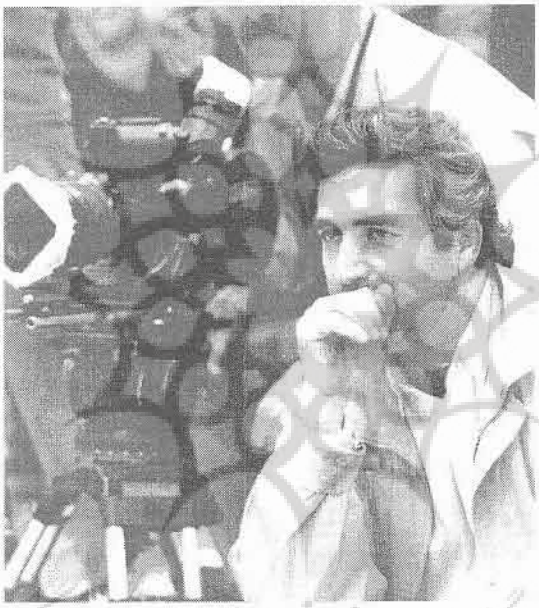
جست‌وجوی مضامین نو؛ بازگویی حرف زمانه

مروری اجمالی بر سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا

● سید محمد سلیمانی



ابراهیم حاتمی‌کیا، با دوازدهمین فیلم بلندِ خود در جشنوارهٔ بیستم فیلم فجر حضور دارد و یکی از چند نام شاخص حاضر در این مهم‌ترین رویداد فرهنگی، هنریِ سال است. او برای نخستین بار، فیلمنامه‌ای را به همراه فیلمنامه‌نویسی دیگر نوشته و برای کارگردانی برگزیده است و آنهایی که حاتمی‌کیا و آثارش را می‌شناسند، نیک می‌دانند که این اتفاق در کارنامهٔ هنریِ ابراهیم حاتمی‌کیا تا چه حد قابل تأمل است. به نظر می‌رسد که حاتمی‌کیا، بار دیگر به فضایی شبیه فضای شبیه آژانس شیشه‌ای بازگشته است. از مضمون اثر و ساختار آن، هنوز چیز زیادی نمی‌دانیم و فقط از قرائن پیداست که تعلیقی درونی در آن جاری است؛ تعلیقی که در آژانس شیشه‌ای، به همراه شدن تماشاگر با شخصیت‌ها و مضمون اثر کمک کرد و در اغلب آثار حاتمی‌کیا، کارکردی بجا و شایستهٔ تأمل دارد. به نظر می‌رسد حاتمی‌کیا بعد از اثر جنجالیِ سوخ سرد وارد مرحلهٔ تازه‌ای از دوران فیلمسازیِ خود شده است و شاید اکنون بهترین زمان برای بررسی اجمالیِ کارنامهٔ سینماییِ او باشد؛ کارنامه‌ای متنوع با شخصیت‌ها و مضامینی که هر کدام متعلق به دورانی خاص و واقعه‌ای آشناست.

□ □ □

ابراهیم حاتمی‌کیا در کنار محسن مخملباف و رسول ملاقلی‌پور، شاخص‌ترین سینماگران نسلی هستند که در نخستین سال‌های پیروزی انقلاب اسلامی و به‌ویژه پس از آغاز جنگ، در فضای ملتهب و پرشور آن سال‌ها فیلم دیدند، فیلمنامه نوشتند و فیلم ساختند تا خلاء به وجود آمده در سینمای ایران را تا اندازه‌ای پر کنند.

هر یک از این فیلمسازان، در کارنامهٔ خود آثاری دارند که شاید حالا پس از گذشت بیش از دو دهه از پیروزی انقلاب، بار دیگر حاضر به اندیشیدن به آنها نباشند؛ اما واقعیت این است که اینان و به‌ویژه از منظری خاص، ابراهیم حاتمی‌کیا، در دوران پر فراز و نشیب فیلمسازیِ خود، اثری خارج از چارچوب‌های فکریِ خود در دورانی خاص شناخته‌اند و آن‌چه که از قلم آنهابه کاغذ و بعد پردهٔ سینما راه یافته، حاصل اعتقادی است که در دوره‌های مختلف فیلمسازیِ خود به آن پای‌بند بوده‌اند.

شناخت

در مورد ابراهیم حاتمی‌کیا، سه فیلم کوتاه او قبل از فیلم بلند هویت، به تمامی نشانگر اعتقاد حاتمی‌کیا به فضای جنگ و شخصیت‌های خودی و آشنای آن است. او از همان ابتدا، تکلیف خودش را با تماشاگران و منتقدان آثارش روشن کرده است. وی متأثر از فضا و شخصیت‌هایی که می‌شناسدشان، فیلمنامه می‌نویسد و فیلم می‌سازد. او بعدها، پس از کارگردانیِ دیده‌بان و مهاجر، روی همین مسأله «شناخت» تأکید دارد و

می‌گوید: «به شخصیت دشمن در فیلم‌های جنگی‌ام نزدیک نشده‌ام، چون نمی‌شناسمش.» و واقعیت این است که دشمن در دیده‌بان و مهاجر همواره در «نمای دور» قرار دارد و صرفاً به عنوان نیروی معارض شخصیت‌های خودی. جاوی دوربین حاتمی‌کیا قرار می‌گیرد و فیلمساز نه آن‌قدر به آنها نزدیک می‌شود که مانند برخی فیلمسازان دیگر به ناگزیر تصویری کلیشه‌ای و سراسر خصومت از آنها نشان دهد و نه آن‌قدر از دشمن فاصله می‌گیرد که منطق نظامی اثر آسیب ببیند.

ضرورت شناخت شخصیت‌ها و مضمون اثر، حاتمی‌کیا را از ابتدا وامی‌دارد که به شخصیت‌های آشنایش تکیه کند و درام آثارش را بر اساس شخصیت آنها شکل دهد. مضمون هویت - اولین فیلم بلند او - هویت انسان، ساخت موقعیت جدید و قرار گرفتن در مسیر تحول است. او در همین فیلم، آشکارا برای نشان دادن شخصیت اصلی اثر و دوستانش در جاده موتورسواری آنان و کمک خوردن شخصیت اصلی و بعد زخمی شدنش، قصری تالارها و سنتاریزه عمل می‌کند. اما وقتی وارد محیط بیمارستان می‌شود و به شخصیت‌های آشنای جنگ می‌پردازد، در پرداخت شخصیت‌ها موفق‌تر است.

در دیده‌بان و مهاجر که شناخته‌ترین آثار سینمای جنگ و کارنامه سینمایی او به شمار می‌آیند، شناخت شخصیت‌ها و موقعیتی که در آن قرار می‌گیرند به باورپذیرشدن آنها کمک می‌کند. به‌ویژه در مهاجر، شناخت درست حاتمی‌کیا از جگونگی فعالیت پروازدهندگان هواپیماهای شناسایی، بسیار تعیین‌کننده است. وقتی حاتمی‌کیا در وصل نیکان، دوربینش را به پشت جبهه می‌آورد، باز هم در شخصیت‌پردازی آدمهایی که از جبهه به شهر آمده‌اند موفق‌تر است و رفته‌رفته با تداوم حضور فیلمساز در فضای شهر، دیگر شخصیت‌های آثارش نیز همچون شخصیت‌های جنگ، پرداخته‌شده و ملموسند.

یک اندیشهٔ مرکزی در فضاهای گوناگون

در کارنامه ابراهیم حاتمی‌کیا، تنها دو فیلم دیده‌بان و مهاجر به‌طور مستقیم جنگ را دستمایه قرار داده‌اند و در سایر آثار حاتمی‌کیا، شخصیت‌های او به‌طور غیرمستقیم درگیر جنگ و تبعات آن هستند. با این همه، او هیچ‌گاه از زمینهٔ اصلی اثر خود فاصله نگرفته است و فقط مدام با عوض کردن فضا و موقعیت‌هایی که شخصیت‌هایش در آنها قرار می‌گیرند، ضمن تجربهٔ فضاها و فرم‌های گوناگون مضمونی و بیانی، محمل‌های گوناگونی برای بیان اندیشه‌های خود پیدا می‌کند؛ که در جای خود قابل بحث هستند.

در دیده‌بان و مهاجر، شخصیت‌ها به‌طور مستقیم درگیر جنگ هستند. در جنگ معرفی می‌شوند و در جنگ به نقطهٔ اوج درام و پایانی حماسی - تراژیک می‌رسند. در وصل نیکان، گوشه‌ای از فضای جنگ به شهر منتقل می‌شود و این بار، شخصیت‌های جنگ، متأثر از خصوصیات فضای پست جبهه معرفی و پرداخت می‌شوند. در خاکستر سرد و اژدر که نه زیاد، شخصیت‌های آشنای حاتمی‌کیا به آن سوی مرزها می‌روند و در آن‌جا در قالبی نمادین، عشق و عاطفه را در دل دشواری غربت و جنگ می‌یابند. در آژانس شیشه‌ای، حاج‌کاظم تمام می‌شود و برای اثبات خود و عقیده‌اش دست به کاری می‌زند که برای به سرانجام رساندنش، باید عده‌ای را «گروگان» بگیرد و نام «ساهد» بر آنها بگذارد. سلاح به دست بگیرد و در موقعیتی شبه جنگی، روز را به شب و شب را به روز برساند.

برج میز، آغاز ارائهٔ تعریفی تازه از گذشته، حال و آیندهٔ شخصیت‌های

جنگ است که در فرض خاص و متعارف ارائه می‌شود و حضور غیرفیزیکی شخصیت‌های جنگ در فضای شهر در یاد و شخصیت اصلی اثر - شیرین و دایی‌غفور - تعیین‌کننده است.

زوبین در تنها فیلم حاتمی‌کیاست که زمان و مکان مشخصی ندارد و فیلمساز با لحن و فرمی کاملاً نمادین و با اشاره‌های غیرمستقیم به جنگ و شخصیت‌های آن می‌پردازد. موج سرد، بازگشتی به فضای آژانس شیشه‌ای. این بار در لوکیشنی باز و گسترده است و حاتمی‌کیا، باز هم بر اساس شناخت شخصیت و مقتضیات زمان فیلمنامه می‌نویسد و فیلم می‌سازد.

حالا به ارتفاع پست رسیده‌ایم و کنجکاو تماشای اولین فیلم حاتمی‌کیا که بر اساس فیلمنامه‌ای که با همکاری فرد دیگری نوشته شده، ساخته شده است. این فیلمنامه واجد خصوصیتی بوده که حاتمی‌کیا، آن را برای کار برگزیده است و فیلم ساخته‌شده در کارنامهٔ او چه جایگاهی خواهد داشت؟ باید منتظر ماند و دید.

مضمون‌یابی

حاتمی‌کیا در دوران نسبتاً طولانیِ فیلمسازیِ خود، در کنار تلاشی که برای انتخاب شخصیت‌های آشنا داشته است، در گزینش مضمون نیز همواره کوشیده است که به تعبیر خودش «فرزند زمانه» باشد.

هویت در نخستین سال‌های پیروزی انقلاب و آغاز جنگ، پاسخی به نیازهای روز جامعه در عرصهٔ شناخت هویت و شخصیت جوانان جنگ و پشت جبهه بود و دیده‌بان و مهاجر پاسخی مستقیم و سرراست به نیاز برای

ثبت واقعیت‌های جنگ. در مهاجر یکی از زوایای پنهان جنگ به ثبت می‌رسد و سینمای حاتمی‌کیا، عملکرد هواپیماهای شناسایی و شخصیت پروازدهندگان آنها را در موقعیتی داستانی و دراماتیک که در پایان به لحن و پرداختی حماسی نزدیک می‌شود، برای همیشه در حافظهٔ تاریخ جنگ جای می‌دهد.

موشکباران شهرها، دستمایهٔ فیلم بعدیِ حاتمی‌کیا قرار می‌گیرد و تا این تاریخ، تنها فیلمی است که تصویر آن روزها را بر نوار سلولوئید ثبت کرده است. وقوع جنگ در بالکان و ارتباط معنوی و عاطفی بین مردم ایران و بوسنی، حاتمی‌کیا را مصمم کرد که فیلمی با این مضمون بسازد و تعبیر خودش را از عشق میان دو ملت در قالب یک اثر دراماتیک بیان کند. خاکستر سبز با تحمل دشواری‌های بسیار ساخته شد و باز هم به عنوان تنها فیلم ایرانی در نوع خودش باقی ماند.

زندگی مجروحان شیمیایی در سال‌هایی که گروهی از آنان برای معالجه به خارج از کشور اعزام می‌شوند، مضمون فیلمی دیگر از حاتمی‌کیاست و در نمایش عمومی نیز با موفقیتی چشمگیر روبه‌رو می‌شود. ساخت حاتمی‌کیا از شخصیت‌های آشنایش و همچنین فضای پیرامون آنها که رفته‌رفته قابل دفاع‌تر هم می‌شود، در ساختاری آمیخته با احساس و عاطفه، از کرخه تا راین را به یکی از موفق‌ترین آثار حاتمی‌کیا در ایجاد ارتباط با هر نوع تماشاگری بدل ساخت.

شخصیت‌های جنگ در فضای بعد از جنگ، دلمشغولی‌ها و فضایی که آنان را بار دیگر به گذشته برمی‌گرداند، برج میلاد را وارد کارنامهٔ حاتمی‌کیا می‌کند که در کنار ساختاری فرمگرا، جایگاه واقعیِ خود را پیدا می‌کند. بوی پیراهن یوسف با ساختاری کلاسیک و قصه‌گو، بهترین فیلم سینمای ایران با مضمون آزادیِ اسرا و باز هم نشان‌دهندهٔ حساسیت حاتمی‌کیا نسبت به وقایع پیرامونیِ خود است و همچنین تلاش برای نزدیک شدن به شخصیت‌هایی که تا آن زمان، جایگاه چندانی در آثار حاتمی‌کیا نداشتند. شیرین در بوی پیراهن یوسف به نوعی می‌تواند بعد دیگری از شخصیت لیلا در از کرخه تا راین باشد که حالا در جست‌وجوی برادر خود به ایران بازگشته است.

روبان قرمز، تنها فیلم کاملاً نمادگرای حاتمی‌کیا و یک تجربهٔ شخصی برای تبع‌آزمایی در عرصه‌های دشوار و متفاوت است. حاتمی‌کیا در فضای باز و وسیعی که در اختیار داشته، شخصیت‌های معنوی را معرفی و پرداخت می‌کند و نمادپردازی را به عنوان یک اصل و بستر مورد توجه قرار می‌دهد.

موضوع زمانه در برج مرده، اصرار فیلمنامه‌نویس و فیلمساز بر ایجاد وفاق و تفاهم بین دو دیدگاه و طرز تلقی از سرزمین و وابستگی به اعتقادات و آرمان‌هاست.

آژانس شیشه‌ای نقطه آغاز فصلی تازه در سینمای حاتمی‌کیاست. شخصیت آشنای او، پس از گذشت سالیان نسبتاً متمادی از پایان جنگ و

در شرایطی که هیچ گاه نتوانسته است ارتباطی عمیق و رضایت‌بخش با فضای پشت جبهه برقرار کند، برای نجات جان همرزم سابقش دست به هر کاری می‌زند، حتی اگر نام واقعی‌اش «گروگان‌گیری» در یک آژانس مسافرتی باشد. بسیاری از شخصیت‌های آشنای جنگ و بعد از جنگ را در این فیلم حاتمی‌کیا می‌بینیم.

در برج مرده که با وقفه‌ای نسبتاً طولانی پس از آژانس شیشه‌ای ساخته

شده، نگاه حاتمی‌کیا به پیرامون شخصیت مرکزی اثرش، جدی‌تر و عمیق‌تر از گذشته است. سردار راشد برای قبولاندن آن‌چه خود به آن اعتقاد دارد، باید مسیری دشوار را در پیش گیرد.

یافتن مضمون تازه برای حاتمی‌کیا یک اصل است و شاید رضایت دادن او به ساختن فیلمی بر اساس فیلمنامه‌ای از دیگری، گواهی بر این مدعا باشد.

تجربه در ساختار

ابراهیم حاتمی‌کیا، یکی از معدود کارگردانان نسبتاً پرکار نسل جدید سینماگران ایرانی است که تجربه در فرم و انتخاب ساختارهای گوناگون را همواره به عنوان یک اصل مدنظر داشته است.

حاتمی‌کیا در آثار اولیهٔ خود با بهره‌گیری از شیوهٔ پرداخت کلاسیک درام و بدون ساختارشکنی، فیلمنامه می‌نویسد و فیلم می‌سازد و خاکستر سرد، حاصل اولین تلاش او برای شکستن ساختارهای سنتی‌شدهٔ زمان و مکان در آثارش است. ضرورت‌های مضمون اثر ایجاب می‌کند که حاتمی‌کیا با تجربهٔ این شیوهٔ جدید در پرداخت قصه و شخصیت‌های آثارش، فضای نمادین اثر را که در ارتباط مستقیم با مضمون اصلی آن قرار می‌گیرد، تقویت کند؛ که در واقع نمونه‌ای مثال‌زدنی در عرصهٔ تناسب فرم و

محتواست. او در برج مینو ساختار روایتی سیال ذهن را انتخاب می‌کند تا شخصیت‌های اثرش در بازگشت به گذشته‌ها و ایجاد ارتباط بین آنها و موقعیت جدیدشان، به تفسیری جدید از زندگی در شرایط جدید دست یابند.

ساختارشکنی در آثار حاتمی‌کیا، در روبان قرمز به نقطهٔ اوج و تکامل خود می‌رسد و فیلمساز در کنار طراحی چند شخصیت در فضا و ساختاری نمادین، در پرداخت تصویری اثر نیز متناسب با وسعت چشم‌انداز، کار عریض اسکوپ را انتخاب می‌کند. طراحی صحنه و لباس و چهره‌پردازی در روبان قرمز، کاملاً در خدمت پرداخت نمادین اثر است و در کارنامهٔ ابراهیم حاتمی‌کیا، نمونه‌ای مثال‌زدنی به شمار می‌آید. ساختار روایتی و بصری در روبان قرمز به‌گونه‌ای است که می‌توان شخصیت‌ها و وقایع نمادین اثر را در روندی قصه‌گونه با جذابیت‌های خاص خودش دنبال کرد و از این جهت، روبان قرمز در کارنامهٔ سینمای دههٔ اخیر نیز، فیلم قابل بحثی است.

در سایر آثار حاتمی‌کیا، ساختار بصری اثر، متناسب با ساختار روایت خطی آن شکل می‌گیرد. در این بین، آژانس شیشه‌ای باز هم یک نمونهٔ منحصر به‌فرد است. حاتمی‌کیا در فضای بستهٔ آژانس، قاب‌ها و حرکات دوربین را به‌گونه‌ای طراحی می‌کند که در نهایت به ارتباط میان شخصیت اصلی فیلم و شخصیت‌های پیرامونش از مردم عادی تا «سلحشور» و دیگران، شمایلی حماسی ببخشد.

حاتمی‌کیا در فضاسازی و انتخاب فرم برای کارگردانی موج مرده که به لحاظ نوع لوکیشن‌ها در نقطهٔ مقابل آژانس‌شیشه‌ای قرار می‌گیرد، و فقط نوعی ارتباط ظریف مضمونی و شخصیتی بین آنها وجود دارد، این بار قاب‌بندی حرکت دوربین و طراحی صحنه را در خدمت ارائه تفسیری تأثیرگذار از زندگی دو نسل و تقابل دو دنیا قرار می‌دهد. در حالی‌که سردار راشد را در مجموعه‌ای از فضاهای باز و بسته می‌بینیم. حبیب، بیشتر در فضاهای باز و زیر آسمان خداست. موج مرده، نوعی از همدلی را می‌طلبید که بتواند بین تصمیم شخصی سردار راشد و تصمیم نهایی‌اش و واقعیت کلی حاکم بر ماجرا، ارتباط برقرار کند.

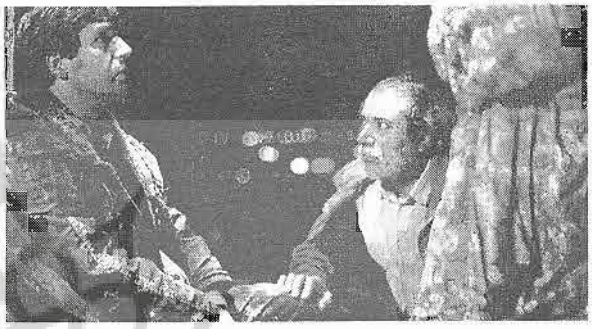
جنگ، زن، خانواده

وقتی ابراهیم حاتمی‌کیا بعد از دیده‌بان و مهاجر از میدان جنگ فاصله گرفت و دوربینش را به شهر آورد، خواه ناخواه خانواده و ارتباط‌های خانوادگی به مشخصه‌های سینمای حاتمی‌کیا اضافه شد و نقشی مهم به عهده گرفت. نگاه حاتمی‌کیا به خانواده در وصل یکان نوعی طبع‌آزمایی و تجربه‌اندوزی در حیطه‌ای جدید است. این ارتباط بین شخصیت اصلی فیلم و زنی که قرار است به زودی با او ازدواج کند، به محملی برای طرح دو دیدگاه در نگاه به زندگی، جنگ و مقاومت است. در از کرخه تا رایِن، ارتباط میان شخصیت اصلی و خواهرش، باز هم تقابل دو دنیاست که در نهایت به تفاهمی تدریجی می‌رسد.

در خاکستر سرد، زن و خانواده به نمادی برای عشق دو ملت بدل می‌شود. در روبان قرمز هم زن، نماد سرزمین است؛ با این تفاوت که زن در این اثر، متناسب با نقشی که به عهده دارد، در سینمای حاتمی‌کیا یک نمونهٔ استثنایی است. در برج مینو هم نگاه حاتمی‌کیا به شخصیت زن، نمادین

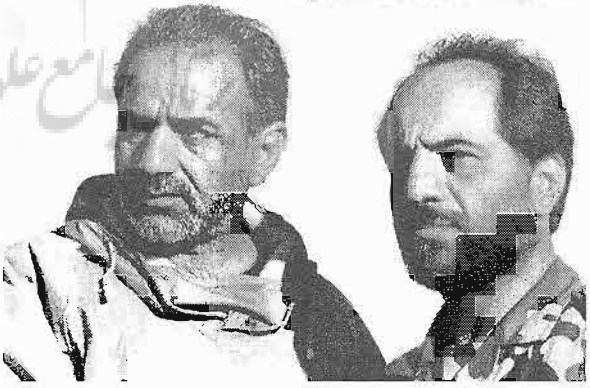
است. مینو در این اثر، نمادی از بهشت زمینی است که در کنار ایفای نقش اصلی خود در این مقام، در دنیای ذهنی موسی نیز حضور می‌یابد و به تحول می‌رسد؛ نوعی دگردیسی پیچیده که متناسب با ساختارشکنی‌های حاتمی‌کیا در این اثر، تفسیر و پرداخت می‌شود و به سرانجام می‌رسد.

در نوع پیرهن یوسف، زن بعد دیگری از مفهوم «انتظار» را به نمایش



می‌گذارد و در پایان، انتظار دائمی او به نوعی تسلسل می‌رسد. زن و خانواده در آژانس شیشه‌ای اصلاً یک وزنهٔ اساسی است. تکیه‌گاه عاطفی حاج‌کاظم، در جایی که هیچ‌کس حرف او را نمی‌فهمد، همسر و فرزندش است که می‌تواند نماد امید به آینده هم باشد. فاطمه در آژانس شیشه‌ای منبع انرژی و روحیه است. وقتی بستهٔ حاوی چفیه و پلاک را برای حاج‌کاظم می‌فرستند، بدون هرگونه حضور فیزیکی، جایگاه واقعی خود را در متن اثر پیدا می‌کند. آژانس شیشه‌ای، نوعی ادای دین به همهٔ زنانی است که در مهم‌ترین مقاطع زندگی همسرانشان، روح آنان را برای روبه‌رو شدن با واقعیت جنگ و مقاومت آماده کردند.

نگاه حاتمی‌کیا به زن و خانواده در موج مرده که مایه‌هایی از ناامیدی و اندوه را در خود دارد، در ارتباط با خصوصیات سردار راشد و شرایط زندگی خصوصی او، مفهومی قابل دفاع و توجیه‌پذیر دارد.



زن در موج مرده، حضور فیزیکی قوی‌تری دارد و در کنار حبیب، مهم‌ترین نقش را در معرفی شخصیت راشد به عهده دارد. خانواده در موج مرده باز هم یک رکن اساسی است و در میان دیگر آثار حاتمی‌کیا بیشترین نقش را در تصمیم‌گیری‌های شخصیت اصلی و بروز عینی رفتارهای او در وضعیت‌های گوناگون دارد.

□ □ □

ابراهیم حاتمی‌کیا، حالا ۱۲ فیلم بلند ساخته است که بسیاری از آنها در حیطه‌های فیلمنامه و کارگردانی در زمرهٔ بهترین‌های سینمای ایران هستند. او به عنوان فیلمنامه‌نویس و کارگردانی مؤلف، مضامین و ساختارهای روایتی گوناگونی را آزموده و با پای‌بندی بدون تعصب به اعتقادات و آرمان‌هایی که اصولاً به‌خاطر آنها قدم به سینما گذاشته است، همیشه برای شخصیت‌پردازی و نزدیک‌شدن به باور تماشاگران، انرژی صرف کرده و در اغلب موارد پاسخ‌های مثبت و دلگرم‌کننده‌ای از تماشاگران و منتقدان دریافت کرده است. او حالا که با کوله‌باری از تجربه، دوران جدید فیلمسازی خود را آغاز کرده است؛ دورانی که می‌تواند مؤلفه‌های خاص خودش را داشته باشد.■

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی