

# خلاقیت هندسی و پرسپکتیو دیالوگ و شخصیت

بوتیک / حمید نعمت ا... / ۱۳۸۲

چاپ شده در: مجله نسیم

زمان انتشار: دی ماه ۱۳۸۹

این نوشته در کنار نظرخواهی از منتقدان درباره بهترین فیلم های دهه ۱۳۸۰ سینمای ایران که «بوتیک» یکی از برگزیدگان آن شده بود، بار اول در نشریه «نسیم» دوره سردبیری شهرام فرهنگی در دی ماه ۱۳۸۹ و بار دوم در کنار نظرخواهی دیگری درباره بهترین فیلم های «اول» کارگردانان تاریخ سینمای ایران، در ماهنامه تخصصی «صنعت سینما» به سردبیری همیشگی شهرام جعفری نژاد در نیمه شهریور ۱۳۹۱ و شماره ویژه روز ملی سینما به چاپ رسید. / توضیح بدیهی این که نظرات نگارنده در هر دو نظرخواهی، در بخش "نظرسنجی ها"ی این سایت آمده است.

\*

\*

در طول این شش هفت سالی که از ساخت و نمایش بوتیک می گذرد، بارها کوشیدم فرصتی فراهم آورم تا طی آن برخی نکات کاملاً نهان مانده از چشم های مخاطبان و حتی ستایشگران فیلم را که به گمانم در تاریخ این سینما کم یا بی مشابه هستند و می توان نمونه درسی آنها را در حیطه هایی چون چینش و معرفی و پیشبرد روابط شخصیت ها، دیالوگ نویسی، پرسپکتیو موقعیت ها و کنش ها و واقع نمایی معاصر، در این فیلم اول حمید نعمت ا... سراغ گرفت، با خوانندگان اهل پیگیری مباحث سینمایی مطرح کنم. اما هر بار به دلایلی که بیشتر مشغله های پراکنده خودم بود، این فرصت به دست نیامد و در نتیجه، با این همه نقل قول مداوم که هر هفته و هر ماه از دیالوگ های این فیلم می کنم و با این همه استفاده به عنوان مطالعه موردی که در کلاس هایم دارد، تا پیش از این نشد که درباره اش بنویسم و این، با اعتنا به جا و جایگاهی که فیلم در سینمای دهه ۱۳۸۰، سینمای بعد از انقلاب و حتی تاریخ سینمای ایران دارد، نه نیاز بوتیک، بلکه خوش اقبالی من بود که سرانجام این فرصت و فراغت پیش بیاید.

## ۱) پرسپکتیو موقعیت و دیالوگ و شخصیت

این تعبیر کم و بیش من درآوردی که در دل فیلمنامه های واقع گرای متمرکز بر «کار با جمع» و شخصیت های پرشمار، برایش بهای زیادی قائلم، به نوعی از درنظر گرفتن و به کار بردن پیش داستان برای هر شخصیت و حتی هر سکانس در لابه لای فیلمنامه اشاره می کند که مانند پرسپکتیو در نقاشی، در عمق وجود دارد، با چشم صاحب شناخت قابل تشخیص است، اما به طور عینی و در ظاهر به عنوان عنصری صوری دیده نمی شود. در سینمای ایران، معمولاً این روش آسان معرفی شخصیت و بنانهادن فرضیه داستانی وجود دارد که همه چیز را از آغاز شروع کنیم. طوری درباره پسر مینه آدم ها توضیح شفاهی مستقیم بدهیم که گویی خودشان هم یک به یک به تازگی با هم آشنا شده اند! و هر موقعیت را طوری پرداخت کنیم که گویی هیچ زندگی و مناسباتی پیش از آن وجود نداشته و همین امروز و در همین لحظه که بیننده دارد بخشی از زندگی شخصیت ها را می بیند، تازه و بی اتکا به پرسپکتیوی از رخدادها در گذشته های دور یا نزدیک، آن اتفاق روی داده است. در بوتیک، شخصیت ها چنان زنده و گذشته دار هستند که هیچ عنصر رفتاری در هیچ کدام به طور مستقیم توضیح داده نمی شود و هر عنصر به گونه ای در دل لحظه های جاری و عمداً گذرای داستان قرار می گیرد که حتی نمی توان با تعاریف کلاسیک، نامش را معرفی شخصیت و موقعیت گذاشت. حین حرف های سرشام رضا (یوسف تیموری) و دکتر (خشایار پرتو) است که می فهمیم آن پیرمرد آشفته و ناسرحال، دکتر بوده و با اشاره او به این که «ویکتورخارا احتیاجی به گوش دادن رضا ندارد» درمی یابیم که قاعدتاً پاکسازی شده و حالا بی ماوا و بی کار، سربار رضا و جمع دوستانش شده است. وقتی جهان/جهانگیر (محمد رضا گلزار) با شیطنت رو به روی داود (کاوه کاویان) می ایستد و می گوید که می خواهد تا صبح همان جا بایستد و داود یکهو گوشی تلفن را به او می دهد و جهان مجبور می شود با نامزد داود، مهری (صبا کمالی) حرف بزند و با رودریاستی او را به اسم کامل یعنی «مهرانگیز» صدا می زند، ما بی

