بوی پیراهن یوسف

جابر قاسمعلی

اکنون راحت‌تر می‌توان گفت که با **بوی پیراهن یوسف**، ردپایی ملودرام در سینمای حاتمی کیا پررنگ‌تر شده است. گرایشی که از وصل نیکان شروع شد، نهالی بود که در از **کرخه تا راین** شکوفه داد. این گرایش در **خاکستر سبز**، اما، اسیر یک فرم گرایی شخصی می‌شود و از قواعد ملودرام فاصله می‌گیرد و اکنون، اینجا، در **بوی پیراهن یوسف** بی‌آنکه به بار بنشیند، تنها بر تعلق خاطر فیلمساز به این نوع تاکید می‌کند. با این همه، می‌توان اصرار ورزید که اگر حاتمی کیا بخواهد به دور از سینمای جنگ به دنبال نوع خاصی از سینما برای بیان دلمشغولیهای خود باشد، ملودرام بهترین عرصه را برای جولان ذهنیتهای او فراهم می‌کند. او گذشته از چند ایراد، امتحان خود را در این نوع پس داده است. استقبال مردم از فیلمهای خانوادگی و به‌ویژه این دو فیلم ـ از **کرخه تا راین** و **بوی پیراهن** ... ـ نشان می‌دهد که او می‌تواند قهرمانان جذاب خود را از صحنه‌های نبرد به عرصه شهر و خانواده فرا بخواند و به دنبال ثبت کشمکشهای آنان باشد.

بوی پیراهن یوسف، از یک منظر فیلم خاصی است؛ خاص، به این معنا که آوردگاه تصاویر و صحنه‌های متنوع و رنگارنگ است. از سویی می‌توان درونمایهٔ انتظار و امید **مسافران** بیضایی را در آن جست و حتی برخی از واکنشهای شخصیتها را چونان آدمهای مسافران دید، و از سویی دیگر، به تأثیر لحظاتی از **پاریس، تگزاس** وندرس ـ در میزانسن صحنهٔ شهادت سعید در آکواریوم بیمارستان از کرخه تا راین، و نمایش فیلم ویدیویی یوسف و اصغر در جبهه اشاره کرد. موارد اشاره شده، بی‌آنکه به مثابهٔ نقطه ضعف **بوی پیراهن** ... شمرده شود، تنها اشارتی است در شناخت سینمای حاتمی کیا و بیان این نکته که او برای رهایی از اثراتی که از فیلمهای مختلف پذیرفته و دستیابی به سینمایی دقیقاً شخصی، نیاز به فرصتی برای پالایش خود دارد.

بوی پیراهن یوسف با وجود آنکه متعلق به سینمای داستانگوست، اما از شیوه‌ها و گره افکنیهای معمول در داستان نویسی بهرهٔ چندانی نمی‌برد. به یک تعبیر، علیرغم حضور کمرنگ داستان در فیلم، بیشتر، شاهد حضور شخصیت هستیم. این داستان نیست که شخصیتها را به پیش می‌برد بلکه این شخصیتها هستند که داستان می‌سازند. بدین ترتیب برخی از حوادث ـ به دلیل عدم تأثیر شخصیت در آنها ـ در فیلم زاید و اضافیند و نه تنها به کار داستان نمی‌آیند که حتی شخصیتها را در برخورد با موقعیت تحمیلی جدید، دچار سردرگمی می‌کنند. فیلم، که در فرصت اندک موجود می‌توانست یکی از بهترین شخصیتهای سینمای ایران را بپرورد، آن را حیف و نپرورده باقی می‌گذارد و به راه خود می‌رود. حتی بازی خوب، درونی و گرم نصیریان در نقش دایی غفور، جز در لحظاتی، نمی‌تواند حوادث فیلم را حول محور شخصیت اصلی گرد آورد.

