داستان توکیو

نگاهی به شیوهٔ صورت‌بندی اجتماعی

توکیوی معاصر در فیلم «مثل پدر، مثل پسر»[1]

فربُد رهنما[2]

خلاصهٔ داستان

ریوتا نونومیا و همسرش، زوج جوان و نسبتاً مرفهی هستند که پسربچهٔ شش ساله‌شان، **کیتا**، در آستانهٔ ورود به مدرسه و شروع تحصیل است. یکی از همین روزها خبردار می‌شوند که کیتا فرزند واقعی‌شان نیست؛ شش سال پیش پرستار بیمارستانی که کیتا در آن متولد شده، او را با **ریوسی**، فرزند خانوادهٔ **سایکی** جابه‌جا کرده است. به این ترتیب هر دو زوجِ نونومیا و سایکی بر سر دو راهه‌ای قرار می‌گیرند که باید تصمیم بگیرند منوال قبلی را ادامه دهند یا شیوهٔ دیگری انتخاب کنند. بنا بر توافق جمعی، قرار می‌شود برای مدتی جای دو پسربچه عوض شود. این در حالی است که خانوادهٔ سایکی از نظر اقتصادی چندان مرفه نیستند و سبک زندگی‌شان تفاوت فاحشی با سبک زندگی خانوادهٔ نونومیا دارد و درنتیجه یکی از مهم‌ترین چالش‌های کیتا و ریوسی، انطباق و پذیرفتن یک سبک زندگی سراسر تازه و ناآشناست. در پایان، هر دو خانواده به این نتیجه می‌رسند که به‌تر است پسربچه‌ها را به جای اول‌شان برگردانده و وضع سابق را ادامه دهند.

---

[1] **نحوهٔ ارجاع به مقاله:**
رهنما، فربُد (۱۳۹۴)؛ "داستان توکیو: نگاهی به شیوهٔ صورت‌بندی اجتماعی توکیوی معاصر در فیلم «مثل پدر، مثل پسر»"، منتشر شده در http://academyhonar.com/branches/sociology-of-art/3030-likefather-likeson.html

[2] دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد «سینما» از دانشگاه هنر. fbdrahnama@gmail.com

مقدمه

این مقالهٔ خوانشی است از شیوهٔ بازنمایی توکیوی معاصر به‌عنوان زمینهٔ اجتماعی در فیلم «مثل پدر، مثل پسر»[۳]. از آن‌جا که این فیلم متعلق به سینمای داستان‌گوست، واکاوی رویه‌های معنایی روایت در کانون اصلی توجه قرار دارند و ساختار روایت از منظر این رویه‌ها بررسی شده‌اند.

واکاوی روایت این فیلم در این مقاله، بر فرضیه‌ای استوار است که در قسمت اول، مبانی نظری آن اجمالاً مرور شده. پس از پذیرش این فرضیه و اتخاذ آن به‌عنوان روی‌کرد خوانش فیلم، قسمت دوم با برشماری برخی از مهم‌ترین خصیصه‌های روایت این فیلم با چهارچوب نظری مربوطه، سعی در انطباق روایت فیلم با مبانی نظری مذکور دارد. سپس در قسمت سوم که بخش اصلی مقاله است، فراشد معناسازی، روند طرح مسأله و نحوهٔ رسیدن به پاسخ و درنهایت تبیین مضمون اصلی فیلم مورد توجه قرار گرفته است.

ساختاربندی روایت و آرایش لایه‌های معنایی

همان‌طور که از خلاصهٔ داستان پیداست، پیرنگ «مثل پدر، مثل پسر» بسیار ساده و آشناست. اما داستان فیلم محدود به این پیرنگ نمانده و توانسته از طریق الگوپردازی‌های سبکی، روایت را در لایه‌ای دیگر ارائه کند و راه بر لایه‌های معنایی جدید و منحصربه‌فرد باز کند. نسبت پیرنگ و سبک در این فیلم به‌گونه‌ای است که در نهایتْ روایت را در دستهٔ «روایت‌های پارامتری» جای می‌دهد. در تبیین این نوع روایت، دیوید بردول در کتاب «روایت در فیلم داستانی» می‌نویسد: «ویژگی‌های سبکی به‌رغم منحصربه‌فرد بودن در هر فیلمی، همواره تابع نقش‌های مشخص پیرنگ است... [اما] نوع دیگری از روایت نیز وجود دارد که در آن نظام سبکی فیلم، الگوهایی پدید می‌آورد که از *الزامات* و ضرورت‌های نظام پیرنگ متمایزند. سبک فیلم ممکن است به‌گونه‌ای سازمان یابد و تأکیداتی داشته باشد که آن را، دست‌کم، هم‌تراز با الگوهای پیرنگ قرار دهد» (بردول، ۱۳۸۵، ص۲۶۲). بردول به تأسی از نوئل برچ، این نوع روایت را «پارامتری» نام می‌گذارد.

برچ «پارامترهای فنی را برای شکل کلی فیلم، از نظر کارکردی، همان‌قدر مهم فرض می‌کند که پارامترهای روایی [مربوط به پیرنگ] را. "فیلم به‌طریق اوْلی از تصاویر و اصوات ساخته شده است؛ افکار (شاید) بعداً در آن راه می‌یابند". بنابراین، دکوپاژ فیلم، به‌جای آن‌که تنها پیرنگ را متجلی سازد، می‌تواند به نظامی مستقل تبدیل شود» (بردول، ۱۳۸۵، ص۲۷۲). جلب توجه عناصر و وقایع سبکی، و گمانهٔ هم‌ترازی‌شان با پارامترهای مربوط به پیرنگ در «مثل پدر، مثل پسر» با دو دلیل عمده قابل توجیه است. دلیل اول، سادگی و آشنا بودن پیرنگ است. در همین ارتباط بردول می‌نویسد: «کارگردانان فیلم‌های پارامتری تمایل دارند از درون‌مایه‌های بسیار مشخص استفاده کنند... چنین می‌نماید که ساختار سبکی فیلم تنها زمانی... برجسته جلوه می‌کند که درون‌مایه چنان ساده باشد

[۳] نویسنده، کارگردان و تدوین‌گر: هیروکازو کوریدا. مدیر فیلم‌برداری: میکیا تاکیموتو. بازی‌گران: ماساهارو فوکویاما، ماچیکو اوُنو، یوکو ماکی، ریری فورانکی و... . محصول ۲۰۱۳ ژاپن. برندهٔ جایزهٔ ویژهٔ هیئت داوران از ۶۶امین دورهٔ جشنوارهٔ فیلم کن

که جای چندانی برای تعبیر و تفسیر باقی نگذارد» (بردول، ۱۳۸۵، ص۲۷۹). دومین دلیل به نظام‌مندی‌ای برمی‌گردد که خودِ الگوهای سبکی در این فیلم به ذهن متبادر می‌کنند؛ به‌طوری که به نظر می‌رسد کارکردشان فراتر از پیرایه‌های صرف باشد. «پیرایه در هنرهای بصری، زینتی است که به قول ای.اچ.گمبریچ دال بر "تظاهر شادی‌آفرین هنرمندی است که تسلط و خلاقیت خویش را در اثر خود متجلی ساخته است". پیرایه، انگیزش هنری را به تماشا می‌گذارد، چراکه دست‌مایه‌ها و شکل‌های اثر هنری را به‌نحوی محسوس برجستگی می‌بخشد... در روایت پارامتری، سبک برمبنای اصولی مشخص در سراسر فیلم سازمان می‌یابد، درست همان‌گونه که شعر روایی الگوی عروضی خود را تظاهر می‌بخشد یا یک نمایش اپرا نوعی منطق موسیقایی را جلوه‌گر می‌سازد» (بردول، ۱۳۸۵، ص۲۷۶).

نظام‌مندی وقایع سبکی در روایت «مثل پدر، مثل پسر» به گونه‌ای است که آن را در دستهٔ جزئی‌تر روایت‌های پارامتری "کم‌بار" جای می‌دهد. منظور از روایت کم‌بار (در مقابل روایت "پربار") این است که «فیلم، هنجار خود را به مجموعهٔ نسبتاً کوچکی از رویه‌ها محدود کند که پیش از آن به‌منزلهٔ هنجارهای بیرونی قوام یافته‌اند... استفاده از تدابیری چنین محدود، هرگاه در آغاز فیلم اعلام شود، هنجار درونی نیرومندی پدید می‌آورد که وقایع پیرنگ را براساس سبک فیلم، که به‌نحوی غیرقابل‌تشخیص "متحقق" می‌شود، "پردازش می‌کند"» (بردول، ۱۳۸۵، صص۲۸۵ ـ ۲۸۶).

حال وقت آن است که وارد روایت «مثل پدر، مثل پسر» شویم و مبانی نظری فوق را در مورد آن به بوتهٔ آزمایش بگذاریم. فیلم با تصویری تاریک شروع می‌شود که صدای مکالمه‌ای رسمی روی آن شنیده می‌شود. از دیالوگ‌ها به‌سرعت می‌فهمیم که مصاحبه‌ای در جریان است. تا این‌که تصویر باز می‌شود. اولین تصویری که می‌بینیم، یک عکس است ـ و دیالوگ‌های مصاحبه روی آن ادامه دارند. عکسی سه نفره از یک پدر و مادر جوان، و پسربچه‌شان. سپس این عکس، برش می‌خورد به نمایی سه‌نفره از همین خانواده، در یک ترکیب‌بندی و میزانسن مشابه. این تطبیق گرافیکی، آن‌هم به این شکل غافل‌گیرکننده در شروع فیلم، دو فرضیهٔ مهم را بنا می‌کند: اول، اهمیت الگوپردازی‌های سبکی در روایت فیلم؛ و دوم، اهمیت عنصر "عکس" در فیلم. چنان‌که خواهیم دید، فرضیهٔ اول در ادامهٔ همین سکانس گسترش‌اش را شروع کرده و نموَش تا انتهای فیلم ادامه پیدا می‌کند. فرضیهٔ دوم نیز در ادامه، هم در پیرنگ و در سبک فیلمْ درستی خود را به اثبات می‌رساند.

با این مقدمه، چند عنصر از مهم‌ترین عناصر فرمال در سبک فیلم را برگزیده و به بررسی نقش‌شان در روایت می‌پردازیم.

چهار پارامتر اصلی

۱. عکس

عنصر "عکس" با نحوهٔ حضورش در سکانس افتتاحیه می‌تواند گواه خوبی بر اهمیت سبک‌پردازی در روایت فیلم باشد. این عنصر در ادامه و در مقاطع مهمی از پیرنگ، حضوری مؤثر در گسترش و پیش‌برد داستان دارد. این حضورهای آتی، در سکانس افتتاحیه به‌گونه‌ای پایه‌ریزی می‌شود که بیش از توجیه داستانی، انگیزش هنری/سبکی می‌توان برای آن متصور شد.

در افتتاحیه، هوش‌مندی فیلم‌ساز درست پس از عکس سه‌نفرهٔ خانواده و از طریق تمهید تطبیق گرافیکی خودنمایی می‌کند؛ این تمهید، از یک طرف باعث گسترش انگیزش هنری/سبکی شده و از طرف دیگر مخاطب از این طریق وارد فضای بصری فیلم می‌شود.

آن‌چنان که در پیرنگ فیلم شاهد هستیم، "عکس" و "عکاسی" عناصر مهمی در شکل رابطهٔ ریوتا با کیتا هستند. دو مقطع مهم از حضور این عناصر، یکی در آستانهٔ اولین جابه‌جایی پسربچه‌هاست، جایی که ریوتا و کیتا در زمین بازی جلوی خانه‌شان خلوت کرده‌اند و ریوتا پس از این‌که از کیتا عکس می‌گیرد، دوربین را به دست او می‌دهد و پیشنهاد مالکیت دوربین را به کیتا می‌دهد. در این صحنه، کیتا این پیشنهاد را رد می‌کند و می‌گوید که علاقه‌ای به عکاسی ندارد. ریوتا که آدمی عینیت‌گراست و چندان در قید و بند توجه به درونیات نیست، سخن کیتا را می‌پذیرد و از روی این مسأله عبور می‌کند. دومین مقطع، که منجر به نقطهٔ عطف دوم پیرنگ می‌شود، جایی است که ریوتا با دیدن عکس‌های ذخیره‌شده در دوربین، متوجه علاقهٔ واقعی کیتا به عکاسی می‌شود. این توجه، منجر به تحولی درونی در ریوتا شده و تصمیم به تجدید نظر در تصمیمش مبنی بر جابه‌جایی پسربچه‌ها می‌گیرد و هم‌چنین مقدمه‌ای می‌شود برای صحنهٔ خلوت پایانی او و کیتا؛ جایی که گویی کیتا دارد با سکوتش او را تنبیه می‌کند و به او نهیب می‌زند که عینیات و مظاهر بیرونی، تنها بخشی از زندگی بوده و درونیات، و حرف‌های بر زبان نیامده نیز به همان اندازه مهم و شنیدنی هستند.

