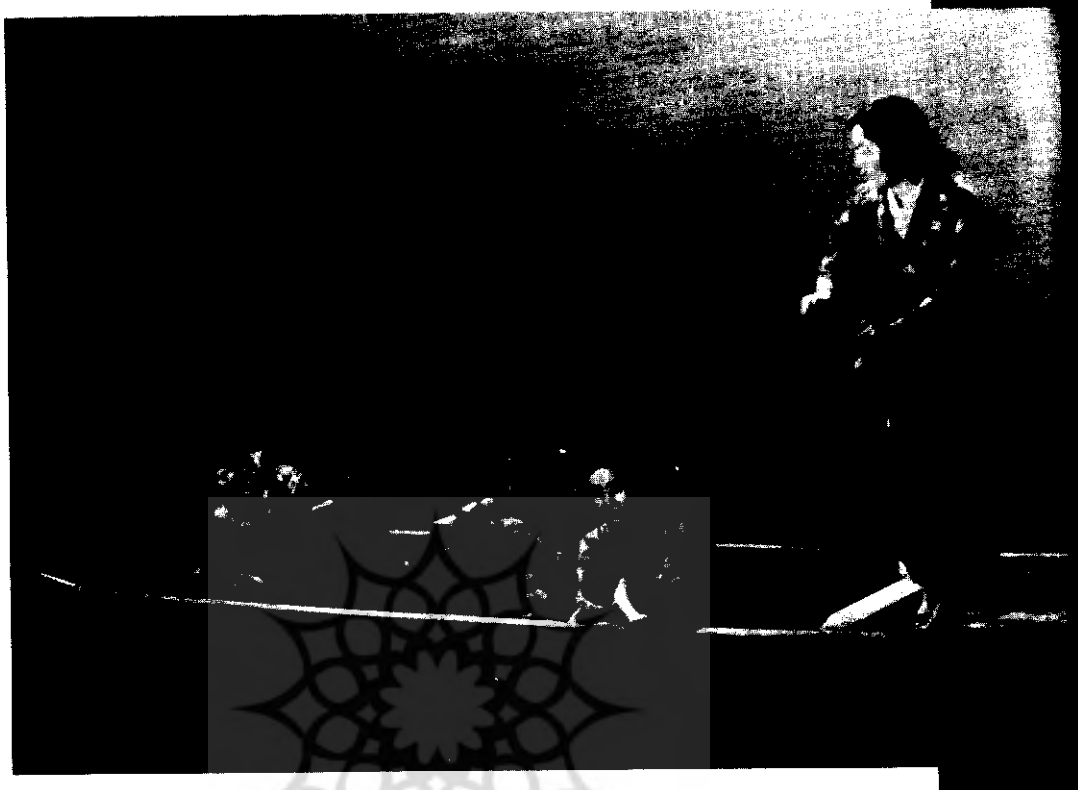

اوگتسو مونوگاتاری

اریک رُد، ترجمهٔ محمدگذرآبادی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

هنرکنجی میزوگوچی، کارگردان سینما،در نمایش کشمکشهایی به گستردگی همهٔ جهان و به عمق آدمی، از زمان و مکان در می‌گذرد و به طرزی متقاعد کننده با موقعیت انسان امروزین ارتباط برقرار می‌کند.

اوگتسو مونوگاتاری (۱۹۵۳) همچون ***راشومون*** به ژانر فیلمهای ماجرایی قرون وسطایی تعلق دارد که بعد از جنگ در ژاپن رواج یافت؛ گونه‌ای که معادل آن در سینمای تجاری هالیوود، وسترن است؛ شیء اصلی در اولی شمشیر، و در دومی شلوار است. بسیاری از فیلمهای این دوره، سرشار از ماجراجویی‌اند و به دنیایی‌پرت و خوفناک می‌گریزند که ساکنانش تبهکاران دیوسیرت و قهرمانان توانا وزیرک‌اند. اما ***اوگتسو***...، همچون دیگر فیلمهای ممتاز این دوره که به غرب رسیده‌اند، از بینش اخلاقی عمیقی سود می‌برد. اریک رُد موفقیت هنری میزوگوچی را در توانایی‌اش برای هماهنگ ساختن و توازن بخشیدن به واقعیت و خیال می‌بیند: ***اوگتسو***...« حوادث پیش پاافتادهٔ روزمره را در سطح حفظ می‌کند و همزمان، دنیایی کودکانه از ترسهای فراطبیعی[1] می‌آفریند، به نحوی که گرفتاری آدمها هم از جنبهٔ طبیعی و هم از جنبهٔ جهشهای پرمعنا و پنهانی‌تر ذهن پذیرفتنی و باورپذیر است. این مقاله بر مدعای اندرسن و ریچی در ***سینمای ژاپن: هنر و***

صنعت (۱۹۵۹) صحه می‌گذارد. یعنی این گفته که *اوگتسو مونوگاتاری* میزوگوچی، یکی از بهترین فیلمهای این کارگردان و یکی از بی‌نقصترین فیلمهای تاریخ سینمای ژاپن است.»

کنجی میزوگوچی را عموماً از استادان سینما به شمار می‌آورند. در فرانسه، وی از کارگردانان محبوب *کایه [دوسینما]* است. در اینجا [انگلستان] *اوگتسو مونوگاتاری* او، در رأی‌گیری منتقدان *سایت اندساند* (به همراه فیلم *حرص* [اشتروهایم]) مقام چهارم را به دست آورد. و با این همه، تنها یکی از فیلمهای میزوگوچی در این کشور اکران عمومی داشته است: *خیابان شرم*. این فیلم که بررسی هوشمندانه زندگی گیشاهاست، به عنوان یک فیلم برهنه‌نگار، شش ماه بر پردهٔ سینماها باقی ماند. اکنون، شش سال پس از مرگ میزوگوچی، شاید فرصت خوبی باشد تا به ارزیابی جدیتر تواناییهایی او بنشینیم زیرا *اوگتسو*...، یکی از آخرین فیلمها و احتمالاً بزرگترین آنها در میان هشتاد و هشت فیلمی است که او ساخت، بالاخره در لندن اکران عمومی شده است.

اوگتسو، تحلیلی شخصی از امر فراطبیعی است؛ افسانه‌ای غیرزمینی، و فراطبیعی به این دلیل که ترسهای دوران کودکیمان را در ما زنده می‌کند؛ ترس از زوزهٔ باد در لولهٔ بخاری یا دری که شبانگاه با صدایی گوشخراش باز و بسته می‌شود. در سراسر فیلم، همچنان که در رویا، خود را در کشوری اسرارآمیز و افسانه‌ای با رودخانه‌های پوشیده در مه، دهکده‌های بی‌روح و ملال‌آور، زمینهای تشنه و قصرهای جن‌زده می‌یابیم. هیچ چیز، آنچه می‌نماید، نیست. این سرزمین را بر هیچ نقشه‌ای نمی‌توان یافت؛ همچون ارواح ساکن یک قصر، مدام در حرکت و تغییر است؛ و آرامش از آن رخت بربسته است. بر این زمین تشویش و عذاب حاکم است. صدای خفهٔ شلیک گلوله‌ها، فضا را ناآرام و ملتهب می‌کند؛ و هر لحظه باید منتظر بود که زمین زیر پایمان دهان بگشاید و از کوهها آتش فوران کند. اربابان زمیندار نظیر شیباتا و نوبوناگا- این حیوان نفرت انگیز - قدرتهایی ناشناخته‌اند که بندرت دیده می‌شوند؛ اما همواره در معیت زیردستان خود، حضور دارند؛ زیردستانی از سامورایها، راهزنان و دزدان خطرناک که زمین و دریا را غارت می‌کنند، به زنان تجاوز می‌کنند و دهکده‌ها را به تاراج می‌برند.

اما در مرکز (یا شاید در حاشیهٔ؟) این جهان کابوس‌وار، حریم امن و آرامی وجود دارد. در یکی از کلبه‌های این دهکده، دو کوزه‌گر، به نامهای گنجورو و توبی، زندگی می‌کنند. با وجود مشقت و فقر، این دو، از نعمتهای زندگی خانوادگی بی‌بهره نیستند. گنجورو شیفتهٔ همسر نمونه‌اش، میاگی و فرزند خود است؛ اما توبی، با همسر نه چندان کاملش، یک رابطهٔ کاری موفق دارد. داراییهای اندک آنها بر ثبات زندگیشان می‌افزاید؛ برنج و آرد برای خوردن و چرخ و گل رُس که با آن چند سکهٔ طلا درمی‌آورند. اما خیلی زود می‌فهمیم که این ثبات، دروغین و خیالی است؛ زیرا نظم طبیعی که شالودهٔ ثبات بوده، از دست رفته است. میاگی، همسر نمونه، به وضوح می‌بیند که جنگ روح مرد را دگرگون ساخته و هوس زندگیِ دیگری را در او بیدار کرده است. او به شوهرش التماس می‌کند که تقدیر خود را بپذیرد و خوشبختی را در کارش جستجو کند. بنابراین، مضمون فیلم را اینجا از زبان میاگی می‌شنویم؛ اینکه آرزوهای بشر مرهوم‌اند و خواه‌ناخواه به فاجعه می‌انجامند. چنان که در داستان می‌بینیم، جز او، بقیهٔ شخصیتها در حسرت چیزی‌اند که به طور طبیعی نمی‌توانند داشته باشند؛ و همهٔ آنها برای رسیدن به آرزوهایشان بهایی بس سنگین می‌پردازند.

غارتگران بر سر دهکده خراب می‌شوند و آن را با ولع به تاراج می‌برند. کوزه‌گران و خانواده‌هایشان از سرناچاری کورهٔ مملو از ظروف در حال پخت را برجای می‌نهند و پا به فرار می‌گذارند. به هیچ چیز اطمینانی نیست؛ مایملکشان که مایهٔ اطمینان خاطر آنها بود به اندازهٔ روح بشر غیرقابل اعتماد است و بدین سان آسان از دست می‌رود. در سکانسی به غایت زیبا، میزوگوچی فرار روستاییان از دهکدهٔ ویران را به ما نشان می‌دهد. تصاویر او همچون همیشه ساده و اصیل‌اند: نمایی ایستا و باز از روستاییان که در میان نیها از راست به چپ قاب سرازیر می‌شوند، قطع می‌شود به نمایی مورب و تعقیبی از آنها که در شیب تپه پنهان می‌شوند؛ انتقالی که به نظر ساده و بدیهی می‌آید، اما تنها کارگردانی نخبه می‌تواند آن را چنین نفس‌گیر اجرا کند. غارتگران، پس از اتمام کار، دهکده را ترک می‌کنند و کوزه‌گران باز می‌گردند و با خوشحالی درمی‌یابند که کورهٔ ظرفهایشان صحیح و سالم است.

