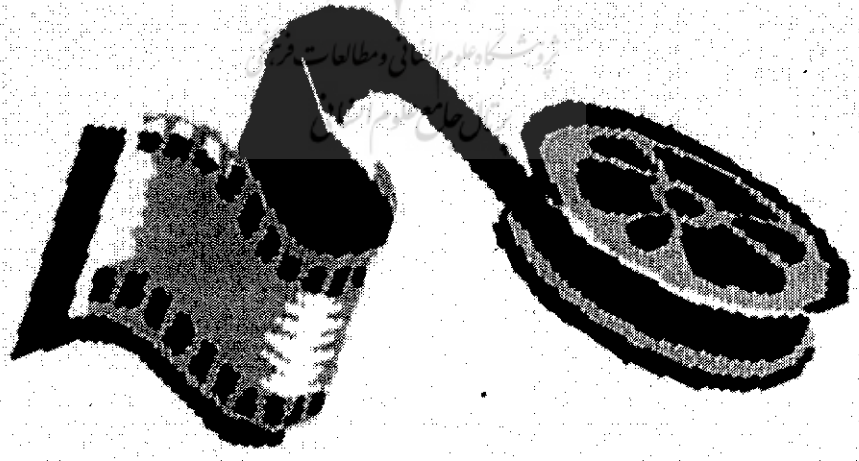
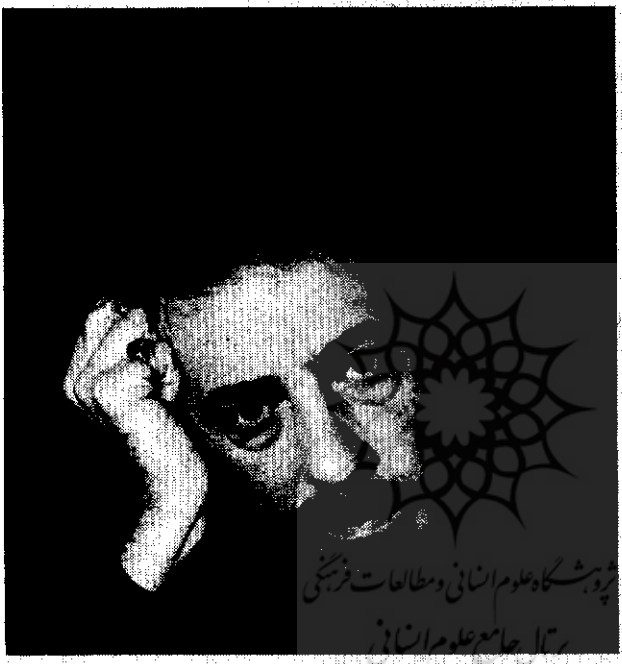
سینما



علی حاتمی سعدی سینمای ایران



علی حاتمی در خیابان شاپور تهران، کوچه اردیبهشت متولد می‌شود؛ همان محله‌ای که رضا خوشنویس هزاردستان از زیر سه پایه و داغ به عنوان نشانی محل سکونتش به مستنطق شش انگشتی بروز می‌دهد. یکی از آرزوهای حاتمی همواره این بوده است که خاطرات خودش را از محله در داستانی بلند نقل کند و او خود را آدم بخت‌یاری می‌داند که می‌تواند دائم به دوره شورانگیز سکونت در آن محله بیاندیشد و ظاهرا این سفر ذهنی باعث شده است که او نقطه‌چین‌های گم شده ذهنش را پیدا کند؛ از جمله جزییات بازی‌های دوره کودکی و اسم بچه‌های محله‌شان را. مادرش خانه‌دار بود و پدرش سمت مهم صفحه‌آرا در یک چاپخانه را داشت. دومین فرزند ذکور خانواده‌اش بود، تابستان با تعطیل شدن درس و مشق نزد پدرش در چاپخانه می‌رفت و در حیرت دقت و ظرافت پدر در کار صفحه‌بندی فرو می‌رفت که چگونه صفحه‌ها را با کلیشه‌های ستاره و گل دسته و گل و بوته و بلبل تزئین می‌کرد. یعنی درحقیقت با شگردهای محدود اما پیچیده صفحه‌ها را به هم می‌پیوست یا از هم جدا می‌کرد و

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این پیوستن یا گسستن گاه در محدوده یک صفحه چند بار لازم می‌آمد. حاتمی می گوید از همان جا، در محل کار پدر در فضایآغشته به ذرات سرب و در لابه‌لای < گارسه> و صدای< ماشین ملخی> با رمز حروف آشنا می‌شود و به تدریج کلام برایش اهمیت پیدا می کند، ابتدا با حروف سربی زیردست پدر کلمه‌هایی می‌سازد و گاهی هم این کلمه‌ها را سر هم می کند، که می‌شود چند جمله من‌درآوردی؛ یعنی نوعی بدیهه و بدعت که ذهن کودکانه او را به خلجان وا می‌دارد.

به یاد می‌آورد که در جوار همان چاپخانه کلیسایی قرار داشته است که خادمان آن کارشان تبلیغ فرهنگی، یعنی نشر مذهب از روی کتاب مقدس بوده است. در آن کلیسا مجله و کتاب‌های مصور مرغوب و زیبایی را می‌بیند که چشم او را با نقاشی‌های مذهبی کلاسیک و معماری کلیسایی آشنا می کند.

در همان ایام، یعنی در هشت ، ده سالگی ناگهان به بیماری سختی مبتلا می‌شود و او را نزد یکی از بستگان مادرش می‌برند که پزشکی اصیل و متعین است با نسب و فرهنگی قاجاری.

مدتی نزد آن پزشک می‌ماند در خانه‌ای که ظاهراً سرمشق آن کاخ گلستان بوده است تا ا ینکه مرض در تن نحیف او می‌شود. می گوید اقامت در خانه و حشر و نشر با طایفه‌ای که در آن ساکن بوده‌اند برای او نتایجی در بر داشته است که یکی از آن نتایج آشنایی با زندگی و فرهنگ اشرافی و قاجاری بوده است و او پیش از هر کس جلوه‌های آن زندگی و فرهنگ رو به انقراض را از خواهر کوچک پزشک معالج خود فرا می گیرد که مانند خود او بیمار بوده است. او برای خواهر بیمار پزشک قصه می گوید و هر شب حکایتی را نقل می کند که مقداری مایه، با نمک و فلفل ، آن را از ذهن خود می‌ساز د و می‌پردازد. به این ترتیب وقتی با تن سلامت به خانه باز می گردد و چنته‌ای حاوی مقداری تجربه جدید ملاحظاتی از زندگی آدم‌های متعین و قصه‌های رنگین، با خود د ارد که برای آدمی به سن و سال او در آن محله زاد و بومی بسیار نظر گیر است. حاتمی می گوید: از خانه پدری فقط آن چیزهایی که مستقیما به مادش مربوط می‌شود در خاطرش محفوظ مانده است؛ شاید به این جهت که او مادرش را در نوجوانی از دست می‌دهد. او و برادر بزرگش حسین و خواهر ناتنی‌شان که از اختلال ذهنی رنج می‌برده در برابر رفتار سخت و خشن پدر به مادرشان و خاطره او، پناه می‌برده‌اند، عمویش ابراهیم حاتمی دستی در نواختن تار و زن عمویش صدایی گرم داشته؛ صدایی ظر یف و مخمل گون ، که حاتمی تاکید می کند به عمرش صدایی به چنان دل‌انگیزی نشنیده است. ابراهیم، در طول سه ماه زمینه آشنایی برادر زاده

خود را با موسیقی و به خصوص نواختن تار فراهم می‌کند و عموی مسن‌ترش که در همسایگی آنها زندگی می‌کرده است به وسیله یک آپارات هشت میلی‌متری در خانه به او و برادش فیلم‌های کارتونی، مستند و ورزشی را نشان می‌دهد.

به موازات آن سینمای کشور(اورانوس سابق و شهره اسبق) ، در محله آنها او راهما جادوی نور وصدا و عکس متحرک بیشتر آشنا می‌سازد و این آشنایی با پیش‌پرده‌خوانی و نمایش‌های تک پرده‌ای و شعبده بازی و عملیات آکروباتیک که در همان سینما اجرا می‌شد، همراه است.

حاتمی در سال‌های درس و مشق به اقتضای سن و سالش و تحت تاثیر قریحه‌ای که در حال پرورده شدن است، نمایشنامه‌های کوتاهی می‌نویسد که در کوچه‌های محله‌شان، به همراه گروهی از دوستانش ، اجرا می‌کند. شوق و نمایش نامه‌نویسی پای او را به تماشای خانه‌های لاله‌زار بازی می‌کند که در ساعات روز، قبل از تاریکی هوا، بلیت‌شان ارزان‌تر بوده است. در آنجا مسحور بازی هنرمندانه جعفر توکل می‌شود و آرزو می‌کند روزی برسند که توکل در نمایشی به کارگردانی خود او بازی کند. این ایام مصادف است با رسیدن شبکه برق تهران به محله شاهپور و پیچیدن طنین صدای رادیو در خانه آنها، < شما دیگر از رادیو همه چیز را می‌شنیدید یا در واقع می‌دیدید، چون هر جور که دلتان می‌خواست آن حرف‌ها را تصور می‌کردید> یعنی نوعی بازی ذهنی درونی برای آزمودن استعداد و قابلیت شنونده، رادیو به خلاف صدای آپارات سینمای محله صدای واضحی دارد و بخشی از برنامه‌های آن با کیفیت مطلوب اجرا می‌شود، با کلماتی دلنشین که بسیاری از آنها در لوح خاطر حاتمی حک شده است. به یاد می‌آورد وقتی نصرت ا... محتشم، نویسنده و بازیگر حرفه‌ای تئاتر، برنامه‌ای از جمله یک نمایش رادیویی، را اجرا کرده است.

حساسیت و نیروی تحلیل حاتمی را به شدت بر می‌انگیخته است.

از همان ایام است که حاتمی تصمیم می‌گیرد روی مایه‌هایی از داستان‌های ملی وایرانی کار کند؛ بنابراین شروع می‌کند به نوشتن و با کاوش و جدیت می‌نویسد. موقعی که در کلاس نهم تحصیل می‌کند برای آموختن ا صول اولیه نمایشنامه‌نویسی به هنرستان هنرپیشگی تهران(واقع در شاه‌آباد) می‌رود؛ اما از بد حادثه چند روز بعد هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک تاسیس شده است. بی‌درنگ در رشته نمایشنامه‌نویسی ثبت نام می‌کند و از درس‌های دیگر نیز خود را بی‌نصیب می‌گذارد. سختگیری مهدی نامدار، رییس هنرستان نسبت به نمایشنامه‌هایی که هنر جویان و نوآموز می‌نوشتند تا در سالن هنرستان اجرا بشود. حاتمی را بر آن می‌دارد که در فراگیر فنون و شگردهای نمایشنامه‌نویسی، به ویژه گفت‌و گو پردازی ، حساسیت و کوشای از خود نشان دهد.

این حساسیت و کوشای از چشم مدرسان و مسوولان پوشیده نمی‌ماند، او نمایشنامه‌ای می

نویسد بر اساس اشعار و ضرب‌المثل‌های عامیانه و آن را در کلاس درس می‌خواند که نظر معلمش را می‌گیرد و باعث تشویق او می‌شود.

موقعی که در دی ماه ۱۳۴۳ بر پایه آن هنرستان با حمایت وزارت فرهنگ دهند، در واقع به ابتکار هنرمندان و مسوولان هنرستان، دانشکده هنرهای دراماتیک تاسیس می‌شود حاتمی جوان به مرز بیست سالگی می‌رسد و به خدمت نظام وظیفه احضار می‌شود. مهدی نامدار از حاتمی می‌خواهد که در امتحان ورودی دانشکده شرکت کند و او در پاسخ می‌گوید به سربازی احضار شده است؛ اما در مقابل ناباوری حاتمی مهدی نامدار می‌گوید:< تو دست بجنبان، من کمکت می‌کنم.> به این ترتیب پای حاتمی به دانشکده هنرهای دراماتیک باز می‌شود؛ دانشکده‌ای که به رغم او فضای آموزشی مطلوبی داشت و میان استادان و دانشجویان آن هماهنگی سازنده‌ای برقرار بود. با خواندن< شازده کوچولو> نوشته آنتوان روس تگزوپه‌ری با ترجمه شیوای محمد قاضی که داستان کودکانه شیرین و رویاآمیزی است، دو، سه ماهی به شدت تحت تاثیر قرار می‌گیرد. این تاثیر پذیری باعث می‌شود که در افسانه‌های خیال‌انگیز ایرانی تحقیق کند و نخستین نمایشنامه‌اش را با عنوان < دیب> (دیو) بنویسد و آن را در اردیبهشت ماه ۱۳۴۴ با حضور کودکان < موسسه آموزش فرهنگ آرزو > در تالار نمایش هنرهای دراماتیک به مدت سه شب اجرا می‌کند.

حاتمی نمایشنامه دیب را بر اساس متل‌ها و افسانه‌های مردم تهران می‌نویسد.با مفردات قصه ایرانی و از سبک و سیاق قصه‌هایی که سجع و قافیه دارند استفاده می‌کند. او در گفت‌وگو با ایرج زهری در پاسخ به این سوال که اشعار و ضرب‌المثل‌های عامیانه را از کجا گرفته است می‌گوید: از برخوردهایی که د اشتم و با آدم‌هایی که صحبت می‌کردم، بیشتر این

اصطلاحات تهرانی بود، برای این که با شهرستانی‌ها برخوردی نداشتم. البته این کارها نه اجرا می‌شد نه خوانده می‌شد و نه چاپ می‌شد. برای خودم کار می‌کردم و بعدها در نمایشنامه‌ای که نوشتم از آن ضرب‌المثل‌ها استفاده کردم.
مثلا اگر می‌گفتم هر کی خربزه بخورد پای لرزش می‌شینه، پشت بندش می‌آوردم که مرغی که انجیر می‌خوره نوکش کجه؛ یک چنین حالتی.
توضیح دیگر حاتمی این است که ابتدا زبان نمایشی به این اهمیت پیدا می‌کند و بعد خود نمایش و مسایل تبعی‌اش.بنابراین به سراغ قصه‌ها، افسانه‌ها و آدم‌هایی می‌رود که برایش هم از حیث زبان و هم از حیث شخصیت‌پردازی ملموس باشند. به تدریج زبان خارجی یا سبک خود را پیدا می‌کند و می‌تواند آدم‌های مایه قصه‌اش را به کمک همین زبان بپرورد و سپس می‌کوشد میزانسن‌هایی بسازد که با این زبان هماهنگ باشد. به موازات این طبع آزمایی ترانه‌ها و بازی‌های کودکانه را منبع الهام مایه‌ها و میزانسن‌های خود قرار می‌دهد و در نمایش دیو و بعدتر< قصه نارنج و ترنج> زبان نمایشی مناسبی برای ارتباط با کودکان- که مخاطبان اولیه او هستند- پیدا می‌کند.
حاتمی پس از نمایشنامه دیو نمایش< خاتون خورشید باف> یا < دختر نارنج و ترنج> (در هفت پرده) را می نویسد که قرار می‌شود در جمله < بامشاد> چاپ شود؛ اما با خواهش او سردبیر از چاپ آن نمایشنامه صرف‌نظر می‌کند. < فکر می‌کردم هنوز شکل نگرفته است و موقعی باید آنها را چاپ کنم که کامل باشند>. سپس< چهل گیس> و < خاتون و شهر آفتاب و مهتاب> و < قصه حریر و مرد ماهیگیر> را می نویسد که اولی را زهرا خواجه نوری و دومی و سومی را عباس جوانمرد و گروهش روی صحنه می آورند و از اجرای آنها برنامه تلویزیونی تهیه می‌شود.
اجرای این نمایش‌ها حاتمی را به عنوان یک نمایشنامه‌نویس صاحب سبک معرفی می‌کند. او نقل می‌کند: چون نمایشنامه‌های آهنگین و ریتمیک می‌نوشتم بعضی‌ها نشان کرده بودند مادربزرگی‌دارم که مسن است و این نمایشنامه‌ها را می‌نویسد؛ اما به دلیل کبرسن و امتناع از شهرت اسم خودش را پای نمایشنامه‌ها نمی گذارد، بنابراین من آنها را امضا می‌کنم.
چند صباحی از این حرف‌ها در محافل هنری پشت سر حاتمی زده می‌شود تا اینکه در سال ۱۳۴۵ ظاهرا به منظور رفع سوءتفاهم نمایش مدرنی با عنوان < آدم و حوا> یا < موج زهر دار> می‌نویسد که تحولی در کار او محسوب می‌شود و همین نمایش موجب آشنایی او با مسوولان تلویزیون می‌گردد که در آن ایام در کار جذب افراد مستعد بودند. حاتمی با اشاره به این نکته که گاهی نداشتن امکانات و فقدان ابزار و مقدورات لازم موجب می‌شود هنرمند قالب و زمان خاص را برای انتقال مایه‌های مورد نظرش پیدا کند چنین توضیح می‌دهد: وقتی قصه اصلی تعریف می‌شود محال است دست از سر آدم بردارد.

هر کسی آن را به شکلی مخصوص در ذهنش بازسازی می‌کند و به آن صورت واقعی می‌دهد؛ مثلا وقتی می‌گویند شاهزاده اژدها را کشت بدیهی است که این را د یگر نشان نمی‌دهند که چطور شاهزاده اژدها را می‌کشد، هر کس یک جور برای خودش آن را مجسم می‌کند.

