از : دکتر محمد کوثری

برداشت کوروساوا از مکبث

مشکل واقعی یك کارگردان که بروی اثر هنری تثبیت شده‌ای کار میکند . (مانند کار کوروساوا بروی «مکبث» شکسپیر) آن است که بچه کیفیت این اثر نوشته شده را بصورت اجرائی خلاق درآورد . بدین معنا که باید برای اثر فرمی شایسته بیابد ، اهمیت و ربط آن را دریابد ، نسبت بروح اثر نیز وفادار بماند و در کوشش خویش جهت ایجاد هم‌آهنگی هرگز از منطق دور نیافتد . این تعهد بلافاصله «مشکل انطباق برداشت با موازین زیبا شناسی » را مطرح میکند که تمامی کارگردانان فیلم را که در هنر خود از بدیهه سازی استفاده نکرده با متنی ادبی سروکار دارند ، دربرمیگیرد .

مشکل اصلی کارگردان فیلم در مورد استفاده از متن در آن است که باید مسئولیت تفسیر اثر و هم‌آهنگی عوامل فیلمسازی را بعهده گیرد . گواینکه در حقیقت تفسیر و هم‌آهنگی غیر قابل تفکیکند . درمرحله هم‌آهنگی ،کوشش کارگردان مصروف باخذ کلیه تصمیمات مربوط به سبك ، بازیگری ، ترکیب (Composition) زوایای دوربین ، نور، صدا ، موزیك وعوامل بیشمار دیگر است . این جنبه از هم آهنگی صرفا به حرفه و تکنیك کارگردان بستگی دارد .

سرگی آیزنشتاین میگوید فیلم ، « شیوه تنظیم تصاویر دراحساس وفکربیننده است .»(۱) دراینصورت میتوان نتیجه گرفت که کارگردان فیلم با زبان تصویری‌ای سروکار دارد که براصل تحرك بنا شده است . درمورد رابطه میان تصویر و بیننده ، باید خاطر نشان ساخت که محدوده تجلی آن فضائی مجازی است ، چون این رابطه ، زمان و مکان واقعی را نفی میکند . آنچه برپرده سینما می‌افتد ، در حقیقت ، تعلیق زمان واقعی است که الزاما «زمان حاضر مجازی (۲) » را بوجود می‌آورد .

سوزان لانگر توضیح میدهد که دوربین فیلمبرداری در رابطه‌اش با تصاویر ــ از نظر اکسیون (action) و وقایع ــ جایگزین کسی میشود که خواب می‌بیند . البته منظور آن است که دوربین خواب را نشان بیننده میدهد ، نه آنکه خود خواب ببیند . دومین دلیل است که فیلم درچشم بیننده بصورت رویا تجلی میکند . چون فیلم ، فضا و زمان را آنچنان خورد میکند که هردو از طریق ادغام دیالکتیکی ، در هم می‌آمیزند و حرکت آزاد تصاویر را بوجود می‌آورند . همین حرکت است که اساس رویا را تشکیل میدهد . این گونه آزادی در فیلم از دوعامل واجد تحرك بدست می‌آید : یکی قدرت تحرك دوربین در فضا و دیگری قدرت تحرکی که در تنظیم و تداوم شات‌ها (shots) موجود است که تدوین (editing) در مرحله نهائی ، این زبان‌پرتحرك تصویررا بکمال‌میرساند .کوروساوا، تدوین را آخرین مرحله هم‌آهنگی میداند و معتقد است که وظیفه دوربین صرفا جمع‌آوری زمینه لازم است جهت تحویل به مرحله تدوین . (٤)

