زنده‌ترین روزهای زندگیِ یک «مرد»

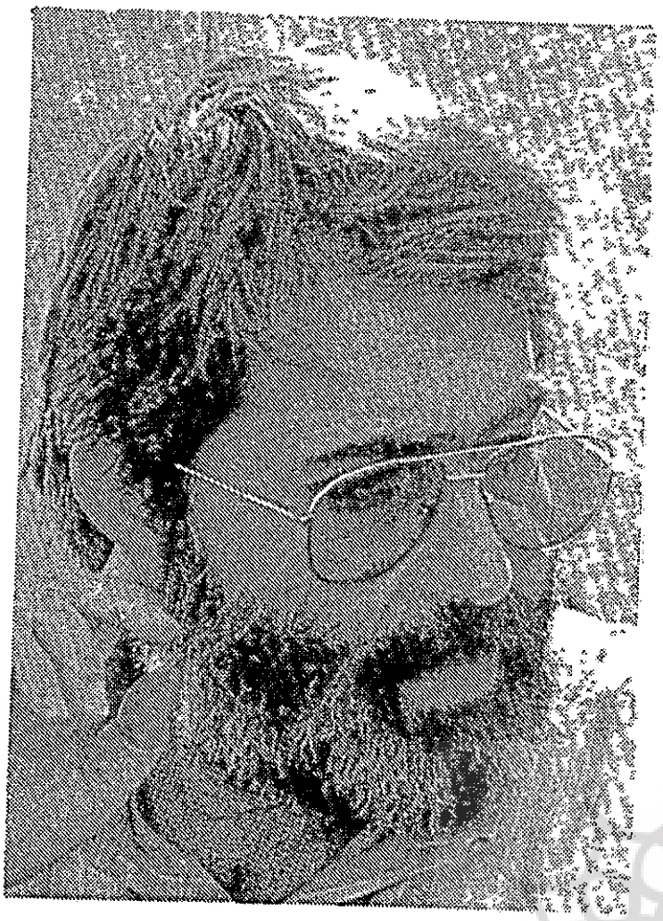
■ شهید سیدمرتضی آوینی

وقتی به خرمشهر رسیدیم، هنوز خونین شهر نشده بود. شهر، هنوز سرپا بود اگر چه دشمن خود را تا پشت صد دستگاه، جلو کشیده بود. یک دوربین مینی‌اکلر داشتیم و یک ضبط صوت ناگرا و خرت و پرتهای دیگری که این مجموعه را کامل می‌کرد. هم کارگردان و هم صدابردار، خود من بودم و جز فیلمبردار، فقط یک نفر دیگر همراه ما بود. «شهید غلام عباس ملک مکان»، 'شیرمردی از روستای «قنات ملک شیراز» که هم رانندگی می‌کرد و هم محافظ مسلح گروه فیلمبرداری بود، آن هم با یک تفنگ ام ـ یک؛ بعدها راه غلام عباس از ما جدا شد. اگرچه تا آخر، دوست یکدیگر باقی ماندیم. اما 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 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 «خان گزیده‌ها» 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 هر چند نه در ظاهر جانب قشقاییها را فرو نمی‌گذاشت. ما به همراه «غلام‌عباس ملک مکان»، حلقه محاصره را قطع کردیم و خود را به فیروزآباد رساندیم و در آن جا، 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 مراحل تولید فیلم. «حقیقت» و «روایت فتح» از لحاظ ساختار بر تجربیاتی که ما در «خان گزیده‌ها» داشتیم بنا شدند تنها تمایزی که باید مورد اشاره قرار گیرد آن است که ما در هنگام تولید روایت فتح کار کشته‌تر 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 مأثر 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 آن جا 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 ـ و البته ربطی هم به مانحن فیه ندارد ـ آن است که پس از پیروزی انقلاب با نابودی و یا فرار خوانینی که در طول قرنها، حافظان بافت روستایی جامعهٔ ایران بوده‌اند، هیچ چیز نتوانست از سرازیر شدن روستائیان به شهرهای بزرگ ـ که همواره از امکانات بهتر و تسهیلات بیشتری برخوردار بوده‌اند ـ 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 دربیفتد بلکه می‌خواهم نشان دهم که وقتی سنتهای دیرین اجتماعی زیر و زبر می‌شود چه وقایعی ممکن است روی دهد.

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



«گروه جهاد سازندگی» ـ که در آغاز آن را واحد تلویزیونی جهاد سازندگی می‌خواندند ـ نیز از نهادهایی اجتماعی است که اگر انقلاب نمی‌شد، وجود نمی‌یافتند. هر انقلابی، 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 یک 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 هیچ یک 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 بوروکراتیک کشور ناامیدم 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 بر چنین 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؛ 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 چشم داشت 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. این جا عرصه‌ای نبود که فقط پای تکنیک 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 به مثابه 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، بچه‌ها را در نمازخانهٔ واحد تلویزیونی جمع می‌کردیم و همه چیز را با آنها درمیان 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 تلویزین داشتیم، این قابلیت را ایجاد کرده بود که مجموعهٔ ما، همچون یک گروه ویژه عمل کند. گروه ویژه‌ای که بتواند همپای انقلاب بدود و از هیچ واقعهٔ مهمی عقب نماند. هرگز از یک 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 گنبد قابوس (مجموعه‌ای با نام شش روز در ترکمن صحرا)، غائله ناصر و خسروخان قشقایی در شیراز (مجموعه‌ای با نام خان گزیده‌ها)، گمگشته‌های 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 روح‌الله(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 به ناگزیر تسلیم سیستمهای برآورد مالی و فنی تلویزیون شدیم، جز حقوق ماهیانهٔ جهاد سازندگی و یا سپاه پاسداران که از هفت هزار تومان بالاتر نمی‌کشید چیزی دریافت نمی‌کردند. نمی‌دانم چطور شده بود که این اواخر، یعنی سال ۱۳۶۶ بنیاد فارابی به یاد ما افتاده بود و نود هزار 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 هیچ یک 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 هر چیز دیگر، برنمی‌آید، عشق می‌خواهد و انگیزش ریشهٔ انگیزش، هم در عشق است. هر انگیزشی.

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 اگر نه یا مراجعه به بعضی از دفاتر موجود، می‌توان آمار دقیقتری ارائه داد. می‌خواهم بگویم که آن چه 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 ـ اگر چه من هرگز دل به وضع موجود نمی‌سپارم ـ اما آن چه 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 اصطلاحاتی که 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، به جز 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 بر ارتفاعات پربرف، راه‌پیماییهای طولانی، عبور با کرجی از رودخانه‌های عریض، زندگی در حالت آماده باش 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 «هندی کم» برداریم. برای مونتاژ، نوارهای ویدئو هشت و یا VHS را به فیلم ۱۶ میلیمتری تبدیل می‌کردیم و برای این کار خودمان یک استودیوی ساده به راه انداخته بودیم. در سال ۱۳۶۵ کار کردن با ویدئو را دون‌شأن خویش می‌شمردیم، اما رفته رفته ضرورتها ما را به سوی استفاده از ویدیو کشاند، تا آن جا 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 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.

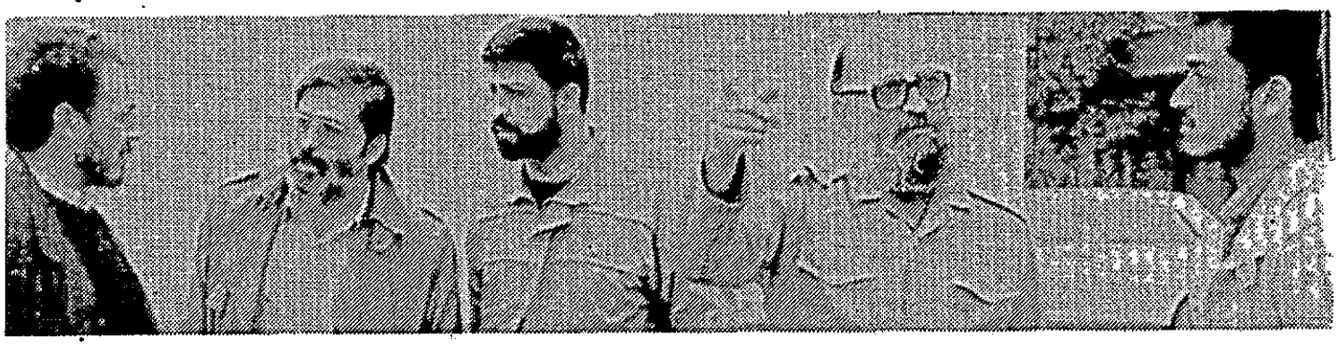
فیلمبردار، عموماً کارگردان نیز بود و البته فیلمبردارهای ما برای این وظیفهٔ جدید که به آنها محول می‌شد از تجربهٔ کافی برخوردار بودند. معمولاً سه چهار سال طول می‌کشید تا یک فیلمبردار به اوج کار خویش در این وظیفه دشوار دست یابد. فیلمبرداری در اکیپهای ما، کار بسیار دشواری بود. آنها به جز کارگردانی و فیلمبرداری وظیفهٔ مصاحبه‌گر را نیز بر عهده داشتند. من قبلاً در کانون اسلامی فیلمسازی توضیحاتی نسبتاً مکفی دربارهٔ این موضوع برای هنرجویان عرض کرده‌ام. مقاله‌ای نیز راجع به همین مسأله در مجلهٔ سوره چاپ کرده‌ایم. ما همواره همچون یک «گروه ویژه» تلاش می‌کردیم که همپای سیر

انقلاب بمانیم و هیچ یک 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 به راستی نمی‌دانم که این سبک کار تلویزیونی از کجا آمده است. اخیراً در عربستان سعودی نیز با گزارشهایی مشابه آن چه 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»، روبه رو 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 مصاحبه شونده می‌گیرند و یا حتی به دست خودش می‌سپارند و شروع می‌کنند به پرسیدن سؤالهایی کاملاً کلیشه‌ای... و مصاحبه شونده نیز که این کلیشهٔ مشمئزکننده را مثل یک سنت لایزال آفرینش پذیرفته است شروع می‌کند به بیان جوابهایی کلیشه‌ای‌تر از سؤالها. هر سؤال و جواب مربوط به هم «باکس»ها را در دوران مدرسه، زنگهای انشاء به وفور تجربه کرده‌ایم: علم بهتر است یا ثروت؟ البته بر همگان 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 هر آن چه را که مانع باور آوردن مخاطب است از صحنه بیرون بریزیم. میکروفن را، گزارشگر را ـ با آن ژستهای مسخره ـ کادرهای ثابت تصنعی را، زوم و زوم‌بک را، سؤالهای کلیشه‌ای را و ... یادم هست که در هنگام فیلمبرداری مجموعهٔ خان گزیده‌ها 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 آن گاه 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 بر آنان روا داشته بودند، سخن می‌گفتند. یکایک پیش می‌آمدند و رو به دوربین سخن می‌گفتند. فریاد می‌زدند، می‌گریستند. دوربین می‌چرخید و به دیگری نزدیک می‌شد و او هم با فریاد از رنجهایی که کشیده بود گلایه می‌کرد. اشکهای فیلمبردار از زیر ویزور فرو می‌چکید، صدابردار همچنان که میکروفن را به سوی مردم گرفته بود می‌گریست. غلام عباس ملک‌مکان که طاقت از کف داده بود، به کنار یک دیوار کاهگلی پناه برده بود و بر سر خود می‌زد. من هم گریه می‌کردم... و صحنه همچنان جریان داشت.

در هنگام فیلمبرداری از جبهه در گیرودار عملیات، همه چیز آن قدر سریع می‌گذشت که فرصتی برای کارگردانی پیدا نمی‌شد. فیلمبردار می‌بایست تا آن جا مجرب و کارکشته باشد که خودش سوژه را انتخاب کند، و به‌طور همزمان دکوپاژ و فیلمبرداری کند. بنابراین رفته رفته کارگردان و فیلمبردار در یک شخص واحد، مدغم شدند. مصاحبه، اگر خوب انجام شود و از تصنع دور باشد. قالب خوبی است برای ارائه شخصیت و اظهار باطن انسانها و وسعت بخشیدن به عرصه بیان فیلم، ماورای ظاهری که تصویر به نمایش می‌گذارد. بنابراین، گریزی از مصاحبه نداشتیم اما تلاش می‌کردیم که مصاحبه در فضایی انجام گیرد که مصاحبه شونده 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 بازگشته بودند، هر سخنی که رد و بدل می‌شد به ناچار محدود در همان باکسهای کلیشه‌ای بود که عرض کردم... و اما حضور یک گزارشگر در جلوی دوربین باعث می‌شد که مصاحبه شونده رو به او سخن بگوید و در این صورت، تماشاگر خود را طرف صحبت احساس نمی‌کرد و بنابراین مخاطبه مورد نظر میان فیلم و تماشاچی، اتفاق نمی‌افتاد. به ناچار بعد از تجربه‌های بسیار، به این نتیجه رسیدیم که گزارشگر را حذف کنیم و مصاحبه توسط خود فیلمبردار انجام شود تا روی سخن فرد مصاحبه شونده، به دوربین باشد. چنین بود که کار فیلمبردار در اکیپهای فیلمبرداری روایت فتح، دشوارتر و دشوارتر شد. و



بخصوص وقتی به این مشکلات، سنگینی مداوم دوربین روی دست را اضافه کنید تصویری واقعیتر از کار فیلمبرداران روایت فتح پیدا خواهید کرد. شرایطی که ما در آن کار می‌کردیم، چنین ایجاب می‌کرد که سه پایه را کنار بگذاریم. در کار فیلمسازی داستانی، رسم بر این 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 آن جا 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 سه پایه در این جا 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، کار آموخته شوند که آن را همچون جزیی از بدن خویش بدانند. انسان، در هر حال، 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 آن چه 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 اگر چه تفاوتهای دیگری نیز وجود داشت که به اختصار، بیان شد.

یکی از تمایزهای اساسی دیگر آن بود که ما به صدای سر صحنه آن قدر اهمیت می‌دادیم که بدون آن تصویر را «مرده» می‌دانستیم. در این باور، ما کاملاً محق بودیم. این ژانر مستند، اصلاً بدون صدای سر صحنه 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 گرانقد 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 آن جاست که ما فی‌المثل برای بازآفرینی افکت نمایی ارزشمند مربوط به عملیات فتح‌المبین که استثناناً صدای سر صحنه نداشت بیش از یک هفته زحمت کشیدیم و باز هم نتیجهٔ زحمتها نمی‌توانست ما را راضی کند. صدای سر صحنه به نماها زندگی می‌بخشید و این برای ما که به حقیقت آن چه در جبهه‌ها می‌گذشت اهمیتی به حق 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 این جا بدون هیچ ترتیب منطقی ذکر می‌کنم:

[عالمی که هر یک از ما در اطراف خویش می‌یابد، عالم روان خود اوست چرا که انسان ناگزیر در جهان معرفت خویش می‌زید: «هر کسی 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 «صدقه و شانس» قائل است و ارادهٔ خود را مطلق می‌انگارد. مجموعهٔ این «انگاره‌هاست که جهان اطراف ما را می‌سازد، همین «انگاره‌ها به روابط خاصی بین ما و اشیاء و اشخاص دیگر منتهی می‌گردند و در نهایت، بنای افعال و اعمال ما نیز بر مبنای همین انگارها و تصورات ریخته می‌شود. اما بالاخره، آیا فراتر از این عوالم‌انگاری، 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. و هرچه تمایز فیلم مستند از غیر مستند، در همین «استناد به واقعیت» است و اگر این مقدمه را بپذیریم پس باید در جست و جوی اظهار و تبیین واقعیت در فیلم مستند باشیم و قبول کنیم که مستند حقیقی آن فیلمی است که در آن واقعیت تجلی یافته باشد.

«تئورئالیست»ها واقعیت را به مفهوم همان امر سخیف دنیایی می‌گرفتند که بشر امروز در گرداب آن غلتیده 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 فرو رفته‌اند که تو گویی در این عالم لایتناهی، موجودی جز آنان و مسأله‌ای جز مسألهٔ آنان وجود ندارد.

اگر برای ما دستیابی به واقعیت در فیلم اهمیت داشته باشد، آن وقت باید در جست و جوی 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 بر سر 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، آن چنان 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. رفته رفته آموختیم که «دوربین باید جزو بدن فیلمبردار شود» و او آن را یکی از اعضای بدن خویش ـ مثلاً گسترش چشم خویش ـ به حساب بیاورد.

این کار ساده‌ای نبود و احتیاج به مهارت بسیاری داشت. فقط مسألهٔ حفظ تعادل دوربین در میان نیست. مسألهٔ این جا 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 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 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 مد غم شوند، فیلمبردار باید

صد خاطره صد هنرمند

بتواند موضوع را انتخاب کند. بلافاصله آن را در ذهن خویش دکوپاژ کند و در ضمن رعایت قوانین 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 یا از پهلو قدم بردارد یا عقب عقب 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 آن چه در اطراف او می‌گذرد پیوسته 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 جلو 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 الان وقت مصاحبه نیست و می‌گوید: «الان 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 آن چه را که ما می‌خواهیم بگوییم یعنی سختی کار و زحمات بی‌دریغ بچه‌ها را ظاهر کند. وقتی فیلم پخش شد یکی از فارغ التحصیلهای 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 آن چه 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 یک 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 بر جبهه 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 می‌کردند.

در آغاز کار «ایثار» معنایی بسیار عمیق یافته بود و انسان به حق 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. رفته رفته عمق معنای خویش را از کف داد و به یک قاب دستمال سیاه و پاره پوره تبدیل شد. تصور کنید گزارشگری را که هنوز از گرد راه نرسیده می‌خواهد کارش را «سمبل» کند و از زیر آتش بگریزد، ایستاده و با اشاره به رزم‌آورانی که جلوی دوربین مشغول ایثار هستند! می‌گویند: «بینندگان عزیز ببینید رزمندگان را که چطور مشغول ایثارند!» 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 متأسفانه 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» آن چنان 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 آن چه در جبهه می‌گذرد صحنه‌های خاصی را «برگزیند» و این «گزینش» ناچار بر پشتوانهٔ فکری و روحی فیلمبردار ما مبتنی است و 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 آن همه 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. مسألهٔ 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 اگر چه در حالات چهره، صدا و یا چشمانش نشانی از آن ترس علی‌الظاهر وجود ندارد. این مطلب بسیار مهمی است که آقای جلیلی، کارگردان فیلم «گال» 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 آن جا که حقیر در پشت میز مووبلا رفته رفته همهٔ فیلمبردارها را با پنهانیترین صفاتی که معمولاً انسان از دیگران پنهان می‌کند، می‌شناختم.

دوربین جزو 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 درون‌نهفته‌های فیلمبردار را به تماشاگر انتقال می‌داد.

حالا مختصری هم از دیگران بگوییم: پس از سقوط خرمشهر، گروهی خبری از شبکهٔ یک 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 آن جا کار می‌کرد که بعدها گزارشگر آنها ـ که گویا نامش رسول مصطفایی بود ـ شهید شد. واحد جنگ شبکه یک 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 الان 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 روتین 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 بر گردن همهٔ مردم ایران حقی انکارناپذیر دارند ـ نخست وابسته به یکی از همین گروهها بود. شهید غلامرضا رهبر تنها گزارشگری بود که در هر عملیات حضور داشت و در همه جا نیز، خبر از خط مقدم مخابره می‌کرد. مردم ایران او را در صحنه‌های بسیار عجیبی دیده‌اند تا آن جا 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 آن جا به خطوط دشمن بعثی نزدیک 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 یک 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 رفته رفته «گروه خبر شبکهٔ اول تلویزیونی» 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 آن جا نیز، در خطوط عقبه اطراق نمی‌کردند؛ داوطلبانه به جبهه می‌رفتند و خود را جلو می‌کشیدند. شیوهٔ کار اکیپهای گروه خبر شبکهٔ یک نیز گزارشی بود و بنابراین آنچه از فیلمهای آنان به جا 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 آن چه تلویزیون از آنان می‌خواست، گزارشی کار می‌کردند و روی به همان کلیشه‌های معمول آورده بودند. تلویزیون نیز هرگز دربارهٔ تاثیر آن چه پخش می‌کرد نمی‌اندیشید، چرا که اصولاً تلویزیون گرفتار روزمرگی است فشارهایی که از طریق آنتن و ترکیب ناهمگون مخاطبان، بر تلویزیون وارد می‌شود هرگز اجازه نمی‌دهند که خودش را ارزیابی کند. گزارشهایی که از عملیات پخش می‌کردند، روی جنازه‌های سربازان عراقی و وسعت خاک فتح شده، متمرکز بود و این، جز آنکه بیننده را مشمئز کند و آتش نفرت از همهٔ جنگهای عالم را در سینه‌ها دامن بزند فایدهٔ دیگری نداشت. ما در حال دفاع بودیم و ضرورت اقدام به دفاع در برابر متجاوز، امری است که در نزد فطرت انسان، نیازی به اثبات ندارد با این همه، تبلیغات دشمن رفته رفته این سلاح را از دست ما گرفت و از سال ۱۳۶۶ به بعد دیگر هیچ کس، جز آنان که از طریق دیگر به حقیقت رسیده بودند و اخبار را از راههای دیگری به جز رادیو و تلویزیون و روزنامه‌ها می‌گرفتند، از واقعیت اخبار جنگ، اطلاعی نداشت. عملیات مرصاد نشان داد که مردم، همچنان انقلابی و دوستدار نظام برآمده از انقلاب اسلامی هستند اما در اواخر سال ۱۳۶۶ چنان سایه‌ای از شک بر همه چیز سنگینی می‌کرد که ادامهٔ همین وضع اگر هم دشمن هیچ اقدام دیگری انجام نمی‌داد، به قبول قطعنامه می‌انجامید. جبهه‌ها خالی بود با این همه، تبلیغات رادیو و تلویزیون و روزنامه‌ها حکایت از آن داشت که پادگانها دیگر جایی برای پذیرش داوطلبان جدید ندارند. در همان شرایط، اگر تلویزیون حقایق را با مردم درمیان می‌گذاشت، همه به جبهه‌ها هجوم می‌بردند اما تلویزیون خلاف این عمل می‌کرد. ما اجازه دادیم که دشمن، حربهٔ صداقت را از کف ما بگیرد. درست در هنگامی که تهران و قم زیر باران موشکهای اسکاد ـ بی‌قرار داشتند، اعتماد مردم جلب رادیو بی‌بی سی شده بود. وقتی حضرت امام (س) حقایق را با مردم درمیان گذاشتند، شدت هجوم مردم به جبهه‌ها تا آن جا بالا گرفت که براستی دیگر پادگانها قابلیت جذب افراد جدید را نداشتند.

تبلیغات ما، چهره‌ای که از دشمن ساخته بودند، با حقیقت امر کاملاً متفاوت بود. چنین تبلیغ می‌شد که سربازان عراقی، ترسو هستند و به محض رودرویی با سربازان اسلام، می‌گریزند، اما چنین نبود. دشمن را هرگز نباید دست کم گرفت، حتی اگر ضعیف هم باشد. اگر دشمن را قدرتمند فرض کنیم، برای مقابلهٔ با او خودمان را قدرتمند خواهیم ساخت اما اگر دشمن را ضعیف بگیریم، نیازی به قدرت بیشتر، احساس نخواهیم کرد و این حتی بدون درنظر گرفتن عواقب آن، به مفهوم شکست است. هنوز که هنوز است ما شیوهٔ استفاده از این رسانه را نیاموخته‌ایم و ماهیت آن را نمی‌شناسیم. به آن صورتی که آن صورتی که از این رسانه در غرب ظاهر شده است که نمی‌توانیم گردن بگذاریم و هنوز به آن صورت متناسبی هم که می‌تواند در نسبت با هویت فرهنگی خودمان، پیدا کند دست نیافته‌ایم.

گروه دیگری نیز به نام «چهل شاهد» وجود داشتند که در آن روزگار نمی‌دانم به کجا وابسته بودند و اصلاً فکر تاسیس چنین گروهی از کجا آمده بود. خود ما نیز با آنها ارتباطی نداشتیم. اینها بسیجیانی بودند که با مختصری آموزش با یک دوربین سوپرهشت همراه با گروههای رزمی در عملیات شرکت می‌کردند و فیلم می‌گرفتند. هدف از گرفتن این فیلمها ثبت لحظه‌های استثنایی و حفظ تاریخ جنگ بود و بنابراین انتظار نمی‌رفت که فیلمهای آنان در طول جنگ از تلویزیون پخش شود. شنیده‌ام که فیلمهای چهل شاهد که هزارها ساعت است اکنون در اختیار گروه جنگ شبکه یک قرار دارد.

وقتی به خرمشهر رسیدیم هنوز خونین شهر نشده بود. شهر هنوز سرپا بود، اگر چه احساس نمی‌شد که این حالت، زیاد پردوام باشد ـ و زیاد هم دوام نیاورد. ما به تهران بازگشتیم و شبانه‌روز پای میز مونتاژ کار کردیم تا اولین فیلم مستند جنگی دربارهٔ خرمشهر از تلویزیون پخش شد: فتح خون. یک هفته‌ای نگذشته بود که خرمشهر سقوط کرد و ما در جست و جوی «حقیقت» ماجرا به آبادان رفتیم که سخت در محاصره بود. با هاور کرافت از بندر ماهشهر، از راه خور خود را به خسروآباد رساندیم. در آن جا شبانگاه پیاده شدیم و منتظر ماندیم تا نزدیکیهای صبح اتوبوسی با چراغهای خاموش بیاید و ما را به آبادان برساند. تولید مجموعهٔ حقیقت این گونه آغاز شد. روایت فتح ادامهٔ همان مجموعهٔ حقیقت است. اولین شهیدی که دادیم علی طالبی بود که در عملیات طریق‌القدس به شهادت رسید و آخرین‌شان مهدی فلاحت‌پور است که همین امسال در لبنان شهید شد. اسامی باقی شهدا را تیمناً ذکر می‌کنم: ابوالقاسم بوذری، حسن هادی، رضا مرادی‌نسب، امیر اسکندر یکه‌تاز (در عملیات کربلای ۵) و برادر شریعتی (در عملیات مرصاد)... و خوب! دیگر چیزی برای گفتن نمانده است جز آنکه ما خسته نشده‌ایم و اگر باز هم جنگی پیش بیاید که پای انقلاب اسلامی در میان باشد، ما حاضریم. می‌دانید زنده‌ترین روزهای زندگی یک «مرد»، آن روزهایی است که در مبارزه می‌گذراند و زندگی، در تقابل با مرگ است که خودش را نشان می‌دهد.

صد خاطره صد هنرمند