شاعرانه‌های مقاومت

ریچارد کامبز در جشن صد سالگی اوزو، این کارگردان ژاپنی را «اوزوی ما» خطاب می‌کند

□ ریچارد کامبز
□ شماره آذر

آیا در میان کارگردانان بزرگ، یاسوجیرو اوزو را از این جهت منحصر به فرد می‌دانیم که نامش یادآور تصویری یگانه و قابل تعریف از آثار او است و شخصیت سینمایی و تاریخچه سبک‌شناسی او در طول سی و پنج سال کار و با پنجاه و سه فیلم، جایی در پس این تصویر می‌لغزد؟ نا امید می‌شویم از اینکه مورد مشابهی پیدا کنیم اما، چیزی به ذهنمان می‌آید: جان فورد را تصور کنید، از **خبرچین** تا **دلیجان**، **خوشه‌های خشم** و **کلمانتین عزیزم**، که عمدتاً از حافظه تاریخی ما حذف شده‌اند، و آثار پخته‌تر او، از مثلاً **جویندگان و مردی که لیبرتی والاس را کشت** و **صخره دوناوان** گرفته تا **هفت زن**، که کمابیش فیلمهای قبلی را پس زده‌اند. آن اوزوی قدیمی، حالا اوزوی «ما»ست (احتمالاً با کمدی متولد **شدم، اما...** که در ۱۹۳۲ ساخته از جایگاه خود تنزل یافت.) و درامهای خانوادگی موفق اوزو با آن عنوانهای فصلی‌شان، از **آخر بهار** در ۱۹۴۹ گرفته تا **یک بعد از ظهر پاییزی** در ۱۹۶۲ فیلمهایی هستند که طرح اصلی‌شان در جزییات معمولی پراکنده شده و نکات برجسته‌شان یا حذف شده یا در موقعیت غیر دراماتیکی جای داده شده است. در این فیلمها هیچ اتفاقی نمی‌افتد اما با درونمایه‌های مرگ و زندگی، سنگینی بار گذشته و وحشت از آینده سر و کار دارد و خشم، نومیدی، ناکامی، تسلیم و رضا در آنها مطرح شده است.

اوزوی پیشین را کاملاً کنار نگذاشته‌ایم. مفسران متفاوتی مثل دونالد ریچی و دیوید بوردول تمام آثار او را بررسی کرده‌اند (اوزو و شاعرانه‌های سینما[1] ۱۹۸۸، اثر بوردول به طور دلهره‌آوری قابل توجه است.) و تفسیر نظری نوئل برچ در ناظر دور[2]، مدعی است که اوزو با کارهای بسیار تجربی خود، یک دوره سکوت بی‌وقت و سخن زود هنگام داشته و اوزوی «ما» را تا حد یک متحجر محض تنزل داده است. معرفی درخشان «ایماژ» توسط اوزو که در ۱۹۴۹ آغاز شد، وابسته به طیف ظریفی از سوژه و تم بود و نیز روی طیف ظریفی از راهکارهای سبک شناختی کار می‌کرد ـ راهکاری از موج معمول تکنیکهای کلاسیک و یا جریان اصلی تکنیکهای سینمایی.

ایماژ خودش را با قدرت تمام به ما تحمیل می‌کند؛ علت اصلی این است که به نظر نمی‌رسد ایماژ هیچ حکم شخصی و مقتدرانه‌ای صادر کند. ابزارهای ایماژ از روشهای معینی انتخاب می‌شود اما گزینش راهکارهای بسیار غیر معمول و ترکیبهای غیر عادی و شخصی باعث محدودیت تعداد راهکارها می‌شود و همین است که به ایماژ کیفیت منحصر به فردی می‌دهد. گویی، اجباراً این فرآیند محدود کننده منتهی می‌شود به نوعی نقطهٔ محو اثر هنری فرد و هنجارهای صنعتی سینما. کمال مطلوب و حفظ ارزشهای ایماژ اوزو، در چنین محو شدنی است.

