



باله تابستانی

■ محمد وحدانی

عمودی آفتاب داستانی خطی و یا ماجراجویی پر اوج و فرود ندارد. هر چه جلوتر می‌رویم خبری از «ماجرای اصلی» نمی‌شود. صبحی آغاز می‌شود، جزئیات مفصلی از آن می‌بینیم اما حادثه مهمی اتفاق نمی‌افتد. زمانی گذشته است. در میانه مراسم سالگرد مادر، سه خواهر آرام و بدون شتاب خاطرهای بلند از زندگی عاطفی پدر و مادر می‌گویند. آن‌ها شروع به تجسم رابطه مادر و هم‌کلاسی دل‌داده‌اش می‌کنند و این‌که این رابطه چه شکلی می‌توانسته داشته باشد. اما با توجه به زمان‌بندی طولانی این فصل، کنشی دراماتیک به مفهوم رایج آن وجود ندارد. **شعاع عمودی آفتاب** از یک‌طرف از الگوهای کلاسیک ماجرا محور دور می‌شود و از سویی دیگر با همراهی شخصیت داستانی، شکلی از روایت مدرن شخصیت‌محور نیز به خود نمی‌گیرد. (به یاد بیاوریم که چگونه در **بوی انبه کال** با یک شخصیت‌محوری - مویی - همراه هستیم.)

با دورشدن از این دو استراتژی، شکل روایی **شعاع عمودی آفتاب** یک مدل جایگزین را ارائه می‌کند. پیرنگ براساس یک مدل فضا محور بر پایه تجربه «لحظه» پیش می‌رود به گونه‌ای که تجربه کردن این فضاها، الگوی گسترش طرح را جلو می‌برد. به عبارت دیگر بیننده بخش‌هایی را از سر می‌گذراند که درک فضای مورد نظر اهمیت اصلی را دارد، بدون هیچ انتظاری

زن و فرزند دیگرش اعتراف می‌کند. روز بازگشت کی‌ان از سایگون، کان کارت قرار ملاقات زن اغواگر را در جیب کت همسرش می‌یابد اما چیزی بسروز نمی‌دهد. لی‌ان اشتباهاً تصور می‌کند از هوآ باردار است و خواهرهایش را می‌ترساند.

یک ماه گذشته است. صبح دیگری است. لی‌ان و های از خواب بیدار می‌شوند. خانواده امروز باید مراسم سالگرد پدر را برگزار کند، پدری که از فرط عشق، دوری مادر را یک ماه پیش‌تر تاب نیاورده است.»

شعاع عمودی آفتاب (۲۰۰۰)، فیلم سوم تران آن هونگ، فیلمساز ویتنامی‌الاصل، و بزرگ‌شده و تحصیل‌کرده پاریسی است. برای آن‌هایی که **بوی انبه کال (۱۹۹۳)** و **سایکلو (۱۹۹۵)** را دیده‌اند **شعاع عمودی آفتاب** از جهات مختلفی می‌تواند فیلم متفاوتی محسوب شود. جایی دور از فضای سنتی شهر سایگون دهه پنجاه و شصت در **بوی انبه کال** و به کل متفاوت با چهره فقرزده و چرکی‌ان خیابان‌های این شهر معاصر در **سایکلو**.

در طول پنج صبح مجزا در یک فاصله زمانی یک‌ماهه با یک خانواده نسبتاً مرفه معاصر ساکن هانوی آشنا می‌شویم. مروری بر پیرنگ نشان می‌دهد که **شعاع**

«هانوی. صبح زود است. لی‌ان و برادرش های از خواب بیدار می‌شوند. لی‌ان تمایلات عاطفی خاصی به های دارد. امروز چهارمین سالگرد مرگ مادر است و لی‌ان به همراه دو خواهر بزرگ‌ترش کان و سونگ در تدارک آماده‌سازی مراسم هستند. مدتی بعد آن‌ها در میانه مراسم درباره شکل رابطه عاطفی مادر و معشوق هم‌کلاسی‌اش در دوره زندگی مشترک با پدر بحث می‌کنند. شوهر کان، کی‌ان نویسنده است و برای نوشتن بخش آخر رمانش کلنجار می‌رود. سونگ هرازگاهی مردی را مخفیانه ملاقات می‌کند. کان به همسرش می‌گوید حامله است.

