یادداشتی برفیلم
دو همسفر ساختهٔ اصغرهاشمی با
نگاهی به سایر فیلمهای او

■ شاهرخ دولکو

در مسیر مبارزه و درام اجتماعی

حالا پس از ساخت و نمایش چهار فیلم بلند سینمایی، و همچنین اقدام به ساخت یك سریال تلویزیونی به نام *آپارتمان* (که هم اکنون در مراحل انتهایی ساخت است) راحت‌تر می‌توان به کارنامه سینمایی اصغر هاشمی به عنوان یك کارگردان تثبیت شده و مشخص در سینمای ایران پرداخت.

هاشمی فعالیت خود را در سینما از حوالی سال ۱۳۵۰ و با دستیاری کارگردان در فیلم *بوسه بر لبهای خونین* شروع کرده است. دستیاری ساموئل خاچیکیان را در فیلم *کوسهٔ جنوب* (۱۳۵۷) به عهده داشته و پس از آن یك سری دستیاری کارگردان برای فیلمهای *انفجار*، *مرز*، *دولتو* و *آن سوی مه* انجام داده است. در کارنامه‌اش یك سمت مدیریت تولید نیز برای فیلم *مادیان* (۱۳۶۴) دیده می‌شود و بالاخره در سال ۱۳۶۵ اولین فیلمش را با عنوان *روزهای انتظار* کارگردانی می‌کند. پس از آن فیلم *زیر بامهای شهر* و سپس *در آرزوی ازدواج* را می‌سازد. در سال هفتاد فیلم *دو همسفر* را می‌سازد که اجازه نمایش نمی‌گیرد و پس از حك و اصلاحاتی در جشنوارهٔ سال هفتاد و یك نمایش داده می‌شود، تا امروز که به مرحلهٔ اکران رسیده است.

برای بررسی کار این فیلمساز تا رسیدن به این آخرین فیلمش دو *همسفر*، بهتر است دست و پای خودمان را بازتر بگذاریم و خیلی خودمان را در مسائل فرعی گرفتار نکنیم. به همین دلیل از کارهای فرعی هاشمی، یعنی دستیاریهایی که برای کارگردانان دیگر کرده است می‌گذریم. سریال *آپارتمان* نیز هنوز در مرحلهٔ تولید است و تا موقع پخش از تلویزیون زمان زیادی را پیش رو دارد. پس می‌ماند اصغر هاشمی و چهار فیلم بلند سینمایی که یکی‌یکی آنها را بررسی می‌کنیم.

* * *

روزهای انتظار در زمان خودش یك کار جسورانه محسوب می‌شود. خود هاشمی در یادداشت کوتاهی که به مناسبت نمایش فیلمش در پنجمین جشنوارهٔ فجر در مجلهٔ فیلم (شمارهٔ ۴۶) می‌نویسد، این ویژگی را این گونه توضیح می‌دهد: «ماجراهای فیلم در کویر می‌گذرد و من بدون اغراق می‌توانم ادعا کنم که لااقل در سینمای ایران *روزهای انتظار* اولین فیلمی است که حوادث آن در فصل زمستان در کویر می‌گذرد. چون در فصل زمستان کسی جرات نمی‌کند دوربینش را به کویر ببرد...»

روزهای انتظار، به عنوان اولین فیلم یك کارگردان، فیلم روان و راحتی بود. کاری که بدون دردسر و مشکل خاصی- و البته بدون تمهید تجاری خاص- تماشاگران را با خود همراه می‌کرد. از همین فیلم هم می‌شود خطوط فکری شخصیت و فیلمهای اصغر هاشمی را ترسیم کرد. مایهٔ اصلی فیلم روزهای انتظار برجدال و مبارزه بنا شده است. در ابتدا- و البته در کل فیلم- مبارزه و جدال میان چادرنشینان با سلف‌خر (که در واقع همان قصهٔ همیشگی و تکراری خان ظالم و روستایی مظلوم، اما با نگاه و پرداختی نسبتاً جدیدتر است) و در میانهٔ فیلم مبارزه و جدال دوم که مبارزه میان انسان با انسان و انسان با طبیعت است روی می‌دهد.

