یک دهه با ابراهیم حاتمی کیا «رویاها...»

جابر قاسمعلی

○ حاتمی کیا از معدود فیلمسازانی است که اعتقادات ایدئولوژی و سیاسی اش در تقابل با مدیوم مورداستفاده اش نیست.

○ حاتمی کیا به واسطه برآمدن از درون انقلاب به نسلی تعلق دارد که آرمانگرایی و ایده آل طلبی از خاصه های آن نسل است.

○ سینمای حاتمی کیا توانسته به شیوه ای طبیعی از جنگ به شهر، از شهر به خانواده، از خانواده به زن و از زن به عشق برسد.

○ ابراهیم حاتمی کیا اکنون بر بلندای دکل مینو ایستاده است. می ماند یا می رود؟ هرچه کند، چه بماند و چه به خاک برگردد، از آگاهی اوست.

● اگر دهه شصت، سومین دهه موّاج تاریخ سینمای ایران باشد، **ابراهیم حاتمی کیا**، بی گمان، یکی از چهره های شاخص موج سوم است.

موج اول سینمای ایران در دهه سی، بیش از هرچیز به کار راه اندازی چرخ نوپای فیلمسازی در ایران آمد، جرقه های روشنگر سینمای ملی، اما، در دهه چهل بر پرده نقره ای موج دوم درخشید. انقلاب اسلامی ایران در برخورد با سینمایی که اکنون، از آن- گذشته از تلاطم هر از گاهی موج دوم- جز کفی بر آب نمانده بود، سیاست کین و مهر پیشه کرد. از سویی، سینمای گذشته را با همه فراز و نشیبش به کنار زد و از سویی دیگر خود به کار ساختن بنای سینمایی دیگر همت گماشت. بدین ترتیب در دهه شصت، سینمای نوینی پا به عرصه نهاد که محصول مستقیم فرهنگ انقلاب بود. سومین موج سینمای ایران، به دلایل کاملاً ذاتی- پیوند با انقلاب- با خشم به «گذشته» نگریست، هرچند ریشه های تعلق خود را به سینما در «گذشته» می جست. آنگاه مستقیم- با ردّ گاهگاهی سینمای حتی اندیشمند گذشته- و یا غیرمستقیم- با ساختن فیلم هایی با موضوعات جدید به مثابه تمرکز کانونی سوژه های سینمای پس از انقلاب- آن را از دایره تحلیل های- حتی تاریخی- خود بیرون کرد. این شیوه برخورد، تنها خاص سیاستگزاران نبود که سینماگران نوپای انقلابی- که اکنون در دامنه های نزدیک به قله سینمای ایران جای گرفته اند- نیز با فحاشی ها، تندروی ها، دگماتیسم و گاه بی اعتنایی بدان دامن زدند. در این میان اما، **ابراهیم حاتمی کیا**، برخلاف برخی از همنسلانش، بدون هیاهو و اظهارنظرهای خصمانه- که البته تریبون آن را نیز در اختیار داشت- محجوب و آرام به کار ساختن سینمایی برآمد که امروزه به «سینمای حاتمی کیا» معروف است. فیلمسازی که اکنون پس از ساختن هشت فیلم بلند حرفه ای، به واسطه حفظ مولّفه هایی مشترک، صاحب عنوان سینمایی خاص برای خود شده است.

حاتمی کیا که فیلمسازی را از نیروی هوایی سپاه پاسداران شروع کرده[1]، با حفظ سلامت در نگاه و صداقت در کلام، ظرف ده سال- از زمان فیلم بلند *هویت*، ۱۳۶۵- به فیلمسازی آگاه، خوش ذوق و صاحب سبک تبدیل می شود. او نیز چونان سایر همنسلانش، سینما را از ابتدا تجربه کرد. فیلم انیمیشن *ماهوت*، دو فیلم شانزده میلیمتری *صراط* و *طوق سرخ* و فیلم مستند *فاطیما* (شهری در پرتقال)- که البته این آخری، محصول اوایل دهه هفتاد است- دستگرمی های او برای ورود به عرصه سینمای حرفه ای بود. در طی این مسیر، پایش پیچید، زمین خورد، در چاله افتاد، اما قدم به قدم جلوتر آمد و شکل گرفت.