کوک همسر سونگ، عکاس است و به گونه‌های کم‌یاب گیاهان علاقه دارد و برای انجام تحقیقاتش بخشی از وقتش را در خلیج زیبای می‌گذراند. در آن‌جا کوک همسر و فرزند دیگری دارد و مدت‌هاست که در تردید انتخاب میان آن‌ها به‌سرس می‌برد. کی‌ان به سایگون سفر می‌کند و در آن‌جا برای ملاقات با یک دختر اغواگر تا مرز سقوط پیش می‌رود. سونگ شبی به وقت خواب به کان اعتراف می‌کند مدتی است با یک مرد دیگر ارتباط دارد. لی‌ان به‌رغم کشش عجیبش به برادر، پسری به‌نام هوآ را دوست دارد اما او که از لی‌ان کوچک‌تر است مدام از او فاصله می‌گیرد.

کوک از مسافرت بازمی‌گردد و پیش سونگ به داشتن



هر بار با دیدن رگه‌های نورانی آفتاب از شر اینرسی سکون هر روزه خواب رها می‌شوند. فیلم این‌گونه با به پیش‌زمینه آوردن این لحظه‌های فزّار، آن را به اتفاقی منحصر به فرد و غیرعادی تبدیل می‌کند و فضایی ایجاد می‌کند تا دوباره درک شوند.

صبح سوم آغاز می‌شود. صدای باران می‌آید اما پرتویی از نور آفتاب هنوز در اتاق است. های لبه تخت می‌نشیند، سیگاری روشن می‌کند. لی‌ان شب قبل در رختخواب برادر خوابیده است. های برمی‌خیزد و به پس‌زمینه می‌رود. پیش‌تر ضیعت را روشن کرده‌است. جلوی تراس می‌نشیند و بیرون را نگاه می‌کند. لی‌ان برای لحظاتی در پیش‌زمینه کش‌وقوس می‌آید. یله و لخت خود را به لبه تخت می‌رساند. سیگاری آتش می‌زند و پس از مدتی برمی‌خیزد.

قطعا عنصری که این سکانس را به نمونه‌ای بی‌بدیل از تجربه یک فضای یگانه نزدیک می‌کند، ریتم است. بخش اصلی این فصل در یک نمای بلند اتفاق می‌افتد. موسیقی سنگین با ریتمی بی‌شتاب در حال پخش شدن است، اجرایی با سازهای کوبه‌ای که باوقار صحنه را آهنگین می‌کند. لی‌ان کودکانه و بی‌پروا، هماهنگ با ضرباهنگ آرام موسیقی در حال پخش، خود را روی تخت به این سو و آن سو می‌کشد. صحنه خالی از هر

اثر به بهترین شکل ظهور یابد. در واقع شیوه‌ای متفاوت با منطق ارائه جزئیات در آثار رمان‌نویسی‌ها در ادبیات. در آن شیوه «جزئیات»، خود به‌عنوان یک عنصر زیبایی‌شناسانه به پیش‌زمینه فرم اثر می‌آید، در حالی که فیلمساز در این‌جا نوعی حالت کارکردی برای «جزئیات»، قائل می‌شود و بخشی از پازل فضاسازی اثر را تکمیل می‌کند. (البته در ادامه نشان خواهیم داد کارکرد دیگر «جزئیات»، خلق نوعی زیبایی بصری در قاب است.)

