



# تکنیک در سینما

● به بهانه قصه‌های مجید

## ■ سیدمرتضی آوینی

«قصه‌های مجید» برای آنکه بهانه بحث در ماهیت «تکنیک سینما» واقع شود، نمونه مناسبی است. خوانندگان این نوشتار، آن را همچون یک نقد سینمایی نخوانند. و بعد هم، از آنجا که فرصت کافی برای پرداختن به این بحث و تنقیح و ویرایش این نوشتار نداشته‌ام توقع دارم که آن را همچون اشاره‌ای که قرار است طرح اولیه یک مقاله جدی را فراهم آورد، تلقی کنند، و نه بیشتر.



ماهیت آنچه که ما با عنوان «تکنیک» در سینما می‌شناسیم بیشتر به معنای «تخنه» (TECHNE) در تفکر یونانیان نزدیک است تا مفهوم خاصی که از تکنولوژی در میان ما وجود دارد. در زبان قدمای ما نیز «صنعت و صنعت و صنعتگری» مفهومی وسیع‌تر از تکنولوژی داشته و بر معنای «هنر و هنرمندی» نیز دلالت می‌یافته است. اکنون دیگر نمی‌توان یک نقاش و یا یک شاعر را صنعتگر خواند و کلمه «هنر» تنها به مجموعه‌ای از فعالیت‌های انتزاعی و کاملاً شخصی اطلاق می‌شود. کلمه «تخنه» نیز در تفکر یونانیان مفهومی فراتر از مهارت صنعتی داشته است و آن را متعلق مفهوم پوئیسس (POIESIS) که به «ابداع» ترجمه می‌شود، می‌دانسته‌اند. شعر (POEM) نیز از مشتقات همین کلمه است؛ و بر این قیاس، هنر و صنعت از لحاظ نسبت مشترکی که با ابداع دارند در کلمه واحد «تخنه» جمع می‌آمده‌اند. ابداع به مفهوم پیدا آوردن و ظاهر ساختن است و با تکنیک - یا تخنه - نیز نحوی انکشاف صورت می‌گیرد.

کلمه تکنیک در سینما نیز به صرف مهارت فنی و کمال تکنولوژیک اطلاق نمی‌شود و مفهوم «هنر» را نیز در درون دارد. با تکنیک در سینما، نحوی انکشاف صورت می‌گیرد که در عین حال، متضمن صورت و معنا یا قالب و محتوا به همراه یکدیگر است. در این مرحله، قالب و محتوا و یا صورت و معنا را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد. انتزاع این دو مفهوم از یکدیگر در مرحله تفکر انتزاعی است که انجام می‌شود. آیا هیچ شاعر خوبی را می‌شناسید که در هنگام سرودن شعر، نخست مضمونی را ببیند و آن‌گاه بنشیند و قالب مناسبی برای این مضمون جفت و جور کند؟ شاید آنان که شعر «می‌سازند» چنین کنند اما چنین کسانی را «شاعر» نمی‌توان دانست. گاه هست که شاعران هرچه کنند حتی مصرعی نمی‌توانند سرود و گاه هست که ناگاه چشمه‌ای از شعر از درونشان بیرون می‌تراود؛ در این مرحله، که مرحله خلق و ابداع است، صورت و معنا با هم بیرون می‌تراوند و حتی خود شاعر بر این معنا که چگونه معانی را در قالب کلمات می‌ریزد، شاعر و آگاه نیست. اما این واقعه برای کسی که «تکنیک شعر» را در اختیار ندارد، هرگز روی نمی‌دهد. حتی در «شعر سپید» که علی‌الظاهر از قید قافیه‌پردازی و اوزان عروضی فارغ است، نمی‌توان حکم بر این امر روا داشت که سرودن شعر سپید برای همه ممکن است. هرچند این درست است که شعر سپید از بند معنا و مضمون رسته است و خود را به صرف یک مهارت فنی مستقل از هنر نزدیک کرده است و اگر مبتدیان نیز اغلب طبع خود را در این عرصه می‌آزمایند، از همین جاست که مهارت فنی، خلاف ذوق هنری امری اکتسابی است.

