چرا ابراهیم حاتمی‌کیا هنوز مهم است و به آثار او می‌اندیشیم؟

# راز دهه‌ها مربی‌گری

محمدصادق فرامرزی

با زیرصدایی از اذان صبح و نوری غلیظ که چهره قهرمان و ضدقهرمانی توامان را از فضای واقعی دور می‌کند، حساس‌ترین برداشت فیلم را به تماشا می‌نشینیم؛ لحظه وصیت کردن! او این بار بی‌تفنگ و با قلم و کاغذی در دست مقابل دوربین نشسته، بی‌آنکه به هیچکدام از شخصیت‌های حاضر در صحنه چشم بدوزد مستقیم به دوربین، به بینندگان بیرون از لوکیشن محدود فیلم می‌نگرد و می‌گوید: «هرکس در این نظام وظیفه و تکلیفی به گردن داره من هم تکلیفی به گردن داشتم؛ من هیچ اعتراض و شکایتی نسبت به اشخاصی که می‌تونه تا چند لحظه دیگه منو مورد هدف قرار بدن ندارم. اونا به وظیفه خودشون عمل کردن و من هم». قبل و بعد از این سکانس در مشهورترین اثر ابراهیم حاتمی‌کیا یعنی «آژانس شیشه‌ای» را می‌توانیم کنار بگذاریم و عصاره اصلی نیمی از داستان‌هایش را در همین نیم‌خط مونولوگ پیدا کنیم: «اونا به وظیفه خودشون عمل کردن و من هم». جایی که طرفی خود را صاحب حق می‌داند و دیگریِ خویشتن را نیز صاحب حقی دیگر می‌شناسد. گویی حق را دو یا چند قسمت کرده و به هر سویی قِسمی از آن را داده‌اند تا نزاع‌شان جان بگیرد. حق هرکدام تکلیفی را می‌طلبد و نزاع این انسان‌های مکلف، صحنه اجتماع را در یک جامعه پساانقلابی خلق می‌کند.

## مربی نامیراست؟

سینمای ابراهیم حاتمی‌کیا پیش از هر تفسیری یک سینمای مولد و متکثر است. او نخستین اثر سینمایی خود یعنی «هویت» را در سال 1365 جلوی دوربین برد و تا سال 1398 که «خروج» را روانه جشنواره فیلم فجر کرد به مدت 33سال و میانگین هر 2سال یک اثر بلند بلند سینمایی تولید کرد و در این آثار به ندرت می‌توان فیلمی را یافت که موضوعیت پیدا نکند. حاتمی‌کیا در این سال‌ها هیچگاه تبدیل به یک کارگردان به حاشیه‌رفته نشد و موافقان و مخالفان سینمایش هیچگاه نتوانستند از کنار او بی‌واکنش عبور کنند. طرحواره آثار او چه زمانی که به سوژه اصلی‌اش یعنی دفاع‌مقدس می‌پرداخت و چه زمانی که دوربین خود را به سمت سوژه‌های اجتماعی و سیاسی می‌گرفت همواره یک نزاع اصیل داشت.

آثار مهم حاتمی‌کیا سوژه‌آفرین شدند و تا سال‌ها جامعه با عینکی که آقای کارگردان به روی چشم‌هایشان گذاشته بود به وقایع می‌نگریستند. جایی در «آژانس شیشه‌ای» که اوج سوژه‌آفرینی او به حساب می‌آید سلحشور(رضا کیانیان) با کنایه به حاج کاظم(پرویز پرستویی) می‌گوید: «دهه‌ات گذشته مربی»؛ تکه‌کلامی که

بارها در محیط سیاسی کشور نیز به تقلید تکرار شد. اما فارغ از آنکه آیا دهه هفتاد پایان دهه نسل جنگ بوده یا نه، دهه ابراهیم حاتمی‌کیا هیچوقت در سینمای ایران نگذشت. کمتر فیلمسازی را می‌توان نام برد که حداقل 3دهه موضوعیت خود را در سینمای ایران حفظ کرده باشد. چه بسا که می‌توان فهرستی طویل از کارگردان‌های جریان‌سازی تهیه کرد که هرکدام در دهه‌ای ظهور کردند و فرزند زمانه خویش لقب گرفتند اما بیش از یک دهه موضوعیت نیافته و فراموش شدند. حاتمی‌کیا اما از زمانی که دومین اثر خود را با نام «دیده‌بان» جلوی دوربین برد و برای اولین بار اثری نه جنگی که دفاع مقدسی را تولید کرد همواره جایگاهی ممتاز در اتمسفر جامعه ایران داشت. بارها تکرار شده که او یک نسل از زمانه خود جلوتر بوده و به همین خاطر عموم فیلم‌هایش ده‌سال پس از تولید، بهتر فهمیده می‌شوند. «از کرخه تا راین» و آشنازدایی‌اش از جانبازان دفاع‌مقدس تنها 4سال بعد از پایان جنگ ساخته شد و حتی با گلایه بسیاری از اهالی جنگ و جبهه نیز مواجه شد. اما امروز این اثر ممتازترین فیلم سینمای ایران در مورد جهان ذهنی جانبازان به حساب می‌آید و دیگر کسی آن را هجو نسل جنگ رفته نمی‌داند. «آژانس شیشه‌ای» او در پایان عصر سازندگی و آغاز عصر اصلاحات یک فیلم سراسر انتقادی بود پیرامون الگوی توسعه در جامعه پساجنگ ایران. جانبازی از پرواز جا می‌ماند چون نهادی که فلسفه ذاتی‌اش حمایت از جانباز بوده درگیر رنگ‌آمیزی و تعمیرات ساختمانی شده است. نمادی که در انتهای فیلم نیز تکرار می‌شود و حاج کاظم به هنگام خروج از آژانس هواپیمایی با شهری تهی از هر جمع و جامعه‌ای مواجه می‌شود که تنها شی پویای آن ماشین‌های مشغول به خط کشی خیابان‌ها است. حاتمی‌کیا در حالی خاطره‌سازترین اثر خود را در سال76 و فضای دوقطبی 2خرداد تولید کرد که بعد از 27سال هنوز می‌توان خط‌کشی‌های اثر او را فراتر از تقسیم‌بندی‌های کلیشه‌ای دید. قریب به 3دهه از «آژانس شیشه‌ای» می‌گذرد اما هنوز هرکس به ظن خود یکی را قهرمان و دیگری را ضدقهرمان می‌شناسد.

آخرین روزهای تقویم دهه70 برای حاتمی‌کیا همراه با تجربه ناموفق «موج مرده» بود که خبر از یک شکاف میان دایره انتظارات بخش انقلابی جامعه با سیاست‌های عملگرایانه نظام در مواجهه با تهدیدهای خارجی داشت. بخشی از داستان فیلم به ماجرای فرزند یک فرمانده نظامی مربوط می‌شد که به دنبال خروج از کشور و پناهندگی بود. این حاشیه از متن داستان پررنگ‌تر شد و بسیاری این بخش از فیلم را کنایه به فرمانده سپاه پاسداران در دوران دفاع مقدس تعبیر کردند. برخی دیگر نیز دفاعیه مرتضی راشد(پرویز پرستویی) که خطاب به مافوق‌هایش می‌گوید: «قرار بود ما بجنگیم و شما مراقب فرزندان ما باشید. حالا کلاهتان را قاضی کنید ببینید کی کم‌فروشی کرده» را دفاع از محسن رضایی دانستند. هرچه که بود این اثر نقطه آغازی بر طرح بحث‌هایی شد که تا حدود یک دهه بعد و فراگیری صورت مساله آقازادگی، سازش یا مقاومت و... کمتر کسی به سراغش رفت.

چندسال پس از «موج مرده» سانسورشده نخستین فیلم حاتمی‌کیا رنگ توقیف را به خود گرفت. «به رنگ ارغوان» آقای کارگردان سرنوشتی مشابه با دیگر آثار دهه70 او داشت. فیلم خوش‌ساخت و بدیعی که برای نخستین‌بار یک مامور مخفی اطلاعات را در جایگاه تردید قرار داد. تردیدی که 11سال بعد و در «بادیگارد» نیز

تکرار می‌شود. تردید هوشنگ(حمید فرخ‌نژاد) آنچنان که ظاهر داستان نشان می‌داد صرفا برآمده از یک چالش عاطفی و احساسی نبود. تردید او بازتابی از یک پرسش فراتر بود؛ اینکه آیا ذهن سازمانی-امنیتی می‌تواند معادله سیاست و اجتماع را به درستی درک کند یا نه. «به رنگ ارغوان» که با دستور علی یونسی وزیر اطلاعات دولت هشتم توقیف شده بود پس از 5سال و در اوایل دولت دهم به نمایش درآمد. اما این فاصله 5ساله ابراهیم حاتمی‌کیا را وارد عصری کرد که نه شبیه به قبل و نه شبیه به بعد از آن بود. 3فیلم «به نام پدر»، «دعوت» و «گزارش یک جشن» در این میان تولید شدند. اولی به رغم اغراق‌گونه بودن برداشتش اما از تولد نسلی خبر می‌داد که دفاع پدرانشان از سرزمین را بیگانه از زندگی خود می‌یافتند. ناصر(باز هم پرویز پرستویی) رزمنده مطرود زمان جنگ است که پای دخترش(گلشیفته فراهانی) روی مینی می‌رود که روزی او در ارتفاعات کار گذاشته بود. «به نام پدر» هرچند در زمره آثار موفق حاتمی‌کیا قرار نگرفت اما باز هم زنگ خطری را به صدا درآورد که صدایش یک دهه بعد شنیده شد. «دعوت» متفاوت‌ترین اثر حاتمی‌کیا و فیلمی چند اپیزودی در هشدار به فراگیری سقط جنین و بیگانه بودن دستگاه سیاستگذاری با این واقعیت فراگیر بود. او در «گزارش یک جشن» که با یک توقیف ابدی نیز مواجه شد به سراغ سوژه انتخابات88 رفت و این انتخابات را بر هم خوردن یک جشن برای جوانانی تصویر کرد که می‌خواستند راه خود را از راه پدران خویش جدا کنند. شخصیت دختری با نام ایران نهایتا به عقد اجباری محمود رضایی(ادغامی از نام محمود احمدی‌نژاد و محسن رضایی) در می‌آید و قصه به خیابان می‌کشد.

شروع دهه90 اما برای حاتمی‌کیا یک عصر جدید بود. او که پس از توقیف «گزارش یک جشن» سرخورده‌تر از پیش شده بود در یک برنامه تلویزیونی انتقادات تندی را به زبان آورد و از عدم همراهی سیستم با خود گفت. در آن برنامه از یک دهه تلاشش برای ساخت اثری درباره مصطفی چمران گفت. پایان آن برنامه هرچه که شد آغاز دوره جدیدی از فیلمسازی حاتمی‌کیا بود. او در دهه90 4اثر با نام‌های «چ»، «بادیگارد»، «به وقت شام» و نهایتا «خروج» را به تهیه‌کنندگی سازمان اوج جلوی دوربین برد. اگر «آژانس شیشه‌ای» پیش از هرچیز با انتخاب محمد خاتمی در انتخابات76 نسبت ناخواسته پیدا کرده بود و «گزارش یک جشن» واکنشی عامدانه به پیروزی محمود احمدی‌نژاد در انتخابات88 بود، «چ» نیز با توجه به همزمانی‌اش با پیروزی حسن روحانی در انتخابات92 در جامعه ضریب پیدا کرد. پیروزی روحانی با شعار مذاکره و تنش‌زدایی، در مقابل پرتره سینمایی حاتمی‌کیا از مدیریت 48ساعته غائله پاوه توسط شهید چمران بحث برانگیز شد. چمران «چ» یک چریک کت‌وشلواری بود که از قضا با توجه به وضعیت میدانی دستمال سرخ‌ها مقابل تجزیه‌طلبان به دنبال راه‌حل صلح‌آمیزی می‌گذشت تا شهر را در عین حفظ جان مردم نگه دارد. دولت جدید تلاش داشت تا از مذاکره چمران و عنایتی در میانه فیلم یک معادل‌سازی برای تقویت چهره خود داشته باشد. اما چمران در «چ» کامل‌تر، چندوجهی‌تر و فرازمانی‌تر از آن بود که بتوان چنین تفسیرش کرد. در فضای سال92 هرکدام از جناح‌های سیاسی چمرانی که روی پرده سینما دیده بودند را به منش و روش خود نسبت می‌دادند اما واقعیت آن بود که

چمران در آخرین اثر موفق سینمایی حاتمی‌کیا کتی به تن کرده بود که به تن کمتر کسی می‌رفت. حامیان دولت وقت به دنبال آن بودند که از وصالی چهره اسطوره‌ای مخالفت با چمران ساخته و منتقدان خود را نسخه کاریکاتوری وصالی جا بزنند. اما کارگردان اثر، خود نخستین کسی بود که از ماموریت دشوار چمران بودن سخن گفت؛ حاتمی‌کیا در مصاحبه‌ای با مجله مهرنامه خود را کنار اصغر وصالی نشاند و گفت: «من اصغر وصالی‌ها را با گوشت و پوست می‌شناسم. اصلا خود من به نوعی از جنس اصغر وصالی هستم؛ ما اصغروصالی‌هایی هستیم که به شدت به چمران‌ها احترام می‌گذاریم. جنس ما طوری است که نمی‌توانیم مانند چمران‌ها رفتار کنیم». هرقدر چمرانی که حاتمی‌کیا نشان داد شبیه روایت‌های رسمی از او نبود، «چ» نیز شباهتی به دیگر پرتره‌های سینمایی با موضوع شهدای جنگ نداشت؛ پس از سال‌ها دوباره یک اثر سینمایی با موضوع دفاع‌مقدس برای جامعه ایران پرسش‌آفرین شده بود. حاتمی‌کیا پس از «چ» سراغ سوژه آشنای خود یعنی تقابل انسان انقلابی با ساختار برآمده از دل انقلاب رفت. «بادیگارد» با بازی پرویز پرستویی از سنخ «آژانس شیشه‌ای»، «روبان قرمز»، «موج مرده» و تا حدی «به رنگ ارغوان» و «به نام پدر» بود که نهایتا در «خروج» نیز تکرار شد. «بادیگارد» در سوژه هم با زمانه خود پیوند داشت اما در بیان طرح انتقادی خود(که هشدارآمیزتر اثر حاتمی‌کیا نیز بود) لکنت زیادی داشت. برخی این لکنت را نشانه پیری دوربین آقای کارگردان می‌دیدند و برخی دیگر آن را نتیجه پیوند او با سازمان سینمایی اوج. هرچه که بود «بادیگارد» نقطه اوج دوگانه حاتمی‌کیا 54ساله بود. چالش میان محافظ شخصیت نظام بودن یا بادیگارد اشخاص نظام بودن، حیدر را به نسخه بازنشسته حاج کاظم، راشد و ناصر تبدیل کرد. حالا انسان انقلابی هم توبیخ می‌شود و هم خلع‌سلاح؛ از به دست گرفتن ژ3 در «آژانس شیشه‌ای» تا تحویل دادن کلت کمری در «بادیگارد» یک بازه 30ساله را می‌توان دید. اگر در «آژانس شیشه‌ای» انسان انقلابی اراده خود به ساختار تحمیل می‌کند اما در «بادیگارد» شاهد بازنشسته شدن این انسان هستیم. انسانی که دیگر مقابل ساختار راهی جز پند دادن نمی‌بیند و از قضا بعد از خروج از ساختاری که برای اشخاص نظام قوام‌یافته به جانفدای شخصیت نظام مبدل می‌شود.

در اواسط دهه90 «به وقت شام» 31سال بعد از «هویت» ساخته می‌شود و این نخستین اثر حاتمی‌کیا است که دیگر نه از زمانه خود جلوتر می‌رود و نه جز یک اکشن جنگی بودن روایتی از حضور نظامیان ایرانی در سوریه می‌دهد. یک فیلم سراسر حادثه که در پس حوادث خود چیزی به یادگار نمی‌گذارد. می‌توان پذیرفت که یک کارگردان تعهد ندارد که همیشه روی یک ریل حرکت کند و یک لحظه می‌تواند انتخاب کند که اثرش صرفا اکشن باشد؛ اما آخرین اثر سینمایی تولیدشده حاتمی‌کیا یعنی «خروج» به قدری درجا می‌زد و از بدیهیات روایی صحیح به دور بود که می‌شد «خروج» را پایان نیز خواند.

کارگردان مورد بحث پس از «خروج» به سراغ پروژه «موسی» رفت. سرنوشت فیلمسازی حاتمی‌کیا احتمالا با موفقیت یا شکست این اثر مشخص می‌شود اما بدون توجه به آن نیز می‌توان مدعی شد که سینمایی او 3دهه زنده مانده است. سینمایی که نه موضوعیت خود را از دست داد و نه به فراموشی سپرده شد. حاتمی‌کیایی که در

مواجهه با رویداد انقلاب و جنگ فیلمسازی را انتخاب کرد نسخه بی‌بدیلی از یک نسل با نظام معنایی خاص خود بود. او به ندرت دوربینش را به سمت خط مقدم برد اما عمده آثارش در نسبت با دفاع مقدس تعریف شد. راز این نامیرایی او بدون کشف جهان معنایی ذهنش ممکن نیست. انقلاب، جنگ، عدالت، امنیت، نسل و ساختار سیاسی ارکان روایت‌های اصلی سینمای حاتمی‌کیاست.

## شهر، میدان جنگیست!

سال 1370 یعنی زمانی که ابراهیم حاتمی‌کیا پس از 2تجربه موفق «دیده‌بان» و «مهاجر» به سراغ «وصل نیکان» رفت نخستین آزمون جدی روایت دفاع در شهر را پیش روی خود می‌دید. «وصل نیکان» هرچند در اسم و رسم پاسخی به «عروسی خوبان» محسن مخملباف بود اما سوژه شهر را برای فیلمساز جوانی که خوب می‌درخشید تثبیت کرد.

شهر در سینمایی حاتمی‌کیا میدانی بود که تضادها را عیان می‌ساخت. اگر مرز و منطقه جنگی نقطه‌ای با اقتضائات تثبیت شده خود بود اما شهر، میدانی به حساب می‌آمد که خط باریک مرگ و زندگی، ثبات و تغییر، فرد و جمع، قناعت و تجمل، مصلحت و حقیقت و نهایتا مکتب و نهاد را در کنار هم جمع می‌کرد. از سوی دیگر اگر محدوده جنگی ۲گانه خیر و شر و حق و باطل روشنی دارد اما محدوده شهر جایی است که در آن ۲گانه‌های زیادی برآمده از خوانش‌های متعدد از یک خیر واحد است و همین امر سطح شناختی نزاع را بالاتر می‌برد.

طبقه دیگر عنصر حاضر در آثار شهری حاتمی‌کیا بود. هرچند او طبقه را با تقسیم‌بندی کلاسیک صاحبان ابزار کار و صاحبان نیروی کار وارد آثار خود نمی‌کرد اما نسبت به تغییر «طبقه هدف» در زمان جنگ و سال‌های پس از آن آگاهی داشت. «طبقه هدف» فراتر از الگوی توزیع مواهب و ثروت‌های عمومی، ارزش‌های نمادینی را نمایندگی می‌کرد که رسیدن به آنها برای دیگر طبقات تجویز می‌شد. اگر گفتمان عدالت اجتماعی، «مستضعف» را «طبقه هدف» می‌خواند، گفتمان سازندگی این «طبقه هدف» را در «طبقه متوسط شهری» پیدا کرده بود که تضاد زیستی و معرفتی ملموسی با «طبقه هدف» پیشین داشت. نظام ارزشی برآمده از انقلاب اسلامی در سینمای حاتمی‌کیا طبقه هدفی مجزا از بروکراسی برآمده از انقلاب داشت. این نزاع خود را در قهرمان و ضدقهرمان‌های آثار او نشان می‌دهد. تا جایی که عمده شخصیت‌های منفی آثارش، از یک خاستگاه طبقاتی دیگر شخصیت مثبتی به حساب می‌آیند.

## نزاع صاحبان حق و تعارض تکالیف

رو آوردن به شهر و نزاع اعتراضی نمایندگان ارزش‌های انقلابی علیه واقعیت‌های مسلط اجتماعی و سیاسی، عمده تیپ‌های سینمایی حاتمی‌کیا را خلق می‌کند. تیپ‌هایی که هرکدام از خاستگاه خود نسبت به ارزش و ایده مطلوب می‌نگرند. «آژانس شیشه‌ای» در این فضا برجسته‌ترین و البته ماندگارترین اثر حاتمی‌کیا به حساب

می‌آید. این اثر با گذشت 27سال از زمان تولیدش کماکان روایتی ملموس از یک نزاع موجود سیاسی و اجتماعی است. دوگانه حاج کاظم-سلحشور نقطه کانونی یک جدال است که از قضا نمی‌توان هیچکدام را به راحتی باطل خواند. این دوگانه حق علیه حق، به رغم تضاد ظاهری‌اش انعکاسی از تفاوت قرائت 2گروه از مفاهیم مشترک است. حاتمی‌کیا خود نیز نسبت به این مسئله آگاهی داشت و چه بسا همین ادراک ساختارشکن او نسبت به چگونگی تثبیت الگوی انقلابی در نظم نهادی بود که آثارش را به صحنه یک تقابل نسبی‌گرایانه میان قهرمان و ضدقهرمانانی می‌کشاند که هرکدام با تعریفی از حق، تکلیفی صحیح را به جا می‌آوردند.

چالش حق علیه حق در آثار حاتمی‌کیا پرسشی از این واقعیت است که «کدام قرائت از حق، خیر جمعی و ایده انقلابی را تقویت می‌کند؟». در این مسیر معترضان طغیان کرده که سمبل تغییر وضع موجود هستند با نهادهای رسمی که تثبیت کنندگان وضعیت به حساب می‌آیند بیش از آنکه در صحنه عمل جدال داشته باشند در عرصه نظری اختلاف لاینحلی دارند. «آژانس شیشه‌ای»، «موج مرده»، «به رنگ ارغوان»، «بادیگارد» و «خروج» را می‌توان 5اثر به فاصله زمانی 22سال دانست که بر بستر همین دوگانه میان حق علیه حق روایت می‌شوند. حقی که فرد معترض در مواجهه با حق تثبیت شده نهادی به دنبال آن می‌گردد صحنه نزاع ۲قرائت متفاوت است. در این آثار همواره یک چهره برآمده از ارزش‌های انقلابی مقابل بروکراسی و نظام تصمیم‌گیری شکل گرفته پس از انقلاب ظهور می‌کند. در «آژانس شیشه‌ای» این دوگانه حول امنیت ملی و بانی این امنیت تبدیل به نزاع فرم و محتوای انقلاب می‌شود؛ در «موج مرده» این دوگانه میان انتقام از جنایت آمریکا در گذشته(شلیک به ایرباس ایرانی) و تنظیم مناسبات آینده با آمریکا شکل می‌گیرد؛ در «بادیگارد» چالش میان «محافظ شخصیت نظام» بودن با «بادیگارد اشخاص نظام» بودن تبدیل به جلوه‌ای ملموس از دوگانه رسالت انقلابی و وظیفه سازمانی می‌شود و نهایتا در «خروج» این دوگانه حول سازوکار قانونی اعتراض و امکان‌هایی که نهاد قانونی به معترضان می‌دهد به وجود می‌آید. دوگانه تغییر و تثبیت وضعیت موجود و اقتضائات هرکدام عملا مهمترین چالش نهادهای نوظهور است. چالشی که با تعمیم قرائت‌های ارزشی متفاوت میان انقلابیون و بروکرات‌ها عمیق‌تر شده است. عمده نزاع حق علیه حق در آثار 3دهه گذشته حاتمی‌کیا ناظر به این چالش است و به همین خاطر هیچکدام از آثار اعتراضی کارنامه‌اش منقضی نمی‌شود.

براساس تقسیم‌بندی 4گانه الگوی کنش توسط ماکس‌وبر که شامل کنش‌های سنتی، عاطفی، عقلانیت معطوف به ارزش و عقلانیت معطوف به هدف می‌شود «چالش حق» را در آثار حاتمی‌کیا می‌توان معطوف به عقل ارزش‌محور و عقل محاسبه‌گر دانست. سویی گرایش به حقیقت، تغییر، هزینه دادن و اصالت دارد و سوی دیگر به مصلحت، تثبیت، فایده‌گرایی و نسبیت مفاهیم.

در این نزاع پیچیده حق علیه حق یا «تعارض تکالیف» سنخ اعتراض دیگر و کنش اصلاح‌گرانه نه رویه‌ای ضدسیستمی به خود می‌گیرد و نه می‌تواند در منطق سیستم حل شود. انسانِ سینمای حاتمی‌کیا انسانی سرگردانی در همین نزاع دائمی است. قهرمانان قیام‌کرده آثارش یک نظام ارزشی و معنایی را نمایندگی می‌کنند

که از ثمره نهادی این ارزش‌ها رضایت ندارند. از حاج کاظم «آژانس شیشه‌ای» تا حیدر «بادیگارد» همواره قیام انفرادی از سوی چهره‌ای سر می‌زند که با تعاریف مرسوم، بیشترین انطباق را با سیستم قدرت دارد اما در عمل سنگین‌ترین اعتراض را نسبت به مسخ مفاهیمی دارد که در همین سیستم قدرت تثبیت شده است. جهان ذهنی حاتمی‌کیا همیشه به دنبال یک مطلوبیت ناموجود در مواجهه با موقعیت موجود است، به همین خاطر روایت سینمایی او همواره انقلابی می‌ماند. انقلابی که نه صرفا در گذشته حادث شده و تیپ خود را آفریده باشد بلکه یک ضرورت دائمی در مواجهه با هر نامطلوب موجودی است. به همین خاطر آثاری همچون «ارتفاع پست» در بطن این این جهان ذهنی ظهور می‌کند. قهرمانی طغیانگر دارد که در نقطه‌ای میان رفتن و ماندن، خراب کردن و ساختن و نهایتا انتحار و تسلیم معلق مانده است.

یکی دیگر از علل نامیرایی سینمای حاتمی‌کیا که او و داستان‌هایش را از موضوعیت نمی‌اندازد نسبتی است که او میان موقعیت موجود و مطلوبیت ناموجود برقرار می‌کند. اگر عمده آثار اعتراضی در سینمایی ایران بعد از مدتی موضوعیت خود را از دست می‌دهند تا حدی به این خاطر است که پرداختی زمان‌مند به یک وضع نامطلوب دارند. چنین پرداختی یا قهرمان ندارد یا قهرمانش را تدریجا به ضدقهرمان تبدیل می‌کند. در سینمای حاتمی‌کیا همواره اعتراض برخاسته از نظام ارزشی قهرمانان است نه علیه آن نظام. به عبارت ساده‌تر او با تیغ ارزش مطلوب موقعیت موجود را به نقد می‌کشد نه اینکه از موقعیت نامطلوب موجود چماقی بر سر ارزش‌ها بکوبد. چنین وضعیتی به آثار حاتمی‌کیا این امتیاز را می‌دهد که در زمانه خود محصور نمانند و موضوعیتشان حفظ شود. روی دیگر این استمرار و منقضی نشدن آثار حاتمی‌کیا به بیرون از قاب دوربین او و فضای اجتماعی و سیاسی ایران برمی‌گردد. آنچه او از دهه70 خود را درگیرش کرده در گذر دهه‌ها لاینحل مانده است. به مفاهیم بیاندیشیم؛ آیا ادراک جمعی از واژه انقلاب توانسته میان طبقه پیوندخورده با سیستم حکمرانی با نهضت مبارزه با ناعدالتی به تفاهم برسد؟ امروز اگر از انقلاب سخن می‌گوییم، این واژه باری محرک دارد یا ایستا؟ انقلابی‌گری در ضدیت با هرچه عدالت نیست تعریف می‌شود یا تثبیت آنچه به عنوان ثمره یک انقلاب ساختار یافته است؟ ما احتمالا به پاسخ روشنی برای این پرسش‌ها دست نمی‌یابیم و به همان دلیل تا زمانی که در این بی‌پاسخی باقی مانده‌ایم نمی‌توانیم ابراهیم حاتمی‌کیا و فیلم‌هایش را فراموش کنیم. آری او راست می‌گوید: «اونا به وظیفه خودشون عمل کردن و من هم».