زن در آثار میزوگوچی

جون ملن، شاپور عظیمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در مقایسهٔ دورهٔ نارا (۷۹۴ ـ ۷۱۰ م.) و گن روکو (۱۷۰۳ ـ ۱۶۸۸ م.) با دوران معاصر، من تفاوت زیادی نمی‌بینم؛ با زنها، همیشه مثل برده رفتار شده است.
همیشه حس می‌کردم که کمونیسم می‌تواند مشکلات طبقاتی را حل کند؛ اما آن هم، از مشکلاتی که بین زنان و مردان وجود دارد، غافل ماند و پس از آن، همچنان این مشکلات باقی مانده‌اند. برای همین است که من به مشکلاتی که میان زنان و مردان وجود دارند؛ علاقه بسیاری دارم. **کنجی‌میزوگوچی**[1]

آن دسته از کارگردانانی که نسبت به ظلم و ستمی که بر زن ژاپنی اعمال می‌شود؛ معترضند بر این اعتقادند که هر نوع طغیان علیه این وضعیت، حتی اگر با شکست روبرو شود، به زحمتش می‌ارزد. بهترین آثار میزوگوچی ـ که او در میان کارگردانان قدیمی، بهتر از همه می‌داند نظام پدرسالاری ژاپنی، چگونه زنان را تحقیر می‌کند ـ، همان فیلمهایی است که در آنها، زنان علیه تقدیرشان به دشوارترین مبارزه‌ها دست می‌زنند. مردان در آثار میزوگوچی، همواره ضعیفتر از زنان‌اند؛ نه به این دلیل که او نمی‌توانست از عهدهٔ

شخصیت‌پردازی مرد ـ بر ـ ـد، بلکه بدین سبب است که کودکانه بودن آنها با پوچی اخلاقیشان، به یک اندازه، تناسب داشته است. دفاع از حقوق زنان در نظامی پدرسالار، که در آن، زن، هیچ قدرتی ندارد ـ یعنی به او دستور می‌دهند که صیغه شود، یا اینکه پدر و مادرش او را به خانه‌های بدنام می‌فروشند ـ عمل ارزشمندی است.

آثار میزوگوچی چنین می‌نمایند که هر گونه بحث پیرامون رابطهٔ زن و مرد، عبث است. زیرا در بافت اجتماعی، نقش زن، همواره این بوده است که قربانی تعالیم کنفوسیوسی اطاعت از پدر، شوهر و فرزند باشد. میزوگوچی در توصیف رابطهٔ زن و مرد، تلویحاً می‌گوید که زنان مجبورند تا پای جان به از خودگذشتگی ادامه دهند. او معتقد است حتی به عنوان یک برده قیام علیه چنین موقعیتی ـ که البته همچنان به قربانی نیاز دارد ـ ارجح است تا اینکه به گونه‌ای منفعل، دست و پا بستهٔ تقدیر شد. اوسان در فیلم *افسانهٔ چیکاماتسو* می‌رود که به صلیب کشیده شود (مجازاتی که در دوران توکاگاوا علیه زنا اجرا می‌شد.) او، در این میان، به سطحی از رابطه‌ای انسانی دست می‌یابد که پیشتر، هرگز به عنوان همسر معمولی یک بازرگان؛ از آن لذت نبرده بود. در فیلم *رشته‌های سفید آبشار* میزوگوچی به تلخی، کینه‌توزی تمام عیار جامعهٔ میجی نسبت به زنان را هجو می‌کند؛ زنانی که روز به روز فدای رفاه چنین جامعه‌ای می‌شوند. میزوگوچی، مفهوم موفقیت دوران میجی را کاملاً تحقیر می‌کند. به نظر میزوگوچی، ژاپن پس از بازسازی کشور قدرتمندی از آب درآمد؛ اما این کار تنها از طریق استفاده و سپس دور انداختن زنانی صورت گرفت که اشتباهاً، بر این تصور بودند با قربانی کردن خویش، می‌توانند در جامعه‌ای نوپا موفق باشند. آنان بر این باور بودند که وقف کردن خویش در راه رشد اقتصادی کشور، به زحمتش می‌ارزد.

در سال ۱۹۳۶ میزوگوچی درخشانترین فیلم پیش از جنگ خود را با نام *مرثیهٔ اوزاکا* ساخت. این فیلم، پس از ۱۹۴۰ به دلیل «تمایلات منحط» آن، توقیف شد. دولت نظامی به خاطر ترس از تندروی میزوگوچی در هجو مفاهیم رایج نظام سرمایه‌داری؛ این صفت را به فیلم او داده بود. میزوگوچی در این فیلم، برای نخستین بار با روشی حساب شده، و صرفاً با استفاده از معانی بصری؛ میان تقدیر قهرمان زن فیلم و انحطاط ارزشهایی که شهر اوزاکا را به فساد کشانده است، تناسبی ایجاد می‌کند. طرح داستانی فیلم، دربارهٔ دختری به نام آیاکو است که صاحب کارش او را اغوا می‌کند. با این حال، در پسزمینهٔ این قصه، می‌توان به درونمایه‌ای به همان اندازه مهم، اشاره کرد: خرد شدن شخصیت فردی آدمها توسط حرص و طمع نظام سرمایه‌داری لجام گسیخته؛ نظامی که کینه‌توزی‌اش دامن ضعیفانی را می‌گیرد که در عرصهٔ رقابت در این جنگل تنازع بقا یعنی اوزاکا و ژاپن، نمی‌توانند گلیم خویش را از آب بیرون بکشند. لفاظی پیرامون ظهور آزادی، فضای آن دوران را در برگرفته است و حتی آیاکو، مقاله‌ای دربارهٔ آزادی زنان