اگرچه پرداخت تازه‌تری از سوی هاشمی براین مایه اعمال شده است، اما قدرت این موضوع آنقدر زیاد است که از پرداخت و نگاه نو هیچ کاری ساخته نیست. به این ترتیب این بخش از فیلم در قالب کلیشه‌های تکراری باقی می‌ماند و راه به جایی نمی‌برد. در بخش دیگر این ماجرا، جدال میان انسان با طبیعت تا حدود بسیار زیادی از کار در آمده و موفق می‌نماید. همان نگاه جسورانه و توضیحات خود هاشمی در همان یادداشت نیز بیشتر براین جنبه از کار تاکید دارد. در کنار آن اما، جدال میان انسان با انسان از کار در نیامده است. رفتار دوگانهٔ رانندهٔ تهرانی (محمد مطیع) به دلیل ضعف شخصیت‌پردازی از کار در نمی‌آید و نوع رابطهٔ میان او و مرد روستایی (مجید مظفری) راه به جایی نمی‌برد و تنها در حد خشمگین شدن یا خندیدن محدود می‌ماند.

با این همه مایهٔ جدال و مبارزه در دیگر فیلمهای هاشمی ثابت می‌ماند و اگرچه گاه ضعف یا قوتی به خود می‌گیرد، یا ظاهر و نهان می‌شود، اما وجود دارد و می‌توان آن را در لابلای مکالمه‌ها، نماها و دیالوگ بازیگران دید و شناخت.

هاشمی در همان یادداشت کوتاه در مجله فیلم توضیحات دیگری دربارهٔ این فیلم خود و دیدگاهش می‌دهد که هم جالب توجّه است و هم راهگشایی لازم برای دیدن و دنبال کردن بقیهٔ فیلمهای اوست: «هدف من در این فیلم پرداختن به زندگی واقعی آدمها، دور از کلیشه‌های رایج است. با این تعریف، فیلم قهرمان و ضدقهرمان و آرتیست بازی به شیوهٔ بسیاری از فیلمها ندارد و با اینکه فضا و حال و هوای قصه چنین پرداختی را نیز طلب می‌کرد، از آن به شدت پرهیز شده چون قصد اصلی من پرداختن به شرافت و ارزشهای فراموش شدهٔ انسانی است به آن حمیت و شرافتی که آنها را وادار می‌کند در دل کویر روی پای خود بایستند و مبارزه‌ای را که برای شهرنشین‌ها کهنه و بی‌معنی است، آغاز کنند یا ادامه دهند. شاید من در القای این هدف کاملاً موفق نبوده باشم، ولی تلاشم را کرده‌ام تا به گوهرهای انسانی آدمها نزدیک شوم...»

اینها توضیح دیدگاههای اساسی تفکرات فیلمساز است. همان چیزی که به صورت مایهٔ مبارزه در فیلمهای او تبلور می‌یابد و حضوری همیشگی دارد.

پس از این فیلم، هاشمی دست به ساختن فیلم زیر *بامهای شهر* می‌زند. فیلمی که در ظاهر یکسر با فیلم قبلی او تفاوت دارد. یک فیلم شهری با فضای کمدی.

برخلاف *روزهای انتظار* که فیلم کندی با لحنی جدی بود، *زیر بامهای شهر* ریتم تند و لحنی کمدی دارد. اما *زیر بامهای شهر* از دو جنبه قابل بررسی است. اول آنکه فیلم به رغم لحن کمدی‌اش دارای مضمونی تلخ است. در واقع مضمون *زیر بامهای شهر* از مضمون *روزهای انتظار* نیز تلخ‌تر است و فیلمساز تنها با انتخاب یک قالب کمدی، توانسته موقعیتهای مختلف و متفاوتی را که مابین انسانها وجود دارد به شکلی خنده‌دار طرح کند. هرچند که این موقعیتها بسیار تلخ و سیاه است. جای‌جای فیلم *زیر بامهای شهر* نشانگر همین مسئله است و از این لحاظ تفاوت چندانی بین این فیلم و فیلم قبلی او وجود ندارد.

دیگر اینکه *زیربامهای شهر*، به رغم ظاهر متفاوتش شباهتهای فراوانی با فیلم *روزهای انتظار* دارد. با توجه به همان یادداشت ذکر شده از هاشمی، می‌بینیم که این فیلم نیز چقدر با آن دیدگاهها همخوانی دارد. در این فیلم نیز زندگی واقعی آدمها به دور از کلیشه‌های رایج پرداخت می‌شود فیلم او قهرمان و ضدقهرمان ندارد و شرافت و ارزشهای فراموش شدهٔ انسانی، قهرمانان فیلم را وا- می‌دارد که مبارزه‌ای را آغاز کنند و...

در فیلم *زیربامهای شهر* این مبارزه بطور کامل دیده می‌شود. زوج جوان پس از ۹ ماه و ۹ روز جست و جو بالاخره خانهٔ مورد نظرشان را می‌یابند. این پایداری و استقامت یک شوخی صرف و ساده نیست. حکایتی است از همان مقاومت، مبارزه و جدالی که گفته شد این بار مابین انسانها و جامعه در حال انجام است. شکل دیگری از این مقاومت و مبارزه در روابط مابین انسانها نیز دیده می‌شود. میان اسد و همسرش شکوه با گلدوست. هردو این مبارزات، درگیریها و مسائل زاییده مسایل اجتماعی هستند که در درون خود دارای مشکلاتی جدی در نظم، سامانمندی، قانون و ساختار صحیح است. از این جا فیلم *زیر بامهای شهر*، تفاوت قابل تاملی با فیلم *روزهای انتظار* پیدا می‌کند و به مقاومت و مبارزهٔ آدمهایش جهت و سوی دیگری می‌دهد. شاید برای همین هم باشد که لحن فیلم از شکل ظاهری جدی و تلخ به شکل و قالب ظاهری کمدی تغییر پیدا کرده باشد. فی‌الواقع قالب کمدی جایی است که به شکل راحت‌تر و بی‌دردسرتری می‌توان ایراد گرفت و نیشهای اجتماعی را وارد کار

کرد و دست به انتقاد از وضعیت جاری کشور، جامعه و آدمها زد. بعد هم می‌بینیم که هاشمی درست مشابه همین روش را در فیلمهای بعدی‌اش یعنی *در آرزوی ازدواج* و *دو همسفر* پی می‌گیرد و هربار نیز ریشه‌های این تعارض، مبارزه و انتقاد، شدیدتر می‌شود.

