نیاکان ناکام

باشار نوایی

سینمای علی حاتمی و روابط قدرت در نگاه نخست ارتباط چندانی با هم ندارند و در بررسی فیلم‌های‌زیادی که در زمان حیات و فعالیت گسترده مدام به تصنیع و گذشته‌گرایی متهم می‌شد، خوانش سیاسی از آثارش دیرتر از هر چیز دیگری به ذهن سینمادوست‌ها می‌رسد. با وجود ساختن فیلمی تاریخی که مشخصا به یکی از مهمترین برهه‌های سیاسی ایران در دوران قاجار، یعنی مشروطه می‌پردازد و قهرمان ملی یعنی ستارخان را موضوع قصه قرار داده، حاتمی هم در شیوه پرداختن به فرهنگ ایرانی و هم در اشارات و مصاحبه‌هایی که از او باقی مانده است، همیشه با پرهیز از فاش‌گویی و بیان واضح، در قبال مسائل سیاسی موضع گرفته است؛ ازاین‌رو آنچه به‌عنوان عناصر تألیفی در بررسی ساخت‌هایش بیشتر شناخته شده، علاقه او به تاریخ و نشانه‌های فرهنگی در حد بس‌آرایی و آرایش جامه‌ها و کلام خوش‌آهنگ است؛ اما در ذات همه آثارش، نوعی انتقاد فرهنگی و رفتاری نسبت به موقعیت انسان ایرانی وجود دارد که نتیجه مستقیم زیستن در اوضاعی است که سامان سیاسی و اجتماعی از آن محو شده و هنرمند یعنی خود مؤلف و شخصیت‌های آثارش مانند کشتی بی‌لنگر در این دریای مواج سرگردان‌اند. از ویژگی‌های عصر دیجیتال و ساعی سینماردوستان، دست‌یافتن به کفت‌وگویایی است که تماشای آنها در قالب قطعه و کلیپ، طرز تفکر و نگرش هنرمندان را روشن‌تر می‌کند. برای مثال تکه‌ای از یک گفت‌وگو که گویا در نیمه دوم دهه ۵۰ شمسی با علی حاتمی انجام شده، منخصا مشکل سینماگرانی مانند او را نمایان می‌کند که میل بسیار به تعریف قصه‌های معاصر دارند. اما محدودیت‌ها سیاسی و اجتماعی مانع از پرداختن به اکنون می‌شود و در نتیجه آنها باید به قصه‌ها، افسانه‌ها و گذشته بپردازند تا در آن قالب بتوانند حرف خویش را بزنند.

پرویز حاتمی در زمانه‌ای که سال‌های نخست زندگی او با اتفاقات دهه پرخروش ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۲ همزمان بوده، او را بدل به هنرمندی کرد که در قالب قصه‌های عامیانه و گذشته‌ای که ساحل امن می‌کرد، قدم می‌زد. برای همین گریز او به قصه‌های عامیانه در قالب نمایش‌نامه و فیلم‌نامه، علاوه بر شیفتگی او به داستان‌گویی به شیوه روایت سلسله‌وار یا باورقی‌ها، در بطن خویش نوعی پوشش برای بیان نگاه انتقادی به مناسبات فرهنگی و لایه‌های زیرین مناسبات قدرت در جامعه است که سنگ‌بنای روابط سیاسی را می‌سازد. این، یا حاصل مستقیم اتهامات سیاسی است که نمونه‌اش در «ستارخان» و «هزاردستان» شفاف‌تر است یا برآمده از روابط اجتماعی کهنه و صد قرن است که در «قلندر»، «خواستگار» و «سوءتفاهم» دیده می‌شود و حیات و زیست آدم‌های قصه را با سرکوب به انزوا و افراق می‌کشاند. تجربه زیستن در جامعه‌های پرنوسان و پناه‌بردن به بستر تاریخ، نگرش حاتمی را نسبت به انسان شرقی با استناد شرقی مرتبط می‌کند که در روابط قدرت نظام‌های فرهنگی تبلور می‌یابد. روبنای آثار او به شکلی است که تمنای هنرمند را برای بازسازی گذشته نشان می‌دهد؛ ولی در زیربنا، انتقاد او به سیاست‌های غلط مشهود است. برای مثال در فیلم کمتر بررسی‌شده او یعنی «قلندر»، نگاه حاتمی در ظاهر برای دست‌یافتن به تصاویر و فضایی است که مستشرقی از ایران قدیم به تصویر کشیده‌اند؛ اما قصه عجیب فیلم او که به خاطر همان روابط سرکوبگر فرهنگی از سوی وزارت فرهنگ دوران پهلوی به اجبار عوض شد، حکایت مردی پهلوان و متقی و الگوی شهر است که به شکلی بیمارگونه عاشق خواهر خود شده و در تضاد میان احساس و وظیفه، به شکل صوری خواهر را شوهر می‌دهد و چون شوهر با خواهر هم‌بستر می‌شود، قلندر او را می‌کشد. اسیرشدن زن در تارعنکبوتی که برادر برای رسیدن به آمیال خودش با شوهر سفارشی تنیده، به شورش دختر می‌انجامد و دختری که باید همه عمر گوشه مطبخ و خانه با نجابت سر می‌کرد، سر از روسپی‌خانه درمی‌آورد تا دریک انقلاب جنسی، اقتدار و مردانگی قلندر را تخریب و او را وادار به خودکشی کند.

