

عروسک تنها؛ لب پنجره

تقاطع / ابوالحسن داودی / ۱۳۸۴

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : آبان ماه ۱۳۸۵

از بسیاری جهات، بی آن که در ظاهر نیاز چندانی به توضیح باشد، تقاطع نه فقط در کارنامه ابوالحسن (یا همان حمید) داودی (که اقرار می کنم هیچ یک از فیلم های قبلی اش، جز بخش هایی از مرد بارانی را چندان دوست نداشتم)، بلکه در مجموعه تجربه ها و دستاوردهای سینمای امروز و این جا، فیلمی استثنایی و بی مشابه است. شیوه روایت آن با پرداختن به زندگی های متعددی که «تقاطع»هایی با هم دارند، در این سینما پیشتر فقط چند بار در فیلم های ایرج کریمی تجربه شده (البته با فرم و حسی متفاوت) و مرکزیت صحنه تصادف فیلم در کنار نحوه اجرای این صحنه، بی برو برگرد، در تاریخ سینمای ایران منحصر به فرد است.

ولی به گمانم این کلی گویی ها برای شرح و شناخت درست فیلم و عناصر و کارکردهای مختلف آن، کم و ناکافی است. این ویژگی های کلی، تقریباً همان چیزهایی است که باعث شده بچه هنری های کافه نشین این روزها، اغلب به کشف لابد نبوغ آمیزشان در تشبیه فیلم داودی به تصادف پل هاگیس یا مثلاً ۲۱ گرم شاهکار آله خاندرو گونزالس ایناریتو ببالند (هم به لحاظ الگوی روایت متقاطع چندین داستان و هم از حیث محوریت یا دست کم، اهمیت چند یا یک صحنه تصادف). در حالی که اولاً تقاطع پیش از ورود نسخه های فیلم بیش از حد «مُد» شده تصادف نوشته و بخشی از آن، ساخته شده بود، ثانیاً خود تصادف ساختار متقاطع و نوع ترسیم فضا و مناسبات شهری لس آنجلس (به عنوان شخصیت محوری فیلم) را از جد بزرگوار همه این فیلم ها یعنی برش های کوتاه/ راه های میان بر رابرت آلتمن گرفته (فیلمی که حتی تارانتینو می گوید فکر شیوه روایی پالپ فیکشن، درست پیش از ساخته شدن، با تماشای آن به ذهنش رسیده)، ثالثاً پیشروی خطی زمان در تقاطع به شیوه به شدت پازل وار و پیشروی غیرخطی زمان (به قول مجید اسلامی، «رادیکال») روایت ۲۱ گرم ربطی ندارد و رابعاً درباب کامل ترین فیلم کارگردانی که به راحتی می گوید فکر نوع خودکشی یکی از آدم های فیلمش را دقیقاً با دیدن صحنه خودکشی اد هریس در ساعت ها گرفته و آن را جایگزین

فکر قبلی خودش برای اجرای این صحنه کرده (فکری که اگر به همان شکل اجرا می شد، دست کمی از این ایده نداشت و بعدتر به آن اشاره خواهم کرد)، این مچ گیری های باب دل دانشجویان تازه وارد و ذوق زده سینما، اندکی پرت به نظر می رسد.

پس در دل یا در کنار این ویژگی های کلی، به جستجوی عناصر و جزئیاتی بر می آیم که تقاطع را به فیلم محبوب امسال در این سینما بدل کرده است.

۱) فیلمنامه، تدوین و ساختار روایی: پیوندها و تقارن ها

از ساده بینی کسانی که در بحث درباره فیلم های دارای روایت متقاطع، اول و پیش از هر اظهارنظر دیگر، به «تدوین» عجیب و بدیع شان اشاره می کنند، معمولاً به خنده می افتم. حیرت انگیز است که با انبوه نشانه های بصری چیده شده و کار بر روی اجزاء ریزی که داستان آدم های مختلف را به هم پیوند می دهد، بیننده ظاهراً حرفه ای، به جای توجه به تنظیم و طراحی دقیق تک تک این نشانه ها و اجزا در فیلمنامه، به این فکر بیفتد که فیلم روی میز مونتاژ به این ساختار رسیده! این که نشانه ها از مرحله فیلمنامه، فکر شده و موجود بوده اند، حساسیت و ظرافت تدوین این گونه فیلم ها را البته زیر سؤال نمی برد (همان طور که «فیلم دیده» بودن و «به روز» بودن بهرام دهقانی در کاری که برای تدوین تقاطع کرده، کاملاً روشن و راهگشاست). ولی این توجهات و جزئیات، باید از مرحله فیلمنامه آغاز شوند تا مرحله فیلمبرداری بتواند مصالح لازم برای چنین تدوین خلاقانه ای را فراهم آورد.

