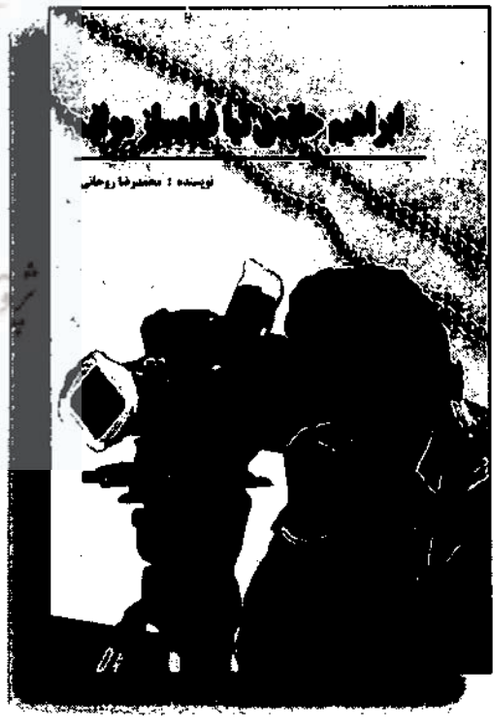
فیلمساز و مؤلف

■ ابراهیم حاتمی‌کیا، فیلمساز مؤلف
■ نوشته: محمدرضا روحانی
■ مؤسسه فرهنگی ـ هنری ـ انتشاراتی بین‌المللی تکاپو با حمایت بنیاد سینمایی فارابی
■ چاپ اول: ۱۳۷۷

● سعید عقیقی



کتاب ابراهیم حاتمی‌کیا: فیلمساز مؤلف، کوششی است در زمینهٔ شناخت مایه‌های مشترک در کار یکی از فیلمسازان مهم کشورمان. طبیعی‌است که نام کتاب روشن کنندهٔ روش انتخاب شده توسط نویسنده است؛ به این معنا که «نگرهٔ مولف» مبنای کار نویسنده در نگارش کتاب قرار گرفته است. این یادداشت می‌کوشد ارتباطی میان اندیشه نویسندهٔ کتاب، سینمای حاتمی‌کیا و نگرهٔ مؤلف بیابد و نقاط قوت و ضعف کار نویسنده را در این زمینه برشمارد. در این مسیر، سعی شده است تا به ترتیب فصول مختلف کتاب، این نقاط قوت و ضعف بررسی شود و ارتباط این بخش‌ها با یکدیگر نیز روشن گردد.

شخصیت‌های آثار حاتمی‌کیا

بر اساس نگرهٔ مؤلف، آثار هر سینماگرِ مؤلف را می‌توان با رشته‌هایی مشترک به هم پیوند داد و از راه شناخت مایه‌های مشترک، فیلم‌های او را با توجه به مؤلفه‌هایی ثابت، تحلیل و بررسی کرد. نویسنده می‌کوشد کار را با دسته‌بندی شخصیت‌ها شروع کند که شامل ۶۰ صفحه است. مهم‌ترین نقطهٔ قوت این بخش، تقسیم‌بندی شخصیت‌هاست که کم و بیش تمامی آثار حاتمی‌کیا را دربر می‌گیرد. در این طبقه‌بندی، عارفی دیده‌بان، اسد مهاجر، موسی در وصل نیکان، سعید در ازکرخه تا راین، عزیز و هادی در خاکستر سبز، دایی غفور، اصغر، یوسف و خسرو در بوی پیراهن یوسف، منصور در برج مینو و بالاخره عباس در آژانس شیشه‌ای در ردیف انسان‌های نوع اول یعنی انسان قادر جای گرفته‌اند. این موضوع را می‌توان با مقایسهٔ این چند شخصیت در فیلم‌های حاتمی‌کیا به بحث گذاشت. البته خود نویسنده به این امر اذعان دارد که شخصیت‌های بوی پیراهن یوسف به‌طور کامل در این دسته‌بندی جا نمی‌گیرند یا قهرمانان خاکستر سبز برخی از وجوه یاد شده دربارهٔ انسان‌های قادر را ندارند، اما موفقیت نویسنده در آن جاست که مرز مشترکی میان شخصیت‌های چند فیلم حاتمی‌کیا به وجود می‌آورد و آن‌ها را به هم نزدیک می‌کند. چنین می‌نماید نزدیکی چند شخصیت مثل سعید، منصور و عارفی، فیلم‌های از کرخه تا راین، برج مینو و دیده‌بان را به هم پیوند می‌دهد و استدلال نویسنده را در زمینهٔ طبقه‌بندی آن‌ها موجه جلوه می‌دهد. در این زمینه و همچنین تفسیر شخصیت‌های دیگری که از عناوینی چون معارض، تابع و «نوع دیگر» برخوردارند، به چند مشکل بر می‌خوریم:

الف) در بسیاری از موارد، توضیح داستان فیلم و گفت و گوهای آن جای تحلیل شخصیت را گرفته است. به این معنا که ما در فصل شخصیت‌های آثار حاتمی‌کیا با انبوهی از گفت و گوهای فیلم‌ها مواجه هستیم بی‌آن که در تحلیل شخصیت‌ها و رویدادها به ما کمک کند. در این عرصه راه افراط تا آن جا پیموده شده که بی‌اغراق می‌توان نیمی از این فصل (یا حتی بیش از این) را در اشغال گفت و گوهای فیلم‌ها دانست. نویسنده برای آن که نظر چند سطری خود را با دلیل و مدرک همراه سازد و آن را به اثبات برساند، یک صفحه از گفت و گوهای فیلمی از حاتمی‌کیا را به طور کامل نقل می‌کند؛ در حالی که به نظر می‌رسد موضوع باید برعکس باشد. یعنی استدلال مشخص و مبسوطی در تحلیل شخصیت‌ها به کار رود و بخشی از گفت و گوی فیلم به عنوان گواه آورده شود. حتی هنگامی که فصلی بدون گفتگو از فیلم دیده‌بان شرح داده می‌شود، ارتباط عینی و محکم و محسوسی میان این فصل و تحلیل شخصیت به چشم نمی‌خورد.

ب) این مشکل اولیه به مشکلی ثانویه نیز انجامیده است. نویسنده به جای تحلیل هر شخصیت، حضور او را در فیلم مرور می‌کند. بنابراین ما یک بار از راه گفت و گو و یک بار از طریق اعمال هر شخصیت، با او آشنا می‌شویم و همین تکرار و دوباره گویی، کتاب را دچار تشتت می‌کند. به عنوان نمونه، بخشی را مثال می‌زنم که نویسنده می‌کوشد شخصت سلحشور را به کمک برخوردش با کاظم در فیلم آژانس شیشه‌ای توضیح بدهد و بعد از آوردن سه صفحه از گفت و گوهای فیلم، تنها به این چند جمله بسنده می‌کند:

«سلحشور در بار دومی که می‌آید با کاظم دوباره صحبت‌های اساسی‌تری دارند، ولی در یک لحظه از پشت به کاظم حمله می‌کند تا او را خلع سلاح و دستگیر کند. شدیداً با کاظم درگیر می‌شوند. اصغر می‌خواهد به کمک کاظم بیاید، احمد کوهی او را باز می‌دارد و در یک لحظهٔ استثنایی اصغر کلت را به او می‌رساند و جنگ مغلوبه می‌شود. سلحشور مصمم است که وظیفه‌اش را هرطور شده انجام دهد. حتی اگر از پشت و در یک فرصت طلایی این شرایط به وجود آید.» [ص ۶۰]

می‌بینیم که باز هم با توصیف تکراری وضعیت سلحشور مواجه هستیم و به هیچ وجه تحلیل تازه‌ای از شخصیت او نخوانده‌ایم.

ج) مشکل اصلی این بخش و اغلب قسمت‌های بعدی، نثر نامناسبی‌ست که برای نگارش کتاب برگزیده شده است. اگر به مثال قبلی دقت کنیم، جمله‌ها را از نظر دستوری و شیوهٔ بیان مقصود، نامناسب می‌یابیم. شاید راه‌حل مناسب آن بود که شیوهٔ نگارش با جمله‌بندی‌های ساده و دوباره‌خوانی افعال، نظم شایسته‌ای می‌یافت که بی‌گمان در این صورت، تقسیم‌بندی خوب و درخور توجه نویسنده نیز قالبی مناسب و همخوان با کارکرد کلی کتاب می‌یافت. متأسفانه در این زمینه چنین نشده است و نثر نامتجانس نویسنده در برخورد با موضوعی که نوعی پیوستگی و هماهنگی بیش‌تر میان اجزاء متن را طلب می‌کند، نتیجه‌ای نه‌چندان موفق به بار آورده است. با این حال، فصل «شخصیت‌های آثار حاتمی‌کیا» از یک ویژگی مهم و مؤثر بهره می‌برد که معمولاً در مقاله‌ها و کتاب‌های تحلیلی دربارهٔ سینمای ایران نادیده گرفته می‌شود و آن تقسیم‌بندی و گستردگی تدریجی مطالب است.

مایه‌های تکرار شونده در آثار فیلمساز

در این بخش که در واقع تبیین‌کنندهٔ نظرگاه نویسنده دربارهٔ نگرهٔ مؤلف است، برخلاف قسمت پیشین که بیش‌تر بر گفت و گو نویسی فیلم‌های حاتمی‌کیا استوار بود، به بررسی مایه‌های مشترک میان فیلم‌های او می‌پردازد که با عنوان‌هایی چون **جداافتادگی، جابه‌جایی (انتقال)، هویت و پلاک** و بالاخره مایهٔ پرواز در کار حاتمی‌کیا - **پرواز را به خاطر بسپار** - از یکدیگر متمایز شده است. نقطهٔ قوت و تمایز این بخش، تفکیک دقیق مایه‌های تکرار شونده در کار فیلمساز است که می‌توانست با تأکید بیش‌تر روی جزئیات، مباحث مختلفی را نیز پیش بکشد و مضامین مشترک بیش‌تری را در کار حاتمی‌کیا بیابد. برای نمونه، در بخش جابه‌جایی (انتقال)، نویسنده باز به داستان و موضوع فیلم متوسل می‌شود و کم‌تر به درونمایهٔ آن توجه می‌کند. مثلاً در فصل مربوط به آژانس شیشه‌ای، تنها ایدهٔ تهدید به درآوردن لباس توسط کاظم به عنوان نمونه‌ای از جابه‌جایی آورده شده است؛ در حالی که صحنهٔ موردنظر نویسنده ربطی به موضوع بحث ندارد و کاملاً خارج از موضوع به نظر می‌آید. به بیان دیگر، نویسنده از مضمون(=Theme)های مشخص و قابل طرحی سخن می‌گوید که در کار حاتمی‌کیا جای بحث و تحلیل بسیار دارد، اما مصداق‌های چندان مناسبی برای مباحث خود پیدا نمی‌کند. در همین نمونهٔ مورد بحث یعنی آژانس شیشه‌ای، تغییر ماهیت و موقعیت کاظم از یک همشهری دردمند که اتومبیل‌اش را برای خرید بلیت سفر گرو گذاشته است، به انسانی عاصی و مهاجم که اسلحه به دست می‌گیرد و جماعت داخل آژانس را چون شاهدی (گروگان) نزد خود نگاه می‌دارد، می‌تواند مهم‌ترین مصداق برای بیان مضمون موردنظر نویسنده یعنی جابه‌جایی تلقی شود، اما در این زمینه تنها به همان صحنهٔ نامتجانس بسنده شده و مضمون مناسب با مصداقی نامناسب تبیین شده است.

نکته دیگری که سبب می‌شود تا تقسیم‌بندی مناسب نویسنده را از مصداق‌های او جدا کنیم، شیوهٔ استدلال اوست. بخش **هویت و پلاک** از این نظر نمونهٔ خوبی است. جایی که نویسنده می‌کوشد حضور این عنصر را در چند فیلم حاتمی‌کیا ردیابی کند، اما این کوشش در مرحلهٔ عمل به جای آن که به تحلیل حضور این عنصر بینجامد، به تأکید بر حضور آن بدل شده است. مثلاً در مورد برج مینو فقط به این جمله بسنده شده است: «در برج مینو پس از شهادت منصور یک پر فرود می‌آید و بر پلاک خونینی می‌نشیند» [ص ۷۹]. و خواننده دقیقاً نمی‌داند که این حضور را باید به معنای قابلیت‌های مثبت این عنصر در فیلم حاتمی‌کیا فرض کند یا آن که اشارهٔ گذرای نویسنده را به حضور پلاک در فیلم برج مینو تعبیر کند. در حقیقت، بیش‌تر هم و غم نویسنده صرف توضیح و توصیف آن چیزی می‌شود که در فیلم به نمایش در می‌آید، در حالی که بهتر بود توصیف صحنه‌های فیلم فشردگی بیش‌تر و تحلیل آنها گستردگی بیش‌تری می‌داشت تا تقسیم‌بندی مناسب نویسنده در شرایط بهتری به مرحلهٔ تفسیر برسد. شاید به همین دلیل است که در همین بخش یعنی **هویت و پلاک**، ناگهان تفسیر نویسنده از فیلم به نقل قولی از محمود کلاری (فیلمبردار از کرخه تا راین) دربارهٔ حاتمی‌کیا می‌رسد که از کتاب مجموعهٔ مطلب و گفت و گو دربارهٔ همین فیلم انتخاب شده است. در بخش **پرواز را به خاطر بسپار** نیز این مشکل یعنی توضیح واضحات وجود دارد؛ افزون بر آن که گاه به جمله‌هایی برخورد می‌کنیم که از نظر دستوری نادرست‌اند، مثل «**در آژانس شیشه‌ای باز مقرّ اساسی در یک آژانس هواپیمایی می‌گذرد**» [ص ۸۳]

حاتمی‌کیا، دین و سینما

هرچه کتاب پیش‌تر می‌رود، گویی مباحث مورد علاقهٔ نویسنده نمود بیش‌تری پیدا می‌کنند و نشانه‌های بیش‌تری از وجود دیدگاه تحلیلی در کار وی به چشم می‌خورد. در این بخش، عنوان‌هایی چون **دنیا و انسان از دریچهٔ چشم مرد دین، حضور غیب، تقدیر و اختیار، تکلیف و توکل** و بالاخره **اشارهٔ مستقیم به مفاهیم مذهبی و دینی** مشاهده می‌شود و نسبت به بخش‌های قبلی، جذابیت و پیوستگی بیش‌تری می‌بینیم. نویسنده در چند مورد، موفق می‌شود تا نشانه‌های مستدل و دقیقی از تأثیر تفکر دینی و مذهبی در کار حاتمی‌کیا بیابد و آن‌ها را با مصداق‌های مناسبی درهم آمیزد. متأسفانه آن‌چه در این میان مانع رسیدن مؤلف به هدفش است، نثر نامناسب و استفادهٔ نادرست از برخی کلمات و جمله‌پردازی‌هایی است که غالباً تأثیر نظریات جذاب او مشترک در کار یک فیلمساز ایرانی و یکی از معدود کتاب‌های سینمایی است که ردپای دیدگاهی مشخص و مستقل در آن به روشنی یافتنی است و این برای نویسندهٔ کتاب و آن هم در فضای بی‌خاصیت کتاب سازی سینمایی کنونی، اصلاً موفقیت کمی نیست. موفقیت بیش‌تر وقتی به دست می‌آید که برنامه ریزی دقیق، هماهنگی میان بخش‌های مختلف و نثر متناسب با موضوع و جمله‌پردازی همخوان با هدف اصلی و مهم‌تر از همه، به کارگیری اصول نقد هنری در گسترده‌ای درخورِ مضمون نقد، در کنار یکدیگر به کار گرفته شوند و مجموعه‌ای هماهنگ و دقیق بسازند.

پرتال جامع علوم انسانی