

# تنبورِ نوازش و زخمِ نفرت

سینمای علی حاتمی، دوبلاژ و چالش با هویت ایرانی

چاپ شده در: روزنامه شرق

زمان انتشار: ۱۳۸۴

این مقاله در مجموعه ای به کوشش مینا اکبری به مناسبت سال مرگ زنده یاد حاتمی در ویژه نامه ای در روزنامه شرق در سال ۸۴ به چاپ رسید. بحثی که در مدخل این مقاله با تردید در ساختار سینمای علی حاتمی مطرح و بعدتر در مطلب چند سال بعد (آمده در همین سایت و همین بخش با عنوان سینمای علی حاتمی به عنوان نوعی فیلمساز تجربی) رد می شود، از نمونه های همین تغییر تدریجی برخی دیدگاه هاست که در تشریح کلی سایت (در بخش "کارنامه") ذکر کرده ام و از اقرار به اشتباه های دور و نزدیکم، ابایی ندارم.

\*

\*

برای بحث و اظهارنظر درباره فیلم های مرحوم حاتمی، همواره وضع و حال بغرنجی داشته ام. نمی توانم مثل خیلی ها بگویم که به طور کلی «سینما»یش را دوست می دارم. این مقدار شکاف و فاصله بین تصاویر چشم نواز و بیش از حد چیده شده با دیالوگ های فاخر و زیبا که از زبان هر کس و ناکس، با منطق و کارکرد یا بدون آن در آثارش شنیده می شود، برایم به روشنی نشانه ترجیح بسیاری عناصر دیگر بر ساز و کار «درام» و سیر پیشروی آن است؛ که به گمانم در کارهایی با این مقدار مایه شخصیت پردازی و تنش های دراماتیک و غیره، مثل طوقی و سوته دلان و کمال الملک و مادر و هزارستان، به منزله کاستی قابل طرح است.

ولی از سوی دیگر، با این همه علاقه به عناصر بصری ناب و خالص در سینما و ضمناً این همه دیالوگ باز بودن و جمله حفظ شدن و نقل قول آوردن از فیلم های محبوب یا حتی غیرمحبوب ام، مگر می توانم جذابیت و سوسه ها و وسواس های جزئیات پردازانه استاد فقید در تصویرسازی زیبا و دیالوگ نویسی پر از کرشمه اش را نستایم؟ و چیزی از آن به خاطر نسپرم و از بر نباشم؟ اصلاً اگر قرار است ادراک های

اصولی و تعاریف موجود از درام پردازی و روایت سینمایی و زیبایی شناسی و اینها، جلوی احساسات درونی و شخصی و البته قابل تبیین و قابل استدلال مان را نسبت به فیلم یا فیلم هایی بگیرد، کلاً به چه دردی می خورد؟ اینها قرار است ما و خوانندگان نوشته هایمان را به درک دنیای فیلم ها و لمس احساس های جاری در هر لحظه و هر تصویر و هر سطر دیالوگ، نزدیک کنند یا دست و پایمان را بگیرند و ببندند؟!

بخش مهمی از این ماجرای تناقض آمیز، به طور طبیعی به اپیدمیک شدن بعضی دیدگاه ها و اظهار نظرها درباره فیلم های زنده یاد بر می گردد. حتی وقتی الان سری به شماره های مجله فیلم در اوایل دهه ۱۳۷۰ می زنم، می بینم که بیشترین نکات نقد منفی ام درباره آخرین فیلم اش دلشدگان، به عنوان تنها مطلبی که در عمر کوتاه نقدنویسی من تا آن موقع، به عمر بلند فیلمسازی استاد قد داد، به همین نوع و جنس عبارات ستایش آمیز دیگران مربوط می شود و از دل واکنش های ژنریک بقیه نسبت به فیلم های حاتمی است که واکنش های من با حساسیت و سخت پسندی همراه می شود.

نمونه مشخصی را در نظر بگیریم: سازمان صدا و سیما نام شهرک طراحی شده و اجرا شده به دست مرحوم حاتمی (به اتفاق شادروان ولی ... خاکدان) را می گذارد «شهرک غزالی» (و نه حتی شهرک هزاردستان) ، هیچ کاری هم به کپی رایت ندارد و حتی بی ربطی محض جناب غزالی با سینما هم برایش مهم نیست (مگر این بی ربطی برای بنیاد سینمایی « فارابی » مهم است؟! ) اما همین سازمان معظم، در هر مناسبت و به هر بهانه، از جمله همین روزها که سالگرد و این حرف ها همه را به یاد استاد انداخته، اشاره و تأکید می کند که علی حاتمی فیلمسازی « ایرانی » بود و سنت ها و فرهنگ و تاریخ و تمدن بومی و ملی ما در کارهایش نقش اساسی داشت و چقدر هویت ملی در کنار باور به شعائر دینی در فیلم هایش مطرح می شد و غیره. جالب اینجاست که اغلب منتقدان و سینماگران ما، چه دوستان مان و چه غیردوستان هم همیشه همین را گفته اند و شباهت های صوری بین قاب بندی های حاتمی با هنرهای ایرانی چون مینیاتور یا صنایع هنرگونه ای چون