پیرنگ فیلم علیرغم این‌که به‌خاطر آشنا بودن وقایع اصلی، مکث چندانی روی‌شان نکرده و به‌سرعت از آن‌ها می‌گذرد، در عوض برای پاره‌ای از لحظات که ظاهراً اهمیت چندانی در داستان ندارند، وقت و حوصله به‌خرج داده و روی آن‌ها متمرکز می‌شود. از جملهٔ این لحظه‌ها، عکس دسته‌جمعی دو خانوادهٔ نونومیا و سایکی در پارک جنگلی است. این عکس، که مبنای یکی از پوسترهای اصلی فیلم نیز هست، به‌خوبی بیان‌گر مسألهٔ «ارتباط» است.

پس از این‌که فیلم از طریق سکانس افتتاحیه توجه ما را به اهمیت الگوپردازی‌های سبکی، و به‌طور خاصْ عنصر "عکس" جلب کرد، با استفاده‌ای خلاقانه از این عنصر در خلال پیرنگ، راه گسترش پنهان خط دوم پیرنگ را برای خود باز می‌کند. این اتفاق در صحنه‌ای رخ می‌دهد که میدوُری در گوشهٔ کلاس پیانوی کیتا نشسته و در حالی که نمی‌تواند جلوی بغضش را بگیرد، منتظر اتمام کلاس است. در این صحنه که تنها شامل یک نماست، علاوه بر این‌که میدوری را در پس‌زمینه به‌وضوح می‌بینیم، شاهد تصویر معوَج و ازریخت‌افتادهٔ او در قاب درپوش پیانویی هستیم که کیتا مشغول نواختن و تمرین با آن است. این تمهید مقدمه‌ای می‌شود بر آغاز پیرنگی که میدوری هم‌زمان و موازی با پیرنگ ریوتا به پیش خواهد برد. پیرنگی پنهان، اما به همان اندازه مهم، که همان‌گونه که پیرنگِ ریوتا به محل کشمکش او با **یودای** می‌شود، محملی برای هم‌داستانی **میدوری** و **یوکاری** خواهد بود. این پیرنگ زنانه، علیرغم این‌که ظاهراً در ذیل پیرنگ مردانهٔ فیلم پنهان است، اما آن‌چنان که در پایان فیلم می‌بینیم، دست بالا را خواهد داشت؛ چراکه در نهایت همگی تن به همان تصمیمی می‌دهند که از ابتدا مورد نظر مادران و به‌طور خاص میدوری بود (در تقابل با تصمیم ریوتا مبنی بر تعویض همیشگی پسربچه‌ها). حتی ـ همان‌گونه که در مورد خلوت پایانی ریوتا و کیتا اشاره شد ـ ریوتا مجبور و محکوم به پذیرفتن صدای سکوت و توجه به روایت‌های پنهان می‌شود.

عکس معوج و ازریخت‌افتادهٔ میدوری در قاب پیانو، علاوه بر کارکردی که در راستای گسترش عنصر "عکس" در فیلم دارد، در بطن الگوی سبکی دیگری نیز قابل تعریف است که در ذیل به آن خواهیم پرداخت.

۲. ترکیب‌بندی‌های غافل‌گیرکننده و غیرداستانی

نماهایی در فیلم وجود دارند که به‌خاطر ترکیب‌بندی غافل‌گیرکننده‌شان، سریعاً جلب توجه می‌کنند. عمده‌ترین دلیل این غافل‌گیری‌ها وجود عناصر غیرداستانی در این نماهاست. در عین حال از کنار هم گذاشتن مجموعه‌هایی از این نماها می‌توان به الگویی معنایی دست پیدا کرد. سه نمونه از این قبیل نماها را در این‌جا مرور می‌کنیم:

در صحنهٔ گفت‌وگوی ریوتا با وکیل حقوقی‌اش، در دفتر کار ریوتا، پس از این‌که ریوتا و وکیل را به‌تناوب و از طریق الگوی تدوینی کلاسیک "نما/نمای مخالف" می‌بینیم، در پایان صحنهْ شاهد نمایی دونفره هستیم که در آن ریوتا و وکیل روبه‌روی یکدیگرْ پشت میز نشسته‌اند. در پس‌زمینه و درست پشت پنجرهٔ اتاق، ساختمان‌های عظیمی را با انبوه مشبّکی از پنجره‌ها می‌بینیم که ابتدا و انتهای مشخصی ندارند، و به‌علت شباهت گرافیکی فرم پنجره‌های‌شان با پنجرهٔ اتاقی که در آن هستیم، به نظر می‌رسد این اتاق هم‌چون سلولی در اسارت دژی مستحکم و غم‌بار قرار گرفته است. درست است که در ابتدای صحنه، و پیش از ورود وکیل به اتاق نیز این ساختمان‌ها را دیده بودیم؛ اما توجهی که در نمای پایانی جلب می‌کنند بیش‌تر و آشکارتر است چراکه در نمای آغازین صحنه، اولاً عنصر مسلطْ ریوتاست که بخش عمدهٔ قاب تصویر را پر کرده و مهم‌ترین سوژه محسوب می‌شود و ثانیاً ساختمان‌ها سعی می‌کنند تعریفی مقدماتی از لوکیشن ارائه دهند. در حالی که در نمای پایانی صحنه، ریوتا و وکیل، مجموعاً در برابر سهم ساختمان‌های پس‌زمینه از قاب تصویر، ناچیز محسوب می‌شوند و مهم‌تر این‌که ترکیب‌بندی نمای پایانی به‌دلیل شکسته شدن خط فرضی به‌خودی‌خود جلب توجه می‌کند. در این نما، شخصیت‌های ریوتا و وکیل (و هم‌چنین وسایل و لوازم صحنه) به‌علت آشنا بودن، سریعاً برای مخاطب یادآوری می‌شوند اما ساختمان‌های پس‌زمینه به‌عنوان عناصری جدید، بیش‌ترین تمرکز را از آن خود می‌کنند. بعداً اشاره خواهد شد که چگونه این ترکیب‌بندی در تعریف سبک زندگی ریوتا در خلال پرداخت شخصیت وی قابل تفسیر است.

آن‌چنان که شخصیت ریوتا نونومیا را از ره‌گذر پیرنگ فیلم می‌شناسیم، در خانواده‌ای نسبتاً مرفه بزرگ شده، تحصیلات دانشگاهی موفقی داشته و اکنون به‌عنوان یک مهندس، برای شرکت بزرگ و مهمی کار می‌کند. با این‌که نتوانسته صمیمت پدرانهٔ لازم را برای کیتا فراهم کند، در کارش موفق است و درآمد خوبی دارد؛ به‌طوری که می‌تواند همهٔ امکانات را به‌اختیار خود و خانواده‌اش درآورد. او چنان قدرتی در خود حس می‌کند که استیصالِ ماندن بر دوراههٔ انتخاب را برنمی‌تابد. به‌عنوان مثال وقتی اجبار انتخاب یکی از پسربچه‌ها ذهنش را آزرده می‌کند، بدون در نظر گرفتن جوانب عاطفی مسألهْ پیشنهاد می‌کند که هر دو (هم کیتا و هم ریوسی) را نگاه دارد. به‌عبارتی وقتی در مسیر زندگی بر سر یک دوراههٔ متنافر قرار می‌گیرد، این توانایی را دارد که به‌گونه‌ای منعطف حرکت کند تا هر دو جنبهٔ انتخاب را پیش رو داشته باشد.

برخی از مهم‌ترین شاخصه‌های شخصیتی ریوتا در تمهیدات سبکی فیلم هم نمود پیدا کرده‌اند. یکی از به‌ترین شواهد مثال، همان شکسته شدن خط فرضی در نمای دونفرهٔ او با وکیلش است که در بالا اشاره شد. از میان سایر نمودهای سبکی می‌توان به الگوهای بصریِ کمانی‌شکل اشاره کرد. به‌عنوان مثال، سه نمای متوالی در صحنه‌ای که ریوتا و همسرش برای اولین بار به ملاقات

خانوادهٔ سایکی در دفتر حقوقی می‌روند، از نقطه نظر اتوموبیل در حال حرکت و با زاویهٔ پائین از سازه‌های ترافیکی کمانی‌شکل توکیو (پل، تونل و...) گرفته شده‌اند. محل استقرار دوربین در اتوموبیل، صندلی راننده (یعنی ریوتا) است ـ هرچند قاعدتاً توجه او معطوف به مسیر رانندگی است. این سازه‌ها، با شمایل هندسی‌شان کاملاً هماهنگ با دنیای ذهنی ریوتا جلوه‌گر می‌شوند. در این راستا، صحنه‌ای در فیلم هست که هم می‌تواند مؤید این فرضیه باشد و هم مقدمه‌ای برای چنین استنباطی از نماهای مذکور تلقی شود. این صحنه به اوایل فیلم و آشنایی مقدماتی ما با ریوتا برمی‌گردد؛ جایی که او در کنار سایر هم‌کارانش در شرکت، بالای یک ماکت معماری ایستاده‌اند و او دارد ایده‌ها و انگیزه‌هایش از طراحی خاصی که برای فضای شهری و سبک زندگی مورد نظرش در نظر گرفته را تشریح می‌کند.

ترکیب‌بندی مهم دیگری که به چند شکل متفاوت در فیلم حضور دارد، به نماهایی مربوط می‌شود که شمایل دکل‌ها و کابل‌های عظیم انتقال برق را در خود دارند. اولین نما از این مجموعه، در صحنه‌ای است که ریوتا و همسرش برای اولین بار دارند به سمت محل سکونت خانوادهٔ سایکی می‌روند تا برای یک روز، پسربچه‌ها را جابه‌جا کنند. از یک طرف ـ همان‌طور که در مورد سازه‌های شهری در پاراگراف قبلْ عنوان شد ـ دکل‌ها و کابل‌های برق دربردارندهٔ جنبه‌هایی از شخصیت ریوتا هستند، و از طرف دیگر، نحوهٔ حضورشان در ترکیب‌بندی نمای مذکور، توجه را به تفاوت کارکردی و کاربردی‌شان با سازه‌های پیشین جلب می‌کند: سازه‌های قبلی هم هم‌چون این سازه‌ها وظیفهٔ انتقال (و به‌تعبیر دیگر: ارتباط) را بر عهده دارند، با این تفاوت که خطوط انتقال برق، محموله‌های‌شان (پالس‌ها و سیگنال‌های برق) را بدون مرز و محدودیت جابه‌جا می‌کنند، در حالی که عمل انتقال در سازه‌هایی نظیر پل‌ها و تونل‌ها بیش‌تر از کابل‌های برق اسیر محدودیت‌های جغرافیایی (و به یک معنا: طبقاتی) هستند. بنابراین علیرغم بی‌اهمیتی دکل‌ها و کابل‌های انتقال برق در پیرنگ فیلم، می‌توان کارکردی دینامیک برای‌شان متصور شد: از بازنمایی جنبه‌ای از شخصیت ریوتا به مفهوم «ارتباط» (همان‌گونه که مضمون صحنه هم به همین مسأله مربوط می‌شود). حضور دیگربار عناصر مذکور، در پس‌زمینهٔ نمایی است مربوط به پایان همان روز، که میدوری آمده تا ریوسی را تحویل سایکی‌ها دهد و کیتا را با خود به خانه برگرداند. در این نما، عناصر مورد اشاره، در فاصله‌ای دور و در پس‌زمینه هستند؛ جالب این‌که مطابق پیرنگْ ریوتا به‌بهانهٔ جلسهٔ کاری، در این صحنه حضور ندارد. واپسین باری که این عناصر را می‌بینیم، مربوط به آخرین عزیمت ریوتا و همسرش به سمت خانوادهٔ سایکی، برای برگرداندن اوضاع به روال اولیه است. حاصل جمع این نما را نمایی که پیش از آن می‌آید را می‌توان نوعی جمع‌بندی در ارتباط با شخصیت ریوتا و تحولی که در آن مقطع از پیرنگ پیدا می‌کند در نظر گرفت. چراکه در نمای قبل، اتوموبیل ریوتا را از پشت می‌بینیم که در بزرگراه می‌راند. برخلاف معمول که در چنین لحظاتی، داخل ماشین بودیم و به مسیر و سازه‌های مربوطه از داخل ماشین نظر می‌افکندیم، این بار از ماشین بیرون آمده‌ایم و آن را در خلال بزرگراه و در کنار سایر ماشین‌ها (که هرکدام مقصد و مبدأ متفاوتی دارند) می‌بینیم. ضمن این‌که در قبلی‌ها دوربینْ نسبتاً آرام بوده و تصویرْ لرزش مشهودی نداشته اما این بار تکان‌ها و لرزش‌های دوربین کاملاً محسوس است؛ هرچند باز هم تکه مسیری که برای این نما انتخاب شده، هم‌چون قبلی‌ها، قوس‌دار و منحنی است. سپس این نما برش می‌خورد به نمای عبور همین ماشین از زیر کابل‌ها و دکل‌های انتقال برق. علیرغم آشنا

