کندوکاوی در ارزشهای زیبایی شناختی فیلم "پیکان"

م . م .

آیا فیلم مستند، یک هنر ناب و خالص است؟ آیا یک مستندساز، یک هنرمند مستقل و خلاق است؟ آیا می توان سینمای مستند را واجد سبکهای خاص هنری با تمام ویژگیهای اصیل، یک هنر نمایشی به حساب آورد؟ پاسخ به این پرسشها، البته، می تواند راه به جاهای دور و بررسیهای پردامنه ای، ببرد. اما در بادی امر، می توان چنین پاسخ داد که: «آری. سینمای مستند، یک فرم اصیل و ناب هنری است، اما ... الخ.» خوب این بدان معناست که سینمای مستند، یک «اما» دارد. این «اما» نشان می دهد که این سینما، از نقطه نظر یک فرم هنری ناب و اصیل، ممکن است چنین نباشد که یک سینماگر مستندساز، همواره آثار هنری ناب و خلاقانه، بیافریند. اما کم نیستند هنرمندان مستندسازی که مستندهای ارزشمندی می آفرینند. شاید در مقایسه با هنر شاعری، بتوان چنین نتیجه گرفت که همهٔ مستندسازان، ناظم اند و تنها عده ای از آنها، شاعرند.

در این نوشته، کوشش بر این است که با فیلم مستند نه همچون یک نظم، بلکه مانند یک شعر، برخورد شود. تلاش ما معطوف به این است که هربار، با بررسی جزء به جزء یک فیلم مستند شاخص، ابزارهای فیلمساز را در بیان هنری بازشناسیم و از این رهگذر، نقد سینمای مستند را جنبه ای کیفی تر ببخشیم. زیرا اگر این اندازه بر ارزشهای زیبایی شناسی در این سینما تاکید می کنیم، صحبتهایمان تنها لفاظی و عبارت پردازی خواهد بود؛ اگر به اندازهٔ کافی، مصادیق مورد نظرمان را عرضه نکنیم. بنابراین، بهتر دیدیم، نشان دهیم که خود مشک می بوید. در این راستا، بهترین کار، عیان کردن آن ارزشهای مورد ادعا، با جراحی کردن کالبد فیلمهای مستند شاخص خواهد بود. این بار قرعهٔ بخت به نام «پیکان» افتاده است؛ فیلمی که ارزشهای بسیاری دارد و هنوز کمتر فیلمی در اندازه های آن، ساخته شده است.

آغاز: فرمالیسم یا ...؟

در بحث از فرم، نکته ای که بی درنگ به ذهن خطور می کند، موضوع و مبحث فرمالیسم و بحث «هنر برای هنر» است. درحالی که بحث کردن از فرم و اعتقاد به ضرورت این بحث، یک چیز است و اعتقاد به اصالت فرم، چیز دیگر. نگارنده معتقد است که هنرمند، در کار آفرینش هنری، همواره در پی آفریدن یک قالب یا کالبد است و تمام تلاش او به عنوان یک هنرمند، این است، فرمی که می آفریند، حداکثر در آمیختگی و تناسب را با محتوای اثرش، داشته باشد. اما تفاوت این بحث با فرمالیسم، آن است که فرم به خودی خود، وجود خارجی ندارد. نگارنده به جد معتقد است که این فرم نیست که محتوا را می سازد. اما همین فرم تعیین می کند، چه محتوایی با آن تناسب دارد و محتوا در هنگام و در فرآیند گرفتن فرم برتن خود، تأثیرهای متقابل دیالکتیکی بر فرم می گذارد. با این اعتقاد، نگارنده اصالت را به فرم نمی دهد و به هر دو می دهد؛ آن هم به طور توامان. نگارنده در اینجا با پیرفرزانهٔ شرق، مولانا جلال الدین محمد همداستان است که گفت: «دلم کف کرد کاین نقش سخن شد/ بهل نقش و به دل روگر زمایی». نگارنده، همچون هر خوانندهٔ شعری یا بینندهٔ یک اثر نقاشی یا سینمایی و ... هنگام خواندن و دیدن آنها، نقش را وامی هلد و به دل می رود. اما این کار را تا آنجا می کند که خواننده یا بیننده است. اما در مقام یک منتقد، دیگر این تنها دل نیست، که «کف کردن دل» است که مهم می شود. این نه تنها دربارهٔ یک شاعر که دربارهٔ هر هنرمندی مصداق دارد و منتقد به ناچار به این کف کردنهای دل بیشتر توجه می کند. علت این است که شاعرانی چون حافظ یا مولوی عمری را برای آفرینش یک یا دو دیوان شعر صرف می کنند تا آن افکار (بخوان مادهٔ خام)ی را فرم ببخشند که به صورت صریح، پوست کنده و بدون لطف، توسط بزرگانی همچون محی الدین بن عربی به رشتهٔ تحریر درآمده است. آنها با این صرف عمر کاری می کنند که «آب لطف» از شعرشان بچکد[1]. همان گونه که این صرف عمر توسط حافظ و مولانا و دقت در این کف کردنهای دل را توسط نویسندگان و شارحان دواوین شاعران گذشته، فرمالیسم و اصالت دادن به فرم نمی شماریم، دقت و موشکافی در لابه لا و گوشه های نامکشوف آثار فیلمسازان را، اصالت دهی به فرم به شمار نمی آوریم. این همان تفاوت و نکتهٔ باریکی است که می باید در نظر داشت.

اما چرا «پیکان»؟

«پیکان» به اعتقاد من، مهمترین فیلم مستند صنعتی شیردل است و از نظرگاههای بسیار، از اندازه های مستندسازی در ایران هم فراتر می رود. داستان شرط گذاری شیردل با سفارش دهندهٔ این فیلم زیبا را کم و بیش همه می دانیم: فیلم را شیردل، مطابق سلیقهٔ خویش بدون گفتار متن بسازد و اگر مورد پذیرش سفارش دهنده واقع شد که هیچ، وگرنه، شیردل به هزینه خود، فیلمی مطابق خواست و سلیقهٔ سفارش دهنده بسازد. این شرط گذاری، مانند شرط گذاری برت هاآنسترا با مسؤولان کمپانی شیشه سازی ای در هلند بود، با این تفاوت که هاآنسترا دو فیلم ساخت. یکی مطابق سلیقهٔ خودش و دیگری بر طبق سلیقهٔ سفارش دهنده. بنابراین، هاآنسترا، کمتر ریسک کرد. درحالی

که شیردل، تمام سرمایه و حیثیت خود را در گروی این اگر نگوییم قمار، بل حتی مسابقه مهیج گذاشت ـ و می دانیم که هر مسابقه ای، بازنده هم دارد.

