت خاصی دست می یابند؛ به این ترتیب پایان فیلم حاوی توازنی از کامیابی این جهانی- شکست معنوی (برای توبی و اوهاما) در برابر شکست این جهانی- کامیابی معنوی (برای گنجرو و میاگی) می شود. اما پایان فیلم به صورت موجود تضادی ارائه می دهد که چنین واضح و بارز نیست. از نظر مالی و دنیوی هر دو مرد کامیاب شده اند، اما

اوکتسو مونوگاتاری

گنجرو از نظر معنوی به مراتب بالایی دست یافته است، حال آنکه توبی فقط به ثروتی که فراهم آورده است می اندیشد؛ گنجرو و میاگی به وحدت آرمانی، البته در دو سوی گور، رسیده اند و توبی سرشار از احساس گناه، خود را به سلطه پرخاشجویانهٔ اوهامای حیّ و حاضر تسلیم می کند. تفکیک این دو وجه به خوبی مؤثر می افتد، اما تغییراتی که در آخرین لحظه در فیلمنامه به انجام رسیده است، دست کم تا حدی موجد این تصور در بیننده است که در نیمهٔ دوم فیلم، این دو مضمون فرعی به نحو موفقیت آمیزی درهم ادغام نشده اند. اشکال بدتری که به نظر می رسد معرفی نامناسب و اجباری راهب بودایی است که سرنوشت گنجرو را در چهرهٔ او «می خواند»، البته می دانم که تفاوتهای فرهنگی می تواند مانعی در درک این صحنه برای تماشاگر غربی باشد و تماشاگر ژاپنی به راحتی این صحنه را بپذیرد. از نظر ساختاری *اوگتسو* در قیاس با *سانشو* اثری ضعیف تر به نظر می رسد، اما کماکان می توان آن را در مقامی برتر از هر اثر سینمایی در تمام جهان قرار داد. اگر برای این ارزیابی و مقام والایی که برای آن قایل شده ام توجیهی لازم باشد، باید به دو عنصر فیلم توجهی خاص مبذول داشت: یکی تمهید احضار روح در صحنه های کلیدی فیلم، و دیگری سازگاری و وفاقی که او بین این امر با واقعیت، با تجربه «عادی» بشر، ایجاد می کند، که همان اصلی است که کل فیلم سر بدان سو دارد.

من هیچ فیلمسازی نمی شناسم که توانسته باشد با چنین ظرافت و توجهی با مسئله ماوراء الطبیعه کار کند، و چنین زیرکانه این مسئله را مطرح سازد و چنین سرسختانه از افتادن به دام هر گونه سانتیمانتالیسم یا عوام پسندی اجتناب ورزد- حتی ژاك تورنور و کارل درایر هم نتوانسته اند به خوبی او عمل کنند. او به نحوی تکاندهنده این کار را با پرهیز کامل از هر گونه دوز و کلک دوربین و «جلوه های ویژه» به انجام می رساند:

اوگتسو مونوگاتاری

میزوگوچی حاضر نمی شود واقعیت درون تصویر را خراب کند و جلوه های وهم انگیز خود را صرفاً به آنچه دکور و نورپردازی قادر به خلق است و دوربین قادر به ضبط، محدود می کند. بنابراین وقتی می خواهد بگوید که قصر شاهزاده واکاسا در جهانی ورای زمان قرار دارد، آن را عیناً، به راحتی و بدون هیچ تفسیری، در سه وضعیت مختلف نشان می دهد: ابتدا در حالی که متروك و رو به زوال است، چمنهای باغ بی رویه رشد کرده اند، دروازه شکسته روی پاشنهٔ خود لق می خورد؛ سپس، قصر به نحوی معجزه آسا با ورود گنجرو به داخل آن حیاتی دوباره و نظم می گیرد، باغ منزه و مرتب می شود، دیوارها، پنجره ها و درها بوی تازگی می دهند، دختران خدمتکار شمع در دست حاضر می شوند؛ و سوم ویرانه های قصری که فقط شامل چند چوب سوخته و پایه هایی ویران است (و گنجرو کیمونویی را که برای واکاسا خریده است روی یکی از همین چوبها می گذارد) که از میان علفزار دیمی و رسیدگی نشده سر بر آورده است. دیگر جلوه «ماوراء الطبیعه ای» مهم فیلم ـ ظهور روح میاگی برای خوشامدگویی به همسرش که به خانه بازگشته است ـ از این هم درخشان تر است. وقتی گنجرو به خانه نزدیک می شود، از پنجره به درون می نگرد، در را می گشاید و پا به درون می گذارد، دوربین درون خانه مستقر است. اتاق کاملاً خالی و گرد و خاك گرفته است. او با تردید طول اتاق را طی می کند، میاگی را صدا می زند، و دوربین هم با او به سمت چپ می چرخد و سمت راست اتاق از دید خارج می شود. گنجرو از دری می گذرد، به چپ می پیچد و از خلال پنجره او را می بینیم که از سوی دیگر خانه بیرون می رود و بار دیگر به جلوی در ورودی می آید. دوربین هم همراه با او برگشت می کند؛ اما این بار، وقتی اتاق درون قاب قرار می گیرد، درمی یابیم که دکور آن کاملاً تغییر کرده است، همه چیز سر جای خود قرار دارد و میاگی درست در وسط اتاق نشسته و غذا می پزد و در انتظار ورود گنجرو است و گنجرو هم در ورود دوباره به اتاق او را می بیند، دوربین هم به جای سابق خود باز می گردد. شوکی که این صحنه ایجاد می کند عمدتاً ناشی از این واقعیت ساده فنی است که در تمام این صحنه نه برشی دیده می شود نه دیزالوی و نه هیچ تمهید تدوینی دیگری: آنچه ناممکن می نماید، جلوی چشم ما به وقوع می پیوندد.

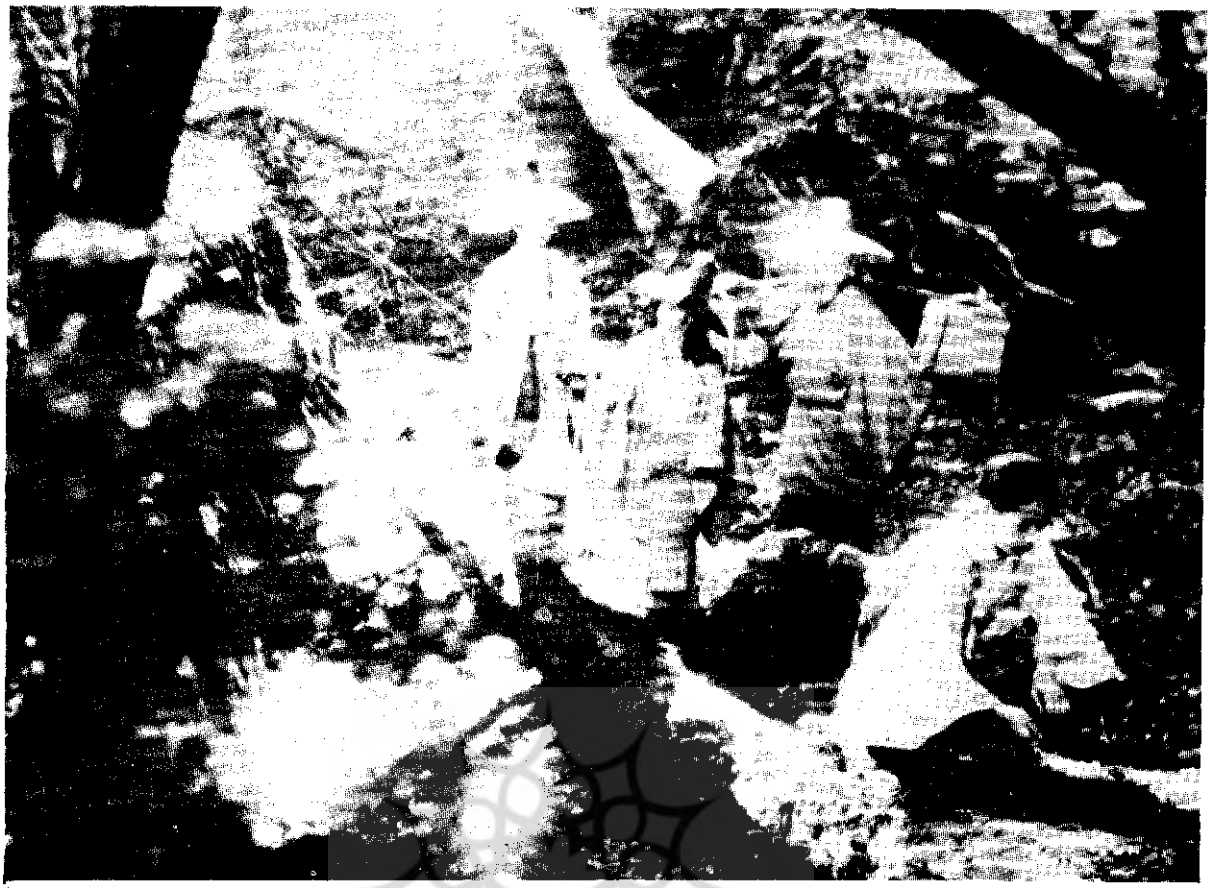
پیشتر به این نکته اشاره کردم که *اوگتسو* را از بسیاری لحاظ می توان وصیت نامهٔ هنری میزوگوچی نامید. میزوگوچی از طریق سبک روایی خاص خود، از یک سو روحیهٔ سوداگرانه (هوس دستیابی به مال باد آورده است که گنجرو را از میاگی جدا می کند) و از سوی دیگر، زیبایی شناسی «برج عاج نشینانه» (دنیای اغواگر، اما در عین حال خفه کنندهٔ واکاسا) را مردود می شمارد و در عوض به هنری توجه نشان می دهد که بتواند عیناً تجربهٔ واقعی زندگی را به نمایش بگذارد، هنری که دوگانگی احساس «شخصی» و «غیر شخصی» را با اتکای به تجربه از بین ببرد و در عین حال این تجربه را از خلال درك و پذیرش شرایط هدایت کند. *سانشوی مباشر* را که یک سال بعد از *اوگتسو* ساخته شد می توان معادل کامل و بی نقص ظروفی گلی دانست که گنجرو در پایان فیلم اول می سازد. روابط میان این دو فیلم گاه شکل تنگاتنگی به خود می گیرد. اگرچه *سانشوی مباشر* فاقد آن وجه ماوراء طبیعی است که به *اوگتسو* کیفیتی فریبنده و ویژه می بخشد، اما در عوض از نظر ساختار بندی و زبان شاعرانه به چنان غنایی دست می یابد که دستیابی به کمال ساختاری را ممکن می سازد؛ منظورم از «ساختار» در اینجا فقط آن چیزی نیست که بتوان به طور شمایی روی کاغذ نشان داد، بلکه روابط ظریف درونی میان تمام بخشها و تعمیم آن تا ریزترین جزئیات است.

این روابط درونی چنان ظریف و چنان به یک نبوغ خلاق برتر در زنده و فعّال ترین شکل خویش متکی است (این زنده بودن ماحصل برقراری ارتباط آزاد میان آگاهی و اشراق است) که تجزیه و تحلیل کامل نه محتمل می شود و نه مطلوب است و اصلاً بلافاصله طراوت و تازگی خود را از دست می دهد. برای درك بهتر ماهیت فیلم به ذکر مثالی متوسل می شوم و آن ارائه تصاویر و اشاره های مکرر به صورت خیالی «آب و آتش» در فیلم است که در عین محدودیت، عملاً اهمیت محوری دارد. عبارت «صورت خیالی» را از روی تأمل و سنجیده به کار می برم (آن را بر «نمادگرایی» ترجیح می دهم): شتاب زده ترین برداشت از فیلم هم در آن واحد بر اهمیت وحدت بخش و انکار ناپذیر مضمون «آب و آتش» و نیز فقدان هر گونه معنای شمایی معین و غیر انعطاف پذیری که بتوان به آنها وصل کرد، تأکید می نهد. «آب» معمولاً با زنان، و مفاهیم صبوری و تحمل غیر فعالانه ملازمت دارد؛ «آتش» نیز معمولاً با خشونت و سبعیت فعالانه همراه است. اما حالت عکس آن به هیچ وجه انعطاف ناپذیر نیست. دریا به طور طبیعی با خطر (تاماکی در شب پیش از آدم ربایی از پیرزن راهبهٔ خائن می پرسد «آیا راه دریا امن است؟»)، جدایی (تاماکی از

