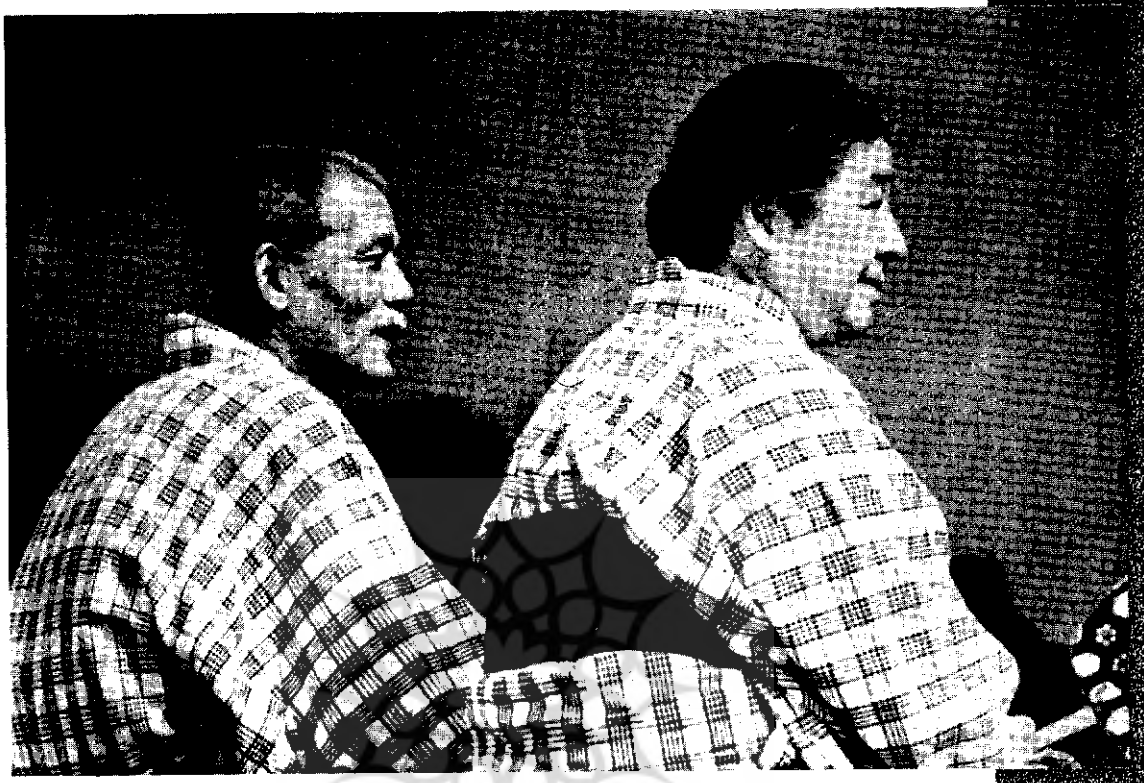

داستان توکیو

دیوید بردول، ترجمهٔ محمد گذرآبادی

کارگردان: یاسوجیرو ازو. فیلمنامه: کوگو نودا، یاسوجیرو ازو. فیلمبردار: یوهارو آتسوتا. موسیقی: کوجون سایتو. بازیگران: چیشُوریو (شوکیچی هیرایاما)، چیکو هیگاشیاما (تومی)، ستوکوهارا (نوریکو)، هاروکو سوگیمورا (شیجی کانکو)، نوبونا کامورا (کانکو) و...
۱۳۵ دقیقه. ۱۹۵۳.