داعیه نوسرایان در شعر این است که وزن و قافیه بندهایی برپای مضمون و معنا هستند. پس لازمه آنکه این حکم درست باشد آن است که «ظرف» شعر سپید قابلیت هر مضمونی را داشته باشد. حال آنکه چنین نیست. شعر سپید یک ایماژ ذهنی انتزاعی است که در

عین حال هم قالب است و هم مضمون. در شعر سپید ظرف و مظهر و قالب و محتوا یکی است و به تعبیری دیگر، در اینجا مضمون، ایماژی انتزاعی است که به توسط ترکیبی از کلمات انکشاف یافته است، به صورتی که اگر آن کلمات را حذف کنیم چیزی به مثابه مضمون نیز وجود نخواهد داشت. در موسیقی نیز چنین است که ظرف و مظهر و قالب و محتوا یکی است. در یک جمله موسیقی مفهومی که بتواند مجرد از ملودی و ریتم و هارمونی وجود داشته باشد، متصور نیست. در نقاشی مدرن نیز از آن گاه که فیگورهای طبیعی انکار می‌شوند، همین اتفاق افتاده است که دیگر مفهومی مجرد از فرم، وجود ندارد؛ هرچه هست، همان است که بر تابلو می‌بینیم و پرسشی از این قبیل که نقاش چه می‌خواسته بگوید، بی‌معنا است.

در سینما نیز چنین است که مهارت فنی را می‌توان کسب کرد اما ذوق هنری را نمی‌توان، و این هر دو - مهارت فنی و ذوق هنری - در این عبارت «تکنیک» جمع می‌آیند و چنین است که این عبارت به طور عام در هنر و به طور خاص در سینما به معنای «تخنه» در تفکر یونانی نزدیک می‌شود. ضرورت این بحث آنجا پیش می‌آید که اغلب، از تکنیک در سینما، تلقی یک مهارت فنی صرف دارند که به مضمون یا به قول امروزیها «ایده» امکان ظهور و بیان می‌بخشد. تعریفی که اینان از تکنیک دارند، همان «ابزار» است و این ساده‌نگاری تنها در این مرحله نیست که وجود دارد؛ آنان تکنولوژی را نیز وسیله‌ای می‌دانند که می‌تواند در خدمت هر غایتی درآید. در این تعبیر، تلوس (TELOS) یا جهت فطری تکنولوژی ساده‌طوحانه مورد غفلت واقع می‌شود. تکنولوژی با غایات معینی پدید آمده است و به تعبیر روشن‌تر، فرهنگی است که شیئیت پیدا کرده و به صورت ابزار درآمده است.

خلق یا تولید یک اثر سینمایی، در نظر اول فعالیتی است که به اجزای متعددی تجزیه می‌شود: طرح، فیلمنامه، انتخاب بازیگران، طراحی صحنه، دکوپاژ، میزانشن، فیلمبرداری و مونتاز. و اما ربط واقعی بین این اجزای پراکنده به واسطه کارگردان ایجاد می‌شود. تنها در مرحله تحلیل فیلم است که می‌توان این اجزاء را از یکدیگر انتزاع بخشید اما در مرحله تولید، اگر این اجزای متعدد بخواهند به صورتی منتزاع از یکدیگر و فارغ از روابط متناسبی که باید بین آنها برقرار باشد عمل کنند، نتیجه کار از ساختاری واحد و پیوستگی و یکپارچگی در بیان برخوردار نخواهد شد. یعنی این اجزاء، در مرحله خلق یک فیلم، به میزان احاطه کارگردان بر تکنیک سینما، از وحدت و کلیت نصیب خواهند برد. گاه هست که این اجزاء همچون تار و پود یک پارچه ریزبافت آن‌چنان درهم تنیده می‌شوند که حتی بافت ساختاری فیلم جز با دقت بسیار قابل تشخیص نیست. و گاه هست که فیلم، ساختمانی آن‌چنان ناستوار دارد که اجزای پراکنده آن یکایک منتزاع از یکدیگر تشخیص پذیر هستند. و این هر دو، به

نسبتی که کارگردان با تکنیک سینما برقرار کرده است بازمی‌گردند.