هر هنرمند اعم از مجسمه‌ساز ، نقاش ، یا آهنگساز غالبا الهام خویش را از طبیعت میگیرد . طبیعت بمعنی حیاتی که هیچ یك از قوانین زیبائی‌شناسی هنوز برایش قالبی نریخته باشد . این فرضیه ، البته در مورد کارگردانی که از متنی ادبی استفاده میکند صادق نیست . او درکار خود با دودید هنری متضاد درگیر است ، همانی که سوزان لانگر ، «دید نویسنده و دید بیننده (یا شنونده ، یا خواننده) می‌نامد . یك دید دارای جنبه ارائه (expression) و دید دیگر واجد تاثیر (impression) است »(٥) . در مورد خواندن یك اثر ادبی و تلاش جهت فهم خصوصیات هنری آن اثر ، میان کارگران و دیگر خوانندگان فرقی نیست . او نیز خویش را در اختیار تاثیر کلی آن اثر قرار میدهد . تنها فرق در این است که کارگردان بخاطر طبیعت حرفه‌اش نمیتواند اثر ادبی را سرسری بخواند ، چون وظیفه دارد «احساسات ناشی از شناخت زیبائی» (٦) را که اثر در خود او برانگیخته است ، مجدانه بازسازی کند . او باید خویشتن را آماده سازد تا «احساس موجود» در اثر را که اصطلاحا از «دیدگاه حرفه‌ای» (۷) آنرا «ایده» نویسنده گویند ، منعکس کند . ضمنا باید توجه داشت که بازسازی کارگردان صرفا یك عمل انتقادی نیست . یعنی بررسی کارگردان از یك اثر ادبی مانند بررسی یك نقاش نیست آنگاه که ساختمان هنری اثر نقاش دیگری را در مخیله خود ازنظر فنی تجزیه وتحلیل میکند . بازسازی خلاقانه ــ یا برداشت ــ ازیك اثر ادبی ، هم انتقادی است (چون تاثیرپذیری یك اثر هنری را بررسی میکند ،) و هم مستقلا نوعی

خلاقیت را دربر دارد .

اولین مرحله برداشت ، که فهم یك قطعه ادبی است ، تماما به حساسیت شعوری کارگردان بستگی دارد . برداشت از آثار دیگران مسئله‌ای است کاملا شخصی ، وآنکه اثر در مرحله نهائی بچه کیفیت ارائه شود بستگی مستقیم با نظریات برداشت کننده دارد . بنابراین ضروری است که وجه مشترکی اساسی میان اثر وبرداشت پیدا شود . زمانی که کارگردان با اثر ادبی نوعی هم‌آهنگی فکری بدست‌آورد ، اولین مانع احتمالی‌اش محدود بودن حساسیت شعوری خود او است . اگر ازاین مرحله بگذرد ، دیگر برداشت شخصی و مستقل کارگردان از اثر ادبی است که باید بعنوان یك اصل در فیلمسازی ، رعایت شود . البته باقبول آنکه این برداشت مستقل زائیده خلاقیتی باشد که از احساسات غنی کارگردان تغذیه میکند . کوروساوا میگوید که یك کارگردان «نمیتواند فیلمی مغایر با عقیده واحساس شخصی خود بسازد وگرنه نسبت به خلاقیتش صادق نخواهد بود . یك کارگردان نمیتواند ادعا کند که علیرغم استعداد سرشارش فیلمی درخور سلیقه عوام ساخته است . چون فیلم در هرسطحی ساخته شود ، بی‌تردید گویای فلسفه ، شعور ، احساسات و هنر شخصی کارگردان خواهد بود .» (۸)

خلاقیت بدون «حساسیت‌لازم برای شناخت زیبائی » امکان پذیر نیست . هانری پوانکاره (Henri Poincaré) این حساسیت را یك خصوصیت درونی میداند که ، «با بصیرتی خاص چنین خلاقیتی را ممکن میسازد .» (۹) پوانکاره، این خصوصیت درونی را ماوراء فعالیت ارادی هنری قرار میدهد و آنرا هسته مرکزی حساسیتی میداند که باحساسات غنی هنرمند بستگی دارد . او میگوید :

«چه عاملی باعث میشودکه ازمیان هزاران محصول فعالیت غیرارادی ما فقط چند عددی به ثمر میرسند و مابقی مدفون میمانند ؟ آیا خاصیت به ثمر رسیدن آن چند عدد ، صرفا برحسب اتفاق بآنها ارزانی داشته شده است ؟ ظاهرا چنین نیست، چون از میان کلیه عواملی که باعث تحریك احساسات ما می‌شوند ، فقط آنهائی جلب توجه میکنند که واجد قدرت بیشتری هستند . حال اگر عامل ضعیف تری توجه ما را بخود معطوف دارد ، مسلما بخاطر دلایل دیگری است . بطور کلی فقط آن پدیده های غیرارادی با خاصیت به ثمررسیدن هستند که بطور مستقیم یا غیر مستقیم ، حساسیتی که باحساساتمان بستگی دارد ، برمی‌انگیزند .» (۱۰)

این حساسیت‌حسی (emotional sensibility) ، یا احساس شناخت زیبائی (aesthetic feeling) است که چگونگی برداشت را دربرمیگیرد و زیربنای خلاقیت هنری را پایه‌ریزی میکند . خلاقیت یك کارگردان حتی زمانیکه منبع الهامش اثر هنری تثبیت شده‌ای است ، با خلاقیت هر هنرمند دیگر کوچکترین اختلافی ندارد . تصویری که کارگردان قبل از شروع بکار ، از فیلم خود دارد ، هرچند که «زنده ، پرتحرك و مملو از تردید و پیش‌بینی باشد .» باز مغشوش و نامنظم است .