می‌خواند.
آیاکو به ورطهٔ فساد می‌افتد نه تنها به وسیلهٔ رییس خود، بلکه به دلیل نیاز خانواده‌اش به پول. خانوادهٔ او در اینجا نمادی از شهر اوزاکا هستند. در مقام یک زن، نقش او این است که در برابر نیازهای خانواده‌اش؛ خود را ایثار کند. قرن بیستم، هیچ تغییری در کارکرد سنتی زن ژاپنی ایجاد نکرد. آیاکو، ابتدا سعی می‌کند از نامزد ضعیف و بی‌اراده‌اش که مظهری از کارمندهای شهر اوزاکاست؛ پولی قرض کند؛ اما او از پرداخت پول خودداری می‌ورزد. در خانه نیز، حرف اصلی خانواده دربارهٔ پول است. برادر آیاکو پیوندش را با سنت ژاپنیها ـ یعنی قناعت ـ بریده، حرص و آز، وجودش را تسخیر کرده است. آیاکو، به دلیل فشار خانواده؛ لاجرم برای تهیهٔ پول برای آنها می‌پذیرد که با رییس خود رابطه داشته باشد و به دختری مدرن یا Moga تبدیل شود. شخصیت او، کاملاً دستخوش تغییر می‌شود. بدین ترتیب میزوگوچی نشان می‌دهد که یک زن در برابر فروختن خود، لاجرم بهای روحی آن را نیز، باید بپردازد. آیاکو، اکنون سیگار می‌کشد، موسیقی گوش می‌دهد و ناخنهایش را مانند می‌وست (هنرپیشهٔ امریکایی) مانیکور می‌کند.
او به این رابطه ادامه می‌دهد چون خانوادهٔ سنگدلش بر او فشار می‌آورند. برادر و خواهرش دست به دست هم می‌دهند تا او را سرکیسه کنند. خواهر آیاکو به او می‌گوید که برادر بزرگترشان به پول نیاز دارد؛ در همین موقع دوربین عقب می‌کشد، ما آیاکو را از پشت سر می‌بینیم که تنها و سرخورده روی پله‌های ایستگاه مترو ایستاده است. نمایی از پله‌های خالی را پس از رفتن او می‌بینیم؛ سپس، نمایی با زاویهٔ سربالا از ساختمانهای بلند و اتومبیلهایی که در شهر اوزاکا روانند؛ شهری که این دختر را له کرده است.
میزوگوچی در نمایی با عمق میدان زیاد، به شکلی عالی نما را به سه لایه تقسیم کرده است که هر یک از سه عضو این خانواده در لایه‌ای قرار دارند. نیاز به پول، آنها را نسبت به یکدیگر بیگانه کرده است. هر چند این سه نفر، یعنی آیاکو، پدر و برادرش در یک اتاق دیده می‌شوند؛ اما آنها به گونه‌ای در این تصویر قرار داده شده‌اند که هر یک برای خود، فضایی را اشغال کرده است. در پیشزمینه و سمت چپ قاب برادر بزرگتر لم داده و با تنبلی چای می‌نوشد. پدر در پسزمینه دیده می‌شود، دوران اقتدار او اینک به سرآمده است و بالاخره آیاکو، در پیشزمینه و سمت راست قاب، دیده می‌شود. در این تصویر می‌بینیم که اکنون در ژاپن جدید، اعضای این خانواده در تلاش برای بقای مالی، همچنان رقیب یکدیگرند.
در نقطهٔ اوج فیلم، آیاکو نامزدش را که جوان ضعیف و بی‌اراده‌ای است؛ سرزنش می‌کند که به دلیل نپرداختن پول، باعث شده تا او خود را به رییس واگذار کند. میزوگوچی بر ارزیابی قهرمان فیلمش صحه می‌گذارد. در جامعهٔ آن دوران، که آیاکو در آن زندگی می‌کند؛ هیچ انتخاب دیگری وجود ندارد جز اینکه دختری امروزی شود. دوست دیگر آیاکو که او راهمراه این جوان دست و پا چلفتی دیده است؛ از آیاکو می‌خواهد پولی راکه از او قرض گرفته است، پس بدهد. آیاکو با شجاعت اعلام می‌کند که او و نامزدش کار می‌کنند تا این بدهی را بپردازند. او خوشحال است که می‌تواند بر تقدیرش غلبه کند، بنابراین، شروع به سوت زدن می‌کند؛ نامزدش، اندوهگین به او می‌نگرد.
در انتهای فیلم، آیاکو را می‌بینیم که به خانه بازگشته است و همچون گذشته از دیدار دوبارهٔ خانواده‌اش شادمان است: «خیلی وقته که دور هم جمع نشده‌ایم و با هم شام نخورده‌ایم.» اما شادمانی او محلی از اعراب ندارد. خواهر کوچکتر او، دیگر حتی نمی‌تواند به درسش ادامه دهد. آیاکو از خانه بیرون می‌زند، به سمت پلی می‌رود و به آن تکیه می‌دهد؛ خرده ریزهایی بر سطح آب به این سو و آن سو روان‌اند؛ بی‌هدف همچون آیاکو. پزشک خانوادگی رییس آیاکو اتفاقی از آنجا می‌گذرد. آیاکو از او می‌پرسد: «شما برای زنی که به چنین وضعیتی دچار شده است چه کاری از دستتان برمی‌آید؟» اما دکتر در مقام نماینده‌ای از این جامعه، پاسخی برای این سؤال ندارد. او نیز، مانند جامعه که با آیاکو مثل تکه‌ای زباله رفتار کرده است، چیزی نمی‌گوید و می‌رود. آیاکو نیز به سمتی مخالف جهت حرکت دکتر می‌رود. برای آیاکو چاره‌ای نمانده است جز فروش خود.
در واپسین نمای فیلم، آیاکو به سمت دوربین می‌آید؛ تنها نمای درشت فیلم تا بدینجا را می‌بینیم. این نما، او را قهرمانی بی‌پناه معرفی می‌کند. میزوگوچی نیز، بر این عقیده است که

سنتهای این شهر، دخترک را درهم کوبیده است. گذشته از این نما، در تمامی نماهای دیگر، همواره آیاکو را در کنار دیگران دیده‌ایم، که معنای آن نماها این است که به نظر میزوگوچی انتخاب آیاکو یعنی روی آوردن به بدنامی، بر اثر فشاری بوده است که از سوی دیگران بر او وارد شده است. میزوگوچی که تا اینجا آیاکو را در کنار پدر، برادر و رییسش به ما نشان داده است، در اینجا او را در نمایی واحد نشان می‌دهد. میزوگوچی به گونه‌ای دوپهلو، هم انزوا و تنهایی این دختر و هم استقامت و ایستادگی او را به تصویر می‌کشد. بگذار او همچون یک شورشی به نظر بیاید.