اما به رغم تمام تلاش خلاقانه شیردل، فیلم او در هیچ جا از استقبال شایان توجهی برخوردار نشد، اما «شیشه» برت هاآنسترا، اسکار بهترین فیلم مستند را (به گمانم در سال ۱۹۶۶) تصاحب کرد. این فراموش شدگی را هم باید به سیاههٔ بلند بداقبالیهای شیردل در (حداقل ظاهر) سینمای مستند، بیفزاییم؛ زیرا «پیکان» (شاید به خاطر این که پیکان همیشه بدترین اتوموبیل به حساب می آمده و یک صنعت «مونتاژ» بوده ـ بگذریم از اینکه حالا حکم طلا را پیدا کرده ـ پیکان؟!) همواره مورد کم لطفی بوده است. شاید هم سایهٔ اشتهار شیردل به خاطر فیلمهای اجتماعی اش، آن را در محاق فراموشی افکنده است. شاید هم به همین خاطر است که ـ آن گونه که شنیده ام ـ برخی از دوستداران شیردل را بر آن داشته که در «پیکان» رگه هایی از پیامهای کارگر دوستانه و ضدسرمایه داری بیابند ـ چه کوشش بی حاصلی! باید گفت «پیکان» را باید تنها به عنوان یک فیلم مستند صنعتی که در آن صرفاً به چگونگی ساخت یک اتوموبیل پرداخته می شود، نگریست، نه فیلمی جامع که به کلیهٔ مسائل درون صنعت اتوموبیل سازی می پردازد. شیردل می توانسته، چنان فیلمی بسازد. ولی او هم حق دارد که از چیزهای دیگر این جهان، فیلم بسازد. همچون فلان شاعر بلندآوازهٔ اجتماعی که به همان زیبایی که از ظلمت شبهای سیاه یک ملت شعر گفته (بخوان نیما) از زیباییها و لطف بهار و یک درخت و... شعر گفته و کسی به او ایراد نگرفته است.

اما در باب بحث اصلی این مقاله، «پیکان» حرفها دارد. با دیدن این فیلم، می توانیم کلیدی ترین ویژگیهای سینمای شیردل را ببینیم. بسیاری از روشهای فیلمبرداری و تدوین او مثل جامپ کات های قانون شکنانه، زومهای سریع، زوایای بدیع دوربین و غیره را می توان در «صبح روز چهارم» تنها فیلم سینمایی ـ داستانی شیردل سراغ کنیم. درعین حال، می توانیم اذعان کنیم که «پیکان» رینمی بسیار تندتر از «صبح روز چهارم» دارد. «پیکان» همان مقدار تکنیکها را ظرف کمتر از نیم ساعت عرضه می کند و «صبح روز چهارم» در تقریباً نود دقیقه. می توان گفت «پیکان» از نظر تکنیک و فرم، کاری به مراتب غنی تر از تنها فیلم سینمایی شیردل است. ضمن اینکه کاری را که شیردل در فیلمهای مستند اجتماعی اش هم انجام داده بود، در این فیلم با قدرت بیشتری عرضه می کند. و می دانیم در «تهران پایتخت ایران است» و «اون شب که بارون اومد»، حاشیهٔ صوتی (به ویژه صداهای شاهد) چیزی بیشتر از فقط گفتار و متن ـ آن بخش از محتوا که به ناچار باید به صراحت بیان شود ـ بوده است. در آن فیلمها، نحوهٔ بهره گیری شیردل از صدا و گفتار آدمها، برخوردار از یک تقطیع موسیقایی بود و در ترکیب با مفهوم کلماتی که آن افراد بیان می کردند، ترکیب طنزآلودی از نقطه نظر سینمایی به دست آمده بود. در مقایسه با کاری که شیردل با صداهای صحنه در فیلم بی کلام «پیکان» می کند، می توانیم در دنیای موسیقی «تهران...» و «اون شب...» را قطعات موسیقی آوازی و «پیکان» را یک قطعه موسیقی صرفاً سازی به حساب آوریم. با همین مثال هم می توان متوجه شد، هنرمند در هنگام خلق یک اثر اجتماعی هم تا چه پایه در پرداختن فرم مطلوب در کارش، مایه می گذارد. اما با ذکر همین مثال، تا حدودی ارزش «پیکان» آشکارتر می شود که از نقطه نظر خلق اثر به کمال نزدیکتر است. باید در این آغاز به اجمال اشاره کرد که شیردل، دست به کاری می زند که تا آن هنگام در ایران سابقه نداشته و در سینمای مستند جهان هم کمتر کسانی دست به این کار زده اند. و آن مونتاژ آخرین سکانس فیلم است که همچون یک ویدیوکلیپ پروپیمان امروزی مونتاژشده و این هم دلیلی دیگر بر ابتکار و پیشگامی شیردل در این سینماست.

ویژگیهای فرم در «پیکان»

۱. انسان شکلی گری (Antropomor Phism)

یکی از ویژگیهای فرم این فیلم که به تقریب از محتوای آن جدانشدنی است، دید انسان گرایانه و درواقع، دید مبتنی بر انسان شکلی گری آن است. ماشین در این فیلم، مقصد نهایی نیست، بلکه تابعی است از انسان؛ انسان افزارمند در همه جای فیلم هست و این وجود انسان است که سبب «نفس کشیدن» کارخانه می شود. از نقطه نظر مضمونی، این یک نقطه اتکای اعتقادی است و از دیدگاه کارگردان، شرف انسان، ارزشمندترین چیزهاست. ماشین و در نهایت، اتوموبیل پیکان، محصول شرف کاری مرکب انسانهاست.

یکی از ابزارهای شیردل برای انسانی نمایاندن صنعت و زدن مهر انسانی به این صنعت، شوخی با آن است. می دانیم که صنعت یک کار جدی و خشن است و به اصطلاح «شوخی بردار» نیست. اما وقتی در همین فضا هم، توانستی روح طنز را در فضا بدمی، وقتی توانستی طنز و در نهایت، زیبایی را در همین فضا ببینی، آن وقت، آن فضا را انسانی کرده ای و فضای سخت وجدی و خشن و بیروح را به شکل انسان، درآورده ای.

شوخی، توامان به وسیلهٔ رنگ و موسیقی، در فیلم دمیده شده است و حتی از دل فعالیت موجود، بیرون کشیده شده است. از همان نمای آغازین (پس از تیتراژ) وقتی به داخل سالن پرس کاری قطعات بدنه می رویم، موسیقی سنگین و پرابهتی همراه با سیاه و سفید رنگی شده ای (به صورت تکفام یا مونوکروم) آدم را به یاد فیلمهای تاریخی می اندازد و قلاع خشن و مستحکم قرون وسطایی. هرچند این موسیقی، دیری نمی پاید و جایش را صدای صحنه می گیرد، اما این موسیقی پر ابهّت با مفهوم صحنه تا حدی در تضاد قرار می گیرد. ماشینهای عظیم پرس در زیر پای ما هستند نه در بالای سرما (به لحاظ زاویهٔ دوربین که از بالا بر این صحنه نظاره می کند. درواقع، چنین می توان برداشت کرد که این ماشینهای عظیم، چندان ابهتی را که انتظار می رود درحقیقت، دارا نیستند، غولهایی هستند، اما غولهای ظاهری.

