بازیگری در آثار علی حاتمی

بازیگر به مثابه ریزنقش مینیاتور

رامتین شهبازی

قصه دور و درازی داره..... مث هر قصه یه رازی داره..... (از دیالوگ فیلم هایش)

۱۰ سال گذشت. خاک مزار علی حاتمی امروز ۱۰ ساله می شود و ما در میان تلاطم آونگ ساعت ها ،کنار سینما از او دور و تنها مانده ایم .سینمای ایران این روزها جای خالی او را بیش از پیش حس می کند. زمانی که مدام صحبت از سینمای ملی است ،چه چیزی از این شایسته تر که از حاتمی یاد کنیم و البته این تنها بسنده نیست.

کافیست گاه و بیگاه چشم در رخ پرده سپید سینما بدوزیم. هر گاه تصویر کج و معوجی را روی پرده می بینیم جای خالی اش را بیشتر حس می کنیم. هر گاه هم گفت و گویی ناموزون می شنویم، جای خالی سبک نوشتاری او رخ می نماید. هر گاه فیلم هایی سمبل شده را می بینیم که سازندگانشان تا به حال حتی تصویری زیبا به چشم ندیده اند، چه رسد به آنکه بخواهند آن را خلق کنند بازهم داغ از دست دادن حاتمی در دل زنده می شود.

حاتمی سینماگری جامع در هنر های مختلف بود. او درام نویسی می دانست، گوش موسیقایی داشت، نقاشی را می فهمید و حاتمی هنگام ساخت یک اثر چنان جزئیات را در آن بسط می داد که انگار سال ها برای تولید آن فیلم یا مجموعه تلویزیونی زمان گذاشته است. البته این اتفاق در مورد مجموعه هزار دستان رخ داد. او با چنان وسواسی این مجموعه را ساخت که گویی تار و پود یک قالی را بر دار رج می زند. شاید همین بود که تا امروز به جرأت می توان گفت که هیچ مجموعه ای توان برابری با آن را ندارد. اما فضای زنده آثار حاتمی به این دلیل است که او زمان درام خود را می شناخت و آن را از یک بستر تخت تاریخی به درامی زیبا و دلنشین تبدیل می ساخت. از همین روی است که هنوز تک جمله های او در یاد ها مانده و تماشاگر هنگام تماشای چند باره کارهای این سینماگر محظوظ می شود.

دنیای سینمایی حاتمی دنیای درام بود. درام هم معنا پیدا نمی کند مگر با یک متن خوب و اجرایی سنجیده. حاتمی تمامی این ها را هم یکجا در خود نهفته داشت. شما سعی کنید یک خط از گفت و گوهای او یا یک فریم از تصاویرش را از هم جدا کنید ببینید چه اتفاقی رخ می دهد. شاکله کلیت اثرش از هم جدا می شود.

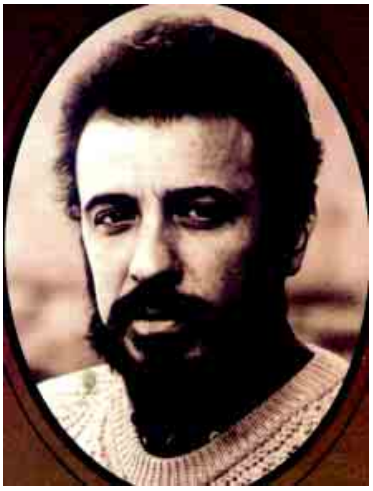
یکی از عناصری که حاتمی در آن به زبانی خاص دست یازیده بود مقوله بازیگری است. شیوه بازی سازی این سینماگر به دو دوره پیش و پس از انقلاب تقسیم می شود.

بازیگران قبل از انقلاب آثار حاتمی کاملاً در اختیار داستان بودند .آنها بازی می کردند همچون بازیگران دیگر. اما درام حاتمی چنان قدرتی داشت که این نقش ها به شاه نقش های زندگی شان بدل گشت. برای تحلیل بازی بازیگران این فیلم ها در این برهه باید به تحلیل شخصیت ها بپردازیم که راه به درازا می برد.

دوره بعدی حضور بازیگران در آثار حاتمی به پس از انقلاب می رسد. دوره ای که ایده آن در حاجی واشنگتن آغاز و در فیلم های متأخر او ادامه پیدا می کند. در اینجاست که مؤلف بودن حاتمی بیشتر خود را به رخ می کشد. از این پس بازیگران کاملاً در اختیار تصویر و اتمسفر کلی فیلم هستند. بازیگر در فیلم هایی چون: مادر، دلشدگان، کمال الملک و... به جزیی از تصویر بدل می شود. حال او جزیی از صحنه است. اینجا تصاویر حاتمی به نقشی بزرگ می مانند که کوچکترین حرکت بازیگر مقیاس و جزئیات آن را تغییر می دهد. در این فیلم هاست که حتی زمانی که دوربین به نمای بسته بازیگران نزدیک می شود ما باز هم این تابلو را در ابعادی دیگر می بینیم. بازیگران ریز نقش های یک تابلو هستند و حضور آنها در کنار اجسام دیگر کلیت مجموعه را شکل می دهد. با ذکر سه فصل از آثار او این بحث را به پایان می رسانم. در مجموعه هزار دستان در فصلی تعدادی از شخصیتها یعنی خان مظفر، مدیر روزنامه عصر جدید، دکتر و چند تن دیگر به خوردن پالوده مشغول هستند. علاوه بر گفت و گوهای شیرین حاتمی نماهای کلی در تصویر ظاهر می شود که گویا یک تصویر نقاشی است. اگر با دقت توجه کنید، حتی می توانید درز دیوار ها را نیز در این تصاویر به نظاره بنشینید. این شکل دکوپاژ به بازیگر اجازه حرکت کلّ درشت را نمی دهد. بازیگر در این لحظه باید به سمت بازی مینی مالیستی پیش برود. یا در فیلم مادر در بسیاری فصول که بچه ها در حیاط جمع هستند کارگردان در یک نمای عمومی صحنه ای را ترسیم می کند که نشان از یک تصویر از دست رفتنی را به ذهن متبادر می کند. در اینجا هم کلّم جان افزونی به نقش و شخصیت ها می دهد. این اتفاق بارها و بارها در فصول مختلف دلشدگان نیز رخ می دهد.

برخی بر این عقیده اند که بازی در آثار مرحوم حاتمی به نمایش نزدیک است و دلیلشان هم به دورانی بازمی گردد که او نمایشنامه نویسی می خوانده است. کلام در کارهای حاتمی شکلی نمایشی دارد ، اما او با چنان مهارتی این فضا ها را خلق می کرد که هیچکس نمی توانست گفتاری غیر از این را برای شخصیت ها متصور شود. جنس گفتار چنان با شخصیت ها حسن تناسب دارد که بازیگر برای ادای آنها به تکلف و درشت نمایی روی نمی آورد زیرا جنس قاب بندی هم این اجازه را به او نمی دهد، بنابراین هم چیز روی حساب طراحی شده است.

و این بخشی از جزئیاتی بود که فیلم های حاتمی را به آثاری دلربا تبدیل می کند.



علی حاتمی فیلمساز همه زمانه ها

امروز ۱۴ آذر مصادف با دهمین سالگرد درگذشت علی حاتمی فیلمساز اصیل سینمای ایران است. سینماگری که تار و پود فیلم هایش با فرهنگ ایرانی آمیخته بود و در هیچ یک از ساخته هایش چیزی جز این به تصویر نکشید. اینک به مناسبت بزرگداشت این فیلمساز نامی از چهار منظر به مرور آثار او نشسته ایم. یادش گرامی باد.

لحن گردانی در دیالوگ های «حاتمی»

حسن گوهرپور

گاه به این مسأله می اندیشم که می شود تصویر را در سینمای علی حاتمی نادیده گرفت و نواری که از صدای فیلم های او پر شده است دریک ضبط صوت گذاشت و بارها و بارها گوش کرد. این البته نادیده گرفتن توان بصری علی حاتمی و خلاقیت های تصویری او نیست، بلکه توجه به توان دیالوگ نویسی اوست.

زبان مطنطن، فاخر و آرکائیک در مجاورت بافت گفتاری زبان قابلیت علی حاتمی در لحن گردانی را بخوبی به مخاطب آشنا به زبان شناسی نشان می دهد. ویژگی های دیالوگ نویسی علی حاتمی را می شود زیرمجموعه مباحثی چون جامعه شناسی زبان، روانشناسی زبان، بررسی زبان شناختی دیالوگ ها بررسی کرد.

جامعه شناسی زبان: (دیالوگ ها)

علی حاتمی با شناختی که نسبت به ادبیات شفاهی این سرزمین دارد، ادبیاتی که سینه به سینه توسط مردم این سرزمین منتقل شده و تاریخی کهن تر از ادبیات مکتوب دارد و پیوند آن با ادبیات مکتوب، در ذهن خود یک سازماندهی ویژه ایجاد کرده است که به تبع آن هر شخصیتی دارای یک موقعیت زبانی است و این موقعیت زبانی از موقعیت او در جامعه شکل می گیرد، به این شخصیت ها توجه کنید: حسن کچل، ستارخان، سلطان صاحبقران، مجید (جوب چی)، حاجی، رضا تفنگچی، خان دایی، شعبون استخونی، مفتش شش انگشتی و ....

این شخصیت ها همه یک خاستگاه اجتماعی ویژه دارند که این خاستگاه دارای یک بافت زبانی است. بافت زبان از حوزه واژگان گرفته تا ترکیبات و اصطلاحات در کلام «شعبون بی مخ» با «سلطان» یا «رضا تفنگ چی» متفاوت است. به دلیل این که به لحاظ اجتماعی جایگاه این شخصیت ها و دیالوگ های آنها با هم فرق می کند. در اینجاست که می توان به توان علی حاتمی در شناخت این موقعیت های جامعه شناختی متفاوت پی برد. او انگار در تمام موقعیت های اجتماعی به اندازه کافی زندگی کرده است، این قدر که وقتی دیالوگی را از زبان یک لوطی داش مشدی یا یک دیوانه و یا یک زن می شنوی، انگار سال ها در آن جایگاه جامعه شناختی ایستاده و زندگی کرده است. چون به اکثر ریزه کاری های این شخصیت ها واقف است و با تبحر کامل حتی تکیه کلام های این موقعیت ها را براحتی در دیالوگ ها می نشاند.

روانشناسی زبان: (دیالوگ ها)

علی حاتمی به روح کلمات در دیالوگ هایش خیلی دقت داشته است. این دقت از روی آگاهی بوده یا نه، بحث دیگری است، اما این مسأله روشن است که به دلیل شناخت او از ادبیات و جامعه شناسی فرایند روح کلمات در وی نهادینه بوده است. توجه به روح کلمات در حوزه ای گسترده تر زیرمجموعه «روح نهفته در اثر» است. به این معنا که وقتی روح یک اثر «حماسی»، «تغزلی»، «درامتیک» یا ... است، رفتارهای زبانی باید حول و حوش همین «روح کلی» در گردش باشند. این هماهنگی به گونه ای است که اگر یک شخصیت از نظر دیالوگ با این «روح کلی» در مغایرت و ناهماهنگی باشد، کل اثر همچون رژه یک گروهان است که در آن یک سرباز، وظیفه خود را بخوبی انجام ندهد. او تنها به خود ضربه نمی زند، بلکه یک گروهان را مورد آسیب قرار می دهد. پس شناخت «روح کلی» اثر فرایندی را ایجاد می کند که در آن «روانشناسی کلمات و جملات» بسیار مهم جلوه می کند.

ساختار زبان:

علی حاتمی شناخت فطری از ساختار زبان دارد. وی بخوبی محورهای زبان را می شناسد، محور همنشینی و جانشینی برای او به شکل کاملاً نهادینه همیشه در ذهنش حضور دارد.

آرکائیک بودن زبان نوشتاری حاتمی به آن جایی برمی گردد که او در محور «جانشینی» زبان، واژگانی را می آورد که از زندگی امروز ما خارج و استعمال آن منسوخ شده است. در محور «همنشینی» زبان نیز چنین است. نوع ترکیب واژگان اصطلاحات و کاربری فعل گاهی به قدری مستعمل می نماید که انگار در جهان سده های پیش در رفت و آمد هستیم، اما این تبحر حاتمی را در شناخت زبان آرکائیک نشان می دهد. در حوزه گفتاری زبان هم وقتی از اصطلاحات کوچه بازاری استفاده می کند، به قدری ماهرانه در همنشینی یکدیگر قرار می دهد که مخاطب احساس می کند به منبع این گونه «گویش» و «کلام» رسیده است. گاه حتی این موضوع جایی پیش می رود که کلام درسی می شود برای علاقه مندان به این نوع لحن و گویش!

علی حاتمی به روح کلمات در دیالوگ هایش خیلی دقت داشته است. این دقت از روی آگاهی بوده یا نه، بحث دیگری است، اما این مسأله روشن است که به دلیل شناخت او از ادبیات و جامعه شناسی فرایند شناخت روح کلمات در وی نهادینه بوده است

قابلیت لحن گردانی علی حاتمی، قابلیتی است که سالهاست در سینمای ایران همتایی ندارد. شاید بشود نمونه هایش را در آثار بهرام بیضایی دید، اما تنوع این لحن گردانی از «شعبون بی مخ» تا «ستارخان» فوق العاده و گاه اعجاب انگیز است. توان انعطاف پذیری ذهن حاتمی از منتهی الیه یک نگاه زبانی تا منتهی الیه گونه دیگر، همچون کلام درسی است که محصلان آن باید این محصول را سالها استفاده کنند. مگر می شود فردی حتی لطایف و ظرایف گونه های متعدد رفتاری را این قدر صحیح و منظم آموخته باشد. برای شناخت بافت زبانی یک «سلطان» باید سالها در رگ و ریشه او رسوب کرد و زیر و بم گفتارهای او را دریافت، آن وقت است که می شود دیالوگ یک سلطان را نوشت، یا هر شخصیت دیگری را و این تحیر من از این شناخت فطری حاتمی به اضافه تلاشهای پژوهشی اوست و دهانی که بسته می ماند و گوشی که باز.

□ ...

یکی دیگر از ویژگیهای نوشتار علی حاتمی «سجع» است. کلمات حاتمی کلامی مسجع است و به همین علت هم هست که گاهی برخی به کلام «استعاری» او که همراه با سجع است «شاعرانه» گفته اند. ویژگیهای حاکم بر دیالوگ های حاتمی «شاعرانه» هست و نیست!

هست به این معنا که هم استعاری است هم مسجع و گاه مخیل و نیست به این دلیل که وجوه شاعرانه ندارد، یعنی کلام ساخت شاعرانه ندارد (درواقع قرار هم نیست داشته باشد). سجع نهفته در کلام استعاری حاتمی گاه همراه با جناس است و گاه فقط می توان آهنگین بودن آن را از کنار هم گذاشتن برخی «آواها» فهمید که به آن «آهنگ درونی» کلام نیز اطلاق می شود.

به موسیقی درونی و سجع این دیالوگ ها دقت کنید:

همسر ابوالفتح: چطور می شد به دریا خوابید وقت توفان.

یا:

مجید: این مال و منال مفتی، همچی هلو برو تو گلو گیر نیومده، حاصل به عمر جوب گردیه، آقامون ظروفچی بود، خودمون شدیم جوب چی.

یا:

محمد ابراهیم: پرهیز مرهیزش می دین که چی، خورشید دم غروب، آفتاب صلات ظهر نمی شه.

این مثال ها گرچه نمونه ای از خروار دیالوگ نویسی علی حاتمی است، اما بخوبی نشان می دهد که وی کلام استعاری، بافت گفتاری و شفاهی ادبیات فارسی و آهنگین بودن کلام را که برگرفته از شناخت صامت ها و مصوت هاست (برای حاتمی انگار فطری بوده است) بخوبی می شناخته و تلاش می کرده این درخت تناور ادبیات را به یک هنر سرپی تبدیل کند تا هم منویات درونی خود را این گونه بیان کرده باشد و هم به ادبیات شفاهی وفادار بماند.

هنوز می توانست

علی علائی

بسیار ساده انگارانه است که راوی خوش ذوق قصه های شرقی را در کمال بی انصافی تاریخ نگار و عتیقه باز می دانند. دوستداران سینمای شبه روشنفکرانه حقیری که فقر تصویری و رویایی فیلم های بزرگانشان را پشت بهانه فقر فرهنگی مخاطب پنهان می کنند، ترکیب بندی ها ، الگوهای روایتی ، نشانه شناسی و نغزگویی یکی از ملی ترین سینماگران تاریخ مان را به ناکامی تعبیر می کنند و به هیچ می انگارند.

قصه گوی تغزلی سینمای ایران از زمانی که قلم به دست گرفت به دنبال یافتن زبان تازه نمایشی بود که عبارات آن از لحاظ آهنگ و سیاق و ترکیب بندی و ریتم به گونه ای باشند که ویژگی های زبان فارسی را داشته ولی تا حد امکان نیز از زبان مستقلی برخوردار باشند. او در روند جست وجویش به قصه های قدیمی علاقه مند شده و آنها را مناسب دغدغه هایش می یابد. سپس تمام تلاشش را روی یافتن مفردات و ساختمان قصه هایی متمرکز می کند که ویژگی های قصه های ایرانی را داشته باشند. پس علی حاتمی هیچگاه به خاطر روایت صرف یک واقعه تاریخی قلم به دست نگرفته و دست به ساختن فیلمی نزده است، بلکه می خواسته حقیقت موجود دراین وقایع را که محدودیت و برد زمانی خاصی ندارند، مطرح و تحقیقاً شکل نمایشی قصه های مذکور را به هدفش نزدیکتر می یابد. در واقع به زعم او گرایشش به روایت افسانه ها و تاریخ نه از موضوع که از قالب و فرم آغاز شده است.

حاتمی شخصیت ها و وقایع تاریخی را از صافی ذهن خود می گذراند و به آنها ویژگی هایی را که خود می خواست الحاق می کرد. نه به این مفهوم که دروغ گفته باشد ، بلکه برخی از وجوه یک شخصیت یا رویداد تاریخی را کم رنگ و در مواقعی دیگر مؤکد می کرد. این تغییرات به قصد تبدیل کردن رویداد و شخصیت به موقعیتی که بتواند قابلیت نمایشی موردنظر او را دارا باشد انجام می شد. از این رو بود که او صراحتاً می گوید: اگر در فیلم من درخت می بینید مطمئن باشید آن را رنگ کرده ام و یا حتی در جای دیگر گلابی ها را رنگ می کرد تا به شکل نمایشی موردنظر خود برسد چرا که با وجود برخی سوءبرداشت ها، نمایش از اهم دغدغه های او بود. در جایی اشاره کرده بود چون زبان فارسی از دوتا شروع می کنم. هم ترکیب بندی و نمایندگی ها را از راست شروع می کنم. این نشانه توجهاتی بود که او به خاطر حضور قصه های شرقی و زبان فارسی در اذهان مخاطبان ایرانی و ضمیر ناخودآگاهشان از آنها بهره می برد.

حاتمی دلبسته قصه های قدیمی و ویژگی های نمایشی و شکل و ساختمان آنها بود و نه دلبسته تاریخ و به صراحت منکر تاریخ شده بود و می گفت که با واقعیت هم اصلاً کاری ندارد، بلکه همواره به دنبال حقیقت است تا واقعیت. او دست بردن در وقایع تاریخی را به چند هدف انجام می داد. اول این که ذهن و ضمیر ناخودآگاه مخاطب را نسبت به ریشه های تاریخی مسائل روز تحریک کند و از همین رو معتقد بود ادعای تاریخ نگاری ندارد، بلکه درباره مسائل معاصر جامعه حرف می زند و چون می خواهد آنها را ریشه یابی کند از گذشته شروع می کند. در وهله دوم دیدگاه های انتقادی اش را نسبت به مسائل سیاسی و تاریخ گذشته از این طریق مطرح می کرد. پرسوناژهای تاریخی از نظر او یک فرهنگ بیانی بودند که او توسط آنها موضوعی را عنوان و نظر و دیدگاهی را اظهار می کرد. هدف دیگر او طرح نوعی ایده آلیسم و آرمانخواهی انسانی از وجوه دینی ، هنری و سیاسی بود تا از قبل در فرهنگ و رفتار و آداب و رسوم مردم تغییرات مثبتی ایجاد کند. او از گذشته شروع می کرد تا معاصران به فکر فرا دیفتند . اما او هیچگاه در سند تاریخی دست نمی برد و از آن جایی که روایت های تاریخی او با وجود حفظ جنبه های واقعی رخدادها با ایراد تقویمی همراه بود، ایراد تاریخی را متمایز از ایراد تقویمی بر می شمرد و آن را قلب عمدی حقیقت تاریخی می دانست، در حالی که ایراد تقویمی را تنها خلاف محفوظات یک نسل می دانست. اما این حقیقت جوی منکر تاریخ آرزو داشت که روزی تاریخ بنویسد. اما نه تاریخ مرسوم و معمول را، بلکه تاریخ مردمی ایران را با همان اقوال و شایعات و حرف های مردمی ایران را، همانها که با گذر زمان به باور مردم بدل می شود و آن وقت در حقیقت به تاریخ واقعی این مردم بدل می شود که برای او ارزشی نه معادل که حتی بیشتر از تاریخ داشت و همواره تأکید داشت مگر چیزی غیر از باور مردم وجود ندارد.

علی حاتمی هنرمند شبیه سازی بود که به جزئیات اهمیت زیادی می داد و کارش را پرداختن به آدمها، صورتها، جزئیات و تزئینات می دانست که کاربست ویژگی آخر در یک قاب ثابت تصویر را به تعبیرات غلطی مبتلا کردند و به مجموعه آثارش تعمیم دادند. در حالی که او با مهارتی که در نوع روایت خاص خودش یافته بود، به بیان ناب و زیبایی رسیده بود که امکان تکرارش از سوی هنرمند دیگری وجود ندارد. علی حاتمی هنوز می توانست.

تلخی انتخاب

کاوه جلالی

در مور کارنامه سینمایی علی حاتمی بسیار نوشته شده است. عمده این کار نوشتاری هم مربوط به دوران پس از مرگ او است. در حقیقت علی حاتمی پس از مرگش به موفقیت انتقادی دست یافت چون هنگام نمایش آثارش منتقدان سینمایی بیشتر به حواشی سینمای او می پرداختند تا به چیستی خود فیلم ها، اما مرگ حسی از احترام به حاتمی بخشید. این خاصیت بیشتر از آن که به سنت حسنه «احترام به درگذشته واجب است» مربوط شود به خاصیت خود فیلم ها برمی گشت. حاتمی دیگر زنده نبود که فیلم بسازد و به همین دلیل آثارش ماهیتی آرشیوی پیدا کردند که قابل مطالعه بودند. از طرفی حاتمی فیلمسازی یکه بود. هر تقلیدی مقلد را رسوا می کرد و هیچ پیشگامی هم وجود نداشت. هر چه بود خود حاتمی بود و به طبع امکان مقایسه از میان می رفت. کلید واژه های انتقادی برای دوران حاتمی هم دیگر کمی فرسوده و ناکاربردی به نظر می رسید: فیلمسازی کاملاً ایرانی، گذشته باز، اسیر نوستالوژی، کارگردانی بی وفا به تاریخ، کسی که اصول درام را فدای دیالوگ های فاخر، مطنطن، آرایش صحنه لباس و دکور می کند و... حالا زمان بازنگری در فیلم هایی بود که دلیل اصلی سوءتفاهم خودشان بودند، فیلم هایی که در پی اثبات اصالت سینمایشان نبودند، هویت یکپارچه برای خود دست و پا نمی کردند و ظاهرشان بشدت گول زننده بود.

حاتمی کارگردان بلندپروازی بود، شاید به جرأت بتوانیم او را بلندپروازترین سینماگر ایرانی بخوانیم.

حجم خواسته های او در تعاریف رایج سینمایی ایران نمی گنجید، خود را با دنیا سازگار نمی کرد، بلکه بی مصالحه دنیا را شبیه به خود می ساخت. درست زمانی که ساختن یک پلاتو برای فیلم «مسافران» کاری سترگ جلوه داده می شود، حاتمی شهرکی سینمایی بنا کرد تا دیگران در آن فیلم های تاریخی بسازند؛ خود او در مصاحبه ای درباره «هزاردستان» گفته بود: «من حتی برگ درخت را هم رنگ می زنم تا شبیه به چیزی شود که من می خواهم» این میزان فردگرایی در تاریخ سینمایی ایران کم سابقه است. در این جا کارگردان دنیای خود را می سازد و تنها مصالح اولیه را به عاریت می گیرد، حالا چطور می شود از او وفاداری به تاریخ طلب کرد. اساساً جنس نگاه حاتمی به تاریخ از جنسی نبود که بتواند با تاریخ (به مفهوم علمی آن) کنار بیاید.

شاید همین فردگرایی سرنخی باشد برای ورود به دنیای علی حاتمی. این حرف تازه ای نیست که حاتمی صرفاً به بخشی از تاریخ علاقه مند بود: زمانی از اواسط سلطنت ناصرالدین شاه تا سال های ۵ - ۱۳۲۰ و تازه نه تاریخ ایران بلکه با کمی اغماض تنها تاریخ تهران. این زمان یعنی درست تاریخی که تجدد به ایران پا می گذارد و اولین تعارضات میان مدرنیزاسیون (ونه مدرنیته) با دنیای سنتی به وجود می آید. در این نوشته قصد نداریم حاتمی را سینماگری معرفی کنم که کارش به تصویر کشیدن تعارضات فرآورده های مدرن و دنیای سنت زده است (البته این حرف چندان هم بی راه نیست و گوینده سخن به گزافه نگفته) چون حاتمی تنها به نشان دادن این تعارضات بسنده نمی کند بلکه بی محابا قضاوت می کند، حکم می دهد و حتی گه گاه مجازات می کند. او بر خلاف آنچه که بسیار شنیده شده نه تنها سینماگری سنتی نیست بلکه سنت گریز هم هست. «سوته دلان»، «طوقی» در قالب رمانس گویای این نکته هستند که چطور سنت و باورهای سنتی می تواند یک رابطه را نابود کند، «خواستگار» مملو از گوشه و کنایه به شیوه زندگی سنتی است و... حاتمی حتی خود را نیز از این تعارض جدا نمی کند چون او نیز هنرمندی است ایرانی که با یکی از فرآورده های دنیای مدرن (سینما) کار می کند. شاید بتوانیم یکی از دغدغه های اصلی حاتمی را نیز همین قضیه بدانیم: چگونگی برخورد و مواجهه هنرمند با دنیای اطرافش، بخصوص هنرمندی که از سنت گریزان است و می خواهد متفاوت باشد. بی دلیل نیست که اگر به سراغ نقاش می رود، این نقاش کمال الملک است، کسی که نقاشی به سودای آشنایی با غرب لوور و سفر پاریس می رود و در دو راهی نقاشی قاجاری و هنر غربی، در انتخاب میان گفتمان سنتی محل زیست و گفتمان مدرن و شوق آموختن و پیشرفت و متفاوت بودن سرگردان است؛ این انتخابی است که شخصیت های سینمایی حاتمی را تراژیک جلوه می دهند و نه آنچه که برخی آن را به دوری از معشوق و «همه عمر دیر رسیدگی» تعبیر می کنند. تراژیک ترین شخصیت فیلم «دلشدگان» نه طاهر (خواننده سالمونی که در حال جان دادن بر پله های کنسرت با حنجره ای خونین از جدایی یار می گوید و می خواند: غلام چشم آن ترکم...) که حبیب (نوازنده سنتور با بازی حمید جبلی) است. کسی که در دیار فرنگ دل به پیانو می بازد و برای آموختن در پاریس می ماند و طعن و کنایه همسفران را به جان می خرد. اوست که انتخابی سرنوشت ساز می کند، جدایی کامل و رفتن به راهی یکسر متفاوت از قبل. رضا خوشنویس در سریال «هزار دستان» نیز تاوان همین عدول از راه مرسوم را می پردازد و می شود بر حاشیه آن بحث هنرمند متعهد و عملگرا از نظر حاتمی را بنا کرد.

حالا با این اوصاف مفهوم «تاریخ» در سینمای حاتمی شاید روشن تر باشد. تاریخ حاتمی تاریخ مکتوب نوشته شده نیست. بحث بر سر این که این واقعه تاریخی به آن گونه نیست که در فیلم مطرح می شود، از اساس اشتباه است. تاریخ حاتمی تاریخ گردیه ها هاست، تاریخ گمشدن هویت هاست، تاریخ کژفهمی ها و سوءتفاهم هاست. آنچه که بیش از همه در سینمای حاتمی نقش بازی می کند اتفاقاً همان المان هایی است که ضعف آثار او شمرده می شوند: دیالوگ ها و آرایش صحنه و لباس. دیالوگ در سینمانقش معین و از پیش معلوم ندارد، حرف هایی کلی می شود زد نظیر این که دیالوگ وظیفه انتقال اطلاعات (چه نقش ها به هم و چه تماشاگر) دارد و... اما بی هیچ تردید ایجاد ارتباط هم یکی از همان وظایف کلی است. اما دیالوگ های حاتمی در بسیاری از فیلم ها ایجاد ارتباط نمی کنند، این که بعضی ها اشاره کرده اند که دیالوگ های حاتمی صرفاً جنبه تزئینی دارد هم نمی تواند درست باشد. علی حاتمی تنها سینماگری است که می شود از «زبان» و نه «دیالوگ» برای توصیف فیلم هایش استفاده کرد. شخصیت های حاتمی راکب زبان نیستند، آنها مرکب زبانند. آنها محیط بر زبان نیستند بلکه محاط زبانند، زبان آنها را اسیر خود کرده و خارج از آن نمی توانند زندگی کنند زبان روزمره که برای ایجاد ارتباط به کار می رود در اینجا بی معناست چون زبان عملاً در کار ایجاد اتمسفری است تا شخصیت ها در محیطی پارودیک و یا در برخی فیلم ها فضایی مالیخولیایی زیست کنند.

طراحی لباس و دکور نیز کارکردی به همین گونه دارند. این نوستالوژی گرایی و «یا موزه دار» بودن که حاتمی همیشه به آن متهم بوده است، دقیقاً کارکردی زیبایی شناسانه و تماتیک و در راستای ساختن فضای مالیخولیایی زده دارد. فیلم «باشمل» نمونه خوبی است اما بی هیچ تردید فیلم «حاجی واشنگتن» نمونه ای ترین فیلم حاتمی است. هر چه که در این مطلب گفته شد به عیان ترین شکل در این فیلم وجود دارد. عدم توانایی برای ایجاد رابطه، سرگشتگی که محصول بیرون آمدن از محیط بومی است، تلخی تراژیک انتخاب و... همه در فیلم وجود دارد.

تنها کافیست به متنی که حاجی برای رئیس جمهور (کسی که مطلقاً با این زبان بیگانه است) می خواند دوباره توجه کنیم، نبود امکانات که پاسخگوی بلندپروازی حاتمی در این فیلم نبود به کمک فیلم آمده و فضایی کاملاً سوررئال ساخته. در کدام فیلم ایرانی می توانید حضور سرخپوست را با آن سر و شکل و ظاهر بازآفرینی کنید.

اگر کلید فیلم های حاتمی را عدم توانایی در ایجاد رابطه فرض کنیم خود او نیز قربانی بزرگ عدم ایجاد رابطه بود. او همیشه خود و سرنوشتش را به زبان فیلم تجربه می کرد و تکه ای از خود را در هر فیلم جا می گذاشت، شاید به همین خاطر بسیار زود درگذشت.