بازیچه‌شدن زنان در روابط قدرت مردانه، از همان نخستین ساخته او یعنی «حسن‌کچل» که دیو چهل‌کیس را ربوده تا «طوقی» که مردی جوان به خواستگاری دختری برای دایی‌اش می‌رود؛ اما مهر دختر به دل خودش می‌افتد و دختر را برای خودش عقد می‌کند و در اوجش «خواستگار» که شرح مهرورزی معلم خط به دختری است که هر بار قبل از رسیدن به وصال، زن آدم دیگری می‌شود، نوعی درون‌مایه مشترک است که در بطن خود، گرفتاری انسان ایرانی را در نظام پرتناقض فرهنگی نشان می‌دهد که شکل‌دهنده و نظم‌دهنده زیست اوست. در این آثار سیستم در نوعی استبداد فرهنگی خلاصه شده که کنش شخصیت‌ها، از شورش تا انفعال را رقم می‌زند و در نهایت کامیابی یا ناکامی آنها، جلوه‌ای انتقادی به شرایط و اوضاع و احوال دارد. اگر فاش‌شدن حقیقت را در آثار حاتمی رؤیت کنیم و این را به استقلال رأی شخصیت‌ها و تبلورنافتن قدرت آنها متصل کنیم، شخصیت‌های حاتمی که گرفتار جبر زمانه‌اند، در اکثر مواقع قربانی تصمیم‌های خویش می‌شوند و شرایط حاکم هم به این قربانی‌شدن دامن می‌زند. برای مثال آخرین فیلم او در دوران پیش از انقلاب یعنی «سوءتفاهم» این درماندگی و ناکامی را هم در شخصیت مرکزی عقب‌مانده فیلم یعنی مجید نشان می‌دهد و هم در برادر بزرگ‌ترش حبیب که سیلی سیاست او را از ارتش رانده و به کوشه معافیا تبعید کرده است.

سقوط دولت محمد مصدق و لورفتن سازمان مخفی افسران حزب توده، زمانی اتفاق افتاد که حاتمی نوجوان بود و برای همین شاید این شکست در پس ذهن او باقی ماند تا در فرصتی به آن بپردازد. در «سوءتفاهم» ایس فرصت فراهم شد و تداعی سرنوشت افسر ارمان‌خواه که پس از شکست سیاسی و زندان، کسح مغازه ظروف کرایه کز کرده و بهانه نگهداری از برادر کم‌عقل را دلیل جله‌نشینی‌اش کرده، سرنوشت همان برادر عقب‌مانده‌اند. یکی از دقیق‌ترین انتقادهای فیلم که زهتاب است و با هیکل فربه و شکل و قیافه وحشی خود بقیه خواهرها و برادرها را تحقیر می‌کند، در ظاهر امتداد شخصیت شعبان‌استخوانی است که از تهران قدیم به تهران جدید وارد شده است. جدال میان او و برادر تحصیل‌کرده خواهرقلندر عارف‌مسلکش، یعنی جلال‌الدین، در زیر عکس خان‌دایی که بر دیوار اتاق خانه قرار گرفته، نوعی کشاکش قدرت در سرزمینی است که خانه و اعضای خانواده، هرکدام بخشی از ساکنان آن را نمایندگی می‌کنند. اما به سای همینگی، حاتمی حتی در شخصیت محمدابراهیم هم نوعی هویت سرکوب‌شده می‌بیند. شبی که مادر برایم چادری را برای محمدابراهیم می‌آورد که به همسرش طوری بدهد، محمدابراهیم سفره دل را باز می‌کند و از تحقیرشدن توسط همسر می‌گوید و اینکه عملا زن و فرزند او را تنها گذاشته‌اند و یار و همدلی در خانه نداره. صحنه با خوابیدن محمدابراهیم درحالی‌که پارچه مادر را همچون همدم نداشته در آغوش گرفته و خاموش‌کردن چراغ اتاق توسط مادر پایان می‌یابد تا در سکانس بعدی که مربوط به عکس‌گرفتن دسته‌جمعی است، دو برادر که مدت‌ها دعوا داشته‌اند، با هم آشتی کنند و رابطه محمدابراهیم و خواهر و برادرانش بهبود یابد. شیوه نمایشی حاتمی برای نشان‌دادن روابط قدرت، مبتنی بر نوعی نمایش ساده است. برای مثال از بلندی و زاویه سرباال و سرپایین در جایی بهره می‌برد که مبتنی بر تسلط فردی بر یک فرد دیگر است. می‌توان مثال از فیلم «خواستگار» زد که وقتی معلم خط به خواستگاری نخستین می‌آید، پدر دختر در بالای پله‌ها ایستاده و بر او تسلط کامل دارد یا در «مادر»، وقتی محمدابراهیم با حرف‌ها و کارهایش همه را از خود می‌راند و مادر به بالای خانه و بلندی می‌رود و به او که در حیاط روی تخت نشسته به شکل اسری می‌گوید که با خواهر و برادرهایش خوب رفتار نکرده و محمدابراهیم هم در جواب نیروی مادر که از بالا بر او هوار شده، می‌گوید: این‌قدر ما رو آق والدین نکن از اون بالا.

مجموعه آثار حاتمی در نگاه مفهومی، سیر مشخصی از زیست ایرانیان در دو سده گذشته را عیان می‌کند. تصویرگری او در ظاهر انتزاعی، اما در باطن برگزیده و اجماعی از عادت‌ها، برخوردها، سنت‌هایی و روابط قدرتی است که وجود ایرانی و طرز تلقی و نگرش او را نسبت به نیروی حاکم شکل می‌دهد. ایرانیان و ناکامی که با حسن نیت و دانی پاک همچون آدم که از بهشت رانده‌شده، در سرزمینی زیست می‌کنند که بلازده است. شخصیت‌هایی که از شاه تا نوکر، از هنرمند تا مامور تأمینات، از بازاری تا کارمند. همه گرفتار آرمان‌های برباد‌رفته و مصیبت‌اند. شخصیت‌های حاتمی با وجود تلخی تجربه‌هایی که از سر گذرانده‌اند، در نهایت نیک‌فرجام هستند؛ چون مؤلفی آنها را خلق کرده که از ستم بیزار و به خیربودن و رستگاری انسان معتقد است.

«شرق» به بهانه سالمرگ علی حاتمی

جایگاه او را به عنوان نمادی برای سینمای ملی ایران بررسی کرد

دردانه‌ای در سرزمین مادری

شرق: در فیلم‌های زنده‌یاد علی حاتمی گرایش شدیدی به استعمال الفاظی که متمایز از زبان روزمره و عادی است، دیده می‌شود. کاربرد ساخت نحوی کهنه زبان در فیلم‌های او، در بسیاری موارد، جانشین ساخت نحوی معمولی و روزمره شده است. به عبارت دیگر، یکی ازعوامل تشخص زبان فیلم‌های حاتمی استفاده از کلمه‌ها و ترکیب‌های فخیم و کاه مهجور و انتخاب لفظ غیرمتداول در جمله‌بندی‌هاست. به نظر شما، توجه به این عنصر، چه به این دلیل بوده که او تنها یک کارگردان نیست و کهنگی آنها به کار نمی‌رود؛ بلکه به توازن و شرایط‌هنگی و ریتم کلمه‌ها و ترکیب‌ها نیز کاملا توجه داشت. همچنین از زبان محاوره کوچه‌بازاری و آوای دورودرها نیز بهره می‌گرفت و بافت آدمی و زبان فصیح را با کنایه‌ها و ترکیب‌های عامیانه و مثل‌های رایج درمی‌آمیخت و این درآمیختگی، که گاه با ظرافت تمام انجام می‌گرفت. امتیاز اصلی زبان او است. این جملات تعبیر عیار بهارو منتقد سرشناس سینمای ایران درباره شیوه بیان و دیالوگ‌نویسی علی حاتمی است. فیلم‌سازی که تاریخ و جامعه برایش را به سبک و سیاق خودش به تصویر کشید. هرچند که نوع نگاه او گاه با طعنه هایی از سمت منتقدان روبه‌رو می‌شد. او معتقد بود بخش عمده‌ای از این نقدها از سر صداقت است؛ ولی به دلیل ناآگاهی به بخش نمایش و آگاهی به امور علمی و تحقیقی حاتمی انجام حاصل می‌شود. حاتمی تفاوت‌های فرهنگی در نگاه اندیشمندان و روشنفکران به سینما را یکی از دلایل چنین نقدهایی می‌دانست و معتقد بود آثارش نه واقعیت است و نه رؤیا. تصاویری است که اگر در تاریخ رخ می‌نمود، تاریخ را زیباتر می‌کرد. نشانه‌هایی در دست نیست که چنین اتفاقاتی در تاریخ رخ نداده؛ ولی اغراق تاریخ را رنگ‌آمیزی می‌کند و جلای بیشتری می‌دهد. امروز، بیست‌وششمین سالمرگ او است. فیلم‌سازی که هرگز برای فیلم‌نامه‌هایش نامه سیمرغ نشد و جشنواره فیلم فجر روی خوشی به آثارش نشان نداد. هنرمندی با انبوهی از ایده‌ها و فیلم‌نامه‌های ساخته‌نشده که زندگی مجال ساخت آنها را از او گرفت. در سالگرد درگذشت او وجود مختلف کارنامه‌اش را از نگاه منتقدان سینمایی بازخوانی می‌کنیم.