با تکنیک سینما، نسبت‌های مختلفی می‌توان برقرار کرد. قریب به اتفاق فیلمسازان دنیا، کاری که می‌کنند آن است که تلوس یا جهت فطری تکنیک سینما را می‌یابند و خود را به آن می‌سپارند. بدون تردید، سینما هم همچون دیگر فرآورده‌های تکنولوژی و مظاهر تمدن غرب، ماهیتاً دارای غایت و جهتی فطری است. این معنا را هایدگر، تقدیر یا سرنوشت (DESTINY) می‌خواند. این جهت فطری یا تقدیر مقتضای آن نحو از تعیین است که تکنولوژی دارد. تعیین تکنولوژی در تاریخ معاصر بر طبق نظام معینی اتفاق افتاده است. و اصلاً چگونه ممکن است که تعیین، بدون نظم و خاویه‌وار صورت پذیرد؟ آنچه از تکنولوژی، تا به حال ظهور یافته است، نظام معینی را ارائه می‌دهد که همه مردم حتی ناهوشیارترین آنها، نسبت به آن نحوی آگاهی غیر خودآگاهانه دارند. درست مثل اینکه همه می‌دانند که بچه‌ها، بزرگ می‌شوند، به پیری می‌رسند موهایشان سپید می‌شود، دندانهایشان می‌ریزد، اندامشان فرسوده می‌شود و می‌میرند؛ و البته این مثال، اصلاً دقیق نیست و نمی‌تواند مبنای قیاس، واقع شود.

همین آگاهی است که وقتی صورتی نیمه خودآگاه می‌یابد، به پیش‌بینی‌هایی منجر می‌شود که در آثار «ژول ورن» و «اچ. جی. ولز» می‌خوانیم. آنچه در اینجا روی داده آن است که «ژول ورن» با این جهت فطری یا تقدیر تکنولوژی، نسبتی آگاهانه پیدا کرده است. آنچه درباره «آلدوس هاکسلی» در کتابهایی چون «دنایای متهور نو» و یا «بوزینه و ذات» اتفاق افتاده، بسیار شگفت‌آورتر است منتها از آنجا که پیش‌بینی‌ها، صورتی فلسفی دارند چندان در افواه نیفتاده‌اند. و یا فی‌المثل اگر «ری برادبری» این میل همسوبا تقدیر تمدن جدید را درنیافته بود که «زبان تصویر» را جایگزین «زبان کلمه» می‌خواهد، هرگز داستان «فارنهایت ۴۵۱» را نمی‌نوشت. این میل در ماهیت یا فطرت تکنولوژی وجود دارد و برای اثبات این مدعا شواهد بسیاری می‌توان ارائه کرد؛ هرچند، باز هم، شواهدی وجود دارد که تکنولوژی هرگز موفق نخواهد شد زبان تصویر را جایگزین کلام کند.

سینما، جهتی فطری دارد که اگر تسلیم آن شویم دیگر این سینماست که مضامین مناسب تکنیک خویش را برخواهد گزید. فی‌المثل تکنیک سینما چنین اقتضا دارد که قصه فیلم در کشاکش کنش و واکنش متقابل شکل بگیرد نه در محاورات و مکالمات هرچند متفکرانه و عمیق. آنگاه وقتی انسان فیلم «بیگانه ساتیا جیت رای»

را می‌بیند که از آغاز تا یکی دوسکانس آخر، همه چیز در جریان مکالماتی هرچند متفکرانه صورت می‌بندد بر سر این دوراهی تردید واقع می‌شود که آیا باید تسلیم اقتضائات فطری سینما شد و مضامینی را برگزید که تکنیک سینما قبول می‌کند؟ و یا خیر، باید هویت خودمان را حتی از طریق انکار جهت فطری سینما و اقتضائات ماهوی‌اش در آن بدمیم؟ آیا راه سومی وجود دارد؟

«ساتیا جیت رای» در فیلم «بیگانه» راه دوم را پیش گرفته است و به همین علت، این فیلم را باید نحوی عدول از ماهیت سینما دانست. او به صورتی دیگر همین اشتباه بسیاری از فیلمسازان خودمان را تکرار کرده است که هر نوع داستانی را که به هر نحو مصور شده باشد، سینما می‌دانند.

ظرف و مظهر و یا قالب و محتوای سینما هم، مثل همه هنرهای دیگر، در مرحله خلق یا تولید، باید تماماً ظاهر شوند و اگر هر یک بر دیگری پیشی بگیرند نتیجه کار، از صورت مطلوب، فاصله خواهد گرفت. اگر تکنیک سینما را تا حد مجموعه‌ای از مهارت‌های فنی، تنزل دهیم، جوهر سینما هرگز فراچنگ ما نخواهد آمد. فیلم‌هایی خواهیم ساخت که در آنها رزم آوران مسلمان تنها در ظاهر امر، جایگزین کلاه سبزه‌های آمریکایی خواهند شد و یا مأموران نیروی انتظامی جانشین اعضای اف.بی.آی. و اگر به امکانات فنی سینما بی‌اعتنا شویم روح قصه یا فیلمنامه فرصت انکشاف نخواهد یافت، همچون روحی زیبا و پرتوان که بر کالبدی زشت و علیل تعلق یابد.

فیلمی همچون «ترمیناتور ۲» بیشتر از آنکه کمال تکنیک سینما را اظهار کند نتیجه دستیابی سینما به آفاق شگفت‌آور کمال فنی است و البته قبول این واقعیت از اهمیت بسیار این فیلم، چیزی نمی‌کاهد. در این فیلم تکنیک و تکنولوژی سینما به محاذات یکدیگر تا آنجا تکامل یافته‌اند که بیننده کاملاً مقهور می‌شود و همچون آهویی که مسحور چشم مار شده از هر فرصتی برای درنگ و تأمل در خویش، محروم می‌ماند. چنین غفلتی را نمی‌توان بلاشرط مذموم دانست چرا که ممکن است در آن از طریق یک تجربه روحی دعوتی به استعلا و استکمال نهفته باشد.



از تکنیک در سینما تلقی دیگری هم می‌توان داشت که من نمی‌دانم آیا دیگری هم درباره آن سخن گفته است یا نه. هرچه هست ریشه این تلقی متفاوت از تکنیک برای من به تجربیات عملی در مستندسازی باز می‌گردد.

از سینما برمی‌آید که در دو جهت کاملاً متفاوت و حتی متضاد با



● کلام

به هر تقدیر، سینما هم می‌تواند عرصه‌ای برای «انعکاس دست نیافتنی‌ترین رؤیاهای بشر» باشد. چنان‌که در فیلمی چون ترمیناتور ۲ می‌بینیم- و هم از این قابلیت بهره‌مند است که چون آئینه‌ای در برابر «واقعیت عالم» قرار بگیرد و بی‌آنکه تصرف و تغییری در آن صورت دهد آن را به نمایش بگذارد. و من اگرچه نمی‌توانم از ستایش تواناییهای سینما در کالبد بخشیدن به رؤیاهای بشری خودداری کنم اما به این قابلیت دیگر که در ذات سینما وجود دارد علاقه بیشتری دارم.



همگان کم و بیش از تمهیداتی که لازمه تولید فیلمی چون «گودزیلا» است آگاهی دارند. اما به اعتقاد من «آئینه سانی» یعنی «عدم تصرف در واقعیت جهان» برای سینما بسیار دشوارتر است. تکنیک و تکنولوژی سینما در این هر دو جهت که ذکر شد می‌تواند قابلیت‌های ذاتی خود را آشکار کند. با پیدایی و تکامل تکنولوژی، نحوی انکشاف جهت‌مند از ممکنات اتفاق می‌افتد اما شگفت آور است که این امر در سینما می‌تواند در دو جهت ظاهراً متناقض سیر کند. این بحث بسیار پیچیده‌ای است که اگرچه التفات بیشتری را از ما طلب می‌کند اما ناگزیر هستیم که از آن در گذریم چرا که این التفات، فرصتی به وسعت همین نوشتار می‌خواهد.

به هر تقدیر برای سینما «آئینه سانی» یا «عدم تصرف در واقعیت» بسیار دشوارتر است چرا که اصلاً وجود سینما عین تصرف در واقعیت است. سینما، زمان و مکان را تقطیع می‌کند و با چیدن

یکدیگر به کمالی متناسب با آن جهت خاص دست یابد؛ تضادی که در ذات سینما نهفته است اقتضایی چنین دارد.

