ابراهیم حاتمی کیا از مهاجر تا کنون

در شیب تند جاده

شبنم میرزین العابدین

• مضامین فیلم هایی که حاتمی کیا پس از مهاجر ساخته، هر کدام به کاملترین شکل ممکن در مهاجر مطرح گشته اند.

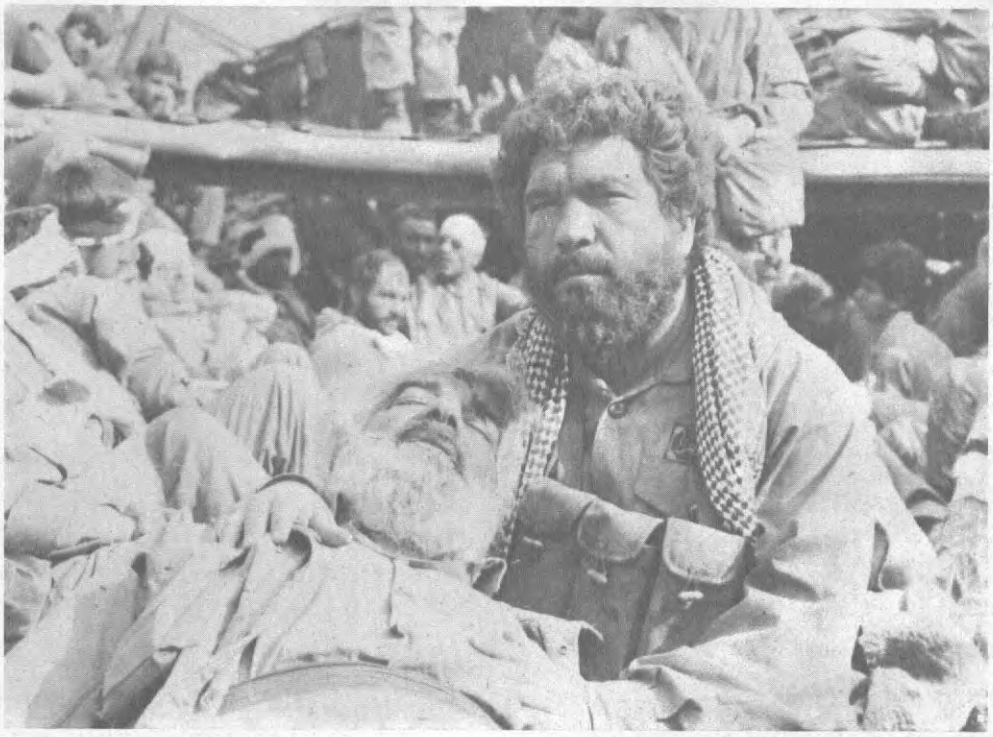
• در برج مینو از دنیا رفتن منصور معنایی جز صعود معنوی او ندارد. جنبهٔ متافیزیکی آن خیلی مهمتر از مرگ فیزیکی انسان است.

• تلخ نگری عمیق حاتمی کیا در مهاجر به عنوان فردی ثالث و ناظر بر اتفاقات ناگوار اطراف، از معدود عواملی است که تاکنون به ندرت به آن پرداخته شده است.

• به نظر می رسد که هرکدام از پنج فیلم آخر حاتمی کیا بعد از *مهاجر*- یکی از بهترین های کارنامهٔ فیلمسازی او- مضمون هایی را طرح می کنند که در *مهاجر* به شکلی بهتر و کاملتر مطرح شده بود. مضامینی از قبیل تحول شخصیت های درگیر جنگ (در *وصل نیکان* و *برج مینو*)، نفی ارزش های دفاع مقدس از سوی گروهی از افراد متزلزل (در *وصل نیکان*، *از کرخه تا راین* و *بوی پیرهن یوسف*)، ترس و واهمه های اولیه و جسارت های نهایی (در *وصل نیکان*، *خاکستر سبز* و *برج مینو*)، پذیرش واقعیت دردناک در پایان راه (در تمام فیلم های بعد از *مهاجر*) و رفاقت و دوستی عمیق دو همرزم (در *وصل نیکان*، *از کرخه تا راین*، *خاکستر سبز* و مشخصتر از همه *برج مینو*). از مضمون های مشترک که بگذریم، عناصر خاصی در برخی از این فیلم ها تکرار شده که به بهترین وجه در *مهاجر* رخ نموده بودند: پلاک، بمب و مجروحین شیمیایی، تصاویر اسلوموشن، دکل و... . این نوشته در دو قسمت مجزا به بررسی مقایسه ای *مهاجر* و ساخته های بعدی حاتمی کیا می پردازد. در بخشی دیگر جلوه هایی از مسیر فیلمسازی او را از *مهاجر* تاکنون ترسیم می کند و در انتها به برخی ابعاد تلخ و مهجور ماندهٔ *مهاجر* نظر می افکند و آنها را در قیاس با فیلم جدی دیگری در همین زمینه، مورد مطالعه قرار می دهد: *سفر به چزابه*.

رفاقت و برج مینو

چند سال بعد از *مهاجر*، فیلمی که منتقدان را واداشت تادگربار از زاویه ای تازه به حاتمی کیا بپردازند، *برج مینو* بود. هر دوی این فیلم ها در زمان ساخت خود، نقطهٔ عطفی در پروندهٔ فیلمساز محسوب شدند و هردو با تازگی های جریان سازی در سینمای ایران



(و سینمای جنگ) توأم بودند. اما خود فیلم‌ها هم شباهت‌هایی به یکدیگر دارند: محمود (ابراهیم اصغرزاده) در مهاجر بعد از گذراندن مراحلی دشوار، به یک دگرگونی نه چندان آشکار می‌رسد و موسی (علی مصفا) در برج مینو نیز تغییر درونی اش را از لابلای خاطرات تلخ گذشته و مرور دوبارهٔ آنها باز می‌یابد. محمود در حالیکه از ابتدا با پرواز کور مخالف است و نجات اسد (سیدعلیرضا خاتمی) را وظیفهٔ اصلی همه می‌داند، کم کم به این حقیقت پی می برد که عکسبرداری از مواضع دشمن می تواند به نجاتی همگانی بدل شود. موسی هم با رفتن به سمت دکل ققنوس مخالف است و به هیچ روی حاضر نیست آرامش کنونی زندگیش را برهم زند، در حالیکه کم کم به مفهوم تمثیلی دکل و تأثیر مستقیم آن بر زندگی خود واقف می گردد و حتی بیشتر از وظیفه ای که به او محول شده بود، پیش می‌رود.

گذشته از این‌ها، موضوع محوری هر دو فیلم که تنها خطوط داستانی کمرنگ آنها را بوجود می‌آورد، درونمایهٔ دوستی عمیق و نهفته ای است که از مدت‌ها پیش بین دو همسنگر شکل گرفته. در مهاجر ابتدا به نظر می‌آید که دوستی اسد و محمود با آشنایی شان در جبهه شروع شده و در همانجا پا گرفته است، ولی وقتی محمود را به ستاد احضار می کنند، سعید (علیرضا زاهدی) برای توجیه تلاش محمود به منظور کسب اطمینان از زنده بودن اسد، به سابقهٔ دوستی قدیمی آن دو اشاره می کند و ما متوجه می شویم که علت اصلی آمدن محمود به جبهه و دست کشیدن از دانشگاه، حضور دوست دیرینه اش اسد در جبهه بوده. در برج مینو نیز اگرچه رابطهٔ مینو (نیکی کریمی) و موسی در زمان حال و حوادث پیرامونِ آن محور اصلی فیلمنامه را تشکیل می دهد، اما ریشهٔ همهٔ وقایع به گذشته باز می گردد و به زمانی که منصور و موسی بر بلندای یک دکل روزها و هفته ها را سپری می کردند و رفاقتشان محکم و محکم تر می شد. دامنهٔ این شباهت‌ها حتی به جزئیات دو فیلم هم می‌رسد. محمود در مهاجر و موسی در برج مینو، هر دو در آغاز با دوستان صمیمی شان اختلاف دیدگاه فکری دارند. محمود که به اسد چون برادری علاقه مند است، از محاصره شدن اسد در آن سوی پل به خشم می آید و به فرماندهٔ ستاد حاجی رئوفی (غلامرضا علی اکبری) یادآوری می کند که پرواز کور این بلا را بر سر بچه ها آورده؛ حاجی رئوفی در جواب، آن اختلاف فکری همیشگی محمود و اسد را متذکر می شود و فرق آن دو را «بر سر تکلیف» می‌داند. قبل از این هم ما شاهد بروز دو طرز فکر متفاوت از ناحیهٔ اسد و محمود بوده‌ایم. اسد به محمود هشدار می‌داد که بهتر است غصهٔ تکلیف را بخورند، نه تشکیلات؛ چرا که در غیراین صورت باخته اند. موسی نیز اوایل افکاری درست در جهت عکس منصور دارد، برخلاف او از بلندی، قرار گرفتن در معرض دید دشمن، دیده بانی و حتی نفس جنگیدن می هراسد. به علاوه، انگیزهٔ واقعی موسی از همراهی طولانی اش با منصور در اواسط فیلم روشن می شود و نشان می‌دهد که خاستگاه او و انگیزهٔ منصور، به شدت از یکدیگر فاصله دارند. در هر دو فیلم این ناهماهنگی فکری مانع از متحول شدن محمود و موسی تحت تأثیر اسد و منصور نمی شود و باز در هر دو مورد، تحول نهایی زمانی روی می‌دهد که فرد تأثیرگذار حضور عینی و ملموسی در کنار فرد تأثیرپذیر ندارد.