قالیبافی، با ارجاع به حرف های خودش در یکی از آن مصاحبه های شیرین دوست دائمی اش دکتر امید روحانی، n بار در نوشته ها و سخنرانی های یادبود و بزرگداشت ها تکرار شده و به متر و ملاکی برای تأکید بر ایران دوستی اصیل او بدل گشته است.

اهمیت هویت ایرانی یا دقیق تر بگوییم، شناخت درست ماهیت تفکر عام ایرانی و شیوه جذابی برای نمایش آن در متن زندگی ایرانی در دوره های مختلف تاریخی، به نظر من هم یکی از ویژگی های کلیدی و قابل احترام در کار حاتمی است؛ با این تفاوت که من از زاویه ستایش این تفکر و زیست اجتماعی یا توجه به ستایش او نسبت به جلوه های این تفکر، به موضوع نگاه نمی کنم. بلکه به گمانم یکی از دلایل اهمیت و تشخیص حاتمی، داوری واقع نگرانه ای است که در قبال ایرانیت دارد و الزاماً با هر اشاره به سوابق پر افتخار تاریخی و برخوردار از قدمت و سنت و امثال اینها، آن را ستودنی نمی داند. نکته در این است که ما ایرانی ها از دو سالگی با همه خوبی های احتمالی مان آشناییم، بارها مهمان نوازی و ریشه داری و خونگرمی و « هنر نزد ایرانیان است و بس » و خودستایی هایی از این دست را در گوش مان خوانده اند؛ و هنوز اگر یکی از ما کرد یا لر یا شمالی باشد و یکی از عادات غذایی مرسوم در دیار پدری اش را دوست ندارد یا به خصلتی کم و بیش عمومی و یکسر منفی در بین هم اقلیم هایش اقرار و اشاره کند، حتماً به اصالت نداشتن متهم می شود و مورد انتقاد قرار می گیرد. در چنین جامعه ای، معتقدم کسی اصیل تر است که بدی های قوم خودش را بهتر بشناسد و دقیق تر بازگو کند.

برای من، علی حاتمی بیشتر از این زاویه بخصوص، «ایرانی» و ایران شناس و دارای اصالت و تشخیص است؛ نه از زاویه شیفتگی هایش نسبت به همه داشته ها و نداشته های این فرهنگ و تاریخ؛ که از قضا بسیار مورد پسند صدا و سیما و بزرگداشت ها و یادواره ها و سوگ سرایی ها و شعارپردازی هاست. فرآیند مورد علاقه دوستان، عموماً می رسد به تصویرها و نتیجه گیری هایی از قبیل ترجیح سماور نفتی به

سماور برقی یا مثلاً نمایش از هم گسیختگی روابط عاطفی و انسانی امروز با پیغام های ضبط شده یک زن و شوهر کارمند برای هم (امین تارخ و محبوبه بیات در مادر). پرسه زدن رضا تفنگچی (جمشید مشایخی) در بازار هزارستان یا خیره شدن فیلمساز و فیلمبردار در نقش و نگار و آینه های کاخ ها و عمارت ها در سلطان صاحبقران و دلشدگان، همه از جلوه های همان شیفتگی ظاهری و بی کاربرد است که در نهایت، نماها را کارت پستالی و ستایش ها را در حد آه و حسرت های انتکتوتل مآبانه کافی شاپی در باب گذشته و معماری ایرانی و غیره جلوه می دهد.

ولی اگر به سراغ کنایه ها و طعنه های استاد در باب ضعف ها و کاهلی ها و اشکالات ملی ایرانی برویم، با معدن پرباری مواجه خواهیم شد که البته به سیاق همیشگی حاتمی، ظرایف ادبی هم در آن، به خصوص در باند دیالوگ اش، فراوان است. یادتان هست آن عادت عجیب مجید (بهرروز وثوقی) را در سوتله دلان، که تقریباً هر که را می دید عاشق اش می شد؟ و چه زود در هر مورد متنه و متحول می شد و چه راحت قبول می کرد که حال اش بد است و از برادرش می خواست که او را به امامزاده ببرد؟ او همیشه مرا به این فکر می انداخت که بی ظرفیتی معصومانه اش و قبول سهل و ساده افسردگی در ذهن و احساس اش، چقدر در شمار قابل توجهی از هم وطنان سالم و عاقل اش در دور و برمان و اصلاً - چرا تعارف کنم؟! - در خودمان، همگانی است!

یادتان می آید که وقتی کمال الملک (جمشید مشایخی) برای ستایش از هنردوستی ناصرالدین شاه (عزت... انتظامی) در دادن اجازه و امکانات تأسیس مدرسه، امید می داد و آرزو می کرد که سالی چند «محمد غفاری» از زیر دست اش بیرون بیاید، چطور با عکس العمل منفی، متکبرانه ولی فهیمانه شاه قنبر مواجه می شد که «آسمان هنر، مزرعه بلا نیست که دم به دم در آن گیاه تازه بروید. در هفت کواکب آسمان هم یکی می درخشد؛ الباقی سوسو می زنند» (متأسفانه نقل به مضمون!)؟ این رو در رویی و حسی که بعد از

تندخویی شاه و موضع گیری اش در برابر چاپلوسی نقاش ، در چهره انتظامی و مشایخی هست، کاملاً حالتی تعمیم پذیر دارد و حتماً اطراف ما یا گاه شاید در خود ما، میان هر فعال هنری با مقام و مدیری که به او مجوز یا امکانات یا ok هر چند کوچکی داده، نمونه های مشابه فراوانی داشته و دارد؛ بگذارید بگویم در همه اعصار و قرون.

خاطرتان هست که در هزارستان ، وقتی رئیس انبار غله در جلوی سقاخانه ته بازار کشته شد، چطور آن نظمیہ چی خاص و نغزگو (مرحوم جهانگیر فروهر) بازاری ها را یکی یکی بازجویی می کرد و چون می شنید که تمام شان آن ساعت بعدازظهر، در خواب و چرت و پای بساط و غافل از پیرامون شان و غرقه «خواب خوش و یاد یار» بوده اند ، با طنین چشمگیر و عجیبی می گفت : « جماعت خواب! جمع خفته! جامعه چرتی! » ؟ و اگر به یاد دارید، مطمئن ام با من موافقید که واکنش و عبارت کنایه آمیزش رسماً داشت تنبلی و خواب دوستی کاملاً عمومی و ملی ایرانی را زیر سؤال می برد یا دست کم در آن موقعیت حساس نیازمند «شاهد»، به چالش می کشید. همه می فهمیدیم که تمایل به خواب عصر و حتی سخت بیدار شدن و دیر برخاستن از خواب صبح ، به محض آن که امکان و فرصت اش فراهم شود، محبوب و باب طبع هر ایرانی است و این خصلت کاهلانه با آن شرایط مطرح شده در کار حاتمی، به مردم و قانون ، ضربه ای شدید می زد. این نکته خیلی جالبی است که حاتمی می توانست همکاری مردم با شورشی ها و انقلابی های کمیته یا انجمن مجازات را دلیل پرهیزشان از اطلاعات دادن به نظمیہ چی نشان دهد؛ ولی تنبلی و خواب و منقل عصرگاهی را انتخاب می کند تا جلوه های ایرانیت مورد انتقادش را به نمایش و به کلام در آورد.

و باز حتماً یادتان می آید که در فیلم مادر ، چطور برادر بزرگ خانواده (محمد علی کشاورز) با تأکید و تعصبی مداوم، داماد خانواده (حمید جبلی) را از در خانه می راند و اصلاً کاری به این نداشت که او سال هاست شوهر خواهرش ماه طلعت (اکرم محمدی) است و از او دو بچه دارد و سومی هم در راه است؛ طوری

با شوهر عاشق مفلوک رفتار می کرد که انگار پسر مزاحم همسایه است که برای چشم چرانی دارد از در خانه، نگاهی به حیاط می اندازد! و وقتی فرصت دیدار کوتاهی بین او و زن اش دست می داد، همین برادر خشن صاحب کارخانه زهتابی، خواهر را از دم در بر می گرداند که «طلعتی؛ پیازا رو گاز نسوزه!» و این تصویری هم تلخ هم شیرین از این خصلت قدیمی ایرانی یا دقیق تر باشم، «تهرانی» بود که دست آخر، داماد را از خودمان ندانیم و زیاد تحویل اش نگیریم و حواس مان باشد که هر چه باشد، خواهرمان ناموس مان است و داماد عملاً به این حریم، عارض شده؛ هر چند به روشی قانونی!

به شکلی افراطی و اندکی خرافی، معتقدم که این ویژگی ها فقط با دوبله شدن فیلم های حاتمی قابل دستیابی بود. او با آن همه لفاظی و طنازی در دیالوگ نویسی، چه به لحاظ انتخاب واژه ها و تعبیر و چه از نظر مقاصد کنایی و معانی دو پهلو و سه پهلوئی جملات و گفتگوها، نمی توانست متوقع باشد که بازیگران همه نقش ها، حتی گذری ها و متوسط ها و هنرورها، مثل بازیگران گاه ادبیات خوانده اصلی، از پس حفظ کردن یا حتی درست خواندن دیالوگ هایش برآیند؛ چه رسد به این که همه را با لحن درست و با مسیر دادن به ذهن بیننده برای درک منظورهای چندگانه دیالوگ، ادا و اجرا کنند. به عبارت دیگر، فرآیند دوبلاژ در کارهای حاتمی، بخصوص در مواردی که او می کوشید از طریق طعنه به موقعیت های گروتسک، سستی ها و خصایل منفی ملی را مطرح کند، به نوع خاصی از چندلایگی و کنایه پردازی نیاز داشت که دوبله را در ابعادی فراتر از معمول، به بخشی از ساز و کار «کارگردانی» در آثار او بدل می ساخت.

خودمانیم، ضرب شست تاریخی منوچهر اسماعیلی در بازگویی هر سه نقش اصلی هزار داستان یعنی رضا تفنگچی / رضا خوشنویس، خان مظفر (عزت ... انتظامی) و شعبون خان / شعبان استادخوانی (محمد علی کشاورز)، فقط برای آن که امکان صدابرداری سر صحنه وجود نداشته، وارد روند تولید سریال عظیم مرحوم شد یا به خاطر جنس و توانایی های صدای اسماعیلی، همراهی دقیق او با مختصات متفاوت هر کدان از سه

نقش و کار با موتیف های سه گانه حسرت و نوستالژی (برای رضا خوشنویس)، تبخطر و تکبر (برای خان حاکم) و خشونت و کله خری لمپن وار (برای شعبان)، انتخاب دیگری ممکن نبود؟

یا اگر حاتمی از ابتدا به شکنندگی صدای ناصر تهماسب در عین صلابت و ضرب و تأثیری که دارد، فکر نکرده بود، دیالوگ های شخصیت ابوالفتح (علی نصیریان)، از آن استحکام صحنه خواندن بیانیه انجمن مجازات تا درد هجران صحنه وداع با جیران (مینو ابریشمی)، بخصوص با توجه به لهجه آذری که آمادگی کمیک شدن را برای تماشاگر جوک شنیده تلویزیون دارد ولی حتی یک لحظه او را به خنده وانمی دارد، اصلاً قابل نوشتن بود؟!

جایی از فیلم مادر را به یاد بیاورید که برادر بزرگ، با دست بردن به کمر بند، برادر شیرین عقل، غلامرضا (اکبر عبدی) را تهدید می کند که اگر به زبان خوش پا به خزانه حمام نگذارد، سیاه و کبودش خواهد کرد. برادر شاعر مسلک (امین تارخ) که طبعاً و با توجه به تفاوت های شخصیتی، مورد غضب و چه بسا مورد نفرت برادر لمپن مآب است، پیش می آید و با لبخندی رومانتیک می گوید: «این تن زخمی، مرهم اش تنبور نوازشه؛ نه زخم نفرت»؛ و برادر بزرگ هم در یکی از بزرگ ترین یادگارهایی که از ظرافت ادبی ذهن و قلم علی حاتمی به جا مانده، می گوید: «ا؟ پس خودت بیشین شیپیشای سرشه بجور؛ توتو هاش هم جوجو کن بیریز تو قوطی کربیت؛ بده تا داآشیت باهاش تی.وی. گیم بازی کونه!!!».

کاش می شد تضاد بین خش و خشونت صدای منوچهر اسماعیلی و لطافت و یکنواختی لحن و بیان خسرو خسروشاهی را هم یک جوری از طریق همین مطلب به گوش تان برسانم تا حس صحنه و اهمیت مفهوم و کاربرد دوبلاژ در آن، یادتان بیاید. با تکیه بر همان خصوصیت تعمیم پذیری خصلت های منفی ملی که در کار حاتمی برشمردم، همه مان می توانیم آن «ا» سؤالی و زیر سؤال برنده را که اسماعیلی اول جمله واکنشی برادر زهتاب به برادر رومانتیک می گوید، همچون الگوی نمونه ای واکنش های واقع بینانه در برابر



افاضات روشنفکر مآبانه و آرمانی، در برابر هر کسی در جامعه پر از این نوع رفتارها و گفتارها به کار بگیریم و حال اش را بگیریم و به پرهیز از ادا و اطوار وادارش کنیم؛ به شرطی که بتوانیم کمی لحن و جنس صدای منوچهر اسماعیلی را در آن لحظه تقلید و تکرار کنیم! جمله های حاتمی روی کاغذ شکل نمی گیرند؛ بلکه با صدای دوبلورهایش و کارگردانی خودش که دوبلاژ را از مرحله ای فنی و پساتولیدی به فرآیندی خلاقه بدل می کند، قالب غایی خود را می یابند.