بوی پیراهن یوسف با تمرکز بر دو آدم تنها آغاز می‌شود. اولی، دایی غفور، رانندهٔ تاکسی فرودگاه است که اتفاقاً برای معرفی شخصیت وی از تمهید غافلگیرانه‌ای استفاده می‌شود. دوربین، آرام به سوی او ـ که سرگرم چراغانی برای یک عروسی است ـ حرکت می‌کند. حضور موسیقی تردید برای این نما، سنگینی نگاه کسی را بر تصویر مضاعف می‌کند. او که سر برمی‌گرداند، پیرمردی را می‌بیند که سراغ فرزند گمشده‌اش را می‌گیرد. با برگشت پیرمرد به تصویر، می‌بینیم که او خود دایی غفور است. چنین شیوه‌ای در آغاز فیلم دو کاربرد خلاقه می‌یابد: نخست معرفی شخصیت اول فیلم است. اینکه درمی‌یابیم دایی غفور ـ که شخصیتی رویایی و ماخولیایی دارد ـ در انتظار یوسف گم‌گشته‌اش، کلبهٔ احزانش را چراغانی می‌کند تا به گلستان بدل شود؛ و کارکرد دوم، جرقهٔ اولین آتش‌زنهٔ داستان است. اینکه باید منتظر آمدن (یا نیامدن) یوسف او باشیم. این صحنه، از همان ابتدا و به سرعت، تماشاگر را به قصه وارد می‌کند و داستان را به جلو می‌راند. اما همین جا، یک خطای کوچک هم صورت می‌گیرد. نسرین، دختر غفور که از شنیدن صدای بلند پدرش به ایوان آمده، از پدر که گفته: *برمی‌گردد، امیدوار باشید* می‌پرسد: *چه کسی برمی‌گردد؟* و پدر در جواب، وضعیت خود را رفع و رجوع می‌کند. چنین واکنشی از سوی نسرین، قاعدتاً عجیب است. زیرا او، حتماً، تاکنون دریافته که پدر، در رؤیای خود، در انتظار فرزند شهیدش است. به‌ویژه آنکه خود نسرین بعدها اشاره می‌کند که انتظار پدر بیهوده است و برادرش مدتهاست که به شهادت رسیده است، و بدین ترتیب بر آگاهی

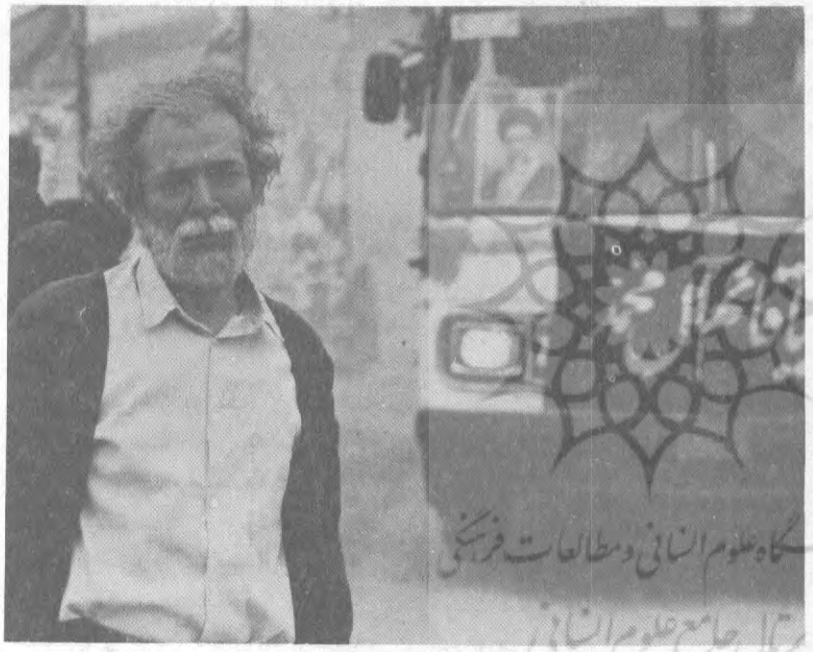
خود از وضعیت روحی و روانی پدر صحه می گذارد. دیالوگ *کی برمی گردد*؟ نه تنها زاید است که حتی توهم‌زا نیز به حساب می‌آید. طبیعی تر این بود که او واکنشی از سر عادت به حرکت پدر نشان می‌داد تا تماشاگر به شخصیت دایی غفور نزدیکتر شود.