پس از این موسیقی، روی دستگاههای پرس که دیری نمی پاید، فیلم با صداهای صحنه ادامه می یابد که خود حدیثی دیگر از خلق موسیقی، منتها بدون صدای سازها و در جای خود گفته خواهد آمد. سکانس پرس کاری که به پایان می رسد، موسیقی باز ظاهر می شود و این بار از موسیقی تکنوازی با پیانو استفاده می شود. این موسیقی، حال و هوای یک موزهٔ باز و بزرگ و خلوت را دارد که در آن اشیایی به ظاهر بیجان، در سکوت خفته اند؛ سکوتی که حاوی حرفهای بسیار و مکتوم است، حرفهایی که بعدتر بر زبان رانده خواهد شد. این موسیقی، یک موسیقی مدرن امروزی است که دقیقاً با اشکالی که قطعات بدنهٔ پیکان پس از پرس کاری، ساخته اند، همخوان است، اشکالی انتزاعی به رنگ سیاه و سفید، اما گویا. این اشکال به دقت نقاشی شده اند و درخشش نورها در بدنه ها که روی هم به زیبایی چیده شده اند، حال و هوای غریبی دارد. اما به زبان درنمی آید. همین حال و هوا، دقیقاً در موسیقی ای که همراه این صحنه هاست، وجود دارد. این موسیقی و تصاویر انتزاعی، تأثیر اکسپرسیونیستی ویژه ای ایجاد می کند که بسیار گیراست.

پس از این صحنه، باز سروصدای کارگاه را داریم و بار دیگر، موسیقی درجای دیگر ظاهر می شود: در سالن بتونه کاری بدنهٔ اتوموبیل که دیگر شکل و شمایل یک اتوموبیل را دارد، موسیقی، حضوری زنده تر، همه جانبه تر و مؤکدتر دارد. این موسیقی، ما را به میان درایوین سینماهای دههٔ چهل می برد که در آن فیلمهای گانگستری نمایش می دادند. این موسیقی با رنگ سیاه و سفید این صحنه ها که فاصی زردرنگ، گهگاه بر آنها زده شده است، همخوانی جالبی دارد. اوج و فرودهای موسیقی در قسمت رنگ زنی بدنه (که سبب رنگی شدن فیلم هم می شود!) ما را به داخل مطب دکتر فرانکنشتین می برد! با آدمهای ماسک بر صورت و با لباسهای سفید که در سکوت با پیستوله رنگ بر بدنه اتوموبیل می پاشند و همهٔ این نماها را با لنز فیش آی می بینیم.

هنگامی که اتوموبیل کامل شد و می رود که آخرین کارها، روی آن انجام بگیرد، دیگر کمتر صحنه ای را به صورت سیاه و سفید می بینیم. موسیقی فیلم، از نوع موسیقیهای دیسکوهای دههٔ شصت است که در آنجاها نورهای رنگی (اغلب قرمز، آبی یا بنفش) بر همه جا پاشیده می شد و همه چیز، گویی در مهی رنگی فرو رفته بود. در انتها در زمان تست کارایی پیکان در جاده های آسفالته و خاکی، موسیقی بسیار پرهیجان راك، حال و هوای جوانان دههٔ هفتاد را در فیلمهای آن دوره، به یاد می آورد. خلاصه این که، یکی از ابزارهای شیردل در ریخت انسانی دادن به کار صنعتی، این طرز استفاده از موسیقی و رنگ در فیلم است.

صدا

۲. زنده نگهداشتن روح کارگاه

چیزی که در برخی مقاله های قبلی دربارهٔ شیردل بدان اشاره کرده ام، نمایش جزء به جزء کارگاه، بدون کشتن «روح کارگاه» است. شبیه این تعبیر را بعدها در کتاب «تارکوفسکی» نوشتهٔ بابک احمدی دیدم که به نقل از فیلم «ایثار»، صحنه ای را به خاطر می آورد که پرفسور به نزد ماریا به اعتراف رفته، این مرد، خاطره ای را به نقل از پدرش (یا خودش) نقل می کند که شبی تا صبح به یاد مادرش، باغچهٔ مورد علاقهٔ مادرش را تزیین می کرده تا خاطرهٔ او را زنده نگهدارد. اما صبح با دیدن باغچه، متوجه می شود «روح باغچه را ویران کرده است». شباهت این تمثیل از فیلم «ایثار» با موضوع مورد نظر نگارنده با عنوان «روح کارگاه» البته، اتفاقی است، اما به حد کافی رساست. و از اتفاق، حتی ممکن است نگارندهٔ این سطور، با جراحی ای که دارد روی فیلم پیکان انجام می دهد، همین عمل را مرتکب می شوند. ولی کار هنرمند در تشریح یک کارگاه، به قصد شناخت و نمایش جزء به جزء آن. دقیقاً با نوشتهٔ من متقد، باید تفاوت داشته باشد ـ باید اذعان کنم، اغلب نقدهایی که مثلاً، فلان شعر یا شعرهای حافظ را به تحلیل و تشریح فنی می کشد، نقدهای جالبی برای خواندن نیستند و اغلب آدمهای اهل فن را به کار می آید.

اگر من قلم شیوایی داشتم که مطلب فنی ام را علاوه بر خوانندهٔ اهل فن، خوانندهٔ عادی نیز با اشتیاق بخواند، فبهاالاراده! اما این وظیفهٔ من نیست. ولی یک کارگردان، وقتی خوب موضوع کارش را جراحی می کند، باید آن موجود تشریح شده (قطعه قطعه شده) را آن گونه که خود می داند، بسازد. در این ساختن دوباره، باید روح موضوع خود را در این موجود نوزاد، بدمد. خلاصه این که در اثر او هم باید نبض کارگاه بزند. وگرنه، فیلم او می شود یک مقالهٔ مصور ـ امیدوارم به ژان لوك گدار برنخورد که فیلمهای خود را (پس از شروع همکاری با ژان پیر گورن) مقاله های سینمایی می خواند! یک فیلم آموزشی ممکن است این گونه باشد و کسی ایرادی به آن نگیرد (هرچند فیلم آموزشی هم در جای خود ارزشهای ویژه ای دارد و سازنده با زیرکی از مهلکه های کشندهٔ روح اثرش، می گریزد) اما یک فیلم مستند صنعتی خلاق، نباید چنین باشد. بنگریم به «پیکان»:

مهمترین دلیل در اینکه شیردل چگونه روح کارگاه را در اثر خود می دمد، مونتاژ هنرمندانه فیلم است؛ به نحوی که کارگاه را آنی، خالی از فعالیت خودپو، ، نشان نمی دهد. شاید این هم از اتفاقات خوش در اینَ فیلم است که هم موضوع فیلم حرکت است (اتوموبیل ـ وسیله ای که خودش حرکت می کند)، هم سرتاسر فیلم، حرکت و جوشش است، هم نحوه مونتاژ فیلم پرتحرك است. هم (مهمتر از همه) این که حرکت یکی از علامتهای اصلی یک انسان یا موجود زنده است؛ حرکت خودپو. درهرحال، مونتاژ این فیلم، حاوی خصایص بسیاری است که سبب می شود روح کارگاه در فیلم جاری باشد. چگونه؟ نخست این که صدای این فیلم به نحوی بسیار هنرمندانه و بر اساس یک ساختار موسیقایی تدوین شده است. دوم این که تصویرها باز با توجه به ساختاری موسیقایی و با ریتمی خاص، ولی همواره جوشان و پرتپش، تدوین شده و ترکیب این دو (صدا و تصویر) در مجموع، موجود زنده ای به نام یک کارخانه صنعتی خلق کرده است ـ همین خصیصه، سبب تقویت آن ویژگی انسان شکلی گری در فیلم نیز شده است.