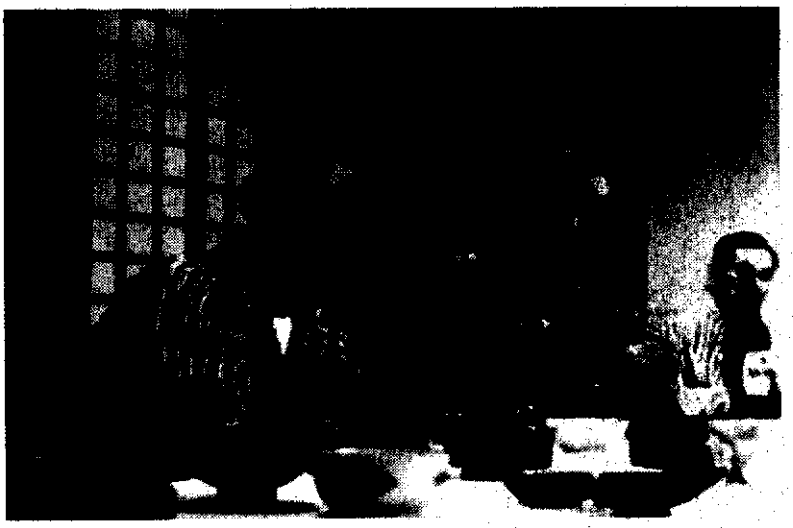
بی‌شک، در فستیوال فیلم امسال نیویورک و با نمایش سی و چهار فیلم از آثار اوزو در مروری که قرار است بر آثار او شود، اوزوی ما محک زده می‌شود. اما صرف نظر از این موقعیت، آیا راههای دیگری هم برای توصیف اوزو وجود دارد مثل تجزیه و تحلیل ایماژ از طریق نشان دادن روش تازه‌ای از تاثیر آن و یا پویاتر کردن ایماژ به گونه‌ای متفاوت از آنچه که تاکنون بوده است؟

یک نقطه شروع می‌تواند قدرت دیالوگهای **داستان توکیو** (۱۹۵۳) تا پایان دیدار خانواده هیرایاما از فرزندانشان در توکیو باشد که اکنون بزرگ شده‌اند. مشکل سازگاری کهنسالان می‌تواند منتهی به جدا شدن آنها از اعضاء دیگر خانواده شود، و در حالیکه مادر (تومی / چیکو هیگاشیاما) را در آپارتمان عروس بیوه‌اش (نوریکو/ ستسوکو هارا) گذاشته‌اند، پدر (شوکیچی / چیشو ریو) بیرون می‌رود تا با رفقایش چیزی بنوشد. شوجی همسر دوم ستسوکو، که پسر بزرگ خانواده هیرایاماست احتمالاً در جنگ کشته شده. عکس او هنوز چشمگیر است و وقتی مادر شب را در آپارتمان می‌گذراند آهی می‌کشد و می‌گوید: «چه خوبه که تو رختخواب پسرم می‌خوابم.»

وقتی مادر بازی نوه‌اش را نگاه می‌کند، به خود می‌گوید: «وقتی تو دکتر بشی من هنوز زنده‌ام؟» این حالت می‌تواند یکی از چندین حس پیش آگاهانه‌ای باشد که به دور تومی تنیده می‌شود تا خبر از بیماری غیر منتظره‌ای بدهد که پس از بازگشت به خانه گرفتارش می‌شود و او را به کُمای علاج ناپذیری می‌برد. و یا شاید برای همین باشد که آنها همیشه دلتنگی و مرگشان را تازه نگه می‌دارند. «فراموشکار شدم اما، هنوز یه چیزایی رو از شوجی یادم مونده.» این حرفی است که چیکو هیگاشیاما (مادر) می‌زند، همان هنرپیشه فیلم **آغاز تابستان** (۱۹۵۱)، اما در نقش مادری متفاوت که از شوجی متفاوتی حرف می‌زند که او نیز در جنگ از دست رفته است. پدر فکر می‌کند پسرش مرده اما همچنان امیدوار است و به برنامه رادیویی ساعت گمشده‌ها گوش می‌دهد که نوعی دوبل کردن شخصیت شبح وار پسر به حساب می‌آید.

و اگر تومی (مادر) در **داستان توکیو** می‌تواند به قالب پسرش برود، پدر (شوکیچی) همچنان خود را پس تردید و عذاب پنهان می‌کند. تومی در یکی از لحظاتی که به یادآوری خاطراتشان پرداخته‌اند، از عروسش می‌پرسد: شوجی مشروب می‌خورد؟ و وقتی جواب می‌دهد می‌خورد، تومی دلسوزی می‌کند که: پس تو هم همون مشکل منو داشتی.

