* نقل از مجله فیلم، شماره ۱۳۲

□ مجموعهٔ مستند «روایت فتح» چگونه ساخته شد

یک تجربه ماندگار

●

وقتی به خرمشهر رسیدیم، هنوز خونین‌شهر نشده بود. شهر، هنوز سرپا بود اگرچه دشمن خود را تا پشت صد دستگاه، جلو کشیده بود. یك دوربین مینی‌اکلر داشتیم و یك ضبطصوت ناگرا و خرت و پرت‌های دیگری که این مجموعه را کامل می‌کرد. هم کارکردان و هم صدابردار، خود من بودم و جز فیلمبردار، فقط یك نفر دیگر همراه ما بود، «شهید غلام‌عباس ملك مکان». شیرمردی از روستای «قنات ملك‌شیراز» که هم رانندگی می‌کرد و هم محافظ مسلح گروه فیلمبرداری بود، آن هم با یك تفنگ ام-یك! بعدها راه غلام‌عباس از ما جدا شد، اگرچه تا آخر، دوست یکدیگر باقی ماندیم. او کار فیلمسازی را رها کرد و به گردانهای رزمی پیوست و بعدها در آبادان شهید شد. چهره‌ای همچون شیر داشت، محکم و استخوانی و بسیار قدرتمند، اما با یال و کوپالی نه چندان بلند. دلش هم دل شیر بود. از رزم‌آورانی بود که داوطلبانه در جنگ فیروزآباد به سپاه پاسداران ملحق شده بود. در همین غائله بود که ما هم با یکدیگر آشنا شدیم، از زمان فیلمبرداری مجموعهٔ مستند «خان‌گزیده‌ها» که در آباده، جهرم، شیراز و فیروزآباد و روستاهای اطراف این شهرها فیلمبرداری می‌شد. فیروزآباد در محاصرهٔ عشایری یاغی بود که برای ناصرخان و خسروخان قشقایی می‌جنگیدند، بنی‌صدر نیز هرچند نه در ظاهر جانب قشقایی‌ها را فرو نمی‌گذاشت. ما به همراه «غلام‌عباس ملك‌مکان»، حلقه محاصره را قطع کردیم و خود را به فیروزآباد رساندیم و در آنجا، در کنار بچه‌های سپاه پاسداران و رزم‌آوران مردمی از آن درگیری فیلمبرداری کردیم. فیلمها ریورسال بود و به احتمال قریب به یقین، دیگر نمی‌توان اثری از آنها در آرشیو تلویزیون پیدا کرد. در همین مجموعه بود که ما قالب کار خویش را پیدا کردیم، چه در فیلمبرداری، چه در مونتاژ و چه در روابط اجرایی مربوط به پروسهٔ تولید فیلم. «حقیقت» و «روایت فتح» از لحاظ ساختار برترجربیاتی که ما در «خان‌گزیده‌ها» داشتیم بنا شدند. تنها تمایزی که باید مورد اشاره قرار گیرد آن است که ما در هنگام تولید روایت فتح کارکشته‌تر شده بودیم و خیلی زود، توانستیم همان شیوهٔ مستندسازی را با مقتضیات و موجبات جبهه‌های جنگ، تطبیق دهیم.

انقلابی ژرف از این نوع که در ایران رخ داد، حدود و قالبهای اجتماعی را درهم می‌ریزد و زیر و زبر می‌کند. سنتهایی که ریشه در فطرت انسانی و مآثر فرهنگی نداشته باشند در مواجهه با انقلاب، از میان می‌روند و یا تغییر چهره می‌دهند. فرماندهٔ سپاه فیروزآباد، پزشکی بود به نام دکتر آئین که بعدها، با آغاز تجاوز بعثی‌ها به جبهه رفت و در بیمارستان «شادگان» به حرفه و تخصص خویش یعنی طبابت، رجعت کرد. من آرشیتکتی بودم با پیشینهٔ شاعری و نویسندگی و نقاشی که انقلاب به جهاد سازندگی‌ام کشاند و از آنجا پایم به فیلمسازی و بعد هم تلویزیون باز شد، گروهی به نام جهاد سازندگی که نخست با جمعی از کارمندان و هنرمندان تلویزیون تاسیس یافته بود و بعدها به نهاد انقلابی جهاد سازندگی الحاق یافت.

فرو ریختن حدود و قالبهای اجتماعی پیشین، تحولات بسیاری را در جامعهٔ بعد از انقلاب، باعث می‌شود. مثالی که می‌تواند این سخن را روشنتر کند - و البته ربطی هم به مانحن فیه ندارد- آن است که پس از پیروزی انقلاب، با نابودی و یا فرار خوانین که در طول قرنها، حافظان بافت روستایی جامعهٔ ایران بوده‌اند، هیچ چیز نتوانست از سرازیر شدن روستائیان به شهرهای بزرگ - که همواره از امکانات بهتر و تسهیلات بیشتری برخوردار بوده‌اند- جلوگیری کند. این هجوم، با شتاب، ترکیب جمعیتی کشور را تغییر داد و جمعیت شهرنشینان تا دو برابر روستانشینان افزایش یافت. مسلماً نمی‌خواهم چنین نتیجه بگیرم که انقلاب نمی‌بایست با خوانین درمی‌افتد بلکه می‌خواهم نشان دهم که وقتی سنتهای دیرین اجتماعی زیر و زبر می‌شود چه وقایعی ممکن است روی دهد.

نهادهای اجتماعی برسنتها بنا شده‌اند، سنتهای غلط یا درست، عادلانه یا ناعادلانه. سنتهای اجتماعی، ادامهٔ حیات مردمان را به مجاری خاصی می‌کشانند و در برابر آنچه ناپسند می‌شمارند، موانعی ایجاد می‌کنند که عدول از آنها عموماً امکان‌پذیر نیست. همراه با انقلاب، حدود و مرزهای پیشین شکسته می‌شوند و سنتهای دیگری به‌وجود می‌آیند.

«گروه جهاد سازندگی» - که در آغاز آن را واحد تلویزیونی جهاد سازندگی

می‌خواندند- نیز از نهادهایی اجتماعی است که اگر انقلاب نمی‌شد، وجود نمی‌یافتند. هرانقلابی، خواه ناخواه، چنین است که با انگیزشهای خاصی همراه است. با این انگیزشهاست که قیام علیه نظام پیشین، انجام می‌گیرد و با همین انگیزشهاست که نهادهای اجتماعی جدیدی تاسیس می‌شوند. در دوران وقوع انقلاب، این انگیزشهاست که مقدس و ارجمند شمرده می‌شوند و بعد از پیروزی هم، همین انگیزشهاست که در صورت حدود و قالبهای تازه ظهور می‌یابند و نظام اجتماعی و سیاسی تازه‌ای را ایجاب می‌کنند.