ابراهیم حاتمی کیا- احتمالاً- از معدود فیلمسازانی است که اعتقادات ایدئولوژیک- یا حتی سیاسی اش- نه تنها در تقابل با مدیوم مورد استفاده اش، قرار نگرفت که حتی در زمینه هایی بسیار

وصل نیکان

به کارش آمد و با سینمای او به زیبایی تلفیق شد. در آثار او علی‌رغم حضور یک تفکر ایدئولوژیک، موجی انسانی نیز سیلان دارد که قطره قطره خود را از «صداقت» می گیرد. او که یک بار در یک سخنرانی، خود را منتسب به جریانی موسوم به «سینما- صداقت» دانسته بود[۲]، با آثارش به نمونه روشنی از آن جریان بدل شد. در همه آثارش، گذشته از ضعف ها و قوت ها، شیوه های اجرایی درست یا غلط، موفق یا شکست‌خورده، پرفروش یا کم فروش، می توان رد پررنگ «صداقت» را دید. او چونان برخی از همسنلانش، سینما را وسیله ای شگرف برای بیان اندیشه ها، آرمان ها و رویاهایش دید و هیچ گاه از آن سکویی برای دروغ زنی نساخت. شاید همین روحیه باشد که موجب بروز یکی از مولّفه های آشنای او می گردد؛ اینکه در آثارش هیچ گاه قهرمان منفی به معنای کلاسیک دیده نمی شود. کنش های دراماتیک در فیلم های او، عمدتاً بر مبنای تنش بین قهرمانان با ذهنیت‌هاشان و یا سوءتفاهم در ارتباط با دیگران و تفاوت در نوع نگاه آدمها نسبت به یک پدیده شکل می گیرد. یعنی هیچ گاه مرز مشخصی برای جداسازی سیاهی و سپیدی در آدم های او دیده نمی شود. آدم ها در دراماتیک ترین لحظات آثارش، خاکستری اند. هم می توان دوستشان داشت، هم برایشان متأسف بود و هم به تلخی رهایشان کرد.

در هویت بر مبنای سوءتفاهمی که به میان آمده، ناصر- قهرمان اول- در تلاشی یک سویه، هویت واقعی خود را پنهان می دارد. اوج دراماتیک فیلم، زمانی است که او توسط یک بسیجی شناخته می شود، هرچند که او، اکنون در فرجام یک دگردیسی، از خویشتن پیشین خود، فاصله گرفته و جزئی از کل غالب فیلم شده است.

در دو فیلم *دیده بان* و *مهاجر* درام با وجود آنکه بر مبنای حمله دشمن و غافلگیری نیروهای خودی طراحی شده است و عراقی ها، ضدقهرمانان کلاسیک فیلم هستند، اما هیچ گاه شاهد یک شخصیت منفی تمام عیار نیستیم. ضدقهرمانان عموماً در نمای دور و تحت‌عنوان کلی دشمن نمایانده می شوند و واکنش خصمانه آنها علیه قهرمانان، یک واکنش جمعی است. حتی در لحظاتی، فیلمساز برای پرهیز از نمایش سویه های منفی به شکل کلاسیک، به جای نمایش چهره، تصویر نزدیک پاهایشان را در حال هجوم نشان می دهد.

در *وصل نیکان*، تنش اصلی، بین قهرمانانی است که در برپایی جشن عروسی در روزهای وحشت مردم از موشکباران شهرها، با هم اختلاف نظر دارند. ابعاد منفی در *از کرخه تا راین*، اما، به صورت سوءتفاهم و تفاوت نگاه نسبت به موقعیت های موجود داستانی، بین آدم ها دیده می شود. اما فیلمساز در شخصیت پردازی آدم های ظاهراً منفی هم، از واقعیت چیزی کم نمی گذارد. تا بدان حد که تماشاگر، به واسطه نوع پرداخت فیلمساز در ویژگی های شخصی نوذر- بسیجی دلگیر از مناسبات پس از جنگ- با او احساس نزدیکی می کند. هرچند که در نهایت به دلیل حسی که از ابتدای فیلم نسبت به سعید و مصائبش، در خود دیده، نسبت به او به مثابه قهرمان نخست کشش بیشتری احساس می کند و علی‌رغم همدلی لحظه ای با نوذر، با سعید همذات می شود و از مرگ او متأثر می گردد.

در *بوی پیراهن یوسف*، مخالفت های افراد فامیل و شیرین، با باورهای دایی غفور، در ارتباط با انتظار بازآمدن فرزند، از جملهٔ این تقابلند.

در *خاکستر سبز*، بدون حضور یک شخصیت منفی، قهرمان نخست جستجویی پیگیر را به دنبال شخصیتی دیگر آغاز می کند. عکسی ناواضح و محو که ترجمان حالت فیلمساز از بوسنی- محل وقوع داستان فیلم- بود[۳] بهانه این جستجو می شود. در *برج مینو*، قهرمانان طی یک موقعیت خیالی، تلاش می کنند که خویشتن خویش را در قیاسی دراماتیک بین اکنون و گذشته دریابند. به این ترتیب بدون نیاز به یک آنتاگونیست- منفی کلاسیک- که شمایلی فیزیکی داشته باشد، سویه های منفی اثر در ذهنیت قهرمان نخست دیده می شود. به طور کلی در آثار **حاتمی کیا**، آنچه که مانع بروز ویژگی های مثبت، آرمانی و رو به کمال در قهرمانان می شود، در واقع قطب منفی اثر به حساب می آید. با این توضیح، مقاومت موسی در نرفتن به میعادگاه و بی میلی او در بازگشایی راز دکل مینو، ابعاد منفی اثر را در پیشبرد درام، باز می سازد.

حاتمی کیا- چنانکه گفته شد- به واسطه برآمدن از درون انقلاب به نسلی تعلق دارد که آرمانگرایی و ایده آل طلبی از خاصّه های آن نسل است؛ «اگر یک حلقه فیلم در کل کشور وجود داشته باشد، ترجیح می دهم صرف سینمای آرمانی شود.»[۴] بدین ترتیب او حتی در تلخ ترین فیلمش؛ *از کرخه تا راین*، غمخوارانه به سرنوشت نسلی می اندیشد که اکنون در غیاب جنگ، به دنبال بهانه های دیگری برای «بودن» هستند. همه قهرمانان او، در روندی خود خواسته- یا مقدّر- به مرحله ای گام می نهند که در آن بارزترین جلوه های آرمانگرایی مصداق می یابد.

در هویت ناصر پس از گذار از شک و دودلی به آرمانی دست می‌یابد که تاکنون برایش ناشناخته بود. در *دیده بان* و *مهاجر*، قهرمانان با شهادتی «خودخواسته» در سرنوشت «مقدر» خود شریک می‌شوند. به ویژه در *دیده بان* که عارفی- قهرمان جوان فیلم- با شهادت خویش، «فردیت» خود را فدای «جمعیت» آرمانی می‌کند. در *وصل نیکان* ارزش‌های فیلمنامه قربانی آرمانگرایی و اعتقاد فیلمساز می‌شود. او با وجود آنکه صحنه عروسی امیر و همسرش را با حضور دوستانشان- مثلاً حسین که به طیفی واقعگراتر تعلق دارد و از نظر فیلمساز چون امیر آرمانگرا نیست- در متن فیلمنامه دارد و حتی تا مرحله فیلمبرداری این صحنه هم رفته، حاضر نمی‌شود که چنین جمعی را در عروسی آن دو شرکت دهد، پس آن صحنه را فیلمبرداری نمی‌کند.[۵] فیلمساز با وجود آنکه خود را همچون حسین واقعگرا می‌داند، اما چون در ته دل خود به امیر حق می‌دهد، حاضر می‌شود که- به اعتراف خودش[۶] - فیلمنامه دچار ضعف و سستی بشود اما قدمی علیه اعتقاد خود برندارد.

در *از کرخه تا راین*، علی‌رغم شهادت تلخ سعید، بار امانت آرمانگرایی در قالب «پلاک» به دست یوناس، خواهرزاده اش سپرده می‌شود تا نسل نو، خاطره جاودانه نسلی را که در هنگامه جنگ، به جستجوی صلح، سنگر به سنگر، به شهادت رسید، از یاد نبرد.

دایی غفور *بوی پیراهن یوسف* نیز به شکلی دیگر آرمانگراست. او برخلاف سایر قهرمانان حاتمی کیا که تقریباً در جمعی همگون می‌اندیشند، به آرمانی معتقد است که دیگران باورش ندارند، تا آن حد که او را فردی مالیخولیایی می‌پندارند. او اما، بی‌توجه، به صبح روشنی می‌اندیشد که فراتر از شام سیاه انتظار خواهد آمد.

برج مینو اما آشتی آرمان و زندگی است. این مهمترین فیلم حاتمی کیاست که امروز او را به خوبی تفسیر می‌کند. این فیلم، نمونه‌ای ترین فیلم اوست که در آن فیلم و فیلمساز به شدت درهم می‌تنند و یکی می‌شوند. *برج مینو*، حکایت قهرمانی است که به دست خویش، خود را جراحی روح می‌کند و دیروز و امروز و فردایش را بی‌دروغ و صادقانه فراروی می‌نهد. از این نظر، *برج مینو* علی‌رغم ساختار زمان شکن خود- که به نظر عده‌ای ادا می‌آید؛ پس صادقانه نمی‌بینندش- صمیمانه ترین فیلم اوست. «سینما- صداقت» - به تعبیر خود حاتمی کیا- سینمایی است که در آن هنرمند و اثرش پس از گذار از کشمکش‌های روحی، سرانجام در یک خط به هم می‌رسند و برهم منطبق می‌شوند. فرم و نمایه‌های ظاهری فیلم، تابعی است از متغیرات روحی هنرمند و *برج مینو* به این معنا، ملودرامی صادقانه و به‌لحاظ ساختاری در مجموعه آثار حاتمی کیا یکه و درخشان است. البته رویکرد حاتمی کیا به سینمای ملودرام یک باره نبود؛ در برخی از فیلم‌های اولیه اش زمینه‌هایی از علاقمندی به فضاهای شهری دیده می‌شود. در *صراط* رزمنده‌ای که از پا فلج شده، در بازگشت به خانه، از گفتن حقیقت به مادر خود واهمه دارد. اما هنگامی که می‌بیند،

مادر، فرزند دیگرش را نیز راهی جبهه ها می کند، درمی یابد که تا چه حد به مناسبات شهری و آدم هایش به اشتباه می اندیشیده است. نخستین فیلم بلند او، *هویت*، اما تماماً در شهر می گذرد. هرچند که با حضور رزمندگان مجروح در بیمارستان، یک دستی فضای شهری، تا اندازه زیادی تحت الشعاع فرهنگ جبهه قرار می گیرد. گذشته از آن، طبیعی است که نخستین فیلم، احتیاطی ویژه می طلبد؛ شهر، خیابان، بیمارستان، آدم ها و درنمای دور جنگ. در *هویت*، این «موضوع» است که بر فیلم سنگینی می کند؛ به اشتباه شناخته شدن، ترس از داوری و نهایتاً استحاله ... فیلم در حد طرح موضوع خوب است، اما در اجرا بسیار خام و کال به نظر می آید. تصاویر از مفاهیم عقب ترند، زیرا ما به ازای مناسبی نیافته اند.

دومین تجربه شهری **حاتمی کیا**- *وصل نیکان*- جوابیه ای مؤدبانه و محجوب- هرچند کرخت- به *عروسی خوبان* آقامحسن است. از نامشان گرفته که مترادف واژگانی همند تا قهرمانان تلخ اندیش و اصولگرایشان و اینکه هر دو قهرمان- امیر *وصل نیکان* و حاجی *عروسی خوبان*- از جبهه و بیمارستان به شهر برای عروسی آمده اند و ... به هم مانند اند. در *عروسی خوبان* نیز، حاجی قهرمان مظلومی بود که در نگاه اول به هیچ عنوان میل تماشاگر را برای همدلی برنمی انگیخت اما حوادث اطراف او، فضای فیلم را جذاب و اثرگذار می کنند. به عکس در *وصل نیکان*، فضای حواشی امیر، مصالح پر و پیمانی برای فیلم آماده نمی کند. علاوه بر آن *عروسی خوبان* یک بیانیه تنداجتماعی است که *وصل نیکان* در این زمینه نیز به پای آن نمی رسد. روابط آدم های فیلم- امیر و همسرش- آنچنان سرد و یخزده است که تماشاگر نمی داند به کدام سویه فیلم دل خوش دارد. فیلم، حتی در «نوع» خود خاصّه های ملودرام را نیز به کار نمی گیرد و نهایتاً نه نظر منتقدان را جلب می کند و نه از تماشاگر جواب می گیرد، پس شکست می خورد.

تجربه دیگر **حاتمی کیا** در عرصه فضای شهری و ملودراماتیک، *از کرخه تا راین* است. او اکنون از شکست *وصل نیکان* بسیار آموخته و این بار با موضوعی ملتهب و عظیم پافرا پیش می نهد. یک طرح پرخرج که بخش عمده ای از حوادث آن در خارج از کشور می گذرد، به خودی خود نوعی خطر کردن است. اما جذابیت موضوع بخش خصوصی را وسوسه می کند. **حاتمی کیا** به خوبی دریافته که نیاز به مخاطب گسترده تر دارد. پس «لاستیک هایش را عوض می کند»[۷] و به سرعت به سراغ موضوعی می رود که این بار لحن تند پرخاشگری اجتماعی نیز بخود گرفته است. از خاصه های ملودراماتیک به خوبی استفاده می کند و اشک تماشاگران را درمی آورد- هرچند وقار خود را از دست نمی دهد.. حالا تکنیک را نیز یاد گرفته است؛ از انتخاب درست بازیگران و عوامل گرفته تا طراحی نماها و اجرای درست فکر در اندازه های «نوع» و ایجاد صحنه های اثرگذار و جذاب و... حاصل کار که فیلمی شسته و سنجیده و درست است. صحنه های جنگ نیز- با نیم نگاهی به عرفان- به لحاظ اجرا از سطح دیگر فیلم های او و حتی اندازه سینمای جنگی ایران- تا زمان خودش- بالاتر می ایستد و جواب خود را هم از منتقد و هم از تماشاگر به حق، می گیرد.

بدین ترتیب، او توانسته به شیوه ای طبیعی از جنگ به شهر، از شهر به خانواده، از خانواده به زن و از زن به عشق برسد. اکنون در *خاکستر سبز* «عشق» دستمایه ای می شود که ضمن نمایش دلمشغولی های او به شکلی نمادین، تا حد عشقی انسانی و فرا ملی تعمیم می یابد. برخلاف کژاندیشی های رایج- که تنها به کار براندازی می آید نه بازسازی- در *خاکستر سبز*، فیلمساز به بهانه عشقی زمینی، انسان هایی را در بحبوحه جنگ تصویر می کند که شاهد تباهی «عشق» در زیر چکمه های جنگ اند. به این ترتیب فیلم، هسته مرکزی خود را در تقابل با موضوع اصلی- جنگ بوسنی- به دست می آورد؛ «از بوسنی گفتن به جز از دریچه عشق میسر نبود.»[۸] *خاکستر سبز* اما به واسطه تجربه شیوه خاصی از روایت و به دلیل آشفتگی فیلمنامه و آدم ها، از منتقدان جوابی نصفه و نیمه می گیرد، هرچند تماشاگر به آن روی خوش نشان نمی دهد.

تجربه ملودرام در *بوی پیراهن یوسف* تکرار می شود. حالا **حاتمی کیا** «حرفه ای» این سینماست. فیلمسازی که طی مسیری دشوار، از اصول خود دست نشسته و همچنان «دینی» باقی مانده است. *بوی پیراهن...* که قرار است یادآور *از کرخه تا راین* باشد، علی رغم جذابیت هایی برای تماشاگر در اندازه سکوی *از کرخه تا راین* نمی ایستد. استفاده از بازیگران شناخته شده، حرفه ای و ستاره، موسیقی حسی و شکننده، داستانی ساده و یک خطی که عروسی، جدایی، جستجو و نهایتاً وصل را نیز به ضمیمه دارد، نمی تواند موفقیت **حاتمی کیا** را در *از کرخه تا راین* تکرار کند. شاید مهمترین دلیل این باشد که *از کرخه تا راین* که داستان خود را به درستی و سر راست تعریف می کند، اینجا، در *بوی پیراهن*

از کرخه تا راین

یوسف: به ویژه از منظر عامه مردم که داستان گویی و شکل روایت آن را مخصوصاً در فیلم های ملودرام، اصل می دانند- طولانی و کشدار می شود. تعدد شاخه داستانی، حضور اضافی و زاید برخی از شخصیت ها، حوادث غیرمنطقی و بی ربط با خط اصلی قصه و اجرای نصفه و نیمه لحظات ملودرام- که تماشاگر را تشنه و ناتمام می گذارد- از دلایل احتمالی شکست آن است.

در *برج مینو*، قهرمانان از خانواده و شهر می آغازند و به جنگ می رسند. اکنون **حاتمی کیا** می خواهد پس از شکست تجربه *خاکستر سبز*، یک بار دیگر- اما با احتیاط- فیلم شخصی خود را بسازد. فیلمی که از ابتدا معلوم است که در مسابقه گیشه پیروز نخواهد شد. سوپاپ های اطمینانی چون بازیگران ستاره، تنها به واسطه پایین آوردن ضریب شکست تجاری، در فیلم حضور می یابند، اما فیلم علی رغم ارزش های آشکارش، به واسطه داستانی در هم پیچ و سرشار از رویا و خاطره، شکست محتوم خود را می پذیرد. هرچند که اکران تقریباً همزمان *بوی پیراهن یوسف* و برآورد فروش احتمالی آن، قرار است که به نوعی شکست احتمالی *برج مینو* را جبران کند، اما *بوی پیراهن یوسف*- گذشته از اشکالاتی در پرداخت «نوع»- قربانی سیاست خام اندیشانه ای می شود و در شرایط فروش معقول و مناسب از پرده پایین کشیده می شود و نهایتاً تهیه کننده هر دو فیلم شکست مضاعفی را به جان می خرد.

برج مینو اما تجربه دلنشین و موفقی بود که نشان داد **حاتمی کیا** اکنون به درستی سینما را می شناسد و دیگر نیازی به ادامه تحصیلات آکادمیک از نیمه رها شده اش ندارد. او اکنون- با تاکید بر محتوا- به تکنیک و فرم بیانی می اندیشد. پس برای تدوین نماهای پراکنده و رویایی خود از **بیضایی** استفاده می کند. فیلمسازی که تا مدت ها مغضوب همنسلان **حاتمی کیا** بود. اکنون **حاتمی کیا**- و حتماً همنسلانش- حرمت استادی **بیضایی** را پاس می دارند و از دانش او چه برای مشورت و چه برای کار مشخص سینمایی بهره می برند؛ «امروز دیگر به دیدی رسیده ام که اگر بتوانم از **آنتونی کوین** هم استفاده خواهم کرد و در این زمینه اعتقاد دارم که دل و کار باید با هم عجین باشند.»[۹]

اکنون سینمای **حاتمی کیا**، سینمای «پلاک»داری است. با مهر و شماره و آدرس مشخصی که حدود و اندازه های او را در سینما- شهر ایران نشان می دهد. او به یک تعبیر یکی از «مذهبی»ترین سینماگران ماست. در عمده آثارش بدون تظاهر به مناسک مذهبی، روحیه ای دینی وجود دارد که با تعمیق صورت زیرین خود، در بالا به نمایش درمی آید. این روحیه در برخی از کلیدی ترین مفاهیم مذهبی اش، عینیت می یابد. مفاهیمی چون غیب و شهادت، انتظار، آرمان و... خطوط کلی این روحیه به هنگام نمایش نخستین فیلمش- هویت- در نوشته ای ابراز می شود؛ «اتفاقات و حوادث یک محور مشخص ولی پوشیده و پنهان دارد. حوادث به نوعی به یک نیروی خارج از آنچه بشر می شناسد مربوط می شود و با یک فرم تصویری خاصی روی آن تاکید می شود. تاکید، توجه و نقطه تمرکز ما در فیلم به یک چیز غیبی، خدایی و یا مافوق طبیعت مربوط می شود و مادی نیست.»[۱۰]

این تفکر علی رغم آنکه در هویت مجال چندانی برای بروز نمی یابد، اما در *دیده بان* و *مهاجر*، مصداق های مشخص و روشنی پیدا می کند. در *دیده بان*، عارفی رزمنده قهرمان فیلم- که به واسطه نامش نوعی کنایه عرفانی به همراه دارد- پس از گذار از مراحل شناخت، با فدا کردن خویش، مصداق و نمونه «عارف شاهد» می شود. استفاده از دوربین دیده بانی به مثابه چشم مسلّح او بر این نکته تاکید می کند که آنچه برای بقیه نادیدنی ست، می بیند. او می بیند پس می داند و می شناسد و هرچه که بیشتر می شناسد، تنهاتر می شود و سرانجام در خلوتی خود خواسته، شاهد شناخت خود می گردد. در *مهاجر*، هواپیمای کوچک شناسایی، به تدریج در طول فیلم از قالب شیئی خارج شده و نه تنها به مثابه یک شخصیت دراماتیک حضور می یابد که اساساً با دو بال غیب و شهادت در آسمان معنای فیلم به پرواز درمی آید. در *از کرخه تا راین* تفکر عرفانی فرصت نمایش چشمگیرتری را می یابد. در فلاش بک جنگ- که به شدت نفس گیر است- حس بی خویشتنی اصغر که در سماع او جلوه یافته، از روشن ترین نمونه های تفکر عرفانی **حاتمی کیاست**. اصغر در میانه آتش و خون با کوبیدن بر جعبه خالی فشنگ، به رقص مرگ می پردازد. پیچ و خم های او که در ابتدا برای رهایی و فرار از ترکش خمپاره هاست، به تدریج به رقصی بدل می شود که طی آن هر صدایی- حتی انفجار گلوله ها- برایش عنصری موسیقیایی است در هماهنگی تام با سماع عرفانی اش. شاید بیراه نباشد که اشاره کنم وجود این صحنه در فیلم که برای **حاتمی کیا** ما به ازای واقعی در جبهه دارد، در دادوستدی حسی از شکل واقعی اش به درمی آید و به شکلی حماسی پرداخت می شود. واقعیت این بود که در جبهه، یکی از رزمندگان برای تجدید روحیه بقیه، در هنگامه آتشفشان دشمن، به

رقص و پایکوبی می پرداخت.[۱۱] وحشت حاتمی کیا از اینکه وجود چنین صحنه ای در فیلم با حفظ جنبه های واقعی، ممکن بود تأثیری کمیک برجای نهد و به ضد خود بدل شود، موجب می شود که او با تصرف در واقعیت، به آن شکلی متفاوت در اجرا بدهد. امری که البته در نهایت به کار فیلم می آید و آن را جذابتر و قوی تر می نمایاند. این نکته به خصوص در تقابل با عروسی صحنه پایانی *وصل نیکان* ـ که پیشتر اشاره شد ـ قابل توجه است که چگونه این بار، حاتمی کیا «واقعیت» را فدای «نمایش» می کند و البته نتیجه درست آن را نیز می گیرد. آنجا، به گفته حاتمی کیا، با حذف واقعیت، فیلمنامه ضعیف تر می شود و اینجا به قوت آن اضافه می گردد.

جلوه های دیگر این روحیه عرفانی ـ مذهبی در کنار رود راین امکان نمایش می یابد. تنهایی سعید و گلایه عاشقانه او از معبود، با حضور مست لایعقلی ـ که می نوشد تا دردهایش را فراموش کند ـ رنگی دیگر می گیرد. فیلمساز بدون خط کشی عقیدتی بین آن دو بی آن که زبان را و قال را بنگرد، آن دو را به واسطه تنهایی مشترکشان کنار هم می نهد تا بر وجود احساس دینی به مثابه عزیزترین ارتباط انسان با خدا تاکید کند. به ویژه اینکه صحنه بعد از آن سپیده دم راین، به کلبسایی می انجامد که سعید تنها و بی پناه در آن آرام گرفته است.

در *بوی پیراهن یوسف*، حاتمی کیا مفهوم انتظار را دستمایه قرار می دهد. انتظار که به خودی خود، مفهومی مذهبی است، هسته مرکزی فیلم را شکل می دهد. دایی غفور، قهرمان نخست فیلم با این باور مذهبی است که زندگی می کند و حتی آن را طی فرایندی به دیگران می قبولاند.

اندیشه مذهبی در فصل پایانی *برج مینو* نیز به روشنی قابل توجه است. موسی و مینو که پس از یک سفر شگفت ذهنی، اکنون بر بلندای برج به آرامشی رسیده اند، فضایی مجرد را تجربه می کنند. با سفره ای که زنی مثالی به شیر و خرما برایشان می گسترد، آن دو زفاف شناخت از یکدیگر را افطار می کنند. لباس سپید مینو، خلوت و سادگی درون برج، چشم انداز گسترده دشت و حس آرامشی که پس از یک کلنجار شدید ذهنی، ایجاد شده بود، مجموعاً فضا را به گونه ای مجرد، معنوی و عارفانه می سازد.

یکی دیگر از مولفه های حاتمی کیا، «پلاک» است؛ «پلاک اصلاً به من حس زنده بودن می دهد.» حضور پلاک در آثار او گویی، مهر حاتمی کیا را بر پرده نشان می زند. پلاک نمایشگر حضور قهرمانانی است که هویت راستین خود را در جبهه ها می جستند.

هواپیمای پرنده مهاجر، در بازگشت، پلاک قهرمانان را به یادمان می برد. در کوره آتشین موشک *وصل نیکان*، پلاک امیر سرخ و بور می رود تا همه هویت قهرمان را در کف دستش داغ بگذارد. پلاک سعید بر قطار اسباب بازی یوناس، سیکل بسته ای را می چرخد تا دایره زندگی سعید را از نابینایی تا سرطان، پرتنش تر و تلخ تر بنماید. حرکت پاندولی پلاک در دست یوناس در صحنه پایانی *از کرخه تا راین* به روشنی، به چنین میزانسنی در *بوی پیراهن یوسف* قطع می شود تا این بار شیرین در بی خودی گذار از تونل انتظار، تک پلاک خسرو ـ یا یوسف ـ را دو پلاک ببیند، و بر زنده بودن آن دو ایمان بیاورد.

فرو افتادن آرام پر کبوتر ـ یا ققنوس؟ ـ بر پلاک منصور، در *برج مینو* افسانه زاده شدن دوباره ققنوس را از میان خاکستر آتش، به یاد می آورد. این تصویر، در آخرین فیلم حاتمی کیا، جمع بندی همه احساساتش نیز هست. قهرمانان اگر نه، که رویاهایشان، همچنان زنده است. کافی است که از خاک برخیزی و بر بلندای رویای خویش بایستی تا آنان را دوباره ببینی.

ابراهیم حاتمی کیا اکنون بر بلندای دکل مینو ایستاده است. می ماند یا می رود؟ هرچه کند، چه بماند و چه به خاک برگردد، از آگاهی او است. مهم، اما، این است که او رویاهایش را چه بر نشیب خاک و چه بر فراز آسمان از یاد نبرد. ■

پانوشت ها

۱. ماهنامه فیلم ـ شماره ۵۵.
۲. عبدالله اسفندیاری ـ ماهنامه گزارش فیلم ـ شماره ۷۹.
۳. مصاحبه با حاتمی کیا ـ ماهنامه فیلم ـ شماره ۱۹۲.
۴. ماهنامه گزارش فیلم ـ شماره ۶۹.
۵. مصاحبه با حاتمی کیا ـ ماهنامه فیلم شماره ۱۲۰.
۶. همان مصاحبه ـ فیلم شماره ۱۲۰.
۷. مصاحبه با حاتمی کیا ـ ماهنامه دنیای تصویر شماره ۳۱.
۸. مصاحبه با حاتمی کیا ـ گزارش فیلم شماره ۵۸.
۹. مصاحبه با حاتمی کیا ـ بولتن روزانه شماره ۷ ـ چهاردهمین جشنواره فیلم فجر.
۱۰. ماهنامه فیلم ـ شماره ۴۶.
۱۱. مصاحبه با حاتمی کیا ـ ماهنامه فیلم شماره ۱۳۸.
۱۲. گزارش فیلم ـ شماره ۵۵.