«ترانه به ترانه» ترنس مالیک ماهیت زمان را به چالش می‌کشد

شکوهِ آغاز

میلاد ظریف: زمانی که آگوستین قدیس در کتاب اعترافات خود و در باب نظریه زمان، مفهوم زمان را در مفهوم پدیدارشناسانه‌اش این‌گونه بررسی کرد که: زمان چیست؟ و می‌رسد به این موضوع که زمان یک توهم ویژه و گذرا است از حال و اینکه وقتی حال که گذشته است و آینده هم که نیامده پس زمان چگونه می‌تواند باشد شاید به نوعی ما را دارد به سمت حال گذرنده‌ای سوق می‌دهد و شاید به نوع خاصی از زندگی و سبکی از زندگی‌کردن که شاید بتوان از آن تحت عنوان دم را دریاب نام بُرد. او وقتی زمان را به سه بخش تقسیم می‌کند و می‌گوید اگر بپذیریم که حال دائما در حال تبدیل‌شدن به گذشته و رفتن به حافظه است و آینده هم که همچنان در حالِ آمدن است و نیامده و چیزی برای ما نمی‌ماند جز حال. حال گذرنده‌ای که دائما به تکه‌های ریز تقسیم می‌شود و به قول آگوستین نه حال نه در سال، نه در ماه، نه در هفته، نه در روز، نه در ساعت، نه در دقیقه و نه در ثانیه... و دم به دم جزء حال، کوچک و کوچک‌تر می‌شود و در چنین حالتی است که گذرابودن حال به ما گوشزد می‌شود. گذرابودنی که وحشت‌انگیز است و هر دم آغاز جدیدی را نوید می‌دهد.

آغازِ حال شاید گزاره مناسبی باشد برای ورود به فیلم «ترانه به ترانه» (Song to Song) ساخته متأخر ترنس مالیک. مالیک که در کارهای آخر خود یعنی «درخت زندگی» و «به سوی شگفتی» و این آخری، یعنی «ترانه به ترانه» به‌نوعی ملودرام‌های خاصی را به تصویر کشیده که در هر کدامشان دیگر نه خبری از داستان و سیر خطی و ترتیب فواصل متنی در نوع کلاسیک‌شده‌اش معنا و مفهوم دارد و نه بازیگری و میزانسن به نوعی است که تماشاچی از یک ملودرام انتظار دارد. ملودرام‌های خاص مالیک شاید بیش از هر چیزی در بیان مفهوم زمان گام برداشته‌اند. در «ترانه به ترانه» آدم‌هایی می‌بینیم که گیج هستند و انگار در فضایی غوطه می‌خورند که چیزی، کسی آنها را به روی زمین بند کند. تمایزی که مالیک برای ایده آغاز یا چیزی که من اسمش را آغازِ حال می‌گذارم، قائل است چیزی نیست جز چگونه آغازکردن و یا بهتر است بگوییم «از چه چیزی آغازکردن» یا «آغازکردن با»[1] است. جمله معروفی دارد شلینگ با این مضمون که: «آغاز همانا نفی آن چیزی است که با آن می‌آغازد». نفی آغاز در واقع نزد شلینگ همان آغاز حقیقی است نزد آدم‌های فیلم «ترانه به ترانه» که مدام در حال آشنایی با دیگری هستند. از یک ترانه در یک ترانه از یک کنسرت موسیقی در فضای باز تا کنسرت موسیقی دیگر یک آغازیدن را آغاز می‌کند. آغازیدن آدم‌های فیلم «ترانه به ترانه» از نوع شروع ارتباط با دیگری است. آغازِ رابطه‌ای که گیج می‌خورد مثل آغازِ هر ارتباطی و هر کدام در مسیر احرازِ خوشنودی جسمی به مسیری می‌رود که هر کدام در نهایت منجر به جدایی می‌شود. جدایی آغازهای در نیمه رهاشده و وصل‌شدن به آغازی دیگری و.... در چنین وضعیتی است که «ترانه به ترانه» با آدم‌هایش شکلی از زمان را ترسیم می‌کند که هم منطق روایی فیلم از آن نشئت می‌گیرد و هم وجوه انسانی و زیستی آدم‌هایش را مورد پرسش قرار می‌دهد. پرسش‌هایی درباره چگونه زندگی‌کردن، چگونه یک رابطه را پیش‌بُـردن، از یک رابطه چه چیز خواستن، و اصلی‌ترین بحث فیلم اینکه چگونه در حال زیست کنیم و گذشته را در حالِ گذرا شریک کنیم و چشم به آینده داشته باشیم. دوربین سیال و بازی‌های سیالِ و مونولوگ‌های سیال که از سر و روی فیلم می‌بارد همه در خدمتِ همین گزاره هستند که نفی آغاز دوباره است. نفی نه دستاوردهای زیست گذشته بلکه چیزی به نام آغاز و نفی آغاز که انگار همیشه هست و فقط در جنس آغاز متفاوت است و به نوعی ژست نوعی آغازِ دوباره همیشه بوده و دوباره به ورطه تکرار می‌افتد. آدم‌های «ترانه به ترانه» در تمام لحظات در ظاهر عاشقانه و رمانتیک‌شان که بعضا پرسش‌های اساسی فیلم را در مونولوگ‌هایی بر زبان می‌آورند، تماما در ژست‌هایی از آغاز هستند که به نوعی شاید هجوِ مفهوم ملودرام و ساعت ملودرام کل تاریخ سینما را ترسیم می‌کنند. اما همچنان سؤال اصلی پابرجاست: در این ترانه به ترانه و از یک ترانه به ترانه دیگر آغاز جدیدی را شکل‌دادن و تجربه‌کردن زیستِ یک آغاز چه چیزی در مفهوم زمان و انگاره زمان شکل می‌گیرد؟ این سؤالی است که فیلم سعی می‌کند به آن برسد. آدم‌های ترانه به ترانه به‌خوبی واقف هستند که هر آغازی در رابطه جدیدشان به نوعی تداوم آغاز قبلی و یا همان فعل آغازیدنی است که خیلی پیش‌تر از شروع فیلم آغاز شده است. آنها به‌خوبی می‌دانند که این روند که در فواصل مشخص با تصویرکردن یک کنسرت نوعی وقفه را در یک آغاز و پایان یک آغاز، مشخص می‌کند، به نوعی تداوم آغازهای پیشین است و به همین صورت است که فیلم با آدم‌هایش دست به تجربه آغازکردن‌های مداوم و متداوم می‌زند در زمان و فیلم شکوهِ خودش را در همین امر پیدا می‌کند. اینکه فیلم یک تهیه‌کننده موسیقی و کنسرت‌های چند هزارنفری و