بهترین توصیف برای این سکانس، این است که آن را نوعی

معرفی مضمون (exposition) بنامیم؛ زیرا با نمایش ناامنی عمومی، بی‌نظمی طبیعت در درون و بیرون روح، کارکردی جز پیشگویی پیرنگ ندارد؛پیرنگی که از اینجا آغاز می‌شود. کوزه‌گران، از این فکر که ممکن بود کوره‌شان به همین راحتی ویران شود به وحشت می‌افتند و مصمم می‌شوند که ساخته‌های خود را هر چه سریعتر به فروش برسانند. اما در حالیکه راهزنان پشت هر بوته و درختی کمین کرده‌اند، آنها چگونه باید خود را به شهر برسانند؟آنان پس از یافتن یک بلم بر آن می‌شوند که از راه آب سفر کنند و از اینرو، به آب می‌زنند. سفری است خوفناک؛ دریاچه چنان تاریک، مه‌آلود و رعب‌انگیز است که چه بسا آن را با لته، رودخانهٔ مرگ [یا فراموشی در اسطوره‌هایی یونانی .- م.] ،اشتباه بگیریم. چنان که انتظار می‌رود، وقتی دماغهٔ قایقی از درون مه بیرون می‌آید، کوزه‌گران آن را کشتی اشباح و تنهاسرنشینش را روح می‌پندارند. این اشتباه، نمونهٔ خوبی از سوء تعبیرها در فیلمی است که هیچ چیزش آنچه می‌نماید نیست؛ زیرا سرنشین قایق فقط آدمی است که به دست دزدان بسختی مجروح شده است و پیش از دورشدن قایق کوزه‌گران، آنان را از خطرات دریاچه آگاه می‌سازد. گنجورو این حادثه را بدرستی نشانه‌ای شوم می‌پندارد. زن و فرزند خود را در ساحل دریاچه پیاده می‌کند و به همراه توبی و اوهاما، به بازار می رود. او درنمی‌یابد که آن حادثه هشداری دربارهٔ جدایی خانواده‌ها بود و نه تهدید راهزنان.

کنش دراماتیک، اینک، همچون نمایشنامه‌های دوران جیمزاول، به دو پیرنگ اصلی و فرعی تقسیم می‌شود؛ و در هر یک از آنها دو کوزه‌گر، جداگانه در نقش قهرمان ظاهر می‌شوند. هر دو پیرنگ واریاسیون‌هایی از مضمون اصلی‌اند؛ و از راه‌های مختلف به یکدیگر شباهت می‌یابند.به طور کلی، هر دوی آنها، نشان می‌دهند که چگونه ممکن است آدمی فریفتهٔ کمالی آرمانی شود؛ چگونه برای تحقق آن به ریا و تقلب متوسل شود؛ و چگونه، وقتی به بطلان آرمانش پی برد، به خاطر جاه‌طلبی و فریبکاری‌اش بهایی سنگین بپردازد. به عنوان مثال، در پیرنگ فرعی، جنگ باعث می‌شود که توبی اشتیاق وافری به سامورایی شدن و زندگی جنگجویان پیدا کند. او، در شهر، می‌تواند به این آرزوی خود جامه عمل بپوشاند زیرا با فروش ظرفها، طلای کافی به دست می‌آورد تا برای خود زره سامورایی تهیه کند. بخت با اوست؛ دست برقضا، او تنها شاهد گردن زنی یک فرماندهٔ نظامی است. توبی با دزدیدن سر بریده و با از پای درآوردنِ، قدری بزدلانهٔ، جلاد از پشت، نزد فرماندهٔ رقیب می‌رود و سر بریده را به او تقدیم می‌کند. این حرکت، کارساز است. توبی، بلافاصله لقب قهرمان می‌گیرد و به فرماندهی دسته‌ای سرباز می‌رسد. بدین ترتیب، آرزویش، شاید قدری شرم‌آورانه، تحقق می‌یابد. بهایی که باید برای این پیروزی بپردازد این است که همسر تنهامانده‌اش،به دست سامورایی دیگری می‌افتد. زن در حالی که تلوتلوخوران در دشتی می‌رود، به چهار ولگرد برمی‌خورد که او را به قصری خالی می‌برند و به او تجاوز می‌کنند.