درست تا پیش از صحنه تصادف که حوالی دقیقه ۲۲ روی می دهد، پیوند بین داستان های مختلف تقاطع، همیشه با یکی از این سه شیوه مشخص اتفاق می افتد: الف- روش ساده «گذر شخصیت ها از کنار هم» که یکی از نخستین فیلم های تاریخ سینما با ساختار روایی مشابه یعنی شیخ آزادی لوئیس بونوئل، صرفاً

به همین روش و «پن»های ساده دوربین با رها کردن یک آدم و دنبال کردن آدم دیگری که از کنار او عبور می کند، همراه بود. شروع پیگیری دو داستان مربوط به مهسا (باران کوثری) و خانواده اش از یک طرف و مینو (فاطمه معتمد آریا) و پسرش از طرف دیگر، با همین پن های دوربین در پاساژ سکانس دوم فیلم (بعد از سکانس اول در بیمارستان) شکل می گیرد یا مهسا و آقای ناصری (سروش صحت) در رستوران، پشت میز حمید (بیژن امکانیان) و نادر (رضا رادمنش) دیده می شوند (این روش چهار بار در فیلم به کار می رود).

ب- روش اتصال کلی، تماس تلفنی یا ارتباط غیرمستقیم آدم ها با هم که از اولین تقطیع بین سکانس ها با تماس تلفنی خواهر مهسا یعنی بهناز (السا فیروزآذر) با موبایل او و بعدتر، نگاه شیفته وار آقای ناصری به تصویر مهسا در مونیتر اتاق فرمان تلویزیون شروع می شود و با تماس های متعدد بین پدرام (بهرام رادان) و دوستش امیر (علیرضا حسینی)، تماس های ناموفق نادر و دوست و شوهرخواهرش حمید (بیژن امکانیان) و غیره، ادامه پیدا می کند (این روش، تقریباً هشت بار در فیلم به کار می رود). ج- روش جذاب «تداعی» بصری که با نشان دادن عنصر، شیء یا موقعیتی در دل یک داستان و کات به عنصر یا موقعیتی مشابه در دل یک داستان دیگر پدید می آید. مثلاً همان اوایل، مهسا و ناصری با هم قرار رستوران می گذارند و تصویر کات می شود به نمای بسته غذایی که حمید و نادر دارند در رستوران می خورند. آن زن گل فروش که اسم عجیب و کنایه اش «مملکت» است (نیره فراهانی) است، چند دسته گل به پسرک یتیم (عیسی) می دهد و تصویر کات می شود به دسته گلی که در خانه در دست ناصری است و از فرط خوشحالی بابت این که مهسا پیشنهادش را پذیرفته، با آن می رقصد. کمی بعد، همین خوشحالی ناصری از این که به زودی تشکیل خانواده می دهد، کات می شود به کلاس امیر در دانشکده که استادش دارد بحث «تنظیم خانواده» را مطرح می کند.

تلویزیون های بزرگ پشت سر پدرام در فروشگاه پدرش (محسن قاضی مرادی) تصاویری از ترمیناتور ۳ را نشان می دهند و تصویر کات می شود به تلویزیون توی خانه همین آدم که در جلوه فرهنگی کاملاً متفاوت،

دارد فیلمی هندی با بازی آمیتاب بچن پخش می کند! و... هر بار عنصری از دل یک داستان، عنصر مشابهی را در داستان یا یک فضای دیگر «تداعی» می کند و ما را با پیوندی نرم و بدون جهش ناگهانی، به تقاطع میان داستان ها می رساند (این روش، تقریباً ۱۲ بار در فیلم به کار می رود).

چینش دقیق تک تک این اجزا در فیلمنامه و سکانس بندی و بعد، اجرای مو به موی آنها در سرصحنه و تدوین، از ملزوماتی است که اهمیت ساختار روایی فیلم را بارها بیش از ایده کلی روایت متقاطع، جلوه می دهد. می شد فیلم به همین نوع روایت روی بیاورد و این قدر برای این پیوندها وقت و دقت صرف نکند. در آن صورت، آن مچ گیری ها که مثلاً فقط ایده اش را از فلان جا و بهمان فیلم گرفته و بد اجراش کرده، می توانست رنگی به خود بگیرد. اما فیلم در این مسیر، چنان حرفه ای و کارکشته است که حتی به کاهش تدریجی این انواع پیوند در مقطع بعد از صحنه تصادف هم توجه کرده: آن تداعی ها و اتصالات را بیشتر تا پیش از تصادف به کار می برد و بعد، با تکیه بر این که دیگر حتی کندذهن ترین تماشاگر هم خط و ربط سرگذشت ها و آدم های مختلف را به دست آورده و خانواده های گوناگون داستان ها را درست شناخته، میزان تأکیدهای اینچینی در پیوندها کم و کمتر می شود تا اولاً نحوه ارائه اطلاعات در بخش های اولیه با بخش های بعدی که دیگر چرخ روایت به گردش کامل افتاده، به درستی متمایز باشد و ثانیاً فیلم با شيرفهم کردن بیش از حد مخاطب، در جریان این تجربه تازه در سینمای ایران، به ورطه محافظه کاری ساختاری سقوط نکند (پیوندهای عادی و بدون آن سه شیوه، تقریباً ۱۳ بار در فیلم به کار می رود؛ و البته بیشتر در بخش های بعد از صحنه تصادف).

