نویسنده: دانلدریچی

ترجمهٔ مجید اسلامی - حمید منتظری

بخشی از کتاب «فیلمهای آکیراکوروساوا»

راشومون

راشومون (۱۹۵۰)

مقاله‌ای که از نظرتان می‌گذرد بخش معروفی از کتاب «فیلمهای آکیراکوروساوا» نوشتهٔ دانلدریچی است که به مناسبت نمایش فیلم «راشومون» در جشنوارهٔ فجر انتخاب شده است. این مقاله به عنوان ضمیمه‌ای بر ترجمهٔ انگلیسی فیلمنامهٔ «راشومون» نیز مستقلاً منتشر شد و بحثها و نظرات بسیاری را برانگیخت. حتی در میان منابع فارسی نیز نمونه‌های فراوانی از استناد به این مقاله به چشم می‌خورد. نگاه ریچی، جامع و موشکافانه است و عظمت شاهکار کوروساوا را به تمامی باز می‌تاباند.

مترجمان

منبع

منشأ راشومون[1] داستانهای ریونوسوکه آکوتاگاوا[2] نویسندهٔ صاحب سبک غیرمتعارف و با استعداد ژاپنی است که در سال ۱۹۲۷ در سی و پنج سالگی خودکشی کرد. او در ادبیات ژاپن جایگاهی مطمئن و در عین حال ویژه داشته است - همچون ویژگی پو[3] در ادبیات آمریکا یا موپاسان[4] در ادبیات فرانسه. کارهایش همیشه در میان مردم بسیار محبوب بوده و تقریباً علی‌رغم این محبوبیت، توجه منتقدان را نیز جلب کرده است. با این حال، هرگز او را در «جرگهٔ اصلی» ادبیات ژاپنی به حساب نیاورده‌اند. مدافعان به سبک ابتکاریش تکیه می‌کنند و بدگوها او را دارای جهت‌گیری «غربی» خطاب می‌کنند. او به همان گونه‌ای «غربی» است که کوروساوا: یعنی با حقایقی سروکار دارد که عموماً از حیطهٔ اخلاق مصلحتی ژاپنی فراتر می‌رود و با اینکه با این حقایق سروکار دارد، آنها را زیر سؤال می‌برد. او

این کار را با سبک موجز و پیچیده‌ای انجام می‌دهد که جوهرش کنایه است. گرچه آثارش مربوط به یک قرن قبل است؛ در ترجمه، تازه به نظر می‌رسد، به عبارت دیگر از آثار بردزلی[5] بهتر است و از آثار لافکادیو هرن[6] پیچیده‌تر - اما از اینها در فیلم کوروساوا نشانی نیست.

این فیلم، اقتباس آزادی است از دو داستان از صدو اندی داستان کوتاه آکوتاگاوا: داستان **راشومون** که نام فیلم از آن گرفته شده و داستان **در جنگل**[7] - که طرح یا طرحهای داستان فیلم بر مبنای آن است. کوروساوا از داستان **راشومون** استفادهٔ چندانی نکرده، بجز شرح کلی دروازهٔ ویران، صحبتهای مربوط به غارت کیوتوطی جنگهای داخلی و فضای یک ویرانی کامل. داستان همانند فیلم، در باران شروع می‌شود. یک نوکر اخراج شده زیر دروازه پناه می‌گیرد و بعد تصمیم می‌گیرد که در ایوان دروازه صبر کند تا هوا صاف شود. در آنجا پیرزنی را می‌بیند که موهای اجسادی را که توی اتاق رها شده‌اند، می‌دزدد. استدلال پیرزن این است که از این موها کلاه گیس درست می‌کند تا بتواند زندگیش را بگذراند. نوکر که تصمیم گرفته است دزد شود، پیرزن را می‌زند و لباسهایش را می‌گیرد و استدلال پیرزن را در دفاع از کار خویش توجیه کنندهٔ عمل خود می‌داند. نوکر فرار می‌کند و داستان تمام می‌شود.

در جنگل از ابتدا با روایت یک هیزم شکن در مقابل پلیس، شروع می‌شود. بعد روایتهای دیگری ارائه می‌شود: روایت راهب، مأمور پلیس، پیرزنی که مادر همان دختری است که مورد تجاوز راهزن واقع شده، راهزن، دختر و روایت روح مرد مقتول از زبان یک احضار کنندهٔ ارواح؛ نتیجه‌گیریی هم در کار نیست: خوانندهٔ داستان می‌ماند و هفت روایت مختلف و به او هیچ نشانه‌ای ارائه نمی‌شود که چگونه دربارهٔ آنها فکر کند. نکتهٔ مورد نظر آکوتاگاوا ساده است، اینکه کل حقیقت نسبی است و نتیجهٔ منطقی هم این که، اصلاً حقیقتی وجود ندارد.

مهمترین چیزی که کوروساوا به داستان اضافه کرده (بجز نوزاد سرراهی در صحنه‌های آخر) معرفی شخصیت مرد عامی است، یک مرد بدگمان ولی کنجکاو، که سؤالات و ناباوریش، همچون تفسیری بر تمام روایتهای داستان عمل می‌کند. مرد عامی، هم با راهب حرف می‌زند و هم با هیزم شکن - چرا که هر سه از ابتدای فیلم زیر دروازهٔ متروک جمع شده‌اند - و به نوعی مانند یک تأیید کنندهٔ اخلاقی (یا غیر اخلاقی) عمل می‌کند. او میان هشت شخصیت داستان، تنها کسی است که درگیر ماجرا نیست (احضار کنندهٔ روح هم درگیر ماجراست، چرا که به جای مرد مقتول حرف می‌زند). تنها، مرد عامی است که نه داستانی دارد و نه روایتی از ماجرا. فیلم از طریق سؤالات اوست که پیش می‌رود.

ابتدا، هیزم شکن تعریف می‌کند که چطور به جنگل رفته و کلاه زن و مقداری طناب و حرزبند را پیدا کرده و بعد، پیش پلیس رفته. آنجا تعریف کرده است که چطور جسد را یافته. بلافاصله بعد از آن، روایت راهب است. او می‌گوید که مرد مقتول و زنش را کمی قبل از آن دیده است. پس از آن، روایت مأمور پلیس است که ماجرای دستگیری راهزن را تعریف می‌کند. حکایت او با روایت راهزن که حقیقت ظاهری دستگیریش را تعریف می‌کند، گسسته می‌شود. سپس راهزن، این تراژدی را از ابتدا و به زبان اول شخص، روایت می‌کند.

راهزن زیر درختی خوابیده بوده که مرد و همسرش از کنارش می‌گذرند؛ باد تور روی صورت زن را کنار زده و او صورت زن را دیده است و مصمم شده که تصاحبش کند. شوهر را گول زده و دنبال خود کشانده، دست و پایش را بسته، برگشته، زن را با خود برده و جلوی چشمان شوهر به او تجاوز کرده است و عزم رفتن داشته که

زن به او گفته برای حفظ شرف او، باید با شوهرش بجنگد. شوهر در آن مبارزه، کشته شده و زن فرار کرده است.

روایت دوم، روایت زن است که در بازجویی ادا می‌شود. او داستان را از بعد از تجاوز شروع می‌کند و می‌گوید که راهزن رفته و بعد شوهرش به خاطر اینکه او هنگام تجاوز (احتمالاً خیلی سهل‌الوصول) بوده از او اظهار تنفر کرده است. زن که از فرط ناراحتی بیخود شده، بظاهر شوهرش را کشته و فرار کرده و در نهایت، پلیس او را یافته است.

روایت سوم، روایت شوهر، مقتول، است که از زبان احضارکنندهٔ ارواح حرف می‌زند. او می‌گوید که بعد از تجاوز، راهزن با پیشنهاداتی می‌خواسته زنش را با خود ببرد. زن موافقت کرده و بعد اصرار کرده که راهزن، شوهرش را بکشد. این حرف، راهزن را عصبانی کرده و او زن را از خود رانده و رفته است. شوهر کارد زن را پیدا می‌کند (کاردی که در تمام روایتهای قبلی به آن اشاره شده است) و خودش را می‌کشد. بعداً، مدتی پس از مردنش، احساس می‌کند که کسی کارد را برمی‌دارد و می‌برد.

روایت چهارم، روایت هیزم شکن است که ناچار شده روایت اولش را تصحیح کند. او می‌گوید که بعد از تجاوز، راهزن را دیده که جلوی زن زانو زده و خواهش می‌کرده که با او برود، زن می‌گوید که نمی‌تواند تصمیم بگیرد و این فقط برعهدهٔ آن دو مرد است. آنها مایل نیستند؛ ولی زن اصرار می‌کند. آنها مبارزه می‌کنند و راهزن، مرد را می‌کشد. زن فرار می‌کند و بالأخره، راهزن هم آنجا را ترک می‌کند. هیزم شکن - که چنین می‌نماید خودش کارد را از روی زمین یا از سینهٔ مرد مقتول دزدیده است و لذا راستگوییش زیر سؤال رفته - می‌گوید: «هیچ کدامشان را درک نمی‌کنم - کارشان

بی‌معنی است». مرد عامی هم به او جواب می‌دهد: «خب فکرش را نکن - مثل اینکه خودشان هم آدمهای معقولی نبوده‌اند.»

این، کمابیش همان نکتهٔ داستان آکوتاگاواست و داستان اصلی، اینجا پایان می‌گیرد. ولی کوروساوا ماجرا را ادامه می‌دهد. کوروساوا با ابداع شخصیت مردعامی و جای دادن روایتهای متعدد در دل داستان کلی سه نفری که زیر دروازهٔ ویران حرف می‌زنند، رویداد دیگری را نیز به داستان افزوده است. این سه نفر صدای گریهٔ نوزادی را می‌شنوند و مرد عامی پیدایش می‌کند. لباسهای نوزاد را از تنش در می‌آورد (ایده‌ای که شاید از داستان **راشومون** آمده باشد)، عمل او دو مرد دیگر را وحشتزده می‌کند و مرد عامی را نیز یک مجرم معرفی می‌کند. این مرد در طول فیلم هیچ کاری غیر از پرسیدن سؤال نکرده است - حالا کاری می‌کند و کارش غیراخلاقی است. هیزم‌شکن نوزاد برهنه را برمی‌دارد و می‌گوید که او را به خانه می‌برد. راهب می‌گوید که همین کار او باعث حفظ ایمان او به انسانها شده و فیلم با بندآمدن باران، تابش خورشید و رفتن هیزم شکن همراه با بچه، تمام می‌شود.

آکوتاگاوا با زیر سؤال بردن ارزشهای اخلاقی و کل حقیقت ارضا می‌شود؛ ولی کوروساوا نه. زیرا او، نه آنارشیست است و نه ضد بشر، لذا بر امید تکیه می‌کند و بر اینکه هنوز هم امکان اعمال خیر وجود دارد. کوروساوا هم، مثل راهب، نمی‌تواند باور کند که انسانها شرور هستند - و در واقع، اگر کوروساوا سخنگویی در فیلم داشته باشد، همین راهب است: که ضعیف، آشفته؛ ولی در نهایت، امین و معتمد است.

داستان

ولی سخن در باب این فیلم خیلی بیشتر از اینهاست. جلوه‌ای مرموز و مقصودی تقدیری در

ان نهفته که در تمام دنیا، تماشاگران را مجذوب کرده است. دائی‌بی[8] کاملاً حق داشت که بپرسد فیلم راجع به چیست، هرچند که رد آن، بدین خاطر که گیج کننده است، قضاوت غلطی بود. یکی از مجذوب کننده‌ترین جنبه‌های فیلم، درست همین نکته است که فهمیدن معنای دقیق آن، بسیار دشوار است. این فیلم با هنرهای مدرن دیگر (نقاشی آبستره، مجسمه‌سازی فارغ از فرم) در این نکته مشترک است که بظاهر معنای آشکاری ندارد، که این حالت (در نقاشی) به ما توانایی مجدد دیدن اشکال و رنگها را می‌دهد، این حالت (در مجسمه‌سازی) به ما آن دید اولیه - مثل دید کودکان - را می‌دهد که بتوانیم سنگ را سنگ و چوب را چوب ببینیم، این حالت (در فیلمهایی مثل **راشومون**، **موریل**[9]، **پاریس از آن ماست**[10]) به ما این امکان را می‌دهد که اعمال انسانی را بدون آنکه طرح داستانی تحریفش کند یا با واقعیات ظاهری مخدوش شود ملاحظه کنیم.

بخش مرکزی **راشومون**، حکایتی است که چهار بار و به چهار شکل مختلف نشان داده می‌شود. هر کدام از رأسهای این مثلث (راهزن، زن، شوهر) روایت خودش را تعریف می‌کند و چهارمین روایت نیز مربوط به تنها شاهد ماجراست یعنی هیزم‌شکن.

ابتدا، هیزم شکن فقط می‌گوید که جسد مرد را پیدا کرده؛ ولی در نهایت اعتراف می‌کند که کل ماجرا را دیده است. پس، شاید فقط اوست که دروغ می‌گوید. او تنها شاهد عینی است - ما شهادت سه نفر دیگر را فقط از طریق راهب و هیزم شکن می‌شنویم، یعنی دو نفری که در بازجوییهای زندان حضور داشته‌اند. بقیه را هیچ وقت به طور مستقیم نمی‌بینیم. همه‌چیز در گذشته اتفاق افتاده - و دو نفر، این داستان را برای نفر سوم یعنی مردعامی تعریف می‌کنند. همچنین، هیزم شکن، تنها عامل پیوند دهندهٔ

این دو گروه سه نفری است. شوهر، مرده است و راهزن و زن یا در زندان هستند یا به جرم قتل اعدام شده‌اند. در هر حال، به هیچ کدام دسترسی نداریم. راهب فقط چیزهایی را می‌داند که از زن، شوهر و راهزن شنیده است. پس، فقط هیزم‌شکن باقی می‌ماند. تنها کسی که همهٔ ماجرا را دیده است. یک بار دروغ گفته، پس باز هم ممکن است دروغ بگوید.

مشکل دیگر این است که هیچ وقت کاملاً مطمئن نیستیم که این داستانهای کاملاً متفاوت را چه کسی تعریف می‌کند. خلاصهٔ روایتهای مختلف این حکایت از این قرار است:

۱ - پیدا کردن جسد شوهر.		روایت هیزم شکن
۲ - دیده شدن زن و شوهر در جنگل.		روایت راهب
۳ - دستگیری تاجومارو.	روایت مأمور پلیس	
۴ - روایت تاجومارو از داستان	گفتهٔ تاجومارو(راهزن)	
۵ - روایت زن.	گفتهٔ زن	
۶ - روایت شوهر.	گفتهٔ شوهر از طریق احضارکنندهٔ ارواح	
۷ - روایت هیزم شکن		گفتهٔ هیزم شکن

بنابر این تنها روایتهای اول شخص، مربوط به هیزم شکن و راهب است که تازه راهب فقط دو تا از آدمهای داستان را در جنگل (زنده) دیده است. یعنی آنها را قبل از شروع حکایت اصلی و قبل از زمانی دیده که هیزم شکن می‌گوید. این واقعیت که روایت هیزم شکن و راهب با هم جور در می‌آید، چیزی را ثابت نمی‌کند، چون راهب در واقع از کل ماجرا چیزی را ندیده است. ولی بظاهر باید روایتهای سوم شخص (روایت تاجومارو، زن و شوهر) را هم اساساً واقعی دانست، چرا که در فصلهای دادگاه، راهب و هیزم شکن را در پسزمینه می‌بینیم که دو زانو نشسته‌اند و گوش می‌کنند. پس، این دو نفر آنجا بوده‌اند و حرفهای آن سه نفر را شنیده‌اند و اگر در این روایتهای سوم شخص که برای مرد عامی نقل می‌شود تغییری داده می‌شد، انتظار می‌رفت که یکی از آنها به دیگری اعتراض کند. البته این را تماشاگر باید حدس بزند و با توجه به شخصیت راهب، اصلاً نمی‌توان مطمئن بود که او آدمی باشد که مخالفتی بکند، حتی اگر ببیند که هیزم شکن داستانها را هنگام بازگویی تحریف می‌کند.

ولی گفتن این مطالب، یعنی فرض اینکه هیزم‌شکن داستانها را تعریف می‌کند و ما اصلاً از این مطمئن نیستیم. همان قدر هم احتمال دارد که راهب داستانها را تعریف کند - یا شاید هر دو با هم. از آنجا که این سه داستان با هم متضاد هستند (یا حداقل این طور به نظر می‌رسند) از اول این حق را داریم که حرف هیزم‌شکن و راهب یا حرف رئوس مثلث اصلی راهزن و شوهر و زن را باور نکنیم.

کوروساوا هیچ دلیلی به دست نمی‌دهد که حرف راهب را باور نکنیم. در عین حال، دلیل چندانی هم نداریم که حرف آن سه نفر اصلی را باور نکنیم، چون داستانهای آنها، حتی اگر دروغ هم باشد، از آن نوع دروغهایی نیست که برای فرار از مجازات گفته می‌شود، در حالی که به نظر می‌رسد متداولترین دلیل برای دروغ گفتن همین است. راهزن به کشتن شوهر اعتراف می‌کند. زن به

کشتن شوهرش اعتراف می‌کند، شوهر اعتراف می‌کند که خودکشی کرده است. هیچ کس از مجازات فرار نمی‌کند. همه گناه را به گردن می‌گیرند.

از طرف دیگر، دلیلی برای دروغ گفتن هیزم‌شکن وجود دارد. او تنها کسی است که از دروغ گفتن سود می‌برد. اول، همان طور که خودش می‌گوید، دلش نمی‌خواسته سروکارش به پلیس بیفتد (آن موقع هم مثل امروز، این کار در ژاپن خطراتی در برداشت)؛ دوم، احتمال می‌رود که او دزد هم باشد (دزد کارد زن). دروغ گفتن او برای خلاص شدن از شر پلیس قابل قبول است، ولی زیر این دروازه، با آن راهب بخشنده و مردی که لباسهای بچهٔ سرراهی را هم می‌دزدد، به نظر نمی‌رسد انگیزه‌ای برای دروغ گفتن وجود داشته باشد. حتی اگر او کارد را دزدیده باشد، دو نفر دیگر باز هم همین قدر بی‌اعتنا هستند - اگر چه مردعامی ممکن بود برای گرفتن کارد طمع کند.

شاید به نظر برسد که کسی - بیش از یک نفر - دارد دروغ می‌گوید. ولی دلیلی وجود ندارد. برای همین نکته، این فکر به ذهن می‌رسد که: آیا ممکن نیست که همه راست بگویند و داستانها را بتوان با هم منطبق کرد؟

نقطهٔ اختلاف روایتهای مختلف فقط در نحوهٔ قتل است. وگرنه همهٔ روایتها در حملهٔ راهزن و تجاوز توافق دارند. کوروساوا برای طبقه‌بندی روایتهای متفاوت و نقاط مشترک احتمالیشان، چندان کمکمان نمی‌کند؛ ولی بی‌کمک هم نیست. مثلاً، راهزن می‌گوید که به دلیل اصرار زن با شوهر جنگیده و در آخر روایت، شوهر را به بیشه‌زار بر می‌گرداند و او را می‌کشد. هیزم شکن هم حرف او را تأیید می‌کند که جنگیدنشان به اصرار زن بوده است. در آخر روایت هیزم شکن، کوروساوا به دقت نشان می‌دهد که این همان بیشه‌ای است که شوهر به آن برگردانده و در آنجا کشته شده است.

(از نظر احساس و انگیزه)، تفاوتهای زیادی میان روایتهای اول و چهارم هست؛ ولی هر دو رویداد یکی است.

مشکل وقتی شروع می‌شود که بخواهیم دو روایت دیگر را با هم تطبیق دهیم. از روایت سوم، روایت شوهر، می‌توان بسرعت گذشت. شوهر مرده است و مرده‌ها حرف نمی‌زنند - چه از زبان احضارکننده‌های ارواح، چه از راه دیگر. اینکه آن سه نفر زیر دروازه به روح اعتقاد دارند، دلیل نمی‌شود که ما هم اعتقاد داشته باشیم. قتل و تجاوز، واقعیتهای فیزیکی هستند؛ ولی مرده‌ای که حرف می‌زند، نه. واضح است که زن سفیه و بدبختی که توسط رییس دادگاه احضار شده، از این موقعیت ترسیده و روایت خودش را طوری سرهم می‌کند که (گر چه خودش آن را باور می‌کند) واقعیت ندارد، نمی‌تواند واقعیت داشته باشد. (در آینده ثابت خواهیم کرد که این بخشی را که، هم بخش مهمی از فیلم است و هم نیات کوروساوا را در بردارد، نباید ساده و دست کم گرفت. یعنی دلیل مناسبی وجود دارد که هم سخن گفتن مرده را باور کنیم و هم صداقت شوهر را.)

اما روایت زن. تطبیق دادن این روایت با بقیه سخت‌تر است؛ ولی (با کمی فریبکاری) غیرممکن نیست. بظاهر بعد از تجاوز، فاصلهٔ زمانی وجود دارد - که در روایت هیزم‌شکن هم هست - زمانی که راهزن حضور ندارد. در این مدت، شوهر به زن نشان می‌دهد که چطور از او متنفر شده است. (این نکته در تمام روایتها مشترک است - بجز روایت شوهر که فعلاً قبول کرده‌ایم روایتی از خودش ندارد. از روایتهای راهزن و هیزم شکن می‌فهمیم که مبارزهٔ راهزن و شوهر به پیشنهاد زن بوده است، پس مقداری تنفر میان زن و شوهر ضروری است.) زن به یاد می‌آورد که شوهر با تحقیری شدید به او نگاه می‌کرد. زن دست و پای شوهر را باز می‌کند،

در «راشومون» بیش از هر فیلم دیگری، مضمون مرکزی مورد نظر کوروساوا به چشم می‌خورد: جهان، توهم است؛ انسان واقعیت را خلق می‌کند؛ ولی اگر به آن چیزی که خلق کرده تسلیم و محدود شود، این واقعیت آدمی را تباه می‌کند.

کاردش را به او می‌دهد، از شوهر می‌خواهد که او را بکشد و بعد غش می‌کند. وقتی به هوش می‌آید، می‌بیند که شوهرش مرده و کارد توی سینه‌اش فرو رفته است.

حالا اگر به خاطر کارد نبود، همهٔ داستانها کم و بیش با هم تطبیق پیدا می‌کرد، چون زن به آسانی ممکن است غش کرده باشد یا در اثر مبارزهٔ آن دو مرد عقلش را از دست داده و لذا چیزی از آن یادش نمانده باشد، ولی هم کارد سرجایش است (و هم شماری از اهداف نامعلوم). اما در آخر فیلم معلوم می‌شود که احتمالاً هیزم‌شکن آن را برداشته است. حالا او دلیل خوبی برای دروغ گفتن دارد. نه تنها ممکن است هیزم شکن آن را برداشته باشد، بلکه می‌توانسته موقعی که زن غش کرده، خزیده و شوهر را با کارد زده باشد. از غیر محتمل بودن این بگذریم که یک هیزم شکن ساده جرئت کند نجیب‌زاده‌ای را با کارد بزند، در هر حال انگیزه‌اش برای اینکار چه بوده؟ دزدی؟ در آن صورت باید تعدادی از اموال آنها گم شده باشد؛ ولی نه پلیس و نه زن به این اشاره نمی‌کنند. تنها چیزهایی که گم شده، اسب و شمشیر مرد است (که راهزن برداشته) و کارد (که احتمالاً هیزم شکن آن را برداشته است). ولی بگذارید فرض کنیم که قضیه این طور بوده - یعنی زن یا هیزم شکن شوهر را کشته باشند.

این فرض قابل قبول است، چون حالا هیزم‌شکن دلیل خوبی برای دروغ گفتن و (احتمالاً قتل) دارد و برای همین، داستانش (هر دو قسمت آن) می‌تواند دروغ باشد. بعد یادمان می‌آید که روایت او، بخصوص با روایت راهزن همخوانی داشت. راهزن، الآن کجاست؟ قاعدتاً سر از تنش جدا شده است. در هر صورت، حالا دیگر نمی‌تواند چیزی بیش از شوهر بگوید. داستان راهزن را چه کسی برایمان تعریف کرده؟ خب، البته هیزم شکن. او در این باره دروغ گفته، حتی

در آثار کوروساوا، حقیقت عینی، جالب توجه نیست. آنچه به مراتب جالبتر است، حقیقت ذهنی است. اگر حقیقتی که دنبالش می‌گردیم ذهنی شود، دیگر گفته‌های هیچ‌کس دروغ به حساب نمی‌آید و روایتها بسیار با هم فرق خواهند داشت... کوروساوا حقیقت را زیر سؤال نمی‌برد، واقعیت را زیر سؤال می‌برد.

مواظب بوده که با داستان خودش جور در بیاید و به این ترتیب، داستانش را قابل باور کند. اگر او تنها کسی بود که تمام روایتها را برایمان تعریف کرده بود، تمامشان دروغ می‌بود. ولی در آن صورت، چرا دو روایت زن و شوهر را هم اضافه کرده که روایت خودش را تضعیف می‌کنند؟ شاید دلیلش این است که بعضی جاها را راهب تعریف می‌کند و راهب (هرچند که شاید داستان راهزن را شنیده باشد) فضولی نمی‌کند که داستان او را تصحیح کند. پس، یک پاسخ به معمای بزرگ *قتل راشومون* این است:

۱ - پیدا کردن جسد شوهر.		دروغی که هیزم شکن گفته.
۲ - دیده شدن زن و شوهر در جنگل		حرف راستی که راهب گفته
۳ - دستگیری تاجومارو	مأمور پلیس تعریف کرده.	حرف راستی که راهب یا هیزم شکن گفته‌اند.
۴ - روایت تاجومارو	تاجومارو تعریف کرده.	دروغی که هیزم شکن گفته.
۵ - روایت زن	زن تعریف کرده.	حرف راستی که راهب گفته.
۶ - روایت شوهر	شوهر از طریق احضارکنندهٔ روح تعریف کرده.	راهب آن را حرف راست پنداشته و تعریفش کرده.
۷ - روایت هیزم شکن		دروغی که هیزم شکن گفته.

در خود فیلم نیز دلیل (نه خیلی زیاد) برای درستی این طبقه بندی وجود دارد. در پایان روایت چهارم، مردعامی با هیزم شکن صحبت می‌کند - مثل اینکه جواب حرفی را می‌دهد که هیزم شکن به او گفته. مرد عامی می‌گوید که فکر می‌کند تاجومارو قاعدتاً زن را هم کشته است.

راهب: ولی می‌دانی، این زن هم توی زندان پیدایش شد. به نظرم به معبدی رفته بود پناه بگیرد که پلیس پیدایش کرده.

هیزم شکن: (حرفش را قطع می‌کند) دروغ است. همهٔ این حرفها دروغ است. اعتراف تاجومارو، داستان زن. همه دروغ است.

مرد عامی: خب، آدم آدم است. برای همین است که دروغ می‌گویند. نمی‌توانند راست بگویند. حتی به همدیگر.

راهب: ممکن است حرفت درست باشد؛ ولی دلیلش این است که آدمها خیلی ضعیف‌اند. برای همین دروغ می‌گویند. برای همین است که باید همدیگر را گول بزنند.

مردعامی: دوباره موعظه نکن. دروغ مرا ناراحت نمی‌کند - به شرطی که دروغ جالبی باشد. زن چه جوز داستانی تعریف کرد؟

راهب: خب، داستان او با روایت راهزن کاملاً فرق داشت. اگر بخواهم از فرقهایشان بگویم راهزن از خشم زن صحبت می‌کرد. من چنین چیزی در زن ندیدم. به نظر من آن زن خیلی ترحم‌انگیز بود. خیلی دلم به حالش سوخت.

بعد از این، روایت زن را می‌بینیم، که در این زمینه خیلی متحمل است که توسط راهب تعریف شود، کسی که دلیلی برای دروغ گفتن ندارد و حقیقت را همان طور که شنیده تعریف می‌کند.

اگر در پایان روایت پنجم هم، هیزم‌شکن می‌گفت که این داستان دروغ است، کار ما راحت بود؛ ولی متأسفانه نمی‌گوید. هیچ‌چیز نمی‌گوید، فقط می‌گوید داستان بعدی، یعنی روایت شوهر، دروغ است. در اینجا هیچ نشانه‌ای نیست که به ما بگوید روایت ششم را چه کسی تعریف می‌کند؛ چون آخرین کلمات قبل از شروع آن، حرفهای مرد عامی است. به علاوه، در آن لحظه (شاید برای تدارک نشان دادن یک پدیدهٔ فوق طبیعی) یک صاعقهٔ بزرگ می‌زند و بعد صدای رعد می‌آید. در

آخر روایت ششم، هیزم شکن دارد راه می‌رود و بعد می‌ایستد و می‌گوید که این حقیقت نداشت. اگر خود هیزم شکن این داستان را تعریف کرده بود، چنین حرفی نمی‌زد. داستان را باید راهب تعریف کرده باشد. هیزم شکن ادامه می‌دهد که در هر حال، شوهر با کارد کشته نشده است. بلکه با شمشیر بوده. می‌دانیم که راهزن شمشیر را دزدیده و فروخته است و عملاً هم می‌دانیم که شوهر چطور کشته شده است. خود هیزم شکن دارد به ما می‌گوید. اما از آنجایی که دربارهٔ کارد دروغ گفته، دلیلی ندارد که این گفته‌اش را هم در مورد شمشیر باور کنیم. در اینجاست که راهب می‌گوید دیگر نمی‌خواهد چیزی در این مورد بشنود - تقریباً گویی دیگر نمی‌تواند از این دروغ هیزم‌شکن پشتیبانی کند. دیگر روشن شده که این حرف هیزم‌شکن که جسد شوهر را پیدا کرده، دروغ است و حتی مرد عامی هم به او شک می‌کند. گفتگوی زیر در آخر روایت هفتم رخ می‌دهد:

مرد عامی: به نظر من، این حرفها فقط احتمال دارد راست باشد.

هیزم شکن: من دروغ نمی‌گویم. من اینها را با چشمهای خود دیدم.

مرد عامی: شک دارم.

هیزم شکن: من دروغ نمی‌گویم.

مرد عامی: خب، این را تو می‌گویی، مگرنه؟ هیچ کس قبل از اینکه دروغ بگوید - نمی‌گوید که می‌خواهم دروغ بگویم.

راهب: وحشتناک است - اگر آدمها راست نگویند، به همدیگر اعتماد نکنند، زمین واقعاً جهنم می‌شود.

مرد عامی: کاملاً درست است. دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم، جهنم است.

پس می‌شود فرض کرد که هیزم شکن دارد مدام دروغ می‌گوید و راهب این را می‌داند، ولی به دلایلی (ترس، دلسوزی) جلوی خودش را می‌گیرد. بنابر این، تنها روایت صحیح، روایت زن است - که راهب آن را تعریف می‌کند. به علاوه، هیزم شکن هم می‌تواند شوهر را کشته باشد. مرد عامی می‌گوید: «تو می‌گویی که دروغ نمی‌گویی. مسخره است. ممکن است پلیس را گول زده باشی؛ ولی من را نمی‌توانی.» بعد هیزم شکن به مردعامی حمله می‌کند - عملی که شاید از یک آدم بیگناه سرنزند - و با هم دعوا می‌کنند. بعد:

راهب: (که می‌بیند هیزم شکن بچه را برداشته، دچار سوء تفاهم می‌شود): چکار می‌کنی - می‌خواهی این نه مانده را هم تو برداری؟

هیزم شکن: من خودم شش تا بچه دارم. اضافه شدن این یکی زندگیم را از این که هست، مشکلتر نمی‌کند.

راهب: ببخشید. نباید این حرف را می‌زدم.

هیزم شکن: اوه، نمی‌شود به مردم مشکوک نبود. منم که باید شرمنده باشم. نمی‌دانم چرا آن کار را کردم.

چه کاری کرده است؟ آیا هیزم‌شکن با این حرفش اعتراف می‌کند و گناهش را به راهب می‌گوید، راهبی که دروغهای او را جلوی مرد عامی فاش نکرده است؟ آیا این یک جور قرار و مدار میان این دو نفر است؟ در این صورت این حرکت آخر او، یعنی نجات دادن بچه، شاید نشانی از ندامت باشد. هیزم شکن زندگی یک نفر را نجات می‌دهد و با این کار، تلافی گرفتن جان آن مرد یا ممانعت نکردن از اینکه زنش جانش را بگیرد، در می‌آورد. اگر این درست باشد، گفتگوی آخر فیلم دو پهلو و عمیقاً کنایی است:

راهب: من ازت ممنونم. چون... فکر می‌کنم که با کمک تو می‌توانم ایمانم را به بشریت حفظ کنم.

ولی اگر داستان تاجومارو را راهب تعریف کرده باشد، چه؟ در آن صورت چه؟ یعنی - واقعاً چه می‌شود؟ این سؤال نیز، مثل این جنبهٔ معمایی - جنایی فیلم، واقعاً بی‌مورد است. این سؤال فقط وقتی مورد پیدا می‌کند که فکر کنیم فیلم راجع به نسبی بودن حقیقت است. اگر فیلم واقعاً راجع به همین بود، آیا کوروساوا روایتها را به گونه‌ای

نمی‌ساخت که کمتر قابل تطبیق با هم باشند؟ اگر فیلم راجع به حقیقت نسبی است (که بی‌شک از یک جنبه، همین هم هست)، در آن صورت یک شکست نسبی هم محسوب می‌شود، چون اگر بخواهیم فقط از ظواهر امر قضاوت کنیم - اینکه چه کسی چه کاری را با چه کسی کرده است - کنشها آن قدرها هم مغایر نیستند که چیزی را ثابت کنند که آدم تصور کند کوروساوا (مثل آکوتاگاوا) می‌خواسته به آن اشاره کند.

آدم واقعاً شک می‌کند که کوروساوا در این فیلم یا هر فیلم دیگرش، شیفتهٔ حقیقت عینی بوده باشد. چون همیشه در حقیقت عینی، علت ماجرا دخیل است و کوروساوا در هیچ کدام از فیلمهایش حتی ذره‌ای هم به علت ماجرا توجه ندارد، بلکه در عوض همیشه چگونگی برایش مهم است. این خودش سرنخی است. یعنی در آثار کوروساوا، حقیقت عینی، جالب توجه نیست. آنچه به مراتب جالبتر است، حقیقت ذهنی است. اگر حقیقتی که دنبالش می‌گردیم ذهنی شود، دیگر گفته‌های هیچ‌کس دروغ به حساب نمی‌آید و روایتها بسیار با هم فرق خواهند داشت.

حقیقت برای هرکس جلوه‌ای متفاوت دارد. این یکی از مضمونها و شاید مضمون اصلی فیلم، است. از این نظر، هیچ کس - راهب، هیزم‌شکن، شوهر، راهزن، احضارکنندهٔ روح - دروغ نگفته است. همه داستان را آن طور تعریف کرده‌اند که دیده‌اند، آن طور که باور کرده‌اند و همه راست گفته‌اند. پس کوروساوا حقیقت را زیر سؤال نمی‌برد، واقعیت را زیر سؤال می‌برد.

یکی از کوروساوا پرسید به نظر او چرا **راشومون** در ژاپن و خارج از کشور آن قدر مشهور شده است. کوروساوا جواب داد: «خب، می‌دانید... فیلم راجع به یک تجاوز است.» همه خندیدند، ولی این جواب شاید آن قدرها هم که به نظر می‌رسد، بدبینانه نیست. **راشومون** راجع به

یک رویداد است، هر چند که تعداد فیلمهایی که اصلاً راجع به چیزی هستند، زیاد نیست. می‌توانیم موضوعی را بچرخانیم و از زوایای مختلف به آن نگاه کنیم و شبیه چیزهای مختلف شود؛ ولی در واقع یک چیز است، همان طور که هست. فیلم راجع به یک تجاوز (و یک قتل) است ولی بیش از آن، راجع به واقعیت این حوادث است. دقیقتر بگوییم، راجع به آن چیزی است که این پنج نفر فکر می‌کنند واقعیت را تشکیل می‌دهد. چگونگی یک اتفاق، شاید چیزی راجع به خود آن را نشان ندهد؛ ولی مطمئناً چیزهایی را راجع به کسانی که در آن اتفاق و چگونگی آن دخالت داشته‌اند، روشن می‌کند.

پنج نفر یک واقعه را تفسیر می‌کنند و هر کدام از این تفسیرها متفاوت است، چون در گفتن و بازگفتنها، آدمها نه آن واقعه، بلکه خودشان را آشکار می‌کنند. به همین دلیل کوروساوا توانسته طرح واحد داستانی را رها کند، تا جایی که همین طور حل نشده و پا در هوا باقی بماند. این مسئله که مشکل حل نشده باقی مانده، خودش یکی از معانی فیلم است.

در تمام فیلمهای کوروساوا، این شیفتگی به کشمکش میان توهم (واکنش این پنج نفر و روایتهایشان) و واقعیت (حقیقت تجاوز و قتل) وجود دارد. انجام دادن یک کار یعنی فهم اینکه آن امر، در عمل خیلی متفاوت با آن چیزی است که در ذهن بوده. اینکه کاری انجام داده باشی و بعد بخواهی تعریفش کنی، این چرخه راکامل می‌کند، چون تعریف کردن هم (به همان اندازه) متفاوت با آن چیزی است که اتفاق افتاده. در مورد تجربیات ناخوشایند، یعنی تجربیاتی که مملو از اشارات احساسی هستند (مثل قتل، عاشق شدن، ورشکستگی، تجاوز)، واقعیت خیلی سریعتر از دست می‌رود.

حالا می‌شود دلایل زیادی تراشید که چرا این

پنج نفر چیزهایی را دیده و شنیده‌اند که فکر می‌کردند دیده و شنیده‌اند. همهٔ داستانها در یک نکته مشترک‌اند - غرور. تاجومارو مغرور است از اینکه تجاوز کرده، جنگیده و کسی را کشته است؛ زن مغرور است از اینکه (شاید) کسی را کشته است؛ شوهر (حالا به هر دلیلی که بخواهیم باور کنیم مرده‌ها هم حرف می‌زنند) مغرور است که خودش را کشته است؛ و هیزم شکن مغرور است که همه چیز را دیده و چیزی هم دزدیده است. این آدمها از انجام این کارها مغرور هستند و ما از تأکیدی که روی این کارها می‌کنند، این نکته را می‌فهمیم. آدم فقط به چیزهایی اعتراف می‌کند که آشکار یا در نهان به آن مغرور است، برای همین هم ندامت آدمها بندرت صادقانه است. ولی دلیل این غرور، همان طور که پارکر تیلور[11] در تحلیل عالیش از فیلم نشان می‌دهد، دلایلی نیست که به طور معمول با آنها مواجهیم.

همه از کاری که انجام داده‌اند مغرور هستند، چون می‌توانند به شما بگویند: «این درست همان کاری است که باید می‌کردم.» هر کدام فکر می‌کنند شخصیتشان کامل شده، چیزی شده، همان طور که تجاوز یا کارد یک چیز است و در نتیجه، فکر می‌کند که خودش (طی شرایط اضطراری مثل همین مورد) فقط قادر است بعضی واکنشهای خاص (ثابت) را نشان دهد. آنها در *این شخصیت فرورفته‌اند*، زیرا شخصیتشان را برای خودشان مشخص کرده‌اند و قبول نمی‌کنند که موقعیت غافلگیرکننده‌ای برایشان اتفاق خواهد افتاد. آنها «هیچ چاره‌ای نداشتند»؛ شرایط «وادار» شان کرده که این کار را بکنند؛ کاری که کرده‌اند «غیرارادی» بوده است. تعجبی ندارد که کارهایی که نقل می‌کنند با هم مطابقت ندارد. همان طور که مرد عامی هم با درایت تمام اشاره می‌کند: «خب، آدم آدم است... نمی‌توانند راست بگویند - حتی به همدیگر.» پس یکی از نکات فیلم این است که این آدمها نه اینکه نخواهند، بلکه نمی‌توانند راست بگویند. راهب این را می‌داند: «همه‌اش به این دلیل است که آدمها ضعیف‌اند. برای همین دروغ می‌گویند. برای همین باید همدیگر را گول بزنند».

اگر کسی قبول کند که یک جور آدم خاص است، باید قبول کند که دچار خود فریبی و کم ایمانی شده است. همهٔ ما می‌دانیم که کوروساوا در این مورد چطور فکر می‌کند. از **سوگاتا**[12] به بعد، آدمهای منفی فیلمهای او دچار همین کم ایمانی و عدم خلوص هستند، یعنی خودشان را یک جور آدم خاصی می‌بینند که فقط می‌توانند اعمال خاص و راههایی خاص را انتخاب کنند. تلاش آنها برای ساختن خودشان، فقط تعیین قوانین است و تلاششان برای آزادکردن خودشان (و ساده و راحت کردن کارها) به محدود شدنشان منتهی می‌شود.

جالب است که **راشومون** می‌توانسته یک فیلم تاریخی باشد - دومین فیلم تاریخی کوروساوا (چون ژاپنیها دوست دارند فکر کنند که دوران می‌جی - دوران **سوگاتاسانشیرو**[13] - به نوعی مدرن است)، چون این محدود کردن روح آدمها، این توافق ضمنی (که در حیطهٔ خودش، اجتماعی است) که این آدم هست و نمی‌تواند بشود، یک حکم فئودالیستی است که کشور ژاپن تا به امروز، گرفتار آن بوده است. این طرز فکر همان قدر برای دولت کاماکورا[14] مفید بود که برای جمع‌آوری نیرو در جنگ دوم جهانی. کوروساوا در **راشومون**، درست مثل فیلم **آنها که پا روی دم ببر گذاشتند**[15] و **سانجورو**[16] ادعانامه‌ای علیه بقایای فئودالیسم صادر می‌کند. اینکه داستان این فیلم در دوران هیان[17] می‌گذرد فقط به این دلیل است که داستان آکوتاگاوا در این دوران می‌گذرد و در مواردی که کوروساوا از نویسنده تقلید می‌کند، کاملاً وفادارانه است. مردم ژاپن و طرز تفکرشان - چه در قرن دوازدهم و چه امروز - کاملاً فئودالی

است. گویی کوروساوا در این فیلم، آینه‌ای را در مقابل جامعهٔ ژاپن گرفته است.

راشومون از جهات مختلف به یک آینهٔ محدب یا مقعر شبیه است یا بهتر بگویم، مثل مجموعه‌ای از منشورهاست که واقعیت را بازتاب می‌دهند و می‌شکنند. کوروساوا با نشان دادن تعابیر مختلف آن (شاید شوهر واقعاً زنش را دوست داشته، بدون او احساس شکست کرده و فکر کرده که باید خودش را بکشد؛ شاید زن واقعاً فکر کرده که با ابراز تمایل به راهزن، شوهرش را نجات دهد و بعد نقش یک زن وفادار را بازی کرده؛ شاید هیزم شکن خیلی بیشتر از اینها می‌داند، شاید او هم وارد ماجرا شده - آینه‌ای در آینهٔ دیگر، هر قصدی، قصدی دیگر را پیش می‌کشد، تا جایی که این مثلث در دوردستها محو شود)، نشان داده که اولاً انسانها عاجزند از قضاوت در باب واقعیت؛ و بسی کمتر از آن، قضاوت در باب حقیقت؛ و ثانیاً انسانها برای آنکه به عقایدشان راجع به خود پای بند بمانند، باید مدام خود و دیگران را گول بزنند.

پس در این فیلم، بیش از هر فیلم دیگری، مضمون مرکزی کوروساوا به چشم می‌خورد: جهان، توهم است؛ انسان واقعیت را خلق می‌کند؛ ولی اگر به آن چیزی که خلق کرده، تسلیم و محدود شود، این واقعیت آدمی را تباه می‌کند. نتیجهٔ مهم - یعنی اینکه شما واقعاً تابع این واقعیت نیستید، می‌توانید از شرش خلاص شوید، می‌توانید به سرشتی که دائماً خلق می‌کنید نزدیک شوید - در فیلمهای کوروساوا ظاهر می‌شود.

1 - Rashomon
2 - Ryunosuke Akutagawa
3 - Edgar Allan Poe
4 - Guy de Maupassant
5 - Monroe Beardsley
6 - Lafcadio Hearn
7 - In a Grove
8 - Daiei تهیه کنندهٔ فیلم
9 - Muriel
10 - Paris nous appartient
11 - Parker Tyler
12 - Sugata
13 - Sugata Sanshiro
14 - the Kamakura Government
15 - They Who Step on the Tiger's Tail
16 - Sanjuro
17 - Heian - Period