آن که حس کنیم داریم مرحله معرفی شخصیت را می بینیم، به خجالتی بودن او، محجوبیت اش و ادب و خودداری و متانتی که در برخورد با دیگران دارد، پی می بریم. زندگی مهرداد (حامد بهداد) و ژاله (افسانه چهره آزاد) چنان با یکی دو اشاره گفتاری و واکنش رفتاری نزد ما گذشته و سیر دارد که ناگهان می بینیم درست مثال زوج اصلی یک فیلم پر از توضیح واضحات به شیوه مألوف سینمای ایران، آنها و رابطه از قدیم تا امروزشان را می شناسیم. این که مهرداد به اختلاف سنی خودش و ژاله اشاره می کند، این که ژاله به تصور مهرداد از خوش تپیی خودش کنایه می زند، این که جهان اقرار می کند که مهرداد او را به شاپوری (رضا رویگری) معرفی کرده و این که حتی خود شاپوری به طور غیرمستقیم به منبع اطلاعاتی در همین زمینه بدل می شود، همه از نمونه های درخشان همان پرسپکتیو داشتن آدم ها و کنش ها در فیلمنامه و فیلم بوتیک اند. نمونه شاپوری و آن چه در وصف مهرداد و ژاله می گوید، از مواردی است که حتی فراتر از ابعاد متن فیلم، در فرامتن و در دنیای عینی و زیست روزمره ما هم درس گرفتنی به چشم می آید. شاپوری درباره مهرداد به جهان می گوید «بهش می گفتم پسر جون، می اومدی این جا یه دودی می گرفتی یه دردلی می کردی یه اشکی می ریختی، من فوتبالیست بودم خوشگل بودم ژاله این جوهر ژاله اون جوهر...». یعنی شاپوری حتی درد دل های احتمالی مهرداد را هم پیشاپیش از بر است و این به آن بخش از گیر و گرفت های ما در حیات اجتماعی امروز و این جا اشاره می کند که بر اثر مشکلات ژنریک و مشابه، حتی نق ها و غرها و گله هامان هم ناگفته روشن و پیش بینی پذیر است! فیلم از این منظر به عنوان نمونه ای ناب از سینمای اجتماعی بدون شعارها و رقت انگیزی های رایج این سینما در عرف وطنی اش که متأسفانه به همان شکل رو و مستقیم، بسیار هم مورد توجه و علاقه منتقدان مدعی جامعه شناسی هم هست، حتی به خلق پرسپکتیو درستی از جامعه معاصر دست می یابد. و این که پیشتر گفتم در برخی سکانس های میانی و خارج از موقعیت «معرفی» نیز همین عمق بخشیدن به پسزمینه ها و انگیزه ها در فیلم به دقتی شبه هندسی چیده شده، از جمله در جایی