دربارهٔ مونتاژ صدا در این فیلم، ابتدا باید نکته ای را بگویم و آن این که هرچند «پیکان» فیلمی بدون کلام است، اما در آن صدا، همان اندازه اهمیت دارد که تصویر. و این چنین نیست که چون کلامی در فیلم (بجز یک کلمه) در آن شنیده نمی شود، بنابراین، صدا در آن اهمیتی ندارد. درواقع، اگر صدای دستگاه پخش را در این فیلم قطع کنیم، شاید نیمی از ارزش فیلم از بین برود و آن نیم باقیمانده، همان قدر ارزش دارد که یک اسکناس نیمه!؟ آنچه در این فیلم می بینیم، چیزی نیست بجز یک دسته نماهای دستچین شده از واقعیت؛ نماهایی که در انطباق یا بدون انطباق با واقعیت در زمان، گرفته شده و به هم چسبانده شده است. زمان فیلمی، که جدای از زمان واقعی است، از صدها و گاه، هزاران قطع ـ در فیلمهای شیردل هزاران، خیلی هم گزافه نیست. وقتی عملی که طی دو ثانیه انجام می شود، در سه یا چهار نما به نمایش درمی آید ـ ترکیب شده که نوعی تداوم ویژه دارد. اما صدا مقوله ای است دارای تداوم خاص خود و به راحتی نمی توان آن را همچون تصویر مونتاژ کرد. این است که مونتاژ صدا به نحوی که هم «سروصدا» ـ که چیز آزاردهنده ای است ـ بنماید و هم صدایی دارای حس و حال و فضا، اهمیت بسیار می یابد. در «پیکان»، «سروصدا»ها هم صدا هستند.

در نخستین نمای فیلم، پس از اتمام موسیقی، بیشتر آمبیانس داریم (در نمای لانگ شات بر فراز ماشینهای غول پیکر پرس). صدا در اینجا، سروصداست، هویت ندارد و تنها نوعی نالهٔ ماشینی است. اما پس از این که دستگاههای پرس از نزدیک دیده می شوند، صداها با معنی و هویت می شوند. انواع صداها به گوش می رسند که هر یک، معنایی را القا می کنند. یکی صدای خروج بخار است. دیگری صدای اتصال برق. سومی، صدای گرگر چرخدنده ها، و بعدی صدای علایم اخطاری دستگاههای کنترل، و مقداری صداهای انسانی نامشخص و غیره.

اما عمدهٔ کار شیردل با صدا همان است که از آغاز بر آن تاکید کردیم؛ این که او کوشیده، با صدا به نوعی موسیقی متن فیلم دست یابد. این تلاش به آنجا می رسد که آدم تصور می کند، او حتی از صدای ساز برای پرداخت صدای صحنه، سود برده است. در صحنهٔ لحیم کاری قطعات بدنه، صدای خاصی به گوش می رسد؛ شبیه نوتی که با سیم بم پیانو نواخته می شود. کشش این صدا، تقریباً کمتر از یک ثانیه است و در فواصل تقریباً یک ثانیه ای، بین هر دو صدا، سکوت برقرار می شود. در زمان شنیدن این صدا دو الکترود را می بینیم که از دو طرف لبه های ورق را می گیرند و اتصال برقرار می شود. پس از برقراری اتصال به اندازهٔ دو سه ـ بار، یک صدای ممتد را می شنویم و دو تیغه، بدنهٔ گلگیر را ظاهراً به مدد حرارت و نیروی برق به هم می چسبانند. و باز همان صداهای مقطع و این بار، ده دوازده بار، و سپس قطع این صداها و یک صدای ممتد و سپس، دوباره همان صداهای مقطع، ضربی که گوش آن را خوش داشته و ذهن با آن در میان آن همه

سروصدا، ضرب گرفته بود.

پس از اینها، صداهای گوشخراش ماشینهای تراش سنگ سنباده را با حرکاتی شتابدار و تماسهایی مقطع با لبه های ورقهای ماشین شده، داریم. این صداهای گوشخراش، هم می روند که ریتمی به خود بگیرند و ... الخ.

به این ترتیب، صدا در این فیلم، خود به زبان درمی آید و زیر و بمهای متفاوت صداهای بخشهای گوناگون، امکان پدید آوردن یک ضرباهنگ، یک ملودی، یک تم و نیز یک عبارت کوتاه موسیقایی را فراهم می کنند. حال، اگر خود واقعیتی که در حال مستند شدن است، اجازه بدهد، این موسیقی که به یک عبارت کوتاه بدل شده، به اندازهٔ یک موومان کامل هم بسط می یابد، وگرنه، به دلیل توالی در کار، به چیز دیگری ختم می شود.

خیلی وقتها، ساختار موسیقایی درون هر کدام از این عبارتها (یا حتی موومانها) حالت سئوال و جواب (بین دوتم و یا دو ساز) را دارد. این تکنیک در فیلم «پیکان» چندین بار استفاده شده و اتفاقاً در ساختار موسیقایی فیلم که هم بر صدا و هم بر تصویر حاکم است، به خوبی جاافتاده است. مثلاً در بخش جوش با دستگاه خال جوش، که با یک لانگ شات شروع می شود و آدم در نظر اول، نمی تواند تشخیص دهد که چندتا کارگر در این لانگ شات، مشغول کار دیده می شوند، ما باز «سروصدا» را می شنویم. تق! تق! تق تق! تق! ... الخ. اما این تق! تق! ها، اندك اندك، معنی می یابند و همراه صداهای گیره های فنری که یا سفت و یا آزاد می شوند و یا همراه صدای ناله جرثقیلهای سقفی که گاه و بیگاه، میان دو صحنه و یا حتی دونما شنیده می شود، توالی جالبی از نظر موسیقایی ایجاد می کنند. اگر موسیقی را در یک تعریف، مجموعهٔ نواها و آواهایی که دارای ریتم هستند، بدانیم که در خدمت القای یک حس یا مفهوم یا فضا هستند، این نحوهٔ مونتاژ صدای شیردل، خلق نوعی موسیقی است.

اما محدودیت ویژهٔ کار در این فیلم و ضرورت حفظ توالی در خط سیر فیلم (که مستند است و با اسناد به واقعیتی به نام خط تولید کارخانه که باید ساخته شود) که به طور طبیعی و منطقی یک ساختار خطی را به فیلم دیکته می کند و بالطبع، امکان ایجاد پرسپکتیو را از فیلم می گیرد، ایجاب می کرد که این ساختار موسیقایی در صدا و تصویر، به جای پرسپکتیوی و فضایی بودن، یک ساختار خطی داشته باشد.