میزوگوچی در اینجا با نماهای موازی - صحنه‌ای که در آن به روی اوهامای تجاوز شده، طلا ریخته می‌شود موازی است با صحنه‌ای که در آن توبی برای خدمتی که کرده پول دریافت می‌کند -نشان می‌دهد که چگونه شوهر و زن، هر دو، به خاطر جاه‌طلبی شوهر، تحقیر می‌شوند. از این نوع تدوین موازی، به شکلی انتزاعیتر باز هم وجود دارد. در سراسر فیلم تأثیرات جنگ و پول، مشابه هم و فاجعه‌بار معرفی می‌شود؛ هر چند که، میزوگوچی هرگز توضیح نمی‌دهد که چرا چنین است. بعداً در لحظه‌ای سخت عذاب‌آور، اوهاما، که اکنون فاحشه شده. در خانهٔ گیشاها به طور اتفاقی با توبی برخورد می‌کند و از او می‌خواهد که با هم باشند. آنها در کنار دو قایقی که در ساحل پهلو گرفته‌اند، به توافق می‌رسند؛ توبی - به شکلی نه چندان پذیرفتنی - به حماقتش اعتراف می‌کند و آن دو به کلبهٔ خود باز می‌گردند، با این امید که به قول اوهاما « رنجهایشان بی‌ثمر نبوده باشد.»

این پیرنگ فرعی، ر متن ظریفتر و سنجیده‌تر پیرنگ اصلی، که در ظاهر قصه‌ای یکسر متفاوت دارد، بافته شده است. در حالی که گنجورو، کالایش را در بازار می‌فروشد، دو زن به او نزدیک می‌شوند. یکی از آنها بانو واکاسای زیباست که به دُرنا می‌ماند و دیگری دایهٔ پیر اوست که از گنجورو می‌خواهد تعداد زیادی از اجناس خود را به محل اقامت واکاسا بیاورد. گنجورو که مجذوب بانو شده است، با اشتیاق می‌پذیرد. در قصر با شکوه بانو، بی‌ثمر بودن امیال آنها آشکار می‌شود؛

همانقدر که گنجورو می‌کوشد کمال بانو را صاحب شود، بانو در آرزوی فراگرفتن رموز هنر اوست. این هر دو آرزو غیرممکن و به یک معنا، نشانه‌های خطرانـد. با این حال، گنجورو چنان مسحور دنیایی است که به آن پا نهاده؛ که از شیطانی بودن آن غافل است. میزوگوچی این فضای شوم را با مهارت تصویر کرده است بویژه آنجا که بانو واکاسا برای کوزه‌گر می‌خواند:

بهترین ابریشم، با دلخواهترین رنگ
ممکن است دگرگون و محو شود
همچون زندگی من، ای معشوقم،
اگرکه بی‌وفایی‌ات آشکار شود

حین خواندن او، دوربین با سرعت گرد اتاق می‌چرخد و از یک کلاهخود تیرهٔ سامورایی، خنده‌ای زننده به گوش می‌رسد. پرستار، با دستپاچگی به گنجورور توضیح می‌دهد که این صدای عجیب، از پدر مرحوم بانو است که دارد به روش خود از معشوق دخترش ابراز رضایت می‌کند. آنگاه، بانو واکاسا از گنجورو تقاضای ازدواج می‌کند و او بی‌آنکه از ازدواج قبلی خود سخنی به میان آورد، با خوشحالی می‌پذیرد. صحنه‌های عاشقانه‌ای که در پی‌می‌آید همچون تابلویی از هوکوسای، سبک پرداخته و انتزاعی‌اند. اول؛ آبگیری در میان تخته سنگها و عشاق که از میان مه، به سوی هم می‌آیند. سپس یک چمنزار و فرش سفید ابریشمی در دوردست، که عشاق برروی آن، یکدیگر را دنبال می‌کنند و لباسشان دور آنها تاب می‌خورند. نمایی درشت از چهره‌های بی‌قرار آنها بر زمینهٔ آسمان، به یک نمای باز دیگر از چمنزار ختم می‌شود و عشاق، یکدیگر را در بر می‌گیرند. اما، در حالی که این مجلس عیش ادامه دارد، گنجورو باید هنوز بهای شادی خود را بپردازد. همسر او در راه بازگشت به خانه، به دست راهزنان می‌افتد و به خاطر چند تکه نان، کشته می‌شود. اکنون گنجورو باید از خواب غفلت برخیزد؛ راهبی به او می‌گوید که چون بانو واکاسا یک روح است، اگر از او دست نکشد وی را نیز به دیار مردگان می‌برند. درگیری آغاز می‌شود. دایه تصدیق می‌کند که بانو واقعی نیست، همان طور که هیچ یک از آنها هم نیستند. او روح دختری است که در جوانی مرده و اکنون به دنیا بازگشته است تا عشقی راکه از آن محروم شده بود، بیابد. گنجورو، با غلبه بر عواطف خود شمشیری به دست می‌گیرد و در سکانسی عجیب و کم وبیش باله‌گونه، ارواح را از قصر بیرون می‌راند. اما در این میان، زمین می‌خورد و بیهوش می‌شود. وقتی به هوش می‌آید قصر را ویرانه‌ای می‌یابد که سالها پیش سوخته است. ظاهراً او به جهان مردگان پای نهاده است. صدایی در گوشش تکرار می‌کند: «بهترین ابریشم از بین می‌رود.» کمال، دست نیافتنی و همه چیز رویاست.

گنجورو غروب هنگام به خانه می‌رسد و از همسرش تقاضای بخشش می‌کند که تقاضایش به آسانی پذیرفته می‌شود. اما او هنوز در رویاست. صبح روز بعد، از همسایه‌ها می‌شنود که همسرش مرده است و آنکه دیشب به او خوشامد گفت احتمالاً یک روح بوده است. در حالی که گنجورو و توبی با اندوه به سر کار باز می‌گردند، دو پیرنگ، باز به یکدیگر می‌پیوندند. اما همه چیز از دست نرفته است؛ زیرا یکی از نکات اصلی فیلم این است که آدمی بیاموزد که وهم و خیال نیز، بخشی از واقعیت است. گنجورو در حین کار برروی ظرفها صدای همسرش را می‌شنود که می‌گوید همیشه در کنارش خواهد بود و خاطره‌اش الهام‌بخش اوست؛ و بدین ترتیب، با این کلمات، ایمان زنده و مضمون فیلم کامل می‌شود. در حالی که فرزند گنجورو برسر گور مادر خود گل می‌گذارد، میزوگوچی دوربین خود را بالا می‌برد، به نحوی که می‌توانیم در دوردست، دو مرد را در حال کار برروی زمین ببینیم. با این به اصطلاح کادانس معکوس، استاد، فیلم خود را به پایان می‌برد.

ما غربیها در برخورد با امور فراطبیعی حالتی تدافعی داریم. گرچه انبوه فیلمهای مربوط به خون‌آشامان و فیلمهای فضایی حاکی از تمایل ما به این امور است؛ اما کسی برای این تمایل ارزشی قایل نیست. واکنش ما به این فیلمها معمولاً دوگانه است؛ هر چقدر هم که از آنها لذت ببریم و خود را شیفتهٔ آنها معرفی کنیم، همچنان، قدری احساس گناه با ماست و طوری حرف می‌زنیم که گویی قربانی نوعی عادت رایج شده‌ایم. به همین دلیل، نیت کسانی که این فیلم را می‌سازند نیز، به اندازه واکنش ما دو گانه است؛ برخورد آنها با امور فراطبیعی هم هزل‌آمیز است و هم جدی. درواقع، این ژانر، دشوارترین ژانر سینماست و بسختی می‌توان تصور کرد که از میان کارگردانان

طراز اول غرب (احتمالاً به استثنای فرانژو) کسی حاضر شود با کار در این ژانر، شهرت خود را به خطر بیندازد. اگر دست برقضا یکی از آنها به این وسوسه دچار می‌شد، من خیلی شک دارم که در کار او بشود ذره‌ای از جدیت میزوگوچی را پیدا کرد.