به این ترتیب استراتژی **شعاع عمودی آفتاب** تعاریف متن و حاشیه یک فیلم آشنا را عوض کرده است. داستانی در مقیاس کلی اثر وجود ندارد، حاشیه‌روی‌های مدام، خود متن اصلی‌اند و به فراخور حال و هوای هر یک از این فضاها به‌صورت موضعی و محدود با یک داستان فرعی روبه‌رو می‌شویم. آن چه مهم است تجربه همین فضاها و حاشیه‌ای‌ست. تجربه بیدارشدن تکراری پنج صبح که به طرز عجیبی شکلی آیینی به خود می‌گیرد و این عمل روزمره را به تجربه‌ای دلپذیر و ناآشنا تبدیل می‌کند. انگار اصلا فیلم درباره همین لحظه‌های بیداری اول صبح است، یازه زمانی عجیب و غریب بازشدن پلک‌ها تا خلاص شدن از سوسه اغواگر خواب. آن لحظه‌های سکرآور غلت‌زدن در تخت‌خواب. گونه‌ای مرحله گذار از خواب به بیداری. لی‌ان و های

برای صحنه بعدی (بخوانید ماجرای بعدی). فیلم با ارائه جزئیات فراوان در پی ناآشناکردن و تجربه دوباره لحظات مرده زندگی است. لحظاتی لغزنده که هر روز تجربه‌شان می‌کنیم و شاید به‌صورت متناقضی فراموش‌شان. فیلم با استفاده از شیوه خاص فضاسازی، این لحظات «مرده» را دوباره خلق و ملموس می‌کند. سه خواهر در مراسم سالگرد مادر روی تخت رستوران می‌نشینند و با لحنی خواب‌آلود از گذشته حرف می‌زنند. آدم‌ها در پس‌زمینه، محو و مبهم‌اند و خواهر کوچک خسته از یک روز پر کار سر بر پاهای خواهر بزرگ می‌گذارد و به رویای عشق مادر در جوانی پناه می‌برد. در پنج صبح مختلف، بیدارشدن لی‌ان و برادرش را با جزئیات کامل می‌بینیم. صدای ساعت، دمپایی‌ها، نور آفتاب صبح و سایه‌روشن‌ها با تأکید و وضوح افراطی نمایش داده می‌شوند. کنارزدن پرده‌ها و پشه‌بند رختخواب‌ها عادت‌ست همیشگی برای این آدم‌ها. های ناخن لی‌ان را با طمانینه می‌گیرد و ورزش صبح و رقص فراموش نمی‌شود. اگر در یک فیلم کلاسیک، ساخت محدود این فضاها کارکردشان در پس‌زمینه داستانی فیلم و به قصد غنی‌سازی بافت دراماتیک ماجرا محور اثر است، این‌جا داستان‌های فرعی موضعی پنهان‌های هستند برای خلق این لحظه‌های ظاهرا «عادی». ضمن این‌که تأکید در ارائه جزئیات فقط تا مرزی است که فضاسازی ویژه

کلامی است و سکوت مجال می‌دهد تا لختی و تنبلی اول صبح درک شود. دوربین تخت را در پیش‌زمینه قاب گرفته است و همراه با کنش صحنه بخشی از کمان یک دایره را سرمست طی می‌کند. صحنه با این حال و هوا شکلی رقص گونه به خود می‌گیرد. دوربین انگار به دور لی‌ان می‌رقصد. فضا سرشار از شوری و هم‌انگیزی می‌شود و شعف دو انسان از روبه‌رو شدن با صبحی دیگر در فضا موج می‌زند. این گونه است که صحنه به یک باله شبیه می‌شود و دوربین چاره‌ای ندارد جز نشان دادن سرخوشی‌اش همراه با چرخش متوازن پیرامون این آدم‌های خوشبخت. بر خوردی آیینی‌وار با پدیده‌های عادی هر روزه. دختری خواب‌زده از ذوق باران اول صبح به رقص درمی‌آید و برادری که در جواب اعتراض خواهرش می‌گوید فقط به هنگام باران دوست دارد سیگار بکشد.