در این باره، توضیح نکتهٔ مهمی ضروری است: ایجاد یک فضای پرسپکتیوی، نیازمند دوایری است که بر همدیگر سوار شوند و ضمن وجود توالی و پیشرفت، نوعی تکرار را منتها به صورت تکاملی و مارپیچی، بنمایانند. در این فیلم، واقعیت مورد استناد (خط تولید کارخانه) منطق خاصی را به ساختمان فیلم از نقطه نظر فرم، بخشیده است. اما شیردل هرجا که امکانی وجود داشته، این ساختار خطی را به نوعی حجم بخشیده است. در همان مثالهایی که زده شده و در مثال دیگری که اکنون می آوریم، سئوال و جوابهای بین صداهای (بخوان تمهای) مختلف در خدمت این حجم بخشیدن است؛ استفادهٔ جالبی که او از صدای جرثقیلهای سقفی در لابه لای صداهای دیگر می کند، یک نمونهٔ بارز است. می دانیم که در همهٔ کارگاههای بزرگ صنعتی، این جرثقیلها وجود دارند. او این صداها و در واقع، ناله ها را به عنوان نوعی صدای تماتیک به کار می گیرد. مثلاً با کاربرد این ناله نوعی حس تداوم و یا ابزاری برای پیوند را ایجاد می کند. مثلاً، چند خال جوش زده می شود. (تق! تق! تق!) یا چند پیچ با آچار بادی یا آچار گشتاور، سفت می شود. یا چند چکش زده می شود و این صداها، به طور جالبی همراه با صدا و تصویر حمل قطعه با جرثقیل سقفی ـ بدون این که خود جرثقیل سقفی را ببینیم، تقطیع می شوند و اصطلاحاً بُر می خورد. خود این معلق بودن قطعه در فضا، بدون دیدن جرثقیل و با آن نالهٔ جرثقیل، نوعی حس تعلیق را در فضای صوتی و تصویری، القا می کند.

اما چنانکه در کل فیلم مشاهده می کنیم، پرسپکتیو صوتی غالباً به همین مثالهای اندك محدود است و براین سنفونی تونال پلی فونیک (عنوانی که برازندهٔ حاشیهٔ صوتی پیکان است)، ساختاری خطی حاکم است. اما چنان که یک بار هم اشاره کردیم، این ساختار خطی، ناشی از حیات کارخانه ای است که از یک زنجیره تشکیل شده است. این فعالیت زنجیره ای، قوانین خود را دارد که فیلم مستند، باید عرصهٔ جولان این قوانین باشد ـ و همین جا هم هست که می توان میان طرفداری از اصالت فرم، با کار پرمشقت روی فرم به نفع رآلیسم، خط کشید. به هرحال، فضا و بعد که سازندهٔ پرسپکتیو هستند، در یک کارخانه، نوعی ویژه است و همین نوع ویژه است که نوع موسیقی فیلم را تعیین کرده است: جاز. و اگر برداشت آیزنشتین را از نور چراغهای نئون در شهرهای بزرگ قبول داشته باشیم که نور این چراغها، درك آشنای انسان را از پرسپکتیو می شکنند و این درك، با درك موزیسین جاز همخوانی دارد؛ پس در فیلم «پیکان» هم به جای گشتن به دنبال پرسپکتیو و ساختار فضایی، ساختار خطی آن را برمی تابیم. به راستی هم چنین است که صداها در فیلم به خاطر شدتهای گاه

همسان، تمایل شدیدی دارند که در سطح جایگیر شوند و چندان تن به قوانین پرسپکتیو ندهند. هنرمند خلاق آن است که ذهن خود را برای درک همهٔ این تفاوتها در واقعیت و برخورد خلاقانه، بازبگذارد.

تصویر: فیلمبرداری و مونتاژ

آنچه در مورد فیلمبرداری «پیکان» می توان گفت پویایی درونی و همچنین سازمان دهی پویای آن است. دوربین شیردل، اشیاء را آنی فارغ از حرکت نمی نماید و این چنین است که یکی از رمزهای زنده بودن کارگاه و تپش قلب آن در این فیلم، فراچنگ می آید. شاید این اتفاقی باشد. اما چنان که یک بار دیگر هم گفته شده، «پیکان» فیلمی است در اساس دربارهٔ حرکت. اما این حرکت برخلاف تصور، عمدتاً با دوربین متحرک به دست نیامده، بلکه با یاری نماهای ثابت، حاصل شده است. دستگاههای پرس، کلیدها و چراغهای دستگاههای کنترل، جوشکاری، خال جوش، چکش کاری، لحیم کاری، سفت کردن پیچها و غیره در نماهای اغلب بسته و از زاویه های گوناگون فیلمبرداری شده اند. ترکیب این نماها در تدوین ویژهٔ فیلم ـ که صرفاً و تماماً به تداوم عینی کار در کارخانه وفادار نیست ـ حرکتی جوشنده و پیوسته را نمایانده است. قاعدهٔ کلی برای دستیابی به تمپوی سریع در تدوین، یعنی مونتاژ نماهای متوالی از نظر زمانی بلند به کوتاه، کمتر رعایت شده و ضرباهنگ سریع از حرکت درون کادرها ناشی شده است. مثلاً: صحنهٔ لحیم کاری را با آن صدای تقریباً آهنگین اتصاد مقطع برق، به یاد آورید. در این صحنه، نماهای بسته از الکترودها، وضوح کاملی دارند تا حرکت آهنگینی به وجود آید. حرکتهای دیوانه وار ماشینهای سنگ سنباده (در کادر بسته) به حد کافی از حرکت برخوردار است و نیاز بیشتری به تقطیع نبوده است. کوتاه و بلندی نماها نیز از این قضایا، متأثر است. جایی که حرکت کند و بطئی است، تقطیع بیشتر می شود و جایی که خود حرکت مقطع و یا سریع است، تقطیع کمتر می شود تا تأثیر حرکت عینی اشیاء و آدمها، زایل نشود.

می توان در همین جا، توضیح داد که شیردل نه نیازی به تفنن و تصنع دارد و نه دلیل داشته که از سر تفنن و تصنع، دست به مونتاژهای پیچیده و سریع بزند. منطق مونتاژ او، منطق واقعیت فیلمی اوست. فرم را اگرچه جدید و بدیع، به خاطر از کار درآوردن بهتر و زیباتر واقعیت فیلمی مطلوبش می خواهد. دوربین شیردل، حرکت اشیاء را چنان نشان می دهد که بیشترین تأثیر را بر بیننده بگذارد و درعین دادن درک روشن از واقعیت موجود، با مکان گزینی درست دوربین، آنجا که لازم است، قدرت، صلابت و حضور مهاجم صنعت را به بیننده یادآور می شود. فیلمبرداری از کار خال جوش زنی را به یاد بیاورید. در این نما، جرقه های ناشی از خال جوش، چنان اند که گویی مستقیماً به عدسی دوربین (چشم بیننده) فرو می روند. این نوع حرکت تأثیر فوق العاده ای ازنظر بصری ایجاد می کند و خاصیت تهاجمی موضوع را یادآور می شود.

