یاسوجیرو

ازو

نوشتهٔ
دانلد ریچی
ترجمهٔ
بهروز تورانی
رحیم قاسمیان

یاسوجیرو ازو

نوشتهٔ
دانلد ریچی

ترجمهٔ
بهروزتورانی - رحیم قاسمیان

سروش
تهران ۱۳۶۷

این اثر ترجمه‌ای از کتاب:

Ozu, Donald Richie
Universiyt of California Press
1974

انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران
تهران، خیابان استاد مطهری، تقاطع خیابان دکتر مفتح، ساختمان جام‌جم
چاپ اول: ۱۳۶۷
پانچیست: فرشته حسین‌پور-**گلزار کنعانی‌زاده**
صفحه‌آرا: ملیحه حجتی
طراح روی جلد: شهرام گلپریان
ناظرچاپ: محمد سیدین‌نور
لیتوگرافی: طیف
حروفچینی: لاینوترون انتشارات سروش
این کتاب در پنج‌هزار نسخه در چاپخانهٔ علامه طباطبائی چاپ و صحافی شد.
همهٔ حقوق محفوظ است.
بها: ۱۰۵۰ ریال

همواره این را گفته‌ام کز دیدگاه من
«من» برتر است از هر چه در این دور پرگار است.
اما در این «من» بهترین پاره
آنست کانرا مایه‌ی کار است.

برگرفته از شیکارو
اثر تون ساتومی
نقل از دفتر خاطرات ازو
در تاریخ ۶ آوریل ۱۹۳۵

این ترجمه تقدیم می‌شود به بهزاد رحیمیان

پیشگفتار	۷
مقدمه	۱۳
فیلمنامه	۳۳
فیلمبرداری	۱۲۵
تدوین	۱۸۵
مؤخره	۲۱۵
زندگینامه و فیلمشناسی	۲۲۱
یادداشتها	۲۸۵

یاسوجیرو ازو. حوالی سال ۱۹۳۶

پیشگفتار

بعد از گذشت ده سال از مرگ ازو، هنوز ژاپنی‌ها او را ژاپنی‌ترین فیلمساز خود می‌شناسند. گرچه او بیش از هر کارگردان دیگری به افتخارات رسمی دست یافته است، اما این بدان معنی نیست که محبوب‌ترین کارگردان این کشور هم هست. بلکه منظور آن است که اورا نوعی سخنگو می‌پندارند؛ یکی گفته است که ازو «رنگ و طعم واقعی ژاپنی» داشت. فقط چون ژاپنی‌ها عمیقا متذکر ژاپنی بودن خود هستند، این «رنگ و طعم» ژاپنی معنای دقیقتری از مثلا «شیوه‌ی آمریکایی» یا «حس فرانسوی» دارد. تمدن جدید این کشور که فقط صدساله است، همچنان لفافی غریبی است بر یك فرهنگ آسیایی که سابقه‌ی دو میلیون ساله دارد.

کنار هم آمدن دشوار دو فرهنگ، تضادهای آشنایی خلق کرده است، و چه بسا دوپارگی کما بیش شدید شخصیت در آنها پدید آورده و سبب شده تا آنها عمیقا از تفاوتهای خود با غربیها آگاه باشند. حیات حرفه‌ای بسیاری از ادیبان، و بعضی غیر ادیبان (از جمله مثلا سیاستمداران)، الگوی آشنایی به دست می‌دهد: در پی یك دوره کشف غرب در کنار بقیه کشف و درکها، بازگشت آرام و تدریجی به سنتهای ناب ژاپنی پدیدار شد. حیات حرفه‌ای ازو هم، از چنین الگویی پیروی می‌کند. بعد از یك اشتیاق اولیه نسبت به سینمای آمریکا، به ویژه آثار ارنست لوبیچ، او این تاثیرها را درون سبك پخته و کاملا «ژاپنی» خود جمع آورد ـ وجدا این الگو یکی از موارد مشهور سینمایی ازوست. تنشهای فیلمهای او از مواجهه بین مردان و زنانی که در بخشهای متفاوت این الگو قرار دارند، ناشی می‌شود؛ برای مثال والدینی که به ژاپنی بودن رسیده‌اند و فرزندانی که تازه راه خروج را در پیش گرفته‌اند.

اینکه ازو در چنین مواجهه‌هایی طرف کدام یك را می گیرد، هرگز محل تردید نبوده است. او اخلاقگر است و عمیقا منصفانه برخورد می کند و به همین دلیل هم برخی ژاپنی های جوان آثارش را دوست نمی دارند و او را قدیمی، بورژوا و مرتجع می خوانند. وچون او خود دقیقا همان کیفیات را، فضیلتهای سنتی کشورش، در برابر آنچه جوانها باید در برابرشان سر به شورش بردارند، گرامی می دارد، به نظر می رسد که دقیقا همان طوری است که آنها می گویند. اینکه چنین فضیلتهایی بیشتر جنبه نظری دارند، به هیچ وجه موضوع ازو را مخدوش نمی کند. چون ژاپن متعارف کشوری نیست که به خاطر محدودیتها، سادگی یا صفای کمی بودایی آن مورد توجه باشد، کیفیات مورد نظر ازو در همان حد ایده آل باقی می مانند و اصرار ازو در حفظ آنها و احساس عموم به نفع یا ضرر آنها سبب می شود که آن ایده آلها از حد فرضیه‌های تهی فراتر بروند.

برای مثال خصلت محدودیت را در نظر می گیریم. فیلمهای ازو، حتی از لحاظ صرفا تکنیکی هم که به آنها نگریسته شود هم در میان محدودترین، بسته‌ترین و کنترل شده‌ترین آثار سینمایی جا دارند. برای مثال از ابتدای فیلمسازی، او فقط یك نما را به کار گرفت: نمایی از دید شخصی که روی دشکچه سنتی *تاتامی* نشسته باشد. دوربین او، چه در صحنه‌های داخلی و چه در صحنه‌های خارجی همیشه درهمان حال است، یعنی حدود یك متر بالاتر ازسطح زمین؛ و به ندرت حرکتی می کند. درفیلمهای اول گرچه تعداد نماهای از روی دالی زیاد بود، اما دوربین به ندرت افقی داشت. در عین حال گاهی فیداین یا فیدآوتی دیده می شد، اما دیزالو سخت نادر بود. در فیلمهای آخر دوربین تقریبا همیشه ثابت و تنها نقطه‌گذاری، قطع ساده است.

این دیدگاه سنتی دیدگاه آرامش و ثبات است، که میدان دید بسیار محدودی ارائه می کند. دیدگاهی است برای شنیدن و نگاه کردن. درست به مانند حالتی است که آدم بنشیند و یك نمایش نو تماشا کند یا شاهد غروب آفتاب باشد. همان دیدگاهی است که هنگام شرکت در یك مراسم صرف چای یا نوشیدن یك پیاله ساکه گرم داریم. دیدگاه زیبایی شناختی است، منفعل است. شعر کمتر؛ دیدگاه اکثریت مردم ژاپن در آن سالهاست. آنها روی زمین ادامه‌ی حیات می دادند و «هر کوششی برای ملاحظه‌ی زندگی از خلال دوربینی که بر فراز سه پایه استوار شده باشد حماقت است؛ بالاجبار سطح دید ژاپنی یی که روی *تاتامی* نشسته همان دیدی است که او از رخدادهای پیرامون خود دارد»[1]. که درنهایت این دیدگاه مشابه دیدگاه استادهایکو است که درسکوت به

تماشا می نشیند و از طریق ساده کردنهای افراطی به جوهر هر چیز می رسد. این دیدگاه که از دریافتهای بودیستی جدا ناشدنی است، برای دنیا فاصله‌ای قایل می شود و ناظر را از آن جدا نگه می دارد[2].

شیوه ازو، همتای تمامی شیوه‌های شعری، غیرمستقیم است. با حس روبرو نمی شود، غافلگیرش می کند. او دقیقا دید خود را محدود می سازد تا بیشتر ببیند: جهان خود را محدود می کند تا آن محدودیتها را علو بخشد. سینمای او فرمال و فرمالیسم او شعر است، خلق زمینه‌ای منظم که ویرانگر عادت و تداولهاست، نوعی بازگشت به هر کلام، به هر تصویر، به طراوت و ضرورت جوهری آنها. ازو از این نظر شبیه استادان طراحی سومی-اِ ژاپن و استادان هایکو و واکاست. وقتی ژاپنی ها از «ژاپنی ترین» ازو یاد می کنند، یا از «رنگ و طعم» آثار او صحبت به میان می آورند، به چنین کیفیاتی نظر دارند.

اما در بطن این توصیف، حرفهایی فزونتر از «محدودیت درخدمت هنر» نهفته است. هنر بی‌همتای ازو بسیارعیان است، اما انسانیت اوهم بسیار رو است. شخصیت فیلمهای ازو در زمره روزمره‌ترین شخصیتهای سینما جای دارد. چون در سینمای ازو شخصیت همواره و به خودی خود مضمون مهمی است، و از آنجا که شخصیت باید داستانی را که کارگردان درصدد است بازگوید به پیش ببرد و به انتها برساند، گاه آن جنبه نادر او که قائم به ذات است به ما عرضه می شود. ما هم و ره با آن نشاطی که اصالت دقیق به ارمغان می آورد و با آگاهی عمیق نسبت به زیبایی و شکنندگی انسان به مشاهده آن می نشینیم.

انسانیت غیرمنتظر سینمای ازو بر اساس قوت ساختار آن ممکن می شود. در هر فیلم، درست به مانند معماری ژاپنی، آدم تمامی تکیه گاهها را می بیند و همه آنها به یك درجه اهمیت دارند. کارگردان چون نجار، نه رنگ به کار می برد نه کاغذدیواری و فقط در فکر استفاده از چوب طبیعی است. شیئی کامل شده را می شود اندازه گرفت، بررسی کرد و مورد مقایسه قرارداد. اما در چارچوب آن شیئی، این فیلم، درست به‌مانند هر خانه‌ای، آدمهایی زندگی می کنند که نه قابل اندازه‌گیری اند و نه به کار ویژه‌ای می آیند. تلفیق اشیاء ایستا و موجودات زنده، موارد غیرمنتظروغافلگیر کننده‌ای است که فیلمهای ازو را به این تجربه‌های احساسی از یادنرفتنی، یعنی همان چیزی که هستند، تبدیل می کند. بدون قاب دقیقی که همان تکنیك کارگردان است، نمی شد

انسانیت عمیق شخصیتهای او را آشکار ساخت. بدون انسانیت بی‌فایده و دوست‌داشتنی شخصیت فیلمهای ازو، ساختار فیلم او از هم می‌پاشد (کما اینکه گاه چنین اتفاقی رخ می‌دهد) و تنها چیزی که باقی می‌ماند فرمالیسم صرف است.

با دوگانگی مشابه‌ای هم در مورد زمان در فیلمهای ازو روبرو هستیم. فیلمهای او هم طولانیتر از سایر فیلمهایند و هم «داستان» کمتری دارند. به علاوه داستانهای او به خلاصه قصه بیشتر شبیه‌اند (به همین دلیل است که تهیه خلاصه قصه فیلمهای او در غالب موارد کاملا در ارائه چگونگی قصه فیلم ناکام می‌ماند). چون قصه در مدتی طولانی بیان می‌شود، و چون اتفاقی نمی‌افتد که ارزش این همه گذر زمان داشته باشد، منتقدانی که با او همدل نیستند از کندی ضرباهنگ فیلمهای او شکوه می‌کنند. البته اگر اساسا چنین ضرباهنگی وجود می‌داشت، آنها دلیل بهتری برای شکایت داشتند. اما فیلمهای او کند نیستند. آنها زمان خاص خود را می‌آفرینند و برای تماشاگری که به جهان ازو فرو کشیده شده است و به حیطه‌ای از زمان خالصا روانشناسانه دست یافته، زمان ساعتی دیگر وجود خارجی ندارد. و آنچه در ابتدا جهان بی‌حرکتی، بی‌کنشی کامل به نظر می‌رسد، به شکل ظاهری و نمو در آن می‌شود. در زیر این بی‌تحرکی ظاهری آن خشونت بالقوه‌ای که در تمام خانواده‌های ژاپنی حضور دارد و نیز قهرمانگرایی آرام ژاپنی‌ها در مواجه با خانواده آیشان است. آدم متذکر درام کافی برای توجیه طول فیلم ازو هست. اما نکته اینجاست که پیدایش می‌کند، پیش روی او صف نکشیده. توان بالقوه برای تنش است که به فیلمهای ازو قوت می‌بخشد و همین امر به کاربرد او از زمان معنی می‌دهد.

به این ترتیب همان طور که محدودیت تکنیکی در خدمت بیشتر دیدن قرار می‌گیرد، کندی ضرباهنگ نیز در خدمت بیشتر حس کردن است. تأثیر هر دو اینها یکسان است: شخصیتها به سیاقی که در سینما نادر است، زنده به نظر می‌رسند و هر دو شیوه نیز مشابه است: تماشاگر به درون فیلم رهنمون می‌شود، از او دعوت به عمل می‌آید تا سرک بکشد و نتیجه بگیرد. از او خود و زمانش مایه می‌گذارد و با این کار یاد می‌گیرد که ارزیابی کند. آنچه بعد از مشاهده هر فیلم ازو بر جا می‌ماند، احساسی است حاکی از آنکه حتی شده برای یکی دو ساعت، شاهد خوبی و زیبایی موارد و آدمهای روزمره و عادی بوده‌اید؛ شاهد تجربه‌هایی بوده‌اید که به تشریح در نمی‌آید چون فقط سینما قادر به تشریح آنهاست، نه کلام؛ شاهد اندك کنشهای کوچك و فراموش ناکردنی بوده‌اید

که چون واقعی‌اند زیبا هستند، و چون دیگر شاهد آنها نخواهید بود. حس غمی هم با شما به جا می‌ماند. آنها تا همین جا هم از دست رفته‌اند. ازو در حس ناپایداری، بی‌ثباتی و زیبایی زندگی، با بزرگترین هنرمندان ژاپن برابری می‌کند. در اینجاست که طعم و بوی ناب و بی‌غش ژاپنی را حس می‌کنیم.

شیوه ازو در خلاقیت، به همانگونه که فیلمهایش یگانه‌اند، شخصی است. ازو ذخیره اندکی از مضامین و سیاهه محدودی از نوع شخصیت در دسترس داشت. او و فیلمنامه‌نویسی که با وی همکاری می‌کرد، درباره نوع شخصیت و مضمونی که می‌خواستند فیلمی در آن باره بسازند تصمیم می‌گرفتند. سپس یك فیلمنامه حامل گفت‌وگوهای مفصل می‌نوشتند. در آغاز و به مدد این گفت‌وگو، مضمون شکل دراماتیك به خود می‌گرفت و شخصیت شکل پیدا می‌کرد؛ تازه بعد از این مرحله بود که فیلمنامه آماده برای فیلمبرداری می‌شد. بعد از اینکه ازو فیلمنامه را رضایتبخش می‌یافت، توجه خود را به مرحله فیلمبرداری معطوف می‌کرد. در این مرحله هم روشهایش یگانه بودند، کما اینکه شیوه تدوین او هم همتایی نداشت.

من به این امید که بتوانم انسجام سینمائی ازو را نشان دهم، بر آن شده‌ام تا در چارچوب این کتاب به شیوه خلق ازو نزدیك شوم. در نتیجه کار را با بررسی مضامین فیلمهایش شروع می‌کنم، چون خود او هم از همانجا شروع می‌کرد و سپس مستقیما به گفت‌وگوها می‌پردازم و می‌کوشم تا به نحوه ارائه خاص خودم به روش کاری او نزدیك شوم. در فصلهای بعد شیوه فیلمبرداری و تدوین، و اثر خود فیلم نهایی شده را مورد بررسی قرار می‌دهم. آن دسته از خوانندگانی که ترجیح می‌دهند به روش مرسوم بررسی تاریخی و سال به سال فیلمساز تکیه کنند، احتمالا در ابتدا بخش پایانی کتاب یعنی زندگینامه و فیلمشناسی را از نظر خواهند گذراند. اما من معتقدم که هم زندگینامه و هم فیلمشناسی ازو در چارچوب روش کار و سبك ویژه او معنادارتر است. چون ازو را فقط در روش کار و سبك او می‌توان جست.

مقدمه

یاسوجیرو ازو که نزدیکانش او را ژاپنی ترین فیلمساز ژاپن می نامند، در تمام فیلمهایش فقط یك موضوع عمده را مطرح کرده که خانواده‌ی ژاپنی است، و در آن فقط یك مضمون مهم را تعقیب می کند، که از هم گسیختگی آن است. فروپاشی خانواده در تك تك پنجاه‌وسه فیلم بلندی که او ساخته نقش دارد. در فیلمهای آخر ازو، تمامی جهان در یك خانواده شکل می گیرد، شخصیتهای فیلم بیشتر اعضاءِ آن خانواده‌اند تا جامعه و پایان دنیا از حد چهاردیواری خانه فراتر نمی‌رود.

حیطه‌ی عمل خانواده‌ی ژاپنی، چه در فیلمهای ازو و چه در زندگی واقعی، در دو عرصه‌ی عمده تعمیم می یابد: مدرسه و اداره. هر دوی آنها کم و بیش به اندازه‌ی خانه اهمیت دارند. طبق سنت، این دو مکان، نسبت به همتایان آنها در دیگر نقاط جهان، حوزه‌هایی با شخصیت ویژه‌اند. دانش آموز ژاپنی مدرسه را خانه‌ی دوم خود می داند و در تمام عمر با همکلاسیهایش قطع رابطه نمی کند؛ کارمند ژاپنی هم اداره را خانه‌ی سوم خود می پندارد و به شیوه‌ای که در غرب اصلا متداول نیست، خود را جزیی از اداره یا کارخانه‌ای می داند که در آن کار می کند. شخصیتهای ازو، مثل هر ژاپنی دیگری، در بین این سه قطب در حرکتند: خانه، کلاس درس و اداره[1].

به این ترتیب فیلمهای ازو به نوعی درامهای خانوادگی اند، ژانری که در غرب به زحمت در ردیف استانداردهای شناخته شده‌ی هنری جا می گیرد و حتی امروزه هم معمولا ژانر کم‌اهمیتی عنوان می شود. اما در آسیا، آنجا که خانواده همچنان واحد اجتماع است، درامهای خانوادگی خیلی بهتر از مثلا، نمونه‌های مشابه در برنامه‌های رادیویی یا تلویزیونی غرب، پالایش یافته و بهبود پیدا کرده است. اما درام خانوادگی

زندگی یك كارمند. ۱۹۲۹.
تاتسونو سایتو، میتسوكو یوشیكاوا.

دانشكده جای خوبی است. ۱۹۳۶.
چوكو اییدا، سانانه تاكاسوگی.

ازو از نوع ویژه‌ای است. او نه بر خلاف **كایزوكی كینوشیتا**، در فیلمهای آخر او، بر زندگی خانوادگی در ژاپن مهر تأیید می زند و نه همچون **میكیو ناروسه**، آن را مردود می شمارد. برعكس، ازو جهانی می آفریند كه خانواده یك یا چند جنبه از جنبه‌های

داستان توكیو. ۱۹۵۳.
چیكو هیگاشیاما، هاروكو ساگیمورا، ستسوكو هارا، چیشو ریو، كونیكو میاكی، سو یامامورا.

یك بعد از ظهر پاییزی. ۱۹۶۲.
چیشو ریو، كیجی سادا، شیما ایواشیتا، شینچیرو میكامی.

متنوع آن است، و سپس بر از هم گسیختگی آن خانواده ـ جهان تأكید می كند. در فیلمهای ازو فقط چند خانواده‌ی شاد و كامیاب وجود دارد[۲]. گرچه در فیلمهای اول او غلبه بر مشكلات نشان داده می شود، اما تقریبا در تمامی كارهای پخته‌ی وی این

گسستگی خانواده است که به تصویر در می‌آید. غالب شخصیتهای ازو به نحو چشمگیری از زندگی راضی‌اند، اما همواره نشانه‌هایی حاکی از این به چشم می‌خورد که خانواده بزودی دیگر آن چیزی نخواهد بود که تاکنون بوده است. دختر خانواده ازدواج می‌کند و پدر یا مادر را تنها می‌گذارد[۳]؛ والدین، بقیه‌ی اعضاء خانواده را ترک می‌گویند تا با یکی از فرزندان خود ادامه حیات دهند[۴]؛ مادری یا پدری جان می‌سپارد؛ و غیره[۵].

از هم گسیختگی خانواده، فاجعه‌ای است؛ چون در ژاپن ـ برخلاف آمریکا که ترک خانواده از سوی جوانان، معمولا نشانه‌ی بلوغ آنهاست ـ احساس استقلال هر فرد تا حد قابل ملاحظه‌ای به این بستگی دارد که با چه کسی می‌زید، درس می‌خواند یا کار

داستان توکیو. ۱۹۵۳.
چیکو هیگاشیاما، کیوکو کاگاوا،
هاروکو ساگیمورا،
سنسوکو هارا، سوپا ماموراً.

آخر پاییز. ۱۹۶۰.
چیشو ریو، نوبو ناکامورا،
یوکو تسوکاسا، سنسوکو هارا.

می‌کند. جزیی از خانواده (یا جزیی از قبیله، قوم، مدرسه یا شرکت) بودن برای نشان دادن تکامل و استقلال شخصیت ضروری است. حتی در غرب هم بقایای چنین نیازی آنقدر هست که متذکر حال و روز شخصیتهای فیلمهای ازو باشیم و وضع ناگوار ژاپنی‌های معاصر را با همدردی تمام درک کنیم. پدر یا مادر تنهایی که در خانه‌ای خالی زانوی غم به بغل گرفته تصویر بسیار آشنایی در سینمای ازوست و می‌تواند لبّ کلام فیلمهای او باشد. این آدمها دیگر خودشان نیستند. می‌دانیم که آنها به هر حال ادامه حیات می‌دهند، ولی ضمنا می‌دانیم که چه بهایی بابت آن می‌پردازند. آنها آدمهای تلخی نیستند، خوب می‌دانند که راه و رسم زندگی همین است، اما نومید و مایوس‌اند. علت اینکه آنها همدردی ما را به سوی خود جلب می‌کنند این است که آنها نه قربانیان خطاهای خویشند، نه قربانی جامعه‌ای که بدسازمان یافته باشد؛ آنها فدایی این چنینی رویدادهایند، فدایی راه و رسم زندگی به همین صورتی که هست. و ما هم، همه‌ی ما، چون آنان زیر دست و پای زندگی از میان خواهیم رفت.

گرچه مضمون غالب فیلمهای ازو، از هم گسیختگی خانواده است (کما اینکه بخش اعظم رمانهای ژاپنی و غربی هم به این مسئله اشاره دارد) اما کانون توجه و تأکید او، طی قریب به چهل سال فیلمسازی، تغییر یافته است. این کارگردان در اولین فیلمهای مهم خود بر شرایط بیرونی اجتماعی موثر بر شخصیتهایش انگشت گذاشته است، نمونه‌های آن عبارتند از ایجاد تشنج در خانواده‌ای که با بیکاری پدر در بدترین دوران مواجه است، عدم درک این نکته از سوی فرزندان خانواده که پدر مجبور است برای حفظ شغل خود مجیز صاحب کار را بگوید و غیره. ازو در فیلمهای آخر خود توانست عامل مهمتر تنشهای درونی حاکم بر روابط انسانی را کشف کند.

این تغییر، علیه کارگردان به کار گرفته شده است. گفته‌اند «*تصویری که ازو از جامعه داشته همواره تصویر آدمی با ذهن بازو گشاده بوده است؛ او کشید تا جنبه‌های پیچیده‌ی زندگی روزمره‌ی جامعه را فراچنگ آورد... او همواره کینه‌ای ملتهب علیه بی‌عدالتیهای اجتماعی در سینه داشت، اما واقعگرایی او به تدریج رو به زوال و فساد نهاد... یادم می‌آید که وقتی فیلمهای هوس گذرا و داستانی درباره‌ی خاشاك شناور به نمایش درآمد، خیلی از ما سخت از این بابت ناامید شدیم که دیدیم ازو مضامین جدی اجتماعی را به کناری نهاده است*». گرچه «*دستاوردهای پیشتازانه‌ی*» ازو در خلق واقعگرایی که برای سینمای ژاپن تازگی داشت مورد تایید همه است، و گرچه فیلم بدنیا

آمدم، اما... به عنوان «*اولین اثر واقعگرایانه‌ی اجتماعی در سینمای ژاپن*» معرفی شده اما بسیاری، فیلمهای بعد از سال ۱۹۳۳ او را فاقد ارزشهای فیلمهای اولیه‌اش می‌دانند: «*منتقدان جوانی که فقط فیلمهای بعد از جنگ جهانی دوم ازو را دیده‌اند، فقط با یك وجه آثار او آشنایند... البته بی‌تردید صناعت و سلیقه‌ی او بی‌نقص و کامل است؛ و درك عمیق و بالغ او از زندگی که در خلال فیلمهایش جرقه می‌زند، چشمگیر و انکارناپذیر. با این همه، حقیقت ناگوار این است که برترین فضیلتهای ازو، همانها که از او چیزی ساخت که در سالهای اول فیلمسازی شاهدش بودیم، دیگر در فیلمهای او به چشم نمی‌آید*»[۶].

این انتقاد بسیار جدی و تند است و تنها راه برخورد، بررسی مفروضات پایه‌ای آن: یعنی باید ببینیم آیا واقعگرایی باید اجتماعی باشد یا نه و دیگر اینکه آیا واقعیت پرولتری واقعیتر از واقعیت بورژوایی است یا نه. البته ازو از واقعگرایی روگردان نبود. اما قبول نداشت که ناشادمانی تنها و تنها در اثر نابرابریها و خطاهای اجتماعی حاصل می‌شوند؛ او به تدریج به این نکته رسیده بود که ناشادمانی ثمره‌ی انسان بودن ماست و در نتیجه در آرزوی وضعیتی بود که دستیابی به آن غیرممکن می‌نمود[۷]. او حتی ناتورالیسم فیلمهای اولیه‌ی خود را مردود می‌شمارد. این امر تا حدودی به خاطر دگرگونی خانوادگی او بود. تقلای خانواده‌ی طبقه‌ی متوسطی یا پایین‌تر، که در معرض تمامی صدمات اجتماعی قراردارند، به تدریج از فیلمهای اورخت بر می‌بندد[۸]. از اواسط دهه‌ی ۱۹۳۰ به این سو، بازهم با استثناهایی، این خانواده‌ها طبقه‌ی متوسط رو به بالایند. اما حس واقعیت در نزد ازو هیچ تغییری نکرده است[۹]. هنوز این شکوه به گوش می‌رسد که صحنه‌های داخلی در فیلمهای آخر زیادی زیبا و زیادی بی‌نقص اند. اما هرچه باشد، کوشش برای دستیابی به این زیبایی و بی‌نقصی، یکی از جلوه‌های زندگی بورژوایی، در همه جای عالم هست. اینکه زندگی بورژوایی مطلوبتر از زندگی پرولتری است، دروغ نیست و واقعیت دارد ـ و این حقیقتی است که منتقدان ازو، با بی‌انصافی کامل، آن را علیه او به کار می‌گیرند.

باری، فیلمهای آخر ازو به حسی از واقعیت دست می‌یابند و نکته‌ی مهمتر از نظر هنر او این است که به آن علوّی می‌بخشند. مسئله‌ی ازو فقط بررسی خانواده‌ی نمونه‌ای کاملی نیست. و این برتریت را از مبنایی در یك خانواده‌ی این جهانی، خانواده‌ای بورژوا ـ که به افت و خیزهای اجتماعی بی‌اعتناست و از بدبیاریهای مالی

خواهران مونکاتا. ۱۹۵۰.
هیدکو تاکامینه، جیتسو ریو.

همسرایان توکیو.
توکیهیکو اوکادا، هیدتو سوگاوارا،
امیکو یاگومو، هیدکو تاکامینه.

آغاز تابستان. ۱۹۵۱.
ستسوکوهارا، کان نیهونیاناگی، کونیکو میاکی.

تنها پسر. ۱۹۳۶.
شینیچی هیموری، یوشیکو تسوبوچی.

هراسی ندارد ـ خانواده‌ای که شاید روزمرگی زندگی را راحتتر عیان می‌کند، به دست می‌آورد. دقیقا همین «وجود روز به روز» است که ازو به نحو واقعگرایانه، و در نتیجه به نحوی کاملا پرتحرك و زنده، به نمایش می‌گذارد.

پس زندگی‌یی که ازو در غالب فیلمهای خود مطرح می‌کند، زندگی بورژوایی ژاپنی است. این زندگی، مشخصا زندگی‌یی فاقد افت و خیزهای پراحساسی است که در حیات اجتماعی قشر مرفه دیده می‌شود. اما این امر اصلا بدان معنی نیست که چنین زندگی سنتی‌یی، کمتر از موارد مشابه خود، متاثر از واقعیات جهانی سرشت انسان است؛ برعکس تولد، عشق، ازدواج، همیاری، تنهایی، مرگ، همه‌ی اینها، در یك

جامعه‌ی سنتی چشمگیرتر ظاهر می‌شود، چون موارد و مقولات دیگری هستند که مورد قبول قرار نمی‌گیرند.

زندگی سنتی ضمنا زندگی‌یی است مبتنی بر تداومی مفروض. همان طور که [گیلبرت] چسترتن در جایی اشاره می‌کند: «سنت به مفهوم مورد تایید قراردادن به مهمترین طبقات، اجداد ما، است. نوعی دموکراسی اموات است. سنت در برابر الیگارشی متکربانه‌ی کسانی که فقط دوروبر ما می‌پلکند، سر تسلیم فرود نمی‌آورد». زندگی سنتی معتقد است که هر کس جزیی از نهادی عظیمتر است؛ که آن نهاد جامعه‌ای است که در طول زمان مردگان بیشتری را در آغوش می‌کشد، اما هنوز زاده نشده است. زندگی سنتی اعتقاد دارد که تك تك افراد انسان جزیی از تمام اقسام سرشتها و طبایع است، از جمله سرشت انسانی.

زندگی سنتی به دیدگاهی امکان عرضه می‌دهد که هم در زندگی مردم ژاپن بسیار

اوهایو. ۱۹۵۹.
یوشیکو کوگا، کوچی شیدارا، ماسا هیرو شیمازو.

بدنیا آمدم. اما... ۱۹۳۲
توکانکوزو، شوئیچی کوفوجینا، هیدئو سوگاوارا.

آشنا و عادی است و هم در فیلمهای ازو. گرچه یك عبارت ژاپنی مناسب برای تعریف آن وجود دارد. مونو نو آواره که بزودی مورد بررسی قرار خواهد گرفت، بهترین تعبیر آن در زبان انگلیسی، تعبیری است که و. هـ. اودن شاعر انگلیسی از آن به دست داده است. او در مقاله‌ای (در زمینه‌ای متفاوت با سینما) می‌نویسد: «درك این نکته که ما، همه‌ی آحاد انسانی، در یك قایق نشسته‌ایم، تبعیضی در کار نیست، لذتی به آدم می‌دهد. از سوی دیگر، نمی‌توانیم آرزو نکنیم که ای کاش مشکلی نداشتیم - یا مثلا آرزو کنیم

که کاش به مانند حیوانات فکر نمی‌کردیم یا مثل فرشته‌ها از زندگی زمینی محروم بودیم. اینها همه غیرممکن است؛ در نتیجه می‌زنیم زیر خنده چون همزمان، هم اعتراض می‌کنیم و هم می‌پذیریم»[۱۰]. شاید ژاپنی‌ها در پذیرش کشمکشهای انسان بودن، به جای خندیدن، آه بکشند. این جهان زودگذر و سفله را گرامی بدارند و آن را پوچ نشمارند. اما آن دیدگاه محافظه‌کارانه‌ای که در بطن این تفکر نهفته است، همچنان یکسان است و در همه روح بر می‌انگیزد، جز در جوانهای خانواده‌های فیلمهای ازو.

اگر خانواده دیرپاترین موضوع ازوست، در عوض موقعیتهایی که روی پرده تصویر می‌شوند، به نحو چشمگیری قلیل‌اند[۱۱]. موضوع غالب فیلمها، روابط بین نسلهاست. معمولا یکی ازوالدین گمشده، فوت کرده یا گریخته است[۱۲]، و آنکه به جا مانده است باید وظیفه‌ی پرورش کودکان را به گردن بگیرد. گسستگی خانواده، که به این ترتیب آغاز شده، با ازدواج تنها یا بزرگترین فرزند، یا مرگ آن سرپرست باقیمانده‌ی خانواده کامل می‌شود. در بعضی فیلمهای او، اعضاءِ خانواده ازهم جدایی می‌گزینند؛ فرزندان خانواده نیز می‌کوشند تا خود را با شرایط جدید بعد ازازدواج آنها آشتی دهند، وگاه موفق هم می‌شوند[۱۳]. یا در بعضی دیگر، فرزند خانواده محدودیتها و فشارهای زندگی سنتی خانوادگی را طاقت فرسا می‌یابد و مجبور می‌شود، علی‌رغم میل باطنی خویش، در برابر آنها مقاومت کند[۱۴]. شاید چند مضمون دیگر هم در فیلمهای او مشهود باشد، اما تعداد آنها زیاد نیست.

فقط مضامینی که ازو در فیلمهایش به کار می‌گیرد انگشت‌شمار نیستند، داستانهایش هم، در مقایسه با اکثر داستانهایی که در فیلمهای بلند به چشم می‌آیند، معدودند. خلاصه‌ای ازداستان هر فیلم ازو، خیلی کوتاهتر ازآن است که بشود بر مبنای آن یك فیلم دوساعته ساخت (مثلا: دختری با پدرخویش زندگی می‌کند و قصد ازدواج ندارد؛ دختر بعدها در می‌یابد که نقشه‌ی پدر برای ازدواج مجدد، فریبی به خاطر کامیابی آتی دختر بوده است). هر یك از داستانهای ازو، به نوعی بهانه‌ای بیش نیستند. آنقدرها که نشان دادن شیوه‌ی عکس‌العملهای شخصیتهایش نسبت به پیشرفت داستان و الگوهایی که از آن حاصل می‌شود، برای او اهمیت دارد، خود داستان ندارد. ازو فیلم به فیلم داستان ساده‌تری را برگزید و به ندرت به طرح قصه‌ی خاصی اتکاء می‌کرد[۱۵]. در فیلمهای آخر او کل قصه ازیك یا دو سطر تجاوز نمی‌کند.

بعضی دلایل این امر در صفحات بعد مورد بررسی قرار خواهد گرفت. فعلا کافی است اشاره شود که ازو احتمالا بیشتر به الگوی کار اعتقاد داشت، به همان طرحی که هنری جیمز آن را «نقش قالی» نامید.

الگوهای ازو در داستانهایش نمایان است. شخصیتی از امنیت به ناامنی می افتد؛ او با بسیاری بودن را رها می کند تا تنها باشد؛ یا گروهی راه می افتند، کسانی را از دست می دهند و با شرایط جدید کنار می آیند؛ یا برعکس، جوانی با احساسات متنوع به محیط تازه‌ای رو می آورد؛ یا یکی از شخصیتها، محیط آشنای خود را ترک می گوید و پس از مدتی با درک تازه‌ای به آن باز می گردد. این الگوها، یکی روی دیگری، وجود دارند؛ به ندرت فیلمی از ازو هست که در آن فقط یك الگو و یك قصه موجود باشد. از واز

داستانی درباره‌ی خاشاك شناور.
یوشیکو تسوبوچی، امیکو یاگومو.

خاشاك شناور. ۱۹۵۹.
آیاکو واکائو، ماچیکو کیو.

خلال متشابهتها و موارد تفارق الگوها و داستانهای خویش، در تار و پودهای خاص آنها، فیلم خود را بنا می نهد که مجموعه‌ای از اندیشه‌هایش درباره‌ی دنیا و مردمی است که در آن می زیند.

پس باید گفت فیلمهای ازو ساده اند و اجزاء زیادی ندارند: یك مضمون، چند قصه و چند الگو. شیوه و تکنیك فیلمسازی او هم، همان طور که پیشتر گفته شد. عمیقاً محدود است: زاویه‌ی دوربین ثابت است، دوربین حرکتی ندارد و کاربرد محدودی از

آخر پاییز. ۱۹۶۰.
ستسوکو هارا، یوکوتسوکاسا.

آخر بهار. ۱۹۱۹.
ستسوکو هارا چیشو ریو.

نقطه گذاری سینمایی در آن دیده می شود. به همین ترتیب، ساختار فیلم (که بعدا مورد قرار خواهد گرفت) هم تقریبا ثابت است. با توجه به محدودیتهای عمدی سبك در نزد او، تعجبی ندارد که تمام فیلمهایش مشابه همدیگر باشند. در واقع کمتر هنرمندانی را می توان یافت که چنین یکدستی یی در مجموعه‌ی آثارشان دیده شود. از این نظر، ازو

داستان توکیو. ۱۹۵۳.
میتسوکو ساکورا، ایچیرو تونو، چیبنو ریو، هیسائو تو واکه.

در عرصه‌ی سینما یگانه است. در زیر برخی رخدادهای دائمی فیلمهایش ارائه می‌شود.

بسیاری از عناوین فیلمهای او مشابه‌اند (*آغاز بهار*، *آخر بهار*، *آغاز تابستان*، *آخر پاییز* و غیره)، و ساختار کلی آنها، به ویژه در فیلمهای آخر، یکسان‌اند. این عناوین یادآور یکی از رمانهای هنری گرین، و عناوین و ساختار کلی رمانهای آیوی کامپتن-برنت هستند. اوزو اصلا از آن کارگردانهایی نبود که همه‌ی حرفهای خود را در مورد مضمونی ارائه کند و بعد به مضمونی تازه رو آورد. او هرگز تمامی آن چیزهایی را که باید در مورد خانواده‌ی ژاپنی می‌گفت، رو نکرد. او درست مثل جورجو موراندی هنرمند معاصر بود که تمام عمر خود را روی طراحی، حک کاری و نقاشی روی گلدان، شیشه و بطری گذراند. خود اوزو هم شخصا در جریان تبلیغ برای آخرین فیلمش *یک بعدازظهر پاییزی* گفته است: «من همیشه *گفته‌ام* که جز *توفو* (*خمیر لوبیای سفید، که جزء متداول و اساسی غذای ژاپنی‌هاست*) چیزی نمی‌سازم، علت نیز این است که من فقط *تاجر توفو* هستم»[۱۶].

اوزو نه تنها از یک بازیگر در یک نقش مشابه، و عموما با یک شخصیت همسان، استفاده می‌کند (*ستسوکو هارا* و *چیشو ریو* نمونه‌های بارزی‌اند)، بلکه یک خط داستانی را در چند فیلم مختلف مورد استفاده قرار می‌دهد. *داستانی درباره‌ی خاشاک شناور* همان *خاشاک شناور* است، *آخر بهار* مشابهتهای زیادی با *آخر پاییز* دارد که خود شبیه *یک بعد از ظهر پاییزی* است. داستان فرعی *آغاز تابستان* (بچه‌ها که ترک خانواده می‌گویند) داستان اصلی *اوهایو* است و غیره.

حتی شخصیتهای فیلمهای او هم تکراری‌اند. گرچه بازیگران مختلفی بازیگر نقش دختران در فیلمهای *آخر بهار*، *آغاز تابستان*، *گل بهاری*، *آخر پاییز* و *یک بعد از ظهر پاییزی*‌اند، اما همه‌ی آنها اساسا دارای شخصیتی مشابه‌اند که مشکلی یکسان دارند ـ اینکه آیا ازدواج کنند و خانه‌ی والدین را ترک بگویند یا نه. حتی شخصیتهای فرعی فیلمهای او هم تا حدودی تکراری‌اند. خواهر بی‌عاطفه‌ی فیلم *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا* همان خواهر بی‌عاطفه‌ی فیلم *داستان توکیو* است و سنگدلی خود را نیز به یک شیوه‌ی همسان نشان می‌دهد (بعد از اتمام مراسم سوگواری والدین، طلب ارث می‌کند). در فیلمهای زیادی چون *آخر بهار*، *طعم چای سبز بعد از برنج*، *داستان توکیو*، *آغاز بهار*، *اوهایو* مرد حقوق بگیر مسنی که در آستانه‌ی بازنشستگی

طعم چای سبز بعد از برنج. ۱۹۵۲. شین سابوری، چیتو ریو، کوجی تسورورتا.

یک بعد از ظهر پاییزی. ۱۹۶۲. دایسوکه کاتو، چیتو ریو.

قرار دارد مست می‌کند، به گذشته‌ی خویش می‌اندیشد و آن را زیر سؤال می‌برد. از فیلم *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا* به این سو (از جمله در *گل بهاری*، *آخر پاییز*، *داستان توکیو* و *یک بعد از ظهر پاییزی*) بانوی صاحب یک رستوران سنتی ژاپنی هم هست که طرف گفتگو و مزاح قرار می‌گیرد. شخصیتهای فیلمهای اوزو حتی نام خود را هم در فیلمهای مختلف حفظ می‌کنند. در بعضی موارد آنها همانقدر ثابت‌اند که پسزمینه کتانی که اوزو همیشه برای عنوان بندی تمام فیلمهای ناطق خود از آن استفاده کرد. پدر خانواده معمولا شو نام دارد، پدرهای محبوب معمولا شوکیچی نامیده می‌شوند و شوهی هم زیاد تکرار می‌گردد. نام دختر سنتی معمولا نوریکو است (در *آخر بهار*، *آغاز

تابستان، *داستان توکیو*، *پایان تابستان*)، حال آنکه دوست یا خواهر امروزیتر ماریکو نامیده می شود (*خواهران مونکاتا*، *آخر پاییز*). برادر جوانتر معمولا ایسامو نام دارد (*برادران و خواهران خانواده‌ی تودا*، *آغاز تابستان*، *اوهایو*) و غیره. این امر عمدتاً بدان خاطر نیست که هر اسمی بر نکته‌ی خاصی دلالت می کند (هر چند شوکیچی نامی قدیمی، و ماریکو نسبتا امروزیتر است)، بلکه از آن روست که ازو به عمد روی آنچه خلق کرده است مکث می کند.

عملکردهای شخصیتهای ازو هم یکنواخت و ثابت است. آنان جملگی طبیعت متمدنی را که در باغهایشان در کیوتو یا نیکو شاهدند می ستایند، آنان به دقت به آب و هوا توجه دارند و بیش از هر شخصیت دیگری در سینما به آن اشاره می کنند، وهمگی عاشق حرف زدن اند. آنها بارها و قهوه خانه‌ها را هم دوست دارند، اینها در غالب فیلمها واکاماتسو، لونا، لتر بو، آئو بی یا بار آکسیا نامیده می شوند. شخصیتهای ازو گاه در این نقاط مست می کنند، هر چند بیشتر دوست دارند که در رستورانها و پیاله‌فروشیهای کوچك و بی نام و نشان دست به این کار بزنند. عموما می نشینند و از یادآوری نکته‌های خارجی لذت می برند (در فیلمهای ازو به کرات از فیلمهای غربی یاد می شود: در فیلم *آخر بهار* شخصیتهای فیلم از **گری کوپر** و در فیلم *طعم چای سبز بعد از برنج* از **ژان مارە** و در فیلم *آغاز تابستان* از **اودری هپبون** صحبت می کنند. در پسزمینه‌ی فیلم *زن آن شب* پوستر بزرگی از فیلم *فضاحتهای برادوی* و در فیلم *خانم چه چیزی را فراموش کرد؟* تصویری از **مارلنه دیتریش**، در فیلم *تنها پسر* تصویری از **جون کرافورد** و در فیلم مرغی در باد تصویری از **شرلی تمپل** به چشم می خورد). آنها بیش از شخصیتهای دیگر فیلمها غذا می خورند و به نظر می رسد که طرفدار غذاهای ژاپنی اند، هر چند که از کارد و چنگال هم به راحتی چاپ استیك (دو چوب بلند غذاخوری سنتی) بهره می گیرند، آنها گاه پشت میز غذاخوری می نشینند و گاه بر دشکچه‌ی سنتی ژاپنی که *تاتامی* نام دارد. اما در این مورد با دیگر شخصیتهای فیلمهای ژاپنی و با غالب خود ژاپنی ها شریك اند. آن دسته از منتقدان غربی که معتقدند ازو از تاثیر فرهنگ غرب بر کشورش سخن می گوید، سخت در اشتباهند؛ چون او فقط زندگی در ژاپن را، آنگونه که هست، نشان می دهد.

پدر یا برادر خانواده‌های ازو معمولا در دفتر کارشان دیده می شوند (ما هرگز آنها را عملا در حال انجام کار خاصی مشاهده نمی کنیم) و مادر یا خواهر معمولا کارهای خانه

را به انجام می رسانند (پهن کردن لباس یکی از متداولترین کارهای آنهاست، اما موارد دیگری هم وجود دارد؛ در فیلمهای *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا* و *آغاز تابستان* صحنه‌هایی هست که زنها را در حال جمع وجور کردن رختخوابها می بینیم) یا مشغول پذیرایی با چای از میهمانهایی اند که دائما در خانه‌های ازو حضور می یابند. پسر بچه‌ها معمولا درس انگلیسی می خوانند (*خانم چه چیزی را فراموش کرد؟*، *پدری بود*، *داستان توکیو*، *اوهایو*) و دختر بچه‌ها مشغول ماشین کردن متنی به انگلیسی اند (*آخر بهار*، *آغاز تابستان*).

خانواده فیلمهای ازو عاشق تماشای ورزش (*داستانی درباره خاشاك شناور*، *خاشاك شناور* و *آغاز بهار*) معما (*به دنیا آمدم، اما...*، *هوس گذرا*)، چیستان و شوخی اند. سرگرمی دیگر خانواده گرفتن ناخن است، که ذکر آن واجب است، چون ارائه‌ی آن در فیلمهای ازو بیش از آن چیزی است که عملا در زندگی ژاپنی ها شاهدش هستیم (*آخر بهار*، *آغاز تابستان*، *آخر پاییز*).

فعالیتهای خارج از چهاردیواری منزل نیز معدودند و تنها شامل دوچرخه‌سواری (*آخر بهار*، *آغاز بهار*، *آخر پاییز*)، ماهیگیری (*داستانی درباره‌ی خاشاك شناور*، *پدری بود*، *خاشاك شناور*) و بازی گلف (*خانم چه چیزی را فراموش کرد؟*، *یك بعد از ظهر پاییزی*) می شود. یکی از فعالیتهای خارج از خانه، سوای مسئله‌ی ورزش، سوارشدن در قطار است. البته باید اذعان کرد که از همان آغاز سینما، قطار همیشه طرف توجه آن بوده است. از **لومی یر** گرفته تا **کینوشیتا**، **هیچکاك** و **کوروساوا**، **همگی** مجذوب قطار بوده‌اند. اما احتمالا ازو در این بین رکورددار است. تقریباً در تمامی فیلمهای او صحنه‌ای هست که در قطار می گذرد، و در بسیاری از آنها سکانس نهایی یا در قطار است، یا در کنار آن. جملگی فیلمهای *داستانی درباره خاشاك شناور*، *پدری بود*، *گل بهاری*، *خاشاك شناور* و چند فیلم دیگر در قطار پایان می یابد؛ در سکانس پایانی *داستان توکیو*، *آغاز بهار* و چند فیلم دیگر حضور قطار حس می شود. یك دلیل ساده‌ی حضور قطار، علاقه‌ای است که ازو به آنها دارد[۱۷]. دلیل دیگر این است که ژاپنی ها همچنان قطار را وسیله‌ای آکنده از رمز و راز و نمادی از تغییر تعبیر می کنند. صدای غم انگیز چرخهای قطار از دور، فکر اینکه اینهمه آدم به جای دوردستی می روند تا زندگی تازه‌ای را شروع کنند، دلتنگی یا نوستالژی سفر ـ همه‌ی این موارد هنوز در ژاپنی ها قوت دارد.

در برخی از فیلمهای ازو، نوستالژی مکانی که زمانی به آن سر زده شده است، به

طور مستقیم مورد اشاره قرار می گیرد. در فیلم *خواهران مونکاتا* صحنه‌ای هست که در آن دو خواهر پای پله‌های یاکوشیجی می نشینند. خواهر بزرگتر بسیار آرام است. کمی بعد او با مردی که عاشق اوست باز می گردد، و ما در می یابیم که آنها پیشترها، در بدو آشنایی و در هنگامی که عشقشان تازه و نو پا بود، با یکدیگر دیدار کرده بودند. به این ترتیب احساسات او در صحنه‌ای مشترك با خواهرش، بدون نشان دادن واقعه‌ای که آنها را برانگیخت، توضیح داده می شود. گاه توضیح و دلیل واقعه‌ای که در فیلمی رخ می دهد، در فیلم دیگری ارائه می گردد، هر چند که شخصیتهای دو فیلم اصلا یکسان نباشند. در فیلم *آخر پاییز* یاد مادر هنگام سفر به برکه‌ی ماهیهای قرمز در شوزنجی زنده می شود؛ اینها همان ماهیان قرمزی اند که در فیلم *طعم چای سبز با برنج*، که هشت پیش از *آخر پاییز* ساخته شده نامشان آمده بود. مضمون همین گفتگوها، مبنی بر اینکه دنیا محل گذر است، در تعداد زیادی از فیلمهای ازو تکرار می شود. یکی از جملاتی که او بارها در فیلمهایش به آن بازمی گردد جمله‌ی «*آیا این آخر خط است؟*» می باشد که به خاطر سادگی، وضوح و استفاده از لحن آشنای آن به نحو بارزی به ازو تعلق دارد. در فیلم *داستان توکیو* آنجا که پدر خبر دار می شود که همسرش در آستانه‌ی مرگ است؛ در فیلم *پایان تابستان* به ما گفته می شود که پدر در آستانه‌ی فوت خویش این جمله را به زبان آورد و در فیلم *خواهران مونکاتا* هنگامی که پدر می فهمد که دخترها مجبورند قهوه‌خانه و بار آکاسیا را تعطیل کنند، همین جمله را ادا می کند.

اما قویترین تمهید ازو برای نمایش نوستالژی، عکس است. گرچه عکسهای خانوادگی، عکسهای مربوط به دوران تحصیل و عکسهای مشترك با همکاران اداری در ژاپن، جزیی از محترمترین وسایل خانه شناخته می شوند، اما در فیلمهای ازو صحنه‌های بسیاری از مراسم رسمی عکس گرفتن وجود دارد. برای مثال در فیلم *پدری بود* صحنه‌ای هست مربوط به عکس انداختن از دانش آموزان و آموزگاران در پای مجسمه‌ای از بودا؛ در فیلم *آخر پاییز* عکس عروسی می اندازند و در فیلمهای *برادران و خواهران خانواده‌ی توداء آغاز تابستان* و *سابقه‌ی جنتلمن مستاجر* صحنه‌هایی از گرفتن عکس خانوادگی مشاهده می شود. اما جز در مورد اولین مثالی که در بالا به آن اشاره شد، در هیچ کجای دیگر تصویر ظاهر شده‌ی این عکسها را نمی بینیم. در هیچ یك از فیلمهای ازو شخصیتی نیست که عکس مادر متوفای خود را در دست بگیرد و با مهر و محبت به آن خیره شود. برعکس، کل خانواده را می بینیم که دورهم جمع شده اند (قطعا

برای آخرین بار)، و شجاعانه به روی آینده‌ای نامعلوم لبخند می زنند. نوستالژی در بازتابهای بعدی نهفته نیست، بلکه در اصل کوشش برای حفظ همان تصویر در ذهن ریشه دارد. گرچه شخصیتهای ازو گاه و بیگاه تاسف خود را از اینکه تصویری از عشق گمشده‌شان در اختیار ندارند ابراز می کنند، اما استفاده‌ی عملی و واقعی از عکسها به تصاویر شادعروسها و دامادها محدود می شود. در فیلمهای ازو، حضور مرگ، همچون حضور زندگی، به چشم نمی خورد.

علت اصلی تمامی این مشابهتها (و بسیاری موارد دیگر) در سینمای ازو تا حدودی از آن روست که او هر فیلم را ادامه‌ی فیلم قبلی، یا نوعی واکنش نسبت به آن ارزیابی می کرد[۱۸]. یادداشتهای کوگو نودا فیلمنامه‌نویس سرشناس و همکار ازو در بیست وهفت فیلم او، در خاطرات روزانه‌ی مشترکی که در تاتسوشینا به رشته‌ی تحریر در می آوردند، به خوبی بیانگر این نکته است: «*اول فوریه ۱۹۶۲. برای شروع کار [روی فیلم یك بعد از ظهر پاییزی] بخشهایی از فیلمنامه‌های قدیمی‌مان را خواندیم. سوم فوریه. درباره فیلم تازه بحثها کردیم... این فیلم از نوع گل بهاری و آخر پاییز خواهد بود. روی داستانی درباره‌ی مردی که از همسرش جدا شده و فرزندی دارد و زنی که می‌کوشد تا همسری برای او بیابد به تبادل نظر پرداختیم... دهم ژوئن. بار دیگر فیلمنامه‌ی آخر پاییز را خواندیم تا نکاتی را استخراج کنیم... یازدهم ژوئن. فیلمنامه‌ی گل بهاری را هم بازخوانی کردیم و نکاتی را از آن برگرفتیم*»[۱۹]. اتخاذ یك چنین شیوه‌ای برای نوشتن فیلمنامه‌های جدید (که در دوره‌ی آخر کاری نسبت به اوایل متداولتر شده بود) صرفا بدین معنی است که شباهتهای بارزی بین فیلمها پدید می آید، و به ویژه این نکته هم باید مدنظر باشد که ازو و نودا نوع فیلمها را علناً بر مبنای فیلمهای قبلی خود مشخص می کردند.

پس در جهان بسیار محدود فیلمهای ازو شباهتها بسیار و اختلافها اندکند. جهان ازو، جهانی کوچك و بسته است و قوانینی بر آن حاکمند که آشکارا هیچ انعطافی ندارند. با اینهمه، ازو هم برخلاف **نارووسه** که جهان خود را حول خانواده بنامی سازد، بیم از محصور بودن در دنیایی محدود را مطرح نمی کند و هم علیرغم وجود قوانینی که آشکارا انعطاف ناپذیرند به رشد اندیشه‌های رمانتیك نسبت به تقدیر، آنگونه که در جهان آشکارا وسیعتر **میزوگوشی** هویداست، تن در نمی دهد. آنچه فیلمهای ازو را از فروافتادن به این دو حد افراطی باز می دارد، شخصیتهای فیلمهای او و واکنشی است

که نسبت به زندگی خود نشان می‌دهند. انسانیت ساده و واقعی این شخصیتها، فردیت آنها در عین همسانی، کاردسته‌بندی به شیوه‌ای را که من در این چند صفحه در پیش گرفته‌ام، مشکل و گمراه کننده از آب درمی‌آورد[۲۰]. گرچه بدون تردید داستانهای ازو کم و انگشت شمارند، اما فیلمها اصلا تکراری به نظر نمی‌رسند؛ گرچه خلاصه‌ی قصه آنها از یك یا دو سطر تجاوز نمی‌کند، اما فیلمها بسیار پربارند؛ گرچه نقشها مشابه‌اند، شخصیتها به هیچ وجه تکراری نیستند.

فیلمها ازو اساسا درباره سرشت متنوع و گوناگون آدمی ست. اما این نکته را هم باید اضافه کرد که ازو، در مقام یك آسیایی سنتی و محافظه‌کار به آنچه که از «سرشت انسان» در غرب مورد نظر است، اعتقادی ندارد. هر کدام از شخصیتهای او یگانه و منحصر به فردند و بر اساس تیپهای شناخته شده شکل گرفته‌اند؛ در فیلمهای او از «تیپهای نمایانگر» اثری به چشم نمی‌خورد. درست همان طور که در فیلمهای اوچیزی به عنوان طبیعت وجود ندارد و فقط درخت است و سنگ و رود و غیره، چیزی هم به اسم

پایان تابستان. ۱۹۶۱. میچیو آراتاما، کیجو کوبایاشی، گانجیرو ناکامورا، یوکو تسوکاسا، ستسوکو هارا.

سرشت انسانی دیده نمی‌شود، فقط زنانی هستند و مردانی که به فردیت خویش تکیه دارند. این نکته‌ای است که آسیاییها بهتر از غربیها می‌فهمند، یا حداقل این طور وانمود می‌کنند، و این آگاهی تا حدودی عامل اصل فردگرایی شخصیتهای ازوست؛ شخصیتهای او هرگز هویت خود را به پای هستی مفروضی فدا نمی‌کنند. ازو با محدودکردن چشم‌انداز و علایقمان به ما امکان می‌دهد تا بزرگترین و تنها معمای زیبایی شناسی را دریابیم: کم همیشه به معنای زیاد است. به بیان دیگر، معدود همیشه نشانگر تعدد است؛ محدودیت به تکثر منتهی می‌شود؛ تنوعی بی‌پایان در هویتی یگانه ریشه دارد.

ازو هرگز این را به زبان نیاورد، و تا آنجا که من می‌دانم هرگز بدان نیاندیشید. او نسبت به علاقه‌اش به شخصیت یا توانش در خلق آن، تردیدی نداشت. این علاقه هرگز زایل نشد. وقتی او با انبوه مضامینی که در سر داشت، پشت میز کار خود می‌نشست تا فیلمنامه‌ای بنویسد، به ندرت با این مسئله روبرو بود که داستانش درباره‌ی چه باشد. مسئله‌ی او این بود که چه نوع آدمهایی در فیلمش بگنجاند.

فیلمنامه

ازو زمانی گفته بود، «*مشکل‌ترین قسمت فیلم ساختن، نوشتن فیلمنامه است*».[1] یك دلیل این سختی نیاز کاملا ژاپنی ازو به تبدیل دستمایه‌اش ـ خاطرات زندگی خانوادگی، داستانی که برای او گفته شده، چیزی که خودش در مورد مردم مشاهده کرده ـ به چیزی شخصی بود. اصالت آثار ازو همانند کارهای بیشتر هموطنانش نه در خود این دستمایه‌ها ـ که همیشه خاصیتی این جهانی داشتند ـ بلکه در زاویه‌ی دید او نسبت به این دستمایه‌ها، و روش شخصی و حتی متناقض ترکیب آنها در فیلم ملحوظ شده است. از این نظر، ازو همانند بیشتر هنرمندان ژاپنی یك فرمالیست بود و طرح وقایع هر فیلم برای او به اندازه‌ی خود این رویدادها اهمیت داشت. اما ازو برخلاف بسیاری از هنرمندان، بندرت فرمالیست بود و بندرت با یك طرح خشنودکننده اقناع می شد. معنای سینمای او از ترکیب عناصر فیلمش و هماهنگی و عدم هماهنگی گه‌گاهی طرح‌ها بروز می کرد. ازو برای درنظر گرفتن محل نهایی یك صحنه یا یك خط گفتگو بیشتر زحمت می کشید تا برای هر یك از دیگر جنبه‌های فیلمسازی مثل فیلمبرداری، تدوین و غیره. او در موقعیت های مختلف متوجه شد که یك فیلمنامه‌ی خوب به معنای یك فیلم خوب است. از این نظر، همچون معماری بود با یك نقشه حاوی تمامی جزئیات و همچون نجاری با نقشه‌های دقیق.

البته هر کارگردان توانایی، اهمیت نهایی فیلمنامه را تشخیص می دهد. در ازو شاخص تر، شیوه‌ی نگارش فیلمنامه‌هایش بود. بطور معمول فیلمنامه همانطور نوشته می شود که داستان. آنها در مقطعی که امید می رود مناسب باشد شروع می شوند و بعد شکل گیری شخصیت را می بینیم. داستان یا طرح از این شخصیت مایه می گیرد، یا (و

این احتمالا در سینمای سنتی غرب رایج‌تر است) داستان یا طرح، شخصیت را وادار می‌کند که به نحو خاصی تکامل بیابد و وقتی یک عمل به پایان می‌رسد و تغییری مشاهده می‌شود، فیلمنامه را خاتمه یافته تلقی می‌کنند. ازو برای روش دوم مصرف چندانی نداشت زیرا احساس می‌کرد که آن روش شخصیت را تحریف می‌کرد و شباهت به واقعیت را از میان می‌برد. برای روش دوم نیز ازو مورد استفاده چندانی نمی‌دید. او گه‌گاه می‌گفت «*طرح، حوصله‌ام را سر می‌برد*»[۲] و مطمئنا در فیلمهایش هم چیزی که شباهت به طرح داشته باشد بندرت دیده می‌شود. به جای آن، در فیلمهای او یک خط داستانی بسیار کمرنگ دیده می‌شود که به خاطر مطابقت با رسوم قراردادی، حتی کمرنگ‌تر هم می‌شود.

مطابقت رویدادهای سینمای ازو با رسوم قراردادی، حتی با استانداردهای ژاپنی نیز، در حد افراط است. در بسیاری از فیلمهای آخرش ازدواج و مرگ تنها پایان‌های مجاز هستند و تفاهم‌ها و سوءِ تفاهم‌هایی که به نشانه‌ی پیشروی به سوی پایان رخ می‌دهند نیز معمولا استثنایی نیستند. گرایش به حقیقت فراوان است همچنانکه اتفاق و امور بدیهی نیز به وفور دیده می‌شوند و راه و روش ازو با دستمایه‌هایش جور هستند. او هرگز تلاش نمی‌کند تا چیزی را برهم بزند.

دیده‌ایم که ازو فیلمنامه‌اش را همچون نقشه‌ای (کروکی) در نظر می‌گرفت که می‌بایستی در حد امکان با دقتی وسواس آمیز از آن پیروی کند. اگرچه این او بود که (با اصالتی که مطمح نظر منتقدان ژاپنی قرار گرفت) روش کار معماران را به فیلم ژاپنی راه داد، در عین حال، هم او بود که همچون هر نجار ژاپنی با نمونه (الگو) کار می‌کرد. همان‌طور که نجار ژاپنی در هر خانه‌ای که می‌سازد، از تاتامی و درهای *فوسومای* یک اندازه و تیرهای سر در و چارچوب‌های یک شکل استفاده می‌کند، ازو نیز که فیلم‌هایی با استفاده از نمونه‌ها (الگوها)ی عاطفی می‌ساخت، گویی که از پیش، از اندازه و شکل بسیاری از صحنه‌هایی که قرار بود در فیلم از آنها استفاده کند خبر داشت، به طوری که همین عوامل با اندک تغییری یا بی‌هیچ تغییری در فیلمهای او یکی پس از دیگری ظاهر شدند. ازو در فیلمش برای وصل کردن صحنه‌ای به صحنه دیگر همچون یک نجار، از یک سلسله تنش‌ها و ترازهای معمارانه استفاده می‌کرد و خانه‌ی کاملی می‌ساخت تا تماشاگر در آن از سویی به سوی دیگر برود. نجار سنتی ژاپنی برای این منظور از چوب استفاده می‌کند و ازو از گفتگو بهره می‌برد.

ازو در فیلمهای اولیه‌اش از آنچه که بعدها به روش کار مشخص او بدل شد استفاده نکرد. دفترچه‌های فیلمهای *بدنیا آمدم، اما...* و *پدری بود* نشان می‌دهند که فیلمنامه‌ها به ترتیب توالی زمانی نوشته شده بودند که در آنها گفت‌وگوهای هر صحنه به ندرت پیش از شروع صحنه‌ی بعدی تکمیل می‌شدند. مکان با یک یا دو سطر نوشته و در بیشتر اوقات با یک تصویر مشخص می‌شد. فیلمهای بعدی، همه به شیوه‌ای تا حدودی متفاوت ساخته شدند. اگرچه **نودا** دایره‌ی کامل آفرینش هنری را در یادداشت‌هایی که به اتفاق ازو تهیه می‌کرد ثبت و ضبط نکرده است، اما روش کار را از اواسط یکی از آخرین فیلمها *پایان تابستان* تا آغاز دو فیلم دیگر (*یک بعد از ظهر پاییزی* و فیلم ناتمام *تربچه و هویج*) ثبت کرده است.

فکر اولیه می‌توانست از هر جایی بیاید. گاهی، مثل نطفه‌ی اولیه *تنها پسر*، از زندگی خود ازو می‌آمد[۳]. بعضی فکرهای اولیه از داستان‌هایی که او شنیده بود نشأت می‌گرفتند. طرح اولیه‌ی *تنها پسر* را خانمی از دوستانش برایش تعریف کرده بود. داستانی درباره‌ی مردی که همه فکر می‌کردند مشرف به موت است تا اینکه ناگهان بلند شد و خوب شد. بعضی طرح‌ها هم از تجربه‌های شخصی افرادی که برایش تعریف می‌کردند به دست می‌آمد: پس از بازگشت در جنگ با چین، ازو با بازماندگان دوستانی که از جنگ کشته شده بودند ملاقات کرد (به خصوص یک بیوه او را تحت تاثیر قرار داد، شوهرش ترسوی معروفی بود، و او می‌خواست بشنود که شوهرش تا چه حد شجاعت به خرج داده) و «*سالها بعد در آغاز بهار از و گفت که دارد از آنچه که این اشخاص به او نشان داده بودند استفاده‌ی زیادی می‌کند*»[۴]. بیشتر اوقات داستانها از مجموعه‌ای از این گونه منابع ناشی می‌شد[۵]. به هر صورت، مثالی که برخلاف دیگر مثال‌ها روشن و مشخص است، پیدایش *تربچه و هویج* است: «۱۵ *مارس ۱۹۶۳. تادائو ایکه‌دا* [یکی *از قدیمی‌ترین همکاران ازو*] *آمد. چیزی در این باره گفت که* **گوته** *در جایی چیزی گفته است مبنی بر اینکه پست‌ترین افراد کسی است که خوشبختی دیگری را به تمسخر می‌گیرد. از همین نکته، ما داستان و خصوصیات شخصیت‌ها را مشخص کردیم*»[۶]. فکر اصلی *یک بعد از ظهر پاییزی* روز ۳۱ ژانویه‌ی ۱۹۶۲ از مقاله‌ای در پی‌اچ‌پی، یک روزنامه‌ی مبارز منادی تسلیح اخلاقی که ازو و **نودا** اتفاقاً آن را می‌خواندند بیرون آمد.

به محض اینکه این دو مرد در مورد اینکه موضوع فیلم درباره‌ی چیست به توافقی

کلی رسیدند، حرف زدن (اگر نه نوشتن) شروع شد

۳ مه ۱۹۶۲. [در مورد فیلم یك بعد از پاییزی] کم و بیش به این مضمون رسیدیم که مردی با زنی دوست است که شباهتی به زن مرحومش دارد [مضمونی که در نسخه‌ی نهایی فیلم دنبال نشد]. ۱۵ مه. در مورد خصوصیات شخصیت‌ها و صحنه‌ها به توافق رسیدیم. ۱۶ مه. حدود یك ساعت و نیم درباره‌ی اپیزودها (بخش‌ها) مختلف بحث کردیم. ۱۹ مه. اپیزودهای مختلفی را در نظر گرفتیم و یادداشت‌های مختلفی برداشتیم. ۲۰ مه. روابط را در محدوده اعضای خانواده در نظر گرفتیم. احساسات دختر نقطه‌ی مرکزی است [مضمونی که در نسخه‌ی نهایی فیلم دیده نمی‌شود] و رفته‌رفته افکارمان منسجم‌تر شد. ۲۶ مه. بالاخره کار دارد شروع می‌شود. با یك فشار دیگر ما به طریقی سروته شکل کار را هم می‌آوریم.

منظور نودا از «کار» نه متن گفت‌وگو (که نوبتش بعدها می‌رسید) بلکه فهرستی از صحنه‌های مختلفی بود که آن‌ها به این نتیجه می‌رسیدند که مورد احتیاج‌شان بود. نخستین ماه در آفرینش *یك بعد از ظهر پاییزی* با حرف زدن گذشته بود. حتی در آن هنگام «کار» عملا شروع نشده بود «۱۳ ژوئن. *از فردا کارت‌ها را درست خواهیم کرد. ۱۴ ژوئن. ۶ کارت درست کردیم: جلسه‌ی کلاس، صحنه‌ی معلم‌پیر، صحنه‌ی میخانه، و غیره*». نوشتن در ۳۰ ژوئن شروع شد، شش ماه بعد از پیدایش فکر اصلی دو ماه پس از آنکه آنها حرف زدن درباره‌ی آن فکر را شروع کرده بودند. اما نوشتن عملا یك ماه طول کشید. «۲۵ ژوییه. پایان. ۲۳۳ صفحه».

از خاطرات سال قبل از آن، می‌توان آنچه را که از زمانی که ازو و نودا شروع به نوشتن کارت‌ها کردند تا هنگام کامل شدن فیلمنامه روی دارد، بازسازی کرد. در هر حال، در این فیلمهای آخری، آندو جزییات هر صحنه را روی کارتی می‌نوشتند ـ یك کارت، یك صحنه ـ آنگاه کارت‌ها را روی میز جابه‌جا می‌کردند. این روش ساخت که در ساخت فیلمهای کارتون رایج است، به آنها اجازه می‌داد که رویدادها و روند رشد فرم فیلم را دنبال کنند. مثالی از این روش کار در خاطرات قدیمی‌تری که آفرینش *پایان تابستان* در آن ثبت شده است دیده می‌شود. «۱۰ مارس ۱۹۶۱. مجموع تعداد صحنه‌ها سی و دو تاست که بیست و چهارتای‌شان در وضعیت نسبتاً خوبی هستند، ۱۲ مارس. *ما صحنه‌ها را از دیدگاه‌های مختلف مورد بحث قرار می‌دهیم و به نظر می‌رسد که پس فردا*

می‌توانیم نوشتن را شروع کنیم. ۱۵ مارس. شروع کردیم اما به این نتیجه رسیدیم که چند رویداد بزرگ کمیك لازم داریم. ۱۶ مارس. چیزکی ساخته‌ایم اما هنوز جای چیزی خالی است. کار خوب پیش نمی‌رود» می‌توان از و و نودا را طی ماه مارس ۱۹۶۱ در نظر مجسم کرد که در ویلای خود در «تاته‌شینا» پشت میز بزرگی نشسته‌اند و گویی که سرگرم ورق بازی مفصّلی باشند، ورق (کارت)های بزرگی را که روی آنها چیزهای زیادی نوشته و کشیده شده است ردوبدل می‌کنند. گاهی نوشتن متن گفت‌وگوها به محض اینکه ترتیب صوری صحنه‌ها رضایت‌بخش به نظر می‌رسید، شروع می‌شد. خاطرات (۳۰ ژوئن ۱۹۶۲) حکایت از آن دارند که *یك بعد از ظهر پاییزی* مستقیماً از روی یك بسته کارت که حالا شماره‌ای هم داشتند نوشته شد. اول، صحنه‌ی اول و همین طور الی آخر.

نوشتن *پایان تابستان* به این سر راستی نبود:

۱۷ مارس. نوشتن را تا حدود چهار صفحه از صحنه‌ی بستنی‌فروشی کیوتو آغاز کردیم. ۲۱ مارس. شکل خانواده را پس از رکود کار و کسب در نظر گرفتیم و فکرهایی هم داریم. ۳۰ مارس. صحنه‌ای را که در آن پدرپیر با دختر و دامادش دعوا می‌کند به پایان بردیم. ۳ آوریل. صحنه‌های شب و سپیده‌دم (شامل مرگ پدرپیر) و صحنه‌ای را که صبح روز بعد در اداره می‌گذرد تمام کردیم. ۹ آوریل. صحنه‌های قایم‌باشك، مسابقه‌ی دوچرخه‌سواری و میخانه‌ی اوزاکا را تمام کردیم. ۱۰ آوریل. صحنه‌ی بزرگ خانواده، جایی را که آنها با خبر می‌شوند پدرپیر مریض شده تمام کردیم. بعد از آن، درباره‌ی صحنه‌های بعدی در کیوتو حرف زدیم. ۱۱ آوریل. صحنه‌های ساساکی در کیوتو و صحنه‌ی مزرعه [با دو دهقان، برای آخر فیلم] را تمام کردیم. ۱۲ آوریل. قسمت اول صحنه‌ی مربوط به محل سوزاندن جسد. ۱۳ آوریل. صحنه‌ی محل سوزاندن جسد را تمام کردیم. ۱۴ آوریل. صحنه‌های مزرعه و جاده (تشییع جنازه) را تمام کردیم. قصد داشتیم به آن صحنه برگردیم اما لازم ندیدیم و رفتیم خوابیدیم. ۱۵ آوریل. یك بار دیگر نگاهی به آنچه تا بحال نوشته‌ایم انداختیم و درباره‌ی کارهای باقیمانده فکر کردیم... ۲۱ آوریل. پایان. نوشتن ۲۱ روز وقت برد. ۲۰۸ صفحه.

از خاطرات نودا معلوم می‌شود که چه آنها فیلمنامه را به ترتیب صحنه‌ها می‌نوشتند و چه به صورت قطعه‌قطعه، در هر حال هر دوی آنها پیش از آنکه شروع به نوشتن کنند،

کاملا با شخصیت‌ها آشنا بودند و متن گفت‌وگوها و توازن درون تصویرها هم از پیش شکل رضایت‌بخشی پیدا کرده بود. رسیدن به این مرحله نیاز به زمان، مقدار زیادی حرف زدن و آنگونه که ازو اغلب می‌گفت به کار بسیار سخت نیاز داشت[۷]. آنها در خلال نگارش متن گفت‌وگوها گاهی تغییراتی در فیلمنامه می‌دادند. در خاطرات مربوط به ۳۰ مه ۱۹۶۰ نودا می‌گوید که در فیلمنامه‌ی *آخر پاییز* آنها قصد داشتند صحنه‌ی مهمانخانه را قبل از صحنه‌ی دریاچه بگذارند و موقعیتی را که هم در این فیلم و هم در مدل (نمونه‌ی) آن یعنی فیلم *آخر بهار* پدید آورده بودند، برعکس کنند. اما وقتی متن گفت‌وگوها تمام شد، تغییر دیگری در آن ندارند. گویی که نسخه‌ی نهایی فیلم از یك نقشه (کروکی) پدید آمده بود.

یکی از تفاوت‌های شاخص میان ازو و دیگر کارگردانان، استقلال هر صحنه از فیلمهای او و اهمیت عظیمی است که در آنها به افشای شخصیت از طریق گفت‌وگو داده می‌شود. فیلمساز قراردادی اغلب ابتدا در مورد محل فیلمبرداری و طرح داستان تصمیم می‌گیرد، برای یك صحنه پیشاپیش جای خاصی را در فیلم درنظر دارد و تازه آنگاه است که به فکر چیزی می‌افتند که توسط شخصیت‌ها بیان شود و طرح را کمی به جلو بکشاند. روش ازو بیشتر شبیه روش کارگردانان فیلمهای کارتون یا کمدی موزیکال است که فیلم‌شان را براساس نوارصدایی که قبلا کامل شده می‌سازند. یکی از نتایج این روش آفرینش شخصیت‌هایی بود که به هیچ‌وجه به پیچ و خم‌های طرح یا داستان متکی نبودند. معمولا ازو و همکارش تنها تصوری کلی از شکلی داشتند که می‌خواستند فیلمشان به خود بگیرد. مثلا آنها می‌دانستند که می‌خواهند فیلمی درباره‌ی دختری که ازدواج می‌کند و در پایان والدینش را تنها می‌گذارد بسازند. این هسته‌ی اصلی فیلمهایی است که ازدیگر نظرات به هم شباهتی ندارند. فیلمهایی مثل: *تنها پسر*، *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا*، *آخر بهار*، *آغاز تابستان*، *آخر پاییز* و *یك بعد از ظهر پاییزی*. اما برخلاف دیگر فیلمسازان آنها به امید اینکه مجموعه‌ای باورکردنی از شخصیت‌ها پدید بیاورند، کار را با بستن راه حرکات شروع نمی‌کردند. به جای آن، آنها در حالیکه نتیجه‌ی مبهم و دوردست کار را در ذهن داشتند، به سادگی صحنه‌ای را شروع می‌کردند. هر شخصیت نامی برای خود داشت، با مجموعه‌ای از ویژگی‌های کلی که با نقش او در خانواده (پدر، دختر، عمه و غیره) متناسب بود اما هنوز صفات مشخصه‌ی اندکی داشت. این کاراکترها ـ و در واقع گفت‌وگوهایی که کاراکترها

از طریق آن جان می‌یافتند ـ مطابق شخصیتی که ازو و همکارش در آنها کشف می‌کردند، رشد می‌کردند. کاراکتر بی‌آنکه ارجحیتی نسبت به داستان یا طرح داشته باشند تحقق می‌یافت. کاراکتر واقعیت می‌یافت زیرا همه‌ی کلماتی را که بر زبان می‌آورد بیان اصولی از شخصیت او بود که کشف آنها وظیفه‌ی نویسندگان به شمار می‌آمد.

نتیجه، درستی همیشگی کارآکترهای ازو بود. درستی‌یی برمبنای آنکه به او میزانی از آزادی اعطا شده بود که برای کاراکترهای سینمایی تقریبا ناشناخته بود. از آنجا که این کاراکتر کاری نداشت تا بکند، داستانی نداشت تا آن را بازی کند و طرحی نداشت تا آن را پیش ببرد، می‌توانست متناقض، غیرمنطقی و همیشه با خودش صادق باشد.

درستی کارآکتر ازو بر درستی گفت‌وگوهایش بنا شده است. حتی در فیلمهای صامت ازو، میان نوشته‌ها را که زیاد هم هستند باید به اندازه‌ی تصاویر مهم دانست. این گفت‌وگوی شفاهی یا مکتوب است که کاراکتر را پدید می‌آورد و تقویت می‌کند و بین یك کاراکتر و کاراکتر دیگر تفاوت می‌گذارد. اگرچه در فیلمهای ازو صحنه‌های بدون گفت‌وگوی بسیاری وجود دارد، این صحنه‌ها هنگامی ظاهر می‌شوند که کاراکتر تثبیت شده است. ما در اصل او را از طریق آنچه می‌گوید می‌شناسیم.

البته ازو در نوشتن فیلمنامه، جنبه‌های بصری را کاملا نادیده نمی‌گرفت. او معمولا به طور سردستی چیزهایی درباره‌ی مکان قلمی می‌کرد و از آنجا که یك نقاش آماتور بود، اغلب طرح‌هایی از صحنه‌ی موردنظر می‌کشید. اما نکته این است که او این طرح را نمی‌نوشت، بلکه می‌کشید. شرح مختصر و مفیدی از آنچه اشخاص می‌کنند می‌داد اما درباره‌ی احساساتشان شرحی نمی‌داد. در نتیجه فیلمنامه چیزی شبیه یك نمایشنامه‌ی رادیویی است اما آدم در فیلم متوجه آن نمی‌شود زیرا هیچوقت یك نمایشنامه‌ی رادیویی به این خوبی نوشته نشده است. در ژاپن فیلمنامه‌های ازو را ادبیات می‌دانند. میزان شباهت با واقعیت و توصیف کاراکتر به حدی و ایجاز آنچنان در حد افراط است که خود فیلمنامه‌ها کیفیت آثار هنری را دارند. اگرچه ظرایف متعدد فیلمنامه تنها در خود فیلم درك می‌شوند، حتی در ترجمه نیز درستی گفت‌وگوهای ازو آنچنان حس می‌شود که در هر رسانه‌ی دیگری کمیاب است و در سینما به شدت نادر.

سبك ازو از نوع واقعگرایی تشدید یافته است. کاراکترها درست همان چیزی را **می‌گویند که باید بگویند**. با این حال **گفت‌وگوها** مداوما ما را غافلگیر می‌کنند، زیرا

همیشه حقایقی را درمورد کاراکترها بر ملا می کنند که پیش از آن، از آنها بی خبر بودیم. این مثل زندگی است. اما ضرباهنگ دیالوگ های ازو (بر خلاف ضرباهنگ فیلمهای او) چنان ناگهانی است که ما در طی چند ثانیه به چیزهایی پی می بریم که پی بردن به آنها در زندگی ماهها طول می کشد. با این حال چیزی به ما یاد داده نمی شود. ما فقط با یك آگاهی تشدید شده نگاه می کنیم. همانطور که بعدا روشن خواهد شد، وقتی یك فیلم ازو را می بینیم از ما چیزهای بسیاری طلب می شود. شواهدی به ما عرضه می شود که باید خودمان آنها را کنار هم بگذاریم. مطمئنا مهارتی که در ساخت فیلم به کار رفته به ما اجازه نمی دهد جز به طریقی که ازو در نظر داشته، به طریق دیگری این شواهد را کنار هم بگذاریم[۸]. با این حال، ازو طالب میزانی از اعتماد و حسن نیت است که خواستنش در میان کارگردانان رایج نیست. کسانی که با این کیفیات به دیدن فیلمهای او نمی روند، با همان دست خالی که به سالن آمده بودند به خانه بر می گردند.

غیر مستقیم بودن ظاهری فیلم ازو، بخصوص در حلقه‌های اول فیلم تحمل ما را طلب می کند. اگرچه همیشه در صحنه‌های اول فیلم مقدار زیادی گفت وگو وجود دارد، این گفت وگوها ظاهراً هیچوقت درباره‌ی چیز خاصی نیستند. اگر بی صبرانه منتظر شروع چیزی هستیم، می خواهیم داستان شروع شود یا منتظر گشایش طرحی هستیم که به آن درآویزیم، معلوم می شود که فیلم را عوضی گرفته‌ایم. یك توجیه این عادت ازو آن است که در عمل، انسان به ندرت دستخوش چنین بیقراری یی می شود. حقیقت این جهان بسیار آشکار است. خواسته‌های جهان سرانجام همان‌هایی هستند که دنیای روزانه به ما تحمیل می کند. و از همان آغاز درخشش ناگهانی کاراکترها و نظرهایی سریع به یك طرح به ما ارائه می شود که ما را ابتدا امیدوار می سازد و سپس معتقد می کند که در نهایت نوعی نظم بر زندگی حاکم است. هر چند که اسرارآمیز و غیرقابل درك باشد.

ازو از طرح فقط خسته نشده بود. جدا از آن بدش می آمد. شاید حس می کرد که طرح از مردم سوء استفاده می کند و به ایجاد کاراکترهای اسیری منجر می شود که از نشان دادن پیچیدگی و غیرمنطقی بودن شخصیت‌های واقعا انسانی ناتوانند. به همین طریق او حس می کرد که در گفت وگوهای قراردادی سینمایی کاراکترها مداوما قربانی چیزهایی می شوند که فیلمنامه‌نویس آنها را وادار به گفتن آن می کند. ازو گاهی می گفت که سوء استفاده کردن استثمار است. از این لحاظ، نظر او نسبت به طبیعت

انسان آنچنان بلند و کنجکاوی و علاقه‌اش به مردم آنچنان عظیم بود که خود را از تمهیدات تردیدناپذیر داستان، طرح و گفت وگوهای قراردادی محروم می کرد. به این ترتیب ازو خود را به تعداد بسیار محدودی از هنرمندان که اعتقادات و روش کار مشابهی داشتند پیوند می زند: **جین آستین، آنتون چخوف، نائویا شیگا، هنری گرین، کافو ناگایی، آیوی کامپتن-برنت** و شاید چند تنی دیگر. ازو گرچه با بیشتر این افراد آشنا نبود، اما افکار همه‌ی آنها را بازتاب می دهد زیرا انگیزه‌ی همه‌ی آنها التفاتی مشابه به طبیعت بشری به همانگونه که هست، اعتقاد به فرم بعنوان نمایانگر راستین حالات انسانی و ایمان به طنز به عنوان ابزار درست این نمایاندن بود. حالت دوست داشتنی کاراکترهای ازو که حالا به خوبی شناخته شده و حاصل همین انگیزه است، بر پایه‌ی آزادی و کمال ناشی از آن بنا نهاده شده است. اگر ما اورا دوست داریم، به خاطر آن است که اورا این طور می شناسیم. واگر اورادرك می کنیم به خاطر آن است که ازو هیچیك از ملاحظاتی مثل حرکت، تداوم کاراکترها و باورکردنی بودن آنها، به عنوان خصوصیاتی که در فیلم حاکمند، را قربانی نکرده است.

البته آفرینش یك فیلمنامه تحت چنان محدودیت هایی مساله یی بسیار مشکل بود. تنها شگرد ازو کار کردن به شیوه‌ای است که گفته می شود **چخوف** از آن سود می جست: نوشتن و دوباره نوشتن، خلق تك صحنه‌ها و جورکردن آنها با هم و اصلاح کردنشان، افزودن به آنها و کشف تدریجی توازی‌ها و کنایه‌ها در ساختار در حال بسط. شاید به همین دلیل بود که او به ندرت به تنهایی کار می کرد. معمولا با **کوگونودا** دوست و همراه دیرینه‌اش که مدت کوتاهی پس از او درگذشت کار می کرد. ازو همیشه می گفت که آنها به این علت تا آن حد با هم جور بودند که خیلی به یکدیگر شباهت داشتند. «*وقتی کارگردانی با فیلمنامه‌نویسی کار می کند آنها باید عادت‌های مشترکی داشته باشند. در غیر این صورت اصلا با هم جور در نخواهند آمد.* **نودا** *و من درباره‌ی تا دیروقت بیداربودن، نوشیدن و چیزهایی ازاین قبیل استراك نظر داشتیم. این مهم‌ترین چیز است*»[۹].

روش کار آنها همیشه یك جور بود. رفتن به جایی و بیدار ماندن تا دیر وقت و نوشیدن تا وقتی که اندیشه‌ای به سرشان می زد. **نودا** بعدها جاهای مختلفی را که آنها با هم در آن کار کرده بودند به خاطر آورد: «*عادت داشتیم گاهی در میخانه‌ای به نام فلدرمانوس در نیشی گینزا کار کنیم، یا به مهمانخانه‌ای به نام ناکانیشی در یوگاوارا می رفتیم. خودمان*

را در مهمانخانه‌ای در چیگاساکی حبس کردیم و آخر بهار را نوشتیم». بعدها ازو خانه‌ای ییلاقی در کوهپایه‌ی تاته‌شینا خرید و آنها فیلمنامه‌ی همه‌ی فیلمهای بعد از *آغاز بهار* را در آنجا نوشتند. به گفته‌ی نودا:

«*نوشتن یك فیلمنامه بین ۳ تا ۴ ماه وقت می‌گرفت. البته اگر بنا نبود از چیزی اقتباس کنیم* [*مثل اقتباسی که آنها در مورد خواهران مونکاتا و خاشاك شناور و غیره کردند*] *و از روی مسوده‌های خودمان کار می‌کردیم. داستان توکیو همین قدر وقت گرفت. ما آن را در میهمانخانه‌یی که در چیگاساکی است نوشتیم.*

بیشتر یك پانسیون بود تا یك مهمانخانه. اتاقی داشتیم که با هشت تاتامی فرش بود و از طرف مشرق و جنوب آفتابگیر بود و به باغ بزرگی هم مشرف بود. درخت‌ها جوانه زدند، گل دادند، بعد میوه دادند اما ما هنوز کارمان تمام نشده بود. هر وقت می‌رفتیم قدمی بزنیم، خرید هم می‌کردیم. ازو گوشت می‌خرید و همبرگر درست می‌کرد. خیلی هم مشروب می‌خوردیم. گاهی، وقتی فیلمنامه‌یی را تمام می‌کردیم، بیشتر از صد تا شیشه‌ی خالی برایمان می‌ماند. البته مهمان‌ها هم در نوشیدن کمکمان می‌کردند. ازو به بطری‌ها شماره می‌داد. آنوقت آنها را می‌شمرد و می‌گفت: «تا شماره‌ی هشتاد را خورده‌ایم اما هنوز فیلمنامه را تمام نکرده‌ایم»[۱۰].

در پایان *داستان توکیو*، در دفتر خاطرات یادی از یك پیروزی به چشم می‌خورد: «پایان. ۱۰۳ روز، ۴۳ بطر ساکه»[۱۱]

ازو نه تنها شاید بیشتر از هر کارگردان سرشناس دیگری می‌نوشید، بلکه یکی از منابع قدرت هنری خود را هم در این عادت می‌دید[۱۲]. معمولا اظهارات ازو در دفترچه خاطرات او و نودا (و هر کس دیگری که اتفاقا با آنها بود) به اظهار لحیه‌های شاعرانه درباره‌ی هوا (آنهم به صورت رمزآمیزترین اشعار از نوع کنجی Kanji) و حساب و کتاب اینکه چقدر از کدام نوع الکل را در آن روز نوشیده محدود می‌شود (او اسکاچ را ترجیح می‌داد اما ساکه و ویسکی ژاپنی را هم که نسبتا ارزان‌تر بود می‌نوشید). به هر حال او در خاطرات مورخ ۷ ژوییه‌ی ۱۹۵۹ که به تقلید از سبك فاخر کلاسیك نگاشته شده، می‌نویسد: «*هر آینه شمار پیمانه‌هایی که در می‌کشید اندك باشد، شاهکاری به منصه‌ی ظهور نمی‌رسد. شاهکار حاصل شماری از جام‌های لبالب است که گسارده باشی*» اما در سطرهای زیر، از این عرش به زیر می‌آید: «*اتفاقی نیست که این فیلم*

[*خاشاك شناور*] *شاهکار است. کافی است نگاهی به ردیف‌های شیشه‌های خالی در آشپزخانه بیفکنید*»[۱۳].

ازو معمولا خود را با همه فیلمنامه‌نویسانش سازگار می‌یافت اما در مورد نودا این سازگاری چنان بود که گاه خود ازو را هم غافلگیر می‌کرد: «*وقتی با نودا کار می‌کنم. حتی در مورد قطعات کوتاه گفت‌وگوها هم با هم توافق داریم. و اگرچه هرگز درباره‌ی جزییات صحنه‌ها و لباس‌ها بحث نمی‌کنیم، اما تصویری که او از این چیزها دارد بر تصور من منطبق است. نظرات ما هیچوقت با هم تناقض ندارد. ما حتی در مورد اینکه یك سطر باید با «وا» یا «یو» تمام شود* [*اداتی که در زبان ژاپنی نشاندهنده‌ی درجات هستند*] *با هم توافق داریم. البته گاهی اختلاف عقیده‌ای بین ما بروز می‌کند. و از آنجا که هر دوی‌مان سرسخت هستیم به آسانی با هم کنار نمی‌آییم*»[۱۴]. نودا پس از مرگ ازو و مدت کوتاهی پیش از مرگ خودش موارد چندی از این اختلاف نظرها را به یاد آورد: «*اگر با هم توافق نداشتیم گاهی دو یا سه روز پیاپی با هم حرف نمی‌زدیم. جز حرف‌هایی مثل اینکه: «خب، برگ‌های درختان غان هم دارند می‌ریزند» یا «دیشب مرغی توی دره آواز می‌خواند»، بعد از چند روز که این طور می‌گذشت، ناگهان فکری متفاوت با آنچه قبلا در نظر داشتیم به سر من یا او می‌زد و بعد دوباره کار به آرامی پیش می‌رفت*»[۱۵].

اصولا کار همیشه روی متن گفت‌وگو انجام می‌شد. آن دو مرد آنچه را که بر زبان می‌آمد می‌آفریدند و معمولا بعدها تصمیم می‌گرفتند که این گفته را در کجا و کی باید استفاده کنند. گاهی مثل مورد *اوهایو* که تعداد کاراکترها زیاد بود طرح یا خلاصه‌ای تهیه می‌شد. اما معمولا گفت‌وگو آزادانه نوشته می‌شد و کاراکترها از خلال همین گفت‌وگوها بروزمی‌کردند. دفترچه‌های فیلمنامه‌ی پدری بود یکی از مثال‌های زنده‌ی یك چنین پیش‌نویس اولیه‌ای است. در این مورد ترکیب صحنه‌ها هم به متن اضافه شده اما روش معمول‌تر این بود که شرح صحنه و غیره پس از تکمیل متن گفت‌وگوها به آن اضافه شود. بعد از کل کار نسخه‌برداری می‌شد و نسخه‌های اولیه را دور می‌انداختند. به این ترتیب، کاراکتر تقریبا به طور کامل ـ اما نه کاملا ـ در خلال گفت‌وگوها ساخته می‌شد. یکی از دلایل اینکه چطور ازو و نودا قادر بودند به چنین روش نامتعارفی فیلم بسازند این است آنها به نوعی از روی مدل کار می‌کردند. ازو گفته است: «*تا موقعی که ندانید چه کسی قرار است نقش را بازی کند غیرممکن است بتوانید فیلمنامه‌ای بنویسید. همانطور که نقاش تا نداند از چه رنگی قرار است استفاده کند نمی‌تواند*

نقاشی کند. ستارگان نامدار هیچوقت زیاد مورد علاقه‌ی من نبوده‌اند. آنچه اهمیت دارد کاراکتر بازیگر است. مساله این نیست که یك بازیگر تا چه حد بازیگر خوبی است، بلکه این نکته اهمیت دارد که او چگونه انسانی است. او کاراکتر را بیان نمی‌کند بلکه وجود واقعی خودش را ارائه می‌دهد»[۱۶]. از این رو عملا اولین گام در نوشتن فیلمنامه‌ی ازو انتخاب بازیگران بود. او نودا کم و بیش می‌دانستند که چه کسی قرار است چه نقشی را بازی کند. آنها بازیگران را می‌شناختند، می‌دانستند قبلا چه کارهایی کرده‌اند و شاید مهم‌تر از آن این بود که ازو می‌دانست آنها چه کارهایی می‌توانند بکنند. اما در عین حال، جای زیادی برای محدودیت‌های یك بازیگر در نظر نمی‌گرفت. او قاطعانه اعتقاد داشت که اگر بازیگران از راهنمایی‌های او پیروی می‌کردند، می‌توانستند آنچه را که او از آنها می‌خواست انجام دهند. در حین کار، واقعیت بازیگر به عنوان یك شخص و واقعیت کاراکتری که در حال شکل گیری بود درهم تداخل می‌کردند.