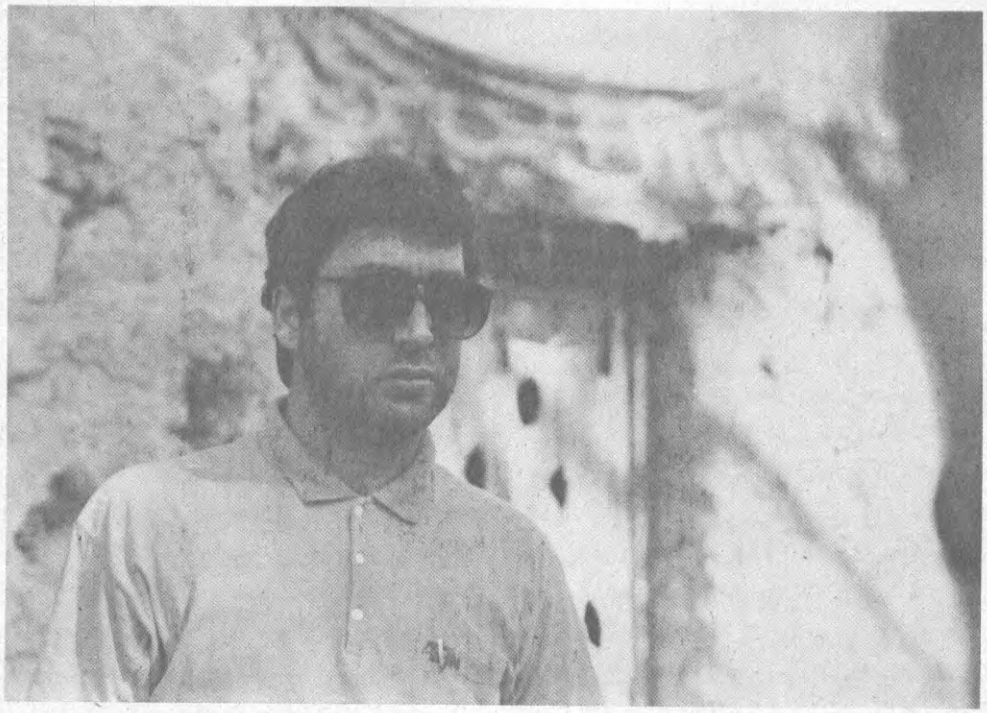
تاکنون می توان تمامی نکات یاد شده را جزء ویژگی های مشترک هر دو فیلم دانست، ویژگی هایی که به هیچ نحو بر پیکر

فیلم ضربه ای وارد نمی سازند و آثاری چون *مهاجر*، در اصل با تکیه بر همین خصوصیات است که می توانند پس از گذشت سال ها هنوز هم بدیع و ماندنی جلوه کنند. اما در *برج مینو* وجود رابطهٔ زوج اصلی تمام این توازن را به هم می ریزد: ازدواج موسی و مینو که از ابتدا باید کاتالیزوری برای تحول موسی و یا اساساً سیر معنوی و متافیزیکی موسی و صعود او باشد، تا حد یک رابطهٔ کاملاً مادی و ملموس و فیزیکی پایین می آید. موسی به قول خودش برای بدست آوردن مینو «زمینی» شده و در جواب مینو که می گوید: «بجنگ»، تنها به ذکر این دلیل پیش پا افتاده اکتفا می کند که «اگر جنگیده بود، حالا مینو را نداشت»! و از طرفی مینو که باید عامل پیوند موسی به گذشته اش باشد و شرایط همان صعود معنوی را فراهم آورد، ناگهان تنها دلیل ازدواج خود با موسی را دانستن چگونگی شهادت منصور و نقطه نظرهایش می داند، او با موسی ازدواج کرده تا اطلاعات بیشتری دربارهٔ برادر به شهادت رسیده اش کسب کند! یعنی دلیلی کاملاً مادی و عینی جای پیوند معنوی و روبه صعود موسی و مینو را می گیرد. به همین خاطر، ما که از اول شاهد این تنش ها بوده ایم و از هر کدامشان توقع کارکرد مناسبی را داشته ایم، نمی توانیم برای تغییر ناگهانی طرز فکر موسی و زدودن زنگار زمینی شدن از درونش، توجیه و زمینه چینی کافی بیابیم. ولی در *مهاجر* روند تحول محمود به قدری تدریجی و ناخودآگاه می نمود که اصرار او به پرواز کور در انتهای فیلم علیرغم همهٔ مخالفت های قبلی اش با این کار، کاملاً قابل قبول و باورپذیر به نظر می رسد. مقایسهٔ *مهاجر* و *برج مینو* از این زاویه نشان می دهد که حاتمی کیا همیشه وسوسهٔ تکرار ایده های موفق مهاجر را دارد و حتی در *برج مینو* که تازه نمونهٔ خوبی هم هست، در پاسخ گویی به این وسوسه به موفقیت دست نیافته است.

پلاک

از دیگر وجوه مشترک اغلب آثار **حاتمی کیا**، کارکرد عنصر «پلاک» است، که استفاده از آن در هر یک از فیلم های پس از *مهاجر* برای بینندهٔ پی گیر آثار فیلمساز، بلافاصله چهار پلاک آویخته بر هواپیمای کوچک آهنی این فیلم را تداعی می کند و شاید به جرأت بتوان گفت که نقش پلاک در *مهاجر* به قدری پررمعنا و مؤثر است که بکارگیری مجدد و چندبارهٔ آن در سایر فیلم ها فقط به ضایع کردن و از بین بردن حس و حالی می انجامد که پس از دیدن سکانس آخر *مهاجر* به بیننده دست می داد. اسد و راهنمای اطلاعاتی (**اصغر نقی زاده**) در حالی که مهاجر را به دوش گرفته اند به سمت جادهٔ خاکی می روند، از دور تانک ها و متعاقب آن سربازان عراقی از پشت دود و غبار ظاهر می شوند، راهنما چاره را در آن می بیند که پیش رود و تا راه اندازی مهاجر کوچک، آنها را سرگرم کند. در واپسین دقایق قبل از شهادت، پلاک خود و دو تن از یاران به شهادت رسیده شان را به اسد می دهد. او بهتر از هرکس می داند که راه پیش رویش، برگشت ناپذیر است. می دود و شلیک می کند. اسد در حالی که دستگاه کنترل مهاجر را به دست دارد، پلاک ها را به گردن خود می اندازد، اما وقتی در آخرین لحظهٔ اوج مهاجر، خود نیز تیر می خورد، تمام پلاک ها را به گردن مهاجر می اندازد. چشمانش را می بندد. گوش به صدای مهاجر می سپارد که هرلحظه دورتر می رود. صدای مهاجر به صدای سم اسبی شبیه می شود که انگار از دل صحنه ای از تعزیه بیرون آمده؛ تعزیه ای که او در کودکی ناظرش بوده، و حالا برای تماشاگر جای لحظات شهادتش را می گیرد: خیمه های به آتش کشیده شده، اسد کوچک و صحرای کربلا. دلیل اصلی آن که فیلم و اسد با یادآوری این خاطره تا حد زیادی غافلگیرمان می کنند، این است که در طول اثر هیچ نوع اشاره مستقیم یا غیرمستقیم یا کلامی یا تصویری به واقعهٔ عاشورا وجود ندارد. همین غافلگیرکنندگی باعث می شود که ما پایان فیلم را دقیقاً یک «تداعی ذهنی» بدانیم. کارکرد عنصر «پلاک» در این بین واقعاً جالب توجه است. در فاصلهٔ کوتاهی که صدای پرواز مهاجر به صدای سم اسب تبدیل می شود، صدای زیر و ظریف به هم خوردن پلاک ها به یکدیگر، در واقع نوعی «دیزالو شنیداری» در باند صوتی فیلم است که این فاصله را پر می کند. در *مهاجر*، پلاک علاوه بر مصرف معمولی اش به عنوان نشانی از هویت افراد صاحب خود، نقش دیگری هم دارد که خیلی مهمتر از اینهاست: پلاک ها اسد را با سرچشمهٔ انگیزه هایش برای نبرد علیه دشمن، پیوند می دهند و او و بیننده را در کنار مهاجر به پروازی ذهنی درمی آورند.

حال نگاهی به کارکرد پلاک در فیلم های بعدی **حاتمی کیا** بیفکنیم: در *وصل نیکان* امیر، شخصیت اصلی فیلم، خنثی کردن موشک ها را به عهده دارد. یک بار که پسرعمویش زخمی می شود و دست از کار می کشد، او مشغول به کار می شود. تا قبل از این صحنهٔ فیلم، ما پی برده ایم که امیر درگیر چالش تصمیم گیری برای برپا کردن یا نکردن مراسم عروسی اش است. سختی های مسیر



مقاومت از یک طرف و میل به برگزاری جشن از طرف دیگر، سبب شده که او تا اندازه‌ای شک و شکایت از وضع موجود را به خود راه دهد. البته این شکایت کاملاً درونی است، اما جلوه‌های آن در یأس و افسردگی نسبی امیر آشکار می‌شود. در صحنهٔ موردنظر ما امیر با دیدن حسینیه و خادم پیر آن، که موشک در کنار آنها فرود آمده و عمل نکرده، به فکر فرو می‌رود. او یک باره حس می‌کند که در آستانهٔ تزلزل و دودلی قرار گرفته. به همین دلیل تصمیم می‌گیرد که به اصل و اعتقاد راستین خویش برگردد. همهٔ این نکات در سکوت کامل صحنه، حس شدنی است و با عدم صراحت به تماشاگر منتقل می‌شود. اما ناگهان این نظم و سکوت به هم می‌خورد. امیر به منظور بازگشت، برای خود تنبیهی در نظر می‌گیرد، پلاک گداخته را برکف دست می‌نهد و آن را روی پوستش حک می‌کند. آنچه در ذهن ما به هیچ روی جا نمی‌افتد، استفاده از پلاک در جهت نمایش بازگشت شخصیت فرد به خودش است. چرا که پلاک به عنوان نشانهٔ هویت، برای نشان دادن بازیابی هویت واقعی امیر به کار می‌رود و برخلاف فیلم قبلی حاتمی کیا- *مهاجر*- هیچ نقش بیشتری ندارد. این کاربرد مستقیم پلاک آنچنان سطحی است که حتی می‌شد تمهیدی چون ایستادن جلوی آینه، مرور خاطرات یا تجسم آمال و آرزوها و... را جایگزین آن کرد. حتی صحنه‌های دیگر فیلم که با همین تمهیدات تکراری همراهند، به اندازهٔ صحنهٔ مجازات با پلاک توی ذوق تماشاگر نمی‌زنند و بار تمثیلی این عنصر را لوث نمی‌کنند.