رضا غیاث

۱

بارها گفته‌اند و شنیده‌ایم که زنده‌یاد علی حاتمی ایرانی‌ترین فیلم‌ساز سینمای ما بوده است؛ اما در نظر به تاریخ گذشته و معاصر ایران و همزمان بررسی فیلم‌های حاتمی، به‌سختی می‌توان چنین عبارتی را منطقی دانست. ایران بازنمایی‌شده در آثار حاتمی، قطعا مملو از عناصر و نشانه‌هایی است که در خاستگاه بومی‌شان تردید نمی‌توان کرد؛ از دربارهای و مشروطه‌خواهان و تفنگ‌چیان گرفته تا معرکه‌گیران و مجانین و قداره‌بندان و... همگی بادآور تاریخ به‌ثبت‌نرسیده در دوران سیر زمین‌اند؛ چه در آثاری که اشکارا درام‌هایی تاریخی‌اند (ستارخان، سلطان صاحبقران، هزاردستان و...) و چه در آثاری که می‌توانند تحت عنوان درام‌هایی غیرتاریخی دسته‌بندی شوند (سوءتفاهم و دلشدگان و...). اما مسئله این است که نه ایران به همین محدوده تاریخی خلاصه می‌شود، نه نشانه‌هایی که برشمردیم. تنها نشانه‌های این دوره تاریخی‌اند و نه این دوران و مشخصات آن نعل به نعل مطابق با واقعیت تاریخی‌شان مورد بازنمایی قرار گرفته‌اند. مثلا همان‌قدر که در فیلم «طوقی» (یکی از فیلم‌های غیرتاریخی)، شناورشدن شهرهای مرتضی و طوبی در حوض آب -آن‌هم در چندمتری مادری که روی ایوان خانه خوابیده است- با هیچ متر و معیاری به‌عنوان رویدادی بومی پذیرفتنی نیست، به همان اندازه نمایش فیلم‌نامه فیلم «ستارخان» (به‌عنوان درامی تاریخی) جای خالی بافرخان و ده‌ها عنصر تاریخی دیگر، کار را به نتایج ناباوری کشانده است. به باور دیگر در هر دو دسته فیلم‌های حاتمی شاهد صحنه‌هایی هستیم که اگر در فضا و محیطی مطلقا ایرانی می‌گذرند، از نظر رویداد و عملکرد کارکترها، بیشتر نمایشی‌اند و محصول تخیل خلاق‌شان. کافی است کسی چهار صفحه دربارهٔ ستارخان و جدرخان عموغاوغی و دیگر مجاهدان مشروطه خوانده باشد تا به محض مواجهه با نمونه‌های سینمایی‌شان در فیلم حاتمی حیرزده شود. اگرچه این حیرزدگی همیشه نیز از چنین مواجهاتی پدید نمی‌آید. حسین قلی‌خان فیلم «ستارخان»، یکی از مدرن‌ترین فیلم‌های سینمای ایران است، بدون آنکه عملکرد او در فیلم کاملا با نمونه واقعی‌اش مطابقت پیدا کند؛ یعنی برداشت فردی حاتمی از واقعیت‌های تاریخی-اجتماعی ایران در مقطع تاریخی مدنظرش، گاهی نیز به آثار قابل قبولی انجامیده است. اما در هر دو حال، آنچه اولویت می‌یابد، عملکرد فردی فیلم‌ساز است، نه مقولاتی نظیر اصالت و واقعیت. در نتیجه ایران بازنمایی‌شده در فیلم‌های حاتمی همان‌قدر مرتبط با ایران است که نیست. با این حال اصرار بر صفت ایرانی‌ترین فیلم‌ساز سینمای ایران از بابت چیست و چرا به‌عنوان یک تیتر مخصوص همواره مورد بسند مخاطبانش واقع شده است؟

