سینمای پس از انقلاب، حاتمی کیا و دیگران
فارغ از سوءِتعبیر

امیر پوریا

«کاری که تجربه نشده، در صد خطاش خیلی بالاست»
از گفتگوهای مهاجر

همهٔ نسبت و پیوند حاتمی کیا با سینما، در ابتدا با تارهای نامرئی جنگ و جبهه برقرار شد که این به‌خودی خود نه فضیلت است و نه مایه خجلت.

فیلم های حاتمی کیا به نوعی شرح و نمایش چگونگی کسب تجربه ها و اخذ و اجرای تصمیم متعاقب تردیدهای اوست.

حاتمی کیا در دیده بان شخصیت هایش را نه بر سر دوراهی انتخاب، بلکه در جریان تجربه ای توأم با پخته شدن،با تردید مواجه می سازد.

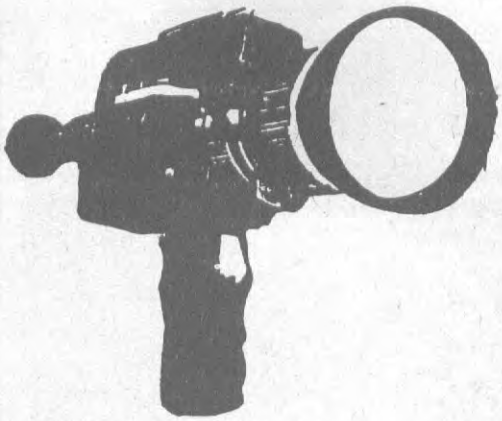
۱ـ معیار

شاید موضع نهایی برآمده از مطلب حاضر، همانندی یا انطباق چندان محسوسی با مواضع نگارنده در سه ارتکاب قبلی اش[1] در زمینهٔ نوشتن پیرامون ساخته های حاتمی کیا نداشته باشد. به گمانم این طبیعی است. پیگیری سیر کاری فیلمسازی که جزو مطرح ها و «جنجالی» های سینمای پس از انقلاب بوده، و بررسی فراز و نشیب‌های این مسیر پر پیچ و خم، به یقین و بی تردید معیارهایی جدا از ملاک های مورد نظر در «نقد» یکایک فیلم های او می طلبد. اگر یکی از ارکان اجتناب ناپذیر نقد فیلم، اعلام نظر ضمنی و تلویحی منتقد در قبال اثر است (یا به عبارتی «ارزشگذاری» فیلم توسط او)، بررسی کارنامهٔ یک فیلمساز چنین نیست. هنگام نگارش نقد، ما به طور مستقیم با خود «اثر هنری» مواجهیم و هر چقدر هم که دمکرات منش باشیم، خواه ناخواه به نحوی داوری شخصی خویش را در قبال آن ابراز می داریم. در این داوری، گاه کفهٔ قوت های اثر در نگاه ما می چربد و گاه کفهٔ کاستی ها. در نتیجه، تعابیر «نقد مثبت» و «نقد منفی» به اصطلاحاتی متداول در تقسیم بندی نقدهای سینمایی بدل می گردند. اما هنگام پرداختن به پروندهٔ کاری یک فیلمساز، به مجموعِ مسیری نظر می افکنیم که او در جریان فعالیت هنری‌اش پیموده. پس عملاً به «خود» او بیشتر می پردازیم تا به یکایک آنها؛ چرا که با توصیف و تشریح این مسیر، به هر حال جلوه ای از دغدغه ها و دلمشغولی و احیاناً دگرگونی های فیلمساز را در طول سالهای کارش به دست می آوریم. بدین ترتیب، نویسندهٔ چنین مطالبی بیشتر در مقام «نقد مؤلف» برمی‌آید تا «نقد اثر»؛ و با شخصیت خود کارگردان بیشتر سر و کار دارد تا با تشخص ساخته های او یا تشخیص میزان ارزش آنها.

مقصود از این مقدمه چینی، توضیح پیشاپیش این نکته بود که مقالهٔ حاضر به هیچ عنوان بر پایهٔ معیارهای ارزشگذاری آثار حاتمی کیا نگاشته نشده و با وجود آن که ممکن است هنگام اشاره به هر فیلم او، برخی از ویژگی های آن را شرح و بررسی کند (کاری که می تواند نوشته را به مجموعه ای از چند نقد کوتاه بر چند فیلم او بدل سازد)، به شدت از نزدیک شدن به موضع منتقد به مفهوم یک «ارزیاب هنری» اکراه دارد و می پرهیزد. بنای اصلی این مطلب، توجه به فراز و نشیب هایی است که در طول سالهای فعالیت فیلمسازی حاتمی کیا در آینهٔ آثارش جلوه گر شده؛ و تأمل درتأثیرات متقابل این آثار و سینمای پس از انقلاب بر یکدیگر. شکی نیست که این ارتباط دو سویه، به جهت بحث برانگیزی و حساسیت مضامین و حیطه های موضوعی ساخته های حاتمی کیا، در قیاس با اکثریت قریب به اتفاق فیلمسازان تازه وارد بعد از انقلاب، واجد اهمیت افزونتری است. به همین جهت، بعید و بیراه جلوه نخواهد کرد اگر یک بار مطلب مفصلی را بیشتر به همین وجه اختصاص دهیم و حتی تحلیل زیبایی شناختی را نیز از همین منظر پیش ببریم...

۲ـ جایگاه

از میان خیل انبوه آنها که پس از پیروزی انقلاب، فیلمسازی حرفه ای خویش را آغاز کردند، تنها عدهٔ قلیل و انگشت شماری بودند که «تفاوت» و اهمیت آثارشان از همان نخستین گام ها (و نه در گام ها و تجربه های بعدی) رخ نمود: **واروژ کریم مسیحی، سعید ابراهیمی فر، جعفر پناهی، محسن مخملباف، کیانوش عیاری، محمد رضا اعلامی، علی ژکان**



و ابراهیم حاتمی کیا[۲]. در این میان، اولی پس از ساختن نخستین فیلم بلندش (شاید پر ارج و قرب ترین «فیلم اول» تاریخ سینمای ایران)، برای پیگیری مسیر درخشانی که از فیلمهای کوتاهش شروع می شد و *پردهٔ آخر* فقط یکی از بارقه های آن بود، مجال و فرصت دیگری نیافت (یا بهتر بگوییم: هر مجالی از او گرفته و هر فرصتی دریغ شد). دومی نیز سرنوشتی مشابه جملات داخل پرانتز اخیر پیدا کرد و *نارونی* همچنان اولین و آخرین کارش است. سومی هنوز زمان و امکانات لازم را برای ارتقا و پیشرفتی که شایستهٔ اوست (و می تواند دنبالهٔ منطقی *بادکنک سفید* باشد)، دارد. چهارمی به طرز حیرت انگیزی پس از حدود پانزده سال، در *گبه* و *نون و گلدون* همچنان همچون روزهای اول (*توبهٔ نصوح* و...) و سالهای میانی (*عروسی خوبان* و...) در هیئت یک «پدیده» ظاهر می شود، در هیئت یک پدیده ایجاد جذابیت می کند، و در هیئت یک پدیده مورد ارزیابی و بررسی قرار می گیرد (به گونه ای که انگار هیچ علاقه ای به «تثبیت» موقعیت و افکار و جایگاه خویش ـ دست کم برای خودش ـ ندارد؛ چه رسد به تعیین تکلیف سایران و مخاطبان و ناقدان[۳]). پنجمی پس از ناکامی در به تصویر کشیدن یکی از بکرترین فیلمنامه های سینمای ما (*شبح کژدم*) و درست از یک نقطهٔ عطف (*آتش*)، ناگهان به بیراهه پرتاب شد و توجیه های ساده پسندان در باب «ضرورت یک سینمای جذاب و سرگرمی ساز و پر بیننده» و شعارهای مخربی از این دست، سبب گشت که همچنان در همان مسیر ناصواب پیش برود (به تعبیر دقیقتر، پس برود). ششمی هم ضمن آن که با *اغما* قربانی همین شعارها شد، جز تجربهٔ نخست (*نقطه ضعف*) نشان دیگری از استعداد خلاقهٔ خویش بروز نداد. هفتمی نیز بعد از کار اول (*مادیان*) کم و بیش همین عقب نشینی کیفی را به جای پیشروی برگزید، با این تفاوت که شاید چندان به صراحت، سنگ پیرایه ها و بهانه هایی از قبیل «علاقه به برقراری ارتباط با مخاطب عام» را به سینه نزد (بر خلاف پنجمی و ششمی). هشتمی... راستی، جایگاه هشتمین نفر کجاست؟ حکم کلی و صریحی که بتواند سیر فیلمسازی حاتمی کیا را ـ همچون هفت کارگردان دیگر ـ در دو سه جمله بازگوید، کدام است؟

