نگاهی به
چهار فیلم مستند صنعتی شیردل

محمدسعید محصصی

۱. بوم سیمین

شیردل «بوم سیمین» را به سفارش وزارت فرهنگ و هنر آن زمان و به عنوان یک «کارگل» می سازد. ولی از درست کار کردن، شانه خالی نمی کند. برخلاف نظر بعضی از همکاران که این فیلم را یک کار بی جهت، در لفافه پیچیده و بسیار مشکل[1] می دانند. «بوم سیمین» یکی از آثار باارزش مستند صنعتی ماست. گرچه این فیلم، برخلاف دیگر فیلمهای صنعتی شیردل، دربارهٔ فعالیت و صنعت کارخانه ای نیست، اما به این خاطر که در آن با یک خط تولید روبه رو هستیم و بسیاری از قوانین فعالیت صنعتی بر آن حاکم است، به آن نیز به عنوان یک فیلم مستند صنعتی می نگریم.

«بوم سیمین» از تاریخ هنر قلم زنی بر روی نقره در دوران هخامنشیان می آغازد و به دورهٔ اسلامی می رسد و تا روزگار امروز پیش می آید. زمینهٔ موسیقایی فیلم، آثار امین الله حسین است: سمفونیهای پرسپولیس، آریا و قطعاتی دیگر. شیردل، این موسیقیها را عمدتاً برای بیان تاریخی موضوع، زنده کردن نقشها و نگارهای روی بومهای سیمین و ایجاد نوعی صمیمیت در اثر، به کار می گیرد. گفتار متن فیلم به عنوان یک متن اطلاعاتی، انبوهی از آگاهیها را درباره این هنر ـ صنعت قدیمی ایرانی به دست می دهد. ناگفته پیداست که «بوم سیمین» هم از آن دسته فیلمهایی بوده که وزارت فرهنگ و هنر آن زمان به قصد آموزش، تبلیغ و ترویج فرهنگ و هنرهای ملی، تهیه می کرد.

ساختار اساسی فیلم، یک ساختار موسیقایی است: فیلم دارای سه موومان است. در موومان نخست، از درون تاریکی و سکوت یک موزه، اشکال و نقشهای روی ظروف نقره ای جان می گیرند. در موومان دوم، تصاویر و صدای سر صحنهٔ کار استادان و شاگردان نقره کار را طی صحنه هایی پر جنب وجوش و هیجان می بینیم و در آخر این صحنه ها، حاصل همهٔ تلاشها را در قالب ظرف نقره ای بزرگ و بسیار پر نقش ونگار در برابر خود مشاهده می کنیم. موومان سوم، برخلاف موومان قبلی، ریتمی آرام دارد و موسیقی و روشهای فیلم برداری، حال و هوای موومان نخست را تداعی می کند و به نظر می آید که کارگردان می خواهد در آخرین صحنه ها، تأثیر ماندگاری از این هنر سنتی بر بیننده بگذارد: نقشی از شکوه، ظرافت و زیبایی.

این تأثیرپذیری شیردل را از موسیقی، می توان در فیلمهای دیگرش و بیش از همه در «پیکان» دید. این امر، اساساً از ویژگیهای فیلمسازی شیردل است و از آغاز کار در سینما در فیلم «آیینه ها» که در ایتالیا ساخت، با او بوده است. خود شیردل در چند مصاحبه، اظهار داشته که آن فیلم کوتاه را با تأثیر و براساس قطعه ای از «وبرن» ساخته است.

در نگاه به فیلمسازی صنعتی شیردل، این توجه به موسیقی هست. اما این که یک سکانس را حتی براساس یک قطعهٔ موسیقی بسازد، کمتر در این فیلمها (فیلمهایی که برای وزارت نفت ساخت) مشاهده می کنیم. موسیقایی بودن ساختار «بوم سیمین» به تقطیعهای کلی (سکانس بندی) آن محدود نمی شود. دست کم، در همان موومان با سکانس نخست، به روشنی پیداست که شیردل به دنبال آفرینش ارتباطی زنده، حسی و عاطفی با نقشهای بیجان تابلوهای سیمین؛ گزینش نماها، فیلم برداری و تدوین تصویرهای مربوط به آن نقشها را براساس موسیقی متنی که در نهایت می بایست در فیلم شنیده می شد، انجام داده است. هرچند شیردل در قید نوشتن فیلمنامه نیست و از آن پرهیز دارد، این نحوهٔ کار در «بوم سیمین» نشان می دهد که او از پیش یا حداقل پس از بازدید موزه و اشیاء درون آن، نقشه ای دقیق در ذهن خود ترسیم کرده است. به عنوان مثال به دو صحنه می توان اشاره کرد:

الف) یکی از تابلوهای سیمین، صحنه ای است که شکار یک گوزن را نشان می دهد. مونتاژ به شیوه ای است که با هر ضرب تازه در آهنگ و در واقع، نواختن نت جدید، یک نمابه نمای بعد برش می شود. موسیقی امین الله حسین در اینجا، ریتم تند و هیجان انگیزی دارد و هرچه این ریتم، تندتر می شود و موسیقی اوج می گیرد، تقطیع نماها سریعتر می شود. تا جایی که در اوج نهایی موسیقی (که معنی آن در این فیلم به چنگ آمدن شکار توسط شکارچی است) خم شدن گردن گوزن به عقب را در یک نمای بسیار نزدیک مشاهده می کنیم. در اینجا، درک کارگردان از پرسپکتیو، چه در تدوین فیلم و چه در فهم و به کارگیری موسیقی، قابل مشاهده است.