اما به نظرم بخش جذاب ارتباط بین داستان های مختلف فیلم، از این پیوندهای فیلمنامه ای / تدوینی بین سکانس ها، نهان تر است: تقارن های غالباً تلخی میان این داستان ها وجود دارد که فضای یکدست و یکپارچه ای در کلیت فیلم به وجود می آورد؛ طوری که به نظر می رسد داریم داستان واحدی را تماشا و

دنبال می کنیم و این خانواده ها و سرگذشت های متعدد، واحدهای به هم پیوسته همین یک داستان اند. شروع بسیاری از سکانس ها برای ایجاد این احساس پیوستگی، طوری است که دیالوگ ها یا کنش را از وسط می شنویم یا می بینیم؛ مثل سکانس رستوران که با این جمله نادر به حمید شروع می شود: «فکر می کنی این جوری بهتر می شه؟». آنها دارند درباره تصمیم حمید برای جدایی از نگار (بهانه رهنما) حرف می زنند، ولی نمای اول سکانس، بحث آنها را از وسط نشان مان می دهد. این شیوه شروع سکانس که به گفته مدرسین آمریکایی فیلمنامه نویسی، از تأثیر فیلم پدرخوانده کاپولا و ابداعش در به کارگیری همین نوع «سر سکانس» سرچشمه می گیرد، در تقاطع به غیر از کارکرد ناتورالیستی، همان وظیفه یکپارچه کردن داستان های متعدد را به عهده دارد: انگار نه انگار که تازه وارد داستان دیگری شده باشیم، ما را به وسط مجادله یا مکالمه های جاری صحنه پرتاب می کند.

ویژگی دیگری که در ساختار فیلمنامه و فیلم به آن توجه شده و باز همان جهان داستانی واحد را می سازد، پیشبرد وقایع در بخش هایی است که ما در فیلم نمی بینیم. مثلاً وقتی فیلم چند روز اول بعد از تصادف و انواع و اقسام واکنش ها و مراسم سوزناک را حذف می کند، این فاصله زمانی را در دیالوگ های حمید به خوبی حس می کنیم؛ آن جا که تلفنی به یکی از طلبکارانش می گوید «این چند روز تو یه مخمصه ای گیر افتاده بودم». یا وقتی پدرام، امیر را بابت این که چند روز است با مادرش حرف نمی زند، از پای تلفن تحسین می کند، باز نمونه این توجه به پیشرفت وقایع در فواصل به نمایش در نیامده آنها را می بینیم. برای فیلمی که یک داستان و یکی دو شخصیت اصلی ندارد که پیوسته تعقیب و همراهی شان کند و عملاً همه بازیگرانش یک جا نقش مکمل به حساب می آیند، این نوع پیشبرد نامرئی رویدادها یک ضرورت روایی است.

اما اصل آن تقارن ها در شباهت بین شرایط زیستی چندین خانواده در داستان های متقاطع فیلم نمایان می شود. بخش مهمی از چشم انداز جامعه ای که در فیلم ترسیم شده، به همین بازتاب های آینه وار کنش ها و موقعیت ها در پاره های داستانی مختلف بر می گردد. حمید که آشکارا آدمی تحصیلکرده و حالا آرمان باخته است، چندین طلبکار بازاری دارد و پدر پدرام که بازاری عامی و متمولی است، می خواهد به تحصیلکرده بودن یکی از بدهکاران طاق و جفتش، توجهی نکند. شادی (خاطره اسدی) در سن زیر دیپلم و ناخواسته باردار شده و خواهر پدرام هم دوستی دارد که با همان سن و وضع، باردار است و از دوست برادرش در این زمینه کمک می خواهد. هم امیر در یکی از داستان ها با مادرش (فاطمه معتمد آریا) بدرفتاری می کند و از او سیلی می خورد؛ و هم شادی در داستانی دیگر از پدرش. هر دوی این آدم های خسته و دلتنگ و گرفتار، مادر امیر و پدر شادی، می کوشند در غیاب همسرشان با فرزند عصبی و بی حوصله امروزی، تفاهمی هرچند ناپایدار برقرار کنند و مهربان باشند؛ اما شرایط ناخواسته و پیش بینی ناپذیر به آنها اجازه این کار را نمی دهد. هر دو در میزانشنی مشابه، لا به لای اوراق اتاق فرزندشان می گردند و از مخفی کاری های او باخبر و نگران می شوند. در حادثه هایی که برای دو زن باردار پیش می آید (تصادف برای بهناز و خودکشی با پرتاب خود از لبه پنجره در مورد شادی)، یک عروسک همراه آنهاست. در اولی بچه می ماند و وقتی به دنیا می آید، هیچ کس از آمدن او شادمان نیست و بیشتر باعث رنج و اندوه پدر و مادر بزرگش (صغری عبیسی) می شود؛ اما در دومی، زنده نماندن بچه است که راز مادر تین ایجر را نزد پدر او به شکل تکان دهنده ای فاش می کند. این که فیلم با معاینه یک زن باردار شروع و با ترخیص نوزاد همان مادر که حالا دیگر خودش از دنیا رفته، تمام می شود، تنها یک بازی قرینه سازی ابتدا و انتها نیست. بلکه یخشی از همه این تقارن ها در دل داستان های گوناگون فیلم است که عملاً دارند به تصویر یکپارچه ای از همه این جامعه و زمانه دست می یابند. در طبقه متوسط این دوران که برخلاف تصورات سینمای اجتماعی به مفهوم