در نتیجه آدم به ویژه اگر آن آدم قدری ذوق یا قریحه داشته باشد، می‌دود طرف آن مایه یا موضوعی که بتواند با آن یا از طریق آن، خیال‌پردازی یا تصویر سازی کند. آن موقع می‌رفتم مثلا سینمای < نور> و فیلم‌هایی می‌دیدم مثل<صاعقه خنجر مقدس> بعد فیلم‌های لورل و هاردی و احیا نا یک پرده هم میکی موس. این فیلم‌ها هیچ ارتباطی به قصه‌هایی که من می‌شناختم نداشت و اصلا مرا تشویق نمی‌کرد به طرف این نوع سینما کشیده شوم و بیشتر همان حالت تصویر سازی درونی و یا خیالی از قصه‌ها بود که مرا مجذوب می‌کرد.

پس از آن حاتمی به استخدام تلویزیون ملی ایران درمی آید. با فرخ غفاری و مصطفی فرزانه آشنا می‌شود و کار خود را در بخش فیلمنامه‌نویسی تلویزیون پی‌می‌گیرد. نه آن سازمان تازه تاسیس حرفه‌ای است و نه کارهایی که هنرمندان نوخاسته ارایه می‌کنند، به تعبیر حاتمی < اشکال کار این بود که امکانات تلویزیون خیلی کم بود و حاصل کار نه تئاتر بود و نه نمایش تلویزیونی و نه سینما.>

نخستین فیلمنامه کاملی که ارایه می‌کند حماسه عشقی شب جمعه(۱۳۴۶) نام دارد که هنرشناس با قریحه‌ای مانند فریدون رهنما آن را می‌پسندد و هژیر داریوش آن را به صورت یک فیلم کوتاه در می‌آورد. حاتمی< حماسه عشقی شب جمعه>را در اندازه و ابعاد یک فیلمنامه سینمایی می‌نویسد که بلافاصله به پیشنهاد رهنما به فرانسه ترجمه می‌شود تا کارگردانی فرانسوی آن را جلوی دوربین ببرد. مترجمی به نام سمیعی فیلمنامه را به فرانسه ترجمه می‌کند: اما من چون تعصب ایرانی داشتم ترجیح دادم که یک ایرانی آن را کارگردانی کند و قرعه به نام هژیز داریوش می‌افتد.

پس از آن با همکاری جواد طاهری چند قصه کوتاه می‌نویسد و ساختن مجموعه ای را آغاز می‌کند که ظاهرا نخستین مجموعه تلویزیونی ایران است و فقط یک قسمت آن با نام < جنگل آشیزی> به صورت یک فیلم کوتاه هجده دقیقه‌ای ساخته می‌شود. جنگل آشیزی یک نمایش عروسکی است که بیژن محتشم عروسک‌های روباه و خرگوش آن را با ظرافت می‌سازد و حاتمی و طاهری با صورتک د رآن بازی می‌کنند.

< سند باد بحری> یکی از فیلم‌هایی تبلیغاتی موفق علی حاتمی است که پرویز دوایی آن را می‌بیند و می‌پسندد. او تذکر می‌دهد، فیلم تبلیغاتی بایستی آن قدر پرورده و گویا باشد که

وقتی چراغ‌ها روشن است و مردم در رفت و آمد هستند و در جست‌وجوی شماره صندلی‌هایشان، فیلم را به بهجت خاطر ببینند و آن را بپسندند.
حاتمی از تجربه رابطه بیننده با فیلم تبلیغاتی به رابطه فیلمساز با تهیه کننده اشاره می‌کند و می‌گوید آدمی که فیلمنامه را می‌خواند و پس از موافقت دستور ساختن آن را می‌دهد تازه در خاتمه فیلم را می‌بیند و آن وقت اگر بپسندد دستور کپی آن را صادر می‌کند.بدین ترتیب آدم پس از این همه تجربه به تدریج یاد می‌گیرد با یک تهیه کننده چطور باید روبه‌رو شد و چطور باید زبان او را که زبان بیننده نیز هست، بفهمد. تهیه کننده‌ای که در کار تبلیغات است زبان دیگری است.
سال ۱۳۴۸ برگشتگاه، یا نقطه عطفی، در تاریخ سینمای ایران است. کیمیایی و مهرجویی و تقوایی فیلم های قیصر و گاو و آرامش در حضور دیگران را می‌سازند و حاتمی در تدارک ساختن <حسن کچل> است. هدف مشترک این فیلم سازان <فیلم فارسی> سینمایی که دوری جستن از بازار بود و به وجود آوردن هایی مانند شب و خشت و آینه نسبت ناپایدار فیلم تداوم بخشد.

حاتمی حسن کچل را نه به صورت سیاه و سفید است، بلکه رنگی که سنت فیلم ایرانی و نصرت‌الله کنی فیلمبرداری می‌کند براساس ساختار و فیلمبردار فیلم، روشن و شفاف می‌گیرد. به تعبیر حاتمی بیننده سینما در ایران عادت کرده است همه چیز را فانتزی فیلم تصاویری سیاه و سفید ببیند و فیلم فارسی این عادت را در او تقویت کرده است.
مثلا جاده کرج یا جنگل‌های شمال را نه با رنگ های طبیعی آنها، بلکه به همان دو رنگ آشنای سیاه و سفید ببیند اما حاتمی بر این عقیده است که باید این عادت سیاه و سفید دیدن طبیعت و اشیاء را از سر بینندگان سینما انداخت و به همین جهت است که او حسن کچل را به صورت رنگی فیلمبرداری می‌کند.
حسن کچل قبل از آنکه به فیلم درآید نمایشنامه آن توسط داود رشیدی با بازی پرویز فنی زاده،

اسماعیل داودفر، یدالله شیراندامی، عصمت صفوی و مهین شهابی در فرودین ۱۳۴۸ در تالار بیست و پنج شهریور اجرا شده بود.
ساختار حسن کچل، از سایر متن‌های نمایشی مثل شهر آفتاب و مهتاب و آدم و حوا پرورده تر است و شخصیت‌پردازی و گفت‌وگوهای آن کمابیش نظرگراییست. حسن کچل بعد از نمایش سازوآوازدار شهر قصه (بیژن مفید)، معروف‌ترین نمایش ایرانی است که براساس ترانه و تصنیف و گفت‌وگوهای آهنگین و شوخی‌آمیز نوشته شده است. حاتمی پس از حسن کچل فیلمنامه <ملک خورشید> را به همان سبک و سیاق می‌نویسد و رضایت تهیه‌کننده‌اش را برای تدارک ساخت آن آغاز می‌کند اما تهیه‌کننده به دلایلی که بر حاتمی پوشیده می‌ماند از سرمایه‌گذاری برای ساختن ملک خورشید تن می زند و حاتمی براساس قراردادی که با تهیه کننده دارد می‌پذیرد که فیلمنامه ساده‌تری بنویسد، این فیلمنامه ساده‌تر <طوقی> است که با موافقت تهیه‌کننده مواجه می‌شود؛ داستانی عاشقانه که گرده کلی و درون‌مایه آن براساس داستان <ویس و رامین> فخرالدین ارشد گرگانی است.
طوقی پس از <قیصر> و موجی که به دنبال آن در سینمای ایران به راه افتاد، ساخته می‌شود و بسیاری از منتقدان حاتمی را -همین طور تقوایی را پس از ساختن <صادق کرده> (۱۳۵۲)- متاثر از مایه و مضمون و نوع آدم‌پردازی قیصر می‌دانند اما حاتمی منکر این تاثیرپذیری می‌شود: طوقی تحت تاثیر هیچ سینمایی به خصوص نیست. بلکه حال و هوای خود را دارد و کارهای تازه‌ای در آن شده است.
یا؛ شما وقتی صحنه‌ای از فیلم طوقی را می‌بینید احساس می‌کنید که دارید فیلم طوقی را می‌بینید و یاد هیچ فیلم دیگری نمی‌افتید. تقسیم‌بندی که در پلان‌بندی و در فرم میزانسن‌ها شده توی فرم سینمای متعارفی نیست، بلکه محصول سینمای خاص من است.
اگر حسن کچل براساس ادبیات شفاهی و روایت‌های عامیانه ساخته می‌شود مایه داستانی طوقی مبتنی بر این عقیده عوامانه است که حضور کبوتر طوقی در هر خانه‌ای برای صاحب آن آمد و نیامد دارد و به اصطلاح بدیمن است.
همچنین انتخاب محله‌های قدیمی شهرهای کاشان و شیراز و تاکید بر معماری و اینیه‌های تاریخی و سنتی در پس‌زمینه تصویرهای فیلم (مثلا در صحنه‌های گریختن مرتضی از دست طوبی و تعقیب و گریز سیدمصطفی و عباس گاری‌چی و جواد خال‌دار از یک سو و مرتضی از سوی دیگر) گرایش شدید حاتمی به گذشته‌های نه چندان دور را نشان می‌دهد. به عبارت دیگر حاتمی در داستان معاصر طوقی، نیز تعلق خاطر خود را به ملاحظات و شواهد تاریخی نشان می‌دهد و حتی مامور فیلم او نه ژاندارم که امینه است. در نظر بگیریم

