

تک روی

سینمای علی حاتمی به عنوان نوعی فیلمساز تجربی

چاپ شده در : مجله شهروند امروز

زمان انتشار : ۱۳۸۶

این مقاله در مجموعه ای به بهانه ی سال مرگ حاتمی در بخش سینمای ایران مجله شهروند امروز که دبیر وقت آن امیر قادری بود، منتشر شد. تغییر عنوان مطلب در این مورد به گونه ای بود که تیتراژ مطلب منتشر شده، هیچ ربطی به مصالح موضوعی این مقاله نداشت و تنها به منزله «تزئین» مطلب با دیالوگی به قلم حاتمی - حتی نمی دانم از کدام اثرش - بر پیشانی این نوشته آمد: «قربانی، خوف مرگ ندارد!» که طبعاً همچون هر تراوش قلم زنده یاد، زیباست ولی نسبتی با بحث و تحلیل این مقاله ندارد.

*

*

زنده که بود، عمر نقدنویسی ام فقط کفاف داد تا یک بار در سال های ۱۳۷۰ و ۷۱ به بهانه ی اکران آخرین فیلم تکمیل شده ی پیش از مرگش یعنی دلشدگان، درباره اش بنویسم. هسته و حرف اصلی مطلب این بود که باند صدا و مجموعه ی تصاویر فیلم هایش، از هم جدایند؛ هر یک به طور مجرد زیبا و گوش/چشم نوازند؛ اما به هم و به طرح داستانی فیلم ربطی ندارند و خلاصه و در نهایت این که آن چه می آفرینند، هر چه هست، سینما نیست و از این حرف ها.

بعد از مرگش که هر بار و هر سال، مجموعه مطالبی از قبیل این که پیش روی تان است، فراهم و منتشر می شود، بیشتر پیش آمده که درباره اش بنویسم؛ از جمله در ویژه نامه دو سه سال پیش روزنامه ی «شرق» که به کوشش مینا اکبری کار شد و می شود گفت تحلیل هایی در قواره های یک کتاب درباره ی آثار و شخصیت حاتمی ارائه می داد؛ حتماً ماندگارتر و با نگاه هایی نوتر از کتاب مشابه و گردآوری شده ی غلام حیدری که سرشار از نگاه های طالبی نژادوار ستایشگر روح ایرانی و غیره بود و تنها مطلب درخشان کامبیز

کاهه در حکم یکی از بدیع ترین نگاه ها درباب کار حاتمی، بر تارک آن تابناکی می کند. برخلاف آن نگاه رایج، مبنای مطلب کامبیز در آن کتاب این بود که حاتمی اساساً نه ستایشگر فرهنگ و سنن ایرانی، که هجوکننده ی آن است و چند سال بعد، مطلب من در آن ویژه نامه هم با تأکید بر روند دوبلاژ در فیلم های او به عنوان بخشی از پروسه ی خلاقه ی کارگردانی - و نه یکی از مراحل فنی - به سراغ نمونه هایی از دیالوگ های او می رفت که به روشنی از عادات و زندگی و رسوم «ایرونی» و «تهرونی»، عنصر کمیک می ساختند و مضحک جلوه اش می دادند؛ از خمودی و خواب زدگی سرصبح و دم عصر ایرانی ها که رئیس نظمی ی هزاردستان (با بازی جهانگیر فروهر) «جماعت خواب» می خواندشان، تا رفتار درک ناشدنی و همیشه کینه توزانه مرد تهرونی با داماد خانواده، که در مادر با پس زدن شوهر ماه طلعت (حمید جبلی) از درگاه حیاط خانه رخ می داد.

ولی به گمانم آن چه حالا از این بررسی های فیلمنامه ای، تماتیک و ایدئولوژیک، ضروری تر می نماید، بحث بر سر ماهیت ساختاری فیلم های حاتمی است. در گفت و گوی مشهوری که امید روحانی موقع حضور دلشدگان در جشنواره ی دهم فجر با او انجام داد، تیترو و مبحث کلیدی این بود که حاتمی می گفت در چیدن اجزا و ریزه کاری های بصری و رنگ ها و نورها و بازی های بین شان، به دنبال آن استتیک و بافت و جنس و شکلی می گردد که در قالبی بافی یا مثلاً مینیاتور ایرانی هست؛ و کلام آهنگین و چندلایه را هم طوری به آرایه ی این تصویرها بدل می کند که هم وزن زیبایی شان باشد؛ تا همان قدر که فضا و بافت ما را به یاد نگارگری اصیل و کهن ایرانی و مشرق زمینی می اندازد، کلام مسجع و پرصناعت هم زنگی از خاطرات گذشته ی ما از نظم و نثر متکلف و پرظرافت فارسی را به صدا در آورد.

آن سال و در آن نقد دلشدگان نوشته بودم که حاتمی فراموش کرده الگوهای روایت و ساختار و تصویرسازی در سینما ربطی به کمپوزیسیون و زیبایی شناسی ایستای هنرهایی چون قالبی بافی یا مینیاتور

ندارد. نمی خواهم این نوشته بعد از گذشت یک دهه و اندی از مرگ هنرمند، رنگ ندامت نامه نوشتن به خود بگیرد. بحثم بر سر رد یا تأیید حاتمی و کارش نیست؛ بحث این است که در شناخت ماهیت تصاویر و اصوات «سینمایی»، واقعاً معیار و الگو و اصول قطعی و مشخصی وجود دارد؟ واقعاً می شود گفت که آن شبه تئوری های قدیمی مطرح شده در دیدگاه های نظریه پردازان اولیه، از روس ها تا آرنهیم و کراکاتر، که مثلاً می گویند تصویر های انگل / رو به پایین همیشه مسیر تحقیر و کوچک شمردن کاراکتر را می پیماید و زاویه ی لو انگل / رو به بالا، همیشه با تکریم و تعظیم همراه است، همچون دیدگاهی خدشه ناپذیر درباب تصویر سینمایی حقانیت دارد؟ اگر این طور است، در همان همشهری کین که سال هاست کلاسیک شده و بسیار کمتر از شاهکارهای دیگر ولز، نشانی از شر و محاکمه، غافلگیرمان می کند، چرا بارها دوربین در زاویه ای پایین تر از کین قرار می گیرد (مثل صحنه ی تحقیر او با قهر و ترک خانه توسط همسرش سوزان الکساندر) ولی برخلاف آن قاعده ی کلاسیک، او را بزرگ نمی دارد؟ یا مثلاً می شود بحث مشهور لوئیس جانتی و آلفرد هیچکاک و دیگران را «معیار» دانست؛ که می گویند کادر اسکوپ برای صحنه های جنگی و نشان دادن طول یک مار پیتون و صف مردانی که پشت سر هم ایستاده اند، مناسب است؟! و مثلاً بر همین اساس، یکی از درخشان ترین کاربردهای کادر اسکوپ در فیلم خاطرات آن فرانک جرج استیونس یا یکی از بهترین اسکوپ های تاریخ سینمای ایران، شوکران بهروز افخمی را دچار خطایی در انتخاب قطع تلقی کرد؟!

مسئله این است که سینمای مدرن دهه ی ۱۹۶۰ اروپا، تأثیراتش بر روی فیلم های مستقل یا جریان اصلی سینمای آمریکا در دهه های ۱۹۷۰ و ۸۰ (از ایزی رایدنر دنیس هاپر و دیوارنوشته های آمریکایی جرج لوکاس تا فیلم های سیدنی لومت و فرانسیس فورد کاپولا و برایان دی پالما و جان کاساوه تیس و غیره و غیره) و به ویژه سینمای پست مدرن دهه ی اخیر، هر تصویری مبنی بر قاعده مندی عناصر دیداری و شنیداری سینما را به هم ریخته است. و اتفاقاً در مسیر همان کار غریب و تجربه نشده و بی مشابهی که علی حاتمی

می خواست بکند، بعضی ها مثل وونگ کاروای درست به این سمت می روند که به نوعی بافت و رنگ آمیزی و چیدن کمپوزیسیون ها در نقاشی آبستره برسند. در این گونه گونی حیرت انگیز که دیگر چیزی تحت عنوان اصول کلی خدشه ناپذیر وجود ندارد، یکی مثل حاتمی هم بود که می خواست دست به تجربه ی نامتعارفی بزند. قصه هایی کمرنگ را با اجزا و اجرا و کلمات و تصاویری پر از نور و رنگ بازگوید؛ و آن قدر به این جزئیات ظاهراً فرعی ولی برای خودش اساسی پردازد که انگار داستان و حتی روایت، بهانه ای است برای بازی با ترکیب بندی صداها و تصویرها. ایرانی بودن، خوش رنگ و لعاب بودن، نوستالژیک بودن و نوعی کیفیت مبهم و عجیب و دور از واقع نمایی که نمی دانم چرا راهی جز به کارگیری صفت «شاعرانه» برای توصیفش نداریم، از کوشش های جانبی این تصویرسازی ها و دیالوگ نویسی او بود.

نکته ای که گاه حاتمی را برای ما فیلم بین های مثلاً حرفه ای در ایران، دور از تعابیر ستایش آمیزی مثل «فیلمساز تجربی» قرار می داد که برای امیر نادری یا عباس کیارستمی به کار می بردیم، این بود که شکل و خصلت های عمده ی تجربه ی او، نمونه های مشابه یا مرتبط جهانی نداشت. در پیگیری تجربه های متکی به ریتم و لنز «تله» و کولاژ در انتظار و دونده و جستجوها و آب، باد، خاک نادری حتی فارغ از گفت و گوی او در ماهنامه فیلم سال ۶۴، می شد تشخیص داد که گذار و بیش از او آنتونیونی چه قدر مؤثر بوده اند؛ و شیوه های حذفی کیارستمی و تأکیدش بر تأکید نکردن و نشان ندادن، از یاسوجیرو ازو تا روبر برسون و حتی ژان پی یر ملویل در فضایی متفاوت با آن دو، پیشگامان بزرگی در دنیای سینما داشت و بیش از اینها و نزدیک تر از اینها، جاده صاف کن قدرتمندی چون سهراب شهیدثالث را به منزله ی نمونه ای امتحان پس داده و به قوام رسیده در سینمای ایران. نادری و کیارستمی برای سینمای رایج و فیلمفارسی و عادات مألوف بیننده ی قصه دوست، البته همچون موجودات بیگانه ای از سیاره های دوردست و ناشناخته بودند؛ اما در سینمای تجربی و هنجارشکن دنیا همتایان و پیشینیان و پسینیان بسیار داشتند. در حالی که حاتمی برای هر بخشی از

سینمای متفاوت هم مثل نوعی وصله ی ناجور به چشم می آمد. تا می خواستی در رده ی آثار تاریخی و گاه تاریخی - مذهبی بگنجانی اش، می دیدی هیچ تمایلی به رعایت تاریخ و استناد به واقعیات تاریخی ندارد. دیالوگ های دوره ی قاجاریه را به سبک نثر گلستان سعدی می نویسد و آدم های مطبخ خانه ی دربارش با امثال و تمثیل هایی در حد تاریخ بیهقی حرف می زنند. تا می خواستی بگویی کارش آیینی است و در ساحت افسانه و اسطوره و الگوهای کهن می گنجد و می تواند نسخه ی ایرانی پازولینی و یانچو به شمار رود، می دیدی وسط همین دنیا یکهو مرد عرب فیلم مادرش (با بازی جمشید هاشم پور) از در خانه بیرون می آمد و می گفت «السلام علیک ایها المرء نجار!» که خود انگار شوخی با آن فضا و مناسبات آیینی بود و زبان جعلی و کمیک و تلفیقی فارسی و عربی را جایگزین زبان فاخر همیشگی اش می کرد؛ یا مظفرالدین شاه کمال الملک (با بازی علی نصیریان) از طرفی بابت رعایت یک سند تاریخی یعنی یبوست مزاج و بیماری بواسیر خاندان قجر، روی تخت لم می داد و از طرف دیگر، کاملاً از ساحت آیینی تاریخ و اسطوره خارج می شد و مثل کودکی نیمه سفیه، ملکه انگلیس و پاپ واتیکان را «عمه جان ویکتوریا» و «حضرت پاپ دامت افاضاته» می خواند! این مضحک نمایی های کاملاً آگاهانه، بر آن پیکره ی آیینی آثارش نمی نشست و باز ما را از تقسیم بندی باز می داشت.

بحتم جهت ارزشگذارانه ندارد. دارم می کوشم این ماهیت ساختاری را بشناسم و بشناسانم که منش آثار حاتمی با تجربه ای تک رویانه و بدون نمونه های قبلی و بعدی و داخلی و خارجی همراه بود. معلوم نبود از کدام منبع الهام می آید و به سمت و سوی کدام قالب و شکل سینمایی سیر می کند. از خودش شروع و به خودش ختم می شد. استثنایی بود و برای همین گاه همچون کل تجربه ی غریب و جنون آمیز حاجی فیلم حاجی واشنگتن (با بازی عزت ا... انتظامی) که می خواست فرهنگ و مهربانی و مهمان نوازی ایرانی را با مناسبات ینگه دنیا همنشین کند، دیوانه وار به نظر می رسید. متر و معیاری برای سنجش و قیاس نداشت و

نمی شد گفت منطق جاری و چیره اش از کدام گرایش سینمایی شناخته شده یا حتی مهجور و گمنام و اقلیتی، سرچشمه می گیرد.

نمکین است که تلویزیون ما و نهادهای اسم دار فرهنگی مان درست بعد از مرگش سنگش را به سینه زدند؛ و شیفتگان آثارش با شعارهای فسیل شده ای از قبیل «او ستایشگر روح تمدن ایرانی بود» نسل ما را به این متهم می کنند که در زمان حیاتش فیلم های او را کوبیدیم و حالا به تصور آنها ندامت نامه می نویسیم. آنان هنوز با تکیه بر آن چه در سینمای حاتمی وجود ندارد یعنی ستایش مطلق ایران و ایرانیت، مجیزش را می گویند و نگاه رسمی و تلویزیون، طبعاً بر همین تلقی مهر تأیید می زند. در حالی که مهم تر از اینها آن است که علی حاتمی هیچ گاه بابت ماهیت تجربه گرایانه ی کارش ستوده نشد و هیچ کس او را از این جهت اصیل و ایرانی نخواند که «آدمی اصیل تر است که بدی های قوم خویش را بهتر بداند»؛ که دانستن خوبی ها معمولاً در بچه ای دوساله هم هست.

آن موقع، چیزی که در مباحث و مطالب ماها درباره ی فیلم و نگرش علی حاتمی فقید زیر ذره بین می رفت و بهش بد می گفتیم، آن نگاهی بود که درباره اش رواج داشت. آن وهمی که او را پاسدار ارزش ها و اصالت های این فرهنگ بومی می دانست؛ و انگار نمی دید که تلخ ترین و شکست خورده ترین تصویر تلاش برای حفظ و صدور این فرهنگ را در تصویر پرنس میشکین وار او از حاجی واشنگتن می شد یافت. واکنشی که امروز به فیلم های حاتمی داریم و با حرمت و ستایش همراه است، با واکنش آن روزها در ماهیت تفاوتی ندارد؛ هر دو از شعارزدگی می پرهیزد؛ و از عرفان بازی، و از اخلاق گرایی و وطن پرستی افراطی، و از محدود کردن حاتمی به این که سماور نفتی و چای دم کشیده را بهتر از سماور برقی و تی بگ می داند. این واکنشی است از جنس همان که در برابر کج بینی ها و کج فهمی های منتقدان دوران اکران دهنده... نادری نشان می دهیم؛ یا در برابر بدگویی های پرویز دویبی و شمیم بهار درباب خشت و آینه گلستان، که به سینمای

مدرن پیوند داشت و آنها «رنالیست» و صرفاً «اجتماعی» اش پنداشته بودند! درباره ی حاتمی هم مثل همان ها می گوئیم حقیقت و ماهیت ساختارش را دریافتند؛ این که چون ما او را ستودند، همه مان را بر سر یک سفره نمی نشاند. می توان پدیده ای واحد را به دلایلی گوناگون ستود که برخی از این دلایل حتی در نقطه ی مقابل هم می ایستند. حاتمی ما قربان هنر و شرافت کمال الملک نمی رود؛ نمی گوید وای که هر چه بود و هست، هنر نزد ایرانیان است و بس. حاتمی ما تجربه گراست. به مسیری می رود که با دور شدن از روایت سرراست کلاسیک، به جای بومی و ملی و سنتی و غیره که می خواندندش، مدرن و متفاوت می نماید. تماشای چندباره ی حاجی واشنگتن و متمرکز شدن بر ساختار تجربی غریب تخت بی پرسپکتیو بی فراز و فرود کلاسیکش از این جهت قابل تجویز است. ببینید و بعد باز بیایید هر جا که خواستید، همدیگر را می بینیم.