ظاهربینانه و حلبی آبادی اش، حالا دیگر قشر غالب جمعیت این جامعه و به خصوص جمعیت پایتخت نشین است، همه مثل هم اند؛ با همان گیر و گرفت ها و با همان روزنه های امید.

۲) کارگردانی: جزئیات و ظرافت ها

تردید نیست که بخش هایی از نکات اشاره شده در بند (۱) همین مطلب، عملاً در نسبت میان ایده های فیلمنامه با اجرای کارگردان و عوامل فنی شکل گرفته. اما به غیر از آنها، ظرایف دیگری هم در کارگردانی پر از ریزه کاری فیلم یافتنی است که شاید بهتر باشد در این بخش مستقل به ذکرشان بپردازم. فیلم در چیدن میزانشن ها و اشیاء و نحوه قرار گرفتن آنها نسبت به هم، بسیار دقیق عمل می کند؛ دقیق و البته بدون تأکید های رایج این سینما که معمولاً فیلمسازان را به جلوه گری بیش از حد و مکث زائد و اضافی بر روی ایده های کارگردانی شان می کشاند. در سکانس دوم فیلم یعنی سکانس پاساژ که شروع روند «چند داستانی» شدن تقاطع است و به عادت دادن تماشاگر نیاز دارد، همه میزانشن ها طوری چیده شده که گویی کل آدم ها و کنش های جاری در پاساژ به همین دو داستان ما مربوط می شود. مثلاً وقتی امیر و مادرش مینو جلوی در آسانسور می ایستند و در باز می شود، از پشت آسانسور که شیشه ای است، گروه تصویربرداری تلویزیونی را می بینیم که به داستان و شغل مهسا (عروسک گردانی) مربوط می شوند. گذر سریع و بی تأکید دوربین از این جریان دو داستان در کنار هم، در پیوند بین صحنه های مربوط به واکنش خانواده های مختلف نسبت به پخش خبر تصادف از تلویزیون هم دیده می شود و بعدتر با دیالوگ مینو (جمله «چرا این زلزله نمی آد همه چی رو تموم کنه؟») که به اپیدمی ترس از زلزله در شایعات بعد از زلزله های بم و زرنند کرمان بر می گردد) معنای کامل تری می یابد.

خلق برخی موقعیت ها برای نمایش روحيات یا شناسندن شخصیت های هر داستان، دیگر ویژگی کارگردانی فیلم است که گاه به دلیل همان گذر سریع و بی تأکید، ممکن است از نظرها پنهان بماند (اساساً تصور شخصی ام در خصوص کم توجهی تعجب آور دوستان منتقد به فیلم، بیشتر همین نادیده ماندن ظرافت های جزئی و متوقف ماندن همه در محدوده خصوصیات کلی فیلم - همان روایت چند داستان و مرکزیت صحنه تصادف و این که همه اینها مثل فیلم تصادف بوده و از این حرف ها- است. نکاتی که پیشتر گفتم، نباید مانع دقت در ظرافت های ریزبافت تر شود). مثلاً خانواده پدرام از زندگی آپارتمانی (در خانه ای در شهرک اکباتان) به زندگی در یک خانه وسیع ویلایی اسباب کشی می کنند و این، نشانه تازه به دوران رسیدگی پدر پدرام و تعویض و ارتقاء طبقه اجتماعی آنهاست که با نشانه های ریزتری مثل طرز حرف زدن گیج و بلا تکلیف او با **Hands free** موبایلش یا اصرار و عجله ای که برای ایرانیت زدن دو تا دور خانه و جلوگیری از دید و اشراف همسایه ها دارد، تکمیل می شود. استفاده از موقعیت دراماتیک ساده ولی سنجیده ای مثل چرک شدن یقه پیراهن حمید و شستن و اطو کردن آن به دست دخترش شادی، باز از همین موارد است که دارد تلاش پدر برای جاری کردن تفاهم و مهر در رابطه به هم ریخته اش با دختر را می نمایاند و در موقعیت سازی دقیق بعدی، خیلی زود با آمدن طلبکار لمپن مآب به در خانه آنها و پنهان شدن حمید و شرم و رنجی که به شادی دست می دهد، به طور کامل نقش بر آب می شود و چیزی از آن تفاهم بر جای نمی ماند.

ناصر تقوایی جمله درخشانی دارد که می گوید بسیاری از فیلم های جریان اصلی (به قول دوستان خوش سلیقه ما در انتخاب واژه ها، «سینمای بدنه»!) ایران، اساساً از مثنی اینسرت تشکیل شده اند و در واقع مدام دارند ضعف های دکوپاژی، روایتگری و تدوایی را با اینسرت های با ربط و بی ربط، لاپوشانی می کنند. تقاطع به عنوان نمونه ای معکوس، استفاده خلاقانه و به جایی از اینسرت ها می کند که با نماهای بسته غذا

و سیگار حمید که در تصاویر او نوعی آشفستگی و سراسیمگی و حالت بریده بریده - به فراخور حال و روز خودش - پدید می آورند، از همان سکانس رستوران در اوایل فیلم شروع می شود و با خاموش کردن سیگارش روی تکه ای از استیک توی بشقاب، همین سکانس را به شکلی متناسب با عصبیت حمید از حرف های مسالمت جویانه نادر، به پایان می برد. اینسرت دست حمید در موقع شنیدن خیر خودکشی دخترش که انگار دارد می افتد و با دست گذاشتن روی لبه میز خودش را ننگه می دارد، نمونه دیگری است که باز ریزبافتی دکوپاژ و کارگردانی فیلم را یادآوری می کند. اینسرت های فکرسده، در فیلم گاهی کاربردی فراتر از این به خود می گیرند و در صحنه پخش خبر تصادف از تلویزیون، به برقراری معادله جذابی از وجوه اخلاقی فیلم (با محوریت «احساس گناه» امیر) می رسند: عیسی که دارد جلوی دوربین گزارش ویژه تلویزیون درباره دو جوان صحنه تصادف حرف می زند، مکث می کند و نگاه طولانی و عجیبش به دوربین، قطع می شود به نمای نزدیک چهره امیر که از تلویزیون چشم بر می دارد و سرش را به زیر می افکند. این ظاهراً فقط اتفاقی عادی و آنی است؛ ولی نوع نمابندی و تدوین فیلم باعث ایجاد این احساس می شود که انگار ابزاری مثل دوربین و پخش تلویزیونی از بین رفته اند، اینسرت تلویزیون شبیه به قالب تدوینی «نما/ نمای متقابل» شده و پسرک گلفروش، صاف و بی واسطه، در چشمان جوان دچار عذاب وجدان، چشم دوخته است.

همیشه نوشته ام که در سینمای ایران، توجه به عنصر بسیار بااهمیت **soundtrack** به شکل اسفباری کمیاب و انگشت شمار است (در این دو سه ساله، تنها نمونه قابل تأمل و تحسین، حکم کیمیایی است). اما در تقاطع به این عنصر نیز در جایگاه یکی از ملزومات کارگردانی فیلمی با این میزان حضور در فضاهای اجتماعی مختلف، توجه شده است. تضاد بین سرخوشی ناصری که صدای «دل دیوانه» خواندندش از زیر دوش حمام می آید با تلخی موقعیتی که همزمان دارد برایش پیش می آید و خودش بی خبر است (پخش گزارش تصادف و مرگ نامزدش مهسا)، یکی از همین جلوه هاست که با آن همه اصوات مختلف این

صحنه (هم اخبار تلویزیون، هم صبحانه چیدن مادرش (شمسی فضل الهی) و صبحانه خوردن مینو و امیر در نماهای متقاطع)، واقعاً به منزله نوعی جزئیات پردازی افراطی و کمال گرایانه به چشم می آید. پخش قطعاتی مثل **Careless Whispers** جورج مایکل و **Shape of My Heart** استیوینگ در دو کافه ای که امیر و پدرام (چندی بعد از تصادف) و شادی و دوستش نشسته اند، ضمن رعایت وجوه واقع نمایانه (چون هر دو از آهنگ های مرسوم کافه ای هستند)، همخوانی خاص خود را با موقعیت و فضای هر دو صحنه دارند. اما واقعیت این است که این همخوانی در صحنه دیگر کافه نشینی یعنی جایی که پدرام و آن دختر نیهیلیست مغرور بی عاطفه تر از خودش در نزدیکی سفر پدرام در آن نشسته اند، به اوج می رسد و پخش قطعه درخشان **Democracy Is Coming** لئونارد کوهن (باز با توجه به این نکته اولیه که کوهن از «مد»های کافه ای این روزهاست)، به تلقی خامدستانه ای که پدرام از دموکراسی (به زعم خودش، «عشق و حال!») دارد و در سفر خیالبافانه اش به فرنگ پدیدار می شود، کنایه و پهلو می زند.

۳) دو نقطه عطف: تصادف و خودکشی

در تعالیم فیلمنامه نویسی سید فیلد (و بسیاری از نمونه های مشابه امروز، از جمله ریموند فرنشام)، تأکید بر این که نقطه عطف اول (در انتهای ربع اول ساختار فیلم) و نقطه عطف دوم (در انتهای پرده دوم یا همان آغاز ربع پایانی الگوی ساخت یافته) باید با هم رابطه ای مبتنی بر سببیت داشته باشند، کاملاً روشن و محسوس است. اما مثل بسیاری موارد دیگر، به نظر می رسد که نوع نگاه دو دوتا چهارتایی این آموزه ها و ماهیت بیش از حد فرمولی و دستورالعملی شان، در عین درست بودن به طور کلی، محدود کننده است و مثلاً در مورد فیلم های دارای روایت متقاطع چند داستان، به دلیل این که رابطه علت و معلولی نمی تواند در مسیر یک داستان خطی و مرتبط رخ دهد، در نگاه اول نمی توان به این الگو اعتماد کرد. در واقع این تصور، به

دلیل ساده پنداری افراطی فیلد و باقی رفقا در ذهن پیگیران این مباحث شکل می گیرد؛ و گر نه، می توان و باید جلوه های متفاوت و غیرمستقیم همان نوع نسبت های علت و معلولی را در چنین ساختارهایی هم رعایت کرد.

نرسیده ام و نمی دانم که کار فرید مصطفوی و ابوالحسن داودی بر روی فیلمنامه تقاطع، تا چه حد آگاهانه به سراغ این الگو رفته است. ولی با اطمینان می گویم که یکی از مثل زدنی ترین جلوه های الگوی ساختاری فیلد، در صورتی که بخواهد برای فیلمنامه های دارای روایت متقاطع هم به کار رود، در این فیلم نمایان شده است. دو نقطه عطف فیلم یعنی تصادف منجر به مرگ مهسا و خواهرش که مسیر رویدادها را در پایان پرده اول (طبعاً مقصودم در دل ساختار سه پرده ای است) به کلی تغییر می دهد و خودکشی نافرجام شادی در پایان پرده دوم، ظاهراً ربطی به هم ندارند و رابطه علت و معلولی میان شان برقرار نیست. در حالی که به لحاظ زمان بندی، درست بر مقاطع مورد اشاره الگوی فیلدی منطبق اند، هر کدام به زندگی جداگانه یکی از خانواده ها مربوط می شوند و انگار نمی توانند رابطه متکی به سببیت داشته باشند.

ولی فیلمنامه و به خصوص دکوپاژ و تدوین تقاطع، طوری این دو موقعیت را با ظرافت به هم وصل می کند که آن نسبت، بیشتر در ابعاد تأثیر عاطفی بر روی مخاطب، برقرار می شود. پیش از نقطه عطف دوم، مادر مهسا را می بینیم که در خانه اش، مغموم و بغض کرده، به طرف اتاقی می رود که داشتند برای نوه اش آماده می کردند. همان آویزهای چرخانی که خودش برای نوه آن موقع به دنیا نیامده اش گرفته بود، در اتاق آویزان است و دیدن آن و یادآوری خاطره بیرون رفتن دو دخترش در شب تصادف، بغضش را تا آستانه ترکیدن پیش می برد. موسیقی خاصی که محمد رضا علیقلی برای این نماها ساخته، زنگ و آهنگی مشابه آهنگ های کودکانه و اصوات ریز همین نوع آویزها دارد. ولی با تقطیع تصویر به اتاق شادی که لب پنجره نشسته، همان زمزمه خفیف موسیقی به تدریج با افزایش تعداد سازها و تغییر کمپوزیسیون، به قطعه پرحجم

تری بدل می شود و بعد از آن که شادی خود را پرتاب (و در این لحظه ها، موسیقی به طور موقت، سکوت می کند)، تصویر دیزالو می شود به عروسکش که روی لبه همان پنجره، تنها مانده. اولاً موسیقی دارد دو موقعیت نامرتب دو آدم نامرتب (مرگ ناشی از تصادف آن یکی و اقدام به خودکشی این یکی) را به هم می پیوندد. ثانیاً بارداری شادی با کار بر روی اله مان عروسک، یادآور بارداری خواهر مهسا می شود و تماشاگر را نگران سرنوشت دومین زن باردار درگیر مرگ در فیلم می کند و ثالثاً خود عروسک که در صحنه تصادف هم روی صندلی عقب ماشین مهسا «غش کرده بود»، این جا در هیأتی دیگر روی لبه پنجره، بی گناهی و رنج دیدگی شادی را تداعی می کند.