مشهود است که جهان سرشوب به بوتیک برمی گردد و فرشید (افشین سنگ چاپ) ناگهان و بی دلیل شروع می کند به تعریف و تمجید از هنر ویتترین زنی او. وقتی تعجب ما با تعجب جهان از این حرف هایش شکل گرفت، جمله کلیدی اش را می گوید که «باز تو یه ویتترین زدن بلدی. من چی؟». برخلاف عادات این سینما که می خواهد همه چیز را به شیوه شیرفهم کردن برای بیننده توضیح دهد، ما این جا به مقصود اصلی فرشید پی نمی بریم. اما کمی بعدتر که می گوید شاپوری گفته جهان از فردا به بوتیک نیاید، تازه متوجه راپورت دادن ماجرای شلوار توسط فرشید و دلیل آن حرف های اولیه اش می شویم: می خواسته بگوید اخراج جهان به دلیل ویتترین زدنی که بلد است، از اخراج او به دلیل احتمالی راپورت ندادن، منصفانه تر خواهد بود! این که فیلم حتی آن چه را در ذهن فرشید می گذشته، همچون نوعی پیش داستان در نظر می گیرد و به درستی خلق می کند و در آن چه بر زبان او می آید، همچون نوعی پرسپکتیو جاری اش می کند، از ویژگی های هنوز غافلگیرکننده بوتیک است.

## ۲) فراتر از «نفس عمیق»

یکی از اظهارنظرهای غریب دوستان درباره بوتیک که هرگز برایم درک شدنی نبوده، ادعای شباهت آن به نفس عمیق پرویز شهبازی است که البته اغلب نه از زاویه میچ گیری های کلیشه ای مرسوم در فضای نقد ما و طرح احتمال تقلید و تأثیرپذیری و غیره، بلکه از منظر شباهت های تصادفی و به این عنوان که «این فیلم هم با همان شیوه واقع نمایی اجتماعی معاصر مانند نفس عمیق قابل ستایش است»، در نوشته ها و بحث ها آمده. عرض می کنم که بوتیک درست به دلیل این که به ورطه کلیشه های سینمای به اصطلاح مینی مالیستی و دارای روایت موجز اشاره ای و بی تأکید نمی افتد، حتی قابل قیاس با نفس عمیق نیست. و یادآوری می کنم که برخلاف تصور حاکم بر فضای نقد، تنها سینمای عامه پسند دارای مجموعه مبسوط کلیشه ها و

عناصر قالبی و قراردادی نخ نمانده نیست. بلکه سینمای متفاوت و مدعی خاص بودن هم می تواند به تدریج مجموعه ای هر چند متین تر و کم آزارنده تر از کلیشه های تکرار شده و تکرارشونده داشته باشد و به آنها دچار شود. در نفس عمیق، اصرار در شرح ندادن انگیزه ها باعث نوعی خل وارگی درک ناشدنی - با هر متر و معیاری و برای هر آدم هر چند سودایی و اهل خل بازی در نسل ما و نیم نسل بعد که قهرمانان فیلم شهبازی اند- در شخصیت های اصلی می شود که کاملاً بی ریشه است. کامران (منصور شهبازی) خانواده اش را ترک و همه امکاناتی را که امکان داشت آنها در اختیارش بگذارند، رها کرده است. حتی در جایی از فیلم او به دم در خانه پدری اش می رود و روی بدنه ماشینی را که خانواده اش برای او خریده اند، خط و خش می اندازد! این کنش که ظاهراً از دید بسیاری به نوعی عصیان خودویرانگرانه و احیاناً بسیار هم تلخ و متفکرانه از جانب جوان معاصر تعبیر می شود، در عینیت واقعی کاملاً باورناپذیر است و معادل درست آن می تواند رفتار رضا در بوتیک باشد که همچون هر جوان امروزی دیگر در شرایط طبقاتی و خانوادگی مشابه، به جای این که خود را در آن وضعیت مفلوکانه کامران فیلم شهبازی قرار دهد، از بخشی از امکانات پدر و مادر برای فاصله گرفتن از خود آنها استفاده می کند! رضا در خانه درندشت و هرچند به اصطلاح «کلنگی» که پدرش کاری به کار آن ندارد، به اتفاق جمعی از دوستان بی مأوایش سر می کند تا به قول خودش در مکالمه تلفنی با مادرش، زیر دین پدر نرود. چون حاضر نیست وردست او کار کند. اما با این وجود، خانه را تسخیر و در آن اقامت کرده. این که رفتار کامران را در این خصوص یا بعدتر و به شکلی حادثر، در خصوص غذانخوردن تا رسیدن به مرگ، نوعی واکنش معترضانه به خود، به والدین، به جامعه یا به دنیا بگیریم، در زندگی ساده و بی ثوری و بی هدف کامران و منصور (سعید امینی) رگه های فیلسوف مآبانه تحمیلی و زائدی وارد می کند که فراتر از قامت آنها و روزمرگی فیلمی از این دست است. حتی در ابعاد اجرایی، مثلاً اصرار اجباری نفس عمیق به واقع نمایی در ریتم دیالوگ گویی، منجر به بیانی عصبی کننده از سوی مریم

