در جستجوی زمان از دست رفته

صابره محمدکاشی

علی حاتمی از فیلمسازانی است که کمتر مورد توجه و تحسین منتقدان قرار گرفته است. در واقع، این بی توجهی، حالت دو طرفه نیز داشته است و علی حاتمی، اساساً در فیلمهایش خیلی متوجه تماشاگران و جوی که احتمالاً، پیرامون نمایش فیلم به وجود خواهد آمد، نیست. جذابیت این بی توجهی، زمانی آشکار می شود که می بینیم برای تماشاگران سن و سال دارتر و مخصوصاً، کسانی که خیلی با هنرهای جدید غربی از جمله سینما و تئاتر آشنایی ندارند، علی حاتمی نمونه کامل یک فیلمساز ایرانی است و آثار او را تقریباً بر هر کارگردان «هنری» دیگری ترجیح می دهند. این همان قدر به پرطمطراق بودن سبک فیلمها و سریالهای تاریخی او مربوط است که به وابستگی عمیق او به فرهنگ ایرانی و ادبیات عامیانه.

می بینیم که این وابستگی و دلبستگی، کم کم به زندگی خصوصی فیلمساز نیز راه یافته و حالا علی حاتمی، صرف نظر از خوب بودن یا بد بودن آثارش، صاحب منش صوفیانه یی است که به او تشخص و اعتبار یک هنرمند ایرانی را می بخشد.

حاتمی در هر شرایطی، به دنبال آدمها، فضا و دوران مورد علاقه خویش است که بستگی تنگاتنگی به فرهنگ ایرانی دارد و اگرچه این روند در ابتدای دوران فیلمسازی او، حالت غیرمشخص و کمرنگی داشته، امروز که او جهان پهلوان تختی را می سازد، دیگر شکل آگاهانه یی به خود گرفته است. حاتمی دیگر در مصاحبه هایش به صراحت اعلام می کند که بیش از این که فیلمساز باشد، قالیباف است و اهمیتی هم نمی دهد که این گونه اظهارنظرها تا چه حد می تواند برای منتقدین و تماشاگران سینمادوست، جالب باشد.

اولین فیلمی که در آن حاتمی چنین روندی را در پیش می گیرد، دلشدگان است. دلشدگان یک فیلم شخصی و کاملا به دور از قواعد معمول فیلمسازی است که طبیعتاً بسیاری را خوش نمی آید. این فیلم، محصول سکون و پذیرش عارفانه یی است که قاعدتاً، بعد از پروژه سنگین و پر دردسر هزار دستان باید پیش می آمد. اما در این میان، فیلم مهم دیگری وجود دارد که در واقع، نقطه پایانی بر دوره اول فیلمسازی او و شروعی برای دوره جدید است؛ فیلمی که به تنهایی، همه دلمشغولی های آدمها، فضا و دلبستگیهای حاتمی را در خود جمع کرده است. این بار برای این که آنها را توضیح بدهد و حقانیتشان را به اثبات برساند. تحلیل درونمایه های آثار دوره اول فیلمهای حاتمی ـ گرچه این دوره خود می تواند به دوره های دیگری هم تقسیم شود و بررسی جزییات آن باعث مفصل شدن کلام می شود و در حد و حدود این مقاله نیست ـ را با مادر به انجام می رسانیم و مبحث دوره جدید فیلمسازی او را به زمانی موکول می کنیم که در آن بیش از یک فیلم برای بررسی وجود داشته باشد:

الف ـ وسوسه بازگشت به سوی گذشته

مادر بدون این که خود در زمان گذشته اتفاق بیفتد به بهترین

شکل، نمایشگر وسوسه همیشگی حاتمی برای بازسازی گذشته هاست. دغدغه یادآوری دوران گذشته، تم اصلی فیلم **مادر** را تشکیل می دهد. این مسأله همان قدر گریبانگیر شخصیتهای فیلم است که کارگردان آن به همین دلیل، این فیلم بیش از سایر آثار حاتمی می تواند راهگشای برطرف کردن این سوء تفاهم همیشگی در مورد تاریخی بودن آثار او شود.

مادر تنها فیلم حاتمی است که صاحب یک قصه امروزی است و حوادث آن در زمان حال می گذرد. یعنی زمان ساخته شدن فیلم: تهران ۱۳۶۸. نشانه ها، جای هیچ شک و شبهه را باقی نمی گذارند. اتومبیل جدید محمد ابراهیم خان، خانه آپارتمانی جلال الدین و میدان آزادی. اما علی حاتمی در **مادر** مجالی یافته تا با تمرکزی آگاهانه تر به دغدغه های خود من باب زمان گذشته بپردازد؛ زمانی که گاه در چارچوب بازسازی تاریخ، خود را به رخ می کشید و گاه در هزار توی قصه ها، متلها و حکایتها گم می شد.

مادری هنگام مرگ همه فرزندانش را به خانه قدیمی فرامی خواند... هر تماشاگر ایرانی و نه تماشاگر حرفه ای سینما، به سادگی حدس می زند که در انتها، مادر خواهد مرد و فرزندان به ارتباط جدیدی با یکدیگر خواهند رسید. این قصه یی است معاصر که در عین حال، مفهومی از گذشته را نیزدر خود دارد؛ قصه یی مورد علاقه شهروندان میانسال ایرانی که هر روز احساس می کنند یادگارهای گذشته، بیشتر محو و نابود شده اند و مرگ مادر به عنوان حادثه غیرقابل جبرانی که مصادف با پایان مفهوم خانواده بزرگ، گذشته، ارزشهای اخلاقی و سنتهای دیرین است، در کانون هراسهایشان جای دارد. در واقع، مادر و خانه قدیمی برای علی حاتمی، تداعی گر دنیای مبهم و خوش آب و رنگ کودکی و حتی جنینی است؛ دنیایی که حاتمی، مشخصاً در هنگام خلق هنری به آن بازمی گردد و آن را گاه در هیأت دوران قاجار و گاه در قالب قصه ها، متلها و حکایتهایی می بیند که مادر برایش تعریف می کرده است. حاتمی در فیلم **مادر** بیش از همیشه با این دلمشغولی به صورت خودآگاهانه برخورد کرده است: مادر و فرزندانش در خانه و محله قدیمی گردمی آیند تا همه با هم در مراسم آیینی بازگشت به گذشته شرکت کنند. خواهران و برادران، همسران خود را در زمان حال رها می کنند تا به همراه مادر بازگردند به گذشته ای که در درونشان جان داشته و زندگی کرده است. این گذشته، همان دوران مورد علاقه حاتمی است؛ دیار غریبی که در آن ناگهان همه چیز جان می گیرد، آدمها صاحب هویت می شوند، کلام در جاده پیچشهای ادبی به جلوه گری می پردازد و رنگها، بیش از پیش، کیفیت تند و جلا یافته می یابند.

در یک نگاه مجدد به فیلمها و سریالهای تاریخی حاتمی، مانند **سلطان صاحبقران**، **ستارخان**، **هزاردستان**، **کمال الملک** و **حاجی واشنگتن** می بینیم که گرچه همه این آثار در دوران مورد علاقه حاتمی، یعنی عصر قاجار و اوایل دوره پهلوی می گذرد، مع هذا، ارتباط آنها با دوران معاصر و مخصوصا رویدادهای زمان ساخته شدنشان، غیرقابل انکار است. **سلطان صاحبقران** در اوج سلطنت محوری اوایل دهه پنجاه، **ستارخان** در آغاز مبارزات سیاسی علیه رژیم شاه، **حاجی واشنگتن** در ابتدای جهت گیری مشخص ایران علیه آمریکا و **کمال الملک** از طرف دیگر، فیلمهای دیگر او، یعنی **حسن کچل**، **طوقی**، **بابا شمل**، **قلندر** و **سوته دلان** بدون تعلق داشتن به یک زمان و مکان خاص، مانند قصه های عامیانه در یک گستره چند هزار ساله و فاقد جغرافیا، حرکت می کنند.

تفاوت میان فیلمهای دسته اول و فیلمهای دسته دوم فقط برای کسانی به صورت یک تناقض مطرح می شود که اصولا حاتمی را یک فیلمساز تاریخی می دانند. در حالی که با استناد بر فیلم **مادر** گرایش حاتمی به دوران گذشته، کاملاً شخصی و نوعی شیفتگی برای بازسازی دوران کودکی اوست و به نظر می رسد که او دوست دارد وقایع زمان حال را در قالب گذشته ها ببیند؛ اما نه برای ارائه تحلیلهای تاریخی یا اجتماعی، بلکه برای بازسازی جزییات اشیاء، لباسها، سنتها، کلام و تصاویر دوران گذشته، به همان صورتی که او تصور می کرده هست یا دوست داشته که باشد. طبیعتاً، قصه های عامیانه، بخشی از این گذشته او را تشکیل می دهند. آنچه حاتمی پس از **مادر** و در **دلشدگان** به آن می رسد، نوعی تلفیق میان تخیل عنان گسیخته و نامحدود قصه های عامیانه و محدودیت بازسازی گذشته در فیلمهای تاریخی است.

ب ـ آدمها

آدمهای اصلی آثار حاتمی متأثر از ادبیات عامیانه به دو دسته خیر و شر تقسیم می شوند؛ دو دسته ایی که در قصه های قدیمی تر دیوان و پریان هستند. اما در قصه های جدیدتر، کم کم صورت انسانی تری به خود می گیرند و به شکل انسانهایی با قدرت جادویی که می توانند جزو دسته خوبها یا بدها قرار بگیرند، در می آیند. مانند شمس وزیر و قمر وزیر در قصه امیرارسلان. این دو دسته در ادبیات عامیانهٔ معاصر که بیش از همه در فیلمفارسی نمایان گشت، تبدیل شد به دو گروه لوطیها و جاهلها. حاتمی این دو الگو را با اندکی تغییر در فیلمهای خود آورده است. آید مصطفی در **طوقی**، باباشمل در **باباشمل**، محمودخان ظروفچی در **سوته دلان**، **کمال الملک** در **کمال الملک** و میرزا رضای خوشنویس در **هزاردستان**، لوطیهایی هستند که حاتمی فرهیختگی شان را بر قدرت جسمانی برتری داده است. اما در **مادر** برای به روز کردن این الگو، ناچار شده که آن را میان دو تن از پسران مادر تقسیم کند. جلال الدین و برادر عرب، هر یک به مقتضای شغل خود، صاحب یکی از وجوه عارف مسلکی و زورمندی قهرمانهای حاتمی شده اند. نمود کامل این دوگانگی را در فصل دعوای سه برادر بر سر برادر دیوانه می بینیم. جلال الدین با دیدن کبودیهای روی صورت غلامرضا، عکس العمل نشان می دهد. در نمای بعدی،

محمدابراهیم خان در یک دعوای نابرابر، چندین بار جلال الدین را در میان پرها پرتاب می کند. در نمای بعد، برادر عرب از جا برخاسته، در یک زورآزمایی به شیوه شاهنامه ای، محمدابراهیم را تسلیم می کند.

اما طرف شر، قاطعیت طرف خیر را در آثار حاتمی ندارد. از همان فیلم حسن کچل که حسن با دیو دوست می شود، تا پشیمانی کفترباز شرور در طوقی یا نسبی بودن بدی دکتر در سوته دلان، کاملا معلوم است که حاتمی وقتی اسب خیالش را در گذشته ها جولان می دهد، از مشاهده بدی مطلق در آدمها طفره می رود. حتی شعبان استخوانی و مفتش شش انگشتی در هزاردستان آدمهای قابل ترحمی هستند که هنگام مرگشان، می توان بر آنها تأسف خورد. بنابراین، محمدابراهیم خان در فیلم مادر به مرزهای کامل یک آدم بد نمی رسد. بدزبانی و رفتار خشن او، گاه حالت مسخره به خود می گیرد و گاه به صورت شیطنتهای کودکانه ایی درمی آید. مثلا، توجه کنیم به جایی که او هنگام ورود اوس مهدی نجار، ماه طلعت را پی کاری می فرستد. مهمترین نکته تناقض آمیز شخصیت محمد ابراهیم خان، این است که او قرار است نماینده طبقه بیسواد و بی تشخص اما قدرتمند دلالها و تازه به دوران رسیده ها باشد. ولی حاتمی به جای بررسی الگوهای شخصیتی این افراد در جامعه، به سراغ شعبان استخوانی خودش رفته و عیناً حرفها و رفتار ـ و بازیگر ـ او را در این فیلم، کپی برداری کرده است. همین تناقض در مورد شخصیت جلال الدین و بقیه نیز به چشم می خورد. همه اینها به این دلیل است که کارگردان، اصالت گذشته را فدای واقعیتهای زمان حال کرده است.

این گذشته گرایی در شخصیت پردازی تا جایی پیش می رود که در مادر آدمهای خوب، لزوما آدمهای سنت گرایی هم هستند. جلال الدین از کلمات، مثالها و جملات قدیمی استفاده می کند. اوس مهدی نجار، ناهارها آبگوشت و آبدوغ می خورد. اما محمدابراهیم خان، بی محابا از اصطلاحات روزمره مردم کوچه و بازار استفاده می کند؛ به طوری که حرفها و متلکهای او، شدیدا با لغات جدیدی مثل فوتبال، تی وی گیم، و هافتایم، عجین شده است. دخترهای مادر نیز برگردان دو وجه شخصیت زن در قصه های عامیانه هستند. زن فرشته صفت، کدبانو، وفادار به همسر و خانواده، مادر و نگاهبان فرزندان که ملهم از اسطوره آناهیتا در اساطیر ایرانی است و شخصیت ماه طلعت از آن گرفته شده و دیگری، زن افسونگر، جذاب، معشوقه، مرگ آور که کهن الگوی شخصیت ماه منیر است. بنابراین، عجیب نیست که مایه کمرنگی از عشق غلامرضا نسبت به ماه منیر نیز در فیلم وجود دارد که البته، در حد اشاره باقی می ماند.

قهرمان اصلی آثار حاتمی، انسان شوریده، ساده دل، بی تجربه و آرمان خواهی است که به سادگی عاشق می شود و

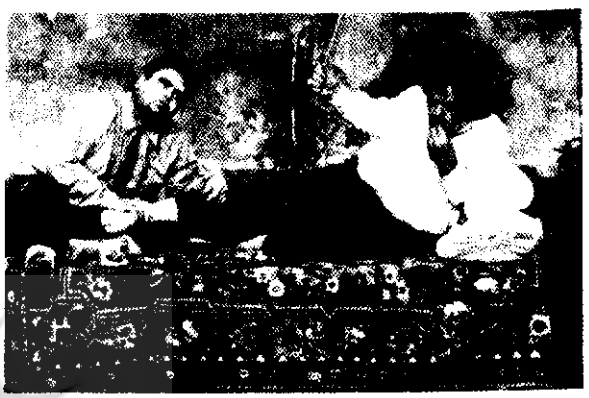
بعد در تلاشی تا سر حد مرگ به دنبال عشقش می رود. این قهرمان در قصه های عامیانه، حسن کچل و علاءالدین و سندباد و ... است؛ جوانی سرگردان در میان دو قطب خیر و شر. در فیلم سوته دلان این شخصیت ناتوان از تطبیق با شرایط جدید در دامان جنون گرفتار می شود. غلامرضا در مادر نیز ادامه همان شخصیت مجید است. با این تفاوت که طنز شخصیت او در اینجا کاملا به تلخی تبدیل شده است. غلامرضا برخلاف مجید از حمایت برادرش نیز برخوردار نیست و به کل در خود فرو رفته و افسرده می نماید. ظاهراً حاتمی در دنیای جدید، جایی برای قهرمان خویش نمی یابد. دیگر او حتی امکان شهید شدن را نیز ندارد و همه چیز در یک سکوت مأیوس کننده به پایان رسیده است. در مادر اهمیتی فراتر از یک انسان معمولی می یابد. در دنیایی که به واسطه عدم حضور پدر، ارزشها رنگ باخته اند، مادر حافظ احساسها و ستهاست. مادر در همه فیلمهای حاتمی، قهرمان پنهانی است که همه چیز را به وجود آورده و به همین دلیل در پایان فیلم مادر مرگ و اصلا حضور او، توهمی بیش به نظر نمی رسد.

اما حاتمی، بیش از هرکس با آدمهای جدید مشکل دارد. چه خانم دکتر و چه همسر دیگر آزار محمد ابراهیم خان، هر دو افرادی پست، مادی و طمعکار هستند؛ روابط جدید، یعنی حرف زدن با ضبط صوت یا با تلفن در قلیق تفریحی. یعنی، نوعی از ارتباط که به نظر حاتمی از هرگونه محبت و دلگرمی خالی است. در عوض، هنگامی که آدمها به گذشته

بازمی گردند، می توانند کنار حوض روی تخت بنشینند و هندوانه بخورند. به نظر می رسد که در فیلم مادر علی حاتمی بیشتر نگران از دست رفتن گذشته است تا خوبی و بدی آدمها.

ج ـ ساختار

مهمترین تأثیر ساختاری قصه های عامیانه بر فیلمهای حاتمی، حس شدن حضور راوی در آنهاست. راوی باعث ایجاد نوعی فاصله گذاری میان قهرمان قصه و مخاطبین می شود. بدین ترتیب که راوی، مانند یک رمان نویس یا فیلمساز غربی، مخاطب خود را در گیر «عمل» قهرمانهایش نمی کند تا از



این طریق حس همدلی او را برانگیزد، بلکه به توضیح وضعیت و احساس آنها می پردازد. بنابراین، عجیب نیست که در سینمای حاتمی، همیشه انگیزه اعمال آدمها از چشم ما پنهان می ماند و برای پی بردن به خصوصیات آنها، دو راه بیشتر وجود ندارد: یا خودشان با لحن خاص خود به روایت کردن اندیشه هایشان می پردازند، که نمونه اش را در شخصیت جلال الدین، محمد ابراهیم خان و غلامرضا در مادر می بینیم. یا بخت این را می یابند تا از زبان دیگری یا در حین گفت و گو با شخص دیگر به معرفی خود بپردازند. مثل ماه منیر، ماه طلعت، برادر عرب، اوس مهدی، و همسران دو برادر. البته، گاهی ممکن است که این دو شیوه ترکیب شوند. در بعضی اوقات هم حاتمی به روایت تصویری شخصیتهایش می پردازد. مثل تصاویری که در ابتدای مادر از ماه منیر در حال آب دادن گلها ارائه می دهد.

حاتمی یکی از جذابترین تمهیدهای روایی اش را در طوقی ارائه می دهد؛ جایی که دو زن چادر مشکی پوش در لحظات حساس سرمی رسند و از آسید مرتضی، می پرسند که چه کار می خواهد بکند. این تمهید یادآور بسیاری از قصه های عامیانه است که در آنها خواهران یا برادرانی در اثر طلسم به کبوتر تبدیل شده اند و در حالی که یکدیگر را خواهر یا برادر خطاب می کنند، قهرمان قصه را در جریان امری قرار می دهند.

یکی دیگر از وجوه اشتراک فیلم های حاتمی با قصه های عامیانه، در این است که آدمهای فیلمهای او نیز یک سیر تحولی را از ابتدا تا پایان فیلم طی نمی کنند و به اصطلاح

از نقطه الف به نقطه ب نمی روند. حتی در مادر می بینیم که محمد ابراهیم خان در پایان، فقط احساس ترحم بیشتری نسبت به مرگ مادر دارد.

تصاویر فیلمهای حاتمی نیز مانند مینیاتورهای ایرانی، بیشتر روایتگرند تا بیانگر. همان طور که یک نگارگر برای به تصویر کشیدن موضوع، هیچ موضع خاصی را انتخاب نمی کند و حتی از بیان پرسپکتیو موضوع چنان که خود می بیند، طفره می رود. تصاویر حاتمی هم فقط به توضیح آدمها، اشیا و مکانها می پردازند، بدون این که درباره آنها اطلاعات بیشتری به ما بدهند. به عنوان مثال در مادر دوربین، بدون هیچ دلیل خاصی، ناگهان مجذوب حرکت ماهیها در آب می شود و یا به رقص پرها در هوا می پردازد. حاتمی با جعل کردن رنگها، اشیا و مکانهای واقعی، به حس و حال مورد نظر خویش، یعنی آنچه که در زمان گذشته وجود داشته و اکنون تنها به صورت سرابی خوش آب و رنگ و لغزنده جلوه می کند، دست می یابد.

در نهایت، فیلمهای حاتمی را دوست داشته باشیم یا نه؟ من تصور می کنم که این موضوع تا حد زیادی به سلیقه و باورهای ما بازمی گردد. برای من و آنهایی که دارای نگاه متفاوتی به سینما هستند، همیشه فیلمهای شرقی جذاب بوده است بخصوص که من خیلی به دنبال فیلمسازی با مؤلفه های ایرانی گشته ام و فیلمهای حاتمی، یک غنیمت بزرگ و در نوع خود منحصر به فرد است. اما ناچارم اعتراف کنم که آنها را کاملا مطابق سلیقه خود نمی یابم. مسلما برای رسیدن به مؤلفه های یک فیلم ایرانی، راهی که حاتمی طی کرده است، تنها راه ممکن نیست. اما به جرأت می توان گفت که راه او آن قدر صادقانه و هنرمندانه است که بتوان از آن دفاع کرد. هم اکنون فیلم جهان پهلوان تختی در مرحله تولید است و من یکی از کسانی هستم که مشتاقانه انتظار می کشم تا ببینم، این فیلم چگونه خواهد بود و دوران جدید فیلمسازی حاتمی بعد از دلشدگان به چه سمت و سویی خواهد رفت. □