اگر لات‌های جوان مرد و ناجوان مرد فیلم او به جای کت و شلوار و جلیقه مشکی و شلوار فاق بلند و کلاه شاپور مثلا چه و قبا و ردا و پیراهن تکمدار بته جقه‌ای به تن می‌کردند و ماجرا در گذشته‌ای کمی دورتر اتفاق می‌افتد باز هم خدشه‌ای به اصل موضوع وارد نمی‌آورد.
فیلم بعدی حاتمی <باباشمل> کمابیش در روال حسن کچل است که به اندازه فیلم نخست او اقبال بر نمی‌انگیزد. البته خود حاتمی عدم استقبال مردم از باباشمل را نمی‌پذیرد و می‌گوید نمی‌داند چرا اغلب گفته می‌شود این فیلم نفروخته است.
براساس آماری که او به آن استناد می‌کند باباشمل در نوبت نخست نمایش مبلغ هشتصد هزار تومان و در نوبت دوم چهارصد هزار تومان فروش داشته است و او یادآوری می‌کند در آن دوره حد متوسط فروش یک فیلم پانصد یا ششصد هزار تومان بوده است. فروش بابشمل در مقایسه با حسن کچل و طوقی، که فروش آنها به یک میلیون تومان رسیده بود، دور از انتظار دست‌اندرکاران حرفه‌ای سینما بود و حتی خود حاتمی اعتراف می‌کند فیلم در ازای خرجی که برداشت بازده خشنودکننده‌ای نداشت. دو بازیگر مرد و بازیگر زن فیلم دستمزد گرانی دریافت کرده بودند و در آن زمان هزینه فیلم رنگی و چاپ آن نیز بالا بود. حسن کچل و باباشمل از لحاظ صورت و معنی، به ویژه شناخت و ضرب آهنگ، از یک جنس نبودند.
حسن کچل موسیقی و ترانه‌ها بدیع و گوش‌نواز بودند و فقط از یک ریتم، شش و هشت، استفاده شده بود و همین که بازیگران گفتار آهنگین را می‌خواندند در ذهن بیننده جا می‌افتد؛ اما در باباشمل ریتم‌ها متعدد و ناآشنا بودند. چنان که خود حاتمی می‌گوید: <شما نمی‌توانید دو ساعت نوای عود را که صدای خوبی هم دارد تحمل کنید، در حالی که صدای پیانو چنین خصوصیتی ندارد و متنوع است>. حاتمی تلاش می‌کند از همه امکاناتی که در اختیار دارد حداکثر استفاده را ببرد، مثلا برای صحنه رقص در بازار از <گروه باله ملی پارس> کمک می‌گیرد.
فردین پیشنهاد می‌کند: <حالا که اینها هستند من هم جارو را بردارم و شروع کنم، بالاخره باباشمل و بچه محل اینها هستم.> حاتمی می‌گوید: <اینها عضو گروه باله ملی پارس هستند و از فرهنگ و هنر آمده‌اند و یک هفته تمرین کرده‌اند و نمی‌توانی با اینها هماهنگ باشی.> فردین با اعتماد به نفس می‌گوید: ببین چطور هماهنگ می‌شوم. او، در گفت‌وگویی دراز گفته است: در نظر بگیرید اگر من آن وسط نبودم چه قدر بی‌ربط می‌شد. باباشمل داستان ؟؟؟است که به گفته حاتمی شخصیت لوطی حیدر به آن رنگ و لعاب عرفانی می‌زند، لوطی فیلم، به سیاق لحن آهنگین سایر آدم‌ها، با صدای ضرب زورخانه رجزخوانی می‌کند؛ زیرا این ضرب عنصر مکمل کلام گفتاری آدم‌هاست. هر آدمی که حرف می‌زند همراه با آن صدای ضرب نیز شنیده می‌شود، هر چند ضرب آهنگ متغیر است. حاتمی می‌گوید: البته این گفتارها یا شعرها جنبه دنبکی نداشت،

منتها برای حفظ وزن و ضرب به اجبار می‌بایست صدای ضرب زیر آن باشد که گوینده بتواند اشعار را بخواند، بهتر بود که ما در جاهایی این صدای ضرب را نمی‌گذاشتیم. باباشمل در واقع تجربه است.

حاتمی دوست‌تر داشت کارش را در روال حسن کچل و باباشمل ادامه بدهد؛ اما شکست تجاری باباشمل و ساخت چند فیلمساز و آوازدار در سینمای ایران و نیز رواج بی‌سابقه آگهی‌های تجاری که به این شیوه ساخته می‌شدند، او را به این نتیجه می‌رساند که دیگر دوره این نوع کار سپری شده است و نمی‌خواهد این تصور نسبت به او در اذهان ثبت شود که حاتمی فقط همین آس را دارد و غیر از آن چیزی در آستین ندارد.

قلندر حکایت علاقه بیمارگون برادری قلندر نام به خواهر یا آن طور که نسخه نهایی فیلم می‌گوید خواهرخوانده- خود، عشرت، است و این دلبستگی تا به آنجا پیش می‌رود که او انجام وظایف طبیعی زناشویی شوهرخواهرش را که خود او برای همسری عشرت برگزیده، نوعی هتک حرمت به ناموس خانواده تلقی می‌کند.

حاتمی می‌گوید قصه قلندر براساس پاره‌ای از روایت‌ها و باورهای عامیانه مردم شکل گرفته است و ریشه در این سنت دیرپا دارد که معمولا برادر با شور و شوق در مراسم ازدواج خواهر خود شرکت نمی‌جوید. در قلندر برادر بدون آنکه نسبت به خواهرش تمایل نامشروعی داشته باشد دوست ندارد مرد غریبه‌ای حتی به عنوان شوهر، در کنار او باشد و گویا براساس همین اعتقاد بوده است که پاره‌ای از لوطی‌ها و جماعت سنخ جاهل حاضر نمی‌شده‌اند، خواهر دوست خود -که با او پیمان برادری می‌بستند- ازدواج کنند.

حاتمی فیلم بعدی‌اش را در حال و هوای دیگری می‌سازد. یک کمدی سیاه و تلخ به نام <خواستگار> -حاتمی گفته است که راه او با فیلم خواستگار از مسیر اصلی فیلم‌های گذشته‌اش فاصله می‌گیرد. البته او به آن نیست که سینمای متفاوتی را با خواستگار بنیان گذاشته است. بلکه خواستگار را واکنشی می‌داند که از اقتضای سنی او ناشی شده است. از کوران کامیابی و ناکامی گذشتم و در موقعیتی قرار گرفتم که خواستگار حاصل آن بود. در سینمای خواستگار دنبال راهی بودم که دیگر شکست تجاری فیلم مرا اذیت نکند.

این طور به نظر می‌رسد که در خواستگار حکایت‌ها، آدم‌ها (مثل نباومیرزا)، گفت‌وگوها و ادواطورهای آدم با شتابزدگی ساخته و پرداخته شده‌اند، روشن است که پاره‌ای از اجزای فیلم فی‌البداعه و با تخیل آزادانه حاتمی شکل گرفته‌اند و حاتمی این را ناشی از طبع آزمایشگر خود می‌داند: ما نیاز داریم که مرتبا تجربه کنیم؛ زیرا با همین تجربه‌ها است که به خیلی چیزها دست می‌یابیم. ما در مجموع کارهای نمایشی در سینما و تئاتر و تلویزیون،

خیلی کم داشته‌ایم. اگر بیشتر در این زمینه کار انجام داده بودیم خیلی راحت می‌توانستیم خوب و بد را از هم تشخیص بدهیم. در سینما هنرمند بایستی خود را به مخاطره، بیندازد. شکست تجاری خواستگار، مانع از همکاری صیاد و حاتمی برای سرمایه‌گذاری فیلم بعدی نمی‌شود. آن دو دست به کار تهیه فیلمی تاریخی می‌شوند، درباره گوشه‌هایی از تاریخ مشروطیت ایران و از زندگی تهورآمیز آدم‌های اصلی این نهضت: ستارخان و باقرخان.

همواره این عقیده نسبت به فیلمسازانی که تاریخ را دستمایه کار خود قرار می‌دهند وجود داشته است که آنها دریافت بسیار شخصی خود را از تاریخ به دست می‌دهند زیرا هیچ فیلمسازی مورخ نیست و کمتر فیلمسازی پیدا شده است که ادعای تاریخ‌نگاری کرده باشد. بنابراین آنچه درباره این فیلمسازان اهمیت دارد بحث در جنبه هنری فیلم‌های آنهاست نه جنبه تاریخی آنها؛ چنان که عدم تطبیق کوروش کتاب. افسانه مانند کرنفن یا کوروش تاریخی پادشاه هخامنشی،با مطابق نبودن سزار شکسپیر با سزار تاریخ، یا پرویز حکیم نظامی، پرویز واقعی ذره‌ای از شان آثار این نویسندگان و هنرمندان نکاسته است.