بودن نشانه‌های تصویری این نما، عمده‌ترین تفاوت‌هایی که با نماهای مشابه قبلی دارد به دو نکته مربوط است: اول این‌که برخلاف قبلی‌ها، این بار دکل‌های برق را از داخل ماشین می‌نگریم؛ و دومین تفاوت به زاویهٔ بسیار پائین‌تر دوربین برمی‌گردد.

الگوی حرکت‌های منحنی، علاوه بر ترکیب‌بندی ـ که در بالا به چند مورد آن اشاره شد ـ نمود الگومند دیگری هم در فیلم دارد که به حرکت‌های قوس‌دار دوربین مربوط می‌شود و موضوع بندِ بعدی است.

۳. حرکت دوربین: آرک [۴]

در انتهای سکانس افتتاحیه نمایی شامل حرکت آرک وجود دارد. این نما که در مدرسه و در صحنه‌ای اتفاق می‌افتد که اولین روز کیتا در مدرسه به پایان رسیده و پدر و مادر کیتا او را با خود روانهٔ منزل می‌کنند، پیش از هر چیز توجه را به خودِ حرکت دوربین جلب می‌کند. مهم‌ترین دلیل این جلب توجه این است که پیش از شروع حرکت دوربین، نه اتفاق خاصی می‌افتد و نه هیچ‌کدام از شخصیت‌ها اقدام به حرکتی می‌کنند که حرکت اصلاحی دوربین را طلب کند (حتی حرکت شخصیت‌ها به سمت راه‌پله، لحظاتی پس از شروع حرکت دوربین اتفاق می‌افتد)، و نه حتی در حین و پس از انجام حرکت دوربین، عنصر بصری خاصی کشف و ارائه می‌شود؛ ضمن این‌که چیدمان صحنه هم تا حد امکان ساده و عاری از تعدد و تنوع عناصر است. به‌ترین انگیزهٔ مضمونی که می‌توان برای این حرکت دوربین متصور شد عبارتست از تلاش برای بازنمایی وجوه مختلف مناسبات خانوادگی نونومیا، و نحوهٔ حضور و تعامل‌شان با محیط پیرامون، و یا به‌عبارت ساده‌تر، «سبک زندگی» خانوادهٔ نونومیا. شکل‌گیری این فرضیه در همین صحنه چندان هم بی‌راه نیست؛ چراکه هم‌زمان با حرکت دوربین، دیالوگی بین ریوتا و هم‌چنین میدوری با کیتا اتفاق می‌افتد که از خلال آن معلوم می‌شود کیتا به برخی از سؤالات مصاحبه راجع به جزئیات روزمرهٔ رابطهٔ پدر و مادرش با او، پاسخ‌های دروغین داده است. دلیل این دروغ‌های کوچک و به‌ظاهر بی‌اهمیت (رویه‌ای که در انتهای فیلم و در ارتباط با مسألهٔ عکاسی، برای "ریوتا" مهم می‌شود) هم بر ریوتا و میدوری پوشیده است و هم برای ما. درنتیجه حرکت خودنمایانهٔ آرکِ دوربین هم‌زمان با این دیالوگ‌ها می‌تواند به معنی تلاشی مقدماتی برای ورود به زندگی این خانواده و مشاهدهٔ روزمرگی‌های‌شان (و به یک تعبیر، همان «سبک زندگی») باشد.

فرضیهٔ مربوط به ارتباط حرکت آرک دوربین با بازنمایی «سبک زندگی» در سکانس‌های بعدی ـ که به نمایش زندگی خانوادهٔ نونومیا می‌پردازند ـ تأیید می‌شود. اما بازنمایی «سبک زندگی»، محدود به ریوتا نونومیا و خانواده‌اش نمی‌ماند، بل‌که به خانوادهٔ سایکی هم سرایت می‌کند. بهانهٔ این سرایت را البته پیرنگ فیلم در اختیار سبک می‌گذارد. مشخصاً این اتفاق در سکانسی رخ می‌دهد که در آن برای اولین بار هر دو خانواده به‌صورت دسته‌جمعی به مجتمع تفریحی رفته‌اند. در یکی از نماها، مادرها یعنی میدوری و یوکاری را می‌بینیم که با زاویه‌های سه‌رخ نسبت به دوربین و تقریباً پشت به یکدیگر نشسته و با لبخندی بر لب مشغول تماشای بازی پسربچه‌ها و هم‌چنین شیرین‌کاری‌های یودای هستند. این نما پس از بلند شدن ریوتا از پشت میز آغاز می‌شود؛ به‌عبارت دیگر فضای این نما عبارتست از خلوت مادرها. جالب این‌که هم‌زمان با آرک آرام و ملایم دوربین، موضوع صحبت این دو مادر، به مسألهٔ «ارتباط» مربوط می‌شود (یوکاری تعریف می‌کند که پس از زایمانش، به داشتن رابطهٔ پنهانی با شخصی دیگر متهم شده بود...). به

[۴] حرکت دوربین در پاره‌ای نماهایی که در ادامه اشاره خواهد شد، از نظر اجرایی عبارتست از ترکیب پن و تراولینگ. اما از آن‌جا که شکل نهایی این نماها مد نظر نگارنده بوده، آن‌ها نیز مسامحتاً آرک تلقی گشته‌اند.

این ترتیب حرکت‌های آرک دوربین از انحصار خانوادهٔ نونومیا و هم‌چنین بازنمایی «سبک زندگی» درآمده، و به بازنمایی خانوادهٔ سایکی و هم‌چنین مسألهٔ «ارتباط» گسترش پیدا می‌کند.

پس از این مقدمهٔ انتقالی، مشابه آن دسته از نماهای معرّف که با آن‌ها به حریم خانوادهٔ نونومیا وارد شده بودیم را این بار برای خانوادهٔ سایکی می‌بینیم. در اولین صحنه‌ای که خانوادهٔ ریوتا به محل کار و زندگی خانوادهٔ سایکی آمده‌اند تا به‌مدت یک روز پسربچه‌ها را جابه‌جا کنند، معرفی مقدماتی «سبک زندگی» خانوادهٔ سایکی با یک نمای آرک ملایم و آرام انجام می‌شود.

نمای هوش‌مندانه‌ای در انتهای همین سکانس وجود دارد که در آن از نقطه نظر ریوسی که سوار اتوموبیل ریوتا شده، به پشت سرش یعنی خانهٔ سایکی می‌نگریم. مسیری که برای ماشین در این نما در نظر گرفته شده به‌گونه‌ای است که از یک طرف ادامه‌دهندهٔ ترکیب‌بندی‌های قوس‌داری است که پیش از این هم از نقطه نظر اتوموبیل ریوتا دیده بودیم (همان سه نمایی که در قسمت قبل مورد اشاره قرار گرفتند) و از طرف دیگر قرینهٔ نمای آرک ابتدایی همین سکانس است (که موضوع پاراگراف قبل بود). نکتهٔ مهم دیگر در ارتباط با این نما این است که برخلاف نمای قرینه‌اش (همان نمای ابتدای سکانس) کارکردش بازنمایی «سبک زندگی» نبوده، بل‌که به‌خاطر حضور ریوسی در اتوموبیل ریوتا و هم‌چنین به تصویر کشیدن مسیر منتهی به سایکی‌ها، به نظر می‌رسد بیش‌تر تمایل به پیش کشیدن مسألهٔ «ارتباط» دارد.

این فرضیه در ادامه نیز مهر تأیید می‌خورد. به‌عنوان مثال می‌توان به سکانسی اشاره کرد که در آن خانواده‌ها برای دومین بار به مجتمع تفریحی آمده‌اند. در یکی از نماهای این سکانس، پدرها یعنی ریوتا و یودای خلوت کرده‌اند و هم‌زمان با آرک آرام و ملایم دوربین دارند راجع به دیدگاه‌شان راجع به رابطهٔ پدر و فرزندی صحبت می‌کنند. نکتهٔ جالب دیگر در این نما، حضور آدم‌آهنی اسباب‌بازی کیتا روی میز، مابین ریوتا و یودای است. این اسباب‌بازی در پیرنگ فیلم نمایندهٔ مفهوم «ارتباط» است: اسباب‌بازی متعلق به کیتاست. آن را ریوتا برای او خریده است. این اتفاق با این‌که در خانوادهٔ نونومیا عادی است، در خانوادهٔ سایکی به‌ندرت رخ می‌دهد؛ چراکه از یک طرف احتمالاً یودای سایکی توان خرید چنین اسباب‌بازی‌هایی را برای بچه‌هایش ندارد و از طرف دیگر، نحوهٔ سرگرم شدن بچه‌ها در خانوادهٔ سایکی متفاوت از خانوادهٔ نونومیاست. همین اسباب‌بازی چندی پیش خراب شده بوده و کیتا از ریوتا توقع داشته آن را تعمیر کند. ریوتا که خودش از این جور کارها سر در نمی‌آورد، به کیتا وعده داده بود که آن را به تعمیرگاه خواهد برد؛ اما احتمالاً به‌خاطر مشغلهٔ کاری زیاد، این قول و قرارش با کیتا را فراموش کرده بود. سپس وقتی کیتا دیده بود که یودای دست‌به‌تعمیر است، اسباب‌بازی‌اش را نزد وی برد و او هم بدون معطلی آن را تعمیر کرد. اکنون همین اسباب‌بازی روی میزی است که ریوتا و یودای پشت آن نشسته و دارند راجع به رابطهٔ پدری و فرزندی گپ می‌زنند.

هر دو سکانس مربوط به خلوت مادرها و خلوت پدرها ـ که در بالا به‌عنوان مثال آورده شد ـ در مرکز تفریحی اتفاق می‌افتند. این جور مراکز تفریحی را به‌لحاظ شهرشناسی می‌توان ذیل دستهٔ بزرگ‌تر "پارک‌ها" قرار دارد. در ادامه خواهیم دید که چگونه پارک به‌عنوان لوکیشن، جزء مهم‌ترین پارامترهای روایت فیلم است.

۴. لوکیشن: پارک

دو خانواده‌ای که شخصیت‌های اصلی فیلم را تشکیل می‌دهند، قرارهای دسته‌جمعی‌شان را در پارک می‌گذارند. در این فیلم با دو نوع پارک مواجه هستیم. نوع اول، فضای سرپوشیده‌ای است که شامل دو زیرفضای مشخص و تفکیک‌شده است: فضای مخصوص کودکان که با وسایل بازی مکانیکی و کامپیوتری پر شده، و فضای مخصوص بزرگ‌سال‌ها که بیش‌تر عبارتست از میزها و صندلی‌ها. این نوع پارک از یک طرف محصول خاص دوران مدرن است و از طرف دیگر برخلاف پارک‌های طبیعی، معمولاً متناسب با طبقات مرفه‌تر جوامع مختلف است. به‌طوری که بدون این‌که در پیرنگ فیلم مطرح شود، کاملاً مشخص است که برگزاری قرارها در این پارک‌ها پیشنهاد ریوتاست. تضاد رفتاری بین ریوتا و یودای در این پارک‌ها، خود دال بر این امر است؛ در حالی که ریوتا کاملاً طبیعی و متناسب با فضای پارک رفتار می‌کند، یودای هم‌چون یک کودک بازیگوش، گویی دارد نظم نمادین فضا را برهم می‌زند.

شخصیت‌های فیلم را در دو نوبت در پارکی از این نوع می‌بینیم. یکی مربوط به پیش از اولین جابه‌جایی است و دیگری هم زمانی است که ریوتا پیشنهاد نگاه‌داری هر دو پسربچه را مطرح می‌کند و باعث رنجش خانوادهٔ سایکی می‌شود ـ علاوه بر یودای سایکی و همسرش یوکاری، میدوری هم از این پیشنهاد ریوتا دلخور می‌شود. به این ترتیب، به‌نوعی ریوتا به انزوا می‌رود. از جملهٔ تبعات این انزوا این است که تجمیع بعدی این دو خانواده در پارکی طبیعی اتفاق می‌افتد (سکانس مربوط به این پارک، یک مقدمهٔ بصری هم دارد؛ و آن جایی است که یودای سایکی نزد خانوادهٔ نونومیا می‌آید تا هم‌راه آن‌ها و مادر میدوری، به مراسم اولیا و مربیان مدرسهٔ کیتا بروند).

این پارک ـ که تمامی اعضای هر دو خانواده در آن حضور دارند ـ بیرون از شهر قرار دارد. این‌جا جایی است که گویا همهٔ شخصیت‌ها فارغ از مناسبات و اختلاف‌های مربوط به زندگی شهری، هم‌سطح و هم‌تراز هستند و می‌توانند راحت‌تر و بی‌نقاب‌تر از همیشه با یکدیگر رودررو شوند. این بار برخلاف معمولْ نوع پوشش شخصیت‌ها هم دال بر تفاوت طبقاتی‌شان نیست. در پایان سکانس هم هر دو خانواده از طریق دوربین‌های عکاسی‌شان، به یک شکل و به یک اندازهْ خاطرهٔ آن روز را ثبت می‌کنند. در این سکانس، هم در پیرنگ و هم در سبک فیلم، باز هم مفهوم «ارتباط» مطرح می‌شود (پیش‌تر نیز به اهمیت این عکس دسته‌جمعی اشاره شد).

اکنون که چهار مورد از پارامترهای اصلی روایت فیلم مورد بررسی قرار گرفته‌اند، به فراشد معناسازی آن‌ها می‌پردازیم.

صورت‌بندی معادله و جمع‌بندی

در قسمت قبل، چهار پارامتر سبکی بنیادین روایت فیلم برشمرده شدند و به پاره‌ای از مهم‌ترین کارکردهای آن‌ها اشاره شد. این کارکردها که منتج از شیوهٔ کاربرد پارامترها و تعامل آن‌ها با پیرنگ فیلم هستند، هم‌چون عمل‌وندها و عمل‌گرهای معادله‌ای عمل می‌کنند که نتیجهٔ آن عبارتست از بازنمایی جنبه‌هایی از حیات اجتماعی توکیوی معاصر. به‌عبارت دیگر می‌توان توکیو را مجموعه‌ای (یا طیفی متنوع) متشکل از انواع طبقات اجتماعی ـ با تمامی گوناگونی‌های اقتصادی، فرهنگی و... ـ در نظر گرفت که فیلم با انتخاب دو عضو از این مجموعه (خانواده‌های نونومیا و سایکی) به‌عنوان عمل‌وندهای اصلی، و یافتن ضرایب مناسب برای این این عمل‌وندها

و هم‌چنین عمل‌گر اصلی از طریق تعامل بین پیرنگ و سبک، توانسته راه‌گشای ساختن تصویری جامع از توکیوی معاصر در ذهن مخاطب باشد. حال به بررسی نحوهٔ عمل‌کرد این معادله می‌پردازیم تا به درک به‌تری از فراشد معناسازی مذکور برسیم ـ هرچند این روی‌کرد برای تحلیل عناصر معادلهٔ مذکور به‌میزان زیادی تقلیل‌گراست، اما دست‌کم برای ترسیم حدود اصلی آن مفید است.

این معادله دو عمل‌وند اصلی دارد که هر دو به مسألهٔ «سبک زندگی» مربوط می‌شوند؛ یکی سبک زندگی خانوادهٔ نونومیا و دیگری سبک زندگی خانوادهٔ سایکی. همان‌گونه که در قسمت قبل دیدیم، این مسأله عمدتاً ناشی از پارامترهایی هم‌چون ترکیب‌بندی نماها و حرکت‌های آرک دوربین هستند. در ضمن این دو عمل‌وند، نمایندهٔ دو سبک زندگی متفاوت شهروندان توکیو هستند. پاره‌ای از مهم‌ترین موارد اختلاف بین این دو سبک زندگی را در مواردی هم‌چون توان اقتصادی دو خانواده، شغل، محله، شکل و مناسبات مربوط به خانه و... می‌توان دید. جالب این‌جاست که فیلمْ این دو خانواده را به‌صورت دو قطب متنافر و کلاسیک «سنت» و «مدرنیته» تصویر نمی‌کند. به‌عنوان مثال خانوادهٔ نونومیا که مرفه‌تر و ـ تبعاً ـ مدرن‌تر هستند، اصرار دارند که با چوب‌های سنتی ژاپنی غذا بخورند. در حالی که ریوسی اصلاً طریقهٔ استفاده از آن‌ها را بلد نیست. در نمای مربوط به اولین شام خوردن کیتا نزد خانوادهٔ سایکی هم تنها اوست که چوب در دست دارد و سایرین با چنگال غذا می‌خورند. مثال دیگر را می‌توان در ارتباط با سرگرمی‌های پسربچه‌ها دید. مهم‌ترین وسایل سرگرمی کیتا، آن‌گونه که عادت داده شده، عبارتند از پیانو، دوربین عکاسی و آدم‌آهنی اسباب‌بازی. در حالی که ریوسی دائماً سرش توی تبلت است و وقتی هم که می‌بازد، به انگلیسی فریاد می‌زند: «Oh My God»!

دو عمل‌وند مذکور، هم‌چون مواد اولیهٔ متناقض‌نمایی هستند که برای رسیدن به نتیجهٔ مطلوب روایت، باید خویشاوندیِ بیش‌تری بین‌شان برقرار شود. به‌عبارت دیگر، فواصل موجود بین سبک زندگی دو خانوادهٔ اصلی فیلم باید با مواردی، که همان ضرایب معادله هستند پر شود. مقدمات لازم برای رسیدن به این ضرایب، پیش از هر چیز در پیرنگ فیلم موجود است: هر دو مادر (میدوری و یوکاری) شش سال پیش در "یک" بیمارستانْ فرزندان خود را به دنیا آورده‌اند. توجیه این امر نیز در پیش‌داستان به این شکل وجود دارد که میدوری از طبقهٔ پائین‌تری نسبت به ریوتا بوده و آن بیمارستان، جایی بوده که خودش هم در همان‌جا چشم به جهان گشوده. اکنون پس از شش سال، دوباره این دو خانواده به یکدیگر برخورد کرده و بر سر چالشی عاطفی با یکدیگر روبه‌رو شده‌اند. بیش‌ترین مواجههٔ اعضای دو خانواده، نه در خانه‌ها، بل‌که در فضاهای عمومی‌تر نظیر بیمارستان، دادگاه، رستوران و مهم‌تر از همه در پارک‌های تفریحی انجام می‌شود؛ یعنی مکان‌هایی که هر کدام از دو طبقهٔ مذکور می‌توانند در آن‌ها سهیم بوده و بروز خاص خود را داشته باشند (به‌عنوان مثال در صحنهٔ رستوران پس از دادگاه، تفاوتِ نحوهٔ غذا خوردن پدرها و مادرها را می‌بینیم).

علاوه بر حضورهای هم‌زمان اعضای دو خانواده، هرکدام از آن‌ها مناسبات و پیرامونی‌های خاص خود را نیز دارند که بخش‌هایی از این مناسبات در پیرنگ فیلم وجود دارند. روایت فیلم از طریق نوع نگاه و نحوهٔ بازنمایی این مناسبات، با استفاده از پارامترهای سبکی خویشاوندی‌های مورد نیاز معادله را برقرار کرده: همان‌گونه که در قسمت قبل اشاره شد عنصر "عکس" یکی از پارامترهای مهم روایت است که بیش‌تر در مورد ریوتا و رابطه‌اش با کیتا مورد استفاده قرار گرفته. قرینهٔ عنصر را برای یودای در سکانسی شاهد هستیم که نزد خانوادهٔ نونومیا آمده تا هم‌راه آن‌ها به مراسم اولیا و مربیان مدرسهٔ کیتا برود. در تمام این سکانس، چه

داخل خانه، چه در پارک و چه در مدرسه، دوربین فیلم‌برداریِ دستی‌اش روشن است و مشغول ثبت تصویر است. مورد مهم دیگری که در ارتباط با خانوادهٔ سایکی می‌توان مورد توجه قرار داد، حرکت‌های آرک دوربین در صحنه‌های مربوط به این خانواده است.

پس از این‌که پیرنگ و سبک فیلم، موفق به تبیین خویشاوندی فرمال سبک زندگی این دو خانواده می‌شوند، فیلم بار دیگر روی خانوادهٔ نونومیا متمرکز می‌شود؛ و این بار این خانواده را به‌صورت مجاز جزء از کل در نظر گرفته و با همان پارامترهای سبکی پیشین، گسترهٔ وسیع‌تری از مناسبات اجتماعی ارائه می‌دهد. برای مثال می‌توان به صحنه‌ای اشاره کرد که ریوتا و برادرش، چتربه‌دست و قدم‌زنان زیر باران عازم خانهٔ پدری‌شان هستند. این صحنه شامل دو پارامتر سبکی مهم و آشناست: اول این‌که تکه‌ای که از مسیر حرکت برادران نونومیا انتخاب شده، قوس‌دارد و منحنی است، و دوم این‌که دوربین هم متناسب با این مسیر و هم‌چنین سرعت برادرها، حرکت آرک آرام و ملایمی را پیشه کرده است. نکتهٔ مهم دیگر این صحنه این است که به‌واسطهٔ همین حرکت دوربین، برش کوچکی از زندگی عمومی شهری توکیو را نیز می‌بینیم. این برش کوچک نیز قرینه‌اش را در صحنه‌های پیرامون خانهٔ سایکی‌ها پیدا کرده است (به‌عنوان مثال همان نمای نقطه نظر ریوسی از داخل اتوموبیل ریوتا که به‌صورت حرکت آرک تصویر شده است).

به این ترتیب، عمل‌وندهای معادله تعریف شده و ضرایب مناسب برای پر کردن خلاءهای بین این عمل‌وندها نیز پیدا شده‌اند. اکنون تنها یک گام برای رسیدن به پاسخ معادله باقی مانده است (یا همان عمل‌گر معادله). ناگفته پیداست که عمل‌گر این معادله که وظیفهٔ ایجاد پیوند بین عمل‌وندها و ضرایب مذکور را دارد، چیزی نیست جز همان مفهوم آشنا و قدیمی «ارتباط». بارزترین مصداق در به‌کارگیری این مفهوم به‌عنوان عامل پیوند عناصرِ به‌ظاهر منفک روایی‌اش این است که فیلم پس از دسته‌وپنجه نرم کردن با انواع پارامترها و تعامل آن‌ها با جنبه‌های مختلف پیرنگ، توانسته در چند مقطع و ازجمله یکی از نقاط اوج احساسی‌اش (همان سکانس پارک خارج از شهر و عکس دسته‌جمعی که قبلاً مورد بررسی قرار گرفت) به این مهم دست پیدا کند.

با پذیرش مفهوم «ارتباط» به‌عنوان سوختِ موتور روایی فیلم، می‌توان روایت آن را به این شکل بازخوانی کرد: «مثل پدر، مثل پسر» برش‌هایی از حیات اجتماعی توکیوی معاصر را انتخاب کرده؛ توکیویی که هنوز درگیر داستانی قدیمی و آشناست. کنش‌ها، مواجهات، تصمیم‌گیری‌ها و نتایج کنش‌ها نیز چندان تغییری نسبت به گذشته نکرده‌اند، اما همین داستان قدیمی و فرایندهای آشنا نیز قابلیت کنار هم نگاه داشتن تکه‌هایی از این جامعه را که در گذر زمان از یکدیگر جدا افتاده‌اند را دارد. کلید این امر نیز توجه به مفهومی قدیمی و آشناست: ارتباط. از حاصل جمع ارتباط‌های بین بخش‌های مختلف این جامعه، تصویری کلی از فضای فرهنگی و اجتماعی توکیوی معاصر پیشِ روی مخاطب ترسیم شده است. به این اعتبار هدف غایی فیلم ترسیم خطوط کلی و محدوده‌های اجتماعی توکیوی معاصر است.

منبع استفاده‌شده

بردول، د. (۱۳۸۵). روایت در فیلم داستانی. جلد دوم (مترجم: س. ع. طباطبایی). تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.