واحد تلویزیونی جهاد، از یك سو وابسته به جهاد سازندگی بود و از سوی دیگر وابسته به شبکه یکم تلویزیون، «وضعیتی معلق» در میان دو سازمان. و براستی اگر این «حالت تعلیق» نبود هیچ‌یك از فیلمهایی که بعدها در جنگ به واسطهٔ این واحد ساخته شد وجود نمی‌یافتند. هنوز هم من در عرصهٔ تلاشهای فرهنگی و هنری، از سازمانهای موجود در نظام بوروکراتیك کشور ناامید هستم و به همین علت به حوزهٔ هنری آمده‌ام که سازمانی دولتی نیست اما در عین حال تسلیم ضرورتهای بخش خصوصی نیز نشده است. این حالت تعلیق به واحد تلویزیونی جهاد این قدرت را بخشیده بود که نه تسلیم موجبات و مقتضیاتی اداری شود که از جانب جهاد سازندگی می‌توانست برچنین واحدی تحمیل شود و نه گردن به پیچیدگیهای مالی و اداری در سیستم تولید تلویزیون، بگذارد. اگر ما مجموعه‌ای در شکم سیستم اداری جهاد سازندگی بودیم آنها ما را از توجه به جبهه‌های جنگ بازمی‌داشتند و به سوی روستاها می‌راندند و یا چنین دیکته می‌کردند که تلاشهای این واحد باید وقف تبلیغ فعالیتهای پشتیبانی جنگ جهاد سازندگی شود که انصافاً از چنان وسعتی برخوردار بود که می‌توانست هیچ وقت اضافی برای ما باقی نگذارد. انگیزش درونی هنرمندانی که در واحد تلویزیونی جهاد سازندگی جمع آمده بودند آنها را به جبهه‌های دفاع مقدس می‌کشاند نه وظایف و تعهدات اداری: روح کارمندی، نمی‌توانست در این عرصه منشا فعل و اثر باشد. گروههای فیلمبرداری ما با همان انگیزه‌هایی که رزم‌آوران را به جبهه کشانده بود، کار می‌کردند، داوطلبانه، و بدون چشم‌داشت مالی، در کمال قناعت و شجاعت و آماده برای شهادت. این آمادگی، اصلی بود که باقی ضرورتها را ایجاب و ایجاد می‌کرد، یعنی اگر گروههای فیلمبرداری ما آماده برای مرگ نبودند، دیگر قناعت و صداقت و دیگر صفات ممدوحشان، فایده‌ای نمی‌توانست داشته باشد. اینجا عرصه‌ای نبود که فقط‌پای تکنیك و یا هنر در میان باشد. بهترین کارگردانهای سینما اگر آمادگی برای کشته شدن در جنگ نمی‌داشتند، نمی‌توانستند در میان ما مفید به فایده و ارجمند باشند. از سال ۶۵ ابراهیم حاتمی‌کیا نیز به گروه ما پیوست و سه چهار فیلم مستند ساخت اما او تنها کسی بود که پیش از ورود به جمع ما، تجربهٔ فیلمسازی داشت. با این همه اگر او هم آمادگی برای شهادت نمی‌داشت نمی‌توانست جایی در میان ما پیدا کند. این آمادگی، ام‌الاصول بود و بنابراین در واحد تلویزیونی جهاد، در عین حال کسانی هم بودند که هرگز به جبهه نمی‌رفتند و به ساختن فیلمهایی مستند و گزارشی در اطراف موضوعهای مورد علاقهٔ جهاد سازندگی به‌مثابه نهادی که بخش اعظم وظیفه‌اش به روستاها بازمی‌گشت، اشتغال داشتند. در میان اعضای واحد تلویزیونی جهاد سازندگی چنین تقابلی وجود داشت و هرچه به پایان جنگ نزدیکتر می‌شدیم نیز افزایش پیدا می‌کرد. وقتی عملیات نزدیك می‌شد و ما خبردار می‌شدیم، بچه‌ها را در نمازخانهٔ واحد تلویزیونی جمع می‌کردیم و همه چیز را با آنها در میان می‌گذاشتیم. داوطلبها به میدان می‌آمدند و یکی دو روز بعد به جبهه می‌رفتند. اجباری در میان نبود و میزان توفیق ما در کار نیز به همین اصل بازمی‌گشت که انگیزش ما برای فیلمسازی از جنگ، کاملاً اعتقادی بود.

این حالت تعلیق که ما میان جهاد سازندگی و تلویزیون داشتیم، این قابلیت را ایجاد کرده بود که مجموعهٔ ما، همچون یك گروه ویژه عمل کند، گروه ویژه‌ای که بتواند همپای انقلاب بدود و از هیچ واقعهٔ مهمی عقب نماند. هرگز از یك تشکیلات رسمی دولتی، برنمی‌آید که چنین عمل کند. ما

توانستیم از آغاز پیروزی انقلاب اسلامی جز برای دوره‌ای کوتاه، دربارهٔ همه وقایع تاریخی فیلم بسازیم: سیل خوزستان در سال ۵۸، واقعهٔ خلق ترکمن در گنبدقابوس (مجموعه‌ای با نام شش روز در ترکمن‌صحرا)، غائله ناصر و خسروخان قشقایی در شیراز (مجموعه‌ای با نام خان‌گزیده‌ها)، کمگشته‌های دیار فراموشی دربارهٔ مردمان محروم بشاگرد، تجاوزهای مرزی عراق قبل از آغاز رسمی جنگ، فتح خون (نبرد شهری پیش از سقوط خرمشهر)، مجموعهٔ یازده قسمتی حقیقت، که به وقایع دو سال آغاز جنگ در آبادان، سوسنگرد و دزفول... می‌پرداخت، و پنج مجموعهٔ یازده تا چهارده قسمتی روایت فتح از عملیات خیبر تا مرصاد... و بعد از پایان جنگ هم مجموعهٔ بیست قسمتی سراب، مجموعهٔ مستندی پیرامون رویکرد جوانان لبنانی به اسلام، مجموعهٔ مستند دیگری به نام انقلاب سنگ دربارهٔ انتفاضه... و بالاخره فیلم فراق یار نه آن می‌کند که بتوان گفت، در سوگ عظیم‌ترین انسان قرون جدید حضرت روح الله(س).

عکس‌العملی چنین سریع در برابر وقایعی که با شتاب روی می‌دادند، در طول ده سال تنها از نهادی چون واحد تلویزیونی جهاد، برمی‌آید. فیلمسازی صنعت بسیار گرانی است و اگر ما می‌خواستیم براساس تعرفه‌های موجود در بخش خصوصی کار کنیم برای این حجم از کار که بخشی از عناوین آن را برشمردم بودجهٔ بسیار زیادی لازم بود، اما بچه‌های ما تا سال ۱۳۶۷ که بناگزیر تسلیم سیستمهای برآورد مالی و فنی تلویزیون شدیم، جز حقوق ماهیانهٔ جهاد سازندگی و یا سپاه پاسداران که از هفت‌هزار تومان بالاتر نمی‌کشید چیزی دریافت نمی‌کردند. نمی‌دانم چطور شده بود که این اواخر، یعنی سال ۱۳۶۶ بنیاد فارابی به یاد ما افتاده بود و نودهزار تومان به واحد تلویزیونی جهاد سازندگی هدیه کرده بود که میان اعضای اصلی تقسیم شد. همین مختصر را نیز بچه‌ها غالباً به خانوادهٔ شهدایمان هدیه کردند. و یا در همین سال در جشنواره فیلمهای جنگی نمی‌دانم چند سکه بهار آزادی نصیب ما شد که هیچ‌یک از بچه‌ها قبول نکردند و آنها را به صندوق واحد تلویزیونی

بخشیدند. می‌خواهم بگویم که این کارها که ما کردیم، از پول یا بوروکراسی یا سیستمهای نظامی و یا هرچیز دیگر، برنمی‌آید، عشق می‌خواهد و انگیزش. ریشهٔ انگیزش هم در عشق است. هرانگیزشی.

ترکیب اعضای گروه، این اواخر یعنی از سال ۶۴ به بعد بسیار غریب بود: پانزده بیست نفر از جهاد سازندگی، ده پانزده نفر از سپاه پاسداران، ده دوازده نفر از اعضای بسیج، و پنج شش نفر از تلویزیون. قصدم آمار دادن نیست و اگرنه با مراجعه به بعضی از دفاتر موجود، می‌توان آمار دقیق‌تری ارائه داد. می‌خواهم بگویم که آنچه، جمعی با این ترکیب را ایجاد می‌کرد وظایف سازمانی و یا انگیزشهای مالی... نیست. و البته ناگفته نباید گذاشت که اکنون دیگر امکان تشکیل چنین جمعی مطلقاً وجود ندارد، نه الان، که از سال ۱۳۶۸ به بعد که جنگ هشت ساله خاتمه یافت و آن انسان عجیب آسمانی از میان ما رفت دیگر امکان تاسیس چنین مجامعی وجود ندارد. این سخن را به معنای انتقاد از وضع موجود نگیرید - اگرچه من هرگز دل به وضع موجود نمی‌سپارم- اما آنچه اکنون در جریان است صورت طبیعی و متعارف این عالم است، و حال آنکه، آن روزها چیزی خلاف امر متعارف وقوع می‌یافت. آن روزها در حال «سکر» بودیم و امروز در حال «صحو». این اصطلاحاتی‌که عرفا برای بیان احوال خویش دارند، سخت زیباست؛ حالت سکر، حالت مستی و غفلتی است که از شدت غلبهٔ سرور حاصل می‌آید و حالت «صحو»، حالت هوشیاری بعد از سکر و مستی است.

تلویزیون نیز هرگز ما را به صورت رسمی نپذیرفت اگر چه قابلیتهای ما آن همه بود که نمی‌توانست چشم از ما بپوشد و گوشمان را بگیرد و بیرون بیندازد. بخشی از وسایلی که در اختیار ما قرار داشت متعلق به تلویزیون بود و بخشی دیگر متعلق به جهاد سازندگی. این بخش اخیر، بجز چند قلم، وسایلی بود که خود واحد تلویزیونی جهاد، به همت خویش با کمکهای ارزی که جذب کرده بود، از خارج کشور خریده بود. این کار هم از طرق رسمی، امکان نداشت. نگاتیوهای مورد نیاز را تلویزیون تامین می‌کرد و عمدهٔ کار ما

نیز در قطع ۱۶ میلیمتری انجام می‌شد. تنها از سال ۱۳۶۶ که قرارگاه رمضان فعال شده بود و عرصهٔ عملیات نظامی به کردستان عراق کشیده بود ما ناگزیر شده بودیم روی به ویدئو هشت بیاوریم. راه‌پیمایی‌های طولانی در ارتفاعات پربرف با دوربین اکلر و ضبط صوت ناگرا ممکن نبود. چه بسا بچه‌ها ناچار بودند که مدت یک ماه و نیم همراه با رزم‌آوران قرارگاه رمضان در شرایطی بسیار دشوار زندگی کنند. صعود برارتفاعات پربرف، راه‌پیمایی‌های طولانی، عبور با کرجی از رودخانه‌های عریض، زندگی در حالت آماده‌باش شبانه‌روزی، تعقیب و گریز، عبور مخفیانه از کنار پایگاههای ارتش بعث در خاک کردستان عراق... ما را ناچار کردند که دوربین اکلر و ضبط صوت ناگرا را کنار بگذاریم و «هندی‌کم» برداریم. برای مونتاژ، نوارهای ویدئو هشت و یا VHS را به فیلم ۱۶ میلیمتری تبدیل می‌کردیم و برای این کار خودمان یک استودیو ی ساده به راه انداخته بودیم. در سال ۱۳۶۵ کار کردن با ویدئو را دون شان خویش می‌شمردیم اما رفته‌رفته ضرورتها ما را به سوی استفاده از ویدئو کشاند تا آنجا که در جریان ورود آزادگان به کشور، دوربین‌های اکلر به کناری افتاده بودند و دوربین‌های ویدئو جایگزین آنها شده بودند.

اکیپ‌های فیلمبرداری سه، چهار و یا حداکثر پنج نفره بودند: فیلمبردار ـ که غالباً خودش کارگردان هم بود ـ، دستیار فیلمبردار، صدابردار و این اواخر یک عکاس. غالب اوقات، کار رانندگی نیز توسط یکی از همین بچه‌ها و یا دو نفر از آنها انجام می‌شد. اوائل کار، از عکس چندان استفاده‌ای نمی‌کردیم اما این اواخر عکاسی هم در کار ما موضوعیت پیدا کرده بود. در مجموعهٔ سه قسمتی دستهٔ ایمان که شهید مهدی فلاحت‌پور فیلمبردار آن بود، عکاسی جایگاهی ارجمند داشت. فیلم، قالبی روایتی داشت و روایت وقایع، روی مجموعه‌ای از عکسها انجام می‌شد که در یکدیگر دیزالو می‌شدند. تا پیش از این، اکیپ‌های فیلمبرداری یا فاقد عکاس بودند و یا عکس، از عناصر اصلی در فیلمهای روایت فتح نبود.

فیلمبردار، عموماً کارگردان نیز بود و البته فیلمبردارهای ما برای این وظیفهٔ جدید که به آنها محول می‌شد از تجربهٔ کافی برخوردار بودند. معمولاً سه چهار سال طول می‌کشید تا یک فیلمبردار به اوج کار خویش در این وظیفه دشوار دست یابد. فیلمبرداری در اکیپ‌های ما، کار بسیار دشواری بود. آنها بجز کارگردانی و فیلمبرداری وظیفهٔ مصاحبه‌گر را نیز برعهده داشتند. من قبلاً در کانون اسلامی فیلمسازی توضیحاتی نسبتاً مکفی دربارهٔ این موضوع برای هنرجویان عرض کرده‌ام. مقاله‌ای نیز راجع به همین مسئله در مجلهٔ سوره سال دوم، شمارهٔ؟ چاپ کرده‌ایم. ما همواره همچون یک «گروه ویژه» تلاش می‌کردیم که همپای سیر انقلاب بمانیم و هیچ‌یک از وقایع را از دست ندهیم. لازمهٔ دستیابی به سرعتی چنین و حفظ آن، روی آوردن به «قالب مستند» بود. در عین حال ما، از اینکه یک «گروه خبری» باشیم پرهیز داشتیم و به همین علت کارمان را از همهٔ صفات گزارشهای خبری پاک کردیم. در تلویزیون ما، گزارشهای خبری، کلیشه‌هایی بی‌فایده و باسمه‌ای هستند و مطلقاً فاقد ارزشهای هنری. من براستی نمی‌دانم که این سبک کار تلویزیونی از کجا آمده است. اخیراً در عربستان سعودی نیز با گزارشهایی مشابه آنچه در تلویزیون خودمان معمول است، مواجه شدم و فکر می‌کنم که این، یک اپیدمی مربوط به جهان سوم باشد. در این سوی زمین ما با تلویزیون «همچون جعبهٔ جادویی که خیلی کارها از آن برمی‌آید ولی ما شیوه‌های استفاده از آن را در خدمت اهدافمان نمی‌دانیم»، روبه‌رو شده‌ایم.

هدف تبلیغات ـ حتی در صورت غربی آن، یعنی پروپاگاندا ـ ایجاد باور در مخاطب است و حال آنکه شیوه‌هایی که در تلویزیون ما اتخاذ می‌شود برای سلب باور از مخاطب است. صحنه را به صورتی کاملاً تصنعی

می‌چینند، دو تا عکس که بی‌ارتباط با موضوع گزارش است و فقط این باور را در مخاطب ایجاد می‌کند که همه چیز تصنعی است، در یک طرف تصویر می‌گذارند، میکروفن را مثل بستنی جلوی مصاحبه‌شونده می‌گیرند و یا حتی به دست خودش می‌سپارند و شروع می‌کنند به پرسیدن سؤالهایی کاملاً کلیشه‌ای... و مصاحبه‌شونده نیز که این کلیشهٔ مشمئزکننده را مثل یک سنت لایزال آفرینش پذیرفته است شروع می‌کند به بیان جوابهایی کلیشه‌ای‌تر از سؤالها. هرسؤال و جواب مربوط به هم «باکس» مشخصی دارد که عدول از آن ممکن نیست. نمونهٔ این «باکس»ها را در دوران مدرسه، زنگهای انشاء بوفور تجربه کرده‌ایم: علم بهتر است یا ثروت؟ البته برهمگان واضح و مبرهن است که علم از ثروت بهتر است... و سخنانی کلیشه‌ای که نه گوینده به آن باور داشت و نه شنونده. و فایده‌اش فقط آن بود که یک زنگ انشاء را پر کند و معلم را یک ساعت و نیم به اول برج که حقوقها را می‌دهند نزدیک کند و دانش‌آموزان را هم، از ساعتها شکنجهٔ طاقت‌فرسا در مدرسه، نجات دهد.

ما از همان آغاز، این باکس‌ها را درهم شکستیم و تسلیم کلیشه‌ها نشدیم. با اینکه تجربهٔ فیلمسازی مستند نداشتیم به‌طور کاملاً فطری دریافتیم که باید هرآنچه را که مانع باور آوردن مخاطب است از صحنه بیرون بریزیم: میکروفن را، گزارشگر را ـ با آن ژستهای مسخره‌ـ کادرهای ثابت تصنعی را، دوم و زوم‌بک را، سؤالهای کلیشه‌ای را و... یادم هست که در هنگام فیلمبرداری مجموعهٔ خان‌گزیده‌ها در روستاهای آباده، یکی دو روز با دوربین در کوچه‌ها و مجامع ظاهر می‌شدیم تا مردم به این وسایل عادت کنند و وقتی دوربین به سوی آنها می‌چرخد، دستپاچه نشوند و وضعیتهای طبیعی خود را رها نکنند. ساعتها بی‌آنکه فیلم بگیریم با مردم سخن می‌گفتیم و فقط آنگاه که حضور دوربین را فراموش می‌کردند، کلید می‌زدیم. صحنه‌ای را به یاد دارم که زنان و مردان دور گروه ما حلقه زده بودند و از مظالمی که خوانین برآنان روا داشته بودند، سخن می‌گفتند. یکایک پیش می‌آمدند و رو به دوربین سخن می‌گفتند، فریاد می‌زدند، می‌گریستند. دوربین می‌چرخید به دیگری نزدیک می‌شد و او هم با فریاد از رنجهایی که کشیده بود گلایه می‌کرد. اشکهای فیلمبردار از زیر ویزور فرومی‌چکید، صدابردار همچنان که میکروفن را به سوی مردم گرفته بود می‌گریست. غلامعباس ملک‌مکان که طاقت از کف داده بود، به کنار یک دیوار کاهگلی پناه برده بود و برسر خود می‌زد. من هم گریه می‌کردم... و صحنه همچنان جریان داشت.

در هنگام فیلمبرداری از جبهه در گیرودار عملیات، همه چیز آن‌قدر سریع می‌گذشت که فرصتی برای کارگردانی پیدا نمی‌شد. فیلمبردار می‌بایست تا حد مجرب و کارکشته باشد که خودش سوژه را انتخاب کند، و به‌طور همزمان دکوپاژ و فیلمبرداری کند. بنابراین رفته‌رفته کارگردان و فیلمبردار در یک شخص واحد، مدغم شدند. مصاحبه، اگر خوب انجام شود و از تصنع دور باشد، قالب خوبی است برای ارائهٔ شخصیت و اظهار باطن انسانها و وسعت بخشیدن به عرصه بیان فیلم، ماوراء ظاهری که تصویر به نمایش می‌گذارد. بنابراین، گریزی از مصاحبه نداشتیم اما تلاش می‌کردیم که مصاحبه در فضایی انجام گیرد که مصاحبه‌شونده به دور از تصنع در وضعی کاملاً طبیعی قرار داشته باشد. در هنگام عملیات، بهترین زمان برای مصاحبه، وقتی بود که رزم‌آوران با دشمن درگیر بودند. اگر مصاحبه در شرایطی انجام می‌گرفت که فضای جبهه، آرام بود و بچه‌ها به حیات روزمره برگشته بودند، هرسخنی که رد و بدل می‌شد بناچار محدود در همان باکس‌های کلیشه‌ای بود که عرض کردم... و اما حضور یک گزارشگر در جلوی دوربین باعث می‌شد که مصاحبه‌شونده رو به گزارشگر، سخن بگوید و در این صورت، تماشاگر خود را طرف صحبت احساس نمی‌کرد و بنابراین مخاطبهٔ مورد نظر میان فیلم و تماشاچی، اتفاق نمی‌افتاد. بناچار بعد از تجربه‌های بسیار، به این نتیجه رسیدیم که گزارشگر را حذف کنیم و مصاحبه توسط خود فیلمبردار انجام شود تا روی سخن فرد مصاحبه‌شونده، به دوربین باشد. چنین بود که کار فیلمبردار در اکیپ‌های فیلمبرداری روایت فتح، دشوارتر و دشوارتر شد. و بخصوص وقتی به این همه مشکلات، سنگینی مداوم دوربین روی دست را اضافه کنید تصوری واقعی‌تر از کار فیلمبرداران روایت فتح پیدا خواهید کرد. شرایطی که ما در آن کار می‌کردیم، چنین ایجاب می‌کرد که سه‌پایه را کنار بگذاریم. در کار فیلمسازی داستانی، رسم براین است که تعین همه چیز، وقایع، شخصیتها و فضا، تابع اراده و طلب کارگردان باشد اما در مستندسازی و علی‌الخصوص در این ژانر خاصی که ما کار می‌کردیم، فیلمساز کاملاً تابع شرایط خارجی است. حادثه‌ای در جریان است که امکان توقف آن وجود ندارد و فیلمساز موظف است که این حادثه را تصویر کند، تنها چاره‌ای که باقی می‌ماند این است که فیلمساز توانایی و قابلیت تطبیق خویش را با شرایط بیرونی تا آنجا که ممکن است افزایش دهد. در این وضعیت، کوچکترین درنگ فیلمساز، باعث می‌شد تا او آن حادثه را از کف بدهد، نه تنها امکان به کار بردن سه‌پایه در اینجا وجود ندارد بلکه فیلمبرداری در این شرایط، امری است کاملاً استثنایی که از هیچ لحاظ نمی‌تواند تابع قواعد معمول فیلمبرداری باشد.

بنابراین، ما فیلمبرداران خودمان را طوری پرورش می‌دادیم که در عین حال اصول عملی مونتاژ و کارگردانی را نیز بدانند و از سوی دیگر چنان با دوربین روی دست، کارآموخته شوند که آن را همچون جزیی از بدن خویش بدانند. انسان، در هرحال، هیچ یک از اعضای بدن خویش را «زائد» نمی‌داند، فیلمبرداران ما دوربین را چنین می‌دیدند. در روز ساعتها با دوربین راه می‌رفتند و فیلم می‌گرفتند، و با این همه چند سال طول می‌کشید تا چنان کارآموخته شوند که از عهدهٔ همهٔ این وظایف برآیند: موضوع را انتخاب کنند، بی‌درنگ دکوپاژ کنند و بلافاصله شروع به فیلمبرداری کنند.

فیلمهایی که چنین فیلمبردارانی می‌گرفتند، با آنچه دیگران می‌گرفتند، کاملاً متفاوت بود. آنها با فضای جبهه انس داشتند و با آن عمیقاً ترکیب می‌شدند و بنابراین، از درون، به وقایع می‌نگریستند و نه از بیرون. عمدهٔ تمایزات از همین جا آغاز می‌شد اگرچه تفاوتهای دیگری نیز وجود داشت که به اختصار، بیان شد.

یکی از تمایزهای اساسی دیگر آن بود که ما به صدای سرصحنه آن‌قدر اهمیت می‌دادیم که بدون آن تصویر را «مرده» می‌دانستیم. در این باور، ما کاملاً محق بودیم. این ژانر مستند، اصلاً بدون صدای سرصحنه نمی‌توانست مفهومی داشته باشد. آموزش صدابردارها براین مبنا انجام می‌گرفت که در همه احوال از فیلمبرداران تبعیت کنند چرا که همهٔ صحنه‌ها می‌بایست صدای سینک داشته باشند. در هنگام مونتاژ، ممکن بود که تا پنج باند صدا هم برای فیلمها بسازیم: دو باند افکت، یک باند موسیقی، یک باند گفتار متن... اما همهٔ صحنه‌ها حتماً صدای سینک داشتند. این ضرورت باعث شده است که اکنون در آرشیو روایت فتح که ارزشمندترین آرشیو فیلمهای مستند از هشت سال دفاع مقدس است، صدها ساعت فیلم با صدای سینک وجود دارد. ضرورت تشکیل یک آرشیو منظم از فیلمهای جنگی را که اسنادی ارزشمند از تاریخ انقلاب اسلامی هستند ـ از همان آغاز، احساس می‌کردیم و بنابراین جمع‌آوری این اسناد گرانقدر را از همان سالهای نخستین جنگ شروع کردیم که هنوز هم ادامه دارد. خصوصیت منحصر به فرد این آرشیو، علاوه بر کمیت و کیفیت قابل ملاحظهٔ آن، این است که حلقه‌های فیلم همراه با صدای

سینک، آرشیو شده است. ضرورت گرفتن صدای سینک تا آنجاست که ما فی‌المثل برای بازآفرینی افکت نمایی ارزشمند مربوط به عملیات فتح‌المبین که استثنائاً صدای سرصحنه نداشت بیش از یک هفته زحمت کشیدیم و باز هم نتیجهٔ زحمتها نمی‌توانست ما را ارضاء کند. صدای سرصحنه به نماها زندگی می‌بخشید و این برای ما که به حقیقت آنچه در جبهه‌ها می‌گذشت اهمیتی بحق می‌دادیم به صورت یک اصل درآمده بود.

برای آنکه هیچ نکته‌ای را ناگفته باقی نگذاریم به متن یک سخنرانی که در سال ۶۸ در مرکز آموزش فیلمسازی برای هنرجویان، ایراد کرده بودم مراجعه کردم و پاراگرافهایی را از آن برگزیدم که در اینجا بدون هیچ ترتیب منطقی ذکر می‌کنم:

[عالمی که هریک از ما در اطراف خویش می‌یابد، عالم روان خود اوست چرا که انسان ناگزیر در جهان معرفت خویش می‌زید: «هرکسی از ظن خود شد یار من». آن کس که به مشیت مطلق خدای واحد قائل است همهٔ وقایع را به مثابهٔ «خواست خدا» می‌نگرد و لذا جهان او کاملاً متفاوت است با جهان کسی که به «صدفه و شانس» قائل است و ارادهٔ خود را مطلق می‌انگارد. مجموعهٔ این «انگار»هاست که جهان اطراف ما را می‌سازد، همین «انگار»هابه‌روابط خاصی بین ما و اشیاء و اشخاص دیگر منتهی می‌گردند و در نهایت، بنای افعال و اعمال ما نیز برمبنای همین انگارها و تصورات ریخته می‌شود. اما بالاخره، 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 باشد و بنابراین بنده نخست لفظ «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 اگر این مقدمه را بپذیریم پس باید در جستجوی اظهار و تبیین واقعیت در فیلم مستند باشیم و قبول کنیم که مستند حقیقی آن فیلمی است که در آن واقعیت تجلی یافته باشد.

«نئورئالیست»ها واقعیت را به مفهوم همان امر سخیف دنیایی می‌گرفتند که بشر امروز در گرداب آن درغلطیده است. با این تعبیر، واقعیت مجموعهٔ همهٔ ورشکستگی‌ها و فلک‌زدگی‌هاست، زندگی روزمرهٔ انسانهایی که درست در وسط آسمان روی یک کرهٔ کوچک، از آسمان بریده‌اند و طوری در خود و مسائل سخیف خود فرورفته‌اند که تو گویی در این عالم لایتناهی، موجودی جز آنان و مسئله‌ای جز مسئلهٔ آنان وجود ندارد.

اگر برای ما دستیابی به واقعیت در فیلم اهمیت داشته باشد، آن‌وقت باید در جستجوی راههایی باشیم که به ظهور واقعیت در کار ما منتهی می‌گردند. اینکه عرض کردم اگر دستیابی به واقعیت برای ما اهمیت داشته باشد، بدان علت بود که برای بعضیها اصلاً این موضوع از اصل منتفی است. آنان که هنر را «حدیث نفس هنرمند» می‌دانند اصلاً اهمیتی نمی‌دهند که واقعیت چه باشد. غایت و مطلوب آنها در کار هنر بیان تصورات و عواطف خویشتن است، خواه نزدیک به واقعیت باشد و خواه نباشد.

پس اگر برای ما دستیابی به واقعیت اهمیت داشته باشد معقولترین کار آن است که موانعی را که برسر راه تجلی 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 توهمات و تصورات شخصی‌مان را به کناری نهادیم و آنچنان که بین خودمان و واقعیت مطابقتی نسبتاً کامل ایجاد کردیم. 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 خاصی که در جبهه وجود دارد بازدارد. در خارج از جبهه، در شرایط معمول، همه چیز در تحت اختیار فیلمساز است اما در جبهه او نمی‌تواند و نباید خود را برفضا 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 برآن بیفزاید. با توجه به شرایط خاصی که بالخصوص در خطوط مقدم 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 در دهد و... در عین حال کار شاق فیلمبرداری را نیز به بهترین صورت انجام دهد.

وقتی قرار باشد که کارگردان و فیلمبردار درهم 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، اما 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، اما نه به‌طور عادی، او ناچار است که تمام راه را یا از پهلو قدم بردارد یا عقب‌عقب برود و گاه دور بعضیها بچرخد. این تراولینگ در طول یک 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 توقف 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 نزدیک می‌شود تا با او مصاحبه کند. او متوجه 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 هرنمای 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 تفکر کلیشه‌ای آکادمیک در کار خود انس 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 غیرقابل احصای آن را دریابد. «تصنعی بودن» یکی از اصلیترین موانع ظهور واقعیت در فیلم است و ما ناچار بودیم که از همهٔ آنچه کار را به «تصنع و تکلف» می‌کشاند پرهیز کنیم، چه در ابزار و تکنیک 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 تخصصشان در این بود که طبیعت یا واقعیت جبهه را درهم بریزند. آنها بچه‌ها را به کارهای تصنعی وامی‌داشتند و خودشان را با همهٔ ضعفها و اشتباهات برجبهه و فضای طبیعی آن تحمیل می‌کردند.

وجود «میکروفون» یکی از موانع کار بود. فیلم را «تصنعی» 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» درمیان 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 اما 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 به یك قاب‌دستمال سیاه و پارمپوره تبدیل شد. تصور کنید گزارشگری را که هنوز از گرد راه نرسیده می‌خواهد کارش را «سَمبَل» کند و از زیر آتش بگریزد، ایستاده و با اشاره به رزم‌آورانی که جلوی دوربین مشغول ایثار 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، اما عالم فرهنگ و ادب و هنر «عالم خلاف عادت» است و رسانه‌های گروهی سر و کارشان غالباً با مشهورات و مقبولات عام و عادات و ملکات روزمرهٔ مردم است.

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 کار خبری را ندارم، آنها در مراحلی از جنگ وظیفه‌ای بسیار حساس برعهده داشتند و نام انسانی چون «غلامرضا رهبر» در تاریخ ما جاودان خواهد ماند. اما شیوهٔ کار گروههای خبری متاسفانه کاملاً با ما متفاوت بود. تلاش ما مصروف آن بود که خود را با واقعیت جبهه‌ها «تطبیق» دهیم نه آنکه در آن دخل و تصرف کنیم. کار ما «جلوه بخشیدن به واقعیت» بود نه «خلق واقعیتی دیگر» آنچنان که در سینمای داستانی و غیرمستند معمول است. البته 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 خاصی را «برگزیند» و این «گزینش» ناچار برپشتوانهٔ فکری و روحی فیلمبردار ما مبتنی است و «سلیقه‌های فردی» را به درون کار می‌کشاند. جز در مواردی اندك، این «سلیقه‌های فردی» نمی‌توانست مانع از تجلی «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 تصنعی که حاکی از حضور دوربین باشد در آن باقی نمانده است. مسئلهٔ مهمتر آن بود که ما در عمل می‌دیدیم که «حسها» از غیرطریق حرکات و حالات چهره، صدا و غیره نیز منتقل می‌شود. مثلاً مصاحبه‌ای انجام می‌دادیم با رزم‌آوری که زیر آتش بسیار زیاد ترسیده بود اما تلاش می‌کرد که 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 مهمی است که آقای جلیلی، کارگردان فیلم «گل» هم در مصاحبه با مجلهٔ «سوره» بدان اشاره کرده است.

بعد در موقع مونتاژ دیدیم که حتی 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 درون‌ـ نهفته‌های فیلمبردار را به تماشاگر انتقال می‌داد.

حالا مختصری هم از دیگران بگوییم: پس از سقوط خرمشهر، گروهی خبری از شبکهٔ یك به آبادان رفتند با فیلمبرداری آقای آذری و گزارشگری آقای گل‌محمدی... فیلمهایی که اینها می‌فرستادند گویا ریورسال بود، و اصلاً گروههای خبری همه با ریورسال کار می‌کردند، ویدئو زیاد معمول نبود. گزارشهای این گروه، اگرچه در قالب کلیشه‌های معمول خبری ارائه می‌شد اما به علت تازگی و بداعت، بسیار جذاب بود. وقتی ما برای ساختن اولین قسمت مجموعهٔ حقیقت به آبادان که در محاصره بود، رفته بودیم گروه خبری دیگری نیز از تلویزیون آبادان در آنجا کار می‌کرد که بعدها گزارشگر آنها ـ که گویا نامش رسول مصطفایی بود ـ شهید شد. واحد جنگ شبکه یك کم‌کم داشت شکل می‌گرفت. اولین کار آنها که مستند بسیار زیبایی به نام خرمشهر، شهر خون، شهر عشق بود ساخته شد و خیلی سر و صدا کرد. این فیلم را آقای بهادری فیلمبرداری کرده بود که نمی‌دانم الآن در کجاست و چه می‌کند. مسئول واحد جنگ برادرمان آقای حسین حقیقی بود که گویا خودش از دانشجویانی بود که پیش از شروع جنگ، در آبادان درس می‌خواندند ـ اگر ایشان در تلویزیون باقی می‌ماندند، شاید گروه دیگری نیز در تلویزیون پا می‌گرفت که به شیوهٔ ما فیلم می‌ساخت. نام اولین برنامه‌های روتینگ که دربارهٔ جنگ، در تلویزیون پخش می‌شد ایران در جنگ بود.

در عملیات ثامن‌الائمه(ع) فیلمبرداری به نام سگوندی که گویا از کارمندان تلویزیون مرکز اهواز بود به شهادت رسید، فهمیدیم که گروههای فیلمبرداری دیگری نیز در جنگ حضور دارند که نتایج کارشان احتمالاً در تلویزیونهای محلی پخش می‌شود. گویا شهید بزرگوار غلامرضا رهبر ـ که برگردن همهٔ مردم ایران حقی انکارناپذیر دارند ـ نخست وابسته به یکی از همین گروهها بود. شهید غلامرضا رهبر تنها گزارشگری بود که در هرعملیات حضور داشت و در همه جا نیز، خبر را از خط مقدم مخابره می‌کرد. مردم ایران او را در صحنه‌های بسیار عجیبی دیده‌اند تا آنجا که در یکی از خبرگزاریهای خارجی گفته بودند: مردم ایران، جنگ را از تلویزیون مثل مسابقهٔ فوتبال تماشا می‌کنند. مقصود آن بود که گزارشگران تا آنجا به خطوط دشمن بعثی نزدیك می‌شوند که می‌توان سربازان دشمن را نیز به چشم دید. این گزارشها را غلامرضا رهبر می‌فرستاد.

تا عملیات طریق‌القدس که فیلمبردار ما علی طالبی شهید شد واحد تلویزیونی جهاد سازندگی که مجموعهٔ حقیقت را ارائه می‌داد، فعالترین گروه تولیدی تلویزیون در عرصهٔ جنگ بود. پس از شهادت علی طالبی، طول کشید تا ما یك بار دیگر خودمان را پیدا کنیم. تا عملیات خیبر هنوز ما نتوانسته بودیم شهادت علی طالبی را جبران کنیم. مقارن با عملیات خیبر بود که یکباره فیلمبرداری‌های جدید ما گل کردند و حد قابل قبول خود را پیدا کردند و از آن پس تا پایان جنگ، گروه ما یکه‌تاز این میدان بود و رقیبی نداشت.

مقارن با عملیات طریق‌القدس ـ فتح بستان ـ رفته‌رفته «گروه خبر شبکهٔ اول تلویزیون» صورت فعال و متناسبی به خود گرفته بود. تعداد معتنابهی از فیلمبرداران متعهد و انقلابی، در گروه خبر جمع شده بودند و کار می‌کردند، داوطلبانه به جبهه می‌رفتند و در آنجا نیز، در خطوط عقبه اطراق نمی‌کردند و خود را جلو می‌کشیدند. شیوهٔ کار اکیپ‌های گروه خبر شبکهٔ یك نیز گزارشی بود و بنابراین آنچه از فیلمهای آنان بجا مانده است، جز لحظه‌هایی که بعضاً بسیار زیبا و استثنایی هستند، نمی‌تواند آرشیو منظمی را دربارهٔ جنگ، سامان دهد. در گروه خبر، فیلمبرداران بسیار خوبی بودند که ناگزیر متناسب با آنچه تلویزیون از آنان می‌خواست، گزارشی کار می‌کردند و روی به همان کلیشه‌های معمول آورده بودند. تلویزیون نیز هرگز دربارهٔ تاثیر آنچه پخش می‌کرد نمی‌اندیشید، چرا که اصولاً، تلویزیون گرفتار روزمرگی است. فشارهایی که از طریق آنتن و ترکیب ناهمگون مخاطبان، برتلویزیون وارد می‌شود هرگز اجازه نمی‌دهند که خودش را ارزیابی کند. گزارشهایی که از عملیات پخش می‌کردند، روی جنازه‌های سربازان عراقی و

وسعت خاك فتح شده، متمركز بود و اين، جز آنكه بيننده را مشمئز كند و آتش نفرت از همهٔ جنگهای عالم را در سينه‌ها دامن بزند فايدهٔ ديگری نداشت. ما در حال دفاع بوديم و ضرورت اقدام به دفاع در برابر متجاوز، امری است كه در نزد فطرت انسان، نيازی به اثبات ندارد با اينهمه، تبليغات دشمن رفته‌رفته اين سلاح را از دست ما گرفت و از سال ۱۳۶۶ به بعد ديگر هيچ‌كس، جز آنان كه از طريق ديگر به حقيقت رسيده بودند و اخبار را از راههای ديگری بجز راديو و تلويزيون و روزنامه‌ها می‌گرفتند، از واقعيت اخبار جنگ، اطلاعی نداشت. عمليات مرصاد نشان داد كه مردم، همچنان انقلابی و دوستدار نظام برآمده از انقلاب اسلامی هستند اما در اواخر سال ۱۳۶۶ چنان سايه‌ای از شك برهمه چيز سنگينی می‌كرد كه ادامهٔ همين وضع اگر هم دشمن هيچ اقدام ديگری انجام نمی‌داد، به قبول قطعنامه می‌انجاميد. جبهه‌ها خالی بود با اين همه، تبليغات راديو و تلويزيون و روزنامه‌ها حكايت از آن داشت كه پادگانها ديگر جايی برای پذيرش داوطلبان جديد ندارند. در همان شرايط اگر تلويزيون حقايق را با مردم درميان می‌گذاشت، همه به جبهه‌ها هجوم می‌بردند اما تلويزيون خلاف اين عمل می‌كرد. ما اجازه داديم كه دشمن، حربهٔ صداقت را از كف ما بگيرد. درست در هنگامی كه تهران و قم زير باران موشكهای اسكاد- بی‌قرار داشتند، اعتماد مردم جلب راديو بی‌بی‌سی شده بود. وقتی حضرت امام(س) حقايق را با مردم درميان گذاشتند، شدت هجوم مردم به جبهه‌ها تا آنجا بالا گرفت كه براستی ديگر پادگانها قابليت جذب افراد جديد را نداشتند.

تبليغات ما، چهره‌ای كه از دشمن ساخته بودند، با حقيقت امر كاملاً متفاوت بود. چنين تبليغ می‌شد كه سربازان عراقی، ترسو هستند و بمحض رودررويی با سربازان اسلام، می‌گريزند، اما چنين نبود. دشمن را هرگز نبايد دست كم گرفت، حتی اگر ضعيف هم باشد. اگر دشمن را قدرتمند فرض كنيم، برای مقابلهٔ با او خودمان را قدرتمند خواهيم ساخت اما اگر دشمن را ضعيف بگيريم، نيازی به قدرت بيشتر، احساس نخواهيم كرد و اين حتی بدون درنظر گرفتن عواقب آن، به مفهوم شكست است. هنوز كه هنوز است ما شيوهٔ استفاده از اين رسانه را نياموخته‌ايم و ماهيت آن را نمی‌شناسيم. به آن صورتی كه از اين رسانه در غرب ظاهر شده است كه نمی‌توانيم گردن بگذاريم و هنوز به آن صورت متناسبی هم كه می‌تواند در نسبت با هويت فرهنگی خودمان، پيدا كند دست نيافته‌ايم.

گروه ديگری نيز به نام «چهل شاهد» وجود داشتند كه در آن روزگار نمی‌دانم به كجا وابسته بودند و اصلاً فكر تاسيس چنين گروهی از كجا آمده بود. خود ما نيز با آنها ارتباطی نداشتيم. اينها بسيجيانی بودند كه با مختصری آموزش با يك دوربين سوپرهشت همراه با گروههای رزمی در عمليات شركت می‌كردند و فيلم می‌گرفتند. هدف از گرفتن اين فيلمها ثبت لحظه‌های استثنايی و حفظ تاريخ جنگ بود و بنابراين انتظار نمی‌رفت كه فيلمهای آنان در طول جنگ از تلويزيون پخش شود. شنيده‌ام كه فيلمهای چهل شاهد كه هزارها ساعت است اكنون در اختيار گروه جنگ شبكه يك قرار دارد.

●

وقتی به خرمشهر رسيديم هنوز خونين‌شهر نشده بود. شهر هنوز سرپا بود، اگرچه احساس نمی‌شد كه اين حالت، زياد پردوام باشد- و زياد هم دوام نياورد. ما به تهران بازگشتيم و شبانه‌روز پای ميز مونتاژ كار كرديم تا اولين فيلم مستند جنگی دربارهٔ خرمشهر از تلويزيون پخش شد: فتح خون. يك هفته‌ای نگذشته بود كه خرمشهر سقوط كرد و ما در جست‌وجوی «حقيقت» ماجرا به آبادان رفتيم كه سخت در محاصره بود. با هاوركرافت از بندر ماهشهر، از راه خور خود را به خسروآباد رساندیم. درآنجا شبانگاه پياده شديم و منتظر ماندیم تا نزديكيهای صبح اتوبوسی با چراغهای خاموش بيايد و ما را به آبادان برساند. توليد مجموعهٔ حقيقت اين‌گونه آغاز شد. روايت فتح ادامهٔ همان مجموعهٔ حقيقت است. اولين شهيدی كه داديم علی طالبی بود كه در عمليات طريق‌القدس به شهادت رسيد و آخرين‌شان مهدی فلاحت‌پور است كه همين امسال در لبنان شهيد شد. اسامی باقی شهدا را تيمناً ذكر می‌كنم: ابوالقاسم بوذری، حسن هادی، رضا مرادی‌نسب، اميراسكندر يكه‌تاز (در عمليات كربلای ۵) و برادر شريعتی (در عمليات مرصاد)... و خوب! ديگر چيزی برای گفتن نمانده است جز آنكه ما خسته نشده‌ايم و اگر باز هم جنگی پيش بيايد كه پای انقلاب اسلامی درميان باشد، ما حاضريم. می‌دانيد! زنده‌ترين روزهای زندگی يك «مرد»، آن روزهايی است كه در مبارزه می‌گذراند و زندگی، در تقابل با مرگ است كه خودش را نشان می‌دهد. ■