زنان آثار میزوگوچی با روی آوردن به بدنامی، ستمی مضاعف را تحمل می‌کنند. در آثار میزوگوچی بدنامی زنان نمادی است از ظلم و تعدی که نسبت به زنان اعمال می‌شود.

میزوگوچی نیز بر تقدیری که «نوریکو» در فیلم *اوایل تابستان* یاسوجیرو ازو، حکم می‌راند؛ تأسف می‌خورد. «نوریکو» دختر آزاداندیشی است. او ۲۸ سال دارد و ترجیح می‌دهد که ازدواج نکند اما بر اثر فشار خانواده‌اش مجبور می‌شود با مرد دهاتی زن مرده‌ای ازدواج کند. ازدواج نوریکو با این مرد از سرناچاری است. مشخص است که او عاشق این مرد نیست؛ بلکه نیاز دارد که در کنار او زندگی کند. به نظر می‌رسد این مرد که بهترین دوست برادر کوچکتر نوریکو بوده است، برای ازدواج مرد مناسبی باشد. اگر میزوگوچی این فیلم را ساخته بود؛ تصمیم نوریکو برای ازدواج با این مرد را چونان ایثاری به تصویر می‌کشید؛ اما به نظر ازو ازدواج بر حسب انجام وظیفه یک امر طبیعی است. میزوگوچی همواره رابطه میان مردان و زنان را این گونه می‌دید که این مرد است که از زن برای ارضای

نیازهایش استفاده می‌کند.

میزوگوچی در *تصویری از مادام یوکی* که در سال ۱۹۵۰ ساخته شد تحلیلی از روانشناسی یک زن ارائه می‌کند که در فیلمهایی مانند *اوتامارو و پنج همسرش*؛ *زنان شب* و *خیابان شرم*؛ نتوانسته بود بدان نایل شود. میزوگوچی، این فیلم را برای کمپانی شین توهو تاکی مورا ساخت تا آنها پس از این فیلم، به او اجازه دهند فیلمی بر اساس قصه‌های سای کاکو بسازد؛ یعنی *زندگی اوهارو* که میزوگوچی آن را در ۱۹۵۲ برای کمپانی دیگری ساخت. درونمایهٔ فیلم *مادام یوکی* بدنامی یک همسر است. یوکی زنی است بسیار زیبا که شوهری هرزه و بی‌نزاکت دارد. وی اسیر اعمال زشت این شوهر است. در همسایگی آنها مردی است که زیبایی یوکی را تحسین می‌کند. اما یوکی می‌داند او کسی نیست که بتواند وی را از شر این شوهر زشتکار نجات دهد. در انتها، یوکی خودکشی می‌کند. او نمی‌تواند تاب مقاومت بیاورد. او زنی است که شخصیتش، تحت‌الشعاع آن چیزی است که به زنان آموخته‌اند؛ یک دختر ژاپنی باید از همان کودکی، شرایط زندگی‌اش را گردن نهد. اگرچه میزوگوچی بدین نکته واقف بود که زن ژاپنی نیاز دارد این شرایط را به شدت تغییر دهد، اما این را هم بخوبی می‌دانست که انجام چنین کاری چقدر دشوار است. مرد همسایه از زبان میزوگوچی حرف می‌زند؛ او از انفعال یوکی و گردن نهادنش به این شرایط بی‌تاب شده است و به او می‌گوید: «هیچ وقت سعی نکن به این رنجی که می‌کشی ادامه بدی. تو انسانی و باید به عنوان یک انسان برای زندگی کردن جسارت داشته باشی. قوی باش!» با این حال، میزوگوچی با جوابی که یوکی می‌دهد، موافق است: «تو از من می‌خوای کاری رو بکنم که از عهدهٔ من برنمیاد.»

جسد یوکی پیدا می‌شود (او خود را در دریاچه غرق کرده است) کیمونوی او در دست خدمتکارش دیده می‌شود. این خدمتکار علاقهٔ زیادی به یوکی داشت. وی با خشم کیمونو را به رودخانه می‌اندازد و فریاد می‌زند «توترسویی، توترسویی.» در واپسین نمای فیلم دوربین عقب می‌کشد و رودخانه را می‌بینیم که موج برمی‌دارد و در حرکت است. کلمات خدمتکار از زبان میزوگوچی بیان می‌شوند، گویی این کلمات خشم شدید او در مورد ظلمی است که بر زن ژاپنی می‌رود. پس از *افسانهٔ چیکاماتسو*، فیلم *زندگی اوهارو* بزرگترین ساختهٔ میزوگوچی است. فیلم، با صحنه‌ای شروع می‌شود که طی آن اوهارو، دوستانش را فرا می‌خواند تا سرگذشت زندگی خود را برای آنها بازگوید. داستانی که سرنوشت همهٔ زنان، در دوران فئودالی ژاپن است. اوهارو و زنهای دیگر، در هوای سرد، زیر یک پل و در کنار آتشی کز کرده‌اند، همهٔ آنها بالای ۵۰ سال دارند و مشخص است که از سختی روزگار در رنج‌اند. یک راهب، با لحنی بی‌رحمانه به آنها اعلام می‌کند که روشن کردن آتش، حول و حوش معبد، کار خلافی است؛ در پسزمینه، صدای راهبان شنیده می‌شود که *وردهای ذن* می‌خوانند.

اوهارو وارد یک معبد بودایی می‌شود؛ در این معبد، مجسمه‌هایی از راهبان را در اندازهٔ انسان واقعی می‌بینیم. اوهارو به این مجسمه‌ها نگاه می‌کند؛ نگاهش روی یکی از آنها دوخته می‌شود، تصویر مجسمه دیزالو می‌شود به چهرهٔ مردی جوان. در واقع چهرهٔ مجسمه، اوهارو را به یاد مردی می‌اندازد که اولین عشقش محسوب می‌شود. فلاش بکی ما را به سال ۱۶۸۶ یعنی آغاز داستان زندگی اوهارو می‌برد. او دختر بسیار جوانی است که او را به زور به دربار و قصر سلطنتی می‌آورند.

دیزالو دیگری ما را به دربار می‌برد؛ یعنی جایی که دردسرهای اوهارو شروع می‌شود؛ او اظهار عشق مردی از طبقهٔ فرو دست را می‌پذیرد. به دلیل اینکه اوهارو نیز از نظام طبقاتی موجود، تبعیت می‌کند. در ابتدا پس از اینکه پی می‌برد که مرد عاشق از طریق شعری که برایش فرستاده به او اظهار عشق کرده است؛ برآشفته می‌شود. به دلیل قوانین سختی که بر دربار حاکم است؛ آن مرد یعنی کاتسونوسوکه برای حرف زدن با اوهارو به دروغ متوسل می‌شود و وانمود می‌کند که از حاکم پیامی برای اوهارو آورده است.

هنگامی که این دو در گورستان یکدیگر را می‌بینند، اوهارو به او می‌گوید: «فکر می‌کنی کسی حاضر است نامهٔ پادویی حقیر را بخواند؟» جواب کاتسونوسوکه، معنای زندگی را به این زن می‌آموزد. در زندگی ارزشهایی وجود دارد که فراسوی الزامهای آشکار طبقاتی جامعه، قرار می‌گیرند. این را کاتسونوسوکه می‌گوید که یک پادو است. او می‌گوید: «شما

می‌توانید از مرتبهٔ اجتماعی حقیر من متنفر باشید، اما نمی‌توانید منکر عشق من شوید.» او ازاوهارو می‌پرسد که آیا در میان طبقهٔ اشراف کسی پیدا می‌شود که او را خوشبخت کند. او می‌گوید: «یک زن، تنها زمانی خوشبخت می‌شود که بر اساس عشقی واقعی، ازدواج کند.» بر اساس شرایط آن دوران جامعهٔ فئودالی، چنین حرفهایی بوی انقلابیگری و اهانت می‌دهند؛ اگر کسی به خودش اجازه دهد که قوانین موجود را زیر پا بگذارد، مرگ در انتظارش خواهد بود. از نظر جامعهٔ آن روزگار ژاپن، ازدواج بر اساس عشق می‌توانست مرزهای طبقاتی را درهم بریزد، اصلاً مهم نیست که اوهارو و کاتسونوسوکه چقدر یکدیگر را دوست دارند؛ چون نه دربار سلطنتی و نه پدر این دختر، هیچ کدام اجازهٔ چنین ازدواجی بدانها نمی‌دهند.

آنان را همچنان در گورستان می‌بینیم؛ اوهارو، مرد جوان را در آغوش می‌گیرد، میزوگوچی در اینجا از همان شیوهٔ شناخته شده‌اش «نما ـ صحنه» استفاده می‌کند؛ یعنی همهٔ صحنه، در یک نما فیلمبرداری می‌شود، بی‌آنکه هیچ برشی، زاویهٔ دوربین را تغییر دهد و یا اینکه نقطهٔ دید آن تعویض شود. میزوگوچی، در احساسی‌ترین لحظات آثارش، از این شیوه استفاده می‌کند. گاه این نماهای طولانی حتی تا ۵ دقیقه نیز طول می‌کشند و دوربین همچنان از جای خود تکان نمی‌خورد. میزوگوچی می‌گوید: «طی فیلمبرداری یک صحنه، اگر حسی عاطفی بر صحنه حاکم باشد، دلم نمی‌خواهد صحنه را قطع کنم و تا آنجا که ممکن است آن‌را کش می‌دهم.» نمای طولانی قبرستان، که این دو دلباخته را نشان می‌دهد؛ حاکی از این است که اوهارو حرفهای کاتسونوسوکه را باور کرده است.

اوهارو، بر روی برگهای پاییزی، که در محوطهٔ قبرستان بر روی زمین ریخته‌اند؛ از حال می‌رود. کاتسونوسوکه او را بغل می‌کند و از تصویر بیرون می‌برد. دوربین همچنان قاب خالی را دارد؛ سپس به آرامی رو به پایین تیلت می‌کند و دوگور را در کنار هم نشان می‌دهد. این حرکت دوربین، سرنوشت عشق ممنوع این دو را پیش‌بینی می‌کند. باقی ماندن دوربین بر روی فضایی خالی از افراد، نشانه‌ای است از تسلط محیط زندگی بر آدمها؛ و اینکه، در محیط زندگی، جایی برای احساسات انسانی وجود ندارد. نماهای بلندی که اغلب میزوگوچی آنها را به کار می‌گیرد، نشان می‌دهند که هیچ راه حل سریعی برای حل مشکلات آدمها وجود ندارد. نمای بلند در برابر سرعت برش نماها به یکدیگر؛ نشان دهندهٔ تضادی است که میان این دو شیوه، وجود دارد. در تدوین سریع، تماشاگر انتظار دارد که شرایط تغییر کند و امیدی به پیشرفت باشد. چنین چیزی را در آثار کوروساوا می‌توان دید. نمای بلند برای میزوگوچی، معنی پشت پازدن به جهان بیرون و روی برگرفتن از آن است؛ نمای بلند، یعنی دشواری در تغییر زندگی؛ یعنی اینکه خوشبختی،