زیر بامهای شهر به رغم قالب ظاهراً کمدی‌اش یک فیلم تلخ و سیاه است. در واقع کمدی حاصل شده از این فیلم کمدی رفتارهای خنده‌دار، لهجه، مسخره‌بازی یا امثالهم نیست. کمدی در این فیلم از موقعیت خاص و گرفتاریهای آدمها سرچشمه می‌گیرد. از مشکلات و مصایبی که با آن دست به گریبان هستند و آنقدر حیاتی و بدیهی هستند که قادرند به شوخی و خنده تبدیل شوند در حالی که روی اصلی‌شان تلخی، سیاهی و مصیبت است. وضعیت گلدوست اصلی‌ترین بخش کار در این زمینه است. او آدمی است که با وضعیت بد مالی قادر به انجام هیچ کاری نیست و حالا در این وضعیت مجبور است خانه را نیز برای این عروس و داماد جوان خالی کند در حالی که خود نمی‌داند همسر و شش فرزندش را به کجا نقل مکان دهد. فیلم دربارهٔ زندگی او تصمیم خاصی نمی‌گیرد و حتی سعی می‌کند در این باره بی‌موضع باشد. این گلدوست است که خود برای زندگی‌اش تصمیم می‌گیرد و فیلم نیز تنها ناظری منفعل باقی می‌ماند. و گلدوست به رغم همهٔ دوندگیها، سر و صداها و مسائل دیگر، مجبور می‌شود با مسائل کنار بیاید و این کنار آمدن همان نکتهٔ بسیار تلخ، و سیاه فیلم است: گلدوست خانواده‌اش را به حلبی‌آباد منتقل می‌کند. پیام صریح و قاطع فیلم، نوعی نقطهٔ کور یا گره اصلی در کار مبارزهٔ مطرح شده در فیلم است که به نوعی در فیلم بعدی هاشمی یعنی در آرزوی ازدواج نیز متجلی می‌شود. در واقع از اینجا به بعد انتهای فیلمهای هاشمی، نوعی پایان باز به حساب می‌آیند که اگرچه در ظاهر قضایا را می‌بندند اما در واقع در حکم نقاط کوری هستند که فعلاً مبارزه را به تاخیر انداخته یا در آن خللی جدی وارد می‌کنند. در واقع قهرمان اصلی داستان به نوعی به بن‌بست می‌رسد. نوع کمدی‌ای که هاشمی در این فیلم (و فیلم بعدی‌اش) به آن نظر دارد کمدی ایتالیایی است. کمدی موقعیتهای آدمهای متوسط الحال جامعه که بیشتر با دیالوگ و زبر و زرنگی آدمها همراه است و مسائل حاد جامعه و آدمها و نوع ارتباط بین آنها را بررسی می‌کند. این موضوع و این نوع نگرش دقیقاً در فیلم *در آرزوی ازدواج* پی گرفته شد.

لحن ظاهراً کمدی فیلم قبلی در این فیلم همچنان مورد استفاده قرار گرفته است و در کنار آن مضمونی بسیار تلختر و سیاهتر مطرح شده است. در این فیلم مبارزهٔ آدمها تقریباً خیلی زودتر از مبارزه در فیلم قبلی به بن‌بست می‌رسد و تماشاگر بسیار زودتر شاهد همان گره کور می‌شود. آدمها به نوعی به انفعال می‌رسند و سعی می‌کنند با هر ترفند و کلک و دردسری که شده گره کور زندگی‌شان را باز کنند و دلیل این همه، ضعف ساختارهای اجتماعی و انسانی جامعه، بحران در ساختارهای اداری و اجتماعی نمایانده می‌شود. به این ترتیب اصلاً یکی از آدمهای اصلی فیلم (جهانگیر) فردی کاملاً منفعل به نظر می‌آید که هیچ کاری از دستش ساخته نیست.

مجموعهٔ آدمها و نوع روابطی که با هم دارند درست مثل زیر *بامهای شهر* در عین یک موقعیت تلخ و سیاه، پدید آورندهٔ یک نوع کمدی نیز هست.

هاشمی سعی می‌کند از بار تلخ و سیاه موضوع فیلم بکاهد. اول آنکه قرار است فیلم فروش کند و احتمالاً با این همه تلخی کسی به تماشای فیلم نخواهد نشست و این همه سیاهی موجب فروش نکردن فیلم می‌شود. و از طرف دیگر انتقاد صریح و بی‌پرده از نظام اداری و ساختارهای اجتماعی جامعه و کشور ممکن است فیلمساز را دچار گرفتاری و دردسر کند. به این دلیل مضمون و موضوع تلخ و سیاه فیلم در لایه‌ای از شیرینی و کمدی پیچیده می‌شود تا کمتر دیده و حس شود و به شکلی ناخودآگاه برمخاطبش اثر بگذارد. به این ترتیب هاشمی به سوی ملودرام گرایش پیدا می‌کند و اگرچه در فیلم قبلی میزان این گرایش بسیار کم بود، اما در فیلم *در آرزوی ازدواج* ناگهان با یک ملودرام کامل و شدید روبرو می‌شویم. این گرایش چنانکه ذکر شد از بار تلخی فیلم و مضمون می‌کاهد و سعی می‌کند نوعی شیرینی کاذب در کام تماشاگر بنشاند ولی با چنین مضمونی مگر می‌شود به شیرینی و سفیدی فکر کرد؟ در صحنهٔ انتهایی فیلم که جهانگیر با ناهید و شوهرش روبرو می‌شود فیلمساز از تمهیداتی مثل موسیقی و حضور محمود استفاده می‌کند تا تلخی این رابطه و دیدار را کاهش دهد اما کدام تماشاگری متوجهٔ این جریان نیست که ناهید در واقع باید زن جهانگیر می‌بود و جهانگیر فقط بخاطر نداشتن پول از این زندگی دور افتاده است و حالا باید با حقارت فروشندهٔ دست فروشی باشد که به ناهید و شوهرش جنس می‌فروشد؟