براساس این عقیده حاتمی که پس از خواستگار علاقه خود را به ماجراها و آدم‌های تاریخی معطوف می‌کند، فیلمسازی است ضد تاریخی؛ البته با همان تعبیری که آثار و سو و دیدرورتولستوی را ضدتاریخی می‌دانند. در پاسخ به این پرسش که معیار قضاوت حاتمی درباره تاریخ چیست و وجه شبه میان مورخ و سینماگر کدام است، می‌گوید: این همان سوال آشنای قدیمی است. نسل به نسل فرزندان عزیزم که به عنوان منتقد در نشریات و مطبوعات قلم به دست می‌گیرند این سوال را کرده‌اند و می‌کنند و من بی‌اغراق سالی یکی دو بار، به اشکال گوناگون و با جملات متنوع، در مقابل چنین سوالی واقع شده‌ام که فلان پرسوناژ فیلم من شبیه فلان شاه قاجار نیست، که ملیجک در صبح روز هفتم ذیقعده در کان حضور نداشت و... کمال‌الملک مثلا وقتی آن تابلو را ترسیم می‌کرد در حضور نایب‌السلطنه نبود،یا خیابان لاله‌زار در فلان تاریخ آسفالت بود یا نبود... و از این قبیل؛ و این فرزندان عزیز طوری می‌پرسند که انگار استاد دل‌نواز، پرسوناژ ساختگی مرا، خوب می‌شناسند، یا مثلا هر شب با ناصرالدین شاه شام می‌خورند و ادامه می‌دهد: در طی این سال‌ها هیچگاه ادعا نکرده‌ام که مورخ هستم، یا قصد دارم تاریخ را به شکل کرونولوژیک یا حتی از روی فلان نسخه تاریخی یا فلان متن مکتوب به تصویر بکشم. شاید روزی بخواهم یا دست به انجامش بزنم اما تاکنون نگفته‌ام و مستند هم نساخته‌ام. من همیشه نسخه خودم را از وقایع تاریخی، اجتماعی، فرهنگی -در مواردی که موضوع فیلم یا قصه‌ام در یک زمان یا مکان تاریخی مشخص رخ داده است ساخته‌ام. گاهی این نسخه نزدیکی یا مختصر نزدیکی به واقعه داشته است، یا به طور کلی به درجاتی و نسبت‌هایی گوناگون به خود واقعه نزدیک بوده است، موارد مشابه فراوان

موجود است در ستارخان، در سلطان صاحبقران یا در کمال‌الملک و در موارد بیشتری این نیست کم‌تر یا تحلیلی‌تر بوده است.

پس از نمایش عمومی ستارخان، در اسفند ماه ۱۳۵۱، بسیاری از اهل تاریخ و پاره‌ای از منتقدان سینما علیه حاتمی شمشیر از رو می‌بندد و ستارخان را با چکش انتقاد می‌کوبند، تا جایی که حاتمی فریاد بر می‌آورد نسبت به او و ستارخان توطئه شده است. آنچه حاتمی را آزرده خاطر و برافروخته می‌سازد عناوین گزنده‌ای است که با حروف موکد در مطبوعات درج می‌شود، از قبیل اینکه: این ستارخان قلابی است!، سردار ملی شوخی‌بردار نیست، واقعه‌هایی بی‌ربط و دیگر هیچ، فیلم ستارخان، منهای وقایع مشروطیت. این ستارخان ما نیست، این ستارخان کدام ستارخان است؟، ستارخان و شکست کامل حاتمی، هیاهوی بسیار برای هیچ، انتقاد مجلس از فیلم ستارخان، نماینده تبریز در جلسه اخیر مجلس گفت: در فیلم ستارخان صفحات زرین تاریخ مشروطیت وارونه نشان داده شده است.

فعالیت مجدد حاتمی در تلویزیون با ساختن مجموعه شش قسمتی مثنوی معنوی (۱۳۵۲) آغاز می‌شود.

(که آن را به نام داستان‌های مولوی نیز می‌خوانند) و با مجموعه سیزده قسمتی سلطان صاحبقران (۱۳۵۳) ادامه می‌یابد. مجموعه اول نظر کمتر کسی را می‌گیرد؛ اما پس از نمایش سلطان صاحبقران در آبان ماه ۱۳۵۴ و نمایش مجدد آن در تیر ماه ۱۳۵۶، هیاهوی بسیاری به راه می‌افتد.

اما به انگیزه حاتمی به سراغ سلطان صاحبقران و شخصیت معروف‌ترین شاه قاجار می‌رود؟ (ناصرالدین شاه) خود او توضیح می‌دهد که علاقه‌اش به ملیجک (عزیزالسطان) موجب می شود در اطراف زندگی او مطالعه کند و به تدریج به این نتیجه می‌رسد که آدمی مانند ملیجک بدون شخصیت ناصرالدین شاه هیچ معنای روشنی ندارد و انعکاس گوشه‌ای از تاریخ معاصر ایران- که به زندگی آن دو مربوط می‌شود- در یک اثر نمایشی موضوع

کاملا جذابی خواهد بود.
ابتدا تصمیم می‌گیرد تا حاصل مطالعات تاریخی خود را در قالب یک فیلم سینمایی به تصویر درآورد؛ اما سپس به این نتیجه واقعی می‌رسد که نمی‌توان همه فیلم دلخواه خود را ساخت و هم با مسایل تجاری موردنظر تهیه‌کننده سینمای ایران کنار آمد.
حاتمی پس از چهار سال کار مداوم روی داستان‌های مولوی و سلطان صاحبقران از تلویزیون مجددا به سازمان سینمای پیام می‌رود تا فیلمش با نام سوته‌دلان (۱۳۵۵) را بسازد. حاتمی می‌گوید: در روزهایی که در تدارک ساختن سوته‌دلان بوده است گرایشی عمومی -نوعی مد و مدپرستی- نسبت به سنت‌ها و آداب و فرهنگ عامیانه در شعر، داستان، نمایش‌نویسی و موسیقی به وجود آمده بود. به طوری که حتی اگر قرار بود یک جاکلیدی ساخته شود آن را طوری می‌ساختند که یک جفت گیوه کوچک هم به آن آویزان باشد. حاتمی هیچ‌گاه نخواسته است خود را با گرایش‌های عمومی و جاری هماهنگ نشان دهد و علاقه او به سنت‌ها و فرهنگ عامیانه، که گاه به شیفتگی و شیدایی همراه است. از احساس یا نیاز درونی او ناشی می‌شود. برای همین آنچه از این فیلم تا آن فیلم برای او به صورت سنت در می‌آید همواره متغیر است.
حاتمی بلافاصله پس از سوته‌دلان تدارک ساختن مجموعه تلویزیونی عظیم و خیال‌انگیزی را آغاز می‌کند که عمری را روی تهیه آن می‌گذارد: تهران، روزگار نو یا جاده ابریشم، که سال‌ها بعد وقتی آماده نمایش می‌شود نام دیگری بر آن می‌نهد: هزاردستان. تهیه این مجموعه پرشور انقلاب با وقفه مواجه می‌شود، تا اینکه در سال ۱۳۶۰ به دلیل کمبود پاره‌ای ابزار فیلمبرداری، که باید از خارج از ایران وارد می‌شد، به کلی متوقف می‌ماند. در این فاصله حاتمی برای جمع‌وجور نگه‌داشتن عوامل اصلی فیلم دست به کار تهیه فیلم دیگری می‌شود با نام حاجی واشنگتن (۱۳۶۰) برای شبکه اول سیما و از عوامل جاده ابریشم مهرداد فخیمی (فیلمبردار)، موسی افشار (تدوینگر)، اتللو فاوا (چهره پرداز)، محمدمهدی دادگو (مسوول برنامه‌ریزی)، عزت ا... انتظامی، اسماعیل محمدی و چند بازیگر دیگر را همراه خود دارد.
حاجی واشنگتن شرح سفر کم ماجرای حاجی حسین قلی خان صدرالسلطنه به عنوان نخستین ایلچی دربار ناصری، به همراه دیلماج خود، میرزا محمود، به ممالک اتازونی است، که پس از دو ماه حرکت از ایران بالاخره به واشنگتن می‌رسند و برای نمایش شوکت میهن باستانی- که حاج حسین‌قلی نمی‌داند کهن است یا کهنه- خانه‌ای مجلل اجاره می‌کند و عده‌ای خدمه (باغبان، آشپز، خدمتکار و دربان) را نیز به استخدام در می‌آورد و...
چنان که معلوم است وقایع فیلم در آمریکا اتفاق می‌افتد اما به دلیل قطع رابطه سینمای ایران با آمریکا در زمان ساخته شدن فیلم گروه سازنده فیلم تصمیم می‌گیرند فیلمبرداری را در فرانسه

انجام دهند. سفر به فرانسه نیز بنا به پاره‌ای دلایل سیاسی با اشکال مواجه می‌شود و به ناچار حاتمی و گروه همراهش راهی ایتالیا می‌شوند. حاتمی فیلمبرداری را به استفاده از دکورهای موجود و پلاتوهای شهرک سینمایی <چینه چیتا> به خصوص دکوری از کاخ سفید آمریکا برای فیلمبرداری فیلم ایتالیایی ساخته شده بود، آغاز می‌کند. حاتمی در زمان اقامت در ایتالیا مدت پنجاه روزی روی فیلمنامه و دکوپاژ آن وقت می‌گذارد و پنج ماه بعد همراه گروه فیلمبرداری با یک کپی از فیلم حاجی واشنگتن به تهران باز می‌گردد و مراحل فنی را آغاز می‌کند. فیلم برای نمایش در نخستین جشنواره فیلم فجر (بهمن ماه ۱۳۶۱) آماده می‌شود؛ اما پس از آن جز در یکی، دو شهرستان کوچک امکان نمایش عمومی پیدا نمی‌کند.

حاجی واشنگتن به عنوان تذکره حیات و شرح سفر نخستین ایلچی دربار ناصری به بلاد آمریکا فیلم کمابیش موفقی است و حاتمی برای نزدیک شدن به شخصیت صدرالسلطنه، انزوای او و مشکلاتی که بر سرش می‌آورند یا خودش بر سر خود می‌آورد. استاد گویا و نظرگیری در اختیار نداشته است، به جز چند راپرت صدرالسلطنه به دربار ناصری و صورت نطق او در حضور رییس‌جمهوری ینگه دنیا و مقداری گزارش‌های پراکنده از طرف دیگر فقدان لوکیشن‌های متنوع باعث شده است که جغرافیا و فضای فیلم در نظر بیننده محدود جلوه کنند؛ هر چند نباید از نظر دور داشت که حاتمی از فضاهای هتل بهشت، نمای بیرونی کاخ سفید و خانه حاجی و باغ سفارتخانه در القای حس و حال و زندگی بی‌رمق ایلچی و تنهایی و غربت او در آن سفارتخانه بی ارباب رجوع با ظرافت استفاده کرده است.

نمایش فیلم کمال‌الملک (۱۳۶۲) با واکنش‌های متفاوت و فراوانی روبرو شده و اکثر قریب به اتفاق منتقدان حتی منتقدان حرفه‌ای سینمایی - را واداشت تا کلیات و جزییات غیرمستند فیلم را بیابند و گوشزد کنند؛ مثلا اینکه بیرق آن روز ایران رنگ و نشان پرچم شاهنشاهی پهلوی را نداشت، یا تصنیف مشهور از خون جوانان وطن لاله دمیده سروده عارف قزوینی، در آن سال‌هایی که فیلم به آن استناد می‌کند هنوز سروده نشده بود، یا علی‌اصغر خان اتابک (امین‌السلطنه) آن قدرها که در فیلم گفته می‌شود متملق و چاپلوس و چاق و خپل نبود، یا ماجرای ربوده شدن جواهرات تحت سلطنتی مربوطه به سه چهار سال قبل از تاریخی است که فیلم به آن اشاره می‌کند، یا ارتباط کمال‌الملک مشروطه خواهان و گفت‌وگوی او با رضاشاه و ماجرای تبعیدش تحریف شده و توهم خود حاتمی است و مانند اینها. محمد منتقدانی که به امثال این نکات و ملاحظات تاریخی در کمال‌الملک اشاره کرده‌اند. استنادشان به چند کتاب مختصر درباره کمال‌الملک و مقداری نامه و

یادداشت‌های پراکنده مربوط به او است که بعید است از چشم تیزبین و نکته سنج حاتمی دور مانده باشد؛ به ویژه اینکه همه آن منتقدان - حتی بینندگان غیر روشنفکر فیلم‌های حاتمی - می‌دانند که او تا چه اندازه روی جزییات صحنه، حتی ملاحظات دور پس زمینه‌های فیلمش، دقت می‌کند و وسواس نشان می‌دهد.

حاتمی جعفرخان از فرنگ برگشته را در اوضاعی ساخت که صحبت‌ها و معیارهای لفزانی درباره خنداندن یا نخنداندن قاطبه مردمی که به سینما می‌رفتند در جریان بود، در شرایطی من فیلم کمدی می‌ساختم که مساله خندیدن و نخندیدن تماشاگران سینما مورد بحث بود. این هراس از سوی من و تهیه کننده وجود داشت که نکند فیلم زیاده از حد از تماشاگر خنده بگیرد و مساله‌ساز شود. اگر معیارها مثل امروز مشخص شده بود و هراسی وجود نداشت. مطمئن باشید که تماشاگر از خنده روده‌بر می‌شد.

دیدیم که در یکی، دو سال بعد این مساله حل شد و خیلی‌ها فیلم کمدی ساختند و موفق هم شدند؛ ولی در آن شرایط یک جور تردید و دلشوره وجود داشت با وجود این مدعی هستم که این نخستین فیلم کمدی سینمای پس از انقلاب است.

در یک کلام غم غربت مایه کار حاتمی در جعفرخان از فرنگ برگشته است. این فیلم با این کیفیت مدت‌ها اجازه نمایش نگرفت، تا اینکه تهیه کنندگان فیلم برای جلوگیری از ورشکستگی در سال ۱۳۶۶ به محمد متوسلای ماموریت دادند تا سرمایه آنها را به هر ترتیب و قیمت نجات بدهد و او از فیلم صد و ده دقیقه‌ای حاتمی مقداری را دور ریخت و با افزودن همان میزان به باقیمانده فیلم برای آن مجوز نمایش گرفت.

بعد از غایله‌ای که به دنبال ستارخان و سپس سلطان صاحبقران در اطراف حاتمی به عنوان فیلمسازی که به مستندات تاریخی وفادار نیست به راه افتاده بود. مسوولان ذی ربط تلویزیون مسوولیت متن فیلمنامه پیشنهادی حاتمی را از حیث هنری می‌پذیرند، اما از حیث تاریخی و سیاسی هیچ یک از مسوولان زیر بار واقعیت‌های فیلمنامه نمی‌رود سرانجام رضا قطبی، مدیرعامل سازمان تلویزیون ملی ایران، مسوولیت مضمون فیلمنامه را به عهده می‌گیرد و به این تدارک ساختن مجموعه جاده ابریشم آغاز می‌شود. در روزهای قبل و بعد از پیروزی انقلاب در سال ۱۳۵۷ ادامه تدارکات متوقف می‌شود. مشکل اصلی تهیه این مجموعه ساختن یک شهر عظیم سینمایی است که حاتمی تمام مسوولیت‌های ساختن آن را به عهده می‌گیرد. در شرق در هر کاری ابتدا باید یک نفر از جانش مایه بگذارد. درواقع حداکثر کاری که یک نفر می‌تواند انجام دهد میزان مشخصی دارد ولی شما از جان خودتان مایه می‌گذارید، یعنی پیش از حد توقع طبیعتا نمی‌توانید چنین توقعی را از همه داشته باشید و معمولا در چنین کارهای غیرمتعارفی یک دو نفر خویشان

را وقف کرده‌اند. اما با احساس دریغ و حسرت می‌گوید: من زمانی که کار شهرک را شروع کردم جوانی بودم و هنگامی که کار تمام شد و از آن شهرک بیرون آمدم پیرمردی شده بودم.

جریان ساختن جزییات حوصله سوز این شهرک موضوع یک فیلم کامل است. اگر روزی روزگاری کسی پیدا نشود که آن را موضوع یک فیلم صنعتی هنری قرار دهد چه باک که فیلم مستندی از مراحل ساخت آن با فیلمبرداری مهرداد فخیمی و تحت عنوان جاده ابریشم در آرشیو شبکه اول سیما موجود است که دست کم برای ثبت در تاریخ محفوظ است (و اصلا عنوان شهرک سینمایی غزالی) چه معنایی دارد و چرا شهرک سینمایی حاتمی نه؟

اما داستان پدید آمدن این شهرک: بلافاصله پس از نمایش سوته دلان، که موضوع آن به تهران نیم قرن پیش مربوط است. حاتمی تا آنجا که مقدور است - و بودجه تهیه کننده بخش خصوصی امکان می‌دهد - برای نشان دادن مثلا در ورودی سینما روشن یا عکاسی چهره نما از نمای عمومی استفاده می‌کند؛ اما در همان سال‌ها پاره‌ای از منتقدان نوشتند حاتمی چگونه انتظار دارد با نشان دادن در ورودی و داخل دکان حبیب آقا ظروفچی یا فضای داخلی دواخانه دکتر بیننده بتواند جزییات راسته بازار و تصاویر واقعی مربوط به آن را در ذهن بسازد؛ اگرچه کتمان نمی‌کردند حاتمی اگر دوربین خود را در خیابان‌ها و کوچه پس کوچه‌های تهران قدیم به حرکت در نمی‌آورد به هیچ وجه نمی‌توانست بیننده را راضی نگه دارد.

حاتمی، چنان که بارها گفته همیشه آرزو داشته است شهرکی سینمایی بنا گذاشته شود که بتوان در آنجا موضوع‌های مربوط به تاریخ معاصر ایران را بازسازی کرد. بنابراین او با ساختن این شهرک نه فقط برای ساختن مجموعه تلویزیونی جاده ابریشم (هزاردستان) بلکه برای تمامیت سینمایی ایران گنجینه‌ای می‌سازد که در نوع خود منحصر به فرد است. ما شهرک را طوری طراحی کردیم و ساختیم که هر کس هر موضوعی را که در تهران قدیم خواست به تصویر بکشد امکانش وجود داشته باشد. این شهرک برای سینما ساخته شده و برای تمام فیلم‌ها.