پالیزبان و مثلاً بیان و لحنی کاملاً غیرقابل شنیدن از سوی نابازیگران دو نقش برادران دوقلوی شمالی در مسافرخانه می شود. در حالی که این همه دیالوگ های تودرتوی شخصیت های پرشمار در بوتیک، هر کدام با ادبیات و شکل و لحن خود، به تمامی با ریتمی که در این سینما تنها گهگاه در فیلم هایی از داریوش مهرجویی و اصغر فرهادی به این میزان واقع نمایی سریع و بی مکث در دیالوگ گویی رسیده ایم، ادا می شود و حتی شخصیت بهزاد (علی علایی) که دست اندازها و دردسرهایی در شیوه بیانش دارد و این باز با دلیل و ریشه و چیدمان هندسی در فیلم تعبیه شده و به پسزمینه شوک های عصبی او و حال نزارش برمی گردد، باز طوری دیالوگ می گوید که مطلقاً ناواضح نیست و از جمله در آن سکانسی که از مستند لاک پشت ها و سرنوشت تلخ آنها می نالد، فید اوت صدایش را به تدریج ناواضح و ناشنیدنی می کند و هیچ گاه در شنیده شدن کلام بازیگران، چنین مشکلاتی وجود ندارد. و البته بدیهی است که این در نفس عمیق با تعمد و به زعم من، با اتکا به همان کلیشه های سینمای دور از روایت سراسرست باب طبع تماشاگر عام به دنیای فیلم راه پیدا کرده و «مشکل»ی نیست که خود شهبازی از آن غافل بوده باشد. او می خواسته و چنین می دیده که فیلم اینچنینی نباید حتی به وضوح شنیداری دیالوگ ها نزد تماشاگر اعتنا کند. در نامعادله دیگری که می تواند نشان دهد هر نوع مقایسه دو فیلم به سود بوتیک تمام خواهد شد، به شخصیت اِتی (گلشیفته فراهانی) اشاره می کنم که خل واری اش با تمام نشانه های جزئی و کلی که نگاه و خنده ها و اخم ها و واکنش های بازیگر در اختیار بیننده می گذارد، با پسزمینه اجتماعی و خانوادگی مشخصی که فیلم از او ارائه می دهد، با علائق دم دستی و خامدستانه اما کاملاً قابل باور از آدمی به سن و طبقه و وضع و حال او می بینیم و می شنویم، بی آن که لزوماً مابه ازای بیرونی اش را دیده باشیم، برایمان پذیرفتنی است چون در ابعاد همین شخصیت به خصوص و بی اصرار به تعمیم دادن و حرف های اجتماعی/فلسفی بزرگ درباب نیهیلیسم عمیق حاکم بر زندگی جوان معاصر ما زدن، درست و کوچک و متمرکز، تعریف شده است. در نفس عمیق، دختری

ظاهراً باهوش از طبقه فرهنگی آشکارا فراتر از منصور، به او می گوید که «موسیقی آلترناتیو» گوش می کند و هیچ هم منتظر واکنش توأم با تعجب پسر بی نوا نیست. و وقتی از پسر می پرسد که چه موزیکی گوش می کند، او بی آن که نگران باشد جلوی دختری با آن رفتار و از آن طبقه مورد تمسخر واقع شود، می گوید «داریوش!» این را مقایسه کنید با جایی از بوتیک که اولاً دلیل طرح بحث موسیقی موردعلاقه از سوی آقا شاپوری، یافتن بهانه های بیشتری برای جلب آتی است و ثانیاً دو نمونه مطرح شده از سوی دو نفر، به شکلی بسیار باورپذیر از دو آدم با شکل و سطح زندگی و شعوری که تا رسیدن به آن سکانس فیلم در خانه شاپوری دیده ایم، «جنیفر لوپز» از زبان شاپوری و «لیلا» از زبان آتی است. سر سودایی داشتن آتی و به آب و آتش زدنش برای رفتن به «خارج»، از دختری به سن و با رفتارهای خل وار او همان قدر قابل پذیرش است که به جاده زدن دختری دانشجو و در آستانه اخراج، در نفس عمیق جعلی و باز اصراری افراطی به بازنمایی نیهیلیسم خودآگاهانه و همه جانبه جوان امروز و این جا جلوه می کند. برای دختر فیلم شهبازی با شخصیت و علایق و گرایش هایی که در او می بینیم، هم صحبتی با جوان جنوب شهری ساده دلی مانند منصور با آن طرز حرف زدن و آن نوع شناخت اجتماعی ابتدایی، یا از سر ترحم و یا از سر کنجکاوی، می تواند مدتی در سطح خیابان های تهران ادامه یابد. اما هرگز به این رفتار سودایی نمی انجامد که دخترت درس و دانشگاه و زندگی را رها کند و به جاده شمال بزند و بی مأوایی و سرگستگی درونی اش را چنین خودنمایانه و آگاهانه، عینی و فیزیکی کند و به تعبیر عامیانه، «بی خیال همه چی» شود. به مجموع این دلایل، معتقدم آن چه در بحث از واقع نمایی در پرداخت تصویری ملموس از جوانان جامعه که در فیلم های لوکس و جعلی سینمای تین ایجری ما هرگز به ریتم و دغدغه های عینی شان نزدیک نشده ایم، به عنوان الگویی تمام عیار به سینماگران کلیشه زده ما پیشنهاد و ارائه می شود، باید نه نفس عمیق، بلکه بوتیک باشد.



