ماهنامه علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره نهم، مرداد ۱۴۰۲
صص۸۹-۱۰۶

کارکرد سیستم فرمال و سبکی در تبیین ناگزیری ارتباط در نهایت تفاوت در فیلم تصادف (۲۰۰۴)

حمیدرضا رکنی / دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده هنرهای نمایشی، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران.* h.r.rokniii@gmail.com

خلاصه داستان

ابتدا کارآگاه گراهام دیالوگی به همکارش ریا می‌گوید: «می‌دونی مسئله ارتباطه، تو هر شهری پا بذاری، با هرکسی برخورد کنی، سریع باهات رفیق می‌شه، اما تو لس‌آنجلس هیچ‌کس باهات ارتباط نداره، همیشه پشت ماشین نشستیم و انقدر به ارتباط نیاز داریم که با هم تصادف می‌کنیم تا ببینیم چه حسی داره». در ادامه، ریا که با ماشین کیم‌لی، یک زن آسیایی تصادف کرده و گراهام که سر صحنه جرم است را می‌بینیم و فلش‌بک به دیروز: فرهاد یک مرد ایرانی که با دخترش درحال خرید اسلحه‌است و به او انگ عرب بودن می‌خورد، دخترش اسلحه و گلوله را می‌خرد. آنتونی و پیتر که سیاه‌پوست هستند و با دادستان ریک و همسرش جین برخورد می‌کنند و ماشین آن‌ها را می‌دزدند، سپس دنیل قفل‌ساز سیاه‌پوست که مشغول عوض کردن قفل خانه آن‌هاست، افسر رایان سفیدپوست که در عین حال، از وضعیت سلامت پدرش ناراحت است و افسر هانسن سفیدپوست که به دنبال ماشینی دزدی هستند، ماشین کامرون کارگردان و همسرش کریستین سیاه‌پوست را نگه داشته و به زن تعرض جنسی می‌کند. خانه فرهاد و خرابی در خانه آن‌ها را می‌بینیم و زیر گرفتن یک مرد آسیایی توسط آنتونی و پیتر، دنیل قفل‌ساز پس از تعویض قفل خانه فرهاد و اعلام خرابی در با تهمت های او مواجه و سپس فرهاد که خانه و مغازه به هم ریخته و شعارهای نژادپرستانه روی دیوار را می‌بیند. افسر رایان برای مریضی پدرش به مطب دکتر رفته و با منشی سیاه‌پوست آن‌جا برخورد نژادپرستانه دارد. رفتن کارآگاه گراهام به خانه مادرش و صحبت درباره دیگر پسر گمشده‌اش. نجات کریستین توسط افسر رایان و رفتن فرهاد به خانه دنیل برای کشتن او که به دخترش شلیک می‌کند، اما درمی‌یابیم که گلوله مشقی بوده. افتادن زن دادستان از پله را

می‌بینیم و سپس سوار کردن پیتر و کشته شدن او توسط افسر هانسن را شاهدیم، به ابتدای فیلم و در واقع امروز می‌رسیم، آنتونی که ماشین مرد آسیایی برای فروش برده و کیم‌لی را که زن همان مرد آسیایی است، می‌بینیم، در همین حین، درمی‌یابیم که پیتر همان برادر گراهام می‌باشد. تغییر رفتار جین با مستخدمش، هانسن و آتش زدن ماشینش، رایان و پدر مریضش، تماس تلفنی کریستین با کامرون و آزاد کردن برده‌ها توسط آنتونی و در نهایت تصادف دو فرد زردپوست با یک زن سیاه‌پوست که همان منشی مطب بود را می‌بینیم.

مسئله اصلی و لایه‌های دیگر: مسئله اصلی کارگردان، مسئله ارتباط در عین تفاوت‌هاست که در ابتدای فیلم نیز در قالب یک دیالوگ (دیالوگ کارآگاه گراهام) به آن اشاره می‌کند. در واقع، هدف اصلی فیلم، بیان ارتباط ناگزیر در زندگی شهری بالاخص جایی مثل لس‌آنجلس است که افراد زیادی با رویای امریکایی به آن‌جا می‌روند، می‌باشد و در نهایت، کورسوی امیدی که کارگردان به فراموشی تعصبات و بهبود این روابط دارد. با توجه به روند فیلم، می‌توان گفت کارگردان مسئله دیگ ذوب را به تصویر کشیده‌است. البته در تکمیل دیالوگ کارآگاه گراهام، عنوان فیلم نیز خودش را توضیح می‌دهد: بیشتر اتفاقاتی که در فیلم رخ می‌دهد به این دلیل است که مردم باهم ارتباط برقرار نمی‌کنند، بلکه باهم برخورد (تصادف) می‌کنند.

همچنین لایه‌های دیگری همچون پرداخت به مقوله قضاوت، تفاوت‌های نژادی به مثابه اثرات از خودبیگانگی ذهنی و در واقع، نژادپرستی به عنوان پدیده‌ای وجودی و نه تاریخی، توجه بیشتر انسان‌ها به تفاوت‌هایشان تا شباهت‌ها و در نهایت، بی‌رحمی و در عین حال، دل‌رحمی حاصل از نیاز آدم‌ها به تصویر کشیده شده‌است (که این موضوع در نجات کریستین توسط افسر رایان، رابطه خوب جین و مستخدمش ماریا، ادامه رابطه کامرون با همسرش کریستین و آزادی برده‌ها توسط آنتونی که البته جنسی متفاوت با دیگر نیاز ها دارد) در فیلم به چشم می‌خورد.

کارکرد سیستم فرمال در روایت فیلم

به مرور از ابتدا تا انتها، در فرم فیلم، با روندی روبه‌رو هستیم که در آن کارگردان، نسبت به برآوردن انتظارات مخاطب روندی نزولی پیش می‌گیرد. ابتدا بستری فراهم می‌کند تا برای مخاطب و بنا به فرضیات مخاطب انتظاراتی را شکل دهد و سپس آن را برآورده می‌کند، اما از میانه فیلم تا انتها، با به بازی گرفتن انتظارات مخاطب (که حاصل قراردادهای روایی،

پیش‌زمینه رفتار شخصیت‌ها تا به آن‌جا و همچنین فرضیات شکل گرفته مخاطب بر پایه تعصبات، نسبت به آن‌هاست) غافل‌گیری را در دل داستان می‌کارد. این روند در فیلم از جایی بروز می‌دهد که نجات کریستین توسط افسر رایان رخ می‌دهد.

یکی از قراردادهایی که فیلم در راستای بیان هدف از آن بهره گرفته‌است، زندگی اجتماعی در شهرهای بزرگ و معضلات خواسته و ناخواسته آن است که به گونه‌ای قرارداد رایج در اکثر فیلم‌های امریکایی نمود پیدا می‌کند. همچنین یکی از قراردادهای فرم‌های روایی، این است که در روایت، مسایل کاراکترها را حل می‌کند. در فیلم، شاهد استفاده کارگردان از این نوع قرارداد می‌باشیم: تیرهای مشقی در اسلحه فرهاد، زنده ماندن دختر قفل‌ساز به دلیل وجود تیر مشقی در اسلحه، افتادن زن دادستان از روی پله و تحول شخصیتی او و در نتیجه، آرامش حاکم بین روابط او و مستخدم‌اش، تحول سیاه‌پوست، حاصل از برخوردش در روند داستان با کارگردان سیاه‌پوستی که به او می‌گوید تو مایه ننگ من هستی و از این دست موارد که به حل مسایل شخصیت‌ها می‌پردازد.

مجموعه این قراردادها، هنجارهایی را در راستای هدف فیلم تشکیل می‌دهند که در این‌جا در قالب مفهوم دیگ ذوب، مواردی چون بهبود روابط در صورت کنار گذاشتن تعصبات ذهنی نصبت به تفاوت‌ها و در واقع، هنجاری در باب روابط ناگزیر موجود در یک جامعه، عدم نژادپرستی و در نهایت، انسانیت می‌باشد.

با توجه به این‌که احساسات نقش عمده‌ای در تجربه مخاطب در فیلم دارند، در این اثر، شاهد باز آفرینی احساسات به مثابه اجزایی از سیستم کلی که روی هم تاثیر متقابل می‌گذارند، هستیم. احساس آسودگی که پس از دریافتن مشقی بودن تیر شلیک شده به دختر بچه، به ما دست می‌دهد، همان بازآفرینی آسودگی خاطر توسط شخصیت فرهاد و از طرفی دیگر، همان آرامش مرد کلیدساز است، کارگردان با استفاده از نوع حرکت آهسته تصویر، غلبه موسیقی و صدای خاموش پس از تیراندازی، احساس را در این موقعیت چاشنی قرار داد تا با تعلیق و انتظارات فریب خورده مخاطب احساسات او را درگیر کند.

فیلم چهار نوع معنا را در خود گنجانده‌است. از همان ابتدا که کارآگاه گراهام می‌گوید قرار است برف بیاید و با توجه به آن‌که از قبل به مکان رویداد، یعنی لس‌آنجلس اشاره کرده بود، این معنا در ذهن مخاطب (که می‌داند در لس‌آنجلس باریدن برف امری عادی نیست و به فواصل سالیان طولانی امکان بارش دارد) ایجاد می شود که قرار است با اتفاقات غیرمنتظره

مواجه شود و به طور کلی، کارگردان با استفاده از مکان لس‌آنجلس (و ارجاع دادن مخاطب به وجود تنوع نژادی)، موضوع بارش برف و حتی خود نام فیلم و از این قبیل موارد، معنای ارجاعی را به افراد و نژادهای گوناگون در فیلم و نتایج غیر منتظره حاصل از آن‌ها واگذار می‌کند. در این‌جا، معانی ارجاعی در ایجاد فضاسازی و القای معنا به مخاطب توسط مواردی که از قبل معنایی از خود دارند نقش بارزی دارد.

همچنین معانی آشکار و کارکرد آن‌ها در فیلم را که در واقع حاصل پیام فیلم می‌باشند، در جای‌جای اثر شاهد هستیم. مسئله ارتباط افراد و تاثیر تعصبات ذهنی کاراکترها در تنهایی آن‌ها و ایجاد مشکل در زندگی اطرافیان‌شان که باز هم سبب دوری و دوری می‌شود و روند فیلم که رو به سوی تغییر در این‌گونه تعصبات در افراد و تغییر در نتایج آن را نشان می‌دهد، به صورت آشکار، معنایی را در ذهن مخاطب می‌سازد که در راستای مسایل ذهنی کارگردان است. در ادامه، با معنی ضمنی‌ای مواجه هستیم که به مخاطب مفهومی را در قالب داستان فیلم القا می‌کند: آدم بهتری باش! این معنی توسط کارگردان در فیلم با توجه به سرنوشت کاراکترهای گوناگون کاشته شده‌است و مخاطب با تفسیر بافت عینی کل فیلم، آن را برداشت می‌کند. در نهایت، معنایی دلالت‌گر که دلالت بر این موضوع دارد: ارزش انسان‌ها در لس‌آنجلس، بر اساس نوع نژاد آن‌ها نیز می‌باشد که البته فیلم این بیانیه را به نوعی مطرح می‌کند که می‌تواند دال بر این باشد که هرکس در کشور و شهر خود ارزش بالاتری دارد، پس چه بهتر جایی باشیم که با ارزش‌تر باشیم. البته معانی ضمنی و دلالت‌گر کاملا انتزاعی هستند و با توجه به نکات مطرح شده، کارگردان در فیلم از مخاطبی به مخاطب دیگر متفاوت است.

اساس روایت فیلم از رویدادهای علی و معلولی بین هشت شخصیت اصلی و انبوهی از شخصیت‌های فرعی شکل گرفته‌است که پل هاگیس در استمرار زمان روی پرده (یک ساعت و پنجاه و دو دقیقه) استمرار زمان کم‌تر از دو روز داستان را در فضای لس‌آنجلس به تصویر می‌کشد.

کارگردان دامنه اطلاعات داستان را به صورت دانای کل در اختیار مخاطب قرار می‌دهد؛ چراکه فلش‌بک ابتدای فیلم متعلق به هیچ‌یک از شخصیت‌ها نیست، بلکه متعلق به بیننده است. علاوه بر این، اطلاعات بی‌طرفانه و عمدتا با نمای مدیوم شات به تصویر کشیده شده‌اند. همچنین طرح و توطئه مدام از یک شخصیت به شخصیت دیگر می‌پرد تا منبع اطلاعات مخاطب را تغییر دهد.

همان‌طور که می‌بینیم، فیلم چندین داستان و طرح و توطئه را دربرمی‌گیرد و کارگردان روایت‌گری عینی را به مثابه یک خط محوری برگزیده‌است، زیرا طرح و توطئه بیننده را محدود به اطلاعات عینی رفتارهای بیرونی شخصیت‌ها می‌کند و در همین راستا، شاهد استفاده از تکنیک فاصله‌گذاری در فیلم هستیم (که علاوه بر تدوین و تعدد شخصیت‌ها به سبب صحنه‌هایی مثل زیر گرفتن مرد آسیایی صورت گرفته‌است).

کارگردان در استفاده از تکنیک‌های روایت داستان به ترکیب فرم روایی و هر چهار نوع فرم غیرروایی نیز پرداخته‌است. اهمیت ساختار روایی، این است که نشان دهد چگونه بیش‌تر تعصبات از بیرون تحمیل می‌شوند تا توسط خود افراد تداوم پیدا کنند؛ چنان‌که می‌بینیم هاگیس علاوه بر این‌که یک روز عادی در لس‌آنجلس را از طریق فرم روایی نشان می‌دهد، انواع فرم غیرروایی یعنی مقوله‌ای، خطابه‌ای، انتزاعی و تداعی‌گر را در فیلم به کار می‌بندد؛ به نحوی که فرم روایی مقوله‌ای با محوریت موضوعی تاثیرات منفی نژادپرستی، از طریق تقسیم‌بندی آداب و رسوم و نادیده گرفتن مدنی و بشری نشان می‌دهد که چگونه تعصبات ذهنی باعث خلل در ابعاد فرهنگی، اخلاقی و اجتماعی زندگی شهری در لس‌آنجلس که تنوع نژادی زیادی را در خود گنجانده است، می‌شود.

همچنین کارگردان در متقاعد کردن مخاطب نسبت به این موضوع که تعصبات نژادی ذهنی تا چه حد موجب تنهایی و آسیب به خود فرد متعصب می‌شود با به کارگیری قراردادهای فرم خطابه‌ای و با ارایه دلایلی مخاطب را قانع می‌کند که این تعصبات را کنار بگذارد. در ادامه تلاش هاگیس در جلب توجه و تحت تاثیر قرار دادن مخاطب توسط نوع صحنه‌آرایی، لباس، نورپردازی، بازی بازیگران و علی‌الخصوص موسیقی آتونال فیلم را می‌بینیم که به پیروی از فرم روایی انتزاعی است. در نهایت، کارگردان نگرش خاص خود درباره موضوع ارتباطات و کورسوی امیدی را که توسط از بین رفتن تعصبات گوناگون ذاتی و ذهنی افراد وجود دارد، در مجاورت اتفاقات شلوغ و پر از کاراکتر به صورت استعاری و به وسیله تداعی‌های گوناگون به کار بسته است و به بیننده القا می‌کند که اگر تعصبات خود را کنار بگذاری هم انسان بهتری هستی که به موجب آن تنها نخواهی بود و هم از وقوع اتفاقات ناگوار به سهم خود پیشگیری کرده‌ای. او این نگرش خود را در قالب فرم تداعی گر بیان کرده‌است.

الگوی بسط به شکلی مثبت در فهم روایت نمود داشته‌است. در ابتدای فیلم، مردی سیاه‌پوست دیالوگی می‌گوید مبنی بر این‌که: «می‌دونی مسئله ارتباطه، تو هر شهری پا بذاری

با هرکسی برخورد کنی، سریع باهات رفیق می‌شه، اما تو لس‌آنجلس هیچ‌کس باهات ارتباط نداره، همیشه پشت ماشین نشستیم و آن‌قدر به ارتباط نیاز داریم که با هم تصادف می‌کنیم تا ببینیم چه حسی داره» و سپس شاهد صحنه تصادفی هستیم که در آن، علاوه بر مرد سیاه‌پوست، دو زن از دو نژاد مختلف حضور دارند و بعد درمی‌یابیم که همان‌جا صحنه جرم نیز می‌باشد و آن مرد سیاه‌پوست کارآگاه است که جمله دیگری مبنی بر بارش برف می‌گوید.

در انتهای فیلم، با موسیقی متن، شاهد تعداد زیادی شخصیت از نژادهای گوناگون هستیم که هریک در شرایطی متفاوت قرار دارند و کارآگاه که مجسمه‌ای را از زمین برداشته و می‌بوسد و همچنین ماشینی که از آن تعداد زیادی آسیایی توسط یک پسر سیاه‌پوست آزاد می‌شوند و تصادف دو ماشین که یکی سیاه‌پوست و دیگری زرد پوست می‌باشند و در نهایت، دوربین به بالا رفته و بارش برفی را می‌بینیم که در ابتدا وعده داده شده بود.

با مقایسه ابتدا و انتهای فیلم، به درکی کلی از فیلم می‌رسیم که با توجه به عناصر موجود مثل بارش غیرمنتظره برف در لس‌آنجلس و وجود افراد زیاد از نژادهای مختلف درمی‌یابیم که فیلم درباره تصادف افراد زیادی با نژادهای گوناگون می‌باشد.

دیگر تکنیک‌های فرمال

در این فیلم، مدام شاهد تکرار مکرر اتفاقات نژادپرستانه‌ای هستیم که با تاکید بر آن‌ها و ایجاد توازی منجر به رساندن پیام کارگردان می‌شوند. این تکرارها را عمدتا در مواجهه افرادی با نژادهای مختلف شاهد هستیم که با ایجاد تفاوت در نوع مواجهه، هدف کارگردان را به منصه ظهور می‌کشانند. در ابتدا، شاهد رویارویی افسر رایان سفیدپوست با کریستین سیاه‌پوست هستیم و نوع برخورد او که تعرض محسوب می‌شود و تکرار رویارویی آن دو در ادامه ایجاد توازی می‌کند که این بار با تفاوتی ژرف مشهود است. نجات آن زن از مرگ توسط همان افسر رایان و پیام انسانیت در حکم وظیفه که نشان‌گر از بین رفتن هر آن‌چه که سبب تفاوت انسان‌هاست، می‌باشد. در دل همین رویدادها، شاهد ترس کامرون از پلیس و عدم برخوردش با افسر رایان هستیم و در صحنه‌ای دیگر، شاهد ایستادن همین کامرون در مقابل گروهی پلیس می‌باشیم، که باز هم این تکرار سبب توازی و درک تفاوت می‌گردد. در همین بخش از فیلم، تضاد برخورد افسر هانسن مبنی بر ناراحتی از رفتار افسر رایان می‌بینیم که نشان از عدم وجود تعصب نژادی در وی دارد و در جای دیگری از فیلم، صحنه‌ای را می‌بینیم که او

با سوار کردن خیرخواهانه یک سیاه‌پوست در هوای سرد، همان ذهنیت عدم وجود تعصب تکرار می‌شود، اما این بار با تفاوتی ژرف؛ چراکه شاهد کشته شدن آن سیاه‌پوست توسط افسر هانسن و به دلیل ترس نژادپرستانه او هستیم که نشان از تاثیر ناخودآگاه جو حاکم جامعه بر او را دارد. در همین صحنه، هاگیس علاوه بر تقابل شخصیت‌ها با یکدیگر، برخوردها و تقابل‌هایی را که شخصیت‌ها با ارزش‌ها و باورهای خود دارند نیز نشان می‌دهد؛ همان‌طور که در انتهای فیلم، آنتونی با این‌که برده‌های آسیایی را آزاد کرده‌است، به آن‌ها فحش می‌دهد. در همین راستا، شاهد تفاوت‌های درونی که از طریق آن شخصیت‌ها دچار تغییر و تحول عمیق شده و در انتها، متفاوت از آن‌چه در ابتدا به نظر می‌رسند، هستیم.

تقابل بین کاراکترها به صورت کشمکش مدام خود را بروز می‌دهند و به نوعی بدنه اصلی فیلم در راستای بیان هدف کارگردان هستند و همین تقابل را در نوع لباس و بازی بازیگران و مکان زندگیشان، یعنی صحنه‌پردازی شاهد هستیم؛ البته بروز این تقابل های سبکی به قدرت تقابل‌های ژرف کاراکترها در قالب داستان فیلم نیستند و مخاطب بیش از هر چیزی با دم دستی‌ترین نوع تقابل یعنی تقابل شخصیت‌های فیلم مواجه است. در همین تقابل، بین شخصیت‌ها با اختلافات و تضادهای درون‌نژادی نیز مواجه هستیم، که به نحوی متفاوت به مسئله اصلی فیلم می‌پردازد: درگیری افسر هانسن با افسر رایان، خیانت مرد آسیایی به هم‌نژادهایش، دعوا و قهر و آشتی کریستین و کامرون به دنبال برخورد ناشایست افسر رایان، بحث‌های مدام آنتونی و پیتر درباره سفیدها و سیاه‌ها و اختلاف نظرات آن‌ها از همان ابتدای خروجشان و صحبت درباره گارسون سیاه‌پوست، اختلاف اعتقادی آن‌ها به مجسمه و... از این دست تقابل‌های درون نژادی در فیلم می‌باشد که باز هم به تعصبات ذهنی شخصیت‌ها که نمونه‌هایی جامع از مخاطبان هستند، بازمی‌گردد. ما فرم را می‌شناسیم و متوجه تغییرات هستیم، اما *تصادف* فیلمی با اراده آزاد است که از تضادهای موجود در تکرار و تشابهات به نحوی استفاده کرده‌است که تنوع برخلاف تصور بیننده روی دهد.

فیلم با ایجاد توازی در تکرارها و تشابهاتی همچون تشابه اعتقادی یک سیاه‌پوست و در مقابل، یک سفیدپوست به یک مجسمه و همچنین تقابل‌های مکرر که ساختار اصلی را تشکیل می‌دهند، می‌خواهد پیام خود و در واقع مسائل اصلی را به مخاطب القا کند. این تکرارهای مداوم به خودی خود منجر به کسل شدن مخاطب می‌گردند، اما با تفاوت و تنوعی که توسط داستان فیلم در هر تکرار شاهد هستیم تا حدی این تکرار کسل‌کننده به تعادل

می‌رسد.

کارگردان با استفاده از این تکنیک‌ها، سعی دارد مخاطب را نیز به نحوی با فیلم گره بزند؛ چنان‌که می‌بینیم شخصیت افسر رایان را در دو رویداد متفاوت، هم شر ترسناک و هم خوب بی‌حد و حصر می‌بینیم، تکنیک‌هایی مانند طرح و توطئه داستان (دیالوگ)، تنظیم زوایای دوربین، فاصله دوربین و شخصیت، بازی بازیگر و تدوین برای نشان دادن این تضاد و نحوه رشد او به کار گرفته شده‌است. کارکرد این تکنیک‌ها به نحوی است که مخاطب را در سفری متناقض با شخصیت افسر رایان قرار می‌دهد.

کارکرد تکنیک‌های سیستم سبکی در فیلم

تضاد در نورپردازی صحنه‌ها نیز شدیدا جلب توجه می‌کند. برخلاف این‌که به دلیل استفاده از نور طبیعی شهری، گویی نورپردازی کارکرد ویژه‌ای در این فیلم ندارد، اما همان‌طور که در صحنه طلایی نجات کریستین توسط افسر رایان شاهد هستیم، نماها در روز روشن گرفته شده‌است و رنگ طلایی در صحنه می‌درخشد. برخلاف صحنه قبلی که افسر رایان و کریستین در تاریکی شب و با نورهای محدود شهری و البته به کمک چراغ قوه‌ای که هاگیس به لحاظ نورپردازی کورسوی امیدش را به وسیله آن به نمایش گذاشته بود، می‌دیدیم.

طراحی صحنه و لباس به مخاطب کمک می‌کند که به سرعت و قبل از هرچیزی شخصیت‌ها و موقعیت آن‌ها را درک کند و کارکردی در راستای باورپذیری و درنتیجه، همراه شدن با داستان فیلم و هدف کارگردان دارند. هر شخصیت دقیقا لباس‌هایی متناسب با وضعیت اجتماعی/اقتصادی خود را به تن دارد؛ چنان‌که می‌بینیم آنتونی و پیتر با لباس‌های هیپ‌هاپی افریقایی-امریکایی، ریک و همسرش جین با لباس‌های شیک و رسمی، خانواده فرهاد با لباس‌های ساده و ارزان‌قیمت و تمام شخصیت‌ها با لباس‌هایی که معرف آن‌هاست، ظاهر می‌شوند. در صحنه‌پردازی و مکان‌های فیلم‌برداری، با همین امر روبه‌رو هستیم، خانه مادر کارآگاه گراهام در سطحی پایین با وسایلی کهنه، خانه و ماشین گران‌قیمت ریک و جین و دیگر ابعاد صحنه‌آرایی که کارکردی مشابه دارند.

در ابعاد میزانسن، بازی باورپذیر و درونی اکثر بازیگرها به نحوی است که سبب همذات‌پنداری مخاطب و در نتیجه، همراه شدن با آن‌ها می‌شود، البته این باورپذیری تا جایی پیش می‌رود که ما به سرعت درک می‌کنیم که شخصیت‌ها چه کسانی هستند و چگونه

زندگی می‌کنند، اما نمی‌دانیم که چطور رفتار خواهند کرد. درست مثل شخصیت‌های حقیقی اطرافمان، بدین ترتیب هریک نقش بارزی در پیش‌برد فیلم به سمت مسئله کارگردان دارند که به عنوان نقطه قوت میزانسن قابل ملاحظه است.

همچنین با کارکرد نمادین بعضی رنگ‌ها و عناصر دیگر روبه‌رو هستیم. آبی، نماد امید، آزادی، آرامش، عدالت، صفا، عشق، ابدیت و... می‌باشد (جابز،۱۴۰۰: ۷۲۹) و قرمز، نماد شور و اشتیاق زندگی، آزادی، جنگ، خطر، هرج و مرج، همدردی و... می‌باشد (همان: ۷۴۵). همچنین رنگ آبی، نمایاننده ناخودآگاه و رنگ قرمز، نشان‌دهنده خودآگاه و در تضاد باهم هستند (همان: ۷۲۹). این دو رنگ در صحنه‌های متعددی کارکرد نمادین دارند که از جمله آن‌ها در نورهای شهری که نشان از امید و ابدیت، آزادی، عشق، صفا، همدردی و در موازات این‌ها هرج و مرج و خطر در لس‌آنجلس می‌باشد، نور ماشین پلیس که در واقع ماشین افسر رایان است و نمادی است بر ابعاد خودآگاه و ناخودآگاه شخصیت او که هم خطرناک و هم زندگی بخش بوده‌است. در همین راستا، کیسه زباله آبی و جعبه گلوله قرمز در صحنه‌های حضور فرهاد کارکردی مشابه با مورد قبل دارد. همچنین در لباس‌های دختر فرهاد که گلوله‌های مشقی را نیز خرید، رنگ قرمز نشان از شور و اشتیاق زندگی دارد.

زرد پررنگی که در این فیلم عمدتا به صورت نور شهری و طبیعی نمود پیدا کرده است، نماد آرامش، ابدیت، اتحاد، خانه، گرما، مهمان‌نوازی، نیک‌خواهی و... می‌باشد (همان: ۷۳۵) و در صحنه‌ای که دنیل شنل جادویی را به دخترش می‌دهد، با معنای آرامش، خانه و گرما می‌بینیم و همچنین در صحنه آزادسازی برده‌ها توسط آنتونی نیز با معنای آرامش، اتحاد، مهمان‌نوازی و نیک‌خواهی نمود پیدا می‌کند. رنگ زرد در تابلوهای شهری و زمانی که افسر رایان در حال رفتن برای نجات جان کریستین است، به صورت قابل توجهی به کار رفته که خود نمادی مسلم از نیک‌خواهی و آرامش است.

هر سه رنگ به ویژه به صورت نور که ترکیب آن‌ها رنگ سفید را حاصل می‌شود و در جای‌جای فیلم دیزالو آن‌ها در نمای تار شهری به چشم می‌خورد، استفاده شده‌اند که خود نمادی بر مفهوم دیگ ذوب می‌باشد. علاوه بر رنگ‌ها، عناصر نمادین دیگری در فیلم به چشم می‌خورند:

خاکستر، نماد بی‌ارزشی و مرگ است (همان: ۵۱۸). هانسن که پس از کشتن پیتر ماشینش را آتش می‌زند، خاکستری در هوا پخش می‌شود که نمادی است از احساس

بی‌ارزشی او نسبت به خود و ارزش‌هایش و مرگ پیتر، اما بعد با برف ترکیب می‌شود.

برف، نماد خلوص، پاکی، لطف خدا، فقر، مرگ و... می‌باشد (همان: ۴۹۷). در ابتدای فیلم، کارآگاه گراهام می‌گوید قرار است برف بیاید. همین دیالوگ از دهان او خبر از فقر مادرش و مرگ برادرش در ادامه فیلم می‌دهد. همچنین باریدن برف که در آب و هوای لس‌آنجلس بسیار نادر است. در انتها و با بارش یکسان بر سر همه، در راستای هدف کارگردان و نمادی بر امید به پاکی و انسانیت و لطف خدا در عین وجود فقر و مرگ دارد.

علاوه بر این‌ها، «در» (که در تحلیل تدوین نیز به آن اشاره شده‌است)، نماد آغاز و پایان، جدایی، زندان، مانع، ناکامی و...، در باز، نماد نور و مهمان‌نوازی و در بسته، نماد تاریکی و انزوا می‌باشد (همان: ۲۸۴) که علاوه بر کارکرد نمادینش در مقوله تدوین، در پیش‌برد فیلم نیز کاربرد داشته‌است. بستن در توسط کامرون پس از بحث با کریستین نشان از انزوا و رابطه تاریک آن‌ها تا لحظات پایانی فیلم است. باز شدن در توسط ماریا و سپس برخورد خوب او با جین نشان از دوستی اوست و بستن محکم در توسط همسر دنیل نشان از انزوای آن‌هاست.

کارکرد صدا در فیلم

موسیقی در این فیلم، تکمیل کننده حس و معنا است و نقش بارزی را در فضاسازی و وارد کردن مخاطب در کنش‌ها و در نتیجه، همذات‌پنداری با یکایک شخصیت‌ها و داستان‌هایشان دارد. کارکردش به گونه‌ای نمود پیدا می‌کند که حساسیت موقعیت‌ها را بالا می‌برد و در عین حال، بر دیالوگ‌ها و مضمون صحنه نیز تاکید می‌کند و همچنین با کارکرد پل صوتی، بستری را برای مواجهه مخاطب با صحنه‌ها و شخصیت‌های صحنه بعدی فراهم می‌کند؛ چنان‌که در صحنه حرکت افسر رایان و افسر هانسن برای ماشین سرقتی موسیقی سیاه و وهم‌آلودی پخش می‌شود که خبر از سیاهی اتفاق در حال وقوع می‌دهد و سپس شاهد صحنه تعرض افسر رایان به کریستین هستیم که در نهایت، با اضافه شدن صدای سوپرانو تاکید بر شدت رنج صحنه‌ای که گذشت بیشتر به مخاطب القا می‌شود. در صحنه‌ای که دنیل شنلی جادویی به دخترش می‌دهد، موسیقی خیال‌انگیزی از فرهنگی دیگر را می‌شنویم که باز هم تاکیدی بر دیالوگ‌ها و جو صحنه موردنظر است که غلبه‌اش بر صدای دیالوگ لحظه به لحظه بیش‌تر می‌شود و مخاطب را کاملا با روایت خیالی موجود و شخصیت‌ها همراه می‌کند. در انتهای همین صحنه و در زمانی که هنوز صحنه به پایان نرسیده، به یک‌باره موسیقی هیپ‌هاپ

افریقایی-امریکایی را می‌شنویم که با کارکرد پل صوتی، بستر مواجهه ما را با آنتونی و پیتر فراهم می‌کند و سپس با تغییر صحنه درمی‌یابیم که موسیقی در ماشین سرقتی آن دو درحال پخش است که باز هم این‌جا با تغییر موسیقی توسط پیتر و موسیقی بعدی که درباره کشتن و طناب دار است، بستر برای اتفاق بعدی، یعنی زیر گرفتن مرد آسیایی فراهم می‌شود. در صحنه‌ای دیگر موسیقی غربی که در مغازه فرهاد درحال پخش است، نمادی بر بی‌هویتی او است که در برخوردش با قفل‌ساز نمود پیدا می‌کند. در ادامه، باز هم اضافه شدن صدای سوپرانو برای تاکید بر رنج رایان در ناتوانی از کمک به پدرش و در همین حین، ادامه موسیقی و کات به صحنه تخریب مغازه فرهاد به گوش می‌رسد، بیشترین تاثیر و تاکید این سوپرانو بر بازی بازیگران و فضاسازی در صحنه نجات کریستین توسط افسر رایان می‌باشد. پخش موسیقی دختر بویراحمدی درحالی‌که صحنه روی کارآگاه گراهام و ریا و سپس کامرون می‌باشد، مخاطب را برای مواجهه با فرهاد آماده می‌کند و توجه مخاطب را به کاری که قرار است در صحنه بعد انجام دهد (تصمیم کشتن دنیل) متمرکز می‌کند. همچنین لازم به ذکر است که مخاطب خواه ناخواه با موسیقی‌هایی متفاوت مواجه‌است که به وضوح هریک نمادی از فرهنگی متفاوت را در خود گنجانده‌اند.

در نهایت، نکته دیگری که درباره موسیقی قابل ذکر است لایه پنهان آن نیز می‌باشد، دو دو موسیقی «دختر بویراحمدی» و موسیقی پایانی فیلم «find my way home» به مواردی چون برگشت به خانه خود و پیدا کردن راه خانه اشاره می‌شود که علاوه بر نمود ظاهری‌اش مبنی بر خانه و خانواده و آرامش آن است، اما در لایه دیگری می‌تواند به تشدید قوم‌گرایی دامن بزند. بدین ترتیب که در امریکا جایی برای افراد رنگین‌پوست نیست و باید به کشور خودشان بروند.

علاوه بر موسیقی، کارگردان از تکنیک‌های صوتی دیگر، همچون افکت در جهت دادن به توجه بیننده استفاده کرده‌است. همان‌طور که در صحنه افتادن جین از پله بیش از هر چیز صدای آهسته افتادن تلفن دست به دست تصویر آهسته آن داده و در راستای جلب توجه بیننده بر اتفاقی که برای جین افتاده به کار گرفته شده‌است یا افکت صدای شلیک فرهاد به سمت دختر دنیل که به شوک شدن مخاطب دامن می‌زند.

کارکرد تکنیک‌های صدا به اشکال مختلف در فیلم به چشم می‌خورد. از موسیقی و افکت‌ها که بگذریم در صدا به مثابه گفتار و دیالوگ، از همان ابتدای امر و صدای خارج از

صحنه دیالوگ کارآگاه گراهام تا انتهای کار و فحش دادن آنتونی به افراد آسیایی که آن‌ها را آزاد نموده و همچنین اصطلاحاتی به ظاهر توهین‌آمیز که آنتونی و پیتر با دیالوگ «سیاه‌تر» به یکدیگر می‌گویند، همگی به عنوان ابزاری کاربردی در درک مخاطب از روایت درراستای مسئله کارگردان به کار بسته شده‌است.

فیلم‌برداری

تنها شخصیت‌پردازی بازیگران موجب نزدیک شدن مخاطب به فیلم نیست، بلکه فیلم‌برداری این موضوع را سبب می‌شود تا فاصله بین شخصیت‌ها و مخاطب را کاهش دهد و همذات‌پنداری مخاطب و ورود او به کنش فیلم را از طریق القای حس هرچه بیش‌تر و برجسته‌تر شدن اتفاقات در حال وقوع را سبب گردد.

فیلم‌برداری و انتخاب زوایای دوربین و تضاد در سرعت فیلم‌برداری تقریبا در سراسر اثر در راستای مسئله اصلی کارگردان به کار بسته شده‌است. از همان ابتدا که نمای تار شهری و سپس نمای نامتعارف بسیار نزدیک از صورت بازیگر کارآگاه گراهام را در حال گفتن مسئله اصلی فیلم می‌بینیم تا نماهای نزدیک از صورت افسر رایان در انتقال حس ناتوانی برای بیماری پدرش، غرور جین درباره تمام غیر سفیدپوستان، تاکید بر احساس رنج و عذاب کریستین در حین تعرض رایان به او، انتقال احساس اندوه کارآگاه گراهام از شرایط مادرش، احساس دنیل هنگام فریاد پس از شلیک به دخترش و احساس فرهاد از زنده بودن دختربچه و... دیده می‌شود. همچنین استفاده نمادین از نماهای لانگ شات خارج از فوکوس شهری که با نورپردازی تاریک شهر پیوند خورده‌اند و سپس به وضوح می‌رسند در جای‌جای فیلم مخاطب را برای درک این‌که اشخاص آن‌طور که ظاهر می‌شوند نخواهند بود، آماده می‌کنند. همگی این تکنیک‌ها به بیان مسئله اصلی کارگردان می‌پردازند. در زمان نجات کریستین توسط افسر رایان، نماهای بسیار نزدیک برای همذات‌پنداری مخاطب و همچنین انتقال احساس اضطراب ناشی از فوریت که با کات‌هایی به حرکت بنزین می‌خورد و همچنین در پایان صحنه که نمای کامل(نمای معرف) افسر رایان که با دیگر اجزای فیلم مثل نورپردازی (آفتاب بر او می‌تابد) و ابعاد میزانسن (چهره موقر او)، پیوند می‌خورند، نشان از به کارگیری تکنیک‌های فیلم‌برداری توسط هاگیس برای همراه کردن مخاطب در راستای بیان مسئله‌اش دارند.

همچنین کارکرد نمادین قاب‌بندی را در فیلم‌برداری می‌بینیم که به طور مثال، در نمای

پایین آمدن جین از پله و حضور دنیل در پیش‌زمینه تصویر نمودی دارد که گویی دنیل زیر پاهای جین له می‌شود و درجایی دیگر، کارکرد نمادین نوع فیلم‌برداری که دوربین روی دست، زمانی که پرونده برادر کارآگاه گراهام را مقابلش قرار داده و از او پاسخ می‌خواهند نشان از تزلزلش دارد.

تدوین

تدوین، جزو نکاتی است که در راستای پرداخت به مسئله اصلی فیلم کارکردی بسیار کمک‌کننده دارد. برای اتصال شخصیت‌های مختلف به یکدیگر، از برش متقاطع زیادی استفاده شده‌است؛ به طوری که با استفاده از «در» و به کمک شباهت گرافیکی نماها را به هم پیوند زده و مچ‌گرافیک دینامیک را به بار آورده‌است. همان‌طور که در پایان یک صحنه «در» به هم می‌خورد و صدای کوبیدن در برای بیدار کردن طرف مقابل در صحنه بعدی استفاده می‌شود. پایان یک صحنه هل دادن یک در است و باز شدن در به صحنه بعدی منتهی می‌شود گویی «در» و «صدای در» پل ارتباطی بین صحنه‌ها در تدوین قرار گرفته‌است. ترکیب‌بندی این‌چنینی تدوین را در پایان یک صحنه و نمای نزدیک از کارآگاه گراهام که مواد غذایی را در یخچال خانه مادرش می‌گذارد و سپس برش به صحنه بعدی همسر دادستان منطقه می‌خورد که در مورد خرید مواد غذایی صحبت می‌کند، می‌بینیم.

همچنین تدوین ریتمیک نماها با استمرار زمانی محدود در این فیلم نکته مثبتی است که سبب جلوگیری از کسل شدن مخاطب با توجه به موضوع یک‌نواخت فیلم می‌شود. طول هر نما، سرعت عمل و تغییر سرعت را تعیین می‌کند. نمای معرفی هر شخصیت تقریبا به یک اندازه به طول می‌انجامد؛ در حدی که مخاطب در جریان جایگاه اجتماعی شخصیت و نگرش کلی او قرار بگیرد، اما نماهایی که برای نشان دادن احساسات شخصیت‌هاست، کمی بیشتر طول می‌کشد تا به خواسته کارگردان در جان مخاطب نفوذ کند. این تدوین ریتمیک در صحنه نجات کریستین توسط افسر رایان با تاکید بر ضرب و تمپو خودنمایی می‌کند تا ناگفته‌های شخصیت‌ها در روایت گنجانده شود؛ به صورتی‌که وحشت و درگیری درونی هردو شخصیت به نمایش گذاشته شود. همچنین در صحنه شلیک فرهاد به دختر دنیل، شاهد خودنمایی این تکنیک برای اثرگذاری بیشتر هستیم؛ البته بدیهی است که در صحنه‌های گفته شده، میزانسن، محل و حرکت دوربین، ریتم صدا و موسیقی و در واقع، بافت کلی

فیلم دست به دست هم داده‌اند تا تدوین در این فیلم بیش از پیش به چشم بیاید. علاوه بر این‌که تدوین گرافیک و ریتم را به بهترین نحو تحت کنترل درآورده‌است، در فضاسازی کار به شدت تاثیرگذار بوده؛ چراکه در همین صحنه نجات کریستین، اگر تدوین به کمک دیگر عوامل نام‌برده نمی‌آمد، قطعا تا آن اندازه باعث هیجان مخاطب، همذات‌پنداری با هر دو شخصیت و در نهایت، همراهی با فیلم نمی‌شد. در ادامه توالی زمانی که در ۲۴ ساعت فلش‌بک جریانات اصلی فیلم را می‌بینیم با کنترل بر زمان کنش فیلم توسط تدوین رقم خورده‌است؛ به نحوی که این حس به بیننده القا می‌شود که واقعا ۲۴ شاهد ۲۴ ساعت متوالی بوده‌است؛ درحالی که استمرار زمان روی پرده در این توالی زمانی کم‌تر از یک ساعت و نیم می‌باشد. همچنین عدم اصلاح نور (به طرزی که آشکارا نمایان باشد) تا حد امکان نماها را به واقعیت قابل لمس نزدیک کرده است که همین امر در تدوین موجب همذات‌پنداری مخاطب با کل اثر نیز می‌شود. ابعاد گرافیک و ریتمیک تدوین در اتصال دو نما به یکدیگر یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های فیلم بوده‌است که با جلب توجه توانسته تا حد زیادی کمبودهای تکنیکی موجود در فیلم را پوشش دهد.

وحدت و پراکندگی

در فیلم، پراکندگی قابل‌توجهی در ابعاد مختلف آن از جمله فرم روایی و غیرروایی در داستان‌پردازی، تعدد شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی روایی آن‌ها مثل پراکندگی نژادی و قومی و اعتقادی و سنی و جنسی، پراکندگی در زبان و لهجه بازیگران، موسیقی، صحنه‌آرایی، نوع لباس، نوع فیلم‌برداری و ابعاد ریز و درشت دیگر به چشم می‌خورد که البته همگی در خدمت مسئله اصلی کارگردان و توسط به وحدت می‌رسند و در نهایت، به صورت هماهنگ پیام فیلم را به مخاطب القا می‌کنند.

سبک فیلم

تصادف، فیلمی پست مدرن است. اولین مولفه‌هایی که با آن‌ها مواجه می‌شویم شکست زمان و پراکندگی فرهنگ‌های مختلف در یک جامعه است. مولفه دیگر به هجو کشیدن اتفاقات جدی و حتی هولناک در فیلم توسط شخصیت آنتونی می‌باشد که در صحنه تصادف با مرد آسیایی نمود پیدا می‌کند. همچنین با مولفه دیگری، یعنی نداشتن قهرمان به معنای

کلاسیک در فیلم مواجه هستیم. یکی دیگر از مولفه‌های پست مدرن، بینامتنیت می‌باشد که با یادآوری فیلم‌های *برش‌های کوتاه* (۱۹۹۳)، *گرند کانیون* (۱۹۹۱) و *مگنولیا* (۱۹۹۹) در ذهن مخاطب این مولفه نیز در سبک فیلم گنجانده شده‌است.

نکات مثبت و منفی

فیلم *تصادف* (طبق مواردی که پیش‌تر درباره استفاده کارگردان از تکنیک‌ها در تبیین مسئله اصلی فیلم به آن‌ها اشاره شد) در انسجام بخشی و عدم از هم گسیختگی تعداد زیاد شخصیت‌های متفاوت که در راستای مسئله اصلی فیلم و رساندن پیام فیلم به موازات هم به تصویر کشیده شده‌اند، موفق بوده‌است. همچنین شخصیت‌پردازی‌ها به نحوی است که فارغ از طبقه اجتماعی به تصویر کشیده شده‌اند؛ چراکه شخصیت‌ها هرکدام در هر طبقه‌ای که هستند با یک مشکل دست و پنجه نرم می‌کنند. افراد طبقات پایین از لحاظ انسانی کم‌اخلاق‌تر یا بی‌ارزش‌تر و طبقات بالاتر یا تحصیل کرده از لحاظ اخلاقی، فکری و اجتماعی، برتر به تصویر کشیده نشده‌اند. این نوع شخصیت‌پردازی بازیگران خود نکته‌ای مثبت در راستای انتقال پیام فیلم محسوب می‌شود (البته لازم به ذکر است که این فراروایت به نوعی، هنجار سنتی هالیوود را شکسته‌است)، اما در همین شخصیت‌پردازی‌ها نیز با نکات منفی روبه‌رو می‌شویم که نشان از تعصبات ذهنی هاگیس دارد، آیا تمام زن‌های مهاجر سیاه‌پوست معتادهایی با دو فرزند بدون پدر هستند؟ شخصیت مادر کارآگاه گراهام و پیتر با یک سرنگ و دیگر ابزار مصرف مواد مخدر و در خانه‌ای تقریبا متروکه به تصویر کشیده شده‌است که همین امر منجربه ایجاد تعصبات کلیشه‌ای در ذهن مخاطب می‌شود. آیا ایرانی‌ها (مسلمانان) افرادی عصبی و بی‌اعتماد به نفس هستند که درگیر تصمیمات بدون تفکر و احساسی می‌باشند؟ شخصیت فرهاد مردی عصبی و ناسازگار است که قصد دارد قفل‌ساز را بکشد و اگر در اسلحه تیر مشقی نبود، دختر کوچک او را می‌کشت؛ گرچه سعی شده با شخصیت‌پردازی دختر فرهاد این موضوع تعدیل شود، اما به نوعی نشان از تعصبات هاگیس در باب اعتقاد به اسلام در مقابل مسیحیت می‌باشد. در باب شخصیت‌پردازی‌ها و موضوع تعصبات ذهنی خود هاگیس با مورد دیگری نیز روبه‌رو هستیم که در طی فیلم (با این‌که فیلم ابر قهرمان ندارد) افسر رایان که پلیس سفیدپوست نژادپرست می‌باشد، با نجات کریستینی که به او تعرض کرده بود، به نوعی تبدیل به قهرمان فیلم می‌شود؛ البته باز هم سعی شده با آزاد کردن برده‌ها توسط آنتونی

سیاه‌پوست در انتهای فیلم تعدیلی در این راستا رخ دهد، اما با توجه به پرداخت سطحی این مورد در مقابل پرداخت عمیق تحول شخصیت افسر رایان، این تعدیل موفق جلوه نمی‌کند (تحول آنتونی خود نیز جای بحث دارد).

علاوه بر این‌ها، در تمام فیلم هیچ دیالوگی که عاری از محوریت تعصبات قومی و نژادی باشد به چشم نمی‌خورد (به جز یک صحنه کوتاه که مرد قفل‌ساز شنل جادویی به دخترش می‌دهد). آیا انتقال پیام در پسِ لایه‌های دیگر، انسان را به فکر وامی‌دارد یا یک نصیحت شفاف؟ دیالوگ‌ها مملو از اعلان‌های شفاهی از افکار شخصیت‌ها در باب نژادپرستی است! (از همان ابتدای فیلم که دو زن با آن حجم از شفافیت می‌گویند: مکزیکی‌ها بد رانندگی می‌کنند و دیگری به افسر: بنویسید با یک آسیایی تصادف کردم و بعد دیالوگ‌های دو پسر سیاه‌پوست و الی‌آخر) این حجم از اصرار سرسختانه در فریاد زدن مضامین و تکرار مکرر اتفاقات نژادپرستانه هرچند کارگردان سعی در تعدیل آن با تفاوت‌ها دارد باز هم کسل‌کنندگی به همراه دارد.