در دو فیلم پیاپی بعدی یعنی *از کرخه تا راین* و *خاکستر سبز*، پلاک حتی همین بار تمثیلی اندک را هم از دست می‌دهد و کارکردش کاملاً رئالیستی می‌شود. هم پسر بچهٔ آلمانی/ ایرانی در *از کرخه تا راین* و هم دختر جوان بوسنیایی در *خاکستر سبز*، هردو با در دست گرفتن پلاک شخصیت اصلی فیلم، پس از مرگ یا شهادتش به او فکر می‌کنند و پلاک را به عنوان یک «یادگاری» نزد خودشان نگه می‌دارند. اگرچه هرچیز دیگری هم می‌توانست جای این شیء را بگیرد، اما چون پلاک یک رزمنده برای اثبات هویت او اهمیت زیادی دارد، داشتن آن برای نزدیکانش نیز از ارزش زیادی برخوردار است. همین استدلال واقعگرایانه، همهٔ نقش پلاک در این دو فیلم را به خود محدود می‌کند و دیگر از آن شیوهٔ ذهنی و شاعرانهٔ *مهاجر* خبری نیست. دو فیلم آخر حاتمی کیا از نظر مفهوم تمثیلی پلاک در نقطهٔ مقابل *از کرخه تا راین* و *خاکستر سبز* قرار دارند. یعنی تقریباً کل نقش پلاک در هرکدام از آنها فرا واقعی است و به تشبیه‌های معنوی مربوط می‌شود. ولی این به تنهایی دردی را دوا نمی‌کند و پلاک‌های *بوی پیرهن یوسف* و *برج مینو* را به پلاک‌های فراموش نشدنی *مهاجر* نزدیک نمی‌سازد. در *بوی پیرهن یوسف* تنها یادگاری که دایی غفور از فرزندش دارد، پلاکی است که از شکم کوسهٔ صید شده‌ای به دست آمده. غفور با تکیه بر یک حس درونی مبهم به خود می‌باوراند که پسرش زنده و اسیر است. این باور او با توجه به پیدا شدن پلاک در دل کوسه، غیرمعقول به نظر می‌آید. در حالی که فقط وجود همین پلاک و بودن آن در نزد غفور، آن حس درونی مبهم را کمی ملموس می‌کند. اما این که پلاک به عنوان یک نشانهٔ بازمانده از پسر غفور، نمایندهٔ این حس می‌شود، خودش مبهم‌تر و بی‌دلیل‌تر از احساس و باور عجیب غفور است. یادگارهایی مثل انگشتر، تسبیح

یا هر شیء دیگر می توانست جای پلاک را بگیرد و همین حس را به‌وجود بیاورد و برخلاف پلاک، موضوع به این سادگی را پیچیده جلوه ندهد. انتخاب پلاک برای القاء این احساس، درست به اندازهٔ بقیهٔ تمثیل های فیلم و از جمله بازی با اسامی و اساطیر خاصی که هریک سابقهٔ تاریخی و تمثیلی به خصوصی دارند (یونس و کوسه یا ماهی، یوسف و یعقوب و انتظار، خسرو و شیرین و غیره) توجیه ناپذیر است و به هیچ نتیجه و هیچ مفهوم مشخصی نمی انجامد. پلاک منصور در *برج مینو*، در لحظهٔ شهادت او و همزمان با سقوطش بر روی زمین می افتد و پری سفید از پرنده‌ای که او تا قبل از شهادت در دست داشته، آرام آرام پایین می‌آید و بر پلاک جای می گیرد. متأسفانه در این مورد نیز پلاک و پر هر دو به تمثیل های خام و جانیفتاده شبیهند که مفهوم ضمنی صعود روح منصور در حین سقوط جسمش را به خوبی منتقل نمی کنند. ما باید از دیالوگ هایی که در دکل رد و بدل شده به این مسئله پی ببریم و پلاک که عنصری بصری است، نمی تواند بدون اشارهٔ مستقیم شنیداری آن را القاء نماید. پلاک های *مهاجر*، معنا و دلالت عمیقی را القا می کردند که اصلاً احتیاجی به اشارهٔ مستقیم نداشت و در دیالوگ ها هیچ نشانی از آن نبود.

فرود بعد از پرواز

همانطور که پیشتر نیز یادآور شدم، مضامین فیلم هایی که **حاتمی کیا** پس از *مهاجر* ساخته، هرکدام به کاملترین شکل ممکن در *مهاجر* مطرح گشته اند. در کارنامهٔ **حاتمی کیا** *مهاجر* همان مقطع حساسی است که ناگهان توقع ها را بالا می برد و نگاه های کنجکاو را به هریک از کارهای بعدی فیلمساز جلب می کند. بعد از این مقطع، کار هر کارگردانی چندین برابر دشوارتر می شود. بنابراین اگر در اولین قدم بعد از نقطهٔ عطف، نتواند انتظارها را به طور کامل برآورده سازد، زیاد عجیب نیست. کما اینکه همه عدم درخشش *وصل نیکان* بعد از درخشش *مهاجر* را طبیعی تلقی می کنند. اما در مورد **حاتمی کیا**، مسئله کمی جدی تر از این حد است. تنها نقطهٔ صعودی کارنامهٔ او در سال های بعد از *مهاجر*، *برج مینو* است که آن هم به نسبت یکی دو فیلم قبل از خود جهشی محسوب می شود و همانطور که دیدیم، با خود *مهاجر* قیاس شدنی نیست. همهٔ فیلم های دیگر در مقایسه با *مهاجر* ضعف هایی غیرقابل چشم پوشی دارند. یکی از دلایل اصلی اش تأکیدهای بیجایی است که در آنها به کار رفته و در *مهاجر* حضور ندارد. صحنه های درگیری *مهاجر* با ضعف کارگردانی توأم نیست، ولی بر ظاهر حوادث و هیجان نبرد هیچ تأکیدی نمی کند. حتی موقعیت خطیری مثل انفجار شیمیایی هم در فیلم پیش می‌آید، اما باز هیچ تأکیدی در بین نیست. همه چیز به گونه ای است که با دید واقع بینانهٔ فیلمساز هماهنگی دارد و جزء خاصی از حادثه را بزرگ و برجسته نمی نمایاند.

منطق *از کرخه تا راین* درست برعکس این است. یعنی طوری است که بر هر اتفاقی تأکید می کند، ظواهر را چشمگیر و مهم جلوه می دهد، تأکیدش حتی ظاهر و چهره و صدای مجروحان شیمیایی را نیز شامل می شود و در این زمینه به حالت اغراق آمیزی می‌رسد. رودررو کردن تماشاگر با چهرهٔ رنجور سعید بعد از شیمی درمانی یا صدای دوست او که حنجره اش بیمار شده، نمایش عریان واقعیت محسوب نمی شود. بلکه همه چیز را به سطح می آورد و درد و رنج و تلخی را با ظاهری ترحم برانگیز نشان می دهد، نه به شکلی که تأمل برانگیز باشد. چهره پردازی و بازیگری داماد دایی غفور در *بوی پیرهن یوسف* نیز همین گونه است. صحنهٔ بازگشت او با آن چهرهٔ از بین رفته در اثر بمب شیمیایی که دخترش را هم به عقب می‌راند، یکی از سوزناک ترین صحنه های فیلم است. این صحنه به خاطر همین اشک انگیزی، مانع از تأثیر عمیق بر تماشاگر می شود. در حالی که *مهاجر* حتی شهادت قهرمانش را نیز به بیان «ایجاز» بازگو می کرد. آن را به آتش زدن خیمه های کربلا پیوند می زد و واقعیت ظاهری را در لحظات شهادت اسد نشان نمی داد. این را مقایسه کنیم با سکانس شهادت منصور در *برج مینو* که به رغم کارکرد فراواقعی اش، با ظاهری کاملاً واقعی اما غیرقابل باور، همهٔ جزئیات حادثه را بدون هیچ تمهید موجزی به نمایش می گذارد. از دنیا رفتنِ منصور در فیلم معنایی جز صعود معنوی او ندارد. جنبهٔ متافیزیکی آن خیلی مهمتر از مرگ فیزیکی انسان است. بنابراین قاعدتاً می بایست پرداخت خاصی داشته باشد و از نمایش عینی طفره روی کند، نه این که با آن نماهای طولانی و تکراری و بک پروجکشن آشکار و تأکید فراوان و بیهوده، لحظه ای با این اهمیت را در نظر تماشاگر نزول دهد.

از قضا با همین نمونه می توان سیر نزولی ساخته های بعد از *مهاجر* را ثابت نمود. زیرا فیلم بعد از *مهاجر* یعنی *وصل نیکان* باز به آن حالت ایجاز و کم گویی و گزیده گویی کمی نزدیک است و این نزدیکی، فیلم به فیلم کمتر شده. در *وصل نیکان* هم لحظهٔ

بوی پیرهن یوسف

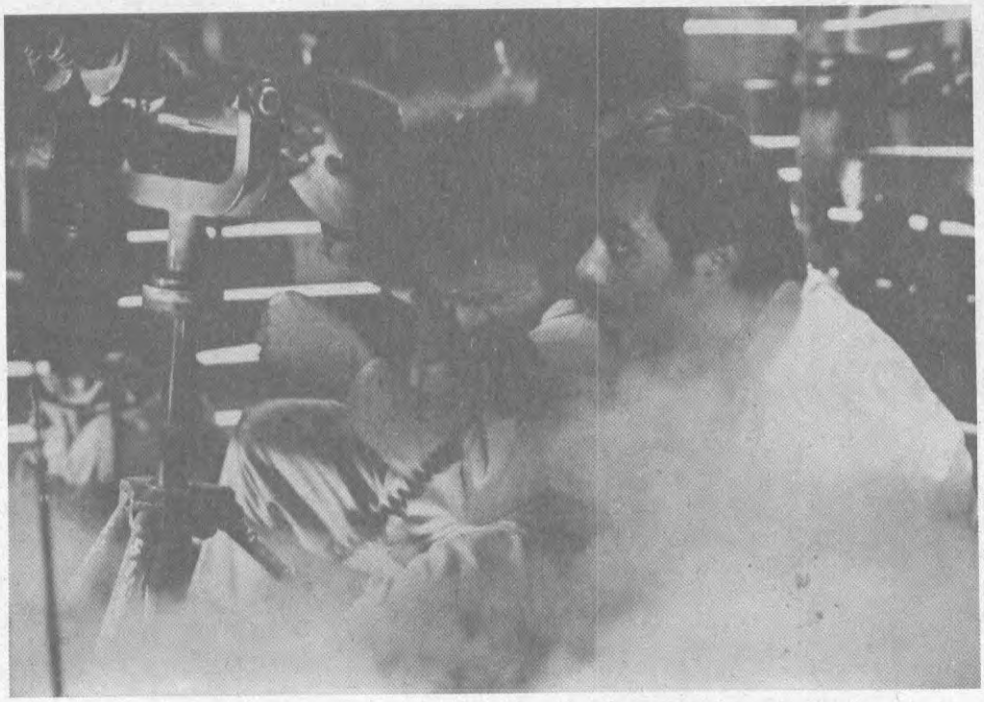
افتادن موشک بر روی پای امیر و مجروح شدن و به بیمارستان رفتنش نشان داده نمی‌شود. البته تصاویر آرشیوی شلیک موشک و بمباران هوایی که این لحظه را می‌پوشاند، اصلاً در حد تصاویر شاعرانهٔ لحظهٔ شهادت اسد در *مهاجر* نیست. اما هرچه باشد از تأکید و اغراق پرهیز می‌کند و به مراتب بهتر از وضعیتی است که برای *از کرخه تا راین*، *بوی پیرهن یوسف* و *برج مینو* توصیف شد.

حاتمی کیا در فیلمنامه نویسی و فیلمسازی رویکردهایی عرفانی داشت که از *دیده بان* قابل تشخیص بود، ولی در *مهاجر* به طور کامل بروز کرد و قالب مطلوبی به خودش گرفت. این ویژگی وجه تمایز وی و سایر فیلمسازان سینمای جنگ بود و متأسفانه در فیلم‌های اخیرش ظهور قابل تأملی ندارد و باز ما را به اثبات همان سیر مذکور سوق می‌دهد. قبلاً به رفاقت موسی و منصور با دوستی عارفانهٔ محمود و اسد پرداختم و دیگر نیازی به تکرار بحث برای قیاس *برج مینو* و *مهاجر* نیست. اما توجه به *بوی پیرهن یوسف* برای اثبات موضوع موردنظر به کار می‌آید. تنها بعد شبه عرفانی این فیلم، حالت کشف و شهود دایی غفور است که دورا دور او را به زنده بودن پسرش واقف می‌سازد. گویی نوعی تله پاتی است که از پس دلایل مادی و عینی (مثل پیدا شدن پلاک در شکم کوسه) برمی‌آید و همچون الهامات غیبی به غفور می‌رسد. با این همه همانطور که شخصیت‌های دیگر فیلم این گمان دایی غفور را امید واهی می‌دانند، تماشاگر نیز در مقابل آن موضع می‌گیرد. به گونه‌ای که انگار سماجت پیرانه سری او را به این فکر وامی‌دارد؛ مثل هر پدر و مادر پیری که در زمان بی‌خبری از فرزندشان، تصور زنده بودن او را در ذهن خودشان حفظ می‌کنند و تصور مرگش را از ذهن بیرون می‌فرستند. فریادهای بی‌پاسخ غفور در بهشت زهرا یکطرفه بودن این تله پاتی را برای ما جا می‌اندازد و جایی برای باور کردن جوانب عرفانی فیلم باقی نمی‌گذارد. اصلاً همین که ورود پسر غفور به خاک ایران آن قدر تماشاگر را متعجب و غافلگیر می‌کند، به دلیل این است که او همهٔ سخنان غفور را به حساب دلخوشی بیهودهٔ او گذاشته بود و به شهود عارفانهٔ او پی نبرده بود. برای همین زنده بودن و برگشتن یوسف به یک معجزه شباهت دارد.

باور کردنِ این که پدری با فرسنگ‌ها فاصله، تداوم حیات پسرش را حس کند، خیلی راحت‌تر از باور کردنِ هدایت درست یک هواپیمای کوچکِ کنترل از راه دور بدون دیدن آن و بدون دانستن مسیر آن است. ولی ما این باور نکردنی را در *مهاجر* باور می‌کنیم و آن حس ملموس را از *بوی پیرهن یوسف* نمی‌پذیریم. آن عرفان خالص و غیر صریح، دیگر به کلی رنگ باخته است.

تلخی ها و سفر به چزابه

سفر به چزابه (**رسول ملاقلی پور**)، سال‌ها پس از جنگ ساخته شد و سیاست‌های جدید و فضای حاکم بر نظام فیلمسازی در ایران (و به خصوص سینمای جنگ) بدون سوء تعبیر بدان پرداخت. شاید دلیل عمدهٔ موفقیت چشمگیر فیلم را باید در تغییر زاویهٔ نگاه و دگرگونی برخی از ارکان محتوایی دانست. *مهاجر* در زمستان ۱۳۶۸ تولید شد. در این زمان، کشور و سینمای جنگ درگیر شرایط حساسی است. هنوز چیزی از جنگ نمی‌گذرد. زخم‌ها هنوز تازه است؛ مرهم‌ها هنوز بی‌تأثیر، و نگاه‌ها مملو از هر سوء تعبیر. اما حالا پس از گذشت قریب به هشت سال از آن مقطع،



برج میرنو

مهاجر در بازگویی حقایق جنگ در ردیف فیلمی چون *سفر به چزابه* قرار می گیرد.

فیلم در کنه و بطن خود همانقدر جسورانه است که *سفر به چزابه*. تلخ نگری عمیق **حاتمی کیا** به عنوان فردی ثالث و ناظر بر اتفاقات ناگوار اطراف در این اثر از معدود عواملی است که تاکنون به ندرت به آن پرداخته شده. عاملی که اتفاقاً درست شبیه به حالت ناظرانهٔ شخصیت های فیلمساز و آهنگساز در فیلم **ملاقلی پور** است. نمونه های شاخص زیادند: اسد دکل را نشانه می رود. مهاجر درست بالای دکل است؛ لحظه ای مکث؛ کسی از دکل پایین می آید. اسد او را می بیند و دستش را از دگمهٔ شلیک برمی دارد. تا زمانی که او در معرض دید اسد است، صدایی به گوش نمی رسد. اسد با تمام رشادت و دلیری اش نمی تواند انسانی را که جلوی رویش است، بکشد. حاجی رئوفی خطاب به محمود می گوید که اگر پرواز عمقی و کور را کنار بگذارند، «باید آبراه را با خون بچه ها سرخ کنند»، و نگاه محمود به صف طولانی و چند ردیفی بسیجیان کم سن و سال، هشدار حاجی را به یادش می آورد. اسد و دو تن از همراهانش پیکر بی جان دوست خود را به خاک می سپارند، می گریند و قرآن می خوانند، اما خود بهتر می دانند که هنوز معلوم نیست دوست شهیدشان در خاک کدام یک از دو کشور درگیر جنگ خفته؛ و نمی دانند آیا پس از پایان جنگ چیزی به جز همان پلاک آویخته بر گردن مهاجر، از او به خانواده و میهنش باز پس فرستاده خواهد شد یا خیر؟ محمود بر سر حاجی غر می زد و او را نسبت به مرگ اسد بی توجه و بی تفاوت می خواند، غافل از اینکه اسد خواهرزادهٔ اوست و وظیفه و وضعیت، امکان ابراز عواطف درونی را از حاجی گرفته. همه به شدت گرسنه اند. راهنما مرغی را روی کاغذ می کشد و آنرا به قسمت های مساوی تکه می کند. آنها می خندند و آن کاغذ را چون غذایی واقعی می خورند، و از حرفهایشان معلوم است که این کار را نه برای اولین بار انجام می دهند و نه برای آخرین بار. اسد که از سر وصدای دشمن یکه خورده، همان شب شهادت دوستشان درمی یابد که عملیاتی از ناحیهٔ دشمن در حال شکل گیری است، از لابلای نیزارها به آن سو ـ و به روشنایی ـ چشم می دوزد، عدهٔ زیادی از ما به اسارت گرفته شده اند و اسد نیز چون بیننده فقط نظاره گر است و بس. او در انتهای فیلم نیز فقط و فقط برای حفظ جان دیگر عزیزانی که چشم ها را در انتظار خود دارند، قبل از آنکه در نهایت تنهایی به شهادت برسد، غریبانه می جنگد و تمام مقر نظامی و گروه عملیاتی دشمن را به زیر آتش و دود می برد. این یعنی همهٔ جنگ ایران و عراق، و همهٔ آن چیزی که فضای جبهه های ما را می ساخت: نبرد پر تب و تاب آدم هایی که هرکدامشان فی نفسه از آدمکشی بیزار و گریزانند. جبر زمانه و جنگ آنان را به این کار واداشته، اما وصله هایی چون تعصب و امثال آن را نیز به آنها نسبت می دهند. در *سفر به چزابه* هم حاج حسن را متهم می کردند که «بچه های مردم را راحت می فرستد جلوی گلوله» در حالی که ما دلنازکی و عمق عاطفهٔ او را در خلوتش با پیکر مراد چلچراغ دیدیم و شخصیت واقعی اش را شناختیم. شخصیتی که اگرچه میدان جنگ به کلی بر آن سرپوش می نهد و محوش می کند، اما **حاتمی کیا** در *مهاجر* و **ملاقلی پور** در *سفر به چزابه* توانسته اند طیف گستردهٔ آن را به تصویر بکشند. □