ب) یک صحنهٔ ارابه رانی به مدد تابلویی دیگر از نقره کاریها، جان می گیرد: در این صحنه، موسیقی حذف شده و جای آن را شیههٔ اسب، سر وصدای سمکوبهٔ اسب و چرخ ارابه که به نحوی موسیقایی برش شده، گرفته است. مونتاژ دقیق با ریتم تند، باز مشابه آنچه که در بالا آمد، انجام شده است: با هر صدای «تک تک» پاهای اسب، نما به نمای بعد برش می شود و ما بخشهای مختلف تابلو را می بینیم: چرخ ارابه، پای اسب، قیافه ارابه ران، دستهای او، چهرهٔ اسب و ... الخ. این نحوهٔ مونتاژ، تأثیر بصری بسیار هیجان انگیزی بر روی بیننده می گذارد.

نکتهٔ مهمی که در این فیلم وجود دارد، وجود گفتار متنی مطوّل است در سکانسهای اول و سوم. این گفتار، انبوهی از اطلاعات را دربارهٔ هنر نقره کاری به دست می دهد. ولی به نظر می رسد، این همه اطلاعات با روش شیردل برای خلق فیلمی تأثیرگذار، به شرحی که آمد، ناهمخوان است. با توصیفهایی که از این فیلم به عمل آمد، آن را می توان با گفتار بسیار کم حجمتری دید و لذت برد. ولی به شکل کنونی، گفتار آن قدر انبوه است که به روشنی از ظرف بیرون می ریزد. در همان موومان نخست به نحو آشکاری، مشاهده می کنیم که گفتار متن به اصطلاح، درون صحنه هایی که آن طور خوب مونتاژ شده، «دویده» است. این امر به آن اندازه است که حواس و توجه بیننده را به طور کامل از آنچه که چشم او می دید و گوش «موسیقی شنو»اش درك می کرد، منحرف می کند. نگارنده بر آن است که این ضعف را بیش از آنکه متوجهٔ شیردل بدانیم، باید متوجه سفارش دهنده بدانیم که تفصیل آن را مکان و مقاله ای دیگر می باید. در سرتاسر سکانس دوم فیلم که تاکنون از آن کم صحبت کرده ایم، «دید» شیردل و در واقع، دوربین او، حرفها برای گفتن دارد. او در تمام مصاحبه ها و صحبتهای شخصی اش بر روی «خوب گشتن» پیرامون موضوع بسیار تأکید می کند؛ خوب گشتنی به امید یافتن بهترین زوایای ممکن از موضوع. ما در این سکانس، در مدت زمانی کوتاه، تمام مراحل انجام کار بر روی نقره را می بینیم: چکش کاری، نورد ورق نقره، تراشکاری، باز چکش کاری، انداختن نقش بر روی بوم لخت نقره با کلیشه و دوده، قلم زنی و پرداختهای نهایی. همهٔ این فعالیتها به نحوی در کنار هم آمده که فضای یک کارگاه بسیار شلوغ و پر سروصدا و آکنده از زندگی را برای بیننده مجسم شود. سروصدای موجود در کارگاه، تنها سروصدا نیست. بلکه صدای تپش قلب و صدای نفس کشیدن آن است. به همین دلیل، در این سکانس، به جز صحنه هایی کوتاه، موسیقی به گوش نمی رسد. در کنار آن، دوربین با تیزبینی تمام، جزءجزء اندامهای این موجود زنده (کارگاه) را نمایش داده، بدون این که حتی یک لحظه احساس شود، فیلم به تشریح اندامهای یک جسد دست زده است. این نزدیک شدن بسیار دقیق شیردل به ریزترین جزئیات، بدون این که روح موضوع را بکشد، چیزی است که در دیگر فیلمهای شیردل، کاملاً دیده می شود و از ویژگیهای او در کار مستندسازی صنعتی به شمار می آید. این ویژگی فیلمهای شیردل را باید در ارتباط تنگاتنگ با امر تحقیق برای فیلم نیز بررسی کرد.

نخست باید بگوییم که شیردل، به شدت معتقد به یک تحقیق جامع، دقیق و کارشناسانه دربارهٔ موضوع فیلم مستند است. او در مصاحبه ای با نگارنده، خود فیلم را به قسمت بیرونی کوه یخی تشبیه می کند که هفت هشتم آن از دیده ها پنهان است و یک هشتم دیگر، می باید نمایانگر آن قدرت پنهان باشد. و این قدرت، ناشی از تحقیق کامل دربارهٔ موضوع است. در نگاه به «بوم سیمین» این پرمایه بودن کار تحقیقی، که البته در گفتار متن هویداست، تنها به آن خلاصه نمی شود. او تنها محور فضای کاری قلمزنان، زیباییهای اشکال و نقوش روی بومهای سیمین نشده و ویژگیهای منحصر به فرد این هنر ـ صنعت را بیان کرده است. آنجا که به تقارن توجه می کند و یا به دیگر مختصات این هنر می پردازد، اندازهٔ نماها، نوع نورپردازی و نوع عدسیهایش، کاملاً برپایهٔ تحقیقی است که او در اینجا انجام داده است. دربارهٔ اهمیت نورپردازی اش، همین بس که در صورت عدم تحقیق کافی و شناخت موضوع، ممکن بود با فیلم سیاه و سفید تفاوتی بین بوم نقره با بوم مسین آب نقره کاری شده، حس نشود. نیز همین امر که به جای تشریح جسد کارگاه، روح آن را در فیلم خود آورده، نقش بسیار مهم کار تحقیقی را می نمایاند. زیرا روابط کارگاهی دیرپا و کهنسال ایران زمین، نقش خود را لابه لای نقشهای استادان نقره کار، حک کرده است.

۲. پیکان

این فیلم، دومین فیلم صنعتی شیردل و به گمان نگارنده، بهترین فیلم مستند صنعتی اوست. او در مصاحبه ای با نگارنده، گفته است که برای ساختن آن فیلم، با سفارش دهنده (شرکت ایران ناسیونال) شرطی می بندد: این فیلم بدون گفتار متن ساخته شود. اگر مورد پسند واقع شد، فبها. وگرنه، شیردل به هزینهٔ خود، فیلم را آن طور که نظر سفارش دهنده است، با گفتار مطوّلی دربارهٔ مزایای پیکان و ویژگیهایش به عنوان یک اتوموبیل خوب، آمارهایی دربارهٔ تولیدات کارخانه و ... بسازد. این که شیردل، موفق می شود «پیکان» را مطلوب نظر خودش بسازد و آن را به سفارش دهنده بقبولاند، حاکی از موفقیت عظیمی است برای او و برای سینمای مستند ایران. زیرا کارگردانی به هزینهٔ سفارش دهنده، فیلمی ساخته با کارکرد تبلیغی و حقیقتاً صنعتی. که روح پرتلاش و جوشش و آفرینشگر صنعت در سرتاسر آن جاری است؛ صنعتی که با در آمیزش انسان و ماشین، یک محصول سراپا ظرافت از آن به درمی آید.[۲]

«پیکان» واجد بسیاری از ویژگیهای کار شیردل هم هست: علاوه بر پرتوافکنی بر جزئی ترین جزءهای یک کارگاه، در عین

کامران شیردل

حفظ روح و قلب آن، شیردل، ویژگیهای دیگری را که در کارهای دیگرش نیز بروز می دهد، در این فیلم می آورد. از جمله، توجه به فرمهای انتزاعی که در محیطهای صنعتی دیده می شوند و (البته، دیدن آنها نیاز به چشمهای جستجوگر دارد) یکی از شاخصهایی هستند که طبیعت زندگی صنعتی را جلوه گر می کنند. نیز این که این فیلم، مشحون است از تکنیکهای بصری بسیار که یکی از ویژگیهای مهم همهٔ کارهای شیردل به شمار می رود و مانند صنعتگریهایی است که هر شاعر بلند مرتبه ای در کار خود دارد و می توان از طریق آن صنعتگریها، شعر شاعر را بدون امضایش بازشناخت. با این ویژگیها هم می توان بدون دانستن این که فیلمی را شیردل ساخته یانه، کارگردان آن فیلم را شناخت.

افزون بر اینها، طنز هم ویژگی بارز شخصیت شیردل است. اگر کسی یک بار شیردل را ببیند و با او راحت حرف بزند، متوجه این ویژگی او می شود. همین ویژگی به نحوی خلاق در فیلمهایش، از جمله، آثار صنعتی اش، جلوه یافته، در «پیکان» به زیباترین وجه دیده می شود.

فیلم از نظر کلی، خط تولید اتوموبیل پیکان را با وفاداری کامل نشان می دهد: ما می فهمیم که ورق فولادی در کجا به صورت قطعات بدنه درمی آیند، چگونه روی شاسی سوار می شوند، کجا رنگ می شوند، فرمان و چرخ و گیربکس و موتور کجا وصل می شوند و ... ما همراه این خط تولید، هربار یک اوج داریم و یک فرود. این فرود، نقطهٔ آغاز یک سکانس دیگراست که با ریتمی جدید و ضربی جدید آغاز می شود؛ با حال و هوایی جدید که آن هم اوجی و فرودی دارد و ... الخ. این شیوه از نظر کلی، بار دیگر، وفادار بودن شیردل را به ساختار موسیقایی می رساند و چنانکه بعدتر و در مقاله ای جدا خواهیم دید، در لحظه لحظهٔ فیلم، این ساختار موسیقایی، خود را به نحوی هرچه کاملتر نشان می دهد.

نکتهٔ دیگری که در این فیلم مهم صنعتی شیردل می توانیم به وضوح مشاهده کنیم، تأکید او بر وجود و حضور کارگران (انسانها) در صحنهٔ کار است. ما کارگران را می بینیم که چگونه کار می کنند و رفته رفته به پیچیدگیهای کارشان، واقف می شویم و درمی یابیم، انبوهه ای سترگ از کارهای کوچک تا بزرگ، ساده تا پیچیده وجود دارد که همهٔ آنها در نهایت، به یک هدف ختم می شود. از طریق این گشت وگذار در کارخانه است که می فهمیم اتوموبیلی که به این سادگی سوارش می شویم و در خیابان و جاده با آن «ویراژ» می دهیم، یک دنیا کار لازم دارد تا ساخته شود.