«آنچه این تصویر تا آغاز لحظه خلاقیت کم دارد ، تصمیم ، قطعیت و انتخاب آخرین راه حل برای این معضل هنری است .» (۱۱) چون بهرکیفیتی که باشد . «خلاقیت معمولا با هیجان مبهم و سردرگمی آغاز می‌شود ، هیجانی توام با انتظار و حدس که زائیده دلهره هنرمند در توفیق بیان کنیه امکانات موجود در اثر است .» (۱۲) لحظه خلاقیت در هنر از زمانی آغاز میشود که هنرمند به کشف فکر اصلی نایل آمده باشد وزمانی به ثمر میرسد که فکر اصلی از مرحله درونی احساس شخصی (subjective feeling) گذشته بمرحله بیرونی «قابل» اجرا رسد .

کارگردان فیلم پیوسته با مشکل خاص دیگری نیز درگیر است . بدین معنا که او نمی‌تواند بدون داشتن تصویری سه بعدی از آنچه در ساختمان متن زیبا است و باعث تحرك میشود ، خلاقیت خویش را آغاز کند . از این نظر ، کارگردان به یك مجسمه ساز شباهت دارد . همانطور که هنری‌مور ، گفته است :

« مجسمه‌ساز همیشه در محیط خویش‌محصول خلاقیتش را از کلیه جوانب تصویر میکند : او میداند که اثر ، از هر زاویه ، بچه شکلی تجلی خواهد کرد ؛ او در تصور خود مرکز ثقل اثر ، حجم و وزن آنرا مجسم میکند ، ودر تخیل خود آن را که بصورت اثری تمام شده ، جزئی از فضای خالی را پر کرده است ، می‌نگرد.» (۱۳)

کارگردان فیلم نیز که هدفش شکل بخشیدن بیك اثر است ، (بدین معنا که حرکت منطقی تصاویر را در فضای تخیل ، تنظیم میکند .) باید چون مجسمه‌ساز در تصور خود حجم ، وزن ومرکز ثقل اثر را به بیند . ضمنا باینکه کارگردان فیلم در تخیل خود ، با ترکیب و تنظیم تصاویر، در فضائی واقعی سروکار دارد ، ولی باینکه چشم دوربین فیلمبرداری همان ترکیب را در فضائی مجازی ضبط و تصویر خواهد کرد . تنها ، باداشتن چنین قدرت تصویری است که کارگردانی میتواند خود را خلاق بنامد .

آندره بازن (André Bazin) معتقد است که موفق‌ترین فیلمهائی که از روی نمایشنامه ساخته میشوند ، آنهائی هستند که مصرانه در حفظ تئاتری بودن اثر کوشش میکنند . « فیلم هنری پنجم ، (به بازیگری و کارگردانی لورنس اولیویه) از نود درصد فیلمهای ساریوئی ، هم‌سینمائی‌تر است‌و هم عالی‌تر .» «۱۴» بخاطر آنکه درتئاتر ، انسان (بازیگر) کانون‌توجه در درام است واونیز برای شکل دادن به ساختمان دراماتیك ، از قدرت زبان استفاده میکند. «محدوده‌بی‌انتهای تئاتر، محدوده‌ای فضائی نیست، بلکه ساحت آن‌روح انسان (بازیگر) است . در چنین فضائی ، بازیگر در نقطه تقاطع تصاویر دو آئینه مقعر قرار دارد که یکی تماشاگر و دیگری دکور است . انسانهای زنده (تماشاگر) از یکطرف و چراغهای صحنه از طرف دیگر اورا احاطه کرده‌اند . » (۱۵) برای فضای تصویر در سینما ، مطلقا محدوده‌ای وجود ندارد . « وقتی بازیگری از دید دوربین خارج میشود فقط از دید ما خارج شده است ، ولی می‌پذیریم که در مکانی دیگر بحیات‌کاراکترخویش ادامه میدهد، چون در سینما دیگر پشت صحنه‌ای وجود ندارد . (۱۶) » از نظر بازن ، معیار موفقیت یك فیلم ساخته شده از روی نمایشنامه در آن‌است که کارگردان تا چه اندازه توانسته است « مدت دراماتیك » نمایشنامه را حفظ‌کند . « اگر از صحنه‌های تئاتری که بصورت فیلم در آمده ، صرفا عکس برداری شده باشد ، آن فیلم فاقد هرگونه ارزش است و از آن بدتر فیلمی است که دوربین بکوشد تا چراغ ها و پشت صحنه را مخفی‌کند باین امید که ما تئاتر بودن آنرا فراموش کنیم (۱۷) » بنابر این ، کارگردانی که از روی نمایشنامه فیلم میسازد ، نباید در انتخاب عوامل هنری بر بازیگر تاکید داشته باشد ، بلکه باید با اتکاء به دکور و تدوین ، تئاتر بودن اثر را به تماشاگر یاد آوری کند .

از نظر پیتربروك ، فیلم « تخت خون » ساخته کوروساوا ، بهیچ وجه با مسئله برگرداندن یك اثر شکسپیری به فیلم مواجه نبوده است . بروك ، میگوید با آنکه کوروساوا داستان مکبث را دنبال میکند ولی فیلم او محصول « ایده‌ای » است کلی که کوروساوا شخصا برای آن ایده ، زبانی خاص فراهم آورده است . اگر این حرف بروك را بدون تعمق لازم بپذیریم ، با توجه باین حقیقت که بروك صرفاکارکوروساوا را تفسیر میکند و هرگز قصد تحقیر آنرا ندارد، باید قبول کنیم که « تخت خون » بر حسب دستورالعمل بازن فیلمی ناموفق است . چون منزلت زبان شکسپیر که اولیویه پیوسته در حفظ آن کوشا بوده است ، مطلقا در این فیلم در نظر گرفته نشده است . بعد نیز میتوان مدعی بود که کوروساوا به کمك سناریست های مورد اعتمادش ، هاشی‌موتو (Hashimoto) کیکوشیما (Kikushima) و اوگونی (Oguni) داستانی ژاپونی در روال اساطیر سامورائی ساخته است . در حالیکه اگر فیلم را با تعمق بیشتری مورد بررسی قراردهیم ، متوجه میشویم که کوروساوا ، بخاطر فرهنگ ژاپونی‌اش ، از سنت خاصی در تئاتر الهام گرفته است که با آن آشنائی کامل دارد ، سنتی که متاثر از تئاتر نو (Noh) است . در اینصورت میتوان گفت اثر کوروساوا در حقیقت تئاتر موفقی است که بصورت فیلم برگردانده شده است ، برای‌آنکه او سعی در تقلید شکسپیر ندارد ، بلکه میکوشد تا جنبه‌های بصری تمثیلات غنی شکسپیر را بکمك موارد مشابه آن در تئاتر نو (Noh) بزبان تصویر، منعکس کند . خود بروك میگوید : « تاثیر تمثیلات غنی شکسپیر در آن است که در حالیکه لغات بر ذهن نقش می‌بندند ، سه تصویر ادغام شده از آن لغات نیز در ذهن بوجود می‌آیند .» (۱۸) بخاطر غنی بودن تمثیلات شکسپیر است که عریان بودن

صحنه و نامشخص بودن محل در آثارش به فضا سازی در تخیل تماشاگر میدان میدهد . صحنه تئاتر نو (Noh) نیز ، بهمین کیفیت ، عریان‌است واز نظر جنبه هنری ، حرکات سبك‌دار بازیگران همراه با شیوه خاصی که در صحنه آرائی تئاترنو (Noh) وجود دارد ، بی‌نهایت باتصویر سازی بیانی شکسپیر قابل قیاس است . آنچه کوروساوا را شیفته خود می‌سازد شدت فشردگی ، غنی بودن سمبل و ظرافت‌خاصی است‌که درتئاتر نو (Noh) وجود دارد . کوروساوا در مصاحبه‌ای گفته‌است :