تقریبا از نظر همه کسانی که هزاردستان را دیده‌اند - حتی اگر تمام قسمت‌های آن را ندیده باشند - این حقیقت که این مجموعه تلویزیونی دارای اهمیت موضوعی بسیار است مورد تاکید قرار گرفته است. حاتمی درباره شکل‌گیری فیلمنامه و انتخاب عنوان هزار دستان می‌گوید: از ابتدا نام جاده ابریشم را برگزیده بودم که برای آن طرح و آن قصه مناسب‌تر بوده است.

سپس قائم مقام وقت تلویزیون او را می‌خواهد و می‌گوید: برنامه مشترکی داریم با ژاپنی‌ها به نام جاده ابریشم. نام سریالت را عوض کن. حاتمی پاسخ می‌دهد چون ابتدا او از این نام استفاده کرده بهتر است آنها نام پیشنهادی‌شان را تغییر بدهند. اما آنقدر تهیه و پخش این مجموعه به درازا می‌کشد که آن سریال ژاپنی آماده و پخش می‌شود.به این ترتیب بر اثر طولانی شدن جریان فیلمبرداری مجموعه هزاردستان و وقفه‌های ناخواسته‌ای که در مسیر کار پیش می‌آید، تغییرات وسیعی در مضمون فیلمنامه و سرنوشت آدم‌های اصلی آن پدید می‌آید. آنچه تحت عنوان جاده ابریشم مورد تصویب قرار می‌گیرد با آنچه به نام هزاردستان ساخته می‌شود و به نمایش درمی‌آید تفاوت‌هایی فاحش و عمده‌ای دارد؛ به طوری که - به تغییر حاتمی - هنوز می‌توان مجموعه‌ای مستقل به نام جاده ابریشم ساخت.

حاتمی درباره کیفیت تغییراتی که در فیلمنامه اصلی پدید می‌آید و نیز درباره دلایل این تغییرات می‌گوید: به مرور که قصه جلو می‌رفت با شخصیت‌ها آشنا می‌شدم و می‌فهمیدم که آنها آدم‌های دیگری هستند. عجبا که بعضی از پرسوناژها هم در طول قصه به این نتیجه می‌رسیدند که آدم دیگری هستند. مثلا خوش‌نویس که اول خودش باور داشت خوش‌نویس است بعد کشف می‌کرد که دیگری است. البته حاتمی دلایل این تغییرات را - به رغم آنچه عده‌ای شهرت داده‌اند - ملاحظات سیاسی نمی‌داند، بلکه از ضرورت‌هایی سخن می‌گوید که جنبه سیاسی آنها بسیار اندک و فرعی است. این مجموعه قرار بود دوازده سال پیش ساخته شود (۱۳۵۴) و پخش شود.

در آن زمان گذاشتن شخصیت مدرس در آن تازه بود. حالا دیگر همه از مرحوم مدرس حرف می‌زنند؛ روزنامه‌ها، رادیو تلویزیون. پس فعلا می‌توان گفت تا مدتی حرف زدن درباره مدرس خیلی ضروری نیست. مسایل دیگری هم هست که می‌توان به آنها پرداخت. یا از گوشه و کنار می‌شنیدیم که قرار است میرزا کوچک‌خان ساخته شود. پس بخش‌های راجع به میرزا حذف می‌شد. رضاشاه کلا حذف شد، در واقع شخصیت‌های تاریخی قصه حذف شدند.

آنچه مجموعه هزاردستان را نظر گیر ساخته است به دست دادن دریافتی کلی از زمان و مکان و روز و روزگار یک دوره تاریخی نیست زیرا بیننده‌ای با مقداری تحقیق و مطالعه در منابع و اسناد تاریخی می‌تواند کمابیش به این دریافت کلی دست پیدا کند. اما اهمیت هزاردستان در این است که حاتمی چشمش را به درون زندگی مردم دوانده است و کوشیده است تا در قالب داستان پرماجرا لحظاتی از زوایا و خفایای زندگی گروه‌های متنوع از جامعه ایران - در یک صد سال گذشته - را با نکته‌سنجی و تیزبینی بکاود و همین کیفیت باعث شده است که بیننده به هنگام تماشای هزاردستان اغلب احساس کند که گویی شاهد صحنه‌های واقعی است.

حاتمی <مادر> را در سال ۱۳۶۸ می‌سازد، و پس از شرکت در هشتمین جشنواره فیلم فجر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

<مادر> در چهاردهم مردادماه ۱۳۶۹ به نمایش عمومی در می‌آید. حاتمی می‌گوید طرح اولیه فیلمنامه <مادر> در اوایل دهه ۱۳۶۰ نوشته شده است.

اما در آن ایام موفق به ساختن فیلم نشده است. البته این هفت سال شاید به من تجربه فنی بیشتری داده باشد، اما عامل اصلی کار هنر، کاری که لااقل من می‌کنم، آن زیست عاطفی و حسی و آن جوهر نفسانی پشت اثر است که با دل آدم سر و کار دارد و الان می‌دانم، که هفت سال پیش حس و حال بیشتری داشتم. این نکته‌ای است که از چشم جماعت منتقد نیز پوشیده نمانده است و مادر را در قیاس با حسن کچل و سوته‌دلان، که به ترتیب بیست و سیزده سال قبل‌تر ساخته شده اند فیلمی ناقص ارزیابی می کنند که حس و حال لازم را

به بیننده القا نمی کند.
مادر دارای دو مایه <ملودرام> است که در هم ادغام شده اند، مایه نخست- و اصلی - درباره بچه‌هایی است که اینکه بزرگ شده اند و بخت آن را می‌یابند که یک بار دیگر، در واپسین لحظه‌های عمر مادرشان، در کنار او از نو لذت روزهای خوش کودکی را تجربه کنند و مایه دوم درباره مرگ است. مرگ عارفانه و عاشقانه پیرزنی که مادر فرزندان و مادر بزرگ نوه‌هایش است.
نگاه حاتمی به مرگ در این فیلم نماینده نگرش شرقی به مرگ است که مرگ جسمانی را پایان همه چیز و مبین نیستی مطلق نمی داند و آن را نوعی هستی می‌پندارد که ماهیتی معنوی پیدا می کند. مادر بر اثر نوعی مکاشفه یا اشراق درونی که شب جمعه می میرد و داستان فیلم که از روز شنبه شروع می شود بیننده را از همان آغاز در این احساس با مادر شریک می کندکه او شب جمعه باید بمیرد.
هیچ تعلیق یا فراز و فرودی هم در کار نیست. مادر شب جمعه به طرف میعادگاهی، که خودش می گوید، سفر سبک؟؟ خود را آغاز می‌کند، با احد اعلای آرامش و جمعیت خاطر، به تعبیر حاتمی اساسا همه چیز در این فیلم خیلی طبیعی است اما ممکن است <واقعی> به نظر نرسد. در حقیقت آنچه واقعی است عواطف و احساسات درونی آدم ها ست که هر کدام به طرز خاصی عاطفه یا احساس خودشان را تشان می‌دهند. مادر با آنها می‌آموزد که از راه درون‌نگری به نوعی تزکیه نفس، که زندگی عصبی شهری آنها را از آن محروم کرده است دست پیدا کنند. در واقع فرزندان در سایه مادر مهروری را تجربه می‌کنند. احساس که گویی در آنها فراموش شده است و بیننده می تواند حدس بزند که پس از مرگ مادر در رفتار فرزندان او نسبت به همدیگر بیگانگی و شکایت سردان و رقابت و پرخاشگری دیده نمی شود. در واقع حاتمی در مادر نشان می‌دهد که افراد انسانی یا واحدهای خانواده بیش از هر چیز نیاز دارند تا به