آن قطعه (سکانس) موسیقایی شاد و پرهیجانی که در انتهای فیلم «پیکان» می بینیم، با ترکیبها و تأکیدهای خاصش، سرودی شاد و سرخوش از سر غروری است شایسته و برحق، در ستایش شرف انسانی که کار می کند. و در اینجا «شرف» همان وجدان انسان افزارمند است، در کلی ترین معنای آن و نه در معنای

دستمالی شدهٔ طبقاتی و ...[۳]

۳. طرح گناوه

این فیلم، داستان ساخته شدن یک رشته تأسیسات نفتی است و همچون «گاز»، آتش، باد»، در آن اثری از خط تولید به چشم نمی خورد. با این وجود، در آن هم، همچون «بوم سیمین» یا «پیکان»، با ساختن روبه رویم؛ ساختن چیزهایی به دست مهندسان و تکنیسین ها و به یاری انبوهی از ابزارهای کوچک و بزرگ و در یک کلام، به یاری انسان و تکنولوژی. این فیلم و نوع فعالیتی که در آن انجام می دهند؛ برپا ساختن یک پایانهٔ نفتی، آدم را تا حدی به یاد «موج و مرجان و خارا» می اندازد. در این فیلم هم تلاش شده تا به یاری مونتاژ و تقطیع خاص صدا، حس و حالهای ویژهٔ آن فیلم به یادماندنی، احیا شود؛ به ویژه، فصل پایانی فیلم که البته، شکل دیگری و شباهت زیادی با آن فیلم دارد. نگارنده، در پی اثبات تقلید شیردل از اثر درخشان پندری (که گلستان هم در آن سهمی داشت) نیست. بلکه هدف، اشاره به شباهت هم موضوع و هم روش هر دو فیلم است. منتها با این تفاوت که در فیلم دوم (طرح گناوه) حماسه ای که از کار و تلاش خلق می شود، زیر بمباران دشمن هم‌هست.

به گفتهٔ خود شیردل، «طرح گناوه» قرار بود، یک فیلم بیشتر آموزشی باشد با توضیح کامل پروژه. اما نگاه او بیشتر به حماسه ای دوخته شده بود که در برابر چشمان او جریان داشت و او می باید آن را بیان می کرد.[۴] شیردل خود پرسشهایی را طرح می کند و موقعیت پروژه را از نظر استراتژیک و در واقع، عقل سلیم خود، می سنجد[۵]. به نظر می رسد که شیردل در این فیلم، خواسته نظر سفارش دهنده را به نحوی برآورده کند و هم به دغدغه های خود در فیلم سازی بپردازد و نتیجه، چنین از کار درآمده: فیلمی حماسی، آموزشی و اندکی تبلیغی! در هرصورت، فیلم را شیردل می سازد و اگر ضعفی در میان است به پای او نوشته می شود ـ متأسفانه ـ و چه خوشبخت است سفارش دهنده که معمولاً نخستین کسی است که لب به گله و شکایت می گشاید؟! ـ بدبختانه!

بگذریم. با همهٔ این احوال، به خاطر آن حس میهن دوستی و علاقه به موضوع فیلم که در شیردل هست، و به خاطر صمیمیت و کوششی که به خرج داده و از هیچ، همه چیز ساخته، «طرح گناوه» فیلم جذابی از کار درآمده است. حال اگر می شد که شیردل، فیلم دلش را بسازد، شاید فیلمی بسیار درخشانتر از «پیکان» می ساخت.

نخستین چیزی که در فیلم جلب نظر می کند، احداث یک پروژهٔ صنعتی در زیر آتش بی امان جنگنده های دشمن است. برای یک شرکت یا وزارتخانه، در میان آتش جنگ کار کردن، مسائل

زیادی پیش می آید. یکی از آنها، آمدن و زدن و رفتن هواپیماهای دشمن است. آتش دشمن، تنها هواپیماهای بمب افکن نیست که گاه گاه می آیند. آتش دشمن، به معنی مجموعه ای است به نام اقتصادی در جنگ. اینها همه حدیثی مفصل است که «طرح گناوه» تنها توانسته به اندکی از آن بپردازد. اما شیردل که به بیان همین اندکی قناعت کرده، در همین حد نیز تمام کوشش خود را به کاربرده است.

شاید اغراق گویی به نظر آید. اما واقعیت این است که همان صحنه های بمباران «طرح گناوه»، عملیات مهار آتش، به تنهایی می توانسته نیمی از بار جذابیت فیلم را بردوش بکشد و نیمی دیگر، صرف توضیح خود طرح است که فیلم شیردل در آن نیمه، بیش از این را عرضه داشته است (و اگر خرده ای بر آن گرفته می شود، انتظار بیننده ای است که از شیردل، چیزی بیشتر از یک فیلم جذاب را خواستار است).