اینها همه منهای مهارتی است که در اجرای این دو صحنه فیلم به کار رفته و احتمالاً به تنهایی می توانست برای جدی تر گرفته شدن فیلم، کافی باشد. فقط برای شرح بخشی از این تسلط و ایده داشتن، اشاره می کنم که صحنه تصادف به عنوان مهم ترین بخش فیلم (چه به لحاظ کارگردانی و ارزش های تولیدی و جلوه های ویژه و چه از نظر پیوندی که میان همه پاره های داستانی برقرار می کند) تنها جایی است که ساختار روایت، به سراغ تکرار یک بخش / کش مشخص از دو زاویه دید می رود و همان دقایق شروع لج و لجبازی مهسا و پدرام در پشت فرمان ماشین هایشان را دوبار نشان مان می دهد تا تمرکز بصری لازم را برای ذهن معمولاً گریزان تماشاگر بی حواس ایرانی، ایجاد کند و توجه کافی او به سکانس تصادف را از دست ندهد (تکراری که بعدتر در مورد خود تصادف و سقوط پراید از یک بزرگراه به بزرگراه دیگر، از زاویه دید حمید هم اتفاق می افتد). همچنین، در صحنه خودکشی هم پیش از تصمیم به اجرای معادل صحنه خودکشی اد هریس در ساعت ها، ایده داودی این بوده که گردش باد در پرده های اتاق شادی، در یک بازی بصری آیینی رؤیاگونه، انگار دخترک را دعوت به سقوط می کنند. از اجرای این نمای فیلم به همین شکلی که هست،

به ویژه به خاطر مکشش بر عروسک تنهای لب پنجره، لذت اندوه آمیز فراوان می برم. ولی کنجکاوی مشتاقانه ای هم برای تجسم و تماشای آن «پرده های دعوت گر» ایده اولیه داشتم که خوب، کاریش نمی شود کرد.

۴) دو واحد روایی: شعار و افراط

برای تصمیم گیری درباره آن که این بخش منفی را هم در مطلب بگنجانم یا نه، کمی تردید داشتم. ولی راستش تقاطع را بیش از آن دوست دارم که حاضر شوم نوشته ام درباره آن، به همه آن چه که باید، اشاره نکند. نمی شود انکار کرد که در نگاهی واقع بینانه، دو واحد روایی مشخص فیلم یعنی مینو و دو آدم اصلی زندگی اش از یک سو و مملکت خانم و عیسی از سوی دیگر، گاه در اختلاف سطح فاحشی نسبت به بقیه کنش و واکنش های خودشان و دیگران قرار می گیرند. برخی رفتارها و عناصری که در فیلمنامه برای این دو بخش تعبیه شده، اندکی کلیشه ای یا دست کم بیش از حد صریح است و گاه هم اجرای این موقعیت ها (با تأثیر مجموعه عوامل، از بازی بازیگران نقش های امیر و مملکت گرفته تا مثلاً موسیقی متن) با ظرافت جاری در باقی لحظه ها و موقعیت ها نمی خواند.

رابطه مینو و داریوش (مجید مظفری) با این که در مکالمات تلفنی، هوشمندانه پرداخت شده و نشانه های درست سن و سطح فکر و فرهنگ شان در آن مشهود است، در سکانس رفتن مینو به خانه داریوش با دوگانگی عجیبی همراه می شود: از طرفی آن دیالوگ های داریوش که می گوید بارها با خودش فکر کرده که در اولین نوبت آمدن مینو به خانه اش، چگونه از او پذیرایی و با او صحبت کند، موقعیت غم انگیز او را خوب منتقل می کند؛ به خصوص از این بابت که در ادامه می گوید هیچ وقت فکر نمی کرده که مینو بار اول برای تمام کردن رابطه، نزد او برود. اما از طرف دیگر، به محض این که مینو شروع به صحبت می کند و حرف به تعابیر مکرر و نخ نما شده ای مثل «خوشبختی؟ چه کلمه غریبی» می کشد یا خود داریوش برای

توضیح و تشریح میزان صداقتش در عشق، آن جمله بارها شنیده شده و بی رمق «من تو رو همیشه برای خودت خواستم» را به کار می برد، سکانس به طرز عجیبی به افت و متعارف شدن می رسد و موسیقی همراه با آواهای انسانی هم اغراق این سکانس را بیشتر می کند. نجسب از کار در آمدن همین رابطه است که نمای پایانی فیلم را کم اثرتر از آن که انتظار داریم، جلوه می دهد. در فیلمی که دست کم پنج شش بار هر تماشاگرش را فارغ از پسند یا نارضایتی، به شدت تکان داده، این که پایان در چنین لحظه خنثی و پیش بینی پذیری روی دهد، حیف است.

رابطه مینو و پسرش هم هر چه در بخش های همراه با جدل، پنهان کاری یا درگیری لفظی، خوب پرداخت شده، در بخش تفاهم امیر انتهای و موقع صحبت دوباره امیر برای قرار شام و آشنایی بیشتر با داریوش، سست و صریح و متعارف به نظر می رسد. لبخندهای آن صحنه آشتی مادر و پسر در ماشین، برای فیلمی با این ظرافت ها، زیادی «رو» و کمی مصنوعی است و مخصوصاً قرار گرفتن این موقعیت درست بعد از مبادله نگاه های امیر و عیسی (پسر گل فروش)، شدت کلیشه ای به چشم آمدنش را افزون کرده. خود آن لحظه تلاقی نگاه، بیش از حد مستقیم است و از عیسی نوعی فرشته نگهبان می سازد که در بافت چنین فیلمی، جز رویکرد شعاری، حاصل و معنای دیگری ندارد. با لبخند به شدت آشکاری او و امیر به همدیگر تحویل می دهند، تماشاگری که با منش و روش خود فیلم، از این صراحت های معمول سینمای ایران فاصله گرفته، ناگهان با برهم زدن قاعده خود فیلم مواجه می شود و با تداوم و تکرار همین شیوه در لبخندهای بعدی مادر و پسر در کنار هم، حتی این احساس پدید می آید که فیلم می خواهد بعد از آن همه تلخی، خیلی سریع به پایانی آشتی جوانانه و خوش بینانه نزدیک شود.

در مورد شخصیت مملکت خانم، این مشکلات بیشتر به بازی نیره فراهانی باز می گردد که جنبه های فقیرانه، عجز و لابه، آسیب پذیری و محرومیت این نقش را زیاد از حد به رخ کشیده و بیهوده کوشیده

از او تصویری به شدت ناتورالیستی بیافریند. او می توانست با روندی متعادل تر، همین تنها جلوه سینمای حلبی آبادی را هم به دایره مسائل اجتماعی مورد اشاره در تقاطع وارد نکند (یا داودی می توانست با کنترل بازی او، از این اتفاق جلوگیری کند). حیرت انگیز است که همین روش بیرونی و خارج از ابعاد لازم برای نقش، به چشم داوران ظاهرین جشنواره فجر پارسال آمد و در غیاب کاندیداتوری بهرام رادان، خاطره اسدی و محسن قاضی مرادی و در حالی که جایزه شایسته بیژن امکانیان به ایفاگر نقش پرتی در فیلم پرت تر چند می گیری گریه کنی داده شد، از زنان بازیگر تقاطع فقط فراهانی را نامزد دریافت جایزه تشخیص دادند! تا سلیقه های جاری در این سطح باشد، عجیب نیست که بازیگرانی چون او برای به چشم آمدن، به این حالات و حرکات اغراق آمیز متوسل شوند.

۵) زمانه و جامعه: اینسرت ها و افکت ها

پیشتر از ویژگی هایی گفتم که در دل هر یک از داستان های متعدد تقاطع، پاره هایی از داستان های دیگر را باز می تاباند و در کنار هم، منظره ای اگرچه نازیبا ولی واقع بینانه از جامعه و زمانه ما می آفریند. در این بند کوتاه پایان بخش مطلب، فقط می خواهم این نکته را به یادتان بیاورم که در طول فیلم، با تصاویر ترافیک و راه بندان، با اینسرت های آسمان ابرگرفته و دود زده، با قطع و وصل شدن صدای مکالمات موبایلی، با افکت تکرارشونده آرم استیشن «پیام های بازرگانی» تلویزیون و اخبار ترافیک شبکه پیام رادیو، چه حس غریب و همگانی و عمداً آزارنده ای از همنوایی فیلم با زندگی روزمره همه ما در این دوره، با اشباع شدن از همین اصوات و همین مناظر، به تک تک مان دست داده. جامعه ای که پلیس اش در دل راه بندان انبوه ماشین ها (درست کمی پیش از صحنه تصادف)، به جای ذره ای فکر کردن به این که گره ترافیک را باز یا دست کم شل کند، از ماشین ها سان می بیند تا راننده کمربند نبسته یا موبایل به دست پیدا کند؛ و جوان دانشجویش

وقتی از این می نالد که «با لیسانس گفتاردرمانی دانشگاه آزاد، پشکل هم بارم نمی کنن»، مادرش به یادش می آورد که این حرف، دیگر تکراری است، همه می دانند، پس بهتر است از راز و رنج اصلی و شخصی خودش بگوید.

این درست همان کاری است که تقاطع هم می کند: همه آن معضلات و عصبیت های اجتماعی را که همه می دانیم و می بینیم و زندگی اش می کنیم، می برد به پسزمینه، به اصوات عمومی و چشم اندازهای گذرای یک شهر؛ و در عوض، به جای مکث مکرر بر همان ها که دغدغه همیشه سینمای اجتماعی به مفهوم متعارفش بوده و هستند، چند داستان طبقه متوسطی را برایمان می گوید تا از ورای رازها و رنج های این داستان، به جامعه نگری و معاصرنامایی اش برسد؛ نه با فقیرزدگی های همیشگی داستان های طبقه محروم. در دل همین رویکرد ظریف است که هولناک ترین تصویر فیلم برای نمایش بی اعتنائی پدرام به گناهش، در نمایی شکل می گیرد که نه خود پدرام هست و نه اشاره ای به خود آن گناه می شود: به خواست پدر خیر پدرام، برای دفع بلا و دوری از چشم زخم، خون گوسفند قربانی را با کف دست، روی در و بدنه ماشینی می زنند که به دست پدرام، پیشتر دو نفر را رهسپار مرگ کرده است.