در فیلمنامه‌ی ازو، در شرح هر کاراکتر، غیر از اشارات ساده‌ای در مورد سن، نام، نسبت کاراکتر با دیگران و غیره دیده نمی‌شود. هیچ اشاره‌ای دال بر احساسات کاراکتر داده نمی‌شود. در عوض، سطرهای گفت‌وگو به طریقی نوشته شده‌اند که حاوی بازتاب احساسات کاراکترها هستند. همانطور که در مورد همه‌ی گفت‌وگوهایی که استادانه نوشته شده‌اند. نیازی نیست که این گفت‌وگوها را بازی کنند. کافی است آنها را بگویند یا بخوانند. از تماشاگر فیلم ازو، مثل خواننده‌ی رمان‌هایی مثل عصر زشت هنری جیمز یا عشق ورزیدن هنری گرین انتظار می‌رود که احساسات کاراکترها را استنباط کند و معمولا گفت‌وگوها آنقدر زیبا نوشته شده‌اند که تماشاگری که تا حد معقولی دقیق باشد آگاهانه یا ناخودآگاه این استنباط را می‌کند. در سینما چنین انتظاری نادرتر از ادبیات است، هرچند که در فیلمهای برسون و فیلمهای اولیه‌ی آنتونیونی افکار و احساسات آنچنان ناملموس و تلویحی بیان شده‌اند که ما بایستی بیشتر انگیزه‌ها را استنباط کنیم. این امر در مورد فیلمهای ازو هم مصداق دارد، حال آنکه در رمان‌های اواسط دوران کار هنری جیمز نیز همه چیز به ما نشان داده می‌شود، اما چیزی گفته نمی‌شود.

دلایل گوناگونند. همانطور که قبلا ذکر شد، ازو به واقعیت بیش از آن احترام می‌گذاشت که بتواند از آن استفاده‌ی آشکار به عمل آورد یا به عبارتی پیچیدگی آن را

باتعیین یك عاطفه‌ی خاص قربانی کند. حال آنکه ترکیب ناملموسی از عواطف گوناگون بنا به تجربه‌ی ما با واقعیت سازگارتر خواهد بود. همچنین ازو نمی‌خواست بیانیه صادر کند و اگر می‌گفت که شخصیتی شاد یا غمگین است لامحاله اینچنین کرده بود. موقعی هم که فیلمساز زاویه‌ی خاصی را برای فیلمبرداری از یك صحنه انتخاب می‌کند یا تصمیم می‌گیرد که در اینجا نمای بسیار درشت صورت را نشان بدهد و در آنجا یك نمای عمومی از دور داشته باشد باز هم بیانیه صادر کرده است. ازو این مشکل اخیر را با استفاده از محل ثابتی برای دوربین حل کرد: بدون زاویه (به موازات خط افق ـ م) و عمدتا با استفاده از نمای عمومی، نمای متوسط و نمای درشت.

یك دلیل مهم دیگر برای اجتناب ازو از توصیف عاطفی این بود که او علاوه بر همه‌ی آنچه که بود طنزپرداز هم بود. اگرچه فیلمهای اوپر از اندوه و مرگ هستند در عین حال از لطیفه و پوچی و خنده هم سرشارند. او به عنوان یك طنزپرداز می‌دانست که طنز تقریباً به تمامی از درك شخصی ناشی می‌شود. یك نفر، با نشان دادن اجزاءِ متناقض یك لطیفه دیگری را به سوی درك آن هدایت می‌کند. فقط کسی که خودش در این موقعیت درگیر نیست می‌تواند این اجزاءِ را کنار هم بگذارد و نکته را دریابد. در غیر این صورت لطیفه‌ای در کار نیست. ازو فرض این نوع درك را به عنوان هسته‌ی مرکزی سبك خود قرار می‌داد.

ازو کارش را با کارگردانی فیلمهای کمدی شروع کرد. همه‌ی فیلمهایش سرگرم کننده‌اند. بعضی‌های شان واقعا خیلی خنده‌دارند و حتی جدی‌ترین شان هم پر از طنز است. در واقع اغلب این تضاد ناشی از کنار هم گذاشتن موارد شاد و غم‌انگیز است که رایحه‌ی مشخص فیلمهای ازو را پدید می‌آورد. یکی از اولین وظایف ازو در کار فیلمسازی این بود که برای دیگر کارگردانان لطیفه دست و پا کند. او این کار را حتی در شرایطی که هیچ چیزی از فیلم مورد نظر نمی‌دانست انجام می‌داد. اینها صحنه‌های مستقلی بودند که ربطی به ملاحظات مربوط به داستان و کاراکتر نداشتند. این لطیفه‌ها که تقریبا همیشه بر مبنای موقعیت‌ها شکل می‌گرفتند معمولا بصری بودند و اغلب شامل عنصر عدم تطابق منطقی می‌شدند که شگرد کار ازو بود. در یکی از این صحنه‌ها که ظاهرا هیچوقت از آن استفاده نشد یك ولگرد گرسنه در پسزمینه ایستاده است. در جلوی تصویر چند بچه دارند با قطعات جوجه سرخ کرده با سگی سر به سر می‌گذارند. همانطور که جوجه سرخ کرده تاب می‌خورد، سگ سرش را به این طرف و آن طرف

می برد. درهمان حال، دور از نظر بچه‌ها، سر مردك هم‌هیمن حرکت را انجام می‌دهد[۱۷]. طنز از کنار هم گذاشتن تضادآمیز دو ژست منطقی ناشی می شود.

در فیلمهای ازو لطیفه‌های بسیاری بر مبنای منطق غیرمنطقی شکل گرفته‌اند. در *همسرایان توکیو* مادر پسر کی اورا به خاطر پاگذاشتن روی سطل برنج که عملی به شدت نامودبانه است سرزنش می کند. پسرك ناگهان به اشتباهش پی می برد و در حالیکه مادر ناراضیش به سراغ کار دیگری می‌رود، او از روی سطل پایین می‌پرد. پسرك که خیلی دلش می خواهد خطایش را جبران کند روی سرپوش سطل برنج تف می اندازد و با آستینش شروع به پاك کردن جای پای کثیفش می کند. باز، درهمان فیلم، خواهر پسرك آب نباتی را که برادرش هم خواهان آن است بر می دارد. پسر ضربه‌ای به سر خواهرش می زند تا اورا به گریه بیندازد و وقتی دخترك دهانش را برای گریه کردن باز می کند، پسر دست در دهان او می کند، آب نبات را بر می دارد و می خورد. در یکی از صحنه‌های بعد انتظارات منطقی ما به این نحو به اشتباه می افتد که تصویر درشت نوزادی با یك قطره اشك عظیم که بر گونه‌اش می لغزد بر پرده دیده می شود. صحنه‌ی بعد، تصویر درشتی از مادر است. این اوست که دارد می گرید و اشك‌هایش روی صورت بچه می ریزد. اما هنگامی که یکی از کاراکترهای *همسرایان توکیو* با موفقیت مدادش را در یك پنکه برقی می تراشد منطق پیروز می شود.

به نحوی مشابه، پسر بچه‌ی فیلم هوس زودگذر کشف می کند که می شود از لبه‌های میانی یك قطعه پنجاه سن برای سوهان زدن ناخن استفاده کرد. در صحنه‌ای دیگر پسر بچه که یك نهال بونسای را به خاطر دلخوری خراب کرده در دفاع از خود گناه این کار را به گردن می گیرد اما به طرزی منطقی ولی متناقض مثالی می زند و می گوید که **جرج واشنگتن** هم هیمن کار را کرده است. چیستانی که در این فیلم مطرح می شود نمونه‌ای از منطق خاص ازو را به دست می دهد. سوال: چرا آدم‌ها پنج انگشت دارند؟ جواب: برای اینکه دستکش ها یك انگشت زیاد نیاورند.

چنین تناقضات منطقی، اساس طنز ازو را تشکیل می‌دهند. آنها به خودی خود سرگرم‌کننده نیستند بلکه نقش مستقیمی در آشکارشدن کاراکتر دارند. کسانی که درگیر قضیه‌اند به ندرت متوجه هستند که آنچه گفته‌اند یا کرده‌اند خنده‌دار است. آنها به سادگی چیزی بوده‌اند که از نظر خودشان منطقی و از نظر ما خنده‌دار است. خطای آنها در روش یا در میزان کاربرد چیزی است. طنز از همین جا و همچنین از علاقه‌ی

ناگهانی ما به کاراکتری که قادر به انجام چنین کارهای متناقضی است بروز می کند. ازو از این تمهیدات استفاده می کند زیرا نمی خواهد در راه القای پیچیدگی کاراکتر انسانی چیزی به ما بگوید. به جای آن، اوهمه چیزرا به ما نشان می دهد و موقعیت این روش به تمایل ما نسبت به اینکه چیزی را به ما نشان دهند بستگی دارد. دعوت ازو هنگامی که با طنز تند و تیز می شود معمولا سرگرم‌کننده و منطقی است و ارزش‌های مسلم فرض شده‌ی ما را مورد تردید قرار می‌دهد. یك نمونه‌ی خوب این امر در خاطرات دیده می شود: «۲۸ *فوریه‌ی ۱۹۳۳. حتما جاذبه از* **نیوتن** *متنفر بود... فقط چون کسی سیبی را از روی سبکسری انداخته است و او هم اتفاقا آن را دیده، از آن روز به بعد جاذبه روزگار سختی داشته است*». *در بدنیا آمدم، اما...* دو پسر بچه سرگرم در میان گذاردن مسائل خود با دیگر بچه‌ها محله‌ی جدیدشان هستند. میان نوشته‌ها حاوی این گفت و گوها هستند: اولی می گوید: «*پدر گفت که ما نباید به آنها محل بگذاریم*». دومی می گوید: «*ولی اگر ما بهشان محل نمی گذاشتیم، آنها حتما می زدندمان*». اولی فکری می کند و می گوید: «*کاش آنها به ما محل نمی گذاشتند، آنوقت ما می توانستیم حسابی بزنیمشان*»[۱۸]. یك عکس قضیه‌ی عالی.

این نوع برعکس کردن حرف‌ها در گفت و گوهای ازو بسیار رایج است. در *آخر بهار* هم مثال آشکاری هست. عمه‌ی دختر که سعی دارد برای او شوهری پیدا کند، موردی را که اخیرا پیدا شده توصیف می کند: «*شبیه آن یارو آمریکاییه است... می‌دانی؟ همان که در فیلم بیس بال بود*». برادرزاده‌اش می پرسد: «**گری کوپر**؟» و عمه‌اش جواب می‌دهد: «*بله، درست مثل او، بخصوص دهانش. البته نصفه‌ی بالای صورتش زیاد شبیه او نیست*». پنج حلقه بعد، دخترك مرد جوان را ملاقات کرده است و وقتی دوستی ازاو می خواهد که سر و وضع مرد جوان را برایش توصیف کند و بگوید آیا مرد خوشگلی است یا نه، دختر می گوید: «*عمه‌ام فکر می کند او شبیه* **گری کوپر** *است*». دوستش می گوید: «*خوب است. تو همیشه از* **گری کوپر** *خوشت می‌آمد*». دختر زیاد مطمئن به نظر نمی‌رسد: «*اما به نظر من بیشتر شبیه این یارو الکتریکی خودمان است*». دوستش با حیرت می پرسد: «*خب، الکتریکیه شبیه* **گری کوپر** *است؟*». دختر می گوید: «*اوه بله، کاملا*». و دوستش می گوید: «*خب، یعنی این نامزد جدیدت هم شبیه* **گری کوپر** *است دیگر، مگر نه؟*». علیرغم این نمایش سرگرم کننده‌ی منطق دایره‌وار، به نظر نمی‌رسد که در آن میان کسی شبیه **گری کوپر** بوده باشد.

گاهی نتیجه‌ی چنین بده‌بستانی طنز نیست بلکه دستیابی به سادگی کودکانه است. *خاشاك شناور* مثال جذابی را در خود دارد: پدر در صحبت با معشوقه‌اش درباره‌ی پسرشان که حالا دیگر تقریباً بزرگ شده اظهار می‌کنند: «*او پسر بزرگی شده. تعجبی ندارد که ما این قدر پیر شده‌ایم*». اما بیشتر اوقات منطق وارونه به سلسله‌ای از تصورات اشتباه‌آمیز منجر می‌شود. در همین فیلم، یکی از بازیگران دارد برای نمایشی که در شرف شروع شدن است آگهی پخش می‌کند. پسر بچه‌ای یکی از برگه‌های آگهی را از او می‌خواهد. بازیگر می‌پرسد: «*تو خواهر خوشگلی هم داری؟*» وقتی پسرك می‌گوید که چنین خواهری دارد. بازیگر که آشکارا یك پیروزی در جا را پیش‌بینی می‌کند و می‌گوید: «*چند سالشه؟*» و پسرك جواب می‌دهد: «*دوازده سال*».

در گفت‌وگوی از و تصور اشتباه‌آمیز بر اساس منطق اشتباه، برعکس، یا دایره‌وار پا می‌گیرد. اغلب منطق شخصی که در حال صحبت است در محدوده‌های قابل قبول باقی می‌ماند در حالیکه منطق شنونده منحرف می‌شود و معمولا به نتایج مضحك می‌انجامد. مثال ساده‌ای در هوس زودگذر رخ می‌دهد. شخصیت اصلی حسابی به خودش می‌رسد تا به ملاقات دختری برود. یکی از همکارانش از او می‌پرسد که آیا قرار است در تشییع جنازه شرکت کند؟ همین تمهید در *یك بعد از ظهر پاییزی* هم رخ می‌نماید. این بار این تمهید با آگاهی کاراکتر اصلی عمیق‌تر شده است. مرد پس از عروسی دخترش به میخانه‌ای می‌رود. ساقی که متوجه لباس‌های مرتب او شده است می‌پرسد: «*یك کار رسمی؟ یك تشییع جنازه؟*» و مرد جواب می‌دهد که «*بله، کم‌وبیش*».

در *آغاز تابستان* دو زن سرگرم صحبت درباره‌ی شوهرانشان هستند. یکی می‌گوید: «*باز هم کار سگه بود. پیپش را خراب کرد. البته تقصیر خودش هم بود. مواظب پیپش نبود. ساخت لندن بود. در هر حال او تقصیر را به گردن من انداخت. این طور بود که از لجم آن شب بهش فقط هویج دادم.*» زن دوم با دستپاچگی می‌پرسد: «به سگه؟». در آخر پاییز دو رشته فکر کاملا متفاوت به طور همزمان با تاثیری خیره‌کننده تا نتایج منطقی‌شان دنبال می‌شوند. پدر حال متقاعد شده است که می‌خواهد زن بگیرد. دختری که در پیدا کردن همسر مناسب به مرد کمك می‌کرده او و یکی از دوستانش را با خودش به مغازه سوشی پدرش می‌برد و مطلب را روشن می‌کند که صورتحساب سنگین خواهد شد. در عین حال دختر از مرد قول گرفته تا همیشه نسبت به زنی که او برایش پیدا می‌کند خوب و وفادار باشد. در اواخر صحنه دختر می‌افزاید: «یادت باشد.

قول دادی». مرد جواب می‌دهد: «*البته همیشه وفادار خواهم بود*». دختر می‌گوید: «*نه، نه. منظورم این نبود. منظورم پرداخت صورتحساب بود*» (مثال سرگرم‌کننده‌ی دیگری از تصورات باطلی که سرسختانه دنبال می‌شوند در فیلم *گل بهاری* دیده می‌شود. بده‌بستان گفت‌وگو خنده‌دار است زیرا منطق اشتباه آنچنان محکم و آنچنان از روی اراده است که همه‌ی مفاهیم ادب را پشت سر می‌گذارد. پیرزن پرحرف اهل کیوتو به خانه‌ی دوستش در توکیو وارد می‌شود. بنا به رسم معمول زن هدیه‌ای برای میزبانش می‌آورد و آن را همانطور که رسم است به مستخدمه می‌دهد. زن در حالیکه هدیه را به دست مستخدمه می‌دهد می‌گوید: «*من این هدیه را آورده‌ام*». مستخدمه آن را با تشکر می‌پذیرد. پیرزن اهل توکیو که تشکر مفتی و زبان بازانه‌ی مستخدمه را طور دیگری تعبیر کرده می‌گوید: «*هدیه مال خانواده است. مال تو نیست، می‌دانی که؟*». و مستخدمه با همان وقار اولیه جواب می‌دهد: «*بله، این را می‌دانم*».

این نوع تعمیم منطق، نظر، علاقه، یا درك که از روی عادت صورت می‌گیرد اغلب از کاراکترهایی سر می‌زند که نسبت به رفتارشان کاملا ناآگاهند. اما گاهی کاراکترهای از و قراردادها را آگاهانه زیر پا می‌گذارند. در *آغاز بهار*، زن دارد به دوستش چای تعارف می‌کند و از او می‌پرسد آیا با هم قند (شکر) می‌خواهد؟ دوستش با لبخندی جواب می‌دهد: «*نه، متشکرم. همین الانش هم خیلی شیرین است*» در *آخر پاییز* یکی از میهمانان دیر به مراسم تدفین می‌رسد. یکی از دوستانش می‌پرسد: «*چطور این قدر دیر؟*». دوست دیگری مداخله می‌کند و به او اطمینان خاطر می‌دهد «*تازه شروع شده*». میهمان دیر رسیده پاسخ می‌دهد «*پس من خیلی زود رسیده‌ام*».

کاراکتر آگاه از و اغلب از طریق مشاهده‌ی روس فعالیت دیگر ذهن‌ها به سوی اشارت شخصی با درجات مختلف تلخی و خشونت هدایت می‌شود. در *آغاز بهار*، شخصیت اصلی و چندتن از دوستانش دارند با یکی از آشنایانشان که می‌داند کجا می‌شود با استفاده از تخفیف یك ماشین لباسشویی خرید صحبت می‌کنند. یکی می‌پرسد: «*تخفیف هم می‌دهند؟*» و وقتی مطمئن می‌شود که تخفیف می‌دهند، فکری می‌کند و می‌گوید: «*راستی، ما ماشین لباسشویی لازم داریم؟*». کاراکتر اصلی که دوستش را خوب می‌شناسد می‌گوید: «*می‌خواهی یکی بخری؟*». دوستش می‌گوید: «*نه*». کاراکتر اصلی که عقیده‌اش درباره‌ی دوستش تایید شده می‌گوید: «*حدس می‌زدم*». در *آخر بهار* مردانی که در مراسم تشییع جنازه شرکت دارند درباره‌ی غذا با هم

حرف می‌زنند. یکی از آنها می‌گوید: «*هر چه آدم پیرتر می‌شود، این جور چیزها را بیشتر دوست دارد: جلبك دریایی، مارچوبه، تربچه خشك شده، دلمه‌ی لوبیا...*» و کاراکتر اصلی توی حرفش می‌پرد و می‌افزاید: «*بیف استیك، شامی گوشت خوك...*» اگرچه همه‌ی آنها به این حرف می‌خندند، ادامه دادن فهرست غذاهای غریبی که قاعدتا فقط جوان‌ها به آن علاقه دارند، آنهم با لحنی شیرین، حاوی یك کنایه‌ی شخصی نسبت به نمونه‌ی مشهوری از طرز صحبت توام با ناله‌ی ژاپنی‌ها است.

وقتی صحبت از کسی پیش می‌آید که در مجلس حاضر نیست، اشارات شخصی آزادانه‌تر و خنده‌دارتر می‌شوند. در عین حال، از آنجا که این حرف‌ها در جواب گفته‌ای از شخص مورد نظر بر زبان نمی‌آیند، به ندرت نشاندهنده‌ی کاربرد نادرست منطق یا بد فهمی هستند. در *آخر بهار*، دختر و دوستش سرگرم صحبت درباره‌ی کلاسی هستند که آن دوست در آن شرکت کرده است. از او سوال می‌شود: «*و پروفسور موراسه، طبق معمول دهانش کف می‌کرد؟*». آن اوست پاسخ می‌دهد: «*اوه بله، آب دهانش همه جا در پرواز بود. حتی توی چایی ما. هیچکدام‌مان دست به فنجان‌هایمان نزدیم*». در *آغاز تابستان* دو زن سرگرم صحبت از موقعیت اجتماعی مشابهی هستند. یکی از آنها می‌پرسد: «خب، بعدش چطور شد؟» دیگری می‌گوید: «*اوه، بد شد. آقای یودا باز هم آواز خواند*». اولی می‌گوید: «*چه شرم‌آور*». در *طعم چای سبز بعد از برنج* زنها به مسافرت بیرون شهر رفته‌اند. در مهمانخانه‌ای که آنها در آن اقامت دارند استخری هست پر از ماهی کپورهای بزرگ. زنها، خوشحال از اینکه از شوهران‌شان دور شده‌اند، شروع به صحبت با ماهی‌ها می‌کنند و وانمود می‌کنند که امروز هم مثل بیشتر روزهای دیگر دارند شوهرشان را سرکار می‌فرستند. زنی رو به یك ماهی کپور می‌کند و می‌گوید: «*کیفت را فراموش نکردی عزیزم؟*». زن دیگری به ماهی دیگری می‌گوید: «*اوه، باز هم کراواتت کج و کوله است عزیزم*». سومی رو به ماهی دیگری می‌کند و می‌گوید: «*و تو، امروز حتماً باید به سلمانی بروی*».

گاهی این نوع اظهارنظرهای مستقیم و شخصی جنبه‌ی کنایه پیدا می‌کنند. مکالمه‌ای ایجاد می‌شود که موضوع آن صرفاً ظاهر قضیه را نشان می‌دهد. معنای واقعی که دیگران آن را به خوبی درك می‌کنند توسط سوم شخص شنونده که صحبت درباره‌ی اوست درك نشده باقی می‌ماند. این مکالمه که منطقی و عاقلانه هم هست کاملا با سوءِ تفاهم درك می‌شود. فیلمهای بعدی بخصوص نمونه‌های آشکاری از این نوع

مکالمات را در خود دارند.

در *آخر پاییز* مردها دارند درباره‌ی بیوه این زیبا و دختر دوست‌داشتنی او که تازه مجلس را ترك کرده‌اند صحبت می‌کنند. یکی از آنها می‌گوید: «خب، *این باید حقیقت داشته باشد که مردانی که زن زیبا دارند عمرشان کوتاه است*». در این حال مدیره‌ی چاق و بدترکیب محل وارد می‌شود. یکی از مردها با دیدن او می‌گوید: «*اوه مادام، امیدوارم حال شوهرتان خوب باشد*». زن از او تشکر می‌کند و مرد اول می‌گوید: «*البته او بدون شك عمر طولانی خواهد داشت*». پس از آنکه زن لبخندی می‌زند و آنها را ترك می‌کند، مردها معنی حرف‌های شان را مشخص می‌کنند. یکی از آنها می‌گوید: «*این زن عین بیمه‌ی عمر است*» و دیگری می‌گوید: «هر چند که *یك همچو زنی می‌تواند آدم را بکشد*».

در *گل بهاری* چند مرد دارند با هم حرف می‌زنند و یکی از آنها می‌گوید: «*یك نظر به می‌گوید اگر شوهر قوی‌تر باشد بچه‌ها پسر می‌شوند*». بعدا، مدیره‌ی محل وارد می‌شود و یکی از مردها معصومانه از او می‌پرسد که چند تا بچه دارد. وقتی زن جواب می‌دهد که سه بچه دارد، مرد نگاهی به دوستش می‌کند و می‌گوید: «*همه‌شان دخترند، مگر نه؟*» مردها دستجمعی می‌خندند و مدیره که چیزی از مطلب دستگیرش نشده ناراحت می‌شود. بعدا، در اواخر فیلم، مردها یکی از دوستان قدیمی شان را که آدم ضعیف‌الجثه‌ای است می‌بینند. معلوم می‌شود که این مرد هفت بچه دارد. یکی از مردها به طعنی می‌پرسد: «*همه‌شان دخترند، نه؟*».

در یك بعد *از ظهر پاییزی* مردها این طور وانمود می‌کنند که بعضی زن‌های جوان آنقدر پرتوقعند که همسران پیرشان اغلب از پا در می‌آیند و بعد می‌گویند که این بلا بر سر یکی از دوستان خودشان هم آمده است. وقتی گفته می‌شود که مراسم تشییع جنازه‌ی «هوریه» فردا برگزار می‌شود، مدیره‌ی رستوران می‌پرسد که علت مرگ اوچه بوده است؟ یکی از مردها می‌گوید: «*فشارخون*». یکی دیگر توضیح می‌دهد: «*می‌بینی؟ زنش از سرش زیاد بود. مواظب باش زیاده‌روی نکنی*». زن هنوز دارد از روی تاسف سر تکان می‌دهد که خود هوریه وارد می‌شود و می‌خواهد بداند چه خبر است. این لطیفه‌ی کوچك به لطیفه‌ی دیگری منجر می‌شود. هیرایاما، یکی از دوستان این مردان که اورا در صحنه‌های قبل دیده‌ایم دختر دم‌بختی دارد و دوستش هوریه به او کمك می‌کرده تا خواستگار مناسبی برای دخترش پیدا کند. وقتی هیرایاما سری به هوریه می‌زند تا

ببیند اوضاع از چه قرار است، هوریه به او می گوید که مردی را که او در نظر داشته قبلا به خواستگاری دختر دیگری رفته است. هیرایاما خیلی ناامید می شود. می گوید: «*می فهمم. پس دیگر کم و بیش قطعی است که او زن دیگری را خواهد گرفت*». هوریه سر تکان می دهد «*بله مطمئنا جوش می خورد. به نظر می رسید که هر دو طرف راضی بودند. تو کمی دیر جنبیدی. خیلی متاسفم*». زن هوریه که ناظر صحنه بوده به شوهرش می گوید که این قدر سنگدل نباشد و بعد هر دوی آنها می خندند و هیرایاما می خواهد علت خنده ی آنها را بداند. بعد معلوم می شود که هنوز امیدی هست که آن مرد از دختر هیرایاما خواستگاری کند. این لطیفه ی کوچك در واقع انتقام اعلان مرگ نابهنگام هوریه بوده است.

هنگامیکه لطیفه ای به لطیفه ی دیگر منجر می شود یا هنگامیکه یك لطیفه در فیلمی تکرار می شود یا به آن ارجاع داده می شود، مثل همین مورد بالا یك موتیف (مایه ی اصلی) شکل می گیرد. ازو و همکار فیلمنامه نویسش این چنین مایه های اصلی را می یافتند و آن را بافت فیلمنامه می تنیدند و به این طریق هم به آفرینش کاراکتر و هم به شکل گیری خود فیلم کمك می کردند. جای تردید است که خود ازو نیز کاری را که انجام می داد به همین نحو توصیف می کرد یا نه و بسیار بعید است که ملاحظات مربوط به فرم به این زودی به نوشتن فیلمنامه راه یافته باشد. با این حال، شیوه ی فیلمنامه نویسی او ـ تکرار لطیفه ها، تکرار خصوصیات کاراکترها، ارجاع پیاپی به یك خصوصیت یا یك رویداد ـ به طور طبیعی به شکل گیری کاراکتر و به طور همزمان به شکل گیری نهایی فیلم می انجامید.

اوهایو که از بعضی جهات شماتیك ترین و مطمئنا یکی از ساده ترین فیلمهای ازو از نظر فرم بود، نمونه ای است از فیلمی که حول محور مایه های اصلی ساخته شده است. چندمایه ی اصلی در فیلم هست که همه ی آنها به سادگی تشخیص داده می شوند زیرا این مایه ها ـ به نحوی که در فیلمهای اولیه ی ازو رایج تر است تا در فیلمهای بعدیش ـ مشخص شده اند. یکی از مایه های اصلی این فیلم را مورد بررسی قرار می دهیم. مایه ای که فیلم نام خود را از آن گرفته است.

پسر بچه ها در این فیلم تصمیم می گیرند دست به اعتصاب سکوت بزنند. دلیل ظاهری این امر آنست که پدر آنها از خرید تلویزیون خودداری می کند. اما دلیل واقعی این است که آنها در سنی هستند که حوصله شان از خودشان و اطرافیان شان سر

می رود. بخصوص آنها در برابر یکنواختی زندگی روزمره از خود مقاومت نشان می دهند. عامل مرکزی بی حوصلگی آنها این است که از عبارات بی معنایی مثل «صبح بخیر» که بزرگسالان بنا به عادت به کار می برند دل خوشی ندارند.

بزرگ ترها احساسات آنها را درك می کنند. معلمی که با عمه ی آنها صحبت می کند و می گوید: «*خب، حرف آنها بخودی خود درست است. اما از طرفی همه ی این کلمات را به کار می برند. شاید هم این کلمات در نهایت چندان نالازم نباشند، بدون این کلمات دنیا ملال آور می شود*». عمه می گوید: «*حق با شماست اما این بچه ها کوچکتر از آنند که این مطلب را درك کنند*». معلم می گوید: «*شاید. اما می دانید؟ بالاخره دنیا به چیزهای نالازم بسیاری احتیاج دارد*». صدای معلم، صدای ازوست. او با انتقاد سرسختانه ی جوانان از دنیا همدل نیست. او دنیا را همانطور که هست می پذیرد. عدم کمال و چیزهایی نالازم و بس. بار دیگر، وقتی مادر معلم می گوید: «*این جور عبارت ها مثل نوعی روغنکاری هستند که زندگی ما را با هم امکان پذیر می کنند*» در واقع حرف ازو را می زند. در پایان فیلم وقتی بچه ها به تلویزیون شان می رسند و علت واقعی سرکشی شان را فراموش می کنند، پس از آنکه با خوشحالی به زن های همسایه «صبح بخیر» می گویند (و عاملی را که باعث پیدایش داستان ظریف فیلم شده بود از میان بر می دارند ـ زن های همسایه فکر می کنند که مادر بچه ها از دست آنها عصبانی است و تصمیم به مقابله به مثل می گیرند ـ)، ازو صحنه ای را در فیلم می گنجاند که عمه و معلم پسر بچه ها که مورد علاقه ی اوست در آن شرکت دارند. این صحنه آنقدر بلاهت آمیز است که گویی با تمام وجود برای توجیه سرکشی بچه ها عمل می کند. عمه و معلم منتظر قطار هستند. معلم می گوید: «صبح بخیر» و زن با همان کلمات پاسخ او را می دهد و چندین کلمه ی مودبانه نیز اضافه می کند. پس از یك مکث معلم می گوید که روز خوبی است. زن به سرعت و به نحوی مشابه موافقتش را اعلام می دارد که بله روز خیلی خوبی است. بعد از یك مکث طولانی تر، معلم می گوید: «*مطمئنا روز خوبی است*».

درست همانطور که یك کاراکتر در فیلم ازو هرگز کاملا بد یا کاملا خوب نیست، یك ایده هم هرگز کاملا درست یا کاملا غلط نیست. در این فیلمها مطلقی در کار نیست، اما پا برجایی چرا. کسی بدنیا می آید، اما... در مورد بقیه ی عمر کوچکترین اطمینانی در کار نیست. همه ی کاراکترهای ازو باید معنای خود را از خلال زندگی شان پیدا کنند. بنابراین، در *اوهایو* ـ بچه ها و نه بزرگترها هیچیك کاملا برحق نیستند. در فیلمهای ازو

به ندرت لذت سخت اعتماد را تجربه می کنیم. دنیای فیلمهای او دنیایی متلاطم است که در آن کمتر چیزی به صورت مقدر وجود دارد. با این حال، زندگی یی که در این فیلمها می بینیم، با معناتر است زیرا رویدادی آشکارا به رویداد دیگر می انجامد، یا با آن موازی می شود یا آن را پیشگویی می کند. در فیلمهای او اغلب مایه‌ای فرعی وجود دارد که به موازات مایه‌ی اصلی یا داستان پیش می رود که تا حدی داستان را پیشگویی و تقویت می کند. دیدیم که چگونه «بادشکنی» و ادای کلمات عادی روزمره در فیلم *اوهایو* چیده شده‌اند. حالا به مثالهای جدی‌تر بیشتری نگاه می کنیم.

یکی از مایه‌های فرعی *آخر پاییز* یك مایه‌ی موازی متضاد با داستان اصلی است. سه مرد نسبتا مسن درباره‌ی آشنای مشترك شان صحبت می کنند: بیوه ای که هنوز زیباست و دختر زیبایی هم دارد. یکی از آنها می گوید: «مدتها پیش وقتی ما هنوز در دانشکده بودیم داروخانه‌ای در هونگو بود که این دختر خوشگل در آن کار می کرد و این رفیقمان هم مرتب به آنجا می رفت و باند زخم بندی می خرید.» مردی که به *او اشاره شده است* می گوید: «*خوشم آمد. اما کی بود که مرتب قرص سرماخوردگی می خرید و انبوهی از این قرص ها داشت؟*» بعدا، مرد دوم دارد با زنش راجع به بیوه زن حرف می زند. زنش می گوید: «*بله، داروخانه‌ای هم در هونگو بود و آن ماجرای نوارهای زخم بندی...*» مرد می گوید: «*این من نبودم. مامیان بود*» زن می پرسد: «*آنوقت تو چی می خریدی؟*» مرد می گوید: «یکی دو تا قرص سرماخوردگی». زن می گوید: «*فیبر، این تو بودی که آنهمه نوار زخم بندی را می خریدی*». مرد می پرسد: «*کی این را به تو گفت؟*» زن می گوید: «خودت» مرد می پرسد: «کی؟» زن جواب می دهد: «*درست پس از به دنیا آمدن بچه*». مرد می گوید: «*این حرف را نزن، من مرد جوان صادقی بودم*». زن لبخند می زند و می گوید: «*درمقایسه با حالا بله*». صحنه‌ی بین دو زن که مدتها از قضیه‌ی داروخانه خبر داشته‌اند و درباره‌ی آن شوخی کرده‌اند به دنبال این صحنه می آید. بعد از این صحنه، صحنه‌ی بین مامیا و همسرش است. زن می پرسد: «*تو چه می خریدی؟*» *وادامه می دهد*: «نوار زخم بندی یا قرص سرماخوردگی؟» مرد با تظاهر به پرهیزگاری و حیرانی می پرسد: «*چه کسی می توانسته چنین داستانی را برایت تعریف کند.*» زن می گوید: «*حالا می فهمم تو چرا سرما نمی خوری. چون تو هنوز هم قرص داری*».

این مایه‌ی فرعی مربوط به یك دلبستگی رمانتیك سبك به موازات مایه‌ی اصلی فیلم که آنهم درباره‌ی عشق و ازدواج است پیش می رود: دختری در آستانه‌ی ازدواج و

ترك کردن مادر بیوه‌ی خود است. مادر برای اینکه دست دخترش را باز بگذارد و می گوید که خودش هم قصد ازدواج مجدد دارد. او مثل همیشه در برابر وسوسه‌ی طرح مقاومت می کند و مثلا از در نظر گرفتن اینکه این زن بیوه همان دختری بوده که در داروخانه کار می کرده خودداری می کند. برای منظور او، داشتن دو یا چند رشته فکر که اشکال متنوع یك مایه را نشان بدهند کافی است. این اشکال متنوع می توانند با هم متضاد باشند. برای مثال: عشق رمانتیك در برابر ازدواج قراردادی. یا یکی از این اشکال می تواند ادامه‌ی دیگری باشد. برای مثال: عشق رمانتیکی که به ازدواجی قراردادی منجر می شود. تابلوی تصویر از و پر از خط هایی است که همدیگر را تقویت می کنند.

یکی از توازی های نزدیك و نامعمول که می توان آن را به طرق مختلف تعبیر کرد در ساختار *آخر بهار* ظاهر می شود که در آن پدری می خواهد دخترش را شوهر بدهد و در نتیجه به او می باوراند که خودش هم قصد دارد مجددا ازدواج کند. در همان ابتدای فیلم نظر منفی او نسبت به ازدواج مجدد یك شخص بیوه محرز شده است. دختر سرگرم صحبت با یکی از دوستان قدیمی پدرش است. مردی به نام انودرا که اخیرا دست به ازدواج مجدد زده است دختر می گوید: «*خب، من برای دخترت متأسفم. خوب نیست. خب طبیعی نیست و نامطلوب است*» مرد می پرسد: «*تو فکر می کنی که زن جدید من کج سلیقه است؟*» دختر لبخند می زند: «*نه، خودت را می گویم. این طور به نظر می آید که این کار عملی ناپاك است*». مرد در جواب لبخندی می زند: «*ناپاك؟ فکر می کنم منظورت غیر آبرومندانه است. این طور بهتر است؟*». بعدا او نودرا پدرش را می بیند و جلوی مردی دختر می گوید: «*نوری چنان می گوید که من ناپاکم، پستم، بی آبرو هستم. این طور نیست نوریکو؟*». بعدا نوریکو که فکر می کند پدرش قصد ازدواج دارد، می گوید: «*پس تو قصد داری همان کاری را بکنی که آقای اونودرا کرده است. می خواهی دوباره زن بگیری*». در اواخر فیلم، نوریکو و پدرش دست به آخرین سفرشان پیش از ازدواج دخترك می زنند. آنها با اونودرا، همسر و دخترش مواجه می شوند. پدر آنها را به شام دعوت می کند و اونودرا رو به نوریکو می کند و می گوید: «*آن شخص ناپاك هم می تواند بیاید؟ نوریکو، آیا من هنوز هم همانقدر ناپاك به نظر می آیم؟*». نوریکو ناراحت می شود و دختر اونودرا معصومانه می پرسد که آن شخص ناپاك کیست؟ اونودرا می گوید: «*خب، شاید ناپاك نباشد. بیشتر بی آبروست. نه*

نوریکو؟» بالاخره در یکی از صحنه‌های بعدی نوریکو و پدرش بی‌پرده درباره‌ی آنچه که دخترك گفته است صحبت می‌کنند. دختر می‌گوید: «*من نمی‌دانستم چه کار دارم می‌کنم اما نسبت به آقای اونودرا خیلی بی‌ادب بوده‌ام. زنش زن خوبی است و آنها چه زوج خوبی هستند و اصلا هیچ چیز این قضیه ناپاك نیست*». پدرش می‌گوید: «*نگذار این موضوع ناراحتت کند. اما من نمی‌بایست این حرف را می‌زدم*». دختر می‌گوید: «*این امر موجب ناراحتی او نشد. پس نگذار تو را هم ناراحت کند*». سکوتی از پی می‌آید و آنگاه دختر می‌گوید: «*پدر... حتی در مورد تو، خب من فکر کردم که این کار نامطلوب خواهد بود*».

بالاخره در این خط آخر، در نزدیکی‌های پایان فیلم، داستان و مایه‌ی موازی آن به هم می‌رسند. نوریکو بالاخره احساسات نامطلوبش را متوجه هدف واقعی یعنی پدرش می‌کند و بدین طریق از بند این احساسات رها می‌شود. آرامش و صفای نتیجه‌ای که به دنبال می‌آید دست نخورده می‌ماند. در واقع پدر دختر نمی‌خواهد ازدواج کند و حالا دختر این را می‌داند. در عین حال اعتراض دختر (نسبت به پدر که همیشه نسبت به انودرا بروز می‌کرد) از بین رفته است. اما این امر (به همراه مایه‌های فرعی دیگر) توانسته است خط فیلم را تقویت کند.

اما بیشتر اوقات در یك فیلم ازو مایه‌های موازی که در کنار هم پیش می‌روند به هم نمی‌رسند. آنها تا ابدیت امتداد می‌یابند و حتی اگر به هم می‌رسند این امر به ما نشان داده نمی‌شود. همین موقعیت است که بی‌آنکه ازو آشکارا بیان کند باعث می‌شود که در هر یك از این مایه‌ها نظری نسبت به دیگری ابراز می‌شود.

در *بدنیا آمدم، اما...* همچون بسیاری از فیلمهای اولیه‌ی ازو توازی‌های بصری مستقیمی وجود دارد. نمایی که در آن دوربین به آهستگی از برابر میزهای دانش‌آموزان خواب‌آلود یك کلاس درس می‌گذرد مستقیما به نمای مشابهی از میزهای کارمندان خمیازه‌کش ـ پدران بچه‌ها ـ قطع می‌شود. در اینجا، اظهارنظر فقط تاحدی طنزآمیز است. این خود توازی است که مهم‌تر از همه چیز است و نشان می‌دهد که دو صحنه شبیه هم هستند. در همین فیلم نکته‌ی مشابهی از طریق میان‌نویس بیان می‌شود، پسرك از جوانی که ساکه را تحویل می‌دهد خواستار حمایت می‌شود و او به نحوی قابل ستایش آمیز سر به دنبال بیشتر پسرهای دیگر می‌گذارد. آنوقت آنها از اومی‌خواهند که آن تنها پسرك باقیمانده را هم تعقیب کند. ساکه فروش می‌گوید: «*اوه، نه. اومشتری*

خوبی است. خانواده‌ی او خیلی بیشتر از خانواده‌ی شماها خرید می‌کنند». این موازی داستان اصلی است. طنزآمیزهم هست اما مهم‌تر اینست که این صحنه پیش درآمد و تقویت کننده‌ی مایه‌ی اصلی است که همانا نمایش نابرابری در دنیای بزرگسالان باشد.

در آغاز فیلم *داستان توکیو* صحنه‌ی کوتاهی هست و در آن. بچه‌ها نسبت به پدربزرگ و مادربزرگشان که مهمان آنها هستند مؤدب نیستند. اگرچه نه پدربزرگ و مادربزرگ و نه ازو هیچیك زیاد به این مساله توجه نمی‌کنند، این صحنه موازی و پیش درآمد بی‌ادبی بزرگتری (خودخواهی و پشیمانی نهایی) از سوی فرزندان پیرمرد و پیرزن است که در واقع والدین این بچه‌ها هستند. مایه‌ی موازی دیگری در این فیلم (مایه‌های عمده به خودی خود آشکارند) هنگامی آشکار می‌شود که کوچکترین پسر بچه هنگامی که قرار است به ملاقات مادر بیمارش در انومیچی برود توصیه‌ی طنزآمیزی به صورت یك ضرب‌المثل قدیمی **کنوفوسیوسی** از یکی از دوستانش دریافت می‌کند «*تا وقتی پدر و مادرت زنده‌اند فرزند خوبی برایشان باش. از بیرون قبر کسی نمی‌تواند به آنها خدمت کند*». هر دوی آنها به این گفته می‌خندند و پسر به انومیچی یعنی جایی که در واقع مادرش مرده است می‌رود. در مراسم تدوین پسر طاقت از کف می‌دهد بطور جدی ضرب‌المثل را تکرار می‌کند: «*تا زنده بود، هرگز کاری برایش نکردم... حالا نمی‌توانم به او مهر بورزم. هیچکس از بیرون قبر نمی‌تواند به والدینش خدمتی بکند*».

در *آخر پاییز*، به سان بسیاری از فیلمهای دیگر ازو، صحنه‌هایی از احساسات موازی وجود دارند. پسر به پدرش می‌گوید: «*وقتی من زن بگیرم. تو تنهای تنها می‌شوی و این بدان معنی است که تو مجبور می‌شوی بیایی و با ما زندگی کنی و زن من ممکن است خوشش نیاید، آنوقت تو خوشحال نخواهی بود*». بعدتر، یکی از دوستان دختر به مادر توصیه می‌کند که: «*اگر من جای او بودم از تو توقع داشتم دوباره ازدواج کنی چون من دیگر نمی‌توانستم از تو مراقبت کنم*». در همین فیلم، دختر و دوستش به بالای بام اداره‌شان می‌روند تا برای زوج تازه ازدواج کرده‌ای که می‌خواهند به ماه عسل بروند دست تکان بدهند. قطار عبور می‌کند و دختر دست تکان می‌دهد. اما از پنجره‌ی دور دست جوابی نمی‌آید. آنها در حالیکه ناامید شده‌اند درباره‌ی کوتاهی عمر دوستی صحبت می‌کنند. بعدا آن دوست و دختر دیگری بالای بام اداره قطاری را

بدرقه می کنند که احتمالا دختر اول و مادرش نیز برای رفتن به آخرین سفری که با هم می روند، در آن سوار هستند. اما این بار صحبتی از کوتاهی عمر دوستی به میان نمی آید. اما به علت وجود صحنه‌ی اول (همانجا، همان وقت روز) صحنه‌ی دوم رنگ و بوی ناامید شدن از وضع موجود دنیا را دارد.

انواعِ بسیار دیگری از این توازی‌ها در فیلمهای ازو هست. این موارد گاهی مثل صحنه‌ی پانتومیم *پایان تابستان* بازیگوشانه‌اند. در حلقه‌ی پنجم، پدربزرگ با نوه‌اش مشغول بازی قایم باشك می شود. در حالیکه پسرك همچنان به دنبال او می گردد، پیرمرد خانه را ترك می کند و به سراغ معشوقه‌ی کیوتویی خود می رود. این تکرار صحنه‌ای در حلقه‌ی دوم است که در آن پیرمرد در راه خانه‌ی معشوقه طی آنچه که در اصل یك بازی قایم باشك در خیابان‌های کیوتو است توسط کارمند شرکتی تعقیب می شود. گاهی توازی‌های ازو کاملا تصویری هستند. یك صحنه بارها نشان داده می شود و هر بار حضور این صحنه مایه‌ی فیلم را تقویت می کند. *آغاز بهار*، مثلا چندین صحنه‌ی صبحگاهی دارد: خیابان، خانه‌ها، زنانی که زباله را دم در می گذارند. هر صحنه اندکی با صحنه‌ی قبلی تفاوت دارد اما نتیجه‌ی امر یك سلسله صحنه‌های تقریبا مشابه در سرتاسر فیلم است که همگی ـ در این مورد ـ نظری در مورد ملال و یکنواختی زندگی اداره‌جاتی‌ها ابراز می کنند. دیگر توازی‌های مکرر خصایل شخصی هستند که آنقدر تکرار می شوند تا چیزی بیش از این را القاء کنند. مثلا پیپ‌های فیلم *آخر پاییز* به شوهر متوفی بیوه‌زن تعلق داشته‌اند و زن آنها را به کسانی که در ترتیب‌دادن مراسم دخترش کمك می کنند می دهد. صحنه‌ی مختلفی از مردها با این پیپ‌ها نشان داده می شود. صحنه‌های بسیاری هم هست که مردی بدون پیپ را نشان می دهد که می خواهد با او ازدواج کند. به این مرد هرگز پیپی داده نشده است. این صحنه‌ها تشکیل توازی مداومی را با اجزای داستان می دهند و با وضعیت زن به عنوان بیوه و ضمیمیت زندگی زناشویی در تضاد قرار می گیرند.

ظاهرا علت وجودی توازی‌های خاصی صرفا دلایل شکل‌گرایانه است. در حلقه‌ی نهم *گل بهاری* دو صحنه‌ی زیبای شکل‌گرایانه وجود دارد که یکی از آنها دیگری را توضیح می دهد و تکمیل می کند. مادر از رادیو به ناگاه تو گوش می دهد و از آن لذت بسیار می برد. صحنه‌ی لذت بردن او نسبتا طولانی است. شوهرش با عصبانیت از راه می رسد و رادیو را خاموش می کند. بعدا زن دوباره رادیو را روشن می کند و مرد تا

حدودی به خاطر اینکه هنوز عصبانی است و تماشگر فکر می کند که بیشتر از سابق عصبانی است، به دلایل شکل‌گرایانه بر سر زن فریاد می کشد که رادیو را خاموش کند و زن همین کار را می کند. به جز بی حوصلگی مرد، دلیل دیگری برای این امر ارائه نمی شود. تماشاگر تنها می ماند تا استنباط کند که زن دوباره رادیو را روشن می کند تا حرف خود را به کرسی بنشاند، یا علاقه‌ی زن به موسیقی آنقدر زیاد است که او حاضر می شود خشم شوهر را به جان بخرد، یا مرد بر سر زن فریاد می زند تا رادیو را خاموش کند زیرا می خواهد سر حرف خودش بایستد، و غیره. در اینجا اینکه چه عاملی در وجود آنها از طریق این توازی نشان داده می شود مهم نیست. آنچه مهم است این است که این صحنه‌ها یك عقده‌ی عاطفی را به ما نشان می دهد و قالب شکلی (ظاهری) صحنه را هم القاء می کند.

راضی کننده‌ترین توازی‌ها در فیلمهای ازو و آن تعداد معدودی که به راحتی به عنوان توازی شناخته می شوند همان‌هایی هستند که در فیلم جا می افتند و تاثیر آن را تشدید می کنند اما ارتباط آنها با مایه‌ی اصلی ارتباط پا برجایی نیست. این توازی‌ها اسرارآمیزند. آدم الگویی را تشخیص می دهد اما نمی داند که معنای آن چیست. شاید این توازی‌ها از آن جهت راضی کننده‌ترند که واقعی‌ترند و بنا به تجربیات ما قابل درك‌تر هستند. شاید از این جهت زیباترند که بیفایدگی‌شان آشکارتر است.

یکی از این توازی‌ها در *پایان تابستان* به چشم می خورد. خواهرها دارند در حاشیه‌ی رودخانه‌ای قدم می زنند. مکثی می کنند و به مکالماتشان ادامه می دهند. در حالیکه همچنان سرگرم حرف زدنند به همان طرز کم ظرافت، گیرا و با شکوهی که زنان ژاپنی عمل می کنند روی پاشنه‌ی پا می نشینند. بعد در پایان فیلم باز هم آنها دارند کنار رودخانه‌ای قدم می زنند. بعد از مراسم تشییع جنازه است و زنها لباس کیمونوی رسمی پوشیده‌اند. این بار هم می ایستند، و سپس چمباتمه می زنند و درباره‌ی چیزهایی که یادآور مکالمات سابق‌شان است حرف می زنند. ما نمی دانیم که این توازی چه معنی می دهد اما آن را به خاطر می آوریم.

باز هم در *یك بعد از ظهر پاییزی* یك سرود جنگی قدیمی به عنوان بخشی از ماجراهایی که در یك میخانه رخ می دهد خوانده می شود. بعدتر در همین فیلم، پدر و پسر در بستر هستند. پدر چیزی نوشیده است پسر می گوید: «*ساکه را زمین بگذار. هنوز زود است که به حال مرگ بیفتی*». پدر شروع به خواندن می کند: «*بگاه دفاع یا حمله، این*

سپرهای پولادین...» پسر می گوید: «*بگیر بخواب*». پدر ادامه می دهد: «*در نگاه ما چو قلعه‌ای شناور است...*» پسر می گوید: «*بس کن. می خواهم بخوابم*». سکوت برقرار می شود. پدر با خود می گوید: «*بله، آخرش تنها شدم*». و به خواندن ادامه می دهد: «*همچو قلعه‌ای شناور است... پرغرور سرزمین ما*» و به دنبال این صحنه، عناوین پایانی فیلم بر پرده ظاهر می شوند. صحنه‌ای زیبا و اسرارآمیز است. ما معنای آن را کاملا نمی‌دانیم. معادله‌ای بین زمان‌های گذشته و حال و همراهی‌های گذشته و تك‌افتادگی‌های حال برقرار است اما گذشته از این، این صحنه همانقدر که در یاد ماندنی است مبهم هم هست.

در *گل بهاری* هم تجربه‌ی مشابهی وجود دارد. در یك گردهمایی، یکی از مردان شعری بلند از **ماساشیگه کوسونوکی** را می خواند:

پند پد نقش است بر خاطر مرا دیری است
از بهر خاقان رو به جنگ آرم
با ضربه‌ای جانانه در این روز فرخنده
هم حکم خاقان را نهم گردن
هم اختیار خصم را، باری، به چنگ آرم.

شعر بسیار طولانی است و صحنه نیز فوق‌العاده کشدار. به نظر می‌رسد که طول صحنه چیزی در فراسوی خود را القاء می کند، گویی که به نوعی تفسیر کل فیلم است. با این حال، نوع میهن پرستی یی که با این شعر القاء می شود جدای از مایه‌ی فیلم است و حتی لحن کلاسیك آن نیز کاری از پیش نمی برد زیرا *گل بهاری* یکی از معدود فیلمهای اواخر دوران کار ازوست که به غم غربت برای ایام رفته مربوط نمی شود. صحنه‌ی بعد، امواج را در گاماگوری نشان می دهد و آنچنان که گویی این دو صحنه نوعی تفسیر موجز به عمل آورده باشند، فیلم پس از آن به سراغ چیزهای دیگر می رود. و البته صحنه‌ها تفسیری به عمل آورده اند اما این تفسیر از نوع عاطفی است. ترکیب این صحنه‌ها تکاندهنده است اما تماشاگر بی‌جهت به دنبال یك توازی احتمالی با مایه‌ی اصلی فیلم می گردد. این صحنه‌ها همچنان مبهم، وهم‌انگیز و تمهیدی باقی می مانند.

از خلال چنین روشی بود که ازو و همکار فیلمنامه نویسش، فیلمنامه‌ی خود را کامل می کردند: ابتدا گفت‌وگوها را می نوشتند و سپس برای صحنه‌ها و متن و غیره در

اطراف آن جا باز می کردند. همانطور که دیدیم نقطه‌ی آغاز که اغلب یك لطیفه یا یك رویداد بود، از طریق تکرار به یك مایه تبدیل می شد و این مایه‌ها گاهی داستان فیلم را شکل می‌دادند و گاهی هم مایه‌ی اصلی یا مایه‌ای در تضاد با آن را تقویت می کردند. گرایش به توازی نقطه‌ی ثقل روش فیلم‌سازی ازو بود زیرا این امر او را قادر می ساخت بی آنکه به ما بگوید به چه چیزی باید بیندیشیم یا چه احساسی باید داشته باشیم، آنچه را که می خواست به ما نشان بدهد.

تمام مصالحی که او برای ساختن این توازی‌ها به کار می برد به شدت غیر دراماتیك بودند. روش کار ازو آنقدر معمولی و متعارفی بود که اگر قرار نبود آدم روش ساخت فیلمهای او را توضیح دهد دلیلی برای ثبت آن وجود نداشت. گفت‌وگوهایی که در این فصل نقل شد، در خارج از متن اصلی یعنی در خارج از فیلم چیز اندکی از تاثیری را که در فیلم و هنگامیکه بر زبان می آمدند نشان می دهند. در فیلم، گفت‌وگوها چنان خارج از نظرند و توازی‌ها چنان طبیعی به نظر می رسند که اغلب نامریی اند تا اینکه آدم متوجه می شود که وجودشان اجتناب ناپذیر بوده است. برای مثال در شفق توکیو یك قطعه گفت‌وگو وجود دارد که در آن دختر تصمیم می گیرد به سوی شوهرش باز گردد. دلیلی که او برای این امر ارائه می کند آن است که نمی خواهد دخترش همانطور که او و خواهرش بزرگ شده‌اند بزرگ شود (خواهرش ظاهرا به این دلیل که مادرشان پدرشان را ترك کرده بود دست به خودکشی زده بود). دختر هم مثل ما از موقعیت‌های موازی دو نسل چیز می آموزد. با این حال نظرات و تصورات او آنچنان برای همه طبیعی است که ما به جای متوجه شدن احساس می کنیم که این توازی مایه‌ی اصلی فیلم را کامل کرده و در این مورد حتی پدید آورده است.

در فیلم کامل شده، این توازی‌ها اغلب به نحوی متوازن شده‌اند که به حس و حال کامل یك فیلم ازو کمك می کنند. فهرست بخشی از توازی‌های پدری بود این موازنه‌را نشان می‌دهد: ۱ـ پسر می خواست به توکیو برود اما پدر نمی گذاشت، بعدا خود پدر به توکیو می‌رود و پسر نمی خواهد که او برود. ۲ـ وقتی پدر به توکیو می‌رود پسر رو بر می گرداند و گریه می کند، بعدا وقتی پدر می‌میرد و برای همیشه او را ترك می کند پسر که حالا بزرگ شده است باز هم رو بر می گرداند و گریه می کند. ۳ـ پسر به همراه پدرش سوار بر قطار به سفر می‌رود و با لذت از پنجره بیرون را تماشا می کند. بعدها وقتی که پدر مرده است. پسر خاکستر پدر را در قطار به همراه دارد و صحنه‌ی قبلی را به خاطر

می آورد. بدون هیچیك از انواع معمول پرداخت طرح («یك نفر این کار را کرد بنابراین دیگری آن کار را کرد» بسیار نادر است هر چند که «یك نفر این کار را کرد بنابراین دیگری آن کار نکرد» شاید رایج تر باشد)، بدون هیچیك از پیچ و خم های خط داستانی مانند، ازو فیلمی را با صحنه‌هایی کامل می کند که هر راه حل (ترکیب) دیگری را غیرممکن می نمایاند. توازن ظریف توازی‌ها برای این حس درست بودن و اجتناب ناپذیر بودن جنبه‌ی حیاتی دارد. توازی ها شاید در آخر پاییز ملموس تر از دیگر فیلمهای دوران آخر کار ازو باشند. فهرستی از این توازی ها نحوه‌ی موازنه‌ی آنها را نشان می دهد.

یك ـ گروهی از مردان سالخورده که دوستان شوهر متوفی هستند سعی دارند به امر ازدواج دختر کمك کنند. دختر به این امر معترض است زیرا احساس می کند که باید با مادرش زندگی کند. در همان حال، مردان فکر می کنند که بیوه‌زن نیز باید مجددا ازدواج کند. بیوه‌زن به این امر معترض است زیرا فکر می کند که باید با دخترش زندگی کند.

دو ـ مردان مقدمات ازدواج دختر را فراهم می کنند و مادر اعتراضی نمی کند. آنها مقدمات ازدواج مادر را فراهم می آورند و دختر (عجالتا) اعتراضی ندارد.

سه ـ در هر حال، آنها لازم نمی بینند مادر را در جریان نقشه‌هایی که برای او دارند قرار دهند و این نقشه‌ها به جایی نمی رسند. همچنین آنها به طور جدی کمکی به یافتن شوهری برای دختر نمی کنند و این نقشه‌ها نیز به جایی نمی رسند.

چهار ـ اما دختر ضمن معرفی مرد دیگری با همان مردی که برای او در نظر گرفته بودند آشنا می شود. مادر از مرد دیگر می شنود که دختر قرار است با مرد موردنظر ازدواج کند. سرانجام دختر ازدواج می کند اما مادرش شوهر نمی کند.

چنین فهرستی ممکن است بتواند نحوه‌ی استفاده از این توازی ها را توسط ازو نشان دهد اما نمی تواند تجربه‌ی خود فیلم را بازسازی کند. دلایل بسیاری در دست است که نشان می دهد که این توازی ها از پیش فکر شده و عامدانه پدید آمده اند. «۲۳ مارس ۱۹۶۳. *کار. دعوا بین سابوری و ریو. نوع کوچکتر همین دعوا بین بچه‌ها*»[۱۹]. همچنین شواهد بسیاری در دست است که حداکثر مهارت و حوصله به کار گرفته می شد تا طرح آنچنان انسانی به نظر برسد که کسی به فکر شمارش توازی ها نیفتد. درست همانطور که تشریح طنز از و طنز را تا حدود زیادی خراب می کند، به همین نحو نیز هرگونه بحث درباره‌ی ساختار فیلمهای او غنا و روش به ظاهر اتفاقی آن را محو

خواهد کرد. اما شاید بررسی این نکته مفید باشد که یکی از این توازی ها، که سومین توازی فهرست بالاست در نسخه‌ی نهایی فیلم چگونه عرضه شده است.

مادر به دیدار یکی از مردانی رفته است که قرار است به امر سرگرفتن ازدواج دخترش کمك کند. مرد می پرسد: «*آن پسری را که جلوی آسانسور به من تعظیم کرد، دیدی؟*» و توضیح می دهد که: «*تقریبا همقد من بود و موهایش روی پیشانیش ریخته بود*». مادر می گوید که او را ندیده است. مرد می گوید: «*خب او زیاد جلب نظر نمی کند اما پسر خوبی است. پرکار است*». و غیره. مادر می گوید که به نظر او این انتخاب خوبی است. بعدا، بعد از آنکه دختر گفته است که با آن مرد ازدواج نخواهد کرد، زن یك پیپ برای مرد می برد. در همان حال، مرد جوانی هم در دفتر مرد حضور دارد. مرد مسن می گوید: «*این همان دختری است که تو ردش کردی. «آیا» این همان پسری است که تو از خودت راندی*». پس از آنکه مرد جوان تعظیم می کند و خارج می شود دختر می گوید: «*خب، این کار خوبی نبود. تو آن مرد را ناراحت کردی.*» مرد که فکر او را خوانده حرف او را حمل بر اظهار علاقه کرده می گوید: «*می خواهی دوباره پرونده را به جریان بیندازیم؟*» اما دختر سر حرف اول خود ایستاده است. در حلقه‌ی بعد دختر با چندتن از دوستانش به کوه رفته و دارد با یکی از پسرها حرف می زند. پسر می گوید: «*شنیده‌ام که گوتو را رد کردی. خودش می گفت*». دختر می گوید: «*همه‌اش یك اشتباه احمقانه بود*». پسر می گوید: «*می خواهی دوباره او را ببینی؟*». آیا می گوید: «*زحمت نکش*». بالاخره مرد مسن در یك قهوه‌خانه است که دختر به همراه مرد جوان وارد می شود. ظاهرا معرفی به درستی صورت گرفته و آنها با هم بیرون آمده‌اند، هرچند که مرد مسن و همینطور تماشاگران از مقدمات این صحنه بی خبرند. پس از آنکه پسر و دوستش از آن محل می روند، آیا می آید و در کنار دوست مادرش می نشیند. صحبت را مرد شروع می کند: «*خب، اتفاق عجیبی است*». دختر می گوید: «*این اولین ملاقات ما بود. یکی از دوستان ترتیبش را داد*». مرد می گوید: «*می دانی که اول من شما را به هم معرفی کردم*». دختر می گوید: «*سوگیاما، یعنی همان کسی که ما را به هم معرفی کرد، همکار من است، او دوست گوتو هم هست...*» مرد می گوید: «*نمی خواهم چیزی درباره‌ی سوگیاما بشنوم. برایم از گوتو حرف بزن*». دختر می گوید: «*ولی من تازه امروز برای اولین بار او را دیده‌ام*». مرد جواب می دهد: «*این را که گفتی*».

غنا، تناقض، غیرمستقیم بودن ظاهری صحنه و عدم تداوم خصال کاراکتر حتی در

صحنه‌ای به این کوچکی از فیلمنامه‌ی تمام شده توازی هایی را که حس و حال فیلم را به آن می دهند محو می کند. تقویت کردن ها با گفت‌وگوهایی که بسیار جاندار و واقعی هستند و با اجتناب از هر نوع پیچیدگی داستانی مورد انتظار، مخفی می شوند. با این حال بیشتر به خاطر همین توازی‌ها و آگاهی نسبی ما از آنها در طی فیلم است که کاراکتر کنایه‌آمیز ازو شکل پیدا می کند. این موارد اغلب هنگامی بروز می کنند که یك کاراکتر متوجه یك توازی می شود و درباره‌ی آن اظهارنظر می کند. در این هنگام است که او برای اقدامات خود نقشه‌ای می کشد اما در عمل نقشه‌ی دیگری را دنبال می کند. نقشه‌ای که متفاوت است اما بازهم موازی داستان اصلی است. یا در همین هنگام است که او دست به کاری می زند که کاملا با آنچه گفته و در نظر داشته متفاوت است.

پدر فیلم *گل بهاری* مثال روشنی است. او مکنونات قلبیش را از روی صدق بیان می کند اما کمی بعد از آن، معلوم می شود که واقعیت با آنچه که او (فارغ از هر قصد فریب‌آمیز) بیان کرده است کاملا تفاوت دارد. در آغاز فیلم، در یك میهمانی شب عروسی، او نطقی آزادمنشانه ایراد می کند:

این دو تن ظاهرا مدتها عاشق یکدیگر بوده‌اند. من گه‌گاهی روایت‌های دست دومی را درباره‌ی پیشرفت ماجرای عشقی آنها می شنیدم. اخبار خوشی بود. اما من از تضاد این امر با آنچه که در زمان جوانی ما مرسوم بود یکه می خوردم. یادم می آید که ازدواج خودمن چقدر خشك و غیر رمانتیك بود. [نگاهی به زنی که در کنارش نشسته می اندازد]. زنم در اینجا حاضر است و می تواند به خاطر بیاورد که چطور پدر و مادرهامان ترتیب همه‌ی کارها را می دادند. از این نظر، عروس و دامادهای امروز خوشبختند و من به آنها غبطه می خورم.

اما پس از ارائه‌ی این افکار درخشان، این مرد در باقی فیلم نشان می‌دهد که به چیزی دقیقا بر خلاف آنچه گفته است اعتقاد دارد. در حلقه‌ی بعدی او حتی سخنرانیش را هم فراموش کرده است. جوان‌ترین دخترش به او گفته است که نظرش را تایید می کند و از فکر کردن به یك ازدواج اجباری هم متنفر است. پدر که یکه خورده است می پرسد: «*واقعا؟*». هنگامیکه دختر نظرش را تکرار می کند، مرد می گوید: «*تو مرا نگران می کنی*». در عین حال روشن می شود که او نگران دختران خودش است و نه نگران دختران به طور کلی. علیرغم اینکه خود او دارد دختر بزرگش را به سوی یك ازدواج اجباری سوق می‌دهد، به دوست کیوتویی خود می گوید: «*اصلا ازدواج لزومی*

ندارد. چرا باید دخترها اینقدر عجله داشته باشند؟ چرا آدم یك استثناء نباشد؟» این صحنه به مکالمه‌ای بین دو دختر منجر می شود. یوکیکو می گوید: «*من برای همین به تو حسودی‌ام می شود ستسوکو. پدر و مادر تو خیلی متفاوتند. خیلی فهمیده‌اند*». ستسوکو که از حقیقت امر بهتر خبر دارد لبخندی می زند و می گوید: «*زیاد مطمئن نیستم*».

این صحنه هم به نوبه‌ی خود به لطیفه‌ی آشکاری می انجامد که یوکیکو آن را اجرا می کند و اوج فیلم را رقم می زند. او به پدر سر می زند و وانمود می کند که می خواهد نظر او را بداند. می پرسد: «*پس من باید با مردی که دوستش دارم ازدواج کنم؟*». مرد می پرسد: «*او مرد خوب و قابل اعتمادی هست؟*» دختر سر تکان می دهد. «*پس اقدام کن. تو مسوول زندگی خودت هستی*». مرد کاملا نسبت به خود مطمئن به نظر می رسد. دختر پس از شنیدن این نظر کاملا صادقانه که از پدر بعید است به ستسوکو تلفن می کند و می گوید که بالاخره پدرش رضایت داده است. دختر آزاد است که با مرد دلخواهش ازدواج کند. یوکیکو دورویی پدر را برملا کرده است. یك خاصیت کاملا ژاپنی که در مورد خانواده‌ی خودش نظر خاصی دارد و نسبت به دیگران نظری کاملا مخالف آن.

البته مادر دختر بخوبی از راه و روش شوهرش آگاهی دارد:

مادر: شنیده بودم که اگر ستسوکو دوست پسری داشته باشد، تو زیاد هم نگران نمی شوی اما حالا می بینم که او چنین دوستی دارد و تو مخالفی. نظراتت با هم متناقض است. پدر: این عشق پدری است و تو اسمش را می گذاری تناقض. مادر: معلوم است که می گذارم. اگر دوستش داری باید مسوولیت کامل او را قبول کنی. حالا یا از این طرف یا از آن طرف. اما تو مسوولیت قبول نمی کنی. رفتارت تناقض دارد. پدر: هر کسی گه‌گاهی متناقض می شود، غیر از خدا. زندگی پر از تناقض است... حاصل جمع همه‌ی این تناقض های زندگی، خود زندگی است.

البته هم پدر و هم مادر حق دارند. در فیلم *ازو* نیز مثل زندگی امور به ظاهر متضاد بی هیچ مشکلی در کنار هم ادامه حیات می دهند. تناقض است که کنایه را می آفریند و همین است که باعث می شود پدر اینقدر انسانی باشد. شاید آنگاه، همانطور که *ازو* اغلب می گوید، این امر ایجاب می کند که ما با طنز به انسانیت احترام بگذاریم، شاید این تنها راه زندگی در این دنیاست.

در هر حال لحظه‌ی حقیقت سپری می شود. کوتاه زمانی بعد در می یابیم که پدر دارد

توصیه‌هایی متناقض تر به یوکیکو می کند:

پدر: پدر و مادر باید تسلیم بچه‌ها باشند. همین که بچه خوشحال شود برایشان کافی است... یوکیکو: حالا این دیگر خیلی عجیب است. تو یك بار به من گفتی که ازدواج نکنم. پدر: من این را گفتم؟ خب، بهر حال ازدواج کن. وقتش شده که ازدواج کنی. یوکیکو: تو اینقدر زود به زود عوض می شوی که من گیج می شوم. بالاخره من باید ازدواج کنم یا نه؟ پدر: بهتر است که ازدواج بکنی. یوکیکو: این حرف است یا عمل؟ پدر: من نمی توانم آنطور که تو عمل می کنی عمل کنم. حسابی درباره‌اش فکر کن. اگر می توانی مرد خوبی پیدا کنی، ازدواج کن. تو راضی باش و مادرت هم راضی خواهد بود.

معلوم است که اینکه مادر یوکیکو یکی از والدین اوست یك مساله است و اینکه پدرش هم یکی از والدین است مساله‌ای دیگر. وقتی ستسوکو ازدواج می کند پدرش اصلا راضی نیست، هر چند که مادرش راضی است. پدر حتی می گوید که به عروسی نخواهد رفت، هر چند که بالاخره مجبور می شود برود. مثل بیشتر آدم‌های متناقض، او هم حافظه‌ی بسیار ضعیفی دارد. در پایان فیلم اورا در قطار می بینیم که دارد برای دیدار از ستسوکو می رود. دارد با خودش زمزمه می کند و علایم رضایت در وجودش آشکار است. او بالاخره فراموش کرده است که با ازدواج مخالف بوده و همین با تناقض وجود او سازگار است.

طنزی که باید پدر را در این فیلم ازو برای آن ببینیم طنزی شدید است که شاید هیچیك از دیگر کاراکترهای ازو چنین طنزی را طلب نکنند. فیلم تا حدودی مطالعه‌ای است در مورد مردی که عمیقا خود فریب است. با اینحال طنز ازو همیشه طنز کاراکتر است. در هیچیك از آثار او صحنه‌ای نیست که در آن معنای واقعی و مراد شده در تضاد با آنچه که بیان شده باشد. برعکس، این کاراکتر است که نشان می دهد عقایدش برخلاف آن چیزی است که بیان می کند یا عقیده‌ای دارد که کاملا مغایر با آن چیزی است که واقعیت تحمیل می کند. در کار ازو این نوع خودفریبی همان طور که پدر فیلم *گل بهاری* می گوید دلیل انسانیت است.

فیلم‌های ازو پر از چنین دلایلی هستند و این امر، به نوبه‌ی خود، همان چیزی است که کاراکترهای اورا تا به این حد انسانی و در نتیجه واقعی می کند. او شکاف میان عقیده یا قصد و واقعیت را به ما نشان می دهد و بعد برای ما روی این شکاف پل می زند. در شفق

توکیو پدر، شوکیچی، دارد با خواهر بزرگ تر درباره‌ی خواهر کوچك تر حرف می زند. دختر می گوید: «*آکیکو تنهاست. من مطئنم. تو باید با او مهربان تر باشی. علتش این است که او بی‌مادر بزرگ می شود. مادر نداشتن وضع را متفاوت می کند*». این اولین باری است که او با پدرش به طور مستقیم در این مورد صحبت کرده است و در ضمن کاملا آگاه است که حرفهایش در مورد خودش هم مصداق دارد. او هم در کودکی رنج بی‌مادری را تحمل کرده است. به علاوه، او شوهرش را ترك کرده و بچه‌اش را با خود برده و در نتیجه همانگونه خود از داشتن مادر محروم بوده بچه را از داشتن پدر محروم کرده است. پاسخ پدرش ناآگاهی کامل اورا از هر گونه معنای دیگر برای این حرف ها برملا می کند. او معنای ساده‌ی ظاهری را می پذیرد اما هرگز به دهنش خطور نمی کند که اگر او مرد متفاوتی بود زنش هرگز ترکش نمی کرد و بالاخره اینکه لااقل نیمی او خطای طلاق متوجه اوست. او به آکیکو می گوید: «*آنقدر از او مراقبت می کردم و آنقدر به او توجه نشان می دادم که می ترسیدم مبادا تو حسودی کنی. و حالا نگاهش کن. باید یك جای کار اشتباهی پیش آمده باشد*». دختر بزرگ به او نگاه می کند و شاید حیران است که آیا او واقعا نقش خود را در این تراژدی خانوادگی درك می کند یا نه. وقتی مرد حرفی می زند که در این موقعیت به نحو دردناکی پیش‌پا افتاده است دختر می فهمد که او از درك مساله ناتوان است. مرد می گوید: «*خب، بچه بزرگ کردن مطمئنا کار سختی است*». در قسمت‌های بعدی فیلم آکیکو خود را دختر همان پدر نشان می دهد. این هنگامی است که او سبکسرانه به مادرش می گوید: «*من هیچوقت بچه‌دار نمی شوم. هرگز، اما اگر بچه‌دار شدم هرگز مثل تو رهایش نمی کنم. من بچه‌ام را دوست خواهم داشت. با تمام وجود دوستش خواهم داشت*». از قضا او پا را از رها کردن بچه هم فراتر می گذارد. سقط جنین می کند.

یکی از عملکردها یا شاید نتایج طنز این است که آدم فاصله‌اش را با موقعیت حفظ کند و نمی تواند کاملا با آدم‌های درگیر در آن احساس همدل کند. اما طنز ازو مثل طنز **چخوف** یا **جین آستین** تنها یك هدف دارد، فاصله‌ی ما طرحی را آشکار می کند که کاراکترها از آن بی خبرند و همین امر ما را وادار می کند که بخواهیم به این اشخاص خونگرم و بسیار انسانی نزدیك شویم. شاید به همین دلیل است که بسیاری از طنزها و کنایه‌های فیلمهای ازو نه توضیح داده می شوند و نه از آنها سوءِ استفاده می شود. آنها فقط وجود دارند آنهم به صورتی عظیم، متناقض و تکان‌دهنده. در *داستان توکیو* وقتی

مادر به محض ورود می گوید: «خوشحالم که آنقدر زنده ماندم تا این روز را ببینم». طنز لااقل دوبرابر است: روزی که او بالاخره آمد تا بچه‌های مقیم توکیو پیش را ببیند ارزش آن را نداشت که برایش انتظار بکشد و از طرفی معلوم می شود که این روز یکی از آخرین روزهای عمر اوست. بعدا پدر دارد با دوستی مشروب می خورد و درباره‌ی بچه‌های گرفتارش حرف می زند: «فکر می‌کنم باید راضی باشم. بعضی جوان‌های امروزی حاضرند بی‌آنکه لحظه‌ای تامل کنند پدر و مادرشان را بکشند. بچه‌های من لااقل این کار را نمی‌کنند». ظاهرا منظور او این است که بچه‌های دیگر بیش از بچه‌های او به والدین خود کم‌محلی می کنند نه اینکه آنها واقعا پدر و مادرشان را می کشند. با این حال این هم کنایه آمیز است که این بچه‌ها بودند که مادرشان را به آتامی فرستادند و او در همانجا به اولین حمله‌ی قلبیش دچار شد. سخنرانی مختصر پدر در انتهای دیدار با بچه‌ها نیز موضوع طنزآمیز جذابی است. این طنز از چند جهت برش دارد چون اولا او آن را باور دارد و ثانیا پیشگویانه است. «همه‌ی شما نسبت به ما بسیار مهربان بودید. ما از سفرمان لذت بردیم. بچه‌ها، شما با ما خیلی مهربان بودید. حالا که همه‌تان را دیدیم، دیگر اگر اتفاقی برای ما ـ برای هر کدام از ما ـ بیفتد شما مجبور نیستید به سراغ ما بیایید». این کلمات که از روی مهربانی و صدق گفته شده اند و تلخی و کنایه‌ای هم در آنها نیست، البته با آنچه ما دیده ایم در تضاد هستند. بچه‌ها بدبخت بودند و برخلاف عروس بیوه شده به ندرت نسبت به پدر و مادر که سفر هم به آنها خوش نگذشته بود، مهربان بودند.

با این حال، حتی در اینجا ازو به کاراکترهایش اجازه‌ی ابراز تنفر و تلخی و امیدهای بر باد رفته را نمی‌دهد. گویی که پدر مثل همه‌ی کاراکترهای پدر ازو دنیا را همانطور که درمی یابد می پذیرد و ازدیدن بچه‌های ناسپاس یکه نمی خورد و در واقع به نظر می رسد که در صدد است تا بهانه‌ای برای توجیه عمل آنها بیابد. و این امر صحت دارد که همانطور که قهرمانی در فیلمهای ازو نیست، فرد خبیثی هم در این فیلمها به چشم نمی خورد. آدم ممکن است روش خواهرهای بزرگتر سوء استفاده چی فی المثل فیلمهای برادران و خواهران خانواده تودا، داستان توکیو یا پایان تابستان را تایید نکند اما آنها را می پذیرد، چون دیگر شخصیت های فیلم و شخص ازو آنها را پذیرفته اند.

فلسفه‌ی قبول (تسلیم) در فیلمهای ازو را می توان به این نام نامید هم از اینرو که عمیقا حس می شود و هم از آن جهت که در مذهب بودایی و زیبایی شناسی ژاپنی سابقه

دارد. در متون اساسی «ذن»، انسان دنیا را می پذیرد و از آن فراتر می رود و در هنر داستانگویی سنتی ژاپن انسان دنیا را عزیز می‌دارد و از آن می گذرد. اصطلاح زیبایی شناسانه‌ی «مونو نو آواره» امروزه اغلب برای تشریح این حالت ذهنی به کار می‌رود. این اصطلاح پیشینه‌ای طولانی دارد (چهارده بار در داستان گنجی تکرار شده است) و اگر چه معنای اصلیش محدودتر از این بود، از همان آغاز نشاندهنده‌ی احساس بخصوصی بود: «نه یك موج قدرتمند از درد، بلکه عاطفه‌ای است که حاوی توازن است... بطور کلی «آواره» در مورد تاثیرات عمیق که از چیزهای کوچك ناشی می‌شد استعمال می‌شد»[۲۰] امروزه این اصطلاح برای تشریح «غم همدلانه» [عین عبارت تاماکاموتیوا] ناشی از نظاره‌ی این جهان و همچنین در مورد قبول بردبارانه‌ی دنیای فانی، لذت خفیف از امور زودگذر، رضایت ناشی از آگاهی به اینکه انسان در این جهان زندگی می کند و ترك آن امری طبیعی است به کار می‌رود.

البته ازو آگاهانه برای دستیابی به این کیفیت گام پیش نگذاشت. انجام چنین کاری به نظر او سطحی می آمد. همانطور که خود این مفهوم هم به نظرش کهنه و خاك خورده می آمد.[۲۱] با این حال فیلمهای او سرشار از این کیفیت هستند، چرا که خود او نیز از این احساس پر بود. مثال های متعدد «مونو نو آوراره» اگر چه در فیلمهای او اغلب آشنا، زمینی و به ظاهر کم‌اهمیت جلوه می کنند اما همیشه قوی هستند. شاید آشکارترین نمونه‌ی این امر لبخند **ستسوکوها**را است هنگامی که خواهر شوهر جوانش درمی یابد که زندگی دارد از دست می رود. اما مثالهای بسیار دیگری نیز هستند که حضور نه چندان کامل این کیفیت به سادگی پذیرفته می شود. در *پایان تابستان* دختر زن کیوتویی دارد با مادرش درباره‌ی تاجر اوزاکایی که کاراکتر اصلی این فیلم است صحبت می کند:

دختر: *مادر، او واقعا پدر من است؟* **مادر:** *چطور مگر؟* **دختر:** *وقتی کوچك بودم پدر دیگری نداشتم؟ به نظرم می‌آید کس دیگری بود و من او را هم پدر صدا می‌زدم.* **مادر:** *واقعا؟ خب ممکن است این طور باشد.* **دختر:** *پس پدر واقعی من کیست؟* **مادر:** *چه فرقی می‌کند؟ این بسته به خودت است.* **دختر:** *تو هم نمی‌دانی؟ البته اهمیتی هم ندارد. همین که من به دنیا آمده‌ام مهم‌ترین چیز است.* **مادر:** *درست است. این طور راجع به این مساله فکر کن.*

البته اهمیتی هم ندارد... به عنوان پاسخی برای آن پرسش سوزنده درباره‌ی پدر،

سوالی که از زمان *ادیپ شهریار* به هنر غرب جان داده است، اصلا اهمیتی ندارد. دختر که به حد افراط مصلحت گراست یکی از پاسخ‌های محتمل این پرسش را نشان می‌دهد: گذشته اهمیتی ندارد. همه‌ی کاراکترهای ازو بی گذشته‌اند و فقط گه‌گاه و آنهم به طور غیرمستقیم به خاطر گذشته یا به خاطر نداشتن گذشته رنج می برند. آدم باید تا حد امکان در گذشته زندگی می کند و به خاطر ناپدیدشدن تدریجی آن غصه نخوردزیرا دنیا همین است و نهایتا همین هم باید باشد.

هر مساله‌ای در مورد آینده نیز در فیلمهای ازو معمولا به موقعیت‌های زمان حال کشانده می شود. یك نمونه‌ی شگفت انگیز این امر در فیلم *یك بعد از ظهر پاییزی* دیده می شود. پدر با مردی روبرو می شود که در زمان جنگ به عنوان گروهبان زیردست او بوده است. مرد می پرسد: «*قربان، چطور شد که ما در جنگ شکست خوردیم؟ شکست ما کارها را دشوار کرد. خانه‌ی من آتش گرفت. چیزی برای خوردن نماند و قیمت‌های بالا هر کاری را غیرممکن کرده... جناب سروان. اگر ژاپن در جنگ پیروز می‌شد، نمی‌دانم چه پیش می‌آمد. شرط می بندم اگر پیروز شده بودیم، حالا هر دوی ما در نیویورك بودیم. بله. نیویورك. نه یك چیز تقلیدی بلکه یك چیز واقعی. نیویورك*». پیش از آنکه حرفش را ادامه دهد مکثی می کند و جناب سروان سابق به آرامی می گوید: «*خب، نمی‌دانم*». گروهبان سابق حرفش را ادامه می‌دهد: «*این به خاطر شکست ما در جنگ است که بچه‌هایمان ماتحت شان را تکان می‌دهند و گربه‌رقص می کنند. اما اگر پیروز می‌شدیم، حالا همه‌ی خارجی‌های چشم آبی کلاه‌گیس گیشایی سر می‌گذاشتند و در حالیکه آدامس می جویدند خارج از ایستگاه آواز می‌خواندند*». مرد مسن‌تر لبخندی می زند می گوید «*پس شانس آوردیم که پیروز نشدیم*».

بیان نمونه‌ای «مونو نوآوره» در فیلمهای ازو پیچیده‌تر از این است. در مثال بعد که از فیلم *آغاز بهار* است، گذشته، حال، آرمان قهرمانی و همه‌ی واقعیت‌های انسانی دست به دست هم می‌دهند. زن دارد با مادرش درباره‌ی دوستان زمان جنگ شوهرش حرف می‌زند. می گوید: «*آنوقت او به آنها می‌گوید دوست*». مادرش می گوید: «*اما یادت باشد که آنها با هم جلوی گلوله رفته‌اند*». دخترش جواب می‌دهد: «*چه سربازهایی! تعجبی ندارد که ژاپن در جنگ شکست خورد*». و بعد با خشمی ظاهری می افزاید: «*تازه او سالگرد فوت پسرمان را هم فراموش کرده*». که مادر در جواب به آرامی می افزاید: «*من هم سالگرد فوت شوهرم را فراموش کرده‌ام*». آدم به یاد اظهار

اطمینان توام با لبخند **ستسوکوها**را می افتد که به خواهر شوهرش می گفت او هم مرده‌ها را فراموش خواهد کرد و کم‌وبیش شبیه کسانی خواهد شد که مورد انتقادش بوده‌اند. او آنطور خواهد شد زیرا زندگی همین طور است.

خود این عبارت اغلب در گفت‌وگوهای ازو شنیده می شود. گفته‌ی یاس آلود اما رضایت آمیز مرد جوان در فیلم *تنها پسر* «*توکیو همین طوری است*». در فیلم *داستان توکیو* از زبان عروس به جمله‌ی «*زندگی همین طور است*» تبدیل می شود. اگرچه گه‌گاه در مورد شخصی که به تازگی در گذشته (به خصوص در فیلم *آغاز بهار*) جمله‌ی «*شاید هم او شانس بیاورد*» شنیده می شود اغلب مرگ و ناکامی با جمله «*عیبی ندارد*»، یا جمله «*خب این طور است دیگر*» با نوعی رضایت توام با تن به قضا دادن پذیرفته می شود. صحنه‌های بسیاری هستند که در آنها این عبارت‌ها گفته نمی شوند اما با این حال بلندتر از همیشه به گوش می‌رسند. مثل صحنه‌های پایانی *آخر بهار*، *داستان توکیو*، *آخر پاییز*، *شفق توکیو* و غیره، صحنه‌های بسیاری هم هستند که (مثل فصل پایانی *یك بعد از ظهر پاییزی*) که دیگر هیچکس در اتاقی که سابقا همه در آن جمع می شدند، نیست. صحنه‌هایی هستند که ناکامی به آرامی در آنها جذب شده است (مثل صحنه‌ای که در فیلم *آغاز بهار* والدین در اوئنو پارك به بادکنك رها شده نگاه می کنند). یك مثال خوب و مشخص در *تنها پسر* دیده می شود: مادر با پسرش که حالا بزرگ شده در مزرعه نشسته است و از پسر می پرسد که آیا در زندگی ناکام شده است. پسر می گوید نه. به نظر می رسد که زن این حرف را پذیرفته است. آنها می نشینند و به آسمان نگاه می کنند. در صحنه‌ای طولانی که به دنبال این صحنه می آید (از چهره‌ها و طرز نشستن رضایت آمیز آنها) معلوم می شود که آنها با نگاه کردن به آسمان جرات می یابند زندگی را همانگونه که هست بپذیرند.

اما این بدان معنی نیست که کاراکترهای ازو منفعل یا تنبل هستند. وقتی موضوع بر سر چیزی است که آنها می توانند برایش کاری بکنند کاملا فعال و حتی مجادله‌گر می شوند. برادر بزرگتر فیلم *آغاز تابستان* وقتی گویی که حقیقت تردیدناپذیری را بر زبان می آورد می گوید: «*تاسف‌انگیز است. زن‌ها چقدر پیشرفته شده‌اند*»، درست در جای خود قرار می گیرد. دختر خوش قریحه می گوید: «*نه. این حقیقت ندارد، ما حالا [بعد از جنگ] صرفا طبیعی شده‌ایم. سابقا مردها خودشان را خیلی دست بالا می‌گرفتند*». قبلا نمونه‌های دیگری از این نوع اظهارات را که همه چیز را در جای

درست خود قرار می‌دهند و مسایل بزرگ و تغییرناپذیر را از ناراحتی‌های کوچك روزمره جدا می کنند دیده‌ایم. در *هوس زودگذر* صحنه‌ای هست که در آن پدر، پسر کوچکش را بارها بی آنکه صدمه‌ای به او بزند کتك می زند. پدرها اغلب بچه‌های شان را به همین نحو ادب می کنند. اما پسر با خشمی ناگهانی عکس العمل نشان می دهد و پدر را تا پای مرگ می زند. پدر با دستهای آویزان هیچ دفاعی نمی کند و می گذارد که پسر او را بزند. او به درستی مرزی بین چیزهای کوچك و بزرگ قایل شده است. پسرش دارد تجربه‌ی عظیمی را از سر می گذراند.

چنین موقعیتی در فیلمهای ازو نادر است. معمولا کاراکترهای او اختلاف خود با دیگران را همانگونه که در زندگی ژاپنی معمول است ـ اما در فیلمهای معاصر ژاپنی کمتر دیده می شود ـ با نوعی آمادگی مصلحت گرایانه می پذیرند. این فکر در مکالمه میان پسر بزرگ‌تر و همسرش در فیلم *داستان توکیو* بیان می شود. مادر مریض است و آنها باید به اونومیچی بروند. زن می پرسد: «*لباس سیاه* چی؟» [برای عزاداری] و شوهرش می پذیرد که: «*ممکن است به آنها احتیاج پیدا کنیم*». زن که نحوه تفکر ازو را بر زبان می آورد می گوید: «خب، *بگذار برشان داریم اما امیدوار باشیم که مجبور نخواهیم شد از آنها استفاده کنیم*». کاراکترهای ازو اختلاف عقیده را نیز با ملایمت تمام می پذیرند گویی که می دانند در این دنیای فانی دو چیزی که تصور می شود با هم متضادند می توانند به خوبی در کنار هم ادامه حیات بدهند. در *گل بهاری* زن و شوهر سرگرم صحبت هستند. زن می گوید: «*یادت می آید زمان جنگ وقتی هواپیماها می آمدند، چطور به پناهگاه می رفتیم؟ ستسوکو به مدرسه ابتدایی می رفت و هیساکو تازه راه افتاده بود. و من همیشه در تاریکی فکر می کردم که همه‌مان با هم خواهیم مرد*». شوهرش می گوید: «*درست است. من از آن دوره متنفر بودم. چیزی برای خوردن نداشتیم و آدم‌های دور و برمان وحشتناك بودند*». زن می گوید: «*من از آن دوران خوشم می آمد. همه‌مان با هم بودیم*». اعتراف به داشتن ارزش هایی تا این حد متفاوت هرگز در یك فیلم ازو منجر به بحث و جدل، کج خلقی و خشم و خروش نمی شود. معمولا به محض اینکه اختلاف آشکار می شود موضوع خاتمه یافته است. زن و شوهر *گل بهاری* بعد از آنکه در می یابند سالها با وجود شکافی که میان آنها بوده است با هم زندگی کرده‌اند، گویی که اصلا از وجود چنین اختلافی خبر ندارند در کنار هم می نشینند و با هم از تماشای آفتاب تابستان و بازی نور روی آب رودخانه لذت می برند.

شاید برای مردم پذیرفتن تغییرات مهم زندگی مثل پیری و مرگ و غیره از قبول کردن مشکلات کوچکتر ولی به همان اندازه واقعی مثل حل و فصل اختلافات میان زن و شوهر آسان‌تر است. در فیلمهای ازو اگرچه چنین مشکلاتی مشاهده می شوند، اما نسبت به آنها اظهار نظری به عمل نمی آید. وقتی کسی زندگیش را می پذیرد، هر آنچه را که در آن است نیز قبول می کند چنین دیدگاهی به آدم اجازه می دهد که درباره‌ی خودش به طور عینی قضاوت کند و از یك دیدگاه طنزآمیز نسبت به زندگی لذت ببرد. اختلاف در همه جا هست، اما حتی همین اختلاف هم بخشی از بافت زندگی است و به همین دلیل پذیرفتنی. طبیعت، خود انسان و جایگاه انسان در طبیعت مضمون خوبی برای هنر، فلسفه و تفکر است.

چهره‌ی مرکزی یك فیلم ازو اغلب کاراکتری است با قدرت تفکر که می تواند مدت‌های طولانی به ظاهر بی تحرك و دستخوش تفکر باشد. بعضی صحنه‌هایی که کاراکترهای ازو را در حال تفکری خاموش نشان می دهند به خوبی شناخته شده‌اند. اغلب اینچنین صحنه‌هایی در پایان فیلم دیده می شوند. مادر تنهای پایان فیلم *تنها* پسر، پسر تنهایی که به همراه خاکستر پدرش در فیلم *پدری* بود با قطار سفر می کند، مادر تنها در *آخر پاییز*، پدران تنهای *آخر بهار*، *داستان توکیو*، شفق *توکیو*، *گل بهاری* و غیره. لحظات دیگری از این قبیل در پایان صحنه‌ها دیده می شود. برای نماهای طولانی بی تحرکی از کاراکتری که صرفا حضور دارد اما دیگر کنش و واکنش ندارد دلایلی مثل آب و هوا یا دیگر پدیده‌های طبیعی عنوان می شود. در *پدری* بود، صحنه‌ای با قدرت عاطفی زیاد، که در آن پسر دارد از پدر معذرت می خواهد، ناگهان هنگامی که پدر به آواز پرنده‌ای گوش می دهد و درباره‌ی آن به اظهار نظر می پردازد، می شکند. (از پرنده بار دیگر نیز با تاثیری کمتر در فیلم *خواهران مونکاتا* استفاده می شود). این تاثیر از نوع آرامش و انتظار از رویدادی معمولی است که به نحوی خاص جلوه می کند.