سویه‌های اجتماعی موجود در فیلم *در آرزوی ازدواج*، چنانکه ذکر شد، سویه‌هایی انتقادی هستند. در واقع می‌توان گفت همچنان آن مسیر مبارزه و جدال در فیلمهای هاشمی دیده می‌شود، اگرچه این شک به انسان دست می‌دهد که یا اصلاً مبارزه‌ای در این فیلم نیست و یا اگر هم باشد، از نیمه‌های فیلم، رها می‌شود (به دلیل همان گره کور و انفعالی که ذکرش رفت). اما در واقع این گونه نیست. مبارزه همچنان مضمون اصلی فیلم هاشمی است. این مبارزه از مبارزهٔ سادهٔ جهانگیر و ماشاءالله با وضعیت موجود در جامعه و سیستم اداری و پیدا کردن یک شغل شروع می‌شود و بعد در بن‌بست و انفعال این دو آدم، مبارزهٔ دیگری میان تماشاگر و مضامین مطرح شده در فیلم شکل می‌گیرد. مبارزه‌ای که می‌گوئیم میان تماشاگر و مضامین روی می‌دهد، در واقع مبارزهٔ کارگردان است که به دلیل نوع موضع‌گیری او به وجود می‌آید اما از آنجایی که تاثیر مستقیم برتماشاگر و احساسهای اولیهٔ او و واکنشهای حسی‌اش دارد، می‌توان آن را مبارزهٔ تماشاگر با آن مضامین نیز به حساب آورد. این مبارزه و همراهی آن با سیر انتقاد، در فیلم *در آرزوی ازدواج* به بالاترین سطح خود می‌رسد. نگاه فیلمساز به برخی از جوانب کار در سازمانها و ادارات دولتی بسیار جسورانه و انتقادی است و کار تا آنجا پیش می‌رود که حتی ریاکاری بعضی از مسئولان ادارات به شکلی کاملاً عینی و مشخص نشان داده می‌شود: معاون یک اداره در حین زندگی عادی‌اش نشان داده می‌شود که لباس مرتب پوشیده و همراه زن و فرزندان در خانه‌ای

مجلل و پر و پیمان مشغول تماشای ویدئو است و با مراجعه ماشاءالله به خانه‌اش، قالی و ویدئو و تلویزیون رنگی را جمع کرده، بقهٔ پیراهن را می‌بندد و تسبیحی به دست می‌گیرد.

این سیر مشخص انتقادی در واقع مبارزه‌ای بین واقعیتهای درون و بیرون فیلم بود و شکل دیگری از مبارزه را در سینمای هاشمی به معرض نمایش می‌گذاشت.

اما در فیلم بعدی، هاشمی سعی کرد به هردو جنبهٔ این قضایا بپردازد. یعنی مبارزه را در درون و بیرون فیلم پیش ببرد و در ضمن مسائل انتقادی و سیر افزایندهٔ آن را نیز داشته باشد. حاصل کار فیلم دو همسفر که به همین دلیل دارای مشکلات عدیده‌ای در پخش شد و با یك سال تاخیر بالاخره به صورت حك و اصلاح شده‌ای با این داستان در یازدهمین جشنوارهٔ فجر به نمایش گذاشته شد: فرزندان دو خانواده با یکدیگر دوست هستند و فعالیتهای دست‌چپی و ضدرژیم دارند.

هاشمی سعی می‌کند تم مبارزه و جدال را همچنان- و این بار در دو سطح- دنبال کند اما واقعاً در این کار ناتوان می‌نماید. اولاً دو همسفر بیش از هرفیلم دیگر هاشمی، فیلمی سیاسی است و نزدیك شدن او به یك موضوع خاص سیاسی، فیلم و نوع پرداخت ماجراها و مسائل مختلف را چنان دچار بحران کرده که در واقع چیزی به نام پرداخت در آن وجود ندارد. در واقع ترس از شکافتن موضوع چنان بوده که فیلمساز واقعاً نتوانسته به موضوعش نزدیك شود و به این دلیل تقریباً تمامی ماجرا، روابط و شخصیتها در خامی، گنگی و بی‌اعتباری دست و پا می‌زنند. در خلال این همه زمان نمایش فیلم بالاخره مشخص نمی‌شود که این دو فرزند از دو طبقهٔ جدای اجتماعی چگونه با هم دوست شده‌اند، گرایششان چیست و چه اندیشه و دیدگاهی دارند. در واقع فیلمساز هیچگونه شناختی از این دو جوان به تماشاگر نمی‌دهد. رابطهٔ میان خانواده‌های آنها نیز به همین ترتیب ناپخته و پرداخت نشده مانده است. فیلمساز از یك طرف می‌خواهد روابط عاطفی و اجتماعی آنها را به متن یك ماجرای سیاسی بکشاند و به همان دلایل گفته شده ناموفق است، و از طرفی می‌خواهد باز هم لایه‌ای از طنز و کمدی برفیلم کشیده و فکر فروش فیلم را هم بکند که به این ترتیب در دام یك تناقض اساسی گرفتار می‌آید. به این ترتیب همسفر بودن این دو آدم با یکدیگر همسفر بودن اجباری و مصنوعی است و به همین دلیل هیچ «همدلی»ای از آن به دست نمی‌آید.

به این ترتیب هاشمی در این فیلم واقعاً کم می‌آورد. او که پیشتر از این نشان داده که عاشق فضای کمدیهای ایتالیایی است و طنز تلخ موجود در آنها را می‌پسندد و در فیلمهایش به کار می‌گیرد، در دو همسفر این جنبه از کار را وا می‌نهد و صرفاً در یك ماجرای کاملاً سیاسی وارد می‌شود. به این ترتیب تمام تلاش و کوشش او برای ورود طنز به ماجرا و کمدی کردن کار بی‌نتیجه و بی‌فایده می‌ماند. مثلاً جمشید اسماعیل‌خانی در واقع یك آدم معمولی است و حالا سعی می‌کند با کلمات لمپنی، باری از کمدی به فیلم بدهد و یا در تضاد با رفتار آرام و متین خانم دکتر، رفتار خشن و تند او، طنزی را ایجاد کند که البته ایجاد نمی‌شود.

به این ترتیب دو همسفر از بسیاری جهات فیلمی ضعیف به شمار می‌رود. اول آنکه آدمهای فیلم، به شدت فاقد هویت هستند. هم آن دو جوان که کار سیاسی می‌کنند، هم خانم دکتر رادمنش، هم فاضل میناپی و هم دیگر کسانی که به نحوی با این موضوع رابطه برقرار می‌کنند. در واقع تماشاگر تا انتهای فیلم هیچکدام از این آدمها را نمی‌شناسد و به دنیای آنها راه پیدا نمی‌کند. مشکل دیگر فیلم ورود بی‌دلیل و فاقد عمق در سیاست است که به فیلم لطمهٔ کلی وارد ساخته است. در واقع همسفر بودن دو انسان در یك موقعیت خاص و خطیر و همزبان یا همدل شدن دو آدم از دو طبقهٔ مختلف اجتماعی در یك بحران مشترك می‌تواند دلایل مختلف و گاه بسیار محکمی داشته باشد. حالا چه دلیلی برای فیلمساز وجود داشته است که تصمیم گرفته حتماً این دلیل را یك دلیل سیاسی کرده و خود را در مشکلات عدیدهٔ چنین مضمونی بیندازد، معلوم نیست و از مشکلات دیگر آن عدم توفیق در ساختن لحظات کمدی و بار طنز در کل فیلم است که آن هم در زیر سایهٔ سنگین مسائل سیاسی قرار گرفته و تمام مسائل دیگر را از آن خود کرده و همه چیز را تحت تاثیر خود در آورده است.

بهرحال (با وجود دستکاری در فیلم) آنچه که مشخص است باز هم شاهد موضع‌گیری فیلمساز در قبال ساختارهای اجتماعی و اداری جامعه و نوع روابط میان انسانها با یکدیگر و با مسئولان اداری کشور هستیم. این موضع‌گیری فیلمساز در واقع تبدیل به موضع‌گیری تماشاگر می‌شود و تماشاگران فیلم همگی در نوعی همدلی و همراهی با فاضل میناپی و خانم دکتر رادمنش به سر می‌برند و همراه آنها حرکت کرده و در پی آزاد کردن پسران این دو نفر هستند و سعی می‌کنند با دخالت حسی در فیلم و ماجراهای آن و موضع‌گیری‌ای که نسبت به شخصیتها و آدمها کرده‌اند شاهد تمایل قلبی خود مبنی بر آزادسازی فرزندان این دو نفر باشند. این حس البته به دلیل تعدیل فیلم و همچنین ضعف شخصیت‌پردازی فیلمساز در دو شخصیت اصلی فیلم، به نسبت فیلم قبلی او، در *آرزوی ازدواج*، بسیار خفیف‌تر است.

* * *

هاشمی در پرداخت سینمایی فیلمهایش، همواره جانب اعتدال را نگه داشته است. فیلمهای او از لحاظ کار و پرداخت سینمایی، فیلمهایی عادی و معمولی هستند که معمولاً زیاد به چشم نمی‌آیند. این را نه به عنوان ضعف کار، که بیشتر به عنوان نوعی ویژگی کار بیان می‌کنم. هاشمی در پی علاقه به فیلمهای کمدی ایتالیایی با طنز تلخ موجود در آنها، نشان می‌دهد که به نوع پرداخت آن فیلمها نیز علاقه‌مند است. و یا شاید دریافته باشد که سازندگان آن فیلمها با توجه به محتوا و موضوع فیلمهایشان، این نوع پرداخت را مناسب‌ترین نوع آن محسوب کرده‌اند و او نیز به آنها اقتدا کرده و این پرداخت سینمایی را برای موضوعهای خود مناسب تشخیص داده است. که در واقع انتخاب نسبتاً مناسبی هم هست و از طرفی با نوع سینما، مضمونها و پرداخت شخصیتی و موضوعی فیلمهایش نیز تناسب و همراهی مناسبی نیز دارد.

در واقع فیلمهای او به مقدار بسیار کمی توی چشم می‌زنند. اکثر

زوایای دوربین در فیلمهای هاشمی در حد چشم انسان (آی لِول) است و کمتر سعی می‌کند دوربین را به زوایای سربالا یا سرپائین ببـرد. همچنین اندازهٔ کادرهای او تقریباً در حد مدیوم است و در فیلمهـای او کمتـر به نمـاهای خیلی درشت یا خیلی دور برخورد می‌کنیم. همچنین حرکت دوربین در فیلمهـای هاشمی کم است و تقریباً با حرکت سوژه همراه است. معمولاً در فیلمهای او با حرکت شخصیت یا سوژه، دوربین دست به حرکت و انتقال از یك مکان به مکان دیگر می‌زند. در فیلمهای هاشمی کمتر به تروکاژهای مختلف سینمـایی برخـورد می‌کنیم. چه تروکاژهای فنی ساده و معمولی اپتیکی مثل فید یا دیزالو، و چه تروکاژهای پیچیده‌تر و مکانیکی مثل انواع تصادف، خونریزی، درگیریهای فیزیکی، انفجار یا...

در فیلمهای او همچنین همیشه شاهد یك دکوپاژ مناسب، منظم و ساده هستیم که از دکوپاژ کلاسیك سینما پیروی می‌کند و همیشه خود را ملزم می‌دانـد که نمـای درشت را به نمای متوسط و نمای متوسط را به نمای دور قطع کند (و برعکس). مجموع این عوامل است که سینمای هاشمی را یك سینمای معمولی نمایانده است. حال آنکه اینها در ظاهر است که خودشان را نشان می‌دهند و ساختن و در آوردن یك فیلم عادی و معمولی آنقدرها هم کار ساده‌ای نیست. شاید بتوان این موضوع را این گونه عنوان کرد: کوشش برای هم‌سطح کردن سایر عوامل صوتی و تصویری در یك فیلم کار سختی است. یعنی کارگردانی که می‌کوشد همهٔ عوامل فیلم را در یك سطح خاص نگه دارد و نگذارد که کار فیلمبردار بیشتر از بازیگران یا کار بازیگران بیشتر از کار صدابردار یا کار صدابردار بیشتر از کار طراح صحنه دیده شود، کار بسیار سختی را انجام می‌دهد. این متعادل و هم سطح نگـه داشتن عوامـل کار در یك فیلم سینمایی کاری بس دشوار است که نتیجه‌اش یکدست شدن، متعادل شدن و روان شدن فیلم است. همان چیزی که همه را به اشتباه می‌اندازد و فکر می‌کنند اگر فیلمی دارای فیلمبرداری خیلی درخشان، یا کارگردانی به شدت ماهرانه، یا بازی فوق‌العاده درخشانی نباشد، فیلم خوبی نیست. و متوجه این نکته نیستند که تمام این عوامل باید در کنار یکدیگر و در یك سطح کلی یکسان قرار بگیرند تا فیلم به صورت یك اثر یکپارچه و یکدست به نظر آید.

در فیلمهـای هاشمی خوشبختانه این مهم رعایت شده است و هیچ چیز خاصی از هیچکدام از عوامل فنی فیلم بیشتر از دیگری در چشم نمی‌زند و خود را نشان نمی‌دهد. این پرداخت چنانکه گفتیم با مضامین و داستانهای خاص فیلمهای هاشمی نیز تناسب و همراهی دارد و در واقـع بهترین و مناسب‌ترین پرداختی است که می‌توان برای این مضـامین در نظر گرفت. این نکته به نظر من مهم‌ترین و اساسی‌ترین (یـا قابـل تاکیـدترین) نکته‌ای است که در فیلمهای هاشمی وجود دارد و اگر هاشمی به عنوان یك کارگردان قابل طرح در سینمای ایران حضور دارد، این حضور، بیشتر از آنکه به نگاه یا مضـامین جسارت آمیز او در قبال ساختارهای اجتماعی و اداری کشور بازگردد، به این پرداخت متناسب او با مضامین فیلمهایش مربوط می‌شود. تناسبی که در واقع فیلمهای او را در یك سطح قابل قبـول نگـه می‌دارد و این ضامن ارتبـاط نسبی میـان فیلمهـا با تماشاگران است. □

اکثـر ما، گفتـه‌هـا و نوشته‌هایمان شبیه هم است. اما گفتار و نوشتار او متفاوت بود. تا آنجا که یادم است در مقدمهٔ تذکرة‌الاولیاء دربارهٔ کیفیت سخنان کسانی که نامشان در آن کتاب برده شده است، توصیفی اینچنین وجود دارد:

«سخن باید که نتیجهٔ کار و حال باشد نه حفظ وقال. از جوشیدن باشد، نه از کوشیدن. از اسرار باشد نه از تکرار... أدّبنی رَبّی باشد نه علّمَنی أبی.»

نوشتار و گفتار شهید آوینی از این دست بود. نمی‌توانم پنهان کنم که اقبال آن شهید عزیز از فیلم «نیاز» به من اطمینان و اعتماد به نفس بخشید. کاش فیلم آینده‌ام ـ اگر عمری به دنیا بود ـ آن شایستگی را داشته باشد که بتوانم به او تقدیمش کنم.□

● علیرضا داودنژاد