

سینمای ایران پس از انقلاب

(بررسی انسان شناختی فیلمهای ابراهیم حاتمی کیا)

مقدمه

موضوع اصلی پژوهش، بررسی رابطه دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی پس از انقلاب اسلامی و تأثیر فضای اجتماعی ناشی از آن بر فیلم‌های سینمایی ابراهیم حاتمی کیا می‌باشد. در این بررسی، سینمای مستند و روایت‌گر جایی نداشته و صرفاً مورد بررسی، فیلم‌های داستانی می‌باشد.

اگر چه سینما را بعضاً عرضه واقعیت‌گریزی و فرار از واقعیت‌های زندگی روزمره یا همان واقعیت اعلا (برگرولوکمان 45-39 : 1375) دانسته‌اند، و آنرا ابزار ساختن دنیای طلایی سرشار از نادیده‌ها و شگفتی‌ها و ساختن رویا برای توده‌های وسیع شهری و روستایی و دنیای فرا واقعی دانسته‌اند و آنرا مثال بارز کارخانه رویا سازی خوانده‌اند، اما بایستی سینما را همچون يك امر تام اجتماعی در نظر آورد که بایستی بطور همه جانبه به آن نگریده گردد و با اتخاذ این نقطه نظر، می‌توان چنین گفت که اگر چه جنبه فرا واقعی واقعیت‌گریزی آمیخته با تکنیک و تفکر تکنیکی (هایدگر 1977) در سینما مجال بروز می‌یابد، اما توجه به این نکته حائز اهمیت است که فیلم‌سازان در خلاء به تولید فیلم نمی‌پردازند، بلکه در زمان، جامعه، فرهنگ و اقتصاد معینی به باز تولید مؤلفه‌های گفته شده می‌پردازند که در واقع عوامل و مؤلفه‌های مذکور بر آنها تأثیر گذاشته و محتوای آنها را مشروط می‌کند.

پس می‌توان چنین گفت که سینما پدیده‌ای اجتماعی و زیبا شناسانه است که هنر از خلال آن از شرایط اجتماعی تأثیر پذیرفته و خود متقابل بر آن تأثیر می‌گذارد، و از این نقطه نظر پرداختن به سینما بعنوان بازتاباننده عرضه اجتماعی و فرهنگی در زمان و مکان معین امری ضروری می‌نماید.

طرح مساله

بی‌تردید، انقلاب 1357 ایران که يك دگرگونی همه جانبه در عرصه‌های مختلف زندگی اجتماعی و زیست جهان مردم بود، صحنه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی، اقتصادی و سیاسی را عمیقاً متأثر از خویش کرد که عرضه هنر نیز یکی از این عرصه‌ها بود.

بی‌تردید، تأثیر فضای ایدئولوژیک انقلابی که گفتمان مسلط آن زمان را تشکیل می‌داد و هنر را در خدمت اهداف متعالی بشر می‌خواست توانست تحوّل شگفت‌انگیز در عرصه سینمایی ایران به بار بنشانند و به ابتدال ناشی از اکثر

فیلم‌های قبل از انقلاب که به فیلم فارسی مشهور بود، پایان بخشیده و از سینما بعنوان رسانه‌ای موثر برای انتقال اندیشه‌های عمیق انقلاب استفاده نمایند که نمود عینی آن را می‌توان در تولید فیلم‌های انقلابی و در خدمت اندیشه ایدئولوژیک انقلاب دید.

در واقع سینما از خلال يك فرایند عمیق دیا لکتیکی تاثیر و تاثر توانسته تصویر بسیار خوبی از فرهنگ مردم ایران در دوره‌های مختلف پس از انقلاب و فضای فرهنگی – اجتماعی آن دورانها ارائه نماید.

ضرورت و اهمیت

سینمای ایران، پس از انقلاب، و با دگرگونی عظیم اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و پیرامونی خود، به یکباره و به تبع سایر عرصه‌های دیگر، از ساختار محتوایی قبلی خود جدا گشته و پس از وقفه‌ای کوتاه، در محتوای دیگر، مضامین ناشی از تفکر حاکم جدید را در چارچوب تکنیک ریخته و به عرضه نمایش گذاشت و از اینرو بررسی و تفحص در این مضامین در هر دوران پس از انقلاب امری مهم و ضروری بوده که می‌تواند نشانگر تحولات عمیق و فرهنگی در بستر اجتماعی باشد که می‌توان برای درک آنها از این پدیده کمک گرفت.

اهداف تحقیق

- 1- بررسی اثرات انقلاب و فضای ناشی از آن در سینما و چگونگی بازنمود تحولات عمیق فکری - اجتماعی در فیلم
- 2- بررسی اثر تحولات بستر اجتماعی و فرهنگی بر گفتمان هنری و سینمایی

پیشینه تحقیق

کتابها و مقالات بسیاری در عرصه سینما نوشته شده است، و حتی سینما از حیث رسانه‌ای و ارتباطات نیز مورد بررسی قرار گرفته (ساروخانی 1377) اما در باب نسبت سینما با پدیده‌های فرهنگی - اجتماعی کار چندانی جز سه پایان‌نامه صورت نگرفته است. همچنین در مورد سینمای حاتمی کیا مقالات فراوانی نوشته گردیده و همچنین حجم انبوهی از ادبیات تولید شده است، اما هیچ کدام از منظر مردم‌شناختی و از نظر گاه فرهنگی به این مقوله نظر نداشته اند.

چهارچوب نظری پژوهش

در این پژوهش، رهیافت نظری حاکم دیدگاه‌های ساخت‌گرا، نشانه‌شناختی، هرمنوتیکی و انسان‌شناسی تفسیری گیرتر و انسان‌شناسی تاریخی می‌باشد.

روش‌شناسی

رهیافت پژوهش ما مبتنی بر دو روش تحلیل ایستا (ساختاری) و تحلیل پویا (تحلیل شاخص‌های فرهنگی) می‌باشد.

و روش و تکنیک‌ها در این پژوهش، روش‌های متداول انسان‌شناسی و صرفاً از دیدگاه کیفی می‌باشد که تحلیل محتوای کیفی نیز جزئی از این روش‌شناسی می‌باشد.

مفاهیم:

واژگان کلیدی تحقیق عبارتند از: فیلم – محتوای اجتماعی – بازنمود فرهنگی – دگرگونی اجتماعی و ارزشی

دگرگونی و پایداری در جامعه و فرهنگ ایران (1357-1384)

در این فصل، کوشیده خواهد شد تا به خلاصه ترین وجه ممکن، تصویری کلی و روشننگر از جامعه ایران طی بیش از ربع قرن بعد از انقلاب اسلامی ارائه گردد در آغاز به این نکته توجه میکنیم که در این دوره چه چیزهایی دگرگون گردیده و چه چیزهایی پایدار ماند و سپس به این موضوع توجه خواهیم کرد که این تب و تاب پدیدار شده در عرصه اجتماع، سیاست و حتی اقتصاد، چه بازتابهایی در فرهنگ یافت و منجر به پیدایی چه فرایندهایی در آن گردید. این همه کاری است که می‌خواهیم در این فصل به انجام برسانیم تا بعداً بتوانیم این فرایندهای فرهنگی (اعم از پایداری یا دگرگونی) را در آینه فرآورده‌های سینمایی مشاهده کنیم و به تبیین و تفسیر آن بپردازیم.

اگر بخواهیم همه دگرگونی‌های استراتژیک، اقتصادی و اجتماعی این دوران را خلاصه کنیم بایستی این دوران را به چهار دوره عمده تقسیم نمائیم که هر کدام شرایط و الزامات خاص خود را داشته و برهد دوره، علاوه بر شرایط و اقتضات آن، پدیده‌ای کلی حاکم بوده و بالتبع تأثیرگذاری این پدیده نقش تعیین‌کنندگی داشته است. این پدیده چیزی جز پدیده مدرنیته و جهانی شدن نیست، پدیده جهانی شدن که در امتداد پروژه مدرنیته و در واقع ادامه آن و شکل جدید آن است. البته بکاربردن نظریه ارگانیزم اجتماعی صرف در اینجا منظور نظر ما نیست، چراکه جامعه را نمی‌توان بطور قطعی با ارگانیزم طبیعی مقایسه کرد بر طبق نظریه سنت و مدرنیته، در ورود هر عنصر مدرن و هر شیء خارجی به یک جامعه، سه حالت ممکن است پیش آید: حالت اول، دفاع صرف و پس زدن شیء و پدیده مدرن و مقاومت اجتماعی از سوی یک فرهنگ است. حالت دوم حالت جذب و شیفتگی بیش از حد و یک حالت اگزوتیسیستی (ریویر 1379) است که در نهایت منجر به حل گردیدن سنت در مدرنیته می‌گردد. حالت سوم که از آن به اشکال هیبریدی نام برده می‌شود، حالتی است که در آن، گاهی سنت غلبه کرده و گاهی مدرنیته و گاهی اشکال ترکیبی از این دو مشاهده می‌شود که وضعیت پیچیده‌ای را به بار می‌آورد.

در طول این دوران بیست و هفت ساله، ما شاهد همه اشکال ذکر شده در مقاطع مختلف بوده‌ایم که در ادامه به آن پرداخته خواهد گردید.

دوران مذکور در تحقیق حاضر به چهار دوره تقسیم می‌گردد که فصل جدایی هر کدام از اینها با یکدیگر، وقوع یک اتفاق بزرگ و یک تحول اجتماعی عظیم است که ما را قادر می‌سازد تا دوران فوق را از یکدیگر جدا نمائیم و قبل و بعد آن را در دو دستگاه جداگانه و شرایط اجتماعی خاص و پیشینه خاصی دنبال کنیم. اما این دوره‌ها:

دوره اول: دوره انقلاب (1359-1357)

دوره دوم: دوره جنگ (1367-1359)
دوره سوم: دوره بازسازی (1376-1367)
دوره چهارم: دوره اصلاحات (1384-1376)
البته بعد از دوره اصلاحات، دوره دیگری با گفتمان خاص خود شکل گرفته که از آن، به عدالتخواهی نام برده می‌شود، اما به لحاظ زمانی، هنوز زود است که به بررسی فیلم‌های تولید شده در این دوره بپردازیم.

1- دوره انقلاب (1384-1357):

انقلاب، بطور کلی عباتست از يك دگرگوني همه جانبه در تمامی ارگان يك جامعه، بطوري وضعيت جديد هيچ گونه شباهتي با وضع سابق، از هيچ نظر ندارد. (بشیریه، 1382).

با پیدایی انقلاب اسلامی و شعار مشهور آن که استقلال و آزادی خواهی و از همه مهمتر تشکیل يك حکومت جمهوری از نوع اسلامی آن، نه يك کلمه بیشتر، نه يك کلمه کمتر (امام خمینی، صحیفه نور) بود، اساس يك ديکتاتوري 2500 ساله با شکل خاصی استبداد سلطنتي آن به هم ریخته و طراحان و عاملان این انقلاب عظیم، سعی در افکندن طرحي نو، از جنسي ديگر و با فضاي اجتماعي خاص خود و شعار بازگشت به ارزشهاي اسلامي سرکوب شده در دوران سابق، داشتند.

این انقلاب، پیش از آنکه يك انقلاب سياسي، يا اقتصادي باشد، بر خلاف نظر بسياري از تحليلگران (همایون کاتوزیان 1379 و آبراهامیان 1377)، پیش از همه چیز، يك انقلاب فرهنگي بود، چراکه سعی در بازگشت به ارزشهاي منکوب شده و کم بها داده شده در دوران پهلويها و بطور كلي حکومت پادشاهي سکولار داشت و از این به بعد، می‌توان این انقلاب را يك انقلاب فرهنگي دانست.

طبیعتاً طرح این ادعا در این تحقیق بایستی يك شاهد عيني نیز در این دوران داشته باشد و این چیزی نیست، جز تعطيلي صنعت فيلمسازي در شکل گسترده آن در زمان پهلوي که با شعله‌ور شدن آتش انقلاب، فروکش کرده بود، و سرانجام به تعطيلي کشیده شد.

فیلم‌های قبل از انقلاب که به “فیلم فارسي” شهرت داشتند، و همان‌گونه که از نامشان برمی‌آید، فقط زبان فارسي را بر خود داشته و از فرهنگ فارسي و ایرانی هيچ نشاني در اکثر آنها دیده نمی‌شد، در سينمائي ايران قبل از انقلاب رخنه کرده و و تقريباً سلطه غيرقابل بازگشتي بر این عرصه داشتند. تولید این گونه فیلم‌ها که تحت تاثیر خود صنعت سينما بطور كلي بودند که خاستگاه عربي داشته و طبیعتاً مضمون منتقل شده از طریق آن، بیان کننده ارزشهاي نشأت گرفته از آن فرهنگ خاص است. این فرهنگ بجز معدودي قشر غربگرا، در

میان اکثریت متدین مردم ایران نه تنها هیچ جایی نداشته، بلکه بشدت مورد نفرت و دفع بوده است.

در طرح پدیده سنت و مدرنیته و حالات مختلف شکل گرفته در آن، در این دوره ما به راحتی شاهد شکل اول آن، یعنی دفع پدیده مدرن و پس زدگی آن توسط فرهنگ سنتی هستیم.

بر طبق مدعای این تحقیق، این دوره، دوره بازگشت به سنت و تخطئه مدرنیته بوده و بازگشت به خویشتن، شعار اصلی انقلابیون، در برابر ارزش‌های فرهنگ وارداتی غرب بود.

از اینرو ورود مدرنیته، که از سالها قبل، و از زمان رضاخان بطور خاصی شروع گردیده بود، پیامد فرهنگی آن به وضوح منجر به پیدایی انقلاب اسلامی گردید.

در يك نتیجه‌گیری مختصر در مورد این دوره، می‌توان اینچنین ذکر کرد که با وقوع انقلاب، صنعت سینما بطور کلی تعطیل گردیده و هنوز هیچ جایگزین معنایی برای این قالب در نظر گرفته نشده است.

2- دوره جنگ (1359-1367):

این دوره، آنچنان که از نام آن پیداست، با شروع جنگ تحمیلی در شهریور 1359 آغاز شده و تا سال 1367 که سال پایان جنگ است، دوام می‌آورد.

وقوع جنگ تحمیلی، نقش سینما را در بازتاب ارزش‌های دفاع مقدس و بطور کلی ارزش‌های انقلاب اسلامی، دوچندان کرده و مسئولان فرهنگی کشور بیش از پیش به این امر واقف گردیدند، که می‌توان از این ابزار نه تنها بعنوان وسیله انتقال، بلکه تاثیرگذاری بیش از پیش استفاده نمود.

تقریباً می‌توان گفت اکثر قریب به اتفاق فیلم‌های این دوره به دفاع مقدس و بازنمایی ارزش‌های آن اختصاص دارد که در فصول بعدی به آن باز خواهیم گشت.

3- دوره سازندگی (1376-1367):

با اتمام جنگ تحمیلی، ضرورت بازسازی و توجه به توسعه و پیشرفت، در صدر توجه نگاه دولتمردان ایران قرار گرفت و با طرح برنامه‌های توسعه بلند مدت، سعی در تعمیر و بازسازی صدمات جنگ گردید که اثرات فرهنگی خاص خود را بر جامعه و بر باز نمود فرهنگی در سینما داشت.

در دوره سازندگی چند عنصر عمده دخالت داشت که همگی مهم بوده و پیامدهای فرهنگی آن را می‌توان ارزیابی نمود.

- تغییر جامعه از جامعه بسته به سوی جامعه باز

- انعطاف پذیری در مورد الگوهای سنتی- مذهبی

- استفاده از افراد متخصص (تکنوکرات)

- کاهش کنترل دولت بر بخش اقتصاد (رفیع پور 15: 1377)

پیامد فرهنگی مباحث مطرح شده در فوق، بطور کلی تغییر نظام ارزشی مردم و بخصوص دولتمردان و مدیران در رأس و قشر متوسط و پایین جامعه بود که به خوبی می‌توان این باز نمود را در سینما نیز مشاهده نمود.

در بحث پذیرش و طرد سنت و مدرنیته، می‌توان این دوره را دوره تسامح نسبت به مدرنیته و توسعه با الگوهای غربی قلمداد نمود که جامعه را آماده پذیرش بیشتر سلطه مدرنیته بر سنت می‌کرد که بارزترین نشان آن تغییر نظام ارزشی زمان جنگ و جایگزین شدن گفتمان ارزشی جدید، حول محور اقتصاد و دارایی است که باز نمود اجتماعی آنرا می‌توان در این دوره در پدیده‌هایی چون فقر، تورم، رشوه‌خواری و اختلاس، انحرافات و آشفتگی اجتماعی و سازمانی، کاهش وحدت و انسجام اجتماعی نسبت به زمان جنگ، کاهش پایبندی مذهبی، تفاخر و تجمل‌گرایی، دلسردی، بی‌اعتمادی، آلودگی هوا، تخریب محیط زیست، اسراف کاری و ولخرجی، اعتیاد، پارتی بازی و ... که جامعه را همچون یک کلاف سردرگم در آورده و هزارتوی آن را مبهم کرده است، به اوج خویش می‌رسد، که پیامد فرهنگی آنرا می‌توان در تولید فیلم‌های سینمایی و در عرصه سینما به خوبی مشاهده نمود.

آنچنان که آمد، این دوره، پذیرش نسبی مدرنیته و اخذ الگوهای توسعه تک خطی غرب بود که به پیدایی اشکال هیبریدی، بخصوص در دوره چهارم که در دوره بعد از سازندگی است، انجامید که در فصول بعدی بیشتر در این مورد بحث خواهد شد.

4- دوره اصلاحات (1384- 1368)

این دوره، آنچنان که از نامش پیداست دوره‌ای است جدید، با مختصات و گفتمان خاصی خود و نشان از حاکمیت یک رویکرد جدید در حیطه‌های مختلف کشور اعم از سیاست، اقتصاد و فرهنگ دارد. این دوره را می‌توان دوره اوج غلبه رویکردهای مدرنیستی و تلقی‌های پست مدرنیستی بخصوص در حیطه فرهنگ و بالتبع در عرصه سینما دانست در این دوره، ما شاهد ترکیبی از فیلم‌های مختلف، اعم از مدرن، شبه مدرن، و پست مدرن هستیم که می‌توان آنرا باز نمودی از فرهنگ در حال تغییر جامعه به حساب آورد، که آنچنان که آمد، این دوره خود محصول دوره قبل است.

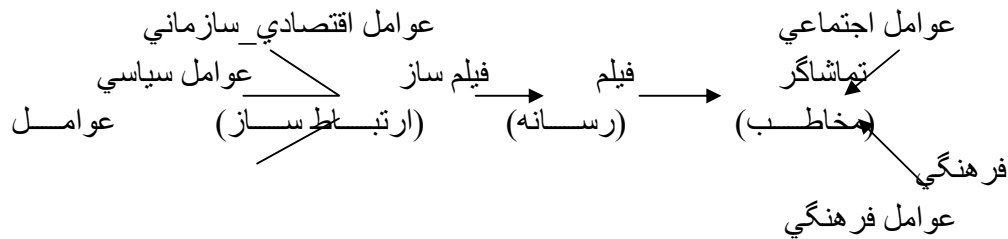
نهاد اجتماعي فيلم سازي در ايران

نهاد اجتماعي فيلم سازي متشکل از سه جزء اصلي است: فيلم سازان، فيلم و تماشاگران. عوامل سياسي، اقتصادي و فرهنگي مختلفي بر فيلم سازان و همچنين تماشاگران اثر مي گذارند و رفتار آنها را تعيين مي کنند.

فيلم سازان، محتوای فيلم ها را از جامعه مي گيرند و تحت تاثير الزامات اقتصادي و سازماني صنعت فيلم و نيرويي که منتقدان و مطبوعات و محافل گوناگون اجتماعي اعمال مي کنند و تحت نظارت و کنترل دستگاه دولت، به توليد فيلم مي پردازند.

تماشاگران که اقشار و طبقات گوناگون جامعه (اکثراً جامعه شهري) با مراجعه و عدم مراجعه براي ديدن فيلم به سالن هاي سينما به فيلم سازان علامت مي دهند و موفقيت يا شکست فيلم را تعيين مي کنند. فيلم سازاني در بازار مي مانند و به توليد و نمايش موفقيت آميز فيلم ادامه مي دهند که با آزمون و خطا در يك دوره زماني معين نبض بازار و ترجيحاً تماشاگران دريابند و با نيرويي که محافل اجتماعي و مهمتر از آنها دولت اعمال مي کند به تعادل برسند.

مدل هاي متعدد و مفصلي براي تشریح رابطه رسانه هاي جمعي و جامعه پيشنهاد شده است که برخي از آنها بسيار پيچيده اند. اما با يك مدل جريان ساده و يکسويه مي توان کل فرآيند فيلم سازي را نشان داد. کافي است که بجز ارتباط سازان (در اینجا فيلم سازان)، رسانه (فيلم) و مخاطبان (تماشاگران) ساير عوامل را به صورت نيروهايي که بر فيلم سازان و تماشاگران اعمال مي شوند در نظر بگيريم و به ياد داشته باشيم که ارتباط سازان محتوای رسانه (فيلم) را از جامعه مي گيرند و نهايتاً تاثير فيلم نیز از طريق مخاطبان به جامعه برمي گردد.



مدل رابطه فیلم و جامعه (اجلایی 1383:80)

آنگونه که مشاهده می‌گردد، شکل بالا مدل رابطه فیلم و جامعه است. در سمت چپ مدل، فیلم ساز قرار دارد که موضوع کار خود (شکل و محتوا) را از جامعه می‌گیرد (جامعه خود و جامعه جهانی). عوامل متعددی کار فیلم ساز را محدود می‌کنند و شکل می‌دهند.

عوامل مؤثر بر فیلم سازی

عوامل اقتصادی - سازمانی

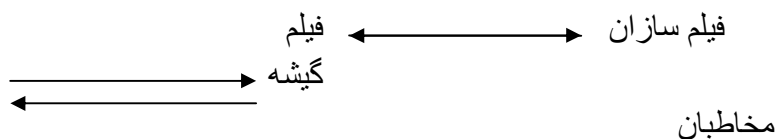
اولین عامل، عوامل اقتصادی_سازمانی است. منظور از اعمال نیروی عامل اقتصادی در اینجا این واقعیت است که سینما یک صنعت است و مثل هر صنعت دیگری وابسته به فروش کالاهایی است که تولید می‌کند. صنعتی که سرمایه گذاری نسبتاً بالایی در آن بکار می‌رود. تولید هر فیلم به سرمایه قابل توجهی نیاز دارد و بازگشت سرمایه و سود برای استمرار صنعت فیلم ضرورتی است انکار ناپذیر. از این نظر، فیلم کاملاً با رسانه های کتبی متفاوت است و به همین جهت این رسانه در مقابل کنترل دولتی و یا اجتماعی بسیار حساس است. در تمام مراحل تولید یک فیلم میتوان در آن دخالت کرد و در فرایند تولید آن تأثیر گذاشت و بعد از تولید نیز بر راحتی می‌توان مانع نمایش رسمی آن در تالار های عمومی شد و از آنجا که سرمایه قابل توجهی برای تولید فیلم صرف می‌شود عموماً گرایش تهیه کنندگان بر این است که ریسک نکنند و فیلمی را که کوچکترین مخالفتی برمی‌انگیزد نسازند معمولاً سرمایه گذاران فیلم به تکرار الگوهای موفق راغب اند و همین گرایش باعث می‌شود که با تکرار مضمون های موفق و تبدیل به کد شدن آنها گونه های فیلم پدید آیند، به طوری که پس از مدتی هر کسی می‌داند که قهرمان و سترن از نظر خلق و خو چگونه است و مسائلی از این دست.

نتیجه اینکه عوامل اقتصادی تأثیری اساسی بر فیلم سازان دارند و شاید یکی از مهمترین عواملی هستند که محتوای فیلم را تعیین می‌کنند.

رابطه فیلم ساز و مخاطب

رابطه میان فیلم سازان و تماشاگران از طریق مکانیزم گیشه (مکانیزم بازار) تعیین می‌شود. فیلمی تولید شده و وارد بازار می‌شود. تماشاگران با استقبال از فیلم به فیلم ساز علامت می‌دهند که راغب به مصرف کالای تولید شده هستند. فیلم ساز با دریافت این علامت، محصولات مشابه دیگری از همان نوع قبلی (معمولاً عناصر مورد پسند تماشاگران را حفظ و با جزئی تغییراتی در اثر جدید ایجاد می‌کند. این عناصر می‌تواند مضمون، شخصیت‌ها، صحنه آرایی، موسیقی، گونه فیلم یا بسیاری عوامل دیگر باشد) تولید و به بازار عرضه می‌کند. دیگر فیلم سازان نیز به ساختن این نوع فیلم می‌پردازند. بر عکس عدم استقبال تماشاگران از فیلم نیز به فیلم ساز علامت می‌دهد تا تولید محصولات مشابه را متوقف کند. دیگر فیلم سازان نیز سراغ این نوع فیلم نمی‌روند.

با وجود این، عوامل دیگری نیز وجود دارند که این نظام را از عمومیت می‌اندازند. برخی فیلم سازان بخاطر هدف فرهنگی‌ای که دارند به فروش پاسخ مساعد نمی‌دهند و به همان قدر سود که بتوانند به کار خود ادامه دهند، قانع اند. دولت‌ها و برخی گروه‌های اجتماعی و گروه‌های هم نفع برای ترویج ارزشها و ایدئولوژی مطلوب خود به تولید فیلم می‌پردازند و حتی اگر فیلم‌ها با شکست تجاری روبرو شوند نیز به تولید فیلم‌های مشابه ادامه می‌دهند. شکل زیر رابطه فیلم ساز و مخاطب را به تصویر می‌کشد:



همذات پنداری و مقبولیت

چرا فیلمی مورد استقبال واقع می‌شود و فیلمی ناموفق می‌ماند؟ برای اینکه تماشاگران خود را با فیلمی همذات پندارند و احساس همبستگی کنند، باید چیزی در آن بیابند که جلب شان کند. این چیز می‌تواند زندگی واقعی خود آنها باشد، یا اینکه زندگی طبقه یا قشر دیگری باشد که به دلیلی به زندگی آنها علاقه‌مند اند، همین طور این چیز می‌تواند آرزوها و رویا هایشان، کابوس‌ها و ترس‌های نهفته در جانشان و همچنین واقعیاتی باشد که توسط دلبستگی‌ها یا تفره‌های تماشاگران کژومر شده یا تغییر شکل داده است. همه اینها نیز ریشه در زندگی فعلی گروه‌های تماشاگر و گاه سوابق تاریخی و ویژگی‌های فرهنگی يك جامعه دارد.

تماشاگر این چیز دلخواه را گاه در مضمون و محتوای فیلم، و گاه فقط در برخی اجزای خاصی محصول سینمایی می‌یابد. که این موضوع، جای بسی تعمق

دارد. مثلاً گاه تماشاگران فقط بخاطر هنرپیشه یا هنرپیشگان يك فيلم به دیدن آن می‌روند و توجهی به محتوا و مضمون آن ندارند. مثلاً توجه به نیکی کریمی و محمد رضا فروتن در دوره اصلاحات یا در دوره سازندگی و جنگ، جمشید هاشم پور و در هر دو دوره پرویز پرستویی (البته بیشتر در اصلاحات) بسیار زیاد بود که بسیاری از مخاطبین برای دیدن این چهره‌ها به سینما می‌رفتند. معمولاً ستاره‌ای که محبوب می‌شود، در قالب تیپ معینی به محبوبیت می‌رسد و در فیلم‌های متعددی با همان تیپ ظاهر می‌شود و مردم وی را با همان تیپ می‌شناسند که رابطه‌ای ارگانیک با مضمون و محتوای فیلم دارد و نه ستاره بعنوان عنصری مستقل از کلیت فیلم.

غلبه فیلم ساز بر مخاطب

استمرار رابطه ظریف میان فیلم ساز و گروه‌های اجتماعی تماشاگر از طریق مکانیزم گیشه، پس از يك دوره طولانی منجر به کشف حساسیت‌های تماشاگران می‌شود و پس از آن که فیلم سازان با ظرایف خلق و روحیه مردم آشنا شدند، کم‌کم وضعیتی پیدا می‌شود که فیلم سازان نقش بیشتری در تعیین سلیقه و پسند تماشاگران ایفا می‌کنند و می‌توانند سلیقه و ذوق مردم را شکل دهند و آن طور که می‌خواهند بسازند. با این وجود، این تصور که ارتباط سازان می‌توانند هر چه می‌خواهند با مردم بکنند، درست نیست.

2- عوامل سیاسی

بعد از عوامل اقتصادی، عوامل سیاسی هستند که مضمون و محتوا و شکل فیلم‌ها را تعیین می‌کنند. مهمترین عامل سیاسی مؤثر در صنعت فیلم‌سازی دولت است. مهمترین نقش سیاست تعیین مرز واقع‌گرایی است، چه از طریق مستقیم، یعنی سانسور فیلم‌ها پس از ساخته شدن، اجازه نمایش ندادن به فیلم‌ها، نظارت در طول ساخت و انواع دیگر نظارت و کنترل و یا از طریق غیر مستقیم با ایجاد جوی در جامعه که حدود و مرز مسائلی را که می‌توان به آنها پرداخت، معین کند.

علاوه بر دولت‌ها، گروه‌های مختلف اجتماعی نیز می‌توانند به عنوان عامل سانسور عمل کنند. مثلاً اگر صاحبان حرفه‌های مختلف و اقشار گوناگون مردم مایل نباشند که تصویری واقعی از وابستگان به صنف یا قشر خود بر سینما ببینند و با اعتراض از طریق سازمان‌های حرفه‌ای خود مانع به تصویر کشیدن اعضای صنف یا قشر خود بر پرده سینما شوند، در واقع دامنه عمل فیلم سازان را محدود کرده‌اند و بر فاصله آن‌ها از واقع‌گرایی افزوده‌اند. همه اقشار توقع

دارند که هر کس از گروه آنها که در تلویزیون یا سینما نمایش داده می‌شود، حتماً منبع و نمونه همه فضایل اخلاقی باشد وگرنه فکر می‌کنند آبروی آن قشر به خطر می‌افتد. (نمونه این مدعا را می‌توان در فیلم‌های مختلف و بطور خاص در فیلم مارمولک در دوره اصلاحات دید).

فیلم ساز

فیلم سازان در خلأ به تولید فیلم نمی‌پردازند، بلکه در دوران و جامعه و فرهنگ و اقتصاد معینی به این کار مشغولند و عوامل اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی بسیاری بر آنها تأثیر می‌گذارند و محتوا و شکل فیلم‌های آنها را مشروط می‌کنند. اما در نهایت امر این فیلم سازان اند که بالاخره فیلم‌ها را می‌سازند و بهتر است بدانیم این فیلم سازان از کجا آمده‌اند؟ به عنوان یک گروه اجتماعی چه ویژگی‌هایی دارند، با چه اقشار و طبقاتی از جامعه در پیونداند، سنت‌گرا بوده‌اند یا متجدد؟ به گروه‌های قومی یا مذهبی خاصی وابسته‌اند؟ و عواملی از این دست. البته نباید از نظر دور داشت که بررسی فیلم سازان فقط به معنای بررسی سازندگان فیلم نیست بلکه ویژگی‌های سازمانی موسسات سازنده فیلم را نیز شامل می‌شود. شرایط تولید فیلم اهمیت اساسی دارد. سازمان تولید کننده فیلم بسیاری از اصول و استانداردها را برای فیلم سازان تعیین می‌کند و کار بر اساس اصول و استانداردهای متفاوت با اصول حاکم بر سازمان بسیاری مواقع، برای فیلم سازان غیر ممکن است.

مخاطب و عوامل موثر بر آن

عنصر دیگر در نهاد فیلم سازی، مخاطبان فیلم‌ها هستند؛ یعنی همان تماشاگرانی که برای دیدن فیلم به تالارهای نمایش مراجعه کرده‌اند. در واقع در تحقیق‌های اجتماعی، تعیین طبقات، اقشار یا گروه‌های اجتماعی که این فیلم‌ها را می‌بینند و با آنها احساس یگانگی می‌کنند، اهمیت بسیار زیادی دارد.

عوامل چندی بر مخاطبان اثر می‌کنند که برای درک صحیح فیلم‌ها باید به این عوامل توجه کرد، زیرا این عوامل واکنش تماشاگران را به فیلم‌ها مشروط می‌کنند. از این میان یک دسته عوامل فرهنگی‌اند که در واقع به توقعی مربوط می‌شود که مخاطبان از فیلم دارند. در این مورد مهم‌ترین تضادی که همواره مطرح شده است، برداشت از سینما بعنوان سرگرمی و تفریح یا هنر است.

غیر از عوامل فرهنگی، عامل دیگری که تأثیر بسیار زیادی بر تماشاگران دارد و استقبال و عدم استقبال و اهمیت سینما را تعیین می‌کند، دسترسی به تالارها و نمایش فیلم و هزینه تماشای فیلم است.

با تحلیل دو عامل اصلی نهاد فیلم سازی، یعنی فیلم سازان و تماشاگران و بررسی همه عوامل فرعی سیاسی(دولت و گروه های ذی نفوذ)، اقتصادی(الزامات بازار و فروش)، فرهنگی(توقعات و برداشتهای هر دو گروه) و اجتماعی(الزامات و کارکرد سینما بعنوان یک وسیله گذران اوقات فراغت) می توانیم به درکی واقع بینانه از نهاد سینما در ایران برسیم.

جهان فیلم های پس از انقلاب

در این بخش، می خواهیم، به جهان درون فیلم ها اشاره کنیم و عناصر این جهان را که از جهان اجتماعی قابل تمیز است بشناسیم. در اینجا فقط تصویری کلی از موضوع ها و مضامین فیلم ها و نحوه ارائه آنها به تماشاگران در قالب گونه ها و موج ها به دست داده خواهد شد.

مضمون های عمده

مضمون های عمده فیلم های پس از انقلاب، در چهار دوره، عمدتاً به شرح ذیل است:

دوره اول و دوم

دلیل اینکه دوره های اول و دوم را با یکدیگر ذکر می کنیم، نزدیکی بیش از حد این دودوره با یکدیگر و همچنین رکود عمده صنعت فیلم و فیلم سازی در دوران پس از انقلاب است. با تدقیق در این دو دوره، بیشتر می توان مضامین مکرر در سینمای این دوره را مشاهده نمود که عبارتند از:

انقلاب

این مضمون، تم اصلی و عمده اکثر فیلم های این دو دوره است. پس از تأسیس ستاد جشنواره بین المللی فیلم فجر در سال 1370 نیز سعی در باز تولید این مفهوم در قالب فیلم ها شد که تا حدودی نیز موفق بود. مفهوم های عمده در این مضمون همگی به جو انقلابی 1357 یا قبل از آن اشاره می کنند که نقش انقلابیون در اینجا مفهوم مرکزی بوده و سرانجام از آنان بعنوان مرد برتر یا برندگان فیلم و تمام کنندگان جریان، تصویر سازی می شود. در تمامی این فیلم ها، روحیه استکبار ستیزی و مبارزه با امپریالیسم موج می زند. فیلم هایی چون: طلوع فجر (مرادخانی و پارسایی)، جرم ما این است (سینا صادقی)، روح خدا (صمد تواسعی)، آخرین اعلامیه امام (ح. لایقوانی)، مرگ بر آمریکا (رضا شبیری)، به ترتیب قد (کیومرث پوراحمد)، از فریاد تا ترور (منصور تهرانی)، توجیه (منوچهر حقانی پرست)، دانه های گندم (حسن رفیعی)، دست شیطان (حسین

زندباف)، طلوع انفجار (پرویز نوری)، اعدامی (محمد باقر خسروی)، برنج خونین (قویدل و نیک نژاد)، خونبارش (قویدل)، سقوط 57 (باربد طاهری)، عصیانگاران (جهانگیری)، فصل خون (حبیب کاوش)، مرز (جمشید حیدری)، هجرت (میلا)، آزادی آمریکایی (پرویز کلانتری)، پشت صحنه (روح الله امامی)، بازرس ویژه (تهرانی)، راست قامتان (کارگروهی)، رهایی (صدر عاملی)، اعدامی (خسروی) و ...

در تمامی فیلم‌های این مضمون، تقدیس رهبری کارزماتیک حضرت امام بعنوان تم اصلی بوده و از شاه بعنوان چهره‌ای خائن و پلید و وطن فروش یاد می‌شود.

جنگ

مضمون جنگ، عمده‌ترین مضمون این دوران و متناسب با شرایط اجتماعی و سیاسی استراتژیک ایران است، چرا که این زمان، اوج جنگ تحمیلی عراق علیه ایران است و همبستگی ملت ایران در حد بالایی است که این همبستگی، خود را در فیلم‌های ساخته شده در این دوره جلوه‌گر نموده است. همچنین این فیلم‌ها، اگرچه آنچنان که گفته شد، متأثر از شرایط سیاسی و اجتماعی زمان خود هستند، اما تأثیر عمیقی نیز بر مخاطبان خود، که قشر توده مردم و حتی نخبگان نیز هستند، می‌گذارند، و نقش بسزایی در باز تولید روحیه ایثار و شهادت و فداکاری، عموم مردم ایران که مخاطبان اصلی آنان هستند، دارند.

در تمامی فیلم‌های این مضمون و این دوره، مشروعیت دفاع و حق مقابله و روحیه متجاوز ستیزی موج می‌زند، و در همه این فیلم‌ها، شخصیت‌های پیروز، رزمندگان ایرانی هستند که بطرز معجزه آسایی به پیروزی دست می‌یابند. نکته دیگر در فیلم‌های این مضمون، به تصویر کشیدن امدادهای غیبی به فراخور روایات رزمندگان ایرانی (اسلام) است و تا آنجا که امکانات تکنیکی اجازه می‌دهد، فیلمسازان سعی در به تصویر کشیدن این لحظات و صحنه‌ها دارند.

فیلم‌های چون: روز مقاومت در آبادان، انهدام اسکله البکر، میعاد با شهادت، قوای مسلح، قصد بیداری، شهادت طلبان، جنگ اطهر، کرکس‌ها می‌میرند، عبور از میدان مین، نامه‌ای از خرمشهر، تفنگدار، پایگاه جهنمی، پیش‌تازان فتح، ریشه در خون، گل‌های داوودی، نینوا، آبادان شهر مظلوم و....

دوره سوم

این دوره، آنچنان که از نامش پیداست، دوره سازندگی است، نه دوره جنگ، یعنی جنگ تمام شده و دوران سازندگی و بازسازی ایران که قسمتهای جنوبی و غربی و مرکزی آن بشدت متأثر از جنگ و ویران است، آغاز می‌گردد. در همین دوره است که تغییر بزرگ ارزشی در بدنه جامعه رخ می‌دهد و قشر

کثیری از مردم، نگرش ارزشی سابق خود را از دست داده و به تقبیح ارزش‌های سابق خود که گریز از دنیا بود، پرداختند و حتی در بین رزمندگان نیز، این تفکر رسوخ پیدا کرد که ثروت دنیا و مال دنیا، لزوماً چیز بدی نیست. مضمون‌های عمده این دوره را می‌توان به دودسته تقسیم نموده مضمون‌های اوایل دوره و مضامین اواسط دوره به بعد.

مضمون‌های اوایل دوره:

در اوایل دوره، هنوز می‌توان اثرات جنگ را مشاهده نمود و هنوز تاثیر دوران جنگ بر فیلم‌ها بشدت زیاد است - هنوز از جنگ بعنوان نعمت و از ارزش‌های آن، بعنوان ارزش‌های برتر یاد می‌شود. نقطه اوج این مضمون را می‌توان در فیلم مهاجر حاتمی‌کیا دید.

مضمون‌های اواسط دوره به بعد:

رفاه طلبی

در این مقطع، ارزش‌های جنگ، آنچنان که آمد، شروع به استحاله شدن می‌نمایند و فقر، دیگر نه به عنوان يك ارزش، بلکه بعنوان ضد ارزش (حتی در بین قشر کثیری از رزمندگان)، جلوه می‌یابد.

فیلم‌هایی چون: بازی تمام شد (مهدی صباغزاده)، پول خارجی (بنی اعتماد)، خواستگاری (فخیمزاده)، زیر بام‌های شهر (هاشمی)، تمام وسوسه‌های زمین (حمید سمندریان)، آپارتمان شماره 13 (صمدی)، بخاطر همه چیز (محمدین)، عروس (افخمی) و

دوره چهارم

مضامین پست مدرن و نسبی:

دوره چهارم یا دوره اصلاحات، زمان اوج تفکر شکل گرفته در زمان سازندگی است. این زمان، زمان ورود سینمای پست مدرن نیز به ایران است. چراکه فیلم‌ها از قطعیت و جزم‌گرایی سابق به درآمده و حالتی نسبی، متناسب با جو اجتماعی ایران در این دوران یعنی از سال 1376 به بعد، بر سینما حاکم می‌شود. تفکر نسبی‌گرا که تا این زمان در سینما جایی نداشت، به لطف جو آزاد سیاسی بوجود آمده در این دوران، مجال بروز می‌یابد. اوج این تفکر را می‌توان در فیلم‌های محمدعلی سجادی و یدالله شهبازی مشاهده نمود.

مضامین زن سالارانه:

یکی دیگر از مضامین شکل گرفته و اوج یافته در این دوران را می‌توان مضامین فمینیستی دانست که این نیز تحت تاثیر سیاست‌های معاونت سینمایی وزارت ارشاد به اوج خود رسید. در این فیلم‌ها، سعی در احقاق حقوق از دست رفته زنان و مبارزه منفی با مردان می‌شود که اوج آنرا می‌توان در فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد و تهمینه میلانی مشاهده نمود.

مضامین سیاسی مخالفت:

این مضامین نیز، که تا قبل از این، و حتی در اواخر دوران سازندگی در سینما هیچ جایگاهی نداشت، به یکباره بعد از شروع دوره اصلاحات پابه عرصه وجود گذاشت و مفهوم اصل آن، مخالفت با جناح سیاسی است که سالها قدرت را در ایران در دست داشته است. اوج این سینما را می‌توان در فیلم‌های مسعود کیمیایی مشاهده نمود.

درآمدی بر سینمای جنگ و سینمای حاتمی کیا

در سراسر قرن‌ها، تقریباً همه گروه‌های انسانی از جنگ رنج بوده‌اند. تا زمانی که مردم به جنگیدن ادامه دهند، جنگ جای خود را در سینما خواهد داشت. هنگامی که درباره نمایش جنگ در سینما حرف می‌زنیم، نباید فراموش کرد که ساختن فیلمی در مورد جنگ، خود نمایش جنگی دیگر است، و این سرلوحه کار حاتمی‌کیا در تمامی فیلم‌های اوست.

بدون تردید، ابراهیم حاتمی‌کیا، یکی از بزرگترین‌های سینمای جنگ است که حضور و تاثیر آن بر سینمای کشور، به هیچ‌وجه انکار شدنی نیست بسیاری معتقدند که سینمای او اصلاً سینمای جنگ نیست، بلکه نوعی سینمای اجتماعی است که شخصیت‌هایش اسیر يك موقعیت جنگی هستند، اما عده‌ای دیگر، وی را استاد سینمای جنگ می‌دانند. يك سینمای جنگی تمام عیار. صرف‌نظر از نظرات گوناگون در مورد وی، رویکرد ما در این تحقیق به آثار وی، رویکردی از منظر فرهنگی و اجتماعی بوده و سعی در کشف باز نموده‌های فرهنگی در سینمای وی، متناسب با زمان و دوران ساخت فیلم‌های متفاوت است.

آثار حاتمی‌کیا را می‌توان به دو دوران کلی تقسیم نمود که هر کدام قابل تقسیم به دوره‌های دیگری هستند. دوره اول، دوره فیلم‌های آماتور حاتمی‌کیاست. فیلم‌های کوتاه ساخته شده توسط وی، خود بزرگترین گواه این مدعاست. فیلم‌های چون تربت، صراط و طوق سرخ این‌ها فیلم‌های کوتاهی هستند که همه به موضوع جنگ پرداخته و سعی در به تصویر کشیدن جنگ، متناسب با زمان خویش دارند. ما در اینجا به بررسی آثار دوره اول پرداخته و سعی ما در پرداختن به آثار بلند حاتمی‌کیا است که همگی در دوره دوم قرار دارند.

□ هویت:

معرفی فیلم:

نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا، مدیر تولید و مشاور کارگردان: کمال تبریزی، بازیگران: جلیل فرجاد، رضا اسدی، علی غلامی، ابوالقاسم مبارکی، احمد ناطقی، محسن عظیمی نیا، 90 دقیقه، محصول 1365.

خلاصه فیلم

ناصر پویان‌فر به همراه گروهی از دوستانش با موتور سیکلت به شمال می‌روند. او بر اثر سهل‌انگاری با پسر بچه‌ای برخورد می‌کند. عذاب وجدان سبب می‌شود که از جمع دوستانش جدا شود و به تهران برگردد. در راه با یک تریلی تصادف می‌کند و به شدت آسیب می‌بیند. آمبولانسی که او را به بیمارستان منتقل می‌کند به دلیل نقص فنی در راه می‌ماند و ناصر با آمبولانس مجروحان جنگی به بیمارستان منتقل می‌شود. دیگران او را یک مجروح جنگی فرض می‌کنند و او در گفتن واقعیت تردید دارد. سرانجام بوسیله نامه، هویت واقعی خود را برای یکی از بیماران بازگو می‌کند.

نقطه آغاز

هویت، نقطه آغاز حرکت حاتمی‌کیا در سینمای حرفه‌ای است. فیلمی که سرآغاز تمام حرف‌های حاتمی‌کیا در آثار بعدی به شمار می‌رود. نام فیلم هم درون‌مایه این اثر و کارهای دیگر اوست. حاتمی‌کیا جوانی را که سر و وضع ظاهری‌اش با معیار مطلوب مرسوم تعارض دارد انتخاب می‌کند و او را به مسیری می‌کشاند که به انتخاب بهتری برسد. ناصر پس از تصادف، در شرایطی قرار می‌گیرد که می‌تواند شخصیت جدید خود را بدون هیچ دلیلی بپذیرد و بر مبنای ریاکاری موجهی که دیگران برایش می‌آفرینند، خودش را یک بسیجی معرفی می‌کند، اما او چنین نمی‌کند. تفاوت هویت با فیلم‌های دیگری که چنین موضوع‌هایی را به شکل شعاری مطرح می‌کنند هم در همین نکته است.

حاتمی‌کیا او را محکوم نمی‌کند و برگزیده‌اش خط بطلان نمی‌کشد. ناصر در موقعیتی قرار داده می‌شود که خودش انتخاب کند. او بر اساس آنچه که می‌بیند، به گونه‌ای قابل‌باور، ابتدا به تردید می‌رسد و پس از گذر از مرحله تردید، به هویت جدیدش یقین می‌یابد.

ترفیع منزلت اجتماعی

فیلمساز این اجازه را به ناصر می‌دهد که بر اساس شرم و حیای این جایی، برای توضیح ماجرا، از رودررو شدن پرهیزد و هویت واقعی‌اش را بوسیله‌نامه بازگو کند. ضمن اینکه حاتم‌کیا در فیلمش نشان می‌دهد که قصد محکوم کردن او و گذشته‌اش را ندارد. چرا که به عقیده حاتم‌کیا، ناصر- مانند همه انسان‌ها- سرشت پاکی دارد و فاصله گذشته و امروز او فقط در باندهایی که دور سرش تنیده شده خلاصه می‌شود. فیلمساز در همان ابتدای فیلم هم به هویت درونی ناصر اشاره می‌کند. او در مقابل یک مسجدی می‌ایستد تا آب بنوشد. تلالو نور خورشید بر روی صورت او به گوهر درونی‌اش اشاره دارد و به همین دلیل، آنچه می‌بینیم، از جنس تحول‌های غیرقابل باور نبوده و ترفیع منزلت و مرتبت اجتماعی است.

□ دیده‌بان

معرفی:

نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتم‌کیا، بازیگران: مهرداد سلیمانی، علیرضا حیدری، غلامرضا علی‌اکبری، اصغر پورهاجریان، اسماعیل سلطانیان، ابراهیم حاتم‌کیا ... محصول واحد جنگ بنیاد فارابی، 80 دقیقه، محصول 1367

خلاصه

دشمن ارتباط خط کمین را با نیروهای خودی قطع کرده است. «عارفی» بعنوان دیده‌بان و برای هدایت آتش رزمندگان، راهی خط مقدم می‌شود. او پس از رسیدن به نیروهای عراقی، جان هم‌رزمانش را تا رسیدن نفرات و امکانات کمکی حفظ می‌کند. با جلو آمدن عراقی‌ها، عارفی برای نابودی آنها، مختصات جغرافیای محل استقرار خودش را به نیروهای خودی می‌دهد.

تصویر روحیه ایثار

دیده‌بان یکی از بهترین‌های سینمایی جنگ است. دلیل خوب بودن فیلم هم، شناخت صحیح حاتم‌کیا نسبت به جبهه جنگ ایران و آدم‌های آن است. در شرایطی که بیشتر فیلم‌های جنگی به وجه حادثه‌ای و قهرمان پروری می‌پردازند، دیده‌بان از آثاری است که به جای توجه به تیراندازی‌ها و انفجارهای میدان جنگ، روحیه سربازان ایرانی و کنش‌ها و واکنش‌های آنها را تصویر می‌کند.

حضور حاتمی‌کیا در جبهه، باعث شده او نسبت به آن محیط بیگانه نباشد و میان فیلم ساز و فیلم فاصله‌ای نباشد.

عرفان و شهود

در میان خیل فیلم‌های عرفانی دهه 1360 سینمای ایران، دیده‌بان از معدود آثار قابل توجه در این زمینه است. دیده‌بان فیلمی عرفانی و شهودی است و از «عمل به تکلیف» صحبت می‌کند. «عارفی» شخصی است که فراتر از دیگران حرکت می‌کند و با دوربینش چیزهایی را می‌بیند که دیگران از دیدن و فهمیدن آن ناتوانند. او به شناخت می‌رسد و هراس ابتدایی خود را به شجاعتی عاشقانه تبدیل می‌کند. به طوری که همان انفجارهای اول فیلم او را به ترس می‌اندازد در انتها حتی توجه او را هم برنمی‌انگیزد. او در مسیر شهودی خود (و فیلم)، تمام تعلقات دنیایی را کنار می‌زند. هر چه جلوتر می‌رود دور و برش خلوت‌تر می‌شود و از دیگران خبری نیست.

□ مهاجر

معرفی

نویسنده و کارگردان: حاتمی‌کیا، بازیگران: سید علیرضا حاتمی، سید ابراهیم اصغرزاده، اصغر نقی‌زاده، علیرضا حیدری، غلامرضا علی‌اکبری، علیرضا زاهدی، علیرضا مهدوی، محصول حوزه هنری سازمان تبلیغات، 90 دقیقه، سال 1368

خلاصه

اسد و محمود دو رزمنده‌ای هستند که هدایت هواپیماهای مدل بنام مهاجر را بعهده دارند. اسد و سه رزمنده دیگر برای شناسایی و انجام عملیات به منطقه دشمن نفوذ می‌کنند. با سقوط مهاجر، اسد و گروهش راه بازگشت ندارند. محمود نیز در موقع عملیات شناسایی مجروح می‌شود و نمی‌تواند مهاجر را هدایت کند، اما مهاجر با هدایت اسد بازگردانده می‌شود. از عکس‌هایی که مهاجر گرفته مشخص می‌شود که اسد و دوستانش زنده‌اند. محمد با وجود مخالفت فرمانده، مهاجر را به سوی اسد به پرواز در می‌آورد و اسد موفق می‌شود یکی از قرارگاه‌های دشمن را نابود کند. مهاجر دیگر در کنار اسد سقوط می‌کند و او با استفاده از سوخت آن، مهاجر خود را به پرواز در می‌آورد و در محاصره دشمن، مهاجر را به سوی نیروهای خودی می‌فرستد.

شهود دسته جمعی و ارتباط با غیب

حاتمی‌کیا در فیلم مهاجر، فضایی شکل گرفته در دیده‌بان را به آدم‌های بیشتری تعمیم می‌دهد و عرفان فردی آن جا را به فضایی شهودی دسته جمعی در اینجا تبدیل می‌کند و تلاش اصلی فیلمساز، در اینجا مصروف آزمودن یکی از دشوارترین عرصه‌ها شده است یعنی باور به غیب و ارتباط با ماورا، فضایی تکثر و اختلاف نظر؛ در اوج وحدت

در مهاجر، برای اولین بار در فیلم‌های جنگی ایرانی شرایطی پدید می‌آید که شاهد اختلاف‌نظر در میان رزمندگان ایرانی باشیم. حاتمی‌کیا با بیان این مسأله، دوستی و عشق بین دو همسنگر را هم مطرح می‌کند و تفاوت اندیشه‌ها را به حساب خوبی یکی و بدی دیگری نمی‌گذارد. او علاوه بر این که کثرت‌گرایی را نوعی وحدت تلقی می‌کند، در اوج اختلاف هم آنرا برآمده از مرتبه‌های متفاوت آدمها می‌داند.

□ وصل نیکان

معرفی: نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا، بازیگران: حسن عباسی، کبری فخری، حبیب‌الله بهمنی، اصغر نقی‌زاده، مهین یوزباشی. محصول حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی. 88 دقیقه، 1370

خلاصه

در زمان جنگ شهرها، جوانی به نام امیر که از افراد گروه مهار موشک‌های عمل نکرده است، تصمیم‌دارد با مریم ازدواج کند. آن هم در روزی که دشمن تهدید کرده شهر را با خاک یکسان می‌کند. در شرایطی که همه به فکر نجات جان خود و گریختن از شهر هستند، امیر اصرار دارد جشن ازدواج در روز مقرر برگزار شود. از اطرافیان آنها کسی حاضر به ماندن در شهر و شرکت در مراسم نیست. امیر هنگام خنثی کردن یک موشک، مجروح می‌شود. مریم در بیمارستان به ملاقات او می‌رود.

دوران گذار؛ انتقال از جبهه به شهر

وصل نیکان، فیلم دوران گذار حاتمی‌کیاست. حد فاصل میان دو دوره، و احتمالاً نشانه‌ای از تردید او در انتخاب مسیر پیش رو. فیلم وصل نیکان از لحاظ شکل، ساختار و محتوا، به شدت مشقت و از هم گسیخته است و به رغم آنکه فیلم،

خانوادگی تلقی می‌شود، و موضوع ازدواج را دست مایه قرار داده، خسته کننده به نظر می‌رسد.

حاتمی‌کیا این بار قهرمانش را از جبهه به شهر می‌آورد و او را در محیط خانواده قرار می‌دهد.

تقابل اندیشه‌ها

در این فیلم با تقابل اندیشه‌ها که خود را در ماندن یا گریختن از شهر نشان می‌دهد، رو به رو هستیم. اما در اینجا حاتمی‌کیا به اندیشه مقابل حق نمی‌دهد و به امیر اجازه می‌دهد به محاکمه مردم پشت جبهه بپردازد. قهرمان حاتمی‌کیا این بار فقط خود را می‌بیند و حتی برای اینکه به تردید خود در مورد ازدواج در زمان موشک باران دشمن پایان دهد، حاضر به شنیدن نظر دیگران نیست. در گفتار و رفتار قهرمان فیلم، سردی و کسالت موج می‌زند که این نیز نشان از گذر دارد که گفته آمد.

□ از کرخه تا راین

معرفی:

نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا، بازیگران: هماروستا، علی دهکردی، هانسن نویمن، آندریاس کورتز، صادق صفایی، اصغر نقی‌زاده، فرزانه اسکری. محصول سازمان سینمایی سینا، 90 دقیقه، سال 1371.

خلاصه

سعید که در جنگ نابینا شده، به همراه گروهی از همزمانش برای معالجه به آلمان اعزام می‌شود. لایلا خواهر سعید که سالهاست با شوهری آلمانی و پسرشان «یوناس» در آلمان زندگی می‌کند، به ملاقات سعید می‌آید و با او ارتباط برقرار می‌کند.

با کوشش پزشکان یکی از چشم‌های سعید معالجه می‌شود اما آزمایش‌ها نشان می‌دهد که سعید بر اثر تنفس گازهای شیمیایی در زمان جنگ، به سرطان خون مبتلا شده است. همسر او در ایران کودکی به دنیا می‌آورد و با نوزادش به آلمان می‌آید. سعید در مقابل چشمان آنها از پای درمی‌آید. پس از مرگ سعید، آنها به همراه لایلا و خانواده‌اش به ایران برمی‌گردند.

نسبي نگري

تبلور عيني نگاه از جنگ برگشته‌ها نسبت به جنگ، همين فيلم از کرخه تا راین حاتمي‌کیاست. او به منظور تصویر کردن تمامی این نگاه‌ها، مطلق‌گرایی نمی‌کند و شخصیت موردنظرش را در وجود سه نفر به تصویر می‌کشد. در این فیلم سه بسیجي می‌بینیم که هر يك نشانه‌اي از يك نوع طرز تفکر هستند. نسبي‌نگري حاتمي‌کیا و تقسیم حق میان همه باعث می‌شود که هیچ کس در يك قالب مشخص و از پیش تعیین شده، فرو نرود و آدمها به اندیشه‌ی مقابل هم احترام بگذارند.

□ خاکستر سبز

معرفي: نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا، بازیگران: آتیلا پسیانی، اصغر نقی‌زاده، زلا تابلشکووا، باربارا بوبولووا، بیسرا مینوویچ، میلان باهول، رفیق الخوری، گابریلا زوریکا. محصول حوزه هنری و مرکز گسترش سینمایی تجربی وزارت ارشاد، 98 دقیقه، سال 1372.

خلاصه

هادی برای تحقیق درباره‌ی فیلم جدیدش که ماجرای آن در بوسنی می‌گذرد، عازم آن کشور می‌شود. عکاس شهیدی به نام عزیز از خود يك نوار به جا گذاشته و درخواست کرده که هادی به دنبال دختری به نام فاطیما بگردد که عکسش در اختیار هادی است. هادی در طول سفر با حنیفه آشنا می‌شود که اهل بوسنی است. حنیفه هادی را برای عبور از مرز کرواسی یاری می‌دهد و او را برای یافتن فاطیما همراهی می‌کند. هادی در می‌یابد که عزیز قصد ازدواج با فاطیما و آوردن او به ایران را داشته. اصغر دوست مشترك هادی و عزیز، ماجرای عزیز و فاطیما را فراموش شده می‌داند و از هادی می‌خواهد از پیگیری ماجرا دست بردارد. هادی که همچنان مصمم در تصمیم خود است توسط نیروهای کرواسی دستگیر شده و مجبور به خروج می‌شود. هادی و اصغر و حنیفه به جبهه‌ی جنگ کشیده می‌شوند. هادی مجروح و با چشمان آسیب دیده به پشت جبهه منتقل می‌شود. او خانه‌ی ویران شده‌ی فاطیما را می‌یابد و همان جا بیهوش می‌شود. هادی را به بیمارستان اعزام می‌کنند. آن جا، فاطیما نیمه‌ی پلاک عزیز را که از دست هادی به زمین افتاده پیدا می‌کند.

جهان بی‌مرز و نگرش سیاسی

خاکستر سبز تنها فیلم ایرانی و از معدود آثاری است که به جنگ بوسنی و هرزگوین می‌پردازد. اما در اینجا اثری از کشت و کشتار نیست و جنگ، تنها دست مایه‌ای است برای بیان حرف‌های دیگر.

حاتمی کیا در شرایطی که بحران بوسنی، مهمترین موضوع سیاسی جهان بوده، با نگاهی هنرمندانه و نگرشی فرهنگی به این ماجرا نگاه می‌کند. او یک عکاس و یک فیلمساز را به عنوان شخصیت‌های اصلی فیلمش انتخاب می‌کند، به سراغ یک موضوع لطیف یعنی عشق می‌رود و حتی پای جنگ را به میان می‌کشد و برای بیان حرفش از استعاره و کنایه سود می‌جوید.

آدمی که در پی یک گمشده است، پلاکی که دو نیمه شده و هر نیمه‌اش نزد یکی از پاره‌های عشق است، عکسی که نشانه هویت یک ملت است، تصویر تکه تکه شده‌ای که دوباره به هم چسبانده می‌شود. عشقی که سر سجاده شکل می‌گیرد و می‌عادی که زیر باران بسته می‌شود، راه را بر اینکه عشق عزیز و فاطیمارا یک هوس زمینی و گذرا بدانیم، می‌بندد.

□ بوی پیراهن یوسف

معرفی: نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا، بازیگران: علی نصیریان، نیکو کریمی، جعفر دهقان، شیرین بینا، آتوسا قریشی، عزیز هنرآموز ...، 104 دقیقه سال 1374

خلاصه: دایي غفور، راننده تاکسي فرودگاه، با وجود همه مدارکي که ثابت می‌کند پسرش یوسف در جنگ شهید شده، هنوز فکر می‌کند که او زنده است و حتی حرف دامادش را که شاهد شهادت یوسف بوده قبول نمی‌کند، و با این که پلاک یوسف را از شکم یک کوسه صید شده یافته‌اند، همیشه منتظر است او بازگردد. دایي غفور در فرودگاه با مسافری بنام شیرین آشنا می‌شود که برای یافتن برادر اسیرش خسرو، از پاریس به ایران آمده است. در همین زمان، اصغر دوست یوسف و داماد دایي غفور، که برای معالجه جراحات شدید صورتش به آلمان رفته، با شنیدن خبر آزاد سازی اسرا، معالجه را نیمه‌کاره رها می‌کند و به ایران بازمی‌گردد. یکی از آزادگان که با خسرو در یک اردوگاه بوده، و به تازگی آزاد شده با شیرین تماس می‌گیرد و می‌گوید که خسرو سالم است و به زودی بازمی‌گردد. اما پنهانی به دایي غفور خبر می‌دهد که نتوانسته حقیقت را به شیرین بگوید و حقیقت این است که خسرو در جریان یک اعتصاب در اردوگاه اعدام شده است. شیرین در تدارک استقبال از خسرو است که حقیقت را می‌فهمد ... شبی که شیرین قصد رفتن به پاریس را دارد، اصغر تلفنی به دایي غفور خبر می‌دهد که

اطلاعاتی از خسرو به دست آمده و او به زودی به ایران بازمی‌گردد ... صبح روز بعد، به جای خسرو، یوسف در میان آزادگان است.

باز نمود حس انتظار

در این فیلم، حاتمی‌کیا به سراغ سینمایی قصه‌گو می‌رود خواست حاتمی‌کیا بر بیان مفهوم انتظار، در پس موضوع آزادی اسرا، باعث شده با یافتن تمثیلی روبرو باشیم و این خود ریشه در فرهنگ عمیق جامعه ایران و بحث موعود و مهدویت دارد.

جدال عقل و حس

در فیلم، حس و عقل با یکدیگر رقابت دارند. اما حس جلوتر از عقل حرکت می‌کند. فصل تونل و تبدیل شدن یک پلاک به دو پلاک و مرور فیلم‌های ویدئویی مربوط به یوسف در ذهن شیرین، بهترین جلوه‌های تبدیل عقل به حس و بسط روحیه ایثار- براساس احساس است. تمام نشانه‌های مادی موجود ثابت می‌کند که یوسف شهید شده، اما دایمی غفور با نگرشی فراتر از عقل و منطق، ایمان داده که یوسف بازمی‌گردد. در مقابل، شرایط به گونه‌ای رقم می‌خورد که نشانه‌هایی از زنده بودن خسرو بدست می‌آید. اما نتیجه، چیز دیگری می‌گوید. برخلاف تمام معیارهای منطقی، یوسف- که نباید برگردد- برمی‌گردد و خسرو- که باید برگردد- بر نمی‌گردد- فیلمساز با چنین پایانی، این نکته را گوشزد می‌کند که انتظار هنوز پایان نیافته و این تسلسل همچنان ادامه دارد.

□ برج مینو

معرفی: نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا. بازیگران: نیکی کریمی، علی مصفا، محمدرضا شریفی‌نیا، توران مهرزاد، پریسا شاهنده، بیوک جعفرزاده، علی نصیریان، 80 دقیقه، 1374

خلاصه: موسی و مینو، که تازه ازدواج کرده‌اند، برای گذراندن ماه عسل عازم اصفهان هستند که زنی جوان و سیاهپوش، نامه‌ای برای موسی می‌آورد. موسی از افشای متن آن برای مینو طفره می‌رود. در راه اصفهان، مینو نامه را که توافق نامه‌ای است بین تعدادی از رزمندگان که موسی و منصور، برادر شهید مینو هم جزو شان هستند، می‌خواند. در این نامه ذکر شده که دکل جنگی ققنوس را حتماً باید یکی از امضا کنندگان برچینند؛ و از آن میان تنها موسی زنده است. به اصرار مینو، به جای اصفهان آن دو به جزیره مینو و محل استقرار دکل ققنوس می‌روند. در آنجا موسی خاطرات گذشته‌اش را برای مینو تعریف می‌کند. مینو

هنگام پایین آمدن از دکل به پایین می‌افتد و به شدت زخمی می‌شود. پس از این که مینو در بیمارستان آبادان به هوش می‌آید، در می‌یابد که موسی برایش پیغام گذاشته و شرح داده که باید او را ترک کند. مینو خود را به دکل ققنوس می‌رساند و موسی را در اتاقک دکل پیدا می‌کند. آن دو، برچیدن دکل را آغاز می‌کنند.

عرفان، دین، اسطوره

موسی نام پیامبری است که در نیمه راه رسالت، به تردید می‌رسد و شکوه سر می‌دهد. که تاب ادامه دادن ندارد. خدا دوباره او را به یقین رهنمون می‌شود. مینو نام دیگر بهشت است و نشانه‌ای از آسمان بر روی زمین تلقی می‌شود. منصور، نام عارفی است که عشق را به عقل ترجیح می‌دهد و جانش را بر سر عقیده‌اش می‌گذارد. ققنوس نام پرنده‌ای است که پس از سوختن، دوباره از درون خاکستر خود متولد می‌شود.

موسی به خاطر مینو، جبهه را رها کرده و از گذشته‌ای که ققنوس مرتفع می‌زیسته، دل‌کنده است. او با گام نهادن در خاطرات گذشته. «خویش» را که گمان می‌کرده گم شده باز می‌یابد. اما این بازگشت یک تحول نیست. هر چند امروز موسی و دیروز او از یک جنس است، هر چند امروز موسی به جای لباس خاکی جبهه، لباس‌های رنگارنگ شهری می‌پوشد و ظاهری امروزی دارد، اما واقعیت این است که سرشت او همان است که بود. او هنوز در ارتفاع زندگی می‌کند، در یک برج.

نقش زن در دفاع

حاتمی‌کیا با استفاده از ساختاری فرم‌گرا، مینو را به حوادث جنگ پیوند می‌زند و او را به آن روزها می‌برد. با این کار، صحبت از نقش زن‌ها در جنگ به میان می‌آید و فیلمساز، فارغ از سوءتعبیرهایی موجود و تعبیرهای کلیشه‌ای، روایت خودش را از این حضور ارائه می‌دهد. حضوری که زمینه‌ساز دلگرمی رزمندگان است و فراتر از چیزهایی است که در فیلم‌های دیگر به چشم می‌خورد.

□ آژانس شیشه‌ای

معرفی: نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا، بازیگران: پرویز پرستویی، حبیب رضایی، رضا کیانیان، بیتا بادوان، قاسم زارع و ...

خلاصه

حاج کاظم، دوست هم‌رزمش عباس را پس از سالها در یکی از خیابانهای شلوغ تهران می‌بیند. عباس با همسرش نرگس برای مداوای ترکشی که در گردن دارد عازم بیمارستان است. حاج کاظم که با اتومبیلش مسافرکشی می‌کند، او را به بیمارستان می‌برد و پزشک معالج وضعیت عباس را بحرانی تشخیص می‌دهد و اصرار می‌کند که در اسرع وقت عباس به بیمارستانی در لندن منتقل شود. زن و شوهر در خانه حاج کاظم ساکن می‌شوند تا مقدمات سفر مهیا شود. بهمن پزشک هم‌رزمشان ویزای سفر را تهیه می‌کند و حاج کاظم نیز با فروش اتومبیل خود در صدد تهیه هزینه بلیط هواپیماست. خریدار اتومبیل به وعده‌اش عمل نمی‌کند و حاج کاظم پس از مرافعه با مدیر آژانس کاکتوس، با گرفتن اسلحه یک سرباز وظیفه، افرادی را که در آژانس هستند بعنوان شاهد نگه می‌دارد تا امکان سفر عباس و خودش به لندن فراهم شود. دو مأمور امنیتی بنام احمد، هم‌رزم حاج کاظم و سلحشور وارد ماجرا می‌شوند. سلحشور در مقابله با حاج کاظم معتقد به شدت عمل است، اما احمد به شیوه خود قائله را ختم می‌کند و همراه حاج کاظم و عباس به لندن پرواز می‌کند. هنگام تحویل سال، عباس جان می‌سپارد.

پافشاری بر ارزش‌های سابق

نکته اصلی در فیلم آژانس شیشه‌ای، دودستگی شدید میان رزمندگان بعد از جنگ است. عده‌ای سخت بر ارزش‌های خود پای می‌فشارند و هنوز در گذشته زندگی می‌کنند و از اینکه هم‌زمان سابق خود را در لباس دیگر با تفکر دیگری می‌بینند، بشدت ناراحت هستند و عده‌ای دیگر از همین هم‌زمان، با وجود رشادت‌های زیاد در عصر جنگ، به سیاست‌های عصر صلح روی آورده و معتقدند که شور زمان جنگ و ارزش‌های آن زمان دیگر پاسخگویی مسائل امروز نیست. دسته‌ای از همین عده، غرق در دنیا شده و نه تنها گذشته درخشان خود را فراموش می‌کنند، بلکه از آن نیز پشیمان هستند و این تم اصلی حاتمی‌کیا در فیلم آژانس شیشه‌ای است.

□ رویان قرمز

معرفی: نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا. بازیگران: پرویز پرستویی، رضا کیانیان، آریتا حاجیان، 118 دقیقه محصول سال 1377

خلاصه

محبوبه، دختر جنگ زده جنوبي که خانواده‌اش را در جنگ از دست داده، پس از مدتها به خانه پدری‌اش بازمی‌گردد او در بدو ورودش به مردی تندخو بنام داوود برمی‌خورد که از زمان جنگ تابحال مانده و مشغول پاکسازی منطقه است. او در خانه‌اش تانکی را زیر آوار پیدا می‌کند و تصمیم به فروش آن می‌گیرد و به گورستان تانکها می‌رود و در آنجا با مردی افغانی بنام جمعه آشنا می‌شود. به زودی هر دو به محبوبه دل می‌بندند. داوود که سالها دور از تعلقات مادی زندگی کرده، تصمیم می‌گیرد محبوبه را از خانه‌اش بیرون کند. در این حین دوئل عجیبی بین جمعه و داوود درمی‌گیرد داوود زخمی شده و توسط جمعه به بیمارستان برده می‌شود. محبوبه به عشق داوود نسبت به خود پی می‌برد. محبوبه و جمعه تصمیم به عروسی می‌گیرند و درست وقتی برای رفتن تصمیم می‌گیرند، داوود ممانعت بعمل می‌آورد. تانک را رها می‌کنند. تانک با خیمه داوود برخورد می‌کند و چشمه‌ای از زمین می‌جوشد. همان چشمه‌ای که داوود ادعا می‌کرده در آن محل وجود داشته و خشک شده بوده و محبوبه هرگز باور نکرده بود.

حرکت رو به آینده

پیام اصلی حاتمی‌کیا در این فیلم، حرکت رو به آینده است. حاتمی‌کیا چون همیشه می‌گوید به آینده باید نظر داشت، اما با حفظ حرمت گذشته و احترام به آن.

ستیز با نفس

تم دیگری که حاتمی‌کیا در این فیلم بر آن انگشت گذاشته و در پی شرح آن و به تصویر کشیدن آن است، مهار نفس و ستیز با آن است که سمبل آن، داوود است. کسی که مدتها پس از جنگ در منطقه مانده و خود را از معرض جامعه پنهان می‌کند و به این طریق قصد مبارزه با نفس خود را دارد. حاتمی‌کیا ضمن تخطئه این تفکر، قصد القای این فکر را دارد که می‌توان در جامعه زندگی کرد و نفس خود را مهار نمود.

مسائل سیاسی روز

از نکات بارز دیگر فیلم، اشاره به مسائل سیاسی روز، در حول مسأله افغانستان است مفهوم تاجر طالبانی که آنروزها در افغانستان به اوج خود رسیده بود، در فیلم بطور ظریف و خاصی مطرح گردیده است. نکته دیگر سیاسی که

در فیلم مشاهده می‌گردد، صلح طلبی و ادعای برادری تمامی اقوام است که با این نکته مطرح شده در فیلم به اوج خود می‌رسد که: اگر افغانی و ایرانی و عرب با همدیگر ازدواج کنند، فرزندان آینده آنها به هیچ یک از این کشورها حمله نخواهند کرد.

□ موج مرده

معرفی: نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا. بازیگران: پرویز پرستویی، آزیتا حاجیان، کامبیز کاشفی، قاسم زارع، پوپک گلدره ... محصول مؤسسه روایت فتح، 90 دقیقه سال 78-79

خلاصه

پس از گذشت 10 سال کابوس شبانه سردار مرتضی راشد، همچنان جنازه‌ها و عروسک‌های شناور بر روی آب، پس از سقوط هواپیمای ایرباس متعلق به ایران، توسط ناو وینسنس آمریکا است. او که کینه عمیقی از آمریکایی‌ها دارد، یکبار خود را به آب می‌زند و بر ناو مشقت می‌کوبد. از طرفی با پسر نافرمانش حبیب درگیر است. فاطمه همسرش معتقد است که او بعثت درگیری‌های ذهنی‌اش هیچگاه نتوانسته با پسرش کنار بیاید. حبیب با دوست دخترش سلما که یک بومی است تصمیم می‌گیرد که به آن طرف آب برود. مرتضی او را پیدا می‌کند و برای تنبیه او، او را در یک کشتی سوخته وسط آب تنها می‌گذارد. فاطمه با کمک سلما تصمیم می‌گیرند که به دیدار حبیب بروند که وسط راه کشتی دچار سانحه می‌شود. زمانی که همه فکر می‌کنند که آن دو غرق شده‌اند، یک هلیکوپتر مربوط به ناو وینسنس آندو را در کشتی سوخته پیاده می‌کند. در پایان زمانی مرتضی دستور حمله به ناو را صادر می‌کند که حکم بازنشستگی‌اش آمده است.

شکاف نسل‌ها

موج مرده جدا از جوه ایدئولوژیک و سیاسی‌اش، مضمون شکاف نسل‌ها، جدایی فرزندان از پدران و مادران را به تصویر می‌کشد. نسلی که از سر تقدیر یا پیشرفت به طور شتابنده و مهار نشدنی، با استفاده از ابزاری که در اختیار دارد دنیای خود را می‌سازد و خانه و خانواده و پیوندهای عاطفی روابط اجتماعی را. این نسل آرمان‌ها و ایده‌آل‌هایی دارد که در آسمان‌ها نیست. به دور تراشه‌ها و سخت‌افزارها و نرم‌افزارهاست. یک دنیای آرمانی الکترونیک که دکمه‌ها در آن حرف اول را می‌زنند.

این جدایی ناگزیر، برای نسلی که دنیای خود را بر آرمانها و بر چارچوب عاطفه بنا کرده، دردآور است. و این نسل قادر به درک مناسبات تازه نیست.

□ ارتفاع پست

معرفی: نویسنده و کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا، بازیگران: حمید فرخ‌نژاد، لیلا حاتمی، گوهر خیراندیش و ... تاریخ ساخت: 1380

خلاصه فیلم

قاسم، جنگ زده‌ای است که در اثر مشکلات مالی تصمیم می‌گیرد با ربودن هواپیمای مقصد بندرعباس آن را به دویی هدایت کند. او همسر باردار و پسر معلول خود، خواهر و برادرانش را نیز همراه کرده است، اما همسرش نرگس از ماجرا و تصمیم قاسم باخبر است و بقیه برای یافتن کار و زندگی بهتر در محلی جدید با او همراه می‌شوند. قاسم برای این کار اسلحه‌ای تهیه کرده است و در آخرین لحظات، همسرش می‌گوید که اسلحه را نیاورده است. قاسم با حمله به یکی از محافظان هواپیما، اسلحه او را تصاحب کرده و او را اسیر می‌کند. محافظ دوم هواپیما همکاری را آزاد کرده و کنترل هواپیما را در دست می‌گیرد و مجدداً آنرا به سمت ایران هدایت می‌کند. در این زمان نرگس اسلحه‌ای را که مخفی کرده بود، بیرون آورده و با کمک برادرانش مجدداً کنترل هواپیما را بدست می‌گیرد. همزمان با بدنی آمدن فرزند قاسم، هواپیما در محلی نامعلوم فرود اضطراری کرده و هر کدام از مسافران آن مکان را محل موردنظر خود می‌بینند.

اوضاع اجتماعی پس از جنگ

فیلم در اوضاع خوزستان پس از جنگ اتفاق می‌افتد و با این تفاوت که در این جا مسایل حاشیه‌ای جنگ بیشتر در کانون توجه است: آدم‌های اهل خوزستان که 8 سال جنگ را پشت سر گذاشته‌اند و اوضاع مالی اجتماعی‌شان چندان مناسب نیست. در واقع این نامناسب بودن اوضاع را هم می‌توان در رفتار قاسم و هم در اشاره‌های مربوط به پسرش (نبودن آمپول در آبادان) دید. جدا از این همسرش (نرگس) هم در جایی می‌گوید که «قاسم» دست به هر کاری زده است.

ناکجا آباد

ارتفاع پست در چکیده‌ترین شکل‌اش داستان آدم‌هایی است که به آخر خط رسیده‌اند و در ذهن خود ناکجا آباد را تصویر می‌کنند که دلشان می‌خواهد. هر

کس از پنجره ناکجاآبادي را که مي بيند، توضيح مي دهد: يکي کوه و دشت مي بيند، يکي کوير، يکي بيابان، يکي

«اين قصه يه مرديه که مي خواد با زن و بچهاش کوچ کند. يه کوچ اجباري! درست مثل اجدامون، عين پدر بزرگامون. ولي خوش به حال اونا که هر جا دلشون مي خواست مي رفتن، ولي الان همه جا رو ديوار کشيدن، پول مي خوان، ويزا مي خوان، اما مرد بدبخت فقط يه سرمايه داره، اونم جونشه»

نتیجه

سینمای بعد از انقلاب، قرار بود سینمای دیگری باشد و قرار بود جور دیگر بودنش محسوس باشد و در عینیت مشاهده گردد پس طبیعتاً نوع نگاه‌ها نیز بایستی تغییر می‌کرد. بنابراین کسانی وارد سینمای حرفه‌ای شدند که بیش از هر چیز مسأله ایمان و اعتقاد و چیزهایی از این دست را مطرح می‌کردند چند سالی گذشت تا نگاه‌ها به سینما، اندکی تغییر کرد.

سینمای حاتمی‌کیا را اگر درست نگاه کنیم، می‌تواند آئینه تمام‌نمای دهه شصت و هفتاد ایران باشد. فیلم‌های حاتمی‌کیا از نظر اجتماعی، همه با زمان ساختشان تطابق داشته و بر طبق ادعای ما همگی محصول زمان ساخت، از لحاظ فرهنگی و اجتماعی و سیاسی هستند. در واقع، حاتمی‌کیا را می‌توان فرزند زمان خویش دانست و فیلم‌های او می‌تواند سندی از روزگار و آدم‌های آن روزگار باشند.

اما کدام عامل باعث شده ابراهیم حاتمی‌کیا در میان فیلمسازان پس از انقلاب، به نامی شاخص تبدیل گردد؟

شاید در وهله اول، آنچه نام این سینماگر را تا این اندازه مطرح کرده و بر سر زبانها انداخته است، نوع داستانهایی است که در سینمایش تعریف می‌کند. در واقع نوع داستان‌گویی او، ادامه همان سنتی است که می‌گوید سینما باید برای تماشاگرانش داستان بگوید. طرفداران این سنت عقیده دارند که سینما اصلاً مخاطب محور است و فیلم باید ساخته شود تا روی پرده برود و تماشاگران خود را پیدا کنند. سینمای حاتمی‌کیا نیز چنین سینمایی است. سینمایی که می‌کوشد در وهله اول داستان بگوید و در وهله بعد آنرا خوب تعریف کند. رمز موفقیت حاتمی‌کیا و سینمایش نیز همین مخاطب محوری است و نقطه‌نظر و تکیه‌گاه ما نیز در این تحقیق بر همین اصل استوار است.

مخاطب محوری یکی از مسائلی است که در این سالها دغدغه حاتمی‌کیا بوده. چیزی که در سالهای آغازین کار او کمتر دیده می‌شد. «هویت» نخستین کار سینمایی او، بیش از آنکه به فکر مخاطبانش باشد، درصدد آن بود که پیام یا مضمونش را (هرچند شعاری و گذرا) منتقل بنماید. در «دیده‌بان» و «مهاجر» نیز می‌شد این مسأله را به صورتی آشکار دید در عین حال «مهاجر» می‌کوشید داستانش را روان‌تر بگوید و موفق‌تر عمل کند شاید «وصل نیکان» شروعی بود برای رسیدن به مخاطبان بیشتر. موضوعی که حاتمی‌کیا انتخاب کرده بود، به شدت حساس و در آن سالها جذاب بنظر می‌رسید. با این همه حاتمی‌کیا با از کرخه تا راین توانست جایگاه خودش را بعنوان کارگردان مخاطب محور و مخاطب شناس تثبیت کند، و در فیلم‌های بعد این، مسأله به اوج خود رسید.

از سوي ديگر، مسأله يا مسائل حاتمي‌کيا، بعنوان يك فيلم‌ساز ارزشي پس از جنگ است. حاتمي‌کيا هر از گاهي از ما مي‌خواهد واقعيت‌ها را بپذيريم. اگر همچون سعيد در کرخه تا راین رزمنده‌ايم، و بپذيريم که چه بسيار رزمنده‌هايي که داغ پناهندي را به جان پسنديدند و چه بسيار ايرانيان خارج از وطن که هنوز عشق به ايران را در دل دارند و اگر چون مأموران امنيتي آژانس شیشه‌اي يا ارتفاع پست به فکر حفظ نظام هستيم، بدانيم که ممکن است يك فرمانده سابق جنگ يا يك آسيب ديده جنگ در خوزستان دست به گروگان‌گيري بزند. حاتمي‌کيا از سطح رودررو قرار دادن مخاطب با اين واقعيت‌ها فراتر نمي‌رود. حق را به کسي نمي‌دهد. گاه با حزب‌اللهي‌ها و گاه با روشنفکران ابراز همدردی مي‌کند.

پرسش‌هاي حاتمي‌کيا، پرسش‌هاي بعد از جنگ است. انساني متحير مي‌ان آرزوهاي پيشين و مسائل جديد: ستيز و سازش با جهان (از کرخه تا راین)، افتخارات ديروز و ارزش‌هاي امروز (برج مینو)، اميدهاي آرمانشهر گرايانه و نااميدهاي واقع‌گرايانه (بوي پيراهن يوسف)، رشادت‌هاي عصر جنگ و سياست‌هاي عصر صلح (آژانس شیشه‌اي)، اصولگرایی و عملگرایی (موج مرده)، انتخاب مي‌ان نوستالژي گذشته و عشق به زندگي (روبان قرمز) و سرانجام گزينش مي‌ان جامعه‌اي که ساخته‌ايم و رويابي که در سر داريم (ارتفاع پست).

منابع و مأخذ

انگلیسی:

Berger P.L & Luckman, J, 1966, the social construction of reality, Garden City, Ny: Doubleday

فارسی:

- 1- اجلالي، پرويز، 1383، دگرگوني اجتماعي و فيلم‌هاي سينمايي در ايران (جامعه‌شناسي فيلم‌هاي عامه پسند ايراني، (1309-1357)، تهران: فرهنگ و اندیشه.
- 2- ريوير، كلود، 1379، درآمدی بر انسان‌شناسی. ناصر فکوهی، تهران: نی.
- 3- هواکو، جورج، 1361، جامعه‌شناسی سینما، بهروز تورانی، تهران: آینه.
- 4- رمي، جان ر، برد، مايکل، 1375، تأملاتي در باب سينما و دين، محمد شهباء، تهران: فارابي.
- 5- روشه، گي، 1379، تغييرات اجتماعي، منصور وثوقي، تهران: نگاه.
- 6- حيدري، غلام، 1371، فيلم شناخت ايران، 65-58، تهران: فيلمخانه ايران.
- 7- مددپور، محمد، 1384، ماهيت تکنولوژي و هنر تکنولوژيک، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامي
- 8- برگر، پترل و لوکمان، توماس، 1375، ساخت اجتماعي واقعيت، فريبرز محمدي، تهران: علمي - فرهنگي
- 9- هوور، استوارت ام، لاندباي، نات، 1382، بازاندیشی درباره رسانه دین و فرهنگ، مسعود آریایی نیا، تهران: سروش.
- 10- امام خميني، صحيفه نور.
- 11- همایون کاتوزیان، محمد علي، 1379، تضاد دولت و ملت (نظريه تاريخ و سياست در ايران)، عليرضا طيب، تهران: ني.
- 12- راودراد، اعظم، 1382، سينماي هاليوود، اسب تراواي آمريکايي، خردنامه همشهري، 31 فروردين 84.
- 13- بشيريه، حسين، 1382، انقلاب و بسيج سياسي، تهران: دانشگاه تهران.
- 14- رفيع پور، فرامرز، 1377، توسعه و تضاد، تهران، دانشگاه شهيد بهشتي.
- 15- آبراهاميان، پروانده، 1383، ايران بين دو انقلاب. احمد گل محمدي و محمد ابراهيم فتاحي، چاپ نهم، تهران: ني.
- 16- دوره کام—ل ماهنام—ه ف—يلم

لینک های دسترسی به این مطلب در سایت انسان شناسی و فرهنگ:

<http://anthropology.ir/node/1925>

<http://anthropology.ir/node/1929>

<http://anthropology.ir/node/1933>