دروغین است.
آن دو به میخانه می‌روند تا اندکی خلوت کنند؛ اما نیروهای دولتی غافلگیرشان می‌کنند. با استفاده از یک فیداوت و فیداین سریع، یکباره در نمایی دور، اوهارو را می‌بینیم که به خاطر خطایی که مرتکب شده، محکوم می‌شود. والدین او نیز تنبیه می‌شوند. اوهارو، وابسته به آنهاست و فرد مستقلی به حساب نمی‌آید. این نشانه‌ای است از ناهنجاری تاریخ ژاپن در دوران فئودالی؛ یعنی والدین اوهارو به اندازهٔ خود او گناهکارند. در همین نمای دور، صدای بلند کسی را می‌شنویم که «جرم» اوهارو را می‌خواند.او گناهکار است؛ زیرا با فردی از طبقهٔ فرودست، رابطه برقرار کرده است. به هنگام اعلام اخراج این سه تن از کیوتو؛ میزوگوچی برای اینکه نشان دهد اوهارو و والدینش هیچ قدرتی برای دفاع از خود ندارند؛ تعمداً آنها را از پشت سر نشان می‌دهد. آنها به این حکم،گردن می‌نهند؛ زیرا اگر لب به اعتراض بگشایند چه بسا جنایت دیگری دامنگیرشان شود.
این نما به نمای بعد دیزالو می‌شود؛ جمعیت منتظر، بیرون قصر ایستاده‌اند. در اینجا از دیزالو، برای گذشت زمان استفاده نشده است (در حالی که اغلب چنین کاربردی دارد) بلکه دیزالو، در اینجا به ما نشان می‌دهد که چگونه خانوادهٔ اوهارو، با خجالت از برابر مردمانی می‌گذرند که آنها را می‌شناسند. این مجازات، برای آنها، بیشتر از اخراجشان از قصر سلطنتی زجرآور است.همچنان که اوهارو و خانواده‌اش، از روی پل عبور می‌کنند تا وارد مرحلهٔ دیگری از زندگیشان شوند؛ دوربین که در سطحی پایین‌تر از آنها قرار دارد؛ همچنان این سه تن را در قاب نگه می‌دارد. دوربین میزوگوچی، از زیر پل و در نمای بسیار دور آنها را چونان سه نقطه در حال حرکت در سطح افق نشان می‌دهد. در واقع، آنها اهمیتشان را از دست داده‌اند. پیش از آنکه این صحنه با فیداوت پایان پذیرد؛ در افق دامنه‌داری، یک درخت خشک و سه نقطه را به صورت ضدنور می‌بینیم. ترکیب‌بندی این نما به خودی خود اعتراضی علیه فئودالیسم حاکم بر آن دوران است. پدر اوهارو که از قصر اخراج شده، دخترش را سرزنش می‌کند که شرف خانواده را لکه‌دار کرده و باعث شده است تا آنها با شرم زندگی کنند. اوهارو که به آگاهی دست یافته است چنین می‌گوید : « چرا یک زن و یک مرد اگر عاشق همدیگر بشوند؛ کارشان غیر اخلاقی است؟» اما نمای پدر با زاویهٔ سر پایین که دخترش را می‌نگرد؛ نشان‌دهندهٔ این است که اگرچه اوهارو به شناخت دست یافته است اما تا چه حد ناتوان است.
اوهارو و خانواده‌اش از درد مهاجرت در رنج‌اند. اما کاتسونوسوکه که قوانین طبقاتی را زیرپا گذاشته است، باید کشته شود. او پیامی برای اوهارو می‌فرستند : «لطفاً یک مرد خوب پیدا کن؛ وقتی ازدواج کن که به عشق مشترکتان مطمئن باشی.» کاتسونوسوکه برای یک بار هم که شده امیدوار است طبقهٔ اجتماعی، سر راه فرد مانعی ایجاد نکند و دیگران بتوانند بر اساس عشق ازدواج کنند. شمشیر پولادین بالای سرش گرفته می‌شود؛ اما مرگ او را نمی‌بینیم؛ میزوگوچی با نشان ندادن مرگ او، مایل است تا ما همچنان تصریری قدرتمند از او در ذهن داشته باشیم. میزوگوچی، برخلاف کوروساوا، رویکرد سنتی‌تر و ژاپنی‌تری نسبت به شخصیت‌پردازی آدمهای فیلمهایش دارد. او برای تشریح یک شخصیت، بندرت از حالت صورت آن فرد استفاده می‌کند. زمانی که اوهارو از مرگ کاتسونوسوکه باخبر می‌شود؛ صورتش را در کیمونوی خود پنهان می‌کند. احساسات او در واقع، در کنش بعدی‌اش نمودار می‌شود. او اقدام به خودکشی می‌کند؛ اما موفق نمی‌شود.
اوهارو، اکنون هر چه بیشتر به ورطهٔ سقوط می‌افتد. در ابتدا، این سقوط نامحسوس است زیرا به نظر می‌رسد که در زندگی او اتفاق خوشایندی افتاده است، یکی از مأموران ارباب ماتسودایرا وارد شهر می‌شود و نقاشی‌ای همراه دارد که بر روی طوماری کشیده شده است. ارباب می‌خواهد زن مورد علاقه‌اش شبیه این تصویر نقاشی شده باشد. همسر اول ارباب نازاست واگر زنی پیدا نشود که برای او پسری به دنیا بیاورد؛ نسل ارباب ماتسودایرا منقرض می‌شود. میزوگوچی معیارهای زیبایی مطلوب ارباب را به سخره می‌گیرد؛ اینکه گوشهای زن نباید بلند باشد، طول پایش ۲۱ یا ۲۲ سانتی‌متر باشد؛ نباید پایش بو بدهد و خال هم نداشته باشد. دوربین از صف زیبارویانی که به خط شده‌اند، می‌گذرد گویی آنها گله‌ای‌اند که برای فروش گذاشته شده‌اند.مأمور چاق ارباب؛ با خط کشی در دست آنها را یکی پس از دیگری، از نظر

می‌گذراند. در نمایی با عمق میدان زیاد؛ زنهایی را می‌بینیم که بی‌خبر و بی‌خیال، به صف شده‌اند؛ همانند همهٔ زنان ژاپنی که همه روزه، موضوع چنین انتخابهای ناعادلانه‌ای‌اند. آن مأمور، زن مورد نظر را در میان این زنها نمی‌یابد، تا اینکه اوهارو را در یک مدرسهٔ رقص پیدا می‌کند. اوهارو به دلیل خوی سرکشش نمی‌خواست تحقیر شود و برای همین در صف آن زنها نایستاده بود. پیش از آنکه اوهارو کلامی بگوید، مأمور ارباب، پیش می‌آید و به او اعلام می‌کند: «من او را می‌خرم!»

والدین اوهارو، بویژه پدرش، از فرصتی که برای فروش دخترشان پیش آمده است، به وجد آمده‌اند. پدر به او قول می‌دهد که دیگر به خاطر اخراجشان از دربار اوهارو را سرزنش نکند. اما سرپیچی اوهارو تمامی ندارد. او اعلام می‌کند که مایل نیست زنی صیغه‌ای باشد و می‌گوید: «کاتسونوسوکه، چنین اجازه‌ای به من نمی‌دهد.» اما خشونت فیزیکی، هر زنی را در مقابل خواست ولی‌نعمتهایش یعنی پدر، ارباب یا شوهرش به کرنش وامی‌دارد. پدرش او را بشدت بر زمین می‌اندازد. در صحنهٔ بعد، اوهارو را می‌بینیم که به آرامی به ادو می‌رود تا زن صیغه‌ای ماتسودایرا بشود.