به این شکل، فیلم استراتژی بنیادی خود را عیان می‌کند، فرمی که بر مبنای یک الگوی ایماز محور شکل گرفته است. فصولی شاعرانه که به وسیله این لحظه‌های باشکوه زندگی خلق می‌شوند و پیرنگ، مدام بر آن‌ها تأکید می‌کند. داستان‌های فرعی پیرنگ عجیب **شعاع عمودی آفتاب** فقط بهانه‌ای است تا در مسیر آن‌ها

پیرنگ بر اساس یک مدل فضا محور بر پایه تجربه «لحظه» پیش می‌رود به گونه‌ای که تجربه کردن این فضاها، الگوی گسترش طرح را جلو می‌برد.

ایمازهای اثر خلق شوند (می‌توان شش داستان فرعی مهم‌تر برای فیلم در نظر گرفت: رابطه عاطفی لی‌ان با برادر، کان و شوهر، رابطه به هم‌ریخته سونگ و کوک، کوک و همسر دیگرش، قرارهای سونگ و مشوقه‌اش و بالاخره رابطه لی‌ان و هوا). سه خواهر جایی در میانه فیلم در صحنه‌ای که از نظر علی هیچ توجیه داستانی ندارد و مکان و زمان آن مشخص نیست موهای مشکلی بلند لختشان را در اوج گرمای تابستان با حرکتی یک‌شکل به آب می‌سپارند و آن چه احساس می‌شود خنکای آب است بر موهای سیاه و شانه‌های برهنه، در جایی شبیه معبد، و جذایت چهره‌های خندان. دوربین می‌چرخد و بر روی حوضچه‌ای پر از ماهی قرمز و برگ‌های سبز درخشان متوقف می‌شود. فیلم با ریتمی سنجیده به جنبه‌های تنزلی اثر فضای کافی اختصاص می‌دهد: کودکی خفته بر آب‌های سبز در یک خلیج خزه‌بسته، ذوق چشم‌های زنی از دیدن انعکاس پرتوهای سپید بر موج‌های کوچک آب در یک ظرف فلزی به وقت قرار ملاقات با دلدادگی در سکوت، و لباس زنی اغواگر بر صفحهٔ برقی تلویزیون در سایه‌روشن‌های نیم‌شب یک اتاق هانور خورده.

اگر در **سایکلو** پنجره به‌عنوان یک عنصر مهم صحنه‌ای راهی است برای بروز جلوه‌های شهری، در **شعاع عمودی آفتاب** خود قاب پنجره‌ها دیدنی‌اند. این‌جا باید قاب زیبایی پنجره و پرده‌ها را در یاد دید نه آن چه پنجره در قاب می‌گیرد. باد بازیگوشی که مدام پرده‌های این مستطیلی‌ها را تکان می‌دهد. این گونه است که دوربین تران آن هونگ مدام پنجره‌ها را در قاب

سالگرد همگون با فضای رستوران، آبی پوشیده‌اند. در فصل شست‌وشوی موها همه مشکلی پوشیده‌اند و هارمونی عجیبی میان سیاهی موها و لباس‌ها با سفیدی شانه‌ها وجود دارد. رنگ‌ها، نور و طراحی صحنه اغلب بخشی از درونیات آدم‌ها و شکل روابطشان را در صحنه توصیف می‌کند. رنگ غالب خانهٔ سونگ نوعی آبی تیره است (رابطه‌ای معلق با همسر) که در تقابل است با رنگ‌های روشن سبز و زرد و شفافیت فضای خانهٔ لی‌ان و های (رابطه‌ای پرشور).

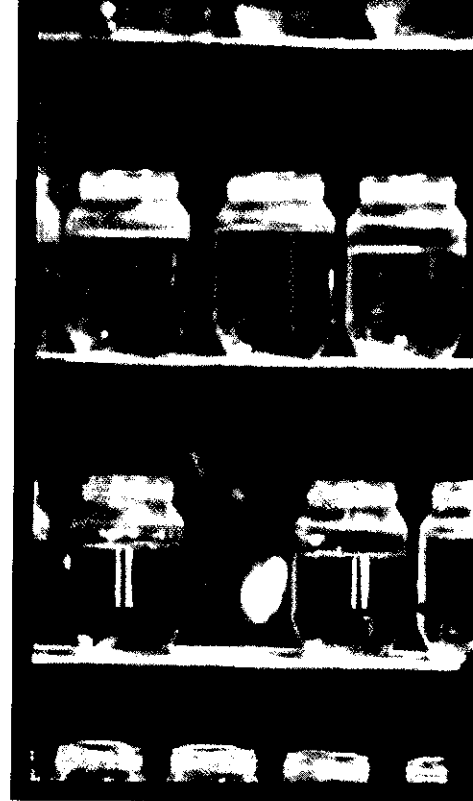
از طرفی از لحاظ بصری قاب‌بندی فیلم اغلب منطبق گرافیکی به خود می‌گیرد. میزانشن‌های مثلثی در صحنه‌های مشترک سه خواهر آن‌ها را عمدتاً تبدیل به رئوس یک مثلث متنسواوی‌الاضلاع می‌کند. دقت کنید به قابی نمونه‌ای که از مجاورت سرهای سه خواهر در یکی از فصل‌های پایانی تشکیل می‌شود، آن‌جا که لی‌ان خواهرهایش را بابت حامله‌بودنش می‌ترساند. کنش در صحنه نیز اغلب تابع همین منطق است. سه خواهر در فصل رستوران جووری روی تخت می‌نشینند و طوری سرهاشان را تکان می‌دهند که یک ترکیب مثلث‌گونه شکل گیرد و تحرک آن‌ها توازن هندسی قاب را تضمین کند. خواهر کوچک در وسط و پشت به دوربین و سونگ و کان رو به دوربین هر یک در چپ و راست قاب، و فرق موهای لی‌ان که تا پشت سرش ادامه پیدا کرده است همانند یک خط سپید (میانهٔ مثلث)، قاب با پس‌زمینهٔ تیره را به دو قسمت متقارن تقسیم می‌کند. (به این شکل حضور اغلب بازیگران نه به دلیل اطلاع‌رسانی صرف، که به عنوان عنصرهای کمپوزیسیون قابل توجه است.)

به این ترتیب مبنای رئالیستی قاب‌ها از نظر رنگ و نور و کنش در صحنه، جای خود را به نوعی منطق تجسمی می‌دهد، گونه‌ای وسواس در ترسیم یک تابلوی نقاشی. توجه ویژه به رنگ‌بندی، کنتراست و هارمونی رنگ‌ها و بالاخره برجسته‌کردن خطوط متقارن افقی و عمودی قاب. بدین گونه **شعاع عمودی آفتاب** ضیافتی

می‌گیرد و بدین شکل **شعاع عمودی آفتاب** تبدیل می‌شود به استعاره‌ای از تجربهٔ «نگریستن» و مفهوم «تماشا» برای آدم‌هایی که هر صبح رها و منگ فقط دوست دارند از دریچهٔ یک پنجره بیرون را ببینند.

این فرم ویژهٔ **شعاع عمودی آفتاب** پیش از هر چیز محصول تلاشی است در حوزهٔ میزانشنی فیلم. جهان نمایشی **شعاع عمودی آفتاب** به‌صورت عجیبی در حال و هوایی استیلیزه شکل می‌گیرد، خانه‌ها، لوکیشن‌های داخلی و خارجی به‌شکلی در کنار هم قرار گرفته‌اند که یک جغرافیای انتزاعی مستقل از واقعیت خلق شود. از شهر و واقعیت اجتماعی هانوی چیزی نمی‌بینیم. همهٔ عناصر اضافی حذف شده‌اند (پس‌زمینه‌های روابط، شلوغی شهر و...) و مکان‌ها شکلی انتزاعی به خود گرفته‌اند. از طرفی دیگر فیلمساز با دخالت در رنگ و نور صحنه‌ها تا حد ممکن توانسته صحنه‌ها را با حسی از بی‌زمان و مکانی درآمیزد. رنگ غالب فیلم سبز (در بعضی فصول متمایل به آبی) است که اغلب در برگ درخت‌ها، رنگ دیوارها و پس‌زمینهٔ پوشش گیاهی خشکی‌های اطراف خلیج خود را نشان می‌دهد. در هر گوشه و کنار برگ درخت‌ها با آن رنگ سبزه‌های شفاف، خود را به رخ می‌کشند. در فصل پیاده‌روی کان و همسرش بعد از مراسم سالگرد مادر در یک خیابان خلوت، به برگ درخت‌ها نور تابیده شده است تا رنگ غالب صحنه برجسته‌تر شود. درخت‌ها از نور سبز روشن لبریزند. گونه‌های شفافیت در قاب‌ها. این خیابان استیلیزه را با خیابان‌های فیلم **سایکلو** مقایسه کنید. از دحام، فقر و شلوغی شهر در **سایکلو** در تضاد با آرامش و سکوت این فضای شبانه قرار می‌گیرد.

در صبح چهارم فیلم، خواهر و برادر بعد از خوردن صبحانه هوس رقص می‌کنند. برمی‌خیزند و به ناگاه شعاع دلپذیری از آفتاب صبح، خرمی از نور به صورت‌شان می‌تابد، انگار در آن جامه‌های سپید تطهیرشان می‌کند. از طرفی رنگ لباس شخصیت‌های فیلم اغلب هماهنگ با رنگ‌بندی پس‌زمینه‌هاست. خواهرها در فصل مراسم



کند به صورتی که انگار این دو بخش موجودیتی مستقل از هم دارند و فقط دیالوگ میان آن دو است که بخش‌ها را از نظر مکانی به هم ربط می‌دهد. به عبارت دیگر فضا بدون استفاده از نمای معرف به صورت بازل گونه در ذهن بیننده تجسم پیدا می‌کند.

با این توضیحات سبک فیلم **شعاع عمودی آفتاب** مسیری تابع پیرنگ طی نمی‌کند و از الگوهای داستانی فیلم تأثیر نمی‌گیرد که خودش گاه روندی جداگانه دارد. همان‌طور که دیدیم بازی بازیگران، طراحی صحنه و لباس، قاب‌بندی و رنگ و نور و حرکت دوربین تابع منطق ویژه فضا ساز اثر است. صحنه‌ها اغلب با جلوه‌های پر زرق و برق اشیاء، نمایشی و لوکس به نظر می‌رسند. خلق هارمونی به قیمت عدول از واقع‌گرایی میسر می‌شود. فیلم از این

زنجیره تقدیری زندگی شخصیت‌ها معنی شود، بیش‌تر تکرارهای ساختاری به‌نظر می‌رسند: سه زوج، سونگ و کسوک عکاس، کان و کی‌ان نویسنده و لی‌ان و برادر عاشق بازیگری. موقعیت خواهر بزرگ عملاً ورسوئی از رابطه مادر و معشوقه هم‌کلاسی‌اش در سال‌های دور است. کان که به‌تازگی حامله شده است درمی‌یابد که شوهرش امکان دارد به او خیانت کرده باشد. این همان موقعیتی است که شبی سونگ برایش تعریف می‌کند که چگونه سال‌ها قبل، وقتی که از حاملگی‌اش بیش از یک ماه نمی‌گذشته است به خیانت کسوک پی برده است. لی‌ان عاشق برادرش است چراکه خیلی شبیه پدر است و خود هم‌زمان به دنبال شوهری است که شبیه برادر باشد. و در نهایت تکرار فرح‌بخش پنج صبح.

مبنای رئالیستی قاب‌ها از نظر رنگ و نور و کنش در صحنه، جای خود را به نوعی منطق تجسمی می‌دهد، گونه‌های وسواس در ترسیم یک تابلوی نقاشی. توجه ویژه به رنگ‌بندی، کنتراست و هارمونی رنگ‌ها و برجسته کردن خطوط متقارن افقی و عمودی قاب. بدین گونه شعاع عمودی آفتاب ضیافتی از نور و رنگ به‌نظر می‌رسد.