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حالت آرامش برسند و تنش‌های درون خود را تخلیه و جای آن را با احساس‌های مهرآمیز پر کنند و او در این میانه بر مقام و نقش والای مادر تاکید می‌کند.
متاسفانه ما نمی دانیم که در فیلمنامه <مادر> قبل از اینکه امکان ساختن فیلم فراهم شود، چه تغییراتی پدید آمده است و این تغییرات چگونه مایه و مضمون اصلی مادر را دستخوش تغییر کرده است؛ همین قدر می‌دانیم که <در آخرین مرحله> اختلاف سلیقه ای میان حاتمی و <شورای تثبیت فیلمنامه> پیش می آید و پیشنهادهایی مطرح می‌شود که مورد موافقت حاتمی نبوده است، چون به تعبیر حاتمی پذیرش آن پیشنهادها موجب می‌شده که <تمام خواص موضوع از بین برود.>
حاتمی در <دلشدگان> سرگذشت رقت‌بار نخستین گروه موسیقی ایرانی را باز می‌گوید که راهی دیار فرنگ می‌شوند تا نوای سازهایشان را به همراه صدای خواننده خوش‌آوایی روی صحنه موسیقی ضبط کنند. او می‌گوید فکر اصلی <دلشدگان> سال‌ها مایه اشتغال خاطرش بوده است و از جوانی- از همان ایامی که در خانه عموی تارزنش ابراهیم حاتمی زندگی می‌کرده است- عشق به موسیقی در او شعله‌ور شده است. <من موسیقی دان نیستم اما درک ریتم و توجه به ریتم برای ما که آدم‌های ساده‌ای هستیم پیچیدن نیست.> در سال‌های بلافاصله پس از انقلاب حاتمی برای اوج گذاشتن و پاس داشتن حرمت موسیقی سنتی و ملی ایران طرح نخستین دلشدگان را می‌نویسد. مدتی این طرح را به دلیل درگیر بودن، مجموعه تلویزیونی هزاردستان رها می‌کند تا اینکه در سال ۱۳۶۷ از نو به سراغ آن می‌رود و پس از تحقیق و مطالعه روایت کامل‌تری از دلشدگان فراهم می‌کند. در سال ۱۳۶۸ فیلمنامه پرداخته و پیراسته‌ای آماده می‌شود و فیلمبرداری در دو مرحله انجام می‌شود. ابتدا گروه سازنده فیلم دوماه بی وقفه در ایران کار می‌کنند و سپس راهی مجارستان می‌شوندو در مدت پانزده روز فیلمبرداری را در مکان های مختلف شهر بوداپست به پایان می‌رساند.
مسایل مربوط به ضبط صدا و موسیقی و مصادف شدن مراحل فنی فیلم با سفر استاد شجریان که قرار داده است تصنیف‌های فیلم را بخواند کار را به درازا می کشاند و در نهایت فیلم پرهزینه و گران دلشدگان آماده نمایش می‌شود.
وقتی از حاتمی پرسیده شد چه چیزی از دلشدگان مهم است: آدم‌ها، داستان، موسیقی، هدفتان چه بود؟ پاسخ می‌دهد: دلشدگان مثل هر فیلمی ترکیبی است از همه عوامل و عناصر سازنده‌اش و همه آنهایی که شما می‌گویید در این اثر جای خودشان را دارند. اینکه کدام یک از اینها مهم‌تر از عنصر دیگر است با من نیست با مردم و منتقدان است. یکی از

هدف‌های من در دلشدگان اتفاقا نوعی بزرگداشت و نوعی ارج گذاری به موسیقی سنتی ایران و هنرمندان و پیشکسوتان و استادان این هنر قدیمی و کم قدر دیده ایران بود.
پرداختن به هنرهای سنتی ایران، البته در قالب قصه‌های گوناگون و به شکل مختلف، موضوعی است که در سال های اخیر ذهن مرا به خود مشغول کرده و بخشی از فعالیت های سینمایی مرا به خود اختصاص داده است.
یکی از هدف های اولیه و اساسی هزاردستان موضوع بزرگداشت و پاس داشتن خطاطی و خوش نویسی به عنوان یک هنر بود اما در کمال الملک مساله هنر نقاشی و بزرگداشت هنرمند نقاش ایرانی به موضوع اصلی فیلم بدل شد. در دلشدگان هم همین موضوع اصلی است یعنی بیرون آوردن هنر موسیقی از قالب تنگ و محدود و بسته محافل اشرافی و بخشیدن اعتبار ملی و مردمی به آن اینکه چگونه در طی سالیان این هنرمندان بدون هیچ پشتوانه‌ای با موسیقی عاشقانه برخورد کرده اندواینکه هنرمند ایرانی چه انزوا و مظلومیتی را از سر گذرانده‌اند و این کمال گرایی- چه در گونه در تنهایی و انزوای شخصی شکل گرفته است، خواسته‌ام این واقعیت‌ها را نشان دهم: فیلم در عین حال سپاسی است از سوی من به استادان فعلی موسیقی ایران.
ظاهرا برنامه آینده حاتمی پس از دلشدگان فیلم ملکه‌های برفی است که به تعبیر خودش با موضوع این یکی نیز هفت، هشت سالی زندگی کرده و در چند سال اخیر به طور جدی ذهنش را به خود مشغول کرده است. ملکه های برفی یک کار گسترده و دشوار است و حاتمی تا مرحله تدارکات آن هم پیش رفته است. موضوع فیلم بر محور سه تن از همسران نامدار و نکونام محمدرضا شاه پهلوی می چرخد. حاتمی چنان که خودش می‌گوید، قصد دارد در صورت امکان این فیلم را برای بازار وسیع‌تری نسبت به بازار نمایش فیلم در ایران بسازد. از نظر او ملکه‌های برفی دارای موضوعی است که باید خود ما ایرانی‌ها آن را بسازیم، قبل از آنکه آمریکایی ها احیانا اروپایی‌ها به فکر ساختن آن بیفتند. تدارکات فیلم بسیار خوب پیش رفته است؛ اما مراحل ایجاد یک مرکز مطمئن برای تهیه فیلم و یافتن یک تهیه کننده قابل- نو به عنوان کسی که صرفا سرمایه می گذارد بلکه کسی که سرپرست مسایل تولید این فیلم بسیار سنگین خواهد بود. مسایل مربوط به تهیه سرمایه مالی به پیشنهاد و خواست حاتمی ملاحظات و حساسیت‌های بیشتری را لازم می‌آورد.
حاتمی در پاسخ تذکر این مثل سایه که سنگ بزرگ علامت نزدن است می گوید: همیشه و در تمام طول مدت سی‌سال سابقه کار هنری و بیست و چند سال کار سینمایی به سراغ سنگ‌های بزرگ رفته‌ام. مگر ستارخان در زمان خودش سنگ کوچکی بود؟ یا سلطان صاحبقران یا کمال‌الملک یا حاجی واشنگتن یا هزار دستان یا دلشدگان. گناه من نیست که موضوع‌های

مورد علاقه من و فیلم‌های من از اندازه‌های معمول سینمای ایران بزرگ تر است. تا زمان هزاردستان همیشه سعی می کردم سنگ‌های بزرگ را با دست بلند کنم و موفق هم می شدم اما بعدتر دریافتم که ؟؟؟ هم هست، یا در نهایت- اهرم و تکیه گاه برای اهرم کردن سنگ بزرگ. در زمان هزار دستان کار و زندگی ام را گذاشته ام و یک شهرک سینمایی درست کردم که هم خود و هم همه هنرمندان بعد از خودم راحت کار کنند. یکی از علل تاخیر در ملکه های برفی هم این است که می خواستم به چند تا از مشکل های قدیمی سینمای ایران- اگر شود- برای همیشه پایان دهم اگر می خواهیم پیشرفت کنیم و اندازه های سینمایی‌مان را بزرگ تر کنیم باید دست به کارهای بزگ‌تر بزنیم.
باید کمی خطر کنیم. ما در سینمای ایران قادر به انجام هر کاری هستیم. هیچ چیز کم نداریم. از چه بترسیم؟ باید یاد بگیریم و بخواهیم که مشکلات تدارکاتی را حل کنیم و یا برنامه‌ریزی های دقیق‌تر به سراغ همه این دشواری ها و نشدنی ها برویم.
حاتمی گفت از وقتی فیلم الرساله مصطفی عقاد را دیده است آرزویش ساختن آخرین پیامبر یا محمدرسول‌الله شده است.
اما قبل از اینکه تدارکات عظیم ساختن این فیلم فراهم شود فیلمنامه دیگری می نویسد با عنوان جهان پهلوان تختی به تعبیر خودش او همواره در سینما خواسته است نمادها و اسطوره ها و پهلوان‌ها را معرفی کند و در جهان پهلوان تختی هم هدفش همین است. درباره اسطوره شخصیت تختی می گوید: مطالعه و بررسی شخصیت هایی چون غلامرضا تختی در آغاز کار آسان می‌نماید؛ چرا که پژوهش در مورد افراد سرشناس و معاصر حداقل مدارک و مستندات زنده و تازه‌ای را در دسترس پژوهشگر می گذارد. اما شاید مورد تختی استثنایی و شگفت باشد. جهان پهلوان تختی در ذهن و باور توده‌ها نشانه قهرمانی‌ها و پهلوانی‌ها بوده. این طور به نظر می‌رسد که حاتمی بیش از آنکه ذهن خود را به واقعیت های شخصیت تختی معطوف کند به ذهن و باور توده‌ها به منظور پرورش مایه و موضوع کار رجوع کرده است؛ زیرا به تعبیر او چیزی جز باور همگان مردم صحت ندارد. متاسفانه تدارکات و ساختن جهان پهلوان تختی مصادف می‌شود با شدت بیماری سخت ودردناک حاتمی و اگرچه او مدتی در انگلیس و ایران تحت مداوا بود و جسما تحلیل رفته بود فیلمبرداری جهان پهلوان تختی را با شور و حرارت فوق العاده ای آغاز می کند، ... اما... اجل مهلتش نمی دهد و آخرین اثر سعدی سینمای ایران ناتمام می‌ماند، روحش شاد.
والسلام