شخصاً شک ندارم که صدور این حکم دو سه جمله ای دربارهٔ حاتمی کیا از همهٔ اعضای این گروه دشوارتر است (البته در کنار مخملباف یا حتی پس از او). در جریان ردیابی و پی جویی نقاط عطف و پیچ ها و انحناهای این مسیر، هرکس در هر دوره حکمی دربارهٔ حاتمی کیا صادر کرد که بعدتر مثال نقض آن را در آثار بعدی او دید (بی تعارف بگویم، از جمله خود من!)؛ و مایهٔ اصلی اسف و افسوسم، تداوم ظاهراً پایان نیافتنی این اشتباه تاریخی از سوی دیگران است. در حالی که خود حاتمی کیا ـ بر خلاف نمونه ای مثل مخملباف که راه را بر هر آشنایی شکل گرفته و شناخت تثبیت شده ای می بندد وهمهٔ جذابیت و غافلگیر کنندگی اش هم به همین شگرد رندانه است ـ آن قدرها تغییر زاویهٔ صد و هشتاد درجه نداده که مخاطب و منتقد را در شناخت افکار و ایده ها و سبک خویش دچار سردرگمی سازد. اما از شواهد امر چنین بر می آید که این سردرگمی پس از نمایش و بررسی هر فیلم تازهٔ او، تحقق یافته و رخ نموده است.

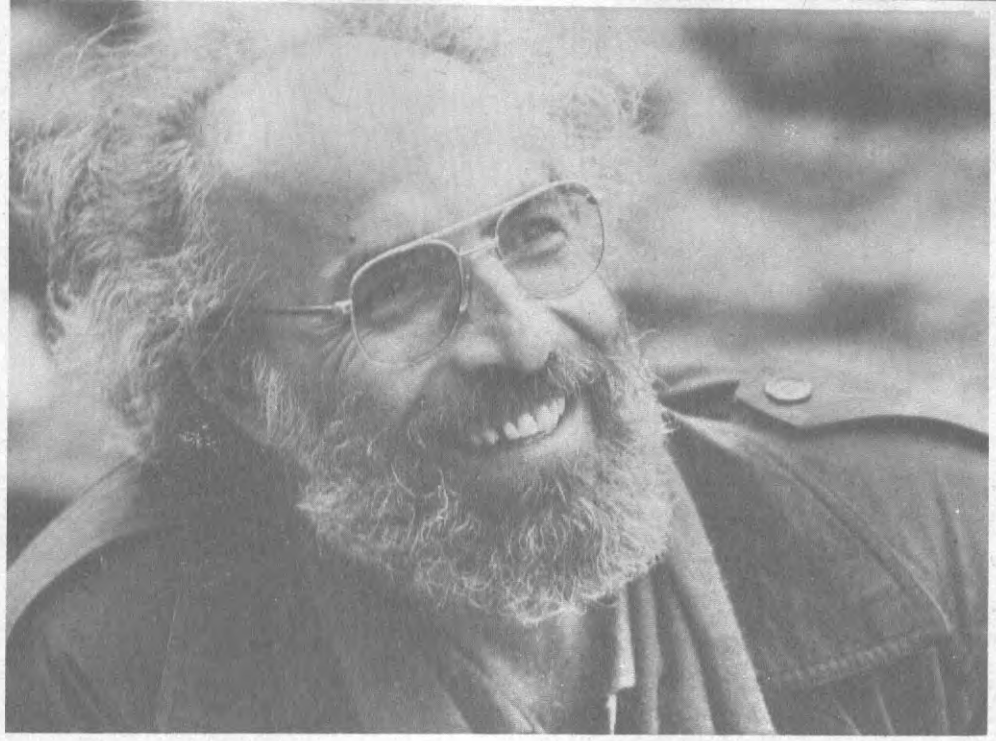
حاتمی کیا درست از دل انقلاب ایران و جنگ ایران و عراق برخاست. همهٔ نسبت و پیوند او با سینما، در ابتدا با تارهای نامرئی جنگ و جبهه برقرار شد (راستی مگر حالا که دیگر «در ابتدا» نیست، جز این است؟). این البته به خودی خود نه فضیلت است و نه مایهٔ خجلت. مهم این است که فیلمساز از این خصوصیت چگونه بهره گیرد. چه بسیار کسانی که با همین دغدغه خاطرها پا در راه نهادند و از آنجا که جز «صداقت» اولیه، توان و مهارت و استعداد دیگری نداشتند، به سرعت به بیراهه و کجراهه افتادند (به اندازهٔ کافی صراحت به خرج داده ام، از مثال آوردن برای این یک مورد دیگر معافم کنید!)؛ و چه بسیار کسانی که گهگاه ظاهراً به واسطه های دیگر ـ مثلاً جامعه یا خود سینما ـ کار را دنبال کردند و بعدها توان و خلاقیت نیز در کنار تعهد و صداقت اولیه شان قرار گرفت و جایی دور از آغاز راه، آمیزهٔ دلپذیری از راستگویی و تسلط بر ابراز به دست داد (دو نمونهٔ متأخر و تمام عیار: رسول ملاقلی پور و کمال تبریزی). پس آن «برآمدن از دل جنگ»، از دید راقم این سطور که در این مطلب چندان سودای ارزشگذاری را در سر نمی پروراند، صرفاً یک ویژگی است؛ نه یک نقصان و نه یک مزیت.

تکیه و تأکید فراوان و بیش از اندازهٔ تمامی منتقدان بر همین ویژگی حاتمی کیا، موجبات یکی از مراحل سوء تفاهم های متناوب و چند وهله ای مطرح پیرامون کارهای او را فراهم آورد. آنان در عین تأیید تلویحی وجوه کیفی فیلمهای *دیده بان* و *مهاجر*، در پس نوشته های چاپ شده یا گپ های دوستانه و گفته های غیر رسمی شان، رفته رفته حاتمی کیا را به چشم یکی از منادیان دیدگاه های رسمی و تأیید شده نگریستند؛ غافل از این که

حاتمی کیا فقط و فقط به اظهار و ابراز دیدگاه های شخصی خود ـ چه احساسی و چه استدلالی ـ می پرداخت. گاه این دلمشغولی های شخصی به ظاهر با قالب های مقبول هماهنگی داشت (مثل صحنهٔ مواجههٔ **علی دهکردی** / سعید با فیلم به خاک سپاری پیکر امام در *از کرخه تا راین*) و گاه سمت و سویی دیگر می یافت که چندان هم مورد پسند ناظران نبود (مثل دو دلی هاو گلایه های دهکردی یا **صادق صفایی** در همین *از کرخه تا راین*). اما کار کردن در همان فضاها و دستمایه قراردادن همان مضامینی که معمولاً در نظام سیاستگذاری، جزو مسائل مطرح و قابل توجه محسوب می شدند، همواره **حاتمی کیا** را به همان مرزبندی خط کشی شده و کلیشه ای ناقدان دچار ساخت که «فیلمساز فرمایشی است»، «له این فیلم می سازد و علیه آن»، و...

