

میز و گوچی و مدرنیسم

رابرت کوهن



کنجی میزوگوچی

بیست و دو سال از چاپ اولین مقاله قابل توجه جوزف آندرسن و دانالد ریچی در فصلنامه سایت اند ساوند می گذرد؛ و بیست سال نیز از زمانی که آندرسن چنین اظهار نظر کرد: «سینمای ژاپن همزمان با سینمای کشورهای دیگر شروع شده و در سی سال گذشته نیاز شدیدی به کشف شدن پیدا کرده است». در سایه نقد ساختاری مجله اسکرین که مدعی است رد پای مدرنیسم را در فیلمهای ازو یافته است، اثری از Dejavu به چشم می خورد. میزو و گوچی نیز مانند ازو قبل از جنگ جهانی دوم فیلمهای کاملاً سنجیده ای ساخته است، و هر دو کارگردان از نظر منتقدین ژاپنی و همچنین بسیاری از منتقدین غیر ساختارگرای غربی خیلی سستی به حساب می آیند. از این رو نقش مبهم ازو باید یکی از سه مقوله زیر را مطرح کند: ۱- ساختارگرایان هم می توانند آنچه مدنظر سنت است را تفسیر کنند؛ ۲- یا آنها قادرند اطلاعاتی را که درباره فرهنگ ژاپن می دانیم، به قالبی مدرن درآورند؛ ۳- یا نقد ساختاری آثار ازو را حاوی جوهر جدید و معتبر می داند. با این همه مسئله این مقاله این است که نقد اخیر سینمای ژاپن در برجسب مدرن زدن به آثار ازو پیش تر نرفته، چرا که از متن فرهنگی ژاپن سودی نجسته است. مقدمه این مقاله، به نکته ای می پردازد که آندرسن با اشاره ای گذرا مطرح کرده است. به این ترتیب فیلمهای ژاپنی بار دیگر خارق العاده می نمایند.

سختی برای فضا سازی و کنترل روابط علی و معلولی. با این وجود رئالیسم ژاپنی از دو نظر با مدل همنای غربی خود فرق دارد: نظام تدوینی ۹۰ و ۱۸۰ درجه ای و قاعده ۳۶۰ درجه ای را به کار می برد در حالی که هالیوود از سیستم ۱۸۰ درجه ای سود می جوید. همچنین برای ضبط صحنه های گفتگو دار، سیستم ژاپنی بیشتر گرایش به استفاده از دوربین متحرک و نمای بلند دارد. در حالی که سیستم غربی از سیستم «نما- نمای عکس العمل» استفاده می کند. وقتی این سیستم در متن خاص فیلمهای میزوگوچی قرار بگیرد، خواهیم دید که با ایجاز فراوان انجام وظیفه می کند تا انسجام زمانی و مکانی خاصی خلق کند که با رئالیسم کلاسیک غربی متفاوت، اما از یک نظر شبیه آن است.

در مقالات مجله اسکرین درباره ازو (دوره ۱۷، شماره ۲) این خصوصیات ساختاری فیلمهای ژاپنی به اثبات رسیده است. اما مسئله این است که منتقدین، سیستم ژاپنی را درست درک نکرده اند و فرضیات غربی را به آن تحمیل کرده اند. این تلاشها فقط در صورتی می توانست به درک درست مدرنیسم ژاپن منجر شود که در ژاپن نیز به کارگیری رمزهای سینمایی توسط رمان قرن نوزدهم اروپا تعیین می شد. یا در صورتی که بینش رنسانسی، یک سوژه انسانی را در چارچوب ساختار هنرهای گرافیکی و بیانی سازماندهی می کرد. یا اگر زیانشناسی ژاپنی و ساختار روانشناختی در تکامل و گسترش هنرهای گوناگونی که به وضوح سوژه محور بودند، نقش می داشت. مبنای بیشتر بررسی های ساختاری فیلمها

اگر بخواهیم نقد ساختاری جامع باشد توجه عده زیادی را به خود جلب کند، و نظر مجمع سینمایی غیر آکادمیک را نیز به خود معطوف دارد، برای نوشتن آن باید از اطلاعات فرهنگی خاصی استفاده کنیم. عناصر ویژه ای از فرهنگ را باید بشناسیم تا قادر به تشخیص و شناسایی جزئیات تاریخی و آداب و رسوم اجتماعی باشیم، انگیزه شخصیت را بفهمیم، و ظرایف تصویری و زبان هنرمند را درک کنیم. در واقع، چیزی به نام تشریح بدون تفسیر در نقد وجود ندارد. مانند رمز گشایی رؤیا و تعبیر خواب، منتقد مدام بین عناصر اثر و مکانیسمی که آن را خلق کرده رفت و آمد می کند. بیشتر شبیه است به آن مثل قدیمی مکالمه بین دو ژاپنی که در آن بلی یعنی نه و بر عکس. اگر شخصی قرارداد را نداند، یا با این زبان آشنا نباشد، نمی تواند این رویارویی را تشریح کرده یا رابطه آن دو نفر را تفسیر کند.

این مقاله با بررسی ساختار دیدگاه در فیلمهای میزوگوچی، تلاشی است برای پی ریزی مبنایی که بتوان بر اساس آن تصویری از مدرنیسم ژاپن بنا کرد. در این مقاله اعتقاد بر این است که میزوگوچی، به یاری ازو، گوشو، کینوگوسا و یاساجیرو شیمازا، در خلق سینمای رئالیستی کلاسیکی نقش داشته اند که با الگوی غربی آن نزدیک تر است تا به آن چیزی که اخیراً در اروپا به عنوان سینمای مدرن شناخته می شود. در واقع، رئالیسم کلاسیک فیلم ژاپنی، یک سیستم بازنمایی با اسلوب هالیوودی است: هر دو در اساس گرایشهای صوری اند نه قوانین سفت و



اوکتسو مونوگاتاری (۱۹۵۳)

موضوع دیگری است. از قرار معلوم اصطلاح مدرنیسم بیشتر توسط منتقدینی به کار می‌رود که کمتر مفهوم آن را درک می‌کنند. همه، آن را در مورد فیلمسازان متفاوتی چون گدار، رنه، آنتونیونی، اشتراپ به کار می‌برند. اما منظور ما از مدرنیسم «تخریب» رئالیسم کلاسیک است. رفت و برگشت بین نماهای اول شخص (دیدگاه شخصیت (P.O.V.))، «اما نه لزوماً در نمای ذهنی یا سوپزکتیو» و نماهای سوم شخص (مؤلف)، از نظر ساختارگرها قالب مخصوص رئالیسم کلاسیک است. از آنجا که در صنعت فیلمسازی غرب، فیلم‌های داستانی اولویت درجه اول دارند، و هدف فیلم داستانی تشدید و تأکید توهم واقعیت است، این دیدگاه به کار می‌رود تا فضا و زمانی ذهنی خلق کند و توهم واقعیت داستانی را مؤکد سازد. آثار مدرن اصل علیّت را که در قالب کلاسیک جا افتاده، زیر سؤال می‌برند. «نامرئی بودن» تدوین رئالیستی را دستخوش تزلزل می‌کنند. توهمی که فیلم بدان اشاره می‌کند از تصاویر روی پرده واقعی تر به نظر می‌رسد. به این دلیل است که استفاده سیستماتیک میز و گوچی از دیدگاه (P.O.V.) نکته مرکزی این مفهوم از رئالیسم است و در اینجا برای بحث درباره مدرنیسم میز و گوچی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

از آنجا که تمام فیلم‌ها باید فرمی از بازنمایی را به کار برند تا تصویر را بر نوار سلولوئید ضبط کنند، مسئله مدرنیسم کار کرد بازنمایی است. این اغلب یک اصل ساختاری است که فیلم رئالیستی می‌تواند واقعیت را از طریق بازنمایی مورد پرسش قرار دهد، ولی فقط بافت مدرنیستی می‌تواند عمل بازنمایی را به بحث بگذارد. سال گذشته در مارین باد یک نمونه کامل است، چون تلفیق گذشته و حال به هیچ وجه به کل تصویری منسجم نمی‌رسد. تماشاگر هنوز انتظار دارد اصل علیّت در آن پابرجا باشد. بنابراین فیلم تبدیل به یک پازل می‌شود که راز و حاصل آن مهم تر و واقعی تر از هر مرجع تصویری (مدلول) به شمار می‌رود. خطر این مفهوم مدرنیسم البته این است که چنین کاربردی از پرسش‌های دیگر چنان

این نظرات بوده‌اند. اما جا دارد که این مفاهیم بر حسب اصطلاحات ژاپنی نیز تجزیه و تحلیل شوند. بنابراین نتیجه‌گیری از ماهیت مدرنیسم ژاپن بر اساس این فرضیات بی‌اساس می‌نماید.

همچنین باید بین مدرنیسم و مدرن زدگی فرق قایل شد. ژاپن به عنوان یک جامعه مدرن بعد از صنعتی، با جوامع دیگر در ارتباط است و تأثیر می‌گذارد و تأثیر می‌گیرد. در این کشور وابستگی و قرابتی با جهت‌گیری روحی قرن بیستم غرب وجود دارد. در هنر، این رابطه دوجانبه در قالب تقریب و اقتباس از شکل‌ها و الگوهای فرهنگی تجلی پیدا می‌کند. از این رو، مدرنیسم ناب برای ژاپنی‌ها مؤثر بوده است. این موضوع برای هنرمند هم آزادی به ارمغان آورده و هم وابستگی به دنبال داشته است. به عبارتی تا حدی از قید و بند سنت‌ها و ژانرهای مرسوم آزاد شده، اما در عوض باعث طرد هنرمند ژاپنی شده که قبلاً نگران آن بوده است.