با حرکت داستان، روند نمایشِ شخصیت ماخولیایی دایی غفور ـ که ما به ازای فیزیکی در تصویر یافته است ـ قطع می‌شود. سپس، با ورود شیرین به داستان، این کمبود آشکارتر می گردد. شیرین، که به عکس دایی غفور، نگاهی کاملاً واقع گرا نسبت به پدیده های پیرامون دارد، شخصیتی است که اساساً در تقابل با روحیات دایی غفور نمایانده می‌شود. هرچند که از این تقابل استفادهٔ زیادی نمی شود. بدین ترتیب، فیلم، یکی از توانمندیهای بالقوهٔ خود را

در جهت قویتر کردن درام از دست می دهد و بالطبع، لحن و ریتم آن نیز، تغییر یافته و کند می شود. این نکته، به عکس، در برج مینو پرداخت هوشمندانه ای دارد. بازی ذهن و عین در این فیلم به واسطهٔ حضور نمادین شخصیتی که در رویاها، خاطرات و ذهنیتهای آدمهای دیگر قصه حضور دارد، فرصتِ غنیمتی برای فضاسازی و تلفیق رویا و واقعیت به وجود می آورد. اما در **بوی پیراهن یوسف**، در حالی که می شد برای دایی غفور ـ آنچنان که بقیهٔ آدمهای فیلم می گویند ـ فضایی سرشار از توهم باز ساخت، این کار انجام نمی شود و فیلم درست از همین نقطه ضربه می خورد و دچار دوگانگی در لحن می شود. این است که فیلمساز یا می بایست صحنهٔ اول ـ نمایشِ فیزیکی رویای دایی غفور ـ را حذف می کرد و برای معرفی او به شیوه ای از جنس بقیهٔ فیلم دست می یازید و یا در غیر این صورت، می بایست بقیهٔ بنای این ساختمان را چونان سنگ بنای اول پی می ریخت. در صورت ایجاد چنین فضایی برای دایی غفور، پایان فیلم که بر اثر تقابل شیرین و غفور پی ریخته شده بود، محکمتر، جذابتر و باورکردنی تر به نظر می‌آمد، و ایمان و اعتقاد دایی غفور به انتظار و بازگشت فرزند گمشده اش، ضربه زننده تر می شد و ساختاری دراماتیک به خود می گرفت.

تونل برزخ، بدون آنکه از حادثه ای داستانی اثرپذیرفته باشد، تنها به واسطهٔ حس و حالی که دایی غفور برایش باز ساخته است، به روشناییِ امید دست می‌یابد و جایش را با دایی غفور عوض می کند. قصه اما همچنان ادامه می یابد، بی آنکه تمام شود.

با این همه، فیلم، از نمایشِ شخصیت دایی غفور ـ البته نه به شیوهٔ ابتدای فیلم ـ باز نمی‌ماند. در گفتگوی بین دایی غفور و شیرین، در جواب شیرین که گفته است: *اگه مَردُم نباشند کی باورش می‌شد*؟ می گوید: *اول باید خودت باور کنی، به*