### ۳) بهترین «فیلم اول» سینمای بعد از انقلاب

اگر سکانس نق و ناله اتی بر روی پل عابر پیاده در شب بعد از رفتن او و جهان به خانه شاپوری نبود، اگر آن قدر توضیح شفاهی و صریح و مستقیم از دلزدگی اتی نسبت به اختلاف طبقاتی موجود در سطح جامعه و شرایط اقتصادی خود و خانواده و طبقه اش و از جمله جهان در آن به گوش نمی رسید، اگر آن کنش افراطی و متفاوت با بقیه معادلات ساختاری دقیق فیلم که اتی خودش را سیلی می زند و جهان در میزانش دور از دانایی و درون ریزی او چهره در هم می برد و به لبه میله پل تکیه می دهد در این سکانس دیده نمی شد، اگر نعمت الله به طرح بسیار ظریف تر همه این دلمشغولی ها در صبح روز بعد که جهان ماشین داود را قرض می گیرد و اتی آن واکنش فراموش نشدنی «یا زهرا» را نشان می دهد و بعد با موزیک و عینک آفتابی تفریحات «بالای شهری» باب دلش را می کند، بسنده می کرد و در تدوین این سکانس بیش از حد «رو»ی شب قبل را حذف می کرد، آن چه را می خواهم در این بخش نهایی ادعا کنم، با اطمینان بیشتری می گفتم. اما در شکل کنونی اش و با وجود این عارضه افسوس برانگیز در این سکانس هم در انتخابی شخصی برای نگارنده، بهترین فیلم اول یک کارگردان در سینمای بعد از انقلاب ایران، نه پرده آخر واروژ کریم مسیحی، بلکه بوتیک است و در احراز این عنوان، تنها نمونه قابل رقابت دیگر که به ذهنم می آید، می تواند بیست انگشت مانیا اکبری باشد. در بوتیک، باید به این همه خصلت ساختاری دقیق که شرح دادم، این ویژگی منحصر به فرد در محدوده سینمای ما هم افزوده شود که این، فیلمی است که با تمام خودبستگی اش در دل دنیای خصوصی ملموس و زنده ای که خلق می کند، ضمناً به قدر کافی با تاریخ سینما نسبت و ارتباط دارد و در اوج این آگاهی و شناختی که در آن جاری است، وقتی بنا شد به جای پارسا پیروزفر نقش اصلی فیلم یعنی جهان را محمدرضا گلزار بازی کند، نعمت الله طوری در برخی اجزای فیلمنامه اش دست برد و جهان را به وارث تبار آشنایی برای سینمادوستان صاحب شناخت نسبت به ینمای کلایک

بدل کرد که گویی او نماینده ای از نسل فراموش شده شخصیت نمونه ای گری کوپری در سینمای امروز ماست. گری کوپر، در انبوه نقش های کم حرف و بی شعارش، همین طور که راه می رفت، «پاک نهاد»ی اش برای تماشاگر قطعی و مسلم به نظر می رسید و لازم نبود در صحنه آخر ماجرای نیمروز فرد زینه مان، از نامردمی مردم به طور شفاهی بنالد، لازم نبود در تقابلش با برت لنکستر در وراکروز رابرت آلدریچ نکاتی انسانی را به او گوشزد کند یا حتی در نقش کم مشابه ترش در عشق در بعدازظهر بیلی وایلدنر، از این که برخلاف رسم دون ژوانی همیشگی اش این بار از همان زاویه «ایجاد حس رقابت» که همواره خودش در زنان پدید می آورد، خود در دام عشق دخترکی جوان و شاداب و ساده تر از آن که او تصور می کند افتاده، لازم نبود حرفی به پدر او بزند. جهان فیلم بوتیک هم حتی کم حرف تر از اغلب شخصیت های دیگر در یاد تماشاگر می ماند، هیچ واکنش عجیب و شدیدی نشان نمی دهد و حتی تنها حرکت های عصیانگرانه فراتر از ابعاد عادی زندگی معمولش (خبر دادن به خانواده اتی، زدن فرشید و کشتن شاپوری) را هم فیلم با شیوه پرداخت و کارگردانی هندسی حساب شده اش نشان مان نمی دهد. اما آشکارا جلوه یک قهرمان پاک نهاد را می یابد و نزد تماشاگر جایگاهی حتی تقدیس شده به خود می گیرد. تشخیص این که توان دیالوگ گویی گلزار با چنین شخصیتی هم خوان تر است، تنها برگ برنده کار نعمت الل در این زمینه نیست. و رای آن، تشخیص این که می توان حتی بخشی از رخدادهای نادیده داستانی را با نگاه و واکنش خاموش این بازیگر و این شخصیت آرام بی عکس العمل های شدید به بیننده منتقل کرد، یکی از لحظه های تکان دهنده فیلم را آن جا شکل می دهد که شاپوری از «اوکی اوکی کردن»های زن مهرداد می گوید و می خندد؛ و نگاه جهان به ما می گوید که پس میان ژاله و شاپوری خبرهایی بوده است. این که عکس العمل ساکت بازیگر بتواند بخشی نادیده از روایت را برای مخاطب روشن کند، از آن اتفاقاتی است که چنددهه ای وقت می خواهیم تا شاید جایی مثل بوتیک در این سینما دوباره رخ دهد.