با ظهور «حرکت» در تصویر یعنی با پیدایش تصویر متحرک، «زمان» به درون تصویر راه می‌یابد چرا که «زمان از لحاظ فیزیکی چیزی جز حرکت نیست». ظاهر این سخن اگرچه خود را بسیار ساده و قابل قبول می‌نمایاند اما باطنی بسیار پیچیده و شگفت آور دارد. ظهور زمان و مکان در تصویر، سینما را به «مثلی محدود برای خلقت» مبدل کرده است. پیدایی سینمای ناطق این واقعه عجیب را که به «تمثل» شبیه است به کمال خویش می‌رساند. تصویر، جان می‌گیرد، راه می‌رود و از آن عجیب‌تر آنکه حرف می‌زند. با ظهور زمان در تصویر، «مفهوم بی‌زمانی یا جاودانگی» نیز به صورتی محدود امکان ظهور در سینما می‌یابد. سینما علاوه بر اینکه امکان بازسازی همه عواطف بشری را پیدا می‌کند از این حد نیز فراتر می‌رود و رؤیاهای دست نیافتنی بشر را به بیرون از ذهن او فرا می‌افکند و به آنها شیئیت می‌بخشد. به تعبیری دیگر سینما عرصه‌ای برای انعکاس سوژکتیویته نیز فراهم می‌آورد. موسیقی فیلم نیز بر تواناییهای سینما برای نمایش عوالم درونی بشر می‌افزاید.

آنچه در این پاراگراف بیان شد، سیر تاریخی و متافیزیکی «تکامل امکانات و تواناییهای سینما را در جهت ایجاد مثلی محدود برای خلقت» بیان می‌دارد. اگر امکان دستیابی به واقعیت برای ما موجود بود، می‌دیدیم که واکنش اولین تماشاگران تصویر متحرک بسیار واقعی‌تر است از این نحو مواجهه‌ای که ما با سینما داریم. سینما از یک سو می‌تواند آئینه‌ای واقع‌نما در برابر ابژکتیویته باشد و از دیگر سو، از این توان برخوردار است که سوژکتیویته را به صورتی محدود شیئیت ببخشد؛ و این امری بسیار شگفت آور است.

دوباره این قطعات در کنار هم توهمی از واقعیت را به نمایش می‌گذارد. پس با سینما خلق واقعیتی دیگر در عالم وهم انجسام می‌گیرد و این امر، عین تصرف در واقعیت است. اگر چنین است، این «آئینه سانی» چه مفهومی به خود می‌گیرد؟ آئینه سانی یعنی آنکه این آفرینش مجدد تا آنجا نزدیک به واقعیت باشد که انگار هیچ تصرف و تغییری در آن، صورت نگرفته است؛ و این با عنایت به چگونگی تولید فیلم بسیار دشوارتر است. چرا که فیلم از سوی دیگر مجلای وجود خود فیلمساز است و تا شخص فیلمساز یا کارگردان، معرفتی کافی نسبت به واقعیت نداشته باشد، نتیجه کار او به واقعیت، نزدیک نخواهد شد.



تکنیک سینما، حتی از همان نخستین مرحله که انتخاب یک طرح داستانی یا داستان گونه است خود را منکشف می‌کند هرچند اوج انکشاف تکنیک در مرحله ای است که فیلمنامه به فیلم تبدیل می‌شود. از همین اولین مرحله، فیلم با «تصرف در واقعیت» شکل می‌گیرد، چرا که متکی بر تخیلات است. چگونه ممکن است که بشر تا آنجا تخیل خود را از توهمات و زوایدی که ناشی از جهل است پیرایش و پالایش کند که در خیال او چیزی جز واقعیت برجای نماند؟ یعنی اولین مانع و حجاب، در نزدیک شدن به واقعیت، خود تکنیک سینماست. آنچه در سینمای نورئالیسم انعکاس یافته، واقعیت نیست و درست بالعکس کاری که مثلاً در فیلم «دزد دوچرخه» و یا نمونه ایرانی آن «آبادانیا» انجام شده آن است که فیلمساز بر بسیاری از مظاهر واقعیت - و فی المثل نشانه‌های وجود متعالی انسان - چشم می‌پوشد تا واقعیتی را که خود می‌پسندد به نمایش بگذارد.

مُراد من آن نیست که فیلمساز باید صرفاً به چهره‌ای از واقعیت، التفات پیدا کند که عمومیت دارد. در فیلم «کلمه» کارل تئودور درایر، معجزه‌ای را که شباهت به زنده شدن لازاروس به دست مسیح نیست با موفقیت به نمایش می‌گذارد. سینما، از آنجا که با «باور» تماشاگر سر و کار دارد همه چیز، حتی معجزه و خوارق عادات را باید به گونه‌ای باورپذیر ارائه دهد؛ این یک قاعده عام سینمایی است اما آنچه درباره تقرب به واقعیت محض در سینما بیان کردم، یک قاعده عام نیست و تکنیکی سخت دور از دسترس دارد.