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بدین ترتیب فیلمی که اساساً دربارهٔ شخصیت است، در میانهٔ داستان سازی و شخصیت پردازی در نوسان می‌ماند. فیلم که می توانست درامی بر مبنای شخصیتها و تناقضات درونی آنها باشد، به سوی داستان میل می کند، ولی حتی آن را هم، به دلیل آنکه اساساً داستان پر و پیمانی ندارد، به تمام و کمال پی نمی گیرد. این است که می بینیم داستان، تأثیر مهمی بر قهرمانان نمی نهد. شیرین پس از گذار از

مردم چه کار داری؟ این گفتگو شخصیت دایی غفور را بازتر می کند و جداافتادگی او را در جمعی که مانند او نمی اندیشند، موکد می کند. این وجه از شخصیت دایی غفور، در لحظاتی دیگر، ما به ازای تصویری می‌یابد. اشاره‌ام به صحنه ای است که دایی غفور متشنج و آسمیه سر، در باند یکسویهٔ اتوبان، خلاف جهت اتومبیلها، به پیش می‌رود؛ اتومبیلهایی که از روبرو با چراغهای روشن به سوی او

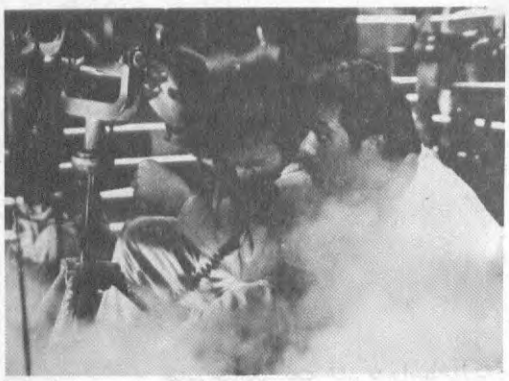
می‌آیند، ضمن نمایش ناهمگونی شخصیت و دیدگاه دایی غفور با مردمی اینچنین که چراغ روشنشان، مدعای محکم تقابل دیدگاه جمعیشان با دایی غفور است، بر نکتهٔ دیگری نیز دلالت می کند. وحشت دایی غفور از صدای بوق و آگاهی از وضعیت موجود، تاکید می کند که دایی غفور نیز در واقعیت، شهادت خسرو - برادر شیرین - را پذیرفته، اما بیش از هرچیز به انتظار و امید زنده است. این صحنه به راحتی یادآور صحنه ای دیگر در مسافران بیضایی است؛ آنجا که خانم بزرگ، پس از گفتگو با افسر پلیس، به اتاق برمی گردد و عکس مهتاب را به روی طاقچه برمی گرداند. گذشته از آنکه اساساً شخصیت دایی غفور و سماجت او در اعتقادش به بازگشت یوسف، استحکام منظر خانم بزرگ را در زنده بودن مسافران تداعی می کند.

با این همه، **بوی پیراهن یوسف**، از لحظات سینمایی و خلاق و عاطفی بی بهره نیست. انتخاب عنصر شب، در بیشتر صحنه های فیلم به خوبی به یکی از عناصر ساختاری فیلم بدل می شود. تاکید بر شب و خیابانهای تاریک که با چراغهای ریسهٔ چشمک‌زن تزیین شده اند، به سوسوی امید در دل دایی غفور - و شیرین - می مانند تا نهایتاً پس از گذر از تونل تاریک برزخ به سپیدهٔ وصال پا نهند. به ویژه اینکه نخستین تصویر، پس از تونل، روشنایی خیره کننده ای است که با ظرافت به اتوبوسهای حامل اسرا دیزالو می شود، تا معادل آزادی آنان باشد. در صحنه ای دیگر، پیشتر، جایی که دایی غفور کنار گور یوسف به نجوا و بعدتر به پرخاش، دلتنگی می کند، زاویهٔ دوربین به زیبایی بر زنده بودن یوسف تاکید می کند. در تمام مدت گفتار دایی غفور، دوربین او را از میان اتاقک گور نشان می دهد. گویی از منظر یک شخصیت، به حرفهای او گوش می دهیم. هرچند که جنس صحنه، قویاً، یادآور چنین صحنه ای در **از کرخه تا راین** است، اما حاتمی کیا، هوشمندانه، با تغییر زاویهٔ دوربین، نگاهی نو به یکی از مولفه های خود می کند.