۲

علی حاتمی در اواخر دهه ۴۰ همراه با آن جریانی پا به عرصه سینما گذاشت که از نظر منتقدان مطبوعات، موج نو سینمای ایران نام گرفت؛ مجموعه آثاری که به واسطه فرم‌های بیانی متمایز، می‌کوشیدند از رویکردی به نام فیلمفارسی فاصله بگیرند. اما در میان سازندگان همین آثار، اگر دسته‌ای به صورت ریشه‌ای از عناصر و فرهنگ عامیانه (که هر تقریر نقشی انکارناپذیر در پدیدآمدن فیلمفارسی‌ها داشت) بریدند، در مقابل دسته‌ای نیز حضور داشتند که آثارشان بی‌توجه به این فرهنگ نمی‌توانست شکل بگیرد. «قیصر» مسعود کیمیایی و «حسن‌کچل» علی حاتمی را می‌توان به‌عنوان دو نمونه از اولین‌های این گروه برشمرد. با این حال در میان همین دو فیلم نیز شکل بهره‌گیری از عناصر فرهنگ عامه متفاوت است. در فیلم قیصر هر چقدر این عناصر دستاویزی هستند برای نزدیک‌ماندن کیمیایی به فرهنگ اعتراضی اواخر دهه ۴۰ و همسویی او با رئالیست‌های موج نو، برعکس در حسن‌کچل یکسر با رویکردی مواجهیم که در بعضی مواضع با فیلمفارسی‌ها قرابت کسی چهار صفحه دربارهٔ ستارخان و جدرخان عموغاوغی و دیگر مجاهدان مشروطه خوانده باشد تا به محض مواجهه با نمونه‌های سینمایی‌شان در فیلم حاتمی حیرزده شود. اگرچه این حیرزدگی همیشه نیز از چنین مواجهاتی پدید نمی‌آید. حسین قلی‌خان فیلم «ستارخان»، یکی از مدرن‌ترین فیلم‌های سینمای ایران است، بدون آنکه عملکرد او در فیلم کاملا با نمونه واقعی‌اش مطابقت پیدا کند؛ یعنی برداشت فردی حاتمی از واقعیت‌های تاریخی-اجتماعی ایران در مقطع تاریخی مدنظرش، گاهی نیز به آثار قابل قبولی انجامیده است. اما در هر دو حال، آنچه اولویت می‌یابد، عملکرد فردی فیلم‌ساز است، نه مقولاتی نظیر اصالت و واقعیت. در نتیجه ایران بازنمایی‌شده در فیلم‌های حاتمی همان‌قدر مرتبط با ایران است که نیست. با این حال اصرار بر صفت ایرانی‌ترین فیلم‌ساز سینمای ایران از بابت چیست و چرا به‌عنوان یک تیتر مخصوص همواره مورد بسند مخاطبانش واقع شده است؟

۳

اواخر دهه ۶۰ و اوایل دهه ۷۰ در نظرسنجی «مرکز تحقیقات و مطالعات سینمایی» ایران از علی حاتمی (بعد از محسن مخملباف) به‌عنوان دومین فیلم‌ساز محبوب ایران یاد شده است.[1] از دلستگی مخاطب اثر آن ایام به آثار قبلی حاتمی که یکدریم، مهم‌ترین فیلم‌هایش در این مقطع یکی «مادر» است و دیگری «دلشدگان»؛ یعنی دو نمونه از غیرمنسجم‌ترین فیلم‌های کارنامه حاتمی و درعین‌حال پربزرگ‌ترین‌شان از نظر بهره‌گیری از فرهنگ عامه. درحالی‌که در نیمه دوم دهه ۶۰ بعضی از فیلم‌سازان هم‌دوره حاتمی، کماکان فیلم ساخته‌اند و نظرسنجی اشاره‌شده نشان می‌دهد که ماندت گذشته علاوتا توجهی برنینگیخته‌اند. طبیعی است که مخاطب هیچ‌گاه پروش‌نیافته با یک فرهنگ سینمایی درخورِ اعتنا، با روند غیرمنطقی «حکایت‌های سینمایی» حاتمی بهتر می‌توانست همسو شود تا با روندی که آثار منسجم تقوایی، بیضایی و... طی می‌کرده‌اند؛ اما از آن مهمتر، باید بر تقابلی تاکید گذاشت که این آثار را در پیشگاه مخاطب انبوه از هم جدا کند.