شوکیچی پیش از اینکه بیرون برود و تا خرخره مشروب بخورد و یکی از خنده‌دارترین صحنه‌های فیلم را خلق کند، به دوستان قدیمی‌اش اقرار می‌کند که همیشه از خودم خجالت کشیدم که



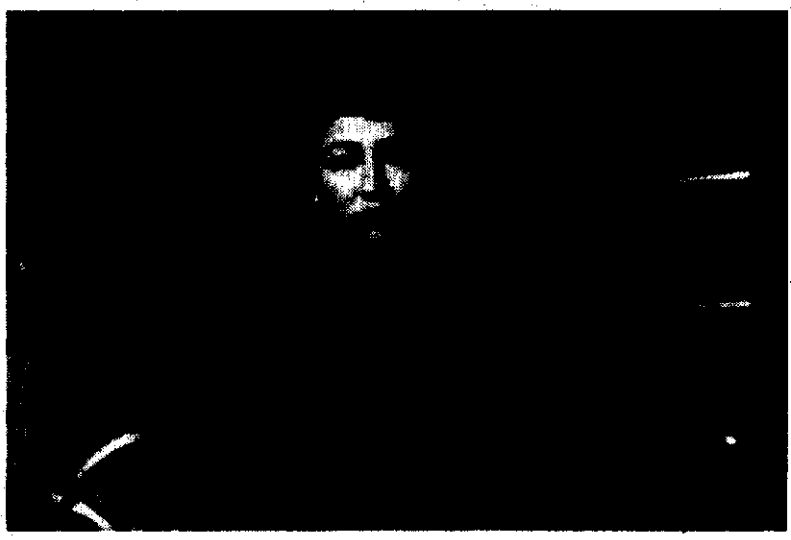
الکلی‌ام. پلیس نیمه شبه شوکیچی و دوستش را که هر دو بد مست هستند، تا محوطه مشترک خانه و سالن آرایش دخترش (شیگه / هاروکو ساگیمارو) که از همه بیشتر از آمدن خانواده پیرش معذب و پریشان شده می‌رساند. دو پیرمرد روی صندلیهای آرایشگاه به خواب می‌روند. اگر تفسیرهای وراثتی روی دغدغهٔ ظاهراً اصلی فیلم سایه نمی‌انداخت، چندان مهم نبود: جدایی نسلها، دلسردی والدین از موفقیتهایی که فرزندانشان بدست آورده و آماده‌اند تا تقدیم والدینشان کنند و تغییراتی که زمان و زندگی مدرن ایجاد کرده است. چیزی که در عوض، به عنوان دغدغه اصلی فیلم پیشنهاد شده این است که جدایی امری غیر واقعی است و به موازات پیوند میان گناه و مسئولیت همیشه نوعی لغزش و خطا در شخصیتها وجود دارد؛ همچنین جانشین سازی و توجیه ـ به شکل همه جانبه یا جزیی ـ که به دلیل فقدان، نقصان و ضعف به وجود می‌آیند، از ویژگیهای گذر زمان هستند. وقتی در صحنه بار، شوکیچی با دو تن از دوستانش بد مست شده‌اند، شب که می‌شود درست در لحظه‌ای که کمابیش رسم اوزو شده، یکی از مردها اعلام می‌کند که دختر فروشنده هر لحظه بیشتر شبیه همسر پیشین او می‌شود. این افکت کاملتر است از آنچه که در **یک بعد از ظهر پاییزی** با معرفی (ریو) شوهی هیرایامایی که آرام و متین ولی الکلی قهاری‌سته در بار توری رخ می‌دهد. او حتی پسر بزرگش، کوییچی را با خودش آورده تا شباهتها را ثابت کند اما، دیگری نمی‌تواند این شباهت را حس کند. شاید این صحنه‌ها، افزایش قابل توجه مردان بیوه را در فیلمهای بعدی اوزو توضیح بدهد. البته این افزایش ربطی به توقع مردها و زنهای ژاپنی ندارد اما آنها نیاز دارند که از سرگردانی پیدا کردن جایگزینی (حتی خیالی) برای عشق از دست‌رفته‌اشان بیرون بیایند، علی رغم شوخی که در **یک بعد از ظهر پاییزی** می‌شود، آنجا که یکی از سه دوست این نیاز به جایگزینی را خیلی ساده با یافتن یک همسر جوانتر حل می‌کند.

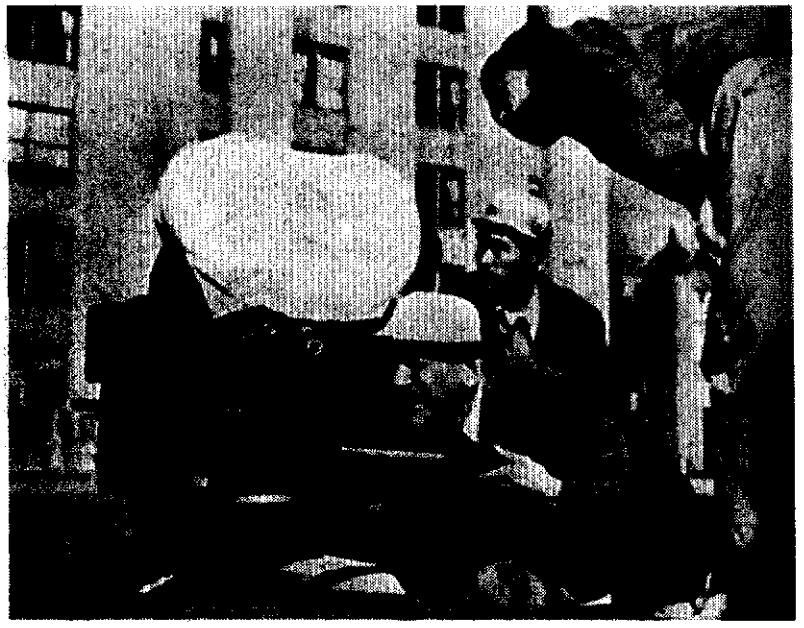
اما در **داستان توکیو**، چنین نقطه اتکایی هیچکدام از خویشاوندان خانواده هیرایاما، با آن روابط دوگانه، گناهکارانه و افتراآمیزشان نیستند. بلکه نوریکو غریبه است. او به شوجی تعلق دارد اما اکنون لازم است که از او دل بکند. بیشتر توجهش به خانواده شوهرش است و با آنان مهربانی می‌کند تا با فرزندان آنها، اما در عین حال اعتراف می‌کند که: راستش، من آدم خیلی خودخواهی هستم. از او می‌خواهند که دوباره ازدواج کند، اما او حرفهایشان را کاملاً نشنیده می‌گیرد: انگار قلبم منتظره... گاهی حس می‌کنم همیشه اینطوری نمی‌مونه. و وقتی تومی به او هشدار می‌دهد که در پیری تنها خواهد ماند، او اشاره مبهمی به رهایی می‌کند و می‌گوید: نگران نباشید هیچوقت به پیری نمی‌رسم.

در **آغاز تابستان**، دوباره ستسوکو هارا (نوریکو) خصوصیت پس زننده‌ای پیدا می‌کند. این یا به دلیل این است که زن تازه‌ای شده (او در جواب فشارهای آنها برای ازدواج مجدد می‌گوید: برای این نیست که نمی‌تونم، من نمی‌خوام.) و یا کاملاً برعکس. سرانجام در پاسخ به اعتراضات خانواده‌اش، مردی را انتخاب می‌کند که بیوه است و فرزندی دارد، پزشکی که همکار برادرش است. نوریکو (هم در این فیلم و هم در **داستان توکیو**) در عوض تمام مهربانیها و توجهاتش، عادت دارد همیشه دیر برسد.

شخصیت ستسوکو هارا در سینمای ژاپن لقب باکره جاودانه را به او داد ولی او در بازیهایش در **داستان توکیو** و **آغاز تابستان** این لقب را به صورت کاملتری برای خود حفظ کرد. این لقب هر چند شاید به خاطر تمام معنای ضمنی‌ای که از نوریس دی بودن دارد، به تو داری همراه با شیرینی، شیطنت و لجاجت شرمسارانه نوریکوهایش اشاره می‌کند (که گویی از خوب نشناختن خودش نشأت می‌گیرد.) شاید چیشو ریو با نقشهایی که تقریباً در تمام آثار اوزو دارد، قلب سینمای او و خویشتن پنهان او در فیلمهاست. در پایان **داستان توکیو**، بی‌تفاوتی غم‌انگیز ریو به او اجازه می‌دهد تا از تعابیر آرامش و تعالی دین بودا دفاع کند. اما شاید بازیهای ستسوکو هارا به ویژگیهای درونی اوزو مثل توداری، شیطنت و مقاومت نزدیکتر باشد. فیلمی با بازی هارا هست که اوزو آن را نساخته ـ هر چند شاید او بگوید **ازدواج کردم، اما...**

اوزو بی‌تردید این عبارت «من...، اما» را پیدا کرده (یک تکیه کلام ظاهراً رایج این دوره زمانه) و سه بار به استفاده از آن متوسل شده است: **فارغ‌التحصیل شدم، اما...** (۱۹۲۹)؛ **مردود شدم، اما...**(۱۹۳۰) **به دنیا آمدم، اما...**؛ جالب است در مورد چیزهایی که در برابرشان مقاومت می‌کرد، یا همین حرفهای دو پهلویی که به آنها متوسل می‌شد، یا حرفهایی که زیرشان می‌زد تعمق کنیم؛ زیرا او در زندگی حرفه‌ای خود بسیار مشهور و سازگار بود. شاید اینها توضیحی برای نزدیکتر شدن به نقطه محو اوزوی فقید باشد، زیرا او کارگردانی بود که روی مسائل خانوادگی زیاد کار می‌کرد و جدیت و موشکافی سبک شناختی کارل درایر را داشت. نخستین فیلمش، **شمشیر ندامت** (۱۹۲۷) برای استودیو شوچیکو ساخته شد، همینطور آخرین فیلمش، **یک بعد از ظهر پاییزی**. استثناهای اندکی مثل **علفهای شناور** (۱۹۵۹) در استودیو دائه‌ای و **آخر تابستان** (۱۹۶۱) در استودیو توهو ساخته شدند. البته این قضیه





نشانه‌ای از شورش و انقیاد یا جدایی دوره‌ای او نبود، بلکه فقط در آن سالها قراردادش با استودیو شوچیکو تمام شده بود.

ولی اگر انقیادی در کار نبود، نوعی عقب‌نشینی مداوم وجود داشت، پس زدن امکانات و راه‌های معین، یا تمایلی به نزدیک شدن به سوژه‌هایی که هم دراماتیک بود و هم نوآوریهای تکنولوژیک داشت آن هم به شیوه‌ای غیر مستقیم؛ آنچنان که تاخیر خنده دار و ظهور معلق مانده جزیی از بافت فیلمهای او شد. در واقع تکان دهنده‌ترین تاخیر او تا ۱۹۳۶ بود که نخستین فیلم کاملاً ناطقش را به نام **تنها پسر** ساخت. اما دونالد ریچی رد امتناعهای اوزو را تا اکراهش از گرفتن ترفیع از دستیار کارگردان دنبال کرد: «پیش از این، اوزو در استودیو معروف بود به مردی که می‌گوید نه. آنقدر نه گفت تا یک کارگردان تمام عیار شد. قبلاً به بعضی از فیلمنامه‌ها نه می‌گفت حالا به هنرپیشه‌هایش و آنها را وادار می‌کرد بیشتر از آنچه که تا آن زمان کارکرده بودند تمرین کنند. بعدها از ساختن فیلمهای ناطق سر باز می‌زد. سرانجام از اینکه بیشتر از یک فیلم در سال بسازد خودداری کرد. از ساختن فیلم رنگی امتناع کرد اما سرانجام تسلیم شد. او هرگز پرده عریض را نپذیرفت.» و شاید پذیرش نهایی آن مستلزم رد مرور آثار او شد. وقتی اوزو با ساختن فیلم **گل بهاری** (۱۹۵۸) به سمت رنگ رفت، از دوربین هم استفاده کرد، که در حرکت سی‌امین فیلمش کاملاً مشخص است. به قول دیوید بوردول: «مظهر تمام امتناعهای اوزو» ارتفاع کنترل شده دوربین بود که از سی‌امین فیلمش به بعد همواره از آن استفاده کرد. ارتفاع دوربین حدود سه پا (حدود یک متر) بالاتر از سطح زمین بود که باز هم الگویی زیبا شناختی و گرافیکی جدا از حذف آگاهانه ایجاد می‌کرد. برای مدتی امتناعهای او، سمبل یک بحث انتقادی شد مبنی بر اینکه اوزو را صرفاً از طریق ژاپنی‌گری محض می‌توان درک کرد و هر چه که در فیلمهای او هست را فقط می‌توان از زاویه دید کسی که روی زیرانداز تاتامی نشسته، دید. این استراتژیهای تکنیکی و تشریفاتی که با تعلیقها، سرکوبها و پیشدستی کردنهایش خلاهایی را از سر بازیگوشی در ایماژ اوزو به وجود می‌آورد، قدم کوچکی برای رسیدن به استراتژیهای صوری دور از دسترس است. **شروع داستان توکیو** را در نظر بگیرید، آنجا که شوکیچی و تومی هیرایاما مشغول بستن چمدان هستند تا برای دیدن دو فرزند متاهلشان به توکیو بروند و قرار است ابتدا در اوساکا توقف کنند تا پسر کوچکترشان کیزو را ببینند. قرار و مدار دیدارشان را با نامه می‌گذارند و فیلم به چند صحنه واسطه قطع می‌شود ـ ردیفی از دودکشهای صنعتی و یک ایستگاه راه آهن ـ که انتظار می‌رود اوساکا باشد اما نیست. در گفتگوی بعدی متوجه می‌شویم که این دیدار انجام شده اما از فیلم حذف شده است و ما اکنون در توکیو هستیم.

سپس گفتگویی در یک بعد از **ظهر پاییزی** هست که در آن شوهی هیرایاما از دیدار دو دوست حرف می‌زند که پس از کارشان مشغول نوشیدن چیزی هستند. یکی از آن دو اعتراض می‌کند و می‌گوید که می‌خواهد برای بازی بیسبال برود. در شب چند نمای پر جوش و خروش واسطه از استادیوم نورانی بیسبال وجود دارد، سپس فیلم قطع می‌شود به باری که سه دوست مشغول نوشیدن هستند. اتفاقاً هواکش بیسبال در بازی کار نکرد. بنابراین با توجه به آنچه که گذشت این واسطه پلی برای هیچ کجا شد؛ این یک شوخی است، یک جوکه یک ملغمه و البته شرح و بسطی از فضای روایی قائم به ذات خودش. وقتی به روایت و درام شخصیتها می‌رسیم، این بازیگوشی ـ تعلیقها و حرفهای دو پهلو ـ کارگر می‌افتند؛ به خصوص در شگردهایی که جهت پیدا کردن شوهر برای دخترشان در فیلمهای **آخر بهار**، **آغاز تابستان** و **یک بعد از ظهر پاییزی** به کار می‌رود و سرانجام درونمایی نوید بخش را ایجاد می‌کند که هرگز فرصت دیدنش به ما داده نمی‌شود.

این قضیه به یکی از تقسیم‌بندیهای نقد اوزو منتهی می‌شود. از نقطه نظر دونالد ریچی رازگشایی شخصیت بسیار مهم است و به همین دلیل برای اوزو طرح داستانی این همه بی‌اهمیت است؛ تأکید دیوید بوردول بر مراحل رسمی کار اوزوست: «جدیت ساختاری و فراگیر فیلمها و روایت آشکارا شوخ طبعانه آنها، برای کم اهمیت جلوه دادن روانشناسی شخصیت است.» امکان دارد هر دو درست بگویند و یا اشتباه کنند، همچنین امکان دارد که مراحل سرکوب و حذف به قرینه آنچنان که باید عملی نباشد اما اگر استنباط پاسخ گویانه شخصیت، تزلزل و ناپدید شدگی، جایگزینی و دوباره کاری وجود نداشت شاید این مراحل سرکوب و حذف به قرینه بهتر جا می‌افتاد.

این فیلم از استراتژیهای رسمی استفاده نمی‌کند تا روانشناسی شخصیت نوریکو را کم اهمیت جلوه دهد اما نوریکو در **داستان توکیو**، یکی از مهمترین شخصیتهای واپس زده در فیلمهای اوزوست که بین تصویر همسر مرده‌اش که به خاطر خانواده شوهرش، او را عزیز نگاه داشته و یک آینده سست بنیاد معلق مانده است (نمی‌دانم اگه همین جوری ادامه بدم، چی کار خواهم کرد). شخصیت نوریکو پل دیگری است که به هیچ کجا راه ندارد. این نوعی برداشت دراماتیک از شخصیت است. اما فرمول خلاء ـ یکی از مشخصه‌های سبک اوزو در نماهای واسطه و انتقالی اشیاء بیجان ـ کیفیت پوچگرایی نیز دارد که فیلم را به سمت کمدی سوق می‌دهد. آیا پسر عمومی نوریکو از آن جوانهای دوست داشتنی نیست که هدف نامعلومی دارند و در **آغاز یک بعد از ظهر پاییزی** به اداره هیرایاما سرک می‌کشند؟ و آیا نقش اصلی آنها این نیست که هیرایاما در مورد سن و احتمال ازدواج سوال پیچ‌شان کند زیرا شباهتهایی به دخترش دارند؟

یا شاید به خاطر یک هدف کمیک وارد فیلم شده‌اند. دانشجویان بی‌قید و بندی که در کمدیهای دانشگاهی اوزو زندگی می‌کنند، ضرورتاً شخصیتهای ساده‌ای هستند اما، مأموریت دارند که چرخه‌های ناامیدی و شکست را کامل کنند؛ چرخه‌هایی که تنها در فیلمهای بعدی اوزو به عنوان **شکست روحی نقش** مهمی دارند. **فارغ‌التحصیل شدم، اما... مردود شدم، اما...** مجموعه مشابهی از کمدیهای تکرار هستند: در ابتدا قهرمان تازه فارغ‌التحصیل شده فیلم می‌فهمد که مدرکش کلید به دست آوردن کار نیست، در مرحله دوم قهرمان مردود شده می‌بیند که دوستان موفقش فوراً بیکار شده‌اند پس با خرسندی خودش را دوباره به زندگی امن دانشجویی که درس خواندنی در پی ندارد می‌سپرد. واتانابه و یاماموتو، دوستان دانشجوی **روزهای جوانی** (۱۹۲۹) رقبای عشقی دختری به نام چیکو هستند. وقتی در دامنه‌های پیست اسکی هر دو او را از دست داده و دانشجوی دیگری دختر را به دست می‌آورد، به اتاقهای دانشجویی‌شان باز می‌گردند و واتانابه با خوشبینی نقشه می‌کشد که برای یاماموتو دختر بهتری پیدا می‌کند. پوسترهایی از هارولدلوید که مناسب دکور

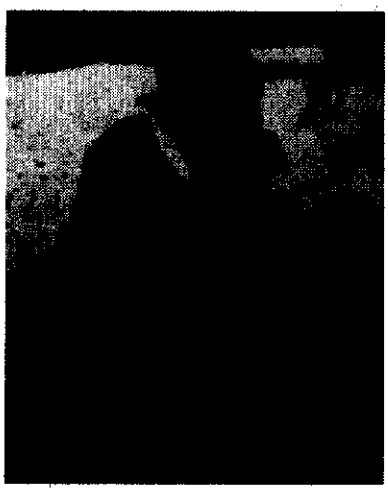
اتاق دانشجویی و شاهدی است بر اینکه کمدیهای سکوت اوزو، کمدیهای حرکتی بدون کلام، وقایع و شعبده بازی هستند (هم اتاقیهای باختم، اما... استادانه از نمایش سایه‌ای استفاده می‌کنند تا غذایی را که می‌خواهند، از نانوایی نزدیک سفارش بدهند.

آنطور که بوردول توضیح داده، یکی دیگر از بازیهای بدون کلامی که اوزو به کار می‌برد، سوجیکی بود یا ترکیبهایی با شخصیت مشابهی که در آن برای دو هنرپیشه طوری برنامه ریزی می‌شود که در ژست بدن، جایابی و تشخیص موقعیت و نیز از جهت ترکیب مشابه هم باشند. این ادامه می‌یابد تا نوعی طراحی رقص ـ دانشجویان اوزو رقص جیگ هماهنگ و عجیبی را انجام می‌دهند ـ که شاید کمک کند به اینکه فرد از فریم چند بُعدی و یا یک ریتم زود گذر کم اهمیت‌تر نشان داده شود. شاید هم نوع دیگری از شخصیت کمیک را به وجود بیاورد ـ کمدی یک شخصیت از دست رفته و یا کمدی شخصیتی که به روزمرگی تن داده است. چیزی مشابه این، یادآور صحنه‌پردازی مورد علاقه اوزو و یا نمای واسطه است: لباسهایی که برای شستن ردیف شده‌اند و تقلید مسخره‌ای از آدمهای غایبی هستند که آنها را می‌پوشند.

پدر میان لباسها ایستاده و یا خواندن به دنیا آمدم، اما... تمرین تنفس می‌کند؛ نمای پایانی صبح بخیر (۱۹۵۹) گرامیداشت خشک کردن پیراهن پسری است که نمی‌تواند برای بازی به دوستانش بپیوندد، زیرا کنترل روده‌هایش را از دست داده است. در بین کمدیهای دانشجویی با حرکات مسخره آدمهای آن، و فیلمهای بعدی اوزو که درباره تزلزل روحی است، سی فیلم ملودرام جذاب بسیار قابل توجه هستند.

زن آن شب (۱۹۳۰) فیلمی حادثه‌ای است که در آن یک هنرپیشه تهیدست و بازاری مقداری پول می‌دزدد تا برای فرزند به شدت بیمارش دارو بخرد، سپس شب را با کارآگاهی که او را تعقیب کرده در آپارتمانش می‌گذراند و او را تهدید می‌کند (همسر هنرمند نیز مدتی طولانی کارآگاه را با اسلحه تهدید به قتل کرده بود). کم کم، به دور این اشیاء بیجان و خانگی اوزو که مثل کتری در حال جوش روی اجاق هستند، تغییرات عاطفی‌ای میان دزد و کارآگاه رخ می‌دهد؛ در وسترن‌ترین فیلم اوزو، این بی‌شک یک شراکت مخفیانه وکنرادی است (استفاده از موتیفهای تعیین کننده‌ای مثل دستکش کارآگاه و ایده اولیه اوزو مبنی بر اینکه تمام کنشها به داخل آپارتمان محدود شود، کمابیش هیچکاکی به نظر می‌آید). سرانجام هنرمند تصمیم می‌گیرد تاوان جرمش را بپردازد، پس در سپیده دم، تقریباً بازو به بازو با کارآگاه بیرون می‌رود.

مهمانخانه ای در توکیو (۱۹۳۵) مجموعه‌ای از چهار فیلم اوزو است که نقش اصلی فیلم را مرد سرگردانی به نام کیهاچی (تاکشی ساکاماتو) بازی می‌کند. او اغلب در محوطه‌های ویران برای خود و پسرش (یا در اینجا برای دو پسرش) به دنبال کار و غذا می‌گردد. در



مهمانخانه‌دو زن را می‌بیند که مثل خودش آواره‌اند و بچه بیماری هم هست که باعث می‌شود قهرمان دیگری دست به سرقت بزند. شباهتهای شخصیتی موجب می‌شود که جایگزینیهای «شبح وار» و پژواکهای گفتاری صورت گیرد: وقتی کیهاچی می‌خواهد به زنی روسپی گردنبندی را بدهد که برای زن دیگری که او را ترک کرده بود خریده روسپی می‌گوید: «عوضی گرفتی». وقتی هم کیهاچی می‌خواهد به زن صاحب کافه پول بدهد باز زن می‌گوید: «اشتباهی سراغ من اومدی». چنین افکت مشابهی در **داستان توکیو** نیز وجود دارد: مادر وقت رسیدنش می‌گوید: «در توکیو بودن مثل یه رویاست.» شیگه، دختر مات و مبهوتش نیز بعد از بیماری و مرگ ناگهانی مادرش می‌گوید: «درست مثل یه رویاست».

تم **صبح بخیر** (۱۹۵۹) از تومیزاوای پیر (ایچیرو تونو) گرفته شده است؛ باز نشسته‌ای دائم‌الخمر که اعلام می‌کند: «زندگی رویای پوچی است». شاید این جمله احساساتی و تلویحی، پس گفته شیگه نیز باشد و شاید هم در تمام کارها و مبادلات و بخصوص در ازدواج‌های سنتی‌ای که در فیلمهای اوزو وجود دارد.

صبح بخیر در چنین وضعیتی یک اصلاحیه تمام عیار است. اما این فیلم جانشین **داستان توکیو** نمی‌شود که عموماً شاهکار اوزو شناخته شده است. اما **صبح بخیر** که یکی از فوق‌العاده‌ترین فیلمهای اوزوست، بررسی روشن و شفاف قید و بندهای دست و پاگیری است که در جوامع حومه نشین وجود دارد؛ دنیای ساختگی جذاب ولی عجیبی که نه تنها روح کمیک هارولد لوید، بلکه ژاک تاتی بر فراز آن پرواز می‌کند.

صبح بخیر را از فیلمهایی می‌دانند که از روی فیلم **متولد شدم، اما...** بازسازی شده است؛ هر چند در واقع چیزی بیشتر از یک فیلم تابع است. این فیلم از غرور و خودپسندی بچه‌هایی که علیه بی‌عدالتی و بی‌محتوایی دنیای بزرگترها اعتصاب می‌کنند، جدا شده و جهت‌گیری دیگری می‌کند. به دو پسر کیتارو هایاشی (ریو) که به خاطر داشتن یک تلویزیون جار و جنجال زیادی راه می‌اندازند، پرخاش می‌شود؛ پسرها نیز به بزرگترها اعلام می‌کنند که بزرگترها هم با آن صبح بخیر گفتنها و حال شما چطور است‌هایشان زیادی سر و صدا راه می‌اندازند، و سپس اعتصاب سکوت می‌کنند. این موضوع، بدگمانیهای همسایه و یک سلسله عکس‌العملهای او را بر می‌انگیزد؛ تا اینکه روابطشان به همراه معامله‌های ساده و شراکتهای نه چندان پنهانی دوباره برقرار می‌شود.

در این میان، عمهٔ پسرها(یوشیکو کوگا) با معلم انگلیسی بیکار آنها ماجرای عاشقانه‌ای دارد (او برای معلم به اندازه کافی کارهای ترجمه می‌آورد.) اما این دو نفر صحبت کردن از چیزهای مهم را مشکل می‌یابند و با بحث در مورد ضروریترین موضوعات غیر ضروری اوزو ـ آب و هوا ـ به روابطشان ادامه می‌دهند.

۱. ozo AND The Poetics of cinema
To The Distant observer.۲