شوکیچی و تومی هیرایاما کوچک‌ترین دخترشان کیوکو را در اونومیچی تنها می‌گذارند و برای دیدن پسرشان کویچی و دخترشان شیجی به توکیو می‌آیند. آن‌ها بچه‌هایشان را گرفتار و قدری سرد و بی‌عاطفه می‌یابند و تنها نوریکو بیوهٔ پسرشان شوجی است که از آن‌ها حقیقتاً پذیرایی می‌کند. کویچی و شیجی پدر و مادر خود را به آبگرمی در اُتامی می‌فرستند؛ اما احساس غربت و سر و صدای زیاد محل اقامت‌شان زوج را مجبور به بازگشت می‌کند. وقتی آن دو سر زده به توکیو برمی‌گردند، جایی برای ماندن ندارند؛ به ناچار از هم جدا می‌شوند؛ تومی برای خواب نزدیک نوریکو می‌رود و شوکیچی برای می‌گساری به دوستان قدیمش می‌پیوندد. عاقبت آن‌ها راهی خانه می‌شوند، اما به دلیل بیماری تومی

مجبور می‌شوند در اوزاکا توقف کنند. اندک زمانی پس از بازگشت به اونومیچی، تومی می‌میرد. بچه‌های داغدار آن‌ها برای بازگشت به توکیو عجله می‌کنند. تنها نوریکو برای کمک می‌ماند. هنگام ترک اونومیچی، شوکیچی از او تشکر و به ازدواج مجدد تشویقش می‌کند و ساعت همسرش را به او هدیه می‌دهد.

داستان توکیو از دیرباز نمونهٔ کامل سینمای ازو انگاشته شده است و غالباً شاهکار او به حساب می‌آید. این فیلم در ژاپن با اقبال عمومی مواجه شد و وقتی در ۱۹۷۲ در امریکا اکران شد، توجه منتقدان را به سینمای ازو جلب کرد. (متأسفانه فیلم سرنوشت خوبی نداشت: نگاتیو اصلی آن در یک آتش‌سوزی از میان رفت و نگاتیو واسطی که از نسخه‌های پوزیتیو آن گرفته شد فاقد سایه روشن‌هایی است که ازو و آتسوتا به دنبال آن بودند.) فیلم از برخی جهات نمونهٔ نوعی سینمای ازوست اما از جهات دیگر، خصوصاً در مقایسه با چند فیلم قبل از خود، اثری نامعمول و منحصر به فرد است. یکی از مشخصه‌های فیلم، استفادهٔ مجدد از مواد و مصالح فیلم‌های قبلی است. سفر والدین روستایی به توکیو یکی از نقشمایه‌های ازوست که پیشینهٔ آن به فیلم *رؤیاهای جوانی* باز می‌گردد. اعتقاد والدین مبنی بر این‌که فرزندانشان «بهتر از متوسط»اند، یادآور نظر زوج سالخوردهٔ هیرایاما در *اول تابستان* است (گو این‌که این عبارت در این‌جا بیش‌تر نوعی تسلی است تا قضاوتی دقیق). *داستان توکیو* با اقتباس از فیلم *راهی برای فردا بازکن* (۱۹۳۷) ساختهٔ لئومک کری که ازو نه، اما نودا آن را دیده بود، در ادامهٔ راه و رسم ازو در وام‌گیری از سینمای امریکاست. (علاوه بر این، مینورا پسر کویچی، موسیقی *دلیجان* را با سوت می‌زند.) مضمون خواهر و برادرهای خوب و شگرد داستانی بردن والدین از یک خانه به خانهٔ دیگر، آشکارا یادآور فیلم *برادران و خواهران خانوادهٔ تودا* است. *داستان توکیو* به لحاظ لحن عموماً گرفته و غمگینش به فیلم **پدری بود** شبیه است، که در آن‌جا نیز ریو نقش پدری پیر را بازی می‌کند. این فیلم نیز، طبق معمول حاوی صحنه‌هایی است که با حسرت به دوران پیش از جنگ می‌نگرد.

داستان توکیو از نظر ساختار طرح یادآور فیلم *تنها پسر* است، اما در این‌جا برخوردها حذف شده‌اند چند فیلم قبل از *داستان توکیو* از روابط علت و معلولی محکم‌تری برخوردار بودند؛ مثلاً در *اول تابستان* سفر یکی از بستگان روستایی به توکیو مقدمه‌ای است برای ورود به موضوع اصلی فیلم که ازدواج نوریکوست. در این‌جا ازو و نودا با استفاده از سفرهایی که اونومیچی، توکیو، آتامی و اوزاکا را به هم پیوند می‌دهد، خانوادهٔ گسترده را به شکلی بخش بخش و پراکنده، بررسی و موشکافی می‌کنند. تنوع فیلم حاصل حرکت از یک مکان به دیگری و آشکار کردن تدریجی زندگی روزمرهٔ تک تک اعضای خانواده در خانه و محل کار است. برای مثال، توجه کنید که چگونه اولین توقف والدین در اوزاکا طی سفرشان به توکیو به سادگی از پیرنگ[1] حذف شده است و بنابراین ما زمانی با کیزو کوچک‌ترین پسر خانواده آشنا می‌شویم که بیماری مادر در راه بازگشت به خانه آن‌ها را وامی‌دارد تا یکبار دیگر نزد او بمانند. ما در دو صحنهٔ به نسبت دیرهنگام، یکی از کیزو در سرکار و دیگری از شوکیچی و تومی در اتاق او، بالاخره اطلاعاتی دربارهٔ این آخرین عضو خانواده به دست می‌آوریم. (بعداً به اختصار خواهم گفت که این تأخیر، تأثیرات مهمی نیز در نحوهٔ قضاوت ما دربارهٔ او دارد.) در اواخر فیلم است که می‌فهمیم چه بسا مرگ تومی به دلیل این سفر طولانی است؛ و تنها در این‌جاست که نوعی علیت نه چندان محکم کل فیلم را به یکدیگر پیوند می‌دهد.

عمل پیوند در سطوح جزیی‌تر فیلم به کمک قرارها، تصمیم‌ها و قلاب‌های بلند یا کوتاه مدت انجام می‌گیرد. شوکیچی پس از رسیدن به توکیو می‌گوید که با هاتوری ملاقات خواهد کرد؛ او سیزده صحنهٔ بعد به گفتهٔ خود عمل می‌کند. نزدیک به پایان صحنه، کسی به یک سفر یا گردش اشاره می‌کند، و در صحنهٔ بعد شاهد آنیم. صحنه‌های بعد از بازگشت از آتامی که همگی ظرف بیست و چهار ساعت در توکیو روی می‌دهند، به منزلهٔ گزارشی از شبگردی‌های شوکیچی با رفقایش و اقامت تومی در منزل نوریکو به یکدیگر می‌پیوندند. فیلم به همان ترتیب که روابط علت و معلولی و کشمکش علنی را نادیده می‌گیرد، موعدها را نیز کنار می‌گذارد. دربخش‌های اولیه و میانی، تنها نشانه‌های

«درام» اشاره‌های گذرا بـه مـرگ تـومی است؛ یکبار حـین گردش با ایسامو، یکبار به هنگام سرگیجه روی موج شکن آتامی، و چندین بار در گفت‌وگوها.

سست بودن روابط علت و معلولی، به فیلم اجازه می‌دهد تا مضامین خود را برجستگی زیادی ببخشد. *داستان توکیو* نیز همچون دیگر شاهکار محبوب ازو یعنی *به دنیا آمدم، اما...* نوعی گرایش تعلیمی دارد. در ضرب‌المثلی که اواخر فـیلم می‌آید نکته‌ای روشن می‌شود: «با والدینت تا وقتی زنده‌اند، مهربان باش.»