برای مثال زنان مستقل و اندیشمندی نظیر خواهران «شاید وقتی دیگر» هیچ‌گاه نمی‌توانند مادر خواهران سرسبدرده به فرهنگ بدرسالار «فیلم «مادر» از مخاطب انبوه دلبری کنند. خواهران فیلم بیضایی نماینده زنانی‌اند که در ایران معاصر درگیر با سنت‌های بازمانده قدیم می‌شوند؛ حال آنکه در میان خواهران فیلم حاتمی، یکی (طلعت) یکسر سرسبدرده دنیای سنت است و حتی اجازه دیدار با شوهرش را باید بزرگتر (محمدابراهیم در هیئت همان شعبان‌استخوانی در کار «هزاردستان») صادر کند و آن یکی (ماه‌منیر) که بیش‌تر قصد داشته مستقل باشد، دست آخر احوالی نزدیک به مجانین پیدا کرده است که البته همین اندازه از تمایز و فردیت نیز نباید تا انتها پیاد و عاقبت می‌بینیم که (پیرو پیوستن ماه‌منیر به دیگر اعضای خانواده) قربانی مقوله‌ای جمعی می‌شود. سؤالی که در اینجا شکل می‌گیرد، این است: برای مخاطب دلسته به چنین دنیایی، واقعا چه اهمیتی دارد کسه مفاهیم مطلوبش چگونه نمایشی شده‌اند؟ آیا دل‌نگران از زمانه‌ای که مشغول ریشه‌کن‌کردن یکایک آن سنت‌هاست، به جای اندیشیدن به چرایی این بحران، در پیشگاه آن سنت‌ها (با هر صورتی که به نمایش درآیند) تعظیم می‌کند؛ تنها به این سبب که تأمل در این فقدان هراس‌آور است و دست‌های خالی بینش او را در برنگاهی مدرن و معاصر بالا می‌برد. پس خوشا مادر و هر عاملی که قادر به احیای مصادیق سنتی و امحای مفاهیم مدرن در ایران معاصر است؛ خوشا کشته‌های مملو از قداره‌بندان و سلاطین هنریورد و عشاق پردرد که می‌توانند بر هراس حاصل از اندیشیدن به ایران کنونی غلبه کنند؛ فارغ از آنکه این مقولات در همان گذشته نیز هیچ‌گاه به صورت مخلوقات هنری حاتمی نبوده‌اند. و همین واقعیت است که به یک ضرب، پرده از روی پیوندی بنیادین می‌افکند؛ پیوند میان خودآگاه نابالغ فیلم‌ساز و ناخودآگاه مخاطبش؛ اولی کشته‌ای فرضی می‌آفریند و دومی از شر ظلمات عصر حاضر بـه آن پناه می‌برد. آیا به همین واسطه و توسط همین نوع مخاطب نیست که علی حاتمی بدل به ایرانی‌ترین فیلم‌ساز سینمای ما شده است؟ چنین مخاطبی حتی در نگاه به کارنامه فیلم‌ساز محبوبش نیز پیرو باوری تثبیت‌شده عمل می‌کند؛ آثاری که گذشته ایران را به پناهگاهی مطمئن برای فرار از وضعیت معاصر بدل کرده باشند. شایسته توجه‌اند و آثاری که از این قاعده -به هر جهت- مستثنا شده باشند، بایسته بی‌توجهی. بی‌سبب نیست که دو فیلم در کارنامه حاتمی که از نظر این نگارنده بهترین آثار او هستند، به دلایل گوناگون همواره مهجور مانده‌اند: خواستگار (۱۳۵۱) و حاجی‌واشنگتن (۱۳۶۱).

۴

جالب است بدانیم خواستگار و حاجی‌واشنگتن محصول مقاطعی هستند که میان حاتمی و شرایط جمهوری‌اسلامی برای کار فیلم‌سازی به صورت موقت فاصله می‌افتد. اولی، در نتیجه شکست‌خوردن فیلم‌های «باشلمه» و «قلندر» در گیشه و اقدام حاتمی به قصد تجربه نوع دیگری از سینما پدید آمده است و دومی، در کشوری بیگانه و بر اثر غربتی که خالق فیلم را در ابعاد گوناگون گرفتار می‌کند. البته نه به این معنا که حاتمی در این فیلم‌ها یکسره از دلمشغولی‌های همیشگی‌اش گسسته است، بلکه به این منظور که شرایط متفاوت سبب شده تا همان دلمشغولی‌ها کارکردهای متفاوت‌تری پیدا کنند. برای مثال در خواستگار کماکان با مؤلفه‌ای مواجهیم که حاتمی از ادبیات عرفانی وام گرفته و در فیلم‌های اولش به کار بسته بود: حکایت معشوق اثیری و عاشق صبور با همان عشق نافرجام. اما نزدیک‌بودن مقطع تاریخی داستان فیلم به دوران معاصر و در نتیجه تذکیه‌شدن حاتمی بـه واقعیت‌های اجتماعی اطراف خود، به این مؤلفه وجهی معاصر بخشیده است. در سطح روایت دلبستگی حاتمی به سنت‌های ادبی ایرانی کماکان قابل درکی است؛ با این تفاوت که اسلوب ترجیع‌بند، اینجا به افشای موضوع منتخب (معشوقی که بارها از دست عاشق می‌برد و از نو بازمی‌گردد) فرمتی ایبردویک به روایت بخشیده است. در هر ایبزود، عامل اصلی ازدست‌دادن موقت «زری» را نه صرفا باید به پای ساده‌لوحی «آقای خاوری» نوشت و نه یکسر گذاشت به حساب مردان دریده‌ای که به ترتیب بر سر راه این زوج سبز می‌شوند، بلکه عملکرد هر دو طرف را به یک میزان در این واقعه می‌توان مؤثر دانست. و این مهم نه با اشراف یک شبه حاتمی به درک دیالکتیکی، بلکه با چرخش تاکه او (در این مقطع) به سمت جامعه به دست آمده است. جامعه‌ای که جای باباشمل و قلندر و لوطی‌حیدر، مملو است از مردانی مستعد برای بالاکشیدن داشته‌های آدم‌های ساده‌لوحی نظیر خاوری. از اینها ماندگارتر، تکنیک کارگردانی است که به جرئت می‌توان از آن به‌عنوان حلقه مفقوده بیشتر فیلم‌های حاتمی یاد کرد. لطفا تعجب نکنید و در واکنش به حرف نگارنده، فضاهای خوش‌پرداخت آثار حاتمی را به رخ نکشید. آنچه به اشتباه در این فیلم‌ها جای کارگردانی را گرفته، توانمندی‌های سستوونی فیلم‌ساز در طراحی لباس و آرایش صحنه است. درحالی‌که در فیلم خواستگار، هر بار که به اقتضای تغییر احوال آدم‌های فیلم در صحنه‌های برشمار خواستگاری، جای دوربین و کاراکترها نیز تغییر می‌کند، آن‌گاه با اطمینان می‌توان از کارگردانی حاتمی حرف زد و پایش ایستاد. حداقل این‌همه، دستیابی حاتمی به رئالیسم، پس از سه سال کار فیلم‌سازی است. دستاوردی که یک دهه بعد در حاجی‌واشنگتن سطحی درونی می‌یابد و با اینکه ماجرای فیلم از رویدادی واقعی اقتباس شده (سفر اولین سفیر ایرانی به کشور آمریکا) حاتمی توانسته به مدد روایتی متمایز، آن را به واقعیتی قابل تعمیم بدل کند؛ فروریختن توهمات یک سیاست‌مدار ایرانی در مواجهه با امکانات دنیای مدرن. آن‌هم درست فیگوری که در فیلم‌های مبتنیه بیشین، یکسر به ارتباطی ارگانیک با فضای اطرافش می‌اندیشید و اگر هم گاهی سر به تخطی برمی‌داشت، به نتایجی رمانتیک (نظیر عملکرد امیرکبیر در «سلطان صاحبقران» یا کمال‌الملک در فیلمی با همین نام) می‌رسید و به ارتباطی ارگانیک با فضای اطرافش می‌اندیشید و اگر هم گاهی سر به تخطی برمی‌داشت، به نتایجی رمانتیک (نظیر عملکرد امیرکبیر در «سلطان صاحبقران» یا کمال‌الملک در فیلمی با همین نام) می‌رسید و تکنیک فیلم‌ساز را در هیچیک از صحنه‌های فیلم، قدرتمندتر از لحظات فروپاشی چنین فیگوری نمی‌توان سراغ گرفت؛ آنجا که حسین‌قلی‌خان، در رفت و برگشتی ذهنی میان سور ساختگی‌اش برای رئیس‌جمهور آمریکا و آماده‌کردن خطابه‌ای برای شخص شاه، باختن تدریجی عقل را به نمایش می‌نهد. اما فیلم در ایران ممنوع می‌شود و ۱۶ سال بعد، هنگام نمایش‌اش، اغلب تحلیل‌ها به خالق فیلم اختصاص می‌یابد که به‌تازگی از دنیا رفته است. یعنی درست جایی که می‌شد به بهانه اکران فیلم، دستاورد مدرن حاتمی و امکانات تازه مکشوف‌شده‌اش را (برای بیرون‌آوردن فیلم‌ساز از فیگوری تثبیت‌شده) به بادش آورد، همه چیز در هماهنگی کامل با هم، او را برمی‌گرداند به همان مسیری که دلخواه مخاطبانش است و انتهایی جز دلشدگان و مادر ندارد. نتایجی ناگزآمد برای تاریخ نحیف سینمای ایران و کارآمد برای فرهنگی که همیشه خواسته از حاتمی به‌عنوان ایرانی‌ترین فیلم‌ساز سینمای ما یاد کند. جنین فرهنگی معلوم است که هیچ‌گاه با کاراکتر ایرانی «حاجی‌واشنگتن» و جامعه ایرانی «خواستگار» کنار نمی‌آید؛ به‌عوض تا بخواهید دلبسته عناصری جعلی نظیر قلندران باغیرت و تفنگچیان بامعرفت و مجانین پاک‌نهاد است و ذهنیت غیرمنطقی خود را در دفاع از روایت‌های نامنسجم نمایشگر این عناصر، عریان می‌کند. اما از نظر مخاطبان جدی سینما، علی حاتمی را به واسطه همین دو فیلم می‌توان به یاد آورد؛ تنها بـه این دلیل که فراتر از فردیت مؤلف و دلمشغولی‌های او، عیار هنری آفریده یک فیلم‌ساز است که اهمیت دارد و اعتباری که به این واسطه در تاریخ سینما کسب می‌کند.

۱. معرفی و نقد فیلم‌های علی حاتمی، غلام حیدری، تهران، ۱۳۷۵، صص ۱۲ و ۱۳

نگاهی به میراث نمایشی زنده‌یاد علی حاتمی ۲۶ سال پس از درگذشت او

پاسدار ارزش‌های دیرین

مزیار معاونی

میراث نمایشی علی حاتمی فقط به متجاوز از یک ربع قرن از کوچ زودهنگامش در ۵۲-سالگی می‌گذرد. ارقدر بسیط و چندوجهی است که می‌توان از دریچه‌ها و رویکردهای متفاوت به آن نگریست و به فرض‌های تکرار و زنده‌کردن نیفتاد. در کنار جنبه‌های مختلف متنی و فرامتنی که همیشه در بررسی ساخته‌های این هنرمند تکرارنشدنی مورد توجه قرار می‌گیرند، می‌توید یکی از مهمترین وجوه آثار او اصرار و ابرامش بر یادآوری و زنده نگه‌داشتن تمام داشته‌هایی است کـه می‌توان تحت عنوان «ارزش‌های دیرین» یک سرزمین، یک تمدن و یک فرهنگ از آنها یاد کرد.

افزون بر کارنامه هنری حاتمی در عرصه تئاتر که خود بحث و مجال دیگری می‌طلبد، نگاهی به مجموعه ساخته‌های تصویری این کارگردان فقید در طول نزدیک به سه دهه فعالیت او (۱۳۴۸ تا ۱۳۷۵) بر انگیزه تمام‌شدنی این هنرمند در حفظ «ارزش‌های ملی» ایران تأکید مؤکدی دارد. برای اثبات این مدعا می‌توان بر ۱۱ اثر بلند سینمایی او و سه سریال «داستان‌های مولوی»، «سلطان صاحبقران» و «هزار دستان» که در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ خورشیدی روی آنتن رفتند، تعمیق و تأمل کرد و مصداق‌های عینی و ملموس را استخراج کرد.

اگرچه ارزش‌های مورد تأکید حاتمی فقط با درجات مختلف در تمام ساخته‌های او قابل رصد هستند؛ اما در یک نگاه تفکیک‌شده‌تر این ارزش‌ها در اثار او به اقتضای برمایه و ماهیت اثر شدت و غلظت متفاوتی دارنـد. حاتمی در اولین اثر بلند سینمایی خود «حسن کچل» به یکی از قصه‌های عامیانه فرهنگ ایرانی جان می‌بخشد تا حکایت عامیانه پسری تنبل و تمهید سبب‌چینی مادرش را که دهه‌ها و شاید سده‌ها سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال داده می‌شد، در قالب یک اثر موزیکال ارائه کند که نسبت به اصل حکایت کوتکاه به‌شدت بال و پر داده شده و باعث شد تنها در حافظه شفاهی و نهایتا در کتاب‌های قصه بجها محصور نماند و در حافظه نمایشی میلیون‌ها تماشاگر ایرانی برای همیشه به یادگار بماند؛ اثری که مانند بسیاری از دیگر آثار عامیانه شفاهی گذشته از لایه ظاهری داستانی خود، نکات سرشاری از فرهنگ و آداب و سنن کهن ایرانزمین را هم در خود داشت که مغفول مانده بود. ارزش کار زنده‌یاد حاتمی زمانی نمایان می‌شود که در نظر آوریم پرداختن او به یک قصه فولکلوریک ایرانی در بحبوحه فیلمفارسی و زمانی اتفاق افتاده که ذائقه تماشاگر ایرانی از سوی کارگزاران سینمای فیلمفارسی تا پایین‌ترین سـطوح ممکن تنزل داده شده بود؛ اگرچه در تقسیم‌بندی‌های تاریخ‌محور سینمای ایران دو فیلم «کاو» و «قیصر» را به‌عنوان آغازگنندگان موج نو سـینمای ایران قلمداد می‌کنند؛ اما واقعیت این است که «حسن کچل» هم درست در همان مقطع تاریخی ساخته و عرضه شـد و به نوعی درکنار دیگر آثار این موج، دریچه‌های نوینی را به روی سـینمای ایران باز کرد. رویکردی که حاتمی فقط در نخسـتین مجموعه تلویزیونی‌اش یعنی سریال «داسـتان‌های مولوی» هم دنبال کرد. هرچند این بار دستمایه مورد اسـتفاده نه در داسـتان‌های سینه به سینه بلکه محتوایی برگرفته از مثنوی معنوی مولانا بود که البته با قلم شـیوای حاتمی فقط برای پخش از قاب تلویزیون درآمادگی شده بود. قدمی مؤثر که 15 سال بعد اسماعیل خلج نیز با ساخت مجموعه «این شرح بی‌نهایت» آن را ادامه داد و متأسفانه بعدها دیگر استمرار پیدا نکرد.

فیلمساز فقید سینمای ایران که علاقه پایان‌ناپذیرش به تاریخ بر کسی پوشیده نبود، بسیاری از «ارزش‌های دیرین» اشارشده را در ساخته‌های تاریخی سینمایی و تلویزیونی متنوع کارنامه‌اش داشت؛ دو مجموعه ت