در ادبیات، رمان‌های مشهور به رمان نو، «سوستسو» نامیده می‌شود که تقریباً به معنی «رمان» غربی است، ولی یک قالب ادبی تماماً اقتباسی است تا پدیده‌ای که طی قرن‌ها در ژاپن تکامل پیدا کرده باشد. دقیقتر این که در انواع نوشته‌ها سنت‌هایی وجود داشت و تا دوره «می‌جی» فرا نرسید، عصر بین‌المللی مدرنیسم نیز شروع نشد. در اواخر قرن نوزدهم اشتیاق فراوانی به تکنیک مدرن زدگی اروپایی پیدا شد؛ اما کم‌وبیش آثار اقتباسی بسیار به بیان ایده‌های زیبایی‌شناختی کلاسیک ژاپن نزدیک شد. همانگونه که ماسانو میوشی خاطر نشان کرده (همدان سکوت: رمان نو ژاپن)، سوررئالیست‌های ژاپن هر چه می‌خواستند در هایکو و اکا (اشعار ژاپنی) می‌یافتند. کاواباتا و ادراکیون جدید می‌توانستند از این قالب‌ها استفاده کنند و نوشته‌های ژاپنی را مدرن سازند. چیزی که این نظر مشخص می‌کند این است که، علیرغم تأثیر عوامل بیگانه بر ژاپنی‌ها، قالب کار باید از نظر قصد و تأثیرگذاری مورد ارزیابی قرار گیرد.

همین نکته را باید در مورد فیلمهای میز و گوچی بر حسب استفاده از تکنیک‌های تدوینی غرب اعمال کرد. میز و گوچی یکی از اولین ژاپنی‌هایی بود که فیلم کاملاً ناطق را در قالب الگوی غربی ساخت. نظام فیلمسازی وی با شیوه‌هایی که قبلاً ذکر شد فرق داشت، اما به دلیل شناخت او از فیلم‌های آمریکایی و اروپایی مطرح بود. این برای یک فیلمساز ژاپنی نوعی ترقی به شمار می‌رفت که در دوره صامت از بیگانه تأثیر بی‌پذیر. با این وجود، هنوز این نکته به قوت خود باقی است که وقتی سینمای اروپا ناطق شد، تداوم رئالیسم کلاسیک با تأکید بیشتری بر رابطه نسبی بین صدا و تصویر یک حرکت محافظه‌کارانه به حساب می‌آید. واضح است که رمزهای غربی بسته به نقشی که در متن خاصی ایفا می‌کردند یا پیشرو بودند یا محافظه‌کار؛ حال آنکه برای ژاپنی‌ها مدرن محسوب می‌شدند. اما، کاری که در نظام بازنمایی انجام داده بودند،

در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد که تم اصلی تمام آثار مدرن زده فقط چگونگی بازنمایی خواهد شد.

هر عنصر فرمالیستی که در ظاهر با سیستم رئالیستی هماهنگ نباشد، بالقوه یک جزء مدرن زده به شمار می‌رود.

این عناصر دو وجه دارند. از طرفی می‌توانند صرفاً یک فضای تهنی در طرح فیلم باشند، و همانگونه که رولان بارت خاطر نشان کرده، وجوه کلیدی دستیابی به توهم یک اثر داستانی خواهند بود. از طرف دیگر ممکن است این عنصر یک مفهوم رئالیستی را به تزلزل اندازد. در این صورت عناصر دیگر نیز این مسئله را تشدید خواهند کرد. اگر نظم ساختاری منسجمی پیدا شود که روابط علت و معلولی تصاویر را تضعیف کند، ممکن است موردی از یک کاملاً مدرنیستی داشته باشیم. اما در هر دو صورت، وضوح و قابل فهم بودن به آگاهی از قراردادها که مدام یکدیگر را نقض می‌کنند و به تجزیه و تحلیل فیلم باسواد مناسب، بستگی تام دارد.

در همین سطح و مفهوم قراردادهاست که فیلم ژاپنی مسئله ساز می‌شود. همین امر در مورد ادبیات ژاپن نیز صادق است. هزاران سال است که شعر ژاپن تحت سلطه فرم تغزلی است و عناصر تغزل، رمان ژاپنی را تحت تأثیر قرار داده است. بنابراین، احتمال دارد که در رمان ژاپنی آفرینش جو و حال و هوا یا جریان سیال ذهن و انحراف از موضوع اصلی برخلاف یک شخصیت زنده دارای گوشت و پوست و خون ارجح باشد. در عین حال کمترین تأکید را بر ماجرا می‌گذارد و صرفاً وقایعی که در وجه دوم اهمیت را دارند در کنار هم قرار می‌دهند و ماجرای اصلی را رها می‌کنند. (برای مثال رمان گیشادر خدمت سربازی اثر ناگای کافو). بعضاً نتیجه آگاهی از قرارداد و بعضاً توقع تماشاگر علاقه او را تعیین می‌کند. همچنین بر می‌گردد به مسئله پیدا کردن انسجام در هر سطحی که وضوح و روشنی کلی یک اثر هنری را باعث می‌شود. بنابراین اگر ما مفاهیم غربی روایت را به فیلم‌های ژاپنی اعمال کنیم، به احتمال قریب به یقین کم می‌آوریم و در فیلم جا پای خالی پیدا می‌کنیم؛ اما عناصری که توهم زدایی می‌کنند (با دنیایی سوای آنچه بر پرده می‌بینیم را منعکس می‌کنند)، باید بر حسب سیستم ژاپنی این کار را انجام دهند.

در ساختار گرای گرایشی وجود دارد که می‌خواهد ویژگی‌های سینمایی - مثلاً، سیستم «نما - نمای واکنشی» - را جدا کند و کارکرد خاصی را به آن نسبت دهد بدون اینکه مفهومش را از دید تماشاگر در نظر گرفته باشد. بنابراین، اصطلاحاتی چون مدرنیسم و رئالیسم، ریشه در گفته جورج پوله: «اتکاء دو جانبی عناصر، عینی است، دارد. (مناقشات ساختاری، نقد و تجربیات فردی)». این عینیت بخشیدن به فرم که غالباً یعنی دامنه واکنشهای ذهنی ای که شخص در یک فیلم بخصوصی دارد، امر درجه دوم به شمار رفته است. می‌دانیم که به تعداد تماشاگران، برای اینهمانی با یک فیلم خاص دلیل وجود دارد، و در عین حال هر فیلم خاص

مورد ویژه‌ای را مطرح می‌کند. اما اگر فیلم‌هایی از فرهنگ بیگانه را در نظر داشته باشیم، نظام ساختارهای ویژه همذات پنداری، به مسایل حاد و پیچیده‌ای منجر خواهد شد. فیلم‌های ژاپنی فرم‌های بالایشی روانی را به کار می‌برند، اما برای این منظور ساختار علی خاصی که با سینمای هالیوود کاملاً فرق می‌کند را به کار می‌گیرند. همچنین برای شخصیت پردازی سینمی به کار می‌گیرند که شخصیت‌ها قوی هستند، اما فرد گرایی قوی نیستند؛ شخصیت‌ها غم‌انگیز و فاقد عمق روانشناسی هستند. در هنر ژاپنی خود آگاهی وجود دارد و اولویت با دیدگاه‌های چند گانه است که خود ایده هویت ذهنی را مطرح می‌کند.

همه اینها به این مفهوم نیست که بخواهیم بگوئیم که در منحصر به فرد بودن هنر ژاپنی می‌توان ساختارهایی عینی دید که پذیرش رئالیسم کلاسیک را تأکید می‌کند. اما می‌توان گفت که سیستم ژاپنی فی نفسه کشش‌هایی مشابه با رئالیسم هالیوودی دارد، به شرطی که سعی کنیم به هر عنصری بر حسب خاصی چون نمای واکنشی یا نمای بلند بزنیم. این مقاله فقط می‌خواهد شماری از محدوده‌هایی که قبلاً مورد توجه بوده را روشن کند.

دیدگاه، علاوه بر یک رشته ترفند دقیق، محصول عطف توجه به موضوع نیز هست. منسجم‌ترین درونمایه‌هایی که تقریباً در تمام آثار موجود میز و گوچی (سی و دو فیلم از تقریباً هشتاد فیلم) می‌توان یافت درونمایه‌هایی هستند که به زبان مربوط می‌شوند. میز و گوچی قبل از ۱۹۳۶ و آغاز همکاری موفقیت آمیزش با فیلمنامه نویسی به نام پوشیکاتا یودا، چند فیلم بر اساس داستانهایی از ایزومی کیودا ساخت. این داستانهایی که به عنوان داستانهایی رمانتیکی درباره مسایل خانوادگی نوشته شده بود، منبع اصلی دلمشغولی میز و گوچی درباره زنان است. چون ایزومی بسیار مشهور بود، برخی از اقتباس‌های میز و گوچی بی‌پرو برگرد نسبت به روحیه بسیار سانتیمانتال وی وفادار ماند. اما چند منتقد ادبی جدی مفهوم ایزومی از چندین پارامتر واقعی را در مورد رابطه زن و مرد که به نظرشان امور مربوط به بعد از ۱۹۰۰ بود، دریافتند. از همه مهمتر این که زنان ژاپنی همواره فرا خوانده می‌شدند تا خود را فدا کنند و به یک عاشق نیاز داشتند؛ طبق نظر تادائو ساتو، این داستان‌ها معمولاً به حرفه شوهر می‌پرداخت که نسبت به زن اهمیت بیشتری داشت. یکی از موقعیت‌های مرسوم آثار ایزومی این بود که زن مستی با یک شاگرد مدرسه رابطه داشت که به عنوان عاشق و پشتیبان وی به شمار می‌رفت. این دو موقعیت زمینه در فیلم‌های اولیه میز و گوچی به نام‌های جریان‌های سفید آبشار (۱۹۳۳) و سقوط (۱۹۳۵) وجود داشت.

