

من فیلم می سازم، پس هستم

حسن گوهر پور

را برای نمایش آماده کرده و سیروس الوند «ریشه در خون» را ساخته است. «کمال الملک» علی حاتمی نیز از دیگر ساخته‌های قابل توجه این سال است.

اما «میلا» با «گر مرد رهی میان خون باید رفت» آغاز می‌شود و به واقع نیز این گونه است. «میلا» روایت نوجوانی است که پدرش به دلیل فعالیت‌های سیاسی دستگیر شده و به زندان شاه افتاده است. فیلم شرح سرگردانی میلا و خانواده اش در جست و جوی پدر از یک سو و تلاش خانواده بی سرپرست در جهت گذراندن زندگی از سوی دیگر است. فیلم با نمایش آغاز خیزش مردم در سال ۵۷ و تصویر ثابت شده میلا در میان جوانان انقلابی به پایان می‌رسد. میلا به نوعی مرد رهی است که در فیلم به آن تأکید شده است. جلیلی در «میلا» در پی رسیدن به همان «من» ای است که از آن سخن گفتیم؛ اگر چه این «من» به دلیل تازه کار بودن و به ابزار کار مسلط نبودن چندان خوب از کار در نمی‌آید. کشف و شهود و در مسیر این تحول قرار گرفتن هدفی است که در جهان زیست جلیلی همانند آرمانی بزرگ سایه انداخته است.

سال ۶۴ و در همان مسیر این بار «بهار» اتفاقی است که به سراغ اندیشه جلیلی می‌آید. «حامد»، شخصیت کلیدی «بهار» شکل دیگری از زخم‌های «میلا» را دارد، با این تفاوت که التیام «میلا» جامعه و انقلاب بود، اما التیام زخم‌های «حامد» فرد و یا به عبارتی شخصیت «بابا سینا» است. در فیلم «بهار» جلیلی داستان «مادر»، نوشته لیو باورونکو را دستمایه اصلی قرار می‌دهد و با تغییر مکان‌ها به بمباران «بستان» و اشغال آن اشاره می‌کند. «حامد» نوجوانی است که پدر و مادرش را گم کرده و با کمک نهاد مهاجران جنگی به شمال کشور منتقل و در آن‌جا سرپرستی اش به عهده «بابا سینا» گذاشته می‌شود. حامد که از محیطی ناآرام و پرتلاطم به محیطی سرشار از زیبایی و آرامش آمده است، اگرچه لحظه‌ای از فکر شهر و خانواده اش غافل نیست، اما به تدریج به بابا سینا نزدیک می‌شود و حتی او را در مراحل مختلف زندگی یاری می‌دهد. «بهار» در واقع روایتگر انسان‌هایی است که دردهای مشترک دارند، فقر و بی چیزی، تنهایی و غربت و حالا جنگ بر آنها سیطره یافته است. برخی در آن دوران فیلم را ضعیف تر از اثر اول این فیلم ساز دانستند و اعتقاد داشتند این اثر قابلیت تبدیل به یک فیلم کوتاه خوب را داشت، نه یک اثر بلند سینمایی؛ اما روی هم رفته نتیجه‌ای که برای جلیلی مهم بود اندیشه‌ای بود که در کنار احساس فیلم‌ساز در این اثر جاری شده بود. جلیلی دیگر دریافته بود که

آیا هنر درباره جهان واقعی است، یا آن را بیان می‌کند؟ یا به گونه‌ای نامستقیم تر همچون بیان شماری از بازتاب‌های ذهنی و مشخصه‌های ویژه‌ای از جهان راستین است؟ مهم ترین مشخصه تأکید بر سوبیه رئالیستی سینما اغراق در اهمیت «سوبیه مستند» آن است. هواداران این سینما آرمانشان ساختن فیلمی است بدون تفسیر که زبان و تصویر در آن به تألیف مؤلف استوار نباشد، اثر خود آزادانه حرف بزند؛ یعنی بازتاب دقیق، مستقیم و بی میانجی واقعیتی باشد که به ثبت رسیده است. برای پرداختن به جهان زیست یک فیلم‌ساز، ساده و سهل‌الوصول ترین عمل مراجعه به آثار بصری به جا مانده از اوست؛ چرا که اگر او هنرش را فرآیندی آهسته و پیوسته و همدلر بدانند، دانایی، خردورزی و شهودش را برای کشف گوهرناب هنر برجسته می‌کند و این گونه «خود» را به هستی معرفی می‌کند.

درباره ابوالفضل جلیلی نیز باید این گونه نگریست. شاید نگاه جلیلی به جهان و سینما یادآور این جمله از یوهان گوتلیب فیخته، فیلسوف قرن هفدهم باشد که «همان کن که آگاهی و وجدان به آن گواهی می‌دهد». آگاهی و وجدانی که بر سینمای جلیلی حاکم است از یک طبع اخلاقی بشری تبعیت می‌کند؛ طبعی که اگر چه نانوشته است اما همچون مصادیق خیر در همه جای جهان یکسان است. «فیشر» در این باره می‌گوید: «در انسان رانشی به سوی انجام دادن برخی کارها هست که جز انجام دادن همان کارها، بی هیچ منظور یا هدف خارجی، و نیز دست نزدن به کارهایی که جز دست نزدن به آنها هیچ منظور دیگری در میان نیست، هدف دیگری وجود ندارد.» در این کرد و کار نوعی «طبع فضیلت شناسی» پدید می‌آید که در کنار تمام پیشداشته‌ها اعم از دین، اخلاق و... انسانی می‌سازد که جوپای فضیلت است. آگاهی بی میانجی از وظیفه معین آن گونه در جهان زیست جلیلی سایه افکنده که پس از ساخت ۱۴ فیلم و اکران نشدن آنها، باز هم این وظیفه معین را به دوش می‌کشد و شاید این برگردانی از جمله رنه دکارت باشد: «من [فیلم] می‌سازم، پس هستم.»

ابوالفضل جلیلی برای رسیدن به این آگاهی و نوعی طی طریق در مسیر دانایی و شناخت به سراغ «میلا» می‌رود. «میلا» فیلمی است که در سال ۱۳۶۳ ساخته می‌شود. طبیعی است که او هم مانند هر هنرمند دیگری برآیند اتفاقات انسانی و طبیعی پیرامونش خواهد بود. این زمانی است که ایران درگیر جنگ است و عموم فیلم‌هایی که ساخته می‌شود یا در نكوهش رفتارهای نظام شاهنشاهی است و یا در ستایش دفاع و دین داری. در همان سال محسن مخملباف «استعاده» و «دو چشم بی سو»

مناسبات آدمها و معادلات عقلانی بین شخصیت‌هایش را احساس ناب او می‌سازد، نه اتفاقات بیرونی.

در همان سال یدالله صمدی فیلم «اتوبوس»، محمد متوسلانی «کفش‌های میرزا نوروز»، کیانوش عیاری «تنوره دیو»، محمدرضا هنرمند «زنگ‌ها» و محسن مخملباف «بایکوت» را می‌سازد.

در سه فیلم «میلاد»، «بهار» و «گال» جلیلی درگیر وقایع تاریخی-اجتماعی ایران در آن دوران است. دو اتفاق مهم آن دوران یعنی انقلاب و جنگ بن‌مایه اصلی این سه فیلم است و اگرچه این آثار وقایع نگاری نیست اما به نوعی می‌تواند بیانگر فضای حاکم بر سینمای آن دوران باشد. مسئله دیگری که در این فیلم‌ها می‌تواند محل تأملی برای نقد و واکاوی باشد محور قرار گرفتن نوجوانان است. میلاد و حامد (که در فیلم‌های «میلاد»، «بهار» و «گال» نام شخصیت‌های محوری است) نوجوان هستند و با شرایط سخت زیستی درگیرند. یکی به دنبال پدری که دستگیر شده، دیگری آسیب دیده از جنگ و پی‌گیر و جویای آرامش، و آن یکی معترض به شرایط دارالتأدیب.

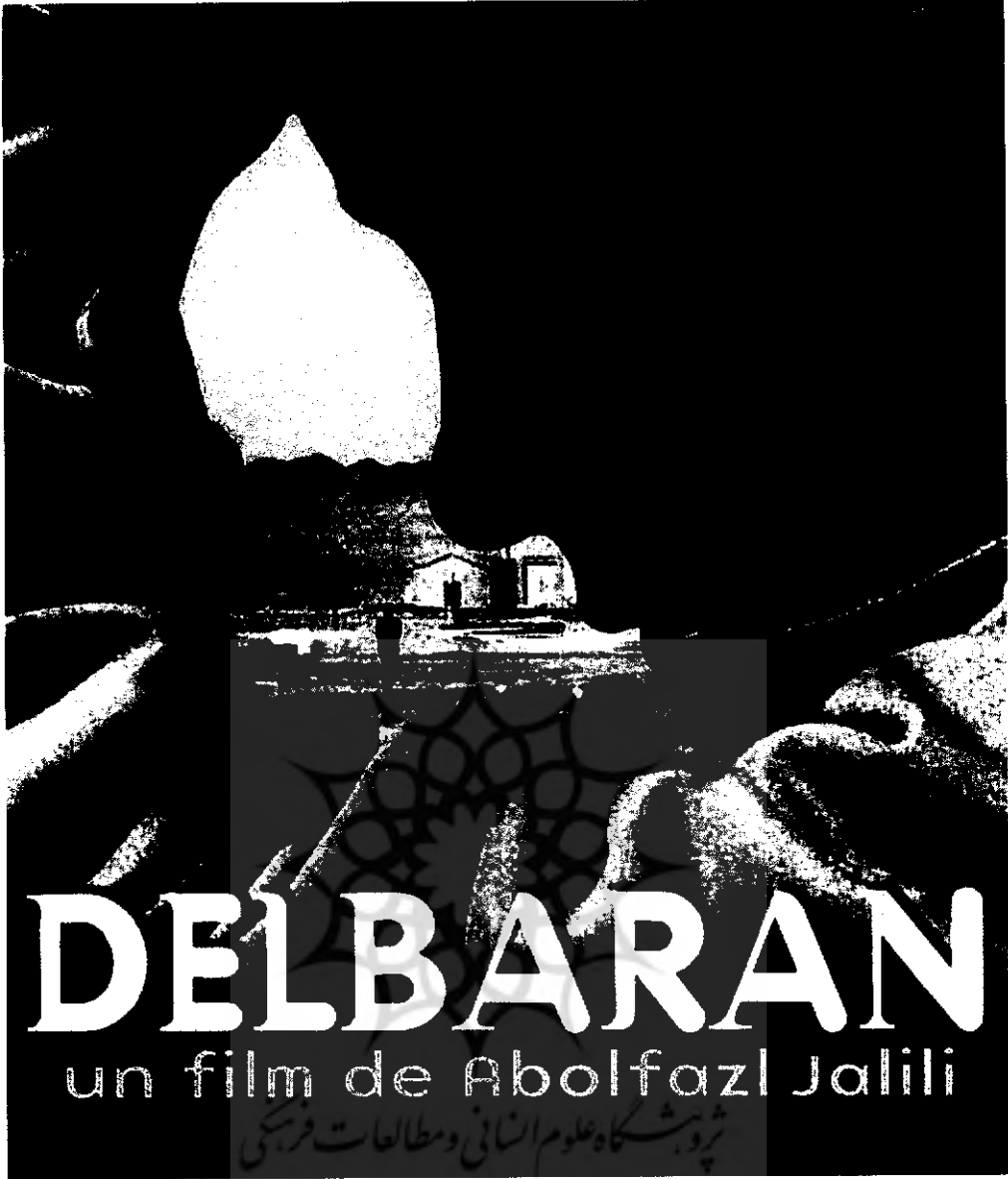
پس از سال‌های ۶۳ تا ۶۵ که جلیلی درگیر دغدغه‌های اجتماعی-سیاسی ایران است، در سال ۱۳۷۰ یعنی بعد از ۵ سال فترت به «رقص خاک» می‌رسد. «رقص خاک» در فضایی متفاوت با سه فیلم دیگر اتفاق می‌افتد، به این معنا که سکوت ۵ ساله جلیلی به اتفاقی نو در سینمای او می‌انجامد. این اتفاق اگرچه ممکن است در شکل بصری و نوع روایتگری تصویری و تکامل تصویری این فیلم‌ساز تأثیر نداشته باشد، اما در نگرش و توجه او به مضامین و تاریخ اجتماعی تأثیرگذار و نمایان شده است. «رقص خاک» دیگر روایتگر آدم‌هایی نیست که یا با نظام شاهنشاهی درگیرند یا با جنگ، «ایلیا»، شخصیت محوری «رقص خاک» دیگر مانند «میلاد» و «حامد» دنبال «دیگری» نمی‌گردد. او اگرچه مانند این شخصیت‌ها در سه فیلم گذشته تنها و بی‌کس است، اما رهایی برایش «اعتراض» یا «پیوستن به جریان آزادی خواهانه» نیست. آزادی برای او مهر ورزیدن و عشق ورزیدن است. «رقص خاک» اگرچه در ساختار ضعیف است، اما حرکت ذهن جلیلی را در طریق دانایی و کشف و شهود نشان می‌دهد. در این فیلم، کارگردان به سیم آخر می‌زند و به هر آنچه احساس او درباره روابط آدمی حکم می‌کند، تن می‌دهد. شاید «رقص خاک» شروع سینمای کشف و شهودی جلیلی باشد چرا که این فیلم سراپا تصویر است و نمی‌داند آیا می‌شود به آن لفظ و اصطلاح «سینمای خاموش» را اطلاق کرد یا نه. فیلم «رقص خاک» فیلمی کم‌دیالوگ است و طبیعی است در چنین اثری چهار نظام نشانه‌ای «سینمای خاموش» می‌تواند نبود دیالوگ را موجه جلوه دهد. نظام نشانه‌های تصویری، حرکت، موسیقایی و زبان شناسیک نوشتاری چهار نظامی هستند که «سینمای خاموش» بر آن استوار است. نشانه‌های تصویری همچون سینمای گویا مهم‌ترین عناصر نشانه شناسیک سینمای خاموش هستند. در واقع منش اصلی و خصلت «نمای» سینمای خاموش در زمینه نشانه‌های تصویری، اهمیت کلیدی رمزگان تصویری است، یعنی نشانه‌هایی که بر قراردادهای نشانه شناسیک استوارند و می‌توان آنها را به همین دلیل نشانه‌های نمادین خواند.

نظام نشانه‌های حرکت در سینمای خاموش اهمیتی بیش از سینمای گویا داشت، حرکت در بسیاری موارد جایگزین نیروی معناشناسیک گفتار و آواها می‌شد. در فیلم «رقص خاک» هم تلاش فیلم‌ساز در

این جهت بوده است، اما به دلیل تجربه کردن در مسیری متفاوت تر از سه فیلم گذشته این اتفاقات به خوبی حادث نشده است. این فیلم، هم نمایانگر فردی است که آرمان‌هایش را در محیطی فراتر از جامعه دریافته و پی‌جویی می‌کند و هم بیانگر مهرورزی انسان به پدیده‌های انسانی پیرامونی است؛ اگرچه پس زمینه‌های تلخ و سیاه بر تارک این آثار نشسته است.

دو سال بعد، در سال ۱۳۷۲، جلیلی «دت یعنی دختر» را می‌سازد. جلیلی در این اثر هم انگشت روی طبقه خاصی از جامعه می‌گذارد. همان‌گونه که در چهار اثر گذشته او شاهد بودیم عموم شخصیت‌ها از قشر آسیب‌پذیر جامعه هستند و عموماً دغدغه اصلی شان اقتصادی است. در «رقص خاک» ایلیا، شخصیت محوری در کوره پزخانه کار می‌کند و در «دت»، «شوان» و «بلوط»، خواهرش از طبقه کارگر جامعه هستند و در شرایط نابسامانی به سر می‌برند. دختر خانواده در این فیلم دچار بیماری می‌شود و پدر او را برای درمان به شهر می‌برد، اما بی‌اینکه نتیجه‌ای بیابد به محل سکونت بازمی‌گردد. فضای تلخ حاکم بر این فیلم اگرچه نوعی راست‌نمایی و واقع‌گرایی دارد، اما ذائقه مخاطب سینما را پاسخ نمی‌گوید. «دت» در ادامه منطقی دیدگاه جلیلی به پیرامونش است، اما پس از دو سال استحاله شهودی قابل تأملی در نگاه جلیلی رخ نداده است؛ تا دو سال بعد یعنی سال ۱۳۷۴ که جلیلی «یک داستان واقعی» را می‌سازد. «یک داستان واقعی» جسارت این فیلم‌ساز مؤلف را بار دیگر به تصویر می‌کشد، به این معنا که او کاملاً حسی و غریزی با سینما حرف می‌زند. او روزنامه نگار نیست تا گزارش نویس مناطق پست و بی‌سقف باشد، او امروز با تصویر برای هزاران نفر حرف می‌زند. این بار جلیلی طرح داستانی دارد که در آن می‌بایست پسری را بیابد که برایش میلاد، ایلیا یا حامد شود. او بار دیگر سراغ کارگران می‌رود و این بار شاگرد یک ناوایی را می‌یابد. پس از مراجعه در می‌یابد که پسر از محل کار اخراج شده و او همانند «فاعل شناسا» به دنبال این سوزده روان می‌شود تا سرانجام او را می‌یابد. جلیلی پس از یافتن بازیگرش دیگر به فکر ساختن فیلم نمی‌افتد بلکه درصد برمی‌آید که این پسر را معالجه و درمان کند. صحنه‌های داخل بیمارستان این نوجوان با پرستاران دیدنی و شنیدنی است. «احمد» و زندگی او همان اتفاقی است که باید با مشقات فراوان توسط جلیلی ساخته می‌شد، اما حالا اگرچه مستند اما با ترفندهای جلیلی داستانی می‌شود. «یک داستان واقعی» به واقع یکی از ملموس‌ترین آثار جلیلی است که نشان می‌دهد او این قابلیت را دارد که هر اتفاق و پدیده‌ای را با دید اخلاقی و هدف محورش به «سینما» تبدیل کند. آدم‌های جلیلی پس از یازده سال (۶۳ تا ۷۴) هنوز تغییری نکرده‌اند. آنها در نهایت فقر زندگی می‌کنند و در این گیر و دار بد هم می‌آورند.

سینمای جلیلی تا این جا به نوعی یادآور این جمله آرتور شوپنهاور، فیلسوف آلمانی است که می‌گوید: «جهان بازنمود [ذهن] من است.» یعنی تمامی جهان پدیدار، عینی (ابژه ای) است برای یک ذهن (سوزده). اشاره شوپنهاور به بازنمودهای شهودی است، مراد او برای مثال این نیست که یک درخت با مفهوم تجربیدی من از درخت یکی است، بلکه مراد وی آن است که درخت آن چنان که من آن را درمی‌یابم، تنها در رابطه با من در مقام ذهن دریابنده وجود دارد. درخت [آن] چیزی نیست



DELBARAN

un film de Abolfazl Jalili

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

پژوهشگاه علوم انسانی





کمال



رقص خاک



حافظ





دوت بعضی دختر



گل یا پوچ



ایچمد

آناه خیال

جز آنچه من در می‌یابم. جهان پیرامون جلیلی آن چیزی است که به طور طبیعی او در می‌یابد و دریافته‌های او در وراثت و تعلیم و آموزش و خود خویشتن او ریشه دارد. اگر او جهان واقع را در سینمایش این گونه به تصویر می‌کشد و آدم‌هایش اغلب آسیب دیده اند، دلایل فراوانی دارد. «دان» اگرچه در ظاهر روایت پسری است که فاقد شناسنامه است و حتی نام مشخصی ندارد، اما در بطن و متن اثر پیام دیگری نهفته است. شاید یکی از تأویل‌هایی که می‌شود از «دان» داشت تلاش برای شناخت هویت فردی است. این پرسش که «من چه کسی هستم؟» پرسشی نیست که به سادگی بتوان از آن گذشت. هر انسانی می‌بایست نسبت خود را با جهان پیرامونش به گونه‌ای تعریف کند. «من کجا ایستاده‌ام؟» پرسشی است که پاسخش با «من کی هستم؟» هم‌نشینی دارد. «هویت یابی» مسئله اصلی «دان» است و «شناسنامه» بهانه‌ای است برای اینکه پسری یا انسانی در آن سن و سال به دنبال پاسخی باشد برای هویتی که احساس می‌کند از آن مطلع نیست. فیشته، در این باب جمله‌ای دارد که می‌گوید: «دوستان به دیوار رو به رو بیندیشید؛ حالا به آدمی بیندیشید که دارد به دیوار رو به رو می‌اندیشد.» آشکار است که این پرسش را می‌توانیم آن قدر به عقب ببریم تا به علت اللعل برسیم، اما مسئله مهم در این پرسش که شاید به عقیده این فیلسوف اصل نخستین فلسفه باشد، مسئله «من ناب» است. در جلد هفتم کتاب «تاریخ فلسفه» فردریک کاپلستون درباره این اندیشه فیشته می‌خوانیم: «ما می‌توانیم «من ناب» را به وسیله شهود عقلی دریابیم و این اساس تجربه‌ای عارفانه نیست که تنها تنی چند از آدم‌های ویژه بتوانند از آن بهره مند شوند و نیز این شهود (درون یافت) از «من ناب» همچون هستی‌ای در پشت یا رو به روی آگاهی نیست بلکه هشیاری به «من ناب» همچون کرد و کاری در درون آگاهی است. به عبارت دیگر هر کس که از کاری آگاه است و آن را کرده خویش می‌داند به خود نیز چون کننده کار هشیار است.»

«دان» روایت به دنبال آگاهی رفتن و یافتن «من ناب» است. وقتی پسر در می‌یابد که باید دنبال هویت اصلی اش برود، یعنی دریافته که باید پرسش‌های بزرگ تری از هستی پیرامونش داشته باشد.

در سال ۱۳۸۱ جلیلی خودش را می‌سازد؛ زندگی پسری که در خانواده‌ای مذهبی به دنیا آمده و علاقه مند به هنر است و هنر برایش چیزی متفاوت تر از آن است که در فرایندهای معمول شاهدیم. حتی فضای «ابجد» در عشق نیز این گونه است. او در این اثر «ابجد» قرآن، «ابجد» عشق و «ابجد» زندگی می‌آموزد. «ابجد» روایت جلیلی از خودش و نوجوانی است؛ دورانی که او معتقد است هر چه کشف کرده در آن دوران اتفاق افتاده است.

سال ۸۴، سال متفاوتی برای سینمای ابوالفضل جلیلی بود. او در این سال «گل یا پوچ» را ساخت که به عقیده بسیاری از منتقدان سینما کاری متفاوت با آثار جلیلی بود. در این اثر تمام عناصر به گونه‌ای در هم آمیخته شده بود که هم مخاطب عمومی سینما که آن را در حد تقلات می‌خواهد، بتواند با آن ارتباط برقرار کند و هم مخاطب درگیر با سینما. این بار جلیلی سراغ کسی می‌رود که در تلاش است «خواست زندگی» را که پیش‌تر از آن سخن گفتیم، نشان دهد. «نوید رئیسی»، شخصیت محوری این فیلم علاقه مند است که معلم آموزش

و پرورش شود و در این مسیر دشواری‌های زیادی را می‌پیماید که از همه آنها مهم تر گزینش است و به همین دلیل حتی نام فیلم «گل یا پوچ» گذاشته شده است. نوید رئیسی پس از طی مراحل مختلف در نهایت با «گل یا پوچ» کارمند آموزش و پرورش شدن را می‌بازد. او در این مسیر اتفاقات جالبی را تجربه می‌کند که یکی از آنها «عشق» است. او عاشق دختری می‌شود که در همان بندر زندگی می‌کند و جالب این جاست که «نوید» علی رغم اینکه از روستا آمده، بسیار ذهن باز و آگاهی دارد. او حتی برای نزدیک شدن به برادر این دختر به آرایشگری که شغل برادر اوست، مشغول می‌شود، اما سرانجام در «گل یا پوچ» همه علائقش را می‌بازد. «گل یا پوچ» زبان طنز گونه‌ای دارد و به نوعی آسیب شناسی شرایط جامعه است؛ شرایطی که حاکم بر امور اداری جامعه و علایق مردم به حضور در این مراکز است. این فیلم را می‌توان متعادل ترین اثر جلیلی در نوع ارتباط با مردم دانست. در این اثر، هم بن‌مایه‌های پیشین سینمای جلیلی وجود دارد و هم مشخصه‌هایی که مخاطب امروز سینما آن را می‌پسندد. جلیلی می‌گوید در فرانسه درباره این فیلم نوشتند: «یک اتفاق در سینمای ایران؛ یک فیلم کم‌دی سوررئال قابل باور». اما خودش می‌گوید: این تنها فیلم من است که جایزه مردمی گرفت. جایزه‌ای که داوران تا به حال به من داده اند براساس زیبایی شناسی است [اغلب]. مثلاً در اسلورونی که با تماشاگران فیلم حرف می‌زد، یکی گفت: «این آدم [نوید] با اینکه هیچی ندارد چقدر راضی است!»

در این اثر جلیلی نشان داد که اگر در «رقص خاک» دیالوگ نمی‌نویسد، در «گل یا پوچ» آن را خیلی خوب به عنوان یک عنصر سینمایی به کار می‌گیرد. «گل یا پوچ» پر است از دیالوگ‌هایی که هم بیان طنز دارند و هم می‌توان آنها را نمایی از جهان زیست مؤلف اثر دانست.

«حافظ» تازه ترین فیلم ابوالفضل جلیلی است. این بار سینماگر مؤلف به سراغ منبع عشق و دلدادگی رفته است. «حافظ» به طور قطع تجربه‌ای کاملاً متفاوت با آثار دیگر جلیلی خواهد بود، چرا که جهان زیست «حافظ» جهان زیستی آشنا برای ایرانی و کسانی است که ادب این دیار را می‌شناسند و اگر تردیدی در نوع روایت و صداقت جاری در آن وجود داشته باشد یا رسوخ کند، به طور قطع بازتاب بسیار نامناسبی خواهد داشت. جلیلی به دلیل نوع نگرش شهودی به هستی و پیرامون، از «صدای سخن عشق» شاعری گفته است که یادگارش در گنبد دوار مانده است. جلیلی خود در این باره می‌گوید: بزرگ ترین حافظ شناسان می‌گویند در مورد حافظ هیچ داستان مستندی وجود ندارد و داستان‌ها عموماً ذهنی هستند؛ حتی «شاخ نبات»، زنی که گویا همسر او بوده است. اما من فیلمم را با برداشتی کاملاً شخصی و آزاد از شنیده‌ها و براساس احساس خود از شعرهایش ساخته‌ام.

نکته قابل توجه دیگر در این فیلم بازی «کومیکو آسو»، بازیگر ژاپنی است. این بازیگر درباره رسیدن به نقشش می‌گوید: پیش از فیلم‌برداری دو هفته در ایران بودم و به همراه آقای جلیلی به مناطق مختلف می‌رفتم تا با فضا آشنا شوم. در این شرایط کم کم احساس کردم ایرانی هستم، چون در آن شرایط حتی لباس فیلمم را هم پوشیده بودم. این اثر یک داستان عاشقانه درباره جوانی است که حافظ قرآن است. «حافظ» را مثل سایر فیلم‌های جلیلی بسیاری کسان ندیده‌اند.