کامران شیردل
در یک نگاه گذرا

حمید گرشاسبی

کامران شیردل، بی شک، یکی از مهمترین فیلمسازان در عرصهٔ سینمای مستند است و از این جهت که در کارنامهٔ او تنها دو فیلم داستانی است، در این عرصه، توجه بیشتری را به خود معطوف می کند. دیدن فیلم «سفرهای گالیور» در شیردل تأثیری می گذارد و او را به سوی سینما سوق می دهد. سپس با نوشتن مطالب سینمایی در مجلهٔ «ستاره سینما» و ترجمه هایی در این زمینه، سینما را بیشتر فرا می گیرد. بعد، سفر به ایتالیا، درس خواندن در یکی از مدرسه های سینمایی رم، دستیاری جان هیوستن در فیلم «کتاب آفرینش»، تجربهٔ زندگی در ایتالیا و مشاهدهٔ فیلمهایی از بزرگان سینما، چون: گدار، بونوئل و آنتونیونی. در سال ۴۴ به ایران بازمی گردد و با پذیرش این که «برای ساختن فیلمفارسی، تخصص لازم را ندارد» به جرگهٔ مستندسازان می پیوندد.

امّا آنچه بیش از پیش، حائز اهمیت است، منحصر به فرد بودن او و برخورداری از روحیه ای ستیزه جو در قبال نظام حاکم است که به ساخته شدن چهار فیلم اجتماعی او می انجامد. امّا توقیف و عدم نمایش آنها، فیلمهای بعدی او را در شمار فیلمهای صنعتی قرار می دهد. هرچند که در این میانه، یک فیلم قوم شناسی نیز ساخته است. نگارنده در این مقال بر آن بوده تا با نگاهی گذرا بر تمامی فیلمهای مستند شیردل به مرور آنها بپردازد. طبعاً در این نوشته از دو فیلم داستانی او «آیینه ها» (۱۳۴۳ در ایتالیا) و «صبح روز چهارم» خبری نیست. امّا فیلمها:

«بوم سیمین» (۱۳۴۴): اولین کار شیردل پس از رجعت به ایران است که به سفارش «وزارت فرهنگ و هنر» ساخته می شود. «بوم سیمین» پژوهشی است در باب معرفی هنر ـ صنعت نقره کاری که شیردل را به عنوان فیلمسازی متمایل به فرم نشان می دهد. فیلم از دو بخش تشکیل شده است. در بخش نخست، تاریخچه ای از این هنر ـ صنعت عرضه می شود که ارائه دهندهٔ تعریف، خاستگاه، تأثیر و تحول نقره کاری در هر دوره و شرحی بر پاره ای از بومهای نقره ای، مثلاً، تفسیر شکار شاهانه است. در این بخش، عموماً حرکت دوربین در جهت خط افق است. تدوین با ریتمی سریع و آمیخته با یک موسیقی حماسی، توهمی از حرکت را تداعی می کند که گویی، نقشهای بی جان کنده شده بر ظروف، به حرکت درآمده اند.

در بخش دوّم فیلم، دوربین، به درون کارگاه نقره کاری می رود و به روند تولید این هنر ـ صنعت از مراحل اولیه تا کامل شدن یک بوم سیمین می پردازد. امّا حالا دیگر دوربین، بیشتر توجه خود را معطوف به آدمها می کند: استادان هنرمند با ابزاری در دستان توانمندشان که نقش در نقش می زنند و ظروف نقره ای را با هنر خویش می آرایند. ارتفاع دوربین، حسی کرنش گرانه در برابر این استادان دارد. حرکت دوربین و موسیقی، قطع شده و تنها به صدای چکشها که خود جلوه ای موسیقیایی دارند، بسنده شده است. نماها با یک سلسله قطعها به یکدیگر پیوند می خورند و دوربین، چون ناظری که از مشاهدهٔ این هنرمندان باز ایستاده است، از زوایای مختلف به ثبت مراحل تکوین نقره کاری می پردازد. در آخر فیلم، حرکت سوژه ـ ظروف ـ در درون قاب، جلوه ای پایدار از این هنر ـ صنعت را متبادر می سازد.

«ندامتگاه» (۱۳۴۴): فیلم تصویری است از زنان گرفتار آمده در میله هایی فولادین. «ندامتگاه» که به سفارش «سازمان زنان ایران» آن زمان ساخته شده است به وضعیت نوع زندگی و اعمال روزانهٔ زنان در زندان می پردازد. «ندامتگاه» بیشتر کوششی است برای توجه دادن مردم به نیازهای این زنان بزهکار و آنچه که بر آنان در زندان می گذرد. دوربین از اتاقی به اتاقی دیگر و رها شده در محوطهٔ زندان به ثبت وضعیتهای مختلف آدمها می پردازد و بدون مقید کردن خود به اصول کادربندی، بسیار ساده و بی واسطه، حسی از یک آدم مبهوت از مواجهه با این فضا را ترسیم می کند. گویی، همه چیز در همان لحظه می گذرد. شیردل، در تمام طول فیلم با دوربین روی دست به این نقطه و آن نقطهٔ زندان سرک می کشد و فولاد و زن را رو در روی یکدیگر قرار می دهد. امّا ضعف فیلم در آن است که علّت وجودی چنین میله هایی را که حایل بین ما و آن زنان است، مشخص نمی کند. شیردل به جای بیان علل کشیده شدن زنان به این مکان، تنها به آمار و ارقام، شکل زندان و فعالیتهای «سازمان زنان ایران» در حمایت از زندانیان و چند گفت و گو، بسنده می کند.

«ندامتگاه» آغازی درخشان دارد: دوربین با پلیسی وارد زندان می شود. همراه او تا نزدیکی زنی که از او بازجویی می شود، رفته، در مقابل او کرنش می کند. سپس، پلیس را رها کرده، همراه زنی دیگر تا پشت پنجره رفته و آنجا متوقف می شود. نگاهی به زنان درون حیاط می کند و سپس به طرف آسمان خیره می شود. گویی، می خواهد تقدیری شوم را برای آنان رقم زند.

شیردل، فیلم را به بخشهای مختلف تقسیم کرده است و با یک فیکس فریم، از یک بخش به بخش دیگر می رود. هر یک از این فیکس فریمها، آمیخته به یک نت موسیقی تلنگر زنانه، گویای یک هشدار است. امّا فیلم در پایان با ارائه یک مراسم

معنوی از چند زن، پنداری که آزادی را دور از دسترس نمی داند.

«تهران پایتخت ایران است» (۱۳۴۶ ـ ۱۳۴۵): این تلخترین فیلم شیردل و یکی از نامتمرکزترین آنها نیز هست. این فیلم در وهلهٔ اول، کوششی در ترسیم مسألهٔ سوادآموزی و نوع عملکرد سازمان زنان در این رابطه، می نمایاند. امّا رفته رفته، دوربین به این در و آن در می زند تا گوشه ای از زندگی زاغه نشینان محلهٔ خزانه را منعکس کند. فیلم به همین خاطر، کاملاً از نیت سفارش دهنده، دور می شود و اصلاً به نحوی به تخطئه فعالیت آنها می پردازد. شیردل در اینجا با استفاده از صدای خارج از قاب که به طور کامل با نمای تصویر شده مغایرت دارد، گویی که اعمال به ظاهر دلسوزانهٔ این زنان را که در راستای «انقلاب سفید» انجام می شود، به سخره می گیرد. این مسأله، به خصوص در جایی که بچه های محل در گند و کثافت در حال بازی هستند و شیردل جملهٔ «نمایندگان در مجلس کار می کنند» را سه بار تکرار می کند، شکلی بارزتر به خود می گیرد.

شیردل در این فیلم، در برابر حاکمیت، موضعی کاملاً پرخاشگر می گیرد و یکسره به نفی عملکردهای نظام در راه سامان بخشیدن به زندگی مردمانی که زیستگاهشان بیغوله هاست، می پردازد. این ریشخند شیردل، امّا با بیهوده فرض کردن این اعمال و تسلسل باطلی که «سازمان زنان» در آن گام برداشته، همراه است. برخلاف «ندامتگاه» پایان این فیلم، بسیار نومیدانه است. آغاز و پایان فیلم، عبور دوربین از یک دالان تاریک است که در گوشه و کنار آن، بی خانمانان چون اجسادی مرده افتاده اند. البته، حرکت با دوربین روی دست و نورپردازی با یک تک نور، حس شوربختی این آدمها را افزایش داده است. یکسانی آغاز و پایان فیلم، نمایانگر مسیر دایره واری است که «سازمان» را از نقطهٔ آغازین حرکتش، دوباره به همان نقطه برمی گرداند. انگار شیردل، می خواهد به آنها بگوید که دارند «مرور می کنند شب را، روز را و هنوز را...».

«قلعه» (۱۳۴۶ ـ ۱۳۴۵): این فیلم در کنار دو فیلم دیگر شیردل، یعنی «تهران پایتخت ایران است» و «ندامتگاه» بیشتر می خواهد معرف فعالیتهای سفارش دهنده باشد: طبعاً سازمان زنان ایران که دست به فعالیتهایی در جهت حمایت از زنان زده بود، نیاز به تصویر کردن عملکردهای خود داشت و در این میانه، شیردل به ظاهر، مناسب ترین آدم می نمایاند. امّا شیردل، مثل دو فیلم دیگر، اینجا نیز چندان آن چیزی را که آنها می خواهند، ارائه نمی دهد و بیشتر، دلمشغولیهای خود را در باب حمله به جامعه و حکومت فاسد به فیلم تحمیل می کند.

«قلعه»ای که هم اینک ما می بینیم، شاید دقیقاً آن چیزی نباشد که شیردل در پی آن بوده است. چرا که تولید فیلم در زمان ساخت، دچار وقفه شده، و بعدها فیلم با عکسهای کاوه گلستان، شکل امروزیش را می یابد. «قلعه» مجموعه ای است از عکسهای روسپیان محصور در اتاقهای تنگ و تاریک که در واقع، شکوهٔ خود را به آدم پشت دوربین می گویند و هر چند یکبار، تصویری از یک کلاس دایر شده توسط «سازمان» در لابه لای این عکسها، برش می خورد و البته، شیردل از این برشها، کمال استفاده را به نفع خود می کند: تعارضی که گفتارهای این قسمت از فیلم با وضعیت موجود و حس درون قاب ایجاد می کنند، مقصود اصلی شیردل است. در حالی که وضعیت موجود، بسیار اسفبار است،اما کلام فیلم،مبین آبادانی و پیشرفت کشور است. اگرچه از صحبتهای تکرار شوندهٔ روسپیانی که همه یک چیز را بیان می کنند، فیلمساز نمی تواند به علل چنین گرایشهایی دست یابد، امّا شیردل با نوع استفاده از دیزالو برای پیوند بین عکسها، بر علی السویه بودن سرنوشت تمام این زنان، تأکید می ورزد. از طرفی، خیره ماندن زنان به دوربین عکاس ـ فیلمساز این هشدار را به مخاطب می دهد که خطر چنین انحرافهایی، ممکن است در چندقدمی او نیز وجود داشته باشد.

«اون شب که بارون اومد» (۱۳۴۷ ـ ۱۳۴۶): این فیلم، تلاشی است برای کشف موضوعی که عاقبت هم صحت و سقم آن در لابه لای مشتی تصاویر بازسازی شده، نهان می ماند؛ حرکت در جهت رسیدن به درستی حماسهٔ روستازادهٔ گرگانی که بی شباهت به فداکاری ریزعلی خواجوی (قهرمان افسانه ای کودکان دبستانی) نیست. آغاز فصلی از فیلم که به اسماعیل نودهی مربوط می شود، بازخوانی حماسهٔ ریزعلی توسط دانش آموزان است. به نظر می آید، شیردل نیز بدش نمی آید که عملکرد پسرك گرگانی را به حماسهٔ آن مرد فداکار پیوند بزند. امّا در قاب شیردل، همهٔ آدمها از جایگاهی تقریباً یکسان برخوردارند، همه در نماهایی متوسط، گرفته می شوند و شیردل به دلیل پرهیز از جانبداری از آنها، به هیچ کدام نزدیک نمی شود. الاّ یک بار که پسرك را در نمایی نزدیک می بینیم. با این حال، اجتناب شیردل در ارائه پاسخی صریح به پرسش مطرح کرده خود در فیلم ـ واقعیت نزد کیست؟ ـ مخاطب را نیز در اغتشاشی که توسط گفت و گوهایی کاملاً متناقض فراهم آمده، شریک می کند. هم از این روست که مخاطب در دیدارهای پیاپی نیز

عاقبت به رهیافتی مشخص دست نمی یابد. امّا این امر به ظاهر، همان چیزی است که شیردل می خواهد: ایجاد لابیرنتی که ورود از هر مدخلش به بن بست می رسد.

فیلم از طریق مصاحبه با پاره ای از آدمها که در این ماجرا دخیل بوده اند، پیش می رود. این گفت و گوها اگرچه در پی روشن کردن ماجرا هستند، امّا شیردل در انتخاب چارچوب روایی اش، توجهٔ خود را تنها به انتقال اطلاعات مبذول می کند و بازگشایی گره ها را به خود تماشاگر واگذار می کند. هرچند که برای تماشاگر، آن چنان مجالی پیدا نمی شود که در این مجموعهٔ پرتناقض، به نقطهٔ اتکایی دست یابد. این امر، با تداخل گفت و گو در هم، برشهای سریع آنها در یکدیگر و تصاویری گاه زائد، تشدید می شود.

«پیکان» (۱۳۴۹): فیلمی کاملاً متفاوت با سایر آثار تبلیغی. فیلمی کاملاً تجربی برای یافتن این که بسندگی به تصاویری صرف تا چه اندازه می تواند، راهی مؤثر برای تبلیغ یک کالا باشد. شیردل، می خواهد در این فیلم، بدون استفاده از کلام، حوزهٔ توانایی تصویر را در شرح روند تولید پیکان ارزیابی کند. بنابراین، پیکان به فیلمی عملاً تجربی در این مسیر بدل شده که تا آن زمان در نوع خودش، منحصر به فرد است. کوشش شیردل برای دادن فرمی سینمایی به فیلم، استفاده از پیکان به عنوان یک شخصیت، وسواس در به کارگیری صدا و موسیقی، تدقیق در انتخاب اندازهٔ کادرها و پیوند آنها با یکدیگر، استفاده از دوربینی ثابت و گه گاه، حرکت هایی همراه کننده با سوژه درون قاب، اگرچه ستودنی هستند، امّا به زعم نگارنده، این کوشش، چندان از عهدهٔ ارتباط با مخاطب برنمی آید؛ چرا که به نظر می آید، گاه تماشاگر نمی تواند همراه با فیلم، پیش برود و در تداوم بصری آن، سهیم شود. سر در گمی تماشاگر در لابه لای تصاویر به سرعت عرضهٔ شده فیلم، شاید عمده ترین ضعف فیلم باشد. نوشتن دربارهٔ این فیلم، تکرار مکرراتی است که پیشتر از این، محمّدسعید محصصی در «نگاهی به فیلم» گفته است.

«دوبی» (۱۳۵۴): این فیلم که یکی از مهجورترین فیلمهای شیردل است (فیلم هیچ گاه در ایران، نمایش داده نمی شود.) به زعم نگارنده، یکی از بهترین کارهای او محسوب می شود.

تهران پایتخت ایران است

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شیردل در این کوشش بوم شناسانه، تمرکزی بسنده بر موضوع خود دارد و به خوبی می تواند از عهدهٔ کاری که می خواهد انجام دهد، برآید. گستردگی مادهٔ خامی که شیردل برای «دوبی» در دست داشته، باعث شده که تنوع محل استقرار دوربین، لطمه ای به فیلم وارد نکند؛ چرا که مروارید خلیج فارس با دوبی، مایه های فراوانی دارد که می توان با تشبث به آنها، مخاطب را به پی گیری آنچه که در کادر می گذرد، ترغیب کرد.