هنر جدید با اصالت دادن به سوپژکتیویته آغاز می‌شود و اصلاً تعریف مقبول هنر در این روزگار همین است که: «هنر نحوی تصرف زیبا شناختی است در طبیعت و واقعیت به قصد خلق واقعیتی دیگر»

و البته زیبایی شناسی - استتیک - هنر جدید نیز امری است متعلق به خود آن با زیبایی شناسی سنتی، قابل تطبیق نیست.



آقای کیومرث پوراحمد، در اولین ملاقاتی که با هم داشتیم، می‌گفت: در قصه‌های مجید، همه تلاش من این بود که هیچ دخالتی در هیچ چیز نکنم تا هرچه هست خودش ظاهر شود - نقل به مضمون - و این همان تلقی غیر متعارف از تکنیک است که می‌گفتم.

از همان آغاز با تأمل در تکنولوژی سینما تناقضی بر ما آشکار می‌شود و آن این است که «همه چیز در عین اینکه ساختگی است باید از تصنع و ساختگی بودن، دور باشد». وجود دوربین، خود معضلی است وقتی ما می‌خواهیم وانمود کنیم که دوربینی در میان نیست و آنچه به چشم تماشاگر می‌آید واقعی است. یعنی دوربین باید تا آنجا که می‌تواند خود را پنهان کند درحالی که واقعیت این است که هرچه تماشاگر می‌بیند، از چشم دوربین است. چه باید کرد؟

معمول آن است که با استفاده از تمهیدات و شیوه‌های مختلف، فرصت تأمل را از بیننده سلب کنند و او را آنی به خود وا نگذارند. تکنیک سینما برای رسیدن به چنین رابطه‌ای با تماشاگر سنتهای تجربه شده‌ای دارد که در کتابهای بسیاری نگاهشده‌اند و در مدارس سینمایی تدریس می‌کنند. نه قصد این نگارنده ورود در این مباحث است و نه حوصله این نوشتار چنین اقتضایی دارد. هرچه هست، مساعی فیلمسازان آن است که تماشاگر اصلاً فرصت انکشاف این تناقض را که در فیلم ساختن و فیلم دیدن نهفته است پیدا نکند.... و گریزی از این امر نیست. اما در میان فیلمسازان کسانی هم هستند که راههایی برای وفادار ماندن به واقعیت پیدا می‌کنند؛ آنها خلاف دیگران نه به سوپژکتیویته، که به ابژکتیویته اصالت می‌دهند، و تلاش می‌کنند که از طریق تکنیک و تکنولوژی سینما، حقیقت هستی آنچه در برابر دوربین آنهاست، انکشاف پیدا کند، نه عوالم درونی شوند آنها. درک این معنا اگرچه در مرحله سخن، دشوار است اما در مرحله عمل از این هم بسیار دشوارتر است چرا که علی الظاهر کارگردانان مختلف امکانات مساوی در اختیار دارند و مراتب عملی مشترکی را برای تولید یا خلق یک اثر سینمایی طی می‌کنند. اما چنین نیست.

اثر سینمایی یک کارگردان پیش از آنکه مراحل عملی را طی کند، در نسبتی که او با جهانی معین برقرار می‌کند، خلق می‌شود. این



نسبت را می‌توانیم نوعی التفات وجودی (EXISTENTIAL INTENTIONAL-ITY) بنامیم. پیش از هرچیز، فیلمساز با عالم معینی که بعدها در فیلمش انکشاف پیدا خواهد کرد ارتباط پیدا می‌کند و شیفته و دلبسته آن می‌شود. اولین جرعه انکشاف این عالم در ذهن فیلمساز به یک طرح داستانی یا داستان‌گونه که رفته‌رفته بسط خواهد یافت، مبدل خواهد شد. چرا می‌گویم «ارتباط با عالمی معین»؟ چرا که به هر تقدیر یک اثر سینمایی، با واسطه سوژکتیویته یک فیلمساز خلق خواهد شد و هرکسی در عوالمی خاص خویش می‌زید؛ مهم این است که عوالم سوژکتیو یک کارگردان تا چه حد به حقیقت عالم نزدیک است.