به لیدی ماتسودایرا که خیلی شبیه اوهاروست ـ برای اینکه جلوی احساساتش را بگیرد ـ گفته می‌شود برای حفظ نسل خانواده، چنین اقدامی صورت گرفته است. زنها، طبعاً در جامعه‌ای که برای حفظ بقا باید جنگید، به جنگ هم می‌روند.

در نمایی با عمق زیاد می‌بینیم که همزمان با ورود اوهارو، نمایشی عروسکی در حال اجراست. می‌توان در این نمایش، ورود اوهارو و حسادتی را که برانگیخته است، مشاهده کرد. این نمایش، به علاقمندان لیدی ماتسودایرا می‌فهماند که باید تغییر موقعیت خانم خویش را بپذیرند. با استفاده از چنین ظرافتی، بی‌آنکه مخالفت دیگران نشان داده شود؛ موضع هماهنگ آنها نسبت به این امر را می‌توان مشاهده کرد.

زمانی که اوهارو حامله می‌شود، به او می‌گویند که نگهداری بچه با او نخواهد بود؛ و تنها، وظیفهٔ حمل بر عهدهٔ اوست. بلافاصله پس از تولد فرزند؛ شخص دیگری به جای اوهارو پرستاری از کودک را بر عهده می‌گیرد؛ و البته این کودک به پدر و خانوادهٔ او تعلق دارد.

پدر اوهارو ولخرجی می‌کند. او به امید تاجر شدن، شروع به خرید پارچهٔ ابریشمی می‌کند. اوهارو را بیرون می‌کنند چون ارباب ماتسودایرا، بیش از حد او را دوست داشت و همهٔ توان خود را صرف رابطه با او می‌کرد. در نظام طایفه‌ای، حتی قدرت فردی ارباب نیز محدود است. اوهارو، در مقام زن نمی‌داند که بالاخره او فرد لایقی است یا خیر. به خاطر زحمتی که او متحمل شده است ده ریو [واحد پول ژاپن] به او می‌دهند که مبلغ بسیار ناچیزی است؛ اما ارزش یک زن همین قدر است. موقعی که اوهارو به خانهٔ پدری می‌آید با خشم پدر روبرو می‌شود.

سپس، اوهارو را به خانهٔ بدنام شیمبارا می‌فروشند. سرکشی او، آنجا هم ادامه دارد. وی پول مشتری خودپسندی را به صورتش پرت می‌کند و با افتخار می‌گوید: «من گدا نیستم.» و این اشاره‌ای به سرانجام اوست که به گدایی می‌افتد. اما صاحب خانهٔ بدنام به او می‌گوید: «کارتو تفاوت چندانی با گدایی ندارد؛ ما هر وقت که بخواهیم تو را در اختیار داریم؛ و هر وقت که نخواستیم از شرت خلاص می‌شویم.» زمانی که مشخص می‌شود مشتری او مرد بی سرو پایی است و پولهایش تقلبی‌اند؛ جنجالی برپا می‌شود. در یکی از بهترین نماهای با عمق میدان زیاد فیلم، اوهارو را می‌بینیم که در طبقه بالا ایستاده است و به جار و جنجال آدمها در طبقهٔ پایین نگاه می‌کند.

مقام اجتماعی او به سرعت نزول می‌کند و می‌بینیم که اوهارو، درخانه‌ای پیشخدمت می‌شود. مرد صاحب خانه زمانی که متوجه می‌شود اوهارو در شیمبارا بوده است، سعی در اغوای او دارد. همزمان، همسر حسود مرد، اوهارو را اذیت می‌کند. اوهارو که پی می‌برد همسر آن مرد کچل است و از کلاه‌گیس استفاده می‌کند؛ برای انتقام از زن، نیمه شب گربه‌ای را به درون اتاق او می‌فرستد تا کلاه‌گیسش را برباید. زن همواره از این می‌ترسیده است که اگر شوهرش پی به کچلی او ببرد؛ از خانه بیرونش خواهد کرد. با رقابتی که زنها بر سر مردان دارند، نقش مردان در ستم به زنها مضاعف می‌شود؛ یعنی زنان که به طور طبیعی باید پشت و پناه یکدیگر باشند؛ دشمن هم می‌شوند و بر سر نگهداشتن مردان برای خود، با هم به رقابت می‌پردازند. اوهارو، تنها یک بار ازدواج می‌کند. شوهرش بادبزن می‌سازد و عاشق اوهاروست. میزوگوچی در این نقطه از فیلم؛ طرح داستانی آن را سرهم‌بندی می‌کند به این صورت که دزدان به شوهر اوهارو حمله می‌کنند و او را به قتل می‌رسانند. در آخرین لحظهٔ زندگی شوهرش، می‌بینیم او هدیه‌ای در دست دارد که قصد داشته آن را برای اوهارو بیاورد. با اینکه مرد، اوهارو را به خاطر خود او دوست داشته؛ اما به هر حال، این جهان، آنها را از هم جدا می‌کند.

تنها کسانی که در این سفر دور و دراز اوهارو، به او محبت می‌کنند؛ همان پیرزنانی‌اند که در ابتدای فیلم آنها را همراه اوهارو دیده‌ایم؛ آنها نیز با او هم دردند. آنها نیز این را آموخته‌اند که «ما هر کاری در این جهان بکنیم؛ برای مردم تفاوتی ندارد.» یکی از زائران بودایی اوهارو را می‌برد تا به همقطارانش نشان بدهد. وی بدانها می‌گوید: «به این زن افسونگر نگاه کنید! هنوز هم دلتان می‌خواهد با یکی از آنها باشید؟» در واقع، برای آن زائر، اوهارو، نمونه انسان گناهکار است. اوهارو به تلخی اعتراض می‌کند و زائر می‌گوید: «حالا دیگر همیشه یادتان خواهد ماند که در اینجا،با یک زن افسونگر روبرو شده‌اید!» اما اعتراض اوهارو، در گلو خفه می‌شود؛ چراکه او باید سکه‌هایی را جمع کند که زائران برایش روی زمین ریخته‌اند.