این در برابر امکان مهربانی از سوی افراد خارج از خانواده، مثلاً نوریکو و حتی کانکو شوهر شیجی قـرار مـی‌گیرد. از دیگر نقشمایه‌های ازویی، سـرخـوردگی والدیـن است کـه فیلم‌های *تنها پسر* و *اول تابستان* رابه یاد می‌آورد. این مضمون در مفهومی کلی‌تر مبنی بـر ایـن‌که زنـدگی هـرگز در حـد انتظارات نیست، حل می‌شود. در گفت‌وگوی تکان دهـندهٔ پایانی میان کیوکو و نوریکو ـ یکی از مشهورترین صحنه‌ها در کل آثار ازو ـ دختر جوان‌تر خودخواهیِ خواهر و برادران خود را محکوم می‌کند. نوریکو پاسخ می‌دهد که این گریز ناپذیر است.

کیوکو: زندگی ناامید کننده نیست؟

نوریکو (با لبخند): بله، همین طور است.

شاید چنین بحث‌های صریحی دربارهٔ پرهیزگاری، مهربانی و ماهیت زندگی باعث شوند که این فیلم را قـصه‌ای کـم و بیش طرح‌وار بپنداریم. ازو خود گفته است: «ایـن یکـی از ملودراماتیک‌ترین فیلم‌های من است.»

اما این فیلم حتی به اندازهٔ *به دنیا آمدم، اما...* نیز یک قصه یا حکایت نیست... *داستان توکیو* از شخصیت‌پردازی، در قالب ساختار روایی و فراشـدهای روایـتی، اسـتفاده مـی‌کند تـا تقابل‌های مضمونیِ آشکار خود را غنی سازد.

اجازه بدهید از تضاد ظاهراً صریح میان شیجی و نـوریکو آغاز کنیم. همان طور کـه دنـیس کـونشاک اشـاره مـی‌کند، شخصیت‌پردازیِ این دو زن از صـحنهٔ دوم آغـاز مـی‌شود؛ جایی که هر دو برای خوشامدگویی به زوج سالخورده بـه منزل کویچی می‌آیند. در همین صحنه نوریکو می‌گوید که تومی اصلاً عوض نشده است، اما شـیجی مـی‌گویدکه او چاق‌تر شده است. در سراسر فیلم، شیجی آدمی خسیس و بددهن معرفی می‌شود؛ نمونهٔ کامل یک دختر نامهربان. اما به گفتهٔ ساتو، تصویر او تصویر آدمی منفی نیست؛ ممکن است رفتار او در برخی صحنه‌ها زشت و شنیع باشد ـ مثل زمانی که به مشتری‌های خود می‌گوید والدینش دوستانی شهرستانی‌اند، یا زمانی که لباس‌های عزایش را با خود بـه اونومیچی می‌آورد ـ اما می‌توان آن‌ها راکمیک تلقی کرد. در این صورت می‌توان نمای طولانی‌ای را که طی آن شـیجی پدر مست خود را با غرولند به رختخواب می‌برد، یکـی از نقاط اوج مضحک فیلم قلمداد کرد. در مقابل، اولین تصویر ما از نوریکو تـصویر یک خـوبی بـی‌نقص است. شـهرت حرفه‌ای او (هارا به باکرهٔ ابدی شهرت داشت) زندگی جمع وجور طبقهٔ کـارگری‌اش، گـفت‌وگوی بسـیار رسـمی او بـا بسـتگان شـوهرش و ورود دیـرهنگامش در صـحنه

خوشامدگویی، همگی نوریکو را از خانوادهٔ اصلیِ فیلم جدا می‌کند. اما این اوست که حرف آخر را دربارهٔ نومیدکننده بودن زندگی به کیوکو می‌زند. در این‌جا سؤالی دربارهٔ شخصیت نوریکو مطرح می‌شود: آیا این دیدگاه از akirame یعنی تسلیم و رضا در برابر سرنوشت، نشأت می‌گیرد یا منبعی نزدیک‌تر دارد؟ قصهٔ فیلم به این پرسش جواب می‌دهد، اما قبل از پرداختن بدان شاید لازم باشد نگاهی به یکی از اعضای خانواده بیفکنیم که معمولاً حتی از سوی منتقدانی که شخصیت‌پردازی را در کانون توجه خود قرارمی‌دهند نیز، نادیده گرفته می‌شود.

جوان‌ترین پسر یعنی کیزو خیلی دیر و هنگام بازگشت والدین از توکیو معرفی می‌شود. تأخیر در معرفی کیزو به ما فرصت می‌دهد تا به دنبال نشانه‌های تنگ‌نظری و نمک‌نشناسیِ کویچی و شیجی یا مهربانی خودانگیختهٔ نوریکو در او باشیم. از این جستجو به نتایج متضادی می‌رسیم. او در محل کارش در راه آهن با همکار خود دربارهٔ آمدن غیر مترقبهٔ والدینش حرف می‌زند و از آن با دلخوری یاد می‌کند؛ اما همکارش او را به یاد ضرب‌المثلی می‌اندازد و کیزو با لبخند می‌گوید: «درست است. بعد از مرگ پدر و مادر نمی‌توان به آن‌ها خدمت کرد.» این احتمال که او از شخصیتی پیچیده برخوردار باشد، زمانی قوت می‌گیرد که وی مراسم سوگواری تومی را ترک می‌کند، زیرا به گفتهٔ خودش، عزاداری نمی‌تواند کوتاهی‌های او را به عنوان یک پسر جبران کند. وقتی به مراسم باز می‌گردد با خود زمزمه می‌کند: «بعد از مرگ پدر و مادر نمی‌توان به آن‌ها خدمت کرد.» اما این خودنکوهی هم قطعی و کامل نیست، زیرا بعداً در رستوران، او تقاضای پدرش برای ماندن را رد می‌کند و تصمیم می‌گیرد به همراه شیجی و کویچی برود. کیزو با ایستادن در جایی بین شیجی و کویچی در یک سو و کیوکو و نوریکو در سوی دیگر، به ما یادآوری می‌کند که همهٔ شخصیت‌ها در حال تغییرند.

این تحول تدریجی بُعدی اجتماعی به مضمون فیلم می‌دهد که معمولاً بدان اشاره نمی‌شود. چرا بچه‌های مسن‌تر این چنین بی‌عاطفه و نامهربان‌اند؟ بخشی به دلیل خانواده‌های هسته‌ایِ آن‌ها، که بیش از ie[۲] اهمیت دارد، اما همچنین به دلیل تعهد شدید آن‌ها به شغل‌شان؛ شغل پزشکی کویچی و آرایشگری شیجی. نوماتا رفیق سالخوردهٔ شوکیچی پسر خود را آدمی ناموفق می‌نامد؛ پسر او نیز همچون ریوزو در فیلم *تنها پسر* مدعی است که توکیو آن قدر بزرگ است که نمی‌توان در آن پیشرفت کرد. رقابت بی‌رحمانهٔ توکیو، شیجی و کویچی را عوض کرده است؛ در حالی که نوریکو دست‌کم به طور موقت از این که کارمندی ساده باشد، راضی است و کیوکو می‌تواند در خانه بماند و به بچه‌های دبستانی درس بدهد. کیزو در این مورد نیز آدمی بینابینی است؛ در حالی که عاری از تمایلات بورژوایی برادر و خواهر توکیویی خویش است اما با وجود بیماری مادرش دست از کار نمی‌کشد. در این «داستان توکیو» شهر خلق و خوی شخصیت‌ها را می‌سازد. شوکیچی که می‌بیند فرزندانش با دوران کودکی‌شان در اونومیچی فرق کرده‌اند، ظاهراً به نوعی با موضوع کنار می‌آید؛ زیرا (همچون پدر بزرگ در فیلم *اول تابستان*) به دوستش نوماتا می‌گوید که نباید انتظار زیادی داشته باشند.