چرا این گونه است؟ مطمئناً ما از نظر مواد و مصالح در مضیقه نیستیم. تنها در ادبیات انگلیسی - اگر خواسته باشیم به چند مورد اشاره کنیم - *The Lord of the Rings*، *افسانه مالوری*، یا *sir Gawagne the Grene Knightand* همگی قابلیت پنهانی برای سینما دارند. چرا تهیه کنندگان از به دست گرفتن چنین قصه‌هایی برای سینما منع می‌شوند؟ به نظر من، دلیلش - و این توضیح می‌دهد که چرا آنها در کار با این ژانر تا این حد ناشی‌اند - به برداشت آنها از واقعیت باز می‌گردد. لیونل تریلینگ در *تخیل لیبرال* با تأسف می‌نویسد: «از دید ما، واقعیت، هر آن چیز بیرون از ماست که جدی، زمخت و ناخوشایند است.» گرچه شاید چنین انتقادی دربارهٔ بهترین رمانهایی که امروزه نوشته می‌شوند روا نباشد، اما به نظر می‌رسد که این ادراک محدود از واقعیت، همچنان در سینما حضور مسلطی دارد و ساختار اغلب فیلمها را رقم می‌زند. به عنوان مثال، به فنونی که برای خلق شخصیت به کار می‌روند توجه کنید. این فنون، عمدتاً ساده و طرحواراند و به هیچ‌رو دنیای درون فرد را به حساب نمی‌آورند؛ و این در حالی است که تا این جهان درونی را درک نکنیم، اعمال بشر، نامفهوم باقی خواهند ماند؛ زیرا تخیلاتی که سازندهٔ این دنیای درونی است محتوای اصلی فرایندهای ناخودآگاه ذهن و تعیین کنندهٔ رفتار حتی عادی‌ترین افراد است.

شاید منظور ایبسن همین باشد، آنجا که می‌نویسد: زندگی مبارزه‌ای است میان پندارهای ذهن؛ اشاره‌ای که فکر می‌کنم تا حد زیادی توضیح می‌دهد چرا واقعگرایی ایبسن چنین محتوا و استحکامی دارد و چرا تنشهای میان شخصیتهایش چنین عمیق‌اند. در برابر این غنا، واقعگرایی بسیاری از فیلمهای به اصطلاح واقعگرا قرار می‌گیرد؛ درست به این دلیل که این فیلمها تخیلات را آن چنان که باید و شاید جدی نمی‌گیرند. اما چون تخیل، بخشی حیاتی از کل جهان است ما، هرچند غیر مستقیم، در آرزوی جبران غیبت آنیم؛ و بنابراین، اگر نمی‌توانیم واقعگرایی تمام عیار داشته باشیم، دستکم می‌توانیم غذای عادی خود را با چاشنی خون‌آشامها و بشقابهای پرنده، تکمیل کنیم. اما به نظر نمی‌رسد که میزوگوچی در قید چنین واقعگرایی فقیری باشد. قراردادهایی که او - از افسانه - وام می‌گیرد به وی امکان می‌دهند تا هم جهانی