«نو (Noh) هنری‌است خالص ودارای سبکی است غنی ... تخت خون « فیلمی است‌که ازنظر دکور ، گریم ، لباس ، آکسیون و ترکیب (composition) بیش‌از هرفیلم دیگر متاثر از تئاتر نو (Noh) است . من حتی قادرم این فیلم‌را لحظه به لحظه * ، برحسب تئاتر نو(Noh) تجزیه و تحلیل کنم . بطور کلی ، در تئاتر اروپائی ، بازیگر دقیقا نقش خویش را از نظر روانی بررسی میکند تا خلاقیتش بروی صحنه از انحصارات‌شخص او باشد ، در حالیکه درتئاتر نو (Noh) گویائی بازیگر به یاری Omote (ماسك) صورت می‌پذیرد که نوعی سبك سازی بیرون گرایانه‌ای است . بازیگر با اتکاء به آن نوع حرکات بدنی که در قالب سبك اصلی این گونه تئاتر است ، برای خویش زبان تئاتری گویائی بوجود می‌آورد ... در تئاترنو (Noh) حرکت بحداقل کاهش‌یافته‌است . اشارات نیز بحد اقل تنزل کرده‌اند ، بطوریکه کوچکترین حرکت، تاثیرحرکتی تند وشدید دارد. باید گفته‌شود که بازیگران تئاتر (Noh) در حقیقت آکروبات های واقعی هستند و پیوسته برای آمادگی بدن خود ، مانند ورزشکاران نرمش میکنند . آنها گنجینه‌ای از حرکات بدنی مختص بخود دارند ، مانند رقص چهارم یا پنجم که از جا می‌پرند و میدوند ... هرچند ، بازیگران بطور کلی انرژی خود را ذخیره میکنند واز بکار بردن اشارات غیر ضروری اجتناب می‌ورزند . » (۱۹)

کوروساوا بااستفاده ازسنن تئاتر نو (Noh) در برداشت خود از «مکبث» هم خلاء فرهنگی میان نحوه تفکر غربی و نحوه تفکر ژاپنی را پر کرده است و هم از دستورالعمل بازن ، در مورد ساختن فیلم از روی نمایشنامه ، پیروی کرده است. بااین فرق‌که کوروساوا دراین‌فیلم‌خدعه‌ای‌گیراتر از الیویه بکار برده است . [اولیویه با استفاده از دیزالو (disolve) صحنه‌های تئاتری دوره الیزابت را با صحنه های وسیع غیر تئاتری توام کرد.مانندصحنه‌جنگ‌آژین‌کورت (Agincourt) در هنری‌پنجم .] خدعه‌کوروساوا این است‌که‌رابطه زمان و فضا را آنچنان نگاه میدارد که ریتم تصویر بدرك ذهنی ما نزدیکتر میشود تا ریتم تمثیلاتی‌که در نثر شکسپیری نهفته است . در نتیجه ، در «تخت خون» هر شیء جامدی‌را که دوربین بررسی‌میکند، صرفا جنبه جمع‌آوری اشیاء ندارد ، بلکه تصویرهم گویای تمثیل آن شیء است و هم باقرار دادن آن شیء درکنار انسان یااشیاء دیگر بآنها امکان‌حیات می‌بخشد . مثلا ، در « تخت خون » جنگل فقط یك معمای پیچیده و هراسناك نیست که چون تارعنکبوتی پهناور بکمین نشسته باشد ، بلکه موجودیتی است جاندار که نفس میکشد ، می‌طپد و حقیقتا برای حمله به مکبث ، حیات پیدا میکند، پرده حصیری که درصحنه توطئه قتل میان مکبث وزنش قرار دارد از تیرهای کمان ساخته شده است که بالاخره بقلب مکبث فرو میروند ؛ نقش هلال بر کلاهخود امرا ، بلادرنگ سمبل قدرت میشود و شکل ماه را در شب قتل بیاد می‌آورد ؛ مه‌آلود بودن هوا ، گویای اغتشاش فکری مکبث است و آنگاه که مه برچیده میشود ، روشنی ذهن مکبث را جهت اخذ تصمیم آشکار میسازد ؛ تپه‌ای که از جمجمه مردگان بوجود آمده است ، فضا را دهشت بار میسازد و با ظاهر شدن روح از میان‌آن، هراس حیرت انگیزش دو چندان میشود ؛ دیوار های خون آلود ، اطاق توطئه قتل را رنگ آمیزی میکنند ، اطاقی که بعدا در آن لیدی مکبث همزمان با قتل پادشاه ، صحنه قتل را با حرکات سبك‌دار خویش مجسم میکند ؛ و مکبث تشکی را که پادشاه سیه بخت برای پذیرش مهمان نوازی بر آن نشسته بود ، پس از تصمیم قتلش چون گلیمی بزیر پا میکشد .