شیردل در «دوبی» برخلاف کارهای اجتماعی ساخته شده اش در ایران، کوشیده تا هر توریستی را متوجه این منطقه شیخ نشین کند؛ از ترسیم مراسم آیینی و زندگی قبیله ای گرفته تا نوع زندگی مهاجرانی که دوبی را به سوی مدرن شدن سوق داده اند. به همین خاطر، تلاش شیردل نیز در جهت تلاقی زندگی قومی ـ قبیله ای با یک زندگی نسبتاً مدرن، شکل گرفته است. در یک سوی این ساختار دوگانه، صحرا وجود دارد؛ با مردمانی بادیه نشین و بازارهایی با کالاهای محلی و در سوی دیگر آن، خیابانهایی شیک، ادارات، بیمارستانها و... بنابراین، میزان اطلاعات منتقل شده از سوی شیردل برای شناساندن دوبی به حداکثر می رسد. دوربین، بین مکانهای مختلف، رفت و آمد می کند و از یک زاویهٔ سیاسی ـ اجتماعی و اقتصادی بر این منطقه نظاره می کند. اشاراتی بر یک بالندگی صنعتی و همچنین، توضیحاتی در عدم یکپارچگی ساختاری دوبی؛ منطقه ای که در آن می توان آدمهایی را با ملیتهای مختلف، سراغ گرفت.

شیردل، گه گاه گرایش به فرم را نیز نشان می دهد: استفاده از لنز واید که به یک اعوجاج تصویری می انجامد. این کژی تصاویر در جایی اتفاق می افتد که عنصر غالب، در قاب یک مشخصهٔ بومی است؛ معماری سنتی و رقص آیینی مردان عرب. استفاده از این لنز و تأثیری که روی تصویر می گذارد، برتافته از تلقی فیلمساز از دوبی امروز است که با وارد شدن فرهنگهای مختلف به دوبی به دفرمه شدن ساختار سنتی آن، ختم شده است.

«گاز، آتش، باد» (۱۳۶۵ ـ ۱۳۶۴): بی شک، همیشه وقتی از کرانه های جنوبی کشور گذشته ایم، با این پرسش ذهنی کلنجار رفته ایم که: این شعله های رو به آسمان چیست؟ «گاز، آتش، باد» یقیناً می تواند پاسخی روشنگر به این پرسش باشد. فیلم را می توان در دسته بندی فیلمهای مستند، در شمار فیلمهای آموزشی ـ تلفیقی قرار داد. کار بست کلام با نثری فاخر که به خوبی با ماهیت تصاویر عجین شده است، یکی از امتیازات اصلی «گاز، آتش، باد» است. شیردل با آگاهی از ضرورت استفادهٔ کلام در فیلمهای آموزشی، تصویر و کلام را طوری با یکدیگر مرتبط کرده است که وجود یکی، از ارزش دیگری، نمی کاهد.

«گاز، آتش، باد» از چهار بخش مجزا تشکیل یافته است که همگی در بیان یک اندیشهٔ واحد هستند. نخست، به تاریخچهٔ کشف نفت در این سرزمین توسط بیگانگان و اندیشهٔ تاراج این ثروت ملی اشاره ای گذرا می شود. این قسمت برگرفته از فیلم «نفت در قرن بیستم» است. بخش دوم، گفت و گو با مردم راجع به این شعله هاست که قالب روایی آن، یک بار دیگر، توسط شیردل در «اون شب که بارون اومد» تجربه شده است؛ تصاویری متداخل که واقعیت را در نزد هر کس متفاوت می یابد. امّا بخش سوم نیز وامدار فیلم «نفت در اعماق زمین» است که ارائه دهندهٔ اطلاعاتی است دربارهٔ نفت و تزریق گاز؛ این که واقعاً سبب هدر رفتن گازها چیست، در این فصل به خوبی روشن می شود. امّا بخش آخر که بخش اصلی نیز هست، ناظر بر چگونگی کار در سیستم ایستگاههای فشار گاز است. از نصب و راه اندازی دستگاهها تا توضیحاتی حاشیه ای بر آنچه که در این ایستگاهها می گذرد. دوربین در «گاز، آتش، باد» بیشتر از هر فیلم دیگر شیردل، متحرک است و این تحرک به نوعی در راستای پویایی کار کارگران ایستگاهها، کارکردی دلالتگر می یابد. موسیقی زورخانه ای و زاویه های سربالای دوربین، تمهیداتی هستند که شیردل از آنها برای حماسی کردن فیلم و شکوه و عظمت ایستگاهها، سود برده است.

«واگن پارس» (۱۳۶۶): این فیلم شیردل از حیث تکرار همان شیوه هایی که بارها فیلمساز استفاده کرده، دیگر میلی به تماشای مجدد را ایجاد نمی کند. شیردل که این بار خود را علاقه مند به ترسیم یکی دیگر از تواناییهای ملی و خودکفایی ـ واگن پارس ـ نشان می دهد، رویکردی کاملاً رو به عقب برای پیشبرد موضوعش دارد. «واگن پارس» دقیقاً شبیه به تمام کارهای صنعتی شیردل و به خصوص «پیکان» است که در واقع، شیردل در آن خودش را تکرار می کند. در این کار، کمتر از آن خلاقیتهای شیردل، سراغی هست و هرگونه سخن بیشتر دربارهٔ فیلم، منجر به اطالهٔ بیهودهٔ کلام می شود. تنها تفاوت «واگن پارس» با دیگر فیلمهای شیردل، حذف تقریبی آدمها در فیلم و یک دوربین پر نوسان بین ماشینها و دستگاههاست و مثل تمام آثار

قلعه

صنعتی شیردل، مضمون، چیره شدن بر آهن و فولاد است.

«طرح گناوه» (۱۳۶۸ ـ ۱۳۶۴): فیلمی کاملاً مرتبط با «گاز، آتش، باد» که اصلاً باید آن را در ادامهٔ فیلم قبلی دانست. «طرح گناوه» شکلی کاملاً حماسی دارد و کوششی است در جهت معرفی پروژه‌ای که خطوط نفتی خارك را به گناوه پیوند می‌زند. در این میانه، آدمهای سازندهٔ این پروژه، در کانون توجه فیلمساز هستند: همچنان که او فیلم را اصلاً به شهیدان این حماسه تقدیم می‌کند؛ آدمهایی در چالش با فولاد و آهن که گناوه را میدانگاهی برای مبارزه خود کرده‌اند. بیراهه نرفته‌ایم، اگر بخواهیم حماسهٔ آنها را هم تراز آدمهای جبهه و جنگ بدانیم؛ چرا که شیردل، در واقع، این منطقهٔ نفتی را به جبهه‌ای دیگر گونه بدل کرده است که در آن با شکلی نامتعارف از جنگیدن روبرو هستیم. به خصوص این که فیلمساز در شکل انتخاب تصاویر و استفاده از باند صدا بر این هم ردیفی صحه می‌گذارد. اشاره می‌کنم به نمایی که لوله‌های نفتی، چون لوله‌های توپ و تانک و صدای چکشها، چون صدای سلاحهای جنگی، عرضه شده است.

فیلم با ورود نفتکشها آغاز می‌شود؛ ورودی که گویای یک صنعت به زور وارد شده است. شیردل با حرکات سریع زوم بر پاره‌ای از اجزای نفتکشها تلنگری بر مخاطبش از برای این صنعت می‌زند. در همین راستا، یک موسیقی الکترونیک را برای همراهی تصاویر به عاریت می‌گیرد. چیزی که خود از آن به عنوان یک موسیقی حقنه‌ای، تعبیر می‌کند. «طرح گناوه» پروژهٔ عظیمی است که شیردل، بهترین راه را برای عیان کردن این گستردگی در استفاده از پلان ـ سکانس یافته است. از طرف دیگر، پروژه «طرح گناوه» بیشتر مدیون سرعت کار کارگران است که شیردل از این بابت با کم کردن زمان طولی پلانها در فیلم، ریتمی برابر با سرعت کار ایجاد کرده است. اگرچه موسیقی فیلم، در تعارض ماهوی با درونمایهٔ فیلم است، امّا در بیان حس سرزندگی مردان سازندهٔ پروژه، بسیار مؤثر است. تنها عنصر زائد فیلم، کلام ادبی آن است که در اینجا برخلاف «گاز، آتش، باد» اصلاً لزومی به وجود آن نبوده است؛ چرا که تصاویر به اندازهٔ کافی، گویا هستند. □