واقعی بیافریند، که در آن مسائلی فوری، مثل ترس از جنگ و بی‌پولی ملموس و حقیقی می‌نمایند، و هم جهانی که بخوبی، به تخیلات میدان می‌دهد. بدین ترتیب او به یادمان می‌آورد که این دو اقلیم، درواقع غیرقابل تفکیک‌اند. *اورگتسو* ...، چنان که پیشتر گفته‌ام، گفتاری است دربارهٔ امر فوق طبیعی؛ یعنی، حوادث پیش‌پا افتادهٔ روزمره را در سطح حفظ می‌کند و همزمان، دنیایی کودکانه از ترسهای فراطبیعی می‌آفریند؛ به نحوی که مشکلات شخصیتها هم از جنبهٔ طبیعت‌گرایانه و هم از جنبهٔ جهشهای پرمعنا و پنهانی‌تر ذهن، پذیرفتنی و باورپذیر می‌نمایند. این دوگانگی را محافظه کاری میاگی، هم ایجاد می‌کند و هم زنده نگه می‌دارد. زیرا وقتی او از شوهرش می‌خواهد که به تقدیر خود راضی باشد و جاه‌طلبی را کنار بگذارد، درواقع مضمونی را به زبان می‌آورد که قراردادهای فیلم بر آن استوار شده است. برای او، همچون ادموند برک، زندگی میثاقی است میان مردگان، زندگان و آیندگان؛ از اینرو برما نیست که علیه میراث گذشتگان بشوریم؛ بلکه باید سنتها را بپذیریم و حرمت مردگان را نگاه داریم.

در متن این مضمون، حضور ارواح پذیرفتنی است؛ زیرا آنها نشان می‌دهند چگونه گذشته، با تمام یادمانها، آرزوها و حوادثش، نقشی حیاتی در زمان حال ایفا می‌کند و بدان معنا می‌دهد. از این محافظه کاری متنفر باشیم یا نباشیم، باید تصدیق کنیم که میزوگوچی امکان می‌دهد تا شماری از حقایق انسانی را دربارهٔ ماهیت الهام، تأثیر متقابل انگیزه و آرمان، و اهمیت ایمان (تقدیس زندگی) بوضوح نشان دهد. جالب اینکه، یکی از زیباترین فیلمهای انسانگرا، یعنی *چنگ برمه‌ای* ساختهٔ ایچیکاوا، افسانه‌ای است با مضمونی مشابه همین فیلم. شاید تناقض، دقیقاً، در همین جا باشد که انسانگرایی لیبرال، فقط در چنین شرایط محافظه کارانه‌ای کارآیی دارد.

تعجبی ندارد که واقعگرایی *اورگتسو* ... به واقعگرایی تئاتر یونان شبیه است؛ و این از سر اتفاق نیست. میزوگوچی، در فیلم خود، هم به لحاظ نوع پیرنگ و هم به لحاظ سبکش در ساختن تصاویر، متأثر از تئاتر نو (Noh) است. و تئاتر نو، به قول ازراپاوند، شباهتهایی با تئاتر یونانی ونیز، تئاتر شکسپیر دارد؛ زیرا آنها جملگی از نمایش مذهبی (تعزیه)[۲] نشات می‌گیرند. *اورگتسو* به لحاظ کارکرد تصاویرش (استفادهٔ میزوگوچی از نماد جنگ شباهت زیادی به استفادهٔ شکسپیر از نماد توفان دارد) و پیرنگ دوگانه‌اش شکسپیری است؛ و به لحاظ شباهت نقش ارواح در آن به نقش خدایان در اساطیر یونان، و وحدت یافتن آن بر پایهٔ یک عقیدهٔ اخلاقی، متأثر از یونان باستان. به علاوه، معتقدم که میزوگوچی با ارسطو همصدا بود که اثر هنری باید حرکات ذهن را تقلید کند و نه نظم امور واقع را؛ زیرا واقعگرایی او، بیش از هر چیز، به این معنا کلاسیک است. ❑

پانوشتها:

۱ـ animistic. برای این واژه برابرهایی چون جانگرایانه، جانمندانگارانه یا جان‌پندارانه به کار برده‌اند و منظور از آن جاندار فرض کردن طبیعت و اشیاء است. اما در اینجا فراطبیعی را مناسبتر یافتم ـ م.

۲ـ miracle play. نمایشی قرون وسطایی که به رغم وجود عناصر این جهانی در آن، ماهیت مذهبی داشت و موضوعات خود را از انجیل می‌گرفت ـ م.