در آثار کوروساوا ست بر آن است که جهت ایجاد هرآکسیون ، ابتدا جو مورد نیاز آکسیون ترسیم شود . که برای این فضاسازی کوروساوا تمای دور را بکار میگیرد و با تکرار آن نما از زوایای مختلف ، جو مورد نیاز را از ۳۶۰ درجه تصویر میکند ، او برای تاکید روابط فضائی ، به تکرار یادآوری اشیاء خاصی می‌پردازد که درجو آکسیون پراکنده‌اند ، تا بدین وسیله بدو نتیجه نخت یابد : یکی ، تثبیت مجدد طراحی فضائی‌است وآن دیگر ، بیرون کشیدن بشوانه حسی اشیاءاست که با کمك تاکید بر معنای شیء حاصل می‌آید . بنابراین ، یك شمع ، یك برج ، قطعه‌ای از سلاح، یا دری کشوئی نه فقط گویای معانی حائز اهمیت خود هستند ، بلکه نقش آشکار ساختن مطلق و روابط ترکیبی طرح را نیز بعهده دارند . از طرف دیگر اشیاء با قرار گرفتن در مقابل بازیگر هم بحرکات او معنا می‌بخشند وهم حرکاتش را قابل فهم می‌سازند. بزرگترین نمونه‌ار تبوغ کوروساوا در طراحی فضائی در آن است که او دیدگاهی نظیر یك‌مجسمه ساز دارد ؛ او میتواند در مخیله خویش محصول خلاقیتش را از کلیه جوانب تصویر کند . بهمین دلیل ، بدن بازیگر و حرکاتش بر حسب اتفاق نبوده بلکه در فضا مستحیل است که بدین کیفیت، بدن معرف فضا و فضا معرف بدن خواهد بود .

شعور معماری کوروساوا ، اورا بیحد در ساختن «تخت خون» مدد میدهد ، دکور این فیلم از یك جنگل ، دو حیاط قصر ، دو دشت وسیع خارج از قصر ، و سه اطاق تیمه عریان در یکی از قصر ها تشکیل یافته است ، که بجز جنگل که دارای طرحی بغرنج و پیچیده است ، سایر مکانها بهمان صورتی که توصیف گردید ، عرضه میشوند . در نتیجه ، رابطه جغرافیائی مکانها ، اعم از آنکه در دیدگاه دوربین قرار داشته باشند یا خارج از چشم دوربین باشند ، هرگز ایجاد ابهام نخواهد کرد . در حقیقت ، یکی از لذات تماشای آثار کوروساوا در آن است که آنچه دوربین در حرکت خود از اشیاء مختلف تصویر میکند با پیش‌بینی تماشاگر از موقعیت آن شیء ، منطبق است . البته لازم بتذکر نیست که این خدعه‌ای حساب شده‌است، کوروساوا ، بخاطر مانوس و متعارف ساختن فضا برای ما تلاش وافری برخود تحمیل‌کرده است و موفقیت او در آن است که اثر طرح‌اش را در ذهن ما حك میکند. گو اینکه باید متذکر شد کوروساوا ترتیبی میدهد که ما بدیدن فضائی که خود او انتخاب کرده است محدود شویم . همانطور که قبلا گفته شد از نظر « بازن» برای فضا در سینما محدوده‌ای نیست . چون فقط در تئاتر انسان‌کانون توجه درام است ، در حالیکه در سینما انسان مرکز طبیعت است که در نتیجه مرکز جهان هستی نیز بشمار می‌آید . (۲۰) حال ، محل در یك فیلم کوروساوا ، که واجد محدوده کامل و مشخصی است دیگر جزئی از طبیعت بشمار نمی‌آید . بدین معنا که محدوده بی‌انتها جای خود را به محدوده‌ای میدهد که با تخیل کارگردان بما القاء میشود ، (بخصوص در « تخت خون » که دکور آن بخاطر تاثیر تئاتر نو (Noh) عریان است .) چنین فضائی با فضای تئاتر قابل انطباق است ، چون هردو فضا برای آکسیون مرزی بوجود می‌آورند . در تئاتر، فضا بدکورمحدودمیشود که‌پشت‌آنرارخت‌کنها تشکیل میدهند ، ودر فیلم کوروساوا ، فضای بیکران بااانتخاب ارادی کارگردان محدودبه‌فضائی میشود که در چهارچوب نیاز است .

از طرف دیگر ، فیلم کوروساوا سینمای‌خالص است ، دقیقا بخاطر آنکه تدوین او در طرح‌فضائی با چنان مهارتی صورت میگیرد که تصاویر بخاطر عمق، ابهام و سلاستشان شکست‌آور میشوند . چنین سلاست تصویری است که با در برگرفتن بازیگر و اشیائی که ظرفیت تمادین دارند ، تمثیلات «تخت خون»را بعظمت تصویرسازی بیانی شکسپیررسانیده است . کوروساوا در تدوین خود نه‌تنها بازیگر را در طرح فضائی خویش ادغام میکند، بلکه طرح های مختلف فضائی را نیز بکمك بازیگر بیکدیگر پیوند میدهد . این شیوه : در ترکیب داخلی صحنه‌ها رعایت میشود (نمونه آن قدم زدن مکبث در اطراف تشك است ، قبل از آنکه برآن پای گذارد .) ؛ در برش از یك صحنه به صحنه‌ای‌دیگر بکار میآید (نمونه‌آن تمرکز دوربین‌بروی لیدی مکبث است ، بهنگام خروج مکبث برای انجام قتل ..) ؛ بالاخره در تاثیر کلی فیلم مورداستفاده قرار میگیرد بدین معنا که مکبث با ظهور از میان مه و جنگل ، زندگی تمثیلی خویش را آغاز میکند و در پایان نیز بهمان تمثیل باز میگردد .

باعرض تشکر از همکاری
دوست عزیزم پرویز پرورش

---

* ــ کوروساوا دراینجا ازاصطلاح سینمائی "frame" استفاده کرده است .

بقیه در صفحه ۷۶

«فهرست منابع نقل‌قول‌ها»

۱ ــ سرگی آیزنشتاین، مفهوم فیلم، ساختمان فیلم (نیویورك ، ۱۹۵۷) ، ص ص . ۷۳ــ۸۳ .
۲ ــ سوزان لانگر، احساس و فرم(نیویورك، ۱۹۵۳) ، ص . ٤۱۳ .
۳ ــ لانگر ، ص . ٤۱۳ .
٤ ــ یوشیوشیرائی ، هایا او شی‌باتا ویامادا کوای چی ، «امپراطور» (از یك مصاحبه ضبط شده‌با آکیراکوروساوا)، مجله‌ماهانه Cahiers du Cinema شماره۱۸۳ (سپتامبر۱۹٦٦) ، ص. ۷٦ .
٥ ــ لانگر ، ص‌ص . ۱۳ ــ ۱٤ .
٦ ــ لانگر ، ص . ۳۹٥ .

برداشت کوروساوا (بقیه)

۷ ــ لانگر ، ص . ۳۹٥ .
۸ ــ دونالد ریچی، فیلمهای آکیراکوروساوا (برکلی ۱۹۷۰) ، ص . ۱۹۸ .
۹ــ هانری‌پوانکاره، «خلاقیت‌در ریاضیات»، ترجمه جورج بروس هالستد ؛ مندرج در روش خلاقیت ، تدوین از بروستر گیزلن (نیویورك ، ۱۹٦٤ ، ص . ۳۹ .
۱۰ ــ پوانکاره ، ص‌ص . ۳۹ ــ ٤۰ .
۱۱ ــ بروستر گیزلن ، از «مقدمه» بر روش خلاقیت ، ص . ۱٤ .
۱۲ ــ گیزلن ، ص . ۱٤ .
۱۳ــ هنری مور ، (یادداشتهائی بر مجسمه سازی) ، در روش خلاقیت ص . ۷٤ .
۱٤ ــ آندره بازن ، سینما چیست ؟ ترجمه بانگلیسی از هیوگری (برکلی ، ۱۹٦۷) ، ص ۱۱٦ .
۱٥ ــ بازن ، ص‌ص . ۱۰٥ ــ ۱۰٦ .
۱٦ ــ بازن ، ص . ۱۰٥ .
۱۷ ــ بازن ، ص . ۱۰۷ .
۱۸ ــ نقل قول از «شکسپیر بر سه پرده » (مصاحبه جفری ریوز با پیتربروك) ، در مجله Sight and Sound، (بهار۱۹٦٥)،ص.٦۸:
۱۹ ــ یوشیوشیرائی و دیگران ، ص . ۷٥ .
۳۰ ــ بازن ، ص . ۱۰٦ .

مصاحبه‌ای (بقیه)

میتوانی بگنی اینست تا آنجا که میتوانی بنویسی .

ــ فکر میکنید که نمایشنامه های شما پنجاه سال دیگر اجرا بشوند ؟ وآیا « جهانی بودن » هدفی است که برایش آگاهانه تقلا میکنید ؟

ــ هیچ باین موضوع که نمایشنامه‌هایم پنجاه سال‌دیگراجرا بشوند فکر نکرده‌ام و اصلا برایم مهم نیست . من لذت‌میبرم وقتی می‌بینم که‌نوشته‌ام درامریکای جنوبی یا یوگسلاوی قابل درك هستند ، این لذت‌بخش و راضی کننده است اما من مسلما برای جهانی شدن تقلا نمیکنم . همین تقلا برای‌نوشتن یك‌نمایشنامه‌لعنتی برای من بس‌است .