از نور و رنگ به‌نظر می‌رسد و تکیه بر رنگ‌های شفاف با کنتراست‌های بالا همچنین رنگ‌بندی جداگانه فازهای مختلف قاب جلوه‌های بیان‌گرا به روابط صحنه‌ای آدم‌ها داده است. این نوعی از سینماست که به نقاشی بیش از سایر هنرها گرایش دارد. برگ‌ها در صحنه رنگ می‌شوند، نورهای رنگی بر اشیاء تابیده می‌شود، از فیلترهای ویژه به هنگام فیلم‌برداری استفاده می‌شود و در مرحله اتالوناز و مونتاژ رنگ‌بندی قاب برای رسیدن به کیفیت‌های مورد نظر تغییر داده می‌شود.

از زاویه‌ای دیگر فیلم از یک استراتژی مهم در منطق میزانسنی خود بهره می‌گیرد. از نظر اندازه نما، منطق زیبایی‌شناسی **شعاع عمودی آفتاب** (جز در دو فصل) در مدیوم‌شات اتفاق می‌افتد. بدین ترتیب قاب‌های شکیل فیلم نه همانند چشم‌اندازهای فورد حاصل نماهای اکستریم لانگ‌شات است (و یا لانگ‌شات‌های تران آن هونگ در نماهای شهری **سایکلو**) و نه به شیوه برسون در کلسوزاب. (اگرچه تران آن هونگ بارها اذعان داشته که سخت تحت تأثیر برسون است) استیبلیزه‌بودن فضای نمایشی **شعاع عمودی آفتاب** از طریق مدیوم‌شات شکل می‌گیرد. بنابراین عمق میدان در سکانس‌ها معمولاً برجسته نمی‌شود و همه‌چیز در میان‌زمینه می‌گذرد (به یاد بیاوریم میزانسن‌های با عمق میدان را در **بوی آینه کال** که کنش‌ها بیش‌تر از طریق پنجره و برگ‌های درختان به دو فاز پیش‌زمینه و میان‌زمینه تقسیم می‌شود)، و نماهای معرف اغلب حذف می‌شود. ما جغرافیای رستورانی که مراسم سالگرد مادر در آن برگزار می‌شود را در یک برداشت بلند نمی‌بینیم. از این نظر یک بخش نمونه‌ای در فیلم وجود دارد. در خانه سونگ، لی‌ان خود را در آینه نگاه می‌کند و ادای زن‌های یاردار را درمی‌آورد. برش به نمای از سونگ که کف زمین دراز کشیده و به سقف خیره است. می‌دانیم که قرار است به ملاقات مخفیانه دل‌داده‌اش برود و حس عذاب وجدان رهایش نمی‌کند. حذف نمای معرف باعث شده که جغرافیای صحنه شکلی انتزاعی پیدا

جهت سبک‌پردازانه است. سبک اهمیتی هم‌طراز با پیرنگ و مستقل از آن دارد. با این عملکرد شکل بصری فیلم منجر به ازسرگذراندن تجربه‌های منحصربه‌فرد می‌شود. در این‌جا ما به کمک ماجرا و رویدادها با شخصیت‌ها همدلی نمی‌کنیم. سونگ که مطلق و ناکام در زندگی مشترک با کسوک به‌نظر می‌رسد، پس از یک گفت‌وگوی تلخ برای جدایی در یک قاب گرافیکی در میان دست‌های کسوک به خواب می‌رود و بدین گونه در بیننده هم‌ذات‌پنداری ایجاد می‌کند. یک کمپوزیسیون زیبا در چنین فیلمی سمت و سوی همدلی با شخصیت‌ها را هدایت می‌کند. این گونه است که وقایع بالقوه دراماتیک به وسیله جنبه‌های شاعرانه سبکی به تعادل درمی‌آید و بالفعل نمی‌شود. اگر در سینمای کلاسیک یکدستی سبک باعث می‌شود اوج دراماتیک در روابط داستانی شخصیت‌ها برجسته شود، در این شیوه فیلمسازی یکنواختی اتفاقات روزمره زندگی محملی است برای برجسته‌شدن زمینه‌های بصری فیلم و آشنایی‌زدایی از آن اتفاقات معمول و نهایتاً درک دوباره آن‌ها.

پیرنگ **شعاع عمودی آفتاب** برای رسیدن به چنین کیفیتی اغلب اوج‌های دراماتیک داستانی را حذف می‌کند. فصل مهم اعتراف کسوک به همسرش (داشتن زنی دیگر) را نمی‌بینیم، بلکه فقط پس از بازگشت کسوک از سفر به وسیله واکنش سونگ آن را درمی‌یابیم. سپس این فصل برش می‌خورد به صبح روز بعد. زن و شوهر کل شب را بحث کرده و تصمیم گرفته‌اند و ما چیزی از آن را ندیده‌ایم. (چه قدر استراتژی ازو را در حذف سکانس مرگ مادر بزرگ **داستان توکیو** و سکانس اولیه **کسوف** آنتونونیو را در تصمیم جدایی زن و مرد به یاد می‌آورد.) هیچ‌گاه چیزی بی‌پروا از روابط لی‌ان و های نمی‌بینیم و موقعیت پرتنش لی‌ان در برخورد با هوآ کاملاً حذف شده است. بدین ترتیب گویی فرم پیشرو و سبک‌پرداز فیلم نمی‌تواند یک موقعیت دراماتیک معمول را بی‌درد، پس این فصل‌ها را حذف می‌کنند. از طرفی تکرارهای داستانی پیرنگ بیش از آن که بیان‌گر نوعی تسلسل در

شعاع عمودی آفتاب با تکیه بر تجربه لحظه‌ها، بیش از هر چیز اجازه می‌دهد شخصیت‌ها روبه‌روی هم بنشینند و باطمینان برای هم حکایت و داستان تعریف کنند. سه خواهر در سکانس رستوران، درباره گذشته عاطفی مادر دست به گمانه‌زنی می‌زنند. شبی قبل از خواب در فصلی استثنایی دو خواهر در آرامش پشه‌بندهای حیاط درباره زندگی مشترک و شکل روابط با همسران‌شان حرف می‌زنند و در نمونه‌ای‌ترین حالت کسوک با پیرمردی عارف‌مسلسک در آن بهشت رویایی از عشق، زن، مرگ و رنج می‌گویند. همچنان که آرام بر موج‌های خسته بالا و پایین می‌روند، مرد (کوک) رو می‌کند به خشکی‌های خزمیسته اطراف و می‌پرسد: «کسی این‌جا زندگی می‌کند؟» پیرمرد: «نه، هیچ‌کس.» مرد: «این‌جا زندگی کردن برایم خوشایند است.» پیرمرد نگاهی به اطراف می‌اندازد: «این‌جا خیلی غمگین است.» مرد از تردید و عذاب وجدانش در انتخاب محل زندگی‌اش می‌گوید، اعتراف می‌کند که دو جای مختلف او را با یک نیروی یکسان برای ادامه زندگی جذب می‌کنند و عذاب وجدان ناگزیری که دست از سرش بر نمی‌دارد. پیرمرد دردمند با آن چین‌وچروک‌های هستی‌بخش صورتش نگاهی همدلانه به مرد می‌کند به گونه‌ای که انگار خود او نیز این موقعیت را تجربه کرده است: «افسوس که نمی‌توانم کمک کنم.»

مرد می‌گوید: «وقتی رنج برای‌تان بسیار بزرگ می‌شود چه می‌کنید؟» باد خلیج موهای سپید پیرمرد را می‌رقصاند، نگاه نافذش را به مرد می‌دوزد و می‌گوید آن وقت‌ها به دهکده پناه می‌برده، پیش زنی که دوستش داشته، و بعد با لحن غمگین کلامش جووری ادامه می‌دهد که انگار خوشبختی کوتاهتر است از آن‌چه می‌پنداریم. آن اواخر پیرمرد موقع خواب درد سنگینی از سینه‌اش می‌گذشته، نیمه‌شب بیدار می‌شده و زن را در کنار خود می‌یافته که آرام خوابیده است. آن‌گاه رنجی را تجربه می‌کرده که انگار هرگز نمی‌توانسته محو شود. ▶

m_vahdani@yahoo.com