در صحنهٔ ماقبل آخر به شخصیت نوریکو پیچش ظریف دیگری نیز داده شده است؛ صحنه‌ای که در آن به چرایی اعتقاد او به نومیدکننده بودن زندگی اشاره می‌شود. پس از این که شوکیچی توصیهٔ همسرش به نوریکو را دربارهٔ فراموش کردن شوجی تکرار می‌کند، پیرمرد از او تشکر می‌کند و او را زنی خوب توصیف می‌کند. در این‌جاست که نوریکو، همچون کیزو، خود را نکوهش می‌کند. او بیوهٔ وفاداری نبوده و شوجی را فراموش کرده است، «روزهایی می‌شود که اصلاً به او فکر نمی‌کنم.» نوریکو همچون خواهرزاده در فیلم *خانم چه چیزی را فراموش کرد؟* فرزندان جوان‌تر خانواده تودا، و دختر فیلم *آخر بهار* محافظه‌کارتر و سنتی‌تر از بزرگ‌ترهاست. در شکل آرمانی نظام ie، عروس بیوه در خانوادهٔ اصلی جذب می‌شود؛ اما آن نظام از میان رفته و نوریکو باید راه دیگری برای زندگی بیابد. نداشتن کاری که وقتش را پر کند و این احساس که نباید ازدواج کند، باعث شده است تا زندگی نوریکو پا در هوا و بلاتکلیف باشد: «روزها می‌گذرد و اتفاقی نمی‌افتد. احساس بی‌تابی می‌کنم. انگار قلبم در انتظار چیزی است. آره می‌دونم

خودخواهم.» نگرش‌های سنتیِ یک بیوهٔ جوان در جنگ با آرزوهای اوست. شوکیچی با جدیت احساس ندامت او را رد می‌کند. درست همان‌طور که سومیه در *آخر بهار* دخترش را واداشت تا زندگی‌اش را با او تلف نکند، شوکیچی به نوریکو می‌گوید که از ازدواج مجدد احساس ندامت و پشیمانی نکند. لیبرالیسم ازو که از دوران اشغال مایه می‌گیرد، در سراسر این صحنه احساس می‌شود؛ جایی که شوکیچی دوباره نوریکو را زنی خوب خطاب می‌کند؛ «زنی صادق». پیرمرد ساعت همسرش را به او می‌دهد و طوری با او خداحافظی می‌کند، گویی دختر مجردی است که خانواده را ترک می‌کند. آنچه خوبی او را در نهایت پذیرفتنی می‌سازد، صداقت، تردیدها و معیارهای دشوار اوست. در واپسین لحظات فیلم، با همان تمهید خودنکوهی، شوکیچی نیز فروتنی صادقانهٔ خود را آشکار می‌کند. پیش از این، در صحنهٔ شب‌زنده‌داری و در صبح آن شب، شاهد بوده‌ایم که شوکیچی اندوه اولیه را پشت سر گذاشته است. اکنون آرامش صحنهٔ احوالپرسیِ صبحگاهی با این اشارهٔ او به زن همسایه تعدیل می‌شود: «اگر می‌دانستم این طور خواهد شد، با او مهربان‌تر می‌شدم.»

این گونه دستکاری‌های جزیی در اطلاعات حکایت مشخصهٔ روایت در *داستان توکیوست*. این فیلم از بسیاری جهات یکی از محافظه‌کارانه‌ترین آثار ازوست؛ به نحوی که تقریباً هرگونه بازی با عناصر سبک را کنار می‌گذارد. آهنگ یکنواختی که در نماهای راهرو از فیلم *طعم چای سبز بعد از برنج* شاهد بودیم، اکنون به تمام فیلم سرایت کرده است. در برابر پس‌زمینهٔ آرام و کم و بیش یکنواخت فیلم، تدوین donden[3]، و ترکیب بندی‌های در عمق، برخی لحظات گیرایی خاصی دارند، نظیر صحنهٔ موج شکن آتامی که در آن تومی بدن خود را مماس با قوس جزیره‌ای که در پس‌زمینهٔ دور قرار دارد خم می‌کند. از همه جا بهتر این‌که فیلم غالباً از عناصر مجاور برای نماهای انتقالی میان صحنه‌های کنش روایی استفاده نمی‌کند. اما بافت سبکی فیلم در واقع نتیجهٔ گسترش دقیق این گونه فضاها و نیز استفادهٔ الگومند از صداست. این دو تمهید موجب نوعی سیلان فزاینده و تداوم عاطفی در حین تماشای فیلم می‌شود. در بخش‌های نخست فیلم، نماهای منظره به روشی کاملاً سنتی برای معرفی مکان‌ها استفاده شده‌اند (اونومیچی، منطقهٔ کوتو در توکیو، سالن زیبایی شیجی). تقریباً هیچ‌یک از بازی‌های اصلی/ضمنی[4] که در آثار قبلی ازو دیده‌ایم در این کار نیست و تنها یک انتقال وجود دارد ـ انتقال بین صحنهٔ دو، که با میز خالی مینورو و نمایی از وی درحال بازی روی تپه به اتمام می‌رسد؛ و صحنه سه که با نمایی از او در حال مطالعه در دفتر پدرش آغاز می‌شود ـ که نوعی پویایی گذرا از حضور و غیاب می‌آفریند. به همین ترتیب، در قسمت‌های اولیه از موسیقی برای پیوند دادن صحنه‌ها استفاده نشده است؛ در این صحنه‌ها موسیقی یا ناگهان شروع می‌شود و یا به سادگی جای خود را به سر و صدای خیابان یا یک میهمانی می‌دهد. اما در پایان صحنهٔ نهم ازو پیوندهای بصری میان صحنه‌ها را قوت می‌بخشد. نوریکو، تومی و شوکیچی را باد می‌زند؛ برش می‌شود به کویچی و شیجی در حال باد زدن خود. در پایان این صحنه، از کویچی و شیجی که هنوز خود را باد می‌زنند، برش می‌شود به زنانی که روی موج‌شکن آتامی خود را باد می‌زنند. سکانس‌های آتامی با استفاده از نخستین تغییرات قابل ذکر بصریِ فیلم انسجام یافته‌اند: سه نما از دریا که مراحل اقامت آن‌ها را نشانه‌گذاری می‌کنند.

بعد از بازگشت زوج به توکیو، موسیقی نقش تداومی بارزتری می‌یابد. صحنهٔ بازگشت آن‌ها را به صحنهٔ استراحت‌شان در پارک پیوند می‌دهد و ما را از آپارتمان نوریکو به مغازهٔ شیجی می‌برد. وقتی زوج توکیو را ترک می‌کنند، یک قطعه حقیقتاً اصلی / ضمنی هم داریم که در اتاق انتظار ایستگاه قطار روی می‌دهد. عاقبت وقتی قصه به پایان خود نزدیک می‌شود، ازو برای خلق فضاهای انتقالی از نماهای کاملاً منطقی و علت و معلولی استفاده می‌کند. ازو در محل کار نوریکو، در خانهٔ کویچی و در خانهٔ شوکیچی در اونومیچی به طور فزاینده از برون‌برش پس از خروج شخصیت از قاب پرهیز می‌کند و اجازه می‌دهد تافضا برای لحظاتی خالی بماند. هنگام مرگ تومی صحنه در حالی آغاز می‌شود که یک شب‌پره خود رابه چراغ می‌زند (یادآور فیلم‌های *پدری بود* و *مرغی در باد*)؛ در مراسم سوگواری

تومی، ازو می‌تواند نماهای نقطهٔ دید کیزو را از گورستان به تصاویر انتقالی خالص بدل کند. نماهای پایانی فیلم به چشم‌اندازهای آغازین آن باز می‌گردد؛ اما این بار نه به عنوان نماهای معرف مکان، بلکه همچون تصاویر و صداهایی سرشار از دلالت‌های روایی: قطاری که نوریکو را با خود می‌برد پژواک صدای لوکوموتیو در سراسر فیلم است؛ و نمای طایق‌ها یادآور صداهای ریتمیک کوبیدن‌ها، حفاری‌ها و جیرجیر زنجره‌ها که در سراسر فیلم شنیده‌ایم. معلوم نیست تصاویر پایان از بندر اونومیچی از دید شوکیچی است یا قافیه‌ای عظیم از دید دانای کل برای آغاز فیلم.