ساختار سیاسی این کشور در آن دوران نیز، به همان نسبت ریاکارانه است. خویشاوندان ماتسودایرا می‌پذیرند که اوهارو

به جمع آنها بازگردد، اما نه به عنوان زنی پاکدامن. میزوگوچی، در اینجا حداکثر سعی‌اش را می‌کند تا برتری طبقاتی را

محکوم کند؛ همینطور کسانی را که ادعا می‌کنند برای روابط خویشاوندی ارزش قائل‌اند. اوهارو، در واپسین سرکشی‌اش، از فرمان ریش سفیدان قوم سرپیچی می‌کند و می‌آید تا تنها، یک نگاه به پسرش بیندازد. همچنان که پسرش همراه ملازمان خود درگذر است؛ صورتش نشان دهندهٔ منش اوست، صورتی بی‌روح، بی‌عاطفه و جوان. در واقع، این جوان نمادی است از آنهایی که دیرزمانی است از عواطف انسانی دست کشیده‌اند. او نشانه‌ای است از یک اشرافیت در حال احتضار.

در واپسین صحنهٔ فیلم، اوهارو که اکنون به گدایی روی آورده است، به دنبال دریافت صدقه است. در خانه‌ای، زن بچه‌داری، مهربانانه با او رفتار می‌کند. در جایی دیگر، مردی او را از خود می‌راند. اوهارو، به معبدی در دوردست می‌نگرد. دستهایش را برای دعا بلند می‌کند و از قاب تصویر خارج می‌شود. دوربین، همچنان روی نمایی از معبد ثابت می‌ماند، گویی میزوگوچی معبد را به خاطر رنجهایی که اوهارو تحمل کرده است، سرزنش می‌کند. به نظر میزوگوچی، این تنها یوکی است که به عنوان دختری امروزی در ژاپن معاصر، باید هر چه بیشتر قدرتش را به نمایش بگذارد؛ اما اوهارو هرگز نمی‌تواند این کار را بکند. در این فیلم ـ که شاید بهترین اثر جهانی در مورد ظلم و ستم علیه زنان است ـ کارگردان درس اخلاق نمی‌دهد و تنها قادر است رنجهای این زن را منعکس کند.

یک اشتباه، حتی اگر مطلقاً بر اساس کج فهمی صورت گرفته باشد، می‌تواند زن را برای همیشه ویران کند؛ این حقیقتی است که در دو فیلم متعلق به دههٔ سی میزوگوچی گریبان هر دو قهرمان زن را می‌گیرد؛ آیاکو در *مرثیهٔ اوزاکا* و اوسان در *افسانهٔ چیکاماتسو*. در فیلم اخیر، قهرمان زن داستان نسبت به موهی ـ که برای شوهرش کار می‌کند ـ، احساس خاصی ندارد؛ تا اینکه این دو، مانند برده‌های جنوبی آمریکا، می‌گریزند. آنان باید دستگیر شوند، مجازاتشان مصلوب شدن است؛ بی‌آنکه واقعاً کسی در این میان در پی یافتن پاسخی برای این سؤال باشد که آیا این دو، عاشق همدیگرند یا خیر. اوسان به شوهرش «تعلق» دارد؛ درست مثل این است که برده‌ای به یک ارباب فئودال تعلق داشته باشد.

اوسان بی‌اعتنا به قوانین جامعه، با میل و رضایت، تصمیم می‌گیرد مرگ را انتخاب کند؛ او می‌خواهد خود را در رودخانهٔ آرامی غرق کند. میزوگوچی در چهار نما غلیان احساسات او را به تصویر می‌کشد. رودخانه را می‌بینیم و در نمایی دور، معبدی دور افتاده را. قایق وارد کادر می‌شود. موهی و اوسان، سوار بر آن‌اند. اوسان آماده است خود را به درون آب پرت کند. همچنان آنها را در نمای دور می‌بینیم. دیزالوی صورت می‌گیرد. قایق را نزدیکتر می‌بینیم. نمایی نزدیکتر، نشان می‌دهد که موهی، پاهای اوسان را به هم می‌بندد؛ اوسان آمادهٔ خودکشی است. سپس، میزوگوچی به همان وجه مشخصهٔ سبک خود یعنی نما ـ صحنه، بازمی‌گردد. این نمای بلند از جایی آغاز می‌شود که موهی، عشق خود را نسبت به اوسان اظهار می‌کند. اکنون قایق در مرکز تصویر دیده می‌شود. او به موهی می‌گوید به دلیل اینکه موهی عاشق اوست از خودکشی منصرف شده است؛ «من نظرم را عوض کردم، نمی‌خواهم بمیرم.» هر دو می‌ایستند. این لحظه، در زندگی اوسان، لحظه‌ای بسیار متعالی است، زیرا او آنچه را که در مقام یک انسان حس می‌کرده؛ به زبان آورده است. او موهی را می‌گیرد و قایق، به راه می‌افتد. دوربین همچنان ساکن است. سپس دیزالوی به قایق خالی در رودخانه، صورت می‌گیرد. قهرمان او اکنون صفات انسانی خویش را کسب کرده است؛ که چنین چیزی به نظر میزوگوچی همواره بهتر از هر حملهٔ دیگری علیه هنجارهای جامعهٔ فئودالی مؤثر خواهد بود.

اما طغیان یک نفر به تغییری بنیادین منجر نمی‌شود. بزرگترین لحظهٔ خوشبختی اوسان، به سرعت از دست می‌رود و منجر به مصلوب شدن او می‌شود. موهی، با علم به اینکه این تقدیری است که در انتظار آن دواست؛ ترجیح می‌دهد اوسان را به سوی ارباب بازگرداند. اوسان به شخصیتی مقتدر بدل شده است؛ وی اصرار دارد که بدون موهی قادر به زندگی نیست. چشیدن نخستین طعم آزادی، باعث قوی شدن شخصیت او شده است. چنین اقتداری در شخصیت اوسان، بر ما نیز تأثیر می‌گذارد؛ یعنی ما هم نمی‌پذیریم که در برابر تقدیر و سرنوشت خود، دست و پا بسته عمل کنیم. ما نیز برآنیم تا به شکلی فعال، آن را تحت کنترل درآوریم؛ و در چنین لحظات پیروزمندانه‌ای است که میزوگوچی از اینکه می‌بیند زنان قهرمان آثارش رو به ترقی می‌روند، بیشترین علاقه را نسبت به آنها پیدا می‌کند.