یک آهنگ‌ساز و یک موزیسین را شخصیت‌های خود کرده و صحنه‌هایی از روی سِن و پشتِ سِن گروه‌های موسیقی را نشان می‌دهد، به‌خوبی بر مورد اذعان دارد که هر آغاز واقعی احتیاج به نوعی تنفس و یا وقفه دارد که آغازی را به آغاز دیگر شیفت کند. پی موسیقی در فیلم «ترانه به ترانه» دستمایه مداخله‌گری می‌شود که روند آغاز پیشین را (شما بخوانید رابطه قبلی را) متوقف و آغاز جدیدی را آغازیدن می‌کند. آدم‌های فیلم «ترانه به ترانه» در این وضعیت است که به نقطه‌ای می‌رسند که باید از پی تمام این آغازیدن‌ها خود را در نقطه‌ای از زمان ثبت کنند. دوباره برمی‌گردیم به گزاره‌ای که آگوستین قدیس جلوی رویمان قرار داد: اگر زمان حالی است که گذشته است و آینده هم که هنوز نیامده و رخ ننموده پس معنای زمان چیست؟ حال گذرایی که آن‌قدر کوچک و کوچک شده است که بخشی از آن به حافظه تبدیل شده است تمامیتی برای آدم‌های «ترانه به ترانه» شکل می‌دهند که در نهایت فقط دو نفر از آنها از پس رابطه‌هایی از هر نوع‌اش، به آن می‌رسند یعنی رسیدن به وضعیتی که می‌توان از آن به وضعیت تثبیت آغاز نام بُرد. «بی‌وی» و «فِی» دو شخصیت دلداده فیلم که ترانه به ترانه با رابطه و آغاز رابطه آنها آغاز می‌شود در نهایت با ثبات در وضعیت آغازیدن آنها به پایان می‌رسد تنها شخصیت‌های دلداده فیلم بودند که پس از تجربه‌ها و آغازکردن‌های متنوع و رسیدن به پرسش‌هایی فراوان از زندگی و وجوه آن به نوعی وضعیتی را در زمان برای خودشان رقم زدند که از خیل آن همه بی‌زمانی در فیلم بیرون زده می‌شود. جایی از فیلم «فی» جمله شاهکاری را بر زبان می‌آورد: چگونه می‌توانم راه خروج از تو را پیدا کنم؟ این همان ایده آغازی است در زمان که فیلم به دنبالش بوده در مفهوم انسانی خودش. اینکه در یک رابطه چگونه ته یک آغاز را بالا بیاوری و ولی هنوز راه خروجی از دیگری نیابی. شاید تمام آدم‌هایی که فوج‌فوج به کنسرت‌های موسیقی می‌آمدند و خودشان را رها می‌کردند در ترانه‌ها و شاهد واکنش‌های حضاربودن و جداافتادگی شخصیت‌های فیلم از آنها و تأکید بر نقش شنونده تنها و یا موزیسین تنها در فیلم گواه دیگری بر این موضوع است که موسیقی در فیلم ترانه به ترانه کارکردی جدا از نقش فُرمی فیلم، نقش مضمونی هم دارد. اینکه بدون موسیقی آن هم موسیقی بدون کلام که زندگی از پسِ موسیقی‌های باکلام و بدون کلام که آدم‌ها در زندگی می‌شنوند، به وجود می‌آورد، آدم‌ها چگونه می‌توانند تاب بیاورند. نوازنده کانادایی پیانو گلن‌گولد که در سن ۳۲سالگی از صحنه کنسرت کناره‌گیری کرد اعتقاد داشت که ظاهرشدن فرد بر صحنه بی‌فایده است و این تصور را داشت که تا سال ۲۰۰۰ به‌خاطر پیشرفت تکنولوژی ضبط صدا سالن‌های کنسرت از میان خواهند رفت. او با اعتقاد به این مهم که شنونده موسیقی بر اساس تنظیم پیچ‌های کنترل بر اساس سلیقه شنوایی شخصی خود به اجرای مطلوب نزدیک می‌شود و در درک لذت تجربه موسیقی به اوجی می‌رسد که در یک کنسرت زنده موسیقی دست‌یافتنی نیست.[2] حال بی‌وی و فِی دو شخصیت و دو دلداده «ترانه به ترانه» به‌نظر به تجربه‌ای تازه رسیدند. تجربه‌ای که از آغازیدن‌های مدام از یک ترانه به ترانه دیگر کسب شده است. اینکه موسیقی زندگی خود را در ظاهر ساده با نمودهای کلاسیک و تجربه‌شده کوک کنی. زندگی کارگری بی‌وی و فکرکردن مدام فِی به دلدادگی‌اش بی‌وی و اینکه هیچ راه خروجی از موسیقی تنِ دیگری وجود ندارد و انتخاب موسیقی تنِ دیگری برای سالیان سال شنیدن راهی است که فیلم و شخصیت‌های فیلم انتخاب می‌کنند. حالِ گذرا را با کسی‌بودن زیست‌کردن که روزی تثبیت‌کننده آغازها در ذهن آن دیگری بوده است. اکنون می‌توان گفت که می‌توانیم با هم آغاز کنیم زندگی را.