در آثار میز و گوچی درونمایه زن در مقام «بره قربانی» به زن ستیزی بسط یافت. از آنجا که باید از فیلم‌های بعد از ۱۹۳۰ شروع کنیم، به نظر می‌رسد که او سریع با قالب رمانتیک ایزومی قطع رابطه کرده و وارد قالب رئالیسم شده است. ریچی و آندرسن در تحلیل خواهران گیون (۱۹۳۶)



خواهران کیسون (۱۹۳۶)

خصوصیات مذکور، خصوصیت دیگری را می‌بایم: شاهدهی که در ماجرا نقش ندارد. تقریباً تمام فیلم‌ها شخصیت دارند. بعضی شخصیت‌ها اصلی و بعضی دیگر فرعی اند. معمولاً شخصیت‌های فرعی شاهد گسترش ماجرا هستند و تماشاگر آنها را در همین حال می‌بیند.

وظیفه شخصیت‌های شاهد به وسیله خود فیلم مشخص می‌شود. غالباً از اول در صحنه حضور دارند؛ و بعد حرکت‌های متناوب دوربین، پس از لحظات خاص دراماتیک، آنها را نشان می‌دهد یا خود از جلو دوربین و شخصیت اصلی دیگر رد می‌شوند و به خارج تصویر می‌روند. در نتیجه این کار دیدگاه احتمالی سومی به ماجرا اضافه می‌شود، بنابراین می‌توانیم شباهتی بین شاهدین و تماشاگران نسبت به پرده - فرض کنیم. اگر تماشاگر یک رشته ماجرا را می‌بیند، و در عین حال شخصیت دیگری را می‌بیند که در قاب پرده ناظر همان ماجرا است، تمایلی در وی پیدا می‌شود که صحت ماجرا را باور کند. همین امر وقتی که دوربین همسطح چشم یا در کنار شاهدهی غایب از نظر قرار گیرد، رخ می‌دهد. این تمهید بسیار مهم‌تر است، زیرا شخصیت فیلم‌های میزوگوچی دایره انتخاب محدودی برای اقدام به عمل دارد. رفتار شخصیت قراردادی است که بخصوص در ژاپن به معنی کمبود امکانات و احتمالات است.

همانگونه که قبلاً ذکر شد، سبک تصویری میزوگوچی با استفاده کم از «تک نما» و «نما - نمای واکنش» در صحنه‌های گفتگو دار مشخص می‌شود. استفاده از نمای دو نفره یا نمایی که در آن تمام قهرمانان دیده شوند، الویت خاصی دارد. اگر شخصیتی به تنهایی قاب بندی شده، در پی آن اغلب تراولینگ یا پی می‌آید تا برش. یا در صورت برش، متعاقب آن تراولینگ به شخصیت اول یا شخصیت دیگری می‌آید که بیشتر صحبت می‌کند. این رویه باعث تشدید نقش عینی شاهد می‌شود. رویداد به خصوص وقتی که تماشاگر دیدگاه دیگری می‌یابد که به نظر می‌رسد با او هماهنگ‌تر است، تجربه مشترکی به حساب می‌آید.

این عینیت فی نفسه یک خیال باطل و ایده آل «بازن» است، اما نظم صوری خاصی متمایز از تالیسم کلاسیک غرب محسوب می‌شود. حتی کارگردانهایی چون وایلر، که معروف به استفاده از نمای بلند و میزانش عمیق هستند، نیز گاهی از نمای نزدیک یا نمای دیدگاه اول شخص استفاده می‌کنند. میزوگوچی این دیدگاهها را به کار می‌برد، اما به عنوان واحدهای متناوبی از سبک «بسیار برجسته» خود از آنها استفاده نمی‌کند. اکثر فیلم‌های اخیرش که از نماهای نزدیک استفاده کرده‌اند بیشتر غربی به

معتقدند که: این فیلم مسئله انتخاب را به عهده تماشاگر ژاپنی می‌گذارد. فیلم عمل هر دو زن را محکوم می‌کند، اما طرفدار خواهر مسن سستی است. حداقل دو وجه از ماجرای را نشان می‌دهد که فیلم را از مفاهیم قدیمی و ماتیک متمایز می‌کند.

زیاد مهم نیست تعیین کنیم که آیا همه این فیلم‌های اولیه یا فیلم‌های بعدی رئالیستی هستند یا نه. نشانه‌های کافی مبنی بر طرح دوگانگی تماتیک موضوع و همچنین گرایش به تثبیت مفهوم ژاپنی سبک عام رئالیستی وجود دارد. در فیلم‌های میزوگوچی یک سری جریان با هم مطرح می‌شوند و حداقل بخشی از گره‌گشایی به عهده تماشاگر گذاشته می‌شود و در مورد دیدگاه به طور کلی، می‌توان گفت که راوی (یا مؤلف فیلم) تأثیری معادل روی نظر شخصیت‌ها دارد. در این فیلم‌ها به جای نقش متضاد شخصیت‌ها ما تقارن یا تشابه داریم. این استعاره‌ای لفظی است که در فرهنگ‌های دیگر نیز یافت می‌شود. اما در فیلم‌های میزوگوچی غالب شخصیت‌ها با وجود تم‌های مشترکی مشخص می‌شوند، طوری که تقریباً المثنای یکدیگر به نظر می‌رسند.

تقریباً در تمام فیلم‌هایش می‌توانیم نوعی تقارن بیابیم. زندگی روسی‌ها در زن شب (۱۹۴۸) و خیابان شرم (۱۹۵۶)، تصویر روشنی به دست می‌دهد. اغلب این رشته‌های متقارن شامل دو زن می‌شوند که مکمل یکدیگرند یا ویژگی‌های متضادی دارند، یا یکی مرحله بعدی هدفی را که دیگری دنبال می‌کند، نشان می‌دهد. میزوگوچی در پانزده فیلم از این تمهیدات استفاده کرده است؛ از دختر فداکار خوب در مقابل منزلت دختر بدتأمایسه مالی در زادگاه (۱۹۳۰)؛ کشمکش زاهدان پیر و جوان در جشنواره موسیقی کیسون (۱۹۵۳)؛ دختر و مادر در زن شایعه (۱۹۵۴)؛ ساختار میاگا و واکاسای مشهور، زن در مقابل زن انگل در اوگتسو (۱۹۵۳). این قرینه‌سازی به زنان محدود نمی‌شود. دانش‌آموز در مقابل غیر دانش‌آموز در آوای زادگاه (۱۹۲۵)؛ نئورهای (موسیقی) زننده در زادگاه و جنگ‌های قبیله‌ای در ۴۷ رونین (۱۹۴۱) و (۱۹۴۲)؛ مثلث عشقی آهارا در زندگی آهارا (۱۹۵۲) و حامیان متضاد زنان در خیابان شرم. این نوع قرینه‌سازی تضاد قطبی را مطرح می‌کند و در این تضاد، شخصیت‌ها بیشتر فصل مشترک دارند تا وجه تمایز.

لازمه وجود تقارن وجود حداقل دو دیدگاه از دو شخصیت اصلی است. این فرم‌ها برای ایجاد همذات پنداری بسیار ایده‌آل هستند. همچنین عنصر گزینش نیز دخیل است، که البته بیخود است، زیرا اطلاعات بسیار خاصی به تماشاگر داده می‌شود. متوجه می‌شویم که گرایش عام فیلم‌های میزوگوچی احتمالاً چیزی فراتر از گرایش نیست. این خصوصیات - شخصیت‌های اصلی قوی، دو دیدگاه و عنصر گزینش - در فیلم‌های هر فرهنگ دیگری می‌توانند باشند. فقط وقتی به شیوه خاصی ترکیب شوند و به دلیلی موجه چیز منحصر به فردی را خلق کنند آن را «فیلمی از میزوگوچی» می‌نامیم. بنابراین، با توجه به



خیابان شرم (۱۹۵۶)، آخرین فیلم میزوگوچی

استفاده از «ماه» یا موتیف هایی است که پیرامون لحظات مراسم آیینی سازماندهی می شوند. این لحظات نشان دهنده استفاده زیاد از تجربه تئاتری است؛ اشاره هایی است به فضا سازی ویژه نمایش کابوکی؛ اشاره هایی به نمایش های گوناگون، از ریتال های موسیقی تادوتل؛ و استفاده از هاراکییری یا خودکشی آیین ژاپنی. در تمام اینها، تمایز آشکاری بین «بازی» و «تماشا» وجود دارد؛ و خود حادثه اصلی در اجتماع تعریف شده و مشخص است. این موضوع در متنی خاص کارکرد دراماتیک خاصی دارد. در ضمن، در فیلم های میزوگوچی حرکت کلی خاصی برای عینی کردن رویداد می یابیم. مراسم بازی طبق تعریف اجتماعی، زمان آرایش است. در این زمان کنش متقابل بین تماشاگر و هنرپیشه، تجریدی اما بلاواسطه است. واقعیت این بازی مطلقاً عینی است؛ به عبارت دیگر، برای بسیاری از مردم پیش می آید، اما در طی این لحظات، جنبه ذهنی حوادث اهمیت بیشتری پیدا می کند. در نتیجه این لحظات، لحظات برجسته ای است. زیرا نه تنها باعث ارتقاء تمام نکات فیلم های میزوگوچی می شود، بلکه آنها را تحت نفوذ خود نیز در می آورد.

این دامنه موتیف ها، از به کارگیری دنیای فی نفسه تئاتری تنگنای عشق و نفرت (۱۹۳۷)، داستان آخرین گلهای داودی، جریان های سفید آبشار و عشق سوماکوی هنرپیشه (۱۹۴۷)، تا به کارگیری تماشاگران تئاتر برای خلق اوج دراماتیک ویژه ای در زن شایعه. در مرثیه اوزاکا، خصلت تماشاگر تئاتری نقطه عطفی است که در آن ناظر و منظور اهمیت مساوی می یابند؛ و در ۴۷ رونین (هر دو قسمت) نمایش «نو» به کار اصالتی تاریخی می دهد و نیروی استعاری خلق می کند. تماشاگر در لحظات دیگری نیز دیده می شود: آخرین نمایش رودخانه در داستان آخرین گلهای داودی و مبارزه با شمشیر در مرساشی میاماتو (۱۹۴۴).

نظر می رسد، اما در صحنه های گفتگو دار کماکان متکی به پن و تراولینگ اند تا برش. در این فیلم ها دیدگاه سوم شخص مثل فیلم های هالیوودی شروع می شود، اما با تکنیک متفاوتی به انجام می رسد. توهم عینی فیلم های میزوگوچی به دلیل وجود همین شاهد ارتقاء بیشتری می یابد. جغرافیای صحنه با چند نمای اول شخص و با حرکت دوربین وبدون برش معرفی می شود (بیشتر در فیلم های دهه ۴۰) یا با برش ۱۸۰ درجه ای (تکنیک غالب دهه ۳۰) مشخص می گردد. در اکثر فیلم هایش، تمام جوانب اتاقی که در آن گفتگو صورت می گیرد با چند برش سریع نشان داده می شود یا بعد از رد و بدل شدن چند دیالوگ ارائه می شود. صحنه های نوع اول در شروع گفتگوی پلیس و خانم در خیابان شرم دیده می شوند. در صحنه پریدن هندوانه در آشپزخانه در فیلم داستان آخرین گلهای داودی (۱۹۳۹) همین امر (با یک برش ۱۸۰ درجه ای) صورت می گیرد. مشخص کردن صحنه به شیوه اخیر در مورد خانه خواهران در فیلم خواهران گیون و آپارتمان غرب زده در فیلم مرثیه اوزاکا (۱۹۳۶) اعمال می شود. شخصی که در طی این صحنه ها شاهد می ماند یا کسانی که در جای دیگری از این اتاق ها حضور دارند گواه بر صحت صحنه اند و کمک می کنند تا توهم عینی مداومی ایجاد کنند.

با توجه به تمام جوانب صحنه، مسئله جای دوربین مطرح می شود. در فیلم های میزوگوچی نماهایی مشهور به «نماهای غیر ممکن» وجود دارند. دیوارها و اشیایی را می بینیم که در همان مکانی که دوربین نیز باید باشد، قرار گرفته اند. این امر گاهی آشکار است؛ مثلاً صحنه آشپزخانه در فیلم داستان آخرین گلهای داودی یا نمای بین دو آینه در خواهران گیون. اما، به طور کلی این نمای «غیر ممکن» مانند فیلم های غربی که در آنها یک زاویه از بالا یا زاویه از پائین وجود دارد و ما قبول می کنیم که حضور کارگردان آشکار است، رخ می دهد اما این نماها سینمایی خلق می کند که توجه را به خود جلب نمی کند و چون قرارداد را می پذیریم، به ندرت متوجه غیر ممکن ها می شویم. برای میزوگوچی دقیقاً به این صورت نیست، چرا که در حین دستیابی به تداوم، معمولاً چند بار موقتاً در مورد فضای جغرافیایی تردید می کنیم. در آپارتمان زن جوان فیلم مرثیه اوزاکا، چند زاویه تکراری لازم است تا نقشه آپارتمان را به هم تلفیق کرده و آن را مشخص سازد، زیرا در این آپارتمان چند صحنه رخ می دهد که هر یک در ناحیه کوچکی رخ می دهد. (این آپارتمان یکی از عجیب و غریب ترین آپارتمان هایی است که تا به حال (در فیلم) ساخته شده است، احتمالاً باید المثنای ژاپنی چیزی باشد که میزوگوچی در فیلم های اروپایی دیده است.) میزوگوچی تمهیدات مختلفی به کار می برد تا ابهام فضای جغرافیایی منفک (فضای خارج از قاب که در آن صدا الویت دارد) را خلق کند. اما از آنجا که این تمهیدات همواره در خودکار حل می شوند، بیشتر به نظر می رسد که کلاسیک هستند تا مدرن.

وجه دیگری نیز برای در نظر گیری عام دیدگاه وجود دارد. این وجه

صحنه‌های دادگاه در جریان سفید آبشار و پیروزی زن (۱۹۴۶)؛ گروه‌گزینی در عشق من می‌سوخسته (۱۹۴۹)؛ صحنه‌های کلاس درس در آوای زادگاه، خشخاش، (۱۹۳۵)؛ و نمایش موسیقی در زادگاه، ملکه یانگ کویی - فی (۱۹۵۵)، اوگتسو و دوشیزه آبیو (۱۹۵۱). در این مثال‌ها، روند ناظر و منظور یا تماشا و بازی، الگوهای تئاتر منحصراً به فردی به دست می‌دهد و لحظات خاصی ایجاد می‌کند که دیدگاه‌های گوناگون (که کم‌اهمیت‌ترینشان متعلق به تماشاگر نیست) را تلفیق می‌نمایند.

ماه یا موتیف اصلی دیگر مشاهده مراسم آیینی هاراکیبری است که به علت مفاهیم ضمنی‌اش مهمتر از سایر مراسم به شمار می‌رود. در گذشته، این گونه مردن (بعد از کشته شدن در اثر مبارزه) بهترین شیوه مردن یک سامورایی بود، زیرا افتخار و اعتبار آن سامورایی را حفظ می‌کرد، یا افتخار و اعتبار از دست رفته‌اش بازپس گرفته می‌شد. برای اجرای مراسم هاراکیبری، مراحل بسیار دقیقی پشت سر گذاشته می‌شود: از تعیین جای مناسب برای این کار تا دریدن شکم با تیغه‌ای خاص، تا قطع سر توسط شخص دیگر. روند کار بسیار کند است و احتمالاً یکی از درآوردترین شیوه مردن آدمی است. امروزه، هاراکیبری مخصوص شیفنگانی چون یوکیو میشیما، ولی در اصل متعلق به تاریخ است.

در فیلم‌های میزوگوجی تصویر مستقیمی از عمل هاراکیبری دیده نمی‌شود، و نشانی از طنز مثل فیلم هاراکیبری کوبایاشی، نمی‌توان دید. حتی اگر در فیلم ۴۷ روئین هاراکیبری به سبک سنتی و آیینی پدیدار می‌شود، نتایج مهمی دارد که از خودکشی معمولی فیلم‌های میزوگوجی نیز ناشی می‌شود. در این گونه مراسم عناصر مرسوم و مشترک فیلم‌های میزوگوجی شاهدین‌اند. عنصر دیگر نفر دوم است. او علاوه بر قطع سر شخصی که می‌خواهد هاراکیبری کند، مسئول نظارت بر اجرای درست هاراکیبری است. در قسمت دوم فیلم ۴۷ روئین، لرد هوسوکاوا و آدم‌هایش مسئول اجرای مراسم‌اند؛ مرگ «اوشی» و آدم‌هایش را بارها دیده‌اند. آنها درجه دوم، مراقبین و حامیان قانون شوگان هستند. اما در قسمت اول، خودکشی لرد آزانو به وسیله لرد دیگری رهبری می‌شود. گرچه آدم‌های آزانو هیچ مسئولیت قانونی نسبت به اصل عمل خشونت‌بار او ندارند، افتخار تماشای مراسم هاراکیبری را پیدا نمی‌کنند.

صحنه حرکت آزانو به سوی مرگ یکی از تکان‌دهنده‌ترین صحنه‌های این قسمت است. نگهبانی با آزانو حرکت می‌کند. دوربین عقب می‌کشد. بعد با ورود آزانو به محوطه اجرای مراسم، دوربین بالا می‌کشد. نگهبان وارد نمی‌شود و بیرون می‌ماند. دوربین نمای سرازیر آزانو را که اکنون در حیات است می‌گیرد؛ نگهبان پشت دیوار مانده است. نماندگان به همین صورت نگه داشته می‌شود تا نگهبان نقش زمین می‌شود و آزانو از بالای قاب خارج می‌شود. (فضای خارج از تصویر بالا و پائین قاب تمهیدی است که میزوگوجی به ندرت به کار می‌برد.) این صحنه انکار تماشاگر شاهد، به نحوی متناقض نما هم

غم‌انگیز است و هم خود را به رخ کشیدن. نگهبان می‌داند که وظیفه او گرفتن جان لُرد و بعد خودکشی است. اما اجازه دیدن مرگ آزانو به او داده نمی‌شود، بلکه نتیجه دردناکش را حس می‌کند. هاراکیبری - مانند مراسم قربانی - از نظر شاهد توفیق در مرگ آتی شخص است (گناه یکی با مرگ دیگری پاک می‌شود)، و همچنین شخص احساس پشیمانی می‌کند که نتوانسته دیگری را ببخشد. وقتی نگهبان از نظارت مستقیم هاراکیبری محروم می‌شود، اندوه مخمضه‌ای که در آن گرفتار آمده شدت بیشتری می‌یابد.

در فیلم‌های میزوگوجی خودکشی از نوع دیگر نیز وجود دارد که اکثراً غرق شدن در آب است. با این وجود از شخصیت‌های شاهد استفاده می‌کند. در تصویرری از خانم یوکی (۱۹۵۰) و سانشوی میاشیر (۱۹۵۴) دو زن خود را غرق می‌کنند؛ در فیلم اول مرگ عملی ناشی از ضعف است، درحالی‌که در فیلم دوم نمایش قدرت است. مرگ خانم یوکی به «هاما» نشان می‌دهد که توهمات او چقدر غلط بوده است. آخرین کلمات وی درباره این زن مرده چنین است: «ترسو!» و نشان از اطمینان ناشی از خروج «هاما» از زیر سلطه پیرزن است. در سانشوی میاشیر پس از اینکه «آنجو» خودش را فدا می‌کند تا برادرش از جنگ مزدوران سانشو فرار کند. پیرزن چیزی نمی‌گوید. سرنوشت دختر همانقدر غم‌انگیز است که لذت بخش؛ لذتی ناشی از راهایی وی از بدبختی بردگی که پیرزن کماکان باید تحمل کند. در هر دو نمونه، مفهوم ملموس تردید نسبت به مرگ وجود دارد. این ترکیب دو سویه ریشه در سنت هاراکیبری دارد. و در هر دو مورد، شباهت با تفسیر فرویدی از مراسم عزاداری، به چشم می‌خورد.

این نمونه‌ها - ساختمان تقارن حضور شاهد، فرم‌های گوناگون مراسم نمایشی - الگوهای عامی برای فراهم ساختن متن کلی تعیین دیدگاه به شمار می‌روند. ماهیت دیدگاه فی نفسه، دوگانه است: هم شامل چیزی می‌شود که شخصیت‌ها می‌بینند و هم چگونگی بازنمایی آنها و رویداد توسط «مؤلف/راوی» را در بردارد. اما در فیلم‌های میزوگوجی عامل ارتباطی خاصی هست که این فاصله بالقوه را کاهش می‌دهد. این کار با توالی نماهای اول شخص و سوم شخص (به طور متناوب) انجام نمی‌شود، بلکه با توالی نماهای سوم شخص به وجود می‌آید (البته در صورتی که برشی وجود داشته باشد). میزوگوجی، حتی با تداوم صحنه‌ها در یک نمای واحد، هم می‌خواهد از کل گسستگی بالقوه اجتناب کند. این نتیجه بلافاصله استفاده از موتیف‌های تکرار شونده از جمله مشاهده و نظارت، است.

وقتی دیدگاه ویژه‌ای را مورد بحث قرار دهیم، متوجه می‌شویم که چند نما وجود دارد که به دیدگاه ذهنی شخصیت مربوط می‌شود. در سقوط (۱۹۳۵) و شمشیر بیجامارو (۱۹۴۵)، «سوپرایموزهای» به کار رفته که ذهنیت شخصیت را بر ملا می‌کند؛ اما به این صورت نشان داده

نمی‌شود که خیلی ساده آنچه شخصیت می‌بیند را ببینیم. فقط در زندگی اوهارا یک سوپر ای‌مپوز دقیق ذهنی وجود دارد: در صحنه‌ای که چهره عاشق قبلی اوهارا را به جای مجسمه بودا می‌بینیم. در فیلمی چون *باکره‌ای از ایروکی* (۱۹۳۵)، در یک صحنه گفتگو دار، نماهای اول شخص به هم برش می‌شوند. اما این نماها فقط یک بار و آن هم در صحنه‌ای بسیار پراحساس ظاهر می‌شوند. همین امر در مورد ملکه یانگ کویی-فی نیز صادق است، اما در مجموع برای ایجاد جلوه بصری به کار رفته است. الگوی فرمالیستی دیگری نیز هست که ظاهر مسئله ساز و نمونه خاصی است که احتمالاً بر حسب مدرنیستی را قبول می‌کند. در جریان سفید آبنبار، سقوط، خواهران گیون و اوگنسو، یک نوع نمای خاصی است که نخست به عنوان نمای ذهن اول شخص معرفی می‌شود، اما سرانجام در همین نما (با حرکت دوربین) شخصیت‌هایی که دیدگاهشان ارائه شده را می‌بینیم.

این تداخل آشکار دیدگاهها وضوح رئالیسم غربی را نفی می‌کند، زیرا تمایز میان چشم انداز اول شخص و سوم شخص را مخدوش می‌نماید. همانطور که گفتیم، تداخل این دو دیدگاه به عنوان ویژگی ساختاری مدل کلاسیک درمد نظر است. با این نوع تمهید، یک نمای واحد دیدگاه اول شخص و سوم شخص می‌شود. در فیلم‌های رئالیستی (به تعریف ساختارگرایان) نمای اول شخص می‌تواند شبیه نمای سوم شخص باشد و بر عکس. اما نمی‌توان یک نما را به طور گرافیکی (یعنی بدون در نظر گرفتن عامل زمان) طوری در نظر گرفت که همزمان هر دو نوع نما باشد. می‌تواند بر هم اندازی (overlap) شود، اما این کار باید تولیداً انجام شود، همچنین در سبک رئالیستی می‌توان از نمای دیدگاه اول شخص یا نمای دیدگاه سوم شخص به نمای مشابه نزدیکتری از رویداد برش داد. حتی اگر ببینیم که رابطه بین شخصیت‌ها عوض شده، این برش را به عنوان عنصری از سبک شخصی کارگردان می‌پذیریم، یا به عنوان شیوه فرمالیستی تشدید رویداد قبول می‌کنیم. در هر صورت، معمولاً تناقضی در یک نمای واحد پیش نمی‌آید. بنابراین، وجود تناقضی در یک نمای واحد را یا باید اشتباه تلقی کرد یا باید کارکرد آن را بر حسب درونمای اثر یافت.

برای در نظر گرفتن نظم‌های ساختاری خاص فیلم‌های قبل از جنگ میزوگوجی، آدم باید بسیار دقیق باشد، زیرا عده‌ای دیگر بعضی از این فیلم‌ها را تدوین مجدد کرده و نسخه بعضی فیلم‌های میزوگوجی که در غرب رایج بوده (و نسخه اصلی‌اش در ژاپن بوده) را «کامل» کرده‌اند (خودکشی قهرمان زن فیلم جریان‌های سفید آبنبار فقط در یک نسخه که در کیوتو محفوظ است وجود دارد). احتمال می‌رود بعضی سکانس‌ها تقریباً سرخود مونتاژ مجدد شده باشند. تدوین ظاهراً غیر منطقی صحنه طولانی پل در فیلم جریان‌های سفید آبنبار از این جمله است. توضیح پوشی کساتا یودا درباره این صحنه چنین است که یکتواختی آشکار آن

میزوگوجی را واداشت تا موقعیت‌های دوربین را به نفع تماشاگر تغییر دهد. اگر اینطور باشد، هنوز هم در فیلم‌های اولیه وی انسجام کلی در خلق روابط غیر مبهم جغرافیای صحنه وجود دارد؛ و توضیح یودا فقط هشدار به کسانی است که بسیار مشتاق تناقض‌نمایی هستند. سکانس افتتاحیه سقوط در ایستگاه شلوغ قطار و میزانشن شخصیت‌ها روی سکوی ایستگاه به نحوی که رابطه آنها غیر مبهم نیز از آب درآید، بسیار دقیق است. آنها بلافاصله با حرکت دوربین و تطبیق نگاه مرتبط می‌شوند. در اولین سکانس فلاش‌بک، نماهای متناقضی ظاهر می‌شوند. همین تمهید در جریان‌های سفید آبنبار رخ می‌نماید و از این رو، تضادی بسیار نکان دهنده ایجاد می‌شود. مسایل و مشکلات انطباقی دیگری در این فیلم هست که به علت تاریخچه کوتاه سینما، مشکل بتوان نقشی برای این تمهیدات که از برخی لحاظ هنوز در پرده ابهامند، پیدا کرد.

در جریان‌های سفید آبنبار، قهرمان زن در فلاش‌بک خود را در یک گاری دستی می‌بیند. جوانی آن را می‌کشد که بعداً عاشق زن می‌شود. زن-تاکمی-بی حرکت در گاری دستی نشسته و به جلو خیره است و از پائین و از سمت چپ نمای متوسط به خارج قاب می‌نگرد. بعد برش می‌شود و از حالت نگاهش انتظار داریم که نمای بعدی نمای دیدگاه او باشد. اما نمای متوسط جوان است که خم شده و دارد چرخ گاری دستی را درست می‌کند. دوربین به بالا تیلت می‌کند و ما «تاکمی» را در پس‌زمینه تصویر می‌بینیم که به جلو و به جوان می‌نگرد. یکی از سکانس‌های فیلم سقوط نیز تقریباً به همین شکل است. طی فلاش‌بک قهرمان زن که نامش «اوزن» است را در حیاط تاریک در نمای متوسط می‌بینیم. زن در جستجوی شوکیچی یعنی قهرمان مرد است. در این نما اوزن به پائین و چپ قاب می‌نگرد. خم می‌شود و نگاهش متوجه سمت چپ درون قاب می‌گردد. برش به نمای درشت صندل‌های شوکیچی؛ دوربین به بالا تیلت می‌کند تا اوزن را که در پس‌زمینه خم می‌شود، نشان دهد.

از آنجا که این نمونه‌ها در فلاش‌بک رخ می‌دهند و ذهنیت شخصیت در مد نظر است، حقیقتی در این نظر مبنی بر اینکه این تمهید متناقض «اصل ساختاری... نوع فانتزیز است»، نهفته است (مارک‌ناش، اسکرین، دوره ۱۷، شماره ۳). نمونه‌های دیگری از این دست در اوگنسو دیده می‌شود؛ اما «ناش» بررسی فیلم خون‌آشام درایر را چنین نتیجه‌گیری می‌کند: «متن فانتزیز به همان مفهوم مثلاً رمان جاودانگی آلن رب‌گریه، مدرنیستی به شمار نمی‌رود... اما از این نظر که مقوله واقعیت حداقل تحت مراقبت دقیق است، انقلابی محسوب می‌شود.» در اینجا، واقعیت به دو چیز برمی‌گردد: اولاً، انتظاری می‌رود که تداوم کلاسیک که در آن دیدگاه اول شخص و سوم شخص تداخل و برش متقاطع می‌شوند، وجود داشته باشد. زیرا با گذاشتن این قرارداد توسط کارگردانی آگاه چون درایر تفسیر واضحی به دست می‌دهد و ساختار، نشانه مستقیم معنی



در آن نمای مشخصاً دیدگاه گری از بادنا خود گری رانیز نشان می دهد) درست پس از ارتباطش با دیدگاههای دیگر الویت پیدا می کند. بر حسب فانتزی زدن به فیلم، فقط پس از این پیوند امکان پذیر است. به همین صورت، این مسئله در سقوط و جریان های سفید آبنار فقط زمانی می تواند در مد نظر قرار گیرد که جایگاه مناسبش در کلیت فیلم پیدا شده باشد. پس از اتمام این قیاس ها، خود را در حال تجزیه و تحلیل صرفاً متکی به روش تجربی نمی یابیم، بلکه در چارچوب روند نظری تفسیر روشن همان است که هست، خواهیم بود. اگر در این مرحله محافظه کارانه عمل کنیم، می توانیم بگوئیم که میز و گوچی از لزوم دیدگاه منسجم و ثابت بسیار آگاه بود، و از تمهیداتی که برای اجرای آن در دسترس داشت، خبر داشت.

وقتی «ناش» برای تشریح نظم صوری فیلم از اطلاعات بیرونی فیلم استفاده می کند، توضیح می دهد که چگونه درونمایه های خاصی در قالب ساختار از آب درآمده اند. دیدگاه (p. o. v) نامعین مبهم، در مقام درونمایه فیلم توجه را به خود جلب می کند. از آنجا که بر اساس ادبیات فانتزی می دانیم که اصل «دیدن» یک مسئله مهم است، ابهام دیدگاه (p. o. v) به درستی جا می افتد تا نشان دهد که چگونه خون آشام به عنوان یک اثر فانتزی کار می کند. این حقیقت که «دیدن» کلیدی برای باور پذیری فانتزی است به این معنی است که بازنمایی چیزی که شخص می بیند، به جزء تفکیک ناپذیر فیلم و ژانر تبدیل می شود. می توان بحث کرد که فانتزی تنها ژانری است که همان مسئله گسترده تر مدمر نیسما را

می شود. در ثانی، واقعیت یعنی آگاهی از ژانرهای فانتزی، با آگاهی از فیلم های خون آشامی دیگر یا از عناصر فرافلمی از جمله کهن الگوهای فانتزی در ادبیات یا علم و داستان های عامیانه مربوط به خون آشام ها. در تعریف خاصی از فانتزی (به تعریف ژوتان تئودورف) واقعیت یک رویداد اصلی با هیچ توضیحی نمی تواند مشخص و معین شود؛ بنابراین دیدگاهی که به روشنی معلوم نیست دید کیست، تناقض ایجاد می کند. البته این امکان وجود دارد که میز و گوچی این سکانس ها را در فلاش بک می گنجاند و مسئله دیدگاه را کاملاً نادیده می انگارد. با این همه، نمای قبل از فلاش بک فیلم سقوط یک شخصیت را نشان می دهد، و نمای بازگشت شخصیت دیگری را تصویر می کند. در اینجا، نشانه ای دیده می شود حاکی از اینکه، این فلاش بک مشترک است. و بار دیگر ابهام وارد کار می شود. این مسئله وقتی حادث می شود که ماجرا در فلاش بک سوکیچی که نمی تواند اطلاعاتی از آن داشته باشد، رخ می دهد.

این مضحک است که درباره فیلم های میز و گوچی تا این حد فانتزی بحث کرد. برای تمهید بیشتر باید به تعداد قابل توجهی از ویژگی های دیگر توجه داشت. «ناش» و دیگران شکی ندارند که الگوهای مهم تدوینی و حرکت دوربین که تأثیر زیادی بر تعیین رابطه سبک و محتوی دارند، متزع کنند. اما، بر حسب ساختار گرایان برای هر عنصر به این مفهوم نیست که سر و کله این ویژگی نمی تواند در متنی دیگر و با کارکردی مضاعف پیدا شود. در تجزیه و تحلیل «ناش» از فیلم خون آشام، دیدگاه نامعین (یا پریشانی در دیدگاه منسجم) ابتدای فیلم (که



خانمی از موزاشیو (۱۹۵۱)

نمای متوسطی از کیمونوها از دید وی. «پس برش» به نمای تک نفره سفالگر؛ بعد در حالیکه او به کیمونوها می‌نگرد، صدای چنگ شروع می‌شود و «پس برش» دیگری به دیدگاه وی صورت می‌گیرد. از چپ پسزمینه میاگی در حالیکه یک سینی سفالی به دست دارد وارد قاب می‌شود، می‌ایستد و به لباس‌ها می‌نگرد، سینی را می‌گذارد، و پیش می‌آید تا کیمونوها را تحسین کند. نگاهی به دوربین می‌اندازد و بعد یک «دالی اوت» جنجورو را در قاب می‌آورد، در حالیکه پشت به دوربین به زتش زل زده است. وقتی زن از میدان دید ما دور می‌شود، برش به نمای متوسط جنجورو که وارد قاب شده برش می‌شود؛ سرش را انگار چیزی که دیده‌باور نکرده تکان می‌دهد. صدایی که او را می‌خواند، به گوش می‌رسد؛ به خارج پرده به راست می‌نگرد؛ برش به نمای کامل واکاسا و دایه.

تناقض دیدگاه این صحنه (سفالگر وارد ذهنیت خود می‌شود) با نکات کلیدی گوناگونی مشخص می‌شود. ما با اولین نمای ذهنی که صاحب فروشگاه را در بر ندارد و با نوای چنگ که ظاهراً با تقدس آشکار جنجورو پیش از دیدن میاگی هماهنگ است، وارد صحنه می‌شویم. همسرش از قاب محو می‌شود گویی هر لحظه قرار است دوباره پیدایش شود و کیمونوی دیگری را امتحان کند. وقتی «پس برش» ی به آخرین نمای واکنش سفالگر صورت می‌گیرد، طوری پلک می‌زند که گویی مطمئن نیست که زن برخواهد گشت یا نه. از خارج تصویر صدایی می‌شوند، که او را بیشتر گیج می‌کند. سفالگر به راست پرده می‌نگرد و روی این نگاه به واکاسا و دایه برش می‌شود که مسایل «رنالیستی» مربوط به نمای واکنشی متکی بر نگاه مستقیم قبلی را تشدید و مؤکد می‌کند. بنابراین، در این سکانس دو شخصی که جنجورو می‌بیند، واقعی‌تر از

دارد؛ دلیلی که باعث شده «ناش» خون‌آشام را اثری مدرن به حساب نیارود. پس ممکن است فیلم‌های خاصی از میزوگوجی درونمایه‌های «دیدن» را صرفاً به منظور ایجاد تأثیر خاصی به کار برند و نتوان آنها را تحت لوای واحدی متزع کرد. این موضوع با ساختار عام مبتنی بر دیدگاه نشان داده می‌شود که بر حسب تماشاگر و بازی یا ناظر و منظور آیینی مورد بحث قرار دادیم.

یکی از سکانس‌های فیلم اوگنسو مثال کاملاً روشنی از کنترل میزوگوجی بر دیدگاه است که حیاتی بودن در نظرگیری این تمهید به عنوان تمهیدی موزج برای خلق درونمایه‌های خاص را نشان می‌دهد. این فیلم تقریباً به دو نیمه متمایز تقسیم می‌شود. نیمه اول به سفالگر و همسرش میاگی می‌پردازد و نیمه دوم شیفتگی سفالگر و وحشت متعاقب ناشی از روبرویی با شیخ واکاسا را نشان می‌دهد. صحنه مبتنی بر دیدگاه متناقض، بین این دو نیمه رخ می‌دهد. اگر این تقسیم را بپذیریم، متوجه خواهیم شد که در تمام صحنه‌های هر نیمه که بین سفالگر - جنجورو - و دو زن رخ می‌دهد، تداوم مکانی حفظ می‌شود، و در هر حیطه واقعیت زنان با تصاویر خیالی قراردادی به وجود می‌آید. البته میاگی با خانه، خانواده و امنیت ارتباط دارد. حتی صحنه دریاچه در نیمه اول - هر چند به علت سیاهی و غیرقابل پیش بینی بودنش، کابوس وار می‌نماید - هم استعاره آگاهی در داستان است. بین ارواح و نیروی خطرناک مافوق طبیعت گفتگویی وجود دارد، اما هیچ تمهید فرمالیستی دال بر این حقیقت که آنچه رخ خواهد داد، ماوراء خیال است، وجود ندارد. بار اول سر و کله خانم واکاسا بدون آهنگ پیدا می‌شود و ظاهر غیر انسانی وی فقط با استفاده از سایه‌ها و تصاویری که سهل انگاری و ضعف از سر و رویش می‌بارد، مورد اشاره قرار می‌گیرد. در واقع، کل نیمه دوم به عنوان قطب دیگری است که تنه به تنه فانتزی (خواه «شگفت‌انگیز» خواه «غیر عادی») می‌زند، اما هیچ عنصر ساختاری درونی که بگوید رویداد صرفاً در ذهن جنجورو رخ می‌دهد، وجود ندارد.

پس از صحبت غیر خصوصی جنجورو و خانم واکاسا در بازار، سفالگر برای اولین بار کار مخاطره‌آمیز جستجوی زن را شروع می‌کند و درست پیش از گرد هم آیی مجدد آنها و پیش از اینکه هر سه (یعنی جنجورو، واکاسا و دایه پیر) به خانه خانوادگی برسند، جنجورو جلو فروشگاه کیمونو می‌ایستد. در نمای اول دوربین‌های فروشگاه مستقر است. جنجورو در نمای دور دیده می‌شود که پیش می‌آید و به دوربین و صاحب فروشگاه که در سمت چپ پرده نشسته، نزدیک می‌شود. سفالگر به بالا به کیمونوهای آویزان می‌نگرد و برش ۱۸۰ درجه به دیدگاه جنجورو صورت می‌گیرد. دوربین از راست به چپ پن می‌کند، اما نه صاحب فروشگاه را می‌بینیم نه لباسهایی که در جلو فروشگاه دیده بودیم. برش به نمای دونفره صاحب فروشگاه و جنجورو؛ دوربین مجدداً در انتهای فروشگاه است. برش به نمای درشت متوسط جنجورو و بعد به



زندگی اوهارو

میایگی هستند، گرچه می دانیم (با خیلی زود در می یابیم) که آنها شیخ اند. با پی گیری این الگوی تدوینی، متوجه می شویم که دیدگاهها به چه ظرافت و دقتی بحرانی در برداشت سفالگر و در عین حال بیننده، ایجاد می کنند.

این سکانس به حدی پرداخت شده که «دالی بک» دوربین به منظور دربرگیری جنجورو، نشانه برجسته ای برای عطف توجه به حالت بی ثباتی قهرمان به شمار می رود. بنابراین محور دیدگاه فیلم جنجورو است. خانم واکاسا هیچگاه جدا از وی نشان داده نمی شود؛ و از این رو واکاسا مرده نشان داده می شود؛ کل رابطه «تویی- اوهاما» نیز جدا از جنجورو نشان داده می شود. یک نقارن دیگر. به این ترتیب، واقعی بودن افراد خانواده سفالگر (تویی برادر جنجورو است) با اتکاء وجود واکاسا به وجود جنجورو، مورد تأکید قرار می گیرد. در یکی از صحنه ها، واقعیت وجودی واکاسا وقتی مؤکد می شود که بیدار شدنش را در حالی می بینیم که جنجورو هنوز خواب است. این دیدگاه سوم شخص است، و نشان می دهد که واکاسا خارج از دید جنجورو وجود دارد. میزوگوچی در قسمت دوم فیلم از شگردها آشکار نمای اول شخص معوج خودداری می کند؛ بنابراین وقتی می شنویم واکاسا شیخ است، آمادگی بکه خوردن را نداریم. خانه مرموز که دیوارهای کاغذی اش از بیرون پاره است و از درون تعمیر شده، کنجکاوای برانگیز است، اما صدای مرد خانواده تنها نکته کنایی ماوراء طبیعت به شمار می رود. حتی معماری الهام بخش نمایش «نو» (صحنه بیرونی که با درختان کاج محاصره شده) صرفاً حالت قدیمی صحنه خانه را مؤکد می کند و در عین حال واقعی بودن این اپیزود را نفی نمی کند.

در واقع راهی برای توضیح نماهای دیدگاه دارای تناقض وجود ندارد

مگر این که صرفاً بگوئیم دید اول شخص با دید سوم شخص تلفیق می شود. اما، در متن فیلم، توضیحات بسیاری برای این سکانس بر حسب «دیدن» و «دریافتن» وجود دارد. اوگتسو از دو داستان ماوراء طبیعی توسط اکیبناری بودا برداشت شده، و می توانیم با اطمینان کامل درباره رازهای فانتزی خاصی در اثر صحبت کنیم. میزوگوچی در استفاده از تمهید دیدگاه و کاری که می کند کاملاً آگاه است؛ با وجود این فیلم در کلیت خود، رازآمیز باقی نمی ماند و بحرانی واقعی در کلیت طرح صوری آن وجود ندارد.

مفاهیم مدرنی که ما به کار گرفتیم، ایجاب می کند که کل فیلم از لحاظ جنبه راز آمیزش مجدداً بررسی شود. اما، تناقض اوگتسو فقط در سطح درونمایه تشدید می شود، نه با نظم صوری متناقض که برای تأثیر گذاری به کار رفته تا ایجاد ابهام در صحت دید جنجورو. ولی ما را به ارزیابی مجدد تمام روابط جنجورو وادار نمی کند. حتی اقامت موقتی جنجورو با واکاسا را می توان رؤیا فرض کرد. این نظر نه حقیقت میایگی را نفی می کند و نه تمام زندگی جنجورو را. در واقع، دیدگاههای متناقضی که در یک نمای واحد رخ می نمایند را می توان «اصل ساختاری فانتزی» دانست، اما در عین حال تمهیدی است که می تواند در متن دیگری نیز به کار رود تا باور پذیری شخصیت را کاهش دهد. از آنجا که انتظارات ما را برای جستجوی علیت مطلق دگرگون می کند، با ضعف مدرنیستی همگام است، اما مدرن زده بی کم و کاست به حساب نمی آید.

قرابت اوگتسو و داستانهای فانتزی عمدتاً به دلیل استفاده میزوگوچی از قصه های اصیل بودا است. با اینکه این ژانر قرابت خاصی با مسایل دیدن و خاطره دارد، در فیلم های میزوگوچی نمونه هایی هست که فرم های یکسان ایجاد می کند. یکی از فصل های اولیه فیلم تصویری از خانم یوکی احتمالاً جسورانه ترین استفاده از درهم پیچیدگی زمان و مکان در یک ملودرام مدرن ژاپنی بوده است. این امر که خانم یوکی قبل از اوگتسو ساخته شده نشان می دهد که احتمالاً میزوگوچی به سوی تکمیل فیلم بعدی قدم بر می داشته است. هر دو عناصر مشترک دارند، مهمتر از همه سرخوردگی و بی-شخصیت های اصلی و مسایل به تصویر کشیدن و ادغام زمان گذشته و حال است.

دختر جوانی به نام «هاما» پس از اولین ورودش به خانه خانم یوکی در آنامی، در حین استحمام در نمای متوسطی نشان داده می شود. به سمت راست پرده می نگرد، و دوربین به همین سوئین می کند و او را از قاب خارج می کند و نمای درشت آبی که از وان به بیرون جریان می یابد را نشان می دهد. (تصویر آب در آثار میزوگوچی فراوان است. در تصویری از خانم یوکی و اوگتسو به طور عمده به جنسیت مربوط می شود.) صدای خارج تصویر «هاما» خاطرات اولیه او را از چیزهایی که درباره خانم یوکی شنیده بازگو می کند، و برش به نمای پن از چپ به راست، صورت

می گیرد. یک اتاق ژاپنی یا پرده، یک شوجی باز و میزی کوچک جلوی توکانوما (بخش تزئینی از اتاق سنتی ژاپنی) را می بینیم. این نما به نمای دیگری در همان جهت دیزالو می شود. حالا در اتاق دیگری هستیم که بیرون آن درختان دیده می شوند. و با ادامه روایت جای لباس پوشیدن زن دیده می شود. حرکت پن روی آینه در نمای دور توقف می کند و این کلمات به گوش می رسد: «آن چهره»، و صدای مردانه ای با گفتن اینکه: «این اتاق یوکی است» حرف «هاما» را قطع می کند. برش می شود و «هاما» که با پسری در اتاق نشسته نشان داده می شود.

صدای خارج تصویر این سکانس، که کنایه از تداوم زمانی است، با قطع روایت و سپس با نشان دادن «هاما» در مکانی دیگر متناقض می نماید. نه تنها این فاصله زمانی (فاصله زمانی حذف شده) بی اهمیت بوده، بلکه رابطه دوپن درون اتاق یوکی تا وقتی که بعداً گفته می شود کجا هستیم، برای ما ناشناخته و مبهم است. تردیدی نیست که این ابهام باتضاد حفظ حرکت چپ به راستی که در اصل بر اساس نگاه «هاما» صورت گرفته، ارتقاء پیدا می کند. او با قراردادهای، زمان و مکان را به بازی می گیرد تا در نمای دیدگاه «هاما» بحران ایجاد کند. «هاما» در بقیه رویداد شاهد ضعف و میل به خودکشی یوکی است و مدام با برخطا بودن ایده آگ های رمانتیک و اولیه اش مواجه می شود. در نتیجه، این تمهید خاص، تناقضی در خود دارد که از یک لحاظ تماتیک است. صدای خارج از تصویر «هاما» توضیح می دهد که در گذشته چه شنیده است، در حالیکه تصاویری که شاهدیم می توانند مربوط به گذشته، حال یا آینده باشند.

این چند کلام مختصر این تمهید را به خوبی شرح نمی دهد و کماکان در ساختار فیلم باقی می ماند. اما، به منظور خاصی به کار رفته و مانند بازگشت سفالگر به خانه (در فیلم اوگتسو) - جایی که نخست خانه خالی از سکنه است و بعد میبایگی کنار آتش ظاهر می شود - در اینجا آمده است تا شگردی برای تأثیر گذاری به حساب آید. کارکرد آنی اش باز گذاشتن فیلم برای برداشت های مختلف است. در عین حال برداشت ذهنی «هاما» را در مورد این موقعیت شاخص نشان می دهد و تأکید می کند که دیدگاه وی دیدگاه اصلی فیلم است، اما واقعیت و درک موقعیت را دستخوش مسئله نمی کند. «هاما» با آرزوهای سرکوفته اش دچار غم و حزن می شود، و از آنجا که از خودکشی بی معنی یوکی بسیار ناراحت است، شخصیتی پیشرو و قوی نمودار می شود.

آخرین نمونه دیدگاه متناقض در *خواهران گیون* رخ می دهد. تقریباً در اوایل فیلم، بازرگان ورشکسته ای به نام فورو ساوا با خواهر بزرگترش او میکیچی دیدار می کند. خواهر بزرگتر او رامی کشد و به طرف حمام می برد، خواهر کوچکتر او موجا، در حالیکه دارد مسواک می زند، آندورا زیر نظر دارد. نک نمای متوسط او که به سمت راست پرده می نگرند، برش می شود به او میکیچی و فورو ساوا در آستانه در. در این نما، دوربین جایی قرار گرفته که او موجا ایستاده؛ بنابراین ما از موقعیت او موجا به

صحنه می نگریم و دیدگاه او را داریم. با خروج فورو ساوا از نما، دوربین با او میکیچی که به اتاق بیرونی وارد می شود، به راست پن می کند و او را در حالیکه در همانجا با او موجا به صحنه می نگریم و دیدگاه او را داریم. با خروج فورو ساوا از نما، دوربین با او میکیچی که به اتاق بیرونی وارد می شود، به راست پن می کند و او را در حالیکه در همانجا با او موجا روبرو می شود، در قاب می گیرد، خواهر کوچکتر بدون اطلاع تماشاگر تغییر مکان داده است.

این مثال و فیلم *تصویری از خانم یوکی* حرکت شخصیت ها، حذف به قرینه زمانی را آشکار می کنند. اما به نظر می رسد که تداوم رویداد نهایی در *خواهران گیون* باعث گنگی تقریبی این تناقض شده است. حال آنکه در *تصویری از خانم یوکی* تمهیدی صوتی مسئول تناقض به شمار می رود. این تمهیدی نیست که منجر به نامشخص شدن رابطه شخصیت ها شود، بلکه فقط رابطه راوی و شخصیت ها را در پرده ابهام فرو می برد. از آنجا که این امر در فیلم های میزوگوچی به انحاء مختلف و در متن های گوناگونی رخ می دهد، تمهیدی نیست که بتوانیم به طور خاصی با یک ژانر خاص ارتباطش دهیم. این تمهید در *خواهران گیون* در زمان حال تاریخی رخ می دهد، در سقوط و جریان های سفید آبشار در فلاش بک، در *تصویری از خانم یوکی* به عنوان پلی بین زمان حال و آینده. در *اوگتسو* به عنوان یک لحظه فانتزی در آنچه که زمان حال به نظر می رسد، رخ می نماید. از این رو، این تمهید حلقه ارتباطی دیدگاه و زمان محسوب می شود که برجسته ترین نشانه مهر راوی بر اثری داستانی افسانه ای است.

در استفاده میزوگوچی از دیدگاه متناقض، کم اهمیت شدن توهم را می توان دید: توهم تمایز آشکار دیدگاه راوی و دیدگاه شخصیت. در سینمای غرب، غالباً نماهای اول شخص و سوم شخص بر هم اندازی (over lap) می شوند و علی القاعده متناقض به نظر نمی رسند. اما در ژاپن، راوی داستان در مدرن ترین آثار، بی طرف می ماند، این امر (فقط در درجه دوم) نتیجه قراردادی مدرن و توهم گرایی رئالیسم کلاسیک است و اصل قربت عین و ذهن را نشان می دهد. هر اشاره ای به ذهنیت محل تردید دارد، زیرا عدم انکاه به نفس را بیان می کند. این حقیقت که در ژاپن و در غرب شکل های توهم گرایی خاصی وجود دارد به این معنی نیست که با وسایل یکسان و به دلایل مشابه به وجود آمده اند. عامل هیئت ظاهری یا فرم در رئالیسم غربی، *post hoc ergo propter hoc* برای تایید و تأکید بر فردیت همان نقشی را ایفا می کند که برای پنهان ساختن شعور راهنما. با این استثناء که ژاپنی های مدام سعی کرده اند که مغایرت ذهن و عین، «خود» و «ناخود» را از بین ببرند، در حالیکه غرب سعی کرده آن را مخفی سازد. البته هیچکدام موفق نبوده اند و نکاتی را که هر دو وجه مشترک خود می دانند، نکات سرشار از ابهام محسوب می شود.

آنچه که ناسازگاری و مغایرت آشکار این ساختارهای دیدگاه متناقض به شمار می رود در واقع در متن ژاپن یگانگی و نفی تمایز را مطرح



اوکتسو مونوگاتاری

می کند. این روابط صوری بسیار شبیه نماهای اول شخص ساده‌ای هستند که اگر مدت مدیدی حفظ شوند به تدریج مانند نماهای عینی سوم شخص به نظر خواهند رسید. در زندگی اوهارا، سه چهارم فیلم در فلاش بک و از دیدگاه اوهارا رخ می دهد؛ اما در انتهای فلاش بک نماهای اولیه تکرار می شوند. به این ترتیب گذشته اوهارا به طور عینی به نمایش درآمده و نظر وی ابراز شده که با نظر مؤلف یکی است. این الگوی دایره‌ای وفادار به اصل قصه (زندگی یک زن عاشق پیشه اثر سایاکاگو) است. از این نظر که این داستان نیز به وسیله یک راوی اما از زبان خود زن تعریف می شود. وقتی راوی غایب می شود، دیگر باز نمی گردد و تفسیرهای زن با تفسیر راوی با توافقی ضمنی در هم تلفیق می شوند. دست آخر ما نمی توانیم بگوئیم که چه کسی دارد داستان را تعریف می کند. این حقیقت در مورد فیلم میزوگوچی نیز صادق است.

درست این است که بگوئیم دیدگاه متناقض به ندرت رخ می دهد، زیرا در سری و دو فیلم میزوگوچی فقط پنج مورد پیدا کرده ایم. بنابراین، بسیار تنگ نظرانه خواهد بود اگر فرض را بر این بگذاریم که با آشکار کردن وجوه مشترک فیلم‌هایی که چنین تمهیدی درشان به کار رفته، میزوگوچی را «تبیین» کرده ایم. اما، در ضمن اگر بگوئیم فیلمی که دیدگاه منسجم را به ابهام بکشاند می تواند در یک متن خاص مدرنیستی و در متن دیگری کلاسیک به حساب آید، بر خطا نیستیم. تردید فقط متوجه ادبیات ژاپن است، زیرا رمان قرن بیستم وجه مشترک بیشتری با «رمان نو» (فرانسسه) دارد تا آثار همینگوی یا جورج الیوت. آیا بدین معنی است که نویسندگان ژاپن آنقدر رمان قرن نوزدهم را درک کرده اند که می توانند با خلق قالب‌های جدید، آنها را نفی کنند؟ یا چیزی در درک ژاپنی‌ها از رمان به طور عام وجود دارد که آنها را قادر می کند که چیزی نو اما متکی بر نظریه‌های زیبایی‌شناختی خود خلق کنند؟ و این مدرنیسم است یا نئوکلاسیسم؟

به نظر می رسد که منتقدین ژاپنی متوجه این تناقضات کار میزوگوچی نمی شوند، یا اگر می شوند، اهمیتی نمی دهند. این بدین معنی نیست که خود فیلمسازان هم از این تمهیدات بی خبرند، چرا که در غیر این صورت، کارگردانانی که برای لذت و خوشآمد تماشاگر فیلم می سازند، از این تناقضات و ابهام‌های بالقوه اجتناب نمی کردند. با این وجود در

فرهنگ ژاپن پدیده‌ای است که این دو نظریه فوق را درست جلوه می دهد و در ضمن مهم است که چرا درک این نکته درباره دیدگاه برای ما امکانپذیر است و می توانیم با صلاحیت در این باره نظر بدهیم.

بخشی از راه حل در شمایل نگاری میزوگوچی نهفته است. گزارش شده که برای ۴۷ رولین چقدر با شوچیگو در این باره بحث کرده که پایبندی به رئالیسم به ضرر شخصیت‌ها تمام می شود. شهرت وی بعضاً مدیون استفاده از نسخه مدرن «کابوکی» داستانی بود که در آن فصل‌های گسترش ماجرا معمولی نبود. البته بسیاری از فیلم‌های میزوگوچی مشهورترین فیلم‌های عصر وی بودند، اما خیلی از آنها برای تماشاگران ثقیل می نمودند، اکنون چه در غرب و چه در ژاپن این کارگردان «هنرمند» به شمار می رود.

مهمترین بخش شرح استفاده میزوگوچی از تناقض، با توجه به نقش آشتی جوانانه هنرمندانه ژاپنی بهتر مشخص می شود. چه به این مسئله به عنوان آشتی مجدد طبیعت و فرهنگ نگاه شود و چه انتزاع دیگری از این دست، نقش واسطه بودن هنرمندان ژاپنی را نشان می دهد. (تمایز بین هنر جدی و هنر عامه پسند اغلب برای خالق داستان‌های ژاپنی بی معنی است.) به همین سبب، در اکثر فیلم‌های میزوگوچی شخصیت‌هایی هستند که در داستان به عنوان واسطه ایفای نقش می کنند: یا رابط شخصیت‌های دیگرند یا خودشان در ماجرا دخالت می کنند. در جامعه ژاپن این چهره، ما به ازاء واقعی (تجلی یافته در ازدواج‌های مقرر یا واسطه‌گری صنعتی معمولی) و عامل تثبیت دائمی دمکراسی به شمار می رود. بنابراین امکان دارد که حضور میزوگوچی را از رهگذر تمهید تناقض به عنوان راوی حس کنیم. او تداوم فیلم را به نحوی سازماندهی می کند که شبیه به روشی است که شخصیت‌ها سعی می کنند واقعیت خودشان را به اثبات برسانند.

این تمهیل در معادل غیر ژاپنی فرق می کند. زیرا در ژاپن بر فرمالیسم تأکید خاصی می شود. این موضوع ما را به فکر جدیدی رهنمون می شود که صرفاً با توجه به فرم اثر هنری قابل تفکیک از واقعیت زندگی است. اگر میزوگوچی آگاه است که دیدگاه، ساختار بنیادی فیلم را تشکیل می دهد، پس دیدگاه متناقض فرم خاصی برای خود آگاهی وی به شمار می رود. از طرفی ساختار دیدگاه متناقض با ظاهری کمتر خود بخودی و توهمی، فیلم‌هایش را واقعی تر از واقعیت جلوه می دهد؛ با وجود این، اسطوره فقدان توهم نیز می تواند به اندازه اسطوره توهم کامل، پیچیده باشد. ■

سایت اندلساند، بهار ۱۹۷۸

ترجمه عباس اکبری