تفاوت طبقاتی فروکش می‌کند؛ گویی آزادی زنان در ژاپن، همزمان، مترادف آزادی اجتماعی برای همه نیز است. اوسان به موهی می‌گوید: «تو دیگر مستخدم من نیستی؛ تو مرد دلخواه منی؛ ارباب منی» اینکه اوسان مرد برگزیده‌اش را ارباب خود خطاب می‌کند، به هیچ روی پیشرفت و ترقی ذهنی اوسان را تحت‌الشعاع قرار نمی‌دهد. در متن زندگیِ زنی که تحت نظام فئودالیسم زندگی می‌کند؛ عاشق شدن معادل شدیدترین مبارزهٔ انقلابی علیه چنین نظامی است.

البته این جهان، علیه موهی و اوسان توطئه می‌چیند؛ انتظار دیگری نمی‌توان داشت. برادر اوسان که از رفتار خواهرش و امتناع او برای بازگشت به خانه خشمگین شده است، می‌گوید که باید اوسان را قطعه‌قطعه کرد؛ و خود اوست که باعث دستگیری این دو می‌شود. تقدیر این دو دلباخته را در نما ـ صحنه دیگری می‌بینیم. دوربین، آهسته‌پن می‌کند و کم‌کم می‌بینیم که این دو را به هم بسته‌اند و می‌برند که به صلیب بکشند. اوسان، آرام و ساکت به نظر می‌آید و موهی نیز، خوشحال است. همچنان که در نمایی دور می‌بینیم آنها را به طرف صلیب می‌برند؛ دوربین در جای خود می‌ماند؛ گویی خشنود است که داستانی باشکوه را روایت کرده است. هر کدام از میزانسنهای دوربین، بر اساس حرکات اوسان شکل گرفته‌اند؛ او می‌رود که در راه آزادی گام بردارد. مرگ برای به دست آوردن تعالی معنوی؛ بهای کمی است. این مرگ، در انتظار همهٔ انقلابیهاست. میزوگوچی، سرانجام بر این نکته تأکید می‌کند که در این راه، نیازی به ترس نیست.

میزوگوچی، به عنوان نقطهٔ پایان بر آثاری که در مورد ظلم و ستم به زنان ساخته بود؛ اولین فیلم رنگی خود را در سال ۱۹۵۵، و یک سال قبل از مرگش، ساخت. *پرنسس یانگ کوای‌فی* تماماً دربارهٔ چنین زنانی نیست؛ بلکه در مورد امپراتوری است به نام هوی سانگ که عاشق پیشخدمتی ظرفشوی به نام کوای فی می‌شود. سپس، طی یک چرخش سیاسی که امپراتور هیچ دخالتی در آن ندارد؛ این زن اعدام می‌شود. این فیلم، وصیتنامه‌ای در مورد عشق فناناپذیر کوای‌فی و ظرفیت چنین عشقی در وجود یک مرد است. این فیلم، سرود پیروزی در مورد احساسات زنان و مردان نیز هست. یعنی اینکه، چنین عشقی، امکان بروز دارد؛ اما جهان بیرون بندرت اجازهٔ بروز

این عشق را می‌دهد. این فیلم، ضعیفتر از *افسانهٔ چیکاماتسو* است، شاید به این دلیل که میزوگوچی، در اینجا، شیفتهٔ این است که علیه ظلم و ستمی رفته بر زنان، نجنگد. در *پرنسس یانگ کوای فی*، نیروهای بیرونی باعث جدایی این عشاق می‌شوند؛ به نظر می‌آید که طغیان علیه این نیروها ناممکن است؛ حتی اگر مرد عاشق، خودش امپراتور باشد!

سرانجام، امپراتور به پایان زندگی رنجبار خود نزدیک

می‌شود، او کوای فی مرده را صدا می‌زند و او نیز جواب می‌دهد که شادمانه در جهان دیگر منتظر ورود امپراتور بوده است. او می‌گوید: «آمده‌ام تا تورا ببرم. من سالها منتظر رسیدن این لحظه بوده‌ام. دستت را به من بده! بگذار تو را راهنمایی کنم ... در این زمان، کسی نمی‌تواند مزاحم ما شود.» بالاخره کوای فی می‌تواند به امپراتور نوید خوشبختی بی‌پایانی را بدهد. آن دو به هم ملحق می‌شوند و در اتاقی خالی پرده‌ای را می‌بینیم که تکان می‌خورد. و این نشانه‌ای است از حضور امری فراطبیعی. این خود میزوگوچی است که با لحظهٔ مرگ خویش روبرو می‌شود و شادمان است که از این جهان رخت بربندد جهانی که برای زنان، چیزی جز غم و اندوه به ارمغان نیاورد؛ و برای مردان نیز چنین است. طغیان، دستاورد عمده‌ای نداشته است؛ جز مرگ و تغییرناپذیر بودن فرجام آدمی و اندکی گشایش و راحتی.

میزوگوچی در *زندگی اوهارو* همچون *مادام بواری* اثر فلوبر، در درون قهرمان اثرش حضور دارد؛ *پرنسس یانگ کوای فی*، فیلمی است که از نقطهٔ دید یک امپراتور محبوس و در محاصره روایت می‌شود. میزوگوچی، در پایان دوران کاری طولانی و متفاوت، و ساخت بیش از هشتاد فیلم (تعداد صحیح فیلمهای او مشخص نیست)؛ به نوعی به انتهای خط می‌رسد. وی به جای آنکه به طغیان علیه هنجارهای جامعهٔ فئودالی بپردازد، اکنون ترجیح می‌دهد با جهانی فراسوی این جهان زندهٔ پرزرق و برق و معیوب، ارتباط برقرار کند. ❑

پانوشتها:

۱ـ مانسوکیشی . «گفتگو با میزوگوچی»، سینمای ژاپن؛ ۱۹۵۲؛ مترجم انگلیسی: لئونارد شرایدر