نگارنده ابداً با **حاتمی کیا** آشنایی عینی و رو در رو نداشته و ندارد. اما تصور شخصی اش بر این است که اطلاق اینگونه انگ و برچسب ها (یا برعکس آنها از سوی جناح های دیگر) قاعدتاً نمی بایست برای او چندان مهم بوده باشد (طبعاً «چندان»، و نه «اصلاً»). در این بخش ماجرا نیز از مقایسهٔ او و **مخملباف** ـ و بر شمردن شباهت های ضمنی و انکار ناپذیر میان انگ های اطلاق شده به آنها واکنششان در برابر این انگ ها ـ گریزی نیست. **محسن مخملباف** را نیز تا زمانی منادی سیاست ها و شعارهای سفارش شده می پنداشتند؛ و اگر بخواهیم دقیقتر بگوییم، منادی ایدئولوژی اعمال شده ای که در سه فیلم نخستش به چشم می خورد. به رغم تمامی مشکلاتی که پس از اکران عمومی *دستفروش* برایش پیش آمد و او را واداشت که طی مصاحبهٔ پنج ساعتهٔ مشهورش با هفته نامهٔ سروش، به توضیح و تبیین نکات و اتهامات حاشیه ای و جنجالی بپردازد، هنوز بودند کسانی که با کاندیداتوری *عروسی خوبان* در چند رشتهٔ بخش مسابقهٔ هفتمین جشنوارهٔ فیلم فجر اینجا و آنجا می گفتند که فیلم **مخملباف**، حتی اگر ظاهر مخالف خوان هم داشته باشد، باز در تأیید جو حاکم است و مورد تحسین آن. و عجیب این بود که با صدور این حکم نابجا، ماهیت و بیان انتقادی ـ اما صادقانه و واقع بینانهٔ ـ فیلم هر چند ناموفق **مخملباف** را نادیده می انگاشتند. وقتی فیلمی که قهرمان جبهه رفتهٔ موج انفجار گرفته اش، نومیدانه و به کنایه می پرسد: «دستهای مادرم توی بهشت خوب می شه؟»، جایزه می گیرد، تنها به جهت کیفیت فنی/ تکنیکی قابل اعتنای آن است، نه به هیچ دلیل سیاسی یا فرمایشی دیگر. ولی خود **مخملباف** نه به این شایعه ها وقعی می نهاد و نه به آنچه که سایر جناح ها درباره اش می گفتند و دقیقاً نقطهٔ مقابل این انگ ها بود (نمونهٔ معروف تاریخی: جدل قلمی مفصلی که در روزنامهٔ کیهان در گرفت و جنجالی ترین دورهٔ کاری **مخملباف** را در پی آورد). آن سوتر، برخی بر این باور بودند که مخملباف کفر می گوید و شرک می گوید و سوء نیت دارد. **مخملباف** اگر می خواست در صدد پاسخ دادن به هر یک از این جناح ها برآید و بکوشد که همه را مجاب کند و خلاف ادعاهای افتراء آمیزشان را به اثبات برساند، باید سالها وقت و توان و فکر خود را صرف می کرد (شاید بهتر باشد که بگوییم «هدر می داد»). ولی او چنین نکرد و فیلم های بعدی اش (*نوبت عاشقی*، *شبهای زاینده رود*، *ناصرالدین شاه*...) باز هر کدام به جناحی منسوب شدند و جناحی دیگر را آزردند. فیلم به فیلم، جای این جناح ها با هم عوض می شد و هیچ نظم و قاعده ای هم در کار نبود. و بدبختانه، با وجود گذر از جاده ای چنین پر پیچ و خم، هیچ یک از جناح های مخاطب ساخته های **مخملباف** به این نتیجهٔ معقول و ساده نرسیدند که او نه به لحاظ خاستگاه فکری و نه از حیث مناسبات حزبی، دیگر متعلق به هیچ گروه و مسلک و حزب و باند و جناح سیاسی نیست (یا دست کم «منادی» شعارهای هیچ کدامشان نیست) و در هر دوره و هر فیلم، صرفاً به بازتاب روحیات و خلقیات و ذهنیات احتمالاً زود گذر و تغییر پذیر خویش در آن مقطع مشخص می پردازد. این ویژگیِ «زود گذری افکار»، اگرچه از زوایهٔ ارزشگذاری کیفی ـ حداقل به نظر حقیر ـ بزرگترین مشکل فیلمسازی به نام **محسن مخملباف** است، اما از جهت بررسی حواشی و بحث و جدل ها، او را از هر انگ و مهری مبرا می کند.

حاتمی کیا نیز یکسر کوشید تا به تهمت ها و تهاجم ها (چه از سوی پیروان سر سخت و چه از سوی مخالف خوان ها) وقعی ننهد. شاید او صبر و مناعت طبع مخملباف را نداشت؛ و شاید در مواردی زیربار این وسوسهٔ برباد دهنده رفت که پاسخ برخی موضع گیریها را در فیلم ها یا مصاحبه هایش بدهد. ولی از آنجا که نوع و جنس این پاسخ ها با نوع و جنس پاسخ های مکتوب **مخملباف** در مقاله هایش[۴] یکی نبود (مثلاً به آن اندازه حرفه ای و هوشمندانه و چند پهلو و سرشار از حکایات و مثالها و تمثیل های مناسب نبود)، به تاکتیک درست بی تفاوتی و بی اعتنایی اش نسبت به شایعه پراکنی ها، اندک خدشه ای وارد آمد. با این همه، اگر **حاتمی کیا** حتی نصف فیلمسازانی چون **بهروز افخمی**



کیانوش عیاری

(یا از قدیمی ترها، **مسعود کیمیایی**) در مسیر «جواب» دادن به مخالفان و شایعه سازان پیش می رفت، قطعاً باید دو برابر فیلم ها و مصاحبه هایی را که تاکنون از وی به جا مانده، صرف این کار می کرد. اما او سرانجام ـ از خاکستر سبز به بعد ـ موفق شد که از سویی، مصاحبه های خود را بیشتر به بازگویی دشواری های فنی و نکات تکنیکی و ایده های ساختاری فیلم ها محدود کند و از سوی دیگر، حواشی و پاسخ به حواشی را به دنیای درون متنی فیلم ها راه ندهد. فیلم خود را بسازد و جایگاه آن را نزد خود بسنجد. این، لزوماً به معنای لجاجت و بی توجهی به پیشنهادها و اظهار نظرهای دیگران نیست (یک نمونهٔ متأخر در زمینهٔ استفادهٔ او از پیشنهادها و نظرات دیگران که به نتیجهٔ فراتر از باوری هم انجامیده: بهره گیری از تدوین **بهرام بیضایی** در برج مینو)؛ اما کمترین حسنش این است که مانع از تکرار دوباره و چند بارهٔ قصهٔ آن پدر و پسر روستایی می شود که برای فروش خرشان به شهر می رفتند و به یاوه ها و مغلک های همهٔ مردم چنان بها می دادند که در نهایت...

۳ـ ادعا

جسارتاً مدعی ام که در این بخش مطلب، اغلب خوانندگان غافلگیر می شوند و به پرسش غامض و بی پاسخی می اندیشند که در آن طرح شده. حقیقتش این ادعا به من بر نمی گردد و در اصل از غافلگیر کنندگی موضوعی ناشی می شود که با پیگیری بحث و جدل های مطرح در حول و حوش فیلمهای **حاتمی کیا** (یا **مخملباف** یا هر فیلمساز دیگری که پاره ای از مسائل «حساس» سیاسی یا ایدئولوژیک را در یک یا چند دورهٔ کاری اش به تصویر کشیده) خواسته یا ناخواسته ذهن آدمی را به خود معطوف می دارد: اگر به دقت به تاریخ سینما بنگریم، خواهیم دید که جنجال های لفظی، مطبوعاتی یا حتی بین المللی، تقریباً همواره به آثاری مربوط بوده که بار سیاسی یا ایدئولوژیک داشته اند.[۵] این، نکتهٔ عجیبی است که با گستردگی بی حد و حصر مضامین مطرح در آثار سینمایی همخوانی ندارد. با این همه گستردگی و تنوع، با این همه پیچیدگی و اهمیت و جنبهٔ «حیاتی» و بسیار حساس فیلمهای روانکاوانه، فلسفی، جامعه شناسانه و... ، این که زد و بندهای حزبی، شعارهای سیاسی، جنگ مسلحانه یا جنگ سرد، به روشنی «مهم»تر از نابسامانی های روانی و پرسش های هستی شناختی و معضلات اجتماعی قلمداد می شود، هم عجیب است و هم جالب. یعنی واقعاً حیات بشر آن قدر که به امنیت ملی و نظام حکومتی کار آمد وابسته است، به آرامش روحی ـ روانی و معنویت درونی و سلامت جامعه و مردم بستگی ندارد؟ آیا اساساً همین ها نیست که آن امنیت و کارایی را در جامعه و حکومتش برپا می دارد؟ آیا فیلم های روانکاوانه، فلسفی یا جامعه شناختی آن قدر دیدگاه های مستقل و بحث انگیزی ندارند که مخالفان و موافقان شدید اللحن و سرسخت را به جر و جدل وادارند؟ (مثلاً آن گونه که مخالفان و موافقان فیلم های سیاسی به یکدیگر و به سازنده و نویسندهٔ اثر ضرب شست نشان می دهند).

مثال ملموسی می زنم تا هستهٔ مرکزی پرسشم آشکارتر گردد: در نیمهٔ دوم دهه شصت، به فاصلهٔ یک سال، دو فیلم مهم ایرانی ساخته می شوند که با مایهٔ مشترک و مشابه «بیماری روانی شخصیت اصلی» همراهند. این، تنها یکی از مایه های اصلی هر دو فیلم به شمار می رود و مایهٔ دیگرشان است که آن دو را از هم متمایز می گرداند: مضمون دیگر شاید وقتی دیگر، جستجوی فلسفی و انسانی **بیضایی** است در پی هویت گمگشتهٔ آدم امروزی سرزمین پر از «سوابق پر افتخار تاریخی» اش؛ و مایهٔ دیگر عروسی خوبان، واخوردگی سیاسی و ایدئولوژیک **مخملباف** از توطئه چینی ها و بدعت گذاری ها و آرمان شکنی هایی که جامعهٔ امروزی کشور «تازه برخاسته از دو آزمون انقلاب و جنگ» اش را

مادیان

آکنده و آلوده است. راستش به گمان من هر آدم عاقلی به بازیابی هویت تاریخی ساکنان سرزمینش بیشتر بها می‌دهد تا دستیابی به فهرست تاریخ مصرف داری از انحرافات سیاسی و ایدئولوژیک جامعهٔ کنونی‌اش. آن امری ریشه‌ای است که با یافتن سرچشمه‌اش، چه بسا جامعهٔ سالم و نوینی پدید آید که این مشکلات مقطعیِ «به روز» هم حل شوند یا روند منطقی تری به خود بگیرند تا بتوان به حل آنها نزدیکتر شد. ولی در کمال حیرت، می بینیم که *شاید وقتی دیگر* به ندرت «جدل» محتوایی برمی‌انگیزد و هرچه درباره‌اش می گویند و می نویسند، محدود و منحصر است به بحث بر سر تسلط یا عدم تسلط، استادی یا غیر استادی، و دانش یا بی‌دانشی **بیضایی** در وجوه تکنیکی مرتبط با «زبان سینما» (بگذریم که باز به گمان من هیچ آدم عاقلی دیگر بر سر این دانش و مهارت بحثی ندارد). اما *عروسی خوبان* دو طیف «هواداران دو آتشه» و «معترضان بر آشفته» را چنان تحریک می کند و به جدل وامی‌دارد که بیا و ببین. کسی نمی‌آید که بر سر مفاهیم و مضامین شاهکار **بیضایی** به بحث توأم با مخالفت یا موافقت بپردازد. کسی نمی‌آید که بگوید «آقا، اصلاً من قبول ندارم و معتقد نیستم که ما چنین «هویت گم کردگانی» هستیم»؛ یا برآشوبد که «چرا آقای **بیضایی** در یک عتیقه فروشی، سر و ته تاریخ و گذشته و میراث ملی و حافظهٔ تاریخی ایرانیان را هم می‌آورد و همه را در همان پرسش سادهٔ «گورستان خاطرات یا بایگانی تاریخ؟» خلاصه می کند؟»؛ یا برعکس، به تأیید و تحلیل مثبت تفکر جاری در آن بپردازد. اما بر سر نظرات مخملباف پیرامون دگرگونی نظام ارزشی حاکم بر جامعه به نسبت آنچه که سیاست‌ها و آرمان‌های نخستین نویدش را می‌دادند، همه موضع معینی دارند و آن را به تندی، با صراحت و بدون هیچ گونه واهمه از اطلاق انگ «سیاست زدگی» و امثال آن، در نوشته‌هایشان پیرامون *عروسی خوبان* ابراز و اعلام می کنند.

راستی چرا؟ چرا مضمون «عشق» نهفته در *خاکستر سبز* و *برج مینو*، تقابل فرهنگی میان شرق و غرب یا تفاوت احساسات بارز شرقی‌ها و عواطف پنهان غربی‌ها در *از کرخه تا راین*، مایهٔ کم و بیش روانشناختی «تردید» انسانی در *مهاجر*، *وصل نیکان* و *برج مینو* (که بخش کاملی را به آن اختصاص خواهم داد)، ایدهٔ اخلاقی/ انسانی «بازیابی عزت نفس» در *هویت* و *مهاجر* و *برج مینو*، پیچیدگی های ساختاری و الگوی تدوین (کاملاً موفق) *برج مینو* و (تقریباً ضعیف) *خاکستر سبز*، چندان محور و موضوع نقدهایی که بر این فیلم‌ها نگاشته شده و به چاپ رسیده، نیستند[۴]؟ و چرا در عوض، رنج و مقاومت رزمندگان شیمیایی شدهٔ *از کرخه تا راین*، غمخواری ایرانی‌های *خاکستر سبز* برای مسلمانان بوسنیایی، تلاش آدم‌های اصلی *برج مینو* برای برپا کردن و سر پا نگه داشتن دکلی که هم خاطرهٔ سرافرازی‌های جنگ است و هم یادآور مرارت‌های منتج از آن، تقریباً در همهٔ نوشته‌ها ـ چه موافق و چه مخالف ـ راه می یابند؟ جالب اینجاست که اگر هم کسی به آن ابعاد غیر سیاسی گوشهٔ چشمی می‌افکند، یکی دو سطر پایین تر از زاویهٔ همین ابعاد به نکات سیاسی می نگرد و باز مأیوسمان می کند. «عشق» مطرح در *خاکستر سبز* را از دریچهٔ مسائل مرتبط با ممیزی، جسارت یا عدم جسارت فیلمساز، نمایش عشق زمینی (و اینکه نشان از عشق آسمانی دارد، یا ندارد، یا گاهی دارد و گاهی ندارد و...)بررسی می کند. یعنی با پرداختن به اموری چون حجاب و روابط میان زن و مرد و ضوابط شرعی و سینمایی وقت، باز جنبهٔ «فرامتن» سیاسی / ایدئولوژیک فیلم‌را برجسته تر می سازد. تم تقابل فرهنگی و تفاوت ظواهر دو جامعهٔ ایران و آلمان در *از کرخه تا راین* را به عرصهٔ ترهاتی از این قبیل می کشاند که «این فضای لوکس، نشانهٔ تصنع است و صداقت و صمیمیت خاک و خل جبهه را ندارد». (با این حساب، احتمالاً *آب*، *باد*، *خاک* **امیر نادری** چون پر از خاک و خل است، باید «صادقانه ترین و صمیمانه ترین» فیلم تاریخ سینمای ایران باشد!)

برای «چرا» ی اخیر، حقیر هم پاسخی به ذهنش نمی‌رسد جز نکته‌ای که شاید بخش کوچکی از این سوء تفاهم‌های دیرینه و دیر پا، ناشی از همه گیری آن باشد: این که شاید دانش، مطالعات، دغدغه های شخصی یا آگاهی های هر ناقدی در اطراف ساختمان پیچیدهٔ تدوین یک فیلم، شخصیت پردازی و پیشبرد درام یا مضامین انسانی و دلالت‌های اخلاقی/ روانشناختی آن دور نزند؛ اما در چنین جامعه و چنین شرایطی، بعید است که یک نویسندهٔ سینمایی حاضر شود از قافله عقب بیفتد و هیچ موضع سیاسی خاصی در نوشته هایش اعلان نکند. در این صورت، او حتی ازمردم عادی و عامی کوچه و بازار هم کمتر خواهد بود. مردمی که همه روزه در فروشگاه‌ها و بانک‌ها و تاکسی‌ها و خیابان‌ها، اندر حکایت «پروبلمات دیپلماتیک» داخلی و خارجی اظهار فضل می نمایند؛ هرچند معلوم نیست این سرچشمهٔ لایزال

دانش و آگاهی را از مطالعهٔ کدام کتاب‌ها، جستجو در سطور کدام مجلات و روزنامه‌ها، سنگین و سبک کردن آراء و افکار کدام سیاستمداران یا تئوریسین‌های علوم سیاسی، یا از سر گذراندن کدام تجربه‌های عینی در طول زندگی‌شان برگرفته اند! از دید این مردم و آن منتقدان، صدالبته که ما «غیرسیاسی‌ها» هیچ نشانی از فرهنگ و فرهیختگی نداریم.

مسئله این است که تحلیل سیاسی - در این حدی که دوستان پی می‌گیرند و شاید اصلاً روا نباشد که نامش را «تحلیل» بگذاریم - کلی و متکی به چند دیدگاه جناح بندی شده و خط کشی شده است؛ مثل مسائل روانشاختی یا فلسفی، پیچیدگی‌های پایان ناپذیر و دیدگاه‌های چند صدگانه ندارد؛ و اغلب از سطح «اعلام موضع» فراتر نمی‌رود. اعلام موضع هم نیازی به علم و سواد آنچنانی ندارد. براساس معیارهایی از سنخ رفیق بازی، باندبازی، باد به پرچمی یا نظریهٔ رایج «مخافلم، پس هستم»، موضعی را انتخاب و اعلام می کنی. انگ زدن هم که راحت و بی‌درد سر است. حالا اگر فیلسازی مثل حاتمی کیا که تو به افراط در رعایت ملاحظات و حدود شرعی متهمش کرده ای و به مقایسهٔ حدود مورد نظر او با حدود احکام رساله پرداخته ای و او را «کاسهٔ داغ‌تر از آش» خوانده‌ای، در فیلم یا فیلم‌های بعدی‌اش روابطی را بگنجاند که بی‌پرواتر از خیلی‌ها ست، یا از بازیگران و فضاهایی سود جوید که ظاهراً با آن حدود و ملاحظات منافات دارند، تکلیف چیست؟ آیا نباید در موضع الله بختکیِ مطلب قبلی‌ات تجدید نظر کنی و از حد ظواهر همهٔ فیلم‌ها - چه قبلی و چه بعدی - بگذری و اندیشه و احساس خود فیلمساز را ملاک قرار دهی و از مقایسه و انتساب او به این جناح و آن جناح بپرهیزی؟ معلوم است که نه! باید انگ‌های پیشین را ا زجا بکنی، توضیح بدهی که طرف «هوایی» شده و از این رو به آن رو شده و حالا مدافع و منادی آنهایی شده که تا فیلم قبل مورد حمله و انتقادش بودند، و... انگ یا انگ‌های تازه را رو کنی و بچسبانی. این، چکیده و فشردهٔ دقیق و بی کم و کاست اتفاقی است که برای حاتمی کیا رخ داد.

میان تمامی عرصه‌ها، فکر می کنم فقط منتقدان سینمایی باشند که اغلب‌شان در بررسی «فیلم» های سیاسی، برای سیاست بیشتر اهمیت قائل می شوند تا نفس سینما یا «هنر فیلم» یا...

اگر به منظور اجتناب از گرفتار آمدن در دام سوء تعابیری که ذکرشان رفت، به دور از نظرگاه‌های سیاسی به بازنگری ساخته‌های حاتمی کیا بپردازیم، خواهیم دید که درونمایهٔ مشترک و نسبتاً ثابتی همهٔ آنها را به هم پیوند می دهد: تم «تردید»، دو دلی و عدم اطمینان کامل شخصیت‌ها در اخذ تصمیم برای انجام یک عمل و ورود به یک حیطه یا پرهیز از آن، و برزخی که در این میان سپری می کنند تا تجربهٔ جدی، دشوار، بحرانی و با اهمیتی به تجارب پیشینشان افزون گردد. تجربه ای که عموماً خط داستانی اصلی فیلم‌های حاتمی کیا را نیز شکل می‌دهد و هر فیلم، به نوعی شرح و نمایش چگونگی کسب این تجربه و اخذ و اجرای تصمیم متعاقب آن تردیدهاست. به نظرم می‌رسد که صرفنظر از همهٔ ضعف و قوت‌ها، پیگیری این مایه در فیلمهای او می تواند سرفصل جذابی برای برقراری ارتباط دور از برداشت‌های سیاسی با آنها باشد.

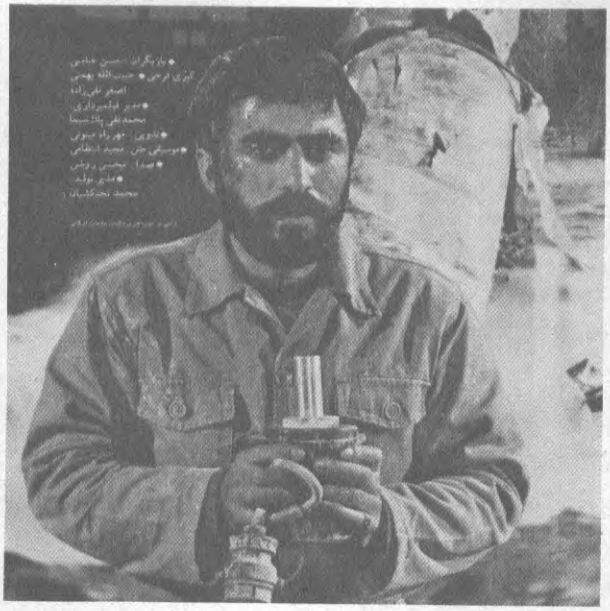
در هویت، شخصیت جلیل فرجاد به جهت این که او را با یک بسیجی مجروح اشتباه می گیرند، ظاهراً بر هویت شناسنامه ای خود سرپوش می نهد و آن را عوض می کند. اما این کار در لایه‌های بعدی به تردید در هویت باطنی، شخصیت و ماهیت وجودی او بدل می گردد. همه او را بخاطر کاری که نکرده (نبرد در جبهه) و یا عناوینی که از آنش نیست (رزمنده، جانباز) تحسین و ستایش می کنند. این از آن موقعیت‌های استثنایی است که کسی به جای محظوظ گشتن و لذت بردن از احترام و تحسینِ دور از ریاکاری و چاپلوسی دیگران، عمیقاً دچار رنج و عذاب وجدان می‌شود. از پس پدید آمدن این موقعیت، قهرمان فیلم اول حاتمی کیا تازه به سر خط می‌رود و می کوشد خود را از نگاهی دیگر - نگاهی فارغ از نگرانی بر سر هویت شناسنامه ای - بازشناسد. در نتیجهٔ تلاش برای این بازشناسی، تردید تازه ای در جانش ریشه می‌دواند: آیا راه زندگی‌اش را درست رفته؟ و آیا رواست که از این پس هم پیمودن ادامهٔ همان مسیر را در پیش گیرد؟ البته در فیلم جز نشانه هایی اجمالی و گذرا، از چیستی و چگونگی زندگی گذشته اش چیز زیادی نمی بینم. ولی در زندگی کنونی و در هویت دروغین اما پر ارج و اعتباری که مردم به تازگی برایش قائل شده‌اند، عناصر فراوانی هست که حس و حالی دیگرگونه به او می بخشد و برایش آرامش بخش می نماید. هویت، نمایش برزخی است که او برای برگزیدن یا روی برتاباندن از این مسیر نو، پشت سر می گذارد. و این در شرایطی

۴- تردید

است که *دیده بان*، برخلاف *هویت*، شخصیت هایش را نه بر سر دو راهی انتخاب، بلکه در جریان تجربه ای توأم با «پخته شدن» لحظه به لحظه در کوره و کوران حوادث و دشواری ها، با تردید مواجه می سازد. جریانی که گاه با نشانه های بسیار جزئی و به ظاهر کم اهمیت ـ اما کلیدی ـ پختگی و تکامل و افزایش اطمینان قلبی آدمها را به نمایش می گذارد. مثلاً کسی در اوایل از صدای انفجار بمب ها و خمپاره هایی که در فواصل دور و نزدیک به زمین فرود می آیند، می هراسد و واکنش نشان می دهد. حال آن که در اواخر، چنان نسبت به این اصوات ـ و اصلاً نسبت به خود انفجارها ـ بی تفاوت و بدون واکنش است که گویی اساساً متوجه آنها نمی شود. گویی حواس پنج گانه اش برای هرچیزی فعالند، جز احساس و ادراک این که در نزدیکی اش انفجاری صورت گرفته. شاید بتوان فاصلهٔ میان این دو نقطه (از عکس العمل های اولیه تا بی اعتنایی و آرامش انتهایی) را همان مقطع توأم با تردید شخصیت های *دیده بان* دانست که در پایانش، ایمان و اطمینان خاطر جایگزین سستی و ضعف اراده می شود.

همچون اغلب ویژگی های سایر فیلمهای **حاتمی کیا**، پرداختن به این مضمون نیز در *مهاجر* به بدیع ترین و پرظرافت ترین شیوهٔ ممکن تبلور یافته است. تم تردید، به گونه ای در پس روابط میان شخصیت های اصلی این فیلم نهفته و جذب خط داستانی شده که با چشم غیر مسلح مخاطب عام، تقریباً (و در مواردی) غیرقابل تشخیص به نظر می آید. تردید شخصیت محمود/ **ابراهیم اصغرزاده** در قبال حاجی رئوفی فرمانده/ **غلامرضا علی اکبری**، تنها زمانی برطرف می شود که او در سکوت و خاموشی، درمی یابد که اسد برادر زادهٔ حاجی است، اما رفتار حاجی با او تاکنون به شکلی بوده که احتمال وجود این رابطهٔ خویشاوندی، اصلاً به ذهن محمود هم خطور نمی کند. با از میان برداشته شدن تردید محمود نسبت به رئوفی، تردیدهای دیگر ـ و عمده تر ـ او نیز همچنان در سکوت و بدون اشارهٔ مستقیم، به تدریج به یقین بدل می گردند. در این مسیر، فقط کافی است به تفاوت نحوهٔ عکس العمل او هنگام خودداری از شلیک به آن سرباز عراقی که روی پله های دکل است (در اوایل) و شیوهٔ رشادت آمیز مقاومت و مقابله اش در حمله های انتهایی «مهاجر» های فیلم، توجه کنیم. دو فیلم اخیر **ملاقلی پور** به کنار و جایشان در جایگاهی رفیع، محفوظ؛ اما راست این است که آن سال ها در کمتر فیلم جنگی می شد «تحول» هایی چنین واقع گرایانه، تلویحی، غیر صریح و توأم با کشف و شهود دید. صحنهٔ نی نوازی غریبانهٔ محمود را در تنهایی میان نی زار ـ پس از آن سیلی غافلگیرانه که از رئوفی خورده ـ به یاد آورید که لحظه های عزیمت درونی قهرمان از تردید به سوی یقین را چه پنهان و ظریف و غیر مستقیم به تصویر کشیده است. در نمایش هنرمندانهٔ تردیدهایی از این دست، سینمای جنگی پس از انقلاب ما میان *مهاجر* و *سفر به چزابه*، چیزی حدود پنج شش سال تأخیر و وقفه داشته؛ و این خلاء نه به سادگی قابل چشم پوشی است و نه به راحتی قابل جبران.

هرچه ایدهٔ پرهیز از ارائهٔ مستقیم تردیدها در مهاجر درست کار شده، در فیلم بعدی **حاتمی کیا** یعنی *وصل نیکان* به کلی واژگون گشته و جای خود را به بحث و مشاجرات لفظی مفصل میان شخصیت اصلی/ امیر با نامزدش، پسر عمویش، پدرش و دیگران داده است. تردید به صورت تقابل و ضدیت دو اندیشهٔ متفاوت نسبت به مسئلهٔ موشکباران و ماندن در شهر یا گریختن از آن بازتاب می یابد و هر یک از آدم ها، فلسفه و استدلال خویش را برای تصمیمی که دارد، در قالب کلام بازگو می کند. البته فیلمساز در لحظاتی می کوشد هر دو طرز فکر را یکجا به امیر نسبت دهد و از صراحت اثر بکاهد تا از این طریق، اصرار قهرمان در تأکید بر فکر «ماندن» و برپایی مراسم عقد، همچون لجاجت برونگرایانه ای به چشم آید که فقط در حرف ها و تمایلات رفتاری آشکارا او خود را می نمایاند و وقتی تنهایی و سکوت و به فکر فرو رفتنش را می بینیم، دریابیم که خود نیز میان تفکر آرمان گرایی که از آن دم می زند و تفکر ظاهراً ضد آرمانی سایرین، مردد است. اما مهمترین عنصر لازم برای القاء این احساس به بیننده ـ که چیزی جز ظرافت و بیان دو پهلوی فصول تنهایی و سکوت و دو دلی او نیست ـ در این صحنه ها وجود ندارد و فیلم بار دیگر به سمت همان روش انتقال مستقیم میل می کند: هر جا که امیر با پسرعمو و دوستش به خنثی سازی یک موشک فرود آمده و عمل نکرده می پردازد، با تأمل تلویحی فیلمساز در تردیدهای درونی او مواجه می شویم. ولی ارتباط هر فصل با موقعیت امیر، به قدری صریح و مستقیم و «رو» است که بار کنایی صحنه را بکلی از بین می برد. در یکی از خانه ها عروس و دامادی پای سفرهٔ عقد بوده اند، در دیگری کودک شیرخواره ای را کنار عکس های پدر شهیدش خوانانده اند، و حتی یکی از موشک ها درست وسط قطعهٔ شهدای بهشت زهرا به زمین افتاده. هربار، امیر جلوه ای از آیندهٔ احتمالی خود و همسر آتی اش را در



وصل نیکان

محل خنثی سازی موشک می بیند و در تصمیم خود اندکی شک می کند. اما در شخصیت پردازی او، دلایل ریشه ای و متناسبی برای مقاومتش در برابر این تردید (و همچنین برای مقاومت فیلم در برابر تردیدهای مطرح در *عروسی خوبان* که *وصل نیکان* پاسخی به آن است) به چشم نمی خورد.

از کرخه تا راین در بردارندهٔ شگرد تازه ای است که فیلمساز آن را برگزیده تا به واسطه اش تردیدهایی را که می خواهد به شخصیت اصلی نسبت دهد، میان او و دیگران تقسیم کند. این که مثلاً گذشته و آیندهٔ یک شخصیت میانسال را در کودک و پیرمردی به نمایش بگذاریم که در همان عصر و دورهٔ او روزگار می گذرانند و در واقع تمثیل یا نشانه ای از کودکی و کهنسالی او هستند؛ یا این که نیمهٔ متمایل به خیر و نیکی شخصیت اصلی را در قالب یکی از نزدیکان او متجلی کنیم و نیمهٔ مقارن با شر و دنائت او را در قالب یکی دیگر، در درام نویسی سابقه ای بس طولانی دارد (محض نمونه، اولی در «ادیپ شاه» سوفوکل و دومی در «مکبث» شکسپیر). پس اگر می گوییم سازندهٔ *از کرخه تا راین* به کار تازه ای دست زده، این تازگی در مجموعهٔ فیلمهای خودش مصداق می یابد و طبعاً نه در کلیت سینما (یا حتی سینمای ایران). تردید شخصیت **علی دهکردی** بر سر راست کرداری یا خطاکاری اش در جبهه رفتن و شیمیایی شدن، بیشتر از جانب **صادق صفایی** (آن رزمندهٔ مجروح شیمیایی که ریه و حنجره اش به شدت آسیب دیده) و در خلال شکوه های او بازگو می شود. تردید در درستی یا نادرستی تصویری که دهکردی پیرامون غرب و آدم ها و فرهنگشان دارد، بیشتر از طریق شخصیت **هما روستا** و تأمل مداوم او در حالات و حرکات و احساسات شوهر آلمانی اش به تصویر در می آید. و... همین گونه است تردید در زنده نگه داشتن یا از ذهن زدودن خاطرات جبهه، تردید در پذیرفتن سربازان عراقی به عنوان «هم کیش» در دوران پس از قبول قطعنامه یا تداوم طرد آنها، تردید در بازگشت به ایران و رجعت به آرمان های قبلی یا دل سپردن به یک زندگی دیگر در یک کشور دیگر، که همه در هیئت شخصیت هایی غیر از قهرمان فیلم جلوه گر می شوند. اما بی تردید جزو تردیدهای درونی خود او نیز بوده و هستند. «تقسیم» این تردیدها میان شخصیت اصلی و دیگران، آن قدر در جای جای فیلم به کار رفته که حتی در صحنهٔ کوتاهی چون فریاد برآوردن دهکردی در کنار رودخانهٔ راین نیز یافتنی است. صحنه ای که طی آن، آلمانی سست و آشفته حالی هم رو به رود حرف می زند و اتفاقاً تردید جزئی و گذرایی در این صحنه هست. به جهت شرایط جسمانی خاص، بیماری سرطان، و- مهمتر از اینها - به جهت حساسیت و خدشه ناپذیری تصویر قداست آمیزی که قهرمان فیلم و همتایانش در جامعه دارند، برخی حرکات و واکنش ها را به او نمی توان منسوب کرد. در عوض، میزانسن صحنه و نوع حرکات و صدا و فریادهای مرد آلمانی، جای این واکنش ها را می گیرند تا به تقویت این احساس بیننده بیانجامند که قهرمان به راستی از اعماق قلب و وجودش و با آمیزه ای از «خلوص» و «استیصال»، رو به خدا اعلام تردید می کند و از او مدد می جوید و چاره می پرسد. باتوجه به سوء تعبیرهایی که در بخش پیشین مطلب برخی از آنها را اشاره وار بازگفتیم، احتمالاً به هیچ روش دیگری نمی شد این تردیدها را وارد قاموس معنایی *از کرخه تا راین* کرد.

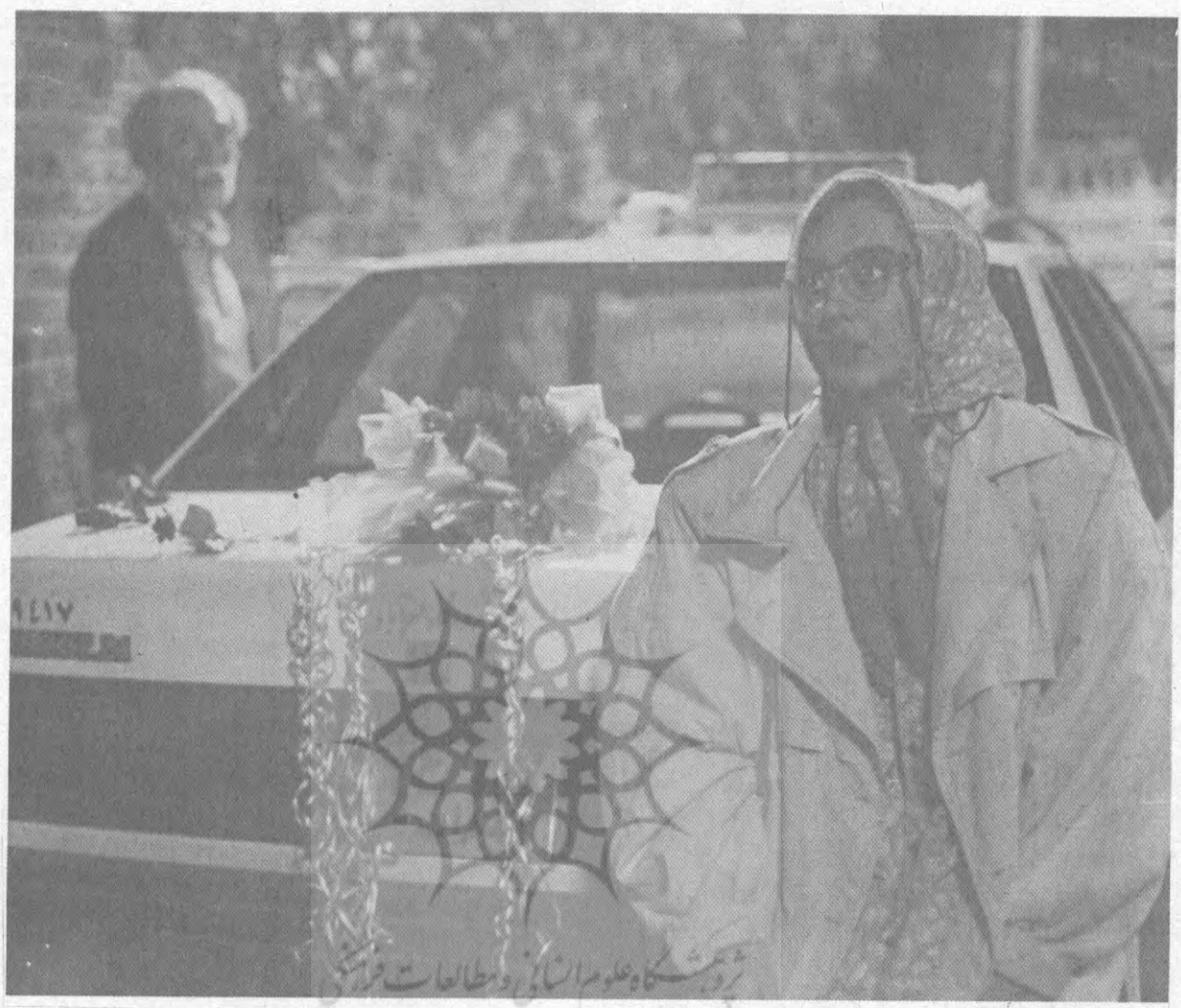
سه فیلم اخیر **حاتمی کیا** (*خاکستر سبز*، *بوی پیرهن یوسف* و *برج مینو*) در عین این که همچنان نمایانگر تردیدهایی در ذهن و ضمیر شخصیت ها هستند و بنای هر کدامشان به نشان دادن نحوهٔ فائق آمدن شخصیت بر این تردیدها متکی است، در انتهای مسیر افق های تازه ای را می گشایند: در پایان هیچ یک از این سه فیلم، دست و پنجه نرم کردن شخصیت اصلی با تردیدهای فکری و حسی اش در طول روایت، «نتیجهٔ» روشن و مشخصی ندارد. به

تعبیر دیگر، فیلمها فاقد پایان «قطعی» اند و به گونه ای «معلق» و مبهم خاتمه می پذیرند. پیش از هر توضیح دیگر، همینجا بگویم که نفس رسیدن به جسارت لازم برای دست زدن به تجربه ای چون استفاده از پایان معلق، هنوز در سینمای ایران قابل تأمل و توجه است.[۷] *خاکستر سبز* در جایی پایان می گیرد که نتیجهٔ تردید دو شخصیت اصلی حال و گذشته (**آتیلا پسیانی**) بر سر عشقی که در پی اش بودند، هنوز به هیچ روی بر ما روشن نیست. *بوی پیرهن یوسف* نیز در لحظهٔ آخر به هر حال مسیر توقع آدمهای اصلی را تغییر می دهد و تردید شخصیت های **علی نصیریان** و **نیکی کریمی** بر سر این که انتظار برای بازگشت عزیزانشان، اصلاً **معقول** است یا نه، به جای نتیجه دادن، به یکباره به عاملی برای غافلگیری آنها بدل می شود: کسی می آید که منتظرش نبودند، و آمدن آن دیگری که منتظرش بودند، در تعلیق و ابهام باقی می ماند. می پذیرم که این بازی «غافلگیری در لحظهٔ نهایی» دست کم در فیلم **اشک انگیزی** چون *بوی پیرهن یوسف*، از نابجایی پایان خوش تحمیلی و تصنعی اثر نمی کاهد. اما در هر صورت، تکلیف شخصیت ها را در قبال تردیدهایشان معین نمی کند.

در بین ساخته های **حاتمی کیا**، *برج مینو* هم انتزاعی ترین پایان را دارد و هم برای مخاطبی که در تمام طول فیلم، پیگیر مسیر تردیدهای شخصیت موسی/ **علی مصفا** بوده، بلاتکلیف ترین و معلق ترین شرایط را به وجود می آورد. این به خودی خود می توانست امتیازی محسوب شود، یا دست کم گامی جسورانه در جهت وقع ننهادن به توقع دائمی تماشاگر عام مبنی بر تعیین تکلیف شخصیت ها و قصه در انتهای فیلم. اما با برداشتی که خود فیلمساز از این پایان دارد (و بالطبع با در نظر داشتن همین برداشت، فیلم را ساخته و چنین پایانی برای آن برگزیده)، نمی توان آن را پایان مناسب و توجیه پذیری دانست. در نگاه نخست، چنین می پنداریم که گریز مینو/ **نیکی کریمی** از بیمارستان و رفتن به بالای دکل و ملحق شدن به موسی و چیدن آن سفرهٔ سادهٔ همدلی و همرنگی برفراز برج، جلوه ای تمثیلی از «صعود» معنوی آن دو است، و نتیجهٔ نهایی آن تردیدها را در واپسین تصمیم قهرمان فیلم تصویر می کند: موسی بالاخره تصمیم گرفته که آن «بالا»، دور از «زمین» (نشان مادیات نازل) بماند. تا اینجا همه چیز با جنبهٔ ذهنی و آبستره ای که از صحنه برمی آید، هماهنگ است. ولی میزانسن همان چند لحظهٔ درون اتاقک برج، نماهای بستهٔ دستها و کاسهٔ شیر، و گفته های خود فیلمساز در باب این که «زفاف آن دو را بر فراز دکل بسته»[۸]، ناگهان ما را به این نتیجه می رساند که با واقعیت روبروییم؛ با صحنه ای عینی، فاقد ابعاد انتزاعی، و بنابر این غیرمنطقی و نپذیرفتنی در روند پیشروی روایت فیلم. بدین ترتیب جذابیت تردیدهای قهرمان *برج مینو* در همان ثلث میانی فیلم ـ در هنگامهٔ رفت و برگشت میان زمان های مختلف در اتاقک دکل ـ متوقف می ماند. جذابیتی آنچنان تکان دهنده که حتی چنین پایانی هم ضرب و تأثیر آن را از ذهن نمی برد و کاهش نمی دهد. گریزی نیست. انگار به هیچ وجه نمی توان از برج مینو نام برد و از او یاد نکرد: نقش تدوین **بهرام بیضایی** در این تکان دهندگی...

۵ـ فتح

با تکیهٔ بیشتر بر مضامین روانشناختی خاصی از قبیل همین تم تردید که هم خود فارغ از زمان و مکانند و هم فیلم حاوی خود را فارغ از سوء تعبیرهای احتمالی خواهند ساخت، **ابراهیم حاتمی کیا** به رغم آن که تا تثبیت کامل و دستیابی به یک سبک و رسیدن به حد و سطحی تزلزل ناپذیر در سینمای ایران، راه بس دور و درازی در پیش دارد، حداقل در این چند سال به این توفیق قابل ملاحظه نائل آمده[۹] که منتقدان و سیاستگذاران را اندکی هم به بحث دربارهٔ وجوه فنی، تکنیکی، ساختاری، دراماتیک و... ـ در یک کلام ـ «سینمایی» ساخته های خود وادارد، نه فقط به جنگ و جدل بر سر مضامین جنجالی سیاسی / ایدئولوژیک، و این که «فیلم تازهٔ **حاتمی کیا** چه موضعی نسبت به فلان و بهمان دارد؟» و این که «فیلم تازهٔ **حاتمی کیا**، له کدام جناح است و علیه کدام جناح؟» و این که «فیلم تازهٔ **حاتمی کیا**، از چه خط مشی سیاسی تابع یا مخالف خوانی نشأت می گیرد؟» ، و... در سه فیلم اخیر، او بنای تازه ای را به پا داشته که در صورت استحکام بخشیدن به آن، در کارزار تبدیل این پرسش ها به پرسش های سنجیدهٔ سینمایی و دور از سوء تفاهم، فاتح خواهد شد...



بوی پیرهن یوسف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

یادداشت‌ها:

۱ـ نوشتهٔ نخست: «اعترافات»، یادداشتی بر از کرخه *تا راین*، ماهنامه فیلم، شماره ۱۳۸/ نوشتهٔ دوم: «ارزان فروشی»، نقد از کرخه *تا راین*، ماهنامه فیلم، شماره ۱۴۹/ نوشتهٔ سوم: «بهشت بر زمین»، نقد برج مینو، دنیای تصویر، شماره ۳۶.

۲ـ ترتیب این اسامی تنها به واسطهٔ سرعت یادآوری هر کدامشان تعیین شده و هیچ اولویت به خصوصی مد نظر نبوده است.

۳ـ امیدوارم باز پای همان توجیه های همیشگی به میان نیاید که «عدم تعیین تکلیف، همیشه جزو ویژگی های سینمای مدرن است». امیدوارم باز آشفتگی ها و پراکندگی های سیرکاری مخملباف، به حساب «مدرنیسم» گذاشته نشود.

۴ـ «منطق سر و منطق دل»، «سینما همهٔ سینماست»، «رئالیسم یا اثر شخصی؟» و...

۵ـ شاید فیلم هایی را که به دلایل اخلاقی جنجال برانگیخته اند ـ مثلاً آخرین *تانگو در پاریس*ـ بتوان استثناء این حکم تلقی کرد. اما توضیح این نکته ضروری است که برخی فیلم های تاریخی ـ مثلاً *اورنس عربستان*ـ نیز بسیار بحث انگیز بوده اند، در حالی که به زعم من آنها را نمی توان از فیلم های سیاسی جدا کرد. چرا که «تاریخ» مطرح در هر فیلم تاریخی، بیشتر تاریخ سیاسی است تا مثلاً تاریخ اجتماعی یا...

۶ـ البته معدود مطالبی هم هستند که در اینگونه نکات بیش از حواشی سیاسی و ایدئولوژیک فیلم ها تأمل کرده اند: نوشته های سعید عقیقی، شهرام جعفری نژاد و شبنم زین العابدین دربارهٔ برخی آثار حاتمی کیا، و گفتگوهای امید روحانی با خود حاتمی کیا.

۷ـ بگذریم که این اگر هم برای یک فیلمساز مزیتی به شمار آید، برای کل سینمای کشور نشانهٔ در جا زدن همیشگی در کلیشهٔ پایان خوش قطعی است. به گونه ای که تمهید بس کهنه و دیرینه ای چون پایان معلق، هنوز جزو حیطه های نامکشوف این سینما است و نمونه های برجسته اش نادرند: *مرگ یزدگرد*، *دستفروش*، *دونده*، *شاید وقتی دیگر*، *دندان مار*، *زیر درختان زیتون*، *سفر به چزابه*، و شاید یکی دو فیلم دیگر.

۸ـ گفتگوی امید روحانی با حاتمی کیا، دنیای تصویر، شماره ۳۱ ـ ۳۰.

۹ـ بار دیگر تأکید می کنم که این نکتهٔ امیدوارانه، فقط با نظر به «سیر» کلی کارهای او عنوان شده. وگرنه، اگر پای «ارزشگذاری» در میان باشد، برای حقیر هیچ یک از فیلم های اخیر او ارزش و اثرگذاری *مهاجر* را ندارند.