گسترهٔ تفسیرهای اخلاقی و معنوی از *داستان توکیو* چنان وسیع بوده است که خوب است در پایان یادآوری کنیم که آثار ازو معمولاً از مسایل تاریخی زمان خود مایه می‌گیرند. نماهای ساخت وساز در توکیو در دوران رونق خانه‌سازی بعد از جنگ، امری عادی بود. ساختار اقتصادی دوران پس از جنگ تهدیدی جدی علیه نظام سنتی ie به حساب می‌آمد و نگه‌داری از سالخوردگان به مسأله‌ای خطیر تبدیل شده بود. نام یکی از کتاب‌های پرفروش اوایل دههٔ ۱۹۵۰ بسیار روشن‌گر است: ***فرزندانی که از والدین خود نگه‌داری نمی‌کنند***. فیلم‌های ازو حتی در برانگیزاننده‌ترین لحظات خود نیز همواره استادی‌اند. ❑

فیلم می‌کند.

۲ـ نظام سنتی خانوادگی در ژاپن.

۳ـ معکوس شدن‌های ناگهانی جهت پرده یا برش ۱۸۰ درجه.

۴ـ dominant - overtone: نوعی بازی با عناصر نمای متوالی در سکانس‌های انتقالی.

در روش اصلی ـ ضمنی، نمای اول سکانس انتقالی حاوی دست کم دو عنصر است، که یکی از نظر ترکیب‌بندی برجسته‌تر و مهم‌تر از دیگری است. نمای دوم تصویری است که در آن عنصر «ضمنی» اهمیت یافته و عنصر دیگر، بایک عنصر سوم، موقعیت ضمنی یافته است. این فرایند می‌تواند با افزوده شدن عناصر جدید یا دادن نظمی متفاوت به عناصر موجود، به طور نامحدود ادامه یابد.

پی‌نوشت‌ها:

۱ـ Syuzhet (واژه‌ای روسی). حوادث روایت و ترتیب آن‌ها به نحوی که در فیلم ارایه شده است. برای مثال، ***داستان توکیو*** با صحنهٔ بستن چمدان‌ها توسط پدر و مادری سالخورده برای دیدار از فرزندان‌شان در شهر آغاز می‌شود؛ در صحنهٔ بعد زوج سالخورده وارد خانهٔ پسرشان در توکیو می‌شوند. این صحنه‌ها اجزای جداگانهٔ Syuzhet را می‌سازند. Syuzhet بیننده را وا می‌دارد تا حکایت یا کل نظام حوادث داستان، آنچه دیده شده و آنچه دیده نشده، را بسازد. در مثال ***داستان توکیو*** بیننده نه تنها باید واحدهای داستانیِ بستن چمدان‌ها برای سفر و رسیدن به منزل پسر را بسازد؛ بلکه باید خود سفر را نیز، که در پرنگ به تصویر در نیامده است، نتیجه بگیرد. بعداً می‌فهمیم که زوج پیر سر راه خود به توکیو پسر دیگرشان را نیز ملاقات کرده‌اند. بنابراین مجموعه کنش‌های ترک خانه / سفر / دیدار با پسر / سفر / رسیدن به توکیو، در مجموع، حکایت را به وجود می‌آورد. چنان که از مثال برمی‌آید پیرنگ همواره در ارائهٔ حکایت دارای شکاف‌هایی است و نحوهٔ انتخاب و تنظیم این شکاف‌ها کمک زیادی به تأثیر کلی