شبح قاجار و سینمای حاتمی

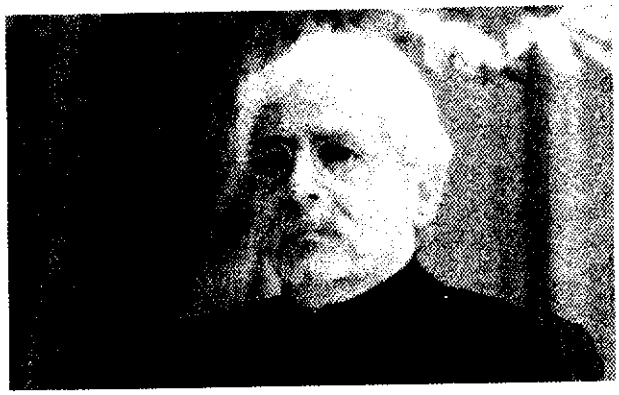
بهزاد عشقی

هنر از دیدگاه نقد مدرنیستی، بازآفرینی واقعیت فیزیکی نیست و هنرمند، نمی تواند واقعیت ناب را ثبت کند. هر هنرمندی، واقعیت را از زمان ـ جایگاه خاص خود می نگرد و به کمک نشانه های هنری، دنیای مصنوعی را می آفریند که با واقعیت خارجی، قابل انطباق نیست؛ یعنی، میان هنرمند به عنوان شناساننده واقعیت و واقعیت به مثابه موضوع شناسایی، ارتباطی درونی وجود دارد. به این ترتیب، هر هنرمندی به این دلیل به طرف واقعیت می رود که نسخه خاص خود را از واقعیت بنویسد. با توجّه به این انگاره، ببینیم که واقعیت در فیلمهای علی حاتمی، چگونه مورد تأویل قرار می گیرد.

حاتمی در آثار خود، همدلی چندانی با واقعیتهای معاصر ندارد و بیشتر، مروج و مبلغ مناسبات ماقبل صنعتی و به طور مشخص، دوران سیادت خاندان قاجار است. حاتمی، چه هنگامی که به طور مشخص به تاریخ قاجار می پردازد (ستارخان، سلطان صاحبقران، هزاردستان، دلشدگان و...)، و چه در هنگامی که از فرهنگ عامه مایه می گیرد (حسن کچل، بابا شمل، قلندر، خواستگار و...) تفسیر مثبت و جانبدارانه ای از فرهنگ فئودالی و دوران قاجار، ارائه می دهد. این تلقی، البته فقط در درونمایه آثارش متجلّی نمی شود، بلکه در درجه نخست در فرم فیلمهایش، شکل می گیرد. حتی در مواردی که فیلمساز، نگاه منتقدانه ای نسبت به عصر قاجار اتخاذ می کند، فرم اجرایی فیلم، تلقی فیلمساز را نقض می کند و احساسات مثبتی در تماشاگر برمی انگیزد. به عنوان مثال، حاتمی در بخش نخست مجموعه تلویزیونی «سلطان صاحبقران»، تعارضهای سیاسی دورانی را تصویر می کند که به عزل و قتل فجیع امیرکبیر منجر می شود. کشمکش اصلی درام به ظاهر از تخاصم امیرکبیر و ناصرالدین شاه، سر برمی آورد. امیر، مصلحی اجتماعی است که می خواهد به اتکای قدرت شاه جوان، اصلاحات اساسی در موازین سیاسی و فرهنگی جامعه پدید آورد و فساد و رشوه خواری و بی قانونی و بی عدالتی و سرسپردگی در مقابل بیگانگان را ریشه کن کند. اما ناصرالدین شاه به مثابه مجری اراده درباریان فاسد، در مقابل اصلاحات ترقی خواهانه امیر، قرار می گیرد. از مجرای این تقابل، ظاهراً واقعیتهای عصر قاجار، تفسیر منفی و نابهنجاری در فیلم پیدا می کند. صف آرایی خونین ترقی خواهی و واپس گرایی، قانون و بی قانونی، استقلال و بیگانه پرستی و... طبیعتاً از عدم توازی درونی آن دوران، پرده برمی دارد. امّا فرم اجرایی فیلم به گونه ای است که این نابهنجاری به صورت ظریفی استتار می شود و شاه هویت موجهی پیدا می کند. رفتار موقر، لباسهای فاخر، کلام شعرگونه، میزانسن و زوایای دوربین، به سلطان شخصیّت سمپاتیکی می بخشد.

بازیگر نقش سلطان، جمشید مشایخی است که در فیلمهای آن دوران، همواره ایفاکننده نقشهای مثبت بود. به همین دلیل در تماشاگر دافعه ای نسبت به سلطان به وجود نمی آورد. پرداخت دراماتیک فیلم نیز به گونه ای است که ما نمی توانیم سلطان را مسؤول اعمال ناصوابش بدانیم. چراکه او ساده لوحانه به دام نیرنگ اطرافیان و بیشتر از همه، مادر حیله گرش، گرفتار شده است. درنتیجه، ما او را سلطانی جنایتکار نمی بینیم، بلکه فریب خورده ای می یابیم که ناخواسته دچار وضعیتی تراژیک شده است؛ وضعیتی مثل ادیپ، لیر، اتللو و... سایر قهرمانان تراژیک. همان گونه که قتل فجیع دزدمونا به دست اتللو، نمی تواند خشم تماشاگر را بر علیه این سردار سیاه پوست برانگیزد، به همان نسبت که فاجعه پدرکشی ادیپ، او را در مظان نفرت مخاطبان قرار نمی دهد، به همان سیاق ما نمی توانیم ناصرالدین شاه را مقصر بدانیم. اتللو، فریب یاگو را خورده است. ادیپ، تحت انقیاد خدایان بوده است و ناصرالدین شاه نیز قربانی خدعه مادرش شده است؛ یک مار ـ مادر، یک ملکه اهریمنی که همچون بسیاری از ملکه های شرقی، در پشت پرده، سیاستهای درباری را شکل می دهد. امّا علی حاتمی، حتی در خصوص این ملکه شرّ، انصاف را رعایت می کند. مثلاً، بازیگر نقش ملکه از مهد علیای تاریخی جوانتر و زیباتر است. این ملکه، ملبس به پوشش اسلامی است و با مردان سیاسی از پشت پرده حرم معاشرت و مشاورت می کند. این ویژگیها، هرچه بیشتر، ملکه شرّ را در هاله ای از اخلاق گرایی مذهبی قرار می دهد و خصوصاً در مقیاس هرزه گرایی عصر پهلوی، به او مشروعیت می بخشد.

از نیمه دوّم این مجموعه، ناصرالدین شاه، کاملاً در محور حوادث قرار می گیرد و ارتباط او و ملیجک، بخش اساسی رویدادها را شکل می دهد. در روایت تاریخی، ارتباط بیمارگونه سلطان و ملیجک، مؤید انحطاط اخلاقی دربار ناصری است. امّا در روایت حاتمی، این ارتباط، سرشتی شاعرانه و عارفانه پیدا می کند و به عنوان نمونه زیبایی از فرهنگ مرید و مرادی، همدلی تماشاگر را برمی انگیزد. این ارتباط، خصوصاً به یمن بازی فراموش نشدنی پرویز فنی زاده در نقش ملیجک، آن چنان وزنی پیدا می کند که زمینه سیاسی و اجتماعی فیلم را در سایه قرار می دهد. در صحنه ای از این فیلم، پیشگویان، مرگ سلطان را در



کمال الملک

تاریخ معینی پیشگویی می کنند. در آن تاریخ خاص، سلطان خود را به همراه ملیجک در قصر حبس می کند. در این صحنه، نوع مکالمات سلطان و ملیجک، تعلیقهایی که فیلمساز به وجود می آورد، آن چنان احساسات تماشاگر را برمی انگیزد که آرزو می کند، سلطان از هر خطری رهایی یابد. بنابراین، وقتی در روز بعد، آن هم به هنگام زیارت شاه عبدالعظیم، سلطان به وسیله میرزا رضا کرمانی به قتل می رسد، احساس شفقت تماشاگر به نفع سلطان برانگیخته می شود و میرزا رضا در وضعیت بد یک تروریست قرار می گیرد.

نمونه ای دیگر: در فیلم «کمال الملک» حاتمی زندگی این نقاش قاجاری را از زمان ناصرالدین شاه تا مظفرالدین شاه، از انقلاب مشروطیت تا هنگامه قدرت گیری رضا شاه، به تصویر می کشد. در صحنه ای از فیلم، کمال الملک، جمله ای قریب به این مضمون می گوید: «هنرمند از زمان حافظ تا دوره او، همواره در ستیز با قدرتمداران بوده است.» به این ترتیب، کشمکشی در فیلم پدید می آید که کمال الملک سویه خیر آن را نمایندگی می کند و سلاطین در صف شرّ قرار می گیرند. اما در اینجا نیز حاتمی، آن گاه که به شاهان قاجار می پردازد، با ترفندهای اجرایی ظریفی، شرارتشان را تلطیف می کند. مثلاً، در نخستین صحنه فیلم، ناصرالدین شاه را در متن مراسم نوروز می بینیم. تالار آینه، سفره هفت سین، سبزه و سیب و ماهی و آینه قران، موسیقی سنتی، خلجان باشکوه تحویل سال. مراسم آیینی نوروز، بخشی از یادهای زیبای تماشاگران را شکل می دهد. ناصرالدین شاه در این صحنه، همان پدر قدرتمند، اما مهربانی است که در هنگامه تحویل سال، دست نوازش به سوی فرزندان خود دراز می کند. یعنی، حاتمی با تمسک به ناخودآگاه قومی تماشاگران، شاه جاهل قاجاری را در فضایی می نشاند که احساسات مثبت تماشاگر را برمی انگیزد. در یکی دیگر از صحنه های این فیلم، نوکری را می خواهند در ملاءعام، گردن بزنند. این صحنه، به ظاهر، بخشی از بیداد شاهان قاجاری را برملا می کند. قبل از اجرای حکم برای محکوم غذا می آورند. تاکید دوربین روی چلوخورش اشتهاآور و خوش رنگ و شکل مضحک غذا خوردن محکوم، به این صحنه حالتی خنده آور و نمایشگرانه می دهد و خشونت آن را استتار می کند. به این ترتیب، سبعیت سلطان پنهان می شود و صحنه ای پدید می آید که صرفاً متفنن است.

کمال الملک نیز در مقام نقاشی قاجاری، بیش از اندازه واقعی خود، بزرگ نمایی می شود. گرچه کمال الملک در مقیاس زمانی خود، هنرمند پیشگامی بود، اما در برآورد نهایی، منطبق با هنجارهای درباری کار می کرد. هرچند که پیشگامی هنری نقاش نیز، بعدها به عنوان تاثیرپذیری مکانیکی از نقاشی واقع نمایانه اروپایی، در معرض تردید قرار گرفت. امّا در روایت حاتمی، محافظه کاری هنری و عافیت طلبی سیاسی نقاش، مورد توجه قرار نمی گیرد. کمال الملک تا مرتبه مغز متفکر انقلاب مشروطیت، صعود می کند. البته، اولین نطفه های مشروطه خواهی از طریق اقشار متمکن و تحصیل کرده، و حتی شماری از وابستگان قاجاری، بر اثر تاثیرپذیری از فرهنگ و مدنیت غرب، شکل گرفت. امّا وقوع انقلاب مشروطیت، نه فقط از طریق اراده نخبگان فرهیخته، بلکه تا حدود زیادی بر اثر تعارضهای درونی جامعه پدید آمد. اما در روایت حاتمی، مردم غایب اند، و رادیکالیسم اراده گرایانه کمال الملک به تنهایی انقلاب را به ثمر می رساند. مظفرالدین شاه نیز نه از سر استیصال، بلکه بر اثر پذیرش خرد سیاسی کمال الملک به صدور فرمان مشروطیت، مبادرت می ورزد. به این ترتیب، مظفرالدین شاه قاجار، رهبر خردمندی معرفی می شود که با مشاورت نقاش ترقی خواه خود، با تحولات نوین جامعه همسو می شود. درنتیجه تضاد نقاش و سلاطین، مادام که شاهان قاجار در قدرت اند، جز در موارد استثنایی، منجر به آشتی ومودت‌زاینده- ای و باعث تحولات برجسته ای چون انقلاب مشروطیت می شود. این تضاد، تنها در برخورد با رضاشاه پهلوی، وجه آشتی ناپذیری پیدا می کند. رضا شاه، نه به خاطر همسویی نقاش با سلاطین قاجار، بلکه به دلیل انقلابی گری کمال الملک، با او به مخالفت برمی خیزد. کمال الملک نیز که عمری آداب مماشات با سلاطین را آموخته، یکباره متحول می شود و در برخورد با رضاشاه، شیوه‌ای غیرمسالمت جویانه اختیار می کند.

نمونه ای دیگر: در فیلم «دلشدگان» که وقایع آن در دوران حکومت احمدشاه می گذرد، گروهی از اهل موسیقی، درصدد برمی آیند که به خارج از کشور بروند و از یک موقعیت مساعد، برای ثبت موسیقی خود در صفحه گرامافون استفاده کنند. به نظر

فیلمهای حاتمی متأثر از سینمای هیچ فیلمسازی در ایران و جهان نیست و از الگوهای شناخته شده سینمایی تبعیت نمی کند. در ایران نیز هیچ فیلمسازی از حاتمی دنباله روی نمی کند.

سینمای حاتمی چون جزیره جدا افتاده در خود شروع می شود و با خود به اتمام می رسد.

می آید که حاتمی، می خواهد، مشکلات هنرمندان موسیقی را در عصر قاجار تصویر کند. حاتمی، طبق معمول، تصویر بسامانی را از آن دوران ارائه می دهد. البته در مسیر اهداف این افراد، موانعی ببار می آید که ربطی به ساختار سیاسی دورانشان ندارد. مثلاً، تمبک نواز گروه، عیسی خان وزیر، به خاطر مشکلات کاری از همراهی با گروه بازمی ماند. کمپانی خارجی، به سبب اختلاف با سفارت ایران، از دادن امکانات مالی، خودداری می ورزد. خواننده گروه به بیماری سل مبتلا می شود. اما افراد به آسانی، مشکلات را برطرف می کنند. فرج، شاگرد چلوکبابی، جانشین استاد خود عیسی خان می شود. استاد دلنواز، خانه قدیمی اش را می فروشد تا مخارج ضبط موسیقی را تامین کنند. حکام و وابستگان قاجاری نه تنها در ایجاد موانع برای اهل موسیقی نقشی ندارند، بلکه برعکس، به عنوان خاندانی اهل فضل و هنر، با گروه موسیقی همسویی نشان می دهند. در صحنه کوتاهی از این فیلم، با احمد شاه مواجه می شویم که سلطانی آزادمنش و هنرپرور معرفی می شود. یا این که عیسی خان وزیر، به عنوان یکی از مهره های حاکمیّت قاجار، در برخورد با زیردست خود فرج، استادی دلسوز، عادل و ایثارگر جلوه گر می شود. کسی که جای خود را در گروه موسیقی به شاگردی می سپارد که از اقشار فرودست جامعه است. یا این که سفیر قاجار، نه تنها چکمه لیس بیگانگان نیست، بلکه از منافع ملت در مقابل آنان، دفاع می کند. به این ترتیب، حاتمی بار دیگر شعر خود را در مدح عصر قاجار می سراید و کاری به حقیقت تاریخی این دوران ندارد.

نمونه ای دیگر: در فیلم «مادر»، افراد خانواده ای امروزی، جملگی وضعیت نابهنجاری دارند. شیء وارگی، از خودبیگانگی، بحران خانوادگی و تهی شدن از عاطفه های انسانی، زندگی آنها را به مخاطره افکنده است. ما در این افراد که نماد انسان ماقبل صنعتی است، از آسایشگاه به خانه قدیمی خود می آید. فرزندانش را دور خود جمع می کند، آداب و مناسبات دورانش را می آورد و به صورت عارفانه ای، مرگ محتومش را استقبال می کند. فرهنگ و اخلاقیات سنتی مادر، فرزندان از

مادر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حاتمی در آثار خود همدلی چندانی با واقعیتهای معاصر ندارد و بیشتر مروج و مبلغ مناسبات ماقبل صنعتی و به طور مشخص دوران سیادت خاندان قاجار است.

خودبیگانه را با ریشه هایشان آشتی می دهد و ارزشهای انسانی را در آنها احیا می کند. در اینجا نیز حاتمی، به صورتی رمانتیک و خیالپرورانه، آرمان شهر خود را در فرهنگ فئودالی بازمی یابد.

بنابراین، حاتمی، خسته و دلزده از تعارضهای عصر حاضر، حقیقت را در دوران قاجار بازمی یابد و آن روزگا را به صورت جامعه ای بسامان، تصویر می کند. این تلقی رمانتیک، تقریباً در اغلب قریب به اتفاق آثار حاتمی، ردی از خود به جای گذاشته است. امّا اگر این نگرش را در مقیاس واقعیتهای تاریخی بسنجیم، به نتایج کاملاً معکوسی می رسیم، بی کفایتی و استبداد سلاطین قاجار، فساد دربار، بی قانونی و ملوك الطوایفی، سرسپردگی در مقابل بیگانگان، فقر و فاقه و محرومیت مردم، شکستهای مداوم در مقابل هجوم بیگانه، تمکین در مقابل قراردادهای ننگین، از دست رفتن اراضی ایران، به غارت رفتن منابع ملّی و بسیاری از عوارض دیگر، میراث شومی است که سلاطین قاجار به جای گذاشته اند. آیا در اینجا می توانیم هماوا با شارحان نقد مدرن بگوییم که: تفسیر حاتمی، روایت او از واقعیت قاجار است و تفسیر مورخان، روایت آنها از این واقعیت، و هیچ کدام نیز بر واقعیت فیزیکی قاجار، منطبق نیست؟ پاسخ به زعم نگارنده، مثبت نیست. روایتهای هنری، ضمن این که واقعیت ناب نیستند، در عین حال، جدایی مطلق از واقعیت ندارند. درعین این که تفسیر ذهنی هنرمندی خاص از واقعیت هستند، در عین حال، تا حدودی، واقعیت عینی را بازمی تابانند. امّا به طور نسبی، پاره‌ای از روایتها، به واقعیت عینی نزدیکترند و پاره‌ای، دورتر. برای تشخیص میزان وفاداری روایتهای هنری به رخدادهای واقعی، تا حدودی، ملاکهای عینی وجود دارد. اسنادی که در چهارچوب روابط سببی یک اثر هنری، ارائه می شود، و مقایسه آن با واقعیتهای عینی، یکی از این ملاکها، می تواند تلقی شود. گذشت زمان نیز معیار مناسبی برای تشخیص حقیقت به وجود می آورد. آن گاه که تفسیرهای شخصی از غبار منافع سیاسی و گروهی پالوده شده، واقعیتهای بر حقّ و نابرحقّ در آینه حقیقت جلوه گر می شوند. امروزه، ماهیت خاندان قاجار، به عنوان حاکمیتی خونریز و جاهل و وطن فروش بر همگان آشکار شده است. آیا در

دلشدگان

پرتو این حقیقت مدفن، بازهم می توانیم بگوییم که روایت جانبدارانه حاتمی، تفسیر او از واقعیت خاندان قاجار است و روایت مخالفان، تفسیر شخصی آنها و هیچ کدام نیز منطبق بر حقیقت قاجار نیستند؟

شکل دیگر حاتمی، اسلوب تاریخ نگارانه فیلمهای اوست. سازندگان فیلمهای تاریخی، باید دو اصل اساسی را مطمح نظر قرار بدهند:

۱. نسبت به پهنه های زندگی سیاسی، اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی دورانی که درباره اش فیلم می سازند، اشرافی محققانه داشته باشند و قوانین درونی حاکم بر آن عصر را بشناسند.

۲. وقایع تاریخی را از صافی انضباط سینمایی بگذرانند، تا اثری که می آفرینند به گزارش تاریخی خشک و موعظه واری تبدیل نشود و در عین حال، افراط در حفظ ارزشهای سینمایی، نباید منجر به مسخ واقعیتهای تاریخی شود.

«اسپارتاکوس» اثر استانلی کوبریک، به عنوان یکی از نمونه های موفق اثر تاریخی، در این مورد، مثال زدنی است. در روایت کوبریک، اسپارتاکوس زن و فرزند دارد و در انتهای فیلم، مصلوب می شود. فیلم «اسپارتاکوس» از رمانی به همین نام، نوشته هوارد فاست، اقتباس شده است. اما چه در رمان و چه در روایت تاریخی، اسپارتاکوس در میدان جنگ، جان می بازد و زندگی خصوصی او نیز در ابهام می ماند. درواقع، استانلی کوبریک به منظور ایجاد تناسبی دراماتیک و افزایش بار عاطفی فیلم، جزئیات زندگی اسپارتاکوس را تغییر می دهد. اما مختصات تاریخی آن دوران را به صورت وفادارانه ای، حفظ می کند. در این فیلم، تقابل اساسی درام، از تعارض اسپارتاکوس و کراسوس، حاصل می شود. اسپارتاکوس به عنوان نماینده بردگان و کراسوس در مقام نماد برده داران، درضمن داشتن ویژگیهای فردی، سرشت دو طبقه متخاصم آن دوران را عیان می سازند. به این ترتیب، کوبریک، موفق می شود که اسپارتاکوس را از غبار تاریخ بیرون بیاورد و روشن تر از هر تاریخ مکتوبی، موقعیت زمانه اش را در ذهن جهانیان ثبت کند. اما علی حاتمی به شیوه معکوس عمل می کند. حاتمی در ترسیم جزئیات، حتی در حدّ دگمه سردست یک سلطان، به مستندات تاریخی وفادار می ماند. اما در کلیّات جوهره تاریخی یک دوران را تحریف می کند. بنابراین، به دلیل مضمون ناصواب فیلمهای حاتمی، نمی توانیم با سینمای او همدلی داشته باشیم، حاتمی از نظر اجرایی نیز سلوك چندانی با آداب سینما ندارد. بلکه بیشتر متاثر از نمایشهای آیینی ـ سنتی ایرانی است. حاتمی، جدا از توجّه وسواس آمیز به صحنه پردازی و بازیگری، توجّه ویژه ای به دیالوگهای ریتمیک و نمایشی دارد. این نوع دیالوگ نویسی، گرچه به فیلمهای حاتمی نوعی تشخص می بخشد، امّا اعتبار هنری چندانی برایش به بار نمی آورد. دیالوگ نویسی حاتمی که در بهترین جلوه تقلید از نثر مسجع کلاسیک، یا نثر منشیهای درباری است، از نظردینامیزم نمایشی و شخصیّت سازی زنده و قابل باور، شدیداً به آثار حاتمی لطمه می زند. در فیلمهای حاتمی، صدای روح آدمها در زبانشان جاری نمی شود و این زبان متصنع حاتمی است که از دهان آدمهای فیلم به گوش می رسد. آدمها، چه عامی و چه فرزانه، چه سلطان و چه رعیت، چه در خلوت و چه در مقابل اغیار، جملگی با نثر مسجع حاتمی سخن می گویند. این نوع عبارت پردازی جلوه دیگری از تحمیل نگرش ذهنی بر مناسبات واقعی است. سینمایی که تاریخ را با نوعی گذشته گرایی رمانتیک، تأویل می کند، طبیعی است که زبان زنده آدمها را از آنها می گیرد، تا زبان متصنع مؤلفش را در دهانشان بنشاند.

با این همه، از یک منظر، فیلمهای حاتمی، جایگاه یگانه ای در سینمای ایران دارد. فیلمهای حاتمی، متاثر از سینمای هیچ فیلمسازی در ایران و جهان نیست و از الگوهای شناخته شده سینمایی تبعیت نمی کند. در ایران نیز هیچ فیلمسازی از حاتمی دنباله روی نمی کند. سینمای حاتمی، چون جزیره جداافتاده در خود شروع می شود و با خود به اتمام می رسد. درواقع، این شبح قاجار است که در کالبد حاتمی به حیات خود ادامه می دهد و با انقراض سینمای حاتمی، شبح قاجار نیز برای همیشه از دست ها می رود. □