در جایی دیگر، پیش از آنکه اکبر، خبر تلخ شهادت خسرو را به شیرین بدهد، تصویر با حرکتی آرام بر ریسه های چراغانی، با زمینهٔ صوتی باران، به تماشای ترکیدن حباب های آرزوی شیرین می نشیند. چنین تصویری پیشتاب دهندهٔ خبر شومی است. خبری که شیرین را ناامید و تلخ از خانه جدا کرده، در خیابانها سرگردان می کند.

اما رقص سماع شیرین، علیرغم تکرار یک مولفه - در **از کرخه تا راین** - به خوبی به دل نمی نشیند. حرکت اصغر، در **از کرخه تا راین**، با میزانسنی مشابه با رقصی در میانهٔ میدان نبرد قطع می شود. به این ترتیب رقص دردآور اصغر در بیمارستان، حس تلخی را از گذشته، در هنگامهٔ مرگ و زندگی، مفهوم می بخشد. اما اینجا در **بوی پیراهن** ... این صحنه به تنهایی مصداق عینی نمی یابد. قطع به صحنه ای از جبهه که در آن یوسف حضور دارد، به دلیل آنکه دو حس متفاوت را باز می تابانند، کارکرد موردنظر فیلمساز را نمی رساند. خاصه آنکه نوع حضور یوسف در این صحنه، با نوع حضور شیرین، اساساً قرینه نمی شود. با وجود آنکه حرکت به چپ و راست شیرین با حرکت پاندولی پلاک، هماهنگ است و به نوعی بر مفهوم نهایی استحالهٔ شیرین به منظر دایی غفور، حتی حضور یوسف و شاید هم خسرو، دلالت می کند. اما با نمایش یکبارهٔ تصویر ویدیویی یوسف و اصغر در آب - به دلایلی که گفته شد - هماهنگ نمی شود.

استفاده از فیلم ویدیویی، که یادآور صحنه هایی مشابه در **پاریس تگزاس** و حتی یکی دو فیلم قبلی حاتمی کیاست، اینجا کاربرد زیباشناختی خود را از دست می دهد. با وجود آنکه خود فیلم ویدیویی، به تنهایی و به واسطهٔ تصاویرِ ظاهراً ناشیانه از شوخیهای قهرمانان در جبهه و تدفین یوسف و حضور دایی غفور در مراسم، بسیار جذاب و نوستالژیک است - آن هم در فیلمی که یکی از مایه های فرعیش، غم غربت است - فضای گفتگوی عادیِ شیرین و نسرین، به سرعت به ضد



حس تبدیل شده و اثر بخشی، ظاهراً نوستالژیک، خود را در کنشهای متقابل فیلم ویدیویی و حضور تقریباً بی اهمیت شیرین و نسرین از دست می دهد و به یک معارفهٔ بسیار ساده بین شیرین و خانوادهٔ نسرین تبدیل می شود. به ویژه آنکه این صحنه، به سرعت تحت‌الشعاع تلفنی قرار می گیرد که اکبر، دوست همرزم خسرو، به شیرین می زند.

فیلم، چنانکه گفته شد، به واسطهٔ آنکه خمیرمایهٔ یک فیلم بلند را نداشته، ناچار از نمایشِ تصاویر زاید می شود. استفاده از جعبهٔ موسیقی با ملودی تکرار شونده اش، به جز آنکه کلیشه و نخ نما است، در هیچ جای دیگر نیز به کار نمی آید و عملاً قابل حذف است. تاکید بر نامهایی که ارتباطی تماتیک با قصه داشته باشند، امروزه به شدت رنگباخته و سطحیند. وجود نام یوسف، به واسطهٔ نقش مهمی که در درونمایهٔ اثر دارد، با کمی اغماض، قابل پذیرش است، اما قرینگی نام شیرین و خسرو، شهر قصر شیرین، یونس و ماهی غیرجذابند و ضمناً کاربری نام یوسف را نیز ندارند.

صحنهٔ اولین برخورد اکبر و خواهرش پشت پردهٔ سفید، به لحاظ اجرا، بسیار عادی و حتی سطحی از آب درآمده است؛ سایه هایی که از پشت پرده قابل روئیتند و دیالوگ های موجود، اساساً حس عاطفی صحنه را تشدید نمی کنند. به عکس، معادل همین صحنه در پای اتوبوس آزادگان ـ جایی که زن و شوهر پیری همدیگر را پس از سالهای فراق در آغوش می کشند ـ بسیار خوب درآمده است. به ویژه آنکه لازم بود که شیرین در انتهایِ استحالهٔ تدریجی خود، شاهد چنین صحنه ای ـ یافتن یک گمشده ـ باشد تا اعتقادش به انتظار آمدن خسرو (یا یوسف) نمونه ای عینی بیابد.

حضور فیلمساز در اتومبیل دایی غفور زاید و غیرمنطقی است و ربطی به داستان ندارد. ظاهراً قرار است که این حضور عاملی باشد برای حرکت اتومبیل دایی غفور، تا خلوتِ اصغر و همسرش پس از مدتها، با حضور غیر به هم نخورد. اما چنین صحنه ای می توانست بدون حضور فیلمساز و تنها با میل دایی غفور یا شیرین نیز انجام شود. در همین جا لازم است به موفقیت حاتمی کیا در ایجاد فضایی به شدت عاطفی که از ویژگیهای فیلمهای ملودراماتیک است، اشاره کنم و اینکه این صحنه تا حد یکی دو پلانِ خُرد از منظر نسرین، فرزندش، و اصغر با حفظ همان فاصله در میزانسن، نیز جای گسترش داشت.

حضور زن خارجی و بچه اش نیز هیچ ارتباطی با قصه و یا درونمایهٔ آن ندارد و تنها به کارِکش آمدن فیلم می آید. حتی اگر بپذیریم که وجود این صحنه بهانه ای برای نمایش وجهی از شخصیت امانت دار و مسؤولیت پذیر دایی غفور ـ چنانکه پدربزرگ کودک می گوید ـ باشد، باز فیلم دچار سکته است. می شد عناصری از درون همین داستان برای نمایش چنین وجهی از شخصیت دایی غفور پیدا کرد تا حضور زن خارجی، خارج از داستان، به فیلم تحمیل نشود و آن را به بیراهه نکشاند. این صحنه، داستان را از کشمکشهای قهرمانان دور می کند و طبعاً بیننده بی هیچ دلیلی برای مدتی از کانون حادثه فاصله می گیرد. ضمن آنکه، نمایش چنین وجهی از شخصیت دایی غفور، به راستی چه جای مهمی در فیلم یا درونمایهٔ آن دارد؟

صحنهٔ پایانی دیدار دایی غفور و یوسف نیز با همهٔ مقدمه چینیها، پرداخت در خوری نمی یابد. این دیدار که می توانست با حرفی دیگر جذابتر شود، فدایِ پرداختی دم دستی و سطحی می شود. شیوهٔ دویدن دایی غفور، بی حرکتی دوربین، و قطع نکردن تصاویر، مجموعاً حس راکدی به صحنه می دهد و پایان فیلم را از جوشش و پویایی محروم می کند. با این همه، فیلم، پایان ملودراماتیکِ همهٔ فیلم های این نوع را دارد. چه باکَ اگر تماشاگر اشکریز گمان برد که، به خیر و خوشی، شیرین با یوسف ازدواج می کند و حالا هردو امیدوار به انتظار خسرو می نشینند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی