

قطعه های پراکنده، حس های پیوسته – قسمت اول

بازی های فیلم «تقاطع» و حرف های بازیگرانش

این مطلب در هیچ نشریه ای به چاپ نرسید

زمان انتشار: آبان ۱۳۸۵

این مقاله/گفت و گو به دلیل دیر آماده شدن و نرسیدن به چاپ در مجله دنیای تصویر، و بعدتر هم

به دلیل حجم بالایش که باعث دو قسمتی شدن در همین سایت هم شده، جای دیگری چاپ نشد.

✱

✱

قسمت اول

بحث درباره فیلم تقاطع را می شود از زاویه های گوناگونی مطرح کرد و پیش برد: ساختار روایی

که نکاتی فراتر از مرکزیت صرف یک تصادف در متن چند داستان درباره چند خانواده دارد؛ ویژگی های

تکنیکی که به لحاظ کارگردانی و تدوین، از آن چه در ابتدا می نماید، ریزبافت ترند و وجوه اجتماعی که با

تأمل در زندگی و گیر و گرفت های طبقه متوسط (و نه طبقه فقیر) جامعه، می کوشد از تلقیات حلبی آبادی

نسبت به پدیده اجتماعی نگری در سینمای ایران فاصله بگیرد. اما چون یک بار همه این بررسی ها را در

نقد مفصلی بر فیلم (ماهنامه فیلم، شماره ۳۵۳) آورده ام، این جا می خواهم به جنبه دیگری از تقاطع

بپردازم که هم در ارزیابی آن و هم برای بسیاری از تماشاگرانش، یکی از انگیزه ها و خصیصه های اصلی و

قابل توجه به شمار می آید: بازیگری، انتخاب بازیگران و شیوه های اجرایی شان در ایفای هر یک از نقش

ها.

یک نکته فرعی ولی جالب در فیلم هایی از این دست و با این شیوه های سیال روایت، این است

که عملاً همه بازیگران شان به نوعی صاحب نقش مکمل تلقی می شوند و کسی در جایگاه اصلی قرار نمی

گیرد. این برای کارگردان و همراهانی که در انتخاب بازیگران دارد، نکته مهمی محسوب می شود. چون

باید برحسب وضعیت و موقعیت دراماتیک، آدم ها را طوری انتخاب کند که مخاطب به دلیل شهرت بیشتر

یک بازیگر در قیاس با بقیه، بهای بیشتری به نقش او و دغدغه هایش ندهد. به عبارت دیگر، وزن و

سنگینی حضور بازیگران مختلف در فیلم باید با حفظ و رعایت نوعی تعادل همراه باشد تا داستان های چندگانه فیلم، به یک میزان برای بیننده اهمیت و حساسیت یابد.

اما به لحاظ روند کار بازیگران، این نکته جالب تری است که فیلم های دارای روایت متقاطع، با همه تفاوت هایی که در نظر تماشاگر فیلم های متعارف و دارای روایت خطی دارند، برای بازیگران شان شرایط چندان متفاوت و عجیبی پدید نمی آورند. تماشاگر این فیلم ها البته دارد زندگی آدم ها را به طور ناپیوسته و بریده بریده دنبال می کند، ولی بازیگر سینما حتی در فیلم های دیگر که روایت پیوسته و مستقیم دارند، به این حضور در موقعیت های پراکنده و بدون پیوستگی عادت دارد. رج زدن و نوع برنامه ریزی جلسات فیلمبرداری، تقریباً در هر فیلمی که شکل تولید حرفه ای و استاندارد داشته باشد، طوری است که صحنه ها و موقعیت ها را به ترتیب، خلق و ثبت نمی کنند. برای همین، بازیگری که در اغلب فیلم ها مثلاً بخشی از اواخر داستان را زودتر از اوایل آن بازی می کند، در فیلمی مثل تقاطع و در این ساختار گسسته روایی، باز با همان فقدان پیوستگی جلوی دوربین حاضر می شود و تفاوت چندان میان کار او در این دو الگوی روایتی کاملاً متفاوت وجود ندارد.

در اشارات و گفتگوهایی که در پی می آید، به این نکته ها در بررسی کار و دستاوردهای بازیگران فیلم تقاطع، توجه شده. در این مجموعه، ابتدا قصدم این بود که با تک تک بازیگران فیلم – که گفتم، همه فرعی اند و تنها بخشی از روایت چند داستانی اثر را به خود اختصاص می دهند- صحبت و در لا به لای نقل گفته هایشان، بازی ها را هم تحلیل کنم. ولی این کار عملاً به حجم فراتر از حد معقول می انجامید و اتهام به جا و همیشگی طولانی بودن نوشته هایم را به اوج تحمل ناپذیری می رساند. در نهایت، به صحبت با هشت بازیگر اثرگذارتر فیلم قناعت کردم که فرصت و امکان صحبت با دو تن از باسابقه ترین هایشان فراهم نشد: فاطمه معتمد آریا به دلیل این در ایران نبود؛ و محسن قاضی مرادی که خودم با بدقولی و

بدشانسی، نتوانستم قرار مشخصی را با او تنظیم کنم. این در حالی است که هم درباره بازی این دو و هم دیگران که اساساً در فهرست موارد مصاحبه ای این مجموعه نبودند، پیشتر و در بخشی از مطلب مربوط به بررسی بازی های جشنواره سال گذشته، اشاره هایی داشته ام (دنیای تصویر، شماره ۱۵۵).

ترتیب شش بخشی که به شش بازی فیلم اختصاص یافته، الفبایی است.

خاطره اسدی به نقش شادی

اعتیاد، بارداری، خودکشی

به سه عبارتی که در تیتراژ بالا آمده، نگاه دوباره ای بیندازید. هر کدامش می تواند چالش دوست داشتنی و جذب کننده ای برای هر بازیگر باشد. شاید بابت همین ویژگی ها و لحظه های مشابه گره افکنی و گره گشایی در پاره داستانی مربوط به شادی و پدرش حمید اسدی (بیژن امکانیان) است که به نظر می رسد نقش خاطره اسدی در تقاطع، به اندازه نقشی بلند و محوری و پرفراز و فرود در فیلمی متمرکز بر همین شخصیت، فرصت و جای کار دارد. جالب این جاست که اسدی برای بازی استاندارد و قابل قبولش در اولین تجربه بازیگری خود در دیشب بابتو دیدم آیدا (رسول صدرعاملی)، سال پیش از این به عنوان کاندیدای بازیگر زن نقش مکمل جشنواره فیلم فجر انتخاب شد، هر چند نقشش تخت و کم نوسان بود. اما در تقاطع، او نقشی چندلایه و دشوارتر را با مسیر درستی که به آن اشاره خواهم کرد، ایفا می کند و مورد بی توجهی کامل قرار می گیرد!

در جریان اهمیتی که ظواهر و ویژگی های فیزیکی بازیگر برای تناسب با نقش و انتخاب شدن دارد و معمولاً در شعارهای مربوط به استعداد و توانایی بازیگر و غیره، در ایران و به ویژه در برخی آموزش

های بازیگری، نادیده و کم قدر گرفته می شود، شکل صورت اسدی و چشم های فرورفته اش طوری است که انتخاب او برای نقش یک دختر ناسازگار با شرایط کم و بیش بحرانی خانواده را پذیرفتنی جلوه می دهد. کاملاً قابل درک است که نوع «خودداری» نهفته در پس این چهره نهان کار، چه طور ابوالحسن داودی و تیم سازنده فیلم را به فکر انتخاب او انداخته؛ آن هم برای نقش دختری که همه آزادی هایش را با رفتن مادر از ایران، نقش بر آب می بیند و در ادامه، با پناه بردن به اعتیاد از یک طرف و با ورود به دل رابطه ای که برای خودش هم چندان شوق برانگیز نیست از طرف دیگر، می خواهد تفاهمی را که در خانه و با پدرش ندارد، جای دیگری جستجو کند.

وقتی با تکیه به همین خصوصیات، از خود اسدی می پرسیم که فکر می کند چرا برای نقش شادی برگزیده شده، پاسخش به این ویژگی های فیزیکی مربوط نیست: «از همان اوایل که فیلمنامه را به من دادند که بخوانم، یعنی حوالی زمستان سال ۸۳، مشخص شده بود که باید نقش شادی را بخوانم و برای بازی آن آماده شوم. واقعیت این است که قبل از فکر کردن به این که چرا مرا برای این نقش انتخاب کرده اند، دیدم "مچ" بودن با نقش را از همان اول حس می کنم. به نظرم وقتی این حس همخوانی وجود دارد، گشتن به دنبال دلایل بیرونی انتخاب لااقل برای خود بازیگر، چندان لازم نیست».

احساس نزدیکی بازیگر به نقش، طوری که اسدی از آن حرف می زند، می تواند به همسویی برخی احساس های بازیگر با شخصیت محول شده بیانجامد و در نتیجه، برخی نکته ها و کنش و واکنش ها را برحسب ایده های خود بازیگر، دستخوش تغییر کند. فیلمنامه تقاطع، فارغ از هر نوع ارزشگذاری، با جزئیات دقیق و مو به مو و فراوان نوشته و تنظیم شده و اهمیت نوع «انتقال» و اتصال بین پاره های متعدد داستانی در آن، طوری است که شاید نتوان به سادگی نکته ای را تغییر داد. با این همه، اسدی می گوید که داودی در پذیرش ایده های بازیگرانش، با دست و فکر باز رفتار کرده: «در مرحله دورخوانی کلی و کامل

فیلمنامه که پیش از شروع فیلمبرداری انجام شد، تغییر خاصی لازم به نظر نمی آمد. همه چیز با جزئیات، طراحی شده بود. اما بعدتر که موارد معدودی سر فیلمبرداری پیش آمد، آقای داودی با حوصله به روش یا نکته پیشنهادی بازیگر توجه می کرد و اگر با بقیه اجزای فیلم همگون بود، می پذیرفت. مثلاً در صحنه ای که پدر شادی بعد از بحث و دعوای قبلی، با یک بسته کادویی به خانه می آید تا تفاهم و آشتی دوباره ای با دخترش برقرار کند، ایده من این بود که شادی کمی با ناز کردن و طمأنینه حاضر به گرفتن هدیه پدر بشود. حس می کردم او نمی تواند برخورد پدرش را با آن محدودیتی که برایش قائل شده، به این زودی و راحتی فراموش کند. کمی وقت می خواهد و مکث می کند تا هدیه را به عنوان بهانه آشتی، قبول کند».

این لحظه ها به روش پیشنهادی اسدی، در فیلم خوب از آب درآمده اند. دلیلش دقیقاً نکته ای است که بازی اسدی را مؤثر جلوه می دهد: رعایت نوعی اعتدال و رفتار «به قاعده» در نمایش نوسانات حسی شادی. او چه در آن صحنه اولیه حضور در فرودگاه، چه در همان لبخندی که بعد از تفاهم دوباره با پدر و تمیزکردن یقه پیراهنش به لب دارد و چه در آن جیغ و گریه مظلومانه بعد از سیلی خوردن، هیچ وقت شخصیت درونگرا و تودار شادی را با واکنشی شدیداً بیرونی و خارج از اندازه های کنترل شده رفتار او، به افراط نمی رساند. این حد ظریفی است که مثلاً در خصوص اعتیاد شادی و جلوه های پنهان آن هم رعایت شده. اسدی به این نکته توجه داشته که بی اطلاعی تماشاگر از اعتیاد شادی، هر چند تا نیمه های فیلم وجود دارد؛ ولی او باید طوری بازی کند که بیننده بعد از پی بردن به اعتیاد دخترک، بتواند نشانه های آن را در سکانس های قبلی هم به یاد بیاورد: «هم خود آقای داودی و هم تیم گریم فیلم، تأکید داشتند که گریم نشان دهنده اعتیاد شادی، خیلی خفیف و محدود باشد. کمی زیر چشم هایم کار می کردند و بیشتر از نبود. ولی من سعی می کردم حسی از آن حالت نیمه گیجی را گاهی در نگاهم داشته باشم. هم در حرف زدن و هم در طرز راه رفتن، مقداری شل تر و رهاتر از آدمی که سفت و صاف و شق و رق حرکت می

کند، بازی می کردم. قبلش یک پرس و جوهایی درباره آدم های اهل مصرف حشیش کرده بودم. سعی می کردم طوری دیالوگ بگویم که انگار شادی گاهی وسط حرف زدن، چیزی یادش می رود و ذهنش متمرکز نیست». در سکانس کافه و در طول حرف های شادی با دوستش تا پیش از آن که پسر او را به خانه دعوت کند، این حس دقیقاً در بازی و بیان اسدی جاری است.

یکی از قرینه سازی های اجتماعی مهم فیلم، سیلی های مشابهی است که شادی از پدرش و امیر (علیرضا حسینی زاده) از مادرش مینو (فاطمه معتمد آریا) می خورند و نشانه های مشخصی از شکاف و سوء تفاهم بین نسل ها را در نظر می آورد. اسدی می گوید این سیلی را در دو برداشت گرفته اند؛ ولی او تنها در نوبت اول، سیلی را به طور عینی و واقعی و «جانانه» از امکانیان نوش جان کرده! بعد از این نما، آن جا که شادی با تعجب از واکنش شدید پدرش جیغ می کشد که «چته تو؟»، دیالوگ اصلی فیلمنامه مقادیری تندتر و شدیدتر از این بوده (عبارتی مثل «کثافت وحشی!») ولی پیش از نخستین نمایش فیلم در جشنواره فجر پارسال، آن را در مرحله صداگذاری به این شکل تعدیل می کنند. مسئله مهم این است که با همین سیلی، با زندانی شدن در اتاق و با احتمال قوی لو رفتن شادی در مورد غیبت از مدرسه یا حتی بارداری ناخواسته، دخترک در تصمیمش به خودکشی مطمئن می شود و غریبگی اش با پدر، حتی در همان نوع جاخوردن از سیلی او هم کاملاً نمایان است. «فاصله» احساسی بین پدر و دختر، از این حیث اهمیت ویژه ای پیدا می کند که در حرف های بیژن امکانیان، بیشتر می شود به زمینه ایجاد آن در دل بازی ها پی برد.

بیژن امکانیان به نقش حمید اسدی

فرصتی برای شیوه گرایی

این که بیژن امکانیان از توجه منتقدان به بازی اش در تقاطع، حتی روی سن جشن خانه سینما و در حین دریافت تندیس بهترین بازیگر نقش مکمل جشن، سپاسگزاری کرد، نشانه اهمیت بود که نگرش و قضاوت آنها برای او داشته و در تمام سال های طولانی فعالیت حرفه ای اش در سینما تا پیش از این، با تحسین و استقبال چندانی همراه نبوده است. خود امکانیان دلایل این اتفاق را بهتر از همه ما که نظاره گر کارش بودیم، تحلیل می کند: «در سال هایی که ما در دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران درس می خواندیم، اشاره به مباحث روش استانیسلاوسکی و آن چه بعدها به متد اکتینگ و شیوه گرایی منجر شد، مبنای اصلی آموزش بازیگری را به خودش اختصاص می داد. گرایش خیلی از فارغ التحصیلان آن دوره، استفاده از همین روش ها بود. ولی این واقعیت تلخی است که این روش یا حتی تمایلی کلی به آن، در سینما فقط وقتی جواب می دهد که با کارگردان های صاحب میزانش و فیلمنامه سنجیده و با جزئیات کار کنی. برای فیلم های سطحی و در مواقعی که نابلدی کارگردان، آشکارترین چیزی است که سرصحنه به چشم می خورد، این جنس بازی خیلی جدا از فضای کلی فیلم و اتفاقات ناگهانی و تصادفی آن از کار در می آید. بازیگر این روش می خواهد برای رفتارهای شخصیت، زمینه های درونی بچیند، در حالی که فیلم و کارگردان این سینمای دم دست، درست برعکس، به خلق الساعه بودن حوادث برای بیشتر جاکوردن تماشاگر عام، تکیه دارد».

ولی آیا در همه آن سال های حضور امکانیان به عنوان «جوان اول» سینمای بی سوپر استار دهه شصت، این فرصت در هیچ فیلمی فراهم نشد که او بتواند نقش هایش را با انرژی و جزئیات پردازی بیشتر اجرا کند؟ پاسخ او این است که این فرصت ها به رغم تلاش بازیگر، نادیده می ماند: «من به اصطلاح رایج شیوه گرایی، همیشه تلاشم این بود که نقش را زندگی کنم. ولی به تجربه پی بردم که دیده شدن این کوشش ها منوط به سطح کیفی رقابت توجه فیلم هاست. برای فیلم دبیرستان، در طول ۲۰ روز دقیقاً ۸ کیلو وزن کم کردم و در فیلمی که تدوین شد، شما شخصیت را به شکلی می بینید که به تدریج و با ترک اعتیاد، چاق می شود». نادیده ماندن بازی، آن گونه که امکانیان می گوید، طبیعی و گریزناپذیر است. در فیلمی که تحول ناگهانی شخصیت هایش، حتی به نشانه های کلیشه ای عجیب و خنده آوری مثل کت و شلوار پوشیدن و کوتاه کردن موی سرشان می انجامد، نمی توان از بیننده حرفه ای انتظار داشت که همه این ظواهر سطحی را از یاد ببرد و رنج های فیزیکی بازیگر برای یکی شدن با نقش را جداگانه مورد تأکید قرار دهد.

اما نقش و فرصتی که با تقاطع پیش آمد، چگونه و از چه زمانی وارد کارنامه امکانیان شد؟ خودش زمینه ماجرا را به نقشی که مسعود کیمیایی در سربازهای جمعه به او سپرد، مربوط می داند. امکانیان بارها در مصاحبه ها و صحبت های مختلف، به اهمیت اعتماد کیمیایی برای سپردن این نقش به او اشاره کرده و کاندیداتوری جشنواره فجر و توجه مخاطبان حرفه ای را زمینه جدیدی برای ایجاد فضایی دیگرگونه در کارنامه اش دانسته؛ به ویژه از این جهت که سربازهای جمعه و نقش دشواری که در آن داشت، شروع دوره کاری تازه اش بعد از شش سال دوری از فضای بازیگری بود: «می شود گفت که در طول بازی در سربازهای جمعه، به دلیل این که شرایط غریب نقش را در زندگی عینی تجربه نکرده بودم، در طول بازی اساساً حالم بد بود. این از آن «حال بدی»های لذتبخش دوران بازیگری است که سعی می کنی با تکیه بر

ذهنیات و تجسمی که از وضعیت کاراکتر داری، به حال و هوای آن نزدیک شوی. از نظر حضور در فلاش بک های بریده بریده هم آن نقش نوع خاصی از ناپیوستگی را در بازی طلب می کرد که کمتر تجربه کرده بودم. باید شخصیتی را که برای تماشاگر کاملاً آنتی پاتیک بود، در پاره های جداگانه ای بازی می کردم و او از طریق روایت فلاش بک ها، معرفی می شد و خیلی جاها بدون دیالوگ، در خاطرات شخصیت نقره (اندیشه فولادوند) حضور می یافت. همین ویژگی های نقش و فضای خاصی که آقای کیمیایی برای ایفای آن فراهم کرد، انرژی و انگیزه تازه ای در من به وجود آورد که شاید همیشه و در همان فیلم های دوران قبلی هم در وجودم متراکم بود؛ ولی به دلایلی که گفتم، به چشم نمی آمد».

همین «به چشم آمدن» کار در فیلم کیمیایی، زمینه اولین همکاری او با دوست قدیمی فیلمسازش ابوالحسن داودی را فراهم آورد: «با آقای داودی، سال ها بود که رفاقت داشتیم. ولی پیش نیامده بود که برایش نقشی بازی کنم. با دیدن سربازهای جمعه، بهم گفت که می خواهد در فیلم بعدی اش نقشی را به عهده بگیرم. خیلی کلی در جریان فیلمنامه ای که آقای فرید مصطفوی می نوشت و قرار بود به دست آقای داودی ساخته شود، بودم. شاید از زمان آن صحبت و پیشنهاد اولیه تا موقعی که فیلمنامه را برای خواندن در اختیارم گذاشتند، چیزی نزدیک به دو سال گذشت. فیلمنامه با اجزاء دقیق، تقریباً همین چیزی بود که حالا در فیلم می بینید. نقش پیشنهادی هم از ابتدا همین حمید اسدی بود. در قیاس با تجربه اخیرم در سربازهای جمعه، او را خوب می شناختم و به خصوصیات و شرایطش نزدیک تر بودم».

ساختار فیلم تقاطع به شکلی است که اغلب اوقات از «میانه» یک موقعیت، وارد آن می شود و به اصطلاح متداول در فضای تولیدی سینمای ایران، «سر سکانس»ها را از وسط سکانس می چیند. مثلاً همان اولین نمای حضور امکانیان بر روی پرده، جایی است که حمید اسدی در رستوران نشسته و نادر (رضا رادمنش) که شوهر خواهرش است، اولین دیالوگ را از میانه بحث می گوید. جهش ناگهانی فیلم و تماشاگر

به سکانس دعوای حمید با خریدار کارخانه، ورود ناگهانی به پخش اخبار و گزارش تلویزیونی مصاحبه با حمید بعد از تصادف یا نوع رو به رو شدن حمید با نامه مدرسه دخترش شادی، همه از همین مواردند. امکانیان همه این فصول را طوری بازی کرده که به نظر می رسد با ساختن «پیش داستان» ذهنی، وارد پروسه اجرایشان شده. یعنی موقعیت هایی را که پیش از آن موقعیت دراماتیک به خصوص برای شخصیت پدید آمده، مجسم کرده و حال و هوایشان را در نظر گرفته است. ولی خودش روش دیگری را توضیح می دهد: «شیوه ام برای ورود به نقش، کمی قبل تر از این که بخواهم خودم را در تک تک آن موقعیت ها تصور کنم، اتفاق می افتد. در واقع من خود آن آدم را طوری می فهمم و حس می کنم که دیگر نیازی به ساخت پیش داستان برای هر یک از موقعیت هایش نباشد. با کلیت نقش ارتباط برقرار می کنم و به این روش، عملاً می توانم در شرایطی قرار بگیرم که آن آدم را به وسط یکی از ماجراهای مورد نظر فیلم و فیلمنامه، پرتاب کرده است. شاید این هم یکی از امتیازات همان تأثیری است که درس اندوزی درباره شیوه گرایی بر روی من داشته. مثلاً اولین پلانی که در روز اول حضورم جلوی دوربین بهرام بدخشانی، مدیر فیلمبرداری دقیق فیلم بازی کردم، آن نماهای مربوط به واکنش حمید نسبت به بارداری دخترش بود. این یک جور «شروع از اوج» کامل محسوب می شد. باید جوری «تداوم حسی» را رعایت می کردم که این پرش ناگهانی ام به یکی از مهم ترین غافلگیری های حمید در طول فیلم، متناسب با شرایط قبل از آن و مناسب آن سکانس های انتهایی کار به نظر برسد. ایده دیزالوهای پیاپی تصویر حمید روی خودش که در زوایا و حالات مختلف ایستاده، نشسته، زانو زده یا حیران به این طرف و آن طرف می رود، از اول در فیلمنامه بود. ولی من باید تک تک این حالات را با در نظر گرفتن این که آشفستگی حمید مدام بیشتر می شود، اجرا می کردم. این جا سرگردانی او و حس درونی اش را کاملاً می فهمیدم. حتی میزان این حس همدلی به قدری بود که در نمای واکنش حمید به حرف دکتر (شراره دولت آبادی) درباره این که «خودشو

نجات دادیم؛ ولی نتونستیم جنینو نجات بدیم»، بی اختیار چشمانم نمناک شد. آقای داودی با این که از کلیت اجرا استقبال کرد، بهم گفت این اشک را بگیر. نمی خواست حمید به ورطه گریه بیفتد و موقعیت، سوزناک شود».

رابطه بین حمید و دخترش یکی از بهترین واحدهای روایی تقاطع از کار در آمده است. تلاش مشخصی در فیلمنامه و کارگردانی به کار رفته که هر یک از این دو شخصیت، به شکلی کاملاً متناسب با شرایط سنی و نسلی شان، رفتار کنند و حرف بزنند و تصمیم بگیرند. باورپذیری آنها در کنار این نکات، نتیجه حس درستی است که در دنیاهای متفاوت شان توسط دو بازیگر جاری شده. در انتهای یادداشت مربوط به حضور خاطره اسدی، به این نکته اشاره کردم و حالا توضیح تکمیلی آن را از زبان امکانیان نقل می کنم: «جدل های این پدر و دختر که گاهی خودش را در کوشش برای رسیدن به تفاهم نشان می دهد، در اصل نتیجه فاصله بین دنیاهایشان است. زیرمتن و موتیف اصلی رابطه آنها همین فاصله است و حتی دلنگی دختر از رقتن مادر، فقط دلایل عاطفی ندارد؛ بلکه به همین که حس می کند پدرش یک چندم مادر هم او را درک نمی کند، مربوط می شود. هم خونی آنها و نسبت پدر و دختری شان نباید ما را به عنوان بازیگر به این اشتباه می انداخت تا احیاناً بخواهیم ردی از این صمیمیت را بر رابطه آن دو، غالب کنیم».

روش های متدی مثل تجربه شرایط مشابه شخصیت ها توسط بازیگران، در این مورد هم به کار آمد و امکانیان مبنای حفظ این فاصله میان حمید و شادی را در ارتباط بین دو بازیگر به وجود آورد: «در فیلمنامه، متوجه شدم که تراژدی خانواده اسدی، همین فاصله هاست. تا اندازه ای هم به نظرم رسید که این فاصله اصلاً دارد بخشی از یک معضل اجتماعی را در جلوه شکاف بین نسل ها نمایندگی می کند. به همین دلیل، در تمام طول مدت فیلمبرداری همین نوع فاصله را با بازیگر مقابلم خاطره اسدی نگه داشتیم. این کم حرف زدن و حفظ حالت غریبگی، کمک می کرد که سنگینی و عدم صمیمیت حمید و شادی در جلوی دوربین،

درست تر بین مان شکل بگیرد». نتیجه تحسین برانگیز این تمهید، آن است که در فیلم دوری دنیاها و دغدغه های حمید و شادی از هم به حدی است که حتی وقتی تلاش برای پیوند و تفاهم صورت می گیرد، تماشاگر می داند که این به آرامشی تازه در رابطه آنها نخواهد انجامید.

جایی از فیلم که حمید طی یک مکالمه تلفنی از غیبت های شادی در مدرسه و احتمال اعتیاد او یک جا باخبر می شود، میزانشن و کادربندی خاصی در تصاویر به چشم می خورد که به شکلی ویژه، با واکنش های بازیگر همخوان شده. در این نماها دوربین درست پشت سر امکانیان و نزدیک به او قرار می گیرد و با حرکات ریز و جزئی، با چرخیدن ها و رو برگرداندن های حمید که ناشی از حیرت او از مکالمه تلفنی اش است، همراهی می کند. امکانیان می گوید: «داودی کلیت میزانشن این صحنه را تعیین کرده بود، ولی در مجموع این آزادی را داده بود که من بتوانم در لحظاتی که حس می کنم وقت جاخوردن و گشتن و زاویه عوض کردن است، حرکت کنم یا بچرخم. بعد از چند بار تمرین، نقاط و لحظه های برگشتن را قطعی و مشخص کردیم و بازی و دوربین با هم منطبق شدند». باید فیلم و این سکانس را دیده باشید تا بدانید همین میزانشن و ضرب و نقطه های برگشتن و پشت به دوربین ایستادن های به موقع امکانیان، برای لمس حس شگفتی حمید در این مقطع حساس، چه نقش و کارکردی دارد. این از آن مواردی است که سینما از هیچکاک آموخته: در بسیاری موقعیت ها، نمایش پشت سر شخصیت و پرهیز از نمایش چهره او از رو به رو، برخلاف تصور اولیه ای که در مواد درسی آکادمیک دکوپاژ و نمابندی وجود دارد، بیشتر به انتقال احساس های هر چند مبهم و ناشناخته و چندگانه شخصیت فیلم کمک می کند.

همین شیوه «کم نشان دادن» البته با میزانشنی دیگر در سکانس کوتاه سرزدن و خدافظی حمید با کارخانه اش هم به لحظه اثربخش دیگری در بازی امکانیان می انجامد: «این جا گروه کارگردانی و طراحی صحنه و لباس فیلم وقت زیادی را صرف کردند تا آن سالن کارگاه، کهنه و خاک گرفته به نظر برسد. این

فضا به من این حس را داد که خود حمید هم دارد انبوهی خاطرات قدیمی و زنگار گرفته را همزمان با نگاه آخرش به این کارگاه، مرور می کند. حسرت همه دوران های رفته و حتی آرمان گرایی رنگ باخته ای که در شخصیت و سرنوشت حمید می بینیم، باید در نگاه کوتاهش به این فضا جاری می شد. صحنه را با این حس بازی کردم که حمید انگار از خودش هم شرمنده است که مجبور شده کارخانه را بفروشد؛ ولی دیگر خود را به دست قضا و قدر سپرده و عملاً راه دیگری نمی بیند. آن تصویر ضدنوری که در نمای پایانی این سکانس طراحی شده بود، خیلی در پرورش حس ام تأثیر داشت. انگار حمید داشت با این تصمیم تلخ، عملاً در دل یک جور سفیدی و امیدواری تازه حل می شد. یک نگاه، یک ایست و یک چرخش، همه بار این لحظه آخر را منتقل می کرد و کارگردان نمی خواست تأکیدی بیش از این در کار باشد».

همین گذر کم تأکید و دستیابی به جریان زندگی شخصیت را می توان مهم ترین ویژگی بازی امکانیان در تقاطع دانست. این نقش آفرینی ای است که می تواند نقطه عطفی در کارنامه او شکل دهد و به آغاز سرفصل تازه و پرباری در مسیر بازیگری اش بیانجامد. این به غیر از خود او، امیدواری ما هم هست.