پی‌نوشت:

۱- ایده‌های منثور - امید مهرگان - نشر روزبهان

۲- موسیقی و ذهن - آنتونی استور- ترجمه غلامحسین معتمدی - نشر مرکز

ترنس مالیک از ساخت «ترانه‌به‌ترانه» می‌گوید

لحظه‌به‌لحظه، ترانه‌به‌ترانه، نگاه‌به‌نگاه

ترجمه سروش شکوئی‌پور: قبل از فیلم‌سازی، حدود یک سال در دانشگاه تدریس می‌کردم؛ اما خیلی زود متوجه شدم برای این کار آماده نیستم. از خودم پرسیدم از تدریس چه هدفی داری؟ و چون جوابی برایش نیافتم، فهمیدم برای کار دیگری ساخته شده‌ام! همان‌طور که می‌دانید، بعد از ساختن دو فیلم ابتدایی‌ام («زمین‌های هرز» و «روزهای بهشت»)، حدود ۲۰ سال فیلمی نساختم. یادم می‌آید از اینکه دوباره فیلم‌سازی را شروع کنم، آن هم در دنیایی که تکنولوژی در آن بسیار پیشرفت کرده، می‌ترسیدم؛ به هرحال هماهنگ‌شدن با شرایط جدید برای هر کسی سخت است. اما هرگز نقش تکنولوژی و تسهیلاتی را که برای فیلم‌سازی در اختیار قرار می‌دهد، کتمان نمی‌کنم. برای مثال، اگر دوربین‌های دیجیتال نبودند، نمی‌شد برای ساختن فیلمی مانند «ترانه به ترانه»، در مدتی کوتاه مانند یک یا چند روز در لوکیشن‌های متعدد فیلم‌برداری کرد. این روزها به کمک تکنولوژی، شما می‌توانید تمام صحنه‌های لازم برای فیلمتان را در ۴۰ روز ضبط کنید (ساخت فیلم «ترانه به ترانه» فقط در ۴۰ روز انجام شد). جالب است بدانید اولین برداشت ما در هنگام ساختن این فیلم هشت ساعت طول کشید! و جالب‌تر اینکه در هنگام تدوین، کوتاه‌کردن این زمان، به نحوی‌که برای استفاده در فیلم مناسب باشد برایم کاری دشوار بود. چراکه از نگاه من، این میزان فیلم ضبط‌شده برای تعریف‌کردن یک داستان از زوایای مختلف، لازم می‌آمد. حتی یک لحظه با خودم فکر کردم که آنها را به جای فیلم، به یک مینی‌سریال تبدیل کنم. اما درنهایت مجبور شدیم تا بسیاری از صحنه‌های ضبط‌شده را حذف کنیم و من به‌شخصه از این بابت افسوس زیادی خوردم! برای مثال، دوست داشتم تا وال کیلمر که نقش یک ستاره راک را بازی می‌کرد، حضوری پررنگ‌تر در فیلم داشته باشد؛ اما به‌هرحال ناچار به حذف خیلی از بخش‌هایی شدیم که او در آنها حضور داشت.

برای من کارکردن طبق یک برنامه از قبل پیش‌بینی‌شده خیلی آزاردهنده است. برای همین استفاده از استوری‌بورد را دوست ندارم و خیلی از تصمیمات را سر صحنه می‌گیرم. حتی قبل از شروع به کار برای ساختن «ترانه به ترانه»، فیلم‌نامه کامل از قبل نوشته‌شده هم نداشتیم و پیش می‌آمد که از بازیگران هنگام رانندگی در فاصله اینکه از یک لوکیشن به لوکیشن بعدی برویم هم فیلم می‌گرفتیم! از همین‌رو امانوئل لوبزکی، مدیر فیلم‌برداری این فیلم، به من لقب اشاره‌گر[1] داده بود؛ در اپراهای خیابانی مکزیک، عنوان شغل افرادی که وظیفه دارند تا وظایف عوامل را در هر صحنه به آنها گوشزد کنند، اشاره‌گر است. به‌هرحال به نظرم اگر همه‌چیز از قبل آماده و برنامه‌ریزی‌شده باشد و شما به ضبط رویدادهایی بپردازید که پیش‌بینی‌شان کرده‌اید، نتیجه کار روح ندارد؛ انگار که زندگی در آن جاری نیست و بیشتر شبیه به تئاتر است تا فیلم. البته منظورم این نیست که تئاتر نسبت به سینما ارزش پایین‌تری داشته باشد یا فعالیت در زمینه تئاتر را کاری بی‌روح و خسته‌کننده بدانم؛ اما معتقدم تا جایی‌که ممکن است، فیلم نباید به تئاتر شبیه باشد. این روش من در ساخت فیلم، می‌تواند به بازیگر هم کمک کند؛ چنانکه مایکل فاسبندر، بازیگر اصلی فیلم «ترانه به ترانه»، نیز از اینکه مجبور نبود تا دیالوگ‌های از پیش نوشته‌شده را حفظ و تکرار کند، حس خوبی داشت. انگار که بازیگر این فیلم هم، مانند کاراکترش، آزادانه داشت در لحظه زندگی می‌کرد. شاید به همین دلایل است که تدوین فیلم‌هایم، بیش از سایر مراحل تولید طول می‌کشد و مجبور می‌شوم بارها از استودیوها و سرمایه‌گذارهای فیلم درخواست کنم صبر بیشتری داشته باشند تا کار تمام شود! ویرجینیا وولف می‌گوید: «حالا دیگر چگونه می‌توانم ادامه دهم؟ با وجودی عاری از خویشتن؛ بی‌وزن، گمراه و بی‌هدف؟ چگونه می‌توانم در دنیایی بی‌وزن غوطه‌ور شوم، بدون یاری‌جستن از توهم و خیال؟». برایم سخت است تا افکارم را درباره آنچه در «ترانه به ترانه» قصد گفتنش را داشتم، توضیح دهم. فقط می‌توانم به این جمله از ویرجینیا وولف اشاره کنم و بگویم که نام این فیلم را بر مبنای این جمله در ابتدا «بی‌وزنی» انتخاب کرده بودم. اما در لحظات آخر آن را عوض کردم. هنگامی که شما روز را آغاز می‌کنید، هیچ‌گاه از اینکه تا پایان شب چه اتفاقاتی برای شما رخ خواهد داد اطمینان ندارید. به این فکر می‌کردم که زندگی ما در این دنیا لحظه‌به‌لحظه، ترانه‌به‌ترانه و نگاه‌به‌نگاه پیش می‌رود و به‌همین‌دلیل است که شما در فیلم، برخلاف شیوه‌های روایت داستان به شکل کلاسیک، فقط لحظات و قسمت‌هایی از زندگی کاراکترها را می‌بینید. همان‌طور که در فیلم، کاراکتر رونی مارا هم به این موضوع به نوعی اشاره می‌کند؛ اینکه شما برای گذر از هر لحظه زندگی، به دنبال خلق حالتی ذهنی هستید تا به شما در آن کمک کند، شاید بتوانید همان‌طور که ویرجینیا وولف گفته، دنیا را با «وجودی عاری از خویشتن» طی کنید و کم‌کم به جایی خواهید رسید که فقط در لحظه زندگی خواهید کرد. بیان‌کردن این موضوع در فیلم و انتقال آن به بیننده کار دشواری بود و ما نمی‌دانستیم چگونه باید این کار را انجام دهیم. استفاده از لوکیشن‌های مختلف و گنجاندن ترانه‌های متعدد در فیلم، بهترین راهی بود که حدس می‌زدم بتواند برای این کار مناسب باشد؛ انگار که برای گذر از هر لحظه زندگی، باید ترانه‌ای در ذهنمان نواخته شود... .

پی‌نوشت:

1.apuntador

ارزیابی شتاب‌زده

نگاهی به فیلم «زنان قرن بیستم»

نامه به کودکی که روزی زاده خواهد شد

مرتضی مؤمنی: دنیای مایک میلز جوان، دنیایی ملیح و دلنشین است. فیلم‌هایش آمیخته‌اند به اندوهی آرام که با زبانی طنازانه روایت می‌شوند. در فیلم‌هایش، مرگ و تنهایی و سرگردانی پرسه می‌زنند و گذشته دردناکی که به زمان حال‌وآینده خدشه‌ای عمیق می‌اندازد. اما هیچ‌کدام اینها موجب نمی‌شوند که فیلم‌های او، فیلم‌هایی تاریک و یأس‌آمیز باشند. در دنیای ملیح میلز، هیچ‌کدام از آدم‌ها سیاه نیستند و حتی به سیاق نسبی‌گرایی متداول، خاکستری هم نیستند، بلکه آدم‌های دنیای میلز همگی سفید و روشن‌اند؛ اما ناقص و کم‌توان. همین ظرافت سخت و دیریاب است که روشنی آدم‌های میلز را از ورطه سطحی‌نگری و ابتذال نجات می‌دهد. اینگمار برگمان همواره از بت‌های وودی آلن بوده و هست. آلن با هوش و نبوغ هنرمندانه‌اش توانست از جهان‌بینی عمیق او تأثیر پذیرد اما زیر سایه او نباشد و به زبان و دنیای خود، آن تأثیرپذیری را ترجمه کند. نبوغ آلن را می‌توان در میلز بازیافت. ردپای محو و کم‌پیدای برگمان و آلن را می‌توان در آثار میلز پیدا کرد؛ به‌ویژه در همین فیلم اخیرش؛ فیلم ملیح و دل‌انگیز «زنان قرن بیستم». پرسوناژهای فیلم مدام با دغدغه و نگرانی درباره پرسوناژی دیگر با ما حرف می‌زنند؛ مادر از پسر، پسر از مادر و دیگری از دیگری... .فیلم محصول سال ۲۰۱۶ است، اما داستانش در اواخر دهه ۷۰ میلادی می‌گذرد. فرهنگ پانک/ راک فضای فیلم را پُر می‌کند. اما فیلم به آن محدود نمی‌ماند و به‌واسطه علایق مادر به حال‌وهوای دهه‌های ۴۰ و ۵۰ نیز آغشته می‌شود، و حتی زمانی‌که مادر، داستان مادر خود را تعریف می‌کند، دهه ۲۰ و حس یگانه‌اش فیلم را از آنِ خود می‌کند. با فیلمی مواجه هستیم که چندین لحن و مود را در عین انسجام و حفظ یکدستی، در خود جا داده؛ فیلم در فیلم، موسیقی در فیلم، داستان در فیلم، داستان در داستان؛ بازلی پرنقش‌ونگار با اجزای کوچک و متعدد که وجه اشتراک اجزای آن، ظرافت و زیبایی است. هر چیزی داستانی دارد، هر فردی داستان خود و داستان دیگران را بیان می‌کند و اشیا و مکان‌ها نیز داستان دارند؛ خانه‌ای که از آنِ مادر و پسری است که میزبان دو مستأجر جوان است و آنها همگی به شکل خانواده‌ای درآمده‌اند؛ خانه‌ای که سال ۱۹۰۵ ساخته شده و در بحبوحه سال‌های جنگ آتش گرفته و بین سه، چهار نسل و خانوار دست‌به‌دست شده تا خود را به دست مادر و پسر داستان در اواخر دهه ۷۰ رسانده است. کل فیلم در گذشته می‌گذرد. مادر می‌گوید: «حالا سال ۱۹۷۹ هست و من در سال ۱۹۹۹ بر اثر سرطان ناشی از استعمال سیگار می‌میرم». در پایان فیلم، همه اهالی خانه سرگذشت خود را تا سال‌ها بعد نقل می‌کنند. پسر می‌گوید: «چند سال بعد از مرگ مادر، ازدواج می‌کنم و صاحب یک پسر می‌شم. سعی می‌کنم بهش توضیح بدم که مادربزرگش چه‌جور آدمی بوده، اما این محال خواهد بود»، اما ما به‌واسطه سحر سینما و توانمندی میلز جوان، در دو ساعت، گویی روزها با این مادر و پسر زندگی کرده‌ایم و آنها را می‌شناسیم. در پایان فیلم دوم میلز، «تازه‌کارها»، که محصول سال ۲۰۱۰ هست اما داستانش در سال ۲۰۰۳ می‌گذرد، دختر و پسری که در طول فیلم به‌تدریج با ضعف‌های یکدیگر آشنا شده‌اند، با لبخندی شیرین و تردیدآمیز از یکدیگر می‌پرسند: «حالا چی می‌شه؟ اوضاع چه‌جوری پیش می‌ره؟» و در پایان فیلم اول میلز، «Thumbsucker»، پسر نوجوان، پس از فرازوفرودها و پشت‌سرگذاشتن بحران‌های بلوغ، به دانشگاه نیویورک می‌رود تا فصل جدیدی را در زندگی خود آغاز کند. پایان دلنشین و امیدوارانه فیلم‌های میلز، همیشه رو به آینده دارند و این‌چنین است که مانند گیاهی زیبا و جوان در باغچه ذهن مخاطب و در بهار خاطر او پیوسته رشد می‌کنند و زیباتر می‌شوند.

از دل گذشته

«رؤیاها: آکیرا کوروساوا» ۲۷ ساله شد

روح طبیعت، طبیعت جبار

زهرا نی‌چین: در «رؤیاها» فقط با یک فیلم مواجه نیستیم، بلکه با یک نقاشی سراسر رنگ و سایه طرفیم که در میان هر هشت اپیزود کم‌کم لایه‌های خود را بروز می‌دهند. مانند اپیزود پنجم، «کلاغ»، کم‌کم در نقاشی فیلم غرق می‌شویم و این نقاشی تصویری از زندگی است که در میانش گم شده‌ایم تا چیزی را کشف کنیم. تأکید کوروساوا بر نماهای بصری زیبا و بکر ما را کمی یاد فیلم «کوایدان» اثر ماساکی کوباياشی می‌اندازد، هرچند شاید نتوانسته باشد تصاویری به همان مستحکمی ایجاد کند.

می‌گویند این فیلم درواقع تصویری از زندگی خود کوروساواست و البته این موضوع جدا از به‌تصویرکشیدن مراحل زندگی و تجربه‌ها و علایق شخصی کارگردان، انکارناپذیر است، چون انعکاس زندگی و تفکرات و خیالات هر کارگردان در فیلمش جزئی جدایی‌ناپذیر از آن است، خواه آگاهانه باشد یا نباشد. به قول جورج برنارد شاو «زندگی درمورد یافتن خود نیست. زندگی درمورد خلق خود است». محوریت داستان در اپیزودهای ابتدایی، «آفتاب میان باران» و «باغ هلو»، و اپیزود هشتم، «دهکده‌ی آسیاب‌های آبی»، بر اساس شخصیت‌های کودک و پیرمرد گذر عمر را بیشتر جلوه می‌دهد، اما این تنها تم موجود برای پیونددادن اپیزودها نیست. انتقاد کارگردان به مسائل اجتماعی و سیاسی در اپیزودهای «فوجی خونین» (یا طغیان کوه فوجی یا فوجی سرخ)، و «جن گریان» و البته در همان اپیزود آخر با به‌کارگرفتن عناصر هولناک تلنگری برای بیننده است. تصاویر برعکسی که کوروساوا در این اپیزودها خلق می‌کند یادمان می‌اندازد هرچیزی که به «خیال» آید واقعی است؛ موضوعی که در اپیزود «کولاک» نیز متوجهش می‌شویم. ضمن اینکه در این اپیزود به یکی از افسانه‌های ژاپنی، «یوکی-اونا»، نیز اشاره می‌شود.

در اپیزود «تونل» که شاید ماندگارترین و تأثیربرانگیزترین بخش فیلم باشد، مرزهای فلسفی فیلم و البته نشانه‌شناسی و اشارات به باورهای ژاپنی بی‌نهایت می‌شود. نمونه هویدایش مسئله قبولاندن مرگ به سربازانی که مرده‌اند، اما بازگشته‌اند چون به گمانشان خانواده‌هایشان در انتظارشان هستند و درعین‌حال بروز ناراحتی فرماندهی که مسئول مرگ گروهانش بوده، با جملات محکم بیان می‌شود. وقتی فرمانده درنهایت مجبور می‌شود بار دیگر با «فرمان» عقب‌گرد گروهان را به جهان دیگر رهسپار کند و سپس از رنجی که می‌کشد به زانو می‌افتد، به یکباره احساسات بی‌شماری را در بیننده القا می‌کند.

در «آفتاب میان باران» پس از پرداختی که با تکیه بر «کنجکاوی بشر» شده در پایان نمایی که از هاله رنگین‌کمان می‌بینیم مرزی مشخص و درعین‌حال محوشدنی می‌بینیم که نمودی از دو جهان است و این دو جهان زیرمتن‌های دیگری دارد که با بخش‌های بعد بی‌ارتباط نیست.

در «باغ هلو» مواجهه پسربچه با عروسک‌های نمادین و سپس رویارویی‌اش با واقعیت را می‌بینیم. این‌جا آغاز انتقادات مستقیم کارگردان است. عروسک‌ها می‌گویند «ما روح درختان و زندگی شکوفه‌ها هستیم». یا «چگونه می‌توان برای درختان ریشه‌کن‌شده

جشن گرفت؟» و سپس کم‌کم مفهوم «روح طبیعت» و خوی جبار و انتقام‌جوی طبیعت در همین بخش و بخش‌های بعد باز می‌شود.

در «کلاغ‌ها» تصاویری که نشان از انقلاب‌های صنعتی دارد میان نماهای زیبا خبر از فاجعه می‌دهد. در این بخش تابلوی «گندم‌زار با کلاغ‌ها» ونگوگ که طبق نقل‌هایی نشان از «مرگ و زندگی مجدد» دارد و اواخر عمر ونگوگ را نشان می‌دهد، حس افسردگی و تحمل ناملایمات در زندگی نقاش با چند دیالوگ به‌خوبی بیان می‌شود، ضمن اینکه قطعه «قطره باران» اثر شوپن، بر جنبه هنری این اپیزود می‌افزاید.

در «طغیان کوه فوجی» با نمایی که یادآور نقاشی «فوجی سرخ» اثر هوکاسائی است، نقدهای مستقیم کارگردان به اوج خود می‌رسند. با جملاتی همچون «حماقت بشر غیرقابل باور است» یا «انسان احمق با خودش این کار را کرد» و با نمایش فضای آخرالزمانی دوباره با واقعیت‌های تلخ روبه‌رو می‌شویم. در اپیزود بعد، «جن گریان»، که به‌نوعی دنباله همین اپیزود هست، جن می‌گوید «این‌جا خود دوزخ است» و باز کارگردان با تأکید بر اشتباهات جبران‌ناپذیر بشری دنیای پسارستاخیزی را به تصویر می‌کشد که در آن برخلاف آرمان‌شهری که سیاست‌مداران به مردم وعده داده بودند، چیزی به‌مراتب بدتر از حتی یک پادآرمان شهر به وجود آمده و راه فراری از آن وجود ندارد؛ دنیایی که در آن رؤیاها به کابوس بدل شده‌اند. و در اپیزود آخر، روی دیگر سکه را می‌بینیم. در بخشی از این اپیزود پیرمرد می‌گوید: «آدم‌ها فکر می‌کنند رفاه بهترین چیز هست و چیزهایی که طبیعت بهشان داده را دور می‌ریزند» و باز با پیامی روبه‌رو می‌شویم: اینکه اگر با طبیعت سر ناسازگاری برنداریم با دنیایی ساده ولی بی‌دغدغه طرف خواهیم بود، همه‌چیز روند طبیعی خودش را طی می‌کند و در پایان، حتی مرگ را می‌شود جشن گرفت و باز به قول پیرمرد «خوبه آدم عمری پربار داشته باشد و بعد از مرگ با مراسم شاد از او تقدیر شود».

در «رؤیاها» فقط با پیام‌های آموزنده طرف نیستیم، کوروساوا برای تأکید بر مفاهیم موردنظرش نماهای طولانی و گیرا را بجا در میان تصاویر زیبایی که خلق کرده قرار داده و همچنان همان کوروساوای ستودنی است.