همه می دانند که در جنگل برای فیلم برداری از شکار یک آهو به دست چند شیر وحشی، ممکن است، ماهها انتظار کشید، سرپناه ساخت و امکانات فیلم برداری را در جاهای امن پنهان کرد و حتی کاری کرد که شیرها و آهوها، حضور عینی اکیپ فیلم برداری را امری عادی تلقی کنند. اما برای فیلم برداری از بمباران یک طرح یا مجتمع عظیم صنعتی، چه باید کرد؟ پناهگاه ساخت؟ کجا؟ همیشه به حال آماده باش بود؟ چگونه؟ از کجا می شد فهمید که چه زمانی ممکن است «آنها» بیایند؟ نتیجه این که خود شیردل هم هنوز نمی داند که آن صحنه ها را چگونه گرفته است. ولی یک چیز روشن است؛ تکنیکهای مونتاژ و سپس، تروکاژ (زوم های پرشی) و قطع بلافاصله به عملیات مهار آتش و مجموعهٔ تکنیکهای دیگر، سبب شده، صحنه های بمباران، زنده و موثر به نظر آیند.

اما جالبترین فصل فیلم، فصل کشیدن لوله از خشکی به دریاست و همهٔ ویژگیها و اندازه های شیردل را در آن می توان دید. تمام لحظه های انتظار، ریزه کاریها، حرکات کوچک و بزرگ، تلاش در حفظ معیارهای صنعتی کار، هوشیاری، ظرافتها، تنگی وقت و حوصله، تفریحها، مراسم جنبی و خلاصه، هرچیزی که در درون و بیرون یک کار پیچیده و سنگین می توان دید، در این فصل سینمایی می بینیم و در آن شرکت می کنیم. از نگاه و چشم تیزبین دوربین شیردل، نه حساس ترین ظرایف کار در امان مانده و نه پیدا کردن جسد یک مار، توسط بچه های بومی، که پره های موتور یک کشتی آن را کشته و به کنار ساحل افکنده است. شیردل همهٔ اینها را به هم دوخته است. گویی چشم و روح یک مهندس است که دارد همهٔ اینها را می بیند و روزها و شبها و ماهها و سالها با اینها زندگی کرده است. پای صحبت هریک از این مهندسان که موهای خود را در پهنهٔ کارگاههای خاك گرفتهٔ نقاط دورافتاده سپید کرده اند، بنشینید، حرفها و قصه ها از این لحظه ها، برایتان خواهند گفت. او در پی این بوده که دنیا، تمنیات، آرزوها و دیده های این مهندسان و تکنیسین ها و کارگران قابل و مجرب این عرصه را به نحوی به تصویر بکشد.

ما در این صحنه هایی که شیردل ضبط کرده، ضمن این که بدیع ترین ترکیب بندیهای سینمایی را می بینیم، یک فضای واقعی را حس می کنیم که همان روح کارگاه است و در جای دیگری دربارهٔ «بوم سیمین» و «پیکان» بدان اشاره کرده ام. اگر بخواهیم این چنین نحوهٔ کار شیردل را با موسیقی مقایسه کنیم، می توانیم به نواختن نتهای زینتی یا به عبارتی، نتهای تزیین توسط نوازندگان انواع سازها اشاره کنیم. این نتها در ملودی و آهنگ اصلی جایی ندارد. ولی به گوش رسیدن همین نتهاست که به آهنگ، «حالت» می دهد و آن را زنده می کند و از حالت خشک و کلاسیک (به معنای کلاسی و رسمی) به درمی آورد. این امر در عین حال، نشان دهنده مهارت و استادی ویژه است، که همه ندارند. چه بسا یک کارگردان کم تجربه در سینما، از نمایش همین صحنه های پیش پا افتاده (مانند پیدا کردن مار) بپرهیزد؛ زیرا به فکر رعایت اصل ایجاز و ایقان است. و آن دیگری چون به کمال رسیده، مرز ظریف و گاه نادیدنی درازگویی و ایجاز را به راحتی، تشخیص می دهد. یا حتی مرزهای جدیدی برای کار خود تعیین می کند که ممکن است بس فراختر از مرزهای کار دیگران باشد. یکی از اینها، همان کاربرد صحنه هایی است که معادل نت زینتی در موسیقی است.

با همه این احوال، در فصل کشیدن لوله از خشکی به دریا، به احتمال، وجود یک عامل محدود کننده، سبب شده تا این فصل از شوروحال لازم برخوردار نباشد. واضح تر بگویم، در اینجا علی رغم مونتاژ فنی صدا و تصویر و سکوتی که در ابتدای کار لازم است تا شنیدن صدای جیرجیر سنگین چرخهای حمال لوله، قژوقژ جرثقیلها و نالهٔ سیم بکسل قطور، حس هشیاری و انتظار را سنگینتر سازد، سکوتی بیجا در جبههٔ اصلی کار حکمفرماست. در کابین فرماندهی، در جایی که با کامپیوتر کار دقیق کشیدن لوله روی محورهای مختصات را به کمک فشار سنجها و سنسورهای الکترونیکی و امواج رادیویی کنترل می کنند؛ ما تنها یک نفر خارجی را می بینیم که کلامی برزبان نمی آورد. و اگر می گوید،

نمی شنویم. در حالی که هرفرد کم آشنایی به صنعت (شیردل که با آن سابقهٔ کار با صنعت، مکانی ویژه دارد) می داند که انجام چنین کاری چه هماهنگی سطح بالایی را با بیشترین حد از دقت می طلبد. چگونه ممکن است که کارگردانی مانند شیردل از نمایش قلب این کار، مرکز هماهنگی عملیات، غفلت کرده باشد؟ این باید جزء همان پنجاه درصدی باشد که شیردل می خواسته بیاورد و نشده است![۶]

مورد دیگری که در این فیلم جزء نقصهای آن به شمار می آید، گفتارنویسی فیلم است. با این که شیردل دربارهٔ گفتار این فیلم «ناراحت نیست.[۷]» و معتقد است، فشاری نبوده که به این صورت باشد. اما لحن کاملاً جانبدارانهٔ فیلم که گاه در توصیف حادثه و رویدادها و یا فعالیتهای عادی «طرح گناوه» راه افراط می پیماید، متانت فیلم را از آن می گیرد و احساسات تماشاگر را از عمق به سطح می کشاند. در این میان، وجود سفارش دهنده و تأکیدهای او، سبب می شود که گفتار به توضیح مواردی بپردازد که در وظیفهٔ یک فیلم حماسی ـ عاشقانه نیست و تنها بر عهدهٔ فیلمهای اطلاعاتی ـ آموزشی است. این دوگانگی باعث پرگو شدن فیلم شده و به انسجام کلی فیلم لطمه زده است. شاید در اینجا گفته آید که فیلمهای شیردل و دست کم این اثر، آن قدر مایه دارد که بتوان از گوش سپردن به گفتار متن، خودداری ورزید. اما مشکل اینجاست که اجزای آثار شیردل، چنان درهم تنیده شده است که به دشواری می توان یکی را از بقیه جدا کرد. او در مورد گفتار متن، برخلاف مواردی مثل فیلم برداری زوایا و مونتاژ، بسیار کوتاه آمده است. هراندازه که در «پیکان» عوامل تشکیل دهندهٔ فیلم، در دست شیردل چون موم نرم شده اند، در «طرح گناوه»، گفتار متن، خارج از ارادهٔ او، سخت شده و یکه تازی کرده است.

۴. گاز، آتش، باد

این فیلم، زمینه ای متفاوت با همهٔ دیگر مستندهای صنعتی شیردل دارد و در واقع، یک بحث صنعتی را پیش می کشد؛ بحثی در مورد عملی ضروری و حیاتی برای حفاظت و نجات منبع پایان پذیر نفت که تنها منبع اقتصاد تک محصولی کشور به حساب می آید. از این رو، جا برای پرداختن به مسائل اجتماعی و در نتیجه، نوعی تلفیق فیلم مستند اجتماعی و مستند صنعتی بازشده است. شیردل به موضوع و نحوهٔ پرداخت آن به گونه ای جدا از سفارش دهنده می نگریست و همین دوگانگی، سبب پیدایی بحثهای بسیار و به درازا کشیدن زمان ساخت فیلم و تهیهٔ دو تا سه نسخه برای این فیلم شد. اما چنانکه در انتهای این بخش از نوشتار خواهیم دید، نسخهٔ موجود، بهترین نسخه برای موضوع فیلم است.

شیردل، زمانی سفارش ساخت این فیلم را دریافت کرد که شور خودکفایی (خودبسندگی) در سراسر کشور. هیجانی آفریده بود. معدودی از تأسیسات ناتمام صنعتی که خارجیان رها کرده بودند، احیا شده و ایرانیان، انجام بقیهٔ کارها را برعهده گرفته بودند. ضرورت صرفه جویی و سیاست ژرف نگری و اندیشه دربارهٔ راههای دستیابی به این خودبسندگی، سبب می شد که به هرز رفت ثروتهای تجدیدناپذیر، مانند نفت، به طور جدی و اساسی توجه بشود. صرف نظر از این که تأسیسات تزریق گاز تا چه اندازه کامل شدند و به کارایی رسیدند، فیلمی که شیردل تهیه کرد، نمایشگر کوشش نفتگران مؤمن و با وجدان کشورمان بود. مهم این است که این کوشش و تلاش، به تصویر کشیده شده و سندی ماندگار برای تاریخ به دست داده شده است. شاید این فیلم، پاسخی بود به آخرین کلام ابراهیم گلستان در فیلم «موج و مرجان و خارا» که به طعنه گفته بود: «... و ملک مروارید و ماهی و مرجان سپرده به تقدیر را، نصیبی نرسید جز این امواج کف آلود!» پاسخی بدین مضمون که: «و این ملک مروارید و ماهی و مرجان، اراده کرده تقدیر خود را خود به دست بگیرد، هرچند که معلوم نباشد که چگونه. اما گام خود را در این راه گذاشته است. مهم این است!!»

به راستی هم، فیلم تنها حدیث گام گذاشتن در راه است و تا کجا پیمودن را گذاشته تا فرصتی دیگر و با این امید، کار را تمام کرده که: «... روزی تنها آتش فروزان جنوب، خورشید درخشان آن باشد.» و با تصویری نه طعنه آمیز، اما به حد کافی، دارای ابهام هنری، چنین کرده است: تصویر «آتش»های اهواز محو می شود و به قرص خورشید غروب بدل می شود. یک تصویر و یک تکنیک ساده (بسیار سادهٔ) سینمایی، در نوع خود بدیع، دست کم در اینجا و نمایشگر هنرمندی شیردل.

فیلم از ناآگاهی مطلق، شروع می شود: «این آتیشها چیه؟»، «نمی دونم!» و رفته رفته، این «آتیشها» به موضوعی بدل می شود که همه با آن ارتباط داشته اند و زندگی می کنند. صمیمیتی که به رغم فنی ـ تکنولوژیک بودن فیلم در آن به چشم می خورد، سبب می شود که بیننده، بیش از یک فیلم صنعتی پرشکوه، به اثر نزدیک شود. نحوهٔ کار مألوف شیردل برای آغاز فیلم ـ استفاده از مصاحبهٔ رودررو با مردم و گرفتن پاسخهایی که کنجکاوی بیننده را دم به دم، بیشتر کند ـ در اینجا شروع مناسبی برای فیلم تدارک دیده

شیردل، پشت صحنه گاز، آتش، باد

و تا پایان، لابه لای کار، آمده است و به رغم پاسخهای گاه غیرواضح، شعاری و خیلی کلی، از سر ناچاری یا مرموز ـ به اقتضای زمان ساخت فیلم که بسیاری از انجام مصاحبه طفره می رفتند ـ فیلم را پروپیمان کرده و با ساختاری یکدست و پالایش یافته، در نهایت، بیننده را از آگاهی لازم و شایسته برای درك و فهم درست مطلب سرشار می کند. این ساختار روان و یکدست، اجازه می دهد تا بفهمیم، ضرورت کار چیست و راه طی شده در حوزه های نفتی مختلف، از مارون و گچساران تا کرنج و پاریس و در زمانهای گوناگون، از دوران رژیم گذشته تا اکنون، چگونه طی شده است؟ فیلم با قالبی تنگ و فشرده، حتی توانسته از جامعه شناسی مردم بختیاری همسایهٔ تأسیسات نفتی، غافل نشود و سهم آنها را به عنوان صاحبان اصلی منابع نفتی، ادا کند.

فیلم «گاز، آتش، باد»، به خاطر نداشتن وحدت مکانی و به خاطر ضرورت جامع نگری، کاری بسیار پیچیده تر از «طرح گناوه» از کار درآمده است، اما به همان خاطر، بیش از این که با احساس تماشاگر کار داشته باشد، فیلمی متفکرانه است و شاید طیف مخاطب محدودتری را جذب کند. ولی بیننده را بسیار راضی تر، از سالن بیرون می فرستد. برای مثال، می توان نماهایی را به یاد آورد که شیردل با هلیکوپتر از رمه های عشایر و نیز از لوله های نفت در دل کوه و دشت گرفته و هنگام فیلم برداری آن نماها، مسلماً به یاد «باد صبا»ی لاموریس بوده است [۸] البته، روشن است که منظور و قصد شیردل و لاموریس، از مبنا متفاوت است. هدف شیردل، بیشتر، نمایش عمق جدایی عشایر کوچ رو بختیاری، از اهمیت ثروت زیرپایشان ونمایش عمق بی خبری آنها از غارتی است که طی سالیان دراز بر آنها و بر دیگر هموطنان آنها رفته است. این یادآوری «باد صبا» برای شیردل به معنی زدن یک تیر به دونشان است: هم یادی از مرحوم لاموریس و هم مقایسه دیدگاه او با واقعیت فعلی، برای شناخت بهتر ایران و منابع ثروت و واقعیتهای تاریخی آن، و شاید برای تیز کردن مفاهیم پنهان در «باد صبا»ی آلبر لاموریس [۹].

این فیلم، علاوه بر داشتن آن ویژگیها، عرصهٔ جولان دیگر نازك اندیشیها و چیره دستیهای شیردل در پرداخت فرم نیز هست. از جمله کاری که او با موسیقی فیلم کرده است: در ابتدای فیلم، پس از نمایش تکه هایی از فیلمهای آرشیوی مربوط به استخراج نفت در گذشته، فیلم بر شعله های سیاه و سفید آتش در آن فیلمها، مکث می کند و از آن تصویرها به شعله های آتش ـ این بار رنگی ـ می آییم و همزمان با این تغییر رنگ، موسیقی عزای جنوبیها نواخته می شود (با سنج و دمام) که در عین ریتمیک و

پرهیجان بودن، سنگین و هشداردهنده نیز است و اهمیت موضوع را (که هنوز نمی شناسیم و تنها علامتش آتشهاست) به بیننده می فهماند. در برابر این موسیقی، موسیقی پایان فیلم دقیقاً یک «Counter Point» است: موسیقی پهلوانی زورخانه ای روی تصاویر نصب و راه اندازی تأسیسات و تجهیزات سنگین و دقیق ایستگاه تزریق گاز می آید و در نتیجه، فضایی پرامید در برابر چشم بیننده، جلوه گر می شود. اگر آن موسیقی ابتدای فیلم، رنگ یک عزای بومی و منطقه ای را دارد، موسیقی پایانی، نشانهٔ آن استَ که آن عزای بومی، بدل به مسألهٔ سراسر یک ملت شده است و باید با حرکتی قهرمانی و سراسری، آن عزا را به شادی بدل کرد.

با تمام ویژگیهای مثبت فیلم، مواردی وجود دارد که به وجههٔ فیلم تا حدودی، آسیب می رساند. به طور مثال، در دقایق پایانی فیلم، هنگام جمع بندی به سراغ کارشناسی می رویم که در دفترش نشسته است و به یاری منحنیهای آماری، سابقه تزریق گاز در ایران را از رژیم گذشته تاکنون برایمان می گوید. بدتر این که آقای کارشناس، اصلاً نمی داند که اینها را باید برای بینندهٔ فیلم، بگوید یا یک مقام فرضی از امورمالی وزارت نفت. از این رو مقدمه وار، مطلبی طولانی را می گوید. گویا می گوید: «همهٔ آنچه را در فیلم دیدید، فراموش کنید. اصل مطلب پیش من است!» خود شیردل، مسلماً بهتر از هرکس می داند که جای چنین فرد یا چنین حرفهایی، حداقل در این جای فیلم نیست.

نکتهٔ دیگری که در این فیلم به چشم می خورد، آن است که او نماهای بسیاری از نفت سفید و عروس حوزه های نفتی به گچساران، گرفته بود که در نخستین نسخهٔ فیلم در جایگاه ویژه ای، قرار گرفته و گنجانده شده بود. اما در نسخهٔ نهایی، این نماها کمتر جایی دارد. این نماها، به شدت، شیردلِ «تهران، پایتخت ایران است» را به یاد می آورد (صحنه هایی که در گورها و گورستان اتوموبیلها گرفته بوده) و به شدت تأثیرگذار است. من فکر می کنم، شیردل برای این نماها، جای زیادی در فیلم در نظر گرفته بوده. ولی در نسخهٔ دلخواه او، بسیاری توضیحها و تفسیرها درباره نکات فنی یا تکنیکی تزریق گاز ـ که حجم زیادی از فیلم را دربر گرفته ـ به کنار نهاده شده. اما نگارنده براین باور است، نسخهٔ کنونی که ـ به احتمال ـ دلخواه شیردل نیست، درست ترین آن است و اینجا دیگر نیازی به آوردن آن نماهای فوق العاده نیست! دلیل این است که با آمدن آن نماها، فیلم، دیگر فیلمی دربارهٔ تزریق نبود و دربارهٔ نابودی اکوسیستم و محیط زیست انسانهای مناطقی از جنوب به دست صنایع نفت (و یا بهتر بگویم، غارتگران نفت.) هم بود. یک فیلم مستند افشاگرانه هم بود و با فرض تحقق همهٔ اینها، فیلمی صنعتی دربارهٔ تزریق گاز هم بود. آن چنان فیلمهایی، به شرط داشتن یک موضوع یا مضمون مشخص، تک به تک و جدا از همدیگر، می باید ساخته شوند. شیردل در این زمینه، هم راهنمای خوبی است و هم استاد کار. او خیلی چیزها در آستین دارد و خیلی حرفها برای گفتن. □

پی نویسها:

۱. مهرابی، مسعود: تاریخ سینمای ایران، فصل مستندسازی، ص۲۶۷، انتشارات فیلم.

۲. مهم نیست که نام این محصول «پیکان» و یک صنعت وابسته و مونتاژی است. مهم این است که یک کار صنعتی دارد انجام می گیرد.

۳. دربارهٔ «پیکان» و ارزشهای زیبایی شناختی آن، مقاله ای دیگر تهیه شده که برای پرهیز از تکرار مطالب، خوانندگان محترم را به آن، ارجاع می دهم.

۴. ماهنامه فیلم، سال هشتم، اردیبهشت ۶۹، شماره ۸۹.

۵. همان منبع: «آرزو داشتم این سؤال را در فیلم بگذارم که: چرا این پروژه را اصلاً باید در بالای خارك که محدوده خطرناکی است، اجرا کرد؟»

۶. «... ما هرقدر که از نفس خود بگذریم به هرحال باز، دلمان می خواهد که حرفمان را به گوش و چشم دیگران برسانیم و دنبال ایجاد ارتباط، حس و حیات هستیم و لذا سعی می کنیم از فیلمی که به دلایلی می تواند صددرصد «در قوطی» برود، حداقل پنجاه درصد آن را در ذهن و خاطر خود دفن کنیم، و پنجاه درصد بقیه را به نمایش بگذاریم. نمی دانم اسم این کار سازش است یا «کوتاه آمدن».» (تأکید از ماست): ماهنامه فیلم، سال هشتم، تیرماه ۶۹، شماره ۹۱، خط فرضی در زندگی واقعی.

۷. ماهنامه فیلم، سال هشتم، اردیبهشت ۶۹، شماره ۸۹.

۸. کدام فیلمساز است که در موقعیتی مشابه آلبر لاموریس در «باد صبا» قرار بگیرد و نخواهد به احترام او هم که شده، نماهایی مشابه فیلم او بگیرد؟ حال می خواهد درست کار کردن مجموعهٔ عوامل بگذارد آن نماها از کار دربیاید (مثل رماندن گله های گوسفند) و یا نگذارد دربیاید (تعقیب لوله های نفت پیچان و ایجاد توهم «حرکت» در این رود لوله ای)

۹. لاموریس در آن فیلم، اشارهٔ با معنایی به همین آتش ها دارد. وقتی که در سکانس مربوط به خوزستان، لوله های نفت را با هلیکوپتر تعقیب می کند و صدای ضرب کباده کشی می آید و صدای مرشد که هر پیچ لوله را می شمرد: «یکی و دو تا، سه تا و چهار تا...» و هنگام رسیدن به آتش ها با مصرعی از شاعر معروف، شهریار فقید، می خواند: «... نروم جز به همان ره که توام راهنمایی» آیا لاموریس هم به زبان اشاره، داشت برای دود نشدن این ثروت عظیم، دل می سوزاند؟!