صخره ای واقع در جزیرهٔ سادو، با ناامیدی تمام فرزندانش را می خواند) و فجایع طبیعی (آن طور که در پایان فیلم گفته می شود. امواج حاصل از جزر و مد دریا تعداد کثیری از مردم را به کشتن داده است)، یکسان گرفته می شود. میزوگوچی هرگز برای کارها و اقداماتی که صورت می گیرد، ارزش نمادین قایل نمی شود. بنابراین، اهمیت مکرر صورتهای خیالی تکرار شونده را باید در رابطهٔ با یکدیگر و حوادثی که به آنها مربوط می شود، تفسیر کرد؛ هر چه فیلم پیشتر می رود، نقش مایه های احساسی پیچیده از تطابقهای متغیر، روی هم جمع می شود و سرانجام در پایان فیلم حضور عینی دریا، تمام رویدادهای گذشته را که آب و آتش با آن ملازم بوده اند، از نظر احساسی در ما زنده می کند و در نهایت به یکی از وسایلی بدل می گردد که میزوگوچی به مدد آن واکنش ما را نسبت به صحنهٔ آخر فیلم عمق صحنه ای که در واقع تمامی صحنه ها و احساسات نهفته در فیلم به سوی آن متوجه بوده است، عمق می بخشد و تشدید می کند. در آغاز فیلم، مادر و بچه ها در کنار رودخانه ای پیش می آیند؛ در پایان فیلم مادر و پسرش که حالا مردی شده است، بر چشم اندازی از دریا، به هم می رسند.

صحنه خودکشی آنجو ـ که از نظر تصویری یکی از عالی ترین دستاوردهای سینما محسوب می شود و زیبائی تصویری آن مبین عمق معنوی نهفته در آن است ـ نقطه ورود مناسبی برای این بحث به حساب می آید. این یک نمونه کامل و عالی از توانایی میزوگوچی در خلق تصاویری است که در آن واحد هم به نحوی درونی و باطنی زیبا و گویایند، و هم از نظر افت و خیزهای احساسی غنی و پرمعنا. سلیقه ظریف و کم حرفی خاص او در اینجا در انتخاب نمای از دور بر زمینه واضحی از حرکت دختر به سوی آب متجلی شده است. میان برش بین آنجو و پیرزنی که به او کمک کرده است، نقش مایه تکرار شونده و پیچیده دیگری به فیلم اضافه می کند، که تقابل بین محصور ماندگی و آزادی، بین بردگی و آزاد بودن است: پیرزن در آستانه اردوگاه بردگان ایستاده است که آنجو از تپه پایین می رود تا به آزادی نهفته در مرگ دست پیدا کند. این «آزادی» اصلاً بار طنز ندارد. آرامش حاکم بر صحنه و حس تشریفات گونهٔ ادای احترام آنجو نسبت به پیرزنی که به او کمک می کند، صفای خاصی به اقدام او می بخشد. آب در ابتدا، در نمای از دور، چون مه به نظر می رسد، آنجو در آب ناپدید می شود و گویی نوعی ادغام آرام وملایم در طبیعت رخ می دهد، چنین به نظر می رسد که روح در طبیعت اصلی خود نفوذ می کند و آرام آرام در آن مستقر می شود. می توانیم سکوت آب را با نامی که در اردوگاه به آنجو داده بودند ـ شینوبو به معنای صبوری ـ پیوند دهیم. مرگ آنجو را هدف خاص آن محترم می سازد ـ به تعبیر میزوگوچی، یا در قالب کلی ساختار فیلم، این مرگ شکل مقدسی به خود می گیرد. او خود را فدا می کند تا فرار زوشیو آسان تر شود، چون می داند که زیر شکنجه مخفیگاه برادر را فاش خواهد کرد و می داند که هدف برادر از فرار، متحد ساختن دوباره خانوادهٔ متفرق آنان است (برادرش تصادفاً جان نامیجی، زن بیمار برده را نیز نجات می دهد. این زن به زوشیو و آنجو به خاطر شباهت ایشان به فرزندان گمشده اش کمک بسیار کرده بود. به این ترتیب مضمون خانواده وتعمیم آن به مسئله وفاداری به گذشته و اصل و نسب در همه جای فیلم سایه می افکند). آبی که آنجو خود را در آن غرق می کند، او رابه مادر خویش مرتبط می سازد: تاماکی همواره در جوار آب است، از تصاویر آغازین فیلم گرفته که او از رودخانه آب برمی دارد تا بنوشد (که آغازگر رجعت به گذشته ای است که او را در کنار شوهرش نشان می دهد) تا پیوند نهایی با زوشیو، که آن هم کنار دریا صورت می گیرد. این تصویر البته یادآور صحنه ربودن کودکهاست (که پراکندگی خانواده را به دنبال دارد)، اما در ضمن یادآور صحنه دیدار زوشیو (بعد از فرار موفقیت بار) از قبر پدر در تسوکوشی هم هست، که در این صحنه نیز دریا در پسزمینه تصویر دیده می شود. این ارتباطهای متقابل با استفاده ای که میزوگوچی از شعر تاماکی می کند («زوشیو، آنجو، دلم برای شما تنگ شده است ...») و آن را پسزمینه تصویر قرار می دهد، تشدید می شود. صحنه ورود آنجو به درون آب محصور در قابی است که در یک سوی آن خیزرانهای بلند به چشم می خورد و در سوی دیگرش بوته های کوتاه بی برگ. آخرین نمای این سکانس در واقع جامع دوگانگی احساسی آن است و آن در هم آمیختگی خاص تراژدی و حالت تأیید همبستگی را نشان می دهد: آب تا روی سر دختر را می پوشاند، اما خیزابهای آن هنوز در سطح گسترده می شود، فداکاری و ایثار آنجو هم نقطهٔ پایان وهم نقطهٔ آغاز است. این صحنه از نظر ایجاز، صراحت و در عین حال پیچیدگی، غیر انتزاعی بودن تصاویر و حال و هوای غریب تلقینی خود، شباهت بس نزدیکی با روح اشعار هایکو دارد.

تفاوت اساسی آنها در این است که هایکو وجودی مستقل وقائم به ذات دارد، حال آنکه جزئیات سانشوی میاشر به ظرافت تمام در کل ساختار فیلم تکرار می گردد. آخرین قابهای تصویر آب در تاریکی حول و حوش معبدی که زوشیو در آن پناه گرفته است، دیزالو می شود، این تاریکی به زودی با شعله های مشعل کسانی که در تعقیب او هستند شکسته می شود. این تحول بعدها دوباره تکرار می گردد: میزوگوچی ما را از صحنه حضور زوشیو در مراسم یادبود آنجو در کنار آب، که بعد از سرنگون کردن مانشو صورت می گیرد، مستقیماً به مراسم شادمانی و پایکوبی حاصل از آزادی بردگان آزاد شده می برد. این مراسم دور و بر آتشی شکل می گیرد که در نهایت قصر سانشو را با خاك یکسان می کند. تصویر آتش در فیلم اهمیتی به مراتب یک دست تر از تصویر آب دارد و میزوگوچی بر اساس روحیه هنرمندانهٔ خود همواره آماده است تا آتش را به عنوان نقطه کانونی ترکیب بندیهای تصویری خود، مورد استفاده قرار دهد. آتش درمجموع با خشونت و شرارت هم نشینی دارد: قایقرانان ـ آدم



سانشوی مباشر (۱۹۵۴)

رباها در اول فیلم در حالی معرفی می شوند که دور آتش جمع شده اند، پیش از آن برای اولین بار زن راهبه را از طریق حضور سایه اش، ناشی از روشنایی شعله آتش است دیده ایم، که به نحو مشوب کننده ای از دل تاریکی بیرون می آید. بالاخص، آتش و سانشو با هم پیوندی نزدیک دارند که سرمنشاء خشونت و استبداد است و در نقطه مقابل تحمل تاماکی، صبوری آنجو و دوام خاطره و قدرت صداقت قرار دارد، تقریباً در هر صحنه ای که او ظاهر می شود، در گوشه ای آتشی زبانه می کشد؛ تنبیه مرسوم او برای بردگان، داغ کردن ایشان با میله داغ است؛ خانهٔ او هم با آتش نابود می شود. تحول روحی زوشیو در میانهٔ فیلم ناشی از خشونتی است که تحت سلطهٔ سانشو انجام می دهد تا اینکه مجموعه ای از شرایط او را به خود می آورد و او احساس می کند که داشتن خانواده یک اصل واقعی و ملموس است و عزم جزم می کند بگریزد و پیوند مجددی با خانواده برقرار سازد. سابقهٔ این فکر را می توان از قبول وظیفهٔ داغ کردن پیرمردی که کوشیده بود از اردوگاه بردگان بگریزد، تا تصمیم خود او به فرار و همراه بردن نامیجی، تعقیب کرد: در نمایی که زوشیو او را بلند می کند تا با خود همراه ببرد، در سمت چپ تصویر قطرات آبی از چشمه ای به زمین می چکد، گویی اشک شفقت است که از دیده جاری می شود. در اینجا باید به برخورد میزوگوچی با مسئله عدم نمایش خشونت اشاره کرد و متذکر شد که او با نشان ندادن عمل خشن، خود را از مهلکه درافتادن در سادیسم یا بر عکس در جلب ترحم نجات می دهد. اما چون در هر دو صحنه داغ کردن، عمل اصلی نشان داده نمی شود، این امر بدان معنا نیست که سبعیت این کار را احساس نمی کنیم. صحنه ای که مالک روسپیخانه تاندون مچ پای تاماکی را می برد تا او دیگر هوس فرار نکند نیز از نظر تصویری در سکوت برقرار می شود، اما کماکان به نحو بسیار قدرتمندی تأثیر گذارباقی می ماند: ما هم دوست داریم همتای تمام زنانی که در صحنه حاضرند، نگاهمان را به جای دیگری بدوزیم، و این در حالی است که می دانیم تصویر هیچ اقدام خشنی بر پرده دیده نمی شود. اما نکته اساسی در اینجا برخورد میزوگوچی با سقوط سانشو از اریکه قدرت است. میزوگوچی حتی به این آرزوی شاید موجه ما که بخواهیم مرگ این هیولای خشن را به چشم ببینیم نیز تسلیم نمی شود: او را سرزنش می کند و به تبعید می فرستند.

عامل محرکه در *سانشوی مباشر* همتای *اوگتسو مونوگاتاری* حرکت به سوی تأیید پیروزی معنویت بر زمان و مکان، هم نشینی تلخ تأیید ارزشها و از دست دادنهای تراژیک است. این حرکت، که بر محور مضمون وحدت خانواده استوار است، از همان ابتدای فیلم در آن به چشم می آید، و به ویژه زیبایی خاصی در یادآوریهای معرفی کننده پیدا می کند. میزوگوچی با دیزالو کردن از تصویر زوشیوی جوان به زوشیوی خردسال، که در جهتی یکسان از دوربین دور می شوند، این احساس را که گذشته در زمان حال تداوم دارد، به خوبی نشان می دهد. حتی از آن زیباتر، صحنه پیوند دادن میان زن و شوهر در گذر زمان است: از صحنه آب خوردن تاماکی از رودخانه، به تصویر شوهر او رجعت می کنیم که با همان ادا، پیاله ای آب می نوشد. زیباتر از همهٔ اینها ایجاد این احساس در تماشاگر است که خاطرات میان همه مشترک است. آخرین یادآوری گذشته، که نشانگر وداع پدر است، و مجسمهٔ نمادینی به پسرش می دهد و در مورد برادری تمامی انسانها با یکدیگر سخنی به زبان می آورد، که در قالب خاطرهٔ تاماکی از گذشته آغاز می شود، اما در پایان به زوشیو

می رسیم که مجسمه را گردن آویز خود کرده و همان سخنان را بر لب جاری می سازد. آنچه تصور می کردیم خاطرهٔ مادر از پدر خانواده باشد، در واقع به طور همزمان خاطره پسر از پدر هم از کار درآمد: آیا زیباتر و موجزتر از این می شد احساس معنوی وحدت خانوادگی را به نمایش گذاشت!

مایلم سکانس پایانی *سانشو* را با شرح جزئیات بیشتر مورد بررسی قرار دهم: هیچ سکانس فیلم از نظر افت و خیزهای احساسی به این شدت و عمق نیست. اما ابتدا ضرورت دارد که دلالتهای سیاسی فیلم را روشن کنم. زوشیو بعد از آگاهی از مرگ پدر، و سپس از مرگ آنجو، قدرت و اختیاراتی را که به وی محول شده است رها می کند ـ البته او پیشاپیش به خاطر اقدام جسورانه و خطیرش در سرنگون کردن سانشو و آزادسازی برده ها، اقدامی که با ساختار اجتماعی و ایدئولوژیک آن عصر منافات دارد، عملاً موقعیت خود را به خطر انداخته است. برخورد فیلمساز با مسئله اقتدار و شورش، به نحو خاصی پیچیده و فراگیر است. در حالی که ایدئولوژی حاکم بر فیلم ایدئولوژی سنت گرایانه و اشراف سالارانه است (همه چیز بر اساس میراث و تداوم شکل می گیرد؛ پیشرفت ماحصل اقدامات قهرمانانهٔ نجیب زادگان است)، اما در عین حال تفکری پیشرو، و حتی در قالب محدود خود انقلابی، بر فیلم حاکم است. برای نمونه می توان به سه شخصیت پدرگونه فیلم اشاره کرد و به قیاسی میان آنان پرداخت و تضادهایشان را مطرح ساخت: این سه عبارتند از پدر زوشیو، سانشو (که تقریباً جای پدر را برای او می گیرد)، و فرمانداری که زوشیو عرضحال خود را به او تقدیم می دارد. میزوگوچی هیچ توصیف ساده ای از خیر انسانی ارائه نمی دهد: زوشیو، پسر پدری انساندوست و نجیب، فردی فسادپذیر است و تقریباً یک سانشوی دوم می شود؛ تارو، پسر سانشو، حس انسانیت فطری یی دارد که با معیارهای توارث جور درنمی آید. با این همه، توانایی زوشیو را، دست کم تا حدی، ماحصل میراث پدری او می بینیم: وقتی او برده ها را آزاد می کند، می داند که «در مسیر پدر» گام می زند. تارو چنین سرمشقی ندارد تا توان و اعتقادی خاص به عملکردهایش ببخشد: او گرچه از رفتارهای پدر خود عصبانی می شود، اما هرگز نمی تواند رو در روی او بایستد ـ تنها کاری که از دست او برمی آید این است که مخفیانه محل زندگی خود را ترک گوید؛ او نمی تواند شرارتهای پدر را جبران کند، و لاجرم به زندگی منفعلانه و زاهدانهٔ مذهبی رو می آورد. فرماندار، که یک چهره دوست داشتنی دیگر فیلم است، بیننده را به یاد پدر زوشیو می اندازد ـ این ارتباط از خلال احترامی که او برای زوشیو قایل می شود مؤکد می گردد؛ اما انسانیت او فقط در این چارچوب محصور می ماند که وضع موجود دست نخورد؛ او اساساً فردی محافظه کار است، انفعال او با اقدامات پیشتازانه و ستیزه جویانهٔ زوشیو و پدر زوشیو در تضاد قرار دارد. به این خاطر، او کماکان می تواند اقتدار خود را حفظ کند و مهربانیهای محدودی انجام دهد،

اوکنسو مونوگاتاری

بی آنکه خیرخواهی او به تحولاتی بنیادین ختم گردد؛ حال آنکه زوشیو و پدرش به خاطر انجام اقداماتی بنیادگرایانه، رنج تبعید را تحمل می کنند.

فیلم مبین تمایزی بیشتر میان اقدامات بنیادگرایانه پدر و پسر است. اقدام زوشیو در آزادسازی بردگان (که فیلم به صراحت ـ اما نه ساده انگارانه ـ بر آن مهر تأیید می زند) افراطی تر و جسارت آمیزتر و صراحتاً مشتاقانه تر و ستیزه جویانه تر از اقدام پدر در حمایت از دهقانان است؛ با همتای فیلم *شین هایکه مونوگاتاری*، قدرتی که پسر از تبعیت از قوانین اخلاقی به ارث برده اخذ می کند، به وی امکان می دهد تا نسبت به پدر، گامهای بیشتری بردارد. به همین ترتیب، ترک قدرت را هم راحت تر و در مقیاسی گسترده تر صورت می دهد: در حالی که پدر با لباس تمام رسمی سفر به تبعید را آغاز می کند و در تسوکوشی نیز کماکان چهره ای مقتدر و محترم باقی ماند (دهقانان آن دیار همواره قبر او را گلباران می کنند)، زوشیو هرگونه نشانهٔ قدرت را پس می زند و به تنهایی، در هیبت یک آدم معمولی به سوی سادو روان می شود. برخورد با این اقدام زوشیو، در عین حال که پیچیده است، به دقت تعریف می شود. او نمی تواند تحولی دامنه دار در جامعه پدید آورد، و حال وهوای پیامدهای استعفای او، در سطح اجتماعی و سیاسی، عمیقاً بدبینانه است؛ با این همه او کاری کرد که یک خرده مستبد سرنگون شود و مابملک این جهانی سانشو در آتش بسوزد و زندگی چند نفر قابل تحمل تر گردد. لاجرم اقدام انقلابی او نه پوچ و نه سزاوار سرزنش به نمایش درمی آید؛ و من احساس نمی کنم که برخورد میزوگوچی با جشن آزادی بردگان ـ شادمانی خامدستانه و غرق در مستی آنها که با یک نمای تراولینگ فیلمبرداری شده و طی آن دوربین به آرامی آشوب و ویرانی را نشان می دهد، و سرانجام کمی اوج می گیرد تا از بالا به آن مراسم بنگرد ـ به طور اساسی متضاد این باشد. این پلان ـ سکانس نشانگر آن تنش مدام میان سبک و محتواست که از ویژگیهای بارز آثار متأخر میزوگوچی به حساب می آید: نمایش جهانی خشونت و بی نظمی از دیدگاه شفقت آمیز و آرامشی حاصل آمده که به کلی عاری از خوشنودی از خود است. این امر

معرف یادآوری واقع بینانه این نکته است که آزادسازی مردمی که در بیخبری، فلاکت و بدبختی نگه داشته اند (پیرمردی که زوشیو با میله آهنی او را داغ می کند صحنه را پر کرده است و معرف تعمیم کلی این مجازات است) نمی تواند یک فضای آرمانشهری آنی پدید آورد. کسی به من گفت که زوشیو از آن رو از مقام خود استعفا می کند که در می یابد اقدام او صرفاً به هرج و مرج بیشتر منتهی شد، و این نومیدی آشکار از این اقدام، مبین موضعگیری خاص میزوگوچی است؛ اما باید بگویم که این برداشت آشکارا نشانگر اشتباه در درک فیلم است: زوشیو وقتی از خبر آتش سوزی خانهٔ سانشو با خبر می شود که استعفانامهٔ خود را نوشته است. به اعتقاد من از کلماتی که او در پایان فیلم به مادر خود می گوید، روشن است که ناگزیر بود استعفا کند: نظام موجود نمی تواند اقدامات بنیادگرایانه ای از آن دست را که او به انجام رسانده است، تحمل کند.

تأثیر صحنه نهایی تا حدی به بدبینی اجتماعی ـ سیاسی وابسته است، زوشیو از نظر عملکرد سیاسی تا آخر خط پیش رفته است؛ نظام این حد را مشخص می کند و دست او را می بندد، سانشوهای دیگری خواهند بود (و بی تردید هستند)؛ تأکید نهایی بیشتر بر تمامیت شخصی، پیروزی احساسات انساندوستانه و تأیید دستاوردهای زوشیو است تا نیکی اجتماعی محدودی که زوشیو انجام داده است. پایانهای کاملاً متفاوت سه فیلم *اوگتسو*، *سانشو* و *شین هایکه* ـ اولی که پایانی اساساً محافظه کارانه دارد و سومی صراحتاً بنیادگرایانه است و *سانشو* جایی بینابین این دو قرار دارد ـ بی تردید تا حدی به زمینه تاریخی و دستمایه اصلی قصه فیلمها منوط است؛ در *اوگتسو* این پایان با عزلت گزینی و دل به دارایی خوش داشتن همخوانی دارد، در *شین هایکه* با ستیزه جویی فعالانه و دلسوزانه. و این امر ناشی از آن است که قهرمان فیلم *اوگتسو* یک دهقان است (لذا نمی تواند بر سرنوشت خود در مقیاسی سیاسی مؤثر واقع شود) و قهرمان فیلم *شین هایکه* یک سامورایی. با این همه، در لایه زیرین این تفاوتهای ظاهری، هر سه پایان از نظر تأکید برخود تصمیم گیری در چارچوب امکانات موجود، شباهتی خاص را به نمایش می گذارند ـ قهرمان فیلم صاحب بصیرتی نسبت به جهان می شود، خود را می شناسد، موفق می شود هویت خود را درک کند که در ضمن مترادف با شناخت رابطهٔ او با گذشته هم هست. آنچه در جهان میزوگوچی والاترین ارزش را دارد، همین نیل به شناخت و ادراک است که در سبک فیلمهای متأخر او همواره حس می شود.

در سرآغاز سکانس آخر فیلم، یک پلان ـ سکانس بدون گفت و گو هست که کاربرد روایی آن صرفاً این است که نشانگر عزیمت زوشیو به سوی مادرش باشد، این پلان ـ سکانس علیرغم فقدان گفت و گو، از نظر برقراری ارتباط عاطفی بسیار عمیق است. او که در محله روسپیان شهر سادو به دنبال تاماکی بوده و در آنجا (بر اساس اخبار متناقض) با خبر شده است که مادرش در اثر امواج حاصل از جزر و مد در دو سال گذشته که به ویرانی محل انجامید، از بین رفته است، بر اثر احساس ناامیدی از تلاشهایش (چون اگر مادر هم مرده باشد، درآن صورت تمام حرکتهای رو به جلو در زندگی زوشیو، و خود فیلم، صرفاً در جهت نیل به بیهودگی و پوچی بوده است) یا غریزه ای عمیق و شبه شهودی دست از تلاش برنمی دارد: این دو عامل منافی هم نیستند و چارچوب کلی فیلم سبب می شود که هر دو عامل فوق الذکر موجه جلوه کنند. در واقع کار این پلان ـ سکانس هم طرح دوباره همسین چارچوب کلی است. دوربین حرکت پیش رونده زوشیو در امتداد صخره های مشرف به دریا را نشان می دهد، صخره ای که چندی پیش از آن، تاماکی لنگ زنان از فراز آن و رو به دریا، نام فرزندان را بر زبان آورده بود. پژواک این صدازدنها در سراسر طول فیلم به گوش می رسد، و اولین نمای فیلم (بعد از «مقدمه») دو نقش مایه اصلی آن را مشخص کرده است: سفر به سوی وحدت دوباره (در ابتدای سفر خانواده به سوی پدری که در تبعید به سر می برد، زوشیو از روی کنده درختی که به طور مورب قطر تصویر را پر می کند، به جلو می دود) و مادر او را صدا می زند (اولین کلام گفت و گو). نقش مایه «صدا زدن و فراخواندن» بار دیگر در سکانسی که بچه ها برای اقامت شبانه هیزم جمع می کنند نیز تکرار می شود، و در واقع تکرار این صحنه (در لحظه ای که زوشیو و آنجو که حالا بزرگ شده اند و به صورت برده برای سانشو کار می کنند، برای ساختن پناهگاهی برای نامیجی در حال احتضار چوب فراهم می آورند تا پناهگاهی برای لحظه های آخر او بسازند) است که نکته حساس در به خود آوردن زوشیو است و او درمی یابد که تحت تأثیر سانشو به چه آدم خشنی بدل شده است ـ اوج صحنه لحظه ای است که برادر و خواهر صدای مادر خود را که آنان را از ورای زمان و مکان فرا می خواند می شنوند، یا احساس می کنند که صدای او را شنیده اند. حضور تصویری صخره ـ بار دیگر، رو به دریا قرار گرفته ایم ـ تمامی این ارتباطها را برقرار می سازد و به این سفر معنوی جنبهٔ واقعیت می بخشد. آنچه حضور ندارد آهنگ شعر تاماکی است ـ شعری که دختر جوانی که به عنوان برده در اردوگاه سانشو کار می کرد آن را می خواند، و برای بچه ها حکایت از آن داشت که احتمالاً مادرشان هنوز زنده است. این آهنگ، گریه های تاماکی بر فراز دریا را همراهی می کرد؛ حتی با صحنه خودکشی آنجو هم همراه بود. حال، درست در لحظه ای که به طور منطقی انتظار داریم بار دیگر تکرار آن را به گوش بشنویم، سکوت حاکم بر صحنه را فقط نوای ناآشنا (برای گوش غربیان) یک فلوت می شکند. در *اوگتسو*، زمانی که گنجرو در سر راه تحویل ظرفها به قصر واکاسا لحظه ای در برابر مرد پارچه فروشی درنگ می کند تا به یاد بیاورد که میاگی چقدر کیمونوهای خوش دوخت را دوست می داشت، مرد مقدسی از پسزمینه صحنه می گذرد و سازی می نوازد که صدایی مشابه با این فلوت را به گوش می رساند، بنابراین شاید صدای این فلوت، حال و هوای مذهبی داشته باشد. اما در ضمن (و با اطمینان بیشتری می توان مدعی شد) این

صدا می تواند «جانشین» صدای تاماکی در صحنه قبل باشد؛ و انتظار برانگیخته ما برای شنیدن آهنگ آن به تأخیر می افتد تا وقتی سرانجام شنیده می شود، تکان دهنده تر جلوه کند. پلان ـ سکانس مزبور با حرکت دوربین به سوی زوشیو و نشان دادن او که به خلیج کوچکی می رسد به پایان می رسد. این خلیج همانجایی است که تاماکی کوشش کرد تا از روسپیخانه بگریزد. او که نومیدانه می کوشید تا خود را به فرزندانش برساند، کوشید قایقرانی را تطمیع کند تا او را با خود ببرد، اما دست آخر کسانی که از روسپیخانه به دنبال او آمده بودند، دستگیرش می کنند. این حقیقت که دو نمای قبلی (صخره، خلیج) در اینجا به ترتیب معکوس به نمایش در می آید، با ظرافت تمام این احساس را تشدید می کند که زوشیو عملاً به سوی وحدت با تاماکی در حرکت است.

صحنه پایانی فیلم که این بازگشت به گذشته در آمد لازم آن بوده است، شامل یازده نماست که به صورت سکانسی با تقارن تقریبی میان نمای اول و آخر جلوه گر می شود و در هر دو نمای اول و آخر آن هر سه شخصیت حاضر در صحنه در یک حرکت یگانه دوربین به هم مربوط می شوند، حرکت اول دوربین از چپ به راست و حرکت آخر آن از راست به چپ است. در این سکانس شاهد انواع استقرار دوربین از نمای بسیار درشت تا نمای بسیار از دور، و انواع حرکت دوربین (و حتی دوربین ساکن) از جمله پن کردن، تراکینگ و حرکت جرثقیلی هستیم: این حقیقت نشانگر انعطاف پذیری میزوگوچی و تسلط او بر ابزار بیان است. این سکانس را می توان به صورت زیر خرد کرد: (نمای شماره ۱) مدرخ داده است؛ زوشیو از پیرمردی که در حال پهن کردن جلبکهای دریایی از توده انبوهی جلبک است تا آنها را در برابر آفتاب خشک کند، سراغ مادرش را می گیرد. تا جمله پیرمرد به زوشیو در این مورد که تاماکی مسلماً مرده است به پایان رسید، صدای تاماکی بسیار ضعیف که تقریباً به گوش ناشنیدنی است به صورت صدایی نجویده و نامفهوم شنیده می شود(نماهای ۲ تا ۷) زوشیو خود را به مادرش معرفی می کند، مادری که هم کور است وهم چلاق، اما مادر او راپس می زند، ترجیح می دهد در تنهایی و نومیدی بماند تا اینکه به امیدهای واهی دل ببندد: قبلاً بارها گول خورده است. (نماهای ۸ تا ۱۰) زوشیو با دادن مجسمه کوچکی که پدرش به او داده بود به مادرش اطمینان می دهد که جداً پسر اوست؛ سپس خبر مرگ پدر و آنجو را به اطلاع او می رساند؛ بعد از لحظه ای اندوه تلخ، آن دو یکدیگر را در آغوش می گیرند، و به هم می رسند.

تأثیر کلی صحنه پایانی، درست همتای مورد *اوگتسو* این است که تعادلی میان احساس فقدان و تلف شدن تراژیک و تأیید و اثبات وحدت معنوی ایجاد کند؛ اگر در *سانشوایین* تأثیر کم و بیش دلگیر کننده تر و تأیید مسئله به هم رسیدن نیز رنگ و بوی طنزی تلخ را دارد، آن را تا حدی باید به حساب فقدان فرزند خردسال گذاشت، هرچند نشان خواهم داد که مفاهیم تداوم و نوشدگی به شیوه های دیگر و ظریف تری کماکان حضور دارند. در اینجا می توان مقایسه ای صریح بین این آثار و آثار متأخر شکسپیر (و نمونه نخستین همهٔ آنها، صحنه به هم رسیدن پدر/دختر در *شاه لیر*)انجام داد، و میزوگوچی شاید تنها فیلمسازی است که با این مقایسه مغبون نمی شود؛ صحنه آشنایی در *پریکلس*، که در آن حضور دریا هم تأثیری حساس دارد، شاید نمونه مشابه تری باشد. زوشیو را می بینیم، که همتای مارینا نسبت به پدرش، با بیدار کردن میل به زندگی در مادرش، او را به زندگی بازمی گرداند: این احساس در صحنه، تدوین و تخیل عینیت می یابد. کوری تاماکی (که برخلاف نحوه چلاق شدنش، هیچ توضیحی روایی در مورد آن داده نمی شود) جلوه ای سمبولیک دارد: او به دور از زندگی و نور، از همه چیز و همه کس بریده است و به درون خود فرورفته؛ سرود کم و بیش بی آهنگ او («زوشیو، آنجو دلم برایتان تنگ شده است ...»)به طور خودکار از حنجره اش بیرون می آید، و بیانگر تخیل نومیدانهٔ او و هیچ هدفی بر آن مترتب نیست. او همتای لیر (که می گوید «کار خوبی برای من نمی کنی که مرا از گورم بیرون می‌کشی»)، حاضر نیست به ادعای زوشیو مبنی بر زنده بودنش گوش دهد و با تحقیر او را پس می زند: نومیدی فلج کننده اش را ترجیح می دهد. این سکانس بر دو پسزمینه متضاد رخ می دهد، که هر یک در چهار نما از یازده نمای سکانس مشهود است: دریا (نماهای ۱، ۳، ۷، ۱۱) که اینک ملازم زوشیو و احساس زندگی است، آرام و درخشان است و در نور خورشید می درخشد و برق می زند؛ آلونک تاماکی (۲، ۵، ۸، ۱۰) که تاماکی می کوشد بار دیگر به آن پناه ببرد و صرفاً فضایی تیره است (درون آن را نمی بینیم).

عامل مرکزی و مهم این سکانس (ولاجرم کل فیلم) مجسمهٔ الهه خیر و نیکی است که (در نمای شماره ۹) تصویر درشتی از آن را می بینیم و قبلاً درهنگام نوشتن استعفانامه توسط زوشیو هم آن را دیده بودیم (در هر دو مورد مجسمه به صورت قطر تصویر به نمایش درمی آید). این پیکره معنایی خاص برای تاماکی دارد (پدر، فرامین اخلاقی او، خانواده ای که در گذشته با هم بود) و معنای بیشتری برای تماشاگر (نجات دادن نامیجی، شناسایی زوشیو توسط فرماندار)؛ اهمیت نهایی آن، به علاوه معنای درونیش، تمامی لایه ها و جزئیات فیلم را در این لحظهٔ اوج به هم می رساند. انگشتان تاماکی در نمایی درشت بر پیکره کشیده می شود و در نمای بعد او انگشتان خود را بر صورت زوشیو می کشد- گویی می خواهد ردی از چهره کودکی که از او ربودند یا شوهری که می خواست در تبعید به او بپیوندد دریابد. اهمیت مجسمه به عنوان یک عامل زندگی بخش به دقت تمام با میزانسن صحنه مشخص می شود: در نمای هشتم این سکانس، تاماکی به درون تاریکی آلونک می خزد، و تقریباً ناپدید می شود، زوشیو به دنبال او می رود (پشت هر دو به سوی ماست) و به عنوان آخرین اقدام، مجسمه را به او می دهد؛ تاماکی درحالی که مجسمه را به دست دارد بازمی گردد و دوباره به روشنی می رسد، روبه دوربین

اوگتسو مونوگاتاری

می کند و در اینجاست که به وارسی مجسمه می پردازد.

قدرت تأیید همبستگی تا حدی از احساس فحوایی حضور معنوی پدر و آنجو ناشی می شود: زوشیو در انجام یک اقدام بزرگ منشانه و نوع پرستانه (اما اقدامی که در آن حس خانواده دوستی ـ میل به نجات دادن آنجو ـ هم نقش مؤثری داشت) پیش از ترک قدرت موقت خود، عملاً پا جای پای پدر گذاشته است (در صحنه ای از اوایل فیلم او را می بینیم که عیناً چنین می کند)، و ثمرهٔ مرگ آنجو نیز به هم رسیدن دوبارهٔ مادر و پسر بوده است. گرچه دو عضو خانواده درگذشته اند و از دو نفر باقیمانده یکی کور و چلاق و سالخورده است، اما احساس فقدان و تلف شدگی (ویران سازی امواج حاصل از جزر و مد، سمیت خشونت انسانی) با وحدت معنوی حاصل آمده، گذشتهٔ زنده در زمان حال، مردگان زنده در جسم و روح بازماندگان و تأیید و تصدیق ارزشهای مورد نظر، جبران می شود؛ تاماکی در آخرین جملهٔ فیلم به پسرش می گوید، «تو به حرفهای پدرت عمل کردی، به این خاطر است که اینجا می توانیم به هم برسیم». در جهان تقابلها، بیرحمی و خشونت که میزوگوچی به ملموس ترین وجهی می آفریند تا دستمایه تعمق و تفکر قرار گیرد، بقای انسانها و احساسات انسانی (یکی از نصایح پدر این است ـ «انسان بدون شفقت چیزی جز حیوان نیست»)، که در قالب حفظ رابطهٔ پیچیده و مستمر با خانواده و سنت تعریف می شود، خود پیروزی ارزشمندی است که باید گرامی داشته شود.

می ماند دونمایی که در آن پیرمرد گردآورندهٔ جلبکهای دریایی دیده می شود و در واقع حافظ تقارن و دربردارندهٔ کلام نهایی سکانس است. توجه به این نکته اهمیت دارد که تقارن این سکانس، کامل نیست: در نمای شماره ۱ دوربین تراکینگ می کند و سپس حرکت جرثقیلی انجام می دهد؛ در نمای شماره ۱۱ حرکت جرثقیلی و پن انجام می دهد. این تفاوت را صرفاً به خاطر خرده گیری ذکر نکردم. در نمای اول دوربین تراکینگ می کند تا ما را با زوشیو «همراه» سازد و از نظر احساسی در اقدام او درگیر شویم، در نمای آخر دوربین حرکت از تصویر مادر وپسر که یکدیگر را در آغوش گرفته اند با حرکت جرثقیلی به بالا می رود تا دریا و آسمان، جهانی را که گویی دوباره خلق شده است به نمایش بگذارد و سپس با حرکت افقی خود پیرمرد را نشان می دهد که کماکان مشغول کار است و جلبکها را پهن می کند تا خشک شوند. جلبک، یادآور قدرت دریا و توان آن برای ویرانی، به عنوان منبع غذایی یا کود به کار می آید تا به زندگی تداوم بخشد و زمینه رشد تازه ای فراهم کند: این سمبولیسم، بدون هیچ مزاحمتی، عمیقاً به عنوان نتیجه گیری از حرکت رو به جلوی فیلم، رضایتبخش است وبر تداوم و نوشدگی از دل بحران و فجایع مهر تأیید می زند؛ و این تأثیر در اثر این حقیقت تأیید می شود که کار به نقطهٔ کمال رسیده است، از تودهٔ جلبکها دیگر خبری نیست. کاری که باید انجام می شد به پایان رسیده است. حرکت جرثقیلی دوربین رو به بالا (تا ارتفاعی کمی بالاتر از نمای اول، تا دیدی کلی تر به مابعد)، همتای نمای آخر *اوگتسو* به مؤثرترین وجهی حس تعالی معنوی را در بیننده القا می کند؛ این حقیقت که دوربین در اینجا حرکتی افقی انجام می دهد، سبب می شود تا از شخصیتها فاصله بگیریم و احساسی تعالی، آمیخته با تعمق و چشم اندازی قابل قبول نسبت به زندگی را پیش روی ما می گذارد که به کلی فاقد احساساتیگرایی است. سبک در *سانشوی مباشر* به نحو متقاعد کننده ای تجسم هوشمندی و احساسات، در عالی ترین شکل آن است. ■

(برگرفته از کتاب: دیدگاههای شخصی)

ترجمهٔ رحیم قاسمیان