جنگ هشت ساله‌ای که ما از سر گذراندیم واقعیتهای است که بسیاری درباره آن فیلم ساخته‌اند اما در کدام یک از این فیلمها، حقیقت آن انکشاف یافته است؟ هر فیلم، جهانی خاص خویش دارد. فیلم «آبادانها» عالمی دارد که همان عالم «دیده‌بان» نیست اگرچه هر دو درباره همین جنگ هشت ساله هستند. یک بار هست که فیلمسازی در جنگ، عوالم درونی خویش را می‌جوید و یک بار هست که فیلمسازی دل به انکشاف حقیقت می‌سپارد و خود را همچون آئینه‌ای صادق در برابر آنچه هست، قرار می‌دهد، نه در برابر آنچه او می‌خواهد باشد. و البته هیچ کس نمی‌تواند آئینه‌ای مطلق باشد و خواهناخواه رشحاتی از سوژکتیویته او نیز در اثرش پیدا خواهد آمد.

ما در گروه «روایت فتح»، شیوه مستندسازی خودمان را «اشراقی» می‌خواندیم. ما به تجربه دریافته بودیم که حقیقت هستی امکان ظهور در سینما را دارد منتها باید، تکنیک و تکنولوژی سینما را که همواره مانع و حجاب این تقریب هستند «اهلی» کرد. و این اهلیت اگرچه با مهارتهای فنی نسبتی غیرقابل انکار دارد اما بیش از هرچیز به نسبتی رجوع دارد که فیلمساز با عالم وجود برقرار می‌کند؛ یعنی همان «التفات اگزیستانسیل» چرا که به هر تقدیر، حقیقت با واسطه هنرمند در اثرش اشراق خواهد یافت. ما آموخته بودیم برای آنکه قابلیت این اشراق در کارمان فراهم آید، باید اجازه ندهیم که سوژکتیویته در کارمان اصالت پیدا کند و بنابراین خودمان را یکسره تسلیم واقعیتهای می‌کردیم که در جبهه‌ها وجود داشت.

نمی‌دانم آن روز به آقای پوراحمد گفتیم که سخن ایشان مرا به یاد این شعر مولوی می‌اندازد یا نه؟

چون غرض آمد هنر پوشیده شد / صد حجاب از دل به سوی دیده شد

... اما این تلقی غیر متعارف از تکنیک، عین «بی‌غرضی» است. عمر این سخن به درازای عمر عرفان شرق است. در سراسر «قصه‌های مجید»، نه فقط در مضامین که در تکنیک،

این «بی‌غرضی» که عین هنر به مفهوم عرفانی آن است وجود دارد. مرادم از عرفان در اینجا، معنای عامی است که میراث شرق و فرهنگ اشراقی است نه عرفان اسلامی که اگرچه این معنای عام را انکار نمی‌کند اما مسند و مبنای دیگری دارد که به این سخن، ارتباطی مستقیم نمی‌یابد. مراد از اشراق نیز در این نوشتار معنای عام اشراق است نه اصطلاحی که در برابر مشرب فلسفی خاصی قرار می‌گیرد.

آقای پوراحمد در قصه‌های مجید از حداقل امکانات و تکنولوژی سینما سود جسته است و در تکنیک نیز مینا را بر «بی‌غرضی» نهاده است تا زندگی، آن چنان که هست در آن تجلی یابد. دوربین با فضاها، اشخاص و وقایع مواجهه‌ای مستند گونه دارد و همه چیز در نهایت سادگی است. مسلم است که این سادگی و سلامت را نخست باید در وجود هنرمند جست. قصه‌های مجید یکسره از ورود در پیچیدگیهای جلوه‌فروشانه عالم سینما اعراض دارد و البته خود آقای پوراحمد هم اذعان دارد که نتیجه کار، نه از لحاظ تجربه سینمایی که از لحاظ نمایش یک ژانر تلویزیونی است. جز این هم انتظار نمی‌رفته است چرا که اصلاً فیلمها به سفارش تلویزیون و اغلب برای نمایش در تلویزیون ساخته شده‌اند.

برای آنکه چگونگی «خرق حجاب تکنولوژی» را در قصه‌های مجید تحلیل کنیم فرصتی دیگر لازم است اما از این اشاره نمی‌توان دریغ کرد که در قصه‌های مجید ذات سینما خود را همچون آئینه‌ای در برابر واقعیت ظاهر کرده است و این امر، برای آنان که نگران هویت ملی و دینی‌مان در برابر غرب، هستند، بسیار ارزشمند و گرانبه است. □

سوره: سوره بقره، شماره اول / ۲۳