در *داستان توکیو* مادرشوهر و عروس که در «فوتون»های خود در کنار هم هستند، صحبت شان را متوقف می کنند. صحنه به این طریق ادامه می یابد که مادرشوهر دارد خود را باد می زند و در چهره‌اش نشانی از رضایت دیده می شود ـ صحنه‌ای که حال و هوای خاص یك لحظه را نشان می دهد. در شفق *توکیو* پدر با دامادش سرگرم صحبت است که داماد از پنجره بیرون را نگاه می کند و می گوید: «*دارد برف می بارد* ـ فکر نمی‌کردم برف بیاید». مدتی آنها را در حال تماشای برف می بینیم. دیگر هیچکدام

حرفی نمی زنند. در *گل بهاری*، مادر که سرگرم کار است از پنجره به بیرون نگاه می کند و پس از اظهار و نظری راجع به هوا، می نشیند تا بازمدتی به بیرون نگاه کند. در *آخر پاییز* دوست دخترك که با بالای بام اداره‌اش رفته است، می گوید: «*اینجا روزهای خوبی مثل امروز هدر می رود*». با این حال، به تماشا و لذت بردن ادامه می دهد. در *پایان تابستان* دو دختر به صحبت شان خاتمه داده اند. یکی از آنها به آسمان نگاه می کند و می گوید: «*یك روز گرم دیگر*» و دو نفری به تماشای آسمان مشغول می شوند. در *یك بعد از ظهر پاییزی* پسر و همسرش به دعوای کوچك شان بر سر چوب های گلف خاتمه داده اند. زن می گوید: «*اوه. چه روز خوبی*» و مرد هم به او ملحق می شود و هر دو مدتی از پنجره بیرون را تماشا می کنند.

یك عملکرد چنین تحسین نامعمولی از هوا حتی در ژاپن که تبخیر آب و هوا در آن امری بسیار ملموس است، دقیقا شکستن (بر هم زدن) فشار عاطفی صحنه است و اوزو معمولا ترجیح می دهد لااقل در میانه‌ی فیلم به جای گره گشایی دست به شکستن بزند. یك استنباط اجتناب ناپذیر این است که هوا، طبیعت، دنیای بیرون از وجود انسان وسایل کوچکش چیزی بسیار گسترده تر و به مراتب اسرارآمیزتر از آنی است که فکر می کنیم. وقتی خود را آزاد می گذاریم تا آن را تحسین کنیم یا حتی به آن توجه نشان دهیم، افکارمان بیدار و روح‌مان تازه می شود. فکر اینکه کسی بنشیند و به آب و هوا بنگرد در غرب یك ژست است. اما در ژاپن لااقل هنوز این طور نیست.

کارکرد دیگر چنین صحنه‌هایی که از هر گونه محتوای داستانی تهی هستند ایجاد یك وقفه است ـ کلمه‌ای که *فرهنگ کامل وبستر* آن را به این زیبایی تعریف می کند: «*مجال یك مکث کوتاهی که برای مشخص کردن امری بدون درهم فشردن یا خلاصه کردن لازم است*». این وقفه‌ها که همیشه در پایان فصل ها دیده می شوند صحنه را مثل یکنوع عمل تطویل در موسیقی کش می دهند و گاهی آن را آنقدر کمرنگ می کنند تا محو شود. یکی از دلایل علاقه‌ی اوزو به این تمهید، توجه او به کاراکتر و در نتیجه عدم تمایل به سوء استفاده‌ی از آن در امر پیش بردن داستان است. اما دلیل دیگر این بود که او میل داشت قسمت های مختلف فیلمش را از هم جدا نگهدارد و از طریق خالی بودن و طول صحنه‌ها اهمیت آن لحظه‌ی تفکر خاموش را برای کاراکترهایش مؤکّد کند. این نوع پایان‌دان به فصل مثل مکث های انتهای بندهای یك شعر است. در موسیقی این مکث معمولا نقطه‌ی تقسیم یك ریتم را در یك ملودی نشان می دهد. در فیلمهای اوزو، این

وقفه‌ها معمولا پیش‌درآمد یا نشان‌دهنده‌ی تغییری در مسیر داستان هستند.

اغلب این وقفه‌ها یا مجال‌ها از صحنه‌های خالی تشکیل می شوند. صحنه‌های متعدد طبیعت بیجان در فیلمهای او (که شناخته شده‌ترین شان شامل گلدان فیلم *آخر بهار* و راهرو، پله‌ها و اتاقی پایان فیلم *یك بعد از ظهر پاییزی* هستند) هم یادآور امری هستند که زمانی در این محل اتفاق افتاد و هم کاراکترهایی را که زمانی در این صحنه‌ها حضور داشته‌اند به یاد می آورند. چنین صحنه‌هایی اغلب در آغاز فیلم نیز دیده می شوند. اما در آنجا کمتر توجه بر می انگیزند زیرا به عنوان آشنایی اولیه از آنها استفاده شده است. صحنه‌ی افتتاحیه‌ی *آخر بهار* یکی از نمونه‌های سه صحنه‌ی خالی است که به دنبال آن صحنه‌ی مراسم چای با شرکت دختری است که ما بعدا با او بیشتر آشنا خواهیم شد. بلافاصله بعد از آن، سه صحنه‌ی خالی دیگر هست ـ سنگ جلوی در چایخانه، چند درخت، سقف معبد ـ و بعد ما مجددا به مراسم چای بر می گردیم. در حالیکه بعضی از این صحنه‌های خالی جنبه‌ی یادآوری روانی دارند، هنگامیکه در آغاز فیلم و به این زودی نمایش داده می شوند حالت نقطه‌گذاری پیدا می کنند: در *آخر بهار* این صحنه‌ها، معرفی کاراکتر اصلی را از شروع داستان فیلم جدا می کنند. با این تمهیدات، اوزو توجه بیشتری را نسبت به دختر معطوف می کند. او دختر را در پرانتز مشخص کرده است، (در ضمن او واقعا دخترك را معرفی کرده است. دختر به تماشاگران تعظیم می کند. البته این عمل طبیعی است زیرا در اصل او به حضار مراسم چای تعظیم کرده است اما به خاطر نگاه دوربین اوزو که همیشه از روبروست به ما اطمینان داده می شود که دختر به ما نیز ادای احترام کرده است) و دیگر حالا او را از بقیه‌ی دخترانی که در مراسم چای حضور دارند متمایز کرده است.

هر چند، گاهی صحنه‌ی خالی چه انسانی در آن دیده شود یا نه تقریبا فرمالیستی به نظر می آید ـ صحنه‌ی اول *فیلم خاشاك شناور* با یك کارمند کشتیرانی شروع می شود که شخصیتی دست دوم است. او می گوید: «*چقدر گرم است*. چه روز گرمی» و با نمای درشتی از همان کاراکتر تمام می شود که می گوید: «*امروز هم روز گرمی خواهد بود*». در هر دو صحنه به دنبال این گفت وگو نمای طولانی بی تحرکی از آن مرد می آید ـ معمولا چنین صحنه‌هایی به درستی جنبه‌ی فرمالیستی دارند به این معنی که جزء لاینجزایی از ساخت دراماتیك اوزو هستند و برای القای تعبیرات او به کار می روند. بعدا درباره‌ی این وقفه‌ها بیشتر صحبت خواهد شد اما در حال حاضر باید توجه داشت که در حالیکه یکی

از کارکردهای آنها جنبی دستوری (گرامری) دارد، کارکرد دیگرشان دارای جنبه‌ی روان شناختی است. این وقفه‌ها به ما می گویند که کاراکترهای ازو کسانی هستند که می توانند تکیه بدهند و فکر کنند.

این صحنه‌های خالی درضمن به طریقی تماشاگر را غافلگیر می کنند که به ندرت از عهده کاراکترهای سینمایی بر می آید. یکی از دلایل این امر ساختار دستوری (گرامری) ماجرای آنهاست. چوب های گلف *یك بعد ازظهر پاییزی* و تلویزیون فیلم *اوهایو* به ناگهان ظاهر می شوند. آنقدر درباره‌ی آنها صحبت شده که آدم تقریبا انتظار پیچیدگی هایی در ارتباط با این اشیاء را در طرح داستان می کشد. اما به هیچ وجه این طور نیست. این اشیاء در صحنه‌ی بعد حضور دارند بی آنکه توضیحی درمورد ورودشان به صحنه داده شده باشد. در یك فیلم همسر و در فیلم دیگر پدر، ظاهرا پس از آنهمه جر وبحث طولانی آنها را فراموش می کنند. مرگ های فیلم *داستان توکیو* و *پایان تابستان* نیز به همین نحو غیرمنتظره اند. می دانیم که اشکالی وجود دارد یا کسی مریض است. اما وقتی قرار است ما چیزی را ببینیم، کاراکترها مرده اند. در *آخر پاییز* ما شاهد تلاش هایی از سوی مردان مسن برای شوهردادن دختر بوده‌ایم. وقتی دختر و مرد جوان درچایخانه ظاهر می شوند، ما هم به اندازه‌ی پیرمردی که قصد داشته آنها را باهم آشنا کند غافلگیر می شویم. نه او و نه ما، هیچیك نمی دانستیم که آنها خیلی راحت باهم آشنا شده اند و بیرون آمده اند. ما و پدر فیلم *گل بهاری* هنگامی که مردجوان از دختر خواستگاری می کند به یك اندازه غافلگیر می شویم. پدر از زنش می پرسد: «*تو هیچ چیزی از این موضوع نمی دانستی؟*» زن می گوید: «*هیچ چیز، اصلا*». هر چند که به نظر می رسد زن از موضوع خبر داشته است. مرد می گوید: «*تکان دهنده است*» و همین طور هم هست. زیرا ازو صحنه‌ای را که دختر در آن مطلب را با مادرش درمیان می گذارد جا انداخته است.

ازو فیلمهایش را به این طریق می ساخت، تا حدی شاید به خاطر آنکه می خواست از بیان امور بدیهی جلوگیری کند و راه دسترسی به گره داستان را ببندد. اما علاوه بر این، او می خواست که ما غافلگیر شویم- شاید نظر خاصش این بود که ما را توسط مردان وزنانی که فکر می کردیم و می دانیم که دارند چه نقشی را بازی می کنند غافلگیر کند. بی ثباتی آنها (فیلمی که در آن کاراکترها حالت پایدار دارند، یعنی مرغی در باد موردی نادراست) ما را وادار می کند که عمق تازه‌ای در آنها کشف کنیم و عقایدمان را از

نو تنظیم کنیم. این برای تماشاگر هر فیلم ازو یك روند مداوم است. عناصر متشکله‌ی فیلمهای ازو آنقدر کم هستند و کاراکترهایش به ظاهر آنقدر صفات اندکی دارند که تماشاگر محو و کنجکاو می شود که چطور چنین فیلمهایی تا آن حد غافلگیرکننده بوده اند. او به ندرت به کاراکترهایش علایم مشخصه می دهد (دیدن اینکه پدر فیلم *آخر بهار* کتاب چنین گفت زردشت را در چمدانش می گذارد و ظاهرا موفق به خواندن آن هم نمی شود، یك استثناء است) ازو همچنین صفات اندکی را برای متمایزکردن کاراکترهایش از یکدیگر در نظر می گیرد (هر چند که این وجوه تمایز در گفت وگوها بسیارند) و با این حال این کاراکترها غافلگیر کننده‌اند. در بیشتر موارد، ازو غافلگیری را با نشان دادن تناقض بین آنچه که ما وادار شده‌ایم درباره‌ی یك شخص تصور کنیم و عین اعمال او به دست می آورد. در *یك بعد ازظهر پاییزی*، پس از آنکه دختر را از ازدواج پیش رو آگاه می کنند، پدر به پسر می گوید: «*می ترسیدم گریه کند*». پدر می گوید: «*بله. با حالت ناامیدی ازخود نشان بدهد*». پسر می گوید: «*خیلی سرد با مساله روبرو شد*». پدر می گوید: «*بله. خوشبختانه*». پدر از اینکه دخترش همانطور که می بایست رفتار می کرد و همانطور که او انتظار داشته رفتار کرده است خشنود است پس از یك مکث پدر می رود و سری به دختر می زند. وقتی بر می گردد پسر می پرسد: «*دارد چه کار می کند؟*» پدر می گوید: «*گریه*». دختر صرفا یك انسان بوده و بشر بودن می تواند آنها و ما را غافلگیر کند.

گاهی کاراکتر چیزی کاملا جدا از خود را به ما می گوید که ما باید از آن پس آن را بپذیریم و به خاطر داشته باشیم. یکی از چندین نفر آدم‌های خوب فیلم *اوهایو* معلم دوست داشتنی و خوش اخلاق است. با این حال او در یك نقطه به دختر که بعدها به او علاقمند می شود می گوید: «*بعد از مرگ مادرم. من مرتب به خاطر دعواهایی که با او کرده بودم ناراحت می شدم. حتی همین حالا هم این موضوع ناراحتم می کند. وقتی در فوشیمی زندگی می کردیم عروسك های واقعا قشنگی داشتیم. همه‌ی آنها به ردیف چیده شده بودند... اما یك روز من خلقم تنگ شد و همه‌شان را شکستم... هنوز قیافه‌اش را موقعی که فهمید من چه کاری کرده‌ام به یاد دارم. رویهم‌رفته زیاد به رویش نیاورد، بعد، او در همان پاییز مرد*». فکر می کنم قرار نیست نتیجه بگیریم که به دلیل همین پشیمانی بود که آن مرد آنقدر مرد خوبی بود- چنین نتیجه گیری هم نادرست و هم احساساتی است. بلکه قرار است ما غافلگیر شویم و دریابیم که یك مرد هر قدر هم که

مرد خوبی باشد باز هم ممکن است از او کارهای غیرخوب سر بزند.

در *آغاز بهار*، بعضی کاراکترها به ما نشان می‌دهند که در واقع از ازو یاد گرفته‌اند که راه درست ارزیابی کاراکترها این است که ببینیم چه کارهایی را نمی‌کنند. چند تا از کارمندان اداره دارند درباره‌ی ساگیمورا و یکی از دخترها حرف می‌زنند. دختری می‌پرسد: «متوجه *نشدید؟ ساگیمورا و آن دختر ـ قضیه خیلی مشکوک است. هیچوقت توی قطار پهلوی همدیگر نمی‌نشینند. راستی دیروز متوجه نشدید؟ آنها در انظار از همدیگر دوری می‌کنند. طوری رفتار می‌کنند که گویی نمی‌دانند آن دیگری هم آنجاست. خیلی مشکوک است*». دوستش می‌خواهد بداند «خب، *این چه عیبی دارد؟*» دختر می‌گوید: «خب *عجیب است. چرا حرف نمی‌زنند؟ همانطور که تو و من حرف می‌زنیم*». مرد می‌گوید: «*اما من هیچوقت به تو علاقمند نبودم*». دختر در جواب می‌گوید: «خب، *این حرفت نامودبانه بود*». اما عکس‌العمل مرد همچنان نکته‌ای را که دختر بیان کرده به اثبات می‌رساند. در واقع خود دختر گناهکار در حلقه‌ی پنجم فیلم ثابت کرده است که رفتار اشخاص احساسات‌شان را نشان می‌دهد. او ماجرای عاشقانه‌ی کوچکی با سوگیمورا داشته و آن مرد صبح آن روز حتما در قیاس با افعال یك مرد ژاپنی نامودب و خشن بوده است. مرد به حال قهر از پیش او می‌رود. با این حال ما دختر را که در اتاق تنها مانده در حالی می‌بینیم که لبخند مرموزی به لب دارد، موهایش را شانه می‌زند و زیر لب آوازی را زمزمه می‌کند. از روی عدم حساسیتش انتظار داشته‌ایم که احساساتش جریحه‌دار شده باشد. در ضمن این اولین باری بود که آنها با هم بودند. اما این طور نیست. اطمینان او به خودش بیشتر از اینهاست. او هم می‌داند که برای درك انگیزه‌ها باید در جهت عکس حرکت کند. ظاهرا او معتقد نشانه‌ی خونگرمی است و بی‌ادبی زیاد نشان‌دهنده‌ی عواطف بسیار. است خونسردی

کاراکترهای ازو اغلب عواطف متضاد را به طرزی کاملا دراماتیك و به طور ناگهانی در حد افراد و تفریط از خود بروز می‌دهند. شاید زیباترین این نوع تغییر ناگهانی عواطف در *پایان تابستان* دیده می‌شود. خواهر بزرگتر پس از نخستین سکته‌ی پدر به دیدن او می‌آید. وقتی معلوم می‌شود که پدر رو به بهبودی است دختر با لبخند و سر تکان دادن می‌گوید: «خب، *اگر قرار است او زنده بماند، من می‌خواهم به ناگویا برگردم*» و در حالیکه تجسمی از عدم همدردی را ارائه می‌دهد آن محل را ترك می‌کند. اما پدر بعدا می‌میرد. در مراسم تدفین او، دختر لبخند زنان و حراف در حالیکه برای این

و آن سر تکان می‌دهد می‌گوید: «خب، *او می‌بایستی دفعه‌ی قبل که همه‌ی ما اینجا بودیم می‌مرد. اما او همیشه آن کاری را می‌کرد که دلش می‌خواست. همه‌ی آن چیزهای خوب را که مال ما بود فروخت. او واقعا آدم خیلی خوبی نبود. اما خیلی شانس می‌آورد. و حالا او مرده است...*». ناگهان دختر مکثی می‌کند و در برابر چشمان ما بعضش می‌ترکد و بین گریه می‌گوید: «*و همه چیز تمام شده*». این یکی از لحظات قوی فیلم است. اینکه ما در می‌یابیم او که شخصی خودخواه است نسبت به کیفیت مرگ خودش تا حدودی شك‌هایی داشته است برای تکان دادن ما کافی نیست. بلکه برعکس، ما به این علت تکان خورده‌ایم که ازو به سادگی به نحوی دراماتیك نشان داده است که در زیر هر یك از عواطف، دسته‌ای از دیگر عواطف خوابیده است که ما آنها را برای ساختن کاراکتر ظاهری‌مان برگزیده‌ایم. هنگامی که چنین عواطف پنهانی که هم قدرتمندند و هم مدت‌های مدید نادیده گرفته شده‌اند، بروز می‌یابند، نشان می‌دهند که ما ـ صرف نظر از آنکه چه کسی هستیم ـ تا چه حد به دیگران وابسته‌ایم.

گه‌گاه در فیلمهای ازو، اشخاص نه به وسیله آنچه که می‌گویند یا نمی‌گویند و آنچه که می‌کنند یا نمی‌کنند بلکه با مشاهدات مستقیم اظهار نظر کنندگان خارجی تعریف می‌شوند این اظهارنظر کنندگان که تقریبا هیچگاه جزءِ کاراکترهای اصلی نیستند، معمولا در صحنه‌ی کوتاهی از فیلم ظاهر می‌شوند، اظهار نظرشان را می‌کنند و بعد ناپدید می‌شوند. در *خاشاك شناور* بازیگر پیر از خیابان‌های شهر ساحلی می‌گذرد تا به دیدن زنی برود که سالها پیش از او صاحب پسری شده است. او از کنار دو تا از زن‌های دهکده عبور می‌کند. یکی از آنها بر می‌گردد و می‌گوید: «*این همان بازیگره است*». دیگری می‌گوید: «*او خیلی پیر است*». هر چند که ما تا مدتی بعد متوجه نمی‌شویم، در واقع دارد به ما گفته می‌شود که این مرد پیرتر از آن است که بازیگر خوبی باشد و این ما را مشکوك می‌کند که شاید اصولا او پیرتر از آن است که بتواند شوهر و پدر خوبی باشد و این همان امری است که بعدها به اثبات می‌رسد. این زنها پس از آنکه ظاهرا به طور افتخاری اظهارنظرشان را کردند در فیلم ناپدید می‌شوند.

گاهی اظهارنظرهای یك فرد خارجی یك توازی غالبا کمیك را به کاراکتری که قرار است ما او را جدی بگیریم یادآور می‌شوند. در *شفق توکیو*، پلیس دختر جوانتر را بازپرسی می‌کند. ازو صحنه را به نمای شخصی دیگری که ما او را قبلا ندیده‌ایم و اینك در حال بازجویی شدن است قطع می‌کند. پلیس از او می‌پرسد: «*حرف بزن، خیلی وقتها*

این کار را می کنی؟». مرد جواب می دهد: «*نه*». پلیس می پرسد: «*لباس زیر زن ها را برای چی می دزدی؟ بگذریم، تو زن نداری؟*» مرد جواب می دهد: «نه». این صحنه‌ی کوچك کارتون مانند ابتدا یك لطیفه به نظر می رسد، و او به ندرت می تواند در برابر یك لطیفه مقاومت کند. در عین حال در این صحنه اظهارنظری نسبت به همه‌ی مردانی که زن ندارند ـ از جمله قهرمان فیلم که همسرش اورا ترك کرده ـ صورت می گیرد. چنین اظهارنظر غیرمستقیمی در فیلمهای ازو نادرست است. شاید به خاطر اینکه به ندرت موفق از آن در می آید.

اغلب اوقات، اظهارنظر خارجی برای تقویت مضمون فیلم به کارمی رود. در پایان *آغاز تابستان* دو خانم دارند با هم حرف می زنند. یکی از آنها می گوید: «ببین. *یك عروس دارد رد می شود*». دیگری می گوید: «*امیدوارم خوشبخت بشود*» و در واقع هم نتیجه‌ی فیلم یك ازدواج توام با خوشبختی است. مورد مشابهی هم در فیلم *آغاز بهار* دیده می شود که در آن دو پیشخدمت که فقط در همین صحنه در اوایل فیلم ظاهر می شوند، درباره‌ی عکس‌های عروسی شروع به صحبت می کنند. آغاز فیلم *گل بهاری* هم شامل یك مثال زیباست. فیلم در ایستگاه توکیو شروع می شود که در آن دوتن از کارکنان راه‌آهن که بعد از این دیگر در این فیلم ظاهر نمی شوند: نشسته‌اند و دارند درباره عروس‌هایی که در آن روز دیده‌اند صحبت می کنند. اولی می گوید: «*مطمئنا امروز زوج‌های زیادی عروسی کرده‌اند*». دیگری می گوید: «*هرچند که عروس‌های زیبای زیادی در این روز ندیده‌ایم*». اولی می پرسد: «*آن عروسی را که سوار قطار ساعت سه‌وربع شد دیدی؟*» دومی می گوید: «*همان چاقه؟*» اولی می گوید: «خب، *او زیباترین عروسی بود که امروز دیدیم*». پس ازیك مکث اولی می گوید: «*هشدارداده‌اند که توفان می آید*». دومی اضافه می کند: «خب، *بعد ازهر چیز خوبی، یك چیز بد می آید. راستی نگاه کن. یکی دیگر دارد می آید*». این صحنه‌ی سبك طنزآمیز مضمون (ازدواج توام با خوشبختی) را تثبیت می کند، به مشکلات بعدی (توفان) اشاره می کند و نتیجه‌را هم به طور معکوس اعلام می کند (بعد از هر چیز بدی، چیز خوبی خواهد آمد).

اگر صحنه‌ی بالا موثر واقع می شود بیشتر به خاطر آن است که در آغاز فیلمی رخ می دهد که ما هنوز مضمون آن را نمی دانیم. چنین صحنه‌ای معمولا در پایان یك فیلم موثر واقع نمی شود. در پایان فیلم، این صرفا یك تکرار مکررات خواهد بود. چنین صحنه‌ای پایان فیلم *پایان تابستان* را که ازدیگر جهات موثر است خراب کرده است.

پدر مرده است و جسدش دارد سوزانده می شود. ما می بینیم که دود از دودکش بلند می شود و دود همه‌ی آن چیزی است که اینك از آن مرد مهربان و دوست داشتنی به جای مانده است. درست در وسط غم و غصه‌ی ما ازو به ناگهان اجازه می دهد که دودهقانی که در کنار رودخانه‌ای سرگرم کارند وارد ماجرا شوند. زن می گوید: «پس بالاخره یکی مرد ـ دود *بلند* شده». مرد می گوید: «*بله، همین طور است*». زن ادامه می دهد: «*اگر به جای یك آدم پیر، شخص جوانی باشد، رقت انگیز است*». مرد جواب می دهد: «*بله، اما بچه‌های تازه جانشین مرده‌ها می شوند*». که زن در جواب می گوید: «*طبیعت چه خوب کار می کند*». این یك مونولوگ آواره توام با دق‌دلی است. این حرف‌های بیروح که بلافاصله پس ازیك ارکستر اسیون غنی شنیده می شوند، غیرلازم و سردستی هستند. این واقعیت که اظهارنظر کننده‌ها دهقانانی ساده هستند که علی‌الظاهر تعقل عامه را بر زبان می آورند کمك چندانی نمی کند و البته این واقعیت که آندو در اصل دهقان و روستایی نیستند بلکه بازیگرانی مشهور و با استعداد همچون یوکو موچیزوکی و چیشو ریو هستند که دیگر اصلا کمکی نمی کند.

(یك دلیل برای ظاهرشدن آنها در این فیلم آن بود که موچیزوکی تنها در یك فیلم ازو بازی کرده بود و می خواست دریك فیلم دیگر هم باشد.[۲۲] همچنین ریو را هم باید به طریقی در این فیلم می گنجاندند. گه‌گاه ازو که معمولا در مورد فیلمهایش بسیار جدی بود سهل انگار می شد. در حین فیلمبرداری شفق توکیو نوبو ناکامورا می بایستی یك لیوان ویسکی برای *ایسوزو یامادا* می ریخت. مثل همیشه آنها از ویسکی واقعی استفاده کردند. آنها حتی در تمرین‌ها هم از خوراك واقعی استفاده می کردند. آنها صحنه را تمرین کردند و پیش از فیلمبرداری، ازو بطوری که کس دیگری نشنود در گوش ناکامورا گفت: «*بطری را بچرخان تا مارکش دیده شود*». علت امر آن بود که صاحبان کارخانه ویسکی سونتوری به طور مرتب مقادیر زیادی ویسکی به کارگردان می دادند و به علاوه، ازو در سالهای بعدی عمرش ویسکی نوش بزرگی بود)[۲۳].

البته معمولا اظهارنظرهای افراد خارجی تاثیر فیلم را نه تنها کم نمی کنند بلکه افزایش هم می دهند. در اواخر فیلم *آغاز بهار* صحنه‌ی بسیار زیبایی هست. صحنه‌ای غنی، طنزآمیز و به‌جای خود و پر رمزوراز. مردجوان منتقل شده و در حالیکه بدون زنش به طرف محل کار جدیدش روان است، سر راه توقفی در کیوتو می کند تا با یك دوست که از خودش مسن تر است ملاقات کند. آنها نزدیك پلی می نشینند و با هم حرف می زنند.

مکالمه متوقف می شود و درست در همان لحظه یك قایق مسابقه در پشت سرشان در رودخانه ظاهر می شود که در آن ورزشکاران با کمرهای خم شده پارو می زنند. مرد مسن تر، رفتن قایق را تماشا می کند و می گوید: «*شما مردان جوان* خوشبختید». این همه‌ی ماجراست. او می خواهد بگوید که خوشبخت نیست. اما مرد جوانی هم که کنار او نشسته است خوشبخت نیست. اما ما می دانیم که چیزهای جوان تغییر می کنند ـ ما لحظه‌ای پیش منظره‌ی شور جوانی را در قایقی که به سرعت از عرض صحنه گذشت دیده‌ایم. این اظهارنظر کاراکتر را بارزتر می کند اما در عین حال به خوبی گسترده است. این اظهارنظر حاکی از مشکلات است، به جای آنکه آن را محدود کند گسترده می کند.

ازو از یك نوع دیگر اظهارنظر خارجی نیز استفاده می کند که رواج کمتری دارد اما از نوع قبل قوی تر است. این اظهارنظر توسط شخصی نامریی که در صحنه حضور ندارند انجام می شود. پسر بزرگ تر فیلم *آغاز تابستان* که پیش از شروع ماجرای فیلم در جنگ کشته شده در بسیاری از صحنه‌های فیلم حضور دارد و بالاخره هم در مکالمات والدینش در اوئنو پارك هنگامی که آنها صحبت شان را قطع می کنند تا بادبادك رها شده را که در آسمان بالا می رود تماشا کنند حضور می یابد. مثال دیگر، دوست مشرف به موت فیلم *آغاز بهار* است. ما آنقدر صحبت ها درباره‌ی او شنیده‌ایم که دیگر او برای مان به تجسم همه‌ی فاجعه‌هایی که ظاهرا دیگر کاراکترها گه‌گاه در نزدیکی آنها قرار گرفته‌اند بدل شده است. در اواخر فیلم، ما عملا او را می بینیم و در صحنه‌ی بعد، مرده است. پسر بزرگ متوفی نشان‌دهنده‌ی آن چیزهایی است که می توانست اتفاق بیفتد حال آنکه به نظر می‌رسد که دوست مشرف به موت از آنچه که متاسفانه احتمال وقوع دارد حکایت می کند. شاید شناخته شده ترین نمونه‌ی این کاراکترها نامریی که در غیاب خود پیام می دهند، مادر فیلم *آخر بهار* باشد. تا پایان فیلم حتی نامی هم از او برده نمی شود با این حال در تمام صحنه‌ها حضور دارد زیرا غیبتش عمیقا توسط دیگر کاراکترها حس می شود. این احساس به نوبه‌ی خود، کاراکترهای حاضر را تعریف می کند. هم پدر و هم دختر دستخوش این فکرند که اگر مادر زنده بود، زندگی آنها به چه شکلی در می آمد. مادر مرده، به یك مفهوم تجسم «مو» است ـ مفهومی که بعدا به آن رجوع خواهیم کرد ولی عجالتا می توانیم آن را تا حدودی به صورت یك فضای خالی که جزیی از یك نقشه یا الگوست تعریف کنیم.

در این فصل درباره‌ی اینکه ازو و همکارش چگونه فیلمنامه‌هایشان را می ساختند و می پرداختند، چگونه حداقل در بدو امر به گفت وگو متکی بودند، چگونه یك لطیفه یا یك اظهارنظر سطحی به یك مضمون تبدیل می شد و چگونه این مضمون فرعی به نوبه‌ی خود تبدیل به یك توازی می شد، چگونه به مضمون اصلی پرداخته می شد و چگونه کاراکترها شکل می گرفتند صحبت کردیم. البته در عمل، همه‌ی این امور در یك زمان انجام می شد. در اینجا برای درك آسان تر مطلب، طرحی از روش کار ارائه شده است. ازو و همکار فیلمنامه‌نویسش آشکارا در قالب مایه‌ها یا توازی‌ها فکر نمی کردند همانطور که به فکر «مونو نوآواره» و «مو» هم نبودند. و همانطور که دیده‌ایم نتیجه‌ی نهایی کارشان داستان نبود، بلکه کاراکتر بود.

هر هنرمندی که تا به این حد به کاراکتر علاقمند باشد و تا این پایه در پدید آوردن آن استادی داشته باشد، به نظر من بی‌تردید اخلاقگر است. قطعا این امر در مورد هنرمندانی هم که مدت‌های مدید پیش از این کاراکترهایی پدید آوردند که ما هنوز آنها را باور داریم صدق می کند. هنرمندانی همچون **جین آستین**، **تولستوی**، **دیکنز** و **چخوف**. در کنار این علاقه و توانایی، توجه به کمال در هر امر مربوط به عمل و اخلاق و توجه به آنچه که درست و اخلاقی است جلب نظر می کند. اخلاقگرایی که در وجود **دیکنز** است بلافاصله آشکار می شود زیرا او خود را با مساله‌ی درست و نادرست درگیر می کند. در مورد ازو مساله کمتر به درست و نادرست و بیشتر به هست و نیست ارتباط دارد. پیام یك فیلم ازو ـ آنقدر که بتوان پیامی را از کل تجربه‌ی فیلم جدا کرد ـ شاید این است که خوشبخت ترین فرد کسی است که با قبول نقص‌های خود و دوستان و عزیزانش زندگی کند و اینکه این نقص‌ها شامل پیری، مرگ، و دیگر مصیبت‌هاست و اینکه اصول ساده‌ی انسانیت باید سرانجام شناخته و متابعت شود.

از این دیدگاه او مردی به واقع اخلاقی بود. مردی عمیقا اخلاقگرا که بزرگترین نیکی‌ها را برای بیشترین افراد آدمی می خواست. او به عنوان مردی واقعگرا و حتی مصلحت اندیش می دانست که این هدفی دست نیافتنی است، اما نفس امید به این امر را نیز مهم می دانست. او یك هنرمند هم بود و از اینرو دیدگاههای اخلاقیش را تنها به طور غیرمستقیم بیان می کرد. سرهم کردن اظهارنظرهای اخلاقی از فیلمهای مختلف و عرضه‌ی آنها به عنوان یك بیانیه‌ی منسجم اخلاقی ـ همانطور که من در زیر خواهم کرد ـ خدمتی به ازو به عنوان یك هنرمند نمی کند و تازه قدرت و از دیدگاه غربیان

اصالت دیدگاه‌های اخلاقی او را نیز پنهان می‌دارد. اما در هر حال به طور تقریبی، تاثیر اخلاقی یک فیلم ازو را نشان می‌دهد.

اگرچه ازو را به خصوص در ژاپن، تائید کننده‌ی ارزشهای سنتی دانسته‌اند اما این امر به خصوص در فیلم آخرش کاملا درست نیست. او این ارزش‌ها را می‌پذیرد و گاه به انتقاد از آنها می‌پردازد، هرچند که مطمئنا کل قضایا بستگی به آن دارد که منظور شما از سنت چه چیزی باشد. از نظر من سنت به معنای سلسله‌ای از تصورات درباره‌ی زندگی است که همچون میراثی دست نخورده از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته و کمتر درباره‌ی آنها صحبت شده است. هنگامیکه یک جامعه درباره‌ی سنت‌هایش به خودآگاهی می‌رسد، این به معنای آنست که این سنت‌ها دارند خاصیت زنده بودن شان را از دست می‌دهند.

یکی از سوژه‌های انتقاد ازو در سرتاسر دوران کارش، از همان فیلمهای اولیه‌اش مثل *زندگی یک کارمند و همسرایان توکیو*، بافت زندگی و سنت‌های شهری ژاپنی بوده که بی‌هیچ تفکری در طی یک قرن از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است. در *آغاز بهار*، کارمند جوانی که شخصیت اول فیلم است با یک قشری قدیمی به نام هاتوری در میخانه‌ای هستند. او و یکی از همکارانش به نام کاوایی دارند با قشری قدیمی صحبت می‌کنند. کاوایی می‌پرسد: «*شما چند سال آنجا کار می‌کردید؟*» هاتوری می‌گوید: «*سی و یک سال*». کاوایی می‌گوید: «*پس حتما حقوق بازنشستگی‌ات را می‌گیری.*» هاتوری می‌گوید: «*به سختی، و نکته همین است. من امیدوار بودم که بتوانم بعد از بازنشستگی یک مغازه‌ی لوازم‌التحریر فروشی نزدیک یک مدرسه باز کنم. فکر می‌کردم که زندگی خوشی خواهم داشت. اما حقوق بازنشستگی چندان پولی نیست. و حالا وضع به این منوال است. من تنها شده‌ام و تازه چشم‌هایم باز شده‌اند. من سی و یک سال کار کردم تا متوجه شوم که دنیا فقط یک رویای تو خالی است*». این احساسات را بعدا دوست سالخورده‌ی دیگری به نام اونو در انیز بازتاب می‌دهد: «*یک شرکت می‌تواند چیز خنکی باشد... من در این سن این را بیشتر و بیشتر حس می‌کنم*». در اوها یو پدر با پیرمرد همسایه که نامش تومیزاواست صحبت می‌کند:

تومیزاوا: رسیدن به سن بازنشستگی ـ چه دنیای زشتی. مثل این است که به آدم بگویند تو نیم‌مرده‌ای. گویا شرکت فکر می‌کند وقتی مردی به سن بازنشستگی می‌رسد دیگر احتیاج به غذا خوردن ندارد. اما او به غذا احتیاج دارد. تازه

مشروب هم می‌نوشد. زنم می‌گوید باید دنبال کار بگردم. اما در سن من این کار بیفایده است. زندگی یک رویای پوچ است. پدر: اما مطمئنا حقوق بازنشستگی شما... تومیزاوا: نه فایده‌ای ندارد. آنها حساب این چیزها را می‌کنند. آنقدرها به شما نمی‌دهند. سی سال کار. روزهای بارانی و روزهای توفانی توی قطار این و آن فشارم داده‌اند. یک خواب ـ هیچ نبود جز رویای تو خالی.

بعدتر، در فیلم مادر پسرک می‌گوید: «*ما هم باید شروع به فکر کردن بکنیم*». پدر می‌پرسد: «*درباره‌ی چی؟*» زن می‌گوید: «*درباره‌ی وقتی که تو بازنشسته می‌شوی*». پدر سر تکان می‌دهد: «*شاید*».

زندگی یک رویاست. این یک مفهوم آشنای بودایی است که امروز نیز به طرزی افراطی وجود دارد. در اصل، این گفته که دنیا یک سراب است برای این گفته شده بود که آنهایی را که رنج می‌برند تسلی بدهد، اما در دنیای ازو، جهان پس از مرگ وجود ندارد. اینکه زندگی یک رویاست بدان معنی است که انسان به کلی زندگی‌یی نداشته است. ممکن است احساس کنیم که ازو در این مورد اغراق می‌کند اما او این کار را با مهربانی و حتی با خویشتن‌داری انجام می‌دهد.

کاراکترهای ازو نابرابری‌های زندگی شهری در ژاپن ـ و مطمئنا به طور کلی نابرابری‌های زندگی ـ را زود درک می‌کنند. در *بدنیا آمدم، اما...* دو پسر بچه به پدرشان نق می‌زنند که «*چرا تو باید به پدر تارو تعظیم کنی*». این را یکی از آنها می‌پرسد. پدر می‌گوید: «*برای اینکه پدر او مدیر شرکت ما است*». آنوقت بچه می‌پرسد: «*پس تو چرا مدیر نمی‌شوی؟*». پدر جواب می‌دهد که مساله به این سادگی‌ها نیست: «*من فقط یک کارمندم. او به من حقوق می‌دهد*». پسرک می‌گوید: «*خب نگذار این کار را بکند*» و برادر کوچکترش می‌گوید: «*خب تو به او حقوق بده*». پدر سعی می‌کند برای شان استدلال کند: «*اگر نگذارم او به من حقوق بدهد، آنوقت شما نمی‌توانید به مدرسه بروید. نمی‌توانید غذا بخورید*». بچه‌ها در این استدلال نه عدالتی می‌بینند و نه معنایی می‌یابند. در صحنه‌ی بعد، پدر پیش مادر اعتراف می‌کند که: «*من حال آنها را می‌دانم... این مساله‌ای است که آنها باید باقی عمرشان را با آن بگذرانند... اما آیا زندگی آنها هم مثل زندگی خود ما غم‌انگیز خواهد بود؟*». در پایان فیلم، ازو جای تردیدی باقی نمی‌گذارد که آنها هم زندگی غم‌انگیزی خواهند داشت.

دیدگاه ازو نسبت به زندگی در واقع دیدگاه آرامش بخشی نیست. در *آغاز تابستان*

یك کاراکتر می گوید که زندگی مثل بازی شانس است: «خوشبختی تنها یك امید است ـ امیدی مثل رویا، مثل امیدوار بودن به اینکه شما در مسابقه برنده خواهید شد.» در طعم چای سبز بعد از برنج این مفهوم بارز می شود. یك کاراکتر دارد درباره‌ی بازی پین بال مشهوری به نام پاکینو شکوه و شکایت می کند: «بد است که یك بازی مثل این تا این حد طرفدار داشته باشد ـ متاسفم که اینجا را باز کردم... این زوال را به دنبال می آورد. روحیه‌ی ملی را خراب می کند». بعدا یك دوست جاذبه‌ی این بازی را تشریح می کند: «پاکینو رفته‌رفته به یك رنج تبدیل می شود... می گذارد که شما در جمع احساس انزوا کنید و از تنهایی لذت ببرید. شما و توپ یکی می شوید و به این ترتیب شما کاملا تنها می مانید. یك تنهایی سرشار از نعمت. و بعد در می یابد که این توپ به خودی خود نوعی دایره است و کل بازی به خلاصه‌ای از خود زندگی تبدیل می شود.»

اگر زندگی یك رویا، یك امید یا یك بازی است، آنوقت از ما بازیکنان کار زیادی ساخته نیست. یك دلیل امر این است که اوضاع همین است که هست. دلیل دیگر این است که انسان ها آن موجودات ویژه‌ای نیستند که خودشان فکر می کنند هستند. در خاشاك شناور یکی از بازیگران فکر سرقت پول گروه و فرار از آن را سر زنش می کند: «هرگز... تنها تفاوت بین ما انسان‌ها و حیوانات در این است که ما ناسپاس نیستیم». این تصمیمی است که خود او هنگامی که پول دیگران را می دزدد و فرار می کند زیر پا می گذارد. در طعم چای سبز بعد از برنج یکی از کاراکترها خشمگینانه به دیگری می گوید: «ببین ستسوکو، این قبول که ما سگ یا جوجه نیستیم... و تازه تو ممکن است فکر کنی که ما موجوداتی متعالی یا چیزی از این قبیل هستیم. اما از دیدگاه خداوند ما هم صرفا حیوانیم.» اگر چه از و زیاد در این مکان رفیع نمی ماند (سطر بعدی گفت وگو این است: «تو از این هالوها خوشت می آید؟») اما ما می دانیم که او در چه فکری است.

یك دلیل دیگر برای این که ما نمی توانیم دنیا را تغییر بدهیم این است که دنیا خود پیوسته در حال تغییر است. در پایان تابستان مانبی دارد با معشوقه‌اش صحبت می کند: «آن روز اگر من سوار اولین اتوبوس نشده بودم تو را نمی دیدم». زن می گوید: «درست است، مقدر بود که همدیگر را ببینیم». مرد می گوید: «و بعد ما نوزده سال همدیگر را ندیدیم». و یادش می آید که: «وقتی هم که دیدیم در یك چنین محلی بود: یك مسابقه دوچرخه سواری. خب، زندگی مثل یك رودخانه در جریان است. همیشه تغییر می کند». زن می گوید: «دنیای ما واقعا تغییر کرده است». مرد می گوید: «ناراحت کننده است» و

زن در جواب می افزاید: «دلم برای آن روزهای قدیم تنگ می شود. آن چایخانه را یادت می آید؟» مرد می گوید: «و آن شبی که به تماشای برف ها رفتیم و کرم شب تاب شکار کردیم ـ آن شب مهتاب». زن می گوید: «این همان شبی بود که تو مرا از یك دختر به یك زن تبدیل کردی» مایه‌ی دنیای متحول بارها و بارها نیز در فیلمهای ازو مشخص بود. مثلا در داستان توکیو مادر وقتی فرزندش را می بیند می گوید: «چقدر خوشحالم که آنقدر زنده ماندم تا این روز را ببینم. دنیا هم عوض شده». که فرزند در جواب می گوید: «اما تو اصلا عوض نشده‌ای».

روال دنیا همین است، پیرها دیگر تغییر نمی کنند و جوان ها به تغییر ادامه می دهند. این همان چیزی است که والدین در این فیلم کشف می کنند. با این حال والدین این امید را از دست نمی دهند که زندگی شان در زندگی بچه‌هایشان تحقق پیدا خواهد کرد. آن خوشبختی که آنها به دنبالش هستند سرابی بیش نیست. بیشتر فیلمهای ازو درباره‌ی والدین و بچه‌هایی است که همه به نوعی ناکام هستند. همانطور که سوئیچی در آخر بهار می گوید: «بزرگ شان کن و ناگاه از دستت می روند. اگر عروسی نکنند تو نگران می شوی و اگر عروسی کنند تو ناکام خواهی شد». در یك بعد از ظهر پاییزی هیرایاما و کاوایی دارند صحبت می کنند. اولی می گوید: «می دانی؟ وقتی فکرش را می کنی پسر بهتر است. دخترها به درد نمی خورند». کاوایی جواب می دهد: «دختر یا پسر فرقی نمی کند. هر دو دیر یا زود می گذارند و می روند». همانطور که پدر به هنگام صحبت درباره‌ی پسری که در جنگ از دست داده در فیلم داستان توکیو می گوید: «از دست دادن بچه‌ها سخت است. اما زندگی کردن با آنها هم آسان نیست». این حس ناکامی، همانطور که بسیاری از کاراکترهای در طی فیلم می آموزند، جزیی از شرایط بشری است. آدم‌ها ابتدا امیدوارند همه چیز بهتر شود و کارها بر وفق مراد آنها بچرخد و در پایان خود را این طور تسلی می دهند که لااقل کمتر از دیگر کسانی که می شناسند رنج برده اند.

در داستان توکیو مادر سرانجام رو به پدر می کند و می گوید: «بعضی پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها نوه‌های شان را بیشتر از بچه‌های خودشان دوست دارند. تو چطور؟» مرد می گوید: «من بچه‌های خودم را بیشتر دوست دارم اما از اینکه می بینم چطور تغییر می کنند غافلگیر می شویم». کمی بعد، زن می گوید: «بچه‌ها طبق انتظارات ما زندگی نمی کنند». مرد می گوید: «بگذار فکر کنم که بچه‌های ما از بچه‌های خیلی ها بهتر از آب

در آمده‌اند. آنها مطمئنا بهتر از متوسط هستند». زن می گوید: «*ما شانس داریم*». مرد نتیجه می گیرد که: «*بله، این طور فکر می کنم*». *در آغاز تابستان* نیز نتیجه‌ی مشابهی گرفته می شود. یکی از کاراکترها می گوید: «*خانواده‌ی ما خیلی پخش و پلاست اما وضع ما از حد متوسط بهتر است ـ چرا، چون ما خیلی کارها را با هم انجام داده‌ایم. نباید انتظار بیشتری داشته باشیم. ما واقعا خوشبخت بوده‌ایم*». البته آنها آنطور رها که این مرد به طور تلویحی می گوید خوشبخت نبوده‌اند خود او در صحنه‌ای از هم پاشیدن خانواده را اجتناب ناپذیر یافته است.

از و در فیلمهایش هم بی تفاوتی طبیعی پیرها را نسبت به رفتن بچه‌ها نشان می دهد و هم کم‌حوصلگی طبیعی جوانان راکه می خواهند ازدست پیرها خلاص شوند. اما او به مقایسه‌ی نقاط مثبت یکی با نقاط منفی دیگری علاقه‌ای ندارد، بلکه آنچه از و ثبت می کند غیرممکن بودن سازگاری است. آن منتقدینی ـ بیشتر منتقدین جوان ژاپنی حدود یك دهه‌ی پیش ـ که از و را قدیمی و ارتجاعی یافتند، آشکارا فیلمهای او را بد تعبیر می کردند. و منتقدین دیگری که شکوه دارند که از و علاقه به مسایل اجتماعی را از دست داده آشکارا تعریف خود را از مسایل اجتماعی به مسایل سیاسی محدود می کنند زیرا هیچ مساله‌ی سیاسی از عدم تفاهم اجتناب ناپذیر میان نسل‌ها، بی عدالتی تردیدناپذیر همه‌ی جوامع و خواست بشر برای دستیابی به ثبات در جهانیکه در مظان تغییر است، بزرگ‌تر نیست.

و پایان همیشه سر جای خود قرار دارد و به چهره‌ی ما زل می زند. هنگامی که از کاوایی در فیلم *یك بعد از ظهر پاییزی* پرسیده شد که چرا این قدر غمگین به نظر می رسد، جواب داد: «*تنها، غمگین ـ بالاخره آدم تنهاست*». انسان تنهاست وهمانطور که یکی از کاراکترها دراواخر فیلم *پایان تابستان* می گوید: «*زندگی خیلی کوتاه است. مگر نه؟*» نتیجه‌ی نهایی بسیاری از فیلمهای از و ـ از جمله *آخر بهار*، *داستان توکیو*، و *آخر پاییز* ـ همین سرنوشت مشترك را مشخص می کند. در واقع این سرنوشت آنقدر رایج است که ظاهر شدنش در فیلم مثل پدیدار شدنش در ادبیات همیشه غافلگیرکننده است. تنهایی و مرگ به نوعی آنچنان جزء واقعیات عادی تجربه‌ی انسانی به شمار می آیند که تنها یك هنرمند بزرگ، یك **تولستوی**، **یك دیکنز**، یا یك از و می تواند چیزی از آن جنبه‌ی حیاتی بودن و غم انگیز بودنی را که همه‌ی ما روزی تجربه خواهیم کرد به آنها بازگرداند. از و این کار را از طریق تشریح عامدانه‌ی

واقعیات و نمایش کامل آنها و از طریق مواجهه‌ای که برای یك فرد سنتی حالتی پوزشخواهانه دارد، انجام می‌دهد. از و از معدود هنرمندانی است که کاراکترهای او از قوانین بزرگ و تغییرناپذیری که بر زندگی آنها حاکم است خبر دارند.

پسر بچه‌ی فیلم *به دنیا آمدم، اما...* می گوید که اگر زندگی بزرگسالی همه‌ی افراد مثل زندگی پدر اوست، پس او نمی خواهد بزرگ شود. در *آخر پاییز* یکی از دخترها از اینکه دوست‌شان برای آنها دست تکان نداده ناراحت شده است. او می گوید: «*چه دوستان خوبی هم بودیم‌ها*». دیگری می گوید: «*بله، اما زمان می گذرد و دوستان از هم جدا می شوند*». دختر اول از این اظهارنظر یکه می خورد: «*دوستان همینطور رند؟ مردها هم همین طور رند؟ خب، اگر همه‌ی معنی دوستی این است، من فکر می کنم که دوستی چیز مهوعی است*». بعدتر در فیلم، دختر از مشکلاتش شکوه می کند مادرش می گوید: «*اما زندگی همین است*». و این گفته‌ای است که بارها و بارها در فیلمهای از و به گوش می رسد. گفته‌ای که نه محکوم کننده است و نه از سر اغماض. مادر می افزاید: «*زندگی آدم بزرگسال به آن زیبایی که خیال می کنی نیست. بنابراین می توانی دیگر بچه نباشی*». در صحنه‌ی بسیار و زیبا و تکان‌دهنده‌ی پایان *داستان توکیو*، نوریکو که عروس خانواده است دارد با کیوکو، یکی ازدخترهای جوان‌تر صحبت می کند، کیوکو که دارد گریه می کند درباره‌ی برادرها و خواهرهایش می گوید: «حتی غریبه‌ها هم در چنین شرایطی بیشتر رعایت می کردند». نوریکو می گوید: «*ببین کیوکو، من هم وقتی به سن تو بودم همین طور فکر می کردم. اما بچه‌ها رفته‌رفته از والدین‌شان جدا می شوند... هر کس باید هوای زندگی خودش را داشته باشد.*» کیوکو سر بلند می کند: «*واقعا؟ خب، من این طور نمی شوم. این طوری بیرحمانه است*». نوریکو می گوید: «*همین طور هم هست، اما بچه‌ها رفته‌رفته این طور می شوند و بعد، تو هم...*». کیوکو می پرسد: «*من هم ممکن است علیرغم خواست خودم همین طور بشوم؟*». مکثی می کند و بعد می گوید: «*زندگی ناامیدکننده نیست؟*». نوریکو، لبخندی زیبا، سخاوتمندانه و از روی قبول خاطر می زند و جواب می دهد: «*چرا، هست*».

اگر کاراکترهای از و می توانند زندگی را به عنوان یك امید، یا یك بازی یا یك ناکامی بپذیرند علتش این است که آنها می دانند که زندگی را این طور می بینند. حتی مردان و زنان ابله در فیلمهای از و معمولا در مورد کاراکتر خودشان زیر کند و عاقل‌ها هم اغلب خود را عمیقا می شناسند. آنها می دانند چه جور آدمی هستند، محدودیت‌هایشان

چیست و چه خواسته‌هایی دارند. همین میزان غیر عادی خودآگاهی است که البته نقاط کور و غیر منطقی را از میان بر نمی‌دارد اما کاراکتر ازو را قادر می‌سازد که نظری کنایه‌آمیز نسبت به‌زندگی داشته‌باشد. اونگران است اما گرفتار نیست. این خود-آگاهی نه به بدبینی می انجامد (همان طور که در میان کاراکترهای آیوی **کمپتن-برنت** که به میزانی خارق‌العاده خود آگاهی از خود نشان می‌دهند پیش آمد) و نه به احساساتی بودن (همان طور که گاه در مورد **چخوف** پیش می‌آید خودآگاهی کاراکترهایش معمولا در حد محدودیت‌هایشان است)، بلکه مثل آثار **جین آستین** به معنای متعادلی از زندگی و خویشتن، و درك دنیا و جایگاه فرد در آن، و پذیرش توانایی‌های خود می انجامد. از این نظر، نوریکو و تعداد زیادی از مردان جوان ازو مثل «اِما» هستند. آنها پس از شناخت خود می توانند امید به رضایت خاطر داشته باشند.

اینجاست که اخلاق وارد فیلم ازو می شود. آنچه ازو می گوید این نیست که روش پیران بهترین روش است، یا اینکه جوانی باید جفتك پرانی هایش را داشته باشد یا اینکه آدم به دنیا می آید و آن را در تنهایی ترك می کند- هر چند که همه‌ی این افکار در دنیای ازو جای خودشان را دارند. ازو می گوید که شخص در چارچوب محدودیت‌ها باتصمیم گیری درباره‌ی انتخاب این یا آن راه آگاهانه کاراکتر خود را شکل می‌دهد. آدم در خودش کاوش نمی کند تا کاراکتر شکل گرفته‌ای را در آن بیابد و آن را از آنِ خود بشناسد. بلکه انسان از مواد بنیادین طبیعت بشری، یك موجود انسانی خاص را با همه‌ی تناقضاتش شکل می‌دهد.

اخلاق به این علت وجود دارد تا فرد در هزار توها راهنمایی داشته باشد. اخلاقیات ازو مثل اخلاقیات بیشتر آسیایی‌ها ساده است. آدم به طریقی عمل می کند که با طبیعت سازگار باشد زیرا انسان وابستگی خود را با دیگر موجودات در می یابد ودرك می کند که بخشی از طبیعت پیرامون خود است، نه برده‌ی آن و نه ارباب آن. آدم قوانین تمدنش را تا آنجا رعایت می کند که این قوانین به طور جدی در امر رفاه او مداخله کنند ودر آنجاست که دست به سازشی می زند. آدم در این دنیا- همانگونه که واقعا هم هست- به گونه‌ی یك مهمان رفتار می کند.

آدم در دنیای گذرا، گذران است. با حساسی که به مراتب از تقاضا برای یك تولید- مثل (پرورش) خوب فراتر می رود، انسان با ملایمت (مونو نوآواره) آن کیفیاتی را که

هویت شخصی او را تهدید می کند (و حتی نهایتا در معرض انقراض قرار می‌دهد) گرامی می‌دارد. انسان این کار را می کند زیرا بخشی از این جهان است و قواعد آن را می‌داند و می پذیرد. این قوانین برحقند زیرا که اینچنینند.

برای دستیابی به این رابطه با دنیا، انسان می آموزد که انتخاب کند. در فیلم ازو بارها وبارها افراد را در حال انتخاب و اختیار می بینیم، با این آگاهی که انسان درجریان انتخاب به کاراکتر خود شکل می‌دهد. انسان همانست که اعمال اوست. نه بیشتر و نه کم‌تر. مجموعه‌ی انتخاب‌ها و اعمال او، مجموعه‌ی خود اوست. انسان به‌نوعی آن «خود»ی است که همیشه بوده است، اما آگاهی از جایگزین‌ها، آگاهی از مهم‌ترین واقعیت زندگی بشری را بدنبال دارد. هیچ حقیقت تغیر ناپذیر درونی وجود ندارد، شخص درونی و روانی در کار نیست. انسان انتخاب می کند که چه بشود.

شاید به این دلیل است که کاراکترهای ازو، همانطور که ذکر شد، گذشته‌ای ندارند. ممکن است آنها به ایام رفته اشاره کنند اما ما هرگز آنها را نمی بینیم. ازو از معدود کارگردانانی است که در تمام طول دوران کارش حتی یك فلاش‌بك (رجعت به گذشته) نداشته‌است. گذشته‌ی آدم، کارخودش را کرده است، برای ما دیگر جالب نیست. می توان به درستی در مورد کاراکترهای ازو گفت که آنچه مهم است این نیست که زندگی با آنها چه کرده است، بلکه این مهم است که آنها با آنچه زندگی با آنها کرده چه می کنند.

به این ترتیب عدم علاقه و عدم اعتماد ازو به طرح درك می شود. طرح تنها هنگامی امکان‌پذیر می شود که توافق داشته باشیم که یك کاراکتر نوع به خصوصی از انسان است با نوع به خصوصی از گذشته که به همین علت کارهای خاصی را که از او انتظار می‌رود، و نه کار دیگری را انجام می‌دهد، و به طور خلاصه پیش از مرگ به نوعی محدود است حال آنکه مردم هرگز اینگونه محدود نیستند. همچنین می توان درك کرد که تناقض در کاراکتر چرا تا این حد برای ازو اهمیت دارد: این نشانه‌ای اززندگی است زیرا نشانه‌ای از انتخاب است. انتخاب برای همه‌ی آدم‌های ازو مهم است، همانطور که برای همه ما مهم است. این یکی از آن چیزهایی است که شخصیت‌ها را تا این حد زنده نشان می‌دهد. باید افزود که آنچه در این امر دخیل است چیز تکان‌دهنده‌ای مثل آزادی مطلق اراده نیست. آزادی کاراکتر ازو از آغاز محدود است. آنها در نهایت انسانند، که این به طور تلویحی شامل محدودیت‌هایی است. آنها باید با هم زندگی کنند

و این محدودیت دیگری است. آنها بخشی از جامعه‌ی بزرگ‌تری هستند و این هم محدودیت دیگری است. به آنها غذای خارج از صورت غذا (الاکارت) ارائه نمی‌شود، بلکه غذای روز را به آنها می‌دهند. انتخاب‌های نامحدودی که برای آنها وجود دارد همانهایی است که برای همه هست اما دامنه‌ی انتخاب آنقدر وسیع است که با معنا باشد و بتواند به آدم‌های ازو اجازه بدهد که کاراکتر خود را شکل دهند.

و بالاخره، این همان چیزی است که فیلمهای ازو به ما نشان می‌دهند ـ شکل‌گیری کاراکتر از طریق انتخاب. شیوه‌های مختلف انجام این کار را دیده‌ایم. حالا می‌توانیم سختی کار را بهتر درک کنیم. ازو و همکارش می‌بایستی مثل کاراکترهای تکمیل شده‌شان کار کنند: تفکر، تصمیم، انتخاب. کاراکتر ازو تنها ملاحظات مربوط به خودش را دارد اما کارگردان و نویسنده با ملاحظات همه‌ی شخصیت‌های دراماتیک‌شان درگیر بودند. تعجبی ندارد که نودا گفته است حتی پس از چهل سال فیلمنامه‌نویسی، هر فیلمنامه‌ی تازه‌ای مشکلات عظیمی را به همراه داشت. «*این یکی باید چه شکلی باشد، ما چطور باید به سراغش برویم ـ این چیزی بود که عرق هر دوی‌مان را درآورد.*»[۲۴]

با این حال فیلم با فیلمنامه است که سر پا می‌ماند یا به زمین می‌خورد. در نتیجه هنگامیکه بالاخره فیلمنامه تمام می‌شد ازو آرامش بسیاری به دست می‌آورد. چیشو ریو به خاطر می‌آورد که:

همیشه وقتی فیلمنامه تمام می‌شد ازو خیلی راضی به نظر می‌رسید... وقتی که نوشتن فیلمنامه را تمام می‌کرد ـ که حدود چهار ماه کار می‌برد ـ همه‌ی تصویرهای هر نما را هم شکل داده بود، به طوریکه پس از آنکه سر صحنه می‌رفتیم هرگز فیلمنامه را تغییر نمی‌داد. وگفت‌وگو چنان پرداخت شده بود که او اجازه‌ی حتی یک اشتباه را به ما نمی‌داد... او به من می‌گفت که وقتی فیلمنامه تمام شد چقدر خوشحال شده بود، اما درضمن با شوخی می‌گفت که اغلب وقتی شروع به کارکردن با بازیگران می‌کرد چقدر از اینکه شکل تصویرهایش عوض می‌شد توی ذوقش می‌خورد. [با این حال] وقتی فیلم کامل می‌شد، حتی اگر بازیگری ضعیف بود، او هرگز شکایتی نمی‌کرد حتی موقعی که اطمینان داشتیم از ما ناامید شده، در این مورد حرفی با دیگران نمی‌زد. همین به تنهایی تا حدودی کاراکتر او را برای شما مشخص می‌کند.[۲۵]

بدنیا آمدم، اما... ، ۱۹۳۲.
چهار صفحه از یادداشتهای مربوط به فیلم.

۱ـ صفحه‌ی عنوان

۲ـ پسرها: چون امروز روزی است که پدر حقوق می گیرد. برای همین ما به مدرسه نمی رویم. پسرها به کیجی خیره می شوند. بعد به طرف سگی که به زور به او غذا داده می شود بر می گردند [نمای] دور.

تتسوبوکه با **ریوچی** دوست (بوکا) شده است می آید که آنها را صدا کند.

صحنه ـ نگاه کنید به قطع ۲.

«من یك لانه‌ی گنجشك پیدا کردم». برادرها می گویند: «جداً؟». به همراه **تتسوبو می دوند. بعد، شینکو** از ساکه فروشی بیرون می آید که سفارش ها را تحویل بگیرد.

سه نقاشی. «او سرش را به طرف عقب بر می گرداند».

۳ـ پانزده نقاشی.

[خط خورده	خنده	
	کورو	سوگو
تعظیم می کند	سرش را می خاراند و به دهان باز	
	او نگاه می کند کاتو	

توقف کوتاه

کاتو	سوگا	آنوکی	برداشت بیرونی	فیدآوت طولانی
سه‌تایی بیرون می آیند			کورو سرش را می خاراند (A)	
ماسا	کورو		کورو پیدا می شود و می رود	
بازی با حلقه				
کورو				
	سوگا		معلم می آید	
	آنوکی			

بازی با حلقه سر تکان دادن

کاتو

۴ـ بچه‌ها صف کشیده‌اند. فریاد می زنند «یای!»

۴۶ـ **ریوچی و کیجی** از پنجره به بیرون نگاه می کنند.

۴۷ـ بچه‌ها جلوی خانه. یك بچه:

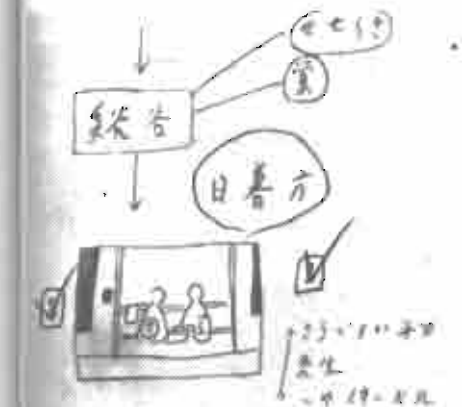
ترسوها! چرا به مدرسه نمی آیید؟

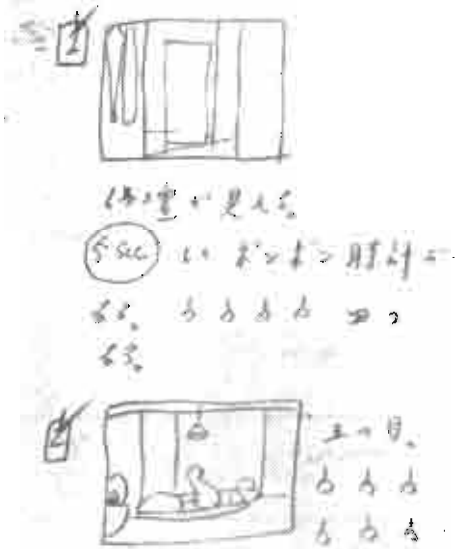
ریوچی و کیجی از ترس آنکه مادرشان این صدا را بشنود عصبی هستند. اما چون مزاحمت از بیرون ادامه پیدا می کند آنها به سرعت بیرون می روند. **سوگاها** را جلو می رود و **آنوکی** حدود سه متر عقب تر است.

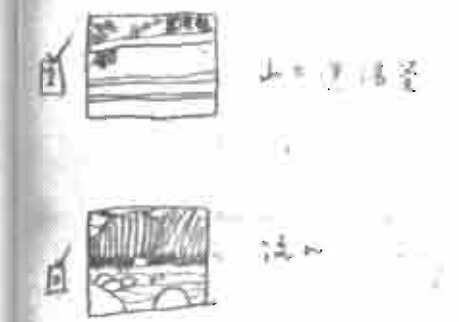
نقاشی ها. قطع باغ [صحنه].

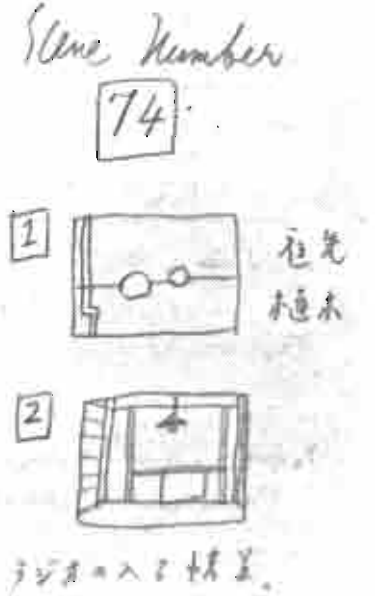
پدری بود. ۱۹۴۲.

چهار صفحه از یادداشتهای مربوط به فیلم.









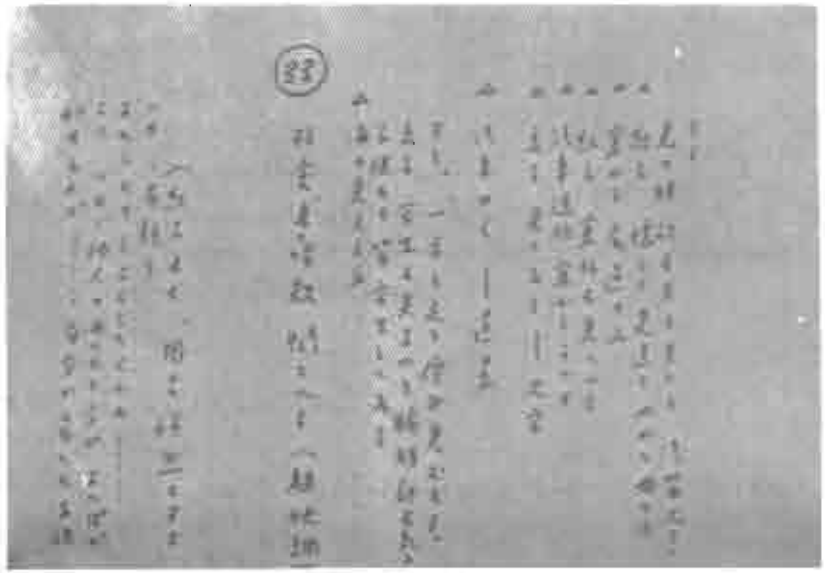
۱ـ جویبار کوچك. دره بلبل
نزدیك غروب
نقاشی صحنه (۱)
(۱) پروفسور هیراتا چطور است؟
(۲) خوب است....
من به شما ملحق می‌شوم. (لیوانش را بلند می‌کند)
این شیر و اویسکی | کمی برای من زیاد است. (می‌نوشد).
(۱) زیاد است؟ پس کمی از آن را به من بده. دوشیزه اوفو را که در خانه‌ی پروفسور هیراتا بود یادت می‌آید؟... وقتی که در کاناژاوا بودی؟
(۲) بله یادم می‌آید.

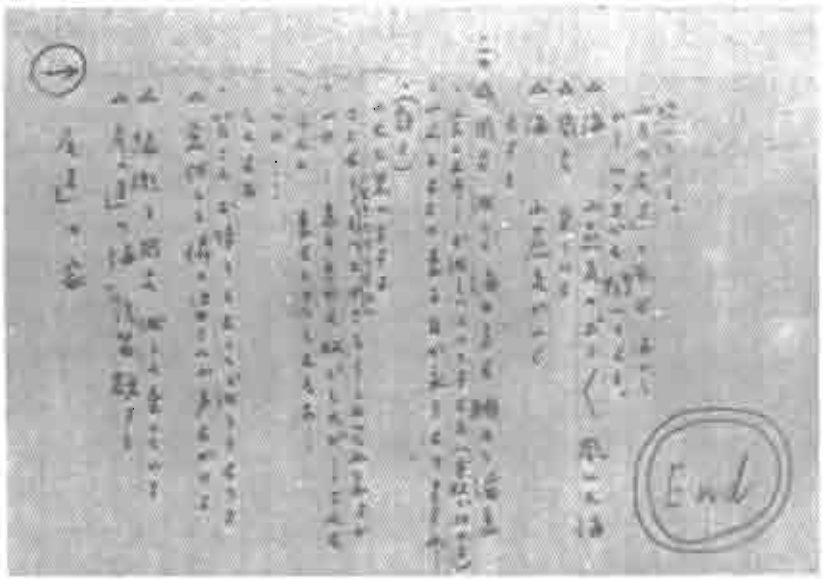
۲ـ (۱) نقاشی. کوهها و لوله‌های چشمه‌ی آب گرم.
(۲) نقاشی. جویبار.
(۱) این مال موقعی است که مادرات | هنوز زنده بود. تو آنوقت هنوز به دنیا نیامده بودی.
(۲) این طور است؟

۳ـ (۱) نقاشی. معبد بودایی. | بعد از | پنج ثانیه صدای یك ساعت قدیمی (بون بون دوکی) چهار ضربه می‌زند.
(۲) نقاشی [صحنه‌ی جدید] ضربه‌ی پنجم.

۴ـ صحنه‌ی شماره‌ی ۷۴.
(۱) نقاشی. گیاهان باغچه.
(۲) نقاشی. صحنه‌ای که صدای رادیو در آن شنیده می‌شود.

داستان توکیو. ۱۹۵۳.
در صفحه از فیلمنامه.





۳۳ـ آوازی از دور شنیده می‌شود. بچه‌ها یک سرود مدرسه‌ای را می‌خوانند. تپه‌ای که از بالای آن دریا پیداست. همه‌ی بچه‌ها دارند نقاشی می‌کشند. کیوکو به آنها و به ساعتش نگاه می‌کند. بعد نزدیک می‌شود و به پایین نگاه می‌کند.

یک قطار، نمایی از دور.

تصویر درشت کیوکو در حال نگاه کردن.

قطار، نما از پنجره.

نوریکو، در قطار. از پنجره به بیرون نگاه می‌کند.

از پنجره، کوههای انومیچی.

نوریکو، رنگ پریده، به کوهها نگاه می‌کند، به ساعتی که از مادر شوهرش به او رسیده. نگاه می‌کند. صدای بلند سوت قطار.

خانه‌ی انومیچی.

دریا، صدای سوت قطار.

شوکیچی تنها در ایوان می‌نشیند.

زن همسایه از پنجره به داخل نگاه می‌کند و حرف می‌زند.

زن: همه رفته‌اند. مگر نه؟ تو باید تنها شده باشی.

مرد: ایا.

زن: خیلی ناگهانی بود، مگر نه؟

مرد: زن حساسی نبود. اما اگر می‌دانستم این طور می‌شود با او مهربان‌تر رفتار می‌کردم. حالا که تنها مانده‌ام احساس می‌کنم که روزها خیلی بلندند.

زن: بله، شاید. تو باید واقعا تنها شده باشی.

مرد به دریا نگاه می‌کند و آه می‌کشد.

دریا، چند قایق روی آن هستند.

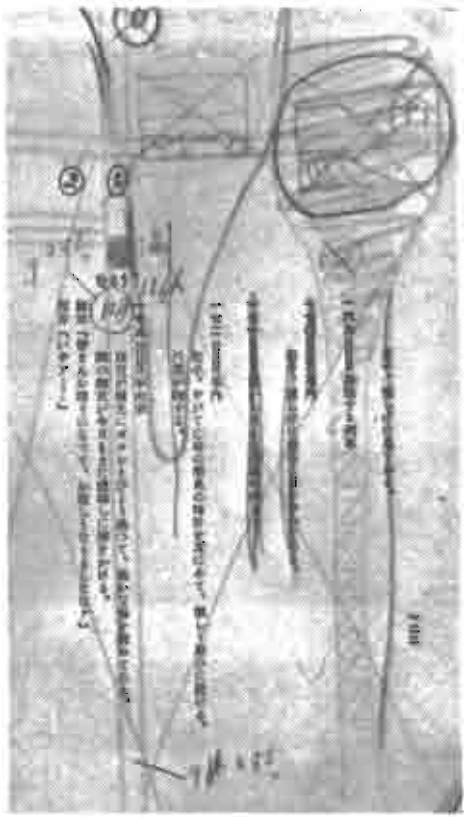
شوکیچی نگاه می‌کند.

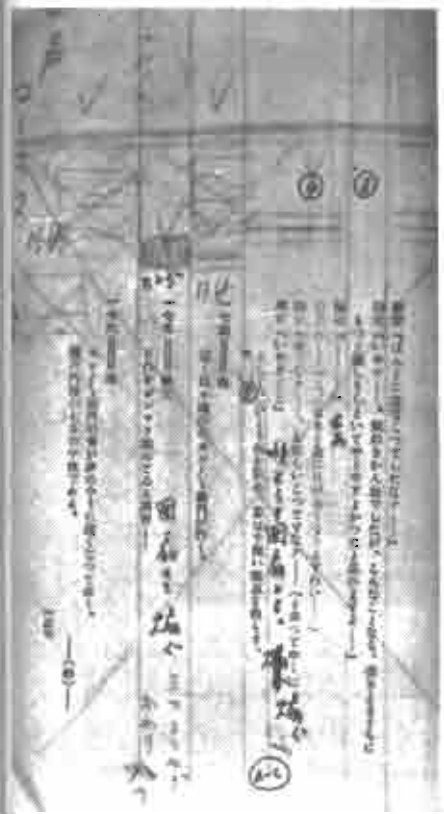
بار دیگر دریا، از قایق‌ها دود بلند می‌شود، دریایی آرام که می‌توان از آن صدای سوت قایق‌ها را شنید. (در ماه جولای در اونومیچی باد از طرف دریا می‌وزد.)

پایان.

داستان توکیو. ۱۹۵۳

دو صفحه از فیلمنامه‌ی چاپ شده و تغییرات.





۱۶۸ـ کیوکو [از پنجره] به بیرون نگاه می کند.

۱۶۹ـ قطاری به پیش می‌رود.

۱۷۰ـ در قطار، توریکو رنگ پریده از پنجره به بیرون نگاه می کند.

۱۷۱ـ کوههای اونومیچی از پنجره‌ی قطار دیده می شوند.

۱۷۲ـ در قطار، توریکو ساعت رادم گوشش می برد بعد غرق خاطرات می شود. صدای سوت قطار.

۱۷۳ـ خانه‌ی هیرایاما ـ شوکیچی کنار محوطه‌ی پرگل می نشیند و به دریای دوردست نگاه می کند.

زن همسایه به کنار پنجره می آید و با او صحبت می کند.

زن: همه رفته‌اند، مگر نه؟ تو باید تنها شده باشی.

مرد: آیا.

زن: خیلی ناگهانی بود، مگر نه؟

مرد: زن حساسی نبود. اما اگر می‌دانستم این طور می شود با او مهربان‌تر رفتار می کردم.

[اضافه شده: نیا] حالا که تنها مانده‌ام احساس می کنم که روزها خیلی بلندند.

زن: بله شاید. تو باید واقعاً تنها شده باشی.

مرد بادبزن گردی را بر می‌دارد و خودش را باد می زند. [اضافه شده] به دریا نگاه می کند و آه می کشد.

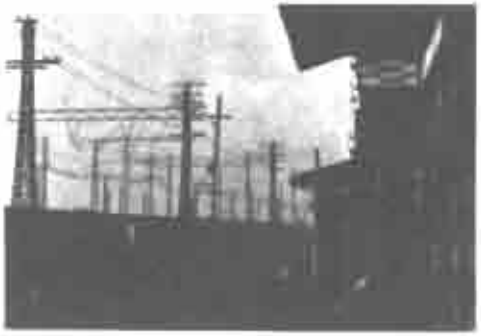
۱۷۴ـ دریا ـ قایقی که به جزیره‌ای دور دست می رود رد می شود.

۱۷۵ـ در محوطه‌ی پرگل، سوکیچی با نخاهی مات به دوردست خیره می شود. [اضافه شده: خود را باد می زند].

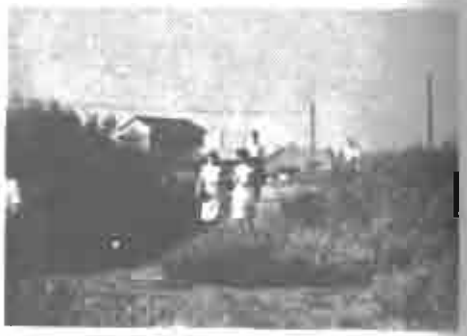
۱۷۶ـ دریا، صدای قایق موتوری گویی که دریک رویا دور می شود. یك بعد از ظهر ماه جولای در دریا.

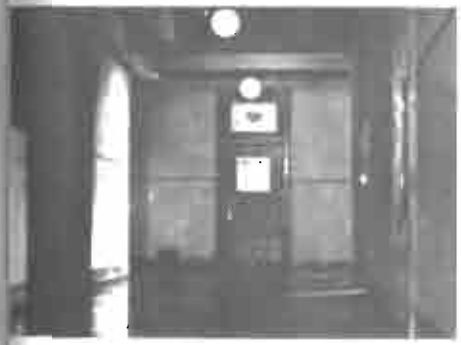
همسرایان زن [اضافه شده].

راسوتو (آخرین) [اضافه شده].



آغاز بهار. ۱۹۵۶.
سکانس افتتاحیه.





اوهایو. ۱۹۵۹.
روابط خانوادگی و نقشه.

A- شوهر (ریو، زن (میاکه)

B- شوهر (خارجی) زن (سارامورا)

C- شوهر (تونو - بازنشسته) زن (ناگااورکا)

D- شوهر (هاسابه، مرد جوان، زندگی سبک خارجی) زن (اوکادا) جوانتر.

E- قابله (میوشی) مادر زن

رئیس قسمت
برادر بزرگتر (۱۳)
برادر کوچکتر (۱۴)

برادر کوچکتر
دعوا
دوست (سادا)

فروشنده‌ای که بی‌موقع آمده (تاناکا)

از سادا انگلیسی یاد می‌گیرد
«نمی‌دانم»
یاد شکستن

دوزبازی (گو)

F- کاجی- کاچی
زن (ساگیمورا)
شوهر (میاگوچی)
صندوقدار
یک پسر [پسر]

C D
A
E B آپارتمان

کوگا ریو میاکه سارامورا سادا تونو ناگااورکا
تاکاهاشی تاناکا اوکادا ساگیمورا میاگوچی میوشی هاسابه

خاشاك شناور. ۱۹۵۹.
دو صفحه از فیلمنامه و
دو صفحه از یادداشتها و شش تصویر.

خاشاك شناور (۱۹۵۹)

دو صفحه از فیلمنامه، دو صفحه از دفترچه یادداشت و شش عکس

«... مرا تنها بگذار. گفتم مرا تنها بگذار، مرا تنها بگذار». **کوماجورو** اورا به زور از خانه بیرون می کند. بیرون برف می بارد. (۱) اتاق اندرونی. پدر و مادر، **کیوشی** سر بر می گرداند [**اوسومی**] و پشت سر او نگاه می کند. (۲)

۱۳ـ یك کوچه. برف می بارد. **کاماجورو** وارد می شود و دست **اوسومی** را می گیرد. کنار انبار انجمن کشاورزی. مرد زن را هل می دهد و زن به دیوار می خورد. در اثر ضربه کمی برف از سقف می ریزد.

اوسومی: چه کار می کنی؟

کوماجورو: چی ـ این چیه؟ وقتش رسیده که بایستی.

اوسومی: چه می گویی؟

مردم از کوچه‌ای در آن نزدیکی می گذرند (۳). **کوماجورو** زیر سر پناه آن طرف کوچه می رود. هر دو به هم نگاه می کنند و نفس نفس می زنند.

کوماجورو: خیال می کنی چه کاری داری می کنی؟ اینجا جای تو نیست. برو.

اوسومی که سخت نفس می کشد به او خیره می شود.

کوماجورو: چه می خواستی به آنها بگویی؟ چه عیبی دارد که من بیایم و پسرم را ببینم؟ کجایش عیب دارد؟ تو کی هستی که اعتراض به این کار داشته باشی؟ ـ اعتراض داری؟ اگر حرفی برای گفتن داری بگو، احمق!

اوسومی چیزی نمی گوید.

کوماجورو چیزی نمی گوید.

۱) در اصل قرار بود فیلم در زمستان در توهوکو فیلمبرداری شود. در نسخه نهایی باران جایگزین برف شده است.

(۲) در نسخه‌ی نهایی چنین صحنه‌ای نیست.

(۳) در نسخه‌ی نهایی چنین حرکتی نیست.

اوسومی: همه‌ی حرفت همین بود.

کوماجورو: چه می‌گویی ماچه سگ؟

اوسومی: چطور می‌توانی این حرف را بزنی؟... چه حقی داری که این طور با من حرف بزنی؟

کوماجورو: چیه؟

اوسومی: یادت رفت در نومادار چه اتفاقی افتاد؟ فکر می‌کنی آنوقت کی تو را نجات داد؟ یادت رفته که من در آتیوگاوا چه کار کردم؟ هر وقت که به دردسر می‌افتادی به من التماس می‌کردی که کمکت کنم و هی تعظیم می‌کردی.

کوماجورو: چی؟

اوسومی: فکر می‌کنی اگر من آنجا نبودم چه بلایی بر سرت می‌آمد؟ فقط به خاطر اینکه من از محافظم خواهش می‌کردم به تو کمک کند تو تا به حال زنده مانده‌ای. پس اینقدر حرف‌های درشت به من نزن.

کوماجورو: فقط دقت کن ببین داری با کی حرف می‌زنی، فکر می‌کنی من کی هستم؟

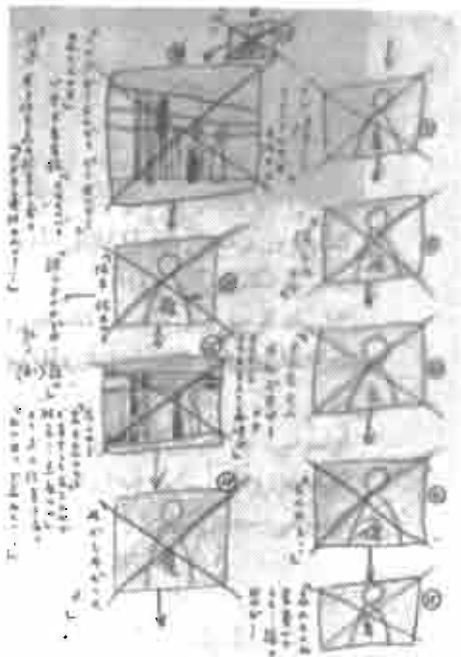
کوماجورو: راجع به چی حرف می‌زنی، فکر می‌کنی که هستی فکر کن که قبلا چی بودی. من بدون کمک ماچه‌سگی مثل تو هم می‌توانم راحت زندگی کنم. چرا اینقدر موضوع را کش می‌دهی؟ احمق! احمق!

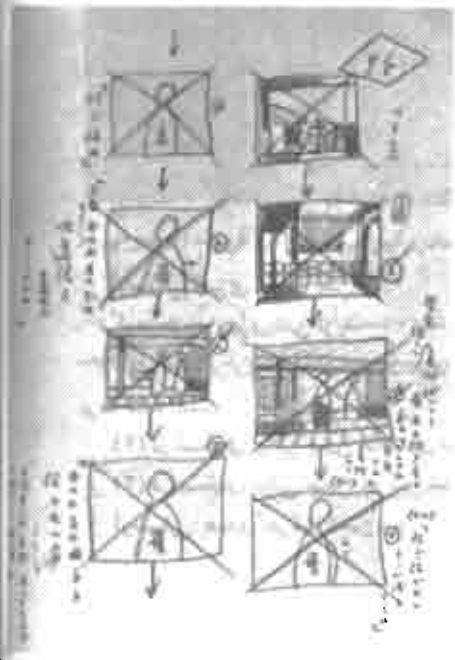
اوسومی: کی احمق است؟ تو احمقی.

کوماجورو: این را که همین الان هم گفتی.

اوسومی: خب که چی؟

کوماجورو: خوب است. این آخرین روز عمر تو است.





آخر پاییز. ۱۹۶۰.

سکانس افتتاحیه: دو نسخه، یکی از دست نوشته، دیگری از روی نسخه چاپ شده.

فصل افتتاحیه: دو روایت یکی از روی نوشته، دیگری از روی فیلمنامه چاپ شده.

بیرون اولین روز نوشتن ۷ آوریل ۱۹۶۰

(۱) یك روز بخصوص ـ محوطه‌ی معبدی در توکیو، بالای شهر، برج توکیو از دور دیده می شود. پشت پنجره‌های آپارتمان‌ها رخت آویزان شده. پیرزنی با چند بچه بازی می کند. نزدیکش کالسکه‌ی بچه‌ای است.

(۲) قسمت رهبانان. امروز هفتمین سالگرد **شوزومیو** است. بیوه‌اش **آکیکو** و دخترشان **آیاکو**، همکلاسی‌های قدیمی **شوزو**، **تاگوچی** و **هیرایاما** و همکاران سابقش در شرکت که دو نفر هستند. دیگر اقوام شامل دو زن میانسال. روی میز چای و شیرینی گذاشته‌اند. **هیرایاما** در حالیکی دستهایش را خشك می کند وارد صحنه می شود. او از دستشویی آمده. می نشیند. **تاگوچی** سیگارش را روشن می کند.

تاگوچی: درست است؟ به ظاهر خوب است. کجا هست؟

هیرایاما: چی کجاست؟

تاگوچی: جایی که استیك‌های خوبی دارند. شنیده‌ام که خوب است.

همکار: هومو کوشی را در اوئنو بلدی؟ توی کوچه‌ای در همین اطراف است. فقط یك پیرمرد و زنش آن را اداره می کنند.

تاگوچی: واقعا؟ می‌روم و امتحانش می کنم. من اغلب به آن کتلت فروشی پشت [فروشگاه بزرگ] ماتسوزاکایا می‌روم. تو هم همانجا می‌روی، مگر نه؟

هیرایاما: بله. یادم می آید که آنجا یك وقت یك گاری بود.

(هیچیك از این مکالمات در نسخه‌ی نهایی فیلم نیست).

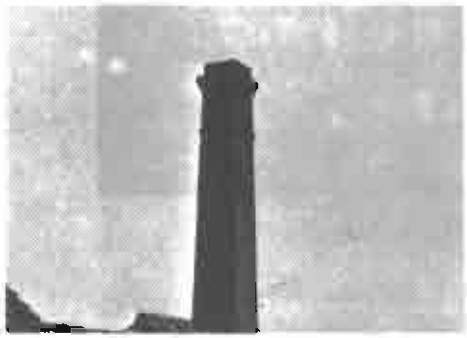
۱) محوطه‌ی معبد. برج توکیو دیده می شود. معبد در آزابو است. در محوطه‌ی معبد پیرزنی دارد با نوه‌اش که تازه او را از کالسکه در آورده بازی می کند.

۲) قسمت رهبانان. هفتمین سالگرد مرگ **شوزومیو** است. بیوه‌اش **آکیکو** (۴۵ ساله) و دخترش **آیاکو** (۲۴ ساله) کیمونوی مخصوص عزا به تن دارند. بقیه لباس معمولی به تن دارند. اول **هیدزو تاگاچی** (۴۵ ساله) همکلاس قدیمی و دیگر اقوام و همکاران سابق متوفی در شرکت که جمعا با زن‌ها حدود ده نفری می شوند. همه راحتند و با هم حرف می زنند.

۳) راهروی معبد. **سیچیرو هیرایاما** (۵۳ ساله) یك همکلاس دیگر از دستشویی در می آید. دستهایش را می شوید و پیش دیگران باز می گردد.

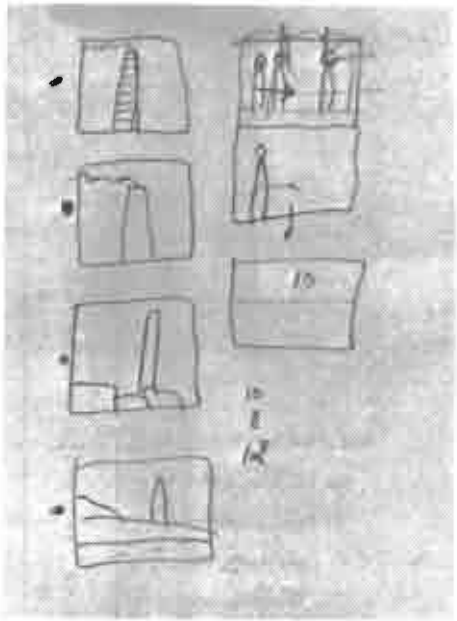
۴) قسمت رهبانان، تاگاچی و دیگران.

(دستنوشته‌ی مدادی از روی این نسخه این طور خوانده می شود: برج توکیو، صحنه‌های دور، سرسرا (هوندو)ی اصلی معبد، راهب جوانی رد می شود، صدای زنجره).

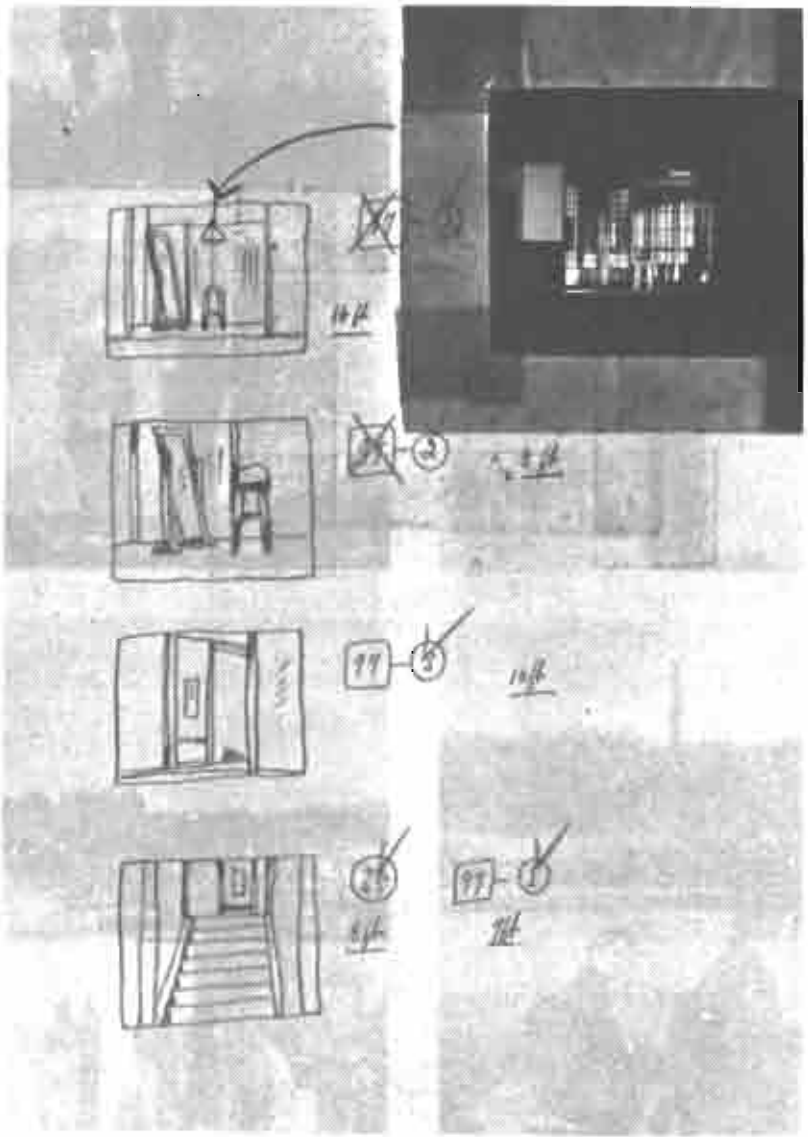


پایان تابستان. ۱۹۶۱.

دو صفحه از یادداشتها و نه عکس.



یک بعد از ظهر پاییزی. ۱۹۶۲.
سکانس پایانی: دو صفحه از یادداشتها، دو صفحه از فیلمنامهٔ نهایی.



هیرایاما، طوری که گویی متوجه نیست، کتش را در می‌آورد. کازو بر می‌گردد.

کازو: اوی، پدر ـ وقت خواب است.

هیرایاما: بله، بیا به رختخواب برویم.

کازو به اتاق عقبی می‌رود و به رختخواب می‌رود.

کازو: اوی، پدر.

هیرایاما: هوم؟

کازو: ساکه را بگذار کنار. هنوز زود است که مردنت را ببینم.

هیرایاما: اوه، من طوریم نمی‌شود. یا «در دفاع یا حمله، این سپرهای پولادین...»

کازو: بخواب.

هیرایاما: * (زمزمه می‌کند)

کازو: سر و صدا نکن. من می‌خواهم بخوابم

هیرایاما: (زمزمه می‌کند) بله، سرانجام تنهای تنها...

صحنه‌ی ۹۷ طبقه‌ی بالا، تاریک.

راهرو، اتاق طبقه بالا.

اینجا هم تاریک است و درخشش کمرنگی از آیینه‌ی قدی دیده می‌شود.

*در نسخه‌ی نهایی فیلم، زمزمه تبدیل به یک سرود جنگی شده که در صحنه‌ی قبل شنیده شده است. «دژهای شناور... غرور سرزمین...» و غیره.

فیلمبرداری

فیلمهای ازو از زاویه ای تقریبا ثابت فیلمبرداری شده اند. از دیدگاه کسی که روی دشکچه‌ی تاتامی اتاق ژاپنی نشسته است.[1] دوربین به ندرت حرکت افقی انجام می‌دهد، هر چند که نماهای تراولینگ در فیلمهای اولیه او رواج نسبتا بیشتری داشته اند. در فیلمهای بعدیش فیداین و فیدآوت به ندرت دیده می شوند و دیزالو در آنها بسیار نادر است. معمولا تنها نقطه گذاری یی که ازو، به خصوص در فیلمهای پس از جنگش، اجازه‌ی آن را به خود می‌دهد، قطع مستقیم است.

در نتیجه، ازو از تمهیداتی سینمایی که به نظر دیگر کارگردانان اجتناب ناپذیر هستند، دست کشید. از همان سالهای دهه‌ی ۱۹۳۰، ازو از آن دسته از تمهیدات بصری که عموما تصور می شد اساسی باشند انتقاد می کرد. او قبول دارد که برای به دست آوردن تأثیر خاصی در فیلم زندگی *یك کارمند* از چندین دیزالو استفاده کرده است، اما احساس می کرد که بیشتر اوقات دیزالو «*نوعی تقلب است*» او گفته است که اولین بار در فیلم *بدنیا آمدم، اما...* بود که فیداین و فیدآوت را رها کرد زیرا به این نتیجه رسیده بود که این تمهیدت بخشی از دستور زبان سینما نبودند بلکه «*فقط خاصیت های دوربین*» بوده اند. بعدها شروع به مهار کردن دوربینش کرد، حرکاتش را محدود کرد و روش تك زاویه ای را به کار گرفت که به پدید آمدن شکل خاص سینمای ازو کمك کرد.

به این ترتیب او از بیشتر روش های عمده ای که یك فیلمساز برای بیان مکنونات خود در فیلم مستقیما از آنها استفاده می کند، دست کشید و وسایل بیان سینمایی اش را به شدت محدود کرد. گدار یك بار گفته است که یك «تراکینگ شات» نوعی تفسیر اخلاقی است[2] و همین طور هم هست، همانطور که هر حرکت دوربین نوعی تفسیر

پدری بود.
۱۹۴۲.
هاروهیکو تسودا،
چیشو ریو.

پدری بود.
۱۹۴۲.
چیشو ریو،
شوجی ساتو.

اخلاقی است، زیرا نگرشی را نسبت به آنچه روی پرده اتفاق می افتد منتقل می کند. کارگردانی که می خواهد از یك اظهارنظر خاص خودداری کند، از استفاده از چنین حرکتی احتناب می ورزد. آنچه را که ازو با انکار این تمهیدات از دست داد هنگامی آشکار می شود که استفاده ی اورا از این تمهیدات فنی در آثار اولیه اش بررسی کنیم. اما آنچه که به این طریق به دست آورد، بعدا روشن خواهد شد.

درست همانطور که یك دیزالو می تواند مکان های مختلف را به طریقی نرم و

صرفه جویانه به هم متصل کند، فید می تواند زمان های مختلف را به هم اتصال دهد. اینها تنها استفاده ای نیست که از این دو تمهید به عمل می آید، اما رایج ترین آن است[۳]. ازو ادعا می کرد که تنها استفاده ی واقعا خوبی را که از دیزالو دیده در فیلم *زنی از پاریس* **چاپلین** بود که در آن مکان های مختلف به آرامی و به نحوی موثر به هم وصل شده بودند. او هرگز چیزی درباره ی فید نگفت اما در آغاز کارش برای تاکید بر یك صحنه و برای جداکردن صحنه هایی که در زمان های مختلف روی می دادند از آن به روشی راست آیین استفاده می کرد. در فیلم قدیمی *همسرایان توکیو* درمی یابیم که ازو از فید برای تفسیر مستقیم یك صحنه استفاده کرده است زن درمی یابد که شوهرش کیمونوی اورا به گرو گذاشته است. او تکان خورده، احساساتش جریحه‌دار شده و نزدیك است اشکش سرازیر شود. اما لحظه ای کشف او اتفاقا درخلال یك بازی شلوغ توام با دست زدن که بین شوهر و بچه هایش جریان دارد اتفاق می افتد. بچه ها که به هیجان آمده اند اصرار دارند که مادرشان هم به بازی آنها ملحق شود. زن، درحالیکه هنوز ذهنش به ضرری که

تنها پسر. ۱۹۳۶.
یوشیکو تسوبوچی، شینیچی هیموری.

تنها پسر. ۱۹۳۶.
ماساتو هایاما، چوکو ایدا.

کرده مشغول است با اکراه به بازی می پیوندد. همانطوری که با آنها بازی می کند چهره اش نرم تر می شود. شوهرش به او نگاه می کند و احساس اورا درك می کند، و بالاخره زن اشکریزان لبخند می زند. او هم مساله را درك کرده و شوهرش را بخشیده است. صحنه ای دوست داشتنی است. می دانیم که ازو هم همین طور فکر می کرد، زیرا این تنها صحنه‌ی فیلم است که با یك فید پایان می پذیرد. او، همانند هر کارگردان دیگری که از فیدآوت به این نحو استفاده می کند، داردمی گوید که این صحنه، صحنه ی

مهمی است. چیزی است که باید در یاد بماند.

استفاده ی دیگر از فید، جدا کردن زمان های مختلف، در فیلم *تنها* پسر رخ می دهد. پس از مکالمه ای طولانی بین پسر و مادرش، صحنه روی اشك های آنها فیدآوت می شود و روی یك میان نوشته فید این می شود، دوباره فیدآوت می شود و این بار روی مادر که حالا پیرتر شده فید این می شود. در این صحنه، مادر دارد با زن دیگری دوباره ی پسرش ـ که حالا می گوید وضعش خوب است و در شهر بزرگ زندگی می کند ـ حرف می زند، فیدآوت، یك میان نوشته ی دیگر و فید این روی صحنه ی اول توکیو، و ما پس از این همه آمادگی، از دریافتن این نکته که حالا پسر برای خودش نوجوانی شده است غافلگیر نمی شویم. این روش کلاسیك کاربرد فید است که زمانی بسیار رایج بود.

پدری بود، فیلمی که فقط شش سال بعد ساخته شد، صحنه ی مشابهی دارد. پس از مکالمه ای طولانی میان پسر و پدرش، پسر به گریه می افتد. پس از تصویر درشتی از صورت او، تصویر به نمایی از بام خانه ها قطع می شود و بعد به صحنه ی داخلی یك ماشینخانه برش می خورد. پدر که پیرتر شده وارد می شود. او با یکی دیگر از کارکنان صحبت می کند و می گوید که پسرش حالا بیست و پنج ساله است. اگرچه این دو صحنه روی کاغذ با هم مشابهند اما در فیلم، تفاوت بسیار زیاد است. احساسی که به هنگام تماشای این فیلم داریم از نوع غافلگیری نیست ـ زیرا ازو با یك تصویر درشت از پسر بچه و قطع به صحنه ای کاملا نامربوط ما را برای چیزی آماده کرده است ـ بلکه صحنه حاکی چیزی آشناست. چیزی که می دانستیم اما به خاطر نمی آوریم، چیزی به این آشنایی که بچه ها رشد می کنند و پدران پیر می شوند. یك دلیل عکس العمل ما اظهار نظر نکرده حساب شده ی ازوست. در فیلمی که در سال ۱۹۳۶ ساخته شده چیزی را به ما می گویند و در فیلم سال ۱۹۴۲ چیزی را به ما نشان می دهد. در نتیجه فیلم اخیر سبك تر به نظر می رسد زیرا اهمیت ظاهری کمتری به چنین صحنه ای داده است. به همین طریق، فیدهای طولانی فیلم اول (دراین فیلم فیدهای زیادی هست. هر چند که ازو گفته است از سال ۱۹۳۲ به بعد دیگر از فید استفاده نکرده) که هر صحنه ی مهم آن گویی که در پرانتز قرار گرفته سنگین تر به نظر می رسد. فیلمی که در سال ۱۹۴۲ ساخته شده نه تنها سبك تر به نظر می رسد بلکه کمتر هم دراماتیك است زیرا قواعدی که ما آنها را با خلق درام مرتبط می دانیم در آن حضور ندارند. برعکس، فیلمی که در سال ۱۹۳۶ ساخته شده تا حدی قابل پیش بینی است زیرا استفاده از فید انتظارات خاصی را ایجاد

می کند و این انتظارات همگی برآورده می شوند.

گفتن اینکه کدامیك از این دو فیلم تأثیرگذارتر است، مشکل است. *تنها* پسر به روشی مستقیم و همدلانه که در فیلم سراغ داریم تاثیر می گذارد حال آنکه پدری بود به طریقی متفاوت تاثیرگذار است. فرضیات پشت این دو فیلم را که ما به عنوان تماشاگر آنها را استنباط می کنیم از دیدگاه های **مهمی** با هم تفاوت دارند. در فیلم اول ما بزودی درمی یابیم که داستانی برای مان بیان می شود که به طرزی قابل پیش بینی عواطف مان را به خود معطوف می کنند. در نتیجه ما حضور خالقی را در پشت فیلم حس می کنیم که افکار و بازتاب های عاطفی ما را هدایت می کند. در فیلم دوم اصولا بازتاب عاطفی خاصی از ما خواسته نمی شود. همچنانکه صحنه ای به دنبال صحنه ی دیگر می آید، اشاره ای در این مورد که چه عکس العملی بیاد نشان دهیم به ما نمی شود. وقتی قطع ساده از نظر علامت دادن به ما در مورد چگونه خواندن و چگونه عکس العمل نشان دادن تنها علامت نقطه گذاری است، گویی که اصلا نقطه گذاری یی وجودندارد. در نتیجه، افکار و عواطف ما آزاد می مانند و ما وجود یك هوش هدایت کننده را خیلی کم حس می کنیم. تقریبا مثل این است که دوربین ـ و نه کارگردان ـ فیلم را ساخته باشد. در چنین شرایطی ما باید هدایت عاطفی را خودمان انجام دهیم و این طریقه به نظر من درگیری عاطفی ما را بالا می برد و به این طریق می توانیم نسبت به زمانی که عکس العمل های ما پیش بینی و هدایت می شوند به موضوع نزدیك تر شویم (این امر در زندگی واقعی نیز مصداق دارد). یك نتیجه ی این امر آن است که ما، بین خود و آدم هایی که در حال تماشای شان هستیم شباهت هایی می یابیم. بیشتر فکر می کنیم، اما این طور نیست که کمتر حس کنیم. پایان فیلم پدری بود اگرچه آشکارا تراژیك است اما به اندازه ی پایان *تنها* پسر *ناامیدانه* نیست. علت این امر آن است که در فیلم جدیدتر، ما درمی یابیم که همه مان به نوعی به هم شبیه هستیم، همه رنج خواهیم برد و خواهیم مرد. احساس نمی کنیم که مادر آدمی شجاع، بی اطلاع و احتمالا تراژیك و منحصر به فرد بوده است اما حس می کنیم که پدر مثل همه ی پدرها و پسرش مثل همه ی پسرها بوده است. سرنوشتی که آنها را رنج می دهد، همه ی ما را رنج خواهد داد. ما فقط می توانیم امیدوار باشیم که بتوانیم باوقار و صداقت آنان برابری کنیم.

به پرسش اصلی مان برگردیم. این که کدامیك از این دو فیلم تاثیرگذارنده تر است به سلیقه ی شخصی ما بستگی دارد. بسیاری از منتقدین و از جمله منتقدان غربی هستند

نمای ثابت لوانگل.
ازو سر صحنه فیلم *طعم چای سبز بعد از برنج*، ۱۹۵۲.

(عمدتا به دلایلی منتقدین فرانسوی) که معتقدند فیلمهای آخر ازو در مقایسه با فیلمهای اولیه او مثل *تنها* *پسر* (که به نظر آنها فیلمهایی گرم و انسانی هستند) آثاری سرد، سطحی و تمهیدی اند. در حالیکه این داوری آشکارا درمورد *داستان توکیو* یا *آخر بهار* مصداق ندارد، در عین حال می توان نکته ای را که این منتقدین بیان می کنند درك کرد. احتمالا آنها دلشان برای آن حس تفسیر و داوری که ازو به خصوص در فیلمهای آخرش از آن اجتناب می کند تنگ می شود. از نظر من، فیلمهای آخری موثرترند، ومن فکر می کنم که این بدان علت است که مجبورم از خودم برای آنها مایه بگذارم. اینکه همه چیز را به آدم نشان بدهند و چیزی به او نگویند بدان معنی است که من باید تصمیم خودم را بگیرم. درنتیجه حین تماشای یك فیلم ازو بیشتر فکر می کنم و بیشتر حس می کنم و از اینرو تجربه ام عمیق تر است.

یك محدودیت با معنای دیگر، دوربین ثابت ازوست. اگرچه ازو به ندرت از نمای پن (حرکت افقی دوربین به چپ و راست که یکی از رایج ترین نماها در سینماست)

استفاده می کند، اغلب دوربینش را روی یك دالی سوار می کرد و نماهای تراکینگ یا تراولینگ پدید می آورد. از این نماها هم، مثل هر نمای دیگری می توان برای توضیح و تفسیر استفاده کرد. به خصوص می توان از این نماها برای توضیح و تفسیر از طریق تضاد و معمولا از طریق توازی های در کنار هم، با عقب کشیدن، جلو رفتن و تاحد کمتری با نشان دادن چیزی بیش از حدی که با دوربین ثابت امکان دارد استفاده کرد. ازو اغلب از حرکت با دالی استفاده می کند تا کاراکترش را درحال حرکت نشان بدهد و پسزمینه را بیشتر در تصویر بگنجاند و به این طریق حس صداقت بیشتری به صحنه بدهد. اینگونه حرکت دوربین به وفور در فیلمهای ازو دیده می شود، این حرکت در فیلم *خانم چه چیزی را فراموش کرد*؟ (جایی که صحنه پاهای خانم ها را درحال راه رفتن نشان می دهد و نوار صدا حامل گفت وگو بین آنهاست) و همچنین در فیلمهایی مثل *برادران و خواهران خانواده ی تودا* فراوان دیده می شود هر چند که در فیلمهای بعدی او نیز مثل *آخر بهار* و *داستان توکیو* موارد بسیاری از این حرکت دیده می شود. ازو آخرین بار این حرکت دوربین را احتمالا در صحنه ی گردش انوشیما ـ در فیلم *آغاز بهار*[۴] به کار گرفت.

اما ازو به ندرت از دالی برای تفسیر عاطفی یك صحنه استفاده می کرد. نمای دالی به جلو (دالی ـ این) معمولا به معنای افزایش علاقه یا احساس است و نمای دالی به عقب (دالی ـ بك) به معنی قطع ارتباط است و می تواند تاثیرات هم تراژیك و هم کمیك داشته باشد.[۵] چنین استفاده ای در فیلمهای ازو نادر است (هر چند که باید گفت که تنها نمای با استفاده از کرین ازو در فصل ماقبل آخر فیلم *آغاز تابستان* به خاطر معنای متعارف و قراردادی آن به کار رفته است. خواهرها دارند در میان ماسه های ساحل شونان قدم می زنند. صحنه با یك نمای طبیعت بی جان از ماسه ها شروع می شود و سپس دوربین بالا می رود تا دودختر را در حال قدم زدن به سوی دریا نشان بدهد. چنین نمایی تقریبا همیشه به معنای «پایان» است: این دیگر اتفاق نخواهد افتاد. در اینجا، دو خواهر دارند سبکسرانه درمورد آینده ای متفاوت صحبت می کنند و ما می توانیم آنها را در همین مقطع از زندگی شان رها کنیم). اما به جای این، درمی یابیم که ازو از نماهای تراکینگ موازی آزادانه استفاده می کند تا تضاد را شدت بخشد. این نماها، مثلا در *همسرایان* توکیو برای مقایسه و در تضاد قراردادن زندگی شاگردمدرسه ها، کارمندان و بیکاران مورد استفاده قرار می گیرند. مثال مشهوری که اخیرا ذکر کردیم در *بدنیا آمدم*،

نمای متحرک روی دالی.
عکسی بدون تاریخ.
ازو و یوهارو آتسوتا.

اما... دیده می شود. در این فیلم یك نمای تراولینگ در طول میزهای شاگردمدرسه های خواب آلود و خسته مستقیما به نمای تراولینگ دیگری از میزهای پدران کارمند خواب آلود و خسته‌ی آنها قطع می شود.

اما این گونه نماها در فیلمهای ازو نسبت به فیلمهای دیگر کارگردانان کمتر قراردادی به نظر می رسد. این امر در فیلمهای اولیه ی او که این نماها در آن نسبتا نادرند نیز دیده می‌شود. این نماها بخشی از سبکی که استفاده‌ی کامل و مداومی از قابلیت های دوربین به عمل می آورد نیستند بلکه متعلق به سبکی هستند که حتی در آغازش، عامدانه محدود بوده است. نمای کرین در *آغاز تابستان* حسی از پایان ایجاد می کند که از پایان دیگر فیلمها قوی‌تر است زیرا این نما در میانه‌ی یك نمای ثابت و بی تحرك پدیدار می شود. به همین علت فیدها و حرکات دوربین در فیلمهای ازو وزنی دارند که اغلب در فیلمهایی که از این تکنیك ها استفاده ی مداوم به عمل می آورند به هدر می رود.

باقی می ماند اینکه دالی های ازو هرگز به طرز خاصی ماهرانه نبوده اند. در دست بسیاری از کارگردانان (مثل **مورنائو، اوفولس، و میزوگوشی**) که قدرت شان در نشان دادن و پنهان کردن فوق العاده بود، حرکت دالی به معجزه ی روانی تصویر بدل می شود. اما دالی های ازو قطعاتی از حرکت هستند که اغلب به خاطر به دست آوردن حداکثر تاثیر کند پیش می‌روند و در هر حال از زاویه‌ی آنقدر پایینی فیلمبرداری شده اند که اگر هم تاثیری داشته باشند تاثیری عاری از ظرافت است. اما این عدم ظرافت حس اسرارآمیزی پدید می آورد، زیرا ما می دانیم که معنای یك حرکت دالی

قرار است چه چیزی باشد و قراردادی را که آنقدر قدر مسلم پنداشته شده که دیگر درباره اش بحثی نمی شود درك می کنیم. اما به نظر می رسد که دالی های ازو معنای دیگری داشته باشند. یك مثال این امر در *آغاز تابستان* دیده می شود. در حالیکه خواهرها دارند روی نوك پنجه ی پا به پیش می آیند، دوربین به عقب می رود تا تصویر آنها را در وسط کادر بگیرد. آنها در رستورانی هستند و قرار است که رئیس یکی از دخترها را غافلگیر کنند. قطع به یك راهروی خالی، دوربین حرکت دالی به جلو انجام می دهد. تصور طبیعی آنست که ما داریم همان چیزی را تماشا می کنیم که دخترها دارند می بینند و اینکه آنها دارند در راهرو جلو می روند تا به زودی به یك کارفرمای حیرت زده برسند. اما به هیچ وجه این طور نیست. ما به خانه برگشته ایم و دخترها دور هیباچی نشسته اند و دارند درباره ی آنچه آن شب در بیرون دیده اند صحبت می کنند. تاثیر صحنه نامطلوب و نامناسب است. اگر نما حرکت نداشت ما پیشرفت صحنه را کاملا می پذیرفتیم. اما این نماها، نماهای دالی بودند و باعث بروز انتظاراتی شدند که ازو آنها را احتمالا از روی بازیگوشی ناکام گذاشت (هر چند این گفته محل تردید است زیرا ازو هرگز با دوربین بازی نمی کرد)، اما احتمالا این یك شلختگی ساده است.

به عنوان کارگردانی که سبکش تا این حد جدی است و حالت کلیش تا این حد ریاضت کشانه، ازو می توانست به طرزی باورنکردنی نامرتب باشد. شاید ما از روی اشتباه ریاضت را با مرتب بودن برابر می دانیم اما حتی اگر ما آنقدر سخاوتمندیم که چنین نظری داریم باز هم لغزش های توجیه ناپذیری را در کار ازو خواهیم دید. در واقع ازو در مورد فیلمنامه هایش وسواس داشت، در مورد تدوین فیلم سرسخت بود و در مورد بازیگرانش جدی، اما وقتی عملا پای فیلمبرداری به میان می آمد کارها را وامی داد. برای لغزش هایی که از نظر تداوم در فیلمهای او وجود دارد توجیه دیگری متصور نیست. در *زنی از توکیو*، کتری در پسزمینه قل قل می کند و از آن بخار بلند می شود. ازو از بین همه ی چیزهای عالم، تصویر را به نمای درشتی از همین کتری قطع می کند. نه بخاری درکار است و نه قل قلی. ظاهرا این یك کتری سرد است. آنگاه بار دیگر به سراغ قهرمان زن فیلم برمی گردد. همان صحنه است و زمانی نگذشته. احتمالا کارگردان متوجه نشده که در یك صحنه کتری درحال قل قل بوده و در صحنه ی دیگر قل قل نمی کرده است. در فیلمهای بعدی او نیز تداوم مرتب به هم می خورد زیرا ازو برای صحنه های مختلف ابزار صحنه را جابه جا می کرد. اما در این موارد او می دانست

که چه کاری دارد می کند (دلیلش کمپوزیسیون یا ترکیب بندی بود) و اگر تاثیر در روی پرده درهم و برهم است، این لااقل چیزی است که خودش می خواست.

استفاده ی اغلب دست ودل بازانه ی ازو از دالی، ماهرانه یا غیرماهرانه، حسی غریب و اسرارآمیز ایجاد می کرد که به فیلمش عمق می بخشید. مشخص ترین مثال این امر در فیلم *آغاز بهار* دیده می شود که آخرین فیلمی است که ازو در آن از نماهای تراولینگ استفاده کرده است. بارها این عمل در راهروی خالی اداره ای که کاراکترهای فیلم در آن کار می کنند اتفاق می افتد. گه گاه دوربین ثابت است و گاهی هم به جلو می لغزد. تاثیر این کار برهم زننده ی آرامش است. در این جهان بدون حرکت دوربین که ازو پدید آورده است، کوچکترین حرکت دوربین توجه را به خود جلب می کند. و در این فیلم اصلا نمی دانیم که دوربین چرا حرکت کرده است. با این حرکت ها قرار نیست چیزی به دست بیاید. در واقع چیزی در این صحنه نیست. این فقط یك راهروی خالی است. اما بخاطر زمینه ی خشك و بی تحرك، تاثیری که به جا می ماند برهم زننده ی آرامش و اسرارآمیز است[۶].

وقتی ازو عناصر دستوری سینما را یك به یك کنار می گذارد، آشکارا ایثار زیادی کرده است. این ایثار شامل بیشتر وسایلی است که کارگردانان فیلم به وسیله ی آنها مکنوناتشان را بیان می کنند. دلیل این امر آشکار است. او نمی خواست مکنوناتش را به این طریق مستقیم بیان کند. همانطور که او طرح را نمی پذیرفت زیرا معتقد بود با تبیین کاراکتر به طریق قراردادی از آن سوءاستفاده می شد، عناصر دستور زبان فیلم را نیز کنار گذاشت زیرا این عناصر عقاید قراردادی شده را بیان می کردند. اما باید توجه داشت که خود ازو دلیل دیگری برای کنار گذاشتن نمای تراولینگ عنوان کرده است. او می گفت که زاویه ی دوربینش آنقدر پایین بود که او نمی توانست یك دالی پیدا کند که آنقدر بزرگ باشد تا بتواند سه پایه های بازشده ی دوربینش را درخود جا بدهد[۷].

اگر واقعا این یك موقعیت از نوع یا این /یا آن بوده باشد، آشکار بود که زاویه ی دوربین پایین در این میان برنده می شد. زیرا تقریبا از اول، یکی از عناصر ثابت سبك ازو بود و آشکارا برای مفهومی که او از فیلمسازی داشت عاملی اساسی به شمار می آمد. دوربین در حالیکه معمولا حدود یك متر از زمین بالاتر بود، آنچه را که در برابرش قرار داشت ثبت می کرد. ازو جزییات اندکی را برای بررسی نزدیك تر انتخاب می کرد (به استثنای طبیعت بیجان که بسیار مهم بود و بعدا درباره ی آن بحث

خواهیم کرد)، وزاویه و وضعیت دوربین او تقریبا هیچگاه عوض نمی شد. همه چیز از روبرو و از چشم کسی که به سبك ژاپنی دوزانو روی زمین نشسته باشد دیده می شود. از میان توضیحات مختلفی که برای زاویه پایین دوربین ازو داده شده، یکی از غیر اصیل ترین شان این است که او هنگامی که درباره ی بچه ها فیلم می ساخت به این روش رسیده است. در *همسر ایان توکیو* صحنه ای است که در آن والدین را فقط از کمر به پایین می بینیم. این صحنه ی بسیار عجیب هنگامیکه بچه ها وارد می شوند توضیح داده می شود. کادر نما برای آنها تعیین شده بود. گفته می شود که ازو از شکل این صحنه های از زاویه ی پایین خوشش می آمد و استفاده از آن را ادامه می داد. این توضیح هم می تواند درست باشد زیرا کاملا با مفهوم منحصر به فرد ازو از نقش ترکیب بندی (کمپوزیسیون) در سینما مطابقت دارد.

کمپوزیسیون ـ تا حدی که کاربردش آگاهانه است ـ امروزه در سینمای غرب برای تفسیر حرکت معمولا از طریق تبیین کاراکتر به کار می رود[۸]. اما پیش از این، نوع دیگری از کمپوزیسیون رایج تر بود ـ کمپوزیسیونی که به خاطر نفس خودش وزیبایی تصویری وجود داشت. کمپوزیسیون تصویری که در اصل از نقاشی سنتی الهام گرفته شده بود، فرض می کرد که لبه ی تصویر چارچوبی بود که اشیاء می بایستی در آن به مطلوب ترین وجه ممکن چیده شوند. مثال های مشخص این نوع کمپوزیسیون از جمله در فیلمهای *اشتروهایم*، *مورناتو* و *اشتر بزگ* دیده می شود. شاید علت آنکه امروزه به ندرت چنان کمپوزیسیونی در فیلمها دیده می شود این است که کاربرد آن

پایان تابستان. ۱۹۶۱.
یوکو تسوکاسا، میچیو آراناما، ستسوکو هارا.

آخر پاییز. ۱۹۶۰.
ستسوکو هارا، ماریکو اوکادا، یوکو تسوکاسا.

مبتنی بر استاندارد پذیرفته شده ای از زیبایی است. مطمئنا تلاش های فیلمسازان معاصری همچون **بولونینی** و **گریفی** برای دستیابی به کمپوزیسیون تصویری، عموما یا با ارزش و یا ساختگی قلمداد می شود.

اما کمپوزیسیون ازو تقریبا همیشه تصویری است. ما معمولا به فوریت وجود این کمپوزیسیون ها را تحت این عنوان در فیلمهای او تشخیص نمی دهیم، زیرا به نوعی کمپوزیسیون تصویری را عبارت از ترتیب قراردادن طبیعت می دانیم که منظور مان از طبیعت، درختان، جویبارها، کوهها و غیره اند. وقتی صحنه ی علفزار را در فیلم *اوگستوی* **میزوگوشی** می بینیم به یکباره از وجود زیبایی تصویری باخبر می شویم، هنگامی که همان نوع از ترکیب و ترتیب را در صدها صحنه ی داخلی و خارجی ازو می بینیم، عکس العمل ما با اطمینان کمتری همراه است. با این حال این دو فیلمساز در بسیاری از فرضیات با هم اشتراک نظر داشتند و پیشروی شان کم و بیش مشابه یکدیگر بود. هدف های زیبایی شناسانه شان تقریبا مشابه بود هر چند که می توان با فیلمنامه نویس **میزوگوشی**، **یوشیکا تایودا** موافق بود که از این دو کارگردان، **میزوگوشی** ژاپنی تر است. او نفوذ عظیم سینمای آمریکا بر ازو را در نظر داشت امادر عین حال به مناظر طبیعی ژاپنی که همیشه در فیلمهای **میزوگوشی** دیده می شد و هرگز در کارهای ازو وجود نداشت نیز نظر داشت[۹].

با این حال، به گفته ی فیلمبردار ازو، **یوشون آتسوتا**، این نیاز به یك کمپوزیسیون با تعادل تصویری بود که آن موقعیت خاص را برای دوربین ازو الزامی می کرد. دوربینی که در سطح پایینی قرار می گرفت و تقریبا همیشه از روبروی صحنه فیلم می گرفت. او به یادمی آورد که ازو به او گفته است: «*می دانی آتسوتا، واقعا سخت است که بتوان از یك اتاق ژاپنی کمپوزیسیون خوبی ارائه داد ـ بخصوص از گوشه هایش. بهترین راه رویارویی با این مشکل استفاده از دوربین در سطح پایین است. این، هر کاری را آسان تر می کند*»[۱۰] این بدان معنی است که اگر دوربین در سطحی پایین روی تاتامی و رو به درون اتاق قرار گرفته، شیرازه ی سیاه تاتامی درگوشه های دور اتاق آن زاویه های تندی را (که کمپوزیسیون را از روبرو و با زاویه ی نود درجه نسبت به ناظر نشان می دهد) ایجاد نمی کند. این زاویه ی پایین دوربین به جای آنکه توجه را به جایی که کارگردان نمی خواهد جلب کند، موارد اینچنینی را به نقاط کور می کشاند.

آتسوتا همچنین به **کازو انیوئه** ی کارگردان گفته است که یك بار به ازو گفته که

نقاشی ها همه از زاویه ای متعارف تر از زاویه ی پایین که مورد علاقه ی ازو بود دیده می شوند. ازو این حرف را قبول کرد اما گفت که اگر فیلمی را از زاویه طبیعی نگاه یك نقاش فیلمبرداری کند، به ناچار تاتامی در پسزمینه قرار می گیرد و این مانع از آن می شود که چهره های انسانی با وضوح کافی مشخص شوند[۱۱]. **تومو شیمو کاوارا** گفته است که یك زاویه ی پایین ـ که **سادائو یاماناکا** هم که از همین زاویه استفاده می کرده آن را زاویه ی چشم سگ نامید ـ با ساده کردن هر کمپوزیسیونی، آن را جمع و جورتر نشان می دهد[۱۲]. ازیك زاویه ی پایین به همین میزان چیزهای کمتری را می توان دید.

اما این نقطه ی دید پایین در شکل هایی از هنر سنتی ژاپن، به خصوص در چاپ های باسمه ی خوبی که در آن توجه به هیکل انسانی معطوف شده است، دیده می شود. در فیلم همشهری *کین* نیز **گرگ تولند** در بسیاری از صحنه ها دوربینش را در همین وضعیت قرار داد و به همین دلیل، زاویه ی پایین امکان مشخص شدن سطوح مختلف تصاویر و موکد کردن تصویر بازیگران را فراهم آورد (هنگامیکه ازو این وضعیت پایین دوربین را احتمالا با فیلم *همسرایان توکیو* در سال ۱۹۳۱ اختیار کرد، **شیرو کیدو** رئیس استودیو اعتراض کرده بود که حالا مجبور است برای صحنه های استودیو سقف بسازد. ده سال بعد نیز هنگامیکه وضعیت دوربین **تولند** ساختن سقف را برای فیلمبرداری همشهری *کین* ایجاب کرد، صدای چنین اعتراضی از کمپانی آر. ك. او درآمد).

تاثیر این زاویه ی پایین شبیه ایجاد یك صحنه ی تآتر است که بازیگران بر آن دیده می شوند. ما کاراکترها را از پایین می بینیم و پسزمینه از آدم ها فاصله دارد. در فیلمی مثل *روباه های کوچك* این تاثیر تآتری را به فوریت درمی یابیم. اگر در فیلمهای ازو اغلب نمی توانیم متوجه این کیفیت بشویم، تا حدودی به خاطر آن است که صحنه های او معمولا در خانه های ژاپنی اتفاق می افتند که به خودی خود نوعی صحنه هستند. خانه ی سنتی ژاپنی از سطح زمین بالاتر است. بسیاری از دیوارهای آن در واقع در و پنجره های کشویی هستند که در هوای خوب باز می شوند و در این حالت داخل آنها مثل صحنه ی تآتر است. در خانه صحنه ی واقعی کوچکی توکونوما هست که به گونه ای تآتری گلهای فصل را در آن قرار می دهند که معمولا پیچکی هم در میان آنهاست. در درهای اتاق های دیگر او به دورنماهایی که در دیوار مقابل تعبیه شده اند باز می شوند و مهمان ها

را طوری می نشانند که پشت شان به توکونوما باشد تا بخشی از منظره ی پر ازگل به حساب بیایند. درها به طرزی مراسم گونه به طور کشویی باز و بسته می شوند و راهروماندهایی به نام روکا یك قسمت از «صحنه» را به قسمت دیگری از آن متصل می کنند. وقتی **پل کلودل** گفت که حضور در یك خانه ی ژاپنی احساس حضور در پشت صحنه ی یك تآتر را به او یادآور شد، در واقع متوجه امری بدیهی اما تحت تاثیر قراردهنده شده بود.

پایان تابستان. ۱۹۶۱. گانجیرو ناکامورا، ماساهیرو شیمازو.

در میان کارگردانان ژاپنی، ازو در استفاده از جنبه های تآتری خانه های ژاپنی تقریبا تنها بود[۱۳]. او همانطور که بعدا شرح داده خواهد شد از اتاق ها به مثابه ی صحنه ی نمایش استفاده می کرد و از آنجا که دوربین تابتش مانع از آن می شد که بتواند کاراکترهایش را تعقیب کند، ورود و خروج آنها باندازه ی زندگی واقعی ژاپنی تآتری نظر می رسد. علی الخصوص، ازو دوست داشت با جنبه های تآتری معمای ژاپنی بازی کند. شاید مشهورترین نمونه ی این بازی در *آغاز تابستان* دیده می شود. از دختر انتظار می رود که به خواستگاری جواب بدهد و برادرش که زن دارد از زنش خواسته است تا اطمینان حاصل کند که دختر این موضوع را می داند. پس از آنکه دخترها کمی حرف زدند، دختر به آشپزخانه می رود. ناگهان دیوار کشویی از پشت سر زن که به حال انتظار ایستاده کنار می رود. زن یکه می خورد و ما هم غافلگیر می شویم. اما این واقعا یك فوسوما یا دیوار کشویی است. ما قبلا متوجه آن نشده بودیم و حالا برادر پشت آن

فالگوش ایستاده است. وقتی دختر به طور غیرمنتظره برمی گردد، برادرش فرصتی برای بستن در ندارد، بنابراین با عجله به پشت دیوار کشویی می خزد. دختر نگاهی به داخل می اندازد اما اورا نمی بیند و در را می بندد. وقتی دختر بیرون می رود، در کشویی باز می شود و برادر با توصیه ها و تذکرات بیشتری از پشت آن بیرون می آید. صحنه به همین ترتیب است. چیزی بیش از این ندارد. اما کارکه با اصالت و فراست و درکمال طبیعی بودن انجام شده همانقدر که تآتری است، سرگرم کننده هم هست.

یکی از جذاب ترین این تاثیرات تآترمانند در پایان فیلم *خانم چه چیزی را فراموش*

داستانی درباره ی خاشاك شناور. ۱۹۳۴. تاکشی ساکاموتو، امیکو یاگومو.

زنی از توکیو. ۱۹۳۳. اوزنو اگاوا، کینویو تاناکا.

کرد؟ دیده می شود. این همان نمایش احمق بازی است که فیلم با آن تمام می شود. شوهر زنش را نادیده می گرفته اما حالا وقت رفتن به بستر است. اختلافات فراموش شده و احتمالا آشتی در «فوتون» انجام خواهد شد. زن به آشپزخانه رفته که ظاهرا در کنار اتاق خواب است، اما دوربین در جای خود در اوستسوما که شبیه اتاق نشیمن است می ماند و از راهرو گوشه ی آشپزخانه را زیر نظر دارد. همانطور که شوهر به آشپزخانه نزدیک می شود، چراغ ها در اتاق های مختلف سر راه یکی یکی خاموش می شوند و پرده ی سینما تاریک می شود. بالاخره تنها جایی که باقی ماند مربع کوچکی است که در واقع همان آشپزخانه است. یک محوطه کوچک روشن که تنها بخشی از صحنه را اشغال کرده و در واقع صحنه ی کوچکی است که لال بازی نهایی در آن روی می دهد. مرد ظاهر می شود و تا حدودی متظاهرانه خمیازه می کشد و بیرون می رود. زن با لبخند وارد می شود، وسایل ساکه را برمی دارد و بیرون می رود. مرد دوباره وارد می شود، سردرگم می ایستد. چندبار شروع به حرکتی می کند که به نظرش غلط می رسد و در نتیجه متوقف می شود، برمی گردد و بعد به همان جهتی که زنش رفته می رود. فیدآوت.

ازو همیشه دوست داشت دوربینش را در یک اتاق رو به راهرو مانندی به نام «روکا» بگذارد (که در واقع محل رفت و آمد یک خانه ی ژاپنی است) و صبر کند ببیند چه اتفاقی می افتد. فیلم های او پر از چنین صحنه هایی است که اعضای خانواده همانطور که در خانه به این طرف و آن طرف می روند به آن وارد می شوند و از آن می روند. از آنجا که خانه ی ژاپنی معمولا شلوغ است، اتفاقات زیادی در آن می افتد. در فیلمهای ازو صحنه های جذاب بسیاری از این حرکات ظاهرا اتفاقی دیده می شود. مثال های شادی بخشی از *برادران و خواهران خانواده ی تودا*، *آخر بهار*، و *آغاز تابستان* به خاطر می آید اما شاید صحنه ای که ماهرانه تر از همه طراحی شده صحنه ای از *پایان تابستان* باشد. در بهترین این صحنه ها، بزرگ خاندان دارد با نوه اش قایم باشک بازی می کند و هر دوی آن ها به تناوب به صحنه وارد می شوند و از آن بیرون می روند. اما پدربزرگ می خواهد به دیدن معشوقه اش در کیوتو برود و این هوسی است که او می داند دخترش که در این صحنه در حال اطو کشیدن لباس هاست به شدت با آن مخالف است. بچه گه گاه در صحنه ظاهر می شود و خیال می کند که دارد با پدر بزرگش قایم باشک بازی می کند. گه گاه هم پدر بزرگ ظاهر می شود درحالیکه می داند دارد با دخترش قایم باشک بازی می کند. و گه گاهی هم دختر وارد صحنه می شود و در حالیکه توجهی به

آندو ندارد کارهای خانه را انجام می دهد. دوربین نشسته است و ناظر صحنه است و انتظاریک برخورد را می کشد. گویی که کسی در سالن تآتر نشسته و سرگرم تماشای نمایشی سرگرم کننده است. دیدگاه ما محدود است و موقعیت مان ثابت. اینکه کاراکترها خارج از این صحنه چه می کنند، به ما نشان داده نمی شود و لذت این صحنه آن غافلگیری یی است که در انتظار کاراکترها و تماشاگران است.

سابقه جنتلمن مستاجر. ۱۹۴۷.
چوکو ایبدا و چیشو ریو در وسط تصویر.

این نکته که ازو به نمایش بسیار علاقه داشت با تعداد و انواع نمایش های درواقع تآتری که در فیلمهایش می گنجاند مشخص می شود. در *آخر بهار* نوعی نمایش «نو» Noh و در *داستانی از خاشاک شناور* فیلمی که بعدا به نام *خاشاک شناور* بازسازی شد نوعی نمایش کابوکی روستایی دیده می شود. در فیلمهای ازو، کابوکی شهری نمی بینیم اما کاراکترهایش در فیلمهای *خانم چه چیزی را فراموش کرد؟* و *آغاز تابستان* درحال تماشای این نوع نمایش دیده می شوند. در صحنه ی افتتاحیه ی *هوس زودگذر* یک خواننده ی «نانیوابوشی» را می بینیم و در فیلم *گل بهاری* مادر به یک اجرای «ناگائوتا» از رادیو گوش می دهد. همه ی این اجراها کاملتر از آن است که

معمولا در فیلمها مرسوم است و اجرای «نو» در فیلم *آخر بهار* مدتی طول می کشد. به همین طرز، هنگامی که ازوما را به سینما می برد ما مقدار زیادی از فیلمی را که کاراکترهایش سرگرم دیدن آنند تماشا می کنیم. صحنه ی سینمای خانگی *بدنیا آمدم، اما*... همانقدر که سرگرم کننده است، طولانی هم هست. وقتی کاراکترهای *زنی از توکیو* به سینما می روند، قسمتی از فیلم *اگر یك میلیون داشتم* ساختهٔ **ارنست لوبیچ** را تقریبا به طور کامل می بینیم. وقتی در فیلم *تنها پسر*، پسر مادرش را به سینما می برد. مایك قسمت موزیکال کامل **مارتا اگرت** را در فیلم *Leis Flehen meine Lieder* اثر **ویلی فورست** تماشا می کنیم. البته نمی توانیم خاطر جمع باشیم که همه ی ما این صحنه را می بینیم زیرا مادر به خواب عمیقی فرو می رود.

اینکه صحنه آنقدر طول می کشد تا **مارتا اگرت** دستمال گردنش را می اندازد و اجرا به اتمام می رسد و آنوقت پرده تاریك می شود، به طور اخص ویژگی کار ازو و به طور اعم خاصیت کار ژاپنی هاست. به طور کلی ژاپنی ها پیش از آنکه به ناچار صحنه ای را ترك کنند یك حالت جفت و جوری برقرار می کنند و منتظر می مانند تا حرکات یا صحنه تمام بشود. حتی در سالن سینما دیده می شود که بیشتر ژاپنی ها پیش از آنکه سالن را ترك کنند صبر می کنند تا فصل به آخر برسد. وقتی در فیلم *و آخر بهار* مرد جوان به تنهایی به کنسرت می رود و به *سونات کرویتزر* گوش می دهد، ازو تا موقعی که اجرای اثر **بتهوون** تمام نشود اجازه ی ترك صحنه را به ما نمی دهد. نگهداشتن تماشاگر صرفا از روی مراعات ادب نیست زیرا ملت های اندکی وجود دارند که ادب شان از ژاپنی ها کمتر باشد. برعکس، این به خاطر حس جفت و جور بودن است که احتمالا بر پایه ی ادا کردن حق هنر استوار است. ازو همین طرز تلقی را در مورد گونه هایی از سرگرمی که معمولا هنر قلمداد نمی شوند نیز تعمیم می دهد. مسابقه ی «سومو»ی تلویزیونی در *اوهایو* بازی بیس بال فیلم *طعم چای سبز بعد از برنج* و تصویر تلویزیونی همین بازی در فیلم *یك بعد از ظهر پاییزی*. در فیلمهای ازو، شخص تا مدتی به تماشای این برنامه سرگرم کننده ادامه می دهد و معمولا پس از پایان یك مرحله یا در آغاز مرحله ای دیگر از برنامه، آنرا ترك می کند.

هنگامیکه یکی از کاراکترهای ازو برنامه را اجرا می کند نیز همان توجه الزامی است. صحنه های بازی گلف در *خانم چه چیزی را فراموش کرد؟* و *آغاز پاییز* تا مدتی ادامه می یابند و صحنه ی مشابه در *یك بعد از ظهر پاییزی* تقریبا زیادی طولانی است.

پدری بود. ۱۹۴۲.
هاروهیکو تسودا،
چیشو ریو.

آغاز بهار. ۱۹۵۶.
چیکاگه آواشیما،
دایسوکه کاتو. ریو ایکبه،
کوجی میتسویی.

اوهایو. ۱۹۵۹.
کونیکو میاکی،
کوجی شیدارا، چیشو ریو،
ماساهیرو شیمازو.

آدم حیران می ماند که آیا واقعا تماشای این همه ضربه لازم است. ازو خواهد گفت که بله لازم است. بازی هایی که آدم های او می کنند نیازمند توجهی دقیقند. بازی «گاه ـ جو نگ» که به طرزی زیبا ودقیق در فیلم *آغاز بهار* طراحی شده، دودست کامل بازی را در بر می گیرد. بازی قایم باشك *پایان تابستان* از چند دور بازی تشکیل می شود. بازی های ناآگاهانه ای که گه گاه کاراکترهایش به آنها دست می زند (بازی با چوب بلال به هنگام بازی «گو» در *داستان خاشاك شناور*، بازی با پنکه ها بین مرد حقوق بگیر و رئیس خشمگینش در *همسرایان توکیو* و غیره) آنقدر طول می کشند که تماشاگر بتواند شکل آنها را ببیند و اوج و فرود و شدت بازی درك کند.

هنگامی که کاراکتر ازو به هر نحو برنامه ای را به طور سعی اجرا می کند ما مجبور می شویم که تمامی بازی انتخاب شده را تماشا کنیم. آواز عامیانه ی «ریو» در *خاطرات یك جنتلمن مستاجر* بیت به بیت ادامه می یابد آوازهای رسمی تر فیلمهای *آخر بهار* و *گل بهاری* و *یك بعدازظهر پاییزی* هم همین طور. در فیلم *پدری* بود ما نه تنها تمامی آواز را گوش می کنیم، بلکه تا آخر مهمانی یی که شاگردان به افتخار معلم شان برپا کرده اند نیز می نشینیم. ممکن است کسی اعتراض کند که چنین مهمانی طولانی یی همراه با اینگونه آواز خواندن مهمانان و آنگونه تماشای آداب معاشرت آنچنان بخشی از زندگی سنتی ژاپن را تشکیل می دهند که استفاده از آنها در فیلم تعجب آور نیست. شاید هم همین طور باشد، اما با این حال ازو تنها کارگردان ژاپنی است که به این مراسم دل بسته است. دیگر کارگردانان آواز را پس از چند بند قطع می کنند، که شاید به خاطر ترس از ایجاد ملال یا به خاطر آن باشد که عجله دارند تا زودتر به داستان بپردازند.

ازو ما را مجبور می کند تا به تمامی یك آواز بلند گوش بدهیم، نه به خاطر اینکه شنیدن آواز آن حس حفت وجوری را ایجاد می کند، بلکه آوازرا به خاطر خود آوازوبه خاطر حس لذت جویی در فیلم می گنجاند. وبالاخره اینکه کسی که ما دوستش داریم در حال آواز خواندن است وازو احترامی را که برای خواننده قایل است به ما منتقل می کند. احتمالا احترام ازو هنگامی بیشتر است که کاراکتر دارد به خودش فشار می آورد و برنامه اش را اجرا می کند.

از این نظر، هر کاری می تواند به اجرای برنامه تبدیل شود. در *تنها پسر* به مادر بالش جدیدی داده اند وما اورا درحالی می بینیم که دارد لفاف کاغذی دور آن را که مانع ازخراب شدنش می شود جامی اندازد. کاری وقت گیر وپیچیده. در *آغاز تابستان* پدررا

در حال غذا دادن به مرغ مینایش می بینیم، که این هم کاری به همان اندازه وقت گیر است. به یاد ماندنی ترین صحنه از این نوع در پایان فیلم *آخر بهار* دیده می شود، جایی که پدر که حالا تنها شده ودر حالیکه، سرگرم تماشای اوهستیم شروع به پوست کندن یك سیب می کند. مطمئنا تمایل به مشخص کردن کاراکتر نقشی در تعیین طول چنین صحنه هایی دارد. با این حال بسیاری از این صحنه ها هنگامی رخ می دهند که ما دیگر کاراکتر را آنقدر خوب می شناسیم که تماشای این اعمال طولانی اطلاعات تازه ی چندانی به ما نمی دهد. اما در اینجا، ازو می خواهد که مادر احترام او نسبت به انجام کار ـ هر کاری ـ که صرفا به خاطر همان کار صورت می گیرد، سهیم باشیم.

آدم به یاد آن شعار «ذن» می افتد که: *وقتی می خورم، می خورم، وقتی می خوابم، می خوابم*. وقتی کسی کاری را انجام می دهد، کاردیگری نمی کند، بلکه خودرا به طور کامل در کاری که در دست انجام دارد مستغرق می کندودرحالیکه کاررا انجام می دهد به درك آن هم می پردازد. حکمت این امر آنست که به این ترتیب، «دم» وحالی که همه ی ما عادت به فراموش کردن آن داریم حفظ می شود. لحظه ای حال در عمل پوست کندن سیب از طرف پدر جاودانه شده است. در حالیکه پوست ازدور میوه می افتد وما آن را تماشا می کنیم، درواقع تمرکز روی زمان حال را درك می کنیم واگر شبیه ازو باشیم این لحظه را می ستاییم. در این هنگام است که دست وچاقو ازحرکت می مانند، عمل پوست کندن ناتمام می ماند. در همین هنگام است که پدر با نگاه خالیش سر بالا می کند وما می فهمیم که اوهم بالاخره مثل ماست ودرمی یابیم که انسان حالا با بیم وامیدهایش در آینده گم شده و دارد تنهاییش را حس می کند.

علیرغم فلاش بك ها، فیلم ازنظر تاریخی درزمان حال اتفاق می افتد. این بخشی از جاذبه ی مداوم فیلم است. تا وقتی که عمل در حال انجام می شود، ما می نشینیم و همه چیزرا تماشا می کنیم. تنها درخلال یك فلاش بك، توضیح یا شرح حال است که ما خود را در حال استراحت می یابیم. حس ما درست است، زیرا تنها حال و زمان حال است که می تواند احساس شود. همه ی چیزهای دیگر مبتنی بر گمان است. شاید به همین علت است که ازو به هر نوع اجرای برنامه ای علاقه دارد. تاکید او بر اجرای برنامه هم ازنظر واقعی وهم ازنظر تجسمی احتمالا عامل تاکید شخصی او بر آن نوع کمپوزیسیون تصویری است که بر بازیگران تاکید دارد، آنها را متمایز می کند و به دیدنی ترین چیزهای درون کادر فیلم مبدل می سازد.

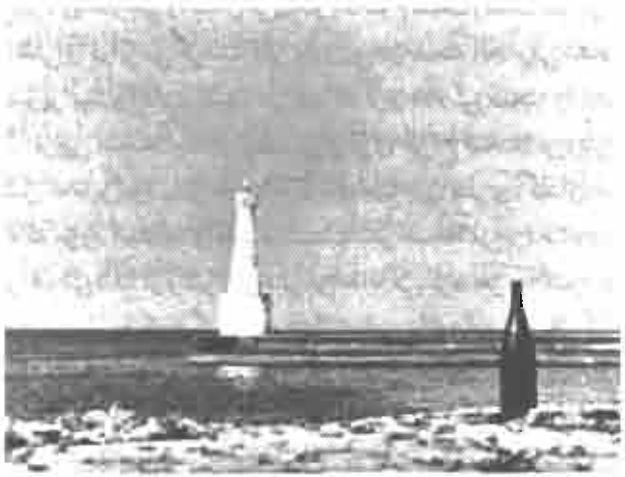
ازو اغلب آدم‌هایش را در کادری قرار می‌دهد. صحنه‌های مختلفی را به خاطر می‌آوریم که در آنها کادر طبیعی تصویر با یك چارچوب داخلی متشکل از دیوارهای کشویی در طرفین، تیر سردر یا «راما» در بالای کادر و خطوط افقی تاتامی در پایین تقویت شده است. این کادر داخل کادر به طریقی که (بیشتر کارگردانان هم آن را دریافته‌اند) حرکات را مجزا می‌کنند، توجه بر می‌انگیزند و ساختگی بودن شان مورد قبول واقع می‌شود. اینکه کمپوزیسیون درون این کادرها اغلب غیر قرینه است دلیل دیگری است برای اینکه ما این کمپوزیسیون را به عنوان یك ترکیب بندی تصویری تشخیص ندهیم. تصور سنتی غربی این است که کمپوزیسیون تصویری باید به طریقی آشکار متمرکز یا دست کم متوازن باشد. توازن می‌تواند پنهانی باشد و اغلب

داستان توکیو. ۱۹۵۳.
چیکو هیگا شیاما، چیشو ریو.

بهترین نقاشان همین کار را می‌کنند. اما با این حال این توازن در تصویر وجود دارد. کمپوزیسیون تصویری شرقی از دید غربی‌ها خطاآمیز است. یك توده به طریقی تقریبا نامحسوس با توده‌ی دیگری در تصویر متوازن می‌شود و برای نقاط خالی و زنی به اندازه‌ی نقاط پر درنظر گرفته می‌شود. اما قواعد حاکم بر کمپوزیسیون شرقی

درعمل به اندازه قواعد ترکیب بندی پرسپکتیو غربی سفت و سخت و در عین حال عملی هستند و به همان راحتی نیز آموخته می‌شوند.

ازو، مثل بیشتر ژاپنی‌ها این نوع ترکیب بندی را از کودکی آموخت. بعید به نظر می‌رسد که او آگاهانه برای دستیابی به کمپوزیسیون خاصی نقشه کشیده باشد. او صرفا این نوع کمپوزیسیون را بلد بود. **چیشو ریو** به خاطر می‌آورد که او در صحنه‌ها داخلی کم و بیش می‌دانست که چه چیزی باید در کجا قرار بگیرد، زیرا ازو در فیلمهای



خاشاك شناور.
۱۹۵۹. نمای آغازین.

پس از جنگش معمولا از یك نقشه‌ی جامع استفاده می‌کرد و صحنه‌های مورد نظرش طبق این نقشه ساخته می‌شد. چندین نقشه از این نوع تاکنون منتشر شده است.[۱۴] این نقشه‌ها یك خانه‌ی کوچك نمونه ژاپنی را نشان می‌دهند: دو اتاق که هر یك با هشت تاتامی مفروش شده یا یك اتاق با هشت تاتامی و یك اتاق با شش تاتامی و یك اتاق کوچکتر با چهار تاتامی، یك «روکا»ی سه نبش، راه پله در سمت راست، حمام در عقب و آشپزخانه در سمت چپ پله‌ها. این نقشه‌ی خانه‌ای است که از جمله در فیلم *یك بعد از ظهر پاییزی* می‌بینیم، اما گاهی هم ازو از نقشه‌های ساده‌تری استفاده می‌کرد. بنابراین ازو پیشاپیش می‌دانست که بیشتر صحنه‌ها در کجا می‌بایستی فیلمبرداری می‌شد و در نتیجه از کمپوزیسیون این صحنه‌ها هم از پیش خبر داشت. اینکه همه‌ی این صحنه‌ها تا حد زیادی به هم شبیه بودند، بازتابی از خود ژاپن است زیرا در آنجا اغلب

خانه‌ها شبیه هم هستند.

در این صحنه، از «روکا» بیش از هر جای دیگری استفاده می‌شد. این همان راهروی بین قسمت نشیمن و قسمت‌های دیگر خانه است. در طی سالها، ازو و طراح صحنه‌ی قدیمیش **تاتسوهاما** نمایی را طراحی می‌کردند که از آن بسیار خوش‌شان می‌آمد و همین نما بارها تکرار می‌شود. در بین در «روکا» رو به آشپزخانه قرار می‌گرفت و این منظره یك سوم کادر را اشغال می‌کرد. یك سوم سمت چپ تصویر (معمولاً) شوجی ـ پنجره‌ی خارجی را نشان می‌داد و یك سوم سمت راست شوجی یا فوسومای ـ درهای داخلی را در بر می‌گرفت. اگر بازی‌یی در صحنه انجام می‌شد در همان یك سوم میانی تصویر بود و اغلب شنیده می‌شد که ازو سادگی صحنه را تحسین می‌کرد.

تزیین صحنه، چندان ساده نبود. ازو، طراح صحنه‌اش، بازیگران، دوستان ـ و هر کس که مایل بود ـ میزهای پایه کوتاه، هیباچی، بطری، گلدان، ماهیتابه و دیگر وسایلی را که مورد استفاده واقعی داشتند به سر صحنه می‌بردند. وقتی کوهی از این اشیاءِ فراهم می‌شد، ازو شروع به تزئین خانه می‌کرد. هر چه انبوه اشیاءِ کوچکتر می‌شد، ازو می‌پرسید که دیگر چه چیزهایی باقی مانده است. مثلاً اگر یك بطری باقی مانده بود، او جایی برای آن در آشپزخانه پیدا می‌کرد. هر چند که به ندرت ازو به قسمت ابزار صحنه‌ی استودیوی شوچیکو متوسل می‌شد، اما در هر حال استاندارد خاصی را برای مبلمان خانه در نظر می‌گرفت. او معمولاً از چیزهای «خوب» استفاده می‌کرد، هر چند که گه‌گاه اگر شخصی که مورد علاقه‌اش بود چیز «بدی» هم می‌داد، آن را هم مورد استفاده قرار می‌داد. او اغلب اشیایی را از خانه‌ی خود در کیتا ـ کاماکورا (که بارها در فیلم *گل بهاری* دیده می‌شود) می‌آورد و یك ظرف «بیزن» قیمتی را با همان دقتی در صحنه قرار می‌داد که یك بطری خالی آبجو را می‌گذاشت. دقت همیشه در جهت دستیابی به آن چیزی که او در ذهن داشت معمول می‌شد: کمپوزیسیون رضایت‌بخش.

ریو به خاطر می‌آورد که مدت‌ها بیش از آنکه صحنه کامل شود، ازو با منظره‌یابش مشغول به کار بود. حتی اگر یك یا دو ستون در خانه وجود داشت، کارگردان می‌دانست که کمپوزیسیون چگونه باید باشد[۱۵]. **ماساهیرو شینورا** که اینك خود کارگردان مشهوری است به خاطر می‌آورد که وقتی در فیلم *آخر پاییز* دستیار ازو بود، ازو عادت داشت که ترتیب صحنه‌های داخلی را آنقدر به هم بریزد و جابجا کند تا راضی شود. «می‌گفت که به خصوص از آن همه حاشیه‌های *تاتامی* که پشت سر هم قرار گرفته‌اند

بدش می‌آید. چندتا بالش زابوتون برمی‌داشت و آنها را آنقدر یا پایش هل می‌داد و جلو می‌برد تا آنکه چیزی را که می‌خواست به کمپوزیسیون کلی صحنه اضافه کند به دست می‌آمد». او همچنین به خاطر می‌آورد که چطور وقتی دریافت ازو حتی در یك فصل خاص ترتیب چیدن اشیاءِ را تغییر می‌دهد، یکه خورده است:

> میزی بود که رویش چند بطری آبجو، چند ظرف و یك زیرسیگاری قرار داشت. ما صحنه را در یك طرف میز فیلمبرداری کرده بودیم و حالا می‌خواستیم در طرف دیگر میز کار کنیم. در همین حال ازو آمد و شروع به تغییر وضع جای اشیاء کرد. من چنان یکه خوردم که گفتم اگر او چنین کاری بکند تداوم را به نحو بدی ازمیان می‌برد و همه متوجه می‌شوند که حالا بطری آبجو به طرف راست آمده و زیرسیگاری به سمت چپ رفته. او ایستاد، به من نگاه کرد و گفت: «تداوم؟، آها، اون. نه، تو اشتباه می‌کنی. مردم هیچوقت متوجه این جور چیزها نمی‌شوند. تازه اینطوری کمپوزیسیون بهتری ایجاد می‌شود.» و البته حق با او بود. مردم متوجه نمی‌شوند. وقتی من راش‌های فیلم را دیدم متوجه اشکالی در صحنه نشدم[۱۶].

ازو از شدت علاقه‌اش و اهمیتی که برای یك کمپوزیسیون دلپذیر قایل بود حتی وضعیت بازیگرانی را که قرار بود جای‌شان در صحنه ثابت باشد تغییر می‌داد. در صحنه‌ی مشهور فیلم *داستان توکیو* که در آن زوج سالخورده کنار دریا روی تاتامی نشسته‌اند یك تداوم یا عدم تداوم غیرممکن به چشم می‌خورد. در نمای بعدی، جای آنها عوض شده، پدر در سمت چپ و مادر در سمت راست قرار گرفته هر چند که قرار است ما فرض را بر این بگذاریم که آنها حرکتی نکرده‌اند. و ما همین طور هم خیال می‌کنیم. مثلاً خود من تا وقتی که این مطلب را برایم نگفته بودند هیچوقت متوجه این جابجایی نشدم. حق با ازو بود، مردم متوجه این قبیل چیزها نمی‌شوند.

هنگامیکه بر هم خوردن تداوم حساب شده و عامدانه باشد کسی متوجه آن نمی‌شود، در غیر این صورت، عدم تداوم آشکار خواهد شد. اغلب تماشاگر آنقدر به فیلم علاقمند است و در آن درگیر می‌شود که متوجه این قبیل امور نمی‌شود. در نتیجه، در همان آغاز فیلم ازو، تماشاگر علاقه‌ی شدید او را به کمپوزیسیون درمی‌یابد. در آغاز فیلم است که دقت می‌تواند مزاحم یا وسوسه‌انگیز باشد. مثالی از نوع اول در صحنه‌ی افتتاحیه‌ی فیلم *خاشاك شناور* دیده می‌شود. کمپوزیسیون بسیار جذاب و

رسمی است ـ یك بطری آبجو روی یك بندرگاه درست راست دیده می شود که با یك چراغ دریایی که در دوردست در سمت چپ قرار گرفته متوازن شده است. مثالی از نوع دوم، یك کتری قرمز رنگ در فیلم *گل بهاری* است. قرمز، رنگ مورد علاقه ی ازو بود و او از آن برای حالت دادن به صحنه های به خصوصی استفاده می کرد. در فصل های مختلف، این کتری حرکات آکروباتیك خاصی را انجام می دهد. ابتدا در یك طرف صحنه دیده می شود، بعد به سمت دیگر می رود، بعد روی میزی در وسط صحنه قرار می گیرد و غیره.

اگر چه ازو تا حدی در مورد تداوم جسور بود، اما دقت فوق العاده ای در مورد شکل خود صحنه اعمال می کرد. ریو به خاطر می آورد که او طرح های *فرسومایی* را که در فیلم دیده شده بود تغییر می داد. برای فیلم های رنگیش، ازو تمام وسایل را شخصا انتخاب می کرد. حتی رنگ شیرازه ی تاتامی ها و نوع پارچه ای را که کیمونوها با آن دوخته می شدند تعیین می کرد[۱۷]. همان طور که در مورد بطری آبجو و زیرسیگاری دیدیم، او در مورد محل قرار گرفتن اشیاءِ در صحنه نیز دقت خاصی داشت. **ستسوکوهارا** به خاطر می آورد که در فیلم *آخر بهار* همیشه به او گفته می شد: «*نه، دو سانتی متر دیگر به چپ. نه، کمی بیشتر، نه، گفتم چپ*»[۱۸] **یوکوتسوکاسا** به خاطر می آورد که ازو تا چه حد در مورد طرز زانو زدن او در فیلم *پایان تابستان* وسواس داشت. «*باید این کار را با* **ستسوکوهارا** *با هم انجام می دادم و باید این کار را دقیقا در یك زمان و دقیقا به یك شکل می کردیم*»[۱۹]

مقصد نهایی همه ی این مرارت ها، البته کمپوزیسیون بود. ازو راه های متفاوتی برای ایجاد آن داشت، اما همه ی این راه ها الزاما بر طرز تفکر او نسبت به توازن و هندسه استوار بود. معمولا بین صحنه ها کمپوزیسیون پابرجا نمی ماند. البته در این مورد هم استثناءهایی هست. در *هوس زودگذر* صحنه های مختلف طوری ترتیب یافته اند که انعکاسی از کمپوزیسیون یك صحنه در صحنه ی بعد حس می شود. از چندین مخزن بزرگ گاز با شکل های اندکی متفاوت نسبت به هم یکی پس از دیگری استفاده شده و جای آنها در کادر تقریبا ثابت است. در *خواهران مونکاتا* فصل افتتاحیه بر مبنای نماهایی با کمپوزیسیون مشابه ساخته شده است. ۱ـ یك بتکده در پاگودا، ۲ـ یك درخت بلند تقریبا به همان شکل، ۳ـ برج دانشگاه کیوتو، باز هم به همان شکل. اما آنچه مورد علاقه ی کارگردان بود، کمپوزیسیون تك تك نماها بود.

در اوایل ازو، فوکوس های متغیر راهی برای توازن کمپوزیسیون پدید می آورد. یك کمپوزیسیون با فوکوس کردن روی شیئی دور و محو کردن شیئی نزدیك حاصل می شد و کمپوزیسیون دیگر با فوکوس کردن روی شیئی نزدیك و محو کردن شیئی دور به دست می آمد. گاهی ازو گفت وگو را به همین شیوه ی رایج پیش می برد. کسی که دورتر بود صحبت می کرد و تصویر هم واضح بود، بعد تصویر کسی که نزدیك تر بود واضح می شد و او صحبت می کرد. *برادران و خواهران خانواده ی تودا* چندین مثال از این شیوه را در خود دارد. هر چند که این احتمالا آخرین فیلمی است که ازو در آن از این روش استفاده کرده است. مطمئنا این یك تکنیك استاندارد است که بسیاری از کارگردانان از آن استفاده می کنند. فرق ازو این بود که با تغییر فوکوس و گفت وگو کمپوزیسیون کاملا جدیدی ایجاد می کرد که با کمپوزیسیون نمای قبلی نیز توازن داشت.

اما مورد نمونه وارتر این است که ازو از یك کمپوزیسیون خاص استفاده می کرد که در آن تصویر شخصی که در پسزمینه بود محو بود اما تصویر طبیعت بیجانی که در جلو دیده می شد واضح بود. در صحنه ی اوج عاطفی فیلم *زنی از توکیو* (جایی که روسپیگری خواهر برملا می شود) یك گلدان و مقداری میوه جلوی صحنه را اشغال کرده اند در حالیکه تصویر محو و تاریك خواهر در پسزمینه دیده می شود. درست است که اینگونه تصاویر طبیعت بیجان اغلب ناقل احساساتی هستند که فیلم بر می انگیزد اما در آغاز کار ازو و در فیلمی که عواطف چندان سنگینی بر نمی انگیزد، می توان با اطمینان تصور کرد که علت وجود چنین تصویری دست یابی به کمپوزیسیون است. به همین نحو، صحنه ای طولانی در *خانم چه چیزی را فراموش کرد*؟ وجود دارد که در آن، در حالیکه مکالمه در تصویری محو جریان دارد، کادر فیلم با تصاویری واضح از یك طبیعت بیجان متشکل از چند گل و چوپ گلف متوازن شده است. صحنه ی مشابهی در فیلم *تنها پسر* آشکارا چیزی بیش از ملاحظات مربوط به کمپوزیسیون را در خود دارد. زوج جوان که تصویرشان فوکوس نیست دارند درباره ی مادر که در صحنه حاضر نیست حرف می زنند. در جلوی تصویر، بالش و تشك مادر که در نهایت وضوح دیده می شوند، آنها ضمن آنکه از نظر کمپوزیسیون کارکرد دارند، صحنه را نیز تفسیر می کنند. این ترکیب بندی دلپذیر، متوازن و رسمی است و به کل فیلم مربوط می شود.

تصور ازو از کاربرد کمپوزیسیون در استفاده اش از نماهای دالی تراولینگ که بر

هم زننده‌ی کمپوزیسیون حساب شده اند آشکار می شود. فصلی از *آغاز بهار* با یك حرکت دالی به راست در طول یك دیوار خارجی آغاز می شود. اشیاء مختلفی از جمله یك هواسنج بزرگ در صحنه ظاهر می شوند. حرکت هنگامی متوقف می شود که کمپوزیسیون متوازنی حاصل شده و آنگاه ازو تصویر را به نمای داخلی ساختمان آزمایشگاه برادری که ازدواج کرده قطع می کند و در اینجاست که ماجراهای این فصل روی می دهد. در صحنه‌ی نهایی، یك قفسه کتاب عظیم بخشی از پرده را می گیرد. در نیمه های این صحنه دوربین مجددا شروع به حرکت به طرف است می کند و قفسه‌ی

عکسهای ستون دست راست
به ترتیب از بالا به پایین:
طعم چای سبز بعد از برنج. ۱۹۵۲.
شین سابوری، کوجی تسورونا.

داستان توکیو. ۱۹۵۳.
چیشو ریو ایجیرو تونو.

شفق توکیو. ۱۹۵۷.
ایسوزو یامادا، ستسوکو هارا.

گل بهاری. ۱۹۵۸.
شین سابوری، کینو یو تاناکا.

عکسهای ستون دست چپ
از بالا به پایین:
بخت گمشده. ۱۹۳۰.
میتوکو یوشیکاوا، تاتسو سایتو.

دوشیزی جوان. ۱۹۳۰.
تاتسو سایتو، کینو یو تاناکا، توکیهیکو اوکادا.

سابقه‌ی جنتلمن مستاجر. ۱۹۴۷.
ریکیچی کاوامورا، چوکو ایبدا.

آخر بهار. ۱۹۴۹.
جون اوسامی، ستسوکو هارا.

تمام شده و به فصل بعد قطع می شود.

طریقه‌ی فیلمبرداری این فصل چند چیزرا القاء می کند. اول اینکه فصل از نظر شکل وزمان بندی متوازن است. همانطور از صحنه بیرون می رویم که وارد شده ایم. با همان نوع حرکت و با همان سرعت. دوم اینکه در این صحنه، اهمیتی مستقل از کاراکتر را که برای کمپوزیسیون قایل شده اندیده ایم، به این معنی که هدف کمپوزیسیون این نیست که چیزی را درباره‌ی کسی در فیلم شرح دهد یا القاء کند. سوم اینکه در پایان نمای قفسه کتاب، برخلاف نمای اولیه‌ی همین فصل، نمایی که از نظر شکل با آن جور

شود وجود ندارد. عدم حضور حساب شده‌ی چنین کمپوزیسیونی که ما را آرام‌تر به قسمت بعدی فیلم وارد می‌کند یکی از تمهیدات مورد علاقه ازوست.

یکی از زیباترین کاربردهای این شیوه در صحنه‌ی پایانی *آغاز تابستان* دیده می‌شود. داستان تمام شده، دختر در آستانه‌ی ازدواج است، و والدین نزدِ یکی از اقوام خود در شهرستان زندگی می‌کنند. ما از آن سوی یك شالیزار، خانه‌ی دهقانی محل زندگی آنها را می‌بینیم. کمپوزیسیون دلپذیر و طبیعی است. بعد، دوربین شروع به حرکت به سمت راست می‌کند. خانه‌ی دهقانی به سمت چپ می‌لغزد. ما به نمای پرتاثیری از شالیزار خیره می‌مانیم و عناوین پایانی به دنبال قطع این نما ظاهر می‌شوند. در فصل نهایی *زنی از توکیو* نیز تاثیر تقریبا مشابهی به دست آمده است. خبرنگاران بی‌احساس صحنه‌ی خودکشی برادر را ترك می‌کنند. ما آنها را در خیابان می‌بینیم که سر پیچی دارند می‌پیچند. ازو این تصویر را به تصویر نزدیك‌تری از خود پیچ قطع می‌کند. این تصویر نیز به نمای نزدیك‌تری (که چیز به خصوصی در آن نیست: یك تیر چراغ برق، پیاده‌رو) قطع می‌کند و آنگاه دوربین آهسته به سمت چپ حرکت می‌کند. این نما تا مدتی در طول پیاده‌روی خالی ادامه می‌یابد و بعد فید می‌شود و عناوین پایانی فیلم بر پرده دیده می‌شوند. با شروع کردن کار با یك نمای ترکیب بندی شده و پیش بردن آن با یك نمای تراولینگ که در پایانش کمپوزیسیون متوازن کننده ای وجود ندارد، ازو به چیزی مثل تاثیر یك جمله معترضه دست می‌یابد در پایان جمله، پرانتز بسته نشده باشد. ما سرگردان رها می‌شویم. از آنجا که پایان رسمی یی وجود ندارد و از آنجا که رسمی بودن یکی از خصوصیات مسلم فیلم ازوست، ما احساس می‌کنیم که به سوی یك بینهایت کشیده می‌شویم، گویی که فیلم مانند زندگی می‌توانست تا ابد به پیش برود. در دوره‌های بعدی کارش، ازو این تاثیر را از کتاب به طور کلی جلوی منظره اتاق را می‌گیرد. وقتی دوربین به دیوار می‌رسد صحنه طرق مختلفی به دست آورد. در اینجا توجه داریم که تصور او از کمپوزیسیون، نتایج حاصله از عدم وجود کمپوزیسیون را نیز شامل می‌شود. همانطور که در مثال‌های بالا در مورد فصل پایانی دو فیلم از آثار او دیدیم، ازو با توجه به انتظاراتی که با کمپوزیسیون ایجاد کرده، توجه ما را به آینده معطوف می‌کند و با ترکیب بندی دقیق صحنه‌هایش، با ندادن اجازه‌ی ورود به طبیعت جز در مواردی که به دقت سازماندهی شده باشد، ما را وادار می‌کند که به زمان حال توجه کنیم. این معادله ـ موارد حساب نشده و

درهم‌ریخته‌ای که گاهی حاکی از گذشته اما اغلب حاکی از آینده است و موارد حساب شده و منسجمی که دلالت بر زمان حال دارد ـ را می‌توان در تمام فیلمهای ازو مشاهده (یا بهتر بگوییم، استنباط) کرد.

در هر حال، معمولا کارگردان به یکنواخت کردن کمپوزیسیون نماهایی که پشت سر هم قرار می‌گرفتند، علاقه‌ای نداشت. هر نما هویت مستقلی دارد و پس از یك قطع، نمایی به ما عرضه می‌شود که طریقه ترکیب بندیش مکمل کمپوزیسیون نماهای پس و پیش آن نیست. در اینجا نیز ازو به معمار سنتی ژاپنی شباهت دارد که با واحدهای با مقیاس کوچکتر کار می‌کند و با کیفیات تکمیل کننده سر و کاری ندارد. او از یك نوع با سبك تاتامی در کنار «فوسوما»ی سبك دیگری استفاده می‌کنند.

بنابراین، ازو به کمپوزیسیون هر نما به تنهایی علاقمند بود. در این چارچوب بود که ازو برای پدید آوردن آن طراح هندسی که برای ارضای حس زیبایی او لازم بود، کار می‌کرد. اشیاء معمولا از مقابل دیده می‌شوند و با یکدیگر و همین طور با آدم‌ها که

آغاز تابستان. ۱۹۵۱.
چیکو هیگاشیاما، ایچیرو سوگای.

مهم‌ترین عوامل درون صحنه اند در توازن قرار دارند و در قابی که برای آنها آماده شده قرار داده می گیرند. از اینرو اگر چه گاه مردم در حین مکالمه رویاروی یکدیگر قرار می گیرند، در فیلمهای اوزو در کنار هم قرار می گیرند و ما آنها را از روبرو و یا از پهلو می بینیم. طرز قرار گرفتن شان اغلب با توجه به آنکه در کجا هستند تعیین می شود.

همان طور که پیش‌تر گفته شد، هنگامی که اوزو و همکار نویسنده اش سرگرم پدید آوردن متن گفت‌وگوی فیلم بودند، گاهی اتفاق می افتاد که درباره‌ی اینکه این گفت وگو در کجا اتفاق می افتد اشاره ای نمی کردند. تازه در دست نویس دوم یا سوم که تصمیم می گرفتند کاراکترشان کجا باید باشد. **پل شریدر** به این نکته‌ی جالب توجه کرده است که:

> *اگر یک کاراکتر اوزو در جای خاصی است، نوع خاصی از مکالمه شروع خواهد شد. کاراکترهای اوزو در خانه راجع به مسایل خانگی حرف می‌زنند (مسایل مالی، کارهای خانه، اینکه دیگر اعضای خانواده چه می‌کنند) در اداره از مسایل معمول آن سخن می‌گویند (زمان و مکان جلسات آتی) در رستوران مسایل اجتماعی را به خاطر آورند و درباره شان حرف می‌زنند (خواستگاری‌ها، اینکه دیگر اعضای خانواده چه می‌کند) و در میخانه به یادآوری خاطرات و زدودن توهمات می‌پردازند (نسل پس از جنگ، زندگی اداری).*[۲۱]

در حالیکه، همانطور که خود **شریدر** نیز ادعان دارد، این الگو ثابت نیست اما آنقدر استواری دارد که شایسته‌ی آن باشد تا درباره اش اظهارنظر شود. اما جریان خلاقیت شاید برعکس باشد. نوع به خصوصی از مکالمه نوشته می شد، و بعد کارگردان و همکار نویسنده‌ش تصمیم می گرفتند که کدامیک از چهار محل عمده ای که در فیلمنامه ذکر شده برای این گفت‌وگو مناسب است.

به همین طریق، وضعیت خود صحنه نیز بر طرز قرار گرفتن بازیگران در صحنه تاثیر می گذارد. این امر را باید تاحدودی با توجه به ترتیب نشستن در محل های مختلف توضیح داد. مثلا در یک میخانه یا یک رستوران کوچک یا یک فروشگاه «سوشی» از آنجا که کاراکترها کنار یک پیشخوان می نشینند باید کنار هم واقع شوند. در یک رستوران بزرگ (که به طور معمول کاراکترها خواستار داشتن یک غرفه‌ی خصوصی شده اند) آنها مثل موقعی که در خانه هستند روبروی یکدیگر در دو طرف میز می نشینند. در اداره یا یک نفر پشت میزش می نشیند و دیگری روی صندلی ارباب رجوع قرار می گیرد که در

آخر بهار. ۱۹۵۹.
چیشو ریو. سنسوکو هارا.

نتیجه دو کاراکتر روبروی هم واقع می شوند یا ـ اگر آنها به اتاق تشکیل جلسات شرکت های بزرگ رفته اند ـ رودرروی یکدیگر در دو طرف میزی که شبیه میزمنزل شان است می نشینند. وضعیت کاراکترها که اغلب ناشی از ترتیب نشستن است و به ندرت غیرطبیعی به نظر می‌رسد.[۲۲] قرار هم نیست که این وضعیت جنبه‌ی نمادین داشته باشد. در یک فیلم اوزو وقتی آدم‌ها در کنار هم می نشینند، این کار الزاما به معنای صمیمی بودن آنها با یکدیگر نیست. همچنین، کنار هم نشستن و صحبت کردن در برابر دوربین نیز در فیلم اوزو غیرطبیعی به نظر نمی‌رسد زیرا کاراکترها سالهاست که همدیگر را می شناخته اند. در این فیلم‌ها، فقط جوان‌ها هستند که باید به هم معرفی شوند. دیگران که همگی دوستان قدیمی یکدیگرند نیازی ندارند که رودرروی هم قرار بگیرند و توجه زیادی به هم نشان بدهند. **ساتو** در بحث پیرامون تاثیر داستان نویسی به نام **نائو یاشیگا** بر اوزو گفته است که به نظر می‌رسد همه‌ی آدم‌های فیلمهای اوزو اهل یک روستا باشند. آنها همدیگر را می شناسند و مثل آدم‌های **شیگا** *مراقب رفتارشان هستند و مثل*

آدم‌هایی که می‌دانند کسی مراقب رفتارشان است آداب معاشرت را خوب رعایت می‌کنند.[۲۳] در عین حال، اگر چه طرز قرار گرفتن کاراکترهای ازو طبیعی به نظر می‌رسد، القاءکننده‌ی نوعی رسمیت هم هست (که در واقع خود زندگی ژاپنی هم همین طور است). این رسمیت، بیان‌کننده‌ی نظمی است که ازو در زندگی کسانی که می‌دانند چه طور در زمان حال زندگی کنند می‌یابد. همچنین نشان‌دهنده‌ی نگاه اندکی طنزآمیز کسانی است که خود را آنقدر خوب می‌شناسند که به محیط اطراف، دوستان و حتی خودشان با نوعی فاصله‌گیری عینی نگاه می‌کنند.

برای نمایش این نظم، این واقعیت که کمپوزیسیون‌های ازو مثل بیشتر کمپوزیسیون‌های تصویری ژاپنی عمدتا افقی هستند، کمک بزرگی به ازو می‌کند. چنین کمپوزیسیونی هم در هنر غربی و هم در هنر شرقی بیانگر شناخته شده‌ها، راضی‌ها و حتی متین‌هاست. حال آنکه کمپوزیسیون‌های عمودی و مورب، برعکس، نشاندهنده‌ی تلاش‌ها، ناشناخته‌ها و حتی ناآرام‌هاست. افق همیشه پایین فیلم ازو (چه افق واقعی دیده شود یا نه) به ایجاد حال و هوای پذیرنده‌ی این فیلمها کمک می‌کند (حالتی که خطوط عمودی فعال و رقیب اغلب در فیلمهای کارگردانان خارجی آنها را از بین می‌برد). شاید به همین علت است که کمپوزیسیون مورب که تا این حد در غرب رایج است در فیلمهای ژاپنی، به نسبت، رواجی ندارد (باستثناء موارد استثنای آشکاری همچون **کوروساوا، ایچی کارا** و غیره) و در فیلمهای ازو نیز نادر است.

در هر فیلم ازو، اغلب کمپوزیسیون پرده را تقسیم می‌کند (مادر بزرگ و بچه‌ها در داستان توکیو، بچه‌هایی که به مدرسه می‌روند در اوها یو و غیره) اما این تقسیم معمولا افقی است. وقتی تقسیمی مورب انجام می‌شود، تا آنجا که من می‌توانم با اطمینان ابراز کنم، هرگز دلیل تماتیکی برای آن وجود ندارد.

سینماگران غربی (مثل **آیزنشتاین**) ازدیرباز تاکید ورزیده‌اند که کمپوزیسیون مورب حس تنش ایجاد می‌کند. در واقع، این دیگر به یکی از قواعد ترکیب بندی فیلم بدل شده است و هرگاه که کمپوزیسیونی را می‌بینیم که آشکارا مورب است، فرض را بر این می‌گذاریم که باید احساس تنش کنیم. در هر حال اینکه آیا کمپوزیسیون مورب به خودی خود ایجاد احساس تنش می‌کند یا نه مساله قابل بحثی است. در بسیاری از نقاشی‌های غربی کمپوزیسیون‌های مورب الهام‌بخش احساسات دیگری است و در نقاشی‌های آسیایی نیز کمپوزیسیون‌های مورب آرامش‌بخش به وفور دیده می‌شود.

به هر حال قابل تردید است که ازو کمپوزیسیون‌های مورب نادر خود را به منظوری به جز شکستن زنجیره‌ی افقی‌یی که استخوان‌بندی کمپوزیسیون‌های فیلمهایش را تشکیل می‌داد به کار برده باشد. می‌توان پرونده‌ای برای کمپوزیسیون میله‌های افقی فصل افتتاحیه‌ی فیلم *پایان تابستان* تشکیل داد، زیرا در این صحنه دختر درباره‌ی آینده‌اش تردید دارد و مرد به آن علت در آنجا حضور دارد که قرار است در مورد او به عنوان همسر احتمالی آینده‌ی خود تصمیم بگیرد. اما درباره‌ی کمپوزیسیون‌هایی مثل آنچه در تنها پسر و پدری بود چه می‌توان گفت؟ یا درباره‌ی کمپوزیسیون مورب صحنه‌ای در مرغی در باد که در آن مادر، دوست و فرزند در کنار تپه‌ای نشسته‌اند و درباره‌ی معمولی‌ترین و کم‌تنش‌ترین امور صحبت می‌کنند؟

البته ازو با جاذبه‌ی نمادگرایی از طریق کمپوزیسیون یا غیر آن بیگانه نیست، اما حتی این فکر را به خود راه نمی‌دهد که از کمپوزیسیون برای ایجاد نمادهایی که اغلب بسیار سرراست هستند و به نظر او معمولا توفیقی هم ندارند استفاده کند. در مرغی در باد صحنه‌ای هست که در آن قهرمان فیلم که از دست همسرش به خشم آمده نزدیک یک چراغ سقفی می‌ایستد. پروانه‌ی بزرگی که به دور چراغ می‌گردد، سایه‌ای روی صورت قهرمان فیلم می‌افکند، آشکارا به این قصد که طغیان افکار او را القاء کند. در خواهران مونکاتا شوهر بد خواهر بزرگ‌تر، که مرگ او به علت افراط در مشروبخواری طی چند حلقه‌ی قبل به تماشاگر خبر داده شده، باردیگر از طریق یکی از آن نماهای مقدمه چینی که بسیار مورد علاقه‌ی ازو بود، به داستان راه می‌یابد. اما در این مورد کارگردان نه از نماهایی که بنا به عادت از آنها استفاده می‌کرده، بلکه از نمایی سود می‌جوید که درخت تنومند خشکیده‌ای را نشان می‌ماند تا تنها نتیجه‌ی ممکن را بگیرد. یک صحنه از فیلم تنها پسر به این طریق خراب می‌شود که پس از رفتن مادر، پسر درباره‌ی او با همسرش در حال صحبت است ناخودآگاهانه شیشه‌ی شیر بچه را برمی‌دارد و پستانک آن را به دهان می‌گذارد ـ نمادی از وابستگی فرزندی که البته آنقدر آشکار است، که تنها متن فیلم و کوتاهی حرکت باعث نجات این صحنه می‌شوند.

نمادهای بدون معنای مشخص ـ اگر بتوان آنها را اینگونه نامید ـ ارضاء کننده‌ترند. در *آغاز تابستان* زوج سالخورده در مقابل موزه اوئنو پارک نشسته‌اند و صحبت‌شان به پسر متوفی‌شان کشیده می‌شود. در میانه‌ی این گفت‌وگو، زن سر بلند می‌کند و بعد توجه شوهرش را به آنچه که خود می‌بیند جلب می‌کند: بادکنکی که احتمالا از دست

بچه‌ای رها شده در آسمان اوج می‌گیرد. آنها آن را با نگاه دنبال می‌کنند و دیگر درباره‌ی پسرشان حرفی نمی‌زنند. بعدتر، هنگامی که پدر منتظر قطاری است که باید او را به توکیو ببرد، سر بالا می‌کند و آسمانی خالی و بی‌ابر را می‌بیند. به این طریق ما دوباره به یاد پسری که مرده است و آن گفت‌وگوی داخل پارك می‌افتیم. در عین حال حس می‌کنیم که چیزی وصف‌ناپذیر و ناگفته دارد به ما القاء می‌شود. چیزی که شاید با از دست دادن مربوط باشد، یا با گذرا بودن زندگی یا با جایگاه ما در زیر این آسمان خالی و این چشم روشن آسمان تابستان مربوط باشد. در مرغی در بادبك شیئی مرموز بارها توجه ما را جلب می‌کند. شوهر زنش را ترك کرده است. مرد راه می‌رود، می‌نشیند و به چیزی نگاه می‌کند. سرانجام به ما نشان داده می‌شود که آن چیز یك حلقه‌ی بزرگ لوله‌ی زنگ‌زده‌ای است. از آن نوعی که برای مجرای فاضلاب مصرف می‌شود. صبح روز بعد، ما دوباره به این قطعه‌ی بزرگ لوله نگاه می‌کنیم. چندین بار دیگر نیز همین لوله کار انتقال بین صحنه‌های نامربوط را انجام می‌دهد. بالاخره وقتی شوهر به روسپی خانه‌ای می‌رود که زمانی همسرش برای کسب پول برای معالجه فرزند بیمارشان به آنجا رفته بود، ما یك نگاه طولانی دیگر به آن لوله می‌اندازیم. می‌دانیم که یك پیر و تازه کار قرویدچه دارد تا درباره‌ی این مجرای کثیف به ما بگوید اما نمی‌دانیم که اوزو چه می‌خواست بگوید. این امر، اسرارآمیز بودن وجاذبه‌ی آن شیئی را افزایش می‌دهد.

صحنه‌های کوچکی در فیلمهای اوزو هست که نمی‌توان آنها را نمادین دانست اما کاملا ارضاء کننده‌اند. در این صحنه‌ها اشیایی ترجیحا معمولی و روزمره دیده می‌شوند که خاصیت نمادین ندارند اما حاوی عواطف هستند. همانطور که دیدیم، اوزو از توضیح مستقیم کاراکترهایش از طریق طرز قرار گرفتن آنها در صحنه خودداری می‌کرد. اظهارنظر مستقیم و صحنه‌های نمادین معمولا در فیلمهای اوزو جایی ندارند، دقیقا چون تفسیری غیرعادلانه از کاراکترها به عمل می‌آورند. غیرعادلانه به این علت که آنها وانمود می‌کنند که چیزی به پیچیدگی یك کاراکتر را با چیزی به سادگی یك نماد توضیح می‌دهند. اوزو چیز نهانی‌تری را ترجیح می‌دهد: طبیعت بیجان. قانوس‌های آویزان در *خاشاك شناور*، ترتیب قرار گرفتن گل‌ها در *گل بهاری* تنها گلدان اتاق تاریك فیلم *آخر بهار* ـ معنای اینها چیست؟ این‌ها ظاهرا طبیعت بیجانند، اشیائی که صرفا به خاطر زیبایی‌شان از آنها عکس گرفته شده. اما این همه‌ی ماجرا نیست. مثلا گلدان

فیلم *آخر بهار* را در نظر بگیرید. پدر و دختر که به زودی به علت ازدواج دختر از هم جدا خواهند شد، دارند آخرین سفرشان را با هم انجام می‌دهند. پس از گذراندن یك روز در کیوتو، حالا آنها می‌خوابند و درباره‌ی اوقات خوشی که با هم گذرانده‌اند حرف می‌زنند. پس از خاموش کردن چراغ‌ها، دختر بیدار دراز می‌کشد. از پدرش سوالی می‌کند. پدر جوابی نمی‌دهد. از این نقطه به بعد روال به این ترتیب است:

نمایی از پدر در حال خواب.

نمایی از دختر که به او نگاه می‌کند.

نمایی از گلدان در آلاچیق، روی این نما صدای خُرخُر آرام پدرم به گوش می‌رسد.

نمایی از دختر که به نظر می‌رسد تبسم کرده است. نمایی طولانی از صورت او در حدود ده ثانیه.

گلدان، یك نمای طولانی دیگر.

نمایی از دختر، حالتش کاملا تغییر کرده است، اشك در چشمانش حلقه زده.

گلدان در اینجا یك محور است. اگر چه به خودی خود معنایی ندارد (حتی به معنای آسودن و خوابیدن هم نیست) بهانه‌ای است برای نشان دادن زمانی که سپری شده است. چیزی است برای آنکه بتوانیم آن را در مدتی که احساسات دختر تغییر می‌کند تماشا کنیم. گفتن اینکه چرا این شیوه ارضاء کننده‌تر از روش عادی است مشکل است (روش عادی این است که بگذارند تغییر را در چهره‌ی بازیگر زن ببینیم). شاید یك علت این امر آن باشد که اوزو نوعی عدم خصوصیت و نوعی سردی را بین آن دختر و ما تحمیل می‌کند. نه با دیدن او، بلکه با دیدن آنچه که او می‌بیند (یك گلدان تنها، تك افتاده و زیبا) است که ما کاملتر و بیشتر درك می‌کنیم. با نشان دادن گلدان در آن لحظات بحرانی که اشك در چشمان دختر حلقه می‌زند ما در موقعیتی قرار می‌گیریم که بتوانیم تصویری از احساسات او در دست داشته باشیم. اگر چه ما الزاما تصور نمی‌کنیم که باردیگر که او را خواهیم دید او اشك به چشم خواهد داشت، اما هنگامیکه ذهن ما مشغول به او بود، توجه‌مان به گلدان معطوف شده بود (در فیلم در آن لحظه چیز دیگری وجود نداشت که بتوانیم به آن فکر کنیم) در نتیجه احساسات او را صرف نظر از اینکه چه احساساتی هستند می‌پذیریم. ما به سوی یك موقعیت عاطفی هدایت شده بودیم و در اوج این موقعیت چیزی به ما داده نشده بود که به آن نگاه کنیم. از آنجا که *آخر بهار* فیلمی عمیقا تاثیرگذار است، جوشش عواطف ما، عواطف متقابلی ایجاد می‌کند که به علت آنکه ما

خودرا به آن سپرده ایم، این عواطف برای ما جنبه ی واقعی پیدا می کنند. این آشکاراز سادگی نمادگرایی بسیاردوراست. درباره ی این فصل بیشتر می توان گفت اما در حال حاضر من با نقل قولی از شریدر درباره ی این صحنه اشاره ای به کیفیت آن می کنم: *«گلدان یك کانون تمرکز است. شکلی است که می تواند عواطفی عمیق و متضاد را پذیرا شود و آن را به بیان چیزی هماهنگ، دائمی و ماوراءالطبیعه بدل کند.»*[۲۴]

اگر چه ازو معمولا کمپوزیسیون های تفسیری را رد می کند، با این حال، محدود شدن با کمپوزیسیون های رسمی، متوازن و افقی را که تقریبا همیشه از آن سود می جوید نیز مردود می شمارد. راه بهتر برای بیان این مطلب آن است که هندسه ی

برادران و خواهران خانواده ی تودا. ۱۹۴۱.
میه کو تاکامینه، فومیکو کانسوراگی، شین سابوری.

انعطاف پذیر صحنه ی ازو حرکات روان و طبیعی کاراکترهایش را تشدید می کند.

درست به همان ترتیب که ازو صحنه اش را به پیشزمینه و پسزمینه تقسیم می کرد تا کاراکترهایش را به نحوی محسوس مشخص کند، طرح های انعطاف ناپذیرش را نیز طوری ترتیب می داد که ژست ها و عکس العمل های کاراکترهایش درتضاد با این انعطاف ناپذیری، طبیعی به نظر برسند. صحنه ی ازو متوازن، غیرقرینه و چشم انداز است، در عین حال مثل همه ی کمپوزیسیون های خالی انعطاف ناپذیر و سازش ناپذیر

نیز هست. وقتی بازیگر وارد می شود و برخلاف انتظاراتی که با دکور شکل گرایانه ایجاد شده رفتار می کند، نتیجه اغلب یك خودانگیختگی تاثیرگذار است. بنابراین کمپوزیسیون به این علت وجوددارد که باید درهم شکسته شود. همانطور که کارگردان بارها نشان داده است، برهم زدن پلك ها یا یك لرزش لب می تواند به اندازه اقیانوسی از اشك موثر واقع شود. در فیلم، مثل شعر، معنای یك صحنه و حتی یك کلمه اغلب بسته به آن است که قبل و بعد از آن چه اتفاقی افتاده است و می افتد. اگر به آنچه که بطور ضمنی با یك طرح کمپوزیسیون نسبتا انعطاف ناپذیر قول داده می شود عمل نشود، اگر ما با حرکت ظاهرا فکر نشده ای روبرو شویم قدرت عاطفی صحنه به خاطر این زمینه بیشتر خواهد بود.

کمپوزیسیون ازو همیشه با عاطفه شکسته می شود. اوج عاطفی *برادران و خواهران خانواده ی تودا* هنگامی پدیدار می شود که کوچکترین پسر از چین برمی گردد و درمی یابد که برادران و خواهران بزرگ ترش به مادر و خواهر کوچکتر او بی توجهی کرده اند. این امر دریك گردهمایی رسمی خانوادگی اتفاق می افتد. دوربین از بیرون به داخل نگاه می کند و از اینرو تمام اتاق را زیر نظر دارد. اعضای خانواده تك تك، پشت میزهای کوچکی که به صورت (L) چیده شده اند نشسته اند. جوان ترین پسر در منتهی الیه سمت راست دیوار عقبی است و در کنارش خواهرها و برادرهایش به ردیف نشسته اند. درزاویه ی (L) خواهر بزرگ تر که چندان هم جذاب نیست نشسته و در کنارش، به محازات دیوار سمت چپ و با زاویه ای نود درجه نسبت به دیگران، مادر و کوچکترین دخترش نشسته اند. موقعیت رسمی و کمپوزیسیون خشك است.

همچنانکه صحنه پیش می رود، کوچکترین پسر درباره ی آنچه که دیگران با مادرشان کرده اند صحبت می کند. آنها سعی می کند حالتی را که فکر می کنند مناسب این موقعیت است به خود بگیرند. اما اتهاماتی که پسر جوان مطرح می کند آنچنان خشمگینانه و با این حال آنقدردرست است که برادران و خواهران و همسر انشان یك به یك بی آنکه غذاخورده باشند تصمیم به ترك محل می گیرند. همانطور که آنها می روند، سوراخ هایی در کمپوزیسیون پدید می آید. آنچه که تا بحال شکیل و متوازن بود، اینك برهم خورده است. وقتی همه ی آنها می روند، به کمپوزیسیون دیگر امیدی نیست: دو زن در منتهی الیه سمت چپ و پسر در منتهی الیه سمت راست. بعد، در حرکتی که بازتابی از ترتیبات تازه برای زندگی است آن سه تن یکدیگر را می یابند. پسر بلند

می شود. به طرف زن ها می رود و رو بروی آنها می نشیند. نتیجه، کمپوزیسیون تازه ای است. کمپوزیسیونی که بار دیگر متوازن است اما حالت رسمی ندارد. ردیف مستقیم برادرها و خواهرها با موازی های مقابل آن یعنی سردرهای چوبی و تاتامی دیگر در بین نیستند. در عوض، در سمت چپ یك گردهمایی لذت بخش خانوادگی است که با مقدار زیادی جای خالی که باقیمانده ی صحنه را تشکیل می دهد متوازن است. کمپوزیسیون جدید صمیمانه است، یك صحنه ی «نوع» ازو که کاملا با داستان، حال و هوا و آدم های فیلم جور است. به علاوه، این همه آنچنان طبیعی و راحت انجام شده که لازم نیست توجه تماشاگر را به کمپوزیسیون جلب کند (مگر آنکه کسی بخواهد کتابی درباره ی ازو بنویسد) و با این حال، نگاه کارگردان و هنر دست به دست هم داده اند و معنای صحنه را هم غنی و هم آشکار کرده اند.

گاهی، اگر چه به ندرت، کمپوزیسیون برهم می خورد اما مجددا ایجاد نمی شود. تاثیر این کار در دنیای آرام و رسمی ازو می تواند ویرانگر باشد. شاید تکان دهنده ترین این نوع صحنه ها در پدری بود دیده می شود. پدر که دارد برای رفتن آماده می شود، روی تاتامی نشسته و منتظر پسر است. این یك کمپوزیسیون رسمی است که پدر در یك طرف آن است و با پنجره ی کاملا باز مهمانخانه که در طرف دیگر است در توازن قرار دارد. پسر به اتاق دیگری می رود و ما هم همراه او می رویم. مستخدم با عجله وارد می شود که بگوید اتفاقی افتاده است. تصویر به همان صحنه ی قبلی قطع می شود. نما همان است اما پدر که قبلا با چهارچوب پنجره توازن داشت اینك روی تاتامی پخش زمین شده است و دارد می لرزد. از آنجا که ما پدر را دوست داریم، در هر حال ناراحت می شویم با این حال کتمان نمی کنیم که بخشی از هراس ناگهانی ما به خاطر درهم شکستن کمپوزیسیون است. بحران وارد شده است. ما سرگرم تماشای یك صحنه ی ظاهرا واقعی هستیم که در آن مردی که اورا می شناسیم دچار حمله قلبی شده است. در عین حال شاهد استعاره ای از پایان خشونت بار یك دنیای منظم و انسانی هستیم.

اما معمولا کمپوزیسیون آرام تر از این برهم می خورد. آدم‌ها به همان متانت و رسمیتی که کاراکترهای ازو به آن شهره اند رفتار می کنند. اما بعد، لحظه ای فرا می رسد که عواطف شروع به سخن می کنند و کمپوزیسیون با یك حرکت کاملا طبیعی ناقص می شود. رسمیت معمولا دلپذیر یك شخص خوددار و مطمئن به خود، جایش را به حالت غیر رسمی یك شخص نامطمئن، ناراحت، که شاید در یك لحظه تسلیم

دانشکده جای خوبی است. ۱۹۳۶. چیشو ریو. آکیرا کوساکابه.

عاطفه ای خفیف که نشانه ی آن یك لبخند یا یك خنده است می دهد. ما به ناگهان و به طرزی زننده حالت انسانی خام این شخص را می بینیم و با واقعیت عواطف از کوره دررفته اما مطمئنا آشنای او روبرو می شویم. یکی از زیباترین نمونه های چنین صحنه ای در *آخر بهار* دیده می شود. جایی که دختر و عمه اش به طور همزمان تعظیم می کنند.[۲۵] در واقع هم آنها قرار است با هم تعظیم کنند و ما همین انتظار را داریم اما دختر ـ که حالا فکر می کند پدرش تجدید فراش می کند و در نتیجه اورا ترك خواهد کرد ـ تعظیم کردنش را یك لحظه به عقب می اندازد. دختر متزلزل می شود، اندکی به یك طرف خم می‌شود اما خودش را جمع وجور می کند و تعظیم می کند، اما آن کمپوزیسیون کاملی که می توانست (مثل فیلم *پایان تابستان* مثلا) با دو حرکت کاملا همزمان ایجاد شود برهم می خورد. به جای آن به ما این امکان داده می شود تا نگاهی به درون دل آدمی بیفکنیم. عضوی که طبیعتا غیر رسمی است و بنا به تعریف خود انگیخته است.

هیچیك از این موارد را نباید حمل بر این کرد که ازو کمپوزیسیون غیر رسمی را به کمپوزیسیون رسمی ترجیح می‌داد و نباید این طور برداشت کرد که هرگاه کمپوزیسیون رسمی برهم می خورد، درواقع تنها استفاده ی این کمپوزیسیون همان بر هم خوردنش بوده است. مساله پیچیده تر از این است. کمپوزیسیون رسمی در یك فیلم ازو نشاندهنده ی حالتی است که چیزها نه در موقعیت های رسمی بلکه هر روزدارند. ما

معمولا همه چیز را به همین طریق در نوعی الگوی متوازن می بینیم. امّا وقتی عاطفه وارد می شود، توازن تغییر می کند و اندیشه ضعف اخلاقی انسانی و عاطفه‌ی انسانی جایگزین آن می شود. در فیلمهای متعددی می توان لحظات تنش عاطفی یی را دید که با زیر پا گذاردن ناگهانی قواعد کمپوزیسیونی که مورد قبول ما است پدید آمده و توضیح داده می شوند. همین تضاد میان درستی هندسه و تداخل ناگهانی (بازیگوشانه یا تراژیك یا بدون فکر) عوامل انسانی و طبیعی است که مانع می شود طرح ازو غیرطبیعی به نظر بیاید. همانطور که ما هم مثل ژاپنی ها خانه‌ی ازو را به عنوان یك صحنه می پذیریم، همانطور که ما نمی توانیم اصولا متوجه کمپوزیسیون تصویری شویم، به همان نحو نیز سلوك ژاپنی سنتی را می‌پذیریم و نمی توانیم وجود محدودیت های غیرطبیعی را آگاهانه دریابیم. اما ما هم مثل ژاپنی ها این محدودیت ها را درك می کنیم و وقتی که از میان برداشته شوند، ما هم مثل ژاپنی ها احساس راحتی خواهیم کرد.

کمپوزیسیون، طول صحنه، انتخاب ـ همه‌ی اینها کمك می کنند تا لحظات مکاشفه آمیزی در فیلمهای ازو پدید بیاید. اما مهم ترین کمك باید الزاما کمك بازیگر باشد زیرا این اوست که باید نه تنها این لحظات بلکه تمام فیلم را دراماتیزه کند. اگر چه لازم نیست بازیگر بداند که چه کاری دارد می کند (ظاهرا بازیگران ازو اغلب اوقات نمی دانستند) اما این اوست که باید کار را انجام دهد. دراماتیزه کردن نه تنها از تعبیر او بلکه از حضور او نیز ناشی می شود که همین می تواند طرز تلقی ازو را نسبت به بازیگرانش روشن کند. ازو بازیگرانش را با رنگ هایی که مورد استفاده‌ی یك نقاش واقع می شوند مقایسه می کرد و می گفت که بدون شناخت بازیگران و رنگ ها نه او و نه آن نقاش نمی توانند شروع به کار کنند. مهم این بود که بازیگران چه هستند نه اینکه که هستند. برای بازی موثر در یك نقش بازیگر می بایستی نوع بخصوصی از شخص باشد. همانطور که روسلینی به گفته‌ی خودش بازیگران را به خاطر خصوصیات بدنی شان انتخاب می کند، ازو بازیگرانش را منحصرا به خاطر کاراکترشان انتخاب می کند. او بیشتر بازیگرانش را می شناخت و مایل بود از یك هنرپیشه بارها استفاده کند: **چیشو ریو، چوکو اییدا، تاکشی ساکاموتو، اپیکو یاکومو، نوبو ناکامورا، سستوکو هارا، کینپو یو تاناکا**، از جمله چهره های آشنای فیلمهای ازو هستند. اگر بازیگری را خوب نمی شناخت، پیش از شروع فیلمبرداری اطلاعاتی درباره اش به

دست می آورد. **شین سابوری** که در آن زمان بازیگر بزرگی بود به خاطر می آورد که پیش از آنکه تمرین برای بازی در *براران و خواهران خانواده‌ی تودا* شروع شود، ازو دنبال او فرستاد. سابوری انتظار داشت که درباره‌ی فیلم صحبت کنند اما به جای آن، آنها برای مدتی طولانی از چیزهای دیگری حرف زدند. سابوری وقتی راجع به آن حرفها فکر کرد حس کرد که منظور از آن این بود که ازو را قادر سازد تا احساس اورا درك کند و دریابد که از چگونه آدمی بود.[۲۶]

آیا ازو دنبال تیپ هم بود؟ اینکه بگوییم بله، ساده کردن مطلب است. هر چه بود، او از استفاده از ستاره ها که تجسمی از تیپ هستند خودداری می کرد. اما در عین حال گاهی ازو نوع کاراکتری را در نظر داشت و دنبال بازیگری با کاراکتر مشابه می گشت تا آن نقش را بازی کند. به هنگام صحبت از *ماجرای جنتلمن مستاجر* نیز همین را گفته است. «*در فوکوگاوا، جایی که من دنیا آمدم، خیلی ها بودند که مثل کاراکترکیهاچی در این فیلم یا دیگران در فیلم داستانی از خاستاك شناور بودند، هر چند که حالا کم هستند... آنها فقط صاحب یك فوندوچی [آلنگ] بودند، هر طور که می شد لباس می پوشیدند و شوچو [پست ترین نوع ساکه] می نوشیدند...*»[۲۷] این همان کاراکتری است که او به ریو و ساکاموتو می آموخت یا آنها را ترغیب می کرد که روی پرده نقش را بازی کنند و به این ترتیب نوع کیهاچی را پدید آورد.

صحنه‌ی فیلمبرداری ازو تقریبا مثل یك مدرسه بود. کارگردان به بازیگران یاد می‌داد که چطور هر کاری را انجام بدهند. گرچه آدم‌های مورد نظر را برای ایفای نقش‌های مورد نظرش انتخاب می کرد اما هرگز به بازیگرانش اجازه نمی داد چیزی را بیان کنند. یکی از روش هایش این بود که از خودش به عنوان نمونه استفاده می کرد. «*گاهی نقش را خودش بازی می کرد و تماشای او نیز لذت بخش بود. اگر در فیلمهای خودش ظاهر می شد... حتما هنرپیشه‌ی بزرگی می شد.*»[۲۸] روش دیگر و رایج ترش دادن راهنمایی های کامل و تمام با جزییات بود. «*پیش از آنکه سر صحنه برود تمام فیلم را در ذهنش ساخته بود، طوری که ما بازیگران فقط می بایستی به راهنمایی های او عمل کنیم. از نحوه‌ی تکان دادن دست مان تا طرز پلك به هم زدن. یعنی ما اصلا مجبور نبودیم نگران بازیگری باشیم.*»[۲۹]

ازو در فیلمهای اولیه اش اغلب حالت مخصوصی را به بازیگرش القاء می کرد. پدر فیلم *هوس زودگذر* بارها گلویش را با ناخن انگشت کوچکش با ظرافت می خاراند،

تاتسو سایتو در *همسرایان توکیو* در صحنه‌های مختلف مرتب کفلش را می‌مالد، در *داستانی از خانه‌ی شناور* تاکشی ساکاموتو اغلب پشتش را می‌خاراند. اما بعدها این حالت‌ها (که ظاهرا وازو همه‌ی آنها را در زندگی دیده بود) از میان می‌روند یا کمتر استیلیزه می‌شوند و در نتیجه کمتر هم جلب نظر می‌کنند. در *آخر بهار* ریو عادت دارد چوب سیگارش را کنار بینی‌اش بمالد، اما این کار را زیاد انجام نمی‌دهد و در هر حال این یک ژست آشناست. مالیدن پیپ یا چوب سیگاری که پر زهای ظریفی دارد به بینی، در واقع طریقه‌ی ژاپنی برق انداختن آنهاست.

او در فیلمهای بعدیش دیگر خواهان ژست‌های مشخصه نبود بلکه به جای آن خواستار چند حرکت محدود می‌شد که در مجموع تاثیر مورد نظر را حاصل می‌کردند. ریو صحنه‌ای از پدری بود را به خاطر می‌آورد: «وازو به من گفت که به *انتهای چوب‌های غذاخوریم خیره شوم، بعد به دستم زل بزنم و آنوقت با بچه‌ام صحبت کنم. انجام همین اعمال ساده به این ترتیب، حس خاصی را منتقل می‌کرد. وازو این حس را شرح نمی‌داد. اول اعمال را توضیح می‌داد. او می‌گفت که من چه کاری باید بکنم و می‌گذاشت تا خودم آن حس را کشف کنم*».[۳۰] بار دیگر در *دانشکده جای خوبی است* ریو می‌بایستی لباس نوی خود را به سمساری ببرد «*وقتی پول را از سمسار گرفتم، وازو به من گفت که اول به یک سر اسکناس نگاه کنم، بعد به سر دیگرش و بعد سرم را بلند کنم. حس دانشجو در این لحظه کاملا غم‌انگیز بود، و حس از دست دادن لباس جدیدش*

دوشیزه‌ی جوان. ۱۹۳۰. تاتسو سایتو. سومیکو کوریشیما، توکیهیکو اوکادا.

خانم چه چیزی را فراموش کرد؟ ۱۹۳۷. سومیکو کوریشیما، تاتسو سایتو.

گل بهاری. ۱۹۵۸. هارو تاناکا، چیشو ریو.

یک بعد از ظهر پاییزی. ۱۹۶۲. ترو یوشیدا، کیجی سادا.

با حرکت چشم‌هایش بیان می‌شد. و بعد، من شروع به یکسان پنداشتن خودم با آن کاراکتر کردم.»[۳۱]

بسیاری از بازیگران که ازو با آنها کار کرده خاطرات مشابهی دارند. **هاروکو ساگیمورا** که نقش خواهر بزرگتر را در فیلم *داستان توکیو* ایفا می کرد می بایستی در صحنه‌ای پشت تلفن بگوید که به ایستگاه می رود تا پیرها را تحویل بگیرد. ازو او را وادار کرده بود که بادبزنی را در دست بگیرد و خطوط حاشیه‌ی آن را با نگاه دنبال کند، بطوریکه در طول مکالمه نگاهش یك دایره‌ی کامل را طی کرده باشد. **ساگیمورا** که یکی از هنرپیشگان جدی تآتر بود، گیج شد. پرسید که قرار است چه احساسی داشته باشد. جواب این بود که: «*قرار نیست احساسی داشته باشی. قرار است این کار را انجام بدهی*». او طبق دستور عمل کردو در صحنه‌ی کامل شده ما آن حالت انتزاعی که تا حدودی خودخواهانه و حاکی از عدم توجه است و این کاراکتر نسبتا غیرجذاب را مشخص می کند، حس می کنیم.[۳۲] **چیکو هیگاشیما** که در همین فیلم نقش مادر پیر را بازی می کند، اول بار در فیلم *آغاز تابستان* ظاهر شد. در صحنه‌ای از آن فیلم او دریافت که می بایستی با فنجان چایش حرکتی هماهنگ با گفت‌وگویش را انجام دهد. هر کلمه با حرکت متفاوتی از فنجانی که او در دست داشت همراه بود. «*او خیلی وسواس داشت که با هر کلمه فنجان باید در کجا قرار بگیرد*». کار خیلی سختی بود، به خصوص اینکه فقط گرفتن وضعیت‌های مختلف کافی نبود. «*اگر فقط شکل ظاهری عمل [کاتا] را انجام می‌دادید و روحیه‌ی مربوط به آن را رعایت نمی‌کردید هم چندان خوب نبود. همه چیز باید مطابق تصوری که ازو از آن داشت از کار درمی‌آمد.*»

هر گونه بحثی که بین بازیگران ازو در مورد روش کار کارگردان در بگیرد به زودی به یك مسابقه داستان وحشتناك تبدیل می شود، زیرا هر بازیگر سعی خواهد کرد رنج‌هایی را که از زحمات نفر قبلی وحشتناك‌تر است بیان کند. **چوکو ایبدا** نمایی از فیلم *مادر را باید دوست داشت* را به خاطر می آورد که ازو او را مجبور کرده بود «چهار یا پنج ساعت» برای بازی در آن در یك جا بماند. معلوم است که کار سختی بود. او مجبور بود به دستشویی برود اما خودش را نگه می‌داشت تا اینکه ناگهان از چیزی خنده اش گرفت و بعد می بایستی دوان‌دوان خود را به دستشویی می‌رساند.[۳۳] **گنجیرو ناکامورو** به هنگام صحبت از صحنه‌ی باران *خاشاك شناور* به خاطر می آورد که فیلمبرداری این صحنه تمام روز طول کشید و آخر سر او و **ماچیکو کیو** تب کرده بودند

ازو (که از این صحنه راضی بود) دو روز به آنها مرخصی داده بود.[۳۵] ریو صحنه‌ای از *دانشکده جای خوبی است* را به خاطر می‌آورد که ازو بیش از سی بار آن را فیلمبرداری کرد. قرار بود او به دوست بیماری دوا بدهد و نمی توانست این کار را طوری انجام دهد که رضایت ازو را تامین کند.[۳۶] **چوکو ایبدا** گفته است که گاهی این طور می شد که آنها بعد از پایان کار می نشستند و آرزو می کردند که «*کاش ازو تا فردا می‌مرد یا طوریش می‌شد.*»[۳۷]

میتسوکو اوشیکاوا به خاطر می آورد که بیست و چهار ساعت تمام ـ البته نه پشت سر هم ـ صرف فیلمبرداری فقط یك نما از *مادر را باید دوست داشت* شده بود. او می بایست از چای دم کردن دست بکشد اما ریتم برگشت او می بایستی دقیق باشد و نمی بایست پیش از اینکه سر رگرداند به مقصدش نگاه کند. پس از چند ساعت تکرار این عمل او بالاخره نالید که: «*چرا باید این کار را این طوری بکنم؟*» ازو توضیح داد که: «*چون تو بازیگر ماهری نیستی و باید هدایت شوی*». بعدها، پس از جنگ، وقتی ازو از او خواست تا در فیلم *ماجرای جنتلمن مستاجر* بازی کند، او این درخواست را بی‌رودربایستی رد کرد. این کار موجب نوشتن نامه‌ای پوزشخواهانه شد که پر از کلمات محبت آمیز شعرمانند بود. او رفت تا در آن فیلم بازی کند «*عین اولش بود. او اصلا تغییری نکرده بود*».[۳۸]

اما اگر پس از روزها کار نمی توانست به صحنه یا نمای دلخواه دست بیابد، ازو ساکت می شد، دیگر از بازیگر انتقاد نمی کرد (بعد از تمام شدن فیلم که اصلا انتقاد نمی کرد) و چیزی از آنهمه فیلمی را که گرفته بود، انتخاب می کرد. ریو گفته است که: «*همیشه همین طور بود. حتی اگر مجبور می شد از فکر اولش دست بکشد، بالاخره چیزی پیدا می‌کرد و آن را در فیلم به کار می‌برد.*»[۳۹]

چیکو هیگاشیاما دو کار خوبی را که ازو برایش کرده است به خاطر می آورد اما این در اصل، تصویر هیولای استودیو را تغییر نمی‌دهد. اول اینکه وقتی بازیگران فیلم *داستان توکیو* به اونومیچی می رفتند تا حال و هوای این شهر جنوب ژاپن دست شان بیاید او نمی توانست برود. در نتیجه ازو با مهربانی اجازه داد که کس دیگری تمام گفت‌وگوی او را به لهجه‌ی اونومیچی ضبط کنند تا او بتواند موقع فیلمبرداری تلفظ درست داشته باشد. (این امر موجب شد تا ریو اظهارنظر کند که در هر حال فرقی نمی کرد چون «در هر حال همه‌ی ما به لهجه‌ی ازو حرف می‌زدیم.») صحبت دوم این

بود که ازو دریافت که او به شدت از بلندی می ترسد در نتیجه زیر موج شکن آتامی با زحمت زیاد جاده ای بلندتر از کف زمین کشید تا او اقیانوس را نبیند و اگر از آن دیوار بلند افتاد، صدمه ای نبیند.[۴۱] برای هر دو عمل می توان تفسیری غیر از مهربانی داشت ـ مثلا مصمم بودن ازو بر این که نوع بازی دلخواهش را از او بگیرد.

روش ازو در هدایت بازیگران یادآور روش **روبرتسون** است. شاید به خاطر آنکه هر دوی آنها از بازی های آنچنانی وحشت داشتند. **یوشیاکو هامامورا** یك صحنه ی بسیار **برسون** مانند را به خاطر می آورد. آنها داشتند راش های صحنه ای از *آغاز تابستان* را نگاه می کردند که در آن **هاروکو ساگیمورا** متوجه می شود که **سستوکو هارا** با پسرش ازدواج خواهد کرد. **هامامورا** فکر می کرد که برداشت اول مورد استفاده قرار بگیرد زیرا «*دوشیزه ساگیمورا خیلی خوب بود، گریه می کرد و جوش و خروش داشت*». ازو گفت نه، اصلا. و ادامه داد که آن بازیگر در بازی اغراق می کرد و او نمی خواست که در نسخه ی نهایی فیلم بازی کسی از بازی دیگران برتر باشد. او یکی از برداشت های بعدی را که در آن بازیگر مقداری از هیجانش را ازدست داده بود، انتخاب کرد.[۴۲]

اما علیرغم شباهت های بسیار بین روش ازو و روش **برسون**، نتیجه ی نهایی کار آنها با هم اختلاف زیادی دارد. **برسون** عامدانه می خواهد بازیگرانش را از هر گونه تعبیری از نقش خالی کند در نتیجه آنها را آنقدر خسته می کند تا به بازی بدون لحنی که مورد نظرش است دست بیابد. ازو برعکس می خواست که بازیگرانش را به تمام صفات نقش متصف کند تا آنها چه این صفات را درك کنند و چه درك نکنند بتوانند آنها را باز بتابانند.[۴۳] بازیگران ازو اتفاق نظر دارند که این کار سختی بود. ریو به خاطر می آورد که:

یك روز من دستورات ازو را دقیقا دوازده بار انجام دادم اما هر بار نمی توانستم احساس درست را منتقل کنم و بالاخره دست از کار کشیدم... ازو خیلی قاطع بود [با این حال] اگر چه من ماهر نبودم، اغلب نمی دانستم که نقشم را چطور باید بازی کنم، او تا جایی که من دستوراتش را رعایت می کردم، به من کاملا دلگرمی می داد. از آنجا که شلختگی من در استودیو مشهور بود، هر بار که نوبت بازی من می شد، همه ی کارکنان چراغ ها را خاموش می کردند و به جایی می رفتند. ازو و من تنها در صحنه می ماندیم و او می گذاشت که من بارها تمرین

کنم و آنقدر به من توصیه های مختلف می کرد تا اینکه بالاخره به نحوی موفق می شدم آنچه را که او می خواهد انجام دهم.... حتی اگر نمی دانستم که چه کاری دارم می کنم یا اینکه آخر سر این نماها به چه ترتیبی به هم متصل خواهند شد، اغلب از اینکه می دیدم بازیم بسیار بهتر از آنچه که انتظارش را داشتم شده است غافلگیر می شدم.[۴۴]

برای ازو، همه ی اینها بخشی از کار ساختن فیلم بود. این کار شاید اهمیتی اندکی بیشتر از پیدا کردن کمپوزیسیون درست، کاغذ فوسومای درست و گلدان مناسب داشت (شاید هم کمی سخت تر از این کارها بود). بسیاری از دستیاران ازو، از جمله **شوهی ایمامورا**ی جوان که حالا خودش کارگردان معروفی است از این تمرین های مکرر بدشان می آمد. او به **تادائوساتو** گفته است که بازیگران در اولین تمرین کارشان را درست انجام می دادند، اما بعد، ازو آنقدر از آنها می خواست. بازی شان را تکرار کنند که بدن شان سفت می شد و «*وقتی آنها حسابی شبیه عروسك می شدند، ارباب کارشان را تأیید می کرد.*»[۴۵] **ایمامورا** که نظرات خودش را در مورد بازیگری داشت، تحمل این روش را نداشت. تقاضای انتقال کرد و منتقل شد.

کوگونودا می گوید که ازو بین انواع مختلف کارگردانانی که مطبوعات روی آنها تاکید داشتند، تمایز نمی دید. وقتی در اوایل کارش از او پرسیدند که آیا دلش می خواهد یك کارگردان استودیویی شود یا یك کارگردان بازیگران، او نتوانست جوابی بدهد زیرا ظاهرا بین ایندو تفاوتی نمی دید (کارگردان استودیو یا *استاتسویی کانتوکو* بیشتر با دوربین، تدوین و غیره سروکار داشت و کارگردان بازیگران یا *هانیو کانتوکو* بازیگران را هدایت می کرد). دلیل این امر آن بود که اوریاست کامل پروژه را در دست داشت و تمام تصمیم ها را خودش می گرفت. چنین کارگردانی حتی در ژاپن ـ که کارگردانهایش از آزادی خلاقه ای برخوردار بودند که در جای دیگری شنیده نشده بود ـ در تاریخ سینما کمیاب است. بعضی از بازیگران احساس می کنند که آنها هرگز از زحمت بازی کردن یك فیلم برای ازو راحت نشده اند، حال آنکه دیگران حس می کنند که همه چیز را مدیون کار کردن با او هستند. ریو گفته است: «*باید اعتراف کنم که من آن رنگی بودم که ازو تابلوهایش را با آن می کشید، [با این حال]... امروز نمی توانم بدون فکر کردن به او، به هویت خودم فکر کنم. یك بار شنیدم که ازو می گوید: ریو بازیگر ماهری نیست ـ برای همین است که من از او استفاده می کنم؛ و این کاملا حقیقت*

دارد».[۴۷]

ممکن است ازو بعضی از تکنیک‌هایی را که درمورد بازیگرانش به کار می‌برد در تآتر یاد گرفته باشد. از ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۶ او گه‌گاه در جاهایی مثل تآتر سلطنتی، تالار میتسوکوشی و تآتر توکیو نمایش‌های طنزآمیز می‌نوشت یا در نوشتن آنها همکاری می‌کرد. بعضی از این نوشته‌ها امروزه موجودند. اما آنها احتمالا بیشتر شبیه طرح‌های سبکی هستند که **کافوناگی** ـ داستان نویسی که از بعضی جهات شبیه ازوست ـ برای تآترهای آساکوسا می‌نوشت. تمرین‌های سر صحنه‌ی ازو را با تمرینات تآتری مقایسه کرده‌اند و در رایج‌ترین نماهای ازو چیز تآتری مانندی هست. ما آن را آنقدر تآتر مانند می‌یابیم که در سینمای معاصر غرب جایی ندارد و ظهور آن در فیلمهای خارجی اولیه را به تاثیر آشکار اما نامیمون تآتر ربط داده‌اند. این همان نمای بازیگر روبه دوربین است که تقریبا مستقیم به عدسی چشم دوخته است. این نما از اولین نسخ موجود فیلمهای کارگردان، یعنی *روزهای جوانی* (۱۹۲۹) تا *یك بعد ازظهر پاییزی* (۱۹۶۳) در همه جا حاضر است. اگر چه آن نگاه خیره در طی سالها تا حدودی تغییر (از یك نگاه مورب به کنار دوربین به نحوی که هنوز هم در فیلمها رایج است شروع شد و با یك مواجهه‌ی رویاروی بادوربین به پایان رسید) کل نما تقریبا همان است که بود، سر و شانه‌ی بازیگر و گفتن یك خط گفت‌وگو.

آدم سابقه‌ی این نما را تشخیص می‌دهد: آمریکایی است و در فیلمهای اولیه‌ی صامت رواج بسیاری دارد، مثلا فیلمهای شرکت‌های بلو برد و تری انگل و فیلمهای کارگردانانی مثل **روپرت جولین**. این فیلمها در اصل تآترهای فیلم شده بودند. اکثرشان کمدی‌ها و ملودرام‌های معمولی بودند که فقط می‌خواستند داستانی را به سریع‌ترین و منطقی‌ترین وجه ممکن بیان کنند. تصاویر درشت بازیگران و میان نوشته‌ها ـ همچنانکه مکالمات پایان ناپذیر و ظاهرا لازم این فیلمهای اولیه به سوی یك صحنه‌ی نهایی پرتحرك پیش می‌رفتند ـ به سرعت پشت سرهم پدیدار می‌شدند. این فیلمها که به تعداد زیاد وارد ژاپن می‌شد، مورد مطالعه‌ی دقیق کارگردانان جوان قرار می‌گرفت. فیلمهایی از این قبیل و نه آن فیلمهای احتمالا سینمایی‌تر ساخت اروپا از نظر تداوم در ژاپن الگو قرار گرفتند. اگر همانطور که گهگاه پیش می‌آید، این گونه به دنبال هم قرار گرفتن نماها به نظر ما عجیب می‌آید. به این علت است که تداوم در فیلم از این مرحله‌ی مقدماتی گذشته است و فیلمهایی که ما امروزه می‌بینیم، این نوع تکنیك را

ابتدایی جلوه می‌دهند.

این ممکن است مقدماتی باشد، اما لازم نیست ابتدایی باشد. این امر شاید سر راست‌ترین روش مثبت عکس العمل است و مطمئنا به بهترین نحوی تقابل آرامی را که در هر مکالمه‌ای وجود دارد القاء می‌کند. برای ازو، این واقعیت که این روش تا این حد مقدماتی بود، انگیزه‌ای می‌شد که استفاده از آن را ادامه دهد. همچنین اگر چه فیلمهای **روپرت جولین** این را القاء نمی‌کنند، این نوع تداوم قابل پالایش بود و البته اندکی از شکل‌های پیشرفته را درخود نداشت. در سال ۱۹۲۵ هنگامی که *دایره‌ی ازدواج* **ارنست لوبیچ** که در سال پیش از آن ساخته شده بود در توکیو به نمایش درآمد، کارگردانان ژاپنی هیجان زیادی از خود نشان دادند. برای اولین بار (از نظر تماشاگران ژاپنی) این روش معمولی بیان داستان (یك تصویر درشت، یك خط گفت‌وگو) به عنوان روشی که قابلیت بیان شوخی و طنز را دارد شناخته شد. (تا آنجا که به **لوبیچ** مربوط بود، این درس احتمالا از فیلم باشکوه **موریتس استیلر** به نام *اروتیکون* که چهار سال پیش از آن ساخته شده بود و هنوز در ژاپن به نمایش درنیامده بود و *دایره ازدواج* شبیه آن بود، آموخته شده بود.) حالت چهره‌ی بازیگر می‌توانست دروغ گفت‌وگو را برملا کند یا نمای عکس العمل می‌توانست به نحوی منطقی یا بی‌جهت با عکس العمل مورد انتظار تفاوت داشته باشد. یك سری از چنین صحنه‌هایی را می‌شد در یك فصل کوچك شکل داد و بعد هر یك را با دیگری در تضاد قرار داد. یا اینکه یك سری می‌توانست با سری دیگر ادامه پیدا کند که موازی اولی بود اما تعبیرات متفاوتی را القاء می‌کرد.

دایره‌ی ازدواج بر سینمای ژاپن تاثیر عظیمی داشت. کارگردانان متفاوتی همچون **گوشو، میزوگوشی** و **ناروسه** تا مدتها درباره‌ی این فیلم حرف می‌زدند. اما تاثیری که این فیلم بر ازو گذاشت، تعیین کننده بود. این فیلمی بود که اغلب از آن نام می‌برد و تاثیر آنرا می‌توان حتی در فیلمهای آخر او جستجو کرد. اگر *داستانی از خاشاك شناور* (۱۹۳۴) که در اوج تاثیر فیلم آمریکایی ساخته شد با فیلمی که داستان این فیلم از آن برداشت شده یعنی *بارکر اثر* **جورج فیتز جرالد** مقایسه شود، تفاوت فورا آشکار خواهد شد. فیلم آمریکایی با وجودی که از روش یك قطع ـ یك خط پیروی می‌کند، کاری با این روش ندارد و از آن فقط برای پیش بردن داستان استفاده می‌کند. اما فیلم ازو از این روش کم و بیش به همان نحوی که **لوبیچ** استفاده کرده سود می‌جوید. عکس العمل‌ها در این فیلم به خصوص آرامند. بسیاری از آنها به طور غیرمنتظره پدید

می‌شوند و همه‌شان زنده به نظر می‌رسند. ازو از محدودیت در تداوم هم مثل موارد دیگری که در سینمایش دیده می‌شود استقبال کرد. در اینجا نیز سفت و سختی طرح، خودانگیختگی آدم‌های درون آن را امکان‌پذیر کرده است.

برای **لوبیچ**، این روش به دستیابی به یک کمدی عادات که به خوبی استیلیزه شده و کنایه آمیز و باشکوه و بدیع است منجر شد. همین روش برای ازو به دستیابی به برشی از کمدی انسانی خنده آور، منظم و کنایه آمیز انجامید.

اینکه این روش اغلب تصنعی به نظر می‌رسد، البته بخشی از جذابیت آن است. این روش در فیلمهای شرکت‌های ترای‌انگل و بلو برد تصنعی به نظر نمی‌رسید، زیرا نسخه‌ی اصل تآتری آن هنوز قابل دیدن بود، برای **لوبیچ** لازم بود فاصله‌ای را حفظ کند که بدون آن شوخی درنمی‌آمد، برای ازو، فاصله گرفتن برای ایجاد حالت کنایی و جدایی عاطفی مطلوبش لازم بود. اما حتی اگر این طور نبود، ازو دست کم به خاطر ماهیت بسیار صرفه‌جویانه‌ی این روش به سوی آن کشیده می‌شد.

مطمئنا طبیعی نبودن هر چیز، به ندرت ازو را ناراحت می‌کرد. همانطور که دیدیم او همیشه به تداوم قاطع دل تمی بست و اغلب بین نماهای مختلف یک صحنه‌ی خاص، آدم‌ها و اشیاء را جابه‌جا می‌کرد. **آکیرا فوشیمی** یکی از اولین فیلمنامه نویسان ازو به یاد می‌آورد که در فیلمی، کارگردان داشت نمایی از کاراکتری را که سرگرم تماشای تابلویی بر دیوار بود فیلمبرداری می‌کرد. او دیوار را برداشت و تصویری از بازیگر در حال نگاه کردن به دوربین گرفت تا نشان دهد او دارد به تابلو نگاه می‌کند. **فوشیمی** اعتراض کرد و گفت که این غیر طبیعی است و ازو باید تصویر کاراکتر را از پشت سر یا از پهلو بگیرد. ازو گفت که اهمیتی ندارد که نما غیر طبیعی باشد یا نه، نکته‌ی اصلی این است که صورت دیده شود.[۴۸] بار دیگر، در خلال صحنه‌ای از مرغی در *باد* جایی که **کینیو تاناکا** دارد تصمیم می‌گیرد که یا تن به روسپیگری بدهد یا پولی برای پرداخت هزینه درمان بچه‌ی بیمارش نداشته باشد، روبروی آینه‌ای می‌نشیند و به خودش نگاه می‌کند. بعد از آن یک سلسله نماهای غیر طبیعی دیده می‌شود که در آن‌ها خود آن زن و تصویرش در آینه بارها جابه‌جا می‌شود تا بالاخره زن به گریه می‌افتد و تصمیم می‌گیرد به روسپیخانه برود. **کینیو تاناکا** به خاطر می‌آورد که پرسیده است آیا می‌شود که دوربین گه‌گاه جای آینه را بگیرد. ازو توجهی نکرد و آن فصل را گرفت و همانطور که خودش می‌خواست این فصل بسیار غیر طبیعی است.[۴۹]

اگر احتمالات مربوط به محل قرار دادن دوربین بر ازو تاثیری نداشت، دیگر ملاحظات قراردادی نیز همین وضع را داشتند. او گاهی از **ساداساوامورا**، زن بازیگری که به خاطر بدن کلاسیکش مشهور بود و اسباب صورت کاملی هم داشت فقط برای نقش‌های معمولی استفاده می‌کرد. اگر چه گه‌گاه این زن نمایش فقط صورت کاملش را کسر شان خود می‌دانست اما از اینکه از وجودش استفاده‌ی برده نمی‌شود شکایت داشت. او به ندرت اجازه می‌یافت که اندام مشهورش را نشان بدهد. درمورد دیگری، هر چه **سستوکوهارا** پیرتر می‌شد، صورتش تغییر می‌کرد و کمی از تازگیش را از دست می‌داد. با اینکه شکل کلی بدنش تغییر نکرده بود، ازو تمام پیشنهادات درمورد نمای تمام قد را رد می‌کرد و **سستوکوهارا** همیشه با شجاعت با امر نورپردازی و تصویربرداری از قرص صورتش روبرو می‌شد.[۵۰]

برای ازو، همیشه صورت مهم‌ترین قسمت کاراکتر بود. اگر چه او گه‌گاه دیگر قسمت‌های بدن را هم نشان می‌داد (معمولا در فیلمهای اولیه‌اش، دست‌ها و پاها که به طریقه‌ی آمریکایی فیلمبرداری می‌شدند قرار بود که عواطف کاراکتر را نشان دهند، زن *آن شب* یک نمونه‌ی این امر است)، برای ازو و برای بیشتر کارگردانان دیگر صورت و بخصوص چشم‌ها بیشتر اهمیت داشت. او اغلب در فیلمهای آخرش به بازیگران دستور می‌داد که صورت شان را حرکت ندهند. تمام عواطف شان می‌بایستی فقط از چشمان شان مشهور می‌بود.

در روش تداوم کلاسیک آمریکایی، نگاه خیره، روح صحنه است و همانطور که نماهای درشت و سطرهای گفت‌وگو ردوبدل می‌شوند، در فیلم نیز مثل زندگی واقعی این چشمها هستند که توجه ما را به خود معطوف می‌کنند. در نظریه‌ی کلاسیک آمریکایی، اگر A و B روبروی هم نشسته‌اند، A روبه دوربین طوری بازی می‌کند که نگاهش کمی به راست متمایل باشد و B اندکی به چپ می‌نگرد. این کار باعث ایجاد محوری می‌شود که یک خط راست را القاء می‌کند و معنای آن این است که کاراکترها دارند به چشمان یکدیگر نگاه می‌کنند. **یوشیاکی هامامورا**، تدوینگر ازو به **ساتو** گفته است: «*البته فیلمهای آمریکایی دیگر به این روش پایبند نیستند، اما این روش سالها امری بدیهی بود.*» روش ازو اگر چه تحت تاثیر نظریه‌ی آمریکایی بود، اما با آن تفاوت داشت: «*درمورد او، A به راست نگاه می‌کند و B هم یا به راست و یا برحسب مورد به چپ نگاه می‌کند. نکته این است که هر دو به یک جهت نگاه می‌کنند.*» **هامامورا** به ازو

گفت که دارد اشتباه می کند. «به این ترتیب او یك نما را آنطور که من می گفتم گرفت و وقتی راش ها را می دیدیم رو به من کرد و گفت: «اما فرقی نمی کند، مگر نه؟ تفاوتی نمی کند، می کند؟ من بارها تاکید کردم که خیلی فرق می کند اما او هرگز نتوانست این تفاوت را دریابد و بازکارش را بانگاه کردن هر دو بازیگر به چپ یا به راست ادامه داد و من سرانجام ازشکوه کردن در این مورد خسته شدم.»[۵۱]

البته حق با ازو بود. همانطور که او با صحنه ی دیواره ی کنار دریای فیلم داستان توکیو نشان داد، کارگردان نه تنها چشم ها بلکه خود بازیگران را هم می تواند حرکت دهد و تماشاگران متوجه نخواهند شد. نظریه ی کلاسیك نیز مثل بسیاری از نگره های سینمایی یك نظریه ی روی کاغذ بود و معنایی نداشت. همانطور که حالا می دانیم احتیاجی نیست که تعقیب کننده و تعقیب شونده پیوسته در یك جهت روی پرده حرکت کنند، همانطور هم می دانیم که هدایت نگاه اهمیتی ندارد. تماشاگر برای خودش همه چیز را جفت و جور می کند و حتی برای ناجورترین عناصر نیز تداومی برقرار می داد.

همانطور که ساتو متوجه شد، شاید این به خاطر اهمیت صورت، چشم ها و نگاه ها برای ازو بود که به نظر می آید او از حرکت آدم ها موقعی که از پهلو نشان داده می شد خوشش نمی آمد. آنها ممکن است از کنار پرده وارد شوند اما ناگهان برمی گردند و روبروی دوربین قرار می گیرند. در یك صحنه حرکات به جلو و عقب بسیار دیده می شود اما حرکات جانبی اندك است. به همین طریق ساتو متوجه شد که ازو به ندرت تصویری جزیی از کاراکترها نشان می دهد. تصویر شخص یا تصویر صورت همیشه کامل است. نماهایی مثل نیمرخ ریو در حالت پوست کندن سیب در پایان آخر بهار به شدت نادرند. این نماها فقط در لحظات بسیار پرعاطفه، هنگامیکه نمای کامل ازروبرو ممکن است حمل بر بی احترامی یا فضولی شود به کار برده می شوند. بر مبنای این مشاهده ساتو به نظریه ای که هما نقدر مبتکرانه به نظر می رسد که می بینید دست یافت.

«آیا غیرممکن است این طور فکر کنیم؟ در فیلمهای ازو همه ی کاراکترها مهمان کارگردان هستند. اگر ما به مردمی که در خیابان هستند نگاه کنیم، آنوقت دست ها، پاها، پاها، بدن و غیره ی آنها را می بینیم. اما اگر آنها به خانه ی ما بیایند، ما مستقیما به چشم های آنها نگاه می کنیم.» ما این کار را به دلایل واضح انجام می دهیم اما یکی از دلایل احترام گذاشتن به آنهاست. به همین علت زیاد به آنها نزدیك نمی شویم. «اگر

دوربین به کاراکتری نزدیك شود، تا حد یك نمای درشت پیش نمی رود، در فاصله ای می ماند که سر و شانه ها را بگیرد ـ اینکه نزدیك نشود، از آداب ساده ی معاشرت است.» به علاوه، اگرچه انسان در حال تفکری را می توان از نیمرخ دید، به محض اینکه او شروع به صحبت می کند، دوربین به موقعیتی می رود که در مقابلش قرار بگیرد. «این صرفا مودبانه است.»

درعین حال، ساتو می بیند که: «کاراکترهای فیلمهای ازو، همگی طوری رفتار می کنند که گویی واقعا مهمانند... حتی آن بازیگرانی که به کار کردن با ازو عادت دارند، خیلی شق ورق هستند، گویی که در مراسمی حضور دارند.»[۵۲] و البته روش کار ازو ـ گفتن به هر کس که چه کاری را انجام دهد و هرگز چرایش را نگفتن، بارها و بارها گرفتن یك صحنه ی کوچك ـ بازیگر را از این هم کمتر راحت می گذارد. دیده ایم که ازو از استفاده از کاراکتر خودش خودداری می کرد و حالا می توانیم دلیل دیگری را برای آن مورد ببینیم. زیرا در امر تشکیل و نمایش یك نوع روابط مهمان ـ میزبان ژاپنی، ازو ژاپنی ها را همانطور که واقعا هستند نشان می دهد.

ژاپنی ها به عنوان یك ملت خوددارند و در امر تشریفات متحمل اند. در زبان شان حتی کلمه ای هم برای این منظور دارند: *انریو* که معادل انگلیسی آن را می توان جایی میان «خوددار بودن»، «مقید بودن» و «حجب» پیدا کرد. این خصیصه آنقدر زیاد دیده می شود و آنقدر رایج است[۵۳] که باید آن را یکی از خصایل ملی نامید. اما یك ژاپنی تنها در مورد کسی که می شناسد این «انریو» را اعمال می کند. شاید برای جبران اینهمه حجب، با بقیه ی دنیا (نسبت به دیگر ملیت ها) انریوی کمتری دارد و در واقع خیلی بی رودربایستی است. اما این خویشتن داری، این برپا ایستادن درمراسم که می تواند برای یك غربی خشمگین کننده باشد، همچنان یکی از کیفیت های تحسین شده ی سنت های ژاپنی است که روی صحنه و در فیلم به نحوی گسترده بروز می کند.

اما انریوی ازو نه به قاطعیت و نه به جدیت آنی است که مثلا در خلال نخستین دیدار یك بانوی جوان تربیت شده از خانه ی شما نشان داده می شود. بیشتر شبیه آداب معاشرت است و خویشتن داری بیشتر ناشی از ترس است (از مسوولیت، از اشتباه و غیره است که دلیل عمده انریوی کامل است) تا احترام به دیگران. این یك خاصیت دوست داشتنی است که در غرب هم به همین اندازه تحسین می شود. اما تفاوت درمیزان آن است. میزبان غربی واقعا از مهمانش انتظار دارد که خود را در خانه ی خودش حس

کند و اصرارش به این علت است. میزبان ژاپنی چنین انتظاری ندارد و اصرارش از همین روست.

این ما را به بزرگترین تضاد زندگی ژاپنی می‌رساند: تفاوت بین رفتار در خلوت و رفتار در انظار. چنین شکافی مطمئنا در تمام فرهنگ‌ها وجود دارد، اما در ژاپن چنان وسیع است که تقریبا مضحك به نظر می‌رسد. آدم‌هایی که در اتوبوس یا مترو به حد بربریت نامودبند، اگر در همان اتوبوس یا مترو یا هر جای دیگر با شخص آشنایی برخورد کنند، همراه با مودبانه‌ترین، متفکرانه‌ترین، کامل‌ترین و صمیمانه‌ترین تعارفات به او تعظیم می‌کنند. خوشایند نیست که فکر کنیم *سستو کوهارا* پس از ترك مراسم چای در *آخر بهار* وقتی سوارتر می‌شود با چترش به آدم‌هایی که نمی‌شناسد سیخونك بزند و آنقدر به مهاجمینی که با خیال راحت عمل می‌کنند نگاه آتشین کند تا جایی برای خودش پیدا کند، خوشایند نیست، اما غیرممکن هم نیست.

ازو فقط یك روی این دوگانگی را به ما نشان می‌دهد: ادب حساب شده‌ی رایج بین ژاپنی‌هایی که همدیگر را می‌شناسند. روی دیگر را باید خودمان حدس بزنیم. همان طور که دیدیم، او درمورد ارائه‌ی ژاپن سنتی نیزیك طرفه عمل می‌کند. به خاطر همین، هموطنان ژاپنی‌اش که در فیلمهای او فقط بازتاب ارزش‌های خفیف بورژوازی را می‌بینند، او را جدا مورد انتقاد قرار داده‌اند. اما ازو سعی در ارائه‌ی منظری متوازن از کاراکتر ژاپنی بطور اعم ندارد. او سعی دارد واقعیت آن جنبه‌ای را که به ما نشان می‌دهد آشکار کند. همانطور که او نسبت به شرایط اجتماعی درحال دگرگونی کشورش نسبتا بی‌علاقه ماند، به همان طرز نیز به ارائه‌ی تصویری ناتورالیستی از هموطنانش علاقه‌ای ندارد (جستجو برای رویدادهای مهم روزگار را در فیلمهایش همانقدر ناامیدانه است که جستجو برای شواهدی از جنگهای ناپلئون در رمان‌های **جین آستین**).[۵۳] او دقیقا به جامعه‌ای شناخته شده، زمینی و مطمئن علاقمند است (که ژاپنی همین طور هم هست) که می‌تواند چهارچوبی برای مشاهدات او از زندگی، مرگ و دیگر تضادهای تغییرناپذیر فراهم کند، چارچوبی به قدر کافی انعطاف‌پذیر که بتواند آن نوع ملودرامی را که گه‌گاه در فیلمهای او دیده می‌شود و کاملا بر طبیعتِ قابل مشاهده مبتنی است را در خود جای دهد. شاید به همین علت است که تقریبا همه‌ی کاراکترهای فیلمهای ازو پیش از شروع یکدیگر را می‌شناسند. در موارد نادری که اشخاص جدیدی به فیلم راه می‌یابند، معمولا معلوم می‌شود که آنها با کسی که ما از

پیش می‌شناسیم دوست هستند. این یك دنیای بسته و خودکفاست که انریوی رسمی و شایسته‌ی رفاقت بر آن حاکم است. از این نظر، فیلمهی ازو بیشتر به مهمانی شبیه‌اند که در آن میزبان و میهمانان آزادانه اما مودبانه باهم صحبت می‌کنند و تهها رودر بایستی شان احترام متقابل است.

خود صحنه‌ی کارگردانی ازو هم شبیه یك مهمانی بود. **نوبو ناکامورا** به خاطر می‌آورد که حتی در خلال تمرین ـ اگر صحنه به نوشیدن ویسکی یا آبجو مربوط می‌شد ـ آبجو یا ویسکی واقعی داده می‌شد و اگر صحنه، صحنه‌ی خوردن بود، برای بازیگران خوش اشتها غذاهای خوشمزه‌ی دریایی درست می‌کردند.[۵۴] خود ازو هم شوخ طبعی می‌کرد و لطیفه می‌گفت و گهگاه تك‌گویی‌های بسیار خنده‌داری برای سرگرمی مهمانان ایراد می‌کرد. فضای بسیار دلپذیر و راحتی بود که با سکوت اگر نه ناامیدکننده، سنگینی که در صحنه‌ی فیلمبرداری دیگر کارگردانان شرقی و غربی دیده می‌شد تفاوت داشت. بازیگران بعدها اتفاق نظر داشتند ـ که در هر حال ـ به آنها خوش گذشته است. در واقع به نظر می‌رسد که در سر صحنه انریوی کمتری از آنچه در فیلم دیده می‌شود وجود داشته است. **آکیرا کوروساوا** که بسیار به ازو علاقمند بود و فیلمهای اولیه‌اش از دفاع متعصبانه‌ی کارگردان پیر برخوردار بود، به **لئونارد شرادر** گفته است که چقدر افسوس می‌خورد که آن جنبه‌ای که او از ازو می‌شناخت اغلب به فیلمهایش راه نمی‌یافت. اوگفته است که ازو آنقدر شوخ، آنقدر جذاب و آنقدر خودش بود که رسمیت میزانسن ازو حق این مردرا ادا نمی‌کند.[۵۵] (اگر چه این حرف بی‌تردید درست است باید توجه داشت که **کوروساوا** دشمن مسلم انریو و همه‌ی آن چیزهایی بود که انریو مظهر آنست یعنی ارتباطات فئودالی آن و نادیده انگاشتن ارادی خود و غیره. بیشتر طنز فیلمی مثل *سانجیرو*ی **کوروساوا** ناشی از تماشای تحقیر و سپس انفجار انریوست). اما می‌توان تصور کرد که فضای مهمانی سر صحنه‌ی ازو آنگاه که کار شروع می‌شد از بین می‌رفت.

خسته کردن بازیگر برای به دست آوردن یك بازی بی‌لحن و بی‌حالت برای هر کسی مثل تفریح به نظر نمی‌آید. وقتی من به سر صحنه‌ی *آخر پاییز* رفتم، ازو برای همه جذاب بود تا اینکه کار شروع شد. ما نشستیم و خندیدیم و او برایمان داستان گفت تا اینکه نورپردازی انجام شد. (صحنه‌ی هتل چوزنجی بود). پس از آن هم ازو هنوز لطیفه می‌گفت اما در حینی که با بازیگرانش کار می‌کرد حال و هوای دیگری پدیدار

شد. محیط مثل مدرسه‌ای بود که ازو معلمش باشد یا مثل اتاق عملی که ازو جراح ارشدش باشد. با یك مهار، آدم‌ها کمی رسمی‌تر شدند. یك نوع حال خودآگاهی (که برای ژاپنی‌ها زننده نبود) ودر عین حال یك حس رفاقت وهمکاری بر فضا حاکم شد. من شاهد نمونه‌ای از اراده‌ی ازو در مجبور کردن بازیگر به تکرار چند باره‌ی بازیش نبودم، اما دیدم که او به عنوان یك کارگردان معمولا باملاحظه بود. با دقت حرکت می‌کرد و صحنه را با دقتی کنجکاوانه از آن نوعی که دانشمندان وقتی می‌خواهند ببینند آیا آزمایشی درست می‌آید یا نه دارند (وآدم این حالت را هم در فیلمها می‌بینند) زیر نظر می‌گرفت. اما وقتی نما گرفته می‌شد، لبخندها و لطیفه‌های بیشتری دیده و شنیده می‌شد و حالت تا حدی اندوهناك اما از خودراضی قهرمان مدرسه‌ای که یك شیرینکاری سخت ورزشی را به پایان رسانده در چهره‌اش دیده می‌شد و در تمام این مدت، نکته‌ی برجسته، ملاحظه‌ی بی‌حد و حصری بود که او برای همه‌ی کسانی که با او در صحنه بودند داشت.

به خاطر همه‌ی این دلایل ـ نمونه‌ی اولیه‌ی لوبیچ و دیگر آمریکایی‌ها، رعایت انریو، حس عمیق احترام ـ ازو نمای تمام‌رخ را که در فیلمهای او آنقدر رایج است و در فیلمهای دیگر کارگردانان آنقدر کمیاب، ترجیح می‌داد. می‌توان درباره‌ی تاثیر این نما دقیق‌تر بود. ما نمای تمام‌رخ را (بطور کلی در سرگرمی‌هایمان) حواس پرت کننده می‌دانیم و اغلب برای ایجاد همین تاثیر آن را با موفقیت به کار می‌برند.[۵۶] شاید هم همیشه این طور نبوده است (نمونه‌ی فیلمهای اولیه‌ی آمریکایی از جمله فیلمهای لوبیچ حاکی از آنند که این طور نبود) اما قراردادهای سینما تغییر می‌کنند، و در حال حاضر چنین نمایی استثنایی است. در فیلمهای ازو این استثناء نیست، قاعده است، و نکته دقیقا همین است. در تمام فیلمهای آخرش ازو به خصوص صورت بازیگر را هدایت می‌کرد. کمتر شنیده‌ایم که ازو به این و آن گفته باشد دستش را چطور نگه دارد یا پایش را چطور بگذارد. این به خود بازیگر واگذار می‌شد، و عکس‌العمل او بطور طبیعی این بود که دوزانو بنشیند و دستهایش را اگر مشغول به کار دیگری نبودند (به حالت دست به سینه) در بغل بگیرد. اما همانطور که دیدیم، ازو در مورد کاری که با خم کردن سر و حرکت دهان و بالاتر از همه چشم‌ها انجام می‌شد فوق‌العاده دقیق بود.[۵۷]

فرضیات پشت سر یك چنین شیوه‌ی هدایت بازیگران به خاطر نکاتی که درباره‌ی فیلمهای ازو روشن می‌کنند، جالب هستند. از آنجا که جابه‌جا کردن پاها یا تاباندن

عصبی دست‌ها یا خم کردن بدن به وضعیت‌های مختلفی که نشان‌دهنده‌ی انواع مختلف فشار عصبی وغیره هستند به ما نشان داده نمی‌شود، در نتیجه هیچ عمل غیرارادی یا ناآگاهانه‌ای نیز در معرض دید ما قرار نمی‌گیرد. هنگامیکه چنین عملی دیده می‌شود ـ مثلا نگاه خالی حاکی از یکه خوردن یا ناباوری ـ برای مدت کوتاهی پدیدار می‌شود زیرا حتی اگر دست و پا اغلب ندانند که سرگرم چه کاری هستند، چشم‌ها می‌دانند. فرضیه‌ی مشخص هر فیلم ازو آن است که انسان همیشه بر خود تسلط دارد. اگر چه یك بازیگر ممکن است ژست‌های ناآگاهانه‌ای مثل مالیدن کفل‌هایش، دست زدن به بینی‌اش یا خاراندن ساق پایش بگیرد، این حرکات به خودی خود ما را قادر به «خواندن» کاراکتر او نمی‌کنند. از این نظر، بازیگران ازو هرگز راز خود را فاش نمی‌کند. به ما اجازه داده نمی‌شود بیش از خود کاراکتر لذت راحت (ودر نتیجه کم ارزش) شناخت او را درك کنیم. اما اگر در هر حال ما بیش ازخود کاراکتر درمورد او اطلاع داریم، این به خاطر کاری است که او آگاهانه انجام داده، یا به خاطر چیزی است که او گفته است نه از این جهت که (به لطف کارگردان) به اطلاعی دست پیدا کرده‌ایم. ما او را از طریق خطاهایش می‌بینیم. اما با وجود این با نوع مشخص کردن کاراکتر مساله‌ی خطا به طور کلی برخورد نمی‌کند. ما کاراکتر را همانطور که هست می‌پذیریم و شاید ارزیابی خود او را از وجود خودش قبول نکنیم. و یکی از دلایلی که ما او را می‌پذیریم این است که این تضاد هرگز به کاری نمی‌آید. هیچ خط داستانی‌یی حول این محور شکل نمی‌گیرد و هیچ گره داستانی‌یی از آن به وجود نمی‌آید. چنین تضادی وجود دارد، چون در زندگی واقعی وجود دارد.

وقتی کاراکتری عاطفه نشان می‌دهد، یعنی وقتی آنقدر ناخودآگاه می‌شود که عاطفه‌اش را بروزدهد، این نشانه‌ی بزرگ‌ترین تنش در فیلم است. وسیله‌ی ابراز عاطفه همیشه یکی است: اشك. اما البته نکته این است که شخص می‌داند که دارد گریه می‌کند حال آنکه اگر دستهایش را درهم بفشارد نمی‌داند که دارد خشم یا عصبیت یا تحریك پوستش ـ یا هر چیز دیگری را که ما ممکن است از این حرکت غیرارادی استنباط کنیم ـ نشان می‌دهد. دقیقا به این علت که گریه کردن یك عمل غیرارادی نیست (ما بزرگسالان مسوول اشك‌هایمان هستیم، ما گریه کردن را «انتخاب» می‌کنیم) ما نسبت به کاراکتر ازو احساس برتری نمی‌کنیم. او تعبیر خودش را برای خود دارد، ما صرفا به مشاهده‌ی بدون تلاش برای دستیابی به توضیحات روانشناسانه

قناعت می کنیم. از یك نظر، چیزی برای توضیح دادن وجود ندارد.

کاراکتر ازو با نگاه کردن مستقیم به چشمان ما ـ همان کاری که اغلب در فیلمهای ازو به عنوان یك کار عادی و نه یك کار حواس پرت کننده انجام می دهد ـ به عنوان انسانی باوقاری دست نخورده در برابر ما ظاهر می شود. او به هیچ وجه آن جانور آزمایشگاهی یی که در بعضی فیلمها دیده می شود، نیست. اگر چه آشکارا مقدار زیادی دستکاری دقیق صورت گرفته است (از تکوین کاراکتر در فیلمنامه تا شوق بازیگری که می خواهد نقش را بازی کند تا تدوین نسخه ی نهایی) این آن نوع دستکاری یی نیست که در فیلمهای دیگر رایج است. درواقع از آنجا که هدف های مورد نظر تا آن حد عظیم هستند، وتحقق آنها تا این حد کامل است می توان آن را به جای دستکاری با نام درستش نامید: آفرینش. از آنجا که هدف نشان دادن نااندیشیدنی های خود زندگی است، تماشاگر به ندرت دخالت کارگردان راحس می کند، درست به همان طریق که او همیشه لفظ «احساساتی» را به همه ی فیلمهایی که درباره ی ازدواج کردن هستند اطلاق نمی کند. علت این امر آنست که ازو ما را وادار می کند تا در تصوراتش سهیم بشویم. تصوراتی عمدتا مبنی بر اینکه مردم خوبند، برای خودشان وقاردارند، با خودودیگران صادق هستند واغلب زیبایی یی را نشان می دهند که زیبایی حقیقت است. آنها بدترین را می شناسند و می توانند با آن زندگی کنند.

یك نتیجه ی این امر، بدیهی بودن خارق العاده ی صحنه ی ازوست. نگاه خیره، باور را مخاطب قرار می دهد. برای همین است که وقتی می خواهیم مردم به حرف مان گوش بدهند به آنها خیره می شویم، برای همین است که دروغگوی ماهر آنقدر می داند که باید مستقیما به چشم شما چشم بدوزد. و به همین دلایل است که ما به هنگام دیدن یك فیلم ازو بیشتر توجه می کنیم، راست تر می نشینیم و بیشتر تلاش می کنیم ودر واقع مثل همان مهمانانی که هستیم رفتار می کنیم.

تدوین

اگر سه مرحله ی خلق هر فیلم سینمایی فیلمنامه نویسی، فیلمبرداری و تدوین باشد، **ازو** تدوین را کم اهمیت ترین مرحله می داند. آرمانیترین حالت از نظر او آن است که، وقتی فیلمنامه آماده شد، کار آن فیلم تمام شده فرض شود. **ازو همچون** معماری که نقشه ی آماده را در دست دارد، نجاری که طرح کار را آماده کرده و غالب فیلمسازان جهان، مرحله ی تدوین را یك مرحله ی مکانیکی تصور می کند. همان طور که دیدیم، او حتی حین نوشتن **گفتگوها**، طرحی از مرحله ی فیلمبرداری از آن صحنه را ترسیم می کند. او در همان حالی که گفت وگوها را می نویسد، تصمیم خود را مبنی بر اینکه آن صحنه تقریبا چه مدت از زمان نمایش را به خود اختصاص می دهد، اخذ می کند.

به این ترتیب **ازو** با آن دسته از کارگردانانی که معتقدند تدوین گام **مهم خلاقی** در ساختن فیلم است **اختلاف نظر** دارد. تا آنجا که می شود گفت، تدوین فیلم برای او، هیچ نشانه ای از نشاطی که **پودوفکین** و **آیزنشتاین** برشمرده اند، در بر نداشته است. از نظر آنها وبعضی کارگردانان دیگر ـ از جمله **کوروساوا** و **ایچی کاوا** ـ مرحله ی تدوین دقیقا همان مرحله ی خلق فیلم به حساب می آید، و تکه فیلمها گرفته شده زیردستان جان بخش آنهاست که از حالت سلولوییدهای بی جان درمی آید و شکل و روح می گیرد. حال بماند که چنین ادعایی تا چه حد اعتبار دارد، **ازو** نمی خواست یا نمی توانست خود را به جنبه های بالقوه ی خلاق آن تسلیم کند.

یك علت این بود که تدوین، یا فرآیند انتخاب، آکنده از فرصتهای بسیار برای تصحیح است. همان طور که به کرات اشاره شده، تدوین آخرین و بهترین فرصت را در

اختیار کارگردان قرار می‌دهد تا به تشریح و تفسیر دستمایه‌ی خود بپردازد.

اما همان طور که دیده ایم، اوزو قصد تفسیر ندارد؛ او فقط در فکر عرضه است. در نتیجه برای او فقط یك شیوه‌ی تدوین وجود داشت، که آن رعایت مواد مندرج در فیلمنامه بود. او با دقت تمام و بدون کمترین انحرافی فیلمنامه‌ی خود را تعقیب می‌کرد، چون اثر فیلمش منوط بود به ارائه‌ی تاثیرهایی که از پیش روی آنها فکر شده بود و در این بین شکل و ضرباهنگ مهمتر جلوه می‌کردند. در نتیجه در کنار عوامل بسیاری که تاکنون برشمرده شد، به خاطر رعایت دقیق اصل منظم و ظریف خود اوست که حس طبیعی بودن در فیلم کامل شده‌ی موج می‌زند.

همسرایان توکیو. ۱۹۳۱.
تاتسو سایتو. توکیهیکو اوکادا. کنجی اویاما.

چون شکل ظاهری هر فیلم اوزو تقریبا به مانند سایر اجزاء آن ثابت و یکسان است. در نتیجه برای بررسی مسئله‌ی تدوین در سینمای او کافی است به ترکیب‌بندی فیلمهایش نظری بیفکنیم. در غالب اوقات شکل ظاهری فیلمهای او دایره ای است: به عبارت دیگر علیرغم اتفاقات متعددی که در فیلم رخ می‌دهد، فیلم تقریبا همان جایی که

شروع شده بود پایان می‌یابد. حتی در فیلمهای قدیمی‌یی چون *همسرایان توکیو* هم چنین تمایلی قابل ذکر است. در این فیلم سکانس افتتاحیه در حیاط مدرسه است، دانش‌آموزان مشغول خواندن سرود مدرسه اند و پسری که در آخر صف ایستاده درست نمی‌خواند؛ سکانس اختتامیه نشانگر گردهمایی دوباره‌ی آنهاست، باردیگر نوای سرود مدرسه ایشان به گوش می‌رسد و بازهم همان همشاگردی (که حالا برای خودش مردی شده است) خارج می‌خواند. مثالهای متاخرتری هم وجود دارد: می‌شود ذکر کرد که شروع و پایان *خاشاك شناور* و *داستانی درباره‌ی خاشاك شناور* با سفر است؛ شروع و پایان پدری بود و *گل بهاری* در قطار است و غیره. فیلمهای *تنها* پسر، سابقه‌ی جتلمن مستاجر، آخر بهار و چند فیلم دیگر در *همان اتاقی به پایان* می‌رسند که از آن شروع کرده بودند. البته مشهورترین نمونه، *داستان توکیو* است. در آغاز فیلم پدر بزرگ و مادر بزرگ درحال آماده شدن برای سفر هستند و زن همسایه در آستانه‌ی پنجره ظاهر می‌شود؛ حرفهای او جزو اولین حرفهایی است که در فیلم ادا می‌شود: «*بچه هایتان چشم به راهتان خواهند بود*». در پایان فیلم که مادر بزرگ فوت کرده، پدربزرگ را می‌بینیم که در همان اتاق نشسته است؛ همان زن باردیگر سر می‌رسد، بازهم در آستانه‌ی پنجره است و آخرین جمله‌ی فیلم را به زبان می‌آورد- «*خیلی تنها خواهی بود*».

شکل دایره ای تقریبا همیشه یك حالت کامل، نهایی و آماده به فیلم می‌دهد. زندگی چرخی زده است و ما، با کمی تفاوت، به همانجایی بازگشته ایم که شروع کرده بودیم. هدف فیلم نشان دادن این تفاوت و ارائه‌ی تعریفی است از آنچه در این چرخش تجربه کردیم. اما این نکته نیز باید اضافه شود که اوزو غالبا خود را به بستن این دایره محدود نمی‌کرد و برعکس نشان می‌داد که شکل کار عملا مارپیچی است؛ و در اغلب موارد و در لحظات پایانی، فیلم تازه ای، گیرم شبیه فیلم اصلی، شروع می‌شود. برای مثال در پایان فیلم *گل بهاری* داستان فرعی فیلم (کوشش دختر کیوتویی برای ازدواج) انتخاب شده و تا یکی دو صحنه ادامه می‌یابد، در *اوها* یو دعوای بین زنها خوابانده شده و دوباره در صحنه پایانی از سر گرفته می‌شود، وغیره. در عین حال داستان تازه، همان داستانی که فقط شاهد شروعش بودیم، علنا شبیه همان داستانی از کار درمی‌آید که در سراسر فیلم مشاهده می‌کردیم. در واقع یك الگوی حلزونی، اما تغییرناپذیر، ارائه می‌شود. آدم احساس می‌کند که در این جهان موقعیتهای معدودی وجود دارد که هر کدام تکرار و

پژواك دیگری اند؛ در واقع احساس می کنیم درگیر موقعیتهای نمونه ای هستیم واین موقعیتها، سنتهایند. این موقعیتهای معدود، کم و بیش استعاره ای هستند برای وضعیت بشر. البته فقط آکنده از احساسات اند، و احساسات البته فقط اندیشه های شکل نیافته اند. واقعگرایی، طبیعی بودن، خودانگیختگی سینمای ازو مانع از آن می شود که تماشاگر در خلال تماشای فیلم وحس کردن تجربه ی آن آگاهانه ازچنین احساسهایی باخبر شود، اما آنها وجود دارند و کمك می کنند تا حس راکد و بی زمان جهان ازو خلق شود.

اگر فیلمهای ازو گاهی دایره وارند، سکانسهای آنها تقریبا همیشه دایره ای است. هر سکانس ازسه نوع نما، که سه نمای سینمای کلاسیك اند، تشکیل می شود: ۱ـ لانگ شات یانمای ازدور، یا نمای عمومی که برای نمایش تنهایی به کار می رود، چون حس جدابودن، حال و هوا، رابه دست می دهد و چون جدا و قابل فهم می شود، این امکان فراهم می آید تا تمامی صحنه رامشاهده کنیم وبه این ترتیب به زیبایی های آن پی ببریم؛ ۲ـ مدیوم شات، یا نمای نسبتا نزدیك یا متوسط، که واحد استاندارد سینمای ازوست، در واقع قسمت عمده ی حرکتها (و گفتگوها) در این نما رخ می دهد؛ ۳ـ کلوزآپ یانمای ازنزدیك یا نمای درشت، که در لحظاتی که احساسات به اوج می رسد مورد استفاده قرار می گیرد و در بعضی موارد هم گفتگو دارد و در بعضی اوقات ندارد؛ کاربرد این نما در نزد ازو عموما کمتر از دیگران است و هرگز به حد کلوزآپ فوق العاده «درشت» نمی رسد.

درهر سکانس از فیلمهای ازو، هر نما جای خاص خود را دارد و نظم سکانسها معمولا ۱ـ۲ـ۳ـ۲ـ۱ است. به این معنی که دوربین از دور شروع می کند، نزدیکتر می آید و سپس به موقعیت ابتدایی خویش بازمی گردد. در این اثناءِ کار سکانس کامل می شود و به سکانس بعد می رویم. این حالت دایره ای یکی از سریعترین و رضایت بخش ترین شکل درك و دریافت است و یك وجه متافیزیکی هم دارد. هر چه باشد، دایره شکلی است متوازن، متداوم و متقارن که با ذهن انسان همنوایی دارد. سکانس برای ازو مترادف پاراگراف پابند است (فیلمهای او فصل ندارند)، درنتیجه در چارچوب این بند، هر نما یك جمله است. یك دلیل حس رضایتی که هم در انتهای فیلمهای ازو به آدم دست می دهد وهم در پایان این سکانسهای بندمانند، آن است که شکل دایره وار متضمن بازگشت است. همین فکر بازگشت، درست چون فکر دایره،

چیزی است که به لحاظ احساسی آن را ناگزیر می بینیم.

شاید ذکر مثالی از عرصه ی موسیقی به درك این نکته کمك کند. موتسارت استاد بازگشت به آغاز است چون طراوت، غافلگیری و تازگی خیره کننده ی تمی که با بازگشت تکمیل می شود چنین حکم می کند. از یك سو بازگشت به مایه ی آغازین همیشه یك حس محظوظ کننده به دست می دهد: از سوی دیگر وقتی به مایه ی نخست باز می گردیم که غنیتر شده است، آن مایه ی آشنای نخستین را آکنده از زیباییهای تازه ای می یابیم. وجود مشابهت بین موتسارت وازو از آن رو حتمی است که اثری که هر دوی آنها در نظر دارند، عمدتا شکل گرایانه نیست، یعنی برخلاف برخی فیلمهای جان هیوستن و بعضی آثار فرزندان باخ است. در فیلمهای ازو، تحت فرمان داستان، به مدد درك خویش از الگوهای متفاوت آن و به واسطه ی یك منطق قوی تصویری وارد مسیر دایره ای می شویم. ازو موفق می شود با هنر حقیقی ـ آن ذات خلاقه ای که پسِ پشت هنر حضور دارد ـ کاری کند که یك تمهید صوری طبیعی به نظر برسد. شاید دلیل واقعی این امر آن باشد که ساختار سینمای ازو، طبق تعریفی که خود فیلمهای او به دست می دهد، بسیار منطقی است. برای هر نما یك دلیل مشخص و قطعی وجود دارد؛ هر یك از این نماها را که حذف کنید، فیلمی متفاوت و کمتر رضایت بخش به دست خواهد آمد. از این نظر منطق تداوم ازو بسیار افراطی است. برای مثال چطور است نگاهی به شیوه ارائه ی سکانسی در فیلمهای او بیندازیم و سپس روش انتقال او را از سکانسی به سکانس دیگر بررسی کنیم.

سینمای ازو از فیلم *همسرایان* توکیو به این سو همواره با مجموعه ای از نماهای مشخص کننده ی موقعیت محل آغاز می شود. این نماها به زحمت با الگوی ۱ـ۲ـ۳ که قبلا مورد بحث قرار گرفت تطابق دارد و نتیجه ی آن این است که تماشاگر را مستقیما به محل وقوع سکانس اول بیاورد. برخی نمونه ها عبارتند از:

تنها پسر: کلوزآپی ازیك چراغ نفتی آویزان، صدای زنگهای ساعت؛ راهرویی که چراغ نفتی دیگری در آن آویزان است، مردم می گذرند، صدای زنگ ساعت دیگری به گوش می رسد؛ یك تابلو، نام کارخانه ای که مادر در آن کار می کند؛ داخل کارخانه، مادر در حال کار است، قصه شروع می شود.

برادران و خواهران خانواده ی تودا: خیابانی جنب باغ خانواده؛ نماهایی از گیاهان و پرندگان، که بعدا می بینیم متعلق به پدر خانواده است؛ چمن، دوربینی روی

آخر بهار. ۱۹۴۹.
ستسوکو هارا، کونیکو میاکی.

سه پایه ای نصب شده است، آماده است تا تصویر دسته جمعی خانواده را ثبت کند؛ داخل خانه، جمع خانوادگی، قصه شروع می شود.

مرغی در باد: یك کامیون مواد سوختی؛ کامیون دیگری از زاویه ی دیگر؛ کامیونی دیگر، باجاده و خانه ای؛ داخل خانه، مادر، قصه شروع می شود.

آخر بهار: ایستگاه راه آهن کیتا ـ کاماکورا، صدای زنگ قطار؛ نمای دیگر از همان ایستگاه، اما نزدیکتر، پله ها، گلهای داودی، اتاقی در معبدی؛ داخل اتاق، مراسم چای خوران، قصه شروع می شود.

آغاز تابستان: چای، سگی در ساحل؛ تصویر تپه ای از قاب پنجره ای که به آن قفس پرنده ای آویزان است؛ راهرو، صدای جعبه ی موسیقی؛ پدر در حال دانه دادن به پرنده هاست. قصه شروع می شود.

آغاز بهار: یك تابلوی بزرگ و تعدادی خانه پشت سر هم؛ تصویری دیگر از همین منظره، صدای سوت قطار؛ تصویری دیگر، کامیونهایی و قطاری که سر می رسد؛ داخل خانه، زن و مرد در خوابند، قصه شروع می شود.

اوهایو: نمایی از یك عملیات ساختمان سازی، دیرکهایی برای اتصال طناب رخت

پهن کنی، سیمهای فشار قوی؛ نمایی نزدیکتر، خانه ها، کوچه ها؛ نمایی دورتر، پسر بچه های دبستانی می گذرند، قصه شروع می شود.

آخر پاییز: برج توکیو؛ منظره ای دیگر از برج از زاویه ای دیگر و دورتر؛ یك معبد، صدای زنجره ها؛ داخل معبد، یکی به درون می آید، قصه شروع می شود.

یك بعد از ظهر پاییزی: یکی از کارخانه های یوکوهاما، دودکشهای سرخ و سفید؛ همان نما از قاب یك پنجره؛ راهرویی خالی؛ یکی از قهرمانان داستان پشت میز کار نشسته است؛ قصه شروع می شود.

چنین صحنه های افتتاحیه ای چند کار بر دارند. از همه مهمتر اینکه، تماشاگر را از نمای عمومی به نمای خاصی رهنمون می شوند، اطمینانی ایجاد می کند که می دانیم کجاییم و از موقعیت فیزیکی شخصیتهای اصلی قصه آگاهی می یابیم. جابه جا تکرار چنین صحنه هایی آگاهی ما نسبت به چنین نکاتی موکد می شود. اما از مثالهایی که در بالا به آنها اشاره شد این نکته آشکار می شود که روش از و آنقدر شکل گرایانه نبود که تاکیدی قاطع بر الگوی غیر قابل تغییر ۳ـ۲ـ۱ قایل باشد. این الگو گاه و بیگاه شکسته می شود، چگونه تمام فکر و ذکر از و این است که ما به احساسی از مکان دست بیابیم، در نتیجه شیوه ی او بسیار امپرسیونیستی است. ما همان چیزی را می بینیم که شخصیتهای فیلمهایش هر روز می بینند، و انتظار می رود که آنها را بشناسیم، درك کنیم و نسبت به ایشان عکس العمل نشان دهیم.

نکته ای که در این جا از و متذکر آن است، نکته ای است که همیشه غرب را تکان می دهد؛ انسان همانجایی است که هست؛ محیط او شخصیتش را شکل می دهد، یا انتخابهایی را فراهم می آورد که در کنار یکدیگر شخصیت او را می سازند. اما نکته ی مفروض دیگر این است که تا محیط زندگی و کار و اطراف شخصیتی را نشان ندهیم، نمی توانیم تصوری از او به دست آوریم. در نتیجه از و با دقت مراقب است که ما با محیط شخصیتهای وی آشنا شویم و یك بار که در آن قرار گرفتیم، اطمینان حاصل می کند که گم نخواهیم شد.

چند نمونه ی درخشان از این دقت و توجه خارق العاده ی از و در مورد مسئله ی فوق وجود دارد که ذکر آنها خالی از حسن نیست. قطار سواری *آخر بهار*، تاکسی سواری در توکیو در *طعم چای سبز بعد از برنج*، سکانس قطار در حومه ی شهر در *آغاز بهار*، گردش با اتوبوس در *داستان توکیو* مثالهایی مشخص اند که به مدد آنها مراحل مختلف را

تشخیص می‌دهیم. چون نماها دقیقا براساس توالی معین زمانی شکل می‌گیرند. سکانس پیاده روی در فیلم *آغاز بهار* در ساحل شونان آغاز می‌شود، جزیرهٔ انوشیما هم در پسزمینه‌ی تصویر به چشم می‌خورد. سپس می‌بینیم که پیاده روندگان در امتداد ساحل پیش می‌آیند، پیشرفت آنها با گذر از چند صخره نشان داده می‌شود که فقط کسانی که با آن ناحیه آشنایی دارند می‌توانند چنین چیزی را تشخیص دهند، و هر صخره دقیقا معرف جلوتر آمدن آنها نسبت به صحنه‌ی قبل است. قطار سواری در فیلم *آخر بهار* تاثیر گذارتر است. خود مسیر واقعی قطار چنین است که از کیتا ـ کاماکورا شروع می‌شود، سر راه از اوفنا، توتسوکا، یوکوهاما می‌گذرد و نهایتا به توکیو می‌رسد. سکانس مزبور چنین است:

ایستگاه کیتا ـ کاماکورا، مردم در انتظارند
قطار راه می‌افتد، وارد تونل می‌شود
داخل قطار، از تونل بیرون می‌آید
داخل قطار، پدر و دخترش ایستاده‌اند
صحنه‌ای از پنجره‌ی قطار، ناحیه‌ای بین کیتا کاماکورا و اوفنا
دختر ایستاده است
پدر نشسته، جای خود را به دخترش تعارف می‌کند
دختر می‌خندد و نمی‌پذیرد
قطار وارد اوفنا می‌شود
داخل قطار، نمایی از بنای یادبود اوفنا کانون
پدر و دختر هر دو نشسته‌اند، هر دو مطالعه می‌کنند
دختر به بیرون می‌نگرد، منظره‌ای از حومه‌ی توتسوکا
صحنه‌هایی که طی آن با همدیگر حرف می‌زنند
داخل قطار، از حومه‌ی یوکوهاما ـ هودوگایا می‌گذرد
یوکوهاما، قطار از نظر ناپدید می‌شود
ساختمان هاتوری در گینزا در توکیو، موسیقی قطار با این تصویر ثابت متوقف می‌شود.

شاید چنین کاری، گرفتن صحنه‌های صفر طبق توالی دقیق تاریخی و جغرافیایی،

ساده جلوه کند، اما آسان نیست. حرکت و گفت‌وگو باید مطابق پسزمینه‌ای که می‌گذرد، با هم تطابق داشته باشد و مراحل عبور پسزمینه نیز هماهنگ با آنها نشان داده شود. تمام این کارها باید در سکانس مورد نظر پیاده گردد تا حس سفر به نمایش درآید. طول مدت سفر را می‌توان کوتاه گرفت (عملا سفر از کیتا ـ کاماکورا به توکیو یک ساعت طول می‌کشد، که نصف آن در راه یوکوهاما ـ توکیو می‌گذرد، که در این سکانس سه دقیقه‌ای نشان داده نشد)، اما عصاره اش را نمی‌توان حذف کرد. غالب کارگردانها چنین فیلمبرداری مرحله به مرحله‌ای را مهم نمی‌شمارند. آنها صحنه‌های مختلفی را در مکانها و زمانهای مختلف می‌گیرند و بعد در مرحله‌ی تدوین کار را به اتمام می‌رسانند. اینکه چنین کاری عموما موفق از آب درنمی‌آید، خود حقیقتی است عیان. همه‌ی ما در سینما شاهد نمونه‌هایی از سفرهای غیرممکنی بوده‌ایم که قهرمانان فیلم عازم آن بوده‌اند. وقتی این نوع فیلمبرداری مرحله به مرحله، مشابه کاری که ازو می‌کند، در یک فیلم غربی، مثلا صحنه‌ی پیاده روی در وسط منطقه‌ی منهتن نیویورک در فیلم *ارتباط فرانسوی*، اجرا می‌شود، به درستی و از سوی همگان مورد تحسین قرار می‌گیرد، اما ازو عموما این کار را می‌کند، علت نیز این است که او برای حقیقت بصری احترام قایل است. دلایل او آشکارند. اگر قرار باشد فیلمش را باور کنیم، باید جزء به جزءِ آن را باور کنیم. اگر قرار است که شخصیتهایش را بشناسیم، آنها باید در محیطهای قابل قبول بزیند.

البته دلایل دیگری هم برای نمایش نماهای تعیین موقعیت و فیلمبرداری مرحله‌ای و متوالی در سینمای ازو، وجود دارد. این نماها که لابه‌لای سکانسهای مورد استفاده قرار می‌گیرند، حس انتقال را ارائه می‌دهند، که این کاربرد بعدا مورد بررسی دقیقتر قرار خواهد گرفت؛ این نماها که به عنوان جزیی از یک سکانس، یا مستقلا به صورت یک سکانس، به کار می‌آیند عملکرد دوگانه‌ای دارند، یکی اینکه ما را از جایی به جای دیگر می‌برند، دیگر اینکه تفسیری از مضمون فیلم به دست می‌دهند.

سکانس افتتاحیه *آغاز بهار* شامل پنجاه و چند نماست (به تصاویر صفحات تا نگاه کنید). همان طور که پیشتر گفته شد، اولین نما محیط خانه‌ی قهرمان اصلی فیلم را نشان می‌دهد، و ما وارد خانه می‌شویم تا شاهد بیدار شدن او و همسرش باشیم. وقتی او بالاخره از جا برمی‌خیزد و به سمت پنجره می‌رود، آنچه را می‌بیند، ما هم می‌بینیم، و آن راهی است که به ایستگاه ختم می‌شود. سپس نماهای متعددی از

کارمندانی که چون سیل در خیابانها راه افتاده اند در پی می رید. آنها منتظر قطاری اند که به حومه‌ی شهر می‌رود، قهرمان داستان هم در میان آنهاست، و به دنبال آنها به ایستگاه توکیو می‌رود. نمای نهایی این سکانس، نمایی از بالای سر از میدانگاهی ایستگاه است. معلو می شود که این نما از پنجره اتاق کاری گرفته شده که پنجره ی دفتر قهرمان فیلم است؛ او پشت میز نشسته است و با یکی از همکاران حرف می‌زند. این سکانس با نمایی از ساعت به پایان می‌رسد؛ ساعت کمی از نه گذشته، وقت رفتن به سر کار است.

این فصل افتتاحیه تجربه‌ای معتبر است که تماشاگر را از یك قطب زندگی شخصیت (خانه) به قطر دیگر آن (دفتر کار) می برد، و این کار را به شیوه ی دقیق و منطقی به انجام می‌رساند. به لحاظ زمانی این سکانس ما را از ساعت هفت که او از خواب بیدار شد تا کمی بعد از ساعت نه، یعنی دوساعت به پیش برده است و ضمنا شناختی از بافت زندگی او ارائه داشته، چون این کاری است که هر روز صبح به انجام می‌رساند. علاوه بر این ازو نشان داد است که تمامی کارمندان هم دقیقا همین کار را می کنند، و این نکته‌ی بسیار مهمی است. ما آنها را می بینیم، صدها تن از آنان را در سر راه به اداره می بینیم. این یکی از هزاران تکرارهایی است که زندگی این افراد را شکل می‌دهد، ولی چنین به نظر می‌رسد که با همه‌ی آنها آشناییم. ازو با نمایش این تکه‌مرحله‌ای دو ساعته از صبح، به شیوه‌ای موجز و صریح، و بدون هیچگونه استفاده ای از تمهیدات غیرمتعارف یا دراماتیك، به نحو موفقیت باری در همان آغاز فیلم، یکی از مهمترین مضامین خود را عرضه می کند: کسالت بار و بی معنی بودن این نوع زندگی.

همین اندازه موثر، اما متین تر صحنه هایی اند که دقایق پایانی فیلم *داستان توکیو* را تشکیل می‌دهند (به تصاویر صفحات تا نگاه کنید). در اینجا ازو با مسئله‌ی دیگری برخورد می کند. خود داستان هم پایان می پذیرد، و در عین حال یك احساس همیشه همانی، یا معمولی بودن، یا اینکه این اتفاقات عادی اند و زندگی آکنده از آنهاست، باید پیشنهاد شود. پدر بزرگ، که بعد از مرگ همسر خود تنها مانده، به عروسش توصیه می کد که باید مرگ همسر جوانش را، که در ضمن پسر پیرمرد است، فراموش کند و بار دیگر تجدیدفراش کند. دختر جوان می گرید. ازو به کلاس مدرسه ای قطع می کند که صدای سرود خواندن بچه ها از آن به گوش می‌رسد. بعد از

نمایش یك راهرو ی خالی، جوانترین دختر پیرمرد را می بینیم که درمدرسه تدریس می کند. او از پنجره به بیرون می نگرد و ما هم آنچه را او می بیند می بینیم: قطاری در حال دور شدن از اونومیچی، شهری است که در آن زندگی می کند. نمای بعدی نمایی از درون قطار نیست، بلکه از پدر تنهاست. سپس در نمای بعد قطار را می بینیم که دور می شود. در اینجاست که عروس پیرمرد را می بینیم، در قطار نشسته و مستقیما به‌روبرو خیره شده است. این نما به نمایی از بندر اونومیچی قطع می شود که درست مشابه نمای آغازین فیلم است.

ترتیب وطول زمانی نسبی هر نما حرف بیشتری از داستان فیلم دارد. اگر ازو صرفا می خواست قصه را به فیلم برگرداند و با داستان پیش رود، ترتیب نماها فرق می کرد: در این صورت باید اول نمای دختر جوان را می دیدیم که از پنجره به بیرون می نگرد. بعد نمای قطار، بعد نمایی از عروس خانواده که در قطار نشسته، بار دیگر نمایی از دختر و بقیه. ازو نماهایی از پدر و بندر را هم لابلای این سکانس به کار برده است. در این سکانس چهار «سوژه»ی مختلف هست که سکانس حول آنها دور می زند. تازه بعد از نمای بندر است که به نمایی از دختر در پای پنجره باز می گردیم؛ سپس به پدر و زن همسایه قطع می کنیم، که در پی آن سه نما از پدر تنها در پی می آید، که آخرین آنها نسبت به بقیه دورتر است، سپس دو نما از بندر داریم، که دومی دورتر از اولی است و به نمای آغازین فیلم شباهت بسیار دارد. به عبارت دیگر تنها دو نما از دختر پای پنجره و یك نمای طولانی از عروس نشسته در قطار داریم، اما اینها شکل ظاهری قصه اند همانجایی که قاعدتا رویدادهای دراماتیك باید نهفته باشد. دوبر ابر این تعداد نما، برای نمایش صحنه های غیر دراماتیك به کار می رود؛ مثال می آورم: پدر تنها نشسته است و احتمالا تا دم مرگ هم تنها خواهد ماند، بندر اونومیچی، که تجلی دیگری از پدر است، اما تاکنون هیچ نقشی در فیلم نداشته است. هر کارگردان دیگری هم که این فیلم را می ساخت، حتما نمایی از پیرمرد تنها را به فیلم می افزود، وی به عقیده‌ی من فقط ازوست که نمی خواهد با یك نمای پایانی از عروس که در قطار نشسته و به سوی آینده ای شادمانه تر ره می سپارد، خود را تسلا دهد. دلایل ازو کاملا عیان اند. ازو نه تنها به این تسلا، که به هر آینده‌ی شادمانه تری، اعتقاد ندارد و فقط نمی خواهد سر مضمون اصلی خود کوتاه بیاید و منطقا شکل تصویری یك چنین دیدگاهی از جانب آخرین بازمانده‌ی خانواده همان است که می بینیم.

ازو با پایان دادن درام (عروس خانواده) پیش از خاتمه یافتن فیلم، با رجعت به سوی پدر، با نشان دادن نماهایی از بندر که حالا کاملا آشناست، و نهایتا با رجعت به زمینه‌ی وسیعتری از شهر، دریا و کوه، ضمنا می خواهد بگوید آنچه شاهدش هستیم اتفاق غریبی نیست، همه روزه تکرار می شود، رخدادی عادی است، از قدیمها بوده و در آینده هم خواهد بود، این راه و رسم جهان است. از هم گسستگی این خانواده، دو روزه بودن عمر، بی ثمری زندگی و نظایر آن مضمون اصلی *داستان توکیو* است و همین نکات است که در آخرین قابهای فیلم نشان داده می شود.

اما کاربردهای نمای «خالی» یا غیر دراماتیك ازو، که تا اینجا دیدیم در مواردی چون آشنایی، نتیجه گیری، تثبیت موقعیت، تفسیری و غیره به کار می رود به همین جا محدود نمی شود. در غالب اوقات این نماها به عنوان نما انتقالی مورد استفاده قرار می گیرند. در فیلمهای ازو، تغییر مکان از نقطه ای به نقطه‌ی دیگر همیشه سر راست و اقتصادی است، اما ثابت و یکنواخت نیست. همان طور که فضای آغازین فیلم با سه صحنه‌ی ثابت و تهی نشان داده شد، تغییر فضا و محیط هم با دو نما نشان داده می شود. اولین نما، تصویر بیرونی مکانی را که تازه دیده ایم عیان می کند، تصویر دوم نمای بیرونی مکانی را که به سوی آن درحرکتیم نشان می دهد. این روش انتقال جفتی آنقدر تکرار می شود که ذکر مثال فقط به حجم کتاب می افزاید و خواننده ـ بیننده‌ی مشتاق می تواند در تمامی فیلمهای ازو نمونه هایی از آن را ملاحظه کند.

اما این صحنه های جفتی تنها شیوه‌ی انتقال نزد ازو نیست. او در چند فیلم اول خود از شگرد گذشت زمان استفاده می کرد. در فیلم *زن آن شب* در سکانسی که در صبح سحر می گذرد و فقط سه یا چهار ثانیه طول می کشد، شاهد صبح شدن شب هستیم؛ طی آن نور بر همه جا می پراکند و منظره ای که شامل قاب پنجره ای هم هست روشن می شود؛ در فیلم *تنها* پسر او از همین شگرد و برای همین منظور استفاده می کند؛ و در فیلم *هوس گذرا* شاهد یك نمای پنج ثانیه ای از غروب آفتاب هستیم و منظره ای از لباسهای پدر که به دیوار آویزان است به تدریج تاریك می شود. او حتی برای نشان دادن گذر زمان از اشیاءِ هم استفاده کرده است. در فیلم *زن آن شب* رئیس پلیس را می بینیم که پشت میزش با دستکشهایش بازی می کند، کلوزآپی از دستکش؛ همان دستکش، در کلوزآپ، روی میز کوبیده می شود. در همین فیلم کلوزآپی از قهرمان فیلم داریم که اورا درحال بستن بند کفشهایش نشان می دهد، سپس کلوزآپی از کفشهای همسرش را می بینیم که در رختخواب دراز کشیده و نگران است. اما ازو از این تدوین غیرمنتظر، که طی دهه های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ جزو واژگان سینمایی همه‌ی فیلمسازان بود، بیش از این سود نجست و به تدریج آن را کنار گذاشت. او منطق چنین برشهایی را حفظ کرد، اما به جای استفاده از ذهنیت کارگردان یا تماشاگر (کلوزآپ)، ذهنیت شخصیت، عملکرد و شیوه‌ی نگرش او را به کار بست.

انتقال کاملا مستقیمی از این نوع را در فیلم *آغاز بهار* می بینیم. زن قهرمان فیلم با شوهرش بگومگو می کند و صبح زود خانه را ترك می گوید. قدم زنان دور می شود، به منزل یکی از دوستانش می رسد، دوستش در حیاط مشغول رنگ کردن لانه‌ی سگ است، سر بلند می کند و به او سلام می گوید. این دوست به داخل منزل باز می گردد و همسرش متوجه می شود که زن اول در هر حال گذراست. ما زنی را که قهر کرده به حال خود وامی گذاریم و قصه را با این زوج ادامه می دهیم. این تمهید ساده و محافظه کارانه، خیلی تمیز ما را از نقطه ای به نقطه‌ی دیگر منتقل کرده است. خیلی وقتها همین شگرد با یك قطع ساده انجام می شود. در فیلم *خواهران مونکاتا* درمی یابیم که پدر در اثر ابتلا به سرطان در شرف موت است؛ دختر بعد از شنیدن این خبر، سر خم می کند؛ پدر که درخانه است، و ظاهرا هیچ ناراحتی یی هم ندارد، با دختر کوچکتر خویش صحبت می کند. این حالت اتحاد و یگانگی به نحوی طبیعی و به سرعت ما را از محیطی به محیط دیگری رهنمون شده است. در فیلم *اوهایو* پسر بچه ها از توانایی طبیعی برای خارج کردن باد معده سخن می گویند. یکی از آنها می گوید که پدرش در این کار بسیار ماهر است. قطع به پدر که نشسته و روزنامه می خواند و پس از مدتی به راحتی، بادی خارج می کند. در حلقه‌ی اول فیلم *یك بعد از ظهر پاییزی* صحنه ای از مسابقه ای دیده می شود؛ قطع به رستورانی که همان مسابقه از تلویزیونش پخش می گردد. در فیلم *آغاز تابستان* خانواده به تماشای یك برنامه‌ی کابوکی نشسته است، می بینیم که سخت لذت

می برند؛ قطع به اتاق خانه‌ی دوستی که دودختر به پخش رادیویی همان نمایش گوش فرا می‌دهند.

چون تجربه‌ی ما تنها به تجربه‌ی خود شخصیتها محدود است، این نوع انتقال هم منطقی و هم طبیعی جلوه می کند، یعنی واجد حالتی است که روش انتخاب اشیاء (مثل نشان دادن پای آدمها در حین راه رفتن)، واجد آن نیست. ازو گاهی از تمهید شنیداری شخصیتها سود می برد. در حلقه‌ی دوم فیلم شفق توکیو برادر و خواهر را در مغازه‌ی ماهی فروشی می بینیم و صدای ضربات آونگ ساعت را می شنویم؛ صحنه به ایستگاه راه آهن قطع می شود، با نمایی ازساعت که درست ساعت یك را نشان می‌دهد. گاهی زمان به تنهایی و در انتهای صحنه‌ای یك جای خالی را پر می کند، و به این ترتیب ما را برای انتقال آماده می سازد. در فیلم *خانم چیزی را فراموش کرد*؟ منتظر می مانیم تا ساعت سه بار زنگ بزند و آنگاه به صحنه‌ی بعد برویم. در *آغاز بهار* نوریکو خانه‌ی دوستش را ترك گفته است، اما ما منتظریم تا زنگ ساعت وقت ۳/۴۵ دقیقه را اعلام کند. در فیلم *خواهران مونکاتا* باید به مدت پنج ثانیه شاهد خاموش وروشن نئون سردر قهوه خانه‌ی آکاسیا باشیم و سپس صحنه‌ی بعد را تماشا کنیم. در *آغاز تابستان* جمع خانواده‌ی اتاقی را ترك می گویند، اما ما در همان اتاق می مانیم تا ضربه‌ی پاندول ساعت‌ده را اعلام کند. در *آخر پاییز* درمراسم به خاك سپاری منتظر شنیدن ضربه‌ی دوم طبل هستیم. شاید گروهی این شگردرا انتقال مبهم ونامعلوم بنامند. نمی‌دانیم صحنه‌ی بعد چه خواهد بود، ولی می‌دانیم که چیزی هست و در نتیجه خود را برای آن آماده می سازیم. البته چنین صحنه‌هایی در آثار بسیاری ازکارگردانهای دیگر هم‌وجوددارند وغیرعادی نیستند. اما برای منظور ازو به ویژه بسیارموثر می افتند، چون توجه ما را به سویی نمی کشانند، بلکه فقط دعوتش می کنند.

دیگر عملکرد این شیوه‌ی انتقال، همچون بسیاری از صحنه‌های خالی فیلمهای ازو، این است که صحنه‌ی بعد شخصیتها را درگیر فعالیتی نشان می‌دهد که بدون این تمهید زمانی باید صرف مقدمه‌چینی آن می‌شد. چون زمان نشان دادن تمام این صحنه‌های خالی برابر زمان واقعی برای انتقال شخصیتها از نقطه‌ای به نقطه‌ی دیگر نیست، همان زمان نشان داده شده، برای انتقال کافی است. بعد از چندثانیه پرده‌ی خالی، آماده اتفاقات تازه‌ای خواهیم بود.

این نکته شاید روشنگر صحنه‌های غیر قابل تبیینی باشد که در فیلمهای ازو وجود

دارد. شاید آشناترین مثال، علامت بزرگ نوشابه‌ی غیرالکلی در سکانس دوچرخه‌سواری در ساحل شونان در فیلم *آخر بهار* باشد. نوریکو و مرد جوان گفت‌وگویی می کنند؛ به صحنه‌ای طولانی ازعلامت نوشابه‌ی غیرالکلی قطع می کنیم و بعد بار دیگر آن دورا می بینیم که به دوچرخه سواری خود ادامه می‌دهند. ازو برای گذراندن آنها از بزرگراه تا به ساحل به زمان نیازداشت، این کاررا به مدد نشان دادن آن علامت به انجام‌رساند. این روش در کارکارگردانان دیگر هم دیده می شود، اما غالبا از این رومورد استفاده آنها قرار می گیرد که در تداوم دچار خطا شده اند، ولی خوشبختانه آنقدر فیلم گرفته اند و اضافه دارند که خطای خود را جبران کنند. در فیلمهای ازو به چنین نماهایی در فیلمنامه اشاره شده است. نشان دادن این علامتها اساسی است، تصادفی نیست، چون عملا همانجایی هستند که شخصیتها هم حضور دارند. آنها هم جزیی از محیط اند؛ آنها هم وجود دارند.

ازو درآثار خود از اشیاء نیز به عنوان شگردی برای انتقال سود جسته است. آن صحنه ازفیلم *زنی ازتوکیو* که برادر فاحشگی خواهر راکشف می کند، با نمایی ازکتری چای در اتاقش پایان می‌یابد، و بعد قطع مستقیمی داریم به لگن دستشویی در فاحشه‌خانه. به این ترتیب آب (احتمالا به خاطر ویژگی درخشش آن) به عنوان یك تمهید انتقالی عمل می کند، هر چندوقتی ازو در انتقال معکوس به برادرهم از آن کمك می گیرد، تا حد زیادی اثر بخشی خود را ازدست می دهد. در همان فیلم دوست دختر خواهر که مایه‌ی سرگرمی او شده است به پای تلفن خوانده می شود. خواهر که تنها مانده به اتاق نظری می افکند و چشمش به یك ساعت بزرگ می‌افتد، کلوزآپی از ساعت و بعد قطع به دیواری که مملو از ساعت است. این نکته آشکار می شود که دوستش با کسی در مغازه‌ی ساعت فروشی صحبت می کند. باردیگر ازهمین سکانس برای بازگرداندن ما به اتاق استفاده می شود. این امر ازقوت تمهید می کاهد چون به آن یك وجه بارزشکل گرایانه می دهد، اما در این مورد نحوه‌ی انتقال بسیار ضعیف بود. آدم دربدوامر احساس می کند که تلفن ازساعت فروشی تنها بهانه‌ای سطحی برای انتقال به مدد ساعت است. تمهید مشابه‌ای باموفقیت بسیار در فیلم *تنها پسر* و برای انتقال ما ازخانه به مدرسه و بازگشت به خانه به کار می‌رود. در این فیلم شیئی محوری کودکی است که به خواب رفته. بچه را در حال خواب می بینیم، بعد یك سکانس طولانی ازمدرسه داریم و بازیچه را می بینیم که همچنان خواب است. این اثر ازآنجا به اوج خود

می‌رسد که بچه‌ی مورد نظر در سراسر فیلم هیچ وقت بیدار نمی‌شود؛ او همیشه در خواب و استراحت است.

موارد دیگری هم هست که همین شگرد موجرتر و با موفقیت فزونتر به کار می‌رود. در فیلم *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا* انتقال زیبا و منطقی یی فقط به مدد اشیاءِ وجود دارد. خانوادهٔ نگران پدر بیمار است و همه غمگین و بی‌صدا روی تاتامی نشسته اند و چنان همانند اشیاءِ بی صدایند که صدای تیک تیک ساعت به گوش می‌رسد. قطع به تعدادی کلاه که هر کدام روی بالشتکی قرار دارند (که نشانگر مراسمی رسمی با حضور مردم است) و بعد صدای طبل که جانشین صدای ساعت شده است: پدر در گذشته و این مراسم تدفین اوست. در فیلم پدری بود تراژدی آغازین فیلم با پنج نما معرفی می‌شود (که چهار نمای آن انتقالی است)؛ این پنج نما جمعا فقط ده ثانیه به می‌کشد: بچه‌ها از هتل بیرون می‌زنند و به طرف دریاچه می‌دوند؛ دوان‌دوان از اسکله می‌گذرند؛ قبرستانی که در آن عزاداران و سنگ قبرها دیده می‌شود؛ قایقی که واژگونه است؛ خود مراسم تدفین. هرگز بچه‌های مغروق به ما نشان داده نمی‌شود. درعوض ابتدا قبرستان و بعد قایقی را که در آن غرق شدند می‌بینیم و بعد نمای بلندی ازمراسم تدفین که طی آنها تمامی رخدادهایی که در این ده ثانیه دیده ایم جا می‌افتد.

در فیلم *داستانی درباره‌ی خاشاك شناور* این تمهید استفاده از شیئی به عنوان عامل انتقال، به بهترین وجهی مورد استفاده قرار می‌گیرد. دیده ایم که پسر جوان بازیگر سیار، دوچرخه سواری می‌کند. این وسیله در سراسر فیلم محور انتقال ماست. اول بار هنگامی است که پسر با دختری که احتمالا در آینده با او ازدواج خواهد کرد ملاقات می‌کند. او روی دوچرخه نشسته و با دختر حرف می‌زند؛ دختر از او فاصله می‌گیرد، لبخندی می‌زند؛ دوچرخه در محل استقرار خود در خانه؛ صحنه‌ای از پسر و مادرش. دومین سکانس از این دست، شامل صحنه‌ای در خود خانه است؛ دوچرخه همان جایی است که آخرین بار دیده شد؛ دختر و پسر (بدون دوچرخه) کنار خط آهن ایستاده اند. سومین بار هنگامی است که پسر به همراه دختر گریخته است: دوچرخه به همان وضعیت سابق در خانه است و کمد اسباب و اثاثیه پسر نیز خالی است؛ مادرش دلشوره دارد. آخرین ظهور دوچرخه در انتهای فیلم است: دوچرخه در اتاق دیگری است، اتاق تاریک است، اینجا انباری است؛ نماهایی دیگر از خانه‌ای که حالا خالی مانده؛ ایستگاه قطار و بعد شروع سکانس پایانی.

در سینمای ازو از دوچرخه نیز همچون بسیاری اشیاءِ دیگر، نه تنها به عنوان واسطه‌ی انتقال استفاده می‌شود، بلکه برای منظورهای دیگر هم مورد بهره برداری قرار می‌گیرد. به ویژه آخرین بار نمایش آن بدین منظور است که نشان دهد پسرك بزرگ شده، دوچرخه دیگر سواری نخواهد داشت و آدم بزرگها هم دوچرخه سواری نمی‌کنند. از سوی دیگر دوچرخه محور انتقال از صحنه‌های داخلی به خارجی است و نیز شگردی است برای انتقال از پسرك و به او، و نشانه‌ای است از حضور یا عدم حضور وی. اما تاثیر احساسی چنین پیوندی، مبهم و دو پهلوست. اگر این فیلم محصول کارگردان دیگری بود، آدم نتیجه می‌گرفت که چیزی مربوط به دوچرخه رخ خواهد داد؛ شاید زنجیر دوچرخه در برود و بلایی به سر پسرك بیاید. اما چون این فیلم اوزست، منتظر رخدادی از این دست نخواهیم بود. در عین حال دوچرخه آکنده از معنی است، و اگر به مفهوم دردسر نباشد، به مفهوم چه چیز دیگری است؟ پاسخ این سؤال هرگز داده نمی‌شود، چون این از آن دست سؤالهایی نیست که ازو مطرح کند.

دوچرخه در این فیلم، همچون اشیاءِ دیگر در بسیاری از فیلمهای ازو، حامل احساسات است. یعنی علاوه بر همه‌ی کارکردهایش، یك نقطه‌ی کانونی برای احساسات برانگیخته شده است. اما شیئی مزبور برای اینکه بتواند در چنین نقشی ظاهر شود، باید از تمام اهداف ظاهری مربوط به کارگردانی عاری باشد. چون در غیر این صورت حامل احساسات نیست، بلکه عامل تخلیه‌ی آن است. البته این احساسات نه از آن ازوست، و نه از آن شخصیتها، بلکه احساساتی است که در خود تماشاگر ایجاد شده.

در نتیجه این نماها هم عاری از آدمهایند و هم بری از نیات آشکار، در نتیجه به خودی خود مبهم و دوپهلو می‌مانند. گرچه کاربرد آنها در غرب ناآشنا نیست و در شرق بخشی از واژگان هر سنتی را تشکیل می‌دهد، اما کاربرد آنها نزد ازو هم خاص و هم شخصی است.[۱] این صحنه‌های خالی نه تنها چون عملا وقفه‌ای ایجاد می‌کنند، شکافی پدید می‌آورند «*که شکافی با جزیی گمشده است*»، بلکه چون در پسزمینه‌ی مشخصی دست به این کار می‌زنند، این امر تمام جزییات را کامل و تمام صحنه‌ها را پرشده می‌انگارد. به این ترتیب صحنه‌های تهی یك حالت متناقض نمای زیبایی شناسانه‌ی بزرگ خلق می‌کنند. «*یك ورقه کاغذ سفید تنها یك ورقه کاغذ است و یك ورقه کاغذ هم می‌ماند؛... تنها بعد از نوشتن در آن است که کاغذ خالی می‌شود.*» این

عبارت از **ویل پیترسن** است.[۲] اگر کسی گوشه‌ی کاغذی را پر کند، درست به مانند نقاشان اوایل حکومت **سونگ**، بخش پر نشده‌ی کاغذ هم مثل آن گوشه پر است، پر از فضا، که به آن پر بودن گوشه معنی می‌دهد، جان می‌دهد و زمینه‌ای برای آن می‌شود. کاملا شبیه گل آرایی ژاپنی، که نه تنها شاخ و برگها، بلکه فضای بین آنها هم جزیی از اثر تکمیل شده به حساب می‌آید. مفهوم mu ژاپنی هم همین است ـ تهی بودن و سکوت جزیی از اثر ند و جزءِ مثبت آن نیز به شمار می‌آیند. سکوت است که به گفت و گوی قبلی معنی می‌بخشد؛ تهی بودن است که به کنش قبلی معنی می‌دهد.

اما این معنایی است که خود تماشاگر باید فراهم آورد. در هنرهای تصویری، انتخابهای او معدودند، اما در هنرهای زمانی، به مانند سینما انتخابها به تناسب ژرف اندیشی او وسیع اند. درهنری که عرصه‌اش تجربه‌ی بصری است، او باید همواره دست به تجربه بزند، اگر باید با تهی بودنی روبرو شد، پس باید صحنه‌ی تهی را تجربه کرد. اثری که به دست می‌آید مشابه سکون است، به عبارت دیگر «ساکن ماندن» و او باید این سکون را به حال خود بگذارد و حرکت کند.

پس، از این لحاظ است که زندگیهای ساکن ازو و دیگر صحنه‌های تهی فیلمهای او به حاملهای احساسات ما بدل می‌شوند. تصویری از گلدان در اتاق تاریکی که ازو در پایان فیلم، *آخر بهار* بدان باز می‌گردد، نه تنها به عنوان پلی برای انتقال از **ستسوکوهارای** منصف و **ستسوکوهارای** در آستانه‌ی گریستن عمل می‌کند، بلکه شامل احساسات ما و تاحدی موجد آن احساسات است. در اینجا همدردی کلید معما نیست. البته ما در ذهن خود آگاهی خویش را منتقل می‌کنیم، اما این احتمالا تاثیری ثانویه دارد. نکته‌ی مقدم بر تجربه این است که در این صحنه‌های تهی از هر چیزی جز mu، ناگهان درمی‌یابیم که فیلم درباره‌ی چه بوده است، ناگهان جوابی به ذهنمان می‌رسد که فیلم درباره‌ی زندگی است. این اتفاق رخ می‌دهد چون چنین صحنه‌هایی موقعی رخ می‌دهند که حداقل یك الگوی مهم در فیلم عیان شده باشد. در فیلم *آخر بهار* دختر شاهد رویدادی که بر او خواهد گذشت بوده است: او پدر را ترك خواهد گفت و ازدواج خواهد کرد. او این نکته را دقیقا طی زمانی درك خواهد کرد که هم ما و هم او گلدان را می‌بینیم. خود گلدان معنایی ندارد. اما صرف حضور آن فضایی ایجاد می‌کند و احساسات ما را درخود فرو می‌برد. نمای از گلدان نمایی طولانی است، حدود ده ثانیه‌ای به طول می‌انجامد و نمایی است که «*می‌تواند احساسات عمیق و متضاد را*

بپذیرد و آن را به تاویلی از چیزی متحد، دائمی و والا بدل کند.»[۳] این نما از آن رو می‌تواند دقیقا چنین عملکردی ارائه دهد، چون عاری از هر چیز دیگری است و چون چنان موقعیت آن درست تعیین شده که احساسات ما، که به دقت از سوی ازو و در تقریبا بخش عمده‌ی فیلم محصور شده، بالاخره مجال گریز می‌یابد. موج احساساتی را که آدم در انتهای فیلمهایی چون *آخر بهار*، *داستان توکیو*، *یك بعد از ظهر پاییزی* و بسیاری از فیلمهای دیگر او حس می‌کند، نمی‌شود فقط به همدردی با شخصیتی که شاهدش هستیم نسبت داد. ازو تاکید دارد تا ما چیزی عظیمتر از احساسی که می‌بینیم و حس می‌کنیم دریافت داریم، که در آن واحد متذکر جامعیت تمامی احساسات باشیم ـ خلاصه آنکه چیزی از بافت خود زندگی حس کنیم و باز هم بفهمیم که ما جزیی از این ساختار کلی هستیم. به این ترتیب همدردی در درك، و تجربه در تاویل شخصی مستحیل می‌شود.

ازو احتمالا با بحث پیشین مخالفتی نمی‌داشت، اما مسلما نیاز به حذف کامل آن را مورد سؤال قرار می‌داد. برای او مثل تمامی کارگردانهای خوب سینما، تجربه‌ی هر فیلم مهمترین امر بود. او خود هرگز اسمی از مو یا مونو نو *آواره* نبرده، هر چند می‌دانست که مفهوم آنها چیست و من اصلا شك دارم که آنها را مورد بررسی دقیق قرار داده باشد. در واقع این تردید (البته حتما نه چندان مهم) مطرح است که آیا ازو «می‌دانست» چه می‌کند یا نه. یك جواب محتمل این است که آن نوع تفکری که بر مبنای مو می‌اندیشید وجوه مشترك زیادی با تفکر خالق *آخر بهار* داشته است (درست همانطور که آن نوع تفکری که هنر کابوکی را خلق می‌کند مشابه تفکری است که فیلمهای شمشیر بازی را خلق کرد، که اجازه می‌دهد تا منتقدان ساده و بی‌گناه از تاثیر کابوکی بر سینمای ژاپنی بنویسند، حال آنکه چنین تاثیری مطلقا وجود ندارد). اما وقتی کسی به بررسی شیوه‌ی فیلمسازی ازو بنشیند، و بالاخص روش او را در کنار هم قرار دادن صحنه‌ها مطالعه کند، سؤال فوق جالبتر به نظر می‌رسد. گاه این اجزاءِ مستقل «تهی» در فیلمنامه آمده اند (به صفحه‌ی مربوط به یادداشتهای فیلم *یك بعد از ظهر پاییزی* نگاه کنید)، اما در اغلب اوقات فیلم کامل شده هم با دستنوشته‌های اول و هم نسخه‌ی چاپ شده‌ی فیلمنامه تفاوت دارد (به صفحه *داستان توکیو* نگاه کنید).

به نظر می‌رسد که ازو «می‌دانست» صحنه‌های تهی و طبیعت بیجانها چه موقع

بیشترین اثر خود را برجا می گذارند، او احساسی را که طرح و خلق کرده بود تشدید می کرد. برای مثال کلوزآپ طولانی از گلدان در فیلم *آخر بهار* در فیلمنامه‌ی آن وجود ندارد. این نکته‌ای بود که بعدها اضافه شد. طول مدت و محل دقیق آن، که ربطی به بدیهه سازی ندارد ـ چون ازو اصل اهل بدیهه سازی نبود ـ نکاتی بودند که صرفا طی مرحله ساختن فیلم در ذهن او شکل گرفتند. اگر ازو زنده بود احتمالا می گفت طول مدت و محل دقیق آن نما و بسیاری نماهای مشابه دیگر را «حس» کرده است. بی تردید شیوه‌ی تدوین او به نحوی است که «حس» در آن دخالت زیادی دارد. **هامامورا** می گوید که ازو برای تعیین طول زمان چنین نماهایی هرگز به مو ویلا نگاه نمی کرد. «*سرش را بالا می گرفت و به سقف خیره می شد، گویی اصلا در این دنیا نیست*». بعد طول زمان لازم برای آن صحنه را تخمین می زد و **هامامورا** آن را با اصل دستنوشته‌ی ازو مطابقت می کرد. در غالب موارد آنها کاملا یکسان بودند، ولی در بعضی موارد هم

آخر بهار. ۱۹۴۹.
چیشو ریو، ستسوکو هارا.

تفاوت داشتند. «*او به دفعات و با رغبت کامل دست به چنین کاری می زد، آنقدر که فکر می کنم از تدوین فیلم، همین کار را بیش از همه دوست می داشت*».[۴]

حس ازو برای تعیین طول زمان لازم هر صحنه خاص و منجر به فرد است. **هامامورا** به یاد می آورد که با ازو فیلم *صلات ظهر* ساخته‌ی **فردزینه مان** را می دیدند. در آن سکانسی که کلوزآپ بازیگر و کلوزآپ ساعت یکی پس از دیگری نشان داده می شود، ناگهان ازو می پرسد صحنه‌ی ساعت چقدر طول می کشد. **هامامورا** جواب می دهد حدود شش فوت (ساعت چهارضربه نواخته است) و ازو سری به تایید تکان می دهد و می گوید که از این شگرد بسیار خوشش آمده و در فیلم بعدش حتما آن را به کار خواهد بست. او به محتوای نماکاری نداشت، طول مدتش مورد نظر او بود.

ازو برای تعیین طول زمان هر صحنه، از قراردادهایی که خود ابداع کرده بود سود می جست. سه صحنه‌ی مقدماتی یا بیانگر موقعیت مکانی، معمولا همطول بودند و بین شش تا هشت ثانیه زمان می گرفتند. همین نوع صحنه ها که بین بخشهای فیلمنامه می آمدند، کمی کوتاهتر بودند. نماهای مختلف از طبیعت بیجان، نماهای رمزی همچون نمای تابلوها، فانوسها، جزییات محیطی (که **کینه سوکه نابومنتقد** ژاپنی آنها را بر این اساس که ازو به سیاق صحنه گردانها از این نماها به عنوان پرده های تآتری سود می جوید، «نماهای پرده ای» نام نهاده است)[۵] بر مبنای عملکردشان مدت زمان متفاوتی به نمایش درمی آیند. نمای عادی «گینزا» از سردر قهوه خانه ها و بارها نیز گاه کوتاه است و از چهار ثانیه تجاوز نمی کند؛ گلدان فیلم *آخر بهار*، در اولین بار نمایشش ده ثانیه روی پرده است.

دیگر قراردادی که در تدوین به کمك ازو می آمد، طول مدت صحنه های گفت وگو بود. در غالب فیلمها چنین نماهایی بعد از اتمام جمله قطع می شود ـ یك قطع، یك خط گفت وگو. اما ازو معمولا بعد از سکوت فورا قطع نمی دهد و درسکوت هم فیلم می گیرد. در فیلمی چون *تنها* پس گفت وگوها با سکوتی که یك تا دو ثانیه طول می کشد، نقطه گذاری می شوند. این امر اهمیت و وزنی به هر خط گفت وگو می دهد، به پاسخها حالتی سنجیده شده می بخشد و در خدمت فضای جدی، و گاه سرد این فیلم قرار می گیرد. اما ازو، به ویژه در فیلمهای آخرش، عموما اجازه می داد که زمان خیلی کوتاهی درحد یك ثانیه یا نیم ثانیه بعد از پایان گفت وگو فیلم ادامه یابد. **هامامورا** این تفاوت را ناشی از اثر تلویزیون می داند، رسانه‌ای که در آن همه چیز درهم قاطی

می شوند. او می گوید که ازو می گفت تلویزیون به مردم یاد می دهد که بیشتر بپذیرند و سریعتر فکر کنند، در نتیجه لزومی ندارد مدت زمان زیادی برای هضم هر سطر هدر دهیم. نتیجه، همان گفت وگوها بازمان بسیار کوتاهی فاصله در انتهای هر سطر است. این ضرباهنگی است که هم در متن فیلم جا می افتد و هم حس فیلمهای ازو را ارائه می دهد.

ضرباهنگی که به این ترتیب به دست می آید، همانی ست که نه تنها در غربِ عجول، بلکه در ژاپن هم «بسیار کند» لقب گرفته است. **یوشیتارو اوموری** منتقد ژاپنی در سال ۱۹۳۶ و در نقدی بر فیلم *تنها* پسر چنین نوشت: «*ضرباهنگی به این کندی، گویی اصلا حضوری ندارد*».[۶] اما این ضرباهنگ، که در عرصه ی سینما به نحو غیرمتعارفی کند است، در موسیقی یا تآتر بسیار متداول است. مشابه آن ضرباهنگ کند آثار درخشان بروکز است و بخش پایانی *آیه های زمینی* اثر **مالو**. **ساتو** می گوید «*مردم اعتقاد دارند که فیلمهای ازو فاقد ضرباهنگ است، اما او ضرباهنگ خاص خود را دارد*». او می گوید که ضرباهنگ او کند و منظم است، اما غیرقابل تشخیص نیست: *ضرباهنگ فیلمهای ازو، عموماً ضرباهنگ گفت وگوهای اوست*.[۷] این نکته ی ظریف نشانه ی دیگری است از اهمیت گفت وگو در سینمای ازو. ازو خود نیز چنین می اندیشید. یکی از دفعات معدودی که ازو در هنگام فیلمسازی عصبانی شد، در پاسخ به سؤال نامربوطی بود درمورد طول مدت نما. **هیسایا موریشیگی** کمدین مشهور و بازیگر بسیار درخشان برای بازی در فیلم *پایان تابستان* استخدام شده بود و در این فیلم نقش مردی را به عهده داشت که دنبال همسر مناسبی می گردد. چند روز بعد از شروع فیلمبرداری که او و ازو با هم در کافه ای نشسته بودند، او به شوخی در مورد کوتاه بودن طول نماها در سکانسهای مختلف به ازو شکایت کرد. **موریشیگی** به خاطر می آورد که به ازو «*این نماها هرکدام ده یا بیست ثانیه اند*» و بعد از ازو می پرسد: «*آیا دلیل آن این نیست که بازیگران در استخدام کمپانی شوچیکو آنقدر ضعیف اند که باید دائما قطع بدهی؟ ما بازیگران کمپانی توهو، اگر مجالش را داشته باشیم، می توانیم دوتا سه دقیقه، بدون قطع، جلوی دوربین بازی کنیم.*»[۸] این نکته ی خوبی نبود. ازو برخاست و از در بیرون رفت. **موریشیگی** می گوید گرچه او خیلی زود بازگشت، و اثری هم از دلخوری و عصبانیت در چهره اش دیده نمی شد، اما اطمینان دارم که عمیقاً رنجیده بود. رنجیدگی ازو شاید بابت اهانت غیرموجه به بازیگرانی بود که سالها با یکدیگر کار کرده بودند،

شاید از این رو بود که او با همکاران و بازیگران جدید خود (از کمپانی توهو) هم مشکل زیادی داشت، یا شاید فقط به خاطر آن بود که خسته شده بود از بس به او گفته بودند که فیلمهایش کُندند.

تکنیک ازوچه در تدوین و چه در هر عرصه ی دیگری فقط یک هدف در سر داشت ـ مکاشفه ی شخصیت. در نتیجه دوربین منتظر و شنوای او نه تنها اوج احساسات، بلکه لحظات، علایم و نشانه هایی را ثبت و ضبط می کند، که این احساسات باورکردنی از طریق آنها درک و پذیرفته می شوند. «پرتره هایی» که او به این ترتیب به دست می آورد، کاملا مسئول غنای احساسی دنیای ازویند.

می توان یکی از آنها را در زمینه ی خاص خود آن مطالعه کرد و به ترتیب نماها توجه داشت. نمونه ای که ما در اینجا برمی گزینیم، صحنه ی حضور در تالار اجرای نمایش «نو» در فیلم *آخر بهار* است. ازو می خواهد اطلاع دختر را از این نکته نشان دهد که پدرش به یکی از تماشاگران این نمایش، که بیوه زنی است، علاقه دارد. او می خواهد نشان دهد دختر به تدریج متقاعد می شود که پدر قصد تجدید فراش دارد. چون پای احساسات ظریف و مبهمی در میان است، ازو از گفت وگو پرهیز می کند، او به درستی تصمیم می گیرد به جای اظهارنظر، نشان دهد. در تمام این سکانس تنها صداهایی که شنیده می شود، صداهای مربوط به نمایش است. با این همه نکته ی اصلی این سکانس سه دقیقه ای تنها جزءِ کوچکی از آن سه دقیقه را برمی گیرد. در بقیه ی اوقات ما پدر و علاقمندی بسیارش به نمایش را می بینیم. سکانس چنین است:

نمای متوسط (مدیوم) از **ستسوکو هارا** و **چیشو ریو** در تالار اجرای نمایش نو
صحنه ای از نمایش
نمای از دور از تماشاگران، از جمله هارا و ریو
کلوزآپ از چهره ی شادمان ریو
نمای متوسط از بازیگران نمایش، شایت (بازیگر اصلی نمایش) و بقیه
نمای متوسط از *واکی* (بازیگر دوم) و همسرایان
نمای متوسط او هارا و ریو
نمایش
نمای متوسط از بازیگران
نمای از دور از نمایش

ریو، به کسی تعظیم می کند
هارا، نگاه می کند و سر به سلام تکان می دهد
کونیکو میاکی، او هم در جواب تعظیم می کند.
هارا و **ریو**، **هارا** برمی گردد و به پدر خود می نگرد
میاکی در حال تماشای نمایش
هارا، که سر پایین انداخته
نمای متوسط از **هارا** و **ریو**
کلوزآپ از **هارا**، به **ریو** نگاه می کند
کلوزآپ از **ریو**، از نمایش خوشش می آید
کلوزآپ از **هارا**، غمگین است
کلوزآپ از **میاکی**، به نمایش می نگرد
کلوزآپ از **هارا**، غمگینتر می شود
نمای از دور ازتماشاگران، از جمله **هارا** و **ریو**
نمای از دور از نمایش
کلوزآپ از **هارا**، غمگین است، سرش را تکان می دهد
درختی در باد، موسیقی نمایش ادامه دارد.

ازو برای دستیابی به اثر مورد نظر خود از بیست و شش نما استفاده کرد. حتی یك لحظه ی بیهوده و تلف شده هم وجود ندارد؛ هر صحنه با منطق تصویری قدرتمندی در پی صحنه ی قبل می آید. هم قبل و هم بعد از آنکه نکته ی اصلی این سکانس آشکار شد، دوربین با پدر می ماند، که نشاط چشمگیرش ازنمایش (و علاقه ی ما به این نشاط) نقطه ی واقعی و احساسی صحنه است. پس یك نکته ی اصلی داریم که مضطرب کننده است (ترس دختر) و یك نکته ی احساسی داریم که آرامش بخش است (شادمانی پدر). یکی به آن دیگری پاسخ می دهد، و دختر اگر کمتر مضطرب بود می دید که برای پدر اهمیت نمایش بسیار بیشتر از اهمیتی است که برای زن نشسته در آن سوی تالار قایل است. نکته ای از شخصیت دختر و پدر آشکار می شود. نکته ای که قابل بیان نیست، و تنها با مشاهده به دست می آید.

این سکانس را با پنج نما هم می شد ساخت: سه نما از سه شخصیت و یك یا دو نما هم از نمایش. نکته ی محوری هم می توانست این باشد که دختر از ازدواج مجدد پدر دل

خوشی ندارد. این نکته را می شد سریع عیان کرد و به سکانس بعد رفت. احتمالا تا آخر فیلم هم چنین صحنه ای را فراموش می کردیم یا آن را جزیی از بافت قصه می پنداشتیم. اما این سکانس، به همین صورتی که هست، هرگز از یاد نمی رود. علت این است که **ازو** مثل نقاشی که با هر حرکت قلم به سوی تکمیل اثر گام برمی دارد، نما به نما به این سکانس می افزاید تا آن تاثیر نهایی را به کاملترین وجه به دست آورد. به علاوه تدوین او به منظور در تقابل قرار دادن صحنه ها نبود، بلکه به نیت مقایسه آنها بود، تا ساختاری اضافی پدید آورد که صحنه ها قادر به تحمل به یکدیگر باشند. در این راستا، او احساسی از واقعیت خلق کرد، داستانش را پیش برد و به ما فرصت کافی داد تا از رخدادها اطلاع حاصل کنیم و اثر احساسی آن را بر پدر و دختر دریابیم. در نهایت، و احتمالا مهمتر از همه اینکه، او با خلق تصویر نهایی از درخت در باد و موسیقی نمایش نو، ارتباط نادری از حالت فیزیکی و روحی را پدید آورد. **یاسوزو ماسومورا** کارگردان ژاپنی هم به همین اثر اشاره داشت، آنجا که گفت «*غالب فیلمسازان ژاپنی واقعگرایند. در نتیجه همیشه اغراق می کنند. ازو با بقیه فرق دارد... تك تك نماهای او شاید جذاب نباشند، اما آهنگ آنها همچون چین و شکن امواج است، و از ارتباط آنها حالت احساسی خاصی برمی خیزد*».[۹]

در خلق چنین سکانسی، عامل اصلی محل قطع است. در این سکانس، و در بسیاری دیگر از فیلمهای ازو، لحظه ای که نما به پایان می رسد معین کننده ی مفهوم نماست. اینجا هم مثل همیشه، **ازو** بعد از هر لحظه ی احساسی، و نه نکته ی اصلی، قطع می دهد. همان طور که معمولا اول دوربین را تثبیت می کند و بعد منتظر می ماند تا گفت وگوها شروع شود و از مدیوم کلوزآپ تنها موقعی بهره می گیرد که شخصیتی در حال صحبت است (که سبب شده تا **ساتو** چنین نتیجه گیری کند که دوربین ازو هرگز وارد حادثه نمی شود؛ بلکه درست مثل تماشاگری فقط منتظر است تا نمای شروع شود)[۱۰]، در وسط عملی یا حرفی هم به ندرت قطع می دهد. او صبر می کند تا شخصیت به آرامش و قرار برسد، حال این می خواهد بعد از یك ثانیه باشد، یا بعد از ایراد چند خط گفت وگو یا آن صحنه های طولانی وقفه که طی آن شخصیت می نشیند و به طبیعت خیره می شود یا اصلا به هیچ چیز توجه نمی کند.

گرچه شده که **ازو** هم با قطع در حرکت، نماها را به هم متصل کند،[۱۱] که این شگردی است که ژاپنی ها آن را «شگرد آمریکایی» می نامند و مثلا قرار است قطع را «نامریی»

جلوه دهد که نمی‌دهد، اما دوربین او معمولا آنقدر سوژه را تعقیب می‌کند تا تمام بار احساسی آن بیرون کشیده شود. ازو تنها در لحظاتی که احساسات عظیمی حاکم بر صحنه است (همچون صحنه‌ی گریه در *آخر بهار* و *داستان توکیو* و بوسه‌ی «رمانتیک» غیر متداول در *آغاز بهار*) در وسط حرکت قطع می‌دهد. و آدم در اینجا احساس می‌کند که همان ذهن بصیری که اجازه می‌دهد تا دوربین بعد از پایان گفت‌وگوها به فیلمبرداری ادامه دهد می‌تواند در همین صحنه‌ها هم دستور قطع بدهد. ازو حتی در قطع دادنهای خود هم نمی‌خواهد، چه با طولانی کردن صحنه‌هایی پر احساس و چه با قیچی کردن عمر حضور آنها روی پرده به نیت آنکه یك فیلم جمع‌وجور بسازد، از شخصیتهایش بهره‌برداری کند.

در نتیجه فیلمهای ازو بدون ضرباهنگ نیستند، اما ضرباهنگ آنها به شدت متین و غیرعجولانه‌اند. معمولا «ضرباهنگ» را مترادف نرخ سرعت حرکت قطعه می‌گیرند، اما در سینما مطلب پیچیده‌تر است و با محتوی نما رابطه دارد: ظاهرا نمایی که خالی است کندتر از نمایی آکنده از حرکت و فعل و انفعال حرکت می‌کند. به این دلیل ضرباهنگ سینمایی گاه به دو زمان ساعتی و زمان روانشناسانه تقسیم می‌شود. زمان ازو زمان ساعتی نیست، هر چند احتمالا بسیاری از سکانسهای او احتمالا همانقدر زمان می‌گیرند که روی پرده. برای مثال گفت‌وگوهای او آکنده از نماهایی‌اند همه با طول زمان برابر (که این طول به کمی و زیادی آن سطر از گفت‌وگو بستگی دارد)، اما اثر حاصل (که شاید ناشی از مکثهای «تهی» پیش و پس از گفت‌وگوست) اصلا با زمان ساعتی تطابق ندارد. این اثر که مطابق با توصیف شخصیت از سوی ازوست، به زمان روانشناسانه مربوط می‌شود. مانیز همراه شخصیتها زمان فیلم را تجربه می‌کنیم.

تا اینجا با دلمشغولی ازو نسبت به زمان و نشستن و گوش دادن به تیك‌تیك ساعتها در صحنه‌های «تهی» آشنا شدیم. زمان آنجاست، به ما خیره شده، اما اثر آن فقط گذر خام ثانیه‌ها نیست. چون آن را از دیدگاه خود شخصیتها می‌بینیم، تنها با حضور آنهاست که می‌توانیم شاهدش باشیم؛ چون به آنها اعتقاد داریم، به این زمان اعتقاد می‌یابیم. و این کاملا با گذر ثانیه در ساعت مچی ما متفاوت است. ضرباهنگ سینمای ازو، درواقع چیزی مثل همان تیك‌تیك ساعت است. صحنه‌ها مثل ثانیه‌ها، یکی پس از دیگری می‌گذرند. قطع سریعی وجود ندارد و حتی صحنه‌هایی هم هست که بدون قطع می‌مانند. هدف ضرباهنگ ازو هر چه باشد، این نیست که به احساسات ما شکل دهد.

چون طول صحنه‌ها کم و بیش یکسان است، پس درك ما از ضرباهنگ ازو باید ناشی ازخود نما باشد. در واقع یك وجه انقلابی از سبك ازو دقیقا همین است که ضرباهنگ او یك ضرباهنگ روانشناسانه است و بر مبنای محتوی نما شکل می‌گیرد. الگویی که درزیر می‌آید در تمامی فیلمهای ازو یکسان نیست، اما آنقدر تکراری هست که بتوان بر مبنای آن، این شکل کلی را استنتاج کرد:

۱ـ نمای تعیین موقعیت، معمولا تهی، یا نمای نشانگر مکان، با شخصیتها در آرامش و سکون ـ نمای از دور (لانگ شات)

۲ـ مردم، جنب‌وجوش، آغاز حرکت ـ معمولا نمای متوسط (مدیوم)

۳ـ گفت‌وگوها، نکته‌ی اصلی ـ کلوزآپ

۴ـ بعد از اتمام گفت‌وگو، فاصله گرفتن از نکته‌ی اصلی ـ گاه کلوزآپ و گاه مدیوم

۵ـ بازگشت به آرامش، اما با نوعی دگرگونی و تغییر، نقطه‌ی احساسی، سکوت تدریجی، تهی شدن تدریجی، یا هر دو باهم.

همان طور که در شکل بصری سکانسهای ازو دیدیم که آ ـ ب ـ آ بود، شکل ضرباهنگی سکانس هم کند ـ تند ـ کند است و البته طول صحنه‌ها هم می‌تواند تقریبا مساوی همدیگر باشد. ازو این طرح را در کاربرد عملی صدا و موسیقی در فیلمهایش تشدید و تقویت می‌کند.

در فیلمهای ازو هر صدایی جز موسیقی طبیعی است، اما موسیقی متن بسیار دقیق آن با زحمت زیاد طراحی می‌شود. در فیلم *آخر بهار* بارها و بارها، حتی وقتی در ورودی کاملا باز است، صدای زنگ در به گوش می‌رسد، یا شنیده شدن صدایی ممتد در فیلم مرغی در *باد* که همواره حضور آن حس می‌شود. این واقعگرایی آنهاست که مانع می‌شود آن صداها را چنانکه هستند بشنویم. ازو به ندرت از صدا استفاده‌ی نمادگرایانه می‌کند. یك مورد ناموفق در فیلم مرغی در باد است. وقتی شوهر با فاحشه‌ی جوان در خانه‌ای روبرو می‌شود که زمانی همسرش به آنجا می‌رفت، صدای بچه‌های مدرسه‌ای در همسایگی به گوش می‌رسد که دسته جمعی آواز شادمانانه‌ی را سر می‌دهند و دختر جوان می‌گوید «*مسخره است ـ من هم در کودکی به همین مدرسه می‌رفتم*». یك نمونه‌ی موفق از همین دست، آواز بچه‌ها در پایان *داستان توکیو* است که خالق حس امیدند، اگر اساسا امیدی به جا مانده باشد؛ و در عین حال این تمهید با

آموزگاری خواهر جوانتر هم تطابق دارد. یك نمونه‌ی فوق‌العاده موفق هم صدای ساعت در پایان *آخر بهار* است که در صحنه‌ی نهایی، آنجا که پدر نشسته و میوه پوست می‌کند بلند و بلندتر می‌شود، اثری که نهایتا حالت تهدیدکننده‌ای به جا می‌گذارد و، در عین حال، به ما یادآور می‌شود که پدر جز زمان همدمی ندارد.

درست همان طور که موقعیتهای جغرافیایی متفاوت به گفت‌وگوهای متفاوتی منجر می‌شود، شرایط متفاوت هم صداهای متفاوتی به بار می‌آورد. یکی از رایجترین این صداها، نوای موسیقی‌یی است که در جای دیگری نواخته می‌شود. صحنه‌های متفاوتی چون صحنه‌ی دردناك نزاع در *اوهایو* و صحنه‌ی بستر مرگ در *آغاز بهار* پسزمینه‌ی مشترکی دارند، یکی چند آپارتمان آن سوتر دارد تمرین آوازمی‌کند. زمانی به دوستی گفته بودم که موسیقی ایده‌آل ازو این است که یکی در همسایگی **موتسارت** تمرین کند، بعدها بود که فهمیدم چنین صحنه‌ی «نمونه‌ای» عملا در *آخر پاییز* وجود دارد.

موسیقی هم به مانند صداهای فرعی، در فیلمهای ازو به شیوه‌ای مقرروثابت به کار می‌رود. بی‌تردید باید گفت که کیفیت این موسیقی برای گوش غربیها سنگین است. این موسیقی تقریبا همیشه چهارضربی، بیروح و شیرین است. این احساسی است که ژاپنی‌ها هم دارند، اما برای آنها به خاطر آشنایی با ریتم و آهنگ، گوشنواز و به خاطر حال‌وهوای حاکم بر آن، اطمینان‌بخش است. این موسیقی ژانر شناخته شده‌ای است و به «موسیقی خانگی» شهرت دارد. موسیقی خانگی مشابهی در *داستان توکیو* و *خواهران مونکاتا* شنیده می‌شود. تنها سه فیلم ازو موسیقی متفاوتی دارند: *اوهایو* یك موسیقی سبك نئوکلاسیك دارد، *خاشاك شناور* موسیقی دلنشینی دارد که با سازهای ماریمبا، آکوردئون و گیزلوفن نواخته می‌شود و *پایان تابستان* موسیقی شگفت‌آور و پرغروری دارد که اثر **توشیرو مایوزومی**، تنها آهنگساز، «جدی»یی است که ازو با او کار کرد، **مایوزومی** آهنگ فیلم *اوهایو* را هم ساخته است. اما این کار اخیر کاری متعارف و پرنشاط است. شاید بتوان دلیل نه چندان محکمی برای این امر استنتاج کرد: هر چه باشد جماعت کثیری همچنان عاشق جعبه‌ی موسیقی و ساعت پدربزرگهایند (که هر دوی اینها در فیلمهای ازو حضور دارند) و این موسیقی طبقات بالای بورژوازی بود. یا شاید بتوان گفت که این موسیقی‌یی است که در سینمای صامت هم به کار می‌رفت و اگر ازو تحت تاثیر **روپرت جولین** کارگردان آمریکایی فعال در دهه‌ی

۱۹۲۰ است، پس باید تحت تاثیر موسیقی آن دوره هم باشد. یا شاید بشود درباره‌ی «اثر از خودبیگانه شدن»، طنز پایان ناامیدانه‌ی *داستان توکیو* گفت، یا به یاد آورد که ازو گوش سنگینی داشت و قطعه‌ی Traumerei اثر شومان را «محبوبترین» می‌نامید. شاید هم یکی بیاید و همه‌ی این عوامل را در کنار هم بررسی کند، اما توضیحی که صحیحتر از همه به نظر می‌رسد، در دسترس قرار دارد.

ازو همیشه به آهنگسازش، که معمولا **کوجون سایتو** بود می‌گفت «*موسیقی‌ات را مثل موسیقی فیلم قبلی بساز*». به عبارت دیگر ازو واقعا توجهی به کم و کیف آن نداشت و علاقه‌ی خاصی به آن نشان نمی‌داد. از نظر ازو موسیقی هم یکی از اجزاء هر فیلم چندجزیی بود و کاربرد ثابتی داشت. موسیقی متن فیلمهایش، مثل کر باس پسزمینه عنوان بندیها، کم و بیش همیشه یکسان است؛ بعد از اولین صحنه به اتمام می‌رسد و با صداهای طبیعی جایگزین می‌شود. با شروع فیلم از موسیقی فقط برای اتصال سکانسها استفاده می‌شود.

پس دیدیم که تمامی جنبه‌های هر فیلم ازو، از گفت‌وگو گرفته تا صحنه‌ها، سکانسها، صدا، موسیقی و غیره از پیش طراحی شده‌اند. هر یك منطق خاص خودرا دارند، اما همه در الگوی آ ـ ب ـ آ که اصل بازگشت به مرجع بر آن حاکم است مشترك‌اند؛ دیده‌ایم که چنین اصلی نه تنها حاکم بر سکانس، بلکه حاکم بر کل فیلم هم هست. این اصل الگویی‌ست که خودرا بر هر دستمایه‌ای حاکم می‌کند؛ الگویی‌ست که به تمام فیلمهای معنی و مفهوم کم و بیش یکسانی می‌بخشد.

یك دلیل اینکه ازو می‌تواند به نحو موفقیت‌باری چنین الگویی را بر دستمایه‌اش حاکم کند، بی‌آنکه جعل و تحریفی در کار باشد، این است که همان طور که درمورد سکانس پایانی *داستان توکیو* و سکانس تماشای نمایش نو در *آخر بهار* دیدیم، الگوی سکانس، الگوی قصه نیست. عامل مهمتر در سینمای ازو، برخلاف بقیه، ساختار پایدار و ثابت آن است، نه قصه یا طرح داستان. چون مسئله‌ی ازو توضیح و تفسیر نیست، او با گذشته و آنچه گذشت که خود همیشه نوعی توضیح، توجیه یا پوزش است، کاری ندارد. او به «اینك» علاقمند است، به لحظه‌ی حال، همین اکنون و به واقعیتی که از آن برمی‌خیزد.[۱۲] شاید چنین امر متناقض نمایی ـ نظام ساختاری طلبی که فقط واقعیتی را که اکنون آنی و لحظه‌ای را محترم می‌شمارد قبول دارد ـ زیربنای تناقضی باشد که پایه و اساس هنری را که فرمالیست یا کلاسیك می‌نامیم تشکیل می‌دهد.

بی‌تردید بی‌واسطگی تصاویر ظریف بیزانسی تا حدی محصول قوت و یکسانی الگوهای آن است، مسلما بخش اعظم جذابیت فوگهای باخ ناشی از قوانین انعطاف‌ناپذیر فوگ‌سرایی است. یا شاید تمام زندگی و نشاط و واقعگرایی قابل تشخیص، از غلبه و سلطه‌ی قوانین و الگوهای مختلف ناشی می‌شود. شاید محدودیت است که فراوانی و کثرت به بار می‌آورد؛ شاید «کم» همیشه یعنی «زیاد».

مؤخره

فیلم تمام شده است. ما شکل‌گیری آن را از بسته‌شدن نطفه‌ی اولیه تا پدیدآمدن فیلمنامه و از فیلمبرداری تا تدوین نهایی دنبال کرده‌ایم. در طی این جریان، راهی را رفته‌ایم که خود از و بارها پیموده است. و با این حال، ما با تجربه‌ی فیلم تمام شده فاصله‌ی بسیاری داریم. این کتاب شامل بیشتر اطلاعات و منابع قابل دسترسی، به‌اضافه‌ی استنباط‌ها و قیاس‌های من بود که در مقایسه با تجربه‌ی شناخته شده‌ی سینمای از و مجموعه‌ی کوچك و کم‌رمقی است. البته این مساله‌ای است که گریبانگیر همه‌ی کتاب‌هایی است که در مورد سینما نوشته می‌شوند. نویسنده آنچه را که فیلمساز با زحمت طاقت‌فرسا به هم پیوندزده از هم جدا می‌کند تا ساختمانی را آشکار کند که کارگردان با دقت بسیار آن را مخفی کرده بود. تاثیر فیلم که هدف اصلی پدیدآورنده‌ی آن است به ما هشدار می‌دهد که تجربه‌ی فیلم را نمی‌توان مکرر کرد، بلکه تنها می‌توان به تشریح آن پرداخت. جنبه‌های مختلفی از این تجربه در کتاب حاضر مورد بحث قرار گرفته است اما هنوز یك جنبه‌ی برجسته مانده است.

دیدیم که سینمای از و بر مبنای چه مواد اندکی ساخته شده، تعداد اجزای آن چقدر کم است و تمهیدات به کار رفته در آن تا چه حد مشابه و مکرر ند. در ساخت این فیلمها وحدت زمانی و مکانی خاصی را دیدیم که در سینمای معاصر کمیاب است. در تکرارها وجود نوعی مراسم آیینی را حس کرده‌ایم. این فیلمها داستان‌های انگشت شماری داشته‌اند که کم‌وبیش با هم شبیه بودند. نوعی همسانی که در پهنه‌ی نزدیك به سه دهه کار گسترده شده است.

روش ساخت از و نه تنها از فیلمی تا فیلم دیگر تغییر اندکی می‌کند، بلکه در همه‌ی

موارد ابتدایی است و ریشه در چیزی دارد که امروزه آن را مرحله‌ی ابتدایی تاریخ سینما می‌دانند[1]. اگرچه فیلم کامل شده در واقع پیچیده، ظریف و حتی مغلق است، نکته‌ی مهم در هنر ازو این است که این تاثیر از همان مبنای ابتدایی ناشی می‌شود. تجربه‌ی عاطفی خاص سینمای ازو تا حد زیادی ـ و شاید همه چیز را ـ به ماهیت زمینی دستمایه‌هایش و طبیعت ابتدایی روش‌هایش مدیون است.

ژاپنی‌ها طبقه‌بندی زیبایی‌شناسانه‌ی خاصی برای چنین اثری دارند که آن را *وابی* می‌نامند. این در عمل بدان معناست که قالب هرچه معمولی‌تر و حتی ضعیف‌تر باشد، اثر قوی‌تر است و بهتر عرضه می‌شود. معمولی، خام، عادی ـ این‌ها بهترین مجاری برای روح زیبایی‌شناسانه‌اند. همانگونه که در یک راهنمای گلکاری نوشته شده است، انسان باید «*گل داودی را در تنگ گلی، زنبق سفید را در بطری زنگار گرفته‌ی ساکه و شکوفه‌ی گیلاس را در کاسه‌ی برنج*»[2] بگذارد. احساس ناشی از این عمل در شعری از **هکیزان هیچیروکو** که در سال ۱۴۹۵ سروده شده بیان شده است:

شاخه‌ی گیلاسی را شکستم و آن را در کوزه‌ای سفالین گذاشتم،
شکوفه‌ها هنوز سر نزده‌اند، اما،
روح بهار، بی‌آنکه دیده شود، در هوا بال می‌زند.

از خاص (شاخه‌ی گیلاس جوان) به عام (بهار) رسیده‌ایم و «وابی» ابزاری روحانی است که نشان می‌دهد از آنچه باقی است می‌توان در آنچه فانی است نشانی یافت. این همان کاری است که **سنودیکیو**، جمال‌شناس مشهور که در شکل‌دادن به مفهوم «وابی» نیز نقشی داشت هنگامی که دریافت میهمانان متشخص برای دیدار از باغ نیلوفر مشهورش می‌آیند، باغ را ویران کرد. میهمانان سرخورده به چایخانه وارد شدند. در آنجا در «توکونوما» در گلدانی ساده و معمولی گل نیلوفر بی‌نقصی قرار داشت. خاص به عام و اندک به کثیر بدل شده بود و میهمانان درسی از زیبایی‌شناسی پیشرفته آموختند.

فیلمهای ازو سرشار از موارد ضمنی شبیه این هستند. اما از آنجا که این فیلمها کلا درباره‌ی آدمها هستند و از آنجا که ازو فقط به شخصیت علاقمند است، این موارد ضمنی صرفا زیبایی‌شناسانه نیستند بلکه روحانی‌اند. «وابی» به آن تمهیدات روحانی شباهت دارد که **ژاك مارتین** آنها را moyens temporels pauvres نامیده بود. «هر چه کمتر در حجاب ماده باشند، هرچه فقیرتر باشند و هرچه کمتر به چشم بیایند،

موثرترند. زیرا آنها صرفا وسیله‌ی تقوای روحی‌اند»[3]. دستمایه‌های زمینی و روشهای ابتدایی ازو، تجربه‌ی سینمای ازو را به تجربه‌ای از نوع تعالی روحی بدل می‌کنند و ماهیت هنر ازو نیز به همین نسبت به همه‌ی هنرهای مذهبی نزدیک می‌شود.

این که فیلمهای او از این نظر مذهبی هستند، هنگامی روشن‌تر می‌شود که آنها را با تعاریف لغتنامه‌ای این کلمه بسنجیم. این فیلمها با تعهد و وفاداری، و آرمانی مفروض ـ هرچند بر زبان نیامده ـ سر و کار دارند، از تقدس، عشق، سپاسگزاری و اراده‌ی اطاعت و خدمتگزاری می‌گویند و متضمن آیینی هستند. در عین حال، اینکه این فیلمها در مورد وجود متعالی شناخته شده‌ای یا در مورد پرستش خدا به شکل عبادت نیستند ما را از درك ماهیت این فیلمها و از شناخت کشش‌های مذهبی خودمان که به هنگام تماشای صحنه‌ی نهایی فیلمهای *آخر بهار* و *داستان توکیو* آشکار می‌شود، باز می‌دارد.

فیلمهای ازو یا بیشتر هنرهای مذهبی در به کارگیری فنون ابتدایی یا بدوی وجه مشترك دارند این فنون ابتدایی عبارتند از: «*دوبعدی بودن، تمام‌رخ بودن، خط انتزاعی و شخصیت نمونه‌وار*»[4]. نقطه‌ی مشترك دیگر آنها در این فرض است که امور ماوراءالطبیعه را فقط و فقط از طریق امور روزمره و زمینی و عادی می‌توان بیان کرد. زیرا همانطور که دیده‌ایم، حس متعالی از ترکیب عامل زمینی (تنگ گلی معمولی) و عامل زنده، شکوفا و ناپایدار (شاخه‌ی گیلاس) پدید می‌آید. به همین طریق است که هنر ابتدایی مثلا بیزانس، قدیس زنده و انسانی را در یك طرح کشیشی زمینی جای می‌دهد. و همانطور که دیدیم به همین طریق است که طرح هندسی بدون تغییر و روزمره‌ی صحنه‌ی فیلمهای ازو ضمن تضادی که با واقعیت و جنبه‌ی انسانی کاراکترهایش دارد، آنها را در خود جای می‌دهد.

ازو به این نحو به فیلمهایش فکر نمی‌کرد، ازنظر اوداده‌های فیلمهایش چنان روزمره بودند که به محض آنکه درباره‌شان تصمیم می‌گرفت دیگر نه درباره‌ی تاثیرشان فکر می‌کرد و نه این تاثیرات را مورد سوال قرار می‌داد. این امر از تعجب او از اینکه همه می‌خواستند از دستمایه‌ها و روش‌هایش سر در بیاورند[5]، و از بی‌تفاوتی و حتی فراموشکاریش نسبت به شباهت‌های بسیار میان فیلمهایش آشکار است. او که نظر خاصی در این مورد نداشت خیلی زود راه بیان آنچه را که می‌خواست یافت و دلیلی هم برای تغییر دادن آن ندید.

او یك بار گفته است: «*فکر نمی‌کنم فیلم دستور زبانی داشته باشد. فکر نمی‌کنم که*

فیلم غیر از یك شکل داشته باشد. اگر حاصل کار فیلم خوبی باشد، آن فیلم دستور زبان خود را پدید آورده است»[۶]. مطمئنا مراد او در این نوشته کارگردانانی با مجموعه‌ی لغاتی بسیار متفاوت بودند. او می خواست بگوید که چیزی به عنوان یك دستور زبان عمومی فیلم (چیزی مثل یك style galante سینمایی) که همه باید به آن متوسل شوند وجود ندارد. به بیان دقیق تر، ممکن است ازو از فیلمهای خودش سخن می گفته که به طور کلی دارای یك شکل هستند. مطمئنا او به طور تلویحی می گوید فیلمی که دستور زبان خاص خودش را دارد، فیلم خوبی هم هست. یکی از دلایل او برای این نوع تفکر این است که در فیمهای او این داده‌ها (دستور زبان) است که موجود زنده، انسانی ومطیع را می آفرینند. اگر هندسه‌ی کمپوزیسیون او یکی از این داده‌ها بود، آنچه در این طرح هندسی برای او جالب بود طبیعت انسانی یی بود که در آن محدود ـ و تا حدی آفریده ـ شده بود. این‌ها وسایلی بود که امور روحانی از طریق آنها آشکار می شدو به دست می آمد. مثلا اگر یك گفت وگو درباره‌ی چیز به خصوصی نیست، آنگاه تماشاگر به این نکته دقت می کند که چطور یك کاراکتر حرف می زند و دیگری چطور عکس‌العمل نشان می‌دهد. بار دیگر جنبه‌های بصری در درجه‌ی اول اهمیت قرار می گیرند. به ما چیزی نشان می‌دهند و تنها همین چیز است که می تواند یك حالت روحانی را آشکار کند. ازو قطعا انتقادی را که ماهیت روحانی امور عادی را نادیده می گرفت درك نمی کرد[۷]، زیرا از نظر او تنها از طریق امور عادی است که جنبه‌های روحانی می تواند آشکار شود.

ازو فیلمهایش را ادامه‌ی وجود خود می دانست. او یك بار گفت: «*در اصل، من در امور عادی از روش عام و در امور جدی از قوانین اخلاقی پیروی می کنم اما در هنر، تابع خودم هستم. بنابراین کاری را که دلم نخواهد بکنم، نمی کنم. حتی اگر کاری غیر طبیعی باشد اما از آن خوشم بیاید، آن کار را می کنم. البته من به طور اخص این روشم را تایید را نمی کنم اما می دانم که اگرچه روش معقولی نیست اما وجود دارد*»[۸]. به این ترتیب ما به جایی که از آن آغاز کرده بودیم بازگشته‌ایم: به خود ازو. به این دلیل قسمت بعد که قسمت پایانی است و در کتاب بیشترین اهمیت را دارد نه به روش های ازو بلکه به خود ازو و اینکه او چه نوع انسانی بود و چه نوع کارهایی کرده اختصاص یافته است.

مردی که خصوصیات روحانی را می شناخت، صنعتگری متعهد، هنرمندی که خود

را به تمامی وقف اوضاعی در حال زوال کرده بود. برای توصیف چنین مردی کلمه‌ای وجود دارد. او یك «سنت گرا»ست. او با هر آنچه که دارد و می یابد کار می کند و از پیشقراول بسط دانش و فن بسی عقب است. از این نظر، همان طور که ژاپنی ها همیشه به ما می گویند، ازو سنتی ترین کارگردان ژاپنی است. در عین حال، او کاملا در قالب تعریف هنرمند سنتی نمی گنجد. همانطور که معمار **کنزو تانگه** نوشته است:

> *سنت به خودی خود نیرویی به حساب نمی آید. همیشه تمایل منحطی به ترغیب رسمیت و تکرار دارد. آنچه برای هدایت آن به یك مجرای خلاقه لازم است توان تازه‌ای است که شکلهای مرده را انکار می کند و مانع سکون شکل های زنده می شود. به یك مفهوم، برای اینکه سنتی بتواند زنده بماند، بایستی مرتبا ویران شود. در عین حال، نفس ویرانی نمی تواند گونه‌های فرهنگی تازه‌ای بیافریند. باید نیروی دیگری وجود داشته باشد که توان ویرانگر را محدود می کند و آن را از نابود کردن هرچه که در اطراف آنست باز می دارد. سنتز دیالکتیکی سنت و ضدسنت، ساختار خلاقیت حقیقی است.*[۹]

ازو به‌خاطر سنت گرا بودن هم تحسین وهم محکوم شده است. همانطور که دیدیم عامه‌ی مردم ژاپن او را به نوعی سخنگوی خود یافتند، هنرمندی که «حال و هوای واقعی ژاپنی» را داشت وهمین مردم او را پر افتخارترین کارگردان خود کردند. و بازهم همانطور که دیدیم، از او با عناوین ارتجاعی، فرمالیست و وابسته به سنت انتقاد کرده‌اند. اینکه ازو هنرمندی سنت گرا است، امر مسلمی است، تنها سوال این است که او چه نوع هنرمند سنت گرایی است.

نظر من این است که تعریف **تانگه** از سنت گرایی خلاقه به بهترین نحو با هنر مذهبی جور در می آید. معماری معابد «ایزه» تاثیر عظیمی بر معماری معاصر ژاپن و از جمله بر کارهای خود **تانگه** داشته است. این معماری از این نظر سنتی، ابتدایی و حتی بدوی است که مثلا سیستم تیرهای حایل آن در روزگار ما که ساختمانها دارای پایه‌های بسیار قوی هستند، دیگر به درد نمی‌خورد. با این حال، این نوع معماری به هیچ‌وجه مرده نیست. هدف آن در برگرفتن و تا حدودی پدید آوردن حال و هوای روحانی «شینتو»ست ـ که مذهبی است که تاکنون پا برجا مانده است. هنگامی که معماری معاصر تحت تاثیر معماری «شینتو» قرار می گیرد چه ازراه شباهت و چه از راه‌های اسرارآمیزتر، چیزی از آن حس فضا و رفاه روحانی نمونه‌ی اصل را در خود خواهد

داشت. من ازو را به این مفهوم روحانی است که یك سنت گرای خلاق می‌دانم. خصوصیاتی که فیلمهای ازو بر مبنای آنها ساخته شده‌اند، به خصوص آن حالت شکوه روحانی که در «خوبی» کاراکتر ازو متجلی است، همچنان پابرجاست، هنوز بدبینی، اعتقاد عمومی به حرمت انسان را نزدوده است و تا حدودی طبیعت همچنان معیاری است که انسان را با آن می سنجند. در نتیجه، ساخت سنتی ابتدایی ـ و از نظر ژاپنی‌ها کهنه‌ی ـ سیمای ازو همچنان زنده می‌ماند.

ازو در حالیکه با دستمایه‌های کاملا سنتی کار می کرد و از تمهیدات سنتی استفاده می کرد، توان و بصیرت آن را داشت که از فرمالیستی شدن شکل کارش، خالی شدن فرم‌هایش و بی معنا شدن حالت‌های روحی جلوگیری کند. روش او همیشه یکی است. ضد سنت گرایی او ـ با استفاده از اصطلاح **تانگه** ـ در دیدگاه کاملا معاصر و صداقت فوق العاده‌اش ریشه دارد. به خاطر ترکیبی که او از خصوصیات مختلف ارائه می دهد، تکرار نشان دهنده‌ی یك خاصیت حیاتی قائم به ذات می شود و آنچه که بی حرکت است الزاما به معنای سکون نیست. به همین علت است که کاراکترهای ازو مصداقی فراتر از نقش خود در فیلم دارند. می توانیم آنها را در حال ادامه حیات تصویر کنیم. در واقع، داشتن تصوری غیر از این برای مان غیر ممکن است. پس از آنکه چند ساعتی را با آنها گذراندیم، در می‌یابیم که نمی خواهیم ترك شان کنیم. ما آنها را درك کرده‌ایم و دوست شان می داریم. و با این درك، درباره‌ی خودمان نیز بیشتر می آموزیم و از این راه، درباره‌ی زندگی نیز چیزهای بیشتری یاد می گیریم.

زندگینامه و فیلمشناسی

یاسوجیرو ازو در دوازدهم دسامبر سال ۱۹۰۳ در توکیو متولد شد. او در اولین سالهای حیات با والدین خود در **فوکوکاوا**، بخش قدیمی‌تر شهر می‌زیست، اما به سال ۱۹۱۳ با مادر به شهر ماتسوزاکا در نزدیکی شهر ناگویا، زادگاه پدر، فرستاده شد. دلیل این کار آن بود که تجارماتسوزاکا (پدر ازو کود فروش بود) از سنت قدیمی داشتن خانه‌ی اصلی دور از شعبه اصلی در پایتخت پیروی می کردند. ازوودو برادرش در ماتسوزاکا ماندند و درس خواندند و پدر نیز در توکیوی دوردست به کار اشتغال داشت. نتیجه این شد که ازو در فاصله‌ی ده تا بیست سالگی عملا بی‌پدر بود.

به نظر می‌رسد که مادر وی این محرومیت را کاملا حس می کرد و می کوشید چاره‌ای برای آن بیندیشد. **تادائوساتو** می نویسد: «یاسوجیرو که در خانه‌ای بزرگ می شد که گه‌گاه سایه‌ی پدر بر سر آن بود، و می توانست همواره با مادر خود کنار بیاید، بچه‌ی بسیار لوسی بود. تمامی اطرافیان معتقد بودند که از مادر او مهربانتر و خوش قلبتر، مادری نیست. او چنان به خوبی از یاسوجیرو مراقبت می کرد که احساس می شد عملا جلوی دست و پای اورا می گیرد. اما یاسوجیرو مادر خود را بیش از همه دوست می داشت، و در تمام مدت عمر خود، پسر کوچولوی مادر بود»[1]. **کوگونودا** نوشته است ازو، که هرگز ازدواج نکرد، همیشه مادر خود را «مادری نمونه» می نامید و اضافه می کند که «چون ازو به نوعی خیلی خجالتی بود، در حضور من عمدا با او خشونت می کرد... اما در واقع با مادر خود بسیار مهربان بود. هر وقت با هم به گینزا می رفتیم، او حتما هدیه‌ای برای مادرش می خرید. وقتی به دیدار آن دو می رفتیم، مادر ازو شوخیهایی می کرد و مثلا می گفت 'خب آقای نودا حالا که زحمت کشیده‌اید و آمده‌اید و باز هم همسر یاسوجیرو حضور ندارد، لطفا به مصاحبت پیرزنی مثل من اکتفا کنید»[2].

چند منتقد به سالهای جوانی ازو به عنوان منبع الهام فیلمهای وی اشاره کرده‌اند. در بعضی آثار اولیه‌ی او چون *بدنیا آمدم، اما...* و *هوس گذرا* پدر مورد اهانت فرزندان خویش قرار می گیرد، «اما وقتی ازو در مقام هنرمند رشد کرد، کم کم نقش پدر را در فیلمهای خود مهمتر جلوه داد، به ویژه در فیلم پدری بود و بعدها در فیلمهایی چون *آخر بهار*، *داستان توکیو* و غیره این امر آشکار است»[3]. حتی اشاره شده است که فضای اقتصادی فیلمهایی چون *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا*، *خواهران*

یاسوجیرو ازو. حوالی سال ۱۹۵۶.

مونکاتا و *آغاز بهار* یادآور حال و هوای حاکم بر خانواده ازو در دوران زندگی در ماتسوزاکاست، و در فیلمهایی چون *آخر پاییز* و باز هم *برادران و خواهران خانواده تودا* ازو روابط خانوادگی خانواده خود را تا آنجا که به یاد می آورد تصویر می کند. تردیدی نیست که او گاه صحنه‌هایی از زندگی واقعی خود را در فیلمهایش به کار برد. برای نمونه در فیلم *پدری بود پدر*، پسر خود را به رستورانی می برد و به او برنج با ادویه‌ی کاری می دهد. **کوگو نودا** می نویسد که پدر یاسوجیرو در یکی از معدود مسافرتهای خود به ماتسوزاکا دقیقا چنین کاری کرده بود. او یاسوجیرو را به رستوران کوچکی نزدیک معبدی در ایزه برده و به او برنج با ادویه‌ی کاری داده بود.[۴]

ازو در کودکی به درس علاقه‌ای نداشت. او به سال ۱۹۱۶ وارد دبیرستان یوجی-یامادا (اینک ایزه) شد، حال آنکه برادر بزرگش شینیجی که شاگرد خیلی خوبی بود در مدرسه‌ی بهتری درس می خواند و بعدها هم به دبیرستان بازرگانی کو به رفت که یکی از بهترین مدارس منطقه بود. برادر کوچکتر ازو که **شینزو** نام داشت هم شاگرد خیلی خوبی بود. ازو بعدها، شاید به سبب حسرت عدم حضور در دانشگاه، هزینه‌ی ثبت نام شینزو در دانشگاه را پرداخت کرد. چندین و چند فیلمی که از واز زندگی دانشگاهی ساخت، از *رویاهای جوانی* گرفته تا *مردود شدم*، *اما...* و بخش افتتاحی *همسرایان* توکیو حاکی از نوعی دلمشغولی نسبت به زندگی دانشجویی است که چون ازو هرگز دانشجو نبود، عملا احساسش نکرده است. چون او در سر امتحانات ورودی دبیرستان بازرگانی کو به حاضر نشد، هرگز بدان راه نیافت. از او نقل می کنند که با غرور تمام اعتراف کرده است که در همان ساعت در سینمایی بوده و فیلم *زندانی زندا* را تماشا می کرده.

ازو خیلی زود به سینما علاقمند شد. **کوگو نودا** به یاد می آورد که «*جلوی سینمای قدیمی و مخروبه‌ای در شهر ماتسوزاکا به نام آتاگوزا* ازو به من گفت *'اگر این سینما نبود، احتمالا هرگز کارگردان نمی شدم...' و بارها گفت که وقتی اولین فیلم تاریخی ماتسونوسوکه را در این سینما دید، کرم سینما به جانش افتاد. بعدها به مینوزا هم می‌رفت تا فیلمهای تاریخی ایتالیایی، فیلمهایی چون کجا می‌روی و آخرین روزهای پمپی را تماشا کند*». نودا می گوید که او علاقه‌ی خاصی هم به فیلمهای **لیلیان گیش**، **پرل وایت** و **ویلیام س. هارت** و بعدها رکس اینگرام و کینگ ویدور نشان می داد[۵]. همین موقعها بود که او شروع کرد به نوشتن نامه‌هایی خطاب به بینشی محلی، سخنران-مفسرانی که فیلمهای صامت را در نقاط مختلف ژاپن به نمایش می گذاشتند، و آنها هم متقابلا برنامه‌ی نمایش فیلمهای خود را برای او می فرستادند. او به این ترتیب مجموعه‌ی نسبتا بزرگی گرد آورد و به بررسی موضوعهای مورد علاقه‌ی خود، از برکردن داستانهای فیلمها و حتی نام هنرپیشگان و دست اندرکاران آنها پرداخت. او بارها و بارها، فقط به نیت دیدن فیلم، به شهرهای مجاور، تسوناگویا می رفت. حداقل یک بار، وقتی که به مادر خود گفت قصد دارد با دوستانش به کوه برود، به ناگویا رفت و چند فیلم دید. وقتی به خانه بازگشت دید که مادر می داند او کوه نرفته است. معلوم شد که برف و باران زیادی در کوه باریده حال آنکه یاسوجیرو کاملا خشک و بدون اینکه ذره‌ای آب بر لباسهایش باشد، بازگشته است[۶].

دلیل این همه آزادی عمل **یاسوجیروی** جوان این بود که او به سال ۱۹۲۰، یعنی وقتی هفده سال داشت، از خوابگاه مدرسه اخراج شد. او همچنان به مدرسه ماتسوزاکا می‌رفت اما مجبور بود در خانه و با مادرش زندگی کند و درس بخواند، قرار بر این بود که مادر در خانه مراقب او و درس خواندنش باشد. حتی دفترچه‌ای برای ممانعت از گریز او از خانه تهیه شده بود. خروج او از خانه و ورود او به مدرسه در آن دفترچه ثبت می‌شد و به امضاء مادر و معلم مدرسه می‌رسید. اما او با جعل امضاء مادر توانست به برنامه‌های خود برسد. اخراج او از خوابگاه مدرسه چند دلیل داشت. او بچه‌ای لوس و سرکش بود. شرارت و دعوا را دوست داشت. حتی مشروب می‌خورد ـ عادتی که خیلی زود آغاز کرد و تا آخر عمر از آن دست نکشید. گفته می‌شد که او عکسهای خانم **اوتومه آماتسو** با نوی اول اپرای تماما زنانه‌ی تاکارازوکا را جمع می‌کند. گرچه او در سالهای اول دبیرستان، جزو شاگردان متوسط به حساب می‌آمد، اما طولی نکشید که به یکی از تنبلترین شاگردان مدرسه بدل شد. دلیل نیز آن بود که در انضباط نمره‌ی صفر گرفت. گرچه می‌شود انتظار داشت که آموزگارانش با علایق متعدد او مخالف باشند، اما نمره‌ی صفر برای انضباط به او داده نشد. دوستان قدیمی ازو به **تادائو ساتو** گفته‌اند که دلیل واقعی آن نمره‌ی صفر و بعد اخراج از خوابگاه این بود که ازو برای یکی از شاگردان کلاس پایین‌تر نامه‌ای پر احساس نوشته بود.

چنین نامه‌هایی و چنین دلبستگی‌هایی در نظام آموزشی‌یی که سرسختانه طرفدار جداکردن دانش‌آموزان پسر و دختر بود، آن هم در سن و سالی که ازو داشت، چندان حیرت‌انگیز نبود. در مدرسه‌ی ازو مدیر تازه‌ای که تعیین شده بود از مدیر قبلی هم سخت‌گیرتر بود و تمامی مقرراتی را که دیگر کسی به آنها اعتنایی نمی‌کرد به دقت به مورد اجرا درمی‌آورد. وقتی نامه‌ی ازو لو رفت، او را اخراج کردند. اما او تنها کسی نبود که برای دانش‌آموز زیباروی مدرسه نامه می‌نوشت و چند تن دیگر از دانش‌آموزان سالهای بالا هم از این نامه‌ها برای او ارسال داشته بودند[۷].

ساتو در توضیح این رخداد، به سنتی اشاره می‌کند به نام *چیگو ـ سان*، متکی بر گاهی روابط جسمانی بین شاگردان سال بالا و پایین، که در آن سالها هنوز در مدارس این کشور رعایت می‌شد. اما او ریشه‌های واقعی این رابطه را در اندیشه‌های عاشقانه ازو (که عمدتا از رمانهای **جونیچیرو تانیزاکی** و نویسندگان دیگری ناشی می‌شد که ازو و دوستانش در آن دوره با حرص و عجله‌ی تمام می‌خواندند) و خجول بودن بیش از حد او جستجو می‌کند، که ازو می‌کوشید تا با شرارت و سرکشی بر آن سرپوش نهد، ولی هرگز موفق نشد که آن را از خود دور کند. **ساتو** بحث خود را با روابط بعدی او با زنها پی می‌گیرد، که این روابط نیز تحت تاثیر خجالت و احساساتیگری او قرار داشت. **توراجیرو سایتو** یکی از دوستان و مربیان قدیمی ازو می‌گوید که ازو از او خواست تا ترتیبی بدهد که او با یکی از بازیگران زنی که هم او و هم ازو برای کمپانی شوچیکو کار می‌کردند دوست شود، او این کار را می‌کند، اما ازو که از زور خجالت حرفی برای گفتن نداشته دیدارهای طولانی را به جوک گفتن و شوخی کردن می‌گذراند. البته او چند مرتبه و با چند زن روابط عمیقتری برقرار کرد، اما اینکه آنها تا چه حد به هم دلبستگی یافتند معلوم نیست، چون نه ازو و نه آن زنها چیزی از رابطه‌ی خویش به زبان

نمی‌آوردند. سالها صحبت از رابطه‌ای میان ازو و یک گیشای شیمباشی بود (ازو از دست رنیتارو **تاکه‌دای** رمان نویس که بر مبنای این رابطه، قصه‌ای نوشته است سخت بر آشفت)، و حداقل در یک مورد بازیگر سرشناس خانم **کانی میاکو** علنا تقاضای ازدواج با ازو را رد کرد.

باری، ازو هرگز ازدواج نکرد و مجرد ماند. احتمالا برخی از زنهایی که ازو به آنان مهر می‌ورزید صرفا با او رابطه‌ای دوستانه داشتند و حتی گاه این احساس را هم به او نداشتند. **کیکو کیشی** به **ماکس تسیه** گفته است: «*من ازو را مثل پدر واقعی خود دوست می‌داشتم*»[۹]. درست همان طور که فقدان پدر و تمایل قلبی ازو برای تحصیلات دانشگاهی در فیلمهای او راه یافته است، همین طور هم در فیلمهایی چون *اندوه زیبا* و *روتا روزی که دوباره همدیگر را ببینیم* و تا حدی *آغاز بهار* نوع احساس عاشقانه‌ای که به نظر می‌رسد ازو خود از آن بی‌بهره بوده است، با شوری دلنشین و احساساتی برانگیزاننده در فیلم حضور دارد. **ساتو** عدم موفقیت ازو در این زمینه را تقریباً به تمامی ناشی از خجالتی بودن او می‌داند: «*خجالت به این معنی است که آن حالت آرمانی دستخوش غرور شده و واقعیت، خود انسان، فروتنی پیشه کرده است؛ به عبارت دیگر ازو احساساتیگرا بود*».

دلایل ازو برای ایجاد رابطه هر چه بوده باشد، رفتار مدیر جدید مدرسه سخت او را آزرد. سالها بعد، بعد از جنگ جهانی دوم، همکلاسیهای قدیمی دبیرستان از او دعوت کردند تا در جشن یادبود سالهای مدرسه شرکت کند. او مشتاقانه خود را آماده می‌کرد تا اینکه شنید معلمی که آن موقع ناظم خوابگاه و یکی از دست اندارکاران ناجرای چیگو ـ سان بود هم در این جشن شرکت دارد. ازو که به ندرت عصبانی می‌شود، خشمگین شد و گفت که اگر آن شخص قرار است بیاید، او مسلما نخواهد آمد.

ازو با مسئله‌ی اخراج کنار آمد و به نحوی آن را تحمل کرد. وقتی نوبت مراسم فارغ‌التحصیلی رسید، او علاقه‌مندی خود را به فارغ‌التحصیل شدن با به تن کردن لباس مخصوص تازه‌ای که خریده بود نشان داد، و این در حالی بود که تمام همکلاسیهایش همان لباس همیشگی را به تن داشتند و کسی حاضر نبود برای سال آخر یک دست لباس نو بخرد و دیگر هرگز از آن استفاده نکند. وقتی ازو فهمید که او هم در امتحانات قبول شده، به دوستانش گفت تنها دلیلش می‌تواند این باشد که یک شاگرد بدتر از او هم وجود داشت و مسؤولان مدرسه برای حفظ آبروی خود نمی‌خواستند بیش از یک شاگرد را مردود کنند.

ازو با همان لباس در امتحان ورودی مدارس دیگر شرکت کرد و در همه ناکام ماند. او هرگز توضیحی برای عدم موفقیت خود در این زمینه ارائه نکرده است. دلیل اصلی احتمالا این است که او به درسهایی که در مدارس ژاپن ارائه می‌شد هیچ علاقه‌ای نداشت. او به ادبیات معاصر، سینما و استفاده‌ی مناسب از زمان معتقد بود، که آموزگاران آن سالها سخت با آنها مخالفت می‌ورزیدند. به علاوه خجالت او مانع از تقویت حس رقابت در وی می‌شد، در نتیجه ویژگی بارز نظام آموزشی ژاپن، نظامی که در آن همه چیز، چه در آن سالها و چه امروز، حول امتحانات نهایی شکل می‌گیرد، باید به مذاقش خوش نیامده باشد. بالاخره او شغلی را برگزید که برای آن به مدرک دانشگاهی نیازی نبود و

دستیار آموزگار شد. اورا برای تدریس به یك روستای کوهستانی دور از ماتسوزاکا فرستادند و اویك سال تمام در آنجا ماند.

اینکه او چگونه در مقام دستیار آموزگار در یك روستای دور افتاده و با این نظام آموزشی دوام آورد هرگز روشن نشد. اما گفته می شود که مرتب مشروب می نوشید، و وقتی دوستانش به دیدار وی می رفتند، اصرار می کرد که روزهای متوالی نزد او بمانند. یك سال بعد، در بیست سالگی پدر ازو اورا احضار کرد تا به همراه برادران ومادر به توکیو بازگرداند، بدهیهای ازو ودوستانش در نتیجه‌ی صرف مشروب آنقدر بود که پدر چاره‌ای نداشت جز اینکه مقداری پول برای او بفرستد.

ازو بعد ازده سال به توکیو بازگشت تا در کنار خانواده زندگی کند. اما کمی بعد عموی او ـ مرد با شعوری که علاقه‌ی ازو به سینما را درك می کرد ـ اورا به تی هیرو تسوتسومی معرفی کرد که آن موقع مدیر کمپانی فیلمسازی شوچیکو بود. ازوی جوان در استودیوهای توکیوی این کمپانی واقع در گاماتا به عنوان دستیار فیلمبردار استخدام شد. جوان ناشناسی که در یك شهرستان کوچك درس خوانده چطور توانست به این آسانی شغل نسبتا خوبی در یکی از بزرگترین موسسات فیلمسازی ژاپن به دست آورد؟ شاید چون به سال ۱۹۲۳ کارگرفتن در رشته‌ی سینما شغل جالبی به حساب نمی آمد و به ندرت جوانان با استعداد و علاقه‌مندی به این کار رو می آوردند. پدر ازو ابتدا سخت با این کار مخالفت ورزید، تا اینکه عموی ازو پدر را متقاعد کرد. اینکه ازو چیزهایی درباره‌ی سینما می‌دانست، اما از دوربین فیلمبرداری اصلا سر رشته‌ای نداشت، مانعی ایجاد نمی کرد (ازو هم عمدتاً با سینمای آمریکا آشنایی داشت: «*تنها سه کارگردان ژاپنی بود که اسمشان را در خاطر داشتم، همین امر مسؤولی را که با من مصاحبه کرد به شدت تکان داد*»[۱۰].) در آن روزها کار دستیاران فیلمبردار فقط این بود که دوربین را از جایی به جای دیگر ببرند، یعنی کار ازو صرفاً یك کاربدنی بود.

اما او از این کار نکته‌ای آموخت. هیروشی ساکای که او هم جزو فیلمبردارانی بود که ازو مدتی دستیارش بود، ازو را در سال ۱۹۲۴ به خاطر می آورد که جوانی صمیمی و پرزور بود که در ماههای تابستان فقط شلوار کوتاهی به تن می کرد و دوربین سنگین «راور» را روی شانه‌های لخت خود به این سو و آن سو می برد. ساکای به یاد می آورد که ازو پای صحبت کیوکو اوشیهارا، یکی از برترین کارگردانهای وقت ژاپن می نشست و از او درباره‌ی فیلمسازی سؤالها می کرد. سؤالی که ساکای خوب به یاد دارد این بود که «*نسل آتی دوربینهای فیلمبرداری به چه شکلی خواهند بود؟*» ـ اما به یاد نمی آورد که اوشیهارا چه پاسخی به این پرسش صادقانه داد[۱۱].

ازو خیلی زود با زندگی در استودیوهای کاماتا خو گرفت. چون او خود را راضی و آزاد می‌دید دیگر از آن شرارتهای زمان مدرسه اثری نبود. کوگو نودا که پنج ماه بعد از ازو به کمپانی شوچیکو پیوست، اورا به یاد می آورد که روزهای آفتابی، در وقت نهار حمام آفتاب می گرفت یا با دوستانش هیروشی شیمیزو و هینوسوکه گوشو که دستیار فیلمبردار بودند و بعدها کارگردانهای سرشناسی شدند بازی می کرد. ازو خود نیز گه گاه از آن دوره به عنوان روزهای بسیار خوشی یاد می کرد. او گفته است که یکی از دلایل شادمانیش این بود که بسیار قدرتمند بود و کول کردن دوربین اورا حسابی

خسته می کرد. او هم چنین می گفت که می دانست در این کمپانی فرصت پیشرفت وجود داشت، اما «*واقعیت این است که من نمی خواستم به این پیشرفت برسم. در مقام دستیار فیلمبردار وقتم مال خودم بود و پول کافی هم برای نوشیدن به دست می آوردم. در مقام کارگردان مجبور بودم شب و روز کار کنم. اما دوستانم تشویقم می کردند که گامی به جلو بردارم و شانسم را امتحان کنم*»[۱۲].

اما این فرصت فورا به دست نیامد. او در نیروهای ذخیره‌ی ارتش ثبت نام کرده بود، که این خود راهی برای گریز از خدمت به حساب می آمد، اما در اواخر سال ۱۹۲۴ برای طی دوره‌ی یکساله‌ی نظام داوطلبانه فراخوانده شد. ذخیره‌ها یکسال تعلیم می دیدند، بعد خربها ستوان و بقیه سرجوخه می شدند. ازو بخش اعظم این یکسال را در بیمارستان گذراند، و گویا از ضعف مفرط رنج می برد. اما به دوستان خود که به ملاقاتش می آمدند می گفت که وقتی حواس کسی به او نیست درجه را در آب گرم فرو می کند، خود را به ناراحتی می زند و مدتی سرفه می کند[۱۳]. این کارها یادآور سالهای دبیرستان و شرارت ازو بود، با این همه دوستانش نگران سلامتی او بودند. این نگرانی بی مورد بود. چون ازو در سالهای بعد هرگز از ضعف رنج نبرد. بعد از یکسال کاهلی اورا از ارتش مرخص کردند (ولی حتی درجه‌ای پایین تر از سرجوخه هم به او ندادند)، و او شادمانه به کار بازگشت و چنان به راحتی دوباره دوربینها را جا به جا می کرد که گویی یکسال تمام در بستر بیماری نبوده است.

یوشیهارا که اینك استاد دانشکده‌ی سینما در دانشگاه نیهون است می گوید که اگر به خاطر قضیه‌ای که ذکر خواهم کرد نبود، احتمالا ازو همیشه دستیار فیلمبردار می ماند.

> *آن سالها همه راحت و بی‌دغدغه‌ی خیال بودیم و دوست داشتیم دور هم بنشینیم و ساعتها درباره‌ی سینما، و بنا به دلایلی به ویژه، در مورد مسائل نظری سینما حرف بزنیم. تمام دانش من در این مورد از کتابی نوشته فردریك پالمر شکل می گرفت که درباره‌ی تداوم صحیح و مسائلی از این دست حرف می‌زد. ازو همیشه با نظرات پالمر، و در نتیجه دیدگاههای من مخالفت می‌ورزید. تا اینکه روزی به او گفتم که او دارای شغل مناسبی نیست. او مثل کارگردانها حرف می‌زد نه فیلمبردارها، واگر دیدگاههایش این بود، پس می بایست کوشش کند کارگردان شود*[۱۴].

گویا همین نکته برای ترغیب ازو کافی بود. او به سراغ یکی از کارگردانهای گاماتا رفت و از او خواست تا وی را به عنوان دستیار بپذیرد و این اتفاق در اواخر سال ۱۹۲۶ به وقوع پیوست.

انتخاب کارگردانهایی که ازو با آنها کار کرد، از نظر فیلمهایی که بعدا ساخت، کمی غریب به نظر می‌رسد. او از اوشیهارا، یا کارگردانان متجددی که در کاماتا کار می کردند درخواست نکرد. در عوض تادا موتو اوبوکو را برگزید که اینك کاملا به دست فراموشی سپرده شده وحتی در سالهایی که فیلم می ساخت نیز چندان طرف توجه قرار نداشت. او بوکو در نوعی سینمای کمدی متبحر بود که در ژاپن به آن «هجو ـ mono» می گویند که شامل تعداد زیادی شوخیهای کوتاه است که به ضرب قصه‌ی ساده‌ای به هم متصل می شوند.

یك دلیل این انتخاب از و شاید آن باشد که چنین فیلمهایی امکانی فراهم می آورد تا حس شیطنت

او، که در این سالها هم هنوز به مانند سالهای نوجوانی قوی بود، به بهترین وجهی مجال خودنمایی بیابد. تردیدی نیست که او شوخیهایی به اوبوکو پیشنهاد می کرد. دلیل دیگر احتمالا شخص اوبوکو بود، که شایستگی های ویژه‌ای داشت. طبق گفته‌ی اوشیهارا، او خود را «یك کارگردان واقعا معمولی» می نامید، و به صراحت ادعا می کرد که کاری به هنر ندارد. اومی گفت که می خواهد از درون متفاوتترین دستمایه‌ها، شوخیهای مستهجن، طنزهای تند و آنچه در سال ۱۹۲۵ به عنوان وقاحت نگاری شناخته می شد، نشاط و شادمانی بیرون بکشد. **ساتو** به علاوه، ازوی آن دوره را با **یوزو کاواشیما**، از همان کمپانی فیلمسازی، مقایسه می کند که خود و هواداران خویش را «گروه بی‌معنی‌ها» می نامید و سر آن نداشت که فیلمهایش جدی انگاشته شوند. ساتو می نویسد: «*ازو آشکارا به این گروه تعلق داشت. وگرچه صاحب ذوق و طبع بسیار ظریفی بود، و از سوی دیگر کاواشیما هم هرگز نمی توانست از نشان دادن یك صحنه توالت در فیلمهایش خودداری کند، اما آن دو مشابهتهایی با هم داشتند*»[۱۵].

ازو از نظر عدم تعلق خاطر به هنر سینما به فضل فروشانه‌ترین شکل آن، تا حدی به اوبوکو نزدیك است. او در هر موردی ـ از مشروب گرفته تا صنایع برنزی، کوزه‌گری و ادبیات، یا بهترینها را می پسندید یا بدترینها را، و هر دوی این موارد حدی را به نحو نشاط آفرینی فارغ از لفاظی و ادعا می پنداشت. این نیز حقیقت دارد که بدترینها صاحب ادعایی نسبت به حقیقت‌اند که خوبها و بهترینها باید بکوشند تا بدان ادعا دست یابند. ازو هم از این صحنه‌های توالت دارد و بسیاری از آنها درست در لحظه‌ای به نظر می رسند که آدم انتظار دارد شاهد فضل فروشی باشد[۱۶].

اما احتمالا مهمترین دلیل ازو برای انتخاب اوبوکو به عنوان مربی، تنبلی غریب پیرمرد بود که همه از آن خبر داشتند. اوبوکو حتی گاه سر صحنه‌ی فیلمهایش حاضر نمی شد و دستیارانش به میل و سلیقه‌ی خود فیلم را پیش می بردند. اوبوکو آشکارا نسبت به دستیارانش مهربان بود و اگر در هنگام نمایش خصوصی فیلم صحنه‌ای خیلی موفق جلوه می کرد، اوبوکو آن را مدیون تلاش دستیارانش می نامید و برعکس اگر صحنه‌ای ناکام می‌ماند، می گفت «*این هم یکی دیگر از آن خطاهای من است*»[۱۷]. علاوه بر آن، همان طور که خود ازو هم بعدها شاهدش بود. بحث و گفت‌وگو با اوبوکو بسیار سودمند می نمود. او همیشه گوش شنوایی داشت و اگر فکری را جذاب می دید. حتما از آن استفاده می کرد. آکیرا **فوشیمی** که تعدادی از فیلمنامه‌ی فیلمهای اول ازو را نوشته است می گوید که ازو فقط به طریق معکوس می توانسته از اوبوکو نکاتی یادبگیرد ـ به عبارت دیگر از خطاهای پیرمرد درس می گرفته است و می آموخته که چه کارهایی را نباید بکند. اما تورا**جیرو سایتو** که در این دوره او هم به اندازه‌ی **فوشیمی** به ازو نزدیك بود معتقد است که ازو به همکاری با اوبوکو علاقه داشت و آن دو کمکهای بسیاری به هم می رساندند. در نهایت احتمالا آنچه بیش از همه بر ازو اثر نهاد، نیت آشکار اوبوکو در خلق شادی و نشاط از معمولترین دستمایه‌های ممکن بود. ازو نیز قصد کرد که با این جهانیترین دستمایه‌ها به خلق هنر بپردازد.

در این دوره ازو خانه‌ی پدری را ترك کرد. و به اتفاق چهار تن از دوستانش خانه‌ای در مجاورت

استودیوهای کاماتا اجاره کرده بود. آنها هم دستیاران کارگردانها و فیلمبرداران بودند. این چهار تن افرادی چون تورا**جیرو سایتو**، **کیسوکه ساساکی**، **یوشیاکو هاماموا**، که بعدها تدوینگر ازو شد و **هیروشی شیمیزو**، که بعدها یکی از بهترین کارگردانهای قبل از جنگ ژاپن لقب گرفت و **میکیو ناروسه** بودند که **ناروسه** دائمی نبود و گه‌گاه در آن جمع حضور می یافت. **ناروسه** نیز بعدها به یکی از بهترین کارگردانهای ژاپن بدل شد و دوستی او با ازو سالهای سال ادامه یافت. آنها هر شب دور هم می نشستند و درباره‌ی سینما به گفت‌وگو می پرداختند. به قول **سایتو**، ازو به ندرت در مورد سینمای ژاپن حرفی می زد. او همیشه از **گریفیت** و به ویژه فیلم *دایره‌ی ازدواج* **اثر ارنست لوبیچ** که اخیرا دیده بود سخن می گفت. آنها کارهای خانه را هم تقسیم کرده بودند، **سایتو** حساب دخل و خرج را داشت، ازو نظافت می کرد و **شیمیزو** غذا می پخت. **شیمیزو** که از آشپزی دیگران به تنگ آمده بود، این مسوولیت را پذیرفت و گرچه سلیقه‌ی غریبی در این کار داشت و مثلا در سوپ لوبیا شکر می ریخت، اما آن چنان خبره بود که کسی به او اعتراض نمی کرد[۱۸].

ازو به مدتی کمتر از یکسال دستیار کارگردان بود (او در این دوره اولین فیلمنامه‌ی خود را نوشت که یك درام تاریخی به نام Kawaraban Kachikachiyama بود، بعدها **ماساتو آراتا** در آن تغییراتی داد و **کینتار و اینوئه** دوست صمیمی ازو بر اساس آن فیلمی ساخت). اگر باز هم اتفاق غیر مترقبه‌ای رخ نداده بود، او چند سال دیگر هم در مقام دستیار کارگردان باقی می ماند. روزی که او سخت احساس گرسنگی می کرد، به رستوران استودیو رفت تا نهار بخورد. رستوران شلوغ بود و کسی غذای سفارشی اورا که برنج با ادویه‌ی کاری بود برایش نمی آورد. در همین موقع **اوشیهارا** وارد رستوران شد، همان غذا را سفارش داد و بعد از چند ثانیه گارسون غذا را روی میز او گذاشت. وقتی ازو به گارسون اعتراض کرد، او در جواب گفت که هر چه باشد **اوشیهارا** کارگردان است و او نیست. در این لحظه، ازو که به ندرت عصبانی می شد ولی اگر می شد کنترل خود را کاملا از دست می داد، سیلی ای به گوش گارسون نواخت[۱۹]. خبر این رخداد خیلی زود در همه جا پیچید. **شیرو کیدو** که در آن سالها رئیس کمپانی شوچیکو بود، ازو را احضار کرد. بعد از اینکه **کیدو** توضیحات و عذرخواهی ازو را پذیرفت، آن دو با هم به گفت‌وگو بر سر مسائل مختلف پرداختند و **کیدو** از ازو خواست تا فیلمنامه‌ای بنویسد، چنین درخواستی نشانگر آن بود که کمپانی آماده است تا کارگردان شدن ازو را مورد بررسی قرار دهد. ازو آن فیلمنامه‌ی سابق را پیشنهاد کرد، اما **کیدو** خواهان نمونه‌ی دیگری بود. دستیار جوان از **کیدو** خداحافظی کرد و چندی بعد با طرحی برای فیلم شمشیر تو به بازگشت، او قصه را از فیلم آمریکایی ضربه ساخته‌ی **جورج فتیز موریس** اقتباس کرده بود؛ ازو شخصاً فیلم را ندیده بود، اما درباره‌ی آن مطالبی در یك مجله‌ی سینمایی خوانده بود. این طرح پذیرفته شد. ازو دیگر کارگردان شده بود[۲۰].

او کار خود را در بخش فیلمهای تاریخی، که بدترین بخش کمپانی شوچیکو به حساب می آمد، شروع کرد. این امر تا حدودی تقصیر خود او بود، چون بالاخره خود او هم یك فیلمنامه‌ی تاریخی ارائه کرده بود. از سوی دیگر این اعتقاد رواج داشت که تازه کارها بهتر است از پایین شروع کنند و به

تدریج خود را بالا بکشند. انتصاب ازو در این بخش سخت مفید افتاد. او در آنجا بود که با کوگو نودا آشنا شد. هر چند که آن دو قبلا نیز یکدیگر را می شناختند، و نودا موافقت کرد که برای اولین فیلم ازو فیلمنامه بنویسد.

یاسوجیرو ازو. حوالی سال ۱۹۲۸.

شمشیر نوبه (Zange no Yaiba). شوچیکو ـ کاماتا. فکر قصه از ازو، براساس فیلم *ضربه اثر جورج فیتزموریس*. فیلمنامه: کوگو نودا. فیلمبردار: ایسامو آئوکی. بازیگران: سابورو آزوما، کونیماتسو اوگاوا، آیکو آتسومی. حدود ۷۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش ۱۴ اکتبر ۱۹۲۷. هیچ نسخه‌ای و حتی فیلمنامه‌ی آن موجود نیست.

یاسوجیرو ازو. در استودیوهای کاماتا. حدود ۱۹۲۸.

پیش از آنکه مرحله‌ی تولید فیلم به پایان برسد بار دیگر حضور در ارتش، هر چند برای کوتاه‌مدت، فکر و ذکر سرجوخه ازو را به خود جلب کرد. توجیرو سایتو فیلم را تکمیل کرد، هر چند

مدعی است که کار فیلم تمام بود و او فقط یک یا دو صحنه‌ی باقیمانده را گرفت. ازو بعد از بازگشت به جیران از دست رفته پرداخت و طی سال ۱۹۲۸ پنج فیلم، ۱۹۲۹ شش فیلم و ۱۹۳۰ هفت فیلم ساخت.

این فیلمها احتمالا فیلمهای تاریخی بودند، هر چند که باید دانست واحد تولید فیلمهای تاریخی کمپانی شوچیکو به کیوتو منتقل شده و ازو مقامات کمپانی را راضی کرده بود تا او را با خود نبرند. در نتیجه او اجازه یافته بود که به ساختن فیلمهایی درباره‌ی زندگی معاصر بپردازد، و این کاری بود که تا آخر عمر از آن دست نکشید. شوچیکو از آن رو به تقاضای ازو تن درداد که چند مجله، از جمله کینما جومپو به شدت از شمشیر تو به ستایش به عمل آورد. ازو خود از این فیلم راضی نبود. «*از آن خیلی خوشم نیامد، حتی فیلمی نبود که به فیلمهای دیگرم شباهتی داشته باشد*»[۲۱]. شاید دلیل آن دوره‌ی کوتاه اما طاقت فرسای بازگشت به ارتش بوده باشد. «*فیلم سه هفته ساخته‌ی الینور گلین به تمامی در مورد زنها و ماجراهای عاشقانه است، و سه هفته‌ی من در ارتش به تمامی با خستگی و محرومیت گذشت*»[۲۲].

رویاهای جوانی (Wakoudo no Yume): شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: ازو. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: تاتسو سایتو، نوبوکو واباکا، هیساتو یوشیتانی، جونکو ماتسویی، تاکشی ساکاموتو، چیشو ریو. حدود ۵۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش ۲۹ آوریل ۱۹۲۸. هیچ نسخه‌ای و حتی فیلمنامه‌ی آن موجود نیست. یک فیلم کمدی است درباره‌ی زندگی در خوابگاه دانشجویان که با الهام از چند فیلم مختلف آمریکایی ساخته شده است.

همسر گمشده (Nyobo Funshitsu). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: موموسوکه یوشیدا براساس طرحی از انونوسوکه تاکانو. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: تاتسو سایتو، آیاکو اوکامورا، تاکشی ساکاموتو، جونکو ماتسویی، کانو شیچیرو. حدود ۵۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۶ ژوئن ۱۹۲۸. هیچ نسخه‌ای و حتی فیلمنامه‌ی آن موجود نیست. کمدی سبکی در مورد درگیریهای زندگی خانوادگی. این فیلم براساس یک قصه‌ی برنده‌ی جایزه که در مجله‌ای چاپ شده بود ساخته شد. ازو به خود قصه علاقه‌ای نداشت[۲۳]، اما کمپانی به او فشار آورد تا آن را بسازد.

کدو. ۱۹۲۸.
یوری هیناتسو، یوکو کوزاکورا،
تاتسو سایتو، هینه‌مارو هوندا.

کدو (**Kabocha**). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: کوماتسو کیتامورا براساس طرحی از ازو. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: تاتسو سایتو، یوری هیناتسو، تاکشی ساکامـوتو. حدود ۶۰ دقیقه. تاریخ اولین نمـایش: ۳۱ آوریل ۱۹۲۸. هیچ نسخه‌ای و حتی فیلمنامهٔ آن موجود نیست. فیلمی کمدی درباره‌ی مـرد جوانی و بدبیاریهای او در رابطه‌اش با زنها. ازو معتقد بود که با ساختن این فیلم نکاتی در مورد تداوم یاد گرفته است[۲۴].

زوجی که دائم خانه عوض می‌کنند (**Hikkosho Fufu**). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامـه: آکیرا فوشیمی براساس طرحی از ایچی کیکوچی. فیلمبـردار: هیدئـو شیگه‌هـارا. بـازیگـران: آتسوشی واتانـابه، متیســوکو یوشی کاوا، کنجی اویاما، تومو کو نانیوا. حدود ۶۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش ۲۸ سپتامبر ۱۹۲۸. هیچ نسخه‌ای و حتی فیلمنامه‌ی آن موجود نیست.

یك فیلم کمدی درباره‌ی زوجی که نمی‌توانند در یك خانه دوام بیاورند و دائما در حـال اسباب کشی‌اند. ازو از این فیلم راضی بود، اما تدوین فیلم توسط کس دیگری انجام شد و او از نتیجه‌ی کار راضی نبود[۲۵].

ازو بعدها گفت که با این فیلم نشاط کارگردانی را کشف کرد. او بالاخره فهمید که چه می کند؛ و می افزاید که به تدریج سبك خود را به دست آورد[۲۶]. سبك او در آغاز، برداشتی از سبك کمدی سازی اوبو کو بود. ازو حشو و زوائد را حذف کرد، کمتر به شوخیها تکیه کرد و کوشید تا شخصیتهایش از شخصیتی یکدست، چه در ذات خود و چه در برخورد با زندگی، برخوردار باشند. او ضمنا به سبك فیلمهای خانگی شوچیکو، همان که امروزه به درامهای خانوادگی مشهور شده است. نزدیکتر شد. مسؤولان این کمپانی به درستی معتقد بودند که مردم از فیلم کمی خنده، چند قطره اشك و احساسی گرم و کامل انتظار دارند. کار ازو این بود که کوشید تا هم خنده و هم اشك طبیعی جلوه کند و این احساس گرم کامل، یگانه و ممتاز و خاص خود او از کار درآید.

تن زیبا (**Nikutaibi**). شوچیکـو ـ کـامـاتـا. فیلمنامه: ازو و آکیرا فوشیمی. فیلمبـردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: تـاتسو سـایتو، چوکه ایبدا، میتسوکو یوشیکاوا. حدود ۶۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: اول دسامبر ۱۹۲۸. هیچ نسخه‌ای و حتی فیلمنامه‌ای از آن موجود نیست. یك کمدی خانگی درباره‌ی مرد بیکاری که مدل زن هنرمند خود می‌شود. اما وقتی تابلوهـای نقـاشی زن مـوفقیتی بـه دست نمی‌آورند، او در مقام مدل قرار می‌گیرد و تابلوهای مرد (که از تصاویر برهنه‌ی زن تشکیل شده‌اند) با استقبال زیادی روبرو می‌شود و تمامی جوایز را از آن خود می کند. ازو از این فیلم و مقامات مسؤول کمپانی راضی بود و مجله‌ی کینما جومپو هم دوباره از او ستایش کرد.

تن زیبا. ۱۹۲۸. تاتسو سایتو.

کـوه گنـج (**Takara no Yama**). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: آکیرا فـوشیمی بـراساس طـرحی از ازو. فیلمبردار: هیـدئو شیگه‌هارا. بازیگران: توکوجی کوبایـاشی، آیاکو اوکامورا، چوکو ایبدا، یوری هیناتسو. حدود ۱۰۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۲۲ فـوریـه‌ی ۱۹۲۹. هیــچ نسخـه‌ای و حتی فیلمنامه‌ای از آن موجود نیست. یك کمدی ملودرام از حسادت موجود میان یك گیشای سنتی جوان و یك دختر امروزی. شوچیکو سر ساختن این فیلم عجله داشت و فیلم هم ظرف پنج روز آماده شد.

ایام جوانی. ۱۹۲۹. ایچیرو یوکی، تاتسو سایتو، شینچی هیموری.

روزهای جوانی (Wakaki Hi). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: ازو و آکیرا فوشیمی. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: ایچیرو یوکی، تاتسو سایتو، جونکه ماتسویی، شینچی هیموری. حدود ۶۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش ۱۳ آوریل ۱۹۲۹. فیلمنامه موجود نیست. یك کمدی دانشجویی دیگر، درباره‌ی گروهی دانشجو که به اسکی می‌روند.

پشت صحنه‌ی ایام جوانی.

دوستان مبارز ـ به سبك ژاپنی

دوستان مبارز ـ *به سبك ژاپنی* (Wasei kenka Tomodachi). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: کوگو نودا. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: آتسوشی واتانابه، ایچیرو یوکی، توموکو نانیوا، هیسائو یوشیتانی، ایچیرو تاکاماتسو. حدود ۱۰۰ دقیقه. هیچ نسخه‌ای و حتی فیلمنامه‌ای از آن موجود نیست.

دوستان مبارز ـ به سبك ژاپنی. ۱۹۲۹.
آتسوشی واتانابه، هیسائو یوشیتانی، ایچیرو یوکی، توموکو نانیوا.

فارغ‌التحصیل شدم، اما... . ۱۹۲۹.
کینو یو تاناکا و مینو رو تاکادا.

فارغ‌التحصیل شدم، اما... (Daigaku wa Deta Keredo). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: یوشیرو آراماکی بر اساس طرحی از هیروشی شیمیزو. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: مینورو تاکادا، کینویو تاناکا، اوتاکو سوزوکی، کنجی اویاما، شیندچی هیموری. حدود ۱۰۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۶ سپتامبر ۱۹۲۹. فیلمنامهٔ آن هست، اما نسخه‌ای از آن موجود نیست. یك فارغ‌التحصیل دانشکده به دنبال کار به توکیو می‌آید. ابتدا مادر و بعد نامزدش به او می‌پیوندند، و هر سه مجبورند در یك اتاق کوچك زندگی کنند.

برخی منتقدان معتقدند که سبك ازو با این فیلم به منصه‌ی ظهور رسید. آنها معتقدند که او در این فیلم از کمدی سبك و ساده به کمدی اجتماعی پخته رسیده است. گفته می‌شود که ژانر اول از نظر سر منشاءِ هایش، احساسی است و ژانر دوم سرشت تحلیلی دارد. آنها ضمنا معتقدند که این فیلم کمدی اجتماعی تحت تأثیر حال و هوای سیاسی و انتقادی رایج روز قرار دارد. و بالاخره معتقدند که ازو به آگاهی اجتماعی دست یافته و از پذیرش غافلانه‌ی «هجو ـ مونو» به «نقد سرسختانه‌ی فیلمهای متعهد» متمایل شده است.

انتقاد ازو که عموما میانه‌روانه است، هیچگاه سرسختانه نبود. سبك او این بود که از رویدادها، به همان صورتی که هستند فیلم بگیرد و از تفسیر و تحلیل صرف نظر کند. تقبیح او هرگز همه شمول نبود و بیشتر جنبه‌ی کلی داشت. فیلم او جامعه‌ای را نشان می‌داد که صاف و پوست کنده به، مثلا مسئله‌ی مستمندان بی علاقه است، چون عملا به زحمت جامعه‌ای پیدا می‌شود که به این مشکل بی توجه نباشند. او همچنان که کوچکترین علاقه‌ای به آثار هنری فضل فروشانه نداشت، به آرمانهای سیاسی هم بی علاقه بود؛ این هر دو، با جلوه‌ی زندگی به همین صورتی که هست، در تضاد قرار داشت. او هم به مانند اوبوکو همواره مایل بود تا سرشت انسانی را همانگونه که درك می‌کند بپذیرد. او برخلاف اوبوکو به استقبال آن می‌رفت. ازو از این نظر با دیگر کارگردانهای آن دوره تفاوت می‌کرد. برای مثال میزوگوشی در حال ساخت «فیلمهای متعهد» بود، که در آنها دلمشغولی نسبت به موارد مجردی چون حقیقت و عدالت به خلق شخصیتهای تك بعدی و موقعیتهای غیر واقعی منتهی می‌شد. بعدها هینوسوکه گوشو با دست و دلبازی در پی چاره‌ی علاجی برای نابهنجاریهای اجتماعی بود و فکر می‌کرد که راه‌حل را در بحث و مناظره یافته است.

ازو که از زمان مدرسه به این سو، به سیاست علاقه‌ای نداشت، حال که به تدریج در ارائه‌ی دیدگاهها و نظرات خویشتن احساس توانایی بیشتری می کرد، به راه‌حلهای سیاسی دست چپی و دست‌راستی بی علاقه‌تر شده بود. به علاوه او نمی خواست فقط به نشان دادن «سردی جامعه» اکتفا کند که مضمون محبوبی در فیلمهای جدی آن دوره به شمار می‌رفت. در عوض مایل بود رویدادها را آن گونه که هستند نشان دهد، و این کار را نه فقط با ملودرامهای پر شور متداول؛ بلکه با طنزی ملایم طبع، که به طور طبیعی در او وجود داشت، به انجام می‌رساند.

زندگی یك کارمند. ۱۹۲۹.
میتسوکو یوشیکاوا و تاتسو سایتو.

زندگی یك کارمند (Kaishain Sekkatsu). شوچیکو- کاماتا. فیلمنامه: کوگو نودا. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: تاتسو سایتو، میتسوکو یوشیکاوا، تاکشی ساکاموتو. حدود ۸۵ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۲۵ اکتبر ۱۹۲۹. هیچ نسخه‌ای و حتی فیلمنامه‌ای از آن وجود نیست. یك فیلم کمدی درباره‌ی زن و شوهری که در انتظار پاداش آخر سال هستند، اما در می‌یابند که به خاطر کسادی همه‌گیر شوهر از کار اخراج شده است. او به دنبال کار می گردد، ناکام می ماند و دست آخر چندتن از دوستان قدیمی برای او کاری دست‌وپا می کنند.

منتقدان ژاپنی معتقدند که ازو با این فیلم اولین اثر shomin-geki خود را خلق کرده است. این ژانر که اساسا نوعی درام خانوادگی است و سابقه‌ی ممتد و درخشانی در ادبیات ژاپنی دارد. به زندگی مردم طبقه‌ی متوسط متمایل به پایین جامعه ژاپن می‌پردازد که تا اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ ستون فقرات اقتصادی این کشور را تشکیل می دادند[۲۷]. منظور از shomin همان «آدمهای کوچه و خیابان» است، اما در فیلمهای ازو، گوشو، یاسوجیرو شیمازو (و بعدها تویودا، نارو سه، ایمایی، کینوشیتا و چیبا) آنها به موجوداتی فراتر از این حد تبدیل شدند و در واقع سخنگوی تمامی ژاپن به حساب می آمدند. این ژانر به خاطر صداقت نهفته در آن بسیار ممتاز بود. شاید او در نشان دادن مشقتهای زندگی غلو می کرد، اما حداقل این بود که بر مشکلات واقعی آن سرپوش نمی گذاشت. عدم تمکین ازو نسبت به ارائه‌ی راه‌حلهای ساده‌انگارانه به خود و تماشاگران خویش، شکل طبیعی خود را در این ژانر پیدا کرد، با این حال او بر خلاف بعضی کارگردانهای دیگر، ذهنیت محدودی نداشت. فیلمهای او، حتی

فیلمهای اولش (خلاف قواعد این ژانر) حاوی ظرایف دیگری هم هست. در یك کلام آنها از مردم، همان طور که هستند، سخن می گویند.

پسرك سربراه. ۱۹۲۹. تاکشی ساکاموتو، توکانکوزو، تاتسو سایتو.

پسرك سربراه (Tokkan Kozo). شوچیکو- کاماتا. فیلمنامه: تادائو ایکه‌دا براساس طرحی از شوجی نوزو که اسم مستعار کوگو نودا و تاداموتو اوکوبو، تادائو ایکه‌دا و ازو بود. فیلمبردار: کو نومورا. بازیگران: تاتسو سایتو، تومیو آئوکی (تو کانکوزو)، تاکشی ساکاموتو. حدود ۵۷ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۲۴ نوامبر ۱۹۲۹. هیچ نسخه‌ای و حتی فیلمنامه‌ای از آن موجود نیست. ازو عمیقا به بازیگر خردسال که در چند فیلم قبل خود از وی استفاده کرده بود علاقه داشت و این کمدی را درباره‌ی او ساخت. این فیلم باید به برنامه نمایش شوچیکو می رسید، در نتیجه سه روزه حاضر شد.

با این فیلم منتقد به اکثر اجزاء فیلمهای پخته‌ی ازو دست می‌یابد. اول اینکه چون او به تدریج به شخصیتها علاقمندتر می شد تا به خود کمدی، در نتیجه از لحاظ سبك کار به ظرافت و دقت خاصی رسید. دوم اینکه از طریق درامهای خانوادگی متداول در این دوره به مضمون عمده‌ی خود دست پیدا کرد که خانواده‌ی ژاپنی و گسترش آن در مدرسه و اداره بود. سوم اینکه علاقه‌ی او به خانواده به علاقمندی او به سطح جامعه در مقیاس وسیعتر منجر شد، هرچند خود همیشه ترجیح می داد که بازتاب این هویت وسیعتر را در خانواده جست وجو کند. چهارم اینکه علاقمندی وی به جامعه او را به سوی شومین کشاند، که طبقه‌ی نمونه‌ای ژاپن بود و در عین حال بخش اعظم تماشاگران او را تشکیل می‌داد. پنجم اینکه او که به شخصیت، خانواده و جامعه علاقه داشت، در کودکان محملی برای اندیشه‌های خود، و به ویژه، برای آن نوع طنز اجتماعی که در حال تکوینش بود پیدا کرده بود. ششم اینکه هرچه در طراحی شخصیت ماهرتر می شد، در روش خلق آن شخصیت هم صاحب سلیقه‌ی ویژه‌ای می شد؛ از سال ۱۹۳۰ به این سو او به تدریج شیوه‌های فنی خود را محدود ساخت و فیدها و دیزالوها و نظایر آن را به کناری نهاد و در نهایت سبك ساده‌ای خلق کرد که به نحو چشمگیری با مضامین این جهانی او جور بود. سادگی شکل و محتوا (که شاخص فیلمهای بعدی ازو بود)، به نوبه‌ی خود عامل ایجاد کننده قوت و عمق سینمای پخته‌ی ازو به شمار می‌آمد.

ازو در عین حال کارگردانی تجاری بود. فیلمهای او هم می خواستند پولساز باشند و هم اینکه زندگی را به همان طوری که هست نشان دهند. به این دلیل فیلمهایی ساخت که امروزه آنها را در مقایسه با سایر آثاروی، ناهماهنگ می یابیم. مدتی طول کشید تا او بتواند کنترل کامل خود را اعمال کند و فقط فیلمهایی را بسازد که خود نیز به ساختن آنها رغبت داشت.

مقدمه‌ای برای ازدواج. ۱۹۳۰. ازو و تاتسو سایتو به اتفاق دو تن از دوستان در کاماتا.

مقدمه‌ای برای ازدواج (Kekkon Gaku (Nyumon). شوچیکو-کاماتا. فیلمنامه: کوگو نودا، براساس طرحی از توشیو اوکوما. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران تاتسو سایتو، سومیکو کوریشیما، مینورو تاکادا. حدود ۱۰۷ دقیقه. تاریخ اولین نمایش ۵ ژانویه ۱۹۳۰. فیلمنامه موجود است، اما نسخه‌ای از فیلم در دسترس نیست. فیلمی در مورد آن مرحله از ازدواج که زن و شوهر هر دو از دست هم خسته می شوند.

شادمانانه قدم بزن (Hogaraka ni Ayume). شوچیکو-کاماتا. فیلمنامه: تاداتسو ایکه‌دا، براساس طرحی از هیروشی شیمیزو. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: مینورو تاکادا، هیروکو کاواساکی، ساتوکو داته. حدود ۱۰۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: اول مارس ۱۹۳۰. فیلمی درباره‌ی جوان خطاکاری که بالاخره اصلاح می شود.

مردود شدم، اما... ۱۹۳۰. تاتسو سایتو، کینویو تاناکا.

مردود شدم، اما... (Rakudui wa Shita (Keredo). شوچیکو-کاماتا. فیلمنامه: آکیرا فوشیمی براساس طرحی از ازو. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران تاتسو سایتو، ایچیرو سوکیدا، کینویو تاناکا، چیشو ریو. حدود ۹۵ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: «آوریل ۱۹۳۰. طنزی در مورد زندگی دانشجویی که تا حدودی بر مبنای فیلم بدنیا آمدم، اما... استوار است.

این فیلم از نظر ازو اهمیت زیادی داشت، چون اولین فیلمی بود که در آن نقش مهمی به چیشو ریوداد. ریو بعدها هسته‌ی مرکزی آثار ازو شد. او که در این هنگام بیست و چهار سال داشت، در غالب فیلمهای متقدم ازو ظاهر شده بود (او خود بعدها ادعا کرد که در تمامی فیلمهای ازو به جز *اندوه زیبارو و خانم چه چیزی را فراموش کرد؟* بازی کرده است[۲۸]). برخی از منتقدان خاطر نشان کرده‌اند که حال و هوای ازو بدون وجود این بازیگر کسب نمی شد. و ریو خود زود دریافت که در واقع بازیگر شخصیت ازو ست.

زن آن شب (Sono Yo Tsuma). شوچیکو-کاماتا. فیلمنامه: کوگو نودا براساس قصه‌ای از اوسوکا شیسوگورو که احتمالا اسم مستعار ازو بود. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: توگیهیکو اوکادا، توگو یامامورو، امیکو یاکومو، تاتسو سایتو. حدود ۱۰۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۶ ژوییه‌ی ۱۹۳۰. یك ملودرام عاشقانه: پدر که فرزندی بیمار دارد به سرقت دست می‌زند و دستگیر می‌شود. ازو قصد داشت تمام فیلم (جز سکانس افتتاحیه) را در یك صحنه‌ی کوچك بگیرد، اما در طراحی حرکتها دچار دردسر شد. با این همه فیلم مورد تحسین قرار گرفت و شیرو کیدو مدیر شوچیکو به آن علاقمند بود.

ذات انتقامجوی خدای عشق (Erogami no (onryo). شوچیکو-کاماتا. فیلمنامه: کوگو نودا، بر اساس طرحی از سیزابورو ایشیهارا. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: تاتسو سایتو، ساتوکو داته، ایچیرو تسوکیتا. حدود ۴۱ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۲۷ ژوییه‌ی ۱۹۳۰. نه فیلمنامه‌ی آن موجود است و نه نسخه‌ای از آن. فیلم در ردیف آثار شوچیکوست، اما در میان آثار متداول ازو جایی ندارد: یك فیلم کمدی-هجو از ارواح خبیثه. این فیلم در روزهایی ساخته شد که ازو به درخواست کیدوی راضی و خوشحال، برای استراحت به یك چشمه آب معدنی فرستاده شده بود، کیدو به شوخی گفت که بهتر است ازو با دست پر بار و با یك فیلم کامل باز گردد. در همین دوره شایعه‌هایی مبنی بر وجود رابطه‌ای عاشقانه میان ازو و ساتوکو داته بازیگر زن او بر سر زبانها افتاده بود.

بخت گشـــده (Ashini Sawatta Koun). شـوچیکو ـ کـاماتـا. فیلمنامـه: کوگـو نودا. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: تاتسو سایتو، میتسوکو یوشیکاوا، تاکشی ساکاموتو. حدود ۶۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۳ اکتبر ۱۹۳۰. نه فیلمنامه‌ی آن موجود است و نه نسخه‌ای از آن. فیلمی درباره‌ی کـارمندان وحقوق بخور و نمیر آنها. در سال ۱۹۶۰ از ازو سؤال شد که فیلم درباره‌ی چه بود و او گفت که اصلا به خاطر نمی‌آورد[۲۹].

بخت گمشده. ۱۹۳۰. میتسوکو یوشیکاوا، تاتسو سایتو.

دوشیزه‌ی جوان. ۱۹۳۱.
سومیکو کوریشیما، کینویو تاناکا.

دوشیزه‌ی جوان (Ojosan). شوچیکو ـ کاماتـا. فیلمنامه: کوماتسو کیتامورا. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: سومیکو کـوریشیما، کینویو تاناکا، تاتسو سایتو، توگو یامامونو. حدود ۱۳۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۲ دسامبر ۱۹۳۰. فیلمنامه‌ی آن موجود است. یك کمدی سبك متداول و نمونه‌ای درباره‌ی دختر روزنامه‌نگاری که به مدد طنز و احترام از و به چنین شخصیتی دارای ویژگیهای بارزی است. فیلمی عظیم، با حضور ستارگان متعدد. کسب جایزه‌ی سوم در نظر خواهیهای مجله معتبر کینماجومبو در آن سال مایه‌ی حیرت استودیو و کارگردان شد.

بانو و مرد ریشو. ۱۹۳۱.
توکیهیکو اوکادا، ساتوکو داته.

خـانم و مـرد ریشـــو (Shukujo to Hige). شـوچیکو ـ کـاماتـا. فیلمنامـه: کـومـاتسـو کیتـامورا. فیلمبـردار: هیدئـو شیگـه‌هـارا. بازیگران: توکیهیتو اوکادا، ایچیرو تسوکیتا، ساتوکو داته، تاتسو سایتو. حدود ۹۷ دقیقه. تاریخ اولین: ۷ فوریه ۱۹۳۱. یك کمدی دیگر درباره‌ی دانشجویان، این یك در مورد رهبر ریشوی تشویق تماشاگران و بانوی جوانی از یك خانـواده مرفـه است. بالاخـره او موفق می‌شود مرد جوان را به راه آورد و او را وادارد تا ریشهایش را بتراشد. فیلم ظرف هشت روز ساخته شد.

اندوه زیبارو (Bijin Aishu). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: تاداثو ایکه‌دا، براساس قصه‌ای از هانری دو رژنیه. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: تاتسو سایتو. توکیهیکو اوکـادا، یوکیکو اینوئه، سوتارو اوکادا. حدود ۱۵۸ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۲۹ مه ۱۹۳۱. فیلمنامه‌ی آن موجود است. دو جوان، یکی جدی و دیگری عاشق پیشه با دختر یك مجسمه‌ساز شهیر آشنا می‌شوند. جوان عاشق پیشـه با دختری که هر دو به او عشق می‌ورزند ازدواج می‌کند و جوان جدی به مجسمه می‌رسد. کمی بعد دختر درمی‌گذرد و شوهرش به فکر تصاحب مجسـمه می‌افتد. دو مرد با هم نزاع می‌کنند و هر دو می‌میـرند. آنهـایی که فیلم را دیـده‌اند می‌گویند فیلم به آن بدیها هم نیست که به نظر می‌رسـد[۳۰]. اما ازو خـود می‌گویـد که او می‌خواست فیلمی خوب و سبك بسـازد، ولی وسواس زیادی در مورد آن نشان داد و در نتیجه فیلمی شلوغ و سردرگم از کار در آمد.

اندوه زیبارو. ۱۹۳۱.
توکیهیکو اوکادا، یوکیکو اینو

پشت صحنه‌ی اندوه زیبارو.
توکیهیکو اوکادا، ازو، یوکیکو اینو

نقطه‌ی ضعف ازو این نوع فیلمها بود، و او هرگز راهی برای حل مشکل خود پیدا نکرد. او بعدها به خاطر آورد که سر این فیلم خاص کوششهای زیادی به خرج داده بود، اما باز هم فیلم موفقی از کار در نیامد. بعد به یادش آمد که سر فیلم دوشیزه‌ی جوان کار زیادی نکرده بود، اما آن، فیلم بسیار خوبی شده بود. او بعدها در مورد *همسرایان توکیو* نوشت، «*با درسهایی که از اندوه زیبارو آموختم، این فیلم را به آسانگیرترین شیوه ساختم و مفید واقع شد*»[۳۲].

ازو طی این دوره پنجساله‌ی فیلمسازی، از راه آزمایش و خطا فهمیده بود که در چه کاری خبره است. گرچه گاه و بیگاه ناخنکی به فیلمهای عاشقانه می‌زد. اما معلوم شد نوع سینمایی که بهتر از او برمی‌آمد، همان است که بیشتر از همه در آن قالب کار کرده است. در عین حال او کم کم بیشتر به جلد کارگردانها فرو رفت و چه در روی صحنه و چه در پشت صحنه بیش از پیش به مانند کارگردانها رفتار می‌کرد. حال که می‌دانست چه می‌خواهد بکند، تصمیم داشت در همان مسیر پیش برود. به تدریج این آدم دوست‌داشتنی خود را به عنوان کارگردانی که «نه» می‌گوید تثبیت کرد. او به بازیگران خود نه می‌گفت و آنها را وامی‌داشت تا مدتها تمرین کنند و صحنه‌ای را به کرات می‌گرفت تا رضایت بخش از کار درآید. بعدها، او تا مدتی از ساختن فیلمهای ناطق سر باززد. او حتی تا مدتها فیلم رنگی نساخت و تنها در اواخر دوره‌ی فیلمسازی خود بود که به آن تسلیم شد. نهایتا از ساختن بیش از یك فیلم در سال هم دست کشید و تا آخر عمر همواره به پرده‌ی عریض «نه» گفت.

در عین حال ازو را به عنوان مردی مهربان به یاد می‌آورند که ـ پشت صحنه ـ دوست داشت مدتها بنشیند و صحبت کند و مشروب بنوشد. اما آسانگیری او اصلا به این معنی نبود که رضایت می‌داد تا به او فشار وارد آورند. او می‌دانست که از نظر فنی خیلی خوب است، اما به تدریج به این نکته نیز رسیده بود که در عرصه‌های دیگر هم حرفهایی برای گفتن دارد. اما کمپانی او هنوز به این نکته نرسیده بود. شوچیکو او را به عنوان کمدی ساز استخدام کرده بود، و گرچه از جایزه کینما جومپوی او خشنود بودند، ولی منکر این قضیه هم نمی‌شدند که شوچیکو یك کارخانه‌ی فیلمسازی است. ازو همچنان به قراردادهای عادی و متعارف آنها تن در می‌داد، اما به تدریج گه‌گاه آن قراردادها را پس می‌فرستاد.

همسرایان توکیو. ۱۹۳۱.
تاتسو سایتو، توکیهیکو اوکادا، کنجی اویاما.

همسرایان توکیو (Tokyo no Gassho). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: کوگو نودا براساس رمانی اثر کوماتسو کیتامورا. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: توکیهیکو اوکادا، هیدئو سوگاوارا، امیکو یاگومو، میتسوایچیمورا، تاکشی ساکاموتو، تاتسو سایتو. حدود ۹۱ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۵ اوت ۱۹۳۱. جایزه سوم کینما جومپو. یك کمدی جدی درباره مرد حقوق بگیر زن‌داری که (درست به مانند زندگی یك کارمند) کار خود را از دست می‌دهد و دنبال کار می‌گردد. او با ناکامیهای متعددی روبرو می‌شود، که برخی از آنها بسیار خنده‌دارند، تا اینکه دوستان زمان مدرسه به کمکش می‌شتابند.

با این فیلم آنچه ازو «وجه سیاهتر» خود و آنچه ما سبك پخته‌ی او می‌نامیم به تدریج سر بلند می‌کند. از آنجا که او دردهای ژاپن را مستقیما ناشی از نظام فئودالی خانوادگی یا سرمایه‌داری نمی‌پندارد، که هر دوی این موارد مورد انتقاد شدید منتقدان مسائل اجتماعی‌اند، در نتیجه غالبا او را به خاطر انفعالی که در او وجود داشت، مورد انتقاد قرار می‌دادند. منتقدان ژاپنی که انفعال شخصیتهای ازو را با انفعال خود کارگردان خلط کرده بودند. گاه موفق به درك کارها و طرز عمل او نمی‌شدند. ازو به ندرت به طور مستقیم از شرایط اجتماعی انتقاد می‌کرد.

او در این فیلمهای «سیاه» پیش از جنگ، شرایط روزرا با چنان منش صادقانه‌ای نشان می‌داد که بیانگر اوضاع بودند. در عین حال او آرام و بیصدا شخصیتی ـ آرمانی شخصی تا اجتماعی ـ را می‌ستود که در برابر فشارهای خانوادگی شجاعت خود را از دست نمی‌داد، علیرغم نظم اجتماعی‌یی که به نحو فزاینده‌ای محدود کننده است امیدوار می‌ماند و می‌توانست آنقدر ساده، بی‌ریا و قدرتمند باشد که ایمان به خویشتن را از دست ندهد. ازو با تکیه به این انبان تراژدی، برخی از بهترین کمدیهای خود را ساخت.

***بهار همراه خانمها می‌آید* (Haru wa Gofujin Kara).** شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: تادائو ایکه‌دا و تاکاتویانایی براساس طرحی از ازو با اسم مستعار جیمزماکی. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: جیرو شیروتا، تاتسو سایتو، یوکیکو اینو. حدود ۹۴ دقیقه. تاریخ

اولین نمایش: ۲۹ ژانویه‌ی ۱۹۳۲. فیلمنامه‌ی آن موجود است. یك کمدی دیگر دانشگاهی. اما این بار سالهای دانشگاه عصر طلایی ارزشمندی شده‌اند که طی آن مسائل واقعی جهان به ندرت درك می‌شوند و امنیتی وجود ندارد. ازو در این فیلم و در نظام آموزشی و جهان کودکانه‌ در پی کشف دیدگاه تندی بود که از آن هم می‌توانست نگاهی به جهان بزرگسالان بیندازد و هم آن را بسنجد.

بهار همراه خانمها می‌آید. ۱۹۳۲.
یوکیکو اینو و جیرو شیروتا.

بدنیا آمدم، اما... (Umarete wa Mita Keredo). شوچیکو-کاماتا. فیلمنامه: آکیرا فوشیمی و گیبی ایبوشیا براساس طرحی از ازو با نام مستعار جیمزماکی. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: تاتسو سایتو. هیدئو سوگاهارا، توکانکوزو، میتسوکو یوشیکاوا، چیشو ریو. نسخه اصلی ۱۰۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۳ ژوئن ۱۹۳۲.

بدنیا آمدم، اما... ، ۱۹۳۲.
هیدئو سوگاهارا، توکانکوزو، تاتسو سایتو.

پشت صحنه‌ی بدنیا آمدم، اما... .
عکس تبلیغاتی.
توکانکوزو، ازو، هیدئو سوگاوارا.

یك کارمند حاشیه شهرنشین نمونه‌ای، با همسر نمونه‌ای خود در یك خانه‌ی نمونه‌ای زندگی می‌کنند. آنها دو پسر هشت و ده ساله دارند که اصلا نمونه‌ای نیستند. آنها می‌بینند پدرشان، که سخت دوستش دارند، به رئیس خود تعظیم می‌کند و حتی برای خود شیرینی پیش رئیس، خود را به حماقت می‌زند. آنها که خود به راحتی پسر رئیس را زیر کتك می‌گیرند، دلیل کارهای پدر را نمی‌دانند. او پاسخی برای آنها ندارد، و آنها نیز به عنوان اعتراض، اعتصاب غذا می‌کنند. گرچه پدر دست به تنبیه آنها می‌زند، ضمنا می‌بیند که «*این مسئله‌ای است که آنها باید تا آخر عمر خود با آن سر کنند*» و در شگفت می‌ماند از اینکه آنها هم باید همان راه او را در زندگی طی کنند و احتمالا همین طور هم خواهد شد. در پایان و در حالی که گرسنگی به اخلاقیات غلبه کرده است، دو کودك به این نتیجه می‌رسند که رئیس مرد والامقامتری است.

ازو درباره‌ی این فیلم، که اولین فیلم از آثار برجستهٔ اوست، گفته است: «*من با نیت ساختن فیلمی درباره‌ی بچه‌ها شروع کردم و با فیلمی درباره‌ی آدم بزرگها کار را به اتمام رساندم؛ گرچه اساسا قصد داشتم یك قصه‌ی کوتاه، صادقانه و درخشان را بازگو یم، اما در حین کار تغییرات زیادی در آن پدید آمد و ماحصل کار خیلی سیاه شد. کمپانی فکر نمی‌کرد فیلم به این صورتی که هست فروش بکند. آنها آنقدر نسبت به فیلم بدگمان بودند که دوماه نمایشش را به تاخیر انداختند*»[۳۳]. همان سال این فیلم در رده‌بندی کینما جومپو مقام اول را به دست آورد و تنها فیلم قدیمی ازوست که هنوز گه‌گاه اکران می‌شود.

ازو با این فیلم، به وجه تقریبا کاملی، عناصر مختلفی را که سازنده‌ی سبك او، شیوه‌ی نگرش خاص وی به جهان بود، دور هم جمع آورد. این فیلم یك shomin-geki کامل است و خشونت جامعه‌ی ژاپن در آن به‌خوبی هویدا است. این فیلم درباره‌ی خانواده‌ای است که اعضاء آن بیش از خود خانواده، مورد توجه ازو یند. فیلمی درباره‌ی بچه‌هاست، که به نحو معصومانه‌ای بر خطا بودن جامعه‌ی آدم بزرگها را بازتاب می‌دهند. ازو حتی پا فراتر می‌نهد و این نکته را مطرح می‌کند که چنین معصومیتی دوام نمی‌آورد. گرچه فیلم کمدی است، اما بسیار جدی هم هست؛ آن دو کودك دیگر هرگز بچه‌های سابق نخواهند بود. بعدها ازو درمی‌یابد که معصومیت بازمی‌گردد و سادگی به نحوی دگرگون شده‌ی پیرمردهای فیلمهای خود را که، به بهای گزافی، نوعی از خلوص و صفا را در این جهان سرد و بیروح حفظ کرده‌اند، گرامی خواهد داشت. اما هنوز در این فیلم محصول سال ۱۹۳۲ که بسیار درخشان و بسیار با نشاط است، لازم نمی‌بیند تا دریابد که معصومیت هم می‌تواند، به نحوی از انحاء، حفظ شود.

رویاهای جوانی حالا کجایند؟ ***Seishun no Yume Ima Izuko***). *شوچیکو-کاماتا. فیلمنامه: کوگو نودا. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: اورئو اگاوا، هارو تاکه‌دا، کینویو تاناکا، تاتسو سایتو، چیشو ریو، ساتوکه داته. حدود ۹۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۳ اکتبر ۱۹۳۲. قسمت دومی برای بدنیا آمدم، اما..* و فیلمی ناموفق. این فیلم طی

وقفه‌ای که در فیلمبرداری *بدنیا آمدم، اما...* به خاطر حادثه‌ای که برای یکی از دو کودک بازیگر پیش آمده بود، ساخته شد. چهار پسر از دانشکده فارغ‌التحصیل می‌شوند. سه تن از ایشان نهایتا مجبورند برای یافتن کاری به نفر چهارم که پسر رئیس شرکتی است مراجعه کنند. او در عوض با نامزد یکی از آنها روی هم می‌ریزد. ازو در این فیلم و *بهار همراه خانمها* می‌آید از ستارگان معدودی استفاده کرد. علت آن بود که شیرو کیدو رئیس کمپانی شوچیکو در آن روزها طرح «ارجحیت با کارگردان» را برای موسسه خود برگزیده بود و در نتیجه بسیاری از ستارگان سینما دست از کار کشیدند و از شوچیکو رفتند. خروج آنها فرصتی برای درخشش به بازیگران دیگر داد و امکانی فراهم آورد تا کارگردانهایی چون شیمیزو، گوشو و ازو در ساختن فیلم و اعمال سیاستهای خود دست بازتری داشته باشند.

رویاهای جوانی حالا کجایند؟ ۱۹۳۲.
کینویو تاناکا و اورنو اگاوا.

تا روزی که بازهمدیگر را ببینیم **(Mata Au Hi Made)**. شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: کوگو نودا. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران جوجی اوکا، یوشیکو اوکادا، هیروکو کاواساکی، ساتوکو داته. حدود ۱۱۰ دقیقه. ناطق (فقط موسیقی و اثرهای صوتی دیگر؛ بدون گفت‌وگو). فیلمنامه آن در دسترس است. تاریخ اولین نمایش: ۲۴ نوامبر ۱۹۳۲. یک داستان غیر متداول در آثار ازو، یک ملودرام عاشقانه درباره‌ی فاحشه‌ای که عاشق جوانی است و پدر مرد جوان به این زن علاقه‌ای ندارد؛ تمام فیلم در شبی می گذرد که فردا صبحش مرد باید به سربازی برود.

ازو گاه به این نکته اشاره می کرد که عشق و عاشقی جدا برای او جذابیتی ندارد، و تلویحا به این اشاره داشت که او فقط به محبت میان افراد خانواده اهمیت می‌دهد. و جدا باید پذیرفت که ملودرامهای عاشقانهٔ او عموما فیلمهای بدی هستند. اما منتقدان معتقدند که او در این فیلم با ظرافت و نکته سنجی تمام احساسات دو آدم اصیل را در یک وضعیت واقعی نشان داده است. این فیلم در رده‌بندی آن سال کینما جومپو به مقام هفتم رسید. ازو ادعا می کرد که تحت تاثیر یوشیکو اوکادا بازیگر زن نقش اول قرار داشت «*او خیلی خوب بود و یک حالت کاملا احساسی در چشمهایش برق می‌زد*»[۳۴].

زن توکیویی. ۱۹۳۳۰.
اورنو اگاوا و یوشیکو اوکادا.

زنی از توکیو **(Tokyo no Onna)**. شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: کوگو نودا و تادائو ایکه‌دا براساس قصه‌ای از ارنست شوارتز که نام مستعار ازو بود. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: یوشیکو اوکادا، اورنو اگاوا، کینویو تاناکا، شینیو نارا. حدود ۷۰ دقیقه. ناطق (موسیقی و اثرهای صوتی). تاریخ اولین نمایش: ۹ فوریه‌ی ۱۹۳۳.

یک ملودرام عاشقانه‌ی دیگر، که این یک به سرعت آماده شد. دختری برای تأمین مخارج برادرش کار می کند، بعدها که برادر در می‌یابد خواهرش برای تأمین مخارج به فاحشگی رو آورده بود، خودکشی می کند. ازو در مورد این فیلم گفته است «*ما حتی قبل از اینکه تدوین متن فیلمنامه را به پایان برسانیم، کار فیلمبرداری را شروع کردیم و فیلم ظرف هشت روز آماده شد*»[۳۵]

دختری در دام **(Hijosen no Onna)**. شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: تادائو ایکه‌دا براساس طرحی از ازو با نام مستعار جیمزماکی. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: جوجی اوکا، کینویو تاناکا، هیدئو میتسویی. حدود ۶۰ دقیقه. صامت. تاریخ اولین نمایش: ۲۷ آوریل ۱۹۳۳. ازو در مورد فیلم می گوید: «فیلم دیگری است دربارهٔ یک

خطاکار، به سبک فیلم شادمانانه قدم بزن»[۳۶]. فیلم در زمان فیلمبرداری و هم بعد از آن، دردسرآفرین بود و ازو می‌گفت که بعد از تکمیل آن به یک سفر طولانی خواهد رفت.

دختری در دام. ۱۹۳۳.
جوجی اوکا و کینویو تاناکا.

هوس گذرا. ۱۹۳۳.
تاکشی ساکاموتو و دن اوهیناتا.

هوس گذرا (**Dekgokoro**). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: تاداتو ایکه‌دا براساس طرحی از ازو با نام مستعار جیمزماکی. فیلمبردار: شوجیرو سوگیموتو. بازیگران: تاکشی ساکاموتو، توکانکوزو، دن اوهیناتا. ۱۰۱ دقیقه. صامت. تاریخ اولین نمایش: ۱۷ سپتامبر ۱۹۳۳. فیلمی زیبا و موشکافانه درباره‌ی پسری و پدرش که با هم در اتاقی اجاره‌ای زندگی می‌کنند، پدر به سر کار می‌رود و پسر به مدرسه. پدر به زن جوانی علاقمند است، و گرچه نصیبی از آن نمی‌برد، پسر نگران و ناراحت می‌شود. شغل تازه‌ای در شهری دور از پسر به او پیشنهاد می‌شود، پدر تا نیمه راه می‌رود ولی پشیمان می‌شود و به سوی پسر خود باز می‌گردد. برنده‌ی جایزه‌ی اول کینما جونپو.

در پی بررسی سال به سال فیلمهای اول ازو، الگویی که خودنمایی می‌کند این است که پس از اینکه او آنچه را می‌خواست بگوید، به بهترین وجهی گفت (به عنوان مثال در *بدنیا آمدم، اما...*)، چند فیلم هم هست که به نظر می‌رسد پیش از آنکه ازو مقصد بعدی خود را تعیین کند، زمان را مشخص می‌سازد. در فیلم درخشان *هوس گذرا*، شاهد علاقه‌ی تازه‌ای در او هستیم که در سراسر حیات

حرفه‌ای او ادامه یافت. آنچه را که او بدان علاقه داشت، شاید بتوان موقعیتهای کلیشه‌ای یا مثالی نامید (هر چند ازو حتما چنین عنوانی را به کار نمی‌برد). کودکی با پدر یا مادر خود زندگی می‌کند؛ یکی از این دو، به شخص ثالثی علاقمند می‌شود؛ ازدواج می‌کند؛ آنکه تنها می‌ماند باید یاد بگیرد که تنها بودن را تحمل کند. در *هوس گذرا* قصه‌ی فیلم، معکوس آن چیزی است که به شکلی کاملتر در فیلمهای *آخر بهار*، *آخر پاییز*، *یک بعد از ظهر پاییزی* شاهدش بودیم، اما از بسیاری لحاظ کاملا مشابه آنهاست. ازو بین این فیلم و فیلم بعدی دوباره از سوی ارتش ذخیره احضار شد، ولی فقط دو شب در پادگان به سر برد. در این مدت کم فقط شیوه‌ی مقابله با گازهای سمی را به او آموختند. کمی بعد از بازگشت بود که در یک میهمانی که به افتخار بازگشت او ترتیب داده شده بود با ساداتو یاماناکا، کارگردان شهیر فیلمهای تاریخی آشنا شد.

مادر را باید دوست داشت. ۱۹۳۴.
میتسو (هیدتو) کوجی و یوشیکاوا میتسوکو.

مادر را باید دوست داشت (**Hasha o Kawazuya**). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: تاداتو ایکه‌دا و ماساتو آراتا براساس طرحی از کوگو نودا. فیلمبردار: ایسامو آشوکی. بازیگران: دن اوهیناتا، هیدتو میتسویی، میتسوکو یوشیکاوا، یوکیچی ایواتا. حدود ۹۳ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۱ مه ۱۹۳۴. یک فیلم خانوادگی درباره‌ی دو برادر ناتنی که از مادر جدایند؛ شخصیت پردازی خوب فیلم تحت تاثیر ملودرام ضایع شده است. ازو می‌خواست فیلم را شفق توکیو بنامد، اما کمپانی به منظور بهره‌برداری از علایق تماشاگران نسبت به محنتهای مادران ژاپنی، نام **فعلی** را بر فیلم گذاشتند. بیست و سه سال بعد، از او این عنوان را برای فیلمنامه‌ی کاملا متفاوتی به کار برد، که آن هم از دست ملودرام آسیبها دید.

ازو بعدها گفت که این فیلم را خیلی خوب به خاطر می‌آورد، «*اما نه به این خاطر که فیلم خوبی بود. بلکه چون اواسط کار پدرم درگذشت*»[۳۷]. پدر ازو سالها پیش از فوت، این بی‌توجهی ازو را به نصایح والدین و پیوستن به سینما مورد عفو قرارداده بود. در اولین فیلم ازو، *شمشیر توبه*، نمایی از یک نامه دیده می‌شود. دستخط این نامه از آن پدر ازو بود که به تقاضای فرزندش نوشت[۳۸].

ازو پیر در اثر ذات الریه درگذشت. پسرش در آن هنگام در کنار خانواده می زیست و **کوگو نودا ماتوسوکیشی** تصویر زیبایی از زندگی خصوصی ازو، در سال ۱۹۳۲، زمانی که پدر یاسوجیرو زنده بود و همه‌ی خانواده با هم زندگی می کردند، از خود برجا گذاشته است.

«من دری قدیمی را باز گشودم و پرنده‌ای دیدم که در قفس خود آواز می خواند. تا آنجا که یادم می آید، نوعی سهره بود. طولی نکشید که ازو با یك لباس بسیار غریب و جالب ظاهر شد. او *دوترایی* [ردایی چند لایه] بلند روی یك کیمونوی *ساتسوماکاسوری* [کیمونویی با طرح نمونه‌ای *کاسوری*] به تن داشت که روی *دوترای* او طرح یك *تایگیو* [صحنه‌ای از ماهیگیری] به رنگ قرمز بر پس‌زمینه‌ای از سبز روشن داشت. با هم از راهروی بلندی گذشتیم و سپس از پله‌ها بالا رفتیم تا به اتاق کار او برسیم؛ اتاق کوچکی بود که در آن فقط شش *تاتامی* و یك *کوتاتسو* [پاگرمکن] در وسط اتاق، دیده می شد. گوشه و کنار اتاق پر بود از کتاب و نقاشی و قلم‌مو که به شلوغترین وضع ممکن درهم ریخته بودند. گرچه می دانستیم که ازو برای حفظ تداوم در فیلمهایش طرح می زند، اما او هرگز نقاشی را به طور حرفه‌ای یاد نگرفت، ولی به آبرنگ، و به ویژه به آثار **کاتسومی میاکی** علاقه‌ی فراوان داشت. روی میز یك چراغ مطالعه‌ی شیك خودنمایی می کرد و بطریهای مشروب در گنجه چیده شده بود. در شاه‌نشین اتاق هم سر زیبای یك شیر طلایی و یك گرامافن دیده می شد. از او خواستم تا صفحه‌ای بگذارد و او هم قطعه‌ی محبوبش تروی مرای شومان را انتخاب کرد»[۴۰].

داستانی درباره‌ی خاشاك شناور. ۱۹۳۴.
میتسو (هیدتو) کوجی و تاکشی ساکاموتو.

داستانی درباره‌ی خاشاك شناور **(Ukigusa Monogatari)**. شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: تاداتو ایکه‌دا براساس فیلم آمریکایی بارکر. فیلمبردار: هیدنو شیگه‌هارا. بازیگران: تاکشی ساکاموتو، چوکو ایبدا، کوجی (هیدتو) میتسویی، امیکو یاگومو. حدود ۸۹ دقیقه. صامت. کمی سانسور شده. تاریخ اولین نمایش ۲۳ نوامبر ۱۹۳۴. این فیلم گرچه براساس یك فیلم موفق آمریکایی ساخته شده اما داستان آن بسیار متفاوت است. سرپرست یك گروه بازیگر سیار به شهری کوهستانی باز می گردد و در آنجا با پسر خود، که محصول یك رابطه‌ی عاشقانه در چند سال پیشتر است، روبرو می شود. ازو این فیلم را دومین فیلم «کیهاچی» می نامد (هوس گذرا اولی بود) ـ شخصیت اصلی این دو فیلم کیهاچی نام دارد و براساس «تیپ» آشنایی شکل گرفته است. برنده‌ی جایزه اول کینما جومپو.

ازو این داستان کمی ملودرام را به فیلمی واجد حال و هوایی عظیم و آکنده از شخصیت بدل کرد، فیلمی که در آن داستان، بازیگرها و صحنه در خدمت خلق یك دنیای کامل قرار می گیرند، که بهترین درمیان تمامی دنیاهای هشت حلقه‌ای قبلی است که طی آن هر چیزی به تداومی فراتر از زندگی دست می یابد؛ خلاصه آنکه یك اثر هنری است. ازو خود از این فیلم راضی بود و در سال ۱۹۵۹ آن را به صورت رنگی و تحت عنوان *خاشاك شناور* بازسازی کرد.

دوشیزه بیگناه **(Hakoirl Musume)**. شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: کوگو نودا و تاداتو ایکه‌دار، براساس طرحی از سانو شیکیتی. فیلمبردار: هیدنو شیگه‌هارا. بازیگران: کینویو تاناکا، چوکو ایبدا، تاکشی ساکاموتو، توکانکوزو، کنجی اویاما. ۸۷ دقیقه، صامت. کمی سانسور شده. تاریخ اولین نمایش ۱۲ ژانویه‌ی ۱۹۳۵. فیلمنامه‌ی آن موجود است. شوچیکو به مناسبت فرا رسیدن سال نو، که همیشه زمان فروش خوب فیلمها بوده است، قصد داشت یك رشته فیلمهای بلند داستانی در مورد دخترها در موقعیتهای مختلف بسازد. این فیلم اولین در آن زمینه بود و ازو و یارانش شب و روز کار کردند تا آن را به موقع آماده کنند. در دفتر خاطرات، روز ۴ ژانویه‌ی چنین آمده است: «فیلمنامه‌ای بسیار معمولی و پیش پا افتاده است. فیلمی نیست که بتوان آن را برای سال جدید به فال نیك گرفت»[۴۱]. فیلم خوبی هم از کار در نیامد (دوست با ملاحظه‌ای ازدواج خود را فدای نجات یك عروس جوان بیگناه می کند) و در هر صورت شوچیکو هم از تصمیم خود منصرف شد.

مهمانسرایی در توکیو. ۱۹۳۵.
کازوکو کوجیما و یوشیکو اوکادا.

مهمانسرایی در توکیو **(Tokyo no Yado)**. شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: تاداتو ایکه‌دا و ماسانو آراتا. فیلمبردار: هیدنو شیگه‌هارا. بازیگران: تاکشی ساکاموتو، یوشیکو اوکادا، چوکو ایبدا، توکانکوزو. ۸۲ دقیقه. صامت. تاریخ اولین نمایش: ۲۱ نوامبر ۱۹۳۵. پدری کارگر (کیهاچی) و دو پسر نوجوان او دنبال کار می گردند و در نهایت مدت کوتاهی با زن بیوه‌ای و دختر کوچك او آشنا شدند. رتبه‌ی نهم در رده‌بندی کینما جومپو

ازو هنگام فیلمبرداری **کاگامی شیشی** با کیکوگو روی چهاری.

این فیلم که دارای دید بسیار زیبایی است، در ردیف واقعگرایانه‌ترین فیلمهای ازو جای دارد. در حقیقت عبارت نئورآلیسم در مورد ازو برای تشریح صحنه‌هایی که او به مدد آنها اثرهای کسادی عظیم اقتصادی در ژاپن را نشان می‌دهد به کار رفته است. ازو فقط این را به یاد می‌آورد که «*طبعاً این هم فیلم صامتی بود*»[۴۲]. او هنوز با صدا سر ناسازگاری داشت، اما بقیه کارگردانهای استودیو فقط فیلمهای ناطق می‌ساختند. او حتی راضی نبود موسیقی و اثرهای صوتی به فیلمهای صامتش اضافه کند و معتقد بود که این فیلمها خود کامل و بی‌کم و کاست‌اند. اما این بار «*کمپانی وادارم کرد تا فیلمی را جوری بسازم که انگار ناطق است*». در نتیجه فیلم بسیار امروزی به نظر می‌رسد. در واقع ازو به سال ۱۹۳۵ یك فیلم صامت ساخته بود، که تنها فیلم کوتاه او به حساب می‌آید که یك فیلم بیست دقیقه‌ای مستند از حضور **کیکوگو** روی چهارم در یك نمایش رقص کابوکی است، این فیلم به خواهش مقامات استودیو و طبق درخواست وزارت علوم ژاپن ساخته شد.

یك دلیل اینکه ازو تا مدتها در برابر صدا مقاومت کرد این بود که او به **هیدئو شیگه‌هارا**، فیلمبردارش قول داده بود که منتظر می‌ماند تا او دوره‌ی آموزشی خود را برای کار با دوربین ناطق تکمیل کند. **کوگونودا** می‌گوید چنین چیزی از ازو اصلا بعید نبود «که در عین فشار کمپانی برای ساختن فیلمهای ناطق، فقط به خاطر قولی که داده است، فیلمهای صامت بسازد و زیر قولش نزند»[۴۳]. از دفتر خاطرات ازو (۱۵ ژوئن ۱۹۳۵): «*اگر نتوانم به قولهایی این چنین که داده‌ام عمل کنم، پس بهتر است عطای کارگردانی را به لقایش ببخشم ـ که این هم اصلا بدکاری نیست*»[۴۴].

دانشکده جای خوبی است (**Daigaku Yoi Toko**). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: ماسائو آراتا براساس طرحی از ازو با نام مستعار جیمزماکی. فیلمبردار: هیدئو شیگه‌هارا. بازیگران: توشیاکی کونو، چیشو ریو، سانائه تاکاسوگی، تاتسو سایتو. صامت. تاریخ اولین نمایش: ۱۹ مارس ۱۹۳۶. فیلمنامه‌ی آن موجود است. یك فیلم دیگر درباره‌ی زندگی دانشجویی، که از بهترینها شناخته می‌شود. فیلم درباره‌ی چند جوان است که

دانشکده جای خوبی است. ۱۹۳۶. چیشو ریو و توشیاکی کونو.

سانائه تاکاسوگی و ازو سر صحنه‌ی دانشکده جای خوبی است.

تنها پسر (**Hitori Musuko**). شوچیکو ـ کاماتا. فیلمنامه: تاداتو ایکه‌دا و ماسائو آراتا براساس فیلمنامه‌ای که ازو با اسم مستعار جیمزماکی نوشته بود. فیلمبردار: شوجیرو سوگیوتو. بازیگران: چیشو ریو، چوکه ایبدا، تسینیچی هیموری، ماسائو هایاما. ناطق. ۸۷ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۵ سپتامبر ۱۹۳۶. زنی که فارغ‌التحصیل می‌شوند، به خانه باز می‌گردند و ناامیدانه در پی کارند. بار دیگر کارگردان شیفته‌ی یکی از ستارگان فیلم شد. یادداشتهای دفتر خاطرات ازو در مورد این فیلم آکنده است از تعریف و تمجید از جذابیت، زیبایی و طبع لطیف سانائه تاکاسوگی. ازو آن را یك فیلم «سیاه» نامیده است. ما آن را پرمعنی و عنوانش را نیز طنزآمیز می‌نامیم.

تنها پسر. ۱۹۳۶. یوشیکو تسوبوچی و شینچی هیموری. تنها پسر. ۱۹۳۶.

همسرش کوچکترین کمکی به او نمی کند، به تنهایی تنها پسر خود را بزرگ می کند و پسر نیز متقابلا سخت می کوشد تا بتواند از دانشگاهی در توکیو فارغ‌التحصیل شود. بعدها، مادر بخش اعظم پس انداز خود را صرف دیدار از وی می کند و در می‌یابد که پسرش ازدواج کرده و کودکی دارد. پسر نیز متقابلا بخش اعظم دارایی خود را صرف می کند تا مادر خود را در پایتخت بگرداند و او را خوشحال کند.

ازو در کومورو هنگام فیلمبرداری تنها پسر ۱۹۶۳.

این فیلم به رغم خلاصه قصه‌ای که احساساتی به نظر می رسد و در رده بندی کینما جومپو به مقام چهارم رسیده و اولین فیلم ناطق ازوست، سرشار از اصالت، صداقت و تیزترین نوع نگاه است. ازو می گوید: «*فیلمنامهٔ آن بر مبنای فیلمنامه‌ی دیگری تحت عنوان توکیو جای زیبایی است که پیشتر نوشته بودم، شکل گرفت. در واقع فیلمبرداری آن فیلم را سال قبل از این شروع کرده بودم، اما کار ما به دلایلی متوقف ماند*»[۴۵]. *تنها پسر* یکی از سیاهترین فیلمهای ازوست. غیرممکن بودن غایی درک انسانها از سوی یکدیگر، شکست محتوم اعتماد، این حقیقت مسلم که در این جهان تنهاییم و مسائلی از این دست با ظرافت، فکر و ذوق جذابی نشان داده می شود. مورد تردید قرار دادن ارزشهای اولیه انسانی ـ عشق، دوستی، ارزش خود زندگی ـ که در فیلمهای بعد به صورتی گذرا نشان داده می شود، در تمام طول این فیلم جاری است. *تنها پسر* فیلمی سیاه، تلخ و تند و حکیمانه است.

یکی از بیشمار کیفیات ژاپنی ازو، توانایی او در خلق ترکیبهای غیرمحتمل و ارائه آنها به صورتی کاملا اصیل و شخصی است. دو این فیلم او در ژانر آشنای فیلمهای دانشکده‌ای کار می کرد، اما آن را

با ژانر محبوب شوچیکو، که فیلمی درباره‌ی مادرها، یا هاها ـ مونو haha-mono بود، ترکیب کرده یك دلیل عمده‌ی این تلفیق نسبتا غیرمحتمل این بود که فیلمهای مادرانه همیشه فروش خوبی داشتند، و فیلمهای ازو گرچه از نظر هنری ستوده می شدند، اما به ندرت خرج خود را در می آوردند. بی تردید دلیل دیگر این بود که ازو تنها عشقی که می شناخت، یا حداقل به آن رجوع می کرد، عشقش به والدین بود. او شرارت خود را در هنر خویش نشان داده بود. اینك با این فیلم و پدری بود و چند فیلم مشابه دیگر می خواست صلح و آشتی خود را نشان دهد. اما دلیل دیگر، و شاید از بقیه مهمتر، این بود که ازو واقعیت موجود در ورای ژانر را درك می کرد، درست همان طور که همیشه حقیقت را در حقیقت گرایی می دید. فیلمهای مادرانه بسیارند، اما هر مادری آدم تازه‌ای است با مشکلات خاص خود و این همان چیزی است که ازو در این فیلم زیبا نشان داد.

ازو به یاد می آورد که «*این اولین فیلم ناطق من بود*». **گوشو** اولین فیلم موفق ناطق ژاپنی را پنجسال پیش از این ساخته بود و «*من حتی به این فکر فرو رفتم که از بقیه‌ی کارگردانها عقب مانده‌ام*»[۴۶]. دلیل این عقب‌ماندگی، سوای قولی که به **شیگه هارا** داده بود که ازو، استاد مسلم سینمای صامت، هنوز راه و رسم ساختن فیلمهای ناطق را نمی‌دانست.

فیلم در کاماتا فیلمبرداری شد و آخرین فیلم این استودیو بود، چون شوچیکو یك استودیوی جدید صامت در اوفنا، نزدیك کاماکورا تاسیس کرده بود. «*ما در استودیوهای خالی کار می کردیم، اما سر و صدای قطارها آنقدر زیاد بود که عملا روزها فرصت کار پیش نمی آمد. در نتیجه شبها کار کردیم و از نیمه شب تا پنج صبح فقط پنج نما می گرفتم*». ازو دریافت که تجهیزات صدابرداری مانع بزرگی نیست. طبق معمول او می خواست از صدا برای محدودتر کردن سبك خود سود بجوید نه وسعت بخشیدن به آن. او به ویژه فکر میکروفن ثابت را دوست می‌داشت؛ این وسیله سبب می شد تا بازیگرانش کمتر تحرك داشته باشند و او فکر می کرد که به این ترتیب بیش از پیش به عمق وجود آنها نزدیکتر می شود. او می گوید در عین حال «*از اینکه نمی توانستم سبك سینمای صامت را به کناری نهم، عصبانی می شدم. گرچه فهمیده بودم که در سینمای ناطق همه چیز باید متفاوت باشد، اما این فیلم درست مثل یك صامت بود... اما حال می پندارم که توسل به شیوه‌های سینمای صامت قدیمی جداً در ساختن فیلمهای بعدی کمکم کرد*»[۴۷].

خانم چه چیزی را فراموش کرد؟ (Shukujo wa Nani o Wasuretaka). شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: آکیرا فوشیمی و ازو با نام مستعار جیمزماکی. **فیلمبردار:** هیدئو شیگه‌هارا. **بازیگران:** سومیکو کوریشیما، تاتسو سایتو،

خانم چه چیزی را فراموش کرد؟ ۱۹۳۷.
چوکو ایبدا، میتسوکو یوشیکاوا، سومیکو کوریشیما.

میچیکو کووانا، شوجی سانو، تاکشی ساکاموتو. ۷۳ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۳ مارس ۱۹۳۷. کمدی بی پیرایه و تندی در مورد افراد طبقه‌ی غنی. از کیوتو به خانه‌ی مرد پرکار و گلف‌باز و زن لوس و تنبلی، خواهرزاده‌ی جوان و امروزی‌یی وارد می‌شود. در پایان زن و شوهر با هم به توافق می‌رسند.

میتسوکو یوشیکاوا، ازو، میچیکو کووانو
در سر صحنه‌ی
خانم چه چیزی را فراموش کرد؟

ازو و شوجی سانو در هانکو، ۱۹۳۹.

ازو در چین، ۱۹۳۹.

ازو طبق معمول و بعد از آنکه آنچه را در سر داشت به کاملترین وجهی در *تنها پسر* بازگو کرد، به سراغ نکات دیگری رفت ـ که در مورد اخیر، یك محیط تازه بود. غالب فیلمهای ازو (با چند استثناء از جمله *بدنیا آمدم، اما...*) در بخش قدیمی توکیو، شیتاماچی یا مرکز شهر می‌گذشت که ماوای سنتی کم درآمدها بود. خود ازو درست پیش از این دوره از فوکوگاوای قدیمی و مرکزی به تاکاناوا در بالای شهر که منطقه تمیز و شیکی بود نقل مکان کرد؛ او در این فیلم به توکیوی امروزی، حومه گران و خوش ساخت شهر یا یامانوته رفت. ژاپنی‌ها همیشه سر این تمایز غلو کرده‌اند و هنوز هم به آن استناد می‌جویند، حال آنکه به زحمت می‌شود چنین تمایزی را پذیرفت. به هر حال این امر که آدمهای فیلم ثروتمند باشند، در فیلمهای ازو تازگی داشت، و تردیدی در این نیست. اما او قصد نداشت تا ثروتمندان کاهل را مسخره کند. آدمهای این فیلم هم با همان دقت دوست داشتنی مورد تجزیه و تحلیل

قرار می‌گیرند که بقیه‌ی شخصیتهایش (نسلهای بعدی ایشان در فیلمهای متأخرتری چون *گل بهاری* و *آخر پاییز* ظاهر می‌شوند). ماحصل کار کمدی خانوادگی‌یی دوست‌داشتنی، لطیف و طنزآمیز بود.

در ژوییه‌ی سال ۱۹۳۷ ازو و تمامی نیروهای ذخیره‌ی ارتش برای شرکت در جنگ چین و ژاپن احضار شدند و او نیز به عنوان سرجوخه‌ی پیاده به چین اعزام شد. او در چین سفرهای زیادی کرد و بخش اعظم وقت خود را به حضور در جبهه‌های مختلف گذراند. با سابقه‌ای که از اعتقاد ازو به نظم و جنگ، به ویژه جنگی تا این حد بیهوده و خشن، داریم می‌شود حدس زد که او چه حالی داشت. در واقع چاره‌ای جز حدس و گمان هم نداریم. چون ازو در خاطرات خود به ندرت به تجربه‌های زمان جنگ خویش اشاره می‌کرد و بعدها هم تقریبا هرگز در مورد این تجربه سخنی نمی‌گفت. طی همین ایام بود که برای آخرین بار با سادائو یاماناکا، احتمالا بهترین کارگردان ژاپنی فیلمهای تاریخی، ملاقات کرد. گرچه یاماناکا برای استودیوی نیکاتسو کار می‌کرد، اما او و ازو دوستان نزدیك یکدیگر و از ستایشگران آثار هم بودند. در فیلمهای آخر یاماناکا تاثیر آثار ازو آشکار است. یاماناکا کمی بعد از ملاقات با ازو در چین، در اثر ابتلاء به اسهال خونی درگذشت. ازو در چین با **شوجی سانو** هم دیدار کرد که در فیلم *خانم چه چیزی را فراموش کرد؟* نقش داشت و بعدها در فیلم پدری بود نقش مهمتری ایفا کرد. ازو بعد از دو سال خدمت در ارتش، در تابستان ۱۹۳۹ به ژاپن و فیلمسازی بازگشت.

گرچه سالهایی که ازو در جنگ گذراند، سالهای ناخوشایندی برای او بود، اما از نظر موقعیت زمانی به نفع او تمام شد. مسؤولان شوچیکو از فروش کم فیلمهای ازو شکوه می‌کردند، هرچند از مرتبت هنری او رضایت داشتند و از اینکه می‌دیدند فیلم *خانم چه چیزی را فراموش کرد* در رده‌ی هشتم فهرست کینماجومهو جای دارد خشنود بودند. اگر ازو همچنان با این کمپانی می‌ماند، می‌باید به کمدیهای با نشاط تن می‌داد و از فیلمهای سیاه خود می‌کاست. اما طی سالهای جنگ، وضع زمانه و سلیقه‌ی تماشاگران ژاپنی تا به آن حد دگرگون شده بود که او همچنان به ساختن فیلمهای باب میل خود ادامه بدهد.

اما غیبت ازو سبب شد تا او از نعمت کار با **شیگه هارا** محروم شود. **شیگه هارا** که سالهای سال با ازو کار کرده بود به کمپانی فیلمسازی دیگری پیوست. گرچه ازو همیشه خود جای کاشتن دوربین را تعیین می‌کرد و همواره پیش از گرفتن هر نما به بررسی آن از زاویه‌ی دوربین می‌پرداخت، اما نقش فیلمبردار از نظر او صرفاً به این محدود نمی‌شد که دگمه‌ای را فشار دهد. فیلمبردار در مذاکره بر سر داستان فیلم شرکت می‌کرد و دیدگاههایش در مورد شکل کامل فیلم ارج و قرب زیادی داشت. ازو با از دست دادن **شیگه هارا** یکی از افرادی را که در تکوین سبك اولیه‌اش به او کمك کرده بودند از دست داد. ازو بعد از بازگشت مجبور بود فیلمبرداری تازه، دستیارانی جدید و حتی تامدتی خودرا، بازیابد.

او بعد از بازگشت فیلمنامه‌ی خوبی به نام *طعم چای سبز بعد از برنج نوشت*. این فیلمنامه هرگز ساخته نشد، اما ازو عنوان آن را برای فیلم دیگری مورد استفاده قرارداد. قصه درباره‌ی مردی بود و همسرش که آخرین وعده‌ی غذا را با هم صرف می‌کنند و بعد مرد ناگزیر است خودرا به جبهه برساند.

آنها به جای صرف غذاهای گران و پر آب و رنگ مرسوم، ترجیح می دهند تا غذایی را سفارش دهند که جزو ساده‌ترین و ژاپنی‌ترین غذاهای کشور است. قرار بود که این اثر، فیلمی متین، صمیمی و احساسی و سرشار از تحلیل شخصیت ژاپنی ها طی دوره‌ی پر تنش جنگ باشد. اداره سانسور وزارت کشور که تمامی فیلمنامه‌ها را پیش از ساخت بررسی می کرد و بسیاری را مردود می شمرد، این فیلمنامه را مورد تصویب قرار نداد. اداره‌ی سانسور آن را «غیر جدی» خواند، و شاید با معیارهای آن روزها همینطور هم بوده باشد. در سر مقاله‌ی یك روزنامه‌ی معتبر ژاپنی در همان روزها چنین نوشته شده بود: «*هنر نمایشی باید دیدگاههای قدیمی فردگرایانه وطبقاتی را به دست فراموشی بسپارد و باید بیاموزد که در چارچوب جامع آگاهی جدید ملی ما نقش فرهنگی مهمی به عهده دارد*»[۴۸]. در نتیجه ازو کار خود را روی فیلمنامه‌ی دیگری که تازه دست گرفته بود، ادامه داد.

برادران و خواهران خانواده‌ی تودا. ۱۹۴۱. میه‌کو تاکامینه و کونیکو میاکی.

برادران و خواهران خانواده‌ی تودا (**Toda-ke no Kyodai**). **شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: ازو و تادائو ایکه‌دا. فیلمبردار: یوشون آتسوتا. بازیگران: میه‌کو تاکامینه، شین سابوری، هیدئو فوجینو، فومیکو کاتسوراگی، چیشو ریو، کونیکو میاکی. ۱۰۵ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: اول مارس ۱۹۴۱. زنی پس از مرگ شوهرش با دختر جوان خود به خانه‌ی پسر بزرگش کوچ می کند. عروس او این وضع را غیرقابل تحمل می‌یابد و درگیریهای پایان‌ناپذیری آغاز می‌شود. بالاخره مادر و دخترش تصمیم می گیرند به چین بروند و با پسر کوچکتر خانواده زندگی کنند.**

ازو سر صحنه‌ی برادران و خواهران خانواده‌ی تودا.

ازو نوشته است، «*پیش از جنگ هیچ فرقی نمی کرد که چند بار نامت در رده ده فیلم برتر سال بیاید، حقوقت همیشه یکسان بود ـ بخور و نمیر. من سراغ کیدو رفتم و تقاضای اضافه حقوق کردم. او به من گفت که فیلمی بسازم و او بعد از دیدن فیلم تصمیم می گیرد. در نتیجه من هم این فیلم را ساختم و بعد از آن صاحب زندگی بهتری شدم*»[۴۹]. فیلم فروش خوبی کرد و اولین فیلم پر فروش ازو بود، حتی جایزه‌ی اول مجله‌ی کینما جومپو را هم برد. شوچیکو شادمانه قرارداد طولانی مدت تازه‌ای با ازو منعقد کرد. یك دلیل موفقیت فیلم آن بود که جامعه‌ی ژاپن در پی سه سال تحمل سختی، برای درك فیلم ازو آمادگی بیشتری داشت. نکته‌ی دیگر این بود که با حمایت دولت از فیلمهای خانوادگی، استقبال مردم از این فیلمها بیشتر می شد. البته ازو که به اهداف تبلیغاتی دولت کاری نداشت، همیشه علاقمند ساختن فیلمهای خانوادگی بود. تفاوت فیلمهای او و محصولات «کوشش ملی» در سالهای جنگ این بود که فیلمهای ازو همچنان صداقت داشتند.

ازو طی ساختن *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا* به یاد می آورد که، «*کمپانی به من فشار می آورد. آنها می گفتند که فیلم سر موقع حاضر نخواهد شد و اصرار داشتند که فیلمبرداری را قطع کنم. من فقط دو ساعت وقت برای فیلمبرداری داشتم و هنوز صحنه‌های بلندی مانده بود که باید می گرفتم. اگر فیلم بد از کار در می آمد خیلی دلخور می شدم. اما به نظر می رسید که غالب تماشاگرها متوجه اختلاف آن با فیلمهای مشابه نیستند. برای اولین بار بود که با شین سابوری و میه‌کو تاکامینه کار می کردم و آنها درست مناسب نقشهای خود بودند. آنها بازیگران خیلی محبوبی به شمار می آمدند ـ و این دلیل استقبال مردم از این فیلم است، چون فیلمهای من هرگز پر فروش نبودند. اما بعد از این، فیلمهایم با استقبال تماشاگران روبرو شدند. اما طولی نکشید که باز در حال ساختن فیلمی هستم [شفق توکیو] که دوستش نخواهند داشت*»[۵۰].

پدری بود. ۱۹۴۲. چیشو ریو، هاروهیکو تسودا.

پدری بود (**Chichi Ariki**). **شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: تادائو ایکه‌دا، تاکائو یانایی و ازو. فیلمبردار: یوشون آتسوتا. بازیگران: چیشو ریو، شوجی مانو، میتسوکو میتسو، تاکشی ساکاموتو، شین سابوری. ۹۴ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: اول آوریل ۱۹۴۲. آموزگاری به پسر خردسال خود وابستگی زیادی دارد. پسر بزرگ می شود و پدر را ترك می گوید، اما پدر این شادمانی را دارد که پسرش با دختریکی از بهترین دوستان ازدواج کرده است. بعد از مرگ پدر، پسر باز می گردد و بار خانواده را به دوش می کشد.**

سر صحنه‌ی پدری بود.
چیشو ریو، ازو، هاروهیکو تسودا.

ازو سر صحنه‌ی پدری بود.

ازو پیش‌نویس اول این فیلمنامه را پیش از سفر به چین نوشته بود (همان سال، ۱۹۳۷، او داستانی به نام *پیشروی پایان ناپذیر* برای **تومو اوچیدا** نوشت که **اوچیدا** آن را ساخت). ازو بعد از بازگشت به ژاپن آن فیلمنامه را چندبار بازنویسی کرد: «*من فیلمنامه را چندین بار بازنویسی کردم، و هنوز جای کار داشت*»[۵۱]. آدم گیج می‌ماند که او چه نقصی در فیلمنامه می‌دید. پدری بود یکی از بی‌نقص‌ترین فیلمهای ازو است. بر این فیلم حس طبیعی و بدیهی بودنی حکمفرماست که در سینما به ندرت مشاهده می‌شود. در عین حال در فیلم، بی آنکه ارائه شخصیت یا موقعیت دارای پیچیدگی باشد، طرح قصه ـ رابطه‌ی نسلها ـ چنان پیش می‌رود که هر روز تك تك ما شاهد آن هستیم، اما تاکنون به این کمال نشان داده نشده بود. منتقدان بازی **چیشو ریو** را در این فیلم بهترین بازی در تاریخ سینمای ژاپن نامیده‌اند، وحق هم با آنهاست. پدری بود هم در رده‌ی دوم ده فیلم برتر سال مجله کینما جومپو قرار گرفت، هم بسیار پرفروش بود و هم یکی از معتبرترین فیلمهای کلاسیك سینمای ژاپن به شمار می‌آید.

از یاد بردن این نکته که هم این فیلم و هم فیلم قبلی طی جنگ اقیانوس آرام ساخته شدند کار آسانی است، اما مسلما ازو در ساختن این فیلمها با مشکلات بسیار روبرو بود. صنعت سینما به کلی و به عیان تحت نظارت دولت قرار داشت، و ساختن فیلمهایی با «مضمون سیاست ملی» تشویق می‌شد. گرچه هر دو فیلم مزبور اسما چنین مضامینی داشتند و درباره‌ی جنگ، سربازان، عشق به میهن و غیره بودند، اما ازو سر واقعگرایی خاص خود معامله نمی‌کرد. او که از فداکردن شخصیتهایش به پای الزام قصه سر باز می‌زد، در برابر بهره برداری از آنان برای هدفهای تبلیغاتی هم به شدت مقاومت می‌کرد. موضوع فیلم او تصویب شد، اما نحوه‌ی برخورد ازو با آن چنان بود که دیدگاههای رسمی مورد انتقاد قرار گرفت.

ازو از کار کارگردانهای دیگر هم دفاع می‌کرد. به ویژه آکیرا کوروساوا خاطره‌ای از او دارد در روزهایی که بحث و مشاجره شدیدی بر سر فیلم *داستان جودو* درگرفته بود. این فیلم کوروساوا را برای یك شورای نظامی نشان داده بودند (مثل بقیه‌ی فیلمها) و آنها هم به فیلم عیب و ایرادهای متعددی می‌گرفتند و معتقد بودند که بعضی صحنه‌های آن باید حذف و بعضی هم کوتاه شود. حتی یکی از افسران تلویحا کوروساوای جوان را به کمك و حمایت دشمنان متهم کرد (اتهامی که امروزه برای ما غیرقابل درك است). ازو با شنیدن چنین نکته‌ای از جا برخاست و گفت که این فیلم یا خوب است، یا بد و به عقیده‌ی او فیلم خوبی است، آنها هم باید آن را مورد تصویب قرار دهند و پی کار خودشان بروند[۵۲]. به سال ۱۹۴۳ چنین دیدگاه و طرز بیانی می‌توانست هر کسی را به گوشه‌ی زندان بفرستد، اما ازو هیچوقت دم لای تله نمی‌داد. ماساهیرو شینودا که بعدها دستیار ازو شد و اینك خود یکی از کارگردانهای نامی ژاپن است با یادآوری این واقعه، علت گریز ازو از مجازات را چنین توضیح می‌دهد: «*او همیشه از این شوخیها می‌کرد، و همیشه چنان با خوشرویی با مردم روبرو می‌شد و حرفهای جدی خود را با چنان لحن گرم و شوخی می‌گفت که هیچ وقت دردسری برای او فراهم نمی‌آمد*»[۵۳].

با این همه حتی ازو هم با چنین ویژگیهایی نمی‌توانست خود را از حال و هوای حاکم بر آن ایام مصون نگهدارد. او در مقاله‌ای در شماره ویژه‌ی سال نوی مجله‌ای برنامه‌های متعدد خود را باز می‌گوید، که تمامی آنها فیلمهای جنگی بودند. در آن فهرست، اسمی هم از فیلمی به عنوان قسمت دوم *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا* برده شده که در ژاپن و چین می‌گذرند؛ نیز فیلمی بود برای یادبود سیزدهمین سال تاسیس راه‌آهن جنوب منچوری، از نگاه یك کارمند موفق این سازمان که با تلاشی سی ساله موفق شده بود تا این خط را کار بگذارد؛ فیلمی هم بود به نام *هواپیمایی که هنوز بازنگشته است* و «یك فیلم تاریخی انتقامجویانه» در مورد دو برادر و احساس عاطفی میان آن دو[۵۴]. معلوم نیست که این برنامه‌ها تا چه حد از نظر ازو جدی بودند. اما او ساختن یك فیلم جنگی به نام *سرزمین مادری در دوردستها* را شروع کرده بود. فیلمنامه‌ی این فیلم بر مبنای دستمایه‌های موجود در «خاطرات جنگ» نوشته شده بود اما فیلم هیچگاه کامل نشد، چون مقامات دولتی بعد از مشاهده بخشهایی از کار آن را نپسندیدند و فیلم را فاقد قهرمان، زبان اغراق آمیز، فداکاری و جانفشانی برای

میهن و غیره نامیدند. ویژگیهای این فیلم به بهترین وجهی در عنوان دیگری که یکی از دوستان او برای آن برگزید مشهود است: *کیهاچی به جنگ می‌رود*، به هر حال نسخه‌ای از آن موجود نیست[۵۵].

یك دلیل دیگر برای لغو برنامه آن بود که ازو بار دیگر به ارتش فراخوانده شد. گرچه او دوره‌ی سربازی خود را در ارتش سلطنتی سپری کرده بود، اما حکومت وقت اعلام داشت کارگردانها باید به منظور ساختن فیلمهای تبلیغاتی به ارتش بپیوندند. طبق برنامه قرار بود ازو فیلمی در برمه بسازد، اما وضع ژاپنی‌ها در سال ۱۹۴۳ چندان تعریفی نداشت، در نتیجه او را به سنگاپور اعزام داشتند. گرچه روی چند فیلم بحث شد و حتی کار تهیه‌ی یك فیلم از مراحل مقدماتی هم گذشت، اما نهایتاً هیچ فیلمی ساخته نشد. این فیلم نیمه‌کاره حول محور استقلال هند دور می‌زد، که ژاپن بنا به دلایل خاصی از نهضت استقلال هند حمایت می‌کرد. وقتی سنگاپور به دست ارتش انگلیس افتاد، ازو فورا تمامی نگاتیوها و نسخه‌ها را سوزاند. او چون نمی‌خواست به عنوان جانی جنگی در دادگاه نیروهای متفقین محاکمه شود، نهایت تلاش خود را به کار برده بود تا هیچ فیلمی نسازد. اما پیش از این دوره، ازو تصادفا جلوی پیشنهادهای مختلف برای ساختن فیلمهای «سیاسی ملی» خوب سنگ می‌انداخت و در عوض وقت خود را به تماشای فیلمهای آمریکایی می‌گذراند که نیروهای ژاپنی در سنگاپور ضبط کرده بودند. بعدها ازو گفت که در آنجا بیش از صد فیلم دیده بود.

کیمیسابورو یوشیمورا کارگردان ژاپنی که او هم در آن زمان در سنگاپور بود به خاطر می‌آورد که ازو در آن دوره خوشه‌های خشم، *دلیجان*، *چقدر دره‌ی من سرسبز بود* و *جاده‌ی تنباکو* از **جان فورد**، *گذرگاه شمالغربی* از **کینگ ویدور**، *ربکا* از **هیچکاك**، *وسترنر* و *روباهای کوچك*؛ *فانتازیا* و *بر باد رفته* از **ویلیام وایلر** را دیده بود. اما فیلمی که بیش از همه ازو را تحت تاثیر قرارداد، همشهری کین ساخته‌ی **اورسن ولز** بود. «*اگر نمره‌ی چاپلین ۶۲ باشد، به این فیلم ولز باید ۸۵ داد*»[۵۶]. او بارها و بارها به تماشای این فیلم نشست. تکنیك فیلم بیش از همه ازو را تحت تاثیر قرارداده بود و طبق گفته‌ی **یوشیمورا** او بارها با دیدن صحنه‌های مختلف سر خود را به حیرت تکان می‌داد[۵۷]. از آن دوره به بعد، ازو همواره از همشهری کین به عنوان محبوبترین فیلم خارجی یاد می‌کرد، هر چند غیرممکن است بتوان فیلم دیگری یافت که تا این حد با حال و هوای فیلمهای او متفاوت باشد.

دیگر فیلمهای محبوب او، که برخی از آنها یادگار دوره‌ی سنگاپور است نیز به همین اندازه غریب‌اند. تاثیر **کینگ ویدور** و **ارنست لوبیچ** بر او آشکار است و علاقه‌ی وی به *زنی از پاریس* **چارلی چاپلین** هم بی‌دلیل نیست. اما او ضمنا گفته است که اگر تمدن ساخته‌ی **تامس اینس** را نمی‌دید، هرگز کارگردان نمی‌شد و گفته است که «*اگر کارگردانی به نام رکس اینگرام نبود، هرگز جرات نمی‌کردم خود را کارگردان بنامم*... او **جان فورد** را دوست می‌داشت و خود انگیختگی او را ستایش می‌کرد. او سالها بعد گفت، «*وقتی به تماشای تعطیلات رمی می‌نشینی این خودانگیختگی را در ویلیام وایلر نمی‌بینی*»[۵۸]. آدم واقعا تعجب می‌کند که چطور کارگردانی مثل ازو، که مظهر کارگردانهای سخت متکی به فیلمنامه است، فقدان جعلی خودانگیختگی را در وایلر مورد انتقاد قرار می‌دهد. علاوه بر آن این ادعای ازو که تماشای این فیلمها سبك کار او را تغییر داد نیز محل تردید

است.

برخی منتقدان با حسرت و افسوس به اختلاف عمده‌ای میان فیلمهای قبل از جنگ و بعد از جنگ ازو اشاره کرده‌اند. آنها این نکته را مطرح می‌کنند که این تغییر ناشی از ترك اردوگاه پرولتاریا و غلتیدن به آغوش بورژوازی بوده است؛ اما همان طور که پیشتر نیز اشاره شد، چنین ادعایی پوچ و باطل است. از سوی دیگر چه خود ازو و چه دیگران بارها گفته‌اند که تاثیر **ولز** و **هیچکاك** سبك کارگردانی او را تقویت یا تصفیه کرده است؛ اما هیچ کس ردپایی از این تاثیر نمی‌تواند پیدا کند. حتی این ادعا مطرح شده که بعد از جنگ سبك و روش «امریکایی» ازو را سخت تحت تاثیر قرارداده و او را مغزشویی کرده است[۵۹]. این اتهام جدیتری است، چون نمونه‌های زیادی از کارگردانهایی بودند که سبك خود را تغییر می‌دادند تا با آرمانهای فاتحان جدید جور بیاید.

در واقع در ازو هیچ یك از دگرگونیهای فوق رخ نداد. وقتی اولین فیلم بعد از جنگ او در سینماها به نمایش درآمد (که یك کیهاچی ـ مونوی دیگر، و آخری) بود همه از اینکه می‌دیدند ازو کوچکترین تغییری نکرده است، متعجب، گیج، مطمئن یا ناامید می‌شدند. خود او از دست کارگردانهایی که تغییر سبك و مضمون می‌دادند تا راه و رسم فیلمسازی آنها با اندیشه‌های وارداتی جدید جور در بیاید دلخور بود و به ایشان خرده می‌گرفت[۶۰]. تغییرات فیلمهای ازو را، که همه جزیی و بی‌اهمیت‌اند، باید به حساب این حقیقت گذاشت که گرچه او طی سالهای جنگ فیلمهای معدودی ساخت، اما در مقام انسان و هنرمند دستخوش تحول شده بود. ما مدارك و شواهدی برای تغییرات جزیی در دست نداریم، در نتیجه به غلط آن را به یك تغییر عظیم تفسیر می‌کنیم. اگر کسی مجموعه‌ی آثار ازو را در کنار یکدیگر مورد ارزیابی قرار دهد، بهبود طبیعی سبك او آشکارا به چشم می‌آید. از نظر تاثیر بر سبك باید گفت که تاثیر فیلمهای خارجی اثری فزونتر از تجربه‌ی حضور در جنگ، خود جنگ و پیامدهای دموکراتیك آن نداشت.

اما تجربه‌ی نظامی ازو در سال ۱۹۴۵ هم به پایان نرسید. او گرچه جانی جنگی نبود، اما اسیر جنگی که بود، در نتیجه به مدت شش ماه در یك اردوگاه زندانیان جنگی در حوالی سنگاپور زندانی شد. ازو طی این مدت، در کنار شستن ظرفها و دستشویی، به شعر علاقه پیدا کرد. او در ساعات بیکاری، با دوستان زندانی خود دور هم می‌نشستند و شعرهای طویل و زنجیره‌ای می‌ساختند. ازو در سالهای گذشته هم شعر می‌سرود ـ که در ژاپن پیش از جنگ غیرعادی و استثنایی نبود ـ اما در زندان آشکارا با علاقه‌ی بیشتر و فعالانه‌تر آن را دنبال می‌کرد.

بالاخره ازو در فوریه‌ی ۱۹۴۶ به ژاپن تازه پا نهاد. بخش وسیعی از توکیو ویران شده و جمع کثیری از ساکنان آن به هلاکت رسیده بودند. فوکوگاوا که او سالهای جوانی خود را در آنجا گذرانده بود تقریباً به طور کامل نابود شده بود. ازو در میان ویرانه‌ها شروع به کار کرد.

سابقه‌ی جنتلمن مستاجر (**Nagaya Shinshi Roku**). **شوچیکو ـ اوفنا**. **فیلمنامه: ازو و تادائو ایکه‌دا**. **فیلمبردار: یوهارو آتسوتا**. **بازیگران: چیشو ریو، چوکو ایبدا، تاکشی ساکاموتو،**

ریکیچی کاوامورا. ۷۲ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۲۰ مه ۱۹۴۷. کودکی که در ایام جنگ یتیم شده در خیابانهای توکیو پیدا می‌شود، او را به دست زن میانه سالی می‌سپارند. زن، برادر او را پیدا می‌کند، اما نمی‌تواند از او دل بکند. پدربچه پیدا می‌شود و او چاره‌ای ندارد، جز اینکه کودك را به پدر او تسلیم کند.

سابقه‌ی جنتلمن مستاجر. ۱۹۴۷.
چیشو ریو، تومیهیرو آنوکی، ریکیچی کاوامورا.

ازو درباره‌ی این فیلم می‌گوید: «هنوز خیلی خسته بودم. *اما کمپانی به من فشار می‌آورد که هرچه سریعتر فیلمی حاضر کنم. فیلمنامه را ظرف دوازده روز نوشتم. هیچ کس فکر نمی‌کرد که به این سرعت بتوانم کار کنم، اما من به همه گفتم که این آخرین بار است*»[۶۱] و بود. ضمنا این اولین و آخرین باری بود که ازو تن به مصالح مملکتی می‌داد و روی فکری کار می‌کرد که وارداتی بود و طی دوران اشغال کشور محبوبیت زیاد اما کم دوامی داشت. در پایان فیلم زن تصمیم می‌گیرد یتیم خانه‌ای برای کودکان بی‌سرپرست، کودکانی همانند آن کودکی که دوستش می‌داشت، بنا نهد. این راه‌حل غیرمحتمل، که می‌شود گفت بسیار غیر ژاپنی است، تقریباً زیر آب فیلم را زد.

طی همین دوره بود که ازو بار دیگر در یك رابطه‌ی عاشقانه درگیر شد. این بار او عاشق دختری شده بود که پدرش رستورانی جنب استودیوی فیلمسازی شوچیکو در اوفنا داشت که محل کار ازو به حساب می‌آمد. آن دو با هم به سفرهایی رفتند، از جمله یکماه در کیوتو بودند. ازو در این شهر بار دیگر با **میزوگوشی** و دیگر کارگردانهای نامی ژاپن دیدار کرد؛ این شایعه بر سر زبانها افتاده بود که او بالاخره خیال ازدواج دارد. اما دخترك منشی او شد و بعدها با **کیجی ساداً**، بازیگر سینما، ازدواج کرد. در همین دوره بود که ازو فیلمنامه‌ی دیگری تحت عنوان *ماه بر نمی‌تابد* نوشت. اما خود هرگز آن را نساخت و به **کینویو ناتاکا** زن بازیگری که به کارگردانی رو آورده بود سپرد تا بر اساس آن فیلمی بسازد.

مرغی در باد (Kaze no Naka no Meddori). شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: ازو و ریوسوکه سایتو. فیلمبردار: یوهارو آتسوتا. بازیگران: کینویو تاناکا، شوجی سانو، کونیکو میاکی، چیشو ریو، چیکو موراتا. ۹۰ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۲۰ سپتامبر ۱۹۴۸.

مرغی در باد. ۱۹۴۸.
شوجی سانو، کینویو تاناکا، هیدئو ناکاگاوا.

فرزندزن تنگدستی، که منتظر بازگشت شوهر خویش از جبهه است، سخت بیمار می‌شود و او برای پرداختن مخارج بیمارستان و مداوای فرزندش، چاره‌ای جز خودفروشی نمی‌یابد. وقتی شوهر باز می‌گردد، زن تمام ماجرا را برای او بازمی‌گوید. او زن را می‌زند، از پله‌ها پرت می‌کند، اما بعداً از او دلجویی به عمل می‌آورد و ناگهان تمام رنجهای زن را در می‌یابد.

ده سال بعد ازو درباره‌ی این فیلم چنین نوشت: «خب، *هر کسی ناکامیهایی هم دارد. اما ناکامیهای من شکلهای گوناگون دارد و من حتی برخی از آنها را دوست می‌دارم. اما این فیلم شکست تلخی بود*»[۶۲]. با این وجود فیلم در رده‌بندی کینما جومبو به مقام هفتم رسید. اما حتی منتقدانی که فیلم را پسندیده بودند، از بعضی صحنه‌های بعید و غیرمحتمل آن شکایت داشتند. ژاپن بعد از جنگ و روتختی تمیز و مرتب روی تختخواب فاحشه‌ها؛ قهرمان زن فیلم از پله‌ها پایین بیفتد و در هیچکدام از آپارتمانهای مجاور باز نشود که ببینند چه خبر است؟ اگر فقط همین یك فیلم ازو مورد نظر باشد، سؤال آنها به حق بوده است. اما بر زمینه‌ی کلی سبك ازو، فداشدن واقعگرایی به پای زیبایی، نکته‌ی تازه‌ای نیست و اصلا از طریق همین فداکردنها بود که به زودی واقعیتی جدید و شاید والامقامتر سر برآورد:

گرچه اینك منتقدان می‌پذیرفتند که ازو از آن روزهای فیلم‌دیدن در سنگاپور در سی نگرفته است، و ازو به قول خودش «باز چموش پیری» بوده، اما یك نتیجه‌ی احتمالی از تماشای فیلمهایی چون همشهری کین می‌تواند حضور رزیبایی شناسی جدیدی، بر مبنای زیبایی به خاطر زیبایی، در فیلمهای آخر ازو باشد. در فیلمی چون مرغی در باد که تا این حد ملودراماتیك است، علاقه‌ی بی‌حد و حصر ازو به زیبایی (روتختی تمیز و زیبا در فاحشه‌خانه) توی چشم می‌زند. اما همین علاقه به زیبایی در فیلمی چون آخر بهار که داستانی تقریبا فاقد افت و خیزهای متداول دارد، صرفا به کمك تقویت این تجربه می‌آید.

آخر بهار (**Banshun**). شوچیکو ـ افنا. فیلمنامه: ازو و کوگو نودا براساس طرحی از کازنو هیروتسو. فیلمبردار: یوهارو آتسوتا. بازیگران: چیشو ریو، ستسوکو هارا، هاروکو ساگیمورا، تاکشی ساکاموتو، کونیکو میاکی. ۱۰۸ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۹ سپتامبر ۱۹۴۹.

آخر بهار. ۱۹۴۹. یومجی تسوکیوکا، ستسوکا هارا، چیشو ریو.

زن جوانی که از سن متداول ازدواج مسن تر است، با پدر خود در کاماکورا زندگی می کند. آن دو از مصاحبت همدیگر راضی اند، ولی وقتی دختر می شنود که یکی از دوستانش قصد ازدواج دارد، چنین کاری را تقبیح می کند. اما پدر می پندارد اوست که مانع ازدواج دخترش می شود. دختر چند پیشنهاد ازدواج را هم رد می کند. تا اینکه عمه‌ی دختر به او می گوید که پدرش قصد ازدواج مجدد دارد. او مضطرب می شود، اما چون نمی خواهد سد راه پدر شود، خود را برای ازدواج آماده می کند. پدر و دختر با هم به آخرین سفر مشترک دست می زنند و به کیوتو می روند. پس از بازگشت، دختر ازدواج می کند و پدر، که اصلا خیال ازدواج نداشت، تنها می ماند.

این فیلم که «یکی از کاملترین، بی نقص ترین و موفقترین بررسیهای شخصیتی در سینمای زاپن» لقب گرفته، در کنار پدری بود و داستان توکیو در زمره‌ی فیلمهای محبوب خود ازو جای دارد. اجزاء متفاوت سبك ازو ـ درام خانوادگی با حال و هوای *اوفنا* ـ چو، علاقمندی به شخصیت، اندیشه‌ی مشابه‌ی هاها ـ مونو در قالب پدر یا مادر در نقش چهره‌ی مرکزی قصه ـ در این جا به صورت فیلمی با توازن کامل جمع آمده است، به نحوی که این مجموع از حد تك تك اجزاء سازنده‌ی آن فراتر می رود. یك دلیل این کمال، عمق احساس ازو و حس اطمینان سبك او بود. دلیل دیگرش، همکاری مجدد با کوگو نودا بود، که از سال ۱۹۳۵ به این سو در واقع این اولین فیلمنامه‌ی مشترك آنها به شمار می رفت. ودلیل دیگر آن زیبایی شناسی جدیدی بود که از این فیلم به بعد، بر تمام آثار ازو سایه افکند، گرچه جرقه‌هایی از آن در فیلمهای قبلی او هم دیده می شد. این زیبایی شناسی شامل سادگی تازه‌ای در قصه، ساختار و ضرباهنگ بود، که با کنترل کاملی بر صحنه، دکور، نور و بازیگر تطبیق می یافت. اما با اطمینان می توان گفت که ثمره‌ی کار تفاوت بنیادینی با فیلمهای قدیمی نداشت، ولی به هر حال فیلمهای آخر موجزتر و تندتر بودند. برنده‌ی جایزه‌ی اول کینما جومپو.

خواهران مونکاتا (**Munekata shimai**). شینتوهو. فیلمنامه: ازو و کوگو نودا براساس رمانی اثر جیرو اوساراگی. فیلمبردار: جیوجی اوهارا. بازیگران: کینویو تاناکا، هیدکو تاکامینه، کن اوهارا، چیشو ریو، تاشو سایتو. ۱۱۲ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۲۵ اوت ۱۹۵۰. قصه‌ی دو خواهر و زندگی مشترك آن دو، زندگی پی که نیازهای خانوادگی و علاقه‌ی آنها به محیط آن را پیچیده می کند.

خواهران مونکاتا. ۱۹۵۰. کینویو تاناکا و هیدکو تاکامینه.

ازو زمانی در مورد این فیلم چنین نوشته بود: «*راستش این است که برای من ساختن فیلمی براساس رمان کار مشکلی است. آدم مجبور است تخیل نویسنده را بازسازی کند، و بعد به تاجار باید کسی را یافت تا به نقشی جان بدهد که توسط نویسنده خلق شده است. وقتی خودم فیلمنامه می نویسم، از همان اول کار بازیگری را در ذهن دارم و همین امر به خلق نقش کمك می کند.*» وسپس با لحنی که از مشخصات خاص اوست اضافه می کند «*اما دیدم ساختن این فیلم کار مشکلی نیست*»[۶۳]. آدم دلش می خواهد بگوید نه تنها مشکل نبود، بلکه خیلی هم آسان بود. ازو بعدا از کار با یك استودیوی دیگر دلسرد شد، او که برای اولین بار بود با استودیوی شینتوهو (واساسا استودیویی جز شوچیکو کار می کرد) ازبافشاری شینتوهو روی ستاره‌های طرف قرارداد این استودیو، که همیشه مایه دردسر ازو بود و او هر گز راه درست برخورد با آن را پیدا نکرد، به تنگ آمد. علاوه بر آن کینویو تاناکا تازه از سفر آمریکا بازگشته بود و با خود انبوهی اندیشه‌های جدید در مورد بازیگری به همراه داشت که ازو با هیچ یك موافقت نمی کرد؛ حتی می گفتند که او برای اولین بار در زندگی از دست بازیگری دلخور بود و غر می زد[۶۴]. با این همه فیلم در رده‌بندی کینما جومپو به مقام هفتم رسید.

آغاز تابستان (**Bakushu**). شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: ازو و کوگو نودا. فیلمبردار: یوهارو آتسوتا. بازیگران: ستسوکو هارا، ایچیرو سوگای، چیشو ریو، هاروکو ساگیمورا، کونیکو میاکی. ۱۳۵ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۳ اکتبر ۱۹۵۱. چند قصه کوتاه، اجزاء

سر صحنه‌ی خواهران مونکاتا. ۱۹۵۰. ازو، هیدکو تاکامینه، کینویو تاناکا.

این فیلم خانوادگی‌اند. شش عضو خانواده‌ای در کاماکورا با هم زندگی می‌کنند. در پایان دختر تن به ازدواج می‌دهد و خانواده از هم می‌پاشد. جایزه اول کینما جومپو.

آغاز تابستان. ۱۹۵۰.
هاروکو سوگیمورا و ستسوکو هارا.

اوزو بارها گفته است که از طرح فیلم حوصله‌اش سر می‌رود، و دیده‌ایم که او به تدریج خود را از دردسرهای آن خلاص می‌کند. با این فیلم آشکار شد که چگونه قصه‌های جزیی به جای یك قصه‌ی اصلی و برجسته در فیلمهای او نقشی به عهده می‌گیرند. اوزو در مورد *آغاز تابستان* نوشته است: «*در این فیلم می‌خواستم چرخه‌ی زندگی را نشان دهم. می‌خواستم بی‌تباتی* rinne *را تصویر کنم. به حرکت و کنش به خاطر خود آن علاقه‌ای نداشتم. و هرگز در طول زندگی تا این درجه سخت کار نکرده بودم... من هرگز کنش‌ها را تقویت نکردم، و در نتیجه در پایان کار باید تماشاگران را با دهن مزه‌ای تلخ و تند تنها بگذارم*»[۶۵].

به عبارت دیگر اوزو به این نتیجه رسیده بود که داستان الزاما به مفهوم دراماتیزه کردن رویدادها نیست، حداقل به شکل برجسته و عمده کردن آن نیست. یادداشتهای اولیه‌ی او در مورد این فیلم آکنده از شکایت در مورد «فقدان قصه» یا به عبارت دیگر فقدان راه آشکاری برای دراماتیزه کردن داستانی که در سر دارد. چنان موارد اشاره به این مشکل در دفتر خاطرات اوزو یاد است (تنها عبارتی که از این نظر با مشکل مورد نظر برابری می‌کند عبارت «دیشب هم مست بودم» است) که در می یابیم این مشکل چه فشار زیادی بر او می آورد. سپس ناگهان، با آخرین ندا برای کسب کمك در آوریل ۱۹۳۷ («*کفگیر به ته دیگ خورده است ـ قصه‌ای ندارم*»، که اشاره‌ای دارد به فیلم *خانم چه چیزی را فراموش کرد؟*)[۶۶] تمام شکوه‌ها پایان می‌گیرد. علت توقف آن است که اوزو از فیلم *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا* به این سو، مشکل خود را حل کرد. او گره را باز نکرد، بلکه آن را برید و دور انداخت. اوزو دریافت که نه او و نه فیلمهایش به آن شیوه‌ی مرسومی که او در مورد ش می اندیشد، با داستان کاری ندارند. در فیلمهایی چون *آخر بهار*، *آغاز تابستان* و *داستان توکیو* نتیجه‌ی این کشف را می بینیم. «داستان» چیزی جز برشمردن و یادآوری (متوازن، هنرمندانه، تند) آنچه روی داده نیست، به همین سادگی. این امکان به نحو فزاینده‌ای حاصل آمد که این «داستان» را در یك خلاصه‌ی یك

خطی بیان کرد، هرچند چنین امکانی اصلا بدان معنی نیست که بتوان نشانی از بار عظیم احساسی فیلم به دست داد.

طعم چای سبز بعد از برنج (Ochazuke no Aji). شوچیکو ـ افنا. فیلمنامه: اوزو و کوگو نودا. فیلمبردار: یوهارو آتسوتا. بازیگران: شین سابوری، میچیو کوگوره، کوجی تسوروتا، چیشو ریو، کیکو تسوشیما. ۱۱۵ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: اول اکتبر ۱۹۵۲. یك زوج میانسال و طبقه متوسطی با بحرانی در زندگی مشترك روبرو می‌شوند، آنها که کودکی ندارند تا عامل تقویت پیوند آن دو باشد، زیر فشار یکنواخت بودن زندگی قرار دارند. آن دو می کوشند تا وضعیت خود را بهبود بخشند و در نتیجه پیوند محکمتری بین خود ایجاد می کنند.

طعم چای سبز بعد از برنج. ۱۹۵۲.
کوجی تسوروتا، شین سابوری، کیکو تسوشیما.

کیکو تسوشیما برای نمایی از فیلم **طعم چای سبز...** آماده می شود.

اوزو در مورد این فیلم چنین می گوید: «*این فیلمنامه را بعد از نوشتن و عدم تصویب ارتش بایگانی کرده بودم، به سراغش رفتم و دوباره به جریانش انداختم. دلیل کارم این بود که دیگر علتی نداشت فیلمنامه‌ی مزبور در بایگانی راکد خاك بخورد. چون زمانه عوض شده بود. آن را بازنویسی کردم*». او تا به آنجا داستان را بازنویسی کرد که دیگر کوچکترین شباهتی به قصه‌ی اول نداشت و اصلا نکته‌ی اصلی فیلم (*چای سبز بعد از برنج*) از دست رفت. معنای عنوان این است که زنی متظاهر به سلیقه‌های

ساده و مردمی همسرش رو می آورد. «قصدم این بود که از دیدگاه زنی نکاتی را درباره‌ی مردها نشان دهم، اما فیلم خوبی از کار درنیامد»[۶۷]. اوزو به ندرت می کوشید تا به این شیوه، دستمایه‌ی جدیدی را با دستمایه‌های قدیم پیوند بزند، که البته چون کوششهایش در جهت این پیوندها معمولا به شکست می انجامید، تمهید بدی هم نبود. این فیلم عناصر ستودنی بسیار در خود دارد، تا آنجا که بعضی ها آن را به فیلمهای بهتر اوزو ترجیح می دهند. اما فاقد کمال *آغاز بهار* یا *داستان توکیو* است.

داستان توکیو (Tokyo Monogatari). شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: اوزو و کوگو نودا. فیلمبردار: یورهارو آتسوتا. بازیگران: چیشو ریو، چیکو هیگاشیاما، سو یامامورا، هاروکو ساگیسورا، ستسوکوهارا، کیوکو کاگاوا. ۱۳۶ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۳ نوامبر ۱۹۵۳. زوج مسنی که در اونومیچی، جنوب ژاپن، زندگی می کنند، به توکیو می روند تا با دو فرزند خود که ازدواج کرده‌اند دیداری تازه کنند. برخورد با آنها سرد و زننده است: هم پسر و دختر این زوج سرگرم زندگی خودشان هستند و والدین خود را به ظاهر برای استراحت ایشان، اما در باطن به منظور خلاص شدن از بار مسئولیت آنها به چشمه آب معدنی آتامی می فرستند. تنها کسی که به آنها محبت می کند، عروس آنهاست که شوهر خود را در جنگ از دست داده است. بعد از اینکه پیرزن و پیرمرد به خانه خود باز می گردند، فرزندان تلگراف خبر بیماری مادر خود را دریافت می کنند. وقتی همگی خود را به اونومیچی می رسانند می بینند که مادر درگذشته است. آنها بعد از مراسم تدفین سراسیمه به توکیو باز می گردند. اما عروس خانواده همانجا می ماند. او اعتراف می کند که زندگی به عنوان بیوه به او سخت می گذرد و پدر شوهرش نیز به او اندرز می دهد که ازدواج کند. پیرمرد، تنها، به زندگی خود ادامه می دهد.

داستان توکیو. ۱۹۵۳.
چیشو ریو، چیکو هیگاشیاما.

چیشو ریو، از چیکو هیگاشیاما
سر صحنه‌ی *داستان توکیو*.

این خلاصه‌ی قصه‌ی یکی از بهترین فیلمهای تاریخ سینمای ژاپن است. سبك اوزو که اینك به طور کامل پالایش یافته به موجزترین نحوه‌ی بیان خود دست پیدا کرده، فیلمی خلق کرده است که چون راست است، واقعی است و مشارکت بسیاری از تماشاگر طلب می کند به هیچ وجه از خاطر زدوده نمی شود. در سینمای اوزو طفره و تجاهل بسیار نادر است. اما در این فیلم کوچکترین اثری از آن به چشم نمی آید. دو نسل، داستان ساده‌ای که امکان می دهد تا تمام شخصیتها جا عوض کنند. حلق یك تابستان گرم و طولانی و سادگی فریب آمیز سبك فیلم، برای فیلمی سخت ژاپنی و در عین حال سخت شخصی جمع می آیند و در نتیجه اثری که حاصل می شود جنان در شیوه‌ی برخوردش جهانی است، که به شاهکاری مبدل می گردد. اوزو که خود از این فیلم بسیار راضی است، حرف زیادی در مورد آن نزده است. بعد از اینکه فیلم در رده بندی کینما جومپو به مقام دوم رسید، او گفت «*من از خلال رشد والدین و بچه‌ها نشان دادم که چگونه فروپاشی نظام خانوادگی در ژاپن شروع شده است*» و سپس به نحوی تعجب برانگیز، اما به لحنی که خاص خود اوست می افزاید «*این یکی از مولدرامانیك‌ترین فیلمهای من است*»[۶۸].

آغاز بهار (Soshun). شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: اوزو و کوگو نودا. فیلمبردار: یوشون آتسوتا. بازیگران: ریو ایکه‌به، چیکاگه آواشیما، کیوکو کیشی، چیشو ریو، دایسوکه کاتو، کومکو اورابه. ۱۴۴ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۲۹ ژانویه‌ی ۱۹۵۶. کارمند جوانی از دست کار و همسرش خسته است و سروسری هم با یکی از همکاران دارد. او و همسرش مشاجره‌ای سخت می کنند و او می پذیرد که به شهرستانی منتقل شود. همسرش نیز به او می پیوندد و آن دو بار دیگر زندگی تازه‌ای شروع می کنند.

این فیلم که قصه‌ی آن یادآور طعم چای سبز بعد از برنج و مقدمه‌ای برای ازدواج است، نگاهی دیرهنگام به مضمونی قدیمی، کارمندها و مشکلات ایشان، دارد. وازو خود این فیلم را یك interi-no-nagaya-mono نامیده که در واقع یك کیهاچی ـ مونوست که نقش قهرمان را این بار به جای یك کیهاچی دیگر یك «روشنفکر» به عهده گرفته است، پس می توان عبارت فوق را تلویحا به این تعبیر کرد که فیلمی است با قهرمانی که از محیط اطراف خود به تنگ آمده[۶۹]. فیلم در رده بندی کینما جومپو به مقام ششم رسید و تجربه‌ای برای وازو به شمار می آمد.

«گرچه سالها بود فیلمی در مورد کارمندان نساخته بودم، قصد داشتم زندگی یك کارمند و نشاطش از اینکه فارغ التحصیل شده و اینك خود را عضوی از اجتماع می پندارد، اما امیدهایش به آینده به تدریج رنگ می بازند و نهایتا خود به این نکته می رسد که گرچه سالیان سال کار کرده اما عملا هیچ اثری از خود به جا نگذاشته است را نشان دهم. با نشان دادن برشی از زندگی او می خواستم آنچه را شور و چنین زندگی بی لقب گرفته است در معرض تماشا بگذارم. این طولانیترین فیلم بعد از جنگ من است، اما کوشیدم از هر آنچه ممکن بود دراماتیك از کار آید پرهیز کنم و صرفا صحنه‌های متعارف زندگی روزمره را نشان دهم، با این امید که به این ترتیب تماشاگر غمبار بودن این نوع زندگی را حس کند».

خود فیلم بیش از بقیه فیلمهای وازو زمان برد. فقط نوشتن فیلمنامه هشتاد و هفت روز طول کشید. *«مسئولان کمپانی با من سر اسم فیلم شوخی می کردند و می گفتند بهتر است اسم فیلم آغاز بهار سال دیگر بگذارم. نام فیلم به جوانانی اشاره دارد که تازه شروع می کنند؛ به آن دوره از عمر ایشان نظر داشتم. به گمانم مردم این نوع نمادگرایی را می فهمند ـ ضمنا آقای کیدو مدیر کمپانی هم به اسم فیلمها خیلی حساسیت دارد»*[۷۰].

شفق توکیو. ۱۹۵۷.
اینه‌کو آریما، سنسوکو هارا.

شفق توکیو (Tokyo Boshoku). شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: وازو و کوگو نودا. فیلمبردار: یوهارو آتسوتا. بازیگران: سنسوکو هارا، ایسوزو یامادا، اینه‌کو آریما، چیشو ریو، ماسامی تانورا، کینزو شین. ۱۴۱ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۳۰ آوریل ۱۹۵۷. پدری با دو دختر خود زندگی می کند. دختر بزرگتر شوهر خود را ترك گفته و با کودکش نزد پدر باز گشته و دختر جوانتر ماجرای عاشقانه‌ای دارد که به سقط جنین می انجامد. دخترها در می یابند که مادرشان، که فکر می کردند در گذشته است، در

سر صحنه، شفق توکیو.
وازو، سنسوکو هارا، اینه‌کو آریما.

همسایگی آنهاست و سالها قبل پدر آنها را ترك کرده تا با مرد دیگری زندگی کند. این کشف آنها را دگرگون می سازد. نهایتا دختر جوانتر دست به خودکشی می زند و دختر بزرگتر هم به سوی شوهر باز می گردد. پدر تنها می ماند.

پیش از نمایش عمومی این فیلم وازو گفته بود: *«اخیرا انتقادهای سخت و فزاینده‌ای به وجود لحن ارفنا ـ جر [درامهای خانوادگی] در فیلمهایم وارد شده است. اما این درامهای خانوادگی، سابقه و سنت سی ساله دارند. یك شبه که نیستند. به عقیده‌ی من حال و هوای درامهای خانوادگی در این فیلم نیز به چشم خواهد خورد»*[۷۱]. و همینطور هم بود. این فیلم یکی از ملودراماتیك ترین فیلمهای وازو (از نظر ما، فیلمهای استودیو) و جنبه‌های مواجه، خودکشی و غیره است. فکر والد یا والدین گمشده و بعد پیدا شدن دراماتیك آنها، تمهید ملودراماتیك محبوبی بوده، که خود وازو هم به دفعات از آن استفاده کرده است (از جمله در هر دو نسخه خاشاك شناور)، ولی چنین زیاده‌رویهایی چون خودکشی، در فیلمهای او بسیار نادر بوده است. همچنان ملودرام وازو، در مقایسه با دیگران، حقا ساده است و برخی سکانسهای فیلم را گفت‌وگوهایی که به نحر خارق العاده‌ای زیبا هستند، نجات می دهند.

این فیلم آخرین اثر سیاه و سفید وازو بود. او درباره‌ی شفق توکیو چنین نوشته است: *«بسیاری گمان برده‌اند که فیلم در مورد رفتار دیوانه‌وار دختر است، اما به عقیده‌ی من تاکید فیلم بر نسل جوان در واقع پوششی است برای قصه‌ی آدمهای مست»*[۷۲].

گل بهاری. ۱۹۵۸.
شین سابوری و کینویو تاناکا.

گل بهاری (Higanbana). شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: وازو و کوگو نودا، براساس رمانی اثر: تون ساتومی. فیلمبردار: یوهارو آتسوتا. بازیگران: شین سابوری، کینویو تاناکا، اینه‌کو آریما، کیجی سادا، چیشو ریو، نوبو ناکامورا، یوشیکو کموگا. ۱۱۸ دقیقه. تاریخ اولین

نمایش: ۷ سپتامبر ۱۹۵۸. دختری می‌خواهد با مرد مورد علاقه‌ی خود ازدواج کند، اما پدر او رضایت نمی‌دهد. مادر دختر احساسات او را درك می‌کند، دوست او نیز که او هم دختری اهل کیوتو به این ازدواج نظر مساعد دارد. بالاخره پدر راضی می‌شود.

سر صحنه‌ی گل بهاری.
شین سابوری، کینو یو تاناکا، ازو.

از فیلم شفق توکیو به این سو، علاقه‌ی ازو به نسل جوان، یا حداقل آن بخش از اعضای نسل که جسورترند و دست به عصیان می‌زنند، بیشتر شد. دختر سنتی فیلم آخر بهار با دخترهای امروزی فیلمهای آخر خیلی تفاوت دارند، با این همه ازو می‌گوید:

«فکر می‌کنم که در این فیلم بیشتر جانب والدین را گرفته‌ام. تقریبا تمامی فیلمهای روزارج و قرب آنها را پایین می‌آورند و رفتار جوانترها را مورد تایید قرار می‌دهند... در این فیلم دخترها به قدر کافی امروزی به نظر می‌رسند، اما عملا بسیار سنتی‌اند. پدر هم آدم معقولی به نظر می‌آید و اندرزهای خوبی به بقیه می‌دهد، اما وقتی مشکلات خودش مطرح می‌شود، حرفی می‌زند ولی منظور دیگری در سر دارد؛... او دختر خود را بزرگ کرده و نگران ازدواج اوست. دخترك بدون اینکه به پدر خبری بدهد با مرد مورد علاقه‌ی خویش نامزد می‌کند. پدر می‌داند که دخترش انتخاب خوبی کرده است، اما چون نظرش را جویا نشده‌اند، رنجیده است و در عین حال اساسا نمی‌تواند با ازدواج دخترش مخالفت ورزد. قصد من این بود که چنین تنشی را نشان دهم»[۷۳].

در نتیجه فیلم حاوی انتقاد ضمنی از نظام خانوادگی ژاپنی است، اما به کسی بی حرمتی نمی‌کند. ازو هرگز برخورد طنزآمیزی را که مثلا با نظام اجتماعی داشت، در مورد مناسبات خانوادگی به کار نبست. فیلم آن طوری که هست، ابدا جبهه‌گیری نمی‌کند، یعنی غیرممکن است که نسل جوان یا پیر را خوب یا بد نشان دهد. این اثر تصویر متوازنی اززندگی خانوادگی در ژاپن ارائه می‌دهد، که در آن طنزی دوست‌داشتنی هم به کار رفته است.

این فیلم اولین فیلم رنگی ازو بود. او که دوازده سال پیشتر چنین نوشته بود: «فیلم رنگی هراز گاهی خوب است، اما اگر دائم تماشایش کنی مثل این است که هر روز همراه برنج تندون [میگوی سرخ شده، ماهی و...] بخوری ـ خب طبعا دل آدم را می‌زند»، حال می‌نوشت: «احساس می‌کنم اگر زودتر دست به این کار نزنم، بعدها افسوسش را خواهم خورد»، و منتقدانی که به غیرواقعی بودن صحنه‌ها درفیلمهای قبلی اوایراد می‌گرفتند (ومی گفتند که‌زیادی تمیز، نظیف‌وواقعیگراست)حالا

به مدد رنگ، هم سیستم آگفا کالر که همه چیز را زیباتر نشان می‌دهد، بهانه‌ی بیشتری به دست می‌آورند. اما ازو ازهمان آغاز فیلمسازی اثر رنگ را دوست می‌داشت («حتی آن موقع که فیلم سیاه و سفید می‌ساختم هم به رنگمایه وظاهر توجه زیادی داشتم، در نتیجه کارکردن با رنگ برایم چندان دشوار نبود. درفیلم آگفا قرمز، رنگ درخشانی دیده می‌شود»[۷۵]). اوهیچکدام ازترس وواهمه‌هایی را که سرصداوفیلم ناطق داشت، درمورد رنگ نداشت (البته باید این نکته راهم افزود که این کمپانی بود و نه ازو که تصمیم گرفت این فیلم باید رنگی ساخته شود). ازو می گفت که احساس می کند رنگ «کمپوزیسیونهایش» را جذابتر از کار درمی‌آورد. اما در مورد پرده‌های عریض وطویل «سکوپ» هرگز از حرف خود برنگشت. او به سال ۱۹۵۸ نوشت، «من سینماسکوپ ندیده‌ام، ولی شاهد ویستاویژن بودم ـ ودر اواسط فیلم این است سینه‌راما حوصله‌ام سر رفت»[۷۶] مقام سوم در رده بندی کینما جومپو.

اوهایو. ۱۹۵۹. کونیکو میاکی، کوجی شیدارا، چیشو ریو، ماساهیکو، شیمازو.

اوهایو (صبح به خیر) (Ohayo). شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: ازو و کوگو نودا. فیلمبردار: یوهارو آتسوتا. بازیگران: گیشو ریو، کونیکو میاکی، یوشیکو کوگا، کیجی ساداً، کوجی شیدارا، ماساهیکو شیمازو، هاروکو ساگیمورا، تویو توکاهاشی. ۹۴ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۲ مه ۱۹۵۹ دو پسربچه با والدین خود در یك مجموعه‌ی مسکونی، در حومه‌ی توکیو زندگی می کنند. بعد از یك مشاجره‌ی مختصر با پدر و مادر، برسر خریدیك دستگاه تلویزیون، به آن دو دستور داده می‌شود که اعتراض بس است. آنها حرف پدر و مادر خود را سخت جدی می گیرند و دیگر با هیچ کس، حتی همسایه‌ها، کوچکترین صحبتی نمی کنند. زنان همسایه که می‌بینند سلام مرسوم صبحگاهی (اوهایو) بی‌جواب مانده، می‌پندارند که مادر بچه‌ها بر آنها خشم گرفته است، در پی آن جاروجنجالی به پا می‌شود. بالاخره پدر رضایت می‌دهد، تلویزیون را می‌خرد و بچه‌ها هم مودبانه به همسایه‌ها سلام می کنند و قضیه فیصله می‌یابد.

ازو گفته است: «مدتها بود طرح این قصه را در سر داشتم، وگرچه می‌دانستم ساختنش زحمت زیادی دارد، ولی می‌خواستم حتما این کار را بکنم. طرحم را در اتحادیه‌ی کارگردانها مطرح کردم و همه هم از آن خوششان آمد. خطاب به جمع گفتم که هر کدام مایل باشند می‌توانند آن را بسازد، اما هیچ یك پا پیش نگذاشت، درنتیجه خودم دست به کار شدم. در ابتدا قصه را خیلی متین و آرام می‌دیدم. بعد از مدتی حس کردم بهتر است اینجا و آنجا عواملی به فیلم بیفزایم که آن را پرفروشتر کند، درنتیجه کمی شوخی به آن افزودم خب، احتمالا می‌خواستم تماشاگران بیشتری فیلم را ببینند و از آن لذت ببرند»[۷۷]. او با لحن خاص خود به این نکته نیز اشاره دارد که: «اگر مردم می‌گفتند که من چون برنده جایزه‌ی آکادمی شده‌ام، فقط فیلمهای جدی می‌سازم، جدا به خشم می‌آمدم». احتمالا به همین دلیل است که صحنه‌های بسیاری در فیلم هست که در آنها بازیگران بادی از خود رها می‌کنند[۷۸].

ازو هرگز به شباهت این فیلم و *بدنیا آمدم، اما...* اشاره‌ای نکرده است. دو پسر بچه‌ی نسخه ۱۹۳۲ مسئله‌ی رابطه میان کارمند و کارفرما را مورد سؤال قرار می‌دهند، بچه‌های نسخه‌ی ۱۹۵۹ کل مسئله‌ی گفت‌وگو و ایجاد ارتباط کلامی در سطح اجتماع را زیر سؤال می‌برند؛ در فیلم اول بچه‌ها دست به اعتصاب غذا می‌زنند، در فیلم دوم اعتصاب سکوت می‌کنند؛ و در هر دو فیلم بالاخره در آخر کار وا می‌دهند. البته دو فیلم تفاوتهای بسیاری هم دارند (و هر دو از بعضی نظر به *آغاز تا بستان* هم شبیه‌اند). شوخ طبعی جای طنز تلخ را می‌گیرد و باید گفت که نسخه‌ی ۱۹۵۹ یکی از آسان فهمترین فیلمهای ازوست. ضمنا اولین فیلم او در سه مورد «بازسازیها»ست.

خاشاك شناور (**Ukigusa**). دایبی. **فیلمنامه:** ازو و کوگو نودا براساس فیلمنامه‌ی ایکه‌دا که در سال ۱۹۳۴ نوشته بود. **فیلمبردار:** کازوئو میاگاوا. **بازیگران:** گانجیرو ناکامورا، هاروکو ساگیمورا، ماچیکو کیو، آیاکو واکائو، هیروشی کاواگوچی. ۱۱۹ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۷ نوامبر ۱۹۵۹. یك گروه کوچك نمایشی بعد از سالها دوباره به شهر کوچکی در جزیره‌ای دور افتاده باز می‌گردد. بازیگر اول و مسن این گروه دلواپس این دیدار است، چون از یکی از زنان محلی پسری دارد و می‌خواهد دوباره پسرش را ببیند. او گرچه بارها به آن شهر رفته، اما سفرهایش چنان جسته و گریخته بود. که پسر فکر می‌کند بازیگر عموی اوست. اما دیدار اخیر به درگیریهای منتهی می‌شود.

خاشاك شناور. ۱۹۵۹.
موتسوکو ساکورا، کوجی میتسوی، مانتارو اوشیو، هارو تاناکا.

بازیگر زن نقش اول گروه معشوقه‌ی همان مرد بازیگر است و مادر پسرجوان تندی می‌کند. جوانك عاشق یکی از دختران جوان عضو گروه نمایش می‌شود و دختر جوان به این فکر می‌افتد که با او بماند، گروه از هم می‌پاشد و بازیگر نیز سراغ معشوقه‌ی خود می‌رود.

ازو سر صحنه‌ی خاشاك شناور.

ازو نوشته است، «سالها قبل نسخه صامت این فیلم را ساخته بودم [داستانی درباره‌ی خاشاك شناور]. اینك می‌خواستم آن را در استان پر برف هوکوریکو بازسازی کنم، در نتیجه با کمك تودا فیلمنامه‌ی تازه‌ای نوشتیم [نام فیلمنامه بازیگر روستایی بود]. اما آن سال برف زیادی نبارید، درنتیجه نتوانستم از مکانهایی که در ذهن داشتم استفاده کنم»[۷۹]. در نتیجه ازو بر آن شد تا فیلم را در شبه جزیره‌ی کهبی بسازد. ازو این فیلم را برای کمپانی دیگری غیر از شوچیکو ساخت. دایبی مدتها قبل، از ازو دعوت کرده بود، اما قرارداد شوچیکو با ازو، سالی یك فیلم بود و دیگر وقتی برای او نمی‌ماند که فیلم دیگری بسازد. اما او فیلم *اوهایو* را به سرعت به پایان برد و در نتیجه توانست موافقت شوچیکو را کسب کند و به مدت سه‌ماه به کمپانی دایبی بکوچد.

ازو می‌گوید: «گرچه علفهای شناور فیلم معاصری است، اما حال و هوای آن جدا به دوران قدیمی میجی تعلق دارد. می‌توانستیم فیلمی تاریخی بسازیم، وهمه‌ی لباسها، آداب و رسوم و غیره را هم رعایت کنیم»[۸۰]. ازو احتمالا تنها کارگردان ژاپنی است که هرگز یك فیلم تاریخی هم نساخت، البته همان طور که دیدیم درصدد ساختن یك فیلم تاریخی بود. «خیلی مایلم یك جیدای ـ گه کی بسازم»، واشاره می‌کند که جیرو اوساراگی در این مورد خیلی به او اصرار می‌کرد. *خاشاك شناور* نشانه‌هایی دارد از اینکه فیلم تاریخی در دستان او به چه صورتی از کار در می‌آمد، و جواب ساده است: به همان صورت فیلمهای معاصر او می‌شد.

خاشاك شناور فیلمی بازسازی شده و مشابه نمونه‌ی قبلی آن است. در بازسازیهای ازو نه نشانه‌ای از نقصان علاقه‌ی او دیده می‌شود و نه اثری از افت توانایی اش در فیلمسازی. از سوی دیگر چون تمامی فیلمهای او داستانی کم و بیش مشابه دارند و صحنه‌های مشابه بارها تکرار می‌گردند، چیزی در حد بازسازی، مکرر رخ می‌دهد. اما بین *خاشاك شناور* و نسخه‌ی قبلی آن تفاوتهای چشمگیری وجود دارد. در فیلم ساخته ۱۹۳۴ گروه نمایشی با قطار به یك شهر کوهستانی در شمال ژاپن می‌رود. حال آنکه در فیلم اخیر آنها با کشتی به بندر کوچکی در شبه‌جزیره واکایاما در جنوب

سفر می کنند. تکه‌های نمایشی که در دو فیلم می بینیم با هم متفاوت اند، اما اجرای ناشیانه‌ی هر دوی آنها دوست داشتنی است. در نسخه‌ی سال ۱۹۳۴ دوربین ازو حرکتهایی داشت که در نسخه‌ی اخیر حذف شده است. البته نسخه قدیمی صامت و نسخه‌ی اخیر ناطق بوده است. ولی هر دو به طور کلی از نظر ظاهری مشابه‌اند. حتی صحنه‌های یکسانی در هر دو فیلم هست، مثل صحنه‌ی نزاع بین رهبر گروه نمایش و قهرمان زن نمایش در زیر باران. **کوجی میتسویی** در هر دو فیلم بازی می کند: در اولی نقش پسر را دارد و یك ربع قرن بعد، در نقش یکی از بازیگران مسن گروه نمایش ظاهر می شود.

اما اختلاف اصلی دو فیلم، درونی است. نسخه‌ی قدیمیتر تلخ است. **ازو** در اواخر عمر طبع ملایمتری یافت و در نسخه‌ی ۱۹۵۹ از آن دردی که مادر تنها مانده، حس می کرد اثری دیده یا احساس نمی شود. حتی می توان گفت که **هارو کوساگیمورا** از خیانت بعدی بیم ندارد، اما فلسفی شده است. **چوکو** ابیدا در نسخه‌ی قبلی حرمان و اندوه تلخی را به نمایش می گذارد که در فیلمهای بعدی ازو نادر است. ازو به سال ۱۹۳۴ شخصا و عمیقا ناخشنودی خود را نسبت به بی عدالتیهای زندگی احساس می کرد. بیست و پنجسال بعد، عمق احساس او تغییری نکرد، اما احتمالا دیگر به اندازه‌ی قدیم شخصی نبود. از سوی دیگر کمدی نسخه‌ی قدیمی حال و هوای بهاری دارد، و فیلم دوم غمی پاییزی را به یاد می آورد.

بی تردید نسخه‌ی ۱۹۵۹ از نظر ظاهری زیباترین فیلم ازوست. فیلمبردار آن **کازوئو میاگاوا**، یکی از برترین فیلمبرداران ژاپن، فیلمهای راشومون، یوجیمبو، اوگنسو، *انجو* و *کاگی* را هم فیلمبرداری کرده بود. **ازو** می نویسد: «میاگاوا رنج بسیار کشید و در این فیلم تجربه‌های زیادی کسب کرد. *من تازه می فهمیدم که فیلم رنگی چگونه چیزی است. مثلا اگر بخواهی هر رنگ به همان صورتی که هست دیده شود، باید به نحو خاصی به آن نور بدهی. اگر دو رنگ مختلف را به یك نحو نور بدهی، یکی حتما شبیه رنگ اصلی آن درنخواهد آمد، در نتیجه از همان اول کار باید تصمیم بگیری که چه رنگی را نمی خواهی*» و سپس اضافه می کند «*در این روزها سینماسکوپ محبوبیت زیادی کسب می‌کرد. من نمی‌خواستم کاری به آن داشته باشم، و در نتیجه کلوزآپهای بیشتر و نماهای کوتاه‌مدت‌تری گرفتم*». او برای نشان دادن واکنش در برابر نماها و صحنه‌های طولانی پرده عریض، دریافت که «*برشهای این فیلم باید بیش از فیلمهای ژاپنی روز باشد*»[۸۱].

آخر پاییز (**Akibiyori**). شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: ازو و کوگو نودا. براساس رمانی از تون ساتومی. فیلمبردار: یوهارو آتسوتا. بازیگران: ستسوکو هارا، یوکو تسوکاسا، چیشو ریو، ماریکو اوکادا، کیجی سارا، شین سابوری، میوکی کوانو. ۱۲۵ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۳ نوامبر ۱۹۶۰. دختر جوانی با مادر خود زندگی می کند. او گرچه فرصتهای مناسبی برای ازدواج داشته، اما به این کار تن در نمی‌دهد و بیشتر مایل است در خانه بماند. اما مادر بیوه احساس می کند که دختر زندگی خود را به پای او فدا کرده است. در نتیجه

کوگو نودا و ازو در چیگاساکی هنگام نوشتن فیلمنامه‌ی آخر پاییز.

می کوشد همسر مناسبی برای او بیابد. دختر مخالفت می‌ورزد، تا اینکه به غلط احساس می کند که مادر قصد ازدواج مجدد دارد. مادر تنها به آپارتمان باز می گردد و زندگی تازه‌ای را از سر می گیرد.

آخر پاییز. ۱۹۶۰.
شین سابوری، نوبو ناکامورا، ریوجی کیتا.

این فیلم، سومین «بازسازی» ازو (وحائز مقام پنجم در رده بندی کینما چومپو)، نسخه‌ی تازه‌ای از فیلم *آخر بهار* است. **ستسوکو هارا** در هر دو نسخه بازی می کند؛ در فیلم اول در نقش دختر و در فیلم دوم در نقش مادر. تفاوت عمده‌ی دو فیلم، جایگزینی مادر به جای پدر است. تفاوتهای جزیی شامل جایگزینی برخی از دوستان شوهر متوفی زن به جای عمه‌ی فیلم اول است که کمك کرد تا شوهر مناسبی برای دختر بیابد. در این فیلم نقش فوق را گروهی از دوستان دوران مدرسه ازو ایفا می کنند (که در فیلم یك بعد از ظهر پاییزی هم ظاهر می شوند) که حالا پیر شده‌اند. آنها هنوز هم شور، حتی کینه‌جو، ولی به سبك خاص خودشان، معصوم اند. والبته لحن فیلم هم تغییر کرده است. در *آخر پاییز* غمی مرثیه‌وار هست. و احتمالا به همان خاطر، نوعی فراغت از عینیتی غریب، که وجه بارز فیلم به شمار می آید.

ازو در سال ۱۹۶۰ در مورد این فیلم چنین نوشت:

«مردم گاه ساده‌ترین چیزها را هم پیچیده می‌کنند. زندگی، که این چنین پیچیده به نظر می‌رسد، ناگهان سادگی خود را بروز می‌دهد ـ و من در این فیلم می‌خواستم همین را نشان دهم. یك چیز دیگر هم بود. نشان دادن درام در فیلم ساده است: بازیگرها می‌خندند یا می‌زنند زیر گریه، اما اینها فقط ظواهر قضیه است. کارگردان جدا می‌تواند آنچه را که می‌خواهد، بدون متوسل شدن به احساسات نشان دهد. قصدم این بود که مردم بدون توسل به درام، احساس کنند. از برادران و خواهران خانواده‌ی تودا به این سو، در این جهت کوشیده‌ام ـ اما کار سختی است. در این فیلم [آخر پاییز] احساس می‌کنم کم‌وبیش موفق بوده‌ام، اما هنوز تا کمال فاصله زیادی هست[۸۲].»

ازو هنگام کارگردانی گاگانجیرو ناکامورا در فیلم پایان تابستان.

پایان تابستان (Dohayagawa-ke no Aki).
تـوهو. فیلمنـامـه: ازو و کـوگـو نـودا. فیلمبردار: آساکازو ناکـای. بازیگـران: گانجیرو ناکامورا، ستسوکو هارا، یوکو تسوکاسا، میچیو آراتاما، یومی شیراکاوا، ریکو دان، چیشو ریو، یوکو موچیزوکی. ۱۰۳ دقیقه تاریخ اولین نمایش: ۲۹ اکتبر ۱۹۶۰. مرد مسنی سه دختر از همسرش و دختری نیز از معشوقه‌اش دارد. منسترین دختر او بیوه‌ای است که خود را برای ازدواج مجدد آماده می‌کند؛ دختر دوم ازدواج کرده و همسرش به شغل آبـا و اجدادی خانواده مشغول است که اداره‌ی یك کارخانه تولید ساکه است؛ دختر سوم تازه با مردی که برگزیده‌ی خانواده است ازدواج کرده. وقتی پدر تصمیم می‌گیرد به سراغ معشوقه‌ی سابق خـود بازگـردد، دخترها عصیان می‌کنند. در کوران آن پدر سکته می‌کند و کمی بعد می‌میرد. ازو در این فیلم نیز همچون فیلم برادران و خواهران خـانـواده‌ی تـودا فیلمی درباره‌ی یـك خانواده‌ی پرجمعیت می‌سازد و قصه‌ی چند شاخه‌ی خود را با قصه‌های فرعی کوتاه

پایان تابستان. ۱۹۶۱. میچیو آراتاما، کیجو کوبایاشی، گانجیرو ناکامورا.

بسیار می‌آراید. فیلم دارای شخصیتهای متعددی است. آنقدر که حتی نسبت به آثار سابق ازو نیز غیر متعارف می‌نماید. در عین حال یکی از سردترین فیلمهای اوست. علیرغم صحنه‌آرایی، فصل مناسب و دست و دلبازی کمپانی توهو در هزینه‌های تولید، آخر تابستان فاقد آن حال و هوای طلایی و پاییزی آخر پاییز و یك بعد از ظهر پاییزی است که به ترتیب قبل و بعد از این فیلم ساخته شدند: کوگو نودا به خاطر می‌آورد که فکر اصلی فیلم را از زبان دختری که می‌شناختند شنیدند: پدری روزی سکته می‌کند. کل خانواده خود را به بستر بیماری او می‌رسانند و او فردا صبح بهبود می‌یابد. قصه‌ی فیلم از این فکر آغازین ضعیف (که در خود فیلم هم گنجانده شده است). نشأت می‌گیرد. «از اوایل فوریه ۱۹۶۱ در را به روی خودمان بستیم و روی فیلمنامه که در اصـل بـه معنی پـاییـز خانواده‌ی کوهایاگاواست کار کردیم. کمتر میهمان داشتیم، لذا کمتر عیاشی می‌کردیم. در نتیجه کار بـه سرعت پیش رفت و فیلمنامه در ۲۱ آوریل آماده شد»[۸۳].

فیلم به شادمانه‌ترین وجهی آغاز می‌شود. در آدم انتظار تماشای یك فیلم کمدی به وجود می‌آید، فیلمی است پر نشاط، همان نوع فیلمی که ازو در دهه‌ی ۱۹۳۰ می‌ساخت. ظاهر فیلم، این جهانی است و بسیار هم درخشان می‌نماید. اما همان طور که بعدا نیز مشخص می‌شود، عمقی ندارد. با پیش‌رفتن در قصه به مدد شوخی و طنز با میل و رغبت پیش می‌رویم و در آخر با مرگ مواجه می‌شویم.

و مرگ غلبه می‌کند. مرگ در پی واسطه‌ترین و سازش ناپذیرترین شیوه، با بستر مرگ، مراسم تدفین و بعد دودکشی که دود می‌کند. به نمایش گذاشته می‌شود. در پایان فیلم اعضاء خانواده به زندگی خود باز می‌گردند: فقط کلاغها باقی می‌مانند. شاید این تنها فیلم ازو باشد که در آن نشانی از رستگاری معنوی نیست. *آخر تابستان* یکی از زیباترین و یکی از برآشوبنده‌ترین فیلمهای ازوست.

یک بعد از ظهر پاییزی (Samma no Aji). شوچیکو ـ اوفنا. فیلمنامه: اوزو و کوگو نودا. فیلمبردار: یوهارو آتسوتا. بازیگران: شیما ایواشیتا، شینچیرو میکامی، کیجی ساداً، ماریکو اوکادا، چیشو ریو، کونیکو میاکی، ترویوشیدا، نوبورو ناکامورا. ۱۱۴ دقیقه. تاریخ اولین نمایش: ۱۸ نوامبر ۱۹۶۲. ممیز شرکتی که همسرش فوت کرده و سالهاست تنها با دختر و پسر خود زندگی می کند، دوستانی هم سن و سال خود دارد. یکی از آنها خبر ازدواج دختر یکی دیگر از دوستانش را به اطلاع او می رساند. این خبر او را به فکر دختر خود می اندازد. او تصمیم می گیرد که ترتیبی بدهد تا دخترش ازدواج کند و مردی را که دوستانش معرفی می کنند برای این کار در نظر می گیرد. کـرد طبق نقشه پیش می رود. او بعد از مدتی دوباره دوستانش را می بیند و احساس می کند پیر و تنها می شود.

یک بعد از ظهر پاییزی.
چیشو ریو، کیجی ساداً، کیوکو کیشیدا.

یک بعد از ظهر پاییزی.
اوزو، چیشو ریو، کیجی ساداً، کیوکو کیشیدا.

کوگو نودا درباره‌ی این فیلم چنین نوشته است:

«حین ساختن آخر تابستان شوچیکو به او فشار می آورد تا عنوان فیلم بعدی را اعلام کند. در نتیجه او هم عنوان فوق را پیشنهاد کرد که در اصل به معنی «طعم قزل آلا» ست؛ و تنها نکته‌ای که در باره‌ی آن تصمیم گرفتیم این بود که نمی خواست قزل آلایی در فیلم نشان دهد و فقط می خواست کل حسی را که از عنوان بر می آید منتقل کند.

طی نوشتن فیلمنامه‌ی همین فیلم بود که مادر اوزو درگذشت. حوالی فوریه‌ی ۱۹۶۲ بود و ما در تاته‌شینا کار می کردیم. از اواخر سال قبل حال او خوب نبود و در بستر بیماری به سر می برد. هر دوی ما [نودا و همسرش] به اوزو اصرار می کردیم که به خانه بازگردد، اما او می گفت، «اوضاع رو به راه

است، هنوز مانده تا مادر بمیرد». به نظر می رسد که او عمیقاً اعتقاد دارد که مادرش پیش از هشتاد و هشت سالگی، یعنی تا حوالی ماه مه، در نخواهد گذشت. اما او مرد.

وقتی بعد از مراسم تدفین، اوزو به سار شینا بازگشت، این شعر را در دفتر خاطراتش دیدم:

آن پایین در دره، هنوز بهار است
با ابر شکوفه‌های آلبالو؛
اما اینجا، چشم بی‌سو، طعم قزل‌آلا ـ
شکوفه‌ها مالیخولیایی بینش نیستند
و طعم ساکه تلختر می‌شود»[۸۴]

این آخرین و ساده‌ترین فیلم اوزوست. اجزاء آن آشنایند و قصه‌ی فیلم، حال و هوای آخر پاییز و آخر بهار را به یاد می آورد؛ رنگها ملایم اند و زاویه‌ی دید ثابت است. هیچ چیز فیلم خواستنی نیست، هیچ چیز آن بیگانه نیست. در عین حال در فیلم حالتی هست که به نحوی غیر عادی تشدید بخشیده است. باز پاییز است، در آخر پاییز زمستان همیشه نزدیک بود، اما این بار فردا فرا خواهد رسید. در عین حال نگاه اوزو هرگز مهربانانه‌تر و بخردانه‌تر از این نبود. فیلم دارای ملایم طبعی خاصی است، که از نوستالژی قویتر می نماید.

کوگو نودا آخرین روزهای عمر اوزو را چنین به یاد می آورد:

«آن زمستان (۱۹۶۳) روی قصه‌ای به نام تریچه و هویج کار می کردیم (که در سال ۱۹۶۴ توسط مینوروشیبو یا فیلم شد)، و اوزو چون مشغول نوشتن یک فیلمنامه‌ی تلویزیونی [کلاس تعطیل است. ساخته‌ی سیشون هوکاگو] برای کمپانی ان‌اچ‌ک بود، به کاماکورا بازگشت. ماه مارس که به تاتـه شینا بازگشت، خیلی خسته به نظر می‌رسید. او از همسرم خواست تا نگاهی به قسمت راست گردنش بیندازد. گردن او متورم بود، اما اثری از تغییر رنگ در آن دیده نمی شد و این فکر حتی از مخیله‌مان هم نمی گذشت که این تورم جانش را خواهد گرفت.

خود او اصلا نگران نبود. حتی وقتی به توکیو بازگشت تا به پزشک مراجعه کند، او یک بار به ما تلفن کرد و از حرف زدنش فهمیدم که سخت مست است. هنوز ۱۰ آوریل نشده بود که به اوزاکا رفت تا گردنش را به چند متخصص نشان بدهد. او را در همانجا بستری کردند. بعد از عمل جراحی و تا یاندن اشعه‌ی کبالت، درد شروع شد و حتی او که در تحمل درد طولایی داشت، به سختی از عهده تحمل آن درد بر می آمد.

اما حالش کم کم رو به بهبود نهاد و روز اول ژانویه بیمارستان را ترک گفت و برای سپراندن دوره‌ی نقاهت به یوگاورا رفت. او از ما هم دعوت کرد و بسیار شادمان به نظر می‌رسید. «حوالی ماه اوت می توانم به تاتـه‌شینا بازگردم؛ و از ۲۳ سپتامبر کار را از سر بگیرم». اما بعد از اینکه به خانه‌اش در کاماکورا بازگشت، درد شانه‌هایش شروع شد و به ناچار در ۱۲ اکتبر در بیمارستان اوچانومیزو بستری گشت.

من تا آخرین لحظه هم در انتظار معجزه‌ای بودم، اما بالاخره اتاق شماره ۱۷ طبقه هشتم

بیمارستان، آخرین ماوای او شد. ۱۲ سپتامبر، روز تولد و کانرکی او بود [شصتمین سال تولد که در ژاپن سخت گرامی است]. کیجی سادا و همسرش با یك دست چان ـ چانکو [لباس راسته‌ای به رنگ روشن که معمولا در این مراسم اهداء می‌شود، چون طبق سنت شصت سالگی سن تولد دوبارهٔ آدمهاست و هدیه مزبور شکل لباسهای دوران کودکی را دارد] به دیدار او آمدند، نشان خانوادگی ازو هم روی آن لباس دوخته شده بود. اما دیگر دیر بود و آن لباس روی جنازهٔ ازو قرار گرفت.

هر وقت از مردن حرف می‌زدیم، ازو می‌گفت دلش می‌خواهد در اثر ضربه‌ای یا اتفاقی مشابه بمیرد و دردی نکشد. اما من می‌دانم، وگرچه یادآوری آن روزها اشك به چشمانم می‌آورد، که او چه دردهایی تحمل کرد»[۸۵].

ازو درست شب تولد شصت سالگی خود، در اثر ابتلاء به سرطان درگذشت. خاکستر جنازه‌ی او را در معبد انگاکو واقع در کیتا ـ کاماکورا، جایی که او بخش اعظم عمر خود را گذراند، دفن کرده‌اند.

بر سنگ قبر او فقط یك کلمه نوشته شده است. مو mu ـ که کلمه‌ای دارای بار زیبایی شناختی و عبارتی فلسفی است، معمولا آن را به «هیچ» ترجمه می‌کنند، اما این همان هیچی است که در فلسفه‌ی زن به معنی «همه» هم هست.

ازو سر صحنه‌ی فیلم یك بعد از ظهر پاییزی.

یادداشتها

پیشگفتار

۱ـ اکیرا ایواساکی. مقالات بی‌عنوان درمورد ازو، ناشر شوچیکو، که در آستانه نمایش فیلم *آخر پاییز* در سال ۱۹۶۰ انتشار یافت.

۲ـ بنا به گفته‌ی خیلی‌ها گرفتن فیلم از زاویه مورد نظر ازو نیازمند جانفشانیهای زیادی بود. به غلط ادعا می‌شد که هیدئو شیگه‌هارا اولین فیلمبردار ازو به خاطر دراز کشیدنها مفرط روی سینه و شکم دچار بیماریهای شده که او را ناگزیر ساخته تا از این حرفه است بکشد؛ چنانکه ادعا می‌شد یوشون آتسوتا دیگر فیلمبردار اوهم چون معده درد داشت از کار با او دست کشید.

مقدمه

۱ـ فیلمهایی که در آنها خانه و خانواده غالب است عبارتند از: *زن آن شب*، *تا روزی که باز همدیگر را ببینیم*، *زنی از توکیو*، *مادر را باید دوست داشت*، *تنها پسر*، *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا*، *پدری بود*، *مرغی در باد*، *آخر بهار*، *خواهران مونکاتا*، *آغاز تابستان*، *طعم چای سبز بعد از برنج*، *داستان توکیو*، *شفق توکیو*، *گل بهاری*، *اوهایو*، *آخر پاییز*، *پایان تابستان*، *یك بعد ازظهر پاییزی*. فیلمهایی که در آنها مدرسه می‌چربد عبارتند از: *رویاهای جوانی*، *دوستان مبارز*، *فارغ‌التحصیل شدم*. *اما...*، *شادمانانه قدم بزن*، *مردود شدم*، *اما...*، *خانم و مرد ریشو*، *رویاهای جوانی حالا کجایند؟*، *همسرایان توکیو* و.... فیلمهایی که در آنها اداره مقدم است عبارتند از: *زندگی یك کارمند*، *آغاز بهار* و غیره و *بدنیا آمدم، اما...*

۲ـ موارد استثنایی فیلمهای کمدی اولیه و فیلمهایی چون *هوس گذرا*، *خانم چه چیزی را فراموش کرد؟*، *طعم چای سبز بعد از برنج* و غیره است.

۳ـ نمونه‌ها عبارتند از: *آخر بهار*، *آغاز تابستان*، *شفق توکیو*، *آخر پاییز*، *یك بعد ازظهر پاییزی* و غیره.

۴ـ نمونه‌ها: *فارغ‌التحصیل شدم*، *اما...*، *تنها پسر*، *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا* و غیره.

۵ـ نمونه‌ها: *پدری بود*، *داستان توکیو*، *پایان تابستان* و غیره.

۶ـ آکیرا ایواساکی، ازو و سینمای ژاپن به نقل از کینهاجومپو، ۱۰ فوریه ۱۹۶۴.

۷ـ ذکر تنها یك مثال تکاندهنده کافی است. در پایان *داستان توکیو* خواهر کوچکتر خانواده می‌پرسد، «آیا زندگی ناامیدکننده نیست؟» و عروس خانواده با لبخندی جواب می‌دهد، «چرا، هست».

۸ـ چنین خانواده‌های پرولتری در فیلمهای *همسرایان توکیو*، *هوس گذرا* و چند فیلم دیگر دیده می‌شوند، آخرین بار رد آنها را در فیلم *سابقه‌ی جنتلمن مستاجر* می‌بینیم.

۹ـ ازو این توضیح را در مورد تفاوتهای فیلمهای آخرش ارائه داده است: «در جوانی برای صعود از کوه انرژی و نیروی زیادی هست، راههای متفاوتی را می‌روی و امتحان می‌کنی؛ در سنین بالا آن نیرو و توان دیگر وجود ندارد و نمی‌شود همه چیز را دوباره از صفر شروع کرد».

۱۰ـ و. هـ. اودن، «خنده‌ی فراموش شده، دعای فراموش شده»، نیویورك تایمز، ۲ فوریه ۱۹۷۱.

۱۱ـ «ازو عملا فقط روابط بین والدین و بچه‌ها را تشریح کرده است... ما شاهد غمها و شادیهایشان هستیم و درمی‌یابیم که این مبنای درك ازو از انسان است». تاداتو ساتو، *هنر یاسوجیرو ازو*، توکیو، آساهی شیمبون شا، ۱۹۷۱.

۱۲ـ نمونه‌ها عبارتند از: *زنی از توکیو*، *هوس گذرا*، *داستانی درباره‌ی خاشاك شناور*، *تنها پسر*، *برادران و خواهران خانواده‌ی تودا*، *پدری بود*، *آخر بهار*، *شفق توکیو*، *خاشاك شناور*، یك بعد از ظهر پاییزی.

۲۳ـ نمونه‌ها عبارتند از: *زوجی که دائما خانه عوض می‌کنند*، *تن زیبا*، *مقدمه‌ای برای ازدواج*، *مهمانسرایی در توکیو*، *خانم چه چیزی را فراموش کرد؟*، *مرغی در باد*، *طعم چای سبز بعد از برنج*.

۱۴ـ نمونه‌ها عبارتند از: *پسرك سر براه*، *دوشیزه‌ی جوان*، *بدنیا آمدم، اما...*، *هوس گذرا*، *طعم چای سبز بعد از برنج*، *شفق توکیو*، *گل بهاری*، *اوهایو*.

۱۵ـ مشخص کردن قصه و طرح مفید خواهد بود. قصه عبارت «روایت رخدادها و وقایع برحسب توالی تاریخی آنها. طرح هم عبارتست روایت رخدادها، اما با تاکید بر علتها. شاه مرد و بعد از او ملکه هم درگذشت، قصه است. شاه مرد و بعد از او ملکه در اثر غم و غصه‌ی فراوان درگذشت طرح است». ا. م. فاستر، *جنبه‌های رمان* (لندن، آرنولد، ۱۹۲۷).

۱۶ـ به نقل از آکیرا ایواساکی

۱۷ـ ازو در جایی گفته بود «من هم عاشق والها هستم وظروف برنجی را هم خیلی دوست دارم».

۱۸ـ نمونه‌ها در فصل زندگینامه و فیلمشناسی ارائه شده است.

۱۹ـ یاسوجیرو ازو و آثارش، توکیو، بانیوشا، ۱۹۷۲.

۲۰ـ ازو در این مورد نظرش را چنین بیان می‌کند، «منظورم از شخصیت (کاراکتر) چیست؟ خب، در یك کلمه یعنی انسانیت اگر انسانیت نشان داده نشود، آن اثر فاقد ارزش است. این هدف هنر است. در هر فیلم احساسات بدون انسانیت، نقص بزرگی است. کار کارگردان کنترل احساسات و ارائه انسانیت به مدد این کنترل است».

فیلمنامه

۱ـ *ازو درباره‌ی ازو*، کینما جومپو توکوشو، ۱۰ فوریه ۱۹۶۴.

۲ـ همانجا.

۳ـ می‌دانیم که صحنه‌ای از فیلم پدری بود ـ که در آن پسر در قطار خاکستر پدرش را در قسمت بار بالای سرش می‌گذارد ـ مستقیما از زندگی ازو الهام گرفته شده است. منتقدین به ازو خرده گرفتند که یك پسر خوب می‌بایستی خاکستر را در تمام طول راه در دست نگه دارد. ازو در جواب گفته است: «وقتی من و مادرم خاکستر پدرم را با قطار شب بطرف کوبا می‌بردیم هر دو خواب آلود بودیم و اگر خاکستر را در دست می‌گرفتیم ممکن بود بر بزند، هرچه باشد تافچه‌ی محل بار تمیزترین جای قطار است و تا آنجا که من می‌دانم بهترین جا هم هست». بازگویی کوگونودا [مردی به نام ازو] همانجا.

۴ـ همانجا.

۵ـ مثلا در خاطرات آمده است که ازو داشت می‌خواست فیلمی درباره‌ی سربازان سابق و مشکلات‌شان بسازد. این فیلم آغاز بهار مدت‌ها پس از جنگ ساخته شد که دیگر کهنه سربازها مشکل چندانی نداشتند.

۶ـ [یاسوجیرو ازو و آثارش] (توکیو، بانیوشا، ۱۹۷۲).

۷ـ دختر نودا بنام ریکو در خاطرات می‌نویسد که بهنگام کار روی پایان‌نامه بستان تهیه کننده (توهو) از توکیو تلفنی در مورد پیشرفت کار فیلمنامه می‌پرسید و ازو به او اطمینان خاطر می‌داد. ریکو می‌گوید اگر تهیه کننده می‌دانست که در آنجا بازار صحبت و باده‌گساری چقدر گرم است آنوقت واقعا نگران می‌شد.

۸ـ البته استثناهایی هم هست. مثل نقد تنگ نظرانه‌ی فیلم صبح یکشنبه به قلم یه توتنگ در فیلم کوارترلی زمستان ۶۶ـ۱۹۶۵.

۹ـ ر. ك. ش ۱.

۱۰ـ ر. ك. ش ۳.

۱۱ـ ازو یاسوجیرو ـ هیتوتو شیگوتو.

۱۲ـ علت اینکه اوسرانجام تاته شینا را به عنوان محل دائمی نوشتن فیلمنامه انتخاب کرد نیز همین مساله‌ی باده‌گساری بود. در یك شب سال نو مادر ازو از نودا و همسرش خواهش کرد اورا با خود با این محل ببرند تا او کمتر بنوشد. بازگویی نودا در شماره ۳.

۱۳ـ همانجا.

۱۴ـ ر. ك. ش ۱.

۱۵ـ ر. ك. ش ۳.

۱۶ـ ر. ك. ش ۱.

۱۷ـ تاداتو ساتو [هنر یاسوجیرو ازو] (توکیو، آساهی شیمبون شا، ۱۹۷۱).

۱۸ـ کلیه ارجاعات به دیالوگ در این فصل به محل دیالوگ در زیرنویس انگلیسی داده شده‌اند. این

دیالوگ درحلقه ۴ سطر ۵۷ پیدا می شود.
۱۹ـ یادداشت‌های نودا برای تربچه و هویج در ازو یاسوجیرو ـ هیتوتو شیگوتو.
۲۰ـ سنیچی هیسیامیتسو، واژه نامه زیبایی شناسی ادبی ژاپنی (توکیو، مرکز مطالعات فرهنگی آسیای خاوری، ۱۹۶۳).
۲۱ـ ازو اعتقاد چندانی به اینکه خارجیان می توانند آثارش را درك کنند نداشت. «آنها درك نمی کنند. برای همین است که می گویند این ذن یا چیزی شبیه به آن است» و شینبی لیدا منتقدی که با او صحبت می کرد افزود: «بله، آنها همه چیز را مرموز می کنند.» صحبتی با ازو، کینماجومپو، ژوئن ۱۹۵۸.
۲۲ـ گفت‌وگو با نوبو ناکامورا، ۱۹۶۸.
۲۳ـ همانجا.
۲۴ـ کوگو نودا، اظهارنظر در [دنیای یاسوجیرو ازو] (ژاپن، ویکتور آلبوم، ۱۹۷۲) طرف ۴ باند اول.
۲۵ـ چیشوریو، «یاسوجیرو ازو»، سایت اندساوند، بهار ۱۹۶۴.

فیلمبرداری

۱ـ استثناءهای مشخصی هم وجود دارند. صحنه ی کنار رودخانه در *پایان تابستان* و صحنه های مشابه در *خاشاك شناور* و *آغاز تابستان*. خود ازو نیز معتقد بود که ارتفاع دوربین در فیلمهای آخرش بیشتر است. تومو شیمو کاوارا این امر را به تغییر شیوه ی زندگی ژاپنی و استفاده ی بیشتر از صندلی به جای تاتامی نسبت داد. ازو یاسوجیرو ـ هیتوتو شیگوتو [یاسوجیرو و ازو و آثارش] (توکیو: بانیوشا، ۱۹۷۲).
۲ـ نقل قول شده در کتاب سبك ماوراءالطبیعه در سینما: ازو، برسون، درایر (برکلی و لس آنجلس، چاپخانه دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۷۲).
۳ـ برای تعاریفی که در این پارگراف ها آمده به آثار ژان دبری مدیونم.
۴ـ نمای تراك البته از سوی بعضی کارگردان ها برای تزئین یك صحنه ی مکالمه ی طولانی نیز به کار می رود. یك نمونه مشهور این مورد استفاده از دالی در آنتونه اثر بازولینی است.
۵ـ از نمونه های بارز دالی ـ این و دالی ـ آوت صحنه های پایانی فیلم‌های jeux intredits اثر رنه کلمان و l'oeil pour l'oeil اثر آندره کایات است.
۶ـ نمونه مشابه مشهوری در فیلم مستند کوتاه کریس مارکر به نام Lajetée است.
۷ـ نقل شده در کتاب شرادر بنام سبك ماوراءالطبیعه در فیلم.
۸ـ یکی از مشهورترین مثال های این امر در پایان فیلم حادثه اثر آنتونیونی دیده می شود که در آن دورنما تصویر کاراکترها را تفسیر می کند.
۹ـ گفت‌وگو با یودا و لئونارد شرادر.
۱۰ـ مقاله آتسودا در کینما جومپو توکوشو. ۱۰ فوریه ۱۹۶۴.
۱۲ـ ازو ـ هیتوتو شیگوتو.

۱۳ـ کارگردانان بعدی ـ استفاده از این جنبه ی خانه های ژاپنی را یاد گرفتند. مثلا ایچی کاوا در فیلم بنچی و یوشی شیگو یوشیدا در فیلم شعر زندگی به اضافه قتل عام.
۱۴ـ ازو ـ هیتوتو شیگوتو.
۱۵ـ چیشوریو در [دنیای یاسوجیرو و ازو] (ژاپن، ویکتور آلبوم، طرف دوم باند اول).
۱۶ـ گفت‌وگو با ماساهیرو شینودا، ۱۹۷۱.
۱۷ـ چیشوریو در ازو یا سوجیرو و نوسکایی، طرف دوم باند اول.
۱۸ـ گفت‌وگو با سستوکوهارا، ۱۹۶۲.
۱۹ـ گفت‌وگو با یوکوتسوکاسا، ۱۹۶۸.
۲۰ـ وایزوهاتا که زمانی عکاس فیلمهای ازو بود از تومو شیکوگاوا را پرسید که آیا فکر نمی کند کمپوزیسیون های ازو یادآور عکس های برنده ی مسابقه عکاسی دهه ی ۱۹۲۰ است؟ هاتا گفت که علاقه ی ازو به کمپوزیسیون تصویری از هنگامی شروع شد که در اوایل کارش یك دوربین عکاسی مدل لایکا خرید. ازو علاقمند به عکاسی بود، عکسهایش را خودش ظاهر و چاپ می کرد و آنها را در مسابقات عکاسی شرکت می‌داد. ازو ـ هیتوتو شیگوتو.
۲۱ـ شرادر، سبك ماوراءالطبیعه در فیلم.
۲۲ـ معماری به تاداتو ساتو گفته است که اتاق های ژاپنی برای این ساخته نشده که اشخاص در آن روبروی هم بنشینند. بلکه این اتاق های کوچك برای آنست که آنها در کنار هم یا در گوشه های مختلف آن بنشینند. ازو ـ هیتوتو شیگوتو.
۲۳ـ ساتو، ازو یاسوجیرو و نوگیجوتسو.
۲۴ـ شرادر، سبك ماوراءالطبیعه در فیلم.
۲۵ـ ساتو و شرادر هم درباره ی این صحنه اظهارنظر کرده اند.
۲۶ـ شین سابوری در ازو یاسوجیرو و نوسکای، طرف باند سوم.
۲۷ـ یاسوجیرو و ازو همانجا، طرف اول باند چهارم.
۲۸ـ چیشوریو، [ازو و من]. کینماجومپو، ژوئن ۱۹۵۸.
۲۹ـ چیشوریو، «یاسوجیرو ازو» سایت اندساوند، بهار ۱۹۶۴.
۳۰ـ چیشوریو [ازو و من].
۳۱ـ همانجا.
۳۲ـ گفت‌وگو با نوبو ناکامورا. ۱۹۶۸.
۳۳ـ چیکوهیگا شیاما، در ازو یاسوجیرو ـ هیتوتو شیگوتو.
۳۴ـ چوکولیدا، همانجا.
۳۵ـ گانجیرو ناکامورا، همانجا.
۳۶ـ چیشوریو، همانجا.
۳۷ـ چوکولیدا همانجا.

۳۸ـ میتسوکو یوشیکاوا، همانجا.
۳۹ـ چیشوریو، همانجا.
۴۰ـ همانجا.
۴۱ـ چیکو هیگاشیاما، همانجا.
۴۲ـ ساتو، ازویاسوجیرو نوگیجوتسو.
۴۳ـ نظر ازو درباره ی بازی خوب این بود: «صحنه ی خوبی در رویاه های کوچك هست که در آن بت دیویس کنار بستر شوهر در حال مرگش چای درست می کند... صورتش حالتی، چیزی ندارد. او فقط چای درست می کند، بدون هیچ حسّی. تنها صدایی که می آید صدای به‌هم خوردن فنجان و نعلبکی است؛ ازو، «انسانیت و تکنیك» کینماجومپو، دسامبر ۱۹۵۳.
۴۴ـ چیشوریو، [ازو و من].
۴۵ـ ساتو، ازویاسوجیرو.
۴۶ـ نودا، «ازو تویو اوتوکو» کینماجومپو توکوشو، ۱۰ فوریه ۱۹۶۴.
۴۷ـ چیشوریو، [ازو و من].
۴۸ـ ساتو، ازویاسوجیرو.
۴۹ـ گفت‌وگو با کینوتاناکا، ۱۹۶۵.
۵۰ـ ساتو، ازویاسوجیرو.
۵۱ـ همانجا.
۵۲ـ همانجا.
۵۳ـ جین آستین در کتاب ترغیب از جنگ های زیادی یاد می کند اما از «بوناپارت» فقط یکبار در نامه ای بتاریخ ۱۸۱۳ نام می برد. ازو هم یك بار در فیلم برادران و خواهران خانواده ی تودا از «جنگ ژاپن» نام می برد. اما در خاطرات خود «خاطرات جنگ» در فاصله سال های ۳۹ـ۱۶۹۳۸ بارها به آن ارجاع می دهد.
۵۴ـ گفت‌وگو با نوبو ناکامورا، ۱۹۶۸.
۵۵ـ گفت‌وگو با لئونارد شرادر، ۱۹۷۲.
۵۶ـ نگاه مستقیم بازیگر به دوربین، تماشاگر را غافلگیر می کند: (ساتیر یکون، یکشنبه یکشنبه ی لعنتی) زیرا قراردادها را درهم می شکند. اما وقتی تصویر روبرو (تمام رخ) بازیگر در فیلمی مثل فیلم ازو عادی می شود، دیگر غافلگیر کننده نیست زیرا نه تنها قراردادی را تغییر نمی دهد بلکه خود تبدیل به یك قرارداد می شود.
۵۷ـ درهر حال، ازو دنبال بیان حالت نبود. «مهارت در بیان با حالت صورت کافی نیست. بازیگری که شکلك های شاد و غمگین خوبی در می آورد، یعنی بر عضلات چهره اش کنترل دارد... این هرگز کافی نیست. در واقع این کار آسانی است... اما من اهمیتی نمی دهم که بازیگر خوب بیان حالت می کند یا نه. از نظر من، مهم ترین چیز کاراکتر است، گرفتن آن حالت انسانی». بعنوان مثل ازو ار

صحنه ای از یکی از فیلمهای جان فورد یاد می کند: «به هنری فاندا در کلمنتاین عزیزم نگاه کنید. بی حرکت و بی حالت است. عظمت جان فورد در همین است. فاندا روی یك صندلی می نشیند. پایش را روی یك ستون می گذارد و لبخندی حاکی از رضایت در چهره اش دیده می شود. من واقعا به این همدلی بین فورد و فاندا غبطه می خورم». ازو، «انسانیت و تکنیك».

تدوین

۱ـ به بهترین نحوی در فیلمهای آنتونیونی به کار رفته اند، در حادثه وکسوف نمونه های بارز آن دیده می شوند. برای یافتن نمونه درمورد هنر شرقی به کتاب پل شرادر نگاه کنید.
۲ـ ویل پیترسن، «باغ سنگی»، در کتاب «دنیای ذن» (نیویورك، ونتیج، ۱۹۶۰).
۳ـ پل شرادر، سبك ماوراءالطبیعه در سینما
۴ـ تادائوساتو، هنر یاسوجیرو ازو
۵ـ همانجا
۶ـ همانجا
۷ـ همانجا
۸ـ موریشیگی در کتاب «دنیای یاسوجیرو ازو» (ژاپن، ویکتور آلبوم، طرف چهارباند ۲).
۹ـ ساتو، هنر یاسوجیرو ازو
۱۰ـ همانجا
۱۱ـ برای مثال در فیلم *پدری بود* و *برادران و خواهران خانوادهٔ تودا* نمونه هایی از این موارد وجود دارد. درمورد اول صحنه ای از فصل افتتاحیه که پدر زانو زده و درمورد دوم در کار خدمتکاران و کارگران.
۱۲ـ شخصیتهای فیلمهای ازو، همانند شخصیتهای فیلمهای آنتونیونی گذشته ای ندارند و در زمان حال می زیند و وقتی شخصیتی در فیلمهای ازو درمی گذرد، که این اتفاق زیاد هم رخ می دهد، صرفا مرده است و رفته. در فیلمهای ازو روح افراد، برخلاف فیلمهای رنه یا برگمان حضور ندارد. *داستان توکیو* در واقع درباره ی پذیرش واقعیت مرگ در گذشته هاست و فراموش کردن ایشان.

مؤخره

۱ـ بعنوان مثال، واحد کلاسیك سینمای اولیه (نمای عمومی، نمای متوسط، نمای درشت) چنان خالی از وضوح بود که آدم می بایست جلو می رفت تا ببیند که بازیگران به چه کارند.
۲ـ دانلدریچی، کتاب ایکه با نای استاد (توکیو: ودر هیل / بیجوتو شوپان ـ شا، ۱۹۶۶).
۳ـ ژاك مارتین، مذهب و فرهنگ (۱۹۳۰) نقل شده در سبك ماوراءالطبیعه سینما: ازو، برسون، درایر (برکلی و لس آنجلس، چاپخانه دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۷۲).
۴ـ همانجا.

۵ـ گفت‌وگو با ازو، ۱۹۵۹.
۶ـ «شکایات درباره‌ی فیلمها» بونگی سونجو، ۱۹۵۹، نقل شده در [یاسوجیرو ازو و آثارش] (توکیو، بانیوشا، ۱۹۷۲).
۷ـ مثلا: «هرچه از ذوق هنری و شگفتی آمیز ازو تحت تاثیر قرار می‌گیرم، نمی‌توانم جلوی این احساس را بگیرم که تکنیک محدودکننده‌ی ازو تا تبدیل چهره‌ی حیات و سرانجام بی‌چهره کردن آن به نوعی بازده نزولی عاطفی می‌انجامد». اندروساریس، ویلیج وویس (نیویورک) ۴ می ۱۹۷۲.
۸ـ «صحبتی با ازو» کینماجومپو، ژوئن ۱۹۵۸.
۹ـ کنزو تانگه، کاتسورا، چاپ دوم، (توکیو و نیوهاون، زوکیشا / چاپخانه دانشگاه ییل، ۱۹۷۲).

زندگینامه و فیلمشناسی

۱ـ تادائو ساتو، هنر یاسوجیرو ازو (توکیو، آساهی شیمبون‌شا، ۱۹۷۱).
۲ـ گوگو نودا، مردی به نام ازو، کینما جومپو توکوشو، ۱۰ فوریه ۱۹۶۴.
۳ـ ساتو، هنر یاسوجیرو ازو.
۴ـ نودا، مردی به نام ازو
۵ـ همانجا
۶ـ ساتو، هنر یاسوجیرو ازو
۷ـ همانجا
۸ـ گفت‌وگو با نوبو ناکامورا، ۱۹۶۹.
۹ـ ماکس تسیه، یاسوجیرو ازو، آنتولوژی دو سینما، ژوئیه ـ اکتبر ۱۹۷۱.
۱۰ـ «چگونه کارگردان شدم». در [خاطرات جوانیم]. (توکیو، ماکیشوتن، ۱۹۵۴).
۱۱ـ ساتو، هنر یاسوجیرو ازو
۱۲ـ ازو درباره‌ی ازو، کینماجومپو، ژوئن ۱۹۵۸.
۱۳ـ نودا، مردی به نام ازو
۱۴ـ گفت‌وگو با کیوهیکو اوشیهارا، ۱۹۶۷
۱۵ـ ساتو، هنر یاسوجیرو ازو
۱۶ـ یك مورد نمونه‌ای در فیلم *آخر تابستان* رخ می‌دهد. پدر پیر درحال موت است. تمام اعضاء خانواده پای بستر او جمع شده‌اند. ناگهان بهبود می‌یابد و اولین کاری که می‌کند این است که به توالت می‌رود.
۱۷ـ همانجا
۱۸ـ همانجا

۱۹ـ گفت‌وگو با شیرو کیدو، ۱۹۶۳.
۲۰ـ ساتو، هنر یاسوجیرو ازو
۲۱ـ ازو یاسوجیرو [یاسوجیرو ازو و آثارش] (توکیو، بانیوشا، ۱۹۷۲).
۲۲ـ از نامه‌ای به شیو اوکی و یوزو یوشیدا، ۳ اکتبر ۱۹۲۷، نقل از همانجا.
۲۳ـ همانجا
۲۴ـ همانجا
۲۵ـ همانجا
۲۶ـ همانجا
۲۷ـ همچنانکه خانه مهمترین واحد اجتماعی درژاپن است، برای هر ژاپنی دشوار است که بفهمد عبارتی چون «درام خانوادگی» می‌تواند توهین آمیز باشد. اهمیت این عبارت برای آنها را از شوخی تلخی که از خود ازو نقل کرده‌اند می‌توان فهمید. شیرو کیدو رئیس کمپانی شوچیکو در آخرین روزهای حیات ازو در بیمارستان به عیادت او رفته بود، ازو به خود، تختخواب و وضعیت جسمانی خویش اشاره می‌کند و خطاب به کیدو می‌گوید «گویی قرار است تا آخرین نفس درام خانوادگی باشد».
۲۸ـ گفت‌وگو با چیشوریو، ۱۹۶۳.
۲۹ـ یاسوجیرو ازو و آثارش
۳۰ـ گفت‌وگو با کیوهیکو اوشیهارا
۳۱ـ یاسوجیرو و آثارش
۳۲ـ ازو درباره‌ی ازو، کینماجومپو، ژوئن ۱۹۵۸.
۳۳ـ همانجا
۳۴ـ یاسوجیرو ازو و آثارش
۳۵ـ ازو درباره‌ی ازو
۳۶ـ همانجا
۳۷ـ همانجا
۳۸ـ ساتو، هنر یاسوجیرو ازو
۳۹ـ نودا، مردی به نام ازو
۴۰ـ ماتسوکیشی، زندگی یاسوجیرو ازو، سناریو (توکیو)، فوریه ۱۹۶۴.
۴۱ـ یاسوجیرو ازو و آثارش
۴۲ـ نودا، مردی به نام ازو
۴۳ـ همانجا
۴۴ـ یاسوجیرو ازو و آثارش
۴۵ـ ازو درباره‌ی ازو

۴۶ـ همانجا
۴۷ـ همانجا
۴۸ـ ازو درباره‌ی ازو
۴۹ـ چوئو کورون، اکتبر ۱۹۴۰
۵۰ـ همانجا
۵۱ـ همانجا
۵۲ـ گفت‌وگو با آکیرا کوروساوا، ۱۹۵۹
۵۳ـ گفت‌وگو با ماساهیرو شینودا، ۱۹۷۰
۵۴ـ ازو، یکسال خیلی کم است، شین ایگا، ژانویه ۱۹۴۳
۵۵ـ یاسوجیرو ازو و آثارش
۵۶ـ استار (توکیو)، مارس ۱۹۴۶
۵۷ـ گفت‌وگو با کیمیسابورو یوشیمورا، ۱۹۶۰
۵۸ـ ازو درباره‌ی ازو
۵۹ـ گفت‌وگو با نوئل برچ ۱۹۷۲
۶۰ـ یاسوجیرو ازو و آثارش
۶۱ـ ازو درباره‌ی ازو
۶۲ـ همانجا
۶۳ـ همانجا
۶۴ـ یاسوجیرو ازو و آثارش
۶۵ـ ازو درباره‌ی ازو
۶۶ـ یاسوجیرو ازو و آثارش
۶۷ـ ازو درباره‌ی ازو
۶۸ـ از سخنرانی ازو درمراسم پذیرش جایزه، کینماجومپو، ۱۹۵۴
۶۹ـ یاسوجیرو ازو و آثارش
۷۰ـ ازو درباره‌ی ازو
۷۱ـ ازو، برنامه کاری برای شفق توکیو (شوچیکو، ۱۹۵۷)
۷۲ـ همانجا
۷۳ـ ازو درباره‌ی ازو
۷۴ـ استار (توکیو)، مارس ۱۹۴۶
۷۵ـ ازو درباره‌ی ازو
۷۶ـ همانجا
۷۷ـ همانجا

۷۸ـ یاسوجیرو ازو و آثارش
۷۹ـ ازو درباره‌ی ازو
۸۰ـ همانجا
۸۱ـ همانجا
۸۲ـ از آگهی‌های شوچیکو، ۱۹۶۰
۸۳ـ کوگونودا، مردی به نام ازو
۸۴ـ همانجا
۸۵ـ همانجا