ــ فکر میکنید موفقیتی که کسب کرده‌اید برنویسندگی شما تاثیری داشته است ؟

ــ نه ،اما در نوشتن مشکلتر شده . فکر میکنم که حالا ازحدی گذشته‌ام و صاحب منزلتی‌شده‌ام . وقتیکه سه نمایشنامه نخستین را در سال ۱۹۵۷ نوشتم تنها بخاطر نوشتن اینکار را کردم . تصور اینکه آنها را روی صحنه بیاورم نداشتم ، میدانستم که اینها را هیچ موقع نمیتوان در تآترهائی‌که من در آنها هنرپیشه بودم بروی صحنه آورد چه رسد به‌تآتر « وست‌اند » و «لندن» ... باین جهت آنها را کاملا بدون آگاهی شخصی نوشتم . دراین شکی نیست که پس‌از گذشت سالها حفظ‌کردن چنان آزادی‌عملی‌که لازمه‌نویسندگی است مشکلترشده است اماوقتیکه مینویسم این آزادی تا حدودی وجود دارد . برای مدتی نادیده گرفتن علایق تماشاچی‌ها کارمشکلی بود . بعد از سرایدار نوشتن نمایشنامه « بازگشت بخانه » ٥ سال وقت مرا گرفت البته دراین فاصله زمانی کارهای زیادی کردم کارهای زیادی بغیر از نوشتن نمایشنامه یعنی کاری که واقعا میخواستم . بعد این نمایشنامه را نوشتم و چه‌خوب‌و چه بداحساس راحتی کردم وحالا دوباره بهمان وضع برگشته‌ام ، میخواهم نمایشنامه‌ای بنویسم . قلم در سرم وز وز میکند ولی نمیتوانم قلم بروی کاغذ ببرم . چیزی که مردم درك نمیکنند رنجش و ملالی است که آدم خودش پیدا میکند و دیدن اینکه همان کلمات دوباره بروی‌کاغذ میآیند . باخودم میگویم خدایا هرچه میکنم قابل‌پیش‌بینی است ، باعث نارضایتی و ناامید کننده است واین مرا هوشیار نگهمیدارد . نشتت افکار برایم‌مهم نیست ، اگر چیزی برای نوشتن داشته باشم مینویسم و از من نپرسید که چرا میخواهم فقط به نوشتن نمایشنامه ادامه بدهم .

ــ آفکر میکنید اگر برای باردیگر نویسندگی را آغاز کنید از سبکهای آزادتری استفاده خواهید کرد ؟

ــ من ازاین سبکها در نمایشنامه‌های سایرین لذت‌میبرم. من از « مارات ــ ساد » خیلی خوشم آمد ، همینطور ازنمایشنامه کاملا متفاوت دیگری مثل « دایره گچی قفقازی » اما خودم هرگز از چنین سبکی استفاده نکرده‌ام .

ــ این باعث نمیشود که احساس‌کنید اززمان دور شده‌اید؟

ــ من نویسنده‌ای مقرراتی هستم . مثلا بوجود پرده درتمام نمایشنامه‌هایم اصرار دارم وبهمین دلیل در مورد آنها به تفصیل مینویسم و حتی وقتی کارگردانی مثل « پیترهال » «یاکودژری » در پاریس خواست که آن را حذف کند من پافشاری کردم . برای من همه‌چیز باید شکل داشته باشد ، بافت داشته باشد . مطمئنم تمام این هیاهو و قیل وقال و این فیلمهای هشت ساعته برای بعضی از مردم سرگرمی خوبی است .

ــ نباید سرگرمی داشته‌باشند؟

ــ باعث خوشوقتی من است که همه آنها سرگرمی داشته باشند ولی مرا اصلا بحساب نیاورند . من بیش از پنج دقیقه دوام‌نخواهم آورد . اشکال اینجانب که بنظر من خیلی پرسروصدا میآید . من‌از چیزهای آرام خوشم میآید . در این نمایشنامه های مدرن موزیك تند وپرهیاهو و بی‌نظمی و بی قاعدگی زیادی وجود دارد واکثر آنها نیز درقیاس بانمونه‌های‌اصلی دست دوم و بمراتب متوسط‌تر هستند ، برای نمونه « جویس » در روشهای تجربی خود خیلی از سبك « بورو » استفاده کرده ، اگرچه « بورو » به سهم خودش نویسنده خوبی است و این بآن معنی نیست که خودم را نویسنده عصر حاضر ندانم ، منظورم‌اینست که من اینجا هستم .

---

۱) این نمایشنامه با عنوان « مستخدم گنگ » به‌فارسی برگردانده شده است . مترجم