از لحاظ تکنیکی، با استفاده بیش از حد تکنیک‌های سبکی در یک صحنه مواجه می‌شویم که به اندازه همان فریاد زدن مضامین زننده جلوه می‌کند؛ مثلا استفاده همزمان از پنج تکنیک تاری پس زمینه، حرکت آهسته، زوم آهسته، صدای خاموش صحنه و موسیقی عمیق احساسی در صحنه شلیک فرهاد به دختر بچه نه تنها نکته مثبتی نیست، بلکه به گونه‌ای اوردوز تکنیکی محسوب می‌شود. این در حالی است که تنها استفاده از دو تکنیک در این صحنه (مثلا موسیقی برای تاثیرگذاری بیش‌تر بر آن‌چه می‌بینیم و حرکت آهسته برای ایجاد تعلیق) کفایت می‌کرد. همین امر در افتادن زن دادستان از پله مشهود است. تصویر آهسته، خاموشی صدا و تمرکز بر صدای افتادن تلفن، اضافه شدن موسیقی، زوم‌بک آهسته، صدای ناله و برش به تصویر تار شهری. همچنین تحول شخصیت جین و آنتونی آن‌هم به یک‌باره و بدون سیر هیچ روند خاص و منطقی و فقط به خاطر یک حادثه خاص تا حد زیادی غیرقابل باور می‌باشد.

البته در این میان، نکته مثبت دیگری خودنمایی می‌کند که به خودی خود قابل توجه است. آن‌هم قرار دادن مخاطب درجایگاه قضاوت شخصیت‌ها است؛ چنان‌که اشاره شد، هاگیس روندی نزولی در برآورده کردن انتظارات مخاطب دارد. همچنین برخلاف اکثر فیلم‌ها، شخصیت خوب یا بد نداریم. همین امر هر بیننده را به یکی دیگر از شخصیت‌های فیلم بدل

می‌کند که با تعصبات از پیش تعیین شده به قضاوت و پیش‌داوری درباره مقاصد شخصیت‌ها بپردازد و یکی از دلایل موفقیت فیلم از نگاه مخاطب، طبیعتا همین غافل‌گیری‌ها است که برخلاف ماهیت نصیحت‌گونه فیلم، به صورتی عمل‌گرایانه نیز پیام خود را به مخاطب رسانده‌است.

در نهایت، در تقابل سیستم فرم و سیستم سبک در فیلم، غلبه تکنیک‌های فرمی بر تکنیک‌های سبکی، به وضوح نمایان است که همین امر خود نیز شکاف عمیقی بین مفهوم فیلم به مثابه داستان و شمایل فیلم به لحاظ بصری را از منظر مخاطب ایجاد می‌کند؛ گرچه همان‌طور که اشاره شد، کارگردان با تکیه بر موسیقی و تدوین، سعی بر برقراری تعادل داشته‌است، اما باز هم این عدم تعادل به شکل بارزی مشهود است. در نتیجه، هاگیس که علاوه بر تصادف نویسنده اثر درخشانی چون *عزیز میلیون دلاری* نیز بوده‌است، به عنوان یک فیلم‌نامه‌نویس خوب و نه یک کارگردان خوب در ذهن مخاطب نمود پیدا می‌کند.

نتیجه

این فیلم در واقع با نشان دادن زندگی درهم تنیده، اما کاملا جداگانه شهروندان لس‌آنجلسی و داستان‌های آن‌ها، می‌خواهد به ما نشان دهد که چگونه با افراد دیگر ارتباط برقرار می‌کنیم و به مدیریت تضادها و بهبود ارتباطات بین فرهنگی بپردازیم و در تعاملاتمان با فرهنگ‌های مختلف، فراتر از تفاوت‌های قومی، مذهبی، جنسیتی و...، رویکردی انسان‌دوستانه داشته باشیم. خوب و بد در همه‌جا وجود دارد. در همه فرهنگ‌ها، خوب، بد، زشت و زیبا وجود دارد. هر فردی در هر فرهنگی و با هر اعتقادی دارای ایراداتی است، اما در عین حال، جنبه نجابت و قهرمانی خود را نیز دارد و در همین راستا، پیامی مبنی بر این‌که همه ما، هرچقدر هم منصفانه، پیش‌داوری داریم (حتی بیننده) همان‌طور که در سراسر فیلم همه همان چیزی را می‌گویند که فکر می‌کنند درسته، بدون ذره‌ای صحت‌سنجی؛ تعصبات ذهنی مبهم نیستند زیرا همگی جعلی هستند و معمولا جایگزین تصویرسازی واقعی افراد و تجربیات زندگی می‌شوند. پس نباید کسی را براساس تعصبات ذهنی قضاوت کرد؛ چراکه شاید همان فردی که قضاوت می‌کنیم، کسی باشد که به او نیاز داریم (ماریا مستخدم جین، یا افسر رایان که با اعمال قدرت خود دیگران را قربانی می‌کند، اما در کمک به پدرش ناتوان است و به کمک منشی سیاه‌پوست مطب نیازمند) یا ممکن است کاملا اشتباه کرده باشیم؛ همان‌طور

که می‌بینیم تعصبات چگونه می‌توانند یک شخص را کور کنند (افسر هانسن درباره پیتر).

در نتیجه، فیلم به نحوی به تصویر کشیده شده‌است که عمیق‌تر از یک کنایه صرف باشد (مبنی بر این‌که تفاوت‌ها یک‌سری ساخت‌های اجتماعی غیرضروری در ذهن انسان هستند و نه حقیقت)، زیرا هاگیس علاوه بر تکنیک‌های فرمی که در داستان‌پردازی به کار برده‌است، با استفاده از تکنیک‌های سبکی همچون صدا و موسیقی متن، تدوین، فیلم‌برداری، نورپردازی و میزانسن، مخاطب را نیز به عنوان یک شخصیت با حضور فعال در فیلم به کار گرفته‌است تا بیننده پیش از آن‌که مجبور باشد در واقعیت روزمره داستان فیلم را زندگی کند و بهایی بپردازد، در مکانی امن تجربه کند و درس بگیرد. در پایان فیلم تقریبا همه شخصیت‌ها هنوز زنده هستند و به دلیل اتفاقاتی که برایشان رقم خورده، افراد بهتری هستند، نه شادتر، نه آرام‌تر، نه حتی عاقل‌تر، بلکه بهتر. فیلم‌های زیادی این امکان را ندارند که مخاطبان خود را به افراد بهتری تبدیل کنند، این فیلم نیز معجزه نمی‌کند، اما دست‌کم بیننده را متاثر می‌کند تا کمی بیشتر نسبت با افرادی که شبیه خودشان نیستند احساس هم‌دردی کنند. در نهایت، فیلم حاوی درد و سردی و ظلم است و البته امید، امید به بهتر شدن و پیشرفت اخلاقی هرچه بیشتر انسان به مثابه انسان.

منابع

جابز، گرترود. (۱۴۰۰). *فرهنگ سمبل‌ها، اساطیر و فولکلور*. ترجمه محمدرضا بقاپور. تهران: اختران.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی