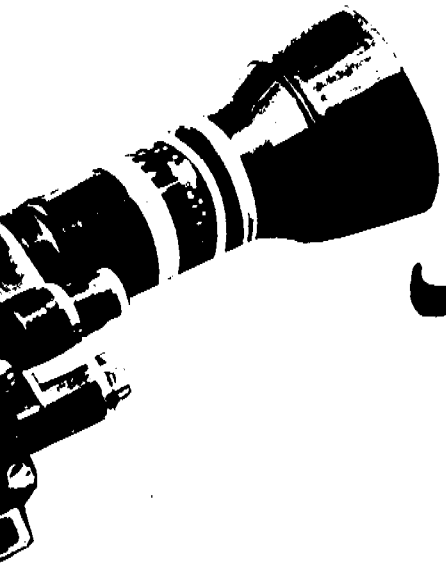


□ واقعیت در سینمای مستند

● سیدمرتضی آوینی

«واقعیت» یعنی مجموعهٔ آنچه وقوع پیدا می‌کند و با این تعبیر، واقعیت هم شامل «آفاق» می‌شود و هم شامل «نفوس»، و گستره‌ای بسیار وسیعتر از آنچه را که معمولاً دربارهٔ واقعیت می‌اندیشند دربر می‌گیرد. قرآن مجید واقعیت را نسبت به ما به دو بخش «آفاق و اَنْفُس» تقسیم می‌کند که «عالم آفاق»، عالم طبیعت بیرون از ماست و «عالم انفس»، عالم نفوس و وقایع درونی ماست: «سنریهم آیاتنا فی‌الآفاق و فی انفسهم».

در این روزگار، «واقعیت» تعبیری است که منحصراً به آنچه «بشری» است، به مفهوم اومانیستی بشر اطلاق می‌شود و از این لحاظ «واقعیت‌گرایی»، یا به تعبیر صحیحتر «واقع‌گرایی»، در برابر «ایدآلیسم» یا «غایت‌گرایی» استعمال می‌گردد. بسیار رایج است که به یکدیگر می‌گویند: «تو خیلی بلند پرواز و ایدآلی هستی امّا واقعیت همین است که هست!» که در این تعبیر، «واقعیت» مفهومی است در برابر «حقیقت». و می‌گویند: «حقیقت آن چیزی است که باید باشد و واقعیت آن چیزی است که هست، به مفهوم کاملاً بشری و دنیایی آن».

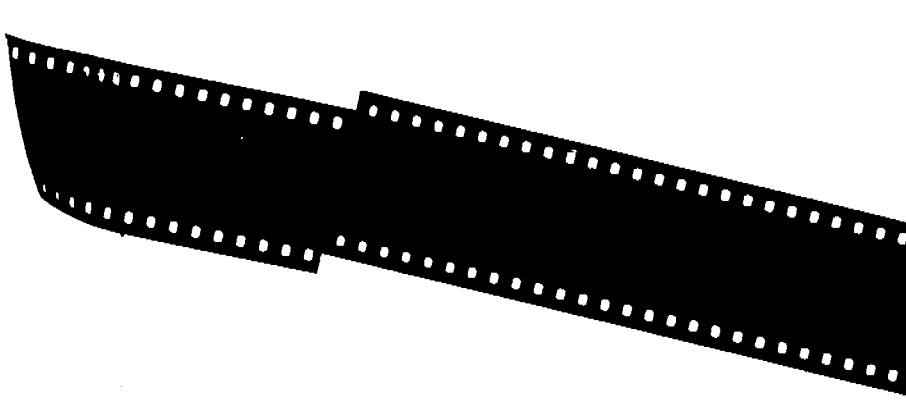
در نزد ما واقعیت، همان عالمی است که به تعبیر عرفا «عالم مشیت یا عالم فعل خدا»ست که هم عالم «بیرون» از ما را شامل می‌شود و هم عالم «درون» ما را. در این تعبیر، واقعیت معنایی نزدیک به حقیقت پیدا می‌کند. می‌گوییم: «تو از یک دریچهٔ خاص به جنگ نگریسته‌ای امّا واقعیت جبهه‌ها چیز دیگری است.»

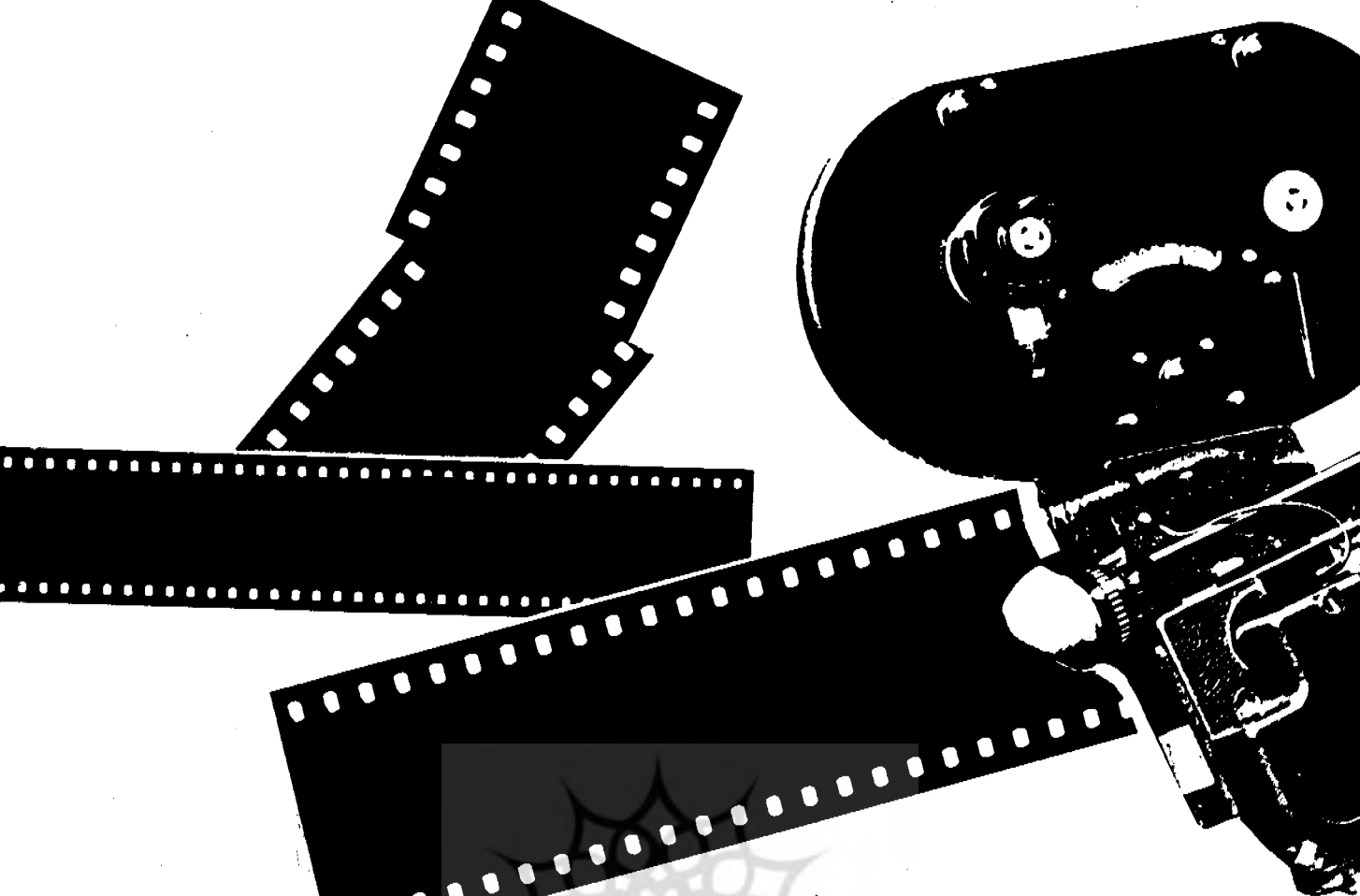
موضوع سخن ما واقعیت‌گرایی در فیلمهای مستند جنگی است، لذا بنده دو فیلم را به مثابهٔ دو مصداق برای این دو مفهوم از واقعیت در برابر هم قرار می‌دهم، تا معلوم شود که مراد ما چیست. واقعیت جنگ به مفهوم دنیایی و زمینی و بشری آن، همان است که در فیلم «جستجوی ۲» کار آقای امیر نادری ظاهر شده است و واقعیت به مفهوم نفس‌الامری آن که نزدیک به معنای حقیقت می‌گردد همان است که در «روایت فتح» می‌بینیم.

واقعیت جبهه‌های ما کدامیک از این دوتاست؟

در فیلم «جستجوی ۲» جنگ سراسر یأس و درد و رنج و آلام بشری است امّا در فیلمهای «روایت فتح»، جنگ حماسه‌ای است عظیم از وفا و مردانگی و ایثار و عشق. قهرمانانش بسیجیهای محلّه‌های خودمان هستند، همانها که معمولاً جثّه‌هایی نحیف دارند و به ندرت در میانشان افرادی عظیم‌الجثّه پیدا می‌شود: همانها که نمازِ مغرب و عشاء دور و بر مساجد می‌لولند، امّا در کار معاش غالباً، امّا نه همیشه، «بی‌دست و پا» هستند چرا که برای دلشان زندگی می‌کنند نه برای شکمشان. وقتی می‌گویند «دل»، دست خود را روی «قلبشان» می‌گذارند نه روی «معده‌شان» و غالباً از بچه‌های جنوب شهر هستند. در جبهه‌ها هم همواره با کمبود امکانات دست به گریبان بودند و تلاش می‌کردند که با آنچه دارند، بسازند: همانها که بعد از شکستهای بزرگ و تقدیم قربانی از صمیمی‌ترین دوستانشان باز هم می‌توانستند بخندند.

عالمی که هریک از ما در اطراف خویش می‌یابد، عالم روان خود اوست چرا که انسان ناگزیر در جهان معرفت خویش می‌زید: «هر کسی از ظنّ خود شد یار من». آن کس که به مشیت مطلق خدای واحد قائل است همهٔ وقایع را به‌مثابهٔ «خواست خدا» می‌نگرد و لذا جهان او کاملاً متفاوت است با جهان کسی که به «صُدفه و شانس» قائل است و ارادهٔ خود را مطلق می‌انگارد. مجموعهٔ این





«انگـار»هاست که جهـان اطراف ما را می‌سازد؛ همین «انگار»ها به روابط خاصّی بین ما و اشیاء و اشخـاص دیگـر منتهی می‌گردند و در نهایت، بنای افعال و اعمال ما نیز بر مبنای همین انگارها و تصورات ریخته می‌شود. امّا بالأخره، آیا فراتر از این عوالم انگاری، واقعیتی ثابت وجود دارد یا خیر؟ ما معتقد به واقعیت نفس‌الامری هستیم و این واقعیت چیزی جز حقیقت نیست.

در فیلم مستند لزوماً هدف ما باید دستیابی به واقعیت باشـد و بنـابـراین بنـده نخست لفـظ «واقعیت» را معنا کردم تا بدانیم که اگر سخن از واقع‌گرایی می‌گوییم مقصود چیست. وجه تمایز فیلم مستند از غیر مستند، در همین «استناد به واقعیت» است و اگـر این مقدّمه را بپذیریم پس باید در جستجوی اظهارو تبیین واقعیت در فیلم مستند باشیم و قبول کنیم که مستند حقیقی آن فیلمی است که در آن واقعیت تجلّی یافته باشد.

«نئـورئالیست»ها واقعیت را به مفهوم همان امـر سخیف دنیایی می‌گرفتند که بشر امروز در گرداب آن درغلطیده است. با این تعبیر، واقعیت مجمـوعهٔ همهٔ ورشکستگی‌ها و فلاکزدگی‌هاست؛ زنـدگی روزمـرّهٔ انسـانهایی که درست در وسط آسمان روی یك کرهٔ کوچك، از آسمان بریده‌اند و طوری در خود و مسائل سخیف خود فرو رفته‌اند که تو گویی در این عالم لایتناهی، موجودی جز آنان و مسئله‌ای جز مسئلهٔ آنان وجود ندارد.

اگـر برای ما دسـتیـابی به واقعیت در فیلم اهمیّت داشته باشد، آن وقت باید در جستجوی راههـایی باشیم که به ظهـور واقعیت در کار ما منتهی می‌گردند. اینکه عرض کردم اگر دستیابی به واقعیت برای ما اهمیّت داشتـه باشـد، بدان علّت بود که برای بعضیها اصلاً این موضوع از اصـل منتفی است. آنان‌که هنر را «حدیث نفس هنـرمنـد» می‌داننـد اصلاً اهمیّتی نمی‌دهند که واقعیت چه باشد. غایت و مطلوب آنها در کار هنر بیـان تصوّرات و عواطف خویشتن است، خواه نزدیك به واقعیت باشد و خواه نباشد.

پس اگر برای ما دستیابی به واقعیت اهمیّت داشته باشد معقولترین کار آن است که موانعی را که بر سر راه تجلّی و ظهور واقعیت در فیلم وجود دارد، از سر راه برداریم. این همان کاری است که ما در «روایت فتح» کردیم. ما در جبهه‌های جنگ واقعیت را می‌جستیم نه خودمان را و لذا توهّمات و تصوّرات شخصی‌مان را به کنـاری نهادیم و آنچنـان که اگـر خدا بخواهد خواهم گفت، بین خودمـان و واقعیت مطابقتی نسبتاً کامل ایجاد کردیم. جنگی بر ما تحمیـل شده بود و ما برای پاسداری از انقلاب اسلامی و اطاعت از امام خود را ملزم به تبلیغ می‌دانستیم و در این مقام دیگر جای بحث در این معنا که جنگ چیز خوبی است یا نه وجود ندارد.

سهل‌ترین موانعی که سر راه تجلّی واقعیت در فیلمهای ما وجود داشت مربوط به ابزار و تکنیك فیلمسـازی بود و دشـوارتـرین آنهـا مربـوط به

شخصیت خودمان:

- در آغاز کار وقتی مجموعهٔ «حقیقت» را می‌ساختیم، ترکیب گروه ما همان ترکیب معمول گروههای فیلمبرداری بود: کارگردان، فیلمبردار، صدابردار و دو تا دستیار. در همان اولین سفرها به جبهه ملتفت شدیم که اصلاً در آنجا فرصت کارگردانی وجود ندارد و فاصلهٔ بین کارگردان و فیلمبردار، فاصله‌ای است که بسیاری از فرصتها را فرار می‌دهد. رسیدیم به اینکه کارگردان و فیلمبردار باید درهم مدغم شوند و فیلمبردار خود باید وظیفهٔ کارگردانی را نیز برعهده بگیرد.

- مشکلات بعدی مربوط به ابزار بود. سه پایه مانع از تحرّک دوربین بود و آن را زمینگیر می‌کرد و آنگاه در جبهه‌ای که سراسر تحرّک بود و پویایی، دوربین ایستا و تنبل از توان انطباق با محیط برخوردار نبود. سه پایه را حذف کردیم و دوربین تحرّک پیدا کرد، اگرچه باز هم دست آخر، ما دریافتیم که ابزار فیلمسازی از قدرت انطباق کامل با شرایط جبهه برخوردار نیستند، چرا که این وسایل را اصلاً برای این وظیفه‌ای که ما از آنها توقّع داشتیم نساخته بودند. دوربین و مجموعهٔ وسایل، ابراری سنگین و فلج هستند و با حرکتهایی از آن نوع که ما نیاز داشتیم تناسبی ندارند. این اواخر برای شرکت در عملیات برون‌مرزی دست در کار تجربهٔ راههای عملی دیگری بودیم که با پایان گرفتن جنگ ناتمام ماند.

- دوربین در جنگ و بالخصوص در بحبوحهٔ عملیات وسیله‌ای زائد بود و فی‌المثل اگر خمپاره‌ای در نزدیکی فیلمبردار منفجر می‌شد او دوربین را از چشمش برمی‌داشت که ببیند خمپاره کجا خورده است، یعنی واکنشهای طبیعی فیلمبردار با وجود زائده‌ای به نام دوربین هماهنگ نبود. رفته‌رفته آموختیم که «دوربین باید جزء بدن فیلمبردار شود» و او آن را یکی از اعضاء بدن خویش- مثلاً گسترش چشم خویش- به حساب بیاورد.

این کار ساده‌ای نبود و احتیاج به مهارت بسیاری داشت. فقط مسئلهٔ حفظ تعادل دوربین در میان نیست. مسئله اینجا بود که حفظ تعادل دوربین و وجود آن همراه فیلمبردار نمی‌بایست او را از زندگی خاصّی که در جبهه وجود دارد بازدارد. در خارج از جبهه، در شرایط معمول، همه چیز در تحت اختیار فیلمساز است امّا در جبهه او نمی‌تواند و نباید خود را بر فضا تحمیل کند. در جبهه این امکان وجود ندارد که فیلمساز از وقوع حوادث جلوگیری کند و یا حوادثی را که از دست داده، تکرار کند و یا به میل خویش چیزی از فضا و زمان کم کند یا بر آن بیفزاید. با توجّه به شرایط خاصّی که بالخصوص در خطوط مقدّم نبرد وجود دارد، گروه فیلمبرداری نیز باید همانند دیگر رزم‌آوران، حرکات سریع و محتاطانه‌ای داشته باشد، به راهپیمایی‌های طولانی اقدام کند، حریمها، حدود و قواعد رزم را رعایت کند، به زندگی در شرایط سخت و بدون استراحت تن دردهد و... در عین حال کار شاق فیلمبرداری را نیز به بهترین صورت انجام دهد.

وقتی قرار باشد که کارگردان و فیلمبردار در هم مدغم شوند، فیلمبردار باید بتواند موضوع را انتخاب کند، بلافاصله آن را در ذهن خویش دکوپاژ کند و در ضمن رعایت قواعد مونتاژ، فیلمبرداری کند و این همه را در شرایطی انجام دهد که فی‌المثل در فیلم «پانک روز چهارم» دیده‌اید.

پس لازم بود که دوربین جزئی از بدن فیلمبردار شود و مثل چشم او و یا دست و پایش در حیطهٔ اراده و اختیار او قرار بگیرد. این کاری بسیار مشکل، امّا بالاخره امکان‌پذیر بود. وجود فیلمبردارهای ما با دوربین شانزده میلیمتری اکلر کوچک به هم پیوسته بود و لذا حرکات جدیدی در کارهای مستند ما وارد شد که باید با اشاره به مصادیق و شواهد تشریح گردد:

در فیلم «عملیات امام مهدی(عج)» از مجموعهٔ «حقیقت»، دوربین همراه با رزم‌آورانی که پیروزمندانه از صحنهٔ درگیری بازمی‌گردند تراولینگ می‌کند. فیلمبردار نیز همراه با دیگران مشغول راه رفتن است، امّا نه به‌طور عادی: او ناچار است که تمام راه را یا از پهلو قدم بردارد یا عقب عقب برود و گاه دور بعضیها بچرخد. این تراولینگ در طول یك شات بیشتر از پنج دقیقه طول می‌کشد و در طول آن شهید عزیزی رؤیای شب گذشتهٔ خویش را تعریف می‌کند: رزم‌آور دیگری که بعدها به شهادت رسید روایتی دربارهٔ ولایت فقیه می‌خواند: دوستان به یکدیگر برمی‌خورند، مصافحه و روبوسی می‌کنند و تانکهای مشتعل در اطراف جاده را به یکدیگر نشان می‌دهند و... بالاخره دوربین همراه با دیگران توقّف می‌کند. این نمای بسیار زیبا را فیلمبردار در حالی فیلمبرداری کرده که خود او با تمام قلب به آنچه در اطراف او می‌گذرد پیوسته است و دوربین نیز چون عضوی از اعضای بدنش با او در وقایع پیرامونش محو گشته است.

در فیلم «پل حاج اسدالله هاشمی» سیل آمده است و دارد پل را خراب می‌کند. بچه‌های جهاد سخت در کار هستند تا جلوی تخریب کامل را بگیرند. دوربین به مسئول اکیپ مهندسی نزدیك می‌شود تا با او مصاحبه کند. او متوجّه دوربین می‌شود و در همان حال که سخت مشغول کار است، با دست اشاره می‌کند که الآن وقت مصاحبه نیست و می‌گوید: «الآن نه، خیلی کار دارم». در هنگام مونتاژ، دیدیم که این پلان را نمی‌توان حذف کرد و نه تنها نباید حذف شود بلکه این نما بیشتر از هر نمای دیگری می‌تواند همهٔ آنچه را که ما می‌خواهیم بگوییم یعنی سختی کار و زحمات بی‌دریغ بچه‌ها را ظاهر کند.

وقتی فیلم پخش شد یکی از فارغ‌التحصیل‌های آکادمیهای سینمایی که با تفکّر کلیشه‌ای آکادمیك در کار خود اُنس داشت پنداشته بود که ما این نما را از سر مسامحه و یا برای پر کردن وقت برنامه در فیلم باقی گذاشته‌ایم. او هرگز نتوانست لطف این کار و ارزش غیر قابل احصای آن را دریابد. غالب دست اندرکاران این حرفه برطبق آنچه در مدرسه‌های سینمایی آموخته‌اند می‌پندارند که در کار فیلمسازی همه چیز باید از قبل محاسبه و دقیقاً برنامه‌ریزی شود. آنها فکر می‌کنند که اصلاً کار کردن بدون سناریو ممکن نیست و در طول کار نیز تخطّی از سناریو را گناهی بخشش‌ناپذیر می‌دانند.

رفته‌رفته ما شیوه‌هایی را یافتیم که «تصنّع» را در فیلم به حداقل می‌رساند و آن را از صورتی «ساختگی و قلابی» خارج می‌کرد که بعداً دربارهٔ آن مختصراً توضیحاتی عرض خواهم کرد.

وقتی دوربین جزء بدن فیلمبردار شود، بسیاری از حرکات و عکس‌العمل‌های طبیعی و غیر ارادی فیلمبردار به دوربین انتقال می‌یابد و به کار زیبایی و صمیمیت خاصّی می‌بخشد که برای آدمهای کلیشه‌ای و معتاد به فرمولهای تجربه شده اصلاً قابل درك نیست.

- «تصنّعی بودن» یکی از اصلیترین موانع ظهور واقعیت در فیلم است و ما ناچار بودیم که از همهٔ آنچه کار را به «تصنّع و تکلّف» می‌کشاند پرهیز کنیم، چه در ابزار و تکنیك و چه از لحاظ مسائل مربوط به علم‌النفس و روانشناسی. کار ما از این لحاظ درست نقطهٔ مقابل کار اغلب گروههای خبری و گزارشی تلویزیون بود. آنها همه چیز را به درون یك فضای ساختگی می‌راندند و تخصّصشان در این بود که طبیعت یا واقعیت جبهه را درهم بریزند. آنها بچه‌ها رابه کارهای تصنّعی وامی‌داشتند و خودشان را با همهٔ ضعفها و اشتباهات بر جبهه و فضای طبیعی آن تحمیل می‌کردند.

«دوشاخهٔ پیروزی» را آنها به‌صورت یك اپیدمی غیر قابل علاج در سراسر جبهه‌ها انتشار دادند: به رزم‌آوران می‌آموختند که ادا دربیاورند و آرتیست‌بازی کنند: آنها هرگز نمی‌فهمیدند که حالات طبیعی رزم‌آوران چه ارزشی دارد.

وجود «میکروفون» یکی از موانع کار بود: فیلم را «تصنّعی» می‌کرد و بچه‌ها را وامی‌داشت که حرفهای کلیشه‌ای مطابق با استاندارد فیلمهای گزارشی تلویزیون بزنند. رادیو و تلویزیون و نشریات بیشتر از آنکه بتوانند در «اعلای فرهنگ

و ادب و هنر» نقش داشته باشند، بالعکس «سرچشمه‌های جوشان» ادب و فرهنگ و هنر را می‌خشکانند، چرا که برای همه چیز «فرمول» می‌تراشند و چون پای «فرمول و عادت» در میان آمد فرهنگ و ادب و هنر به «اضمحلال در کلیشه‌هایی تکراری» محکوم می‌گردند.

در آغاز کار «ایثار» معنایی بسیار عمیق یافته بود و انسان بحق می‌پنداشت که با این کلمه می‌تواند بسیاری از حقایق درون خویش را بیان کند امّا بعد، از هنگامی که رسانه‌های گروهی برای جلب مشتریان خویش شروع به استفاده از این کلمه کردند، رفته‌رفته عمق معنای خویش را از کف داد و به‌یک‌قاب‌دستمال‌سیاه‌و‌پارچه‌پور‌متبدیل شد. تصوّر کنید گزارشگری را که هنوز از کرد راه نرسیده می‌خواهد کارش را «سَمبل» کند و از زیر آتش بگریزد، ایستاده و با اشاره به رزم‌آورانی که جلوی دوربین مشغول ادا درآوردن هستند می‌گوید: «بینندگان عزیز، ببینید رزمندگان را که چطور مشغول ایثار هستند!!» کلمهٔ «ایثار» مرواریدی شد که در لجنزار افتاده است. قصد ندارم که فواید رادیو و تلویزیون و نشریات را مطلقاً انکار کنم، امّاعالم فرهنگ‌وادب‌وهنر،عالم خلاف عادت» است و رسانه‌های گروهی سر و کارشان غالباً با مشهورات و مقبولات عام و عادات و ملکات روزمرّهٔ مردم است. حضرت امام امّت(ره) فرمودند که «روح اسلام انقلابی در پرتو جنگ تحقّق یافت»؛ یعنی که جبهه‌ها باید سرچشمهٔ فرهنگ و ادب انقلاب باشد، امّا بسیاری از دست‌اندرکاران رسانه‌های گروهی ساده‌دلانه و خوش‌باورانه تلاش می‌کردند که «فرهنگ جبهه‌ها»رادرچهارچوبهای مستعمل دنیای عادات و تعلّقات، قاب کنند و اصلاً به فکرشان هم نمی‌رسید که آنچه در جبهه‌ها می‌گذرد فرهنگ خاصّی دارد که جز دلبستگان و خانه‌زادهای جنگ، دیگران هرگز نمی‌توانند آن را دریابند. نمی‌گوییم «چرا آنها نفهمیدند که فرهنگ جبهه‌ها مسیر تاریخ را تغییر خواهد داد»- این حقیقتی بود که جز اهل نظر و راسخان در علم سنن تاریخی و چگونگی صیرورت تاریخ درنمی‌یافتند- توقّع ما بسیار پایینتر از این است و آن هم برآورده نگشته است.

به هر تقدیر، میکروفون یکی از مواردی بود که کار را به تصنّع و تکلّف و ریاکاری می‌کشاند. با بیرون بردن میکروفون از کادر بسیاری از این مسائل دست و پاگیر حل شد. از لحاظ روانی هم ما منتظر فرصتهایی می‌ماندیم که دوربین رزم‌آوران را دستپاچه نکند و آنها را از فضای واقعی و طبیعی خارج نگرداند.

اصولاً وجود دوربین، طبیعت جبهه را درهم می‌ریخت و واقعیت را انکار می‌کرد. در اوایل کار، پیش از شروع جنگ، در مجموعه فیلمهای «خان‌گزیده‌ها» ما ناچار بودیم که چند روز با دوربین در میان روستاییان بچرخیم تا به حضور دوربین عادت کنند و حالت طبیعی خود را تغییر ندهند. در جبهه‌ها نیز می‌بایست منتظر فرصتهایی باشیم که توجّه بچه‌ها فقط به زندگی خودشان باشد و از خارج از خود غافل شوند. بهترین موقعیتها در هنگام پیشروی و یا پاتک بود. بدترین موقعیتها روزهایی بود که رزم‌آوران بعد از تثبیت یك موضع در حالت پدافند بودند. حضور دوربین بچه‌ها را جمع می‌کرد و آنها را به لودگی و مسخرگی می‌کشاند و البتّه این هم می‌توانست موضوع خوبی برای کار باشد- چنانچه در فیلمهای «دستهٔ ایمان از گروهان عابس» از آخرین مجموعهٔ «روایت فتح» بدان پرداختیم- امّا نه یك کار جدّی و تبلیغی بدان معنا که ما دنبال آن بودیم. گروههای خبری بچه‌ها را بدعادت کرده بودند. آنها خیلی دیر می‌آمدند و زود هم می‌رفتند و تا می‌آمدند فضا را تبدیل می‌کردند به محیط مسخره‌ای که در آن همه ادا درمی‌آوردند. قصد تحقیر کارخبری راندارم؛ آنها در مراحلی از جنگ وظیفه‌ای بسیار حسّاس برعهده داشتند و نام انسانی چون «غلامرضا رهبر» در تاریخ ما جاودان خواهد ماند. امّا شیوهٔ کار گروههای خبری متاسّفانه کاملاً با ما متفاوت بود.

در تبلیغ به معنای قرآنی لفظ مخاطب ما فطرت انسان است یا دل او. بزرگترین مانع بر سر راه تبلیغ، تصنّع و ساختگی بودن است و به همین علّت ما اعتقاد یافتیم که برای کارهای تبلیغاتی و تربیتی فیلم مستند بسیار بهتر و «جدّیتر» است. تماشاگر فطرتاً فیلم داستانی را زیاد جدّی نمی‌گیرد چرا که در درون او نهایتاً «وجدان آگاهی» هست که می‌داند همهٔ آنچه در فیلم می‌گذرد تصنّعی است.

ما نیز با وجه تبلیغی و تربیتی کار فیلمسازی مواجه بودیم و پیش از آنکه «هنرمند» باشیم، اگر خدا قبول کند «بسیجی» بودیم و لذا «مسئلهٔ اصلی ما جلوه‌گر ساختن واقعیت در فیلم مستند» بود. تبلیغ در نزد ما با آن مفهومی که در غرب دارد کاملاً متفاوت است. اشتراك فقط لفظی است اگر نه کار تبلیغ ما با «جلوه‌گر ساختن حقایق» به انجام می‌رسد و کار تبلیغ آنها با «پوشاندن و کتمان حقایق». آنها می‌خواهند مخاطب خویش را بفریبند و مطلوب ما در کار تبلیغ این است که پرده‌های وهم و فریب را کنار بزنیم... و راستش اصلاً هم بدین مسئله اهمیّتی نمی‌دادیم که کارمان مورد پسند جامعهٔ هنرمندان باشد یا خیر.

دغدغهٔ نبرد هرگز به ما فرصت نمی‌داد که به چیز دیگری هم بیندیشیم، اگرچه برای آنکه کار ما بتواند به زیباترین صورت مخاطب را به فطرت الهی خویش بازگرداند روی به «هنر» آورده بودیم. هنر برای ما «غایت و هدف» نبود؛ «راه» بود و نه «وسیله». ما از هنر، تعبیر «وسیله یا ابزار» نداریم و اگرچه اکنون فرصت بحث در این مطلب نیست امّا کسانی که هنر را وسیله یا ابزار می‌دانند، مقصودشان به «رسانه» بازمی‌گردد نه «هنر». نباید با دیدی اینچنین خشك و تکنیکی هنر را صرفاً در کسْترهٔ «ارتباطات اجتماعی» و به مثابهٔ «رسانه» مورد بررسی قرار داد. این کاری است که در غرب انجام شده و هنر را به نابودی کشانده است.

- تلاش ما مصروف آن بود که خود را با واقعیت جبهه‌ها «تطبیق» دهیم نه آنکه در آن دخل و تصرّف کنیم. کار ما «جلوه بخشیدن به واقعیت» بود نه «خلق واقعیتی دیگر» آنچنان که در سینمای داستانی و غیر مستند معمول است. البتّه باز هم فیلمبردار ما ناگزیر از «انتخاب» بود و صرف روشن کردن دوربین کفایت نمی‌کرد برای آنکه واقعیت ضبط شود. فیلمبردار ما ناچار بوده است که از میان همهٔ آنچه در جبهه می‌گذرد صحنه‌های خاصّی را «برگزیند» و این «گزینش» ناچار بر پشتوانهٔ فکری وروحی فیلمبردار ما مبتنی است و «سلیقه‌های فردی» را به درون کار می‌کشاند. امّا همان‌طور که در آخر سخن توضیح خواهم داد، جز در مواردی اندك، این «سلیقه‌های فردی» نمی‌توانست مانع از تجلّی «اصل واقعیت» در فیلم شود. بهترین فیلمهای ما همان‌طور که گفتم مربوط به لحظات و وقایعی است که واقعیت خارج آنهمه رزم‌آوران و فیلمبردار ما را جذب و مشغول کرده که اصلاً هیچ عامل تصنّعی که حاکی از حضور دوربین باشد در آن باقی نمانده است.

- «مصاحبه» یکی از بهترین راههایی بود که می‌توانست تماشاگر را به باطن رزم‌آوران و حقیقت آنچه در جبهه‌ها می‌گذشت برساند. فیلم تصویر است و تصویر نیز نشان‌دهندهٔ ظاهر اشیاء است. برای دستیابی به درون رزم‌آوران در فیلم ما ناچار بودیم یا منتظر فرصتهایی بمانیم که آنها باطن خود را ابراز می‌کنند و یا با آنها مصاحبه کنیم. در هنگام عملیات و یا در پاتکها خصوصیات روحی انسانها فرصت ظهور و بروز می‌یافتند و این برای ما مغتنم بود. برای مصاحبه نیز ناچار بودیم که موانع را کنار بزنیم تا واقعیت یا حقیقت آشکار شود؛ شرم و خجالت مانعی است که انسان را بازمی‌دارد از آنکه بتواند عواطف خویش را بخوبی بیان کند؛ دستپاچگی در جلوی دوربین مانعی بزرگ است؛ رکود و بی‌حوصلگی مانعی روانی است و... وقتی همهٔ این حجابها را کنار زدیم، تازه دیدیم که اگر

«شخص سومی به‌عنوان گزارشگر و یا مصاحبه‌گر، در میان باشد، تماشاگر خود را مخاطب فرد مصاحبه‌شونده احساس نخواهد کرد. تماشاگر می‌بیند که روی فرد مصاحبه‌شونده به کسی است که با او مصاحبه می‌کندولذا خود را «طرف خطاب» احساس نخواهد کرد.

برای تاثیر و نفوذ بیشتر ما می‌خواستیم که تماشاگر را بدانجا برسانیم که خود را طرف خطاب بداند. تجربه به ما آموخت که بهترین حالت آن است که فیلمبردار خود با رزم‌آوران مصاحبه کند، چرا که آنها در جواب، ناگزیر با خود دوربین سخن خواهند گفت. در اینجا کار فیلمبردار باز هم مشکلتر می‌شد: کارگردانی، دکوپاژ، فیلمبرداری و بعد هم مصاحبه کردن با دیگران، در عین یك تلاش دائم برای انطباق با واقعیت و مراعات شرایط خاصّ جبهه‌های جنگ. این نحو کار کردن فیلمبردارهای ما را آنچنان خسته می‌کرد که ادامهٔ کار برای یك زمان طولانی ممکن نبود.

ـ مسئلهٔ مهمتر آن بود که ما در عمل می‌دیدیم که «حسّها» از غیر طریق حرکات و حالات چهره، صدا و غیره نیز منتقل می‌شود. مثلاً مصاحبه‌ای انجام می‌دادیم با رزم‌آوری که زیر آتش بسیار زیاد ترسیده بود امّا تلاش می‌کردکه ترس خویش را آشکار نکند. می‌دیدیم که این ترس انتقال می‌یابد اگرچه در حالات چهره، صدا و یا چشمانش نشانی از آن ترس علی‌الظاهر وجود ندارد. این مطلب بسیار مهمّی است که آقای جلیلی، کارگردان فیلم «گال» هم در مصاحبه با مجلّهٔ «سوره» بدان اشاره کرده است.

بعد در موقع مونتاژ دیدیم که حتّی احساسات فیلمبردار نیز در فیلم جلوه می‌یابد: به صورت حرکات مختلف، مکثها، سرعت حرکات دوربین، در حالتهای مختلف برخورد با اشیاء و اشخاص و... تا آنجا که حقیر در پشت میز مونتاژ رفته‌رفته همهٔ فیلمبردارها را با پنهانی‌ترین صفاتی که معمولاً انسان از دیگران پنهان می‌کند، می‌شناختم.

دوربین جزء بدن فیلمبردار شده بود و بنابراین شخصیت پیدا کرده بود. خود دوربین در فیلم حضور داشت، زنده بود، عمل و عکس‌العمل داشت، سؤال می‌کرد، جواب می‌داد و از طرق مختلف، بسیاری از عواطف و درون ـ نهفته‌های فیلمبردار را به تماشاگر انتقال می‌داد.

ـ حالا نوبت آن است موانعی را که مربوط به شخصیت و خصایل خودمان می‌شد بیان کنم:

واقعیتی بیرون از ما موجود بود که ما می‌خواستیم بیانش کنیم و به تعبیر بهتر، می‌خواستیم زمینه‌ای فراهم کنیم که آن واقعیت ظهور و بروز یابد، چرا که خود در نهایت زیبایی و جلالت بود و نیازی به تزیین و آراستن و پیراستن نداشت. بزرگترین مانع در راه ظهور این واقعیت، خود ما بودیم. خصلتهای فردی‌مان مانع از تجلّی حقیقت می‌گشت. درست همچون آیینه‌ای که غبارهایش مانع از ظهور ماهیت او و انعکاس واقعیت دراوست.

فیلم ما می‌بایست آیینه‌ای باشد که واقعیت را انعکاس می‌دهد و لذا پیش از هر چیز این فیلمبردار بود که می‌بایست خود را از همهٔ کثافات و آلودگیها پاك کند: دراینجا او لیاقت قبول آن حقیقت عظیمی را می‌یافت که در جبهه‌ها وجود داشت.

عامل دیگری نیز لازم بود: مهارت تکنیکی و ذوق هنری. «مهارت تکنیکی» یك ضرورت و حتّی «شرط کافی» بود. شرط لازم، صیقلی بودن و آیینگی کردن بود و شرط کافی، مهارت تکنیکی که اگر حاصل نمی‌آمد واقعیت امکان ظهور نمی‌یافت.

پاك بودن را دست کم نگیرید که کار هنرمند آیینگی کردن است. هنرمند، آیینه‌دار محضر رفیق اعلاست: آیینه‌دار حق و اسماء و صفات او، جمال و کمال او. ببینید در اینجا دو چهره از جنگ موجود است: یکی در فیلمی چون «جستجوی دو» و یا «عروسی خوبان» ـ صرفنظر از احترامی که برای آقای مخملباف قائل هستم ـ که هرچه دارد زشتی و مرگ و رنج و یاس است، و چهرهٔ دیگری از جنگ که مثلاً در فیلمهایی چون «روایت فتح» و یا «دیدمبان» ظهور یافته است. چه علّتی باعث می‌شود که یك «واقعیت واحد» دو چهره می‌یابد؟ این دوئیت در واسطه‌های ظهور است نه در اصل واقعیت. تفاوت در نحوهٔ نگرش است که یکی زشتیها را می‌بیند و دیگری زیباییها را... امّا واقعیت چیست؟

●

آنچه را که گفتم در غالب موارد دربارهٔ همهٔ مستندها می‌توانید تعمیم دهید. غایت همهٔ مستندها دست یافتن به واقعیت است، امّا غالباً فیلمسازها مصالح کار خویش را از واقعیت می‌گیرند ولی در نهایت بینش و سلیقهٔ خاصّ خود را بر آن تحمیل می‌کنند: اجزاء را به‌صورتی پراکنده از واقعیت می‌گیرند و آنها را دیگرباره آنچنان که خود می‌پسندند با هم ترکیب می‌کنند.

در فیلمهای داستانی، فیلمساز واقعیت تازه‌ای را خلق می‌کند که در هر حال ناقص است چرا که فیلمساز انسان کاملی نیست. در فیلم مستند نیز نوعی «انتخاب»، فضاهای مورد نظر فیلمساز را از میان مجموعه فضاهای مربوط به عالم واقعیت، جدا می‌کند و این انتخاب، خواه ناخواه، حاوی و مبیّن بینش خاصّ فیلمساز از جهان است. این بینش، پشتوانهٔ انتخاب اوست. پس فیلم مستند نیز در واقع برداشتی از واقعیت است: برداشتی که می‌تواند متناسب با تفکّر و تعهّد فیلمساز به واقعیت نزدیك و یا از آن دور باشد. سه فیلمساز مختلف از یك موضوع واحد سه برداشت مختلف دارند که در فیلمهایشان ظاهر خواهد شد. بسیاری بودند که در جنگ به دنبال خودشان می‌گشتند. بعضیها هم به دنبال صحنه‌هایی می‌گشتند که در فیلمهای وسترن دیده بودند.

فیلمبردارهای ما خودشان بسیجی بودند، با همان روحیات و با همان آرمانها، و بنابراین خیلی راحت با جبهه و زندگی خاصّ آن خو می‌گرفتند و لذا، فیلمهای «روایت فتح» از «درون» به جبهه می‌نگرد نه از «بیرون». اگر این دوستان خودشان را تزکیه نمی‌کردند و با پیشداوریهایی منشا گرفته از تفکّراتی غیر بسیجی، غیر انقلابی و دور از امام امّت(ره) پای به جبهه می‌گذاشتند، مسلّماً نتیجهٔ کارشان هرگز نمی‌توانست آن چیزی باشد که شما در «روایت فتح» دیده‌اید.

بنابراین فیلم ساختن دربارهٔ این جنگ با عنایت به روح حاکم بر آن که روح مجاهدان صدر اسلام است، فقط از کسی برمی‌آمد که خود جهاد را می‌شناخت و به آن معتقد بود و راههای جبهه را از راههای شهر بهتر می‌دانست. چنین کسی بود که می‌توانست از مهارتهای تکنیکی بهره بجوید و فیلمی با هویت بسیجی بسازد، اگرنه نتیجهٔ کار چیزی می‌شد مثل «عقابها» و یا فیلمهایی نظیر آن.

بخش عظیمی از تفاوتهایی که مستندهای جنگی ما با دیگر مستندهای جنگی پیدا کرد مربوط به تفاوتهایی اساسی است که بین دو مفهوم از جنگ وجود دارد: جنگی که برای دفاع از آرمانهای الهی اسلام انجام می‌شد و رزم‌آوران آن بسیجیان ذبیح‌الله بودند با جنگی که برای قدرت‌طلبی و استعلاء و استکبار به وسیلهٔ سفّاکان فاسدی چون صدام آغاز می‌شد.

بخش دیگری از تفاوتها به «قالب و تکنیك» بازمی‌گردد. یك چنان محتوایی خواه ناخواه قالبهای بدیعی را طلب می‌کرد. همین محتوا بود که قالب ظهور و تجلّای خود را در فیلمهای «روایت فتح» پیدا کرد و به منصّهٔ ظهور رسید. همهٔ تفاوتهای تکنیکی از قبیل تراولینگهای بلند پا به‌پای رزم‌آوران، حرکات واکنشی دوربین، نگاه از درون به بیرون، زاویه‌های تنگ، روانشناسی خاصّ مخاطبین، عدم تصنّع و غیره ناشی از همین تفاوتهای محتوایی است. ما قالبهای خود را بر جنگ تحمیل نکردیم بلکه در طول تجربه و به حکم فطرت قالبهایی را یافتیم که قابل خصوصیات این جنگ مقدّس باشد.

●