به طور کلی، نماهای ثابت در این فیلم اجازه می دهند که پیچیدگی و جزئیات موضوع در کادر تصویر، بهتر و بیشتر دیده شده و بیننده دقت و تمرکز بیشتری را به دست آورد. اما همهٔ هنر دوربین شیردل به اینجا ختم نمی شود که پویایی فیلم را منحصر به حرکات درونی نماها بکند. دوربین متحرک نیز در فیلم وظایف چندی را برعهده گرفته است:

ـ حرکت دوربین به نحوی که مشخص کنندهٔ مکان و موقع ماشینها، مواد خام، کارگران و رابطهٔ آنها باشد، مثل نماهای عمومی با تراولینگ.

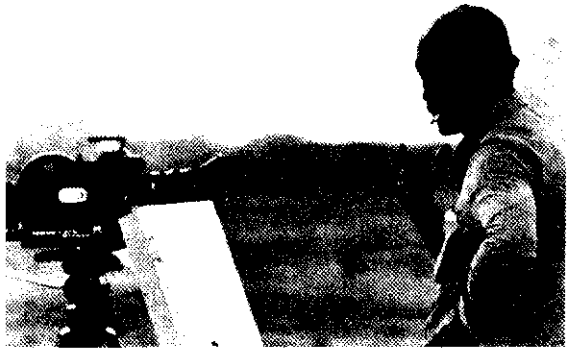
ـ حرکت دوربین به همراه سوژهٔ متحرک برای نمایش طرز کار آن سوژه یا کاری که روی آن سوژه انجام می گیرد. مثل تعقیب شاسی اتومبیل که در فضا معلق است تا این که روی میز کار قرار بگیرد.

ـ حرکت دوربین در یک مکان ثابت برای غلبه بر محدودیت مکان، مثل حرکت پن در درون اتاق اتوموبیل در هنگام شستشوی آن.

ـ حرکت دوربین برای القای حسی که در فضا حاکم است. حرکت پن به چپ و راست به همراه دست کارگری که با پیستوله اتوموبیل را رنگ می زند.

ـ حرکت دوربین برای کندوکاو در مجموعه ای از اشیاء، نماهای انبار قطعات بدنه پس از پرسکاری.

ـ حرکت دوربین به همراه سوژه برای تمرکز روی خود سوژه و اجزای آن در حرکت، مثل حرکت تعقیبی دوربین، هنگام تست کارایی اتوموبیلها در جاده خاکی، که دوربین اتوموبیل را در یک مسیر طولانی (بدون کات در مونتاژ) تعقیب می کند و یا در جای دیگری، روی گلگیر و چرخ اتوموبیل در حال حرکت دقیق می شود تا قدرت کارایی بدنه و فنرها مشخص شود. در صحنهٔ دیگری، این نوع نمایش حرکت با نوع حرکت دیگری ترکیب شده است. مثل نمایی که هم حرکت و هم سرعت اتوموبیل موردنظر



بوده، نما از پشت درختهای کوچک و بدنه مانند فیلمبرداری شده تا توهم حرکت درختها از برابر اتوموبیل، احساس سرعت زیاد اتوموبیل را شدیدتر کند.

در بحث از حرکت دوربین، ما طبق قاعده، زوم را نمی توانیم به عنوان حرکت دوربین به حساب آوریم، اما چون جای دیگری برای این قضیه درنظر نداریم، از اشاره به استفاده های شیردل از زوم در اینجا ناچار هستیم. به طور کلی، زومهای سریع و جهشی به جلو و عقب، کارکردهای جالبی دارند که تأثیر آنها، انتقال سریع به یک موضوع، تمرکز سریع روی یک موضوع و ایجاد شوك و ضربه در تماشاگر او شاید صرفه جویی در زمان فیلم است. چه دست شیردل برای بیان، همواره پر است.

مونتاژ تصویر در نزد شیردل. همچنان که در مورد صدا دیدیم، یک ابزار اصلی در خلق فیلم است. با مونتاژ همه چیز فیلم که در واقع، اجزای پاره پارهٔ یک بدن است، گرد می آید و شروع به نفس کشیدن می کند. سینمای شیردل، سینمای مونتاژ است، نه سینمای میزانسن (که به گمان من پیروان این سینما نیز بالاخره نوعی مونتاژ یا تدوین را در همان میزانسن های خود پدید می آورند). در نزد شیردل که به بازسازی یک فعالیت یا رویداد در سینمای مستند، اعتنا و شاید اعتقادی ندارد، مونتاژ، به جبر و به طور منطقی، ابزار اصلی خلق فیلم می شود. حال، این خلق فیلم، می خواهد نمایش امانتدارانهٔ خط تولید باشد، بدون هیچ گونه کم و کاست. حال، می خواهد نمایشی صادق از کار و تلاش مردانه و خستگی ناپذیر در خط تولید، با گوشه چشمی به حفظ توالی کار در زنجیرهٔ تولید؛ کاری که در فیلم «پیکان» شده است. در این فیلم، صحنه های مثلاً بتونه کاری، شستشو، رنگ زنی، پخت در کوره، مراحلی نیست که به دقت به دنبال هم بیایند و توالی گاه نیز به هم می خورد. بیشترین تأکید فیلم روی حرکات آدمها، دستهایشان و دقتهایشان در کار است. به این ترتیب، مونتاژ موازی در پرداخت هر سکانس یا هرچند سکانس از فیلم، بسیار مورد توجه قرار گرفته است. بدین ترتیب، صحنه های بتونه کاری، سنباده کشی، شستشو، رنگ زنی و غیره، چندین بار پشت سرهم و بدون رعایت توالی کار، دیده می شوند و صحنه ها همچون ورقهای بازی، درهم بُر می خورند. آنچه در اینجا منظور نظر کارگردان بوده، ریتم کار و تپش قلب کارخانه بوده که باید در اندامهای ثابت و متحرك آن (ماشینها و آدمها) متجلی شود. نیز ساختار موسیقایی فیلم که باید یک سکانس به شکل یک قطعهٔ موسیقی، برش شود.

در صفحه های گذشتهٔ این نوشته، بارها به تقطیع فیلم اشاره شده و نیازی به تکرار همهٔ آنها نیست. اما می توان با استناد به همان مثالها، چنین آورد که شیردل در مونتاژ تصویر هم دلبسته ساختارموسیقایی فیلم است. این را نه پنهان می کند و نه برآن است که در این فیلم که کلام و پیام مستقیم در آن، ابداً نقشی ندارد، از این کار خودداری کند. تنها یک نکته که باز هم شباهت مونتاژ او را با ساختار موسیقایی مؤکد می کند، آن است که هرچند ساختار کلی موسیقایی فیلم به جای فضایی-پرسپکتیو بودن، ازنظر بصری ساختاری موزاییکی و از نظر صوتی، حرکتی خطی دارد، بازهم هرکدام از سکانسهای آن، تمایلی معین را (آنجا که اجازه بدهد) به فضایی-پرسپکتیوی شدن، نشان می دهند. همین مثال اخیری که در مورد عملیات بتونه کاری تا تکمیل رنگ اتوموبیل آوردیم و تمایل شیردل به نمایش موازی عملیات، خود نشانه ای از این پرداخت فضایی و دارای بعد است. دلیل دیگر بر این امر، ساختار هرکدام از سکانسهاست که در درون خود حجم دارند: در همان سکانس نخست (پرس کاری) می بینیم که وقتی به کنار نخستین دستگاه پرس می آییم، مونتاژ آهنگ نرم تری دارد (تم اول)، با نزدیک شدن به دستگاه پرس، تقطیع بیشتری صورت می گیرد و بدون افزایش سرعت به ریتم، جزئیات زیادتری از کار به نمایش درمی آید (تکرار تم، با حضور سازهای بیشتر). سپس، می بینیم که کار از زاویهٔ بسته تر و فاصلهٔ کمتری دیده شده، تعداد نماها بیشتر می شود (آغاز مدولاسیون). دوربین به جای ورق فولادی که باید پرس شود، روی نوار نقاله قرار می گیرد و به سوی دستگاه می رود و به زیر آن می رسد. دستی، اهرمی را می کشد و پرس شروع به پایین آمدن می کند و عمل پرس که ظرف دو ثانیه صورت می گیرد، طی چهار نما انجام می گیرد، پرس بالا می رود. کارگری ورق پرس شده را برمی دارد (ادامهٔ مدولاسیون، با زیر و بمهای بسیار و سپس اوج). تا اینجا تقطیع بسیار زیاد بوده و در ادامهٔ همین کار، می بینیم که تقطیعها کم می شود و نماها بازتر می شوند (خاتمهٔ موومان و آغاز مرومان بعدی).

این صحنه ها (موومان ها) در مقایسه با یک اثر موسیقایی، بسیار کوتاه اند. اما این به خاطر همان ساختار کلی فیلم است که یک ساختار خطی است و فیلمساز چاره ای جز این نداشته است. به همین خاطر، می بینیم که صحنه های دیگر با نمهای دیگر و

شیردل، پشت صحنه پیکان

بسط ها و اوج و فرودهای خاص خود به پیش می روند و ارتباطی هم که با هم می یابند، جز ارتباط خطی چیز دیگری نیست.

مونتاژ درون صحنه ها، همچون صدا که ذکر و شرح مفصل آن رفت، پر است از پاساژهای موسیقایی، یا سئوال و جوابها. مثلاً در صحنهٔ رنگ آمیزی بدنه، یک نمای بسته از دریچه کوره با صدای گرگر پیوستهٔ آن، دو-سه بار به نمای رنگ آمیزی با پیستوله با صدای فش فش آن، قطع می شود. تکرار این نحوهٔ چیدن نماها در کنار هم، یک سئوال و جواب است که در میان یک ساختار کلی تر موسیقایی قرار می گیرد و در این ساختار، موسیقی واقعی (نه آنچه شیردل با صدا خلق کرده)، جایگاه ویژه ای دارد. در همین سکانس رنگ آمیزی، صحنه ها با موسیقی شروع و با موسیقی تمام می شوند. اما صداهای صحنه (همین گرگرها، فش فش ها و ...) جایگاه ویژه ای در ساختار اثر می یابند. جالب این که در همین سکانس، تقطیع نماها، به آن نحوهٔ گاه افراطی که در صحنه های دیگر می بینیم (مثل صحنه های پرس کاری و خال جوش زنی ...) در اینجا دیده نمی شود و ساختار مونتاژ حال و هوای سیالتر و روانتری را القا می کند. دلیل این امر، شاید این است که طبیعت کار در بخشهای نخست، بسیار خشنتر است؛ برخلاف این بخش که اما معلوم نیست، خطرناك نباشد (به لحاظ گازهای سمی). به همین خاطر است که آن سئوال و جواب نماها (و صداهای) شعلهٔ آتش و پیستوله می آید که در پیوند با آدمهای سفیدپوش و ماسک به صورت، با آن لنز فیش آی (مطب دکتر فرانکشتین) معنا دار و هشداردهنده می شود.

۳. فرم پالایش یافته، ابداع و پیشگامی

همهٔ آنچه را که شیردل در فیلم «پیکان» آورده، در جمع، می توان به صورت پالایش یافته و چکیده در سکانس آخر فیلم دید؛ در سکانسی که کارایی اتوموبیل آزموده می شود و ماحصل همهٔ زحمتها و کار و کوششها به صورت یک اتوموبیل درمی آید؛ جایی که خود مشک می باید بپوید. این سکانس، چیزی بیشتر از یک کار مونتاژی هوشمندانه است و نگارنده بر آن است که این سکانس، یک اثر پیشگام در زمان خود و از لحاظ ارزش، یک کار کلاسیک است؛ درست همچون «پست شبانه» بازیل رایت، «پاسیفیک ۲۳۱» اثر ژان میتری و «شیشه» اثر برت هاآنسترا. باور نگارنده آن است که این سکانس همچون فیلمهای مستند نامبرده، پیشگام نوعی مونتاژ هنرمندانه در سینماست که زمینه ساز پیدایش نوعی جدید در بیان شنیداری ـ دیداری در دنیای امروز شده است؛ یعنی، ویدیوکلیپ. ویدیوکلیپ در آغاز، اگرچه برای سرگرمی پدید آمد، ولی می رود که به یک روش جدی (به عنوان یک هنر ممکن، البته) در بیان هنری بدل شود. برای این سکانس، آن گونه که شیردل هم گفته است، موسیقی ای ساخته نشد و آن کار درخشان تاریخی بازیل رایت و هنرمندان همکارش در خلق همزمان موسیقی، گفتار و تدوین تصویر در فیلم «پست شبانه» بر روی آن انجام نشده است.[۲] اما مونتاژ فیلم با توجه به موسیقی ای که موجود بوده، انجام گشته و به گفتهٔ خود شیردل، جاهایی از این موسیقی، حذف و عملاً مونتاژ شده تا تصویر و موسیقی به خوبی با هم ترکیب شوند. هرچند به نظر می رسد، برخی از صحنه ها با توجه به این موسیقی، فیلمبرداری شده باشد.

این سکانس بر مبنای موسیقی، بدین شکل تدوین شده است: تصویر با یک وایپ عمودی باز می شود و تصویر یک عقاب را بر فراز کوهستان می بینیم و نمای بعدی، یک نمای عمومی از کوهستان و جاده ای پیچ درپیچ است. همزمان با این دو نما، یک پاساژ که با ارگ نواخته شده است و پرلود این قطعهٔ موسیقایی راك است، شنیده می شود. سپس، عبور یک اتوموبیل در یک نمای بسته را در کوهستان داریم و نواختن اولین تم موسیقی و این تم با تم دیگر که می تواند جواب تم اول به حساب آید، طبق ساختار چهارپاره (چیزی مشابه ترانه در شعر و موسیقی عامیانه ایرانی)، چهار بار تکرار می شود. جواب تم اول و سئوال مجدد این تم، روی نمای عبور یک پیکان از یک پیچ بزرگ «S» مانند، نواخته می شود و جواب و سئوال بعدی روی نمای ورود به کارخانه (نمای عمومی ـ تراولینگ از بالا روی سالن پرس، و بعد نمای متوسط از پایین از یک دستگاه غول پیکر پرس و ...) نواخته می شود. مونتاژ موازی عبور اتوموبیلها از جادهٔ پر پیچ و خم کوهستانی با تصاویر ساخت کارخانه با چهار بار نواختن این تمها به ضربه ای که دست یک کارگر در یک کادر اینسرت به ورق بدنه وارد می آورد و همزمان با این ضربه، یک صدای «ها!» که گویی صدای همان کارگر است، آغاز یک خط سیر مونتاژی جدید است که در آن کارایی اتوموبیلها در جاده و سپس تپه و ماهور، با مروری فشرده و کوتاه برخط تولید اتوموبیل، به نمایش درمی آید. خود این «ها!» که می تواند جای یک نت تزیین در موسیقی را بگیرد، اتمام تمها و آغاز بسط تمهاست. به زبان فیلم، یعنی این که

می خواهیم به شما نشان دهیم که چگونه این موجود سریع السیر که این گونه انواع جاده ها را درمی نوردد، با آن رشتهٔ کاری پیچاپیچ و پرزحمت در کارخانه، ارتباط اساسی دارد و نقطهٔ آغازش، همهٔ آن زحمتهاست.

بسط تمها که به یاری مدولاسیون پرتب و تاب و وارياسیون تمها، با انواع سازها از تکنوازی گیتار باس گرفته تا طبلها (دستگاه جاز) انجام می گیرد، به دقت با تصویر برابری می کند، ریتم نماها و موسیقی چنان است که به واقع، نمی توان تعیین کرد که کدام یک (تصویر یا موسیقی) برهمدیگر برتری دارند یا نقش اصلی را باز می کنند. وقتی مدولاسیونهای موسیقی با پاساژهای پرهیجان آن دم به دم، پرکشش تر می شوند، تصویر هم از ریتم درونی پویاتری برخوردار می شود و عبور اتوموبیلها از پیچ جاده، حالت هیجان انگیزتری می یابد و ترکیب بین نماهای کارخانه و جاده پویاتر و با قطعهای سریعتر انجام می گیرد و درجای دیگری در تپه و ماهور، وقتی که طبلها شروع به تکنوازی اندکی کندتر می کنند، نوعی احساس تعلیق همراه با تأکید بیشتر روی یک موضوع در موسیقی پدید می آید. مقدار قطعهای تصویر به حداقل می رسد و طول نماها برخلاف یکی دو دقیقه پیش، بسیار افزونتر می شود و حتی به بیست ثانیه هم می رسد. این وقتی است که می بینیم، چهار اتوموبیل از یک فراز به نشیب تپه می رسند و سپس، یک به یک، آغاز می کنند به بالا رفتن از یک فراز دیگر. آن گاه، وقتی که اتوموبیلها تقریباً به بالای تپه می رسند و سرعتشان آمادهٔ زیادشدن می شود، این تکنوازی دستگاه جاز تندتر و تندتر می شود و دوباره به حالت پرتب و تاب اوج یابنده اش می رسد و همزمان نماهای کوتاهتر را می بینیم و این بار ارکستر، ابتدا با بداهه نوازیهای همزمان گیتارها و سپس، همراهی ارگ به صدا درمی آید و همزمان می بینیم که فرمان می چرخد، دنده عوض می شود و ماشینها، کورس می گذارند و به سرعت از برابر ما عبور می کنند. یا از میان گردوغبار، چراغ می زنند و همان گونه که موسیقی تمپوی سریعتر به خود می گیرد، سرعت ماشینها در جاده بیشتر می شود و عبور آنها از پشت بوته ها و درختچه ها که بر اثر تعقیب اتوموبیل ها با دوربین به نظر می رسد، آنها برخلاف جهت اتوموبیلها، دارند حرکت می کنند، ترکیبی فوق العاده سریع و هیجان انگیز از موسیقی و تصویر می سازد. این ریتم اوج یابنده با ظهور جلو بدنهٔ یک اتوموبیل از بالای یک تپه و دور زدن و سرازیر شدن آن از تپه، و نواخت تم فینال، توسط گیتار و نواختن یک نت کوبنده با سازهای زهی روی نمای ماقبل آخر فیلم که یک نمای عمومی از راننده و اتوموبیل است، جلوه ای دیگر می یابد و با یک «سوپیچ زوم» روی آرم پیکان و بیان کلمهٔ پیکان توسط گوینده، تمام می شود.

نتیجه

شیردل با این فیلم هم اثبات کرده که هنرمندی خلاق، نوآور و اصیل است. او در هنگام ساختن این فیلم، خود را به دستگاه تبلیغاتی نفروخت و شرودی از کار و شرف انسانی را سرداد. او علاوه بر آن، اثبات کرد که یک هنرمند، وقتی بخواهد یک کار اصیل و جدی بکند، باید به نحو شایسته کار کند و به قول مولوی، دلش کف بکند؛ این که نقش را وانهیم و به دل برویم، همان احساسی است که بیننده هنگام تماشای فیلم دارد و همان بود که سبب شد برای آخرین بار هم، باز مجذوب فیلم شوم.

کندوکاو ما در فرم اثر، چنان که دیدید، از اصالت دادن به فرم و محتوا (جوهر) به طور توامان، سرچشمه گرفته و از این باور که بدون درك درست فرم، نمی توان به طور بایسته و شایسته به جوهر دست یافت. جوهر، چیزی بیش از پیام است، زیرا، وظیفهٔ هنرمند با پیام گزار تفاوت اساسی دارد. پیام گزار، تنها یک رساننده است. اما هنرمند، سازنده. کلام آخر این که با دیدن این فیلم و ـ چه بسیار فیلم های مستند دیگر ـ می توان گفت فیلم مستند، یک هنر مستقل است. و تنها تمرینی برای ساخت فیلم سینمایی نیست، بلکه تمام بنیانهای هنر سینما را در خود دارد. و می تواند اعتبار سینمای یک کشور نیز به شمار آید. و «پیکان» دلیلی «آفتابی» است براین مدعا. ان شاءا ... در فرصتهای بعدی، دلیلهای دیگری را عرضه خواهیم کرد؛ دلیلهایی از جنس آفتاب. ||

۱. حافظ، جواب لطف زنظم تو می چکد/ حاسد چگونه نکته تواند بر ان گرفت

۲. فن تدوین فیلم، کارل راینس ـ گوین میلار، ترجمه وازریک درساهاکیان، نشر سروش، ۶۷.